

היריב הפוליטי כאישה "בלתי-נשלטת": ייצוג מגדרי של גוף, קול ומרחב בסאטירה הטלוויזיונית בישראל

ד"ר דוד לוין*

תקציר

הסאטירה נועדה לתרום לשינוי תודעתי באמצעות השילוב בין אמירה חברתית על אודות המציאות לבין ייצוג שמרחיק את עצמו בכוונה תחילה מריאליזם. עבודה זו נועדה להציב סייגים ליכולתה של תוכנית סאטירה טלוויזיונית של זמן צפיית שיא בהגשמת מטרה זו: בכוונתי לטעון כי קשיים שמקורם בתרבות המקומית המקרינה הן על יוצרי הסאטירה הן על שוק הצרכנים שהם פונים אליו, פוגמים במידות החופש וההעזה שהסאטירה זקוקה להם. ניתוח אייטמים סאטיריים מלמד עד כמה הם קשורים למבני עומק מיתיים-לשוניים, למשל למבנים המציבים "גבריות" ו"נשיות" כדיכטומיה מהותית ולא כרצף. במאמר זה אתייחס באמצעות ניתוח סמיוטי מבני לאייטמים בתוכנית "ארץ נהדרת" – תוכנית הסאטירה הפופולרית ביותר בערוצי הטלוויזיה המסחרית של ישראל. באייטמים אלו מנסים הכותבים והמופיעים להתריע מפני מציאות, שבה קבוצת שוליים אלימה מאיימת לערער את הסדר החברתי ולקבול על חוסר היכולת של המוסדות הדמוקרטיים לעצור מבעדם. כפי שאראה, אמירה ביקורתית זו נתמכת בהנחות יסוד הגמוניות על אודות יחסי מגדר, שהיוצרים פועלים לביצורן, גם אם בלא משים. אצביע אפוא על חשיבות ההבחנה בניתוח הסאטירה בין הרובד המניפסטי – המסר הגלוי – לבין המנגנונים הסמיוטיים והנרטיביים התומכים בהעברתו. הבחנה זו רלוונטית במיוחד לניתוח אותם תכני תקשורת המונים, שהיוצרים נוהרים בהם מלפגוע יתר על המידה בתודעה הקולקטיבית של קהליהם.

מילות מפתח: סאטירה, מגדר, דימויי גוף, ישראליות, אסכולת שיקאגו

סקירת ספרות

סאטירה משקפת או משנה?

אחת המחלוקות המהותיות המפצלת את חקר התקשורת לאורך מאה שנות קיומו היא בין אסכולת שיקגו לאסכולת קולומביה; שתי אסכולות שהשפעותיהן ניכרות מאוד בדיסציפלינה זו מאז שנות החמישים של המאה העשרים. החוקרים האוחזים בתפיסה שפותחה בבסיסה באוניברסיטת שיקגו ראו בתקשורת ההמונים במה לשימור "סיפורי השבט". גישה זו, שדניס מקוויל הגדיר אותה כ"דגם הטקס" (מקוויל, 2014, עמ' 78-79) רואה בתקשורת במה לייצוג חוזר של אמונות משותפות. אם כן, הצלחתו של תוכן היא פועל יוצא של יכולתו לייצג הבנות ורגשות משותפים סביב אסוציאציות וסמלים משותפים (Newcomb & Hirsch, 1983).

נקודת המוצא של אסכולת קולומביה שונה. אסכולה זו הייתה הראשונה שארגנה והמשיגה את חקר השפעות התקשורת ואת יכולתה של התקשורת "לשנות". במונחיו של גיימס קארי (2013), אסכולה זו התרכזה ב"תקשורת כהעברה" כלומר, בתיאור יכולותיה של התקשורת להעביר מסרים למרחקים ולגרום לאנשים שנחשפו אליה לשנות את דעותיהם, רגשותיהם או התנהגותם.

* ד"ר דוד לוין, מרצה בכיר בבית"ס לתקשורת המסלול האקדמי המכללה למנהל, ומרכז קורסים

בתוכנית ללימודי תרבות ולימודי דמוקרטיה באוניברסיטה הפתוחה ddnsle@gmail.com

זו אינה אסכולת המחקר הראשונה שגילתה עניין ביכולתה של התקשורת לשנות. קדמו לה מחקרי תעמולה ומחקרים שעסקו בהשפעות קצרות-מועד בקרב ילדים ובני נוער (מקווייל, 2014, עמ' 524-525) שבחנו, תוך שימוש בטכניקות מעבדתיות, את ההשפעה הבלתי-מודעת, הכמעט אינסטינקטיבית וקצרת הטווח של תכני התקשורת על ההתנהלות האנושית. עם זאת, אסכולת קולומביה התייחדה בפיתוח כלים לחקר יכולת השינוי העוברת דרך החשיבה הרציונלית ומוסיפה להתממש גם בטווח הבינוני.

ניתן לטעון כי הזרם המרכזי של חקר הסאטירה יוצא מהגישה השנייה ותר אחר עדויות לכוחה של סוגה זו לשנות. חוקרים האוחזים בגישה זו מתעניינים אפוא במידת ההשפעה של הסאטירה: למשל, מהי מידת ההשפעה של סדר היום החלופי שלה? עד כמה היא משמשת מקור מידע חלופי, בעיקר לקהלים צעירים (Gray, Jones and Thompson, 2009; Cao, 2010). השאיפה לשינוי סדר היום נובעת מ"הצהרת הכוונות" של יוצרי הסאטירה; בניגוד לסוגות אחרות של הצחקה שנועדו "להפיג מתחים" והן משמשות להתנתקות מטרדות המציאות היומיומית, ל"מסגור הקומי" של הסאטירה יש כאמור מטרה ברורה – ליצור "מקסימום מודעות" (maximum consciousness) בקרב קהליה (Bruke, 1984). לטענת היוצרים, המבקרים והחוקרים, הסאטירה מסייעת לקהליה להבחין בעיוותי המציאות החברתית. במקרה שלפנינו מדובר בסכנה האורבת מהתנהלותה של קבוצה חברתית מסוימת לתפקודם הראוי של מוסדות החברה.

חוקרים המאמצים את גישת אסכולת שיקגו עוסקים דווקא בתפקידה של הסאטירה בחיזוק מערכת האמונות החברתיות. כך נטען בנימה ביקורתית כי "The Daily Show", תוכנית הסאטירה המוערכת של ג'ון סטיוארט, לועגת בעיקר ל"זרים", כלומר, חוזרת ונאחזת באמונות של שנות זרים הרווחות אצל הרוב הלבן האמריקני (Ross & York, 2007). חוקר הסאטירה הישראלי דוד אלכסנדר טען ברוח דומה כי הממסד הדתי בפרט, ואנשים דתיים בכלל, שימשו במשך השנים מטרה נוחה לסאטיריקנים חילוניים. גם אם היוצרים באים מרחבי הקשת הפוליטית, הם משקפים במעשיהם את הלך הרוח של הרוב החילוני בישראל כלפי ה"אחרים" (אלכסנדר, 1984). בכוונתי להוסיף ולהעמיק בביקורת זו, אך בניגוד לעבודות שהוזכרו, אתמקד בהשקפות העולם החבויות באמצעי העזר הרטוריים המבטיחים שהמסר המניפסטי הסאטירי יועבר באופן קומוניקטיבי לקהלים. לדעתי, גם אם התוכן המניפסטי של הסאטירה (במקרה זה, מפעל ההתנחלויות כסכנה לדמוקרטיה) נועד לערער ולשנות את הלך הרוח של הקהל הצופה בתוכנית, הרי שאריזתו בתוך מבנים טקסטואליים (במקרה שלפנינו הדבר נעשה באמצעות סטראוטיפים מגדריים) פועלת בכיוון הפוך: התוכן המניפסטי חוזר ומאשר את תפיסות העולם ההגמוניות של קהלי תוכניות המשודרות בזמן צפיית שיא.

הגוף הממוגדר בהקשרו היהודי-ישראלי

לאי-השוויון המגדרי בחברות אנושיות יש היבטים רבים. הוא מתבטא בין היתר בשלילת הנוכחות של נשים במרחב הציבורי, ובאופן נרחב יותר במגבלות החלות על הופעה בציבור של הגוף הנשי ושל הקול הנשי.

בחברות אנושיות רבות, חלוקת העבודה החברתית הממוגדרת, משמעה דחיקת נשים מעמדות של כוח ושל השפעה במרחב הציבורי. יובל-דיוויס (Yuval-Davis, 1993) טוענת בהקשר זה כי האזרחות במדינת הלאום הדמוקרטית הוגדרה בפילוסופיה המדינית המערבית מראשיתה כ"זכותו של הגבר" או כתולדה של אחרות גברים, ומשום כך השתמעה ממנה במפורש או במשתמע חלוקה מרחבית מגדרית בין הגברים האמורים לייצג ב"מקום" הציבורי את יתר בני משפחתם לבין הנשים האמורות להיוותר ב"מקום" הביתי. האחרונות אמורות לשרת את מיתולוגיית "אמא אדמה" הממלאה את תפקידי הרבייה והחינוך ולשמש "שומרות הגבול הסימבולי" – להיות אלה המצינות את ההבדל הסמלי בין "אנחנו" למי שאיננו "אנחנו" (Rapoport & Garb, 1998; Yuval-Davis, 1993; Maor, 2010).

טענה זו בדבר מנהיגות ונוכחות גברית גובתה לא אחת בתיאור תכונות גופניות ממוגדרות. כדי להבדיל בין "היהודי החדש" ל"יהודי הגלות" דומיין הראשון, זה המשמש מנהיג ועוסק בענייני הציבור, כ"גבר עשוי מפלדה" (Maor, 2010) ואילו האחר, הגלותי, זה השרוי בביתו ובתלמודו שהיה אמור להיכחד, תואר כבעל נטיות "נשיות": חולשה גופנית, טיפול רגשני בבעיות ונטייה להיסטריה (גלזמן, 2006). עם קום מדינת ישראל חודד עוד יותר מוטיב החוסן הגופני כמקנה לגיטימציה לנוכחות גברים במרחב הציבורי; למטאפורות הגופניות האלה נוספה האדרת הגבר הלוחם כמודל בסיסי של מי שראוי לשליטה או להנהגה.

נשים, לעומת גברים, מתויגות על פי גופן לא רק כ"מין החלש והיפה" אלא גם כמי ש"גופן שולט בהן", כלומר - בשל מבנה גופן ותהליכים הורמונליים המתחוללים בו, הן אינן יכולות לחשוב באופן רציונלי ולנהל באופן עצמאי את רצונותיהן ותשוקותיהן (תירוש, 2008). שונות זו של הגוף הנשי נתפסת כאיום ולכן מוטלים איסורים או מגבלות על נוכחותו במרחב הציבורי. גוף נשי רחב ממדים או קול נשי חזק נתפסים כאיום על הסדר החברתי. כך, שפר-יוז ולוק (Schepher-Hughes, 1987 & Lock), שחקרו שאלות מגדריות במדינות דרום-אמריקה הראו כי בהשוואה בין שנות החמישים לשנות השמונים של המאה הקודמת קטנו מידותיו של הגוף הנשי בשליש. קודים המגדירים נשיות או מוטיבים של נשיות – ביגוד, תנועה, הופעה, קול והתנהגות – נועדו לצמצם את האיום שבגוף הנשי ולהבטיח כי לא ישדר לסביבתו כוח, עוצמה או מיניות, אלא רק יאותת ויאשר כי הוא נתון תחת שליטת המבט הגברי. פיטר ברגר (Berger, 1972) הדגים כיצד משמש המבט הסורק פרקטיקה של פיקוח על מידת הציות לנורמות ההתנהגות שמפגין הגוף הנשי. הוא מיקם בשדה המגדרי את יחסי הכוח הנבנים בין גברים לנשים; אלה מבוססים על הלגיטימציה שיש לגברים להתבונן בנשים בעוד שנשים אמורות להתבונן רק בנשים אחרות. הוא הבחין בחולשתן של נשים הרוכשות בתהליך הסוציאליזציה את הצו התרבותי הכופה עליהן להיות מודעות כל העת למבטים המופנים אליהן מצד גברים ונשים כאחד, ולהתאים את עצמן למצופה.

נשים בלתי-נשלטות

הפרקטיקות המכוננות את הסדר המגדרי נבנות ומתעצבות גם באמצעות ההצבעה על מי שחורג ממנו. ואכן, לאורך הדורות חוזר ומופיע בספרות ובהיסטוריה החברתית המוטיב של האישה החרגה והזוועתית או האישה הבלתי-נשלטת (Unruly Woman) (Davis, 1975). מדובר בנשים

שהן בין היתר שמנות, הרות או קולניות (Rowe, 1995), אשר באמצעות הנכחת גופן וקולן החורגים הן משבשות את חלוקת המרחב הממוגדרת. אלה נשים המסרבות להצניע את נוכחותן ומנתצות את הקודים של נשיות תוך שהן מפגינות בגדים בולטים, מיניות מתפרצת, קול רם או צחוק רועם, שאינם עולים בקנה אחד עם מערכת הציפיות החברתית מנשים (Doane, 1991). הן "חוצות קטגוריה" (Allen, quoted in Fiske, 1989) כאשר הן "מנכסות" לעצמן פעולות והנאות גבריות (ועל כן מכנים אותן "טום בוי"), ואפילו מפגינות דומיננטיות ביחסי מין או בשליטה במערכות יחסים עם גברים במה שמכונה "האישה מלמעלה" (Rowe, 1995).

הופעתן של נשים כאלו בטקסטים תקשורתיים נועדה לעתים להוקיען, ובפעמים אחרות היא מהווה פרקטיקה פמיניסטית. 'קו פרשת המים' בין שתי עמדות הייצוג האלו עובר דרך מענה לשתי שאלות. האחת היא זיהוי הקול הדומיננטי החולש על הסיפור והשנייה קשורה לסוגה. על הראשונה ניתן לענות לאחר זיהוי של מי שמצוי בעמדת המספר, הבאה לידי ביטוי או במלל או בעמדת המצלמה המזוהה אתו. מדובר במי שבידיו או בידיה נתונות הסמכות הפרשנית ויכולת ההכרעה הנרטיבית. ואמנם, בניתוח סדרות טלוויזיה וסרטי קולנוע שהופיעו בהן בתפקיד הראשי נשים חזקות פיזית – דוגמת "המלאכיות של צ'רלי" ו"זינה הנסיכה הלוחמת" – הסמכות הפרשנית בחרה להציג את הגיבורות כאובייקט מיני. הסמכות הפרשנית הייתה נתונה בידי מי שביים או הניע את המצלמה, שייצג עמדה גברית הגמונית. משמעות הדבר היא הסטת תשומת הלב מהסיפור ומדברי הגיבורות לעבר אברי גופן החשופים; המצלמה המתמקדת בהם או נעה לאורך גוף הגיבורה מעניקה בכך את הפיקוח והשליטה למבט הצופה ומערערת את היסודות הפמיניסטיים שנקשרים לדמותה החריגה. מנגד אפשר לראות ביטויים להעצמה נשית בסדרות כמו "רוזאן" או בתוכנית אירוח דוגמת "אודטה" משום שהדמויות הראשיות בהן לא משמשות רק כ"גיבורות" אלא גם שולטות בעמדת המספר המילולית והחזותית (Rowe, 1995; לוין, 2005). השאלה השנייה קשורה כאמור לסוגה. בהמשך לעבודתו של Rowe שנגעה ברוזאן כאישה חורגת בהקשר של קומדיות-מצבים ולמחקרים נוספים (Livingstone, 1990) שדנו בהעצמה נשית באמצעות דמויות הנשים המובילות באופרות סבון, אתמקד כאן בסאטירה, בעיקר בשל האופי הליברלי והמתקדם שנקשר לסוגה זו.

שדה המחקר והמתודולוגיה

השע האידאולוגי בישראל בין הימין הפוליטי לשמאל הפוליטי הוא אחד המדממים ביותר, בין היתר משום שהוא חופף לזה שנפער בין דתיים לחילוניים ובין יוצאי אירופה ואמריקה ליוצאי אסיה ואפריקה. מערכת היחסים בין אלה שמצויים בכל אחת מגדות השע מתאפיינת בעלויות ומורדות; במצבים מסוימים מתורגם העימות לאלימות ולקריאות להדרה ואילו בתקופות אחרות שוררת רגיעה ומתבצע חיפוש אחר מכנה משותף. תוכניות הסאטירה בערוצים הישראליים של הטלוויזיה שותפות לדיון ציבורי זה. במאמר זה מתמקד הניתוח ב"ארץ נהדרת" – תוכנית ההומור והסאטירה הפופולרית ביותר בישראל (לאורך השנים מאז שנת 2003 היא משיגה יותר משלושים אחוזי צפייה). אמנם ערוץ 2 פונה לציבור הרחב, אך כותבי "ארץ נהדרת" ובעיקר עורכה, מולי שגב, ממקמים את עצמם בגלוי בצדה השמאלי והחילוני של המפה הפוליטית.

הניתוח מתמקד באופן הייצוג של שתי דמויות מקרב ציבור המתנחלים: מוריה סרק, דמות שהופיעה בעונה השנייה של התוכנית ששודרה בשנת 2005, ורחל בריר חסד שהופיעה בכל הפרקים ששודרו בשנת 2011. שתי הדמויות מתכתבות עם שתי מנהיגות בולטות של ציבור המתנחלים: האחת היא דניאלה וייס שהייתה מזכירת מועצת יש"ע ונחשבת ככוח האידאולוגי מאחורי "נוער הגבעות" – קבוצת ימין המעורבת במעשי טרור וחבלה נגד יהודים וערבים כאחד; האחרת היא אורית סטרוק שהייתה חברת כנסת ונמנית עם הנהגת היישוב היהודי בחברון, הנחשב כפלג קיצוני אפילו בקרב ציבור המתנחלים. דיון ברובד הגלוי של הטקסט יכול היה להוביל לדיון על אודות מעמדה של קבוצת אוכלוסייה דתית-ימנית בתוכני התקשורת של זמן צפיית שיא. במובן זה, זהו המשך לניתוחים שנעשו על טקסטים תקשורתיים דוגמת "המרץ למיליון" (חמו, 2009). ואולם הדיון כאן אינו עוסק ברובד הגלוי של הסיפור. קורפוס המחקר כולל את עשרים האינטרסים שבהם הופיעו שתי דמויות אלו (מוריה סרק בין השנים 2004-2005, רוחאל בשנים 2010-2011).

כמערכת מושגים לניתוח משמשים כלי הניתוח הסמיוטי. ברוח הגישה המבנית, הם מאורגנים על פני שני צירים: (א) ניתוח פרדיגמטי - ניתוח הבחירות הסמנטיות והחזותיות שנעשו על מנת להבנות את משמעותן של הדמויות שעל המסך ואת מערכות היחסים ביניהן; (ב) ניתוח סינטגמטי (תחבירי) - ניתוח שלבי הנרטיב (הסיפור) של הופעת הדמות והתפתחותה.

ניתוח פרדיגמטי מתייחס למערכת יחידות "אנכית" שמתוכן בוחר המחבר באחת, תוך שהוא מדיר את האחרות. פעולת הבחירה וזיהויה על ידי הנמענים היא בבחינת אבן דרך חשובה בתהליך הפקת המשמעויות. בחירות נעשות בכל הרמות: החל באות מתוך מילה וכלה במאפייני דמות (ליבס ולוין, 2014). מדובר בבחירות סמנטיות-מילוליות ובבחירות חזותיות: מבנה גוף, קול, לבוש, שיער, איפור, תפאורה, זוויות מצלמה ותאורה (Fiske, 1987). מערך הבחירות שפיסק מגדיר כ"קודים חברתיים וטכניים" משקף את תפיסת העולם האידאולוגית בטקסט ואת סדר העולם ה"מטובען" המשתמע ממנו. למשל, דמות נשית שאופן ייצוגה חופף את מיתוס "האם המזינה" מטבעת את החלוקה המגדרית בין "בית" (נשי) ל"חוץ" (גברי), והיא חוזרת ונותנת לגיטימציה לנגישות דיפרנציאלית למשאבי כוח.

ואילו ציר ניתוח בהיבט הניתוח הסינטגמטי מתייחס ל**שרשרת** האופקית שבתוכה מצטרפות להן היחידות שנבחרו – מילים, תמונות וצלילים – והופכות לשלמות בעלת משמעות דוגמת סיפור עלילה טלוויזיוני (Fiske & Hartley, 1978) מצוטטים אצל ליבס ולוין, 2014).

חוקרי ספרות עושים שימוש במודלים של מבנה גרי כדי לזהות את האופן שבו מצורפים אירועים בודדים לכדי סיפור עלילה נרטיבי. אחד האופנים הידועים הוא הסכמה שהציע הסטרוקטורליסט הפורמליסט הרוסי ולדימיר פרופ (Propp, 1971). הלה ניתח מאה אגדות-עם רוסיות ואיתר בהן מבנה נרטיבי זהה, הכולל שלושים ושניים מהלכים שבהם נוטלים חלק שבעה טיפוסים דמויות: גיבור, נבל, תורם, משלח, גיבור מזויף, עוזר, קרבן (לעתים הנסיכה ואביה). אגש אפוא לניתוח כאשר שני צירים מארגנים אלו נמצאים ברקע הדברים.

ניתוח

לאורך השנים חוזרת ועוסקת התוכנית "ארץ נהדרת" בסכנה הנשקפת למדינת ישראל כדמוקרטיה, ולסדר הציבורי בה נוכח פעילותם של גורמי ימין המזוהים כמתגוררים מעבר לקו הירוק. יוצרי התוכנית בחרו להדגים זאת באמצעות שתי דמויות נשיות "מוריה סרק" (אורנה בנאי) ו"רוחאל בריר-חסד" (טל פרידמן). כפי שאראה, מדובר בדמויות של נשים הקוראות תיגר על ההגדרות הדומיננטיות של "נשיות".

היבט הניתוח הסינטגמטי

המתבונן במבט מכליל על האייטמים שבהן הופיעו שתי הדמויות מאתר ברוח המלצותיו של פרופ כמה אבני דרך עלילתיות משותפות: (א) באייטמים שבהם נחשפו הדמויות לראשונה לצופים, הן הוצגו כמתבקש ממערכת ציפיות המזוהה עם נשיות. שתיהן לבושות בבגדים נשיים, מתאפיינות בתכונות "נשיות" (שפת גוף אקספרסיבית והריון) ובעיסוקים ממוגדרים (עבודות בית, טיפוח הבית, טיפול בזולת, חינוך, תרבות); (ב) לאחר דקות אחדות הצופים מבינים שהקונפורמיות הנשית היא בגדר מסווה, ולמעשה מדובר בנשים-מפלצות, הזוממות לחולל אנרכיה ולהשתלט על מוקדי הכוח בחברה הישראלית; (ג) באייטמים אחרים, בשלבים מתקדמים יותר של העונה הנשים החורגות יוצאות מבתיהן ומגיעות למרכזי כוח, בעיקר לאולפני שידור; (ד) דמויות אחרות, נשים ובעיקר גברים רבי-כוח (לרבות ראש הממשלה) – ניצבות מולן בחוסר אונים; (ה) האדם היחיד שאינו חושש מהן הוא הגבר המנחה, המוצג כעיתונאי אמיץ, שכלתן, השואל "שאלות קשות". זוהי הדמות המסמנת את מיקומו של הצופה האידיאלי. בסופם של דברים המנחה הוא זה שמרחיק אותן מהמסך.

בהיכרות הראשונה של צופי "ארץ נהדרת" עם מוריה, היא תולה כביסה; את רוחאל פוגשים הצופים לראשונה כאשר היא מנחה ערב תרבות בהתנחלות שבה היא מתגוררת. תליית הכביסה משמשת כמטונימיה לתפקיד הנשי של דאגה למילוי צורכיהם של בני המשפחה ואילו העיסוק בתרבות ובחינוך מרמז על היענות לצו הדומיננטי המפקיד נשים על משימת החינוך, שימור המורשת התרבותית ואחדות הקהילה (Yuval-Davis, 1993; Putnam, 2001). לכאורה, אלו שתי נשים שעיסוקיהן עולים בקנה אחד עם התפיסות המגדריות הרווחות, אך עד מהרה לומדים הצופים כי התנהגותן של שתי הדמויות רחוקה מציות למוסכמות וכי המילוי-כביכול של התפקיד הנשי הוא חלק ממזימה. ציר הסיפור מתכתב עם המבנה הגנרי של סיפורי האגדה שעליו הצביע ולדימיר פרופ. עם זאת, באגדות שבחן פרופ מוקדש חלק ניכר לתיאור פעולת הגיבור היוצא למשימתו כדי להושיע את הקרבן, ואילו במבנה העלילתי של האייטמים של "ארץ נהדרת" מרבית הסיפור מתרכז באנרכיה שזורע ה"נבל". הנשים המוצבות בתפקיד זה אינן חוששות מאיש והן מעוניינות לקעקע את כל העומד בדרכן.

בסיפורי "ארץ נהדרת" משורטט, כפי שאראה, ציר של תנועה מהבית אל המרכז המיוצג בדמות תוכניות טלוויזיה של זמן צפיית-שיא, וזאת על מנת לקיים מפגש חזיתי של "האישה החורגת" עם מוסדות החברה. לעתים מדובר בתנועה מדומיינת; באייטם שפתח את עונת השידורים השנייה מספרת מוריה על כוונתה לקדם בחיבוקים את פני החיילים שיבואו להשלים את תהליך ההתנתקות של 2005 ולהשליך פרחים לעברם, אך היא מוסיפה שהפרחים יהיו נתונים בתוך כדי

ענק שינופצו על ראשיהם והחיבוקים נועדו לפצפץ את עצמותיהם "עד שישמעו את הקנאק". בהמשך, כאשר המנחה מכביר שאלות, מציעה מוריה לצרף אותו ל"רשימת החיבוקים", ביטוי המתכתב עם המינוח "רשימת חיסולים". לקראת סופו של האייטס מתגלה כי מוריה – שאינה חדלה לרגע מפעולות תלייה הכביסה – מארגנת מתוך ביתה את רציחתו של ראש הממשלה באותה עת, אריאל שרון, וזאת במסווה של ערב הצדעה לכבודו.

רוחאל, כאמור, מסמנת את מילוי תפקידה הממוגדר באמצעות ניהול ערב נגינה והווי תרבותי, שהיא קוראת לו "עם רחל ונגנית". שם הערב מתכתב עם שמה של יצירתו הקאנונית של ש"י עגנון "הרוכל והאדונית", והוא מבטא בכך ציות לסדר עולם קאנוני אחר – זה הקובע "מהי תרבות", למעשה מהי אותה תרבות שהשמירה עליה מופקדת בידי נשים, כחלק ממיצובן כ"שומרות הגבול הסימבולי" (Yuval-Davis, 1993). במסגרת זו מארחת רחל יריבים פוליטיים של המחנה שהיא שייכת אליו, דוגמת העיתונאית גל אוהבסקי וחברת הכנסת שלי יחימוביץ. כמו במקרה של מוריה, מילוי התפקיד הנשי המשדר קבלה וסובלנות לדעות אחרות הוא בגדר מסווה: אין בכוונתה של רוחאל לשתף פעולה ולהאזין לאורחיה אלא לסחוט מהם הכרה במעשיה ולהעניש אותם אם יסרבו לה. כך, גל אוהבסקי נתבע לתת הצהרה בדבר יופיו של הנוף בהתנחלות (אם רצונו לחזור הביתה בשלום במשורייך שהביא אותו לשם) וילד ביקורתי מכיתה ג' המתארח בתוכנית מאוים כי "ילך לאיבוד" אם לא יחדל מדבריו בגנות ההתנחלויות.

במהלך העונות שבהן הופיעו הדמויות, הן מתפתחות. באייטמים ששודרו בתקופה מאוחרת יותר, שתיהן אינן מסתפקות בפנייה אל הקהל באמצעות ריאיון מצולם מביתן או בתיעוד פעילות שארגנו, אלא מגיעות בעצמן אל לב המרחב הציבורי – אל אולפני השידור. כאן ממומש במלואו פוטנציאל ההרס שלהן, הנתמך בחריגותן המגדרית. לא זו בלבד שהן מקעקעות את התיחום הממוגדר שבין המרחב הציבורי לזה הביתי, אדרבה, מעשיהן מלמדים שהן אינן מכבדות או אינן מבינות את כללי היסוד של המרחב הציבורי; דיבור רציונלי וכיבוד הזולת (Habermas, 1962/1989). התנהלותן כוללת איומים ופגיעה באורחים ובעיתונאים גם-יחד. כך, באחד הפרקים מוריה, המוגדרת בתוכנית כ"נציגת המתנחלים", מאיימת הן על הצבא הן על אנשי התקשורת. בפרק אחר היא שולפת מתיקה תת-מקלע כדי להדגים את השימוש המתוכנן בכדורי צבע נגד החיילים שיבואו לפנות את גוש קטיף. היא מכוונת אותו אל הכתב המדיני "אודי בן דוד פדרבוש" (דב נבון). כאשר זה מוטרד שהצבע ילכלך את בגדיו ואת תסרוקתו החדשה היא מסבירה שאין לו מה לחשוש, שכן הכדורים ברובה הם אמיתיים ולא כדורי צבע.

רוחאל, הפורצת אל המרחב הציבורי כאורחת לא קרויה, קוראת תיגר על עקרון המשילות. כך, היא יושבת בקרב הקהל שבאולפן תוכנית ראיונות מוסווית בתחפושת ואורבת להזדמנות. זו באה כאשר "ראש הממשלה" מגמגם בתשובתו למראיין שביקש ממנו להתייחס למשא ומתן עם הפלסטינים, והיא קוטעת את דבריו ומודיעה שתסייע לו מתוקף מקצועה כקלינאית תקשורת (מקצוע בעל תדמית נשית שאף מבוטא לרוב בעברית בלשון נקבה) ותתקן את ליקויי דיבורו. בלי לקבל אישור היא קמה, "חוצה את הקווים" בין מושבי הקהל לבין האזור המצולם ומתיישבת ליד שולחן הדיונים. היא מסירה את הפאה מראשה, מזדהה ומשתלטת על השיחה. היא קמה, רוקדת, חגה סביב האורחים המכובדים כשגופה נע בתנועות דמויות נחש, בעוד הם נותרים יושבים במקומם ועוקבים באימה אחר מעשיה. היא צורחת בעודה מקרבת את פניה אל פני "ראש

הממשלה": "אתה תעשה מה שנגיד לך". מאחורי גבה, וכדי לתת גיבוי לדבריה ולהגביר את הממד המאיים שבהם, מופיעה חבורת בני נוער שעל ראשם כיפות כתומות. אלו, המייצגים את "נוער הגבעות", רוקדים כשלפידים בוערים בידם, מתקרבים בצורה מאיימת אל "ראש הממשלה" ואף הולמים בכוח על השולחן שלידו הוא יושב.

בפרק אחר מוסיפה רוחאל ומאיימת על עיתונאים ועל חופש הביטוי שלהם. היא חוזרת ופורצת אל הפריים הטלוויזיוני כאורחת לא-קרויה, והפעם – אל שידור משחק כדורגל של שדר הספורט יורם ארבל, שכמה ימים קודם לכן מחה (במציאות) על עונש המאסר שהושת על ענת קם, חיילת לשעבר שהורשעה במסירת חומר סודי לעיתונאי איש עיתון "הארץ". רוחאל מפקיעה מידיו את המיקרופון, קושרת אותו לקורת השער באצטדיון כדורגל ומעודדת ילדים לבעוט כדורים לעברו ולפגוע בו. היא ממשיכה את השידור בעצמה ומתארת בהנאה מרובה את ההתעללות בשדר שסרח לטעמה.

היבט הניתוח הפרדיגמטי

בחינת אופן ייצוגן של "רוחאל" ו"מוריה" בהתבסס על ציר הניתוח הפרדיגמטי מתקפת ומעשירה את הניתוח הסינטגמטי שאיפשר לזהות את מקומן בציר העלילה. הניתוח הפרדיגמטי מזהה הבניה של הניגוד הבינארי בין גבריות לנשיות – בין הנשים החורגות מ"הדגם הנשי" לנשים אחרות ואת יחסי הניגוד ולעתים הדמיון בין הנשים החורגות לגברים.

עוצמתן של הנשים החורגות מתבטאת בכל האייטמים בשליטתן הן בחלל החזותי והן בפסקול – שליטה שמשמעה קריאת תגר על ההגדרות הדומיננטיות של תפקידי המינים. מוריה סרק הרה, ובאייטמים שהיא מצולמת בהם היא מלטפת תדיר את בטנה ושולטת בשדה הראייה של הצופה המשתמע באמצעות משיכת תשומת הלב לתנועה שהיא מייצרת. זאת ועוד, בפרקים שונים, יוצרי התוכנית נוהגים למקם אותה במרכז התמונה, ואת שותפיה, גברים ונשים כאחד, הם ממקמים לצדה או מאחוריה. למשל, מוריה ממוקמת במרכז שולחן השופטים באייטם "כוכב הכיכר 2", הערוך בסגנון תוכניות הכישרונות דוגמת "הכוכב הבא" ובו אמורים כביכול לבחור את מי שירש את יגאל עמיר כרוצחו העתידי של ראש הממשלה דאז אריאל שרון. באייטם אחר מראיינים אותה בדרכה להפגנה נגד ההתנתקות כשהיא יושבת ליד הנהג ומאחוריה נראית עוד מפגינה. אם כן, מיקומה ביחס לדמויות האחרות הממוקמות בתוך מסגרת התמונה מבטא עוצמה ועמדה של מנהיגות.

דמותה של רוחאל משוחקת על ידי גבר (הקומיקאי טל פרידמן). היא אישה כבדת גוף וגבוהה – תכונות המקנות לה מלכתחילה עוצמה ויזואלית במרחב הסימבולי של המסך הטלוויזיוני. במרבית האייטמים שהיא מופיעה בהם, היא רוקדת, מניפה יד האוחזת בתוף מרים ומנתרת באופן המאפשר לה להגיע עד "תקרת הפריים". כך היא שולטת הן ברוחב והן בגובה הפריים הטלוויזיוני.

כוחה הוויזואלי של רוחאל מחודד באמצעות בחינה משווה של הבחירות החזותיות והמילוליות שנעשו עבור דמותה של מי שמלווה אותה בנגינה וכזמרת רקע, זו המכונה בכותרת ערב ההווי "נגנית": אישה צנומה, צייתנית ושתקנית הקרויה יוקנת (עלמה זק). פרקטיקות חזותיות שונות חוזרות ומגבות את היררכיית היחסים המקובעת כבר במלל שבכותרת הערב המבחין בין מי

ששמה מוזכר בכותרת ערב ההווי (רחל) לבין מי שנזכרת רק בעיסוקה (נגנית). בכל האייטמים נמצאת רוחאל דרך קבע בקדמת הבמה ואילו עוזרתה יוקנת ממוקמת בעורף. בעוד רוחאל נעה ורוקדת, יוקנת מכופפת את גבה, מכווצת את כתפיה ומצמצמת עוד יותר את נוכחותה במרחב, עד שדמותה הופכת להיות מעוותת כקריקטורה. תנועתה מוגבלת גם משום שהיא צמודה לכלי נגינה – ולעתים גודלו אינו פרופורציוני לגופה. כאשר היא מנגנת, אצבעותיה נותרות דרך קבע על הכלי, ובעיני הצופה מסתמן כאילו היא כבולה אליו.

כפרקטיקה נוספת של רעיון הנשים הבלתי-נשלטות, מוריה ורוחאל חורגות גם בקולן ושולטות על המרחב הקולי של האייטמים שבהם הן מופיעות. שתיהן מתאפיינות בקול חזק וגבוה ונוהגות להבליט אותו בשירה רמה הפורצת מעת לעת ומשתיקה את בני שיחם. מעבר לכך, עוצמת דבריהן אינה ווקאלית בלבד ומתבטאת גם בשליטה בסדר השיח. הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו הגדיר זאת כך: "ההליך הברור מכולם וגם המוכר מכולם הוא האיסור. כולנו יודעים שלא כל דבר מותר לומר, שלא בכל הנסיבות אפשר לדבר על הכול. בקיצור, שלא כל אחד יכול לדבר על כל דבר. הטאבו של האובייקט, הריטואל של הנסיבות וזכות-היתר הבלעדית של הסובייקט המדבר: זהו משחק גומלין בין שלושה סוגי איסורים המצטלבים אלה באלה." (פוקו, 2005 עמ' 10-11). הנשים החורגות מפעילות אפוא פרקטיקות קוליות אלו על הגברים והנשים החלשים הסובבים אותן.

באייטם "כוכב הכיכר 2", שבו מראיינת מוריה מועמדים מהימין לתפקיד "הרוצח הבא של ראש הממשלה" ממוקמים לצדה שני גברים, בני דמותם של צדי צרפתי ושל אריאל זילבר. כבר מתחילת האייטם ברור כי מוריה היא "האישה שלמעלה" ש-Rowe מגדיר כמי ששולטת בסדר השיח, ובידיה נתונה הסמכות הבלעדית לקבוע מי מבין המועמדים המופיעים לפניו ייבחר (Rowe, 1995). סמכותה הבלעדית נתפסת כמובנת מאליה בין היתר משום שיוצרי התוכנית מיקמו לצדה גברים שדבריהם וקולם אינם מאפשרים להם לתקשר עם סביבתם, לא כל שכן לתרום תרומה רציונלית להכרעה המתבקשת. כאשר ניצבת המועמדת הראשונה ואפילו בטרם פתחה את פיה, כבר טוען השופט "טדי צרפתי" – ייצוג נלעג של במאי התיאטרון צדי צרפתי אשר שימש אז כשופט בתוכנית "כוכב נולד" – כי היא "לא עושה לו את זה". מוריה מחדדת את האבסורד שבהתנהגותו (נוזפת בו על שכלל לא שמע את המועמדת שרה) ומאותו הרגע ועד לסיומו של האייטם הוא אינו פוצה את פיו.

השופט השני הוא כאמור ייצוג של הזמר הישראלי אריאל זילבר, שבאותה תקופה הודיע במפתיע, לפחות מבחינתה של התקשורת החילונית, על התקרבות לדת ועל התייצבות חד-משמעית לצד תושבי גוש קטיף במאבקם נגד תוכנית ההתנתקות. עמדותיו הימניות שהלכו והקצינו ספגו ביקורת נוקבות והופעותיו הוחרמו. יוצרי "ארץ נהדרת" מתייצבים כאן עם אותה ביקורת ו"נוקמים" באריאל זילבר בכך שהם נוטלים ממנו את קולו. מוריה פונה אליו מעת לעת כדי שיחווה את דעתו בנוגע למועמד זה או אחר, אך הוא מגיב במבט אטום ובצרור הברות חסרות פשר דוגמת "בום בום בום", רמז ברור לצלילים המופיעים בכמה משיריו, שנתלשו כאן מהקשרם. במהלך הריאיון עמה על תוכניותיה לרציחתו של ראש הממשלה מוסיפה מוריה ומפגינה את עוצמתה הקולית ובמשתמע, כמו במקרה הקודם, גם השכלית, העולות על זו של בעלה אלקנה. בעוד היא והמנחה אייל קיציס משוחחים על תוכניותיה לעצור את ההתנתקות, מבחין מנחה

התוכנית בבטנה התופחת, מאחל לה מזל טוב לקראת הלידה הקרובה ומתעניין במינו של הילוד. מוריה מודה ומציינת כי מדובר בשני עוברים: אחד בבטנה-שלה ואילו השני בשל עקרונות של שוויון מגדרי, בבטנו של בעלה אלקנה. קיצים מגנח בחוסר אמון אבל אז נכנס לתמונה אלקנה (דב נבון), איש עם כיפה, זקן אדמוני גדול וכרס ענקית. הוא מוריד מהחבל חולצה ענקית משובצת ומנסה להפוך להיות חלק מהשיחה. מוריה הודפת את ניסיונותיו בבוז, מעירה לו: "אתה לא רואה שאני עסוקה?" ודורשת שייגש לעניין. אלקנה מבקש ממנה שתיסע ליישוב סמוך ותקנה לו מלפפונים חמוצים וגלידה. מוריה עונה בתוקפנות שאין לה זמן לכך ואלקנה, המוסיף ומשחק את דמותה של "האישה בהריון" שתהליכים הורמונליים משפיעים על מצב רוחה, מגיב בקול בוכים ובקובלנות על שהיא אינה אוהבת אותו יותר ואין להתפלא היות שהוא נראה כמו פרה.

במילים אחרות, הגם שברמה החזותית מתקיים כאן שוויון בין מוריה לאלקנה בכל הנוגע לשליטתם במרחב החזותי, הרי בסדר השיח של האיטס זוכה הגבר ליחס בוז וקולו מושתק שכן הוא מגלם "היסטריה נשית". הוא גם מוצג כמי שמוגבל כ"אישה" למרחב הביתי וכיוון שכך, מנותק מסדר היום הציבורי, בניגוד למוריה, האישה החריגה. מוריה מוסיפה ומחדדת את השוני ביניהם כאשר היא מתקפת אמירה שלה במילים "אם אני טועה – שבעלי אלקנה יצא לעבוד". במילים אחרות, בדרכם, יוצרי "ארץ נהדרת" חוזרים ומאששים את הקשר הסימביוטי בין "גבריות" לנוכחות טבעית במרחב הציבורי (Fraser, 1990). נטישת ענייני ה"עולם הגדול" על ידי גבר משולה לערעור אשיות זהותו המגדרית. מתן קול ונוכחות לאישה במרחב הציבורי מחייבת להגדיר את בן זוגה כ"לא גבר".

גם רוחאל עושה שימוש בקולה כדי לבסס את שליטתה ב"סדר השיח". כאמור, גם היא משתיקה גברים: את אורחיה, את העיתונאים ואפילו את "ראש הממשלה". יתרה מזו, היא מפגינה דרך-קבע שליטה מוחלטת על קולה של "הנגנית" יוקנת. לכאורה הדבר מוסבר במערכת היחסים המקצועית ביניהן: היות שרוחאל היא המנחה והזמרת, יוקנת מנגנת רק בהוראתה, וכשרוחאל שרה, היא חוזרת אחר מילותיה או על צרור הברות מתוכן. אלא שיוצרי התוכנית הוסיפו והרחיבו פרקטיקה זו ותרגמו אותה לשליטה מוחלטת של רוחאל על קולה של יוקנת. רוחאל עונה בשמה או פוקדת עליה לענות באופן מוגדר: "תעשי שלום לקהל" או "תגידי את מה שאני תמיד אומרת" ונוזפת בכל מי שמנסה לשוחח עם המנגנת שלא בתיווכה: "לא מדברים עם יוקנת".

יוצרי "ארץ נהדרת" מוסיפים ומחברים בין ההשתלטות המוחלטת של רוחאל על קולה של יוקנת, המייצגת את ציבור המתנחלים המתון חסר הקול, לבין ההשתלטות שלה על גופה. בכפוף להבניה מגדרית מקובלת שעל פיה היוזמה המינית ניתנת לחלוטין בידי הגבר (Kim, 2007; Van Damme, 2010), רומזים יוצרי הסאטירה לקיום מערכת יחסי מין בכפייה בין שתיהן: רוחאל היא "גבר" האוכף פנטזיות מיניות על האישה הכנועה שלצדו.

בכל איטס נכלל רגע שבו קוטעת רוחאל את דבריה או את שירתה ופונה ליוקנת במילים: "מטורפת עליך כ.... נגנית". בעשותה כן משתנה קולה של הדמות מקול נשי ודקיק לבס גברי, צרוד מתשוקה. פה ושם נרמז כי לא מדובר רק במילים. למשל, עולה מהדברים כי הן קיימו יחסי מין במימי המקווה והפרו בכך טאבו יהודי הלכתי. רפרטואר התשוקות המיניות של רוחאל הורחב בפרקים אחרים, והיא הוצגה כמי שחוזה הנאה מינית ממפגש עם האדמה ועם חיות משק.

הקשר שבין מיניות נשית מוחצנת ואלטרנטיבית – שהיא אחד ממאפייני "האישה החורגת" – לבין מעשים פוליטיים חריגים הובע גם באייטמים עם מוריה. אמנם, היא עצמה אינה קשורה להתנהגות מינית שאינה נורמטיבית, אך עוזרתה פועה, מי שזכתה בתחרות "כיכר העיר 2", הוצגה כחולמת על כבילה והלקאה ב"שלשלאות" בידי חיילים. מוריה מעירה בעניין זה כי בכוונתה לשלב את החיילים שיבואו לפנות את מתיישבי גוש קטיף ב"מופע של היאבקות מתנחלות בבוץ" ו"בתחרות השביס הרטוב". בכך היא קושרת את מעשה ההתנגדות לצבא למיניות המזוהה עם "האישה החריגה".

סיפור העלילה שבו משובצות "נשים חורגות, בלתי-נשלטות" הוא אפוא סיפור של ליקוי מאורות פוליטי המומחש עבור הצופים כליקוי מאורות מגדרי. "מפלצות הימין" הן נשים שתנועתן, גופן וקולן הם בלתי-נשלטים. הן חוצות את הקטגוריות המגדריות הלך ושוב ואינן מכירות בתיחום שבין המרחב הפרטי לציבורי או בקודים של נשיות. אך בעוד בסוגות אחרות משמש פרוטוטיפ זה ביטוי להעצמה נשית או למחאה, כאן מדובר במפלצות של ממש: גופן החורג הוא מטאפורה לסכנה שיוצרי הסאטירה רוצים להתריע נגדה ומתלווה לו התנהגות חריגה ומפחידה.

אם כן, באייטמים אלו מוצגת חברה מעורערת, שגברים בתוכה ("אלקנה", "יורם ארבל", "ראש הממשלה") נושלו ממטעני סמכותם. אל מול הנשים החורגות מוצגים גברים שהפכו ל"לא גברים" על פי ההגדרות הדומיננטיות. חוסר האונים שלהם מאפשר לנשים החורגות להתחפש לגברים ולשלוט עליהם באמצעות פרקטיקות המיוחסות לגברים. ברגע השיא של כל אחד מאייטמים אלו נוכחים הצופים בליקוי מאורות מגדרי ופוליטי כאחד. זכות המילה האחרונה במצב זה ניתנת לגבר המנחה את התוכנית, שבתוקף מעמדו הרם ב"סדר השיח" של התוכנית בידיו הסמכות להחזיר את הדברים לקדמותם.

הגבר המתבונן מהצד

מלבד הנשים החורגות והגברים החלופיים והמבוהלים כוללים האייטמים של "ארץ נהדרת" דרך קבע את מנחה התוכנית, אייל קיציס. הוא היחיד הקרוי בתוכנית בשמו האמיתי. בראש ובראשונה הוא אמור לייצג בעבור הצופים את נקודת המבט שלהם, כמי שמתבוננים מהצד. על פי הטיפולוגיה של פרופ (Propp, 1971) אפשר להצביע על עוד שני תפקידים שהוא ממלא: האחד הוא הגיבור שיש בכוחו להציל את הקרבן ולהשליט מחדש סדר ושלווה במקום הטירוף ושידוד המערכות שהצופים חוזים בהם; התפקיד השני על-פי פרופ הוא של המשלח והתורם. סמכותה של הדמות הנושאת תפקיד זה בסיפור העלילה גבוהה מזו של הגיבור: היא משלחת את הגיבור למשימתו ומספקת לו את המשאבים הרוחניים הדרושים לשם כך.

הרטוריקה שיוצרי התוכנית מציידים בה את "אייל קיציס" מבדלת אותו הן מהנשים החורגות והן מביטויי הנשיות המוכרים. בלבושו וברטוריקה שלו הוא חוזר ומבנה את הגבריות המסורתית באמצעות ייצוג כללי השיח המבנים את המרחב הציבורי (Habermas, 1962/1989): פורמליות, רציונליות ואובייקטיביות, בניגוד לרגשנות ול"חוסר הרציונליות" המשתמע מאופן התנהגותן של הנשים החורגות במרחב הציבורי.

הבניה זו של הדמות מקבלת חיזוק גם מהופעתו החיצונית. החליפה הגברית שהוא עוטה דרך קבע מסמנת מקצועיות. במאה השנים האחרונות, מסביר ג'ון ברגר (Berger, 1972), משמשת החליפה

בגד גברי הגזור על פי התכונות הדרושות למי שטרוד בישיבה סביב שולחן או בדיבור ודיון. זהו אחד מסמלי הסטטוס של בעלי מקצועות חופשיים (עורכי דין, אנשי עסקים, רואי חשבון ועיתונאים). חברי קבוצה זו בוחרים להציג את עצמם כבעלי ידע ייחודי, העוסקים במקצוע שקיים בו מנגנון פנימי של שמירה על כללי אתיקה מקצועית ומתקבלות בו הכרעות על סמך שיקולים אובייקטיביים במנותק ממוקדי כוח אחרים דוגמת הממסד הפוליטי או ציבור הלקוחות (Carey, 1995). דימוי זה של איש מקצועי ואמין תומך ביכולתו של "קיציס" למסגר את דבריהן של הנשים החורגות כ"שטויות" ולהשתיקן. הוא עושה זאת בדרך כלל באמצעות משפטים כמו: "זה באמת לא לעניין" או "אני מבקש מכן להפסיק".

"קיציס" משתמש בהרשאות שניתנו לו מתוקף תפקידו המקצועי גם כדי לומר לנשים החורגות דברים קשים. במפגשים שלו עם מוריה ועם רוחאל הוא לוקח את התפקיד של מי שממסגר את דבריהן כמניפולציה. למשל, הוא טוען נגד מוריה כי "נודה על האמת – דברייך הם הסתה לשמה". מעל לכול, "קיציס" משמש כנקודת העוגן האידיאולוגית של הסיפור, כלומר נקודה שבה מבקשים היוצרים למקם את הצופה האידיאלי של התוכנית, הרואה את עצמו כאדם סביר. "קיציס" הוא זה שמקבל את זכות המילה האחרונה ומכריז כי הגיע הזמן לעבור לאייטס הבא או כי הגיעה העת להוציא את התוכנית לפרסומות.

אם כן, בעוד הנשים-המפלצות מקבלות עמדת עדיפות בסדר השיח הפנימי של האייטמים אל מול הגברים והנשים, הרי במישור הכולל של הסיפור "קיציס" משמש כ"מחבר" המשתמע, הניצב במעמד גבוה יותר מהן ב"סדר השיח" של הטקסט. כיוון שכך, הוא מקבל, ברוח דבריו של פוקו, את ההרשאה לנוע לאורך גבולותיו של הטקסט ולתחום את המידה שבה יחרוג מן הסדר הציבורי. כ"עיתונאי" הוא מביא את נקודת המבט האינפורמטיבית (Danzin, 1998), הנותנת לו לגיטימציה להתבונן באחרים במבט ביקורתי ו"לחשוף אותם". שני תפקידים אחרונים אלו, הנובעים מזכויות יתר של אנשי מקצוע, מתכתבים היטב עם מעמדם המועדף של גברים בכל הנוגע לנקודת המבט. כזכור, ברגר (Berger, 1972) הבחין בחולשתן של נשים הרוכשות בתהליך הסוציאליזציה את הצו התרבותי הכופה עליהן להיות מודעות להתנהגותן ולפעול בהתאם לתביעות המופנות אליהן מצד "בעלי המבט" – אלו הרשאים להתבונן בהן ולבקר את התנהגותן החזותית והקולית.

סיכום

נקודת המוצא לדיון הייתה האופן שבו ניתן לבחון טקסטים תקשורתיים בכלל ואת הסאטירה בפרט, וזאת מנקודת המבט של שתי גישות: אסכולת קולומביה השמה דגש על היכולת להשתמש בתקשורת כדי לשכנע ולהשפיע ואסכולת שיקגו הרואה בתקשורת במה לחיזוק אמונות משותפות. מנקודת המבט של הגישה הראשונה עולה כי מטרת היוצרים היא להזהיר ולהרתיע מפני שימוש, שעושה קבוצה חברתית מסוימת בזכויות דמוקרטיות ובציות לכאורה לסדר החברתי על מנת לזרוע אנרכיה והרס. מדובר באמירה מוכרת, בעלת תוקף היסטורי, המבטאת את החשש מצמיחתן של דיקטטורות, דווקא מתוך שלל ההרשאות והסובלנות לדעות קיצוניות המאפיין חברות דמוקרטיות. היוצרים ומבקריהם יכולים אפוא לבחון לאור גישה זו עד כמה הם מצליחים להעביר את המסר ולגרום לקהל "להשתנות". המתנגדים להשקפה האידיאולוגית של היוצרים יכולים לטעון כי הסאטירה מצטרפת לשורת טקסטים, שבכולם ציבור מסוים מודר ומואשם שוב

ושבו באלימות ובפגיעה בדמוקרטיה. גם במקרה כזה יכולים החוקרים לבחון אם הטענה נכונה ולהעריך את מידת החלחול וההשפעה של המסר.

אבל הטענה המובעת במאמר זה אינה נוגעת כלל לנכונות המסר או למידת ההשפעה שלו, אלא לבחירת האמצעים המשמשים להובלתו. כפי שהראיתי ברוח אסכולת שיקגו – גם יוצרים המעוניינים לשנות תודעה, ברצותם להיות קומוניקטיביים, חוזרים ומשעתיקים, לעתים בלא משים, מערכת אמונות רווחת, במקרה זה – לגבי גבולות מגדריים.

בהקשר זה, של תקשורת המשמשת לחיזוק ערכי קונצנזוס, מן הראוי להיזכר באחת המסות המפורסמות של מייקל שדסון (Schudson, 1999), שיצא נגד העיתונות האזרחית-הקהילתית, החוזרת ומספרת לקהילה על עצמה תוך דבקות בערכים המקומיים. שדסון קבע כי מי שמקדם רעיון זה, הזוכה להערכה רבה אצל כמה מבקרים, מבלבל בין דמוקרטיה לבין קהילתיות. לטענתו, לעתים קרובות קהילתיות משמעה אכיפה של סדר חברתי; לעומת זאת, המרחב הציבורי הדמוקרטי הוא במיטבו כאשר אנשים הניחו מאחורי גווס כל שיוך, לרבות שיוך קהילתי. לדעת שדסון, הדמוקרטיה באה לידי ביטוי לא בשינון ערכים משותפים, אלא בשיח החותר בכל המובנים והרמות נגד הקיים. שיח זה מבטא אפוא היטב את חולשתה של התקשורת המאשרת שוב ושוב את אשר הקהל שלה כבר יודע ממילא ואינה מעזה לקרוא תיגר נגד מערכת אמונות זו. ניתוח אייטמים בתוכנית הסאטירה "ארץ נהדרת" תוך הישענות על אסכולת שיקגו חוזר אפוא ומאשר את טענתו זו של שדסון. אמנם, מתוך רצון ליצור שינוי מזהירה הסאטירה ב"ארץ נהדרת" מפני תופעה חברתית פסולה לדעת היוצרים, אבל בעשותה כן היא חוזרת ומאשרת מערכת אמונות הטמונה בהגדרות הדומיננטיות של הציונות. או בעומק ה"קהילה" שאלה משתייכים הן היוצרים הן קהליהם.

קשה להתעלם מכך שסדר העולם המוצג בסאטירה ממוסגר באמצעות גבר המאייש את עמדת המנחה בתוכנית זו (בדומה לתוכניות דומות בעולם, למשל אלו של ג'ון סטיוארט וסטפן קולברט). יתרה מזו, עיון בזהויותיהם של עורכי התוכנית וכותביה (אלו האוחזים הלכה למעשה בעמדת המחבר) בתקופה שבה הופיעו הדמויות שתוארו, מלמד כי גם את המשבצות האלו איישו גברים בלבד.

לניתוח שהוצג במאמר זה שתי משמעויות, האחת מתייחסת למגבלות הסוגה והשנייה – להקשר התרבותי היהודי-ישראלי.

באשר למגבלות הסוגה, הסוגה הקרויה סאטירה נועדה לספק במה לגיטימית לקריאת תיגר על המציאות החברתית והפוליטית, אך היא מתקשה למלא את תפקידה כאשר היוצרים בוחרים בתקשורת המונים כבמה. יש סתירה מבנית בין הרצון של הסאטירה לחדש ולשנות לבין מגבלות ארגז הכלים התרבותי של יוצרי הסאטירה ושל קהליהם גם יחד. בשל כך, השימוש בקריקטורה הסאטירית כדי לאתגר את עולם האמונות של קהלי הסאטירה בנקודה מסוימת (להתריע על מסוכנותם של יריבים אידיאולוגיים), מחזק ומשמר את עולם האמונות בנקודה אחרת (הבעייתיות שבחריגה מתפקידי מין).

באשר להקשר היהודי-ישראלי, אמנם ישראל אינה המקום היחיד בעולם שבו נוכחותן של נשים ושל "נשיות" במרחב הציבורי אינה טבעית ונשים החותרות לעמדת הנהגה נתקלות בלעג, ועם זאת, בהתייחס למה שמכונה "העולם הראשון" בוודאי שישראל אינה אחד המקומות המתקדמים

ביותר. אם בוחנים, ולו מבחינת המשקל המספרי, לנשים בישראל ייצוג חסר ליד שולחן הממשלה, על ספסלי הכנסת, בבית המשפט ובמוקדי כוח כלכליים וחברתיים, בעיקר כאלו שאינם נקשרים בדרך קבע לתפקידים נשיים מסורתיים של טיפול ועזרה לזולת. הלעג ב"ארץ נהדרת" על מה שמוגדר כ"נשיות" מביא נשים החפצות בעמדות כוח להסוות ככל האפשר את מוטיב "היוצאת משליטה". העובדה שיוצרים המחשיבים את עצמם לבעלי עמדות מתקדמות בחרו להשתמש בסטריאוטיפים אלו כדי לחדד ולהנגיש את המסר, חוזרת ומאזכרת את היסודות התרבותיים המוצקים שמאחורי מציאות עגומה זו.

מקורות

- אלכסנדר, ד' (1984). **ליצן החצר והשליט : סאטירה פוליטית בישראל (סיכום ביניים) - 1984-1948**. תל אביב : ספריית פועלים.
- גלזמן, מ' (2006). **הגוף הציוני**. בני ברק : ספריית פועלים.
- חמו, מ' (2009). " 'פול דוסים... מלא משפחות' : מנגנונים טקסטואליים לייצוג מורכב של זהות ישראלית בתכנית המציאות 'סוף הדרך 2' ", **מסגרות מדיה**, 3, 27-53.
- לוין, ד' (אפריל, 2005). יוצאת משליטה : אודטה ואתגר הסדר החברתי. הוצג בכנס השנתי של האגודה הישראלית לתקשורת באוניברסיטת בן גוריון.
- ליבס, ת', ולוין, ד' (2014) (עורכים). **תקשורת כתרבות**. רעננה : האוניברסיטה הפתוחה.
- מקוויל, ד' (2014). **מבוא לתקשורת המונים**. רעננה : האוניברסיטה הפתוחה.
- פוקו, מ. (2005). **סדר השיח**. תל אביב : בבל.
- קארי, ג' (2013). גישה לתקשורת כתרבות. בתוך : ליבס, ת', ולוין, ד' (עורכים) **תקשורת כתרבות** (עמ' 103-117). רעננה : האוניברסיטה הפתוחה.
- תירוש, י' (2008). להתיר את הקשירה הפנימית : כתיבה על הגוף השמן בתרבות של רזון, **תיאוריה וביקורת**, 32, 228-242.

- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: BBC & Penguin.
- Burke, K. (1984). *Attitudes toward history*. Berkeley: University of California Press.
- Carey, J. (1995). The press, public opinion, and public discourse. In Theodore L. Glasser & Charles T. Salmon (eds.), *Public opinion and the communication of consent*, (pp. 373-402). New York: Guilford Press.
- Cao, X. (2010). Hearing it from Jon Stewart: The impact of *The Daily Show* on public attentiveness to politics. *International Journal of Public Opinion Research* 22, 1, 26-46
- Davis, N. Z. (1975). *Society and culture in early modern France: eight essays*. California: Stanford University Press.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales: Feminism*. Routledge, New York and London: זים
- Danzin, (1998). *The Cinematic society: The Voyeur's gaze*. London: Sage.
- Fiske J. (1987). *Television culture*. London; Routledge
- Fiske, J. (1989) . *Understanding popular culture*. London; New York: Routledge.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the public sphere: A Contribution to the critique of actually existing democracy. In C. Calhoun (ed.), *Habermas and the public sphere* (pp. 109-142). Cambridge, MA: The MIT Press.

- Habermas, J. (1989/1962). *The structural transformation of the Public Sphere: An inquiry into a category of bourgeois knowledge*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Gray, J., Jones, J. P., & Thompson, E. (2009). *Satire TV: Politics and comedy in the post-network era*. New York University Press.
- Livingstone, S. (1990) *Making sense of television: The Psychology of audience Interpretation*. Oxford: Pergamon Press.
- Maor, A. (2010). *Women in Israel*.
<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/isdf/text/Maor.html>[3/17/2010 4:53:56 PM].
- Newcomb, H. M., & Hirsch, P. M. (1983). Television as a cultural forum: Implications for research. *Quarterly Review of Film and Video*, 8(3), 45-55.
- Propp, V. (1971). *Morphology of the folktale* (Vol. 9). University of Texas Press.
- Putnam, R. D. (2001). *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. NY: Simon and Schuster.
- Rapoport, T., & Garb, Y. (1998). The experience of religious fortification: Coming-of-age of Religious-Zionist young women. *Gender and Education*, 10 (1), 5-21.
- Ross, M. L., and York, L. (2007). "First, they're foreigners": *The Daily Show* with Jon Stewart and the limits of dissident laughter. *Canadian Review of American Studies* 37(3), 351-370.
- Rowe, K. (1995). *The unruly woman: Gender and the genres of laughter*. University of Texas Press.
- Scheper-Hughes, N., & Lock, M.M (1987). The mindful Body: a prolegomenon to future work on medical anthropology. *Medical Anthropology Quarterly* 1 (1), 6-41.
- Schudson, M. "What public journalism knows about journalism but doesn't know about 'public.'" In *The Idea of public journalism* edited by T L. Glasser and J J. Smee, (pp. 118-133, New York: Guilford Press
- Van Damme, E. (2010). Gender and sexual scripts in popular US teen series: A study on the gendered discourses in *One Tree Hill* and *Gossip Girl*. *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, 2(1), 77-92.
- Yuval-Davis, N. (1993). Gender and nation. *Ethnic and Racial Studies*, 16(4), 621-632.
- White, R. (2007). *Violent femmes: women as spies in popular culture*. London: Routledge.