



Al-Fatah: Palestine (1970)

Autor: Celluloid Liberation Front

Úvahy nad mezinárodní filmovou tvorbou z období palestinského ozbrojeného odporu

„V boji s nimi není kritika vášní hlavy, je hlavou vášně. Není anatomickým nožem, je zbraní. Její předmět je jejím nepřítelem, kterého nechce vyvrátit, nýbrž zničit. Neboť duch oněch poměrů je už vyvrácen. Samy o sobě nestojí tyto poměry za přemýšlení, ony jen existují jako něco opovrženého a opovrhovaného. Kritika si nepotřebuje vyjasňovat svůj poměr k tomuto předmětu, protože je jí jasno, na čem je. Kritika tu už není samoúčelem, nýbrž jen prostředkem. Její podstatný pathos je rozhořčení, její podstatná práce odhalování. [...] Zbraň kritiky nemůže ovšem nahradit kritiku zbraní, materiální síla musí být svržena materiální silou, avšak i theorie se stává materiální silou, jakmile se zmocní mas. Theorie je schopna zmocnit se mas, jakmile demonstruje ad hominem, a ad hominem demonstruje, jakmile se stává radikální. Být radikální znamená jít na kořen věci.“ Karel Marx, Úvod ke kritice Hegelovy filosofie práva

Bez ohledu na výsledek jejich boje, budou – a vlastně už nyní jsou – dějiny Palestinců s největší pravděpodobností předmětem násilné manipulace příslušející *psancům této země* a poraženým. Aby delegitimizovaly stav uznaný mezinárodním právem, musí síly utlačitele vykreslit příběhy a dějiny v novém světle a pro (s)potřebu naivních čtenářů a pasivních diváků – chtivých dalšího příběhu o „dobru,“ triumfujícím nad „zlem“ – vytvořit nejnovější jedem prýstící narativ. 1] Masovými médii šířená propaganda dokáže zázraky: etnické čistky lze vykreslit jako sebeobranu, apartheid jako spravedlivou nezbytnost a odpor jako terorismus. Utlačovaní vždy čelí dvojí nespravedlnosti, současně směřující proti jejich současnosti i minulosti; jejich dějiny jsou překrucovány a jejich právo na sebevyjádření upíráno.

Proto bývá boj za sebeurčení vždy také bojem za sebereprezentaci. Edward Said varoval před oddělováním, jehož prostřednictvím „je kultura vyvíňována z jakéhokoli zapletení se s mocí, reprezentace jsou chápány pouze jako apolitické obrazy určené jako tolik jiných prostředků výměny k rozboru a konstrukci, a díky němuž nabývá rozvod minulosti se současností úplnosti.“ Nedávný program zorganizovaný **Palestinskou filmovou nadací** v Londýně vynesl na světlo vzácné filmy a plakáty z období palestinské revoluce v 70. letech a spolu s nimi i historický, politický a kulturní kontext, bez něž nelze vůbec uvažovat o jakémkoliv kritickém

pochopení palestinského ozbrojeného odporu.

I první zběžný pohled na národní původ promítaných filmů odhalí internacionalistickou povahu konfliktu příliš často popisovaného (a bojovaného) na etno-náboženské a národnostní rovině. Ze Srbska, USA, Itálie, Ruska, Libanonu či Japonska se na deterritorializovaném bitevním poli palestinského odporu sešli režiséři, zpravodajské kolektivy a televizní štáby, aby dali dohromady kontra-informace, vojenské bulletiny a nadšené spolupachatelství.

Když pomineme protichůdné zvláštnosti a místní specifika, vyšel v těchto filmech a dokumentech zobrazovaný boj z globálního kontinua antiimperialismu, jehož fronta se táhne z Afriky přes Asii, Latinskou Ameriku až na Blízký východ. Historicky ospravedlnitelné a někdy i úspěšné (Vietnam, Kuba, Angola...) právo na ozbrojené sebeurčení a rovnostářskou koexistenci bylo zdůrazňováno Palestinci na vlně Násirova pokusu o panarabskou solidaritu, rozdrčenou izraelskými tanky v Šestidenní válce roku 1967.

Proslulý holandský dokumentarista Johan van der Keuken nabízí mrazivý obraz konfliktu ve svých *Palestincích* (*De Palestijnen*, 1975). Vycházejíc z teoretické legitimacy sionistického projektu, jeho kolonialistické praxe a zejména hospodářsky motivované oportunistické podpory, přináší režisér vyvážený pohled na komplexní problematiku „palestinské otázky“, dotýkající se klíčovým způsobem globálních zájmů a toků ropy, v jejichž jméně dochází k vyvlastňování a útlaku jednoho národa a pokrytecké „obraně“ druhého.

Na rozdíl od mnohých novinářů se Van der Keuken nevyhýbá ani pohledu na politické a ekonomické síly zároveň určující podobu konfliktu, ospravedlňující jeho nespravedlnosti a konečně i překrucující obecné povědomí o něm. I když v rámci nezbytného úkroku od násilnosti evropského antisemitismu poctivě brání ideu židovského státu, dokument pečlivě ukazuje jeho žoldácké implikace a zlovolné dezinformace o boji Palestinců, jejichž cílem není a nebylo vyhlazení Židů (což je v první řadě doména západních křesťanů), ale mírové soužití na bázi vzájemné rovnosti.

Snímek Luigiho Perelliho *Fatah* (*Al-Fatah: Palestine*, 1970) zachycuje zrození odporu prostřednictvím podrobného popisu osudů jedné z jeho předních formací, titulního Fatahu, vedeného tehdy mladým a odhodlaným Jásirem Arafatem. Po krátkém úvodním historickém prologu navštěvuje dokument rodiště palestinské revoluce: uprchlické tábory. Po vyhnání ze své země se Palestinci stali občany Izraele druhé kategorie nebo menšinou ve vyhnanství – daleko od vlasti pro ty, kteří si to mohli dovolit a v každodenním zoufalství uprchlických táborů pro ty, co nemohli.

Právě do těchto zoufalých míst bez tekoucí vody, vzdělání nebo svobody – kde zbyla coby jediná kratochvíle rezignace a tiché zoufalství – zasadila revoluce semínka důstojnosti, sebeúcty a osvobození. I když jej místy shazuje zjednodušující komentář, přenáší Perelliho

film přesvědčivě obrozující atmosféru ozbrojeného odporu, který s sebou přinesl smysluplnou reorganizaci každodenního života plnou naděje. Ženské organizace, skupiny na podporu gramotnosti, vojenský výcvik, veřejná čtení, tradiční tance a vojenská militantní výchova dětí pomohly přeměnit zoufalou nerozhodnost uprchlického tábora na odhodlanou laboratoř emancipačních praktik socialistického předchůdce svobodné Palestiny, která se nikdy neměla zhmotnit.

Film *Revoluce až do úplného vítězství* (*Revolution Until Victory*, 1973 /nesprávně nazývaný *We Are The Palestinian People*, pozn. DP/) – dílo Pacific Newsreel, odštěpenecké frakce od nezávislé americké „mediální“ skupiny *Newsreel* – byl vytvořen výhradně editací archivních materiálů do detailní historické rekonstrukce konfliktu. Velkou roli tvůrci věnují politické genezi sionismu, úloze koloniální Británie v přiřčení (sic) Palestiny sionistům a strategické pozici, kterou od svého vzniku Izrael hraje v kontrole a monopolu na nejžádanější komoditu, ropu. I když i ostatní tituly zdůrazňovaly internacionální rozměr palestinské revoluce jejím propojením s dalšími protikoloniálními boji, byl v tomto snímku koncept vykreslen obzvlášť spektakulárně – jelikož pokud je antiimperialismus globálním fenoménem, musí jím být i útlak. V montáži se tak objevují i záběry návštěvy generála Moše Dajana ve Vietnamu, kde se informoval o taktice protipovstaleckého boje (které si podle všeho naneštěstí osvojil lépe než jeho američtí kolegové).

Revoluce se stejně jako útočné války snadno dají idealizovat a abstraktně zobrazit coby monolitické hrdinské gesto; realita bývá často méně romantická, i když právě tak působivá. Osobní příběhy oživující dějinná hnutí často skutečně nabízejí bližší vstupní body do svých komplexních, bolestných a občas i triumfálních událostí.

To je i případ snímku *Země otců* (*Land of the Fathers*, 1974-75 /druhou část *Důvod k odchodu*, *A Reason to Go* natočil Sluizer v roce 1977, pozn. DP/), v němž holandský režisér **George Sluizer** (známý filmem *The Vanishing/Spoorloos*) doprovází palestinskou rodinu žijící v Bejrútu, poničeném dva roky trvající válkou mezi pravicovými křesťanskými falangisty a propalestinskými silami. I když si není jistý, jestli je nalezne v živé a zdravé, setkává se s určitým časovým odstupem Sluizer se svými hrdiny a naslouchá jejich příběhům, snoubícím osobní a politickou linku. O palestinském boji za právo návratu se se zde mluví jejich vlastními slovy, z nichž se formují odlišné generační a politické perspektivy sjednocené v přesvědčení o vítězství revoluce, i když třeba jeden z hrdinů studuje strojírenství na italské univerzitě.



Země otců, 1974-75

V gestu směřujícím k fetišům a fantaziím komunity cinefilů se v programu objevil i dokumentární film *Pátá válka* (The Fifth War, 1980), kterému Vanessa Redgraveová propůjčuje svůj šarm a – jak dokázal běh času – neumdlévající oddanost takřka novinářskému zaznamenání posledních stádií revoluce – konkrétně **Operace Lítání**, při níž se Izraelci během invaze do jižního Libanonu pokusili vyhladit OOP. 2]

Méně žurnalistickým, ale z čistě filmového hlediska zajímavějším snímkem je *Rudá armáda/LFOP: Vyhlášení světové války* (Sekigun-PFLP: Sekai sensô sengen, 1971) japonských filmařů Kōjiho Wakamatsu a Masao Adačiho, kteří jej natočili v Palestině cestou z filmového festivalu v Cannes. Film volně využívající Adačiho „teorie krajiny“ (*fūkeiron*) – podle níž lze pozorovat mocenské vztahy v samotném uspořádání a podobě člověkem formované krajiny – je agitací k solidaritě s palestinskou věcí. Zatímco Wakamatsu realizoval svou vášeň pro sedmé umění ve striktně fiktivních formách, z Adačiho se brzy stal bojovník proti imperialismu na plný úvazek a přemístil se s ostatními příslušníky Japonské Rudé armády do Libanonu.



Rudá armáda/LFOP: Vyhlášení světové války, 1971

I když většina filmů se přiklání spíše k realismu, ve své době považovaném za ‚nejvhodnější‘ formu politické tvorby, dva snímky z dílny arabských tvůrců se tomuto svou smělostí vymykají: *Sto tváří pro jediný den* (Miat wajh li yom wahed) Christiana Gazího z roku 1972 a *Návštěva* (1970) Kaise al-Zubajdího.



Sto tváří pro jediný den, 1972

Snívá a noční abstrakce *Návštěva* vyvrací předsudky svazující středovýchodní kinematografii realistickou optikou. Západní publikum zpravidla pokládá formální experimenty za prvek exkluzivně západní estetické tradice. Tento předpoklad vychází z hluboce zakořeněného názoru, že nezápadní kultury nedokáží reflektovat samy sebe ani dekonstruovat své vlastní formální konvence; že zůstávají zajatci své vlastní kultury, zatímco samotný termín ‚kultura‘ v západním kontextu značí kreativitu a kritickou tvorbu.



Návštěva, 1970

Jak ale napsal Oleg Grabar v *The Formation of Islamic Art*, pro islámskou vizuální kulturu jsou typické rysy experimentálního filmu charakteristické: „velmi vědomě usilují zdůraznit povrch na úkor tvaru a poskytnout si prostředky, jak se co možná nejvíce osvobodit od fyzických charakteristik objektu.“ Proto sklony k tomu namísto klasické formy, k abstrakci a otevřeným znakům a – co je nejzajímavější – pro ztělesněné vnímání všech prvků nalézáných v islámském umění. Jelikož se islám nezabývá vizuálním zpodobněním Boha, tělo – na rozdíl od Kristova – není reprezentováno, ale evokováno. Proto i obrazy, osvobozené od tíže figurativní reprezentace, možné kompozice spíše navrhuje než diktuje a jejich konečná podoba je utvářena divákovým zpracováním. Arabesky, hypnotické motivy koberců a samotná podoba arabského písma ukazují symboly, v nichž se obrazy, významy a duchovnost odvíjejí jedna od druhé.

Není bez zajímavosti, že pro Gaziho a al-Zabajdího znamenala oddanost palestinské věci experimenty na formální úrovni, vyrovnávající se vojenským snahám představit si pro Palestinu odlišnou budoucnost. Sto tváří pro jediný den odmítá veškeré propagandistické a vypravěčské konvence a kombinuje dokument s experimentálními technikami vyprávění k usvědčení kulturních a politických pohlavářů revoluce z Gázím naznačovaného pokrytectví a dekadence. Se svým okouzlujícím zvukem a odvážným hereckým výkonem Madonny Ghaziové jde o militantní filmařinu ve své nejikonoklastičtější a nejradostnější podobě. Film – ve své době odsouzen jako příliš „ontologicky revoluční“ právě těmi kulturními elitami, které kritizoval [abychom citovali knihu Guye Hennebelého *La Palestine et le Cinema*] – představuje konečnou formu politické kinematografie, jež nikdy neuzavírá kompromisy a nespokojí se s ničím menším- byť třeba ve jménu přesvědčivé věci.

Poznámky DP:

1] Izraelská ministerská předsedkyně **Golda Meirová** (1898–1978) dne 15. června 1969 v rozhovoru pro *The Sunday Times* prohlásila: „Nic takového jako palestinský národ neexistovalo. Kdy existoval nezávislý palestinský národ s palestinským státem? (...) Nestalo se to, že by existoval palestinský národ v Palestině, který by se považoval za palestinský národ a my přišli, vyhnali je a zabrali jejich stát. Oni neexistovali.“

2] Britský *The Guardian* popisuje film takto: „Pátá válka (1980), ve kterém vystupuje pobledlá a vášnivá Vanessa Redgrave jako komentátorka, je válečný dokumentární film zachycující tak nepolevující zběsilé násilí, že při něm přišli dva členové filmového štábu o život.“

Článek CLF *The cinema of the Palestinian revolution* vyšel na stránkách British Film Institute.