

Konteksty znaczeniowe przestrzeni w filmie *Stacja Warszawa*

Wspólny filmowy projekt zrealizowany w roku 2013 przez pięciu młodych polskich reżyserów zatytułowano *Stacja Warszawa*¹. Pierwotny pomysł nazwania sześciu splecionych ze sobą nowel *Warszawskie historie* nie nasuwał konotacji z problematyką religijną i sferą *sacrum*². Ostateczny tytuł, fabuła filmu a także kreacje wybranych postaci zdecydowanie prowokują interpretacje uwzględniające horyzont odniesień do chrześcijaństwa. Szczególną rolę protagonisty, którego działanie spaja różne wątki i wprowadza w świecie przedstawionym wyraźne odniesienia do sfery transcendencji, odgrywa w tej opowieści o współczesnych mieszkańcach stolicy oraz przyjezdnych warszawiak o pseudonimie Igła. To były więzień, który podkreśla, że odbywał pokutę nie za swoje winy. Przeżywa on stany mistyczne (doświadcza wizji Matki Boskiej) i nawrócony pod ich wpływem pragnie spełniać misję podobną do Chrystusowej, zbawiając ludzi od zła. Wątek Igły konfrontowany jest z opowieściami dotyczącymi kilkorga innych bohaterów; każde z nich jest samotne, wyobcowane i znajduje się zgodnie z koncepcją twórców scenariusza, na progu swoistego „przebudzenia”³. Różnią się oni natomiast płcią, profesjami i wiekiem (jest wśród nich znerwicowany nieśmiały Marcin – ofiara mobbingu; żyjący z dala od rodziny alkoholik Jurek, usiłujący wytrwać w abstynencji; marzycielka Lucy zatrudniona jako ekspedientka w sex shopie; nastolatek

¹ *Stacja Warszawa*, reż. Maciej Cuske, Kacper Lisowski, Nenad Miković, Mateusz Rakowicz, Tymon Wyciszkievicz; rok produkcji: 2013; premiera: 28 marca 2014 r.. Zdjęcia do filmu rozpoczęto: 1 grudnia 2012 roku.

² Zob. T. Sobolewski, *Moja noc pod krzyżem*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 294 (z 17 grudnia 2012 r.), s. 18. Por. I. Gruca-Rozbicka, M. Stasiak, *Pod jednym sztandarem*, „FilmPro” 2014, nr 1, s. 64-69.

³ Autorami scenariusza są reżyserzy filmu (poza Maciejem Cuske) oraz Piotr Subbotko.

Filip pragnący wyrwać się z życia na prowincji i Monika – pracująca w korporacji singielka). Ich wątki zostały poprowadzone zgodnie z narracyjnym chwytem, który zwodzi widza pozorami narzucających się w pierwszym wrażeniu ról oraz hierarchii postaci. Fabuła nasycona odwołaniami do idei chrześcijaństwa służyć ma szerszemu namysłowi nad ścieraniem się w świecie współczesnym dobra i zła, a nie tylko wąsko pojmuwanemu różnieniu postaw religijnych i pseudo-religijnych praktyk. Widz przekonuje się zaś w toku opowieści, że upominają się o wartości etyczne paradoksalnie ci z bohaterów, których kondycja na taką gotowość raczej nie wskazuje.

Kontekst wspomnianych odniesień religijnych stanowi również bardzo ważny czynnik inscenizacyjny, który konsekwentnie wpływa na modelowanie przestrzeni w *Stacji Warszawa* (przestrzeń ujęć, przestrzeń narracyjna, mapowanie środowisk i budowanie geograficznych relacji między filmowymi sekwencjami)⁴. Zaznacza się to szczególnie na poziomie organizacji elementów znaczących związanych z kreacją różnorodnych sfer przestrzennych, przez wpisanie ich w horyzont sakralny. Założenia te kształtują walory prezentowanych struktur (zarówno w skali makro – szerokiego miejskiego pleneru, jak i w mikro – aranżacji wnętrza), warunkują również znaczenie przywoływanych w diegizie poszczególnych znaków – artefaktów. Istotną rolę w koncepcji budowania przestrzeni *Stacji Warszawa* pełni kwestia wyboru lokalizacji – miejsc emblematów stolicy wraz z ich rozpoznawalnymi elementami składowymi. Drugą wyraźnie zaznaczającą się tendencją jest sposób kreowania obszarów prywatnych i publicznych, w którym kluczową rolę odgrywa użycie symbolu krzyża bądź innego znaku odsyłającego do transcendencji. Utarte binarne opozycje semiotyczne: centrum – peryferia, dom – ulica, koncentryczność – chaotyczność, otwartość – labiryntowość, góra – dół, jednostkowość – zwielokrotnienie, przestrzeń *sacrum* a profanum mogą, w związku z założeniami przyjętymi przez realizatorów filmu, zyskać nowe znaczenia czy odniesienia. Zamyśl stopniowego i zaskakującego demaskowania moralnych postaw bohaterów ma również związek z topiką miejsc składających się na świat przedstawiony filmu, a więc z różnymi typami scenerii, w które wpisano losy kilkorga bohaterów, jak również z ich waloryzacją narzucającą się w pierwszym oglądzie oraz przewartościowaniem, stanowiącym wynik odkrywanej

⁴ O relacjach przestrzeni miejskich i filmu pisali np. Andrzej Gwóźdź i Mark Shiel. Zob. A. Gwóźdź, *Przestrzeń miejskości – od kina jako sztuki miasta do interpolis nowych mediów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, pod red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 521-537; M. Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, tłum. A. Nacher, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, s. 560-584.

w toku fabuły warstwy głębszych znaczeń. Obrazy przestrzeni kreowane w *Stacji Warszawa* wydają się służyć zamierzeniu zrewidowania wiarygodności symbolicznych odwołań, którymi jest ona naznaczona i nasycona. Wizje te mogą uzmysłwić odbiorcy filmu – czy i w jakim stopniu znaki religijne, a nawet całe ich układy ikonograficzne wkomponowane w plenery współczesnej stolicy i jej okolic poświadczają zapisaną w nich tradycję (polskie uniwersum symboliczne z wpisanym weń mitem przedmurza chrześcijaństwa), czy też może raczej są one tylko sygnałami pseudo-tradycji, pustymi emblematami⁵.

Realizatorzy *Stacji Warszawa* nie podjęli wprost w formule filmu fabularnego dyskursu o postawach Polaków wywołanych przez smoleńską tragedię, ze szczególnym uwzględnieniem wieców i modłów odbywających się pod krzyżem na Krakowskim Przedmieściu upamiętniającym ofiary katastrofy samolotu w Smoleńsku⁶, jak również o przejawach konfliktu społecznego, który w tym miejscu rozgorzał. Zainspirowały ich raczej one do poszukiwania „wspólnego ludzkiego mianownika”⁷ z krzyżem w tle. Kluczowym jednak dla przesłania filmu jest właśnie kontekst przestrzeni związanej ze wspomnianą aktywnością rodaków (zwolenników i przeciwników krzyża przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie) oraz rolę wpisanego w nią chrześcijańskiego symbolu. Zamyśl scenarzystów polegał na wprowadzeniu wątków większości głównych bohaterów filmu w ową znaczącą przestrzeń, którą jednak zgodnie z sugestią Feliksa Falka wykreowano na nowo, wykorzystując obszar placu Piłsudskiego z charakterystycznym dla niego znakiem – pomnikiem w postaci krzyża, upamiętniającym pielgrzymkę Jana Pawła II do ojczyzny w roku 1979, kiedy to na owym placu, podczas sprawowanej tam mszy św. papież wygłosił słowa: „Niech zstąpi

⁵ Zob. R. Koschany, *Semiotyka miasta: od lektury „tekstu” do interpretacji jako praktyki miejskiej*, „Studia Kulturoznawcze” 2013, nr 1, s. 118; A. Wallis, *Socjologia wielkiego miasta*, Warszawa 1967, s. 71; P. Kubicki, *Miasto w sieci znaczeń. Kraków i jego tożsamości*, Kraków 2010, s. 59-63

⁶ Krzyż sprzed Pałacu Prezydenckiego w Warszawie ustawiony został przez działaczy harcerskich organizacji 15 kwietnia 2010 roku w 5 dni po katastrofie w Smoleńsku dla uczczenia jej 96 ofiar. Kwestia usytuowania krzyża i prób jego późniejszego przeniesienia wywołała dyskusję społeczną oraz spory natury światopoglądowej i politycznej. Konflikt ten wiązał się z kwestią formy upamiętnienia ofiar, obecności znaku krzyża w przestrzeni publicznej, jak również ze stosunkami pomiędzy państwem a Kościołem katolickim. Zob. http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/262193_Walka-o-krzyz-przed-palacem-kalendarium-wydarzen; http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2011/K_153_11.PDF; http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2010/K_128_10.PDF

⁷ K. Lisowski, [w:] T. Sobolewski, dz. cyt..

Duch Twój i odnowi oblicze ziemi! Tej ziemi”⁸. Miejsce to z jego znamiennej symboliką (*topographia sacra*) zostało wykorzystane także jako sceneria finałowej sekwencji, która pełni rolę wspomnianej pointy – przesłania wyraźnie nawiązującego do obecnego w filmie kontekstu religijnego i etycznego. Realizatorzy *Stacji Warszawa* podjęli więc próbę odpowiedzi na pytanie: Czym może być dobro i zło w przestrzeni nasyconej symboliką krzyża? Fabuła, wpisana w rzeczywistość przedstawioną w taki sposób, że jego znak prezentowany jest widzowi sukcesywnie w obrazowaniu zarówno sfery prywatnej jak i publicznej, prowokować ma w odbiorcy refleksję nad tym, jak poszczególne historie bohaterów odnoszą się do wartości symbolizowanych przez krzyż. Kluczowym problemem, który podjęto w *Stacji Warszawa* jest więc kwestia – jak człowiek współczesny, żyjący w świecie związanym z tradycją chrześcijańską, jest w stanie istnieć wobec krzyża i jak radzi sobie z ewangelicznym wyzwaniem⁹.

Użyte w tytule określenie stacja wywołuje dwojakie skojarzenia. Pierwsze z nich związane jest z koleją (która umożliwia przybycie do tytułowego miasta), a więc także z ruchem, przemieszczaniem się i podróżą. Realizatorzy zadbali o wplecenie w tło zdarzeń kilku rozpoznawalnych wizerunków stołecznych dworców i ich okolic (Warszawa Centralna; Warszawa Gdańska; Warszawa Śródmieście; Warszawa Stadion; Warszawa Ochota). Owe emblematyczne, rozpoznawalne w pejzażu stolicy obrazy, nie pełnią jednak (poza jednym znaczącym wyjątkiem) roli ścisłych miejsc akcji. Pozwalają one natomiast na doprecyzowanie lokalizacji w odniesieniu do ogromu urbanistycznej przestrzeni stolicy, po której krążą zagubione w niej postaci. Warszawa, pojmowana metaforycznie jako jedna ze stacji – przystanków w życiu poszczególnych bohaterów, pełni nie tylko rolę *exemplum* (gdyż za scenerię dla znacznej części prezentowanych zdarzeń mogłyby posłużyć także inne duże miasta), ale również obszaru szczególnego, w którym odciska się piętno wspomnianej już przestrzeni znaczącej Krakowskiego Przedmieścia z wpisanim w nią symbolem krzyża¹⁰.

⁸ <http://ekai.pl/biblioteka/dokumenty/x537/homilia-jana-pawla-ii-wygloszona-podczas-mszy-sw-na-placu-zwyciestwa/> (data dostępu: 20.10.2015). Zob. T. Sobolewski, dz. cyt.

⁹ Zob. K. Armata, *W cieniu Warszawy*, (z Mateuszem Rakowiczem i Maciejem Cuske, współreżyserami filmu *Stacja Warszawa*, rozmawia Kuba Armata), „Magazyn Filmowy SFP” 2014, nr 31, s. 42-43.

¹⁰ Należy podkreślić, że analiza semiotyczna, w której istotnym elementem jest „nazwa miasta, traktowana jak zaszyfrowana „zwinięta” fabuła, w której ukrywa się pierwotny sens” wpisuje się w model interpretacji szkoły tartusko-moskiewskiej (R. Koschany, dz. cyt., s. 112.). Zob. B. Żyłko, *Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] W. Toporow, *Miasto i mit*, wybór i tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 13-18.

Natomiast wizerunki wspomnianych stacji, jak i innych wybranych plenerów stolicy, łączą się nierozzerwalnie z motywem typowym dla kondycji człowieka współczesnego, a więc z pędem, ruchem i wywoływanym przez nie miejskim chaosem. Czynniki ten prowokuje pytanie o cel „życia w biegu” i jest w filmie konfrontowany z nasuwającym się wyobrażeniem o sensie istnienia warunkowanym religią. Funkcjonowanie głównych bohaterów filmu w ciągłym ruchu, ich nieustanne przemieszczanie się wiąże się też z wykorzystaniem w kreacji rzeczywistości przedstawionej różnych środków transportu (pociąg, kolejka podmiejska, miejski autobus, samochody – taksówka, land rover, mały fiat, wartburg). Pełnią one jednak szczególną rolę wehikułów wiozących postaci na kolejną stację – przystanek w ich życiu, na której rozgrywają się zdarzenia związane z procesami wspomnianego „przebudzenia”. Momenty przełomowe to próby zmiany swej egzystencji, usiłowania zerwania (także tragicznego w skutkach) z upokarzającymi praktykami, bądź odkrywana zdolność skoncentrowania na pomocy innym, zamiast na sobie.

Poziom pierwszy odniesień dla tytułowego terminu stacja wraz z fabularnym mechanizmem przenoszenia przez realizatorów akcji z miejsca na miejsce w rozległej urbanistycznej przestrzeni stolicy nasuwa też skojarzenia ze swego rodzaju specyficzną grą miejską, w której kluczowym czynnikiem w przechodzeniu na kolejne poziomy jest konfrontowanie gracza – widza z różnymi przykładami zła¹¹. Odbiorca filmu jest więc prowadzony od nieprawości do nieprawości, które zgodnie z uobecniającym się w *Stacji Warszawa* dyskursie religijnym należy uznać za kolejne przykłady grzechów popełnianych przez współczesnych¹². Znamienne, że wątki obrazujące przejawy zła kompromitują i demaskują przede wszystkim tych, którzy powołują się na ewangeliczne przesłanie, co sygnalizuje widniejący w ich przestrzeni życiowej znak krzyża. *Stacja Warszawa* może więc stanowić przykład polskiego kina postsekularnego, o które upominał się w artykule *Uciec z plebanii* Jakub Majmurek¹³. Nie naturalizuje się w tym obrazie obecności oraz roli w polskim społeczeństwie współczesnym Kościoła i religii

¹¹ Zob. K. Bielecki, *Miasto to gra*, Warszawa 2008; tenże, *Kod, czyli rzeczy, które zauważysz w mieście, gdy wpatrujesz się w nie odpowiednio długo*, Warszawa 2010; <http://www.urban-playground.org>.

¹² Sprowokowało to jednego z recenzentów do zarzucenia twórcom *Stacji Warszawa* moralizatorstwa, a nawet naiwnego płytkiego pseudo-humanizmu. Zob. B. Hrapkowicz, *Stacja Warszawa*, „Kino” 2014, nr 4, s. 78.

¹³ Zob. J. Majmurek, *Uciec z plebanii*, „Dziennik Opinii. Krytyka Polityczna” z 26 VIII 2010, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/MajmurekUcieczplebanii/menuid-431.html> (data dostępu: 20.10.2015).

rzymsko-katolickiej (co stanowiło główny zarzut Majmurka wobec polskiego kina ostatnich lat), a raczej usiłuje się obrazować konteksty etyczne, jak i skutki moralnych wyborów bohaterów żyjących w rzeczywistości, na którą wspomniana religia i Kościół mają wpływ¹⁴.

Szczególnie przejmujący, dramatyczny walor, ma przestrzeń mieszkania księdza, który troskliwie opiekuje się swym schorowanym ojcem. Wiąże się to ze zobrazowaniem w niej grzechu nieczystości, deprawowania i w konsekwencji zabójstwa. Pozornie jest to dom przepelniony miłością synowską, bibelotami świadczącymi o przeszłości rodziny, potwierdzający związki z chrześcijańską tradycją (pamiętki po Janie Pawle II), ale jego wnętrzu również przytłacza, jest niedoświetlone i robi wrażenie dusznego, zatęchłego. A główny lokator okazuje się w toku narracji pedofilem. W mieszkaniu, w którym przy drzwiach wejściowych wisi krzyż – znak wiary domowników i chrześcijańskiej postawy, rozgrywają się dramatyczne sceny molestowania przybyłego z prowincji nastoletniego Filipa (dawnego znajomego duchownego) oraz w konsekwencji podjętej przez chłopca próby obrony przed gwałtem – zabójstwa napastnika. Atrybut wiary i symbol niosący przesłanie miłości bliźniego okazuje się więc nie tylko pustym, ale wręcz fałszywym znakiem. Innym typem przestrzeni prywatnej naznaczonej również symboliką krzyża jest w filmie *Stacja Warszawa* auto. Luksusowy samochód, którym podjeżdża na stację benzykową Marcin, spełnia w fabule demaskatorską rolę i łączy się z grzechem cudzołóstwa, jak i pogardy wobec drugiego człowieka, deptania jego godności. Land rover, w którym przy przednim lusterku zwisa drewniany krzyżyk, w toku akcji staje się nie tylko miejscem upokarzania wspomnianego bohatera przez jego pracodawcę – właściciela samochodu. Wnętrze auta okazuje się także sferą, w której przez przypadek dochodzi do zde-maskowania jego bogatego posiadacza jako wiarołomnego zakłamanego męża, nieczulego i obojętnego na los oszukiwanej, chcącej popełnić samobójstwo małżonki. Sceneria myjni samochodowej, w której rozgrywa się wspomniana scena, podkreśla jej aluzyjną wymowę i wywołuje sugestię nawiązania w postawie męża do gestu Piłata. Może ona również pełnić rolę metaforycznego narracyjnego komentarza, że nie będzie możliwe zmycie winy związanej z występkiem mężczyzny. Przestrzeń ta odsłania też przed

¹⁴ Stąd też w recenzji Łukasza Maciejewskiego stwierdzenie o wątku religijnym, który sprawia, że twórcy filmu balansują między neoficką gorliwością a bluźnierstwem. Zob. Ł. Maciejewski, *Koniec trasy*, „Dziennik. Gazeta Prawna – Kultura” z 28 marca 2014 r., s. 7.

widzem moralny brud tej postaci, której powierzchowność zadbanego eleganta w średnim wieku służy wyłącznie kreowaniu pozorów.

Należy zwrócić uwagę, w kontekście kreacji scenarii związanych z obrazowaniem w *Stacji Warszawa* popełnianego przez współczesnych zła, że realizatorzy nie ograniczają się do prezentowania akcji w tytułowej miejscowości. Nie podtrzymują oni także konwencjonalnej waloryzacji opozycji przestrzennej: miasto (stolica) a wieś (prowincja), w której z pierwszym jej członem łączyłoby się życie w chaosie, zepsucie moralne, z drugim zaś sielskość egzystencji, prostolinijność jej mieszkańców i ich trwanie przy wartościach¹⁵. Zło dzieje się w obu typach ukazywanej przestrzeni, zarówno w stolicy, jak i poza nią. Ksiądz-pedofil przybył do Warszawy z małej miejscowości, w której pełnił duszpasterską posługę i poznał Filipa. Jurek, którego postać wprowadza do fabuły wątek związany z problemem alkoholizmu (a więc w dyskursie religijnym z popełnianym przez niego grzechem ciężkim – pijaństwa), trafił do stolicy z prowincji, usiłując walczyć ze swym nałogiem. Akcja filmu przeniesiona zostaje także do małej miejscowości w związku z postacią Lucy. Odwozi ona małym fiatem do domu na wsi wiekową kobietę, którą w tym samochodzie porzucił bez opieki jej syn. Przestrzeń auta, naznaczona symbolem zwisającego przy przedniej szybie różańca, wpisuje się ponownie w dyskurs religijny i charakteryzuje właściciela samochodu jako kolejnego, w fabularnej swoistej grze w nieprawość (tym razem wyprowadzonej poza przestrzeń miejską), grzesznika łamiącego czwarte przykazanie – Czcij ojca swego i matkę swoją. Dopełnieniem wizji zła jest scena cynicznej reakcji wyrodnego syna, która rozgrywa się w przestrzeni wiejskiej kuchni (na której ścianie wisi wizerunek Jezusa Miłosiernego), a następnie akt agresji tego mężczyzny skierowany przeciwko Lucy, która usiłuje napiętnować jego postępowanie, odsłonić prawdę o nim i wymierzyć mu karę. Wiejski dom, tak jak warszawskie mieszkanie księdza, nie jest sielską przystanią. Oba epizody zaprzeczają toposowi domu jako miejsca bezpiecznego, gwarantującego człowiekowi schronienie, a także metaforycznego siedliska duszy, duchowości¹⁶. Atrybut, który ma sygnalizować wchodzącym do wiejskiej kuchni religijność domowników, zostaje, podobnie jak krzyż, zdemaskowany jako pusty znak.

¹⁵ Zob. *Miasto*, [w:] D. Nosowska, *Słownik motywów literackich*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008; *Wieś*, [w:] tamże.

¹⁶ Zob. *Dom*, [w:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2001, s. 112; *Dom*, D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 367-368.

Ważną rolę w narracji budowanej wokół przejawów zła lokalizowanych poza tytułową stolicą pełni przestrzeń związana z pierwszą sekwencją filmu, a następnie powracająca jako tło dla fabularnej klamry w części poprzedzającej epilog. Jest to obszar więzienia (wnętrze celi, więzienny korytarz, spaceriak w postaci betonowego tunelu oraz sala posiedzeń komisji rozpatrującej zwolnienia warunkowe), w który wpisane są utarte znaczenia związane z konieczną izolacją jednostki od społeczeństwa, brakiem możliwości ucieczki i odpodmiotowaniem człowieka, jak również elementy konotacji z labiryntem, z którego nie sposób znaleźć wyjście¹⁷. Więzienie w filmie *Stacja Warszawa* to także przestrzeń zła i przemocy. Igła, który ma na plecach wytatuowany wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa, zostaje brutalnie pobity i śmiertelnie pchnięty nożem przez współwięźniów. Ginie on z powodu głoszenia swojej zbawczej misji. Konfrontacja zamkniętej, labiryntowej przestrzeni z kształtem, wzorem obszaru poza nią uzmysławia widzowi pewne paralele. Obrazowanie miasta w *Stacji Warszawa* nie przypomina wpisanych w mit założycielski figur (koła, kwadratu) odzwierciedlających strukturę uniwersum, ale chaotyczny gąszcz, zagmatwaną sieć ulic i budynków¹⁸. Rzeczywistość za murem charakteryzowana jest w sposób, który unaocznia również pozory wolności żyjących w ponowoczesnym świecie bohaterów filmowej opowieści. Każde z nich tkwi w sytuacji bez wyjścia, w swego rodzaju więzieniu form, ról, statusów, nałogów i pragnień; każde też może zostać napadnięte, sponiewierane i odarte z godności¹⁹. Popkulturowym znakiem ułudy swobody konsumentów i mirażu harmonii dostatniego bytowania w mieście epoki późnego kapitalizmu jest zaś sielski, zrealizowany w poetyce reklamy, obraz mamy biorącej dziecko na ręce w centrum handlowym, któremu towarzyszą dźwięki piosenki *Wonderful Life*. Zostaje on zderzony z wizerunkiem uzmysławiającym zapętlenie egzystencji dyszącego z wysiłku reprezentanta klasy średniej, który usiłuje ćwicząc na siłowni zgubić cielesne efekty tego, co wcześniej skonsumował.

Należy podkreślić, że miasto jako skomplikowana, złożona znakowa struktura zostało w wizji zaprezentowanej w *Stacji Warszawa* pozbawione pewnych ważnych elementów. Odrzucono ujęcia przestrzeni urbanistycznej, która łączy się z pięknem, kategoriami estetycznymi, a więc z jej interpretacją jako dzieła sztuki (architektura, zabytki, rzeźby, pomniki, muzea) oraz

¹⁷ Zob. *Labirynt*, [w:] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 219-220.

¹⁸ Zob. B. Żyłko, *Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, s. 6-7.

¹⁹ Zob. K. Armata, dz. cyt..

wynikającymi z owej materialnej realności wartościami duchowymi²⁰. Film ten jako „tekst miasta” i zgodnie z terminologią wypracowaną przez semiotyczną szkołę tartusko-moskiewską – wtórny system modelujący jest więc konstrukcją pozbawioną więzi z tego rodzaju sferą zewnętrzną²¹. Prezentowane obrazowanie koncentruje się na obszarach, które należy określić jako ponowoczesne, a ślady historyczno-kulturowe zanikają w nim. Brak też w *Stacji Warszawa* ujęć związanych z obecnością elementu natury (z bujnością miejskich terenów zielonych – parków i skwerów dających odpoczynek mieszkańcom w codziennym zabieganiu), co ma również związek z osadzeniem akcji zimą. Wybór ten ma swe konsekwencje i jest powiązany z nadrzędnym założeniem – zaprezentowania takiego obrazu wykoncypowanej przestrzeni miejskiej, którą można interpretować jako stanowiącą połączenie, czy też zderzenie dwóch metafor: Babilonu (miasta upadłego, rozpustnego) i Jeruzalem (miasta świętego, jako przybytku Boga z ludźmi i miejsca ofiary Zbawcy)²². Zaznacza się to więc jako próba przedstawienia stolicy w konwencji miasta nierządniczy, miasta molocho, siedliska tych, którzy czynią zło, ale również jako kreacja przestrzeni urbanistycznej wzbudzająca skojarzenia z męką Jezusa. Wyobrażenia te łączą też w ramach dyskursu religijnego tradycję starotestamentową i nowotestamentową. Pierwsza z wyszczególnionych metafor wiąże się z ciemną wizją tytułowej stolicy, eksponującą miejsca brudne, zniszczone, naznaczone estetyką chaosu i kiczu, często odludne. Dominują w niej ujęcia o zmroku, które nasilają wrażenie ponurości, posępności miejskiej przestrzeni²³. Są to także powtarzające się w filmie przytłaczające obrazy wieżowców, pełnych chaotycznego ruchu arterii, anonimowego blokowiska, obskurnych bram starych kamienic, naznaczonego estetyką bylejakości baru szybkiej obsługi czy podrzędnego drink-baru.

Szczególną rolę wśród tych obrazów pełni, wpisany wyraźnie w przywołaną metaforę Babilonu, wizerunek przybytku związanego ze sferą cielesną

²⁰ Miasto jako złożony mechanizm semiotyczny (polisemiotyczny) opisał Jurij Łotman. Zob. J. Łotman, *Przestrzenie symboliczne*, [w:] tegoż, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 297-298; W. Toporow, *Petersburg i tekst Petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*, [w:] tegoż, *Miasto i mit*, dz. cyt., s. 49-50.

²¹ Zob. tamże; B. Żyłko, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009, s. 110-111.

²² Zob. W. Toporow, *Tekst miasta-dziewicy i miasta-nierządniczy w aspekcie mitologicznym*, [w:] tegoż, *Miasto i mit*, dz. cyt., s. 33-45.

²³ Symbolika ciemności „rzutowana w świat już po pojawieniu się światła ma charakter regresywny. Stąd też tradycyjnie utożsamia się ją z zasadą zła i z nie sublimowanymi siłami niższymi” (*Ciemność*, [w:] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 98.).

(z erotyką) – a więc sex shopu umiejscowionego wstydliwie na uboczu, pod wiaduktem, na którego filarze widnieje graffiti przedstawiające Jezusa Miłosiernego. Paradoksalność owego zestawienia wynika ze wspomnianej już koncepcji realizatorskiej kreacji świata przedstawionego naznaczonego chrześcijańską symboliką religijną. Najbardziej radykalnym posunięciem związanym z tym założeniem jest motyw świecących krzyży (wywołujących popkulturowe skojarzenie z mieczem rycerzy Jedi, jak i z kiczowatym asortymentem sklepów z dewocjonaliami), które usiłuje sprzedawać właściciel sex shopu. Absurdalne zaprzeczenie idei krzyża wiąże się nie tylko z wprowadzeniem go w przestrzeń nacechowaną erotyzmem, ale też z działaniem komercyjnym i jednorazowością wspomnianego gadżetu (właściciel sex shopu usiłuje rozprowadzać świecące krzyże także w barze z chińczyzną)²⁴. Profanacyjne zderzenie chrześcijańskiego symbolu męki Jezusa z sąsiedztwem erotycznych gadżetów zostaje jednak, zgodnie z opisywanym już wcześniej chwytem zwodzenia widza, przewrotnie ironicznie spointowane. Pracownicy sex shopu pod wiaduktem – Lucy i adorowany przez nią nieśmiały chłopak potrafią dostrzec zło – grzech. Zauważają oni w stojącym nieopodal samochodzie opuszczoną przez syna starą matkę, a Lucy podejmując opiekę nad tą staruszką, nie tylko zaprzecza waloryzowaniu jej postaci jako przypisanej do przestrzeni łączącej się ze sferą erotyki i komercji (z ich materialnymi przejawami), z ciemniejszą nocną stroną miejskiego życia, ale staje się ucieleśnieniem altruizmu, wcieleniem ewangelicznego miłosiernego Samarytanina²⁵.

Motyw świecących krzyży pozwala zaś na paradoksalne powiązanie przestrzeni sex shopu, a więc *profanum*, z przestrzenią placu Piłsudskiego pozornie nacechowaną elementami wskazującymi na sferę *sacrum*. Zabieg ten służy zdemaskowaniu obszaru, na którym odbywają się rytuały pod krzyżem z użyciem przez demonstrujących tam ludzi zmultiplikowanych, zwielokrotnionych w swej masie świecących krzyży, jako sfery fałszywego czy zaprzeczonego *sacrum*. Umiejscowiony w publicznej przestrzeni krzyż/krzyże, podobnie jak inne obrazowane w filmie, znajdujące się w miejscach prywatnych, okazują się pustym znakiem, pozbawionym

²⁴ Podkreślić należy, że scena w tym barze to jedyny sygnał świadczący o wieloetniczności i wielojęzyczności metropolii (czynnik ten jest zaś ważnym elementem analiz semiotycznych szkoły tartusko-moskiewskiej).

²⁵ Przypowieść o miłosiernym Samarytaninie zawiera nawiązanie do najważniejszego przykazania Boga, jakie Jezus pozostawił ludziom – miłości bliźniego i pragnienia dobra, które wyraża się nie tylko w słowie, ale i w czynach, jako pomoc niesiona w potrzebie. Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w tłum. z jęz. oryg., Poznań – Warszawa 1980 (Łk 10, 30-37).

związku z przekazem ewangelicznym. Plac Piłsudskiego pełni więc raczej rolę areny, i to w podwójnym sensie: staje się miejscem popisów cyrkowych, błazenad, pastiszowych występów (reprezentantów przeciwników ludzi spod krzyża, jak np. breakdancowy taniec pary mężczyzn w strojach papieży, który wpisuje się w ironiczną postmodernistyczną tendencję multiplikacji, symulacji)²⁶, a zarazem jest przestrzenią ringu – polem walki, gdyż rozgrywa się tam bitwa na obelgi, a nawet starcia wręcz, w których narzędziem przemocy staje się drewniany krzyż. Przedstawiony na placu tłum zwolenników (w ironicznym nawiązaniu do romantycznego mesjanistycznego dyskursu²⁷) i przeciwników (ukazywanych w poetyce postmodernistyczno-popkulturowej – wpisują się w tę konwencję pastiszowe przebrania, krzyż zmontowany z puszek) kompromitują się wzajemnie, dezastrują też w pewnym sensie ewangeliczny przekaz. Znak, który ma zbawcze przesłanie i winien łączyć się z postawą miłości bliźniego, zostaje odwrócony w wyniku ogólnego przemieszania porządków. Plac nie jest obszarem metaforycznego spotkania sił światła i ciemności, zaś rozgrywające się na nim sceny prowadzą do zakwestionowania rozróżnienia między dobrem i złem w człowieku. Jedynym, który przypomina o właściwym sensie zbawczego symbolu jest paradoksalnie były więzień. Zdesperowany Igiła oddany swej misji budzi skojarzenia z postaciami prawosławnych jurodiwych²⁸. Głoszone przez niego na placu słowa Jezusa zostają jednak odrzucone i zaprzeczone przez tłum, a on sam potraktowany jak antychryst. Podkreśla to pesymistyczną wymowę sceny, która prowadzi do eskalacji przemocy i wskazuje na aluzję do apokaliptycznych wizji św. Jana. Wymiar wspólnotowy miasta jako przestrzeni wspólnej jest więc w filmie kompromitowany. Plac Piłsudskiego nie pełni w morfologicznym układzie miasta roli centrum skupiającego mieszkańców wokół wartości. Rozgrywające się na nim sceny wskazują na niemożliwość zgody, na brak jakiegokolwiek szansy na dialog kłębiącego się tłumem²⁹. Obraz pochodu ludzi spod krzyża wędrujących pod hasłem Razem, który pojawia się na ulicznym telebimie, a pod nim wyświetlana rosnąca z każdą chwilą suma długu publicznego, nasuwa

²⁶ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

²⁷ Zob. A. Walicki, *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*, Warszawa 2006; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982; M. Janion, *Mesjanizm i militaryzm*, [w:] *Żebro Mesjasza*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej, Warszawa 2009, s. 87-95; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001.

²⁸ C. Wodziński, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000; tegoż, *Jurodiwy. Portret niebywalca*, „Więź” 2000, nr 3, s. 89-104.

²⁹ Rafał Koschany wskazuje, że miasto jako semiosfera (semiotyczne uniwersum) może być platformą zarówno konfliktu jak i dialogu. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 122.

również przesłanie, że porozumienie w świecie współczesnym jest wartością deficytową.

Niektórzy spośród pozostałych bohaterów filmu trafiają także pod krzyż na placu Piłsudskiego. Upodabnia ich do Igły to, że poszukują dobra (usiłują wyrwać się z sieci upokorzeń: jak Marcin – ofiara mobbingu, czy Jurek – alkoholik, pracownik myjni samochodowej występujący w obronie wartości rodzinnej wspólnoty), a zarazem nie znajdują oni wsparcia wśród zgromadzonych na placu. Postaci te stykając się ze złem, usiłują przeciwstawić się mu, podobnie jak inna bohaterka – Lucy. Nie wiadomo jednak, jak potoczą się dalsze ich losy. Czy Marcin tylko błąka się bez celu wśród tłumu na placu, czy Jerzy doświadcza nawrócenia przez krzyż czy też przeżywa oszołomienie pod wpływem alkoholowego transu – na te pytania widz nie otrzymuje pewnej odpowiedzi. Konsekwentna jest natomiast kreacja Igły, postaci pełniącej szczególną rolę wśród zebranych na placu ludzi, jak i wśród głównych bohaterów filmowej opowieści. Nie wydaje się ona nadużyciem, czy parodią postawy gorliwego osamotnionego głosiciela ewangelicznego przesłania, wpisuje się też w sens słów Jezusa: „byłem chory i w więzieniu, a nie odwiedziliście mnie”³⁰. Język tego bohatera pozbawiony jest dwuznaczności. Igła przemawia zgodnie ze wskazaniem Chrystusa, by mowa jego uczniów brzmiała: „Tak, tak; nie, nie”³¹. Pseudonim byłego więźnia nasuwa również skojarzenie z rolą, którą stara się on grać, a więc osoby nakłuwającej słowem i działaniem metaforyczny chorobowy wrzód zła na ciele współczesnego społeczeństwa.

Szczególnym czynnikiem, który uprawomocnia misję Igły, jest zarysowana w filmie relacja tego bohatera wobec przestrzeni sakralnej. Kościół to przestrzeń udomowiona przez byłego więźnia, który w niej zasypia, a także zmywa posadzki wraz z urojoną własną matką – Matką Boską. Zobrazowana czynność sprzątania Domu Bożego jest symbolicznym gestem równym z Jezusową gorliwością w dbaniu o dom Ojca³², ale też i metaforą potrzeby oczyszczenia przestrzeni sakralnej. Niemal cała rzeczywistość przedstawiona ma charakter zdesakralizowany, poza kościołem, pod którego dachem proboszcz daje schronienie nawróconemu Igle. Widz ma jednak także świadomość, że w sepulkralną przestrzeń miał również wstęp inny bohater filmu – ksiądz-pedofil, którego działanie stanowiło zaprzeczenie nauki Jezusa i kałało sferę *sacrum*. Znamienna jest więc opozycja

³⁰ Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, (Mt 25, 31-46).

³¹ Zob. tamże, (Mt 5, 33-37).

³² Zob. tamże, (J 2, 13-25 i Ps 69).

działań i wyborów wspomnianych bohaterów. Zaznacza się ona także przez kreację przypisanej im przestrzeni prywatnej. Przedstawienie domu Igły ma charakter antynomiczny wobec mieszkania księdza-pedofila. Były więzień zamieszkuje bardzo skromne, ale schludnie utrzymane i jasno oświetlone mieszkanie w kamienicy (prawdopodobnie na Pradze). W ujęciach tego wnętrza, podobnie jak w starym wartburgu, którym jeździ on po mieście z urojoną matką – Matką Boską nie odnajdujemy symbolu religijnego, a jedynie proporczyki sportowych drużyn. Czy wskazuje to na sentymentalny stosunek tego bohatera do dzieciństwa i związanych z nim pamiątek (co podkreślane jest również przez czuły charakter gestów wobec urojonej matki)? Czy też brak religijnego emblematu w przestrzeni prywatnej może sugerować raczej, że Igła żyje przesłaniem krzyża i nie musi znaku swej wiary demonstrować innym? Trudno te kwestie jednoznacznie rozstrzygnąć.

Poziom drugi skojarzeń wywoływanych przez użyte w tytule filmu określenie stacja, ma wyraźne konotacje religijne jako odniesienie do drogi krzyżowej³³. Przynajmniej wątek ten łączy się z postacią Igły jako głosiciela ewangelicznego przesłania; to w jego historię wpisane zostały epizody, które przypominają kolejne stacje w drodze Jezusa na Golgotę. Część głównych bohaterów przeżywa również sytuacje, które stanowią mniej lub bardziej wyraziste nawiązanie do epizodów pasyjnych. Zaprezentowano w filmie także sceny, które wywołują skojarzenia z wydarzeniami poprzedzającymi bezpośrednio drogę krzyżową Chrystusa, takimi jak np. sąd u Piłata i wyszydzenie (ukoronowanie cierniem). Doświadcza go zarówno Igła stający przed komisją decydującą o zwolnieniu warunkowym i głoszący słowa Jezusa na palcu pod krzyżem, jak i Marcin, którego upokarza spotkany na stacji benzynowej dawny kolega ze szkoły. Elementem wspólnym dwóch z wymienionych sytuacji jest wpisanie znaku krzyża w przestrzeń, w której dochodzi do sztydzenia z człowieka (krzyż jest materialnie obecny na placu oraz przywołany w parodiującym geście przebierańca-papieża na stacji benzynowej). Doświadczeniem, które budzi skojarzenia z drogą krzyżową, jest odarcie z szat (w więziennej celi ujawnia ono na plecach Igły tatuaż przedstawiający Chrystusa ukrzyżowanego, a w mieszkaniu księdza-pedofila w sąsiedztwie wiszącego na ścianie krzyża przybiera ono formę perwersyjnego obnażenia za pieniądze, na które decyduje się nastolatek Filip, przekonany, że uda mu się powstrzymać pedofila przed cielesnym zbliżeniem). Następnym doświadczeniem wiążącym

³³ Zob. A. Piotrowska, *Boli mnie krzyż*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 13, s. 40-41.

się z drogą krzyżową, które spotyka bohaterów filmu, jest pobicie: Iglę przez współwięźniów i Jurka przez agresywnego mężczyznę przy użyciu drewnianego krzyża na placu Piłsudskiego. Ta scena przywodzi także skojarzenie ze stacjami drogi krzyżowej upamiętniającymi upadki Chrystusa dźwigającego krzyż (Jurek pod wpływem wspomnianego uderzenia upada na bruk). Zobrazowano w *Stacji Warszawa* także udrękę spotkanej przez Iglę Matki Boskiej, która przeczuwa jego cierpienie i śmierć. Skojarzenie ze słowami Jezusa kierowanymi do płaczących niewiast budzi zaś Iglę, który przemawiając do jednej z kobiet na placu Piłsudskiego, nawołuje do życia zgodnego z przesłaniem ewangelii. Wątek śmierci tego bohatera w wyniku pobicia i ugodzenia nożem zarysowany został jako niedopowiedziany, bez wyraźnych aluzji biblijnych. Jednakże agresja współwięźniów jest właśnie reakcją na przyjętą przez nawróconego misję głosiciela słów Jezusa.

Fabula *Stacji Warszawa*, w przeciwieństwie do wątków innych postaci, przynosi ostateczne rozwiązanie rozpoczynającej się tajemniczo opowieści o Monice – blondynce w średnim wieku. Jako singielka pracująca w korporacji jest ona filmowym reprezentantem tożsamości człowieka cywilizacji zachodniej epoki późnego kapitalizmu, który żyje w ciągłym stresie, pędzie, pochłonięty sprawami materialnymi i karierą. Realizatorzy zastosowali w przypadku tego wątku przewrotny chwyt narracyjny. Pointuje go w finale (tuż przed epilogiem) scena, w której ciało Moniki leży na ulicy potrącone przez samochód. Obraz ten uzmysławia widzom, że wcześniej zaprezentowano wersję pośmiertnej egzystencji ducha tej bohaterki krążącego po stolicy. Sygnalizował to zabieg wyłączenia głosu w niektórych scenach i wytworzenie przestrzeni znaczącej bez dźwięku, jako wymiaru „poczczasu”, w którym znajduje się Monika (cisza sugerowała dobitnie, że życie we współczesnym mieście toczy się już bez niej, ona w nim realnie nie uczestniczy). Stanowiąca prezentację tej postaci scena wybiegania przez Monikę z przejścia podziemnego na początku filmu została urwana. Następujący zaś w dalszym ciągu fabuły ciąg zdarzeń, w których ta bohaterka napotyka ciągle przeszkody, nieprzyjemności, przybiera formę kafkowskiego absurdu (w jej mieszkaniu żyje obca kobieta; bankomat nie wypłaca jej pieniędzy; nie udaje się jej z nikim połączyć ani przez własny telefon komórkowy, ani z budki telefonicznej). Spiętrzenie tych sytuacji daje efekt koszmaru sennego. Obraz martwego ciała na warszawskiej ulicy uzmysławia jednak widzom, że z przerażającego snu Monice nie uda się już obudzić. Postać, którą wykreowano tak, że widz ogląda więc nie tyle jej losy, co wyobrażenie jej domniemanej pośmiertnej egzystencji, koresponduje z tradycjami postmodernistycznego kina stosującego podobne

chwyty³⁴. Zabieg ten wydaje się również ze względu na obecne w filmie inne elementy odwołań do transcendencji świadomym nawiązaniem realizatorów do zaznaczającej się w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego tendencji wariantowości losów bohaterów („innego losu, innej tożsamości”)³⁵ oraz wpisania w nie czynnika metafizycznego (*Przypadek, Podwójne życie Weroniki, Bez końca, Dekalog*).

Przywołana powyżej scena wychodzenia Moniki z przejścia podziemnego w okolicy Dworca Gdańskiego ma wyraźny znakowy kontekst wpisany w scenerię, w której się rozgrywa. Bohaterka, spostrzegłszy wpatrującą się w nią kobietę z długimi włosami, przyspiesza kroku i wbiega po schodach ku wyjściu na powierzchnię. Jej przemieszczanie się ma więc charakter wstępujący, wchodzenia pod górę, co budzi konotacje z symboliką tego rodzaju ruchu w myśli chrześcijańskiej (doskonalenia się duchowego, wznoszenia się duszy ku Bogu)³⁶. Znaczenie tej sceny zostaje też wzmocnione przez lokalizację, w której ruch się odbywa. Wyjście spod ziemi nasuwa skojarzenia z dokonującym się metaforycznym aktem zmartwychwstania tej bohaterki, która zostaje jakby uwolniona, „wydobyta” z materialnego pograżenia w doczesności. Wychodząc po schodach na powierzchnię, Monika nie może jednak rozpocząć nowego życia, które w przeciwieństwie do dotychczasowego byłoby skoncentrowane na wymiarze duchowym,

³⁴ Motywy te wykorzystuje się zarówno w konwencji romantycznej komedii, w komedii, jak i w psychotrillerach (np. *Moje ja* (2004); *Oblęd* (2005), *Niewidzialny* (2007), *Sjesta* (1987), *Między niebem a ziemią* (1987), *Uwierz w ducha* (1990), *Serce i dusze* (1993)). Należy też przypomnieć, że próby filmowego obrazowania „przedłużonej” ziemskiej egzystencji zmarłych bohaterów, nie wpisującego się w konwencję horroru, lecz raczej w fantasy, mają dłuższą tradycję. W 1941 roku powstała adaptacja sztuki *Niebo może zaczekać* Harry’ego Seagalla zatytułowana *Awantura w zaświatach*. Kolejne to: *Niebiosa mogą zaczekać* z 1943 i z 1978 roku z Warrenem Beatty.

³⁵ Zob. M. Kornatowska, *Metafizyczne tajemnice Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, pod red. A. Gwóźdź, Warszawa 2006, s. 81. Andrzej Gwóźdź dostrzega ten element także w filmie *Niebo* zrealizowanym przez Toma Tykwera wg scenariusza Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza i interpretuje go w kontekście „szeroko pojętej kultury symulacji” (Zob. tenże, *Z nieba do piekła i z powrotem*, [w:] *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, s. 217.).

³⁶ Łączą się z tym wątkiem w mystyce chrześcijańskiej symbole drabiny oraz góry (np. wstępowanie na górę Karmel jako szczyt mistycznego spotkania z Bogiem w pismach św. Jana od Krzyża). Zob. *Drabina*, [w:] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 112-114; *Drabina*, [w:] D. Forstner OSB, dz. cyt., s. 388-390; *Św. Jan od Krzyża, Droga na Górę Karmel*, tłum. B. Smyrak, Kraków 2010; J. A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001, s. 184-189. Szczegółowo analizuje zaś symbolikę wertykalną zarówno pod względem kształtu, jak i statycznych oraz dynamicznych jej odmian, a także w relacjach archetypicznych Jan Franciszek Jacko. Zob. tegoż, *Ideologie wyrażane przestrzenią. Przykład symboliki wertykalnej*, [w:] *Ideologie w słowach i obrazach*, pod red. I. Kamińskiej-Szmaj, T. Piekota, M. Poprawy, Wrocław 2008, s. 265-278.

gdyż upada śmiertelnie potrącona przez samochód. Jej umieraniu towarzyszy postać przywodząca skojarzenia z figurą, którą w Dekalogu Kieślowskiego kreował Artur Barcis³⁷. Wpatrująca się w Monikę milcząca kobieta o długich włosach jest jak ucieleśnienie przeznaczenia lub anioł, wysłannik zaświatów, który zwiastuje kres ziemskiej drogi i moment przejścia w sferę ponaddoczesną³⁸. Jej rola przewodnika na drugą stronę (odprowadzającego bohaterkę wzrokiem) została podkreślona przez zbliżenie twarzy, w którym, w związku z milczeniem tej postaci, szczególną rolę odgrywają oczy. Element ten został świadomie wykorzystany też w innych ujęciach. Dużych rozmiarów powiększenie oczu kobiety anioła (świadka śmierci Moniki) eksponowane jest jako reklamowy billboard wiszący na szczycie jednego z budowanych w centrum stolicy budynków. Wizerunek pary oczu jest w ten sposób wpisany zarówno w topikę przestrzenną wielkiego miasta (wieżowiec), znakowy kontekst czasów ponowoczesnych (reklama), jak i w symbolikę wiążącą się ze sferą transcendencji. Ujęcie realizowane na dużej wysokości i znak oka nasuwają bowiem wyraźne analogie z chrześcijańskim symbolem Oka Opatrzności – Oka Boga, który widzi grzech, zło, nieprawości ludzi³⁹.

Obraz pary oczu na budowanym wieżowcu może być więc interpretowany jako pewnego rodzaju wezwanie mieszkańców do przemiany ich życia, jako przestroga. Aspekt ten został podkreślony także przez inną związaną z wątkiem Moniki scenę, wplecioną w sekwencję wyjaśniania przez zdesperowaną bohaterkę w obecności policjantów kwestii jej prawa do wynajmowanego mieszkania, kiedy to okazuje się, że obca kobieta otwierająca drzwi jest jego legalnym najemcą. Scena, która rozgrywa się na klatce schodowej bloku tuż przed wejściem do mieszkania, zawiera trzy znaczące czynniki. Uchylenie przez wspomnianą kobietę drzwi wejściowych pozwala dostrzec fragment wystroju przedpokoju – makatkę, której forma i kolorystyka przypomina elementy wpisujące się w tradycję wschodnią, buddyjską⁴⁰. Kobieta stojąca w drzwiach jest skupiona, stonowana, jej strój

³⁷ Ks. Marek Lis rozważa w swej książce różne religijne interpretacje tej postaci. Zob. M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2007, s. 129-162.

³⁸ Tego rodzaju interpretacja stanowi nawiązanie do kategorii zaproponowanej przez Michała Klingera w jego analizie *Dekalogu*, 1 i *Krótkiego filmu o zabijaniu*. Zob. tegoż, *Strażnik wrót. Rzecz o „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 1997, s. 51-58.

³⁹ *Oko*, [w:] D. Forstner OSB, dz. cyt., s. 347-349.

⁴⁰ Makatka ta zawiera motyw koła i wpisanej w nie wizualizacji postaci bóstwa. Symboliczną rolę odgrywają też kolory: żółty, niebieski, czerwony, zielony i biały. Ikonografia buddyjska związana jest z naukami Buddy. Zob. R. Kossakowski, *Dordże i dzwonek – buddyjska symbo-*

wskazuje, że nie przywiązuje dużej wagi do powierzchowności, do ubioru. Kreacja tej postaci, wyrażona przez sposób wypowiedzania się, mimikę twarzy i gestykę, świadczy o wewnętrznym spokoju⁴¹. Jest ona rewersem rozemocjonowanej, elegancko ubranej Moniki, nerwowo upominającej się o swoje prawa. Bohaterki te stanowią więc dwa przeciwstawne wcielenia – zestresowanego, zabiegającego o dobra materialne człowieka cywilizacji zachodniej i skoncentrowanego na wewnętrznym doskonaleniu reprezentanta duchowych tradycji Wschodu. Trzecim elementem znaczącym jest podany przez lokatorkę adres, który ma również symbolicznie odsyłać do form życia wewnętrznego nastawionego na kontemplację, gdyż jest to ulica Wiridiany 6/23. Patronka tej ulicy to włoska święta Weridiana (Wiridiana) z przełomu XI i XII wieku, która odczuwała powołanie do życia pokutnego na osobności. Zamieszkałszy w skromnej zamurowanej celi, do której chleb i komunię świętą podawano jej przez mały otwór, pokrzepiała dobrym słowem i modlitwą przybywających do niej biednych, skrzywdzonych, wątpiących. Została ona też przyjęta przez św. Franciszka do założonego przez niego Zakonu Braci i Sióstr od Pokuty (III Zakon)⁴².

Film, który oparty jest na budowie szkatułkowej (rolę kompozycyjnej klamry pełnią powtórzone sceny w więzieniu – wychodzenie z celi i spacer aresztantów oraz ujęcie kobiety-aniola stojącej na schodach u wyjścia z podziemia), kończy epilog poprzedzony białym kadrem. Podkreśla to narracyjne odseparowanie pointującego obrazu od zaprezentowanych w *Stacji Warszawa* opowieści. Finał ten w swej pierwszej części odwołuje się do konwencji spektaklu czy też do aranżacji scenerii obrazu w pracowni malarza. Biała mglista poświata jest istotnym elementem przedstawionej w nim sceny biesiady głównych bohaterów oraz innych wybranych postaci z diegezy, siedzących przy długim stole przykrytym śnieżnym obrusem, zastawionym naczyniami z prostymi pokarmami oraz karafkami z wodą i z winem. Czynniki mlecznej aury, w której zatopiono inscenizację, służy podkreśleniu odmiennego statusu ukazwanego zdarzenia, przeniesienia go w sferę transcendentną. Wrażenie, że bohaterowie spożywają posiłek

lika a obrazy oświecenia, „Ikonosfera” 2006, nr 1, (Studia z socjologii i antropologii obrazu), <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=54> (data dostępu: 20.10.2015); M. Kalmus, *O sztuce buddyźmu tybetańskiego*, „Magazyn” 7 stycznia 1999, <http://www.buddyzm.edu.pl/cybersangha/page.php?id=132> (data dostępu: 20.10.2015).

⁴¹ Taka postawa uważności jest związana z praktyką medytacji określaną jako *mindfulness*, propagowaną przez Jon’a Kabat-Zinn’a. Zob. tenże, *Gdziekolwiek jesteś, bądź* (przewodnik uważnego życia), tłum. H. Smagacz, Warszawa 2014.

⁴² Zob. <http://warszawa.franciszkanie-warszawa.pl/news.php?readmore=298> (data dostępu: 20.10.2015).

w innej rzeczywistości – w zaświatach, nasila obecność postaci, które zgodnie z zaprezentowaną fabułą nie żyją (Igła, Monika, ksiądz-pedofil). Należy też podkreślić, że wszyscy ukazani w finale, niezależnie od etycznej wymowy ich uczynków, są pełnoprawnymi uczestnikami uczty. Zasiadają przy stole także Ci, którzy winni są zabójstwa (jak Filip i sprawiający wrażenie zakłopotanego swą obecnością przy stole więzień, który pchnął nożem Iglę), co w przywoływanym w filmie kodzie religijnym może być odczytywane jako wyraz chrześcijańskiej łaski nawrócenia, której doświadczyć mogą także popełniający grzech najcięższy, a więc mordercy. Wspomniany zabieg nie wskazuje więc na postmodernistyczną ironię, czy przejaw relatywizmu, ale raczej służy podkreśleniu perspektywy transcendentnej, w której scena ta powinna być odczytywana.

Istotnym komponentem inscenizacji wpływającym na tego rodzaju interpretację jest stół. W jego polu znaczeniowym znajduje się nie tylko symbolika związana z rodziną i domem, jako jego centrum, przy którym domownicy gromadzą się, by wspólnie spożywać posiłki i rozmawiać (podobną rolę atrybutu miejsca spotkań i porozumienia ludzi pełni on w sferze publicznej). Stół w epilogu to czynnik otwarcia się na drugiego człowieka, wspomagający ludzkie zbratanie, ale jego symbolika wpisuje się też wyraźnie w język sakralny, jako miejsce ofiary, jeden ze znaków wpisanych w wydarzenie Ostatniej Wieczerzy⁴³. Zgodnie też z chrześcijańską ikonografią malarską realizatorzy usytuowali na miejscu środkowym Iglę, jako figurę naśladowcy Chrystusa, a po jego prawej i lewej stronie rozlokowali inne postaci. Inszenizacja ta sugeruje pojednanie i małą wspólnotę siedzących przy stole, łamiących się chlebem, pijących wino i wodę. Grupa ta przywodzi skojarzenie z pierwotnymi chrześcijańskimi wspólnotami (nawróconych grzeszników, uczniów i wyznawców Jezusa). Obraz uczujących może również stanowić filmową aluzję do sekwencji kończących dzieło Luisa Buñuela o znamienym (łączącym się z przywoływanym wcześniej motywem imienia włoskiej świętej) tytule *Viridiana*⁴⁴. Zainscenizowana na wzór fresku Leonarda da Vinci *Ostatnia Wieczerza* uczta żebraków rozgrywa się przy muzyce Haendla (*Alleluja* z oratorium *Mesjasz*) i stanowi mocny akcent filmu Buñuela. Operując zderzeniem przejawów kultury wysokiej z elementem prostackiego, wulgarnego nacechowania

⁴³ Zob. *Uczta błogosławionych*, [w:] D. Forstner OSB, dz. cyt., s. 322-323; *Ołtarz*, [w:] tamże, s. 372-375.

⁴⁴ *Viridiana*, reż. L. Buñuel, scen. L. Buñuel, J. Alejandro (1961).

postaci uczujących, reżyser uzyskał efekt profanacyjny, ale i demaskujący prymitywną naturę ludzką, skłonność do zła⁴⁵.

Epilog *Stacji Warszawa* zaś wskazuje przewrotnie, gdyż wbrew chronologii pasywnych wydarzeń, że bohaterowie po kolejnych stacjach drogi krzyżowej wracają, czy też w wyniku jej przejścia, właśnie dochodzą do Wieczernika. Można ten zabieg potraktować jako przejaw niekonsekwencji postmodernistycznej porwanej narracji, jednak w kontekście drugiej części filmowego epilogu (w której następuje odjazd kamery z jednoczesnym odsłanianiem się białego tła – kotary, zza której wyłania się, ukryta za nią wcześniej, sceneria – otoczenie biesiady, a więc powracający w wyraźnej znakowej funkcji plac Piłsudskiego) wspomniany chwyt podkreśla ostateczne przesłanie – pointę filmu. Zobrazowano więc w finale znaczącą przestrzeń placu bez wpisanego w jego krajobraz pomnika krzyża, ale za to z umiejscowieniem w centrum uczujących przy stole. Odsłanianie przestrzeni otaczającej grupę biesiadników i jednoczesne akcentowanie jej nowego centrum (stołu) prowadzi do otwarcia początkowych ujęć epilogu na doczesność, a więc do wyprowadzenia sceny uczty w realną przestrzeń tytułowego miasta. Następuje też zarazem proces nadania obszarowi sprofanowanemu wcześniej w toku fabuły, a następnie przemienionemu w miejsce uczty – ofiary, nowego znaczenia – jako obszaru pojednania, wspólnoty i możliwego wzniesienia się współczesnych Polaków ponad ich przywary, grzechy obrazowane w filmie⁴⁶.

Bibliografia

- Armata K., *W cieniu Warszawy*, (z Mateuszem Rakowiczem i Maciejem Cuske, współreżyserami filmu *Stacja Warszawa*, rozmawia Kuba Armata), „Magazyn Filmowy SFP” 2014, nr 31, s. 42-43.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

⁴⁵ Końcowa scena wrzucania korony cierniowej do ognia odczytywana po premierze przez niektórych przedstawicieli Kościoła (film potępił Watykan, a w Hiszpanii był on zakazany przez 16 lat) jako wyszydzenie chrześcijaństwa ma wyraźnie prowokacyjny rys demaskujący w kontekście całego filmu karykaturalną formę pobożności – fałszywej, opartej na będącym przejawem pychy pragnieniu wyróżnienia się. Znamionuje ona kreację tytułowej bohaterki, której postawa pokutna wyrasta nie z pragnienia służby Bogu i ludziom, ale ze swoistego perwersyjnego czynnika warunkującego jej samopoczucie i samoocenę.

⁴⁶ Można w tej wizji dostrzec też pewną aluzję, a zarazem próbę dialogu z *Dekalogiem* Krzysztofa Kieślowskiego oraz filmowym cyklem *Święta polskie*, które niosły szalenie pesymistyczny, krytyczny obraz społeczeństwa polskiego lat 80. i pierwszej dekady XXI wieku.

- Bielecki K., *Kod, czyli rzeczy, które zauważysz w mieście, gdy wpatrujesz się w nie odpowiednio długo*, Warszawa 2010.
- Bielecki K., *Miasto to gra*, Warszawa 2008.
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2001.
- Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Gruca-Rozbicka I., Stasiak M., *Pod jednym sztandarem*, „FilmPro” 2014, nr 1, s. 64-69.
- Gwóźdź A., *Przestrzenie miejskości – od kina jako sztuki miasta do interpolis nowych mediów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, pod red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 521-537.
- Gwóźdź A., *Z nieba do piekła i z powrotem*, [w:] *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, pod red. A. Gwóźdź, Warszawa 2006, s. 211-222.
- Hrapkowicz B., *Stacja Warszawa*, „Kino” 2014, nr 4, s. 78.
- Jacko J. F., *Ideologie wyrażane przestrzenią. Przykład symboliki wertykalnej*, [w:] *Ideologie w słowach i obrazach*, pod red. I. Kamińskiej-Szmaj, T. Piekota, M. Poprawy, Wrocław 2008, s. 265-278.
- Jan od Krzyża św., *Droga na Górę Karmel*, tłum. B. Smyrak, Kraków 2010.
- Janion M., *Mesjanizm i militaryzm*, [w:] *Żebro Mesjasza*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej, Warszawa 2009, s. 87-95.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001.
- Kabat-Zinn J., *Gdziekolwiek jesteś, bądź (przewodnik uważnego życia)*, tłum. H. Smagacz, Warszawa 2014.
- Kalmus M., *O sztuce buddyżmu tybetańskiego*, „Magazyn” 7 stycznia 1999, <http://www.buddyzm.edu.pl/cybersangha/page.php?id=132> (data dostępu: 20.10.2015).
- Klinger M., *Strażnik wrót. Rzecz o „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 1997, s. 51-58.
- Kłoczowski J. A., *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001.
- Kornatowska M., *Metafizyczne tajemnice Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, pod red. A. Gwóźdź, Warszawa 2006, s. 77-90.
- Koschany R., *Semiotyka miasta: od lektury „tekstu” do interpretacji jako praktyki miejskiej*, „Studia Kulturoznawcze” 2013, nr 1, s. 118.
- Kossakowski R., *Dordże i dzwonek – buddyjska symbolika a obrazy oświecenia*, „Ikonosfera” 2006, nr 1, (Studia z socjologii i antropologii obrazu), <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=54> (data dostępu: 20.10.2015).
- Kubicki P., *Miasto w sieci znaczeń. Kraków i jego tożsamości*, Kraków 2010.
- Lis M. ks., *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2007.
- Łotman J., *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008.

- Maciejewski Ł., *Koniec trasy*, „Dziennik. Gazeta Prawna – Kultura” z 28 marca 2014 r., s. 7.
- Majmurek J., *Uciec z plebanii*, „Dziennik Opinii. Krytyka Polityczna” z 26 VIII 2010, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/MajmurekUcieczplebanii/menuid-431.html> (data dostępu: 20.10.2015).
- Nosowska D., *Słownik motywów literackich*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008.
- Piotrowska A., *Boli mnie krzyż*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 13, s. 40-41.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w tłum. z jez. oryg., Poznań – Warszawa 1980.
- Shiel M., *Film i miasto w historii i teorii*, tłum. A. Nacher, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, pod red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 560-584.
- Sobolewski T., *Moja noc pod krzyżem*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 294 (z 17 grudnia 2012 r.), s. 18.
- Toporow W., *Miasto i mit*, wybór i tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000.
- Walicki A., *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*, Warszawa 2006.
- Weintraub W., *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982.
- Wallis A., *Socjologia wielkiego miasta*, Warszawa 1967.
- Wodziński C., *Jurodiwy. Portret niebywalca*, „Więź” 2000, nr 3, s. 89-104.
- Wodziński C., *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000.
- Żyłko B., *Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] W. Toporow, *Miasto i mit*, wybór i tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 5-30.
- Żyłko B., *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009.
- <http://ekai.pl/biblioteka/dokumenty/x537/homilia-jana-pawla-ii-wygloszona-podczas-mszy-sw-na-placu-zwyciestwa/> (data dostępu: 20.10.2015).
- <http://warszawa.franciszkanie-warszawa.pl/news.php?readmore=298> (data dostępu: 20.10.2015).
- http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2010/K_128_10.PDF http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2011/K_153_11.PDF (data dostępu: 20.10.2015)
- <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/262193>, *Walka-o-krzyz-przed-palacem-kalen-darium-wydarzen* (data dostępu: 20.10.2015)
- <http://www.urban-playground.org> (data dostępu: 20.10.2015)

The semantic contexts of space in the film *Station Warsaw*

(summary)

The article presents the semiotic analysis of creation of space in the film *Station Warsaw* with the specific focus on the references to the religious sphere. The author claims that the organisation of the meaningful elements related to different spheres of space is

connected to their participation in the sacral horizon. This mechanism is connected to the choices of localisation: the places-emblems of the capital with their recognizable parts, as well as with the mode of creating the private and public areas, in which the key part plays the crucifix and other signs related to the transcendence. The author interprets also the relations of the topics of space and their valorisation with the ethical attitude of heroes and their fate. Important part in the movie plays the scenery and allusions related to the Bible and the Way of the Cross-ways. The pictures of space in *Station Warsaw* are meant to serve the reflection: do and at which degree the religious signs included in the landscapes of contemporary capital and its neighbourhood confirm written within them tradition or are they just the signals of pseudo-tradition, the empty emblems.