

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

DIALOG KULTUR WE WSPÓŁCZESNYM KINIE IZRAELSKIM

**Klara cudotwórczyni Ariego Folmana i Oriego Sivana
oraz Cyrk Palestyna Eyala Halfona**

Współczesne kino izraelskie jest w Polsce mało znane, choć trudno mówić o kulturze polskiej pomijając artefakty budujące kulturę żydowską. Wydaje się, że podobna sytuacja dotyczy Rosji i Związku Radzieckiego, w którego społeczno-polityczny pejzaż, z jednej strony, wpisany był antysemityzm, z drugiej zaś, życie bez Żydów — jak zauważył Michaił Krutikow — było i jest nadal dla rosyjskiej mentalności niewyobrażalne¹. Historycznie rzecz ujmując, jak twierdzi badacz, to właśnie „inność” Żydów była motorem i podstawą tworzenia się rosyjskiej tożsamości narodowej, ewoluującej wraz ze zmianami w postrzeganiu ich kultury. Kategoria rosyjskiej duchowości, a także kojarzone z Rosjanami cechy takie jak gościnność czy przywiązanie do ziemi zderzały się w tym procesie z obrazem Żyda-intelektualisty, skrajnie pragmatycznego i wyrachowanego². Rosyjski Żyd-emigrant to bohater na stałe wpisany w izraelską

¹ M. Krutikov, *Constructing Jewish Identity in Contemporary Russian Fiction*, w: Z. Gitelman, M. Glants, M.I. Goldman (red.), *Jewish Life after the USSR*, Bloomington 2003, s. 252–275.

² Tamże.

kulturę filmową, będącą formą pamięci wizualnej, przekazywanej przyszłym pokoleniom.

Punktem wyjścia do niniejszych rozważań nad filmem *Klara cudotwórczyni* (*Clara Hakedosha*, 1996) Ariego Folmana i Oriego Sivana, które planuję uzupełnić kilkoma uwagami dotyczącymi obrazu *Cyrk Palestyna* (*Kirkas Palestina*, 1998) Eyala Halfona, jest przekonanie, że zarówno kultura żydowska, jak i rosyjska ukazane są w obu dziełach jako kultury dynamiczne, ambiwalentne, pełne paradoksów, biegunowych stereotypów i uprzedzeń, scalone przy tym nieustannym wewnętrznym napięciem między dążeniem do wolności i potrzebą wewnętrznego samoograniczenia, zdiagnozowaną przez Cezarego Wodzińskiego w odniesieniu do kultury rosyjskiej jako *b y c i e w t r a n s i e*³. W moich refleksjach dominować będzie konstatacja, że wybrane filmy izraelskie nie pełnią jedynie roli lustra, odzwierciedlającego istniejącą sytuację społeczno-kulturową państwa, w którym powstały, ale stanowią raczej narzędzie kreacji nowej tożsamości, możliwej do urzeczywistnienia właśnie na styku kultur.

Warto wspomnieć, że Ari Folman, współtwórca *Klary cudotwórczyni*, urodził się w 1962 roku w Hajfie w rodzinie Żydów polskiego pochodzenia, jest on prawdopodobnie najbardziej znanym i najczęściej nagradzanym współczesnym izraelskim reżyserem. Należy do artystów lubiących eksperymentować, o czym świadczy różnorodność nakręconych przez niego filmów. W dorobku reżysera znajdziemy bowiem, obok filmów fabularnych, obsypany nagrodami, animowany film dokumentalny *Walc z Bashirem* (*Vals im Bashir*, 2008), oparty na wspomnieniach reżysera z wojny libańskiej, oraz surrealistyczną animację dla dorosłych *Kongres* (*The Congress*, 2013), stanowiącą luźną adaptację powieści Stanisława Lema *Kongres futurologiczny*, uznaną m.in. na festiwalu filmowym w Tokio za najlepszą animację roku 2014. *Klara cudotwórczyni*, będąca adaptacją utworu czeskiego pisarza Pavla Kohouta, przyniosła za to autorom — Folmanowi i Sivanowi — nagrodę Ophir, zwaną również izraelskim Oscarem, przyznawaną przez Izraelską Akademię

³ Zob. np. C. Wodziński, *Trans. Dostojewski, Rosja. Czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005.

Filmu i Telewizji, oraz specjalną nagrodę jury na festiwalu filmowym w Karlowych Warach. Film był też nominowany w amerykańskim wariantcie konkurencji o Oscara. Rok starszy od Folmana, urodzony w San Francisco, Ori Sivan jest w Izraelu nie mniej znany i ceniony, choć głównie jako autor programów telewizyjnych. Eyal Halfon, twórca filmu *Cyrk Palestyna*, odbieranego najczęściej przez krytyków jako satyra polityczna, należy do tego samego pokolenia reżyserów izraelskich. Debiutował — podobnie jak wymienieni twórcy — w latach 90. XX wieku, w okresie dynamicznych zmian w Izraelu, na który przypada nie tylko trzecia fala emigracji rosyjskiej, ale również wykształcanie się nowego nurtu w tamtejszym kinie, określanego mianem *pierogi*.

Filmy typu *pierogi* — odsyłająca do kulinarnych upodobań etymologia terminu jest dla wszystkich czytelna — stanowią wariant komediowych obrazów zwanych *bourekas*, które pojawiły się w Izraelu w latach 60. ubiegłego stulecia. W uproszczonej, skomercjalizowanej formie przybliżają one widzowi życie wieloetnicznego społeczeństwa izraelskiego. Jak wskazuje nazwa nurtu, dzieła z cyklu *pierogi* skupiały się głównie na problemach przybyszów z republiki byłego Związku Radzieckiego, którzy w latach 90. w ogromnej liczbie (około 900 tysięcy osób) przybyli do Izraela, stanowiąc tym samym razem z imigrantami z lat 60.–80. (około 140 tysięcy, według Olgi Gershenson) jedną z największych grup etnicznych⁴. Centralnym problemem obu spokrewnionych nurtów była kwestia asymilacji ludności napływowej w państwie izraelskim, spory i napięcia między nowymi imigrantami i *sabrim*, czyli rdzennymi Izraelczykami, nierzadko wynikające z nieznamomości judaizmu. *Bourekas* i *pierogi* obejmowały przede wszystkim niskobudżetowe komedie romantyczne oraz melodramaty, w których najlepszą receptą na codzienne konflikty okazywały się miłość, mieszane małżeństwo lub związek z tubylcem. *Bourekas* w latach 90. stały się filmami kultowymi wśród młodzieży, być może dlatego, że obrazy te dystansowały się od bieżących sporów społeczno-politycznych, kierując uwagę widowni ku życiu wewnętrznemu bohaterów, pro-

⁴ O. Gershenson, D. Hudson, *New Immigrant, Old Story: Framing Russians on the Israeli Screen*, „Journal of Film and Video” 2008, nr 3–4(60), s. 26.

blemom samoidentyfikacji, brakowi zakorzenienia, mentalnej bezdomności. Inność przybysza przedstawiano w nich przeważnie jako cechę budzącą skojarzenia z sentymentalizmem, egzotyką i tajemnicą, choć czasami ukazywano ją w sposób przejawskawiony, bliższy prześmiewczej karykaturze niż podszytej humorem ciepłej ironii.

Pojawienie się w 1964 roku filmu *Sallah Shabati* w reżyserii Ephraima Kishona uznawane jest powszechnie za początek nurtu *bo-urekas*, rozwijającego się równoległe z izraelską Nową Falą. Moment ten zamyka jednocześnie rozdział kina propagandowego, panującego w Izraelu od lat 20. aż do końca lat 50., uzależnionego całkowicie pod względem finansowym i ideologicznym od państwa. Okres ten zwany syjonistycznym realizmem wykorzystano przede wszystkim na promowanie polityki imigracyjnej, czyli żydowskiego osadnictwa na terenie mandatu brytyjskiego poprzez oferowanie obywatelstwa wszystkim przybywającym Żydom niejako z automatu. W ówczesnym kinie dominowały zatem obrazy państwa opartego na kulturze rolniczej, życiu w kibucu, którego stabilność powinien gwarantować powrót do jednego wspólnego języka — hebrajskiego — oraz dominacja i przywileje gwarantowane aszkenazyjskiej grupie Żydów, w odróżnieniu od Palestyńczyków i Mizrachijczyków. Łatwo się domyślić, że w tej monolitycznej wizji rosyjscy imigranci również nie mogli znaleźć swego miejsca w życiu publicznym i na filmowych ekranach, zwłaszcza że niepokój Izraelczyków budziła szczególnie duża liczba przybyłych Rosjan, nieutożsamiających się z kulturą żydowską⁵. Nie dziwią zatem pokutujące przez dziesięciolecia w kinie schematy i stereotypy kojarzone z kulturą rosyjską, kodujące w umysłach widzów wizerunek Rosjan-przestępców, wykorzystujących dzieci, bijących żony, wiecznie pijanych handlarzy narkotykami i prostytutek. Warto zatem zaznaczyć, że pojawienie się w izraelskiej kinematografii nurtu *pierogi*. szło w parze z ogólną zmianą wizerunku i sposobu traktowania rosyjskich imigrantów, którzy mimo ilościowo znaczącej obecności w Izraelu, ciągle pozostawali na marginesie życia społecznego i kulturalnego. Można

⁵ О. Гершензон, *Прошлое „с акцентом”*: русские иммигранты в израильском кино, http://people.umass.edu/olga/MyArticles/Gershenson_Accented%20Past.pdf (14.06.2017).

rzec, że tendencje obserwowane w kinie odzwierciedlają przebieg procesu otwierania się Izraela na zmiany zachodzące w świecie, skorelowane z przewartościowaniami w sferze mentalnej. Czynny udział rosyjskich imigrantów w życiu publicznym Izraela, mający swój początek dopiero pod koniec lat 90., w istotny sposób zmienia również podejście artystów kina, którzy miast rosyjskiej mafii i „obcego”, bytującego na intelektualnych obrzeżach społeczeństwa, zauważają Rosjanina wtopionego w codzienne życie Izraela.

Oba wybrane do interpretacji dzieła można z pewnością postrze- gać przez pryzmat komercyjnego nurtu *pieroży*, chociażby ze względu na czas ich powstania (1996, 1998), odczuwalny sentymentalny nastrój oraz skupienie na problemie asymilacji bohaterki, rosyjskiej imigrantki. Temat ten inspirował zresztą w tym czasie wielu twórców, nie tylko w Izraelu. Warto wspomnieć w tym kontekście o australijskim filmie *Rosyjska lalka* (*Russian Doll*, 2001, reż. Stavros Kazantzidis), rosyjsko-amerykańskiej koprodukcji *Czarno-biały* (*Black and White*, 1992, reż. Boris Frumin) czy tureckiej *Bałalajce* (*Balalaika*, 2001, reż. Ali Özgentürk). Olga Gersherson zauważa, że *Klara cudotwórczyni* zawiera wiele rozwiązań artystycznych, kojarzonych przede wszystkim z ambitnym kinem europejskim⁶. Krzywdzącym byłoby nie docenić w tym obrazie strategii montażowych, nawiązujących wyraźnie do radzieckiej szkoły montażu lat 20., czy analitycznych sposobów narracji filmowej, wprowadzonych przez powojenne lokalne warianty kina Nowej Fali w Europie. Badaczka zwraca również uwagę na sposób kadrowania, przypominający miejscami realizm fotograficzny, stąd widz może chwilami odnieść wrażenie, że ogląda sfilmowany spektakl teatralny⁷.

Nieskomplikowana fabuła filmu stworzonego przez reżyserski duet Folman–Sivan, której szkielet stanowią niecodzienne zdarzenia, przepowiedziane przez trzynastoletnią Klarę, główną bohaterkę, mającą nadprzyrodzone zdolności, kieruje uwagę odbiorcy w stronę dialogu współlistniejących w obrazie kultur, zwłaszcza kultury rosyjskiej obserwowanej z punktu widzenia lokalnej mło-

⁶ Tamże, s. 29.

⁷ Tamże.

dzieży. Pozornie może wydawać się, że mamy tutaj do czynienia ze stereotypowym przedstawieniem Rosji jako „egzotycznej siostry” cywilizowanego świata, pochodząca z Krymu rodzina Klary mieszka bowiem w lesie poza miastem, jej szkolni koledzy snują opowieści o rosyjskich mężczyznach z dwoma mózgami, a sprawdzające się przepowiednie dziewczyny, wprowadzające chaos w miście, stają się zagrożeniem dla stabilności systemu edukacji i zwyczajnego życia. Klara i jej rodzina, na tle społeczności bliżej nieokreślonego izraelskiego miasta, zostają pokazani przede wszystkim jako dziwacy, uosabiający irracjonalizm oraz prymat instynktu i intuicji nad poznaniem rozumowym, wzbudzający jednocześnie fascynację i pewien rodzaj niezdrowej ciekawości⁸.

Dokładniejsza analiza filmu może prowadzić jednak do wniosku, że rodowici Izraelczycy zachowują się niemniej irracjonalnie, mają z rosyjskimi imigrantami więcej wspólnego, niż chcieliby sami przed sobą przyznać lub zdołali odkryć. Owa ambiwalencja czy rozszczepienie żydowskiej tożsamości zaakcentowane są w filmie na wiele sposobów, wydaje się jednak, że najbardziej wyraziście zaznaczone zostały w obrazach przestrzeni, kolorystyce i kostiumach bohaterów-Izraelczyków. Obie kultury ostrożnie przyglądają się sobie nawzajem, inność drugiego prowadzi do refleksji i zmian w zachowaniu. Przepowiednie Klary budzą zdziwienie i niepokój chyba w równym stopniu co telewizyjne programy o wirusach drzew i spodziewanych katastrofach nuklearnych, przygotowywane przez lokalną reporterkę, masowo oglądane przez wszystkich, bez względu na narodowość. Dziwaczny strój dziennikarki, będący za każdym razem czymś w rodzaju fuzji ubioru kobiety lekkich obyczajów, postaci z bajki dla dzieci (olbrzymi kapelusz w kształcie kwiatu) i profesjonalnego reportera, rezonuje z surrealistycznym pejzażem bagien, z których — w towarzystwie czarnego psa — nadaje ona swoją audycję. W podobnej, podmokłej okolicy spędzają czas szkolni rówieśnicy Klary. Po lekcjach zabijają czas, podglądając dorosłych, nudząc się na bagnach, nieczynnych torowiskach

⁸ А. Долин, *Уловка XXI: Очерки кино нового века*, <https://books.google.pl/books?id=Hei0AAAAQBAJ&pg=PT343&lpg=PT343&dq=Святая+Клара+Фольман&source> (14.06.2017).

czy jeżdżąc na wieczorne przejażdżki ekskluzywnym samochodem. Jest to — jak można przypuszczać — w obu przypadkach nie tylko wyraz buntu czy alternatywnego, niezgodnego z oficjalnym nurtem, myślenia. Pustka, którą widać na zdjęciach przedstawiających przestrzeń publiczną (martwe ulice, szerokie korytarze szkoły, umeblowanie gabinetu dyrektora, brzydota pomieszczeń lekcyjnych), skontrastowana z obrazami życia w plenerze, wskazuje na sztuczność tej pierwszej, między innymi poprzez zauważalną nieobecność ludzi, którzy do niej przynależą. Przestrzeń, kojarząca się z samotnością, ma swój rym w mentalnej aktywności bohaterów, dystansujących się od rzeczywistości za pośrednictwem marzeń i wspomnień. Trudno znaleźć w filmie postać, która nie powraca do przeszłości, wymagowanej bądź rzeczywistej, czasów romantycznej młodości, dawnej urody, popularności, bez troski. Dyrektor szkoły snuje opowieść o nocy spędzonej z Édith Piaf, nauczyciel opowiada o wygranym pojedynku szachowym z Bobbym Fisherm w czasie wojny w Wietnamie, rodzice nastolatków wspominają pierwsze randki. Młodzież żyje raczej przyszłością, śni o rewolucyjnych zmianach. Wydaje się, że terażniejszość jest w tym samym stopniu niezagospodarowana i nieobecna jak nieprzytulna, oficjalna przestrzeń, w której nikt nie chce przebywać. Można by powiedzieć, że chronotop staje się w filmie szczególnym znakiem mentalnej bezdomności, a chwilami i bezradności.

Prawem asocjacji warto przywołać również w tym miejscu sytuację, obserwowaną w filmie *Cyrk Palestyna*, opowiadającym prostą historię o przyjeździe rosyjskiej grupy cyrkowej do Ziemi Świętej, ucieczce i poszukiwaniach lwa o imieniu Szwejk, będącego główną atrakcją cyrkowego programu. Karykaturalnemu przejawskrawieniu reżyser poddał niemal wszystkie aspekty filmu, poczynając od absurdalnych wydarzeń do sposobu przedstawienia różnorodnych grup etnicznych, społecznych, stanowisk politycznych. Bohaterowie Halfona również dystansują się od problemów skomplikowanej codzienności. Po pierwsze, oczekują na przełamujący rutynę ich życia występ cyrku, rozrywkę, która ma zjednoczyć zwaśnione strony, Żydów i Arabów. Po drugie, pogoń za lwem pokazuje wspólnotę interesów społeczności oraz naiwną wiarę w koniec zbrojnych konfliktów.

Wspomniane elementy przestrzeni oraz sfery behawioralnej wskazują na obecność konstytutywnych cech, łączących obie mentalności, rosyjską imigracyjną i izraelską, za które uznać można nostalgiczność i marzycielstwo. Amos Oz w swej książce *Opowieść o miłości i mroku* u przybyłych do Izraela w czasie pierwszej i drugiej fali emigracji Rosjan znajduje wspólny gen. Źródeł jego pojawienia się należałoby szukać wśród bohaterów wykreowanych przez Antona Czechowa:

Wszyscy wielbiciele Tołstoja z naszej dzielnicy (rodzice nazywali ich tołstojczyki) byli zapamiętałymi wegetarianami, naprawiaczami świata, orędownikami obyczajności, przeniknięci głęboką miłością do przyrody, kochający ludzkość i wszelkie żywe stworzenie, pełni żarliwego pacyfizmu, byli stęsknieni za prostym, nieskażonym życiem na wsi, wypełnionym pracą, najzwyczajszą pracą na roli pośród pól i sadów. [...] Niektórzy z tołstojczyków byli jakby żywcem wzięci z powieści Dostojewskiego: udręczeni, gadatliwi, targani żądzami, trawieni przez idee. Niemniej jednak w dzielnicy Kareem Abraham wszyscy, zarówno tołstojczycy, jak i dostojewszczyzy, w gruncie rzeczy pracowali u Czechowa⁹.

Omawiane izraelskie filmy zdają się przekonywać, że „czechowski gen” mają również *sabrim*, rodowici Izraelczycy, spędzający czas w podobnie bierny sposób. Realizację czynu zastępuje im, jak w *Trzech siostrach* Czechowa, rozmowa o nim, snucie planów i tęsknota za innym życiem, potencjalnie możliwym lub minionym, nadzieja, że ktoś lub coś nagle to życie przemieni. W obu filmach wyraźnie zaznaczony jest także element nostalgii, rozumianej zgodnie z wizją Fredericka Jamesona jako rzeczywistość wirtualna, zbudowana z obrazów kulturowych, zwłaszcza filmowych, dających możliwość alternatywnej egzystencji¹⁰. W filmie *Cyrk Palestyna* składają się na nią z pewnością sentymentalne odniesienia muzyczne, świat popularnych piosenek, który pozwala protagoniście, żołnierzowi izraelskiej armii, uciec od codziennej przemocy. Dzieło *Klara cudotwórczyni* przepełnione jest za to mitycznymi odniesieniami do kultury popularnej, pojawiającymi się w zaskakujących okoliczno-

⁹ A. Oz, *Opowieść o miłości i mroku*, przeł. L. Kwiatkowski, Warszawa 2002, s. 8.

¹⁰ A. Zanger, *Rural Sunset: Periphery and Nostalgia in the Landscapes of Contemporary Israeli Cinema*, <http://in.bgu.ac.il/en/heksherim/2008/Anat-Zanger.pdf> (26.11.2016).

ściach: figura Marilyn Monroe zostaje przywołana w kontekście sejsmologii, Jean Gabin to imię psa dyrektora szkoły, oczywiste asocjacje budzi także Elvis, wspomniana już wcześniej Édith Piaf, Bobby Fisher, ewokujący skojarzenia z wielkim światem i tęsknotą za wolnością. Zauważone prawidłowości nie tylko uświadamiają wpływ i nakładanie się kultury zachodniej i (blisko)wschodniej, ale prowadzą także odbiorcę do konstatacji, że u źródeł kultury żydowskiej, niezależnie od miejsca jej rozwoju, leży mentalność zbiorowa, silna grupa, scalona między innymi wspólnym systemem wyobrażeń. W grupie tej zanika indywidualizm, co może w konsekwencji odsyłać odbiorcę do refleksji nad rosyjską kategorią soborowości, zarysowując możliwość istnienia wielu potencjalnych zbieżności.

Niektórzy badacze kultury żydowskiej wśród rosyjskich imigrantów w Izraelu (m.in. Rozalina Rywkina, Leonid Radzichowski¹¹) zwracają uwagę na świeckie, a nie religijne podstawy tej kultury, posługując się wręcz pejoratywnym terminem *razjewreiwanie*, odzwierciedlającym kryzys i porzucanie żydowskiego dziedzictwa przez Rosjan. Michaił Czlenow określa tożsamość rosyjskich Żydów jako pasywną, wynikającą jedynie z biologii, w przeciwieństwie do tożsamości Żydów na Zachodzie, która wymaga aktywności, potwierdzenia w czynie ze strony każdej jednostki¹². Część krytyków, dystansując się od oceny sytuacji, w centrum dyskusji nad współczesną tożsamością żydowską stawia cechy niewynikające z religii, ale tradycyjnie łączone z tradycją i stylem życia Żydów, do których należą m.in. szczególny rodzaj poczucia humoru, nierzadko zakorzeniony w grach słownych, silne więzy rodzinne, kult mądrości, grupowej solidarności oraz umiarkowanie w codziennym życiu. Cechy te mogłyby charakteryzować wiele kultur, jednak w omawianych filmach stanowią z pewnością obszar wspólny dla kultury rdzennych Izraelczyków i rosyjskich imigrantów, kultur ukazanych w filmie jako sfery mocno hybrydyczne.

Uzyskaniu powyższego efektu służy zastosowanie ironii, umożliwiającej reżyserom obu dzieł przedstawienie własnej i obcej kultury

¹¹ Р.Р. РЫВКИНА, *Как живут евреи в России? Социологический анализ перемен*, Москва 2005, s. 56, 78.

¹² Tamże, s. 84–85.

z budującym dystans humorem, pozwalającym widzowi dostrzec wiele ponadnarodowych, ludzkich słabości. Szczególnie ciekawe rozwiązania artystyczne zostały zastosowane w scenach pokazujących rodzinę Klary, jak i samą tytułową bohaterkę obrazu Folmana i Sivana. Tytuł filmu, w oryginale transkrybowany jako *Święta Klara*, może być interpretowany jako nawiązanie do religii chrześcijańskiej, stanowiącej sferę tabu w kulturze żydowskiej. Podobne asocjacje budzi sposób kadrowania protagonistki, w którym dominują zbliżenia jej twarzy, zdjęcia *en face*, co powoduje, że Klarę odbieramy przez pryzmat postaciowania znany z rosyjskich ikon. W konsekwencji dziewczyna „odstaje” od grupy rówieśników nie tylko z powodu swych zdolności, również wyglądem zewnętrznym zaznacza swoją inność. Wyraźnie ambiwalentna jest natomiast jej seksualność. Z jednej strony, jasna kolorystyka strojów i wspomniany sposób kadrowania eksponują czystość i niewinność dziewczyny, z drugiej zaś, wyraźnie zaakcentowane upodobanie do czekolady podkreśla budzącą się w niej zmysłową siłę. Chwilowa zachcianka podniebienia prowokuje zakochanego kolegę do wandalizmu, w rozmowie z ojcem innego adoratora staje się zaś motywatorem napięcia, narzędziem spowolnienia akcji, sygnalizującym łatwość przekroczenia dozwolonej granicy intymności. Podobna dwuznaczność cechuje obrazy przedstawiające matkę Klary. Można w nich dostrzec obecność utrwalonego w kulturze, biegunowego spojrzenia na kobietę żydowską, będącą prostytutką bądź całkowicie oddaną rodzinie matką małego stada, stale z dzieckiem przy piersi, upozowaną niemalże na Matkę Bożą. Ironiczne podejście i niejednoznaczność widoczne są także w sposobie umeblowania domu Klary, w którym rozmawia się wyłącznie po hebrajsku, choć aranżacja wnętrza, gdzie zaszczytne miejsce zajmują trofea myśliwskie i matryoski, wyraźnie nie przynależy do kultury związanej z tym językiem. Niezwykle prococtwa Klary, odbierane przez niektórych jako zapowiedź apokalipsy, mogą w procesie percepcji odsyłać widza do filmu *Stalker* Andrieja Tarkowskiego, wskazując na możliwość wyodrębnienia wielu intertekstualnych związków między wspomnianymi tekstami kultury. Sam fakt narzucającej się tutaj nieodparcie asocjacji zdaje się z kolei przypominać o typo-

wej dla rosyjskich Żydów dumie i podziwie dla kultury rosyjskiej, wierze w Puszkina i jego następców. Zaznaczony w ten sposób kolejny, nacechowany nostalgią, element odsyłać może tym samym do wspomnianych już wyżej świeckich podstaw, tworzących hybrydyczną tożsamość żydowską. Inkluzyjność i niejednorodność owej tożsamości zostają z pewnością zaakcentowane również w scenach kompromitujących żydowski intelektualizm, czyli debatach odbywających się w domu Klary podczas wizytacji dyrektora. Poczucie humoru i inicjatywa ojca Klary, znajdującego niekonwencjonalną metodę podziału ciasta na siedem równych części przez rzucenie ósmego kawałka kozie, wyraźnie kontrastują w tej sekwencji z nudnymi wyliczeniami miejscowego nauczyciela matematyki i ogólną pasywnością gości, co można także odbierać w kategoriach ironicznego przypomnienia o innym, obecnym w kulturze, paradygmacie Żyda-ofiary, któremu inne narody, w tym Rosjanie, przychodzą z pomocą¹³.

Podsumowując niniejsze rozważania, chciałabym zwrócić uwagę na dwa zestawienia kadrów zamykających film *Klara cudotwórczyni*. Mam tutaj na myśli nocne zdjęcia miasta, w panice opuszczonego przez ludność na wieść o nadchodzącym trzęsieniu ziemi, miasta, po ulicach którego spacerują bez pośpiechu, śpiewając, dyrektor szkoły z psem Jeanem Gabinem oraz Elvis z kozą na smyczy. Na tę dość dziwną scenę, wywołującą uśmiech na twarzy widza, reżyserzy nakładają, za sprawą montażowego cięcia, zdjęcia nastolatków — Rosiego i Klary — oglądających w tym samym czasie film w pustym kinie. Para niecodziennych spacerowiczów ze zwierzętami zostaje ukazana w planie pełnym, znacząca wydaje się tutaj symetria na ekranie. Odnosimy wrażenie, że twórcy każdemu z nich, Izraelczykowi i Rosjaninowi, przeznaczili połowę przestrzeni ekranowej. Efekt trwania przechadzki budują kadry coraz mniejszych, oddalających się sylwetek, zajmujących jednak razem centralną część ekranu. Można przypuszczać, że obraz wędrowców nawiązuje do utrwalonego w tradycji toposu Żyda-wiecznego tuła-

¹³ O. Gershenson, *Ambivalence and Identity in Russian Jewish Cinema*, w: S.J. Bronner (red.), „Jewish Cultural Study”, t. 1, Oxford-Portland 2008, s. 181–182.

cza, osobliwe zwierzęta podważają jednak powagę i wiarygodność stworzonego przez kultury chrześcijańskie motywu. Spacer ten jest raczej znakiem przywiązania bohaterów do własnego kawałka ziemi, potwierdzeniem panowania nad sytuacją obu kulturowo odmiennych postaci. Romantycznie nacechowany obraz nastolatków zdaje się zaś przypominać, że przyszłość nie może już być wyobrażana jako kulturowo monolityczna, tożsamość żydowska skazana jest na inkluzyjność i dynamiczne napięcie, wynikające ze styku składających się na nią kultur, gwarantujące miejsce zarówno dla sowieckości, jak i dla koszerności.

Беата Валигурска-Олейничак

Резюме

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОМ ИЗРАИЛЬСКОМ КИНО.
СВЯТАЯ КЛАРА АРИ ФОЛЬМАНА И ОРИ СИВАНА
И ЦИРК ПАЛЕСТИНА ЭЯЛЯ ХАЛЬФОНА

Кажется, что русско-еврейский иммигрант является одним из главных героев современного израильского кино. Автор статьи концентрируется на анализе двух израильских фильмов, т.е. *Святая Клара* (*Clara Hakedosha*, 1996) Ари Фольмана и Ори Сивана и *Цирк Палестина* (*Kirkas Palestina*, 1998) Эяля Хальфона. Центральное место в дискуссии занимают межкультурные отношения. Выбранные художественные тексты показывают русскую и еврейскую культуры как динамические и неоднозначные явления, для которых свойственны: ряд парадоксов, полярные стереотипы и предубеждения. В конце концов, однако, анализируемые культуры оказываются похожими друг на друга в своем постоянном внутреннем конфликте между стремлением к свободе и необходимостью самоограничения.

Beata Waligórska-Olejniczak

Summary

DIALOGUE OF CULTURES IN CONTEMPORARY ISRAELI CINEMA.
SAINT CLARA BY ARI FOLMAN AND ORI SIVAN
AND CIRCUS PALESTINE BY EYAL HALFON

The character of Russian-Jewish immigrant constitutes undoubtedly one of the major figures in Israeli cinema. The aim of the studies is to focus on two contemporary Israeli films, i.e. *Saint Clara* (*Clara Hakedosha*, 1996) by Ari Folman and

Ori Sivan and *Circus Palestine (Kirkas Palestina, 1998)* by Eyal Halfon from the point of view of intercultural relationships. The selected texts of culture seem to show both Russian and Jewish culture as dynamic and ambiguous phenomena, which are characterised by a number of paradoxes, polar stereotypes and prejudices. At the same time, however, the cultures turn out to be similar to each other in their continuous inner conflict between striving for freedom and the need of self-restraint.