

## מאמר מקורי

# זו לא טלוויזיה, זה "בטיפול": דיון בשיח האיכות של "בטיפול"

איתי חרל"פ\*

### תקציר

במאמר זה נבחנות התקבלותה של סדרת הטלוויזיה "בטיפול" (HOT3 2005, 2007) בשיח ההגמוני בישראל והסיבות שהניעו גורמים רבים בחברה הישראלית להגדיר אותה כיצירת אמנות, או כפי שנהוג להגדיר זאת בלימודי הטלוויזיה, "טלוויזיה איכותית". העמדה המוצגת במאמר זה היא שכדי לבחון את מעמדה האיכותי של "בטיפול" אי-אפשר להסתפק בבחינת הטקסט עצמו, כאילו אפשר למצוא בו מאפייני איכות, אלא יש גם לנוע מקריאה טקסטואלית לקריאה קונטקסטואלית, הכוללת אינטר-טקסטים שונים, בראשם פארה-טקסטים ומטה-טקסטים,<sup>1</sup> כמו קדימונים, כותרות פתיחה, ביקורות, מאמרים וראיונות עם היוצרים. כמו כן יש לבחון את הקשרים השונים הנוצרים בין המאפיינים השונים של הסדרה ובין מאפייניה של החברה הישראלית, שהפכה אותה ל"איכותית". באופן זה ייבחנו במאמר לא רק אלמנטים מרכזיים בסדרה "בטיפול" אלא גם החברה הישראלית, שבה צמחה הסדרה ופרחה.

\* איתי חרל"פ (itay.harlap@gmail.com) הוא דוקטורנט בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב.

## מבוא

"לגלות משהו לטעמך, פירושו לגלות את עצמך, לגלות לעצמך מה שאתה רוצה" כותב בורדייה בדיונו על המונח "טעם" (בורדייה, 2005, עמ' 155), ובכך הוא מערער על הטבעיות של פרדיקט האיכות המשויך ליצירות אמנות ולטקסטים תרבותיים שונים. השפעתו הרבה של בורדייה על לימודי התרבות הובילה לפיתוח התפיסה כי "יצירות אמנות גדולות אינן ממתינות בתמימות להכרה ולניתוח: תוקפן כיצירות גדולות נקבע באורח אקטיבי, והערכים שמיוחסים להן [...] נתפסים כבעלי זיקה לתהליכים של מתן לגיטימציה למבני הכוח בחברה" (אדגר וסדג'וויק, 2007, עמ' 18). מכאן שבמקום להעלות שאלות הנוגעות לתכונות האינהרנטיות של יצירת האמנות וההופכות אותה לחסרת טעם או לבעלת טעם טוב, יש להעלות שאלות על הכוחות החברתיים והכלכליים העומדים מאחורי קביעות טעם אלו ועל האופנים שבהם אפשר להשתמש בהם (בכוחות) כדי לטבען פערים חברתיים ומעמדיים.

מעמדה תאורטית זו ומהשפעות של תאוריות נוספות – כמו סמיוטיקה, פוסט-מודרניזם והתאוריה הפמיניסטית (Geraghty, 2003, pp. 27-28) – נמנע המחקר בלימודי טלוויזיה מדיון בכל הקשור להערכה, ו"איכות" הפכה בו למילה גסה (Brunsdon, 1997, p. 124). גם החדירה המסיבית של חקר קהלים ללימודי טלוויזיה (הול, 2003; Morley, 1992) תרמה למהלך זה. ואם המשמעות נוצרת במפגש בין הקהל לטקסט, אין מקום לדיון באיכות הטקסט עצמו, מכיוון שאין לו משמעות בטרם פוענח בידי מי שצפה בו (Schröder, 1992, p. 207).

יחד עם זאת בשנים האחרונות חוקרות וחוקרים רבים פונים לבחון את מה שמכונה "טלוויזיה איכותית"<sup>2</sup>, לרוב בתכניות דרמה. למרות שלעתים עולה הטענה שהאיכות נמצאת בטקסט עצמו (Cardwell, 2007; Mittell, 2005), ניכרת ברוב המחקר נטייה לזהירות רבה יותר בכל הדיון בהערכה, והמונח "איכות" מוצג כמונח תיאורי ולא הערכתי (Feuer, 2007, p. 148). אחת הדרכים לעשות זאת היא לבחון "טלוויזיה איכותית" כמונח ז'אנרי ולא כאמירה שיש בה מן השיפוט. חשוב לציין כאן כי השימוש במונח "ז'אנר" אין פירושו בהכרח קריאה טקסטואלית בלבד, מכיוון שלז'אנר יש הקשר חברתי הנוטל חלק בלתי נפרד בהגדרתו (Edgerton & Rose, 2005, pp. 4-7; Tolson, 1997, p. 96); אם ז'אנרים הם קטגוריות תרבותיות אשר נבנות ומוכנות באמצעות פרקטיקות שיחניות, כפי שטוען ג'ייסון מיטל, וההערכה של הביקורת והקהל היא חלק בלתי נפרד מפרקטיקות אלו (Mittell, 2004, pp. 7-8), אפשר לראות גם את הז'אנר "הטלוויזיה האיכותית" כז'אנר המורכב, מעבר לתכונותיו הטקסטואליות, גם מתכונות שיחניות.

את רשימת התכונות הראשונה ל"טלוויזיה איכותית" אפשר למצוא בספרו של רוברט תומפסון (Thompson, 1997, pp. 13-15). את הרשימה מתחיל תומפסון בציון תכונה אמורפית המצביעה על חשיבות השיח בהגדרה של איכות: "Quality" (שם, עמ' 13). "TV is best defined by what it is not. It is not 'regular' TV לאחר מכן מציע תומפסון עוד 11 קטגוריות, אשר חלקן שם דגש במאפיינים טקסטואליים (כמו אנסמבל גדול של דמויות, הרגשת ריאליזם ומבנה נרטיבי בעל זיכרון), וחלקן בתכונות קונטקסטואליות (כמו זכייה בפרסים רבים, ביקורות חיוביות וקהל צעיר ומשכיל).

למרות השימוש הרב שנעשה ברשימה זו של תומפסון בדיון על "טלוויזיה איכותית", תומפסון מבהיר שהוא איננו מתיימר לגלות בזכותה מהי טלוויזיה טובה. יותר מכך, הוא אף טוען שבתחילת שנות התשעים אפשר היה לזהות "טלוויזיה איכותית" הרבה לפני שידעת אם היא טובה אם לאו (שם, עמ' 16). עשר שנים מאוחר יותר יכתוב תומפסון כי בשנות האלפיים אפשר למצוא תכניות המכילות את כל המאפיינים של "טלוויזיה איכותית", שהן פשוט תכניות לא טובות, לפי תפיסתו (Thompson, 2007, p. xx).

מהי אפוא תרומתו של המונח "טלוויזיה איכותית" לדיון התאורטי בטלוויזיה, אם המונח איבד את משמעותו כפרדיקט מעריך? כאן כדאי לחזור למשפט של בורדייה, שפתח מבוא תאורטי זה; כאשר חברה מגדירה לעצמה את הקנון שלה, כאשר היא מגדירה את יצירות המופת שלה, היא גם מגדירה את האופן שהיא רוצה לראות את עצמה, כלומר היא "מגלה לעצמה מה שהיא רוצה". במאמר זה ארצה לבחון מה בדיוק גילו החברה הישראלית או ההגמוניה שלה בסדרה "בטיפול" שגרם להן לשבח אותה כל כך. אין במאמר זה ניסיון לקבוע ש"בטיפול" איננה "טלוויזיה איכותית" או אפילו טובה אלא, בתעקיף להמלצותיו של פוקו (2005א), לטלטל את השלווה שבה אנו מקבלים את התשבחות על הסדרה, "להראות שהן אינן מובנות מאליהן אלא תמיד [תוצר] של בנייה שיש להכיר את כלליה ולפקח על הצדקותיה" (שם, עמ' 27), ולהכיר בכך שהן אינן מעידות, ככל הנראה, על "מה שהאמנו בו בשלב הראשון" (שם, עמ' 28).

## "בטיפול": טקסט וקונטקסט

הסדרה "בטיפול", על שתי עונותיה, שודרה במקור בערוץ 3 של הכבלים, חמישה ימים בשבוע.<sup>3</sup> בכל ערב, מיום ראשון ועד רביעי, הוצגה פגישה אחת של טיפול פסיכולוגי שהתקיימה בקליניקה של המטפל הפסיכו-דינמי ראובן דגן (אסי דיין), וביום חמישי הוצגה פגישה בין ראובן דגן ובין המטפלת/מדריכה שלו גילה (גילה)

אלמגור) בקליניקה שלה. כך במהלך תשעה שבועות בעונה הראשונה ושבעה שבועות בעונה השנייה אפשר היה לעקוב אחרי סיפוריהם של מטופלים אחדים, שלא רק הגיעו לראובן ביום קבוע, אלא גם הופיעו באותו יום, שבוע אחר שבוע, על מרקע הטלוויזיה.

המטופלים בעונה הראשונה כללו רופאה המתאהבת בראובן, טייס צבאי שהרג חפים מפשע בעת הפגזה ברמאללה, אתלטית צעירה עם נטיות אובדניות וזוג עם קשיים בנישואין. למרות שרוב הסדרה התמקדה וצולמה בחדר הטיפולים, אפשר היה להיחשף בעונה זו גם למערכת היחסים המתדרדרת של ראובן עם אשתו, לקשר שלו עם בתו המתבגרת ולמערכת היחסים המורכבת שלו עם אחת המטופלות. העונה השנייה של הסדרה התרחשה כשנתיים מאוחר יותר (הן במציאות הן בעולם הבדיוני), והיא מציגה מטופלים חדשים (עורכת דין רווקה הרוצה ילד, מנהל מפעל שהוא גם הלום קרב וחולת סרטן צעירה). לצד הטיפולים החדשים מציגה עונה זו המשך עלילתי לעונה הראשונה, כמו התפתחות היחסים של ראובן עם בתו המתבגרת, המשך הטיפול של הזוג מן העונה הראשונה והשפעות כישלון הטיפול בטייס על עולמו של ראובן.

אף על פי ש"בטיפול" מכילה כמה תכונות טקסטואליות היכולות להגדירה כ"טלוויזיה איכותית", לפחות על פי הרשימה של תומפסון, אחת התכונות המרכזיות שאפשרו לה להיתפס ככזאת היא הביקורות שקיבלה, ביקורות אשר לא חסכו בסופרלטיבים: "אחד המאמצים היותר נועזים שרשמה הטלוויזיה המקומית" (שקד, 29.8.2005), "הדרמה הישראלית הטובה ביותר ששודרה כאן [...] בוודאי השנה" (שקד, 8.11.2005), "הברקה שנוגעת בגאונות" (טן-ברינק, 13.10.2005), "קונצרט מרגש של ניואנסים דקים ואנרגיות אצורות" (בן-נון, 29.9.2005), "תופעה חריגה בנופי המסך המוכרים לנו" (קויץ, 10.9.2005), "הסדרה קבעה רף חדש של כתיבה ויצירתיות בדרמה הטלוויזיונית בישראל" (צח, 21.10.2005), "אחת מסדרות הדרמה היותר מושקעות וטובות שנעשו פה מעולם" (שני גברים שמנים,<sup>4</sup> 2.9.2005).

בנוסף לביקורות הטלוויזיה התכנית קיבלה גם את ההכשר של אנשי מקצוע בריאות הנפש, כאשר באתר "פסיכולוגיה עברית", המיועד לפסיכולוגים, נכתב עליה כי היא "הפגישה בין עולם הדרמה ובין עולם הטיפול הנפשי בצורה המשמעותית ביותר עד אותה עת" (ירושלמי, 17.1.2008). גם מבחינת הפרסים מצליחה "בטיפול" לקבל אישור לאיכותה, כאשר הייתה מועמדת בעונתה הראשונה בשבע קטגוריות בפרס האקדמיה לטלוויזיה, וזכתה בחמש מהן, ביניהן "סדרת הדרמה הטובה ביותר".

הסופרלטיבים, הפרסים וההישגים הרבים שהשיגה "בטיפול" הפכו אותה אפוא ל"טלוויזיה איכותית", לפחות על פי הקריטריונים הקונטקסטואליים שמציע

תומפסון. אולם נראה כי את ההסכמה ה(כמעט) גורפת של גורמים כה רבים ושונים דווקא כדאי לבחון. לשם כך אחלץ מתוך השיח על הסדרה תכונות אחדות שהובלטו בביקורת ואפשרו ל"בטיפול" להיקרא איכותית. אמנם אי-אפשר באמת להפריד בין התכונות השונות, אך באופן אנליטי אפשר להציע חמישה טיעונים שהועלו בנוגע ל"בטיפול": (א) הסדרה היא בעלת משמעויות סימבוליות בנוגע לתרבות הישראלית; (ב) הסדרה מעזה להגיד דברים קשים וקונטרוברסליים על החברה הישראלית; (ג) התכנית שונה במובהק מתכניות טלוויזיה אחרות, ולמעשה היא איננה באמת טלוויזיה; (ד) מאחורי התכנית עומדים יוצרים כישרוניים; (ה) התכנית מציעה עומק פסיכולוגי ורגשי.

### "בטיפול היא סימבול לחברה הישראלית"

אחת התכונות המרכזיות של "טלוויזיה איכותית" קשורה לאפשרות לקרוא אותה באופן סימבולי, כך שנוצרת הבטחה שאם נחפש משמעות מאחורי האירועים המפורשים והיומיומיים, נתגמל ונמצא משמעות תרבותית ומשמעויות עמוקות על החיים ועל החברה (Cardwell, 2007, p. 26). "בטיפול" העניקה הרגשה זו עוד בטרם שודר הפרק הראשון, וזאת בעזרת הקדימונים שליוו את עלייתה של העונה הראשונה, קדימונים שתפקדו כפארה-טקסט, דהיינו שער כניסה ראשון ליצירה (Genette, 1997b, p. 3). כותרתם של הקדימונים הייתה "ישראל נכנסת לטיפול", ומשמעותה כפולה: מצד אחד הצופות עומדות להיכנס לסדרה, דהיינו להיסחף לעולמה הבריני (מה שהתברר כנכון, לפחות על פי הביקורות בעיתונים, אך לא היה מדויק על פי כמות הצופות וקופפר, 14.11.2007), ומצד אחר הסדרה עומדת להושיב על ספת הפסיכולוג את החברה הישראלית עצמה, ובאופן זה לקחת חלק בתופעה של חדירת השפה הפסיכולוגיסטית לתרבות הישראלית (אלמוג, 2004, עמ' 633) ואף לממש את המטפורה "חברה על הספה", שעליה הצביע עוז אלמוג בהקשר אחר (שם, עמ' 806).

הקריאה לצופות הקדימונים להבין את הסדרה באופן סימבולי או לחפש משמעויות מעבר לנראה ממשיכה גם בכותרות הפתיחה של הסדרה. בכותרות אלו, המלוות במוזיקה מינימליסטית-אימפרסיוניסטית,<sup>5</sup> אנו רואים צורות אנוש מטושטשות המתמזגות עם כתמי דיו, מה שמעורר אסוציאציה של כתמי רורשך, אסוציאציה המתממשת בסוף כותרות הפתיחה, עם הופעת שם הסדרה (תמונה 1 להלן). את כותרות הפתיחה של סדרת טלוויזיה אפשר לקרוא כ-pretext, דהיינו פרה-טקסט בתחילת היצירה (Genette, 1997b, p. 5), ומכאן שהן בו-זמנית חלק בלתי נפרד מן הטקסט ומרוחקות ממנו; אזור בלתי מוגדר בין חוץ לפנים (שם),

עמ' 2). ומתוך הלימינליות הזאת הופכות כותרות הפתיחה לבעלות פוטנציאל הרמנויטי להבנת הטקסט ה"מרכזי", דהיינו פרקי הסדרה (Stanitzek, 2005, p. 32).<sup>6</sup>



תמונה 1

ומהי התמה שכתמי הרורשך משקפים? נראה שמעבר לאמירה הראשונית והגלויה שהסדרה עוסקת בפסיכולוגיה, לבחירה בכתמי הרורשך יש משמעות נוספת. כתמי הרורשך במקומם המקורי (חדר הטיפול) דורשים מן המטופל לזנוח לרגע את המשמעות הליטרלית לטובת משמעות מופשטת או מדומיינת; הם מזמינים את הסובייקט למצוא בכתם משמעות וליצור אותה, ובכך להיכנס לחלל ביניים בין המציאותי לבין מדומיין (Tibon, 2009, p. 461). נראה שבאופן דומה כותרות הפתיחה של "בטיפול" מבקשות מן הצופות לראות מעבר לכתם או מעבר לדמות, לחפש משמעות מעבר לדמויות הבדיוניות, משמעות מטפורית-סימבולית. מלבד הפרומו וכותרות הפתיחה נראה שאחת הבחירות הטקסטואליות החשובות ביותר לקריאה הסימבולית היא ליהוקו של אסי דיין לתפקיד הפסיכולוג. אמנם הדימוי של אסי דיין השתנה מאוד מאז הסרט "הוא הלך בשדות", אך "הוא כבר מזמן יותר מסתם שחקן. הוא המיתוס בהתגלמותו" (קליין, 1991, עמ' 27). יותר מכך, נראה כי מירידת קרנו של דיין דווקא מקבל ליהוקו משמעויות נוספות, כי שבירתו שלו היא שבירת דמות האב הסמכותית (דובדבני, 2008.1.21). לשון אחר, כאשר מציבים מול מיתוס (שבור) זה מגוון דמויות, רובן צעירות או מתפרקות, נוצרת הרגשה שיש כאן מעין פנייה למדינה שכבר איננה מתפקדת בעצמה. מי שמציעה קריאה בכיוון זה היא יעל מונק, הרואה את חדר הטיפוליים של ראובן כ"אנליזה של הישראליות כולה" ואת אסי דיין כמי "שקיבל על עצמו את הדין להיות מראה לזהות הישראלית המאבדת את חן נעוריה בעוד המיתוסים אודותיה מתנפצים בזה אחר זה" (מונק, 2008).

מול הטענות שהסדרה "בטיפול" הנה סדרה ישראלית במובהק אפשר היה להעמיד את המכירה של הפורמט לערוץ הכבלים HBO ולטעון כי מדובר בתכנית בין-לאומית. מול הטענה האחרונה אפשר להעמיד שלושה נימוקים לכך שהמכירה ל-HBO לא זו בלבד שהיא איננה פוגעת בישראליות של התכנית, אלא היא אף מחזקת אותה. ראשית, יש לזכור שהתכנית לא נמכרה בשלמותה, אלא כפורמט, וכפי שטוען סילביו ווייסבורד, ה-DNA של פורמט טלוויזיוני מכיל אולי ערכים תרבותיים, אך לא דווקא ערכים לאומיים (Waisbord, 2004, p. 368). עובדה זו מאפשרת לתרבות המקומית להתאים את התוכן לצרכים הלאומיים שלה, לביית את הפורמט. המטרה בקניית פורמטים, מציין ווייסבורד, היא להרוויח כמה שיותר בזמן ש"הלאומי" ממשיך להגדיר לנו את הזהויות התרבותיות (שם). שנית, בשיח הישראלי המכירה ל-HBO נתפסה כהצלחה ישראלית, והיא אף כונתה בעיתונות הישראלית "גאווה מקומית" (בגנו, 18.7.2008), "גאווה לאומית" (אלתרמן, 15.2.2007) ו"ההישג הישראלי-כינלאומי הכי בלתי נשכח של השנה" (רום ובשן, 22.4.2007). אחת המבקרות אף הוסיפה שמדובר ב"הפרס הגדול ביותר שהתכנית קיבלה" (שרגל, 27.10.2006). לשון אחר, המכירה חיזקה דווקא רגשות לאומיים והפכה את הסדרה לא רק לסימבול של החברה הישראלית, אלא גם לשגרירת כבוד שלה ולמחולל גאווה לאומית (Levine, 2009, p. 516). ושלישית, שיח מטבעו מכיל סתירות, מכיוון שהוא איננו תוצר טאוטולוגי של מציאות, אלא הוא נוצר ממקורות שונים ומצרכים שונים. השאלה שיש לשאול איננה כיצד שיח מכיל סתירות, אלא מדוע ומתי תכונות מסוימות של הסדרה מובלטות בזמן שאחרות מוסתרות או נשכחות.

## "בטיפול היא סדרה קונטרוברסלית"

טענתה של יעל מונק שהסדרה "בטיפול" מנפצת מיתוסים מובילה לתכונה השנייה המודגשת בשיח על אודות "בטיפול": נראה כי הסדרה איננה רק מציעה מבט במציאות הישראלית, אלא היא גם מעזה לומר דברים שברוך כלל אינם נאמרים בחברה; היא איננה סתם מטפורה לחברה הישראלית, אלא היא "מטאפורה עגומה למצב האומה" (טן-בריינק, 13.10.2005). רענן שקד, בביקורת על אחד מפרקי הסדרה, כותב את הדברים הבאים: "חביות חומר נפץ אדירות, מסודרות בשורה, כולן מתוצרת ישראלית מקורית – ובהן שואה ודור שני, מאצ'ואיזם, זהות מינית, זהות עדתית, יחסי אבות-בנים, אלימות והדחקה – התפוצצו בזו אחר זו על המסך תוך חצי שעה קצרה, במפגן מרהיב ועוצמתי" (שקד, 8.11.2005).

"בטיפול" מציגה אפוא עמדות קונטרוברסליות, ובכך היא מתאפיינת באחת התכונות המרכזיות של "טלוויזיה איכותית" (Thompson, 1997, p. 15). מזווית זו לא מפליא שאחד העיתונאים הרדיקליים בעיתונות הישראלית, גדעון לוי, משבח את הסדרה. כאשר הוא מתמקד בעיקר בדמויותיהם של ידן ירושלמי (ליאור אשכנזי), טייס חיל האוויר שהרג חפים מפשע בעת הפגזה על רמאללה, ושל אפי ברעם (מוני מושנוב), מנכ"ל מפעל מזהם נחלים, הסובל מהתקפי חרדה, הוא כותב: "אומרים ש'בטיפול' העלתה מאד את שיעור הפניות לפסיכולוגים: תארו לעצמכם שיותר מטילי פצצות ומזהמי נחלים ילכו לטיפול ויתרסקו שם, עם כל הדימוי המצליחני והמאצ'ואיסטי שלהם? עכשיו כבר מדובר, אם כן, בתרומה אמיתית לחברה" (לוי, 2008.1.24).

כדי לחדד את הממדים הקונטרוברסליים של "בטיפול" כדאי להעמיד מול הביקורות האוהדות את ההסתייגות של הרב מרדכי ורדי, העומד בראש מגמת תסריטאות בבית הספר הדתי לטלוויזיה, לקולנוע ולאמנויות, "מעלה". במאמר שהתפרסם בכתב העת "נקודה", ירחון בעל אוריינטציה ימנית ודתית, הוא טוען ש"הסדרה] בוטה מאוד הן בשפת הדיבור והן בתכנים" ואף מבקש "להרחיק את הנוער מחומרים מסוג זה" (ורדי, 2006, עמ' 66). מעבר לבעייתיות שמעלה ורדי בנוגע למיניות הבוטה של הסדרה, כמו גם לשמאלנות שלה, אחת הסיבות המרכזיות ליציאתו נגד הסדרה היא האופן שהיא בוחרת להציג זוגיות: "איך כמעט זוג שמופיע בסדרה או מוזכר בה שלא עבר חוויה של בגידה [...] לפי הנורמות המעוצבות בסדרה, הבגידה שלעצמה איננה הבעיה [...] הסדרה מתייחסת בסלחנות אל היחסים מחוץ לנישואים" (שם, עמ' 68). ורדי בא לקלל ויצא מברך, מכיוון שהתקפה מסוג זה על התכנית, מפי "דתי ימני", רק מחדדת, לפחות בעבור הכותבים בעיתונות החילונית, את היות הסדרה אמיצה וקונטרוברסלית, ולכן "איכותית".

מצד אחר ביקורתו מחדדת את הטענה עד כמה שתי התכונות שהוצגו עד כה, קונטרוברסליות וישראליות, נטועות בשיח יותר משהן נטועות בטקסט עצמו. כך, למרות שנראה שטענות המבקרים והמבקרות שהסדרה עוסקת בישראליות נובעות ממאפייני הטקסט של הסדרה, קשה להתעלם מכך שאפיונה כסדרה המציגה את "הישראליות כולה" הוא קביעה בעייתית מאוד; לא רק משום שכל הדמויות בסדרה הן אשכנזיות (בעונה השנייה אחת הדמויות יכולה להיקרא "מזרחית", בזכות הליהוק של אסי לוי, למרות שהיבט זה אינו עולה כלל לדיון) ונמנות עם המעמד הבינוני-גבוה, אלא גם משום שהעמדה שמציגה הסדרה על הישראליות נטועה עמוקות במעמד סוציו-אקונומי מסוים.

פרשנות אחרת לישראליות של התכנית מספק ורדי כאשר הוא טוען שהסדרה משקפת את הדרך שבה רואה הברנז'ה הטלוויזיונית התל-אביבית את המציאות



הישראלית: "ניתן לבחון באמצעות (הסדרה) את הלכי הרוח הרווחים בקרב האנשים המשפיעים בתרבות הישראלית, ואת זווית המבט שלהם על הקונפליקטים של החברה בישראל, ערכיה ומושגי היסוד שלה [...] כמעט [כל היוצרים] גרים בתל אביב, ברדיוס של שני קילומטר מהיכל התרבות" (ורדי, 2006, עמ' 66). ומובן שלא רק היוצרים שייכים ל"ברנז'ה התל-אביבית" אלא גם המבקרים המשבחים אותה, שהם לרוב מ"אותו השטאנץ", על פי ניסוחו של מבקר הטלוויזיה ירון טן-ברניק: "גברים, תל אביבים ואשכנזים [...] הומוגניות אשר לא מייצגת את צופי הטלוויזיה ואת המרקם החברתי שלהם" (מצוטט אצל גלזר, 19.12.2008). דבריו האחרונים של טן-ברניק, הטוים חוט מחבר בין סטטוס חברתי-כלכלי לבין העדפות תרבותיות, קשורים בהדיקות לתפיסתו של בורדייה את המונח "טעם". טעם, או "טוב טעם", על פי בורדייה, איננו עניין פשוט, אלא עמוס בהקשרים חברתיים ואידאולוגיים, ונכסים המסווגים על פי איכותם או טעמם הם גם נכסים המסווגים את המחזיקים בהם (בורדייה, 2005, עמ' 155). "טעם", אם נמשיך עם בורדייה, מעיד משהו על הטועם עצמו לא פחות משהוא מעיד על מה שנטעם, והוא מגלה יותר מכול מה הטועם רוצה, גם כשהוא איננו יודע איך לומר זאת (שם, עמ' 156). ואחד הדברים המרכזים שרוצים המבקרים, השייכים לרוב למעמד סוציו-אקונומי גבוה, הוא כפי הנראה לאשרר ולטבען את מעמדם.

## "בטיפול איננה טלוויזיה רגילה"

את אחת התשובות הראשונות לשאלה "מה רוצים המבקרים?" אפשר למצוא ברשימה של רענן שקד שכותרתה "גזענות קטנה שלי". אמנם רשימה זו איננה קשורה לסדרה "בטיפול", והיא אף נכתבה בתקופה ששקד לא תפקד עוד כמבקר טלוויזיה, אך יש בה תשובות אחדות לשאלה מה הוא רוצה והבהרה של דבר או שניים על אודות ההעדפה התרבותית של שקד:

אנחנו [האשכנזים] רוצים את המדינה השלנו בחזרה. לעצמנו. ומכיוון שאנחנו יודעים שזה לא יקרה, אנחנו נודה לכולכם, כן, כולכם, כל העדות היקרות והנכבדות והעליות הקדושות והשטיחים המעופפים ומבצעי שלמה ומטאטאי הפלשמורה והכוכבים של קוסשווילי ואבירי הג'חנן ומממני הממונה, כולכם, אם פשוט תיתנו לנו, פה ושם, במקומות החשובים באמת – נניח, בבית ספר של הילדים – את הספייס שלנו. תנו לנו את המקומות שבהם נוכל להיות רק עם עצמנו (שקד, 3.10.2008; ההדגשה שלי).

בין אם שקד מביע את תפיסתו האישית, ובין אם הוא חושף מהלכים אצל אחרים, נראה כי "בטיפול" מספקת מענה מושלם לפנטזיה של שקד: לקבל את "הספייס" שלו. טענה זו איננה נובעת רק מן הבוהק האשכנזי של הסדרה וגם לא רק מכך שכל הדמויות שייכות למעמד כלכלי זהה פחות או יותר, אלא גם מן ההרגשה, הנכונה או השגויה, שהיא קשה לצפייה, ולכן הצפייה בה איננה בהייה בטלוויזיה אלא מעשה תרבותי, מעשה הדורש יכולות מורכבות, כפי שאכן שקד מתאר את הסדרה:

"בטיפול" היא סוג של טיפול בהלם. יומיים אחרי שצפיתי בחמשת הפרקים הפותחים של הסדרה היא לא עוברת לי. אני לא רגיל שטלוויזיה לא עוברת לי. "בטיפול" הולכת איתי כבר יומיים. אני אצטרך לחזור [...] "בטיפול" דורשת מצופיה מחויבות עצומה. היא משודרת מדי יום, אין עליה גרם פאן, ומעקב יומי אחריה הוא עסק איטי ותובעני (שקד, 2005: 29.8; ההדגשה שלי).

נראה כי ההנאה של שקד מן הסבל היא ההנאה של היות נבדל ואיכותי, והוא בוחר, כמו אחרים, את מה שהוא "לטעמו" על דרך השלילה (בורדייה, 2005, עמ' 158). ואכן הרגשת נבדלות זו מלווה ביקורות רבות על "בטיפול" אשר שבות ומדגישות את ההבדל בינה ובין "הטלוויזיה הרגילה", בעיקר תכניות המציאות. גרעון לוי (2008: 24.1), ברמיזה לתכנית המציאות "הישרדות 10", ששודרה באותם ימים, כותב על "בטיפול": "זוהי ההישרדות האמיתית: לחזור אחרי עונה מוצלחת אל שנייה, מוצלחת לא פחות, כשברקע פוסע בסך מצעד האיוולת, במלוא עוזו". אילן ריזינגר (2008: 9.3) מוסיף: "זאת אכן היתה 'טלוויזיה מצוינת', כדברי המשוררת,<sup>7</sup> מפני שמעבר לחוויית הצפייה היא סיפקה לנו חוויית שותפות, ואני לא מתכוון לשליחת סמסים". ובאתר "פסיכולוגיה עברית" כותב חנוך ירושלמי, אחד הפסיכולוגים הקליניים שניתחו את "בטיפול" באתר: "הסדרה ריתקה אותי על אף שצפייה בטלוויזיה איננה מצליחה ממש לרתק אותי בדרך כלל, ואני מעדיף לבלות זמן בצורות אחרות" (ירושלמי, 2008: 17.1).

מניסוח מחדש של הכתבים האחרונים אפשר להסיק שאף כי בדרך כלל טלוויזיה נתפסת כבזבז זמן או כאיוולת או כמדיום נחות הפונה לטעם הפופולרי ולא לטעם הלגיטימי (Levine, 2008, p. 393), "בטיפול" חורגת מן ההיצע הטלוויזיוני הרגיל, ולכן אפשר ליהנות ממנה. השיח על אודות "בטיפול", כמו השיח על אודות תכניות "איכות" אחרות (Fricker, 2007, p. 14), אינו מציג את הסדרה כ"לא טלוויזיה" אלא כמשהו אחר, טוב יותר ובעל ערך אמנותי. הווה אומר, השיח עדיין מציג את הטלוויזיה כמדיום נחות, אך דואג ליצור הפרדה בין

התכניות ה"רגילות" ובין התכניות ה"איכותיות", אשר מצליחות להתעלות מעל המדיום (Levine, 2008, p. 394). אין פלא אפוא שהמכירה של "בטיפול" לערוץ הכבלים HBO – ערוץ שהצליח לברל את עצמו מערוצי הטלוויזיה ה"רגילים" האחרים באמצעות הססמה "It's not TV. It's HBO" (Leverette et al., 2008, p. 83; Jaramillo, 2002; McCabe & Akass, 2008, p. 1) – חיזקה את התפיסה ש"בטיפול" איננה טלוויזיה רגילה.

והנה, למרות ניסיונות הבידול של HBO, יש לזכור שתחנת הכבלים "משרדת טלוויזיה" הן מבחינת המבנה שלה הן מבחינת התכנים. מבחינת המבנה, אפשר לראות שאותה חברה שחרתה על דגלה את הססמה ש"היא איננה טלוויזיה", היא למעשה חברת בת של אחד מענפי התקשורת הגדולים בעולם, Time Warner, שבחסותו ערוצים רבים של "טלוויזיה רגילה", ושהשימוש במיתוג האיכותי של HBO הוא שימוש כלכלי, אם לא ציני (Jaramillo, 2002, p. 73). נכון כי HOT, החברה המפיקה את "בטיפול", עדיין איננה HBO, וכי החברות והמשפחות שבעלותן HOT אינן מגיעות לגודל של Time Warner, אך קשה להתעלם מכך שמפת התקשורת בישראל מאופיינת, לצד הגידול בערוצים, גם בריכוזיות וב"צמצום מספר הבעלים החולשים על ערוצי [התקשורת] ושלטים בהם" (לימור, 2003, עמ' 1030). אותן משפחות המחזיקות בבעלותן את HOT מחזיקות לא רק חלק מרכזי של ההון בישראל, אלא גם ערוצי תקשורת נוספים (הון-עיתון-מדיה [ללא ציון כותב], 2008), ובניהם גם "טלוויזיה רגילה". מזווית זו נראה כי הייחודיות, היצירתיות וה"איכותיות" של HBO, ושל "בטיפול" בכלל זה, אינן לוקחות רק חלק במערך הכלכלי הקפיטליסטי, אלא אף לוקחות חלק מהותי במערכת של הקפיטליזם המאוחר (ג'יימסון, 2001, עמ' 19), והן משרתות צרכים כלכליים מסוימים.

דוגמה לטענה זו אפשר למצוא במבנה הנרטיבי הייחודי של הסדרה, שהתאים כמו כפפה ליד באשר לשינויים טכנולוגיים בטלוויזיה בכלל ובטלוויזיה הישראלית בפרט. הטלוויזיה העולמית שינתה את פניה בעשור האחרון ונכנסה לתקופה חדשה המכונה בשמות שונים, כגון post-network era (Pearson, 2007, p. 244), television after TV (Spigal, 2004, p. 2), או במונח המתאר בעיקר את הטלוויזיה האמריקנית ואשר התקבע לאחרונה בלימודי הטלוויזיה, TV3: מונח זה מצביע על המהפכה הדיגיטלית בהפצה, ובעקבות כך גם על השינוי במשמעות של "צפייה בטלוויזיה" (Rogers et al., 2002, p. 43). אחד המאפיינים המרכזיים של תקופה זו הוא שלצופות יש כוח רב יותר עתה מבעבר בבחירת הדרכים לצפייה בטלוויזיה: זמן הצפייה, כמות הצפייות בכל פרק ופרק ואפילו הכוח לשנות את הטקסטים עצמם, בעזרת תכניות עריכה שונות, ולהפיץ את התכנים ששוננו באתרי תוכן שונים.

אמנם ההיסטוריה של הטלוויזיה הישראלית שונה מהותית מזו של הטלוויזיה האמריקנית, ואפשר להצביע בה על שלבי התפתחות שונים (ליבס, 1999), אך נראה שאחרים ממאפייני התקופה של TV3 חדרו בשנים האחרונות גם להרגלי ההפצה והצפייה בארץ, כמו צפייה באמצעות האינטרנט וצפייה אישית באמצעות מפענח דיגיטלי מקליט (yes max) או ספריית הווידאו הדיגיטלית של הכבלים, הידועה בשמה VOD (video on demand). לטענתי, לא מקרה הוא שבאותה שנה, 2005, שבה השיקה "הוט" את שירותי הווידאו על פי דרישה, אשר לפי אתר החברה הופכים "את חוויית הצפייה שלכם לאיכותית יותר, מתוחכמת יותר ומהנה הרבה יותר",<sup>8</sup> עלתה לשידור גם הסדרה "בטיפול", שהציעה לצופיה מבנה נרטיבי חדש ומורכב.

כדי לחדד טענה זו כדאי לפנות למונח שטבע ג'ייסון מיטל, "מורכבות נרטיבית" (narrative complexity). על פי מיטל (Mittell, 2006), הולכות ומתרבות כיום בטלוויזיה האמריקנית סדרות טלוויזיה אשר מציעות אוצר מילים חדש לנרטיב הטלוויזיוני, דהיינו מבנים נרטיביים חדשניים ולא קונוונציונליים, אשר אמנם אינם מחייבים איכות, אך מאפשרים בהחלט הזדמנויות יצירתיות וחוויות צפייה מורכבות. הדגש של מיטל הוא ששינוי זה איננו קשור לגאונות או ליצירתיות, אלא למהלכים היסטוריים, מבניים וטכנולוגיים שהתחוללו בטלוויזיה האמריקנית, וביניהם היכולות של הצופות לשלוט באופני הצפייה שלהן. באופן דומה, נראה שכמו סדרות "איכותיות" או "מורכבות" אחרות, גם "בטיפול" פונה לצופות עסוקות המעדיפות לבחור את זמן הצפייה בעצמן, לצופות שכלל אינן צופות בטלוויזיה (שם, עמ' 31) או לצופות התופסות את עצמן נבדלות מן ההמון ה"רגיל" (Nelson, 2007, p. 44).

מזווית זו אפשר לטעון שהצפייה דרך VOD, כמו גם הצפייה בתקליטורי DVD, מאפשרות לצופה "להיות עם ולהרגיש בלי": אמנם היא צופה בטלוויזיה, אך היא איננה הצופה הפסיבית שמכתיבים לה את זמן הצפייה ואת אופן הצפייה. אדרבה: היא הבוחרת את שעת הצפייה שלה, ממש כשם שהיא בוחרת מתי לקרוא את הספר שלה. כך גם התכנים שהיא צופה בהם, לפי תפיסתה, מורכבים ואיכותיים. יותר מכך, המבנה הנרטיבי המיוחד של "בטיפול" יוצר קישורים שונים בין הפרקים השונים, לאו דווקא באופן ליניארי, כך שצפייה אקטיבית ב-VOD מאפשרת לצופה לבחור לא רק את זמן הצפייה אלא גם את סדר הפרקים. הנה כי כן, נרטיב מורכב דווקא, הדורש מן הצופה ריכוז ומעקב צמוד אחר קו העלילה, מעלה את חשיבותו של שירות ה-VOD ושל תקליטורי ה-DVD, והוא אף נוטה למשוך, מעצם הסטטוס האיכותי שלו, את אותה אוכלוסייה ממעמד סוציו-אקונומי גבוה, היכולה להרשות לעצמה לשלם על טלוויזיה יותר מאחרים (Feuer, 2007, p. 147).

מכאן נגזר שיותר מ"לא טלוויזיה" אפשר לראות את "בטיפול" כ"פארה-טלוויזיה", מונח שטבע אבי סנטו (Santo, 2002) בהקשר HBO ואשר מתייחס לפרקטיקות הפקה ולבחירות בתכנון לוח השידור שבכוונה ממוקמות סמוך לצורות טלוויזיוניות מזוהות כדי להעניק להן משמעויות מסוימות. זאת ועוד זאת: "בטיפול" נמצאת סמוך לצורות טלוויזיוניות קיימות לא רק בהקשר המבני שלה, אלא גם בהקשר התוכני שלה, והבידול של "בטיפול" מן הטלוויזיה הרגילה, שאותו מבנים המבקרים השונים, מתעלם מכך שהסדרה נשענת במובהק על אופייה של הטלוויזיה, כאשר היא מכילה שתיים מן התכונות המרכזיות שמלוות אותה כבר מתחילתה: אינטימיות והמשכיות (Newcomb, 1974, p. 245). יותר מכך, כאשר רענן שקד משבח את משחקו של אסי דיין על היותו בנוי בעיקר מתגובות (שקד, 29.8.2005), הוא אולי לא יודע זאת, אבל בכך הוא מתמצת את אחת התכונות המרכזיות של המדיום הטלוויזיוני, כפי שמציג אותה ניוקומב: הטלוויזיה בשיאה כאשר היא מתמקדת לא בפעולה אלא בתגובות לפעולה, החקוקות על פניהן של הדמויות (Newcomb, 1974, pp. 245-246).

הביקורות על הסדרה נטו להתעלם לא רק מכך שהסדרה נשענת על אופיו של המדיום הטלוויזיוני ונובעת ממנו, אלא גם מכך שהיא נשענת על שני ז'אנרים טלוויזיוניים "נחותים": תכניות האירוח והטלנובלה. בנוגע לתכניות האירוח, "בטיפול" מהדהדת במבנה שלה שיח בין מראיין ומראיין, בעיקר פתת-ז'אנר "אחד על אחד", כאשר דרך השיחה אנו נחשפים למהלכים שהתרחשו בעבר, ובאמצעותה אף מציעים לנו מעין שיח תרפויטי (Illouz, 2003; Shattuc, 1997; White, 1992).<sup>9</sup> גם מן הטלנובלה מאמצת "בטיפול" מאפיינים אחדים, וביניהם שידור יומי בשעות השיא (prime-time), דמויות רבות, צילומי פנים ובמידה מסוימת גם את הנרטיב הנפוץ של הטלנובלה שבו שני הגיבורים המוצגים בפרק הראשון של הסדרה מנסים להתאחד לכל אורכה, שאיפה המתממשת בפרק האחרון (LaPastina, n.d.). אמנם הזוג ב"בטיפול", ראובן ונעמה (המטופלת שלו), אינם מתאחדים בסוף (אם כי בפרק האחרון זה כמעט מתרחש), אך אלמנטים טלנובליים רבים נמצאים בקשר ביניהם, כמו קשר המתחיל בפרק הראשון, משולש רומנטי הנוצר במהלך הסדרה, הוזה האוסר את מערכת היחסים (גילה הפסיכולוגית) ופערים מעמדיים המקשים את קיומו של הקשר.<sup>10</sup>

מובן שיש הבדלים נוספים בין "בטיפול" ובין הטלנובלה, כמו צילום במצלמה אחת, ולא במולטי-קמרה, ותסריט ומשחק הניכרים בהשקעה (לפחות כלכלית) גדולה יותר מן הטלנובלה, ונכון הדבר ש"בטיפול", כמו יצירות רבות אחרות, יכולה לאמץ מאפיינים של תרבויות שוליים ועדיין להיות קנונית; ויחד עם זאת, הניתוק הנוצר באמצעות השיח בין "בטיפול" ובין ז'אנרים טלוויזיוניים אחרים בעיית. מבחינה זו דומה מהלך שיחני זה למהלכים נוספים שבהם ניסו לברל

תכניות או ז'אנרים טלוויזיוניים מסוימים מן המכלול הטלוויזיוני באמצעות הבלטת תכונות מסוימות וטשטושן של אחרות (Feuer, 1995, pp. 111-113; Levine, 2008, p. 395).

את השיח על אודות "בטיפול" אפשר לראות כלוקח חלק במאבק לתת לצורות תרבותיות פופולריות ערך ולגיטימציה אמנותיים ולהפכן לחלק מן ההון התרבותי הנדרש (רגב, 2006, עמ' 136). למאבק זה יש הקשר חברתי-פוליטי מובהק כאשר קבוצות מעמדיות חדשות מגדירות את עצמן על פי טעם אסתטי "ייחודי" ונאבקות כדי להעניק לגיטימציה תרבותית ל"תכנים והרכיבים שמהם בנויים דפוסי הטעם וסגנון החיים שלהן" (שם, 137). כפי שטוענת ג'ין פויר (Feuer, 1984, p. 56), כאשר תכנית ממותגת כ"מורכבת ואיכותית", הקהל הצופה בה יכול לאשרר את מקומו הוא כ"איכותי". דבר זה מאפשר לו ליהנות מטלוויזיה שהוא תופס אותה כמשכיילה יותר, כמסוגנת יותר וכעמוקה יותר מבחינה פסיכולוגית מטלוויזיה "אחרת", וכך להפריד את עצמו מן ההמון, הצופה בטלוויזיה "רגילה", ולהפחית את רגשות האשם שלו על עצם הצפייה במדיום הזה.

מדברים אלו נראה כי ייחודיותה של "בטיפול" קשורה פחות למאפיינים אינהנטיים של הטקסט עצמו משהיא קשורה לנטייה של השיח להבליט נקודות מסוימות בטקסט ולטשטש אחרות; במקרה זה, הבלטת ייחודיותה של הסדרה והסתרת העובדה שמדובר בטלוויזיה, הנתפסת עדין כמדיום נחות, במיוחד בכל הקשור לאמנות. אחת הדרכים המרכזיות להבליט את ייחודיותה של הסדרה היא הדגשת שמות היוצרים, או ה"אוטר" (auteur) של היצירה.

## "מאחורי בטיפול עומדים יוצרים כישרוניים"

אחת התכונות המרכזיות של "בטיפול", לפי השיח על אודותיה, היא היותה סדרה של יוצרים: "הסדרה שנוצרה על ידי חגי לוי" נכתב כבר בשורה הראשונה ב"וויקיפדיה", אחד מאתרי הידע הפופולריים בישראל; "הדרמה היומית של חגי לוי ואורי סיוון" מכנה אותה רותה קופפר (14.11.2007). לעתים קרובות איכויות הסדרה נקשרות ליכולות הכתיבה של היוצרים; כך לדוגמה טוען רענן שקד (29.8.2005): "מסגרת התכנית [...] מחלצת מיוצרי הסדרה (ובראשם חגי לוי) יצירתיות גדולה בטקסט ובחיתוכים". ואפילו מרדכי ורדי, שיצא נגד תוכנה של הסדרה, כותב כי "באמצעות כתיבה דרמטית מקצועית הצליחה הסדרה [...] להביא לפריצת דרך טלוויזיונית" (ורדי, 2006, עמ' 67).

אם כן, השיח נהג להבליט תכונה מרכזית נוספת של "טלוויזיה איכותית", והיא שיוכה לאילן יוחסין משמעותי, דהיינו ליוצרים בעלי מעמד ומוניטין של

אמנים מתחום הטלוויזיה ומתחומי אמנות אחרים, בעיקר קולנוע (Thompson, 1997, p. 14). ואכן מאחורי "בטיפול" עומדים "לא סתם" יוצרים, אלא יוצרים מוכשרים בעלי אילן יוחסין מרשים, או כפי שמנסח זאת בביקורתיות מרכזי ורדי, "העוסקים במלאכה הם מהעשירון העליון של מעצבי דעת הקהל" (ורדי, 2006, עמ' 66). יותר מכך, אם נישען על המונח הקולנועי המוכר "אוטר" (auteur), שאומץ בשיח הטלוויזיוני (Feuer, 1984, p. 32)<sup>11</sup>, נוכל לטעון שלסדרה "בטיפול" יש אוטר.

ודוק: טענתי שמאחורי "בטיפול" עומד אוטר, או אולי אוטרים אחדים, איננה במובן הרומנטי של המונח, ההיינו אינדיבידואל בעל אישיות חזקה המחזיר את אישיותו ליצירה. הדגש כאן הוא שהאוטרות של היצירה היא תוצר של שיח, או אם ניעזר במונח המשפיע של פוקו מדובר ב"פונקציה של אוטר", היוצרת הרגשה שמאחורי היצירה קיים סובייקט אחדותי, ולכן היא "נובעת מרשות 'עמוקה' באדם, מכוח 'בורא', מ'כוונה', מהמקום הבראשיתי" (פוקו, 2005, עמ' 41). אך אחדות זו מאחורי היצירה, כותב פוקו, "לא זו בלבד שהיא אינה נתונה באופן מידי, אלא שהיא מכוננת על ידי פעולה [פרשנית]" (שם, עמ' 26). ואפשר להוסיף שמדובר בפעולה פרשנית הקשורה בהדיקות להון התרבותי של הצופה, כפי שטוען בורדייה (Bourdieu, 1984, p. 27).

מדברים אלה יוצא כי שם היוצר עולה מן הפרשנות או מן השיח, ולא מן היצירה עצמה. יותר מכך, נראה שבתקופה שיש בה ריבוי ערוצים ופלטפורמות מרובות לצפייה בתוכני טלוויזיה חשוב ליצור בידול בין התכנים השונים, להפוך חלק מהם לייחודיים או למקודשים (בורדייה, 2005, עמ' 189), כך שהאוטר הופך למותג מרכזי (Pearson, 2007, p. 243) ולאמצעי נוסף לפנות לנתח שוק מתוחכם, משכיל וצעיר (Cook, 1998, p. 35).

אחת הדרכים להבליט את מקומם של היוצרים ואת חזונם האמנותי היא הדגשת חופש הפעולה שניתן להם (Feuer, 1984, p. 32; Santo, 2002, p. 40). דבר זה נעשה לעתים בהצגת סיפור של מאבק אצילי בין היוצרים, המעוניינים במעשה האמנות, ובין המפיקים או הרשתות, המעוניינים ברווחים ואינם מבינים את חזונם של הראשונים (Thompson, 1997, p. 14). דוגמה למאבק מסוג זה אפשר למצוא במסע הייסורים שעבר חגי לוי בדרכו להפקת "בטיפול", מסע המציג צרות אופקים או אי-ראיית הנולד של הערוצים השונים מול חזון ואומץ של הערוץ המשדר:

חיפשתי אופציה שיש לה רצועת שידור יומית [...] המקום הראשון שפניתי אליו היה ערוץ 8, אבל הם לא יכלו לחרוג מהתחום התיעודי. הצעתי גם לערוץ 10 אבל הם לא היו מסוגלים להתחייב להשקעה לטווח ארוך.

מי יודע איפה נהיה בעוד שנה, אמרו שם. פניתי גם לערוץ 1, לכאורה הערוץ הכי מתבקש לכוזה פרויקט, הראיתי ליוסי משולם את הפיילוט, ולא קיבלתי תשובה מעולם. ב-YES התלבטו הרבה זמן ובסוף ירדו מזה. בינתיים התחילו להתעניין ב-HOT [...] בדיעבד אני יכול להגיד שזאת הייתה החלטה מאוד נועזת מצד HOT: אי אפשר היה לדמיין שזה יצליח (מצוטט אצל שרגל, 27.10.2006).

נרטיב זה שמציג חגי לוי מתאר את המאבק של היוצר בעל החזון נגד אנשי התעשייה, ומבחינה זו הוא דומה לנרטיבים דומים המלווים תכניות רבות שנתפסו כ"טלוויזיה איכותית". אין באמירה זו כדי לפקפק באמתות הסיפור, אלא להציג כיצד השיח נוטה להבליט את אותם אלמנטים שיחדרו את הצד האישי של היצירה ולהסתיר אלמנטים אחרים.

נראה שהיחס של הביקורת לסדרה וליצריה מגיע לשיא כאשר דבורית שרגל (27.10.2006) מתארת את הרגע שהסדרה נוצרה, לפי תפיסתה: "הסדרה בטיפול נולדה דווקא בחדר כושר [...] חגי לוי צועד על ההליכון, ופתאום מדלג למוחו רעיון". אולי הקיטון החשוך או הסטודיו השרוי באי-סדר התחלפו בחדר כושר, אבל אין ספק שהתפיסה הרומנטית, או האקסיומה ההומניסטית (Belsey, 1980, pp. 3, 13), שבה נתפס הטקסט כתוצר ישיר של מחשבותיו, של רעיונותיו, של מצבו הפסיכולוגי ושל רקעו החברתי של היוצר, שולטת כאן. שרגל מתעלמת כאן מן התנאים הכלכליים, המבניים והטכנולוגיים שהובילו ליצירה של "בטיפול", או אם נישען על בורדייה (2005, עמ' 156), ממקומו של חגי לוי כ"יצרן" המממש את הטעם של שרגל בעצמה ושל המבקרים האחרים. נסכם: ליוצרים, או יותר נכון לשם ולנרטיב של היוצרים, יש תפקיד חשוב מאוד בהפיכתה של "בטיפול" מ"יצירה טלוויזיונית תעשייתית" ל"יצירה אמנותית" הפונה מאינדיבידואל (יוצר) אחד למשנהו (צופה).

## "בטיפול היא עמוקה מבחינה פסיכולוגית"

הממד האינדיבידואליסטי שמכניס שם היוצר לחוויית הצפייה קשור בהדיקות לעיסוק של הסדרה בפרט, או ליתר דיוק בפסיכולוגיה של הפרט. בנקודה זו אנו מגיעים לאחת הסיבות המרכזיות להפיכתה של "בטיפול" "לשיחת היום, ואולי גם לשיחת התקופה" (קרטי, 2006), והיא עיסוקה בפסיכולוגיה בכלל ובפסיכולוגיה דינמית בפרט. עיסוק זה תורם להילת האיכות בשני מובנים מרכזיים: הוא מספק הרגשת עומק, כי הרי בבסיסו של הטיפול הדינמי עומד העומק של הנפש האנושית, והוא פונה לקהל מבוסס ומשכיל, אשר הטיפול



הפסיכולוגי והשפה הטיפולית הפכו לדת החדשה שלו (Feuer, 2005, p. 34). אמנם ג'ין פויר דנה בתרבות האמריקנית, אך "טפטופים של תרבות הפסיכולוגים האמריקנית" חדרו לתרבות הישראלית כבר בשנות השבעים (אלמוג, 2004, עמ' 681), ובשנות התשעים הפכה הפסיכולוגיה ל"אחד ה'מינרלים' החשובים של התרבות החילונית בארץ" (שם, עמ' 823). למרות שאוצר המילים הפסיכולוגיסטי חדר לכל רובדי התרבות בישראל, הוא הפך לדת חדשה בעיקר בעבור מעמד מסוים, המעמד הבורגני או המעמד הבינוני-גבוה (שם, עמ' 720).

אחת הסיבות המרכזיות להצלחתו של השיח הפסיכולוגיסטי בקרב המעמד הבינוני-גבוה בישראל נוגעת להון הכלכלי הנדרש לטיפול פסיכולוגי פרטי, אשר "נחשב עדיין למותרות של המעמד הגבוה" (שם, עמ' 835). הודות לעובדה זו מקשר ערן חיות, מטפל קוגניטיבי המתנגד לעקרונות הטיפול הדינמי, בין האהדה לסדרה "בטיפול", השמה במרכזה טיפול פסיכולוגי דינמי, לבין המצב הסוציו-אקונומי של האוהדים: "בסביבה שבעה, בריאה בסך הכל, שבה אין גם הרבה משמעות למחיר הכלכלי של הטיפול, ושבה אנשים רוצים לעסוק באיכות החיים שלהם – הטיפול כ'מסע', כאורח חיים, בלתי מוגבל הוא בהחלט דבר לגיטימי, גם אם אין סיבה אמיתית שיימשך שנים" (חיות, 2006, עמ' 36). חיות, מבחינה זו, אינו רחוק במיוחד מתפיסתו של פרויד עצמו, אשר טען כי הפסיכואנליזה פונה למעמדות האמידים ואיננה דואגת לשכבות החברתיות הרחבות יותר מהם (מצוטט אצל אילוז, 2008, עמ' 64), ומכיוון "שיש קשר סמוי בין נגישות לטיפול נפשי לבין גובה המעמד החברתי", אין השיקום הנפשי דמוקרטי ושוויוני (שם, עמ' 65-66).

והנה, למרות שלהון הכלכלי יש משמעות באהדת הטיפול הפסיכולוגי ולמרות הצורך בהון כלכלי מסוים כדי לצפות בסדרה "בטיפול", נראה כי לא ההון הכלכלי הוא המונע גישה אל הסדרה, אלא הון מסוג אחר, ההון התרבותי, על פי המשגותיו של בורדייה (Bourdieu, 1986, 1990). מבין שלוש צורות ההון התרבותי שעליהן מצביע בורדייה הרלוונטית ביותר בעבורנו היא זו הבאה לידי ביטוי ב"הון הגופני" (embodied state), שהוא "מכלול של נטיות, רגישויות, מיומנויות וכישורים אשר נרכשו במהלך החיים" (רגב, 2006, עמ' 133), והוא המאפשר לחוות יצירות אמנות נחשבות כיצירות אמנות טובות.

הבעיה שעליה מצביע בורדייה היא שהון זה נתפס כתכונה טבעית של הגוף בזמן שלמעשה הוא בעל קשרים עבותים לסוגי הון אחרים – כלכליים, מוסדיים וחינוכיים. הרעיון שהיכולת ליהנות מיצירות תרבות נחשבות נתפסת טבעית מקנה עליונות חברתית ושייכות טבעית ומובנת מאליה למי ששייך לאותן השכבות החברתיות הנחשבות בחברה (Bourdieu, 1990, p. 207; רגב, 2006). כך, במקום לראות את ההעדפות התרבותיות של הגמוניה מסוימת כהעדפות המעידות

על אופייה ועל רצונה של אותה הגמוניה, נתפסות העדפות אלה כהוכחה לטיבה של יצירת האמנות ולאיכותם של מי שצורך אותה. במקרה של "בטיפול" לא רק מיומנות תרבותית והון תרבותי-גופני נדרשים כדי שהגישה לסדרה תהיה קלה, אלא גם מיומנות להבין ולבטא רגשות באופן מסוים, כלומר מה שאפשר לכנות "הון רגשי" או "מיומנות רגשית". בהשפעת בורדייה אפשר לטעון כי רגשות, כמו טעם תרבותי, הם תופעות אשר מעוצבות, נחוות, מפורשות ונשפטות בתהליכים חברתיים ותרבותיים, וכמו בשאלת הטעם, בני אדם מובחנים, נמדדים ומתוגמלים (כלכלית וחברתית) לפי איכויות הרגש שלהם ולפי היכולות שלהם להפגין את הרגש באופן "נכון" (אילו, 2008, עמ' 93; יותר מן ההון התרבותי, "מגיים לכאורה את ההיבטים הפחות רפלקטיביים של ההביטוס" (שם, שם)).

ומהו הרגש הנכון שיש להפעיל בתרבות המערבית כדי להיחשב בעל הון רגשי גבוה? על פי אווה אילו זה הרגש שמגדירים ומשווקים אותו פסיכולוגים אשר הצליחו במהלך ההיסטוריה לאחוזו במונופול על ההגדרות ועל התפקידים של חיי הרגש בחיים הציבוריים ובחיים הפרטיים (Illouz, 2008, p. 210). לשון אחר, מדובר באותו הון רגשי הנדרש מנשים ומאנשים ההולכים לטיפול פסיכולוגי והצופים בסדרה "בטיפול".

מכאן נראה כי ההצלחה המרשימה של "בטיפול" בקרב האליטה הישראלית נבעה מררישתה לשני סוגי הון מרכזיים, הון תרבותי-גופני והון רגשי. מכיוון ששני סוגי הון אלה נתפסים כתכונות טבעיות של הסובייקט, למרות הקשר ההדוק שלהם להון כלכלי, הם מטשטשים את ההקשרים החברתיים והמעמדיים הקשורים בהפיכתה של "בטיפול" לאיכותית. מתברר כי אין כאן תמונת מצב שהאליטה גילתה שהסדרה איכותית בהתאם למורכבות התרבותית והרגשית שלה (של הסדרה), אלא שהאליטה גילתה את עצמה ככזאת, כלומר היא השתמשה ביצירת האמנות ובפסיכולוגיה כדי לטבען את מעמדה ואת ההעדפות התרבותיות שלה; האליטה סיפקה לגיטימציה לפריבילגיה החברתית שלה בהציגה את טעמה ואת היכולת הרגשית שלה כ"מתנת אל" (Bourdieu, 1990, p. 211).

## סיכום: גם הטקסט מדבר

אמת היא שעד לנקודה זו התמקד המאמר בשיח הנרקם על אודות הסדרה, אולם "בטיפול" איננה רק השיח על אודותיה; היא גם הטקסט עצמו. אמנם אי-אפשר לקרוא את הטקסט במנותק מן הקונטקסט, אך אפשר גם אפשר לבחון באילו

מובנים הטקסט לוקח חלק בבניית התכונות שייחסו לו, ובאילו אופנים הוא סותר מהלך שיחני זה. במהלך האחרון במאמר ארצה להצביע על כך שבאמצעות השיח הפסיכולוגיסטי של הסדרה היא הצליחה להיות הן קונטרוברסלית הן ישראלית מאוד ואהודה מאוד בו-זמנית.

אם נישען על התכונה הקונטקסטואלית האחרונה, נראה כי "בטיפול" איננה רק שמה במרכזה את הטיפול הדינמי, אלא היא אף בוחרת להישאר נאמנה לעקרונותיו, או בניסוחו של אהוד אשרי (18.11.2005), היא מאמצת "את חוקי הטיפול הדינמי, כמצוות הייעוץ המקצועי". טענתו של אשרי מקבלת את אישורה בסוף העונה השנייה, אשר מסתיימת עם עזיבתו של ראובן את המקצוע עקב משבר אמון בשיטת הטיפול. אולם הכיסא של ראובן לא נותר ריק, ובמקומו מתיישבת עליו פסיכולוגית חדשה (שירה גפן), המציינת בפני ראובן שהיא מאמינה לחלוטין בחשיבות הטיפול. לשון אחר, הספקות שליוו את ראובן לאורך שתי העונות הניעו אותו לעזוב את המקצוע, אך הטקסט עצמו נותר באמונתו שלטיפול הדינמי יש מקום.

והנה, את התמיכה בעקרונות הטיפול הדינמי מציגה הסדרה מדמות המעלה את הביקורת הקשה ביותר נגד ראובן ונגד שיטת הטיפול הדינמי דווקא, דמותו של מנחם (ישראל פוליאקוב). מנחם מגיע לקליניקה של ראובן לאחר שבנו ידן (ליאור אשכנזי), טייס חייל האוויר שהיה מטופל של ראובן במהלך העונה הראשונה, מוצא את מותו ספק בתאונת אימונים ספק בהתאבדות. אחת הסיבות לבואו של האב, על פי דבריו, היא לברר אם יש אפשרות שידן הביא את מותו על עצמו. ראובן עונה למנחם כי לעולם לא יהיה אפשר לדעת את סיבת המוות, וכנראה מדובר בטעות אנוש. בנקודה זו פותח האב בנאום קשה, ובו הוא אומר בין היתר את הדברים הבאים:

לטייסים אין טעות אנוש, ככה מאמנים אותם. ככה זה טייסים הכי טובים, זה כמו מכונה, זה אוטומט. ואחר כך בבית הוא יכול לחשוב טעיתי, לא טעיתי, אני אוהב את אשתי, אני לא אוהב את אשתי, הומו, לא הומו. אבל לא בשמים, לא בחמש מאג ושמונים ג' [...] אני לא אומר שתהליך פסיכולוגי זה לא טוב, אבל לאנשים רגילים. אבל בן אדם שכל החיים שלו תלויים על זה שהוא לא יחשוב, שהוא יפעל כמו מכונה, אז צריך בזהירות. מאוד בזהירות. [...]

כאשר רומז ראובן בהמשך שגם למנחם, כָּאָב, יש חלק בטרגדיה של בנו, עונה לו מנחם:

אני? איך אני? [...] למה אתה מתכוון? שאני ארגיש אשם? על מה? על שחינכתי את הבן שלי להיות גבר? או בסדר. אז אתה באת, ואתה פתחת לו עולם חדש ונהדר, ואתה אמרת לבן שלי שצריך להסתכל בפנים, לחקור, להרגיש. אז הוא הרגיש. ואיפה הוא עכשיו? חתיכות-חתיכות מעל הים שהדגים אוכלים אותו עכשיו.

אמנם מנחם תוקף כאן את ראובן אישית, אבל הוא גם יוצא בעיקר נגד הנחות היסוד הבסיסיות של הטיפול הדינמי ושל ההון הרגשי שבבסיסו, כאשר הוא טוען שהעיסוק בנפש מסוכן. למרות הפוליסמיות המאפיינת את הטקסט הטלוויזיוני (פיסק, 1995, עמ' 173), אין ספק שהקריאה המועדפת של הטקסט (הול, 2003, עמ' 397) היא שמנחם טועה, ובטעות שלו יש גם מן הסכנה. הדבר נעשה בעיקר באמצעות בניית דמותו של מנחם כמעין פטריארך נוקשה ואלים שדיקה כל יצירתיות אצל בנו. "אין זה מקרה", טוען ערן חיות, "שאת הביקורת הכי לגיטימית כנגד הטיפול שמו יוצרי הסדרה בפיה של דמות גסה, אלימה, שבעברה אף רצח אב. כך הפכו היוצרים את הביקורת (חוסר הנכונות לחטט בנפש) לחלק מן הפתולוגיה של הדמות" (חיות, 2006, עמ' 35).

אולם נראה שיותר מתוכן הסדרה, צורתה דווקא מסגירה את עמדתו של הטקסט בנוגע לטיפול הדינמי. לאורך כל הסדרה שומרת "בטיפול" על סגנון ריאליסטי, המאופיין בשמירה על חוקי העריכה הקלסית, על ליניאריות הזמן ועל חוסר מודעות עצמית לתהליך הייצוג עצמו. הסצנה היחידה, בשתי עונות הסדרה, שבה חורגת הסדרה מסגנון זה מתרחשת מיד לאחר ההתקפה המילולית של מנחם על ראובן. או אז מתחילה פנטזיה של ראובן המאופיינת בחריגה מן הסגנון הריאליסטי. בפנטזיה זו נראה מנחם נפול פנים, מה שמוביל את ראובן לקום, ללטף אותו (תמונה 2 להלן) ולהשכיב אותו על המיטה. לאחר מכן ראובן משקיף מבעד לחלון, רואה את דמותו של ידן במעין פלשבק וחוזר להסתכל במנחם, אך במקום מנחם הוא מוצא על הספה את עצמו כאדם זקן (תמונה 3 להלן). הפנטזיה מסתיימת כאשר לפתע השיר מסתיים, ואנו רואים את ראובן ישוב על הכורסה שלו, בתנוחה הרגילה שלו כמטפל.



תמונה 3

תמונה 2

מדוע חרגה הסדרה בפתאומיות חדה מן הסגנון המקובל שלה? חוקרים וחוקרות רבים הצביעו על כך שקולנוע וטלוויזיה המעלים טראומות נוטים, ואף צריכים, לחרוג מן הסגנון הריאליסטי לטובת סגנון שאפשר לכנותו מודרניסטי או פוסט-מודרניסטי, המאפיין בהפרעות ובפרגמנטציה של הנרטיב והסגנון הקולנועיים (Walker, 2005, p. 19), בחזרה, בהזיות חודרניות ובחלומות (Caruth, 1996, p. 4) ובקריסת הזמן הלינארי והפיכתו לשברירי וחסר שליטה (Hirsh, 2004, p. 105). אין בדברים אלו כדי לטעון כי כל ייצוג טראומטי חייב לאמץ לעצמו סממנים של פנטזיה, אך כאשר טקסט בוחר בסגנון ריאליסטי לכל אורכו, ורק בנקודה אחת הוא חורג ממנו באופן כה מובהק יש לשאול למה, ומדוע בנקודה זו דווקא.

המקום ש"בטיפול" הופך לטראומטי הוא המקום שהנחות היסוד של הטקסט עצמו מוטלות בספק. הרי הפנטזיה מופיעה לאחר שמנחם מאשים את ראובן במות בנו, או ליתר דיוק, לאחר שהוא מאשים את הטיפול הפסיכולוגי בכך שהוביל למוות זה. ואם, כפי שטוען אהוד אשרי, הגיבור האמתי של הסדרה הוא "הטיפול", "כלומר הפסיכולוגיה בכבודה ובעצמה", אפשר לטעון שהגיבור שלנו "נכנס לטראומה", ולכן הסדרה, לראשונה, נוטשת את הריאליזם לטובת הפנטזיה, המאפיינת לעתים קרובות את הסובייקט הטראומטי.

בנקודה זו עולה אחת הבעיות האתיות והפוליטיות שבבחירות האסתטיות המתקיימות בסדרה. נראה שכל עוד עולות טראומות, פרטיות או קולקטיביות, במסגרת הטיפולית, "יודע" הטקסט להתמודד עמן, והוא מעניק הרגשת שליטה, המוענקת גם לצופה שבעמדת "כל יודעת" או "יודעת כול". החריגה החד-פעמית מעקרונות אלו, ברגע שהטיפול הדינמי מותקף, מלמדת אותנו שני דברים חשובים על הטקסט: הראשון, כפי שטענתי למעלה, הוא שהטקסט איננו רק מציג טיפול פסיכולוגי, אלא גם מחזיק בעמדות של טיפול זה ואף הופך אותו לגיבור של

הטקסט, מה שיכול להסביר את האהדה הרבה שקיבל הן מן הביקורת הן מן המטפלים הפסיכולוגיים עצמם; השני, והחשוב יותר לעניינו, הוא שכל עוד הטקסט מאמין בעקרונות הטיפול, הוא גם מאמין שיש סיכוי "לרפא" את המצב. למה הכוונה?

אחת הפעולות האידאולוגיות המרכזיות של החברה הישראלית, כפי שמכנה אותה סלבו ז'יז'ק (2004, עמ' 174), היא השמירה על הדואליות של דמות החייל. מצד אחד הוא "וולגרי ומחוספס" בחוץ, ומצד אחר הוא "חם ומתחשב" בפנים, או בדימוי הצבר המקובל "דוקר בחוץ ומתוק בפנים". לפי תפיסה זו, מתחת לפני השטח הנוקשים מסתתר אדם רגיש, מאחורי היעילות והעבודה המלוכלכת, על גבול העבודה הלא חוקית, מסתרות סנטימנטליות ו"ליבת זהב רגישה". ואכן, הטיפול הפסיכולוגי של ידין "עובר", ובמקום הטייס הנוקשה וחסר הרגש שמגיע לחדרו של ראובן מתגלה אדם בעל רגש, על גבול הרגשנות. הטיפול הוכיח שאפשר להציל את ידין מעצמו ולקלף ממנו את מסכות הקשיחות שעטה על עצמו עם השנים.

אך כאשר ידין נהרג, במקום לראות את הטיפול כמי שהחזיק אותו מעל המים, מותקפים עקרונות הטיפול הפסיכולוגי כפי מנחם אביו, הרומז שלטייסים טובים, המתפקדים למרות המעשים הלא מוסריים שלהם, אין "ליבת זהב", ושמדובר ב"אוטומט" שלא מסתתר מאחוריו דבר. מה שאתה רואה, הרג של חפים מפשע, זה מה שיש. אך הטקסט כנראה אינו מצליח להתמודד עם אמת מרה זו, ולראשונה הוא עצמו עובר לממד טראומטי. אולי כך מעלה הטקסט שאלות קשות על החברה הישראלית, אך משיב תשובות נוחות לעיכול: טיפול מעמיק ומקיף של החברה הישראלית יראה שבתוך תוכנו אנחנו מוסריים – עלינו רק להיות אמיצים דיינו לעשות זאת. וכל עוד, או רק כל עוד, ניותר בקונצנזוס, נוכל להיות גם אנשים קונטרברסליים: ישראלים מכאן וכאלה שיאהבו אותנו מכאן.

## הערות

- 1 המונחים "פארה-טקסט" ו"מטה-טקסט" לקוחים מן התאוריה של ז'ראר ז'נטי: המונח הראשון מתייחס לאינטר-טקסטואליות מסוימת בין הטקסט "הראשי" ובין הטקסטים הצמודים לו, פיזית או רעיונית, והמהווים מעין כניסה או שער לטקסט עצמו; המונח השני פונה לטקסטים המציעים תגובה לטקסט הראשי, בעיקר ביקורות עליו (Genette, 1982/1997a).
- 2 על השימוש במירכאות ביחס למושג "איכות", בעיקר בלימודי טלוויזיה, ראו Cardwell, 2007, p. 25. לדיון ב"טלוויזיה איכותית" בשנים האחרונות ראו בין היתר את אלה:

- Jaramillo, 2002; Geraghty, 2003; Jacobs, 2001; Mittell, 2004, pp. 94-120; Jancovich & Lyons, 2003; McCabe & Akass, 2008.
- 3 בשידורים חוזרים של הסדרה, בערוץ 2, לא נשמר מבנה השידור בן חמישה ימים בשבוע, משום שאת הערוץ הפעילו זכייניות שונות בימים שונים בשבוע.
- 4 "שני גברים שמנים" היה שם העט של מבקרי הטלוויזיה של "עיתון תל אביב". בתחילה היו אלה יריב צור ועודד קרמר, אך בשלב מסוים נשאר רק צור הכותב.
- 5 סגנון המוזיקה המינימליסטי (בהלחנת אבי כללי) תורם להרגשת ההפשטה המלווה את הכותרות ואת הפתיחה, ויותר מכך אפשר לראות באימפרסיוניזם המוזיקלי ניסיון ליצור "כתמי צבע" במוזיקה (Palmer, 1973, p. 28), רעיון המשתלב עם כתמי הרורשך המופיעים בכותרות הפתיחה. תודה לגל חרמוני על אבחנות אלו.
- 6 בניסוח אחר, כותרות הפתיחה יכולות להיקרא מיזאנאבים (mise-en-abyme), דהיינו ייצוג בתוך ייצוג, "חזרה בקנה מידה קטן יותר על התמות המרכזיות ביצירה" (כהן-רוז, 2007, עמ' 137), או קוד המצביע על תהליך ההתקבלות המתבקש של היצירה (Weir, 2002, p. xx). זהו דימוי "המכוון את הצופה לאקט הפרשנות" ומתפקד כפעולה רפלקסיבית המשקפת תמה מרכזית ביצירה (כהן-רוז, 2007, עמ' 141-142).
- 7 למרות הניסיון של ריזינגר להפריד בין תרבות גבוהה ובין תרבות נמוכה הכותב טועה כאן כאשר הוא מייחס את הציטוט ל"משוררת" חווה אלברשטיין ולא לכותב האמתי של מילות השיר, או ליתר דיוק המונולוג, חנוך לוין.
- 8 ראו את ההסבר על אודות VOD באתר חברת HOT:  
<http://www.hot.net.il/HOT.aspx?FolderID=3149&lang=he>
- 9 הקישור בין "בטיפול" ובין תכניות אירוח התחדר עם עלייתה של תכנית הראיונות "שיחת נפש" בהנחיית הפסיכואנליטיקאי פרופ' יורם יובל, תכנית שנתפסה כ"גרסת המציאות" של "בטיפול" (לזובסקי, 5.9.2008).
- 10 אני מודה לתלמידתי אורי ברמן על אבחנות אלו.
- 11 לעומת הקולנוע, שם הבמאי נתפס כאוטר, בטלוויזיה, אולי מתוך התפיסה המסורתית שהמיזנסצנה שלה עשירה פחות מזו של הקולנוע (Caughie, 2000, p. 100), אנחנו מוצאים בשיח כותבים ומפיקים כ"אוטרים" (Pearson, 2005; Porter, 1987, p. 323; Nelson, 1997, p. 26), או כפי שטוענת מרי מסנג'ר דייוויס (Messenger Davis, 2007), התסריטאי או התסריטאית הם בעלי תפקיד מכריע בכל הקשור לאיכותה של תכנית הטלוויזיה, מכיוון שלתסריט יש חשיבות עצומה לערכה של התכנית.

## רשימת המקורות

- אדרג, א' וסדג'וויק, פ' (2007), לקסיקון לתיאוריה של התרבות: מושגי יסוד, תרגום: א' זאבי, תל אביב: רסלינג.
- אילוז, א' (2008), אינטימיות קרה – עלייתו של הקפיטליזם הרגשי, תרגום: י' שדה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלמוג, ע' (2004), פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה.
- בורדייה, פ' (2005), שאלות בסוציולוגיה, תרגום: א' להב, תל אביב: רסלינג.
- ג'יימסון, פ' (2001), פוסטמודרניזם – או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תרגום: ע' גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג.
- הול, ס' (2003), הצפנה, פיענוח, בתוך ת' ליבס ומ' טלמון (עורכות), תקשורת כתרבות, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 390-401.
- ז'יז'ק, ס' (2004), הסובייקט שאמור להאמין: הנצרות בין פרכסיה לחתרנות, תרגום: ד' אילון, תל אביב: רסלינג.
- חיות, ע' (2006), הסדרה "בטיפול" עוברת טיפול קוגניטיבי, או טיפול בלי חיטוט בעבר, עדכן: האוניברסיטה הפתוחה, 44, 35-38.
- כהן-רוז, א' (2007), הדמות החולמת בסרט: החלום כמיזאנאבים – אשמה ורפלקסיביות בחלום הקולנועי, חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", אוניברסיטת תל-אביב, תל אביב.
- ליבס, ת' (1999), מבנה השידור כמבנה החברה – מעיצוב תרבות למלחמת תרבות, קשר, 25, 88-97.
- לימור, י' (2003), תקשורת ההמונים בישראל, בתוך א' יער וז' שביט (עורכים), מגמות בחברה הישראלית, ב, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 1017-1103.
- מונקי, י' (2008), העצבים החשופים שלנו: הסדרה "בטיפול", על שתי עונותיה, הצליחה להושיב על ספת הפסיכולוג את כל הפתולוגיות של הישראליות, יום עיון בנושא "הסדרה 'בטיפול'" (מרס 2008), המחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה, המכללה האקדמית ספיר.
- פוקו, מ' (2005א), הארכיאולוגיה של הידע, תרגום: א' להב, תל אביב: רסלינג.
- פוקו, מ' (2005ב), מהו המהבר?, מות המהבר/מהו המהבר?, תרגום: ד' משעני, תל אביב: רסלינג, עמ' 19-77.
- פיסק, ג' (1995), טלוויזיה: פוליסמיות ופופולאריות, בתוך ד' כספי (עורך), תקשורת המונים – מקראה, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 173-190.
- קליין, א' (1991), כעצמו, כאביו, כמיתוס, פוליטיקה, 41, 24-27.



רגב, מ' (2006), הון תרבותי, בתוך א' רם ונ' ברקוביץ (עורכים), *אי/שוויון*, באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עמ' 133-139.

- Belsey, C. (1980). *Critical practice*. London and New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Trans. R. Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education*. New York: Greenwood Press, pp. 241-258.
- Bourdieu, P. (1990). Artistic taste and cultural capital. In J. C. Alexander & S. Seidman (Eds.), *Culture and society: Contemporary debates*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, pp. 205-215.
- Brunsdon, C. (1997). *Screen tastes: Soap opera to satellite dishes*. London and New York: Routledge.
- Cahill, S. E. (1999). Emotional capital and professional socialization: The case of mortuary science students (and me). *Social Psychology Quarterly*, 62(2), 101-116.
- Cardwell, S. (2007). Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 19-34.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caughie, J. (2000). *Television drama: Realism, modernism and British culture*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Cook, D. A. (1998). Auteur cinema and the film generation in 1970's Hollywood. In J. Lewis (Ed.), *The new American cinema*. Durham and London: Duke University Press, pp. 11-37.
- Edgerton, G. R. & Rose, B. (Eds.) (2005). *Thinking outside the box: A contemporary television genre reader*. Lexington: University of Kentucky Press.
- Feuer, J. (1984). *MTM: Quality television*. London: British Film Institute.
- Feuer, J. (1995). *Seeing though the eighties: Television and Reaganism*. Durham and London: Duke University Press.

- Feuer, J. (2005). The lack of influence of thirtysomething. In M. Hammond & L. Mazdon (Eds.), *The contemporary television series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 27-36.
- Feuer, J. (2007). HBO and the concept of quality. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 145-157.
- Fricker, K. (2007). Quality TV on show. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 13-16.
- Genette, G. (1982/1997a). *Palimpsests: Literature in the second degree*. Trans. Ch. Newman & C. Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Genette, G. (1997b). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Trans. J. E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Geraghty, C. (2003). Aesthetics and quality in popular television drama. *International Journal of Cultural Studies*, 6(1), 25-45.
- Hirsh, J. (2004). Post-traumatic cinema and the Holocaust documentary. In E. A. Kaplan & B. Wang (Eds.), *Trauma and cinema: Cross-cultural explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 93-121.
- Illouz, E. (2003). *Oprah Winfrey and the glamour of misery: An essay on popular culture*. New York: Columbia University Press.
- Illouz, E. (2008). *Saving the modern soul: Therapy, emotions, and the culture of self-help*. Berkeley: University of California Press.
- Jacobs, J. (2001). Issues of judgement and value in television studies. *International Journal of Cultural Studies*, 4(4), 427-447.
- Jancovich, M. & Lyons, J. (2003). *Quality popular television*. London: British Film Institute.
- 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.
- LaPastina, A. (n.d.). Telenovela. Retrieved December 20, 2007 from *The museum of broadcast communications*:  
<http://www.museum.tv/archives/etv /T/htmlT/telenovela/telenovela.htm>
- Leverette, M. B., Ott, L., & Buckley, C. L. (2008). *It's not TV: Watching HBO in the post-television era*. New York and London: Routledge.

- Levine, E. (2008). Distinguishing television: The changing meanings of television liveness. *Media, Culture & Society*, 30(3), 393-409.
- Levine, E. (2009). National television, global market: Canada's Degross: The next generation. *Media, Culture & Society*, 31(4), 515-530.
- McCabe, J. & Akass, K. (2008). It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality TV. In M. Leverette, B. L. Ott, & C. Louise (Eds.), *It's Not TV: Watching HBO in the post-television era*. New York and London: Routledge, pp. 83-93.
- Messenger Davis, M. (2007). Quality and creativity in TV: The work of television storytellers. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 158-170.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. New York and London: Routledge.
- Mittell, J. (2005). The loss of value (or the value of lost). *FlowTV*. Retrieved October 30, 2010 from <http://flowtv.org/2005/05/the-loss-of-value-or-the-value-of-lost>
- Mittell, J. (2006). Narrative complexity in contemporary American television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29-40.
- Morley, D. (1992). *Television audiences and cultural studies*. New York: Routledge.
- Nelson, R. (1997). *TV drama in transition: Forms, values and cultural change*. London: Macmillan Press.
- Nelson, R. (2007). Quality TV drama: Estimations and influences through time and space. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 38-51.
- Newcomb, H. (1974). *TV: The most popular art*. New York: Anchor Books.
- Palmer, C. (1973). *Impressionism in music*. London: Hutchinson University Press.
- Pearson, R. (2005). The writer/producer in American television. In M. Hammond & L. Mazdon (Eds.), *The contemporary television series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 11-26.

- Pearson, R. (2007). Lost in transition: From post-network to post-television. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 239-256.
- Porter, M. J. (1987). A comparative analysis of directing styles in Hill Street Blues. *Journal of Broadcasting & Electronic*, 31(3), 323-334.
- Rogers, M., Epstein, M. C., & Reeves, J. (2002). The Sopranos as HBO brand equity: The art of commerce in the age of digital representation. In D. Lavery (Ed.), *This thing of ours: Investigating the Sopranos*. New York: Columbia University Press, pp. 42-57.
- Santo, A. (2002). "Fat Fuck! Why don't you take a look in the mirror?": Weight, body image, and masculinity in The Sopranos. In D. Lavery (Ed.), *This thing of ours: Investigating the Sopranos*. New York: Columbia University Press, pp. 72-94.
- Schröder, K. (1992). Cultural quality: Search for a phantom? A reception on judgements of cultural value. In M. Skovmand & K. Schröder (Eds.), *Media cultures: Reappraising transnational media*. London: Routledge, pp. 199-219.
- Shattuc, J. M. (1997). *The talking cure: TV talk shows and women*. New York: Routledge.
- Silva, E. B. (2007). Gender, class, emotional capital, and consumption in family life. In E. Casey & L. Martens (Eds.), *Gender and consumption*. London: Ashgate, pp. 141-162.
- Spigal, L. (2004). Introduction. In L. Spigal & J. Olsson (Eds.), *Television after TV*. Durham and London: Duke University Press, pp. 1-34.
- Stanitzek, G. (2005). Texts and paratexts in media. *Critical Inquiry*, 32, 27-42.
- Thompson, R. J. (1997). *Television's second golden age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Thompson, R. J. (2007). Preface. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. xvii-xx.
- Tibon, S. (2009). Using the Rorschach reality-fantasy scale (RFS) for assessing mental functioning in adults exposed to constant threat of terror. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 57, 461-465.

- Tolson, A. (1997). *Mediations: Text and discourse in media studies*. London: Arnold.
- Waisbord, S. (2004). McTV: Understanding the global popularity of television formats. *Television & New Media*, 5(4), 359-383.
- Walker, J. (2005). *Trauma cinema: Documenting incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press.
- Weir, J. (2002). Introduction. *The author as hero: Self and tradition in Bulgakov, Pasternak and Nabokov*. Evanston: Northwestern University Press, pp. ix-xxiv.
- White, M. (1992). *Tele-Advising: Therapeutic discourse in American television*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

## כתבות עיתונים וביקורות טלוויזיה

- אלתרמן, א' (15.2.2007), יהיה חם ומגניב, Ynet. נדלה ביום 3 בספטמבר 2009 מתוך <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3365102,00.html>
- אשרי, א' (18.11.2005), דין התנועה, הארץ online. נדלה ביום 18 בנובמבר 2008 מתוך <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?contrassID=1&subContrassID=5&sbSubContrassID=0&itemNo=647121>
- בגנן, ל' (18.7.2008), האמי בטיפול, nana10. נדלה ביום 7 באפריל 2009 מתוך <http://bidur.nana10.co.il/Article/?ArticleID=567871>
- בן-נון, ר' (29.9.2005), אושר השבוע, ידיעות אחרונות, פיות, עמ' 14.
- גלזר, ה' (19.12.2008), בכיר בתעשייה מוסר, העיר, עמ' 68-72.
- דוברבני, ש' (21.1.2008), פה בשביל להישאר, Ynet. נדלה ביום 24 בפברואר 2009 מתוך <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3496787,00.html>
- הון-עיתון-מדיה (ללא ציון כותב) (2008), שבויים ככבלי התקשורת, מתלות לעצמאות. נדלה ביום 1 במאי 2009 מתוך <http://www.change.org.il/777/default.asp?iID=KEFJF&item=KFKDI>
- ורדי, מ' (2006), מדינה "בטיפול": עיון בתרבות עכשווית לאור סדרת טלוויזיה, נקודה, 292, 66-69.
- טן-ברניק, י' (13.10.2005), אין חיה כזאת, רייטינג. נדלה ביום 26 בפברואר 2009 מתוך <http://www.rating2day.co.il/Article.asp?articleid=2758>