



ПОВРАТАК НАЦИЈЕ: ФИГУРА РАТНИКА У СЕРИЈИ *НА ТЕРАПИЈИ (BeTipul)*

На ѿерајџи (хебр. *BeTipul*, НОТЗ, 2005–2008) једна је од најуспешнијих серија израелске телевизије, бар ако је судити по критичком дискурсу. Продата је престижној кабловској мрежи НВО (*In Treatment*, 2008–10), после чега ју је откупило још седамнаест телевизијских сервиса широм света. Оригинални израелски формат углавном је прилагођен локалним културним потребама и укусу, а у сценарију преовлађује психо-лошки дискурс, што је само по себи резултат америчког културног утицаја на израелско друштво (Алмог, 2004: 633) и сведочи о томе да је текст наишао на глобални одазив. Но, анализом оригиналне верзије *На ѿерајџи* открива се да је серија дубоко укорењена у израелску културу, односно да је производ ширих културних промена које су се десиле у израелском друштву од његовог оснивања. Фокусирајући се на лик борбеног пилота Израелских одбрамбених снага (ИОС) Јадина Јерушалмија, износим аргумент да је *На ѿерајџи* творевина постционистичког културног сензибилитета који подрива концептуализацију израелског Јеврејина као вечите жртве, те који обелодањује по коју цену је конструисана слика „новог Јеврејина“ и последице те конструкције по израелског мушкарца. (...)

У првој сезони серије, у ординацију психијатра Рувена сваког понедељка долази пацијент Јадин Јерушалми, четрдесетогодишњи борбени пилот ИОС-а, ожењен, отац двоје деце и син Јеврејина који је преживео Холокауст. Током бомбардовања града Рамала Јадин је усмртио дванаест палестинских цивила бацивши бомбу од једне тоне и погодивши зграду где се према информацијама крио осумњичени терориста. Десет дана касније Јадин доживљава клиничку смрт изазвану срчаним нападом који је добио за време напорног и дугачког тениског меча. Након тих догађаја наређено му је да оде код војног психолога; Јадин, међутим, одлучује да оде код Рувена, коме објашњава да је дошао на „рутински преглед“ пре но што са Лекарима без граница посети Рамалу и место где је пала бомба; све што жели од Рувена јесте да „потпише“ да је способан за посету, односно да је „при чистој свести“. Наредне недеље Јадин поново иде код Рувена „само“ да пита да ли да остави супругу, па опет касније „само“ да пита да ли да се упусти у љубавну везу са једном Рувеновом пацијенткињом. Другим речима, што се тиче Јадина, он не иде на терапију, већ се сваке недеље само консултује око специфичних дилема. После неколико недеља, међутим, будући да све теже подноси сеансе, Јадин престаје да иде на терапију, враћа се летењу први пут након бомбардовања и током вежбе гине у несрећи за коју се, упркос званичном саопштењу, сумња да је заправо самоубиство. Након што је Јадин „ликвидиран“ пред крај прве сезоне, његов лик још дуго наставља да прогони Рувена и саму серију. Јадинов отац Менахем долази код

Рувена одмах после Јадинове смрти, кривећи Рувена – и психотерапију као струку – за синовљеву смрт. Менахем се поново појављује у првој епизоди друге сезоне и захтева од Рувена да престане да се бави психотерапијом, запретивши му да ће га у супротном тужити због несавесног лечења. Тај судски процес се надвија над целом сезоном и окончава се тек у последњој епизоди кад Рувен – а можда и психодинамичка терапија уопште – бива ослобођен оптужбе.

Серија *На ѿерајију* је у израелској критици тумачена као алегорија израелског друштва, а лик Јадина нарочито је истицан као отеловљење амбивалентног израелског маскулинитета на почетку 21. века. У једну руку, Јадин је борбени пилот и као такав отеловљује сан о „новом Јеврејину“, познатом и као „Сабра“ (како каже његов отац: „Паметан, снажан пилот, а не тамо неки шмоклан. Право мушко!“). У другу руку, Јадинов лик испољава елементе индивидуалистичког (чак и хедонистичког) етоса који је постао карактеристичан за израелско друштво у протеклих неколико деценија, етоса који жеље појединца ставља испред искуства заједнице и као такав се сукобљава са традиционалним схватањем Сабре као фигуре која оличава потпуно и драговољно жртвовање зарад националног, колективног интереса. Спој сукобљених модела израелског маскулинитета у Јадиновом лику манифестује се и у његовом ставу према психотерапији. С једне стране, одано служење израелском народу и његовим интересима показује да Јадин усваја основне принципе ционистичке идеологије која не прихвата ни сам појам психотерапије. Отпор према терапији Јадин изражава тиме што упорно остаје при томе да „заправо“ не долази на терапију, затим тиме што отворено исказује презир према Рувену и према питањима која му Рувен поставља, као и тиме што му оставља кеш на столу, као да је муштерија која плаћа услуге проститутке. С друге стране, као члан секуларне, индивидуалистичке културе и припадник више средње класе – класе која је усвојила „психологистички језик“ као „један од својих основних ‘минерала‘“ (Almog, 2004: 823) и као битан део свог погледа на свет – Јадин је упознат са психотерапеутским дискурсом и напослетку пристаје на сарадњу. Пред крај терапије Јадин постаје „примеран“ пацијент, открива своје снове, па чак размишља и о својој сексуалној оријентацији. Отуд се тензија између потребе за прихватањем и лечењем трауме и одбијања да се то учини, односно унутрашња борба између Јадинове „мушке“ и „женске“ стране, у серији приказује као битка између Јадиновог ега и суперега или идеалног ега, који је, према Фројду, у исти мах и идеал нације и резултат идентификације са оцем (Freud, 1914a; 1923). Идеал нације са којим се суочава Јадин исти је онај са којим се суочавају сви израелски мушкарци – идеал новог Јеврејина – док се идентификација са оцем односи на Јадинову личну животну причу. Штавише, испоставља се да Менахем, Јадинов отац, има пресудан утицај на Јадина, утицај који се у Јадинову личност уградио у виду суштинског и изразито насилног суперега. Једна од најјачих порука коју преноси ова очинска фигура јесте да „прави“ мушкарци, а нарочито борбени пилоти, не треба да причају о својим осећањима – а камоли да лече трауме – јер то је не само непожељно већ може бити и опасно.

Но, Менахем није једина релевантна очинска фигура у овом контексту. Још две симболичке очинске фигуре снажно утичу на Јадинову личност: прва је Дан Халуц (Dan Halutz), који је био командант израелских ваздухопловних снага неколико година

пре приказивања серије и начелник генералштаба ИОС-а током приказивања прве сезоне; друга је сâм Рувен, тачније, Ури Кахана, протагониста филма *Ходао је њољима* (*He Walked Through the Fields*, Yosef Milo, 1967). Наше разматрање Јадина као трауматизованог субјекта ће, стога, бити презентовано посредством фигура његова три „оца“ – Дана Халуца, Менахема Јерушалмија и Урија Кахане – али прво ћу укратко испитати однос између трауме, ционистичког покрета и маскулинитета.

Траума, ционистички покрет и маскулинитет

Разне дефиниције трауме у психоаналитичком контексту говоре о особи која претрпи велику несрећу – једнократну или виšekратну, изазвану природним или људским факторима – чиме је угрожено физичко или ментално здравље особе. Но, израз „траума“ се удаљио од првобитног смисла менталног поремећаја, те се данас употребљава у много ширем, социокултурном, контексту. Схватање према коме заједнице и народи такође могу да претрпе трауму, па чак и да је потисну или лече, заједно са порастом посттрауматског дискурса почетком 80-их година двадесетог века, довело је до свеопштег продора израза „траума“ у дискурсе о идентитету; многе друштвене групе, прво на Западу, а потом и у остатку света, почеле су да се дефинишу посредством трауматског дискурса, нарочито кроз визуру „културне трауме“ како ју је артикулисао Џефри Александер: „Културна траума настаје кад припадници заједнице *смаћрају* да су били изложени страшном догађају који оставља неизбрисив траг у заједничкој свести. Тај се догађај заувек утискује у њихово сећање и темељно и неопозиво мења њихов будући идентитет“ (Jeffrey Alexander, 2004: 1). За разлику од других дефиниција индивидуалне и колективне трауме према којима сам трауматични догађај генерише посттрауматско искуство, Александерова дефиниција „културне трауме“ одбацује становиште да траума настаје спонтано као резултат болног догађаја и тврди да је траума друштвено и културно конструисан процес, наглашавајући при томе да се траума генерише искључиво друштвеним посредовањем. То значи да ако се за неко друштво каже да пати од културне трауме, то је више ствар представе него праве суштине, културна траума се може посматрати као „замишљена траума“.

Израелско друштво, као и многа друга, дефинише себе путем културних траума, понекад се упуштајући у „надметање жртава“ (Chaumont, 1997) са другим друштвима, првенствено са палестинским друштвом, што представља средство реafirмације моралне супериорности израелског друштва. Но, без обзира на трауматичне догађаје уграђене у израелски идентитет и без обзира на предности које доноси позиција жртве, израелска култура има амбивалентан став према сопственим траумама.

Један од главних разлога за то, стога, мора бити у вези са сликом коју израелско друштво жели да створи о себи, а нарочито са пожељном сликом маскулинитета. Један од првих циљева ционистичке идеологије био је да се тело мушкарца Јеврејина рехабилитује и трансформише из нејаког, несавршеног, феминизираног и хомосексуалног тела (како га виде и антисемитски и ционистички дискурси) у антидијаспорично, снажно и мужевно тело (Gluzman, 2007: 13). „Нови Јеврејин“, како је назван тај рехабилитовани Јеврејин, „био је идентичан стереотипу маскулинитета који је пратио настанак

модерног индустријског друштва као спољна манифестација праве мужевности“ (Mosse, 1985: 570). Један од најважнијих аспеката „рехабилитације јеврејског тела“ чини фокусирање на култивацију тела, што представља одступање од претежне култивације ума на којој инсистира дијаспорични јудаизам (Gluzman, 2007: 23); другим речима, како се популарно изразио Макс Нордау (Max Nordau): „јудаизам кафетерије“ (Mosse, 1985: 574) замењен је „јудаизмом мишића“, при чему намера није да се промовише искључиво физичка снага него и ментално здравље (ibid.: 578). На основу тога се појавило виђење да вредности попут „скептичне филозофске дискусије, непристрасне критике и ауторефлексije“, који су се у јеврејској култури неговали вековима, „спутавају промене, кохезију групе и развој“ (Rolnik, 2012: 137); такође, парола „више рада, мање приче“ (ibid.: 136) постала је један од основних принципа ционистичке идеологије.

Имајући на уму тај контекст, не изненађује што су се принципи психоанализе сматрали неспојивим са сликом коју ционистички покрет ствара о Јеврејима (Gluzman, 2007: 20) и што се и психолошко филозофирање сматрало неспојивим са приземном, материјалном и продуктивном природом антидијаспоричног етоса. То негативно виђење психологије очигледно је имало пресудан утицај на спремност и способност израелског друштва да се позабави трауматичним искуствима како на индивидуалном тако и на колективном плану. Слика новог Јеврејина је не само потпуно одбацила позицију жртве – везану за пасивност, нејаконост и женскост – већ се и сам чин самопреиспитивања и сваки процес самоанализе, па самим тим и лечење трауме, сматрало непотребним, па чак и опасним. То становиште се манифестовало у начину на који је израелско друштво, а сходно томе и држава, приступило трауми Холокауста; како каже Доминик Лакапра: „Израел није желео да слуша преживеле углавном зато што су Израелци, из разумљивих разлога, настојали да изграде другачију државу са другачијим политичким актером“ (LaCapra, 2014: 158). Лакапра даље каже: „Циљ је био прећи из жртве у актера без разматрања процеса опстанка и промишљања прошлости“ (ibid.).

Дешавања током Холокауста нису једине трауме које су остале нелечене, како на индивидуалном тако и на колективном нивоу; исти је случај и са многим другим болним искуствима у којима је израелски субјект наводно испољио слабост и себе сматрао жртвом. Зато су, на пример, у израелској армији све до седамдесетих година прошлог века ућуткивани војници који су патили од гранатног шока, чиме им је ускраћена могућност лечења постојеће трауме. Таква незванична политика заснивала се на укореваном веровању да гранатни шок „не постоји“ у ИОС-у, те званично није признат као стање које захтева лечење (Stein, 2003: 68), а увођење психоанализе у војне установе изазваће опасан талас „непотребних“ захтева за психотерапијом; стога је порука војницима гласила да од терапије неће имати никакве користи (ibid.: 73). „Нови Јеврејин“, увек у мушком роду, у почетку је конструисан као централни идеал коме сваки имигрант, а касније Сабра, треба да стреми, да би после постао нови облик неумољивог суперега чији се захтеви морају испунити.

Ционистички субјект, међутим, није увек био у могућности да испуни те захтеве и изнова је наилазио на јаз између националног идеала и сопственог животног искуства. Стога је јасно зашто је постционистички покрет покушао да дестабилизује фигуру „новог Јеврејина“, да укаже на произвољност „његове“ конструкције и да обелодани

високу цену коју су платили како „нови Јевреји“ тако и њихово (родно, национално и етничко) „друго“. Један од првих постционистичких циљева био је да укаже на вештачку природу слике маскулинитета, а потом да понуди алтернативни, флексибилнији модел маскулинитета.

Период израелске телевизије окарактерисан постционистичким елементима, назван „Израелска посттелевизија“, насупротив ционистичкој књижевности или филму, наглашава конструкцију мушког тела и цену која се за то плаћа. Сада ћу илустровати како се та схватања испољавају у серији *На џерајији* тако што ћу анализирати Јадинов однос и везе са различитим очинским фигурама.

Дан Халуц и траума починиоца

Премда му се име не помиње у серији, фигура Дана Халуца, који је постављен за шефа генералштаба ИОС-а пред сам почетак емитовања *На џерајији*, надвија се над ликом Јадина у коме се може чути одјек Халуцевих ставова и изјава. Главни догађај који их повезује јесте „циљани атентат“ на Салаха Шахада (Salah Shahade), команданта војног крила Хамаса, који су извршили пилоти ИОС-а бацањем бомбе од једну тону на Шахадову кућу 2002. године. Осим Шахада и једног оперативца Хамаса, у бомбардовању је убијено четрнаест цивила, од којих једанаесторо деце. У израелској штампи су се после тога појавиле паролe против бомбардовања; једна је постављала питање: „Пилоту који је бацио бомбу: Како спаваш ноћу?“ Халуц, командант ваздухопловних снага у то време, одлучио је да одговори на то питање, те је током састанка са члановима ескадриле, међу којима се налазио и пилот који је бацио бомбу, изјавио следеће:

Момци [...], ноћу мирно спавао. А и ја мирно спавам. Не бирао сам међу њима кога да изабрају у овом случају. Ви сте савршено извршили задатак. Без икаквог проблема. Понављам: ви нисте имали никаквог проблема. Поступили сте потпуно исправно у вези са инструкцијама које сте добили. Нисте скренули ни милиметар удесно нити улево. Сви који имају неку примедбу могу да се обраћају мени. (Levy-Barzilai, 2002)

Заплет у коме Јадин убија невинe цивиле бацајући бомбу од једне тоне у покушају ликвидације озлоглашеног терористе очигледна је алузија на Шахадов атентат. Штавише, кад га Рувен пита како се осећа због онога што је учинио, Јадин понавља Халуцеве речи као мантру, чиме се указује на експлицитну везу између два догађаја. Јадин прво каже да нема грижу савести нити осећај кривице због онога што је учинио, као и да „мирно спава“. То што Јадин и Халуц могу чврсто да спавају након бомбардовања указује на то да догађаји у којима учествују нимало не утичу на њих јер, што се њих и система у чијим оквирима делују тиче, ти догађаји нису проблематични. Слично томе, како сматра Стајн (Stein), чак и кад је ИОС признао да гранатни шок представља психолошки поремећај, није се сматрало да од њега могу патити и починиоци, па ИОС није постављао питања осећања кривице војника због убиства и других дела почињених у току борбених дејстава.

Веза између Халуца и Јадина, међутим, иде даље: након поменуте изјаве, новинар израелског дневног листа *Харец* Веред Леви-Барзилај поставио је Халуцу питање: „Зар

није легитимно питати пилота шта осети након што баци бомбу?" на шта је Халуц одлучно одговорио: „Не. То није легитимно питање. Али ако баш хоћете да знате шта осетим кад бацам бомбу, рећи ћу вам: осетим како авион мало поскочи услед испуштања бомбе. За трен ока се опет смири и готово. Ето, то осетим.“ (Levy-Barzilai, 2002)

Ова Халуцева изјава, која се утиснула у израелско сећање, у незнатно измењеном облику понавља се у Јадиновом разговору са Рувеном. Током пете сеансе, Рувен губи контролу над собом и почиње да дави Јадину. После неколико тренутака Рувен долази себи и пушта Јадину; Јадин остаје да лежи на каучу видно узнемирен, док Рувен стоји над њим. Када га током наредне сеансе Рувен упита: „Шта си осетио кад сам те напао“, Јадин одговара: „Крило авиона је мало поскочило, ето то сам осетио.“ Веома је интересантно што Јадин парафразира Халуцеве речи у овом контексту јер то указује на замену улога: говорећи из позиције пилота који баца бомбу из авиона, Халуц каже да осети „како авион мало поскочи“, чиме одриче могућност постојања душевне боли код нападача и одбацује и саму помисао на то да траума може да се појави код починиоца. Насупрот томе, Јадин говори из позиције угроженог кад каже да је „крило авиона мало поскочило“, чиме фигуративно постаје „бомбардовани“ пре него „бомбаш“. Тај утисак се појачава тиме што је сцена напада на Јадину снимљена из горњег ракурса, чиме је Јадин стављен у позицију Палестинца на којег пада бомба из ИОС-овог авиона. Преузимањем речи починиоца (који наводно не осећа ништа) и изговарајући их из позиције жртве (која доживљава трауму), Јадин прихвата управо оно што одбија да призна током терапијских сеанси: да убијање невиних људи, чак и кад је ненамерно, може бити трауматично.

Штавише, Јадин се у тексту гради као лик који пати од гранатног шока јер испољава два главна симптома поремећаја, који су, према Стајну, отупелост и немир (2003: 61). С једне стране, Јадин се емоционално ограђује и од чина бомбардовања и од сопствене клиничке смрти, доживљавајући их као туђу причу због чега о њима понекад чак говори у трећем лицу. С друге стране, Јадинова погибија током војне вежбе када одбија да прекине напад на „непријатељски“ авион, те се прогонећи мету закуцава у планину, указује на стање појачане физичке активности, односно, како каже Стајн, хиперкинетичко стање, у коме војник може да изгуби оријентацију, па чак и да неконтролисано похрли према непријатељској линији (ibid.: 61). У складу с тим, оповргавајући Халуцеве тврдње, *На терапији* заступа становиште да израелска окупација, а серија јасно ставља Израел у улогу починиоца, узима велики ментални данак од војника ИОС-а представљених у лику Јадину који површински прихвата Халуцеву доктрину. На тај начин серија открива цену коју би Израелци могли да плате за своју улогу у окупацији.

Поврх тога, Лакаприн појам „трауме починиоца“, који преузима *На терапији*, са собом носи политичке и моралне импликације. Према њему, траума починиоца „мора се прихватити и на неки начин лечити уколико починиоци желе да се дистанцирају од ранијег учешћа у смртоносним идеологијама и праксама“ (LaCapra, 2014: 79). У том смислу *На терапији* упућује двоструку критику на рачун ционистичке идеологије, или бар на рачун ционистичког идеала маскулинитета: серија не само да „захтева“ да Јадин, као отеловљење „новог Јеврејина“ иде на терапију и лечи своју трауму него га

приказује и као агресора. Стога једна од главних порука серије *На ѿерајији* гласи да уколико израелско друштво као починилац не пристане на лечење своје трауме, може опет доћи у ситуацију да учествује у спровођењу „смртоносних идеологија и пракси“. (...)

На ѿерајији су скоро једногласно поздравили припадници израелског високог друштва, а нарочито припадници владајућих структура. Бројни су разлози ове позитивне реакције, али чини се да је један од њих тај што серија изражава уверење да се иза сваког војника, чак и оног који је одговоран за смрт невине деце, крије „добра душа“ коју одговарајућа терапија може не само да открије него да је, можда, и спаси. Одушевљење серијом *На ѿерајији* у Израелу и борба за душу израелског војника предмет су разматрања наредног поглавља.

Библиографија:

- Almog, O. (2004), *Farewell to Srulik: Changing Values Among the Israeli Elite*, Haifa: University of Haifa Press [хебрејски].
- Freud, S. (1914 а). “On Narcissism”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, том XIV, 67–102. London: Hogarth.
- Freud, S. (1923), “The Ego and the Id”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, том XIX, 1–66, London: Hogarth.
- Alexander, J. C. (2004), “Toward a Theory of Cultural Trauma”, у: J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser и P. Sztompka (yp.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, 1–30, Berkeley, CA: University of California Press.
- Chaumont, J. (1997), *La Concurrence des Victimes: Génocide, Identité, Reconnaissance*, Paris: La Découverte & Syros.
- Gluzman, M. (2007), *The Zionist Body: Nationalism, Gender and Sexuality in Modern Hebrew Literature*, Tel Aviv: HaKibbutz Hameuchad [хебрејски].
- Rolnik, E. (2012), *Freud in Zion: Psychoanalysis and the Making of Modern Jewish Identity*, London: Karnac Books.
- Mosse, G. L. (1985), *Nationalism and Sexuality Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- LaCapra, D. (2014), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Landesman, O. и Bendor, R. (2011), “Animated Recollection and Spectatorial Experience in *Waltz with Bashir*”, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6 (3): 353–370.
- Stein, Y. (2003), *The Flutist from Vienna: On Personal Responsibility*, Jerusalem: Keter.
- Levy-Barzilai, V. (2002), “The High and the Mighty”, *Haaretz*, 21. avgust.

ТО НИЈЕ ТВ, ТО ЈЕ НА ТЕРАПИЈИ: РЕВИЗИЈА „ИЗРАЕЛСТВА“

(...)

На шерайији је контроверзна серија

Тврдња Јаела Мунка (Yael Munk) да серија *На шерайији* распршује културне митове доводи нас до једне њене особине разматране у критичким приказима: по свој прилици *То није ТВ, то је На терапији*. Серија *На шерайији* је не само пружила увид у израелску животну стварност већ је храбро артикулисала ставове и мишљења која се ретко чују у израелском друштву; не само симбол израелског друштва, *На шерайији* је „мрачна метафора стања нације“ (Tan-Brink, 2005). У приказу једне епизоде Ранан Шакед (Raanan Shaked) даје следећи опис: „Огромна бурад барута, све до једног у строју оригинални израелски производи – међу њима Холокауст и друга генерација,³ мачизам, сексуални идентитет, етнички идентитет, односи између очева и синова, насиље и репресија – детонирана су једно за другим на малим екранима у кратких али спектакуларних и упечатљивих пола сата (Shaked, 2005б). Другим речима, *На шерайији* приказује контроверзна мишљења и тиме испољава једну од главних одлика „квалитетне телевизије“ (Thompson, 1997: 15).

Једно мишљење се не слаже са скоро једногласном хвалом критичара: рабин Мордехаи Варди (Mordechai Vardi), руководиоца студијског програма Писање сценарија на Факултету за студије телевизије, филма и уметности Ма'алех у Јерусалиму, неповољно је оценио серију у чланку објављеном у десничарској ортодоксној публикацији *Некуда*. Варди тврди да је серија „крајње опсцена у погледу језика и садржаја“, па чак саветује да „омладину треба држати подаље од таквог материјала“ (Vardi, 2006: 66). Поврх критика на рачун експлицитне сексуалности и левичарских убеђења, једна од Вардијевих главних замерки тиче се приказа брака: „У серији скоро да није приказан нити поменут ниједан брачни пар који није доживео превару [...] према конвенцијама успостављеним у серији, превара сама по себи није проблем [...], серија толерише ванбрачне односе“ (ibid.: 68).

Вардијева осуда дошла је као прерушени благослов за серију, будући да такав напад у име десничара и верских представника само служи да даље истакне, бар према мишљењу критичара који пишу у име секуларне јавности, храбру и контроверзну природу серије, а тиме и њен ранг „квалитетне“ серије. С друге стране, Вардијева критика наглашава до које мере су контроверзност и израелство производ критичких текстова, а не текста серије. Стога, премда се може учинити да су тврдње критичара да се серија бави израелством засноване на тексту серије, сматрати да серија представља „целокупно израелство“ прилично је проблематично, не само зато што су сви

³ Израз „друга генерација“ односи се на децу рођену у Израелу после Другог светског рата чији су родитељи дошли из Европе након страдања под нацистичким режимом. (Прим. прев.)

Варди даје још једно тумачење „израелства“ у серији и тврди да серија одражава како медијски миље базиран у Тел Авиву перципира израелску стварност, те додаје да би серија могла бити корисна утолико што испитује „ментални склоп који преовлађује међу утицајним припадницима израелске културе [...]“ (Glazer, 2008). Не само да творци серије припадају „телавивском културном миљеу“, њему припадају и сви одушевљени критичари, који су, према речима телевизијског критичара Јарона Тан-Бринка (Yaron Tan-Brink), „мушког рода, Телавивљани и Ашкенази [...], хомогена група која није репрезентативна за гледаоце и друштвене слојеве из којих гледаоци потичу“. Тан-Бринково повезивање друштвеноекономског статуса са културним преференцијама у блиском је односу са Бурдијеовим поимањем укуса. Питање укуса, односно „доброг укуса“, сматра Бурдије, није једноставна ствар већ је закомпликована друштвеним и идеолошким контекстом; појам доброг укуса опстаје захваљујући постојању „производа који су класификовани као ‘укусни’ или ‘неукусни’, ‘отмени’ или ‘вулгарни’, који су класификовани и класификујући, хијерархизовани и хијерархизујући – као и захваљујући људима који поседују принципе класификације, односно имају укус који им омогућава да међу свим производима препознају оне који им одговарају, који су ‘по њиховом укусу’“ (Bourdieu, 1993: 108). Па тако, да парафразирамо Бурдијеа, кад критичари „открију“ да је *Ha Шерайици* квалитетна серија, они тиме такође откривају себе, откривају шта је то што они желе.

Одговор на питање „Шта желе критичари?“ може се наћи на списку који је саставио Ранан Шакед у чланку „Мој мали расизам“, 2008:

Било да Шакед изражава властито мишљење или сатиризује туђе, чини се да *На терапији* нуди савршен одговор на прижељкивање описано у чланку – поседовање властитог „места“. И то не само зато што серија одише ашкенаским духом, нити због

³ Треба имати на уму да је Харлапова тврдња неаргументирана и вјеројатно неточна јер би требало побројати критичаре и теоретичаре медија које мисле као он и оне које мисле супротно (Mittell, McCabe, Akass, Creeber, Cardwell, Nelson, etc.), па видјети којих има више. (Прим. ур.)

мање-више хомогеног демографског профила ликова, већ и зато што се сматра „тешком за гледање“, због чега чин гледања постаје културна активност која захтева сложено размишљање; Шакед то описује овако:

На терапији је својеврсна шок терапија. Прошло је два дана откад сам одгледао првих пет епизода и не могу да прескочим да размишљам о њима. Нисам навикао на то да не могу да заборавим телевизију. Већ два дана не могу да избијем ту серију из главе. Мораћу поново да гледам [...]. На терапији захтева од гледалаца огромно улажање времена и пажње. Приказује се сваки дан, нема ни шрунке забаве у њој, па је њено праћење сора и захтевна свакодневна активност (Shaked, 2005a).

Изгледа да Шакед налази задовољство у тешкој активности јер га то чини посебним, осећа се као особа од квалитета и укуса. Тај осећај посебности видан је у многим критичким приказима који контрастирају *На терапији* са „обичном телевизијом“. Другим речима, премда се телевизија махом сматра губљењем времена или неозбиљном занимацијом, инфериорним медијом који подилази популарном пре него „правом“ укусу (Levine, 2008), серија *На терапији* надмашује понуду обичне телевизије и стога се у њој може уживати без гриже савести. Као и у случају сличних „квалитетних“ серија, критички текстови кажу да *На терапији* „није телевизија“ већ нешто друго: нешто квалитетније, уметничко. Друкчије речено, иако се у критици телевизија и даље сматра инфериорним медијом,³ прави се јасна разлика између „обичних“ програма и „квалитетних“ програма којима успева да се издигну изнад оквира медија (Levine, 2008: 394). Отуд није чудо што се са откупљивањем серије од стране НВО-а (под слоганом: „То није ТВ. То је НВО.“) учврстило уверење да *На терапији* „није обична телевизија“.

Но, упркос тврдњама НВО-а да се разликује од телевизије, не заборавите да је то ипак телевизијска мрежа, део једног од највећих медијских конгломерата на свету, Time Warner Inc.-а, у чијем саставу су и бројни други „обични телевизијски“ канали; то значи да употреба НВО-овог брэнда као залога квалитета има чисто економски циљ (Jaramillo, 2002: 73). Иако НОТ, компанија која је продуцирала *На терапији*, није ХБО, нити су њене матичне компаније ни изблиза тако велике као Time Warner, ипак је тешко занемарити чињеницу да израелску медијску сцену, поред пораста броја канала, карактерише и медијска консолидација и „смањење броја власника који воде и контролишу [медијске] канале“ (Limor, 2003: 1030). Исте компаније које су већински власници НОТ-а не само да у својим рукама држе огроман део израелског капитала већ контролишу и друга јавна гласила, а међу њима и канале „обичне телевизије“. Имајући то на уму, чини се да је „естетска иновација и експерименталност“ серије *На терапији* заправо „интегрисана у општу робну производњу“, односно да учествује у систему касног капитализма и задовољава његове економске потребе (Jameson, 1991: 4).

Уместо што се каже да *На терапији* „није телевизија“, било би боље класификовати серију као „парателевизију“, да се послужимо термином који је понудио Ави Санто да опише програме НВО-а који ступају у дијалог „са постојећим телевизијским форматима и праксама с намером да привуку пажњу на варијације које НВО уноси у познато телевизијско искуство“ (Santo, 2008: 24). *На терапији*, међутим, одскаче од постојећих телевизијских формата у погледу садржаја, као и у погледу индустријских пракси.

Одскакање *На ѿерайџи* од обичне телевизије, како га конструишу разни критичари, занемарује чињеницу да се серија изричито ослања на природу телевизије тиме што користи две главне карактеристике које телевизија има од самог почетка: интимност и серијалност (Newcomb, 1974: 245). Осим тога, присутна је још једна кључна особина телевизије: телевизија је најбоља не кад се фокусира на акцију већ на реакцију исписану на лицима ликова (Newcomb, 1974: 245–246).

Критички дискурс који окружују *На ѿерайџи* може се зато тумачити као настојање да се популарни културни формат заодене у рухо уметничке вредности и легитимитета како би се тиме уврстио у „подобан“ културни капитал. То настојање добија експлицитно друштвенополитички карактер када нови друштвени слојеви настоје да се издвоје „јединственим“ естетским укусом, у жељи да обезбеде легитимност културних укуса и животних стилова који се слажу са њиховим властитим преференцијама. Као што тврди Џејн Фјуер, кад неки програм носи ознаку „квалитетан“ и „комплексан“, гледаоци верују у властити „квалитетни“ статус (Feuer, 1984: 56). То уверење им омогућава да уживају у телевизијском садржају који сматрају софистициранијим, стилизованијим и психолошки дубљим од обичне понуде, те тако направе разлику између себе и „маса“ и елиминишу осећај кривице што гледају телевизију. Напослетку се чини да јединственост *На ѿерайџи* није толико повезана са инхерентним текстуалним особинама колико са тенденцијом да се у критичкој литератури истакну одређени елементи, а занемаре други, у овом случају да се истакне јединственост серије, а да се занемари чињеница да се ипак ради о телевизији која се још увек сматра инфериорним медијем према уметничким стандардима. Осим тога, један од главних начина наглашавања јединствености серије јесте истицање имена њених идејних творца, то јест њених аутора.

***На ѿерайџи* предводе талентовани творци**

Једна од главних карактеристика серије *На ѿерайџи*, како наводи критичка литература, јесте ауторска „персона“; „Серија аутора Хагаја Левија и Орија Сивана“ – гласи прва реченица одреднице у Википедији о овој серији. Квалитет и вредност серије често се приписују таленту и креативности творца. [...] Критичка литература, дакле, наводи још једну одлику „квалитетне телевизије“ – „педигре“, то јест, серија се приписује творцима са уметничком репутацијом и реномеом било на пољу телевизијске или неке друге уметности, углавном филмске (Thompson, 1997: 14). Штавише, *На ѿерайџи* су створили талентовани творци импресивног педигреа или како се уз дозу критике изразио Мордехаи Варди: „Они који су учествовали у стварању серије припадају кругу од десет процената људи на самом врху који обликују јавно мњење“ (Vardi, 2006: 66). Осим тога, може се рећи да је серију *На ѿерайџи* направио аутор, ако се послужимо овим познатим филмским појмом који се почео користити и у телевизијском дискурсу. Но, кад кажем да *На ѿерайџи* предводи аутор, или можда неколико њих, не користим термин у романтичном смислу да означим стварног човека са снажном личношћу који ту личност уграђује у своје дело. За разлику од тога, желим да нагласим да је ауторство производ дискурса, то јест, да употребим Фукоову чувену

терминологију „функција аутор“, што значи да се ствара утисак да иза текста стоји јединствен субјект и да је за настанак текста одговоран „појединац, 'дубока' инстанца, 'стваралачка' моћ, пројекат, изворно место текста“ (Foucault, 1984: 110).⁵ Али то јединство иза текста, каже Фуко, производ је дискурса и интерпретације – и поврх тога, интерпретативног чина који је дубоко укореван у културни капитал гледалаца, како тврди Бурдије (Bourdieu, 1984: 24).

Име аутора, стога, израста из дискурзивних и интерпретативних пракси пре него из самог текста. Осим тога, у доба многобројних телевизијских канала и многобројних платформи за праћење телевизијских садржаја, важно је правити разлику између тих садржаја, чиме се неким садржајима приписује ознака „светиње“ (Bourdieu, 1993: 138), па име творца функционише као значајан ауторски бренд усмерен ка млађем, софистициранијем и образованијем делу публике. Још један начин да се истакне реноме и утицај уметничке визије творца јесте да се спомене њихова креативна слобода. То се понекад постиже казивањем наратива о томе како се племенити ствараоци који желе уметничку слободу боре против продукцијских кућа или мрежа које су заинтересоване за профит и не цене уметничку визију стваралаца (Thompson, 1997: 14). Пример таквог наратива јесте прича Хагаја Левија о бројним тешкоћама које је морао да премости у потрази за неким ко ће се прихватити продукције серије *На ѿерајији*, прича у којој се ускогрудост и кратковидост разних мрежа контрастирају са храброшћу и визионарством НОТ-а. Одбила су га два канала, након чега се „обратио Првом каналу [државне] телевизије, што би требало да буде очигледан избор за ту врсту пројекта, [...] али никад нисам добио одговор [...] У међувремену је НОТ почео да показује интересовање [...] Кад се осврнем на тај период, могу рећи да је то била веома храбра одлука НОТ-а: Нико није могао ни да замисли да ће серија постићи такав успех“ (Hagai Levi, у: Shargal, 2006).

Левијева прича описује борбу ствараоца визионара против телевизијске индустрије и по томе је слична причама у позадини многих серија са ознаком „квалитетне телевизије“. Ово наводим не да бих оспорио истинитост приче већ само да бих илустровао како критички дискурс углавном наглашава оне елементе који откривају личне, креативне аспекте текста док друге занемарује. Неки критички прикази не помињу економске, индустријске и технолошке околности које су довеле до настанка *На ѿерајији* и игноришу чињеницу да се Хагај Леви налазио у позицији „продуцента“ који објектификује укус (Bourdieu, 1993: 109) критичара. Укратко, творци, или тачније речено, имена и приче стваралаца, одиграли су изузетно значајну улогу у дискурзивној трансформацији *На ѿерајији* из „индустријског телевизијског производа“ (за широке масе) у „уметничко дело“ које је створио један појединац (стваралац) за другог (гледаоца).

***На ѿерајији* има психолошку дубину**

Индивидуалистички аспект *На ѿерајији* који произлази из самог имена аутора одражава фокусираност серије на појединца, односно на психологију појединца. У томе лежи један од главних разлога зашто је серија *На ѿерајији* постала „тема дана,

⁵ Мишел Фуко, „Шта је аутор?“, прев. Елеонора Прохић, *Поља*, бр. 473 (2012), стр. 106.

а можда и тема нашег доба“ (Kanti, 2006): фокусираност на психологију генерално, а посебно на динамичку психотерапију. То двоструко доприноси стварању утиска да се ради о квалитетној серији: даје осећај дубине – на крају крајева, у центру психодинамичке терапије налазе се непрегледне дубине људске душе – и циља на образовану, имућну публику, према чијем мишљењу, како каже Џејн Фјуер „психотерапија је религија“ (Feuer, 2005: 34). Премда Фјуерова говори о америчкој култури, „психологизам америчке културе мало по мало“ продире у израелску културу још од седамдесетих година прошлог века (Almog, 2004: 681), те до почетка деведесетих година психотерапија постаје „један од ‘основних минерала’ израелске секуларне културе“ (ibid.: 82). И премда су психологистички појмови и речник преплавили све ешалоне израелског друштва, психологизам је постао „нова религија“ нарочито једног слоја друштва: буржоазије, то јест, више средње класе (ibid.: 720).

Један од главних разлога популарности психологистичког дискурса међу припадницима израелске више средње класе везан је за економски капитал потребан да би се уживало у плодовима психодинамичке терапије, која се „још увек сматра луксузом више класе“ (ibid.: 835). Из тог разлога Еран Хејат (Eran Hayut), когнитивни терапеут који не прихвата принципе психодинамичке терапије, прави разлику између популарности *На ѿерајији*, серије која се заснива на том виду терапије, и социоекономског статуса њених љубитеља: „У напредном, здравом окружењу у којем се људи брину о квалитету живота терапија као бесконачно ‘путовање’, као стални начин живота, свакако се сматра оправданом, чак и ако не постоји стварни разлог да терапија траје годинама“ („The Series *BeTipul*“, 2006). У том смислу Хејат није далеко од Фројдовог виђења психоанализе у коме каже: „Силом прилика наш рад је ограничен на имућне класе [...] наша брига не захвата шире слојеве друштва који озбиљно пате од неуроза (наведено према Illouz, 2007: 40). А будући да, као што и сам Фројд истиче, постоји „корелација између психичког обољења, излечења и социоекономског статуса“ због чега се „на туђој психичкој несрећи може зарадити“ (ibid.: 41), психотерапијско лечење не почива на принципима једнакости и демократије.

Но, иако је економски капитал значајан фактор који доприноси популарности психотерапије и донекле је неопходан да би се уживало у серији *На ѿерајији*, чини се да је другачија врста капитала главни фактор који онемогућава да сви имају приступ серији: културни капитал, како га концептуализује Бурдије. Од три облика културног капитала која наводи Бурдије, овде је најзначајнији онај који се манифестује у свом „отеловљеном стању“, који „је повезан са телом и изискује отеловљење“ (Bourdieu, 1986: 244) и који омогућава разумевање уметничког дела направљеног за најфинији укус. Проблем је у томе, како указује Бурдије, што се овај облик капитала сматра природним својством тела, док је у стварности нераскидиво повезан са другим облицима капитала: економским, институционалним и образовним. Схватање по коме је уживање у високо цењеном културном производу урођена способност натурализује осећај друштвене супериорности и припадања које деле припадници високо цењених друштвених слојева (Bourdieu, 1990: 207). Па тако, уместо да се културне преференције једне хегемоничке групе тумаче као показатељи карактера и тежњи те групе, такве преференције се сматрају потврдом вредности уметничког дела и квалитета његових конзумента.

У случају серије *На ѿерајији*, није потребан само културни и отеловљени капитал да би серија била приступачнија већ и способност схватања и изражавања емоција на одређени начин који Ева Илуз назива „емоционалним капиталом“ или „емоционалном компетенцијом“. Надовезујући се на Бурдијеа, Илузова тврди да „исто као што област културе структурише културна компетенција [...] област емоција регулише емоционална компетенција, то јест способност испољавања емоционалног стила који дефинишу и промовишу психолози. [...] изгледа да емоционални капитал покреће оне аспекте хабитуса који су најмање склони рефлексiji“ (Illouz, 2008: 63–64). А коју емоцију је најпримереније испољити у западној култури – коју израелска елита жели да опонаша – како би вас сматрали особом са великим емоционалним капиталом? Према Илузовој, ону емоцију коју описују и рекламирају психолози који су од постанка психологије држали монопол над дефиницијама и функцијама емоционалног живота како у јавној тако и у приватној сфери живота (ibid.: 210). Другим речима, ради се о истом облику капитала који је потребан онима који иду на психотерапију, као и онима који гледају *На ѿерајији*. Отуд се има утисак да импресивна популарност *На ѿерајији* међу израелском елитом има везе са посебним облицима капитала који серија захтева од гледалаца – културно отеловљени капитал и емоционални капитал – јер се ови облици капитала, упркос томе што су тесно повезани са економским капиталом, сматрају природним особинама субјекта и обично прикривају социоекономски контекст рангирања квалитета серије *На ѿерајији* (и класну динамику у позадини). Насупрот тврдњи да „*На ѿерајији* представља идеалан случај за културну анализу [...] терапијског и емоционалног стила *нашеї времена* [у коме] серија као културни производ [...] одражава релевантност емоција у *савременим грушћивима*“ (García-Martínez и García-Martínez, 2012: 119; мој курзив), износим аргумент да серија *На ѿерајији* представља, попут њених верзија широм света, идеалан начин изражавања емоција и осећања углавном припадника високог друштва.

Другим речима, не ради се о ситуацији у којој је елита открила да је серија високог квалитета због своје културне и емоционалне сложености; пре се може рећи да је елита открила властити висок квалитет, искористивши серију и психолошки дискурс како би натурализовала свој културни статус и преференције и тиме обезбедила легитимност властите друштвене повлашћености представљајући властите укусе и емоционалне способности као „дар природе“ (Bourdieu, 1990: 211).

Закључак или текст проговара

Серију *На ѿерајији* не чини само дискурс о њој, чини је и сâм њен текст. Иако се текст не може читати без припадајућег контекста, корисно је погледати какву улогу игра текст у конструисању својстава и одлика које му приписује критички дискурс, али и како их оспорава. Зато желим да се вратим на Јадина и Менахема Јерушалмија и покажем како је серија успела да помоћу психологистичког дискурса буде контроверзна, а да истовремено остане суштински израелска и буде прихваћена широм света.

Серија *На ѿерајији* изгледа да је не само фокусирана на психодинамичку терапију него и верно поштује њене принципе. Доказ се појављује се на крају друге сезоне кад

Рувен напушта праксу након што изгуби веру у своју струку. Важно је приметити да његово место не остаје упражњено; на њему се сада налази нови психолог (Шира Гефен) која Рувену каже да непоколебљиво верује у делотворност терапије. Другим речима, премда под теретом сумњи које га муче током две сезоне Рувен напушта професију, сâм текст упркос томе остаје чврсто уверен у благодети психодинамичке терапије. Један од најјачих аргумената који *На ѿерапији* износи у корист принципа психодинамичке терапије, међутим, дат је у лику који најоштрије критикује Рувена и психодинамички метод: у лику Менахема. Као што је већ речено, осим што лично напада Рувена, Менахем се својим тврдњама да је понирање у подсвест опасно такође супротставља основним поставкама психодинамичке терапије и емоционалном капиталу на коме се терапија темељи.

Упркос полисемичној природи типичној за телевизијске текстове, нема сумње у то које је пожељно тумачење текста: Менахем греши и то је опасна грешка. До овог тумачења се стиже превасходно на основу тога што је Менахем окарактерисан као безосећајна, силеџијска, патријархална фигура која је у сину угушила сваки трачак креативности. „Не чуди“, тврди Еран Хејат, „што су творци серије најлегитимнију критику терапије ставили у уста безобзирног насилника који је у прошлости чак убио рођеног оца. Тиме су творци серије речи критике (недостатак спремности да се упусти у преиспитивање савести) претворили у део патологије лика“ (*„The Series BeTipul“*, 2006: 35).

Но, изгледа да формалне одлике текста, више него његов садржај, разоткривају став према психодинамичкој терапији. *На ѿерапији* се од почетка до краја држи реалистичног стила приказивања, поштујући правила класичне монтаже и линеарног протока времена, без ауторефлексивности. Једина сцена у две сезоне серије која одступа од тог стила долази одмах после Менахемовог вербалног напада на Рувена када следи секвенца привиђења која одступа од реалистичног стила јер субјективно приказује Рувенову реакцију на напад. Током сцене привиђења, коју прати песма (не главна инструментална музичка подлога серије), Менахем се приказује као скрхан човек, што наводи Рувена да му приђе и нежно га милује по глави и покрије га кад заспи на каучу. Рувен се тада загледа кроз прозор, те угледавши Јадина као у некој визији из прошлости, поново скреће поглед на кауч и сада види остарелог себе како лежи тамо уместо Менахема. Привиђење нестаје чим песма нагло стане и тада опет видимо Рувена како седи на столици у уобичајеној позицији терапеута.

Зашто је серија тако нагло и тако видно одступила од стандардног стила?

Као што су истакли многи критичари, филмски и телевизијски текстови који приказују трауму имају тенденцију – а можда и морају – да одступе од реализма и послуже се стилем који се може назвати модернистичким или постмодернистичким, а који карактеришу прекиди и фрагментација наратива и естетике, затим, употреба понављања, спорадичних халуцинација и снова, као и нарушавање линеарног протока времена, што га чини нестабилним и неконтролисаним. То не значи да сваки приказ трауме нужно мора употребити елементе фантастике нити да свако привиђење настаје због трауме; али кад иначе крајње реалистичан текст видно одступи од реализма у само једном случају, поставља се питање зашто и зашто баш у том случају. Ако је стварни протагониста *На ѿерапији* „сама психологија“, онда се може рећи да је наш протагониста

„претрпео трауму“ и да се серија зато први и једини пут уместо реализмом служи фантастиком, што је карактеристично за трауматизовани субјект. *На ѿерајији*, другим речима, реагује трауматично када се пољуљају основне поставке текста, као што се дешава кад Менахем оптужује Рувена – тачније речено, оптужује саме поставке психотерапије – за Јадинову смрт.

На овом месту на површину избија један од етичких и политичких проблема присутних у естетским изборима серије. Све док се индивидуалне и колективне трауме јављају у оквирима терапије, текст „зна“ како да их реши и успостави осећај контроле који деле и гледаоци из своје „свезнајуће“ перспективе. Једино одступање од тих принципа – баш у тренутку кад је психодинамична терапија изложена нападу – пружа нам важне увиде у текст. Као прво, текст не само да приказује психотерапију већ се и придржава њених поставки и гледишта, чак узима терапију за „протагонисту“, чиме се може објаснити велика популарност серије *На ѿерајији* међу психотерапеутима у истој мери као и међу критичарима. Као друго, и битније, све док текст верује у принципе терапије, такође верује да постоји могућност „излечења“, могућност да се све исправи.

Шта то значи?

Једна од главних идеолошких операција израелског друштва, према тумачењу Славоја Жижека, јесте одржавање и уважавање дуалности својствене сваком војнику: у једну руку, он је „груб, чак вулгаран“ споља, а ипак „топло и брижно људско биће“ изнутра. Тако посматрано, испод безосећајне спољашњости скрива се осећајан човек; иза механичке ефикасности и етички и правно дискутабилних поступка („прљавих послова“) крију се дубоке емоције па чак и душевна бол; „испод погане површине [...] налази се златно срце“ (Žižek, 2003: 151). Штавише, Јадинова терапија „делује“ јер се крути, безосећајни борбени пилот који првобитно улази у Рувенову ординацију показује као осећајно, безмало сентиментално биће. Терапија доказује да се Јадин може спасити од самог себе, да се прекаљени слојеви на које се с годинама ношења навикао могу ољуштити. Па ипак, након Јадинове погибије, уместо да се психотерапија тумачи као средство које му је помогло да не потоне, Менахем напада њене темељне принципе јер сматра да „добри пилоти“ који успевају да функционишу упркос неморалним делима немају „златно срце“; они су „роботи“ испод чије спољашности нема ничега. Што у излогу – убиства невиних људи – то у радњи. Текст, међутим, као да не може да прихвати ту сурову истину, па зато први пут реагује трауматично. Па тако, мада текст можда поставља тешка питања о израелском друштву, у крајњој линији нуди одговоре које је лако сварити: ако се израелско друштво подвргне темељној, дугорочној терапији, нужно ће се открити да смо дубоко у души, ми Израелци морална бића; све што нам треба јесте храброст да се отиснемо на то путовање. И све док останемо „у границама прихватљивог“, могуће је истовремено бити контроверзан и популаран.

Библиографија:

- Tan-Brink, Y. (2005), „Ain't No Such Animal“, *Rating*, 27. октобар [хебрејски].
Thompson, R. J. (1997), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtyso-mething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney and Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences*, Syracuse, NY: Syracuse University Press .

- Shaked, R. (2005a), "Tipul Hova", *Ynet*, 29. август [хебрејски].
- Shaked, R. (2005b), "Tipul 10,000", *Ynet*, 11. новембар [хебрејски].
- Vardi, M. (2006). "A Country 'in Treatment': A Study of Contemporary Culture through a Television Serial", *Nekuda*, 292: 66–69. [хебрејски]
- Illouz, E. (2007), *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Cambridge: Polity.
- Illouz, E. (2008), *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help*, Berkeley, CA: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1986), "The Forms of Capital", у: J. G. Richardson (yp.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, 241–258, New York: Greenwood Press.
- Bourdieu, P. 1990), "Artistic Taste and Cultural Capital", у: J. C. Alexander и S. Seidman, *Culture and Society: Contemporary Debates*, 205–215, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1993), *Sociology in Question*, London: Sage.
- Levine, E. (2008), "Distinguishing Television: The Changing Meanings of Television Liveness", *Media, Culture and Society*, 30 (3): 393–409.
- Jaramillo, D. L. (2002), "The Family Racket: AOL Time Warner, HBO, *The Sopranos*, and the Construction of a Quality Brand", *Journal of Communication Inquiry*, 26 (1): 59–75.
- Limor, Y. (2003), "Mass Communication in Israel", у: E. Ya'ar and Z. Shavit (yp.), *Trends in Israeli Society*, 1017–1103, Tel Aviv: The Open University Press.
- Jamson, F. (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press.
- Feuer, J. (1984), "The MTM Style", у: J. Feuer, P. Kerr и T. Vahimagi (yp.), *MTM: "Quality Television"*, London: BFI.
- Feuer, J. (2005), "The Lack of Influence of Thirtysomething", у: M. Hammond и L. Mazdon (yp.), *The Contemporary Television Series*, 27–36, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Glazer, H. (2008), "The Public Knows It's Being Fed Shit", *Mouse*, 18. децембар [хебрејски].
- Santo, A. (2002), "'Fat Fuck! Why Don't you Take a Look in the Mirror?': Weight, Body Image, and Masculinity in *The Sopranos*", у: D. Lavery (yp.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, 72–95, New York: Columbia University Press.
- Newcomb, H. (1974), *TV: The Most Popular Art*, New York: Anchor Books.
- Žižek, Slavoj. (2003) *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*, London: MIT Press

Изворник: Itay Harlap, *Television Drama in Israel*, Bloomsbury Publishing Inc, 2017.

(С енглеској превода **Најџаша Камџмарк**)