



מגדר | כתב עת אקדמי רב תחומי למגדר ופמיניזם גיליון שלישי | דצמבר 2014

יוכי שלח | כשהבלש הופך לבלשית: היפוכים מגדריים בסדרות פרוצדורה משטרתית

תקציר

מאמר זה עוקב אחר תהליך התפתחות הייצוג הנשי בשלוש סדרות מרכזיות בז'אנר טלוויזיוני פופולרי, גברי במהותו: סדרות הפרוצדורה המשטרתית. מעקב זה מלמד על כך שכניסתן של נשים-כותבות לז'אנר זה – ולחברות השידור וההפקה הטלוויזיוניים – מסמנת את השינוי בייצוג הנשים הן מאחורי הקלעים הטלוויזיוניים והן על המסך עצמו.

שלוש הסדרות שהן נשוא מאמר זה, "קגני ולייסי" (1981); "החשוד העיקרי" (1991) ו"המפענחת" (2005) משמשות ציוני דרך חשובים ואינדיקטיביים לדרך שבה ייצוג נשי ברמת ההפקה והכתיבה משנה הן את תוכני הז'אנר והן את צורתו. כך, כתיבת התסריט על ידי תסריטאיות בעלות מודעות מגדרית מציבה נשים במקום שבו שלטו עד כה גברים הן בהפקה והן כדמויות על המסך, והופכת את הסדרות לאתר שחוקר הן את המדיה והן את תכניה. הסדר הפטריארכלי נפרע, יסודות ז'אנריים "נשיים" משבשים את הצורות הנרטיביות ה"גבריות" הקיימות, ונוצר שיח מגדרי חדש.

באמצעות שלוש סדרות אלה, סוקר המאמר את הדרך שעברו סדרות הפרוצדורה המשטרתית המעמידות במרכזן נשים, ואת הדרך שבה הושפעו מתפיסות הפמיניזם הליברלי ועד לפמיניזם של הגל השלישי.

ד"ר יוכי שלח, סופרת ומרצה לקולנוע, תקשורת ומגדר במכללת סמינר הקיבוצים לחינוך ולאמנויות.

מילות מפתח: טלוויזיה, סדרות פרוצדורה, פמיניזם, מודעות מגדרית, מגדר

מבוא

כניסתן של נשים-יוצרות אל מנגנוני השידור וההפקה של המדיום הטלוויזיוני אֶפְשָׁרָה לָהֵן לְמַלֵּא תפקיד אופוזיציוני אקטיבי במאבק על משמעות המושגים 'אישה' ו'נשיות'. עובדה זו בולטת במיוחד כאשר מדובר בסדרות הפרוצדורה המשטרית בטלוויזיה, שהיו עד תחילת שנות השמונים מעוז הפטריארכליות המובהקות והציגו בלשים-גברים כנציגי החוק והמסד, הפועלים בתוך מערכת היררכית וכוחנית. הסדרות נוצרו ע"י יוצרים-גברים, שיצרו דמויות ראשיות של גברים, ונועדו בעיקר לצופים-גברים, והציגו נשים בעיקר כקרבנות פשע. כניסתן של תסריטאיות לז'אנר זה הביאה להצבת בלשית-אישה כדמות נשית ראשית, כסובייקט ולא כאובייקט – אישה הנלחמת בפשע ולא מהווה קרבן בלבד. תוך כדי כך הוכנסו לסדרות תכנים הנתפסים כ"נשיים", ואשר נגעו לסוגיות חברתיות ולחיי היומיום של נשים. באופן זה ניתנה משמעות מגדרית חדשה לנשים כיוצרות, כדמויות וכצופות.

מאמר זה עוקב אחר שלוש סדרות 'פרוצדורה' ואחר הדרך בה שיבשה כניסתם של הקול והמבט הנשיים את הדומיננטיות של המבט הגברי, הן מבחינת התכנים והן מבחינת כללי הז'אנר. המאמר יבחן את מקומה של המוטיבציה האידיאולוגית בכתיבתן של תסריטאיות בז'אנר זה, ואת הדרך בה החיבור של ז'אנר הנתפס "גברי" לפרויקט הפמיניסטי מייצר, תחילה, ייצוגים של פמיניזם ליברלי, ומתפתח בהמשך לייצוגים של הפמיניזם של הגל השלישי.

ז'אנר 'הפרוצדורה המשטרית' והחיבור לפרויקט הפמיניסטי

סדרות 'הפרוצדורה המשטרית' הן תת-ז'אנר של סדרות המתח, שהתפתחו ממסורת ספרות המתח-הבלשית הכתובה. הן מתבססות על הפורמט הקלאסי של סדרת אפיזודות (פרקים), כאשר בכל אפיזודה מתחילה ומסתיימת עלילת פשע, המפוענחת באמצעות הפרוצדורה המשטרית. במסגרת המגבלות של פורמט זה, שואפות סדרות אלו להציג עולם ריאליסטי, משכנע ואמין ככל הניתן, כך שהיסוד הריאליסטי הופך להכרחי לא רק לתהליך החקירה הבלשי אלא גם לנושאים המופיעים בסדרה, לדמויות, לפעולה ולסביבה המתוארים בה (Scaggs, 2005). מרכיב הריאליזם, שנכנס אל הספרות הבלשית בשנות העשרים בספרי 'הבלש הקשוח' (Hardboiled Detective)¹, מחייב את סדרות 'הפרוצדורה המשטרית' לעקוב באופן מפורט, עקב בצד אגודל, אחר עבודת המשטרה והשוטרים ולתאר בפרוטרוט את האופי המיוחד של עבודה זו. בסדרות אלו מוצגים השוטרים כאנשים 'בשר ודם' - ולא כגיבורי על - שעבודתם בלתי מתגמלת ומתסכלת. הקהילה המשטרית אליה הם משתייכים יוצרת חזית אחת לא רק כנגד הפושעים – אלא גם כנגד הציבור,

¹ ספרי 'הבלש הקשוח' – Hard-boiled detective – תת-ז'אנר של ספרי מתח, שנוצר בשנות העשרים ע"י דשיל האמט וריימונד צ'נדלר, שנטו אל הריאליזם ותיארו סביבה עירונית אלימה ומנוכרת של אי סדר. הבלש, המספר בגוף ראשון, הוא זאב בודד, ציניקן מפוכח, המתאר בטון ענייני וקר את מלחמתו בפשע ובשחיתות. מאוחר יותר שימש סגנון זה השראה לז'אנר 'הסרט האפל' (Film Noir).

שאיננו מעריך אותה די. הבלשים המשטרתיים נתונים תמיד במרוץ נגד השעון ואילו הצלחת הבלוש המשטרתית תלויה על בלימה ואיננה מובטחת מראש – עובדות המגבירות את המתח הפנימי (Dove, 1982).



הבלש הקשוח: "השינה הגדולה" (The Big Sleep), סרטו של הווארד הוקס (1946) עם המפרי בוגארט ולורן באקול, על פי רומן מאת ריימונד צ'נדלר (1939)

ז'אנר "הפרוצדורה המשטרתית" תבע ריאליזם מדמות הבלש ומדרכי פעולתו, וזאת כנגד צורת פעולתם של הבלשים הפרטיים נוסח צ'נדלר או כריסטי: הבלש המשטרתית הוא מקצוען, המשתמש בשיטות ומקורות משטרתיים. הוא פועל בסביבה שיש בה כללים, נהלים וחוקים המחייבים אותו. הוא איננו יכול להסתיר מידע הקשור לחקירה (לא מפני עמיתיו ולא מפני הקורא/הצופה), שכן הוא עובד בצוות. פענוח הפשע אינו רק תוצאה של חשיבה רציונאלית (נוסח הולמס או פוארו) אלא גם של הצטברות מידע מודיעיני, חקירתי וראייתי ושל שיתוף פעולה מערכתי של מקורות מידע, מערכת רפואית פורנזית ומערכת משפטית.

'הפרוצדורה המשטרתית' על ייצוגיה הספרותיים, הקולנועיים והטלוויזיוניים, היא גברית במהותה והולמת את האידיאולוגיה הקפיטליסטית הרציונאלית התועלתנית, העוסקת במה שיש ובמה שיכול להיות, ולא במה שצריך להיות, ובכך מנטרלת עצמה לעיתים קרובות מעיסוק במוסריותם של האמצעים. התביעה הקפיטליסטית לכונן מערכת חוק וסדר יעילה, שתאפשר להפעיל את האמצעים למימוש הבחירה החופשית והבעלות על הקניין הפרטי, מסתמכת על

היררכיה פטריארכלית. כלי עבודה עיקרי בעבודת המשטרה הוא האלימות הממוסדת שמעמידים גורמי החוק לרשותו של השוטר – ואשר עומדת כנגד אלימותם של גורמי הפשע. נוסף על כך, הכלים הרציונאליים הם כלי העבודה המרכזיים של השוטר החוקר, המתבסס על איסוף ועיבוד מידע – כולל מידע פורנזי. אין פלא, לכן, שייצוגיה הנרטיביים של הפרוצדורה המשטרית מציבים בלשים גברים כדמויות ראשיות, הן כחלק מן התביעה לריאליזם והן בהשראת ספרות הבלש הקשוח', זה המוותר מראש על חיים אישיים ומערכות יחסים ארוכות טווח לטובת אינדיבידואליות, השקפת חיים צינית ובדידות מרצון. דמויות נשיות שימשו מאז ומתמיד בעיקר בתפקיד הקורבן או בתפקידי שיטור משניים (מזכירות וכיו"ב). מכך מובן כי סדרות הטלוויזיה של הפרוצדורה המשטרית, הן כפורמט והן כמערכת של תכנים ז'אנריים, גבריות גם הן במהותן: לינאריות, לוגיות, אנליטיות וחותרות למטרה. יש בהן מנצחים ומנוצחים והמטרה מושגת תוך שימוש באלימות המוסדרת בחוק.

החיבור בין אלו לבין הפרויקט הפמיניסטי ייצר מאליו נטייה לפמיניזם ליברלי – כשהוא מציב אישה או נשים במקום בו שלטו עד כה גברים, כשהן נאלצות, למעשה, לאמץ את דפוסי החשיבה וההתנהגות הנהוגים במקום עבודתן, כלומר, להשתלב בדרישות הז'אנר. עם זאת, הצבתה של אישה במקום בו היא נחשבת "אאוטסיידרית" הופכת את הסדרה לאתר החוקר את המדיה עצמה, על הייצוגים הגבריים והנשיים המסורתיים שהיא מבנה, את ההיררכיה הנהוגה ביניהם, ואת התוצאה החתרנית המתקבלת משיבוש מסורות אלו. בהיות המדיה הטלוויזיונית שיקוף רב עוצמה של המציאות בתוכה היא פועלת – אך גם כלי להבנייתה – מקבלת הסדרה כוח חברתי לשינוי המצב הקיים. תכנים אישיים וחברתיים – המתארים את 'מה שצריך היה להיות', המבוססים על מוסר שאיננו תלוי-חוק בלבד, ואשר דורשים שיתוף פעולה חברתי, פשרות ופתרונות מבוססי אינטואיציה או פתרונות בלתי אלימים – נתפסים כתכנים נשיים, רגשיים וכאוסים ביסודם, הפורעים את הסדר הפטריארכלי. בהתאם לכך, כניסתן של נשים כשוטרות וכחלק מנחות החוק והסדר עשויה להביא איתה שורה של מתחים ומגבלות אל העולם הבדוי המתואר: איום על הסביבה הגברית בכלל ועל העמיתים הגברים בפרט, רגישות לצדק חברתי המעוממת עם החוק היבש, וקונפליקטים הקשורים לסדר העדיפויות של עבודה לעומת חיים אישיים ומשפחה.

במישור ההפקה והייצור, כפי שאראה בהמשך, הרגע בו נכנסות נשים למסד של גורמי ההפקה והייצור – כתסריטאיות, על פי רוב – הוא הרגע בו נכנסים גם התכנים 'הנשיים' אל תוך השידור. מאפייניו של המסד הטלוויזיוני אינם שונים בהרבה מאלו של המסד המשטרתי המוצג על המסך – זהו מסד גברי, היררכי, המבקש לשמר את כוחו והפועל על פי אידיאולוגיה קפיטליסטית במהותה, גם כאשר איננו מסחרי בלבד (כמו בשידורים הציבוריים).

כניסתם של התכנים 'הנשיים' אל תוך סדרות הפרוצדורה חייבה גם שינויים ז'אנריים. אל תוך העלילה הגברית של פענוח הפשע נכנסה עלילת משנה העוסקת בחייהן האישיים של הבלשיות המשטריות, עלילה שלעיתים קרובות הועמדה בחזית על חשבון עלילת הפשע. בעוד שעלילת

הפשע התחילה והסתיימה במהלך הפרק המוקדן, הרי שהעלילה האישית נפרשה על פני כמה פרקים, בדרך המאפיינת סדרות דרמה ובעיקר את אופרות הסבון, הנחשבות לז'אנר 'נשי'.

"קגני ולייסי": פורצות הדרך ופמיניזם ליברלי

בשמיני לאוקטובר 1981 הוקרן לראשונה ב-CBS סרט הטלוויזיה 'קגני ולייסי' (Cagney and Lasey, 1982) ובמרץ 1982 החלה הקרנת הסדרה בשם זה. עובדות אלו נכנסו להיסטוריה של הטלוויזיה האמריקאית משום שהייתה זו הפעם הראשונה ששתי נשים שובצו לתפקידים הראשיים בתכנית דרמה בזמן צפיית שיא. העובדה שהייתה זו דווקא סדרת "פרוצדורה-משטרתית" – הייצוג המובהק של מעוז הגבריות הטלוויזיונית - הפכה את הסרט ואת הסדרה שבאה בעקבותיו למוקד של מאבקי אינטרסים בין גופים וארגונים שונים: רשת השידור (CBS), חברת ההפקה (Orion Television), צוות ההפקה, קהל הצופים (ובמיוחד הצופות), חברות הפרסום, העיתונות ומגוון רחב של קבוצות לחץ ציבוריות, ביניהן תנועות הנשים. אין פלא, לכן, שהסדרה היוותה גם מוקד לשיח מגדרי ענף, שהתבטא בעשרות מאמרים וספרים, שעסקו הן בתכני הסדרה והן בפורמט שלה והפכו אותה לייצוג אקטואלי של "הבעיה הנשית". במידה רבה הייתה הסדרה תוצר של התנועה הפמיניסטית של תקופתה, והיה בה ניסיון כן לקעקע את הסטריאוטיפים המגדריים ולעסוק בסוגיות שהעסיקו נשים בשנות השישים והשבעים, כגון שילוב בין בית לקריירה, מיניות במקום העבודה, אלימות כנגד נשים, שליטה בפריין ועוד.

הכוונה המקורית של יוצרות הסדרה ברברה אוודון וברברה קורדיי ושל המפיק בפועל בארני רוזנצוויג הייתה להפיק סרט קולנוע, שיקרא תיגר על הזרם המרכזי בקולנוע ההוליוודי ויצב במרכזו שתי נשים, צמד בלשיות במשטרת ניו יורק, שישמשו כעין תמונת נגטיב לצמד השודדים ההיסטורי והקולנועי "קיד וקסידי"². עיקר הדגש היה על החברות והשותפות בין שתי נשים כסמל לסולידריות נשית וכניגוד לייצוג המסורתי כמתחרות זו בזו³. "תמונת-נגטיב" זו הלמה היטב את דרישות הזרם הפמיניסטי הליברלי, שדרש שוויון של זכויות, תפקידים, עבודה וייצוג. מרי-בת לייסי וקריסטין קגני מתחילות את עבודתן במשטרה משתי נקודות מוצא משפחתיות שונות: מרי-בת היא אישה עובדת, נשואה ואם לשני ילדים, המתמרנת בין עבודתה לבין תפקידה כרעיה ואם, ואילו קריסטין היא רווקה עצמאית ומוכוונת קריירה, המסרבת להתחייב למערכת יחסים עם גבר אחד. מרי-בת מייצגת את הצד 'הנשי' בתוך הקשר בין השתיים, ואילו קריסטין מייצגת את הצד 'הגברי' בו.

² הסרט, שנקרא במקור "Butch Cassidy and the Sundance Kid" או בקיצור, "Kid & Cassidy", יצא לאקרנים ב-1969, בבימויו של ג'ורג' רוי היל, נכתב ע"י ויליאם גולדמן, ובכיכובם של רוברט דפורד ופול ניומן. הסרט סיפר את סיפורם של צמד שודדי בנקים והתבסס באופן רופף על התרחשויות היסטוריות.

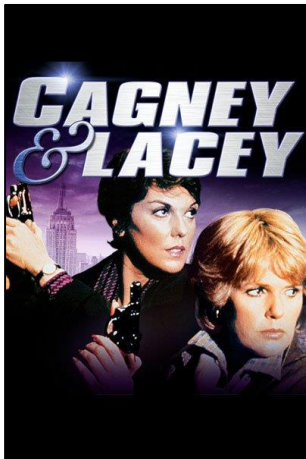
³ הסמל לשותפות היה הסימן & שהופיע בכותרת הסרט והסדרה. בין השנים 1975-1979 הוקרנה הסדרה "סטארסקי והאץ'" (Starsky & Hutch), שתיארה צמד בלשים במשטרת קליפורניה, והתמקדה בניגודים הקומיים בין השניים ובשותפות ביניהם. מאוחר יותר, יהיה הסימן & סמל לשותפות הגורל בין שתי הנשים ב"תלמה ולואיז" (Thelma & Louise), כפי שאתאר בהמשך.

במשך שש שנים דחו אולפני הסרטים את התסריט בתואנה שהדמויות היו בלתי נשיות ובלתי סקסיות. לבסוף פנה רוזנצוויג לרשתות הטלוויזיה עם תסריט משוכתב. CBS קיבלה את התסריט אך דרשה, למורת רוחם של היוצרות ושל המפיק בפועל, שאת שתי הדמויות יגלמו "שתי שחקניות צעירות וסקסיות" – דרישה שתאמה את ההעדפה המסורתית של דרכי הייצוג הטלוויזיוניות של נשים עד לאותה תקופה ואת תפיסת הרשת לגבי העדפת הצופים. תשובתו הנחרצת של רוזנצוויג הייתה: "אתם לא מבינים. שוטרות אלו חייבות להיות טבעיות. לאחת יש משפחה וילדים, השנייה מחויבת לקריירה שלה. מה שמפריד בין סרט זה להמלאכים של צ'רלי הוא שקגני ולייסי הן נשים. הן לא נערות והן בהחלט לא אובייקטים." (D'Acci, 1987:208).

לאחר דין ודברים אישרה CBS את בחירתו של רוזנצוויג בשחקנית טיין דיילי כדי שתגלם את מרי-בת' לייסי, אישה נשואה ואם לשניים, הנמצאת בתחילת הקריירה שלה כבלשית במשטרת ניו יורק. הרשת עצמה בחרה את לורטה סוויט לגלם את קריסטין קגני, שותפתה הרווקה והעצמאית של לייסי. הייתה זו פשרה בין האידיאולוגיה הפמיניסטית הליברלית של יוצרי הסרט והצורך שהביעו בליהוק שיבטא את הסגנון הריאליסטי של הסרט, לבין דרישותיה של רשת השידור לשחקנית "בלונדינית וסקסית", שתמשוך את לב הצופים.

לאחר שהסרט זכה ב-42 אחוזי צפייה מרשימים החליטה החברה לממש את רעיון הסדרה, בעידודה הנמרץ של העיתונאית הפמיניסטית גלוריה סטיינמס⁴, ואחת מנציגותיו המובהקות של הגל השני של הפמיניזם. בשל התחייבויות קודמות פרשה סוויט ובמקומה שובצה מג פוסטר. אלא שלאחר שישה פרקים בלבד דרשה CBS להחליף את פוסטר, בתואנה ששתי הדמויות גבריות וקשוחות מידי, מחויבות מידי לשחרור האישה ובכלל, הן נתפסות כ'דייקיות' (לסביות 'גבריות'). CBS ראתה בסדרה - ובעיקר בדמותה של קגני, כפי שגולמה ע"י פוסטר - יסוד חתרני מאיים. ד'אצי מציינת כי ההתנגדות של חלק מאנשי הרשת נבעה מכך שהייתה זו אישה המוצגת כבלתי-זוהרת, פמיניסטית, אקטיבית מבחינה מינית, בת למעמד הפועלים ורווקה, ובכך הפגינה סימנים רבים מידי של 'חוסר נשיות', על פי הגדרתה של הרשת את המושג. הרשת העדיפה "שתי נשים שמשלבות סמכות וחושניות" (D'Acci, 1987:214-215). לבסוף הוחלפה מגי פוסטר בשרון גלס, בעלת "המראה הנשי" יותר, ולדמותה של קגני נוספו מאפיינים שהפכו אותה לאישה אמידה יותר, שמרנית יותר ופמיניסטית פחות.

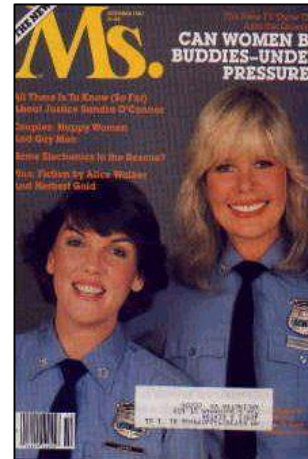
⁴ סטיינמס, עיתונאית ועורכת המגזין 'מיז' (Ms), הוגה וחוקרת תרבות פמיניסטית ופעילה בארגוני נשים וזכויות אדם.



טיין דיילי ושרון גלס



טיין דיילי ומג פוסטר:
"שחקנית בלונדינית וסקסית"



שער המגזין Ms עם טיין דיילי
ולורטה סוויט:
Can Women be buddies under pressure?

באביב 1983 שוב החליטה CBS לבטל את שידור הסדרה בגלל אחוזי צפייה נמוכים, אך זו הוחזרה לשידור בעקבות קמפיין מכתבי מחאה שארגן המפיק בפועל, בארני רוזנצוויג - קמפיין שסוקר באופן נרחב בעיתונות. תרמה לכך גם העובדה שהסדרה זכתה בשנה זו בארבעה פרסי אמ'י. בסופו של דבר סיימה הסדרה את עונת 83-84 כאחת מעשר התוכניות המצליחות, הוקרנה במשך שבע עונות עד מאי 1988, וזכתה ב-36 מועמדויות וב-14 פרסים בתחרות ה'אמ'י. כמו כן זכתה הסדרה לפופולאריות בינלאומית, והייתה לאחת מעשרים הסדרות המצליחות ביותר ב-BBC1 בבריטניה.

במהלך שידורה עמדה הסדרה במרכזם של דיונים ציבוריים מצד מתנגדים ותומכים. ארגון 'גאים' התנגד להחלפתה של מגי פוסטר על רקע חששה של הרשת מרמיזות לסביות בדמותה של קגני. האגודה הלאומית לזכות לחיים התנגדה לתמיכה שהוצגה בסדרה בדמויות שעברו הפלה, ולעומתה האגודה להורות מתוכננת והזכות להפלות (NARAL) שיבחה את הסדרה על שאמצה את זכויות היולדות. תנועת הנשים הליברליות תמכה בעקביות בסדרה על שתיארה באופן "עצמאי" נשים עובדות ועל שהדגישה את החברות בין נשים. בנוסף לכל אלו, ולמרבה האירוניה, הצטרפו לקהל הצופות הנלהב גם קבוצות לסביות לא מעטות.

במאמר שפרסמה ג'ולי ד'אצ'י (1987), ואשר הפך מאוחר יותר לספר (D'Acci, 1994), תוארה הדרך הארוכה ורבת התהפוכות שעברה הסדרה ואשר הביאה, בסופו של דבר, לשינוי בייצוג נשים בטלוויזיה האמריקאית ובכלל. ד'אצ'י השתמשה ב"קגני ולייסי" כדוגמה, באמצעותה בחנה את ההגדרות ואת דרכי המגדור של ה'אישה' בחברה האמריקאית בכלל ובפרקטיקה הייצוגית של הטלוויזיה בפרט – וכן את המבנים התרבותיים של הנשיות והמאבקים על משמעויותיה. מאמרה

של ד'אצ'י נתן את האות לכתיבה אקדמית ומחקרית ענפה, שעסקה בסדרה ובמשמעויותיה המגדריות, החברתיות והתקשורתיות.

הסדרה התמקדה בשני צירים מרכזיים: הציר האחד, העלילתי, עסק באירוע פשע שיש לפתור באמצעות הפרוצדורה המשטרתית. הציר השני, התמטי, העלה סוגיות חברתיות: אפליה חברתית, אלימות כנגד נשים, מאבקים הקשורים לנשים ועוד. ציר זה התרחש בשני מרחבים: המרחב הציבורי, זה המתגלה מתוך עבודתן של קגני ולייסי כשוטרות, והמרחב הפרטי, הנחשף מתוך חייהן הפרטיים. בעוד שההתרחשויות של המרחב הציבורי החלו והסתיימו במהלך כל אחת מהאפיוזודות, הרי שההתרחשויות בחייהן הפרטיים התמשכו מפרק לפרק, באופן שיצר ערבוב תימטי ז'אנרי – הפורמט של "הפרוצדורה המשטרתית" עם הפורמט של אופרות הסבון.

אופרות הסבון הטלוויזיוניות מבוססות על ריבוי עלילות פתוחות ומרובות פרקים. פיסק (Fiske, 1987) מצביע על הדרך המתוחכמת בה ממגדרת הטלוויזיה את הצופה, באמצעות פיתוח צורות נרטיביות מוכוונות-מגדר. כך ניתן לראות בסדרות הפעולה צורה נרטיבית גברית, ובאופרות הסבון צורה נרטיבית נשית. ארבעה מתוך שמונה מאפייני אופרת הסבון שהציעה מרי אלן בראון ואשר פיסק מאמץ במאמרו, ניתנים לזיהוי ברור ב'קגני ולייסי': נרטיבים פתוחים, דגש על דיאלוג, פתרון בעיות ושיחות אינטימיות וכן דמויות נשיות עצמאיות ובעלות כוח משל עצמן. כדי לקרוא את המשמעויות המתקדמות של 'קגני ולייסי', טוען פיסק כי הקורא נדרש להתרחק מהז'אנר הגלוי של סדרת משטרה ולקרוא אותם כערבוב המכיל ניגוד של גבריות ונשיות, של סדרת משטרה ושל אופרת סבון, של ריאליזם בורגני וריאליזם חברתי. כך יכולה הייתה 'קגני ולייסי' לייצג עולם חברתי מנקודת מבט נשית או אפילו פמיניסטית, בתוך צורה (סדרת המשטרה הקונוונציונלית) בעלת אידיאולוגיה גברית. הערכים 'הנשיים' שהציגה הסדרה קראו תיגר על הגבריות הבוטה באופן שנתפס כמאיים ממש. עם זאת, למרות שצורה גברית זו נמהלת באלמנטים מתוך צורה 'נשית' יותר של אופרת סבון, עדיין הקונוונציות הראשיות, ולכן גם האידיאולוגיה הדומיננטית, הן אלו של הצורה הבורגנית הפטריארכלית של סדרות הטלוויזיה. עם זאת, 'קגני ולייסי' שונה מאופרות הסבון בכך שמרבית האירועים המתוארים בה שייכים לעלילה המשטרתית, בעוד שהאירועים הריאליסטיים של חיי שתי הנשים מספקים הזדמנות לשיחות מתמשכות. כמו באופרות סבון, הסדרה מכילה צירוף של מבנים נרטיביים המאפשרים סיכום במישור האחד של עלילת המשטרה, בעוד שהוא נותר פתוח במישור האחר של העלילה האישית (Clark 1990). באופן זה ערבב הקונפליקט המגדרי, שיצר הליהוק של שתי נשים בתוך הז'אנר הגברי של הפרוצדורה המשטרתית, בין שני סוגי שיח: השיח של חוק ושיטור והשיח על הסקסיזם, שנוצר ע"י תנועות הנשים באמריקה. עובדה זו הפכה את העלילה ב'קגני ולייסי' לשורה של דיונים על תפקידים מגדריים, מיניות, יחסים הטרוסקסואלים וחברות נשית (Walton, 1999).

לכך אוסיף, כי בעוד שמערכות הצדק והחוק, כמערכות גבריות רציונאליות, מציבות שני קטבים של אמת מול שקר, מנצח מול מפסיד, הרי שהערבוב הבין ז'אנרי של 'קגני ולייסי' מציע דרך נוספת, מורכבת יותר – לא של פיתרון, אלא של תוצאה: אמנם עדיין הפושע נתפס (פיתרון), אבל

תפיסתו איננה מוחקת את הפשע הכללי (אלימות כלפי נשים, למשל) אלא מספקת לכל היותר קתרזיס רגעי או הצבעה על הבעיה והעלאתה למודעות. הסדרה מצביעה על כך שהדרך לצדק ממשי עדיין רחוקה. עם זאת, אין בה ניסיון לפתור מהותית את דו-הקוטביות של מערכות החוק והצדק.

"קגני ולייסי" והשיח המגדרי

סיפור הופעתה של הסדרה 'קגני ולייסי' על מסכי הטלוויזיה האמריקאית, כפי שמספרת אותו ד'אצ'י (1987;1994), מלמד כי העלאתה של הסדרה התאפשרה רק ברגע ההיסטורי-החברתי הספציפי, במסגרת השיח של תנועת הנשים הליברלית בארה"ב, שהייתה נחושה להשיג הישגים חומריים עבור נשים בתחום הציבורי ובתחום הפרטי. בראיון שערכה ד'אצ'י עם שתי יוצרות הסדרה, אוודון וקורדיי, שהיו פעילות בתנועה זו, הן ציינו כי התסריט הראשוני לסרט 'קגני ולייסי' נוצר באופן ספציפי כתגובה לספרה של מולי הסקל, "מהערכה לאונס: הטיפול של נשים בסרטים", שפורסם ב-1974 (Haskell, 1974). ההנחה הבסיסית שלהן הייתה, אם כך, שפרקטיקות ייצוגיות, (סרטים, טלוויזיה, דברי דפוס) יכולות לקדם שינויים חברתיים עבור נשים תוך כדי יצירת ייצוגים, המשקפים באופן חיובי יותר את "חייהן האמיתיים של נשים".

כך הפכה הסדרה לאתר של משא ומתן טקסטואלי, שבו לחצים מנוגדים ביחס לתכנון ולשיבוץ תוכניות טלוויזיה (Progaming) פועלים על טקסטים חדשניים וריאליסטיים. טקסטים אלו, שיש בהם היפוך או חידוש של ז'אנרים מסורתיים ביחס לטקסטים של המדיה של הזרם המרכזי, הובילו לדיונים מורכבים מבחינה טכנית, צורנית ואידיאולוגית. גם הליהוק של נשים כדמויות ראשיות בסדרת 'פרוצדורה המשטרתית' יצר שינויים ז'אנריים אשר היו, במובנים רבים, מעבר לשליטת המפיקים, מאחר שהם יצרו קונפליקט מגדרי בלתי נמנע ביחידה המשטרתית, קונפליקט שנבע מהשיח על סקסיזם שנעשה פומבי ע"י תנועות הנשים באמריקה בשנות השבעים (Gledhill, 1988).

כאמור, 'קגני ולייסי' פיתחה במהירות מאפיינים ז'אנריים רבים של אופרת סבון, שהדגישו את חשיבות התפקיד הנשי, כאשר חציית הז'אנרים בין סדרת 'פרוצדורה משטרתית' לאופרת סבון אפשרה לזהות את האספקטים הגבריים והנשיים של דמויות המפתח. החוקרות אלקוק ורובסון (Alcock and Robson, 1990) מצביעות על כך שחוסר ההלימה בין זהותן של קגני ולייסי כנשים לבין זהותן המקצועית כשוטרות ייצר את המנוע העיקרי של יחסיהן, כאשר שני האתרים האלו, העבודה והבית, נפגשו והצטלבו בגופן של קריסטין קגני ושל מרי בת לייסי כנשים וכשוטרות.

הצורך המסחרי של רשתות השידור למלא אחרי דרישות הנשים כקהל צופות, ובכך לייצר עבורן מרחב צפייה והזדהות, השתלב היטב במגמה המחקרית הכללית שהחלה בשנות השמונים, שבה הוסט זה מכבר הדגש מן הטקסט אל הקורא. העונג הנשי והמבט הנשי זכו למקום משלהם ונחקרו מחדש. בעקבות כך עוקבות שתי החוקרות אחר המהלכים התיאורטיים של לורה מאלווי בשני מאמריה (Mulvey, 1975, 1981), שעסקו במגדור הגברי של הצופה בקולנוע. הן מציינות כי לצופה-האישה ניתן מעתה תפקיד אקטיבי במסגרת המאבק בין המשמעות הפטריארכלית

הדומיננטית לבין משמעויות אופוזיציוניות בייצור והפקת טקסטים, כולל אלו הטלוויזיוניים. בהמשך לכך, מובאת טענתה של לוריין גמאן (Gamman, 1988, בתוך Alcock and Robson, 1990) כי הסדרה "קגני ולייסי" מייצרת עבור הצופה-האישה אסטרטגיות חדשות של עבודה בתוך טקסט, אשר משבשות את הדומיננטיות של המבט הגברי, למשל באמצעות חיקוי-לועג לדמויות הגברים (במיוחד לבני הזוג של שתי הבלשיות) ובכך חותרות תחת המאצ'ואיזם שלהם. העונג המזומן לצופה-האישה נובע מיכולתה להזדהות עם דמויות נשיות חזקות. למרות זאת, מזכירות אלקוק ורובסון, אין בכך כדי לערער לחלוטין את העבודה הפטריארכלית של הטקסט (כלומר, הסדרה), משום שדמויות הנשים ממוקמות עדיין בתוך חלל נשי מסורתי. גם אם במבט ראשון נראה כי הסדרה קוראת תיגר הן על התפקידים המגדריים המסורתיים והן על גבולות ההפרדה הז'אנרית, הרי שהיא מסתירה מאחורי כל אלו ריאקציונריות: כמו במלודרמות של שנות הארבעים, נשים עצמאיות, המפרות את חוקי הסדר-ההטרו-פטריארכלי, חייבות להיענש ולחזור למוטב (או למות). ואכן, בפרק האחרון "מוחזרת למוטב" קגני (המרבה לשתות "כגבר") בעזרת מרי-בת, חברתה ושותפתה, כאשר היא נכנסת לקבוצת אלוהוליסטים אנונימיים – כלומר, אל גבולות החוק והסדר החברתיים, ובכך מוותרת על חירותה המינית, על זהותה הנפרדת ועל רצונה החופשי. בכך רואות החוקרות את מרי-בת' כמי שמשמשת סוכנת של הפטריארכיה, המביאה את הקונפליקט של קריסטין לפתרון דכאני.

כפילות המבט הז'אנרית איננה הכפילות היחידה המתקיימת בתוך הסדרה. קלארק (Clark, 1990), שבדקה את האסטרטגיות הנרטיביות והפמיניסטיות של הסדרה, מצביעה על הדרך בה חוקרת הסדרה במקביל שני מישורים – מישור חקירת הפשע ומישור חקירת המיניות והמבנים המגדריים. אסטרטגיה זו עולה מתוך דבריו של רוזנצוויג, שסיכם את עלילת הסדרה באמרו: "זו איננה תכנית על שני שוטרים שבמקרה הם נשים. זו תכנית על שתי נשים שבמקרה הן שוטרות". הכוח ומידת האמינות של קגני ולייסי כגיבורות נובעים מסירובו של הטקסט להפריד בין הפומבי לפרטי בחייהן. הן אינן מוגדרות בלעדית על ידי הזהות הפרטית - המיניות והמשפחתיות - אלא גם ע"י התפקיד הפומבי המקצועי. בכך, טוענת קלארק, נשברת הדיכוטומיה ההיררכית בין הפומבי לפרטי, שהיא הגורם להחפצה ולהגבלה של נשים. האסטרטגיה של העדר ההפרדה בין הציבורי לפרטי מאירה סוגיות חברתיות והופכת את האישי לפוליטי ולהיפך – את הפוליטי הציבורי לפרטי. מבנה החקירה המשטרית מצליח לתרגם קונפליקט אישי לעניין ציבורי ולמשוך את הזדהות הצופים לעניין פוליטי מסוים, בייחוד כאשר עלילת המשנה המשטרית והדרמה של חיי הדמויות קשורות אינטגרלית זו בזו. העברת הפוליטיקה הפמיניסטית אל מישור הדמות הפרטית, איננה רק תוצאה של ערפול המשמעויות של הפמיניזם אלא מהווה הגנה על האינטרסים של עושי התוכנית וקובעי לוח הזמנים, בכך שהציעה עמדה פוליטית ופרשנות שיש בה "משהו לכל אחד, תלוי בצופה הייחודי". עם זאת, כפי שטוענת ד'אצ'י (1987), בה בעת פתחה אסטרטגיה זו את הטקסט ע"י כך שהמשיכה להציע ולתמוך בנקודות מבט מרובות.

כפי שניתן לראות מן הביקורות המרומזות או המפורשות על הסדרה ועל הדרך בה היא מבנה מחדש את הזהות הנשית, יש בסדרה מידה רבה של גרסיה ביחס להישגי התנועות הפמיניסטיות. לצד ההישג שבהעלאת המודעות לבעיות הייחודיות לנשים, ולצד אחוות הנשים שתוארה בסדרה, היא הציגה שתי דמויות, שלמרות הישגיהן המקצועיים נותרו אומללות בחייהן הפרטיים: קריסטין קגני נותרה רווקה, ונתפסת כתוקפנית ובודדה, המתנחמת בטיפה המרה, ואילו מרי-בת' לייסי נאלצת להתפשר בחיי המשפחה שלה כדי לחוש את מידת היציבות שהיא זקוקה לה.

"תלמה ולואיז": ממשיכות הדרך

שלוש שנים לאחר שהסתיימה הקרנת הסדרה 'קגני ולייסי' ברשת CBS האמריקאית עלה לאקרנים סרט הקולנוע "תלמה ולואיז" (1991), ושנה אחר כך החלה ברשת BBC1 הבריטית הקרנת סדרת הפרוצדורה המשטרתית "החשוד העיקרי" (Prime Suspect, 1991). נראה, כי שני אירועים תקשורתיים אלו היו המשך ישיר להקרנת 'קגני ולייסי' וקרוב לוודאי שהושפעו ממנה. הכותרת "תלמה ולואיז" ("Thelma & Louise") מעידה על השפעתם של הסרט "קיד וקסידי" ("Kid & Cassidy")⁵ והסדרה 'קגני ולייסי' ("Cagney & lacey") על הסרט, שגם הוא מעמיד במרכז את החברות ושותפות הגורל בין שתי נשים, או, במילים אחרות, את הסולידריות הנשית.



"תלמה ולואיז" (Thelma & Louise) – סימן השותפות

הסרט, שנכתב ע"י התסריטאית קלי קורי ובויים ע"י רידלי סקוט, מתאר את מאבקן של שתי נשים, האחת נשואה והשנייה רווקה, הנמלטות מזרועות החוק לאחר שתלמה כמעט נאנסת ולואיז יורה

⁵ ר' הפנייה קודמת

באנס. הכותרת, יחד עם ההיברידיות הז'אנרית של הסרט, הנע בין 'סרט דרכים' (Road Movie), 'סרט חברים' (Buddy Movie), 'סרט נרדפי החוק' (Outlaw movie), 'סרט פעולה' (Action movie) ומערבון רק מדגישה את האידיאולוגיה הפמיניסטית הליברלית המונחת בבסיסו. מיקומן של שתי נשים כגיבורות ראשיות בתערובת ז'אנרית אמריקנית גברית טיפוסית, כמו מיקומן של קגני ולייסי בסדרת פרוצדורה משטרתית, מדגיש את עובדת פעולתן בתוך סביבה גברית, עוינת מיסודה, אך גם את העובדה שהן פועלות "כגברים", לטוב ולרע. אם קגני ולייסי פועלות בשירות החוק, הרי שתלמה ולואיז נמלטות ממנו. ניגוד זה איננו משנה את העובדה שאלו גם אלו מצויות בעיצומו של אותו מאבק עצמו – המאבק של שחרורן מהמגבלות והכבלים שכופה עליהן העולם הגברי, ועושות שימוש בכלים הגבריים, ובראשם האלימות, בין אם היא ממוסדת ובין אם היא פורעת חוק. מלבד ההבדל בין דמויות הפועלות בחסות החוק לבין כאלו הפורעות אותו, גם ההבדל בין סוגי המדיה, טלוויזיה לעומת קולנוע, הכתיב גם את מידת האלימות שהוצגה על המסך. נוסף על אלו, אם חששה של רשת השידור CBS היה מדמויות "בלתי נשיות בעליל" ומת-טקסט לסבי, הרי שהביקורות על "תלמה ולואיז" נסבו בעיקר ביחס לאלימות המוצגת בו כלפי גברים. כפי שמציינת מריטה סטרקן (2003), ביקורות אלו היו עדות מוצקה למוסר הכפול של המבקרים, בשנה בה פרצה מלחמת המפרץ ובה עלו לאקרנים סרטים אלימים במיוחד כמו "שליחות קטלנית 2" ו"שתיקת הכבשים". ביקורת מסוג אחר הייתה כלפי העקרונות של הפמיניזם הליברלי, כפי שהוצגו בסרט באופן בסיסי ואף פשטני, בבחינת "כל מה שתוכל לעשות אוכל לעשות טוב יותר", והעלתה את השאלה, האם כדי לזכות בשחרור על נשים לאמץ את דפוסי ההתנהגות הגבריים, כולל אלימות ונקמה. מובן מאליו, שהעובדה שבסדרה 'קגני ולייסי' שתי הדמויות פעלו במסגרת החוק מנעה סוג כזה של ביקורת כלפיה. הבדל זה ממחיש ביתר שאת את הציפייה מנשים להיות "טובות" ולשמור על מסגרת הכללים והנורמות הקיימת.

כמו אוודון וקורדיי, גם קלי קורי מעידה על רצונה ליצור דמויות של "נשים אמיתיות":

"לא רציתי לכתוב על שתי נשים טיפשות, או על שתי נשים מרושעות שיוצאות למסע פשע. רציתי לכתוב על שתי נשים נורמליות. ההגדרה של נשים, כפי שהן מוצגות בסרטים, היא צרה כל כך, מוגבלת כל כך. שמתי לב לכך כששיחקתי: כמה פעמים גילמתי פרוצה? מבחינה דרמטית, נראה שאחת מכל ארבע נשים היא פרוצה. היכן האנשים האמיתיים? היכן הנשים שאינן פרוצות? שאינן מוכרות את עצמן תמורת סקס? רציתי לכתוב על נשים חזקות." (Field, 2010:10).

מכאן, שגם יוצרת סרט זה, כמו קודמותיה, חשה בהעדרו של ייצוג של האישה כסובייקט, העדר שהביא לצורך ליצור דמויות ריאליסטיות, מלאות ומורכבות ככל שניתן במסגרת מגבלות המדיה, הז'אנר וההתקבלות ע"י הצופים. נראה שבשני במקרים דווקא ייצוג ריאליסטי יחסית זה של נשים גרם לביקורות השליליות ביותר. גורמי ההפקה, במקרה של 'קגני ולייסי' והמבקרים, במקרה של "תלמה ולואיז", שהורגלו לדמויות חד ממדיות של נשים כאובייקט, נזעקו למראה נשים "בשר ודם" על המסך, או, בלשונה של סוזן סרנדון, שגילמה את לואיז: "אני לא שומעת על הכאת נשים

כשארנולד תוקע לאישה כדור בראש או כשבחלק גדול מהסרטים ההוליוודיים הדמויות הגבריות הן דמויות בשר ודם והדמויות הנשיות הן קריקטורות העשויות מקרטון" (סטרקן, 2003, עמ' 17). למרות נטייתו הצורנית של הסרט לעבר הפמיניזם הליברלי, דרך השימוש המהופך בז'אנרים "גבריים" ועל ידי הצבתן של שתי הנשים במקומות ובתפקידים 'גבריים' מסורתיים, הרי שהוא מייצג יותר מכל את התפיסות של הפמיניזם הרדיקלי, שהעמיד במוקד הפעילות והשיח שלו את זכותן של נשים על גופן ואת אחוות הנשים. סיומו של הסרט, בו בוחרות שתי הנשים לנסוע הלאה אל התהום כשהן מוקפות בגברים המכוונים אליהן את קני הרובה, הפך לדימוי ויזואלי חזק הממחיש את הייאוש של זרם זה מהניסיון להשיג שוויון לנשים בתוך המערכות הפטריארכליות הקיימות, שהן פגומות ביסודן, אגרסיביות ואטומות לצרכי הנשים. במובן זה הסרט הוא תוצר ישיר של הגל השני של השיח הפמיניסטי של שנות השמונים בארה"ב.

"החשוד העיקרי": בריטניה בעקבות ארה"ב

כניסתן של נשים תסריטאיות לזרם המרכזי של שידורי הטלוויזיה והקולנוע בארצות הברית סימנה את השינוי בהגדרת נשיות במדיות אלו. שינויים דומים חלו גם בטלוויזיה הבריטית. התסריטאית שתרמה לכך היא לינדה לה פלנט, יוצרת סדרת הפרוצדורה המשטרתית של TVI "החשוד העיקרי" (Prime Suspect), ששידורה החל באפריל 1991 ונמשך עד אוקטובר 2006. לה פלנט, שהחלה את דרכה כשחקנית ומאוחר יותר החלה לכתוב תסריטים לטלוויזיה הבריטית, התנסתה קודם לכן בכתיבת תסריט למיני-סדרה "אלמנות" (Widows, 1983)⁶, שהעמידה נשים במרכז של סדרת פשע ובכך יצאה כנגד הקונוונציות הז'אנריות שהיו נהוגות אז בטלוויזיה הבריטית וסללה את הדרך לתסריטאיות נוספות בתעשייה זו. מיד עם הקרנתה של "החשוד העיקרי" זכתה הסדרה לביקורות נלהבות בבריטניה ובארה"ב, ובעקבותיה כתבה לה פלנט סדרות מתח נוספות, שזכו אף הן להצלחה, פרסמה מספר רומנים בלשיים, ולבסוף הקימה חברת הפקה משלה. במרכז הסדרה עומדת דמותה של רב פקד ג'יין טניסון, חוקרת במשטרת לונדון, המצליחה לפתור מקרי פשע חמורים תוך כדי מאבקים פוליטיים פנימיים, הנגועים בסקסיזם בולט ובניסיונות חבלה בחקירה מצד עמיתיה, ותוך ניסיון מתמיד לאזן בין חייה המקצועיים לחייה האישיים – ניסיון שנכשל, בסופו של דבר.

⁶ הסדרה "אלמנות", שתיארה את חייהן של ארבע נשים המבצעות שוד מזוין ונמלטות לברזיל עם הכסף, זכתה לאחוזי צפייה מרשימים. היא נחשבה לסדרה פורצת דרך בכל הנוגע לייצוג נשים בטלוויזיה הבריטית, מאחר שלראשונה הציבה נשים בתפקיד ראשי בסדרות פשע, שנחשבו עד אז לטריטוריה גברית מובהקת. הייתה זו גם הפעם הראשונה בה סדרה נכתבה והופקה ע"י נשים וזכתה לתשומת לבם של גורמי השידור ושל הצופים כאחד – ובכך ניפצה את 'תקרת הזכוכית' שעמדה בפני נשים בתעשיית הטלוויזיה (Hallam, 2005).



רב פקד ג'יין טניסון (הלן מירן): ריאליזם באמצעות משחק משובח

כמו קודמותיה, מיקמה לה פלנט את עצמה במסורת הריאליסטית וביססה את תסריטיה על תחקירים, תצפיות וניסיון אישי. בכך ביקשה למפות את המציאות החברתית – כולל חשיפת השחיתות המשטרית והפרקטיקה של שנת נשים, בעיקר זו של "הבונים החופשיים", ששלטה במשטרת בריטניה ואשר זכתה לפרסום בין היתר בגין פרשיית אליסון הלפורד⁷. בין אם הושפעה מסיפור זה ובין אם לאו, אין ספק שתסריטיה של לה פלנט תיארו דמות דומה של אישה שאפתנית, המטיחה את ראשה מול תקרת הזכוכית. זאת ועוד: העמדתה של אישה בעמדה מרכזית של חוקרת, הנתפסת כנטע זר והמתבוננת מבחוץ פנימה, הופכת על פניהן את הדינמיקות המבניות של ז'אנר דורות המשטרה, המציגות את האישה ומיניוטה כמושא לאינטריגות גבריות ולחקירה. ב"החשוד העיקרי" הופכים המיניות הגברית, הגבריות ומבני ההוויה הגבריים למוקד החקירה הנשית (2005 Hallam). מן העבר השני, מהווה רב פקד טניסון מושא לחקירה עוינת של ההיררכיה הגברית המשטרית, המאיימת בקביעות לסלק אותה אם לא תשיג הרשעה.

⁷ בשנת 1983 מונתה הלפורד לתפקיד סגנית מפקד משטרת מריסייד והייתה לאישה הראשונה בתפקיד זה בבריטניה. לאחר שדרישתה לקידום נדחתה תשע פעמים, תבעה את מעסיקיה בגין אפליה מינית. במהלך המשפט, הופצו בעיתונות סיפורים על התנהגותה והיא הואשמה בכך ששעשעה קצינים אחרים במסיבות, עם רמיזות כבדות לעירום ולהתנהגות מינית בלתי ראויה וכן לשתיונות. הלפורד התפטרה מהמשטרה לאחר שהגיעה להסכם מחוץ לבית המשפט.

לה פלנט, כמו קלי קורי ואוודון וקורדיי לפניה, ייחסה חשיבות מיוחדת לאפקט הריאליסטי של הסדרה כחלק מסדר היום הפמיניסטי, שדרש ייצוג נשים כסובייקט ולא כאובייקט – נשים "בשר ודם", רב ממדיות, על עולמן ובעיותיהן. כמו בסדרות הפרוצדורה המשטרתית האחרות, האפקט הריאליסטי של "החשוד העיקרי" מושג, בין היתר, באמצעות השימוש בקונוונציות טלוויזיוניות, כגון יצירת עולם בדוי שיש בו עקביות פנימית, המשכיות לינארית של הנרטיב, רצף התרחשויות שיש בהן סיבה ומסובב, שקיפות של המבנה ושקיפות של השימוש באמצעים טכניים. אולם, ייחודה של סדרה זו הוא ביכולתה להעצים את האפקט הריאליסטי בשתי דרכים מרכזיות. הדרך האחת היא הפורמט של פרק מרובה חלקים – ששודרו בהפרש של שבוע זה מזה – ומאפיינים בדרך כלל מיני-דרמות בטלוויזיה (וארוכים יותר מסרט קולנוע ממוצע). במרבית העונות נפרש כל פרק על פני כ-200 דקות שידור (מלבד העונה הרביעית, בה שודרו שלושה פרקים של כ-100 דקות). פורמט זה מאפשר אורך נשימה ושליטה טובה יותר על קצב ההתרחשויות, ובעיקר מאפשר לתסריט להתעכב על פרטים – הן אלו בעלילת הפשע והן אלו בעלילה האישית – ובכך ליצור מלאות ריאליסטית. פערי זמן השידור בין עונה לעונה היו גדולים – למעלה משש שנים חלפו בין הקרנת העונה החמישית (Errors of Judgment, 1996) לבין העונה השישית (The Last Witness, 2003), ושלוש נוספות עד לפרק הסיום (The Final Act, 2006). בסך הכול הוקרנו 14 הפרקים של שבע עונות הסדרה במשך 15 שנים!⁸ התוצאה הייתה, בין היתר, שהצורך ב"השעיית אי האמון" של הצופים קטן, משום שהם לא נדרשו "להאמין", כמו ב'קגני ולייס' ובסדרות פרוצדורה רבות אחרות, שבכל שבוע מתפענח לפחות מקרה רצח אחד ע"י גיבורי הסדרה – ובתוך 45 דקות. גיבורת הסדרה הלכה והתבגרה לנגד עיני הצופים מעונה לעונה, ולדבר ניתן ביטוי מלא בתסריט ומשחק. כחלק נוסף מהמאמץ לשוות לסדרה אופי ריאליסטי, נעזרה לה פלנט ב'ג'קי מלטון, קצינת משטרה בכירה לשעבר, שנאבקה לשרת בסביבה גברית והטרוסקסואלית כאישה וכלסבית מוצהרת, ושימשה יועצת לסדרה.

המשחק המשובח במיוחד של הלן מירן, בתפקיד רב פקד טניסון – משחק שנשען על מסורת התיאטרון והטלוויזיה הבריטית – תרם תרומה מכרעת לאפקט הריאליסטי של הסדרה. מירן הציגה דמות קשוחה, גברית, נטולת מניירות נשיות, מאופקת מבחינה רגשית, אובססיבית ביחס לעצמה ואגואיסטית, שזוועות הפשע משפיעות עליה מבחינה פסיכולוגית עד שהיא הופכת צינית ובלתי יציבה מבחינה פסיכולוגית, ונאלצת לבסוף לפרוש מהמשטרה עם בעיות שתייה כבדות. לכאורה, טניסון איננה מודעת ל'תפקיד' שלה כ'פמיניסטית'. היא מונעת ע"י האמביציה שלה וההישגיות, ולא דווקא ע"י הרצון שלה להוכיח את עצמה כאישה – ומשום שהיא נהנית מהאתגר. העובדה שהצופים יכולים לראות בזה תכונות גבריות, לא באה לידי ביטוי ממשי בדמות עצמה. עם זאת,

⁸ הסיבה העיקרית להפריש זמן אלו היה הצורך של הלן מירן להתרחק מהדמות, שהלכה ו"השתלטה" על חייה המקצועיים. בין 1996 ל-2006 שיחקה, בין היתר, בסרטים "לאבד את צ'ייס" (בייקון, 1996), "פארק גוספורד" (אלטמן, 2001) "נערות לוח השנה" (קול, 2003) ו"המלכה" (פריס, 2006), בו זכתה באוסקר. ב-2003 זכתה לתואר "דיים" ממלכת אנגליה.

מבחינת המשחק, מירן נמנעה ככל הניתן ממחוות ושפת גוף נשיים בעליל, כפי שציינה שוב ושוב
בראיונות איתה:

"ג'יין טניסון היא מישהי שבאופן מוחלט ובלתי מתפשר איננה עושה דבר, שיכולת לקרוא לו 'נשי'.
היא דמות שדחתה את המניפולציה אשר, באופן היסטורי, היא הדרך בה נשים זכו בכוח. (הלן מירן
בראיון לרון מילר, בתוך Hallam, 2005:71)

בראיון אחר למגזין של חברת PBS (Masterpiece, 2010) סיפרה מירן ששעתה לעצותיה של
לה פלנט לקצר את השיער ולחייך פחות: "זה מאוד נשי לחייך, להקסים אנשים, אבל זו לא ג'יין
טניסון, היא לא פועלת ככה". שתי עצות נוספות שקיבלה: לא לבכות ולא לשלב ידיים. אלו שתי
עדויות לחולשה.

עם זאת ישנם רגעים המעידים על מודעותה של טניסון לגוף, לקמטים, להזדקנות, כאשר היא
מתאפרת מול המראה. למרות שהיא נועלת נעלי עקב גבוהים (ובכך משתפת פעולה עם הפטישי
הגברי לעקבים) הרי שמידי פעם היא מתבטאת באופן שמעיד על מודעות גם לסטריאוטיפים
סקסיסטיים. בפרק "שיפוט מוטעה" (עונה חמישית) היא דורשת מאחד השוטרים:
"Don't call me 'Ma'am!' Call me Boss, call me God, but don't call me Ma'am!"

כעסה של טניסון יוצא על הביטוי Ma'am, השמור לנשים מבוגרות. היא מעדיפה על פניו את הביטוי
Boss, השמור לגברים בעלי סמכות, או God, שאף הוא, כמובן, ביטוי עליון לסמכות גברית.⁹
מאוחר יותר, באותו פרק, היא מוצאת את עצמה במיטתו של הבוס הנשוי שלה, לאחר ארוחת
ערב משותפת. למחרת היא מקפידה להודיע לו שזה היה אירוע חד-פעמי, מהסוג ש"אנשים בוגרים
עושים מידי פעם", ומבקשת ממנו לשמור על דיסקרטיות. "האם אתה חושב ששכבתי [עם הבוסים
שלי] בדרך למעלה?" היא שואלת אותו, והוא עונה במהירות, "לא, אבל גם אני לא..."¹⁰.

מבחינות רבות דומה דמותה של טניסון לזו של קריסטין קגני מ'קגני ולייס'. שתיהן רווקות,
המתקשות לנהל מערכות יחסים ארוכות עם גברים, לשתיהן מערכת יחסים סבוכה עם אביהן,
ולשתיהן בעיות שתייה רציניות הדורשות השתתפות בקבוצת תמיכה לאלכוהוליסטים. מאפיינים
אלו מזכירים את מאפייניו הגבריים של 'הבלש הקשוח' (Hardboiled Detective). בעיית השתייה
של טניסון מובילה, בסופו של דבר, לפרישתה הכפויה מהמשרה, לאחר שהיא פוגעת קשות

⁹ בפרק האחרון בסדרה, "The Final Act" (2006) היא חוזרת על המשפט בווריאציה משעשעת: "Don't call me
"Ma'am! I am not the bloody Queen!", ובכך רומזת לתפקידה האחרון כמלכה אליזבת השנייה בסרט "המלכה"
(2006), שזיכה אותה באוסקר השני שלה. את האוסקר הראשון קיבלה כשגילמה את המלכה שרלוט בסרט "טירופו של
המלך ג'ורג'" (1994). מאוחר יותר גילמה את אליזבת הראשונה בסרט בשם זה (2005). שלל תפקידי מלכות אלו הפכו
אותה לאייקון לסבי מובהק, כפי שהעידה בעצמה בראיון לברנדון ווס (Voss, 2010).
¹⁰ בראיון המשעשע לווס (Voss, 2010) סיפרה מירן שג'קי מלטון, עליה התבססה דמותה של טניסון, הייתה לסבית
מוצהרת, שנהגה לומר כי יצאה מהארון מוקדם מאוד בקריירה המשטרית שלה כי לא רצתה שיחשבו שפילסה את
הדרך למעלה דרך מיטתה.

בשיקול דעתה במהלך חקירת רצח, כאשר היא קושרת קשר בלתי אתי עם בתו הצעירה של החשוד העיקרי ברצח.

רבים מן הפרקים בסדרה עוסקים בסוגיות הנוגעות לצדק חברתי: סקסיזם, גזענות ממוסדת, פדופיליה ואי צדק כלכלי, אם למנות אחדות מהן. עם זאת, בניגוד ל'קגני ולייסי' הגישה שמציגה טניסון היא גישה פחות נשית-חומלת במוצהר, ויותר עניינית, אמביציזית ומוכוונת קריירה. הפמיניזם שהיא מציעה איננו בהכרח נובע מתכונותיה האישיות 'הנשיות', אלא מעצם ההצהרה שעובדת היותה אישה איננו מחייב אותה להישאר בגבולות התכונות הסטריאוטיפיות הנשיות.

עם זאת, הנושאים שהועלו בסדרה נגעו, כאמור, לסוגיות נרחבות של צדק אך גם לסוגיות נשיות בעליל. כך, למשל, בפרק "העד האחרון" (The Last Witness, 2003, עונה שישית), חוקרת טניסון את הירצחה של פליטה בוסנית, והחקירה מובילה אותה לעסוק בפשעי המלחמה שבוצעו בבוסניה. במקביל, היא שוקלת את ההצעה לפרוש מהשירות. הנושא, מציינות אדלמן, קוונדר וג'וריק (Adelman, M. & others, 2009) הוא הפחד, אי-הנראות וההשפלה הנקשרת לעבודתן של נשים פליטות בבריטניה, לעינויים ולמעשי האונס שהן עוברות בנפשו ובגופן בשם המאבק הלאומי ולהתעלמות ממעשי הפשע שלה שותפים משטרת לונדון ומשטרת בוסניה, פקידי ממשל בריטיים ובוסניים, אזרחים בריטיים ובוסניים – ואפילו הקרבנות עצמם. אי-הנראות של הפליטות נקשרת לזו של עבודת נשים בכלל, שאיננה זוכה להכרה, ובעקיפין נקשר הנושא כולו לדרישה מטניסון לפרוש למרות שהיא איננה מרגישה צורך כזה.

באופן זה, כפי שמציין קריבר (Creeber, בתוך Hallam, 2005), ממוקמים חיי העבודה של טניסון בתוך המיזנסצנה של סדרות הפשע ה'גבריות', בעוד שהבעיות של חיי הפרטיים ממוסגרות בקונוונציות הביתיות של אופרות הסבון ה'נשיות'. התוצאה היא שהסדרה משמשת מסגרת לחקירת בעיות חברתיות ופוליטיות המערבות כוח ופוליטיקה ברמות שונות.

לכאורה נראה, כי "החשוד העיקרי" נוטה במובהק לזרם הליברלי של הפמיניזם: ההיפוך המגדרי בז'אנר גברי של פרוצדורה משטרתית, המציב אישה בתפקיד פיקודי במשטרה הוא תוצר ברור של זרם זה. גם כאן, כמו ב'קגני ולייסי', ניתן לראות בעובדה, שבסופו של דבר נותרת טניסון רווקה מרירה וצינית, המתמכרת לאלכוהול ואף נאלצת לפרוש מהשירות כתוצאה מכך, מידה של רגרסיה מבחינת התכנים הפמיניסטים. השינוי במצבן של נשים, כפי שהוא מוצג בשתי הסדרות, הוא תוצאה של קבלה והפנמה של ערכים, דפוסים והתנהגויות גבריות. הוא איננו מאתגר ערכים ודפוסים אלו, ואיננו מציע לפרק את המערכת הקיימת על מנת לבנות אותה אחרת, באופן שוויוני, תוך קבלה של הערכים והדפוסים הנשיים, אלא רק בעקיפין, באמצעות התייחסות לסוגיות חברתיות הנוגעות לנשים.

המפענחת: פמיניזם של הגל השלישי

הסדרה "המפענחת" (The Closer) עלתה לראשונה ביוני 2005 ברשת TNT בארצות הברית והציגה את הדור השלישי של סדרות פרוצדורה משטרתית, המעמידות במרכזן אישה. בשונה מקודמותיה, הסדרה נוצרה ע"י גבר, ג'יימס דאף, שעבד בשיתוף עם התסריטאי אדם בלנוף

והמפיקה בפועל גריר שפרד. בניגוד לקודמיהם, צוות הכתיבה וההפקה היה חף ממניעים אידיאולוגיים, מאג'נדה חברתית או פמיניסטית כלשהי. כפי שמעיד דאף בראיון לסנאופר (Snauffer, 2006), היוזמה להפקת הסדרה הייתה של רשת הכבלים TNT, שביקשה סדרה שתשובץ יחד עם "חוק וסדר" (Low & Order) ותתאים לה, ומצד שני, לא תרחיק את קהל הנשים הצופות. עם הנחיות אלו פנה דאף להיוועץ בגיל גרסטי, לשעבר התובע הראשי של לוס אנג'לס. לשאלתו אמר גרסטי, כי העזרה הטובה ביותר שיכולה המשטרה להציע לתביעה הכללית היא הודאה קבילה וחתומה של החשוד, בעיקר בתיקים בעלי פרופיל ציבורי גבוה. על פי תשובה זו נבנה הקונספט של הסדרה: התמקדות בבלש-חוקר המתמחה בחילוץ הודאות מחשודים. תחילה יצר דאף דמות ראשית של חוקר גבר, אבל לאחר הערתה של גריר שפרד, שותפתו לכתיבה ולהפקה, כי יש לקרב את קהל הצופות לתכני הסדרה ולכן מוטב לבחור בדמות אישה שתוביל את הסדרה, הוחלט לשנות את הקונספט ולהעמיד במרכז דמות של אישה חוקרת. התפקיד הוצע לקירה סדוויק.

כפי שניתן לראות, מניעיו של צוות הכותבים והמפיקים בבניית הקונספט ובהחלטה על הצבת דמות אישה כדמות ראשית היו מניעים מסחריים ומקצועיים. עם זאת, יש לציין, כי הם צעדו בדרך שהייתה כבר סלולה – ולכן לא עוררה התנגדות מיוחדת מצד גורמי השידור.

ברנדה לי ג'ונסון (קירה סדוויק) היא חוקרת משטרה ותיקה מאטלנטה, ג'ורג'יה, המתמנה להיות ראש היחידה לפשעים חמורים במשטרת לוס אנג'לס, כדי לבצע בה רפורמה. זרותה איננה נובעת אך ורק מהיותה אישה בעולם של גברים (צוות החקירה כולל אישה אחת, בתפקיד זוטור), אלא לא פחות מכך מהעובדה שהיא מגיעה מהדרום, עובדה המובלטת באמצעות המבטא והגינונים הדרומיים שלה ומהווה מקור להערות ארסיות לא פחות מאשר נשיותה. נוסף על כך, כפי שנודע לצוות החוקרים, בעבר ניהלה רומן עם מפקדה בהווה, וויל פופ (ג'ונתן סימונס), בהיות שניהם עדיין נשואים. בעונה הראשונה מובילה ג'ונסון, אם כך, רפורמה משולשת בתפיסות צוות החקירה: תפיסת אנשי הצוות את עבודתם המקצועית, תפיסתם את הנשים ותפיסתם את הדרומיים. מלכתחילה היא נמצאת במיעוט ובעמדת נחיתות, עובדה המייצרת סדרה של קונפליקטים עלילתיים הן במישור של עלילת פענוח הפשע והן במישור חייה האישיים של ברנדה. העונה הראשונה הוקדשה, אם כך, לתהליך התקבלותה של ג'ונסון ביחידה.

על פי דרישות הז'אנר, וכמו קודמותיה, גם סדרה זו עוצבה כסדרה ריאליסטית: בנוסף להתייעצות הראשונית עם התובע הכללי של לוס אנג'לס התוסף לצוות הכתיבה בלש לשעבר ביחידה לפענוח פשעי שוד ורצח, כיועץ מקצועי לענייני משטרה; זירות הרצח צולמו לפרטיהן, כולל צילומים גרפיים של הגופות והניתוח לאחר המוות; דגש מיוחד ניתן על עיצוב מדויק למדי של מגוון דמויות – הן של הרוצחים, הן של הקרבנות והן של השוטרים החוקרים – מגוון המייצג שכבות שונות של אוכלוסייה ומוצא אתני (עובדה זו, מלבד תרומתה לאפקט הריאליסטי, היא חלק מהצורך להיות תקין פוליטית); דמותה של ג'ונסון, על מאפייניה האישיותיים וההתנהגותיים התבססה, על פי עדותו של דאף (Snauffer, 2006), עליו עצמו: המחוות הדרומיות, כולל צורת הדיבור והמבטא,

ההתמכרות הילדותית למזון מהיר ולמתקים והקשר האמביוולנטי עם ההורים; סצנות הפתיחה, המוקדשות על פי רוב לגילוי הגופה ולבדיקת זירת הרצח, מתאפיינות בעבודת מצלמה כמו-תיעודית ותזזיתית, עם זוויות צילום המשתנות במהירות וחיתוכים מהירים בעריכה – כל אלו מוסיפים אף הם לאפקט הריאליזם של הסדרה.

ככלל, "המפענחת" רחוקה ממסורת 'הבלש הקשוח' הן בבנייה ועיצוב הדמויות והן בטון הכללי שלה, הנעדר ציניות או מרירות. לעומת זאת ניתן למצוא בה רגעים קומיים רבים ושימוש רב בהומור, לצד רגעים דרמטיים קשים. בכך שונה תפיסת האפקט הריאליסטי של הסדרה משתי קודמותיה: אמנם, גם ב'קגני ולייסי' ניתן למצוא רגעים קומיים, אבל החלקים הדרמטיים גוברים עליהם. ב"החשוד העיקרי" השימוש בהומור מדוד ומבוסס על לשון ההמעטה (Understatement) הבריטית הידועה. ההימנעות היחסית מרגעים קומיים בשתי הסדרות האלו נובעת, כמדומה, הן מהלהט האידיאולוגי הקיים בהן והן מהרצון לשמור על אפקט הריאליזם.

'קגני ולייסי' הציעה שיקוף בעייתי של הרעיון החברתי של "נשים", לפיו אישה איננה יכולה להיות מפקדת ואיננה יכולה להיות שלמה לעצמה, ולכן הציגה שתי שוטרות - ולא אחת - שאינן בתפקיד פיקודי (Josephson, 2009). לעומת זאת, הסדרות "החשוד העיקרי" ו"המפענחת" מציגות התקדמות בתפיסות החברתיות: לא זאת בלבד שהן מציבות אישה בתפקיד פיקודי, אלא שאישה זו מגיעה כפרומטורית של מוסד גברי – המשטרה - ושל תפיסות חברתיות גבריות. ברנדה-לי ג'ונסון דומה לג'יין טניסון בכך ששתיהן 'אאוטסיידריות', אבל טניסון עלתה בדרגה בתוך המחלקה שלה, והיא בעלת מבטא ולעיתים אף מניירות של מלכה בריטית (לא לחינם היא מכונה Ma'am), בעוד שג'ונסון זרה בלוס אנג'לס ה'צפונית' וצמחה מלמטה. חייה של טניסון אינם משתנים, גם אם תפיסתה את עצמה משתנה. היא נותרת רווקה צינית ומרירה גם כשהסדרה מסתיימת, ובכך היא ממשיכה את מסורת 'הבלש הקשוח'. ג'ונסון, לעומתה, נישאת במהלך הסדרה לפרץ האוורד, עמיתה מן האף. בי. איי, ונתונה כל העת בקונפליקט בין חייה האישיים ויחסיה עם בעלה לבין עבודתה התובענית. יתרה על כך, ג'ונסון מוצגת לעיתים קרובות כ"הילדה הקטנה של אימא ואבא" בחייה האישיים, למרות שעברה את גיל הארבעים. תחילה היא חוששת לספר להם שהיא גרה עם גבר, ולאורך הסדרה כולה זקוקה לאישורם להחלטותיה האישיות.

הילדותיות של ג'ונסון, למרות שניתן לראות בה מאפיין נשי סטריאוטיפי, פועלת בצורה הפוכה: היא מוסיפה ממד של מורכבות ייחודית לדמות ומשחררת אותה מן הכבלים של הייצוג הנשי-הפמיניסטי המניפסטי. נראה, כי דווקא שחרור זה של היוצרים מכבלים אידיאולוגיים כלשהם אפשר להם לעצב דמות שאיננה כבולה לרעיון של הפמיניזם הליברלי או הרדיקלי: היא איננה באה לתפוס את מקומם של הגברים תוך כדי אימוץ דפוסי ההתנהגות והחשיבה הגבריים, ולחילופין, איננה נאלצת להיפרד מהם כמו ב"תלמה ולואיז", גם אם משמעות הפרידה היא מוות. ברנדה-לי ג'ונסון איננה עסוקה בהגדרת הנשיות שלה עצמה ואיננה מחויבת לדיכטומיה המהותנית של ההגדרה של נשיות וגבריות. ריבוי הזהויות וההבדלים, המיניות והמגדריים, שמציע הגל השלישי של הפמיניזם של שנות התשעים מאפשר לה ללקט דפוסים והתנהגויות מכל הבא ליד, ללא מחויבות פוליטית ואידיאולוגית. כך היא, מצד אחד, אשת קריירה, הנלחמת על מקומה ומעמדה המקצועיים,

ומהצד השני היא נוהגת כילדה קטנה ותלותית בכל הנוגע ליחסיה עם הוריה, עד כדי כך שהיא מסתירה מהם את העובדה שהיא גרה עם גבר ללא נישואין. לצד העובדה שהיא נהנית להתלבש באופן נשי מופגן – עקבים גבוהים, כובעים אופנתיים וכיו"ב, היא מתעלמת שוב ושוב – באופן ילדותי למדי - מתופעות בריאותיות ופיזיות הקשורות לנשיותה. כך, למשל, היא דוחה שוב ושוב בדיקה רפואית, המגלה, בסופו של דבר, שהיא סובלת מסימפטומים של בלות מוקדמת, ומכניסה אותה למשבר אישי. בפרק אחר (Head Over Heels, 2006), כשהיא חושדת שהיא בהריון, היא נמנעת לשתף את בן זוגה, ומתלבטת דווקא עם מפקדה ואהובה לשעבר, וויל פופ, האם לבצע הפלה. בסוף הפרק, כאשר הווארד דורש לדעת אם היא מעוניינת בכלל בילדים, היא מתחמקת מתשובה.



ברנדה לי ג'ונסון (קירה סדוויק), בעלה והוריה: ילדותית ותלויה בהוריה

יתרה מכך, בניגוד לטניסון, שכפי שנאמר קודם דוחה כל אופציה לשימוש ב"מניפולציות נשיות" בעבודתה או בכלל, הרי שג'ונסון עושה בהם שימוש מכון בעבודתה, כאשר היא מנצלת את העובדה שמרבית הנחקרים שבויים בסטריאוטיפים מגדריים ומזלזלים ביכולותיה. לעיתים קרובות היא מפזרת את שיערה לפני מפגש עם נחקר, מועדת על עקביה, מפזרת "בטעות" על שולחן החקירה פריטי איפור – ובאופן זה "מרדימה" את הנחקר עד לרגע בו היא מפתיעה אותו ומציגה שאלות חדות וממוקדות – ומפיקה את התוצאות להן ציפתה. למעשה, היא איננה בוחלת בשום אמצעי, אכזרי ונוקשה ככל שיהיה, כדי להשיג את מטרותיה. באחד הפרקים (Next to Kin, עונה 3, 2007), במטרה לגרום לחשוד ברצח להודות, היא מספרת לו כי אחיו הצעיר והאהוב, שהיה באחריותו, נהרג. דיווח שקרי זה נעשה ללא הנד עפעף, לנגד עיניהם הנדהמות של צוות החקירה ושל הוריה. בפרק אחר (Maternal Instincts, עונה 5, 2009), ג'ונסון משתמשת באופן ציני וחסר עכבות באחייניתה, צ'רלי, המתגוררת זמנית בביתה, כדי לחשוף מניע אפשרי לרצח. היא מעודדת את צ'רלי ליצור קשר חברי עם ג'ק, נער שנפצע במהלך הרצח, ומקליטה אותם בסתר בבית החולים

כשהם מתוודים זה בפני זה על יחסי מין שקיימו עם בני גילם. לאחר מכן מאלצת ג'ונסון את אחייניתה לחשוף את סודותיו של ג'ק, באיום שתשלח להוריה עותק של הסרטון. "את האדם הנוראי ביותר שהכרתי אי פעם", אומרת לה צ'רלי, ופריץ מסכים איתה. ג'ונסון אכן משיגה את מטרתה, אך בדרך היא משקרת, מרמה ומנצלת הן את צ'רלי והן את ג'ק, למרות הביקורת החריפה של פריץ בעלה. למרות החתירה הנחושה הזו למטרה בכל מחיר, ג'ונסון איננה מתוארת כ'דמות גברית' כקודמותיה, אלא כאישה המנצלת לטובתה את סל התכונות שהעולם מציע לה – נשיות או גבריות ומה שביניהן.

עלילות הפשע בשבע העונות של הסדרה עוסקות בבעיות פשיעה מגוונות: עברייני סמים, מלחמות בין כנופיות, מאבקים משפחתיים על כסף ושליטה, מלחמות במאפיה הרוסית, זנות וסחר בנשים ועוד. כל זאת לצד עלילות משנה של מאבקים פוליטיים בתוך המשטרה ובינה לבין האף.בי.איי, ועלילות המשנה המתארות את הקונפליקטים המשפחתיים והאישיים של ג'ונסון. בנוסף לכך, מופנה הזרקור מידי פעם גם חייהם האישיים של אנשי היחידה האחרים. התמונה הכללית המצטיירת איננה של סדרה בעלת אג'נדה חברתית מכוונת, אלא של תיאור מצטבר של התרחשויות חברתיות, המציירות, בסופו של דבר, תמונה כללית של החברה האמריקאית ושל התמודדותה עם סוגיות שונות. בתוך כל אלו מופיעות גם דמויות נשיות רבות, ראשיות ומשניות, כייצוגים מגוונים של נשים: כקורבנות, כפושעות, כאימהות, כנשות קריירה, כתמימות או מתוחכמות וכיו"ב – מבלי ליפול לתפיסות סטריאוטיפיות מגדריות. לכאורה, הסדרה נמנעת מייצוג מובהק של אג'נדה פמיניסטית. דומה, כי ברנדה לי חפה מכל מודעות מגדרית מיוחדת, אלא דואגת, בפשטות, לקריירה ולמקצועיות שלה.

ובכל זאת, מעניין לראות כי צוות הכותבים, המונה 17 תסריטאים, כולל שתי נשים בלבד. עובדה זו יכולה ללמד על כך שלפחות בסדרה זו, גם לכותבים-גברים יש מודעות מגדרית פמיניסטית, שכל הנראה נרכשה עם השנים. לטענה זו ניתן למצוא הוכחה בכך שבפרקים רבים יש תחושה, כי לצוות הכותבים הכרות מעמיקה עם הכתיבה העיונית העוסקת ביחסי מגדר ובתיאוריות פמיניסטיות.

כך, למשל, מזמן הפרק "שינוי תדמית" (Make Over, עונה 5, 2009), שנכתב על ידי מייקל אלימו (Michael Alaimo)¹¹, דיון מעניין במגדר ובנשיות מיניות, שנראה כאילו נלקח היישר מספרה של באטלר "צרות של מגדר" (2001), וכן בהגדרות של 'גבריות' ו'נשיות' של מקצוע הבלש המשטרתית ושל הז'אנר בכללותו.

בפרק זה מגיע לעזרת צוות החקירה בלש לשעבר, ג'ורג' אנדריוס (בו ברידג'ס), שעדותו נדרשת בבית המשפט כדי להרשיע מחדש רוצחת כלואה, לאחר פסילה בדיעבד של אחת הראיות המרכזיות בהרשעתה. כשג'ורג', שהיה שותפו של לוטננט פרובנזה וחברו הטוב, מגיע אל היחידה, מתברר, לתדהמת הצוות ולמרבה כעסו של פרובנזה, כי הבלש עבר ניתוח לשינוי מין ועתה שיערו גלי ושופע, הוא לובש שמלות, נועל נעלי עקב, חובש כובעים רחבי תיתורת ועונה לשם ג'ורג'ט.

¹¹ על העונה החמישית בכללותה חתומים חמישה גברים כותבים (TV Guide, 2014)

הפרקליטה הראשית טוענת שלא ניתן להעלותו לדוכן העדים, משום ששינוי המין יפגע באמינותו בעיני חבר המושבעים, אלא אם יסתיר זאת ויחזור ללבוש בגדי גבר. אולם ג'ורג'ט מסרבת "להתחפש לגבר" – ולזייף כך זהות מגדרית שאיננה עוד שלה. בסופו של דבר היא ניאותה להתחפש, אך ורק לשם חילוץ הודאה מחודשת של הרוצחת, ולא באמצעות מתן עדות בבית המשפט.

הבינאריות המתערערת של זהות נשית מול זהות גברית מטלטלת את צוות החקירה כולו, ובמיוחד את פרובנזה, וגורמת לשורה של דיונים נרחבים בקרב צוות החקירה בנוגע לזהות/ה המגדרית של ג'ורג'ט, ולשאלה עד כמה זהות כזו ניתנת לבחירה ולשינוי. בעוד שהבלש פלין מלגלג על אפשרות כזו, סנצ'ז' סקרן לגביה ופרובנזה חש נבגד וכועס, ברנדה לי ג'ונסון מגלה אהדה ברורה וגלויה לג'ורג'ט. זו נובעת ספק מאחוות נשים וספק מהזדקקותה לה לצורך סיום החקירה, ומכל מקום חושפת הקבלה מעניינת בין השתיים: טעמן בלבוש דומה (שמלות, עקבים וכובעים) ומקצוען זהה. לא רק ששתיהן מומחיות בחילוץ הודאות מחשודים, אלא שג'ורג'ט מצליחה לחלץ הודאה חוזרת של הרוצחת בעיקר תודות להפעלת תכונות 'נשיות' שאפילו ג'ונסון חסרה אותן במידה רבה: רגשות, אמפתיה, יכולת להביע בגלוי את רגשותיה/ה ולשתף בהן אחרים. יתרה מכך, ג'ורג'ט מדווחת/ת לפרובנזה הנדהם כי הוא/היא עדיין נמשך/ת לנשים, ובכלל זה לג'ונסון.



הבלשית ג'ונסון והבלשית ג'ורג'ט: עניין של ביצועיות מגדרית

בדרך זאת הופך הפרק להדגמה טלוויזיונית של שכתוב מגדרי תיאטרלי נוסח באטלר (2001)¹², באמצעות שורת מופעים והתחפשיות, המלמדים את צוות החקירה (ואת הצופים) כי זהות מגדרית

¹² ג'ודית באטלר, פרופסור לספרות השוואתית והוגת דעות פמיניסטית, היא אחת הכותבות המרכזיות והמשפיעות ביותר בתחום של לימודי מיניות ומגדר, תיאוריה קווירית ותיאוריה פוליטית. באטלר הציגה את המודל הביצועי של מגדר, על פיו המגדר אינו מהות אלא עשייה: הקטגוריות 'זכר' ו'נקבה' הן אינן אלא סדרה אינסופית של פרקטיקות של שיח או של גוף שהם חיקוי חוזר ונשנה של זהות מגדרית אידיאלית. עוד טענה כי ההלימה בין מין, מגדר ותשוקה איננה אלא פיקציה ותוצר של הבניה חברתית שיש לפרק, וכי נשיות היא תמיד תחפושת או מסיכה, (המשך בעמ' הבא...)

איננה אלא תוצאה של ביצועיות מגדרית. 'ביצועיות' מסוג זה, שמדגים/ה ג'ורג'ט, חושפת את המנגנון המגדרי באופן שמערער לחלוטין את הבינאריות בין הקטגוריות של גבר-אישה והופך אותה לרצף מגדרי, המבטל את ההתאמה הקטגורית המסורתית בין מין, מגדר ותשוקה. אולם הופעתו/ה של ג'ורג'ט ביחידת המשטרה איננה מייצרת רק שכתוב מגדרי של הדמות, אלא גם ובעיקר שכתוב מגדרי של ז'אנר הפרוצדורה המשטרתית כולו. הדמיון המפתיע בינו לבין ג'ונסון, הן בהופעתם החיצונית והן במומחיותם כמחלצי הודאות מחשודים, מעמידה בספק את עצם "גבריותו" של ז'אנר 'הפרוצדורה המשטרתית'. אם במהלך חמש העונות הראשונות של הסדרה שימשה דמותה של ג'ונסון עילה לחקור באמצעותה את השיבוש הז'אנרי הנוצר כתוצאה מכניסתה של בלשית-אישה למערכת המשטרתית ההיררכית הפטריארכלית – הרי שבפרק זה מועמדת חקירה זו בחזית הסדרה ממש. אם נדמה היה שהשאלה היא, האם אישה יכולה לעמוד בראש המחלקה לפשעים חמורים, לפקד על צוות המורכב מגברים בלבד ואף להצליח בכך, הרי שפרק זה מבהיר כי עצם השאלה מופרך מעיקרו, משום שהמגדר, כבינאריות של גבר-אישה, הוא בבחינת דימוי או הבנייה, תוצר של פרקטיקות ומופעים בלבד ואיננו מהווה זהות יציבה ומהותנית. כי אחרי ככלות הכול, מה ההבדל, בעצם, בין הבלשים/בלשיות לואי פרובנזה, ברנדה -לי ג'ונסון ובין ג'ורג'ט אנדריוס?

סיכום

המעקב אחר שלוש סדרות פרוצדורה משטרתית, המעמידות במרכזן נשים, מהווה אינדיקציה מעניינת להתפתחות המודעות המגדרית בסדרות טלוויזיה. אם כי אין בו כדי להציע מסקנות כוללות לגבי כלל סדרות טלוויזיה או אפילו כל סדרות הפרוצדורה המשטרתית, הרי שיש בו כדי להצביע על שינוי מהותי, שכן, התכנים המגדריים שנוספו לסדרות אלו לא היו קיימים כלל לפני שנות השמונים. עצם כניסתן של נשים-כותבות אל מוקדי הכוח הטלוויזיוניים – רשתות השידור, האולפנים וחברות ההפקה – הביאה לשינוי בייצוג הנשים בסדרות אלו. מחקרה של מרתה לאוזן מלמדים כי העלייה בייצוג הנשים "מאחורי הקלעים" של הפקות הטלוויזיה (תסריטאיות, מפיקות בפועל, עורכות ובמאיות), מסוף שנות התשעים ועד היום, איטית אך עקבית, ועומדת היום על כ-28% מכלל בעלי התפקידים ובהתאם לכך עלה גם ייצוגן על המסך ל-43% (Lauzen, 2013). אלא שיש לבדוק גם את איכות התכנים המגדריים, כפי שזה נעשה במאמר זה.

כפי שניתן לראות, אפשרה שבירת תקרת הזכוכית של אולפני הטלוויזיה וחברות ההפקה לחקור – ולחקור מחדש – את מבני הכוח הגבריים ואת מקומה של האישה בתוכם, ובמקביל לשבש ולערער אותם. הסיטואציה השלטת בסדרות אלה, בה ניתן לגברים תפקיד הפושעים או החוקרים, בעוד נשים שימשו בתפקידים משטרתיים זוטרים או כקרבנות, יצרה היררכיה שבה נשים מוקמו

כסממן של המגדר עצמו. מודל זה, הרואה בקטגוריות "זכר" ו"נקבה" קטגוריות חברתיות, שתפקידים מגדריים חברתיים מוצמדים אליהן, הפך לכלי יעיל לניתוח של צורות הכוח המעצבות זהויות מגדריות.

בתחתית. ההיפוך המגדרי של דמות "הבלש הקשוח", כפי שנעשה ב"קגני ולייסי" וב"החשוד העיקרי" אפשר להעניק לדמויות הנשיות מעמד של כוח, שהיה שמור עד אז לגברים. הכותבות ב"קגני ולייסי" ו"החשוד העיקרי", הציעו "היפוך מגדרי" של דמות "הבלש הקשוח". בהתאם לכללי הפמיניזם הליברלי, לפיו הגבר משמש אמת מידה לאישה, ובניסיון להראות כי כל מה שגבר יכול לעשות יכולה לעשות גם אישה, הן עיצבו דמות של "בלשית קשוחה". עם זאת, לז'אנר כולו, הגברי במהותו, נכנסו במקביל גם אלמנטים עלילתיים "נשיים" של "אופרת סבון", ששינו את פניו ואפשרו עיסוק גם בסוגיות יומיומיות שנחשבו נשיות במובהק. הסדרה "המפנחת" היא עדות להתפתחות מרשימה: הכותבים, שמרביתם גברים, הפגינו בה מודעות מגדרית רחבה, מבלי להישאר בגבולות הסטריאוטיפיים הכובלים של התפיסות של מה שנחשב "נשי" או "גברי". סל התכונות המגדרי, כפי שהם השתמשו בו, הפך נרחב ומגוון. הם אפילו אפשרו לעצמם – ולצופות והצופים – ליהנות ממִנָּה גדושה של הומור-מגדרי עצמי.

מקורות

באטלר, ג'ודית. (2001). קוויר באופן ביקורתי. (תרגום: דפנה רז). רסלינג.
סטרקן, מריטה. (2003). תלמה ולואיז, הוצאת רסלינג.

- Adelman, M. & others. (2009). The haunting of Jane Tennison : investigating violence against women in Prime suspect. *Women, violence, and the media: readings in feminist criminology*. Northeastern University Press.
- Alcock, B. and Robson, J. (1990). Cagney and Lacey Revisited. *Feminist Review*. 35. 42-53.
- Clark, D. (1990) Cagney and Lacey: Feminist Strategies of Detection. In: Brown, M. E. (editor). *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*. Newbury Park, California: Sage.
- D'Acci, J. (1987) The Case of Cagney & Lacey. In: Baehr, H. and Dyer, G. (editors) *Women and television*. New York: Pandora Press. 203-226
- (1994). *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*, Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press .
- Dove G. N. (1982). *The Police Procedural*. Bowling Green University Popular Press: Bowling Green, Ohio

- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. London, Routledge.
- Gledhill, C. (1988), Pleasurable Negotiations. In: Deirdre, E. (editor). *Female Spectators: Looking at Film and Television*. Pribram, New York: Verso. 64-89.
- Hallam, J. (2005). *Sexual textual politics: (re)writing the crime series*. Lynda La Plante. Manchester; New York: Manchester University Press. 64-103
- Haskell, M. (1974) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York: Holt.,
- Field, S., (2010). *Four Screenplays: Studies in the American Screenplay*/ Random House Publishing Group
- Josephson, P. and Josephson C. R. (2009). The Reformer and Her Work. In: Goren, L. (editoe). *You've Come a Long Way, Baby: Women, Politics, and Popular Culture*. Lexington: University Press of Kentucky. 73-92
- Masterpiece, (2010), from:
<http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/primesuspect7/mirren.html>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16(3). 6–18
- (1981). Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema, Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*. *Framework*. 15-17. 12-15
- Scaggs, J. (2005). *Crime Fiction*. New York: Routledge ,
- Snauffer, D. (2006). *Crime Television*. Praeger Publishers. 232-236
- Walton, P. L. and Jones, M .(1999) .*Detective agency- women rewriting the hard-boiled tradition*. Berkeley: University of California Press .
- Lauzen, M., 2013, *Boxed In: Employment of Behind-the-Scenes and OnScreen Women in 2012-13 Prime-time Television*, Center for the Study of Women in Television and Film