

És megmozdul a kép: a mozi története a Perzsa-öböl arab monarchiáiban¹

Kaposi Ildikó

Budapesti Gazdaságtudományi Egyetem

A Perzsa-öbölben a mozi minden formájában összefonódott a modernitás befogadásának folyamataival, amelyek feltételei között alakították ki és át a nemzeti identitásokat, határozták meg a fejlődési célokat, és léptek kapcsolatba a transznacionális kulturális áramlatokkal. A film része volt a 20. század közepén kialakuló vizuális kultúrának, ahol a művészet, az építészet, a divat, a média és a reklám mind hozzá tett valamit a modernizáció látványához. Az ezredforduló után a feltörekvő régióban a film a „láthatóság iránti vágy” (Akil 2016) kifejezésének médiuma lett, ahol a láthatóság különböző stratégiáiban mind az esztétika, mind a hatalmi viszonyok megjelentek. A hatalmi viszonyok szerepet játszottak a mozi mint a modernitás eszközének elfogadásában, elutasításában vagy ellenőrzésében. A nem egyenes vonalú fejlődési mintákban versengő gyakorlatok és ellentétes felfogások tűntek fel arról, hogy mi lehet a filmkészítés társadalmi szerepe a Perzsa-öbölben.

Kulcsszavak: arab filmtörténet, modernitás, mozi, Perzsa-öböl, vizuális kultúra

Histories of Gulf Cinema

Gulf cinema in all its forms was intertwined with the processes of negotiating modernity, within whose framework national identities were created and transformed, development goals were set and connections were forged with transnational cultural currents. Film was part of Gulf visual cultures that emerged in the mid-20th century, with art, architecture, fashion, media and advertising all contributing to local spectacles of modernisation. The new millennium saw the emerging region turn to film as a medium for expressing the “will to visibility” (Akil 2016), where both aesthetics and power relations manifested in various strategies of visibility. Power relations played a role in the acceptance, rejection or control of cinema as an instrument of modernity. Within non-linear patterns of development, competing practices and conflicting conceptions emerged regarding what the social role of filmmaking might be in the Persian Gulf.

Keywords: Arab film history, cinema, modernity, Persian Gulf, visual culture

¹ Ez az írás a „Moving the Image: Film in the Arabian Gulf” című tanulmány (in: Noha Mellor, ed.: *Routledge Handbook on Arab Cinema*, pp. 338–348, Routledge, 2024) bővített változata.

Bevezetés

A Perzsa-öböl arab monarchiáiról makacsul tartja magát az a nézet, hogy a térség kulturálisan elmaradott, természeti és művészeti szempontból is kies sivatag, ahol törzsi szinten megrekedt, konzervatív, patriarchális társadalmakban élnek az emberek. A negatív megítélés nem újkeletű: a palesztin karikaturista Naji Al-Ali az 1960-as évek Kuvaitjában töltött időből szűrte le, hogy „a konzervatív Öböl-arabok a Nyugat talpnyalói, akiket szexuális elfojtás, kettős mérce és tudatlanság gyötör” (Haugbolle 2013: 239).

Nem meglepő hát, hogy a kritikusok ma is kigúnyolják a maradi Perzsa-öböl úrgazdag lakóit, a kulturális importcikkre lelkes fogyasztóit, amiért egyáltalán eszükbe jut, hogy hozzátegyenek valamit az arab vagy a globális mozgókép-kultúrához. Mikor 2022-ben a *Dubai Bling* című gazdagreality felkerült a Netflix legnézettebb műsorainak listájára, a kritika a sorozat talmi jellegét egyenesen a helyi filmipar csökevényességével kapcsolta össze: „A szabad véleménynyilvánítás terének hiánya nyilvánul meg abban is, hogy az országban nem készült még olyan film ..., amelyre felfigyeltek volna a nemzetközi porondon.”² Eszerint az Öböl országairól a közönség nem láthat mást, mint mesterkelt promóciós anyagokat.³ A kormányzati ellenőrzés alatt tartott nemzeti márkáépítés dominálja a nemzetközi terjesztésre szánt vizuális termékeket, amelyekben nincs tere a megjelentetett társadalmak őszinte feltárásának. Pedig – ahogy a jelen írás bemutatja – a film története a Perzsa-öbölben izgalmas történeteket kínál arról, ahogy a kis népek navigálnak a modernitás áramlatain, és vizuális kultúra teremtésével próbálják növelni a geostratégiai kulcsfontosságú régió láthatóságát.

A film és a petromodernitás

A mozi a 20. század kezdetétől összefonódott a modernitással a Közel-Keleten, ahol a médiumot és gyakorlatait is a modern szerves részének tekintették. Walid El-Khachab (2015: 448) a mozit „a modernitással történő egyezkedés elsődleges helyszínének” nevezi, mivel a filmek narratív tartalma vitákat inspirált, a mozi intézménye pedig kulturális változásokat hozott. A filmkészítés önmagában a modern gyakorlati cselekvést jelezte évtizedeken át, és a mozi egyszerre népszerűsítette és idézte meg a modernitást, hogy mint a modernizáció kiváltotta társadalmi-kulturális kihívásokra érzékeny médium megpróbálja enyhíteni a nyugtalanságot, amelyet a hagyományos rend és értékhierarchia megrendülése okozott.

Ezek a folyamatok megkétszerezve és kevésbé markáns módon bontakoztak ki az Öböl-régióban. Az 1960-as és az 1970-es években az újonnan meggazdagodott Öböl menti országok az infrastruktúra fejlesztését, a városok átalakítását és a kiterjedt jóléti rendszer bevezetését tekintették az állami irányítású modernizáció kulcsának (Heard-Bey 1982, Al-Rasheed 2010, Jones & Ridout 2015, Al-Nakib 2016). A nemzetépítési projektek kezdeti eszköztárában nem jutott szerep a filmipar fejlesztésének, és a filmezés az amatőrök, a hobbifilmes magánszemélyek és az olajcégek tevékenysége maradt.

Ennek eredményeként – néhány kivételtől eltekintve – az Öböl Menti Együttműködési Tanács (Gulf Cooperation Council, GCC) országai kimaradtak a 20. századi arab film történetéből. A helyzet iróniája, hogy a digitális korszak előtti film gyártásához szükséges műanyagokat olajszármazékból állították elő, annak nyersanyagában pedig nem szűkölködik a vidék. Ilyen filmre rögzítették az Öbölről készült első vizuális felvételeket, amelyek mindegyikét a terjeszkedő rivális európai nagyhatalmak követői készítették. A helyiek csak évtizedekkel később kezdték a forgatást, így a film kezdete a mozik megnyitására korlátozódott, amit végül az olajboomnak köszönhető átalakulás professzionális rögzítése, illetve a változásokat megörökíteni kívánó amatőr kísérletek követték.

2 Fahim, Joseph: Dubai Bling: Glitzy, glamour and the shallow lives of the Nouveau Riche. *Middle East Eye*, 16 November 2022, <https://www.middleeasteye.net/discover/netflix-dubai-bling-review-glitzy-glamour-nouveau-riche>.

3 A sorozatról írt magyar kritika is azt feltételezi, hogy Dubaj városa fizetett a vágóképekért, illetve a szereplők Dubajt mint befektetési lehetőséget reklámozó szavaiért. TGR: Szupergazdag arabokkal és afrikaiakkal támad a Netflix. *Index*, 2022. november 9., <https://index.hu/fomo/2022/11/09/netflix-luxus-sorozat-reality-valosagshow-dubaj-afrika/>.

Kulturális váltások: a film színterei

A mozi volt az „olajkapitalizmussal” érkező elsődleges kulturális forma (Oruc 2020: 14), amely megjelenésében szimbolizálta a brit imperializmus, az amerikai kockázati tőke és a Perzsa-öböl hagyományainak metszéspontjában formálódó új petrokultúrát. Szaúd-Arábiáról gyorsan elterjedt, hogy kormánya betiltotta a nyilvános filmvetítéseket, mert azok „ártalmas hatással vannak az iszlám erkölcsre” (Huth 1952: 52). A mai GCC-t alkotó többi országban viszont az időbeli eltérések ellenére a mozi elterjedése hasonló mintát követett: a filmvetítés átkerült a magánszférából a közszférába, a forgalmazásban pedig a kormányok monopóliumot biztosítottak a helyi kereskedőcsaládoknak.

A filmet korán meghonosító országokban, Bahreinben és Kuvaitban az 1930-as években a filmeket jellemzően a jó módúak – a brit gyarmati adminisztrátorok és a helyi uralkodó elit – otthonaiban tartott magánvetítéseken élvezhették. Az 1940-es évekre azonban a mozi egyre nagyobb teret nyert mint a nagyközönség szórakoztatásának jelentős új formája. Népszerűségének köszönhetően változott meg a közvélekedés a „modern szórakozás” fogalmáról (Fuccaro 2009: 200) Bahreinben, ahol a főváros középosztálybeli fiataljai számára a szabadidő új módi eltöltésének meghatározó elemévé vált.

Kuvaitban 1942-től egy baszrai vándormozis szervezett havonta szabadtéri vetítéseket a város szívében, ahol a tízezres nagyságrendű közönség egy középület falára vetített filmeket nézhetett ingyen (Al-Nakib 2016). A Szerződéses Sejkiségek (a mai Egyesült Arab Emírségek) közül Szardza büszkélkedhet azzal, hogy az 1940-es években megnyitotta az első mozit. A Royal Air Force Cinema a brit légierő helyszínén állomásozó tagjait szolgálta, de hetente egyszer nyilvános vetítést tartott a nagyközönségnek, akik tömegével özönlöttek a szabadtéri létesítménybe, hogy a kiürült kerozinok kannákból kialakított ülőhelyekről nézzék a fehér falra vetített filmeket.⁴ Abu Dhabiban az 1960-as évek elején az ADMA olajcég vezetése heti egy-két szabadtéri filmvetítést tartott az alkalmazottaknak (Bani Hashim 2019), és a szabadtéri vetítések révén terjedt el a filmnézés Katarban is, ahol az 1950-es években a Qatar Petroleum Company játszott filmeket az alkalmazottaknak a céges szabadtéri moziban.⁵ Ugyanezen évtized elején kezdődtek Ománban is az első filmvetítések, amelyeket a brit konzulátus szervezett az üzleti, a politikai és a törzsi eliteknek.⁶ Az 1950-es évek végére a szultán palotájában is tartottak vetítéseket a helyi méltóságok számára, a vállalkozó szellemű indiai konzulátus pedig egy lépéssel továbbment, és belépődíjat szedett az indiai játékfilmek közönségétől. A magán- és félnyilvános vetítések után az 1960-as évek elején a Petroleum Development Oman (PDO) olajcég nyitott egy szabadtéri mozit, de a vetítések közönsége továbbra is a PDO-alkalmazottakra és az ománi katonaságra korlátozódott.

A helyi elit próbálta megakadályozni, hogy a mozi valódi nyilvános szórakozássá váljon. A Bahreinben dolgozó brit gyarmati adminisztrátorok riadtan figyelték, mennyire vonzza a mozi a helyieket, és a filmek betiltása vagy legalábbis szigorú cenzúrázása mellett kardoskodtak (Oruc 2020). Kuvait uralkodója szintén ellenezte kezdetben az üzleti alapon működtetett filmszínházak megnyitását, bár ő maga és az uralkodó család más prominens tagjai otthonában volt házimozi.⁷ De a mozival szembeni fenntartások hamarosan elmúltak, ahogy a fejlődési modernizáció végigsöpört az országon. Az állam monopóliumot adott a filmek forgalmazására és vetítésére a helyi kereskedőknek, akik olykor az uralkodó család fiatal tagjaival társultak.⁸

4 Stewart, Ashleigh: 'Sharjah Paramount': the story of the UAE's first cinema, a meeting place for British servicemen and locals. *The National*, 7 May 2020, <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/film/sharjah-paramount-the-story-of-the-uae-s-first-cinema-a-meeting-place-for-british-servicemen-and-locals-1.1015819>.

5 Interview with Hafiz Ali Ali (2017), *Media Majlis Museum*, <https://mediamajlis.northwestern.edu/en/explore/explore-content/2018-18-1-interview-interview-with-hafiz-ali-ali-abdulla-hafiz-ali-ali-the-media-majlis-at-northwestern-university-in-qatar-2017-2018-18>.

6 Sultan, Abdulreda: A Brief History of Cinema Oman. *Majlis Alkhonji*, 13 September 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=a1k9Xq9mZqU>.

7 Abdullah Mubarak Al-Sabah palotájában a mozi falait rózsaszatén kárpit borította, az oszlopokat pedig arany rózsáágak fonták körbe (Bruins Allison 1994).

8 Az 1954-ben alapított Kuwait National Cinema Company (Cinescape) részvénytársaság 50 évre szóló kizárólagos engedélyt kapott. A Bahrain Cinema and Film Distribution Company (Cineco) 1967-es alapítását követően először felvásárolta vagy lízingelte az 1950-es évek óta működő néhány mozit, amelyek mellé újakat is épített.

A kaotikus, kényelmetlen vagy kevésbé higiénikus – de mágnesként vonzó – nézői élményt nyújtó szabadtéri és ideiglenes vetítőhelyeket felváltották az önálló mozik, amelyeket a frissen függetlenné vált Öböl menti monarchiák épített környezetét átalakító modernista építészeti hullám részeként húztak fel. Roberto Fabbri és Sultan S. Al-Qassemi (2022) olvasatában a 20. században a modernista építészet volt az Öböl-városok globális ambícióinak nyelve. A mozik beton árnyalatú homlokzata hirdette és megidézte a modernitást, míg a benti vásznanon vetített indiai, egyiptomi, európai és hollywoodi filmek segítettek feldolgozni és enyhíteni a sodró társadalmi-kulturális változások okozta stresszt. Oly nagy volt a mozik jelentette „modern szórakozást” övező „kulturális izgalom” (Al-Sager 2014: 8), hogy a filmszínházak épületei megjelentek a – szintén a modern mobilitás termékeinek és szimbólumainak tekinthető – képes levelezőlapokon is, mint a nemzeti identitás kifejezései és a kulturális értékek hordozói (Al-Rais 2009).

Az önálló moziépületek megjelenése segített abban, hogy a filmnézés állandósult, rendszeres szokássá váljon. A mozitermek megtöltése azonban a modernitás azon élményeit tükrözte, amelyek háttérben az állampolgárság és a társadalmi helyzet szerinti szegmentáció húzódtott meg. A petromodernitás Öböl menti városait olyan területrendezési politikák alapján tervezték újra, amelyek a városrészeket állampolgárok, külföldiek és munkások számára fenntartott területekre osztották fel, és kevés lehetőséget hagytak a vegyülésre. A mozi mint megfizethető nyilvános szórakozás a „sokszínűség tereiben” kapott helyet (Al-Nakib 2016: 48), azonban a különféle régiók filmjeire specializálódott kínálat eltérő közönségszegmenseket szolgált: egyes mozik kizárólag amerikai és európai, mások indiai és arab filmeket vetítettek. A differenciált jegyárak révén a társadalmi-gazdasági helyzet is kihatott a mozilátogatás élményére, és ez a jelenség nem volt újkeletű: már a szabadtéri vetítések idején is lehetőségük volt a nézőknek, hogy felárért cserében kiemelt helyről, egy lánán ülve nézzék a filmet, ha a homok vagy a beton placc nem volt kielégítő.⁹

Az ezredfordulóra aztán a modernista önálló moziépületek többsége elhagyatottá vált, bezárták vagy lebontották őket, miközben az Öböl-térség új narratívákat keresett a hagyományok és az identitás újragondolásához. A mozik ma már multiplexek a terebélyes bevásárlóközpontokban, a kortárs urbanitás esszenciális tereiben. Belesimulnak a „szupermodernitásba” (Elsheshtawy 2019: 2), ahol a városi terek megkülönböztethetetlenek a látvány céljait szolgáló repterektől, szállodai előcsarnokoktól vagy hipermarketektől.

Az Öböl átalakulásának vizuális megörökítése: a korai filmdokumentáció

A forgalmazáshoz és a bemutatáshoz hasonlóan a Perzsa-öbölben rögzített mozgóképes felvételek kezdetei is nyugati látogatókhoz, illetve lakosokhoz vezethetők vissza. Bahreinben az 1930-as években a brit politikai képviselő rezidenciáján tartott magánvetítések részeként bemutattak „aktualitásokat” (*actualities*) is, azaz a helyi eseményekről és nyilvános összejövetelekről készült rövid felvételeket, amelyeket a politikai képviselő felesége forgatott. Firat Oruc (2020) ezeket az aktualitásokat a késő gyarmati korszak házifilmjei műfajába osztályozza, vagyis olyan amatőr filmeknek tekinti, amelyek figyelemre méltó nyilvános eseményeket és a helyi lakossággal történt „etnográfiai” találkozásokat rögzítenek.

Mai szemmel nézve az első típusú tartalom megfeleltethető a híreknek, vagy inkább a birodalmi és a helyi hatalmasságok nyilvános szerepléseiről készült PR-felvételeknek. A második típus inkább a *soft newst* idézi a felvonultatott egzotikus tájakkal és helyi érdekességekkel, mint a tengeren ringatózó *dhow* hajók, a gyöngyhálaszat, a tevegelés, a beduin sátrak, a lóversenyek, a vadászatok, az esküvők, a vallási ünnepek és az uralkodói felvonulások. A filmes életképek nem voltak megrendezettek, ilyen értelemben valós betekintést engedtek a félgymati hétköznapokba, beleértve a nők és a rabszolgák megjelenését is, akik pedig gyakran hiányoznak a Perzsa-öböl országainak hivatalos krónikáiból. Ugyanakkor a rövid némafilmek bár a dokumentálás vágyával születtek, mégis az imperialista tekintet leképződései, mivel a kamera mögött álló nő látásmódjában megmutakozott kiváltságos helyzete (Oruc 2020). A gyarmati házi filmekben szerencsésen megörökített érdekességeknek

9 Crane, Kelly: Father of UAE Cinemas. *GulfNews*, 29 October 2018, <https://gulfnews.com/general/father-of-uae-cinemas-1.940084>.

egy tartós hatása mindenképp lett: sok beépült abba a vizuális repertoárba, amellyel az Öböl-országok előszeretettel jelenítik meg nemzeti örökségüket és identitásukat. A sivatag, a tevék, a *dhow* hajók, a solymászat és a hagyományos viselet a mai *khaleeji*, azaz Öböl menti turista szuvenírek kedvenc motívumaivá váltak.

Az Öböl korai vizuális megörökítésének másik forrását az olajcégek produkciói jelentették. A késő gyarmati korszak házi felvételeitől eltérően ezek a filmek professzionális kivitelezésben készültek a brit és az amerikai olajcégek PR-stratégiájának részeként, amely a helyi elit jóindulatának elnyerését és megtartását, az alkalmazottak képzését, a vállalati csapatszellem erősítését, illetve a több ezer kilométer távolságban tartózkodó igazgatósági tagok kielégítését célozta. Az olajipari dokumentumfilmek a hagyományos helyi jeleneteket és helyszíneket arra használták, hogy kiemeljék a kontrasztot a modern fejlődés csodáival, amelyeket a kőolaj – és az olajipari létesítményeket építő és üzemeltető vállalatok – hoztak el a Perzsa-öbölbe. A dokumentumfilmek fő üzenete a kőolajtermelő ország átalakulása volt, ennek hangsúlyozásához állították szembe egymással a sivatagi homokot és az aszfaltutakat, a döngölt falú házakat és a betonépületeket, a tevéket és az autókat, a bazárt és az élelmiszerüzleteket, a régi arab városokat és a modern, az olajcégek által tervezett negyedeket, hogy a néző rácsodálkozhasson Arábia nagyléptékű fejlődésére. A vizuális kultúra bevetésével népszerűsítették a társadalmi és a technológiai változásokat, illetve az olaj transzformatív erejének köszönhetően megjelent modern életstílust, miközben orientalista és kolonialista toposzok és szimbólumok elegyére építettek.

A vizuális felvételek által közvetített információk olyan értelemben pontosak voltak, hogy a brit tulajdonú Kuwait Oil Company – hasonlóan a külföldi tulajdonú Bapco, Aramco, Conoco és PDO vállalatokhoz – valóban befektetett a feltárásba, majd a hatalmas olajtermelő infrastruktúrák kiépítésébe és üzemeltetésébe. A késő gyarmati házi filmekhez hasonlóan a gond itt is a megszólítás volt, vagyis az, hogy a képek stratégiai és retorikai funkciói révén a filmek egy bizonyos értelmezésre invitáltak. A dokumentumfilmek a brit és amerikai olajvállalatokat progresszív, modernizáló erőként ábrázolták, amelyek technológiai fejlődést és társadalmi felvilágosodást hoztak a hagyományokhoz láncolt helyi arab kultúrákba. A valóságban a koncesszióért versengő nyugati vállalatok körében általános volt a vélemény, hogy a sivatagi olaj bőséges természeti örökség egy olyan földön, amelyet véletlenül épp Öböl-arabok laknak. A helyi lakosság sem találékonyssággal, sem kemény munkával nem járult hozzá a sikerhez; az olajcégek vállalták az összes kockázatot, fektették be a pénzt és teremtettek értéket a kőolajból a kapzsi helyi hatalmasságok számára (Yergin 2008). Mindezt természetesen nem lehetett kimondani a filmekben. Ehelyett az olajipari dokumentumfilmek úgy mutatták be a Perzsa-öböl államait, mint egyenrangú partnereket a modern világkereskedelmi rendszerben, és kitüntetett szerepet adtak a helyi uralkodóknak, akik bölcs vezetésével lépkedhettek népeik előre az olajcégek által lehetővé tett modernizáció útján.

Mona Damluji (2013) szerint az olajipari dokumentumfilmek ábrázolásai a neokolonialista képzeletvilágot táplálták. A képeket ugyan a Perzsa-öbölben rögzítették, de a felvételek értelmezését a brit férfi narrátor hangja végezte. A szigorúan ellenőrzött narratívából nagy sikertörténetek bontakoztak ki, amelyek megerősítették a nyugati olajcégekkel karöltve munkálkodó helyi rezsimek vezető szerepét a fejlődésben. A dokumentumfilmekből kihagyták a faji és a társadalmi-gazdasági egyenlőtlenségeket, a marginalizálódást, valamint a filmre vitt külszín mögött kavargó társadalmi és politikai feszültségeket.

A dokumentumfilmeket tényszerű és ismeretterjesztő munkákként hirdették, nemzetközileg terjesztették, és szerette a világon vetítették moziban és egyéb helyszíneken, például iskolákban, egyetemeken, filmklubokban (Damluji 2018). A filmek növelték az Öböl ismertségét, de tartalmukat stratégiai szándékkal állították össze a külföldi szakemberek, akik az elitek érdekeit népszerűsítették. A korai filmemlékek egyik típusában sem a helyiek beszélték el saját történeteiket; ők háttéralakok és passzív befogadók maradtak az országukat felforgató változások közepette.

Film az alakuló vizuális kultúrában

Az Öböl kultúrája történetileg a szóbeliségen és a hallhatóságon alapult, a vizualitásnak nem sok szerep jutott benne. Az Arab-félsziget lakosságának domináns kifejezési formái a költészet, a szóban átadott történetek, a népmesék, valamint a zene és a tánc voltak. A szóbeli hagyomány költői és narratív formái „festői” kifejezésekkel éltek (Ingham 1993: 18), de a tényleges képalkotás a kézművességre és az anyagi kultúra elemeire, például

a textilszövéstre korlátozódott. Ez az örökség tükröződik a művészetet jelentő arab *fann* szó helyi használatában, amely leginkább a zenéhez kapcsolódott (Hussain 2012).

„Nem volt a festészetnek vagy a rajznak hagyománya abban a zord sivatagi társadalomban” – mondta a kuvaiti művész és gyűjtő, Tareq Rajab az olajkorszak előtti időkről (idézi Hussain 2012: 17). Szavaiban visszaköszön az a szemlélet, amely a táblaképfestészetet összekapcsolja a művészeti modernitással, amely a médium és a technika importjával érte el az Öböl-vidéket. Az elmozdulás a vizualitás és a nyugati esztétika, illetve a modern művészet felé az olajkorszak kulturális átalakulásaival kezdődött. A művészetek felvirágzását segítette a modern oktatási rendszer intézményeinek felfejlesztése, a külföldi művészeti tanulmányokra adott állami ösztöndíjak létrejötte, valamint a helyi művészeti társaságok megalakulása (Ali 2001).

Két pontot érdemes kiemelni a korai *khaleeji* művészvilágról, mert ezek olyan mintákat hoztak létre, amelyek a helyi film fejlődésében is visszatértek. Az egyik azt mutatja, hogy a művészeti hatások áramlásának iránya sokkal összetettebb volt, mint a nyugati centrumból az Öböl-perifériára tartó egyenes. A korán fejlődésnek indult Öböl menti országok művészeti intézményeinek létrehozásában döntő szerepet játszottak az egyiptomi szakemberek, és később ezek az országok szolgáltak mintaként az Öböl más részein megjelenő kulturális kezdeményezésekhez. Így az 1960-as években az alkotóműhely mint a képzőművészeti iskolát helyettesítő intézmény elterjedése a régió akkori vitathatatlan kulturális vezetőjétől, Kuvaitból indult, a gyakorlatot később innen vette át Katar, Omán és az Egyesült Arab Emírségek (Ali 2001). Másodszor, a művészek előszeretettel választottak helyi témákat, függetlenül az egyéni (például figuratív, absztrakt, realista, szürrealista) stílusoktól. Az első festőgenerációk saját közösségeik életét akarták megörökíteni, miközben a vászonra vitt jelenetek már eltűnőben voltak az olajkorszak generációinak élettapasztalatából. Erős készletet éreztek, hogy rögzítsék, dokumentálják és megőrizték az őshonos kultúrát a külföldi kultúra térhódításával szemben, miközben a rögzítés eszközei is kulturális importként érkeztek a Perzsa-öbölbe.

A magaskulturális presztízst szimbolizáló képzőművészet csak egyike volt a *khaleeji* vizuális kultúra század közepén megjelenő új elemeinek. Laura Hindelang „irizáló hatásról” beszél a vizuális kultúra átalakulásában, amelyet a kőolaj azon tulajdonságának tulajdonít, hogy „erőteljes esztétikai, anyagi és vizuális jelenléttel vagy rezonanciával bír a képekben, a médiában, az épített környezetben és általában a térben” (Hindelang 2022: 14). A művészetek, az építészet, a divat, a média és a reklám mind hozzáettek a modernizáció látványához, amelyet a társadalmak belső közönségének, illetve a globális szintérre, külső fogyasztásra hoztak létre.

A fényképezést – beleértve az akkor még drága színes változatot is – az 1950-es évek óta széles körben használták mind az olajcégek, mind a kormányok az Öböl-országok változásának megörökítésére. Kezdetben külföldi fotósok kapták a megbízásokat, de ahogy színre léptek a helyi szakemberek, őket is felkérték, hogy legyenek részei az új Öböl vizuális megjelenítésének. Az iparági vagy kormányzati megrendelésre készült képek a hivatalos narratívákat közvetítették, de ezekkel párhuzamosan fotóztak magánszemélyek is – mint a korábban idézett Tareq Rajab –, akiket olyan részletek is érdekeltek, amelyekkel a hivatalos fotó nem foglalkozott.

A filmnek is jutott szerep az alakuló vizuális kultúrákban, de a technológia használata nagyobb erőforrásokat és szakértelmet igényelt, ami gátolta elterjedését. Így az 1960–70-es években az országos televízióadó¹⁰ lett a mozgóképek helyi gyártásának vezető intézménye. Minden újonnan létrehozott állami csatorna szigorú kormányzati ellenőrzés alatt állt, és szolgálta a nemzetépítést, a fejlesztési elképzelések népszerűsítését, illetve az uralkodók legitimálását. Néhány évvel az alapítás után mind áttért a napi néhány órányi fekete-fehér adásról az egész napos színes sugárzásra. A televíziózás korai fejlődését segítette az Öböl-országok közötti együttműködés is, például 1969–1972-ben, amikor Kuvait technikai és igazgatási segítséget nyújtott a televízió beindításához és üzemeltetéséhez Dubajban (Khalil 2020).

A műsoridőt jellemzően helyi gyártású hír- és szórakoztató műsorok, valamint az arab világ és más régiók (tele)vizuálisan fejlettebb részeiből nagy mennyiségben importált műsorok töltötték ki, míg gyökeret nem vert

10 A kuvaiti állami műsorszolgáltató *Kuvait Televízió*t 1961-ben alapították, ezt követte Szaúd-Arábia *Al-Saudiyya* csatornája 1963-ban, az *Egyesült Arab Emírségek TV* 1969-ben, a *Katar Televízió* 1970-ben, a *Bahrain Televízió* 1973-ban, majd az *Omán Televízió* 1974-ben.

a hazai gyártás. Kuvait ismét a regionális úttörő szerepét játszotta, amikor korán, már 1964-ben belefogott a tévésorozatok gyártásába. Lehetett dráma vagy vígjáték, a *musalsalat* rövid sorozat a földfelszíni sugárzású televíziós korszak kiemelkedő fikciós műfajává vált az Öbölben, és népszerűsége megmaradt a műholdas televíziózás korszakában (vagyis 1990 és 2010 között) és a mai, online tartalmak és streamingszolgáltatások által dominált érában is. Tartós vonzerejüket annak tulajdonítják, hogy ezek az alkotások képesek kifejezni az Öböl valóságának részleteit. A sorozatokat helyi állampolgárok készítik helyi állampolgároknak, és a hétköznapi élet különböző aspektusait, így a dialektust, a viseletet és a viselkedési normákat ábrázolják, amelyekkel a helyi közönség azonosulni tud (Holes 2005).

A virágzásnak indult *khaleeji* média elősegítette a külföldi képek nagyszabású beáramlását. A vizuális átalakulásban segített továbbá a tervezőgrafika és a tipográfia alkalmazott művészetének helyi használata is. A tervezői munkát általában arab bevándorlók végezték, akik a helyi könyveket, médiamárkajeleket és az újságok fejléceit tervezték. Ezen túlmenően – ahogy a Perzsa-öböl a globális kereskedelem egyre fontosabb csomópontjává vált – a régióban megtelepedő multinacionális vállalatok arab vizuális identitást akartak kialakítani, amihez szükség volt egyebek mellett a márkajelek arab nyelvű adaptációjára is (Shehab & Nawar 2020). A kereskedelem hozta magával a reklámot, a promóciós üzenetek elárasztották a médiát és a városok építészeti átalakulásával létrejött nyilvános kiállítási tereket. A hirdetések lokalizálni kellett az arab fogyasztók számára, amihez arabosították a nyelvüket és finomhangolták a vizuális elemeket, hogy kompatibilisek legyenek a helyi kulturális sajátosságokkal.

A mögöttes üzeneten azonban nem nagyon kellett igazítani: az olajkor modern életstílusának lényegi eleme volt a fogyasztás, és mindenkinek jutott egy szelet a nemzeti fejlődés tortájából, amelyet a tudományt és a technológiát megtestesítő fogyasztási eszközök és modern szolgáltatások megvásárlásával az otthonában élvezhetett. A fogyasztói kultúra és az azt – képekkel – népszerűsítő reklám olyan környezetet teremtett, ahol a modern életstílus újmódi gyakorlatai nyilvánosan láthatóvá váltak. Bahreinben és Kuvaitban gyakori látvánnyá vált, hogy a helyiek amerikai autókkal furikáznak a városban, a fiatal férfiak a nyugati divatnak megfelelően farmerben járnak, a lányok pedig fedetlenül hagyják a hajukat, „így szabadítva fel magukat a hagyományos fejkendő viselése alól” (Najdi & McCrea 2012: 67).

A filmnek megvolt a szerepe az urbánus petromodernitás hedonista képét közvetítő új vizuális kultúrákban. Lehet, hogy az olajcégek és a kormányzati bürokrácia képzési és PR-célokra használta, de a moziban mint a szabadidő eltöltésének központi színterében az olyan népszerű szórakoztató műfajok uralkodtak, mint a hollywoodi produkciók és az egyiptomi musicalek. A mozgóképek „új életstílusok nagyköveteiként” szolgáltak (Fuccaro 2013: 62), és maguk a vetítőtérmekek is fontos felületei voltak az árucikkek reklámjainak, különösen mielőtt a televízió domináns médiummá nőtte ki magát (Badran 2014).

Miután a nemzeti műsorszolgáltatók megerősödtek, intézményes háttérrel tudtak biztosítani a filmgyártásnak is. 1981-ben a kuvaiti Információs Minisztérium felavatott egy filmépületet, amely a régió filmipari igényeit is ki tudta elégíteni a dokumentumfilmek és az egész estés játékfilmek gyártására alkalmas létesítményekkel, amelyeket a magánszektornak is bérbe adtak. Az 1983-ban épült szaúd-arábiai Rijád Televíziós Komplexumban három filmgyártásra alkalmas stúdió is állt (Beayeyz 1989). Az 1980-as években már felmerült a gondolat, hogy a filmes és a televíziós produkciókat jobb lenne magáncégek kezébe adni, mint a bürokratikus állami műsorszolgáltató intézményekre hagyni. Mégis több mint két évtized, egy második Öböl-háború és egy média-technológiai forradalom kellett ahhoz, hogy a filmgyártásról szőtt álmok valóra váljanak. Addigra pedig Dubaj, Abu Dhabi és Katar vette át az Öböl kulturális úttörőjének szerepét.

A láthatóság akarásának diadala

Az Öböl kis nemzetei a függetlenség elnyerése óta vágyakoznak az elismerésre, főként arra, hogy a régióban meghatározó nyugati erők méltányolják őket. A film a nemzetközi elismertséget biztosító kulturális önreprezentáció ideális eszköze. A filmkészítéssel kifejezhető a „láthatóság iránti vágy”, azaz a vágy és a kapacitás arra, hogy lássanak minket és számítsunk (Akil 2016: 43). Az Öböl-országok láthatóság iránti vágya összefonódik

azzal a belső késztetéssel is, hogy a külföldiek helyett ők maguk beszéljék el a régió történeteit, amivel a helyi lakosság státusán is javítanának: statisztából a vizuális narratívák alkotójává emelnék őket. Az 1960-as és az 1970-es években külföldön tanult első generációs filmesek már értették, hogy milyen szerepet játszhat a film a társadalmi felemelésében és a modern országimázs külföldi terjesztésében (Murad et al. 2022). Az alkotói vágyak nagyléptékű megvalósítása azonban csak az új évezredben kezdett formát ölteni, amikor a film az új kormányzati politikák sarokkövévé vált.

Abu Dhabi, Dubaj és Katar kormányai elsőként karolták fel a filmet mint az új láthatósági stratégia részét, amely beleillett az olaj utáni jövőről szőtt tervekbe. Szaúd-Arábia 2017 után jutott ugyanerre a felfedezésre, amikor több mint három évtizedes szünet után legalizálta a nyilvános vetítéseket a mozikban. A 2000-es évek óta elszaporodott GCC kormányzati stratégiai dokumentumok középpontjában a gazdaság diverzifikálása, a szénhidrogén-függőség megszüntetése állt. A kreatív iparágakat – köztük a filmet – olyan globális növekedési területként azonosították, ahol a nagyberuházások tágabb gazdasági hasznot is hozhatnak (Government of Abu Dhabi 2008). A nemzeti filmipar létrehozása ugyanakkor a nemzetépítés, a társadalmi kohézió, illetve a kulturális örökség megőrzésének céljait is szolgálta.¹¹ A film kormányzati instrumentalizálása miatt az elemzők az Öböl filmipari kísérleteiben látták a globális kulturális ambíciókat előmozdító kulturális diplomácia, az imázsépítés, a *soft power* kiterjesztése, valamint a városmarketing jeleit is (Eggeling 2017, Saberi et al. 2018, Galeeva 2022). De a film továbbra is leginkább az olaj utáni gazdaság bevételi forrásának számít, semmint a *soft power* eszközének vagy művészi¹² kifejezési formának (Yunis & Hudson 2021).

A 21. századra az arab média „centrifugális pontjai” az Öböl felé mozdultak el (Dickinson 2018: 115), amelyek országai készek voltak átállni a „szellemi tulajdon-alapú gazdaságra” (Khoury 2009). A GCC közös piacként kezdett működni: ösztönözte a lakosság, a tőke és az áruk szabad áramlását a tagok között. Bár a filmipari infrastruktúra kiépítése az Egyesült Arab Emírségek és Katar vezetésével történt, az Öböl minden filmese és filmipari vállalkozása különleges státust kapott, amellyel a filmfesztiváli részvételt, a képzést és a koprodukciós lehetőségeket támogatták, így lehetővé vált az *össz-khaleeji* mozi felemelkedése (Alghannam 2020: 126).

Az Emirátusok és Katar vezetői sokszor tettek nyilvános tanúbizonyságot arról, hogy elsajátították a globálispiac-központú diskurzusokat és a kapcsolódó neoliberais szubjektumot. Ennek ékes példája volt, mikor Mohammad Al-Maktoum uralkodó „Dubaj vezérigazgatójának” nevezte magát (Mirgani 2020: 47). Ezzel összhangban az Öböl formálódó filmipara a gyártási rendszer és a termékfejlesztés hatékonyságáról ismert hollywoodi modell (Noam 2019) hibrid változatát honosította meg. A gyártás hálózatos szervezeti struktúrája keretében projektlapon vettek fel szakembereket. Film- és médiaklasztereket alapítottak Dubajban, Abu Dhabiban és Dohában, hogy a szabadkereskedelmi övezetekkel ki tudják aknázni a filmgyártás globalizációját. A klaszterekben megvalósuló együttműködés kiemelt célja volt a tudástranzfer a nyugatról szerződötetett profi szakemberek és a helyiek között (Leotta 2015). Ugyanakkor a hollywoodi elemektől eltérő tényezők közé tartozott az állam központi szerepvállalása a szervezésben és a finanszírozásban, illetve a helyi alkotókat és tartalmakat előnyben részesítő protekcionizmus. A hierarchikus kormányzati tervezés és végrehajtás eredményeként jöttek létre az új filmipari ökoszisztémák, amelyek minden területet lefedtek a képzéstől és az oktatástól kezdve az üzleti inkubációig, a gyártási létesítményekig, a támogatási mechanizmusokig és a promócióig (Mingant 2018).

A *khaleeji* filmipar fejlesztésének hibrid megközelítése egymásnak ellentmondó elképzeléseken alapult: egyszerre kezelte a filmet államilag támogatott kulturális kifejezésmódként és piacorientált befektetésként (Alghannam 2020). Az ebből fakadó tartalmi elvárások mind a szűk piaci szegmens, mind a tömegpiac felé irányultak, ami nehezen összeegyeztethető ellentmondás. A láthatóságmaximalizálási stratégia részeként a filmeknek széles

11 General Secretariat for Development Planning (2008): *Qatar National Vision 2030*, <https://www.gco.gov.qa/wp-content/uploads/2016/09/GCO-QNV-English.pdf>, Government of Abu Dhabi (2008): *The Abu Dhabi economic vision 2030*, <https://www.actvet.gov.ae/en/Media/Lists/ELibraryLD/economic-vision-2030-full-versionEn.pdf>.

12 Az európai szerzői filmek stílusában alkotott első helyi játékfilmek, mint a kuvaiti Khalid al-Siddiq 1972-es, magyarországi mozikban is bemutatott *Bas Ya Bahar (Megátkozott tenger)* című filmje és a bahreini Bassam Al-Thawadi 1990-es *Al-Hajiz (A korlát)* című alkotása elszigetelt művészfilmkísérletek maradtak, az *auteur*-hagyomány nem tudott iskolát teremteni az új generációs Öböl menti filmkészítők között.

nemzetközi közönséghez kellene szólniuk, de az exportorientáltsággal a tartalom stílusa globálisabb lesz, csökken benne a helyi, nemzeti karakter. Ennek egyik eredménye lett a „globális-lokális” film, amelyben ötvözik a hollywoodi stílusjegyeket (sztárok, pörgő tempó, akció, speciális effektusok) és a távoli tájakon talált témákat, helyszíneket és színészeket (Mingant 2011).

A *Végső csapda* (*Al Kameen*) című akcióthriller jó példa arra, milyen bonyodalmakkal járhat a „globális-lokális” megközelítés. A film egy 2018-as mentőakció történetét meséli el, amelynek során az Egyesült Arab Emírségek csapdába ejtett katonáit kell kiszabadítani a jemeni háborúban. Az amerikai–emírségekbeli koprodukcióban készült film rendezője, producerei és forgatókönyvírói sikeres amerikai filmes szakemberek voltak, a főszerepeket viszont kizárólag helyi színészek játszották, és a forgatás teljes egészében az Egyesült Arab Emírségekben zajlott.

A film 2021 novemberi bemutatóját az Egyesült Arab Emírségek függetlenségének ötvenedik évfordulójára időzítették, és helyi fogadtatását áthatotta a büszke nacionalizmus. A helyi stáb a filmet olyan „hazafias műnek” nevezte, amelyben „bármely színész megtiszteltetésnek tartaná a részvételt”,¹³ a közösségi médiában pedig „nemzeti kötelességnek” nyilvánították a megtekintését.¹⁴ A hazafias mozgósítás is segíthetett abban, hogy a film az Egyesült Arab Emírségek történetének legsikeresebb arab nyelvű filmje lett,¹⁵ de másik érdeme a közönség nagy része számára az volt, hogy lefordított egy helyi történetet a globális filmnyelvre: vizuálisan az *Al Kameen* a hollywoodi akció-thriller/háborús filmek stílusában mutatta be az Emírségek tájait és az ott élő helyi arcokat. A külföldi kritikusok szerint a végeredmény tartalmában és stílusában egyaránt a hollywoodi háborús filmeket árasztotta magából,¹⁶ de a Perzsa-öbölbeli nézőközönség öröme, hogy a helyi élmények a globális filmnyelven szólalnak meg, a láthatóság iránti vágy őszinte kifejeződése volt.

Végül azonban a koprodukciók és a hollywoodi stílusú, nagy költségvetésű látványfilmek globalizációvezérelt stratégiái nem tudtak jelentős keresletet generálni. Mint Dale Hudson (2020) rámutat, a globális piacokra szánt, a nemzeti kultúra stratégiai értékesítésére felső irányítással létrehozott popkulturális termékek nem válnak automatikusan a népszerű kultúra részévé a származási országban. Egy kulturálisan specifikus filmnyelvvvel rendelkező nemzeti filmkultúrát (Leotta 2015) lényegesen nehezebb rendeletekkel életre kelteni, mint egy gyártási ökoszisztémát.

A felülről vezérelt hibrid modell sikertelensége után ígéretesebb, alternatív vizuális produkciós módszer jelent meg a régióban: egy alulról szerveződő filmes mozgalom, amely kezdetben az interneten talált otthonra. A *khaleeji* filmrajongók weboldalát, a Cinemac.net-et szaúdiak hozták létre, és 2004–2010 között ez lett a fel-törekvő Öböl menti filmkészítők fő platformja (Alghannam 2020). A szaúdi eredet nem véletlen: az ország a digitális korszakhoz képest olyan értelmetlenül szigorú kulturális korlátozásokkal élt, amivel kiprovokálta a „fiatalos filmes lelkesedésben” megnyilvánuló lázadást (Jarjoura 2014: 212).

A filmgyártás és a megkötések nélküli nyilvános mozizás iránti vágy vonzotta a jó ügyet kereső lázadó ifjúságot. Pascal Menoret (2013) írja le a volt szaúdi iszlamista aktivisták történetét, akik csatlakoztak a filmes weboldalhoz, és korábban szerzett aktivista tapasztalataikat a vallás helyett a mozi ügyének szentelték. Rendszeres magánvetítéseket szerveztek, rövidfilmeket rendeztek, amelyekben szerepet is vállaltak, filmrovatot írtak a szaúdi sajtónak, valamint sorra látogatták a regionális filmfesztiválokat.

A megfizethető, könnyen használható digitális technológia lehetővé tette egy új generáció számára az amatőr vizuális médiatartalmak készítését. A generációs mozgalmat képviselték a 2010–2013-as szaúdi YouTube-jelenség mögött álló fiatal filmrajongók is (Fakih 2021), akiket az amerikai *stand-up comedy* és szatirikus tévéműsorok

13 The Makers of “Al-Kameen”: A National Cinematic Experience in Our Journey. *Pledge Times*, 24 November 2021, <https://pledgetimes.com/the-makers-of-al-kameen-a-national-cinematic-experience-in-our-journey>.

14 Al Kameen: UAE’s Yemen War Film Rides Nationalist Fervor to Break Records. *Middle East Eye*, 2 December 2021, www.middleeasteye.net/discovers/kameen-movie-yemen-war-uae-nationalist-fervour-record-breaking.

15 Rai, Bindu: Emirati Film ‘Al Kameen’ Gets Biggest Opening for an Arabic Film in the UAE. *Gulf News*, 1 December 2021, <https://gulfnews.com/entertainment/arab-celebs/emirati-film-al-kameen-gets-biggest-opening-for-an-arabic-film-in-the-uae-1.84095015>.

16 Kao, Anthony: Review: With “The Ambush,” the UAE Tries Buying a Hollywood War Movie. *Cinema Escapist*, 10 December 2022, www.cinemaescapist.com/2022/12/review-the-ambush-al-kameen-movie/.

ihlettek meg. A fiatal szaúdiak vicces rövidfilmeket kezdtek gyártani, amiket rendszeresen megosztottak a YouTube-on. A filmek készítői autodidakta amatőrök voltak, akiket az önkifejezés vágya hajtott; kreatív hálózatokba tömörültek, hogy megosszák tapasztalataikat, és segítsék egymást például azzal, hogy fellépnek egymás műsorai-ban. Függetlenek akartak maradni, és a szaúdi média hiányosságait pótolták, amikor humorral szóltak érzékeny társadalmi-politikai kérdésekről, és lehetővé tették a közönség részvételét. A sikerükben központi szerepet játszott, hogy az alkotók humorral tudták beépíteni a mindennapok szaúdi kultúráját a műsorokba, és szórakozta-tóan jelenítették meg a kortárs szaúdi életet.

A YouTuberek rövidfilmjei valódi popkultúrát teremtettek, miközben az alkotók tudtukon kívül lefektették a szaúd-arábiai nemzeti filmprojekt alapjait. A lelkes amatőrök sikere idővel lehetővé tette, hogy főállásban fog-lalkozzanak professzionális filmgyártással, így játékfilmekkel is (Alghannam 2020). Néhány YouTube-on tanult fiatal rendező – mint a *Barakah Meets Barakah*-t (2016) jegyző Mahmood Sabbagh – arra használta kiváltságos társadalmi-gazdasági helyzetét, hogy megvalósítsa az állami finanszírozásra nem szoruló független média- és filmkészítést (Yunis & Hudson 2021). Mások – köztük Haifaa Almansour, akinek 2012-es filmje, a *Wadjda* hoz-ta meg az elismerést – elnyerték a Rotana médiakonglomerátum támogatását, ezzel egyúttal a hivatalos szaúdi jóváhagyást is, és közben kihasználták a külföldi koprodukciók által kínált alkotói szabadságot (Armes 2015).

Az alulról szerveződő online filmes közegből érkezett alkotók – mint Sabbagh és Almansour – nemzetközi elismertségre tettek szert, és általában pozitív kritikákat kaptak külföldön. Néhány helyi kritikus annak tulaj-donította a sikereiket, hogy a filmek témaválasztása a nyugati elvárásoknak igyekszik megfelelni, de pontosabb azt mondani, hogy a filmeket egyszerre készítették őket a helyi és a nemzetközi közönségnek. Mindenesetre bebizonyosodott, hogy sokkal eredményesebben szereznek láthatóságot a szülőföldjüknek és teljesítik be a lát-hatóság iránti vágyat.

Összegzés

A film megjelenésének története a Perzsa-öbölben megmutatja, hogy mennyire összefonódott a mozi a petro-modernitás áramlataival. Az új évezredben a láthatóvá tétel globális orientációjú stratégiái, amelyek eredménye-ként a kormányok a hollywoodi filmmodellhez igazodó filmgyártási ökoszisztémákat hoztak létre, nem tudták felkelteni a nemzetközi filmvilág figyelmét, amely inkább azokat a független produkciókat vette észre, amelyek a kormányzati erőfeszítésekkel párhuzamosan készültek. Az egyes filmek és alkotóik sikerétől függetlenül a film története az Öböl régióban olvasható úgy, mint a „láthatóság iránti vágy” kinyilatkoztatása, és ez a vágy to-vábbra is meghatározó tényező marad abban, ahogy a film alakul a jövőben a Perzsa-öböl arab monarchiáiban.

Felhasznált irodalom

Akil, Hatem N. (2016): *The Visual Divide between Islam and the West*. Palgrave Macmillan, <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56582-2>

Ali, Wijdan (2001): Modern Painting in the Mashriq. In: Sherifa Zuhur (ed.): *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, pp. 363–385. The American University in Cairo Press.

Alghannam, Abdulrahman (2020): The Political Economy of Khaleeji Cinema: Historical Developments of Arab Gulf Film Industries. In: Anne Rajala, Daniel Lindblom & Matteo Stocchetti (eds.): *The Political Economy of Local Cinema: A Critical Introduction*, pp. 109–135. Peter Lang, <https://doi.org/10.3726/b16846>.

Al-Nakib, Farah (2016): *Kuwait Transformed: A History of Oil and Urban Life*. Stanford University Press.

Al-Rais, Ali Gholoum (2009): *Kuwait in Postcards*. Center for Research and Studies on Kuwait.

Al-Rasheed, Madawi (2010): *A History of Saudi Arabia*. Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511993510>

- Alsager, Noura, ed. (2014): *Acquiring Modernity*. National Council for Culture, Arts and Letters – State of Kuwait.
- Armes, Roy (2015): *New Voices in Arab Cinema*. Indiana University Press, <https://doi.org/10.2979/6403.0>
- Badran, A. Badran (2014): The Arab States of the Gulf. In: Tom Watson (ed.): *Middle Eastern and African Perspectives on the Development of Public Relations: Other Voices*, pp. 5–21. Palgrave Macmillan, https://doi.org/10.1057/9781137404299_2
- Bani Hashim, Alamira Reem (2019): *Planning Abu Dhabi: An Urban History*. Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203732410>
- Beayeyz, Ibrahim A. (1989): *An Analytical Study of Television and Society in Three Arab States: Saudi Arabia, Kuwait, and Bahrain*. Doctoral dissertation, Ohio State University, http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1487599963593497
- Bruins Allison, Mary (1994): *Doctor Mary in Arabia*. University of Texas Press.
- Damluji, Mona (2013): *Petroleum's Promise: The Neo-Colonial Imaginary of Oil Cities in the Modern Arabian Gulf*. Doctoral dissertation, University of California, Berkeley, <https://escholarship.org/uc/item/7qk5c7kj>
- Damluji, Mona (2018). Power, Prestige and Petroleum: Sponsored Oil Films in the Gulf, 1938–1980. In: Pamela Erskine-Loftus (ed.): *Arab Identities: Images in Film*, pp. 34–42. Akkadia Press.
- Dickinson, Kay (2018): *Arab Film and Video Manifestos*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-99801-5>
- Eggeling, Kristin A. (2017): Cultural Diplomacy in Qatar: Between ‘Virtual Enlargement’, National Identity Construction and Elite Legitimation. *International Journal of Cultural Policy*, vol. 23, no. 6, pp. 717–731, <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1308505>
- El-Khachab, Walid (2015): Cinema and Modernity in the Middle East: Post-Colonial Newness and Realism. In: Stephen Ross & Allana C. Lindgren (eds.): *The Modernist World*, pp. 447–454. Routledge.
- Elsheshtawy, Yasser (2019): *Temporary Cities: Resisting Transience in Arabia*. Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780429457838>
- Fabbri, Roberto & Sultan S. Al-Qassemi (2022): Introduction: Re-Engaging the Modern. In: Roberto Fabbri & Sultan S. Al-Qassemi (eds.): *Urban Modernity in the Contemporary Gulf: Obsolescence and Opportunities*, pp. 7–15. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003156529>.
- Fakih, Marwa E. (2021): The Saudi YouTube Phenomenon: From Anarchism to Institutionalism. In: Emanuela Buscemi & Ildiko Kaposi (eds.): *Everyday Youth Cultures in the Gulf Peninsula*, pp. 35–51. Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781003048626-4>
- Fuccaro, Nelida (2009): *Histories of City and State in the Persian Gulf: Manama since 1800*. Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511605420>
- Fuccaro, Nelida (2013): Shaping the Urban Life of Oil in Bahrain: Consumerism, Leisure, and Public Communication in Manama and in the Oil Camps, 1932–1960s. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 33, no. 1, pp. 59–74, <https://doi.org/10.1215/1089201x-2072721>
- Galeeva, Diana (2022): *Qatar: The Practice of Rented Power*. Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781003269045>
- Haugbolle, Sune (2013): Naji al-Ali and the Iconography of Arab Secularism. In: Christiane Gruber & Sune Haugbolle (eds.): *Visual Culture in the Modern Middle East: Rhetoric of the Image*, pp. 231–258. Indiana University Press.
- Heard-Bey, Frauke (1982): *From Trucial States to United Arab Emirates: A Society in Transition*. Longman.
- Hindelang, Laura (2022): *Iridescent Kuwait: Petro-Modernity and Urban Visual Culture since the Mid-Twentieth Century*. Walter de Gruyter, <https://doi.org/10.1515/9783110714739>
- Holes, Clive (2005): Dialect and National Identity: The Cultural Politics of Self-Representation in Bahraini Musalsalat. In: Paul Dresch & James Piscatori (eds.): *Monarchies and Nations: Globalization and Identity in the Arab States of the Gulf*, pp. 52–72. I.B. Tauris, <https://doi.org/10.5040/9780755611645.ch-002>
- Hudson, Dale (2020): UAE Filmmaking beyond Arabization, Cosmopolitanism, and Exceptionalism. *Arabian Humanities*, no. 14, <https://doi.org/10.4000/cy.6297>.

- Hussain, Muayad H. (2012): *Modern Art from Kuwait: Khalifa Qattan and Circulism*. Doctoral dissertation, University of Birmingham, https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3909/1/Hussain_12_PhD_v1.pdf
- Huth, Arno George (1952): The Problem of Communications. *Journal of International Affairs*, vol. 6, no. 1, pp. 65–75.
- Ingham, Bruce (1993): The “Sālfah” as a Narrative Genre. *Asian Folklore Studies*, vol. 52, no. 1, pp. 5–32, <https://doi.org/10.2307/1178449>
- Jarjoura, Nadim (2014): The Current State of Arab Cinema: The Stories of Individuals ... and an Update on Documentary Films. *Contemporary Arab Affairs*, vol. 7, no. 2, pp. 209–224, <https://doi.org/10.1080/17550912.2014.916524>
- Jones, Jeremy & Nicholas Ridout (2015): *A History of Modern Oman*. Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511921070>
- Khalil, Joe F. (2020): Television in the Arab Region: History, Structure, and Transformations. In: Janet Wasko & Eileen Meehan (eds.): *A Companion to Television*, pp. 439–458. Wiley Blackwell, <https://doi.org/10.1002/9781119269465.ch22>
- Khoury, Amir H. (2009): Dubai’s New Intellectual Property-Based Economy: Prospects for Development without Dependency. *The John Marshall Review of Intellectual Property Law*, vol. 9, no. 1, pp. 85–109, <https://repository.law.uic.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1199&context=ripl>
- Leotta, Alfio (2015): Small Nations and the Global Dispersal of Film Production: A Comparative Analysis of the Film Industries in New Zealand and the United Arab Emirates. *The Political Economy of Communication*, vol. 2, no. 2, pp. 20–35, <https://www.polecom.org/index.php/polecom/article/view/36>
- Menoret, Pascal (2013): Leaving Islamic Activism Behind: Ambiguous Disengagement in Saudi Arabia. In: Joel Beinin & Frédéric Vairel (eds.): *Social Movements, Mobilization, and Contestation in the Middle East and North Africa*, pp. 68–85. Stanford University Press.
- Mingant, Nolwenn (2018): Films Ex-Nihilo: Abu Dhabi’s Greenfields Film and Media Policy Model. In: Nolwenn Mingant & Cecilia Tirtaine (eds.): *Reconceptualising Film Policies*, pp. 282–291. Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781315189932-31>
- Mirgani, Suzi (2020): Making the Final Cut: Filmmaking and Complicating National Identity in Qatar and the GCC States. In: Terri Ginsberg & Chris Lippard (eds.): *Cinema of the Arab World*, pp. 45–70. Palgrave Macmillan, https://doi.org/10.1007/978-3-030-30081-4_2
- Murad, Husain A., Husain A. Ebrahim & Ali A. Dashti (2022): Kuwait Cinema History and Future: A Case Study. *The Scientific Journal of Radio and Television Research*, vol. 23, pp. 1–13, <https://doi.org/10.21608/ejsrt.2022.243070>
- Najdi, Khaled A. & Rosalie S. McCrea (2012): The History of Advertising Design in Kuwait: Post-Oil Cultural Shifts 1947–1959. *Journal of Design History*, vol. 25, no. 1, pp. 55–87, <https://doi.org/10.1093/jdh/epr052>
- Noam, Eli M. (2019): *Managing Media and Digital Organizations*. Palgrave Macmillan, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-71288-8>
- Oruc, Firat (2020): Petrocolonial Circulations and Cinema’s Arrival in the Gulf. *Film History: An International Journal*, vol. 32, no. 3, pp. 10–42, <http://doi.org/https://doi.org/10.2979/filmhistory.32.3.02>
- Saberi, Donya, Cody Morris Paris & Belisa Marochi (2018): Soft Power and Place Branding in the United Arab Emirates: Examples of the Tourism and Film Industries. *International Journal of Diplomacy and Economy*, vol. 4, no. 1, pp. 44–58, <https://doi.org/10.1504/ijdi.2018.091405>
- Shehab, Bahia & Haytham Nawar (2020): *A History of Arab Graphic Design*. The American University in Cairo Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctv2ks6x4p>
- Yergin, Daniel (2008): *The Prize*. Free Press.
- Yunis, Alia & Dale Hudson (2021): Introduction: Film and Visual Media in the Gulf. *Middle East Journal of Culture and Communication*, vol. 14, no. 1–2, pp. 5–22. <https://doi.org/10.1163/18739865-01401006>