

PRZEMOC ZWIELOKROTNIONA. WOKÓŁ IZRAELSKIEGO SERIALU PT. „FAUDA”

Martyna Wielewska-Baka

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-5427-7302

Jednym z najchętniej i najszerzej komentowanych dzieł kultury drugiej dekady XXI wieku był izraelski serial pt. *Fauda* (sezon 1–4, 2015–2023). Seria opowiada o tajnych operacjach elitarniej jednostki policyjnej, znanej jako *Mistaravim* albo YAMAS¹, wyspecjalizowanej w przeprowadzaniu ataków typu *hit and run*, operacji mających na celu pojmanie lub wyeliminowanie bojowników organizacji uznanych za terrorystyczne². Cechą charakterystyczną agentów *Mistaravim* jest ich zakamuflowane działanie, na które składa się nie tylko przebranie, ale również znajomość języka arabskiego, zasad islamu i zwyczajów arabskiej społeczności.

Do międzynarodowego sukcesu serialu z pewnością przyczyniły się doświadczenie zawodowe i wiedza twórców. Lior Raz, odtwórca głównej roli, służył w izraelskiej jednostce antyterrorystycznej³, natomiast Avi Issacharoff to specjalizujący się w sprawach palestyńskich były korespondent „Haaretz”, obecnie analityk Bliskiego Wschodu dla „The Times of Israel”, współautor (wraz z Amosem Harelem) nagrodzonych książek: *The Seventh War: How We Won and Why We Lost the War with the Palestinians* (2004) oraz *34 Days: The Story of the Second Lebanon War* (2008)⁴. Co ciekawe, *Fauda* zyskała rozgłos również ze względu na nadciągają-

¹ Zob. Opracowanie hasła YAMAS, w: M. Deflem, *Yehida Mishtartit Mistaravim (YAMAS) (Israel)*, https://www.researchgate.net/publication/331305570_Yehida_Mishtartit_Mistaravim_YAMAS_Israel [dostęp: 20.02.2022]; rozróżnienie między jednostkami YAMAS np.: <https://special-ops.org/idf-mistaravim-yamas/> [dostęp: 24.02.2022].

² W pierwszym sezonie bohaterowie przynależą do jednostki inspirowanej działalnością tajnej grupy *Duvedevan*, przeprowadzającej akcje na Zachodnim Brzegu.

³ Zob. oficjalna strona aktora: <https://www.liorraz.co.il/>.

⁴ Zob. profil autora na stronie „The Times of Israel”: <https://www.timesofisrael.com/writers/avi-issacharoff/> [dostęp: 24.02.2022].

jące ze wszystkich stron fale bezkompromisowej krytyki. Spory materiał, na który złożyły się międzynarodowe i izraelskie – zarówno afirmatywne, jak i pełne dezaprobaty – profesjonalne recenzje, komentarze i wskaźniki oceny widzów oraz wypowiedzi i wywiady z aktorami i twórcami, zebrał i omówił szczegółowo Nahuel Ribke. Jak stwierdził badacz w odniesieniu do izraelskiej recepcji, podczas gdy główne prawicowe media i publiczność zaakceptowały serial za „odwagę, profesjonalizm i przenikliwość naszych chłopców”, liberalni i centro-lewicowi izraelscy i żydowski krytycy telewizyjni oraz dziennikarze docenili *Faudę* dokładnie z przeciwnych powodów⁵. Według tych ostatnich, użycie języka arabskiego w wyświetlanym w państwowej telewizji serialu, a także humanistyczny portret wrogów, podkopały izraelski dyskurs o moralnej wyższości nad Palestyńczykami. Podobnie w świecie arabskim *Fauda* nie została oceniona jednoznacznie. Serial odniósł sukces w Libanie (kraju, z którym Izrael do dzisiaj nie nawiązał stosunków dyplomatycznych), a do historycznych przełomów z pewnością należał projekt dubbingu w języku *farsi* (Iran uchodzi za największego wroga Izraela)⁶. Z kolei w Autonomii Palestyńskiej izraelska produkcja wywołała sprzeciw samego Hamasu, który kilka lat później zrealizował arabską wersję *Faudy* pt. *Fist of the Free* (2022, wyświetlony przez lokalną telewizję Al-Aksa w Gazie⁷). „Główny wątek serialu – infiltracja izraelskiej jednostki w Gazie – inspirowany jest porażką *Sayeret Matkal* (jednostki izraelskiego wywiadu wojskowego) w próbie umieszczenia zawansowanych szpiegowskich urządzeń w sieci komunikacyjnej Brygad Izz ad-Dina Al-Kassama (militarnego skrzydła Hamasu)”⁸. W przeciwieństwie do *Faudy*, palestyńska produkcja przeszła bez echa⁹.

Zjawisku międzynarodowego sukcesu *Faudy*, a także różnym sposobom rozumienia tego pojęcia w kontekście dwóch seriali, *La Casa de Papel* i *Faudy* właśnie, przyjrzeni się m.in. Michael L. Wayne i Ana C. Uribe Sandoval¹⁰. Jak ukazali autorzy, według producentów filmowych Netflixu u podstaw sukcesu *Faudy* leżała wysoka jakość produkcji (efekty specjalne,

⁵ N. Ribke, *Fauda television series and the turning of asymmetrical conflict into television entertainment*, „Media, Culture and Society” (2019), s. 1–16. https://www.academia.edu/38366451/Fauda_television_series_and_the_turning_of_asymmetrical_conflict_into_television_entertainment [dostęp: 20.03.2022]. Autor uporządkował izraelski materiał według klucza o charakterze politycznym, gdzie każde z czterech czasopism odzwierciedla poglądy poszczególnych grup żydowskiej części społeczeństwa izraelskiego: „Haaretz”, czyli „intelektualny i liberalny dziennik czytany przez centrowe i lewicowe elity”; „Ynet/Yediot Aharonot”, bardzo wpływowy, kształtujący opinię średniej i niższej klasy dziennik o nastawieniu pragmatycznym, tj. „dążącym do wspierania dominujących sił w izraelskiej polityce”; prawicową „Israel Hayom” oraz nacjonalistyczno-religijną „Makor Rishon”, czytana przede wszystkim w kręgach osadników żydowskich.

⁶ E. Swissa, „*Fauda*” becomes first Israel TV show to be dubbed in Farsi, „Jewish News Syndicate”, <https://www.jns.org/fauda-becomes-first-israel-tv-show-to-be-dubbed-in-farsi/> [dostęp: 25.04.2022].

⁷ Por. np. S.F., Saab, *Hamas Fights Back Against Netflix With „Fauda”-style Palestinian TV Series*, „Haaretz” 21.01.2022, <https://www.haaretz.com/middle-east-news/palestinians/2022-01-21/ty-article/.premium/hamas-fights-back-against-netflix-with-fauda-style-palestinian-tv-series/0000017f-f2fb-d487-abff-f3ffe0ab0000> [dostęp: 25.04.2022]; M. Ajour, *In Photos: This is How Palestinian Actors in Gaza are Responding to Israel's „Fauda”*, „Palestine in Chronicle” 04.02.2022, <https://www.palestinechronicle.com/in-photos-this-is-how-palestinian-actors-in-gaza-are-responding-to-israels-fauda/> [dostęp: 25.04.2022].

⁸ A. Melhem, *Hamas looks to push its own narrative with new series to rival „Fauda”*, „Al-Monitor” 30.01.2022, <https://www.al-monitor.com/originals/2022/01/hamas-looks-push-its-own-narrative-new-series-rival-fauda#ixzz85lDQOJc> [dostęp: 25.04.2022].

⁹ *Hamas TV series glorifies fight against Israel, but it's no „Fauda”*, „The Times of Israel”, <https://www.timesofisrael.com/hamas-tv-series-glorifies-fight-against-israel-but-its-no-fauda/> [dostęp: 20.06.2022].

¹⁰ M.L. Wayne i A.C. Uribe Sandoval, *Netflix original series, global audiences, and discourses of streaming success*, „Critical Studies in Television” 1, 18 (2021) <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/17496020211037259> [dostęp: 25.06.2023]. Dwa wymienione seriale, *La Casa de Papel* i *Fauda*, nim stały się popularne na świecie, były wyświetlane w lokalnej telewizji (*Fauda* w izraelskiej telewizji Yes).

kostiumy, sceneria) oraz autentyczność – oznaczająca historię opowiedzianą z perspektywy kultury lokalnej. Z kolei poszczególni twórcy kreatywni (np. reżyserzy, autorzy scenariusza) wiązać mieli pojęcie sukcesu, poza autentycznością rozumianą tutaj jako wierność w przedstawieniu różnorodnych aspektów kulturowych, z moralną złożonością cechującą bohaterów oraz z uniwersalnością i aktualnością tematyki. Lior Raz, współreżyser i odtwórca głównej roli, tłumaczył popularność *Faudy* wśród arabskiej publiczności, odwołując się właśnie do perspektywy bardziej sprawiedliwej i inkluzyjnej: tej mniejszościowej, palestyńskiej, „uhonorowanej” i odtworzonej w filmie w języku arabskim. Słusznie i wielokrotnie zwracano jednak uwagę na redukcyjny charakter definiowania publiczności, która nie obejmowała przecież punktu widzenia Palestyńczyków nieizraelskich. Owszem, w *Faudzie* przedstawiono świat arabski, ale ten skonstruowany przez Izrael, w większości powielający stereotypowe wyobrażenia o Palestyńczykach-terrorystach (do kwestii stereotypów wróć dalej). Równie redukcyjne – wręcz dyskryminujące – okazały się warunki na planie filmowym. Noa Lavie i Amal Jamal zaproponowały „spojrzenie etnograficzne”, skupiając się na relacjach i interakcjach między grupą izraelskich Palestyńczyków i izraelskich Żydów¹¹. Według badaczek plan filmowy *Faudy* to odtworzenie licznych nierówności znanych z makrostruktury społecznej, w następstwie przyczyniających się do pogłębiania i tak już mocno zakorzenionego zjawiska zinstytucjonalizowanego rasizmu. Strategie wykluczania miałyby tu charakter wielopoziomowy: statyści czy pomocnicy wykluczeni są podwójnie (ze względu na miejsce w hierarchii zawodowej i swoją etniczność/narodowość), z kolei palestyńskie aktorki drugo- czy trzecioplanowe dyskryminowane są dodatkowo ze względu na płeć. Do tego trzeba dodać wyzwania emocjonalne towarzyszące Palestyńczykom, którzy na planie zobowiązani byli zachować pełen profesjonalizm (m.in. powinni byli unikać politycznych i światopoglądowych dyskusji), natomiast w samej filmowej narracji często odtwarzali role bardzo uproszczone.

Fauda wywołała duże poruszenie międzynarodowej opinii publicznej, zwłaszcza w izraelskim i arabskim świecie mediów, filmu i polityki. Wraz z sukcesem pierwszego sezonu do debaty publicznej powrócił spychany na marginesy, tłumiony i niewątpliwie drażliwy wątek konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Zanim jednak zadamy pytanie o sposoby przedstawienia konfliktu w *Faudzie*, zatrzymajmy się na chwilę na zagadnieniu jego dotychczasowych reprezentacji filmowych.

KONFLIKT IZRAELSKO-PALESTYŃSKI. NIEOBECNOŚĆ I POWRÓT

W jednym z wywiadów dla „Maariv” twórcy *Faudy* zostali zapytani o to, czy arabskojęzyczny serial o konflikcie izraelsko-palestyńskim nie będzie „za mało seksowny”¹². Pytanie wydawało się zasadne: czy dla żyjącego od dekad w cieniu dramatycznych sporów społeczeństwa izraelskiego epatujący przemocą serial może stać się formą rozrywki? Czy przeniesienie na ekran brutalnej rzeczywistości – jej filmowe, bardzo realistyczne zwielokrotnienie – nie przyniesie efektu odwrotnego: irytacji, znużenia tematem albo wręcz odrzucenia? Wydawało się to tym bardziej prawdopodobne, że w ostatnich dwóch dekadach kino izraelskie zyskało swój własny, indywidualny idiom, m.in. eksploatując do granic możliwości temat relacji izraelsko-pale-

¹¹ N. Lavie i A. Jamal, *Constructing ethno-national differentiation on the set of the TV series, „Fauda”, „Ethnicities”* 2, 19, (2019). Według autorek izraelski przemysł kreatywny charakteryzuje się m.in. nieciągłością, finansową niestabilnością oraz zmiennymi warunkami polityczno-kulturalnymi.

¹² T.A. Amir, *דחויים ונייארב הרדסה ירצוי? „הדואפ” לע סאמחב מיבשוה המ: מי שקובב*, „Maariv” 08.05.2025, <https://www.maariv.co.il/culture/tv/Article-476302> [dostęp: 05.06.2022].

styńskich i tym samym często lokując izraelskiego widza w niewygodnej pozycji. Wystarczy przypomnieć historie podejmujące wątek niesławnych wojen libańskich. W cenionym *Walcu z Baszirem* Ariego Folmana, rozrachunkowym, animowanym dokumencie z 2008 roku, społeczeństwo izraelskie bodaj po raz pierwszy tak wyraźnie zobaczyło siebie w roli agresora:

Poszczególnym żołnierzom, jak i całemu społeczeństwu trudno było przyznać się do roli sprawcy w obliczu dominującego, związanego z Holocaustem, paradygmatu Żyda jako ofiary. Na podobnej zasadzie duża część polskiego społeczeństwa wypiera ze świadomości odpowiedzialność za mord w Jedwabnem i inne pogromy Żydów, co stało się powodem kontrowersji wokół rozliczeniowego *Pokłosia* (2012) Władysława Pasikowskiego. Pierwsza wojna libańska, która miała trwać zaledwie kilka miesięcy, zakończyła się po trzech latach (1985), jednak ostateczne wycofanie wojsk izraelskich z terenów libańskich dokonało się dopiero w 2000 roku¹³.

O ile film wojenny pt. *Twierdza Beaufort* (2007, reż. Joseph Cedar) prezentował dramatyczną historię konfliktu z Libanem z izraelskiego punktu widzenia, o tyle późniejszy o dwa lata *Liban* (2009, reż. Samuel Maoz) okazał się antywojennym manifestem, w którym trauma młodych, niedoświadczonych, ginących na froncie żołnierzy stała się pretekstem do artystycznego rozrachunku z militarystyczną ideologią Izraela¹⁴. Po rozliczeniowych dramatach i pacyfistycznych manifestach przyszedł czas na inne formy: na opowieści z punktu widzenia Palestyńczyków, np. słynne *Drzewo cytrynowe* Erana Riklisa (2008), wcześniejszy *Paradise Now* (2005) i *Omar* (2013) Hany Abu-Assada; na filmy skupione wokół konfliktów narodowych, religijnych, politycznych, jak pozostałe dzieła Riklisa (np. *Mój przyjaciel wróg*, 2012)¹⁵; na formę surrealistyczną, bliską estetyce absurdu, w których demaskuje się nielogiczną, skonwencjonalizowaną strukturę wojny (np. *Fokstrot* Samuela Maoza z 2017 roku) czy ogłupiające, powtarzalne mechanizmy przemocy (np. filmy Elii Suleimana, zwłaszcza *Tam gdzieś musi być niebo* z 2019 roku). Można powiedzieć, że tematyka konfliktów i przemocy została odmieniona przez wszystkie przypadki w kinie izraelskim (i palestyńskim) i trudno było zrozumieć, dlaczego *Fauda* – komercyjna, stereotypowa i brutalna – miałaby stanowić formę rozrywki dla współczesnego widza.

W odpowiedzi na wyrażoną przez redakcję „Maariv” obawę, twórcy *Faudy* stwierdzili, iż izraelska opinia publiczna od dawna zamyka się na głosy i sprawy Palestyńczyków¹⁶. Powrót do tematyki uciążliwego konfliktu miałby przerywać ten wygodny dystans, społeczną, dobrowolną autocenzurę. Uwaga Raza i Issacharoffa jest o tyle ciekawa, że kilka lat później, w czasie wyborów w 2022 roku do izraelskiego parlamentu, narracja o „nieobecności” wątku palestyńskiego w polityce i życiu społecznym Izraela wypłyne z całą mocą¹⁷. W tym kontekście *Fauda* wydawać się może czymś w rodzaju wytrącenia z dobrego snu albo ignorancji, stając

¹³ K. Żyto, „W poszukiwaniu transgresji. »Walc z Baszirem« Ariego Folmana”, w: *Współczesne kino izraelskie*, red. J. Preizner, Kraków–Budapeszt 2015, s. 64.

¹⁴ Por. A. Pitrus, „Słoneczniki przeciw czołgom. »Liban« Samuela Maoza”, w: *Współczesne kino...*, op. cit., s. 47–58.

¹⁵ Zob. A. Helman, „O samotności, polityce i cytrynach. »Drzewo cytrynowe« Erana Riklisa”, w: *Współczesne kino...*, op. cit., s. 172.

¹⁶ Amir, ... מישקובט: מבישוחה ה, op. cit.

¹⁷ Omawiam to zjawisko w książce pt. *Anatomia nieobecności. Konflikt izraelsko-palestyński w mediach i w polityce*, Gdańsk 2023. Na dyskurs „nieobecności” składają się m.in.: niewiele warte (bo nierealistyczne) obietnice polityków dotyczące rozwiązania dwupaństwowego; „marginalizacja” zagrożenia palestyńskiego wobec zagrożenia irańskiego (w świetle irańskiej polityki nuklearnej temat Autonomii Palestyńskiej przedstawiany bywa jako mniej znaczący, drugoplanowy); czy właśnie społeczna obojętność wobec tematów palestyńskich, jeśli nie zagrażają one bezpośrednio interesom i życiu Izraelczyków.

się wizualną reprezentacją przemocy rozgrywającej się niemal codziennie, na obrzeżach Izraela, na marginesie uwagi publicznej. Można zaryzykować tezę, iż wysokoartystyczne kino, mimo że uczyniło wątek konfliktu izraelsko-palestyńskiego tematem niemal powszednim, ze względu na wąskiego odbiorcę nie było w stanie stanąć twarzą w twarz ze społeczną autocenzurą na taką skalę i z takim impetem, z jakim zrobiła to *Fauda*.

Podobną tezę postawił wspomniany Ribke. Badacz przyjrzał się fenomenowi serialu poprzez pryzmat zbiorowej traumy, która w swojej wersji kulturowej była dotychczas wizualizowana raczej w dziełach zaliczanych do wysokoartystycznych produkcji. W rozrywkowej i uwodzącej realizmem *Faudzie* wątek traumy – teraz „konstruowany i rozpoznawany w obiegu i konsumpcji wytworów mediów masowych” – miał przybrać inną, nową postać. Mając na uwadze różnice między ekspansjonistyczną polityką Europejczyków wobec natywnych Amerykanów a współczesnym Izraelem i Palestyńczykami, autor wskazał na analogię pomiędzy popularnością *Faudy* a przedstawieniami Williama F. Cody’ego, znanego jako „Buffalo Bill”. Cody, zwiadowca armii amerykańskiej, osiągnął popularność dzięki licznym sztukom teatralnym i widowiskom, w których występował i które wystawiał w Ameryce i Europie na przełomie XIX i XX wieku.

Despite the temporally disparate moments in world history from which they emerged, we can find analogues in *Fauda* and the Western genre and in much earlier reenactments of violent conflicts between European settlers and indigenous peoples. For example, the theatrical and cinematographic reenactments of Buffalo Bill’s Wild West is a useful starting point to contemplate the links between entertainment and war, the conquerors and the conquered. A bizarre compilation of celebrity soldier, hunter, and showman, William F. „Buffalo Bill” Cody was famous for his prowess killing both bison and Native Americans¹⁸.

Według Kristen Whissel, której uwagę przytacza Ribke, istnieje związek między ekspansjonistyczną polityką USA pod koniec XIX wieku i rozwojem przemysłu rozrywkowego (filmu), a sam Cody zawdzięcza swoją popularność „przeniesieniu” biograficznego wątku – uczestnictwa w wojnie secesyjnej – na scenę. Fascynację *Faudą* być może dałoby się wyjaśnić podobnie, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie, iż Lior Raz i dwaj inni aktorzy z planu należeli do jednostki antyterrorystycznej. Kiedy Ribke pisze o przywróceniu czy rekonstrukcji tematu konfliktu w filmie, ma na myśli fakt, iż „*Fauda* jest odbierana przez izraelskiego widza jako realistyczny obraz konfliktu i jednocześnie jako telewizyjny dokument, utwierdzający ich w wcześniejszym, przyjętym z góry wyobrażeniu o konflikcie izraelsko-palestyńskim”¹⁹.

Niezależnie od tego, czy Ribke ma rację w sprawie przyjętego z góry, funkcjonującego w izraelskim społeczeństwie wyobrażenia o konflikcie izraelsko-palestyńskim, *Fauda* staje się poniekąd figurą tego konfliktu, jego symbolem albo „myślowym skrótem”. Nie wydaje się jednak, by był to skrót bezkrytyczny.

TERRORYZM I PRZEMOC. REPREZENTACJE KONFLIKTU W FAUDZIE

Głównym rysem charakteryzującym obraz konfliktu izraelsko-palestyńskiego w *Faudzie*, spójnym zresztą z zamysłem komercyjnego kina akcji, jest opowieść o przemocy. Opowieść ta nie jest wolna od stereotypów i niebezpiecznych uproszczeń. Jednocześnie towarzyszy jej szer-

¹⁸ Ribke, *Fauda television series and the turning...*, op. cit.

¹⁹ *Ibidem*, s. 3.

sza perspektywa, w ramach której widać wyraźnie, że przemoc nie zna rozróżnienia na narodowość, religię czy rasę; że staje się na tyle wszechogarniająca, iż kategorie agresora i ofiary mieszają się nieustannie; że nie jest możliwe oddzielenie tego, co wiąże się z aspiracjami grupy (narodu) od tego, co odnosi się do życia jednostki. Innymi słowy: choć nie ma wątpliwości co do tego, że w *Faudzie* terroryzm palestyński został zaprezentowany jako źródło wszelkiego zła, to jednak sama przemoc – eskalująca, mściwa – staje się udziałem obu stron, tak arabskiej, jak i żydowskiej.

W swoim najbardziej newralgicznym punkcie *Faуда* dotyka, mniej lub bardziej bezpośrednio, ogólnego problemu, który w szeroko rozumianym świecie zachodnim funkcjonuje pod nazwą tzw. wojny z terroryzmem, zaś w krytycznym ujęciu sprowadza się do pytań o sposoby uzasadniania tejże wojny czy postrzegania i definiowania terroryzmu.

Za symboliczny początek wypowiedzenia wojny przeciwko terroryzmowi uznaje się atak na World Trade Center i Pentagon z 11 września 2001 roku, a samo skonstruowanie sloganu *war on terror* przypisuje się zazwyczaj amerykańskiemu prezydentowi – George'owi W. Bushowi. W obszarze współczesnych badań z zakresu prawa konfliktów zbrojnych i międzynarodowego prawa humanitarnego zwraca się oczywiście uwagę zarówno na globalny zasięg działań terrorystów, jak i na odpowiedź na te działania o zasięgu międzynarodowym. Nierzadko proponuje się, by sformułowanie „wojna z terroryzmem” uważać za „typową metaforę”, „użyteczny politycznie slogan”, mimo że nie można tego sformułowania przyrównać czy sprowadzić do innych językowych haseł (jak „wojna z narkotykami”, „wojna z biedą”), ani nie można zaprzeczyć, „że obecnie zwalczaniem terroryzmu mają się zająć siły wojskowe, a nie jak dotychczas policja”²⁰. Głównym problemem w przyjęciu tak ogólnej nazwy okazuje się na przykład fakt, że „wojna z terroryzmem”, traktowana przez Stany Zjednoczone jako „jeden globalny konflikt”, jest zbyt złożonym zjawiskiem i z tego powodu „każdy z elementów tejże wojny należy poddać odrębnej kwalifikacji”²¹. Polityczne, filozoficzno-antropologiczne ujęcia problematyzujące zagadnienie wojny z terroryzmem (i w konsekwencji – islamofobii) pojawiły się jako odpowiedzi na upraszczające, krzywdzące sposoby przedstawiania Innego, w reakcji na nierzadko niesprawiedliwe przypisywanie cywilizacjom zachodnim (i ich instytucjom) moralnej i prawnej wyższości. Na gruncie badań polskich dobrze znane są, pisane w duchu postkolonialnych „poetyk podejrzliwości”, teksty pakistańsko-amerykańskiego antropologa Talala Asada czy monografia Moniki Bobako *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*. Asad dyskutuje z koncepcją „zderzenia cywilizacji” Bernarda Lewisa, występując przeciwko moralizatorskiej narracji uzasadniającej konieczność podjęcia przez Zachód walki (dobrej i racjonalnej) z terroryzmem Wschodu (złym i irracjonalnym). Według Asada Lewis przyczynił się do ugruntowania tezy o zagrażającej Zachodowi radykalnej religii islamskiej, u podstaw której leży obowiązek dżihadu – prowadzenia świętej wojny z niewiernymi. Według Lewisa

W pierwszej, skupionej na podbojach fазie muzułmańskich dziejów zorganizowana przemoc zwana dżihadem była charakterystyczną dla muzułmanów cechą kulturową, wyrażającą się w ich nietolerancji oraz arogancji w stosunku do ludności niemuzułmańskiej. Następnie, wraz z upadkiem muzułmańskiej cywilizacji

²⁰ A. Bieńczyk-Missala, P. Grenich, „Międzynarodowe prawo humanitarne w świetle współczesnych konfliktów zbrojnych”, w: *Stosunki międzynarodowe w XXI wieku. Księga jubileuszowa z okazji 30-lecia Instytutu Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego*, red. E. Halizak i in., Warszawa 2006, s. 315.

²¹ Tychże, s. 316.

i triumfem Zachodu, islamistyczna przemoc miała przybrać formę fanatycznego resentymetu wobec nowoczesności²².

Lewis uważa, że istotą społeczeństw wschodnich jest pogarda wobec człowieka zachodniego, a ich rysem charakterystycznym – cechą kulturową – przemoc. W celu dyskusji z Lewisem pakistański antropolog przytacza krótką historię idei dżihadu, wykazując m.in., iż: idea wojny nie stanowi prymarnej cechy islamu; że muzułmanie walczyli często przeciwko muzułmanom, jednocząc się np. z chrześcijanami; że, w przeciwieństwie do scentralizowanej na Zachodzie władzy teologicznej, islam nie posiadał nigdy jednego głównego ośrodka religijnego, zatem dżihad nie może być utożsamiany z krucjatami – zaprzyszłymi formami przemocy europejskiej²³.

Z niemniejszą zaciętością Asad rozprawił się z innym myślicielem, Michaeliem Walzerem, autorem takich prac jak *Spór o wojnę* i *Wojny sprawiedliwe i niesprawiedliwe: rozważania natury moralnej z uwzględnieniem przykładów historycznych*. Amerykański filozof polityki pojmuje terroryzm jako skutek „porażki modernizacji w krajach muzułmańskich”²⁴, jako przemoc stosowaną wbrew prawu („Państwo również zabija, to nie ulega wątpliwości, lecz rości sobie prawo do zabijania wyłącznie mocą prawa”²⁵, parafrazuje myśl Walzera Asad), jako przemoc z natury nieetyczną, bo zawsze sięgającą po „środek ostateczny”²⁶ – w przeciwieństwie do państw demokratycznych, które według Walzera w pierwszej kolejności uciekają się do dyplomacji, negocjacji i łagodniejszych form przemocy.

Gdy zestawi się *Faudę* z innymi serialami podejmującymi wątek prowadzonej przez Zachód tzw. wojny z terroryzmem, uwidacznia się zarówno schematyzm izraelskiej produkcji, jak i jej odporność na automatyczne, upraszczające interpretacje. Przykładowo w *Kalifacie* (2020, reż. Wilhelm Behrman), serialu ukazującym walkę państwa demokratycznego (Szwecji) z terroryzmem (reprezentowanym przez Państwo Islamskie) – dobro i zło rozłożone są z na tyle wyraźnym akcentem, by widz nie miał najmniejszej wątpliwości, po której stronie należy się opowiedzieć. *Kalifat* to zderzenie czarno-białego świata: nowoczesnego, skandynawskiego społeczeństwa i jego części imigranckiej, islamistycznej, która – mimo systemowych prób asymilacji poprzez np. edukację – w znacznej mierze zdaje się stanowić ogromne zagrożenie dla liberalnego państwa. Kreatorami zła są terroryści z Państwa Islamskiego: inteligentni i brutalni, kierujący się żądzą zemsty, napędzający mechanizmy rasistowskie, manipulujący i ideologizujący młode szwedzkie pokolenia – dzieci imigrantów z krajów muzułmańskich²⁷. Z terroryzmem mierzy się agentka Fatima, która z powodu swojej rzekomej niesubordynacji i błędów staje się dezterterką działającą na własną rękę, tj. poza szwedzką jednostką antyterrorystyczną. Jej metody walki są raczej bez zarzutu: Fatima kieruje się przede wszystkim ambit-

²² T. Asad, *Terroryzm*, przeł. S. Królak, „Praktyka Teoretyczna” 4, 26, (2017), s. 120.

²³ *Ibidem*, s. 122–123.

²⁴ *Ibidem*, s. 128.

²⁵ *Ibidem*, s. 127.

²⁶ *Ibidem*, s. 129.

²⁷ Widz zapoznaje się z przyczynami radykalizacji głównych bohaterek, młodych przyszłych muzułmanek: do Sulle trafia język nienawiści propagowany przez islamistycznych terrorystów na YouTube, a w rozmowach z rodzicami ujawnia się jej pogardliwy stosunek do szwedzkiej rzeczywistości budowanej na społecznych nierównościach, dyskryminującej imigrantów; z kolei dla Kerimy ucieczka do Rakki to jedyna alternatywa dla jej dotychczasowego życia w towarzystwie agresywnego ojca-alkoholika. Wszystkie bohaterki, Kerima, Sulle i jej młodsza siostra Lisha, zafascynowane są nauczycielem, Ibbe, manipulującym nie tylko swoimi uczennicami, ale i dwójką młodych braci, którzy mają przeprowadzić atak terrorystyczny, wypełniając w ten sposób nakaz walki z niewiernymi.

nym planem zapobieżenia atakom terrorystycznym, a jej największe wykroczenie – choć godne potępienia – to nieetyczne nadużycie w stosunku do informatorki, Szwedki mieszkającej w Syrii i narażającej życie swoje i dziecka w zamian za obietnicę pomocy wydostania się z fundamentalistycznego, skrajnie patriarchalnego Państwa Islamskiego. W *Kalifacie*, podobnie zresztą jak w *Faudzie*, czarne charaktery (wyznawcy radykalnego islamu) zyskują głos, by przedstawić swoją opowieść, ale jest to jedynie opowieść mająca uzasadnić podejmowaną przez Zachód walkę z terroryzmem.

Wydaje się, że *Fauda* również opiera się na podobnej, wartościującej różnicy: między nowoczesnym Izraelem i niepostępową, radykalizującą się Palestyną. Według Erica Kohna, przytóżniającego produkcję Liora Raza i Aviego Issacharoffa do innej szpiegowskiej serii pt. *Hatufim*²⁸, dwa pierwsze sezony *Faudy* prezentują palestyńskie postacie jednoznacznie, bez odcieni, stając się w ten sposób wcieleniem nękających izraelską kulturę ksenofobii i rasizmu²⁹. Opinia Kohna nie jest wyjątkiem. *BDS movement*³⁰, ruch walczący o wolność i równość Palestyńczyków, w 2018 roku usiłował wyrzucić presję na właścicieli platformy Netflix, by ta nie emitowała *Faudy*, uznanej przez aktywistów za serial „legitymizujący zbrodnie wojenne”, „naruszający prawo międzynarodowe”, stanowiącej „rasistowską propagandę dla izraelskiej okupacji”³¹. Sam fakt, że twórcy serii należeli niegdyś do elitarnej jednostki antyterrorystycznej miał być w oczach ruchu BDS potwierdzeniem tezy, iż Raza i Issacharoff „wspierają maszynę okupacji, izraelskiego kolonializmu i apartheidu”³².

W kontekście powyższych zarzutów należałoby z pewnością uczynić dwie uwagi. Po pierwsze, kreacja głównego anty-bohatera z pierwszego sezonu – działającego na własną rękę bojownika Hamasu, Taufiqą Hammeda działającego pod pseudonimem „Abu Ahmad” albo „Pantera” – wydaje się całkiem udana. Co więcej, celem twórców izraelskiego serialu była m.in. próba stworzenia pogłębionego portretu terrorysty i dostrzeżenia w nim – na przekór izraelskiej i zachodniej narracji – człowieka³³. Inspiracją dla zbudowania postaci Abu Ahmada były trzy realne osoby: Ibrahim Hamed i Abdullah Barghouti, obydwaj skazani na dożywocie za organizację i udział w licznych zamachach terrorystycznych; oraz Mohammed Deif, dowódca Izz al-Din al-Qassam (militarnego skrzydła Hamasu), następca zabitego podczas operacji „Słup obłoków” (2012) Ahmeda Jabarięgo. Kiedy Raza i Issacharoff tworzyli scenariusz *Faudy*, Mohammed Deif pozostawał nadal na wolności, a jego nazwisko wielokrotnie powracało w nagłówkach międzynarodowej prasy informującej o jego kolejnych ucieczkach³⁴. Po drugie, nawet jeśli zgodzimy się ze zdaniem Kohna na temat schematycznej reprezentacji

²⁸ *Hatufim*, czyli *Uprowadzeni*, znany pod nazwą *Prisoners of War* (2010–2012), na którym wzorował się amerykański serial pt. *Homeland* (2011–2020).

²⁹ E. Kohn, „*Fauda*” *Review: Netflix’s Thrilling Israeli Spy Show Matures Into Ambiguity During Season 3*, „IndieWire” 21.04.2020, <https://www.indiewire.com/2020/04/fauda-review-season-3-netflix-1202226425/> [dostęp 14.02.2022].

³⁰ Zob. stronę organizacji BDS: <https://bdsmovement.net/what-is-bds> [dostęp: 14.02.2022].

³¹ I. Stern, *BDS Movement Urges Netflix to Drop Fauda for „Supporting Israeli Occupation and Apartheid”*, „Haaretz” 29.03.2018, <https://www.haaretz.com/israel-news/2018-03-29/ty-article/bds-urges-netflix-to-boycott-fauda-for-supporting-israeli-occupation/0000017f-e0a7-d568-ad7f-f3ef989b0000> [dostęp 14.02.2022].

³² *Ibidem*.

³³ Amir, ... מישקובמ המ מישוקח המ, *op. cit.*

³⁴ Por. np. I.B. Porat, A. Soffer, *Hamas Confirms: Mohammed Deif is Still Alive*, „Arutz Sheva” 20.07.2014, https://www.israelnationalnews.com/news/184241#.U_TTyU3D-Uk [dostęp: 06.04.2022]; A. Ahronheim, *Israel tried to kill Hamas chief Mohammed Deif twice in Gaza operation*, „The Jerusalem Post” 19.05.2021, <https://www.jpost.com/middle-east/israel-still-trying-to-eliminate-hamas-chief-mohammed-deif-in-gaza-668496> [dostęp: 06.04.2022];

postaci palestyńskich, to należy powiedzieć, że w równie stereotypowy sposób zostali ukazani bohaterowie żydowski. Staje się to wyraźne zwłaszcza w kontekście analizy fabularnej³⁵.

W *Faudzie* przemoc ujawnia się na dwóch nierozłącznych płaszczyznach: w sferze publicznej i prywatnej, zarówno po stronie organizacji terrorystycznej, jak i po stronie Izraela. Uzasadnieniem wysuwany przez Hamas, a raczej przez nielojalnego wobec swojej matczynej organizacji Abu Ahmada, jest oczywiście wizja stworzenia autonomicznego państwa palestyńskiego bez Żydów; dla Izraela to sprawa porządku i bezpieczeństwa publicznego, które stają się pretekstem do infiltracji Autonomii Palestyńskiej przez wyszkolone, antyterrorystyczne jednostki wywiadowcze. Ale tym, co zbliża do siebie postacie palestyńskie i izraelskie w ich „kolorycie” emocjonalnym, są pobudki prywatne, *spiritus movens* całej akcji. Można je sprowadzić do wspólnego mianownika – to starannie pielęgnowana albo pojawiająca się nagle, w afekcie, bezgraniczna chęć zemsty, żądza odwetu. Bohaterowie zdają się wręcz automatami zaprogramowanymi do likwidacji innych żyć. Dobitnie opisuje to Avihai w rozmowie z Nurit, porównując pracę agenta do zachowania psa. Pies „dostaje komendę i biegnie prosto zaatakować”, „Nic innego go nie interesuje. O niczym nie myśli. Rzuca się, żeby zabić”³⁶. W pierwszym sezonie zabicie pana młodego przez Boaza (żydowskiego agenta) na arabskim weselu to motywacja dla panny młodej (arabskiej wdowy), by zdetonować bombę w pubie, w którym pracuje dziewczyna Boaza. Ten ostatni, wkrótce porwany przez ludzi Abu Ahmada, staje się kartą przetargową w żydowsko-palestyńskiej wojnie. Główny bohater, Doron Kavillio, będzie odtąd usiłował odbić Boza – ale już metodami innymi, niemieszczącymi się w ramach działań dozwolonych: dezercerując z jednostki antyterrorystycznej, porywając dziecko, szantażując wroga. Celem tak poprowadzonej fabuły nie jest zbudowanie więzi widza z „dobrym”, żydowskim bohaterem. Podobnie dzieje się po drugiej stronie. Pprzywoływane przez Abu Ahmada idee nacjonalistyczne – warte, by poświęcić im życie i zostać *shahidem* – to czasem jedynie chwyt retoryczny, kamuflaż dla uruchomienia łańcucha brutalnych działań kierowanych pobudkami osobistymi. W takim świecie – zanurzonym w chaosie, bezprawiu, terrorze i chęci odwetu – różnica między agresorem a ofiarą staje się drugorzędna, niemal niewidoczna. Co najbardziej zaskakujące, zwłaszcza w kontekście serialu izraelskiego, nierozróżnialne stają się tu metody walki stosowane przez stronę palestyńską i izraelską. Jest w *Faudzie* rys mocno krytyczny, spojrzenie bez idealizacji, bez namaszczenia poczynań i decyzji podejmowanych na szczeblu państwowym. Korupcja polityczna, kryminalizacja służb izraelskich, stosowanie sposobów walki i form przemocy charakterystycznych dla ugrupowań terrorystycznych – to perspektywa alternatywna dla „moralizatorskiej retoryki”. Retoryki, według której wojnę podejmuje się z konieczności, dla bezpieczeństwa, dla ochrony liberalnego Zachodu przed barbarzyńskim terroryzmem. Nie ma żadnej zasadniczej różnicy, moglibyśmy rzec za Asadem, między „współczesną wojną, prowadzoną przez armie (posiadające państwową legitymizację), a terroryzmem”³⁷. Wobec braku skuteczności podejmowanych przez Izrael i jednostkę antyterrorystyczną działań, Doron sięga po terrorystyczne metody walki. Przemoc staje się jak gdyby zaraźliwa, przechodnia, wszechogarniająca, nierozróżnialna. W *Faudzie* udało się zarysować ten izraelsko-palestyński kliniec, który Achille Mbembe w *Polityce wrogości* nazwał

³⁵ Schematyzm przedstawienia dotyczy również innych kręgów tematycznych: poza przemocą i pragnieniem odwetu mamy w *Faudzie* konwencjonalne wątki rodzinne (rozwód, relacje z dziećmi) miłosne (miłość pozamałżeńska, romantyczna, żydowsko-arabska) czy związane z zawodem (lojalność wobec przyjaciół, przełożonego). Inaczej niż Kohn, powiedziałabym zatem, iż uproszczenia fabularne są obustronne, dotyczą kreacji świata zarówno arabskiego, jak i żydowskiego.

³⁶ Rozmowa Avihai i Nurit, *Fauda*, sezon 1, odc. 7.

³⁷ Asad, *Terroryzm...*, s. 118.

paroksyzmem, wynikającymi z bliskiego sąsiedztwa „niebezpiecznymi związkami”, arabsko-żydowską intymną i nienawistną zarazem więzią³⁸. Te niepokojące zbliżenia kulturowe, społeczne, polityczne oddaje dobrze tytuł serialu – *fauda* (arab. chaos). Poza sygnałem wymykającej się z rąk operacji i hasłem nawołującym do wycofania – oznacza również przenikalność światów, ich jakby przesiąkalność, stale grożące im podobieństwo w regionie zwanym Bliski Wschód. Poza jawnie przeciwstawionymi sobie Izraelem i Hamasem, państwem prawa i organizacją terrorystyczną, wszystko inne mocno się w *Faudzie* miesza: dla uzyskania wiarygodnego i skutecznego wejścia w świat arabski, żydowscy agenci przed operacją czernią swoje włosy i brody, rozmawiają po arabsku, nawiązują znajomości w Autonomii Palestyńskiej, by ostatecznie stać się bohaterami bardziej arabskimi niż żydowskimi.

ZWIELOKROTNIENIE PRZEMOCY

Początek zdjęć do pierwszego sezonu *Faudy*, 2014 rok, zbiegł się z kolejną eskalacją konfliktu izraelsko-palestyńskiego – inicjacją prowadzonej w Strefie Gazy operacji „Ochronny Brzeg”. Pracujący na planie aktorzy strzelali do siebie w tym samym czasie, w którym poza planem strzelali do siebie izraelscy żołnierze i bojownicy Hamasu. Wszyscy – aktorzy i cywile – biegli do schronu, słysząc syreny ostrzegające przed atakiem raketowym. *Fauda* mieszała się z tym, co realne, jak gdyby faktura filmowa była jedynie kontynuacją, odbiciem, zwielokrotnieniem faktury rzeczywistej. Nie było zresztą na planie możliwości, by całkowicie wziąć w nawias osobiste doświadczenia, historie, światopoglądy – relacjonował Lior Raz w wywiadzie dla „Maariv” – jeśli fabuła dotyczyła tego, co realne; jeśli ekipę filmową tworzyło 150 osób pochodzenia żydowskiego i arabskiego; jeśli zdjęcia do pierwszego sezonu odbywały się w Kafr Kasim, mieście, które do dziś pamięta masakrę dokonaną na ludności arabskiej w 1956 roku³⁹. Dodatkowo – z sezonu na sezon – historia o nienawiści izraelsko-palestyńskiej zataczała coraz większe koła, zagarniając kolejne obszary mapy Bliskiego Wschodu i nawet Europy. W pierwszych odcinkach izraelska jednostka antyterrorystyczna mierzyła się z terrorystami na Zachodnim Brzegu, w trzecim sezonie Doron Kavillo trafił do Strefy Gazy, do „centrum zła i terroru”, głównego ośrodka bojowników Hamasu, wreszcie w czwartej serii akcja toczyła się także w Brukseli i Libanie, państwie stanowiącym siedzibę radykalnej organizacji terrorystycznej, Hezbollahu. Powiększanie mapy – jej „rozciganie” w kierunkach coraz bardziej odległych i niebezpiecznych, poza własne granice – jest tu niemal tożsame z intensyfikacją przemocy, z rozprzestrzenianiem konfliktu, który zdaje się przekraczać granice Izraela i Palestyny.

Początek zdjęć filmowych do *Faudy* to zatem reprezentacja przemocy w zwielokrotnionej perspektywie: otwarcie ran z przeszłości (wspomnienie z 1956 roku) i powtórzenie wojny, która rozgrywała się w tym samym czasie – ale w rzeczywistości. Z kolei następne sezony *Faudy* to ponury obraz rozrastającego się konfliktu. Przemoc przychodzi zewsząd: z historii i pamięci, z przeszłości twórców, z aktualności konfliktu. Przemoc nie zna granic, nie chce ich respektować, jest przechodnia i rozciągliwa, powtarzalna i zaraźliwa. Jej źródła i mechanizmy zdają się kopiować i powielać, jak złośliwy wirus. Nawet jeśli uznamy *Faudę* za jednostronną reprezentację konfliktu, za izraelską wersję historii o przemocy, to wydaje się, że nie jest to historia, w której sama przemoc może być jednoznacznie przyporządkowana stronie palestyńskiej.

³⁸ A. Mbembe, *Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. U. Kropiwek i K. Bojarska, Kraków 2018, s. 68–77.

³⁹ T.A. Amir, ... מישקובב המ: מיבשוהוה, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA:

- Ahronheim A., *Israel tried to kill Hamas chief Mohammed Deif twice in Gaza operation*, „The Jerusalem Post” 19.05.2021, <https://www.jpost.com/middle-east/israel-still-trying-to-eliminate-hamas-chief-mohammed-deif-in-gaza-668496> [dostęp 06.04.2022].
- Ajjour M., *In Photos: This is How Palestinian Actors in Gaza are Responding to Israel's „Fauda”*, „Palestine in Chronicle” 04.02.2022, <https://www.palestinechronicle.com/in-photos-this-is-how-palestinian-actors-in-gaza-are-responding-to-israels-fauda/> [dostęp: 25.04.2022].
- Amir T. A., *דחוימת וניארב הרדסה ירצוי? "הדואפ" לע סאמחב מיבשוז המ: מישקובמ*, „Maariv” 08.05.2015, <https://www.maariv.co.il/culture/tv/Article-476302> [dostęp: 05.06.2022].
- Asad T., *Terroryzm*, przeł. Sławomir Królak, „Praktyka Teoretyczna” 4, 26, 2017.
- Bieńczyk-Missala A., Grenich P., „Międzynarodowe prawo humanitarne w świetle współczesnych konfliktów zbrojnych”, w: *Stosunki międzynarodowe w XXI wieku. Księga jubileuszowa z okazji 30-lecia Instytutu Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego*, red. E. Halizak i in., Warszawa 2006.
- Deflem M., „Yehida Mishtartit Mistaravim (YAMAS) (Israel)”, w: *Counterterrorism: From the Cold War to the War on Terror*, red. F. G. Shanty, t. 2, Santa Barbara, 2012, s. 71–72, https://www.researchgate.net/publication/331305570_Yehida_Mishtartit_Mistaravim_YAMAS_Israel [dostęp: 20.02.2022].
- Hamas TV series glorifies fight against Israel, but it's no „Fauda”*, „The Times of Israel”, <https://www.timesofisrael.com/hamas-tv-series-glorifies-fight-against-israel-but-its-no-fauda/> [dostęp: 20.06.2022].
- Helman A., „O samotności, polityce i cytrynach. »Drzewo cytrynowe« Erana Riklisa”, w: *Współczesne kino izraelskie*, red. J. Preizner, Kraków–Budapeszt 2015.
- Kohn E., „Fauda” Review: Netflix's Thrilling Israeli Spy Show Matures Into Ambiguity During Season 3, „IndieWire” 21.04.2020, <https://www.indiewire.com/2020/04/fauda-review-season-3-netflix-1202226425> [dostęp 14.02.2022].
- Lavie N., Jamal A., *Constructing ethno-national differentiation on the set of the TV series, „Fauda”*, „Ethnicities” 2, 19, 2019.
- Mbembe A., *Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. U. Kropiwek i K. Bojarska, Kraków 2018.
- Melhem A., *Hamas looks to push its own narrative with new series to rival „Fauda”*, „Al-Monitor” 30.01.2022, <https://www.al-monitor.com/originals/2022/01/hamas-looks-push-its-own-narrative-new-series-rival-fauda#ixzz85llDQOJc> [dostęp: 25.04.2022].
- Oficjalna strona Liora Raza: <https://www.liorraz.co.il/> [dostęp: 15.05.2023].
- Organizacja BDS: <https://bdsmovement.net/what-is-bds> [dostęp 14.02.2022].
- Porat I.B., Soffer A., *Hamas Confirms: Mohammed Deif is Still Alive*, „Arutz Sheva” 20.07.2014, <https://www.israelnationalnews.com/news/184241#.UTTyU3D-Uk> [dostęp: 06.04.2022].
- Pitrus A., „Słoneczniki przeciw czołgom. »Liban« Samuela Maoza”, w: *Współczesne kino izraelskie*, red. J. Preizner, Kraków–Budapeszt 2015, s. 47–58.
- Profil Aviego Issacharoffa na stronie „The Times of Israel”: <https://www.timesofisrael.com/writers/avi-issacharoff/> [dostęp: 24.02.2022].

- Ribke N., „*Fauda*” television series and the turning of asymmetrical conflict into television entertainment, „Media, Culture and Society” 2019, s. 1–16, https://www.academia.edu/38366451/Fauda_television_series_and_the_turning_of_asymmetrical_conflict_into_television_entertainment [dostęp: 20.03.2022].
- Saab S.F., *Hamas Fights Back Against Netflix With „Fauda”-style Palestinian TV Series*, „Haaretz” 21.01.2022, <https://www.haaretz.com/middle-east-news/palestinians/2022-01-21/ty-article/.premium/hamas-fights-back-against-netflix-with-fauda-style-palestinian-tv-series/0000017f-f2fb-d487-abff-f3ffe0ab0000> [dostęp: 25.04.2022].
- Sof E., *IDF Mistaravim (YAMAS)*, „Special-ops”, <https://special-ops.org/idf-mistaravim-yamas/> [dostęp: 24.02.2022].
- Stern I., *BDS Movement Urges Netflix to Drop Fauda for „Supporting Israeli Occupation and Apartheid”*, „Haaretz” 29.03.2018, <https://www.haaretz.com/israel-news/2018-03-29/ty-article/bds-urges-netflix-to-boycott-fauda-for-supporting-israeli-occupation/0000017f-e0a7-d568-ad7f-f3ef989b0000> [dostęp 14.02.2022].
- Swissa E., „*Fauda*” becomes first Israel TV show to be dubbed in Farsi, „Jewish News Syndicate”, <https://www.jns.org/fauda-becomes-first-israel-tv-show-to-be-dubbed-in-farsi/> [dostęp: 25.04.2022].
- Wayne M.L., Sandoval Uribe A.C., *Netflix original series, global audiences, and discourses of streaming success*, „Critical Studies in Television” 18, 1, 2021, s. 81–100, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/174960202111037259> [dostęp: 25.06.2023].
- Wielewska-Baka, M., *Anatomia nieobecności. Konflikt izraelsko-palestyński w mediach i w polityce*, Gdańsk 2023.
- Żyto K., „W poszukiwaniu transgresji. »Walc z Baszirem« Ariego Folmana”, w: *Współczesne kino izraelskie*, red. J. Preizner, Kraków–Budapeszt 2015.

THE VIOLENCE MULTIPLIED. ON THE ISRAELI TV SERIES “FAUDA”

SUMMARY:

One of the most discussed TV series of recent years is *Fauda* (directed by A. Issaharoff and L. Raz). In the article, I discuss the reception of the film in the Israeli and Western media, as well as the ways of representing the Israeli-Palestinian conflict in the series in the context of the so-called *war on terrorism* and forms of violence. In my work, I am particularly interested in the following questions: in what form did the idea of conflict return to the screens and to the public debate? How has the Palestinian issue been marginalized in the Israeli public consciousness? Under what conditions does the violence intensify? Taking into account the forms of violence presented in the series, I am inclined to the thesis that the creators of “Fauda” are trying, sometimes with greater, sometimes less success, to look critically at the reality dictated by the laws of war.

KEYWORDS:

Fauda, TV series, Israel, Palestine, conflict, terrorism, violence