

תיקון בשלט רחוק: אמביוולנטיות פוסטקולוניאלית ונוסטלגיה ציונית במסע של "כוכב נולד" להודו

ארן ליביו

החוג לתקשורת, אוניברסיטת חיפה

בתחילת עונתה השישית יצאה תוכנית הריאליטי הפופולרית "כוכב נולד" להודו כדי לאתר בקרב התרמילאים הישראלים זמר שיוטס לארץ להשתתף בתוכנית. המסע של צוות התוכנית נמשך שבוע, תועד בפרק מיוחד והוצג כמסמך תיירותי-אנתרופולוגי שנועד לחשוף את הצופה הישראלי לנפלאות תת-היבשת. במאמר זה אני בוחן את הפרק הזה מתוך התמקדות בדרכים שבהן הודו, והיחסים המובנים בינה לבין ישראל, נארזו ושווקו כנרטיב תרבותי-אידיאולוגי המחבר בין פרקטיקות הגמוניות של ייצוג וקומודיפיקציה לבין ביטויים של אמביוולנטיות ואזכורים אסטרטגיים של מורכבויות העידן הגלובלי והניאו-ליברלי העכשווי. הדיון ממקם את התוכנית בשיח המחקרי על "לאומיות מסחרית" (Volčič and Andrejevič 2011) ובוחרן כיצד זו באה לידי ביטוי בטקסטים תרבותיים מקומיים על רכיביהם השונים.

פוסטקולוניאליזם, תרבות פופולרית ותוכניות ריאליטי

הספרות המחקרית הענפה העוסקת באוריינטליזם מתארת את הדרכים שבהן ייצוגי המזרח בשיח המערבי מבנים את התפיסה שהמערב מתקדם, עליון ומפותח, ואילו המזרח נחות, פרימיטיבי ולא מפותח, אך גם אקזוטי, אותנטי ופשוט יותר. ביסוד מחקרים אלו עומדת ההנחה שהקולוניאליזם לא היה רק פרקטיקה של שליטה פוליטית וכלכלית, אלא גם אידיאולוגיה ומערך דיסקורסיבי שהצדיק את דפוסי השליטה של המערב והעניקו להם תוקף כמור-אובייקטיבי (סעיד 2000). ואולם במערך הכוחות העולמי שהתהווה במאה העשרים בעקבות תהליכים מואצים של דה-קולוניזציה וגלובליזציה לא היה אפשר עוד לצמצם את יחסי הכוח

המורכבים שבין המערב למזרח ובין הצפון לדרום לדפוסים הבינריים יחסית שאפיינו את התקופה הקולוניאלית (García Canclini 1995). המחקר הפוסטקולוניאלי בוחן אפוא את מערך הכוחות החדש – המשמר היבטים מסוימים של הסדר הישן אך גם פועל בדרכים סמויות יותר ולעתים אף קורא עליו תיגר – בתוך הקשרים תרבותיים ספציפיים. הקשרים אלו רגישים לדרכי פעולתו של הכוח; דרכים "בלתי נראות [...] המשועתקות באמצעות סיקור בתקשורת, ייצוגים ופרקטיקות" (Hegde 2005, 62).

מחקרים רבים בחנו כיצד גורמים במערב מייצגים את הודו במגוון סוגות פופולריות כגון עיתונות (Spurr 1993), מדריכי תיירות (Bandyopadhyay and Morais 2005), טלוויזיה (Oh and Banjo 2012) וקולנוע (Jhaveri 2009) וכן כיצד היא מיוצגת במחקרים אקדמיים (King 1999) ובנרטיבים של מטיילים מערביים (Korpela 2010) וישראלים (Noy 2007). המחקרים הללו זיהו שורה ארוכה של ייצוגים אוריינטליסטיים מסורתיים של תת-היבשת, לצד ייצוגים "מעודכנים" שהותאמו למציאות הגלובלית הניאו-ליברלית. השניות המאפיינת ייצוגים אלו מייצרת לעתים נרטיבים פרדוקסליים: הודו נראית, מחד גיסא, דינמית וסגונית, ומאידך גיסא כבעלת טבע קפוא, הנמצא לכאורה מחוץ לזמן ונשאר נטוע בעבר; תושביה הם בו בזמן צנועים, תמימים ומסתפקים במועט, אך גם מסוכנים ולא אמינים. עוד דימויים שחוזרים ומופיעים נוגעים להיבטיה הרוחניים והמיסטיים של הודו; וישנם העוני, הנתפס כגזרת גורל; הלכלוך והזוהמה, הנתפסים כחלק מהנוף הטבעי; והאקזוטיות הפראית, המזוהה, הבלתי מוכנת, מעין שריד "אותנטי" בעולם פוסטמודרני טכנולוגי. אחרות זו מחזקת את הבניית דמותו של האדם המערבי: הוא רציונלי, מתקדם ובעל חשיבה לוגית-מודרנית, אך עם זאת הולך ונעשה מנוכר לטבעו האנושי.

אחד התחומים שזוכה בשנים האחרונות לעניין מחקרי מיוחד הוא התחום העוסק ב"אזורי מגע" (Pratt 1992, 4), כלומר במקרה זה, בנקודות המפגש בין ההודים לאנשי המערב. בנקודות אלו מתקיים משא ומתן בין-תרבותי שבו יכולים לבוא לידי ביטוי הן יחסי הכוח המבניים והן ההקשרים הנסיבתיים הספציפיים. לעתים קרובות מצביעים המחקרים הללו על אופיים האינסטרומנטלי של המגעים בין ההודים לאנשי המערב, שכן מדובר בעיקר במגעים עסקיים, מסחריים או פדגוגיים (למשל כשתיירים מן המערב באים ללמוד את "סודות" התרבות ההודית במסגרת תהליך של שיפור עצמי ופיתוח רוחני). המבקרים המערביים נוטים "להפריד בין התרבות לבין האנשים ו'לדמיין', בסופו של דבר, תרבות הודית אותנטית [דווקא] מפני שהם נמנעים ממפגשים [משמעותיים] עם תושבים הודים" (Korpela 2010, 1304).

מקרה ספציפי ומורכב יותר של "אזורי מגע" הוא "המפגש ההיברידי" (Steeves 2008). לסלי סטיבס מתבססת על תיאוריות שמבקרות את הנטייה לראות בהיברידיות התנגדות אפקטיבית לקולוניאליזם (Kraidy 2005), וממשיגה את המפגש ההיברידי כמקרה שבו אזורי המגע בין מזרח למערב מתווכים על ידי אמצעי התקשורת במסגרת תוכניות טלוויזיה מסחריות שמטרתן לתרגם את המפגש הבין-תרבותי למונחים כלכליים – כלומר לבצע קומודיפיקציה של המפגש למטרות רווח (Kuppens and Mast 2012). המפגש ההיברידי

אמנם "אמיתי", כלומר הוא מתרחש במציאות, אבל הוא שונה מן המפגש האינסטרומנטלי הלא מתווך משום שהוא קצר טווח, מובנה וערוך אסטרטגית לייצר תוכן בידורי-מסחרי שיפנה לקהל הצופים (המערכי), ואילו הערך שלו עבור המשתתפים עצמם משני בחשיבותו. יחסי הכוח במפגש ההיברידי נותרים בלתי שוויוניים, אך אי-השוויון מוסווה תחת מסכה של מפגש בין-תרבותי מפרה לכאורה. מטרתם העיקרית של מפגשים היברידיים היא "לארוז את האחרות ולהפוך אותה לסחורה כדי לשרת את האינטרסים הכלכליים של התאגידים המממנים" (Steeves 2008, 423). מאמר זה בודק מקרה בוחן של מפגש היברידי שהתקיים במסגרת תוכנית הריאליטי הישראלית "כוכב נולד".

תוכניות ריאליטי, זהות לאומית ו"כוכב נולד"

ז'אנר הריאליטי הוא שם כללי למנעד רחב של תוכניות המתעדות אנשים "רגילים" בסיטואציות לא מתוסרטות או מתוסרטות חלקית. ראשיתו אמנם בשנות הארבעים של המאה העשרים, אבל את פריחתו מקובל לציין בסוף שנות התשעים ובתחילת שנות האלפיים. הגידול העצום במספרן של תוכניות הריאליטי בשנים אלה הצמיח מחקרים רבים והללו עסקו בנושא מהיבטים שונים ומזוויות תיאורטיות מגוונות.¹ בין השאר התמקדו המחקרים באמצעים שנוקטות תוכניות ריאליטי כדי להבנות זהות לאומית מדומיינת: הרכב המשתתפים בתוכניות ומי שנעדר מהן; סוגי הטקסטים התרבותיים הזוכים בהן לייצוג או מודרים מהן; יחסן של תוכניות אלו לסוגיות כגון מגדר, גוף, כלכלה, שפה, סלבריטאות; ועוד (Volčič & Andrejević 2011; Neiger 2012).

העניין המחקרי בקשר בין תוכניות ריאליטי לזהות לאומית איננו רק אחד מגילוייו של הזיהוי הנרחב בין אמצעי התקשורת לבין הבנייה של קהילה לאומית מדומיינת (אנדרסון 1999); באופן ספציפי יותר, ז'אנר הריאליטי משתמש לעתים קרובות בתבניות קבועות, כאשר כל מדינה קונה זיכיון ומפיקה באופן עצמאי גרסה מקומית של הפורמט הגלובלי. תוכניות ריאליטי רבות מהלכות אפוא על קו התפר שבין נוסחאות גלובליות-אוניברסליות לבין מימושים מקומיים-פרטיקולריים, והדרכים שבהן מפיקי התוכניות מנסים להתאים את הפורמט הבין-לאומי לקהל המקומי זכו לעניין מחקרי רב (Livio 2010). לעומת זאת, מספרם של המחקרים הבוחנים כיצד תוכניות ריאליטי מייצגות מרחבים "אחרים" – כלומר לא את המרחבים של מדינת הלאום שהן משודרות בה – קטן מאוד. המחקרים המעטים שבדקו תופעה זו הראו בדרך כלל כיצד ייצוגיהן של מדינות מתפתחות בתוכניות ריאליטי המופקות במערב משעתקים דפוסי ייצוג קולוניאליים-אוריינטליסטיים מסורתיים מהספרות ומקהולנוע (Delisle 2003), בין השאר על ידי הומוגניזציה של התרבות האחרת וטשטוש מורכבויות וגוונים פנים-לאומיים או פנים-אזוריים; אקוטיזציה של האחר מתוך התמקדות בהיבטים

פרימיטיביים, צבעוניים, מסוכנים ו"אותנטיים" שלו; והבניית האחר כמי שאיננו סוכן עצמאי, שלא כמו המשתתפים המערביים בתוכניות.² רכיבים אלה של הנרטיב הקולוניאלי המסורתי הותאמו לעידן הפוסטקולוניאלי באמצעות תהליך של קומודיפיקציה שבמסגרתו תורגמו ייצוגי התרבות האחרת לסחורה כלכלית ושוקו לקהל הצופים כדרך לשיפור חייהם: דרך ה"מידע" התרבותי שהם לכאורה מעשירים את עצמם בו באמצעות צפייה בתוכנית, דרך גיוסם לנרטיב אידיאולוגי של "הארה" ו"שינוי" שבמסגרתו הם נקראים לאמץ סגנון חיים "אותנטי" יותר, ודרך אישוש מחודש של יחסי הכוח האידיאולוגיים, התרבותיים והכלכליים המשמרים את עליונותם של הצופים על פני ה"אחרים" המיוצגים בתוכנית.

מאמר זה מתמקד באחת מתוכניות הריאליטי הפופולריות ביותר בישראל בעשור האחרון, "כוכב נולד" (במסגרת שידורי "קשת"). התוכנית החלה את דרכה כהכלאה בין תוכנית השירה בציבור "לא נפסיק לשיר" לבין הפורמט הבינלאומי "אידול" וניצבה שנים רבות בצמרת טבלאות המדרוג המקומיות. הפרק העומד במרכזו של ניתוח זה שודר במוצאי חג השבועות, 9 ביוני 2008, ועמד בראש טבלת המדרוג לאותו שבוע עם 22.8% צפייה בקרב משקי הבית בכלל האוכלוסייה (כ-412,000 משקי בית) ונתח של 36% מכלל הצופים באותה שעה. הדיון מתבסס על ניתוח טקסטואלי מדויק של הפרק ומתמקד באמצעים הדיסקורסיביים להבניית הדימוי של הודו, של ישראל ושל יחסי הגומלין ביניהן. אמצעים אלה עמדו במוקד מחקרים רבים שזיהו נוסחאות ומנגנונים שכיחים להבניית משמעויות אידיאולוגיות בתוכניות ריאליטי, כגון מבנים נרטיביים חוזרים (חמו 2009; Kuppens and Mast 2012), אופני דיבור המדגישים חוויה של "אותנטיות" (Aslama and Pantti 2006), ושימוש במאגרי דימויים ובמיתוסים תרבותיים רווחים כדי לכונן זהויות לאומיות ו חברתיות שונות (Kraszewski 2009).

כבסיס הניתוח כאן עומדת ההנחה שדווקא לטקסטים פופולריים, שאינם נתפסים בדרך כלל כאידיאולוגיים, יש השפעה רבה על כינונו של עולם המושגים התרבותי והערכי של הצופים. תחילה אתמקד במבנה הנרטיבי הכללי שמסגר את הפרק ואת האופן שבו אני מבין את משמעויותיו, ולאחר מכן אפנה לדיון בנקודות המרכזיות שבאו לידי ביטוי בתוך מסגרת נרטיבית זו. אדרש תחילה לדרכים שבהן השיח של "כוכב נולד" מתכתב במידה רבה עם ייצוגים מערביים מוכרים (ישנים וחדשים יותר), ולאחר מכן אעסוק במאפיינים הייחודיים לתוכנית הישראלית ובעיקר באופני הבנייתה של נוסטלגיה ציונית. עם זאת, ברור כי כמה מן המאפיינים המקומיים – כמו הנוסטלגיה ל"פשטות אותנטית" שאברה – מופיעים בגרסאות שונות בנרטיבים מערביים דומים.

מסגור נרטיבי של שינוי עצמי

נרטיב המסע של "כוכב נולד" להודו מציית, בקווים כלליים, למבנה המקובל של סיפורי התרמילאים הישראלים בהודו, במיוחד ככל שהדבר נוגע למה שחיים נוי מכנה "נרטיבים של שינוי עצמי" (Noy 2007; ראו גם מעוז 2006). נרטיבים אלה מתארים תהליך של שינוי ושיפור עצמי ומהדהדים בהם נרטיבים תיירותיים מוכרים שמתבססים במידה רבה על מיני שיח טרנסצנדנטליים, דתיים ורומנטיים שאפיינו את חיבוריהם של התייר והצלילן המערבי לאורך הדורות. דרך סיפור המסע ה"חיצוני" מובנה גם מסע "פנימי" שיסודו בתיאור מפורט של חוויות "אותנטיות" והרפתקאות. המבנה הנרטיבי של "כוכב נולד" מתמוזג עם נרטיב השינוי המאפיין תוכניות ריאליטי רבות ברחבי העולם: בזכות חוויית ההשתתפות בתוכניות אלו ובזכות הכלים שהן מספקות מתחוללת לכאורה במשתתפים טרנספורמציה והם נעשים מוצלחים יותר. דברים אלה נכונים כמובן במיוחד בתוכניות "מייקאובר", שבהן המשתתפים "משפצים" במוצהר את עצמם או רכיבים שונים בחייהם (Miller 2008; Lewis 2009), אולם הם נכונים גם בתוכנית כישרונות כמו "כוכב נולד", אף שבה הם מרומזים יותר, שכן בתוכניות ממין זה "התקדמות משמעה לא רק שיפור של יכולותיו הקוליות של המתמודד, אלא גם של יכולתו לפתח את העצמי היצירתי שלו ולמצוא את קולו הייחודי" (Bratich 2007, 10).

בטקסט של "כוכב נולד" הדבר בא לידי ביטוי בתיחומו של המסע להודו במסגרת: הפרק נפתח ונסגר בסיכום טרוספקטיבי של תהליך השינוי שעבר על צוות התוכנית (כפי שיתואר בהמשך הדברים), ובתווך הוצגו חוויות המסע של המשתתפים — הצגה שהקנתה תוקף לתהליך השינוי של הצוות. כפי שמראה מיכל חמו (2009), המבנה הנרטיבי הכללי של תוכניות ריאליטי הוא מנגנון טקסטואלי שכיח להעברת משמעויות אידיאולוגיות; במקרה הזה, ההדהוד המקביל של נרטיב השינוי התיירותי/טרנסצנדנטי ושל נרטיב השינוי המאפיין תוכניות מציאות גרם לצופים לראות במסע של "כוכב נולד" חוויה בעלת ממדים של הארה. אלא שחל כאן מעין היפוך תפקידים והמוקד עבר מן המתמודדים השרים בתוכנית לצוות המנחים שלה.

הצוות העביר את הודו לצופים הישראלים באמצעות שלושה קולות, שלכל אחד מהם הייתה סמכות רטורית שונה. הקול הבולט והדומיננטי ביותר היה קולו של צביקה הדר, מנחה התוכנית, ששימש מעין מדריך תיירים והסביר לצופים מה הם רואים ומה הם שומעים לצד תחושותיו האישיות. שני הקולות האחרים היו קולותיהם של שניים מחברי צוות השופטים הקבוע של אותה עונה, מרגלית צנעני וגל אוחובסקי. תפקידם היה לספר על חוויותיהם האישיות ולפרש את האירועים מנקודת מבטם. צנעני סיפקה פרשנות "פנימית", שהתבססה בעיקר על החוויה שלה עצמה ועל העוצמות הרגשיות שנלוו לה; אוחובסקי, לעומת זאת, סיפק שילוב של פרשנות "פנימית" ופרשנות "חיצונית" יותר, מעמדה של משקיף אובייקטיבי, אינטרוספקטיבי ורפלקסיבי לכאורה. במסגרת פרשנות "חיצונית" זו הוא ביטא מודעות כמו-ביקורתית להיבטים בעלי פוטנציאל בעייתי — הן של הטיול התיירותי בהודו ככלל והן של מקומה של "כוכב נולד" עצמה בתהליך הזה. שילוב

הקולות יצר טקסט פוליפוני לכאורה, שבו שימשה הביקורת המטה-תרבותית של אוחובסקי אמצעי למיתונה או לנטרולה של ביקורת אפשרית על אופן ההתנהלות של צוות התוכנית. במונחיו של רולאן בארת (1998), ההתבוננות הרפלקסיבית הזאת תפקדה כ"תרכיב חיסון" בעל תפקיד אסטרטגי: לעקר ביקורת אפשרית על הנרטיב האוריינטליסטי הדומיננטי המוצג בתוכנית על ידי "הזרקת תרכיב קטן של ליקוי שמודים בו" (שם, 282).

חלוקת תפקידים זו באה לידי ביטוי בטקסטים הראשונים שמסגרו את המסע. הפרק נפתח בדבריו של הדר. לאחר שתואר בקצרה את הרעיון שביסוד הפרק סיכם ואמר: "אני כבר שבוע אחרי, אני בארץ, אני עדיין מעכל, אני חייב לומר בלי שמץ של ציניות והומור שאני לא מאמין לעוצמה ולטלטלה שהחוויה הזאת עשתה לי". גם צנעני סיכמה באופן דומה את השינוי שהתחולל בה: "אני קוראת לחיים שלי אחרי הודו, באמת, אבל בלי קלישאות, השיבה מהודו. אני עדיין מעכלת את הדברים. [...] עכשיו זה טלטל אותי, זה לימד אותי, זה מרהיב, זה מפחיד".

מעניין לשים לב שגם הדר וגם צנעני מרגישים צורך להדגיש שהם אומרים את הדברים ברצינות: "בלי שמץ של ציניות והומור" (הדר); "בלי קלישאות" (צנעני). ניכר ששניהם מודעים לנרטיב השינוי העצמי הרווח בקרב ישראלים החוזרים מהודו ולפיכך מרגישים צורך להדגיש שהחוויה שלהם אכן אמיתית ואותנטית. המרדף אחר האותנטי, והקביעות החוזרות ונשנות שהחוויה האישית של המשתתפים אינה תוצאה של מניפולציה שיווקית, מלווים את הפרק כולו. נטייה זו להדגיש במפורש את האותנטיות של רגשות המשתתפים באמצעות מונולוגים אינטרוספקטיביים בעלי אופי וידויי מאפיינת תוכניות ריאליטי ברחבי העולם. כפי שמציינות למשל מינה אסלמה ומרווי פאנטי (2006, 178), "המשתתפים מצהירים פעם אחר פעם שרגשותיהם אמיתיים, על אף ההכרה במלאכותיות של הנסיבות שבהן הרגשות הללו מתעוררים". עם זאת, עצם העובדה שהמשתתפים הרגישו צורך לחזור ולהכחיש את אפשרות קיומו של הנרטיב הקלישאתי חשפה כמובן גם סדקים אפשריים בנרטיב הדומיננטי.

שלא כמו התיאורים של הדר וצנעני, התיאור המסכם של אוחובסקי התרחק מעט מן החוויה האישית: "זה היה מסע די מדהים, אני חושב. גם הודו, גם ישראל מול הודו, וגם בתוך כל המכונה הזו של 'כוכב נולד'. אני עד עכשיו ככה, ככה זה כל הזמן בראש שלי". אוחובסקי אמנם נדרש גם הוא בדבריו לעוצמתה של החוויה, אבל שלא כמו הדר וצנעני הוא ניסה להחליף את המבט האינטרוספקטיבי האישי במבט ביקורתי חיצוני. הוא ביטא מודעות למקומו במוסד תרבותי בעל כוח בהוויה הישראלית והנכית במידה מסוימת את מרכזיותה של ההפקה בתוכנית. האמביוולנטיות הזאת באה לידי ביטוי גם בדבריו הסיום של אוחובסקי: "אני לא חושב שעברתי חוויה רוחנית מאוד גדולה". ואולם דווקא על רקע הדברים האלה זוכים הדברים שאמר לאחר מכן למשקל מיוחד:

אבל עברתי חוויה. כאילו, זה היה מסע מאוד אינטנסיבי, מאוד חזק. אני חושב שאולי אם אפשר להגיד משהו ליזכותה של הודו, שזה פותח אותך. אתה מגיע יחסית פתוח, בגלל ההפחדה הזאת של הודו והרוחניות. אתה מגיע פתוח למה שיקרה, יקרה. שזה הכי קלישאה וזה הכי טיפשי, אבל האמת, אני תמיד חושב שהחיים זה הכי קלישאה.

דבריו של אוחובסקי משמעותיים במיוחד לאור מעמדו כמבקר ה"חיצוני" של התוכנית, שביטא תחילה אמביוולנטיות מסוימת כלפי המסע בהודו ונרטיב ההארה המלווה אותו. עצם העובדה שגם הוא עבר בסופו של דבר תהליך של שינוי מקנה תוקף לנרטיב הכולל של הפרק. זאת ועוד: יחסו של אוחובסקי לקלישאתיות של החוויה שונה מיחסם של הדר וצנעני; הוא אינו מכחיש את קיומה של הקלישאה, אלא מעניק לה מעמד של תובנה תרבותית כמוסה. נרטיב השינוי של המשתתפים מספק אפוא מסגרת נרטיבית מארגנת המאפשרת להעריך את חשיבותם ואת משמעותם של החלקים האחרים בפרק. מסגרת זו מעודדת את הצופים להבנות את הפרק כולו (ובכלל זה את המשמעות המיוחסת בו ל"הודו") כמשימה אתנוצנטרית נרקיסטית — "מכשיר לפיתוח מודעות עצמית גבוהה יותר" (Delisle 2003, 50) — ולא כאמצעי להיכרות אמיתית עם תרבות שונה.

מיסטיפיקציה, הומוגניזציה וזיהום תרבותי

במובנים רבים, ועל אף מורכבויות מסוימות, השיח של "כוכב נולד" על הודו אכן שעתק את השיח הקולוניאליסטי-אוריינטליסטי המסורתי הרואה בהודו ארץ פרימיטיבית, ענייה ולא מפותחת, אך בו בזמן אקזוטית, קסומה, רוחנית ואותנטית. חוויית המסע להודו הוצגה כחוויה חושית בעיקרה. באמצעות החשיפה לפשטות, לצניעות ולרוחניות של דרך החיים ההודית היו התיירים אמורים לזכות בהארה; אך בו בזמן הובנתה בפרק גם סלידה ממה שנתפס מסוכן ומזוהם. "הודו" תפקדה כמסמן הטעון בקונוטציות תרבותיות מוכרות, ונרטיב המסע שחזר כל העת סטריאוטיפים קיימים שסימנו אותה כארץ מוזרה, חידתית ולא מפוענחת (Isaacs 1980), בלי שיעשה ניסיון של ממש להבין אותה או להסבירה לצופים. המפגש בין צוות התוכנית להודו עורר בעיקר הרגשה של כאוס, אך כאוס זה לא הוצג כתולדה של חוסר נכונות להעמיק ולחקור, אלא כתיאור נאמן של המציאות ההודית. הכאוס עבר תהליך של נרמול והיה למצב ה"טבעי", מעין בררת מחדל נטולת כל הקשר היסטורי או תרבותי שיאפשר להבין אותו. המישור הכמעט יחיד שדרכו תווכה המציאות היה המישור החווייתי-רגשי הראשוני.

עניין זה בלט במיוחד בסצנות שבהן הוצגה הסביבה ההודית באמצעות סדרה של דימויים ויזואליים או מילוליים שאין ביניהם שום חוט מקשר ושום לכידות — וגם ממרחק הזמן לא ניכר כל ניסיון למצוא בהם סדר או היגיון (התיאורים המילוליים נוספו באולפן זמן מה אחרי החזרה מהודו). כך, לדוגמה, תיאר הדר את תחנת הרכבת של דלהי: "המון הולך, נוסעים, רוכלים, מוכרים, ריקשות, עניים, נדבות, לכלוך, שוטר, איש, חליפה, שפמים, צבא, שקים. אתה לא מבין. זה הכול תמונות כאלה... שאתה אומר יואו, מה קורה פה?". "המין בזאר" של דלהי תואר תיאור דומה: "מין בזאר, אי-אפשר להסביר את זה. זה ערבוב של חום ומחנק וצפיפות ולכלוך וקסם. כמות היתושים והיבחושים והזרזים והצחלפים, שאתה לא יודע שקיימים בכלל, פר מטר מרובע, זה כבר שיא גינס". היעדר היכולת להסביר או להבין הוצג כגזרת גורל קוסמית ושיקף כביכול את טבעה המסתורי והבלתי ניתן לפענוח של הודו עצמה.

צנעני, למשל, הבהירה: "אני לא יודעת למה קוראים לזה מיין בזאר. זה משהו לא מוזהה, לא יודעת מה זה"³. הרטוריקה הזאת לוותה לאורך כל הפרק בסדרות מקוטעות ומהירות של דימויים ויזואליים אקזוטיים שהעצימו את התחושה של אי־סדר ובלבול. במונחיה של רוני פרצ'ק, שנדרשה לתופעה דומה כשדנה בשימוש בשירים בוליוודיים בפרסומות ישראליות, מאגר הדימויים הזה משמש מסמן "בלתי ניתן לקידוד [...] [ה]יוצר מסגרת פרשנית שבמסגרתה הוא מתפקד כחסום ומשמש כמייצגה של אי־המובנות בכלל" (פרצ'ק 2013א, 170). הבניה זו של "הלם תרבות" ראשוני משמשת לעתים מסגרת נרטיבית ראשונית של תוכניות ריאליטי (Kuppens and Mast 2012), כאשר לאחר ההלם הראשוני מתחולל תהליך הלמידה והשינוי של המשתתפים. אלא שבמקרה זה לא חל שינוי של ממש בכל הנוגע להבנת התרבות המקומית לאורך הפרק; תחת זאת, חוסר המובנות של הודו שימש בבחינת רמז מטרים לכך ששימתם של הצופים אינה להבין את הודו אלא את ישראל ואת הישראליות (פרצ'ק 2013א).

המסתורין וחוסר היכולת להבין תורגמו לעתים קרובות לפחד מוחשי או סמלי שמא "תזהם" הודו את הישראלים. כפי שהראתה מרי דאגלס (Douglas 2002), אלמנטים נתפסים בעלי פוטנציאל מזהם אם אי־אפשר לסווג אותם על פי קטגוריות תרבותיות מקובלות, והודו — המייצגת האולטימטיבית לכאורה של אי־סדר, ארץ שמעצם טיבה אינה מאפשרת לכאורה לקטלג את המציאות באופן נהיר — נתפסת אפוא מסוכנת במיוחד. שוב ושוב נדרש הצוות ללכלוך ולזוהמה והעיד על הפוטנציאל המזהם של המקום. כבר בפתח הפרק סיפר אוחובסקי ששנים רבות התלבט אם "לנסוע לראות את הלכלוך או לא לנסוע לראות את הלכלוך". צנעני סיפרה על חברה שחזרה מהודו עם וירוס אלים במיוחד, ואילו הדר סיפר על תהליך הפקתו של קליפ לתוכנית בבוליווד והסביר שההודים "הם טיפה אחרים, הם עובדים טיפה אחרת. בוא נאמר, נערת המים על הסט, לא היית שותה ממנה מים". באופן דומה תיאר אוחובסקי את החוויה האישית שלו ב"מיין בזאר": "אין להם [להודים] כל כך תחושת מרחב אישי, נקרא לזה⁴. הכול, הם נדבקים אליך, נדבקים אליך, אני מניח שרואים על הפנים שלי כמה זה נעים לי שכל כך הרבה אנשים נוגעים בי". בהזדמנות אחרת השיב הדר למטייל ישראלי שציין כי הדר עצמו גדל בשכונה ד בבאר שבע ועל כן אמור (לכאורה) להיות רגיל ללכלוך: "לא נעים לי להגיד לך, ד באר שבע בית מרקחת ליד מה שקורה פה"⁵.

היעדרן של קטגוריות מארגנות קוהרנטיות בא לידי ביטוי גם בנטייה של צוות התוכנית, ובייחוד של הדר, להשתמש בשרירותיות במושגים לסימון "הודיות" בלי קשר למובנם המקורי

3 אוחובסקי בחר בתיאור ממוקד יותר של אותו מקום: "התחושה הזאת של, זה הגיהנום. כאילו, שלום, אני המיין בזאר ואני הגיהנום שלכם".

4 חשוב לציין שאוחובסקי לא אמר שלהודים יש תפיסה אחרת של מרחב אישי, אלא שאין להם תפיסה כזו. באמצעות בחירות רטוריות כאלה המציאות הישראלית מנורמלת, ואילו המציאות ההודית מובנית כמוזרה, מסוכנת ובעלת פוטנציאל מזהם.

5 הערה זו מצביעה כמוכח גם על ההבניה של המרחב הישראלי ב"כוכב נולד": אמנם ישראל נקיייה יותר מהודו, אולם גם בתוכה יש מקומות נקיים יותר ונקיים פחות — על בסיס גיאוגרפי ואתני.

של מושגים אלה. השם "דרמסלה", למשל, חזר ושימש קריאת עידוד כללית (כנראה בשל דמיונו המצלולי ל"אללה" או ל"אינשאללה"), והתלבושת המסורתית שעטו המשתתפים זכתה לכינוי "אופנת הגנדי". מוזיקה בעלת ניחוח הודי שימשה ליצירת אווירה כללית, ואיקונוגרפיה בעלת מוטיבים הינדיים החליפה את התוויות השגרתיות של התוכנית לסימון מועמדים שעברו או נכשלו באודישנים בלי כל התייחסות למשמעותה. חוסר העניין הכמעט מוחלט בהודו ובתרבותה השתקף גם בריבוי קביעות לא מדויקות בנוגע להיבטים שונים של המציאות המקומית, ובהן הקביעה החוזרת ונשנית שאנשי המקום מדברים "הודית".

באין היסטוריה, עובדות או הקשר רלוונטי, התוצאה אינה רק סטריאוטיפיזציה של המציאות ההודית אלא גם הומוגניזציה שלה, כלומר ביטול כל מורכבויותיה של הודו ומחיקה של המגוון האנושי והתרבותי המאכלס אותה (Hubbard and Mathers 2004; Steeves 2008). לאורך כל הפרק ראו המשתתפים ב"הודים" קטגוריה אחת, חסרת הבחנות, המתיימרת לתאר זהות משותפת של יותר ממיליארד בני אדם. לא תמיד ביטא הפלקט הזה עמדה שלילית; לעתים קרובות ניכרה בו אותה היקסמות אוריינטליסטית מהפשטות ומהצניעות בהודו. כך למשל הסביר הדר כי "בניגוד להרבה מקומות אחרים בעולם, למרות העוני, למרות הצפיפות, למרות הלכלוך, אין לך שמץ של פחד ואין לך שמץ של תחושה של חוסר ביטחון או משהו שהוא אלים או משהו ש... ההפך, האנשים הם מאוד מאוד... הם משתפים אותך, הם lovable, הם טובים". סטריאוטיפ זה אמנם מבטא עמדה חיובית, אך הוא מבנה את העם ההודי כעם פסיבי המסתפק בחלקו, ולכן משרת את הנרטיב הניאו-ליברלי הרואה ביחסי הכוח הקיימים תולדה של "אופי לאומי" ולא של מבנים פוליטיים וכלכליים לא שוויוניים. כמו בתוכניות ריאליטי אחרות המופקות בעולם (Kraszewski 2009), הבניה זו גם מחניפה לצופים, שכן היא מעידה לכאורה על פתיחות לאחר ועל יחס חיובי אליו, אף שבפועל היא משעתקת ייצוגים סטריאוטיפיים ומכלילים. באמצעות ייצוגים אלו מבטאים הישראלים את העמדה השיפוטית שלהם כלפי האחר ומשמרים את יחסי הכוח ביניהם. בעבורם, האחר אינו אלא מושא להתבוננות.

יחסי הכוח בין ישראל להודו

הבנייתה של הודו ב"כוכב נולד" התעצבה לא רק מתוך תיאור מאפייניה המדומיינים של המדינה, אלא גם מתוך הביטוי שניתן ליחסי הגומלין בינה לבין ישראל בשיח של הפרק. ליחסים אלה צדדים שונים – כלכליים, אידיאולוגיים, תרבותיים – וזהותן המובנית של המדינות צומחת מתוך הדיאלקטיקה ביניהם.

מרבית המפגשים בין ישראלים להודים בטקסט של "כוכב נולד" היו נקודתיים, וכמו בייצוג של תת-היבשת ככלל נמחקו בהם זהויות והבדלים מקומיים. תושבי המקום לא היו בפועל אלא אביזרים שתפקידם לספק שעשוע קומי או אתנחתא אקזוטית (Steeves 2008). כך למשל, כמה פעמים לאורך הפרק הזמין לכאורה צוות התוכנית את תושבי המקום לשמש

שופטים באודישנים, אך דעתם הוצגה תמיד בהומור, אגב הדגשת המראה החיצוני והמבטא המקומי (שאף זכה לחיקויים תכופים מצדו של הדר). במקרים אחרים נשאו האינטראקציות אופי אינסטרומנטלי יותר ושיקפו את תפיסתם של מפיקי התוכנית באשר ליחסי הכוח בין הודו לישראל. כך קרה, למשל, כשהצוות רצה לנסוע בריקשה ברחובות ניו דלהי. הדר הסביר: "רצינו פתאום אודישן על ריקשה כזאת. מצאנו נהג ישן, הערנו אותו. ווייק אפ! [ברקע, צנעני טופחת על הנהג, מנערת את ידו וקוראת: 'אקסקוזו מי, הלו!'] הוא ראה מאה רופי, הוא לא האמין, הוא אמר 'זה חלום? לא, זה אמיתי'. הופ, הוא התעורר".

בהתאם למסורת התיירות של המערב, התפיסה הדומיננטית הנשקפת מדבריו של הדר היא של יחסי כוח כלכליים שבמסגרתם אנשי המקום אינם מעוניינים אלא בכספו של האדם המערבי, וכיוון שהוא מעניק להם אותו ברוב חסדו הוא רשאי לעשות ככל העולה על רוחו (Korpela 2010).⁶ יחסים אלה נראו לצוות התוכנית טבעיים ומובנים מאליהם – לא הייתה כל התייחסות לרקע שלהם ולא הועלו סימני שאלה בדבר הסיבה לקיומם. בדומה, כשהגיע צוות התוכנית לטאג' מאהל הסביר הדר בהתלהבות שהרשויות המקומיות גירשו תיירים אחרים שהגיעו למקום כדי לאפשר לצוות לצלם: "משלב מסוים, ברגע שאתה משלם, כולם עובדים בשבילך. אז גם אנשים שבאו לטייל שם, אמרו להם please, please, they are filming here". עוד מפגש שיש בו כדי להדגים את יחסי הכוח הכלכליים התרחש כשהצוות החליט שהוא רוצה לרכוב על פיל בדלהי. כך תיאר הדר את המפגש:

פתאום אנחנו רואים איש שגר עם המשפחה שלו ומגדל חיית מחמד, פיל. ככה זה שם.⁷ פיל ששוכב בתוך ערמה של אבק. [...] פתאום האיש הזה לא מבין מאיפה זה בא לו. הוא יושב באמצע הלכלוך שלו, בסבכה שלו, פתאום באים עליו חבורה של לפלפים, חמישים מעלות חום בחוץ, הפיל, הדבר האחרון שהוא רוצה זה שירכבו עליו. ואז מרגול וגל... זה פרק מיוחד של הנשינול ג'אוגרפיק, [...] מרגול וגל מטפסים על פיל.

גם כאן הובנה כוחם הכלכלי של המבקרים הישראלים ככוח המצדיק התעלמות מוחלטת מרצונם של התושבים המקומיים (ושל הפיל). וכך תיאר אוחובסקי את הדברים: "לפני טיול כזה אתה חושב מה יקרה, [...] ואמרת, אל"ף, זה טיול קולוניאליסטי כזה, כאילו אנחנו מין הדודות עם המזוודות הצבעוניות, 'כוכב נולד', ואמרת, אז אנחנו נהיה קולוניאליסטים, ואז אמרת אנחנו נלך כבר על... על פיל".

6 במקרה אחר שנראה בפרק, הדר ועמו כמה תרמילאים ישראלים סיכמו את יחסם של המקומיים אליהם בקביעה שהללו רואים בהם "רופי מהלך".

7 זהו עוד מקרה שבו העובדות נפלו קורבן לתהליך האקוטיזציה. מאז עבר ב-2003 החוק האוסר על מכירה וקנייה של פילים בהודו ירד במידה ניכרת מספרם של הפילים המוחזקים בשבי, והאנשים המוסיפים להחזיק בהם עושים זאת בעיקר לצורכי פרנסה ואינם מחזיקים אותם עוד כחיות מחמד. על פי הרשויות ההודיות, בשנת 2001 הוחזקו בשבי בכל דלהי 40 פילים בלבד, ועד 2011 ירד מספרם ל-18 בלבד. בהודו כולה מוערך מספרם של הפילים המוחזקים בידי אנשים פרטיים בכ-3,500.

גם כאן, כמו בסיטואציות אחרות בפרק, ביטא אוהובסקי מודעות אמביוולנטית ליחסי הכוח שביסוד האינטראקציה בין צוות "כוכב נולד" לבין התושבים המקומיים וליסודות הקולוניאליסטיים המהדהדים באותה אינטראקציה. אלא שמודעות זו אינה נראית לו סיבה להימנע מהפרקטיקה הקולוניאליסטית, אלא להפך: היא משמשת הצדקה לביצועה. בפועל, ההצהרה על המודעות לבעייתיות הטמונה בדרך ההתנהלות הזאת שימשה למנוע מראש ביקורת אפשרית על הפרקטיקה, כאילו די בעצם המודעות לרוקן את הפרקטיקה מתוכנה או לבטל את המטען האידיאולוגי שלה. ואילו הפרקטיקה הקולוניאליסטית עצמה — על יחסי הכוח הלא שוויוניים, הניצול וההתנשאות הכרוכים בה — התקיימה באין מפריע. ספרות המחקר העוסקת במודעות עצמית כאסטרטגיה רטורית עומדת על כך שההכרה המוצהרת של הסובייקט המודע בכך שהוא שותף למעשים בלתי מוסריים מספקת לו מרחק ביקורתי ולגיטימציה עצמית. אלא שאסטרטגיה זו מבוססת בדרך כלל על נרטיב של שינוי עצמי — "הייתי כזה בעבר, אבל עכשיו אני כבר לא" (Eagle and Bowman 2013, 281); במקרה שלפנינו שימשה המודעות העצמית אמצעי להכשרת הפרקטיקה הדכאנית דווקא, הן בזמן התרחשותה והן בדיעבד. האמביוולנטיות הפוסטקולוניאלית תורגמה הלכה למעשה להמשך קיומה של הפרקטיקה הקולוניאליסטית.

יחסי הכוח הכלכליים שועתקו בשיח של "כוכב נולד" גם לממדים אחרים. פעם אחר פעם התפעל צוות התוכנית מכך שהסוחרים המקומיים יודעים עברית בסיסית,⁸ אבל איש לא נדרש למציאות הכלכלית המכתיבה מצב זה. באפיוודה מעניינת אחרת פגש הדר צעיר הודי שדובר עברית שוטפת. הצעיר סיפר שהוא מוכר בקרב הישראלים בשם "מיקו" משום שהוא דומה דמיון חיצוני לדמות מהסרט "צ'רלי וחצי". בדיאלוג בין הדר לבין הצעיר שאל הדר "מה השם המקורי שלך?" והצעיר השיב ש"השם האמיתי" שלו הוא פֶּבֶּלוּ. לאחר שהתברר שגם חבריו ההודים של הצעיר מכנים אותו "מיקו" סיכם הדר: "זהו, שינינו לו את השם". הפער הזה בין "השם המקורי" בניסוחו של הדר לבין "השם האמיתי" בניסוחו של הצעיר מרמז על יחסי הכוח המצטיירים בדמיונם של שני הצדדים: בעיני הדר, הכינוי שהדביקו המטיילים הישראלים לצעיר אינו כינוי סתם, אלא סמל לעוצמה הישראלית — הוא מעיד על יכולתם להעניק לו שם בעל איכויות כמור־שמיות; הצעיר ההודי, לעומת זאת, מבחין היטב בין שמו האמיתי לבין הכינוי שהצמידו לו הישראלים. באופן דומה ניכס הדר גם את הביטוי ההודי ההינדי המוכר "סאב קוץ' מילגה" ("ניתן להשיג הכול") כאשר קבע: "זה משפט שהישראלים פיתחו יחד עם ההודים, שבסופו של דבר זה אומר שהכול יסתדר בהודו". כפי שמראה דריה מעוז (2006), את התנהלותם של התרמילאים הישראלים, ובייחוד הצעירים שבהם.

8 כפי שציין הדר, "מושבה עברית פה, שהם גם מדברים הודית".

הודו והנוסטלגיה הציונית

הבנייתה של הודו בשיח של "כוכב נולד" הייתה כרוכה אפוא בייצורה ובאישושה של ההרגשה שישראל נעלה מבחינה כלכלית ותרבותית לעומת הודו, ובהצגת יחסי הכוח בין השתיים כמוֹבנים ומוצדקים. עם זאת, בשיח האוריינטליסטי האקזוטי משולבים תמיד גם היבטים של משיכה ואיווי (סעיד 2000), ולעתים קרובות המשיכה מובנית ככמיהה נוסטלגית להיבטים אותנטיים, פשוטים וטבעיים כביכול שאבדו במערב בתהליך המודרניזציה (Célestin 1996). נרטיב זה מובנה על פי רוב בשיח האוריינטליסטי כפרויקט אינדיבידואלי, וגם ב"כוכב נולד" באה כמיהה זו לידי ביטוי כשהבניה השטחית והפשטנית של הודו שירתה את נרטיב הביקורת העצמית והרצון לשינוי עצמי. כפי שהסביר צוואן טודורוב:

המועמדים הטובים ביותר לתפקיד האידיאל האקזוטי הם האנשים והתרבויות הרחוקים מאתנו כמה שיותר ומוכרים לנו כמה שפחות. [...] מדובר בדברי שבח מעורפלים למדי, לשבח אחרים אך ורק מפני שהם שונים ממני. ידע לא עולה בקנה אחד עם אקזוטיזם, אבל אי-אפשר ליישב היעדר ידע כשלעצמו עם דיבור בשבחם של אחרים; אלא שדברי שבח בהיעדר ידע הם בדיוק מה שהאקזוטיזם שואף להיות (Todorov 1993, 265).

כך למשל, בדברי הסיכום שלה למסע הסבירה צנעני מה למדה מהחוויה ההודית:

אני מעריצה את המינימליזם. אני מעריצה את הקצת. הסתפקות במועט זו באמת מְשנה שעליה גדלתי. אבל זנחתי אותה מזמן, לצערי הרב, כי גבה לבי. כי התעשרתי, כי אני אחרת. [...] אורח חיים צנוע, אורח חיים ידידותי, אוהב, אורח חיים מכבד את הזולת, ולקבל את האדם איך שהוא, אני אנסה בכל מאודי לעשות את זה. וזאת... זאת תוכנה. גם בגיל מופלג היא תוכנה נהדרת.

ואולם הכמיהה הנוסטלגית הזאת, שצנעני מבטאת אותה כאן במונחים אישיים, בולטת יותר כשהיא מנוסחת כפרויקט לאומי. המושא הנחשק של פרויקט כזה אינו רק דרך חיים פשוטה יותר, אלא דרך חיים קולקטיביסטית יותר, סולידרית יותר, ובעיקר ציונית יותר. כמה מחקרים כבר הראו⁹ שבשיח של "כוכב נולד" משוקעת אידיאולוגיה ציונית הגמונית המנסחת כל העת את רכיביה במונחים נוסטלגיים-שורשיים¹⁰ — כאילו תפקידה של התוכנית לייצר מחדש תחושות של קולקטיביות, אחריות הדדית וביטחון מלא בצדקת הדרך, תחושות שאפיינו לכאורה את הציונות בראשית דרכה ואבדו עם השנים בהשפעת תהליכים של מודרניזציה וגלובליזציה. לאורך כל הפרק הודגשו רכיבים של קולקטיביזם, סולידריות וגעגועים לאותו "בית" מדומיין. אם על ציר המרחב הובנתה הודו כאחד האולטימטיבי — פרימיטיבית, לא מפותחת, מזוהמת ואקזוטית — הרי על ציר הזמן היא הובנתה כמי שמייצרת את האפשרות

9 ראו Elias et al. 2009; Livio 2010; Neiger 2012

10 כזכור, התוכנית התפתחה למעשה מתוך דגם של תוכנית שירה בציבור.

של חזרה סימבולית לתקופה טהורה ולאומית יותר. תמונות חוזרות ונשנות של תרמילאים ישראלים ששרים בציבור, מצטופפים יחד ומחפשים במכוון את מדורת השבט של "כוכב נולד" (כמה פעמים רואינו מטיילים שסיפרו כיצד שינו את תוכניות המסע שלהם כדי לפגוש את צוות התוכנית) – תמונות כאלה הובאו בפרק לכל אורכו, ותוארו בפי אנשי התוכנית במונחים נוסטלגיים-ציוניים: "זה נהיה תנועת נוער דרמסלה, זה מה שהיה שם. זה היה שבט צופים ענק, חוץ מכתובת אש היה שם הכול", הסביר הדר. כפי שמראה רוני פרצ'ק במאמרה על יומני מסע של ישראלים בהודו, הנטייה לדמיין את הודו כזירת התקה, שבה ניתן לממש את הישראליות המדומיינת שבישראל עצמה כבר אבודה, אפיינה גם את הנרטיבים של המטיילים הישראלים המוקדמים, ודווקא משום שהודו נתפסת כשונה לחלוטין, אך גם כפנטזיה רומנטית: "האחר המוחלט, שהוא בה בעת גם שאר בשר, מקום מפלט רוחני העשוי להביא מזור לתחלואי המערב" (פרצ'ק 2013, 76).

גם הבחירות המוזיקליות – הן של שירי הרקע והן של האודישנים שבחרו המפיקים להציג – הרכיבו (חוץ מחריגים מעטים) פסיפס תרבותי שדומה כי הורכב במיוחד כדי לתמצת היסטוריה שלמה של תרבות מוזיקלית ישראלית מערבית-מודרנית עם דגש אשכנזי;¹¹ תרבות שהמתמודדים בפרק ביקשו לכאורה לשחזר בשירים שבחרו לשיר – מתוך געגוע שאינו רק גיאוגרפי אלא גם היסטורי. קטעי האודישן בפרק, אף שתפסו מקום מרכזי פחות מהמקובל בפרקי תחילת עונה, שבו והדגישו מוטיבים של געגוע ונוסטלגיה. מקום מיוחד ניתן לאודישנים שבהם הצטרף קהל המטיילים בשירה למי שהתמודדו על מקום בתוכנית; אודישנים קבוצתיים אלו שחזרו במידה רבה את השירה בציבור שאפיינה את "כוכב נולד" בראשית דרכה (Livio 2010). זאת ועוד: אף שהביקורת שמתחו השופטים על האודישנים הייתה מושחזת פחות מהרגיל, ובלטו בהיעדרם אודישנים שתפקידם היחיד ללעוג למתמודדים,¹² הרי הקריטריון הקריטי שציינו השופטים פעם אחר פעם כשהעריכו את הביצועים היה השאלה אם הם "מצדיקים כרטיס טיסה לארץ" או לא. כלומר סימבולית נשפטו המתמודדים בעצם על מידת "ישראליותם" – עד כמה הם "ראויים" לשוב מן המרחב הלימינלי ההודי אל חיקו החם של הקולקטיב הישראלי.

המקרה היחיד בפרק כולו שבו נעשה ניסיון להציג מידע בהקשר תרבותי והיסטורי רלוונטי היה ביקורו של הצוות בכפר הילדים הטיבטי בדרמסלה שבצפון הודו. הדוברים אמנם היו כולם ישראלים (מעמותת ידידי טיבט בישראל), אך נעשה ניסיון להסביר את מהות המקום

11 עם השירים בפרק נמנים "מי המנטה, מי המסטיק, מי השוקולד", "איפה הן הבחורות", "בואי וניפול", "אני ואתה", "לקחת את ידי בידך", "ניצוצות", "עברתי רק כדי לראות" ואחרים. השירים היחידים שזוהו כ"מזרחיים" היו שירים ששייכים במידה רבה למיינסטרים העכשווי ("ים הרחמים"). על השימוש האסטרטגי של "כוכב נולד" במוזיקה המזרחית המיינסטרימית כדי להגדיר את גבולות הקולקטיב הישראלי המדומיין ראו Livio 2010. למותר לציין שהתרבות ה"ישראלית" המיוצגת בפרק הנדון כאן כולה עברית ויהודית.

12 פרט למתמודד אחד שהודגש כי הוא אינו ישראלי.

לפחות בקווים כלליים. לתיאור קדמה כתובית שהופיעה על המסך והגדירה את הביקור בכפר כ"הארה", ולכך נלווה ההסבר של הדר: "גם אנחנו מצאנו את עצמנו במסע משלנו, מסע אישי, חווייתי, עוצמתי, שנכנס עמוק לתודעה". אלא שגם במקרה זה, המטרה המרכזית של הטקסט הייתה אתנוצנטרית: להבנות את הנוסטלגיה הציונית-לאומית שבלבו של הפרק. לאחר תיעוד הילדים הטיבטים שרים ומנגנים הסביר הדר: "אנחנו בתור ישראלים רואים את זה, זה מזכיר לי קצת את הימים שלנו פעם, שרים 'התקווה' כזה ורגל". יתרה מזאת, תפקידה של "כוכב נולד" עצמה בשימור הפרויקט הציוני בא לידי ביטוי בדגש ששמה התוכנית על החשיבות התרבותית של המוזיקה. כפי שהסביר הדר:

והמוזיקה, כמה שזה נשמע קלישאה, המוזיקה עושה שם דברים. לא סתם אומרים שתרכות של עם עוברת דרך המוזיקה שלו. אנחנו מכירים את זה על המדינה שלנו. אתה רואה את זה שם פתאום מהצד. [...] במקומות האלה אתה מבין מה זה... זה שיש לנו... כמה שזה יישמע באמת אולי לא קשור לתוכנית שלנו, אבל אתה פתאום קולט שזה לא מובן מאליו שיש לנו מדינה משלנו. אתה רואה את הכמיהה שלהם למדינה שלהם ולדבר הזה שלהם.¹³

הכמיהה לציונות הישנה התבטאה גם בהדגשה חוזרת ונשנית של הגעגועים של המטיילים הישראלים לארץ ("וכמה שהחבר'ה נראים מופרעים וזרוקים וכאילו החופש וסוף העולם, הם הכי מתגעגעים לאמא, הם הכי מתגעגעים לארץ"). געגועים אלה, שלרוב נוסחו על בסיס מרחבי, היו כאמור באופן מובלע יותר גם געגועים טמפורליים — לא רק געגועים לישראל, אלא געגועים לישראל כפי שהייתה לכאורה בעבר. לאורך כל הפרק הוצגה הנסיעה להודו כדרך לברוח מהישראליות המנוכרת והמסוכסכת של היום וכניסיון לייצר בהודו האוטנטיות וה"מקבלת" את המודל הציוני המדומיין הקלאסי. והודו, מתוך התעלמות מוחלטת הן מן ההיסטוריה והן מתהליכי הגלובליזציה שהיא נתונה בהם כיום, הובנתה כמקום שאפשרויות המימוש הללו מתקיימות בו דווקא בשל ריחוקו ושונותו מישראל — "זירת התיקון הנסית" של ישראל, שבה "גלום הפוטנציאל להיות ביתה האבוד של הישראליות" (פרצ'ק 2013, 68). "תיקון" זה נדרש כיוון שהציונות "התקלקלה" והפכה מחזון אוטופי למציאות מורכבת ולעתים דיסטופית. כך למשל, אוחובסקי ביקש להסביר את פשר הבריחה להודו ונדרש במרומז לשינויים שעברו על הציונות והפכו אותה לקוסמת פחות עבור הצעירים של היום:

הם נראים הכי ילדים טובים, ואתה מבין שהם גם לא קיצוניים, הם לא מיוחדים, הם סתם הילדים האלה, מה שנקרא, שלי ושלך ושלנו שגמרו את הצבא, והדבר הראשון שהם הרגישו צורך לעשות אחרי הצבא זה לברוח כמה שיותר רחוק. [...] השאלה היחידה שממשיכה לנקר זה איזה מין דבר לא טוב אנחנו עושים פה במדינה הזאת שבגללו כל אדם צעיר שגומר את הצבא מרגיש שקודם כול הוא צריך לברוח מפה הכי רחוק שאפשר.

¹³ אפשר כמובן לתהות אם באמת יש צורך להרחיק מישראל עד הודו כדי להבין את כמיהתו של עם אחר למדינה משלו; אפשר לתהות גם על העובדה ש"כוכב נולד" מייצרת כאן השוואה בין ישראל לבין העם הנכבש דווקא.

הביטוי הסמלי המובהק ביותר של פרויקט השיבה לציונות ההגמונית ב"כוכב נולד" הוא מטרתו הסופית של המסע, רגע השיא שהפרק כולו נבנה לקראתו: איתור מתמודד שצוות התוכנית יעניק לו כרטיס טיסה לישראל להשתתף בתוכנית. לא מקרה הוא שהמתמודדת שזכתה בסופו של דבר בכרטיס הגיעה לכך בזכות ביצועה המרטיט לשיר געגועים וכמיהה שהחזיר אותה, ואת השופטים הנרגשים, למחוזות הילדות והנוסטלגיה: "בואי אמא".

סיכום

מחקרים רבים לאורך השנים עמדו על הדרכים שבהן נרטיבים קולוניאליים ופוסטקולוניאליים משתקים יחסי כוח הגמוניים ומבנים מציאות שבה עליונותו של המערב נראית טבעית ומוצדקת, ואילו "המזרח" נראה מרתק ואקזוטי אך גם פרימיטיבי ונחשל. בשנים האחרונות נבחנו דרכי ההבניה האלה גם בסוגות טלוויזיוניות שונות ובהן תוכניות ריאליטי. מחקרים מסוג זה עמדו גם על הדרכים שבהן משוקעים בתוכניות הריאליטי נרטיבים לאומיים אתנוצנטריים המדגישים היבטים מסוימים של הזהות הלאומית המדומיינת ומדחיקים או מבטלים היבטים אחרים (Livio 2010). מאמר זה התמקד בפרק של "כוכב נולד" במקרה נדיר יחסית שבו יצאה התוכנית מגבולות מדינת הלאום שבה היא משודרת.¹⁴ הדיון הצביע על מגוון השימושים שעשתה התוכנית בייצוגים אסטרטגיים של הודו — במסגרת נרטיב ניאורליברלי של "שינוי עצמי" ודיאלקטיקה מורכבת של משיכה ודחייה, אמביוולנטיות וביטחון — כדי לבסס כמיהה נוסטלגית אל מודל ישן ו"אותנטי" יותר של לאומיות ציונית הגמונית; מודל שהתוכנית עצמה הוצגה בו כבעלת תפקיד מרכזי בניסיון להשיבו למרכז הבמה.

לא מפליא שאותה נוסטלגיה ציונית צפה ועולה דווקא בעידן שנתפס במידה רבה כמאופיין ביחס אמביוולנטי לציונות וכן ביחסים חברתיים מנוכרים, שמבוססים יותר ויותר על טכנולוגיות תקשורת ופחות פחות על הסולידריות והקולקטיביזם הבלתי אמצעיים המזוהים עם הנרטיב הציוני ההגמוני. כפי שהסביר היידן ווייט (White 1978, 151), הצורך בהגדרה עצמית חיובית ובאישוש מחודש של ההגמוניה האידיאולוגית מתעורר במצבים של מתח ואי-יציבות חברתית-תרבותית — לבטח תיאור מדויק של המציאות הישראלית שלאחר אינתיפאדת אל-אקצא, אז החלה גם הצלחתה של "כוכב נולד". מחקרים קודמים על תוכניות ריאליטי בישראל¹⁵ מצביעים גם הם על נטייתן של תוכניות אלה להדגיש את יומרותיהן הפטרוטיות בשעה של משברים לאומיים מעשיים (כגון מלחמות) או סמליים. כפי שמרבית המחקרים העוסקים בשיח האוריינטליסטי הראו בהקשרים אחרים,

14 רק עוד פעמיים שודרו ב"כוכב נולד" פרקי אודישן דומים מחוץ לגבולות ישראל, בארצות הברית (בעונה 7) ובברזיל (בעונה 8). לאורך השנים נערך גם מספר מצומצם של אודישנים נקודתיים בקהילות יהודיות בחו"ל.

15 ראו Neiger 2012; Elias et al. 2009; Livio 2008.

גם ייצוגיה של הודו ב"כוכב נולד" נועדו בראש ובראשונה לנסח תוכנות אידיאולוגיות אתנוצנטריות באשר לזהות הלאומית הישראלית. עם זאת, אין להסיק מכך שאין שום חשיבות לאופני הייצוג של הודו עצמה ושל יחסי הגומלין המדומיינים בינה לבין ישראל. זאת ועוד: מבחינות מסוימות אמנם שעתק הנרטיב הדומיננטי של "כוכב נולד" שיחים קולוניאליסטיים מוכרים, אבל מבחינות אחרות הוא גם נבדל מהם. דוגמה לכך היא המודעות העצמית המכירה מפעם לפעם — לעתים בדרך של אירוניה — בקיומם של סדקים ובעיות במציאות הפוסטקולוניאליטית. ואולם כפי שמאמר זה הראה, מודעות זו לא תורגמה להתרחקות מן הפרקטיקות הקולוניאליסטיות, אלא להצדקה שלהן דווקא. עוד נקודת שוני היא שהפרויקט של "כוכב נולד", שלא כמו הנרטיב הקולוניאליסטי המסורתי, הובנה רק כפרויקט של לימוד עצמי ולא ביקש "לחנך" את אנשי המקום. אלא שלימוד עצמי זה נוטה להתבסס על תפיסה הומוגנית, שטחית ופשטנית של תרבות הודית "אותנטית" ו"רוחנית" שמחזקת בפועל נרטיבים הגמוניים קיימים, ניאו-ליברליים וציוניים גם יחד.

במאמר זה נמצא שמבחינות רבות יש תיאום בין המנגנונים הדיסקורסיביים המשמשים תוכניות ריאליטי ככלל ובין המנגנונים הדיסקורסיביים להבניית הלאומיות בימינו, ולעתים התיאום הזה מביא לידי הגברת הדהודם של השיח הלאומי והשיח הפופולרי-מסחרי גם יחד. יש למשל הקבלה בין המבנה הנרטיבי המתאר את המסע להודו כתהליך של שינוי ושיפור העצמי מכוחו של המגע עם ה"אותנטיות" של המזרח ובין המבנה הנרטיבי של תוכניות ריאליטי כאפיק לשינוי ולשיפור העצמי מכוח החוויה ה"אותנטית" של ההשתתפות בתוכנית, בין שמדובר במטרה המוצהרת של התוכנית ובין שמדובר במטרה סמויה יותר. בדומה, התבססותן של תוכניות ריאליטי על הקונפליקט בין משתתפים ככלי לקידום העלילה (Holmes 2004) עולה בקנה אחד עם נטייתו של הנרטיב הלאומי להתגבש מתוך התהליך הקונפליקטואלי של הבניה והדגשה של נקודות שוני ודמיון בין הקולקטיב הלאומי לבין קולקטיבים אחרים שעמם הוא בא במגע (Hall 1991).

גם בלוגיקה של "המפגש ההיברידי" הבין-תרבותי (Steeves 2008) אפשר לראות מעין הרחבה של המפגש הרב-תרבותי המאפיין את ז'אנר הריאליטי ככלל. בתוכניות ריאליטי אופייניות, הזהות הלאומית הקולקטיבית — הן מי שנכלל בה והן מי שמודר ממנה — נבנית בין השאר מתוך הקפדה על ליהוק משתתפים המייצגים פלחים שונים של האוכלוסייה.¹⁶ בשיח של "כוכב נולד" מתבטאת הבניה זו של רב-תרבותיות גם בזהותם של המנחה והשופטים, המייצגים במוצהר מנעד אתני-תרבותי-פוליטי מגוון (גם אם תחום או מוגבל): ממרגלית צנעני, מייצגת המיינסטרים המזרחי הנוטה לימין, עד גל אוהובסקי, מייצג האשכנזיות העירונית הנוטה לשמאל, ובתווך צביקה הדר, נקודת שיווי המשקל הארכימדית-היברידית בין אשכנזיות למזרחיות, בין מרכז לפריפריה, בין שמאל לימין. אפשר לראות בהדר מעין אבטיפוס שיש בו מזיגה פרדוקסלית של היומרה הציונית הנוסטלגית לממש את כור ההיתוך ולמחוק הברלים

אתניים פנים-ישראליים, מצד אחד, ושל ההדגשה הגרוטסקית-קומית של אותם הברלים עצמם (הדגשה שבאה לידי ביטוי בדמויות שגילם הדר בעבר ובהתנהלותו ב"כוכב נולד"), מצד שני. מעניין לראות שגם כאשר "כוכב נולד" נודדת מחוץ לגבולות המדינה נשמר מנעד הזהויות, ובמפגש החוץ-תרבותי מוסיף כל אחד מחברי הצוות לבטא בסגנון החשיבה והדיבור שלו על המציאות הלא ישראלית את המגזר הישראלי שהוא מייצג לכאורה.

אם לפחות מקצת הספרות המחקרית (Gilpin 2001) והפופולרית (Friedman 2000) נוטה להניח שקיים מתח או אפילו ניגוד בין האתוס הלאומי לאתוס הניאו-ליברלי, המזוהה עם תהליכים של גלובליזציה וטשטוש גבולות לאומיים, הרי נראה שהמנגנונים שבאמצעותם תוכניות ריאליטי מלכדות וממזגות בין שני האתוסים מעידים שמדובר בתהליך מורכב יותר שיש בו מידה של התאמה וחיזוק הדדי. לצד זאת, לסינרגיה בין הלאומיות לניאו-ליברליזם יש כמובן גם ממדים אינסטרומנטליים ומניפולטיביים. אי-אפשר להתעלם מכך שהכמיהה הנוסטלגית הנבנית ב"כוכב נולד" מתקיימת בתוך מציאות מוסדית של טלוויזיה שנועדה למטרות רווח, וששיווקה של הזהות הלאומית המדומיינת הוא אכן שיווק: גורמים בעלי כוח, שזירת הפעילות המרכזית שלהם איננה (כפי שהיה מקובל בעבר) הספרה הפוליטית אלא הספרה התרבותית-כלכלית, חותרים לעורר אצל הצופים הזדהות לאומית ורגשות סנטימנטליים. במונחיהם של זאלה וולצ'ין' ומארק אנדרייביץ' (Volčić and Andrejević 2011), מדובר במודל של "לאומיות מסחרית", שבו יחסם האמביולנטי והציני לעתים של אזרחים כלפי זירת ההתרחשות הפוליטית-אידיאולוגית, יחס המאפיין את העידן הפוסטמודרני, מנותב לזירה המסחרית-צרכנית, הנתפסת לגיטימית יותר. הצופים מובנים כ"צרכנים לאומנים)יים, [אשר] מחוברתים לצורות חדשות של תחושת השתייכות לאומית המתבססת על דינמיקה של צרכנות" (שם, 115). יש כמובן מידה מסוימת של אירוניה בכך שבמקרה של "כוכב נולד" בהודו, הנרטיב הזה מובנה דווקא דרך הכמיהה המוצהרת לצורת חיים פשוטה יותר וחומרנית פחות מזו המקובלת במערב.

לסיום, אי-אפשר להתעלם מכך שניתוח ביקורתי זה של המסע של "כוכב נולד" להודו, הבוחן את הדרכים שבהן הפקת התוכנית עושה שימוש אינסטרומנטלי בתהיבשת לצרכים לאומיים-נרקיסיסטיים, חוטא במידה רבה בחטא דומה. גם במאמר זה אין הודו נוכחת אלא כאובייקט להתבוננות ישראלית, גם אם המטרה כאן איננה לכונן מחדש את הזהות הצייונית ההגמונית אלא להצביע על הדרכים התועלתניות והממוסחרות שנוקטים לשם כך אחרים. וכמו אצל גל אוחובסקי, לא די כמובן בהערה רפלקסיבית זו כדי לבטל את הבעייתיות שבדבר. הפוסל במומו פוסל — או כפי שקובעת הגרסה ההינדית של אותו פתגם, השודד נוזף בשופט.

ביבליוגרפיה

- אנדרסון, בנדיקט, 1999. קהיליות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, בתרגום דן דאור, רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- בארט, רולאן, 1998. מיתולוגיות, בתרגום עידו בסוק, תל אביב: כבל.
- חמו, מיכל, 2009. "פול דוסים... מלא משפחות": מנגנונים טקסטואליים לייצוג מורכב של זהות ישראלית בתכנית המציאות 'סוף הדרך 2', מסגרות מדיה 3 (מרץ), עמ' 27-53.
- מעוז, דריה, 2006. "כל גיל והתרמיל שלו: על הקבוצות השונות הנוסעות להודו", אלחנן ניר (עורך), מהודו ועד כאן: הוגים ישראלים כותבים על הודו והיהדות שלהם, ירושלים: ראובן מס, עמ' 107-125.
- סעיד, אדוארד, 2000. אוריינטליזם, בתרגום עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד.
- פרצ'ק, רוני, 2013. "מעבר לקשת בענן: בוליווד כזירת הישראליות", סנדרה מאירי, יעל מונק, עדיה מנדלסון-מעוז וליאת שטייר-לבני (עורכות), זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית: ספר היובל לכבוד נורית גרץ, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 155-172.
- , 2013. "מערב אסיה, דרום אסיה: המסע אל צדו האחר של האני", זמנים 122 (אביב), עמ' 66-77.

- Aslama, Minna, and Mervi Pantti, 2006. "Talking Alone: Reality TV, Emotions and Authenticity," *European Journal of Cultural Studies* 9(2), pp. 167-184.
- Bandyopadhyay, Ranjan, and Duarte Morais, 2005. "Representative Dissonance: India's Self and Western Image," *Annals of Tourism Research* 32(4), pp. 1006-1021.
- Bratich, Jack Z., 2007. "Programming Reality: Control Societies, New Subjects and the Powers of Transformation," in Dana Heller (ed.), *Makeover Television: Realities Remodelled*, London: I. B. Tauris, pp. 6-22.
- Célestin, Roger, 1996. *From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exoticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Delisle, Jennifer B., 2003. "Surviving American Cultural Imperialism: Survivor and Traditions of Nineteenth-Century Colonial Fiction," *The Journal of American Culture* 26(1), pp. 42-55.
- Douglas, Mary, 2002. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge.
- Eagle, Gillian, and Brett Bowman, 2013. "Self-Consciousness and Impression Management in the Authoring of Apartheid-Related Narratives," in Garth Stevens, Norman Duncan and Derek Hook (eds.), *Race, Memory and the Apartheid Archive: Towards a Transformative Psychosocial Praxis*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 275-294.

- Elias, Nelly, Amal Jamal and Orly Soker, 2009. "Illusive Pluralism and Hegemonic Identity in Popular Reality Shows in Israel," *Television and New Media* 10(5), pp. 375–391.
- Friedman, Thomas, 2000. *The Lexus and the Olive Tree: Understanding Globalization*, New York: Anchor.
- García Canclini, Néstor, 1995. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gilpin, Robert, 2001. *Global Political Economy*, Princeton: Princeton University Press.
- Hall, Stuart, 1991. "Ethnicity: Identity and Difference," *Radical America* 23(4), pp. 9–20.
- Hegde, Radha S., 2005. "Disciplinary Spaces and Globalization: A Postcolonial Unsettling," *Global Media and Communication* 1, pp. 59–63.
- Holmes, Su, 2004. "'Reality Goes Pop!' Reality TV, Popular Music, and Narratives of Stardom in Pop Idol," *Television and New Media* 5(2), pp. 147–172.
- Hubbard, Laura, and Kathryn Mathers, 2004. "Surviving American Empire in Africa: The Anthropology of Reality Television," *International Journal of Cultural Studies* 7(4), pp. 441–459.
- Isaacs, Harold R., 1980. *Scratches on Our Minds: American Views of China and India*, Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe.
- Jhaveri, Shanay (ed.), 2009. *Outsider Films on India 1950–1990*, Mumbai: Shoestring Publisher.
- King, Richard, 1999. "Orientalism and the Modern Myth of 'Hinduism,'" *Numen* 46(2), pp. 146–185.
- Korpela, Mari, 2010. "A Postcolonial Imagination? Westerners Searching for Authenticity in India," *Journal of Ethnic and Migration Studies* 36(8), pp. 1299–1315.
- Kraidy, Marwan M., 2005. *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia: Temple University Press.
- Kraidy, Marwan M., and Katherine Sender (eds.), 2011. *The Politics of Reality Television: Global Perspectives*, New York: Routledge.
- Kraszewski, Jon, 2009. "Country Hicks and Urban Cliques: Mediating Race, Reality, and Liberalism on MTV's The Real World," in Susan Murray and Laurie Oulette (eds.), *Reality TV: Remaking Television Culture*, 2nd edition, New York: New York University Press, pp. 205–222.
- Kuppens, An, and Jelle Mast, 2012. "Ticket to the Tribes: Culture Shock and the 'Exotic' in Intercultural Reality Television," *Media, Culture and Society* 34(7), pp. 799–814.
- Lewis, Tania (ed.), 2009. *TV Transformations: Revealing the Makeover Show*, London: Routledge.

- Livio, Oren, 2008. "The Performance of Scandal: The Jacko Eisenberg Affair and Israeli Military Discourse," paper presented at the annual conference of the International Communication Association, Montreal, May 22–26.
- , 2010. "Performing the Nation: A Cross-Cultural Comparison of Idol Shows in Four Countries," in Amir Hetsroni (ed.), *Reality Television: Merging the Global and the Local*, New York: Nova Science Publishers, pp. 165–187.
- Miller, Toby, 2008. *Makeover Nation: The United States of Reinvention*, Columbus: Ohio State University Press.
- Murray, Susan, and Laurie Ouellette (eds.), 2009. *Reality TV: Remaking Television Culture*, 2nd edition, New York: New York University Press.
- Neiger, Motti, 2012. "Cultural Oxymora: The Israeli Idol Negotiates Meanings and Readings," *Television and New Media* 13(6), pp. 535–550.
- Noy, Chaim, 2007. *A Narrative Community: Voices of Israeli Backpackers*, Detroit: Wayne State University Press.
- Oh, David C., and Omotayo O. Banjo, 2012. "Outsourcing Postracialism: Voicing Neoliberal Multiculturalism in *Outsourced*," *Communication Theory* 22(4), pp. 449–470.
- Ouellette, Laurie (ed.), 2013. *A Companion to Reality Television*, Malden, Mass.: Wiley Blackwell.
- Pratt, Mary Louise, 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge.
- Spurr, David, 1993. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- Steeves, H. Leslie, 2008. "Commodifying Africa on U.S. Network Reality Television," *Communication, Culture and Critique* 1(4), pp. 416–446.
- Todorov, Tzvetan, 1993. *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Volčič, Zala, and Mark Andrejevic, 2011. "Commercial Nationalism on Balkan Reality TV," Marwan M. Kraidy and Katherine Sender (eds.), *The Politics of Reality Television: Global Perspectives*, New York: Routledge, pp. 113–126.
- White, Hayden, 1978. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.