

ניתוח ניאו־מוסדי של עליית מוזיקה מזרחית לייט ברדיו הישראלי בשנים 1995-2010

דני קפלן*

תקציר. המאמר מציג ניתוח ניאו־מוסדי של שדה המוזיקה ברדיו בישראל בעקבות תהליך ההפרטה בשדה. כחלק ממחקר אתנוגרפי ברדיו הממלכתי והאזורי, בוחן המאמר ייבוא של פורמט שידור מסחרי בגלגל"צ ואת מיצובו האסטרטגי של רדיו לב המדינה סביב מוזיקה ישראלית ים־תיכונית. לחצים מימטיים לכל רוחב השדה הובילו להמשך מידורם של שירים מזרחיים "כבדים" לצד דחיפה למוזיקה מזרחית "לייט" המתאפיינת בגמישות סגנונית. זו פעלה כקטגוריה מתווכת בין יתר הז'אנרים והביאה למיזוגם החלקי תחת תווית של פופ ים־תיכוני. בבסיס התהליך טמונה סדרה של מחיקות סגנוניות ויח"צניות, שעיקרן טשטוש המקורות המוזיקליים הערביים־מוסלמיים והתקתם למרחב הים התיכון. בניגוד לציפיות שההפרטה תגביר את הפיצול ואת ההטרוגניות בשדה אגב ירידה בהזדהות הלאומית, נראה כיצד מאבקם של שחקנים להשגת לגיטימציה מוסדית בשדה תחרותי מתורגם להדגשת זהות לאומית דווקא, אגב מחיקה שיטתית של מקורות השפעה זרים.

מבוא

מחקר זה בוחן תמורות במוזיקה הפופולרית בישראל בשנים 1995-2010 ואת עלייתה של המוזיקה המזרחית לקדמת הבמה, בעקבות הרפורמה המסחרית־האזורית בשדה הרדיו וירידת המונופול של השידור הציבורי. בשנת 2009 נערך מצעד העשור של גלי צה"ל

* התכנית ללימודי מגדר והמחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת בר אילן
אני מודה לכל המרואיינים והעובדים בתחנות הרדיו שתמכו ומניסיונם וממחשבותיהם למחקר. תודות לנועה ברגמן על תרומתה בביצוע הראיונות ברדיו הממלכתי ולאורית הירש על ביצוע ראיונות ותצפיות ברדיו האזורי ועל הסיוע בתהליכי הניתוח. תודה גם לאורן מאירס על התמיכה ועל הערותיו המצוינות. עוד תודות לגלית איילון, אורלי בנימין, נדב גבאי, תמר זילבר, נסים ליאון, מוטי נייגר, דייוויד ריר, אבי שושנה, לימור שיפמן, ברוך שמעוני, מוטי רגב והשופטים האנונימיים של סוציולוגיה ישראלית על עצותיהם והערותיהם המועילות לגרסאות קודמות של כתב היד.
המאמר הוצג לראשונה בסמינר המחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת בר אילן ובסמינר המחלקה לתקשורת באוניברסיטה העברית. המחקר מומן בסיוע מלגת המר של הרשות השנייה לסלוויזיה ולרדיו.

וערוץ המוזיקה בטלוויזיה 24. קהל מדרגי המצעד הכתיר את שרית חדד ואת אייל גולן לאמני העשור, וכמחצית מעשרים השירים המובילים במצעד היו בסגנון מזרחי (עכבר העיר אונליין, 2009).¹ תוצאות מצעד העשור הציתו מחדש את מלחמת התרבות העדתית. יוצרים בולטים בממסד האשכנזי התגייסו למערכה, בהם חווה אלברשטיין, שיצאה נגד "הולגריוזיה בטלוויזיה וברדיו" שהביאה את המוזיקה הישראלית "לנקודת שפל שלא הייתה כמותה" (שכניק, 2009). באמצעות נימוקים כאלה ואחרים יצרו הדוברים שוב ושוב הבחנה היררכית בין מוזיקה "איכותית" למוזיקה "לא איכותית", וכך שכפלו מבלי דעת את תהליך ההדרה המוכר מימי ראשית דרכה של המוזיקה המזרחית בשנות השבעים של המאה העשרים, כאשר פסילה שיטתית של שירים מזרחיים על רקע תרבותי הוצגה כוויכוח על איכות (Saada-Ophir, 2006, p. 214).

גם המחקר האקדמי על המוזיקה המזרחית בישראל התמקד בסוגיות של זהות תרבותית ושל מלחמת תרבות. יש שפירשו את היחסים של המוזיקה המזרחית מול התרבות ההגמונית כזהות היברידית, זהות השומרת על חלק משורשיה התרבותיים אך תובעת את מקומה בקולקטיביות הישראלית, ולא רק כאחר האתני (Horowitz, 2010; Shimoni, 2007), ואשר יש לה גם פוטנציאל לניסוח מחדש של תוכני הקולקטיב (Nocke, 2006; Regev, 2000). סעדה-אופיר הדגישה את מרחב התפר העשיר של מוזיקה יהודית-ערבית, המטשטש גבולות אתניים ולאומיים, אך בה בעת טענה כי מרחב זה אינו מאתגר את תוכני הסכסוך הישראלי-ערבי (Saada-Ophir, 2006). רגב (1997) שילב בניתוח התרבותי של המוזיקה המזרחית גם היבטים ארגוניים ומוסדיים של תעשיית המוזיקה והתקשורת, כדי להסביר את תהליכי ההדרה של המוזיקה המזרחית עד לשנות התשעים של המאה הקודמת.

במחקר זה אבקש להציע הסבר לעליית המוזיקה המזרחית בשנים 1995-2010, הסבר שאינו יוצא מתוך שאלת הזהות התרבותית, כי אם מניתוח ניאומוסדי של שדה ארגוני. בהתבסס על מחקר אמפירי הממוקד בשדה הרדיו אבחן דילמות של לגיטימיות מוסדית על רקע תהליכי ההפרטה בשדה ואבחן כיצד דילמות האלה מתפרשות בהקשר לאומי. אטען כי תהליכי איזומורפוזם בשדה הארגוני הם שהביאו לליכוד מגמות שונות במוזיקה הישראלית תחת המטרייה של פופ ים-תיכוני, שהפך לזרם המרכזי בשדה (כוכבי, 2009). אל מול החזון שעמד בבסיס הרפורמה המסחרית-האזורית, שלפיו ריבוי הזכיינים החדשים יעודד מגוון נישות וטעמים תרבותיים, אבחן כיצד התחרותיות בשדה הרדיו ואימוץ פרקטיקות גלובליות של שידור מסחרי יצרו לחצים להאחדה של שדה המוזיקה הפופולרית באמצעות קטגוריה זמנית מתווכת, בעלת גמישות סגנונית, ושמה מוזיקה מזרחית לייט.

טענתי המרכזית היא שהתוצר החדש של פופ ים-תיכוני ישראלי מושתת על תהליך שיטתי של מחיקה או התקה של המקורות הסגנוניים המרכיבים אותו כאמצעי לביסוס לגיטימציה וכינון משמעות לאומית.

1 שנה קודם לכן נקלע ערוץ הטלוויזיה 24 לקשיים כלכליים ועבר לניהולה של קשת, הזכיינית המרכזית של ערוץ 2. זו קיבלה החלטה אסטרטגית להגדיל את מסחריות ערוץ המוזיקה על ידי פנייה לקהל חובב מוזיקה מזרחית (קניאס, 2009).

תהליכי איזומורפיזם מוסדי בשדה ארגוני

על פי הגישה הניאו-מוסדית ארגונים פועלים מתוך היאחוות במיתוסים ובטקסים הנתפסים כפרוצדורות רציונליות אם כי למעשה הם תוצר של נורמות שהתקבעו בתודעה הקולקטיבית. מיתוסים ממוסדים אלה נתפסים באורח מובן מאליו כלגיטימיים, על אף שאינם עומדים במבחן של יעילות ארגונית (Meyer & Rowan, 1977). דימאג'ו ופאוול (DiMaggio & Powell, 1983) ניתחו ברוח זו תופעות של הידמות בין ארגונים בשדה הארגוני כתהליך של איזומורפיזם מוסדי, תהליך שבו השחקנים בשדה פועלים לא רק מתוך שיקולים רציונליים של יעילות אלא מתוך צורך בהשגת לגיטימציה והצדקת דפוסי הפעילות של הארגון, ובפרט בתנאים של אי ודאות. שדה ארגוני מוגדר כמכלול השחקנים הפועלים בתחום מובחן של פעילות ממוסדת, ובכלל זה ארגונים מתחרים, ספקים, צרכנים וסוכנויות רגולציה שמשפיעות על השדה. איזומורפיזם מוסדי פועל באמצעות שלושה מנגנונים: (א) לחץ כפייתי (קוארסיבי), הנוצר במצבים שבהם הארגון תלוי באופן ישיר בגורמים חיצוניים, כגון רגולציה של הממשלה או ארגונים אחרים המממנים את פעילות הארגון; (ב) לחץ מימטי, הנוצר כאשר ארגון מתמודד עם אי ודאות על ידי חיקוי של מודלים זמינים בשדה, שארגונים מצליחים אחרים השתמשו בהם, וכך הארגון מפגיין את מחויבותו לחדשנות וצובר לגיטימיות גם אם לא הוכחה היעילות של המודלים האלה עבורו; (ג) לחץ נורמטיבי-פרופסיונלי, תוצר של נורמות שהתפתחו בשדה הארגוני כחלק מתהליך ההתמקצעות של התחום, באמצעות מוסדות ההכשרה המשותפים, תהליכי המיון לעובדים ורשתות חברתיות ומקצועיות להעברת ידע (Ibid.).

תהליכי איזומורפיזם נחקרו גם בתחום התרבות, תחום המאופיין באי ודאות גבוהה ובמשא ומתן נרחב על מטרות ארגוניות ועל הדרך ליישמן. עיקר המחקרים נעשו תחת גישת ייצור התרבות, גישה שהתפתחה משנות השבעים של המאה העשרים במקביל לגישה הניאו-מוסדית ומתוך אינטראקציה עמה (Peterson & Anand, 2004, p. 322). היבטים ארגוניים של ייצור תרבות, בין השאר בתחום המוזיקה הפופולרית, נתוחו כתהליך ייצור סימבולי הנתון לפרשנות ומשא ומתן בין מגוון השחקנים בשדה, מהיוצר ועד הצרכן. השחקנים מושפעים משישה ממדים מרכזיים בשדה: טכנולוגיה, חקיקה ורגולציה, מבנה השדה, המבנה הפנימי של ארגונים בשדה, רשתות חברתיות ותהליכי קידום פרופסיונליים ושיקולי שוק (Dowd, 2004); (Peterson & Anand, 2004). כך למשל חברות התקליטים, המתווכות בין יוצרי המוזיקה ובין קהל הצרכנים, מנסות לצמצם את אי הוודאות באשר להצלחת המוצר על ידי טיפוח יחסים עם שחקנים שמתפקדים כשומרי סף, בפרט עורכים ושדרנים ברדיו (Hirsch, 1972). תהליכי איזומורפיזם בשדה עשויים להקל על השחקנים את התקשורת ביניהם, לצמצם את אי הוודאות בשדה ולעשות את תהליך ייצור המוזיקה שוטף יותר וכמובן אחיד יותר.

מגמות בשידור המוזיקלי ברדיו

לרדיו בישראל תפקיד היסטורי בעיצוב התרבות הלאומית. ברוב המדינות המבוססות פינה הרדיו את מקומו לטלוויזיה ככלי תקשורת מרכזי כבר בשנות החמישים של המאה העשרים, ואילו במדינות שקמו משנות השישים ואילך שימשה הטלוויזיה מלכתחילה אמצעי מרכזי

לביסוס המשטר (Katz & Weddell, 1977). בישראל, לעומת זאת, עיכבה הממשלה את שידורי הטלוויזיה עד 1968, וכך נוצר מצב חריג שבו הרדיו נהנה ממנופול ממושך יחסית בתקשורת האלקטרונית. השידור הממלכתי התמקד בראשית דרכו בתכניות מלל סביב תכנים חינוכיים, בהפצת דפוסי דיבור תקני בעברית המדוברת ובהקניית ערכי ציונות לעולים חדשים. בממד האמנותי ביקש הרדיו להטמיע ערכים ותכנים של תרבות גבוהה, כגון מוזיקה קלאסית אירופית, אולם עם הזמן נעשה שימוש גובר גם במוזיקה קלה של התקופה, ובפרט בזמר העברי (Liebes, 2006; Penslar, 2003).

ככל שנברה התחרות בשדה התקשורת האלקטרונית מצד הטלוויזיה, ובהמשך מצד האינטרנט, הלך והתמחה הרדיו ברחבי העולם בשידור מוזיקלי, כזה שאינו דורש קשב משמעותי והמלווה את מאזיניו כחלק אינטגרלי מפעילויות היומיום. על רקע זה התפתחו בעולם מגמות של האזנה קלה (easy listening) למוזיקה פופולרית רציפה המשמשת רקע בלבד לפעילות אחרת (Douglas, 2004, p. 31), ובפרט לנהיגה. בהעדר אפשרות לקרוא עיתונים, לצפות בטלוויזיה או לגלוש באינטרנט בשעת נהיגה, ציבור הנהגים הוא בחזקת קהל שבו לרדיו.

בישראל אפשר להצביע על כמה נקודות ציון במעבר למוזיקה קלה משנות השבעים ואילך. ב-1973 הוקמה התחנה הפיראטית קול השלום, שהייתה הראשונה ששידרה רצועות ארוכות של מוזיקת פופ, ובעיקר מוזיקה לועזית, במהלך רוב שעות היום. במקביל פיתחו בגלי צה"ל סגנון צעיר יותר של הגשת מוזיקה קלה לצד תכניות מלל. קול ישראל נענה לאתגר המוזיקלי והקים ב-1976 את רשת ג' כתחנה ייעודית למוזיקת פופ, ובפרט לועזית, וזאת בהשראת המודל הממלכתי המצליח של רדיו 1 ב-BBC (Penslar, 2003; Regev & Seroussi, 2004). בתקופה זו הלכה והתבססה בשוק המקומי מוזיקת הפופ-רוק, וזו החלה לדחוק מקדמת הבמה את שירי ארץ ישראל. בראשית התהליך היו חלוצי להקות הקצב דווקא יוצרים מרקע מזרחי שלא השתלבו בזמר העברי הוותיק (Saada-Ophir, 2006). ואולם, מי שזוהה עם הז'אנר החדש של רוק ישראלי היו זמרים אשכנזים יוצאי להקות צבאיות, שחלקן הביטוס משותף ורשתות חברתיות עם שומרי הסף המרכזיים בשדה הרדיו ובתעשיית המוזיקה (רגב, 1997).

במקביל התפתחה בקרב חוגים שונים של יוצאי ארצות האסלאם מוזיקה קלה בהשראת מסורות מוזיקליות מגוונות – ממסורות מתימן ואיראן ועד מסורות מצפון אפריקה. זו שילבה כלים אלקטרוניים ותופים עם כלים מסורתיים כמו עוד וקאנון. היו כמה גורמים ששימשו קטליזטורים למסחור התחום, בהם פעילות להקות הקצב בקרב יוצאי תימן, אימוץ סגנון מוזיקת הערבסק התורכית כמכנה משותף לאמנים מעדות שונות (Saada-Ophir, 2006) והלגיטימציה הציבורית הגוברת למוזיקה בלקנית, ובפרט יוונית (גולדנברג, 2009). מרחב פן-אתני זה (Horowitz, 2010) כונה בקטגוריית העל "מוזיקה מזרחית", והייצוג שלה ברדיו הצטמצם לגטאות מבודדים.

נקודת ציון שנייה בהתפתחות השידור המוזיקלי בישראל היא מימוש הפוטנציאל של רדיו נהגים, זאת כחלק מהיערכות התחנות הממלכתיות לכניסת הרדיו האזורי בשנות התשעים. התחנה החלוצה בתחום, שהייתה לשחקן המוביל בשוק המוזיקה בישראל, היא תחנת הבת של גלי צה"ל, גלגל"צ, שהוקמה ב-1993. התחנה שידרה רצף של מוזיקה קלה המשולבת עם דיווחי תנועה, והפכה בהדרגה לתחנת המוזיקה המאוזנת ביותר בישראל, במידה רבה בזכות

מודל חדש לעריכה מוזיקלית ששינה את כל השדה הארגוני, כפי שיפורט בהמשך.² גם קול ישראל הקים ב-1995 רדיו נהגים בדמות "קול הדרך לעסקים", שלימים הפך לרדיו fm88 והתמחה במוזיקה קלה איכותית המשלבת ז'אנרים פחות פופולריים.³ ואולם השינוי המרכזי בשדה שידורי המוזיקה ברדיו בא לידי ביטוי מ-1995 ואילך, בהקמה הדרגתית של תחנות מסחריות בזיכיון אווריי בפיקוח הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו. המחוקק קבע כי על "בעל זיכיון לשידורי רדיו לתת בשידוריו ביטוי נאות לנושאים ייחודיים לתושבי האזור ולצורכיהם המיוחדים" (רשות השנייה, 1990, סעיף 75). נכון לשנת 2010, קיימות 17 תחנות, ורק חמש מהן פונות לקהל סקטוריאלי בעל צרכים תרבותיים מובחנים (קהל ערבי, רוסי, דתי, חרדי וקהל של מתנחלים). יתר התחנות מנסות להגיע לפלח שוק רחב של מאזינים באזורם על ידי שילוב בין תכניות מלל בנושאי אקטואליה, סגנון חיים או ספורט בשעות האזנת השיא ובין רצפים של שידור מוזיקלי הדומה בתכניו לזה של רובן משרות מוזיקה במשך כ-50% משעות היום, ומיעוטן מתמחות באורח בלעדי במוזיקה, בפרט תחנת לב המדינה, רדיוס, אקווס, ואמצע הדרך. ההבדל המרכזי שנוצר בין התחנות הוא במינון של מוזיקה עברית מול לועזית ובמינון של מוזיקה מזרחית בתוך הפרטואר השירים העבריים.

עד לרפורמה המסחרית-האזורית, תהליכי איזומורפיזם בשדה הרדיו שמיסדו את מוזיקת הפופ-רוק נבעו בעיקר מלחצים נורמטיביים-פרופסיונליים בתחנות הרדיו הממלכתיות. רוב העורכים המוזיקליים בשדה קיבלו את הכשרתם המקצועית בקול ישראל או בגלי צה"ל, תחנה שמילאה באותן שנים תפקיד חלוצי ומרכזי בהטמעת תרבות הרוק בציבור הישראלי (מאוטנר, 2000). נשאלת השאלה כיצד התפתחו תהליכי האיזומורפיזם ברדיו משנות התשעים ואילך, עם פתיחת השדה לתחרות ולריבוי של שחקנים מסחריים ואזוריים. הצורך לכוון לטעם הקהל ברמת רזולוציה מקומית עשוי לכאורה להרחיב את הרפרטואר המוזיקלי בשדה שידורי הרדיו. במישור המבני הדבר עשוי לבוא לידי ביטוי בריבוי של נישות ייעודיות לתחנות הרדיו האזורי, ואילו במישור הפרשני ריבוי טעמים מוזיקליים עשוי לתת ביטוי לזהויות תרבותיות מושתקות בחברה הישראלית. על רקע זה ניבאו חוקרי תקשורת כי לעומת הרדיו הממלכתי, שהאיץ את תהליכי כינון האחדות בראשית ימי המדינה, ברפורמת הרדיו האזורי טמון פוטנציאל להאצת מגמות של סגמנטציה ושל התפרקות החברה לקבוצות נבדלות ולערעור הזדהותם של האזרחים עם מדינת הלאום (ליבס, 1999; Katz, 1996). ואולם, כפי שאציג להלן, תוצאות הרפורמה בשדה הרדיו בשנים 1995-2010 מצביעות על תמונה שונה. במישור המבני אימץ השדה המקומי באופן חלקי מודלים גלובליים של פרקטיקות שידור מסחריות. על אף הצמיחה הדרמטית במספר תחנות הרדיו, לחצים מימטיים הדדיים בין התחנות הארציות והאזוריות הביאו לאורך זמן להתגבשותו של

2 לפי סקר TGI של איגוד המפרסמים לשנת 2009 השיגה גלגל"צ אחוזי חשיפה שווים כמעט לאלה של תחנת האקטואליה המובילה רשת ב' (27.9% מול 28.5%, בהתאמה; אברבך, 2010).

3 לצד הרדיו הממלכתי גם הרדיו הפיראטי המשיך לתרום את חלקו בשידורי מוזיקה פופולרית, אגב פנייה לקהלים ייחודיים שלא קיבלו מענה במבנה הארגוני הקיים. כך למשל ערוץ 7, שפנה לקהל דתי-לאומי ומסורתי, השכיל לשלב בין קהלי היעד שלו ובין אפיון מוזיקלי המשלב מוזיקה עברית וחסידית וזכה לאחוזי האזנה ניכרים (לימור ונווה, 2008).

רפרטואר מוזיקלי הומוגני יחסית, שעיקרו העדפה של מוזיקה ישראלית על פני לועזית ומיזוג סגנונות ישראליים נבדלים תחת המטרייה של פופ ים־תיכוני. תהליכי האיזומורפיזם פעלו בשני מישורים שמוזנים זה את זה. מצד אחד ישנם שומרי הסף ברדיו שיצרו פתיחות הדרגתית לשירים מזרחיים לייט, ומהצד האחר ישנם האמנים עצמם, המעצבים מחדש את סגנונם המוזיקלי ואת המיתוג שלהם בהתאם לאילוצים בשדה, בין היתר בתגובה לשינויים הארגוניים ברדיו.

במישור הפנומנולוגי ניכר כי אימוץ המודלים המסחריים לא צמצם את ההזדהות של הקהל עם תכנים לאומיים. על אף ירידה מסוימת במשקלן של תכניות מלל, שבהן קל יותר להפיק תכנים לאומיים, ועל אף העלייה במינון של מוזיקת פופ, הנטועה לכאורה בשיח אינדיבידואליסטי־אוניברסלי, נוטות רוב התחנות למתג את עצמן כנשאויות של הזדהות לאומית. ממחקרים שבחנו תחנות אזוריות בימי שגרה, בימי זיכרון ובעתות חירום עולה כי הן מתחרות עם התחנות הממלכתיות בהפצה ובהעצמה של טקסי התרבות הלאומית (מאירס, זנדברג ונייגר, 2006; Kaplan, 2009). בניתוח הנוכחי אציע הסבר לשינויים הסגנוניים בשדה, בדגש על מוזיקה מזרחית, ולמשמעותם הלאומית, באמצעות תהליכים מבניים ופנומנולוגיים של איזומורפיזם מוסדי.

שיטה

הגישה הניאו־מוסדית הדגישה מראשיתה כי תהליכי מיסוד הם תוצר של הבניה חברתית של המציאות וכי הם מבוססים על פנומנולוגיה, על סכמות קוגניטיביות־פרשניות ועל השפעות תרבותיות. אולם בפועל, רוב המחקר העשיר על תהליכי איזומורפיזם זנח את העיסוק בשאלות של משמעות והתמקד בפרקטיקות ובמבנים ארגוניים, הקלים יותר למדידה אמפירית (Zilber, 2008; Schneiberg & Clemens, 2006). נקודת המוצא הייתה שלאורך זמן תהליכי מיסוד באים לידי ביטוי במבנה הארגוני, ועל כן חוקרים רבים הניחו כי עצם תהליך המיסוד של פרקטיקות או של מבנים ארגוניים מעיד על לגיטימציה שלהם, מבלי לחקור בפועל את המשמעויות הסימבוליות ואת התהליכים התרבותיים המעורבים בתהליך. על רקע זה הדגישה זילבר את הצורך במחקר על עבודת המשמעות המתנהלת בתהליכי המיסוד, שבה יש להביא בחשבון כי השיח המתפתח בשדה ארגוני הוא פרטיקולרי, תלוי בהקשר של החברה הסובבת וניזון מיחסי כוח והקשרים אידיאולוגיים (Zilber, 2008). לצורך זה נקטתי גישה אתנוגרפית לחקר תהליכי שינוי בשדה ארגוני, מתוך רצון לבחון הן את ההיבטים המבניים של המודלים הארגוניים – פרקטיקות לעריכה מוזיקלית ושינויים באפיון המוזיקלי והשיווקי של תחנות בשדה – והן את ההיבטים הפנומנולוגיים, קרי מעקב אחר השיח של מגוון שחקנים בשדה בעת שהם מפרשים את התהליכים הארגוניים (Czarniawska, 1992; Frenkel, 2005). המחקר נערך בכמה שלבים בשנים 2004–2010, וכלל מגוון מרכיבים:

(א) ראיונות עומק מובנים למחצה (Denzin, 1970) עם 15 עורכים ומנהלים מוזיקליים ועם שדרנים ומנהלי תחנות ברשתות קול ישראל וגלי צה"ל ובתחנות האזוריות קול הים האדום, רדיו דרום, לב המדינה, רדיו תל אביב, רדיוס, רדיו חיפה, צפון ללא הפסקה וקול

רגע. ניתן דגש על תחנות שמשדרות מוזיקה פופולרית ועל תחנות בפריפריה. הראיונות נערכו בשנים 2005-2007.

(ב) תצפיות אתנוגרפיות במתכונת של תצפית משתתפת (Spradley, 1980) בתחנות רדיו אזורי קול הים האדום, רדיו חיפה, רדיו תל אביב ולב המדינה. ההתרשמות מהסביבה הפיזית ומדפוסי עבודת הצוות אפשרה לעמוד על מגוון רחב של שיקולים ואילוצים מבניים שמנחים את השידור המוזיקלי.

(ג) ביצוע יומני האזנה ללוח השידורים המוזיקליים ביום הזיכרון לחללי צה"ל בשנים 2005-2007 ב-18 תחנות ברדיו הממלכתי והאזורי (קפלן, טרם פורסם).

(ד) מעקב אחר השיח הציבורי בסוגיות נבחרות במוזיקה הפופולרית ברדיו ממועד הקמת התחנות האזוריות הראשונות ב-1995 ועד 2010. המעקב נעשה דרך דיווחים בעיתונות המקוונת ודיונים על רדיו בפורומים ברשת.

עלילות הפלייליסט של גלגל"צ: הפורמט המסחרי שלא יושם בתחנות מסחריות

אחד הגורמים המרכזיים בתהליכי האיזומורפיזם בשדה המקומי הוא ייבוא של מודל מסחרי לשידור מוזיקלי הנפוץ בשוק האמריקאי, שעיקרו שידור פורמט אחיד במשך כל שעות היממה (format radio). מודל הפורמט מבוסס על פלייליסט (רשימת שידור) ששיריה נקבעים מראש לתקופות קצובות עם קריטריונים קשיחים למספר ההשמעות לכל שיר (Kapur, n.d.). הפורמט מצמצם את שיקול הדעת של העורך המוזיקלי, וכך יוצר אחידות ושומר על אפיון קבוע של הקו המוזיקלי של התחנה. המטרה היא לכוון לקהל יעד בעל אפיון דמוגרפי-שיווקי מוגדר מראש, וכך למשוך מפרסמים לתחנה. הפורמט יכול להיות צר, כמו שידור להיטי המצעדים בלבד (Top 40), או רחב ומגוון יותר, כמו פורמט adult contemporary (להלן AC). AC הוא פורמט פופולרי ביותר בשוק האמריקאי, הפונה לשוק צרכני גדול של גילאי 25-49 בני המעמד הבינוני. הוא מבוסס על רוק רך ועל שירי אמצע הדרך משלושה עשורים (Ahlvist & Fisher, 2000; Greve, 1996).

פורמט AC יובא על ידי גלגל"צ בשנת 1995 מאחר שהתאים לנקודת המוצא של רדיו נהגים המושגת על האזנה קלה במשך כל שעות היממה ועל מוזיקה ש"נעים אתה", תרתי משמע. על ידי שילוב שירים ישראליים ודגש מוגבר על להיטים עכשוויים התאימה התחנה את האפיון המוזיקלי של הפורמט כך שיפנה גם לקהל צעיר של חיילים ונהגים חדשים, וזאת כחלק מהמנדט של התחנה להטמיע מסרים של בטיחות בדרכים.

במישור הפנומנולוגי, ההצלחה של גלגל"צ נידונה הן בשיח הציבורי והן בקרב השחקנים בשדה הארגוני סביב המונח "הפלייליסט של גלגל"צ" (למשל, להב, 2009; העין השביעית, 2008). מעניין כי אף על פי שמדובר בייבוא של מודל מסחרי אמריקאי, ועל אף השימוש המפורש במילה פלייליסט באנגלית, שיטת העבודה החדשה מתפרשת בשיח המקומי כהמצאה ייחודית של גלגל"צ. אלדד קובלנץ, מנהל התחנה בשנים 1996-2006, שהוביל והטמיע את המודל החדש בתחנה, מכונה בכתבה אחת "אבי שיטת הפלייליסט" (סוקניק, 2006) ובכתבה אחרת "הכוכב הגדול ביותר ברדיו הישראלי היום [...] ומפתח השיטה, האיש

שפיצה את נוסחת הרייטינג האולטימטיבית שפירקה סופית את כל מה שהיה לפניו" (וך, 2006). הגם שקובלניץ לא הסתיר את העובדה שבחן מודלים מחו"ל להפעלת התחנה, אין כל התייחסות בשיח הציבורי לכך שתחנת גלגל"צ אימצה מודל ארגוני של פורמט מסחרי אמריקאי, וכי היא פועלת באופן ספציפי בפורמט AC, מונח שמוזכר רק באתר אינטרנט אחד מכל אלה הדנים בתחנה (נענע, 2003). כך, אף על פי שגלגל"צ מקוטלגת כאחת מכ־1,100 תחנות AC ברחבי העולם (Internet Radio, 2009), השחקנים המקומיים רואים במודל של גלגל"צ המצאה ייחודית ישראלית.

לא פחות מעניין לראות כיצד במישור המבני, למרות השימוש הרב בשדה במושג פלייליסט, למעשה אף תחנה אחרת לא הלכה בדרכי גלגל"צ ולא אימצה פלייליסט מחייב ואפיון מוזיקלי אחיד בהתאם למודל הפורמט. כפי שציין אוהד רוז, מנהל המוזיקה של רדיו תל אביב: "בארץ עדיין התחנות הן [...] לא מאופיינות, הן עדיין איזה סוג של מישמש, איזה סוג של מיקס שנע בין טוק שואו לבין מיוזיק מידיום". הסיבה להבדל נעוצה בהיקף השוק המצומצם בישראל ובאילווצים של רדיו אזורי. הרציונל של הקצאת תחנות לפי חלוקה גיאוגרפית מקשה על התחנות האזוריות להתמחות באפיון מוזיקלי צר, בפרט בפריפריה, שבה התחנה האזורית מנסה לפנות לכלל הקהלים באזורה. כך למשל תחנת רדיו קול רגע, הפועלת באזור הגליל המזרחי, מכסה קשת רחבה של קבוצות אוכלוסייה יהודיות, ועל כן היא מציגה קו מוזיקלי אקלקטי:

רדיו קול רגע הוא תבנית נוף אזור הזיכיון שלו. הצליל המוזיקלי של קול רגע הוא ייחודי. הוא משלב מוזיקה מזרחית וצלילים מהסבנטיו. אין עוד תחנה שבה יש 'קרוסים' טבעיים בין אייל גולן לאלטון ג'ון. הצליל הזה הושג על ידי טלפונים ובקשות של המאזינים. הם חינכו ועיצבו אותנו ולא להפך (הכט, ללא תאריך).

אילוץ דומה מוכר בשדה הרדיו האמריקאי, שבו תחנות רדיו באזורים פחות מאוכלסים אינן יכולות להרשות לעצמן להתמקד בנישות מוזיקליות צרות כמו שמתאפשר בתחנות הפועלות במרחב המטרופוליני (Ahlkvist & Faulkner, 2002, p. 208).

רק באזור המרכז, שבו קיימת תחרות בין מגוון תחנות אזוריות הנקלטות ברחבי המטרופולין חדרה־גדרה, ישנה מגמה של אפיון מוזיקלי, כמו למשל הפנייה של תחנת רדיו תל אביב לאוכלוסייה צעירה ויאפית דרך מוזיקת רוק עכשווית והאפיון של רדיו לב המדינה סביב מוזיקה ישראלית ים־תיכונית. ואולם גם התחנות האלה לא הפכו לתחנות פורמט עם פלייליסט שמכתיב את כלל שידורי התחנה, משום שאינן יכולות להתחרות עם תחנה שמשדרת מוזיקה ברצף ובלי פרסומות. תחת זאת, רוב התחנות אימצו את המונח פלייליסט לציון רשימה מצומצמת של שירים חדשים שהשדרנים נדרשים לשלב ברצף שידורי המוזיקה ובתכניות הייעודיות למיניהן. הפלייליסט החלקי הזה, המתחלף מדי כמה שבועות, בא רק כתוספת למצאי הכללי של שירי התחנה, כאמצעי לקדם שירים חדשים.

אחת הסיבות שתחנות אימצו את מודל הפלייליסט במובנו המצומצם היא הלחץ ליישר קו עם התחנה הארצית, לחץ שמגיע הן מקהל המאזינים והן מיח"צנים של חברות התקליטים, המשתמשים במילת הקסם 'גלגל"צ' כאמצעי לקידום האמנים שלהן. רונית ריונסקי, עורכת מוזיקלית מקול הים האדום, שחזרה שיחה שניהלה עם אחד היח"צנים:

תשמעי, רונית, השיר הזה הולך להיות משהו, להיט לפנים, וזה, יש כבר דיבורים על גלגל"צ [...] באותו יום שהוא דיבר אתי שמתתי את השיר הזה, הקשבתי לו, אמרתי ואללה, אחלה שיר, מגניב [...] ואז יומיים אחרי זה זה היה כבר טחון בגלגל"צ, הוא כבר היה מועמד גלגל"צ עוד לפני שהוא יצא.

לכאורה כשם שחברות התקליטים משתמשות במוטו גלגל"צ כדי לקדם שיר חדש בתחנה אזורית, הן יכלו להשתמש בתחנות האזוריות כדי לעורר עניין בשיר חדש בתחנות הארציות. ממחקרים בשדה הרדיו האמריקאי עולה כי מנהלים מוזיקליים בתחנות המכוונות לשוק קטן נוטים לקחת סיכון בקידום שיר לא מוכר (break a record), על בסיס טעם אישי-סובייקטיבי, יותר ממנהלי תחנות פורמט בשוק גדול, החוששים מבחירת שירים בלי נתונים מוכחים של הצלחה. חברות התקליטים מצדן מנסות להשתמש בתחנות הקטנות כבסיס להגדלת סטטיסטיקת ההשמעות של שירים חדשים וכאמצעי מינוף להחדרתם אל תחנות הפורמט הגדולות יותר. כך נוצר איזון מסוים בין שיקולים תעשייתיים-רציונליים בבחירת שירים ובין שיקולים של טעם אישי, המפריים זה את זה בקידום שירים דווקא בגלל ההבדלים שבין תחנה עם שוק גדול לתחנה עם שוק קטן (Ahlkvist & Faulkner, 2002). בשדה המקומי נראה שאיזונים כאלה אינם מתקיימים, משום שהשחקן המרכזי, גלגל"צ, אמנם הכניס לשדה את המודל המסחרי של תחנת פורמט, אבל למרבה הפרדוקס הוא כשלעצמו נסמך על תמיכה ממשלתית ואינו מושפע ישירות משיקולי רייטינג. מכאן שעורכי התחנה פחות מוטרדים ממידת הצלחתם של שירים בתחנות מתחרות, ומנקודת המבט של חברות התקליטים חשיבותן של תחנות אלה כאמצעי מינוף לשירים חדשים קטנה יחסית ממילא.

לסיכום, הרפורמה המסחרית-האזורית בשדה הרדיו יצרה מצב פרדוקסלי. התחנה היחידה שאימצה במלואה מודל מוזיקלי מסחרי כחלק מהיערכותה לרפורמה היא תחנת גלגל"צ, תחנה צבאית ממלכתית שמימונה בא מתקציבים ממשלתיים ושאינה משרדת פרסומות למעט תשדירי שירות וחסויות (עד 4.5 דקות בשעה, יודילוביץ, 2005). התחנה משרדת מוזיקה במודל המסחרי של פורמט AC, ואולם היא אימצה מודל זה לא מתוך שיקולי רווח, אלא רק "ככלי מרכזי להטמעת מסרי הזהירות והבטיחות בדרכים", כפי שנימקה המדינה בבג"ץ בעתירה שהוגשה נגד התחנה (כוכבי, 2009). לא מפתיע שנוסחה ייחודית זו של מוזיקה קלה בפורמט מסחרי אך נטול פרסומות, שהיא אולי חסרת תקדים בשוק הרדיו המסחרי העולמי, זוכה לאהדת הקהל, וודאי שאין לה תחרות מצד תחנות מסחריות-אזוריות שמשדרות 9-12 דקות של פרסומות בשעה. בתנאים האלה דווקא השחקנים המסחריים בשדה המקומי ויתרו למעשה על אימוץ המודל המסחרי האמריקאי, אם כי הללו עדיין ניצבו בפני לחצים מימטיים להתמודד עם אי הוודאות בשדה על ידי סטנדרטיזציה חלקית והתאמת תוכני הרפרטואר המוזיקלי שלהם לשירי אמצע הדרך של גלגל"צ. הם עשו זאת על ידי חיקוי ואימוץ עקרון הפלייליסט לשירים חדשים בלבד, כאמצעי מוסדי להשגת לגיטימציה ולהפגנת מחויבותם לחדשנות ולתחרותיות (DiMaggio & Powell, 1983). תהליכי האיזומורפיזם בשדה הפסאודו-מסחרי הזה הביאו לרפרטואר מוזיקלי הומוגני יחסית בין התחנות. ואולם אילוצי השדה השפיעו בהדרגה גם על אופי המוזיקה הישראלית ועל דרכי הביטוי של המוזיקה המזרחית, כפי שיידון להלן.

המהפכה העברית השנייה: היבטים מבניים

בתום שני עשורים של התבססות מוזיקת פופ לועזית בשוק הישראלי, ניכרת מסוף שנות התשעים פריחה מחודשת של מוזיקה ישראלית בשדה ובקרב הקהל. כאינדיקציה לכך הצביעו העורכים המוזיקליים על הביקוש הרב להופעות של אמנים מקומיים, על הפופולריות של ערבי שירה בציבור, על הבחירה של ערוץ המוזיקה 24 לשדר רק מוזיקה ישראלית, ומעל לכול על עליית תכנית הריאליטי כוכב נולד כשחקן מרכזי בשדה. גם מסקרי שוק ומדיווח על מכירות דיסקים אפשר ללמוד על העדפת הקהל למוזיקה ישראלית. בסקר מאזינים מ־2007 דיווחו 42% מהנשאלים על העדפה למוזיקה עברית, לעומת 32% שהעדיפו מוזיקה לועזית (קריסטל, 2007). ב־2008 תפסו אמנים ישראלים יותר מ־80% משוק מכירות הדיסקים (בהריר, 2009).

המגמות האלה לוו בשינויים באפיון המוזיקלי של תחנות הרדיו. עם הקמת התחנה האזורית לב המדינה ב־1997, החליטה התחנה לשדר מוזיקה עברית בלבד, ובה בעת חרתה על דגלה את המוזיקה הים־תיכונית, כפי שיורחב בהמשך. צעד דומה שזכה ליתר תשומת לב ציבורית נעשה זמן קצר אחר כך גם בקול ישראל, כאשר הוחלט לאפיין מחדש את רשת ג' כתחנה שמשדרת מוזיקה ישראלית בלבד. ההחלטות האלה השפיעו בהדרגה על יתר השחקנים בשדה. כך למשל ערן אליקים, מבכירי גלגל"צ, ציין כי ב־2004 הייתה המגמה בתחנה להעלות את אחוזי ההשמעה של שירים עבריים עד לסביבות 50%. מפתיע כיצד החלטה דומה התקבלה ב־2007 גם בתחנת רדיו תל אביב, שהתאפיינה עד אז בתדמית גלובלית, בינלאומית. מנהלה המוזיקלי, אוהד רו, הסביר שבעקבות שיקולי רייטינג הם העלו את מינון המוזיקה הישראלית לכדי 50% מכלל רשימת ההשמעה.

מעבר לעלייה במינון של מוזיקה ישראלית, המהפכה העברית השנייה משרטטת מחדש את גבולות הז'אנרים של המוזיקה. משנות השבעים היה מקובל לסווג את המוזיקה הישראלית לשלושה ז'אנרים נבדלים: מוזיקת הפופ־רוק קיבלה בהדרגה מעמד דומיננטי בשדה והביאה לקטלוג מחדש של הזמר העברי שקדם לה תחת הקטגוריה של שירי ארץ ישראל, והוא נותב בהדרגה למשבצות שידור נבדלות. פריחת המוזיקה המזרחית באותה תקופה התרחשה ברובה מחוץ לשדה הרדיו, וכך קיבלה אף היא מעמד של ז'אנר נפרד ומבודד (Regev & Seroussi, 2004). כך התגבשה והתחדדה ההבחנה בין שלושת הסגנונות כז'אנרים עצמאיים. חלוקה זו יצרה דילמות בעריכה המוזיקלית ככל שהתחנות עברו לשדר יותר מוזיקה ישראלית ויותר מוזיקה ברצף. ברשת ג', למשל, אומץ עיקרון מבני שבו שולבו באורח כמעט מלאכותי בכל שעת שידור שלושה שירים מזרחיים ושלושה שירי פופ־רוק עכשוויים לצד השירים העבריים הוותיקים, כפי שהסביר ערן ליטיבין, מעורכי התחנה. אולם ממכלול הראיונות בתחנות השונות עולה כי לאורך זמן החלה חלוקה זו לאבד בהדרגה את משמעותה וכי בשדה מתפתחות הבחנות אחרות, הן מבחינה מבנית והן מבחינה פנומנולוגית, שתורמות לטטוש הגבולות בין הז'אנרים.

מוזיקה מזרחית לייט: "שרית חדר התגלגל"צה

נקודה מרכזית שעלתה שוב ושוב בראיונות עם העורכים ברדיו וגם בשיח הציבורי היא ההבחנה בין שירים מזרחיים "כבדים" או "הארד־קור", שיושמעו בעיקר בתכניות נישא "יעודיות, כמו בתפיסת הגטאות של פעם, ובין שירים מזרחיים מעודנים, בעיבודי פופ, שזכו למינוח "מזרחי־לייט" והם משולבים ברשימות ההשמעה המרכזיות ובכללן בגלגל"צ. להלן דבריו של שדרן ברדיו דרום: "יש את ה'הארד־קור', כמו אבי ביטר וכל המדוכאים [...] ויש גם את המשתכנזים למיניהם, שגם נכנסים לגלי צה"ל". ההתכתבות הבאה בפורום של חובבי רדיו באינטרנט (נענע, 2003) חושפת את הלוגיקה העיקרית שיוצרת את ההבחנה בין שני סוגי המוזיקה המזרחית. בשנת 2003 הצליח לראשונה הזמר קובי פרץ לחדור לפלייליסט של גלגל"צ עם השיר "בלבלי אותו". אחד המאזינים בפורום התלונן על "ההתדרדרות" של גלגל"צ שמשמיעה שירים מהסוג הזה. השדרן וחוקר המוזיקה עופר להב השיב לו שגלגל"צ הייתה אמורה לפעול לפי פורמט AC, שמשמעותו בחירת שירים בלי "קצוות חדים" שעלולים "לעצבן אנשים". לטענתו ההתדרדרות בסטנדרטים של התחנה נובעת מהקושי לתרגם את לוגיקת ה־AC לשדה המוזיקה בישראל: "אסור ששיר שהוא AC יעצבן אנשים שלא אוהבים אותו. הוא יכול לשעמם – אבל לא לעצבן. בלי קצוות חדים, זוכרים? בלבלי אותו מצליח לעצבן לא מעט אנשים, ולכן כנראה הוא לא מתאים" (שם).⁴

השיר "בלבלי אותו" אמנם הצליח לבלבל גם את גלגל"צ ולחדור למתחם הממוזג של פורמט ה־AC, אבל הוא בבחינת חריג שמעיד על הכלל הנוהג בתחנה וחושף כיצד במהלך השנים לוגיקת ה־AC יצרה הדרה שיטתית של מוזיקה מזרחית עם קצוות חדים ולצדה מתן לגיטימציה הדרגתית לשירי מזרחי לייט. כדבריו של ערן אליקים, מבכירי גלגל"צ: "אנחנו לא עושים הבחנה בין מזרחי ללא מזרחי. שרית חדר שרה 'הייתי בגן עדן' עם גיטרות רוק, אז זה מזרחי או מה?" אכן, ההבחנה בשדה אינה עוד בין מזרחי ללא מזרחי, אלא בין מזרחי למזרחי לייט. רוגית ריונסקי, עורכת מוזיקלית ראשית בקול הים האדום באילת, מסבירה:

אנחנו מציעים מוזיקה מזרחית, אני קוראת לזה מזרחי לייט, שכן מתברגת יפה, לא ממש כבדים, לא הארד־קור מזרחית. שרית חדר החדש, שהיא עזבה את הז'אנר המזרחי הכבד יותר, של כל הסלסולים, שהיא עברה יותר לנישה של רוק מיינסטרים [מראיין: השתכנזה?] נכנסה לגלגל"צ. התגלגל"צה, בדיוק.

שרית חדר וגם אייל גולן הוזכרו פעם אחר פעם כדוגמה לשינוי שחל בשדה וכנציגים הבולטים של זרם המזרחי לייט. בניגוד לחלק מהשיח הרואה בתופעה זו "השתכנזות", נכון

4 בכותרת השיר "בלבלי אותו", שסימן לראשונה את הקו האדום השקוף בין מוזיקה מזרחית לייט למוזיקה מזרחית כבדה, יש כמו הד לציון דרך מיתולוגי אחר מראשית ימי המוזיקה המזרחית, השיר "חנהלה" התבלבלה". את מילות השיר ההיתוליות חיבר נתן אלתרמן לחנן חסידי, והן עוסקות בנישואים בין צעיר מזרחי לנערה אשכנזייה ולהופעתו של תינוק שסימן שאלה מרחף על מקורו. ביצוע השיר על ידי דקלון וצילילי הכרם בשנת 1974 נתפס כרגע מכונן בהיווצרותה של מוזיקה מזרחית כז'אנר מסחרי חוצה סגנונות, אך במרכזו נשאר הסלסול המזרחי (Horowitz, 2010; Regev & Seroussi, 2004).

יותר לראות בה תהליך של "התגלגל"צות", מתוך רצון של האמנים להשתלב בלוגיקת ה־AC ובמקביל לשמור על מקורות ההשראה המוזיקליים שלהם. אל מול דורות קודמים של אמנים ממוצא מזרחי, שהצליחו בשדה המוזיקה רק כאשר התעלמו ממקורותיהם התרבותיים וביצעו שירים בסגנון שירי ארץ ישראל או רוק ישראלי, אמני המזרחי לייט הקפידו על הסלסול הווקאלי האופייני לזמר המזרחי והמשיכו לשיר בח' וע' (Shimoni, 2007, p. 28). כך יצרו נראות ברורה לעצם הזהות המזרחית בתרבות הפופולרית. לצד זאת, כדי לעטוף את המלודיות המזרחיות בעטיפה של הפקת פופ מסחרית, הם קיצצו את הקצוות החדים של הסלסולים, את הקצב הלא סימטרי ואת המילים בערבית.

עוד מגמה שתורמת לטשטוש הגבולות בין הז'אנרים היא שילוב גובר בין שירים עכשוויים לשירים ותיקים או נוסטלגיים בתוך רשימות השידור, ברוח פורמט ה־AC. יואב גינאי, מבכירי רשות השידור וקול ישראל, סיכם את המגמה של מיוזג בין ז'אנרים ושל אופנת הרטרו:

תחנות הרדיו במירכאות אשמות בזה, הן יצרו מין סוג של בחישה כזו של הכול בהכול. ואנשים חוזרים לחומרים של פעם, שזה תופעה עולמית [...] אולי מאז יובל החמישים [למדינה] הדבר קיבל דחיפה מאוד רצינית, כל הקופסאות האלה של חזרה לרפרטואר הישן, ניסיונות לחזור, לחשוף מחדש לשירים ישנים.

האופנה הזאת של חזרה לרפרטואר ישן תרמה לחיזוק הקטגוריה של מזרחי לייט בכך שעודדה אמנים מזרחיים לצאת בגרסאות כיסוי חדשות (קאברים) לשירים ותיקים מז'אנר שירי ארץ ישראל או שירי פופ עבריים משנות השבעים והשמונים (Ibid.). עופר וינשטיין, המנהל המוזיקלי של רדיו לב המדינה, מסביר:

יש נטייה של שחזור ומתן רוח טרייה לענתיקות של פעם בביצועים שיותר מתאימים לקהל היום [...] אם זה קצת סלסול ואם זה קצת מלודיה והרמוניה קצת יותר נעימה, [כחלק מ]הרצון של אמנים בז'אנר המזרחי להתחבב על מה שנקרא אמצע הדרך [...] נחמד להם לקרוץ לז'אנר. שמעתי גם טענות, נגד גלגל"צ למשל, שאמרו [שאם הם] משדרים סוף־סוף אמן מזרחי זה רק בחידוש של משהו ארצישראלי שהם נתנו לו קצת טעם חדש.

המגמה הזאת התחזקה גם בעקבות התכנית כוכב נולד, שחקנית מרכזית במהפכה העברית השנייה, שיצרה ערבוב סגנוני נוסף בתבשיל המתגבש של הפופ הישראלי. היא עודדה האזנה לשירי ארץ ישראל ותיקים שזכו לתחייה בגרסאות כיסוי בפלטפורמת פופ־רוק ובביצוע זמרים צעירים שרבים מהם מרקע מזרחי.

רדיו לב המדינה

הבנת עלייתה של מוזיקה מזרחית לייט מחייבת ניתוח לא רק של לוגיקת ה-AC ותוצריה אלא גם של תהליכי איזומורפיזם ותחרות בין השחקנים בשדה הרדיו. לנוכח הפרדוקס של התחנה המרכזית בשדה, גלגל"צ, תחנה ציבורית שאימצה פורמט מסחרי אף שאינה מונעת משיקולי רווחיות, גילו רוב התחנות האזוריות שכוחן מוגבל בהחדרת שירים חדשים או בהשפעה מוזיקלית על כלל השדה. במקביל התקשו תחנות אלה, שמונעות משיקולי רווחיות, להישאר אדישות לפופולריות הגואה של אמנים מזרחיים, המשתקפת לא בהיקף הופעותיהם בלבד, אלא בעיקר בהשמעות במסלול המרכזי העוקף את שומרי הסף ברדיו – תחום הרינגטונים וההורדות למכשירים הסלולריים. כך, למשל, ב-2009 שבר אלבומו האחרון של אייל גולן שיא בשוק המוזיקלי הסלולרי והגיע לשיעור של 600 אלף הורדות (נבו, 2009). התחנה האזורית היחידה שהצליחה לכרסם בדומיננטיות של גלגל"צ ולהיבנות ממוזיקה מזרחית ובה בעת לשמור על לגיטימציה בשדה הרדיו היא תחנת לב המדינה, וזאת באמצעות שימוש מושכל בקטגוריה של מזרחי לייט.

כמו תחנות אזוריות אחרות באזור המרכז עתיר התחרות, נדרשה התחנה עם הקמתה ב-1997 לאפיון מוזיקלי מובחן כדי ליצור קהל צרכנים נאמן. לצד ההחלטה לשדר מוזיקה עברית בלבד החליטו מנהלי התחנה לשים דגש על מוזיקה מזרחית תחת המיתוג של "מוזיקה ים־תיכונית". בחירה אסטרטגית זו שיקפה בעת ובעונה אחת את המרכזיות של המוזיקה העברית בשדה ואת חשיבותה של מוזיקה מזרחית לייט באריות פופ, הפועלת כגורם מתווך בין סוגי קהל שונים. התחנה שומרת על קהל מאזינים קבוע למדי, ובסיכום שנת 2009 הצביעו הנתונים על מגמת עלייה, עם 4.6% חשיפה והתמקמות כתחנה האזורית הרביעית בהיקף החשיפה והשנייה בתחום המוזיקה, לפי סקר TGI בקרב בני 18 ומעלה (שטרית, 2010).

על רקע ההדרה המתמשכת של מוזיקה מזרחית ברוב התחנות באזור המרכז, המדיניות המפורשת של רדיו לב המדינה היא לעודד אמנים מזרחיים, בחזקת אפליה מתקנת, כפי שציין המנהל המוזיקלי עופר וינשטיין. ואולם בה בעת התחנה פונה לקהל במרכז הארץ ולא לקהלים המבודדים יותר של תרבות מזרחית בפריפריה. כדי לא להפסיד מאזינים פוטנציאליים, התחנה שואפת להתמקם קרוב במידה מספקת למרכז השדה המוזיקלי, כלומר למוזיקה בסגנון הפופ־רוק. התחנה נוטה, ככלל, לשלב כ-50% של שירי מוזיקה מזרחית בשידוריה השוטפים. ואולם גם כאן נשמרת בעריכה ההבחנה בין שירים מזרחיים עדינים לכבדים, כפי שעולה מדבריו הללו של וינשטיין:

הז'אנר הים־תיכוני המזרחי הוא גם מאוד מגוון, יש לך דברים, שכמו שלומי שבת או בועז שרעבי, שהם יותר עדינים, ויש לך דברים יותר כמו משה פרץ או מושיק עפיה שאולי הם יותר מסולסלים חזק, גם פה תלוי, כי בבוקר אני פחות דופק שיר כמו [...] ניקח משהו מאוד מוכר [...] 'בלבלי אותו', שתפס את כולם [...] זה שיר שנגיד בשמונה בבוקר אני לא אשים אותו, תשע וחצי והלאה זה שיר שאפשר לשבץ אותו, בשמונה בבוקר קצת כבד. אבל איזה שיר יותר של שלומי שבת או יואב יצחק, יותר רגוע או נעים בבוקר שאפשר לנסוע אִתו, אני אשים.

לחלופין יש שירים שהם "לב המוזיקה היס-תיכונית", שמנותבים לתכניות נישא שאינן מחויבות כמעט לפלייליסט של התחנה, אבל נותנים לה את ייחודה. וינשטיין מביא כדוגמה את המגזין היומי ותכנית הדגל של התחנה, "ערב יס-תיכוני" בניהולו של השרדן המשפיע אלי כהן אליקו: "יש בחור שנותן שעותיים יומיות של כל מה שחדש, לוהט, אהוב, מוכר, כולל גם יציאות ישנות בז'אנר, זה בארבע כל יום ויש לזה תהודה מאוד גדולה וזה ממש ה'הארד-קור', לב, הוא נותן בדיוק את זה".

אם לחלק ממאזיני גלגל"צ שיר כמו "בלבלי אותו" היה לדגל אדום, ברדיו לב המדינה שירים מזרחיים כבדים נותבו לשעות ייעודיות. מנגד, העדפה לשירים בקטגוריה של מזרחי לייט ביתר שעות היום, ובפרט בשעות הבוקר, כאשר התחרות בין התחנות על קהל הנהגים בשיאה, אפשרו לתחנה להתמקם בקרבת מרכז השדה, כדבריו של וינשטיין: "אין טעם שנתעלם ממהו שתחנות ארציות בעלות כוח גדול אימצו [...] יש השקה ל-90% בין מה שמשודר בתחנות האחרות, בלהיטים לפחות".

גמישות סגנונית

מוזיקה מזרחית לייט תופסת מקום אסטרטגי בשדה הארגוני בשל גמישותה הסגנונית ויכולתה למזג בין עולמות תוכן שונים. אפשר ללמוד על המאפיינים הללו מהשיקולים של רדיו לב המדינה בקביעת האפיון המוזיקלי ובעיצוב לוח המשרדים שלו. ראשית, בעצם החיבור בין התחנות כללית במוזיקה ישראלית ובין התמקדות בשירים מזרחיים השכילה התחנה לזהות חיבור בין הגרעין הקשה של חובבי מוזיקה מזרחית ובין קהלים רחבים יותר, המזדהים הן עם האתוס הציוני והן עם מסורת ישראל, כפי שמבהיר וינשטיין: "הקהל של התחנה, זה שמחובר למוזיקה הישראלית וזה שאוהב אותנו, הוא ברובו קהל ששומר על מסורתיות [...] קהל שמחובר לאיזשהו פן יהודי". ההזדהות הזאת מתורגמת בהקשר הסגנוני לחיבור קרוב יחסית בין שירי ארץ ישראל ובין מוזיקה מזרחית מבחינת הקו המלוּדי העשיר והפיזי, בהשוואה למלוּדיות השטוחות יותר הנהוגות במוזיקת הרוק. הפופולריות הגוברת של ערבי שירה בציבור והרקדות המוניות שמשלבים שירי ארץ ישראל עם שירים מזרחיים ממחישה את החיבור הזה גם במישור הקצבי. לדברי וינשטיין, במוזיקה המזרחית יש בסיס "שמזכיר קצת את ההורה, אלו שירי הורה, שירי ריקודי עם. יש, זיהינו את זה".

עוד ביטוי למיזוג הזה אפשר לראות ברפרטואר השירים הטיפוסי לתחנות ישראליות. בציבור השתרשה התפיסה כי "מוזיקה מזרחית עושה שמח", וזו משתלבת במוזיקת החתונות של כל העדות (dj wedding, ללא תאריך). תחנת לב המדינה בחרה לתרגם את המגמה הזאת לתכנית ערב בלוח המשרדים שלה ושמה "חתונה ישראלית". וינשטיין מסביר את הבחירה:

[לעומת תחנות רבות שבשעות הערב נוטות] ללכת על דברים יותר שוליים, להקות צעירות, אלטרנטיבי, דווקא אנחנו החלטנו ללכת על משהו שחשבנו שאין אותו, מוזיקה ישראלית, אנשים שיוצאים לאירועים, אם לתחנות, אם למועדונים, אם לערב שירה ישראלית [...] [להיטים] ששומעים אותם באירועים. חתונה ישראלית [...] כלומר אתה שומע זה היה בסוף הקיץ של צביקה פיק, ריקי גל, כל מיני שירים

של שלומי שבת ושרית חדר, זאת אומרת ללכת על להיטים של מוזיקה ישראלית ים-תיכונית, במין מסיבה כזו.

ואולם, הדימוי השמח של המוזיקה המזרחית מנע מאמנים מזרחיים להשתלב בכמה אחת מרכזית, שבה אי אפשר לעקוף את שומרי הסף ברדיו דרך הורדת רינגטונים, קרי בשידורים של ימי הזיכרון ובעתות חירום. כל עוד רפרטואר שירי הזיכרון והפיגועים התבסס על שירי ארץ ישראל בלבד, התקשו אמנים מזרחיים להשתלב בזירה זו, הזוכה ללגיטימציה ציבורית החורגת מכל שיקול עסקי. בהשוואה להשתלבות ההדרגתית של יוצאי עדות המזרח במוקדי העשייה השונים בחברה הישראלית, נראה כי על כמות ההנצחה הם נתקלו בחומה בצורה של תרבות אשכנזית גבוהה, שנתפסה כזירה הולמת יותר לתכנים החגיגיים והרציניים של תרבות ההנצחה (Ben-Amos & Bet-El, 2005, p. 185-186).

במגמה זו חל שינוי בראשית שנות האלפיים, על רקע אירועי האינתיפאדה השנייה. מקצת האמנים המזרחיים יצרו גרסאות כיסוי חדשות לשירי ארץ ישראל ותיקים, דבר שאפשר את השתלבותם בהשמעות של שירי פיגועים (Saada-Ophir, 2006, p. 224). הגמישות הסגנונית של מוזיקה מזרחית לייט היא זו שסייעה בהדרגה לאמנים להשתלב בכמות ההנצחה ואף לשנות את תוכניהן. לאור ההחרפה בכמות הפיגועים בשיא האינתיפאדה השנייה הורחב הרפרטואר של שירי הפיגועים ברדיו משירי זיכרון בסגנון ארץ ישראל לשירים שקטים עם תוכן אוניברסלי יותר ובסגנון פופ, מתוך רצון של עורכי הרדיו ליצור פרקטיקה גמישה יותר של מיתון המוזיקה בעקבות פיגוע, שאינה יוצרת מעבר חד בין סגנונות. הפרקטיקה הזאת אפשרה לעורך להשתמש בסגנון שירים קרוב יותר לאפיון המוזיקלי של התחנות בתנאי שגרה, ובלבד שיהיו שקטים ונוגים (Kaplan, 2009). הגרעין הקשה של השירים המזרחיים נתפס כבעל סגנון שאינו מתאים למשימה, משום שהשירים, כדבריו של וינשטיין, הם "או נורא 'חפלאים', או שהם נורא נורא שקטים. אז קורה שבפיגועים, למשל, כשרצינו להוריד קצת פרופיל בעקבות אוטובוס, מסעדות וכאלה, היה לי קשה לגעת בים-תיכוניים כי זה ישר בום". לעומת זאת, תחת המיתוג של פופ ים-תיכוני השתלב התמהיל המרוכך של מוזיקה מזרחית לייט בעתות חירום וזיכרון. הוא התאים בסגנונו המלודי, הדמוי ארצישראלי, לשירי פיגועים, ובו בזמן ריכך את החזרה לשגרת הפלייליסט. שתי דוגמאות לכך הן "כשהלב בוכה" של שרית חדר ו"אם יש גן עדן" של אייל גולן, שהתברגו לרשימת 15 השירים המושמעים ביותר ביום הזיכרון 2007 (קפלן, טרם פורסם).

ייבוא ומחיקה: כך נטרלנו את המשט התורכי

במונחים מבניים הסינתזה החדשה של מוזיקה מזרחית כפופ ים-תיכוני ישראלי אינה ייחודית כלל. אפשר למצוא לה מקבילות מעניינות במדינות אגן הים התיכון, ובפרט במיזוג של מוזיקת ערבסק עם פופ תורכי בשדה המוזיקה והרדיו בתורכיה. האילוצים המוסדיים והשינויים הארגוניים שעבר השדה התורכי דומים להפליא למקרה הישראלי, ומקצתם הקדימו את התהליכים בישראל ואף השפיעו עליהם. מוזיקת ערבסק תורכית היא סינתזה של מסורות ערביות, מוזיקה אמנותית עות'מאנית ומוזיקה פופולרית מסרטים מצריים, שהחלה להתפתח

בשנות השישים של המאה העשרים בקרב יוצרים מרקע כפרי שהיגרו מדרום-מזרח תורכיה למרכזי הערים במערב המדינה (Karahasanoglu & Skoog, 2009; Stokes, 1992). היא נתפסה כמוזיקה נחותה והוחרמה ברדיו הממלכתי מכוח האידיאולוגיה הקמליסטית שדגלה בגישה לאומית-טהרנית לקידום מוזיקה תורכית באוריינטציה אירופית. ואולם בשנות התשעים החלה הפרטה של שוק התקשורת התורכי, והתחרות בין תחנות חדשות של רדיו מסחרי-אזורי ובין התחנות הממלכתיות יצרה לחצים מימטיים לשלב בשידורי הרדיו גרסאות מסחריות של מוזיקת ערבסק (Algan, 2003). בראשית שנות האלפיים החלה גם מגמה של מיזוג בין אמני ערבסק ובין פופ תורכי, מיזוג שהיה לאחד מסימני ההיכר של מוזיקה תורכית "אותנטית" (Karahasanoglu & Skoog, 2009, p. 67), ושלאחרונה נתפס כאחד הייצוגים הגנריים של מזרחיות על במות בינלאומיות, כמו למשל באירוויזיון (Baker, 2008).

מיעוט קטן מהאמנים המזרחיים בישראל הגיעו מרקע תורכי, בהם שלומי שבת ואבי ביטר. אך מסוף שנות השמונים החלו זמרים ממגוון עדות אחרות לפעול בהשראת סגנון הערבסק ועשו שימוש נרחב בלחנים תורכיים כמות שהם, לעתים בלי ציון המקור (Horowitz, 2010, p. 22). הבולטים בסגנון הזה היו עופר לוי, זהבה בן, אלי לוזון ותמיר גל. כור ההיתוך של מוזיקת הערבסק שימש מרחב חלופי לדומיננטיות של הסגנון התימני בשדה המוזיקה המזרחית, שהתאפיין מראשיתו בהגמוניה של יוצרים ומפיקים מרקע תימני (Saada-Ophir, 2006). מעניין לציין שגם רבים ממובילי הפריצה האחרונה של הפופ היס-תיכוני פעלו בראשית הקריירה שלהם בסגנון התורכי, בפרט שרית חדד, קובי פרץ, מושיק עפיה וליאור נרקיס. ואולם, לצד הדמיון המבני, מבחינה פנומנולוגית נוצרו בשיח המקומי מחיקות שמנעו את הקישור בין המוזיקה התורכית למוזיקה היס-תיכונית הישראלית. קל לבחון מחיקות אלה לנוכח תהליך הפוך שאירע ביחס למוזיקה היוונית, שהייתה לייצוג הראשון של מוזיקה מזרחית שזכה לגיטימציה בשדה המקומי (גולדנברג, 2009). אמנים ישראליים שייבאו ותרגמו מוזיקה יוונית הוכרו בגלוי בתור שכאלה על הבמה הציבורית (למשל יהודה פוליקר ושלומי סרגה, שהוא עצמו ממוצא תורכי למחצה). מתוך כך המקור היווני לא זו בלבד שאומץ, אלא גם התקבל בכרכה כמודל השראה חיובי לפופ היס-תיכוני המתהווה, כנראה משום שהוא המקור היחיד למוזיקה מזרחית שאינו מגיע ממרחב התרבות המוסלמית. לעומת זאת, מרבית האמנים ששרו מוזיקה תורכית נאלצו לעבור לגולים סגנוניים שונים קודם שזכו להצלחה (Saada-Ophir, 2006), ובציבור הרחב כמעט אין מודעות לעובדה שההיסטוריה והרפרטואר המוזיקלי של אותם אמנים משופע בלחנים תורכיים. בפשטות, ההקבלה המבנית בין המוזיקה התורכית למוזיקת פופ יס-תיכוני ישראלי וההשפעה של זו הראשונה על השנייה נמחקו מן התודעה הציבורית.

מחיקה כזאת גם מסמנת את המקום שהפופ המזרחי החדש הולך ותופס כנשא של לאומיות, נשא שכביכול מחליף כל צורך בהשפעות זרות. עדות אנקדוטלית לכך אפשר למצוא בהופעה של קובי פרץ כומר אורח בתכנית הסאטירה של ערוץ 2 "מצב האומה" (פרץ, 2010). על רקע ביטולי הופעות בישראל של אמנים בינלאומיים כאלוויס קוסטלו וקרלוס סנטנה ביקש המנחה ליאור שליין מפרץ שישיר במקומם. פרץ הפליא בביצוע של גרסאות כיסוי בעברית ובעיבוד פופי יס-תיכוני לשירי האמנים הבינלאומיים, והמנחה שליין הכריז שאין למדינה עוד כל צורך באמנים הזרים שמחרימים את ישראל, כי "יש לנו את קובי, וגם את שרית, ואייל ומושיק". בחזקת – יש לנו פופ יס-תיכוני והוא ינצח.

ים-תיכון חדש והמחיקון הלאומי: שדות המשמעות של המהפכה העברית השנייה

המיתוג של מוזיקה מזרחית לייט כפופ ים-תיכוני מעביר את מרכז הכובד של הז'אנר מן המרחב המזרח-תיכוני על ההקשר הערבי המאיים שלו לטובת מרחב אגן הים התיכון, המתפרש כמרחב פתוח יותר, ובעיקר מערבי ואירופי יותר. מהבחינה הזאת ברורה גם ההעדפה להדגשת המרחב הבלקני-יווני על פני התורכי. מיתוג זה משתלב גם עם הגמישות הסגנונית של שירי מזרחי לייט, שיוצרים חיבורים קלים לא רק עם שירי ארץ ישראל ולהיטי מסיבות ועם שירי זיכרון ופיגועים, אלא גם עם שירי פופ לועזיים. גיא בזק מרדיו חיפה ציין שמנקודת מבטו של העורך המוזיקלי המוזיקה הישראלית העכשווית משתלבת בפלייליסט המסחרי עם שירים לועזים טוב יותר מבעבר: "דנה אינטרנשיונל מסתדרת טוב, שרית חדד כבר לא ממש מזרחית, כבר ממש לטינית כמו ריקי מרטין". מגמה דומה באה לידי ביטוי בכתבות שסקרו את האמן הישראלי הראשון ש"כבש" את היכל נוקיה בתל אביב, קובי פרץ. על רקע החסמים המבניים בשדה, שמיקמו אותו בעבר כאמן מזרחי עם קצוות חדים, חשוב היה לפרץ להכריז בפני הקהל הרב במקום: "אתם הפלייליסט היחיד שקובע!" (שלו, 2010). בה בעת, כמו שרית חדד ואייל גולן לפניו, עבר פרץ מיתוג מחדש. באחת הכתבות הוא מובדל ממוזיקה מזרחית כבדה, "שבערב הזה מהדהדת מרחוק, משנות ה-80 הישנות", והוא מתואר בהתלהבות כזמר של "בלדות-פופ-רוק פראקסלנס, עשויות היטב, קיטשיות במידה, שמזכירות בלדות גדולות של זמרים אירופאים מובחרים, מחוליו איגלסיאס הספרדי עד הסקורפיונו הגרמנים" (נבו, 2010). כשהמרחב הים-תיכוני החדש נמתח עד לגבולות גרמניה נקל להיווכח כיצד הגמישות הסגנונית של מוזיקה מזרחית לייט מאפשרת לה לא רק להשתלב בפלייליסטים המסחריים של התחנות המקומיות אלא גם לזנוח את הרקע הערבי-מוסלמי ולהתכתב עם מודלים של מוזיקה מסחרית בעולם הגלובלי. אך הדבר נעשה לא מתוך עמדה קוסמופוליטית, אלא דווקא כדי לבסס לגיטימציה בשוק המקומי. באותו האופן, מאחורי מילות השדרן כי "שרית חדד כבר לא ממש מזרחית, כבר ממש לטינית כמו ריקי מרטין", מקופל למעשה מהלך ארוך ומורכב של ביסוס לגיטימציה שבו אותה זמרת ממוצא קווקזי, שהתמחתה במוזיקת ערבסק תורכית, פילסה את דרכה לזרם המרכזי במוזיקה המזרחית דרך המעבר לסגנון התימני ובהמשך שיתפה פעולה עם קובי אוז, מייסד להקת טיפקס ומחלוצי הפופ האתני בישראל, עד שביססה את מעמדה כמלכת המוזיקה המזרחית לייט.⁵

5 ההבחנה בין מוזיקה מזרחית לייט לפופ אתני היא לעתים חמקמקה, אך בהקשר הנוכחי היא מכוונת להקשרים מוסדיים ומבדילה בין אמנים שפעלו מתוך ז'אנר המוזיקה המזרחית וחיפשו דרכים למסחר את שיריהם מבלי לוותר על יסודות הז'אנר ובין אמנים שהתבססו בז'אנר הפופ והרוק וביקשו לשלב ביצירתם במודע מרכיבים מזרחיים, מתוך ביטוי לשורשיהם האתניים, מתוך חיפוש רוחני או לשם מיתוג מסחרי ברוח "מוזיקת עולם" (ראו גם Regev & Seroussi, 2004, p. 186). במידה רבה ההבדל הוא גם בהביטוס החברתי. אמנים ישראלים בולטים בפופ/רוק האתני הם יהודה פוליקר, אהוד בנאי, עופרה חזה, אחינועם ניני ומוש בן-ארי. ההרכבים הבולטים הם להקת אתניקס, טיפקס והפרויקט של עידן רייכל (זוכה הרכב העשור במצעד של גלי צה"ל וערוץ 24), שבזכות הביסוס שלהם בתעשיית הפופ מצד אחד ושיתוף הפעולה הפורה שלהם עם אמנים מזרחיים מצד אחר שימשו וזוים לעליית המוזיקה המזרחית לייט.

תנועה זו בין מרחבי תפר וסגנונות ממחישה שבבסיס הפופ היס־תיכוני החדש ניצבת שרשרת של תרגומים. השאלה היא כיצד יש לפרש את התרגומים האלה. המהפכה העברית הראשונה של שירי ארץ ישראל התבססה בעיקרה על מבנים מוזיקליים ממזרח אירופה שיובאו לשדה המקומי ופורשו מחדש כייצוג אותנטי של הלאום העברי החדש (Regev, 2000). גם כאשר שולבו בפזמון הארצי־ישראלי ציטוטים אוריינטליסטיים ממוזיקה מקומית, ובפרט מוזיקה תימנית, הדבר נעשה מתוך גישה יזומה של המצאת מסורת (Hirshberg, 1996, p. 146). כמו במקרה התורכי בעידן הקמליסטי־חילוני, תהליך זה של תרגום ומחיקה שיקף עמדה מהותנית וטהרנית. כחלק מאידיאולוגיה מפורשת של בניית לאום דרך יצירה של תרבות אותנטית ביקשה המהפכה הציונית להסתיר את המקורות הגלותיים, בפרט המזרח־אירופיים, של המוזיקה הלאומית. רגב (Regev, 2007) הנגיד עמדה זו עם מה שהוא כינה "קוסמופוליטיות אסתטית" המאפיינת את צריכת התרבות בעידן המודרנה המאוחרת. עמדה זו מאופיינת בזהות היברידית המושתתת על מבנים לאומיים־מקומיים אבל צורכת במודע טעמים וסגנונות מהתרבות הגלובלית, כאשר מודל מרכזי לכך היא תרבות הרוק העולמית (Ibid.).

בהמשך לכך היה אפשר לכאורה לראות בקישור שבין מוזיקה מזרחית לייט ובין מרחב יס־תיכוני חלופה לזהות לאומית טהרנית ורצון לתת מקום לזהות היברדית ואף קוסמופוליטית. ברוח זו אפשר למשל לפרש את הסברו של קובי אוז (אוז, 2005) לבחירה בשם "טיפקס", שמציג את החזון של הפופ האתני:

ההסבר האהוב שלי לשם הלהקה הוא ש"טיפקס" נועדה למחוק את ההבדלים בין הסגנונות. המוזיקה שלנו גרה על הגשר בין צבעים שונים, האמנות שלנו חיה במעבר בין טעמים; היכן שיש גבול אנחנו מוחקים אותו ומייצרים מרחב חדש [...] משלבים אלמנטים שאהבנו בתרבויות שונות: הומור יהודי, מחאה של היפהופ, מלודיה מזרחית, הרמוניה קלאסית, אקורדיון עברי, עוצמה של רוק, מבנים של פופ ותוכן מרכזי בעל משמעות.

ואולם ברצוני לטעון שהניתוח הניאו־מוסדי מוביל לפרשנות אחרת בנוגע למשמעות של מחיקת הגבולות בשדה הארגוני. גם אם מוזיקה מזרחית לייט שואבת ממגוון של סגנונות, בניגוד לחזון של פופ אתני היא אינה באה לטשטש את הגבולות בין סגנונות כדי "לגור על הגשר" ולהתכתב עם מרחבים חדשים, כי אם כדי לעמעם את אותם הצבעים במרחבים הקיימים, הנתפסים כעזים ומאיימים מדי. התנאי לעלייתה של מוזיקה מזרחית לייט גלום ביכולתה לייצר סדרה של מחיקות סגנוניות ויח־צניות, כגון מיתוג מחדש ממוזיקה ערבית למזרחית וליס־תיכונית, צמצום למינימום של מילים בערבית או עידון של הסלסולים בשירה. אין במחיקות האלה גישה טהרנית של הסוואת המקורות הסגנוניים הזרים, כמו שהייתה סביב שירי ארץ ישראל בראשית הציונות, אבל יש כאן ביטוי לצורך בהתקנת כאלה ואחרות כדי להפוך לזרם מרכזי ולגיטימי במישור הלאומי. המחיקה אינה מלאה, משום שהדגשה מסוימת של היברידיות כחלק מהזהות הישראלית נתפסת כלגיטימית דווקא, לעתים אף הכרחית. אלא שהשמירה על מרכיב מסוים של היברידיות אינה באה כדי לחגוג

זהות קוסמופוליטית, אלא על מנת להשתלב בחברה שאימצה לצרכים פנימיים מודל חלקי וסלקטיבי של ליברליות רב תרבותית.⁶

תהליך הלאמת המוזיקה על ידי מחיקה או התקה של מקורותיה הזרים הוא תנאי הכרחי לחווייתה כיצירה לאומית ייחודית. כך אירע גם לרוק הישראלי. בניגוד לאתוס של מוזיקת הרוק כסמל לתרבות קוסמופוליטית, חילוניות ואנטי-ממסדית (Willis, 1978), השתלבותה ברדיו הממלכתי, ובפרט הצבאי, עיקרה מתוכה כל ערך אנטי-ממסדי (מאוטנר, 2000), ולמעשה הפופ-רוק הישראלי עבר תהליך רב שנים של הלאמה (Regev, 2000). מגמה זו נמשכת עם מוזיקה מזרחית לייט שניזונה ממחיקות ערכיות-אידיאולוגיות של הפופ הישראלי שקדם לה ומוסיפה לכך מהלך של טשטוש הסגנונות והגוונים של המוזיקה הערבית-מוסלמית-בלקנית, שעברו התקה ומיתוג מחדש כפופ יס-תיכוני.

המשמעות הפנומנולוגית של מגוון המחיקות האלה מזמינה הקבלה לאפיזודה אחרת של מחיקה, המחיקון שהפעילה המדינה בשנות השבעים כדי למנוע שידורים בצבע בטלוויזיה הישראלית. מחיקון הצבע הופעל בהכוונה מלמעלה מטעמים אידיאולוגיים של התנגדות לליברליזם ולתרבות הצריכה ולווה בהנמקה פטרנליסטית שלפיה השכבות העממיות (עם רמיזות לציבור המזרחי) עלולות להתמכר לשידורי הצבע (Soffer, 2008). לכאורה כניסת מודלים מסחריים-גלובליים בשדה התקשורת האלקטרונית בדמות מוזיקה מזרחית לייט מייצגת מהלך הפוך, של מתן ביטוי לקולות מושתקים בתרבות הישראלית. ואולם בה בעת מתלווה גם לתהליך הזה מחיקה של גוני המוזיקה, ובעיקר של מקורותיה, לא מתוך הכוונה מלמעלה, אלא מטעם מגוון שחקנים בשדה, המונעים הן משיקולים מסחריים והן מרצון להשגת לגיטימציה לאומית.

דיון מסכם

בשנים 1995-2010 החל טשטוש הדרגתי בהבחנה בין שלושת הז'אנרים המרכזיים של מוזיקה ישראלית ברדיו – שירי ארץ ישראל, מוזיקת פופ-רוק ומוזיקה מזרחית – והשלושה החלו להתמוזג סביב מכנה משותף של פופ יס-תיכוני, באמצעות קטגוריה מתוכת בעלת גמישות סגנונית של מוזיקה מזרחית לייט. במישור המבני הזרו המרכזי לתהליך הזה היה דווקא ייבוא של מודל הפורמט המסחרי AC מהשוק האמריקאי והטמעתו על ידי גלגל"צ, מהלך שהוביל להדרת שירים מזרחיים כבדים לטובת שירי מזרחי לייט בעיבודי פופ. תהליכי האיזומורפיזם בשדה הובילו לאימוץ חלקי של שיקולי לוגיקת ה-AC לכל רוחב השדה הארגוני של הרדיו האזורי, ובכלל זה ברדיו לב המדינה, שהתמחה במוזיקה מזרחית.

הפורמט המסחרי לא יושם במלואו בתחנות החדשות, משום שהללו התקשו להתמודד עם הנוסחה הפרדוקסלית של תחנה צבאית-ממשלתית המשרתת מוזיקה מסחרית נטולת

6 מחקרים בחברה הישראלית העכשווית מצביעים על האופן בו קבוצות מיעוט משתלבות במרחב הציבורי רק דרך מודל ליברלי מיעוטני רב תרבותי, כזה המסדיר זהויות של מיעוטים ומקצה להם משאבים לפי תת תרבויות נבדלות, ובה בעת מגביל את הגישה שלהם לערכי ליבה הגמוניים (אהרון-גוטמן, 2008; קופר וקפלן, 2010).

פרסומות. לצד זאת ביקש הרדיו האזורי לממש את הפוטנציאל המסחרי של המוזיקה המזרחית. אם בתקופת המונופול של השידור הציבורי הודרו אמנים מזרחיים מהרדיו בגלל לחצים נורמטיביים של הרשתות המקצועיות שבאו מקרב שומרי הסף בשדה, הרי שבעידן הרפורמה הלחצים הנורמטיביים הוחלפו בלחצים מימטיים לשלב ברשימות הפלייליסט המרכזיות שירים מזרחיים לייט שעובדו בפלטפורמת הפופ המתאימה ללוגיקת ה-AC. ואולם אין משמעות רבה להצלחה מסחרית בלי לגיטימציה מוסדית. לפחות בהקשר הישראלי, מאבקם הממושך של אמנים מזרחיים להשגת לגיטימציה מוסדית פירושו יציקת משמעויות לאומיות למוזיקה המזרחית. אם במישור המבני הגמישות הסגנונית של מוזיקה מזרחית לייט באה לידי ביטוי בהתאמתה הנוחה לפלייליסטים המסחריים, הרי שבמישור הפנומנולוגי גמישות זו מתורגמת לניסוח מחדש של תוכני המוזיקה הישראלית ולהאחדת הז'אנרים הנבדלים תחת המותג של "פופ ים־תיכוני ישראלי". כשם שהיבוא של מודל הפורמט המסחרי האמריקאי נתפס בשדה כפיתוח גלגל־צי ייחודי, כך נתפס התוצר החדש כסגנון ישראלי אותנטי, אף שבבסיסו שלושה גלים של ייבוא ותרגום של סגנונות מוזיקליים, משירי ארץ ישראל שניזונו ממקורות מזרח־אירופיים, דרך פופ־רוק ישראלי שניזון ממקורות בריטיים ואמריקאיים, ועד מוזיקה מזרחית ששואבת ממקורות ערביים־מוסלמיים־בלקניים. התוצר של פופ ים־תיכוני מושתת על מחיקה, טשטוש והתקת המקורות הללו, כאמצעי לכינון משמעות לאומית ייחודית.

טרם הוכרעה השאלה באיזו מידה ימלא הפזמון הים־תיכוני את מקומם של שירי ארץ ישראל או את מקומו של הרוק הישראלי בתור הדור השלישי במוזיקה הישראלית. עבודת המשמעות המוסדית (Zilber, 2008), כמו גם מלחמת התרבות סביבו, עודנה בעיצומה. אך בדיוק כמו קודמיו, השימוש הנרחב בפזמון הים־תיכוני ברדיו, הן בעתות חירום וזיכרון והן בעתות שגרה, מבטא אקט של לאומיות. אפשר להשוותו ללאומיות בנאלית בחיי היומיום של הקהילה, שכמוה כדגל המתנופף מעל גג בניין ציבורי ומלווה את האנשים העוברים לידו מבלי שישימו לב לקיומו (Billig, 1995, p. 8). הפזמון הישראלי החדש יוסיף ללוות את המאזינים בכל אשר ילכו ויספק מוזיקת רקע מתמשכת לתחושת הביחד במדורות השבט, אם באירועים קולקטיביים כגון חתונות, שירה בציבור או לאחר פיגועי טרור, ואם בחיי היומיום, בקניונים ובפקקים.

גישות תרבותיות בחקר המוזיקה המזרחית מזהות אותה כהיברידי, תוצר של משא ומתן בין זהויות מקומיות מודרות ובין תהליכים גלובליים. הזהות ההיברידית מודעת לשרשים התרבותיים שלה ויוצרת מרחב שלישי בין הזהות הלאומית ההגמונית לזהות המודרת, אגב התכתבות עם תהליכים גלובליים (Nocke, 2006; Shimoni, 2007). ואולם הניתוח הנוכחי של המוזיקה המזרחית מהווית הניאו־מוסדית מצביע על כך שאין מדובר במשא ומתן בין המקומי לגלובלי, אלא בתהליך שיטתי של העתקת מבנים גלובליים וייחוס משמעות לאומית למבנים הללו אגב מחיקת המשמעויות הגלובליות. הם התיכון החדש אינו מרחב שלישי, כי אם ניסיון לעצב מחדש את אותו מרחב ישן ומוכר של לאומיות ישראלית, שעם מעט טיפוס, אתניקס ושרית חדד עובר גל נוסף של רענון סגנוני.

ממצאים אלה מאירים באור חדש את הקשרים ההדוקים בין שאיפה לפופולריות ולמסחריות ובין הזהות לאומית. חדירת מודלים מסחריים גלובליים לתחנות רדיו בישראל, ובכללם מוזיקת הפופ־רוק עצמה וגם עצם הפורמט כאמצעי להפצתה, מעלה לכאורה מתה

בין תרבות צריכה גלובלית ובין ערכים לאומיים (Schudson, 1994). אבל בניגוד לציפייה שמהפכת הרדיו המסחרי-האזורי תוביל להתפצלות החברה (ליבס, 1999; Katz, 1996), ובניגוד לזיהוי של מוזיקה ים-תיכונית כמרחב שלישי החותר תחת ההגמוניה, מתברר כי הלחצים הגלובליים להפרטת הרדיו ולהגדלת מספר השחקנים בשדה עודדו דווקא האחדה של טעמים וסגנונות, אגב מיתוגם סביב מכנה משותף רחב של זהות לאומית. הדגשת זהות לאומית מתוך מחיקה או טשטוש של מקורות השפעה זרים היא אסטרטגיית פעולה מרכזית לכיסוס לגיטימציה בתנאי תחרות, לא פחות משהייתה בתקופת המונופול של השידור הציבורי.

מקורות

- <http://www.wdj.dj.wedding.co.il/?p=16> (ללא תאריך). שירים במזרחית לחתונה. אוחזר מתוך
- אברבך, ל' (2010, 27 בינואר). TGI: "גלובס" – העיתון הכלכלי היחיד שזינק במחצית השנייה ב-2009. גלובס. אוחזר מתוך <http://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000534052&fid=821>
- אהרון-גוטמן, מ' (2008). קבלו את התזמורת האנדלוסית הישראלית! לביקורת המושג רב-תרבותיות בישראל. אלפיים, 33, 72-102.
- אוז, ק' (2005). מכור לריבוי. ארץ אחרת, 31. אוחזר מתוך <http://acheret.co.il/?cmd=articles.139&act=read&id=486>
- בהריר, ר' (2009, 30 בינואר). פריחת דיסק: המכירות יציבות. *NRG* תרבות. אוחזר מתוך <http://www.nrg.co.il/online/47/ART1/846/457.html>
- גולדנברג, י' (2009). מארג הזהויות של השפעות בלקניות במוזיקה הישראלית האמנותית ובזמר העברי. דברי הקונגרס העולמי החמישה-עשר למדעי היהדות. אוחזר מתוך <http://jewish-studies.org/imgs/uploads/proceedings/goldenberg.doc>
- הכט, ח' (ללא תאריך). אודותינו. רדיו קול רגע. אוחזר מתוך http://www.kol-rega.co.il/about_us.phtml
- זך, י' (2006, 13 בינואר). הפלייליסט הרג את כוכב הרדיו. *NRG*. אוחזר מתוך <http://www.nrg.co.il/online/1/ART1/032/743.html>
- יודילוביץ, מ' (2005, 18 בינואר). ועדת הכלכלה: לאסור שידורי פרסומות בגל"צ. *Ynet*. אוחזר מתוך <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3034176,00.html>
- כוכבי, נ' (2009, 29 בנובמבר). בית המשפט חשף: כך מחליטים בגלגל"צ איזה שיר יכנס לפלייליסט. עכבר העיר. אוחזר מתוך http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,1021,209,42695,.aspx
- (2009, 30 בדצמבר). פופ ים-תיכוני: כבר לא נישה. עכבר העיר. אוחזר מתוך http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,1021,209,43742,.aspx
- להב, ש' (2009). רשימת שידור: כך שינתה גלגל"צ את פני המוזיקה הישראלית. תל אביב: עם עובד.

ליבס, ת' (1999). מבנה השידור כמבנה החברה: מעיצוב תרבות למלחמת תרבות. קשר, 25, 97-88.

לימור, י' ונווה, ח' (2008). הרדיו הפיראטי בישראל. חיפה: פרדס.

מאוטר, מ' (2000). גלי צה"ל או ההאחדה של הרוק והמוות. פלילים, 9, 51-11.

מאירס, א', ונדברג, א' ונייגר, מ' (2006). התפקיד הממלכתי בעידן המסחרי: מקומם של הטלוויזיה המסחרית והרדיו האזורי כמעצבי זיכרון קולקטיבי. דו"ח לרשות השנייה לטלוויזיה ורדיו.

נבו, א' (2009, 17 באוגוסט). אייל גולן זכה בפלטינה סולרית על 600 אלף הורדות. *mako* מוזיקה. אוחזר מתוך <http://www.mako.co.il/music-news/local-taverna/Article-b9e254f16f62321006.htm>

– (2010, 9 בפברואר). אין דברים כאלה. *mako* מוזיקה. אוחזר מתוך <http://www.mako.co.il/music-Magazine/reviews/Article-918786a3712b621006.htm>

נענע (2003). גלגל"צ לאט לאט מתקלקלים. פורום רדיו. אוחזר מתוך http://forums.nana10.co.il/Forum_2020/8/1/2307918.html

סוקניק, ת' (2006, 13 באוגוסט). מנהל גלגל"צ אלדד קובלנץ עוזב את התחנה. *The Marker*. אוחזר מתוך http://www.themarker.com/tmc/article.jhtml?log=tag&ElementId=skira20060813_746222

העין השביעית (2008). פלייליסט. לקסיקון אנציקלופדי לתקשורת ועיתונות. אוחזר מתוך <http://www.the7eye.org.il/lexicon/Pages/Playlist.aspx>

עכבר העיר אונליין (2009, 16 באוקטובר). עידן רייכל, שרית חדר ואייל גולן זכו בפרסים במצעד העשור. אוחזר מתוך http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,607,209,41229,.aspx

פרץ, ק' (2010, 25 במאי). מצב האומה – קובי פרץ – פרץ של גאווה. רשת. אוחזר מתוך <http://reshet.ynet.co.il/13469.aspx>

קופר, י' וקפלן, ד' (2010). כאשר הפרטי פוגש את הציבורי: הפוליטיקה של ההכרה בארגון לחינוך ושינוי חברתי של קהילת להט"ב. סוציולוגיה ישראלית, י"ב(1), 180-159.

קניאס, י' (2009, 25 בנובמבר). ערוץ 24, מוזיקה אחת. העין השביעית. אוחזר מתוך http://www.the7eye.org.il/dailycolumn/pages/251109_channel_24_one_bad_music.aspx

קפלן, ד' (טרם פורסם). תחנות מצב הרוח: מאפייני ה"שידור ההנצחתי" ברדיו בישראל בימי זיכרון ובשעת חירום. מגמות.

קריסטל, מ' (2007, 25 ביולי). סקר: מאזיני הרדיו מעדיפים מוזיקה עברית. *Ynet*. אוחזר מתוך <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3429702,00.html>

רגב, מ' (1997) רוט או עילג: מיומנות ארגונית ובולטות תרבותית בתעשיית המוזיקה בישראל. תיאוריה וביקורת, 10, 132-115.

הרשות השנייה (1990). חוק הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו – התש"ן-1990. אוחזר מתוך http://www.rashut2.org.il/critic_judge.asp?refCatId=115

שטרית, ש' (2010). סקר TGI לסיכום 2009 ברדיו האזורי: 99FM צנח – אך התאושש בחציון השני. אוחזר מתוך <http://pr.bizportal.co.il/biznews02.shtml?mid=227112>

שכניק, ר' (2009, 23 באוקטובר). אבודים. ידיעות אחרונות, מוסף 7 לילות, עמ' 7-6.

- שלו, ב' (2010, 4 בפברואר). קובי פרץ כבש את היכל נוקיה. עכבר העיר אונליין. אוחזר מתוך http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,405,209,45409,.aspx
- Ahlkvist, J. A. & Faulkner, R. (2002). "Will this record work for us?": Managing music formats in commercial radio. *Qualitative Sociology*, 25(2), 189-215.
- Ahlkvist, J. A. & Fisher, G. (2000). And the hits just keep on coming: Music programming standardization in commercial radio. *Poetics*, 27(5-6), 301-325.
- Algan, E. (2003). Privatization of radio and media hegemony in Turkey. In L. Artz & Y. R. Kamalipour (Eds.), *The globalization of corporate media hegemony* (pp. 169-192). Albany: State University of New York Press.
- Baker, C. (2008) Wild dances and dying wolves: Simulation, essentialization, and national identity at the Eurovision Song Contest. *Popular Communication*, 6(3), 173-189.
- Ben-Amos, A. & Bet-El, I. (2005). Commemoration and national identity: Memorial ceremonies in Israeli schools. In A. Levy & A. Weingrod (Eds.), *Homelands and diasporas: Holy lands and other places* (pp. 169-199). Stanford: Stanford University Press.
- Billig, M. (1995). *Banal nationalism*. London: Sage.
- Czarniawska, B. (1992). *Exploring complex organizations*. Newbury Park, GA: Sage.
- Denzin, N. (1970). The sociological interview. In N. Denzin (Ed.), *The research act in sociology: A theoretical introduction to sociological methods* (pp. 122-143). London: Butterworths.
- DiMaggio, P. J. & Powell, W. W. (1983). The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*, 48, 147-160.
- Douglas, S. J. (2004). *Listening in: Radio and the American imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dowd, T. J. (2004). Production perspectives in the sociology of music. *Poetics*, 32(3-4), 235-246.
- Frenkel, M. (2005). The politics of translation: How state-level political relations affect the cross-national travel of management ideas. *Organization*, 12(2), 275-301.
- Greve, H. R. (1996). Patterns of competition: The diffusion of a market position in radio broadcasting. *Administrative Science Quarterly*, 41, 29-60.
- Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77, 639-659.
- Hirshberg, J. (1996). *Music in the Jewish community of Palestine 1880-1948: A social history*. New York: Oxford University Press.

- Horowitz, A. (2010). *Mediterranean Israeli music and the politics of the aesthetic*. Detroit: Wayne State University Press.
- Internet Radio (2009). Adult contemporary. Retrieved from http://internetradio.net/genre-adult_contemporary
- Kaplan, D. (2009). The songs of the siren: Engineering national time on Israeli radio. *Cultural Anthropology*, 24(2), 313-345.
- Kapur, S. (n.d.). Advent of format radio. Retrieved from <http://www.exchange4media.com/e4m/radio/macroview1.asp>.
- Karahasanoglu, S. & Skoog, G. (2009). Synthesizing identity: Gestures of filiation and affiliation in Turkish popular music. *Asian Music*, 40(2), 52-71.
- Katz, E. (1996). And deliver us from segmentation. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 546(1), 22-33.
- Katz, E. & Weddell, G. (1977). *Broadcasting in the third world*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Liebes, T. (2006). Acoustic space: The role of radio in Israeli collective history. *Jewish History*, 20, 69-90.
- Meyer, J. W. & Rowan, B. (1977). Institutionalized organizations: Formal structure as myth and ceremony. *American Journal of Sociology*, 83(2), 340-363.
- Nocke, A. (2006). Israel and the emergence of Mediterranean identity: Expressions of locality in music and literature. *Israel Studies*, 11(1), 143-173.
- Penslar, D. (2003). Transmitting Jewish culture: Radio in Israel. *Jewish Social Studies*, 10(11), 1-29.
- Peterson, R. A. & Anand, N. (2004). The production of culture perspective. *Annual Review of Sociology*, 30, 311-334.
- Regev, M. (2000). To have a culture of our own: On Israeliness and its variants. *Ethnic and Racial Studies*, 23(2), 223-247.
- (2007). Cultural uniqueness and aesthetic cosmopolitanism. *European Journal of Social Theory*, 10(1), 123-138.
- Regev, M. & Seroussi, E. (2004). *Popular music and national culture in Israel*. Berkeley: University of California Press.
- Saada-Ophir, G. (2006). Borderland pop: Arab Jewish musicians and the politics of performance. *Cultural Anthropology*, 21(2), 205-233.
- Schneiberg, M. & Clemens, E. S. (2006). The typical tools for the job: Research strategies in institutional analysis. *Sociological Theory*, 24(3), 195-227.
- Schudson, M. (1994). Culture and the integration of national societies. *International Social Science Journal*, 46, 63-81.
- Shimoni, B. (2007). Ethnic demonstration and cultural representation: From multiculturalism to cultural hybridization - the case of Mizrahi-Sabras in Israel. *HAGAR*, 7(2), 13-34.

- Soffer, O. (2008). The eraser and the anti-eraser: The battle over color television in Israel. *Media, Culture & Society*, 30, 759-775.
- Spradley, J. (1980). *Participant observation*. New York: Reinhart & Winton.
- Stokes, M. (1992). Islam, the Turkish state and arabesk. *Popular Music*, 11(2), 213-227.
- Willis, P. E. (1978). *Profane culture*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Zilber, T. B. (2008). The work of meanings in institutional processes and thinking. In R. Greenwood, C. Oliver, R. Suddaby & K. Sahlin-Anderson (eds.), *Handbook of organizational institutionalism* (pp. 151-169). London: Sage.

