

MICHAŁ KUCHARCZYK

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Instytut Sztuk Audiowizualnych
E-MAIL: MICHALKUCHARCZYK91@GMAIL.COM

Dziewczyna z Lorestanu. Pierwszy irański film dźwiękowy w kontekście auto-orientalizacji irańskiej kultury wizualnej na początku XX wieku

STRESZCZENIE

Pojawieniu się aparatu fotograficznego i kinematografu na terenie obecnego Iranu towarzyszyły głębokie przemiany w świadomości Irańczyków. Najbardziej uderzającą różnicą, którą technologie przedstawieniowe uczyniły szczególnie widoczną, była opozycja rozwiniętego Zachodu i zacofanej Persji. To właśnie w tym czasie wykształcił się dyskurs reinterpretujący narodową tożsamość jako wynik kulturowego zapóźnienia. W trakcie tych przemian do władzy doszedł Reza Chan, inaugurujący rządy dynastii Pahlawich. Obrany przezeń kurs skierował kraj na tory modernizacji, laicyzacji, nacjonalizmu i centralizacji władzy.

W takim kontekście powstał pierwszy irański film dźwiękowy, *Dziewczyna z Lorestanu* (1933). Dzieło Abdol-Hosseina Sepanty odniosło bezprecedensowy komercyjny sukces, będąc jednocześnie świadectwem wiary autora w powodzenie modernizacyjnego programu nowej polityki. Jako klasyczny melodramat i zarazem film propagandowy zasługuje na uwagę ze względu na swoją auto-orientalizującą narrację. Akcja filmu celowo kreuje wizerunek zacofanego, plemiennego Iranu i jego przewyżczenie przez nowoczesną strukturę państwa Rezy Szaha Pahlawiego. Tym samym *Dziewczyna z Lorestanu* stanowi przykład przejścia przez Irańczyków strategii opisywanej przez Edwarda Saïda w kontekście kultur kolonizowanych.

SŁOWA KLUCZOWE

Iran, film dźwiękowy, początki kina, kolonializm, orientalizm, Pahlawi, Bliski Wschód

Pełnometrażowy melodramat filmowy *Dziewczyna z Lorestanu* (*Dochtar-e Lor*, 1933) nie jest ściśle ujmując filmem irańskim. Został nakręcony w Indiach przez doświadczonego producenta wywodzącego się ze społeczności Parsów, Ardaszira Iraniego (1886–1969), jednak *spiritus movens* projektu był Irańczyk, Abdol-Hossein Sepanta (1907–1969). Aktorzy posługują się w nim językiem perskim, co czyni go zarazem pierwszym dziełem dźwiękowym mówionym w farsi. Widownię stanowiła społeczność Parsów w Indiach oraz przede wszystkim widzowie w Iranie (do 1935 roku w dyplomatycznej nomenklaturze nazywanego Persją), gdzie film osiągnął spektakularny sukces komercyjny. Przyczyną, dla której *Dziewczyna z Lorestanu* nie mogłaby powstać w Iranie, był brak odpowiedniego zaplecza produkcyjnego, odczuwalny jeszcze przez kilka następnych lat, gdy Sepanta reżyserował w Indiach filmy przeznaczone na irański rynek.

Celem artykułu jest analiza pierwszego irańskiego filmu dźwiękowego w kontekście badań postkolonialnych, zwłaszcza Saidowskiej kategorii „orientalizacji”. Bezpośrednią inspirację stanowi uzupełnienie teorii Saida, którego dokonał irański badacz Ali Behdad na przykładzie praktyk przedstawieniowych obecnych w kadżarskiej fotografii. Główną tezę stanowi stwierdzenie, iż podobny mechanizm opisu można odnieść do dzieła Abdol-Hosseina Sepanty. W pracy postaram się ponadto prześledzić recepcję *Dziewczyny z Lorestanu* w momencie pojawienia się filmu na ekranach w 1933 roku. Wreszcie nieodzownym elementem będzie wykazanie, na ile dzieło to wpisywało się w strategię panującego wówczas Rezy Szaha Pahlawiego (1878–1944), służącą propagandzie polityki modernizacyjnej i westernizacyjnej, kontynuowanej po II wojnie światowej przez jego syna, Muhammada Rezę Pahlawiego.

Auto-orientalizacja

Kino, a wcześniej fotografia, było w Iranie zwiastunem modernizmu, symbolem postępu i obiektem fascynacji samego Naseroddin Szaha (1831–1896), wieloletniego władcy z dynastii Kadżarów i zarazem jednego z pierwszych irańskich fotografów. Te dwa wynalazki zaspokajały w sposób szczególnie europejską potrzebę produkcji rozmaitych reprezentacji Innego. Nowoczesny świat utwierdzał swoją cywilizacyjną wyższość w opozycji do Wschodu, który był synonimem tego, co zacofane, zabobonne, zastygłe w czasie. Zetknięcie z dominującą technologicznie Europą i przegrane wojny z Rosją (1804–1813 i 1826–1828) doprowadziły do kryzysu irańskiej tożsamości wobec niekwestionowanej wyższości technologicznej państw zachodnich. Najdobitniej wyraziła się na ten temat jedna z córek Naseroddin Szaha, dokonując 28 stycznia 1899 roku, za pomocą fonografu Edisona, jednej z pierwszych rejestracji głosu w Iranie. Przemawiając do sprowadzonego ze Stanów Zjednoczonych urządzenia, przejawiała jednocześnie podziw nad wynalazkiem i głębokie zaniepokojenie wielowiekowym letargiem swojego

kraju¹. Iran, niegdyś potężny i wzbudzający szacunek wśród sąsiadów, został w tyle cywilizacyjnego wyścigu. Propozycją wyjścia z owego kompleksu okazał się program gwałtownej modernizacji połączony z westernizacją, zapoczątkowany przez pierwszego władcę następnej dynastii: Pahlawich. Reza Chan doszedł do władzy w wyniku popieranego przez Wielką Brytanię² zamachu stanu 21 lutego 1921 roku, a w 1926 roku obwołał się szachem Iranu i przyjął tytuł Reza Szah.

Z transferem technologii rejestrujących, takich jak fotografia, fonograf czy film, wiązało się przejmowanie odróżniających i orientalizujących strategii przedstawieniowych, stosowanych na Zachodzie wobec szeroko rozumianego Wschodu. Postkolonialna koncepcja Edwarda Saïda opisuje owe sposoby stereotypowego „wytwarzania” Orientu przez kulturalne i polityczne instytucje Zachodu³. W przypadku Iranu, kraju nigdy oficjalnie nieskolonizowanego, równie doniosłym procesem była auto-orientalizacja (*self-orientalizing*), termin stosowany przez Alego Bahdada do analizy kadżarskiej fotografii⁴. Pojęciem odnoszącym się do podobnego zjawiska jest „czynienie Obcym” lub „rozpatrywanie siebie w kategoriach Obcego” (*self-othering*), którym posługuje się Hamid Naficy, amerykański filmoznawca irańskiego pochodzenia specjalizujący się w historii kina irańskiego i kinematografii postkolonialnych⁵. Inaczej niż u Saïda, podmiotem dokonującym orientalizacji był sam Wschód, reprezentujący siebie za pośrednictwem stereotypowych przedstawień zapożyczonych z Zachodu. Często doprowadzało to również do wytworzenia stereotypowych (okcydentalistycznych) przedstawień nowoczesności i nowoczesnego człowieka, służących Irańczykom do identyfikacji, autoreprezentacji i wytwarzania samoświadomości w ich dążeniu do modernizmu⁶.

Podobnie jak miało to miejsce w przypadku fotografii z końca XIX wieku, ukazujących Naseroddin Szaha i jego harem zgodnie ze schematami XIX-wiecznego europejskiego malarstwa, *Dziewczyna z Lorestanu* powieliła orientalne spojrzenie znane z amerykańskiego kina niemego. O ile jednak w przypadku zdjęć wykonanych przez nadwornego kadżarskiego fotografa Antoina Sevruguina (1838–1933), lub przez samego monarchę, orientalizacja ma wymiar raczej nieświadomy, w przypadku filmu służyła celom propagandowym polityki Rezy Szaha Pahlawiego.

¹ Zob. N. Mottahedeh, *Collection and Recollection: On Studying the Early History of Motion Pictures in Iran*, [w:] *Early Cinema (Critical Concepts in Media and Cultural Studies)*, ed. R. Abel, London 2013, s. 85–86.

² Mimo iż Iran nie był wówczas państwem oficjalnie skolonizowanym, Wielka Brytania miała wpływ na sytuację w kraju, głównie za pośrednictwem Anglo-Persian Oil Company.

³ E. W. Saïd, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 90–120.

⁴ Zob. A. Behdad, *The Power-ful Art. Of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth Century Iran*, „Iranian Studies” 2001, Vol. 34, No. 1-4, s. 141–151.

⁵ Zob. H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 1: The Artisanal Era. 1897–1941*, Durham and London 2011, s. 71–139.

⁶ Ibidem, s. 16.

Auto-orientalizująca fotografia Naseroddin Szaha

Od początku istnienia fotografii zauważono jej potencjał dokumentacyjny. Niemal od razu uczyniono ją instrumentem służącym do badania szeroko rozumianego Orientu. Bliski Wschód mógł być teraz lepiej poznany: sfotografowany, udokumentowany, skatalogowany. Doprowadziło to do paradoksalnej sytuacji, w której mówiąc o sobie i chcąc ukazać siebie w sposób nowoczesny, Irańczycy musieli odwoływać się do obrazów produkowanych przez Zachód (oferujących nowe, „obiektywne” spojrzenie). Jak uważa Hamid Naficy:

Oznaczało to, iż Irańczycy byli zmuszeni spojrzeć wprost na siebie takich, jakimi widzieli ich inni, bez tradycyjnego irańskiego targowania się o rzeczywistość i jej sensy, bez zmieniających się z czasem interpretacji, co dla fotografii zdawało się mniej lub bardziej stałe, niezmiennie i obiektywne. To, co Irańczycy zobaczyli w owych „realistycznych” obrazach, różniło się od ich aroganckich fantazji na temat własnej wyższości i często im przeczyło [...]. Zaczęli poznawać się w sposób, w jaki Zachód ich znał lub projektował za pomocą swoich reprezentacyjnych praktyk: jako zacofanych, egzotycznych i tradycyjalnych; oraz zaczęli poznawać Zachód tak, jak Zachód projektował siebie: jako nowoczesny, pewny siebie i postępowy⁷.

Pierwsze egzemplarze aparatów dagerotypowych zostały ofiarowane poprzednikowi Naseroddin Szaha, Muhammadowi Szahowi Kadżarowi przez europejskich monarchów: królową Wiktorię Hanowerską i cara Mikołaja I między rokiem 1839 i 1842. Jednak dopiero jego następca zainteresował się wynalazkiem, przez lata swych rządów uwieczniając członków rodziny królewskiej i harem oraz wykonując autoportrety. Zdjęcia zaczęły w końcu wypierać z dworu malarstwo, czego następstwem było utworzenie przez Naseroddin Szaha Instytutu Fotograficznego (*akkāschāne*) w Pałacu Golestan⁸.

Jak dowodzi Ali Behdad, wraz z transferem technologii, jaką był aparat fotograficzny, przeniesione zostały również konwencje przedstawiania. Erotyzm i obrazy haremów konotujące egzotykę i wyuzdanie kobiet, tematy zdjęć z początku przeznaczonych na rynek europejski, stały się istotnym toposem fotografii osobistych Naseroddin Szaha. Źródłem tego motywu była niezwykle silna tradycja malarstwa, w której orientalne kobiety były przedmiotem ucisku bezlitosnych władców i obiektem voyeurystycznego pożądania oglądającego je Europejczyka. Podobnie Naseroddin Szah przejął sposób obrazowania monarchy jako orientalnego despoty i fotografował się w ten sposób w celach propagandowych: aby umocnić swój autorytet zarówno polityczny (*Naseroddin Szah na Pawim Tronie*), jak i seksualny (*Naseroddin Szah i jego harem*). Dla Alego Bahdada zdjęcia te są przykładem tego,

⁷ Ibidem, s. 74.

⁸ Zob. A. Behdad, op. cit., s. 145.

co można nazwać auto-orientalizacją, „przez co [rozumie on] praktykę widzenia i reprezentowania siebie jako europejskiego innego”⁹.

Twórczość Antoina Sevruguina i fotografów europejskich pracujących dla władcy dostarczają innego rodzaju orientalizacji. Fotografie ruin Persepolis konotują orientalny motyw wizualny, w którym Wschód redukowany jest do wyjąłowych pozostałości po upadłych cywilizacjach¹⁰. Wybrakowany, a więc niegroźny, zacofany Iran wpisuje się w kolonialną relację władzy silniejszego (patrzącego) nad słabszym (oglądanym).

Europejscy fotografowie, jak Sevruguin i Ernst Höltzer [...], oferowali swojej europejskiej publiczności ogromne archiwum egzotycznych, malowniczych i erotycznych obrazów: derwiszy i innych etnicznych figur, scen bazarowych, ujęć „prymitywnego” wiejskiego życia, kobiet w tradycyjnych strojach, wyreżyserowanych obrazów lubieżnego świata haremu. Produkowane przede wszystkim na rynek europejski, zdjęcia te stworzyły fantazję, która wpłatała je w kolonialną relację władzy¹¹.

Co do jednej kwestii nie można się z Behdadem zgodzić. O ile wąski wycinek twórczości Antoina Sevruguina rzeczywiście wpisuje się w paradygmat orientalizmu, o tyle jego bogaty dorobek, zachowany do naszych czasów z kilkukrotnie większej kolekcji, dowodzi zupełnie innego rodzaju zaangażowania fotografa w sprawę Iranu. Sam fakt uczestniczenia w europejskich wystawach i bycia na nich nagradzanym nie świadczy o dominującej pozycji czy poczuciu wyższości wobec fotografowanego obiektu. Szczególnie, że Behdad myli się, nazywając Sevruguina europejskim fotografem. Artysta urodził się w rosyjskiej ambasadzie w Teheranie jako syn rosyjskiego dyplomaty ormiańskiego pochodzenia. Pod wpływem perturbacji rodzinnych¹² jego stosunek do Rosji był jednoznacznie negatywny. Miało to swoje konsekwencje podczas Rewolucji Konstytucyjnej (1906–1911), kiedy wojska Muhammada Ali Szaha, któremu sprzyjała Rosja, zbombardowały domy konstytucjonalistów i ich sympatyków. Choć Sevruguinowi udało się schronić w ambasadzie Wielkiej Brytanii, większość jego zdjęć została zniszczona. Resztę zarekwirował kilka lat później Reza Szah Pahlawi.

Antoin Sevruguin dzieli tę samą płynną tożsamość narodową co inni bliskowschodni fotografowie ormiańskiego pochodzenia w tamtym okresie: Jessaji Garabedian czy Garabed Krikorian. Według Aphrodite Désirée Navab tożsamość artysty wyłaniająca się z fotografii Sevruguina nie może być określona jako zachodnia czy irańska, ale raczej jako procesualna¹³. Umieszczając samego siebie

⁹ Ibidem, s. 148.

¹⁰ Ibidem, s. 150.

¹¹ Ibidem, s. 144.

¹² Zob. A. D. Navab, *To Be or Not To Be an Orientalist? The Ambivalent Art. Of Antoin Sevruguin*, „Iranian Studies” 2002, Vol. 35, No. 1–3, s. 118–119.

¹³ Ibidem, s. 132.

w fotografiach z podróży po Iranie i stosując inne, mniej lub bardziej aluzyjne, wizualne „podpisy”, zgłaszał akces do kultury i historii, z którą się utożsamiał. Pokażna twórczość Sevruguina, rozpatrywana *en mass*, pozostaje ambiwalentna: zdradza jednocześnie orientalizujące zapędy, jak i osobisty, artystycznie niezależny charakter.

Pierwsze pokazy filmowe w Iranie

Kino było furtką do modernizmu, którego wizerunkami Irańczycy zostali przytłoczeni w pierwszych latach XX wieku. Zanim pojawiły się filmy sprowadzane z zagranicy, istniało i funkcjonowało na szeroką skalę narzędzie antycypujące kino – *szahr-e farang* (dosł. „europejskie miasto”, lokalna odmiana fotoplastykonu), którego egzemplarz można dziś zobaczyć w Muzeum Kina w Teheranie. Urządzenie służyło do oglądania (i podziwiania) przez specjalne okulary podświetlonych zdjęć zachodnich miast. XIX-wieczna skopofilia napędzała powstawanie wynalazków znajdujących zastosowanie komercyjne. W krajach takich jak Iran miały one ponadto wartość ideologiczną: ukazywały świat niedostępny nie tylko geograficznie, ale poniekąd odległy w czasie. Zurbanizowana Europa wydawała się futurystyczną wizją i pogłębiała wrażenie zacofania.

Pod koniec epoki kadżarskiej w Iranie oglądano jedynie filmy sprowadzane z Zachodu, głównie przez wytwórnię Pathé. Afisze zapraszały (głównie mężczyzn) do powstających w coraz większej liczbie kin i kawiarni w Teheranie, początkowo do obejrzenia samego kinematografu. Dla miejsc pokazów funkcjonowały różne nazwy: *sinamā*, *akkāschāne*, *tamāšzāchāne*, *te'ātr-e dżadid*¹⁴. Widzów kuszone nowymi tytułami, wyświetlanymi czasem na krótko po ich premierze w Europie i Stanach Zjednoczonych, począwszy od pierwszych regularnych publicznych pokazów w 1908 roku (próba otwarcia kina przez Mirzę Ebrahim Chana Sahhafbasziego w 1904 roku spotkała się z ostrym sprzeciwem establishmentu religijnego). Do 1908 roku oglądanie filmów zarezerwowane było dla kadżarskiego dworu. Pierwszy publiczny pokaz przeznaczony dla kobiet odbył się dopiero w 1916 roku w kinie Chorszid¹⁵. Produkcja ograniczała się do kronik filmowych ukazujących podróże Mazzafaroddina Szaha (1853–1907) kręcone przez nadwornego operatora Mirzę Ebrahim Chana Akkasbasziego (1874–1915, przydomek odnosił się do kina: *akkās*, per. ‘fotograf’, ‘operator’).

¹⁴ Zob. A. Baharlu, *Ruzszomār-e sinamā-je Irān az āghāz tā engherāz-e ghādhārie*, Teheran 1389 (2010), s. 78–86.

¹⁵ Zob. N. Mottahedeh, op. cit., s. 94.

Początki irańskiego kina

Pierwszy film nakręcony w Iranie, *Abi i Rabi* (*Ābi wa Rabi*, 1931, reż. Ovanes Ohanian), był niemą, slapstickową komedią wzorowaną na podobnych produkcjach zachodnich: *Fyrtårnet og Bivognen* (bardziej znana pod tytułem *Pat i Patachon* duńska seria filmów kręconych między 1921 a 1940 rokiem) czy *Flip i Flap* (*Laurel and Hardy*, 1927–1950). Abi (Muhammad Chan Zarabi) i Rabi (Ghalamali Chan Sohrabifard) byli parą przyjaciół obdarzonych groteskowo kontrastującą fizjonomią i przeżywających razem nieprawdopodobne przygody. Film nie przetrwał do dzisiaj, jednak na podstawie zachowanych relacji można wysnuć wnioski o terapeutycznej roli, jaką odgrywał obraz Ohaniana. Tłem dla wydarzeń był Teheran, który ukazano jako prężnie rozwijające się miasto, gdzie stare budynki zastępowane są nowoczesnymi budowlami. Akcent położony na miejskość i modernizację doskonale współbrzmiał z polityką Rezy Szaha i podobnie jak *Dziewczyna z Lorestanu* wpisywał się w jego propagandę. Wieś, tradycyjny ubiór i religia zostały uznane za wsteczne i orientalne, podczas gdy samochody, konserwatoria muzyczne czy kino były synonimem rozwoju. „Jak można zauważyć na zachowanych fotografiach, byli [Abi i Rabi] ubrani zgodnie z zachodnimi standardami i zaczęli być postrzegani jako symbol nowego Iranu”¹⁶.

Drugi film Ohaniana, *Pan Hadżi, aktor kinowy* (*Hādżi āghā, aktur-e sinemā*, 1933), pełnił rolę nie tyle terapeutyczną, co dydaktyczną i legitymizującą kino. Tytułowy Hadżi jest typem religijnego tradycjonalisty i nie znosi kina. Córką Hadżiego oraz jej narzeczony uczą się zawodu u reżysera filmowego, któremu brakuje pomysłu na scenariusz. Postanawiają zarejestrować działania Hadżiego, gdy ten poszukuje złodzieja swojego drogiego zegarka. Gdy następnie pokazują mu zarejestrowany materiał, Hadżi, zdobywszy uznanie jako aktor, daje się przekonać do kina: „To prawda, że kino jest jednym z najważniejszych narzędzi wzmacniania i uzdrawiania moralności publicznej, bowiem i ja zostałem dzięki niemu uleczony. Od dzisiaj będę poświęcał wszystkie moje siły umysłowe temu przemysłowi” – deklaruje na końcu Hadżi. Próbując uzgodnić tradycję z nowoczesnością, Ohanian skazał tytułowego bohatera na wyobcowanie, dopóki ten nie zaakceptuje nowego stylu życia reprezentowanego przez kino. Jak zauważa Hamid Reza Sadr:

Nawet tytuł zawiera celowy konflikt. Termin „hadżi” odsyła do wiernego, który odbył pielgrzymkę do Mekki; „kino” i „aktor” to wyrazy zapożyczone z angielskiego i odsyłające do nowoczesności. Tytuł implikuje ich zgodność w czasach, kiedy siły religijne organizowały opór przeciwko demoralizującemu wpływowi kina. *Pan Hadżi* udzielał legitymizacji kinu i jego zachodnim korzeniom¹⁷.

¹⁶ H. R. Sadr, *Iranian Cinema. A Political History*, New York 2006, s. 15.

¹⁷ Ibidem, s. 26.

Przed premierą *Dziewczyny z Lorestanu* wyprodukowano w Iranie jeszcze tylko jeden pełnometrażowy film fabularny, który jednak się nie zachował. *Zemsta brata* (*Enteghām-e barādar*, 1932, reż. Ebrahim Maradi) opowiadała historię sporu dwóch braci o kobietę¹⁸. Motyw zemsty stanie się po II wojnie światowej popularny w irańskim kinie rozrywkowym.

Dziewczyna z Lorestanu

Abdol-Hossein Sepanta, twórca *Dziewczyny z Lorestanu*, miał szansę zostać nestorem irańskiej kinematografii. Przyszedł na świat w Teheranie jako Abdol-Hossein Szirazi. Jego ojciec był tłumaczem na dworze kadżarskim, matka, również wykształcona, pochodziła z szanowanej rodziny z Szirazu. Zdobywszy edukację udał się do Indii, by badać zaratusztriańskie święte księgi wśród społeczności Parsów¹⁹. Pracował w Bombaju dla Dinszaha Iraniego Salistera, który zaproponował mu zmianę nazwiska na Sepanta (słowo nawiązuje do zaratusztriańskiej triady dobrych myśli, uczynków i słów, *se pandār*). Nie zdradzał zainteresowania realizowaniem filmów do dnia, kiedy jego przełożony zaprowadził go do siedziby Imperial Film Company. Poznał tam producenta Ardaszira Iraniego, również Parsa. Imperial nie był dużą wytwórnią, jednak Irani cieszył się uznaniem w Indiach jako reżyser pierwszego indyjskiego filmu dźwiękowego *Piękno świata* (*Alam Ara*, 1931). Sepanta przekonał go do wyprodukowania filmu perskojęzycznego z perspektywą dystrybucji w Iranie. Irani przyjął go do wytwórni jako swojego ucznia i podjął się reżyserowania *Dziewczyny z Lorestanu*, do której scenariusz napisał Irańczyk.

Znajomość współczesnego perskiego wśród Parsów była raczej znikoma i skompletowanie zespołu aktorów okazało się wyzwaniem. W filmie wszyscy mówią z silnym hinduskim akcentem, pomijając Sepantę (odtwórcę głównej roli męskiej, w dodatku dubbingującego kilku innych bohaterów) i postać tytułową, w którą wcieliła się Rouhangiz Samineżad, niezwiązana profesjonalnie z przemysłem filmowym. Była żoną jednego z pracowników studia Imperial, pochodziła z Kermanu i również mówiła z akcentem, tyle że kermańskim.

Film ukazuje historię miłosną Dżafara i Golnar, a akcja rozgrywa się w Iranie przed zamachem stanu w 1921 roku. Golnar jest dziewczyną z bogatej i szanowanej rodziny porwaną jeszcze jako dziecko przez Lurów. Wobec niepokojów związanych z napadającym na karawany plemieniem Dżafar zostaje wysłany rzekomo jako ochroniarz pochodu, w rzeczywistości z misją spacyfikowania koczowników. W przydrożnym karawanseraju poznaje Golnar, tańczącą dla gości w *ghahwe chāne* (dosł. dom kawy). Jednocześnie Gholi Chan, przywódca Lurów, orientuje się, że porwana kilka lat temu dziewczyna jest już na tyle dojrzała,

¹⁸ Zob. J. Omid, *Farhang-e filmhā-je sinamā-je Iran. Dželd-e awwal. Az 1308 tā 1350*, Teheran 1377 (1998), s. 7.

¹⁹ Zob. H. Naficy, op. cit., s. 71–139.

by mogła zostać jego nałożnicą. W tym samym czasie Dżafar rozkochuje w sobie Golnar, oferując jej wyjazd do Teheranu. Wyprowadza z jej pokoju lubieżnego szejka, który zakradł się z niecnymi zamiarami, i demaskuje właściciela karawanseraju, Ramzana, informatora Gholi Chana.

Karawana zostaje napadnięta wkrótce po wyruszeniu w drogę i tylko Dżafarowi udaje się wyjść cało z zasadzki Lurów. Bohater staje się jeńcem, ale dzięki podstępowi Golnar udaje im się razem uciec. W brawurowej walce Dżafar zwycięża, jednak w obawie przed zemstą para udaje się do Indii. Film zawiera zdjęcia Bombaju, stanowiące atrakcję dla irańskiej widowni w 1933 roku. Epilog ukazuje bohaterów żyjących na emigracji. Gdy w Iranie dochodzi do zamachu stanu, w wyniku którego rządy obejmuje Reza Szah, Dżafar i Golnar podejmują decyzję o wspólnym powrocie do ojczyzny, gdzie panuje już ład i koczownicy nie stanowią zagrożenia. Ostatnie ujęcie przedstawia ogromniejącą gwiazdę, w środku której pojawia się portret Rezy Szaha. Golnar mówi wtedy do Dżafara: „Widzę, jak gwiazda wyłania się z ciemności i wnet ogarnie swym blaskiem ten kraj”. Nie zachowała się scena, w której Golnar i Dżafar odwiedzają siedzibę Imperial Film Company, brakuje też sceny przed napisami początkowymi. Ardaszir Irani miał w niej, zwracając się bezpośrednio do kamery, zapraszać na film oraz wychwalać szacha.

Ryc. 1. Abdol-Hossein Sepanta i Rouhangiz Samineżad jako Dżafar i Golnar



Kadr z filmu *Dziewczyna z Lorestanu*, reż. Abdol-Hossein Sepanta (1933)

Premiera odbyła się 20 listopada 1933 roku w kinie Majak, a *Dziewczyna z Lorestanu* okazała się wielkim sukcesem kasowym w Teheranie. W Sepah Cinema była pokazywana przez około 120 dni. Przy okazji popularność dzieła Sepanty, również dzięki niespotykanej dotąd na taką skalę akcji reklamowej, zapewnionej przez Iraniego, pograżyła komercyjnie *Pana Hadżi Ohaniana* i doprowadziła jego nowo powołaną firmę produkcyjno-dystrybucyjną Pars Film do bankructwa²⁰. Wspomnienia przytaczane przez Naficiego świadczą o ogromnej popularności *Dziewczyny z Lorestanu*, na którą widzowie chodzili nawet kilka razy²¹. Piosenki i dialogi były śpiewane na ulicach po wyjściu z kina. Słodki akcent Samineżad zrobił furorę, choć dla uwiarygodnienia opowieści Sepanta przy następnych filmach sprowadzał aktorów z Iranu. Irani założył w Teheranie oddział Imperial Film Company.

Rouhangiz Samineżad zagrała jeszcze w dwóch filmach Iraniego i Sepanty, który przy następnych projektach pełnił funkcję reżysera. Udała się do Iranu, jednak nie podzieliła losu Mary Fenton, Latify czy innych indyjskich gwiazd kina. Skazana na ostracyzm za paranie się tak niemoralną profesją jak aktorstwo filmowe nigdy nie powróciła przed kamerę.

***Self-othering* i nacjonalizm**

W *Dziewczynie z Lorestanu* współistnieją ze sobą orientalny dyskurs i nacjonalizm. Polityka modernizacji Rezy Szaha, choć nie miała bezpośredniego wpływu na film, odcisnęła na nim swe piętno. Sepanta był zwolennikiem modernizacji, co w jego przypadku wiązało się z poparciem dla Rezy Szaha i graniczącą z idolatrią fascynacją Pahlawim. Film miał podtytuł: *Iran wczorajszy, Iran dzisiejszy (Irān-e diruz wa Irān-e emruz)*, który rzekomo został nakazany przez cenzurę, aby dzieło mogło w ogóle zostać wyświetlone w Iranie²². Istniały też napisy objaśniające widzom, iż akcja filmu ukazuje okres, gdy południowe i zachodnie rejony kraju znajdowały się pod rządami lokalnych plemion²³. Celem takiej strategii było zepchnięcie do przeszłości i alienacja wszelkich objawów „wstecznictwa” oraz dowartościowanie władzy centralnej jako elementu nowoczesnego. Przypomina to zabieg wprowadzony przy okazji wyświetlania w 1969 roku słynnego filmu *Krowa* Dariusza Mehrdżuja. Tam również cenzura nakazała umieszczenie na początku planszy informującej, iż akcja filmu rozgrywa się przed panowaniem dynastii Pahlawich. W odróżnieniu od Mehrdżuja, Sepanta dokonał tych zabiegów

²⁰ Zob. A. Baharlou, *Tārich-e tahlili-je sad sāl-e sinamā-je Irān*, ed. A. Baharlou, Teheran 1379 (2000), s. 49.

²¹ Zob. H. Naficy, op. cit., s. 237–240.

²² Zob. A. Baharlou, op. cit., s. 50.

²³ „Ghabl az doure-je Pahlawi, dar doure’i ke nawāhi-je dżonub wa maghreb-e Irān dar taht-e nofuz-e illāt wa aszājer-e mochtalef bud”.

dobrowolnie, zafascynowany wizją modernizacji i podatny na wszechobecną propagandę irańskiego rządu. Ponadto, twórcy zależało na wywołaniu u Parsów, również będących widzami dzieła, poza uczuciem wzruszającej nostalgii także dumy z wkroczenia ich historycznej ojczyzny na ścieżkę postępu²⁴.

Z kolei warstwa wizualna filmu stanowi przykład auto-orientalizacji *par excellence*. Grając Dżafara, Sepanta ubrany jest niczym podróżnik z orientalizujących filmów z epoki kina niemego i klasycznego, z wyjątkiem noszonej z dumą pahlawijskiej czapki. Gdy bohater przebiera się za członka karawany, do złudzenia przypomina Rudolpha Valentino z *Szejka* (*The Sheik*, 1921, reż. George Melford) i *Syna Szejka* (*The Son of the Sheik*, 1926, reż. George Fitzmaurice), wpisując się w rozpowszechniony w kulturze wizualnej wizerunek Beduina jako prototypowej figury człowieka Wschodu. Strategia ta, poza swoim podobieństwem do kolonialnego dyskursu, oferowała mocną podporę ideologiczną dla polityki Pahlawiego. Okres poprzedzający premierę *Dziewczyny z Lorestanu* obfitował w konflikty zbrojne pomiędzy władzą centralną a plemionami pod wodzą chanów. Szczególnie w okresie eksploatacji złóż ropy przez Anglo-Persian Oil Company plemiona te zyskały praktycznie całkowitą niezależność od władzy monarszej. Wobec słabości Kadżarów Brytyjczycy często wybierali prowadzenie interesów bezpośrednio z chanami. Celem Rezy Szaha było nie tylko zbudowanie autorytetu władzy centralnej i poprawa ściągальności podatków, ale również przedstawienie kraju na nowy model produkcji, czemu służyć miało przymusowe i niejednokrotnie brutalne osiedlanie koczowników²⁵.

Film, redukując folklor do bandy brodatych mężczyzn w turbanach, waloryzuje pozytywnie wszystko, co miejskie i nowoczesne. Ikonograficznie i fabularnie zestawione są ze sobą lubieźność, prymitywizm i agresja Lurów oraz bohaterstwo, szlachetność i wykształcenie umundurowanego Dżafara. Jak twierdzi Sadr: „*Dziewczyna z Lorestanu* spogląda na swoje postaci z nowoczesnej, zurbanizowanej perspektywy, ignorując etniczny, religijny i narodowy kontekst”²⁶. Dżafar proponuje Golnar podróż do Teheranu. Dziewczyna początkowo waha się, jednak przystaje na propozycję. Centrum, stolica oferują bezpieczeństwo i dobrobyt, jednak na czasy pokoju i harmonii przyjdzie im jeszcze poczekać. Bohaterowie nie są w pełni wolni od opresji, bowiem akcja rozgrywa się przed przejęciem rządów przez Pahlawiego, którego nadejście jest w filmie wielokrotnie przepowiedane. Uciekając z Iranu osiedlają się w Bombaju, gdzie w jednej ze scen, w mieszkaniu urządzonym na zachodnią modłę, ubrana w suknię Golnar gra na pianinie, na którym stoi marmurowe popiersie. *Mise-en-scène* tego fragmentu ukazuje stereotypowe atrybuty modernizacji: zachodni instrument, wystrój pokoju, stroje.

²⁴ Zob. M. Mehrabi, *Tārich-e sinamā-je Irān. Az aghāz tā sāl-e 1357, Teheran 1395* (2016), s. 41.

²⁵ Zob. *Historia Iranu*, red. A. Krasnowolska, Wrocław 2010, s. 819–821.

²⁶ Zob. H. R. Sadr, op. cit., s. 29.

Podobnie za przykład do naśladowania podawany jest w filmie akt posłuszeństwa wobec autorytetu władzy. Przebywający w karawanseraju Dżafar legitymuje się, czym zmusza swojego adwersarza do posłuszeństwa względem przedstawiciela państwowego. Urzędnik, wymarzony bohater auto-orientalizującej narracji, eksploruje dziki Wschód, niosąc z sobą misję cywilizacyjną. Sadr odnosi warstwę wizualną filmu do dyskursu kolonialnego:

Metaforyczny portret nieurbanizowanego i nie-zachodniego, dziewiczo niewinnego ładu, wyczekującego dotknięcia przed kolonizatora, to dominujący kolonialny obraz. W podobny sposób portret obszarów Trzeciego Świata jako nierozwiniętych jest wspomagany przez topograficzny redukcjonizm, na przykład redukcję Orientu do pustyni i, metaforycznie, do jałowości. Pustynia, do której odnoszą się w dialogach i warstwie wizualnej orientalistyczne filmy, w *Dziewczynie z Lorestanu* ukazana jest jako esencjalnie niezmienny motyw²⁷.

Nacjonalizm filmu jest na tyle silny, że momentami cierpi na tym melodramatyczna konwencja. Schwytany przez Lurów i szantażowany Dżafar mówi, że jest w stanie poświęcić sto takich kobiet jak Golnar dla swojego kraju. Z drugiej strony, gdy Gholi Chan każe mu ją zabić, obiecując, że w zamian go uwolni, Dżafar odrzuca broń. Bohater odpowiada, że kobietom należy się szacunek i nie wolno stosować wobec nich przemocy (stawia się tu w opozycji do złego Gholi Chana, który we wcześniejszej scenie bije Golnar). Bohaterka z kolei jest gotowa umrzeć za Dżafara i kraj, którzy są z jej perspektywy tym samym. Momentem tyle nadprzyrodzonym i profetycznym, co jawnie już propagandowym, jest pojawienie się w jednej ze scen filmu lewitującego na chmurze portretu Rezy Szacha, przyszłego zbawcy kraju.

Homi Bhabha określił pracę dyskursu kolonialnego jako wieczne utrwalanie różnicy²⁸. W istocie teksty te eksponują napięcie pomiędzy tym, co znane i tajemnicze, swojskie i obce. Z tego powodu postacie stanowiące obiekt pożądania niosą w sobie wyraźną dwuznaczność. Golnar, mimo iż tańczy przed tłumem zepsutych moralnie Lurów, nie przynależy do nich. Opowiada Dżafarowi o porwaniu jej z zamożnej, wykształconej rodziny. Ta sama podwójność charakteryzuje inne filmy, na których Sepanta się wzorował. Ostateczną legitymizacją miłości Lady Diany Mayo (Agnes Ayres) do Ahmeda Bena Hasana (Rudolph Valentino) w *Szejk* jest rozpoznanie herszta jako w gruncie rzeczy nie-Obcego. Diana zauważa „nie-naturalnie jak na Araba duże dłonie” szejka i dowiaduje się, że jest on synem Brytyjczyka i Hiszpanki. W *Synu Szejka* ta proveniencja została przypomniana przez planszę z napisem: „Szejk – urodzony w Anglii, wychowany na Saharze, niepodważalny władca na tym morzu piasków”. Ahmed Ben Hasan stanowi tu wzór do utożsamienia dla zachodniego widza w epoce kolonializmu: jest niczym zwierzchnik, europejski „pan i władca” na Wschodzie.

²⁷ Zob. ibidem, s. 31.

²⁸ Zob. H. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 57–62.

Ryc. 2. Golnar w pojedynkę pokonuje napastnika



Kadr z filmu *Dziewczyna z Lorestanu*,
reż. Abdol-Hossein Sepanta (1933)

Niemniej jednak film Sepanty pozostaje przełomowym dziełem irańskiej kinematografii. „Kolejni krytycy zaznaczali wagę nie tylko samodzielnego reprezentowania się [przez irańskich twórców], ale również pozytywistycznego narodowego projektu, nawet wtedy lub szczególnie wtedy, gdy owe reprezentacje i projekcje przekraczały rzeczywistość lub były orientalistyczne”²⁹. Reakcje teherańskiej publiczności były wyłącznie pozytywne, a widzowie byli skłonni wybaczyć nawet techniczne niedociągnięcia (za które przed premierą osobiście przeproszał publiczność Ardaszir Irani)³⁰. Wyjątkowy sukces *Dziewczyny z Lorestanu* był spowodowany przede wszystkim musicalową formułą przeniesioną przez Iraniego z kina indyjskiego. Filmy te, jak również późniejsze produkcje bollywoodzkie, zawdzięczają swoją specyfikę teatrowi tworzonemu przez społeczność Parsów, z których wywodził się Ardaszir Irani³¹.

²⁹ Zob. H. Naficy, op. cit., s. 239.

³⁰ Zob. A. Baharlou, op. cit., s. 50.

³¹ Zob. U. Woźniakowska, *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Bollywood*, [w:] *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009.

Sepanta zrealizował jeszcze tylko dwa filmy w Imperial Film Company: *Ferdousi* (*Ferdousi*) i *Szirin i Farhad* (*Szirin va Farhad*), obydwie w 1934 roku. Pierwszy otrzymał nawet wsparcie finansowe irańskiego Ministerstwa Edukacji, jednak za cenę poprawek, jakich musiał dokonać autor, chcąc wyświetlić film w Iranie³². Szachowi nie spodobało się ukazanie w niekorzystnym świetle sułtana Mahmuda z Ghazny, mecenasa słynnego poety Ferdousiego, żyjącego w X wieku. Film został wyświetlony podczas uroczystości na cześć wielkiego poety, później także w komercyjnych kinach, ale nie spotkał się z entuzjazmem widzów.

Miejsce Rouhangiz Samineżad zajęła aktorka ucząca się fachu pod okiem Ovanesa Ohaniana, Fachrol Zaman Dżabal Vaziri. Występowała w duecie z Sepantą do końca jego kariery, czyli jeszcze w dwóch filmach: *Czarnych oczach* (*Czeszmhā-ye siāh*, 1936) zrealizowanych w wytwórni Shree Krishna Film Company oraz *Leila i Madżnun* (*Leilā wa Madżnun*, 1937) od East India Film Company. Mimo dużej swobody, jaką zapewniali mu producenci, a także z powodu ambicji ożywienia irańskiego przemysłu rozrywkowego Sepanta zdecydował się na powrót. Dopiero po przybyciu do kraju po latach spędzonych w Indiach pozbył się złudzeń co do rządów Rezy Szaha. Nie posiadając funduszy na opłacenie łapówek dla urzędników, reżyser zmuszony był w końcu oddać kopię swojego ostatniego filmu za bezcen. Bez odpowiedniej promocji *Leila i Madżnun* nie zdobył popularności.

W ten sposób skończyła się kariera Abdol-Hoseina Sepanty. Osiedlił się w Isfahanie i został zatrudniony w zakładzie włókienniczym³³. Nie znalazł zajęcia w przeżywającym głęboki kryzys irańskim „przemysłem” filmowym, który nie wydał na świat żadnego filmu aż do 1948 roku.

Podsumowanie

Moment historyczny, w którym Irańczycy zetknęli się z kinem, był tłem dla ekspansji nowych idei i odzwierciedlających je technologii. Zachodnia kultura wizualna dostarczała wizerunki Innego będące gotowym wzorcem w procesie auto-orientalizacji dokonywanej przez osoby uchodzące za postępowe. Obraz „ja” dostarczany przez importowane filmy nie różnił się od pierwszych prób autoreprezentacji i nie próbował przezwyciężyć kolonialnej opozycji: zachodni, cywilizowany – wschodni, zacofany. W fotografiach z tamtego czasu częściej przeglądały się malarskie wzorce niż rzeczywistość. Niemniej jednak fascynacja Wschodem, z jego haremami, pustynią i ruinami, niosła z sobą pretensje do głębokiego realizmu. Said zwraca uwagę na „urzeczywistniający” charakter orientalistycznych przedstawień: „ten rodzaj języka, myśli i wizji, który nazywam bardzo ogólnie orientalizmem, jest formą radykalnego realizmu; każdy, kto korzysta z orientalizmu [...] określi, nazwie, wskaże i ustali, o czym mówi, za pomocą słowa lub zdania, które albo dąży do rzeczywistości,

³² Zob. H. Naficy, op. cit., s. 240–241.

³³ Ibidem, s. 244.

albo prościej, jest rzeczywistością³⁴. Zjawisko auto-orientalizacji stanowi być może przykład Baudrillardowskiej koncepcji hiperrzeczywistości, w której w dodatku dominująca reprezentacja staje się modelem auto-reprezentacji. Tym samym wizerunek Innego zostaje przejęty, zaaprobowany i użyty do egzorcyzmowania niepożądanых elementów własnej tożsamości.

Dziewczyna z Lorestanu operuje wywiedzioną z orientalizmu wizualną metaforą w służbie polityki modernizacyjnej Rezy Szaha. Uruchamia przy tym procesy wypierające ów wizerunek w sferę historycznego dystansu. Jednocześnie konwencja filmu pozostaje w całości zapożyczona z kina indyjskiego i amerykańskiego. Sytuacji tej nie zmienia fakt, że tytułowa bohaterka jest momentami postacią aktywną i samodzielną. Zaatakowana przez szejka, nie czekając na ratunek z opresji, pokonuje go. Kiedy Dżafar wchodzi do jej komnaty, musi najpierw bronić szejka przed wściekłością dziewczyny. Gdy Gholi Chan więzi bohatera, Golnar wykazuje się inicjatywą, uwalnia i pociesza ukochanego. Tego rodzaju połowiczny feminizm bohaterki był zgodny z postulowaną zmianą pozycji kobiet w irańskim społeczeństwie, pozostającą tylko jednym z haseł powierzchownej modernizacji.

Na osobną wzmiankę zasługuje film dokumentalny nakręcony w Iranie zaledwie kilka lat przed premierą *Dziewczyny z Lorestanu* przez Meriana C. Coopera i Ernesta B. Schoedsacka. *Grass* (1925) podejmuje temat koczowników, w tym Lurów, i ich zmagania z naturą podczas zmiany obozowiska. Mimo tak wczesnej daty powstania orientalizm filmu jest co najmniej dyskusyjny, przez co stanowi ciekawy kontekst dla *Dziewczyny z Lorestanu*. Ten amerykański dokument pełen jest szacunku i podziwu dla trudów plemiennego życia, stanowiąc zarazem niepowtarzalne historyczne świadectwo koczownictwa.

Na koniec warto wspomnieć o wydarzeniu będącym, obok wyjątkowej w swoim rodzaju twórczości Antoina Sevruguina, ambiwalentnym przykładem auto-orientalizacji. W grudniu 1926 roku, kilka lat po międzynarodowym sukcesie *Nietolerancji* (*Intolerance*, 1916, reż. David Wark Griffith), został wyświetlony w Teheranie segment tego czteroczęściowego epickiego dzieła. Woryginalne nosił tytuł: *Upadek Babilonu* (*The Fall of Babylon*), to jednak konotowało zawartą w filmie empatię dla Babilończyków. Stąd też tytuł zmieniono na *Podbój Babilonu* (*The Conquest of Babylon*) i ukazano go jako zapis chwalebne go zwycięstwa Cyrusa nad Babilończykami³⁵. Irańczycy zobaczyli swój naród w takim *entourage'u*, w jakim chciał ich zobaczyć David Wark Griffith. Zawłaszczili jednak jego film, by służył nostalgicznej tęsknocie za dawną hegemonią.

Kwestia irańskiej tożsamości narodowej w obliczu modernizmu stała się dla tej kinematografii niezwykle istotna w latach siedemdziesiątych, po odrodzeniu się rodzimego przemysłu filmowego. Nowy nurt został brutalnie przerwany przez rewolucję islamską w 1979 roku, jednak odrodził się pod koniec lat osiemdziesiątych,

³⁴ E. Said, op. cit., s. 120.

³⁵ Zob. H. Naficy, op. cit., s. 177–178; H. R. Sadr, op. cit., s. 14.

rozstawiając irańskie kino, a także szczególną wrażliwość irańskiego społeczeństwa. Dzieła te, znane pod nazwą irańskiej Nowej Fali, mówiły już własnym, niezapośrednionym językiem sztuki.

THE LOR GIRL. THE FIRST IRANIAN TALKIE AND THE AUTO-ORIENTALIZING OF IRANIAN CULTURE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

ABSTRACT

The emergence of camera and cinematograph in today's Iran coincided with a profound transition in Iranian cognizance. The most striking one, rendered even more vivid by visual technology, was the opposition between progress of western culture and Iran's underdevelopment. It was at this time, when the reinterpretation of national identity as a result of cultural backwardness unfolded in Iranian establishment. In this period Reza Khan took over, launching a new dynasty in Iran's history: the Pahlavi. He set a new agenda, aimed in modernization, secularization, nationalization and centralization of power.

The Lor Girl premiered in 1933, a few years after Reza Khan's *coup d'état* and his coronation. The work of Abdol-Hossein Sepanta met with unprecedented popularity among Iranians, leading to its commercial success. With his movie Sepanta also pronounced his deep faith in modernizing politics of Reza Shah. While being a classic melodrama, as well as a work of propaganda, *The Lor Girl* is still an interesting example, regarding its *auto-orientalizing* narrative. The film's plot consciously creates the image of backward, tribal Iran, as opposed to the modern Pahlavi's state, which eventually prevails. Taking these into account, *The Lor Girl* sets a peculiar example of how Iranians appropriated the strategy, elaborated by Edward Said in relation to colonial cultures.

KEYWORDS

Iran, Sound Film, Early Cinema, Colonialism, Orientalism, Pahlavi, Middle East

BIBLIOGRAFIA

1. Baharlu A., *Ruzszomār-e sinamā-je Irān az āghāz tā engherāz-e ghādzārie*, Teheran 1389 (2010).
2. Baharlou A., *Tārich-e tahlili-je sad sāl-e sinamā-je Irān*, ed. A. Baharlou, Teheran 1379 (2000).
3. Behdad A., *The Power-ful Art. of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth Century Iran*, "Iranian Studies" 2001, Vol. 34, No. 1-4.
4. Bhabha H., *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
5. *Historia Iranu*, red. A. Krasnowolska, Wrocław 2010.
6. Mehrabi M., *Tārich-e sinamā-je Irān. Az āghāz tā sāl-e 1358*, Teheran 1395 (2016).
7. Mottahedeh N., *Collection and Recollection: On Studying the Early History of Motion Pictures in Iran*, [w:] *Early Cinema (Critical Concepts in Media and Cultural Studies)*, ed. R. Abel, London 2013.

8. Naficy H., *A Social History of Iranian Cinema*, Volume 1: *The Artisanal Era. 1897–1941*, Duke University Press 2011.
9. Navab A. D., *To Be or Not To Be an Orientalist? The Ambivalent Art. Of Antoin Sevruguin*, "Iranian Studies" 2002, Vol. 35, No. 1-3.
10. Omid J., *Farhang-e filmhā-je sinamā-je Iran. Dželd-e awwal. Az 1308 tā 1350*, Teheran 1377 (1998).
11. Sadr H. R., *Iranian Cinema. A Political History*, I.B. Tauris 2006.
12. Said E., *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
13. Woźniakowska U., *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Bollywood*, [w:] *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009.

FILM

Sepanta A.-H. (reż.), *Dziewczyna z Lorestanu (Dochtar-e Lor)*, 1933.

