



POVRATAK NACIJE: FIGURA RATNIKA U SERIJI *NA TERAPIJI (BETIPUL)*

Na terapiji (hebr. *BeTipul*, HOT3, 2005–2008) jedna je od najuspešnijih serija izraelske televizije, bar ako je suditi po kritičkom diskursu. Prodana je prestižnoj kablovskoj mreži HBO (*In Treatment*, 2008–10), posle čega ju je otkupilo još sedamnaest televizijskih servisa širom sveta. Originalni izraelski format uglavnom je prilagođen lokalnim kulturnim potrebama i ukusu, a u scenariju preovlađuje psihološki diskurs, što je samo po sebi rezultat američkog kulturnog uticaja na izraelsko društvo (Almog, 2004: 633) i svedoči o tome da je tekst naišao na globalni odaziv. No, analizom originalne verzije *Na terapiji* otkriva se da je serija duboko ukorenjena u izraelsku kulturu, odnosno da je proizvod širih kulturnih promena koje su se desile u izraelskom društvu od njegovog osnivanja. Fokusirajući se na lik borbenog pilota Izraelskih odbrambenih snaga (IOS) Jadinu Jerušalmiju, iznosim argument da je *Na terapiji* tvorevina postcionističkog kulturnog senzibiliteta koji podriva konceptualizaciju izraelskog Jevrejina kao večite žrtve, te koji obelodanjuje po koju cenu je konstruisana slika „novog Jevrejina“ i posledice te konstrukcije po izraelskog muškarca. (...)

U prvoj sezoni serije, u ordinaciju psihijatra Ruvena svakog ponedeljka dolazi pacijent Jadin Jerušalmi, četrdesetogodišnji borbeni pilot IOS-a, oženjen, otac dvoje dece i sin Jevrejina koji je preživeo Holokaust. Tokom bombardovanja grada Ramala Jadin je usmrtio dvanaest palestinskih civila bacivši bombu od jedne tone i pogodivši zgradu gde se prema informacijama krio osumnjičeni terorista. Deset dana kasnije Jadin doživljava kliničku smrt izazvanu srčanim napadom koji je dobio za vreme napornog i dugačkog teniskog meča. Nakon tih događaja naređeno mu je da ode kod vojnog psihologa; Jadin, međutim, odlučuje da ode kod Ruvena, kome objašnjava da je došao na „rutinski pregled“ pre no što sa Lekarima bez granica poseti Ramalu i mesto gde je pala bomba; sve što želi od Ruvena jeste da „potpiše“ da je sposoban za posetu, odnosno da je „pri čistoj svesti“. Naredne nedelje Jadin ponovo ide kod Ruvena „samo“ da pita da li da ostavi suprugu, pa opet kasnije „samo“ da pita da li da se upusti u ljubavnu vezu sa jednom Ruvenovom pacijentkinjom. Drugim rečima, što se tiče Jadinu, on ne ide na terapiju, već se svake nedelje samo konsultuje oko specifičnih dilema. Posle nekoliko nedelja, međutim, budući da sve teže podnosi seanse, Jadin prestaje da ide na terapiju, vraća se letenju prvi put nakon bombardovanja i tokom vežbe gine u nesreći za koju se, uprkos zvaničnom saopštenju, sumnja da je zapravo samoubistvo. Nakon što je Jadin „likvidiran“ pred kraj prve sezone, njegov lik još dugo nastavlja da progoni Ruvena i samu seriju. Jadinov otac Menahem dolazi kod Ruvena odmah posle Jadinove smrti, kriveći Ruvena – i psihoterapiju kao struku – za sinovljevu smrt. Menahem se ponovo pojavljuje u prvoj epizodi druge sezone i zahteva od Ruvena da

prestane da se bavi psihoterapijom, zapretivši mu da će ga u suprotnom tužiti zbog nesavesnog lečenja. Taj sudski proces se nadvija nad celom sezonom i okončava se tek u poslednjoj epizodi kad Ruven – a možda i psihodinamička terapija uopšte – biva oslobođen optužbe.

Serijska *Na terapiji* je u izraelskoj kritici tumačena kao alegorija izraelskog društva, a lik Jadina naročito je istican kao otelovljenje ambivalentnog izraelskog maskuliniteta na početku 21. veka. U jednu ruku, Jadin je borbeni pilot i kao takav otelovljuje san o „novom Jevrejinu“, poznatom i kao „Sabra“ (kako kaže njegov otac: „Pametna, snažna osoba, a ne tamo neki šmokljan. Prava muška!“). U drugu ruku, Jadinov lik ispoljava elemente individualističkog (čak i hedonističkog) etosa koji je postao karakterističan za izraelsko društvo u proteklih nekoliko decenija, etosa koji želi pojedinca staviti ispred iskustva zajednice i kao takav se sukobljava sa tradicionalnim shvatanjem Sabre kao figure koja oličava potpuno i dragovoljno žrtvovanje zarad nacionalnog, kolektivnog interesa. Spoj sukobljenih modela izraelskog maskuliniteta u Jadinovom liku manifestuje se i u njegovom stavu prema psihoterapiji. S jedne strane, odano služenje izraelskom narodu i njegovim interesima pokazuje da Jadin usvaja osnovne principe cionističke ideologije koja ne prihvata ni sam pojam psihoterapije. Otpor prema terapiji Jadin izražava time što uporno ostaje pri tome da „zapravo“ ne dolazi na terapiju, zatim time što otvoreno iskazuje prezir prema Ruvenu i prema pitanjima koja mu Ruven postavlja, kao i time što mu ostavlja keš na stolu, kao da je mušterija koja plaća usluge prostitutke. S druge strane, kao član sekularne, individualističke kulture i pripadnik više srednje klase – klase koja je usvojila „psihologistički jezik“ kao „jedan od svojih osnovnih ‘minerala’“ (Almog, 2004: 823) i kao bitan deo svog pogleda na svet – Jadin je upoznat sa psihoterapeutskim diskursom i naposljetku pristaje na saradnju. Pred kraj terapije Jadin postaje „primeran“ pacijent, otkriva svoje snove, pa čak razmišlja i o svojoj seksualnoj orijentaciji. Otud se tenzija između potrebe za prihvatanjem i lečenjem traume i odbijanja da se to učini, odnosno unutrašnja borba između Jadinove „muške“ i „ženske“ strane, u seriji prikazuje kao bitku između Jadinovog ega i superega ili idealnog ega, koji je, prema Frojdu, u isti mah i ideal nacije i rezultat identifikacije sa ocem (Freud, 1914a; 1923). Ideal nacije sa kojim se suočava Jadin isti je onaj sa kojim se suočavaju svi izraelski muškarci – ideal novog Jevrejina – dok se identifikacija sa ocem odnosi na Jadinovu ličnu životnu priču. Štaviše, ispostavlja se da Menahem, Jadinov otac, ima presudan uticaj na Jadina, uticaj koji se u Jadinovu ličnost ugradio u vidu suštinskog i izrazito nasilnog superega. Jedna od najjačih poruka koju prenosi ova očinska figura jeste da „pravi“ muškarci, a naročito borbeni piloti, ne treba da pričaju o svojim osećanjima – a kamoli da leče traume – jer to je ne samo nepoželjno već može biti i opasno.

No, Menahem nije jedina relevantna očinska figura u ovom kontekstu. Još dve simboličke očinske figure snažno utiču na Jadinovu ličnost: prva je Dan Haluc (Dan Halutz), koji je bio komandant izraelskih vazduhoplovnih snaga nekoliko godina pre prikazivanja serije i načelnik generalštaba IOS-a tokom prikazivanja prve sezone; druga je sâm Ruven, tačnije, Uri Kahana, protagonista filma *Hodao je poljima* (*He Walked Through the Fields*, Yosef Milo, 1967). Naše razmatranje Jadina kao traumatizovanog subjekta će, stoga, biti prezentovano

posredstvom figura njegova tri „oca“ – Dana Haluca, Menahema Jerušalmija i Urija Kahane – ali prvo ću ukratko ispitati odnos između traume, cionističkog pokreta i maskuliniteta.

Trauma, cionistički pokret i maskulinitet

Razne definicije traume u psihoanalitičkom kontekstu govore o osobi koja pretrpi veliku nesreću – jednokratnu ili višekratnu, izazvanu prirodnim ili ljudskim faktorima – čime je ugroženo fizičko ili mentalno zdravlje osobe. No, izraz „trauma“ se udaljio od prvobitnog smisla mentalnog poremećaja, te se danas upotrebljava u mnogo širem, sociokulturnom, kontekstu. Shvatanje prema kome zajednice i narodi takođe mogu da pretrpe traumu, pa čak i da je potisnu ili leče, zajedno sa porastom posttraumatskog diskursa početkom 80-ih godina dvadesetog veka, dovelo je do sveopšteg prodora izraza „trauma“ u diskurse o identitetu; mnoge društvene grupe, prvo na Zapadu, a potom i u ostatku sveta, počele su da se definišu posredstvom traumatskog diskursa, naročito kroz vizuru „kulturne traume“ kako ju je artikulisao Džefri Aleksander: „Kulturna trauma nastaje kad pripadnici zajednice *smatraju* da su bili izloženi strašnom događaju koji ostavlja neizbrisiv trag u zajedničkoj svesti. Taj se događaj zauvek utiskuje u njihovo sećanje i temeljno i neopozivo menja njihov budući identitet“ (Jeffrey Alexander, 2004: 1). Za razliku od drugih definicija individualne i kolektivne traume prema kojima sam traumatični događaj generiše posttraumatsko iskustvo, Aleksanderova definicija „kulturne traume“ odbacuje stanovište da trauma nastaje spontano kao rezultat bolnog događaja i tvrdi da je trauma društveno i kulturno konstruisan proces, naglašavajući pri tome da se trauma generiše isključivo društvenim posredovanjem. To znači da ako se za neko društvo kaže da pati od kulturne traume, to je više stvar predstave nego prave suštine, kulturna trauma se može posmatrati kao „zamišljena trauma“.

Izraelsko društvo, kao i mnoga druga, definiše sebe putem kulturnih trauma, ponekad se upuštajući u „nadmetanje žrtava“ (Chaumont, 1997) sa drugim društvima, prvenstveno sa palestinskim društvom, što predstavlja sredstvo reafirmacije moralne superiornosti izraelskog društva. No, bez obzira na traumatične događaje ugrađene u izraelski identitet i bez obzira na prednosti koje donosi pozicija žrtve, izraelska kultura ima ambivalentan stav prema sopstvenim traumama.

Jedan od glavnih razloga za to, stoga, mora biti u vezi sa slikom koju izraelsko društvo želi da stvori o sebi, a naročito sa poželjnom slikom maskuliniteta. Jedan od prvih ciljeva cionističke ideologije bio je da se telo muškarca Jevrejina rehabilituje i transformiše iz nekog, nesavršenog, feminiziranog i homoseksualnog tela (kako ga vide i antisemitski i cionistički diskursi) u antidijasporično, snažno i muževno telo (Gluzman, 2007: 13). „Novi Jevrejin“, kako je nazvan taj rehabilitovani Jevrejin, „bio je identičan stereotipu maskuliniteta koji je pratio nastanak modernog industrijskog društva kao spoljna manifestacija prave muževnosti“ (Mosse, 1985: 570). Jedan od najvažnijih aspekata „rehabilitacije jevrejskog tela“ čini fokusiranje na kultivaciju tela, što predstavlja odstupanje od pretežne kulture uma na kojoj insistira dijasporični judaizam (Gluzman, 2007: 23); drugim rečima,

kako se popularno izrazio Maks Nordau (Max Nordau): „judaizam kafeterije“ (Mosse, 1985: 574) zamenjen je „judaizmom mišića“, pri čemu namera nije da se promoviše isključivo fizička snaga nego i mentalno zdravlje (ibid.: 578). Na osnovu toga se pojavilo viđenje da vrednosti poput „skeptične filozofske diskusije, nepristrasne kritike i autorefleksije“, koji su se u jevrejskoj kulturi negovali vekovima, „sputavaju promene, koheziju grupe i razvoj“ (Rolnik, 2012: 137); takođe, parola „više rada, manje priče“ (ibid.: 136) postala je jedan od osnovnih principa cionističke ideologije.

Imajući na umu taj kontekst, ne iznenađuje što su se principi psihoanalize smatrali nespojivim sa slikom koju cionistički pokret stvara o Jevrejima (Gluzman, 2007: 20) i što se i psihološko filozofiranje smatralo nespojivim sa prizemnom, materijalnom i produktivnom prirodom antidijaspornog etosa. To negativno viđenje psihologije očigledno je imalo presudan uticaj na spremnost i sposobnost izraelskog društva da se pozabavi traumatičnim iskustvima kako na individualnom tako i na kolektivnom planu. Slika novog Jevrejina je ne samo potpuno odbacila poziciju žrtve – vezanu za pasivnost, nejakost i ženskost – već se i sam čin samopreispitivanja i svaki proces samoanalize, pa samim tim i lečenje traume, smatralo nepotrebnim, pa čak i opasnim. To stanovište se manifestovalo u načinu na koji je izraelsko društvo, a shodno tome i država, pristupilo traumi Holokausta; kako kaže Dominik Lakapra: „Izrael nije želeo da sluša preživeli uglavnom zato što su Izraelci, iz razumljivih razloga, nastojali da izgrade drugačiju državu sa drugačijim političkim akterom“ (LaCapra, 2014: 158). Lakapra dalje kaže: „Cilj je bio preći iz žrtve u aktera bez razmatranja procesa opstanka i promišljanja prošlosti“ (ibid.).

Dešavanja tokom Holokausta nisu jedine traume koje su ostale nelečene, kako na individualnom tako i na kolektivnom nivou; isti je slučaj i sa mnogim drugim bolnim iskustvima u kojima je izraelski subjekt navodno ispoljio slabost i sebe smatrao žrtvom. Zato su, na primer, u izraelskoj armiji sve do sedamdesetih godina prošlog veka učtkivani vojnici koji su patili od granatnog šoka, čime im je uskraćena mogućnost lečenja postojeće traume. Takva nezvanična politika zasnivala se na ukorenjenom verovanju da granatni šok „ne postoji“ u IOS-u, te zvanično nije priznat kao stanje koje zahteva lečenje (Stein, 2003: 68), a uvođenje psihoanalize u vojne ustanove izazvaće opasan talas „nepotrebnih“ zahteva za psihoterapijom; stoga je poruka vojnicima glasila da od terapije neće imati nikakve koristi (ibid.: 73). „Novi Jevrejin“, uvek u muškom rodu, u početku je konstruisan kao centralni ideal kome svaki imigrant, a kasnije Sabra, treba da stremi, da bi posle postao novi oblik neumoljivog superega čiji se zahtevi moraju ispuniti.

Cionistički subjekt, međutim, nije uvek bio u mogućnosti da ispuni te zahteve i iznova je nailazio na jaz između nacionalnog ideala i sopstvenog životnog iskustva. Stoga je jasno zašto je postcionistički pokret pokušao da destabilizuje figuru „novog Jevrejina“, da ukaže na proizvoljnost „njegove“ konstrukcije i da obelodani visoku cenu koju su platili kako „novi Jevreji“ tako i njihovo (rodno, nacionalno i etničko) „drugo“. Jedan od prvih postcionističkih ciljeva bio je da ukaže na veštačku prirodu slike maskuliniteta, a potom da ponudi alternativni, fleksibilniji model maskuliniteta.

Period izraelske televizije okarakterisan postcionističkim elementima, nazvan „Izraelska posttelevizija“, nasuprot cionističkoj književnosti ili filmu, naglašava konstrukciju muškog tela i cenu koja se za to plaća. Sada ću ilustrovati kako se ta shvatanja ispoljavaju u seriji *Na terapiji* tako što ću analizirati Jadinov odnos i veze sa različitim očinskim figurama.

Dan Haluc i trauma počinioca

Premda mu se ime ne pominje u seriji, figura Dana Haluca, koji je postavljen za šefa generalštaba IOS-a pred sam početak emitovanja *Na terapiji*, nadvija se nad likom Jadinu u kome se može čuti odjek Halucevih stavova i izjava. Glavni događaj koji ih povezuje jeste „ciljani atentat“ na Salaha Šahada (Salah Shahade), komandanta vojnog krila Hamasa, koji su izvršili piloti IOS-a bacanjem bombe od jednu tonu na Šahadovu kuću 2002. godine. Osim Šahada i jednog operativca Hamasa, u bombardovanju je ubijeno četrnaest civila, od kojih jedanaestoro dece. U izraelskoj štampi su se posle toga pojavile parole protiv bombardovanja; jedna je postavljala pitanje: „Pilotu koji je bacio bombu: Kako spavaš noću?“ Haluc, komandant vazduhoplovnih snaga u to vreme, odlučio je da odgovori na to pitanje, te je tokom sastanka sa članovima eskadrile, među kojima se nalazio i pilot koji je bacio bombu, izjavio sledeće:

Momci [...], noću mirno spavate. A i ja mirno spavam. Ne birate vi mete niti ste ih izabrali u ovom slučaju. Vi ste savršeno izvršili zadatak. Besprekorno. Ponavljam: vi nemate nikakav problem. Postupili ste tačno prema instrukcijama koje ste dobili. Niste skrenuli ni milimetar udesno niti ulevo. Svi koji imaju neku primedbu mogu da se obrate meni. (Levy-Barzilai, 2002)

Zaplet u kome Jadin ubija nevine civile bacajući bombu od jedne tone u pokušaju likvidacije ozloglašenog teroriste očigledna je aluzija na Šahadov atentat. Štaviše, kad ga Ruven pita kako se oseća zbog onoga što je učinio, Jadin ponavlja Haluceve reči kao mantru, čime se ukazuje na eksplicitnu vezu između dva događaja. Jadin prvo kaže da nema grižu savesti niti osećaj krivice zbog onoga što je učinio, kao i da „mirno spava“. To što Jadin i Haluc mogu čvrsto da spavaju nakon bombardovanja ukazuje na to da događaji u kojima učestvuju nimalo ne utiču na njih jer, što se njih i sistema u čijim okvirima deluju tiče, ti događaji nisu problematični. Slično tome, kako smatra Stajn (Stein), čak i kad je IOS priznao da granatni šok predstavlja psihološki poremećaj, nije se smatralo da od njega mogu patiti i počinioci, pa IOS nije postavljao pitanja osećanja krivice vojnika zbog ubistava i drugih dela počinjenih u toku borbenih dejstava.

Veza između Haluca i Jadinu, međutim, ide dalje: nakon pomenute izjave, novinar izraelskog dnevnog lista *Harec* Vered Levi-Barzilaj postavio je Halucu pitanje: „Zar nije legitimno pitati pilota šta oseti nakon što baci bombu?“ na šta je Haluc odlučno odgovorio: „Ne. To nije legitimno pitanje. Ali ako baš hoćete da znate šta osetim kad bacim bombu, reći ću vam: osetim kako avion malo poskoči usled ispuštanja bombe. Za tren oka se opet smiri i gotovo. Eto, to osetim.“ (Levy-Barzilai, 2002)

Ova Haluceva izjava, koja se utisnula u izraelsko sećanje, u neznatno izmenjenom obliku ponavlja se u Jadinovom razgovoru sa Ruvenom. Tokom pete seanse, Ruven gubi kontrolu nad sobom i počinje da davi Jadina. Posle nekoliko trenutaka Ruven dolazi sebi i pušta Jadina; Jadin ostaje da leži na kauču vidno uznemiren, dok Ruven stoji nad njim. Kada ga tokom naredne seanse Ruven upita: „Šta si osetio kad sam te napao“, Jadin odgovara: „Krilo aviona je malo poskočilo, eto to sam osetio.“ Veoma je interesantno što Jadin parafrazira Haluceve reči u ovom kontekstu jer to ukazuje na zamenu uloga: govoreći iz pozicije pilota koji baca bombu iz aviona, Haluc kaže da oseti „kako avion malo poskoči“, čime odriče mogućnost postojanja duševne boli kod napadača i odbacuje i samu pomisao na to da trauma može da se pojavi kod počinioaca. Nasuprot tome, Jadin govori iz pozicije ugroženog kad kaže da je „krilo aviona malo poskočilo“, čime figurativno postaje „bombardovani“ pre nego „bombaš“. Taj utisak se pojačava time što je scena napada na Jadina snimljena iz gornjeg rakursa, čime je Jadin stavljen u poziciju Palestinca na kojeg pada bomba iz IOS-ovog aviona. Preuzimanjem reči počinioaca (koji navodno ne oseća ništa) i izgovarajući ih iz pozicije žrtve (koja doživljava traumu), Jadin prihvata upravo ono što odbija da prizna tokom terapijskih seansi: da ubijanje nevinih ljudi, čak i kad je nenamerno, može biti traumatično.

Štaviše, Jadin se u tekstu gradi kao lik koji pati od granatnog šoka jer ispoljava dva glavna simptoma poremećaja, koji su, prema Stajnu, otupelost i nemir (2003: 61). S jedne strane, Jadin se emocionalno ograđuje i od čina bombardovanja i od sopstvene kliničke smrti, doživljavajući ih kao tuđu priču zbog čega o njima ponekad čak govori u trećem licu. S druge strane, Jadinova pogibija tokom vojne vežbe kada odbija da prekine napad na „neprijateljski“ avion, te se progoneći metu zakucava u planinu, ukazuje na stanje pojačane fizičke aktivnosti, odnosno, kako kaže Stajn, hiperkinetičko stanje, u kome vojnik može da izgubi orijentaciju, pa čak i da nekontrolisano pohrli prema neprijateljskoj liniji (ibid.: 61). U skladu s tim, opovrgavajući Haluceve tvrdnje, *Na terapiji* zastupa stanovište da izraelska okupacija, a serija jasno stavlja Izrael u ulogu počinioaca, uzima veliki mentalni danak od vojnika IOS-a predstavljenih u liku Jadina koji površinski prihvata Halucevu doktrinu. Na taj način serija otkriva cenu koju bi Izraelci mogli da plate za svoju ulogu u okupaciji.

Povrh toga, Lakaprin pojam „traume počinioaca“, koji preuzima *Na terapiji*, sa sobom nosi političke i moralne implikacije. Prema njemu, trauma počinioaca „mora se prihvatiti i na neki način lečiti ukoliko počinioци žele da se distanciraju od ranijeg učešća u smrtonosnim ideologijama i praksama“ (LaCapra, 2014: 79). U tom smislu *Na terapiji* upućuje dvostruku kritiku na račun cionističke ideologije, ili bar na račun cionističkog ideala maskuliniteta: serija ne samo da „zahteva“ da Jadin, kao otelovljenje „novog Jevrejina“ ide na terapiju i leči svoju traumu nego ga prikazuje i kao agresora. Stoga jedna od glavnih poruka serije *Na terapiji* glasi da ukoliko izraelsko društvo kao počinilac ne pristane na lečenje svoje traume, može opet doći u situaciju da učestvuje u sprovođenju „smrtonosnih ideologija i praksi“. (...)

Na terapiji su skoro jednoglasno pozdravili pripadnici izraelskog visokog društva, a naročito pripadnici vladajućih struktura. Brojni su razlozi ove pozitivne reakcije, ali čini se da

je jedan od njih taj što serija izražava uverenje da se iza svakog vojnika, čak i onog koji je odgovoran za smrt nevine dece, krije „dobra duša“ koju odgovarajuća terapija može ne samo da otkrije nego da je, možda, i spasi. Oduševljenje serijom *Na terapiji* u Izraelu i borba za dušu izraelskog vojnika predmet su razmatranja narednog poglavlja.

Bibliografija:

- Almog, O. (2004), *Farewell to Srulik: Changing Values Among the Israeli Elite*, Haifa: University of Haifa Press [hebrejski].
- Freud, S. (1914 a). "On Narcissism", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, tom XIV, 67–102. London: Hogarth.
- Freud, S. (1923), "The Ego and the Id", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, tom XIX, 1–66, London: Hogarth.
- Alexander, J. C. (2004), "Toward a Theory of Cultural Trauma", u: J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser i P. Sztompka (ur.), *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 [hebrejski].
- 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. i 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.

TO NIJE TV, TO JE NA TERAPIJI: REVIZIJA „IZRAELSTVA“

(...)

Na terapiji je kontroverzna serija

Tvrđnja Jaela Munka (Yael Munk) da serija *Na terapiji* raspršuje kulturne mitove dovodi nas do jedne njene osobine razmatrane u kritičkim prikazima: po svojoj prilici *To nije TV, to je Na terapiji*. Serija *Na terapiji* je ne samo pružila uvid u izraelsku životnu stvarnost već je hrabro artikulirala stavove i mišljenja koja se retko čuju u izraelskom društvu; ne samo simbol izraelskog društva, *Na terapiji* je „mračna metafora stanja nacije“ (Tan-Brink, 2005). U prikazu jedne epizode Ranan Šaked (Raanan Shaked) daje sledeći opis: „Ogromna burad baruta, sve do jednog u stroju originalni izraelski proizvodi – među njima Holokaust i druga generacija,³ mačizam, seksualni identitet, etnički identitet, odnosi između očeva i sinova, nasilje i represija – detonirana su jedno za drugim na malim ekranima u kratkih ali spektakularnih i upečatljivih pola sata (Shaked, 2005b). Drugim rečima, *Na terapiji* prikazuje kontroverzna mišljenja i time ispoljava jednu od glavnih odlika „kvalitetne televizije“ (Thompson, 1997: 15).

Jedno mišljenje se ne slaže sa skoro jednoglasnom hvalom kritičara: rabin Mordechai Vardi (Mordechai Vardi), rukovodilac studijskog programa Pisanje scenarija na Fakultetu za studije televizije, filma i umetnosti Ma'aleh u Jerusalimu, nepovoljno je ocenio seriju u članku objavljenom u desničarskoj ortodoksnoj publikaciji *Nekuda*. Vardi tvrdi da je serija „krajnje opscena u pogledu jezika i sadržaja“, pa čak savetuje da „omladinu treba držati podalje od takvog materijala“ (Vardi, 2006: 66). Povrh kritika na račun eksplicitne seksualnosti i levičarskih ubeđenja, jedna od Vardijevih glavnih zamerki tiče se prikaza braka: „U seriji skoro da nije prikazan niti pomenut nijedan bračni par koji nije doživeo prevaru [...] prema konvencijama uspostavljenim u seriji, prevara sama po sebi nije problem [...], serija toleriše vanbračne odnose“ (ibid.: 68).

Vardijeva osuda došla je kao prurušeni blagoslov za seriju, budući da takav napad u ime desničara i verskih predstavnika samo služi da dalje istakne, bar prema mišljenju kritičara koji pišu u ime sekularne javnosti, hrabru i kontroverznu prirodu serije, a time i njen rang „kvalitetne“ serije. S druge strane, Vardijeva kritika naglašava do koje mere su kontroverznost i izraelstvo proizvod kritičkih tekstova, a ne teksta serije. Stoga, premda se može učiniti da su tvrdnje kritičara da se serija bavi izraelstvom zasnovane na tekstu serije, smatra se da serija predstavlja „celokupno izraelstvo“ prilično je problematično, ne samo zato što su svi likovi Aškenazi i pripadnici više srednje klase već i zato što je stav koji serija zauzima prema izraelstvu duboko ukorenjen u specifičnoj socioekonomskoj sferi.

³ Izraz „druga generacija“ odnosi se na decu rođenu u Izraelu posle Drugog svetskog rata čiji su roditelji došli iz Evrope nakon stradanja pod nacističkim režimom. (Prim. prev.)

Vardi daje još jedno tumačenje „izraelstva“ u seriji i tvrdi da serija odražava kako medijski milje baziran u Tel Avivu percipira izraelsku stvarnost, te dodaje da bi serija mogla biti korisna utoliko što ispituje „mentalni sklop koji preovlađuje među uticajnim pripadnicima izraelske kulture [...]“ (Glazer, 2008). Ne samo da tvorci serije pripadaju „telavivskom kulturnom miljeu“, njemu pripadaju i svi oduševljeni kritičari, koji su, prema rečima televizijskog kritičara Jarona Tan-Brinka (Yaron Tan-Brink), „muškog roda, Telavivljani i Aškenazi [...], homogena grupa koja nije reprezentativna za gledaoce i društvene slojeve iz kojih gledaoci potiču“. Tan-Brinkovo povezivanje društvenoekonomskog statusa sa kulturnim preferencijama u bliskom je odnosu sa Burdijeovim poimanjem ukusa. Pitanje ukusa, odnosno „dobrog ukusa“, smatra Burdije, nije jednostavna stvar već je zakomplicirana društvenim i ideološkim kontekstom; pojam dobrog ukusa opstaje zahvaljujući postojanju „proizvoda koji su klasifikovani kao ‘ukusni’ ili ‘neukusni’, ‘otmeni’ ili ‘vulgarni’, koji su klasifikovani i klasifikujući, hijerarhizovani i hijerarhizujući – kao i zahvaljujući ljudima koji poseduju principe klasifikacije, odnosno imaju ukus koji im omogućava da među svim proizvodima prepoznaju one koji im odgovaraju, koji su ‘po njihovom ukusu’“ (Bourdieu, 1993: 108). Pa tako, da parafraziramo Burdijea, kad kritičari „otkriju“ da je *Na terapiji* kvalitetna serija, oni time takođe otkrivaju sebe, otkrivaju šta je to što oni žele.

Na terapiji nije obična televizija

Odgovor na pitanje „Šta žele kritičari?“ može se naći na spisku koji je sastavio Ranan Šaked u članku „Moj mali rasizam“, 2008:

Mi [Aškenazi] želimo da dobijemo svoju zemlju nazad. Da bude samo naša. A pošto znamo da se to neće desiti, bili bismo vam zahvalni – da, svima vama: svim dragim i uvažanim etničkim grupama i svima koji dolaze na hodočašće u Svetu Zemlju i svima koji su došli [tokom operacije] Leteći ćilim i tokom operacije Solomon i svim novopridošlim iz zajednice Falaš Mura, kao i vite-zovima džahnuna i praznovaocima Mimune,⁴ svima vama bismo bili zahvalni – ako biste nam dopustili, tu i tamo, gde je zaista važno – recimo u školama koje pohađaju naša deca – da imamo prostor samo za sebe. Pustite nas da imamo mesta gde možemo biti sami sa sobom.

Bilo da Šaked izražava vlastito mišljenje ili satirizuje tuđe, čini se da *Na terapiji* nudi savršen odgovor na priželjkivanje opisano u članku – posedovanje vlastitog „mesta“. I to ne samo zato što serija odiše aškenaskim duhom, niti zbog manje-više homogenog demografskog profila likova, već i zato što se smatra „teškom za gledanje“, zbog čega čin gledanja postaje kulturna aktivnost koja zahteva složeno razmišljanje; Šaked to opisuje ovako:

⁴ Falaš Mura = etiopski Jevreji, džahnun = pecivo jemenskih Jevreja koje se jede nedeljom ujutro, Mimuna = praznik marokanskih Jevreja, noć poslednjeg dana Pashe. (Prim. prev.)

³ Treba imati na umu da je Harlapova tvrdnja neargumentirana i vjerovatno netočna jer bi trebalo pobrajati kritičare i teoretičare medija koje misle kao on i one koje misle suprotno (Mittell, McCabe, Akass, Creeber, Cardwell, Nelson, etc.), pa vidjeti kojih ima više. (Prim. ur.)

Na terapiji je svojevrsna šok terapija. Prošlo je dva dana otkad sam odgledao prvih pet epizoda i ne mogu da prestanem da razmišljam o njima. Nisam navikao na to da ne mogu da zaboravim televiziju. Već dva dana ne mogu da izbijem tu seriju iz glave. Moraću ponovo da gledam [...]. Na terapiji zahteva od gledalaca ogromno ulaganje vremena i pažnje. Prikazuje se svaki dan, nema ni trunke zabave u njoj, pa je njeno praćenje spora i zahtevna svakodnevna aktivnost (Shaked, 2005a).

Izgleda da Šaked nalazi zadovoljstvo u teškoj aktivnosti jer ga to čini posebnim, oseća se kao osoba od kvaliteta i ukusa. Taj osećaj posebnosti vidan je u mnogim kritičkim prikazima koji kontrastiraju *Na terapiji* sa „običnom televizijom“. Drugim rečima, premda se televizija mahom smatra gubljenjem vremena ili neozbiljnom zanimacijom, inferiornim medijom koji podilazi popularnom pre nego „pravom“ ukusu (Levine, 2008), serija *Na terapiji* nadmašuje ponudu obične televizije i stoga se u njoj može uživati bez griže savesti. Kao i u slučaju sličnih „kvalitetnih“ serija, kritički tekstovi kažu da *Na terapiji* „nije televizija“ već nešto drugo: nešto kvalitetnije, umetničko. Drukčije rečeno, iako se u kritici televizija i dalje smatra inferiornim medijom,³ pravi se jasna razlika između „običnih“ programa i „kvalitetnih“ programa kojima uspeva da se izdignu iznad okvira medija (Levine, 2008: 394). Otud nije čudo što se sa otkupljivanjem serije od strane HBO-a (pod sloganom: „To nije TV. To je HBO.“) učvrstilo uverenje da *Na terapiji* „nije obična televizija“.

No, uprkos tvrdnjama HBO-a da se razlikuje od televizije, ne zaboravite da je to ipak televizijska mreža, deo jednog od najvećih medijskih konglomerata na svetu, Time Warner Inc.-a, u čijem sastavu su i brojni drugi „obični televizijski“ kanali; to znači da upotreba HBO-ovog brenda kao zaloga kvaliteta ima čisto ekonomski cilj (Jaramillo, 2002: 73). Iako HOT, kompanija koja je producirala *Na terapiji*, nije HBO, niti su njene matične kompanije ni izbliza tako velike kao Time Warner, ipak je teško zanemariti činjenicu da izraelsku medijsku scenu, pored porasta broja kanala, karakteriše i medijska konsolidacija i „smanjenje broja vlasnika koji vode i kontrolišu [medijske] kanale“ (Limor, 2003: 1030). Iste kompanije koje su većinski vlasnici HOT-a ne samo da u svojim rukama drže ogroman deo izraelskog kapitala već kontrolišu i druga javna glasila, a među njima i kanale „obične televizije“. Imajući to na umu, čini se da je „estetska inovacija i eksperimentalnost“ serije *Na terapiji* zapravo „integrisana u opštu robnu proizvodnju“, odnosno da učestvuje u sistemu kasnog kapitalizma i zadovoljava njegove ekonomske potrebe (Jameson, 1991: 4).

Umesto što se kaže da *Na terapiji* „nije televizija“, bilo bi bolje klasifikovati seriju kao „parateleviziju“, da se poslužimo terminom koji je ponudio Avi Santo da opiše programe HBO-a koji stupaju u dijalog „sa postojećim televizijskim formatima i praksama s namerom da privuku pažnju na varijacije koje HBO unosi u poznato televizijsko iskustvo“ (Santo, 2008: 24). *Na terapiji*, međutim, odskake od postojećih televizijskih formata u pogledu sadržaja, kao i u pogledu industrijskih praksi. Odsakanje *Na terapiji* od obične televizije, kako ga konstruišu razni kritičari, zanemaruje činjenicu da se serija izričito oslanja na prirodu televizije time što koristi dve glavne karakteristike koje televizija ima od samog početka: intimnost i serijalnost (Newcomb, 1974: 245). Osim toga, prisutna je još jedna ključna osobina

televizije: televizija je najbolja ne kad se fokusira na akciju već na reakciju ispisanu na licima likova (Newcomb, 1974: 245–246).

Kritički diskurs koji okružuju *Na terapiji* može se zato tumačiti kao nastojanje da se popularni kulturni format zaodene u ruho umetničke vrednosti i legitimiteta kako bi se time uvrstio u „podoban“ kulturni kapital. To nastojanje dobija eksplicitno društvenopolitički karakter kada novi društveni slojevi nastoje da se izdvoje „jedinstvenim“ estetskim ukusom, u želji da obezbede legitimnost kulturnih ukusa i životnih stilova koji se slažu sa njihovim vlastitim preferencijama. Kao što tvrdi Džejn Fjueer, kad neki program nosi oznaku „kvalitetan“ i „kompleksan“, gledaoci veruju u vlastiti „kvalitetni“ status (Feuer, 1984: 56). To uverenje im omogućava da uživaju u televizijskom sadržaju koji smatraju sofisticiranijim, stilizovanijim i psihološki dubljim od obične ponude, te tako naprave razliku između sebe i „mase“ i eliminišu osećaj krivice što gledaju televiziju. Naposljetku se čini da jedinstvenost *Na terapiji* nije toliko povezana sa inherentnim tekstualnim osobinama koliko sa tendencijom da se u kritičkoj literaturi istaknu određeni elementi, a zanemare drugi, u ovom slučaju da se istakne jedinstvenost serije, a da se zanemari činjenica da se ipak radi o televiziji koja se još uvek smatra inferiornim medijem prema umetničkim standardima. Osim toga, jedan od glavnih načina naglašavanja jedinstvenosti serije jeste isticanje imena njenih idejnih tvoraca, to jest njenih autora.

***Na terapiji* predvode talentovani tvorci**

Jedna od glavnih karakteristika serije *Na terapiji*, kako navodi kritička literatura, jeste autorska „persona“; „Serija autora Hagaja Levija i Orija Sivana“ – glasi prva rečenica odrednice u Vikipediji o ovoj seriji. Kvalitet i vrednost serije često se pripisuju talentu i kreativnosti tvoraca. [...]. Kritička literatura, dakle, navodi još jednu odliku „kvalitetne televizije“ – „pedigre“, to jest, serija se pripisuje tvorcima sa umetničkom reputacijom i reneomom bilo na polju televizijske ili neke druge umetnosti, uglavnom filmske (Thompson, 1997: 14). Štaviše, *Na terapiji* su stvorili talentovani tvorci impresivnog pedigree ili kako se uz dozu kritike izrazio Mordehai Vardi: „Oni koji su učestvovali u stvaranju serije pripadaju krugu od deset procenata ljudi na samom vrhu koji oblikuju javno mnjenje“ (Vardi, 2006: 66). Osim toga, može se reći da je seriju *Na terapiji* napravio autor, ako se poslužimo ovim poznatim filmskim pojmom koji se počeo koristiti i u televizijskom diskursu. No, kad kažem da *Na terapiji* predvodi autor, ili možda nekoliko njih, ne koristim termin u romantičnom smislu da označim stvarnog čoveka sa snažnom ličnošću koji tu ličnost ugrađuje u svoje delo. Za razliku od toga, želim da naglasim da je autorstvo proizvod diskursa, to jest, da upotrebim Fukoovu čuvenu terminologiju „funkcija autor“, što znači da se stvara utisak da iza teksta stoji jedinstven subjekt i da je za nastanak teksta odgovoran „pojedinač, ‘duboka’ instanca, ‘stvaralačka’ moć, projekat, izvorno mesto teksta“ (Foucault, 1984: 110).⁵ Ali to jedinstvo iza teksta, kaže Fuko, proizvod je diskursa

⁵ Mišel Fuko, „Šta je autor?“, prev. Eleonora Prohić, *Polja*, br. 473 (2012), str. 106.

i interpretacije – i povrh toga, interpretativnog čina koji je duboko ukorenjen u kulturni kapital gledalaca, kako tvrdi Burdije (Bourdieu, 1984: 24).

Ime autora, stoga, izrasta iz diskurzivnih i interpretativnih praksi pre nego iz samog teksta. Osim toga, u doba mnogobrojnih televizijskih kanala i mnogobrojnih platformi za praćenje televizijskih sadržaja, važno je praviti razliku između tih sadržaja, čime se nekim sadržajima pripisuje oznaka „svetinja“ (Bourdieu, 1993: 138), pa ime tvorca funkcioniše kao značajan autorski brend usmeren ka mlađem, sofisticiranijem i obrazovanijem delu publike. Još jedan način da se istakne renome i uticaj umetničke vizije tvorca jeste da se spomene njihova kreativna sloboda. To se ponekad postiže kazivanjem narativa o tome kako se plemeniti stvaraoci koji žele umetničku slobodu bore protiv produkcijskih kuća ili mreža koje su zainteresovane za profit i ne cene umetničku viziju stvaralaca (Thompson, 1997: 14). Primer takvog narativa jeste priča Hagaja Levija o brojnim teškoćama koje je morao da premosti u potrazi za nekim ko će se prihvatiti produkcije serije *Na terapiji*, priča u kojoj se uskogrudost i kratkovidost raznih mreža kontrastiraju sa hrabrošću i vizionarstvom HOT-a. Odbila su ga dva kanala, nakon čega se „obratio Prvom kanalu [državne] televizije, što bi trebalo da bude očigledan izbor za tu vrstu projekta, [...] ali nikad nisam dobio odgovor [...] U međuvremenu je HOT počeo da pokazuje interesovanje [...] Kad se osvrnem na taj period, mogu reći da je to bila veoma hrabra odluka HOT-a: Niko nije mogao ni da zamisli da će serija postići takav uspeh“ (Hagai Levi, u: Shargal, 2006).

Levijsa priča opisuje borbu stvaraoca vizionara protiv televizijske industrije i po tome je slična pričama u pozadini mnogih serija sa oznakom „kvalitetne televizije“. Ovo navodim ne da bih osporio istinitost priče već samo da bih ilustrirao kako kritički diskurs uglavnom naglašava one elemente koji otkrivaju lične, kreativne aspekte teksta dok druge zanemaruje. Neki kritički prikazi ne pominju ekonomske, industrijske i tehnološke okolnosti koje su dovele do nastanka *Na terapiji* i ignorišu činjenicu da se Hagaj Levi nalazio u poziciji „producenta“ koji objektivizuje ukus (Bourdieu, 1993: 109) kritičara. Ukratko, tvorcima, ili tačnije rečeno, imena i priče stvaralaca, odigrali su izuzetno značajnu ulogu u diskurzivnoj transformaciji *Na terapiji* iz „industrijskog televizijskog proizvoda“ (za široke mase) u „umetničko delo“ koje je stvorio jedan pojedinac (stvaralac) za drugog (gledaoca).

***Na terapiji* ima psihološku dubinu**

Individualistički aspekt *Na terapiji* koji proizlazi iz samog imena autora odražava fokusiranost serije na pojedinca, odnosno na psihologiju pojedinca. U tome leži jedan od glavnih razloga zašto je serija *Na terapiji* postala „tema dana, a možda i tema našeg doba“ (Kanti, 2006): fokusiranost na psihologiju generalno, a posebno na dinamičku psihoterapiju. To dvostruko doprinosi stvaranju utiska da se radi o kvalitetnoj seriji: daje osećaj dubine – na kraju krajeva, u centru psihodinamičke terapije nalaze se nepregledne dubine ljudske duše – i cilja na obrazovanu, imućnu publiku, prema čijem mišljenju, kako kaže Džejn Fjurer „psihoterapija je religija“ (Feuer, 2005: 34). Premda Fjurova govori o američkoj kulturi, „psihologizam američke kulture malo po malo“ prodire u izraelsku kulturu još od

sedamdesetih godina prošlog veka (Almog, 2004 : 681), te do početka devedesetih godina psihoterapija postaje „jedan od ‘osnovnih minerala’ izraelske sekularne kulture“ (ibid.: 82). I premda su psihologistički pojmovi i rečnik preplavili sve ešalone izraelskog društva, psihologizam je postao „nova religija“ naročito jednog sloja društva: buržoazije, to jest, više srednje klase (ibid.: 720).

Jedan od glavnih razloga popularnosti psihologističkog diskursa među pripadnicima izraelske više srednje klase vezan je za ekonomski kapital potreban da bi se uživalo u plovima psihodinamičke terapije, koja se „još uvek smatra luksuzom više klase“ (ibid.: 835). Iz tog razloga Eran Hejat (Eran Hayut), kognitivni terapeut koji ne prihvata principe psihodinamičke terapije, pravi razliku između popularnosti *Na terapiji*, serije koja se zasniva na tom vidu terapije, i socioekonomskog statusa njenih ljubitelja: „U naprednom, zdravom okruženju u kojem se ljudi brinu o kvalitetu života terapija kao beskonačno ‘putovanje’, kao stalni način života, svakako se smatra opravdanom, čak i ako ne postoji stvarni razlog da terapija traje godinama“ (*„The Series BeTipul“*, 2006). U tom smislu Hejat nije daleko od Frojdovog viđenja psihoanalize u kome kaže: „Silom prilika naš rad je ograničen na imućne klase [...] naša briga ne zahvata šire slojeve društva koji ozbiljno pate od neuroza (navedeno prema Illouz, 2007: 40). A budući da, kao što i sam Frojd ističe, postoji „korelacija između psihičkog oboljenja, izlečenja i socioekonomskog statusa“ zbog čega se „na tuđoj psihičkoj nesreći može zaraditi“ (ibid.: 41), psihoterapijsko lečenje ne počiva na principima jednakosti i demokratije.

No, iako je ekonomski kapital značajan faktor koji doprinosi popularnosti psihoterapije i donekle je neophodan da bi se uživalo u seriji *Na terapiji*, čini se da je drugačija vrsta kapitala glavni faktor koji onemogućava da svi imaju pristup seriji: kulturni kapital, kako ga konceptualizuje Burdije. Od tri oblika kulturnog kapitala koja navodi Burdije, ovde je najznačajniji onaj koji se manifestuje u svom „otelovljenom stanju“, koji „je povezan sa telom i iziskuje otelovljenje“ (Bourdieu, 1986: 244) i koji omogućava razumevanje umetničkog dela napravljenog za najfiniji ukus. Problem je u tome, kako ukazuje Burdije, što se ovaj oblik kapitala smatra prirodnim svojstvom tela, dok je u stvarnosti neraskidivo povezan sa drugim oblicima kapitala: ekonomskim, institucionalnim i obrazovnim. Shvatanje po kome je uživanje u visoko cenjenom kulturnom proizvodu urođena sposobnost naturalizuje osećaj društvene superiornosti i pripadanja koje dele pripadnici visoko cenjenih društvenih slojeva (Bourdieu, 1990: 207). Pa tako, umesto da se kulturne preferencije jedne hegemonijske grupe tumače kao pokazatelji karaktera i težnji te grupe, takve preferencije se smatraju potvrdom vrednosti umetničkog dela i kvaliteta njegovih konzumenata.

U slučaju serije *Na terapiji*, nije potreban samo kulturni i otelovljeni kapital da bi serija bila pristupačnija već i sposobnost shvatanja i izražavanja emocija na određeni način koji Eva Iluz naziva „emocionalnim kapitalom“ ili „emocionalnom kompetencijom“. Navedujući se na Burdije, Iluzova tvrdi da „isto kao što oblast kulture strukturiše kulturna kompetencija [...] oblast emocija reguliše emocionalna kompetencija, to jest sposobnost ispoljavanja emocionalnog stila koji definišu i promovišu psiholozi. [...] izgleda da emocionalni kapital pokreće one aspekte habitusa koji su najmanje skloni refleksiji“ (Il-

louz, 2008: 63–64). A koju emociju je najprimerenije ispoljiti u zapadnoj kulturi – koju izraelska elita želi da oponaša – kako bi vas smatrali osobom sa velikim emocionalnim kapitalom? Prema Iluzovoj, onu emociju koju opisuju i reklamiraju psiholozi koji su od postanka psihologije držali monopol nad definicijama i funkcijama emocionalnog života kako u javnoj tako i u privatnoj sferi života (ibid.: 210). Drugim rečima, radi se o istom obliku kapitala koji je potreban onima koji idu na psihoterapiju, kao i onima koji gledaju *Na terapiji*. Otud se ima utisak da impresivna popularnost *Na terapiji* među izraelskom elitom ima veze sa posebnim oblicima kapitala koji serija zahteva od gledalaca – kulturno otelovljeni kapital i emocionalni kapital – jer se ovi oblici kapitala, uprkos tome što su tesno povezani sa ekonomskim kapitalom, smatraju prirodnim osobinama subjekta i obično prikrivaju socioekonomski kontekst rangiranja kvaliteta serije *Na terapiji* (i klasnu dinamiku u pozadini). Nasuprot tvrdnji da „*Na terapiji* predstavlja idealan slučaj za kulturnu analizu [...] terapijskog i emocionalnog stila *našeg vremena* [u kome] serija kao kulturni proizvod [...] odražava relevantnost emocija u *savremenim društvima*“ (García-Martínez i García-Martínez, 2012: 119; moj kurziv), iznosim argument da serija *Na terapiji* predstavlja, poput njenih verzija širom sveta, idealan način izražavanja emocija i osećanja uglavnom pripadnika visokog društva.

Drugim rečima, ne radi se o situaciji u kojoj je elita otkrila da je serija visokog kvaliteta zbog svoje kulturne i emocionalne složenosti; pre se može reći da je elita otkrila vlastiti visok kvalitet, iskoristivši seriju i psihološki diskurs kako bi naturalizovala svoj kulturni status i preferencije i time obezbedila legitimnost vlastite društvene povlašćenosti predstavljajući vlastite ukuse i emocionalne sposobnosti kao „dar prirode“ (Bourdieu, 1990: 211).

Zaključak ili tekst progovara

Seriju *Na terapiji* ne čini samo diskurs o njoj, čini je i sâm njen tekst. Iako se tekst ne može čitati bez pripadajućeg konteksta, korisno je pogledati kakvu ulogu igra tekst u konstruisanju svojstava i odlika koje mu pripisuje kritički diskurs, ali i kako ih osporava. Zato želim da se vratim na Jadina i Menahema Jerušalmija i pokažem kako je serija uspeła da pomoću psihologističkog diskursa bude kontroverzna, a da istovremeno ostane suštinski izraelska i bude prihvaćena širom sveta.

Serija *Na terapiji* izgleda da je ne samo fokusirana na psihodinamičku terapiju nego i verno poštuje njene principe. Dokaz se pojavljuje se na kraju druge sezone kad Ruven napušta praksu nakon što izgubi veru u svoju struku. Važno je primetiti da njegovo mesto ne ostaje upražnjeno; na njemu se sada nalazi novi psiholog (Šira Gefen) koja Ruvenu kaže da nepokolebljivo veruje u delotvornost terapije. Drugim rečima, premda pod teretom sumnji koje ga muče tokom dve sezone Ruven napušta profesiju, sâm tekst uprkos tome ostaje čvrsto uveren u blagodeti psihodinamičke terapije. Jedan od najjačih argumenata koji *Na terapiji* iznosi u korist principa psihodinamičke terapije, međutim, dat je u liku koji najoštrije kritikuje Ruvena i psihodinamički metod: u liku Menahema. Kao što je već rečeno, osim što lično napada Ruvena, Menahem se svojim tvrdnjama da je poniranje u podsvest

opasno takođe suprotstavlja osnovnim postavkama psihodinamičke terapije i emocionalnom kapitalu na kome se terapija temelji.

Uprkos polisemičnoj prirodi tipičnoj za televizijske tekstove, nema sumnje u to koje je poželjno tumačenje teksta: Menahem greši i to je opasna greška. Do ovog tumačenja se stiže prevashodno na osnovu toga što je Menahem okarakterisan kao bezosećajna, sile-džijska, patrijarhalna figura koja je u sinu ugušila svaki tračak kreativnosti. „Ne čudi“, tvrdi Eran Hejat, „što su tvorci serije najlegitimniju kritiku terapije stavili u usta bezobzirnog nasilnika koji je u prošlosti čak ubio rođenog oca. Time su tvorci serije reči kritike (nedostatak spremnosti da se upusti u preispitivanje savesti) pretvorili u deo patologije lika“ („The Series *BeTipul*“, 2006: 35).

No, izgleda da formalne odlike teksta, više nego njegov sadržaj, razotkrivaju stav prema psihodinamičkoj terapiji. *Na terapiji* se od početka do kraja drži realističnog stila prikazivanja, poštujući pravila klasične montaže i linearnog protoka vremena, bez autorefleksivnosti. Jedina scena u dve sezone serije koja odstupa od tog stila dolazi odmah posle Menahemovog verbalnog napada na Ruvena kada sledi sekvenca priviđenja koja odstupa od realističnog stila jer subjektivno prikazuje Ruvenovu reakciju na napad. Tokom scene priviđenja, koju prati pesma (ne glavna instrumentalna muzička podloga serije), Menahem se prikazuje kao skrhan čovek, što navodi Ruvena da mu priđe i nežno ga miluje po glavi i pokrije ga kad zaspi na kauču. Ruven se tada zagleda kroz prozor, te ugledavši Jadina kao u nekoj viziji iz prošlosti, ponovo skreće pogled na kauč i sada vidi ostarelog sebe kako leži tamo umesto Menahema. Priviđenje nestaje čim pesma naglo stane i tada opet vidimo Ruvena kako sedi na stolici u uobičajenoj poziciji terapeuta.

Zašto je serija tako naglo i tako vidno odstupila od standardnog stila?

Kao što su istakli mnogi kritičari, filmski i televizijski tekstovi koji prikazuju traumu imaju tendenciju – a možda i moraju – da odstupe od realizma i posluže se stilom koji se može nazvati modernističkim ili postmodernističkim, a koji karakterišu prekid i fragmentacija narativa i estetike, zatim, upotreba ponavljanja, sporadičnih halucinacija i snova, kao i narušavanje linearnog protoka vremena, što ga čini nestabilnim i nekontrolisanim. To ne znači da svaki prikaz traume nužno mora upotrebiti elemente fantastike niti da svako priviđenje nastaje zbog traume; ali kad inače krajnje realističan tekst vidno odstupa od realizma u samo jednom slučaju, postavlja se pitanje zašto i zašto baš u tom slučaju. Ako je stvarni protagonista *Na terapiji* „sama psihologija“, onda se može reći da je naš protagonista „pretrpeo traumu“ i da se serija zato prvi i jedini put umesto realizmom služi fantastikom, što je karakteristično za traumatizovani subjekt. *Na terapiji*, drugim rečima, reaguje traumatično kada se poljuljaju osnovne postavke teksta, kao što se dešava kad Menahem optužuje Ruvena – tačnije rečeno, optužuje same postavke psihoterapije – za Jadinovu smrt.

Na ovom mestu na površinu izbija jedan od etičkih i političkih problema prisutnih u estetskim izborima serije. Sve dok se individualne i kolektivne traume javljaju u okvirima terapije, tekst „zna“ kako da ih reši i uspostavi osećaj kontrole koji dele i gledaoci iz svoje „sveznajuće“ perspektive. Jedino odstupanje od tih principa – baš u trenutku kad je psiho-

dinamična terapija izložena napadu – pruža nam važne uvide u tekst. Kao prvo, tekst ne samo da prikazuje psihoterapiju već se i pridržava njenih postavki i gledišta, čak uzima terapiju za „protagonistu“, čime se može objasniti velika popularnost serije *Na terapiji* među psihoterapeutima u istoj meri kao i među kritičarima. Kao drugo, i bitnije, sve dok tekst veruje u principe terapije, takođe veruje da postoji mogućnost „izlečenja“, mogućnost da se sve ispravi.

Šta to znači?

Jedna od glavnih ideoloških operacija izraelskog društva, prema tumačenju Slavoj Žižeka, jeste održavanje i uvažavanje dualnosti svojstvene svakom vojniku: u jednu ruku, on je „grub, čak vulgaran“ spolja, a ipak „toplo i brižno ljudsko biće“ iznutra. Tako posmatrano, ispod bezosećajne spoljašnjosti skriva se osećajan čovek; iza mehaničke efikasnosti i etički i pravno diskutabilnih postupka („prljavih poslova“) kriju se duboke emocije pa čak i duševna bol; „ispod pogane površine [...] nalazi se zlatno srce“ (Žižek, 2003: 151). Štaviše, Jadinova terapija „deluje“ jer se kruti, bezosećajni borbeni pilot koji prvobitno ulazi u Ruvenovu ordinaciju pokazuje kao osećajno, bezmalo sentimentalno biće. Terapija dokazuje da se Jadin može spasiti od samog sebe, da se prekaljeni slojevi na koje se s godinama nošenja navikao mogu oljuštiti. Pa ipak, nakon Jadinove pogibije, umesto da se psihoterapija tumači kao sredstvo koje mu je pomoglo da ne potone, Menahem napada njene temeljne principe jer smatra da „dobri piloti“ koji uspevaju da funkcionišu uprkos nemoralnim delima nemaju „zlatno srce“; oni su „roboti“ ispod čije spoljašnjosti nema ničega. Što u izlogu – ubistva nevinih ljudi – to u radnji. Tekst, međutim, kao da ne može da prihvati tu surovu istinu, pa zato prvi put reaguje traumatično. Pa tako, mada tekst možda postavlja teška pitanja o izraelskom društvu, u krajnjoj liniji nudi odgovore koje je lako svariti: ako se izraelsko društvo podvrgne temeljnoj, dugoročnoj terapiji, nužno će se otkriti da smo duboko u duši, mi Izraelci moralna bića; sve što nam treba jeste hrabrost da se otisnemo na to putovanje. I sve dok ostanemo „u granicama prihvatljivog“, moguće je istovremeno biti kontroverzan i popularan.

Bibliografija:

- Tan-Brink, Y. (2005), „Ain't No Such Animal“, *Rating*, 27. oktobar [hebrejski].
- 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. avgust [hebrejski].
- Shaked, R. (2005b), „Tipul 10,000“, *Ynet*, 11. novembar [hebrejski].
- Vardi, M. (2006). „A Country 'in Treatment': A Study of Contemporary Culture through a Television Serial“, *Nekuda*, 292: 66–69. [hebrejski]
- 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", u: J. G. Richardson (ur.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, 241–258, New York: Greenwood Press.
- Bourdieu, P. (1990), "Artistic Taste and Cultural Capital", u: J. C. Alexander i 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", u: E. Ya'ar and Z. Shavit (ur.), *Trends in Israeli Society*, 1017–1103, Tel Aviv: The Open University Press.
- Jameson, F. (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press.
- Feuer, J. (1984), "The MTM Style", u: J. Feuer, P. Kerr i T. Vahimagi (ur.), *MTM: "Quality Television"*, London: BFI.
- Feuer, J. (2005), "The Lack of Influence of Thirtysomething", u: M. Hammond i L. Mazdon (ur.), *The Contemporary Television Series*, 27–36, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Glazer, H. (2008), "The Public Knows It's Being Fed Shit", *Mouse*, 18. decembar [hebrejski].
- Santo, A. (2002), "'Fat Fuck! Why Don't you Take a Look in the Mirror?': Weight, Body Image, and Masculinity in *The Sopranos*", u: D. Lavery (ur.), *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

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

(S engleskog prevela **Nataša Kampmark**)