

מאמר מקורי

דרמה בשלושה חלקים (ופרולוג): היסטוריוגרפיה של הדרמה הישראלית בטלוויזיה

איתי חרל"פ*

תקציר

אני מציע במאמר זה היסטוריוגרפיה לסוגת הדרמה בטלוויזיה הישראלית. לראשונה במחקר התקשורת והתרבות בישראל מוצעת היסטוריוגרפיה לטלוויזיה הישראלית, השמה דגש על התכנים המוצגים בטלוויזיה. אני מצביע על הייחוד שבהתפתחות הטלוויזיה בישראל מחד גיסא ועל המשותף לה ולהיסטוריה של הטלוויזיה העולמית מאידך גיסא. שלוש תקופות מרכזיות מוגדרות בהתפתחות הטלוויזיה הישראלית: התקופה הראשונה, אשר החלה עם תחילת השידורים של הטלוויזיה הישראלית מכונה כאן "טלוויזיה א" או "קונסנזוס של ערוץ אחד". התקופה השנייה, שהחלה עם עלייתו למרקע של הערוץ השני בשנת 1993, מכונה כאן "טלוויזיה ב" או "הדומיננטיות של הערוץ השני". התקופה השלישית, שהחלה בשנת 2005, עם עליית שירותי הטלוויזיה המתקדמים, מכונה כאן "טלוויזיה ג" או "הטלוויזיה שאחרי". מטרתי להצביע על הסיבות הרגולטוריות, הטכנולוגיות והתרבותיות לשינויים שעברה הדרמה הישראלית, לבחון את השינויים בהרגלי

* איתי חרל"פ (itay.harlap@gmail.com) הוא חוקר טלוויזיה ומלמד קורסים בטלוויזיה וקולנוע בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב ובמכללה האקדמית ספיר. אני מבקש להודות לאורנה לביא-פלינט, לעלינא ברנשטיין, לכוונת חגין ולאריאל אבישר על תרומתם למאמר.

הצפייה בטלוויזיה, אך בראש ובראשונה לסרטט את המאפיינים הטקסטואליים של הדרמה בטלוויזיה הישראלית.

מבוא

בספרו על היווצרות הטלוויזיה בישראל כתב צבי גיל כי למרות ההבטחה הגלומה בכותרת הספר, סיפור הטלוויזיה הישראלית, הוא בסופו של דבר מספק "צדודית ולא דיוקן", מכיוון שב"דבר החשוב ביותר בטלוויזיה – במה שנראה על המרקע, בתכנים", הספר כמעט איננו עוסק, ו"אלה ראויים להתייחסות נפרדת מעמיקה ונוקבת" (גיל, 1986, עמ' 2). ספרו של גיל נכתב אמנם באמצע שנות השמונים, אולם בקשתו למחקר היסטורי שייתן דעתו על התכניות עצמן עדיין לא התגשמה. למרות הפרסומים הרבים על ההיסטוריה של התקשורת בישראל, כולל התפתחות הטלוויזיה הישראלית בדגש על אסדרה (רגולציה) ועל מיסוד (כספי ולימור, 1992; ליבס, 1999; טוקטלי, 2000; כץ, 1999; משה, 2006; שכטר, 2012), ולמרות הכתיבה על תכניות טלוויזיה ספציפיות, לא נכתבה עד היום היסטוריוגרפיה על התכניות המשודרות בטלוויזיה הישראלית.

מאמר קצר זה איננו יכול למלא את החלל הזה. מטרתי היא לספק "צדודית" נוספת של סיפור הטלוויזיה הישראלי: סיפורם של הטקסטים, בדגש על סוגת הדרמה. בחירה זו נובעת מכמה סיבות מרכזיות: ראשית, הדרמה נתפסת כמי שבתוכנה היא עוסקת בנושאים רציניים יותר, ולעתים מיוחסות לה תכונות כמו ניסיוניות וקונטרוברסליות (Creeber, 2004, p. 12). שנית, הדרמה, בזכות קרבתה לאמנויות גבוהות כמו תאטרון וקולנוע, נתפסת כסוגה המשקפת באופנים העמוקים ביותר תהליכים בחברה שבה הוא משודרת ואשר לוקחת חלק מרכזי בזהות התרבותית של הצופות שלו (Paterson, 1998, p. 62).¹ ושלישית, כתוצאה משתי תכונות אלה הפכה הדרמה לסוגה המרכזית ולגולת הכותרת של ערוצי שידור רבים, או כפי שכינה זאת יעוד לבנון, "הקצפת של כל תחנת שידור שמכבדת את עצמה" (לבנון, 1980, עמ' 3).

עם זאת, אף שההיסטוריוגרפיה שמוצגת כאן מתמקדת בסיפור הדרמה הישראלית בטלוויזיה, היא יכולה לשמש בסיס להיסטוריוגרפיה רחבה יותר של הטלוויזיה הישראלית על מוסדותיה, הצופות שלה, התפתחותה הטכנולוגית וכמובן הטקסטים שלה. אולם השאיפה להציג את הסיפור ההיסטורי של הטלוויזיה הישראלית נתקלת בקשיים או באתגרים שיש לתת עליהם את הדעת. הקושי הראשון קשור לכל כתיבה המנסה לספק נרטיב היסטורי, המתקדם מאירוע לאירוע או מסיבה לתוצאה. בסופו של דבר גם ההיסטוריה של הטלוויזיה

הושפעה מהמהלך הפוסט-מודרניסטי, שערער על התפיסה שהנרטיב ההיסטורי מייצג מציאות וראה אותו כמי שמבנה אותה (White, 1984). במילים אחרות, המאמר מתווה היסטוריה אפשרית לדרמה הישראלית בטלוויזיה, כאשר הנחת היסוד היא שזו תהיה מנקודת מבט מסוימת, חלקית, טנטטיבית, אשר תלויה בבחירות של הכותב (Hilmes, 2011; Edgerton, 2007; Wheatley, 2007).

הקושי השני נעוץ במאפיינים הייחודיים של כתיבת ההיסטוריה של הטלוויזיה. כפי שלימודי הטלוויזיה נעים בין דיסציפלינות שונות, כמו מדעי הרוח, אמנויות, כלכלה ותקשורת, מה שמוביל לחלוקה בין סוגים שונים של "לימודי טלוויזיה" (Corner, 2003), כך גם ההיסטוריה של הטלוויזיה מופיעה לרוב כ"היסטוריות" של טלוויזיה, כאשר כל אחת מהן מתמקדת בזווית אחת מרכזית. כך, לדוגמה, בספר *The television history book* (ספר ההיסטוריה של הטלוויזיה) (Hilmes, 2003) בחרה העורכת לחלק את ההיסטוריה של הטלוויזיה לארבע קטגוריות שונות – טכנולוגיות, מוסדות, תכניות וקהלים – כאשר כל אחת מהן מתארת נרטיב היסטורי השם דגש על מרכיבים אחרים של הטלוויזיה. עם זאת, המחקר ההיסטורי של הטלוויזיה מציע בשנים האחרונות מבט הוליסטי יותר, המקשר בין הממדים השונים של הטלוויזיה (Jacobs, 2006; Fickers, 2013).

הקושי השלישי נוצר בעקבות ההבטחה לספק היסטוריוגרפיה לסוגת הדרמה ונובע מכך שהקטגוריות הז'נריות באופן כללי, וז'נר הדרמה באופן ספציפי, אינן מובחנות ומבודלות. מעבר לעובדה שסוגות טלוויזיוניות מעולם לא היו קטגוריות סגורות וחתומות, וששנים האחרונות אחד המאפיינים המרכזיים של הטלוויזיה הוא ערבוב ז'נרים והיברידיות (Edgerton & Rose, 2005), הרי שסוגת הדרמה, לעתים יותר מסוגות אחרות, מציבה לפני החוקרים והחוקרות אתגרים לא פשוטים, בעיקר בניסיונות לבדל אותה מסוגות בדיוניות אחרות ולקבוע מהו הקורפוס שאמור להיבחן בקטגוריה זו.

אולם למרות ההבנה שהחלוקה הסוגתית לעולם תהיה טנטטיבית, ומתוך התפיסה שסוגה טלוויזיונית איננה מאופיינת רק במאפיינים טקסטואליים, אלא גם במאפיינים שיחניים (Mittell, 2004), אני מניח כי אפשר לבחון את הדרמה הן כסוגה נפרדת ומבודלת מסוגות טלוויזיוניות בדיוניות אחרות (בעיקר הסיטקום ואופרת הסבון), והן כסוגה המצליחה לאגד תחתיה – למרות המגוון וההיברידיות – את תתי-הסוגה השונים של הדרמה.

ההיסטוריוגרפיה של הדרמה הישראלית בטלוויזיה מוצגת כאן בחלוקתה לתקופות.² היא נשענת על שני קורפוסים מחקר מרכזיים. הראשון הוא המחקר הישראלי, שנטה לקשר את ההיסטוריה של הטלוויזיה הישראלית להתפתחות של מדיה אחרים בישראל, אך לא נתן את דעתו באופן מספק הן להתפתחויות האחרונות בטלוויזיה העולמית הן למאפיינים טקסטואליים. מבין החלוקות

ההיסטוריוגרפיות השונות במחקר הישראלי בחרתי להישען על חלוקתו של ארנון צוקרמן לארבע תקופות מרכזיות: "התקופה הראשונה היא מקום המדינה ועד לחקיקת חוק רשות השידור ב-1965; התקופה השנייה היא תקופת המונופול של רשות השידור עד סוף שנות ה-80; בתקופה השלישית – שנות ה-90 – התחוללה מהפכת התקשורת; והתקופה הרביעית היא זו המובילה אותנו לקראת המאה ה-21" (צוקרמן, 1999, עמ' 124).

קורפוס המחקר השני שהשפיע על מאמר זה מגיע מהיסטוריוגרפיות של הטלוויזיה בעולם הרחב ומתמקד בשתי חלוקות היסטוריוגרפיות שהפכו קנוניות בלימודי הטלוויזיה. הראשונה היא החלוקה של ג'ון אליס (Ellis, 2000) לשלוש תקופות בטלוויזיה הבריטית: תקופת ה"מחסור" (Scarcity), המאופיינת בדומיננטיות של הערוץ הציבורי, תקופת הנגישות (Availability), המאופיינת בשידור מסחרי ובתחרות, ותקופת השפע (Plenty), המאופיינת בחדירתן של טכנולוגיות שונות לתרבות הטלוויזיה. החלוקה השנייה היא החלוקה של רוג'רס, אפשטיין וריבס (Rogers, Epstein & Reeves, 2002) לשלושה שלבים בטלוויזיה האמריקנית: TVI או "תקופת הרשתות" (broadcast era, TVII) או "תקופת הכבלים הבסיסים" (cable era), ו-TVIII או "התקופה הדיגיטלית".

בהישען על החלוקות הללו אני מציע לחלק את ההיסטוריה של הדרמה הישראלית בטלוויזיה לשלוש תקופות מרכזיות, אשר לפניהן יש תקופה "פרה-היסטורית" שתכונה כאן "לפני הטלוויזיה". התקופות הן: טלוויזיה א (או "קונסנזוס של ערוץ אחד"), טלוויזיה ב (או "הדומיננטיות של הערוץ השני") וטלוויזיה ג (או "הטלוויזיה שאחרי"). תקופות אלה נבדלות זו מזו, כפי שנראה מיד, במוסדות, בטכנולוגיה, באופני הצפייה ובמאפיינים הטקסטואליים.

לפני הטלוויזיה

את ההיסטוריוגרפיה של הטלוויזיה העולמית נהוג להתחיל במה שמכונה "התקופה הפרה-היסטורית" או "התקופה הניסיונית". תקופה זו החלה עם המצאת הטכנולוגיות הראשוניות שאפשרו שידור תמונות וקול (בסביבות 1870) והסתיימה עם הפיכתה של הטלוויזיה לאמצעי תקשורת המוני בסוף מלחמת העולם השנייה (Jacobs, 2006). בישראל השלב הניסויי נעדר לחלוטין (Oren, 2004, p. 6), ואת התקופה הקודמת לשידורי הטלוויזיה הראשונים בישראל לא מאפיינות שאלות טכנולוגיות אלא שאלות פוליטיות ואידאולוגיות, ובראשן שאלת הזהות התרבותית-חברתית של המדינה (וינקלר 2006).

כמעט כל מי שדן בתקופה הקודמת לשידורי הטלוויזיה, "לפני הטלוויזיה", דן בעיקר בוויכוחים הפוליטיים והאידיאולוגיים שהתנהלו בין מצדדי הטלוויזיה ומתנגדיה. רוב רובם של הטוענים נגעו באופיה של המדינה כפי שראו אותה מנהיגיה, ובפחד מהשפעות זרות על התרבות החדשה. וינקלר, במחקרה המרתק, מצביעה על כך שאחת הסיבות המרכזיות להתנגדות להכנסת הטלוויזיה למדינה הייתה הפחד מפני השפעה של תרבות מזרחית "נחותה", אם וכאשר יתחילו מהגרים מארצות ערב לצפות בתכניות דוברות ערבית (שם).

תהינה הסיבות אשר תהיינה, השנים שקדמו לתחילת השידורים של הטלוויזיה הישראלית מלמדות אותנו דבר מה חשוב: הטלוויזיה הישראלית נתפסה, עוד טרם החלה לפעול, ככלי פוליטי חשוב, שבאמצעותו תעוצבנה הזהויות הישראליות. באווירה זו אין זה מפליא ששתי המטרות הראשונות של רשות השידור, לפי החוק שנחקק בשנת 1965, קשורות לזהות התרבותית הישראלית, בדגש על ערכים ציוניים ויהודות, או בנוסח החוק: "הרשות תקיים את השידורים [...] במטרה (1) לחזק ולהעמיק את זהותה הציונית של מדינת ישראל כמדינה יהודית ודמוקרטית וכמדינה קולטת עלייה; (2) לשקף את חיי המדינה, מאבק תקומתה, יצירתה והישגיה" (חוק רשות השידור התשכ"ה-1965, סעיף 3).

מכאן שגם שיח הזהות שהתקיים בתקופה של "לפני הטלוויזיה" וגם הרגולציה שנקבעה בחוק המשיכו להדהד בטלוויזיה עצמה, כולל בדרמה הטלוויזיונית, וממשיכים להדהד עד ימים אלה. אולם מכיוון שתקופה זו לא ייצרה טקסטים טלוויזיוניים, מקומה במאמר זה (למרות חשיבותה) קטן ביותר.

טלוויזיה א: קונסנזוס של ערוץ אחד

שידורי הטלוויזיה בישראל החלו למעשה בשנת 1965, עם הקמת הטלוויזיה החינוכית, אולם השלב הראשון של התפתחות תכניות הטלוויזיה בישראל התחיל בין 1968 ל-1969, עם שידור המצעד הצבאי לכבוד יום העצמאות העשרים של מדינת ישראל, הסדרת שידורי הטלוויזיה ושידור הדרמה הראשונה שיח לוחמים (נולה צ'לטון, הטלוויזיה הישראלית, 1969).³ משנה זו עד סוף שנות השמונים היה רק ערוץ ישראלי (ממשלתי) אחד, מה שהוביל הן את ארנון צוקרמן (1999, עמ' 124) והן את כספי ולימור (1992, עמ' 115) להצביע על תקופה זו כ"תקופת המונופול של רשות השידור".

תקופה זו בישראל דומה במובנים רבים לשלב המחסור בטלוויזיה הבריטית, שבו הערוץ הציבורי והיחיד, הבי-בי-סי, ניסה לייצר אינטגרציה חברתית ולמחוק כמה שאפשר את ההבדלים בין שכבות האוכלוסייה השונות בחברה הבריטית על

ידי איחוד האומה תחת תרבות אחת וסדר יום חברתי משותף. מכיוון שבתקופה זו אין לצופות אפשרויות בחירה רבות, נוצר מצב שצייכורים שונים צפו באותם תכנים, וערב אחר ערב סיפקה הטלוויזיה תרבות משותפת של סיפורים ודעות, וזו לא רק איחדה את העם אלא גם יצרה הבדלים בינו לבין קבוצות לאום אחרות (Ellis, 2000 pp. 39-60).

למרות ההישענות של הטלוויזיה הישראלית על דגם השידור הבריטי, היו גם תכונות משותפות עם TVI האמריקנית, שבה יש שליטה כמעט מוחלטת של שלוש הרשתות המסחריות הגדולות. מצב זה גרם לתחרות בין הרשתות ולתלות עצומה במפרסמים וברייטינג. זה הביא לניסיון לשמור על קונסנזוס, על מנת שלא תברחנה צופות לערוצים אחרים. טלוויזיה א, אם כך, דומה הן ל"תקופת המחסור" והן ל-TVI בתכונה אחת משותפת: קונסנזוס, או לפחות מראית עין של קונסנזוס (ליבס, 1999), דהיינו ניסיון לשמור על ערכים שנתפסו משותפים לקולקטיב היהודי-ישראלי, ובראשם הערכים הציוניים. שאיפה זו באה לידי ביטוי גם בדרמה הישראלית בטלוויזיה באותן שנים,⁴ אשר נמנעה מעיסוק בנושאים קונטרברסליים. רוגל אלפר, בסדרת הטלוויזיה הדוקומנטרית אתם שם בבית (רוגל אלפר ועמי אמיר, ערוץ 8, 2012), אף טוען כי דרמות אלה נמנעו "מלעסוק במתרחש בישראל", ורם לוי מוסיף כי "היה חשש גדול לגעת בדברים עדינים ומורכבים, ולכן כל סרט שנעשה במסגרת המחלקה הזו יכול היה גם להיעשות באפריקה או בקנדה" (שם).

נראה שאלפר ולוי מגזימים קצת בדבריהם. אמנם חלק גדול מהדרמות ששודרו באותם ימים הציג סיפורים "אוניברסליים" שאינם קשורים למציאות הפוליטית האקטואלית בישראל – לדוגמה, פרנהיים (יוסי יזרעאלי, הטלוויזיה הישראלית, 1971), המציעה עיבוד לסיפורו של עגנון המתרחש בגרמניה, או סטלה (רם לוי, הטלוויזיה הישראלית, 1975), העוסקת ביחסים מורכבים בין מורה לפיתוח קול לבין תלמידה, אולם לצדן שודרו דרמות שעסקו במצב בישראל. כך, בין הדרמות הראשונות שעלו לשידור היו שיח לוחמים, אדפטציה לחוברת שיצאה לאחר מלחמת ששת הימים והציגה את הקשיים והדילמות של קיבוצניקים שלחמו במלחמה,⁵ ובתחילת קיץ 1970 (אדוארד אטלר, הטלוויזיה הישראלית, 1972), אשר הציגה את סיפורו של אב שבנו היחיד נהרג בבקעת הירדן. לגבי שתי הדרמות האחרונות טוענת רותי אבלין-רווה כי הן היו ביקורתיות ואף תרמו לערעור על האתוס ההרואי (אבלין-רווה, 2011).

אולם למרות העיסוק בישראליות, ואולי אף שאילת שאלות על האתוס הציוני, גם דרמות אלה הציגו דימוי חיובי של הישראלי, ושיח לוחמים אף הולידה את הדימוי של "יורים ובוכים", או כפי שטוען בועז עברון על הספר שיח לוחמים: "מה היה שיח לוחמים המהולל, ככלות הכל, אם לא אורגיה של התפעלות עצמית

נרקסיסטית במסווה של 'חשבון נפש'?" (מצוטט אצל גן, 2008, עמ' 283). בגרסה הטלוויזיונית נראה שגם הצופה לוקחת חלק בחשבון הנפש (המדומה?) כאשר הדוברים בדרמה פונים בו בזמן לאנשים אחרים בחדר (הלוקחים חלק פעיל ב"שיה הלוחמים") ולמצלמה/הצופה כלוקחת חלק בשיח זה.

יותר מכך, אף שבאותן שנים הלכה והתבססה השליטה בשטחים, והארץ רעשה מהתקוממות עדתית, ובראשה הופעתם של הפנתרים השחורים, הדרמה הישראלית בטלוויזיה התעלמה מכל אלה. תופעה זו נמשכה בשנות השמונים, כפי שתיאר אלפר באתם שם בבית: "צפייה בסרטים ובסדרות שהפיקה רוממה בשנות ה-80 מגלה עובדות משמחות: צה"ל לא פלש ללבנון, הבורסה לא נפלה, ובגין לא שקע בדיכאון. השנים שנות שלטונו של יצחק שמיר, מנגנון ההדחקה הישראלי עובד חזק" (רוגל אלפר ועמי אמיר, ערוץ 8, 2012, פרק 4).

אולם לצד הרצון לשמור על קונסנזוס, התקופה הראשונה של הטלוויזיה הישראלית אופיינה גם במאבק על "עצמאות השידור" (צוקרמן, 1999, עמ' 128-132), וזאת בין היתר בעקבות נוכחותם של יוצרים ויוצרות שפעלו בטלוויזיה הישראלית ו"ראו בטלוויזיה הישראלית גוף שאמור להיות ביקורתי ולייצג את המציאות המורכבת" (אבלין-רווה, 2011). רעיון זה בא לידי ביטוי גם במחלקת הדרמה, במיוחד כאשר נתמנה ארנון צוקרמן למנהל הטלוויזיה ב-1973. בתקופה זו, על פי ההיסטוריוגרפיה המקובלת, החל "תור הזהב" של הדרמה הטלוויזיונית, אשר נבע, בין היתר, מהפוליטיקה של צוקרמן אשר מטרתה הייתה "להרחיב את הגבולות עד כמה שאפשר [...] ומתיחת הקונצנזוס אל מעבר לגבולותיו" (שוורץ ורותם, 1986, עמ' 11, 15).

אחד התוצרים המרכזיים של גישה זו היה הדרמה חרבת חזעה (רם לוי, הטלוויזיה הישראלית, 1978), שהובילה לאחד המאבקים הבולטים בתולדות הטלוויזיה הישראלית (צוקרמן, 1999, עמ' 42-44; שפירא, 2002; Oren, 2004, pp. 156-191). אפשר ללמוד מההתרחשויות סביב חרבת חזעה על המבנה של הטלוויזיה הישראלית בשלב זה בהתפתחותה, אך גם על מיקומה המרכזי בוויכוח שהחל להתעורר בין הנרטיב הציוני, שגם הוא (כמו לרשות השידור) היה עדיין מנופול בשיח הדומיננטי בישראל, לבין נרטיבים מתחרים בקרב הציבור הישראלי, שהחלו לקום כנגדו.

ואכן, ההתקפות על חרבת חזעה דמו להתקפות שיופיעו יותר מעשור מאוחר יותר נגד ההיסטוריונים החדשים והפוסט-ציונות. הטיעון המרכזי של מבקרי הסרט היה כי "הסרט מתאר את מלחמת העצמאות בצורה מעוותת" (שפירא, 2002, עמ' 79). אחת ההתקפות הבוטות על הדרמה הייתה של יוסף לפיד, אשר התמנה בשנת 1979 ליושב ראש רשות השידור. תקופת כהונתו נתפסה כתקופה שבה הקונסנזוס חזר להיות העיקרון המנחה של השידורים. משה צירממן רואה

אותה כתקופה שבה "ניכרים סימנים ברורים של ירידה מתמדת בחופש הביטוי הניתן להשגה בטלוויזיה", כאשר "הנושאים הפרובוקטיביים נעלמים מהמרקע, וגם אם מועלה נושא בעל פוטנציאל לעורר מחלוקת, הוא מנוטרל [באמצעים שונים]" (צימרמן, 2003, עמ' 98).⁶ אחד מהנושאים הללו הוא כמובן הסכסוך עם הפלסטינים, אך כפי שטען רם לוי בסדרה אתם שם בבית: "מחלקת הדרמה במידה רבה מאוד מתה. בטח שלא נגעה יותר בנושא היהודי-ערבי" (רוגל אלפר ועמי אמיר, ערוץ 8, 2012, פרק 4).

את סיפורה של דרמת הטלוויזיה חרבת חזעה אפשר לקרוא כאירוע טראומתי שהוביל להרחקה ארוכת שנים של נושאים רבים אל מחוץ לטקסט הדרמטי, הרחקה שהסתיימה רק עם עלייתה של "טלוויזיה ג", כשלושים שנה מאוחר יותר. עם זאת אי-אפשר לטעון כי הדרמה הישראלית בטלוויזיה לא הייתה פוליטית. למרות ההרחקה של הפוליטיקה מהדרמות הטלוויזיונית צפו ועלו, במכוון או לאו, הנושאים ה"אסורים". נורית גרץ וגל חרמוני מראים כי דרמת הטלוויזיה משחקים בחורף (רם לוי, הטלוויזיה הישראלית, 1987), העוסקת באופן גלוי בשלטון המנדט בארץ בשנת 1946, מציעה למעשה התקה לאירועי 1948, ובראשם לגירוש הפלסטינים מכפריהם (גרץ וחרמוני, 2013). אני הראיתי כיצד אינדיאני בשמש (רם לוי, הטלוויזיה הישראלית, 1981), המציגה יחסים בין חיילי ישראלי ממוצא הודי לחיילי ישראלי אשכנזי, עוסקת למעשה בסכסוך הישראלי-פלסטיני ואף קוראת ליישום אוטונומיה לאחרונים (חרל"פ, 2012, עמ' 28-30). ואבלין-רווה רווה טוענת כי האינתפיאדה לא מופיעה בדרמה לחברים בלבד (עידו בהט, הטלוויזיה הישראלית, 1991) באופן ישיר, אבל היא "נמצאת ברקע בשאלת הליגיטימיות של השימוש בנשק" (אבלין-רווה, 2011).

למרות העיסוק הפוליטי הרב סביב הדרמה הישראלית בטלוויזיה, יש לזכור כי לא רק שאלות פוליטיות השפיעו על מה שמכנים שוורץ ורותם ה"השתלשלות העגומה של תולדות מחלקת הדרמה של הטלוויזיה הישראלית" (שוורץ ורותם, 1986, עמ' 10). מחלקת הדרמה סבלה גם מבעיות תקציב רציניות, ודרמה, כפי שטוען צוקרמן, "היא התוכנית היקרה ביותר, ובתנאים הקיימים בארץ – גם הקשה ביותר" (מצוטט שם, עמ' 16). אולם, גם כאשר הוקצו משאבים, והופקה סדרת דרמה מושקעת כחדוה ושלומיק (שמואל אימברמן וארנה ספקטור, הטלוויזיה הישראלית, 1971), התגובות השליליות של הביקורת הובילו להאטת התפתחות הדרמה בטלוויזיה, לעצירה כמעט מוחלטת של סדרות הדרמה לאורך שנים רבות ואף ל"נזק בלתי הפיך [...] להתפתחותה של הדרמה בטלוויזיה הישראלית" (צוקרמן, 1999, עמ' 141). נראה שרק עם עלייתו של הערוץ השני החלו להפיק ולשדר בישראל דרמות במספר גדול יותר – והדרמה הישראלית עברה (או שמא עלתה) לשלב התפתחותי חדש.

טלוויזיה ב: הדומיננטיות של הערוץ השני

באיזה רגע בדיוק הסתיים השלב הראשון של הטלוויזיה הישראלית, והתחיל השלב השני שלה, המוגדר אצל צוקרמן "מהפכת התקשורת" (צוקרמן, 1999, עמ' 145), אצל ליבס "עידן ריבוי הערוצים בטלוויזיה" (ליבס, 1999, עמ' 95) ובמאמר זה "הדומיננטיות של הערוץ השני"? אפשר להצביע על כמה אירועים אשר כרסמו במונפול של הטלוויזיה הישראלית והובילו לקראת שלב זה: כניסתם של מכשירי הווידאו, אשר באמצע שנות השמונים אכלסו כארבעים אחוז מהבתים בישראל (Cohen & Cohen, 1989); פריחתם של הכבלים הפירטיים, שהיו פופולריים מאוד במחצית השנייה של אותו עשור (כספי ולימור, 1992, עמ' 127); תחילת השידורים הניסיוניים של הערוץ השני בשנת 1986 (טוקטלי, 2000, עמ' 89); וחדירתם של הכבלים לתרבות הצפייה הישראלית החל בתחילת שנות התשעים, אשר הייתה "כמעט ללא תקדים בעולם" (צוקרמן, 1999, עמ' 133).

אולם נראה שהאירוע המרכזי שסימן את תחילתה של התקופה השנייה הוא עלייתו של הערוץ השני המסחרי. צוקרמן מנסח זאת כך: "המהפכה האמיתית, מבחינתו של הצופה הישראלי, התחוללה עם התחלת השידורים של ערוץ-2 המסחרי [...] הטלוויזיה הישראלית, שנקראה מעתה ערוץ 1, החלה מאבדת את הרוב השבוי שלה לטובת ערוץ חדש, מודרני, בעל פנים חדשות, עם פרסומות מקצועיות, שידור קצבי ומכוון למכנה משותף רחב" (צוקרמן, 2004, עמ' 30, ההדגשות שלי).

נראה שצוקרמן זהיר בדבריו, ואף שהוא טוען כי הערוץ השני פנה ל"מכנה משותף רחב", הוא איננו מוסיף את המילה "נמוך", כפי שעושה לדוגמה נמרוד אלוני, איש חינוך, כשהוא כותב כי "הרייטינג אינו כוחל בירידה ובהורדה אל המכנה המשותף הנמוך ביותר" (אלוני, 2004, עמ' 42). דברים בנימה דומה כתבו גם חוקרי וחוקרות תקשורת שונים (כ"ץ והאז, 1995, עמ' 83; ליבס, 1999, עמ' 88), וגבי וימן אף בחר לכנות את הערוץ השני בשם "מדורת ההבלים" והוסיף כי "מדי ערב מתחברים מרבית הישראלים בשקיקה לצינור ה'ג'אנק פוד התרבותי' ומובלים בשמחה אל מפלטי ההבלים והשעשועים משכיחי הכול" (וימן, 1999, עמ' 99).

אחד הביטויים המרכזיים שהחלו לסמן את הרמה הנמוכה, כביכול, של הערוץ השני, היה מטבע הלשון "מסעודה משדרות", שטבע מנכ"ל חברת הטלוויזיה קשת, אלכס גלעדי, ואשר הפך להיות "הדמות הבדוייה המייצגת את קהל היעד הרצוי [והמצוין] של טלוויזיה מסחרית, המתאפיינת במוצא מזרחי, בהשכלה נמוכה וחיים בפריפריה" (רוזנטל, 2009, עמ' 573). אותה "מסעודה משדרות", יציר של המבט האוריינטליסטי המאפיין את השיח בישראל, חשפה, על פי נועם יורן, את

האופנים האידאולוגיים שבהם פועל הערוץ השני. היא למעשה אחת הדרכים של הערוץ השני להסתיר את פעולתו האידאולוגית, שבה "כולנו מסעודה", המאמינה לתקשורת ובו בזמן מטילה את האמונה על דמות אחרת, תמימה, דמות שהיא "מישהו אחר מוחלט: היא תמיד מישהו אחר. היא מישהו אחר לגבי כל צרכן תקשורת" (יורן, 2001, עמ' 72).

מכאן שתפיסת ערוץ 2 כערוץ שזנח שאלות פוליטיות, כמו הטענות שהמטרות הרווחיות של הערוץ הובילו ל"מכנה המשותף הנמוך ביותר", והן לא רק חוטאות באליטיזם, ששיאו כאמור ב"מסעודה משרות", אלא אף מתעלמות מניואנסים חשובים בערוץ המסחרי, ושוכחות את כוחו העצום של המדיום הטלוויזיוני כמנגנון אידאולוגי של המדינה (ISA), אליבא דאלתוסר (אלתוסר, 2003). ערוץ 2, במילים אחרות, הפך להיות ה"ממלכתיות החדשה" ומשרת את האידאולוגיה של המדינה טוב יותר מהערוץ הראשון, ועושה זאת אף "בצורה המתאימה יותר להווה, המצליחה לשרת את המדינה ואת ההון במידה שווה" (יורן, 2001, עמ' 12). אין בדברים אלה כדי לפסול את הטענה כי הדגש בערוץ 2 הוא על רייטינג ובידור, אולם מתוך קריאתו של נועם יורן את הערוץ השני כ"ממלכתיות חדשה" אפשר להבין שאין להסתפק במבט מכליל על כל תכניות הטלוויזיה ולהגדירן כ"ירידה למכנה המשותף היורד ביותר". נדרשת בחינה טקסטואלית מעמיקה על מנת לבחון את המשמעויות השונות של תכניות אלה. יותר מכך, עמדה זו מתעלמת מנתון משמעותי מאוד: עם עליית הערוץ השני החלו "ניצנים של יצירה טלוויזיונית דרמטית מקורית" (טלמון וליבס, 2000, עמ' 41), או כפי שתיאר זאת אלפר:

מ-1995 פרץ היצירה המתגבר של ערוץ 2 עולה שלב ומתחיל להרוות את צימאנו של הקהל הישראלי לסדרות [...] פתאום המסך התמלא בסדרות יצירתיות, קצביות, מבוצעות היטב, ומשודרות בזמן צפיית השיא [...] [למרות] שזכותו של ערוץ 2 לשים רווח לפני שליחות חברתית, הדרמה הישראלית [בערוץ 2] מתחילה לספר את סיפורה של החברה הישראלית בכמות ובאיכות גדולות יותר מאי פעם בעבר (אתם שם בבית, רוגל אלפר ועמי אמיר, ערוץ 8, 2012, פרק 4).

במילים אחרות, נראה שדווקא סוגת הדרמה, שאמורה הייתה להיות גולת הכותרת של הערוץ הציבורי, עלתה ופרחה בתקופה השנייה של שידורי הטלוויזיה בישראל, טלוויזיה ב, גם אם מדובר רק ב"עלה תאנה" (וימן, 1999, עמ' 102) או בהכרח הנובע מסיבות רגולטוריות. ואכן, בחינה של שעות הדרמה בטלוויזיה,

ובעיקר של סדרות הדרמה, מגלה שעם עלייתו של הערוץ השני חלה עלייה עצומה בכמות תכניות הדרמה ששודרו בטלוויזיה.

בעוד שבתקופת טלוויזיה א נעשו כ-150 דרמות בודדות, ותשע סדרות ומיני-סדרות⁷ – ובהן מישל עזרא ובניו (ניסים דיין, הטלוויזיה הישראלית, 1981) וחדוה ושלומיק שמואל אימברמן וארנה ספקטור, הטלוויזיה הישראלית, 1971) – בטלוויזיה ב נעשו כ-75 דרמות בודדות, 18 מיני סדרות (רובן בערוץ הראשון ובערוץ השני) ו-34 סדרות וסדרות בהמשכים (רובן בערוץ 2), שחלקן אף נמשכו (לראשונה בדרמה הישראלית) עונות מספר.

אולם כפי שאין סקירה מסודרת לדרמות של הערוץ הראשון, כך גם הדרמות של הערוץ השני, וכלל היצירה הדרמטית בעידן ריבוי הערוצים, לא זכו לבחינה מעמיקה. עם זאת, אפשר לחלץ כמה מאפיינים חוזרים בדרמות אלה. המאפיין הראשון והבולט ביותר הוא מה שניתן לכנות "רב-תרבותיות", או כפי שטוענת איילת כהן: "בתחילת שנות האלפיים מיוצגות פניה המגוונות של החברה בתקשורת בכלל ובשידורי הטלוויזיה בפרט בכל סוגות המדיום" (כהן, 2001, עמ' 42).⁸ מירי טלמון ותמר ליבס מציינות בהקשר זה כי הסדרה בת-ים ניו-יורק (רוד אופק ויוסי מדמוני, ערוץ 2, 1995-1997) מסמנת את חוסר הרלוונטיות של מונח כמו "כור ההיתוך" ומציגה את גיבוריה כ"משל לסיפורם של פרטים ושל קהילות בתוך מדינות הגירה רב תרבותיות" (טלמון וליבס, 2000, עמ' 47). גם דן אוריין, בכתבתו על הדרמות הישראליות, שם דגש מרכזי בייצוגן של מה שאפשר לכנות "קבוצות שוליים": חרדים, ערבים ומזרחיים (אוריין, 2004).

בהקשר זה, אם נישען על המחקר הקולנועי אפשר לטעון כי הדרמה של הערוץ השני אימצה מאפיינים רבים של הקולנוע של שנות התשעים, או מה שמכנה יעל מונק "קולנוע הגבול". קולנוע זה מציע שני מהלכים מקבילים: "דה-קונסטרוקציה של דמות הצבר ההגמוני וחשיפת קורותיהם של מי שסבלו מגישתם הקולוניאליסטית של ותיקי הארץ" (מונק, 2012, עמ' 24). כך אפשר לדוגמה, לבחון סצנת מפתח במיני-סדרה בנות בראון (עירית לינור, ערוץ 2, 2002). בפרק הראשון בסדרה נראה אב המשפחה, חזי בראון, המגולם בידי השחקן אסי דיין, נוסע בטרקטור ברחבי המושב, כאשר ברקע נשמע "שיר הכרם". שיר זה יוצר אינטרטקסטואליות גלויה עם היצירה המזוהה יותר מכול עם אסי דיין: הסרט הוא הלך בשדות (יוסף מילוא, 1967), אשר גם בו נראה גיבור הסרט, אורי, רוכב על סוס וברקע נשמע שיר זה. אולם בניגוד לאורי, השולט ביד רמה בסוס ובעובדים האחרים בשדה, חזי בראון מתגלה כחולשתו; הטרקטור נתקע, והוא זקוק לפועלים הערבים שלו על מנת להיחלץ. כך, מי שייצג את דמותו של הצבר בתרבות הקולנוע הישראלית, מתגלה כחסר אונים ומשמש דוגמה ל"תהליך ההתפרקות של הצבר, עד כדי הפיכתו לזר במרחבו שלו" (מונק, 2012, עמ' 24).

אולם בנות בראון איננה מסתפקת בפירוק הצבר, אלא גם בעלייתו של "גיבור מסוג חדש", בלשונה של מונק, הוא אלי מנשה (גולן אזולאי), ששמו, מראהו ומבטאו לא יכולים להטעות: מדובר בגבר "מזרחי". בסצנה העוקבת, מיד לאחר הסצנה שבה נתקע חזי בראון בשדה, מגיע אלי מנשה לראשונה לבית משפחת בראון. הכניסה לביתם של משפחת בראון מתגלה ככניסה מטונימית של המזרחי להגמוניה האשכנזית, כניסה שאולי תשפיע גם עליו, אך בעיקר תוביל ל"הסתגלות של חברי המושב [...] אל המזרחי הבורגני החדש ואל תרבותו" (אוריין, 2004, עמ' 207). כך, בשתי סצנות עוקבות, מסכמת בנות בראון את אחד המהלכים המרכזיים של הקולנוע והטלוויזיה הישראליים של שנות התשעים: ירידת קרנו של הצבר (הגברי, האשכנזי) ועלייתם של גיבורים חדשים, במקרה זה הגבר המזרחי.

מאפיין נוסף של סדרות הדרמה של התקופה השלישית הוא עלייתו של מה שמכנה לואיס רוניגר "אינדיבידואליזם מכוון", דהיינו אינדיבידואליזם "מעניק לגיטימציה לביטוי הפרט, על ייחודו ומאווי, כמובחן מן ההוויה החברתית הכוללת והיעדים הקולקטיביים" (רוניגר, 1999, עמ' 113). אינדיבידואליזם זה מנוגד למה שמכנה לואיס רוניגר "אינדיבידואליזם מתועל", אשר אפיין את החברה הישראלית בתחילת דרכה והצביע על הטמעת חירותו של הפרט "בתוכניות פעולה קולקטיביות ובסדר-יום לאומי או חברתי כולל [...] במחויבות כוללת למעשה הציוני" (שם, עמ' 110).

במובנים מסוימים תופעה זו, שבה ערכי הציונות מפנים את מקומם, או לפחות את מרכזיותם, לטובת האינדיבידואל, מופיעה כבר בחוק המסדיר את שידורי הערוץ השני. בניגוד לחוק רשות השידור, אשר מטרתו הראשונה הייתה חינוך ערכי הציונות, הרי חוק הרשות השניה רואה תחילה את תפקיד הרשות כמי שאמורה לקדם את "היצירה העברית הישראלית", לטפח "אזרחות טובה" ולחזק את "ערכי הדמוקרטיה וההומניזם" ורק לאחר מכן לתת "ביטוי למורשת היהודית וערכיה ולערכי הציונות" (חוק הרשות השניה לטלוויזיה ורדיו, התש"ן-1990).

סדרה המייצגת מהלך זה היא פלורנטיין (אודי זמברג ואיתן פוקס, ערוץ 2, 1997-2001), אשר על פי טלמון וליבס (2000) מנסה להתנתק מהזמן והמקום הקולקטיביים לעבר האיש, רעיון שאפשר להדגישו באמצעות מהלך האירועים בפרק הרביעי בעונה הראשונה. בפרק זה מופיעות שתי עלילות השמות דגש על הרצון להתנתק מהקולקטיבי ולהתכנס בעולם הפרטי. בעלילה הראשונה בוחר תומר (אבשלום פולק) "לצאת מהארון" כהומו לפני משפחתו, כאשר זו צופה בהלוויה של רבין בטלוויזיה. נראה שאביו של תומר נדהם מעיתוי הגילוי לא פחות מאשר מהגילוי עצמו, והוא מסרב לדון בו בזמן ההלוויה. בעלילה השנייה, שירה (איילת זורר) מתנצלת לפני אמו של מי שהיה בן זוגה ונהרג בצבא על כך

שלא הגיעה לטקסים הצבאיים לכבוד הבן. האם עונה לה כי גם לה לא התאים להיות חלק מ"משפחת השכול", ומוסיפה ש"אבל זה עניין לגמרי פרטי".

סדרה נוספת באותה תקופה ששמה דגש על האינדיווידואליזם המכוון היא הסדרה הפוך (שמואל חיימוביץ, ערוץ 2, 1996-1998). הפוך ניסתה לייצר מציאות לא ישראלית, ולעתים אף הזויה (שכללה באחד הפרקים רמז לקיומם של חיזורים). גם כאשר חדרה המציאות הישראלית לעולמם של גיבוריה, זה התרחש באופנים שהרחיקו אותה מההקשר הקולקטיבי או לחלופין הגחיכו אותו. כך, לדוגמה, בפרק השביעי של העונה הראשונה מנסה אחת הדמויות להשתחרר מהמילואים בהליכה לקצין בריאות הנפש (קב"ן), בעוד אחרת מגלה, בזמן שהיא עושה מילואים, שלא ברור לה על מה היא שומרת ולמה. אין זה מקרי שבסוף הפרק, כאשר משוחרר אחד הגיבורים ממילואים, לאחר שהתחזה ללא שפוי במפגש עם קצין בריאות הנפש, נשמע השיר "אמסטרדם" של להקת נוער שוליים – שיר המעיד יותר מכול על הרצון של "הבועה התל אביבית" (במציאות ובקולנוע) לדמיין כי "אין מחוצה לה דבר מלבד אמסטרדם וניו יורק אחיותיה" (בן צבי, 2006, עמ' 252).

אולם למרות שני מאפיינים אלה, הרב תרבותיות והאינדיווידואליזם המכוון, נשאר ערוץ 2, בסופו של יום, בגבולות הקונסנזוס, המותר של ה"ממלכתיות החדשה". אין זה מפליא שאחת הדרמות המצליחות ביותר בתקופה זו הייתה טירונות (אורי ברבש ובני ברבש, ערוץ 2, 1998-2001), שהעמידה במרכזה חיילים שקל להזדהות עמם עד כדי כך שהצלחת הסדרה עודדה בני נוער רבים להתגייס לחטיבת גבעתי, ומפקד החטיבה אף נתן ליוצרי הסדרה גביע הוקרה (איכנולד, 2005, עמ' 62). אולם רייטינג גבוה איננו המדד היחיד ליכולת של סדרה לשרוד בערוץ השני. כך, לדוגמה, הסדרה הבורגנים (אסף ציפור ואיתן צור, ערוץ 2, 2000-2004), ש"הצליחה, ולא רק אצל המבקרים", נאלצה לעזוב את הערוץ המסחרי לטובת ערוץ הלווין מכיוון שהיא נתפסה כ"מדכאת מדי". "הבורגנים מסמלת נקודת מפנה קריטית בתולדות הדרמה בטלוויזיה. מאז לא נראתה סדרה בפריים טיים שהתעמתה עם צופיה. שפת הדרמה בערוץ 2 השתנתה בלי היכר" (רוגל אלפר ועמי אמיר, ערוץ 8, 2012, פרק 4).

המעבר של הסדרה ה"מדכאת" הבורגנים ללווין בשנת 2004 מסמלת מעבר רחב ומשמעותי יותר שהתרחש שנה מאוחר יותר – הפיכתם של הכבלים והלווין לשחקנים מרכזיים בהתפתחות הדרמה בישראל, הן מבחינה כמותית, הן מבחינה תוכנית, והן מבחינה שיחנית – אולי אף יותר מזה, מעבר מטלוויזיה למשהו שהוא "לא-טלוויזיה", או "הטלוויזיה שאחרי".

טלוויזיה ג: הטלוויזיה שאחרי

טלוויזיה ג קרובה מאוד למאפייני ההתפתחות העולמית של הטלוויזיה ולשלבים שכונו "תקופת השפע" ו-TVIII. זו תקופה שבה החלה הטלוויזיה בישראל להדביק את הפערים בינה לבין הטלוויזיה העולמית, בעיקר בכל הקשור לצפייה האישית. כניסת שירותי VOD, DVR (כדוגמת Yes-Max ו-HOT-Magic) ו-start over למנויי הכבלים והלוויין, יציאתן של סדרות דרמה בתקליטורים (DVD), והאפשרות המתרחבת לצפות בתכנים טלוויזיוניים בפלטפורמות שונות כמו המחשב, הטלפון האישי והטבלט, הובילו לשינויים מרחיקי לכת באופני הצפייה בטלוויזיה בישראל.

בתקופה זו נוצר מצב שבמקום "צפייה לינארית", המאופיינת בתלות של הצופות בלוח השידורים אשר נקבע בידי ספק שידורי הטלוויזיה, יכולות הצופות לבנות את לוח השידורים בצפייה לא לינארית, ולבחור מתי, היכן ובאיזה אמצעי מדיה הן צופות בתכנים הטלוויזיוניים. רעיון זה הקטין את התלות ברייטינג והגדיל את התלות במיתוג, דבר שכשלעצמו היה בעל השפעה מכרעת על אופיים של התכנים הטלוויזיוניים ועל הניסיון לבידול דרך טקסטים ייחודיים.

השינוי בתרבות הטלוויזיה היה כה גדול, עד שהיו מי שתהו אם מדובר בסופה של הטלוויזיה (Katz 2009). אולם רוב חוקרי וחוקרות הטלוויזיה מציגים מהלכים אלה כשלב חדש בהתפתחותה, שלב המכונה (Spigel, 2004) Television after TV, או (Turner and Tay, 2009) post-broadcast Era או "פוסט-טלוויזיה" (Leverette, Ott, & Buckley, 2008). בניסיון לעברת את המונחים, ומסיבות נוספות שאפרט מיד, בחרתי לכנות שלב זה בהתפתחות הטלוויזיה כ"טלוויזיה שאחרי" – המובן הראשון של מונח זה הוא הטלוויזיה שאחרי הטלוויזיה, או פשוט פוסט-טלוויזיה. מתי בדיוק התחילה "הטלוויזיה שאחרי"? כפי שהמעבר מהתקופה הראשונה של הטלוויזיה הישראלית לתקופה השנייה אופיין בתקופה אנומלית של שנים מספר שבהן איבדה אט אט הטלוויזיה הישראלית (הערוץ הראשון) את המונופול שלה, כך גם המעבר מהתקופה השנייה לתקופה השלישית איננו קורה ביום אחד. זאת ועוד, לעומת הערוץ הראשון, שאיבד את מרכזיותו לאחר עלייתו של הערוץ השני, הרי בטלוויזיה ג הערוץ השני, המסמן יותר מכול את טלוויזיה ב, עדיין משמש גורם מרכזי בטלוויזיה הישראלית, אם כי גם קיום זה מושפע מאוד מהתהליכים ומהתמורות שטלוויזיה ג מביאה עמה. עם זאת, אפשר להצביע על שנת 2005 כשנה שבה "הטלוויזיה שאחרי" התחילה. מדוע?

תחילה, בשנה זו השיקה חברת הכבלים את שירותי ה-VOD, מה שאפשר לראשונה לצופות הטלוויזיה בארץ לצפות בתכניות טלוויזיה לפי לוח הזמנים שלהן, ועל פי הזמנה אישית – וזאת ללא צורך להקליט מראש את התכנית.

אמנם הצופות לא יכלו לבחור מהם התכנים הנמצאים בספריית הווידאו, אולם עם השנים כמות התכנים הייתה כה רבה וכיסתה כמעט את כל הטקסטים הישראליים המרכזיים ששודרו בערוצי הכבלים ובערוצי השידור הרחב, עד שלצופה הייתה שליטה רבה מאוד על זמני השידור, או, כפי שהוט פרסמה באתר שלה, הצפייה ב־VOD הופכת "את חוויית הצפייה שלכם לאיכותית יותר, מתוחכמת יותר ומהנה הרבה יותר".

באותה שנה השיקה חברת הלוויין יס את שירותי ה־DVR שלה, אשר כונו Yes Max. שירות זה אפשר לצופות לבנות "ספריית וידאו" פרטית, על פי הבחירה האישית שלהן, ובכל הערוצים אשר נקלטו בממיר שלהן. אמנם במובנים מסוימים דומה הדבר להקלטה במכשירי הווידאו וה־DVD המקליטים, אולם נוחות השימוש, האפשרות להגדיר הקלטה של סדרה שלמה על כל פרקיה ולהקליט שתי תכניות במקביל, שטח האכסון הרחב שהתאפשר בממיר והאפשרות למחוק תכנים שכבר נראו, בלי לפגוע באיכות השידור – כל אלה הפכו שירות זה לפופולרי מאוד. עם השנים נוספו לחברות הכבלים והלוויין שירותים נוספים, שהיו לכה פופולריים, עד שהשימוש בהם נעשה באחוזים גבוהים יותר מאשר בעולם הרחב (קינן, 2010).

תמורות אלה בתרבות הצפייה יכולות היו לפגוע אנושות בדרמה הישראלית בטלוויזיה. בזמן שאמצעי ההקלטה השונים לא יכולים לנצח את הרצון של צופות לחוות סוגות מסוימות בשידור חי – כמו לדוגמה חדשות, ספורט ותכניות מציאות מסוימות – נראה שאין שום משמעות לצפייה בדרמה ב"שידור חי". יובל נתן ניסח זאת כך: "למה לי לראות פרק [דרמה] עם פרסומות בטלוויזיה ובשעה שלא כל־כך נוחה ליי? אני אקליט אותו ב־DVR או אוריד אותו באינטרנט או אראה אותו במאקו" (מצוטט אצל קינן 2010).

אולם בשעת כתיבת שורות אלה התחזית של יובל נתן עדיין לא התממשה. נראה אף שההפך הוא הנכון. דווקא בתקופה זו קיימת פריחה עצומה של דרמות ישראליות בטלוויזיה, ובכל שנה כמות הדרמות הולכת וגדלה – גם אם גם כן הסיבות הן רגולטוריות בלבד. כך, לפי ספירה שלי, שהיא כאמור לא רשמית ולא סופית, משנת 2005 עד סוף אוגוסט 2013 נעשו בישראל 12 דרמות בודדות, 16 מיני סדרה ו־62 סדרות וסדרות בהמשכים. בהשוואה לתקופה של טלוויזיה ב, שנמשכה 12 שנה, אפשר לראות אמנם ירידה במספר הדרמות הבודדות, אולם עלייה במספר המיני סדרות והסדרות.

כאן עולה האירוע השלישי והמשמעותי בתחילתה של "הטלוויזיה שאחרי", והוא עלייתה לשידור של הסדרה בטיפול (חגי לוי, 2004-2007, HOT3), סדרה שנתפסת כאחד הגורמים המרכזיים ל"מספר חסר תקדים של סדרות דרמות מקוריות (בטלוויזיה הישראלית)", ואף ל"פריחתה של הדרמה הישראלית"

(קופפר, 2007). אין זה מקרי שבאותה שנה בה הושק שירות ה-VOD של HOT עלתה לשידור גם הסדרה בטיפול, שאופיה והמבנה הנרטיבי שלה מתאימים כמו כפפה ליד לאפשרויות הגלומות בשירות זה (חרל"פ, 2011). זאת ועוד, בטיפול הייתה סדרת הדרמה הראשונה בטלוויזיה הישראלית שיצאה לאחר שידורה גם בתקליטורים, ואף הצליחה למכור כמות יפה מאוד של עותקים, דבר שגרר אחריו ניסיונות נוספים של הפצת תכנים דרמטיים ישראלים באופן דומה.

בטיפול איננה רק תוצר של שינויים טכנולוגיים ומבניים בטלוויזיה הישראלית. כמו כל דרמה אחרת (ולמעשה כמו כל טקסט תרבותי אחר), היא גם תוצר של מהלכים חברתיים ותרבותיים רחבים יותר. אפשר להתווכח מהם השינויים התרבותיים שחלו בחברה הישראלית, ובאלו אופנים הטלוויזיה היא תוצר שלהם או הגורם להם, אך בנקודה אחת מחקר זה מאמץ את טענותיה של ליבס (1999): אין להבין את התכנים של הדרמה הישראלית בטלוויזיה כלי להבין את התפרקות הקונסנזוס ואת השינוי המהותי שעבר הדימוי העצמי של החברה הישראלית לאורך השנים.

אחד השינויים המרכזיים והמורכבים בדימוי העצמי של החברה הישראלית קשור לשאלות של טראומה וקורבנות. לאחר שנים רבות שבהן "היהודי החדש" היתה הדמות שעמדה בבסיס הזהות הישראלית, ואשר לא אפשרה להכיר בחולשה של הסובייקט הישראלי – לא כקורבן ולא כסובייקט טראומתי – החלה התרבות הישראלית להכיר בממדים הטראומטיים והקורבניים של זהותה הקולקטיבית ושל הפרטים המרכיבים אותה. כך, טקסטים טלוויזיוניים רבים, ובראשם טקסטים דרמטיים, עסקו בתמות של טראומה וקורבנות, שליוו את החברה הישראלית מתחילת דרכה, אך קיבלו מקום מרכזי יותר בתרבות הישראלית בעשורים האחרונים.

"הטלוויזיה שאחרי", אם כך, איננה רק הטלוויזיה ש"אחרי הטלוויזיה". היא עוסקת רבות גם ב"אחרי הטראומה" או בסובייקטים "פוסט טראומטיים". כך, לדוגמה, הסדרה נבלות (דרור סאבו ודפנה לויץ, HOT3, 2010) מתארת את קורותיהם של שני פלמ"חניקים קשישים הנושאים טראומה ממלחמת 1948, ובעיקר מאירוע שבו הם שכבו בשדה קרב מלא גופות, כשצלפי אויב מנסים להרוג אותם. הסדרה בטיפול מציגה הן טייס הלום קרב, בעקבות הפגזה על אזרחים חפים מפשע ברמאללה, והן גבר הסוחב טראומה ממלחמת יום הכיפורים. הדמות המרכזית בסדרה פרשת השבוע (רני בלייר וענת אסולין, HOT3, 2006-2009) סובלת מסיוטים ומהזיות בעקבות מלחמת לבנון הראשונה. גיבורי הסדרה אופוריה (רון לשם ודפנה לויץ, HOT3, 2012) לוקים רובם בטראומה בעקבות רצח אחד מחברייהם, ונראה שהסדרה חטופים (גירי רף וליאת בנאסולי, ערוץ 2,

2010-2013), שנוצרה כאשר גלעד שליט עדיין היה בשבי, ניזונה מן הטראומה הישראלית הקולקטיבית (מונק, 2011).¹⁰

תופעה נוספת העולה בדרמה של טלוויזיה ג (ובשלהי טלוויזיה ב) קשורה להופעתן של סדרות רבות העוסקות בדתיים ובחרדים, אשר נעשו בידי יוצרים ויוצרות דתיים או דתיים לשעבר, דוגמת מעורב ירושלמי (ג'קי לוי ונסים לוי, ערוץ 2 וערוץ 10, 2004-2010) מרחק נגיעה (רונית וייס ברקוביץ', ערוץ 2, 2008), סרוגים (חנה דיבון ולייזי שפירא, Yes, 2008-2012), אורים ותומים (שוקי בן נעים ואוהד חן, Yes, 2011) ושטיסל (אורי אלון ויהונתן אינדורסקי, Yes, 2013-). לתופעה זו יש כמה הסברים; שניים מהם רלוונטיים לדיון כאן. הראשון מקשר אותה לאפיון הפוסט-טראומתי של הטלוויזיה. מירי טלמון סבורה כי אחת הסיבות לפריחה של ייצוגי הדתיים הוא הניסיון של החברה הדתית להתמודד עם רצח רבין ועם הסדקים החברתיים הכואבים שהוא גרם בין החברה הדתית לחברה החילונית (Talmon, 2013, p. 66). במילים אחרות, אף על פי שהאירוע הטראומטי עצמו לא מופיע בטקסטים אלה, הם תוצר של הניסיון "לתקן" אותה.

הסיבה השנייה נעוצה בהתפוררות הדימוי של היהודי החדש, אשר היה אנטי-תזה ליהודי הגלותי והדתי. במובנים אלה, ועל אף האבסורד שבדבר, ההצלחה של סדרות אלה גם בקרב קהל חילוני, נבעה בין היתר מההטמעה של תפיסות פוסט-ציוניות בשיח הזהות הישראלי שהתרחשה לאורך כל שנות התשעים, ובעיקר בעשור הראשון של המאה העשרים ואחת (רם, 2006, עמ' 173). אמנם הפוסט-ציונות נתפסת לרוב כעמדה המציעה "ניתוח ביקורתי של תופעות שונות בתרבות שבהן מתבטאת האידיאולוגיה הציונית" (אופיר, 2001, עמ' 259), והיא אף מתקרבת לעתים לתפיסות אנטי-ציוניות, אולם היא מציעה עוד מהלך: פירוק של היהודי החדש, או כפי שכותבת מרשה פרידמן: "טוב היה לו התחלנו, ונדמה לי שהתחלנו, לוותר על דמות היהודי החדש הזה ולגדל דור של צעירים בטוחים יותר, המוכנים להכיר ביסוד הנשי שבקרבם. טוב היה לנו, הנשים, וטוב גם למדינה בכללותה. ואם אלה פניה האפשריים של התקופה הפוסט-ציונית, שתבוא" (פרידמן, 1998, עמ' 33).

מכאן ש"הטלוויזיה שאחרי" היא במובנים רבים הטלוויזיה שאחרי הציונות או טלוויזיה שהושפעה מעמדות פוסט-ציוניות, המאפיינות מגזר קטן אך דומיננטי בתרבות הישראלית. אך כמובן הפוסט-ציונות לא עוסקת רק בפירוק הגבריות הישראלית. אחד המהלכים המרכזיים של הפוסט-ציונים היה לשלול מהישראלים-יהודים את עמדת הקורבן ואף לעמת אותם עם חלקם בהפיכת אחרים לקורבנות (אופיר, 2001, עמ' 267). וכך סדרות רבות הציגו גיבורים המייצגים את הגבריות ההגמונית, אשר מתגלים כמקרבנים של אחרים, ולעתים אף כרוצחים. כך הטייס דיין ירושלמי (ליאור אשכנזי) מהסדרה בטיפול הורג 15 פלסטינים חפים מפשע,

הפלמ"חניקים הקשישים בנבלות (יהורם גאון ויוסי פולק) מתחילים לרצוח את צעירי תל אביב, שאול נאווי (מנשה נוי), גיבור פרשת השבוע, מגלה שהוא אחראי ישירות להקמת ההתנחלות "מעלה שאול", שאותה הוא מכנה "התנחלות של נאצים", ואחד הגיבורים בסדרה כוונות טובות (עדי ציבלין ודודי ברמן, ערוץ 2, 2008) נראה מכה פלסטיני באכזריות וללא הצדקה בעת שירותו בשטחים. חדירת העמדות הפוסט-ציוניות לחברה הישראלית בכלל ולטלוויזיה בפרט באה לידי ביטוי גם בחדירתו של המונח "נכבה" לשיח הישראלי. לאחר שנים שבהן ריקון הכפריים הפלסטיניים ב-1948, או "הנכבה" בלשונם של הפלסטינים, נשכח ונמחק מהזיכרון הקולקטיבי, או לחלופין מתואר כתוצר ישיר של התנהגות הפלסטינים ומדינות ערב, הוא התחיל לחלחל לשיח המרכזי (אזולאי, 2009, עמ' 3) ולטלוויזיה. כך, בעונה השלישית של הסדרה פרשת השבוע, מטייל אחד הגיבורים הערבים בישראל עם "מפות הנכבה" ומנסה לשחזר את העבר הפלסטיני שלפני הגירוש. דוגמה נוספת מוצגת בפרק בשם "זיכרון" בסדרה עבודה ערבית (סייד קשוע, ערוץ 2, 2007). מאיה (פאטימה יחיא), בתו של גיבור הסדרה, אמג'ד (נורמן עיסא), הלומדת בבית ספר יהודי, מבקשת לשיר את "שיר הרעות" בטקס יום הזיכרון. הרעיון מזעזע את הוריו של אמג'ד, ואמו מחליטה ללמד את נכדתה על הנכבה, כאשר היא מראה לה אלבום תמונות מלפני 1948. בסצנת הסיום של הפרק נראית מאיה שרה את "שיר הרעות", אולם העריכה משלבת בסצנה תמונות מתוך אלבום התמונות של סבתה, ובזמן שהיא שרה "נזכור את כולם", אנו רואים פלסטינים טרם גירושם מכפרם. כך, באופן מודע ומשחקי, מטשטשת הסדרה בין הזיכרונות ובין הקורבנות.

ברי שאי-אפשר להתעלם בהקשר זה ממונח מרכזי שהתחילית "פוסט" הפכה להיות כמעט הקיצור המתבקש שלו, והוא כמונח המונח "פוסט-מודרניזם". "הטלוויזיה שאחרי" היא ללא ספק גם הטלוויזיה שאחרי המודרניזם, או לפחות מאופיינת בתכונות רבות אשר משויכות לפוסט-מודרניזם. כך, לדוגמה, עולות בטלוויזיה הישראלית סדרות רבות המציעות "משפחות אלטרנטיביות", או מה שפוגל-ביז'אוי מכנה משפחות פוסט-מודרניות (פוגל-ביז'אוי, 1999), ובהן הסדרות אמא'לה (מולי שגב ותמר מרום, ערוץ 2, 2005-2008), המתארת אם חד הורית, ואמא ואבאז (אבנר ברנהיימר וטמירה ירדני, HOT3, 2012-), המתארת משפחה המורכבת משני אבות הומואים ומאם. עם זאת כדאי לזכור, שגם במדיום פוסט-מודרני מובהק כמו הטלוויזיה יכולים להופיע טקסטים בעלי עמדות מודרניסטיות ואף רַאקציונרית (אופיר, 1997, עמ' 149).

לסיכום, למרות התלונות על תרבות הטלוויזיה בישראל, ולמרות התחושה שסוגת תכניות המציאות הפכה להיות חזות הכול, הדרמה בטלוויזיה הישראלית ממשיכה להתקיים, ואף מתפתחת ונעשית מורכבת ומעניינת. נראה שדווקא

תרבות הטלוויזיה החדשה או "הטלוויזיה שאחרי", המאפשרת לצופות לבחור מתי, איפה וכמה פעמים לצפות בתכניות טלוויזיה, מובילה לא מעט יוצרים ויוצרות, כמו גם מפיקים ומפיקות, לקחת סיכונים ולייצר תכנים המציעים, בניסוחו של רוגל אלפר, "זעם מזוקק על החברה הישראלית" (אתם שם בבית, רוגל אלפר ועמי אמיר, ערוץ 8, 2012, פרק 4). אולם חשוב לזכור כי אותו זעם לא תלוי רק ברצונם ובכישוריהם של היוצרים והיוצרות, אלא גם בשינויים המהותיים שעברה הטלוויזיה הישראלית – מבחינה מוסדית, מבחינה טכנולוגית ומבחינת אופני הצפייה.

הערות

- 1 לאורך המאמר יצינו הצופות והצופים "צופות"; הכוונה היא לנשים ולגברים כאחד.
- 2 זאת למרות הבעייתיות האינהרנטית בדרך זו של כתיבה. ראו: Comer, 2003, p. 277
- 3 לעומת הקולנוע, שם הבמאית/נתפסת/כאחראית/המרכזית/על היצירה, ה"אוטר", בטלוויזיה מוצאים בשיח כותבים ומפיקים כ"אוטרים" (Pearson, 2005). במאמר זה נבחרו מי שהוגדרו כיוצרים של התכנית (ואם יש יותר משניים, אז השניים הראשונים), או לחלופין, אם אין הגדרה של יוצר, זהו הבמאית/על היצירה.
- 4 הריון בדרמה הישראלית שהופקה ושודרה בתקופה הראשונה של הטלוויזיה הישראלית הוא בעייתי מאוד. לא רק כיוון שהמחקר על הדרמה הישראלית בטלוויזיה חסר, וכאשר מדובר בדרמה של הערוץ הראשון בשנות השבעים הוא כמעט נעדר, אלא מפני שגם הנגישות ליצירות שנעשו בטלוויזיה הישראלית בראשיתה מוגבלת מאוד. אולם אחת הטענות החוזרות נוגעת לאיכותן הירודה של הדרמות בתחילת הדרך, אשר חלקן כונו בלעג "דרמות הברז המטפטף" (שוורץ ורותם, 1986, עמ' 10) וחלקן, על פי צוקרמן, אופיינו בעיקר כ"ניסיונות לצלם הצגות תיאטרון ולשרר אותן", מה שהוא מכנה "אנטי טלוויזיה" (מצוטט אצל איזיקוביץ, 2011). נוסף על כך, נראה שכדי להפוך את הדרמה הטלוויזיונית לאמנות נשענו רוב רובן של הדרמות על יצירות ספרות ותיאטרון.
- 5 המעמד הסוגתי של שיח לוחמים מורכב. במובנים רבים מדובר בטקסט היברידי הנע בין הדוקומנטרי לדרמטי. היברידיות זו נובעת מכך שלמרות העובדה שהמנולוגים המוצגים בטקסט מגולמים בידי שחקנים שהודרכו בידי במאית תיאטרון, מדובר בשחזור של אותן עדויות שמסרו חיילים ישראלים בחוברת שיח לוחמים בלי לייצר קו עלילה ביניהם. תופעה דומה התרחשה בקולנוע הישראלי כ-45 שנה מאוחר יותר, כאשר שלומי אלקבץ ביים סרט בשם עדות (2012), אשר מציג שחקנים ישראליים הקוראים עדויות של פלסטינים – סרט שהוגדר אף הוא כ"יצירה המשוטטת על הגבול הדק [...] המפריד בין קולנוע עלילתי לדוקומנטרי" (אנדרמן 2012).

- 6 נקודת מבט קצת שונה מספק רוגל אלפר. הוא אמנם אינו יוצא נגד הנרטיב שהניהול של לפיד הוביל לדחיקת הנושאים הקונטרוברסליים, אבל מציג גם כיצד מינויו של לפיד היה תגובת נגד לאליטיזם שאפיין את הטלוויזיה הישראלית (אתם שם בבית, רוגל אלפר ועמי אמיר, ערוץ 8, 2012, פרק 1).
- 7 הנתונים על הדרמות של הערוץ הראשון נאספו בעזרתה של אורנה לביא פלינט, במחקר משותף של שנינו.
- 8 בו בזמן כהן גם מטילה ספק באותה רב־תרבותיות ומראה במאמרה, דרך הסדרה זינזאנה (חיים בוזגלו ומיכה שרפשטיין, ערוץ 2, 2005-2000), שמדובר רק במראית עין של רב־תרבותיות.
- 9 אין בדברים אלה כדי לטעון כי הצפייה ה"ישנה" בטלוויזיה, הצפייה הלינארית שלוח השידורים מכתוב לצופה את זמני הצפייה שלה, נעלמה מתרבות הצפייה בארץ, וכפי שמוסיף עידו קינן, "מספר הצופים המסיבי הוא עדיין, באופן מסורתי, בשידור הליניארי" (קינן 2010).
- 10 עם זאת, אין להבין את הופעת הטראומה בטקסטים טלוויזיוניים רק כתופעה פוסט־טראומתית, ואף לא כייצוג או כשיקוף פשוט של מהלכים בחברה הישראלית המתקיימים א־פריורי להופעתם בטלוויזיה. הופעתה של הטראומה בטלוויזיה הישראלית לוקחת חלק מרכזי בהבנייתה של הטראומה בחברה הישראלית, ומבחינה זו איננה רק "אחרי הטראומה" אלא גם התנאי לקיומה.

רשימת המקורות

- אבלין־רווח, ר' (2011). משיח לוחמים ועד קין: האתוס ההירואי בטלוויזיה העלילתית הממלכתית. כנס פיקציה: מבטים על טלוויזיה עלילתית ישראלית, אוניברסיטת תל אביב.
- אופיר ע' (2001). עבודת ההווה: מסות על תרבות ישראלית בעת הזאת. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אופיר, ע' (1997). פוסטמודרניזם: עמדה פילוסופית. בתוך: א' גור זאב (עורך), חינוך בעידן הפוסטמודרניסטי (עמ' 135-163). ירושלים: מאגנס.
- אוריין, ד' (2004). דרמה טלוויזיונית. תל אביב: מופת.
- אזולאי, א' (2009). אלימות מכוננת 1947-1950: גנאלוגיה חזותית של משטר והפיכת אסון ל"אסון מנקודת מבטם". תל אביב: רסלינג.
- איזיקוביץ, ג' (2011), יעקב שבתאי היה יכול להשפיע גם על אופיה של הטלוויזיה הישראלית, הארץ, 12.8.2011. נדלה ביום 30.8.2013 מתוך <http://www.haaretz.co.il/gallery/1.1372654>

דרמה בשלושה חלקים (ופרולוג): היסטוריוגרפיה של הדרמה הישראלית בטלוויזיה 49

איכנולד, ד' (עורך) (2005). הבית של כולנו. תל אביב: ידיעות אחרונות וספרי חמד.
אלוני, נ' (2004). הרייטינג הפך את התרבות: עשר שנים לערוץ 2. כיוונים חדשים,
10, 47-42.

אלמוג, ע' (2004). פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית. חיפה:
אוניברסיטת חיפה.

אלתוסר, ל' (2003). על האידיאולוגיה (תרגום: א' אזולאי). תל אביב: רסלינג.
אנדרמן, נ' (2012). העד: ראיון עם במאי "עדות" שלומי אלקבץ, הארץ, 5.1.2012.
נדלה ביום 30.8.2013 מתוך <http://www.haaretz.co.il/gallery/cinema/1.1609479>
בן צבי, י' (2006). מרכז ופריפריה בקולנוע הישראלי של שנות התשעים. אלפיים, 30,
256-248.

גיל, צ' (1986). בית היהלומים: סיפור הטלוויזיה הישראלית. תל אביב: ספריית
הפועלים.

גן, א' (2008). חשופים בצריח ושיח לוחמים כצירי זהות מתפצלים. ישראל, 13,
296-267.

גרץ, נ' וחרמוני ג' (2013). בין לבנון לחרבת חזעה עובר שביל של בוץ: על טראומה,
אתיקה ותקומה בקולנוע ובספרות הישראליים. מכאן, 13, 163-145.

וימן, ג' (1999). מדורת ההבלים: על "תרבות הטלוויזיה" בישראל. קשר, 25, 104-98.
וינקלר, ד' (2006). עושים טלוויזיה ישראלית: דיונים לקראת כינון טלוויזיה בישראל,
1968-1948. קשר, 34, 141-130.

חוק רשות השידור, התשכ"ה-1965.

חוק הרשות השנייה לטלוויזיה ורדיו, התש"ן-1990.

חרל"פ, א' (2011). זו לא טלוויזיה, זה בטיפול: דיון בשיח האיכות של "בטיפול".
מסגרות מדיה, 6, 30-1.

טוקטלי, א' (2000). מדיניות תקשורת בישראל. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
טלמון, מ' וליבס, ת' (2000). אומרים ישנה ארץ: מקום וזהות בסדרות הטלוויזיה
פלורנטיין, ובתים ניו-יורק, קשר, 27, 48-41.

יורן, נ' (2001). ערוץ 2: הממלכתיות החדשה. רסלינג: תל אביב.
כהן, א' (2001). בין "נאחננו לבין "כולם": ייצוג לכאורה של חברה רבת-תרבותית
בתקשורת: הדוגמא של זינאנה. קשר, 30, 50-42.

כספי, ד' ולימור י' (1992). המתווכים: אמצעי התקשורת בישראל 1948-1990. תל
אביב: עם עובד.

כ"ץ, א' והאז ה' (1995). עשרים שנות טלוויזיה בישראל: האם יש להם השפעות ארוכות
טווח. זמנים, 52, 91-80.

כץ, י' (1999). תרבות מקומית וריבוי ערוצים: היילכו שניהם יחדיו. קשר, 26, 3-15.
לבנון, י'. (1979). לפיד המהפך. קולנוע: עיתון ישראלי לקולנוע וטלוויזיה, 4, 3-2.

- ליבס, ת' (1999). מבנה השידור כמבנה החברה: מעיצוב תרבות למלחמת תרבות. קשר, 25, 88-97.
- מונק, י' (2011). גלגולי זיכרון: חטופים כמשל. כנס פיקציה: מבטים על טלוויזיה עלילית ישראלית, אוניברסיטת תל אביב.
- מונק, י' (2012). גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- משה, מ' (2006). רגולוציה תקשורתית בישראל: הבניית מיתוס המדינתי הפרגמטי. סוגיות חברתיות בישראל, 1, 208-229.
- פוגל-ביזאווי, ס' (1999). משפחות בישראל בין משפחתיות לפוסט מודרניות. בתוך: דפנה יזרעאלי ואחרות (עורכות), מין, מיגדר ופוליטיקה (עמ' 107-166). תל אביב: קו אדום, הקיבוץ המאוחד.
- פרידמן, מ' (1998). מחשבות על פוסט-ציונות. נגה, 33, 19.
- צוקרמן, א' (2004). שקיעתו של ערוץ-1: אנטומיה של בגידה. ארץ אחרת, 21, 28-31.
- צוקרמן, א' (1999). טלוויזיה גלובלית. תל אביב: האוניברסיטה המשודרת.
- צימרמן, מ' (2003). חזר במצלמה: עיונים בקולנוע ישראל. תל אביב: רסלינג.
- קופפר, ר' (2007). הדרמה הרגה את כוכב הטלנובלה, הארץ, 14.11.2007. נדלה ביום 25.2.2009 מתוך <http://www.haaretz.co.il/gallery/1.1454198>
- קינן, ע' (2010). כבר היום לא משתלם לייצר סדרות דרמה", העין השביעית, 27.1.2010. נדלה ביום 1.9.2011 מתוך http://www.the7eye.org.il/articles/pages/270110_linear_television_is_here_to_stay.aspx#p4
- רוזנטל, ר' (2009). מסעודה משרדות. בתוך: הנ"ל, מילון הציוריים: ניבים ומטבעות לשון בעברית החדשה: גלגולים, מקורות, שימושים (עמ' 573). ירושלים: כתר.
- רוניגר, ל' (1999). האינדיבידואליזם בקרב הציבור היהודי בישראל של שנות התשעים. בתוך: בשארה, ע' (עורך), בין האני לאנחנו: הבניית זהויות וזהות ישראלית (עמ' 109-127). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- רב, א' (2006). הזמן של הפוסט: לאומיות ופוליטיקה של הירע בישראל. תל אביב: רסלינג.
- שוורץ, א' ורותם א' (1986). השרדות, סרטים, 2, 10-16.
- שכטר, ע' (2012). האם סיימה מדינת ישראל את תהליך המעבר ממדינה משרדת למדינה מאסדרת? מסגרות מדיה, 8, יא-כו.
- שפירא, א' (2002). חרבת חזעה: זיכרון ושכחה. סדן, 5, 45-97.

- Cohen, A. & Cohen L. (1989). Big eyes but clumsy fingers: Knowing about and using technological features of home VCRs (pp. 135-147). In Levy, M. R. (Ed.) *The VCR age: Home video and mass communication*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Corner, J. (2003). Finding data, reading patterns, telling stories: Issues in the historiography of television. *Media, Culture & Society*, 5, 273—280.
- Creeber, G. (Ed.) (2004). *Serial television: Big drama on the small screen*. London: BFI.
- Edgerton, G. (2007). *The Columbia history of American television*. New York: Columbia University Press.
- Edgerton, G. & Rose B. (Eds.) (2005). *Thinking outside the box: A contemporary television genre reader*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Ellis, J. (2000). *Seeing things: Television in the age of uncertainty*. London and New York: I.B. Tauris.
- Fickers, A. (2013). Television. In Simonson, P., Peck, J., Craig R. T. & Jackson, J. P. (Eds.), *The handbook of communication history* (pp. 239-256). New York: Routledge.
- Hilmes, M. (2003). *Only connect: A cultural history of broadcasting in the United States*. Stamford: Wadsworth.
- Hilmes, M. (Ed.) (2011). *The television history book*. London: BFI.
- Jacobs, J. (2006). Television and history: Investigating the past. In Creeber, G. (Ed.). *Tele-Vision: An introduction to studying television* (pp. 107-115). London: BFI.
- Katz, E. (2009). The end of television? *The ANNALS of the American academy of political and social science*, 625, 6-18.
- Leverette, M., Ott, B.L. & Buckley, C.L. (Eds.) (2008). *It's not TV: Watching HBO in the post-television era*. New York and London: Routledge.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. New York and London: Routledge.
- Oren, T. G. (2004) *Demon in the box: Jews, Arabs, politics and culture in the Making of Israeli television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pearson, R. (2005) The writer/producer in American television. In Hammond, M. and Mazdon, L. (Eds.). *The contemporary television series* (pp. 11-26). Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Paterson, R. (1998). Drama and entertainment. In S. Anthony (Ed.). *Television: An international history* (pp. 57-68). Oxford: Oxford University Press. 2nd ed.
- Rogers, M., Epstein, M. C. & Reeves, J. (2002). The Sopranos as HBO brand equity: The art of commerce in the age of digital representation. In D. Lavery (Ed.), *This thing of ours: Investigating the Sopranos* (pp. 42-57). New York: Columbia University Press.
- Spigel, L. (2004). Introduction. In Spigel, L. and Olsson, J. (Eds.) *Television after TV* (pp. 3-34). Durham and London: Duke University Press.
- Talmon, M. (2013). A touch away from cultural others: Negotiating Israeli jewish identity on television. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 31(2), 55-72.
- Turner, G. and Tay J. (Eds.) (2009). *Television studies after TV: Understanding television in the post-broadcast era*. London and New York: Routledge.
- Wheatley, H. (2007). Introduction: Re-viewing television histories. In idem (Ed.), *Reviewing television history*. London: IB Tauris, pp. 1-12.
- White, H. (1984). The question of narrative in contemporary historical theory. *History and Theory*, 23(1), 1-33.