

„Kwartalnik Filmowy” nr 129 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.3923>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Natasza Korczarowska
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

Trauma i Katastrofa. Filmowe reprezentacje „nieustającej Nakby”

Słowa kluczowe:

Nakba;
Palestyna;
realizm traumatyczny;
widzialność

Abstrakt

Autorka analizuje fabularne reprezentacje filmowe Katastrofy 1948 r. w kontekście teorii traumy. Nakba jako palestyńskie zdarzenie traumatyczne *par excellence* jest czymś, co strukturyzuje kino palestyńskie. Artykuł jest polemiką z tezą propagowaną przez izraelskiego historyka Daniela Bar-Tala, wedle którego zasadniczą przeszkodę w pokojowym rozwiązaniu konfliktu palestyńsko-izraelskiego stanowią wspierające ten konflikt narracje. W szerszym kontekście politycznym, estetycznym i historycznym kino palestyńskie – jak ujmuje to Edward Said – problematyzuje dialektykę widzialności i niewidzialności, gdyż cała historia zmagania Palestyńczyków ma związek z pragnieniem bycia widzialnym. Zdaniem autorki to kino nadaje formę palestyńskiemu nacjonalizmowi, opowiada palestyńskie dzieje i umieszcza codzienne życie Palestyńczyków w ich obrębie. Fokalizatorami, na których autorka skupia uwagę, są palestyńskie kobiety. Lena Jayyusi określa specyficzny dla Palestyńczyków typ narracji mianem *zbiorowego głosu w pierwszej osobie*. Za pomocą takiej strategii narracyjnej poczucie straty przenosi się z poziomu indywidualnego cierpienia na poziom zbiorowej traumy.

Wyrzyję numer każdego kwitu
za naszą skonfiskowaną ziemię,
wyrzyję mapę naszej wsi i jej granice,
wysadzone domy jej mieszkańców,
drzewa z korzeniami wyrwane,
polne kwiaty starte w pył,
żeby zapamiętać,
będę wciąż rył
rozdziały naszej tragedii,
etapy naszych nieszczęść,
od najmniejszych po największe,
wszystkie wyrzyję na pniu oliwki
na dziedzińcu rodzinnego domu.

Taufik Zijjad, *Na pniu oliwki*¹

Klucz od domu schowała kiedyś we wgłębieniu w ścianie,
bizuterię swoją zebrała do puszek, które zamurowała w ścianie,
poleciła się boskiej opiece i odeszła z uchodźcami roku 1948
zapewniając sama siebie: jutro wrócę.

Emil Habibi, *Niezwykłe okoliczności...*²

26 października 2024 r. Mats Grorud, reżyser *Wieży* (Wardi, 2018), umieścił na profilu facebookowym wpis palestyńskiego aktywisty Amera Zahra: *Palestyńczycy nie „wyszli” w 1948. „Wychodzisz” z restauracji. Nie zostaliśmy „ewakuowani”. „Ewakuuje się” z powodu huraganu. My nie „uciekliśmy”. Przestępcy „uciekają”. Wygnano nas, bo byliśmy złym rodzajem ludzi. Jest na to właściwa nazwa: Czystka Etniczna. Używaj właściwych słów.* W artykule o Katastrofie i wywołanej nią, do dziś nieprzepracowanej traumie postaram się używać „właściwych słów”. I właściwego kontekstu, od którego zależy ich znaczenie. W kontekście rasistowskim – przypomina Elias Khoury – „muzułmanin” to każdy Arab traktowany jako potencjalny terrorysta, w kontekście nazistowskich obozów śmierci – ktoś słaby i przeznaczony do eliminacji³. Możliwość podwójnego kodowania znaków znajduje odzwierciedlenie w języku filmowym. W dokumencie *Nasza muzyka* (*Notre musique*, 2004) Jean-Luc Godard tłumaczy, na przykładzie dwóch fotografii, podstawy gramatyki filmu: *W 1948 r. Izraelci weszli do wody, by dotrzeć do Ziemi Obiecanej. Palestyńczycy weszli do wody, by utonąć. Ujęcie i przeciwujęcie.*

Katastrofa

W przełomowej dla procesu przywracania zbiorowej pamięci o Nakbie (arab. katastrofa⁴) książce *Czystki etniczne w Palestynie* izraelski badacz Ilan Pappé, należący do tak zwanych nowych historyków⁵, pisze: *10 marca 1948 r., 11-osobowy zespół doświadczonych przywódców syjonistycznych i młodych żydowskich oficerów*

nadał ostateczny szlif planowi [tzw. plan Dalet] „oczyszczenia etnicznego” Palestyny. Plan był podręcznikowym przykładem czystek etnicznych o charakterze zorganizowanym i przymusowym, uznawanym obecnie przez prawo międzynarodowe za zbrodnię przeciwko ludzkości. Kwalifikacja czynów, których dopuszczono się wobec ludności palestyńskiej, do dziś budzi spory. Sari Hanafi wprowadził do dyskursu naukowego pojęcie *spacio-cide*, dla podkreślenia, że osadniczo-kolonialny projekt Izraela nie był projektem ludobójczym w sensie prawnym. Celem Izraela nie byli bowiem ludzie, ale ich ziemia⁶.

Zbrodnia, o której mówił Pappé, została niemal doszczętnie wymazana z globalnej pamięci. Obok traumy, najbardziej bolesne pozostaje dla Palestyńczyków to, że przestępstwo, którego dopuścili się ci ludzie, tak skrzętnie się skrywa, a cierpienie Palestyńczyków tak jawnie ignoruje od 1948 r.⁷ Pappé określa tę praktykę wymazywania mianem „ideologicznego zabijania pamięci” (*memoricide*). Zmieniono przemocą całą geografę społeczno-ekonomiczną Palestyny. (...) Tą przemianą kierowało pragnienie wymazania historii i kultury jednego narodu i zastąpienia jej fikcją na temat drugiego, z której usunięto wszelkie ślady po ludności rodzimej⁸. W obrębie praktyki „wymazywania” (wykluczenia terytorialnego, ontologicznego, narracyjnego, historiograficznego) mieści się „ekologiczny kolonializm” polegający na zalesianiu terenów, na których przed Nakbą znajdowały się palestyńskie wsie i obiekty kultu. Tworzenie „zielonych płuc” stanowi przykład mechanizmu zaprzeczenia Nakbie, który objawia się poprzez zastępowanie palestyńskich miejsc traum i pamięci przestrzeniami wypoczynku i rozrywki dla Izraelczyków⁹. Tam, gdzie pozostawiono architektoniczne ślady palestyńskiej przeszłości, powstają „orientalistyczne” atrakcje turystyczne¹⁰.

Podobną nomenklaturą posłużył się Greg Burris. Badacz stosuje pojęcie „morderstwa politycznego” (*politicide*) dla podkreślenia, że fizyczna eliminacja nie jest jedynym sposobem „neutralizacji” skolonizowanej ludności. „Morderstwo polityczne” reprezentuje inny rodzaj śmierci – nie śmierć fizyczną, ale duchową. *Intencją nie jest zabicie ludzi, ale zabicie marzenia*¹¹. Politolog Nur Masalha wpisuje całokształt izraelskich praktyk w paradygmat „tradycji wynalezionej”, polegającej na obsesyjnym poszukiwaniu hebrajskich korzeni, historyzacji Biblii, judaizacji Palestyny oraz hebraizacji jej krajobrazu i miejsc geograficznych¹². W efekcie Nakby około 420 palestyńskich wiosek i miast zostało zniszczonych, a 780 tysięcy ich mieszkańców wysiedlono i zmuszono do życia na wygnaniu. Uchodźcy stanowili ponad 80 proc. Palestyńczyków zamieszkujących terytoria, na których utworzono państwo Izrael. Rashid Khalidi dowodzi, że Nakba wpłynęła także na sytuację w całym regionie Bliskiego Wschodu. Ofiary Katastrofy przyczyniły się do destabilizacji Syrii, Libanu i Jordanii – biednych, słabych, od niedawna niepodległych państw¹³.

Historia Nakby nie została jeszcze opowiedziana, a z pewnością nie została wysłuchana. Wynika to z systematycznego uciszania głosów palestyńskich ofiar. Jedną z pamiętających wydarzenia 1948 r. Palestynek scharakteryzowała tę praktykę w metaforyczny sposób: *Jak mamy gwizdać, nie posiadając ust?*¹⁴ W kontekście teorii traumy można to milczenie określić mianem okresu latencji obejmującego czas od momentu zaistnienia pierwotnego zdarzenia traumatyzującego do momentu, w którym to wydarzenie zostanie ujawnione w psychice. Wciąż odczuwając skutki traumy, Palestyńczycy mieli początkowo opory, by opowiadać o doświadczeniach

związanych z utratą. W miarę upływu czasu wielu Palestyńczyków zaczęło jednak rejestrować zdarzenia, które rozegrały się w 1948 i w latach następnych¹⁵. Badacze palestyńskiej historii podkreślają, powołując się na rozróżnienie zaproponowane przez teoretyka traumy Dominicką LaCaprę¹⁶, że tym, co wyróżnia Nakbę spośród historycznych wydarzeń traumatycznych, jest brak ostatecznego domknięcia typowy dla „traumy strukturalnej”. Farah Aboubakr przekonuje, że w przypadku Palestyny nie sposób oddzielić „traumy historycznej” (która z upływem czasu może być przepracowana i uleczona) od „traumy strukturalnej” (której przepracować i uleczyć się nie da). W następstwie Nakby ucierpiały nie tylko jej bezpośrednie ofiary, lecz także kolejne pokolenia Palestyńczyków, zmuszone płacić cenę wykozerzenia, przesiedlenia, odbudowy¹⁷.

Narracje tożsamościowe

Nakba przebiegała w cieniu traumy Holokaustu¹⁸, co w decydujący sposób wpłynęło (wpływa) na ocenę konfliktu palestyńsko-izraelskiego. Niewiele jest wydarzeń historycznych, które wywołują podobną, jak w przypadku wojny 1948 r., polaryzację stanowisk i są interpretowane w skrajnie odmienny sposób. Dla syjonistów powstanie państwa izraelskiego było „odповідzią” na Holokaust, dla Palestyńczyków ta sama „odповідź” oznaczała negację ich egzystencji jako narodu, masowe wysiedlenia i trwające do dziś represje¹⁹. O instrumentalizacji traumy Holokaustu we współczesnej perspektywie politycznej wypowiedziała się Naomi Klein na łamach „The Guardian” (esej ukazał się w rocznicę wydarzeń z 7 października 2023 r.). Zdaniem badaczki sednem mitu założycielskiego Izraela było zmuszenie Palestyńczyków do płacenia za zbrodnie Europy. *Zmuszeni zostali zapłacić swoją ziemią. Swoimi domami. Swoją wolnością. Swoją krwią*. Wielu palestyńskich uczonych i przywódców politycznych nazywało to zjawisko „nieustającą Nakbą”. Jeśli, jak pisze Klein, Palestyńczyków uważa się za nowych nazistów, to 7 października będzie nowym Holokaustem lub jego przedłużeniem. A to oznacza, że można bezpiecznie zakończyć prace nad Nakbą, którą przypomina to, co dzieje się dzisiaj w Gazie i dużych częściach Zachodniego Brzegu²⁰. Tezy Klein odnoszą się do wypowiedzi Edwarda Saïda, że Palestyńczycy stali się „ofiarami ofiar”²¹. A może wojnę prowadzoną za pomocą opowieści – tę wojnę na narracje – lepiej oddają słowa Amosa Oza: *Gdy zatem Arabowie patrzą na nas, nie widzą garstki ocalałych, którzy już na połę odeszli w mrok historii, lecz nową arogancją agenturę kolonialnej Europy, górującą nad nimi techniką i zachłannej, podstępem wracającej na Wschód – tym razem w przebraniu syjonistycznym – aby znów wyzyskiwać, wywołać i uciskać. My z kolei, patrząc na nich, widzimy nie ofiary takie jak my, nie towarzyszy niedoli, lecz kozaków, co urządzają pogromy, żadnych krwi antysemitów, nazistów w przebraniu (...)*²².

Politolog Daniel Bar-Tal twierdzi, że mity i narracje, stanowiące nieodłączną część edukacji każdego Żyda, wynikają nie tylko z potrzeby pozytywnej samooceny i konstruowania tożsamości zbiorowej, ale także z chęci wyostrenia różnic między Żydami a Arabami po to, by przedstawić Izrael społeczności międzynarodowej w pozytywnym świetle. Przekonania o słuszności działań Żydów w Palestynie legły u podstaw postrzegania żydowskiego społeczeństwa Izraela jako jedynej ofiary w tym konflikcie. *Żydzi przybyli, aby zasiedlić swoją ojczyznę, bez złych*

zamiarów, w nadziei na realizację przynależnego im prawa historycznego i stworzenie dla siebie schronienia przed prześladowaniami, jakich doświadczali w diasporze, lecz niestety spotkali się z nieuzasadnioną agresją ze strony Arabów. (...) Tym samym zdecydowany sprzeciw państw arabskich wobec ideału syjonistycznego jawi się jako kontynuacja tradycyjnego antysemityzmu²³. Bar-Tal głosi tezę, że zasadniczą przeszkodę w pokojowym rozwiązaniu konfliktu stanowią narracje wspierające ten konflikt. Nie negując tej tezy, sędzę, że narracje (w tym wypadku filmowe) mogą pełnić funkcję konstruktywną: kształtować tożsamość zbiorową Palestyńczyków (wymykając się stereotypowi uległego wieśniaka lub barbarzyńskiego terrorysty) i wspomagać proces przepracowania traumy. W szerszym kontekście kino palestyńskie – jak ujmuje to Said – problematyzuje dialektykę widzialności i niewidzialności, gdyż cała historia palestyńskich zmagania ma związek z pragnieniem bycia widzialnym²⁴. W książce *Jestem stamtąd, jestem stąd* Mourid Barghouti pisze: *Najokrutniejszym aspektem wygnania jest to, że człowiek staje się niewidzialny. Nie wolno mu opowiedzieć własnej historii. (...) Konflikt o ziemię staje się konfliktem o opowieść*²⁵.

W artykule przyglądam się filmowym narracjom zogniskowanym wokół wydarzeń 1948 r. i reprezentującym palestyńską stronę konfliktu. Fokalizatorami, na których skupiam uwagę, są kobiety. Z konieczności analizuję dzieła nie-palestyńskich twórców, a także wielonarodowe koprodukcje²⁶. Taki wybór wynika z transnarodowego charakteru współczesnego kina palestyńskiego, które Viviane Saglier określiła mianem „jeszcze-nie przemysłu”. W tekście o promocji tego kina na świecie badaczka powołuje się na wypowiedź Mohammada Bakriego: *Pozwól, że opowiem wam o palestyńskim przemyśle filmowym... Mówiąc w skrócie, nie mamy takiego. Nie posiadamy infrastruktury, ponieważ nie posiadamy państwa*²⁷. Saglier podkreśla, że brak własnego państwa i rozproszenie Palestyńczyków na wszystkich kontynentach stanowi wyzwanie pod adresem tradycyjnego rozumienia kina narodowego jako wypadkowej tożsamości narodowej oraz suwerennego państwa. Zdaniem autorów monografii *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory* jest ono kinem *stricte* narodowym, gdyż w ciągu całej swej historii nadało formę palestyńskiemu nacjonalizmowi, opowiadało palestyńskie dzieje i umieszczało codzienne życie Palestyńczyków w ich obrębie. *Ta delikatna materia utkana z osobistych narracji i narodowej historii została ściśle powiązana z narodowymi traumami*²⁸. Projekcje filmowe, ukazujące traumatyczne palestyńskie losy, nabierają symbolicznego znaczenia, jak w przypadku obozu dla uchodźców Aida w okolicach Bełtlem, w którym „mur apartheidu” pełni funkcję ekranu kinowego.

Filmowy realizm traumatyczny

Warto teraz przywołać tezę Saglier, wedle której badania kina palestyńskiego koncentrują się wokół fundacyjnej traumy związanej z Nakbą i wynikającej z niej diaspory oraz podziału terytorialnego Palestyny²⁹. Badacze zauważają jednak znamieny brak fabularnych reprezentacji Nakby i wiążą ten fakt z teorią traumy. Joseph Massad dowodzi, że Nakba jako palestyńskie zdarzenie traumatyczne *par excellence* z definicji pozostaje poza polem reprezentacji estetycznej. W tym znaczeniu sama niereprezentowalność Nakby jest czymś, co strukturuje kino palestyńskie³⁰.

Przykładem problematycznej reprezentacji Nakby jest twórczość Elii Suleimana. Jego filmy pokazują, że emocjonalne rany związane z traumatyczną historią nie zostały zagojone. Trylogię reżysera³¹ można rozpatrywać jako studium obrazujące blizny pozostawione przez „wymuszoną publiczną amnezję”, która wciąż uniemożliwia upamiętnienie i uczczenie ofiar Nakby³². Dzieła Suleimana dowodzą, że za pośrednictwem medium filmowego Palestyńczycy odnaleźli sposób wyrażenia paradoksu egzystowania jako ludzie niewidzialni lub „obecnie nieobecni”. Reżyser wykreował postać „introwertycznego obserwatora” wzorowaną na figurze widma – niemego, pozostającego na marginesie kadru i nawiedzającego spojrzeniem³³. O próbie nowego ujęcia wydarzeń 1948 r. świadczy poetyka groteski, którą posłużył się reżyser, zwłaszcza w ostatniej części trylogii. Jest to widoczne w partii filmu poświęconej Nakbie (sekwencja z żołnierzem Arabskiej Armii Wyzwoleńczej). Poetyka groteski jest jednak niezwykle rzadko stosowana w kinie palestyńskim, które w dyskursie filmoznawczym definiuje się, ze względu na predylekcję do formuły paradokumentu, w kategoriach realizmu traumatycznego³⁴. W tym paradygmacie mieszczą się *Sól tej ziemi* (*Milh Hadha al-Bahr*, reż. Annemarie Jacir, 2008)³⁵ i *Farha* (reż. Darin J. Sallam, 2021). Ze względu na drastyczność wielu scen ten drugi film można również określić mianem realizmu traumatyzującego (odbiorcę), choć może bardziej adekwatne byłoby tu pojęcie „iluzji partycypacji”³⁶.

Głos(y) kobiet

W wybranych filmach historii konfliktu palestyńsko-izraelskiego, do dziś toczącego się w cieniu Katastrofy, poznajemy z perspektywy kobiet. W analizach podążam tropem refleksji Rosemary Sayigh, która przypomina, że Nakba uformowała konstytutywny element palestyńskiej tożsamości (określanej mianem tożsamości Nakba-centricznej). Katastrofa to miejsce palestyńskiej pamięci zbiorowej, która łączy wszystkich Palestyńczyków ze specyficznym punktem w czasie, stanowiącym dla nich rodzaj „wiecznej teraźniejszości”, co powoduje, że egzystują oni w stanie stałej chronicznej traumy (choć coraz częściej młodzi ludzie deklarują, że nie chcą już „żyć w cieniu Nakby” i jednoczyć się jako wspólnota wyłącznie wokół tego traumatycznego wydarzenia). Katastrofę trzeba zatem traktować jako kosmiczny kataklizm, który naznacza piętnem każdą generację Palestyńczyków. Należy zarazem wyraźnie zaznaczyć, że nie każdy Palestyńczyk przeżywał Nakbę i jej skutki w ten sam sposób. Nakba była doświadczeniem unifikującym, ponieważ pozbawiła wszystkich Palestyńczyków własnej ziemi. Różniło się ono jednak w zależności od klasy społecznej, regionu, lokalnej specyfiki i czasu ataku. Było odmienne dla mężczyzn i dla kobiet, starych i młodych, bogatych i biednych, a także dla tych, którzy odeszli, i dla tych, którzy zostali³⁷. Doświadczenia kobiet szczególnie domagają się artykulacji ze względu na ich marginalizację w dyskursie publicznym.

Wspomnienia Palestynek nie znajdują miejsca w skanonizowanej narracji o Katastrofie (ważnym aspektem tej narracji jest poddane idealizacji życie lokalnych społeczności wiejskich przed 1948 r. – fakt, że członkowie narodu palestyńskiego są w niej reprezentowani jako wieśniacy, służy wymazywaniu różnic klasowych, homogenizacji doświadczenia przeszłości i artykulacji wspólnej tradycji



Wieża, reż. Mats Gorud (2018)

narodowej³⁸). Dzieje się tak, ponieważ to częstokroć same kobiety nie uznają swoich wspomnień za autorytatywne i godne upowszechnienia źródło wiedzy historycznej. Coraz większa liczba publikacji opartych na wspomnieniach Palestynek³⁹ dowodzi jednak dowartościowania kobiecych świadectw mówionych.

Niekiedy niemożność opowiadania wynika z istoty traumatycznego doświadczenia. Diana Allan przywołuje przykład mieszkanki obozu dla uchodźców Shatila, która uporczywie odmawiała jej wywiadu. Syn wyjaśnił, że matka pozostała jedenastoletnią dziewczynką, którą w 1948 r. zmuszono, by opuściła majątek w okolicach Haify: *dla niej przeszłość jest czymś... jakby to ująć – jest jej największą traumą. To tak, jak gdyby patrzyła na świat przez ekran, który odfiltrowuje kolory i poczucie rzeczywistości – kiedy patrzę na nią, czuję, że ona doświadcza nieustannego bólu*. Dla Allan ten komentarz naświetla paradoks leżący u źródła doświadczenia traumatycznego, w którym zapomnienie i niemożność dawania świadectwa nierozzerwalnie łączą się z aktem upamiętniania, gdyż traumatyczne wydarzenie nie może być ani całkowicie przypomniane, ani całkowicie wymazane. Trwanie w liminalnym stanie zawieszenia pomiędzy pamięcią i zapomnieniem uniemożliwia pracę żałoby i przepracowanie traumy⁴⁰.

Przyczyną marginalizacji jest także opór kobiet związany z tabuizowanymi w arabskiej „kulturze zmaży”⁴¹ doświadczeniami gwałtów⁴². Tradycja, brzemień wstydu, uraz psychiczny to kulturowe i psychologiczne bariery, które uniemożliwiają zyskanie pełnej wiedzy o gwałtach na palestyńskich kobietach jako elemencie przemocy, jaką żydowscy żołnierze zadali zarówno wiejskiej, jak i miejskiej Palestynie w 1948 i 1949 r.⁴³ Lęk przed gwałtami był jednym z powodów masowego opuszczania wiosek przez ludność palestyńską. Wieści o gwałtach (często zbiorowych), choć uciszane przez oprawców (także w sposób najbardziej radykalny – poprzez morderstwa na zgwałconych kobietach) i ofiary, rozchodziły się równie szybko, jak wiadomości o masakrach. Wstrząsający opis czystki we wsi Dajr Jasin przywołuje Pappé: *Żydowscy żołnierze wpadli do wsi i ostrzelali domy z karabinów maszynowych, zabijając wielu mieszkańców. Tych, którzy pozostali przy życiu, spędzili w jedno miejsce i zamordowali z zimną krwią, beczeszcząc zwłoki. Inni w tym samym czasie gwałcili, a później zabijali niektóre kobiety*⁴⁴. W liście skierowanym do Dawida Ben-Guriona Martin Buber postulował, by pozostawić Dajr Jasin niezamieszkałą⁴⁵, co oznaczało wolę przekształcenia wsi w „miejsce pamięci”.

W przekazywanych z pokolenia na pokolenie opowieściach o Nakbie słychać, że strach przed gwałtami odgrywał kluczową rolę w procesie artykulacji Katastrofy. Wielu mężczyzn traktowało je nie tylko jako negację męskości, lecz także jako zamach na tożsamość polityczną. Wyobrażenie narodu jako ciała kobiety jest tak upowszechnione w dyskursie nacjonalistycznym, że dominacja kolonialna i uzurpacja terytorialna są często postrzegane jako gwałt na kobiecym ciele. W przypadku Nakby stał się zagadnieniem dotyczącym zbiorowości i w tym sensie możemy mówić o „unarodowieniu” kobiecych doświadczeń i wspomnień o Katastrofie. W palestyńskim dyskursie publicznym gwałt utożsamiono z męskim poczuciem winy z powodu niemożności obrony ziemi, co w dużym stopniu przyczyniło się do marginalizacji świadectw przestępstw (zwłaszcza o charakterze seksualnym) popełnianych na kobietach⁴⁶. Allan zauważa jednak, że słowo „gwałt” traktowano często jako eufemistyczne określenie traumy 1948 r. W trakcie

pierwszych lat uchodźstwa pojęcia „Nakby” nie ustanowiono jeszcze jako narodowego symbolu. Rok 1948 był postrzegany jako moment słabości i upokorzenia, który powinien zostać wyegzorcyzmowany, a nie poddany praktykom komemoratywnym. Dopiero działania zmierzające do upamiętnienia pięćdziesiątej rocznicy Katastrofy nabrały publicznego i politycznego charakteru, a Nakba stała się od tego czasu konstytutywnym elementem tożsamości palestyńskich uchodźców⁴⁷.

Podsumowując ten fragment rozważań, muszę stwierdzić, że Palestyńczycy nie są gotowi, by dać kobietom „zgode na snucie opowieści” (*permission to narrate*)⁴⁸. W palestyńskim dyskursie narodowościowym uprzywilejowany głos należy do polityków, przywódców militarnych i ludzi wyedukowanych na Zachodzie. A są to głównie mężczyźni. Naukowcy zajmujący się Katastrofą zauważają, że nawet w obszarze historii oralnej, w której dominującą rolę odgrywają głosy kobiet i grup opresjonowanych, dotarcie do kobiecych świadectw napotyka na znaczne trudności. *Normy społeczne dyktują, że kiedy gość odwiedza palestyński dom, kobieta wycofuje się do kuchni, by przygotować kawę. Jeśli badacz chce odwiedzić zrujnowaną wioskę, najprawdopodobniej zostanie tam zawieszony przez mężczyznę, gdyż kobieta musi zająć się posiłkiem i opieką nad dziećmi*⁴⁹. Analiza kobiecych narracji musi zatem uwzględniać pozycję Palestynek w obrębie patriarchalnych relacji władzy i dominacji.

Omawiane filmy stanowią dowód przywracanej kobietom sprawczości. Dotyczy to także instytucjonalnego wymiaru kina palestyńskiego, w którym ponad połowę produkcji (są to głównie dokumenty i krótkie formy) powstałych po tak zwanej drugiej intifadzie zrealizowały kobiety⁵⁰. Uwaga twórców skupia się na pojedynczych bohaterkach. Śledząc indywidualne losy postaci, musimy jednak pamiętać o specyfice kobiecego doświadczenia Nakby i jej konsekwencji. Sayigh, w latach 80. i 90. rejestrująca „życiopowieści” mieszanek obozu Shatila, pisze, że wspólną cechą jej rozmówczyń było posługiwanie się zaimkiem „my”, za pomocą którego podkreślały one kolektywny wymiar palestyńskiego dramatu. Jeśli kobiety próbowały się w jakikolwiek sposób definiować, to tylko w rolach żon i matek oraz w relacji do wspólnoty. Dla kobiet Nakba oznaczała nie tylko zniszczenie domów czy pól, ale także rozbięcie całej społeczności, ze wszystkimi jej skomplikowanymi sieciami zależności i osiągnięciami kulturowymi⁵¹. Zdaniem Sayigh opowiadane przez uchodźczynie historie poruszają nas jako jednostkowe relacje o cierpieniu i stracie, a zarazem jako świadectwa zbiorowej tragedii o znacznie większej skali⁵². Lena Jayyusi określa ten typ specyficznej dla Palestyńczyków narracji mianem „zbiorowego głosu w pierwszej osobie” (*the collective first-person voice*). Taka strategia narracyjna sprawia, że poczucie straty przenosi się z poziomu indywidualnego cierpienia na poziom zbiorowej traumy, a każde osobiste doświadczenie Nakby ulega przekształceniu z „jej” lub „twojego” na „nasze”⁵³.

Farha

Farha, debiut jordańskiej reżyserki Darin Sallam, to istotny głos w dyskusji dotyczącej sposobów przedstawiania Nakby. Gatunkowo jest najbliższy filmowi wojennemu, który jako szczególny typ reprezentacji o charakterze afektywno-traumatycznym, odwołuje się nie tyle do intelektualnych kompetencji odbiorcy,

ile do jego emocji. Z izraelskiego punktu widzenia film stanowi mocny argument na rzecz tezy Bar-Tala, że przeszkodę w rozwiązaniu konfliktu stanowią wspierające ten konflikt narracje. Władze Izraela, w oficjalnym proteście, potępiły *Farhę* za „wzbudzanie nienawiści do izraelskich żołnierzy” i „kreowanie fałszywej narracji” na temat 1948 r. Podważano też faktualny aspekt opowieści (napisy końcowe ujawniają prawdziwe imię i dalsze dzieje Palestynki, której losy stały się podstawą scenariusza). Minister finansów, Awigdor Lieberman, zagroził, że wycofa państwowe subsydia przeznaczone dla kinoteatru Al Saraya w Jafie, gdzie odbywały się projekcje⁵⁴.

W kontekście narracji tożsamościowych symbolicznej wymowy nabiera idylliczny prolog filmu. Grupa młodych kobiet zrywa w gaju oliwki. Motyw drzew oliwnych odnosi się do kluczowych wyznaczników palestyńskiej tożsamości. Palestyńczycy uznają drzewo oliwne za świętość i wieczny symbol ich krainy. Wyrwanie korzeni jest jednoznaczne z wykorzeniem człowieka, gdyż drzewo stanowi duszę ziemi i zamieszkujących ją ludzi⁵⁵. Sady oliwne to miejsce spotkań palestyńskich kobiet, tu odbywają się ich „wieczory panieńskie” (wkrótce po prologu następuje sekwencja zaślubin jednej z uczestniczących w zbiorach uczennic).

Farha od pierwszych scen wyróżnia się na tle innych dziewcząt. Oparta o pień drzewa i pogrążona w lekturze książki, nie bierze udziału w zabawie. Następująca tuż po prologu sekwencja w szkole koranicznej podkreśla wyjątkowość dziewczyny, której ambicją jest kontynuowanie nauki w mieście. Aspiracje bohaterki pozostają w konflikcie z racjami ojca-wdowca, który pragnie, by córka realizowała tradycyjny model życia oparty na małżeństwie i macierzyństwie. Sceny rozgrywające się przed Nakbą nie mają na celu jedynie artykulacji wspólnej tradycji narodowej jako tradycji wiejskiej, lecz pełnią także ważną funkcję ideologiczną. Dowodzą, że w społeczeństwie palestyńskim, jeszcze przed wybuchem wojny 1948 r., zachodziły zmiany, dzięki którym kobiety zaczęły stopniowo wyzwalać się spod patriarchalnej opresji: bliska przyjaciółka Fareeda już studiuje, a ambicje Farhy znajdują zrozumienie u wuja. Farha jest nie tylko wyjątkowo zdolną uczennicą, lecz także świadomą politycznie młodą kobietą pragnącą uczestniczyć w decyzjach dotyczących lokalnej społeczności. Bohaterka marzy również o Palestynie wolnej od okupacji, o czym świadczy scena, w której „strzela” do opuszczających wieś brytyjskich żołnierzy. Marzenia Farhy legną jednak w gruzach – nie na skutek sprzeciwu mężczyzn, lecz Katastrofy.

Traumatyczne wydarzenia związane z masakrą i paniczną ucieczką mieszkańców wsi oglądamy wyłącznie z perspektywy Farhy. Taka strategia focalizacji narracji narzuca identyfikację z bohaterką. Gdy ojciec, w obawie przed gwałtami (*We wsi są żołnierze. Wiesz, co to znaczy...*), zamyka Farhę w spiżarni, nasz punkt widzenia zostaje zawężony – widzimy jedynie to, co może podejrzec dziewczyna przez szparę w drzwiach. Doświadczenie Nakby jest tu przede wszystkim doświadczeniem somatycznym. Nie skupiamy się na ikonicznych obrazach walki i oporu, ale na fizjologicznych reakcjach kobiecego ciała. Farha czuje wobec niego abiektalny wstręt, bo to ciało zmuszone do oddawania moczu w miejscu, gdzie przechowuje się jedzenie i ciało menstruujące (scena pierwszej miesiączki ma charakter transgresyjny, gdyż szokującemu odkryciu plam krwi na sukience towarzyszą krzyki umierającego dziecka).

Ograniczenie perspektywy okulocentrycznej wzmacnia sensotwórczą funkcję sfery audialnej. Najbardziej traumatyzującymi partiami filmu są sekwencje rozstrzelania palestyńskiej rodziny i śmierci dziecka. Zszokowana bohaterka z trudem powstrzymuje się od krzyku, słysząc izraelskiego dowódcę, który „żartuje”, że trzeba rozpruć brzuch ciężarnej, by poznać płeć płodu. Młody żołnierz, któremu powierzono wykonanie wyroku na nowonarodzonego, nie może zdobyć się na ten graniczny akt. Jego noga w ciężkim wojskowym bucie zawisa nad głową noworodka. Po chwili szeregowiec odchodzi, pozostawiając płaczące dziecko na pastwę pałacego słońca. Bezsilna Farha bezskutecznie próbuje uratować niemowlę. O niekończącej się agonii dziecka świadczy dręczący Farhę płacz, po którym następuje brzemienna w znaczeniu, i jeszcze trudniejsza do zniesienia, cisza.

W zakończeniu filmu Farha wydostaje się z kryjówki. Wieś jest opustoszała, na miejscu pozostały jedynie trupy i porzucone przez uciekinierów sprzęty. Bohaterka dokonuje rytualnego aktu oczyszczenia i zrywa z drzewa figę. Sceny spożywania owoców tworzą klamrę kompozycyjną filmu. Ponieważ umieszczone zostały we fragmentach nacechowanych semantycznie (prolog i epilog), warto przyrzeć się zawartej w nich symbolice. Znamcy arabskiej tradycji wskazują na znaczenie drzew dla kształtowania zbiorowej pamięci Palestyńczyków. Kwitnące i owocujące drzewa ewokują wyobrażenia świata sprzed Katastrofy, stanu harmonii i unii człowieka z naturą. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera końcowa partia *Farhy*. Figowiec symbolizuje w niej utracony w wyniku Nakby raj, stale reaktywowany jako miejsce pamięci z powodu utraty i ekspulsji⁵⁶.

Tuż przed wyruszeniem w drogę śladami uchodźców Farha siada na huśtawce, na której snuła marzenia o założeniu we wsi szkoły dla dziewcząt. W zbliżeniu widzimy leżące na jej kolanach przedmioty symbolizujące dwa możliwe warianty palestyńskiego losu: ofiarowany przez ojca sztylet (walka) i urywek listu od Fareedy (edukacja). Niezależnie od wyboru⁵⁷, którego Farha dokona w przyszłości, jej misją jako przedstawicielki pierwszego pokolenia kobiet Nakby będzie dzielenie się opowieścią o Katastrofie. Zastosowaną przez reżyserkę strategię opowiadania „zbiorowym głosem w pierwszej osobie” dobrze odczytała palestyńska aktywistka Rifqa Falaneh: *Farha była moją babcią. Była wszystkimi naszymi młodymi, pełnymi nadziei i ambitnymi babkami, których życie leżało w gruzach z powodu Nakby. Każda scena w filmie była wizualizacją ustnych historii, które opowiadano nam od pokoleń*⁵⁸.

Wardi

Zrealizowana w technice *claymation* (z wyjątkiem partii retrospektywnych), pełnometrażowa animacja Matsa Groruda *Wardi*, podobnie jak *Farha*, mieści się w paradygmacie historii oralnej. Film rozpoczyna się od napisów informujących o powstaniu w 1948 r. izraelskiego państwa i związanym z tym wysiedleniem dwóch trzecich populacji Palestyńczyków, którzy do dziś pozostają uchodźcami. Po chwili ten obiektywny, *stricte* informacyjny ton ustępuje miejsca autorskiemu wyznaniu w języku arabskim: *Ten film dedykuję Wam, z którymi żyłem w obozie Bourj el Barajneh w Libanie. Historie Waszego życia zainspirowały mnie do zrobienia tego filmu*⁵⁹. *Wardi* (tytułowa Wieża⁶⁰) to imię głównej bohaterki, które ma charakter me-

taforyczny. Wznoszące się ku niebu wieże to piętra budynków dobudowywane przez kolejne pokolenia urodzonych w obozie uchodźców. Dla Palestyńczyków wieże te symbolizują więzienie. W Bourj el Barajneh nie istnieje przeszłość ani przyszłość. Jest tylko pozbawione nadziei „teraz”.

Dziewczynkę, która mieszka w najbardziej zageszczonej dzielnicy miasta, poznajemy w przełomowym momencie. Wardi skończyła szkołę i po wakacjach ma zacząć naukę w college’u. Beztroska towarzysząca początkowi wakacji jest jednak pozorna. O ciągłej walce – „nieustającej Nakbie” – przypominają wizerunki palestyńskich bojowników rozlepione na murach, napisy na ścianach budynków i dziury po kulach, a także przelatujące nad obozem wojskowe helikoptery. W pierwszych scenach filmu do szpitala zostaje przywieziony ranny podczas demonstracji mężczyzna. Sąsiedzi wspominają również śmierć uchodźcy z obozu Shatila (przywołując pamięć o masakrze z 1982 r.). Demonstrację zorganizowano w rocznicę Nakby. Gdy Wardi ogląda z dziadkiem wiadomości telewizyjne, na ekranie widzimy fragmenty archiwalnych kronik z 1948 r., a spiker informuje o tragicznej sytuacji uchodźców. Nie znajdziemy tu jednak ujęć (dzieci rzucających kamieniami, zamachowców-samobójców), które mogłyby przyczynić się do utrwalenia upowszechnianego w zachodnich mediach stereotypu. Zdaniem Edwarda Saida tego rodzaju obrazy kreują tożsamość wizualną Arabów kojarzącą się wyłącznie z terroryzmem i przemocą. Strategia unikania takich ujęć jest typowa dla współczesnego kina palestyńskiego. Kino to rezygnuje z „obrazów oporu” (będących skodyfikowanymi kliszami), by za pomocą „oporu obrazów” aktywizować potencjał *found footage* jako formy sprzeciwu wobec politycznego *status quo*⁶¹.

W oglądanych kronikach największe wrażenie robią na Wardi zbliżenia pogrążonych w rozpacz kobiet i dzieci. Przygnębiony dziadek podsumowuje: *Może byłoby lepiej, gdybyśmy wszyscy umarli*. Bo w filmie Groruda to kobiety, w przeciwieństwie do mężczyzn⁶², symbolizują vitalność i nadzieję. Matka bohaterki wspomina zabawy taneczne i pokazuje Wardi zdjęcia z rodzinnych imprez. Babcia zakazuje mężowi dzielić się opowieściami o klęskach: *To wszystko jest już za nami*. Na barkach kobiet spoczywa także, wbrew patriarchalnej tradycji, ciężar utrzymania rodziny: matka Wardi pracuje w fabryce, siostra w zakładzie fryzjerskim. Wspólne przygotowywanie posiłków czy spontaniczne inicjowanie ludowych tańców są w filmie świadectwem kobiecych strategii kulturowego oporu. W obozach dla uchodźców Palestyńczycy wytworzyli struktury społeczne zbliżone do tych, w których funkcjonowali na wsiach przed Nakbą. W ramach tych struktur to kobiety podejmują wysiłek służący zachowaniu zwyczajów, opowieści, przysłów, piosenek, tańców i tradycyjnych potraw⁶³.

W Wardi mężczyźni są bezrobotni i pogrążeni w rozumianej po freudowsku melancholii za utraconym obiektem pragnienia (Palestyną). Kobiety reprezentują możliwość awansu społecznego. Spotkana na ulicy lekarka mówi: *Masz przed sobą przyszłość*, co możemy potraktować jako zapowiedź dalszych losów bohaterki. Głosy kobiet milkną jednak w obliczu dominującej narracji o traumach, w którą układają się, wizualizowane w formie retrospekcji, wspomnienia mężczyzn. Mężczyźni są nośnikami pamięci o historycznych klęskach. Jest to moim zdaniem zabieg ryzykowny, gdyż przedstawia palestyńskie dzieje wyłącznie jako

pasmo przegranych. Na tę kwestię zwracał uwagę Omer Bartov w kontekście problemu dekolonizacji. W znaczeniu politycznym dekolonizacja musi oznaczać nie tylko opuszczenie przez izraelskich Żydów okupowanych terytoriów, lecz także wyzwolenie Palestyńczyków z głęboko zakorzenionej w ich psychice mentalności ludzi skolonizowanych i poddanych opresji⁶⁴. W kontekście teorii traumy zmiana mentalności oznaczałaby przepracowanie „traumy fundującej” wywołanej przez najbardziej skrajne i zgubne doświadczenia związane z fundamentalną utratą⁶⁵. A może należy interpretować tę strategię opowiadania o Katastrofie i klęskach inaczej? Tak, jak zrobił to Mahmoud Darwish w przywołanym filmie Godarda: *Chciałem mówić w imieniu nieobecnych, w imieniu Trojańczyków. Odnajduję więcej inspiracji i człowieczeństwa w klęsce niż w zwycięstwie*.

Struktura *Wardi*, z wyodrębnionymi partiami retrospektywnymi, została podporządkowana funkcji opowiadania historii. Akt opowiadania jest nie tylko narzędziem dostarczania szczegółów historycznych i osobistych wspomnień, lecz także ożywiania i odzyskiwania palestyńskiej pamięci o Nakbie i jej ofiarach. Filmy oparte na tej formule oddają głos niewypowiedzianej i niewysłuchanej tragedii Palestyny, konstruując dziś możliwą przestrzeń dla narodowej oraz indywidualnej egzystencji i tożsamości⁶⁶.

Słuchając wspomnień, Wardi staje się świadkiem dokonanego na Palestyńczykach „morderstwa politycznego”. Dziewczynka nie jest jednak świadkiem biernym. Jej bunt, wyrażany w naiwny jeszcze sposób, symbolizuje postulowaną przez Bartova zmianę mentalności. W wywiadzie dla „Variety” reżyser tłumaczył wybór dziewczynki na medium reprezentacji traumatycznych palestyńskich losów: *Zdecydowałem się przedstawić punkt widzenia jedenastolatki, ponieważ chciałem zadać pytanie o to, w jaki sposób, i czy w ogóle, Palestyńczycy mogą odnaleźć nadzieję w sytuacji, w której się znaleźli. Takie pytania może stawiać tylko ktoś młody u progu życia, bo to okres, w którym wszyscy mamy marzenia*⁶⁷. Przewodnikiem po przeszłości jest pradziadek Sidi, który wyjaśnia: *Dziś jest 15 maja, dzień Katastrofy. Al Nakba. Czy nauczyciel nie mówił o tym w szkole? Jeśli nie znamy naszej przeszłości, miejsca, z którego pochodzimy, kim jesteśmy? Nikim*. Relacja pomiędzy Wardi a pradziadkiem stanowi sensotwórczy rdzeń filmu. Sidi jest nośnikiem palestyńskiej pamięci o Katastrofie. Żywym symbolem traumy i niezachwianej wiary w *prawo do powrotu do domu*. W scenie szpitalnej uwagę zwraca ogromny klucz zawieszony na szyi ciężko chorego mężczyzny. Dla Palestyńczyków przedmioty materialne nie są tylko obiektami, które można posiadać, ale nabierają charakteru zmysłowego. Sidi, a następnie Wardi, noszą klucz na gołym ciele, jakby stale musieli czuć jego ciężar i metaliczny zapach. Na znaczenie klucza w kontekście „miejsc pamięci” wskazuje Hania Nashef: *Pierre Nora dowodzi, że wraz z upływem czasu konkretne przedmioty, obrazy, a nawet gesty pomagają zakorzenić się pamięci. Dla Palestyńczyków jednym z takich obiektów, które uosabiają stratę, jest klucz, niezależnie, czy jest to zardzewiały klucz od starego domu, zajmujący widoczne miejsce na ścianie, czy też jakiś element biżuterii. Prawie każda wysiedlona palestyńska rodzina ceni ten stary, przekazywany z pokolenia na pokolenie klucz jako emblemat straconego narodu. Relikty przeszłości, rzutowane na ekran narodowego imaginarium, stają się fetyszami*⁶⁸. O funkcji przedmiotów materialnych jako fundamentów palestyńskiej tożsamości przejmująco pisał też Said przy okazji realizacji autobiograficznego dokumentu *W poszukiwaniu Palestyny* (In



Wieża, reż. Mats Grorud (2018)

Search of Palestine, 1998)⁶⁹. Połowa czasu ekranowego została poświęcona Nakbie, a jedną z kluczowych scen są odwiedziny u uchodźców 1948 r., którzy przechowują klucz z nadzieją, że – *choćby miało to nastąpić za tysiąc lat* – ich potomkowie wrócą do domu.

W kinie palestyńskim Nakba nawiedza teraźniejszość w postaci rozproszonych fragmentów lub retrospekcji. Taką strategią reprezentacji Katastrofy posłużył się też Grorud. Za pomocą jednego cięcia montażowego przechodzimy od zbliżenia drzewa gujawy do planu średniego ukazującego młodego Sidiego z zieloną gałązką w ręku. W ten sposób rozpoczyna się retrospekcja, za pomocą której, wraz z przysłuchującą się opowieści Wardi, przenosimy się do 1948 r. Sceny sielskiej egzystencji na wsi w Galilei ustępują miejsca ikonicznym obrazom Nakby: wypędzanych z domów mieszkańców, mężczyzn pilnowanych przez uzbrojonych żołnierzy, dymów unoszących się nad wioskami, bosonogich uchodźców dźwigających w tobołkach dorobek życia. Ojciec Sidiego, po przybyciu na teren obozu w Bejrucie, sadi ziarna gujawy. Wierzy jednak, że wkrótce wraz z rodziną wróci do domu. Tej wierze przeczą kolejne ujęcia, w których śledzimy stopniowe rozrastanie się obozu i wznoszenie kamiennych budynków w miejsce namiotów. Zniechęcający ojciec przekazuje dorosłemu już Sidiemu klucz. Po cięciu montażowym powracamy do współczesności. Sidi zdejmuje klucz z szyi i daje go prawnuczce. W tej scenie, użycie przedmiotu-fetyszu sprawia, że dziewczynka staje się spadkobierczynią pamięci o Katastrofie – przedstawicielką czwartego już pokolenia Palestyńczyków o tożsamości Nakba-centrycznej. Znaczący gest przekazania klucza trzeba odczytywać w kategoriach symbolicznych jako wezwanie etyczne. Nie tyle do rzeczywistego powrotu (który musi pozostać fantazmatem⁷⁰), ile do podtrzymywania pamięci o Nakbie i generacyjnego przekazywania opowieści. W zakończeniu filmu umierający Sidi wyznaje dziecku: *Ty jesteś moją nadzieją*.

Soraya

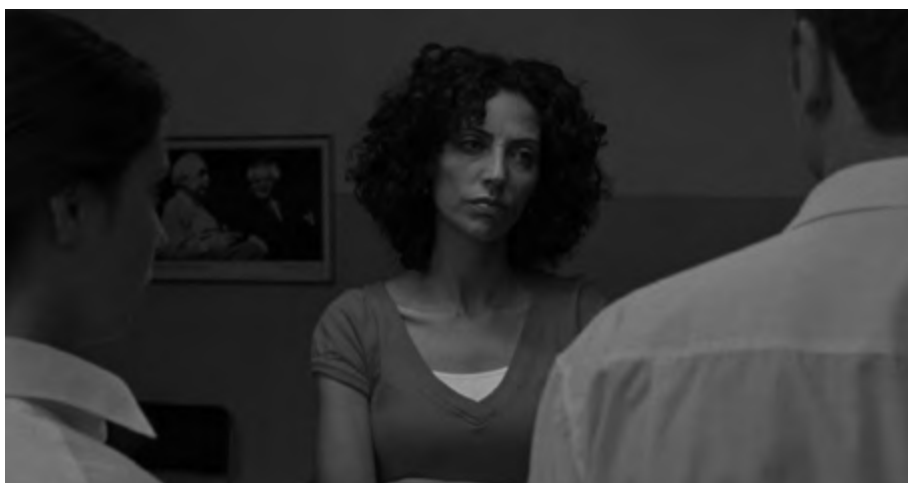
Świadectwem międzypokoleniowej ciągłości doświadczeń jest prolog filmu *Sól tej ziemi*⁷¹ w reżyserii Annemarie Jacir dedykowanego pamięci ofiar Nakby i masakry we wsi Dawajima⁷². Fragment czarno-białej kroniki z 1948 r. (wydobyty przez reżyserkę z wojskowego archiwum w Jerozolimie), w której zarejestrowano wyburzanie palestyńskich domów i przeprawę łodziami ludności cywilnej Jafy, połączono, za pomocą cięcia montażowego, z kolorowym ujęciem morza należą-cym już do części fabularnej. Wykorzystany w prologu materiał dokumentalny dostarcza wizualnego świadectwa istnienia rdzennej ludności Palestyny i może być interpretowany jako akt sprzeciwu wobec wymazywania rdzennych opowieści z dominującej izraelskiej narracji narodowej⁷³. Materialnym dowodem egzystencji dawnych mieszkańców Palestyny są także piętrzące się w ulicznych kramach stare meble i pozostawione przez uchodźców przedmioty domowego użytku ukazane w dalszej partii filmu.

Główna bohaterka, Soraya, urodzona w Stanach Zjednoczonych potomkini uchodźców z Jafy, odbywa podróż w odwrotnym kierunku, by odzyskać zdeponowane przed Nakbą w banku pieniądze dziadków⁷⁴ i poznać realia życia w „największym więzieniu świata” (akcja rozgrywa się na okupowanym Zachodnim

Brzegu, a wizualnym lejtymotywyem jest obraz otoczonych drutami checkpointów). Podjęta przez Sorayę decyzja o przyjeździe do Palestyny, choć początkowo określana przez bohaterkę mianem „zwykłej wizyty”⁷⁵, stanowi potwierdzenie syndromu diagnozowanego przez badaczy palestyńskiej diaspory. W trzecim pokoleniu Palestyńczyków obserwujemy powrót do rejonów, w których toczyło się życie dziadków i rodziców. To forma wyobrażonej pracy „postpamięci” sprowokowanej rodzinnymi fotografiami⁷⁶. Jacir odnosi się do tego syndromu w początkowej sekwencji filmu, w której celnicy znajdują schowane w walizce Sorayi zdjęcia jej ojca z młodości. Doświadczanie przeszłości ma dla Sorayi charakter taktylny i olfaktoryczny – kobieta z czułością gładzi ściany starych murów i wącha ich zapach, dotyka kamiennych płyt mozaikowej podłogi ułożonej przez dziadka. Podczas wizyty w domu rodzinnym, zajmowanym teraz przez młodą Żydówkę, wzburzona bohaterka krzyczy: *Mój ojciec powinien wychować się tutaj, a nie w cholernym obozie dla uchodźców!* Poczucie bezradności i upokorzenia wywołuje u Sorayi reakcje fizjologiczne. Po sprzeczce z nową właścicielką domu bohaterka ucieka na plażę i gwałtownie wymiotuje.

Amerykański paszport sytuuje Sorayę na pozycji granicznej, pozwalając jej doznawać upokorzeń towarzyszących codziennej egzystencji Palestyńczyków z bezpiecznej pozycji obserwarki. A jednak podróż Sorayi rozpoczyna się od traumatyzującej (także widza) sekwencji na lotnisku, podczas której kobieta zostaje poddana przestuchaniu i upokarzającej rewizji osobistej (polecenie: *rozstaw nogi, zdejmij spodnie, stanik* ewokuje pamięć o gwałtach z 1948 r.). W pomieszczeniu, gdzie odbywa się rewizja, wisi zdjęcie Ben-Guriona, głównego inicjatora planu Dalet, co dodatkowo wzmacnia opresyjny charakter przywołanej sekwencji. Maskowana procedurami bezpieczeństwa przemoc seksualna zastosowana przez urzędników przywodzi na myśl powieść Adanii Shibli *Drobny szczegół*, w której zamieszkująca na okupowanym Zachodnim Brzegu kobieta podąża śladami ofiary zbiorowego gwałtu i morderstwa dokonanego przez izraelskich żołnierzy podczas zawieszenia broni w 1949 r. Bohaterkę powieści łączy z zamordowaną dziewczyną więź, którą można określić mianem międzypokoleniowego przekazywania traumy. Rozszerzając teorię LaCapry, możemy uznać, że Soraya i narratorka *Drobno szczegółu* naznaczone są (post)pamięcią traumatyczną, przenoszącą ze sobą do teraźniejszości i przyszłości zdarzenie, które jest ponownie doświadczane⁷⁷.

Granice, lotniska i checkpointy to kwintesencja palestyńskiego doświadczenia. W tych miejscach palestyńska tożsamość jest nieustannie sprawdzana i weryfikowana (Soraya, jak tłumy stłoczonych na przejściach granicznych zdesperowanych ludzi, zdana jest na łaskę izraelskich celników), a palestyńska „wspólnota wyobrażona” staje się „wspólnotą traumy”. Sześć milionów Palestyńczyków traktuje się tu jako ludzi podlegających szczególnym procedurom, którym przemocą przypomina się o tym, że są inni niż wszyscy⁷⁸. Sceny na lotnisku tworzą narracyjną klamrę filmu. Po wygaśnięciu wizy Soraya, podobnie jak jej dziadkowie w 1948 r., zostaje wydalona. Finał dowodzi jednak znaczącej przemiany tożsamościowej, która dokonała się w młodej kobiecie. Na pytania urzędników, wbrew danym w paszporcie, określa swoje miejsce urodzenia jako Palestynę i podaje adres domu dziadków w Jafie: *Jestem stąd. Z Palestyny. Spędziłam tu całe życie. Urodziłam się tutaj.*



Sól tej ziemi, reż. Annemarie Jacir (2008)

Dla towarzyszących Sorayi mężczyzn, którym dzięki brawurowej akcji bohatera po raz pierwszy udaje się opuścić Ramallah, symbolem „raju utraconego” są pomarańcze zerwane na drzewie w Jafie. Motyw pomarańczy przewija się w sztuce palestyńskiej diaspory jako synekdocha tego wszystkiego, co w wyniku Nakby zostało utracone. Głos tej diaspory, Ghassan Kanafani, poświęcił mu opowiadanie, w którym narrator wspomina traumatyczne doświadczenie wysiedlenia z Jafy: *Twoja matka w milczeniu wpatrywała się w pomarańcze. A w oczach twojego ojca stały wszystkie drzewa pomarańczowe, które zostawił Izraelczykom. Wszystkie drzewa najlepszych pomarańczy, kiedyś, dawno temu, kupione, rysowały się na jego twarzy i lśniły we łzach, których nie ukrywał przed oficerem policji. Wieczorem, po przyjeździe do Sajdy, byliśmy już uchodźcami*⁷⁹. W *Soli tej ziemi* motyw pomarańczy nabywa symbolicznego znaczenia w kontekście tożsamościowym. Początkowo Soraya odmawia zjedzenia pomarańczy. Po chwili sięga jednak po owoc i zatapia zęby w soczystym miększu. Smakowanie pomarańczy staje się formą zmysłowego doświadczenia świata sprzed Katastrofy.

O Nakbie i jej trwałych skutkach przypomina sekwencja rozgrywająca się na rumowisku wsi Dawajima. Soraya odkrywa ukryte wśród dziko rosnących krzewów pozostałości budynków mieszkalnych i meczetu. Na tych gruzach stara się stworzyć dom, do którego kupuje przedmioty należące kiedyś do wysiedlonych. W tej scenerii rodzi się u kobiety marzenie o dziecku, pierwszym od 1948 r., jakie mogłoby urodzić się w Dawajimie. Dziecku, które *musielibyśmy wychować w poczuciu dumy i godności*. W przypadku innego bohatera, Emada, odwiedziny we wsi przodków wpisują się w palestyński paradygmat półoficjalnych praktyk pamięci. Dla społeczności palestyńskiej, która pozostała w granicach sprzed 1948 r., niemożność skonstruowania „miejsca pamięci” o Nakbie uległa transformacji w kolektywny rytuał pamięci polegający na rodzinnym wizytowaniu miejscowości zniszczonych w wyniku Katastrofy⁸⁰.

Soraya i Emad tworzą w ruinach namiastkę „raju utraconego” i realizują fantazmatyczny scenariusz „powrotu”. Z tego „raju” zostają przepędzeni przez izraelskiego nauczyciela historii, który informuje parę, że nielegalnie biwakują na terenie parku narodowego (to nawiązanie do „ekologicznego kolonializmu”). Nauczyciel przebywa w parku ze studentami, którzy *wspinając się po tych starożytnych ruinach, poznają swoje korzenie i dowiadują się, jak przywróciliśmy życie tej biblijnej krainie*. Tak, jakby ta kraina przed 1948 r. była pustynią, „ziemią bez narodu dla narodu bez ziemi”⁸¹. Tragicznym paradoksem pozostaje fakt, że wspomniana „biblijność” jest zasługą Palestyńczyków. Ludzie, którzy doglądali „zielonych gajów oliwnych” i uczynili krajobraz „biblijnym”, sami zostali z niego wykluczeni. *Rolą Palestyńczyków jest wytworzyć pejzaż, a potem zniknąć*⁸². Sekwencja rozgrywająca się w Dawajimie reprezentuje „wojnę o geografę”, w której biorą udział nie tyle żołnierze i działa, ile idee, formy, obrazy i wyobrażenia⁸³.

Akcja filmu, poza prologiem, toczy się współcześnie. A jednak każda scena nawiedzana jest przez widma przeszłości. Z tego powodu Greg Burris nazywa *Sól tej ziemi* opowieścią o duchach. Izrael – wbrew temu, co twierdzi nauczyciel – nie jest pustynią, która w magiczny sposób rozkwitła, ale cmentarzyskiem. *To ziemia wypełniona widmami Nakby, historycznej traumy, która przekracza ograniczenia czasu i przenika do teraźniejszości*⁸⁴.

Zakończenie

Wedle Cathy Caruth u podstaw narracji o traumie leży rodzaj *podwójnego opowiadania*, ciągła oscylacja pomiędzy kryzysem śmierci i współzależnym kryzysem życia, pomiędzy opowieścią o niemożliwej do zniesienia naturze traumatyzującego wydarzenia a historią jego przetrwania⁸⁵. *Dla wszystkich Palestyńczyków Nakba stała się kamieniem węgielnym tożsamości, czymś, co przetrwało przez kilkanaście pokoleń. Oznaczała gwałtowne zerwanie kolektywnych więzi, traumę, którą w taki czy inny sposób dzieli każdy Palestyńczyk, osobiście lub poprzez doświadczenia swoich rodziców i dziadków*⁸⁶. Tworzenie „podwójnych”, rozpiętych pomiędzy śmiercią a życiem, narracji o Katastrofie stanowi dla Palestyńczyków formę oporu wobec strategii „wymazywania” i daje im możliwość kolektywnego przepracowania traumy. Pamięć zbiorowa i praktyki upamiętniania zawsze odgrywały ważną rolę w dyskursach przeciw-hegemonicznych, w kulturowym oporze, dekolonizacji, wyzwoleniu i procesach narodotwórczych, służyły także ofiarom niesprawiedliwości i przemocy jako wehikuł artykulacji traumatycznych doświadczeń⁸⁷. Taką funkcję pełnią filmowe reprezentacje Katastrofy.

Na skutek Nakby Palestyńczycy opuścili ziemię pomarańcz. Rozproszyli się po obozach, na emigracji w różnych państwach i na różnych kontynentach. Stali się narodem bez ziemi. Na emigracji cierpią biedę, głód, ciężką pracę, poniżenie i wzgardę. Narażeni są na wypaczenia moralne, pozbawienie osobowości narodowej, wykorzystywani do celów propagandowych, jako ciekawostka turystyczna, jako atuty w przetargach politycznych i ekonomicznych⁸⁸. Trwająca do dziś Nakba nie pozostawia złudzeń, że – parafrazując słowa izraelskiego „rewizjonisty” – trzeba czegoś więcej niż filmy, by odmienić rzeczywistość, która demonizuje ludzi skolonizowanych, wysiedlonych i pod okupacją, a gloryfikuje dokładnie tych, którzy ich skolonizowali, wysiedlili i okupują⁸⁹. Zarazem jednak to właśnie narracje, przy użyciu „właściwych słów”, umożliwiają Palestyńczykom (w tym przede wszystkim palestyńskim kobietom), choć tylko na poziomie symbolicznym, zmianę statusu i stanie się „widzialnymi”.

Grudzień 2024

*It's December
Toronto
Gaza is on fire
Again
Another Wounded Knee⁹⁰
Another massacre
No muskets this time
Tanks, monster machines
Bombs and missiles pummel the children
How brave is that?*

Lee Maracle, *Remembering Mahmoud* 1986

- ¹ Fragment wiersza pochodzi z utworu Emila Habibiego. Pisarz podkreślał fundamentalną rolę pamięci historycznej o Nakbie utrwalanej w dziełach kultury. W powieści istotną funkcję pełnią kobiety obdarzone symbolicznymi imionami – Juad (arab. to, co będzie przywrócone) i pochodząca ze wsi Tantura (upamiętnionej z uwagi na masakrę dokonaną tam w czasie Nakby przez wojska izraelskie) Bakija (arab. pozostająca). Zob. E. Habibi, *Niezwyczajne okoliczności zniknięcia niejakiego Saïda Abu an-Nasha z rodu Optysymistów*, tłum. H. Jankowska, PIW, Warszawa 1988.
- ² Tamże, s. 102.
- ³ E. Khoury, *Foreword*, w: *The Holocaust and the Nakba*, red. B. Bashir, A. Goldberg, Columbia University Press, New York 2017, s. X.
- ⁴ Źródłem pojęcia „Nakba” jest książka syryjskiego historyka Constantina Zurayka *Ma’na al-Nakba* (dosł. *Sens Katastrofy*), która ukazała się już w 1948 r.
- ⁵ Tym mianem określa się izraelskich historyków (m.in. Ilana Pappé, Benny’ego Morrisa), którzy w latach 80. podjęli próbę zrewidowania syjonistycznej narracji o 1948 r.
- ⁶ S. Hanafi, *Explaining Spacio-cide in the Palestinian Territory: Colonization, Separation, and State of Exception*, https://www.academia.edu/5966113/Spacio_cide_colonial_politics_invisibility_and_rezoning_in_Palestinian_territory (dostęp: 7.11.2024).
- ⁷ I. Pappé, *Czystki etniczne w Palestynie*, tłum. A. Sak, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017, s. 12-15.
- ⁸ Tamże, s. 286.
- ⁹ Tamże, s. 299.
- ¹⁰ Zob. <https://www.ein-hod.org/en/homepage>.
- ¹¹ G. Burris, *The Palestinian Idea: Film, Media, and the Radical Imagination*, Temple University Press, Philadelphia 2019, s. 3.
- ¹² N. Masalha, *The Palestinian Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory*, Zed Books, London 2012, s. 21.
- ¹³ R. Khalidi, *The Hundred Years’ War on Palestine: A History of Settler Colonial Conquest and Resistance*, Profile Books, London 2020, s. 76.
- ¹⁴ A. Sa’di, *Reflections on Representation, History, and Moral Accountability*, w: *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, red. A. Sa’di, L. Abu-Lughod, Columbia University Press, New York 2007, s. 297.
- ¹⁵ H. Nashef, *Palestinian Culture and the Nakba: Bearing Witness*, Routledge, Oxon 2019, s. 7.
- ¹⁶ D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, tłum. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Universitas, Kraków 2015, s. 98-99. „Trauma historyczna” jest konkretna i nie każdy pada jej ofiarą, „trauma strukturalna” łączy się z ponadhistoryczną nieobecnością źródła – pod różnymi postaciami występuje we wszystkich społeczeństwach i wszystkich losach. Rozróżnienie to nie ma charakteru opozycji binarnej i może ulegać zatarciu, czego przykładem jest właśnie Nakba.
- ¹⁷ F. Aboubakr, *The Folktales of Palestine: Cultural Identity, Memory and the Politics of Storytelling*, I. B. Tauris, London 2019, s. 16.
- ¹⁸ Żydowskie osadnictwo, którzy zginęli w palestyńskich akcjach odwetowych, byli określani przez Ben Guriona jako „ofiary drugiego Holocaustu”. Porównywanie Arabów do nazistów stanowiło zabieg socjotechniczny mający sprawić, by trzy lata po II wojnie Żydowskie żołnierze nie stracili woli walki. Zob. I. Pappé, dz. cyt., s. 106.
- ¹⁹ O. Bartov, *Genocide, the Holocaust and Israel-Palestine: First Person History in Times of Crisis*, Bloomsbury Academic, London 2023, s. 200.
- ²⁰ N. Klein, *How Israel Has Made Trauma a Weapon of War*, „The Guardian”, 5.10.2024, <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2024/oct/05/israel-gaza-october-7-memorials> (dostęp: 23.10.2024).
- ²¹ E. Said, *The One-State Solution*, „The New York Times”, 10.01.1999, <https://www.nytimes.com/1999/01/10/magazine/the-one-state-solution.html> (dostęp: 2.11.2024). W 1948 r. prawie połowę oddziałów wojskowych stanowili ocaleni z Holocaustu. W tym kontekście wyjątkowym gestem etycznym była decyzja Gieni i Henryka Kowalskich – polskich Żydów, którzy przeżyli Oświęcim i wyemigrowali do Palestyny. Para odmówiła przyjęcia domu odebranego palestyńskiej rodzinie z Jafy.
- ²² A. Oz, *Opowieści o miłości i mroku*, tłum. L. Kwiatkowski, Rebis, Poznań 2021, s. 432. W 1983 r., podczas uroczystości w Getcie Warszawskim, przedstawiciel OWP Fuad Yassin wywołał incydent dyplomatyczny. Sprzeciw strony izraelskiej spowodowały słowa: *Żydzi byli ofiarami nazizmu, a Palestyńczycy są dzisiaj ofiarami nowego nazizmu, którym jest syjonizm*. Zob. <https://www.nytimes.com/1983/04/20/world/walesa-questioned-a-third-time-regime-warns-on-may-1-protests.html> (dostęp: 2.12.2024).
- ²³ D. Bar-Tal, *Złudzenia niszczące życie. O konflikcie państwa izraelskiego z Palestyńczykami*, tłum. T. Rawski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2024, s. 65-66.

- ²⁴ E. Said, *Preface*, w: *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, red. H. Dabashi, Verso, London 2006, s. 2.
- ²⁵ M. Barghouti, *Jestem stamtąd, jestem stąd*, tłum. H. Jankowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 158.
- ²⁶ Z przeprowadzonych przeze mnie badań wynika, że powstały jedynie cztery filmy fabularne opowiadające o „nieustającej Nakbie” z perspektywy kobiecej. W artykule nie analizuję filmu *Miral* (2010) wyreżyserowanego przez amerykańskiego reżysera (Julian Schnabel) dla amerykańskiego producenta (Jon Kilik Production).
- ²⁷ V. Saglier, „Not-Yet” an Industry: *The Temporalities of Contemporary Palestinian Cinema*, w: *Cinema of the Arab World: Contemporary Directions in Theory and Practice*, red. T. Ginsberg, C. Lippard, Palgrave Macmillan, Cham 2013, s. 125.
- ²⁸ N. Gertz, G. Khleifi, *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, s. 190.
- ²⁹ V. Saglier, dz. cyt., s. 125.
- ³⁰ J. Massad, *The Weapon of Culture: Cinema in the Palestinian Liberation Struggle*, w: *Dreams of a Nation...* dz. cyt., s. 43.
- ³¹ W skład trylogii wchodzi: *Kronika zniknięcia* (*The Chronicle of a Disappearance*, 1999), *Boska interwencja* (*Divine Intervention*, 2002) i *Czas, który pozostał* (*The Time That Remains: Chronicle of a Present Absentee*, 2009).
- ³² R. Abu-Remaileh, *Elia Suleiman: Narrating Negative Space (Palestine)*, w: *Ten Arab Filmmakers: Political Dissent and Social Critique*, red. J. Gugler, Indiana University Press, Bloomington 2015, s. 82.
- ³³ H. Nashef, dz. cyt., s. 53.
- ³⁴ G. Burris, dz. cyt., s. 91.
- ³⁵ Reżyserka podkreślała, że większość wydarzeń oparta jest na faktach, a jej film odzwierciedla realia okupowanej Palestyny. Zob. K. Oumlil, *Re-Writing History on Screen: Annemarie Jacir's „Salt of This Sea”*, „Arab Studies Quarterly” 2016, t. 38, nr 3, s. 595.
- ³⁶ Pojęciem tym posługuje się Jill Bennett. Zdaniem badaczki dzieło nie może wywołać u odbiorcy nawet traumy wtórnej, bo widz zajmuje pozycję zewnętrzną wobec traumatycznego zajścia. Pewne rodzaje reprezentacji narracyjnej tworzą jedynie iluzję paratympacji, zachęcając nas do naśladowania strauumatyzowanego podmiotu lub utożsamiania się z nim. Zob. J. Bennett, *Wnętrze, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2014. <https://books.openedition.org/iblp/pan/6218> (dostęp: 11.11.2024).
- ³⁷ R. Sayigh, *Women's Nakba Stories: Between Being and Knowing*, w: *Nakba: Palestine, 1948...* dz. cyt., s. 135-136.
- ³⁸ H. Nashef, dz. cyt., s. 162.
- ³⁹ W 2020 r. Uniwersytet Alberty rozpoczął publikację serii *Women's Voices from Gaza*. Dotychczas ukazały się trzy książki.
- ⁴⁰ D. Allen, *The Politics of Witness: Remembering and Forgetting 1948 in Shatila Camp*, w: *Nakba: Palestine, 1948...* dz. cyt., s. 265-266.
- ⁴¹ Fakt bycia ofiarą gwałtu oznaczał dla kobiety oraz jej rodziny życie w poczuciu wstydu i w poważny sposób ograniczał szanse na zawarcie małżeństwa. Zob. I. Humphries, L. Khalili, *Gender of Nakba Memory*, w: *Nakba: Palestine, 1948...* dz. cyt., s. 212.
- ⁴² L. Abu-Lughod, A. Sa'di, *Introduction: The Claims of Memory*, w: *Nakba: Palestine, 1948...* dz. cyt., s. 8.
- ⁴³ I. Pappé, dz. cyt., s. 280.
- ⁴⁴ Tamże, s. 129. Opis przytaczam ze względu na niezwykle podobieństwo do wydarzeń przedstawionych w filmie *Farha*.
- ⁴⁵ N. Masalha, dz. cyt., s. 81.
- ⁴⁶ I. Humphries, L. Khalili, dz. cyt., s. 211-213.
- ⁴⁷ D. Allen, dz. cyt., s. 253-254.
- ⁴⁸ R. Sayigh, dz. cyt., s. 139.
- ⁴⁹ I. Humphries, L. Khalili, dz. cyt., s. 209.
- ⁵⁰ L. Salem, *Silence... No More... Palestinian Cinema of Transgression*, w: *Reel Gender. Palestinian and Israeli Cinema*, red. S. Atshan, K. Galor, Bloomsbury, New York 2023, s. 57-58.
- ⁵¹ I. Pappé, dz. cyt., s. 213.
- ⁵² Tamże, s. 145.
- ⁵³ L. Jayyusi, *Iterability, Cumulativity, and Presence: The Relational Figures of Palestinian Memory*, w: *Nakba: Palestine, 1948...* dz. cyt., s. 111.
- ⁵⁴ B. McKernan, *Israel Condemns Netflix Film Showing Murder of Palestinian Family in 1948 War*, „The Guardian”, 1.12.2022, <https://www.theguardian.com/world/2022/nov/30/farha-israel-condemns-new-netflix-film-for-showing-palestinian> (dostęp: 11.11.2024).
- ⁵⁵ H. Nashef, dz. cyt., s. 178.
- ⁵⁶ F. Aboubakr, dz. cyt., s. 150.
- ⁵⁷ O tym trudnym wyborze opowiada film *Miral*. Tytułowa bohaterka, wychowanka domu dla „sierot Nakby”, wkracza na ścieżkę politycznego ekstremizmu, ale ma także świadomość, że droga do wolności wiedzie przez edukację.
- ⁵⁸ A. Essa, „We Told the Truth”: *Darin Salim on Portraying the Nakba in Netflix's „Farha”*, „Middle East Eye”, 13.12.2022, <https://www.middleeasteye.net/discover/>

- farha-netflix-darin-sallam-nakba-palestine-interview (dostęp: 11.11.2024).
- ⁵⁹ Grorud pracował jako nauczyciel angielskiego w obozie Bourj el Barajneh.
- ⁶⁰ W rozmowie ze mną Mats Grorud potwierdził, że film jest hołdem dla mieszkańców obozu, którego nazwa oznacza „Wieża Wież” (Bourj el Barajneh). *Wardi* to w języku arabskim „róża” lub „kwiat”. Bohaterka animacji jest zatem Rożą z Wieży Wież – symbolem oporu. W międzynarodowej dystrybucji tytuł filmu Groruda tłumaczony jest jako *Wieża*.
- ⁶¹ R. White, *An Atonal Cinema: Resistance, Counterpoint and Dialogue in Transnational Palestine*, Bloomsbury, New York 2023, s. 31.
- ⁶² O potrzebie walki ze stereotypem tzw. palestyńskiego genu klęski wielokrotnie wypowiedział się Edward Said.
- ⁶³ F. Aboubakr, dz. cyt., s. 11.
- ⁶⁴ O. Bartov, dz. cyt., s. 204.
- ⁶⁵ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 78.
- ⁶⁶ H. Bresheeth, *The Continuity of Trauma and Struggle: Recent Cinematic Representation of the Nakba*, w: *Nakba: Palestine, 1948...* dz. cyt., s. 165.
- ⁶⁷ E. Mayorga, *Mats Grorud on Palestine, Animation and Hope, „Variety”*, 3.12.2018, <https://variety.com/2018/film/festivals/annecy-mats-grorud-palestine-animation-and-hope-1202839402> (dostęp: 28.10.2024).
- ⁶⁸ H. Nashef, dz. cyt., s. 2-4.
- ⁶⁹ E. Said, *Preface...* dz. cyt., s. 3.
- ⁷⁰ W finale gołębie przenoszą ciało zmarłego Sidiego do Palestyny.
- ⁷¹ Oryginalny tytuł brzmi *Sól tego morza*.
- ⁷² Szczegółowy opis masakry daje badacz zbrodni 1948 r. Salman Abu Sitta. Tekst artykułu na stronie https://www.academia.edu/100134822/Dawayima_Massacre_1948?auto=download (dostęp: 14.10.2024).
- ⁷³ K. Oumlil, dz. cyt., s. 589.
- ⁷⁴ Pierwszy prezes izraelskiego banku narodowego oszacował wartość zagrabionego Palestyńczykom kapitału na 100 milionów funtów. Zob. I. Pappé, dz. cyt., s. 282.
- ⁷⁵ Stwierdzenie Sorayi nabiera symbolicznego znaczenia w kontekście wypowiedzi Murida Barghoutiego przy okazji publikacji książki *I Saw Ramallah* (2005). Pisarz odmówił zmiany tytułu na *Return to Ramallah* z uwagi na fakt, że jego zdaniem „powrót” musi mieć charakter kolektywny i dotyczyć wszystkich palestyńskich uchodźców.
- ⁷⁶ L. Abu-Lughod, A. Sa’di, dz. cyt., s. 2.
- ⁷⁷ D. LaCapra, *Historia w okresie...* dz. cyt., s. 76.
- ⁷⁸ T. Hamdi, *Imagining Palestine: Cultures of Exile and National Identity*, I. B. Tauris, London 2023, s. 8.
- ⁷⁹ G. Kanafani, *Ziemia smutnej pomarańczy*, tłum. J. Kozłowska, w: *Ziemia smutnej pomarańczy. Współczesne opowiadania arabskie*, red. J. Kozłowska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1983, s. 246.
- ⁸⁰ G. Werménbol, *A Tale of Two Narratives: The Holocaust, the Nakba, and the Israeli-Palestinian Battle of Memories*, Cambridge University Press, Cambridge 2022, s. 20-21.
- ⁸¹ Słynne syjonistyczne hasło towarzyszące pionierom żydowskiego osadnictwa.
- ⁸² R. Shehadeh, *Palestyńskie wędrówki. Zapiski o znikającym krajobrazie*, tłum. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2023, s. 17.
- ⁸³ H. Yacobi, H. Shadar, *Architecture and the Struggle over Geography: Revisiting the Arab Village in Israel-Palestine*, w: *Israel-Palestine: Lands and Peoples*, red. O. Bartov, Berghahn Books, New York 2021, s. 157.
- ⁸⁴ G. Burris, dz. cyt., s. 59.
- ⁸⁵ C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2016, s. 7-8.
- ⁸⁶ R. Khalidi, dz. cyt., s. 82.
- ⁸⁷ N. Masalha, dz. cyt., s. 205.
- ⁸⁸ S. Kitab, *Twórczość Ghassana Kanafaniego jako martyrologium Palestyńczyków*, Wydawnictwo Al-Kitab, Warszawa 2002, s. 82.
- ⁸⁹ I. Pappé, dz. cyt., s. 246.
- ⁹⁰ Potok Wounded Knee na terenie rezerwatu Pine Ridge był w 1890 r. miejscem masakry Indian z plemion Lakotów.

**Natasza
Korczarowska**

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Bibliografia

- Aboubakr, F.** (2019). *The Folktales of Palestine: Cultural Identity, Memory and the Politics of Storytelling*. London: I. B. Tauris.
- Abu-Lughod, L., Sa'di, A.** (2007). Introduction: The Claims of Memory. W: A. Sa'di, L. Abu-Lughod (red.), *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory* (ss. 1-24). New York: Columbia University Press.
- Abu-Remaileh, R.** (2015). Elia Suleiman: Narrating Negative Space (Palestine). W: J. Gugler (red.), *Ten Arab Filmmakers: Political Dissent and Social Critique* (ss. 77-97). Bloomington: Indiana University Press.
- Allen, D.** (2007). The Politics of Witness: Remembering and Forgetting 1948 in Shatila Camp. W: A. Sa'di, L. Abu-Lughod (red.), *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory* (ss. 253-282). New York: Columbia University Press.
- Bar-Tal, D.** (2024). *Żłudzenia niszczące życie. O konflikcie państwa izraelskiego z Palestyńczykami* (tłum. T. Rawski). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Barghouti, M.** (2014). *Jestem stamtąd, jestem stąd* (tłum. H. Jankowska). Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Bartov, O.** (2023). *Genocide, the Holocaust, and Israel-Palestine: First Person History in Times of Crisis*. London: Bloomsbury Academic.
- Bresheeth, H.** (2007). The Continuity of Trauma and Struggle: Recent Cinematic Representation of the Nakba. W: A. Sa'di, L. Abu-Lughod (red.), *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory* (ss. 161-187). New York: Columbia University Press.
- Burris, G.** (2019). *The Palestinian Idea: Film, Media, and the Radical Imagination*. Philadelphia: Temple University Press.
- Caruth, C.** (2016). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gertz, N., Khleifi, G.** (2008). *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Habibi, E.** (1988). *Niezwykłe okoliczności zniknięcia niejakiego Saida Abu an-Nasha z rodu Optysymistów* (tłum. H. Jankowska). Warszawa: PIW.
- Hamdi, T.** (2023). *Imagining Palestine: Cultures of Exile and National Identity*. London: I. B. Tauris.

- Humphries, I., Khalili, L.** (2007). Gender of Nakba Memory. W: A. Sa'di, L. Abu-Lughod (red.), *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory* (ss. 207-228). New York: Columbia University Press.
- Jayyusi, L.** (2007). Iterability, Cumulativity, and Presence: The Relational Figures of Palestinian Memory. W: A. Sa'di, L. Abu-Lughod (red.), *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory* (ss. 107-133). New York: Columbia University Press.
- Kanafani, G.** (1983). Ziemia smutnej pomarańczy (tłum. J. Kozłowska). W: J. Kozłowska (red.), *Źiemia smutnej pomarańczy. Współczesne opowiadania arabskie* (ss. 245-252). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Khalidi, R.** (2020). *The Hundred Years' War on Palestine: A History of Settler Colonial Conquest and Resistance*. London: Profile Books.
- Khoury, E.** (2017). Foreword. W: B. Bashir, A. Goldberg (red.), *The Holocaust and the Nakba* (ss. IX-XVI). New York: Columbia University Press.
- Kitab, S.** (2002). *Twórczość Ghassana Kanafaniego jako martyrologium Palestyńczyków*. Warszawa: Wydawnictwo Al-Kitab.
- LaCapra, D.** (2009). *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna* (tłum. K. Bojarska). Kraków: Universitas.
- LaCapra, D.** (2015). Trauma, nieobecność, utrata (tłum. K. Bojarska). W: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą* (ss. 59-107). Kraków: Universitas.
- Masalha, N.** (2012). *The Palestinian Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory*. London: Zed Books.
- Massad, J.** (2006). The Weapon of Culture: Cinema in the Palestinian Liberation Struggle. W: H. Dabashi (red.), *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema* (ss. 32-44). London: Verso.
- Nashef, H.** (2019). *Palestinian Culture and the Nakba*. Oxon: Routledge.
- Oumlil, K.** (2016). Re-Writing History on Screen: Annemarie Jacir's „Salt of This Sea”. *Arab Studies Quarterly*, 38 (3), ss. 586-600.
- Oz, A.** (2021). *Opowieści o miłości i mroku* (tłum. L. Kwiatkowski). Poznań: Rebis.
- Pappé, I.** (2017). *Czystki etniczne w Palestynie* (tłum. A. Sak). Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Sa'di, A.** (2007). Reflections on Representation, History, and Moral Accountability. W: A. Sa'di, L. Abu-Lughod (red.), *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory* (ss. 285-314). New York: Columbia University Press.
- Sagliier, V.** (2013). „Not-Yet” an Industry: The Temporalities of Contemporary Palestinian Cinema. W: T. Ginsberg, C. Lippard (red.), *Cinema of the Arab World: Contemporary Directions in Theory and Practice* (ss. 125-146). Cham: Palgrave Macmillan.
- Said, E.** (2006). Preface. W: H. Dabashi (red.), *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema* (ss. 1-5). London: Verso.
- Salem, L.** (2023). Silence... No More... Palestinian Cinema of Transgression. W: S. Atshan, K. Galor (red.), *Reel Gender: Palestinian and Israeli Cinema* (ss. 57-81). New York: Bloomsbury.
- Sayigh, R.** (2007). Women's Nakba Stories: Between Being and Knowing. W: A. Sa'di, L. Abu-Lughod (red.), *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory* (ss. 135-158). New York: Columbia University Press.
- Shegadeh, R.** (2023). *Palestyńskie wędrówki. Zapiski o znikającym krajobrazie* (tłum. A. Sak). Kraków: Wydawnictwo Karakter.

- Wermenbol, G.** (2022). *A Tale of Two Narratives: The Holocaust, the Nakba, and the Israeli-Palestinian Battle of Memories*. Cambridge: Cambridge University Press.
- White, R.** (2023). *An Atonal Cinema: Resistance, Counterpoint and Dialogue in Transnational Palestine*. New York: Bloomsbury.
- Yacobi, H., Shadar, H.** (2021). Architecture and the Struggle over Geography: Revisiting the Arab Village in Israel-Palestine. W: O. Bartov (red.), *Israel-Palestine: Lands and Peoples* (ss. 157-179). New York: Berghahn Books.

Keywords:

Nakba;
Palestine;
traumatic realism;
visibility

Abstract

Natasza Korczarowska

Trauma and Catastrophe: Cinematic Representation of the “Ongoing Nakba”

The author analyses feature film representations of the 1948 Catastrophe in the context of trauma theory. As the Palestinian traumatic event *par excellence*, the Nakba structures Palestinian cinema. The article disputes the claim propagated by the Israeli historian Daniel Bar-Tal, according to whom the narratives supporting the Palestinian-Israeli conflict are the main obstacle to its peaceful solution. In a broader political, aesthetic, and historical context, Palestinian cinema – as Edward Said puts it – problematizes the dialectic of visibility and invisibility, because the entire history of Palestinian struggles is related to the desire to be visible. The author of the article argues that this cinema gives form to Palestinian nationalism, tells Palestinian history, and places the everyday life of Palestinians within this history. The focalizers that she singles out are Palestinian women. Lena Jayyusi describes the type of narrative specific to Palestinians as *the collective first-person voice*. Using such a narrative strategy, the sense of loss is transferred from the level of individual suffering to the level of collective trauma.