

**UNIVERZITA KARLOVA**

**Filozofická fakulta**

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Filmová studia

**Bakalářská práce**

Zorka Avraham

**Jemenští židé v izraelské kinematografii**

Yemenite Jews in Israeli Cinema

2024

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ivan Klimeš

Chtěla bych tímto poděkovat panu profesorovi Ivanu Klimešovi za pomoc s vymezením tématu práce a nesmírnou laskavost, Talie Kohavi za poskytování materiálů v hebrejštině a inspirativní konverzace, Petře Zikmundové za redakci, svému muži Orimu za překlady, tlumočení a neutuchající podporu a řediteli archivu Jeruzalémské filmotéky Russo Meirovi za poskytnutí naskenované jediné dochované a zatím nezrekonstruované kopie filmu *Be'Ein Moleded*.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 23.8.2024

Zorka Avraham

Abstrakt: Bakalářská práce se zabývá zobrazováním jemenské identity v izraelské kinematografii napříč různými historickými obdobími. Zaměřuje se na to, jak tyto reprezentace odrážely širší společenské a politické změny v Izraeli. Z teoretického hlediska vychází práce z postkoloniální teorie a kulturních studií a aplikuje textuální a intertextuální analýzy podle přístupů Elly Shohat a Yarona Shemera na šest filmů o jemenských Židech od 50. let po současnost. Klíčovými tématy jsou hybridizace filmových postav, použití jazyka, reprezentace jemenských zvyků a historie a role produkce v utváření filmových narativů. Práce sleduje proměny v zobrazování postav od stereotypizovaných a exotizovaných k hlubším a komplexnějším protagonistům. Výsledkem je nová perspektiva na výzkum etnických skupin s kulturním dědictvím v izraelské kinematografii a její dopad na současné chápání izraelské společnosti mimo dichotomii Aškenazim/Mizrachim.

Klíčová slova: izraelská kinematografie, jemenská identita, mizrachi Židé, postkoloniální teorie, reprezentace minorit ve filmu

Abstract: The bachelor's thesis explores the representation of Yemenite identity in Israeli cinema across different historical periods. It focuses on how these representations reflected broader social and political changes in Israel. The thesis is theoretically based on postcolonial theory and cultural studies, through applying textual and intertextual analyses based on the approaches of Ella Shohat and Yaron Shemer to six films about Yemeni Jews from the 1950s to the present. Key themes include the hybridization of film characters, the use of language, the representation of Yemeni customs and history, and the role of production in shaping film narratives. The work traces the transformation of stereotyped and exoticized characters into deeper and more complex protagonists. The result is a new perspective on the study of ethnic groups with cultural heritage in Israeli cinema and their impact on the contemporary understanding of Israeli society beyond the Ashkenazim/Mizrahim dichotomy.

Keywords: Israeli cinema, Yemeni identity, Mizrahi Jews, postcolonial theory, minority representation in film

Poznámka k transkripci a formátování hebrejských výrazů a názvů filmů.

Pokud budu používat hebrejské označení, které nemá ekvivalent v češtině, slovo uvedu vysvětlením a bude psané kurzívou. Názvy filmů, které neměly českou distribuci, budu psát v hebrejském přepisu a pro lepší srozumitelnost uvedu jejich název i v anglické verzi, pokud byly uvedeny na americkém trhu nebo jsou zmíněny v knize Elly Shohat<sup>1</sup> nebo Yaron Shemera<sup>2</sup>. Osobní jména autorů, kteří publikovali své texty v angličtině, ponechávám v tomto provedení. Jinak se řídím nejjednodušší formou transkripce (typ E), jež byla popsána Pavlem Čechem a Pavlem Sládkem v článku „Transliterace a transkripce hebrejštiny: základní problémy a návrhy jejich řešení“, publikovaném v časopise *Listy filologické* 82 (2009), č.3–4, s. 332–334. Také používám slovo Jemenité jako synonymum pro jemenské Židy.

---

<sup>1</sup> Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010.

<sup>2</sup> Yaron Shemer, *Identity, Place, and Subversion in Contemporary Mizrahi Cinema in Izrael*, Michigan: The University of Michigan Press 2013.

## Obsah

1. Úvod .....	7
2. Metodologie a teoretický rámec .....	9
3 Historický a kulturní kontext .....	10
3.1 Otázka etnicity .....	11
3.2 Diaspora v Jemenu .....	12
3.3 Postavení ženy v jemenitské tradici .....	13
3.4 První příchod do Izraele na začátku 19. století .....	14
3.5 Vznik státu Izrael a operace Na křídlech orlů .....	15
3.6 Obraz Jemenitů v umění a literatuře .....	16
4 Reprezentace jemenských Židů v kinematografii .....	17
4.1 <i>Be'Ein Moleded, Hatikvah</i> .....	17
4.2 <i>Mishpahat Tzanani</i> .....	24
5. (Sebe)reprezentace .....	32
5.1. <i>The Vineyard of Hope</i> .....	32
5.2 <i>The Golden pemegranate</i> .....	39
5.3. <i>ha-Malka Khantarisha (Queen Khantarisha) a Mori, Chidat Shabazi (Mori, Shabazi's Riddle)</i> .....	46
6. Srovnání filmů .....	55
7 Závěr .....	59
8 Filmografie .....	60
9. Soupis pramenů .....	62

## 1. Úvod

Bakalářská práce se bude zabývat reprezentací a následně sebereprezentací jemenských Židů v izraelské mediální sféře se zaměřením na hranou kinematografii a dokumentární film. Jedna kapitola bude obsahovat stručnou historii jemenské židovské etnické skupiny na území dnešního státu Izrael s doplňkem o historiografický, politický a ideologický kontext izraelské kulturní sféry, který tak poslouží jako vstupní brána do nepříliš probádané problematiky. Důležitou součástí této kapitoly je vysvětlení pojmu „Mizrachim“, který sloužil k označení subalterních etnických skupin obyvatelstva v dichotomii se skupinou aškenázských evropských Židů v době dominantní sionistické ideologie.

Ella Shohat a Yaron Shemer, oba potomci Mizrachim, se touto problematikou začali zabírat jako jedni z prvních v jiné než sociologické a kulturně antropologické rovině. Oba se z pohledu postkoloniálních teorií věnují tématu mizrachi kinematografie. Ve svých knihách ale pracují stále s dichotomií Aškenazim/Mizrachim a neprozkoumávají dále jednotlivé kulturní identity etnik a jejich rozdílné prezentace a reprezentace. Zaměřují se na jejich společné politické a socioekonomické vymezení a opomíjejí kulturní a historickou pluralitu. Tímto způsobem mohou pracovat s obsáhlejší korpusem filmů a lépe ilustrovat procesy a mechanismy v historii izraelské kinematografie. Jemenitská menšina se ale od standardů mizrachi skupiny výrazně liší, a to nejen ze sociologického hlediska (dle knihy Herberta S. Lewise), ale i kulturně a historicky (podle eseje od Yael Guilat a komunikace s Izraelskou jemenitskou historičkou Taliou Kohavi).

Praktická část filmových analýz bude zaměřena na etnickou skupinu Jemenitů, konkrétně na to, jak byli zobrazováni v období sionistické imperiální ideologie, v jakých žánrech, jak byly tyto filmy obsazovány, pro koho byly určeny a následně jakým způsobem probíhala dekolonizace a případný odstup od eurocentrismu izraelské kultury v kinematografii od počátku 90. let. Zúžením tématu na jednu kulturně-etnickou skupinu a vynecháním většiny dokumentárních a studentských filmů je počet snímků odpovídajících kritériím redukován na šest. Přičemž jako kritérium pro výběr slouží jemenitská identita jako téma a obsazení více než jedné postavy s tímto kulturním dědictvím nebo přímo etnickým původem.

První z filmů spadajících do sionistického období je *Be'Ein Moleded* (r. Nuri Habib, 1956), další pak patří do skupiny tzv. bourekas filmů, proměnlivé skupiny komedií a melodramat z 60.–70. let, zdánlivě pouze o úskalí soužití Mizrachim a evropských Židů. Jako zástupce tohoto žánru poslouží *Mishpachat Tzanani* (r. Boaz Davidson, 1976).

Druhá část této kapitoly je věnována historickému filmu *The Golden Pomegranate* (r. Dan Turgeman, 2010), dramatu *The Vineyard of Hope* (r. Yamin Messika, 1997) a dokumentárním filmům *ha-Malka Khantarisha* a *Mori, Chidat Shabazi* (r. Israela Shaer-Meoded, 2018). Každý z těchto čtyř filmů reflektuje jiným způsobem postsionistické prostředí a pokusy, jak připomenout dějinné události mimo historický narativ, hledat kulturní identitu/kořeny v místě a čase bývalé diaspory nebo v případě *ha-Malka Khantarisha* a v omezené míře i v *The Golden Pomegranate* ilustrovat národní dějiny z pohledu jemenské Židovky, tedy dvojitě minoritní perspektivy.



## 2. Metodologie a teoretický rámec

Jako teoretický rámec poslouží postkoloniální teorie a kulturní studia. Postkoloniální teorie umožňuje zkoumat dynamiku moci, identitu a reprezentaci menšinových skupin v rámci dominantní kultury. Kulturní studia pak poskytují nástroje pro analýzu, jak jsou kulturní identity vyjednávány, zachovávány či hybridizovány ve filmu.

Technika textuální a intertextuální analýzy filmů podle Elly Shohat a Yaron Shemera bude vycházet z těchto přístupů. Cílem práce je analyzovat, jakým způsobem izraelská kinematografie zobrazovala jemenskou identitu v různých historických obdobích a jak se tento obraz měnil v kontextu širších společenských a politických změn v Izraeli.

Docházelo k tzv. hybridizaci filmových postav? Jak byl ve filmech používán jazyk jako vyjádření kulturní identity? Jaké místo v nich mají jemenitské zvyky a tradice? Jak izraelské filmy reflektují vztah mezi jemenskou komunitou a většinovou společností? Kdo tyto filmy produkoval a k jakému posunu v průběhu času došlo?

Dalším cílem je po syntéze výsledků předložit argumenty pro to, že zkoumání jednotlivých, původně zcela etnických, dnes skupin s kulturním dědictvím, může přinést nové poznatky do této nepříliš probádané oblasti.

### 3 Historický a kulturní kontext

Izraelská společnost se skládá z různých etnických, národnostních a náboženských skupin. Židovská část obyvatelstva bývá rozdělována na Aškenazim<sup>3</sup> (evropské Židy) a Mizrachim<sup>4</sup> (skupina zahrnující Židy ze severoafrických, blízkovýchodních a západoasijských diaspor), nežidovskou palestinskou část populace představují Drúzové, Beduíni, palestínští Arabové a Palestinci, k tomu zemi obývají křesťané a další náboženské a etnické skupiny. Izrael byl založen na ideologii moderního evropského sionistického nacionalistického hnutí založeného v 19. století. Základy hnutí a jeho ideologie je silně spjata se západoevropskou kulturou (němečtí, francouzští Židé a početně větší, avšak ve společenské hierarchii níže postavená skupina Židů z rurálních *štetlů*<sup>5</sup> v Polsku a Rusku). Střet s odlišnou kulturou a tradicí Mizrachim tudíž nevedl k dialogu, ale společenské stratifikaci s Mizrachim ve vnitřní společenské periferii a Araby v té vnější.

Evropští osadníci v době *Starého jišuvu*<sup>6</sup> měli dva cíle:

1. vytvořit novou židovskou identitu na základě společného hospodaření, zemědělství, zušlechtování<sup>7</sup> krajiny a obnovy národního jazyka – hebrejštiny,
2. implementovat evropskou ideologii a nacionalismus, evropskou kulturu a moderní společnost.

V dnešní době se o Izraeli mluví jako o polycentrickém multikulturním státu, takže místo analogie s tavícím kotlíkem je na místě přirovnat současnou izraelskou společnost různých identit a kulturních dědictví spíše ke konceptu míchaného salátu<sup>8</sup>, tj. koexistence mnoha různorodých etnických, náboženských a jiných skupin. Snaha evropského sionismu o vytvoření nové identity absorpcí a asimilací se nikdy plně nezdařila.

---

<sup>3</sup> Koncovka „-im“ označuje v hebrejštině plurál.

<sup>4</sup> Dnešní politicky korektní termín je odvozený od původního „adot ha-Mizrah“, což bylo označení pro diasporu politického Východu, tj. Třetího světa. Termín se dá také přeložit jako orientální židé. Jméno dostali od aškenázských Židů a v rámci ideologické a politické nadvlády tento termín považují za poněkud koloniální.

<sup>5</sup> *Štetl* je jidiš termín pro městečko nebo vesnici s převážně židovským obyvatelstvem ve východní a střední Evropě před druhou světovou válkou.

<sup>6</sup> Předstátní židovská komunita v Erec Jisra'el.

<sup>7</sup> Jedním z ideologických témat evropského nacionálního sionismu bylo „nechat rozkvést poušť“.

<sup>8</sup> Yaron Shemer. *Identity, Place, and Subversion in Contemporary Mizrahi Cinema in Israel*. Michigan: The University of Michigan Press, 2013, s. 2.

Právě kvůli evropocentrickému uvažování o tom, jak má vypadat izraelská společnost, se do historie a kultury státu Izrael jistě otiskl rasismus a další ideologické a systemické problémy.<sup>9</sup>

Akademici Ella Shohat a Yaron Shemer, oba potomci Mizrachim, se touto problematikou jako jedni z mála zabývají v jiné než sociologické a kulturně antropologické rovině. Oba se z pohledu postkoloniálních teorií věnují tématu mizrachi kinematografie. Ve svých knihách ale pracují stále s dichotomií Aškenazim/Mizrachim a neprozkoumávají dále jednotlivé kulturní identity různých etnik a jejich rozdílné prezentace a reprezentace. Zaměřují se na jejich společné vlastnosti a opomíjejí kulturní a historickou pluralitu. Mohou tak pracovat s obsáhlejším korpusem filmů a snáze ilustrovat procesy a mechanismy v historii izraelské kinematografie. Jemenitská menšina se ale od standardů skupiny Mizrachim výrazně liší, a to nejen z antropologického hlediska (dle knihy Herberta S. Lewise), ale i kulturně a historicky (podle eseje Yael Katzir: „Preservation of Jewish Ethnic Identity in Yemen: Segregation and Integration as Boundary Maintenance Mechanisms“ a Yael Guilat: „The Yemeni Ideal in Israeli Culture and Arts“).

### 3.1 Otázka etnicity

Herbert S. Lewis v otázce etnicity zastává perspektivu, že etnická identifikace a rozdíly nejsou pouze data k porovnání ekonomických a sociologických parametrů, nýbrž méně umělé, přirozenější součást života v moderní společnosti. Je to pouze jedna část fluidní identity jednotlivců, která ale nepřestane být zcela relevantní ani v hypotetickém případě fungování ideální společnosti bez strukturálních problémů, diskriminace a plné rovnoprávnosti jak sociální, tak politické.

*Etnicita v této perspektivě existuje jako ekvivalent rodiny, jako komunita a prostor pro učení, uchovávání, předávání, sdílení, sentiment, identifikaci a důležité sociální vazby.<sup>10</sup>*

Spíše než pouhým zdrojem praktických základů pro pomocné organizace, které jsou určovány společnými zájmy, jako jsou profesní a třídní spolky, je etnicita jedním z prvotních zdrojů sociální příslušnosti a identifikace.

---

<sup>9</sup> Yael Guilat, „The Yemeni Ideal in Israeli Culture and Arts“, *Israel Studies*, Vol. 6, No. 3 (Fall 2001), s. 26–53.

<sup>10</sup> Herbert S. Lewis, *After The Eagles Landed*. New York: Routledge, 2018. Kindle Edition, pozice 573/6439.

Jinými slovy:

*Etnicita je kolektiv, který sdílí jméno, mýtus společného původu, historické vzpomínky, jeden nebo více odlišujících prvků společné kultury, asociaci s konkrétní ‚vlastí‘ a solidaritu se značnou částí své populace. Zásadní je subjektivní dojem, že jsou jedinci součástí skupiny, tj. subjektivní identifikace se skupinou a jejími členy. Tyto nezbytné a dostatečné ukazatele etnicity mohou být vyvinuty v různé míře a intenzitě v různých skupinách, ale vyskytovat se budou v určité míře ve všech. Etnická příslušnost je spíše konstrukt nežli prvotní, daný fenomén. Nicméně etnicita je těmi, kdo se k etnické kategorii hlásí, subjektivně prožívána jako objektivní realita.<sup>11</sup>*

S příchodem na nové místo pobytu se identity diaspory typicky teprve vytvářejí a dochází k pochopení, že se odlišují od zbytku populace svou tradicí, historií aj. Příkladem může být italská nebo irská komunita v USA. To však neplatí pro Jemenity, kteří měli tradice, zvyky, historii, ale i identitu velmi jasně vymezené již před odchodem z Jemenu, jelikož byli diasporou v separatistickém muslimském státě. Kromě Adenu a Sana'y, měst, které se nacházejí na obchodních stezkách mezi Rudým mořem a Indickým oceánem, docházelo k minimální komunikaci s vnějším světem kvůli složitému terénu a chybějící infrastruktuře.

### **3.2 Diaspora v Jemenu**

Jemen byl předindustriální hornatá oblast, jíž vládla skupina šíitských muslimů, která zastávala extrémně izolacionistickou politiku, a tak nebyla dlouho dobytá ani kolonizována, i když šlo o velmi důležitý obchodní uzel spojující Blízký východ a Indii. Jemenští Židé, kteří žili převážně v horách (až 80 %), nebyli příliš v kontaktu s ostatními židovskými diasporami.

---

<sup>11</sup> Zagefka, Hanna. "Ethnicity, Concepts of." In *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Nationalism*, edited by A.D. Smith, X. Hou, J. Stone, R. Dennis, and P. Rizova. Wiley, 2015. Dostupné na: <<https://doi.org/10.1002/9781118663202.wberen428>> [cit. 12. 12. 2023]

Podle *šari'i* jsou Židé v muslimských zemích *d'himmi*<sup>12,13</sup>. Ve velmi stratifikované, heterogenní, kmenové jemenské společnosti Židé tvořili tak oddělenou skupinu, že by se dala nazvat kastou. Od zbytku arabské populace se lišili nábožensky, kulturně, praktikovali téměř výhradně endogamii a zastávali specifická dědičná povolání (šperkařství, tkaní látek nebo obchod). Co měli společné, byl vzhled (kromě mužských pejzů u židovského obyvatelstva), lidová kultura (tanec, zpěv) a jazyk, kterým hovořili mimo synagogu. Do synagogy chodili pouze muži a byl to vrchol jejich společenského a duchovního života. Tradičně se v ní scházeli třikrát denně. Všichni uměli hebrejsky číst a psát (arabsky ale většinou psát neuměli), dokonce si jako jediná diaspora zachovali tradici z 5. století, kdy se část modliteb recitovala aramejsky. V Jemenu byl také nedostatek knih a chyběl zde knihtisk, takže se knihy pouze opisovaly. Nedostatek knih vedl k tomu, že se většina mužů naučila knihy zpaměti, a stali se z nich tak živé knihy.<sup>14</sup>

### 3.3 Postavení ženy v jemenitské tradici

V jemenské židovské tradici byly genderové role striktně odděleny. Na ženy bylo nahlíženo jako na majetek, lidský zdroj k domácím pracím, sexuálním službám a rození dětí. Vdávaly se kolem 14. roku života a zůstávaly negramotné. Neučily se ani náboženské texty, pouze pravidla pro hygienu a košer stravu. Ženy neměly kontrolu nad jakoukoliv politickou, ekonomickou nebo náboženskou částí života, veškerý majetek byl předáván pouze v rámci mužské linie. Dokonce na rozdíl od arabských žen nemohly ani dědit majetek po svém otci nebo zesnulém manželovi. Jemenské židovské ženy neměly žádné příjmy nebo majetek a byly plně závislé na svém mužském příbuzenstvu. V Jemenu bylo místo ženy pouze doma. Prakticky nevycházely z domu a nechodily ani na trhy. Nakupování byla mužská činnost, stejně jako chození do synagogy nebo řemeslo.

---

<sup>12</sup> „Lidé Knihy“, islám tím toleruje abrahámovská náboženství, ale nemuslimové mají ve společnosti horší postavení. V tomto případě museli například platit speciální daně nebo žádat o možnost cestovat. Jedním ze zákonů, které činili z jemenských Židů občany nižší kategorie, byl například „zákon sirotků“. Zákon byl zaveden v účinnost v 17. století a pak připomenut a vynucován nebývale tvrdě v roce 1921, po konci nadvlády Osmanské říše a z rozhodnutí místního imáma Yahyi. Všechny děti bez otce v předpubertálním věku musely konvertovat k islámu a byly vychovávány v náhradních arabských rodinách.

<sup>13</sup> Yael Katzir. „Preservation of Jewish Ethnic Identity in Yemen: Segregation and Integration as Boundary Maintenance Mechanisms.“ *Comparative Studies in Society and History*, 24, 1982, č. 2, s. 264–279.

<sup>14</sup> Yael Katzir. „Preservation of Jewish Ethnic Identity in Yemen: Segregation and Integration as Boundary Maintenance Mechanisms.“ *Comparative Studies in Society and History*, 24, 1982, č. 2, s. 272.

Přetrvání židovské etnické identity v Jemenu po staletí záviselo na souhře mezi mechanismy udržování hranic segregace a integrace, a to jak vnitřními, tak vnějšími. Jemenité si udrželi svou identitu díky neměnné kulturní tradici a společenskému uspořádání a také přizpůsobování se vnějším politickým okolnostem. V jemenském kontextu také přispěly dva vnější faktory: izolace a status *d'himmi*.

### 3.4 První příchod do Izraele na začátku 19. století

Jemenitští imigranti přišedší během období Starého jišuvu zažívali diskriminaci,<sup>15</sup> protože společnost byla velmi homogenní a jemenští příchozí vzbuzovali otázku, zda jsou vůbec opravdoví Židé. Byli totiž jedni z prvních neevropských skupin, které do Palestiny přišli. Byli tak vnímáni jako ti druzí, ale stále uvnitř židovské společnosti (Arabové byli rovněž ti druzí, ale na periferii). Po příchodu do Jeruzaléma, kam odešli z náboženských důvodů, pro ně neexistovalo ubytování, obživa a mezi usedlíky ani pochopení.

Novinový redaktor Yisrael Dov Frumkin měl naštěstí zkušenost s vyslanci z řad jemenských Židů už od roku 1870 a rozhodl se jim pomoci. Informoval veřejnost o jejich situaci a zorganizoval charitativní sbírku. Jedním z cílů bylo nově příchozí naučit nová řemesla a zdroje obživy. Také jim obstaral pozemky vně zdi Starého Města a nedaleko Zdi nářků. Domy si postavili sami z materiálů, které si pořídili ze sbírky, a založili tak osadu Šiloah, hned vedle Starého Města, které vybudoval král David. Přežít nebylo lehké, někteří se dokázali uživit svým řemeslem, většinou zlatnictvím, jako zapisovatelé nebo jiní řemeslníci a umělci, ale ve většině případů se museli přizpůsobit situaci a pracovat jako hospodyně, uklízečky, služebné a vykonávat manuální a nečisté práce, tedy práce mimo vlastní domácnost. Ty, které nikdo dělat nechtěl, „nejhorší možné práce“, jak je popisuje Druyan.<sup>16</sup> Nebyl to pro ně tak velký problém, protože na podobnou situaci, zacházení, přehlížení a nedůvěru byli zvyklí z Jemenu. Tím si získali pověst pracovitých lidí, kteří se neštítí ničeho. S prvními *kibuci* (první byl založen v roce 1909) vzrostla poptávka po jemenských pracovnících v zemědělství. Jemenité byli zvyklí pracovat v horku, nebyli na rozdíl od Evropanů pro změnu systému či zrovnoprávnění a vystačili si s nižší mzdou.

---

<sup>15</sup> Yael Guilat, „The Yemeni Ideal in Israeli Culture and Arts“, *Israel Studies*, Vol. 6, No. 3 (Fall 2001), s. 28.

<sup>16</sup> Herbert S. Lewis, *After The Eagles Landed*. New York: Routledge, 2018. Kindle Edition, pozice 1331/6439.

Dalším aspektem bylo, že to nebyli Arabové, protože ideologicky bylo preferované, aby zemi obdělávali Židé. Nebylo s nimi, ale jednáno férově, byli často zneužíváni a přehlíženi a farmáři se k nim chovali špatně.<sup>17</sup>

Jemenité nebyli jednoduše oběťmi diskriminace. Spíše trpěli kvůli dvěma základním tendencím novodobého politického sionismu. Jednou z nich byla preference vlastních členů hnutí a tou druhou byla touha vytvořit novou společnost, což implikovalo přednost pro Židy, kteří sdílejí stejnou ideologii a nechtějí pouze pokračovat v tradici Starého jišuvu.

Tyto dvě preference fungovaly nejen proti jemenitským *olim*<sup>18</sup> jako skupině, ale taky proti nečlenům z východní Evropy nebo religiózním Židům.

### **3.5 Vznik státu Izrael a operace Na křídlech orlů<sup>19</sup>**

Vznikem státu Izrael v květnu 1948 a následně první arabsko-izraelskou válkou se situace rapidně zhoršila pro většinu židovských diaspor na Blízkém východě. Židé z Iráku, Egypta, Libye, Maroka i Jemenu zažívali útoky civilních obyvatel i útlak ze strany státního aparátu, a to hned po vzniku samostatného státu Izrael. V Číně se více než tisíc Židů ocitlo uprostřed revoluce, především kolem Šanghaje. Kvůli zalidnění státu a zvýšení procentuálního zastoupení Židů i dostatečného lidského kapitálu pro zemědělství a armádu, stejně jako pro dobro komunit začaly záchranné mise blízkovýchodních a severoafrických diaspor. Ta jemenská se jmenovala Na křídlech orlů a trvala až do roku 1950. Jemenský imám Ahmad povolil vycestování židovské komunity (pokaždé, když chtěl někdo z komunity legálně cestovat, musel zažádat o povolení). Letecky bylo po více než 300 letech přepraveno kolem 50 000 jemenských Židů z utečeneckého tábora v Adenu do nového státu Izrael.

---

<sup>17</sup> Herbert S. Lewis, *After The Eagles Landed*. New York: Routledge, 2018. Kindle Edition, pozice 1449/6439.

<sup>18</sup> Židovským imigrantům.

<sup>19</sup> Kapitola „Independence and Operation on Wings of Eagles“ in: Herbert S. Lewis, *After The Eagles Landed*. New York: Routledge, 2018. Kindle Edition, pozice 1449/6439.

### 3.6 Obraz Jemenitů v umění a literatuře

Dle dobové literatury a literárních pramenů byli jemenští židovští osadníci hluboce oddáni Izraeli v náboženském slova smyslu a pro svou víru, která jim dodávala srdečnost a pozitivitu, byli schopni přetrpět leccjaká protivenství. Zároveň ale byli primitivní, často vyobrazováni s dětskými nevěstami nebo v polygamních manželstvích. V umění jsou ztvárňováni jako postavy z biblických dob, řemeslníci, ale ne umělci. Jsou schopni práce, ale nikoliv vytváření něčeho nového v umění a kultuře.<sup>20</sup>

V realitě však nebyli naivní a přehnaně vděční. Uvědomovali si, že jejich životy by mohli být daleko lepší, a oddávali se tak těžké práci, šetření a organizaci, aby mohli ovlivnit politickou a ekonomickou situaci v místě, kde žili. Jako komunita se vyznačovali velkou politickou uvědomělostí. Raphael Patai v roce 1953 poznamenává, že jsou nejlépe organizovanou skupinou mezi orientálními Židy.<sup>21</sup>

Do jisté míry byli obdivováni pro svou vynalézavost, pracovitost, píli a ochotu k práci, která byla leckdy těžká, a byli zodpovědní v málo placené ruční práci. Také byli oceňováni za svou víru, tradici, krásné umělecké předměty, hudbu a tance. Evropští sionisté ale negativně vnímali jejich pobožnost a jejich silnou náboženskou tradici. Většina je považovala za primitivní a dětské.

*Většina si je vědoma jejich dobrých vlastností; jsou inteligentní, těžce pracující, hospodární, dobří vlastenci, ale nechťejí se adaptovat. Říká se jim „černí“. Jsou oblíbení pouze za podmínky, že zůstanou „na svém místě“, a to na dně ekonomické a sociální škály.<sup>22</sup>*

---

<sup>20</sup> Yael Guilat, *The Yemeni Ideal in Israeli Culture and Arts*, *Israel Studies*, Vol. 6, No. 3 (Fall 2001), s. 34-39.

<sup>21</sup> Raphael Patai, *Israel between East and West. A Study in Human Relations*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1953, s. 209.

<sup>22</sup> Jean-Jacques Berreby, „De l'Intégration des Juifs Yéménites en Israel,“ *L'Année Sociologique* 3, 1956, s. 95.



## 4 Reprezentace jemenských Židů v kinematografii

### 4.1 *Be'Ein Moleded, Hatikvah*

(r. Nuri Habib, 1956)

#### **Počátky Izraelského filmového průmyslu a Nuri Habib**

Pro porozumění netypickým okolnostem natáčení filmu, stejně jako faktu, že takový snímek vůbec vznikl, je nutný i kontext režisérova života před působením v Izraeli a některé detaily produkce filmu. Nuri Habib je převážně neznámý a z jeho filmů se dochoval v jediné kopii pouze jeho první izraelský celovečerní film. Informace o něm v této podkapitole vycházejí ze značné části z rozhovoru, který poskytl pro novinový deník *Haaretz*.<sup>23</sup> Pro srozumitelnost a argumentaci, jak tento snímek vybočuje z dobové produkce, je nutné poskytnout historický a politický kontext.

*Be'Ein Moleded* je jedním z mála snímků, které byly v Izraeli natočeny v 50. letech, období před rozvojem filmového průmyslu, kdy filmy vznikaly převážně díky aktivitě jednotlivých režisérů a jejich malých produkčních společností, často na vlastní náklady. V této době také ministerstvo obchodu, pod které filmový průmysl spadal, teprve připravovalo zákon na podporu rozvoje izraelské kinematografie. Dobová produkce sestávala převážně z propagandistických dokumentů<sup>24</sup> a filmových týdeníků, které informovaly o utváření a rozvoji moderního státu Izrael, a velmi malého segmentu narativních filmů. Například v roce 1956, kdy měl film *Be'Ein Moleded* premiéru, vznikly na území pouze další dva snímky<sup>25</sup>. Ella Shohat toto období kategorizuje jako dobu hrdinných a nacionalistických filmů, které rozvíjejí a utvrzují dominantní sionistický narativ.

---

<sup>23</sup> Nirit Anderman, *The Book of Rachel*. *Haaretz*. Dostupný na <<https://www.haaretz.com/2010-04-11/ty-article/the-book-of-rachel/>> [vyšlo 29. 3. 2010/11. 4. 2010; cit. 9. 7. 2024].

<sup>24</sup> Viz například *Flight to Freedom* (Mayer Levin, 1949), pod záštitou Světové sionistické organizace, většina filmů je dostupná na <<https://en.jfa.huji.ac.il/>> The Steven Spielberg Jewish Film Archive Collection.

<sup>25</sup> *Dan Quixote and Saadia Panza* (Nathan Axelrod, 1956), *Tel Aviv Taxi* (Lary Frisch, 1956).

Hlavními tématy jsou hrdinné nasazení Židů přicházejících z Evropy, nový izraelský ideál člověka *sabry*<sup>26</sup> v izraelsko-arabském konfliktu či usilovné snahy kibucníků o přetvoření „pouště v kvetoucí zahradu“<sup>27</sup>. V těchto snímcích byli Mizrachim pouze v okrajových rolích nebo přímo absentující. Příkladem může být film *Hill 24 Doesn't Answer* (r. Thorold Dickinson, 1955), v němž čtveřice protagonistů položí život při obraně vojensky strategického bodu. Film je segmentován na tři dlouhé flashbaky, které zkoumají životní osudy a motivace amerického Žida, irského občana a *sabry* s aškenázskými kořeny. Čtvrtá postava jemenitské židovky Esther Hadassi stejný prostor nedostává. K tomu Ella Shohat dodává:

*Jako doplněk k sionistickému eurocentrismu je historie Židů z Blízkého východu také eliminována či podřizena evropsko-židovské paměti. (...) Arabská historická paměť jemenské ženy je potlačena, její absence tvoří integrální součást jejího vnímání jako jedné ze čtyř sionistických hrdinů. Arabští Židé byli vnímáni jako kultura určená k zániku, v souladu s obecnými koloniálními předpoklady vůči Východu, jak vyjádřili různí sionističtí vůdci, ať už na pravici (Ze'ev Jabotinsky a revizionistické hnutí) nebo na levici (David Ben Gurion a hnutí práce). (...) Vytvoření jednoty židovského národa znamenalo začlenění orientálních Židů do hegemonní aškenázské kultury a ideologie, která vycházela z předpokladu jediné oficiální židovské historie, té evropské.<sup>28</sup>*

Nuri Habib se ale profilu dobového tvůrce vymyká už jen tím, že nepochází z Evropy (jako Thorold Dickinson) nebo Severní Ameriky (jako Larry Frish).

---

<sup>26</sup> *Sabra* je termín popisující v Izraeli narozeného a vychovaného potomka aškenázských Židů, který je odolný, bez vzpomínek na diasporu a bez traumatu šoa: in Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010, s 36–37.

<sup>27</sup> Jeden z hlavních mytologizujících narativů raného politického sionismu o kultivaci a zúrodnování oblasti, která je zanedbaná a prakticky pustá.

<sup>28</sup> Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010, s 68.

Narodil se v Bagdádu v zámožné rodině, v rané dospělosti si založil filmové studio a produkoval filmy až do roku 1941, kdy se po *Fahrudu*<sup>29</sup> přemístil do sousedního Íránu, kde dle svých slov založil pět filmových studií a produkoval devět filmů.<sup>30</sup> V roce 1954 se kvůli sílícímu antisemitismu a islámskému nacionalismu rozhodl pro emigraci do Izraele. V Herzliji si se svými bratry založil další filmové studio, Habib Studios, a to k nelibosti konkurenčních studií vedených imigranty z Evropy.<sup>31</sup> Svým prvním filmem, *Be'Ein Moleded*, se zapsal do historie izraelské kinematografie tím, že díky vybavení z Íránu mohl natočit film barevně, což se v Izraeli stalo standardem až po válce v roce 1967.<sup>32</sup> Dále byl film výjimečný tím, že se jako první věnoval podrobněji osudu jemenských Židů a Mizrachim obecně.

*Je pravda, že Židé v Evropě také trpěli, ale nikdo se nezmiňuje o tom, co se stalo Mizrachim (...). Když mi bylo dvanáct let, v Iráku byl velký pogrom, mnoho Židů bylo zavražděno, pak je hodili do velkého masového hrobu beze jmen a bez čehokoliv a o tom nikdo film nenatočil.*<sup>33</sup>

V tomto roce také Kneset<sup>34</sup> přijal zákon o propagaci a podpoře izraelského filmu, podle nějž měla být lokální tvorba podporována nízkouúrokovou půjčkou pro tvůrce a daňovými vratky z prodaných lístků. Nuri Habib od státu žádné finance neobdržel, ačkoliv jeho filmy splňovaly zákonná kritéria. Po komerčně neúspěšném *Be'Ein Moleded* (1956), v Americe uváděném jako *Hatikvah*<sup>35</sup>, dokázal Nuri Habib natočit v Izraeli ještě jeden film.

---

<sup>29</sup> Pogrom proti bagdádské židovské komunitě, který byl intenzivně inspirován nacismem. Informace viz „How Iraqi Jewish Victims Challenge Definitions of the Holocaust“. Holocaust Centre North. Dostupné online: <<https://holocaustcentrenorth.org.uk/blog/how-iraqi-jewish-victims-challenge-definitions-of-the-holocaust/>> [cit. 7. 7. 2024]

<sup>30</sup> Nirit Anderman, *The Book of Rachel*. Haaretz. Dostupný na <<https://www.haaretz.com/2010-04-11/ty-article/the-book-of-rachel/>> [vyšlo 29. 3. 2010/11. 4. 2010; cit. 9. 7. 2024].

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010, s 97.

<sup>33</sup>Nirit Anderman, *The Book of Rachel*. Haaretz. Dostupný na <<https://www.haaretz.com/2010-04-11/ty-article/the-book-of-rachel/>> [vyšlo 29. 3. 2010/11. 4. 2010; cit. 9. 7. 2024].

<sup>34</sup> Jednokomorový zákonodárny orgán v Izraeli.

<sup>35</sup> V hebrejštině slovo *hatikvah* znamená naděje a je jím také nazvána státní hymna Izraele.

*Ráchel* (1960) byl sociálně kritickým filmem inspirovaným italským neorealismem a tematizoval problémy městského podsvětí a prostituce. Volbou tématu, které neodpovídalo zaměření oslavných dobových snímků, si vysloužil problémy s cenzurou, opět neobdržel finanční státní podporu, veškeré kopie *Ráchel* se záhadně ztratily a studio v Herzliji bylo vykradeno. Nuri Habib pak pro finanční obtíže emigroval z Izraele do Spojených států, kde působil v Hollywoodu a podílel se jako kameraman například na hororovém snímku *Plivu na tvůj hrob* (r. Meir Zarchi, 1978).

### ***Be'Ein Moleded***

Nuri Habib se rozhodl zaměřit na jemenskou komunitu a její strastiplnou cestu do Izraele, aby tak vyjádřil vlastní pocit historické marginalizace, aniž by složitosti svého původu a historie konfrontoval přímo. Děj se odehrává ve 20. letech 20. století. Takticky do titulní role Naomi/Naam obsadil v Izraeli populární a etablovanou jemenitskou zpěvačku Shoshanu Damari, která již hrála menší roli ve výše zmíněném profilovém snímku tohoto období *Hill 24 Doesn't Answer*, takže byla známá nejen z koncertů, ale i stříbrného plátna. Režisér využívá osobní příběh hlavní postavy, Naomi, jako prostředek pro zkoumání širších postkoloniálních a sociokulturních témat.

Naomi se stává osou, kolem které se točí příběh ztráty a znovunalezení kulturní identity, čímž film nabízí pohled na konflikty a hybridizaci kultur v kontextu židovské diaspory. Krom toho ale *Be'Ein Moleded* nese patriotické poselství a nerozchází se v podstatě s preferovaným dobovým narativem – není aktivním vzdorem, ale spíše autoritami nechtěnou inkluzí marginalizovaných skupin obyvatel.

Naomi v dětství přijde násilně o rodiče, následně je unesena, donucena konvertovat k islámu a pod novým arabským jménem Naam umístěna do arabské rodiny k převýchově.<sup>36</sup> Naam jednoho dne potká u studny židovského pastevce ovcí. Toto náhodné setkání v ní oživí dřímající mlhavé vzpomínky a schopnost mluvit hebrejsky. Je otázkou, do jaké míry by tento melodramatický zvrat odpovídal realitě, když znalostí hebrejštiny v Jemenu disponovali standardně pouze židovští muži.

---

<sup>36</sup> V roce 1922 byl pod vládou imáma Yahyi Muhammada Hamida ed-Dina obnoven archaický zákon, známý pod názvem „Siroťákův dekret“. Tento zákon hlásá, že pokud židovské dítě mladší dvanácti let stane sirotkem, musí konvertovat k islámu, nesmí se dále stýkat se svou komunitou a musí být umístěno do muslimské rodiny. Tento dekret měl za následek sňatky mezi jemenskými Židy ve velmi nízkém věku.

Ženy mluvily povětšinou směsicí jemenské arabštiny s malou příměsí hebrejštiny, ale protože se jedná o sionistický film, dramatické a pozitivní vykreslení protagonistky je v něm nadřazeno historické autenticitě. V dospělosti je adoptivní rodinou nucena zpívat a dělat dámskou společnost v pánském nočním klubu s vodními dýmky. Při své práci zpěvačky nosí postavu zdůrazňující, smyslné rudé roucho s odhalenými rameny, zlaté šperky a korálky na kotnících a baví místní patrony zpěvem jemenských arabských písní. Scéna ale působí velmi nevinně, Naam není kamerou objektivizována, je snímána vcelku, bez detailů na její tělo.

Arabští posluchači se vesele pohybují do rytmů hudby, ale vše je kompozicí záběrů a střihu zvláštním způsobem asexuální. V amerických orientalisticky podbarvených filmech podobné scény často slouží k exploataci, jak je tomu například v *Kismet* (r. Vincente Minelli, 1955) nebo *Elvis: Harum Scarum* (r. Gene Nelson, 1965).<sup>37</sup> Desexualizace její profese umožňuje, aby Naam nebyla portrétována jako padlá žena a mohla později odcestovat společně se skupinou zbožných Židů do Mandátní Palestiny a v nediegetickém smyslu mohla být vnímána jako hrdinná sionistická postava, která neztratila důstojnost.

V následující scéně je napaden židovský otec s velmi mladým synem dvěma Araby. Není zde zdůrazněno plánování útoku ani předešlý spor, který by vedl k eskalaci násilí. Útočníci ve tvářích nejeví zuřivost ani nenávist, a celá situace se tak dá interpretovat jako něco běžného. Starší muž je zabit. Při prohledávání jeho oděvu u něj dvojice najde pouze váček, který měl muž kolem krku a v němž je hrst hlíny.<sup>38</sup> Jediná cennost je pak přeživší židovský chlapec, který je na základě Sirotčího dekretu přiveden do stejné rodiny, kde žije Naam. Naam si prožitím obdobné situace plně rozpomene na své dětství a stane se opět Naomi. Při následném setkání s pastevcem se dozví, že je ve městě sionistický emisar Zadok, který vypravuje skupinu Židů a bude je doprovázet pouští k Rudému moři na cestě do Mandátní Palestiny. Po počáteční nevoli zúčastněných dokáže Naomi svým pohnutým příběhem a hlavně tím, že se ujala malého, násilím osiřelého chlapce, kterého zachraňuje před stejným osudem ztráty židovské identity, jaký potkal ji, muže přesvědčit, aby ji vzali s sebou. Skupina putuje z malé osady a skrývají se před Araby, kteří je pronásledují na koních, protože nemají povolení k vycestování od místní autority a bez dovolení utíkají směrem k Adenu.

---

<sup>37</sup> Viz kapitola *Rape and the Rescue Fantasy* in: Ella Shohat, Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism (Sightlines)*. New York: Routledge, Taylor and Francis, Kindle Edition, 2014, s. 156–165.

<sup>38</sup> Pro židovský pohřeb v diasporách se pod hlavu zemřelého do hrobu sype hrst půdy z území dnešního státu Izrael.

Tempo filmu se po zdařilém útěku před pronásledovateli velmi zpomaluje a sestává převážně z repetitivních scén pochodu pouští. Poušť je ve filmu nejen fyzickou překážkou, ale i metaforickou cestu ke kulturní obnově a očistě, která jim dovolí vstoupit do mytizované země zaslíbené. Skupina trpí žízní, hladem a vyčerpáním. Díky Naomi mají občas nekynutý chléb, který peče po večerech společně s malým chlapcem na kameni, a písně, které skupině zpívá, jsou již pouze hebrejské. Toto je jedna z aluzí na biblický příběh exodu. Dalším odkazem je smrt karikurně portrétovaného bohatého Žida, který se bojí o své zlaté šperky, a tak raději uteče ze skupiny a následně zahyne. Svým odchodem očistí konvoj od své amorálnosti.

Naomi spolu se Zadokem, malým chlapcem a prořídou skupinou dojdou k pobřeží, kde je před útokem arabských pronásledovatelů zachrání skupina sionistů – ti jsou všichni v tradičním oděvu *sabry*, totiž béžových uniformách s kraťasy a krátkými rukávy. Kostým zdůrazňují, neboť je stejně rozpoznatelný jako uniforma britských vojáků v Indii a je velmi kontrastní k verzi původních jemenských oděvů, které má na sobě skupina přeživších putujících. Film končí oslavnou písní Shoshany Damari *Uri Zion* (Jásej a zpívej, Sione!)<sup>39</sup>, a vyhýbá se tak problematickým okolnostem, kterým by skupina na novém území musela čelit.

V celém filmu se mluví moderní hebrejštinou, krom momentů, kdy Naam, později Naomi zpívá v nočním klubu nebo komunikuje s adoptivní arabskou rodinou. Pokud se projevují Arabové, většinou vydávají pouze zvuky (scény z nočního klubu) nebo jejich dialogy nejsou opatřeny anglickými titulky, kdežto zbytek filmu je. Nepřátelé jsou tak vymezeni jazykovou bariérou a jejich pohnutky i oni sami jsou v ději anonymizováni, bez psychologizace a konstrukce charakteru. Jsou dehumanizovanou hrozbou, která není založená na činech individuálních postav, nýbrž na systému oprese. Snímkem jsou dále protknuty etnografické dokumentární segmenty z místní synagogy, modlitby probíhají v hebrejštině, nejsou zkracovány a jsou čteny a odříkávány se specifickou jemenitskou výslovností. Ačkoliv scény vybočují svou délkou, absencí dramatizace a významu pro děj, jsou důležité kvůli legitimizaci odlišných verzí hebrejštiny a neevropského kulturního dědictví, což bylo pro rané sionistické filmy neobvyklé.<sup>40</sup> Vladimír Ze'ev Jabotinský například o Mizrachim hebrejštině ve své eseji z roku 1930 píše:

---

<sup>39</sup> Text písně vychází z Izaiáše 12 a skladatelem Mojše Wilenskim je doplněn ještě veršem o návratu do Jeruzaléma.

<sup>40</sup> Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010, s.263.

*Existují experti, kteří si myslí, že náš akcent by se měl přibližovat arabskému akcentu. Ale to je chyba. I když se hebrejščina a arabština řadí mezi semitské jazyky, neznamená to, že naši otcové mluvili s „arabským akcentem“ (...). Jsme Evropané, náš hudební vkus je evropský, preferujeme Rubinsteina, Mendelssohna a Bizeta.<sup>41</sup>*

Vliv arabské kinematografie je ve filmu patrný v použití hudby jako prostředku utváření atmosféry a emocionální rezonance. Písňe, které Damari performuje, slouží k dokreslení vnitřního přerodu Naam v Naomi. Naam je zpěvačka tradičních jemenských písní a Naomi ke konci zpívá v moderní hebrejštině.

Dalším znakem dobových iráckých a egyptských filmů je leitmotiv marginalizovaného protagonisty<sup>4243</sup> a zdůrazňování rozdílů mezi chudými a bohatými, zde především v karikaturní postavě hamižného bohatého Žida. Nezvyklost filmu pro kritika globálního Severu je patrná například v recenzi Richarda Nasona pro New York Times. Ten se zmiňuje o některých slabostech filmu, jako je tempo a dramaturgická struktura, slovy ovlivněnými orientalismem:

*I když film předkládá čerstvý obraz barev a exotismu Izraele, odhaluje také znepokojivé nedostatky v tempu a dramatické struktuře, což je problém mnoha zahraničních filmů, které se na tomto pobřeží zjevují.<sup>44</sup>*

---

<sup>41</sup> Překlad z hebrejštiny in: Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010, s 49.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>43</sup> Igal Burszyn, Israeli cinema's „I'm in the East and my heart is in the West“ in: David Gal (ed.), *Between Orient and Occident*. London – New York: Routledge 2013, s. 202.

<sup>44</sup> Richard Nason, "'Hatikvah' Arrives." *The New York Times*, National edition, Oct. 27, 1959. Dostupné online: < <https://www.nytimes.com/1959/10/27/archives/hatikvah-arrives.html> > [cit. 20. 7. 2024].

## 4.2 *Mishpachat Tzanani*

(r. Boaz Davidson, 1976)

### **Bourekas**

Termín „bourekas“ coby označení filmového žánru pochází ze 70. let a odkazuje na oblíbené a levné plněné pečivo rozšířené po celém Blízkém východě a Balkáně. Původně byl tento název používán filmovými kritiky pejorativně a označoval populární etnické komedie a sociální melodramata, dle novinářů nízké kvality, určené převážně pro mizrachi pracující třídu. Tematicky tyto filmy postihují především problémy soužití a integraci různých etnických skupin do nové izraelské společnosti. Situace jsou ale značně idealizované, neboť nezobrazují systémové problémy, ale převážně problémy interpersonální, které se dají téměř vždy vyřešit smírem nebo svatbou potomků znesvářených aškenázských Židů s Mizrachim. Izraelská společnost v bourekas filmech není problematická v tom, že si v ní všichni nejsou rovni, ale v tom, že rodiče nejsou dost sekulární a kulturně zůstávají v diasporách, nikoliv v moderním státě. Zároveň jde však o jediné filmy, v nichž jsou neevropští Židé reprezentováni ve větších rolích, byť často až karikaturních. Parodie nebo satirické snímky se totiž často nezaměřují na vytváření pozitivního obrazu, ale na kontrastování a zdůrazňování stereotypizací a předsudků, které by diváci mohli mít.<sup>45</sup>

### **Porovnání se *Sallahem Shabatim***

Na rozdíl od mnoha bourekas filmů, které se soustřeďují na konflikty mezi Aškenazim a Mizrachim,<sup>46</sup> je tato veselohra Boaze Davidsona zaměřena na zkoumání tématu kulturní identity a rodinné dynamiky dvou rodin: jedné s jemenitskými a sousední s perskými kořeny. Oproti například proto-bourekas filmu *Sallah Shabati* (Ephraim Kishon, 1964) představujícího antihrdinu, který je amalgámem všech stereotypů o Mizrachim, *Tzanani Family* odráží socio-politické prostředí, ve kterém se jemenští a perští Židé úspěšně začlenili do izraelské společnosti, bez explicitně zobrazeného rasismu a marginalizace.

---

<sup>45</sup> Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism (Sightlines)*. New York: Routledge, Taylor and Francis, Kindle Edition, 2014, s. 210–211.

<sup>46</sup> *Fortuna* (Menahem Golan, 1966), *I Like Mike* (Peter Frye, 1961), *Kazablan* (Menahem Golan, 1973)...



Jejich existenční situace je daleko méně chaotické a prozatímní než v Kishonově filmu a děj se topologicky neodehrává na metaforickém i reálném okraji společnosti, ale v centru Tel Avivu.<sup>47</sup>

Pro zdůraznění výjimečnosti snímku a posunu žánrových konvencí k mírnější stereotypizaci charakterů se analýza filmu bude v určitých bodech vymezovat vůči úspěšnému filmu *Sallah Shabati*. Ten je obsazen divadelním hercem aškenázského původu Chaimem Topolem, který je známý například z ústřední role ve filmu *Šumař na střeše* (r. Norman Jewison, 1971).

*Sallah Shabati (1964) zobrazuje sefardského hlavního hrdinu, ale z rozhodně nesefardské perspektivy. Jako naivní Sallah na jedné úrovni ilustruje věčnou tradici nezasvěcené outsiderské postavy nasazené jako nástroj sociální a kulturní kritiky nebo distancování. Ale na rozdíl od jiných naivních postav, jako je Candide, Švejk nebo Said Abi al Nakhs al Mutasha'il (v Pesoptimistovi Emila Habibiho), které jsou používány jako vyprávěcí prostředky k odhalování přijaté moudrosti a vnášení nové perspektivy, Sallahova naivita funguje méně jako útok na euro-izraelské stereotypy o sefardských Židech, ale spíše k zesměšňování Sallaha a toho, co údajně představuje – „orientální“ nebo „černé“ vlastnosti sefardských Židů.<sup>48</sup>*

A to všech Mizrachim dohromady: jeho silná a performativní zbožnost se váže k Jemenitům, násilí a sklony k afektovaným výlevům se zas pojí s marockou komunitou a jeho častá a hojná konzumace *araku* (zdejší alkohol) v místní kavárně, kde místo hledání práce hraje vrhcáby, se přisuzovala chování Mizrachim obecně. Topol také používá zcela záměrně neidentifikovatelný „východní“ akcent. To, jak je Sallahova identita konstruována, má zahrnovat všechny neevropské komunity.

---

<sup>47</sup> Edward Said rozlišuje mezi geograficky vymezenou oblastí a diskurzivním vymezením Orientu. „V systému poznatků a vědění o Orientu je Orient méně konkrétní místo ale spíše topos, množina referencí, sada charakteristik, které se zdají mít původ v citacích nebo fragmentech textů nebo myšlenek z prací některého orientalisty.“ Tak je v tomto filmu použita lokace Tel Avivu jako centra Israele. In Edward Said, *Orientalism*, Random House, New York, 1979. s 177.

<sup>48</sup>Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism (Sightlines)*. New York: Routledge, Taylor and Francis, Kindle Edition, 2014, s 211.

*Toto zploštění heterogenity přebírá hollywoodskou monologickou vizi Orientu, v níž se například Bagdád proměňuje v amalgám Peršanů, Indů, a dokonce i Číňanů, všech seskupených ve znamení „Orientu“. V Sallah Shabati tato zobecnění, která se týkají orientálních Židů, v jasném kontextu etnického útlaku evokují to, co Albert Memmi nazývá „znakem množného čísla“, jímž jsou podrobené třídy nebo celé národy pod nadvládou evropského kolonialismu redukovány na homogenní podstatu: „Všichni jsou stejní“, vynucená ideologická jednota, která funguje jako alibi pro nadvládu.<sup>49</sup>*

Sallah s rodinou imigruje do Izraele, imigračnímu oddělení lže o svém řemesle – vybere si po vzoru předchozího muže v řadě profesi ševce –, ale práci vykonávat nehodlá. S rodinou obývá nuzný příbytek v *ma'abara*<sup>50</sup> a doufá, že mu bude brzy přidělen státní byt. Chce získat peníze tím, že donutí svou dceru ke sňatku, při lokálních volbách se nechá podplatit všemi stranami, které se voleb zúčastní, nezajímá se o dobro své rodiny a dostává se do mnoha dalších absurdních situací. Kromě toho je ale film explicitně kritický také ke státní správě, politické reprezentaci, v médiích oslavovaným kibucníkům i americkým mecenášům, a tím i k dosavadnímu dominantnímu narativu.

### **Žánrový posun**

V období po šestidenní válce (1967) došlo v Izraeli k ekonomickému růstu a zlepšení podmínek nejen pro Aškenazim, ale v menší míře i pro mizrachi komunitu. S novým územím se do Izraele dostala i levnější pracovní síla, totiž pracovníci z Gazy a Západního břehu Jordánu, a Mizrahim se ve společenské hierarchii posunuli zřetelněji z vnější na vnitřní periferii společnosti. V období rapidního ekonomického růstu způsobeného nabytím nového území a mezinárodních investic se však společenské rozdíly prohloubily. V reakci na to vznikla například v roce 1973 izraelská odnož Černých panterů, kteří protestovali za zlepšení politiky zaměstnanosti, dostupné bydlení, zdravotní péči a vzdělání pro všechny vrstvy společnosti. Tyto protesty upozornily na přetrvávající socio-ekonomické nerovnosti, které byly částečně důsledkem neúměrného rozdělování státních zdrojů.

---

<sup>49</sup> Shohat, Ella. *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010, s. 134.

<sup>50</sup> Tranzitní tábor, kde někteří lidé bydleli roky. Byly v nich špatné hygienické podmínky a šlo o nouzové ubytování předtím, než byli imigrantům přiděleny bytové jednotky.

Tyto nepokoje vyvolaly zvýšenou pozornost veřejnosti i vlády k potřebám sociálně znevýhodněných komunit, především mizrachi Židů, kteří v čím dál polarizovanější izraelské společnosti stále čelili diskriminaci a marginalizaci.

Jelikož byli Mizrachim hlavními diváky bourekas filmů, v sedmdesátých letech tyto filmy začaly být citlivější k jejich vyobrazování a více apolitické, aby nepodněcovaly společenskou nespokojenost, protože jejich názor začínal mít ve společnosti váhu. Další změnou byla rozdílná konstrukce šťastného konce v některých filmech – původně stačilo k uzavření společenského smíru smíšené manželství, po roce 1973 to byla v několika filmech také emigrace z Izraele, protože šťastný konec v Izraeli byl méně pravděpodobný. Takové vyústění má například další film Boaze Davidsona, *Charlie and a Half* (1974). Rozdělení společnosti se pak plně projevilo v roce 1977, kdy ve volbách poprvé zvítězila pravicová strana Likud, a to za velké volební podpory právě mizrachi komunit<sup>51</sup>. Ačkoliv se situace ve společnosti pro Mizrachim dramaticky nezlepšila, změnil se postoj k jejich kulturním dědictvím, která byla nyní brána jako součást národního étosu. Nástup strany Likud k moci znamenal konec vlády levicových stran, které mizrachi komunity od počátku jednoznačně diskriminovaly. S touto proměnou společenské atmosféry začal upadat i zájem o eskapismus v podobě idealizovaných komedií o tolerantnější inkluzivní společnosti, která se již nezdála tak nedosažitelná.<sup>52</sup>

### ***Mishpahat Tzanani* (1976)**

Celý film je velmi dynamický, ačkoliv se odehrává převážně v jednom bytovém domě s vnitřním dvorem se zahradou a ve velmi omezeném čase od pátečního odpoledne do sobotního rána. Je konstruován jako komedie omylů a nedorozumění, kdy jsou postavy ve velmi rychlém tempu vystaveny spleti chaotických situací. Tato narativní struktura, používaná v mnoha bourekas filmech, nepřispívá k hluboké psychologizaci postav nebo hlubšímu porozumění jednotlivým charakterům.

Film začíná scénou, v níž se rodina účastní rituálu nanášení henny před jemenitskou svatbou. Kamera se zaměřuje na důležité herce, kteří jsou představeni jménem a rodinnou rolí.

---

<sup>51</sup> Joseph Massad. „Zionism's Internal Others: Israel and the Oriental Jews“. *Journal of Palestine Studies*, Vol. 25, No. 4 (Summer, 1996). University of California Press, Oakland, s. 53–68.

<sup>52</sup> Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010, s. 113-124.

Scéna předsvatební oslavy je důležitá, protože vyobrazuje okamžitě rozpoznatelné zvyky jemenitské komunity s nevěstou v tradičním oděvu a s hennou na prstech, tradiční hudbou, zpěvem a mírně manickým křepčením dědy, což je předznamenání budoucích gagů spojených s ubývající mentální kapacitou a ústupem kognitivních funkcí. Tato úvodní scéna nejen zobrazuje kulturní tradice, ale také poukazuje na udržování a adaptaci kulturní identity v modernizujícím se Izraeli.

Zobrazení jemenitských svatebních rituálů v kontextu urbanizovaného Tel Avivu reflektuje, jak se tradiční hodnoty prolínají s moderním životním stylem, a ukazuje, že i ve změněné sociální realitě si rodina uchovává své kulturní kořeny. Jestli je ale něco patrného, je to absence aškenázských Židů.

Na svatbě se začínají utvářet první konflikty: Zion Tzanani, otec, chce co nejdříve odejít se svou manželkou Zionou domů, ale soused Israel, Žid z perské komunity, ho přemlouvá, aby zůstali. Pokračování sporu manželského páru přechází ze slavnosti do intimního prostoru ložnice, je doprovázeno hudebním motivem pro podbarvení atmosféry. Manželé na sebe nemluví, ale s dětskou hravostí po sobě občasně pokukují a neví, jak konflikt mezi sebou vyřešit. Použitá hudba někdy dodává situacím jednoznačnou možnost interpretace, občas je hudební podkres k doplnění informací redundantní. Některé hudební motivy se opakují v určitých typech scén, například intimní rozhovory a situace mezi Zionem a jeho ženou Zionou vždy doprovází instrumentální verze písně *Mishpachat Tzanani*, která zazní v původní verzi na konci příběhu, když se ústřední nedorozumění a spor mezi manželi vyjasní.

Zion Tzanani živí rodinu vlastním obchodem s obuví (zřejmý odkaz na Sallaha Shabatiho a jeho vylhanou kariéru ševce). Ve filmu je pak přes postavu dědečka ukázána sociální mobilita směrem ke kvalifikované práci od té manuální pouze z jedné generace na druhou. Dědeček celý film opakuje, že vyrábí pár bot pro Davida Ben Guriona<sup>53</sup>, který zemřel v roce 1973, tedy o tři roky dříve. Ačkoliv ztrácí kontakt s realitou, z jeho slov je znát respekt a implicitně i celoživotní sionistický zápal. Jeho syn je pak majitelem úspěšného obuvního domu, který prosperuje hlavně díky směsi pozitivních a negativních stereotypů, které Zion neustále performuje. Jednak jde o nesmírnou šetrnost ohledně financí, která ale občas přechází i do sféry netransparentní politiky prodeje a slev, a pak o nemírnou šetrivost a smysl pro detail, kdy i chybějící lira představuje problém.

---

<sup>53</sup> David Ben Gurion byl prvním izraelským premiérem.

Při skeči v klenotnictví, kde Zion kupuje diamantový prsten k narozeninám své ženě, který se pak stane hlavní rekvizitou při nedorozumění v této komedii, se opět projeví jeho „jemenitská“ podstata: ráznou mluvou donutí majitele klenotnictví přijmout za daný šperk méně peněz, starší aškenázský pán se nezmůže na slovo.

Ve scéně před obchodem se Zion Tzanani potká se svým sousedem a konkurentem v podnikání, majitelem dalšího obchodu s obuví Israelem Ben Naimem, který obývá stejný bytový dům v Tel Avivu. Při hovoru vyplyne, že se Israelův syn Herzel vrací na šabat z armády a všichni se uvidí na šabatové sobotní ráno u rodiny Tzanani na snídani, kde se servíruje *jachnun*<sup>54</sup>. Jemenitská kulturní tradice je nejpozorovatelnější právě v první scéně svatby a pak při snídani s typickým pečivem *jachnun* a *kubaneh*. Herzelův návrat je pro Ziona velké překvapení, stejně jako Israelův plán propojit rodiny sňatkem Zionovy nejstarší dcery a svého jediného syna Herzela. Israel dál rozvíjí fantazii o budování obuvnického impéria, Zion ale vyjadřuje znepokojení nad jeho zdravotním stavem a táže se, zda nedostal úpal. V této scéně, kde komicky diskutují o svatebních plánech svých dětí, Davidson jemně naznačuje složitost osobních vztahů a kulturních očekávání. Humor zde slouží jako prostředek k zobrazení, jak etnické rozdíly mohou vytvářet komické, ale i napjaté situace, což odhaluje, že skutečná integrace může být komplexnější, než se na první pohled zdá. Zionův hlavní problém s potenciálním zetěm je to, že neumí žádné řemeslo a zatím si ne zvolil kariérní směr. Herzel později v rozhovoru zmíní, že se rozhodl pro kariéru v armádě, tedy státní instituci.

Při jízdě autem Ziona a jeho dětí se střídáním perspektiv dozvídáme, že jeho nejstarší dcera má s Israelovým synem Herzelem již poměrně dlouho vážný vztah. Mezigenerační vztahy jsou vykresleny vlídně, a ačkoliv je uspořádání rodiny patriarchální, hlava rodiny nevynucuje pravidla silou, ale křikem, na který nikdo příliš nereaguje, neboť jsou na jeho chování zvyklí.

---

<sup>54</sup> Oblíbené a známé jemenitské pečivo s velkým množstvím másla, které se podává tradičně o sobotní snídani. Jelikož o šabatu není dovoleno používat troubu nebo zapalovat oheň, *jachnun* se tradičně peče při nízké teplotě mnoho hodin v troubě, která byla rozpálena před počátkem šabatu.

Veškerá rozhodnutí, která se týkají výběru partnerů, jsou odsouhlasena oběma rodiči a Zion všem žádostem o finanční podporu v konečném důsledku vyhoví. Zion je pokrokový i ve vztahu k ženám, například i ve vztahu se svou švagrovou, která otevřeně mluví o své sexualitě a promiskuitě.

Margalit: Já třeba nejvíc miluji muže.

Zion: Myslím, že Ziona taky.

Margalit: Podezříváš ji? Nemáš se čeho bát, je jiná než já, jsi pro ni jediný muž na světě.

Postava tetičky Margalit je v díle Boaze Davidsona častá, a to jako nositelka tabuizovaných incestních sexuálních fantazií. Ve snímku má paralelní milostný vztah s několika obyvateli bytového domu, mezi kterými je i její synovec. Režisér tento model používá jako stylizovaný prvek, který zvyšuje absurdní tón filmů, protože v diegetickém světě toto chování není nikdy konfrontováno. Tento prvek obsahuje dále i série lehce erotických komedií *Zmrzlina na klacku* (1978), *Peprná Žvejka* (1981) nebo *Alex Is Lovesick* (1986).

Domácnost rodiny Tzanani je dobře zajištěná, mají velký byt v Tel Avivu v dobré čtvrti, Zion má úspěšný obchod a může si dovolit diamantový prsten. Ziona má jako žena v domácnosti k dispozici pomocnici. Služka je původem aškenázská ruská Židovka. Tento detail podvrací stereotyp, kdy jsou v izraelské literatuře a filmu (pokud nejde o bourekas) mizrachi ženy přítomny převážně jako služky,<sup>5556</sup> jak je tomu například ve filmu *A Thousand Little Kisses* (r. Mira Recanati, 1982).

Ziona: Tatínku, prosím, nepracuj na botách v kuchyni.

Děda: Polka mě vyhnala z kuchyně a teď i ty.

Služka: Jsem z Moskvy!

Oba: Ó, z Moskvy? (*smích všech přítomných*)

Děda: Musím dokončit tenhle pár bot, Ben Gurion si je objednal a čeká na ně, tak je dokončím na balkóně.

---

<sup>55</sup> Ella Shohat. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. London/New York: I.B. Tauris, 2010, s. 113, 154.

<sup>56</sup> Dorit Naaman. „Orientalism as Alterity in Israeli Cinema“. *Cinema Journal*, vol. 40, no. 4 (Summer, 2001), University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies. s. 40.

Ve filmu je patrný odklon od přísného dodržování pravidel judaismu a posun k rozvolnění a performativnímu dodržování (pokud se potomci nacházejí v Zionově a Zionině bytě), ačkoliv jemenitské komunitě byla vždy přisuzována intenzivní a přísná zbožnost. Zion se nikdy nezmíní o synagoze, pouze v různých rozhovorech zmiňuje židovské svátky a postní dny, nikdy se mimo *kiduš*<sup>57</sup> nikdo nemodlí, a i tak odříkává děda, byť se silným jemenitským akcentem, nejkratší možnou verzi požehnání. Zion dokonce v nejvypjatější žárlivé scéně filmu vypálí několik nábojů z armádní pušky a poruší tak šabat. Zbytek rodiny se chová stejně, všichni potomci odejdou od šabatové večeře, a hned jak je odříkán *kiduš*, okamžitě se rozejdou po městě. Starší dcera má schůzku s Herzelem, nejmladší dokonce s aškenázským hippie teenagerem, který ji na telavivskou pláž doveze na motorce.<sup>58</sup> Ve fiktivní realitě filmu se potomci Ziona nemohou dostat na lepší pozici ve společnosti, protože už na ní jsou. Nemusejí se tedy provdat mimo diasporickou komunitu sňatkem, aby zvýšili svůj společenský status a začlenili se do Izraelské společnosti. Jsou totiž natolik sekulární a funkční v multikulturním idealizovaném společenství, že se nemusí jakkoliv přizpůsobovat – proto také nejsou středobodem filmu a jejich eskapády zůstávají druhotné za Zionou a Zionem.

Gabi Amrani v roli Ziona Tzananiho je středobodem filmu, jeho herecký výkon je kvalitní, s jemným přechodem mezi komickými a vážnými momenty. Občas kontrastuje s výkony ostatních herců, například Yosefa Shiloacha v roli Israela Ben Naima, který svůj perský přízvuk přehání, a pokud je jeho tvář snímána v detailu, neodráží se v ní emocionální hloubka. Hraje komickou postavu posedlou romancí a sexem, bez větší hloubky. Amrani, podobně jako Chaim Topol, pochází z divadelního prostředí, ale jejich role má diametrálně rozdílný význam. Gabi Amrani je jemenitským Židem, který sice hraje exaltovanější verzi typizovaného jemenitského muže, ale jeho herecký styl nesklouzává ke karikatuře, kdežto Chaim Topol se přibližuje nechvalně známé roli Mickeyho Rooneyho jako pana Yonioshiho ve *Snídani u Tiffaniho* (1961).

---

<sup>57</sup> Požehnání recitované nad pohárem vína nebo hroznové šťávy, děje se tak před večerí na šabat a jiné svátky.

<sup>58</sup> O šabatu Židé, kteří jsou praktikující, nesmí rozdělávat oheň, pod to spadá i použití auta nebo motocyklu. Také je zakázáno přenášení objektů mezi vnitřním prostorem domu a vnějškem, například v kapse.

## 5. (Sebe)reprezentace

### 5.1. *The Vineyard of Hope*

(r. Yamin Messika, 1997)

#### **Aktivismus Yamina Messiky a alternativní kultura**

Devadesátá léta přinesla v Izraeli proměnu v přístupech k protestům a aktivismu; zatímco dříve dominující protisystémové skupiny, jako hnutí izraelských Černých panterů, usilovaly o změnu zvenčí, nyní se aktivisté snažili o reformy zevnitř. Mizrahi aktivisté nesvolávali velké demonstrace, nyní se snažili působit přímo ve společnosti, která jim ovšem nadále odpírala rovné podmínky, což vedlo ke konsolidaci jejich kulturní identity a z jejich strany k přijetí pragmatictějších forem politického a kulturního aktivismu.<sup>59</sup> Tyto snahy se například projevíly v tzv. filmech z „městských čtvrtí“, které byly predominantně obývané mizrachi populací. V těchto filmech jsou zmíněná místa odlehlá (jak geograficky, tak symbolicky) a jsou prezentována jako úplně izolovaná od vlivů aškenázské kultury. Režisér Yamin Messika pak také používal výhradně mizrachi štáb a herce, což byl z jeho strany zcela záměrný projev aktivismu, který měl v důsledku zdůraznit odklon od standardní izraelské kultury a návrat k blízkovýchodní kultuře a arabskému aspektu mizrachi identity.<sup>60</sup> Messika sehrál významnou roli v posunu mizrachi kultury z okraje k mainstreamu, a to převážně v oblasti hudby. Pokusil se v devadesátých letech prosadit v oficiálním filmovém průmyslu, ale bez úspěchu, a tak založil vlastní produkční společnost spolu s Yramim Kadushim, HaMizrach, v překladu „Východní produkce“, a začal natáčet mimo televizní a hudební systém nízkonákladové hudební kazety, videoklipy a filmy, v nichž hráli hudebníci, kteří neuspěli ve státních rádiových stanicích. Do filmů je také obsazoval jako herce.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup>Joseph Massad, „Zionism's Internal Others: Israel and the Oriental Jews“ in: *Journal of Palestine Studies*, Vol. 25, No. 4 (Summer, 1996), University of California Press, Oakland s. 64-65.

<sup>60</sup> Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010 s 260.

<sup>61</sup> Například Avi Biter a Moshe Cohen.



S omezeným rozpočtem a malým štábem produkoval snímky, které byly extrémně oblíbené, a to hlavně pro návaznost na styl tureckých telenovel, indických filmů a melodramat a tematicky pro odkazy k opomíjeným aspektům historie a života v Izraeli. Filmy samotné ale formálně působí velmi amatérsky, k tomu Yamin Messika dodává:

*Když režíruji a natáčím, estetická a formální část filmu je zanedbatelná a nedůležitá. Příběh a sociální poselství jsou pro mě důležitější. Novináři a kritici se na moje filmy dívají z uměleckého úhlu a jsou šokováni. Nechápu, co to je. Ale umělecká otázka mě opravdu nezajímá. V podmínkách, ve kterých žiji, v realitě, ve které tvořím, bez rozpočtu nebo s velmi nízkým rozpočtem – o tohle nejde.<sup>62</sup>*

Messikova společnost pak distribuovala snímky alternativním způsobem, totiž prodejem kazet a VHS na trzích a promítáním na pirátských kabelových kanálech, po vzniku YouTube a VOD platform svou tvorbu sdílí online. V roce 2024 měl na Jeruzalémském filmovém festivalu premiéru dokument o přínosu Yamina Messiky izraelské kultuře s názvem *Tapes of Revolution* (r. Yaniv Segalovich)<sup>63</sup>.

### ***The Vineyard of Hope: Reflexe mizrachi identit a sociální spravedlnosti***

Ve filmu *The Vineyard of Hope* režiséra Yamina Messiky se prolíná téma historické marginalizace mizrachi Židů s osobním příběhem Judith, která pátrá po svých biologických rodičích. Ve čtvrti obývané mizrachi komunitou se silným jemenitským zastoupením protagonistka postupně s pomocí místního dýdžeje a aktivisty Ezry rozkrývá kontury jedné z nejtemnějších afér izraelských 50. let. Aféra unesených jemenských dětí je tragickým příběhem stovek až tisíců dětí, které zmizely mezi lety 1948 a 1954 po příchodu svých rodin do Izraele. Tento příběh korektivní historie<sup>64</sup> je zasazen do kontextu 70. let, kdy mizrachi aktivismus začal nabírat na síle.

---

<sup>62</sup> Gili Izikowitz. "Yamin Massika a Yrami Kadushi že jejich filmy znamenají sociální revoluci." *Haaretz*, červenec 10, 2011. (hebrejsky)

<sup>63</sup> Odkaz na profil filmu uváděném na Jeruzalémském festivalu: Dostupné na: <<https://jff.org.il/en/movie/75200>> [cit. 15. 8. 2024]

<sup>64</sup> Yaron Shemer, *Identity, Place, and Subversion in Contemporary Mizrahi Cinema in Israel*, Michigan: The University of Michigan Press 2013, s 159.

## **Kontext aféry unesených jemenitských dětí**

V aféře unesených jemenských dětí, známé také jako „Yemenite Children Affair“, jde o údajné únosy stovek dětí jemenských Židů mezi lety 1948 a 1954. Po příchodu do Izraele byly rodiny těchto dětí umístěny do nemocnic nebo tranzitních táborů, kde docházelo k záhadnému mizení dětí. Děti byly údajně protiprávně odebírány svým rodičům a předávány k adopci, často bez jejich vědomí a souhlasu. Problematika je výrazná pro svou tragičnost a rozsah, neboť se týká až tisíců rodin.

Některé z dětí prý byly posílány do Evropy a USA nebo adoptovány rodinami v Izraeli, přičemž rodiče byli mylně informováni, že jejich děti zemřely, buď při porodu nebo při rutinním vyšetření v nemocnici. První vládní komise k vyšetření kauzy byla zřízena v roce 1967, následovaly další vyšetřovací komise, které však postiženým rodinám nenabídly uspokojivé vysvětlení ani spravedlnost. Navzdory oficiálním prohlášením o přirozených úmrtích existují důkazy, že některé děti přežily a byly adoptovány se zfalšovanou dokumentací nebo zemřely v důsledku zanedbané lékařské péče. Aféra jako celek zůstává nevyřešená a je dodnes předmětem intenzivních debat a historického zkoumání. V roce 2016 izraelská vláda otevřela archivní dokumenty, které však stále neodpověděly na mnoho klíčových otázek. Aféra unesených jemenských dětí zůstává hlubokým traumatem pro mnoho jemenských židovských rodin a je jedním z temných míst v historii izraelského státu.<sup>6566</sup>

## ***The Vineyard od Hope***

Judith cestuje v roce 1978 ze Spojených států do Izraele, aby v Tel Avivu hledala své biologické rodiče. Přichází do čtvrti, kterou obývají pouze Mizrachim, a shání informace o ženě ze svých adopčních dokumentů. Paralelně s tím celý film provází podkres mizrachi hudby. Za to je v diegezi filmu zodpovědný druhý protagonista, DJ Ezra, vedoucí pirátského rádia, které hraje pouze blízkovýchodní a arabskou hudbu a na jehož vlnách se opatrně adresují politické a sociální problémy čtvrti a komunity. Ve svých výstupech Ezra pronáší dlouhé promluvy o tom, jak je tato hudba spjata s jejich identitou a jak poslech hudby umocňuje pospolitost celé čtvrti.

---

<sup>65</sup> Odkaz na projekt, který mapuje orální historii + průběh následných vyšetřování a zjištění jedné z komisí pověřené zkoumáním aféry. Dostupné na: <<https://www.edutamram.org/en/categories/all/>> [cit. 17. 7. 2024].

<sup>66</sup> Judy Siegel-Itzkovich, „Israeli committee to examine medical system's role in Yemenite Children Affair“. *The Jerusalem Post*, 30. května 2023, aktualizováno 30. května 2023. Dostupné na: <<https://www.jpost.com/israel-news/article-744977>> [cit. 18. 7. 2024]

Judith je odkázána na místo, kde se může ubytovat, je to u postarší jemenitské ženy, té se svěřuje, za jakým účelem do Izraele přiletěla: pátrá po svých biologických rodičích a chce znát důvod a okolnosti své adopce. Ezra se vrací domů z pirátské stanice a omylem vstoupí do místnosti, kde se Judith zrovna sprchuje – pro oživení politicky hutné narace je zde naznačena možná milostná zápletka, která pak ovšem není dál rozvinuta. Judith je překvapená, že Ezra není malý chlapec – prvním jazykem starší ženy, jež se o něm zmínila, totiž není hebrejščina, má silný arabský přízvuk a stejně jako Judith mluví a rozumí hebrejsky jen do jisté míry.

Topografickým centrem čtvrti je hojně navštěvovaná a vždy plná kavárna, kde je vždy naladěno pirátské rádio, aurální centrum čtvrti, které je používáno jako jediný zdroj informací. Všichni totiž mají do jisté míry averzi k oficiálním informačním kanálům dobového izraelského státu. Je to živé místo, kde se tvoří kolektivní názor na jakékoliv téma a shlukují se informace skupinou starších mizrachi mužů a žen bez jasně definovaných etnických genealogií. Yamin Messika zde silně akcentuje soudržnost a rozmazání jednotlivých etnických identit ve prospěch většího celku, který stojí v opozici k vládnoucí třídě.

Paralelně s Ezrou a Judith je ve filmu zpracován osud jemenitské rodiny, na kterém je demonstrována a umocněna nespokojenost Mizrachim s počínáním státu, ale také sociální mobilita a kulturní identita. Rodina se potká u šabatové večeře, jeden z dospělých bratrů, Israel, se vrací z armády (později je prohlášen za nezvěstného a následně padlého ve válce v Libanonu – celý armádní proces ohlašování a komunikace s rodinou je další příležitostí ke kritice státního aparátu a institucí vedených pouze aškenázskými židy). Druhý bratr se právě dostal na prestižní hudební konzervatoř. U večeře vede rodina rozpravu o významu mizrachi hudby a lokálního rádia.

Sestra: Nestydíte se za tuhle hudbu?

Otec: Je to jediné rádio, co hraje naši mizrachi hudbu.

Sestra: Myslíš tuhle nekvalitní a nemoderní?

Bratr, co se dostal na konzervatoř: Co je tak originálního a skvělého na izraelské hudbě? Písně o Volze? Nebo západní pop? Chceš vymazat naše kulturní dědictví?

Sestra: Vážně porovnávat Jemen s Amerikou?

Bratr: Sestro, naše barva kůže se mýdlem smýt nedá.

V adopční kanceláři se Judith dozví, že k její adopci nemají žádné záznamy, že tehdy národní agentury neměly ve své agendě přílišný pořádek kvůli nepřehlednosti situace s příchodem tolika nových migrantů, a dívčino pátrání tak končí neúspěchem.

Judith je však pozvána do rádia – kde jemenská zpěvačka Ahuva Ozeri zazpívá jednu celou píseň a pak také poskytuje interview, kde mluví o tom, jak její vystoupení vždy přilákají a obohatí její jeruzalémskou komunitu. S přihlédnutím ke stopáži filmu (54 minut) je zřejmé, že toto hudební intermezzo je použito také k propagaci jemenitské hudebnice.

Judith mluví do rozhlasu o svém příběhu, což inspiruje enormní odezvu. Do rádia volá stále více lidí, kterým se v 50. letech ztratily bez vysvětlení děti – ať už v porodnici, nemocnici, nebo při návštěvě lékařů v tranzitním táboře. Přítel Ezry, který také pracuje v rádiu, v archivu objeví reklamu, v níž se bohatí bezdětní Američané shání po osiřelých židovských dětech, jež by rádi adoptovali, a ani jim nevadí, když nebudou vypadat evropsky. Dále přijde na to, že těchto případů bylo zaznamenáno více než 300, a dokonce byla sestavena vyšetřovací komise, která od několika eticky nejasných případů nakonec ustoupila. Děti neměly rodné listy a veškerá dokumentace se z příslušných nemocnic ztratila. Ezra a Judith jdou navštívit dalšího muže, který má s případy unesených dětí něco společného – je to starý muž, který hraje jemenského Žida s velmi silným, až komicky přehrávaným přízvukem, který sdílí svůj příběh. V tranzitním táboře mu sociální pracovnice oznámila, že jeho syn náhle zemřel. On však této zprávě nevěřil a po troše pátrání se doslechl o přesunu místních dětí do Jeruzaléma, kde jeho známý pracoval v sirotčinci, a za jeho pomoci svého syna našel. Musel své dítě identifikovat nějakým znakem a naštěstí si dokázal vzpomenout na drobné poranění na noze svého syna. S přimluvou svého známého dostal dítě zpět. Toto svědectví je pak odvysíláno i v rádiu, které je zaplaveno množstvím obdobných příběhů, ovšem bez šťastného konce.

Všechna svědectví mají dva styčné body – a těmi jsou zdravotní sestra z nemocnice Rambam a rok zmizení dětí 1952.

Ezra pak dokáže tuto ženu vypátrat a telefonní rozhovor s ní sdílí do éteru.

Ezra: Pamatujete si na případy, kdy byly děti ponechány v nemocnici a úmyslně nenavráceny rodičům?

Zdravotní sestra: Ano, protože se jejich rodiče neozvali. Nechtěli je. Neměli žádné peníze a nikdo se o děti pořádně nestaral. Ti lidé by mi měli děkovat, že jejich děti mohly vyrůst v dobrém prostředí s dobrou výchovou a vzděláním.

Ezra: Takže to bylo pro dobro dětí?

Zdravotní sestra: Rodiče nebyli dost aktivní, kdyby se víc snažili, mohli své děti dostat zpět, ale byli tak primitivní, že ničemu nerozuměli.

Následně v pořadu Ezra pronáší závěrečnou řeč, v níž obviňuje pasivitu oficiálních státních institucí, které toto trauma odmítají důkladně prověřit, a promlouvá o tom, že mizrachi menšina platí daně jak svými financemi, tak „krví svých potomků“, přičemž hledí na fotografii Izraela, jednoho z bratrů z paralelního příběhu, který padnul v Libanonu. V tento moment je pirátské rádio obklíčeno policií a při zatýkání jeho osazenstva je jeden z místních účinkujících bez milosti zavražděn. Celá scéna policejní brutality je stále vysílána rádiem a v reakci na rostoucí frustraci v komunitě, a hlavně vypjatou situaci se celá čtvrť seběhne, pár členů dokonce stihne vyrobit transparenty s protistátními hesly a zapálit pneumatiky a všichni se vydají k neoficiálnímu pirátskému rádiu. Tento moment je zřejmý odkaz na skutečnou policejní brutalitu vůči mizrachi komunitě, a konkrétně na případ z roku 1982, kdy byl při policejním zásahu zastřelen mladý jemenitský muž, po jehož smrti následovaly masivní demonstrace a opětovná aktivita izraelských Černých panterů.<sup>67</sup>

Film se zaměřuje na odhalení historického problému, který byl dlouho ignorován nebo zamlčován oficiálními strukturami. Dílo zobrazuje situace schematicky a lineárně, ale velmi melodramatickým způsobem. To se projevuje převážně v afektovanosti přednesu herců a v drammatizaci poslední scény davového protestu. Dialogy a také velmi časté dlouhé monology velmi explicitně reflektují politické názory izraelských Černých panterů a opozici vůči státu.

---

<sup>67</sup> Po roce 1973, kdy byly politické ambice Černých panterů neúspěšné a nikdo z nich se ve volbách nedostal do Knesetu ani komunálních politik, se jejich aktivita ve veřejném prostoru pozastavila. Joseph Massad, „Zionism's Internal Others: Israel and the Oriental Jews“ in: *Journal of Palestine Studies*, Vol. 25, No. 4 (Summer, 1996), University of California Press, Oakland s. 64.

Většina monologů protagonisty Ezry je určena k vyjádření skupinové frustrace názorů čtvrti a v celém díle se ozývají převážně tři témata: sociální spravedlnost, reflexe hnutí Černých panterů v Izraeli a v neposlední řadě kulturní identita a pospolitost Mizrachim. Ve filmu je soudržnost komunity silně spojována s hudbou. Pirátské rádio a jeho DJ Ezra jsou zásadní pro šíření této hudby jako kontrakultury a vyobrazování subalterních situací v realisticky vykreslené rozdělené společnosti 70. let. Tento film je tedy přesným opakem idealizovaných bourekas filmů, v nichž sice problémy portrétované jsou, ale nikoliv ty systémové.

V úplném závěru filmu hraje další píseň jemenitské zpěvačky Ahuvy Ozeri o Jemenu, a tato nediegetická vložka zakončuje celý snímek sekvencí fotografií jemenitských Židů – což je symptomatické pro režiséra, který svou kariéru věnoval propagaci a natáčení hudebních klipů pro mizrachi hudebníky.

## 5.2 *The Golden pomegranate*

(r. Dan Turgeman, 2010)

### **Literární předloha**

Film Dana Turgemana *The Golden Pomegranate* je adaptací románu Dvory Waysman z roku 1995, *The Pomegranate Pendant*. Dvora se v 70. letech přestěhovala s manželem a rodinou z Melbourne do Izraele, kde se začala intenzivně zajímat o historii Jeruzaléma. Ačkoliv je zřejmé, že autorka téma historie jemenských Židů důkladně studovala, její kniha je napsána jednoduchým jazykem a má výrazně didaktický tón. První část knihy se věnuje rozvoji postav a popisuje příchod mladého jemenitského páru do Jeruzaléma v období osmanské správy. Druhá polovina knihy se však zaměřuje spíše na shrnutí historických událostí, od podepsání Balfourovy deklarace až po vznik státu Izrael v roce 1948, s epilogem v 50. letech. Kniha má nevyváženou výstavbu, ale lze ji s jistou rezervou využít jako úvodní materiál k seznámení čtenářů s fakty o jemenitské společnosti a rané historii Izraele z pohledu mizrachi Židů. Zůstává však otázkou, do jaké míry jsou její popisné pasáže a pozorování realistická, například ve velmi pozitivním zobrazení vztahů mezi jemenitskými a evropskými imigranty. Adaptace knihy se coby producent a autor scénáře ujal Robert M. Bleiweiss a oslovil Dana Turgemana, známého spíše jako filmového a televizního herce, aby film režíroval. Nebyl to jeho režisérský debut, natočil předtím ještě *Masheku Matok* (2004), romantický film o milostném trojúhelníku v mizrachi rodině, v němž je identita rodiny použita pouze jako ozvláštnění bez hlubšího významu.

### **Adaptace knihy a eurocentrismus**

Film *The Golden Pomegranate* demonstruje, jak jsou ve snaze o mezinárodní úspěch izraelské filmy často adaptovány pro západní publikum, a to za cenu ztráty kulturní autenticity. Dialogy ve filmu jsou převážně v angličtině doplněné silným přízvukem a občasnými slovy v arabštině či jidiš, což podtrhuje snahu o exotizaci postav a jejich kultur. Tento přístup vede k povrchní reprezentaci jemenských a aškenázských Židů i Arabů, přičemž jsou jejich tradice a zvyky zobrazeny spíše jako vizuální ornamenty než realistická reprezentace.

Absence různých verzí hebrejštiny je pak o to zásadnější, že v období, ve kterém se film odehrává, byla judeo-arabština a sefardská verze hebrejštiny považována sionismem za primitivní a zaostalou.<sup>68</sup> Jak uvádí Dorit Naaman, izraelské filmy natočené v angličtině, zaměřené na zahraniční trh, často selhávají u domácího publika, které je nepovažuje za dostatečně „izraelské“ ani autentické.<sup>69</sup> Námětem se film zdánlivě podobá *Be'Ein Moleded*, v němž chtěl Nuri Habib upevnit pozici Mirzachim v izraelské společnosti, aby patřili do hlavního proudu sionistického narativu. Tento film je však natočen v době, kdy jsou Mizrachim přijímáni jako součást národního narativu. A toto romantické historické drama upravené pro americký trh a diváky používá příběh jemenských Židů spíše pro účely ozvláštnění, identita postav je definována hlavně vnějšími znaky a popisy. Například hlavní hrdinka Mazal nese oproti knize ještě výraznější ahistoricky feministické, progresivní uvažování globálního Severu pro snadnější ztotožnění publika s protagonistkou.<sup>70</sup> Svou povahou je tedy ve filmu blíže současnému americkému divákovi než postavě, kterou má reprezentovat.

V knize Mazal dojde k těmto progresivním hodnotám pragmatickým přístupem k existenci a pasivitě, a to v momentech, kdy by měla vyžadovat normy své kultury a doby. Ve filmu těmito západními hodnotami disponuje od začátku syžetu.

Na to, že filmy často přizpůsobují své příběhy a postavy dominantnímu západnímu publiku, upozorňují i Ella Shohat a Robert Stam:

*Eurocentrismus diváků může také ovlivnit produkci filmu. Dominantní publikum, jehož ideologické předpoklady je třeba respektovat, má-li být film úspěšný, nebo dokonce vůbec natočený, uplatňuje jakousi nepřímou hegemonii. „Univerzální“ se stává kódovým slovem pro západního diváka jako „rozmazlené dítě“ aparátu.<sup>71</sup>*

---

<sup>68</sup>Kapitola „The War of Languages“ v Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010, s.48–51.

<sup>69</sup> Dorit Naaman, „Orientalism as Alterity in Israeli Cinema“. *Cinema Journal* 40, č. 4 (2001): s. 36–54. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies.

<sup>70</sup> Ella Shohat, Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism*. Taylor and Francis, Kindle Edition, 1994, s. 190.

<sup>71</sup>Tamtéž, s. 186.



### *The Golden Pomegranate*

Prolog začíná v roce 1975 v Izraeli, kde se slavná zpěvačka Noa s jemenitskými kořeny připravuje na koncert. Tento rámec propojuje minulost s moderním státem Izrael, v němž mizrachi komunita právě bojuje za lepší socio-ekonomické podmínky a její existence je přijímána o trochu lépe díky snahám Černých panterů. Koncert se koná v Caesarijském amfiteátru, v diegezi filmu se toto místo nachází v Jeruzalémě, což je další příklad toho, že film není určen primárně izraelským divákům – ve skutečnosti totiž amfiteátr stojí na pobřeží poblíž Chadery. Při kontrole zvukové techniky Nou přeruší starý arabský muž, který s ní prý potřebuje mluvit. Tvrdí, že byl dobrým přítelem její prababičky. Opět, jako v *Be'Ein Moleded*, je známá zpěvačka – do role Noy je totiž obsazena slavná izraelská zpěvačka Achinoam Nini – využita pro propagaci filmu. V naraci ale zastává velmi limitovanou roli, v níž po vyslechnutí centrálního příběhu arabského muže pouze na konci filmu zazpívá píseň ovlivněnou jemenitskou tradicí, a tím dokáže, že se kulturní tradice z rodiny nevytratila. Hudba je jedna z nejlegitimnějších oblastí jemenitské kultury, jež si v Izraeli nevysloužila nálepku „folklórní“ nebo „etnická“.

I když ze zřejmých důvodů nebylo možné natáčet přímo v Jemenu, tvůrci se mohli alespoň pokusit přiblížit charakteristické estetice jemenských staveb a vybudovat kulisy. Úvodní scéna, která se má odehrávat v jemenském městě Sana'a, však působí pro diváka se zájmem o architekturu či blízko – a středněvýchodní kulturu poněkud nevěrohodně. Namísto typických staveb z bláta a jílu se protagonisté pohybují v rozvalinách nebo sklepeních, jež připomínají spíše izraelské křížácké hrady než autentickou jemenskou architekturu. Všechno, co má představovat Sana'u nebo staré čtvrti Jeruzaléma, je ve skutečnosti natáčeno v klášteře Beit Jamal z 19. století, který je postaven v osmanském architektonickém stylu. Přestože vápencové kvádry mohou evokovat Jeruzalém, rozhodně nevypadají jako ulice Sana'y s typickými hnědými budovami s bílými ornamenty.

Hlavní část filmu začíná za zpěvu scénou protagonistů Ezry a Mazalina otce, kteří společně vytvářejí zlatý přívěšek, ono titulární zlaté granátové jablko, a zároveň se domlouvají na sňatku Ezry s Mazal. V knize se jí dokonce otec ptá, zda se svatbou souhlasí, což pro čtenáře do jisté míry zmírňuje šok z toho, že je Mazal čtrnáct let a dětské nevěsty jsou v tomto období běžné.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Viz. analýza filmu *ha-Malka Khantarisha*.

Zpěv na svatbě je v hebrejštině. Jemenitská svatba je tak snadno vizuálně rozlišitelná, že byla použita již v několika analyzovaných filmech: nevěsta má na hlavě *garguš*<sup>73</sup>, těžkou korunu z korálků, po krátkém obřadu a rozšlápnutí nádobí starší muži troubí na *šofary*<sup>74</sup>, obřad se odehrává pod *chupou* se silným akcentem oddávajícího a za zpěvu písně s textem Shaloma Shabziho – což jsou všechno věrohodné aspekty mizanscény.

Je rok 1887 a probíhá jedna z prvních *alijí* do Jeruzaléma, převážně z náboženských důvodů k uspíšení příchodu mesiáše. Židé cestují pouští, na rozdíl od *Be'Ein Moleded* se pout' vejde do několika scén svižného tempa. Arabové je pronásledují na koních, unášejí ženy a pokusí se znásilnit Mazalinu přítelkyni Yifat.

*Téma záchrany v koloniálním diskurzu tvoří klíčové místo v boji o reprezentaci. Západní imaginace nejenže metaforicky vykreslila kolonizovanou zemi jako ženskou postavu, kterou je třeba zachránit z jejího environmentálního/duševního chaosu, ale také zdůraznila doslovnější narativy záchrany, zejména západních i nezápadních žen – od polygamičtích Arabů, chtivých černochů a macho Latinoameričanů. Mnoho filmů, jako The Birth of a Nation (1915), The Last of the Mohicans (1920), Drums along the Mohawk (1939) či The Searchers (1956), udržovalo stereotyp znásilnění a záchrany, kdy panenské bílé ženy, a občas i tmavé ženy, jsou zachraňovány před tmavými muži. Postava tmavého násilníka, podobně jako afrického kanibala, katalyzuje narativní roli západního osvoboditele jako neodmyslitelnou součást koloniální fantazie o záchraně.<sup>75</sup>*

Mazal, jakožto nositelka západních kvalit a silná žena, Yifat ochrání a arabského agresora odežene výstřelem ze zbraně, kterou mu hrdinně sebrala a poprvé držela v ruce.

Mazal na rozdíl od většiny jemenských žen umí číst, zná a umí používat léčivé byliny a přemlouvá manžela, aby ji naučil vyrábět šperky, což je v absolutním rozporu s genderově podmíněnými rolami v Jemenu. Po příchodu do Jeruzaléma nejstarší člen výpravy, rabín, zemře štěstím před branami města, což působí jako značné kliše. Zbytek se do města přesune a ubytuje se v opuštěných příbytcích v židovské čtvrti uvnitř bran.

---

<sup>73</sup> Těžká brokátová kápě zdobená mnoha filigránovými korálky.

<sup>74</sup> Jemenská verze hudebního nástroje vyrobeného z rohu antilopy kudu.

<sup>75</sup> Ella Shohat, Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism*. Taylor and Francis, Kindle Edition, 1994, s. 156.

Ezra se setká u Zdi nářků s Židy východoevropského původu, kteří ho považují za Araba, jeden ale četl dopis Maimonidase<sup>76</sup> o jemenské komunitě, takže ho přijme a dovolí mu se s nimi modlit. Mazal, která po cestě z Jemenu otěhotněla, porodí prvního syna za pomoci své nové aškenázské přítelkyně Sáry. Sára má ve filmu opačnou roli než v knize, kde je to právě Sára, která Mazal podporuje a učí jí číst a překonávat kulturní tradice. V adaptaci má Sára agresivního manžela, který ji psychicky a fyzicky týrá, a jediná Mazal naopak podporuje ji. Navíc film zesiluje některé konflikty pro dramatický efekt, například když promění Ezrovu smrt z tyfu (jak je popsána v knize) v senzacionalizovanou vraždu arabským jezdcem. Tato změna podporuje negativní stereotypy a zesiluje arabsko-židovské napětí. Ezra zemře po cestě do nemocnice a Mazal ho pohřbí samotná bez rabína, komunity a bez *šivy*<sup>77</sup>, což je podivné, protože se ve filmu neustále zdůrazňuje přátelská komunita kolem Mazal. Po smrti Ezry je Mazal přesvědčována, aby se znovu provdala, ale to ona odmítá, cítí totiž Ezrovu přítomnost ve všech důležitých okamžicích života, což je v diegezi filmu opakovaně zprostředkováno. Yifat ji o tom přesvědčuje, přičemž angličtinu se silným přízvukem doplní několika arabskými výrazy – film nezpochybňuje blízkost obou kultur a hybridizaci jemenitské identity, kterou za staletí prošla v Jemenu, ale také ukazuje, že Mazal již tato slova nepoužívá. Mazal totiž svou kulturní tradici a zvyky podrobuje zkoumání a některých se zbavuje. Film je zdánlivě velmi apolitický a také sekulární, praktikování náboženství není kromě modlení u Zdi nářků nikdy zmíněno a z adaptace je úplně vypuštěn Mazalin prostřední syn, který v knize získal vysoké uznání komunity kvůli svému studiu Talmudu. Mazalin obchod se šperky, který s manželem vybudovali, navštíví pruský princ. Státník jí složí kompliment, protože se dozví, že šperky vyrábí sama. Během rozhovoru se Mazal zmíní o situaci svého otce, který nemůže opustit zemi, dokud svůj um tvoření stříbrného filigránu nenaučí místní Araby. Pruský konzul Mazal okamžitě s případem pomůže. Otec přijíždí do Jaffy a putuje do Jeruzaléma.

Po desetiletém odloučení je dcerou znechucen, je vyděšen, že nenosí tradiční jemenitské oblečení, vykonává řemeslo určené mužům, vlastní nemovitost a nechce se znovu provdat. Po prvotním šoku ale vše akceptuje, a dokonce Mazal pomáhá a učí ji, jak zlepšit techniku při výrobě filigránu. Další epizodou, kde může Mazal prezentovat svůj charakter, je onemocnění a sňatek její nejstarší dcery.

---

<sup>76</sup> Rabín, lékař a jeden z předních židovských středověkých filozofů. Napsal *Igeret Tejman* (dopis do Jemenu), Kramer, Joel L. *Maimonides – život a dílo*. Praha: Bergman, 2010. s 326–339.

<sup>77</sup> Sedm dní po pohřbu se v komunitně truchlí v domě zemřelého a komunita se stará o nejbližší pozůstalé.

Ruhama má infekci očí, trachomu, již způsobuje bakterie a je rozšířena v zemích globálního Jihu. Její výskyt je způsoben špatnými hygienickými podmínkami a kontaminací vodních zdrojů.

Je to nejrozšířenější příčina slepoty, která se ovšem dá léčit. Mazal bere dceru bez rozpaků do křesťanské nemocnice, před kterou jsou všichni jeruzalémští Židé varováni, protože se jeptišky pokoušejí o misijní činnost a konverze na pacientech.

Následující epizoda je zaměřena na zkoumání endogamie v rámci postdiasporické společnosti. Ruhama se zamiluje do syna Sáry, Menachema. Je téměř nemyslitelné, aby sňatek nebyl domluvený, a hlavně aby se jednalo o někoho mimo jemenitskou komunitu. V knize Mazal lpění na endogamii přisuzuje kulturním mimikrám<sup>78</sup> arabské společnosti, od kterých se vědomě distancuje, ve filmu se sňatkem nemá sebemenší problém.

Jelikož film pokrývá pět generací, v polovině se stává stejně jako kniha epizodickým a zaměřuje se jen na význačné události. Mazalin vnuk Motti je členem Palmachu<sup>79</sup>, což legitimizuje myšlenku, že Jemenci byli součástí hnutí za vznik izraelského státu. Pak následuje doba druhé světové války, Britové limitují imigraci Židů do Mandátní Palestiny. Expozice pomocí analytického stříhu na dobový tisk informuje o dějinném vývoji. Motti pašuje přes přístav v Jaffě přeživší holocaustu. Zkratkovitě se na místě zamiluje do jedné polské přeživší a v návazné scéně si ji bere za ženu ve smíšeném jemenitsko-aškenázském obřadu. Během svatby probíhá hlasování OSN – z Izraele se stává samostatný stát a ve stejný moment se mezi starousedlíky a nově příchozími z Evropy formují partnerství a vzniká nový Izrael s novou identitou. Druhý den začíná první arabsko-izraelská válka, babička odmítá opustit svůj jeruzalémský dům, jejím přesvědčením je mírová pasivní rezistence. Zatímco Mazal podporuje progresivní hodnoty a svobodu ve své rodině, film zároveň udržuje stereotypizaci Arabů jako antagonistů. Kromě starého muže v prologu a epilogu jsou Arabové v příběhu buď absentující, nebo zobrazováni jako nepřátelé.<sup>80</sup> Mazal chce zatvrzele v domě s krámkem zůstat, ale vnuk Motti ji přesvědčí, že její život má větší cenu než vzpomínky. Mazal si bere pouze přívěšek od Ezry.

Po dalším časovém skoku zjistíme, že pravnučka Mazal, Miriam, je přijata na akademii umění, aby pokračovala ve šperkařské tradici své rodiny.

---

<sup>78</sup>Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York: Routledge, 1994, s. 85-93.

<sup>79</sup> Elitní jednotka, která byla součástí Hagany, neoficiální armády Židů v předstátním období, Palmach byl založen v roce 1941 v rámci obrany proti nacistickému vlivu na území.

<sup>80</sup> Ella Shohat, Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism*. Taylor and Francis, Kindle Edition, 1994, s. 184.

Film se snaží pokrýt co nejvíce událostí z knihy, což vede k tomu, že některé postavy umírají mimo hlavní děj a celý příběh je zkrácen do několika klíčových momentů a plyne nekonzistentním tempem. Závěrečná scéna, v níž Mazal předává šperk své vnučce při její svatbě, symbolizuje pokračování rodinné tradice.

Tato scéna je podtržena melodramatickým momentem, kdy starý Ezra přichází, aby Mazal doprovodil v její poslední chvíli. Film končí v 50. až 60. letech, aniž by se věnoval hlubším problémům, které v té době vznikaly uvnitř izraelského státu. Tím, jak se Mazal více přizpůsobuje izraelské kultuře, postupně opouští své jemenitské tradice.

Tento proces lze spojit s konceptem „mimikry“ od Homi Bhabhy, při němž se kolonizovaní lidé přizpůsobují dominantní kultuře, ale stále si zachovávají určité prvky své původní identity.<sup>81</sup> V knize<sup>82</sup> i ve filmu se Mazal zbavuje těch částí své identity, které se pojí s čímkoliv arabským, což odpovídá sionistickému narativu 30.–70. let. a snaze o dosažení „moderní“ společnosti.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup>Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York: Routledge, 1994, s. 85–93.

<sup>82</sup> Dvora Waysman. *The Pomegranate Pendant*, Mazo Publishers. Kindle Edition. s.118.

<sup>83</sup> Yaron Shemer, *Identity, Place, and Subversion in Contemporary Mizrahi Cinema in Israel*, Michigan: The University of Michigan Press, 2013, s. 18–27.

### ***5.3. ha-Malka Khantarisha (Queen Khantarisha) a Mori, Chidat Shabazi (Mori, Shabazi's Riddle)***

(r. Izraela Shaer-Meoded, 2009, 2018)

Izraela Shaer-Meoded je režisérka dokumentárních filmů věnujících se tematice Mizrachim: např. *Woman* (2019), *Mori, Chidat Shabazi* (2018), *ha-Malka Khantarisha* (2009). Nyní vyučuje na Becalelově akademii umění a designu a Filmové škole Sama Spiegela, k tomu na Telavivské univerzitě pracuje na doktorátu o prvních mizrachi filmových režisérkách v izraelské kinematografii.

#### ***ha-Malka Khantarisha***

Tento intersekcionalní dokument je zaměřen na zobrazení politické, sociokulturní, etnoreligiozní a genderové situace dvou jemenitských umělkyně. Naomi Amrani a Bracha Serri jsou obě praktikující židovky a zároveň první generace příchozích do Izraele. Mají rozdílné, ale v principu podobné životní zkušenosti. Izraela Shaer-Meoded dává hlas oběma ženám, které jsou v různých kulturních kruzích slavné, ale byly marginalizovány etnicky a genderově.

Ve filmu je mimo hlavní dvě protagonistky reflektována tradice profesionálních plaček Salami Mori a Yony Nagar, které na jemenitských pohřbech na místě skládají poetické texty, které performují zpěvem, tanečními gesty a intenzivní emocí, při praktice mají tvář překrytou šátkem a truchlí jak za členy své rodiny, tak za klienty z komunity. Texty nezapisují, protože jsou ngramotné. Obě protagonistky dokumentu mají k této tradici blízko. Naomi se jí věnuje spolu se zpěvem a psaním textů pro další okamžiky židovského religiozního života, jako jsou svatby a *bris*<sup>84</sup>. Matka Brachy praktikovala tento druh zpěvu ještě v Jemenu, před odchodem do Izraele. Profesionální plačky/folklorní zpěvačky uvádějí, že to byl pro ně jediný způsob, jak projevat v sevřené patriarchální společnosti emoce: buď zpěvem na oslavách, nebo při domácích pracích, neb výchova dětí a vedení domácnosti byly vždy na nich. Brachina matka po příchodu do Izraele se zpěvem přestala a Bracha reflektuje, že to v matce vyvolávalo intenzivní pocity frustrace a hněvu vůči dětem.

---

<sup>84</sup> Obřizka prováděná rabínem tradičně do devíti dní od narození chlapce, úkon je doprovázen velkou následnou oslavou.

Její matka měla osmnáct dětí,<sup>85</sup> což velmi negativně ovlivnilo názor pozdější feministické básnířky na rodinu a děti obecně. Studovala a po absolvování univerzity na ní učila, vedla seminář pro dospělé palestinské ženy ve východním Jeruzalémě (po roce 1967 je učila číst). Byla aktivistkou a souzněla s poselstvím izraelských Černých panterů. Rozhodovala se, zda se přihlásí na doktorát, nebo bude mít děti. Zvolila si děti, ale jako praktikující a zbožná žena je nemohla mít sama, provdala se proto za amerického ortodoxního žida a měla s ním v Kalifornii dvě děti. V dokumentu Bracha reflektuje domácí a sexuální násilí, kterého se na ní manžel dopouštěl. Děti prý poprvé uhodil, když jim byly tři týdny.

Meoded: Proč jsi ve vztahu zůstávala?

Bracha: Nevím, možná jako pokání za svoji vinu. Nevím, čeho jsem se dopustila, ale cítila jsem vinu. Za to, že nemám ráda svou matku. Za nedostatek soucitu. Za svou krutost.

S manželem se rozvedla a s dětmi se vrátila do Izraele. Bracha popisuje, že se k psaní poezie uchýlila, aby se vypsalala z bolesti a nespáchala sebevraždu.

Bracha: Zůstala jsem naživu kvůli svým dětem. Řekla jsem si: „Počkej, než jim bude 12, pak můžeš zemřít.“ Pak jsem to oddalovala, než jim bylo dvacet. Byla jsem nešťastná, ale nebrečela jsem, místo toho jsem psala.

Psala feministickou poezii ovlivněnou judaismem a pozicí ženy v jemenské společnosti. V roce 1980 uveřejnila první krátký text *Kri'a*, který pojednává o svatební noci mladé dívky v Jemenu, která není ani v nejmenším informovaná o sexu, a o hororovém zážitku a duševní smrti, kterou si projde. V dokumentu vede Meoded s profesionálními plačkami o sexuální výchově rozhovor. Jedna se svěřuje, že dívky neměly ve výběru partnera slovo a nesměly odmítnout muže, ani kdyby byl starší než jejich děda. Druhá žena sdílí informace, které dívky dostávaly před svatební nocí: nemají se bát, ani když pocítí bolest, a samotný akt nebude trvat déle než dvě minuty, v nejhorším se mají zakousnout do deky.

Druhá protagonistka je textařka a profesionální zpěvačka na jemenitských slavnostech a pohřbech Naomi, jež velmi otevřeně popisuje svůj osobní život: v domluveném sňatku byla provdána za manžela, se kterým stále žije.

---

<sup>85</sup> Sarah Leinovich, „Noční můra Brachy“ *Ha'olam Haze* #2620, 18.11.1987, s. 24. (v hebrejštině)

Vzali se ještě v Jemenu, kde si ji vybral v jejích devíti letech, což byl zvyk upevněný Sirotčím dekretem vysvětleným v kapitole o *Be'Ein Moleded*.

Je nesmírně upřímná a otevírá i témata, o kterých religiózní ženy většinou nemluví, jako je menstruace a sexuální život. Popisuje svůj duševní vývoj a stav v prvních letech manželství, vzpomíná, že vstávala ve čtyři hodiny ráno, aby se mohla vyplížit z ložnice a na dvorku skákat přes švihadlo nebo si jinak hrát. Po dovršení 12 let, kdy je v judaismu dívka pokládána za ženu, dostávala několik měsíců injekce s hormony, které měly urychlit příchod její puberty a o kterých jí bylo řečeno, že jsou to různá očkování. Nedlouho poté jí stejný doktor oznámil, že je těhotná. Svého prvního syna porodila ve čtrnácti letech. Promlouvá o akceptování takového zacházení jako jemenského kulturního reliktu v izraelské nové společnosti, ale v monologu vynechává svůj názor, zda protestovala. Vyplývá z toho, že situaci přijala jako danou. Také se přiznává, že nikdy nepoznala romantickou lásku a skrz tuto absenci může tvořit texty s větší hloubkou. Ve svém profesním životě pracovala celý život jako uklízečka, ale v jemenitských kulturních kruzích je velmi respektovaná. Spolupracovala na textech například se Zionem Golanem, slavným zpěvákem s jemenskými kořeny. Nejšťastnější je v dokumentu v momentě, kdy s plechovým bubínkem zpívá jeden ze svých textů. Celý film je mimo silné výpovědi obou žen doplněn o jejich poezii a zpěv, stejně jako o vystoupení dívčího tanečního a sborového uskupení s významnou jemenitskou umělkyní Leou Avraham, při němž se dívky učí tradičně interpretovat texty jemenitských básníků a výraz doplnit tancem. Tato nevšední exkurze nabízí také zajímavé srovnání s aktivitou všech dospělých starších žen, které jsou skrz kreativitu a tvorbu schopny projevat emoce a pocíťovat vnitřní naplnění a svobodu. Dívky dostávají podobný nástroj, ale jejich životy snad budou svobodnější. Film má jednoduchou strukturu, aby neodváděl pozornost od žen, jimž přenechává prostor, který by obvykle nedostaly. Divák se nechává zvát do jejich domovů, u Naomi je atmosféra sevřenější přítomností manžela, takže natáčení působí jako škrobená návštěva – kromě momentů v kuchyni, kde může být Naomi sama. Bracha otevřeně sdílí i běžné životní momenty, jako je příprava večeře nebo rozhovory s dcerou, se kterou má komplikovaný vztah. Režisérka vstupuje svým hlasem do scén pouze v momentech, když je něčím šokovaná, což je například věk Naomi při svatbě nebo traumatický zážitek, který s ní sdílí Bracha Serri. Ženy a jejich vyprávění jinak ponechává většinou v jejich režii a snímá je ruční kamerou se stativem.



V závěrečném momentu je Bracha unavená a je jí nepříjemné odpovídat na pro ni citlivou otázku, kterou režisérka netypicky opakuje – Bracha si od ní vezme kameru a v posledních záběrech zaměří pohled na Israelu Shaer-Meoded, režisérku, feministku, věřící ženu, a žertovně ji prokleje, že až jí bude sedmdesát, bude vypadat stejně jako Bracha.

Israela Shaer-Meoded zprostředkovala možnost reflexe některých zvyklostí, které – konfrontované s názorem žen, jež dlouho neměly hlas – ztratily v komunitě validitu.

Je zde ovšem záhodno zmínit koncept Gayatri Chakravorty Spivak, prominentní postkoloniální teoretičky a literární kritičky, autorky eseje „Can the Subaltern<sup>86</sup> Speak?“ z roku 1988. Tento text se zabývá otázkou, zda je možné, aby subalterní lidé, tedy ti na nejnižších stupních společenské a ekonomické hierarchie, mohli mluvit a být slyšeni bez toho, aby jejich hlas byl zkreslen nebo asimilován dominantními ideologickými strukturami. Při aplikaci jejího textu na film Israely Shaer-Meoded se nabízí obdobná otázka: jsou Naomi a plačky subjektem filmu, nebo objektem – náboženstvím, tradicí a genderově podmíněnou rolí – portrétovaným jako obět? Mají možnost o svém osudu promluvit a mají jejich hlasy ve společnosti validitu, nebo se stále nachází na okraji zájmu? Bracha, ač traumatizovaná společností a životem, měla jako intelektuálka lepší možnosti, tzv. female agency, možnost společenského uplatnění a získání statusu v kultuře predominantně zaujaté proti ní.<sup>87</sup>

### ***Mori, Chidat Shabazi***

Film je jedním ze série dokumentů Yaira Quedara nazvané „Hebrejci“. Projekt sestává z biografických dokumentů literárních a kulturních osobností. Většina filmů se zaměřuje na spisovatele evropského původu, kteří v minulém století psali v hebrejštině. Dokument o Shabazim, nejdůležitějším z jemenských básníků a rabínů, rozšiřuje rozsah série tak, aby zahrnovala i umělce, kteří psali před 400 lety, nebo ty, kteří psali v jiných židovských jazycích nebo v jazyce většiny v zemích svého původu – v případě Shabaziho v arabštině.<sup>88</sup>

Israela Shaer-Meoded otevírá dokument drobným rozhovorem s profesorem Yehudou Tobim, který je historikem Židů v Jemenu. Ten okamžitě vyjadřuje rozpaky a rozhořčení, když se dozví, že film má jen 50 minut.

---

<sup>86</sup> Marginalizované skupiny bez hlasu v dominantní společnosti.

<sup>87</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?“ *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988, s. 296.

<sup>88</sup> Guedj, David. „Telling the Story of Yemen's Jews, and Their Legendary Poet“. *Haaretz*, 10. 10. 2018. Dostupné na: <<https://www.haaretz.com/israel-news/2018-10-10/ty-article/.premium/telling-the-story-of-yemens-jews-and-their-legendary-poet/>> [cit. 8. 8. 2024].

Nejvíce se bojí nepřesností, které vyřknou lidé bez řádné kvalifikace, a pak varuje režisérku, že za film bude komunitou souzena, ať se jí povede, nebo nikoliv. Ve stejném duchu folklorista Tom Fogel chce, aby film byl uveden jako adaptace a možná intepretace, aby se komunita nerozzlobila. Jenže režisérka k Shabazimu přistupuje podobným způsobem jako k protagonistkám svého minulého filmu, chce ho představit jako jedinečného člověka, ne zástupného představitele komunity. Shabazi je však komunitou brán jako symbol, který si udržuje více než čtyři století. Pro mnoho věřících Jemenitů je mytickou figurou.

*V každém domě, i v tom nejchudším, se v Jemenu daly najít vždy tři knihy: a) Paraša<sup>89</sup> – což je chumaš<sup>90</sup> a haftara<sup>91</sup>; b) Taklal<sup>92</sup> – modlitební aranžmá na celý rok, které zahrnuje mnoho modliteb a bohoslužeb od básníků a mudrců z Jemenu a Španělska; c) Diwan<sup>93</sup> – což je kniha básní, která obsahuje některé vybrané sefardské texty a většinu jemenských básníků v čele se Shalomem Shabazim. Většina knih byla psaná ručně (...), přičemž Paraša a Taklal byly spojené se synagogou, kdežto Diwan byl určen pro domov, ke zpěvu oslavných písní při šabatu a v čase tradičních životních obřadů, jako je svatba nebo obřizka, nebo během obyčejných slavností.<sup>94</sup>*

Je téměř tabu o básníkovi pronést něco absolutního, kromě interpretací jeho básní.

Je s ním zacházeno jako s efemérním středobodem, ke kterému se těžko přibližuje kvůli jeho odstředivé síle kulturního symbolu. Je to až nábožensky mystická figura obestřená vrstvami a závoji. Dokumentární film *Mori, Shabazi's Riddle* je mozaikou promluv vzdělaných profesionálů, kteří se o postavu dávného básníka zajímají ze svých jednotlivých pozic a chrání jeho odkaz. Analyzují jeho dílo, komparují arabskou jemenskou poezii s jeho texty a mluví o jeho významu pro komunitu i jeho odkazu, který je v izraelské kultuře živý dodnes. Jejich výstupy jsou verzemi historických faktů a folklorních historek.

---

<sup>89</sup> *Paraša* jsou úseky v Tóře rozdělené na týdenní čtení v synagogách, což je součástí pravidelného cyklu studia Tóry.

<sup>90</sup> Pět knih Mojžíšových.

<sup>91</sup> Část Tóry, která se čte o šabatu a svátcích v synagoze. Jedná se o výňatek z prorockých knih, který se čte po *paraše*.

<sup>92</sup> Jedná se o modlitební knihu používanou zejména jemenskými Židy.

<sup>93</sup> Sbíрка náboženské i poetické literatury.

<sup>94</sup> Isha'ayahu, Israel, and Yosef Tobi. *Judaismus v Jemenu: Výzkumné a referenční kapitoly*. Yad Yizchak Ben-Zvi, 1975, s. 286–287. (v hebrejštině)

Interpretace jeho díla a názorů v tomto polyfonním dokumentu, v němž přední akademici společně s umělci, komparatisty, historiky, básníky, hudebníky, folklorními badatelé a historiky zaměřenými speciálně na jemenské Židy, vytvářejí obraz o životě, díle a přesahu Shaloma Shabaziho, od nějž však všechny účinkující odděluje nedostatek dochovaných zdrojů, ale také obrovská míra úcty a respektu. Žádný z hlasů není dominantní, ale spíše koexistují v napětí a dialogu. Tento přístup zdůrazňuje pluralitu názorů na Shabaziho dílo, což je umocněno vizuálními prvky, jako jsou archivní fotografie, záběry krajín a grafické zpracování naskenovaných originálních, ručně psaných manuskriptů. Dalším klíčovým prvkem je použití inscenovaných výjevů a performativních prvků, které podtrhují nejen historickou vzdálenost, ale i kulturní a náboženskou komplexnost Shabaziho postavy. Scény, ve kterých jsou Shabaziho básně přednášeny a doprovázeny tancem, přinášejí do filmu další vrstvu, která propojuje text, pohyb a hudbu v jeden celek.

Tím film nejen zobrazuje Shabaziho dílo jako literární odkaz, ale také jako živou a dynamickou součást jemenské židovské identity. Tyto prvky, společně s interakcemi mezi textem, hudbou a tancem, vytvářejí sugestivní atmosféru, která diváka přenáší od imaginárního jemenského prostoru 17. století až do dnešního Izraele. Většina doprovodného ilustrativního barevného filmového materiálu, který pochází z Jemenu, je natočený filmaři po nuceném odchodu Jemenitů, a v závěrečných titulcích je uveden jejich seznam.<sup>95</sup> Pochází ze 70. let, takže aniž by to Shaer-Meoded zamýšlela, realita jemenských Židů je přiblížena skrze záběry ze země, která se jich již zbavila. Série neoznačených fotografií Jemenitů, které jsou použity jako zdůraznění ztracené historie,<sup>96</sup> stejně jako zobrazování krajiny země bez Židů, jsou trendem ve více filmech zabývajících se Jemenity, například ve *Vineyard of Hope*. Básnickovy texty jsou často zhudebněny. Ve filmu je klip Ofry Hazy, známé zpěvačky jemenitského původu, která soutěžila v Eurovizi, jeho texty dál zpívala například Shoshana Damari nebo Zion Golan a další jemenitské hvězdy.

---

<sup>95</sup> The René Clément Foundation, Johana Clément Cinémathèque de Bretagne Archives: *Estrange Yemen* (r. Yves Sudry Yves, 1974), *L'Arabia hereuse* (r. Jean Le Bloch, 1974), *Yemen du nord* (r. Robert Le Bourlout, 1988) ...

<sup>96</sup> Yaron Shemer. *Identity, Place, and Subversion in Contemporary Mizrahi Cinema in Israel*. Michigan: The University of Michigan Press, 2013, s. 75.

Básnířka Adi Keissar o jeho díle ve filmu říká:

*Jeho poezie je skutečně živá – v hudbě. Možná právě tím se odlišuje od mnoha jiných básníků, jejichž texty existují pouze jako kniha na polici. Je v životech lidí a v jejich srdcích. Nachází se v mnoha oblastech každodenního života a myslím, že právě v tom je ta krása, schopnost spojit něco tak posvátného a duchovního s těmi nejvšednějšími věcmi.*

Osobnosti ve filmu k Shabazimu přistupují jako k jednomu z velkých rabínů židovských dějin. Jeho přízvisko Mori se používá v jemenitské tradici jako označení pro rabína. Mnoho akademiků v dokumentu zdůrazňuje význam hybridizace kultury a mezikulturní dialog mezi Židy a Araby, ale později také komplexní situaci vymezení a nepříjemné aspekty soužití komunity s jemenskou většinou. Shabaziho básně jsou psané mixem hebrejštiny a arabštiny nebo v arabštině psané hebrejským písmem. Dr. Almog Behar, akademik zaměřený na prostor mezi arabskou a hebrejskou prózou a poezií, k tomu dodává:

*Tím, že začlenil arabštinu do své poezie, říkal: „Chci, aby má poezie byla pro všechny. Pokud umíte arabsky, máte přístup alespoň k polovině mé poezie.“ To je velmi odvážný a pozoruhodný krok. Domnívám se, že prvořadé postavení, kterého Shabazi zpětně dosáhl, je dáno právě tím, že byl v neustálém dialogu a byl ochoten překračovat hranice mezi islámem a judaismem, hebrejštinou a arabštinou.*

### **Informace o Shabazim**

Většina informací je známa z básníkových manuskriptů nebo ústní tradice komunity. Narodil se v roce 1619 poté, co byly na hvězdném nebi pozorovány dvě komety, které, dle mnohých rabínů a jemenských arabských učenců, ohlašovaly příchod mesiáše. Dětství strávil ve vesnici Tai'zz a žil v turbulentním období jemenských dějin. Do třicátých let 16. století totiž vládnoucí třída Jemenu, Quasimovci, bojovala proti osmanské expanzi.<sup>97</sup> Lea Avraham prohlašuje, že mladý Shabazi byl přítomen umučení svého otce, ostatní zkrátka zmiňují, že osiřel. Aby přežil, živil se jako pěvec na svatbách. Intelektuální zvědavost ho zavedla do města Sana'a, kde sídlil rabínský seminář.

---

<sup>97</sup> Jane Hataway. „The Mawza 'Exile at the Juncture of Zaydi and Ottoman Messianism“. *AJS Review*, vol. 29, no. 1, 2005, s. 112. Cambridge University Press on behalf of the Association for Jewish Studies.

Krom tradičního vzdělání v judaismu, hebrejštině, aramejštině a judeo-arabštině se zajímal i o soudobou arabštinu, arabskou poezii a filozofii. Shabazi byl členem komunity v Jemenu, dokonce v privilegované pozici, kdy komunikoval s místním šejkem, ale důsledně se vůči tradici vymezuje v osobním životě, někdy až za hranici lidskosti (kvůli principům víry a své komunity zabije dvě ze svých dětí), což se v průběhu staletí mění v naučné příběhy. Dcera v těchto verzích příběhu zemře nadpřirozenou silou nebo za pomoci komunity, aby nemusela žít v manželství s Arabem, a syn je zabit Shabazim v momentě rouhání. Dr. Yader Madar, folkloristka, vysvětluje, že tím, jak preferoval kolektivní dobro a zákony judaismu před svou rodinou, se z něj stala mytická otcovská figura pro celý jemenitský kmen.

Jako historický zdroj jsou ceněny jeho básně o exilu v Mawze v roce 1679. Většina jemenských měst a vesnic vyhnala své židovské obyvatelstvo a donutila je se přesunout přes poušť do malého města na jihozápadním pobřeží Jemenu, kde jich mnoho zemřelo.<sup>98</sup>

Bylo to v reakci na to, že komunita věřila v příchod mesiáše v postavě Šabataje Cvi, který v roce 1666 konvertoval k Islámu. Svou vírou komunita prý zradila proroka Mohameda a ztratila status *d'himmi*. Dle Dr. Amonga Behara, historika s jemenitskými kořeny, se jich většina nikdy nevrátila, i když byl exil odvolán a více než 20 % všech jemenských Židů vyhnanství nepřežilo. Aby podpořil komunitu v exilu, začal Shabazi psát o návratu do Jeruzaléma. Další odbornice, Doktorka a folklorní badatelka Veder Madar dodává k významu Shabaziho poezie pro komunitu v exilu nebo v krizi, že Židé mohli projevovat emoce pouze v několika málo instancích – nejvíce při kolektivním zpěvu.

Každý, kdo byl schopen psát texty, které se daly společně zpívat, nebyl jen centrální postavou komunity, ale také svého druhu léčitelem. Jeho text byl pro komunitu hojivý.

Posledním tvrzením filmu je, že kvůli popularitě a rozšíření Shabaziho textů v populaci nikdo z Jemenitů nebyl připraven na moderní Izrael, protože očekávali fikční realitu jeho básní. Shaer-Meoded k dokreslení používá filmový materiál ze sionistického propagandistického dokumentu *Flight to Freedom* (r. Mayer Levin, 1949), v němž dominantní hlas vypravěče mluví o Jemenitech jako o primitivních, naivních, pobožných a zaostalých lidech, čímž zdůrazňuje, že příchod z exilu nebyl pro Jemenity zrovna jednoduchý.

---

<sup>98</sup> Jane Hataway. „The Mawza 'Exile at the Juncture of Zaydi and Ottoman Messianism“. *AJS Review*, vol. 29, no. 1, 2005, s. 122. Cambridge University Press on behalf of the Association for Jewish Studies.

*Mori, Shabazi's Riddle* není analytický dokument – je syntetický, reflexivní v tom, jak pracuje s metodologickými postupy rozhovorů. Izraela do nich sama vstupuje a nechává zaznít vlastní hlas, ale svou tvář tentokrát neukáže. Film poukazuje na pluralitu a univerzálnost tématu, které je kolektivně zpracováno intelektuální elitou z této komunity. Je to alternativní realita etnické identity, kde není ani implicitně naznačeno, že se jedná o subalterní nebo okrajové téma, naopak jde o něco důležitého ze středu méně známé kultury – na rozdíl od odlišného modelu, který režisérka zvolila pro *ha-Malka Khantarisha*, kdy pozorovala a nechala promlouvat dvě umělkyně jemenitského původu o svém světovém názoru a životě, ženy, které byly intersekcionalně marginalizovány genderem a mizrachi původem, tj. celý život, vyjma Brachy Serri, se nacházely na společenském okraji.

## 6. Srovnání filmů

### Produkce filmů a posun v průběhu času

Analyzované filmy vznikaly v různých dobách a kontextech.

Zatímco raný film *Be'Ein Moleded* byl ojedinělý projekt, v němž se režisér snažil začlenit mizrachi zkušenost do dominantního sionistického narativu, k čemuž reprezentace emigrace jemenských Židů poskytovala dostatečně exotický a nekomplikovaný námět, *Mishpahat Tzanani* byla příkladem ve své době standardního žánru bourekas filmů. Tyto filmy byly velmi oblíbené, ale finančně závislé na provizích z prodaných lístků, protože nebyly na rozdíl od filmů nové citlivosti aškenázských tvůrců podporované dotacemi státu.<sup>99</sup> Snažily se přilákat co nejvíce publika, takže nabízely únik od problematické reality prostřednictvím utopistické vize bezproblémové integrace. Tento film je opět výjimkou, neboť proti sobě nestaví Mizrachim a Aškenazim, ale Jemenity a perskou rodinu.

V 90. letech trend zobrazování Mizrachim začal být normalizován a jejich reprezentace byla také autentičtější. Tento vývoj je spojen s postsionismem, což je intelektuální a historiografický směr, který kritizuje tradiční sionistické narativy. Zásadně zpochybňuje koncepty, jako je „vykoupení země“ nebo hrdinské zobrazení zakladatelů Izraele, a snaží se o přepracování izraelské národní identity směrem k inkluzivnějšímu a kritičtějšímu pojetí historie. Tento kritický myšlenkový proud byl započat a rozvinut prací „nových historiků“, jako je Benny Morris, Ilan Pappé nebo Avi Shlain,<sup>100</sup> kteří po otevření izraelských archivů revidovali klíčové momenty z izraelské historie. Postsionismus také čerpá z širšího kontextu postkoloniálních studií, které se zaměřují na dopady kolonialismu a imperialismu, a aplikuje tyto perspektivy na analýzu sionismu a jeho dopadů na Palestince, arabský svět a Mizrachim. Dalším důvodem změn v reprezentaci byla kabelová televize, která umožnila vznik více televizních programů a dokumentů, které se věnovaly různým tématům včetně Mizrachim.<sup>101</sup> Nízkorozpočtové filmy, což je většina dokumentárních filmů jako *Queen Khantarisha* a *Mori, Shabazi's Riddle*, odrážejí širší změny ve společnosti a kinematografii. Tyto filmy se zaměřují na sociální spravedlnost, politický aktivismus a kulturní pluralismus.

---

<sup>99</sup> Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010. s. 167.

<sup>100</sup> Yaron Shemer, *Identity, Place, and Subversion in Contemporary Mizrahi Cinema in Israel*, Michigan: The University of Michigan Press 2013. s. 15.

<sup>101</sup> Yaron Shemer, *Identity, Place, and Subversion in Contemporary Mizrahi Cinema in Israel*, Michigan: The University of Michigan Press 2013. s. 5.

K nim se také nepřímou vyjadřují *The Vineyard of Hope* a Yamin Messika, který, ač mimo systém, měl důležitý vliv na mizrachi kulturu a jako jeden z prvních režisérů ztvárnil kauzu unesených jemenistkých dětí.

Hybridizace filmových postav, tedy prolínání tradiční jemenské identity s moderní izraelskou kulturou, je jedním z hlavních motivů, který se objevuje v mnoha filmech o jemenské komunitě. Například ve filmu *Be'Ein Moleded* je hybridizace zřejmá ve způsobu, jakým hlavní postava Naomi musí přijmout některé arabské kulturní prvky, když žije s arabskou rodinou, a zároveň si v podvědomí zachovat svou židovskou identitu. Tato hybridizace je ovšem zobrazena jako proces, který je nucený okolnostmi. Kulturní hybridizace, která je často zobrazována skrze jazyk, zvyky a tradice, se výrazně promítá do genderových rolí ve filmech, jako je *ha-Malka Khantarisha*. Zde ženy nejen čelí diskutabilním patriarchálním normám, ale využívají své kulturní dědictví zpěvu a poezie jako prostředku odporu a emancipace. Podobně ve filmu *The Golden Pomegranate* sledujeme hybridizaci hlavní postavy Mazal, která se pohybuje mezi tradičními jemenitskými hodnotami a novým životem v Izraeli. Ngũgĩ wa Thiong'o<sup>102</sup> v knize *Decolonising the Mind* analyzuje, jak kolonialismus ovlivňuje myšlení a jazyk – podobně Mazal ve filmu *The Golden Pomegranate* prochází procesem zbavování se arabských vlivů, které její komunita přejala v důsledku dlouhodobé nadvlády arabského světa. Tento proces je zobrazen jako snaha o návrat ke kořenům a židovským tradicím.

### **Používání jazyka jako vyjádření kulturní identity**

Jazyk hraje ve filmech důležitou roli jako nástroj pro vyjádření kulturní identity. Například ve filmu *Be'Ein Moleded* je používání arabštiny a hebrejštiny klíčovým prvkem, který symbolizuje kulturní napětí mezi židovskou a arabskou komunitou. Jazyk zde funguje nejen jako komunikační prostředek, ale také jako symbolická bariéra mezi těmito dvěma světy. Arabské dialogy, které nejsou titulkovány, vytvářejí pocit odcizení pro diváky, kteří nerozumí arabštině, což jasně dehumanizuje Araby a staví je do role nepřátel. Tvůrci se zároveň snažili používat co nejsrozumitelnější hebrejštinu podle preferované evropské výslovnosti.

---

<sup>102</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Portsmouth: Heinemann, 1986, s. 4–9.



Na počátku existence izraelského státu se totiž politická reprezentace pokusila o obnovu a standardizaci hebrejského jazyka dle evropské výslovnosti a snažila se zbavit jakékoliv návaznosti a podobnosti s arabštinou.<sup>103</sup> Herci s mizrachi původem mohli po jistou dobu hrát pouze v bourekas nebo byli obsazováni do vedlejších rolí.

Produkce filmů od 90. let se ale již zaměřuje bez problémů na všechny varianty hebrejštiny, arabštiny a jiných jazyků, které se v Izraeli vyskytují.<sup>104</sup> V *The Vineyard of Hope* je na jazykovou stránku a akcenty kladen velký důraz, protože se Massika vymezuje vůči aškenázské kultuře, občas až s přehnanou intenzitou na úkor autenticity. Ve filmech jako *Mori*, *Chidat Shabazi* a *Queen Khantarisha* vidíme postavy, které mluví svým přirozeným jemenitským akcentem, čímž zdůrazňují svou hybridní identitu a zároveň úspěšné fungování v systému, neboť jsou všichni akademici nebo umělci, až na výjimku Naomi Amrani.

### **Reprezentace jemenských zvyků a tradic**

Jemenitské zvyky hrají ve filmech významnou roli, často jako symboly kulturní identity a prostředek zachování tradice. Ve filmech jako *Mishpachat Tzanani*, *ha-Malka Khantarisha* a *The Golden Pomegranate* jsou jemenitské svatby, pohřební rituály a další náboženské obřady významným prvkem vyprávění. Tyto zvyky jsou zobrazovány jako okamžitě rozpoznatelné ikonografie jemenitské kultury a buď jsou zpodobněny s důrazem na svou autenticitu, nebo jsou idealizovány, aby sloužily jako vizuální ozvláštňení pro diváky, kteří se s těmito tradicemi běžně nesetkávají. Ve filmu *Tzanani Family* jsou například tradiční svatební rituály, jako je nanášení henny, prezentovány s důrazem na jejich autenticitu a význam pro udržení kulturní kontinuity. Tento film klade důraz na vizuální zobrazení tradičních zvyků a ukazuje, jak rodiny zachovávají některé tradice i přes tlak moderní izraelské společnosti.

Naopak ve filmu *The Golden Pomegranate* jsou tradiční jemenské prvky spíše idealizovány a slouží jako estetický prvek určený pro zahraniční publikum. Tento film využívá tradiční zvyky jako součást vizuálního designu a ozvláštňení. V *Queen Khantarisha* jsou jemenitské kulturní praktiky žen zobrazeny jako nástroj odporu vůči patriarchálním normám a způsob, jak získat hlas.

---

<sup>103</sup>Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010.

s. 50.

<sup>104</sup> Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. London/New York: I.B.Tauris 2010.

s. 263.

Ženy zde využívají tradiční zpěv a umění jako prostředky emancipace a vyjádření své kulturní identity, což zvyšuje napětí mezi zachováním tradice a nutností změny.

### **Rozdíl mezi reprezentací a sebereprezentací**

V rámci analyzovaných filmů je důležité rozlišovat mezi reprezentací a sebereprezentací. Reprezentace zahrnuje zobrazení jemenské komunity prostřednictvím pohledu zvenčí, zatímco sebereprezentace umožňuje členům této komunity, aby své příběhy vyprávěli sami. Filmy jako *The Golden Pomegranate* nebo *Be'Ein Moleded* spadají do kategorie reprezentace, kde jsou jemenské postavy zobrazeny prostřednictvím perspektivy režisérů, kteří z této komunity sami nepocházejí. Tyto filmy jemenskou kulturu často idealizují nebo erotizují a využívají ji jako estetický prvek. Naopak *The Vineyard of Hope*, *ha-Malka Khantarisha* a *Mori, Shabazi's Riddle* lze považovat za příklady sebereprezentace, kdy režiséři sami mají kořeny v jemenské komunitě. Tyto filmy zdůrazňují autentické zobrazení jemenské kultury a tradic, což umožňuje hlubší a osobnější pohled na problémy, kterým tato komunita čelí.

## 7 Závěr

Filmy zaměřené na jemenitskou komunitu v izraelské kinematografii představují složitý obraz, který překračuje rámec kulturní reprezentace. Snímky jako *Be'Ein Moleded*, *ha-Malka Khantarisha*, *The Vineyard of Hope* a *Mori, Chidat Shabazi* nejen zobrazují konkrétní historické a kulturní zkušenosti, ale zároveň odrážejí širší politické a společenské kontexty, jež formují identitu a postavení jemenských Židů v Izraeli. Film *Tzanani Family* realitu integrace a společenského postavení Jemenitů v 70. letech vylepšuje, ale zdržuje se přespřílišné stereotypizace, která je běžná v bourekas žánru. V *Be'Ein Moleded* se objevuje téma hybridizace mezi židovskou tradicí a arabskou kulturou, což odráží komplexnost procesu adaptace, kterým museli jemenské komunity projít. A zároveň se jedná o solitérní počín režiséra mizrachi původu, který chtěl do hlavního proudu moderního politického sionismu přidat i zkušenost Mizrachim, vše na vlastní náklady ještě bez vybudovaného aparátu státní kinematografie. *ha-Malka Khantarisha* přináší kritiku genderových nerovností v rámci religiózní jemenské komunity, kde patriarchální normy i nadále ovládají životy první a druhé generace žen, které pocházejí z Jemenu. Film ukazuje, jak se ženy dokážou postavit těmto omezením prostřednictvím zpěvu a umění, čímž nacházejí způsoby, jak překonat překážky, které jim tradiční komunita staví do cesty. *The Vineyard of Hope* představuje hlubokou revizi izraelských historických narativů, přičemž se zaměřuje na aféru unesených jemenských dětí. Film slouží jako silný nástroj kritiky státní politiky, která v minulosti marginalizovala jemenskou komunitu, a zároveň otevírá diskusi o politických a sociálních dopadech této marginalizace. *Mori, Chidat Shabazi* je film, který se soustředí na kulturní a intelektuální dědictví mytizovaného jemenského básníka Shaloma Shabaziho. Tento dokumentární snímek zdůrazňuje význam literatury a poezie jako prostředku k udržení kolektivní identity v jemenské diaspoře a důležitost vlastní historie pro současnou komunitu. Film představuje jemenitské intelektuály a akademiky, jejichž díla přispívají k zachování a rozvoji kulturní identity tím, že téma dlouhá léta zpracovávají v oficiálních institucích nebo ve své tvorbě. *The Golden Pomegranate* pak sleduje osobní příběh, který se soustředí na hledání rovnováhy mezi tradičními jemenitskými hodnotami a novým životem v Izraeli, a zaměřuje se na subjektu naivní diváky, kterým nevádí nedostatek realismu. Tento film ukazuje, jak se kulturní identita přizpůsobuje novým podmínkám, aniž by ztratila kontakt s minulostí. Každý z těchto filmů přináší nové perspektivy na otázky identity, kulturní integrace, genderu a postavení v izraelské společnosti, a otevírá tak prostor pro další výzkum, který by se mohl zaměřit na změny v reprezentaci dalších mizrachi komunit.

## 8 Filmografie

- Be'Ein Moleded (Hatikvah*, r. Nuri Habib, 1956)
- ha-Malka Khantarisha (Queen Khantarisha* r. Israela Shaer-Meoded, 2009)
- Mishpahat Tzanani (Tzanani Family*, r. Boaz Davidson, 1976)
- Mori, Chidat Shabazi (Mori, Shabazi's Riddle*, r. Israela Shaer-Meoded, 2018)
- The Golden Pomegranate* (r. Dan Turgeman, 2010)
- The Vineyard of Hope* (r. Yamin Messika, 1996)
- Alex Holeh Ahavah (Alex Is Lovesick*, r. Boaz Davidson, 1986)
- Bubny u Mohawku* (r. John Ford, 1939)
- Dan Kishot u-Sa'adia Panza (Dan Quixote and Saadia Panza*, r. Nathan Axelrod, 1956)
- Elef Nishikot K'tanot (A Thousand Little Kisses*, r. Mira Recanati, 1982)
- Elvis: Harum Scarum* (r. Gene Nelson, 1965)
- Estrange Yemen* (r. Yves Sudry Yves, 1974)
- Flight to Freedom* (r. Mayer Levin, 1949)
- Fortuna* (r. Menahem Golan, 1966)
- Hill 24 Doesn't Answer* (r. Thorold Dickinson, 1955)
- Charlie Ve'hetzi (Charlie and a Half*, r. Boaz Davidson, 1974)
- I Like Mike* (r. Peter Frye, 1961)
- Kazablan* (r. Menahem Golan, 1973)
- Kismet* (r. Vincente Minnelli, 1955)
- L'Arabia heureuse* (r. Jean Le Bloch, 1974)
- Masheku Matok* (r. Dan Turgeman, 2004)
- Peprná Žvejka* (r. Boaz Davidson, 1981)
- Plivu na tvůj hrob* (r. Meir Zarchi, 1978)
- Poslední Mohykán* (r. Maurice Tourneur, 1920)
- Sallah Shabati* (r. Ephraim Kishon, 1964)
- Snídaně u Tiffanyho* (r. Blake Edwards, 1961)
- Stopaři* (r. John Ford, 1956)
- Šumař na střeše* (r. Norman Jewison, 1971)
- Tapes of Revolution* (r. Yaniv Segalovich, 2024)
- Tel Aviv Taxi* (r. Larry Frisch, 1956)

*Woman* (r. Israela Shaer- Meoded 2019)

*Yemen du nord* (r. Robert Le Burlout, 1988)

*Zmrzlina na klacku* (r. Boaz Davidson 1978)

*Zrození národa* (r. D.W. Griffith, 1915)

## 9. Soupis pramenů

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1994, s. 85–93.

BERREBY, Jean-Jacques. „De l'Intégration des Juifs Yéménites en Israël». *L'Année Sociologique*, vol. 3, 1956, s. 95.

BURSZY, Igal. „Israeli cinema's ‚I'm in the East and my heart is in the West“ in: David Gal (ed.), *Between Orient and Occident*. London – New York: Routledge 2013, s. 202.

ČECH, Pavel a SLÁDEK, Pavel. „Transliterace a transkripce hebrejštiny: základní problémy a návrhy jejich řešení“. *Listy filologické*, 82 (2009), č. 3–4, s. 332–334.

GUILAT, Yael. „The Yemeni Ideal in Israeli Culture and Arts“. *Israel Studies*, Vol. 6, No. 3 (Fall 2001), s. 26-53.

HATAWAY, Jane. „The Mawza 'Exile at the Juncture of Zaydi and Ottoman Messianism“. *AJS Review*, vol. 29, no. 1, 2005, s. 112. Cambridge University Press on behalf of the Association for Jewish Studies.

IŠHA'AYAHU, Israel, YOSEF TOBI. *Judaismus v Jemenu: Výzkumné a referenční kapitoly*. Yad Yizchak Ben-Zvi, 1975, s. 286–287. (v hebrejštině)

IZIKOWITZ, Gili. „Yamin Massika a Yrami Kadushi prohlašují, že jejich filmy znamenají sociální revoluci“. *Haaretz*, červenec 10, 2011. (v hebrejštině)

KATZIR, Yael. „Preservation of Jewish Ethnic Identity in Yemen: Segregation and Integration as Boundary Maintenance Mechanisms“. *Comparative Studies in Society and History*, vol. 24, 1982, č. 2, s. 264–279.

KRAMER, Joel L. *Maimonides – život a dílo*. Praha: Bergman, 2010, s. 326–339.

LEINOVICH, Sarah. „Noční můra Brachy“. *Ha'olam Haze*, č. 2620, 18. 11. 1987, s. 24. (v hebrejštině)

LEWIS, Herbert S. *After The Eagles Landed*. New York: Routledge, 2018. Kindle Edition, pozice 1449/6439.

MASSAD, Joseph. „Zionism's Internal Others: Israel and the Oriental Jews“. *Journal of Palestine Studies*, Vol. 25, No. 4 (Summer, 1996). University of California Press, Oakland, s. 53–68.

NAAMAN, Dorit. „Orientalism as Alterity in Israeli Cinema“. *Cinema Journal*, vol. 40, no. 4 (Summer, 2001), University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, s. 40.

NGŨGĨ, wa Thiong'o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Portsmouth: Heinemann, 1986, s. 4–9.

PATAI, Raphael. *Israel between East and West. A Study in Human Relations*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1953, s. 209.

SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Random House, 1979, s. 177.

SHOHAT, Ella. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. London/New York: I.B. Tauris, 2010.

SHOHAT, Ella a STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism (Sightlines)*. New York: Routledge, Taylor and Francis, Kindle Edition, 2014, s. 156–165.

SHEMER, Yaron. *Identity, Place, and Subversion in Contemporary Mizrahi Cinema in Israel*. Michigan: The University of Michigan Press, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?“ In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg. University of Illinois Press, 1988, s. 296.

WAYSMAN, Dvora. *The Pomegranate Pendant*. Mazo Publishers. Kindle Edition, s. 118.

ZAGEFKA, Hanna. „Ethnicity, Concepts of“. In *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Nationalism*, edited by A.D. Smith, X. Hou, J. Stone, R. Dennis, and P. Rizova. Wiley, 2015.

### Internetové zdroje:

ANDERMAN, Nirit. „The Book of Rachel“. *Haaretz*. Dostupné na: <<https://www.haaretz.com/2010-04-11/ty-article/the-book-of-rachel/0000017f-e602-df5f-a17f-ffde8d830000?lts=1697645480613>> [cit. 9. 7. 2024].

GUEDJ, David. „Telling the Story of Yemen's Jews, and Their Legendary Poet“. *Haaretz*. 10. 10. 2018. Dostupné na: <<https://www.haaretz.com/israel-news/2018-10-10/ty-article/.premium/telling-the-story-of-yemens-jews-and-their-legendary-poet/>> [cit. 8. 8. 2024].

Jerusalem Film Festival: <<https://jff.org.il/en/movie/75200>> [cit. 15. 8. 2024].

Holocaust Centre North. „How Iraqi Jewish Victims Challenge Definitions of the Holocaust“. Dostupné na: <https://holocaustcentrenorth.org.uk/blog/how-iraqi-jewish-victims-challenge-definitions-of-the-holocaust/> [cit. 7. 7. 2024].

NASON, Richard. „Hatikvah‘ Arrives“. *The New York Times*, National edition, Oct. 27, 1959. Dostupné na: <https://www.nytimes.com/1959/10/27/archives/hatikvah-arrives.html> [cit. 20. 7. 2024].

The Steven Spielberg Jewish Film Archive Collection. *The Hebrew University of Jerusalem*. Dostupné na: <https://en.jfa.huji.ac.il/>[cit. 15. 7. 2024].