

BARTOSZ KWIECIŃSKI

ORCID: 0000-0002-3035-0269

Centrum Badań Holokaustu, Uniwersytet Jagielloński

## *Z powodu tej wojny* Szoa w kinie izraelskim

Początki kinematografii żydowskiej sięgają okresu „nowego jizuwu”. Były to zazwyczaj propagandowe syjonistyczne kroniki filmowe, których cel to *fundraising* dla osadnictwa żydowskiego w Palestynie. Finansowane przez syjonistyczne fundusze finansowe, z których najważniejsze to JNF (Żydowski Fundusz Narodowy) oraz PFF (Palestine Foundation Fund). Takie obrazy jak długometrażowe dokumenty: *The Land of Promise*<sup>1</sup> (Juda Leman, 1934); *This is the Land* (Baruch Agadati, 1934), oraz fabularne: *Oded the Wanderer* (Nathan Axelrod, 1933), *Sabra*<sup>2</sup> (Alexander Ford, 1933), *On the Ruins* (Nathan Axelrod, 1938), nie tylko miały na celu wspieranie idei syjonistycznej, ale starały się przekonać Hehaluców do jak najrychlejszej emigracji. Ich konstrukcja była niezwykle podobna, oparta na schemacie fabularnym, w którym gnuśne życie w starym kraju kontrastowało z wyzwaniem nowego w Palestynie. Obraz Sabry i syjonistycznej utopii zbliżał te filmy do konwencji poetyki socrealistycznej, w której protagoniści mają jasno określone role społeczne. „Syjonistyczny realizm”<sup>3</sup>, niezobowiązująca intelek-

---

<sup>1</sup> Konsekwentnie w tekście posługiwał się będę anglojęzycznymi tytułami filmowymi. Oryginalne tytuły hebrajskie, nawet w transkrypcji łacińskiej, są słabo utrwalone poza filmografią izraelską. Zrezygnuję również z polskiego nazewnictwa. Wiele z omawianych filmów ma tytuły nieprzetłumaczone lub istnieją w różnych wersjach przekładu – co utrudnia topografię filmograficzną.

<sup>2</sup> *Sabra* Aleksandra Forda jest dobrym przykładem tego, że artystyczny temperament bierze górę nad propagandowym zamówieniem. Syjonistyczna krytyka filmowa atakowała film Forda głównie z pozycji ideologicznych – uznając, że wątek melodramatyczny przysłania właściwą propagandową perswazję.

<sup>3</sup> N. GROSS, Y. GROSS: *The Hebrew Film*. Jerusalem 1990, s. 224, za: J. NE’EMAN: *The Death Mask of the Moderns: A Genealogy of “New Sensibility” Cinema in Israel*. “Israel Studies” 1999, Vol. 4, no 1 (Spring), s. 104.

tualnie „dydaktyczna alegoria”<sup>4</sup> stała w propagandowej i estetycznej opozycji do kultury diaspory. Uważała ją *tout court* za przeintelektualizowaną, przerafinowaną, dekadencją. Wieszczyła, że czeka ją niechybna katastrofa, diagnoza tożsama z Gibbonowskim zmierzchem Cesarstwa<sup>5</sup>. Te propagandowe filmy miały duży wkład w utrwalenie mitu syjonistycznej utopii i siły Sabrów. I bez wątpienia wywarły wpływ na stosunek jiszuwu do Zagłady. Apologia osadnictwa w Palestynie stała się zasadą oderwaną od sfery dotychczasowej praktyki życia żydowskiej diaspory. Uniwersalne cnoty, które dotychczas spajały społeczność, takie jak lewicowa wrażliwość w projekcie politycznym czy obowiązek „cedaki” w projekcie religijnym, przestały stanowić o tożsamości. Trajektorie imaginarium skierowały się w stronę silnego rolnika, a niebawem wojownika. Mieszkańców tego niebyłego jeszcze kraju pochłaniała myśl o sukcesie agrarnym, umiejętnościach melioracyjnych i życiu w kolektywnym kibucu. Zostali oni wchłonięci przez proces przyrodniczy lub raczej dziejowy, który miał odmienić obraz Żyda przez zniszczenie jego europejskiego stereotypu i zastąpienie go nowym Sabry – urodzonym już na ziemi palestyńskiej i wolnym od dziedzictwa diaspory<sup>6</sup>.

W trakcie trwania wojny osadnicy mogli dowiedzieć się o hekatombie na kontynencie z nielicznych artykułów w gazetach i głównie brytyjskich kronik filmowych. Sześć milionów zamordowanych Żydów europejskich nie absorbowało istotnie dowódców syjonistycznych skupionych na budowie nowego bytu państwowego. „Jedynie kilku ocalałych zawdzięcza życie wysiłkom ruchu syjonistycznego”<sup>7</sup>. Wiedza o Zagładzie była szczątkowa i fragmentaryczna – istniejąca niejako na marginesie. O rzeczywistym rozmiarze Szoa dowiedziano się dopiero po wojnie, podczas nielegalnej imigracji ocalałych do Palestyny – *aliji bet*.

Alija bet wzbudziła zainteresowanie nie tylko historyków, ale inspirowała także ludzi sztuki: pisarzy, filmowców, artystów innych dziedzin. Stało się tak z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze, ha’apala odegrała znaczącą rolę w utworzeniu Izraela. Po wtóre – wiele jej aspektów (determinacja uchodźców w dotarciu do Ziemi Obiecanej, tajne działania, ale również tragedie rozgrywające się w cieniu Holokaustu) w naturalny sposób oddziaływało na ludzkie emocje i wrażliwość<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> E. SHOCHAT: *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Second edition. London–New York 2010, s. 40.

<sup>5</sup> W filmach z lat 30. Żydów z diaspory symbolizuje często postać zgnuszonego, filozofującego starca. Dobrym przykładem tej schematycznej narracji jest film Lemana (*The Land of Promise*, 1934), którego finałowa sekwencja prezentuje starca czytającego Talmud. Na jego sylwetkę nałożone są zdjęcia poklatkowe ukazujące roztańczoną, radosną młodzież w Palestynie.

<sup>6</sup> Interesujące uwagi o ukonstytuowaniu się mitu Sabry i kibucu oraz roli kina w propagowaniu idei syjonistycznych w: J. BURSTEIN: *Through an American Lens: Dreaming Utopia in Early Israeli Cinema*. „Studies in American Jewish Literature” 2010, Vol. 29: *A Special Issue in Honor of Sarah Blacher Cohen*, s. 26–39.

<sup>7</sup> T. SEGEV: *Siódmy milion*. Przeł. B. GADOMSKA. Warszawa 2012, s. 94.

<sup>8</sup> A. PATEK: *Alija bet w filmie*. „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69, s. 203.

I tak, pierwszym syjonistycznym filmem powstałym po wojnie był film Józefa Lejtesa *The Great Promise* (1947). Już początkowa sekwencja wprowadza widza w obrazy wojny i zniszczenia w Europie. Naszym oczom ukazują się zrujnowane miasta, linie frontu, wreszcie ciała bezładnie wypadające z bydłowych wagonów. Widzimy wyzwolone obozy koncentracyjne, w których wyniszczeni głodem dipisi ogrzewają się przy rachitycznych koksownikach. Głos lektora mówi o ofiarach: „[...] większość z nich to Żydzi”<sup>9</sup>. Kolejna sekwencja jest ustanawiająca dla wprowadzenia indywidualnego bohatera, którego losy śledzimy w filmie. Poznajemy go w obozie podczas rozmowy z brytyjskim oficerem. Gdy padają pytania o dom i czy ma dokąd pójść, odpowiada: „Nie mam rodziny, nie mam domu, tułamy się od dwóch tysięcy lat”<sup>10</sup>. Do rozmowy włącza się młody mężczyzna o blond włosach i w brytyjskim mundurze (żydowska brygada z Palestyny), mówiąc, że on już znalazł swój dom w Palestynie, na co starszy mężczyzna (ale wciąż w sile wieku) pyta, czy również dla niego znajdzie się tam miejsce. Kolejna sekwencja to długa, daleka panorama pustyni. Kamera pokazuje idylliczną pracę w kibucu. Krajobraz jest jasny i rozświetlony słońcem lewantu, kontrastuje z pochmurnymi, spopielałymi obrazami z Europy; „powstałiśmy z popiołów” – mówi mężczyzna w wojskowym mundurze. W finale, po sekwencji palestyńskiej wracamy do naszego bohatera. Pełen entuzjazmu wskazuje na gwiazdę Dawida przyszytą do swej piersi i zwraca się do brytyjskiego oficera: „[...] chciałbym zamienić to [tu wskazuje na gwiazdę – B.K.] na to [dotyka munduru – B.K.]”<sup>11</sup>. Cel propagandowy został osiągnięty. Ofiara zamienia się w żołnierza. *The Great Promise* jest typowym przedstawicielem filmów powstałych pomiędzy rokiem 1946 a 1950, które ukazują ocalonych przybyłych do Palestyny i Izraela jako wyniszczone fizycznie i psychicznie ofiary wojny, pod wpływem nowego życia przemieniające się w silnych, zdrowych, pełnych zapału mężczyzn gotowych walczyć za nową ojczyznę. Diaspora staje się symbolem katastrofy – syjonistyczna negacja wygnania *shlilat hagolah* znajduje w tych filmowych tekstach nachalną ilustrację. Tworzywo filmu Lejtesa opiera się na walorach binarnych oraz prymitywnych zestawieniach ujęcia i następującego po nim kontrujęcia, w którym negatywną dystynkcję posiadają obrazy Europy, a ich awersem są zdjęcia życia w Palestynie<sup>12</sup>. Ciekawa jest ewolucja tego historycznego wydarze-

<sup>9</sup> *The Great Promise*. Dir. J. LEJTES. Palestine 1947, 0:02:11. Dostępne w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=zZGYYOTZ6Uw> [data dostępu: 14.11.2018]. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów z filmu – B.K. Był to raczej wyjątek niż reguła. Alianckie i sowieckie kroniki z wyzwolonych obozów, skierowane do europejskiej i amerykańskiej opinii publicznej oraz żołnierzy frontowych, unikały – ze względów ideologicznych – wskazania na żydowskie pochodzenie ofiar. Obawiano się, że antysemitcko nastawiona opinia publiczna nie wzbudzi w sobie tyle litości, ile się spodziewano, a tym samym propagandowa siła rażenia tych filmów uległaby osłabieniu.

<sup>10</sup> Tamże, 0:02:50.

<sup>11</sup> Tamże, 0:47:49.

<sup>12</sup> Temat *aliji bet* był podejmowany przez kino izraelskie wielokrotnie, por. A. PATEK: *Alija bet...*, s. 207–211.

nia w kinie. Od „filmów interwencyjnych” z lat 50., które ukazują ocalonych jako bezimienną, udręczoną masę, po zniuansowane psychologiczne dramaty, jak *Kedma* (Amos Gitai, 2002). Gitai opowiada w nim o nieistniejącej podróży nieistniejącym statkiem. Opowieść zyskuje rys uniwersalny. Protagonisci filmu Gitaia nie są w stanie zapomnieć o przeszłości, podróż do Palestyny nie staje się spełnieniem syjonistycznego marzenia:

W pasażerach Kedmy trauma Holokaustu jest ciągle żywa. [...] gdy lądują już w Palestynie, wymieniają się ponurymi doświadczeniami. [...] Opowieść bohatera *Kedmy* nie ma w sobie jednak nic z typowej historii heroicznej – mężczyzna pamięta przede wszystkim upokorzenia, jakich doznał ze strony Polaków i niemieckich żołnierzy, a samą walkę w getcie [warszawskim – B.K.] streszcza w zaledwie kilku słowach: „powstanie, kanały, las. To koniec tej historii”<sup>13</sup>.

W odróżnieniu od projektów propagandowych film Gitaia jest ich rewersem. Żaden z protagonistów nie odnajdzie się w nowym kraju, nakaz walki uznają za torturę dla udręczonej wojną duszy. Reżyser ukazuje po raz pierwszy innych bohaterów dramatu powstania państwa. To Arabowie, którzy zostaną wyrugowani ze swojej ziemi. W narracjach syjonistycznych ich po prostu nie było, nie istnieli. Gitai zrealizował swój film w 2002 roku, stąd to radykalne prawo do sądu o odrzuceniu ocalonych przez Palmach – ukazania ich słabości na tle heroicznego imaginariu Hagany. I o ile podobna konstatacja nie mogłaby zaistnieć w kinie izraelskim lat 50., to dyskurs konstruowany już w XXI wieku pozwala na przełamanie militarystycznego ducha i zwrócenie się ku roztrzaskanym ocalonym rzuconym w wir wojny o niepodległość.

Lata 50. charakteryzują się również moralnym dystansem wobec przybyłych z Europy. Umowa reparacyjna zawarta przez Dawida Ben-Guriona z Konradem Adenauerem wywołała liczne protesty społeczności izraelskiej, a proces Rudolfa Kastnera postawił pytanie o żydowską kolaborację. Debata, która wówczas się odbyła, wzmocniła istniejące nieprzychylnie w stosunku do ocalonych stereotypy. Ocalone oskarżono o prostytutkę, ocalonych o kolaborację<sup>14</sup>. Fakty, które odsłonił proces Kastnera, nie mieściły się w heroicznej formule polityki historycznej (*Sho'ah ugvura*), nakazującej opowiadać o Holokauście jedynie przez pryzmat bohatera żydowskiego partyzanta, bojownika getta czy syjonistycznych

<sup>13</sup> B. RACIĘSKI: *Zawsze na wschód. Kedma Amosa Gitaia*. W: *Współczesne kino izraelskie*. Red. J. PREIZNER. Kraków–Budapeszt 2015, s. 19.

<sup>14</sup> Por. I. AVISAR: *The Evolution of the Israeli's Attitude toward the Holocaust as Reflected in Modern Hebrew Drama*. "Hebrew Annual Review" 1985, no 9, s. 31–52; D. OFER: *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*. "Israel Studies" 2009, Vol. 14, no 1 (Spring), s. 1–35. Literatura anglojęzyczna podejmująca temat stereotypu ocalonego w społeczeństwie izraelskim jest bogata. W języku polskim ukazały się dwie ważne monografie: T. SEGEV: *Siódmy milion...* oraz I. ZERTAL: *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Kraków 2010.

działaczy. Wojna o niepodległość i ustanowienie państwa tylko wzmocniły tę narrację. Historycy kina nazwali ów okres heroiczno-martyrologicznym ze względu na nowe zadania stawiane przed obywatelami. To już nie praca na roli, kolektywne współdziałanie, przewaga *vita activa* nad *vita complemativa*, ale gotowość do ostatecznych ofiar.

Jednym z najważniejszych filmów omawianej dekady jest *Hill 24 Doesn't Answer* (Thorold Dickinson, 1955), powstały na motywach opowiadania Zvi Kolitza. To fabularyzowana kronika z wojny o niepodległość, opowiedziana w trzech epizodach z bitwy o ważne strategicznie wzgórze nieopodal Jerozolimy. Pierwsza nowela opowiada o ocalonym z Holokaustu, który jest zaangażowany w nielegalną emigrację ocalonych do Palestyny. Jego przeszłość jednak zdaje się nie interesować Dickinsona, jest jedynie niemrawym szkicem psychologicznym. Cały reżyserski temperament skupia się na wątku melodramatycznym pomiędzy brytyjskim żołnierzem a żydowską dziewczyną – członkinią miejscowego ruchu oporu. Szoa powraca w ostatnim epizodzie filmu. Oto młody Sabra, walczący z Arabami, odkrywa, że egipski oficer (nordycki blondyn) był esesmanem. Demaskuje go w górskiej jaskini, gdy dostrzega symbol SS wytatuowany na jego piersi. Nazista jest pokonany i wije się u stóp zwycięzcy. „Nie mów po niemiecku”<sup>15</sup> – tłumaczy pokonanemu główny bohater. Scena przepelniona jest jakimś monumentalnym triumfem nad ofiarą. Nie tylko niezwyciężony Sabra stoi nad upokorzonym nazistą – to Nemezis (Νέμεσις), bogini sprawiedliwej zemsty i nieuchronnego przeznaczenia, dopomina się o historyczną sprawiedliwość. Ale Izraelczyk nie zapomina o miłosierdziu. Prymitywny odwet jest mu obcy. Opiekuje się rannym. Okazuje mu litość. Bohater stara się zrozumieć nazistę. Zadaje pytania o jego motywację, na temat Hitlera słyszy: „To była wielka moc [...] nie widziałeś jego [Hitlera – B.K.] oczu. Biła z nich wielka moc”<sup>16</sup>. W miarę upływu czasu atmosfera dramatu zagęszcza się, przemieniając go w osobliwą psychodramę. Nazista filmowany z ptasiej perspektywy rozmawia z Sabrą filmowanym z żabiego, monumentalizującego ujęcia-przeciwującego. Nie wytrzymuje upokorzenia. Zaczyna obelżywie zwracać się do żydowskiego bojownika, używając języka nazistowskiej pogardy. Ale nie spotyka się ze strachem, tylko z pełnym szyderstwem śmiechem Sabry. Słowa, które były zwiastunem śmierci w Europie, w Izraelu zasługują jedynie na sarkazm. Śmiech staje się teatralny i głośny, nazista groteskowy i błazeński. Wreszcie w ostatnim akcie rozpaczy ranny esesman powstaje i zaczyna triumfalnie cytować przemówienie Hitlera o Europie *judenrein*. Kamera skupia się na jego ręce uniesionej w geście nazistowskiego pozdrowienia. Ciężki Niemca ukazany na ścianach jaskini rysuje sylwetę wyprężonego z podniesionym ramieniem akolity Hitlera. Upada. Umiera.

<sup>15</sup> *Hill 24 Doesn't Answer*. Dir. Th. DICKINSON. Writers Z. KOLITZ, P. FRYE. Israel 1955, 01:29:46. Dostępne w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=Sv6H6vEDQlw> [data dostępu: 11.11.2018].

<sup>16</sup> Tamże, 01:30:26–01:30:30.

Sabra się śmieje. Ale prawdziwą metamorfozę przejdzie protagonista tej sceny, który z syjonisty stanie się ortodoksyjnym Żydem. Ta przemiana ma udowodnić, że „żydowskość” nie oznacza przyjęcia jedynie syjonistycznych zasad, ale włącza do społeczności nowego państwa również wiernych tradycji.

Dekada lat 60. XX wieku z powodu jerozolimskiego procesu Adolfa Eichmanna była szczególnie znacząca dla społeczności ocalonych. Radio, dzienniki, telewizja nadawały codziennie ich świadectwa. Skopofiliczne narracje okrucieństwa, pełne szczegółów cierpienia, zdominowały na długo imaginarium Izraelczyków<sup>17</sup>. Po raz pierwszy ofiary otrzymały odrębne i własne prawo głosu. Z pogardzanej dotąd społeczności ocalonych, oskarżanej o bierność i kolaborację, stali się podmiotem. Cierpienie jako heroiczna wolta w dotychczasowej polityce historycznej, ból jako symptom bohaterstwa – te nowe i nieznanne dotychczas trajektorie pamięci uzyskały przynależny im status. Natan Gross i Shimon Yisraeli wyprodukowali niskobudżetową produkcję *The Cellar* (1963). Twórcy ukazali trudne życie ocalonych w Izraelu. *The Cellar* był pierwszym filmem, który ten temat tak wyraźnie poruszał. Bohater – ocalony mieszkający w Izraelu od czasu *aliji bet* – postanawia pojechać do Niemiec, by skonfrontować się ze swoim oprawcą. To dawny kolega szkolny, który wstąpił do SS i był osobiście odpowiedzialny za deportację najbliższej rodziny głównego protagonisty. Po drodze do Europy rozmyta jest miękkością metafory. W onirycznych sekwencjach oglądamy jedynie cienie nazistów, pragnienie zemsty jest snem, halucynacją. Być może to tylko wyobrażenie o odwecie, ale Gross i Yisraeli ukazują ogrom wypartej traumy, która nie znajduje zrozumienia w Izraelu.

Wojna sześciodniowa (1967) i Jom Kippur (1973) stają się tłem konfliktu pomiędzy pokoleniem ocalonych a urodzonych w Izraelu: *He Walked Through the Fields* (Yoset Milo, 1967), *Every Bastard a King* (Uri Zohar, 1968), *The Wooden Gun* (Ilan Moshenson, 1979) – nie opowiadają o doświadczeniach tych wojen, ale ukazują ocalonych na początku izraelskiej państwowości. Ich obraz jest jednak inny niż w filmach z okresu heroicznego. Filmy gloryfikowały ideę kolektywizmu. Entuzjazm młodych Izraelczyków kontrastują z biernością ocalonych. „[...] bohater filmu Zohara<sup>18</sup> początkowo używa życia, lecz odczuwa wewnętrzną

<sup>17</sup> Interesujące uwagi o zawładnięciu przez wizję makabry społecznych wyobrażeń o Szoa w Izraelu daje Omer Bartov, analizując prozę Ka-Tzetnika, której naturalistyczna forma i skupienie się na obrazach okrucieństw oraz zdegenerowanego libido nie pozwoliły przepracować historycznego Holocaustu w Izraelu, czyniąc z tego doświadczenia wyabstrahowane historyczne kuriozum: O. BARTOV: *Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust*. „Jewish Social Studies, New Series” 1997, Vol. 3, no 2 (Winter), s. 42–76. Konsekwencją procesu Eichmanna było również zaistnienie „stalagów” jako niezwykle popularnego gatunku, szczególnie wśród izraelskiej młodzieży, o czym traktuje izraelski dokument z 2008 r.: „*Stalagi*”. *Holokaust i pornografia w Izraelu* (Ari Libsker).

<sup>18</sup> W kolejnej dekadzie Uri Zohar zerwie z apologią życia w kolektywie, stanie się piewą hippisowskiego hedonizmu i indywidualizmu. Ostatnia wolta życiowa reżysera nastąpiła, gdy porzucił karierę artystyczną i stał się ortodoksyjnym rabinem.

pustkę. Gdy trafia na front, następuje diametralna zmiana w jego światopoglądzie i postawie obywatelskiej [...] a syjonistyczny sen spełnia się poprzez walkę o wolność kraju<sup>19</sup>. Ale istnieje też środowisko ocalonych. Bierni, skłóceni reprezentują wszystkie stereotypowe cechy diaspory – skrajny indywidualizm, preintelektualizowanie, toczenie godzinami jałowych sporów. *The Wooden Gun* to opowieść o Yonim, chłopcu urodzonym w Izraelu, który zaprzyjaźnia się z grupą przybyłych tam ocalonych. Akcja filmu rozgrywa się na początku lat 50. Spotkanie z ocalonymi zmieni życie chłopca i jego nastawienie do wojny. Wychowany w kulcie siły jak prawdziwy Sabra pragnie zostać żołnierzem. Grupa rówieśników dzieli z nim marzenia. Chłopcy organizują „oddział wojskowy”, strzelają z drewnianych karabinów zachęceni przez nauczycieli. Ćwiczą na szkolnym apelu buńczuczne i zagrzewające do walki przemowy. Ich dziecięcy świat jest odbiciem świata dorosłych. Pewnego razu bohater spotyka na plaży ocaloną z Holokaustu, z którą się zaprzyjaźnia. Kobieta dopuszcza go do swojego świata wspomnień, nocnych koszmarów. Jej mieszkanie jest pełne świeczników, fotografii bliskich, którzy umarli. Przeszłość wypełnia kobietę bez reszty. Pokazuje ona Yoniemu słynne zdjęcie chłopca z getta warszawskiego. W wyobraźni młodego Izraelczyka postaci na fotografii ożywają. Chłopiec zostaje zastrzelony. Yoni zaczyna płakać. I ten szloch – pierwsze ukazanie słabości – ma moc oczyszczającą. Chłopiec zrozumie lekcję, że kult siły i brutalności nie jest drogą prowadzącą do szczęścia. Ten pacyfistyczny w swojej wymowie film był jednak w latach 70. wyjątkiem. Dominowały bowiem narracje mobilizujące i sławiące siłę izraelskiego oręża.

Temat wojny i Holokaustu w pośredni sposób powraca w *Operation Jonathan (aka Operation Thunderbolt)* (Menahem Golan, 1977). Ten niezwykle popularny w Izraelu film (jedna z pierwszych produkcji nominowanych do Oscara w kategorii „film obcojęzyczny”) oparty jest na historii porwania przez palestyńskich terrorystów wspólnie z dwoma zachodnioniemieckimi obywatelami samolotu Air France w 1976 roku. Samolot za zgodą Idi Amina wylądował w Ugandzie, a terroryści uwolnili wszystkich nieżydowskich pasażerów. Operacja oswobodzenia zakładników zakończyła się sukcesem służb. W filmie Golana zwraca uwagę natarczywe odwoływanie się do Holokaustu jako paradygmatu żydowskiej bierności i cierpienia. Palestyńczycy nienawidzą Izraela, deklarują, że nigdy nie uznają żydowskiego państwa. Niemcy ukazani są jako naziści. Terroryzują zakładników komendami („schnell, schnell”) – jedna z pasażerek mówi, że czuje się jak Żydzi w obozach koncentracyjnych, których świat opuścił mimo wołania o pomoc. *Mise-en-scène* wielu ujęć zaaranżowane jest w sposób, który wprost nawiązuje do topiki zagładowej (selekcja, transport). Jeden z izraelskich wojskowych mówi do swoich podkomendnych przed akcją: „Najważniejsze są ofiary. Nikt tym lu-

<sup>19</sup> J. WYDRZYŃSKI: *Izrael*. W: *Historia kina*. T. 3: *Kino epoki nowofalowej*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2015, s. 1328.

dziom nie będzie chciał pomóc, ponieważ są Żydami”. Ale na pomoc pospieszy państwo. Sprawne, zmilitaryzowane, wierzące w zasadę „nigdy więcej”. Ostatnia scena filmu jest egzemplifikacją Izraela jako bezpiecznego raj. Na ulicach trwa nieustający festyn. Tłumy czekają na bohaterów. Kamera w długiej panoramie pokazuje twarze roześmianych, szczęśliwych Izraelczyków.

Lata 80. w izraelskiej polityce to widoczny skręt w prawo. Wojna libańska, kolejne intifady, dojście do władzy Likudu – partii, która wyraźnie dystansuje się od lewicowych elit artystycznych, przyczyniły się do zmiany narracji o Szoa w kinie izraelskim. Nie bez znaczenia jest fakt, że do głosu dochodzą twórcy związani z drugim pokoleniem ocalonych. Filmy powstałe w tej dekadzie charakteryzują intymność opowiadania i otwarta krytyka ideologicznej propagandy, którą przeprowadzają prawicowe rządy.

Orna Ben-Dor, jedna z najważniejszych izraelskich dokumentalistek, realizuje w 1988 roku pełnometrażowy dokument *Because of That War*, który jest pierwszym filmem izraelskim opowiadającym o drugim pokoleniu. Reżyserka śledzi losy dwóch mężczyzn: Ya'akova Gilada i Yehudy Polikera. To wychowane już w Izraelu dzieci ocalonych z Zagłady. Są również znanymi muzykami. Zrealizowany w ciągu ośmiu dni zdjęciowych film mówi o właśnie wydanym nowofalowym albumie *Ashes and Dust*, który w całości poświęcony jest Szoa. Muzycy opowiadają o piosenkach, ale też o swoich domach, traumie rodziców, którzy nigdy nie uwolnili się od przeszłości. Mówią także, czym dla nich jest Holokaust i co oznacza dorastanie w Izraelu w cieniu historii o wojnie, których im nie szczędzono. Jeden z najbardziej dyskutowanych dokumentów w izraelskiej kinematografii odsłonił samotność ocalonych i ich dzieci. Niezwykle intensywny emocjonalnie film Ben-Dor ukazał także oficjalny państwowy dyskurs o Szoa jako intelektualną blagę, nadęty patos o prymitywnej symbolice.

To właśnie narracje drugiego pokolenia staną się głosem ocalonych. Historię o nich opowiedzą ich dzieci. *The Summer of Aviya* (1988) oraz *Under the Domim Tree* (1994) w reżyserii Eli Cohena są rodzinnymi dramatami, w których Szoa kładzie się długim cieniem na relacjach rodzice – dzieci. Pierwszy z nich powstał na podstawie autobiograficznej powieści Gili Almagor. Ta znakomita aktorka, „królowa izraelskiego kina i sceny”, opowiedziała o swoim dramatycznym dzieciństwie. Jej rodzice przyjeżdżają do Izraela z Niemiec. Niebawem ojciec zostaje zabity przez arabskiego snajpera. Dziewczynkę wychowuje matka, która popada w obłęd. Kobieta (w filmie gra ją sama Almagor) zaczyna obsesyjnie uważać się za ofiarę Holokaustu. Co prawda straciła bliskich, ale wspomnienia przeszłości stają się coraz bardziej fantazją, stworzone przez chory umysł. Kiedy kobieta zostaje zamknięta w zakładzie psychiatrycznym, nieletnia bohaterka zaczyna życie na własny rachunek. W wieku 17 lat rozpoczyna pracę w teatrze w Tel Awiwie. Dla dziewczyny uwolnienie się od władzy matki i jej wymagowanej traumy stanie się początkiem nowego życia. O trudnych relacjach dzieci ocalonych z rodzicami mówią dokumenty: *Choice and Destiny* (Tsipi Reibenbach, 1993), *Girl-*



*friends* (Yoel Kaminsky, 1994), *Hugo* (Yair Lev, 1989; po latach reżyser powróci do tematu w *Hugo 2* (2008)) czy *The Longings of Maya Gordon* (2017) – opowieść o polskiej artystce mieszkającej między Polską, Holandią a Izraelem, która nie identyfikuje się z żadnym z tych miejsc. Większość wymienionych filmowych dokumentów ostentacyjnie odrzuca oficjalną narrację narzuconą ocalonym przez państwo. Ton tych filmów jest niezwykle osobisty, nad relacjami rodziców i dzieci unosi się cień Zagłady<sup>20</sup>. Drugie pokolenie to głos ocalonych. Tym przybyłym do Izraela państwo zamknęło usta. Ten rewizjonistyczny stosunek do mitu syjonistycznego, jego opresyjnego charakteru znajdziemy w kolejnym filmie Orny Ben-Dor. Zrealizowany w 1994 roku *New Land* ukazuje życie nowo przybyłych emigrantów w kibucu. Historia polskiego rodzeństwa poszukującego zaginionej matki w Izraelu pełna jest naturalistycznego brutalizmu. Kibuc nie jest miejscem dla zniszczonych wojną sierot. Stosunki tam panujące opierają się na kulcie prymitywnej męskości. Nocą rodzeństwo postanawia uciec i marzy o znalezieniu nowej ziemi obiecanej, ale już nie w Izraelu.

Koszmary z przeszłości powracają w filmach *Tel Aviv-Berlin* (Tzipi Trope, 1987) i *Berlin-Jerusalem* (Amos Gitai, 1989). Pierwszy jest opowieścią o ocalonym Benjaminie, byłym więźniu obozu koncentracyjnego, który zaprzyjaźnia się z rodziną z Tel Awiwu. Bohater rozpamiętuje życie w nazistowskich Niemczech. Rozdarty jest pomiędzy figurami pięknej Niemki (symbolizującej wielkość niemieckiej kultury) a niemieckiego Kapo (symbolizującego atawistyczne niemieckie okrucieństwo), który prawdopodobnie zamordował jego ojca. Film Gitaia jest bardziej radykalnym politycznie projektem. Reżyser opowiada historię życia dwóch wybitnych kobiet. Pierwsza to Mania Shohat (1880–1961) – urodzona w Mińsku aktywistka ruchu kibucowego, feministka, zwolenniczka porozumienia z Arabami (w latach 30. współzałożycielka League for Arab-Jewish Friendship). Druga to jej przyjaciółka, niemiecka poetka ekspresjonistyczna – Else Lasker-Schüler (1869–1945), która często odwiedzała Palestynę (ostatecznie wyemigrowała), a jednocześnie była świadkiem rodzącego się w Niemczech nazizmu. W scenie pobytu w Jerozolimie poetka wyobraża sobie miejski park, w którym wypoczywać będą Żydzi i Arabowie jako równi w prawach obywatele nowego państwa. Antysyjonistyczny film Gitaia wpisywał się w niezwykle krytyczną wobec polityki historycznej narrację izraelskiej lewicy, w której nazistowskie Niemcy znajdują swojego ideologicznego pobratymca w syjonistach<sup>21</sup>.

Nowym typem dokumentu jest nagrodzony na berlińskim festiwalu *Don't Touch My Holocaust* (Asher Tlalim, 1994). Pochodzący z Maroka reżyser stawia pytanie o tożsamość, w której znaczące miejsce ma pamięć Holocaustu jako jedno z ważnych spoiw wielokulturowego społeczeństwa w Izraelu. Dla Mizrachi

<sup>20</sup> Por. I. AVISAR: *The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality*. In: *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Eds. M. TALMON, Y. PELEG. Austin 2011, s. 159–160.

<sup>21</sup> Por. E. YAKIRA, M. SWIRSKY: *Post-Zionism, Post-Holocaust: Three Essays on Denial, Forgetting, and the Delegation of Israel*. Cambridge 2009.

Zagłada jest doświadczeniem historycznie obcym, niemieszczącym się w pamięci przodków. Czym zatem jest Holocaust dla bliskowschodnich Żydów<sup>22</sup>? Tlalim towarzyszy z kamerą grupie teatralnych performerów związanych z Akko Theater Center, którzy z nagradzonym przedstawieniem *Arbeit macht frei* są w tournée po Maroku i Europie. Odwiedzają Czechy i Niemcy. W każdym z tych państw rozmawiają z widzami, pytając się o wrażenia ze spektaklu i osobiste przeżycia. W kraju ofiar i kraju sprawców uzyskują różne odpowiedzi. Paradoksalnie (lub nie), najtrwalsza pamięć o wojnie istnieje w Niemczech. Ponaddwugodzinny dokument Tlalima okazał się przyczynkiem debaty o pamięć Zagłady, jej prawo do różnorodnych form i nieistnienia jednej obiektywnej narracji. Sam tytuł wszedł do języka potocznego, stając się synonimem zagarnięcia doświadczenia Szoa przez Państwo Izrael – uznające się za jedyne moralnie uprawnionego depozytariusza pamięci.

XXI wiek przyniósł izraelskiemu kinu odrodzenie form i narracji. Nie bez znaczenia była rewolucja technologiczna, która pozwoliła realizować filmy poza systemem produkcji państwowej czy średnio- i wysokobudżetowej. To również okres przeddefiniowania tradycyjnych gatunków filmowych. Dobrym przykładem tej zmiany są filmy o zemście czy poszukiwaniu nazistów. *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), *Made in Israel* (Ari Folman, 2001), *Walk on Water* (Eytan Fox, 2004), *The Debt* (Assaf Bernstein, 2007) – wszystkie one opowiadają o Izraelczykach ścigających niemieckich zbrodniarzy. *Made in Israel* jest farszą przedstawiającą ostatniego hitlerowskiego zbrodniarza przekazanego przez władze syryjskie Izraelowi. Ma on być osądzony w Jerozolimie. Za więziennym konwojem podążają płatni zabójcy, którzy chcą dokonać linczu. „Ostatni nazista” staje się obiektem pożądania, a jego zabicie narodową obsesją. *Waltz with Bashir* to nagradzany<sup>23</sup> i dobrze znany polskiej publiczności obraz. Ten dziejący się w czasie wojny libańskiej film poprzez postać głównego bohatera – potomka ocalonych – odsyła widza w ciągu obrazów do Szoa. „Widząc zbrodnie na cywilnej ludności palestyńskiej, także kobietach i dzieciach, czuł się jednocześnie naocznym świadkiem wydarzeń z II wojny światowej, świadkiem mordu na własnym narodzie i rodzinie. [...] Nastąpiła transgresja między dwoma traumami”<sup>24</sup>. *The Debt* wydaje się spośród tych opowieści o zemście najbardziej

<sup>22</sup> Hanna Yablonka, analizując to zjawisko, zauważa, że trzecia generacja urodzonych już w Izraelu Mizrahi całkowicie wchłonęła doświadczenie Zagłady i stało się ono ich własnym, głęboko przeżywanym, z którym się całkowicie identyfikują także na poziomie osobistego doświadczenia i postawy życiowej. Dla pokolenia ich rodziców i dziadków było to doświadczenie hermetyczne i obce. Por. H. YABLONKA: *Oriental Jewry and the Holocaust: A Tri-Generational Perspective*. „Israel Studies” 2009, Vol. 14, no 1 (Spring): *Israelis and the Holocaust: Scars Cry out for Healing*, s. 94–122.

<sup>23</sup> Film jest jednym z najczęściej nagradzanych izraelskich obrazów. Otrzymał w sumie 15 nagród i 16 nominacji, w tym Złoty Glob, Cezara, był nominowany do Oscara i Złotej Palmy.

<sup>24</sup> K. ŻYТО: *W poszukiwanie transgresji. Walc z Baszirem Ariego Folmana*. W: *Współczesne kino izraelskie...*, s. 80.

tradycyjny. Jednak ta historia złamanego agenta Mosadu, nieudanej misji wywiadowczej, wątpliwości i rozbicia psychicznego jest świeżym i ożywym spojrzeniem. Antyheroiczna opowieść neguje bohaterski obraz agenta Mosadu i owianej legendarnym nimbem skuteczności służb. Wreszcie ostatni z nich, znany również polskiej publiczności film Eytana Foxa *Walk on Water*, będący melanżem kuriozalnych, wzajemnie wykluczających się perspektyw, w którym pamięć o Holokauście, pragnienie zemsty mieszają się z prawami osób LGBT. Dodajmy – to zarówno jeden z najgłośniejszych filmów izraelskich, szeroko dyskutowany w samym Izraelu, jak i pierwszy film izraelski, który miał zapewnioną ogólnokrajową dystrybucję w Stanach Zjednoczonych. Dodać należy, że obraz okazał się najbardziej dochodowym filmem w całej historii izraelskiego kina.

Fox wywodzi się z liberalnego środowiska amerykańskich Żydów, którzy wybrali Izrael na nową ojczyznę. Matka reżysera była znaną aktywistką wspierającą aspiracje palestyńskie, a sam Fox jest działaczem na rzecz osób homoseksualnych w Izraelu, które cieszą się tam pełnią praw publicznych i obywatelskich. Zresztą tematyka homoseksualna<sup>25</sup> jest chętnie podejmowana przez kino izraelskie<sup>26</sup>. Tłem dla filmu są dwa wydarzenia: Zagłada i intifada Al-Aksa. Protagonistą jest trzydziestokilkuletni agent Mosadu Eyal – ucieleśnienie mitu silnego Sabry. Wzorowo wykonuje powierzone mu zadania. Pomimo samobójczej śmierci żony nie załamuje się. Jego rodzice byli niemieckimi Żydami, stąd znajomość języka. Temat Niemców nie istniał jednak w ich domu, przeszłość została wymazana. Na swojej drodze mężczyzna spotyka niemieckie rodzeństwo Himmelmanów: Pię i Axela. Ona pracuje w kibucu, on odwiedza siostrę. Ich dziadek – Alfred Himmelman – odegrał sprawczą rolę w Holokauście. Ukrywany przez swojego syna dożył sędziwego wieku. Dziewczyna zna prawdę o dziadku (stąd decyzja o odkupieniu win w kibucu), Axel jeszcze nie. Jest idealistycznym pacyfistą, nie potrafi zrozumieć przemocy. Axel jest także gejem, który romansuje z Arabami (co wzbudza wściekłość Eyala). Kiedy rodzinna tajemnica wychodzi na jaw, agent Mosadu postanawia wyruszyć do Berlina, by zgładzić starca. Jego dom wygląda jak willa w Wannsee, bliska rodzina okazuje się grupą neonazistów tęskniących za powrotem Trzeciej Rzeszy. Ostatecznie, kiedy Eyal pochylił się nad łóżkiem stuletniego nazisty, nie zdecydował się go zabić. Zrobił to Axel, odłączając aparaturę podtrzymującą życie. Budzi zdziwienie, że film zbudowany wyłącznie z prymitywnych klisz jest może najbardziej rozpoznawalnym filmem izraelskim, w którym Zagłada odgrywa rolę nadrzędną. Skupienie w jednym miejscu tylu

<sup>25</sup> Por. N. KOHEN: *Soldiers, Rebels, and Drifters Gay Representation in Israeli Cinema*. Detroit 2011.

<sup>26</sup> Polityka marketingowego otwarcia się na tę mniejszość przy równoczesnej opresyjnej polityce wobec Palestyńczyków nosi wśród jej krytyków miano pinkwashingu i dotyczy sytuacji eksponowania przez rządy swojego liberalizmu oraz respektowania praw człowieka poprzez troskę o prawa osób LGBT przy jednoczesnych działaniach dyskryminacyjnych wobec innych mniejszości.

stereotypów, nonsensów i sytuacji dramaturgicznie nieprawdopodobnych jest dowodem, że izraelskie kino wciąż czeka na film intelektualnej rangi, który temat udźwignie. Nie jedynie przez ideologiczny *nestbeschmutz*, którego Fox jest w filmie i działalności publicznej heroldem.

O wiele dojrzalsze są trzy filmy dokumentalne: *Numbered* (Dana Doron, Uriel Sinai, 2012), *Pizza in Auschwitz* (Moshe Zimmerman, 2008) oraz *Defamation* (Yoav Shamir, 2009).

Film Shamira wywołał w Izraelu falę krytyki. Młody reżyser zastanawia się w nim, co oznaczają antysemityzm i Holokaust we współczesnym świecie. Swoją *bildungsroman* rozpoczyna w Izraelu. Przygląda się pracy w izraelskich gazetach, które codziennie donoszą o incydentach antysemitycznych. Rozmawia też ze swoją babcią – syjonistką, emigrantką z Rosji. Kiedy zapyta ją o to, czym jest antysemityzm, ta odpowie, że wyemigrowali z Rosji, ponieważ wierzyli, że syjonizm był lekarstwem na antysemityzm: „Mówi się, że za granicą jest wielu antysemitów?” – zapyta Yoav. „Gdzie? Za granicą? To czemu nasi nie przyjadą tutaj? Jeżeli tam są antysemita, dlaczego nie przyjadą tutaj? Chcą dać się zabić? [...] Cóż, nie przyjeżdżają, bo oni kochają pieniądze. Żydzi to oszuści” – odpowie sobie na pytanie starsza kobieta. „Oni by tu musieli pracować”. Shamir wyjeżdża do Nowego Jorku, do siedziby Anti-Defamation League (Liga Przeciwko Zniesławieniu). Zaprzyjaźnia się z prezesem organizacji Abrahamem Foxmanem i towarzyszy mu w podróży na Ukrainę, gdzie dyrektor Ligi fetowany jest jak głowa państwa. W Auschwitz uczestniczy wraz z żoną w uroczystościach podczas Dnia Pamięci. „Kocham Izrael bardziej od swoich dzieci” – powie pani Foxman. Izrael „jest naszą polisą – zawsze można tam wyjechać” – doda. Reżyser towarzyszy również młodzieży w podróży do Polski. Jest z nimi na Majdanku. W hotelu przeprowadza wywiady z młodymi ludźmi. Są oni przekonani, że zgodnie z instrukcją opiekunów nie mogą opuszczać hotelu. Na zewnątrz grozi im niebezpieczeństwo – są przecież znienawidzonym narodem. W prowokacyjny sposób Shamir opowiada o syjonistycznej *hassliebe* wobec diaspory, uzależnieniu izraelskich polityków od prawicowych Żydów amerykańskich, blokujących proces pokojowy, o postępującej marginalizacji lewicy w polityce Izraela, systemie edukacji skrojonym na wywołanie lęku i ciągłej mobilizacji, wreszcie o Holokauście, który jest fantazmatyczną aurą traumatyzującą społeczność. Sam reżyser powie o swoim zamiśle: „[...] to film o nas samych. O tym, w jaki sposób i za pomocą jakich lęków pragniemy się samoidentyfikować”<sup>27</sup>.

O traumie narzuconej trzeciej generacji opowiada *Pizza in Auschwitz*. Wnuki towarzyszą dziadkowi w jego podróży do Polski. Były więzień obozu, uczestnik Marszu Śmierci, postanawia pokazać im, w jakich warunkach musiał żyć w Auschwitz. W tym celu kontaktuje się z dyrekcją i żąda, by ta udostępniła mu

---

<sup>27</sup> R. PORTON, Y. SHAMIR: *Reframing Anti-Semitism: An Interview With Yoav Shamir*. “Cinéma” 2009, Vol. 35, no 1 (Winter), s. 53.

barak i prycze obozowe, aby mógł tam spędzić z wnukami noc. W trakcie nocnej psychodramy (młodzi zarzucają dziadkowi obsesyjne wspomnienie Holocaustu) wszyscy opuszczają barak i wracają do hotelu. Surrealizm sceny podkreślają mroczne wnętrza baraku i pomysł zamówienia na teren obozu pizzy. Starszy człowiek weźmie także udział w filmie-projekcie Doron i Sinai. Byli więźniowie spotykają się, by opowiedzieć swoje wojenne historie młodym Izraelczykom. Z dumą ukazują wytatuowane numery. Niegdyś stygmat, chowany, wyszydzany, wymazywany. Przeszło pół wieku musiało upłynąć, by odzyskali głos i zaczęli swoją opowieść.

Ten krótki przegląd kina izraelskiego wobec Zagłady nie wyczerpuje tematu ujętego przeze mnie dość dyskursywnie. Wydaje się, że to, co najwartościowsze, jest jeszcze przed izraelską publicznością. Kino izraelskie to kino emancypacyjne i społecznie zaangażowane w wielokulturowym państwie, wspomagało asymilację Mizrahi, walczyło o kobiety zamknięte w okowach tradycji – *haredim*, angażowało się w prawa LGBT i Palestyńczyków. Opowieść o Holocaustie i ocalonych czeka wciąż na swoje arcydzieło i jest to narracja wciąż marginalna, wbrew kolokwialnym opiniom, że refleksja o Zagładzie stanowi jeden z głównych nurtów współczesnych narracji w Izraelu. Drogę utorowały filmy drugiego pokolenia i *I-cinema*. Kamera nie podziwia już państwa, lecz kieruje się w zbliżeniu na twarze bohaterów tych narracji.

## Bibliografia

- AVISAR I.: *The Evolution of the Israeli's Attitude toward the Holocaust as Reflected in Modern Hebrew Drama*. "Hebrew Annual Review" 1985, no 9, s. 31–52.
- AVISAR I.: *The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality*. In: *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Eds. M. TALMON, Y. PELEG. Austin 2011, s. 152–167.
- AVISAR I.: *The National and the Popular in Israeli Cinema*. "Shofar" 2005, Vol. 24, no 1, s. 125–143.
- BALF M.: *A Voice not Silenced: Holocaust Commemoration in the Kibutz Movement*. Tel-Aviv 2008.
- BARTAL D.: *Living with the Conflict: A Psychological Analysis of Jewish Society in Israel*. Jerusalem 2007.
- BARTOV O.: *Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust*. "Jewish Social Studies, New Series" 1997, Vol. 3, no 2 (Winter), s. 42–76.
- BAUMEL J.T.: *In Everlasting Memory: Individual and Communal Holocaust Commemoration in Israel*. In: *Shaping of Israeli Identity: Myth, Memory and Trauma*. Eds. R. WISTRICH, D. OHANA. London 1995, s. 146–170.
- BEN-SHAUL N.: *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*. Lewiston 1997.

- BURG B.: *Victory over Hitler*. Tel-Aviv 2007.
- BURSTEIN J.: *Through an American Lens: Dreaming Utopia in Early Israeli Cinema*. "Studies in American Jewish Literature" 2010, Vol. 29: *A Special Issue in Honor of Sarah Blacher Cohen*, s. 26–39.
- BURSZTYN I.: *Face as Battlefield*. Tel Aviv 1990.
- FUNKENSTEIN A.: *Collective Memory and Historical Consciousness*. "History and Memory" 1989, Vol. 1, no 1, s. 5–26.
- GROSS N., GROSS Y.: *The Hebrew Film*. Jerusalem 1990.
- INSDORF A.: *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Third edition. New York 2002.
- Israeli Cinema. Identities in Motion*. Eds. M. TALMON, Y. PELEG. Austin 2011.
- KOHEN N.: *Soldiers, Rebels, and Drifters Gay Representation in Israeli Cinema*. Detroit 2011.
- KONIGSBERG I.: *Our Children and the Limits of Cinema: Early Jewish Responses to the Holocaust*. "Film Quarterly" 1998, Vol. 52 (Autumn), s. 7–19.
- LANGER L.L.: *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven 1975.
- NE'EMAN J.: *The Death Mask of the Moderns: A Genealogy of "New Sensibility" Cinema in Israel*. "Israel Studies" 1999, Vol. 4, no 1 (Spring), s. 100–128.
- NURITH G.: *Motion Fiction: Israeli Fiction in Film*. Tel Aviv 1993.
- OFER D.: *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*. "Israel Studies" 2009, Vol. 14, no 1 (Spring), s. 1–35.
- PATEK A.: *Alija bet w filmie*. „Kwartalnik Filmowy" 2010, nr 69, s. 201–213.
- PORTON R., SHAMIR Y.: *Reframing Anti-Semitism: An Interview With Yoav Shamir*. "Cinéaste" 2009, Vol. 35, no 1 (Winter), s. 50–54.
- SEGEV T.: *Siódmy milion*. Przeł. B. GADOMSKA. Warszawa 2012.
- SHOHAT E.: *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Second edition. London–New York 2010.
- Współczesne kino izraelskie*. Red. J. PREIZNER. Kraków–Budapeszt 2015.
- WYDRZYŃSKI J.: *Izrael. W: Historia kina. T. 3: Kino epoki nowofalowej*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2015, s. 1323–1332.
- YABLONKA H.: *Oriental Jewry and the Holocaust: A Tri-Generational Perspective*. "Israel Studies" 2009, Vol. 14, no 1 (Spring): *Israelis and the Holocaust: Scars Cry out for Healing*, s. 94–122.
- YAKIRA E., SWIRSKY M.: *Post-Zionism, Post-Holocaust: Three Essays on Denial, Forgetting, and the Delegitimation of Israel*. Cambridge 2009.
- ZERTAL I.: *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Kraków 2010.

Bartosz Kwieciński

*Because of This War*  
The Shoah in Israeli Cinema

Summary

The author reflects upon the presence of the Shoah-related issues in Israeli cinema, from the early Zionist films to the newest productions, and from the apology of the Jewish state to the focus on an individual protagonist. The ideological stigma of first films from 1950s and 1960s gives way to the authorial narration in which the fates of the survivors are told by the Second and Third Generation representatives. The topic of the article is also the artistic weakness of such narrations which – against common opinions – are posited not in the centre but merely on the peripheries of interests expressed by Israeli filmmakers. Transgressions of memory, entanglement in the history of Israel, the fates of the survivors and their children are marginal in Israeli cinema. The emancipatory and integrative function that the cinema has served for multicultural Israeli society tackles the narrations of the Shoah to an inconsiderable extent. Sometimes, the Holocaust becomes an attractive background for genological stories present in mainstream cinema.

Key words: Israeli cinema, review, Shoah