

Nowe kino saudyjskie. O twórczości Meshala Al Jasera

ABSTRACT. Linek Ewa, *Nowe kino saudyjskie. O twórczości Meshala Al Jasera* [New Saudi Cinema. The Work of Meshal Al Jaser]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 97–111. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.5>

The author analyzes two films by the young Saudi director Meshal Al Jaser: *Is Sumiyati Going to Hell?* (2016) and *Can I Go Out?* (2017), in which she focuses on the situation of two social groups – women and migrant workers. The analysis is preceded by a short introduction to the social and cultural situation in Saudi Arabia, together with a description of the conditions that have only recently enabled the emergence of filmmaking in this country and shaped its specificity. The author focuses on the content of the films analyzed, interpreting them in the context of Saudi reality, as well as on the director's characteristic style, which often employs the convention of grotesque. This text tries to show how the artistic choices made by Al Jaser allow him to portray the chosen social phenomena in their depth and complexity.

KEYWORDS: Saudi cinematography, social change in Saudi Arabia, Meshal Al Jaser, *Can I Go Out?*, *Is Sumiyati Going to Hell?*, grotesque

Kinematografia saudyjska to nowe zjawisko. Oprócz wydanej w 2019 roku francuskojęzycznej monografii Hédi Khélila[1] nie są na razie dostępne inne znaczące, samodzielne opracowania na jej temat, a w literaturze dotyczącej kina bliskowschodniego pojawiają się na temat Królestwa Arabii Saudyjskiej jedynie bardzo skąpe wzmianki. Najczęściej dotyczą one roli saudyjskiego kapitału we wspieraniu rozwoju tej dziedziny sztuki w innych krajach Bliskiego Wschodu, w tym – najważniejszej dla tej części świata – kinematografii egipskiej[2]. Dotychczasowa twórczość filmowa reżyserów pochodzących z samego Królestwa to w ogromnej większości obrazy dokumentalne i krótkometrażowe, w dodatku wszystkie, poza jednym wyjątkiem[3], powstały po 2000 roku[4].

[1] H. Khélil, *Le Cinéma Saoudien. Le parcours, la trace et les prévisions*, Éditions Erick Bonnier, Paris 2019.

[2] Por. R. Hillauer, *Encyclopedia of Arab Woman Filmmakers*, tłum. A. Brown et al., The American University in Cairo Press, Cairo, NY 2005, s. 42; T. Ginsberg, Ch. Lippard, *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, The Scarecrow Press, Plymouth 2010, s. xxxv, xxxix.

[3] Jedynie u Rebekki Hillauer znalazłam wzmiankę o telewizyjnym dokumencie pt. *Al-Diriya*, wyreżyserowanym przez pochodzącą z Królestwa Hizam Al Khilani w 1991 r.; por. R. Hillauer, op. cit., s. 418.

[4] Por. R. Armes, *Arab Filmmakers of the Middle East: A Dictionary*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2010, s. 24–124. Hédi Khélil wspomina wprawdzie kilka tytułów dzieł znacznie starszych – jak np. *Muchy* (*The Flies*, 1950) w reżyserii Hassana Al Ghanema, *Lis* (*The Fox*, 1966) Hassana Al Dardira, w pozostałej literaturze jednak brak wzmianek na ich temat, a na podstawie bardzo skąpych informacji z innych źródeł trudno jednoznacznie stwierdzić, w jakim znaczeniu były to produkcje „saudyjskie”; por. H. Khélil, op. cit., s. 38–39.

Cel niniejszego artykułu jest dwojaki. Po pierwsze, zamierzam pokrótce zaprezentować w nim twórczość Meshala Al Jasera na tle uwarunkowań społecznych i kulturowych, towarzyszących rozwojowi wschodzącej kinematografii saudyjskiej. Przedstawię zatem ów kontekst, zwracając szczególną uwagę na wpływ wahhabickiej wykładni islamu na możliwość prowadzenia jakiegokolwiek działalności kulturalnej w Królestwie. Drugim z zakładanych celów jest zbadanie, w jaki sposób poetyka groteski – po którą twórca chętnie sięga – wzmacnia krytyczną wymowę jego dzieł. Dlatego w dalszej części rozważań przeprowadzę analizę dwóch krótkometrażowych filmów Meshala Al Jasera: *Czy Sumiyati pójdzie do piekła?* (*Is Sumiyati Going to Hell?*, 2016[5]), oraz *Czy mogę wyjść?* (*Can I Go Out?*, 2017). Prześledzenie ich treści posłuży wskazaniu konkretnych, zawartych w nich składników kontekstu kulturowego Arabii Saudyjskiej, natomiast analiza poetyki i poszczególnych rozwiązań formalnych pozwoli zbadać funkcję, jaką w obu dziełach pełnią elementy groteskowe, charakterystyczne dla stylu reżysera.

Kontekst kulturowy, polityczny i społeczny

Nie sposób zrozumieć doniosłości narodzin kinematografii saudyjskiej bez odniesienia się do niezwykle szczególnego – także na tle innych krajów arabsko-muzułmańskich – kontekstu religijnego, społecznego i kulturowego Królestwa. Wahhabizm[6], fundamentalistyczna wersja sunnickiego islamu, od początku istnienia Królestwa Arabii Saudyjskiej jako samodzielnego państwa jest oficjalną religią w kraju i stanowi nieusuwalny element jego polityki wewnętrznej. Wyznacza także ściśle, w istocie ascetyczne, zasady regulujące niemal każdy aspekt życia obywateli. Przestrzegania tych reguł pilnują przedstawiciele Komitetu Krzewienia Cnót i Zapobiegania Złu, potocznie zwanego *mutawwa* – do niedawna wszechobecnej, rządowej policji religijnej (zakres jej uprawnień staje się w ostatnich latach coraz bardziej ograniczony). W zgodzie z wahhabicką wykładnią jeszcze w II dekadzie XXI wieku zabronione było w Królestwie np. publiczne wykonywanie i słuchanie muzyki. Ograniczono także możliwość kontaktu pomiędzy niespokrewnionymi ze sobą osobami różnej płci. Homoseksualizm czy prostytutka były zabronione – do dziś są kryminalizowane i karane. Dopiero kilka lat temu obowiązkowym strojem kobiecym w przestrzeniach publicznych przestały być charakterystyczne *abaje* – długie, luźne i wcześniej koniecznie czarne suknie sięgające kostek, noszone zawsze z towarzyszeniem *hidżabu*, a niekiedy także *nikabu*, który pozostawiał jedynie wąską szparę na oczy. Do czerwca 2018 roku kobiety

[5] Film stał się częścią późniejszej miniserii sześciu filmów wyprodukowanych przez saudyjski Telfaz11, zatytułowanej *Six Windows in the Desert* (2020) i udostępnionej na platformie Netflix.

[6] Muhammad ibn Abd al-Wahhab (1703–1792), muzułmański teolog pochodzący z rejonu Nadżd w dzisiejszym Omanie, głosił konieczność powrotu do fundamentów islamu oraz życia zgodnie z prawem

szariatu w jego najbardziej restrykcyjnej, hanbalickiej wersji. Oznaczało to nie tylko narzucenie wiernym ścisłych zasad dotyczących praktykowania religii, lecz także szereg surowych zakazów i kar. Więcej na ten temat w: M. Al-Rasheed, *Historia Arabii Saudyjskiej*, tłum. K. Pachniak, Książka i Wiedza, Warszawa 2011, s. 30 i n.; J. Zdanowski, *Arabia Saudyjska*, Wydawnictwo Naukowe ASKON, Warszawa 2004, s. 9–14.

były także objęte prawnym zakazem prowadzenia samochodu. Zakaz ten ostatecznie zniesiono, wciąż jednak Saudyjki pozbawione są pełnej osobowości prawnej i zobowiązane są do posiadania *mahrama*, czyli męskiego opiekuna, który decyduje o niemal wszystkich dotyczących ich sprawach[7]. Jeszcze w połowie drugiej dekady XXI w. w kraju nie istniały publicznie dostępne bary, kawiarnie ani inne miejsca, w których obywatele mogliby spędzać czas poza domem. Jedynymi miejscami możliwych spotkań były zamknięte przestrzenie centrów handlowych. Spożywanie czy nawet posiadanie alkoholu jest nadal prawnie zabronione. Do niedawna w Królestwie nie istniały także kina – pierwsze z nich oficjalnie otwarto w Rijadzie w 2018 roku.

Pomimo opisanych restrykcji i ograniczeń w ciągu ostatnich dwóch dekad w Królestwie podejmuje się rozmaite, także oficjalne, działania ukierunkowane na rozwój kultury filmowej. Ich głównym motorem jest obecnie King Abdulaziz Centre for World Culture (Ithra), powołane do życia w 2017 roku w Dhahranie przy wsparciu państwowego koncernu naftowego Saudi Aramco. Od chwili swego powstania centrum m.in. współorganizuje Saudi Film Festival, który, pomimo obowiązywania wówczas zakazu działania kin, wysiłkami różnych instytucji nieregularnie organizowano od 2008 roku. Jeszcze wcześniej, w roku 2006, zainaugurowano The Jeddah Visual Shows Festival – pierwszy lokalny festiwal filmowy. W 2018 roku powołano Red Sea Film Festival Foundation, a od 2020 roku działa Saudi Film Commission – rządowa instytucja utworzona w celu wspierania krajowej twórczości filmowej.

Za pierwszy w pełni saudyjski film[8] uchodzi *Dziewczynka w trampkach* (reż. Haifaa Al Mansour, 2012) – zrealizowany w całości na terenie Królestwa i z wyłącznie saudyjską obsadą. Jego powstawanie, choć akceptowane i aktywnie wspierane przez rodzinę królewską[9], wymagało od reżyserki przezwyciężenia szeregu trudności, związanych choćby z zakazem przebywania w tej samej przestrzeni niespokrewnionych ze sobą kobiet i mężczyzn[10]. Film odniósł międzynarodowy sukces, otrzymując szereg nagród i nominacji na festiwalach filmowych na całym świecie.

Dopiero jednak wraz ze śmiercią króla Abdullaha bin Abdulaziza Al Sauda w styczniu 2015 roku i wstąpieniem na tron jego brata i następcy, Salmana bin Abdulaziza Al Sauda, Arabia Saudyjska wkroczyła w etap znaczących reform. Ich twarzą jest Mohammed bin Salman, syn panującego króla, od 2017 roku piastujący urząd księcia

[7] Por. J.A. Kéchichian, *Saudi Arabia and the 1744 Alliance Between the al Saud and the al-Sheikh: A Legitimizing and Enduring Union*, [w:] *Routledge Handbook of Persian Gulf Politics*, red. M. Kamrava, Routledge, London – New York 2020, s. 30–33.

[8] W literaturze można niekiedy napotkać informacje o kilku wcześniejszych dziełach: *How It Is Going?* w reżyserii Izidore Musallama (2006) oraz *Cinema 500 Kilometres* Abdullaha Al-Eyafa (2006), *Menahi Aymana Makrama* (2008) czy horrorze *The Forgotten*

Village Abdullaha Abu Taliba (2008). Wszystkie one są jednak koprodukcjami, a ich twórcy pochodzili z różnych krajów; por. T. Ginsberg, Ch. Lippard, op. cit., s. 355–356.

[9] Zob. M. Garcia, *Wadjda* (review), „Cinéaste” 2013, nr 38(4), s. 52.

[10] Zob. M. Garcia, H. Al Mansour, *A Woman's Voice in Her Nakedness: An Interview with Haifaa Al Mansour*, „Cinéaste” 2013, nr 38(4), s. 35.

koronnego. Obaj wspólnie realizują szeroko zakrojony plan szybkiego i wszechstronnego rozwoju Królestwa – *Vision2030*, na który składa się szereg programów obejmujących większość dziedzin życia społecznego[11]. Wśród zadań do realizacji znalazły się m.in. zwiększenie udziału obywateli w kulturze i sztuce oraz rozwój i dywersyfikacja sektora rozrywkowego. Założenia programu już przyniosły zmiany – jedną z nich jest zniesienie w 2018 roku zakazu funkcjonowania kin. W tym samym roku w Rijadzie odbyła się pierwsza publiczna projekcja filmowa[12].

Brak dostępu do seansów publicznych nie oznaczał jednak, że Saudyjczycy nie uczestniczyli wcześniej w kulturze filmowej. Szeroko korzystali bowiem w tym czasie w warunkach domowych zarówno z oferty dostępnej na nośnikach VHS, DVD czy nawet taśmach 35 mm, jak i z telewizji satelitarnej[13] oraz zasobów internetowych. Sięgali do ogólnosiatowych oraz bliskowschodnich platform VOD, ale także np. serwisu YouTube, do którego dostęp nie był nigdy w Królestwie blokowany. Obecnie z dostępu do globalnej sieci na co dzień korzysta 90% mieszkańców kraju[14]. To dlatego kariera Meshala Al Jasera rozpoczęła się właśnie od krótkich filmów zamieszczanych w serwisie YouTube – nie tylko popularnym i łatwo dostępnym dla publiczności, lecz także w dużym stopniu wolnym od cenzury[15].

Twórczość Meshala Al Jasera

Meshal Al Jaser, absolwent scenariopisarstwa w New York Film Academy w Kalifornii[16], urodził się w 1995 roku w Rijadzie. Swoje krótkometrażowe obrazy publikowane na kanale *Folaim Ya Gholaim*

[11] Szczegółowy opis zarówno całego projektu, jak i postępow w realizacji poszczególnych programów dostępny jest na stronie internetowej <https://www.vision2030.gov.sa/> (dostęp: 23.07.2023)

[12] W ramach wydarzenia wyświetlono *Czarną Panterę* Ryana Cooglera. Nie obyło się jednak bez cenzury – z filmu wycięto 40-sekundową scenę pocałunku; por. A. Batrawy, *First Saudi cinema opens with popcorn and "Black Panther"*, AP, 18.04.2018, <https://apnews.com/article/ap-top-news-international-news-movies-ca-state-wire-riyadh-9b87b0a4fdc843d-fa352e013fdd6bc53> (dostęp: 23.07.2023). Cenzurowanie filmów czy innych treści telewizyjnych, jak również kopii filmów przeznaczonych na rynek saudyjski, powszechne było już wcześniej – choćby w postaci zamazywania twarzy występujących w nich kobiet, eliminowanie scen erotycznych czy takich, w których pojawiał się alkohol; por. S. Hignell, S. Hollows, *Saudi Film Skills. Report*, 2020, s. 8, <https://www.british-council.sa/en/programmes/arts/Saudi-Film-Skills> (dostęp: 23.07.2023).

[13] Por. R. Hillauer, op. cit., s. 418; V. Shafik, *Egyptian Cinema*, [w:] *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, red. O. Leaman, Routledge, London – New York 2004, s. 30.

[14] Zgodnie z danymi pochodzącymi z serwisu Statista.com, w 2021 roku liczba mieszkańców Arabii Saudyjskiej szacowana była na 35,46 mln, a liczba codziennych użytkowników internetu – na 31,78 mln; <https://www.statista.com/statistics/262467/total-population-of-saudi-arabia/>, <https://www.statista.com/forecasts/1146315/internet-users-in-saudi-arabia> (dostęp: 23.07.2023).

[15] N. Fahmy, *YouTube to Sundance: How Young Saudi Filmmaker Meshal Al Jaser is Making it Big with Social Satire*, Scene Arabia, 1.12.2019, <https://scene-arabia.com/Culture/From-YouTube-to-Sundance-How-a-Young-Saudi-Filmmaker-Made-it-Big-with-Social-Satire> (dostęp: 23.07.2023).

[16] Nieobecności kin w Arabii Saudyjskiej towarzyszył przez dziesięciolecia także brak możliwości zdobycia w kraju wykształcenia w zawodach związanych z kinematografią. Dotyczyło to nie tylko twórców i aktorów, ale także przedstawicieli wszystkich innych zawodów związanych z produkcją filmową. Wszyscy bez wyjątku musieli zatem kształcić się za granicą; por. S. Hignell, S. Hollows, op. cit., s. 24.

zaczął tworzyć w wieku 17 lat. Związał się już wówczas z domem produkcyjnym Telfaz11[17], współpracy z którym zawdzięcza swą lokalną, a także międzynarodową karierę. Początkowo jego filmy były formą zabawy z przyjaciółmi, a jednocześnie satyrycznymi obrazami odnoszącymi się do saudyjskiej rzeczywistości. Stopniowo stawały się jednak coraz bardziej dojrzałymi – zarówno w formie, jak i w treści – krytycznymi komentarzami do zjawisk kulturowych i społecznych zachodzących nie tylko w samej Arabii Saudyjskiej, lecz także w innych krajach Zatoki Perskiej. Niektóre z jego obrazów: *Czy Sumiyati pójdzie do piekła?* (2016) oraz *Arabian Alien* (2019), znalazły się wśród filmów konkursowych na międzynarodowych festiwalach filmowych[18].

Dziesięciominutowy film zatytułowany *Czy mogę wyjść?* opowiada o jednym wieczorze saudyjskiej studentki. Na samym początku filmu kobiecy *voice over* wprowadza odbiorcę w świat przedstawiony niczym w baśń: *Pewnego razu była sobie dziewczyna dorosła, lecz z punktu widzenia swojego społeczeństwa młoda i naiwna, która w czasach, gdy nie wolno jej było prowadzić samochodu, postanowiła spotkać się z koleżanką w centrum handlowym*. Film składa się z pięciu epizodów: w każdym z nich bohaterka musi pokonać określoną przeszkodę, aby osiągnąć swój cel, jakim jest wyjście z domu na kilka godzin. Każda z części odzwierciedla zarazem problem wybrany spośród tych, jakie opresyjna kultura stawia przed kobietami w Arabii Saudyjskiej. Ukazuje także głęboko zakorzenione w kulturze bliskowschodniej relacje pomiędzy członkami przeciętnej saudyjskiej rodziny.

Wyjście młodej kobiety z domu wymaga zatem od niej przede wszystkim uzyskania zgody ojca oraz poproszenia go o pieniądze – tego dotyczy epizod pierwszy. Jak wspomniano na początku, w świetle wciąż obowiązującego w Arabii Saudyjskiej prawa kobieta winna stale pozostawać pod kuratelą *mahrama* – męskiego opiekuna. Może nim być ojciec, mąż, brat, syn lub, w razie ich braku, inny mężczyzna z rodziny, jednak wyłącznie taki, którego kobieta na mocy prawa muzułmańskiego nie mogłaby poślubić. *Mahrām* ma prawo do decydowania o najdrobniejszych szczegółach życia kobiety. Może na przykład nie zgodzić się na opuszczanie przez nią domu czy na korzystanie z oficjalnie przysługujących jej praw – choćby prawa do głosowania[19]. Mężczyzna taki może

[17] Telfaz11 powstał w 2011 roku, początkowo jako kanał w serwisie YouTube, który umożliwił publikowanie treści bez ingerencji państwowej i religijnej cenzury. Obecnie, jako dom produkcyjny, jest istotnym graczem wśród podmiotów tworzących treści na potrzeby dystrybucji w internecie, który wciąż stanowi jeden z najważniejszych kanałów rozpowszechniania materiałów audiowizualnych w Arabii Saudyjskiej; por. O. Daoudi, *YouTube-Based Programming and the Saudi Youth: Exploring the Economic, Political and Cultural Context of YouTube in Saudi Arabia*, niepublikowana rozprawa doktorska,

University of Glasgow 2018, s. 19 i n.

[18] *Czy Sumiyati pójdzie do piekła?* wyświetlano w ramach brytyjskiego Best of the Month at the Gold Movie Awards w 2017 roku. *Arabian Alien* otrzymał zaś nominację do nagrody jury w kategorii najlepszy film podczas Sundance Film Festival 2020 i w tym samym roku otrzymał nagrodę jury w Atlancie w kategorii najlepszy krótkometrażowy film fabularny.

[19] Por. np. L. Tønnessen, *Women's Activism in Saudi Arabia: Male Guardianship and Sexual Violence*, Chr. Michelsen Institute Report, 2016, s. 9, [https://www.cmi.no/publications/5696-womens-activism-in-sau-](https://www.cmi.no/publications/5696-womens-activism-in-sau)

również nie wyrazić zgody na jej pracę zarobkową, co sprawia, że wiele Saudyjek jest całkowicie zależnych ekonomicznie od swoich rodzin.

W filmie Al Jasera ojciec głównej bohaterki okazuje hojność, ofiarowując jej pokaźną sumę pieniędzy na drobne wydatki. Wymaga jednak, aby na wyjście córki zgodziła się również matka. Epizod drugi, zatytułowany *Śledztwo*, ukazuje rolę, jaką w podtrzymywaniu opresyjnej dla kobiet tradycji arabsko-muzułmańskiej odgrywają same kobiety – matki. Dziewczyna zostaje szczegółowo przesłuchana i dopiero, gdy każdy aspekt zaplanowanego przez nią wyjścia: miejsce, godzina powrotu, towarzystwo, w jakim będzie przebywać, uzyska akceptację matki, ta wyraża zgodę na opuszczenie domu.

W epizodzie trzecim, *Walka*, dziewczyna odkrywa, że jedyny kierowca zatrudniany przez jej rodzinę będzie tego wieczoru zajęty: już wcześniej umówiła się z nim jej siostra. Perspektywa pozostania uwięzioną w domu zatem ponownie się przybliży – w chwili powstawania filmu w saudyjskich miastach w zasadzie nie istniał bowiem żaden transport publiczny, piesze wędrówki nie były powszechne, a samotne przemieszczanie się kobiet nie było uważane za właściwe. Obowiązujący w owym czasie zakaz prowadzenia samochodów czynił zatem mobilność kobiet całkowicie zależną od mężczyzn: członków rodziny, zatrudnianych przez nie kierowców bądź zupełnie obcych taksówkarzy. Bohaterka stawia więc w myślach potężną walkę z siostrą, ostatecznie jednak daje za wygraną i decyduje się poprosić swojego brata Khaleda (to jedyna postać w filmie, której imię jest znane) o odwiezienie jej na miejsce spotkania.

Kolejny epizod nosi tytuł *Utrata godności* i portretuje relację władzy, jaką w saudyjskiej kulturze bracia mają nad siostrami. Khaled bowiem, zajęty grą na konsoli, początkowo nie chce nawet podjąć rozmowy. Następnie rozkazuje bohaterce przyrzadzić sobie świeży sok owocowy, a wypitszy go – głośno beka dziewczynie w twarz. Ta, zdesperowana i rozgniewana, w odwecie za taką zniewagę uderza go w twarz, przekreślając jednak w ten sposób szansę na uzyskanie pomocy. Ostatecznie pozostaje jej już tylko wezwanie taksówki.

Ostatni z pięciu epizodów, *Plan B*, ukazuje zagrożenie, jakie młode Saudyjki odczuwają, kiedy pozostają sam na sam z obcym mężczyzną. Bohaterka, siedząca na tylnym siedzeniu, jest wyraźnie spięta. Jej przerażenie sięga zenitu, kiedy taksówkarz podejmuje z nią rozmowę, choć ten chce ją tylko rytunowo zapytać o cel podróży. Kiedy się jednak do niej odwraca, jednocześnie gwałtownie hamuje, a na jego twarzy widać na poły lubieżny, na poły złowróżbny uśmiech mężczyzny świadomego, że całkowicie dominuje w tej sytuacji nad kobietą.

Akcja każdej z części filmu rozgrywa się w innej scenerii, spełniając przy tym kryterium jedności czasu, miejsca i akcji. Pokój ojca, pokój matki, pokój brata, kuchnia i wnętrze taksówki – to samodzielne sceny dla każdej z interakcji, w jakie wchodzi bohaterka. Wszystkie

sceny zawierają dwie płaszczyzny fabularne, które niekiedy się ze sobą przenikają: pierwszą jest warstwa zdarzeń (rozmowy z członkami rodziny i z taksówkarzem), drugą – to, co w tym samym czasie dzieje się w wyobraźni głównej postaci. Wgląd w jej procesy myślowe unaocznia najistotniejsze cechy wzajemnych relacji członków rodziny. Widz obserwuje także towarzyszące tym interakcjom uczucia bohaterki – podstawowymi są wśród nich niepewność, bezsilność, a nawet lęk, gdyż przy każdym kolejnym spotkaniu stoi ona na pozycji zdominowanej i jest całkowicie zdana na decyzję drugiej osoby.

Sekwencje ukazujące wewnętrzne procesy przeżywane przez dziewczynę utrzymane są w wyraźnie odmiennej poetyce niż reszta filmu. Poetykę tę Al Jaser tworzy poprzez karykaturalne przerysowanie rozmaitych motywów zaczerpniętych z różnych gatunków filmowych – horroru, slapsticku czy filmu sztuk walki. I tak, epizod pierwszy utrzymany jest w konwencji groteskowego musicalu: kiedy na polecenie ojca dziewczyna sięga do szkatułki z pieniędzmi, ta nagle „wybuchą” banknotami, pokój zaś zmienia się w jasno oświetloną scenę dla muzycznego wideoklipu. Ojciec, zmieniony nagle w arabskiego władcę w odświętnej, złoczonej *abaji*, śpiewa piosenkę o swoim uwielbieniu dla córki i gotowości do spełniania jej pragnień. Jego postać multiplikuje się, obsypując córkę prezentami. Mieszkanie wypełnia się nagle kolorowym tłumem, który tańczy, śpiewa i adoruje bohaterkę, a z sufitu na jej głowę, niczym teatralny rekwizyt, zjeżdża złota korona. W kolejnym epizodzie myśli dziewczyny ukazane są w taki sposób, jakby rozmowa z matką była poziomem, jaki należy pokonać w grze komputerowej. Dziewczyna ćwiczy ją w wyobraźni kilkakrotnie, za każdym razem przedstawiając matce inny zestaw informacji dotyczących planowanego wyjścia. Kilka takich dialogów kończy się „utrata życia”, czyli twardym „nie!” rodzicielki – stanowczość odmowy podkreślono wielkimi planami, które ukazują usta matki wypowiadającej to słowo z przesadną artykulacją. Ostatecznie bohaterce udaje się uzyskać upragnioną zgodę i niejako „prześć na następny poziom”, czyli do dalszego etapu organizacji wieczoru. Sukces ten podkreśla rozlegająca się wówczas pozadiegetyczna, elektroniczna melodyjka, również przywodząca na myśl dźwięki towarzyszące zdobyciu nagrody w grze komputerowej.

W następnym epizodzie rozmowa z siostrą przybiera w wyobraźni bohaterki obraz bitwy z elementami boksu i wschodnich sztuk walki. Kobiety atakują się w niej wzajemnie przy użyciu narzędzi i sprzętów kuchennych (noży, patelni, a nawet mebli), a w powietrzu fruwią nie tylko przedmioty, ale i same postacie. Zarówno przebieg tej sceny, jak i poszczególne rozwiązania formalne – wybór planów, kąty widzenia kamery kierowanej na obie postaci, odpowiednio zróżnicowane tempo, wybór rekwizytów i elementów scenograficznych (szklane meble, które tłuką się w toku walki), stanowią czytelne nawiązanie do walki Hana z Bruce'em Lee w *Wejściu smoka* (1979) i są niejako jej parodią.

Rozmowie z bratem w epizodzie czwartym towarzyszy wizja utrzymana w konwencji groteskowego horroru. Kiedy chłopak odbiera

od swojej siostry szklanę soku, nagle zmienia się w wyobrazone zombie, ubraną w żółty garnitur postać o nieruchomej twarzy i pokrytych bielmem oczach, która ni stąd, ni zowąd wyjmując z kieszeni szminek, maluje usta i rozpoczyna przerażający taniec. Film znów na kilka minut zmienia się w klip muzyczny, a w refrenie piosenki wykonywanej przez Khaleda raz po raz powtarza się fraza *jestem panem domu*. W jej zwrotkach zaś mowa o pozycji mężczyzn i kobiet w saudyjskiej rodzinie (*nie umiem wymienić żarówki, ale mogę cię znieważać (...) / idź zrób mi soku z cytryny / i nie zapominaj, kim jestem*[20]). Ujęcia brata przemienionego w monstrum, podskakującego w rytm wykonywanego utworu, przeplatają się z obrazami mebli i przedmiotów, które same poruszają się i unoszą w powietrzu, czy sprzętów, których włączanie się i wyłączenie w takt muzyki zwiększa groteskowo-prześmiewczy charakter całej sekwencji.

W ostatnim zaś epizodzie, rozgrywającym się w zamkniętej przestrzeni taksówki, bohaterka zostaje sama z mężczyzną, którego się boi i przed którym nie ma gdzie uciec, a który w każdym momencie może podjąć decyzję o jej skrzywdzeniu. Postać mężczyzny również nacechowana jest sztucznością. Gdy ten odwraca się do pasażerki, jego twarz wykrzywiona jest w teatralnym grymasie, jednocześnie lubieżnym i złowrogim. W jego zębach zaś tkwi nieuzasadniony diegetycznie biały kwiat.

Dwudziestotrzynastominutowy film z 2016 roku: *Czy Sumiyati pójdzie do piekła? (Is Sumiyati Going to Hell?)*, zwraca uwagę na dramatyczną sytuację pracowników najemnych z krajów uboższych – ogromny i powszechny problem w bogatych krajach Zatoki Perskiej. W Arabii Saudyjskiej migranci często zatrudniani są w ramach systemu *kefala* – „sponsoringu”, w którym pracodawcy (przedsiębiorstwa lub osoby prywatne) organizują migrantom przyjazd do Królestwa, w zamian otrzymując niemal pełną kontrolę nad życiem pracowników. Ci ostatni nie są bowiem wówczas chronieni właściwie żadnymi przepisami dotyczącymi prawa pracy, które określałyby choćby wysokość ich minimalnego wynagrodzenia. Potrzebują również zgody zwierzchników na wjazd do kraju bądź jego opuszczenie, a także na zmianę pracy, z której z reguły nie wolno im samodzielnie zrezygnować. Pracodawca zaś może w dowolnym momencie zdecydować o zakończeniu współpracy, co zwykle równoznaczne jest z utratą przez osobę zatrudnianą prawa do pobytu na terenie saudyjskiego państwa i koniecznością natychmiastowego wyjazdu (pobyt nielegalny grozi więzieniem bądź deportacją)[21]. Pracownicy najemni zatrudniani na takich warunkach bardzo często padają ofiarą nie tylko wyzysku, lecz także innych nadużyć – przemocy fizycznej i psychicznej, ograniczania wolności osobistej (poprzez np. konfiskatę dokumentów), poniżania czy odmowy zapłaty za pracę[22]. Jak pisze Anna Odrowąż-Coates, „sytuację mniejszościowych grup etnicznych

[20] *I can't fix one bulb, but I can insult you (...) / Go make me lemon juice / and don't forget who I am*

[21] Por. K. Robinson, *What is the Kafala System?*, Council on Foreign Relations, 23.03.2021, <https://>

www.cfr.org/background/what-kafala-system (dostęp: 23.07.2023).

[22] Por. *Saudi Arabia: Labor Reforms Insufficient. Abusive Elements Remain; Changes Exclude Domestic*

w Arabii Saudyjskiej można uznać za odmianę przejawów kolonializmu wewnętrznego”[23]. Film poruszający tę tematykę prawdopodobnie nie był zbyt wygodny dla władz monarchii. Jego scenariusz został kilkakrotnie odrzucony przez Ministerstwo Kultury i Informacji, zanim w końcu uzyskał jego aprobatę. Ta z kolei umożliwiła otrzymanie dofinansowania od Saudi Aramco i tym samym realizację filmu.

Sumiyati, jak nazywana jest główna bohaterka filmu, pracuje w saudyjskim domu jako służąca. Dzięki temu może co miesiąc przeznaczyć kilkaset riali na opłacenie nauki pięcioletniego synka, którego zostawiła w ojczyźnie (można domniemywać, że jest to jeden z krajów byłego ZSRR). Kobieta pozbawiona została własnego imienia, gdyż okazało się ono zbyt trudne do wymówienia dla jednego z członków rodziny. Otrzymała więc „umowne” imię, które nosiły także jej poprzedniczki na tym stanowisku. W ten sposób, opatrzona jedynie przydomkiem, odarta z indywidualnej tożsamości i odhumanizowana, zostaje – niczym Marty z *Opowieści podręcznej* Margaret Atwood – sprowadzona wyłącznie do funkcji, jaką pełni w domu swoich gospodarzy.

Sumiyati potulnie znosi upokorzenia ze strony członków zatrudniającej ją rodziny, wśród których tylko kilkuletnia córka, Layan, wydaje się traktować ją w sposób pozbawiony uprzedzeń. Dziewczynka to w filmie jedyna postać, która nawiązuje ze służącą jakąkolwiek więź. Po pierwsze, w ogóle ją dostrzega, z zaangażowaniem obserwuje i jako jedyna zadaje pytania świadczące o zainteresowaniu jej losem. Po drugie, rzeczywiście jej współczuje i w chwilach, gdy ta płacze, ofiarowuje jej własne zabawki, aby ta mogła je przekazać synkowi. Relacja ta wydaje się jedyną okolicznością, w której Sumiyati przywrócona zostaje podmiotowość. Jednym z tematów, na jakie Layan z nią rozmawia, jest religia Sumiyati: dziewczynka z przekonaniem próbuje jej wytłumaczyć, że jako niewierna z pewnością trafi do piekła. To również wyłącznie Layan przeczuwa niesprawiedliwość ukrytą w relacjach domowników z cudzoziemską służącą.

Historia Sumiyati opowiadana jest właśnie z perspektywy dziewczynki (i to z jej ust pada w pewnym momencie tytułowe pytanie: czy Sumiyati pójdzie do piekła? Chwilę wcześniej bowiem dziewczynka słyszy od matki, że wszyscy muzułmanie pójdą do nieba; Sumiyati zaś jest chrześcijanką). Narracja prowadzona jest w sposób nieciągły, pozbawiony wyraźnej linii fabularnej, co wydaje się w odzwierciedlać sposób postrzegania świata przez dziecko: emocjonalny, oparty na dziecięcej hierarchii ważności i osobistym, uczuciowym stosunku do każdej z postaci. Opowieść snuta z perspektywy dziecka pełna jest nieoczywistych skojarzeń i wyrwanych z kontekstu myśli. Towarzyszy jej obecność charakterystycznych rekwizytów – zabawek, które Layan przekazuje służącej dla jej synka. Przedmioty te stają się symbolami

Workers, Human Rights Watch, 25.03.2021, <https://www.hrw.org/news/2021/03/25/saudi-arabia-labor-reforms-insufficient> (dostęp: 23.07.2023).

[23] A. Odrowąż-Coates, op. cit., s. 231.

szczególnej relacji między tymi dwiema postaciami. Ostatecznie zabawki zostają jednak odebrane Sumiyati przez matkę dziewczynki, przekonaną, że gosposia je ukradła. Konfiskatę tę można uznać za akt symbolicznego zniszczenia jedynej międzyludzkiej relacji, jaką udało się stworzyć tytułowej bohaterce w nieprzyjaznym dla niej świecie.

W opowieści Layan charakterystyka Sumiyati częściowo dokonuje się za pomocą opisu kurczęcia, które dziewczynka otrzymała w prezencie od dziadka. Kiedy Layan opowiada o ptaku, jej *voice over* współwystępuje z naprzemiennie zmontowanymi obrazami zwierzęcia oraz tytułowej bohaterki podczas wykonywania przez nią domowych prac. Wypowiadane wówczas przez Layan słowa w rzeczywistości odnoszą się do służącej – także te, w których dziewczynka opowiada o zamykaniu ptaka na noc w pudełku. Analogicznie bowiem zamknięte są drzwi pokoju Sumiyati. O ile jednak kurczęta, jak tłumaczy dziewczynce dziadek, zamyka się na noc dla ich bezpieczeństwa, o tyle Sumiyati „musi być zamykana, żeby nie uciekła”. Jej pracodawcy mają zatem nad nią pełną kontrolę.

Groteskowe światy Meshala Al Jasera

W obu omawianych filmach jednym z najważniejszych elementów stylistycznych jest przesada. Ta zaś, zdaniem klasycznych teoretyków, takich jak Heinrich Schneegans[24], stanowi o istocie groteski. Przesadę tę widać u Al Jasera na wielu poziomach: w ekspresji postaci – najbardziej jaskrawym przykładem jest tutaj matka Layan w *Czy Sumiyati...?*, która bodaj nigdy nie zwraca się do swej służącej w zwykły sposób, lecz wrzeszczy do niej, ile sił w płucach; na poziomie wizualnym – w teatralnych przebraniach, rozwiązaniach scenograficznych (nagromadzeniu przedmiotów w kadrze, feerii barw i wzorów); na płaszczyźnie dramaturgicznej – w przerysowaniu emocji bohaterów obu filmów. Również zdarzenia i sceny odbiegające od normy i niemieszczące się w granicach prawdopodobieństwa przybliżają stylistykę obu filmów do groteski[25]. Przedmioty unoszą się w powietrzu, pojawiają nie wiadomo skąd, a ich obecność nie zawsze pozwala się diegetycznie uzasadnić. Niekiedy trudno je także jednoznacznie zinterpretować. Jakie znaczenie ma na przykład złoty brokat, którym Layan prószy z plastikowego samolotu-zabawki na zminiaturyzowaną postać leżącej Sumiyati? Ten sam brokat, którym dziewczynka w innej scenie przysypie martwe kurczę i który na koniec pada jak śnieg z trzepanego przez Sumiyati dywanika? Byłbyż to symbol uwznioślenia, docenienia jej pracy? Czy może zrównania egzystencji służącej z istnieniem nieznaczącego, małego kurczaka? Groteskowe są u Al Jasera także postaci – celowo zniekształcone, a przez to jednocześnie i śmieszne, i demoniczne: dysponująca nadludzką siłą siostra czy brat-zombie,

[24] Por. H. Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*, Strassburg 1894, s. 258, 270, [za:] L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4(70), s. 311.

[25] Por. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteski*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4(70), s. 275–276.

niby-człowiek, który stał się nieludzki, obcy i nieprzewidywalny, „łącząc w sobie elementy [...] człowieka i bestii”[26]. Podobnie osobiwi stają się też niekiedy bohaterowie *Czy Sumiyati...?* – dziadek Layan w przebraniu króla, starsza siostra w stroju księżniczki albo z wijącym się wokół niej wężem, albo z twarzą odrażającej kukły ulepionej z *papier maché*, a także sama Sumiyati przebrana za kurczaka. Tytułowa postać nabiera cech groteskowych również w sekwencjach ilustrujących jej domniemaną zdolność do czarów, kiedy na przykład jej siła woli pozwala jej unieść brata pod sufit i trzymać go tam, bezradnie wierzgającego nogami[27].

Istotną cechą utworów Al Jasera jest ich nieprzewidywalność: widz nie wie, czego spodziewać się w kolejnej scenie, co niekiedy tworzy efekt komiczny. Sekwencje przedstawiające myśli bohaterki *Czy mogę wyjść?* pojawiają się nagle, zaskakują, skłaniając widza do śmiechu, czasem także do zakwestionowania prawdopodobieństwa przedstawianych mu zdarzeń. Również wyolbrzymienie rozmaitych elementów świata przedstawionego pozwala reżyserowi osiągnąć efekt prześmiewczy. Twórca ośmiesza w ten sposób różnorakie zachowania i postawy charakterystyczne dla życia w saudyjskiej rzeczywistości. Obnaża przy tym wszechobecne w niej nierówności społeczne oraz konwencje kulturowe, tradycje i rytuały, w jakie uwikłane są postacie występujące w jego filmach.

Najważniejszym jednak rezultatem, jaki poprzez sięganie do groteskowej stylistyki udaje się osiągnąć twórcom, jest uwypuklenie bodaj najistotniejszego elementu kondycji jego bohaterów: ich wzajemnej obcości oraz osamotnienia. W pierwszym z filmów, rozpoczynającym się epizodem z ojcem, ten początkowo pozostaje niemal niewidoczny. Zastosowany w pierwszych ujęciach niski klucz oświetleniowy – jedynym źródłem światła jest tutaj stojąca na stoliku lampa – sprawia, że jego postać pogrążona jest w głębokim cieniu. Ojciec stanie się widoczny dopiero w wizji córki, w której jednakże występuje w teatralnym kostiumie wymyślanego, śpiewającego i tańczącego władcy. Jego relacja z córką sprowadza się więc do gotowości do spełniania jej zachcianek. Z kolei w scenie z matką liczne, powtarzane raz za razem zbliżenia na jej usta układające się w wymowne słowo *nie!* ukazują jej relację z córką jako opartą na stosowaniu zakazów i kontroli. Inna sytuacja dotyczy stosunków bohaterki z siostrą – polegają one na wzajemnej rywalizacji, co w groteskowy sposób ukazuje dynamicznie zrealizowana scena walki. Tę główną bohaterkę ostatecznie przegrywa, kiedy – wyrzucona w powietrze potężnym ciosem zadany za pomocą czajnika – opada na szklany stolik, rozbija go i ląduje na ziemi. Brat zaś, dzięki przemianie w ożywionego trupa jawi się siostrze jako istota quasi-demoniczna, przychodząca z innego wymiaru, groźna, nieprzewidywalna, a jednocześnie mająca nad bohaterką (i jej otoczeniem) absolutną władzę. Decyzja o tym, czy pomoże siostrze, zależy wyłącznie od jego niczym

[26] L.B. Jennings, op. cit., s. 283, 296.

[27] Por. W. Kayser, *Próba określenia...*, s. 276.

nieskrępowanej woli – tego, czy będzie miał ochotę odłożyć na chwilę konsolę, którą właśnie się bawi. Może w dowolny sposób upokarzać siostrę, zmusić ją do usługiwania mu, łamać obietnice, traktować ją grubiańsko. Estetyka, w jakiej skonstruowano wizję dziewczyny, doskonale uwypukla jego stosunek do niej.

W drugim z filmów wyobcowanie bohaterki podkreślone zostało przy pomocy wielu elementów świata przedstawionego. Zaludniające go postaci *explicite* wyrażają swój pogardliwy stosunek do Sumiyati. Wiele scen w filmie ukazuje rozmaite sposoby lekceważenia i poniżania jej przez domowników: wrzeszczącą na nią i obrzucającą ją obelgami panią domu czy też brata Layan, który każdego dnia, tym samym gestem, rzuca na podłogę plecak z żądaniem podniesienia go. Kondycję służącej uwydatnia także konstrukcja przestrzeni filmowej: kobieta mieszka w oddzielnym pokoju, ciemnym i niemal pozbawionym mebli, gdzie do spania wystarczyć jej musi materac leżący na podłodze. Osamotnienie Sumiyati widoczne jest także dzięki zastosowanym w filmie środkom formalnym. Wielokrotnie złamana została zasada 180 stopni, a w większości dialogów postaci filmowane są *en face*. Dzięki temu Sumiyati w większości ujęć występuje w kadrze sama. Co więcej, znakomita większość ujęć sfilmowana została w niskim kluczu oświetleniowym, wydobywającym jedynie wybrane obiekty znajdujące się w kadrze – często są to twarz Sumiyati, jej postać albo wybrany detal (np. kropla potu spływająca po jej policzku). Zastosowano również kadry, w których służąca jest jedyną kolorową postacią na tle czarno-białego tła. Wśród elementów scenograficznych zwracają uwagę te, dzięki którym bohaterka zostaje wizualnie oddzielona od reszty elementów znajdujących się w kadrze – jak choćby otaczająca ją rama drzwi do jasno oświetlonego pokoju, widocznego z perspektywy ciemnego wnętrza ukazanego na pierwszym planie, czy prostokąt materaca, na którym układa się do snu w pustym pokoju.

Świat przedstawiony w filmach Meshala Al Jasera nie jest odzwierciedleniem rzeczywistości, którą znamy z codziennego doświadczenia. Jest sztuczny, wystylizowany, teatralny, i jako taki – obcy i nieprzyjazny. W *Czy mogę wyjść?* wizje głównej bohaterki ujawniają obcy, niejednoznaczny, ale także groźny wymiar pozostałych zaludniających film postaci. W *Czy Sumiyati...?* cały świat przedstawiony ulega teatralizacji, wyłączeniu spod zasad przyczyny i skutku; nie ma w filmie wyraźnej linii narracyjnej ani czytelnego, linearnego porządku zdarzeń. Salon, w którym bohaterowie zasiadają przed telewizorem, płynnie przechodzi w teatralną scenę, w innych miejscach sekwencje ukazujące zdarzenia zachodzące w domu pracodawców Sumiyati przeplatają się z obrazami ewidentnie wystylizowanymi, wyciętymi z wizualnego kontekstu. Pojawiający się w tych ostatnich członkowie rodziny zatrudniającej kobietę noszą dziwaczne przebrania, wznoszą okrzyki, przyjmują niecodzienne pozy, bywają ukazywani w oświetleniu przywodzącym na myśl teatralną scenę. Ich wygląd i zachowanie wywołują wrażenie obcości i wzbudzają niepokój. Zarówno bohaterka *Czy mogę wyjść?*, jak

i Sumiyati poruszają się zatem w świecie, którego nie rozumieją, który jest dla nich obcy, nie do końca przewidywalny, groźny. Jest ów świat obcy także i dla widza, kiedy ten musi skonfrontować się z obrazem dysponujących nadludzką siłą dziewcząt w scenie walki, z postacią demonicznego brata, złowieszczą miną taksówkarza z absurdalnym białym kwiatem w ustach, z niewytłumaczalnymi zachowaniami i ekspresją bohaterów.

Jeśli zatem przyjmiemy, że istotą groteski jest, jak chce Wolfgang Kayser, tworzenie świata absurdalnego, w którym odbiorca czuje się obco i niepewnie[28] – Meshal Al Jaser kreuje w swych filmach światy *par excellence* groteskowe. W ten sposób osiąga zamierzony[29] cel: sprawia, że to, co w jego rodzimej kulturze postrzegane jest jako norma i oczywistość, przestaje takie być dzięki przerysowaniu i wyolbrzymieniu. Staje się karykaturalne, nieznośne i trudne do zaakceptowania. Jednocześnie żadna z postaci u Al Jasera nie posiada szczególnej charakterystyki psychologicznej ani konkretnej, indywidualnej biografii, co czyni zawarte w jego filmach przesłanie uniwersalnym. Bohaterowie jego filmów nabierają wymiaru symbolu: każdy z nich odsyła do czegoś poza sobą czy też reprezentuje określoną postawę, charakterystyczną dla grupy, do której należy: saudyjskich kobiet, matek, braci albo ojców, mężczyzn czy pracujących w tym kraju służących. Al Jaser porusza w swych filmach ich faktyczne problemy i robi to w zaskakujący sposób. Podważa oczywistości, proponując odkrycie wieloznaczności zjawisk uważanych za znane, a jednocześnie czyni to w sposób nadający im charakter karykatury, wynaturzenia, czegoś niewpisującego się w znane formuły. Jednocześnie wydaje się przy tym bawić tworzywem samego dzieła filmowego. Żongluje konwencjami, eksperymentuje z rozwiązaniami formalnymi – dźwiękiem i muzyką, światłem, montażem, kolorowymi filtrami, kątami widzenia kamery (ta bywa umieszczona na suficie, w odpływie zlewu, na końcu kija od mopa używanego przez Sumiyati czy pod przysypywanym ziemią, martwym kurczakiem), ruchami kamery obracanej wokół własnej osi, zarówno pionowej, jak i poziomej, a także ze zwolnionymi czy przyspieszonymi zdjęciami i całym zakresem możliwych do wykorzystania planów filmowych. Sięga też po szeroką gamę rekwizytów – złotą koronę i sztuczną różę w tym samym kolorze w *Czy mogę wyjść?*, syczącego węża, wachlarz z piór, dziecięce zabawki czy brokat w *Czy Sumiyati...?*. Twórca starannie dobiera kostiumy, jak choćby żółty garnitur i muszkę oraz szminkę jako stylizację Khaleda, tradycyjne męskie i damskie *abaje*,

[28] Por. W. Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, tłum. U. Weisstein, New York 1966, s. 185–186, [za:] S.R. Weishaar, *Where Light in Darkness Lies: The Grottesque in Theory and Contemporary American Film*, rozprawa doktorska, Middle Tennessee University 2010, s. 21–22.

[29] Nadine Fahmy przytacza następującą wypowiedź Al Jasera, charakteryzującą jego stosunek do zjawisk

społecznych powszechnych w Arabii Saudyjskiej: „Dotykam tematów, które w mojej kulturze uległy normalizacji. Traktowanie niań jak g...na jest normalne; traktowanie w ten sam sposób niektórych kobiet jest normalne. Myślę, że na Bliskim Wschodzie, nie tylko w Arabii Saudyjskiej, jest mnóstwo rzeczy, które stały się normą, a nie uważam, żeby były w ogóle normalne”; N. Fahmy, op. cit. (tłum. – E.L.).

ale także przebranie króla bądź kostium wielkiego, żółtego kurczaka, w który w kilku ujęciach ubrana jest Sumiyati. Ucieka się też do niekonwencjonalnych, wręcz absurdalnych rozwiązań scenograficznych, takich jak wanna wypełniona potłuczonymi naczyniami, w której po szyję zanurzona jest pracodawczyni Sumiyati, czy też sięgająca sufitu góra plecaków usypana w pokoju w scenie, w której służąca codziennie dostaje od brata Layan rozkaz podniesienia plecaka z podłogi.

Twórczość Meshala Al Jasera uważam za wartościową przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, są to obrazy interesujące formalnie, choćby ze względu na odważne eksperymenty z materią dzieła filmowego czy opisane powyżej przykłady sięgania do konwencji groteski, która stanowi dlań doskonale narzędzie służące kwestionowaniu kulturowych tabu, obnażaniu niejednoznaczności zjawisk i proponowaniu szczególnych perspektyw dla ich interpretacji. Drugi powód, dla którego są to filmy warte uwagi, to skłonność i odwaga ich twórcy do przekraczania granic kulturowych tabu i krytycznego odnoszenia się do istotnych elementów kultury arabsko-muzułmańskiej. Biorąc pod uwagę młody wiek reżysera oraz fakt, że w chwili ich powstawania nie miał jeszcze formalnego przygotowania zawodowego^[30], wydaje się, że mamy do czynienia ze zdolnym i przenikliwym twórcą.

BIBLIOGRAFIA

- Al-Rasheed Madawi, *Historia Arabii Saudyjskiej*, tłum. Katarzyna Pachniak, Książka i Wiedza, Warszawa 2011.
- Armes Roy, *Arab Filmmakers of the Middle East: A Dictionary*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2010.
- Batrawy Aya, *First Saudi cinema opens with popcorn and "Black Panther"*, AP, 18.04.2018, <https://apnews.com/article/ap-top-news-international-news-movies-ca-state-wire-riyadh-9b87b0a4fdc843dfa352e013fdd6bc53> (dostęp: 23.07.2023).
- Daoudi Omar, *YouTube-Based Programming and the Saudi Youth: Exploring the Economic, Political and Cultural Context of YouTube in Saudi Arabia*, niepublikowana rozprawa doktorska, University of Glasgow 2018.
- Fahmy Nadine, *YouTube to Sundance: How Young Saudi Filmmaker Meshal Al Jaser is Making it Big with Social Satire*, Scene Arabia, 1.12.2019, <https://scenearabia.com/Culture/From-YouTube-to-Sundance-How-a-Young-Saudi-Filmmaker-Made-it-Big-with-Social-Satire> (dostęp: 23.07.2023).
- Garcia Maria, Al Mansour Haifaa, *A Woman's Voice in Her Nakedness: An Interview with Haifaa Al Mansour*, „Cinéaste” 2013, nr 38(4), s. 34–37.
- Garcia Maria, *Wadjda (review)*, „Cinéaste” 2013, nr 38(4), s. 51–53.
- Ginsberg Terri, Lippard Chris, *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, The Scarecrow Press, Plymouth 2010.
- Hignell Stephen, Hollows Sophie, *Saudi Film Skills. Report*, 2020, <https://www.britishcouncil.sa/en/programmes/arts/Saudi-Film-Skills> (dostęp: 23.07.2023).
- Hillauer Rebecca, *Encyclopedia of Arab Woman Filmmakers*, tłum. Allison Brown et al., The American University in Cairo Press, Cairo, NY 2005.

[30] A. Rutnik, B. McKenzie, *Young Guns 18: Meshal Al Jaser*, The One Club for Creativity, 18.11.2020,

<https://www.oneclub.org/articles/-view/young-guns-18-meshal-al-jaser> (dostęp: 23.07.2023).

- Jennings Lee Byron, *Termin „groteska”*, tłum. Maria Bożena Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4(70), s. 281–318.
- Kayser Wolfgang, *Próba określenia istoty groteski*, tłum. Ryszard Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4(70), s. 271–280.
- Kéchichian Joseph A., *Saudi Arabia and the 1744 Alliance Between the al Saud and the al-Sheikh: A Legitimizing and Enduring Union*, [w:] *Routledge Handbook of Persian Gulf Politics*, red. Mehran Kamrava, Routledge, London – New York 2020, s. 25–34.
- Khélil Hédi, *Le Cinéma Saoudien. Le parcours, la trace et les prévisions*, Éditions Erick Bonnier, Paris 2019.
- Odrowąż-Coates Anna, *Fatamorgana saudyjskiej przestrzeni społeczno-kulturowej kobiet. Płynne horyzonty socjalizacji, edukacji i emancypacji*, Impuls, Kraków 2016.
- Robinson Kali, *What is the Kafala System?*, Council on Foreign Relations, 23.03.2021, <https://www.cfr.org/backgrounder/what-kafala-system> (dostęp: 23.07.2023).
- Rutnik Alixandra, McKenzie Brett, *Young Guns 18: Meshal Al Jaser*, The One Club for Creativity, 18.11.2020, <https://www.oneclub.org/articles/-view/young-guns-18-meshal-al-jaser> (dostęp: 23.07.2023).
- Shafik Viola, *Egyptian Cinema*, [w:] *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, red. Oliver Leaman, Routledge, London – New York 2004.
- Tønnessen Liv, *Women’s Activism in Saudi Arabia: Male Guardianship and Sexual Violence*, Chr. Michelsen Institute Report, 2016, <https://www.cmi.no/publications/5696-womens-activism-in-saudi-arabia> (dostęp: 23.07.2023).
- Weishaar Schuy R., *Where Light in Darkness Lies: The Grotesque in Theory and Contemporary American Film*, rozprawa doktorska, Middle Tennessee University 2010.
- Zdanowski Jerzy, *Arabia Saudyjska*, Wydawnictwo Naukowe ASKON, Warszawa 2004.