

החדשות הטלוויזיוניות ביצירה הקולנועית: ביקורת ותרבות

חגי ברנע*

במהלך השנים התייחס המדיום הקולנועי פעמים רבות לשידור חדשות באמצעי התקשורת האחרים. בהתייחסויות אלה הקולנוע לא רק הציג את האידיאלים הראויים לשידור חדשות "נכון", אלא גם נתן בידנו מידע מסוים לגבי התקבלות התפיסות שהוא הציג (באמצעות התהודה לה זוכה הסרט, בין אם מסחרית או ביקורתית). ארבעת הסרטים שאני בוחן בעמודים הבאים היו מועמדים לפרס האוסקר, וחלקם גם זכו להצלחה מסחרית, אם כי אף אחד מהם איננו נחשב כשובר קופות. אני טוען כי באמצעות התבוננות על סרטים אלו אוכל לעקוב אחר הקשרים בין תעשיות התקשורת לחברה ולתרבות בה הם שוכנים, כפי שהציע גראהם מרדוק.¹ לחשיפת קשרים אלו, ובמיוחד כאשר מדובר ביחסי גומלין בין תעשיות מקבילות כמו קולנוע וטלוויזיה, יש השלכות מיידיות ורבות חשיבות. כפי שצינו אדורנו והורקהיימר, שתי תעשיות אלו פועלות מתוך כוונה אחת, לתפוס את תשומת ליבם של האנשים מתום יום העבודה ועד תחילתו של יום חדש.²

סרטו של סידני לומט *רשת שידוד*,³ הציע ביקורת ארסית על מצבה של הטלוויזיה האמריקאית והחברה האמריקאית של אמצע שנות השבעים. תוך כדי התחקות אחר מעלליה של רשת טלוויזיה דמיונית (UBS) ונפילתה בשבי הצלחות רייטינג ארעיות, לומט לא חסך ביקורתו על המצב אליו מגיעה או

* חגי ברנע הוא תלמיד לתואר שני באוניברסיטה העברית וחבר מערכת סליל.

¹ Graham Murdock. "Concentration and Ownership in the Era of Privatization", in: Marris p. and Thonham S. (eds.) *Media Studies: A Reader*, Edinburgh, 1996. p. 100.

² תאודור אדורנו ומקס הורקהיימר, "תעשיית תרבות: נאורות כהונאת-המונים" בתוך: אדורנו, ת. אסכולת פרנקפורט (מבחר), תל אביב, תשנ"ג. ע' 167.

³ רשת שידוד (Network, Sidney Lumet, 1976).

עלולה להגיע הטלוויזיה האמריקאית ובראשה, שיא הפאר שלה, מחלקת החדשות.⁴ *רשת שידור* מכיל בתוכו שני סיפורים עלילתיים שאינם קשורים ממש אחד לשני; מן הצד האחד, סיפורו של הווארד ביל, שדר החדשות שעקב ירידת אחוזי הצפייה בו מאבד את משרתו ומוחזר אליה רק כאשר הוא מאבד עשתונותיו בזמן השידור, ומתחיל לומר לציבור את "האמת". מן הצד האחר, נמצא הרומן בין נשיא חטיבת החדשות (שמפוטר במהלך הסרט), מקס שומאכר, לבין נשיאת מחלקת התכניות, דיאנה כריסטיאנסן. אין קשר נרטיבי משמעותי בין שני אלה, ונדמה כאילו הרומן המתפתח בין הגבר המזדקן לאישה הצעירה הועצם לצורך הדגשת הביקורת על החברה והטלוויזיה האמריקאית של שנות השבעים. הרומן של שומאכר, איש העולם התקשורתי הישן, אשר מזכיר בתחילת הסרט את עבודתו עם איקונים עיתונאיים כדוגמת אד מורו ו-וולטר קרונקייט עם אישה שהיא יותר מכל דבר אחר מטאפורה של הטלוויזיה – רדודה וקלה לסיפוק, מרוכזת אך ורק במה שבתוכה ולא בעולם שמסביבה – רומן זה, מעיד על הבעייתיות בו נמצא אותו דור מבוגר שגדל עם הטלוויזיה מימיה הראשונים, וכעת תופעה מתפתחת ומרושתת היטב זו מאיימת לבלוע לתוכה לא רק את האנשים שייצרו אותה, אלא גם את הערכים התקשורתיים שלאורם התפתחה.

אולם הכפילות בסרט אינה מסתפקת בקיומם של שני נרטיבים נפרדים כי אם גם כן בכפילות קולנועית. לא רק עלילה פשוטה, המתארת את המתרחש אלא בנוסף לה קריינות אשר מתארת חלק מהאירועים, מעניקה להם פרשנות, ומשלימה אירועים שאינם מוצגים בפני הצופים. הסרט, למעשה, הוא כתבת חדשות בפני עצמו, והאמינות שלו נתונה לקולו של קריין החדשות.

הסרט מתחיל ומסתיים באותו הרעיון, מוות בשידור חי, אולם בשעה שבתחילת הסרט, הרעיון נשמע כקוריוז, או לחילופין טירוף, בסופו של הסרט הופך הדבר להלכה ומעשה. הווארד ביל, מגיש החדשות של הרשת, שאיים להתאבד בשידור חי ועקב כך חולל מהומת אלוהים במסדרונות הרשת שמאיימת על הקריירה שלו, נרצח בסופו של הסרט על ידי שליחיה של הרשת שנחרדה מאותו הרעיון מספר חודשים קודם לכן. אנשי החדשות מוצגים בסרט זה במלוא תפארתם ועליבותם: שומאכר מגונן על חטיבת החדשות כשמאחוריו בולט פסלון האמי, כגושפנקה לאיכות שהוא מייצג, כך גם אזכורם של מורו

⁴ לומט למעשה ניסה להציג את אותו שדה כלכלי בלתי נראה בו פועלת הטלוויזיה שעליו דיבר בורדייה. ראה: פייר בורדייה. על הטלוויזיה, תל אביב, 1999. ע' 60.

וקרונקייט; מנגד גם שומאכר וגם ביל הם גברים בגילאים מתקדמים, כרסתנים ואדומי לחיים, שכאשר אחד מהם שוגה בהזיות כתוצאה מהתמוטטות עצבים, השני מתאהב במי שמסייעת להזיות חברו לפרוח, ועוזב למענה את אשתו. הם אנשים ייצרים אשר חיים את הרגע, ללא כל חשיבה אסטרטגית ויכולת תכנון. ממולם בולט ההיגיון הליניארי של אנשי הרשת, פרנק האקט וכריסטיאנסון, אשר עבורם כל הדברים נמדדים בנקודות רייטינג ובשטרות דולרים. התבוננות בשני אלה כממשיכי דרכה של העיתונות הטלוויזיונית מדכא במיוחד, הדבר היחיד המנחה את שיקוליהם העיתונאיים הוא כסף, והוא חזות הכול.

אך מעל לכל אלה בולטת ההפנמה של לומט את הסיטואציה בה נמצאה הטלוויזיה באותה התקופה, הרדידות שהציעה, לטעמו, עם אותן התכניות שמשנות את זירת ההתרחשות כרקע לאותם האירועים. לומט הבין כי העתיד הוא ב"מציאות", אז עוד לא קראו לכך Reality TV, ולכן הכול עובר ומתפתח דרך האכסניה של מחלקת החדשות. לכן חשובה ההבדלה בין תכנית החדשות בהגשתו/נבואתו של ביל, לבין התוכנית שמופקת אמנם דרך מחלקת החדשות, אך למעשה היא מופקת כולה ע"י גורמים חיצוניים, וחשוב מכך אינה מתהדרת בסממנים המוכרים של משדר חדשותי (אולפן חדשות, מגיש מוכר, כתבות וכו'), לכן השימוש בה איננו ביקורתי כלפי מערכת החדשות עצמה, אלא למצב אליו היא עלולה להגיע.

רשת שידור מתבונן על תהליך איחוד הבעלויות בתקשורת ובתעשייה במבט מודאג. כזה שמבין כי ריכוז כל כוחות השוק תחת בעלויות בודדות אשר אוחזות בידיהן את השליטה, על גופים שונים ומשפיעים, מסכן את החירות, האישית והציבורית. הקונצרן (ולא סתם בעליה של הרשת, מר ג'נסן, הנראה כמו דמות ממשחק המונופול) מוכר מציאות לציבור, בשעה שהוא שולט ברכישותיהם ובתודעתם.⁵ ניקולס גרנהאם הביט על היחס הכלכלי שבו מתפקדים אמצעי המדיה וטען כי רשת תקשורת ממקסמת את הערך שלה, כאשר היא זמינה לכולם.⁶ דמותו של ג'נסן העדיפה תחילה את הגישה הזו, אך עם התעקשותו על המסרים המדכאים שהעביר ביל לצופים, הבהירה דמות זו כי החשיבות שאותו רואה הקונצרן בשידורי הטלוויזיה היא ביכולתם להשפיע על הלך הרוח הציבורי.

⁵ מרדוק טען כי ככל שכיסוי הקונצרן עמוקים יותר, כך רחבה יותר ההשפעה שלו על החברה. ראה: Murdock, "Concentration and Ownership", p. 96.

⁶ Nicholas Garnham. *Emancipation, the Media and Modernity: Arguments about the Media and Social Theory*, Oxford, 2000. p. 59.

שלא כמו ב-*דשת שידור* אשר ריכז את מרב העניין שלו במכאניקה בה פועלת ומתקיימת התקשורת האמריקאית, והתמקד לפיכך בעיקר בדרג המנהלי, הסרט *משדרים חדשות* הציע התבוננות אחרת על החדשות הטלוויזיוניות.⁷ הוכחה לכך ניתן לראות בכך שמי שמשמש בתפקיד דומה לזה של שומאכר – נשיא חטיבת החדשות – הוא בעל תפקיד משני ביותר בסרט זה. תוך כדי התמקדות במשולש הרומנטי בין מפיקת חדשות, לשני קולגות שלה, כתב-מדווח וקריין מתחיל, הביע הבמאי ג'יימס ל' ברוקס את דאגתו מן המצב בו נמצאת תעשיית החדשות בארה"ב.

הסרט מתחיל בהצהרה ברורה בנוגע למצבה של הטלוויזיה – ילד כחול עיניים שואל את אביו, "מה כבר אפשר לעשות עם עצמך כשאתה רק נראה טוב?", והתשובה מופיעה מיד בכתובית מתחת לפני הילד – "קריין חדשות עתיד". זו נקודת המוצא של כל הסרט אשר בטון סלחני הרבה יותר מאשר זה של *דשת שידור* יוצא כנגד שידורי חדשות שכל עיקרן הוא בבואתן החיצונית. המראה השתלט על התוכן, עד כדי כך שהקריין החדש לא רק שאיננו יודע בהכרח על מה הוא מדבר, (כפי שהוא בעצמו מודה בכך בתחילת הסרט "חצי מהזמן אני לא מבין את החדשות עליהן אני מדווח"), אלא הוא זקוק למפיקה שתאמר לו דרך האזנייה בכל רגע ורגע של השידור החי, מהו הדבר הבא עליו לומר או לשאול.

ממול לדמותו של הקריין, טום, אשר אפילו לא רכש השכלה אקדמית מוצבת דמותו של הכתב המדווח, אהרון, אשר חטאו הבולט הוא בכך שאיננו טלוויזיוני דיו – לא נאה ומרשים אל מול המצלמה. אך הוא מכפר על כך ברצינותו, ידיעותיו הרחבות, מוכנותו להסתכן עבור הדיווח, ונכונותו למחול על כבודו, עבור שידור מוצלח. שני הפכים אלו מתחרים על ליבה של ג'יין, מפיקה בדסק החדשות, שבשעה שהיא עושה את מלאכתה בצורה הטובה והמרשימה ביותר, היא לא חדלה לבכות על בדידותה. היא נויירוטית, החלטית וחייבת להיות תמיד במצב שליטה, ועל אף שהיא מתיימרת להציג תדמית מתוחכמת בסופו של דבר גם היא נמשכת לגבר הנאה והמרשים מאשר לזה לו היא דומה מבחינה אינטליגנטית ומקצועית. ישנה כאן לכאורה הבדלה ברורה בין העיתונאי "הטוב" לזה "הרע", אך האם זה באמת כך? גם ג'יין וגם אהרון

⁷ משדרים חדשות (Broadcast News, James L. Brooks, 1987).

שניהם אנשים דחויים חברתית במובנים מסוימים, אשר מסירותם לעבודתם הפכה אותם לא רק לבודדים אלא גם לשחצנים באשר לכישוריהם וידיעותיהם. לעומתם, טום אמנם איננו מותיר רושם של אדם משכיל אך יש לו יתרון עצום על שני אלו בדבר המוגדר כיום כאינטליגנציה רגשית; הוא מזהה היטב מתי עליו לדבר ומתי לא, הוא קשוב לאנשים שמסביב לו ונעתר להם כאשר הוא מבין שהדבר נכון עבורו. שני הפנים הללו של השידור הטלוויזיוני עומדים זה מול זה כאילו שלא ניתן להיות מעמיק ואנושי גם יחד.

משדרים חדשות מלמד אותנו על תפיסתם של יוצריו את של שידורי החדשות בכך שהוא מציין באופן ברור כי שידור החדשות ועיתונאות אינם אחד. הקריינות (והמילה האנגלית Anchorman מתאימה הרבה יותר מזו העברית) היא מקצוע נפרד ושונה, אשר הכישורים הנדרשים אליו לא בהכרח זהים לזה של העיתונאי. טום יכול להיות עיתונאי גרוע ומניפולטיבי אשר מביים וממציא את החדשות או את התגובה שלו לאירועים עליהם הוא מדווח, בניגוד מוחלט לערכים לפיה מערכת החדשות אמורה להתנהל ועדיין להיות מוערך ובסופו של דבר לזכות בקידום.⁸

כמו *בלשת שידור*, העיתונאים הינם שכירים אשר בסופו של יום תלויים בחסדיהם של מי שיהיה מוכן ומסוגל להעסיק אותם. החדשות כעסק לא רווחי מתבטאות גם בסרט זה בפיטורים של עובדים רבים במערכת, כאשר ישנה הבלטה ברורה למעמדות השונים בתוך המערכת. הקריין הבכיר הוא התוכנית, והמערכת מתאימה את עצמה לאילוציו. כאשר הוא מביע צער על פיטוריה של עובדת נאה מציע לו נשיא החטיבה שיוותר על כמה מיליונים משכרו, ומיד אחר כך מתנצל-מתפתל על כך שזו הייתה הלצה גרועה. נשיא חטיבת החדשות תלוי בהשבעת רצונם של ראשי הרשת, ובשמירה על הכוכב שלו – מגיש המהדורה – ותו לא. שיקוליו אינם עיתונאיים אלא מקצועיים.

ברוקס סיים את הסרט עם אמירה לגבי הכיוון אליו הולכים דיווחי החדשות. לא רק שלא ברור מה ראוי לדיווח ומה לא, אלא גם לא ברור מה מותר ומה אסור. טום אומר: "קשה שלא לחצות אותם (קווי האתיקה), כאשר הם כל הזמן משתנים". כאשר זוהי הדמות שבסופה של הסרט זוכה להצלחה

⁸ יחד עם זאת יש להזכיר את השימוש ההולך וגובר כבר אז בשרות ה-VNR, אשר העביר כתבות לתחנות במדינות השונות, ואלו השתילו לתוך הכתבה את הכתב המקומי, כולל תגובותיו למרואיינים. כלומר מה שטום עשה היה אולי מוגזם, אך תופעה קיימת. ראה Robin Andersen. *Consumer Culture and TV Programming*, Boulder, 1992. pp.29-30.

הגדולה ביותר, חרף בינוניותה, נדמה כי יוצרי הסרט – וקהלם – חשים כי באותו רגע היסטורי, בו החלו רשתות הכבלים לבסס את מעמדן על חשבון רשתות השידור הציבוריות, התדרדר מעמדם של שידורי החדשות, אולי מעבר לאפשרות לתיקון.⁹

לכשכש בכלב, שנעשה כעשור לאחר סרטי החדשות שצוינו לעיל, כבר מציג גישה רדיקאלית הרבה יותר. הסרט איננו עוסק באנשים שמדווחים על ה"אירועים"¹⁰, אלא באנשים שנמצאים מאחורי הקלעים של ה"אירועים" עצמם, מתוך הנחה כי המציאות אינה מתרחשת אלא מומצאת באמצעות הדיווח בטלוויזיה. הסרט בוחר להתבונן על תסבוכת אליה נקלע נשיא ארה"ב, מנקודת מבט קונספירטיבית וספקנית, המגלה כי לא רק שהאירועים המוצגים כ"מציאות" בשידורי החדשות ניתנים למניפולציה בקלות יחסית, אלא שמניפולציות אלה משרתות עמדות פוליטיות ויחסי כוח חברתיים.

העיתונאים בסרט דומים זה לזה באופן מחשיד, לא בהכרח מבחינה חיצונית אלא בעיקר בדיווח העדרי. הדיווחים כולם נסמכים על מקורות "שאינם מוכנים להיחשף", וללא כל אישור ואימות עובדתי. 'לספין' של האירועים אין התנגדות. התקשורת היא בטחוניסטית במהותה, כך שהיא נענית בחדווה להסטת הדיון מסוגיות מוסריות (כדוגמת מעשה מגונה בנערה על ידי נשיא ארה"ב), אל הבעיה הביטחונית (טרורזם גרעיני, מלחמה באלבניה, חייל נעדר שהופך לגיבור מת). דומה כי יוצרי הסרט הפנימו את טענתו של בורדייה בדבר כוחה של התקשורת לגרום להסחת הדעת מן העיקר אל האירועים המשניים, 'הצהובים', דבר אשר הוביל לכך ש"קוסמים מאחזי עיניים עובדים על... להסיט את תשומת הלב ממה שהם עושים למשהו אחר".¹¹

התקשורת האמריקאית היא הכלב בו מכשכשים שליחי הנשיא. האמרה טוענת כי תפקידה של התקשורת להיות הכלב השומר על הדמוקרטיה, אך זו כושלת בכך בסרט זה. היא במה עבור "קוסמי" הדמוקרטיה, השאלות שהיא שואלת וחוזרות על עצמן, ואינן מוסיפות דבר. קריין החדשות ששואל את השאלות, ולאחר מכן מעיר על המצב בקלישאתיות נבובה, (בדומה

⁹ הדבר בא במקביל לעלייתן של רשתות הכבלים על חשבון של רשתות השידור. ראה: Andersen, *ibid.*, p. 21.

¹⁰ *לכשכש בכלב* (Wag the Dog, Barry Levinson, 1997).

¹¹ בורדייה, טלוויזיה, ע' 17.

לטום ב'משדרים חדשות') צמוד אף הוא לאוזניה, אשר מוזנת על ידי אנשי המערכת. אלא שבניגוד למצב שהיה ב'משדרים חדשות', הרדידות לא נותרה תחומה אצל המגישים, אלא התפשטה לעבר כל גופי המערכת. חלה התדרדרות בכל המערכת העיתונאית, מן התחקירן המתחיל ועד העורך הראשי. כולם שבויים בתוך אותה שיטה, אשר משטה בהם באופן חוזר והולך. "מומחי" עולם החדשות אינם אלא כלי משחק בידיהם של פוליטיקאים; לא זו אף זו: מצב זה לא צפוי שישתנה, שכן היותם כלי משחק צייתניים מגדיל למעשה את כוחם שלהם, מחזק את מעמדם כ"מומחים" או מספק סנסציות נוספות שיגדילו את קהל הצופים שלהם. כפי שסיכם את העניין קוני ברין, דמות המניפולאטור הראשי בסרט – 'כאשר מתו תחת ריגון 240 נחתים בביירות, יום אחר כך פלשנו לגרנדה'!

אם כך, לכשכש בכלב מציע לראות את המציאות כבבואה של הטלוויזיה ותו לא, אין דבר מעבר למקלט. איך יודעים שהמלחמה מתקיימת? "ראיתי בטלוויזיה"; איך יודעים שהיא הסתיימה? "ראיתי בטלוויזיה". כוחו של הדיון הטלוויזיוני כל כך מרשים ורב השפעה שהמניפולאטורים שוקלים, בחצי חיוך, להציע את הנשיא לפרס נובל לשלום, על סמך ההנחה שהוא אכן הביא שלום (וזהו הישג יוצא דופן, בהתחשב בכך שכלל לא הייתה מלחמה). הדיון הטלוויזיוני בסוף הסרט מעיד על המצב כאשר נאמר בו "ההצלחה לא מבוססת על עובדות אלא על הספין של העובדות".

לילה טוב ובהצלחה, שנעשה כמעט עשור לאחר מכן, שונה משלושת הסרטים שנסקרו כאן קודם.¹² לא רק שהוא איננו מתרחש בזמן הווה, כלומר במציאות דומה או מקבילה לזו שבה נמצאים הצופים בו בזמן יציאתו לאקרנים, והוא ממוקם בעבר, הוא גם איננו משתמש בדמויות פיקטיביות כדי להעביר את ביקורתו ודעתו על מצב התקשורת האמריקאית. יתרה מכך, 'לילה טוב ובהצלחה' מציב כגיבורו הראשי את אחד העיתונאים המוערכים ביותר בתקשורת האמריקאית ומתבונן עליו ומתאר אותו, כמעט בהערצה גלויה. הסרט מבוסס על אירועים אמיתיים, ואף משתמש בחומרי גלם מן התקופה,

¹² לילה טוב ובהצלחה (Good Night and Good Luck, George Clooney, 2005).

שמצד אחד משדרים אמינות, ומאיך מרמזים לצופים שמדובר בעיבוד קולנועי
למאורעות היסטוריים.¹³

דמותו של אדוארד מורו (שהתייחסות לדמותו האייקונית הייתה כזכור
כבר ב'רשת שידור') פותחת ומסיימת את הסרט בביקורת על מצבה של
התקשורת, כאשר בין תחילת נאום הביקורת לסופו מוצג בפני הצופים המאבק
העיתונאי שקיים מורו כנגד הסנטור ג'וזף מקרטי. תוך כדי מאבק זה אנו
למדים על מערכת היחסים הסבוכה והמפותלת שמתקיימת בין בעלי התפקידים
השונים: עיתונאי, עורך, נשיא רשת שידור, הגופים המפרסמים וגורמי
הממשל.¹⁴ לדעתי, חשובה ההבחנה בין הרשת עצמה למי שעומד בראשה,
מכיוון שלפחות בסרט זה, דמותו של נשיא הרשת איננה שבלונית ולפיכך
שלילית ומנותקת. דמותו של נשיא הרשת מציגה אדם שמשמש כגורם מאזן בין
רווחיות הרשת ליושרה המקצועי; בין הצורך לבדר ולפנות לקהל רחב, לבין
הרצון לשמור על אדם מוערך ציבורית כמו מורו; ולבין הצורך לעדן את
החדשות מעוררות המחלוקת עליהן מורו מדווח, לעומת חשיבותם של
האירועים אשר אנשי מקצוע מחויבים בעיני עצמם לדווח לגביהם.

גם מורו מבין זאת. יחסי הסחר-מכר בינו לבין הרשת מביאים אותו
להכרה בכך שעל מנת לשדר 'הארד ניוז', כדוגמת הטענות שהוא מעלה כנגד
שיטת העבודה של מקרטי, עליו לבצע כל מיני ראיונות משמימים עם ידוענים
כמו ליברצ'י ומיקי רוני. הוא גם מכיר בעובדה כי כאשר הוא תוקף בתוכניתו
את הצבא האמריקאי, והספונסרית של התוכנית היא חברה אשר לה יש הסכמי
רכש עם הצבא, והיא מסרבת לפרסם במשדר הספציפי הזה, יהיו לכך השלכות
כלכליות. כפתרון הוא מתנדב לשאת את עלות הפרסומות יחד עם המפיק
האחראי של התוכנית הספציפית ההיא. עם זאת, מעניין לציין שמורו לא מבחין
בבעייתיות אינטרטקסטואלית, כפי שאנדרסן היתה מתייחסת אליה:¹⁵ העובדה
כי בזמן תוכניתו של מורו משודרת פרסומת לסיגריות, והדבר הבא שרואים
בשידור זה את מורו מעשן תוך כדי התוכנית, יוצרת את המסקנה המתבקשת

¹³ למעשה מדובר בסרט 'היסטורי' כפי שהגדיר זאת רוזנסטון, וניתן לבחון אותו בהתאם לגישה זו.
עוד בנושא, ראה: רוברט רוזנסטון. "הסרט ההיסטורי: התבוננות בעבר בעידן בתר-ספרותי", בתוך:
בראשית, ח; זנד, ש; וצימרמן, מ. (עורכים). קולנוע וזיכרון – יחסים מסובכים?, ירושלים, תשס"ד.
עמ' 13-32. וכן: ג. אנור, "הסרט ההיסטורי כנקודת מוצא: ניתוח הסרט מבצע יונתן לפי רוברט
רוזנסטון", סליל, אביב 2008. עמ' 9-3.
¹⁴ שימו לב שהסדר הוא פנימה החוצה.

¹⁵ Andersen, *Consumer Culture*, pp.33-36.

והיא שמורו מעשן את מה שפורסם רק לפני רגע. מורו אמנם לא מפרסם באופן ישיר את המוצר, אך הסאב-טקסט ברור.

הלחץ של גורמים שונים על עיתונאים הוא אינטנסיבי. הצבא שולח נציגים בכירים על מנת למנוע פרסום שאיננו מוצא חן בעיניהם, ומנסה לנמק זאת בנימוקים של בטחון לאומי. גם מקרתי ניסה להשפיע על השדרנים לחדול מביקורתם עליו. אחד מעוזרי הסנטור פונה לכתב התכנית, ומודיע לו כי יש לסנטור מידע המעיד על כך שמורו הוא קומוניסט. בשני המקרים הללו, העיתונאים בראשות מורו לא נרתעים, ומשדרים את הידיעות כפי שהם רואים לנכון, וללא התערבות של ראשי המערכת בתכנים, על אף שגם אלו יודעים על ההאשמות. אנו עדים לסוג של טרור כנגד עיתונאים, בשם אינטרס עליון כלל אמריקאי, אינטרס החשוב או משמעותי, לכאורה, יותר ממגילת הזכויות, והזכויות המוקנות בה.

דוגמא חריפה ללחץ מסוג דומה נמצאת במקרה התאבדותו של קריין החדשות, וחברו/בן חסותו של מורו. התאבדות זו שבאה על רקע סירובו של מורו לגונן עליו מפני ביקורת שהטילה ספק בנאמנותו לארה"ב, מטילה אור על שני דברים שונים. הראשון, אותו קל לשכוח מדי פעם, עיתונאים הם בני אדם, ולמרות שעיסוקם הוא במילים, גם הם נפגעים ממילים, הם רגישים לביקורת, והעיתונאים ה"טובים", האידיאליים, רגישים להטלת ספק במקצועיותם. כדי להיות עיתונאי טוב עליך להיות בעל עור עבה במיוחד. הדבר השני שאנו למדים עליו בנוגע לתפקידו של עיתונאי טוב, הוא שאיננו הופך את הנושא לאישי. הדיון חייב להישמר סביב הנושא, ולא סביב היוקרה האישית והכבוד הפגוע. החריגה עלולה לפגוע בדיווח ויכולה להוביל לצרימה באמון בעיתונאים. הסרט מסתיים בנימה מעורבת. כך, מן הצד האחד, מקרתי מאבד מכוח השפעתו, והדבר הוא בעקבות העימות עם מורו.¹⁶ מן הצד השני, תוכניתו של מורו, במתכונתה המוכרת, מתבטלת. במקום משדר שבועי בשעות הפריים-טיים הוא יעבור לשדר במסגרת מצומצמת יותר. בנוסף הוא יאלץ לפטר אנשים מצוותו. הסרט קושר כאן את העובדה שהציבור רוצה לצפות בבידור, והמפרסמים מעוניינים לפרסם בתוכניות בידוריות. הווה אומר, לתוכניות תחקירים מסוג זה של מורו, אין מקום ברשת מסחרית. הטלוויזיה היא תעשייה שבויה בידי המפרסמים, וכאשר אין הם מעוניינים במסרים כלשהם בכוחם

¹⁶ זו הצגה בעייתית של הדברים משום שהיו גורמים נוספים שתורמו לסוף עידן המקרתיזם, ובראשם חקירות אנשי הצבא.

למנוע זאת. לדעתי, צדק ברנרד בק במסקנתו כי למרות שהסרט ממקם עצמו עלילתית בעבר, הוא ממוקם היטב בזמננו אנו,¹⁷ ולכן יש להביט בו כמאמר ביקורת על תעשיות התקשורת האמריקאיות בעידן הנשיא בוש השני.

לאור כל האמור לעיל, אנסה להראות כעת מהם אותם אלמנטים אשר משותפים לעיתונאים הטלוויזיוניים המוצגים כ"חיוביים" בבדין ההוליוודי. הדבר הראשון שבולט הוא החשיבות שמייחסים העיתונאים – אנשי החדשות – לעצמם. הם מזהים את עצמם כגוף החשוב ביותר בתוך רשת השידור, כאשר תוכניות הבידור הן לא יותר מאשר פילרים בין מהדורה אחת לתוכנית תחקירים וכדומה. מכיוון שכך הדבר, החשיבות של השידור האחר, או של הרשת היא שולית. החדשות הן מעל לכל. לכן בולטת גם ההצגה הקבועה של ראשי הרשת, או אנשים חיצוניים כדמויות שליליות,¹⁸ כל מי שבא מחוץ למערכת החדשות נתפס כמאיים על הקיום שלה, על הדרך בה היא מתקיימת, פועלת וחושבת. אנשי החדשות מזהים את עצמם כבועה נפרדת ואוטונומית בתוך הקונצרן הכלכלי בו הם פועלים, ולהבנתם או לתומתם, לקונצרן לא צריכה להיות השפעה על חטיבת החדשות.¹⁹

דבר אחר שבולט בהקשר לעיתונאי ההוליוודי הוא בייחודם של העיתונאים הטובים, אשר הסרטים מציבים אותם כאידיאלים. בין אם מדובר בנשיא חטיבת החדשות ב'רשת שידור', או באחרון הכתבים בצוותו של מורו ב'לילה טוב ובהצלחה'. "העיתונאי הטוב" הוא ישר ומחויב לעבודתו, הוא רואה את החדשות כשליחות ולא רק כמקצוע ולכן כל איום על הדרך בה הוא תופס את הסיקור העיתונאי הוא איום על הממשיות שלו, על קיומו. לכן העיתונאי האידיאלי מתקשה להשלים עם פתרונות כלכליים, והפשרות שנעשות בתוך חטיבת החדשות או בינה לבין רשת השידור הן תוצאות שמלוות בתחושות לא נעימות, לכל הפחות. התפיסה שלהם היא שהחדשות הן רצף אירועים שיש להציגו באופן המוסמך ביותר, אולי אפילו עד הגזמה (כך למשל ב'משדרים חדשות' זעקה ג'יין 'אנחנו לא מביימים את החדשות', לעבר הצלם שביקש

¹⁷ Bernard Beck. "Good Night and Good Luck and Why We Need It", *Multicultural Perspectives*, Vol. 8, Is. 3, 2006. p. 29.

¹⁸ כך כמובן גם ב'לכשכש בכלב', שבו הדמויות הראשיות הן סימפסיות, אך אינן חיוביות.
¹⁹ אנדרסן הסבירה זאת ביחס ההיסטורי בין המנדט הציבורי של הרשת, עליו עונה חטיבת החדשות, לבין התלות הפיננסית של החדשות בשאר התוכניות. ראה: Andersen, , *Consumer Culture*, p.19.

מאחד הלוחמים אחריהם עקבו בניקרגאוה לנעול שוב את נעלו), לכן גם בולטת המהומה שיוצרת דיאנה במשדר החדשות מחוסר החדשות שהיא יזמה ב'רשת שידור'. 'לכשכש בכלב', בז לדמויות אידיאליות אלו, בסרט זה העיתונאים הם כלי משחק בהצגה גדולה הרבה יותר. העיתונאים אולי מחויבים שלא לביים את החדשות, אבל זאת רק מן הסיבה שיש מי שעושה זאת למענם, בצורה הרבה יותר רחבה ומשמעותית. אולי כאן המקום להעלות את הדמיון בין תפקידו של יו"ר הדירקטוריון, מר ג'נסן ב'רשת שידור', לבין עבודתם של של ברין והמפיק ההוליוודי ב-'לכשכש בכלב'. הם היחידים בכל ארבעת סרטים אלו, שמתייחסים לטלוויזיה אמנם כאל גורם מרכזי בהבניית דעת קהל, אך כגורם שולי בחשיבות שלו. הם מביטים על החברה כעל מערכת שניתן לשלוט בה או להשליט בה סדר באמצעות שליטה בגורמי הכוח התקשורתיים, והכפפתם לרצונותיהם. ההיבט הכלכלי לפיו פועלות רשתות, אינו מעניין, אלא התמונה הכללית המיוצרת בידי כל הרשתות.

יש לשים לב, ששלושת הסרטים שעוסקים בשידור החדשות מציגים איום קבוע על מערכות החדשות: פגיעה בתקציב. כל אחד מהסרטים – בין אם בגלל הצורך במפנה דרמטי, או בגלל ניסיון להתחייב לתמונה ריאלי – מציג את מערכות החדשות כגוף שנמצא תחת איום כלכלי מתמיד, והפתרון הקבוע לבעיות הכלכליות אלו הם פיטורים. הפיטורים אמורים להשיב את הסדר שהופר בתוך מערכת החדשות על כנו. יחד עם זה, מעניין גם לראות כיצד הוליווד סימנה את הנשים בסרטים אלו כגורם מערער על הסדר הקיים, בתוך החברה המאוד גברית, בין אם זו דיאנה כריסטיאנסן או הנערה שבה ביצע לכאורה הנשיא מעשה מגונה. הנשים מייצרות אי סדר וכולם נדרשים לשלם על הסידור המחודש. או למשל דמותה של הדמות הנשית ב'משדרים חדשות', שבע שנים לאחר תום העלילה; אנו צופים בג'יין קרייג, שהופכת לאישה הראשונה שעורכת את מהדורת החדשות הראשית, ונמצאת בשיאה המקצועי, אך מבחינה חברתית היא מוצגת כמי שלא הצליחה למצוא את מקומה בעולם המוסכמות החברתיות אותו היא מעריכה.²⁰

אך מה מלמדים אותנו הסרטים הללו על הקשרים בין שתי התעשיות הללו – טלוויזיה וקולנוע? ראשית כל, יש לזכור שכל ארבעת יוצרי הסרטים

²⁰ Loren Ghiglione and Joe Saltzman. "Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News", 2005, pp. 13-14. available online at:
<http://www.ijpc.org/uploads/files/hollywoodlooksatthenews2.pdf>

עסקו גם בעשייה טלוויזיונית, כך שהביקורת כוללת נימה אישית. אולם מעל לכך יש שני תנאי קדם שמציבים את הדיון הזה בפרופורציות הנכונות. התנאי הראשון הוא שתעשיית הקולנוע הרגישה מאוימת עקב הצלחתה של הטלוויזיה. זהו מדיום שהשתמש בחלק גדול מהמרכיבים של הקולנוע (התרחשות אודיו-ויזואלית) והתחרה על פלחי השוק של תעשיית הקולנוע ויצר חשש שמא יפגע בה אנושות. שנית, האולפנים שהפיקו את תוכניות הבידור היו אולפני הסרטים. הטלוויזיה עבדה במקביל ויחד עם תעשיית הקולנוע, שימשה כחממה לבמאי סרטים (כמו לומט למשל) ולמקצועות אחרים, והגדילה את כוח השפעתה של התעשייה ההוליוודית על החברה האמריקאית. כך שיש לבחון את מערכת היחסים בין שתי התעשיות הללו כיחסי משיכה-דחייה, וכאשר ברור לכל כי כל ביקורת שמובעת בקולנוע על הטלוויזיה מיוצרת ומופקת על ידי אותם גופים שמייצרים את הטלוויזיה. מרדוק הבחין כי קשרים מסועפים אלו מובילים לפער גדל והולך בין הקולות הקיימים בחברה לקולות שמקבלים חשיפה תקשורתית.²¹ כפי שחוקרים שונים ציינו, חלק מהבעייה היא שהיריבות וההבדלים הקיימים לכאורה בין הטלוויזיה והקולנוע – הבדלים שנעשים למיתולוגיים בסרטים שהוצגו לעיל – למעשה אינם קיימים, אלא משמשים כחלק ממערכת אחת המעניקה משמעות דומה להתנסויות היום יום. בורדייה סיכם זאת היטב: "הטלוויזיה המונהגת בידי הרייטינג תורמת לכך שהצרכנים, שהם כביכול חופשיים ויודעי דבר, נכבלים באילוצי השוק".²² התוצאה היא שהטלוויזיה מייצרת מראית עין של ריבוי קולות ופתיחות, אך למעשה היא חד גונית בתכניה. דומני כי ההסבר הטוב ביותר לפעולה זו של המערכת התקשורתית הוא עדיין זה שהוצע על ידי אדורנו והורקהיימר עוד טרם ימי הטלוויזיה: ההיגיון הכלכלי בעולם הקפיטליסטי "הנאור" מכתוב תכנים ודימויים תרבותיים שיבטיחו את המשך קיומו; כשהם מפיקים את "השרדות",²⁴ או את "המהדורה המרכזית", ראשי הקונצרן התקשורתית מייצרים (רק) את הדימויים שיקדמו את יחסי הכוחות החברתיים והפוליטיים המאפשרים להם להמשיך ולשמור על מעמדם.²³

²¹ Murdock, *ibid.*, p. 95.

²² בורדייה, *טלוויזיה*, ע', 74.

²³ אדורנו, "תעשיית תרבות", ע', 160.