

Pierwszy raz w ciemnym kinie – filmowe reminiscencje w twórczości Krystyny Kofty

KRZYSZTOF WITCZAK

niezależny badacz (Poznań)

ABSTRACT. Witczak Krzysztof, *Pierwszy raz w ciemnym kinie – filmowe reminiscencje w twórczości Krystyny Kofty* [The first time in a dark cinema – film reminiscences in the work of Krystyna Kofta]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 317–324. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.17.

The article is an attempt to interpret the cinema experience from the perspective of contemporary theories of somatic reception. Attention is drawn to the formal aspect of two examples of cinema experiences by a contemporary Polish writer (Krystyna Kofta). An important element of her work is sharing impressions, especially in relation to the description of everyday life. The analysis includes the comparison of two cinema episodes – a girl fascinated by the first encounter with this medium and an adult woman terrified by the claustrophobic atmosphere of the cinema.

KEYWORDS: Krystyna Kofta, cinema, body, reception, film

Kino jako miejsce spotkania dzieła i jego odbiorcy przez swoją architekturę wzmaga przekonanie, że obcuje się z emocjonującym przedmiotem: wyłaniającym się z ciemności obrazem w ramach swoistego spektaklu zapewnianego przez „ruchome obrazy”. Reakcję widza można opisywać nie tylko w obszarze percepcji, rejestrowania kolejno pojawiających się klatek. Odbiorca to nie tylko podmiot posiadający zdolność do kognitywnego przetworzenia materiału wzrokowego na swój intymny sposób widzenia rzeczywistości, lecz również istota biologiczna, „mówiąca swoim ciałem”.

W niniejszym artykule zostaną poddane analizie przeżycia widza kinowego jako osoby „spontanicznie doświadczającej filmu”. *Sui generis* somatyczną intymność odbioru i doznawania sztuki najlepiej można zaprezentować poprzez opisanie perspektywy jednej osoby. Korzystając z formuły *case study*, w niniejszym krótkim studium zostanie ukazana optyka odbiorcza sztuki pisarki Krystyny Kofty. Zestawię dwa przykłady recepcji filmu zaczerpnięte z jej życia w celu przedstawienia znaczenia formowania kształtowania się perspektywy odbiorczej: podczas pierwszego spotkania ze sztuką filmową i ostatniego pobytu w sali kinowej.

We wspomnieniach pisarki te momenty opisują doświadczenie uczestnictwa w spektaklu: od dziecięcego zauroczenia (doświadczenia niezwykle popularnego wśród wielu odbiorców filmu) do odczucia zupełnej klaustrofobii wywołanej nagłą reakcją fizjologiczną. Ich znacząca wymowa – ustanawiająca stosunek do sztuki filmowej – bezpośrednio zależała od uczestnictwa ciała, czyli doznawania przedmiotu artystycznego jako bodźca oddziałującego na różne zmysły.

Tak rozumiana praktyka odbiorcza mieści się w granicach zainteresowania korporalnych teorii filmu, w których widz niejako „odzyskuje swoje ciało w całości” – dysponuje wszystkimi bez wyjątku zmysłami i zaczyna reagować somatycznie, spontanicznie na prezentowane obrazy. Teorie okulocetryczne zakładały natomiast, że należy uprzywilejować zmysł wzroku jako jedyne narzędzie rejestrujące film. Współczesne badania Vivian Sobchack, Thomasa Elsaessera oraz Malte Hagenera^[1] proponują

[1] Zob. T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015; V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.

uwzględnienie percepcji jako „dotknięcia filmem”[2]. Metafora skóry rozwijana w pracach badaczy zorientowanych korporalnie pozwala na dostrzeżenie widza jako podmiotu istniejącego fizjologicznie podczas spektaklu. Tym samym przyjmowana perspektywa służy przesłedzeniu pełnego procesu reakcji na film, nieograniczającemu się jedynie do analizowania wymiaru kognitywnego. Analiza przypadku doświadczenia kinematograficznego Krystyny Kofty pozwoli ukazać, w jaki sposób ciało uczestniczące w procesie odbioru dzieła wpływa na ukształtowanie się percepcji sztuki filmowej na dalszych etapach życia[3].

Alicja Helman, pisząc o niepewnym statusie widza filmowego na początku istnienia tej sztuki, wskazuje, że o ile w przypadku ludzi niezaznajomionych z osiągnięciami nowoczesności mogliśmy mówić o efekcie „nieuprzedzonego oka” (niedostrzegania iluzji), o tyle w przypadku odbiorcy uświadomionego iluzja połączyła się z rzeczywistością[4]. W „efekcie kina”, na który zwraca uwagę badaczka, najważniejszą funkcję pełni wrażenie uczestnictwa w spektaklu. Film jako urzeczywistnienie marzeń człowieka o uwiecznieniu postaci, a nawet pokona-

niu śmierci (co głosili pionierzy kinematografii bracia Lumière) stał się tak istotnym elementem kultury dzięki umożliwieniu uchwycenia ciała w ruchu. Pierwsi widzowie, urzeczeni wizją oglądania rzeczywistości mobilnej, nie skupiali się wszakże na analitycznym badaniu technikaliów nowego wynalazku, ale swoją uwagę obdarzali sam efekt działań twórców. Kino, które pokonało „kompleks mumii”[5], zadziwiło dynamiką osiągniętą dzięki całemu szeregowi niepowtarzalnych obrazów ciała, których nie mogła zaoferować fotografia.

Ruch jako główny element różnicujący oba przekazy (fotograficzny i kinowy) przyczynił się również do uformowania wizji filmu jako medium najlepiej oddającego wrażenia zmysłowe. Warto odnotować, iż oddziaływanie to można obserwować nie tylko na poziomie użytych środków artystycznych w samym dziele, lecz również, co zajmuje nas bardziej, na płaszczyźnie odbioru. Umieszczenie widza w przestrzeni kina (przeznaczonej tylko do rejestracji przekazu) multiplikuje zdolność odczuwania wrażeń zmysłowych[6]. W doświadczeniu filmu przez widza bierze udział całe ciało, dostarczające organizmowi bodźców, a ruchome obrazy wpływają na całokształt reakcji fizjologicznych. To uwikłanie uwypukla się w chwilach szczególnego napięcia – drżenia spowodowanego nagłą zmianą akcji, westchnięciem na widok szczególnie doniosłej chwili czy płaczu, gdy ma miejsce przedstawienie melodramatyczne.

„Uczestnictwo ciała” jako odbiorcy wrażeń, reagującego spontanicznie, a nawet w sposób niekontrolowany może narazić na zawstyżenie, zażenowanie. W kulturze krajów o wysokim stopniu socjalizacji tę „spontaniczną biologiczność” ciała, fizjologiczność starano się zwykle dyskretnie ukryć. Jak zauważa Gerhard Bohme, procesy wydalania i akty seksualne, stanowiące przykład nieakceptowalnego zachowania w ramach praktyk społecznych, zostały usunięte z widoku publicznego[7]. Tymczasem ciało niejako pragnie artykułować swoje istnienie, mimo iż samoistność jego reakcji frapuje „ucywilizowanych”. Sobchack przypomina, że kino „przenosi, bez całkowitego przekształ-

[2] Zob. L. Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis-London 1995.

[3] A. Helman, *Widz kinowy – istota nieznaną*, [w:] *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, cz. 2, oprac. J. Bocheńska, I. Kurz, S. Kuśmierczyk, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2002.

[4] Eadem, *Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2, s. 9.

[5] A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 10. Zob. T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Films and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, red. L. Williams, New Brunswick 1994.

[6] Zob. M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa-Kraków 2012, s. 124.

[7] G. Bohme, *Antropologia filozoficzna*, przeł. P. Domański, Warszawa 1998, s. 107.

cenia, te sposoby bycia żywym i świadomie ucieleśnionym w świecie, które dla każdego z nas liczą się jako konkretne doświadczenie [*direct experience*]” [8]. Kino rozumiane jako sztuka momentalna – dziejąca się na oczach widza w danej chwili – polega na bezpośrednim kontakcie, dziejąca się w nim akcja jest przeżywana w czasie teraźniejszym. Jak konkluduje Sobchack, takie doświadczenie dzieła staje się udziałem naszego życia, któremu towarzyszy w pierwszym stadium odczuwania uczestnictwo innych zmysłów niż wzrok [9]. Spotkanie z filmem to niejako „współżycie” (zaangażowanie całego swojego ciała), a sama wizyta w kinie urasta do miana wydarzenia przełomowego.

W życiorysach znanych ludzi kultury często przywoływano wyprawy do kin, komentując, iż wzbogacają one o doznania wynikające z przebywania w przestrzeni wyjątkowej, obdarzonej swoją aurą, atmosferą pobudzającą wyobraźnię. Jedną ze znanych, polskich pisarek żywo interesujących się filmem jest Krystyna Kofta. Jej aktywność twórcza wykracza jednak poza działalność literacką *sensu stricto*: dużą część dorobku autorki zajmują dzieła plastyczne oraz wypowiedzi krytyczne dotyczące kultury, natomiast film – jak sama wspomina – towarzyszył jej życiu już od dzieciństwa dzięki kontaktom ze środowiskiem artystycznym (znajomością z reżyserami). Autorka, mimo iż mocno przywiązana do swoich powieści, zdecydowała się też kilkakrotnie powierzyć swoje teksty scenarzystom [10]. Jej proza, silnie osadzona w nurcie pisarstwa kobiet, dotyka również tematyki somatycznej, co w połączeniu z autotematyzmem wzmacnia zainteresowanie kategoriami odbioru. Kofta uważnie śledzi zespolenie pracy twórczej (literatury) z symptomami dostarczonymi przez somatyczność – ciało w jej twórczości odgrywa rolę rejestratora indywidualnego przeżycia (miłosnych uniesień, choroby i śmierci) [11].

W życiorysie Kofty można odnotować kilka epizodów związanych z przeżyciem kinowym. W niniejszym szkicu zostaną opisane dwa najbardziej charakterystyczne dla problemu uczestnictwa ciała. Stanowią niejako ramę odbioru: pierwszy związany z inicjacją dziecięcą,

będącą przejawem spontanicznego zachwytu sztuką, drugi związany z ostatnim pobylem w sali kinowej dorosłej kobiety. W swojej autobiografii (opartej na zapisach z dzienników prowadzonych przez pół wieku) pisarka zanotowała, że jej pierwsza przygoda z dużym ekranem wiązała się z wycieczką do jednego z poznańskich kin. Eseistyczny charakter *Kobiety*

[8] V. Sobchack, op.cit., s. 4. Por. T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Kino. Gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 1990, s. 125–135.

[9] Zob. V. Sobchack, *What my Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, [w:] eadem, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004, s. 53–84.

[10] Związki Kofty ze środowiskiem ludzi filmu wymagałoby oddzielnego studium – zważywszy na jej rozliczne kontakty z reżyserami oraz scenarzystami. Zajmując się o problemach z adaptacjami powieści Kofty pisze Monika Talarczyk-Gubała. M. Talarczyk-Gubała, *Krystyna Kofta. Kino mi szkodzi*, [w:] eadem, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Poznań 2013, s. 393–403. Kofta w następujący sposób odnosi się do dorobku badaczki i zagadnienia kobiecości kina: „Monika Talarczyk napisała książkę *Biały Mazur*, bardzo ważną pozycję dla tych wszystkich ludzi, którzy interesują się filmem polskim. Termin «kino kobiece» jest równie niesprawiedliwy jak «kobieca literatura». *Biały Mazur* proponuje termin kino kobiet. To pokaźny tom, kopalnia informacji o «kinie kobiet». Monika Talarczyk pisze wnikliwie, logicznie, bierze pod uwagę czas powstawania filmów, możliwości jakie kino dawało bądź nie dawało kobietom. Pokazuje uwarunkowania polityczne, kulturowe”. K. Kofta, *Gdyby zamilkły kobiety#Nigdy*, Warszawa 2019, s. 186.

[11] Bożena Chołuj stwierdza, że „Kofcie nie chodzi jednak tylko o wnikliwe opisy ciała. Bardzo rzadko instrumentalizuje ciało po to, aby pokazać coś innego niż ono i jego odczucia. Centralne znaczenie ma u niej swoistego rodzaju spójnia: ciało jest w posiadaniu JA i odwrotnie, również owo JA protagonistek ma we własnym władaniu ciało. B. Chołuj, *Ciało we własnym posiadaniu w prozie K. Kofty*, „Czas Kultury” 2019, nr 4, s. 110.

zbuntowanej ułatwia przywołanie wspomnienia w formie krótkiego opisu wrażeń dziecka:

Pamiętam swój pierwszy seans w kinie. Siostra zabrała mnie na *Królewnę Śnieżkę* Disneya. Byłam nieco rozczarowana, że Śnieżka ma czarne włosy, uważałam, że powinna być blondynką. A jednak fabuła wciągnęła mnie tak bardzo, że razem z innymi dziećmi krzyczałam, by ostrzec Królewnę przed Macochą. Niestety, w czasie projekcji zachciało mi się siusiu. Moja siostra wpatrywała się w ekran jak urzeczona. Zauważyłam, że nikt na mnie nie patrzy, więc podniosłam składane krzesło i bardzo po cichu puściłam strumień, strużka poleciała pod rząd przed nami. Siadłam potem na suchym krześle,

[12] K. Kofta, *Kobieta zbuntowana. Autobiografia*, Warszawa 2013, s. 174–175. Innym tropem związku pisarki z kinem jest fakt, iż jej dziadek – Bronisław Schoener – zbudował kino przy pl. Wolności (wejście od ul. Ratajczaka) w Poznaniu. W autobiografii również dzieli się wrażeniami swojego brata, który jako młody chłopak podziwiał przede wszystkim organizację przestrzeni budynku. Autorka opisuje dokonania przodka, wykorzystując dziecięce wspomnienia brata: „Dziadek nazywał się Bronisław Schoener, był cieślą (Zimmermann). Pracował przy tym kościele, ale największą pracę miał przy budowie kina. To było kino pana Kałamajskiego przy pl. Wolności, w podwórzu, z przejściem na ul. Ratajczaka (obok Biblioteki Uniwersyteckiej). Kino miało 600 miejsc – ale to wszystko było nieważne. Sufit kina stanowił firmament, błękitny, z gwiazdami i innymi ciałami niebieskimi. Nie ruszało się to wszystko, jednak to, co pamiętam – siedziałem w antraktach z zadartym łbem i patrzyłem w sufit. Mama zawsze mówiła – wiesz, że to kino zbudował mój ojciec? Było wspaniałe!”. K. Kofta, *Kobieta zbuntowana...*, s. 454. Zob. M. Hendrykowski, M. Hendrykowska, *Film w Poznaniu*, Poznań 1990.

[13] Zob. A. Minorski, *Dzieci w kinie*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 36, s. 8; A. Helman, *Spojrzenie dziecka metaforą kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 24–38; R. Koschany, *Dziecięca kinofilia*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 39–51; A. Kuhn, *Cinematic experience, film space, and the child's world*, „Canadian Journal of Film Studies” 2010, nr 2, s. 82–98.

[14] A. Helman, *Spojrzenie dziecka...*, s. 25.

[15] Zob. A. Saris, *The Primal Screen. Essays on Film and Related Subjects*, New York 1973.

nikt nic nie zauważył. Kino było moje, jak zwierzątko zaznaczyłam swój teren. Nie przejmowałam się zasadami, choć wiedziałam, że to, co robię, jest naganne. Siostrze powiedziałam o wszystkim po wyjściu z kina, ale nie puściła pary, nie naskarżyła rodzicom, śmiała się tylko i powtarzała, że tego nie wolno robić. Odpowiedziałam, że wiem, ale nie mogłam w tym ciekawym momencie przerwać oglądania[12].

Kofta, posługując się sposobem prowadzenia narracji z perspektywy dziecięcej, dokonuje przeglądu doświadczeń towarzyszących jej podczas pierwszego oglądania filmu[13]. Znamienna dla takiego obrazu jest sama sytuacja uczestniczenia w spektaklu – zaproszenie przez siostrę, dużą starszą osobę do pierwszego kontaktu z tym medium. Wyobrażenie dziecka łączy się jednak we wspomnieniu nie tylko z samym filmem, lecz również przestrzenią kina odbieraną polisensorycznie.

Autorka jak gdyby przenosiła swoje przeżycie do obszaru świadomości zbiorowej i rejestrowała szereg zachowań stadnych zgromadzonej młodocianej publiczności – żywo reagującej, wyrażającej w sposób bezpośredni emocje. Należy zauważyć, że w tym przypadku mamy do czynienia z odbiorcą, którego Alicja Helman nazywa odbiorcą naiwnym[14] – dziecko, podobnie jak niezaznajomione z meandrami sztuki filmowej służące z początków kina, dokonuje przeniesienia własnych emocji na wyświetlany komunikat. Odbiór ten uzależniony jest nie tylko od spostrzeżenia, lecz również od wejścia w obręb materii filmu, co Kofta wyraża w słowach: „A jednak fabuła wciągnęła mnie tak bardzo, że razem z innymi dziećmi krzyczałam, by ostrzec Królewnę przed Macochą”. Tego odbiorczego utożsamienia, uczestniczenia w fabule nie można traktować tylko na poziomie widza umiejscowionego w fotelu: należy rozpoznać w nim uczestnika samej historii.

Jednocześnie warto nadmienić, że Andrew Sarrisem, iż dziecko przeżywa moment identyfikacji sztuczności medium filmowego, gdy orientuje się, że ma do czynienia ze światem technicznie wytworzonym[15]. Niezgoda wynikająca z rozczarowania fikcyjnością kompenso-

wana jest radością uczestniczenia w samym doświadczeniu – jak w przypadku małej Krystyny. Percepcja dziewczynki pozwala jej bowiem na rozpoznanie rozbieżności między własnym wyobrażeniem (koloru włosów bohaterki filmu) a wyborem twórców, przy jednoczesnym zaangażowaniu w sam spektakl. Kofta wyprawia swój zachwyt nad kinem z doświadczenia wspólnoty odbiorczej – współprzeżywania i uczestniczenia w innym uniwersum. W tym kontekście warto przywołać raz jeszcze Sobchack, która pisze o „fundowaniu intersubiektywnej podstawy obiektywnej kinowej komunikacji”[16]: komunikat wywołuje obopólną własność doświadczenia zarówno u nadawcy, jak i odbiorcy. Kofta w swym wspomnieniu przywołuje nie tylko atmosferę zbiorowego podniecenia, lecz również notuje krzyk jako znak nieświadomej identyfikacji, poprzedzającej analizę kognitywną. Mała Krystyna artykułuje swoje emocje, zanim podda je głębszemu zastanowieniu.

Ciało odbiorcy – podobnie jak w przypadku sytuacji zaskoczenia w życiu codziennym – reaguje wcześniej niż umysł, jest ono pierwszym rejestratorem naszego wrażenia[17]. Spontanizacja tego procesu można porównać z tym, co Karol Irzykowski nazywał przywracaniem „momentu cudowności, momentu pierwszego spostrzeżenia”[18]. Inicjacja filmowa w przypadku Kofty odbywa się poprzez medium szczególne – film animowany[19]. Ten gatunek, zdaniem krytyka, to brylant, który podany widzowi jawi mu się jedynie jako guzik, gdyż nie widzi w nim możliwości pojmowania kina jako sztuki i jego korelacji względem malarstwa[20]. Tak rozumiane oddziaływanie filmu staje się też udziałem młodych widzów: wpatrujących się w ekran starszej siostry i przyszyłej pisarki.

Znamienna dla uczestnictwa ciała jest również informacja o rezygnacji małej Krystyny z pójścia do toalety, co autorka wspomina i interpretuje po latach jako objaw zafascynowania filmem: „Kino było moje, jak zwierzątko zaznaczyłam swój teren”. Kofta relacjonuje swoją przygodę, dostrzegając dominującą rolę ciała, prowokującego pokusę zlekceważenia norm

społecznych: „Nie przejmowałam się zasadami, choć wiedziałam, że to, co robię, jest naganne”. Świadomość przekroczenia dopuszczalnych granic zachowania łączy się ze zwyczajem natury człowieka. Oddanie moczu, jako czynność wstydliva (wyparta przez kulturę), odbywa się w tym przypadku w konkretnej sytuacji: w obecności innych ludzi[21]. Reakcja na film nosi zatem znamiona przewagi tego, co naturalne, nad tym, co wytworzone. Swego rodzaju ciągłość występującą między obecnością ciała na ekranie a żywym odbiorcą Kofta oddaje poprzez sposób uzasadnienia swojej decyzji o nieopuszczaniu miejsca. Jednocześnie pisarka podkreśla własny status jako zaangażowanego, małoletniego widza – deklaruje, że kino

Zarysowana we wspomnieniu perspektywa odbioru – stawiająca opór granicom somatycznym – ugruntowała w dziewczynce przekonanie o wyraźnej odmienności tego medium od uniwersum literatury. Świat żywych obrazów urzekła młodego widza zaangażowaniem w fabułę i pozwalała przenieść się do innej przestrzeni, wolnej od nakazów i ograniczonej jedynie prawidłami sztuki filmowej.

[16] V. Sobchack, *What my Fingers...*, s. 63.

[17] S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 192.

[18] K. Irzykowski, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, s. 31.

[19] Helman konkluduje: „Współczesne dziecko uczy się oglądania współczesnych filmów poprzez *sui generis* skrócony kurs historii środków wyrazowych kina, którego dostarcza mu przeznaczony dla dzieci telewizyjny film rysunkowy i inne programy dziecięce. Tego, czego kiedyś uczył się w kinie widz dorosły, dziś opanowuje dziecko”.

A. Helman, *Spojrzenie dziecka...*, s. 13. Irzykowski już w latach 20. XX wieku dostrzegał znaczenie filmu animowanego: „Kino, chociaż jest życiem cieniów, bywa czasem tak niedelikatne i brutalne jak teatr, gdy chce wywlekać marzenia i realizować je – *contradictio in adiecto!* I w tej dziedzinie przyszłość należy do filmu rysunkowego”. K. Irzykowski, *op.cit.*, s. 153.

[20] *Ibidem*, s. 212.

[21] Zob. R.H. Blumer, *Niezwykła historia oddawania moczu*, Warszawa 2021; M. Douglas, *Czystość i zmiana*, Warszawa 2007, s. 157.

należy do niej, jest „terenem do zaznaczenia”. Pisarka uzupełnia to wspomnienie, odnosząc się do historii, którą podzielił się z nią Roman Polański:

Wtedy opowiedziałam mu o swojej przygodzie, mówiąc, że obsikałam teren, i potem przez lata kino było moją miłością. Do dnia, w którym dopadła mnie klaustrofobia, i już nie opuściła. Okazało się, że on miał w swoim życiorysie podobne zdarzenie. Zachował się tak samo, choć jako chłopiec miał ułatwione zadanie. Nie pamiętam, czy był na tym samym filmie, czy na innym[22].

Zarówno w przypadku reżysera, jak i pisarki „zaznaczenie terenu” nastąpiło w momencie przemożnego odczuwania przez odbiorcę potrzeby pozostania częścią spektaklu. Ciało i jego spontaniczność wskazały na momentalny charakter tej sztuki oraz prymarność reakcji fizjologicznej.

Kinofilę Kofta rozwijała również podczas studiów i wczesnej młodości. W jej dziennikach można znaleźć wiele odniesień do kolejnych seansów, w których kontekstowo pojawia się motyw cielesności i folgowania potrzebom czy pragnieniom ciała: „Ja także wcześniej chodziłam namiętnie do kina z Lotą i chłopakami. Należałam do DKF-u, czyli Dyskusyjnego Klubu Filmowego. Piliśmy wtedy wszyscy sporo, ja z tęsknoty za matką i przyjaciółmi, którzy zostali w Poznaniu”[23]. Jej miłość do kina zakończyła niespodziewana reakcja somatyczna podczas jednej z wypraw z przyjacielem na film *Medea* w reżyserii Piera Paolo Pasoliniego. W dzienniku Kofta notuje, iż seansowi

towarzyszyła niezwykle duszna pogoda oraz podniecenie:

Klaustrofobii nabawiłam się nagle, wiele lat temu [...]. Chodziliśmy wówczas na filmy sprowadzane z całego świata, których wcześniej nie pokazywano w kinach. [...] W PRL-u władza, pacyfikując pomruki niezadowolenia, dawała nam poczucie, że nie jest aż tak źle, skoro możemy oglądać te same obrazy, jakie pokazują za żelazną kurtyną. [...] Wpadliśmy do ciemnej sali kinowej, po omacku dotarliśmy do naszych miejsc. Po ekranie snuli się piękni młodzieńcy, to był chyba film Pasoliniego, może *Medea*? Nieśli gliniane czy kamienne naczynia z genitaliami, które, jak mi się wydaje, mieli zasadzić pod drzewem. Nie pamiętam, co było dalej, bo ekran nagle się rozszerzył, zajaśniał, i oba te światy, jasny, wirtualny z filmu i realny z ciemnej kinowej sali, zawirowały jednocześnie. Wtedy osunęłam się na ramię mojego kolegi, choć nie zemdlałam, miałam świadomość tego, co się dzieje, jednak nie byłam w stanie sięść prosto, czułam bezwład w całym ciele. Mój towarzysz [...] wziął mnie na rękę i wyniósł z kina. Trzymał mnie w objęciach, gdy siedzieliśmy na murku, a ze wszystkich stron otaczały nas błyskawice i grzmoty [...]. Miasto było puste, nikogo na ulicy [...]. Po paru minutach poczułam się całkiem dobrze, wróciliśmy na seans. Niestety, historia się powtórzyła. Wirowanie we mnie było jeszcze silniejsze”[24].

Kofta opisuje w swoim wspomnieniu silną reakcję manifestującą się fizjologicznie – gwałtowne uczucie uwięzienia w sali kinowej, osaczenia bezbronного ciała. Wizualność filmu Pasoliniego, połączona z warunkami panującymi na tłumnej widowni, wywołała w pisarce poczucie strachu i ograniczenia. Klaustrofobia spowodowana, jak wskazuje sama pisarka, okrucieństwem połączonym z pięknem filmu odpowiadała traktowaniu ciała na ekranie. W wizji włoskiego reżysera uwagę Kofty przykuła scena niesienia genitaliów przez rozneglizowanych mężczyzn, co koresponduje z silną reakcją cielesną zachodzącą u widza. Nie mamy tu jednak do czynienia z obrzydzeniem lub szokiem, gdyż reakcja, jakiej doświadcza pisarka, wiąże się również z miejscem, w którym się znalazła. Atmosfera dusznego kina i panujący mrok podkreśla jedyne źródło światła, jakim jest ekran[25]. Tym samym miejsce spektaklu miesza się z samą

[22] K. Kofta, *Kobieta zbuntowana...*, s. 176.

[23] Ibidem, s. 468.

[24] Ibidem, s. 19–20. W dziennikach Kofta opisała tę sytuację pod datą 28 kwietnia 1980 roku. Pisarka wyrażała ponadto obawę o przyszłość swojego kontaktu z kinem: „Boję się tego, że mi zostanie na zawsze, a ja przecież kocham filmy”. K. Kofta, *Monografia grzechów: Z dziennika 1978–1989*, Warszawa 2006, s. 60.

[25] R. Barthes, *Wychodząc z kina*, przeł. Ł. Demby, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 157.

reakcją, a jedynym sposobem przerwania takiej odbioru filmu jest wyjście z kina:

Przed kinem stawia mnie, podtrzymuje, idziemy ostrożnie na Nowe Miasto. Myślałam, że wrócę do kina, że mi przejdzie, nigdy czego podobnego nie przeżyłam, nie mogę. Jak wyobrażę sobie tę ciemną małą salę, człowieka obok człowieka, wszyscy stykają się ramionami, tworząc łańcuchy widzów... nie mogę, nie wrócę tam[26].

Było to wydarzenie znamienne, mające również konsekwencje dla kariery twórczej Kofty, gdyż do dzisiaj niechętnie odwiedza zatłoczone sale kinowe lub teatralne, a także starannie planuje wieczory autorskie, wybierając odpowiednią dla siebie kubaturę pomieszczeń: „Od tamtej pory, ilekroć próbowałam zobaczyć jakiś film lub sztukę, zaczynałam czuć duszności, drzenie, słabłam z lęku, musiałam na miękkich nogach wychodzić na zewnątrz”[27].

Dla pisarki kino jest zatem nie tylko oazą, w której tekst ożywa, lecz również miejscem udręczenia, kreacji scenicznej, a nawet życiowej:

Najlepiej nie zdradzać się ze swoimi odchyleniami od przeciętności. Trzymać w tajemnicy mankamenty psychiczne. Długo tak właśnie robiłam, udając, że nie boję się windy, że nie mam klaustrofobii, nie wiem, co to depresja. Pokazywałam się ludziom tylko wtedy, gdy wyglądałam i czułam się dobrze. Wreszcie fałszowanie siebie samej stało się męczące i zaczęłam głośno o tym mówić. W końcu pisarka może mieć wariackie papiery[28].

Uświadomienie sobie własnej niemocy spowodowało ją do prób przewyciężenia lęku. Zarówno dziecięce, jak i młodsze doświadczenia świadczą o niezwykłym przywiązaniu do poczucia wolności, co będzie miało skądinąd swoje dalekie implikacje społeczne (walka o równouprawnienie czy praworządność): „jest według mnie silnie uwewnętrznionym poczuciem możliwości indywidualnego, nieograniczonego DZIAŁANIA. [...] Działanie wolnego człowieka łączy się z MOŻLIWOŚCIĄ wyboru [...]. Wolność osobistą kaleczą działania wykonywane pod presją”[29].

Wolności, zdaniem Kofty, nie powinno ograniczać się pasywnością czy konwencjonalną grą – dlatego tak istotnym aspektem jej

twórczości stanie się odważne prezentowanie własnej osoby (kobiecości), nawet jeśli będzie ono związane z koniecznością ujawniania sekretów własnego ciała[30]. Pomimo wszystkich, opisanych wyżej, zniechęcających przygód i okoliczności można traktować Koftę jako uczestniczkę dialogu z filmem, który próbuje przekształcić w teren oswojony dzięki przywoływaniu własnej opowieści – bogatej w fizjologiczne detale.

Kino od początku istnienia uczyło odbiorcę dystansu między tym, co przedstawiane, a tym, co odbierane. Ramy społeczne spektaklu wskazują również na rolę ciała. Bycie w kinie wpisuje widza w określoną przestrzeń (nierzeczywistego spektaklu) – dla niewprawionych uczestników pierwszych seansów było to dużym wyzwaniem. Ich żywiołowa, niepoohamowana reakcja na wprowadzone w ruch obrazy wskazywała na to, że „obrazy filmowe działają w pierwszej kolejności na zmysły widza i wywołują efekty fizjologiczne, zanim widz może zareagować intelektualnie”[31]. Kino przedstawiające świat w ruchu wpływa na odbiorcę jako bodziec fizjologiczny i – jak w przypadku przeżycia Kofty – narzuca określone praktyki odbiorcze. Film percypowany jako dzieło dźwiękowo-wizualne ma wymiar synestezyjny, angażujący podmiot wielozmysłowo. Opisane powyżej Koftiańskie czytanie kina, w odniesieniu do epizodów z życia

[26] K. Kofta, *Monografia...*, s. 60.

[27] Eadem, *Kobieta zbuntowana...*, s. 20.

[28] Ibidem.

[29] K. Kofta, *W poszukiwaniu utraconej wolności*, [w:] *Kobiety w kulturze popularnej*, red. E. Zierkiewicz, I. Kowalczyk, Wrocław 2002, s. 115.

[30] Judith Mayne twierdziła, że kino jest medium nieprzyjaznym dla twórczyń, gdyż ze względu na wieloautorski charakter filmu nie pozwala ukazać prawdziwego „ja”, co stanowi bardzo istotny element ekspresji literackiej. Ponadto panujące w przemyśle filmowym mizoginistyczne uprzedzenia utrudniają zaistnienie kobiet w tej dziedzinie sztuki. J. Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington 1990, s. 92–93.

[31] S. Kracauer, op.cit., s. 192.

konkretnego widza, umożliwia potraktowanie odbiorcy nie jako modelowego przykładu konsumenta sztuki, a jako podmiotu posiadającego ciało. W tak zarysowanej relacji między miejscem, dziełem a obserwatorem dochodzi do ujawnienia naturalnych odruchów ciała, które – jak próbowałem wykazać – poprzedzają refleksję kognitywną podczas oglądania komunikatu filmowego.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Wychodząc z kina*, przeł. Ł. Demby, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 157–160
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963
- Blumer R.H., *Niezwykła historia oddawania moczu*, Warszawa 2021
- Bohme G., *Antropologia filozoficzna*, przeł. P. Domański, Warszawa 1998
- Cartwright L., *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis–London 1995
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012
- Chołuj B., *Ciało we własnym posiadaniu w prozie K. Kofty*, „Czas Kultury” 2019, nr 4, s. 109–115
- Douglas M., *Czystość i zmiana*, Warszawa 2007
- Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015
- Gunning T., *An Aesthetic of Astonishment: Early Films and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, red. L. Williams, New Brunswick 1994, s. 114–133
- Helman A., *Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2, s. 5–15
- Helman A., *Spojrzenie dziecka metaforą kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 24–38
- Helman A., *Widz kinowy – istota nieznana*, [w:] *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, cz. 2, oprac. J. Bocheńska, I. Kurz, S. Kuśmierczyk, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2002
- Hendrykowski M., Hendrykowska M., *Film w Poznaniu*, Poznań 1990
- Irzykowski K., *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924
- Kofta K., *Gdyby zamilkły kobiety#Nigdy*, Warszawa 2019
- Kofta K., *Kobieta zbuntowana. Autobiografia*, Warszawa 2013
- Kofta K., *Monografia grzechów: Z dziennika 1978–1989*, Warszawa 2006
- Kofta K., *W poszukiwaniu utraconej wolności*, [w:] *Kobiety w kulturze popularnej*, red. E. Zierkiewicz, I. Kowalczyk, Wrocław 2002, s. 115–124
- Koschany R., *Dziecięca kinofilia*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 39–51
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008
- Kuhn A., *Cinematic experience, film space, and the child's world*, „Canadiann Journal of Film Studies” 2010, nr 2, s. 82–98
- Mayne J., *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington 1990
- Miczka T., *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Kino. Gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 1990, s. 125–135
- Minorski A., *Dzieci w kinie*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 36, s. 8
- Saris A., *The Primal Screen. Essays on Film and Related Subjects*, New York 1973
- Sobchack V., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkley 2004
- Sobchack V., *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992
- Talarczyk-Gubała M., *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Poznań 2013