

מדרמה לריאליטי: מה היא איכות בעיני יוצרי ויוצרות טלוויזיה?

נועה לביא*

תקציר. מאמר זה מבקש לבחון כיצד יוצרי ויוצרות טלוויזיה בישראל מפרשים ומבינים את ההגדרות המבחינות בין סוגת "טלוויזיית הריאליטי", הנחשבת נחותה, ובין סוגת המדרמה הטלוויזיונית, הנחשבת איכותית. המאמר מתמקד בתפיסתם העצמית של היוצרים והיוצרות, כעובדים בשדה תרבות יצירתי שהשחקנים בו נאבקים על יוקרה תרבותית והון כלכלי. נקודת המוצא התאורטית היא בורדיאנית ונשענת גם על גישת התעשיות התרבותיות. שילוב זה מאפשר איתור של תהליכים חתרניים ודינמיים גם בשדות ממוסדים. ראיונות עומק שנעשו עם יוצרים ויוצרות בולטים בשדה הטלוויזיה בישראל מראים כי כולם מאמצים טרמינולוגיה המתייחסת אליהם כאל אמנים, וליצירותיהם – כאל יצירות אמנות. אולם בה בעת הם חותרים תחת ההגדרות הממוסדות של שדה הטלוויזיה, המבחינות בין הסוגות הטלוויזיוניות השונות באופן שמטשטש גם את הגבולות בין טלוויזיה "איכותית" ל"לא איכותית" וגם את ההבחנות בין מאפייני הסוגות.

מילות מפתח: איכות, טלוויזיה, ריאליטי, דרמה, יוצרים, שדה תרבותי

מבוא: בין ריאליטי לדרמה

טלוויזיית המציאות, או בשמה הלועזי ריאליטי טי.וי. (Reality TV), היא הסוגה הטלוויזיונית הפופולרית ביותר בעולם בעת כתיבתן של שורות אלו. היא התפשטה במהירות מאירופה ומארצות הברית לשאר העולם מאז סוף שנות השמונים, בעיקר מפני שתוכניות הריאליטי זולות יחסית להפקה, שכן הן מאפשרות לוח זמנים גמיש ותלויות במידה מועטה בשחקנים ובתסריט (Hall, 2009). זאת ועוד, תוכנית ריאליטי כגון "האח הגדול", שבה כלואים אנשים בבית ומצולמים 24 שעות ביממה לאורך כל ההפקה, מופקות על פי פורמט מוכן מראש, והדבר מפחית עוד יותר את עלויות הייצור הנמוכות מלכתחילה (Moran, 2008). נוסף על העלות הנמוכה, גורמים כגון טכנולוגיות שידור חדשניות כמו כבלים ולוויין, דרכים חדשניות של מימון גלובלי ושל פילוח שוק, תכנים חדשניים והבנייה מחדש של הסחורה הטלוויזיונית כסחורה גלובלית, הפכו את סוגת הריאליטי לסוגה הפופולרית ביותר בעולם בעשורים האחרונים (Neiger, 2012). בד בבד, מתוך אסטרטגיה שיווקית הפונה לקהלי יעד אליטיסטיים, התעצב בעשורים

* החטיבה לתקשורת פוליטית, בית הספר לממשל וחברה, המכללה האקדמית תל אביב-יפו

האחרונים מעמדה של סדרת הדרמה הנחשבת איכותית והיא הייתה לסוגה בפני עצמה (Creeber, 2001). כך הפכה סוגת הדרמה האיכותית לתמונת המראה של טלוויזיית הריאליטי. סדרות הדרמה נחלקות גם הן לכאלה הנתפסות כנחותות, כגון אופרות סבון או טלנובלות, ולכאלה הנתפסות כטלוויזיה איכותית (quality TV) (Mittell, 2015; Thompson, 1997). חלוקה זו מתבססת על ההבחנה בין טלוויזיה שנתפסת כמסחרית יחסית (אופרות סבון וטלנובלות) ובין טלוויזיה שנתפסת כאותנטית ואפילו כאמנותית (Harrington, Scardaville, Lipmann, & Bielby, 2015), כלומר כזאת שאינה מצייתת לכללי השוק. תפיסה זו עולה בקנה אחד עם אידאולוגיית האמנות האוטונומית המודרנית, שעל פיה תוצרי תרבות זכאים להיחשב אמנות גבוהה רק אם הם מצייתים באופן אוטונומי ואותנטי לשיקולי היצירה ולרוחן של היוצרות,¹ ומתעלמים מכללי השוק הקפיטליסטי (Bourdieu, 1993).

אמנם הטלוויזיה היא בעצמה מדיום מסחרי ועל כן במשך שנים לא יכלו תוצריה להיחשב אמנותיים (Bourdieu, 1984, 1995, 1998), אולם בעשורים האחרונים התבססה הבחנה בין תוצרי טלוויזיה הנתפסים כמסחריים לחלוטין ועל כן אינם יכולים להיחשב אמנותיים לכאלה שמתקיימים בהם מאפיינים מסוימים של אידאולוגיית האמנות האוטונומית, כגון חדשנות, אותנטיות ואוטונומיה מסוימת, ועל כן הם זכאים להיחשב אמנותיים (Lavie, 2015). אבחנה זו יוצרת דיכוטומיה מובנית בין סוגת הריאליטי, השייכת לז'אנרים המסחריים, ובין מה שקרוי "טלוויזיה איכותית", שחוד החנית שלה בשנים האחרונות היא סדרת הדרמה האיכותית, אשר התבססה כסוגה בפני עצמה (Mittell, 2015).

להגדרת הסוגה השפעה רבה על שדה הטלוויזיה – גם על המיון הפנימי בו, גם על האסטרטגיות השיווקיות וגם על הריבוד המבחיין בין קהלים (Bennett, 2006). אולם בעוד לימודי הטלוויזיה מייחסים מהות להגדרות הסוגה, הסוציולוגיה רואה בהן הבניות חברתיות (DiMaggio, 1987). לאור זאת, מתבקשת נקודת מבט סוציולוגית שתחשוף את המנגנונים החברתיים המייצרים את התפיסות הקיימות כלפי טלוויזיה וכלפי סוגות טלוויזיוניות הנתפסות כאיכותיות או כלא איכותיות. מטרת המאמר היא להשוות את תפיסת האיכות וההגדרה העצמית של יוצרי סוגת הריאליטי לאלו של יוצרי סוגת הדרמה האיכותית. בעוד הראשונים מייצגים את הקצה המסחרי והנחות של הייצור הטלוויזיוני, האחרונים מייצגים את הקצה האוטונומי והאיכותי. שחקנים חברתיים אלו לוקחים חלק בתהליכי המיון והמאבקים בתוך השדה (Bourdieu, 1984, 1993) ובכך מעניקים משמעות לתוצריו.

בהקשר זה המאמר שואל: האם יוצרות של טלוויזיית מציאות ויוצרות בסוגת הדרמה האיכותית מקבלות על עצמן את הגדרות השדה הממוסדות, או שניתן למצוא בקרבן חתרנות המפרקת את ההבחנות האליטיסטיות בין הסוגות השונות ואת הגדרות הסוגה בכלל? לפי תיאוריית המיסוד, כל תופעה שמתמסדת מכילה, באופן פרדוקסלי, אופציה להגדרה מחודשת ולשינוי אינסופי (Berger & Luckmann, 1967). כדי לענות על שאלות אלו מתבקש שילוב בין התיאוריה הבורדיאנית (Bourdieu, 1984, 1993), אשר יכולה להסביר את ההבניה החברתית המבחינה בין קצות ייצור שונים בשדה תרבותי מסוים, ובין גישת התעשיות התרבותיות העוסקת ספציפית בעובדים בשדות ייצור תעשייתיים-תרבותיים כמו טלוויזיה ובאסטרטגיות העבודה היומיומיות והפרגמטיות שלהם (Hesmondhalgh, 2007).

1 מכאן ואילך אשתמש ב"יוצרים" וב"יוצרות" לסירוגין.

על שיח הסוגות בטלוויזיה

השיח המבחין בין סוגת טלוויזיית הריאליטי לסוגת הדרמה האיכותית, ובכלל בין טלוויזיה איכותית לכזאת שאינה איכותית, הוא תוצאה של ייבוא שיח הסוגות מעולם הספרות אל עולם הטלוויזיה (Creeber, 2001). בראשית ימיה נחשבה הטלוויזיה למדיום המייצר תכנים פופולריים, המוניים, ובקיצור – תכנים שהם "תת-דרמה" (Bennet, 2006); תוצריה לא היו מובחנים בתחילה לסוגות שונות.

הסוגה, או בלועזית ז'אנר (genre), היא מילה שמשמעותה בצרפתית סוג או טיפוס. לחלוקה לסוגות תפקיד מרכזי בלימודי ספרות, קולנוע, תיאטרון וכיום אף טלוויזיה. כמו בשדות ייצור תרבותיים אחרים, גם בשדה הטלוויזיה התמסדו במשך השנים הבחנות בין סוגות שונות של תוצרים טלוויזיוניים – שידורי חדשות, סדרות דרמה, תוכניות ריאליטי, שידורי ספורט, שעשועונים ועוד כהנה וכהנה (שם). הבחנות אלו יובאו בחלקן מעולם התיאטרון והספרות ובחלקן מעולם הרדיו, ושימשו בסופו של דבר אמצעי שיווקי המבחין בין סוגות שונות המיועדות לפלחי אוכלוסייה שונים ולשעות שידור שונות (גיטלין, 1995). עצם הדיון וההבחנה בין הסוגות הטלוויזיוניות הפכו את הטלוויזיה למדיום אשר יכול, מבחינה חברתית ומוסדית, לייצר סוגות אמנותיות ואיכותיות, מכיוון שלימודי הסוגה ושיח הסוגות מאפיינים, בדרך כלל, שדות תרבותיים הנתפסים כבעלי פוטנציאל ליצור יצירות אמנות (Creeber, 2001).

בתחילת שנות השמונים של המאה ה-20, עם היווצרותו של מבנה הזרמנויות מוסדי-ארגוני בטלוויזיה האמריקנית, נוצרה לראשונה הכרה ביקורתית ואקדמית בסוגה של סדרת הדרמה הטלוויזיונית המתוגת כאיכותית (Mazdon, 2005; Feuer, Kerr, & Vahimagi, 1984; McCabe & Akass, 2007). יש המייחסים את תחילת הדיון האקדמי והציבורי הרואה בסדרות דרמה טלוויזיוניות סוגה איכותית לשידורה של סדרת המשטרה האמריקנית "בלוז לכחולי המדים" (Hill Street Blues), אשר הופקה עבור ערוץ השידור הציבורי-מסחרי NBC. הסדרה נחשבה חדשנית ואמנותית בשל הנרטיבים הפלורליסטיים שהוצגו בה, בשל הרכב השחקנים המגוון אתנית, גזעית ומגדרית, ובשל גישתה הביקורתית של הסדרה כלפי המשטרה והממשל (Mazdon, 2005).

מעמדה של סדרת הדרמה הטלוויזיונית האיכותית כסוגה בפני עצמה התבסס, במהלך השנים, עם עלייתה של הטלוויזיה בכבלים בארצות הברית. תחילה היה זה ערוץ הכבלים HBO אשר מיתג עצמו מלכתחילה כיצרן איכות שאינה טלוויזיונית אלא קולנועית וססמתו השיווקית הייתה "It's not TV, it's HBO" (McCabe & Akass, 2007). כיום הדבר מתרחש באמצעותם של אתרי אינטרנט המשדרים ומייצרים סדרות דרמה מוערכות – אתרים כגון נטפליקס והולו (Hulu), המשתמשים בטכנולוגיית סטרימינג המאפשרת צפייה ישירה בזמן אמת (Jenner, 2017). אתרים אלו ממשיכים את פרויקט ההיברלות של ערוצי הכבלים והלוויין מהטלוויזיה הליניארית המסורתית ומשנים את ההבניה השיחית של מהות הטלוויזיה כמדיום, וכן מעניקים לתוצרי הטלוויזיה שלהם הילה של אמנות קולנועית (Jenner, 2016). סדרת הדרמה האיכותית

2 אמנם במחצית שנות השמונים הפיקה חברת השידור הבריטית הלאומית BBC סדרות דרמה אשר נחשבו איכותיות (למשל "הבלש המזמר" – The Singing Detective), אולם את המהפכה בהגדרת האיכות הטלוויזיונית יצר השיח האמריקני, אשר הפך לגלובלי (Thompson, 1997).

נחשבת כעת מתחרה לגיטימית של תוצרי שדה הקולנוע ה"איכותי", שהוא עצמו עבר תהליך בידול בשנות השבעים (Baumann, 2007). כיום יש הטוענים כי הטלוויזיה נמצאת בחזית היצירה האורקולית, והקולנוע ניצב במקום משני מבחינת חדשנות ויצירתיות (Lavie, 2015; Mittell, 2015).

השיח האקדמי של לימודי הקולנוע והטלוויזיה ושל לימודי התרבות מגדיר את סדרת הדרמה האיכותית כסוגה שמיחוס לה מכלול של תכונות (חרל"פ, 2011). את רשימת התכונות הראשונית של "דרמה איכותית" הציע חוקר הטלוויזיה רוברט תומפסון (Thompson, 1997). הוא ציין כעשר קטגוריות שחלקן מתייחסות למאפיינים טקסטואליים – אנסמבל גדול של דמויות, תחושת ריאליזם ומבנה נרטיבי בעל זיכרון – וחלקן מתייחסות לתכונות קונטקסטואליות, כמו זכיה בפרסים רבים, ביקורת חיובית וקהל צעיר, עירוני ומשכיל (חרל"פ, 2011). בשנים האחרונות התבססה הגדרת הדרמה האיכותית בעיקר על כתיבתו של ג'ייסון מיטל (Mittell, 2015). על פי מיטל, המבנה הנרטיבי של הסדרות הטלוויזיוניות בעשורים האחרונים מורכב. אין פירושו של דבר שכל סדרה המדגימה מורכבות נרטיבית היא איכותית, אלא שמורכבות נרטיבית היא תנאי בסיסי לאיכות.

לפי מיטל, מורכבות נרטיבית משמעה מבנים נרטיביים חדשניים ולא קונבנציונליים הכוללים אפקטים ויזואליים מרשימים, אפקטים עלילתיים ותסריטאיים מרשימים, דמויות משונות שצצות לפתע ופיתולי עלילה מורכבים. מאפיין מרכזי נוסף של מורכבות נרטיבית היא עלילה אפית וארוכה, אך בד בבד גם סיום סיפורו הפנימי של כל פרק. כלומר, מורכבות נרטיבית מגדירה מחדש צורות אפיזודיות (פרקים) ומייחסת להן איזון הנע מצד לצד, בין נרטיב אחד המתמשך לאורך הסדרה ובין מבנה הפרק הסגור (שם). מאפיינים אלו, על פי מיטל, דורשים מהצופה פעילות קוגניטיבית גבוהה המתרכזת גם בהנאה וגם במודעות צורתית. כך הקהל יכול לצרוך תוצרים טלוויזיוניים באופנים שונים המתאימים לעידן המדיה הדיגיטלית או ה"פוסט-טלוויזיה" – עידן שבו תכנים טלוויזיוניים מופצים דרך פלטפורמות שונות: רשתות שידור מסורתיות, אתרים אינטרנטיים, רשתות חברתיות וערוצי כבלים ולוויין (חרל"פ, 2014). הקהל יכול להשתתף בתכנים עצמם – לצרוך בזמנו החופשי את הסדרה שהוא צופה בה, לדבר עליה בפורומים אינטרנטיים וכדומה. הנרטיב המורכב מצריך, כאמור, אוריינות וכישורי הבנה נרטיביים, שלטענת מיטל רוב הצופים רכשו במהלך השנים (Mittell, 2015).

לעומת הסוגה הנתפסת כאיכותית התגבש מעמדה הנחות של טלוויזיית הריאליטי. אליס הול הגדירה את סוגת הריאליטי כתוכניות שמשתתפים בהם אנשים רגילים (כלומר כאלה שאינם שחקנים) אשר דבריהם והתנהגותם אינם מוצגים כאילו נקבעו על ידי תסריט (Hall, 2006). סוגת הריאליטי, שראשיתה בסדרות העוקבות אחר אנשי מקצוע (למשל Cops האמריקנית), היא כיום סוגה מגוונת שיש בה תחרויות כישרונות, תוכניות שבהן נבחרים למשתתפים חתן או כלה, הישרדות על אי בורד והסתגרות של קבוצת אנשים בבית. רק מיעוט בשיח הפובליציסטי והאקדמי העוסק בה שופט אותה לחיוב (Krijnen & Tan, 2009). הביקורות נעות מהגדרתה כתיאטרון אימה של ערכים ניאוליברליים המקדמים תחרותיות קשה (Couldry, 2008) ועד להאשמתה בקידום של מציצנות, מעקב וחדירה למרחב הפרטי (Andrejevic, 2004; Mathijs, 2002). זאת ועוד, רבים טוענים כי הסוגה אינה מציגה מציאות כלל וכלל וכי הטענה לאותנטיות, המגולמת בשמה, שקרית, משום שבפועל מדובר בתוכן ערוך המקדם אג'נדה מסחרית (Deery, 2013). לסיכום, מרבית השיח הפובליציסטי והאקדמי מגדיר את סוגת הריאליטי כסוגה שאינה

איכותית ואף כסוגה נחותה (Aslama & Pantti, 2007), לעומת סוגות הנחשבות איכותיות יותר ואפילו אמנותיות, כגון סדרות דרמה בהמשכים (Mittell, 2015; Nelson, 2006). כתוצאה מכך, נדמה כי בעיני השיח הפובליציסטי והאקדמי תוכניות הריאליטי שייכות לזירה אחרת לחלוטין מזירת הטלוויזיה האיכותית. את טלוויזיית הריאליטי משייכים כיום לזירה מסחרית הנחשבת לנחותה – זירת הסלבריטאים, אשר מייצרת ידוענים שמקבלים 15 דקות של תהילה ונתפסת כאיום המשחית את הזירות התרבותיות האחרות (Turner, 2006). כך מגלה שדה הטלוויזיה הגלובלי את הסוגות ה"נחותות", כגון טלוויזיית הריאליטי, לזירה שאינה נתפסת כטלוויזיונית ומאמץ שיח של שדות תרבותיים אליטיסטיים יותר מתוך אסטרטגיה של היבדלות ומיון (Bourdieu, 1993).

זאת ועוד, טלוויזיה הנחשבת למורכבת נרטיבית אינה יכולה, מתוקף הגדרתה, להיות טלוויזיית ריאליטי, שכן זו אינה מאופיינת בתסריט ובעלילה אפית וארוכה. כך בעצם נוצר שיח של מומחים שמייצר הבחנה בין טלוויזיה איכותית, קרי מורכבת, לטלוויזיה שאינה מורכבת ועל כן נתפסת כאיכותית פחות. ההנחה כי טלוויזיה מורכבת דורשת מן הצופות פעילות קוגניטיבית מורכבת מגלמת בתוכה מסר אליטיסטי סמוי, שעל פיו יש קהל המסוגל לפעילות קוגניטיבית כזאת ויש קהל שאיננו מסוגל לה. לטענת מיטל, כאמור, רוב צופי הטלוויזיה רכשו מיומנות זו לאורך השנים (Mittell, 2015), אולם טענה זו מתעלמת מכך שבעלות על הון תרבותי, המושפעת משייכות לקבוצות מעמדיות, גזעיות, אתניות ומגדריות, עשויה להשפיע על פרשנות הצופים והצופות ועל מה שהם רואים כאיכות.

מטרתו של מאמר זה היא, כאמור, לבחון את אופן פעולתה של ההבניה החברתית המבחינה בין סוגות ובין איכות בשדה הטלוויזיה בישראל, דרך בחינת התפיסה העצמית של יוצרי ויוצרות טלוויזיה בישראל משני קצוות השדה הטלוויזיוני, זה המסחרי וה"נחות" וזה האוטונומי ה"איכותי". בחינה זו תישען על התאוריה של פייר בורדייה (Bourdieu, 1993, 1995) ועל גישת התעשיות התרבותיות (Hesmondhalgh, 2007).

בורדייה, גישת התעשיות התרבותיות ומה שביניהם

על פי בורדייה, שדה הייצור האמנותי מובנה על ידי האופוזיציה בין שני שדות המשנה – שדה הייצור המצומצם ושדה הייצור בקנה מידה רחב (המוני). שדה הייצור המצומצם כולל את מה שאנו קוראים לו בדרך כלל "אמנות גבוהה", או "קלאסית", ספרות "רצינית", אמנות פלסטית וכיוצא באלה. בשדה משנה זה, התחרות בין הסוכנים היא בעיקר סימבולית ומערבת יוקרה ופרסום אמנותי. זהו ייצור עבור יצרנים, טוען בורדייה. נוסף על כך, קצה ייצור זה מאופיין בלוגיקת פעולה אמנותית אוטונומית, המשקפת את אידאולוגיית האמנות האוטונומית. כלומר, בבסיס הפעולה היצירתית נמצאת לוגיקה של אמנות לשם אמנות ולא שיקולי רווח והפסד כלכליים (Bourdieu, 1990). בקצה זה נלחמים היצרנים על קידוש יצירותיהם ועל צירופן אל הקנון האמנותי (Bourdieu, 1993), כך שלעיתים מה שנתפס כאוונגרד, כלומר כחדשני, כחתרני וכחסר קידוש, הופך ברבות הימים לחלק מהקנון (רגב, 2011).

שדה הייצור בקנה מידה רחב כולל, על פי בורדייה, את מה שקרוי "תרבות ההמון" או "תרבות פופולרית": טלוויזיה מסחרית, קולנוע, רדיו, ספרות להמונים. תרבות זו מוחזקת באמצעות

תעשיית תרבות רחבת היקף וההיררכיות נקבעות בשדה זה על ידי הון כלכלי. אמנם לעיתים שדה הייצור הרחב שואל אלמנטים ולוגיקות משדה הייצור המצומצם כדי לחדש עצמו (Bourdieu, 1993), אולם ככלל, לוגיקת הפעולה השלטת בו היא הלוגיקה הכלכלית – פעולות בשדה נובעות משיקולי רווח והפסד כלכליים (Bourdieu, 1990). אם כן, השדה התרבותי מכונן עולם כלכלי מהופך: הקצה האוטונומי, המבוסס על הון סימבולי ולכן מוכפף רק לדרישות פנימיות, מתווג כחיובי, ואילו הקצה הנגדי – המבוסס על כפיפות לדרישות השוק הקפיטליסטיות – מסומן כשלילי.

גישה זו, מחד גיסא, שוללת את תפיסת האמנות הטהורה של אסכולת פרנקפורט (אדורנו והורקהיימר, 1993). מאידך גיסא, היא מאששת את ההפרדה ההיררכית בין התרבות הפופולרית, המצייתת לקודים כלכליים, ובין התרבות הגבוהה, האוטונומית והאמנותית. למרות זאת, פיתוחים אקדמיים של גישתו של בורדייה אפשרו להרחיב את הדיון באמנות גם אל שדה התרבות הפופולרית (רגב, 2011). כך נמצא כי בשדה הטלוויזיה מתקיימת הבחנה בין קצה מסחרי יחסית, הנחשב נחות, ובין קצה אוטונומי יותר, לכאורה, הנחשב איכותי ואף אמנותי (Lavie, 2015). גישת תעשיות התרבות, המכונה גם גישת התעשיות היצירתיות (Flew & Cunningham, 2010), מבקשת לפתור את ההפרדה ההיררכית הזאת מתוך התפיסה כי יצירה אמנותית אפשרית גם בכלל השדות המסחריים של תעשיות התרבות, למשל בתעשיות המוזיקה, הקולנוע והטלוויזיה (Hesmondhalgh, 2006). למרות ההשקפה של גישת תעשיות התרבות, שלפיה היצרנים של תעשיות התרבות הם בראש ובראשונה עובדים בשוק עבודה קפיטליסטי לא-שוויוני בתנאי סיכון וחוסר יציבות (Hesmondhalgh & Baker, 2008, 2010), הגישה אינה מבטלת את האפשרות הניתנת בידי אותם עובדים ועובדות ליצור חידושים אמנותיים ולשמור על חופש יחסי (Hesmondhalgh, 2002). בשל כך יש הטוענים כי לגישה הבורדיאנית יש הרבה מה להציע לקורפוס המחקר של תעשיות התרבות וכי החיבור בין שתי הגישות הללו מתבקש. זאת במיוחד לאור הפיכתה של סדרת הדרמה האיכותית לסוגה בפני עצמה, שאל הסדרות המשתייכות לה מתייחסים כאל יצירות אמנות (Hesmondhalgh, 2006).

כאמור, לשיטתם של הוגי גישת תעשיות התרבות, בכל שדה ייצור תרבותי-תעשייתי ניתן ליצור חידושים אמנותיים. עמדה זו מאפשרת לראות גם את זירת הייצור של תוכניות ריאליטי ככזו שאפשר לייצר בה חידושים יצירתיים אמנותיים. כך מאפשר החיבור בין שתי הגישות – הגישה הבורדיאנית וגישת תעשיות התרבות – לבחון את התפיסות של יוצרים, במקרה זה יוצרי טלוויזיה, לגבי היצירה שלהם, איכותה ומיקומה בהיררכיה של השדה על שלל תוצריו. חלק הארי של המחקר העוסק ביוצרים ובעובדים בתעשיות התרבות ככלל ובתעשיית הטלוויזיה בפרט עוסק בעובדים מדרגה שנייה; רק מיעוטו עוסק ב"אריסטוקרטיה" של התעשייה (Conde, 2009), קרי במאים, תסריטאים ויוצרים ראשיים, רובם גברים. ל"אריסטוקרטיה" זו לא מייחסים תנאי עבודה קשים ועל כן היא פחות מעניינת את חוקרי תעשיות התרבות, שבשנים האחרונות מתמקדים בעיקר בתנאי העבודה בתעשיות אלו. אולם העובדים הבכירים האלה הם בעלי העוצמה הרבה ביותר בעיצוב תכנים עתירי סמלים בעלי משמעות, ועל כן השפעתם החברתית רבה (Hesmondhalgh, 2007). מכיוון שיחסית לעובדים אחרים בתעשיות התרבות יש להם השפעה רבה יותר על הבניית המציאות באמצעות הגדרות של איכות, מעניין יהיה לבחון כיצד הם מבינים ומפרשים את ההבחנה הממוסדת בין הסוגות הטלוויזיוניות השונות.

ייחודה וחשיבותה של בחינת המקרה הישראלי

בישראל כפוף שדה הטלוויזיה המסחרי-ציבורי, שבו מתמקד מאמר זה, לרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו.³ הרשות השנייה היא הרגולטור של ערוצי הטלוויזיה והרדיו המסחריים בישראל, ולצדה פועלת מועצת הכבלים והלוויין, אשר מפקחת על שידורי הכבלים והלוויין. הרשות, אף שהיא רגולטור חלש (טוקטלי, 2000; Lavie, 2017), עודנה אוכפת על ערוצייה כללים אשר מבחינים באופן מפורש בין טלוויזיה איכותית, הקרויה "סוגה עילית", ובין כל השאר; כללים אלו תקפים גם עבור הכבלים והלוויין. תקנות ה"סוגה העילית" תוקננו בראשית שנות האלפיים כדי למנוע מהטלוויזיה המסחרית לשדר אך ורק שעשועונים ואופרות סבון, שנחשבו תוכניות נחותות. התקנות הללו מטילות על זכייניות ובעלי רישיונות של ערוצי הטלוויזיה המסחרית לעמוד במכסה של שידור "סוגה עילית".⁴ לפי חוק הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, התש"ן-1990, סוגה עילית על פי הגדרתה כוללת תוכניות דרמה, ובהן גם סדרות דרמה בהמשכים, תעודה, סרטי תעודה מיוחדים ותוכניות מיוחדות (שגב ולוי, 2010). תוכניות ריאליטי אינן נכללות בהגדרה זו. מכסות השידור נוטות להשתנות מדי כמה שנים, אך מי שאינו עומד במכסה נקנס. בשנת 2002, לאחר מאבק משותף עם יוצרי הטלוויזיה, קבעה הרשות השנייה כללים של נאותות הפקה, המגדירים כמה כסף יש להשקיע בשעת הפקה כדי שהמוצר המוגמר ייחשב סוגה עילית. הסכמה הכלכלית הזאת מגדירה סוגה עילית כתוצר טלוויזיוני אשר שעת הפקה שלו עולה 70% לפחות מהתקציב לשעה לסוגה (שם). חקיקת חוק הרשות השנייה ותקנות תקנות הסוגה העילית הובילו לפרץ יצירה עצום בטלוויזיה הישראלית ולזינוק של 400% בשיעור ייצור הטלוויזיה המקורית בישראל בשנים 1993-1998 (בר-גור, 2011). בסופו של דבר, החוק הישראלי עצמו מבחין בין "איכות" ל"חוסר איכות", והגדרות אלו השפיעו מן הסתם על היוצרות בשדה הייצור הטלוויזיוני (שם).⁵

שדה הטלוויזיה הישראלי הוא מקרה מבחן מרתק. על אף היותו שדה ייצור קטן במדינה פריפריאלית, בשנים האחרונות הפך שדה הטלוויזיה הישראלי לאחד מיצואני הפורמטים

3 בשנות התשעים נחקק חוק הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, אשר הפריט את שידורי הטלוויזיה והרדיו ואפשר להקים ערוצי טלוויזיה ורדיו מסחריים וציבוריים כגון ערוץ 2 וערוץ 10 (ערוצי טלוויזיה מסחריים). הערוץ הראשון, אשר שלט עד אז בלעדית בשדה הייצור הטלוויזיוני בישראל מתוקף חוק רשות השידור (1965), הפך אז לגורם לא רלוונטי בשדה (בר-גור, 2011). לאחרונה נסגרה רשות השידור והשידור הציבורי-ממלכתי מתנהל על פי חוק תאגיד השידור החדש; אולם הערוץ הטלוויזיוני החדש של התאגיד – ערוץ כאן 11 – לא הפך עדיין לגורם משמעותי בשוק הטלוויזיה הישראלי. יש לציין כי אף שבשנים האחרונות החלו חלק מן הצופים לצפות בטלוויזיה בפלטפורמות אינטרנטיות גלובליות כגון נטפליקס, שיעורי הצפייה בערוצים המסחריים המקומיים בישראל גבוהים עדיין (מן ולביאון, 2016).

4 ערוץ 2 נוהל בשיטה שבה הרשות השנייה מעניקה זכיינות לזכייניות אחת לכמה שנים, ועל כן פוצלו שידוריו בין זכייניות השידור רשת וקשת. בעלי ערוץ 10 קיבלו בשנת 2015 רישיון שידור ל-15 שנה. בנובמבר 2017 פוצל ערוץ 2 לשני ערוצים מסחריים נפרדים – ערוץ 12 (שידורי קשת) וערוץ 13 (שידורי רשת) – ובערוצים אלו הוחלפה שיטת הזכיינות בשיטת הרישיונות.

5 בשנים האחרונות פרסם משרד התקשורת המלצה לבטל את מחויבויות התוכן ואת כללי נאותות ההפקה, אולם המלצה זו לא יושמה עד כתיבת שורות אלו.

הטלוויזיוניים המובילים במערב (Shahaf, 2016). בעידן הנוכחי מתקיים מרוץ לתחית עלויות הייצור – עלויות הייצור הטלוויזיוניות נדרשות לרדת עוד ועוד, בשל ההתפתחויות הטכנולוגיות והמבניות שהובילו לתחרות עזה בין ערוצי טלוויזיה ציבוריים-מסחריים לערוצי אינטרנט ויוטיוב המייצרים גם הם תוכן טלוויזיוני (McNutt, 2015). ישראל, אשר התמחתה בשימוש באמצעים מצומצמים לייצור טלוויזיה המוגדרת כטובה ואיכותית בשל עונו של שוק הטלוויזיה המקומי, הפכה ליצאנית פורמטים מבוקשת בעידן שבו תעשיית הטלוויזיה הגלובלית מחפשת פורמטים מצליחים וזולים להפקה (Shahaf, 2016). יוצרי טלוויזיה ישראלים מוצבו בחזית היצירה העולמית והיו לגורם משמעותי בטלוויזיה הגלובלית. לפיכך, ניתוח עמדותיהם של היוצרים הישראלים לגבי איכות טלוויזיונית, לגבי ההבחנה הממוסדת בין סוגות ולגבי תפיסתם את עבודתם עשויים לשקף לא רק את העמדות המקומיות אלא גם את השיח הגלובלי של יוצרי טלוויזיה.

מתודולוגיה: שיטת המחקר והניתוח

מאמר זה נשען על ניתוח ראיונות עומק עם יוצרי סדרות דרמה אשר הוכתרו כ"איכותיות" על ידי ביקורת הטלוויזיה בישראל ותעשיית הפרסים, קרי סוכני המיון המשמעותיים בשדה (Bourdieu, 1993), וראיונות עומק עם יוצרים של תוכניות הריאליטי הפופולריות ביותר בישראל בעשור האחרון. מטרתו היא לענות על שאלות המחקר הספציפיות, דהיינו כיצד היוצרים והיוצרות בשדה הטלוויזיה מפרשים ותופסים את החלוקה המוסדית לסוגות שונות, וכיצד הם תופסים את עצמם ומגדירים את זהותם. במאמר חזרתי אל ראיונות אשר ערכתי עם יוצרי דרמות "איכותיות" בשנים 2008–2011 ועם יוצרים מובילים של טלוויזיית ריאליטי בשנים 2013–2014. חזרה זו אינה פשוטה מאחר שהיא דרשה ממני רפלקסיביות רבה, הן כלפי תובנות קודמות והן כלפי העמדה החברתית והסוציו-אקונומית שלי עצמי. מאחר שבעברי הייתי שחקנית טלוויזיה ואת חלק מהיוצרים והיוצרות אני מכירה באופן אישי, היה עליי לבצע הזרה למיקום שלי בתוך שדה הטלוויזיה עצמו ולהיות רפלקסיבית כלפי השתייכותי לאותו מעמד סוציו-אקונומי של המרואיינים והמרואיינות. בניגוד למאמרים הקודמים, הפעם בחרתי לשמור על האנונימיות של המרואיינים והמרואיינות, אף שכולם – למעט אחד – הסכימו להיות מצוטטים בשםם. בשל כך אכנה אותם בראשי תיבות וללא קשר ישיר לשם האמיתי. האנונימיות אפשרה לי להתמודד עם ההיכרות האישית שלי עם חלק מן המרואיינים ולנתח את הראיונות עמם באופן ביקורתי יותר. בסך הכול ראיינו 20 יוצרים ויוצרות מן המובילים בשדה הייצור של הטלוויזיה, מתוכם 4 נשים ו-16 גברים. כלומר, 80% מן המרואיינים היו גברים. נתון זה, אשר נגזר בעיקר מהעובדה ששדה התקשורת והטלוויזיה בישראל מוטה מגדרית גם בעמדות הבכירות שבו (פירסט וענבר-לנקרי, 2013), נלקח בחשבון בעת הניתוח. גיל המרואיינים נע בין סוף שנות ה-30 לסוף שנות ה-50. כל המרואיינים גרים ופועלים בגוש דן – בתל אביב ובערי הלוויין שלה. לרובם (למעט שניים) תואר אקדמי, אם בקולנוע וטלוויזיה ואם בתחום אחר. המוצא אתני של רובם נחשב אשכנזי, אולם יש לציין כי אין לי נתונים מדויקים לגבי מוצא המרואיינים מכיוון שנמנעתי

מלשאל שאלות המבררות את מוצא המרואיינים בעת הראיונות. כל המרואיינים יהודים, כנגזר מהרכב העומדים בקרקוד תעשיית התקשורת והטלוויזיה בישראל (שם).⁶

הראיונות היו ראיונות עומק חצי-מובנים (Denzin, 1970). בסגנון ראיונות זה המראיין מציג שאלות שהוכנו מראש והן אמורות לנתב את המרואיין לסוגיה הנבחנת, אך ניתן לשנות את השאלות ואת סדר הצגתן לפי האופן שבו מתפתח הראיון (שם). בריאיון עומק ניתנת למרואיינים יד חופשית להבנות את תשובתם ללא הכוונת החוקרת (מוצאפיי-הלר, 2004; שקדי, 2004). כל הראיונות ארכו בין שעה וחצי לשעתיים. שני מרואיינים רואיינו פעמיים; לכל אחד מהם חזרתי לאחר שעלו אצלי שאלות נוספות בעקבות הראיון הראשון.

הראיונות נותחו בשיטת הניתוח התמטי (thematic analysis) (Braun & Clarke, 2006). בשיטה זו החוקרת מזהה דפוסים חוזרים בטקסט (במקרה זה, בראיונות המתומללים) ובוחנת כיצד הם משקפים שיחים חברתיים והבניות חברתיות (שם, עמ' 9). לשם כך עברו הראיונות קידוד ראשוני על ידי עוזר מחקר שתר אחר חזרות של נושאים מסוימים בתמליליהם. לאחר מכן ערכתי אני מיפוי של קטגוריות המחקר הראשוניות שעלו מן השדה. בשלב זה איחדתי קטגוריות ופיצלתי אחרות כדי לבסס את התמות האנליטיות המרכזיות.

מחקר זה הוא מחקר איכותני-פנומנולוגי. בשל מספר המרואיינים הנמוך יחסית וגם בשל אופיין הפרשני של השאלות, לא מצאתי לנכון להשתמש בשיטות מחקר כמותניות או בסטטיסטיקה תיאורית מכיוון שלכך לא תהיה משמעות מובהקת. אולם כדי להעמיק את הניתוח מעבר לניתוח התמטי, נשענתי על תובנות הסוציולוגיות-לינגוויסטיקה, הרואות בשיח המילולי מערכת סימנים אידאולוגית המתגשמת באופן חומרי ומאפשרת ביטוי לעומקים הרגשיים של הדובר (להברר, 2014). לפיכך התייחסתי לדברי המרואיינים כאל לשון דבורה המתארת את תפיסת המציאות, את התפיסה האידאולוגית ואת עולמם הפנימי (שם, עמ' 9).

אמביוולנטיות וחתרנות: יוצרות ויוצרים של סוגת הדרמה האיכותית מדברים

חגי לוי עשה את השילוב של טלנובלה ותרנגם את זה ליצירה עם התכנים הכי עמוקים ופוצץ את העולם. הטלוויזיה בעיניי זה לא מקום של תת-תרמה וחרא כי יש כאן מאסטרפיסים [יצירות מופת] של אמנות שמתקיימות אפילו בתנאים הקשים של טלוויזיה מסחרית. יש יוצרים שיודעים לחבר את המסחרי לאמנותי. דנה מודן יכולה לעשות את זה, היא מסוגלת לפנות לקהל הרחב ולשמור על איכות... סיינפלד נולדה בטלוויזיה המסחרית... הריאליטי לא קשורה לאמנות, אני רוצה לנוח, הבידור... [...] גם בתוך הטלוויזיה קורים ניסים של אמנות.

ש', אחד מיוצרי הדרמה המוערכים בישראל, מבחין בדבריו בין טלוויזיית ריאליטי לטלוויזיה איכותית יותר, לדוגמה – בהקשר הגלובלי – קומדיית המצבים (סיטקום) המוערכת "סיינפלד",

6 אני מתייחסת כאן לבמאיות, לתסריטאים, לעורכות וליוצרים ראשיים. על פי גישת תעשיות התרבות, אלה נכללים כולם בהגדרה "יוצרים" (Conde, 2009).

או "בטיפול", סדרת הדרמה נושאת הפרסים של הבמאי חגי לוי, אשר נמכרה כפורמט גם לערוץ הכבלים האמריקני המוערך HBO. עם זאת, היוצר אינו שולל את היכולת של הטלוויזיה לייצר יצירות אמנות גם בתנאים הקשים של הטלוויזיה המסחרית, כפי שהוא מכנה זאת. בדבריו הוא מתכוון לאופן שבו תנאי ההישרדות בטלוויזיה המסחרית מחייבים את בעלי הערוצים לפנות לבידור ולמסחריות, למשל לסוגת הריאליטי. ולמרות זאת קורים, לטענתו, "ניסים של אמנות". מצד אחד היוצר מחליף את הטלוויזיה מתיוגה כ"זבל" וכ"ת-רמה" ומצד שני הוא מותח קו ברור מאוד שמפריד בין יצירות אמנות ובין בידור איכותי פחות.

ואכן, אחת התמות המרכזיות שעלו בניתוח הראיונות עם יוצרים ויוצרות של טלוויזיה מוערכת ושל טלוויזיית הריאליטי היא שאלת האמנות. ש', היוצר המצוטט לעיל, מכתיר יוצר ויוצרת איכותיים לטעמו – חגי לוי ודנה מודן⁷ – ומבטא בכך את תהליכי הקנוניזציה האמנותית של השרה (Bourdieu, 1993). הוא מזכיר בנשימה אחת שני יוצרים, האחד גבר והשנייה אישה, באופן המבטא לכאורה שוויון בשדה הייצור הטלוויזיוני הישראלי. שוויון כזה אינו קיים בפועל (פירסט וענבר-לנקרי, 2013), אולם כמעט כל היוצרים אשר ראייתו, למעט אחדות מן הנשים המרואיניות, עיוורים להיבט זה.

באשר לשאלת האמנות, בשימוש הלשוני של היוצר במילים כגון "חרא" ו"ת-רמה" הוא מבקש להבחין באופן דיכוטומי בין יצירות טלוויזיוניות "נחותות" לאמנותיות. לעומת השפה הנמוכה ("חרא") הוא משתמש במושג לועזי – "מאסטרפיס" – השימוש במושג הלועזי לעומת המילה העברית "חרא" מבטא כנראה, באופן מסוים, את תפיסתו של היוצר כי הטלוויזיה האמנותית היא תולדה של שדות טלוויזיה אנגלו-אמריקניים. כך גם מחצין היוצר את ההביטוס המערבי-קוסמופוליטי שלו (Regev, 2013) – באמצעות התייחסות לסדרה האמריקנית "סיינפלד" כאל תו תקן ובאמצעות שימוש במילה בלועזית. ואכן, החיבור בין אמנות הטלוויזיה לשדה האנגלו-אמריקני הופיע אצל רוב המרואינים, גם בקרב אלו אשר יוצרים בעיקר טלוויזיית ריאליטי.

שאלת האמנות בשדה הטלוויזיה קשורה קשר הדוק להגדרות הסוגה. ואכן נדמה כי ש' מאשרר את התפיסה המוסדית, הרואה בדרמה האיכותית סוגה בפני עצמה שיש לה מאפיינים ברורים. ש' מזדהה עם התפיסה כי סוגת הדרמה האיכותית מאופיינת במורכבות נרטיבית וכי אינה "מבדרת" (Mittell, 2015) כמו טלוויזיית הריאליטי המסחרית (Lavie, 2016). אולם בקריאה נוספת ניתן לראות כי בה בעת הוא חותר תחת העמדה כי המסחרי אינו יכול להיות אמנותי (Bourdieu, 1993). הוא אמנם מבחין בין סוגת הריאליטי, הנחותה בעיניו, ובין סוגת הדרמה האיכותית, אולם בסופו של דבר, אם "ניסים של אמנות" יכולים להתרחש בשדה הטלוויזיה, המאופיין ביצירתיות – הרי גם בקצה המסחרי והבידורי שלו, על סוגותיו השונות ובהן גם טלוויזיית הריאליטי, נותרת אופציה של יצירה אמנותית (Banks & Hesmondhalgh, 2009). עמדה דומה מבטא ר', אחד מבמאי הטלוויזיה העסוקים והמוערכים בישראל בעשורים האחרונים:

7 דנה מודן היא יוצרת טלוויזיונית פורה ומוערכת שיצרה בין היתר את הסדרה "אהבה זה כואב", העוסקת בסיפור אהבה בין מוסכניק מזרחי לכוכבת טלוויזיה אשכנזית. הסדרה הוגדרה פורצת דרך בשל עיסוקה בחומרים חברתיים נפיצים כגון סיפור אהבה בין מזרחי לאשכנזייה (Lavie, 2015).

אם יש כזה דבר אמנות, אז גם טלוויזיה יכולה להיות מוגדרת כאמנות. כמו שפעם אמרו שמה שלא מוזיקה קלאסית זה לא אמנות, ואחר כך אמרו שמה שלא מוזיקת רוק זה לא אמנות, והיום גם פופ מוגדר כאמנות. ככה גם ריאליטי... כמו "כוכב נולד" [תחרות ריאליטי שירה], שזו התוכנית שאני הכי אוהב בעולם... כנראה ש"איכותי", כמו "מוסרי", מבטא את רוח התקופה.

ר' חותר בדבריו תחת ההבחנות המוסדיות בין אמנותי למסחרי ובין ערכי הסוגות השונות אשר התקבעו בשדות ייצור תרבותיים ובשרה הטלוויזיה (Lavie, 2015, 2016). מבחינתו, גם סוגת הריאליטי יכולה להיות מוגדרת כאמנותית, כלומר כאיכותית וכמורכבת, כמו סוגת הדרמה האיכותית.

גם ב', יוצר דרמות מוערך, מציג עמדה מורכבת לגבי ההבחנה בין סוגות עליונות לסוגות נמוכות בשדה הייצור הטלוויזיוני:

זה לא שלא ניסיתי ליצור דברים מסחריים... אני אספר לך סוד... חברה שמייצרת ויוצרת סדרות יומיות [טלנובלות] מהמובילות בארץ עשתה איתי שלושה פיתוחים לסדרות יומיות שהיה בהן משהו שאהבתי וניסיתי ובסופו של דבר בעל החברה אמר לי – עזוב. אתה לא קוואליפייד [שמתאים לדבר... ואני לא חושב שזה להיות אובר-קואליפייד, אני חושב שזה ממש יכולת ושפה בפני עצמה. יש ריאליטי ז'אנר עליון בעיקר בטלוויזיה הבריטית ואפשר לראות שם אירועים קונסטרוקטיביים. הלואו [low] זה הלבשה וההיי [high] זה להיכנס לבית של מישו ולהפוך אותו לבן אדם חדש – אספנות, היסטוריה, אמנות. יכול להיות מצב שבו הריאליטי הוא מורכב ועמוק. אבל אנחנו בישראל בחרנו ללכת על הריאליטי האמריקאי, שהוא סוג של מלחמת גלדיאטורים. אבל אין לי שום בעיה עם ריאליטי כי אני איש איגוד הבמאים, היא מספקת עבודה לאנשים שלי...

מחד גיסא, ב' מצהיר שהוא אינו כשיר לביים דרמה יומית (טלנובלה), סוגה שמקורה בדרום אמריקה והיא נחשבת נחותה (ברגור, 2011). מאידך גיסא הוא טוען שהדבר אינו נובע מהיותו כשיר יתר על המידה אלא מכך שדרושים כישורים שונים ליצירת הסוגות השונות. לטעמו, גם בסוגות שנחשבות נמוכות, כגון ריאליטי וטלנובלות, יכולות להתקיים יצירות מורכבות ועמוקות – בתנאי שהן עוסקות ב"אספנות" וב"אמנות". אמנם אמירה זו עדיין אליטיסטית, אך היא מפרקת את ההבחנה ההיררכית בין סוגות מסחריות יותר ופחות. בדבריו הוא גם מרמז כי המאפיינים הממוסדים של סוגת הדרמה האיכותית, כלומר מורכבות ועומק, יכולים לאפיין גם את הסוגות ה"נחותות" – ריאליטי וטלנובלות. אולם, לטענתו, בישראל בחרו ליצור את הסוגות ה"נמוכות" ביותר של טלוויזיית הריאליטי. לטעמו, הריאליטי בישראל אינו מורכב ואינו עמוק. כאיש איגוד הבמאים, הנאבק על שכרם ועל מעמדם של במאי הטלוויזיה בישראל, ב' אינו שולל עבודה בכל תחום בטלוויזיה. הוא מודע לאופיו התעשייתי של שדה הייצור הטלוויזיוני, לזמניות של היוצרים בתחום זה ולקשיי התעסוקה שלהם (חגי ודודון, 2014; Conde, 2009). אבל גם בתוך שדה ייצור תעשייתי זה, לדבריו, אפשר ליצור יצירות עמוקות ומורכבות בכל סוגה שהיא, גם המסחרית ביותר. אמירה זו חותרת הן תחת האידאולוגיה של האמנות האוטונומית (Bourdieu, 1993) והן תחת ההגדרות הממוסדות המבחינות בין סוגת הדרמה האיכותית לסוגות טלוויזיית הריאליטי והטלנובלה – סוגות שעל פי הגדרות השרה אינן מורכבות ואינן עמוקות (Mittell, 2015).

אולם אחדים מיוצרי הדרמות ה"איכותיות" הבחינו בכירור בין הסוגות השונות, מאפייניהן ואיכותן, באופן שעולה בקנה אחד עם התפיסות הממוסדות באקדמיה ובשדה הטלוויזיה (חרל"פ, 2016). ד', במאית של סדרות דרמה מוערכות אשר במקביל מביימת פרסומות "בשביל להתפרנס", כלשונה, הבחינה בחדות בין סוגות "עליונות" לטלוויזיה "נחותה" בעיניה. "הציעו לי לעשות טלנובלה ולא עשיתי... זה לא נותן לי את הרגע הזה האישי שגורם לך להעריך את זה שכתבת סצנה טובה או מחורבנת... ריאליטי? ממש לא מעניין אותי".

ד' מבחינה בין מאפייני סוגת הדרמה האיכותית המתוסרטת (Mittell, 2015), הנשענת על כתיבת תסריט של אמן שנתפס כ"גאון" (Bourdieu, 1984), ובין מאפיינים של סוגת הטלנובלה, שהכתיבה בה אינה אישית ואמנותית לכאורה (Harrington et al., 2015). היא מבחינה גם בין שתי אלה לטלוויזיית הריאליטי, שאינה מתוסרטת כלל (Hall, 2006) ועל כן ככל הנראה אינה מעניינת אותה כיוצרת. היא יוצרת מדרג בין שלוש סוגות טלוויזיוניות – סוגת הריאליטי, הטלנובלה והדרמה האיכותית, ומאששת בכך את הגדרות השדה (Creeber, 2001).

ד' משתמשת גם בטרמינולוגיה המהדהדת את עולם המושגים הציוני, עתיר מושגי הלחימה וכיבוש היעדים, ומשלבת אותה במיתוסים מעולם אידאולוגיית האמנות האוטונומית המודרנית (Bourdieu, 1993):

בבימוי של דרמה את מגייסת את כוחות הנפש [...] הפניות הפיזית והרגשית שבמאי צריך, כי אנחנו עובדים בלי כסף. זה עולה לך, לבמאי [בבריאות הנפש]. [...] היציאה להפקת טלוויזיה דרמטית משולה ליציאה לקרב, תחושת המבצע, לילות ללא שינה... התעשייה הזו עובדת ומונעת מתשוקת היוצרים ומהמוכנות שלהם להקריב ולא מכסף, ובמקום הזה נשים מוצאות את עצמן במקום קשה. [...] כשהייתי רווקה עמדתי בתחרות בלי בעיה. אני לא מקריבה את המשפחה היום ולא מוותרת, אני פשוט עושה 40 טלפונים ביום עבודה שקשורים לבית... יחד עם כל הכבוד העצמי והשנאה העצמית בעולם...

לדבריה, ד' מזדהה עם השיח המציב את היוצרים בתעשיות היצירה, ובמיוחד בטלוויזיה, כעובדים בשדה שהתנאים בו קשים עד הישרדותיים (Hesmondhalgh & Baker, 2008, 2010). שיח זה תואם את שיח האמנות האוטונומית, המתאר את ה"גאון" באמנות כקשה יום וכעני (Heinich, 1996). האיכות הטלוויזיונית מוגדרת אצל ד' גם במונחים אמנותיים וגם במונחים מלחמתיים וחלוציים. החדשנות, שהיא תנאי להגדרת הסוגה של הדרמה האיכותית (Lavie, 2015), הופכת לחלוציות, והיוצרת תופסת את עצמה כאמנית המביאה את פנימיותה לידי ביטוי על פי המיתוס המודרני הרואה את ה"גאון" באמנות כמי שמבטא את עצמיותו ביצירת האמנות (Heinich, 1996). על רקע דבריה הבוטים נגד הסוגות ה"נחותות" והאדרתה את העבודה על סוגת הדרמה האיכותית, מנסה ד' להצדיק כאילוץ כלכלי את עבודתה בשדה המסחרי ביותר של היצירה הטלוויזיונית – שדה ייצור הפרסומות, סוגה שבדרך כלל אינה זוכה לכל הערכה אמנותית. כמו כן, ד' חשה כי המגדר שלה, על כל משמעויותיו החברתיות בתעשיית הטלוויזיה ובכלל (למיש, 1997), מעצים את הקושי שלה. היא מציינת שהיא 'עושה 40 טלפונים ביום' הביתה. היא מתארת שדה תחרותי, גברי וקשוח כזירת מלחמה ממש.

בסופו של דבר, מדבריהם של יוצרי ויוצרות הדרמות ה"איכותיות" עולים סימנים ברורים של מאבק בשדה ייצור חדש יחסית – שדה הטלוויזיה בישראל. בשדה הזה, המסחרי והתעשייתי, משתמשים היוצרים הפועלים בקצהו האוטונומי לכאורה בטרמינולוגיות שונות שנועדו להצדיק

את עבודתם בטלוויזיה וגם להבחין את עבודתם שלהם מזו של אחרים. חלקם פונים לשיח קוסמופוליטי (Regev, 2013), אחרים לשיח חלוצי-מיליטריסטי, אמנותי או תעשייתי; יש המאששים את הגדרות הסוגה הממוסדות ויש החותרים תחתן. אם כן, נדמה כי יוצרות ויוצרים של דרמות "איכותיות" מבטאים עמדה אמביוולנטית כלפי ההגדרות הממוסדות של הסוגות השונות. בפרשנות יומיומית של עבודתם בשרה שהם תופסים כבעל חופש יחסי (Boltanski & Chiapello, 2007) הם חותרים, באופן מסוים, תחת ההגדרות הממוסדות הללו.

ההבחנות מתפרקות: יוצרים ויוצרות של טלוויזיית הריאליטי מדברים

יוצרי תוכניות הריאליטי מציגים עמדה חתרנית עוד יותר מול ההגדרות הממוסדות. מבחינתם, פירוק ההגדרות הוא חלק ממאבקי המיון בתוך השרה (Bourdieu, 1993). כך למשל י', אחד מעורכי תוכניות הריאליטי המצליחות ביותר בישראל, תיאר אחדים מההיבטים של יצירת תוכניות כאלה כאמנות בפני עצמה:

קשה לי להגדיר אמנות, את יודעת, כל דבר ש... את יודעת, שמביא קהל והוא עושה משהו לאנשים והם עומדים מול זה והוא מבין משהו – זו אמנות, את יודעת... האם זה אמנותי במובן האמנותי, [...] הקונבנציונלי? אני חושב שיש שם רגעים. להגיד לך שכל המוצר הזה הוא איזה מעשה אמנות? לא. אבל אני חושב שאנחנו משתמשים בהרבה אמנויות בתוך הדבר הזה – אם זה אמנות הלספר סיפור, "סטורי-טלינג", אם זה אמנות העריכה, אם זה אמנות ה... [...] עזבי את זה [גם בעולם בחוץ] מסתובבים מלא אמנים ואנשים ש, את יודעת, מפסלים לי בתי קברות בחצר, הם מפסלים עם קלקר, ויש שם אמנים אמתיים... אני [גם] עובר עם אמנים. אני כן רואה את הסטורי-טלינג כאמנות – הסטורי טלינג, זאת אומרת, זה גם סוג של אמנות.

י', היוצר את אחד מפורמטי הריאליטי הגלובליים המצליחים ביותר בישראל, מהסס בתחילה להגדיר את תוכניות הריאליטי כאמנות, אולם הוא טוען כי כל קהל יכול להבין מה זו אמנות. זוהי תפיסה אנטי-אליטיסטית של האמנות, המבהירה כי כל יצירה תרבותית יכולה להיחשב כאמנות על פי תפיסת הקהל – כל קהל. נוסף על כך, הוא מפרק את המרכיבים של טלוויזיית הריאליטי, שהוא מכנה אותה "מוצר", לכדי יחידות שונות שכל אחת מהן יכולה להיות אמנותית, ובראש ובראשונה אמנות הסיפור – ה"סטורי טלינג". בזאת חותר י' תחת אחת ההגדרות המקובלות של סוגת טלוויזיית הריאליטי – סוגה שאינה מתוסרטת (Hall, 2006; Creeber, 2001). הגדרת הסוגה כלא-מתוסרטת היא אחד הנדבכים המבנים אותה כסוגה שאינה איכותית ואינה יכולה לייצר אמנות (Bourdieu, 1993). אולם י' טוען כי ניתן לייצר אמנות משלל חומרים, וכי בסופו של דבר גם טלוויזיית הריאליטי, המסחרית, היא מתוסרטת באופן מסוים מכיוון שהיא מספרת סיפור ("סטורי-טלינג").

בכך דומה עמדתו של י' לעמדת גישת תעשיות התרבות, אשר אינה שוללת את האפשרות שתוצרים תרבותיים מסחריים יהיו חדשניים ואמנותיים, בשל אופיים היצירתי בבסיסו. זאת

מכיוון שבכל מקום שבו יש יצירה אנושית יכולה להיווצר אמנות (Hesmondhalgh, 2006, 2007). נוסף על כך, כמו ש' יוצר הדרמות המוערכות, המבטא את ההביטוס הקוסמופוליטי שלו (Regev, 2013), גם י' משתמש בטרמינולוגיה משדה הייצור הטלוויזיוני האנגלו-אמריקני – "סטורי-טלינג". השימוש בז'רגון הזה של שדה הייצור הטלוויזיוני הגלובלי מבטא את הרצון להשתייך לשדה הגלובלי, רצון שבולט אצל יוצרי הטלוויזיה בישראל בשנים האחרונות (Shahaf, 2016). כמו כן, שני היוצרים יוצאים מנקודת המוצא שהטלוויזיה היא זירה מסחרית אבל יכולים להיווצר בה איים של אמנות. ג', יוצר ריאליטי בכיר נוסף, מביע עמדה דומה בנוגע ליצירתיות שיכולה להתקיים בטלוויזיית הריאליטי:

החלק היצירתי בריאליטי, בניגוד לדעה הרווחת כלפיו, הוא מאוד גדול. בטח כשהתחלנו ויצרנו בהתחלה, {במובן} של להמציא את היש מאין לגמרי, בטח במקום של החלוציות של כל הדבר הזה ובעצם להמציא את הדבר, את התעשייה הזאת... צריך לזכור איזה קפיצה הביאה הטלוויזיה פה מתוכניות המעגל⁸ לתוכניות חוץ ענקיות: קפיצה מטורפת. וזה מצריך הרבה מאוד יצירתיות בתוך העשייה, גם מול החשיבה המשחקית שיש בתוך הדבר הזה, [...] תמיד לחשוב צעד אחד קדימה ואחר מהמתמודדים שלך, ויש שם המון עבודה שהיא כן נוגעת והיא כן מצריכה מקוריות ויצירתיות. לא תמיד זה מצליח, לא תמיד זה עובד ולא תמיד זה טוב, אבל מבחינתי זה זהה לכל ז'אנר אחר שלא תמיד מצליח או טוב.

ג' מתייחס ליצירה בקצה המסחרי של שדה הטלוויזיה, במקרה זה תוכניות הריאליטי, כאל יצירה חדשנית ומקורית. הוא משתמש בטרמינולוגיה השייכת, על פי בורדייה, לקצה הייצור האוטונומי-אמנותי (Bourdieu, 1993). מאפיין זה הוא גם מאפיין מרכזי של סוגת הדרמה האיכותית (Lavie, 2015, 2016). בשדה הטלוויזיה מקובל להשתמש בטרמינולוגיה זו לגבי תוצרים טלוויזיוניים השייכים לקצה המסחרי פחות (Lavie, 2015), אולם בדבריו של ג' וגם בדבריו של י' מסתמן פירוק של ההבחנה הפנים-טלוויזיונית הזאת שבין טלוויזיה אוטונומית ואיכותית לטלוויזיה מסחרית ואמנותית פחות (Lavie, 2015).

ג' טוען כי כל סוג של טלוויזיה יכול "לגעת" ושגם תוכניות ריאליטי דורשות המון "מקוריות ויצירתיות". בעיניו כל סוגה – ריאליטי וגם דרמה – יכולה להיות טובה או רעה, מצליחה או לא, ובמובן מסוים מקורית וחדשנית, כלומר מבטאת היבטים אמנותיים. זאת ועוד, העשייה של טלוויזיית הריאליטי מושווית כאן שוב לעשייה חלוצית. זו עשייה שהיא כבר מעבר לתוצר אמנותי; זוהי עשייה תעשייתית כלכלית מן המעלה הראשונה. הצדקה כלכלית זו מאפיינת יוצרים ויוצרות בשדות יצירתיים-קפיטליסטיים גלובליים אחרים (Boltanski, 2011). היבטים דומים ניתן למצוא גם בדבריה של א', עורכת ריאליטי בכירה:

תשמעי, יש ריאליטי [ויש ריאליטי]. [...] הריאליטי שאני עשיתי, אני לא רוצה להעיד על

8 תוכנית המעגל הייתה תוכנית אירוח מצליחה בהנחייתו של דן שילון בראשית ימיו של ערוץ 2. התוכנית התאפיינה במגוון מרואיינים ואירחה פוליטיקאים לצד ידוענים משלל תחומים – מעולם הבידור, מעולם הספורט ואף עולם הפשע.

עצמי, אבל הם מאוד מתוחכמים אגב, כאילו יש המון סאבטקסט, המון המון סאבטקסט. תיכף אני אסביר למה אני מתכוונת... כל הנושא של רווקים רווקות... זה מאוד מאוד מעניין אותי. גברים, נשים וכולי. זאת אומרת, זה פרויקטים שאני הרבה פעמים בוחרת, אם אני יכולה להביא איזו שהיא אמירה סביב הדבר הזה. אני לא אבחר אם זה (הפרויקט) לא מעניין אותי. אלא אם כן הסיפור של זוגיות [נמצא] שם... אני תמיד עושה עונות ראשונות. זה מה שמעניין אותי: לפתח, להקים, להמציא, ואחרי זה שמישהו אחר יעשה.

א' מבחינה בדבריה בין סוגים שונים של תוכניות ריאליטי: כאלה שמקורן בפנימיותו של האמן (Bourdieu, 1993) וכאלה שלא. היא מגדירה עצמה כמי שמייצרת תוכניות ריאליטי מתחכמות, כלומר כיוצרת של מה שג'ייסון מיטל מכנה "טלוויזיה מורכבת" (Mittell, 2015), דהיינו טלוויזיה איכותית רבת רבדים (סאבטקסט) – מאפיינים השייכים באופן מוסדי, כאמור, לדרמה האיכותית. לא' חשובות האמירה האישית וגם החדשנות והמורכבות, ועל כן היא מעדיפה ליצור תוכניות חדשות ועונות ראשונות. כל המרכיבים האלה – חדשנות, מורכבות ואמירה אישית – הם גם מאפיינים של יצירת האמנות המודרנית (Bourdieu, 1993). זאת ועוד, לצד העיסוק בסוגיות של זוגיות, הנתפסות כ"נשיות" בשיח החברתי בישראל (Lahad, 2017), א' משתמשת בטרמינולוגיה של ההקמה – שהיא טרמינולוגיה ציונית. הן א' והן י' מתייחסים לעצמם כאל אמנים לכל דבר ומשתמשים בשיח חלוצי של תקומה והקמה שניתן לומר שהוא שיח ציוני. מבחינתם, האמנות והחדשנות נמצאים מלכתחילה גם בקצה המסחרי יותר של הטלוויזיה המסחרית (Bourdieu, 1984). נוסף על כך, א', אשר הייתה רווקה בזמן הריאיון, מבהירה כי היא יוצרת במפורש מתוך עמדה חברתית ממוגדרת זו – זוהי עמדתה האישית. בכך היא מחצינה את אמונתה כי יש חופש יצירתי בתעשיית הטלוויזיה המסחרית (Banks & Hesmondhalgh, 2009).

יוצרת ריאליטי נוספת ממשיכה לחתור תחת הגדרות ממסדות הקושרות בין סוגה מסוימת לאיכות ולאמנות: "היום שאלות של האם טלוויזיה יכולה להיות אמנות הן לא רלוונטיות, מכיוון שאת יודעת, אנדי וורהול אמר את זה יותר טוב: אני מפסיק לצייר ומתחיל לעסוק באמנות האמיתית שהיא לעשות כסף". היוצרת לא רק מחצינה היכרות עם אמן הפופ-ארט האמריקני אנדי וורהול ומשקפת אף היא הביטוס קוסמופוליטי כאמצעי היבדלות (Regev, 2013), אלא מבהירה כי תרבות פופולרית ומסחרית אשר במרכזה שיקולים מסחריים יכולה להיות אמנות לכל דבר. תפיסה זו אפיינה גם את המאבק של אמני הפופ-ארט האוונגרדיסטים מול הממסד האמנותי המערבי (רגב, 2011). זאת ועוד, אותה יוצרת מדגישה את האמנות המרכזית המאפיינת, לטעמה, את החיים במודרנה המאוחרת – אמנות עשיית הכסף הקפיטליסטית. אמירה זו אינה נאמרת באופן שמקטין את אמנות עשיית הכסף, אלא באופן שמעמיד אותה כשוות ערך לאמנות הקלאסית והאוטונומית לכאורה. מבחינתה הטלוויזיה כולה היא סוגה תרבותית שיכולה להיות גם אמנותית וגם מסחרית.

ניתן לראות כי היוצרות והיוצרים, ברובם, בין שהם יוצרי טלוויזיה ריאליטי ובין שהם יוצרי סוגת הדרמה האיכותית, חותרים תחת ההבחנה לסוגות, תחת הבניית האיכות בשדה הטלוויזיה ואפילו תחת ההבחנה בין מסחריות לאמנות. תפיסה זו מופיעה גם אצל ע', יוצר ריאליטי רב ניסיון:

יש משהו שקרה עם תוכניות ריאליטי. בתוכניות ריאליטי מביאים את העם על כל גווניו, לא העם במובן הרע של המילה אלא במובן הטוב של המילה, מביאים אותו ושמים

אותו על המסך. זה שינוי מאוד עוצמתי, אוקיי, זה שינוי מאוד מאוד עוצמתי שצריך להבין אותו, כי עד הנקודה הזאת שהתחיל הריאליטי האנשים שעשו טלוויזיה יכלו לברור מהו העם ששמים על המסך, מה אני מראה. זה כוח שליטה אדיר להגיד מה אני מראה, מה זה העם הזה. הוא כזה, הוא כזה, הוא כזה... ואני לא אכנס עכשיו לגזעניות [...] אבל ברור לנו ש...[יש גזענות] המעגל של שילון היא תוכנית הריאליטי הראשונה מבחינתי. היא מייצרת מפגש הרבה יותר רחב, הרבה יותר גבוה, נמוך, הרבה יותר הזונה והפוליטיקאי לצורך העניין. ולהתחיל להגיד: חבר'ה, אנחנו רגע אחד פה שוכרים את מה שאתם מכירים, שוכרים את ההגמוניה הזו. זה לא סתם מעגל השבט [...] היה שמה משהו, ואנשים רצו להגיע למעגל הזה. [...] כל מי שהסתובב בסביבה, זה כאילו היה ה"דרים" [החלום]. ואז הגיעו תוכניות הריאליטי והמעגל שלו נהיה גדול וגדול וגדול... ובעצם אותה יד על השלטר, המחליטה, להלך הרשות השנייה – כי אנשים יושבים שם כדי להחליט ולנסות ולווסת לנו את התכנים שלנו, שלא נהיה כל כך... – זה פתאום נפרץ ויש אודישנים, יש פה עשרות אנשים שבאים למסך, משתלטים לי על המסך, לא כולם יפים בעיניי, לא כולם חכמים בעיניי, לא כולם אומרים את הדעות שלי.

על פי ע', טלוויזיית הריאליטי, בהמשך ישיר לתוכנית האירוח "המעגל" של דן שילון ששודרה בראשית ימי הערוץ השני, יוצרת מהפכה פלורליסטית, אנטי-גזענית אפילו, לעומת מה שהתרחש על המסך בימי שלטון היחיד של הערוץ הראשון, שבו הייתה דומיננטיות אשכנזית (לביא-דינור וקרניאל, 2016). היוצר אינו מדבר על הדברים מפורשות, אבל בהתייחסו לגזענות ולאנשים החדשים ש"משתלטים על המסך" אפשר להבין שהוא מתייחס לאופן שבו טלוויזיית הריאליטי מאפשרת למיעוטים אתניים ואולי אפילו לאומיים לפרוץ אל המסך הטלוויזיוני. למיעוטים אלו דעות שונות ונראות שונה, לדבריו. מניתוח הדברים עולה כי הזדמנות חתרנית זו לפריצת המיעוטים אל המסך ניתנת דווקא בריאליטי ולא בדרמה. בכך בעצם חותר היוצר תחת ההגדרה שלפיה סוגת הריאליטי אינה יכולה להיות חדשנית וחתרנית. את אחד המאפיינים המרכזיים והממוסדים של סדרת הדרמה האיכותית – קאסט הטרוגני מבחינה אתנית וגזעית (Thompson, 1997) – הוא מציין כמאפיין המתקיים דווקא בסוגת הריאליטי.

תפיסתו היא אנטי-אליטיסטית, והיא שבה ועולה גם בדבריו לגבי איכות טלוויזיונית:

אני אגיד לך מה זה איכותי מבחינתי. האיכות לא נקבעת לפי סוג הז'אנר. האיכות והמילה איכותי היא מדרד ביקורתי כרגע, אוקיי? ביקורתי. יש דרמות מזעזעות שלא שווה לא לקרוא להם לא ז'אנר עילי ולא ז'אנר תחת, זה לא משנה: הן פשוט לא טובות. לא עשויות טוב, לא כתובות טוב, מזלזלות בצופה, מאוד מבוימות, וראינו כאלה בעשרות פה. אז הן נקראות סוגה עילית על פי הרשות השנייה. הן עדיין איכותיות? רק כי הפרמטר נקבע נקרא "סקריפט" [מתוסרט] אז זה איכותי? ויש ריאליטי מצוינים, עשויים מצוין, מבוימים מצוין, מעניינים, מרגשים, כל מה שאתה רוצה, ויש כאלה שהם גם הכי גרועים בעולם... מה הבעיה עם תחרויות בישול או שירה? איזו בעיה יש לכם שבאה גברת x, שכל חייה בישלה, ומראה את יכולותיה... או מישהו שאפילו קיבל מזה קריירה [מההשתתפות בתוכנית המציאות] ופתח מסעדה.

ע' שולל לחלוטין את ההבחנה שנוצרה בשדה בין דרמה לריאליטי ובין סוגה עילית לטלוויזיה

"נחותה". מבחינתו כל סוגה יכולה להיות איכותית, והשאלה היא אם התוכנית עשויה טוב או רע לפי פרמטרים מקצועיים; אם הקהל, כל קהל, נהנה ממנה או לא. על פי היוצר, אם התוכן – כל תוכן – מורכב דיו, הוא יכול להיחשב תוכן טוב. נוסף על כך, ע' מתייחס בביטול לתסריט, אחד המאפיינים הממוסדים של סוגת סדרת הדרמה האיכותית. מבחינתו, תסריט או יצירה מתוסרטת אינם גורמים המבטיחים איכות, וקיומו של תסריט אינו משמש קריטריון לאיכות.

ע' מכניס למשוואה את הרגש, אותו דבר ערטילאי שאליו פונה יצירת האמנות באמצעים שונים, שיכולים להיות מתוסרטים אבל יכולים להיות גם לא מתוסרטים. את ממד האותנטיות הוא מתאר כממד מרגש הבא לידי ביטוי בטלוויזיית הריאליטי, לטעמו, אף שלטענת אקדמאים רבים ממד זה הוא התוויה שקרית ומסחרית המגולמת בשם הסוגה (Neiger, 2012). בניגוד למבקרים אלה, ע' טוען שסוגת הריאליטי אותנטית ואפילו יותר אותנטית מיצירתו של אמן המייצר יצירת אמנות מתוסרטת (Bourdieu, 1993). זאת ועוד, הוא מעצים את התפקיד החברתי של תוכניות הריאליטי ומציין כי הן יכולות לקדם ולהעצים בני אדם. בכך מאשש ע' גם את עולם הערכים הקפיטליסטי, הרואה בעבודה ובהתקדמות בכל עבודה מאפיין מרכזי של חופש (Boltanski & Chiapello, 2007). משתתפי התוכנית, אותם סלבריטאים לרגע, מגשימים בעצם את ייעודם המקצועי באופן האותנטי ביותר האפשרי, לטעמו.

בסופו של דבר כל היוצרות והיוצרים שרואיינו פועלים בשדה ייצור תעשייתי, ומעל לכול נדמה כי הפנימו עולם ערכים תעשייתי-קפיטליסטי. הם נלחמים על הישרדותם ממש כמו השחקנים שנאלצים לעבור מבחנים רבים כדי לקבל עבודה בדרמות האיכותיות (Conde, 2009) וכמו מתמודדי תוכניות הריאליטי, שאינם שחקנים ונאלצים לשרוד בתוכנית. כמעט כל המרואיינים הדגישו את קשייהם הכלכליים, כפי שביטא זאת יוצר טלוויזיית ריאליטי עסוק ביותר: "המשוואה העיקרית של מה שמוביל אותך הרבה פעמים בדרך הזאת של לעשות עוד דברים ועוד דברים כאלה זה הכסף, ואתה צריך לפרנס משפחה. וזה לא שאני מתבייש... זה נשמע כאילו אני מתבייש".

ציטוט זה מעמיד באור מעט שונה את הציטוטים שהובאו כאן. ממצאי הניתוח של הראיונות עם יוצרים ויוצרות משתי הסוגות – סוגת הריאליטי הנחותה וסוגת סדרת הדרמה האיכותית – הבהירו כי בסופו של דבר, הפעילויות והפרשנויות היומיומיות של כל הדוברים חותרות לא רק תחת ההגדרות המוסדרות המקשרות בין מאפייני סוגה מסוימת לאיכות, אלא תחת מאפייני הסוגות עצמן. אולם בה בעת, לאור הציטוט הפרגמטי שלעיל, ניתן לראות את השיח כולו כשיח הצדקות פרגמטי שנועד להצדיק התנהלות בתוך שדה קפיטליסטי ותחרותי באמצעות הביטוסים שונים – יצירתיים, אמנותיים, תעשייתיים וביקורתיים (Boltanski & Thevenot, 2006).

סיכום ודיון

במהלך העשורים האחרונים, במקביל לתהליך אבולוציה טכנולוגי, כלכלי וגלובלי (חרל"פ, 2016), התפתחה בשדה הטלוויזיה העולמי והישראלי הבחנה ממוסדת בין סוגות שונות, בין היתר כאסטרטגיית מיון והיבדלות בתוך השדה, אך גם כאמצעי וכלי שיווקי (Lavie, 2015). במאמר זה ביקשתי לבחון את המיון הרווח בשדה הטלוויזיה בין סוגת טלוויזיית הריאליטי, המוגדרת כמסחרית ונחותה, ובין סוגת סדרת הדרמה האיכותית, הנתפסת כיצירת אמנות. זאת

כדי להעמיד במבחן את המובן מאליו התרבותי בשדה הטלוויזיה, אשר לו השלכות רבות על צריכת טלוויזיה ועל ריבוד חברתי (Bennett, 2006).

מטרת המאמר הייתה להשוות את תפיסת האיכות ואת ההגדרה העצמית של יוצרות ויוצרים של טלוויזיה ריאליטי לאלו של יוצרות ויוצרים בסוגת סדרת הדרמה האיכותית, מאחר שיש להם תפקיד חברתי בולט והשפעה גם מחוץ לשדה הטלוויזיוני. בהקשר זה התמקדתי בשאלה האם היוצרים השונים מקבלים על עצמם את הגדרות השדה הממוסדות או שמא הם מגלים חתרנות המפרקת את ההבחנות בין הסוגות השונות, בין מאפייניהן ובין איכויותיהן.

ניתוח ראיונות העומק שנערכו עם היוצרות והיוצרים העלה כי הם שחקנים חברתיים הפועלים במצרך מורכב של אינטרסים ושיקולים (Boltanski, 2011). מחד גיסא, כולם משייכים עצמם לשדה הטלוויזיה הגלובלי האנגלו-אמריקני ומבטאים תפיסה עצמית והביטוס קוסמופוליטיים התואמים את התפיסות הרווחות בעולם המערבי לגבי הקנון התרבותי הפופולרי (Regev, 2013). מאידך גיסא, נמצא כי בפרשנותם היומיומית לעבודתם ולתוצרי העבודה שלהם חותרים היוצרות והיוצרים תחת שיח הסוגות הממוסד השולט בשדה פעולתם – שיח המבחין בין סוגת הריאליטי, שנתפסת כלא שייכת כמעט לשדה הטלוויזיוני הנוכחי אלא לעולם הידוענים (Turner, 2006), ובין סוגת סדרת הדרמה האיכותית, הנתפסת כשייכת לעולם הקולנוע האיכותי (Mittell, 2015). חתרנותם מטשטשת את ההבדלים בין הגדרות הסוגות השונות ואת ההיררכיה וההבחנה הבינארית ביניהן.

אמנם יצרני סוגת הדרמה האיכותית אמביוולנטיים מעט לגבי יכולתן של סוגות אחרות (מלבד סוגת הדרמה האיכותית) להיות איכותיות ואמנותיות, אולם בסופו של דבר ניתוח עומק של דבריהם מראה כי לגישתם רב הדומה על השונה בין סוגת הריאליטי לסוגת הדרמה האיכותית, והם מטשטשים את ההבחנות ההיררכיות בין טלוויזיה מסחרית לאמנותית. זאת ועוד, יצרני סוגת הריאליטי מפרקים לחלוטין את ההבחנות הבינאריות הממוסדות בין הסוגות, עד כדי התייחסות לייצור הסלבריטאים בטלוויזיה הריאליטי כאל מופע חברתי שהוא אמנותי ואותנטי יותר מתסריטי הדרמות האיכותיות.

לדברי רוב המרואיינים, המאפיינים של סדרת הדרמה האיכותית שהתמסדו בשדה, כגון מורכבות עלילה, קאסט הטרוגני וחתרנות חברתית (Thompson, 1997), יכולים לאפיין גם את סוגת טלוויזיה ריאליטי. זאת ועוד, אחת הסיבות לכך שהשיח המקצועי בשדה מגדיר את טלוויזיה המציאות כנחותה היא שסוגה זו אינה מתוסרטת; אולם אחדים מהמרואיינים מתארים אותה כבעלת היבטים מתוסרטים, ואילו אחרים, בעיקר מקרב יוצרי טלוויזיה ריאליטי, רואים אותה כסוגה עליונה דווקא בשל העובדה שאינה מתוסרטת.

התפיסה העצמית של כל היוצרות והיוצרים תואמת את תפיסת הגאון באמנות לפי אידאולוגיית האמנות האוטונומית (Heinich, 1996). כל המרואיינים רואים עצמם כאנשים היוצרים מתוך פנימיותם בתנאים כלכליים קשים. הם רואים עצמם כחדשניים, כפורצי דרך וכחלוצים. התנאים הכלכליים הקשים בתעשיית הטלוויזיה המקומית והגלובלית ידועים זה מכבר (חגי ודודזון, 2014; 2010; Hesmondhalgh & Baker, 2008); תמת הפרנסה היא תמה מרכזית בשיח היוצרים המובילים בתעשיית הטלוויזיה הישראלית, וגם ההכרח שבמסחריות השדה מודגש בשיח עד כדי השוואה בין עשיית כסף לאמנות. השוואה זו מפרקת לחלוטין את ההבחנה המודרנית בין אמנות למסחריות העומדת בבסיס אידאולוגיית האמנות האוטונומית (Bourdieu, 1993) ובבסיס ההבחנה בין הסוגות השונות. ולמרות זאת, באופן הסותר לחלוטין

עמדה זו, נדמה כי לרוב הפנימו יוצרי ויוצרות הסוגות השונות את ההביטוס הקוסמופוליטי המגדיר עבורם מהו אמן, מהי יצירה ומהי איכות (Regev, 2013). זאת ועוד, חלק גדול מן המרואיינים, מכל קצוות הקשת, תיארו את עבודתם ואת קשיי הפרנסה במונחים חלוציים ולוחמניים. יתכן כי שיח זה ייחודי לחברה הישראלית-ציונית, המאופיינת במיליטריזם (בן-אליעזר, 1996), ויהיה מעניין להשוות את שיח היוצרות והיוצרים הטלוויזיוניים בישראל ליוצרות וליוצרים אחרים בעולם בהתייחס להיבט זה. ניתוח שיח היוצרות והיוצרים מדגים כיצד מוסדות חברתיים הם יציבים יחסית אולם מועדים תמיד לפירוק ולחתרנות (Berger & Luckmann, 1967). השיח שלהם רווי סתירות (Boltanski, 2011), אולם בסופו של דבר הוא מייצר טשטוש ופירוק של ההגדרות המבחינות בין טלוויזיית ריאליטי לדרמה איכותית, הגדרות שמלכתחילה הן הבניות חברתיות (Dimaggio, 1987). יש שיאמרו כי שיח זה הוא שיח הצדקות פרגמטי המוביל את היוצרים כאמצעי הישרדותי בשדה קפיטליסטי (Boltanski & Chiapello, 2007), אולם התוצאה בפועל היא פירוק של המובן מאליו האליטיסטי (Bennett, 2006) אשר התקבע בשדה הטלוויזיה הגלובלי בעשורים האחרונים.

מקורות

- אדורנו, תיאודור והורקהיימר, מקס (1993). תעשיית התרבות: נאורות כהונאת המונים. בתוך תיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר, אסכולת פרנקפורט (עמ' 158-198). תל אביב: ספרית פועלים.
- בן-אליעזר, אורי (1995). דרך הכוונת: היווצרותו של המיליטריזם הישראלי 1936-1956. תל אביב: דביר.
- בר-גור, איילת (2011). אופרת הסבון הישראלית: מרמת אביב ג' ועד האלופה. תל אביב: רסלינג.
- גיליין, טרי (1995). התהליך ההגמוני בבידור המשודר בטלוויזיה. בתוך דן כספי (עורך), תקשורת המונים: זרמים ואסכולות מחקר (עמ' 144-164). תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- חגי, חיים ודודזון, רועי (2014). "כבר קשה לחלום": מבנה הקריירה של תסריטאים בתעשיית הקולנוע והטלוויזיה הישראלית. מסגרות מדיה, 13, 63-84.
- חרל"פ, איתי (2011). זו לא טלוויזיה, זה "בטיפול": דיון בשיח האיכות של "בטיפול". מסגרות מדיה, 6, 1-30.
- (2014). דרמה בשלושה חלקים (ופרולוג): היסטוריוגרפיה של הדרמה הישראלית בטלוויזיה. מסגרות מדיה, 12, 29-52.
- (2016). הטלוויזיה שאחרי: דרמה ישראלית בטלוויזיה. תל אביב: רסלינג.
- טוקטלי, אורן (2000). מדיניות התקשורת בישראל. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- לה-ברזו, יעלה (2014). שפתרבות ומיניות לשונית בקרב נערות המעורבות בזנות. סוציולוגיה ישראלית, ט"ז(1), 7-30.
- לביא-דינור, עמית וקרניאל, יובל (2016). הישראליות החדשה היא מזרחית. פנים, 68-69.
- אחזר ב-30 באפריל 2018.
- למיש, דפנה (1997). שוות ערך תקשורת: מבט פמיניסטי על התקשורת הישראלית. בתוך דן

- כספי (עורך), *תקשורת ודמוקרטיה בישראל* (עמ' 119–139). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- מוצאפי-האלר, פנינה (2004). דתיות, מגדר ומעמד בעיירה מדברית. בתוך יהודה גודמן ויוסי יונה (עורכים), *מערכולת הזהויות: דיון ביקורתי בדתיות ובחילוניות בישראל* (עמ' 316–345). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מן, רפי ולב-און, אזי (2016). דוח שנתי: התקשורת בישראל 2016 – סדרי יום, שימושים ומגמות. אריאל: המכון לחקר מדיה חדשים, חברה ופוליטיקה. *אוחזר* ב-30 באפריל 2018.
- פירסט, ענת וענבר-לנקרי, חווי (2013). הנעדרים והנוכחים בזמן צפיית שיא: מחקר מעקב. הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו. *אוחזר* ב-30 באפריל 2018.
- קמה, עמית ופירסט, ענת (2015). על ההדרה: ייצוגים תקשורתיים של אחרים. תל אביב: רסלינג.
- רגב, מוטי, (2011). סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- רגב, מיטל ולוי, טלי (עורכות) (2010). דוח הרשות השנייה 2009. ירושלים: הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו. *אוחזר* ב-30 באפריל 2018.
- שקרי, אשר (2004). מחקר איכותני: תיאוריה ויישום. תל אביב: רמות.
- Andrejevic, Mark (2004). *Reality TV: The work of being watched*. Oxford: Rowman and Littlefield.
- Aslama, Mina & Pantti, Mervi (2007). Flagging Finnishness: Reproducing national identity in reality television. *Television & New Media*, 8, 49–67.
- Banks, Mark & Hesmondhalgh, David (2009). Looking for work in creative industries policy. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 415–430.
- Baumann, Shyon (2007). *Hollywood highbrow: From entertainment to art*. Princeton: Princeton University Press.
- Bennett, Tony (2006). Distinction on the box: Cultural capital and the social space of broadcasting. *Cultural Trends*, 15(2–3), 193–212.
- Berger, Peter & Luckman, Thomas (1967). *The social construction of reality*. London: Random House.
- Boltanski, Luc (2011). *On critique: A sociology of emancipation*. Cambridge: Polity Press.
- Boltanski, Luc & Chiapello, Eve (2007). *The new spirit of capitalism*. New York: Verso.
- Boltanski, Luc & Thevenot, Laurent (2006). *On justification: Economies of worth*. Princeton: Princeton University Press.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1990). *The logic of practice*. Oxford: Polity Press.
- (1993). *The field of cultural production*. Oxford: Polity Press.
- (1995). *The rules of art*. Stanford: Stanford University Press.
- (1998). *On television*. New York: The New Press.
- Braun, Virginia & Clarke, Victoria (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101.

- Conde, I. (2009). Artists as Vulnerable Workers. *CIES, e-Working Paper N. 71/2009*. Retrieved April 30, 2018.
- Couldry, Nick (2008). Reality TV, or: The secret theater of neoliberalism. *Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies*, 30, 3–13.
- Creeber, Glen (Ed.) (2001). *The television genre book*. London: British Film Institute.
- Deery, June (2013). Reality TV as advertainment. *Popular Communication*, 2(1), 1–20.
- Denzin, Norman K. (1970). *Sociological methods: A sourcebook*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- DiMaggio, Paul (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4), 440–455.
- Feuer, Jane, Kerr, Paul, & Vahimagi, Tise (Eds.) (1984). *MTM: "Quality Television"*. London: British Film Institute.
- Flew, Terry & Cunningham, Stuart (2010). Creative industries after the first decade debate. *The Information Society*, 26, 113–123.
- Hall, Alice (2006). Viewers' perceptions of reality programs. *Communication Quarterly*, 54(2), 191–211.
- (2009). Perceptions of the authenticity of reality programs and their relationships to audience involvement, enjoyment, and perceived learning. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 53(4), 515–531.
- Harrington, C. Lee, Scardaville, Melissa, Lipmann, Stephen, & Bielby, Denise, D. (2015). Soap operas and artistic legitimation: The role of critical commentary communication. *Culture & Critique*, 8(4), 613–631.
- Heinich, Nataly (1996). *The glory of van Gogh: An anthropology of admiration*. Princeton: Princeton University Press.
- Hesmondhalgh, David (2002). *The cultural industries*. London: Sage.
- (2006). Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture & Society*, 28(2), 211–231.
- (2007). *The cultural industries* (2nd ed.). London: Sage.
- Hesmondhalgh, David & Baker, Sarah (2008). Creative work and emotional labour in the television industry. *Theory, Culture & Society*, 25(7–8), 97–118.
- (2010). A very complicated version of freedom: Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38(1), 4–20.
- Krijnen, Tony & Tan, Ed (2009). Reality TV as a moral laboratory: A dramaturgical analysis of the golden cage. *Communications*, 34, 449–472.
- Jenner, Mareika (2016). Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. *New Media & Society*, 18(2), 257–273.
- (2017). Binge-watching: Video-on-Demand, quality TV and mainstreaming fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 20(3), 304–320.

- Lahad, Kinneret (2017). *A table for one: A critical reading of singlehood, gender and time*. Manchester: Manchester University Press.
- Lavie, Noa (2015). "Israeli Drama": Constructing the Israeli "quality" television series as an art form. *Media Culture and Society*, 37(1), 19–34.
- (2016). "Reality" television critique in Israel: How "quality" became "morality". *Cultural Sociology*, 10(4), 502–522.
- (2017). Justifying trash: Regulating reality TV in Israel. *Television & New Media*.
- Mathijs, Ernest (2002). Big Brother and critical discourse: The reception of Big Brother Belgium. *Television & New Media*, 3(3), 311–322.
- Mazdon, Lucy (2005). Introduction. In Lucy Mazdon & Michael Hammond (Eds.), *The Contemporary Television Series* (pp. 3–10). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McCabe, Janet & Akass, Kim. (Eds.) (2007). *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London: I.B. Tauris.
- McNutt, Myles (2015). Mobile production: Spatialized labor, location professionals, and the expanding geography of television production. *Media Industries Journal*, 2(1).
- Mittell, Jason (2015). *"Complex TV": The poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press.
- Moran, Albert (2008). Makeover on the move: Global television and programme formats. *Journal of Media & Cultural Studies*, 22(4), 459–469.
- Neiger, Motti (2012). Cultural oxymora: The Israeli idol negotiates meanings and readings. *Television & New Media*, 13(6), 535–550.
- Nelson, Robin (2006). Quality television: "The Sopranos is the best television drama ever... in my humble opinion..." *Critical Studies in Television*, 1(1), 58–71.
- Regev, Motti (2013). *Pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. London: Polity Press.
- Shahaf, Sharon (2016). Decentering innovation: The Israeli television industry and the format-driven transnational turn in content development. In A. Moran, P. Jensen and K. Aveyard (Eds.), *Global television formats: State of the art* (pp. 245–262). London: Intellect.
- Thompson, Robert J. (1997). *Television's second golden age: From Hill Street Blues to ER*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Turner, Graeme (2006). The mass production of celebrity: "Celetoids", reality TV and the "demotic" turn. *International Journal of Cultural Studies*, 9(2), 153–165.