

Uniwersytet Warszawski
Wydział Orientalistyczny

Maria Jurek
Nr albumu 298071

**Obrazy przyjaźni między Żydami i Arabami w kinie izraelskim.
Analiza wybranych przykładów**

Praca magisterska
na kierunku orientalistyka
w zakresie hebraistyki

Praca wykonana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Shoshany Ronen
Zakład Hebraistyki

Warszawa, maj 2018

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

Streszczenie pracy

Celem niniejszej pracy jest analiza motywu przyjaźni pomiędzy Żydem i Arabem obecnego w kinematografii izraelskiej. Właściwą analizę poprzedza nakreślenie kontekstu historycznego – prześledzenie sposobu portretowania bohaterów arabskich w kinie izraelskim od jego początków aż po produkcje ostatnich lat ze szczególnym uwzględnieniem okresów, w których kinowy obraz Araba ulegał głębokim przeobrażeniom. Następnie szczegółowej analizie poddano pięć filmów: *Meachorej ha-soragim* (reż. Uri Barabasz, 1984), *Avanti popolo* (reż. Rafi Bukai, 1986), *Chiuch ha-gdi* (reż. Szimon Dotan, 1986), *Ec limon* (reż. Eran Riklis, 2007) oraz *Arawim rokdim: zehut szeula* (reż. Eran Riklis, 2014).

Słowa kluczowe

Arab, film, Izrael, kino, kino izraelskie, Palestyńczyk, przyjaźń, Żyd

Dziedzina pracy

08.900 – inne nauki humanistyczne

Tytuł w języku angielskim

Jewish-Arab Friendship as Portrayed in Israeli Cinema. A Selection of Examples

Spis treści

Wstęp	5
1. Postać Araba w filmie syjonistycznym i izraelskim do 1978 r.	9
1.1. Postać Araba w syjonistycznej twórczości filmowej przed utworzeniem państwa Izrael	9
1.2. Postać Araba w kinie izraelskim 1948-1978.....	17
2. Nowy wizerunek Araba w kinie izraelskim po 1978 r.	31
2.1. Temat arabski w kinie politycznym lat 80-tych XX w.....	31
2.2. Postać Araba w kinie izraelskim w XXI w.	40
3. Sen o spotkaniu – obraz przyjaźni żydowsko-arabskiej w kinie izraelskim.....	46
3.1. Odosobnienie	46
3.1.1. Pustynia.....	47
3.1.2. Więzienie.....	51
3.1.3. Azyl.....	57
3.2. Inni, więc podobni	61
3.2.1. Arab i „gorszy Żyd”	62
3.2.2. Marzyciel i szaleniec.....	66
3.2.3. Bycie Arabem jako choroba.....	70
3.2.4. Kobiety w świecie mężczyzn.....	72
3.3. Zamiana ról	76
3.4. Sztuka jako płaszczyzna porozumienia	81
Zakończenie	88
Bibliografia	90
Filmografia.....	93

Wstęp

Spośród 8,3 milionów obywateli Izraela ponad 2 miliony stanowią Arabowie. Teren okupowanego przez Izrael od 1967 r. Zachodniego Brzegu Jordanu zamieszkują kolejne 2 miliony Arabów¹. Sąsiadujące z Izraelem państwa, które przez długi czas były lub nadal są wrogo wobec niego nastawione, są zamieszkałe przez ludność arabską. Historia współczesnego Izraela naznaczona jest obecnością na jednej ziemi dwóch narodów o sprzecznych interesach i aspiracjach oraz ciągnącym się przez dekady konfliktem z sąsiadami. Izraelska kultura w różnych swoich przejawach zmagają się z wyzwaniem, jakie rodzi ten geopolityczny fakt. Ustosunkowanie się wobec arabskiego Innego, sposób postrzegania jego samego, a także relacji między Żydami i Arabami jest jednym z istotnych problemów izraelskiej kultury tworzonej przez Żydów. Stosunek do Innego może przybierać, i w przypadku izraelskim rzeczywiście przybierał, różne formy – od ciekawości i fascynacji jego odmiennością, poprzez wrogość, nieufność, pogardę, aż po otwartość, a nawet dostrzeżenie w Innym odbicia siebie samego.

Także kino izraelskie (a wcześniej jeszcze kino syjonistyczne, powstające w Palestynie przed 1948 r.) musiało wielokrotnie odpowiadać sobie na pytanie o status arabskiego Innego i stosunek, jaki przyjmuje wobec niego izraelski Żyd. Przez ponad sto lat swojej historii kino to przeszło w tej kwestii liczne przeobrażenia, z których najbardziej przełomowe dokonały się u schyłku lat 70-tych i na początku 80-tych. Wtedy to kino izraelskie stało się jednym z istotnych głosów wzywających do przekraczania granic dzielących oba narody i budowania porozumienia pomiędzy nimi. Takim właśnie głosem były filmy opowiadające historie o przyjaźni i solidarności pomiędzy Żydami i Arabami. I to one są tematem niniejszej pracy.

Praca nie ma charakteru ściśle filmoznawczego. Jest to praca kulturoznawcza uwzględniająca kontekst historyczny, społeczny i polityczny. Zawiera ona również nawiązania do współczesnej literatury hebrajskiej. Analizując wybrane filmy, wiele miejsca poświęcam ich warstwie fabularnej i dialogowej. Tam, gdzie to istotne, nie pomijam jednak tak ważnych elementów języka filmowego jak scenografia, oświetlenie, ścieżka dźwiękowa, plan i punkt widzenia kamery czy dobór obsady.

Na temat izraelskiego kina powstało dotychczas wiele publikacji, w większości autorstwa badaczy izraelskich, choć nie wyłącznie. Kilkoro spośród nich postawiło sobie ambitny cel nakreślenia holistycznego obrazu drogi, jaką izraelska kinematografia przeszła

¹ <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/> dostęp: 27.01.2018.

od samych swoich początków aż do czasów nam współczesnych. Taki charakter mają publikacje Elli Shohat *Israeli Cinema: East/West and Politics of Representation* oraz Nurith Gertz i Yael Munk *Be-mabat le-achor: Kri'a hozeret ba-kolno 'a ha-israeli 1948-1990*. Pomimo pewnych ograniczeń, monografie te mają ogromną wartość i zostały docenione w środowisku naukowym. Inny rodzaj opracowań stanowią te koncentrujące się na wybranych okresach w historii kina izraelskiego. Monografii tego rodzaju jest relatywnie mniej, warto tu jednak wspomnieć o niezwykle ciekawych badaniach kina syjonistycznego w okresie przedpaństwowym, zawartych w książce Hillela Trystera *Israel Before Israel. Silent Cinema in the Holy Land*, a także pracy Ariela Schweitzera *Le cinéma israélien de la modernité* poświęconej kinu izraelskiemu lat 60-tych i 70-tych. Niezwykle cenny wkład w stan badań nad kinematografią izraelską wnoszą publikacje koncentrujące się na wybranych motywach i tematach powracających w izraelskich filmach na przestrzeni różnych okresów. Warto w tym miejscu wspomnieć o pracach Miri Talmon *Bluz la-cabar ha-awud. Chawurot we-nostalgia ba-kolno 'a ha-israeli*, Nitzana S. Ben-Shaula *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*, Yosefy Loshitzky *Identity Politics on the Israeli Screen* czy Anat Zanger *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema*. Publikacje te to jedynie przykłady monografii, które stanowiły szczególnie istotne źródło do napisania niniejszej pracy. Grupa publikacji analizujących wybrane motywy w izraelskiej kinematografii jest najliczniejsza, a obok monografii należą do niej liczne artykuły w czasopismach naukowych – zarówno hebrajskojęzycznych, jak i anglojęzycznych oraz rozdziały w pracach zbiorowych, takich jak na przykład publikacja pod redakcją Miri Talmon i Yarona Pelega *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Zainteresowanie polskich badaczy kinem izraelskim jest wciąż niewielkie. Dotychczas ukazała się jedna praca zbiorowa pod redakcją Joanny Preizner, zatytułowana *Współczesne kino izraelskie*.

Wartość niniejszej pracy nie ogranicza się jedynie do wzbogacenia wciąż jeszcze niewielkiego dorobku polskiej nauki w dziedzinie badań nad kinem izraelskim. Choć w przytoczonych powyżej oraz uwzględnionych w bibliografii publikacjach badaczy izraelskich i zachodnich temat relacji żydowsko-arabskich jest szeroko omawiany jako jedno z istotniejszych zagadnień będących obiektem zainteresowania kina izraelskiego, to jednak żadna z tych publikacji nie dokonuje wnikliwej analizy motywu przyjaźni żydowsko-arabskiej, który jest tematem niniejszej pracy.

Właściwe przyjrzenie się temu motywowi, który pojawił się w kinie izraelskim w latach 80-tych i pozostał w nim obecny do dziś, wymaga jednak umieszczenia go

w kontekście historycznym. Dlatego też analizę wybranych filmów poprzedza zarysowanie historii kina izraelskiego pod kątem sposobu przedstawiania w nim bohatera arabskiego. To bowiem, w jaki sposób postrzegamy Innego, stanowi punkt wyjścia dla sposobu, w jaki przedstawiamy naszą z nim relację. To zmiany, jakie na przestrzeni historii zaszły w sposobie portretowania Araba w kinie izraelskim, w największym stopniu wpłynęły na pojawienie się motywu przyjaźni żydowsko-arabskiej. Dwa pierwsze rozdziały pracy mają więc charakter historyczny. W pierwszym charakteryzuję obraz Araba w kinie syjonistycznym (przedpaństwowym) i izraelskim od jego początków aż do końca lat 70-tych, gdy obraz ten zaczął ulegać głębokim przemianom. W drugim rozdziale koncentruję się na nowym obrazie Araba zapoczątkowanym na przełomie lat 70-tych i 80-tych, który – z pewnymi przeobrażeniami, jednak już nie tak gwałtownymi – pozostał obecny w kinie izraelskim do dnia dzisiejszego. Kluczowy dla pracy jest rozdział trzeci, w którym dokonuję szczegółowej analizy pięciu filmów. Trzy spośród nich zostały wyprodukowane w latach 80-tych: *Meachorej ha-soragim*, *Avanti popolo* i *Chiuch ha-gdi*, natomiast dwa pozostałe to filmy powstałe w XXI wieku: *Ec limon* i *Arawim rokdim: zehut szeula*.

W tym miejscu należy poczynić kilka uwag o charakterze technicznym. Wszystkie cytaty zawarte w pracy, o ile w przypisie nie zostało zaznaczone inaczej, podane są w tłumaczeniu własnym. Jeżeli w pracy cytowane są dialogi w języku arabskim, z którymi – podobnie jak widz izraelski – zapoznawałam się dzięki napisom w języku hebrajskim, zostały zapisane po hebrajsku z tłumaczeniem własnym na język polski. Terminy, nazwiska i tytuły hebrajskie, zarówno w tekście właściwym, jak i w przypisach, zapisane zostały zgodnie z zasadami transkrypcji na język polski przyjętymi przez Zakład Hebraistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jedyny wyjątek od tej reguły stanowią nazwiska badaczy izraelskich, których publikacje w językach angielskim bądź francuskim również pojawiają się w pracy. Ponieważ przytaczając takie publikacje zmuszona byłam zachować pojawiającą się w nich pisownię nazwisk ich autorów, utrzymuję ją również przytaczając ich publikacje hebrajskojęzyczne, aby zachować jednolitość i konsekwencję. Wszystkie publikacje hebrajskojęzyczne, zapisane w przypisach w transkrypcji, w bibliografii podane zostały w pisowni oryginalnej.

W tym miejscu chciałabym podziękować prof. Shoshanie Ronen, promotorce pracy, za nieocenioną pomoc, motywację i wielką cierpliwość, prof. Ilanowi Avisarowi i dr Miri Talmon za cenne wskazówki i wszelkie wsparcie, a także mgr Marcie Dudzik-Rudkowskiej, która jako pierwsza otworzyła przede mną świat kina izraelskiego, czego dziś owocem jest ta praca. W szczególny sposób dziękuję moim Rodzicom, którzy zawsze

byli i pozostają dla mnie wsparciem. To oni nauczyli mnie, że przyjaźń i solidarność międzyludzka są wielkimi wartościami oraz że zawsze warto rozmawiać, także z tymi, od których wiele nas dzieli. To, że pracę napisałam właśnie na temat przyjaźni, jest więc ich zasługą.

1. Postać Araba w filmie syjonistycznym i izraelskim do 1978 r.

Rozwój kina, jako nowego medium i formy artystycznego wyrazu, oraz rozwój politycznego projektu syjonistycznego przebiegały niemal równocześnie. Gdy w grudniu 1895 r. Teodor Herzl pisał swój słynny esej *Państwo żydowskie*, bracia August i Louis Lumière przeprowadzili w Paryżu pierwszy w historii pokaz filmowy. Nowy wynalazek szybko zyskał na popularności, a operatorzy pracujący dla braci Lumière odwiedzili wiele zakątków globu, by zarejestrować na taśmie filmowej toczące się w nich życie. Jeden z nich, Alexandre Promio, w 1896 r. dotarł z kamerą również na Bliski Wschód i w ten sposób powstały pierwsze filmowe obrazy Jaffy, Jerozolimy i Betlejem². Filmy te, oraz wiele innych powstających w kolejnych latach aż do wybuchu pierwszej wojny światowej, miały charakter czysto dokumentalny. Przeznaczone były dla ciekawej świata i spragnionej egzotyki publiczności europejskiej i amerykańskiej, której możliwości podróżowania były wciąż bardzo ograniczone. Palestyna – biblijna Ziemia Obiecana – budziła duże zainteresowanie zachodniej publiczności – zarówno ze względu na swą egzotykę, jak i historyczne znaczenie, jakie odegrała w dziejach wielkich religii monoteistycznych.

1.1. Postać Araba w syjonistycznej twórczości filmowej przed utworzeniem państwa Izrael

Wraz z liczebnym rozwojem *jiszuwu* – żydowskiej społeczności w Palestynie – powstawać zaczęła kinematografia syjonistyczna, od początku mająca charakter propagandowy. Jej pierwszym celem było pokazanie palestyńskiego krajobrazu Żydom w diasporze, których wyobrażenia o Ziemi Izraela opierały się jedynie na opisie biblijnym. „Jediat ha-arec” – poznawanie Ziemi [Izraela] przez Żydów w diasporze stanowiło punkt wyjścia dla propagandy syjonistycznej we wszelkich formach, jakie przybierała³. Filmy w tym okresie tworzone były przez przekonanych syjonistów, którzy często finansowali je z własnych środków lub dzięki pomocy równie ideowo zaangażowanych prywatnych sponsorów⁴. Niekiedy, choć nie zawsze, otrzymywali oni także finansowe wsparcie

² Hillel Tryster, *Israel Before Israel. Silent Cinema in the Holy Land*, Steven Spielberg Jewish Film Archive of the Avraham Harman Institute of Contemporary Jewry, Hebrew University of Jerusalem and the Central Zionist Archives, Jerusalem, 1995, s. 6-7.

³ Amy W. Kronish, *World Cinema: Israel*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck, 1996, s. 9.

⁴ Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, I.B. Tauris, London-New York, 2010 s. 16; Ariel L. Feldestein, *Filming the Homeland. Cinema in Eretz Israel and the Zionist Movement, 1917-1939*, w: Miri Talmon, Yaron Peleg (red.), *Israeli Cinema. Identities in Motion*, University of Texas Press, Austin, 2011, s. 6.

organizacji syjonistycznych, takich jak Żydowski Fundusz Narodowy⁵. Były to filmy przeznaczone w pierwszej kolejności dla odbiorców spoza Palestyny – Żydów w Europie i Stanach Zjednoczonych. Miały ich one skłonić do *aliji* – imigracji do Palestyny, lub też do materialnego wsparcia syjonistycznego przedsięwzięcia. Pierwszą tego rodzaju produkcją był film Murraya Rosenberga z 1911 r., który do międzynarodowej dystrybucji trafił pod tytułem *Palestine, the Jewish Return from Exile*⁶. Film został uroczystie zaprezentowany podczas 10. kongresu syjonistycznego w Bazylei⁷. Wbrew tytułowi nie ograniczał się wyłącznie do prezentowania życia i pracy Żydów „powracających z wygnania”. Zawierał on również sceny przedstawiające arabskich mieszkańców Palestyny oraz chrześcijańskich pielgrzymów odwiedzających Bazylikę Grobu Bożego w Jerozolimie. Wskutek tego film zyskał sobie również dużą popularność w środowiskach chrześcijańskich⁸.

Wybuch pierwszej wojny światowej zatrzymał na kilka lat rozwój syjonistycznej kinematografii w Palestynie. Nowego rozpędu nabrała ona jednak w latach 20-tych, między innymi dzięki działalności Jaakowa Ben Dowa, którego uznać można za jej prawdziwego pioniera. Ben Dow starał się dokumentować wszystkie istotne wydarzenia z życia ówczesnej Palestyny, takie jak wkroczenie gen. Edmunda Allenby'ego do Jerozolimy w 1917 r. czy wizytę Winstona Churchilla w 1921 r. Przede wszystkim interesowała go jednak działalność pionierów: budowanie, wytyczanie nowych dróg, uprawa ziemi, ale również działalność kulturalna, szczególnie wskrzeszanie języka hebrajskiego⁹. Jeden z jego filmów, zatytułowany *Erec Israel ha-mitoreret* (Budząca się Ziemia Izraela) z 1923 r. wprowadza do kina syjonistycznego motyw wielokrotnie później wykorzystywany w filmach fabularnych, który Ella Shohat określa jako *Bildungsroman* syjonistycznego kina. Palestyna jest tu ukazana z perspektywy przybysza z Zachodu, w tym wypadku amerykańskiego Żyda, przedsiębiorcy Bloomberga, który z zaskoczeniem odkrywa bogactwo żydowskiego życia i dynamikę rozwoju w Palestynie. Zafascynowany tą ziemią postanawia się w niej osiedlić, mimo że pierwotnie miał to być jedynie krótki przystanek w jego podróży¹⁰. Sam tytuł filmu jest znaczący. Ziemia Izraela budzi się dzięki

⁵ Tryster, *Israel Before Israel*, s. 11.

⁶ Późniejsza wersja filmu Rosenberga została przez niego zatytułowana *The First Film of Palestine*, dlatego w literaturze przedmiotu bywa on również przywoływany pod tym tytułem. Patrz: Shohat, *Israeli Cinema*, s. 10.

⁷ Tryster, *Israel Before Israel*, s. 17-18.

⁸ Tamże, s. 19.

⁹ Kronish, *World Cinema: Israel*, s. 6.

¹⁰ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 21.

syjonistycznym pionierom. Wcześniej, zanim przybyli, pozostawała uśpiona czy wręcz martwa. Relacja między Żydami a Ziemią Izraela jest w tej sytuacji wzajemnie dobroczynna. Dla Żydów Palestyna staje się miejscem przebudzenia narodu po wiekach uśpienia w diasporze. Z kolei dla Palestyny przybycie pionierów staje się momentem jej własnego przebudzenia – dopiero oni są w stanie wydobyć z niej cały jej potencjał. Z takiej narracji pośrednio wypływa wniosek, że dotychczasowi mieszkańcy Palestyny, Arabowie, zaniebdywali ziemię, pozwolili jej popaść w uśpienie, martwość, w której trwałaby dalej, gdyby nie nadejście Żydów.

Lata 30-te przyniosły istotne jakościowe zmiany w kinematografii Palestyny – pojawienie się filmów fabularnych oraz dźwiękowych. Pierwszym pełnometrażowym filmem fabularnym zrealizowanym w całości w Palestynie był *Oded ha-noded* (Wędrujący Oded) w reżyserii Chaima Halachmiego powstały w 1932 r. Operatorem i producentem filmu był Natan Axelrod¹¹. Scenariusz został oparty na opowiadaniu Cwi Libermana pod tym samym tytułem. Bohater, Oded, to młody *sabra* – Żyd urodzony w Palestynie, który wraz z grupą rówieśników, nauczycielem i towarzyszącym im amerykańskim turystą, wyrusza na wycieczkę krajoznawczą. Chłopiec pochłonięty opisywaniem wędrowki w swoim dzienniku oddala się od grupy i ostatecznie gubi się.

Zarówno wspólna wyprawa młodzieży w pierwszej części filmu, jak i wędrowka zagubionego Odeda w poszukiwaniu nauczyciela i kolegów, stają się dla twórców pretekstem do sfilmowania palestyńskiego krajobrazu. Ideologiczną treścią napełniają film słowa nauczyciela skierowane do dzieci:

הביטו, ילדים, וראו: לפנינו משתרע עמק יזרעאל. עוד לפני שנים מעטות היה המקום שומם ועזוב עד אשר באו אבותיכם ובעבודתם ובמרצם החייהו והפכוהו למקור חיים ועבודה.

Przyjrzyjcie się, dzieci, i zobaczcie: przed nami rozpościera się Dolina Jezreel. Jeszcze kilka lat temu było to miejsce opustoszałe i porzucone, aż do czasu, gdy przyszli tu wasi ojcowie i swoją pracą i energią wskrzesili je i zamienili w źródło życia i pracy.

Po tej wypowiedzi następuje sekwencja przedstawiająca pionierów orzących pole, koszących łąki, sadzących warzywa. Słowa nauczyciela o „miejscu opustoszałym

¹¹ Halachmi i Axelrod ściśle współpracowali przy tworzeniu filmu i nie jest w pełni jasne, który z nich faktycznie go wyreżyserował, jednak historia przypisała reżyserię Halachmiemu, natomiast zdjęcia i produkcję Axelrodowi. Patrz: Kronish, *World Cinema: Israel*, s. 9.

i porzuconym” wyrażają tę samą myśl, co popularne syjonistyczne hasło: „ziemia bez narodu dla narodu bez ziemi”, zgodnie z którym Palestyna aż do przybycia pionierów była ziemią niczyją, całkowicie zaniedbaną, i dopiero oni przywrócili ją do życia¹². Jest to więc ta sama narracja, którą wyraża tytuł filmu Jaakowa Ben Dowa *Erec Israel ha-mitoreret*.

W opowiadaniu Libermana Oded zostaje ostatecznie odnaleziony i uratowany przez Beduinów, zaprzyjaźnia się z beduińskim chłopcem i wspólnie z nim powraca do swojego kibucu, aby przekazać mu wiedzę i umiejętności, które zaowocują cywilizacyjnym rozwojem jego plemienia. Choć widać tu wyraźne ślady protekcyjnego traktowania miejscowej ludności, zaznaczyć należy, że oryginalne opowiadanie przyznawało Beduinom czynny i pozytywny udział w historii Odeda. Ekranizacja Halachmiego niemal całkowicie pomija spotkanie Odeda z Beduinami, a ich epizodyczna obecność w filmie nie ma już tak pozytywnego charakteru, jak rola, jaką odgrywają w opowiadaniu. Beduińska kobieta (w rolę tę wcieliła się Żydówka, żona reżysera, Dwora Halachmi) pasąc swoje stado nie zauważa, gdy oddziela się od niego jedna z kóz wraz z koźlęciem. Gdy wraca do męża, a ten dostrzega stratę, w agresywny sposób każe żonie natychmiast odnaleźć zagubione zwierzęta. Twarz Beduina filmowana w zbliżeniu jest pełna złości i agresji. Gdy kobieta wreszcie odnajduje swoje zagubione kozy, zastaje je przy amerykańskim turyście biorącym udział w poszukiwaniach Odeda. Beduinka niesłusznie oskarża go o kradzież, wskutek czego Amerykanin zostaje uwięziony w obozowisku Beduinów. Większość Arabów filmowana jest w planie ogólnym, co skutkuje pozbawieniem ich indywidualności. W zbliżeniu filmowani są jedynie kobieta pasąca kozy i jej mąż. Tylko oni zyskują odrębność, choć jedynie jako postaci epizodyczne. Ukazani są jednak przede wszystkim jako ludzie porywcy: on agresywnie odnosi się do żony, ona pochopnie oskarża niewinnego człowieka o kradzież. Ich twarze filmowane w zbliżeniu wyrażają silne, negatywne emocje.

Ella Shohat twierdzi, że rola, jaką w filmie przyznano miejscowej ludności arabskiej, odbiera jej autonomię i indywidualność, czyniąc z niej jedynie elementem krajobrazu¹³. Z kolei Ariel L. Feldestein polemizuje z tym zarzutem twierdząc, że film należy odczytywać przez pryzmat ówczesnych celów syjonistycznej kinematografii. Walka Odeda o przetrwanie aż do nadejście ratunku ma budować obraz młodego sabry, który jest w stanie wytrwać w trudnych warunkach naturalnych Ziemi Izraela, natomiast

¹² Shohat, *Israeli Cinema*, s. 31.

¹³ Tamże, s. 33.

determinacja, z jaką przyjaciele i bliscy szukają chłopca, oddawać ma siłę solidarności panującej w jiszuwie¹⁴. Być może autorzy filmu uznali, że przesłanie to zostałoby osłabione, gdyby, zgodnie z oryginalną historią zawartą w opowiadaniu Libermana, Oded został ocalony przez Beduinów.

Dwa najwcześniejsze dźwiękowe filmy Palestyny to dokument *The Land of Promise* z 1934 r. w reżyserii Jehudy Lemana oraz fabularyzowany dokument z 1935 r. w reżyserii Barucha Agadatiego zatytułowany *Zot hi ha-Arec* (To jest Ziemia).

The Land of Promise to film stworzony w celu pozyskania funduszy na realizację przedsięwzięcia syjonistycznego. Jak informuje otwierający film tekst w języku angielskim, jest on „świadectwem walki i triumfów setek tysięcy Żydów, którzy ponownie wprowadzają Palestynę do grona wielkich, cywilizowanych krajów”. Film nie stara się jednak ukryć faktu, że Żydzi nie są jedynymi mieszkańcami Palestyny. Pierwszych dziesięć minut tego trwającego godzinę filmu ukazuje palestyńskich Arabów i ich rozmaite aktywności – wypasanie bydła, prace w polu, modlitwę czy handel i pracę na jerozolimskim Starym Mieście. W filmie Lemana życiu Arabów poświęcono więc stosunkowo dużo uwagi. Jako jeden z niewielu reżyserów pokazuje on ich również jako rolników, a nie jedynie błądzących po pustyni Beduinów. Tej otwierającej film sekwencji towarzyszy jednak komentarz narratora (w języku angielskim): „To jest ziemia, którą Bóg obiecał Abrahamowi. Kiedyś, gdy żyli tu Żydzi, było to centrum wielkiej cywilizacji. Gdy Żydzi zostali stąd wygnani, kraj stopniowo podupadł, powróciło prymitywne życie”. Zachodni widz jest więc z jednej strony zafascynowany egzotyką życia arabskich mieszkańców Palestyny – ich ubiorem, pracą, modlitwą i środowiskiem, w jakim żyją. Z drugiej jednak strony słowa narratora określają ten sposób życia jako prymitywny i niegospodarny – praca Arabów nie pozwala w pełni wykorzystać potencjału, jaki drzemie w tej ziemi. Podobnie ambiwalentne wrażenia wywołują słowa narratora na temat Jerozolimy, gdy informuje on, że „ulice i bazyry Starego Miasta pozostały niezmienione od średniowiecza”. Z jednej strony rodzi to u widza podziw nad trwałością i zabytkowym charakterem tego miejsca, z drugiej po raz kolejny wywołuje przekonanie o cywilizacyjnym zastoju Palestyny. Następnie film określa Jerozolimę jako „sanktuarium trzech wielkich religii”. Pokazane zostają meczety Kopuła Skały i Al-Aksa, a także Via Dolorosa i chrześcijańskie świątynie. Narrator podkreśla jednak, że „wspomnienia łączące Żydów z Palestyną są starsze” niż te, jakie łączą z tym miastem wyznawców innych religii. W ten sposób następuje płynne

¹⁴ Feldestein, *Filming the Homeland*, s. 7-8.

przejście do głównych bohaterów filmu – ludności żydowskiej. W pierwszej kolejności ukazani są Żydzi palestyńscy, mieszkający na tej ziemi już od pokoleń, następnie zaś „pionierzy i uchodźcy”, których ziemia ta „przyjmuje jak swoich, nie zaś jak obcych, których trzeba tolerować”. To właśnie działalność pionierów staje się od tego momentu wyłącznym tematem filmu. Pierwsza sekwencja – pokazująca arabskich mieszkańców Palestyny – stanowiła jedynie wstęp. Zresztą już w początkowych napisach pod słowem „cast” (obsada) znalazła się informacja: „Naród żydowski odbudowujący Palestynę”. Mimo że film zawiera sceny z życia Arabów palestyńskich, nie uznano ich za wystarczająco istotnych bohaterów, by wspomnieć ich w tym miejscu.

Z kolei *Zot hi ha-Arec* obecność Arabów w Palestynie niemal całkowicie ignoruje. Film prezentuje rozwój jiszuwu na przestrzeni 50 lat – od przybycia pierwszych pionierów z Rosji w latach 80-tych XIX w. aż po lata 30-te XX w. W trwającym godzinę filmie Arabowie – Beduini pojawiają się jedynie w kilku początkowych ujęciach. Krótki tekst, wyświetlony w scenie otwierającej, film nazywa Palestynę „ziemią jałową i pustynną”. Następujące później ujęcie przedstawia wielbłądy prowadzone przez Beduina. Zarówno zwierzęta, jak i człowieka widzimy jednak jedynie od pasa w dół. Kolejne ujęcie, tym razem w planie dalekim, ponownie ukazuje wielbłądy i prowadzących je ludzi, jednak oddalenie kamery bardzo utrudnia dostrzeżenie postaci ludzkich. Wyświetlony tekst informuje widza, że ziemia, „niegdyś płodna, opustoszała i popadła w ruinę”. Następująca po tym sekwencja przedstawia dziką naturę Palestyny oraz ruiny starożytnej synagogi w Kafarnaum. W kolejnych ujęciach widzimy namioty Beduinów na pustyni, wielbłądy i w końcu jeźdźca, konno przemierzającego pustynię. Po tej sekwencji rozpoczyna się właściwa historia przybyłych z Rosji pionierów i film już więcej nie powraca do arabskich mieszkańców Palestyny. Żaden z nich nie jest pokazany w zbliżeniu, żaden z nich nie przemawia w tym pierwszym dźwiękowym filmie w historii Palestyny. Zminimalizowanie roli Arabów, jako dotychczasowych mieszkańców Palestyny, służy więc po raz kolejny podtrzymaniu mitu „ziemi bez narodu” oraz podkreśleniu ogromu pracy, jaką wykonać musieli pionierzy, by tchnąć w tę ziemię nowe życie. Film zdaje się przekonywać widza, że od czasu, gdy Żydzi opuścili Palestynę, nie zamieszkiwał jej nikt, z wyjątkiem nielicznych dzikich, koczowniczych plemion.

Część filmów stworzonych w okresie pionierskim, zarówno dokumenty, jak i fabularny *Oded ha-noded*, była pokazywana także widzom w krajach arabskich (przede wszystkim w Egipcie). Spotykały się tam z krytyką, jako ignorujące większość mieszkańców Palestyny, czyli palestyńskich Arabów, i sugerujące, że jest to ziemia

wyłącznie żydowska¹⁵.

Jak wskazuje Ella Shohat, syjonistyczne kino przeszło tę samą drogę co syjonistyczna literatura. W pierwszym jego okresie, co dostrzec można na przykładzie dotychczas omówionych filmów, w centrum zainteresowania pozostawała praca pionierów oraz ich zmaganie z nieprzyjazną naturą „opustoszałego kraju”, które ostatecznie przynosi swój owoc i „pustynia zakwita”. Dopiero z czasem do literatury i kina wkroczył wątek napięć i konfliktu pomiędzy nowo przybyłymi pionierami a rdzenną ludnością Palestyny – Arabami¹⁶.

W kinie temat ten po raz pierwszy stał się centralnym punktem fabuły w zrealizowanym przez polskiego reżysera Aleksandra Forda filmie *Sabra* z 1933 r. Film w centrum stawia konflikt o wodę między żydowskimi pionierami a miejscową ludnością arabską. Głównym czarnym charakterem jest szejk, który potajemnie odcina mieszkańcom arabskiej wioski dostęp do wody, a następnie podburza ich przeciwko pionierom wskazując ich jako odpowiedzialnych za suszę. Podburzeni Arabowie atakują drążących studnię żydowskich osadników, akurat w momencie, gdy tym ostatnim udaje się w końcu dokopać do wody. Ostatecznie Arabowie przekonują się, że winnym całej sytuacji jest szejk i swój gniew zwracają przeciwko niemu, natomiast żydowskich pionierów obdarzają swoim zaufaniem i wdzięcznością.

Choć film kończy obraz wzajemnej akceptacji między osadnikami a Arabami, to jednak wskazać należy na schematyczne przedstawienie arabskich bohaterów. Postacią jednoznacznie negatywną jest oczywiście szejk. Cechuje go przebiegłość, skłonność do manipulacji, wrogość wobec nowo przybyłych Żydów, ale również brak troski o ludność arabską. Z kolei mieszkańcy arabskiej wioski przedstawieni są w większości jako ludzie nieracjonalni, przesądni, łatwo poddający się manipulacji i skłonni do agresji¹⁷. Są jednak wyjątki. Stary, nobliwy Arab od początku dostrzega chciwość i przebiegłość szejka, a także docenia dobrodziejstwa płynące z przybycia do Palestyny żydowskich pionierów. Z kolei między młodą Arabką i jednym z pionierów nawiązuje się sympatia i więź, która ostatecznie znajduje wyraz w ostatniej scenie filmu, gdy Arabka opatruje rannego pioniera. Bohaterowie ci stanowią pierwsze filmowe wcielenia postaci tzw. „dobrego Araba”, który przyjaźnie odnosi się do nowo przybyłych. W syjonistycznej kinematografii tego okresu to

¹⁵ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 18.

¹⁶ Tamże, s. 35.

¹⁷ Tamże, s. 45.

właśnie stosunek Araba do pionierów staje się miarą jego kondycji moralnej¹⁸.

Pomimo „pozytywnego” zakończenia filmu, po pierwszych pokazach w Palestynie brytyjskie władze mandatowe zabroniły kolejnych projekcji¹⁹. Film został przez cenzorów określony jako „propagandowy, antyarabski, lewicowy i niebezpieczny”. Co ciekawe, krytycy poza Palestyną nie byli zgodni, czy film Forda jest antysyjonistyczny czy antyarabski. Według niektórych pokazanie na ekranie broniących swoich praw Arabów podawało w wątpliwość wiele założeń syjonistycznej propagandy²⁰.

*

Podsumowując okres pionierski stwierdzić można, że głównymi bohaterami powstających wówczas filmów byli nowo przybyli do Palestyny żydowscy osadnicy – ich praca, ich życie, postęp cywilizacyjny, jaki ze sobą przynosili. Arabowie ze swoimi tradycyjnymi bliskowschodnimi strojami i nieznanymi zachodniemu odbiorcy obyczajami stanowią na ogół tło, element egzotycznego krajobrazu. Po części wynika to z faktu, że ignorowanie arabskiej obecności w Palestynie uwiarygodniało syjonistyczne hasło: „Ziemia bez narodu dla narodu bez ziemi”. Przede wszystkim jednak palestyńscy Arabowie po prostu mało interesowali ówczesnych twórców syjonistycznego kina.

Gdy bohaterowie arabscy pojawiali się na ekranie (często jednak odgrywani przez aktorów żydowskich), podkreślany był cywilizacyjny dystans dzielący ich od żydowskich pionierów. W przeciwieństwie do tych ostatnich nie posługiwali się maszynami rolniczymi. Zresztą częściej ukazywani byli jako trudniący się pasterstwem lub handlem, nie zaś rolnictwem, przez co więź łącząca ich z ziemią była podawana w wątpliwość.

Nastawienie arabskich bohaterów wobec Żydów nacechowane było nieufnością, dlatego łatwo też skłonni byli uwierzyć, że nowi przybysze wyrządzają im krzywdę (jak w przypadku Beduinki w *Oded ha-noded* czy mieszkańców arabskiej wioski w *Sabrze*). Ci spośród nich, którzy nie poddali się „irracjonalnym” uprzedzeniom, potrafili docenić dobre intencje pionierów i korzyści wypływające z ich pojawienia się w Palestynie. Narracja czyniąca z Arabów beneficjentów przyniesionego przez Żydów postępu zgodna jest z wyobrażeniami Żydów przybywających do Palestyny w okresie pionierskim. Niezaprzeczalnym faktem jest, że rozwój rolnictwa i przemysłu z wykorzystaniem osiągnięć techniki zachodniej rzeczywiście zawdzięcza Palestyna syjonistycznym pionierom. Jednak ich przekonanie, że naturalną tego konsekwencją powinna być

¹⁸ Tamże, s. 71.

¹⁹ Kronish, *World Cinema: Israel*, s. 11.

²⁰ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 36.

wdzięczność i sympatia ze strony ludności arabskiej, okazało się błędne. W jednym z artykułów opublikowanych na łamach dziennika „Haaretz” historyk Tom Segew przytacza rozmowę Dawida Ben Guriona z przywódcami społeczności arabskiej w Palestynie, w której lider jiszuwu starał się przedstawić dobrodziejstwa wynikające dla Arabów z pojawienia się Żydów w tym kraju. Przywódcy arabscy odpowiedzieli mu wówczas: „Rzeczywiście, przyczyniacie się do rozwoju kraju, ale my nie chcemy, abyście to robili. Chcemy, by kraj pozostał jałowy i biedny do momentu, gdy to my będziemy zdolni go rozwijać”²¹. Na podobną odpowiedź w kinie pionierskim nie było miejsca. Odrzucenie dobrodziejstw niesionych przez syjonizm stanowiło po prostu kolejny dowód cywilizacyjnego zacofania ludności arabskiej i jej irracjonalnej postawy.

Sposób portretowania Arabów w kinie syjonistycznym był więc silnie naznaczony tym, co Edward Said nazywa orientalizmem, czyli sposobem postrzegania Orientu zakorzenionym w kulturze zachodniej²². Kolonizujący Palestynę Żydzi niewątpliwie kulturowo przynależeli do świata Zachodu i byli dziedzicami jego spuścizny intelektualnej. Poczucie cywilizacyjnej wyższości nad mieszkańcami Wschodu, postrzeganie ich jako ludzi irracjonalnych, których postępowaniem rządzą naturalne popędy, to właśnie elementy zachodniego orientalizmu. Zgodnie z teorią Saida – który utrwalenie takiego sposobu postrzegania Orientu jednoznacznie łączy z polityczną dominacją, jaką zdobył nad nim Zachód²³ – fakt, że imigracja żydowska na dużą skalę rozpoczęła się wraz z objęciem przez Brytyjczyków mandatu nad Palestyną, dodatkowo sprzyjał temu, że Żydzi patrzyli na Arabów „zachodnimi oczyma”.

1.2. Postać Araba w kinie izraelskim 1948-1978

Pierwszy okres w kinie izraelskim zapoczątkowany po powstaniu państwa w 1948 r. określa Ella Shohat jako kino narodowo-heroiczne. Choć najwięcej filmów należących do tego gatunku powstało w latach 50-tych i 60-tych, to pewne jego przejawy pojawiają się jeszcze w drugiej połowie lat 70-tych (*Miwca Jonatan*, 1977). Bohaterowie tych filmów – sabra, kibucnik, żołnierz – reprezentujący modelowe, mityczne postaci kultury izraelskiej, ukazani są na ogół w kontekście konfliktu izraelsko-arabskiego²⁴. Konflikt ten pokazany jest jednak bądź to z punktu widzenia Izraelczyka, bądź też z punktu widzenia

²¹ Tom Segew, *Ma sze-Gideon Saar lo jodea*, „Haaretz”, 22.06.2012, <http://www.haaretz.co.il/magazine/1.1737522>, dostęp: 09.12.2016.

²² Edward Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 29.

²³ Tamże, s. 35.

²⁴ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 53.

„obiektywnego” przybysza z Zachodu, który wraz z rozwojem akcji przekonuje się do słuszności „izraelskiej sprawy”, nigdy zaś z perspektywy arabskiej²⁵.

Akcja wczesnych filmów tego nurtu osadzona jest w okresie wojny 1948 r. Jednym z pierwszych filmów jest izraelsko-amerykańska koprodukcja w reżyserii Thorolda Dickinsona *Giwa 24 ejna ona* (Wzgórze 24 nie odpowiada) z 1955 r. Film składa się z trzech opowieści, których bohaterami są ochotnicy walczący w wojnie 1948 r. Ich losy łączą się, gdy zostaje im powierzone zadanie obrony jednego ze wzgórz przy drodze prowadzącej do Jerozolimy. Choć obrońcy ostatecznie giną, zadanie zostaje wykonane i wzgórze pozostaje pod kontrolą Izraela.

W filmie pojawia się jedynie kilka postaci arabskich i, mimo że są one marginalne, warto przyjrzeć się roli, jaką w nim spełniają. Większość z nich obecna jest w wątku Allana Goodmana – amerykańskiego Żyda, który przyjeżdża do Palestyny w celach turystycznych i tam zastaje go wojna. Po raz pierwszy dotyka go ona bezpośrednio, gdy staje się świadkiem i ofiarą aktu wandalizmu dokonanego przez młodego Araba. W twarz Amerykanina trafia odłamek szkła ze stłuczonej przez Araba witryny sklepowej. Następnie, nie mogąc z powodu wojny kontynuować swojej podróży, Goodman spędza większość czasu w hotelu, gdzie prowadzi liczne rozmowy na temat bieżącej sytuacji politycznej w Palestynie. Jednym z jego rozmówców jest zamożny Arab, również gość hotelu. Rozmowa odbywa się przy basenie. Otyły Arab siedzi rozparty w fotelu i beztronskim tonem dyskutuje z Amerykaninem. Zarzuca mu: „Patrzysz na sprawy z czysto żydowskiego punktu widzenia. (...) Czy nie jesteś gotów przyznać, że i my, Arabowie, mamy swój punkt widzenia?” Gdy Amerykanin wysuwa kolejne argumenty na rzecz prawa Żydów do osiedlenia się w Palestynie – konieczność znalezienia domu dla tysięcy uchodźców z Europy, więź, jaka łączy Żydów z ich starożytną ojczyzną, ich ziemią obiecaną – jedyna odpowiedź Araba brzmi: „Żydów jest zbyt wielu. (...) Albo wy zepchniecie nas na pustynię, albo my zepchniemy was do morza”. Na potwierdzenie tych słów Arab popycha młodego Amerykanina, który wpada do basenu. Cała scena pozornie stanowi wymianę argumentów. Arab, skarżący się na uwzględnianie jedynie żydowskiego stanowiska, ma w końcu okazję przedstawić swoje racje. Jego odpowiedzią jest jednak arogancja i brutalność. Wrażenie to potęguje sposób, w jaki każdy z rozmówców wypowiada swoje opinie – u amerykańskiego Żyda widać prawdziwe emocjonalne zaangażowanie, szczególnie gdy mówi o losie uchodźców z Europy szukających schronienia, tymczasem

²⁵ Ariel Schweitzer, *Le cinéma israélien de la modernité*, Editions L'Harmattan, Paris-Montréal, 1997, s. 62.

Arab wypowiada się w sposób lekki i beztroski, tak jakby tocząca się wojna nie do końca go dotyczyła.

Kolejną okazją do konfrontacji Goodmana z Arabami jest jego udział, jako ochotnika, w walkach o jerozolimskie Stare Miasto. Bezpośrednio przed walką żołnierze dyskutują o dysproporcjach między liczebnością Arabów i Żydów. Jednak gdy następuje scena szturm na Stare Miasto, pokazywani przez kamerę Arabowie są bardzo nieliczni. Widz nie dostrzega ich twarzy. Filmowani bądź w planie ogólnym, bądź od tyłu, dają się rozpoznać jedynie po kafijach na głowach. Ella Shohat widzi tu zabieg mający na celu dehumanizację przeciwnika – gdy widz nie jest w stanie zobaczyć jego twarzy, nie traktuje go jak istoty ludzkiej²⁶. Z kolei Uri S. Cohen podkreśla, że niemożność dostrzeżenia wroga już na wstępie wyklucza jakąkolwiek możliwość debaty na temat racji każdej ze stron²⁷.

Ranny Goodman trafia do szpitala zorganizowanego w dawnej synagodze na jerozolimskim Starym Mieście. Spiera się tam z rabinem o to, jak Bóg może dopuszczać do nieszczęść, których doświadcza naród żydowski. Rabin ze spokojem tłumaczy mu: „To, co jest najświętsze, doświadcza największego zniszczenia. (...) Bo jeśli naprawdę wierzysz w Boga, zdecydowałeś się walczyć o dobro przeciwko złu. Siły zła są wielkie. Walka między dobrem a złem nigdy się nie kończy”. Gdy ich rozmowa jeszcze trwa, za oknami synagogi rozlegają się dzikie okrzyki, a po chwili do środka wchodzi dwóch arabskich żołnierzy. Dla widza jest całkowicie jasne, że do nich odnoszą się słowa rabina o potężnych siłach zła.

W kontraście do Arabów pokazani są w filmie Druzowie. Są oni przyjaciółmi Żydówki, Miriam. Ukazując ich jako ludzi serdecznych, gościnnych i bezinteresownych, film podkreśla zarazem ich odrębność w stosunku do ludności arabskiej: „żyjąc od wieków wśród Arabów, wyglądali jak Arabowie, byli jednak kimś innym”.

W trzecim wątku – sabry, Dawida Amirama, postaci Arabów pojawiają się tylko jako anonimowi przeciwnicy po drugiej stronie frontu na Negewie, którym kamera nie poświęca zbyt wiele uwagi. Głównym wrogiem, z którym przychodzi się zmierzyć Amiramowi, okazuje się być Niemiec, nazista walczący obecnie po stronie egipskiej. Pokazanie nazistów jako sojuszników państw arabskich wywołuje utożsamienie tych dwóch przeciwników. Arabska wojna przeciw Izraelowi staje się więc kontynuacją nazistowskiego dzieła Zagłady. Film nie pozostawia przestrzeni na refleksję nad całkowicie

²⁶ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 56.

²⁷ Uri S. Cohen, *From Hill to Hill. A Brief History of the Representation of War in Israeli Cinema*, w: Talmon, Peleg (red.), *Israeli Cinema*, s. 44.

różnymi źródłami nazistowskiego antysemityzmu i arabskiej wrogości wobec Izraela²⁸. Podobne utożsamianie bądź przyrównywanie Arabów do nazistów ma również miejsce w wielu innych filmach nurtu narodowo-heroicznego²⁹. Często ma ono jednak jeszcze dodatkowy wymiar – poza uczynieniem z Arabów kontynuatorów zbrodni nazistowskich, pokazuje ich również jako ludzi ograniczonych, którzy w swojej walce z Żydami potrzebują pomocy oświeconych przyjaciół z Zachodu, wspierających ich szczególnie w wymiarze strategicznym i technologicznym³⁰.

Podobny zabieg zastosowany został w zrealizowanym w stylu hollywoodzkim filmie Menachema Golana *Miwca Jonatan* (Operacja Jonatan) z 1977 r. Fabuła filmu oparta została na wydarzeniach związanych z akcją odbicia przez izraelskich komandosów pasażerów uprowadzonego do Ugandy samolotu. Spośród czterech porywaczy samolotu dwoje było Niemcami, dwoje pozostałych – Arabami.

Choć niemieccy porywacze należeli do organizacji lewicowej, nie zaś neonazistowskiej, film pełen jest odwołań do Zagłady Żydów. Gdy tylko terroryści przejmują kontrolę nad samolotem, jedna z pasażerek, grana przez Gilę Almagor, mówi do siedzącego obok niej mężczyzny (też zresztą Niemca):

הם יהרגו אותנו כמו הנאצים.

Zabiją nas tak jak naziści.

Gdy pasażer z obozowym numerem wytatuowanym na przedramieniu wstaje, by iść do toalety, terrorystka zaczyna krzyczeć na niego po niemiecku, mimo że przez większość filmu porywacze komunikują się z pasażerami po angielsku. Scena oddzielenia pasażerów pochodzenia żydowskiego od pozostałych w osobnej hali lotniska wywołuje naturalne skojarzenie z gettem. Tego rodzaju zabiegi – zarówno w sferze wizualnej, jak i w sferze dialogów – prowadzą do wniosku, że motywem działań terrorystów jest ten sam antysemityzm, który motywował nazistów. Wniosek ten narzuca się tym bardziej, że polityczne żądania porywaczy nie są w filmie jasno przedstawione.

²⁸ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 67.

²⁹ Podobne motywy znajdziemy na przykład w filmie *Miwca Kahir* (Operacja Kair), reż. Menachem Golan, 1965 r., gdzie niemieccy naukowcy pomagają Egipcjanom w wyprodukowaniu broni jądrowej mającej na celu zniszczenie Izraela czy w filmie *Amud ha-esz* (Słup ognia), reż. Larry Frisch, gdzie jednemu z bohaterów dym unoszący się ze spalonego czołgu przywodzi na myśl dym unoszący się z pieców krematoryjnych. Także produkcje zagraniczne realizowane w Izraelu, których akcja toczy się w okresie wojny 1948 r., wykorzystują motyw nazistów współpracujących z Arabami – np. *Exodus*, reż. Otto Premingera, 1960 r. oraz *Judith*, reż. Daniela Manna, 1966 r. Patrz: Shohat, *Israeli Cinema*, s. 65.

³⁰ Tamże.

Choć jest faktem, że akcją porwania samolotu dowodził Niemiec, to jednak Arabowie pełnili w niej również istotną rolę – byli to ludzie „doświadczeni” w działalności terrorystycznej. Film jednak sprowadza ich do roli bezmyślnych wykonawców rozkazów Niemca – niemal nie zabierają głosu, są jedynie strażnikami pilnującymi pasażerów i używającymi wobec nich siły. Stają się oni w pewnym sensie jedynie etykietą akcji, która przeprowadzona zostaje w imię „arabskiej sprawy”.

W jednej z początkowych scen filmu mały izraelski chłopiec zająwszy wraz z matką miejsca w samolocie, z niepokojem przygląda się dwóm siedzącym obok mężczyznom o ciemnej karnacji. Między nim i jego matką rozgrywa się następujący dialog:

אישה: אפרים, מה אתה מסתכל לשם?

ילד: הם נראים כמו ערבים.

אישה: נו, באמת תפסיק. שטויות. הם תיירים בדיוק כמונו.

ילד: הם לא מוצאים חן בעיניי.

Kobieta: Efraim, po co patrzysz się w tamtą stronę?

Dziecko: Oni wyglądają jak Arabowie.

Kobieta: No, naprawdę, przestań. Głupstwa. To tacy sami turyści jak my.

Dziecko: Nie podobają mi się.

Dla chłopca sam fakt, że współpasażerowi wyglądają jak Arabowie, oznacza, że stanowią zagrożenie. Matka karci go kierując się przekonaniem, że nie należy oceniać nikogo po wyglądzie zewnętrznym ani kierować się stereotypami. Chłopiec pozostaje jednak nieprzekonany i, jak pokazuje dalsza akcja filmu, to właśnie on ma rację, nie zaś jego matka. W ten sposób film sankcjonuje stereotypowe utożsamienie „Arab-terrorysta”.

Podczas gdy większość filmów nurtu kina narodowo-heroicznego należy do gatunku kina wojennego, jak *Giwa 24 ejna ona*, lub kina akcji, jak *Miwca Jonatan*, film *Hem haju asara* (Było ich dziesięcioro) z 1960 r. w reżyserii Barucha Dinara powraca do wątków obecnych w kinie pionierskim, szczególnie w *Sabrze* Aleksandra Forda. Fabuła filmu toczy się wokół grupy osadników żydowskich, która przybywa do Palestyny z Rosji pod koniec XIX w. Osadnicy kupują ziemię w pobliżu arabskiej wioski od tureckiego feudała. Podobnie jak w *Sabrze* spór, który rodzi się pomiędzy osadnikami a ludnością arabską, dotyczy dostępu do wody – niechętni pionierom Arabowie próbują nie dopuścić ich do studni. W filmie pojawia się kilka typów arabskich bohaterów. Dżamal, młody i porywczy, jest otwarcie wrogi wobec nowych przybyszów. Na drugim biegunie znajduje

się szejka Mustafa, z którym zaprzyjaźnia się jeden z Żydów, Josef. Szejka zaprasza Josefa do swojego domu, jest gościnnie i hojny. Ubrany w galabiję i kafiję, palący fajkę wodną, chwalcący się posiadaniem trzech żon uosabia egzotyczny Orient budzący w Josefie ciekawość. Mustafa reprezentuje więc, obecny już w *Sabrze*, typ „dobrego Araba”. Po raz kolejny widać również, że miarą tej „dobroci” jest stosunek do nowo przybyłych Żydów.

Obok dwóch silnych indywidualności – „złego Araba” Dżamala i „dobrego Araba” Mustafy – widzimy pozostałych mieszkańców wioski. Jest to bezimienna masa, która łatwo poddaje się zewnętrznym wpływom. Początkowo Arabowie odnoszą się do pionierów z nieufnością, a nawet wrogością i nie dopuszczają ich do studni. Jest to wrogość w żaden sposób nieuzasadniona, niewyjaśniona w filmie. Następnie pod wpływem szejka Mustafy, który zaprzyjaźnia się z Josefem, także większość mieszkańców zaczyna współpracować z pionierami. Wyrazem tego jest sekwencja ukazująca wspólne świętowanie pomyslnych zbiorów w ogólnej harmonii i przyjaźni. Jest to jednak krucha harmonia. Gdy Dżamal wraz z drugim Arabem kradnie Żydom konie, a ci łapią go i więżą, by odzyskać utracone zwierzęta, mieszkańcy wioski postanawiają zaatakować pionierów. Nawet szejka Mustafa, dotychczas przychylny Żydom, naiwnie wierzy w niewinność Dżamala i oskarża Żydów, że torturują swojego zakładnika. Gdy pionierzy uwalniają Dżamala i okazuje się, że nie stała mu się najmniejsza krzywda, gniew Mustafy zwraca się przeciwko niemu. Choć ostatecznie dochodzi do pojednania między osadnikami i Arabami, nie obywa się bez ofiar – żona Josefa, Manja, osłabiona po urodzeniu dziecka i przerażona arabskim atakiem, umiera.

Choć widoczne są ewidentne podobieństwa między fabułą *Hem haju asara* a niektórymi wątkami kina okresu pionierskiego, warto jednak zwrócić uwagę na znaczące różnice. Kino pionierskie akcentowało kontrast między postępowym, technologicznie zaawansowanym rolnictwem żydowskim a zacofanym, niecywilizowanym życiem Arabów. Chętnie umieszczało Arabów w kontekście pustyni, nie zaś pola uprawnego, konstruując ich wizerunek jako ludzi słabo związanych z ziemią. W *Hem haju asara* obraz ten wydaje się być bardziej realistyczny. Mała grupka żydowskich osadników przybywa do Palestyny z Rosji, gdzie żaden spośród nich nie zajmował się rolnictwem. Nie mają oni najmniejszego doświadczenia w uprawie roli i początkowo wydają się całkowicie bezradni wobec trudnych warunków panujących w Palestynie. Nieśmiało podpatrują pracę Arabów i wzorują się na stosowanych przez nich rozwiązaniach. Także przyjaźń Josefa i Mustafy prowadzi do wzorowania się pioniera na zachowaniach szejka. Josef zaczyna jeździć konno i nosić kafiję, uczy się także arabskiego.

Zmiana ta nie oznacza jednak odebrania Żydom jednoznacznego statusu nadrzędności. Ich cywilizacyjna wyższość nad Arabami nie wynika tu jednak z siły czy technologicznego zaawansowania, ale z wyższości moralnej. Żydzi są nieliczni (wyraża to nawet sam tytuł filmu: jest ich zaledwie dziesięcioro), są słabsi, mniej doświadczeni w uprawie roli, ale przybyli do Palestyny w celach całkowicie pokojowych, są otwarci, pozbawieni uprzedzeń, zawsze gotowi podzielić się tym co posiadają. W przeciwieństwie do nich Arabowie są nieufni, wrodzy, agresywni, choć, w świetle filmu, nie mają żadnych racjonalnych podstaw do takiej postawy. Żydzi nie uciekają się do użycia siły, dopóki nie zostają do tego zmuszeni. Znają oni jednak swoje prawa – legalnie nabyli ziemię, na której mieszkają, mają więc prawo ją uprawiać, a także korzystać ze studni. Ich słabość fizyczna tylko wzmacnia wrażenie ich moralnej wyższości. Kiedy między pionierami a Arabami dochodzi do nieoczekiwanego starcia, gdy ci ostatni wypuszczają swoje stada na żydowską ziemię, jedyne, czym Żydzi mogą się bronić, to kije i kamienie. Jeden z pionierów, widząc nacierającego Araba, będąc zupełnie bezbronnym, odruchowo sięga po kamień, rzuca i trafia przeciwnika w czoło. Skojarzenie z walką słabego, lecz sprawiedliwego Dawida z potężnym Goliatem jest automatyczne.

Różnica ta jest dowodem na zmianę w sposobie konstruowania wizerunku Izraela w świecie³¹. Przeznaczone dla odbiorcy zagranicznego, szczególnie żydowskiego odbiorcy, filmy epoki pionierskiej stanowiły wyraz swoistej „propagandy sukcesu”, mającej na celu zachęcenie jednych do osiedlenia się w dynamicznie rozwijającej się Palestynie, innych zaś do zainwestowania środków finansowych w to obiecujące przedsięwzięcie. Filmy izraelskie lat 50-tych i 60-tych mają natomiast wzbudzić w zagranicznym odbiorcy solidarność z nielicznymi „sprawiedliwymi” otoczonymi przez licznych i znacznie silniejszych wrogów. „Siły zła są wielkie”, jak mówi rabin w obłężonej Jerozolimie w *Giwa 24 ejna ona*.

Z drugiej jednak strony, niektóre filmy nurtu narodowo-heroicznego całkowicie pomijają postaci arabskie, choć widz pozostaje świadom płynącego z ich strony zagrożenia. Na przykład *Hu halach ba-sadot* (Szedł polami) Josefa Milo z 1967 r., choć rozgrywa się w czasie wojny o niepodległość i odwołuje się do jednego z ważnych mitów w izraelskiej kulturze – mitu Palmachu³², nie pokazuje arabskiego wroga. Istotne stają się jedynie

³¹ Wczesne filmy izraelskie były zawsze tworzone z zamiarem dystrybucji zagranicznej, gdyż liczebnie skromna populacja żydowska w Izraelu nie stanowiła wystarczającej publiczności, by produkcja filmu była opłacalna. Ponadto zachodnia publiczność w tym okresie pozostawała wciąż bardzo zainteresowana nowo powstałym państwem żydowskim.

³² Palmach (akronim od Plugot Machac – Siły Uderzeniowe) były to jednostki specjalne paramilitarnej

doświadczenia, przemyślenia i dylematy żydowskich bohaterów w obliczu wojny. To, kto stoi po drugiej stronie frontu, wydaje się nie mieć większego znaczenia.

Jak więc widać, kino nurtu narodowo-heroicznego wahało się między dwiema tendencjami – pokazywaniem wroga jako znacznie silniejszego oraz całkowitym ignorowaniem go. Niekiedy napięcie między tymi dwiema tendencjami widoczne jest w ramach jednego filmu. Żołnierze żydowscy przygotowujący się do bitwy o Stare Miasto w Jerozolimie w *Giwa 24 ejna ona* mówią o przytłaczającej przewadze liczebnej Arabów. W samej scenie bitwy widać jednak zaledwie kilku arabskich żołnierzy. Dżamal w *Hem haju asara* wydaje się być dumnym i budzącym groźę przeciwnikiem, gdy jednak pionierzy łapią go przy kradzieży koni, okazuje się być tchórzem – wpada w histerię z obawy przed tym, co może go spotkać z rąk Żydów. Arabski wróg budzi więc z jednej strony lęk, głównie z powodu swojej fizycznej przewagi, nie budzi on jednak prawdziwego szacunku – jest tchórzliwy, ograniczony, nieracjonalny.

Odrębną, lecz również wartą zaznaczenia kwestią jest obsada. Praktyką powszechną w izraelskim kinie do końca lat 70-tych było obsadzania Żydów, głównie o pochodzeniu orientальnym, w rolach Arabów. W rolę Dżamala, arabskiego złodzieja w *Hem haju asara* wcielił się Josef Baszi. Druzyjkę, jedyną, której kamera poświęca więcej uwagi w *Giwa 24 ejna ona*, zagrała popularna piosenkarka Szoszana Damari. Jako statystów odgrywających arabskich żołnierzy w scenach batalistycznych także zatrudniano Żydów orientalnych³³.

*

Już pod koniec lat 50-tych izraelscy krytycy filmowi zaczęli wyrażać opinię, wedle której kino izraelskie było zbyt mocno przesiąknięte treściami patriotycznymi i za bardzo koncentrowało się na oczekiwaniach publiczności żydowskiej w diasporze, która takich właśnie treści oczekiwała. Według tych krytyków kino izraelskie powinno odnaleźć własną drogę artystyczną i poświęcić się nowym tematом nie ograniczającym się jedynie do syjonizmu i wojny. W drugiej połowie lat 60-tych takie tendencje – zarówno wśród krytyków, jak i wśród publiczności – nasiliły się. Choć filmy nurtu narodowo-heroicznego nadal powstawały, liczba widzów, którzy chcieli je oglądać, stale spadała³⁴. Równolegle

organizacji żydowskiej Hagana podczas wojny domowej w Mandacie Palestyny i izraelskiej wojny o niepodległość w latach 1947-1948. Przynależność do Palmachu stała się w kulturze Izraela symbolem patriotyzmu, męskości i solidarności. Więcej na temat mitu Palmachu w filmie izraelskim: Miri Talmon, *Bluz la-cabar ha-awud. Chawurot we-nostalgia ba-kolno'a ha-israeli*, Hocaat ha-sfarim szel Uniwersitat Hejfa, 2001, s. 111-138.

³³ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 69.

³⁴ Schweitzer, *Le cinéma israélien*, s.68.

zaczęły więc powstawać filmy zupełnie innego rodzaju: z jednej strony było to kino rozrywkowe – głównie komedie z gatunku *sirtej burekas*³⁵, z drugiej zaś strony kino artystyczne spod znaku tzw. Nowej Wrażliwości (*ha-regiszut ha-chadasza*), będące pod silnym wpływem tendencji panujących w europejskiej kinematografii lat 60-tych.

Eksperymentalny film *Chor ba-lewana* (Dziura w księżycu) w reż. Uriego Zohara z 1965 r. stanowi z jednej strony sztandarowy przykład głębokich przemian w kinie izraelskim inspirowanych kinem europejskim tego okresu, z drugiej jednak jest całkowicie wyjątkowy na tle innych filmów nurtu Nowej Wrażliwości. W prześmiewczy sposób „dekonstruuje” on dwa światy: filmu i narracji syjonistycznej³⁶. Zohar opierając fabułę na motywie tworzenia filmu bawi się różnymi gatunkami i motywami kina światowego, ale także motywami specyficznymi dla syjonistycznego kina izraelskiego. Bohaterowie jego filmu, Celnik i Mizrachi, nowi imigranci przybyli do Izraela, postanawiają wspólnie nakręcić film na pustyni. Staje się to początkiem szalonego, chaotycznego korowodu motywów i postaci, niekończącej się gry filmowymi konwencjami. Wśród przewijających się filmowych bohaterów pojawiają się także Arabowie, ubrani w tradycyjne galabije, w kafijach na głowach. Zwracają się oni do Celnika i Mizrachiego, jako twórców filmu, z pokorną prośbą:

צלניק: מה אתם רוצים?

אחד מהערבים: תמיד, אנחנו תמיד משחקים אנשים רעים. אנחנו רוצים פעם אחת לשחק אנשים טובים.

מזרחי: אתם לא נורמלים, אתם? מה "אנשים טובים"? אתם ערבים!

ערבים: טוב, בסדר. אנחנו יודעים. אבל פעם אחת. תפקיד אחד, קטן. אבל טוב.
צלניק: רק רגע.

מזרחי: אבל הם ערבים, צלניק.

צלניק: זה קולנוע.

מזרחי: דוקא בגלל זה...

צלניק: מזרחי, זה קולנוע. בסדר.

ערבים: תודה רבה.

צלניק: אבל רק סצנה אחת, רק אחת.

ערבים: רק אחת קטנה. תודה רבה.

צלניק: רק סצנה אחת.

³⁵ Gatunek szerzej omawiam w dalszej części rozdziału.

³⁶ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 169.

ערבים: בסדר.

צלניק: שלום. להתראות.

Celnik: Czego chcecie?

Jeden z Arabów: Zawsze, zawsze gramy złych ludzi. Chcemy choć raz zagrać dobrych ludzi.

Mizrachi: Jesteście nienormalni? Jak to „dobrych ludzi”? Jesteście Arabami!

Arabowie: Dobrze, w porządku. Wiemy. Ale tylko jeden raz. Jedna mała rola. Byle dobra.

Celnik: Chwileczkę.

(Celnik i Mizrachi rozmawiają szeptem.)

Mizrachi: Ale to są Arabowie, Celnik.

Celnik: To jest kino.

Mizrachi: Właśnie dlatego...

Celnik: Mizrachi, to jest kino. *(Głośno, do Arabów)* W porządku.

Arabowie *(z entuzjazmem)*: Bardzo dziękujemy.

Celnik: Ale tylko jedna scena, tylko jedna.

Arabowie: Tylko jedna mała. Bardzo dziękujemy.

Celnik: Tylko jedna scena.

Arabowie: W porządku.

Celnik: Do widzenia.

Scena wyśmiewa obowiązujący w kinie izraelskim, „manichejski”, jak określa to Ella Shohat, podział ról na dobrych Żydów i złych Arabów. Emocjonalna reakcja Mizrachiego na prośbę Arabów podkreśla całkowicie dogmatyczny charakter takiego podziału ról. Co więcej, gdy Celnik przekonuje go, że jest to tylko film, a zatem nie obowiązują tu ścisłe reguły, Mizrachi odpowiada: „Właśnie dlatego...”. W jego przekonaniu film to nie świat fikcji, gdzie wszystko jest możliwe. Wręcz przeciwnie – to w kinie obowiązują żelazne zasady. A jedną z zasad kina izraelskiego jest jasny podział na dobrych i złych, pokrywający się z podziałem narodowościowym. Choć obraz kina syjonistycznego, jaki wyłania się z tej satyry, jest oczywiście przesadzony (gdyż w filmach nurtu narodowo-heroicznego pojawiają się również postaci „dobrych Arabów”), to jednak dobrze oddaje ona ogóle tendencje obecne w kinie izraelskim w tym okresie.

Dialog ten, z jednej strony wyśmiewając stereotypy, zarazem utrwała jeden z nich:

bardziej przychylny Arabom jest Celnik, Aszkenazyjczyk, natomiast krytyczny wobec ich próby pozostaje Mizrachi, Żyd orientalny. Odzwierciedla to popularne postrzeżenie Żydów orientalnych jako „nienawidzących Arabów” w przeciwieństwie do otwartych, oświeconych Aszkenazyjczyków reprezentujących bardziej humanistyczne podejście.

Chor ba-lewana i kilka innych produkcji o charakterze komediowo-parodystycznym nie stanowiły jednak głównego nurtu nowego, artystycznego kina izraelskiego. Naczelnym celem twórców Nowej Wrażliwości nie było polemizowanie z dotychczasową syjonistyczną narracją filmową, ale całkowite jej porzucenie. Oznaczało to nie tylko odejście od tematów narodowych, ale w wielu przypadkach całkowitą ucieczkę przed tym, co lokalne, zanurzone w specyficznej izraelskiej sytuacji społeczno-politycznej i zwrot w stronę tego, co uniwersalne, dotyczące istoty ludzkiej kondycji. Jeśli twórcy filmów spod znaku Nowej Wrażliwości otwarcie buntowali się przeciwko konkretnym założeniom ideologii syjonistycznej, to jedynie przeciwko zawartemu w niej kolektywizmowi, nadrzędności losu wspólnoty nad losem jednostki³⁷. Ucieczka od kontekstu politycznego oznaczała niemal całkowite porzucenie tematu konfliktu izraelsko-arabskiego. Bohaterami filmów Nowej Wrażliwości są głównie Aszkenazyjczycy, żyjący w świecie kultury europejskiej. Postaci arabskie są w tych filmach rzadkością, a gdy się pojawiają, pozostają bierne i nieme³⁸.

W ekranizacji powieści Amosa Oza *Michael szeli* (Mój Michael) z 1975 r. w reżyserii Dana Wolmana, główna bohaterka, Chana, nie potrafiąc odnaleźć się w swoim małżeństwie z Michaelem, fantazjuje o dwóch Arabach, bliźniakach, którzy w dzieciństwie byli jej sąsiadami i towarzyszami zabaw. Akcja filmu toczy się w latach 50-tych, gdy Jerozolima podzielona była między Izrael a Jordanię. Bohaterka, żyjąc w zachodniej, izraelskiej części miasta, swoje pragnienia erotyczne kieruje ku wschodniej, orientalnej jego części, do której nie ma wstępu. W onirycznych scenach przedstawiających fantazje Chany bliźniacy stopniowo przeistaczają się z dzieci, jakimi ich zapamiętała, w gwałtownych kochanków³⁹. Ich postaci, a szczególnie twarze, nie są ukazywane wyraźnie. Często widz identyfikuje ich dzięki tradycyjnym strojom (stereotypowa galabija i kafija). W scenach erotycznych ich ciała filmowane są w sposób fragmentaryczny, w krótkich ujęciach. Widz postrzega ich wyłącznie jako wyobrażone obiekty seksualne,

³⁷ Tamże, s. 185.

³⁸ Tamże, s. 186.

³⁹ Lev Hakak, *Modern Hebrew Literatur Made into Films*, University Press of America, Lanham-New York-Oxford, 1984, s. 169-170.

element wewnętrznego świata bohaterki, nie zaś żywe postaci ludzkie⁴⁰. Choć Chana wspomina ich imiona, wydają się anonimowi. Fakt, że są bliźniętami, dodatkowo wzmacnia wrażenie braku jakiegokolwiek indywidualności tych bohaterów – stają się jakby multiplikacją jednego typu namiętnego, orientalnego kochanka.

Na przeciwnym wobec Nowej Wrażliwości biegunie filmowej panoramy lat 60-tych znalazło się kino popularne, szczególnie zaś tzw. filmy *burekas*. Nazwa gatunku wywodzi się od popularnego bliskowschodniego ciastka. Filmy tego nurtu, głównie komedie, choć nie tylko, koncentrowały się na życiu Żydów orientalnych w Izraelu, trudnościach z ich adaptacją do nowej rzeczywistości oraz napięciach na tle etnicznym w żydowskiej części społeczeństwa izraelskiego. To właśnie ta tematyka zagwarantowała filmom *burekas* komercyjny sukces, ponieważ bezpośrednio interesowała najliczniejszą grupę potencjalnych widzów – Żydów orientalnych.

Filmem, który dał początek całemu nurtowi kina *burekas*, jest *Salach Szabati* w reżyserii i na podstawie scenariusza Efraima Kiszona⁴¹. Główny bohater, tytułowy Salach Szabati, wraz z liczną rodziną przybywa do Izraela z bliżej nieokreślonego kraju arabskiego. Trafia do obozu przejściowego, gdzie on i jego bliscy zmuszeni są mieszkać w skromnym baraku. Film Kiszona stanowi przede wszystkim ostrą satyrę na aszkenazyjski establishment, który chętnie przyjmował orientalnych imigrantów, nie gwarantując im zarazem właściwych warunków do życia i pracy. Zarazem jednak film utrwała większość stereotypów dotyczących Żydów orientalnych. Ulubionymi zajęciami Salacha są gra w tryktraka oraz picie alkoholu. O ile to tylko możliwe, unika pracy, oczekuje jednak, że państwo zagwarantuje mu godne warunki życia. Jest niewykształcony, zaskakują go takie zdobycze cywilizacji jak prąd elektryczny. Posiada więcej dzieci niż jest w stanie zliczyć, a tym bardziej utrzymać. Używa przemocy wobec żony i próbuje sprzedać swoją córkę. Taki wizerunek Żydów orientalnych można interpretować jako pochodną wizerunku Arabów. W świadomości aszkenazyjskiej części społeczeństwa zacofanie Żydów orientalnych wynikało właśnie z ich orientalności, ich „arabskości”⁴².

Choć większość filmów *burekas* powiela stereotypy dotyczące Żydów orientalnych, w tym okresie pojawiają się także filmy, które przedstawiają ich w całkowicie innym świetle. Jednym z nich jest film *Ha-Bajt bi-rchow Szlusz* w reżyserii Moszego Mizrachiego.

⁴⁰ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 186.

⁴¹ Schweitzer, *Le cinéma israélien*, s. 72.

⁴² Shohat, *Israeli Cinema*, s. 135.

Film ten w 1973 r. nominowany był do Oscara w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Wydarzenia rozgrywają się w południowym Tel Awiwie w roku 1946, a ich bohaterami są mieszkańcy tytułowego domu przy ulicy Szlusz, Żydzi przybyli z krajów arabskich, mówiący po hebrajsku, w ladino i po arabsku. Pokazując ich trudną sytuację materialną i niższy status w społeczeństwie żydowskim, film przedstawia ich zarazem jako ludzi pracowitych, władających wieloma językami i żądnymi wiedzy. Ich orientalne, arabskie korzenie nie stanowią o ich ograniczeniu, ale są istotnym elementem ich tożsamości i bogatej kultury. Wraz z ich przybyciem do Palestyny, powstaniem Izraela i nasileniem się konfliktu żydowsko-arabskiego ta złożona „żydowsko-arabska” tożsamość zostaje poddana ciężkiej próbie. Popularny stereotyp Żydów orientalnych jako „nienawidzących Arabów” zostaje w filmie Mizrachiego wyparty przez obraz rozdartej, „schizofrenicznej”, jak określa to Ella Shohat, tożsamości. Żydzi orientalni żyjąc w Izraelu należącym do świata Zachodu, z nostalgią spoglądają na Wschód. Jednocześnie jednak to właśnie ze Wschodem, do którego tęsknią, utożsamiany jest główny wróg ich narodu – Arabowie⁴³. Niewątpliwie ten bardziej zniuansowany obraz kulturowej i politycznej tożsamości Żydów orientalnych wynika z osobistego doświadczenia reżysera, Moszego Mizrachiego, pochodzącego z Aleksandrii⁴⁴.

*

Jak stwierdza Dorit Naaman, aż do lat 80-tych, Arabowie w kinie izraelskim byli reprezentowani jedynie poprzez mało znaczące postaci. Według niej większość arabskich bohaterów filmowych tego okresu zakwalifikować można do jednej z trzech grup: dobrego, nieszkodliwego, prymitywnego Araba, złego Araba (szpiega, złodzieja, kłamcy) oraz seksualnie egzotycznego, zakazanego Araba⁴⁵. Początkowo, w okresie pionierskim, w duchu swoistej „propagandy sukcesu”, unikano przedstawiania na ekranie napięć rodzących się między Żydami i Arabami w Palestynie. Działo się to za aprobatą władz mandatowych, które obawiały się, że filmowe przedstawienia konfliktu będą skutkowały jedynie zaognieniem sytuacji w rzeczywistości. Dowodem na to jest zakazanie przez Brytyjczyków wyświetlania w Palestynie *Sabry* Aleksandra Forda – jednego z pierwszych filmów fabularnych, który dotyczył problemu konfliktu żydowsko-arabskiego. Następnie kino narodowo-heroiczne lat 50-tych i 60-tych stworzyło wyraźne rozróżnienie na dobrych

⁴³ Tamże, s. 153.

⁴⁴ W filmie *Ha-Bajt bi-rchow Szlusz* zawarł zresztą Mizrachi wyraźne elementy autobiograficzne. Patrz: Michal Fridman, *Mosze Mizrachi*, <http://www.cinemaofisrael.co.il/?p=26756#>, dostęp: 20.01.2017.

⁴⁵ Dorit Naaman, *A Rave against the Occupation. Speaking for the Self and Excluding the Other in Contemporary Israeli Political Cinema*, w: Talmon, Peleg (red.), *Israeli Cinema*, s. 260.

Żydów i złych Arabów. Strategiami, jakie przyjmowało wobec arabskich wrogów, były bądź to umniejszanie ich znaczenia, bądź ich demonizacja (szczególnie widoczna w zestawianiu Arabów i nazistów). Filmy izraelskie do końca lat 70-tych w zasadzie nie kwestionowały tych jasno określonych kategorii. Jedynym filmem, który w latach 60-tych otwarcie polemizował z takim obrazem Arabów, był *Chor ba-lewana* Uriego Zohara. Ogólna tendencja odwrotu od tematów patriotyczno-narodowych, której wyrazem było pojawienie się nowych zjawisk w kinie izraelskim (filmów *burekas* z jednej strony i *Nowej Wrażliwości* z drugiej), oznaczała zarazem odwrót od problematyki konfliktu izraelsko-arabskiego. Postaci Arabów, z nielicznymi wyjątkami, nie pojawiały się już w filmach. Dopiero koniec lat 70-tych, a szczególnie lata 80-te, przyniosły gwałtowny powrót tematu konfliktu izraelsko-arabskiego na ekrany. Nowy okres kina politycznie zaangażowanego oznaczał także pojawienie się zupełnie nowego arabskiego bohatera, którego relacje z bohaterem żydowskim również uległy znaczącej przemianie.

2. Nowy wizerunek Araba w kinie izraelskim po 1978 r.

Koniec lat 70-tych, a szczególnie lata 80-te przyniosły znaczące zmiany w izraelskiej kinematografii. Po pierwsze, po latach dominacji fimów burekas oraz równoległego rozwoju kina Nowej Wrażliwości, które bądź to koncentrowały się na tematach osadzonych w kontekście żydowskiej części społeczeństwa izraelskiego, bądź świadomie unikały nawiązań do izraelskich realiów, na pierwszy plan wysunęły się ponownie filmy dotyczące konfliktu żydowsko-arabskiego. Po drugie, w przeciwieństwie do uproszczonego, "czarno-białego" obrazu tego konfliktu, jaki prezentowało kino narodowo-heroiczne lat 50-tych i 60-tych, filmy polityczne lat 80-tych wprowadziły bardziej zniuansowany obraz, który podawał w wątpliwość główne założenia kina narodowo-heroicznego: moralną wyższość izraelskiej strony konfliktu nad stroną arabską oraz niekwestionowane prawo Żydów do palestyńskiej ziemi.

2.1. Temat arabski w kinie politycznym lat 80-tych XX w.

Powrót kwestii politycznych na izraelski duży ekran miał kilka przyczyn. Ella Shohat na pierwszym miejscu wskazuje dojście do władzy prawicowego Likudu w wyborach 1977 r. Izraelscy artyści, w znacznej większości związani z lewicą, zaczęli poszukiwać nowych środków wyrazu dla swojego niezadowolenia z kierunku, jaki przyjęła izraelska polityka⁴⁶. Choć w latach 60-tych, rozczarowani lewicowymi rządami, odwrócili się od tematów politycznych w kierunku bądź to lekkiego filmu komediowego, bądź odpolitycznionej Nowej Wrażliwości, zmiana u steru rządów skłoniła ich do powrotu do zagadnień narodowych, tym razem jednak rozpatrywanych w ujęciu krytycznym. Kolejnym powodem było pojawienie się w społeczno-politycznym pejzażu Izraela ruchu *Szalom Achszaw* (Pokój teraz)⁴⁷. W kształtowanie się tego ruchu zaangażowanych było wielu intelektualistów i artystów. Jego działalność wzmogła się wraz z wybuchem pierwszej wojny libańskiej w 1982 r. – konfliktu, który w przełomowy sposób wpłynął na

⁴⁶ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 215.

⁴⁷ Izraelski ruch propokojowy zapoczątkowany w okresie izraelsko-egipskich negocjacji pokojowych. Gdy rozmowy uległy załamaniu w marcu 1978 r., 348 żołnierzy i oficerów rezerwy skierowało do premiera Menachema Begina list otwarty. Napisali w nim, że nie akceptują polityki rządu, który przedkłada ideę Wielkiego Izraela oraz istnienie osiedli poza zieloną linią ponad dążenie do osiągnięcia trwałego pokoju. List zyskał szerokie poparcie społeczne – w pierwszej pokojowej manifestacji zwołanej kilka tygodni po jego opublikowaniu udział wzięło 40 tysięcy ludzi, co było wydarzeniem bezprecedensowym w dotychczasowej historii Izraela. Patrz: *Mi anachnu*, <<http://peacenow.org.il/about/odot>>, dostęp: 08.03.2017. Pełny tekst listu oficerów: <[https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%9B%D7%AA%D7%91_%D7%94%D7%A7%D7%A6%D7%99%D7%A0%D7%99%D7%9D_\(1978\)](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%9B%D7%AA%D7%91_%D7%94%D7%A7%D7%A6%D7%99%D7%A0%D7%99%D7%9D_(1978))>, dostęp: 08.03.2017.

stosunek znacznej części społeczeństwa do polityki bezpieczeństwa prowadzonej przez Izrael. Wojna w Libanie była przez wielu postrzegana jako wyraz ekspansjonistycznych pragnień izraelskiego, prawicowego rządu. Sprzeciw wobec tej polityki zaowocował rozkwitem zaangażowanej politycznie sztuki, przede wszystkim zaś literatury i filmu⁴⁸. Podkreślając protestacyjny charakter nowego kina politycznego, Ella Shohat pomija jednak jeszcze jedno istotne wydarzenie polityczne, które mogło mieć wpływ na zmianę w sposobie prezentowania konfliktu izraelsko-arabskiego. Było nim zawarcie pokoju pomiędzy Izraelem a Egiptem w 1979 r. Po trzech dekadach egzystencji wyłącznie w otoczeniu wrogich państw, Izrael zdołał unormować stosunki z jednym ze swoich arabskich sąsiadów. Fakt ten podawał w wątpliwość przekonanie, że Arabowie nigdy nie zaakceptują obecności państwa żydowskiego na Bliskim Wschodzie i że zawarcie z nimi pokoju nie jest możliwe. Wydarzenie to mogło wpłynąć na ukształtowanie się nowego obrazu Araba w izraelskim kinie jako tego, który nie tylko zdolny jest do porozumienia z Żydem, ale niekiedy sam pierwszy wyciąga do niego rękę.

Nurith Gertz i Yael Munk wskazują również na istotny wpływ telewizji na ukształtowanie się nowego krytycznego kina politycznego, szczególnie zaś filmów dokumentalnych, które dążyły do ukazania palestyńskiego spojrzenia na sytuację polityczną⁴⁹.

Niezwykle doniosłe znaczenie miała telewizyjna ekranizacja opowiadania S. Jizhara *Chirbet Chize*⁵⁰. Film zrealizowany w 1978 r. przez Rama Lewiego, oparty na tekście z 1949 r., opowiada historię wypędzenia arabskich mieszkańców wioski Chirbet Chize⁵¹ przez izraelskich żołnierzy w czasie wojny 1948 roku⁵². Produkcja ta stanowiła jeden z pierwszych przejawów głębokich przemian w sposobie prezentowania konfliktu izraelsko-arabskiego, które nastąpiły pod koniec lat 70-tych. Film stał się przyczyną gwałtownej debaty, którą dodatkowo wzmogło odroczenie projekcji telewizyjnej po interwencji Ministerstwa Edukacji i Kultury. Filmowi zarzucano, że podważa prawo Izraelczyków do ich ziemi, co może zostać wykorzystane przez stronę arabską do wrogiej

⁴⁸ Shlomo Sand, *Between the Word and the Land: Intellectuals and the State in Israel*, w: Jeremy Jennings, Anthony Kemp-Welch (red.), *Intellectuals in Politics. From the Dreyfus Affair to Salman Rashdie*, Routledge, London-New York, 1997, s. 115-116.

⁴⁹ Nurith Gertz, Yael Munk *Be-Mabat le-achor. Kria chozeret ba-kolno'a ha-israeli 1948-1990*, Bejt ha-hocaa le-or szel ha-Uniwersita ha-Ptucha, Raanana, 2015, s. 114.

⁵⁰ S. Jizhar, *Arbaa sipurim*, Ha-Kibuc ha-meuchad, 1959, s. 35-88.

⁵¹ Nazwa miejscowości jest fikcyjna.

⁵² Ilan Pape, *Mada we-alila be-szerut ha-leumijut: historiografia we-kolno'a be-sichsich ha-arawi – israeli*, w: Nurith Gertz, Orli Lubin, Judd Neeman (red.), *Mabatim fiktiviim – al kolnoa israeli*, Bejt ha-hocaa le-or szel ha-Uniwersita ha-Ptucha, Tel Awiw, 1998, s. 105.

wobec Izraela propagandy, szczególnie w czasie trwających wówczas negocjacji izraelsko-egipskich⁵³.

Tak gwałtowna reakcja na film Rama Lewiego pod koniec lat 70-tych może się wydawać niezrozumiała, biorąc pod uwagę fakt, że opowiadanie S. Jizhara należało już wówczas do klasyki literatury hebrajskiej i od 1964 r. znajdowało się w kanonie lektur dla izraelskich liceów⁵⁴. Nurith Gertz i Gal Hermoni dopatrują się tu mechanizmu typowego dla traumy. Wypędzenia Arabów w czasie wojny 1948 roku stanowiły traumę dla Żydów wychowanych w przekonaniu, że judaizm stanowi uniwersalny humanistyczny system moralny i że powstanie państwa Izraela urzeczywistni jego ideały. Rozdzwięk pomiędzy żydowską tożsamością humanistyczną i izraelską tożsamością narodową jaki nastąpił w 1948 r. stał się przyczyną głębokiej rany w świadomości Izraelczyków. Podobna trauma może być jednak przezwyciężona, jeżeli zostaje włączona w spójną narrację historyczną. Gdy w 1949 r. ukazało się opowiadanie S. Jizhara wpisywało się ono w oficjalną narrację zgodnie, z którą wypędzenia były jednostkowymi przypadkami wynikającymi z samej natury wojny – będącej źródłem nieuniknionych cierpień dla obu stron konfliktu. Gdy jednak państwo Izraela powstanie i umocni się, wszystkie błędy zostaną naprawione. Kiedy jednak w 1978 r. wyprodukowana została filmowa wersja opowiadania, narracja ta zdążyła się już dawno rozpaść. Wojna sześciodniowa spowodowała kolejną falę arabskiego uchodźstwa i zapoczątkowała izraelską okupację arabskich terytoriów. Trauma rozdarcia między tożsamością humanistyczną a tożsamością narodową musiała więc ulec wyparciu. Film Rama Lewiego wydobył na światło dzienne, to co wyparte i właśnie dlatego wzbudził tak silne emocje wśród Izraelczyków⁵⁵.

Prawdziwy rozkwit kina ujmującego konflikt izraelsko-arabski w sposób nowatorski nastąpił w latach 80-tych. Do najważniejszych produkcji zaliczyć należy między innymi: *Chamsin* (1982), *Magasz ha-kesef* (Srebrna taca, 1983, reż. Jehuda Judd Neeman), *Meachorej ha-soragim* (Za kratami, 1984, reż. Uri Barabasz), *Geszzer car meod* (Bardzo wąski most, 1985, reż. Nisim Dajan), *Chiuch ha-gdi* (Uśmiech koźlęcia, 1986, reż. Szimon Dotan), *Avanti popolo* (1986, reż. Rafi Bukaj) oraz *Esz Colewet* (Krzyżowy ogień, 1989, reż. Gideon Ganani).

⁵³ Hakak, *Modern Hebrew Literature*, s. 79-80. Film rzeczywiście wyświetlony został przez jordańską telewizję.

⁵⁴ Anita Szapira, *Chirbet Chize – zikaron we-szichacha*, „Alpajim. Ktaw et raw-tchumi le-ijun, hagut we-sifrut”, nr 21, 2000, s. 32.

⁵⁵ Nurith Gertz, Gal Hermoni, *In the Trail of War and Guilt*, w: Alina Molisak, Shoshana Ronen (red.), *Polish and Hebrew Literature and National Identity*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa, 2010, s. 205-207.

Obraz Araba w filmach kina politycznego lat 80-tych, uległ znaczącemu przeobrażeniu w stosunku do obrazu dotychczas funkcjonującego w izraelskiej kinematografii. Zmiana ta zaszła na wielu poziomach. Po pierwsze, arabski bohater przestał być anonimowym wrogiem lub bezimiennym bohaterem zbiorowym. Stał się on bohaterem indywidualnym, posiadającym imię, twarz, osobistą historię. Po drugie, w większości filmów nie był on „po prostu” Arabem, ale Palestyńczykiem – Arabem mieszkającym w Izraelu lub na terytoriach palestyńskich okupowanych przez Izrael. Fakt ten pociągał za sobą wiele konsekwencji. „Arab” to bardzo ogólne określenie, którego użycie skutkuje anonimowością, którą posługiwało się kino narodowo-heroiczne. Oznaczać ono może obywatela jednego z sąsiadujących z Izraelem wrogich państw, liczebnie przewyższających populację państwa żydowskiego, stanowiących dla niego zagrożenie, podobnie jak w Biblii potężny Goliat zagrażał słabemu i bezbronnemu Dawidowi. Palestyńczyk budzi inne skojarzenia, które mogą doprowadzić do odwrotnego zastosowania biblijnej metafory. Palestyńczyk to członek zmarginalizowanej mniejszości (w Izraelu) lub człowiek żyjący pod ciężarem wojskowej okupacji (na terytoriach okupowanych). W jednym i w drugim przypadku w konfrontacji z Żydem-Izraelczykiem jest on stroną słabszą, Dawidem – bezbronnym w obliczu potężnego Goliata⁵⁶. W politycznym kinie lat 80-tych, nawet gdy arabski bohater filmu nie był Palestyńczykiem, ale na przykład Egipcjaninem – jak w filmie *Avanti popolo* – w jego rolę wcielał się rozpoznawalny aktor palestyński (w tym wypadku Salim Dau), dzięki czemu bohater mógł być kojarzony bardziej z „bliskim Arabem” palestyńskim niż z odległym Arabem egipskim⁵⁷.

Z tym wiąże się kolejna zmiana w prezentowaniu arabskich bohaterów na izraelskim ekranie – zaczęli być oni odgrywani głównie przez arabskich aktorów, z nielicznymi wyjątkami, kiedy to obsadzenie Żyda w roli Araba miało za zadanie przekraczanie stereotypu, nie zaś – jak w kinie izraelskim do schyłku lat 70-tych – całkowite wykluczenie Arabów z procesu produkcji filmowej oraz symboliczne odebranie im prawa do własnego głosu⁵⁸.

Angażowanie arabskich aktorów do odgrywania ról arabskich bohaterów pozwoliło z kolei na włączenie do filmów dialogów w języku arabskim, co było kolejnym *novum* w stosunku do kina narodowo-heroicznego. Podczas gdy filmy z lat 50-tych i 60-tych

⁵⁶ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 221-222. Mechanizm odwrócenia ról, który widać już na tym poziomie, będzie stosowany przez twórców kina politycznego także na inne sposoby, co zostanie omówione w dalszej części rozdziału oraz w rozdziale następnym.

⁵⁷ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 226.

⁵⁸ Tamże, s. 225.

zawierały jedynie pojedyncze zdania po arabsku stanowiące element „bliskowschodniej egzotyki”, podobnie jak tradycyjny strój arabski, filmy kina politycznego lat 80-tych zaczęły używać języka arabskiego jako sposobu wyrażania arabskiego punktu widzenia, odczuć bohaterów i ich opinii, także tych politycznych⁵⁹. We własnym języku arabscy bohaterowie mówili przede wszystkim między sobą. W rozmowach z Żydami posługiwali się na ogół hebrajskim lub angielskim, choć w kilku przypadkach bohaterowie żydowscy również używali języka arabskiego (*Chamsin, Chiuch ha-gdi*).

Kolejną istotną różnicą w prezentowaniu arabskich bohaterów w kinie lat 80-tych w porównaniu do kina narodowo-heroicznego był sposób, w jaki traktowała ich kamera. Ich twarze zaczęto często przedstawiać w zbliżeniach. Co być może jeszcze donioślejsze, filmy te zawierały również ujęcia oddające punkt widzenia arabskiego bohatera – zabieg stosowany w kinie na ogół w celu wywołania identyfikacji widza z daną postacią⁶⁰.

Znaczącym zmianom uległ również sposób prezentowania relacji żydowsko-arabskich. W kinie narodowo-heroicznym dominował obraz konfrontacji, szczególnie konfrontacji zbrojnej. Wyjątek stanowili tu „dobrzy Arabowie”, którzy wyzbywszy się uprzedzeń, przyjmowali Żydów z otwartymi ramionami jako niosących Palestynie postęp i dobrobyt. Przyjaźń lub miłość mogły więc zaistnieć wyłącznie między Żydem a takim właśnie „dobrym Arabem”, rezygnującym z walki o swoją ziemię, nie wykazującym żadnych dążeń nacjonalistycznych. Nowe kino polityczne począwszy od lat 80-tych zaczęło umieszczać przyjaźń i miłość żydowsko-arabską w kontekście konfliktu. Przyjaźń może zrodzić się między żołnierzami walczącymi po przeciwnych stronach frontu (*Avanti popolo*), miłość – między prokuratorem wojskowym pracującym na terytoriach okupowanych a palestyńską nauczycielką, siostrą bojownika Organizacji Wyzwolenia Palestyny (*Geszer car meod*).

Część filmów lat 80-tych zrywała z zakorzenionym w kinie narodowo-heroicznym czarno-białym podziałem na złych i dobrych Arabów. Tym razem szacunek i sympatię widza wzbudzać mógł nie „dobry Arab” pokornie przyjmujący izraelską dominację, ale Arab-buntownik, podejmujący walkę w narodowej sprawie. Stereotyp terrorysty jako człowieka okrutnego, motywowanego wyłącznie nienawiścią, został tu zastąpiony romantycznym obrazem bojownika o wolność. W taki sposób przedstawieni zostali członkowie OWP: Toni, brat Lajli w *Geszer car meod* czy Isam w *Meachorej ha-soragim*.

⁵⁹ Tamże, s. 229.

⁶⁰ Tamże, s. 222.

Często bohater arabski przedstawiany był jako bardziej kulturalny i wyrafinowany niż bohaterowie żydowscy⁶¹. Lajla w *Geszer car meod* jest nauczycielką, pochodzi z szanowanej palestyńskiej rodziny z Ramalli, zajmuje się również konserwacją ikon. Nadia (*Nadia*, 1986, reż. Amnon Rubinstein) jest pilną uczennicą, której marzeniem jest zostać lekarzem i aby osiągnąć ten cel, rozpoczyna naukę w żydowskiej szkole. George w *Esz colewet* jest dystyngowanym, wykształconym dżentelmenem.

Twórcy filmów dążyli do niestereotypowego, autentycznego prezentowania postaci arabskich, ich sposobu życia, przekonań oraz motywacji. Mimo to jednak arabscy aktorzy odczuwali niekiedy potrzebę ingerowania w te fragmenty scenariusza, które wydawały się im nieprawdopodobne z palestyńskiego punktu widzenia. Zarówno Salwa Nakara-Haddad, która wcieliła się w rolę Lajli w filmie *Geszer car meod*, jak i Muhammad Bakri grający Isama w *Meachorej ha-soragim* znacząco wpłynęli na ostateczny kształt obu filmów, do tego stopnia, że każde z nich zasugerowało zmiany zakończeń, co ostatecznie zostało zaakceptowane przez reżyserów. Zgodnie z pierwotnym scenariuszem *Geszer car meod*, Toni, brat Lajli, bojownik OWP, przedostaje się z Jordani na Zachodni Brzeg i zabija swoją siostrę, która splamiła rodzinny honor wiążąc się z izraelskim żołnierzem. Salwa Nakara-Haddad przekonała jednak Nissima Dajana, że takie zakończenie filmu byłoby zupełnie nieracjonalne i służyłoby jedynie pokazaniu OWP w niekorzystnym, kłamliwym świetle. W ostatecznej wersji filmu Toni rzeczywiście zostaje wezwany przez rodzinę Lajli, by ją zabić, przedostaje się na terytoria okupowane, ale ostatecznie nie zabija swojej siostry. Z kolei w *Meachorej ha-soragim* władzę więzienia, by złamać wspólny strajk żydowskich i arabskich więźniów, sprowadzają żonę Isama i jego kilkuletniego syna, którego Isam nigdy jeszcze nie spotkał. Zgodnie ze scenariuszem Isam ulega i wychodzi, by spotkać się ze swoimi bliskimi. Odtwórca tej roli, Muhammad Bakri, uważał jednak, że takie zakończenie filmu stałoby w całkowitej sprzeczności z logiką postaci, którą zbudował w filmie. Według niego złamanie oporu Isama „zabiłoby utopię”. Aktor zasugerował więc nakręcenie tej sceny w dwóch wersjach: najpierw w takiej, jaką sam zaproponował, w której Isam wychodzi do swoich bliskich tylko po to, aby powiedzieć im, by wracali do domu, oraz w tej zaplanowanej pierwotnie przez reżysera i scenarzystę. Scena rozegrana zgodnie z propozycją Bakriego okazała się tak przekonująca dla całej ekipy, że ostatecznie zrezygnowano z kręcenia wersji przewidzianej scenariuszem⁶².

⁶¹ Yosefa Loshitzky, *Identity Politics on the Israeli Screen*, University of Texas Press, Austin, 2001, s. 141.

⁶² Shohat, *Israeli Cinema*, s. 228-229.

Ponad połowa filmów kina politycznego lat 80-tych jako wątek główny lub poboczny wykorzystywała motyw zakazanej miłości między Arabem/Arabką a Żydem/Żydówką⁶³. Występuje on m.in. w *Machboim* (Zabawa w chowanego, 1980, reż. Dan Wolman), *Chamsin*, *Geszer car meod*, *Ha-Meahew* (Kochanek, 1986, reż. Michal Bat-Adam), *Esz colewet* (Krzyżowy ogień, 1989, reż. Gideon Ganani), *Rechowot ha-etmol* (Wczorajsze ulice, 1989, reż. Jehuda Judd Neeman). W większości przypadków motyw ten zasadza się na romansie między Żydówką a Arabem. Wyjątek stanowi tu *Geszer car meod*, gdzie role zostały odwrócone – historia miłosna rozgrywa się między Arabką i Żydem. Innym wyjątkiem jest film *Machboim*, gdzie pojawia się relacja homoseksualna między Żydem i Arabem. We wszystkich tych przypadkach związki te zostają ostatecznie zerwane, bądź to z powodu otoczenia, które zmusza kochanków do rozstania, bądź też z powodu tragicznej śmierci jednego z nich. Rozważając status obu stron w relacji romantycznej należy zwrócić uwagę na kilka elementów. Powtarzającym się motywem jest romans między Żydówką a arabskim pracownikiem jej ojca bądź brata. Spotykamy go na przykład w filmie *Chamsin*, gdzie Chawa zakochuje się w Chaledzie, Arabie pracującym u jej brata Gedalii, oraz w ekranizacji powieści A. B. Jehoszui *Ha-Meahew*, gdzie Dafi nawiązuje romans z Naimem, młodym Arabem zatrudnionym w warsztacie samochodowym jej ojca. W tych przypadkach to kobieta jest stroną inicjującą relację i to ona w niej dominuje i kontroluje sytuację. Yosefa Loshitzky widzi tu, w nieco złagodzonej formie relację pani-niewolnik⁶⁴. Gdy związek zostaje zakończony, stroną, która na ogół musi za niego zapłacić, jest strona palestyńska – czasem własnym życiem (*Chamsin*, *Machboim*), czasem zaś odejściem, ucieczką czy wygnaniem (*Geszer car meod*, *Ha-Meahew*). Filmy kierują jednak współczucie widza w kierunku bohatera żydowskiego jako tego, który zostaje opuszczony, pozostaje samotny ze swoim nieszczęściem⁶⁵.

Jak zaznacza Ella Shohat, choć kino polityczne lat 80-tych – które nazywa ona „Palestyńską Falą” – stworzyła przestrzeń dla autoreprezentacji Palestyńczyków (poprzez wrażliwość na palestyński punkt widzenia, zaangażowanie palestyńskich aktorów, otwartość na ich sugestie dotyczące scenariuszy, włączenie do filmów dialogów w języku arabskim), to jednak w gruncie rzeczy filmy te stanowiły wyraz dylematów, nadziei, poczucia winy i bezsilności izraelskiego obozu pokojowego⁶⁶. Dorit Naaman zauważa, że

⁶³ Tamże, s. 222.

⁶⁴ Loshitzky, *Identity Politics*, s. 123.

⁶⁵ Tamże, s. 154-156.

⁶⁶ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 229.

z wyjątkiem *Avanti Popolo* we wszystkich filmach historia opowiedziana jest z perspektywy żydowskiego mężczyzny jako głównego bohatera filmu⁶⁷. W wielu przypadkach jest to Aszkenazyjczyk o liberalnych przekonaniach, żywiący współczucie dla losu Palestyńczyków. Często jest to też bohater rodem z kina Nowej Wrażliwości – introwertyczny *outsider*⁶⁸. Kolektyw – zarówno po stronie żydowskiej, jak i arabskiej jest zawsze źródłem opresji i przemocy⁶⁹. W *Chamsin* Gedalia mówi do Abu Jusufa, Palestyńczyka, z którym przyjaźnił się jego zmarły ojciec:

אנשים מטורפים פה. אתה ואני אחרים.

Ludzie są tu szaleni. Ty i ja jesteśmy inni.

Mówiąc o szalonych ludziach ma on na myśli z jednej strony Żydów popierających konfiskatę arabskiej ziemi przez izraelski rząd, z drugiej zaś strony – palestyńskich nacjonalistów, którzy piętnują rodzinę Abu Jusufa za chęć sprzedania ziemi Gedalii. Jedna i druga grupa wywiera na bohaterów tak silną presję, że pomimo ich chęci pozostania niezależnymi, ostatecznie przyjaźń i współpraca między Abu Jusufem i Gedalią zostają zakończone.

W kilku ważnych filmach tego okresu żydowską stronę konfliktu reprezentuje Żyd orientalny, co również stanowi istotny aspekt nowego politycznego kina. Ma to miejsce zarówno w *Meachorej ha-soragim* (film ten szczegółowej analizie poddany zostanie w kolejnym rozdziale), jak też w *Geszer car meod*. W tym ostatnim, Beni Tagar, Żyd orientalny, żonaty z Aszkenazyjką prokurator wojskowy zakochuje się w Lajli, Palestynce z Ramalli. Analizując ten film Yosefa Loshitzky stwierdza, że romans z Lajlą jest konsekwencją kryzysu tożsamości, jaki przeżywa Beni. Żeniąc się z Aszkenazyjką z Tel Awiwu oraz wspinając się po stopniach kariery w zdominowanych przez aszkenazyjczyków strukturach państwowych, Beni w pewien sposób wyparł orientalny element swojej tożsamości. Co więcej, będąc prokuratorem wojskowym na terytoriach okupowanych stał się częścią systemu opresji skierowanego przeciw Arabom, z którymi łączy go orientalne korzenie. Romans z Lajlą staje się dla niego drogą do ponownego odkrycia tych korzeni, próbą ucieczki od schizofrenicznej sytuacji, w jakiej się znalazł. Jak pisze Loshitzky ta „podróż do zagubionej i pogrzebanej tożsamości zawiera w sobie

⁶⁷ Naaman, *A Rave against the Occupation*, s. 260. Wyjątek, o którym nie wspomina Dorit Naaman, stanowi także *Esz Colewet*, gdzie główną bohaterką jest żydowska kobieta, Miriam.

⁶⁸ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 230.

⁶⁹ Tamże, s. 241.

obietnicę, że Żydzi Orientalni są *bardzo wąskim mostem* [podkreślenie moje – MJ] na drodze do pokoju, pomimo ich wizerunku jako tych, którzy nienawidzą Arabów⁷⁰.

W Izraelu rozpowszechnione jest przekonanie – i jego zasadność potwierdzają również badania – że Żydzi Orientalni wykazują postawę bardziej wrogą wobec Arabów niż Aszkenazyjczycy. Wśród powodów takiego nastawienia cztery główne to: pamięć o cierpieniu doświadczonym z rąk Arabów w krajach pochodzenia, niższy poziom wykształcenia, bezpośrednia konkurencja z Arabami o te same stanowiska na izraelskim rynku pracy, a także chęć wyparcia własnej kulturowej przynależności do świata arabskiego, by zyskać akceptację Aszkenazyjczyków⁷¹.

Niezależnie od tego, czy głównym bohaterem filmu był Aszkenazyjczyk czy Żyd orientalny, to właśnie jego tragedia umieszczona była przez twórców filmu w centrum zainteresowania. Jego rozdarcie pomiędzy miłością, przyjaźnią lub zwykłą solidarnością z Arabem/Arabką a jego przynależnością i lojalnością wobec państwa i żydowskiej części społeczeństwa stanowiło główny temat filmu⁷².

Zdaniem Pablo Utina jasne jest, że prawdziwy głos Palestyńczykom mogło dać jedynie kino tworzone przez samych Palestyńczyków. Jednak istotną zasługą tworzonego przez Żydów kina politycznego lat 80-tych było nadanie po raz pierwszy postaciom arabskim cech prawdziwie ludzkich, a tym samym przełamanie dominującego wcześniej stereotypu⁷³.

Z kolei Shlomo Sand zauważa, że filmy te niejednokrotnie utrwały przekonanie o żydowskiej wyższości. Kluczowe jednak jest to, że wydobyły one z kulturowej podświadomości wypartą obecność Innego, a także pokazały jego egzystencję w izraelskim społeczeństwie jako zdegradowaną i trudną do zniesienia. Sand twierdzi, że twórcy kina tego okresu przeczuli nadchodzący wybuch palestyńskiego oporu, jakim była Intifada 1987 r.⁷⁴ Idąc tym tropem stwierdzić można również, że filmy polityczne lat 80-tych zapowiadały narastające w społeczeństwie izraelskim pragnienie pokoju, które swój ostateczny wyraz znalazło w negocjacjach izraelsko-palestyńskich w Oslo i zawartym w ich wyniku porozumieniu.

⁷⁰ Loshitzky, *Identity Politics*, s. 131.

⁷¹ Sammy Smooha, *A Typology of Jewish Orientations Towards the Arab Minority in Israel*, w: „Asian and African Studies” 23, 1989, s. 172-174.

⁷² Shohat, *Israeli Cinema*, s. 231.

⁷³ Pablo Utin, „Ejn partner”: *sirtej ha-sichsuch ba-kolno'a ha-israeli be-ikwot intifadat al-akca*, Hibur le-szem kabalat ha-toar „doktor le-filosofia” (Ph.D.), be-hanchajat prof. Jehuda Judd Neeman, Uniwersitat Tel Awiw, Ha-Fakulta le-Omanujot al szem Jolanda we-Dawid Kac, Ha-Hug le-Kolno'a we-Telewizja, 2013, s. 66.

⁷⁴ Sand, *Between the Word and the Land*, s. 116.

2.2. Postać Araba w kinie izraelskim w XXI w.

Dominująca w kinie lat 80-tych tematyka polityczna w latach 90-tych ustąpiła miejsca tematom związanym z wewnętrznymi napięciami w żydowskiej części izraelskiego społeczeństwa. Na ekrany powrócił popularny w latach 70-tych temat relacji między Aszkenazyjczykami a Żydami orientalnymi jednak już nie w postaci komedii burekas, ale w formie społecznego dramatu. Wiele filmów koncentrowało się również na ukazywaniu hedonistycznego, miejskiego życia zamożnej części społeczeństwa hołdującego obecnie ideałom kapitalizmu. W jednym i w drugim przypadku temat konfliktu izraelsko-arabskiego był w zasadzie nieobecny⁷⁵. Dotyczy to jednak przede wszystkim kina fabularnego tworzonego przez Żydów. Lata 90-te były bowiem jednocześnie czasem rozkwitu dwóch ważnych zjawisk, których nie sposób tu pominąć, mimo że nie stanowią właściwego tematu niniejszej pracy.

Pierwszym z tych zjawisk jest rozwój kina palestyńskiego tworzonego zarówno przez Palestyńczyków żyjących na Zachodzie, jak i tych zamieszkujących Izrael lub terytoria okupowane. Jak podkreślają Nurit Gerc i George Khleifi, kino palestyńskie tworzone jest przez kilku znaczących reżyserów takich jak m.in. Michael Khleifi, Elia Suleiman czy Hany Abu-Assad, a jego tematyka naznaczona jest osobistymi doświadczeniami twórców⁷⁶. Dominujące tematy to trudności życia Palestyńczyków w Izraelu, na terytoriach okupowanych oraz w obozach dla uchodźców. Centralnym tematem jest opresja, jakiej doświadcza jednostka zarówno ze strony Izraelczyków, jak i ze strony własnej społeczności. Dotyczy to szczególnie kobiet, których status w palestyńskiej rodzinie i społeczeństwie stał się jednym z powracających zagadnień tej kinematografii⁷⁷. Twórcy mają też skłonność do zacierania granic między kinem dokumentalnym a fabularnym⁷⁸. Kinematografia palestyńska być może po raz pierwszy stworzyła przestrzeń dla swobodnego artystycznego wyrazu palestyńskiego spojrzenia na polityczną i społeczną sytuację w Izraelu i na terytoriach okupowanych za pośrednictwem sztuk audio-wizualnych.

Drugim zjawiskiem dynamicznie rozwijającym się w latach 90-tych jest kino dokumentalne tworzone zarówno przez izraelskich Żydów, jak i Palestyńczyków, niekiedy

⁷⁵ Ilan Avisar, *The National and the Popular in Israeli Cinema*, „Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies”, vol. 24, issue 1, 2005, s. 139.

⁷⁶ Nurith Gertz, George Khleifi, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*, Edinbrugh University Press, Edinbrugh 2008, s. 38-58.

⁷⁷ Tamże, s. 50.

⁷⁸ Tamże, s. 40, 48.

jednoczących swoje siły we wspólnych filmowych projektach. Jednym z ważnych nurtów jest tu rewizjonistyczne kino historyczne powracające do wydarzeń wojny 1948-49 r. i podważające oficjalną historiografię dotyczącą tego okresu⁷⁹. Jest to więc przeniesienie na ekran tematu poruszonego w izraelskiej przestrzeni akademickiej przez tzw. „nowych historyków”⁸⁰. Innym ważnym tematem dla izraelskich i palestyńskich dokumentalistów są aktualne konsekwencje okupacji i terroru, jakie ponoszą obie strony konfliktu. W kolejnej dekadzie kluczowymi wydarzeniami, które stały się przyczynkiem do powstania wielu filmów dokumentalnych, były druga palestyńska Intifada, która wybuchła w roku 2000, oraz rozpoczęta w 2005 r. budowa muru oddzielającego Izrael od terytoriów okupowanych.

Do kina fabularnego temat konfliktu izraelsko-arabskiego, w jego różnorodnych odsłonach, powrócił w pierwszej dekadzie XXI w. i pozostaje w nim obecny do dziś. Wiele motywów pojawiających się w kinie politycznym lat 80-tych ponownie znalazło swój artystyczny wyraz, uległy one jednak pewnym przekształceniom lub ujęte zostały w nowej perspektywie.

O ile w kinie lat 80-tych konflikt izraelsko-arabski był tematem dominującym, spychającym na margines wszelkie inne problemy, o tyle współczesne kino izraelskie traktuje go jako jeden z wielu wątków i wplata go w filmy przynależące do różnych gatunków, poświęcone różnorodnym problemom indywidualnym i społecznym. Zdaniem Yael Ben-Zvi-Morad to splecenie konfliktu z tematami zanurzonymi w życiu codziennym odzwierciedla faktyczną sytuację Izraelczyków, którzy zmuszeni są do „normalnej” egzystencji w cieniu wojny⁸¹.

Jednym z istotnych wątków ponownie staje się zakazana żydowsko-arabska miłość. Motyw ten pojawia się m.in. w filmach: *Ha-Bua* (tytuł polski: *Bańka mydlana*, 2006, reż. Ejtan Foks), *Zarim* (Nieznajomi, 2007, reż. Guy Natiw, Erez Tadmor), *Kalat ha-jam* (Poślubiona morzu, 2009, reż. Keren Jedaja), *Achoti ha-jafa* (Moja piękna siostra, 2011, reż. Marko Karmel) czy *Arawim rokdim: zehut szeula* (Arabowie tańczą, 2014, reż. Eran Riklis).

⁷⁹ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 278-284.

⁸⁰ Tzw. nowi historycy to grupa izraelskich naukowców, którzy od końca lat 80-tych publikują prace kwestionujące dotychczasową izraelską historiografię przede wszystkim w odniesieniu do zagadnień takich jak początki syjonizmu, wojna 1948 roku i problem uchodźców palestyńskich. Czołowymi przedstawicielami tej grupy są Beni Moris, Ilan Pape, Awi Szlaim i Simcha Flapan. Patrz: Pape, *Mada we-alila*, s. 97-100.

⁸¹ Yael Ben-Zvi-Morad, *Borders in Motion: the Evolution of the Portrayal of the Israeli-Palestinian Conflict in Contemporary Israeli Cinema*, w: Talmon, Peleg (red.), *Israeli Cinema*, s. 276-277.

Jednym z tematów są także relacje między Arabami a Żydami orientalnymi i wewnętrzne rozdarcie tych ostatnich. Z jednej strony są oni zakorzenieni w języku i kulturze arabskiej, z drugiej zaś są w oczywisty sposób zaangażowani w konflikt izraelsko-arabski. Choć problem ten sygnalizowało już kino lat 80-tych (*Geszer car meod, Meachorej ha-soragim*), w kinie ostatnich lat znajduje on bezpośredni, dosłowny wyraz. Przykładem może być film *Achoti ha-jafa*. Jego bohaterka, Mari, zostaje odrzucona przez swoją starszą siostrę, Ramę, ponieważ związała się z Alim, Palestyńczykiem. Siostry wywodzą się ze społeczności Żydów marokańskich, w życiu rodzinnym używają na przemian hebrajskiego i arabskiego (oraz francuskiego stanowiącego również element ich marokańskiej tożsamości). Gdy Mari umiera, jej duch nawiedza Ramę i tak rozpoczyna się proces pojednania sióstr. W jednej z ich rozmów pojawia się temat skompilowanego stosunku Żydów orientalnych do Arabów:

מארי: שאלת אותי למה הלכתי עם עלי? זאת אני. ככה רציתי... ככה חייתי. וככה הרגשתי.
ומה משנה שהוא ערבי? למה? מה אנחנו? מרוקאים לא סוג של ערבים? ערבים.
ראמה: למה? אנחנו אוכלים את האוכל שלהם? מתעצבנים כמוהם? מתפללים כמוהם?
מדברים כמוהם? לא בעולם הזה ולא בעולם הבא. מה, אנחנו ערבים!?

Mari: Pytałaś mnie, dlaczego odeszłam z Alim? Taka jestem. Tak chciałam... Tak żyłam. I tak czułam. A czy to ma znaczenie, że jest Arabem? Dlaczego? Czym my jesteśmy? Marokańczycy nie są rodzajem Arabów? To Arabowie.
Rama: Czemu? Jemy ich jedzenie? Wpadamy w złość tak jak oni? Modlimy się tak jak oni? Mówimy tak jak oni? Ani w tym, ani w przyszłym świecie! Jak to jesteśmy Arabami?!

Mari nie widzi faktycznej różnicy między Arabami a Żydami marokańskimi, natomiast dla jej siostry podobne porównanie jest zupełnie nie do pomyślenia, nie dopuszcza go do siebie.

Wielojęzyczność kina izraelskiego, a szczególnie obecność dialogów w języku arabskim, stała się normą w XXI w. Jak w przypadku filmu *Achoti ha-jafa* nie jest to język zarezerwowany wyłącznie dla bohaterów arabskich, ale także dla Żydów orientalnych⁸². Niektóre filmy szczególnie podkreślają znaczenie autoekspresji bohaterów w ich własnym języku, zwłaszcza, gdy chodzi o uczucia. W filmie *Arawim rokdim* Żydówka Noemi prosi

⁸² Shohat, *Israeli Cinema*, s. 263.

swojego chłopaka – Palestyńczyka Ejada, żeby wyznawał jej miłość po arabsku. Z kolei w filmie *Zarim* Ejala (Żyd) i Rana (Palestynka) czytają sobie wzajemnie poezję, każde w swoim języku.

W kinie izraelskim w XXI w. znacznie istotniejsze stało się miejsce zajmowane przez kobiety. Podczas gdy filmowe spotkanie żydowsko-arabskie w kinie lat 80-tych następowało bądź to między mężczyzną i kobietą, bądź to między dwoma mężczyznami, w kinie ostatnich lat zdarza się ono również między samymi kobietami, dzięki czemu zyskuje nowy wymiar (np. w filmach *Ezor chofsz*, 2005, reż. Amos Gitaj czy *Ec limon*, 2008, reż. Eran Riklis). Temat ten zostanie szerzej omówiony w kolejnym rozdziale pracy.

Nowy rys do kina o przyjaźni żydowsko-arabskiej wnosi także najnowszy film Miji Chataw, *Bejn ha-olamot* (Pomiędzy światami, 2016). Jego bohaterki, Amal i Bina, spotykają się w szpitalu przy łóżku młodego mężczyzny pozostającego w śpiączce wskutek ran odniesionych w zamachu terrorystycznym. Amal to jego dziewczyna, Arabka. Bina to jego matka, ortodoksyjna Żydówka. Mimo że film zawiera znany i często wykorzystywany wątek zakazanej miłości, to jednak jego głównym tematem jest budowanie więzi między dwiema kobietami, które łączy miłość do tego samego mężczyzny, a dzieli narodowość i religia. Nowatorski charakter tego filmu polega na umieszczeniu w centrum problemu religii – dotychczas bohaterami podobnych filmów byli wyłącznie ludzie świeccy.

Podobnie jak w filmach politycznych lat 80-tych, także w kinie izraelskim początku XXI w. wspólnota (na różnych jej poziomach, począwszy od rodziny po całe społeczeństwo) jest czynnikiem, który utrudnia czy nawet uniemożliwia pokojowe spotkanie żydowsko-arabskie i jedynie zdystansowanie się wobec tej wspólnoty pozwala na zaistnienie relacji przyjaźni czy miłości pomiędzy bohaterem żydowskim i arabskim. O ile jednak w kinie lat 80-tych w zdecydowanej większości przypadków wspólnota ostatecznie zwycięża i kładzie kres związkowi między bohaterami, część filmów współczesnych przedstawia relacje, które oparły się temu wpływowi, a bohaterowie zdecydowali przedłożyć wzajemną więź ponad lojalność wobec swoich wspólnot. Filmy te nie bagatelizują jednak wysokiej ceny, jaką za taki wybór zapłacić muszą bohaterowie. Ejala i Rana, bohaterowie filmu *Zarim*, spotykają się w Berlinie podczas finału Mistrzostw Świata w piłce nożnej. Łączy ich miłość do futbolu, dzieli przynależność narodowa i sposób postrzegania konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Pozostając z daleka od epicentrum tego konfliktu, są w stanie odsunąć na bok dzielące ich różnice i poddać się uczuciu, które między nimi zaistniało. Sytuację komplikuje wybuch drugiej wojny libańskiej. W zglobalizowanym świecie nieograniczonego dostępu do informacji nawet

geograficzny dystans nie pozwala bohaterom uciec przed konsekwencjami wojny. Przyjaciele Rany, ostro krytykując politykę Izraela, nie są w stanie zaakceptować Ejala. Z kolei ojciec Ejala nalega na jego powrót do kraju, gdyż został powołany do wojska i jego nieobecność będzie się równała dezercji. Tylko radykalne odcięcie się od wspólnoty narodowej, rodziny i przyjaciół oraz obowiązków, jakie bohaterowie mają wobec tych wspólnot, pozwoli kontynuować ich związek.

Ella Shohat zarzuca filmom „palestyńskiej fali” lat 80-tych, że ich fabuły prezentowane były z perspektywy żydowskiego bohatera. Było to naturalnym skutkiem faktu, że filmy te tworzone były przez Żydów. Choć w niektórych, przywołanych już wcześniej, przypadkach palestyńscy aktorzy wywierali wpływ na ostateczny kształt scenariusza, to jednak zadania najważniejsze dla ostatecznego kształtu filmu (autorstwo scenariusza, reżyseria, produkcja) pozostawały w rękach twórców żydowskich. Ostatnie lata przyniosły na tym polu zmiany. Obok wspomnianego już rozwoju kina palestyńskiego, w którym palestyńscy twórcy mogą dać pełen wyraz własnemu sposobowi postrzegania izraelskiej rzeczywistości, pojawiają się również wspólne żydowsko-palestyńskie produkcje. Izraelskim reżyserem, który szczególnie chętnie współpracuje z palestyńskimi twórcami, jest Eran Riklis. Współautorką scenariuszy dwóch jego filmów była Suha Arraf (*Ha-Kala ha-surit*, 2004 oraz *Ec limon*), natomiast ekranizując powieść *Arawim rokdim* Riklis napisał scenariusz wspólnie z autorem książki Sajedem Kaszuą.

Mimo że we współczesnej izraelskiej kinematografii znalazło się więcej miejsca dla palestyńskich twórców i aktorów, palestyńskiej perspektywy czy języka arabskiego niż miało to miejsce w latach 80-tych, to jednak zauważalna jest tendencja do odpolitycznienia arabskich bohaterów. Już kino lat 80-tych często pokazywało ich jako stroniących od polityki, choć w nią uwikłanych (jak na przykład Chaled w *Chamsin*, Nadia w filmie *Nadia*, George w *Esz colewet*). Obok nich pojawiali się jednak, także prezentowani w pozytywnym świetle, palestyńscy bojownicy (Isam w *Meachorej ha-soragim*, Toni w *Geszer car meod*). We współczesnym kinie izraelskim (tworzonym przez Żydów lub w ramach współpracy żydowsko-palestyńskiej) takie postaci w zasadzie się nie pojawiają. Bohaterowie, zarówno żydowscy jak i palestyńscy, choć żyją w cieniu konfliktu, starają się za wszelką cenę ograniczyć jego wpływ na ich prywatne życie. Niekiedy osiągają to poprzez emigrację (*Zarim*), niekiedy zaś poprzez bierne przyjęcie politycznej rzeczywistości, taką jaka ona jest.

Jedną z głównych przyczyn „odpolitycznienia” arabskich bohaterów może być niepowodzenie procesu pokojowego ostatecznie przypieczętowane przez fiasko negocjacji

w Camp David w lipcu 2000 r. oraz wybuch intifady Al-Aksa dwa miesiące później. Większość Izraelczyków odczytywała oba wydarzenia (negocjacje w Camp David oraz drugą intifadę) jako dowód na brak gotowości do porozumienia i zaprzestania przemocy ze strony Palestyńczyków⁸³. Fala terroru, jaka nastąpiła pomiędzy latami 2000-2004 i która pociągnęła za sobą liczne ofiary po obu stronach konfliktu, spowodowała, że widzowie izraelscy nie mogli zaakceptować palestyńskiego bojownika jako romantycznego bohatera walki o wolność. Intifada nie była bowiem postrzegana jako wyraz oporu Palestyńczyków, ale jako ich chęć zniszczenia Izraela i ustanowienia w jego miejsce państwa palestyńskiego⁸⁴. Miejsce dumnego bojownika Palestyńskiego jako bohatera pozytywnego zajęła więc wrażliwa jednostka uwikłana w politykę wbrew własnej woli, bezskutecznie miotająca się między osobistym pragnieniem życia w pokoju, a naciskiem wspólnoty pchającej ją ku agresji i terrorowi (*Ha-Bua*).

⁸³ Utin, „*Ejn partner*“, s. 23-29.

⁸⁴ Tamże, s. 28.

3. Sen o spotkaniu – obraz przyjaźni żydowsko-arabskiej w kinie izraelskim

Opisane powyżej przemiany, jakie następowały w izraelskiej kinematografii począwszy od przełomu lat 70-tych i 80-tych, a następnie kontynuowane były na początku XXI w., stanowiły wyraz niezgody twórców na życie w cieniu konfliktu. Większość spośród tych filmów jako drogę jego rozwiązania wskazywała nie rokowania polityczne na wysokim szczeblu, ale raczej działania podejmowane przez jednostki. Pablo Utin model dominujący w filmach tego nurtu nazywa modelem humanistycznym, ponieważ opiera się on na przekonaniu, że kluczem do porozumienia jest dostrzeżenie przez jedną ze stron człowieczeństwa drugiej strony i *vice versa* oraz nawiązanie dialogu⁸⁵. A jedynym sposobem, by zobaczyć w „Innym” człowieka i rozpocząć z nim dialog, jest osobiste z nim spotkanie.

Niniejszy rozdział zawiera analizę pięciu filmów: *Meachorej ha-soragim*, *Avanti popolo*, *Chiuch ha-gdi*, *Ec limon* oraz *Arawim rokdim: zehut szeula*. Trzy spośród nich zaliczają się do kina politycznego lat 80-tych, natomiast dwa pozostałe wyprodukowane zostały już w XXI w. Wspólnym mianownikiem tych filmów jest motyw spotkania między Żydami i Arabami oraz pojawiającej się między nimi więzi przyjaźni i solidarności. Analizując tych pięć filmów staram się udowodnić, że filmowa przyjaźń żydowsko-arabska zaistnieć może jedynie wtedy, gdy spełnione zostają szczególne warunki: przestrzenna izolacja, społeczne wyobcowanie oraz łączące bohaterów podobieństwo, prowadzące niekiedy do zamiany ról pomiędzy nimi. Ponadto w spotkaniu między bohaterami istotną rolę odgrywa sztuka.

3.1. Odosobnienie

Zarówno literatura, jak i film chętnie wykorzystują motyw izolacji. Gdy losy bohaterów rozgrywają się w odcięciu od społeczeństwa i obowiązujących w nim reguł, a niekiedy wręcz w odcięciu od cywilizacji, ich cechy charakteru, postawy moralne, a także zachodzące pomiędzy nimi relacje nabierają szczególnej wyrazistości⁸⁶. Często znalezienie się w społecznej próżni pozwala bohaterom na wyzbycie się tego wszystkiego, co w ich życiowych postawach powierzchowne, skonwencjonalizowane, zależne od nacisków

⁸⁵ Utin, „Ejn partner”, s. 62.

⁸⁶ Motyw ten pojawia się m.in. w filmach tak gatunkowo odmiennych jak horror (np. *Lśnienie* reż. Stanley Kubrick), science fiction (np. *Marsjanin* reż. Ridley Scott) czy dramat sądowy (np. *Dwunastu gniewnych ludzi* reż. Sidney Lumet).

i oceny społeczności, i na ujawnienie się głębi ich człowieczeństwa. Podobny zabieg stosują analizowane tu filmy o żydowsko-arabskim spotkaniu. Dochodzi do niego w miejscu całkowitego odcięcia od cywilizacji (pustynia), przymusowego odizolowania od społeczeństwa (więzienie) lub też dobrowolnej od niego ucieczki (azyl).

3.1.1. Pustynia

Akcja filmu *Avanti Popolo* rozgrywa się w całości na Pustyni Synaj pod koniec wojny sześciodniowej 1967 r. Jej głównymi bohaterami są dwaj egipscy żołnierze, Chaled (Salim Dau) i Rasan (Suhel Haddad), przemierzający pustynię w kierunku Kanału Sueskiego, przez który mogliby się dostać do Egiptu. Po wielu perypetiach na swojej drodze spotykają trzyosobowy oddział izraelski. Egipcjanie przyłączają się do Daniego (Dani Rot), Poznera (Tuwia Gelber) i Hirsza (Dani Segew), pomimo pierwotnego sprzeciwu Izraelczyków. Choć ich wspólna wędrówka trwa zaledwie kilka godzin, pomiędzy Chaledem i Rasanem z jednej strony, a Danim i Hirszem z drugiej nawiązuje się więź sympatii. Historia znajduje jednak swój tragiczny finał, gdy Izraelczycy postanawiają pozostawić Egipcjan samym sobie i ruszyć samotnie w dalszą drogę. Konsekwencją tej decyzji jest śmierć większości bohaterów. Dwóch Izraelczyków ginie od wybuchu miny, natomiast Egipcjanie zostają zastrzeleni przez inny izraelski oddział.

Anat Zanger analizując motyw pustyni w kinematografii izraelskiej wskazuje na historię exodusu – wędrówki ludu Izraela z Egiptu do Kanaanu – jako na pierwszą konotację wiążącą się z tym motywem. Zanger przywołuje badania, według których znaczenie exodusu w tradycji i kulturze izraelskiej można wpisać w teorię obrzędu przejścia Arnolda van Gennepa. Zgodnie z tą teorią obrzęd przejścia składa się zawsze z trzech faz: fazy wyłączenia, w której jednostka wychodzi z obowiązujących ram społecznych i dotychczas pełnionych ról, fazy liminalnej, w której jednostka znajduje się w stanie swoistego zawieszenia i kształtuje swoją nową tożsamość oraz z fazy włączenia, kiedy jednostka powraca w ramy społeczne, tym razem jednak z nowym statusem. W historii exodusu pustynia jest więc przestrzenią liminalną, graniczną, która rządzi się własnymi prawami i zarazem taką, w której dokonuje się uformowanie nowej tożsamości⁸⁷.

Wędrówka przedstawiona w filmie *Avanti Popolo* to jakby „exodus odwrócony” – bohaterami filmu są Egipcjanie, którzy przemierzają Pustynię Synaj, by dotrzeć do Egiptu. Film zaczyna się oraz kończy obrazami wojny i śmierci, a zatem tego, co przynależy do

⁸⁷ Anat Zanger, *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema*, Vallentine Mitchell, London-Portland, 2012, s. 101-102.

rzeczywistości społeczno-politycznej Bliskiego Wschodu, jaką znamy z ostatnich dekad. Pomędzy tymi ramami bohaterowie znajdują się jednak w liminalnej przestrzeni pustyni, która rządzi się własnymi prawami i gdzie ich tożsamość ulega przeobrażeniu. Zanger zwraca uwagę na fakt, że Egipcjanie w czasie swojej wędrówki zdejmują mundury i porzucają broń, tym samym wyzbywając się w pewien sposób swojej dotychczasowej tożsamości jako żołnierzy – tożsamości głęboko osadzonej w kontekście społeczno-politycznym. Stają się „tymczasowymi obywatelami pustyni”, przestrzeni wyłączonej.

Co więcej, pustynia okazuje się być „światem na opak”, przestrzenią Bachtinowskiego karnawału⁸⁸. Spośród opisanych przez Michaiła Bachtina głównych cech „światoodczucia karnawałowego” w filmie pojawiają się niemal wszystkie: familiaryzacja (unieważniająca wszelkie dystanse między ludźmi, których w normalnych warunkach dzieli społeczna przepaść), „mezalianse karnawałowe” (łącznie to, co wcześniej pozostawało rozłączne), profanacja, karnawałowe przebieranki (polegające na zamianie ról i sytuacji życiowych) i wreszcie śmiech karnawałowy⁸⁹.

Charakter profanacji ma z pewnością scena, w której jeden z żołnierzy izraelskich, załatwiając potrzebę fizjologiczną, przegląda izraelski dziennik „Dawar” informujący na pierwszej stronie o „wyzwoleniu” Starego Miasta w Jerozolimie. Zdobycie przez żołnierzy izraelskich świętego miasta, a przede wszystkim Ściany Płaczu stało się dla wielu centralnym wydarzeniem w nowożytnej historii Izraela, nadającym wojnie sześciodniowej znaczenie niemal metafizyczne. Zestawienie wiadomości o tym wydarzeniu z czynnością fizjologiczną jest w tym kontekście formą profanacji.

Profanacja jest najradykałniejszą formą obrazy świętości. Karnawał to jednak również czas, w którym zawieszane zostają pomniejszych normy religijne i obyczajowe. Tak też jest na pustyni. To tu Chaled po raz pierwszy pije zabroniony przez islam alkohol, gdy wspólnie z Rasanem znajdują butelkę whisky w samochodzie zastrzelonego żołnierza ONZ.

Spośród pojawiających się w filmie cech światoodczucia karnawałowego najistotniejsze są jednak karnawałowe przebieranki, czyli zamiana ról. To właśnie ten zabieg zastosowany jest w kluczowej scenie spotkania między Egipcjanami i Izraelczykami. Chaled i Rasan, zmęczeni i spragnieni, dostrzegają izraelski oddział. Nie zważając na zagrożenie biegną w jego kierunku i rzucają się na bukłak z wodą. Gdy

⁸⁸ Tamże, s. 110-111.

⁸⁹ Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1970, s. 188-194.

Izraelczycy, kpiąc z Egipcjan, odciągają ich od bukłaka, Chaled wygłasza do nich fragment monologu Shylocka z komedii Williama Shakespeara *Kupiec wenecki*:

...jestem Żydem. Czy Żyd nie ma oczu? Czy Żyd nie ma rąk, twarzy, narządów, zmysłów, uczuć namiętności? - skoro żywi się tym samym jadem, rani go ten sam oręż, gnębią te same choroby, leczą te same leki, ziębi i grzeje ta sama zima i lato co chrześcijanina? Ukłujcie nas - czyż nie będziemy krwawić? Połaskoczyć - czyż nie będziemy chichotać? Otrujcie - czyż nie umrzemy? ⁹⁰	...I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die?
--	---

Zdezorientowany Pozner nie rozumie odgrywanej przez Chaleda sceny, za to Dani rozumie, że ma tu miejsce zamiana ról:

פוזנר: מה הוא מקשקש?

דני: הוא מבלבל בתפקידים. תן לו לשתות.

Pozner: Co on bełkocze?

Dani: Mieszają mu się role. Daj mu pić.

To spotkanie, zapoczątkowane zamianą ról, prowadzi do pojawienia się w filmie kolejnego zjawiska typowo karnawałowego, które Bachtin określa jako „mezalians karnawałowy” – połączenie elementów wzajemnie do siebie nieprzystających, niepasujących. Takim połączeniem staje się właśnie wspólna wędrówka Izraelczyków i Egipcjan przez pustynię, ich wspólny śpiew, obozowanie, posiłek przy ognisku.

Rozmowa przy ognisku między Chaledem i Rasanem z jednej strony a Danim i Hirszem z drugiej jest również doskonałym wyrazem familiaryzacji – przyjacielskiego, bezpośredniego spotkania osób należących do różnych grup społecznych, które w innych

⁹⁰ *Kupiec wenecki*, w: William Shakespeare, *Komedie*, w przekładzie Stanisława Barańczaka, Wydawnictwo Znaki, Kraków 2012, s. 546. הוצאה, שנה, עמודים.

warunkach nie mogłyby spotkać się na równej stopie. Szczególnie dotyczy to spotkania Egipcjan z Izraelczykami, jednak ujawniają się tam również różnice w społecznym pochodzeniu bohaterów żydowskich. Dani jest sabrą i kibucnikiem, natomiast Hirsz mieszkającym w Tel Awiwie imigrantem z Rumunii. Wokół ogniska wszyscy są równi, mogą swobodnie rozmawiać. Jedynym, który nie uczestniczy w rozmowie, kontestując tę familiaryzację, jest Pozner, odnoszący się z wrogością do egipskich żołnierzy, a z pogardą do Hirsza.

Gdy przy ognisku pozostają jedynie Hirsz i Chaled, ten ostatni stara się rozśmieszyć Izraelczyka, przygnębionego po tym, jak został poniżony przez Pozniera. Chaled zaczyna wyśmiewać absurd wojny, pariodować strzelających do siebie żołnierzy. Jest to niewątpliwie przykład śmiechu karnawałowego, który, jak pisze Bachtin, szarpie największe świętości, często również wyśmiewając samą śmierć. Wojna, szczególnie w kulturach narodów, które doświadczyły jej wielokrotnie, otrzymuje status świętości. Z wojny rzadko można się śmiać, podobnie jak ze śmierci. Karnawał jest jednak czasem, w którym taki śmiech jest uprawniony. Nie jest to bowiem puste szyderstwo. „To śmiech głęboko refleksyjny i uniwersalny”, jak pisze Bachtin⁹¹. Chaled, wyśmiewając wojnę, zadaje pytanie o sens dzielących narody podziałów i wzajemnego zadawania sobie przez nie śmierci.

Jednak karnawał z samej swojej natury jest czasem ograniczonym – ma wyraźnie zaznaczony początek i koniec, nie może trwać dłużej niż jest to przyjęte⁹². Również wędrówka Chaleda i Rasana przez pustynię, i wszystkie zawarte w niej przejawy Bachtinowskiego karnawału, muszą dobiec końca. A wtedy wszystko wraca do stanu sprzed karnawału – żołnierze dwóch zwaśnionych państw stają się ponownie przeciwnikami, a ich spotkanie ponownie przyjmuje postać wojny, niosąc ze sobą nieodłączną od wojny śmierć.

Podczas gdy biblijna wędrówka ludu Izraela przez pustynię kończy się jego przejściem przez cudownie rozdzielone wody Jordanu i wejściem do Ziemi Obiecanej⁹³, „odwrócony exodus” Chaleda i Rasana doprowadza ich do tragicznego kresu. Rasan zostaje zastrzelony jako pierwszy przez ścigający Egipcjan oddział izraelskich żołnierzy. Chaledowi udaje się dotrzeć do Kanału Sueskiego, ostatecznego celu wędrówki. Tu jednak trafia w krzyżowy ogień żołnierzy izraelskich i egipskich znajdujących się po obu stronach

⁹¹ Bachtin, *Problemy*, s. 194.

⁹² Tamże, s. 198.

⁹³ Joz 3, 14-17.

kanalu. Trafiony licznymi kulami z obu stron wpada martwy do wody. Bohaterom nie udaje się wejść do ich „Ziemi Obiecanej”. Wędrowka, która miała stanowić przeobrażający ich rytuał przejścia, po którym powróciliby do swego kraju jako zupełnie inni ludzie, doprowadza ich do punktu wyjścia. Strzały, przed którymi zdołali uciec w pierwszej scenie filmu, ostatecznie dosięgają ich w scenie ostatniej⁹⁴. Jak zauważają Nurit Gerc i Jael Munk, jest to schemat charakterystyczny dla kina lat 80-tych, w którym bohaterów pozornie aktywnych i dynamicznych los doprowadza ostatecznie z powrotem do punktu wyjścia, co może być rozumiane jako obraz błędnego koła konfliktu, sytuacji, w której znalezienie rozwiązania nie jest możliwe⁹⁵.

3.1.2. Więzienie

Inną przestrzenią oddzieloną od świata zewnętrznego jest więzienie. W przeciwieństwie do pustyni, której izolacja od kontekstu społeczno-politycznego wynika z jej bezkresu, istotą więzienia jest jego ograniczoność, jego zamknięcie między murami i kratami, które stanowią granicę między światem osadzonych w nim więźniów a światem reszty społeczeństwa. Więzienie jest przestrzenią na tyle specyficzną, że zainteresowanie nią twórców filmowych zrodziło odrębny gatunek. Kino więzienne jest jednym z niewielu gatunków filmowych, które definiowane są właśnie przez przestrzeń, w jakiej rozgrywa się fabuła. Jak pisze Kevin Kehrwald:

Zamknięty świat więzienia pozwala na opowiedzenie historii o władzy i opresji oraz zachowaniu własnej tożsamości. Ciasna przestrzeń zmusza zarówno bohaterów, jak i widzów do zmierzenia się z trudnymi kwestiami moralności, jak również rasy, klasy społecznej, płci i seksualności. Ponieważ nie ma możliwości wyjścia, przestrzeń więzienia staje się swoistym odzwierciedleniem w skali mikro całego społeczeństwa, wечно zmagającego się z fundamentalnymi ludzkimi kwestiami takimi jak tolerancja, wolność, sprawiedliwość, miłosierdzie - i oczywiście ich przeciwieństwami⁹⁶.

Stan oderwania od rzeczywistości społecznej jest więc w więzieniu jedynie

⁹⁴ Nurith Gertz, Yael Munk, *Be-mabat le-achor: Kri'a hozeret ba-kolno 'a ha-israeli 1948-1990*, Bejt ha-hoca'a la-or szel ha-Uniwersita ha-Ptucha, Raanana, 2015, s. 133-134.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Kevin Kehrwald, *Prison Movies: Cinema Behind Bars*, Columbia University Press, New York, 2017, s. 10 (tłumaczenie własne).

pozorny. W istocie zostaje ona zamknięta w filmowym więzieniu – wszelkie obecne w niej konflikty i napięcia zostają do niego przeniesione. Co więcej, dzięki ograniczonej przestrzeni i stosunkowo niewielkiej grupie ludzi te problemy zyskują wyjątkową wyrazistość.

W taki właśnie sposób społeczno-polityczne bolączki Izraela znajdują swoje odzwierciedlenie w więzieniu przedstawionym w filmie Uriego Barabasza *Meachorej hasoragim*⁹⁷. Bohaterami filmu są osadzeni w izraelskim więzieniu Żydzi i Palestyńczycy. Choć obie grupy łączy ten sam los, podziały między nimi są bardzo wyraźne. Nie zajmują wspólnych cel, nie jedzą przy wspólnych stołach i w zasadzie ze sobą nie rozmawiają, chyba że dochodzi między nimi do napięć, kłótni i bójek. Wzajemna wrogość jest wszechobecna, a najdrobniejszy incydent powoduje wybuch obustronnej agresji. Na czele każdej z grup stoją przywódcy, mający posłuch wśród współwięźniów – w grupie żydowskiej jest to Uri (Arnon Cadok), w grupie palestyńskiej – Isam (Muhammad Bakri). Pomiędzy grupami, a zatem w sytuacji najbardziej problematycznej, znajduje się Asaf (Asi Dajan) – Żyd skazany za kontakty z członkami Organizacji Wyzwolenia Palestyny. Ponad pełnym konfliktów światem osadzonych stoi skorumpowany kierownik więzienia, który chętnie wykorzystuje obecne w nim podziały, by jak najlepiej realizować własne interesy.

Jedyną szansą na przezwycięzenie konfliktu pomiędzy więźniami (zaostrejającego się coraz bardziej w miarę rozwoju akcji) jest porozumienie między charyzmatycznymi przywódcami obu grup. Dopóki jednak znajdują się oni w otoczeniu pozostałych więźniów i strażników, to porozumienie nie jest możliwe. Realia konfliktu zniewalają ich bardziej niż więzienne kraty. Dopiero odizolowanie tych dwóch bohaterów i umożliwienie im rozmowy w cztery oczy stwarza szansę na nawiązanie się między nimi prawdziwego dialogu. Takie warunki powstają w chwili, gdy Uri i Isam zostają ukarani i uwięzieni w karcerze. To „więzienie w więzieniu” staje się przestrzenią dialogu. Oczywiście nawiązywanie go jest procesem. Pierwsza inicjatywa, z którą wychodzi Isam, zostaje przez Uriego odrzucona. Nieufność wobec Palestyńczyka jest w nim wciąż jeszcze zbyt silna:

עיסאם: המשחקים שלהם עולים יותר מדי ביוקר. גם לכם וגם לנו. חייבים לעשות משהו.

אורי: עיסאם, אתה ואני לא שייכים אחד לשני. אנחנו לא יכולים לעשות שום דבר ביחד.

Isam: Wasze zabawy kosztują zbyt wiele. I was, i nas. Musimy coś zrobić.

⁹⁷ Uri Barabasz otwarcie mówił w wywiadach, że więzienie w jego filmie stanowi metaforę społeczeństwa izraelskiego. Patrz: https://www.youtube.com/watch?v=M5aDB7h_Q7s#t=237.152337, dostęp: 08.06.2017.

Uri: Isam, ty i ja nie mamy ze sobą nic wspólnego. Nie możemy nic zrobić razem.

Pierwsza próba nawiązania dialogu okazuje się więc nieskuteczna. Nie pozostaje jednak całkowicie bezowocna. Gdy Uri widzi Isama wracającego z brutalnego przesłuchania – ciężko pobitego, niezdolnego, by iść o własnych siłach, zaczyna budzić się w nim empatia wobec arabskiego współwięźnia. Prosty gest z jego strony – poczęstowanie Isama papierosem – staje się początkiem drugiej rozmowy:

עיסאם: לא אנחנו הרגנו את הופמן.

אורי: למה שאני אאמין לך?

עיסאם: לו אנו מחליטים להרוג את הופמן אחרי שירק על רשיד בפסטיבל, היינו דואגים שכל

היהודים באגף ידעו את זה. איזה טעם יש בנקמה אם אין לה הורים. ואם זה אנחנו, למה

שנפחד להודות בזה. הנה אני. שני מאסרי עולם יש לי. חתום כאן לכל החיים עד הקבר. ממה

יש לי לפחד? מאסר עולם שלישי?

אורי: אבל אצלכם זה שיטה. לזרוק פצצה ולברוח. זה כמו לזרוק רימון לבריכת דגים וזה לא

משנה, העיקר שיהיה דג. אז מה?

עיסאם: זאת מלחמה. ולא אנחנו לבד המצאנו את הכללים.

אורי: לשים פצצה באוטובוס זה מלחמה?

עיסאם: פנטום שיורד על מחנה פליטים, זה מלחמה? זה כמו אלף אוטובוסים.

אורי: אז מי הרג את הופמן אם לא אתם? מי?

עיסאם: אני לא יודע. אני רק יודע מי מעוניין שתחשבו שזה אנחנו.

Isam: Nie my zabiliśmy Hofmana.

Uri: Dlaczego miałbym ci wierzyć?

Isam: Gdybyśmy się zdecydowali zabić Hofmana po tym, jak opluł Raszida na festiwalu, zadbalibyśmy o to, by wszyscy Żydzi na oddziale o tym wiedzieli. Jaki sens ma zemsta, jeżeli nie wiadomo, kto za nią stoi [dosłownie: kiedy nie ma rodziców]. I jeśli to my, dlaczego mielibyśmy się bać przyznać się do tego. Oto ja. Mam dwa dożywocia. Utknąłem tu na całe życie, do grobowej deski. Czego miałbym się bać? Trzeciego dożywocia?

Uri: Ale to jest wasza metoda. Rzucić bombę i uciekać. To jak wrzucić granat do stawu rybnego. Nic się nie liczy, byleby ryba była. I co?

Isam: To jest wojna. I nie my sami wymyśliliśmy reguły.

Uri: Podkładanie bomby w autobusie to wojna?

Isam: A Phantom, który spada na obóz uchodźców, to jest wojna? To jak tysiąc autobusów.

Uri: To kto zabił Hofmana? Kto?

Isam: Nie wiem. Wiem tylko, kto jest zainteresowany, byście myśleli, że to my.

Rozmowa, która rozpoczyna się od bardzo konkretnego problemu, jakim dla bohaterów jest niewyjaśniona śmierć jednego z żydowskich więźniów, szybko przenosi się na ogólniejszy grunt konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Choć wydaje się, że rozmowa między Uriem i Isamem nie przyniosła żadnych ostatecznych konkluzji, dalszy rozwój fabuły pokazuje, że stała się ona początkiem budowy wzajemnego zrozumienia i zaufania między nimi.

Niedługo później, po kolejnej tragicznej śmierci żydowskiego więźnia, Dorona, który nie wytrzymał psychicznej presji, jakiej poddawał go kierownik więźnia, Isam i Uri jednoczą swoje siły przeciwko terrorowi panującemu w więzieniu. Z ich inicjatywy i pod ich przywództwem rozpoczyna się wspólny strajk głodowy więźniów – Żydów i Palestyńczyków.

Film ukazuje więc możliwość współpracy i porozumienia pomiędzy grupami, kolektywami. Jednak początkiem dialogu musi być porozumienie pomiędzy jednostkami. A to porozumienie może się dokonać jedynie w izolacji od kolektywu – w ciszy, w której dwie jednostki zamiast słyszeć oskarżycielskie hasła wykrzykiwane przez grupy, mogą usłyszeć swoje głosy, stanowiska i argumenty.

*

Więzienie, w jakim zamknięci są filmowi bohaterowie, nie musi być przedstawione dosłownie, jak ma to miejsce w *Meachorej ha-soragim*. Więzieniem może być pusty dom, w którym życie upływa w samotności. Takimi właśnie metaforycznymi więzzeniami są domy Salmy (Hiam Abbass) i Miry (Rona Lipaz-Michael) w filmie *Ec limon*. Bohaterki filmu to sąsiadki. Salma jest palestyńską wdową, żyjącą z uprawy sadu cytrynowego. Mira to żona izraelskiego polityka, Israela Nawona. Gdy mąż Miry zostaje ministrem obrony, para wprowadza się do domu sąsiadującego z sadem Salmy. Wraz z Mirą i Israelem zjawia się tam cała rzesza strzegących ich żołnierzy i oficerów służb bezpieczeństwa. Ci ostatni stwierdzają, że sad rosnący przy granicy między posesjami stanowi zagrożenie dla

bezpieczeństwa ministra, ponieważ wśród drzew mógłby się łatwo ukryć potencjalny zamachowiec. Salma nie zgadza się jednak na wycięcie sadu i sprawa trafia przed sąd.

Choć domy obu bohaterek różnią się znacząco – dom Salmy jest skromny i niewielki, dom Nawonów to wystawna willa – to jednak wiele je łączy. Oba domy są w zasadzie puste – bohaterki mieszkają w nich samotnie. Salma, ponieważ jest wdową; Mira, ponieważ mąż-polityk rzadko bywa w domu. Obie bohaterki są matkami, ale ich dorosłe dzieci już się wyprowadziły. Salma i Mira są w swoich domach pod ciągłą obserwacją żołnierzy i oficerów służby bezpieczeństwa: Mira – ponieważ ich zadaniem jest ją chronić, Salma – ponieważ traktują ją oni jako potencjalne zagrożenie. Żołnierze stopniowo rozbudowują wokół sadu różnego rodzaju zabezpieczenia. Najpierw stawiają wieżę strażniczą, z której jeden z nich przez całą dobę obserwuje sad i posesje po obu jego stronach, następnie otaczają sad ogrodzeniem.

Samotność i izolacja bohaterek, zamknięcie w „czterech ścianach”, stan bycia pod ciągłą obserwacją to niewątpliwie cechy charakterystyczne więzienia. Także zabudowania takie jak wieża strażnicza czy ogrodzenie w oczywisty sposób przywodzą na myśl więzienie.

Oczywiście żadna z bohaterek nie jest uwięziona w sposób dosłowny. Mogą wychodzić ze swoich domów i robią to. Jednak poczucie bycia poddaną kontroli i ograniczeniom nie opuszcza ich również na zewnątrz. Wolność Salmy ograniczona jest zarówno ze strony izraelskich żołnierzy, jak i ze strony jej własnej społeczności⁹⁸. Izraelczycy zabraniają jej wstępu do jej własnego sadu, a gdy łamie ten zakaz, mierzą do niej z broni. Z kolei jako wdowa żyjąca w tradycyjnym muzułmańskim społeczeństwie, Salma nie może w swobodny sposób poruszać się w strefie publicznej. W jednej ze scen wchodzi do restauracji, w której znajdują się wyłącznie mężczyźni. Przychodzi tam, by poprosić o radę wpływowego członka swojej społeczności. Gdy tylko pojawia się w pomieszczeniu, rozmowy mężczyzn milkną i oczy wszystkich zgromadzonych kierują się w jej stronę. Choć zostaje wysłuchana, to jednak panujące w pomieszczeniu napięcie, milczenie mężczyzn i ich skierowany na nią wzrok dają do zrozumienia, że kobieta nie jest tam mile widziana.

Kontrola społeczności ograniczająca wolność Salmy daje o sobie znać również wtedy, gdy bohaterka nawiązuje bliską relację z prowadzącym jej sprawę, znacznie od niej młodszym, adwokatem Zijadem (Ali Suliman). Ten sam wpływowo człowiek, u którego

⁹⁸ Zanger, *Place, Memory and Myth*, s. 140-141.

wcześniej szukała rady i pomocy, odwiedza ją w jej domu i wyraźnie daje do zrozumienia, że ta relacja plami honor jej zmarłego męża.

Choć Mira korzysta niewątpliwie z większej swobody, jej wolność jest także ograniczona przez świat polityki i armii, który ją otacza⁹⁹. Przez większość filmu widz obserwuje Mirę spędzającą czas we wnętrzu swojego domu. W wielu scenach ogląda ona „świat zewnętrzny” – a przede wszystkim obserwuje sad cytrynowy i swoją sąsiadkę Salmę – przez zamknięte okno. Gdy znajduje się na zewnątrz, w ogrodzie lub na balkonie, filmowana jest przeważnie z dystansu, poprzez ogrodzenie i druty kolczaste otaczające jej posesję. Choć Mira jest panią domu, taki sposób filmowania sprawia wrażenie, jakby była w nim więźniem.

Do rzeczywistego ograniczenia jej wolności dochodzi dwukrotnie. Gdy w wywiadzie prasowym udzielonym znajomej dziennikarce wyraża swoje zrozumienie dla walki Salmy i krytykuje posunięcia izraelskich władz wojskowych, jej mąż wpada w złość, każe jej wyprzeć się wypowiedzianych w wywiadzie słów. Choć Mira waha się, to jednak poddana silnej presji zarówno ze strony męża, jak i jego otoczenia, podpisuje list, w którym dementuje opublikowaną wypowiedź.

W jednej z dalszych scen Mira, wiedzioną nagłym impulsem, postanawia odwiedzić swoją sąsiadkę. Wymyka się z domu korzystając z chwili nieuwagi ochroniarza, następnie skrada się przez ogród, przechodzi przez sad, wreszcie wspina się na ogrodzenie oddzielające sad od domu Salmy i przechodzi na drugą stronę. Sposób, w jaki Mira przekrada się, cały czas czujnie się rozglądając, pokazuje, że wolność bohaterki rzeczywiście jest ograniczona. W jednym z ujęć jej „ucieczka” pokazana jest na ekranie podłączonym do systemu monitoringu, tak jak niekiedy w filmach przedstawiane są włamania, napady czy kradzieże. Ten „występek” Miry, jakim jest próba spotkania z Salmą, zostaje jednak udaremniony. Gdy bohaterka staje już przed drzwiami sąsiadki i ma zamiar zapukać, tuż za nią pojawia się ochroniarz i stanowczo prosi, by wróciła do domu. Prośba jest *de facto* rozkazem i Mira po krótkiej dyskusji poddaje się. Gdy ponownie znajduje się we własnym domu, na okna opuszczają się zewnętrzne żaluzje, a rzucany przez nie cień, jak zauważa Rachel Harris, przypomina więzienne kraty¹⁰⁰.

Choć wszystkie wspomniane tu elementy filmu – zarówno fabularne, jak i formalne

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Rachel S. Harris, *Parallel Lives: Palestinian, Druze and Jewish Women in Recent Israeli Cinema on the Conflict: Free Zone, Syrian Bride, Lemon Tree*, „Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies”, vol. 32, issue 1, 2013, s. 88-89.

– potwierdzają tezę, że bohaterki znajdują się w sytuacji zamknięcia, kontroli i ograniczenia wolności, a zatem w sytuacji charakterystycznej dla więzienia, to jednak na przestrzeń, w której się znajdują, można spojrzeć również w jeszcze inny sposób. Dwie posesje i dzielący je sad, a także spór, który toczy się na jego tle, przywodzą na myśl przestrzeń frontu wojennego. Domy bohaterek to dwie strony tego frontu, a rozciągający się między nimi sad cytrynowy to ziemia, o którą toczy się walka. Odgradzony zasiekami i drutem kolczastym oddziela obie zwaśnione strony, które spoza niego spoglądają na siebie wzajemnie. Historia pokazuje jednak, że nawet ziemia pomiędzy okopami, choć przez większość czasu jest obszarem walki, może w bardzo specyficznych warunkach stać się miejscem spotkania i odkrycia w osobie wroga – bliźniego. Nasuwa się tu skojarzenie ze słynnym „rozejmem bożonarodzeniowym” w 1914 r., kiedy niektóre oddziały armii niemieckiej i brytyjskiej na krótki czas świąt zawiesiły działania wojenne, wyszły z okopów, spotkały się na „ziemi niczyjej” i tam wymieniły się życzeniami, drobnymi upominkami, a nawet rozegrały wspólnie mecz piłki nożnej. Podczas gdy w czasie działań wojennych za każdy metr tej ziemi żołnierze przelewali krew swoją i wrogów, w wyjątkowych warunkach świąt ziemia ta stała się miejscem spotkania i braterstwa. Podobnie sad cytrynowy Salmy, choć stał się zarzewiem konfliktu między nią a Izraelem Nawonem i organami państwa izraelskiego, to jednak połączył również Salmę i Mirę specyficzną więzią solidarności i zrozumienia.

3.1.3. Azyl

Pozostawanie w „czterech ścianach” nie zawsze oznaczać musi uwięzienie i zniewolenie. Mieszkanie, a nawet niewielki pokój, mogą stanowić azyl, w którym dwaj bohaterowie czują się bezpiecznie i w którym dzięki temu może zrodzić się i rozwijać przyjaźń między nimi. Takim azylem, miejscem schronienia, jest mieszkanie Edny i Jonatana Awrahami w filmie *Arawim rokdim: zehut szeula*. Nastoletni Jonatan spędza w mieszkaniu większość swojego czasu, ponieważ z powodu nieuleczalnej choroby objawiającej się postępującym paraliżem zmuszony jest poruszać się na wózku inwalidzkim. Główny bohater filmu, Ejad, młody Palestyńczyk, trafia do mieszkania Jonatana i jego matki w ramach organizowanego przez jego szkołę wolontariatu. Początkowa niechęć ze strony Jonatana i niepewność ze strony Ejada szybko zostają przełamane. Pokój Jonatana okazuje się być przestrzenią młodzieńczej swobody, w której nie obowiązują konwenanse. Chłopcy są ze sobą w pełni szczerzy, nawiązuje się między nimi prawdziwe braterstwo. Ejad, który w żydowskiej i wielkomiejskiej Jerozolimie czuje

się obcy i odrzucony, w domu Jonatana i Edny spotyka się z szacunkiem, a z czasem zaczyna być traktowany jak pełnoprawny członek rodziny. Choć w dniu jego pierwszej wizyty włączony telewizor wyświetla informacje o zamachach terrorystycznych, to jednak do tego domu rzeczywistość konfliktu izraelsko-palestyńskiego nie ma dostępu, nie jest ona w stanie zniszczyć atmosfery wzajemnego szacunku i przyjaźni.

Bezpieczeństwo, jakie odczuwa Ejad w domu rodziny Awrahami, pozostaje w widocznym kontraście do sytuacji panującej w jego szkole. Ejad jest jedynym palestyńskim uczniem w swojej klasie i jednym z nielicznych Palestyńczyków w szkole. Na lekcjach, w stołówce czy na szkolnym przystanku autobusowym doświadcza odrzucenia, a nawet opresji. Również Jonatan nie czuje się dobrze w swojej szkole. Choć film nie pokazuje, jak wygląda jego szkolna rzeczywistość, w pewnym momencie chłopiec postanawia uczyć się w domu. Ejadowi tłumaczy, że nie jest w stanie znieść otoczenia pozostałych uczniów i nauczycieli. On również w bolesny sposób odczuwa swoją odmienność będącą wynikiem choroby. Dla obu chłopców dom staje się więc przestrzenią, w której wolni są od natrętnych spojrzeń czy niezyczliwych uwag, mogą być sobą i spotykać się z całkowitą akceptacją.

*

Azylem jest również jaskinia Chilmiego, bohatera filmu *Chiuch ha-gdi*, będącego ekranizacją powieści Dawida Grosmana pod tym samym tytułem¹⁰¹. Film, mocno ograniczając wątki obecne w powieści, koncentruje się na dwóch relacjach przyjaźni głównego bohatera: z Kacmanem i z Chilmim. Dzięki tej pierwszej Uri trafia do arabskiej wioski na Zachodnim Brzegu Jordanu, gdzie Kacman dowodzi izraelskimi siłami okupacyjnymi. W pierwszej scenie filmu narrator (*voice-over*) mówiąc o Urim nazywa go najlepszym i jedynym przyjacielem Kacmana, stróżem jego duszy (*szomer nafszo*). Gdy więc Kacman zostaje wysłany na terytoria okupowane, pragnie, by jego przyjaciel mu towarzyszył. Zaraz po przybyciu Uri poznaje Chilmiego, ekscentrycznego starca, żyjącego w jaskini, z dala od wioski. Pomędzy młodym Żydem a tym niezwykle Palestyńczykiem nawiązuje się przyjaźń i Uri chętnie odwiedza Chilmiego w jego jaskini. Jest to miejsce ciszy i spokoju, gdzie wydaje się, jakby czas stanął w miejscu, jakby należało ono do jakiegoś innego świata. Tam bohaterowie mogą swobodnie ze sobą rozmawiać, dzielić się wzajemnie swoimi opowieściami. To właśnie dzielenie się opowieściami staje się treścią tej przyjaźni. Bohaterowie opowiadają sobie wzajemnie o swoim życiu, doświadczeniach

¹⁰¹ Dawid Grosman, *Chiuch ha-gdi*, Ha-Kibuc ha-meuchad, 1983.

i o swoich bliskich. Jednak w opowieściach Chilmiego rzeczywistość miesza się z fantazją do tego stopnia, że nie sposób wytyczyć wyraźnej granicy między faktem a wytworem wyobraźni bohatera. Jaskinia Chilmiego i jego fantastyczne opowieści spełniają więc poniekąd jedną i tę samą funkcję – są azylem, schronieniem przed zewnętrzną rzeczywistością, tak trudną do zniesienia dla bohaterów. Jak zauważa Nurith Gertz:

אם המערה שלו נראית כמפלט אגדתי מן המציאות (...), הרי האגדות שלו נראות כמפלט בתוך מפלט, כאגדה בתוך אגדה, כרקע פנטסטי למפגש בינו לבין אורי¹⁰².

O ile jego jaskinia wygląda jak baśniowe schronienie przed rzeczywistością (...), to jego opowieści wydają się być schronieniem wewnątrz schronienia, opowieścią wewnątrz opowieści, fantastycznym tłem dla spotkania pomiędzy nim a Urim.

Przestrzeń, w jakiej rozwija się przyjaźń Uriego i Chilmiego, ma jeszcze jeden, symboliczny aspekt. Przy wejściu do jaskini znajduje się niewielki ogródek, który Uri troskliwie podlewa w jednej ze scen. Ogród Chilmiego pojawia się w filmie jedynie przez chwilę i mógłby ująć uwadze widza, nie jest on jednak przypadkowym elementem scenografii. Ogród jest w kulturze zachodniej istotnym symbolem, u którego źródeł znajduje się oczywiście biblijny ogród Edenu – miejsce pierwotnej harmonii stworzenia i szczęśliwości człowieka, które zostały przez niego utracone. Ogród jest więc symbolem piękna i harmonii, urzeczywistnieniem doskonałości, do której dąży człowiek.

Ogród zajmuje również ważne miejsce pośród symboli wykorzystywanych przez ideologię syjonistyczną. Sprawienie, by „pustynia zakwitła”, by stała się ogrodem – podporządkowanie sobie nieprzyjaznej przyrody Ziemi Izraela lub raczej wydobywanie drzemiącego w niej potencjału – było jednym z istotnych celów syjonistów, a dziś jest osiągnięciem, którym Izrael się chlubi¹⁰³.

Z podobnym pragnieniem Uri, bohater *Chiuch ha-gdi*, przybywa do arabskiej wioski. Wyznaje on ideę „okupacji oświeconej” (kibusz naor), czemu daje wyraz w krótkim przemówieniu wygłoszonym do mieszkańców w pierwszej scenie filmu. Uri początkowo wierzy, że obecność izraelskich żołnierzy na arabskiej ziemi może przynieść miejscowej ludności rozwój cywilizacyjny. Wygłasza swoje przemówienie po arabsku, jednak, co

¹⁰² Gertz, *Sipur me-ha-sratim*, s. 341.

¹⁰³ *Israel: 65 Years of Achievement*, <https://www.youtube.com/watch?v=kB6AgwmJw5o>, dostęp: 08.01.2018.

symptomatyczne, gdy chce użyć sformułowania „kwitnący ogród”, brakuje mu słów. Wraz z rozwojem akcji Uri przekonuje się, że jego wyobrażenie o dobroczynnym charakterze okupacji było błędne. Jego przyjaciel Kacman w coraz brutalniejszy sposób odnosi się do arabskiej ludności i pozostaje głuchy na apele i krytykę ze strony Uriego. Gdy ostatecznie Uri porzuca wojsko i kryje się w jaskini Chilmiego, tam właśnie – pośród pustynnego krajobrazu – odnajduje mały ogród, który może uprawiać. Podleważąc ogród Chilmiego Uri w pewien sposób stara się spełnić daną na początku filmu obietnicę¹⁰⁴. Jednak skala tego działania jest bardzo ograniczona. Uri w swoim przemówieniu występował nie we własnym imieniu, ale w imieniu izraelskiej armii przybywającej na terytoria arabskie. Jego obietnica dotyczyć miała całego okupowanego obszaru. Rzeczywistość pokazała jednak, że obietnica ta może zostać spełniona jedynie w niewielkim zakresie, w jakim konkretna jednostka, szczerze wierząca w głoszone przez siebie ideały, wkłada pracę w uprawę konkretnego ogrodu, a w symbolicznym sensie – w pielęgnowanie konkretnej relacji z drugim człowiekiem. To, czego nie udało się zrealizować w stosunkach między zamieszkującymi wioskę Palestyńczykami a zarządzającymi nią izraelskimi żołnierzami, mogło zostać osiągnięte jedynie między dwiema konkretnymi osobami – Chilmim i Urim.

Ogród w izraelskim kinie politycznym to bowiem nie tylko symbol syjonistycznego marzenia o postępie, ale również niespełnionego marzenia o współistnieniu dwóch narodów na tej samej ziemi. W jednym z pierwszych filmów kina politycznego lat 80-tych, wspomnianym w poprzednim rozdziale *Chamsin* w reżyserii Daniela Waksmana, również pojawia się motyw ogrodu. Bohaterowie filmu, Żydówka Chawa i pracujący dla jej brata Palestyńczyk Chaled wspólnie remontują stary domek dziadka Chawy. Podczas wspólnej pracy Chawa opowiada Chaledowi, że kiedyś wokół domu rósł piękny ogród. Bohaterka pyta swojego kochanka, czy sądzi, że to miejsce może ponownie stać się prawdziwym domem. Chaled odpowiada, że jest to możliwe, ale będzie wymagało wiele pracy. Jak twierdzi Yosefa Loshitzky, domek dziadka Chawy oraz rosnący przy nim ogród są metaforą wspólnego domu Żydów i Palestyńczyków, jakim mogłaby być Palestyna¹⁰⁵. Chawa i Chaled próbują razem przywrócić dom i ogród do życia. Wiedzą, że wymaga to wiele pracy, ale gotowi są podjąć ten trud. Ostatecznie jednak ich przedsięwzięcie, podobnie jak łączące ich uczucie, skazane jest na niepowodzenie. Niewątpliwie ogród Chilmiego pielęgnowany przez Uriego w *Chiuch ha-gdi* pełni podobną funkcję symboliczną – jest

¹⁰⁴ Nurith Gertz, *Sipur me-ha-sratim: siporet israelit we-ibudeja le-kolnoa*, Bejt ha-hocaa le-or szel ha-Uniwersita ha-Ptucha, Tel Awiw, 1993, s. 338.

¹⁰⁵ Loshitzky, *Identity Politics*, s. 122-123.

wyrazem marzenia o pokojowej koegzystencji, o wspólnej pracy na rzecz lepszej przyszłości dla obu narodów na tej samej ziemi. Jednak również tutaj, podobnie jak w filmie *Chamsin*, tragiczna śmierć jednego z bohaterów uniemożliwia urzeczywistnienie tego marzenia.

*

Jak widać we wszystkich pięciu analizowanych tutaj filmach, miejsce akcji odgrywa niezwykle znaczącą rolę. Jest ono jakby kolejnym bohaterem, który doprowadza do spotkania między Żydem/Żydówką a Arabem/Arabką. Dzięki temu, że miejsce to ma swoje wyraźne granice i bohaterowie pozostają w nim w odosobnieniu, możliwe staje się to, co – jak zdają się zakładać analizowane dzieła – nie byłoby możliwe, gdyby postaci spotkały się w naturalnym społecznym otoczeniu. Tylko izolacja bohaterów pozwala na ich spotkanie, rozmowę i rodzące się z nich wzajemną solidarność i przyjaźń. Izolacja ta nie może być jednak wyłącznie przestrzenna. Filmy pokazują, że aby nawiązała się między bohaterami więź, także związki łączące ich z ich wspólnotami narodowymi, społecznościami, z których się wywodzą, muszą być w pewien sposób osłabione.

3.2. Inni, więc podobni

Nurith Gertz i Yael Munk izraelskie kino polityczne lat 80-tych określały mianem „kina obcego i odmieńca” (*ha-kolno 'a szel ha-zar we-ha-charig*)¹⁰⁶. W ten sposób zwróciły uwagę na szczególnie istotny aspekt tego okresu w izraelskiej kinematografii, który Ella Shohat niesłusznie redukowała do „palestyńskiej fali”. Palestyńczyk nie jest bowiem jedynym bohaterem, dotychczas pomijanym, którego kino w latach 80-tych wysunęło na pierwszy plan. Jak tłumaczą Gertz i Munk, istotą przewrotu, jaki nastąpił w izraelskiej kinematografii po wojnie Jom Kipur, było przeniesienie zainteresowania z postaci sabry na bohaterów stanowiących dla niego „Innego” – Palestyńczyka, nowego imigranta, szaleńca oraz kobietę¹⁰⁷.

W analizowanych tu filmach, zarówno tych z lat 80-tych, jak i tych z początku XXI wieku, porozumienie między bohaterami w dużej mierze możliwe jest dzięki temu, że obaj/obie należą do kategorii Innego, odmieńca. To właśnie ich społeczna alienacja, równoległe z opisaną powyżej izolacją przestrzenną, pozwala im na odnalezienie łączących ich podobieństw i stworzenie więzi.

¹⁰⁶ Gertz, Munk, *Be-Mabat le-achor*, s. 112-131.

¹⁰⁷ Tamże, s. 112.

3.2.1. Arab i „gorszy Żyd”

Jak zostało już wspomniane w rozdziale pierwszym, do końca lat 80-tych centralnym bohaterem izraelskiej kinematografii był sabra, „nowy Hebrajczyk” – Żyd urodzony w Ziemi Izraela, z pochodzenia Aszkenazyjczyk, ale wyzbyty kompleksów i lęków Żyda z diaspory, mężczyzna, cechujący się siłą fizyczną. Pozornie jego najbardziej oczywistym „Innym” powinien być Arab. Niemniej jednak większość cech charakterystycznych sabry jako koncepcji kulturowej zbudowana została nie w opozycji do Araba, ale w opozycji do Żyda z diaspory. Ten ostatni traktowany był z pogardą i prezentowany jako słabszy, załęczony, bierny, przygnieciony przez własne kompleksy i traumy, a ponadto nie posiadający silnej więzi z ziemią i nie władający w dostateczny sposób językiem hebrajskim¹⁰⁸.

Takim bohaterem jest Hirsz, jeden z żołnierzy z izraelskiego oddziału w filmie *Avanti popolo*. Podczas rozmowy przy ognisku między Izraelczykami a Chaledem i Rasanem okazuje się, że Hirsz pochodzi z Rumunii. Mieszka w Tel Awiwie, w przeciwieństwie do Daniego, który jako typowy sabra wychował się w kibucu. Życiowym marzeniem Hirsza było aktorstwo, jednak nie mógł go zrealizować z powodu posługiwania się hebrajskim ze zbyt silnym rumuńskim akcentem. Hirsz doświadcza pogardy ze strony dowódcy swojego oddziału, Poznera, co powoduje u niego widoczną frustrację. Właśnie dlatego Hirsz budzi sympatię Chaleda. Nie tylko łączy ich miłość do teatru i aktorstwa. Obaj doświadczyli również marginalizacji. Chaled, choć pracuje jako aktor, skarży się, że od lat nie dostaje ról, o jakich marzy. Gdy wreszcie po raz pierwszy dostał szansę odgrywania bohatera pierwszoplanowego, przypadła mu w udziale rola Żyda, Shylocka z *Kupca weneckiego*. Z tego powodu wśród kolegów z teatru w Kairze zyskał przydomek „Żyd”. Zarówno Hirsz, jak i Chaled nie mogą w pełni zrealizować swoich aspiracji i doświadczają pogardy ze strony ludzi, wśród których żyją i pracują.

Obok europejskiego imigranta kolejnym „Innym” dla sabry jest Żyd orientalny. Jak zostało już wspomniane w poprzednim rozdziale, złożona tożsamość Żydów pochodzących z krajów arabskich przez kilka dekad nie znajdowała adekwatnego odzwierciedlenia w kinematografii izraelskiej. Filmy z gatunku *burekas*, w większości tworzone przez Aszkenazyjczyków, w dużej mierze utrwały stereotypy dotyczące Żydów orientalnych. Nieliczne przypadki bardziej pogłębionego przedstawienia ich życia w społeczeństwie izraelskim były dziełem twórców, którzy sami pochodzili z krajów arabskich, jak na

¹⁰⁸ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 36-37.

przykład wspomniany już Mosze Mizrahi.

Postawy Żydów orientalnych wobec konfliktu izraelsko-palestyńskiego były również przedmiotem uproszczeń i stereotypizacji. Nienawiść do Arabów postrzegana była jako naturalny element ich tożsamości. Tymczasem, jak twierdzi Ella Shohat, nieufność Żydów orientalnych wobec Arabów i ich masowe zwrócenie się w stronę prawicy pod koniec lat 70-tych nie były przejawem „naturalnych” skłonności zakorzenionych w tożsamości, ale raczej wynikiem burzliwych wydarzeń towarzyszących powstaniu Izraela oraz efektem społeczno-ekonomicznej polityki izraelskiego lewicowego establishmentu. Po pierwsze, działania syjonistów i powstanie Izraela spowodowały gwałtowne reakcje w całym świecie arabskim, sprawiając, że Żydzi orientalni znaleźli się w sytuacji egzystencjalnego zagrożenia w swoich krajach, a ostatecznie zmuszeni byli je opuścić wbrew własnej woli. Z kolei po przybyciu do Izraela stali się zmarginalizowaną częścią społeczeństwa i byli traktowani jak niewykwalifikowana siła robocza. Powodowało to, że często Żydzi orientalni i Palestyńczycy znajdowali się na izraelskim rynku pracy w sytuacji silnej konkurencji. Ella Shohat utrzymuje, że to właśnie te czynniki, nie zaś „naturalna nienawiść do Arabów”, leżały u źródeł nieufności Żydów orientalnych wobec Palestyńczyków oraz ich sympatii prawicowych¹⁰⁹. W tym ujęciu dwie zmarginalizowane i wydziedziczone grupy trwały w konflikcie, za który w rzeczywistości odpowiedzialny był aszkenazyjski establishment.

Podobną wizję stosunków między poszczególnymi grupami w izraelskim społeczeństwie w metaforyczny sposób ukazuje film *Meachorej ha-soragim*. Nad przedstawionym w filmie więzieniem kontrolę sprawują Aszkenazyjczycy, natomiast osadzonymi są w większości Palestyńczycy i Żydzi orientalni. Napięcie i wzajemna nieufność pomiędzy dwiema grupami więźniów są bardzo silne. Władze więzienia wykorzystują ten konflikt, a także dodatkowo go podsycają, gdy jest to dla nich dogodne, zgodnie z klasyczną zasadą *divide et impera*. Aby wydostać się z zamkniętego kręgu wzajemnej przemocy, więźniowie muszą uświadomić sobie, że faktyczna linia podziału w więzieniu nie przebiega między Arabami i Żydami, ale między osadzonymi a władzami więzienia.

Na podstawowym poziomie to, co łączy wszystkich więźniów, to wspólnota losu. Jakkolwiek mogliby się między sobą różnić, wszyscy oni znaleźli się na marginesie społeczeństwa i zostali od niego odizolowani, zamknięci. Ich codzienność rządzi się tymi

¹⁰⁹ Shohat, *Israeli Cinema*, s. 242-243.

samymi więziennymi prawami. Łączą ich także te same potrzeby i te same naturalne tęsknoty – za bliskimi i za wolnością. Z kolei brutalny sposób zarządzania więzieniem powoduje, że osadzonych łączyć zaczyna również wspólnota ucisku, a gdy jednoczą swoje siły i rozpoczynają strajk – także wspólnota oporu.

Te trzy kolejne poziomy wspólnoty manifestują się w filmie w trzech kluczowych scenach. Łączącą więźniów wspólnotę losu, pragnień i tęsknot po raz pierwszy wyraźnie dostrzegamy w scenie festiwalu muzycznego. Po sekwencji scen, w których obie grupy więźniów – Żydzi i Palestyńczycy – okazują sobie wrogość i agresję, widzimy ich zgromadzonych w jednej sali, słuchających wspólnie piosenki Ha-Zamira – jednego z więźniów żydowskich, który zakwalifikował się do ogólnokrajowego festiwalu muzycznego. Jego występ, nagrywany przez izraelską telewizję, budzi emocje zarówno Żydów, jak i Palestyńczyków. Napisana i wykonywana przez Ha-Zamira piosenka *Tni li jad* mówi o samotności, pragnieniu wolności, tęsknocie za domem i ukochaną kobietą. Zbliżenia twarzy poszczególnych postaci w czasie występu pokazują ich poruszenie, a entuzjastyczne brawa i gratulacje, jakie Ha-Zamir otrzymuje od wszystkich więźniów, dowodzą, że w swojej piosence był wyrazicielem ich wspólnych odczuć.

Wspólnota losu, którą więźniowie odczuli słuchając piosenki Ha-Zamira, nie wystarcza jednak, by wytworzyła się między nimi prawdziwa solidarność. Jeszcze w tej samej scenie dochodzi do kolejnej gwałtownej kłótni między więźniami palestyńskimi i żydowskimi. Dopiero uświadomienie sobie, że w równym stopniu są oni ofiarami manipulacji i bezwzględnej brutalności ze strony władz więzienia, pozwala im naprawdę się zjednoczyć we wspólnocie oporu. Najlepiej wyraża to scena, w której Uri i Isam rozpoczynają strajk głodowy. Stojąc obok siebie, jednocześnie rzucają na ziemię tace z posiłkiem, dając przykład pozostałym więźniom. To wspólne, jednoczesne zainicjowanie oporu pokazuje, że Uri i Isam stali się dla siebie nawzajem równorzędnymi partnerami, walczącymi ramię w ramię we wspólnej sprawie, w obliczu której wszystko to, co dotychczas ich dzieliło, przestało mieć znaczenie. W tej samej scenie Uri wygłasza monolog, w którym winą za swoją kryminalną przeszłość obciąża sytuację społeczną, w jakiej wzrastał od dzieciństwa:

בגיל 13 אפשר היה כבר לפתוח ספרייה עירונית מהתיקים שהיו לי במשטרה. למה? למה? כי מהמקום שממנו אני בא, הדרך היחידה להישאר חופשי זה היה לשדוד את הכבוד שלך בחזרה.

Gdy miałem 13 lat, można już było otworzyć miejską bibliotekę z teczkami, jakie na mój temat miała policja. Dlaczego? Dlaczego? Bo w miejscu,

z którego pochodzę, jedynym sposobem, by pozostać wolnym, było ukraść z powrotem swoją godność.

W świetle tych słów Uriego ucisk, jakiego doświadczają więźniowie, jest więc przedłużeniem ucisku, którego doświadczali będąc jeszcze na wolności. Zgodnie z optyką filmu, zarówno żydowskich, jak i palestyńskich więźniów do miejsca, w którym się znaleźli, doprowadziła błędna polityka establishmentu. Palestyńczyków do terroru pchnęła polityka okupacji, a Żydów orientalnych do przestępstwa – polityka społeczno-ekonomiczna, która uczyniła z nich grupę zmarginalizowaną, często zamieszkującą tzw. „miasta rozwojowe” (*ajarat pituach*), gdzie młodzież pozbawiona była prawdziwych perspektyw.

Dlatego właśnie więźniów połączyć może wspólny opór, który przybiera pokojową formę strajku głodowego. Ci, którzy wcześniej uwikłani byli we wzajemną przemoc, odrzucają ją zarówno w stosunku do siebie, jak i w stosunku do władz więzienia.

Ostatecznie te dwie płaszczyzny wspólnoty – więziennego losu i tęsknoty za wolnością i bliskimi z jednej strony oraz ucisku i oporu wobec niego z drugiej – splatają się w scenie finałowej. Władze więzienia, by skłonić Isama do przerwania strajku, co w konsekwencji złamałoby również opór pozostałych więźniów, sprowadzają jego żonę, której nie widział od dziesięciu lat, oraz syna, którego miałby spotkać po raz pierwszy w życiu. Choć dotychczas więźniowie starali się wzajemnie umacniać w oporze, tym razem wszyscy solidarnie zdają się zachęcać Isama, by spotkał się z żoną i synem, a tym samym złamał strajk. Wyrażają w ten sposób głębokie zrozumienie dla jego tęsknoty i nie oczekują od niego, by zaprzepaścił tę jedyną szansę na spotkanie. Mimo tak otwartego przyzwolenia ze strony współwięźniów Isam nie ulega pokusie – wychodzi do żony tylko po to, żeby powiedzieć jej, aby wracała do domu. Gdy idzie z powrotem do swojej celi, pozostali więźniowie wspólnie nucą piosenkę *Tni li jad*. Prosty utwór, który w scenie festiwalu wyrażał łączące więźniów naturalne tęsknoty i dążenia, w scenie finałowej staje się hymnem ich wspólnego oporu wobec ucisku, okrucieństwa i manipulacji, których dopuszczają się wobec nich władze więzienia.

*

Motyw społecznej alienacji Żyda orientального, która pomaga mu nawiązać przyjaźń z Palestyńczykiem, pojawia się również w filmie *Chiuch ha-gdi*, choć nie odgrywa tam tak silnej roli, jak w *Meachorej ha-soragim*. Tu również bohater żydowski, Uri, pochodzi

z rodziny Żydów orientalnych, jednak w przeciwieństwie do Uriego z *Mechojer hasoragim*, wydawać by się mogło, że dobrze odnalazł się w społeczeństwie izraelskim rządzonego przez Aszkenazyjczyków. Aszkenazyjczykami są zarówno jego żona, Szosz, jak i jego najlepszy przyjaciel, Kacman. Jednak swoboda, z jaką odnajduje się w towarzystwie Palestyńczyka Chilmiego, wskazuje, że przy nim Uri odnajduje głębsze, zapomniane korzenie własnej tożsamości. Szczególnym tego wyrazem jest wspólne słuchanie przez Uriego i Chilmiego piosenek Fajruz, libańskiej piosenkarki niezwykle popularnej w świecie arabskim. Uriemu przywodzą one na myśl jego zmarłego dziadka, który także był wielbicielem Fajruz. Choć w filmie wątek ten jest jedynie zasygnalizowany, to jednak odbiorca znający również powieść Dawida Grosmana, na motywach której powstał film, zdaje sobie sprawę, że dziadek był dla Uriego najbliższym, najbardziej kochanym członkiem rodziny. Starzec Chilmi, snujący po arabsku swoje fantastyczne opowieści i słuchający Fajruz, niewątpliwie przypomina Uriemu dziadka, a bliskość, jaka tworzy się między bohaterami, jest dla Uriego jak symboliczny „powrót do domu”.

3.2.2. Marzyciel i szaleniec

Przyjaźń między Urim i Chilmim w filmie *Chiuch ha-gdi* nie opiera się jednak wyłącznie na zakorzenieniu tożsamości Uriego w kulturze arabskiej. Tym, co w największym stopniu definiuje bohaterów filmu, nie jest bowiem ich kulturowa czy narodowa tożsamość. Bohaterowie filmu dzielą się przede wszystkim na tych, którzy są mocno osadzeni w swoich wspólnotach i na tych, którzy się w nich nie odnajdują bądź też zostali przez nie odrzuceni, odizolowani. Zarówno Uri, jak i Chilmi nie są wtopieni w swoje wspólnoty, nie są w nich również w pełni akceptowani. Ekscentryczne zachowanie Chilmiego jest przez mieszkańców rodzinnej wioski uznawane za oznakę obłądu. Nie akceptują oni jego inności. Chilmi żyje więc w odosobnieniu, w swojej jaskini z dala od wioski, ponieważ został odrzucony. Jest to jednak również jego własny wybór. Nie zgadza się on bowiem na logikę konfliktu, jaka opanowała otaczający go świat – zarówno Izraelczyków, jak i Palestyńczyków. Właśnie na tej płaszczyźnie odnajduje porozumienie z Urim.

Choć Uri, w przeciwieństwie do Chilmiego, wydaje się być doskonale zintegrowany ze swoją wspólnotą – służy w armii, przyjaźni się z głównodowodzącym oficerem Kacmanem, cieszy się powszechnym szacunkiem – to jednak wyznawane przez niego idee i jego postawa życiowa stopniowo zaczynają budować nieprzekraczalną barierę pomiędzy nim i jego otoczeniem. Gdy w pierwszej scenie filmu wygłasza krótkie

przemówienie do mieszkańców arabskiej wioski, w którym daje wyraz swojej wierze w „okupację oświeconą”, wydaje się, że przemawia w imieniu wszystkich izraelskich żołnierzy. Szybko jednak okazuje się, że tylko on jest bezwarunkowo oddany swoim ideałom, podczas gdy Kacman i inni łatwo od nich odchodzą, gdy, jak sądzą, sytuacja ich do tego zmusza. Wraz z rozwojem akcji coraz częściej dochodzi do sporów pomiędzy Urim a Kacmanem i pozostałymi żołnierzami.

Niezgoda Uriego i Chilmiego na uczestniczenie w łańcuchu przemocy staje się barierą dzielącą ich nie tylko od ich wspólnot narodowych, ale również od ich najbliższych. Adoptowany syn Chilmiego, Jazdi, najbliższa mu osoba na świecie, przyłącza się do palestyńskich bojowników walczących zbrojnie przeciwko izraelskiej okupacji. Chilmi przytacza Uriemu rozmowę, jaką w związku z tym odbył z synem:

חילמי: אין דרך לנצח אותם בכוח.

יזדי: אז איך? בחלומות?

חילמי: בשתיקה, בשתיקה אחד גדולה.

יזדי: לא יועיל. הם מבינים רק את שפת הכוח.

חילמי: זו תהיה מלחמה אחרת, ארוכה וקשה, וכלי הנשק יהיה העקשנות והסבלנות והכי

חשוב החולשה האין סופית. הם לא יעמדו בכך. תעמדו?

Chilmi: Nie uda się pokonać ich siłą.

Jazdi: Czym wobec tego? Marzeniami?

Chilmi: Milczeniem, jednym wielkim milczeniem.

Jazdi: To nie pomoże. Oni rozumieją jedynie język siły.

Chilmi: To będzie inna wojna, długa i trudna, a bronią w niej będą upór, cierpliwość, a co najważniejsze nieskończona słabość. Nie sprostają temu, czyż nie?

Z kolei Uri, obserwując brutalne metody, jakie jego najlepszy przyjaciel Kacman stosuje wobec palestyńskiej ludności, bezkutecznie próbuje mu przypomnieć, że nie tak widzieli kiedyś sens obecności izraelskich wojsk na terytoriach okupowanych:

אורי: "ממשל נאור" זוכר?

קצמן: זוכר הכול יותר מדי. יש רעיון ויש מציאות. יש תן וקח. יש מקל ויש גזר. אם הם יהיו

בסדר, אנחנו נהיה בסדר ולהפך. אחרת... אנחנו חוזרים לפולניה.

Uri: Pamiętasz „oświecone rządy”?

Kacman: Pamiętam wszystko aż nazbyt dobrze. Jest idea i jest rzeczywistość. Jest daj i bierz. Jest kij i jest marchewka. Jeśli oni będą w porządku, my też będziemy w porządku i na odwrót. Bo inaczej... wracamy do Polski.

Zarówno Jazdi, jak i Kacman twierdzą, że siła jest jedynym rozwiązaniem, że tylko taki „język” rozumie druga strona. Choć stoją po przeciwnych stronach barykady, łączy ich właśnie język siły, mówią używając podobnych argumentów, podobnych haseł. Ponadto dla Kacmana okazanie słabości wobec wroga byłoby symbolicznym powrotem do diaspory, gdzie Żyd musiał się bronić i uciekać. Tymczasem Chilmi i Uri uparcie wierzą, że przemoc nie jest rozwiązaniem i że właśnie postawa pokojowa może „rozbroić” przeciwnika.

O tym, że Uri i Chilmi są wyobcowani ze swoich wspólnot i na tej właśnie płaszczyźnie może nawiązać się między nimi specyficzna więź, świadczy już zastosowany w pierwszej scenie zabieg rodem z realizmu magicznego. Choć ich pierwsze spotkanie następuje w samym środku wioski, pośród mieszkańców i żołnierzy, gdy Uri i Chilmi stają naprzeciw siebie, wszyscy otaczający ich ludzie nagle znikają, tak jakby dwójka bohaterów pozostała na placu zupełnie sama.

Po tym pierwszym spotkaniu Uri staje się częstym gościem jaskini Chilmiego. W swoich rozmowach wzajemnie wprowadzają się do swoich wewnętrznych światów – Chilmi opowiada Uriemu historię swojego życia, w której fantazja miesza się z rzeczywistością, Uri z kolei opowiada Chilmiemu o swoim przyjacielu Kacmanie i swojej żonie Szosz. Choć bohaterowie nie zawsze się rozumieją, słuchają się nawzajem. Podczas gdy w wiosce konflikt pomiędzy arabską ludnością a izraelską władzą okupacyjną zaostrza się, jaskinia Chilmiego pozostaje spokojnym azylem, gdzie Arab i Żyd mogą rozmawiać ze sobą tak, jakby otaczająca ich rzeczywistość przemocy nie dotykała ich w żaden sposób.

Ta iluzja zostaje jednak zburzona, gdy obaj bohaterowie doświadczają straty. Zaangażowany w palestyńską walkę z okupantem adoptowany syn Chilmiego, Jazdi, zostaje zastrzelony. Z kolei Uri doznaje podwójnego zawodu. Po pierwsze, dowiaduje się o romansie łączącym jego żonę Szosz i jego najlepszego przyjaciela Kacmana. Po drugie, okrutne metody, które Kacman stosuje wobec okupowanej ludności palestyńskiej, ostatecznie uświadamiają Uriemu, że jego przyjaciel porzucił ideały „rządów oświeconych”, które dawniej wspólnie wyznawali.

Poczucie straty – u Chilmiego wywołane śmiercią syna, u Uriego zdradą

doświadczoną ze strony żony i przyjaciela – staje się jednak kolejnym elementem spajającym przyjaźń bohaterów. Chilmi i Uri stają się dla siebie wzajemnie jak rodzina, którą obaj bezpowrotnie utracili.

Niezgoda na rzeczywistość konfliktu, śmierci i zdrady doprowadza bohaterów do desperackiego kroku – Uri zawiadamia Kacmana przez radio, że został porwany przez Chilmiego i że warunkiem jego uwolnienia jest wycofanie się żołnierzy izraelskich ze wszystkich terenów okupowanych. W przypadku niespełnienia ultimatum Chilmiego, Uri zginie. Pomysł Chilmiego i Uriego wydaje się całkowicie nieracjonalny. Dwóch ludzi nie może zmusić całej armii, by wycofała się z okupowanego terytorium. A jednak jest to pomysł w doskonały sposób odzwierciedlający różnicę między Chilmim i Urim z jednej strony, a pozostałymi bohaterami z drugiej. Postawa moralna Chilmiego i Uriego jest zdecydowana i bezkompromisowa. Trafnie ujmuje to Kacman mówiąc:

הם מדברים על ערכים מוחלטים. הצבא חייב לסגת מכל השטחים. אם לא, אורי ימות. הם דורשים את הצדק המוחלט.

Oni mówią o wartościach absolutnych. Wojsko musi wycofać się ze wszystkich terytoriów [okupowanych]. Jeśli nie, Uri umrze. Oni żądają absolutnej sprawiedliwości.

Kacman rozumie, że ultimatum jest wynikiem „zmowy” bohaterów, że tak naprawdę stoją oni po tej samej stronie frontu. A jednak przeczuwa również, że, choć Chilmi nie chce zabić Uriego, a Uri nie chce umierać, ich bezkompromisowy idealizm może sprawić, że groźba zostanie spełniona. Chcąc temu zapobiec, Kacman przychodzi do jaskini Chilmiego. Jednak gdy próbuje wyrwać Palestyńczykowi pistolet, w wyniku szamotaniny pada strzał, który zabija Uriego.

Finał filmu jest jedną spośród głównych różnic pomiędzy książkowym pierwowzorem *Chiuch ha-gdi* a jego kinową adaptacją. W powieści to Kacman ginie z ręki Chilmiego. Twórcy filmu decydując się na inne zakończenie stawiają wyraźną tezę, że dwójka bohaterów wyznających „wartości absolutne”, marzenia graniczące z szaleństwem, musi za to zapłacić cenę absolutną – Uri umiera, zastrzelony z pistoletu trzymanego przez Chilmiego, który w ten sposób odbiera życie przyjacielowi, najbliższej osobie, jaka mu pozostała. W ostatniej scenie widzimy, jak opuszcza swoją jaskinię i odchodzi w nieokreślonym kierunku. Choć zawsze był wyrzutkiem, oddala się od świata jeszcze bardziej. Ani Uri, ani Chilmi nie mogli bowiem pozostać w świecie, którego wartości

i normy były tak odległe od „sprawiedliwości absolutnej”, w którą obaj wierzyli.

3.2.3. Bycie Arabem jako choroba

Alienacja Jonatana, bohatera filmu *Arawim rokdim: zehut szeula*, wynika z jego niepełnosprawności. Wskutek nieuleczalnej, postępującej choroby musi on poruszać się na wózku inwalidzkim, co uniemożliwia mu prowadzenie takiego życia, jakie jest udziałem jego rówieśników. Poczucie odmienności powoduje, że Jonatan jeszcze bardziej wycofuje się, a ostatecznie rezygnuje z nauki w szkole. Jego życie toczy się przede wszystkim w bezpiecznym azylu jego pokoju. Do tego azylu dopuszcza jednak Ejada.

Ejad również doświadcza społecznej alienacji. Najpierw trafia do elitarnej żydowskiej szkoły, w której jest jedynym arabskim uczniem. W szkole pozostali uczniowie na wiele sposobów i w wielu sytuacjach dają mu odczuć jego inność. Śmieją się z jego wymowy, gdy początkowo nie potrafi wyartykułować herbajskiej głośki *pej* (choć sami notorycznie przekręcają jego imię). Wyśmiewają jego sposób ubierania się. Niektórzy spośród nich okazują mu jawną wrogość, a nawet są wobec niego agresywni. Alienacja i poczucie odmienności Ejada nie jest jednak wyłącznie skutkiem złośliwości czy niechęci części uczniów. Funkcjonując w społeczeństwie izraelskim bohater na wiele różnych sposobów przekonuje się, że nie ma w nim miejsca dla jego arabskiej tożsamości. Podczas lekcji historii czy literatury perspektywa Ejada znacząco różni się od perspektywy pozostałych uczniów, będąc jednak w mniejszości (w zasadzie jednoosobowej) ma on trudności z jej wyrażaniem. Poruszając się po żydowskiej Jerozolimie doświadcza upokorzeń ze strony żołnierzy, którzy zatrzymują go i legitymują bez wyraźnego powodu, wyłącznie dlatego, że jest Arabem. Wreszcie fakt ten staje również na przeszkodzie jego miłości do Naomi, koleżanki z klasy, której rodzice nie są w stanie zaakceptować związku córki z Arabem. Po krótkim okresie spotykania się z Ejadem w tajemnicy przed rodzicami dziewczyna sama decyduje się zakończyć związek, ponieważ dostaje przydział do elitarnej jednostki wojskowej, gdzie kontakty z „mniejszością” są niepożądane. Co znamienne, w momencie zerwania dziewczyna ubrana jest w mundur wojskowy. Tak jak w *Avanti popolo* odrzucenie przez żołnierzy egipskich broni i części umundurowania było symbolicznym wyjściem ze świata podziałów narodowościowych i wejściem w świat „ogólnoludzki”, tak w *Arawim rokdim* założenie przez Naomi munduru buduje barierę nie do pokonania między nią i Ejadem.

Nie czując się „u siebie” w świecie żydowskim, z czasem Ejad zaczyna również

odczuwać wyobcowanie w swoim domu rodzinnym. W miarę jak jego więzi z Naomi, Jonatanem i Edną się umacniają, coraz trudniej jest mu się identyfikować z wrogim nastawieniem jego bliskich wobec Żydów. W jednej ze scen rodzina Ejada obserwuje lecące w kierunku izraelskich miast pociski wystrzeliwane przez Irak podczas wojny w Zatoce Perskiej w 1991 r. Gdy kolejne pociski spadają, ojciec Ejada, jego babcia i bracia wiwatują na cześć Saddama Husajna. Tymczasem zaniepokojony Ejad próbuje dodzwonić się do Naomi, by upewnić się, że jest bezpieczna.

Ejad znajduje się więc pomiędzy dwoma światami i w żadnym nie może się w pełni odnaleźć. Jego tożsamość jest rozdarta. Z jednej strony jako Palestyńczyk nie jest w pełni akceptowany w świecie żydowskim, z drugiej nie identyfikuje się z wrogością, jaką jego bliscy odczuwają wobec Żydów. Jedynym miejscem, w którym doświadcza pełnej akceptacji i zrozumienia będąc sobą, jest dom Edny i Jonatana.

Podobieństwo łączące Ejada i Jonatana, jako jednostki społecznie wyalienowane, dostrzega sam Jonatan już na początku ich znajomości. Wskazuje Ejadowi na to podobieństwo w charakterystyczny dla siebie, gorzki, ironiczny sposób, porównując jego arabskie pochodzenie do swojej własnej nieuleczalnej choroby. Gdy chłopcy spotykają się po raz pierwszy, Ejad niepewnie pyta Jonatana:

איאד: אתה נולדת ככה?

יונתן: ואתה נולדת ככה?

איאד: איך?

יונתן: ערבי. זה מידבק?

Ejad: Urodziłeś się taki?

Jonatan: A Ty się taki urodziłeś?

Ejad: Jaki?

Jonatan: Arabem. To zaraźliwe?

Jonatan wypowiada te słowa z całkowitą powagą, a pytając, czy arabskość Ejada jest zaraźliwa, gwałtownie odsuwa się od niego na swoim wózku inwalidzkim. Ejad jest zupełnie zbity z tropu, ale wybuch śmiechu Jonatana pozwala już po chwili przełamać lody między chłopcami.

Kolejny raz podobny żart pojawia się, gdy chłopcy są już bliskimi przyjaciółmi. Ejad dobrze zna specyficzne poczucie humoru Jonatana i potrafi posługiwać się tą samą konwencją:

יונתן: אצל אבא שלי התחילו הסימנים כשהוא היה בן 35. אני הייתי בן 5. זה בכלל לא מחלה תורשתית. אבל אצלך הבעיה היא תורשתית.

איאד: ברור. ההורים שלי ערבים.

יונתן: שמע, תכלס אנחנו דומים, אני ואתה. שנינו קורבנות של הסטטיסטיקה, לא ככה?
איאד: מה קרה לך? דווקא הכי כיף להיות מיוחד. נדיר כזה.

Jonatan: U mojego ojca objawy pojawiły się, kiedy miał 35 lat. Ja miałem pięć. To nawet nie jest choroba dziedziczna. Ale u ciebie problem jest dziedziczny.

Ejad: Jasne. Moi rodzice są Arabami.

Jonatan: Słuchaj, w sumie jesteśmy do siebie podobni, ja i ty. Obaj jesteśmy ofiarami statystyki, czyż nie?

Ejad: Co z tobą? Właśnie najfajniej jest być wyjątkowym. Takim rzadkim okazem.

Bycie „rzadkimi okazami” jest właśnie tym, co pomogło stworzyć bohaterom tak silną relację. Obaj doświadczyli bycia „odmieńcami” i dlatego mogą się zrozumieć i odczuwać wzajemną empatię. Jonatan wspiera Ejada w trudnościach, jakie ten przeżywa w swoim związku z Naomi. Z kolei Ejad pielęgnuje Jonatana, gdy jego choroba coraz bardziej postępuje – czuwa przy jego łóżku, czyta mu, a nawet go myje. Bohaterowie stają się dla siebie jak bracia.

3.2.4. Kobiety w świecie mężczyzn

Tym, co znacząco odróżnia film *Ec limon* od pozostałych analizowanych w tym rozdziale filmów, jest fakt, że głównymi bohaterkami są kobiety. Nie jest to bynajmniej fakt trywialny.

Po pierwsze, dowodzi on głębokich przemian, jakie w ostatnich latach nastąpiły w izraelskiej kinematografii. Jeszcze do niedawna rola kobiety w filmach poświęconych konfliktowi izraelsko-palestyńskiemu, czy szerzej izraelsko-arabskiemu, była marginalna. W typowym kinie wojennym (nie tylko izraelskim) kobiety uosabiały domowe ognisko będące kontrapunktem dla zdominowanego przez mężczyzn pola bitwy lub były przedstawiane jako bierne ofiary konfliktu. Taka właśnie była rola kobiety w izraelskim kinie narodowo-heroicznym. Z kolei w kinie politycznym lat 80-tych kobiecie przypisana została rola kochanki, która, tworząc romantyczny związek z „wrogiem”, staje się

uosobieniem marzenia o pokoju i współistnieniu¹¹⁰. Tę funkcję „romantycznego mostu” pełniła niemal zawsze kobieta żydowska, która wiązała się z Palestyńczykiem. Kobieta palestyńska była natomiast w kinie izraelskim praktycznie nieobecna¹¹¹. Dopiero XXI wiek przyniósł filmy poświęcone konfliktowi izraelsko-arabskiemu, w których kobiety, zarówno Żydówki jak i Arabki, są postaciami pierwszoplanowymi, aktywnie działającymi podmiotami, których rola nie ogranicza się do funkcji seksualnej i romantycznej. Obok analizowanego tu filmu *Ec limon* za przykład posłużyć mogą również: *Ha-kala ha-surit* (Syryjska narzeczona, 2004) także w reżyserii Erana Riklisa, *Ezor chofshi* (2005) Amosa Gitaja, *Bejn ha-olamot* (2016) Miji Chataw oraz ostatni film Erana Riklisa *Schronienie* (2017).

Po drugie właśnie na fakcie, że główne bohaterki filmu *Ec limon* są kobietami, zbudowane zostało szczególne podobieństwo pomiędzy nimi. W swoich „równoległych” światach, pozornie tak od siebie odmiennych, Mira i Salma muszą stawić czoła wielu podobnym wyzwaniom, takim jak macierzyństwo, samotność, trudności w relacjach z mężczyznami, których kochają, a wreszcie marginalizacja i brak pełnej podmiotowości w środowiskach, w których żyją.

Obie bohaterki będąc matkami doświadczają bólu opuszczenia przez swoje dorosłe już dzieci. W jednej z pierwszych scen Salma przygotowuje się na odwiedzinę córki i jej rodziny, jednak w ostatniej chwili córka odwołuje wizytę. Ostatecznie Salma siedzi przy stole sama i je obiad spoglądając na wiszące na ścianie rodzinne fotografie. Z kolei syn Salmy, Naser, mieszka w Waszyngtonie i rzadko rozmawia z matką. Także córka Miry, Sigi, mieszka w Waszyngtonie. Matka i córka rozmawiają ze sobą sporadycznie. Mira czuje się bardzo samotna i żałuje, że ma tylko jedno dziecko. W jednej ze scen wyznaje, że nie była to jej decyzja:

הלואי שהייתה לי עוד סיגי אחת בבית. ישראל אף פעם לא הסכים לאמץ עוד ילד. (...) לפעמים אני חושבת שכל השנים האלה אני בעצם מתאבלת על הילד שלא הכרתי. (...) בסוף נשארים עם חור בלב.

Chciałabym mieć jeszcze jedną Sigi w domu. Israel nigdy nie zgodził się, żebyśmy znów starali się o dziecko. (...) Czasami myślę, że przez te wszystkie lata tak naprawdę opłakuję dziecko, którego nigdy nie znałam. (...)

¹¹⁰ Harris, *Parallel Lives*, s. 87-88, 89-90.

¹¹¹ Wyjątek stanowi film *Geszer car meod*, gdzie romantyczna relacja nawiązuje się między żydowskim mężczyzną a palestyńską kobietą, Lajlą. Patrz: rozdział drugi.

Na koniec zostajemy z dziurą w sercu.

Salma i Mira nie tylko doświadczają opuszczenia, ale również niezrozumienia ze strony własnych dzieci. Ani Naser, ani Sigi nie rozumieją znaczenia konfliktu o sad. Gdy Salma dzwoni do Nasera, by opowiedzieć mu o sprawie, ten bagatelizuje problem i stara się namówić matkę, by przyjechała do niego, do Waszyngtonu i tam rozpoczęła nowe, wygodne życie:

מי צריך את הלימונים האלה. הם לא שווים את המאמץ מאז שאבא מת. (...) תעזבי את הלימונים ובואי לאמריקה. את תחיי פה כמו מלכה.

Komu potrzebne są te cytryny. Od kiedy tata umarł, nie są warte trudu. (...) Zostaw cytryny i przyjedź do Ameryki. Będziesz tu żyła jak królowa.

Naser nie rozumie, że sad jest całym życiem Salmy, jej dziedzictwem, tym, co pozostało jej po ojcu, a walka o niego jest walką o jej własną godność.

Podobne niezrozumienie znaczenia sadu i sporu o niego odbija się echem w słowach Sigi. Widząc Mirę pogrążoną w depresji, córka próbuje ją przekonać, że nie powinna przejmować się tą sprawą:

סיגי: די, זה סתם תקופה כזאת וזה יעבור. הכול בגלל הלימונים הטיפשיים האלה.
מירה: בגלל הלימונים הטיפשיים האלה כל הטעם של החיים שלי השתנה.

Sigi: Daj spokój, to tylko chwilowe, to przejdzie. Wszystko przez te głupie cytryny.

Mira: Te głupie cytryny zmieniły cały sens mojego życia.

Dziewczyna nie rozumie również potrzeby Miry, by być obecną w Sądzie Najwyższym podczas ostatecznej rozprawy i w ten sposób dać wyraz swojej solidarności wobec Salmy. Sigi staje po stronie ojca i jego kariery politycznej, której Mira mogłaby zaszkodzić. Sigi nie rozumie, że tylko pójście na rozprawę i danie dowodu przyjaźni wobec Salmy może wydobyć Mirę z depresji, w której się znalazła, ponieważ jej źródłem jest świadomość życia w kłamstwie i uczestniczenia w niesprawiedliwości. Mówiąc o tym, że „cytryny zmieniły cały sens jej życia” Mira próbuje przekazać córce, że dzięki konfliktowi o sad po raz pierwszy zobaczyła w nowym świetle swojego męża, jego działalność polityczną, ich relację i miejsce, jakie ona w niej zajmuje, a tym samym zmuszona została

przedefiniować to wszystko, co stanowiło dotychczas ramy jej życia. Sigi jednak nie przyjmuje tego do wiadomości i dlatego porozumienie między nią a matką nie jest możliwe.

Obie bohaterki doświadczają również bólu związanego z niemożnością zbudowania szczęśliwych związków z mężczyznami, których kochają. Małżeństwo Miry pozornie jest bardzo udane. Ona sama stara się w to wierzyć oraz przekonać o tym wszystkich wokoło. Z czasem jednak nie jest w stanie zamykać oczu na rzeczywistość. Jej męża, Israela niemalże nie ma w domu, małżonkowie nie rozmawiają ze sobą. Mira dostrzega również relację łączącą Israela i jego sekretarkę. Wreszcie, w wyniku pojawienia się sprawy sadu Mira widzi, że człowiek, którego kocha, jest zdolny do niesprawiedliwości i kłamstwa, a co więcej, zmusza ją, by i ona miała w nich swój udział.

W społeczności, w której żyje Salma, oczekuje się od niej, by przez szacunek dla pamięci zmarłego męża prowadziła samotne i skromne życie. Bohaterka zakochuje się jednak z wzajemnością w młodszym od siebie prawniku z Ramalli, który prowadzi jej sprawę przed izraelskimi sądami. Dzięki temu uczuciu w Salmę wstępuje nowa siła i optymizm, które pomagają jej w walce o sad. Jednak jej społeczność nie akceptuje tej relacji. Salma zostaje upomniana, a nawet zastraszona. Brak społecznego przyzwolenia nie jest jednak jedynym powodem, dla którego Salma nie może urzeczywistnić swoich pragnień. Niedługo po zakończeniu procesu Zijad żeni się z córką jednego z ministrów w rządzie Autonomii Palestyńskiej, co niewątpliwie może mieć dobry wpływ na rozwój jego kariery. Choć trudno wątpić w szczerść jego uczuć wobec Salmę, konformizm i pogoń za karierą okazują się silniejsze.

Obie bohaterki doświadczają więc bólu opuszczenia, zdrady i rozczarowania słabością charakterów mężczyzn, których pokochały.

Salmę i Mirę ogranicza społeczno-polityczny porządek, w jakim żyją, a przede wszystkim reprezentujący ten porządek mężczyźni: obie, choć w różny sposób, ograniczane są przez izraelskich żołnierzy i oficerów służb bezpieczeństwa. Salma musi się także borykać z barierami narzuconymi jej przez mężczyzn z jej własnej społeczności. Z kolei granice swobody wypowiedzi i działania Miry wyznacza interes polityczny jej męża. Film pokazuje bohaterki jako żyjące w świecie mężczyzn, rządzonym logiką podziału i konfliktu, podczas gdy one swoją postawą reprezentują wartości uniwersalne takie jak miłość, sprawiedliwość, prawda, poszanowanie praw i współczucie.

*

Pogardzany imigrant z Rumunii marzący o aktorstwie; orientalny Żyd, którego

bieda i brak perspektyw pchnęły do przestępstwa; marzyciel-pacyfista pragnący zamienić świat w kwitnący ogród; ciężko chory, poruszający się na wózku inwalidzkim nastolatek; zamknięta w domu kobieta pragnąca wyrwać się z życia pełnego kłamstw. Wszystkie te postaci bardzo różnią się od sabry, monumentalnego bohatera izraelskiego kina narodowo-heroicznego. Są to często ludzie wrażliwi, słabi, niezrozumiani, nieodnajdujący się w otaczającej ich rzeczywistości. Przypominają w tym nieco introwertycznych outsiderów znanych z kina Nowej Wrażliwości lat 60-tych i 70-tych. Historie przedstawionych tu bohaterów nie toczą się jednak w oderwaniu od kontekstu politycznego. Wręcz przeciwnie – są w ten konflikt uwikłani. Mimo to społeczna alienacja, którą przeżywają, pozwala im zdystansować się wobec zastanych podziałów i otworzyć się na przyjaźń z tymi, którzy teoretycznie stoją po drugiej stronie barykady, ale w rzeczywistości są takimi samymi ludźmi borykającymi się z podobnymi problemami.

3.3. *Zamiana ról*

Jak zostało dotychczas wykazane, pojawienie się więzi między bohaterami arabskim i żydowskim możliwe jest dzięki ich przestrzennej izolacji oraz alienacji społecznej. Sytuacja wyobcowania pozwala bohaterom spojrzeć na siebie wzajemnie nie jak na przeciwników w konflikcie politycznym, ale jak na ludzi borykających się z podobnymi życiowymi trudnościami. W ten sposób filmy relatywizują znaczenie tożsamości narodowych i etnicznych i koncentrują się na tym, co zakorzenione głębiej, w doświadczeniu ogólnoludzkim, i co może być elementem łączącym bohaterów pomimo istniejących między nimi różnic. Szczególnym sposobem na podważenie istotności narodowych tożsamości bohaterów i uwydatnienie fundamentalnych podobieństw między nimi jest zabieg zamiany ról. Jak pisze Nurith Gertz o kinie lat 80-tych:

היצירות הללו מנסות להציג את הערבי כיהודי ואת היהודי כערבי ובתוך כך לגלות שמאחורי המסכות הלאומיות קיימים בני-אדם, היכולים להיזכר זה עם זה בשפה כלל-אנושית על נושאים כלל-אנושיים¹¹².

Dzieła te próbują przedstawiać Araba jako Żyda i Żyda jako Araba i w ten sposób odkrywać, że za narodowymi maskami kryją się ludzie, zdolni do tego, by ze sobą dyskutować językiem ogólnoludzkim na ogólnoludzkie tematy.

Efekt wrażenia zamiany ról osiągany jest przez twórców analizowanych tu filmów

¹¹² Gertz, *Sipur me-ha-sratim*, s. 321.

na bardzo różne sposoby.

Najdosłowniej zamiana ról następuje w filmie *Arawim rokdim: zehut szeula*. Jak wskazuje już sam podtytuł, jeden z bohaterów „pożycza” tożsamość drugiego. Jonatan i Ejad orientują się w pewnym momencie, że istnieje pomiędzy nimi fizyczne podobieństwo. Podczas gdy choroba Jonatana postępuje, uniemożliwiając mu ostatecznie funkcjonowanie w społeczeństwie, Ejad na na każdym kroku przekonuje się, że jego życie w Izraelu byłoby nieporównanie prostsze, gdyby tylko był Żydem. Gdy, chcąc zatrudnić się w restauracji, dowiaduje się, że jako Arab nie ma szans na pracę kelnera i jedynym dostępnym dla niego zajęciem jest sprzątanie w kuchni, decyduje się „pożyczyć” tożsamość Jonatana. Jego życie rzeczywiście ulega znaczącej zmianie – zostaje zatrudniony jako kelner, spotyka się z życzliwością, nowi żydowscy koledzy zapraszają go na wspólne wyjścia integracyjne. Choć ani jego wygląd, ani zachowanie nie uległy zmianie, wystarczyła zmiana imienia i nazwiska w dowodzie tożsamości, by otaczające go żydowskie społeczeństwo stało się bardziej przyjazne. Twórcy filmu w ten przewrotny sposób formułują gorzką krytykę Izraela, w którym – w ich ocenie – Arabowie są obywatelami drugiej kategorii, nie ze względu na to, jacy są, ale ze względu na to, kim są. Uznanie drugorzędności tożsamości narodowych oraz religijnych posunięte zostaje w filmie *ad extremum*, gdy po śmierci Jonatana Edna decyduje się pochować go pod nazwiskiem Ejada na cmentarzu muzułmańskim, tak by Ejad już na zawsze przejął tożsamość jej zmarłego syna. Trudno powiedzieć, czy w ten sposób Edna odwdzięcza się Ejadowi za jego przyjaźń i oddanie, czy też daje dowód przekonania, że lepiej troszczyć się o żywych niż o umarłych, i że Jonatanowi jego żydowska tożsamość już się nie przyda, podczas gdy życie Ejada może ona uczynić prostszym i godniejszym.

W inny sposób, choć również dość dosłowny, a zarazem bardzo ironiczny, zamiana ról przedstawiona jest w filmie *Avanti popolo*, gdy Chaled deklamuje przed izraelskimi żołnierzami monolog Shylocka rozpoczynając słowami: *I am a Jew*. W ten sposób słowa Szekspirowskiego Żyda, który domaga się uznania swojej godności jako istoty ludzkiej, zostają skierowane do samych Żydów, którzy znaleźli się w pozycji siły i korzystają z niej w sposób okrutny, odmawiając umierającym z pragnienia odrobiny wody.

Sam reżyser filmu, Rafi Bukai, wyznał, że inspiracja do umieszczenia w filmie tego monologu pojawiła się w okresie wojny libańskiej:

מלחמת לבנון הייתה הפעם הראשונה שבה היינו הרעים, הטיפשים, המכוערים, האומה
השרירית העושה שימוש בכוחה ללא מחשבה, ללא אנושיות. (...) ואז קראתי מאמר עיתונאי

שבו הכותב ציטט את המונולוג של שיילוק. באותו הרגע הכול נראה לי בצורה ברורה מאוד. לא רציתי לעשות סרט פרובוקטיבי, אנטי-ישראלי, אלא לדבר אל הישראלים [בסרט שבו] החיילים יהיו מצרים והם ידקלמו את המונולוג של שיילוק "אני יהודי" ו[אנו] בהכרח נהפוך רגישים לסבלן של אומות אחרות¹¹³.

Wojna libańska była pierwszym przypadkiem, gdy to my byliśmy tymi złymi, głupimi, brzydkimi; prężącym mięśnie narodem, który używa swojej siły w sposób bezmyślny, nieludzki. (...) I wtedy przeczytałem artykuł prasowy, w którym autor cytuje monolog Shylocka. W tym momencie zobaczyłem to wszystko bardzo wyraźnie. Nie chciałem zrobić filmu prowokacyjnego, antyizraelskiego, ale przemówić do Izraelczyków [poprzez film, w którym] żołnierzami będą Egipcjanie i to oni będą deklamować monolog Shylocka „Jestem Żydem”, a [my] staniemy się wrażliwi na cierpienie innych narodów.

Zamiana ról w filmie była więc metaforą zmiany, jaka w latach 80-tych nastąpiła w postawie Izraela na arenie międzynarodowej. Państwo, które dotychczas broniło się przed atakami liczniejszych wrogów i domagało się, by świat uznał jego prawo do istnienia i bezpieczeństwa, urosło w siłę i samo stało się agresorem, naruszającym prawa innego państwa. Naród, który przez wieki doświadczał różnego rodzaju prześladowania, sam stał się prześladowcą. Monolog Shylocka wyraża uniwersalny charakter ludzkiej kondycji, która nie jest zależna od przynależności etnicznej czy narodowej, a której nieodłącznym elementem jest cierpienie i śmierć. Monolog Szekspirowskiego bohatera jest apelem o empatię. Umieszczony w filmie *Avanti popolo* jest apelem do narodu, który doświadczył i nadal doświadcza wielu cierpień, by nie pozostawał nieczuły na cierpienia innych narodów.

Inny przekaz niesie ze sobą zamiana ról, jaka następuje w *Meachorej ha-soragim* i jest ona również osiągnięta za pomocą innych środków. Polega ona na grze ze stereotypami dotyczącymi wyglądu zewnętrznego Żydów i Arabów. Główny żydowski bohater, Uri, w którego wcielił się Arnon Cadok, ma ciemną karnację, ciemne włosy i oczy, podczas gdy główny arabski bohater, Isam, grany przez Muhamada Bakri, to mężczyzna jasnowłosy i niebieskooki. Isam przypomina więc postać sabry z kina narodowo-heroicznego. Co więcej, to podobieństwo nie ogranicza się jedynie do wyglądu

¹¹³ Cytowane za: Gertz, Munk, *Sipur me-ha-sratim*, s. 160.

zewnątrznego. Isam posiada te wszystkie cechy, które kultura izraelska przypisywała swojemu mitycznemu bohaterowi: siłę i odwagę połączone z głębokim poczuciem sprawiedliwości i szlachetnością oraz determinację i bezkompromisowość w walce w imię tych wartości. Z kolei Uri w swojej niepohamowanej porywczosci przywodzi na myśl popularne w kulturze zachodniej stereotypy na temat dzikich i kierujących się pierwotnymi instynktami ludzi Wschodu. Dla widza izraelskiego, znającego odtwórców głównych ról, mogło być czytelne, że cechy zewnętrzne aktorów oraz cechy charakteru, nadane granym przez nich postaciom, stanowią polemikę z tymi utrwalonymi stereotypami¹¹⁴. Natomiast głębokie zakorzenienie w świecie zachodnim tych właśnie stereotypów potwierdziły pomyłki towarzyszące prezentowaniu filmu Uriego Barabasza na festiwalu w Wenecji, kiedy to włoskie gazety błędnie podpisywały publikowane zdjęcia z filmu myląc Arnona Cadoka i Muhamada Bakri¹¹⁵.

Najmniej widoczna wydaje się być zamiana ról mająca miejsce w filmie *Ec limon*. Ona także wiąże się z polemiką ze stereotypami na temat świata arabskiego i świata Zachodu, reprezentowanego tu oczywiście przez Izrael. Chodzi tym razem o stereotypy związane z pozycją kobiety w społeczeństwach w tych dwóch „światach”. Utrwalony jest bowiem pogląd, że w świecie arabskim kobieta pozbawiona jest podmiotowości w sferze publicznej, natomiast jej domeną jest sfera prywatna, choć i tu poddana bywa dominacji mężczyzny. Z kolei w społeczeństwach zachodnich, w tym również w Izraelu, kobiety posiadają w sferze publicznej pełnię praw obywatelskich, podmiotowość i swobodę działania, natomiast w sferze prywatnej starają się kształtować relacje z mężczyznami na zasadzie partnerstwa¹¹⁶. Na pierwszy rzut oka film *Ec limon* potwierdza te przekonania. Pokazuje z jednej strony Salmę, która będąc wdową żyjącą w muzułmańskim społeczeństwie arabskim doświadcza presji ze strony mężczyzn, którzy próbują narzucić jej określony ubiór, zachowania czy decyzje. Z kolei w pokazanym w filmie świeckim społeczeństwie izraelskim kobiety ubierają się zgodnie z własnym upodobaniem, wykonują zawody, dawniej zarezerwowane dla mężczyzn, piastują wyższe urzędy, swobodnie działają i wypowiadają się w sferze publicznej.

Z drugiej jednak strony, jak zostało już opisane, Izraelka Mira także doświadcza

¹¹⁴ Ella Shohat wskazuje jednak, że właśnie cechy takie jak porywczosc i skłonność do przemocy stanowią elementy stereotypowego obrazu Żyda orientalnego, a zatem film, obalając stereotypy dotyczące Arabów, utrwała te dotyczące Żydów orientalnych, patrz: Shohat, *Israeli Cinema*, 245.

¹¹⁵ Shohat, *Israeli Cinema*, 227-228.

¹¹⁶ Przytaczam tu pogląd najszerszej, moim zdaniem, rozpowszechniony w świecie zachodnim. Oczywiście ocena pozycji kobiet w poszczególnych społeczeństwach jest przedmiotem wielu dyskusji i polemik, jednak szczegółowe przytaczanie poszczególnych stanowisk nie jest przedmiotem niniejszej pracy.

ograniczeń oraz presji ze strony otaczających ją mężczyzn. Co znamienne, i na czym opiera się właśnie zamiana ról w filmie *Ec limon*, to Salma od początku daje się poznać jako bohaterka aktywna, odważnie podejmująca działania w obronie swoich praw. Tymczasem Mira albo pozostaje bierna, albo, podjąwszy autonomiczne decyzje i działania, następnie wycofuje się z nich pod wpływem presji ze strony męża i jego otoczenia. Różnica między bohaterkami w postawie wobec ograniczeń i przeciwności jest uderzająca i całkowicie sprzeczna z popularnym, opisanym wyżej stereotypem. Ostatecznie odwaga i bezkompromisowość Salmy stają się inspiracją i motywacją dla Miry, która dopiero obserwując walkę swojej arabskiej sąsiadki o należne jej prawa zaczyna krytycznie patrzeć na otaczający ją świat, politykę, a wreszcie własne małżeństwo. Obudzona w niej świadomość nieuczciwości Izraela zarówno w działalności politycznej, jak i w ich własnym małżeństwie oraz świadomość jej własnego, mimowolnego udziału w niesprawiedliwości, jaka została wyrządzona Salmie, początkowo pogrąża Mirę w depresji i apatii. Moment przełomowy następuje dopiero, gdy Mira decyduje się, wbrew woli męża i córki, iść na ogłoszenie wyroku Sądu Najwyższego w sprawie Salmy. W scenie tej widoczna jest diametralna zmiana w zachowaniu Miry. Kobieta nabiera zdecydowania i pewności siebie, co widoczne jest w jej spojrzeniach, ruchach i gestach. Gdy tuż przed rozprawą Mira staje twarzą w twarz z Salma, można odnieść wrażenie, że oto w końcu dojrzała, by godnie stanąć wobec odwagi, prawości i bezkompromisowości swojej arabskiej sąsiadki. Można więc powiedzieć, że to Salma, „kobieta Wschodu”, uczy Mirę feminizmu. Epilog stanowi natomiast jedna z ostatnich scen, w której Mira opuszcza męża i wyprowadza się z domu.

*

Podsumowując stwierdzić można, że zabieg zamiany ról w filmowych obrazach przyjaźni żydowsko-arabskiej służy trzem głównym celom. Po pierwsze pokazuje, że przynależność do określonego narodu jest drugorzędna w stosunku do bycia istotą ludzką i że jakkolwiek wiele mogłoby różnić poszczególne narody, to jednak na najbardziej podstawowym poziomie wszyscy mamy podobne potrzeby i dążenia. Po drugie, wskazuje na wadliwość stereotypów, zarówno tych dotyczących cech zewnętrznych, jak i cech charakteru, przypisywanych przedstawicielom poszczególnych narodów. Wreszcie piętnuje wykluczenie, dyskryminację i okrucieństwo, których źródła upatruje w dogmatycznym podejściu do podziałów narodowościowych i w kierowaniu się stereotypami.

3.4. Sztuka jako płaszczyzna porozumienia

Pisząc o *Avanti popolo* Nurith Gertz i Yael Munk wskazują na szczególny proces zachodzący w bohaterach w miarę rozwoju fabuły:

תהליך של התעלות מעל מציאות של מוות, שנאה ומלחמה, אל האמנות, המוזיקה והשירה, המאפשרות להתבונן בעולם באור חדשה. באור הזה כל מה שהפריד בין הלאומים השונים דעך ונעלם והם הותכו להווייה אחת חדש, אך זו שבה והתפוררה כשחזרו הגיבורים מאשליית האחוה אל המציאות¹¹⁷.

...proces wznoszenia się ponad rzeczywistość śmierci, nienawiści i wojny, ku sztuce, muzyce i poezji umożliwiającym spojrzenie na świat w nowym świetle. W tym świetle wszystko to, co dzieli różne narody, ginęło i nikło, i stapiały się one w jeden byt, który jednak uległ ponownemu rozpadowi, gdy tylko bohaterowie powracali od złudzenia braterstwa do rzeczywistości.

To spostrzeżenie o szczególnej roli sztuki, muzyki i poezji we wznoszeniu się ponad podziały narodowościowe, odnoszące się w cytowanym tu fragmencie do *Avanti popolo*, można także odnieść do większości analizowanych w niniejszym rozdziale filmów.

W filmie *Avanti popolo* więź między bohaterami nawiązuje się stopniowo wraz z dostrzeganiem przez nich tego, co ich łączy. Dwa pierwsze etapy tego procesu są ściśle związane ze sztuką – tekstem literackim oraz piosenką. Gdy trójka żołnierzy izraelskich pierwszy raz dostrzega w oddali zataczających się w alkoholowym upojeniu Chaleda i Rasana, nie są w stanie zobaczyć w nich podobnych do siebie istot ludzkich. Zaczynają ich wyśmiewać, Pozner strzela z karabinu w ich stronę, aby ich przestraszyć, a następnie żołnierze z rozbawieniem obserwują popłoch, jaki strzały wywołują w Egipcjanach. Izraelczycy traktują ich w sposób zdehumanizowany, przedmiotowy, jak źródło prymitywnej rozrywki. Nawet gdy Egipcjanie, tak zdeterminowani, że już obojętni na niebezpieczeństwo, zbliżają się do Izraelczyków i spragnieni rzucają się na kontener z wodą, Izraelczycy bezlitośnie ich od niego odciągają. Tym, co pozwala Daniemu zobaczyć w Chaledzie i Rasanie istoty ludzkie, mające te same potrzeby, co on, jest rozpoznanie wydeklamowanego przez Chaleda monologu Shylocka. Identyfikacja tekstu okazuje się kluczowa dla zmiany sposobu postrzegania Egipcjan. Pozner, który nie rozpoznaje tego tekstu i nie rozumie jego znaczenia w tej konkretnej sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie, pozostaje wrogo nastawiony i brutalny wobec Chaleda i Rasana.

¹¹⁷ Gertz, Munk, *Be-mabat le-achor*, s. 159.

To Dani, który nie tylko rozpoznał monolog, ale i zrozumiał cel, w jakim Chaled go przytoczył, jest w stanie wzbudzić w sobie empatię wobec Egipcjan. To on rozkazuje, by dać im pić i to on decyduje, że w dalszą drogę wyruszą wspólnie.

Kolejny krok na drodze do zacieśnienia się relacji między żołnierzami egipskimi i izraelskimi dokonuje się dzięki piosence *Avanti popolo* (a właściwie: *Bandiera rossa*), od której pochodzi tytuł samego filmu. Podczas całej wędrówki Hirsz nieprzerwanie słucha radia. Gdy spikerka zapowiada, że za chwilę wyemitowany zostanie utwór *Avanti popolo*, Chaled wyrywa radio z rąk Hirsza, staje na czele pochodu, zaczyna śpiewać i dyrygować. Początkowo zdezorientowani Izraelczycy już po chwili z rozbawieniem włączają się we wspólny śpiew. Najwidoczniej zarówno Dani, jak i Hirsz znają tekst piosenki. Jedynym, który nie śpiewa, jest Pozner. Trudno stwierdzić, czy nie zna słów, czy po prostu demonstracyjnie dystansuje się od tego wspólnego śpiewu jako ten, który od początku odnosił się pogardliwie do Egipcjan i sprzeciwiał się wspólnej wędrówce. Między tymi, którzy wzięli udział we wspólnym śpiewie, nawiązuje się więź, którą jasno wyraża kolejna scena – czwórka żołnierzy: Chaled, Rasan, Dani i Hirsz siedzą wokół ogniska, przygotowują wspólny posiłek i rozmawiają, natomiast Pozner pozotaje z boku, poza kręgiem światła bijącego od ognia, w całkowitych ciemnościach. Krąg, ciepło, światło i dzielenie posiłku to jasne oznaki powstałej między czwórką bohaterów zażyłości.

Warto zwrócić uwagę, że utwory będące katalizatorami porozumienia między bohaterami to utwory w pewien sposób obce dla obu stron, to znaczy nie wywodzące się z ich języka i kultury ich narodów, a tym samym neutralne wobec dzielącego ich sporu. Co więcej, *Avanti popolo* to pieśń socjalistyczna, a więc dająca wyraz ideologii, która w swoich założeniach głosiła braterstwo robotników przekraczające granice państw i narodów¹¹⁸. Z kolei monolog Shylocka opisuje uniwersalną kondycję ludzką – fakt, że Shylock jest Żydem, nie sprawia, że jego fizyczne potrzeby czy dolegliwości różnią się od potrzeb i dolegliwości nie-Żydów. W tym kontekście oba teksty wyrażają więc uniwersalność ludzkiego doświadczenia i wynikającą z niej potrzebę solidarności pomimo różnic wyznaniowych czy narodowościowych.

Także w *Meachorej ha-soragim* piosenka jest wyrazem wspólnego doświadczenia i podobnych pragnień łączących bohaterów filmu. Wykonywany przez Ha-Zamira podczas festiwalu utwór *Tni li jad* mówi, jak wcześniej wspomniano, o pragnieniach wspólnych dla wszystkich więźniów niezależnie od ich narodowości. Emocje towarzyszące słuchaniu

¹¹⁸ Tamże, s. 161.

piosenki oraz entuzjazm, jaki wybucha po zakończeniu występu, są wspólne dla więźniów żydowskich i arabskich. Dlatego właśnie ta scena wydaje się nie pasować do reszty filmu. Odróżnia się zarówno treścią, jak i stylem. Podczas gdy sceny poprzedzające i te, które następują później, pokazują rzeczywistość więzienia jako miejsca pełnego przemocy, a osadzonych w nim więźniów jako ludzi okrutnych i wzajemnie skłóconych, w scenie festiwalu na chwilę pojawia się obraz harmonii i wzajemnej solidarności. Tworzy to pewien wyłom w strukturze filmu, a u widza musi budzić dysonans. Scena ta przenosi go bowiem w zupełnie inny świat, nie przynależący do rzeczywistości filmu. Posługując się cytowanymi tu sformułowaniami Gertz i Munk można powiedzieć, że piosenka Ha-Zamira wynosi bohaterów ponad to, co ich dzieli, i tworzy między nimi chwilową iluzję braterstwa.

Podobny dysonans budzi ostatnia scena filmu *Meachorej ha-soragim*, w której powraca piosenka *Tni li jad*. Jest to scena spotkania Isama z żoną i synem. Spotkania, które właściwie nie dochodzi do skutku, ponieważ Isam postanawia pozostać solidarny wobec współwięźniów. Kiedy odwraca się plecami do swoich najbliższych i wraca do celi, pozostali więźniowie nucą piosenkę Ha-Zamira. Podobnie jak w przypadku sceny koncertu, także ta sytuacja kłóci się z logiką scen, które ją poprzedzają. Dotychczas więźniowie, którzy zdecydowali się na wspólny strajk, z potępnieniem i pogardą odnosili się do każdego, kto wyłamywał się ze wspólnego oporu wobec władz więzienia. Tymczasem w ostatniej scenie wszyscy zdają się zachęcać Isama, by spotkał się z żoną i synem, choć byłoby to jednoznaczne ze złamaniem strajku. Jego osobiste szczęście zdają się stawiać wyżej niż wspólną sprawę, dla której wszyscy tak wiele już poświęcili. Według Nitzana Ben-Shaula całkowite odrzucenie dotychczasowej logiki filmu, jakie następuje w tej scenie, wraz z radykalną idealizacją więzi, która połączyła bohaterów – gdy każda ze stron przedkłada dobro drugiej nad swoje własne – pozwala widzowi zrozumieć pozorność optymistycznego przesłania filmu¹¹⁹. Pojawienie się piosenki w obu tych scenach można więc uznać za sygnał informujący widza, że w danym momencie przeniesiony zostaje w obszar fantazji, marzenia, które nie jest możliwe do zrealizowania w rzeczywistości.

Muzyka stwarza również przedstrzeń porozumienia między Ejadem i Jonatanem w filmie *Arawim rokdim: zehut szeula*. Jonatan jest wielbicielem rocka, gatunku początkowo zupełnie nieznanego Ejadowi, w którego domu nie słuchało się zachodniej muzyki, a jedynie arabskich wykonawców, takich jak Fajruz. Podczas pierwszego

¹¹⁹ Nitzan S. Ben-Shaul, *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*, Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1997, s. 76-77.

spotkania między bohaterami Jonatan zaprasza Ejada do swojego pokoju, który jest zarazem jego muzycznym światem. Pierwszą piosenką, którą słyszy Ejad, jest *Love will tear us apart* zespołu Joy Division. Następnie Jonatan proponuje Ejadowi pożyczenie kilku płyt. Ta propozycja jest znakiem, że pierwsze lody pomiędzy bohaterami zostały przełamane. Z kolei w jednej z ostatnich scen, gdy stan zdrowia Jonatana jest już bardzo zły i Ejad specjalnie przyjeżdża z zagranicy, by odwiedzić go w szpitalu, przywozi mu „nowe płyty z Berlina”. W *Arawim rokdim*, podobnie jak w *Avanti popolo*, sztuką, która łączy, jest przede wszystkim sztuka „obca”, neutralna – nie będąca kulturowym produktem ani izraelskich Żydów, ani też Arabów. Zwolennicy podejścia postkolonialnego mogą tu jednak dostrzec kulturową kolonizację – Aszkenazyjczyk Jonatan, zapraszając Ejada do świata muzyki zachodniej, skłania go do porzucenia jego własnego dziedzictwa kulturowego, w którym wyrósł.

Inaczej muzyka kształtuje relacje między bohaterami w filmie *Chiuch ha-gdi*. Odczuwalna jest tu swoista konkurencja pomiędzy muzyką arabską a muzyką zachodnią. Tej pierwszej twórcy filmu nadają zdecydowany przywilej – to ona dominuje w ścieżce dźwiękowej filmu już od jego pierwszej sceny, harmonijnie łącząc się z ujęciami ukazującymi zarówno krajobraz, jak i lokalną ludność¹²⁰. Muzyka arabska pojawia się w filmie również za sprawą Chilmiego, który w swojej jaskini słucha piosenek Fajruz. Gdy słyszy je Uri, Żyd orientalny, budzą się w nim wspomnienia z dzieciństwa, kiedy jego dziadek także słuchał utworów tej piosenkarki. Kulturowa wspólnota zostaje więc oparta nie na tym, co obce wobec kultur obu bohaterów, ale na tym, co głęboko w nich zakorzenione i wspólne dla nich. Film wyraźnie pokazuje, że muzyka arabska jest kulturowym dziedzictwem zarówno samych Arabów, jak i Żydów wywodzących się z krajów arabskich. W naturalny i harmonijny sposób komponuje się ona z krajobrazami Bliskiego Wschodu i życiem zamieszkujących go społeczności. Z kolei rock'n'roll, którego słuchają izraelscy żołnierze, wkracza w ten krajobraz i życie tych społeczności jak intruz¹²¹. Gdy w jednej z ostatnich scen żołnierze w nocy puszczaają przez głośniki piosenkę Cliffa Richarda, zirytowany mieszkaniec wsi wybiega ze swojego domu, odłącza głośnik i krzyczy:

מספיק. אני משתגע מהרעש. המוזיקה הזו! לא יכול יותר ככה. שיבואו החיילים להרוג אותי
אם הם רוצים. לפחות יהיה לי קצת שקט.

¹²⁰ Gertz, *Sipur me-ha-sratim*, s. 338.

¹²¹ Tamże.

Dość. Wariuję od tego hałasu. Od tej muzyki! Dłużej tego nie zniosę. Niech przyjdą żołnierze i niech mnie zabiją, jeśli chcą. Przynajmniej będę miał odrobinę ciszy.

Scena wskazuje, zgodnie z podejściem postkolonialnym, że izraelska okupacja przyniosła nie tylko polityczną i militarną dominację izraelskich Żydów nad Arabami palestyńskimi, ale również dominację kulturową. Jak się okazuje, ofiarami dominacji kulturowej nie są wyłącznie poddani okupacji Palestyńczycy, ale również ci spośród izraelskich Żydów, których korzenie tkwią w kulturze Wschodu, nie zaś Zachodu. Spotkanie pomiędzy przedstawicielami tych dwóch grup, Palestyńczyków i Żydów orientalnych, pozwala tym ostatnim na powrót do wypartych źródeł własnej kultury.

W budowaniu więzi między Urim a Chilmim w *Chiuch ha-gdi* znacznie istotniejszą rolę niż muzyka odgrywa jednak sztuka opowiadania. Chilmi żyje bowiem w świecie opowieści, rzekomo autobiograficznych. Snucie opowieści spełnia w życiu Chilmi i jego słuchaczy trzy podstawowe zadania. Po pierwsze, opowieści są duchowym azylem, w którym opowiadający i słuchający kryją się przed otaczającą ich rzeczywistością konfliktu i wartości, z którymi się nie identyfikują. Tak jak przestrzeń jaskini Chilmi jest ich fizycznym azylem, tak opowieści snute w tej jaskini stają się azylem wewnątrz azylu (*miflat be-toch miflat*)¹²². Świat opowieści nie jest wcale światem idealnym – tam również obecna jest śmierć. A jednak w tym świecie fantazji Chilmi dokonuje afirmacji „wartości absolutnych”, które wyznaje – odwagi, honoru, współczucia, miłości. Po drugie, opowieści tworzą platformę spotkania, której brakuje w świecie rzeczywistym – spotkania pomiędzy Arabem i Żydem¹²³. Po trzecie wreszcie, co zauważa Rachel Feldhay Brenner odnosząc się do powieści Grosmana, a co jest także adekwatne do jej adaptacji filmowej, opowieść jest narzędziem budowania, a następnie poddawania weryfikacji więzi ojcowsko-synowskiej pomiędzy bohaterami¹²⁴. Pierwszym słuchaczem Chilmi jest Jazdi, jego adoptowany syn. Jednak z czasem pojawiają się między nimi fundamentalne różnice – Jazdi opowiada się za czynną walką z izraelskim okupantem i krytykuje Chilmię za trwanie w świecie fantazji i marzeń zamiast skonfrontowania się z rzeczywistością taką, jaka ona jest. Jazdi odrzuca więc świat opowieści, do którego zaprasza go Chilmi, a tym

¹²² Gertz, *Sipur me-ha-sratim*, s. 341.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ Rachel Feldhay Brenner, *Inextricably Bonded: Israeli Arab and Jewish Writers Re-Visioning Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003, s. 251.

samym w pewien sposób odrzuca ojcowską miłość. Kolejnym słuchaczem Chilmiego zostaje więc Uri. On, w przeciwieństwie do Jazdiego, jest zafascynowany opowieściami i wartościami, których wyraz stanowią i dlatego Izraelczyk staje się w pewien sposób zastępczym synem Chilmiego, dziedzicem jego opowieści odrzuconych przez Jazdiego.

Choć opowieści Chilmiego stanowią dla niego samego i jego słuchaczy duchowe schronienie, to jednak, jak wskazuje Nurith Gertz, nie mają ostatecznie mocy wybawienia od otaczającej ich rzeczywistości konfliktu. Świat opowieści Chilmiego jest nierozzerwalnie spleciony ze śmiercią i śmierć ta dosięga ostatecznie tych, którzy słuchali opowieści. Wyraża się to również w warstwie formalnej filmu. Specyficzne światło i kolorystyka, które towarzyszą scenom śmierci w opowieściach Chilmiego, towarzyszą również scenom śmierci jego przybranych synów, Jazdiego i Uriego, w świecie rzeczywistym¹²⁵. Ten sam los spotyka więc i tego, który odrzucił „dziedzictwo opowieści” i tego, który je przyjął. Pokazuje to bezsilność bohaterów, którzy nie są w stanie uciec od otaczającej ich rzeczywistości i tragicznego losu, jaki ona ze sobą niesie, niezależnie od tego, jaką postawę wobec niego przyjęli.

Jedynym spośród analizowanych w tym rozdziale filmów, w którym sztuka nie odgrywa żadnej roli w powstawaniu więzi pomiędzy bohaterami, jest film *Ec limon*. Świat, w którym żyją bohaterki, jest do bólu realistyczny i wydaje się, że twórcy filmu świadomie odrzucają pokusę stworzenia w nim przestrzeni fantazji. Byłoby to bowiem jedynie tworzeniem złudnej iluzji i musiałoby się zakończyć gorzkim rozczarowaniem. Marzenie o porozumieniu i przyjaźni, kuszące, ale zwodnicze, jest jak drzewo cytrynowe w piosence otwierającej film:

*Lemon tree is very pretty
and lemon flower is sweet
but the fruit of the poor lemon
is impossible to eat*¹²⁶

Piękne jest drzewo cytrynowe,
a kwiat cytryny jest słodki,
ale owocu biednej cytryny
nie sposób jest zjeść.

Brak przestrzeni sztuki i fantazji, która mogłaby stanowić platformę spotkania, sprawia więc, że w filmie *Ec limon* najtrudniej jest dostrzec zażyłość między bohaterkami. Niewątpliwie pojawia się pomiędzy nimi szczególna więź solidarności wynikająca z wielu łączących je podobieństw, ze strony Miry mająca również charakter podziwu dla odwagi Salmy, która staje się dla Izraelki inspiracją do zmiany jej życiowej postawy. Ta więź uzyskuje swój wyraz w scenie spotkania Miry i Salmy w holu budynku Sądu Najwyższego.

¹²⁵ Gertz, *Sipur me-ha-sratim*, s. 342.

¹²⁶ *Lemon tree* sł. Will Holt, wyk. Mira Awad.

W tym spotkaniu bohaterki wyrażają swoją wzajemną sympatię bez słów, poprzez postawę, spojrzenie, uśmiech. Jednak potencjał tej relacji nie zostaje w pełni wykorzystany. Mira, opuszczając dom i męża, pozostawia za sobą również Salmę. Zbudowany pomiędzy domem Nawonów a okaleczonym sadem Salmy mur, który pokazany jest w ostatniej scenie, symbolizuje niemożliwą do usunięcia barierę nieprzerwanie dzielącą dwa narody.

*

Funkcja sztuki w analizowanych tu filmach jest zatem dwojaka. Z jednej strony tworzy ona dla bohaterów duchową przestrzeń porozumienia i budowania więzi, z drugiej jednak odwołanie się do niej – a zatem, jak sama nazwa wskazuje, do czegoś sztucznego, nie naturalnego, fikcyjnego – stanowi wyraz braku wiary twórców filmów w możliwość porozumienia w realnym świecie. Ostatecznie więc filmy te nie usiłują udowodnić, że arabsko-żydowska przyjaźń jest możliwa, ale wręcz przeciwnie – pokazują, że struktury takie jak naród, państwo, społeczeństwo, armia czy polityka tę przyjaźń uniemożliwiają, i że można o niej jedynie marzyć.

*

Twórcy kina politycznego, zarówno w latach 80-tych, jak i na początku XXI w., za główny czynnik uniemożliwiający porozumienie żydowsko-arabskie uznawali społeczno-polityczne struktury takie jak państwo, naród, armia, społeczeństwo czy nawet rodzina. W swoich filmach próbowali więc stworzyć iluzję świata, w którym można wyekstraktować jednostki z tego społeczno-politycznego kontekstu, odrzec je z tego wszystkiego, co powierzchowne i pozostawić tylko to, co czysto ludzkie, a zatem uniwersalne, i w ten sposób stworzyć warunki, w jakich porozumienie i przyjaźń pomiędzy Żydem i Arabem stałaby się możliwa. Dlatego też twórcy czynili ze swoich bohaterów jednostki społecznie i przestrzennie wyizolowane, a symbolicznym językiem porozumienia pomiędzy nimi czynili język sztuki jako tej, która w sposób uniwersalny może wyrażać wartości ogólnoludzkie. Jednak właśnie stworzenie świata bohaterów jako odizolowanej przestrzeni fantazji dowodzi braku wiary twórców w realną możliwość takiego porozumienia. W realnym świecie nie istnieje bowiem stan próżni, a jednostka nie może odciąć się całkowicie od otaczającego ją świata. Dlatego też filmowy sen o porozumieniu bądź ulatuje na oczach widzów w momencie tragicznej śmierci bohaterów, bądź też jest tak odrealniony, że widzowie zdają sobie wreszcie sprawę, że śnią. W jednym i w drugim przypadku ostateczne przesłanie nie niesie ze sobą nadziei, lecz pesymistyczną rezygnację.

Zakończenie

Kino, jak żadna inna spośród sztuk, zdolne jest zwieść swego odbiorcę i skłonić go do wiary, że to, co widzi na ekranie, jest światem rzeczywistym. Już samo narzędzie, poprzez które filmowany jest świat, nosi nazwę „obiektyw”, a zatem rości sobie prawo do obiektywnego rejestrowania rzeczywistości. A jednak twórca filmu jest twórcą fikcji. Nawet dokumentaliści dokonują szeregu wyborów, które z założenia przekształcają (lub zniekształcają) filmowaną rzeczywistość. Świat bowiem nie mieści się w filmowym kadrze. Już sam arbitralny wybór twórcy, jaką część rzeczywistości „złapać” w obręb kadru, a jaką pozostawić poza jego granicami, sprawia, że filmu nie można traktować jako wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości.

Filmy, które swoją tematyką dotykają istotnych zagadnień społecznych i politycznych, dużo bardziej niż inne poddawane są ocenie co do ich zgodności z rzeczywistością. Na ich podstawie szerokie rzesze widzów mogą bowiem kształtować swoje polityczne opinie i oceny, zwłaszcza jeżeli poruszane przez film zagadnienia są dla widzów odległe i nie mają oni możliwości skonfrontowania ich ze stanem faktycznym. Niewątpliwie izraelskie kino polityczne wielokrotnie adresowane było w większym stopniu do publiczności zagranicznej niż lokalnej. Analizowane w niniejszej pracy filmy prezentowane były na międzynarodowych festiwalach, gdzie spotykały się z entuzjastycznym przyjęciem. Przyjaźń żydowsko-arabska została w tych filmach przedstawiona – jak starałam się wykazać – jako perspektywa piękna i upragniona, ale niemożliwa do zrealizowania. Nawet gdyby poszczególne jednostki gotowe były otworzyć się na siebie wzajemnie, jak zrobili to bohaterowie filmów, to jednak społeczne i narodowe struktury – państwo, armia, szkoła, rodzina – sprawiają, że więzi te nie mogą się utrwalić ani przynieść owoców pozytywnych zmian na szeroką skalę.

Rodzi się jednak pytanie, na ile twórcy kina politycznego, zarówno tworzonego w latach 80-tych, jak i współcześnie, oddają faktyczny stan tych relacji i ich perspektyw. Filmy prezentują te relacje w trzech różnych kontekstach: spotkania pomiędzy obywatelami dwóch wrogich państw (Izraela i Egiptu w przypadku *Avanti Popolo*), stosunków między okupowanym a okupantem (*Chiuch ha-gdi*, *Ec limon*) oraz stosunków pomiędzy żydowskimi i arabskimi obywatelami Izraela (*Arawim rokdim: zehut szeula*). Spośród tych trzech kontekstów najbardziej rozbieżne oceny wzbudza zapewne ostatni. Izrael, przez jednych nazywany państwem *apartheidu*, przez innych postrzegany jest jako jedyna demokracja liberalna na Bliskim Wschodzie, w której wszyscy obywatele,

niezależnie od narodowości i pochodzenia, mogą korzystać ze swoich praw.

Niniejsza praca nie jest analizą politologiczną czy socjologiczną, ale kulturoznawczą. Nie przeprowadzałam badań, które mogłyby wykazać, czy przyjaźń pomiędzy Żydami i Arabami w Izraelu jest zjawiskiem spotykanym, a jeśli tak, jaka jest jego skala. Nie to było celem niniejszej pracy. Nie da się jednak ukryć, że zagadnienie to budzi ciekawość badawczą. Uczestnicząc w seminarium *Ha-Kolno'a ha-israeli we ha-problematika szel kolno'a leumi (Kino izraelskie a problematyka kina narodowego)* na Uniwersytecie w Tel Awiwie spotkałam się z opinią prowadzącego te zajęcia prof. Ilana Avisara, zgodnie z którą twórcy izraelskiego kina politycznego przedstawiając przyjaźń arabsko-żydowską jako coś niemożliwego w społeczno-politycznym kontekście Izraela, nie oddają prawdziwego stanu stosunków społecznych w tym państwie. Według Avisara do kontaktów między Żydami i Arabami dochodzi każdego dnia, szczególnie w środowisku zawodowym, a przyjacielskie relacje między przedstawicielami obu grup nie stanowią niczego wyjątkowego. Gdy jednak zapytałam o to Erana Riklisa podczas spotkania zorganizowanego w ramach Warszawskiego Festiwalu Filmowego, reżyser stwierdził, że uważa kino izraelskie poruszające ten temat za realistyczne. Choć przyznał, że do kontaktów między Arabami i Żydami dochodzi w Izraelu na co dzień, w jego ocenie, w powtarzonym przez niektórych Izraelczyków twierdzeniu, że mają Arabów w gronie bliskich przyjaciół, na ogół nie ma zbyt wiele prawdy. Te dwie opinie przytaczam nie dlatego, aby któraś z nich miała rozstrzygnąć postawiony tutaj problem, ale by pokazać, jak rozbieżne oceny na ten temat pojawiają się w samym środowisku izraelskich twórców i badaczy filmu.

Jakkolwiek by nie oceniać zgodności izraelskiego kina politycznego z bliskowschodnią rzeczywistością, niewątpliwie analizowane tutaj filmy stanowią manifest polityczny. Manifest, który w mniejszym stopniu jest postulatem, a w większym wyraża poczucie bezsilności, rezygnacji czy wręcz kapitulacji w obliczu problemu.

Bibliografia

- Avisar, Ilan. "The National and the Popular in Israeli Cinema." *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 24, nr 1 (2005).
- Bachtin, Michaił. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Ben-Shaul, Nitzan S. *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*. Lewiston-Queenston-Lampeter: Edwin Mellen Press, 1997.
- Ben-Zvi-Morad, Yael. "Borders in Motion: the Evolution of the Portrayal of the Israeli-Palestinian Conflict in Contemporary Israeli Cinema." W *Israeli Cinema. Identities in Motion*. (red.) Miri Talmon, Yaron Peleg Austin. University of Texas Press, 2011.
- Brenner, Rachel F. *Inextricably Bonded: Israeli Arab and Jewish Writers Re-Visioning Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.
- Cohen, Uri S. "From Hill to Hill: A Brief History of the Representation of War in Israeli Cinema." W *Israeli Cinema. Identities in Motion*. (red.) Miri Talmon, Yaron Peleg Austin. University of Texas Press, 2011.
- Feldestein, Ariel L. "Filming the Homeland: Cinema in Eretz Israel and the Zionist Movement, 1917-1939." W *Israeli Cinema. Identities in Motion*. (red.) Miri Talmon, Yaron Peleg Austin. University of Texas Press, 2011.
- Gertz, Nurith and Gal Hermoni. "In the Trail of War and Guilt." W *Polish and Hebrew Literature and National Identity*, (red.) Alina Molisak, Shoshana Ronen. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2010.
- Gertz, Nurith and George Khleifi. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edinbrugh: Edinbrugh University Press, 2008.
- Hakak, Lev. *Modern Hebrew Literatur Made into Films*. Lanham-New York-Oxford: University Press of America, 1984.
- Harris, Rachel S. "Parallel Lives: Palestinian, Druze and Jewish Women in Recent Israeli Cinema on the Conflict: *Free Zone, Syrian Bride, Lemon Tree*." *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 32, nr 1 (2013).
- Kehrwald, Kevin. *Prison Movies: Cinema Behind Bars*. New York: Columbia University Press, 2017.
- Kronish, Amy W. *World Cinema: Israel*. Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- Loshitzky, Yosefa. *Identity Politics on the Israeli Screen*. Austin: University of Texas Press,

2001.

Naaman, Dorit. "A Rave against the Occupation. Speaking for the Self and Excluding the Other in Contemporary Israeli Political Cinema." W *Israeli Cinema. Identities in Motion*. (red.) Miri Talmon, Yaron Peleg Austin. University of Texas Press, 2011.

Said, Edward. *Orientalizm*. Przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska. Poznań: 2005.

Sand, Shlomo. "Between the Word and the Land: Intellectuals and the State in Israel." W *Intellectuals in Politics. From the Dreyfus Affair to Salman Rashdie*, (red.) Jeremy Jennings, Anthony Kemp-Welch Routledge. London-New York: 1997.

Schweitzer, Ariel. *Le cinéma israélien de la modernité*. Paris-Montréal: Editions L'Harmattan, 1997.

Shakespeare, William. *Komedie*. Przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012.

Shohat, Ella. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. London-New York: I.B. Tauris, 2010.

Smooha, Sammy. "A Typology of Jewish Orientations Towards the Arab Minority in Israel." *Asian and African Studies* 23, 1989.

Tryster, Hillel. *Israel Before Israel. Silent Cinema in the Holy Land*. Jerusalem: Steven Spielberg Jewish Film Archive of the Avraham Harman Institute of Contemporary Jewry, Hebrew University of Jerusalem and the Central Zionist Archives, 1995.

Zanger, Anat. *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema*. London-Portland: Vallentine Mitchell, 2012.

אוטין, פבלו. **אין פרטנר: סרטי הסכסוך בקולנוע הישראלי בעקבות אינתיפאדת אלאקצא**. חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", אוניברסיטת תל-אביב, 2013.

גרוסמן, דויד. **חיוך הגדי**. הקיבוץ המאוחד, 1983.

גרץ, נורית. **סיפור מהסרטים סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע**. תל אביב: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה, 1993.

טלמון, מירי. **בלוז לצבר האבוד: חבורות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי**. חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2001.

יזהר, ס. **ארבעה סיפורים**. הקיבוץ המאוחד, 1959.

מונק, יעל ונורית גרץ. **במבט לאחור: קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי 1948-1990**. רעננה: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה, 2015.

פפה, אילן. "מדע ועלילה בשירות הלאומיות: היסטוריוגרפיה וקולנוע בסכסוך הערבי-ישראלי." בתוך

מבטים פיקטיביים - על קולנוע ישראלי בעריכה: נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן. תל-אביב:

האוניברסיטה הפתוחה, 1998.

שפירא, אניטה. "חרבת חזעה – זיכרון ושכחה." אלפיים: כתב עת רב-תחומי לעיון, הגות וספרות 21 (2000).

Filmografia

- אוונטי פופולו, בבימוי רפי בוקאי, 1986.
- אזור חופשי, בבימוי עמוס גיתאי, 2005.
- אחותי היפה, בבימוי מרקו כרמל, 2011.
- אש צולבת, בבימוי גדעון גנני, 1989.
- בין העולמות, בבימוי מיה חטאב, 2016.
- גבעה 24 אינה אונה, בבימוי תורולד דיקנסון, 1955.
- גשר צר מאוד, בבימוי נסים דיין, 1985.
- הבועה, בבימוי איתן פוקס, 2006.
- הבית ברחוב שלוש, בבימוי משה מזרחי, 1973.
- המאהב, בבימוי מיכל בת-אדם, 1986.
- הם היו עשרה, בבימוי ברוך דינר, 1960.
- זאת היא הארץ, בבימוי ברוך אגדתי, 1935.
- זרים, בבימוי גיא נתיב וארז תדמור, 2007.
- חור בלבנה, בבימוי אורי זהר, 1965.
- חיוך הגדי, בבימוי שמעון דותן, 1986.
- חמסין, בבימוי דניאל וקסמן, 1982.
- חרבת חזעה, בבימוי רם לוי, 1978.
- מאחורי הסורגים, בבימוי אורי ברבש, 1984.
- מבצע יונתן, בבימוי מנחם גולן, 1977.
- מיכאל שלי, בבימוי דן וולמן, 1975.
- עודד הנודד, בבימוי חיים הלחמי, 1932.
- עץ לימון, בבימוי ערן ריקליס, 2008.
- ערבים רוקדים: זהות שאולה, בבימוי ערן ריקליס, 2014.
- צבר, בבימוי אלכסנדר פורד, 1932.