

Joanna Łapińska

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
Warszawa

„Nie tańczysz sama przed lustrem. Oni na ciebie patrzą!”. Taniec brzucha jako afektywna strategia uczestnictwa w kulturze w filmie *Czerwony jedwab*

Abstrakt: Artykuł analizuje filmowe portrety kobiet wykonujących taniec brzucha (*Czerwony jedwab*, 2002, Raja Amari). Film opowiada historię kobiety, która po śmierci męża oddaje się rzywce raczej nieodpowiedniej dla bogobojnej arabskiej kobiety: tańcowi brzucha w nocnym klubie w Tunisie. Artykuł skupia się na tańcu jako afektywnej strategii uczestnictwa w kulturze. Taniec brzucha, rozumiany jako świadoma praca nad sobą i swoim ciałem, pozwala kobiecie zmanifestować swoją podmiotowość i poczuć się odrębną jednostką, niezależną od mężczyzny. Kobiece ciało tańczące posiada moc afektywną — tj. zdolność wpływania na inne ciała oraz wyrażania dzięki temu siebie — i może tworzyć pole do negocjacji w ramach hegemonicznego dyskursu władzy mężczyzn nad kobietami w świecie arabskim.

Słowa-klucze: taniec brzucha w filmie, afektywne uczestnictwo w kulturze, podmiotowość, władza spojrzenia

Wstęp

Ostatniego dnia sierpnia 2011 roku wysiadłam na lotnisku Tunis Carthage z samolotu lecącego z Berlina, a pierwsze, co mnie uderzyło, był obezwładniający upał. Z ulgą wtoczyłam się z walizką do klimatyzowanej hali przylotów, w której ustawiona w długiej kolejce czekałam po pieczętkę w paszporcie uprawniającą do przebywania na terenie Tunezji. W tym kraju mieszkałam sześć miesięcy, podczas których miałam okazję poznawać tamtejszą kulturę, obyczaje, religię, a także być świadkiem wydarzeń politycznych. Był to optymistyczny czas tuż po arabskiej wiosnie, czas pierwszych wolnych wyborów w tym kraju, czas przemian. Pracowałam i mieszkałam w centrum Tunisu (mieszkanie dzieliłam z Algierką, Hiszpanką, Finką i Australijczykiem), a codziennie budził mnie głos muezina wzywający do modlitwy (odtworzony z nagrania; wyjątkiem był piątek,

najważniejszy dla muzułmanów dzień tygodnia, kiedy to muezin intonował na żywo). Pobyt w Tunezji rozbudził moje zainteresowanie światem arabskim i jego obyczajowością, a także — *last but not least* — tamtejszym kinem i niejednoznacznością postaci kobiecych w obrazach filmowych.

W artykule postaram się przeanalizować część arabskiej rzeczywistości ukazaną w filmie *Czerwony jedwab* (2002) w reżyserii Raji Amari, urodzonej w 1971 roku w Tunisie. Film przedstawia historię kobiety, która po śmierci męża oddaje się rozrywce raczej nieodpowiedniej dla bogobojnej Tunezycji — tańcowi w klubie Cabaret w centrum Tunisu. Doświadczenie to sprawia, że — choć na chwilę, a może i na dłużej — odzyskuje pewność siebie, odnajduje swoją kobiecość i utraconą radość. Kluczem do analizy portretów kobiet-tancerek w *Czerwonym jedwabiu* jest taniec interpretowany jako akt publiczny i afektywna strategia uczestnictwa w kulturze. To właśnie taniec brzucha (ang. *belly dancing*) wykonywany przez bohaterki filmu, rozumiany jako świadoma praca własna nad sobą i swoim ciałem, pozwala kobietom zmanifestować swoją podmiotowość i poczuć się odrębnymi jednostkami, niezależnymi od mężczyzn. Kobiece ciało tańczące posiada moc afektywną — tj. zdolność wpływania na inne ciała oraz wyrażania dzięki temu siebie. Afektywność ta rozumiana będzie tutaj jako „migotanie między ciałami” (ang. *shimmers between bodies*), zgodnie ze słowami redaktorów tomu *The Affect Theory Reader* — Melissy Gregg i Gregory’ego J. Seigwortha¹. Ciało tańczące to ciało „migoczące afektywnością”, a więc zdolne wpływać na inne ciała — głównie obserwujących je mężczyzn — i dzięki temu tworzyć pole do negocjacji dotyczących hegemonicznego dyskursu władzy mężczyzn nad kobietami w świecie arabskim.

Zaobserwować rzeczywistość

Fabulę filmu można streścić w kilku zdaniach. Po śmierci męża Lilia, atrakcyjna czterdziestolatka, utrzymuje siebie i swoją córkę, pracując jako krawcowa. Pewnej nocy kobieta trafia przez przypadek do klubu Cabaret w centrum Tunisu, gdzie zafascynuje ją świat egzotycznego, na wpół erotycznego, tańca brzucha. Lilia początkowo tylko obserwuje inne tancerki, jednak po jakimś czasie zostaje jedną z nich i odtąd zaczyna wieść podwójne życie — za dnia jest przykładną panią domu, w nocy zaś przywdziewa satynowy strój. Z biegiem czasu nawiązuje też romans z muzykiem z klubu, który na końcu historii okazuje się... chłopakiem jej córki. Film *Czerwony jedwab* nie bez powodu nazywany jest przykładem kina kobiet, mimo że same autorki filmu odżegnują się od klasyfikowania tego

¹ G.J. Seigworth, M. Gregg, *An Inventory of Shimmers*, [w:] *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg, G.J. Seigworth, Durham 2012.

obrazu jako kina *stricte* feministycznego². Nie da się jednak zaprzeczyć, że to przedstawicielki płci pięknej są autorkami filmu. Raja Amari napisała scenariusz i wyreżyserowała obraz, Diane Baratier jest autorką zdjęć; film został ponadto wyprodukowany przez kobietę — Dorę Bouchouchę Fourati, a bohaterkami opowiedzianej historii są oczywiście kobiety (w główną postać wciela się Hiam Abbass — gwiazda kina Bliskiego Wschodu znana z roli w *Spotkaniu*, amerykańskim filmie Thomasa McCarthy’ego z 2007 roku).

Po premierze w Tunezji film został określony przez oficjalną narodową prasę tunezyjską jako widoczna demonstracja wolności wypowiedzi w Tunezji³. Fakt, że oficjalnie zaklasyfikowano go w sposób tak jednoznaczny i niepozostawiający wiele do dodania, sporo mówi o ówczesnej wolności słowa w kraju, w którym jeszcze kilka lat musiało upłynąć do „arabskiego przebudzenia”. Jak zapewniały w tamtym czasie autorki filmu, nie miał on jednak wydźwięku politycznego. Raja Amari stwierdziła, że jej celem nie jest zmiana rzeczywistości — jedynie jej obserwacja.

Tańczę, więc jestem

Spójrzmy więc, co reżyserce udało się zaobserwować. Film jest właściwie portretem jednej kobiety, którą otaczają inne osoby. Widz nie odstępuje głównej bohaterki na krok — obserwujemy ją podczas sprzątanego domu, snu, garderoby, śniadania, a także tego, co zacznie przynosić jej najwięcej radości, będąc jednocześnie wstydliwą i zakazaną zabawą, czyli tańca w nocnym klubie. Postać Lilii bywa interpretowana jako portret typowej Tunezyjki — figury matki poświęcającej się dla dziecka, modelowej strażniczki domowego ogniska, wyposażonej w surowe zasady moralne i poczucie obowiązku⁴. Co ciekawe, to nie odważne jak na tunezyjskie kino sceny miłosne, lecz właśnie swoiste odbrązowienie figury Arabskiej Matki (czy, jak to nazwano, „zbezczeszczenie”⁵) — dominującego symbolu w kulturze arabskiej — zdenerwowało sporą grupę widzów⁶.

Siłą kobiety przeciwstawiającej się podwójnym standardom, według których żyje praktycznie każdy członek społeczeństwa tunezyjskiego, jest właśnie taniec jako forma afektywnego oddziaływania. Judith Lynn Hanna opisuje dwa wymiary społeczno-psychologicznych funkcji tańca: 1) poznawczy, 2) emocjonalny

² *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, red. R. Hillauer, Cairo 2005, s. 374.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 372.

⁵ S. Zacharek, *Satin Rouge*, „Salon” 30.08.2002, www.salon.com/2002/08/30/satin_rouge [dostęp: 15 lutego 2016].

⁶ *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, s. 372.

(afektywny)⁷. Pierwszy z nich wiąże się z funkcją informacyjną i sposobami na „porządkowanie i kategoryzowanie doświadczeń”, drugi zaś — „dostarcza jakościowych doświadczeń bezpośrednio i zmysłowości”⁸. Oba te wymiary często splatają się w tworzeniu znaczenia tańca — nie inaczej jest w filmie *Czerwony jedwab*. W społeczeństwach arabskich istnieją kody kulturowe (o różnej proveniencji, głównie religijnej⁹), które nakazują określone zachowania w danych sytuacjach, zwłaszcza związanych z relacjami między mężczyzną i kobietą. Oczywiście w sytuacjach nieoficjalnych w tym kraju, który stoi „jedną nogą na Zachodzie”, każdej nocy za zamkniętymi drzwiami i zasłoniętymi firanami w rozmaitych klubach tętni drugie życie. Prosperują nielegalne sklepy z alkoholem. Seks przedmażeński i okazywanie czułości na ulicy (po zmroku) są czymś normalnym. Bohaterka filmu oficjalnie podporządkowuje się wymogom kulturowym społeczeństwa, jednak nie przestaje prowadzić swojej nocnej, „tanecznej” rewolucji — każdego wieczora wymyka się do klubu, aby zażywać radości z dopiero co poznanej rozrywki.

Czym jest w *Czerwonym jedwabiu* taniec brzucha? Splata on oba wymiary tańca, o którym wspomina Hanna, a z których wynika jeszcze trzeci: wymiar negocjacyjny i „wywrotowy”. Badacze kina krajów Maghrebu dostrzegają przede wszystkim sensualny i afektywny wymiar tańca brzucha na ekranie. Miałby on podkreślać wręcz namacalną cielesność bohaterek kobiecych, które nie są jednak już stwarzane przez męskie oko patrzącego widza, lecz budują własną osobowość i indywidualność. W tradycyjnych przedstawieniach kobiecego ciała w filmie arabskim jest ono przedmiotem męskiego pożądania, obiektem, który mężczyzna bierze w posiadanie. Patriarchalna wiara w kobiece ciało podporządkowane mężczyźnie została podkopana przez kulturę popularną. Świetnie widać to właśnie w filmie *Czerwony jedwab*. To kobieta jest tu — aby posłużyć się określeniem Małgorzaty Radkiewicz z jej znanej książki — władczynią męskiego spojrzenia; to ona kontroluje sytuację, w której się znajduje¹⁰. Jest to *novum* w kobiecym kinie arabskim, które od lat siedemdziesiątych XX wieku wprawdzie zaczęło skupiać się na kwestiach hegemonii, władzy, równości i niesprawiedliwości społecznej, lecz odmawiało kobiecym bohaterkom prawa do podmiotowości¹¹. Komentatorzy zwracają uwagę na rehabilitację tańca brzucha w kinie — skupienie się na jego pięknie, wyjątkowości i wyrafinowaniu, oraz, oczywiście, na afektywnej mocy „wywrotowej”, a przynajmniej negocjacyjnej — który do tej pory zrówny-

⁷ J.L. Hanna, *Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations*, [w:] *The Performing Arts*, red. J. Blacking, J. Kaeliinohomoku, The Hague 1979, s. 26, za: A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, przeł. J. Lumiński, Warszawa 2014, s. 222.

⁸ *Ibidem*, s. 223.

⁹ R. Khalidi, J. Tucker, *Women's Rights in the Arab World*, [w:] *Arab Women: Between Defiance and Restraint*, red. S. Sabbagh, Ithaca, NY 2003, s. 11.

¹⁰ M. Radkiewicz, „Władczynie spojrzenia”. *Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystek*, Kraków 2010.

¹¹ A. Pospieszńska, *Na rozdrożu — kobieta w kinie Maghrebu*, http://www.academia.edu/8067275/Na_rozdrozu_-_kobieta_w_kinie_Maghrebu [dostęp: 31 sierpnia 2016].

wany był z prostytutką i moralnym upadkiem (głównie w melodramatach) bądź reprezentował źródło rozrywki dla mężczyzn (w komediach)¹².

Taniec jest dla Lilii nie tylko sposobem na wyzwolenie ze społecznych konwenansów, lecz także metodą konstruowania swojej jednostkowości i podmiotowości przez partycypację w męskiej kulturze i, oczywiście, swoiste igranie z nią. Lilia bowiem, aby uczestniczyć w kulturze tańca brzucha — w tym świecie rozrywkowych lokali, ciemnych uliczek, barów — musi podporządkować się pewnym regułom, inne jednak może dowolnie modyfikować na swój użytek, pracując nad sobą i ciałem. Jak się to dzieje?

Kluczowymi momentami w zrozumieniu tego fenomenu są w filmie sceny, kiedy to Lilia tańczy przed zgromadzoną w klubie męską publicznością. Musimy sobie uświadomić, że sposób pokazania tańca brzucha w kinie arabskim był ściśle skodyfikowany — ujęcia miały pokazywać tancerkę i jej fizyczne walory w pełnej krasie, np. za pomocą zbliżeń w wielkim planie, a następnie przechodzić do reakcji zadowolonej publiczności. Jak zauważa May Telmissany¹³, reżyserka *Czerwonego jedwabiu* igra z tą konwencją — nie stroni od ujęć kamery subiektywnej z punktu widzenia głównej bohaterki, gdy ta stoi na scenie. Publiczność jest oglądana wyraźnie z perspektywy Lilii — to ona włada filmowym spojrzeniem. Taki sposób ukazania tancerki ma na celu wskazanie na jej podmiotowość i zdolność kreowania własnego patrzącego „ja”, a także negocjacji znaczeń, które niósł taniec brzucha do tej pory. Co prawda ciało Lilii jest wciąż wystawione na spojrzenia mężczyzn (kobieta, jak już zauważyliśmy, chcąc grać w tę grę, musi akceptować niektóre jej reguły), jednak rysuje się tu niezaprzeczenie opór przeciwko hegemonicznemu dyskursowi władzy w tym swoistym rytuale. Kobieta jest tu zarówno obiektem pożądania, jak i podmiotem afektywnym-oddziałującym, a jej triumf w tańcu (mężczyźni są wszak zapatrzeni w nią, podążają za nią wzrokiem i nieświadomie uczestniczą w renegocjacji gry) destabilizuje i osłabia relację dominujący mężczyzna — zniewolona kobieta.

Taniec w *Czerwonym jedwabiu* zdecydowanie wychodzi więc poza neutralny wymiar informacyjny, łącząc w sobie afektywność oddziaływania na inne ciała (nie tylko męskich widzów, lecz także np. na pozostałe tancerki) z możliwością chwilowego „odłączenia się” od społecznych konwenansów i „opuszczenia” ośrodków władzy (rodziny, społeczności, systemu wartości). Umożliwia to jednocześnie uczestnictwo w społecznym rytuale. Zauważmy, że taniec brzucha w wykonaniu Lilii to swoiste przypomnienie o jego niegdyś rytualnym charakterze — wywodzi się on bowiem, jak wskazują komentatorzy, z kultu bogini Ishtar w świecie sumeryjskim, gdzie taniec wokół ognia miał wiązać się z płodnością, seksualnością i siłą wytwórczą kobiety¹⁴. Lilia, biorąc udział w spektaklu już nie jako bierny widz, lecz jako czynny uczestnik, przeciwstawia się wykluczeniu ko-

¹² M. Telmissany, *Arrows of Desire: Dance and Power in Transnational Cinema*, „Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée” 2013, nr 134, <http://remmm.revues.org/8319> [dostęp: 31 sierpnia 2016].

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ P. Coluccia, A. Paffrath, J. Putz, *Taniec brzucha. Elixir życia z krajów Orientu*, Sopot 2007.

biety ze społeczeństwa i jego rytuałów oraz podkreśla tym samym swoją seksualność i moc — wraca więc niejako do korzeni tradycji. Można powiedzieć, że nasza bohaterka łączy w ten sposób tradycję z nowoczesnym poszukiwaniem tożsamości. Przypomina o pradawnych korzeniach tańca brzucha, który niegdyś nie był w żaden sposób uwłaczający dla jego uczestniczek, lecz wręcz przeciwnie: stanowił wyróżnienie i umożliwiał aktywne uczestnictwo w społeczeństwie. Taniec brzucha katalizuje odrodzenie głównej bohaterki jako kobiety — z jej wszystkimi mocnymi stronami, o których sama zapomniała: z seksualnością, fizyczną atrakcyjnością i radością życia na czele — za którym idzie ustanowienie na nowo swej podmiotowości.

Ciało radosne, ciało znaczące

Moc oczyszczająca i odradzająca tańca to wartość nie do przecenienia. Taniec umożliwia Lilii swoiste *katharsis* po cierpieniu związanym z wczesnym wdowieństwem, co prowadzi do ponownego odkrycia swej seksualności. Zauważmy, że zanim Lilia zacznie tańczyć w klubie, w scenie otwierającej film widzimy ją tańczącą przed lustrem w sypialni. Kobieta przerywa sprzątanie mieszkania, aby oddać się tej krótkiej przyjemności. W innej ze scen Lilia sprząta w sposób przypominający taniec. Odnosimy wrażenie, że ta praca — tradycyjnie związana z przestrzenią domową i przypisywana kobiecie — oraz taniec są z sobą splecione w znaczący sposób: tak, że prowadzą nas do trzeciego elementu — seksu. Pośrodku tego trójkąta o trzech wierzchołkach znajduje się ciało, które w intrygujący sposób łączy w sobie rytuał tańca z codziennością prac domowych. Jak pisała Monika Bakke, ciało w ogóle jest:

miejszem przechodzenia impulsów docierających ze świata, jak i tych wychodzących z ciała. Jest ono zawsze otwarte i stanowi chyba najlepszy wizualny dowód zmienności jako zasady świata — jest miejscem jej indywidualnej i zbiorowej inskrypcji¹⁵.

Podczas tego prywatnego domowego rytuału, tanecznego sprzątanego, ciało Lilii otwiera się jak okno, aby połączyć sferę typowo kobiecą ze sferą wewnętrznej wolności, także seksualnej¹⁶, a potem przygotować bohaterkę do uczestnictwa w rytuale publicznym tańca brzucha. Taniec to więc swoisty pasaż, droga, po której stąpa Lilia, kierując się ku swobodnej ekspresji seksualności, a w rezultacie do ustanowienia swej podmiotowości.

Lilia dzięki tańcowi zdaje się ponownie odkrywać swoje ciało i jego możliwości. Widać to oczywiście najlepiej w scenach w klubie Cabaret, zwłaszcza

¹⁵ M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 9.

¹⁶ Lilia dzięki tańcowi w klubie pozna atrakcyjnego młodego kochanka.

podczas pierwszego, „dziewiczego” tańca Lilii przed publicznością. Ekstazy ruchy Lilii, gdy oddaje się całkowicie tańcowi, wskazują na pełne zatracenie się w przyjemności niemyślenia, w radości skupienia się na ruchu własnego ciała, na pozytywnych emocjach, które towarzyszą tej czynności. Jak zauważa Telmissany, wejście w trans jest decydującym momentem zarówno dla tancerza, jak i dla publiczności — momentem definiującym ich relacje¹⁷.

Również poza scenami w klubie widzimy oznaki gotowości głównej bohaterki do przemiany. Są to momenty, w których bohaterka poszukuje na bazarze idealnego materiału na suknię, następnie poświęca godziny na szycie stroju, w którym będzie mogła wystąpić, a potem wreszcie jest gotowa zrzucić codzienne ubranie i włożyć barwny strój. Ciało tancerza jest nierozzerwanie związane z pewnymi atrybutami, np. z kostiumem czy lustrem. Oba te rekwizyty grają ważne role w filmie *Czerwony jedwab*. Suknia może być interpretowana jako element o zabarwieniu seksualnym, ułatwiający tancerce wejście w jej rolę (Lilia głaszcze materiał z wręcz erotycznym namaszczeniem), lustro zaś symbolizuje dystans do własnego ciała, który trzeba pokonać, aby wziąć udział w trwającej grze o władzę, widzialność i podmiotowość. Dominika Byczkowska słusznie zauważa, że ciało najczęściej bywa traktowane przez tancerzy jako obiekt — narzędzie, za pomocą którego osiągają swój cel, perspektywa zaś zdystansowania się do ciała może być uzyskana dzięki lustru¹⁸. Lilia ma świadomość, że w końcu trzeba będzie odejść od lustra i stanąć na scenie oko w oko z patrzącym. Tancerz nie tańczy bowiem sam dla siebie — tańczy dla widza.

Wróćmy jeszcze na chwilę do prywatnego, osobistego wymiaru tańca, który dla głównej bohaterki i jej ciała jest terapią. Badacze terapii tańcem piszą o tym fenomenie następująco:

Podstawowe elementy tańca: ruch i rytm stają się drogą do uzyskania harmonii ciała i umysłu, ułatwiają poznanie siebie i swoich emocji, a także porozumienie z innymi ludźmi. Choreoterapia [...] pomaga [...] odnaleźć własny rytm i uwolnić się od codziennych napięć. Terapia tańcem i ruchem łączy w sobie elementy improwizacji tanecznej, pracy z ciałem, treningu odczuwania, relaksacji oraz zabawy¹⁹.

Lilia dzięki tańcowi odnajduje spokój ducha i radość życia, otwiera się na miłość i seks, a także odkrywa na nowo swoje ciało i jego erotyczny wymiar. Stephanie Zacharek zauważa, że „to zabawa jest w filmie sposobem na budzenie świadomości”²⁰, a także że obraz jest „celebracją prawdziwych ciał prawdziwych kobiet”²¹. Wszystko zaczyna się bowiem od czucia się dobrze we własnym ciele. Gdy Lilia zdobędzie umiejętność akceptowania swojej fizyczności, gdy oswoi się z ruchami swojego ciała, które były jej wcześniej obce, jej zachowanie w tańcu

¹⁷ M. Telmissany, *op. cit.*

¹⁸ D. Byczkowska, *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Łódź 2012, s. 73.

¹⁹ M. Skommer, M. Stanisławska-Kubiak, E. Mojs, *Wpływ pracy z tańcem i metaforą na poziom zasobów osobistych u osób zajmujących się arteterapią*, „Nowiny Lekarskie” 2012, nr 5, s. 454.

²⁰ S. Zacharek, *op. cit.*

²¹ *Ibidem*.

będzie mieć głębszy wymiar — Lilia zacznie traktować taniec jako sposób na manifestację siebie i na kulturową grę w negocjowanie znaczeń.

Na przekór władcom spojrzenia

Taniec brzucha możemy interpretować jako manifestację prawa do stanowienia o sobie, indywidualizmu, możliwości wyboru, inności. Właściciel klubu w rozmowie z Lilią i jej przyjaciółką zauważa, że kobieta nie tańczy sama przed lustrem, lecz w miejscu, gdzie patrzą na nią inni. Mężczyzna nie widzi sensu w tańcu samotnie przed lustrem, tańcu tylko dla siebie (co bohaterka robi w początkowej scenie filmu). Tutaj taniec, aby coś znaczył, musi być aktem publicznym, musi stać się częścią pewnego rytuału, w którym uczestniczy zarówno widzownia, jak i tancerka. Słowa właściciela można oczywiście rozumieć jako prosty komentarz dotyczący sytuacji w klubie (pragnie on po prostu mieć tancerki, które nie zamkną się w sobie, lecz będą w stanie porwać tłumy, co zwiększy dochody z działalności), lecz także jako metaforę sytuacji głównej bohaterki, która jest kobietą tańczącą w gruncie rzeczy dla własnej przyjemności, a nie tylko dla mężczyzny. Z jednej strony uwaga właściciela może wydawać się uwłaczająca kobiecie (która miałaby tylko „tańczyć dla kogoś”), lecz z drugiej — podaje jej broń do ręki. Właściciel, wypowiadając takie zdanie, stawia kobietę na pozycji równej mężczyźnie, dając jej prawo do manifestowania siebie i zaznaczenia swojej obecności. Zauważając fakt, że „oni na nią patrzą”, daje kobiecie władzę. Staje się ona obiektem męskiego spojrzenia, ale też decyduje o tym, co udostępnia patrzącemu i w jaki sposób to robi. Zauważyliśmy już, że tańczącej w klubie Lilii towarzyszy kamera subiektywna, co ma wskazywać na podmiotowość bohaterki i renegocjację znaczeń związanych z tańcem brzucha w kinie. Chwile, gdy na tancerce koncentrują się spojrzenia, są przedstawione tak, że to nie mężczyzna jest ich „władcą”. Ciało Lilii jest odporne na zawłaszczające spojrzenia mężczyzn, to ono (współ)dyktuje reguły gry.

Ciekawe jest również to, że początkowo nasza bohaterka jest (zupełnie dosłownie) „podglądaczką” i to jej oczami oglądamy rzeczywistość (np. gdy obserwuje inne tancerki będące na scenie, a sama pozostaje w ukryciu). Voyeurystyczne zapędy bohaterki, a następnie jej skupienie na sobie podczas tańca pozwalają nam zaryzykować stwierdzenie, że mimo że „oni na nią patrzą”, Lilia broni swojego prawa do tańca we własnym rytmie, do tańca na własną modłę, a nie dyktowanego przez spojrzenia innych, do tańca „do wewnątrz” siebie. Christian Metz pisał o tym, że jedną z kluczowych spraw dla voyeura jest zachowanie dystansu wobec przedmiotu, który podgląda²². Lilia właśnie taki dystans zachowuje — oczywiście do czasu. Musi bowiem też zanurzyć się w podglądanym świecie, poznać jego prawa i reguły, jeśli chce coś „ugrać”. Rozpoznanie własnych potrzeb w tańcu jako osobistej terapii to tylko

²² Ch. Metz, *Pragnienie i jego brak*, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 18–24.

początek; Lilia idzie oczywiście dalej, używając swojego „migoczącego”, afektywnego ciała jako elementu naruszającego hegemoniczny dyskurs władzy.

Come to the Cabaret!

Dlaczego właśnie w takim miejscu jak taneczny klub nocny może rozpocząć się walka o negocjowanie znaczeń, którą prowadzi Lilia? Wydaje się, że oficjalne reguły życia w społeczeństwie arabskim zostają tu po części zawieszane; drugie życie, to nieoficjalne, toczy się za zamkniętymi drzwiami i zasłoniętymi oknami. Nocą dzieje się tu to, czego nie zobaczymy w Tunisie za dnia, a tancerki przynależą tu do świata, który nie pasuje do oficjalnego. Warunki te sprzyjają prowadzeniu batalii Lilii z hegemonią męskiego spojrzenia i władzą mężczyzny nad kobietą.

Zauważmy jeszcze, że wojna ta nie zawsze może być wygrana. Świetnie widać to na przykładzie przyjaciółki Lilii o imieniu Folla — starszej, doświadczonej tancerki, która nie potrafi odnaleźć się w świecie oficjalnym, nie jest w nim akceptowana. Seksualność i „wyuzdanie” tancerki są uznawane za oburzające i naganne. Folla nie umie tak zgrabnie jak Lilia lawirować między oficjalnymi kodami kulturowymi, brakuje jej cierpliwości i instynktu niezbędnego do igrania z regułami gry — jest po prostu tancerką brzucha, zarówno w nocy, jak i za dnia, i nie chce renegocjować znaczeń, które niesie jej „stygmatyzująca” profesja. Lilia robi to mądrzej — wie, że aby wygrać wojnę, musi iść na kompromis z „władcami spojrzenia”. Innymi słowy, podejmuje świadomą pracę nad sobą, aby partycypować w kulturze, w której przyszło jej żyć — i może choć odrobinę ją dla siebie zmienić.

Scena, w której Folla uczy Lilię tanecznych ruchów niezbędnych do pracy na scenie, jest dobrym przykładem takiej postawy głównej bohaterki. Doświadczonej tancerce ruchy przychodzą z łatwością, jednak Lilia za nią nie nadąży i po kilku minutach zmęczenie bierze górę. Folla instruuje przyjaciółkę: „Ruszaj! Na palcach!”, kazując jej kontynuować. Lilia po minucie stwierdza: „Jestem wykończona! Taniec to ciężka praca”, ale, oczywiście, nie zamierza się poddać — i kontynuuje. Trening daje się Lilii we znaki, jednak świadomość stawki, o którą toczy się gra, pozwala kobiecie znaleźć siłę do dalszej pracy.

Zakończenie

Jak zauważyliśmy, taniec brzucha w *Czerwonym jedwabiu* może być interpretowany na wiele sposobów. To przede wszystkim akt publiczny — taniec ma sens, tylko gdy jest oglądany przez innych. To akt uczestnictwa w kulturze, który pozwala na renegocjację znaczeń od zawsze z nim związanych. Kobieta-tancerka

przestaje być przedmiotem obserwacji, który istnieje tylko dzięki spojrzeniu mężczyzny, lecz pragnie budować swoją silną, wewnętrzną podmiotowość, po części niezależną od czynników zewnętrznych. Kluczowy jest tutaj afektywny charakter zarówno tańca, jak i ciała (tancerki i widza) biorących w nim udział, przy czym afektywność rozumiem jako zdolność do poruszania ciał będących uczestnikami aktu (swoiste „migotanie” między nimi). Dla głównej bohaterki filmu nie mniej ważny jest też terapeutyczny charakter tej czynności. Dopiero po akceptacji samej siebie, swojego ciała i jego umiejętności wywoływania radości i wprowadzania w seksualną ekscytację Lilia będzie mogła efektywnie zonglować znaczeniami oficjalnych kodów kulturowych i zrobić „wyłom w murze” dyskursu władzy w otaczającym ją świecie. Wydaje się, że gra jest warta świeczki.

“You’re not dancing alone in front of the mirror. They are looking at you!” Belly Dance as an Affective Strategy of Participation in Culture in *Satin Rouge*

Abstract

The article analyses the film portraits of women performing belly dancing (*Satin Rouge*, 2002 Raja Amari). The film tells the story of a woman who after the death of her husband indulges in entertainment rather unsuitable for a God-fearing Arab woman: belly dance in a Tunis nightclub. The article focuses on dance as an affective strategy of participation in culture. Belly dance understood as a conscious work on one self and a body allows women to express their subjectivity and feel like an individual entity. Female dancing body has the power to affect — the ability to influence other bodies and to express oneself — and thus may create room for negotiation within the hegemonic discourse of men’s power over women in the Arab world.

Keywords: belly dance in the film, affective participation in culture, subjectivity, power of gaze

Bibliografia

- Arab Women Writers: An Anthology of Short Stories*, red. D. Cohen-Mor, Albany 2005.
 Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
 Byczkowska D., *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Łódź 2012.
 Coluccia P., Paffrath A., Putz J., *Taniec brzucha. Elikwir życia z krajów Orientu*, Sopot 2007.
 Dziekan M.M., *Dzieje kultury arabskiej*, Warszawa 2008.
Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, red. R. Hillauer, Cairo 2005.
 Hanna J.L., *Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations*, [w:] *The Performing Arts*, red. J. Blacking, J. Kaelinohomoku, The Hague 1979.
 Khalidi R., Tucker J., *Women’s Rights in the Arab World*, [w:] *Arab Women: Between Defiance and Restraint*, red. S. Sabbagh, Ithaca NY 2003.

- Khidayer E., *Arabski świat*, Warszawa 2012.
- Lang R., *New Tunisian Cinema: Allegories of Resistance*, New York 2014.
- Metz Ch., *Pragnienie i jego brak*, „Film na Świecie” 1989, nr 369.
- Nydell M.K., *Understanding Arabs. A Guide for Modern Times*, Yarmouth, ME 2006.
- Peterson Royce A., *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Warszawa 2014.
- Pospieszńska A., *Na rozdrożu — kobieta w kinie Maghrebu*, http://www.academia.edu/8067275/Na_rozdrozu_-_kobieta_w_kinie_Maghrebu.
- Radkiewicz M., „*Władczynie spojrzenia*”. *Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010.
- Seigworth G.J., Gregg M., *An Inventory of Shimmers*, [w:] *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg, G.J. Seigworth, Durham 2012.
- Skommer M., Stanisławska-Kubiak M., Mojs E., *Wpływ pracy z tańcem i metaforą na poziom zasobów osobistych u osób zajmujących się arteterapią*, „Nowiny Lekarskie” 2012, nr 5.
- Telmissany M., *Arrows of Desire: Dance and Power in Transnational Cinema*, „Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée” 2013, nr 134, <http://remmm.revues.org/8319>.
- Women and Islam: Social conditions, obstacles and prospects*, red. H. Moghissi, London 2005.
- Zacharek S., *Satin Rouge*, „Salon” 30.08.2002, www.salon.com/2002/08/30/satin_rouge.

Filmografia

Czerwony jedwab (Satin Rouge), reż. Raja Amari, Francja, Tunezja, 2002.