

Bohater o wielu twarzach. Ewolucja syjonistycznego mitu Sabry we współczesnym izraelskim kinie wojennym

MACIEJ PIETRZAK

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland
Department of Film, Television and New Media

ABSTRACT. Pietrzak Maciej, *Bohater o wielu twarzach. Ewolucja syjonistycznego mitu Sabry we współczesnym izraelskim kinie wojennym* [The many-faced hero. The evolution of the Zionist myth of Sabra in the contemporary Israeli war films]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 344–352. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pthy.2016.24.11.

The concept of the New Jew was one of the most important founding myths of Zionism. During the construction of a Jewish state in Palestine, the New Jew was hailed Sabra (with reference to the kind of prickly pear popular in this region). In the twentieth century, the figure of Sabra became an important element of the identity and culture of Israelis. The main purpose of this article is to show the evolution of the mythical narrative typical for the cinematic incarnations of Sabra, which in recent decades has taken place in Israeli war films.

KEYWORDS: Zionism, Israeli cinema, national myths, Sabra

Jednym z głównych postulatów ruchu syjonistycznego w początkowym okresie jego rozwoju była zmiana narracji historycznej. Syjoniści wiedzieli, że by osiągnąć ambitny cel odbudowy żydowskiej państwowości, należy zadać ostateczny cios dominującej przez stulecia *narracji schyłkowej*, przeciwstawiającej złoły wiek Narodu Wybranego pod rządami jego starożytnych królów ciężkiemu doświadczeniu wygnania. Inspirując nowe zbiorowe aspiracje, pozwolono na narodziny *narracji postępu* – historia miała przyspieszyć dzięki narodowemu odrodzeniu i wspólnemu dążeniu do odzyskania utraconej Ziemi Izraela (Zerubavel 2000, s. 115). Realizacja tych celów nie byłaby możliwa bez głębokiej metamorfozy żydowskiej tożsamości. Marzeniem stała się hebrajska rewolucja, która miała przeobrazić rozproszone i pod wieloma względami niejednoczne żydowskie masy w silny i zjednoczony naród dążący do odbudowy własnego państwa zamieszkanego przez nowe społeczeństwo, tworzące kulturę

z jej własnymi zwyczajami, kodami, językiem i literaturą.

W tych okolicznościach rodziła się koncepcja nowego Żyda – jednego z najważniejszych mitów założycielskich syjonizmu. Nowy Żyd, z czasem nazwany Hebrajczykiem, był dydaktyczną alegorią, ucieleśnieniem wszelkich cnót istotnych z punktu widzenia realizacji wielkiego narodowego przedsięwzięcia. Dlatego też właściwe dyskursom rewolucyjnym pragnienie stworzenia nowego człowieka w przypadku syjonizmu najmocniej przejawiało się w radykalnym odcięciu od poniżającej, wygnańczej przeszłości. Figura Hebrajczyka prezentowała skrajnie krytyczne stanowisko wobec galutu[1] i kształtowała się w opozycji do postrzeganego negatywnie Żyda z diaspory, który przedstawiany był najczęściej jako tchórzliwy i chorowity starzec. Przyczyny wszystkich jego słabości upatrywano w wielowiekowym wykorzenieniu, utrata bezpośredniego kontaktu z Erec Israel[2] miała uczynić go bezradnym i bezbronnym wobec wszelkich zagrożeń. Pogardzano nim jako zniewieściałym i pogrążonym w letargu reliktem przeszłości. Jakże wymownie różnił się od niego Hebrajczyk, charakteryzowany jako

[1] Galut – (hebr. תולג) wygnanie, wypędzenie Żydów z kraju.

[2] Erec Israel – (hebr. לארשי ירא) Ziemia Izraela.

krzepki młodzieniec śmiało konfrontujący się z przeciwnościami losu. Powrót do ziemi ojców miał pomóc mu w odzyskaniu poczucia własnej wartości, a odrzucenie ciężkiego bagażu wielowiekowego wygania uczynić zaradniejszym i twardo stąpającym po ziemi. Zdecydowanie najważniejszą cechą nowego Żyda było bezgraniczne oddanie dla syjonistycznych ideałów. Gotowy był bronić swojego narodu i jego prawa do ziemi nawet za cenę własnego życia.

Koncepcja stworzenia nowego Żyda zdobyła popularność pośród żydowskiej społeczności w Europie i na przełomie wieków stała się jednym z kluczowych pojęć ruchu syjonistycznego. Hebrajczyk był ideałem, do osiągnięcia którego dążyli pionierscy osadnicy przecierający pierwsze ścieżki na drodze do realizacji syjonistycznego projektu w Palestynie. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w organizacyjnej strukturze jiszuwu[3] już od samego jego zarania. Instytucjonalne zaplecze, na które składały się między innymi kibuce, moszawy, szkoły, ruch skautowski oraz organizacje paramilitarne, było środowiskiem socjalizacyjnym nowego pokolenia, dla którego diaspora istniała jedynie jako część mglistej przeszłości rodziców (Almog 2000, s. 23). Była to pierwsza generacja ukształtowana w Palestynie przez hebrajsko-syjonistyczny system edukacji – pokolenie ochrzczone mianem Sabra. Pojęcie to nawiązywało do pospolitej w tej części Bliskiego Wschodu odmiany opuncji, która rodzi kolczaste owoce kryjące w sobie słodki, delikatny miąższ. Cecha ta symbolizować miała nowego Żyda – twardego i wytrzymałego z zewnątrz, a zarazem szlachetnego w głębi serca.

Hebrajski heros

Na arenę dziejów Sabra triumfalnie wkroczył po wojnie o niepodległość z 1948 roku. Społeczeństwo, szczególnie starsza generacja, przyznało zasługi za wojenne sukcesy pokoleniu urodzonemu w Erec Israel. Niemały wkład w proces mitologizacji wizerunku wojennych bohaterów miało powszechne upamiętnianie poległych i ich militarnych dokonań. Termin Sabra zaczął pojawiać się w oficjalnej narodo-

wej narracji na temat niedawnej wojny. Konsekwentnie minimalizowano natomiast rolę, jaką w wojennym wysiłku odegrali imigranci, którzy dołączyli do walki bezpośrednio po przybyciu do kraju. Stało się jasne, że figura Sabry odegra kluczową rolę w budowaniu etosu nowo utworzonego CaHaLu[4], powołanie narodowej armii przyczyniło się bowiem do ostatecznego ukonstytuowania wizerunku Sabry jako dumnego żołnierza izraelskiego wojska.

Kolejnym wydarzeniem współbudującym mit był kryzys sueski z 1956 roku, który okazał się przytłaczającym militarnym zwycięstwem Izraela nad naserowskim Egiptem. Triumf ten postrzegany był jako kolejne zwycięstwo Sabry, a zwłaszcza jego nowych wcieleń – pilota i spadochroniarza. Podobnie odebrano jedenaście lat późniejszą wojnę sześciodniową, w wyniku której państwo żydowskie w ciągu niespełna tygodnia uzyskało status regionalnego mocarstwa. Zachwyty nad bohaterskimi Sabrami najlepiej obrazuje romantyczna figura generała Mosze Dajana, który w czasie kampanii sueskiej pełnił funkcję szefa Sztabu Generalnego, a podczas wojny 1967 roku sprawował urząd ministra obrony. Dajan świadomie kreował swój mityczny wizerunek genialnego stratega i męża stanu dbającego jedynie o dobro ojczyzny. W oczach wielu Izraelczyków był ucieleśnieniem idealnego Sabry gotowego na wszelkie poświęcenia w imię obrony kraju (Almog 2000, s. 12–15). Kolejne, militarne sukcesy Izraela cementowały silny związek jego obywateli z armią i jednoczyły naród we wspólnym wysiłku obrony rozszerzających się granic. Młoda izraelska kinematografia wspierała i celebrowała narodową narrację, stając się areną największego rozkwitu mitu nowego Żyda.

Kino nurtu bohatersko-nacjonalistycznego

Po proklamowaniu niepodległości państwa żydowskiego wojna wyzwolenicza stała się jednym z czołowych tematów izraelskiego kina.

[3] Jiszuw – termin, jakim określano żydowską społeczność Palestyny przed powstaniem państwa Izrael.

[4] CaHaL – (hebr. צה"ל) – siły obronne Izraela.

Doprowadziło to do narodzin nurtu, który Ella Shohat nazywa kinem bohaterko-nacjonalistycznym (Shohat 2010, s. 53–104). Pierwszym przejawem trendu był obraz *Wzgórze 24 nie odpowiada* w reżyserii brytyjskiego filmowca Thorolda Dickinsona z 1955 roku. Film opowiada o losach czwórki bojowników walczących w wojnie 1948 roku – Irlandczyka przyłączającego się do walki po stronie żydowskiej, amerykańskiego Żyda nawróconego na syjonizm, sefardyjskiej dziewczyny oraz Dawida, będącego rodowitym Sabrą. Bohaterowie wyznaczeni zostają do obrony ważnego strategicznie wzgórza, którego utrzymanie gwarantuje swobodny dostęp do Jerozolimy. W drodze na misję każde z nich opowiada historię swoich wcześniejszych bojowych doświadczeń i powiązań ruchem syjonistycznym.

Na szczególną uwagę zasługuje opowieść snuta przez Dawida. Retrospekcja, dzięki której dowiadujemy się więcej o młodym Sabrze, jest dość niezwykła. W bitewnym zamieszaniu Dawid przenosi ciężko rannego egipskiego żołnierza do znajdującej się nieopodal grotty, w której zamierza opatrzyć jego rany. Jakże wielkie jest jego zaskoczenie, gdy orientuje się, że ranny jeniec nie jest Arabem, lecz ukrywającym się w egipskim mundurze oficerem SS, który z nienawiści do Żydów postanowił wesprzeć w wojnie stronę arabską. W scenie tej Dawid nie wypowiada prawie żadnego słowa, to Niemiec błaga go o litość. W wyniku odniesionych ran nazista pogrąża się w urojeniach, przez krótką chwilę izraelski żołnierz jawi się w jego oczach, jako wystraszony Żyd z getta. Jednak już kilka sekund później w tym samym miejscu widzimy roześmianego Sabrę nonszalancko wywijającego rewolwerem. Jest to przeniesienie na ekran jednego z najważniejszych syjonistycznych tropów – odrzucenia dziedzictwa wygnania. Scena operuje prostym i wyrazistym kontrastem pomiędzy Żydem z diaspory, który jest

[5] Palmach – żydowski elitarny związek taktyczny stanowiący siły specjalne paramilitarnej organizacji Hagana podczas wojny domowej w Mandacie Palestyny i wojny o niepodległość w latach 1947–1948.

słabą i bierną ofiarą obcej agresji, i nowym Żydem – silnym, zdeterminowanym, śmiejącym się w twarz hitlerowskiemu antagoniście (Loshitzky 2001, s. 1–14).

Podobnie idealistyczne podejście cechowało twórców bohaterko-nacjonalistycznych filmów zrealizowanych tuż po zwycięstwie w wojnie sześciodniowej. Kanonicznym przykładem jest ekranizacja powieści Mosze Szamira *Hu Halach Basadot* w reżyserii Yosefa Millo. Akcja obrazu rozgrywa się w przeddzień izraelskiej wolności, w roku 1947. Protagonistą jest Uri Kahana, młody Sabra powracający do rodzinnego kibucu po okresie nauki w wyższej szkole rolniczej. Bohater pragnie zająć się pracą na roli i odnowić więzi z rodzicami. Wiatr historii pcha go jednak w szeregi Palmachu[5], gdzie mentalnie dojrzewa i angażuje się w walkę wyzwolenczą. Ostatecznie Uri poświęca swoje życie w czasie wyrotowej operacji przeciwko armii brytyjskiej.

Wersja filmowa wzbogaca powieściową fabułę o kilka istotnych elementów, które nadają historii bardzo aktualną wymowę. Po pierwsze, w rolę Uriego wcielił się Assi Dajan, syn generała Mosze Dajana. Decyzja o obsadzeniu tego właśnie aktora z pewnością nie była przypadkowa i niesie ze sobą ogromny bagaż symboliczny. Całą opowieść zamknięto ponadto w fabularnej ramie 1967 roku, dodając wątek żołnierza powracającego do domu po zwycięskiej wojnie sześciodniowej. W scenie finałowej dowiadujemy się, że ów żołnierz jest synem poległego przed laty Uriego. Twórcy filmu ukazują w ten sposób ciągłość syjonistycznej narracji. Przypominają, że uzyskanie niepodległości nie było końcem walki o narodową wolność. W scenie tej starsze pokolenie przekazuje odpowiedzialność za kraj młodym, którzy nie pamiętają okresu sprzed 1948 roku. Odtąd Sabra nie jest jedynie określeniem generacyjnym, to kulturowy archetyp – wzór, do którego dążyć powinien każdy Izraelczyk.

Sabra postsyjonistyczny

W kolejnej dekadzie wyidealizowany i naiwny model opowiadania o najnowszej hi-

storii państwa był coraz częściej poddawany gruntownej krytyce. Nowe pokolenie pisarzy, poetów i akademików przyjęło antybohaterski i krytyczny ton wobec utrwalonego przez lata, socjalizacyjnego i kulturowego wzorca Sabry. Zjawisko to zintensyfikowało się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych po traumie, jaką była dla społeczeństwa izraelskiego wojna Jom Kippur. Socjalizacyjny model nowego Żyda zaczął stopniowo słabnąć i zanikać. Rodzima inteligencja pragnęła widzieć izraelskiego żołnierza w mniej bohaterskim świetle. Wolała wydobyć z niego prawdziwie ludzkie emocje niż ukazywać go jako figurę absurdalnie patetyczną (Almog 2000, s. 16–19). Krytyczna fala nie ominęła również kinematografii – pod wpływem nowych prądów filmowy wizerunek izraelskiego żołnierza uległ daleko idącym przekształceniom.

Transformacja ta najpełniej ukazana została w zrealizowanym w 1977 roku filmie *Masa Alunkot* (reż. Yehuda Ne'eman) zgłębiającym zagadnienie przemocy towarzyszącej militarnemu etosowi wypełniającemu izraelską kulturę. Akcja filmu skupia się na relacjach zachodzących wewnątrz elitarnego plutonu spadochroniarzy. Protagonista filmu, Weissman, to młody rekrut, który na służbę nie decyduje się z potrzeby serca (jak robił to Uri Kahana z *Hu Halach Basadot*), motywuje go jedynie państwowy przymus i presja wywołana przez społeczne oczekiwania wobec niego. Nie ma ani fizycznych, ani mentalnych cech umożliwiających funkcjonowanie w żołnierskim środowisku. Z powodu nieprzystosowania do ciężkich wojskowych rygorów bohater jest pogardzany i upokarzany zarówno przez innych żołnierzy, jak i przez dowództwo. Fizyczna i psychiczna przemoc doprowadza do tajemniczej śmierci Wiessmanna podczas jednego z rutynowych treningów. Widz nie dowiaduje się, czy było to samobójstwo, czy też umyślne działanie jednego z prześladowców głównego bohatera.

Twórcy filmu dokonali demitologizacji Sabry poprzez sportretowanie dwóch wizerunków izraelskiego żołnierza, diametralnie różniących się od wyidealizowanego obrazu zna-

nego z poprzednich dekad. Pierwszy wariant (reprezentowany przez Weissmana) to swoisty powrót stereotypu Żyda wygnanego. Jest słaby, zniewieściały i bezradny wobec przemocy zadawanej mu przez innych żołnierzy. Jego nieshebraizowane nazwisko i cherlawy wygląd w naturalny sposób przywołują skojarzenia z diasporą. Wariant drugi to brutalni oprawcy Weissmana, którzy swoim zachowaniem kompromitują izraelski mundur. W tym kontekście *Masa Alunkot* wpisuje się w powszechną wówczas krytykę militarystycznego etosu, który oskarżany był o produkowanie niepotrzebnego okrucieństwa.

Obraz izraelskiego żołnierza jako postaci brutalnej i agresywnej pojawiał się w kinie niemal przez całą kolejną dekadę^[6]. Jednak od wybuchu pierwszej intifady (palestyńskiego powstania przeciwko okupacji Zachodniego Brzegu Jordanu i Strefy Gazy) tematyka wojsko-wojenna zaczęła stopniowo zanikać z izraelskich ekranów. Konflikt przestał być kwestą wyłącznie militarną, przeniósł się na ulice miast, a wróg przybrał twarz dziecka ciskającego kamieniem w pojazdy CaHaLu. Filmowcy zaczęli unikać tematów wojennych, skupili się na tematyce społecznej, która stała się znakiem rozpoznawczym rodzimej kinematografii lat dziewięćdziesiątych.

Sabra współczesny

Izraelskie kino wojenne odrodziło się na początku nowego tysiąclecia. Pierwszym przejawem tej koniunktury były między innymi filmy Amosa Gitaiego: *Kippur* (dotykający wrażliwej kwestii wojny 1973 roku) oraz *Droga ku wolności* (poruszająca temat wojny o niepodległość). Wydarzeniem, które nadało impet wojennym produkcjom, było wycofanie się wojsk izraelskich z Libanu oraz druga izraelska inwazja na ten kraj, które stały się inspiracją dla powstania filmów takich jak *Twierdza Beaufort* Yosefa Ce-

[6] Inne filmy dotyczące tego zagadnienia to między innymi Shteit Etsbaot *Mi'Tzidon* (1986, reż. Eli Cohen) oraz *Avanti popolo* (1986, reż. Rafi Bukai).

dara, *Liban* Samuela Maoza czy *Walc z Baszi-rem* Ariego Folmana. Wraz z wojną na ekrany powrócili też jej główni aktorzy – żołnierze. Charakterystyczną cechą filmów powstałych w tym okresie jest to, że nie tworzą one spójnej bohaterskiej bądź antybohaterskiej narracji. Ponad pół wieku po narodzinach Sabry, uosobienia syjonistycznych marzeń o stworzeniu nowego Żyda, jego ikoniczny wizerunek został stopniowo zastąpiony niekoniecznie przez inną, ściśle określoną figurę, ale przez większą liczbę bardziej złożonych i wieloznacznych wariantów osobowych. By udowodnić tę tezę, posłużę się trzema przykładami zaczerpniętymi z filmów bezpośrednio dotyczących zagadnień wojennych i militarnych.

Menachem – boski wojownik

Dyskurs syjonistyczny od początku starał się ustanowić nową świecko-socjalistyczną, żydowską tożsamość, co wiązało się z nieuchronnym marginalizowaniem judaistycznej religijności. Sabra, syn hebrajskiej rewolucji, miał być realizacją tych dążeń. Nowy Hebrajczyk był poganinem, świeckim Żydem, utalentowanym farmerem i walecznym wojownikiem. Taki właśnie wizerunek Sabry przez wiele dekad powielała izraelska kinematografia. Nawet najbardziej obrazoburcze (z punktu widzenia syjonistycznej doktryny) przedstawienia izraelskich żołnierzy nie były wzbogacone o aspekty religii i jej indywidualnego przeżywania.

W rezultacie postępującego upadku świeckiego syjonizmu jako dominującej ideologii, religia stopniowo zdobywała coraz bardziej uprzywilejowaną pozycję w społeczno-kulturowym krajobrazie Izraela. Izraelscy filmowcy byli jednak niezwykle wstrzemięźliwi. Judaizm bardzo długo nie mógł znaleźć swojego miejsca

w narodowej kinematografii. Kino na szeroką skalę zaczęło zgłębiać tematy wiary i religijności dopiero na początku nowego stulecia. Były to zarówno filmy poświęcone środowiskom religijnych osadników z Zachodniego Brzegu Jordanu (np. *Zachodni Brzeg* Josepha Cedara), jak i grup zamieszkujących ultraortodoksyjne dzielnice izraelskich miast, takie jak jerozolimska Mea Szearim (np. *Goście* Giddiego Dara czy *Mój ojciec, mój Pan* Davida Volacha). Wspólnym mianownikiem tych produkcji jest ukazywanie konfliktów, jakie wiążą się z ciągłym negocjowaniem własnej tożsamości – próbą pogodzenia tego, co żydowskie, z izraelskością (Chyutin 2011, s. 201–204).

Jeden z filmów tego nurtu, zrealizowany w roku 2000 reżyserski debiut Josepha Cedara *HaHesder*[7], w ciekawy sposób powraca do szeroko dyskutowanego we wcześniejszych dekadach zagadnienia militaryzacji wszelkich dziedzin życia społecznego. Akcja filmu koncentruje się na relacjach zachodzących wewnątrz jednostki wojskowej. Jest to jednak oddział nietypowy, daleko inny od elitarnego korpusu spadochroniarzy czy oddziału heroicznego palmachników, bohaterowie filmu są bowiem uczestnikami specjalnego rządowego programu Jesziwot Hesder, umożliwiającego osobom bardzo religijnym łączenie służby wojskowej ze studiami talmudycznymi. Jednostka stacjonuje w jednym z ortodoksyjnych, żydowskich osiedli na Zachodnim Brzegu Jordanu, gdzie charyzmatyczny rabbi Meltzer wpaja uczniom swojej jesziwy pragnienie modlitwy na najświętszym dla Żydów miejscu – Wzgórzu Świątynnym. Główna oś fabularna opiera się na klasycznym trójkącie miłosnym: córka rabina zakochuje się w młodym i utalentowanym dowódcy Menachemie, jednak ojciec postanawia wydać ją za Pinkasa, najzdolniejszego ze swoich studentów. Gdy dziewczyna odrzuca ojcowskiego faworyta, urażona dumą pcha go do popełnienia straszliwej zbrodni.

Menachem jest (do pewnego stopnia) odbiciem Sabry znanego z kina bohaterko-nacjonalistycznego. To przystojny, silny i pewny siebie młody mężczyzna, poważnie traktujący

[7] Tytuł filmu ma dwojakie znaczenie. Jesziwat Hesder (ישיבת חסדר) to nazwa specjalnego rządowego programu łączącego studia talmudyczne ze służbą wojskową (bohaterowie filmu są objęci owym programem). Ponadto słowo hesder (חסדר) jest również nieformalnym określeniem żydowskiego osiedla na Terytoriach Okupowanych (w którym mieszkają bohaterowie filmu).

wojskowe obowiązki. Wierzy, że jego służba przyczynia się do realizacji wyższego narodowego dobra. Figura nowego Żyda jest jednak poddana w jego osobie istotnym modyfikacjom. Prawdziwą innowacją jest uczynienie bohatera gorliwym wyznawcą judaizmu. Często widzimy Menachema w czasie modlitwy, a sceny mistycznych obrzędów, w których uczestnicy, utwierdzają nas w przekonaniu o jego głębokiej religijności. To oddanie wierze może wydać się zaprzeczeniem świeckich ideałów syjonizmu, bohaterski Sabra nie powinien bowiem wpisywać się w religijną narrację, która towarzyszyła Żydom w czasach diaspory.

Jednak przemiana zsekularyzowanej figury Sabry w jego religijne alter ego nie jest niemożliwa do zrealizowania. Jak wykazał Oz Almog, Sabrę zakwalifikować można jako *ucznia świeckiej jeshivy* (Almog 2000, s. 18–22, 209–225). Według badacza syjonizm był czymś więcej aniżeli jedynie antytezą religii, a zatem nowy Hebrajczyk nie był całkowicie pozbawiony pierwiastka religijnego. Almog zwrócił uwagę na szereg strukturalnych podobieństw pomiędzy syjonizmem i judaizmem, takich jak dążenie do przyszłej utopii, gloryfikacja lidera, podkreślanie wyjątkowości narodu czy widzenie świata w kategoriach absolutnych. Ponadto syjonizm, podobnie jak robią to tradycyjne religie, wprowadzał cykliczne rytuały i symbolikę, a jego ideologowie często sięgali po nomenklaturę właściwą tekstom religijnym (stosując pojęcia takie jak odkupienie, przymerze i ofiara). Zatem w osobie Menachema Sabra zmienia jedynie *wyznanie*. Judaizm okazuje się nie stać w sprzeczności z utrwalonym w poprzednich dekadach archetypem, jedynie go dopełnia. Wymowę tę wzmacnia jedna bardzo istotna decyzja obsadowa. W rolę rabbiiego Meltzera, będącego głównym filmowym głosem wiary, wcielił się bowiem sam Assi Dajan – wspomniany już czołowy przedstawiciel kina bohatersko-nacjonalistycznego (zarówno jako aktor, jak i reżyser). Dajan jest bezpośrednim łącznikiem pomiędzy Sabrą lat sześćdziesiątych i jego nowym religijnym odbiciem.

Jossi – Aliz[8] w mundurze

Ważnym aspektem kreowania nowego Żyda była (według pierwszych syjonistów) normalizacja wszelkich aspektów żydowskiej cielesności. U progu dwudziestego stulecia antysemitki naukowo-medyczny dyskurs wiązał żydowskie ciało z chorobami, szaleństwem, fizyczną degeneracją, seksualną perwersją i nierzadko z homoseksualizmem. Wiele naukowych prac z tego okresu przedstawiało żydowską seksualność jako silnie patologiczną (Yosef 2011, s. 181–197). Ideologowie syjonizmu z Teodorem Herzlem na czele byli przekonani, że stworzenie silniejszego, zdrowszego i jednoznacznie heteroseksualnego Hebrajczyka rozwiąże nie tylko ekonomiczne i polityczne problemy Żydów, przyczyni się również do przezwyciężenia stereotypu Żyda-homoseksualisty. Koncept ten został ucieleśniony w wizerunku męskiego, umięśnionego i zmilitaryzowanego Sabry, który przez wiele lat królował na izraelskich ekranach (Yosef 2004, s. 48).

Zrealizowany w 2002 roku film Eytana Foxa *Jossi i Jagger* obnażył opresyjną naturę mitu nowego Żyda poprzez sportretowanie sytuacji mniejszości seksualnych w izraelskim wojsku. Akcja obrazu rozgrywa się w późnych latach dziewięćdziesiątych w śnieżnej scenerii otaczającej placówkę wojskową ulokowaną nieopodal granicy z Libanem. Film opowiada historię miłosną Jossiego, młodego dowódcy kompanii, oraz jego podwładnego Liora (nazywanego Jaggerem, przez wzgląd na aparycję i usposobienie przywodzące na myśl lidera The Rolling Stones). Poprzez wprowadzenie homoerotyzmu w obręb mocno homofobicznego środowiska sił zbrojnych reżyser ukazuje, jak silnie zakorzeniony w izraelskiej świadomości jest wizerunek żołnierza jako bohaterskiego i męskiego Hebrajczyka.

Mit Sabry pojawia się w filmie Foxa w kontekście innym niż przedstawiany wcześniej omówionych obrazów. Nie jest on dydaktyczną alegorią znaną ze *Wzgórza 24*, ani próbą włą-

[8] Aliz – w hebrajszczyźnie, pozbawione pejoratywnych konotacji określenie homoseksualisty.

czenia nowej grupy społecznej w obręb bohatersko-nacjonalistycznej narracji, jak było to w przypadku *HaHesder*. Nowy Żyd przeobraża się tu jedynie w kamuflaż, maskę, którą nakłada jeden z bohaterów, by uniknąć społecznego ostracyzmu. Jossi jest świadom, że ujawnienie jego orientacji seksualnej doprowadzić może do zachwiania, a nawet utraty budowanego przez lata autorytetu jako dowódcy kompani. Dlatego stara się odgrywać rolę, jaką oczekują od niego podwładni i starsi rangą oficerowie. Ułatwia mu to jego fizyczność, która przywozi na myśl stereotypowe przedstawienia Sabry z filmów nurtu bohatersko-nacjonalistycznego.

Postawa Jossiego jest obnażana poprzez częste akcentowanie charakterologicznych różnic i kontrastów pomiędzy nim a jego partnerem. W opozycji do Jossiego Lior jest porywczy, często postępuje w sposób emocjonalny i nieprze-myślany, narażając obu na niepożądane ujawnienie łączącego ich uczucia. Jagger uosabia cały zestaw cech stereotypowo przypisywanych gejom, a jego zniewieściały sposób bycia stoi w wyraźnym kontraście ze statecznym wizerunkiem Jossiego. Obaj kochankowie są świadomi ról, jakie odgrywają. Podczas jednej z pierwszych scen Jagger nuci nadawaną aktualnie w radio piosenkę, co doprowadza do sprzeczki pomiędzy dwójką głównych bohaterów. W oryginale utwór ten wykonywany jest przez Ritę, popularną w Izraelu piosenkarkę uznawaną za ikonę ruchu LGBT. Zgodnie z oczekiwaniami widza Jossi nie podziela muzycznych upodobań partnera, które nazywa *zbyt gejowskimi*. W odpowiedzi Lior zarzuca mu preferowanie twórczości Meira Ariela, jednego z czołowych muzyków starszej generacji, prawdziwego kombatanta izraelskiej sceny, znanego ze swoich homofobicznych poglądów. Ariel to weteran niemal wszystkich izraelskich wojen, jest on żywym wcieleniem archetypicznego Sabry. Różnice między bohaterami podkreślane są również poprzez ich imiona i pseudonimy. Imię Jossi, jako typowo izraelskie, wpisuje się w nacjona-

listyczny dyskurs, którego istotną częścią była hebraizacja imion i nazwisk. Natomiast pseudonim Liora odsyła do nas do wieloznaczonej pod względem seksualnym sylwetki Micka Jeggera.

Jossi zdejmuje maskę tylko jeden raz, gdy podczas operacji wojskowej skierowanej przeciwko terrorystom z Hezbollahu, Lior zostaje ciężko ranny. Kiedy Jossi spostrzega, że stan jego ukochanego jest krytyczny, zaczyna okazywać swoje prawdziwe uczucia. Śmierć Liora jest emocjonalnym klimaksem filmu, pozwalającym Jossiemu ujawnić swoją seksualną tożsamość w obecności innych członków kompanii. Jednak, pomimo chwilowej słabości spowodowanej śmiercią partnera, Jossi na powrót zakłada maskę silnego Sabry. Pragnienie uniknięcia sygnalizacji staje się silniejsze od tłumionych emocji.

Glori i Sasza – postsowieccy pretendenci

Upadek Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich zapoczątkował masową emigrację sowieckich Żydów, z których niemal milion skorzystało z Prawa Powrotu i przybyło budować nowe życie w Izraelu. Dla niespełna pięciomilionowego wówczas państwa przyjęcie ogromnej rzeszy imigrantów było zadaniem bezprecedensowym. Ogromna większość Rosjan (jak po dziś dzień nazywani są Izraelczycy o radzieckim rodowodzie) miała wysokie kwalifikacje zawodowe i mogła się pochwalić dyplomem wyższej uczelni. Gospodarka niewielkiego państwa nie była jednak w stanie błyskawicznie wchłonąć tak dużej rzeszy nowych pracowników. W rezultacie izraelskie media szybko zaczęły donosić o rosyjskich prostytutkach i narodzinach rosyjskiej mafii (Gershenson 2011, s. 134). Nowych imigrantów zaczęto oskarżać o pasożytność na państwowym systemie socjalnym i zamykanie się w rosyjskojęzycznych gettach. Przedstawiciele sowieckiej aliji^[9] zaczęli być również obecni na izraelskich ekranach. Przeważnie przedstawiano ich w sposób stereotypowy, jako agresywnych i nieokrzesanych mężczyzn oraz lubieżne kobiety. Schemat ten powiełały takie filmy jak *Klara cudotwórczyni* Ariego Folmana

[9] Alija (hebr. עלייה, dosłownie: wstąpienie) – żydowska imigracja do Palestyny

i Oriego Sivana, *The Holy Land* Eitana Gorlina czy *Zirkus Palestina* Eyala Halfona.

Zrealizowany w 2009 roku film Renena Schorra *HaBodedim* (co można przetłumaczyć jako *Samotni*) w ciekawy sposób przelamuje wcześniejszy sposób opowiadania o przedstawicielach radzieckiej aliji. Bohaterami opartego na prawdziwych wydarzeniach filmu są odbywający służbę w prestiżowej jednostce stacjonującej na wzgórzach Golan imigranci z obszaru postsowieckiego – pochodzący z Moskwy Sasza i przybyły z Kaukazu Glori. Przez nieporozumienie trafiają oni do wojskowego aresztu pod zarzutem nielegalnego handlu bronią, gdzie dostają propozycję dobrowolnego odejścia z armii i poddania się pod jurysdykcję sądu cywilnego. Bohaterowie nie decydują się na podpisanie rezygnacji, ponieważ swoją obecność w siłach zbrojnych traktują niezwykle honorowo – jest ona dla nich przepustką do pełnej asymilacji z izraelskim społeczeństwem, które nadal uważa ich za obcych. Możemy się o tym przekonać już w jednej z pierwszych scen filmu, podczas której Sasza telefonuje do swojego mieszkającego w rosyjskiej stolicy ojca. W czasie rozmowy dowiadujemy się, jak poważnie bohater traktuje żołnierską posługę i jak istotna jest dla niego pozycja izraelskiego oficera. Gdy naciśki ze strony więziennych urzędników stają się nie do zniesienia, zdesperowani bohaterowie wzniesają bunt i siłą przejmują kontrolę nad aresztem. Biorą zakładników, szantażem starając się wymusić pozostanie w strukturach CaHaLu. Znamiennym jest fakt, że bohaterowie nie pragną dowodzić swojej niewinności. Przeciwnie, decydują się na złamanie prawa tylko i włącznie po to, by zachować żołnierski status, który jest dla nich ważniejszy niż osobista wolność.

Historia opowiedziana w *HaBodedim* pokazuje, że figura Sabry jako bitnego izraelskiego żołnierza jest nadal żywa i to w środowiskach, które teoretycznie nie powinny się z nią utożsamiać, Glori i Szasza dorastali, bowiem w dwóch rzeczywistościach, niebywale odległych od socjalizacyjnego doświadczenia pierwszych pokoleń Izraelczyków – degrengoladzie upadające-

go ZSRR i pełnym nadziei na bliskschodni pokój Izraelu lat dziewięćdziesiątych. Mimo to uparcie pragną wpisać się w narodowy model, który pozwoli im w pełni poczuć się Izraelczykami i zmazać z siebie piętno nieokrzesanego Rosjanina. Dzięki temu, iż filmowa narracja prowadzona jest z perspektywy dwójki głównych bohaterów (którzy porozumiewają się między sobą głównie po rosyjsku), ich postawa staje się znacznie bardziej wiarygodna i wyraźna. W filmie Schorra syjonistyczny mit Sabry próbuje odrodzić się dzięki imigranckiemu pragnieniu asymilacji z nowym otoczeniem. Proces ten jest jednak niezwykle trudny do zrealizowania, ponieważ kierowane uprzedzeniami wobec nowych przybyszów społeczeństwo nie dostrzega ich asymilacyjnych intencji. Przemiana Rosjanina w nowego Żyda okazuje się niemożliwa pomimo heroicznej postawy tego pierwszego.

Konkluzja

Okazuje się, że mit nie został definitywnie uśmiercony, uległ jednak daleko idącym przekształceniom wynikającym ze zmian, jakie zaszły w społecznym i obyczajowym krajobrazie Izraela. Sabra zdaje się nadal pozostawać jednym z najważniejszych punktów odniesienia budujących izraelską tożsamość. Z braku innych wzorców wspomniani bohaterowie filmowi na różne sposoby odnoszą się do kulturowego modelu nowego Żyda, odnajdując w nim własne alter ego. Sabra wciąż żyje, choć w środku nie jest już tak słodki jak niegdyś.

BIBLIOGRAFIA

- Almog O., 2000, *The Sabra – The Creation of the New Jew*, Los Angeles.
- Chyutin D., 2011, *Negotiating Judaism in contemporary Israeli Cinema*, w: *Israeli Cinema Identities in Motion*, eds. M. Talmon, Y. Peleg, Austin.
- Gershenson O., 2011, *Immigrant cinema – Russian Israelis on screens and behind the cameras*, w: *Israeli Cinema Identities in Motion*, eds. M. Talmon, Y. Peleg, Austin.