

Anna Maciejewska

ORCID: 0000-0002-6447-9482

Uniwersytet Wrocławski

Iga Pękala

ORCID: 0000-0001-6520-3122

Uniwersytet Wrocławski

Wybrane przestrzenie Wrocławia jako reprezentacje emocji i nośniki nowych znaczeń — studium trzech przypadków

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.46.9>

Selected spaces in Wrocław as representation of emotions and carrier of new meanings — a study of three cases

Abstract

The aim of the article is to present how Wrocław is represented in movies and television series, especially in terms of showing specific elements of architecture. It is also important how cultural and metaphorical meanings of these spaces and elements can influence interpretation and (which is equally significant) what impact it can have on the viewer. The article also analyzes specific examples and scenes in terms of both plot and form in which the architectural spaces of the city can be a background for action, a manifestation of the fight for freedom or representation of fantastic element from the dystopian future.

Keywords

Wrocław, architecture, films, television series, symbols, emotions

Miasto znajduje się w centrum zainteresowania przedstawicieli wielu dziedzin, wśród których wymienić można chociażby: urbanistykę i architekturę, historię, antropologię, etnologię, kulturoznawstwo czy socjologię. Zdarza

się, że badacze związane z miastem zagadnienia łączą z pamięcią zbiorową¹. Nie tylko dzieła fotograficzne, plastyczne i teksty literackie, lecz również media audiowizualne, w tym film, stają się nośnikami owej pamięci. Dzieje się tak ze względu na posiadany przez te media między innymi potencjał obrazowości i narracyjności². Warto zauważyć, że film może ukazywać minione dzieje, osadzając je na kanwie fikcyjnych bądź prawdziwych wydarzeń. Wiedza historyczna pozwala dostosować filmowe znaczenia do rzeczywistego kontekstu społecznego, uobecniającego się niegdyś lub aktualnie. Pozwala to na wykorzystanie symboliki danych miejsc i wytwarzanie — na potrzeby produkcji — nowych sensów. Fabuła przedstawiająca fikcyjne postaci nieraz nawiązuje do historycznych realiów czy faktów znanych z przeszłości³. Wyznacza dla nich określoną scenografię, którą w pewnych filmach i serialach stanowi również miasto, sensu stricto — znajdujące się w nim budynki oraz budowle. Kino — od czasu swojego powstania⁴ — eksponowało przestrzenie i warunki życia w mieście. Poprzez film chciano ukazać nie tylko pejzaż miasta, ale również wyrazić przestrzenną złożoność czy różnorodność. Wobec tego zdecydowano się na filmowanie w plenerze, dostosowywano oświetlenie, dokonywano coraz to bardziej innowacyjnego montażu. Z czasem ludzie — w obliczu nowoczesności, rozwoju społeczeństwa masowego czy reprodukcji mechanicznej — zauważyli charakterystyczną korelację pomiędzy mobilnością a wrażeniami słuchowymi i wizualnymi miasta, jak też mobilnością a wrażeniami dźwiękowymi oraz wizualnymi kina⁵. Istnieją różne typy architektury ujętej w kadrze filmowym: między innymi rzeczywistej, wykreowanej na potrzeby filmu (i niekiedy przeniesionej następnie do realnego świata) albo też takiej, która stanowi tło dla rozgrywanej akcji⁶.

- 1 M. Saryusz-Wolska, *Wobec braku tożsamości: o powojennych obrazach Wrocławia*, [w:] *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. A. Dębski, M. Zybura, Wrocław 2008, s. 213–226; M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.
- 2 M. Saryusz-Wolska, *Filmowe obrazy pamięci — perspektywa teoretyczna*, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4, s. 108.
- 3 M. Urbańska, *Historia na ekranie: od faktu do fikcji. Sposoby tworzenia reprezentacji przeszłości i konstruowania postaci w polskich filmach o historii najnowszej powstałych po 2010 roku*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna” 13, 2017, nr 2, s. 9.
- 4 Wystarczy wspomnieć o Paryżu, a zwłaszcza takich obiektach w tym mieście, jak katedra Notre Dame, Pola Elizejskie czy wieża Eiffla, uwiecznionych przez braci Lumière.
- 5 M. Shiel, *Cinema and the City in History and Theory*, [w:] *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, red. M. Shiel, T. Fitzmaurice, Hoboken 2001, s. 1.
- 6 K. Uchowicz, *Projektanci czasoprzestrzeni. Modernistyczna architektura w kadrze filmowym*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109, s. 139.

W artykule omawiamy w tym kontekście trzy przypadki. Pierwszy z nich to scena na moście Grunwaldzkim w filmie *80 milionów* (2011), wyreżyserowanym przez Waldemara Krzystka, drugi — fontanna Siermierz i mosty pojawiające się w serialu *Wielka woda* (2022) w reżyserii Jana Holoubka i Bartłomieja Ignaciuka, trzeci: Hala Stulecia jako ważny element architektoniczny, a także samoistny bohater w *Igrzyskach śmierci: balladzie ptaków i węży* (*The Hunger Games: The Ballad of Songbirds and Snakes*, 2023) Francisa Lawrence’a. Wybrałyśmy te produkcje ze względu na ich różnorodność. Pierwsza to polski film kinowy, druga — polski serial Netflixa, trzecia — amerykański film kinowy; inny był zatem sposób ich dystrybucji, różne zasięgi widowni. Pokazane w nich przestrzenie Wrocławia chcemy przeanalizować w odniesieniu do emocji, jakie mogą wywoływać w widzach i — co istotniejsze — przedstawić, jak funkcjonują dla bohaterów filmowych opowieści, a także zwrócić uwagę na konteksty symboliczne czy kulturowe wybranych elementów przestrzeni i architektury miasta. Uważamy, że w każdej z wybranych produkcji zaprezentowane przestrzenie zyskują nowe znaczenia — za sprawą aranżacji miejsc, tego, jak zostały ukazane dzięki użytej formie filmowej, a także swoistej reinterpretacji miejsc pod względem symbolicznym. Podzieliłyśmy artykuł na trzy części — każda jest poświęcona innej produkcji i w każdej pojawia się krótki opis wybranych obiektów architektonicznych i przestrzeni miasta w kontekście kulturowo-symbolicznym. Będzie to zatem swoiste studium trzech przypadków — mostu Grunwaldzkiego w filmie *80 milionów*, fontanny Siermierz i mostów w serialu *Wielka woda* oraz Hali Stulecia w wysokobudżetowej produkcji głównego nurtu, jaką jest nowa odsłona *Igrzysk śmierci*.

Most Grunwaldzki jako metafora walki o wolność w filmie *80 milionów*

Wrocław może być przedstawiany w filmach i serialach na wiele sposobów. Jako tło, miejsce akcji czy element tkanki miejskiej, które sytuują film lub serial w perspektywie Wrocławia. Może „grać” siebie albo odgrywać rolę zupełnie innego miasta, jak Dworzec Główny będący dworcem w Strasburgu w filmie *Doppelgänger. Sobowtór* (2023) Jana Holoubka; jak pergola przy Hali Stulecia, imitująca ogrody madryckie w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (1964) Wojciecha Hasa, czy odgrywać — między innymi — Berlin w wybranych odcinkach serialu *Stawka większa niż życie* (1967-1968) Andrzeja Konica. Innym sposobem zaprezentowania Wrocławia w filmie może być ujęcie wybranego elementu architektonicznego miasta, który funkcjonuje w filmie jako punkt kulminacyjny albo zwieńczenie opowieści. Dobrą ilustracją dla ostatniego przykładu jest film *80 milionów* w reżyserii Waldemara Krzystka. Jak pisze Tadeusz Lubelski:

Bardziej udany jest kolejny film Krzystka, *80 milionów* (2011), nawiązujący tym razem do konwencji kina sensacyjnego i również oparty na wydarzeniu autentycznym. Na początku grudnia 1981 roku, na kilkanaście dni przed wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego, trójka działaczy wrocławskiej Solidarności (mózgiem akcji był ekonomista Józef Pinior, późniejszy poseł na Sejm z ramienia Platformy Obywatelskiej) podjęła w banku ze związkowego konta legalnie tam umieszczoną, ale dla przeciętnego obywatela niewyobrażalnie wysoką tytułową kwotę w złotych [...]. Ówczesne media przeprowadziły wielotygodniową nagonkę na sprawców akcji, przedstawiając jako defraudantów, tymczasem całą sumę przechował dla „Solidarności” w swojej siedzibie cieszący się powszechną sympatią hierarcha kościelny, arcybiskup (późniejszy kardynał) Henryk Gulbinowicz. Film opowiada tę historię z widowiskowym rozmachem, a zarazem z wyczuciem różnorodności postaw jej uczestników. Najbarwniej wypadają sylwetki bohaterów negatywnych, z kapitalną postacią pewnego siebie, lecz wystrychniętego na dudka, kapitana Służby Bezpieczeństwa Sobczaka (Piotr Głowacki)⁷.

Kontekst historyczny w przypadku tego filmu jest o tyle istotny, że były to wydarzenia, które wciąż są pamiętane przez mieszkańców miasta i nawet jeśli nie wszystkie zostały oddane w sposób wierny, możemy je odbierać jako pewną reinterpretację czy symbol. Z jednej strony, Wrocław jest tu po prostu Wrocławiem, tłem dla wspomnianych wydarzeń historycznych, z drugiej — także bohaterem filmu. W fabule pojawia się sporo miejsc stolicy Dolnego Śląska, między innymi Ostrów Tumski (plac Katedralny i okolice), kościół Najświętszej Marii Panny na Piasku, ulica Ofiar Oświęcimskich, dawna zajezdnia tramwajowa przy ulicy Grabiszyńskiej (obecnie Centrum Historii Zajezdnia), dworzec Nadodrze, ulica Kleczkowska czy Karłowicza. Co istotne, te lokalizacje nie składają się jedynie na tło opowiadanej historii — większość z nich jest również ważna dla przebiegu akcji. Najistotniejszym elementem wizualnej przestrzeni Wrocławia jest tu natomiast architektoniczna ikona — most Grunwaldzki.

Most Grunwaldzki można uznać za najsłynniejszą rzeczną przeprawę Wrocławia. Ze zlokalizowanej obok dzisiejszego Dolnośląskiego Urzędu Wojewódzkiego budowli rozpościera się widok na bardzo cenną historycznie część miasta — Ostrów Tumski. Przeprawa zawdzięcza popularność nie tylko malowniczoemu położeniu, lecz również oryginalnej konstrukcji⁸.

7 T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Kraków 2015, s. 651–652.

8 M. Łagiewski, *Mosty Wrocławia*, Wrocław 1989, s. 25.

Budowę tego najstarszego na terenie dzisiejszej Polski drogowo-tramwajowego mostu wiszącego ukończono w 1910 roku⁹. Od tego czasu utrwalano go na fotografiach, obrazach, rysunkach czy kartkach widokowych. W rezultacie most, za czasów niemieckich Cesarski, następnie Wolności, a po 1945 roku Grunwaldzki, stał się wizytówką, a wręcz symbolem Wrocławia. Jego fotografie pojawiają się zarówno w książkach, jak i czasopiśmie¹⁰. Most Grunwaldzki był także tłem akcji różnych filmów czy seriali, na przykład w jednej z końcowych scen serialu *Wielka woda*. Nieco inną rolę budowla pełni w filmie *80 milionów*.

Scena na moście, wieńcząca film Krzystka, to kulminacja emocji, obraz buntu i walki, których symbolem staje się właśnie Grunwaldzki. Jak pisze Łucja Demby:

Uderzająco podobną rolę [krasnoludków w przestrzeni miasta, które pojawiły się za sprawą Pomarańczowej Alternatywy — A.M. i I.P.] — przestrzeni wolności i protestu wobec minionego systemu — odegrał Wrocław w *80 milionach* Waldemara Krzystka. Finałowa, porywająca scena bitwy demonstrantów z milicją na moście Grunwaldzkim pozostaje w pamięci na długo po obejrzeniu tego filmu. Wrocław urasta tutaj do rangi metafory całej walczącej o wolność Polski; w szerszej perspektywie może zostać potraktowany jako symbol wszelkich ruchów wolnościowych¹¹.

Scena rozpoczyna się widokiem z mostu Grunwaldzkiego na południe — dla widzów znających Wrocław jest to lokalizacja łatwa do rozpoznania. W kadrze widzimy charakterystyczną bryłę Wieży Ciśnień na Grobli (wybudowanej w latach 1866–1871). Helikopter unosi się nad miastem, po cięciu montażowym pojawiają się ujęcia opustoszałych ulic, po kolejnym, zdjęcia napisów na balkonach: „Zima wasza, wiosna nasza”. Forma filmowa opowiadanej historii dynamizuje się: w scenie na moście Grunwaldzkim ujęcia następują po sobie szybko i często, zmieniają się również plany: od ogólnych, przez półzblżenia, aż do detali. Koreponduje to z napięciem samej sceny: widzimy walkę członków Solidarności z funkcjonariuszami milicji, na moście zebrał się tłum, jest

- 9 *Most Grunwaldzki* [hasło w:] *Encyklopedia Wrocławia*, red. J. Harasimowicz, Wrocław 2000, s. 521; M. Kaczmarek, M. Kotkowski, *Most Grunwaldzki. Od pierwszych projektów do otwarcia*, [w:] *Przedmieście Piaskowe we Wrocławiu*, red. T. Głowiński, H. Okólska, Wrocław 2015, s. 129–130.
- 10 M. Łagiewski, *Mosty Wrocławia*, s. 25.
- 11 Ł. Demby, *Widzialne miasta*, [w:] *Wrocław i film*, red. S. Kucharska, K. Jachymek, Warszawa 2012, s. 22.

głośno i gęsto od kłębiących się w bohaterach emocji. Może ona wywołać u mieszkańców miasta wspomnienia — 31 sierpnia 1982 roku w całej Polsce odbyły się manifestacje zorganizowane przez Solidarność, a we Wrocławiu, w którym na ulice wyszło 50 tysięcy osób, między innymi na moście Grunwaldzkim doszło do starć z funkcjonariuszami (spłonął wówczas milicyjny gazik)¹². Scena w filmie *80 milionów* może zatem funkcjonować jako rodzaj nośnika pamięci — budzić reminiscencje nie tylko uczestników manifestacji, lecz także osób mieszkających wówczas we Wrocławiu, jednocześnie kreując wyobrażenie tamtego dnia wśród ludzi, którzy urodzili się już po 1982 roku.

Scena zaczyna się od planu pełnego z funkcjonariuszami, którzy uderzają pałkami w plastikowe tarcze. Następnie następuje zbliżenie postaci znanego widzom kapitana Służby Bezpieczeństwa Sobczaka — wiemy, że jego obecność w szeregu funkcjonariuszy walczących z protestującymi oznacza degradację. W kolejnej scenie na moście wybuchają ładunki, ulotki z hasłami Solidarności unoszą się przez chwilę w powietrzu targane wiatrem, w końcu opadają na ziemię. W dalszej części następuje konfrontacja funkcjonariuszy milicji z członkami Solidarności. Jedna z bohaterek wchodzi na dach tramwaju linii nr 0 i włącza duży megafon, z głośnika leci utwór zespołu Perfect *Chcemy być sobą*.

Funkcjonariusze używają armatek wodnych, tłum krzyczy, ale nie wycofuje się. Tramwaj rusza, milicjanci uciekają, ostatecznie skład uderza w samochód milicyjny na moście. Cała oprawa formalna sceny — jej dynamizacja za sprawą montażu, warstwa diegetyczna z krzykami tłumu i utworem Perfectu w tle oraz zmienność planów — znakomicie koresponduje z emocjami, jakie wywołuje ta scena w wymiarze symbolicznym. W ich świetle walka na moście z milicjantami może być interpretowana jako wyraz buntu, ale i swoista emanacja wolności. Zwróćmy uwagę, jak krótka jest ta scena — trwa niecałe dwie minuty — a zostaje w pamięci długo po obejrzeniu filmu. Z jednej strony, oczywiście dlatego, że jest jego zakończeniem, ale z drugiej, jest to dokładnie takie zakończenie, do jakiego na poziomie emocjonalnym i konstrukcyjnym dążył cały film — zwarte podsumowanie całej historii. W tym kontekście most Grunwaldzki staje się zarówno ikonicznym elementem przywołanych

12 W wyniku manifestacji we Wrocławiu jedna osoba zmarła, siedem zostało ciężko rannych, a 645 zatrzymano. Zob. W. Suleja, *Historia Wrocławia*, t. 3. *W Polsce Ludowej, PRL i III Rzeczypospolitej*, Wrocław 2001, s. 145; „Gaz na ulicach” 30 lat po demonstracjach, TVN24, 24.08.2012, <https://tvn24.pl/wroclaw/gaz-na-ulicach-30-lat-po-demonstracjach-ra272785-3505648> (dostęp: 5.02.2024).

w filmie wydarzeń historycznych, jak i ikoną samego filmu, wspomnianą przez Łucję Demby metaforą walczącej o wolność Polski¹³.

Jak pisze Maciej Łągiewski, most Grunwaldzki wielokrotnie zmieniał nazwę — w okresie Republiki Weimarskiej funkcjonował jako most Wolności, w czasach hitlerowskich przywrócono pierwotną nazwę — most Cesarski, a po odbudowie w 1947 roku po wojennych zniszczeniach został nazwany Grunwaldzkim¹⁴. Kolejne nazwy konotowały inne znaczenia mostu — możemy mówić o odniesieniach do militarystyki niemieckiej (okres cesarstwa i III Rzeszy), wartości republikańskich (okres Republiki Weimarskiej), a po wojnie, kiedy most stał się Grunwaldzkim (na cześć bitwy pod Grunwaldem) — o repolonizacji i odcięciu się od kontekstu militarystyki niemieckiej¹⁵. W filmie *80 milionów* pojawiają się nowe znaczenia mostu Grunwaldzkiego — w przestrzeni dzieła funkcjonuje on jako symbol walki o wolność z komunistyczną władzą, miejsce, w którym opór stał się możliwy.

Zagrożone przestrzenie Wrocławia w serialu *Wielka woda*

Ukazanie Wrocławia w filmie może oczywiście mieć wysoki potencjał reklamowy, stąd popularność wrocławskich przestrzeni w takich serialach, jak *Tancerze* (2009–2010, turniej taneczny w Rynku), *Głęboka woda* (2011–2013, okolice mostu Grunwaldzkiego), *Pierwsza miłość* (2004–2024, Ostrów Tumski), *1983* (2018, okolice placu Grunwaldzkiego) i kolejne: *Fala zbrodni* (2003–2008), *Belfer* (2016–2023, Hala Stulecia), *Świat według Kiepskich* (1999–2022). Występowanie rozpoznawalnych lokalizacji może zwiększać popularność produkcji wśród widzów identyfikujących kolejne przestrzenie, orientować odbiorców, w jakim mieście znajdują się bohaterowie. Pojawianie się w filmach i serialach znanych elementów architektonicznych może również zwiększać popularność miasta, w czym prym wiodą wysokobudżetowe produkcje słynnych reżyserów, jak choćby *Most Szpiegów* (*Bridge of Spies*, USA, 2015) Stevena Spielberga, w której część scen była kręcona na ulicach Kurkowej i Mierniczej, co stało się emocjonującym przeżyciem

- 13 Na temat wcześniejszych obrazów Solidarności w filmie zob. np. artykuły A. Wyżyńskiego (*Filmowe świadectwa narodzin „Solidarności” i ich trudna droga na ekran*), E. Nurczyńskiej-Fidelskiej (*Między elegią a komedią. Obrazy stanu wojennego w kinie polskim*) i K. Klejsy (*Pamięć i paralaksa. Notatki o filmie nowelowym Solidarność Solidarność*) [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.
- 14 M. Łągiewski, *Mosty Wrocławia*, s. 26.
- 15 G. Thum, *Obce miasto Wrocław 1945 i potem*, tłum. M. Słabicka, Wrocław 2005, s. 295, 298.

dla mieszkańców i kolejnym przykładem zjawiska odgrywania w filmach przez Wrocław przedwojennego Berlina. Szerokim echem odbił się także serial *Wielka woda*, który w wymiarze fabularnym opowiada o istotnym dla wrocławian wydarzeniu — powodzi w 1997 roku, dokonując jej swoistej reinterpretacji. W analizie sceny na moście Grunwaldzkim w filmie *80 milionów*, istotne było funkcjonowanie mostu jako przestrzeni symbolicznej walki o wolność, a także miejsca łączącego dwie części miasta, w którym starli się funkcjonariusze ZOMO z członkami Solidarności. Sam obiekt był jednak w filmie niezagrożony, a przynajmniej nic na to nie wskazywało. W przypadku *Wielkiej wody* mamy do czynienia z obiektami w niebezpieczeństwie — wiele scen ukazuje na przykład mosty zagrożone podnoszącym się coraz bardziej poziomem wody. Punktem ciężkości w serialu nie jest jednak walka o wartości w znaczeniu wolnościowym — jak w wieńczącej scenie filmu Krzystka — ale walka o wartości w znaczeniu obrony miejsc, zagrożonych przez powódź.

Wielka woda pokazuje na tle scenerii Dolnego Śląska nie tylko działania podejmowane przez lokalne władze, ale również wybory poszczególnych mieszkańców miast i wsi. Inspiracją dla serialu była pamiętna powódź tysiąclecia z 1997 roku¹⁶. Ówcześni mieszkańcy i instytucje nie byli przygotowani na tego rodzaju zagrożenie, o czym świadczyły chociażby długotrwałe prace nad ustaleniem odpowiedniego planu walki z powodzią. Do tego nawiązuje także wyreżyserowany przez Holoubka i Ignaciuka serial. Ukazuje zabiegi mające na celu ratowanie jednej z miejscowości¹⁷ i siłę fali powodziowej, zmierzającej w kierunku Wrocławia. Właśnie to miasto pojawia się w *Wielkiej wodzie* najczęściej.

Oparty na autentycznych wydarzeniach serial święcił tryumfy oglądalności w serwisie Netflix. Już w pierwszym tygodniu po premierze zajął drugie miejsce w klasyfikacji najchętniej oglądanych produkcji nieanglojęzycznych na świecie¹⁸. Wśród pięćdziesięciu topowych w Polsce znajdował się przez 28 dni, w Niemczech przez 16, a w Wielkiej Brytanii oraz Stanach Zjednoczonych — odpowiednio 11 i 10 dni. Ponadto serial przyciągnął

16 Powódź w południowo-zachodniej Polsce pochłonęła 54 ofiary. Większość na Dolnym Śląsku, który był regionem najbardziej dotkniętym kataklizmem. Wrocław znalazł się w 30% pod wodą, a wysokość związanych z tym strat przekroczyła 620 mln zł, osiągając poziom budżetu miasta w 1997 roku. Zob. J. Zaleski, *Program dla Odry 2006*, [w:] *Dolny Śląsk 1945 — Dolny Śląsk 2005*, red. B. Cybulski, Wrocław 2006, s. 217.

17 W serialu chodziło o fikcyjną wieś Kęty, w rzeczywistości Łany pod Wrocławiem.

18 Zob. *Polska „Wielka woda” światowym hitem oglądalności na Netflixie*, 13.10.2022, <https://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/serial-wielka-woda-hit-netflix-hit-to-na-top10-na-swiecie-co-ogladac> (dostęp: 1.02.2024).

przed ekrany nawet tych użytkowników, którzy w serwisie Netflix nie byli aktywni od 30 dni¹⁹.

W *Wielkiej wodzie* ukazane zostały rzeczywiste przestrzenie miasta i miejsca fikcyjne. Do tych wykreowanych lokalizacji, które przedstawiono w produkcji, należy chociażby przejście podziemne — znajdujące się w rzeczywistości przy warszawskiej Wisłostradzie — imitujące wrocławskie Przejście Świdnickie, czy pokój w studiu filmowym, przypominający ten znajdujący się niegdyś w nieistniejącym już wrocławskim Poltegorze²⁰. Znaczącą rolę w kreowaniu Wrocławia odegrało kąpielisko w Srebrnej Górze, które wyposażono tak, by mogło udawać zatopione przez powódź Przedmieście Oławskie. Na kąpielisku wybudowano bardzo dużą scenografię, będącą kopią ulicy Więckowskiego. Scenarzyści starali się zrekonstruować wygląd kamienic, oddać z drobiazgową dokładnością ówczesne realia, w szczególności plamy na ścianach, wygląd okien czy elementy wystroju: zasłony, rolety, kwiaty w doniczkach. Potrzebowali na to około ośmiu tygodni²¹. Niektóre sceny zrealizowane zostały w autentycznych przestrzeniach miasta. Wykorzystano także archiwalne nagrania, pokazujące skalę zniszczeń i ludzką solidarność w obliczu zagrożenia. Warto też dodać, że postać ukazanej w *Wielkiej wodzie* dziennikarki Telewizji Merkury, Ewy Rudzik, przypomina Magdalenę Mołek²², która w 1997 roku naprawdę relacjonowała przebieg powodzi tysiąclecia dla TVP Wrocław (w serwisie informacyjnym „Fakty”²³).

Autentyczne przestrzenie Wrocławia przedstawione w *Wielkiej wodzie* to między innymi okolice ulicy Smętnej, pergola przy Hali Stulecia oraz ulica Więckowskiego (choć, jak pisałyśmy, w serialu zobaczyć można także jej rekonstrukcję w Srebrnej Górze). W niektórych scenach pokazany jest barokowy gmach główny Uniwersytetu Wrocławskiego, a także znajdujący się przy nim plac. Szczególną uwagę przykuwa mieszcząca się na placu

- 19 Zob. *Nowe dane o oglądalności „Wielkiej wody”. Serial zobaczył co czwarty polski użytkownik Netflixa*, 21.11.2022, <https://www.wirtualnemedial.pl/arttykul/serial-wielka-woda-hit-netflix-caly-swiat-kto-zobaczyl-liczba-widzow> (dostęp: 1.02.2024).
- 20 Zob. M. Talik, *Tutaj kręcili hitowy serial „Wielka woda”. Netflix. Sprawdź, czy znasz te miejsca*, 5.10.2022, <https://www.wroclaw.pl/kultura/tutaj-kręcili-serial-wielka-woda-wroclaw-netflix-miejsca-zdjecia> (dostęp: 1.02.2024).
- 21 *„Wielka Woda”. Za kulisami scenografii*, 11.10.2022, https://www.youtube.com/watch?v=v_fd4XRVZco (dostęp: 1.02.2024 r.).
- 22 Zob. *„Wielka woda”: dziennikarka z serialu była wzorowana na 21-letniej Magdzie Mołek. Tak wyglądały jej materiały z powodzi*, 11.10.2022, <https://naekranie.pl/lekkie/wielka-woda-dziennikarka-magda-molek-wideo-1997-1665491422> (dostęp: 1.02.2024).
- 23 *Powódź: specjalne „Fakty” – 13.07.1997 – 12:00*, <https://www.youtube.com/watch?v=8AUMkZTSUu8> (dostęp: 1.02.2024).

secesyjna fontanna z wykonaną z brązu rzeźbą Szymierza²⁴. Częścią odsłoniętej w 1904 roku fontanny jest okrągły zbiornik (w formie basenu) i marmurowy cokół pośrodku z posągami dwóch nagich kobiet. Dźwigają one niejako dużą okrągłą misę z wyrzeźbionymi twarzami mężczyzn, z których ust tryska woda. Nad misą — na cokole — rzeźbiarz umieścił posąg Szymierza, młodzieńca o atletycznej budowie ciała, który w dłoni trzyma opuszczoną szpadę, wypróbując przy tym jej giętkość²⁵. Legenda głosi, że Hugo Lederer, tworząc posąg chciał odzwierciedlić to, co przydarzyło mu się po przyjeździe na studia do Wrocławia. Przyszły profesor Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie, wtedy student wrocławskiego rzeźbiarza Christiana Behrensa, dał się ponoć namówić starszym kolegom — jak on, studentom — na wyjście do szynku. Upił się i przegrał posiadane rzeczy: sakiewkę z pieniędzmi oraz ubranie. Jedyną rzeczą, która mu została, miała być szpada — symbol odwagi i męskości²⁶.

Fontanna — pokazana w świetle nocnym — nabiera w produkcji *Houlubka i Ignaciuka* nowych znaczeń. W serialu może być symbolem walki z kataklizmem, sensu stricto — z powodzią. Nie oznacza bowiem — mimo nagości Szymierza — bezsilności, albowiem jej komponentem jest także broń (szpada). W czwartym odcinku znalazła się zresztą scena, ukazująca solidarność mieszkańców w obronie swojego miasta. Układają worki z piaskiem na placu Uniwersyteckim, zabezpieczając teren wokół fontanny. Ich zmagania przypominają wysiłek kobiet dźwigających okrągłą misę, na której umieszczony został posąg Szymierza. Warto tu dodać, że gdy w drugim odcinku główna bohaterka serialu, Jaśmina Tremer, przemierza plac Uniwersytecki, nadrzędnym elementem tła jest właśnie fontanna, a nie gmach główny uniwersytetu. Jaśminę, hydrolożkę, próbującą za wszelką cenę ostrzec lokalne władze przed nadciągającym zagrożeniem i uratować miasto, można zatem symbolicznie porównać do jednej z architektonicznych ikon Wrocławia. Mimo bezsilności chce uchronić miasto przed zniszczeniem. Odznacza się — wbrew stereotypom — odwagą i męskością. Serial *Wielka woda* ukazuje jej zmagania w walce z powodzią i dążenie do przewyciężenia oporu władzy, która początkowo sceptycznie odnosi się do jej pomysłów.

Elementami scenografii serialu są nie tylko ulice Wrocławia i Ostrów Tumski. Nie mogło zabraknąć — ze względu na podejmowaną tematykę — także mostów. Wrocław nie bez powodu przecież nazywany jest miastem stu mostów. W niektórych scenach *Wielkiej wody* pojawia się most

24 N. Heisig, *Niemiecko-Polskie Towarzystwo Uniwersytetu Wrocławskiego*, Wrocław-Dresden 2006, s. 82.

25 Z. Antkowiak, *Pomniki Wrocławia*, Wrocław 1985, s. 58–59.

26 A. Mitek, *Odsłoniliśmy Szymierza po remoncie!*, 21.06.2023, <https://uwr.edu.pl/odslonilismy-szymierza-po-remoncie/> (dostęp: 1.02.2024).

Zwierzyniecki — istniejąca już w XVII wieku przeprawa przez Starą Odrę²⁷. W końcowej części produkcji pojawia się także — o czym wspominaliśmy — most Grunwaldzki. Gdy Jaśmina Tremer idzie ulicami miasta, patrzymy na rzeczywistość z jej perspektywy i widzimy coraz bardziej niebezpiecznie podnoszący się poziom wody. W kolejnych przebitkach ukazane zostały mosty w ujęciach statycznych i dynamicznych, a także w różnych planach — od pełnych po bliskie. Na tle mostu Zwierzynieckiego widać szczury uciekające przed wodą i zwiastujące zagrożenie. Siermierz — podobnie jak mosty — funkcjonuje jako element zagrożony. Ale zyskuje także dodatkowy wymiar, staje się symbolem wspólnej walki (mieszkańców Wrocławia i nie tylko) z powodzią. A Jaśmina Tremer — o czym pisaliśmy omawiając drugi odcinek produkcji — w pewnym sensie zaczyna go przypominać.

Mosty mają duży potencjał budowania napięcia. Wiele scen serialu pokazuje rosnący poziom wody, a więc coraz większe zagrożenia dla mostów i ludzi. Przestrzenie i elementy architektury miasta funkcjonują na wielu poziomach. Z jednej strony jako elementy tkanki miejskiej Wrocławia, lokalizujące kolejne sceny i budujące kontekst, z drugiej, o ich przetrwanie i uratowanie przed zniszczeniem toczy się walka, a sytuacja zagrożenia nadaje im nowe symboliczne znaczenia — jak na przykład fontannie Siermierz — odwołujące się do walki z kataklizmem. Sposób przedstawienia miasta w serialu *Wielka woda* może też przywołać na myśl niespójny charakter ludzkich wspomnień. Analizowane miejsca oglądaliśmy w krótkich ujęciach, często z perspektywy jadącego samochodu, wszystko dzieje się bardzo szybko, kolejne fragmenty miasta przesuwały się nam przed oczami. Wrocław z 1997 roku pozostaje w tym kontekście nieuchwytny jako całość, ulotny jak charakter ludzkiego wspomnienia. To wrażenie zostaje wzmocnione za sprawą zestawienia ujęć kreowanych z archiwalnymi zdjęciami zalanego wodą osiedla Kozanów — tak jakby twórcy chcieli podkreślić, że tamtego Wrocławia już nie ma, jednocześnie akcentując emocjonalną siłę wspomnień w pamięci zbiorowej. Ich moc zostaje zaprezentowana nie tylko w wymiarze fabularnym, ale także formalnym — tempo serialu się zmienia, ujęcia dłuższe, wręcz kontemplacyjne, zestawione są z montażem pełnym szybkich cięć, co prowokuje immersję, ale łączy się również z wymiarem afektu. Wrocław w serialu może odwzorowywać wspomnienia pełne napięcia — przez analizę miejsc zagrożonych (jak choćby mosty), ale także przez oddanie intensywności emocji za pomocą filmowej formy, w której pośpiech niektórych ujęć w wymiarze fabularnym łączy się z pośpiechem głównej bohaterki, próbującej ocalić miasto.

Hala Stulecia jako Arena Igrzysk – przestrzeń przesuwania granic systemu

Na tle omówionych przykładów ukazanie Hali Stulecia w filmie *Igrzyska śmierci: ballada ptaków i węży* jest inne. Po pierwsze, budynek nie reprezentuje przeszłości (minionych wydarzeń istotnych dla mieszkańców Wrocławia), tylko przyszłość. Hala nie gra też samej siebie, ale arenę w dystopijnej rzeczywistości *Igrzysk śmierci*. Ze względu na fakt, że Hala Stulecia jest zaliczana do najważniejszych osiągnięć architektury światowej XX wieku²⁸, możemy być pewni rozpoznawalności budowli, nawet mimo tego, że została w dużym stopniu przekonstruowana na potrzeby filmu za pomocą grafiki komputerowej. Hala Stulecia pozostaje zatem ikoniczna, a zarazem pojawia się w filmie w zupełnie nowej odsłonie.

Na początek zarysujemy kontekst kulturowy powstania Hali Stulecia, zaprojektowanej przez niemieckiego architekta Maksa Berga, którą można nazwać architektoniczną ikoną Wrocławia, wpisaną w 2006 roku na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Budynek został wzniesiony na terenach wystawowych miasta w latach 1911–1913 z okazji stulecia ogłoszenia przez króla Prus Fryderyka Wilhelma III 17 marca 1813 roku we Wrocławiu odezwy „Do mojego ludu” (*An Mein Volk*) i zwycięstwa VI koalicji antyfrancuskiej (w tym Prus) nad Napoleonem w bitwie pod Lipskiem. W założeniu miał pełnić funkcję nie tylko wnętrza ekspozycyjnego, ale również miejsca zgromadzeń i przedstawień teatralnych²⁹. Charakterystyczne dla hali jest dążenie do ładu oraz harmonii, znanej z antyku. Max Berg nawiązywał do niego, ale korzystał także z wybitnych osiągnięć epok późniejszych, a ponadto kierował się zasadami wielkości oraz proporcji brył i utopijną wizją stworzenia formy absolutnej. Nie bez powodu kształt hali przypomina wyobrażenia wieży Babel³⁰. Możliwe, że niemiecki architekt wzorował się na konstrukcji Panteonu, wzniesionej w Konstantynopolu (od 1930 roku — Stambule) świątyni Hagia Sophia, rzymskim kościele św. Piotra czy babilońskich zigguratach, czyli budynkach pełniących funkcje sakralne. Plan Hali Stulecia można też porównać do planów renesansowego kościoła Santa Maria della Consolazione w Todi czy wczesnochrześcijańskiego San Lorenzo w Mediolanie³¹. Sakralność podkreśla rozmieszczenie wejść czy

28 H. Smoke, *Niewidzialne miasto. Wrocław, który przestał istnieć. 1938–2000*, Będzin 2016, s. 15.

29 *Hala Stulecia*, [hasło w:] *Encyklopedia Wrocławia*, s. 251; K. Beelitz, N. Förster, *Breslau/Wrocław: przewodnik po architekturze modernistycznej*, tłum. A. Gabiś, Wrocław 2006, s. 79.

30 J. Ilkosz, *Hala Stulecia i Tereny Wystawowe we Wrocławiu — dzieło Maksa Berga*, Wrocław 2005, s. 148.

31 *Ibidem*.

usytuowanie sceny w apsydzie wschodniej. Scena znajduje się tam, gdzie w obiektach sakralnych: kościołach, cerkwiach, synagogach powinien znajdować się ołtarz, symbolizujący centrum świata³².

Wnętrze Hali Stulecia miało służyć jako przestrzeń do organizacji monumentalnych przedstawień dramatycznych oraz koncertów³³. Z tego powodu Berg postanowił, że w budynku zostaną zamontowane ogromne — największe wówczas na świecie³⁴ — organy. Hala spełniła swoją funkcję, już w 1913 roku, na inaugurację Wystawy Stulecia wystawiono w niej dramat *Festspiel in deutschen Reimen* noblisty Gerharta Hauptmanna³⁵. Współcześnie budynek zyskał nowy wymiar — stał się planem zdjęciowym filmu *Igrzyska śmierci: Ballada ptaków i węży* (wcześniej w jego wnętrzach kręcono sceny do *Zobaczymy się w niedzielę* [1959] Stanisława Lenartowicza czy *Wygranego* [2011] Wiesława Saniewskiego). Urodzony w Wiedniu amerykański reżyser Francis Lawrence i niemiecki scenograf Uli Hanisch zdecydowali, że Hala Stulecia będzie idealną scenografią dla ich filmu³⁶. Tym samym budynek stał się filmową areną Dziesiątych Głodowych Igrzysk. Wybór miejsca, pomijając wyjątkowość architektury Hali, mógł być (choć to luźne przypuszczenie) uwarunkowany także historycznie³⁷, gdyż sam obiekt powstał

32 *Ibidem*, s. 157–158.

33 *Hala Stulecia*, [hasło].

34 J. Ilkosz, *Hala Stulecia...*, s. 145.

35 *Hala Stulecia* [hasło]. Dramat również odwołuje się do „wojen wyzwoleniczych” Prus, prowadzonych przeciwko wojskom napoleońskim.

36 Oprócz Wrocławia, film kręcony był w polskiej wsi Grzędę oraz w Duisburgu, Lipsku i Berlinie. Zob. *Igrzyska śmierci: Ballada ptaków i węży* (2023), <https://www.filmweb.pl/film/Igrzyska+%C5%9Bmierci%3A+Ballada+ptak%C3%B3w+i+w%C4%99%BCy-2023-877751> (dostęp: 7.01.2024); *Polskie lokacje w filmie „Igrzyska śmierci: Ballada ptaków i węży”*, <https://pif.pl/aktualnosci/polskie-lokacje-w-filmie-igrzyska-smierci-ballada-ptakow-i-wezy/> (dostęp: 7.01.2024).

37 A. Zabłocka-Kos, *Niedatowany odczyt (referat) Maksa Berga*, „Quart” 40, 2016, nr 2, s. 56. Król Prus Fryderyk Wilhelm III zwrócił się do swoich poddanych następującymi słowami: „Ginęliśmy pod przemocą Francji. Pokój, który wydarł mi połowę moich poddanych, nie użyczył nam swego błogosławieństwa, bo zadał nam rany głębsze aniżeli sama wojna. Rdzeń kraju został wyssany, główne warownie zajęły nieprzyjaciel, rolnictwo zostało porażone podobnie jak zwykle tak wysoko rozwinięta przedsiębiorczość przemysłowa naszych miast. Zahamowano wolność handlu, a tym samym wstrzymano źródło zarobku i dobrobytu. Kraj stał się pastwą zubożenia [...] Brandenburczycy, Prusacy, Ślązacy, Pomorzanie, Litwini! Wiecie, co wycierpieście od siedmiu prawie lat, znacie waszą smutną dolę, jeżeli rozpoczynającej się walki nie ukończymy z honorem. Wspomnijcie przeszłość, wielkiego elektora, wielkiego Fryderyka [...] Jakichkolwiek ofiar zażądać można od jednostek, nie przeważą one świętych dóbr, za które je składamy, za które walczyliśmy i musimy zwyciężyć, jeżeli nie chcemy przestać być Prusakami i Niemcami. To jest ostatni, rozstrzygający bój, który musimy stoczyć o nasz byt, naszą niepodległość, nasz dobrobyt; nie ma żadnego

z okazji — o czym wspominałyśmy — setnej rocznicy wybuchu „wojen wyzwoleniczych” i ogłoszenia we Wrocławiu odezwy „Do mojego ludu”.

Igrzyska śmierci: ballada ptaków i węży to produkcja wysokobudżetowa, powstała jako *prequel* serii amerykańskich filmów zrealizowanych na podstawie popularnych powieści. Złożyły się na nią: *Igrzyska śmierci* (2012, reż. Gary Ross), *Igrzyska śmierci: w pierścieniu ognia* (2013, reż. Francis Lawrence.), *Igrzyska śmierci: Kosogłos. Część 1* (2014, reż. F. Lawrence.) oraz *Igrzyska śmierci: Kosogłos. Część 2* (2015, reż. F. Lawrence). Hala pojawiła się zatem w bardzo popularnej produkcji, przyciągającej przed ekrany ogromne rzesze widzów. Został wykorzystany walor, o którym pisałyśmy wcześniej, użyto architektoniczną ikonę miasta do reklamy filmu i odwrotnie.

Seria *Igrzysk śmierci* opowiada historię totalitarnego świata przyszłości, w którym raz w roku losowo wybrani reprezentanci dwunastu dystryktów (z każdego po dwie osoby) muszą stanąć do walki na arenie, a przeżyć może tylko jeden z nich. Po zakończeniu odliczania do początku igrzysk mogą próbować zdobyć broń, która leży pośrodku areny. Grozy sytuacji dopełnia fakt, że reprezentanci dystryktów to dzieci i młodzież. Film sięga w swojej formule niemalże początków igrzysk, z tym, że kiedyś walki toczyły się bez udziału kamer i mediów, a w ekranizacji stały się rodzajem przerażającego reality show. Reprezentanci dystryktów przed rozpoczęciem walk mają szansę pokazać się publiczności, która w toku akcji będzie mogła wspierać wybranego przez siebie kandydata, wysyłając mu na przykład wodę i jedzenie. Igrzyska są elementem opresji systemu, ale także rodzajem show-biznesu dającym uludę wolności³⁸. Głównym bohaterem historii opowiedzianej w *Igrzyskach śmierci: balladzie ptaków i węży* jest Coriolanus Snow — prezydent z głównej serii *Igrzysk*. W *prequelu* poznajemy jego młodość i to, jak został przywódcą totalitarnej rzeczywistości, a więc, w dużym skrócie — otrzymujemy opowieść o rodzeniu się dyktatora.

Hala Stulecia funkcjonuje w filmie jako arena Głodowych Igrzysk, jest główną przestrzenią architektoniczną dzieła, miejscem, gdzie rozgrywają się najważniejsze wydarzenia. Zwróćmy uwagę na konotacje — arena jest miejscem, w którym bohaterowie walczą na śmierć i życie, jest egemplifikacją władzy systemu, wreszcie przestrzenią, w której rozgrywają się największe emocje, a główna bohaterka próbuje zaważczyć o swoją wolność.

Z punktu widzenia odbioru filmu, wybór Hali Stulecia wzmacnia siłę jego przekazu. Budynek został pokazany z dwóch perspektyw —

innego wyjścia prócz zaszczytnego pokoju lub chlubnego zgonu”. Cyt. za: *Legiony Dąbrowskiego. Europa w dobie wojen napoleońskich*, oprac. J. Willaume, Warszawa 1960, s. 47.

38 Na temat wielowymiarowych konotacji igrzysk zob. A. Horowski, *Leksykon filmów postapokaliptycznych*, t. 1, Poznań 2017, s. 175.

z zewnątrz i od środka. Prezentowany z zewnątrz przyciąga spojrzenia, wyodrębnia się pośród generycznych budynków wokół. W ukazaniu hali z tej perspektywy dominują szerokie kadry, w których widoczny z oddali budynek zwraca uwagę, a umieszczenie go w środku przestrzeni kadru podkreśla symetrię. W ujęciach ze środka budynku nacisk został położony na wielkość i majestatyczność Hali Stulecia, na to, jak tworzy przestrzeń jednocześnie zamkniętą i otwartą. Zamkniętą, ponieważ bohaterowie walczący w igrzyskach są w niej uwięzieni, otwartą, gdyż przestrzeń od podłogi do wnętrza wieńczącej halę kopuły wydaje się nie mieć końca.

W Hali Stulecia toczy się główna walka igrzysk — obserwujemy bohaterów rywalizujących na śmierć i życie w przestrzeni, z której, wydaje się, nie ma ucieczki. Filmowa odsłona budynku ma dwa poziomy. Z jednej strony, jak pisałyśmy, Hala Stulecia pojawia się jako reprezentacja systemu władzy uniwersum wykreowanego w *Igrzyskach śmierci*, częściowo zmieniona za pomocą grafiki komputerowej i niejako połączona z tkanką miejską dystopijnej stolicy, jaką jest Kapitol. W pewien sposób jednocześnie jest Halą Stulecia i nią nie jest. Widzowie nieznający budynku skoncentrują się raczej na majestatyczności i charakterze areny Głodowych Igrzysk, natomiast dla widzów identyfikujących budowlę Berga pojawiają się dodatkowe konteksty: symboliczne, architektoniczne, kulturowe.

Z drugiej strony, zmiany w stosunku do rzeczywistego wyglądu Hali Stulecia są widoczne nie tylko w konstrukcji budynku. W miarę rozwoju akcji widzimy coraz więcej zniszczeń budowli: arena jest miejscem walk oraz taktycznych zagrywek trybutów, czyli tych, którzy zostali wytypowani do wzięcia udziału w igrzyskach i ich reprezentantów. Jeszcze przez rozpoczęciem igrzysk następuje eksplozja, w kopule pojawiają się prześwit, na ziemi fragmenty konstrukcji, gruz i pył. Zniszczenia widoczne są przede wszystkim w ujęciach wewnątrz budynku, na przykład kiedy główna bohaterka, Lucy Gray Baird, patrzy na sklepienie i widzi chmury i światło; słynne okna hali są poszarpane, a na środku areny leży sterta kamieni. Kadr jest symetryczny, bohaterka w centralnym punkcie zdaje się być wchłonięta przez przestrzeń. Podsumowując, Hala Stulecia w *Igrzyskach śmierci: balladzie ptaków i węży* rozpada się na naszych oczach, kolejne ujęcia ze środka budowli mają intensywnie postapokaliptyczny charakter.

Warto wspomnieć jeszcze o kolorystyce. W scenach, w których Hala Stulecia jest pokazywana z zewnątrz, przeważają błękity, zielenie i piaskowy odcień budynku, natomiast w scenach ze środka dominuje szary kolor kamieni i czerwień, zarówno w przypadku flag, jak i stroju głównej bohaterki. Wydaje się wręcz, że hala na zewnątrz i wewnątrz to dwie różne budowle. Hala w filmie to miejsce fikcyjne, w którym rozgrywa się walka o wolność. W tym kontekście zyskuje nowe znaczenia, jest swoistą przestrzenią liminalną, w której następują niewielkie przesunięcia w systemie

totalitarnym *Igrzysk śmierci*. Hala jako arena igrzysk jest tu metaforą walki tragicznej, w której nie ma zwycięzców, ale jednocześnie takiej, która jest istotna dla bohaterów filmu, bijących się o możliwość samostanowienia i próbujących przesunąć granice systemu, nawet jeśli ich walka jest skazana na porażkę. Hala Stulecia w filmie *Igrzyska śmierci: ballada ptaków i węży* jest zatem nie tylko miejscem zagrożonym faktycznym zniszczeniem, ale jej rozpad koresponduje z coraz większym poczuciem rozpaczycy bohaterów filmu i utratą wiary, że ich walka ma jakikolwiek sens.

Istotne według nas jest również to, że Hala Stulecia zaprezentowana w filmie koresponduje z jej opisanymi wcześniej znaczeniami pierwotnymi. W *Igrzyskach śmierci: balladzie ptaków i węży* Hala Stulecia jest areną walk, ale zarazem funkcjonuje jako miejsce zgromadzeń i wydarzeń teatralnych — dokładnie z tym mamy przecież do czynienia w przypadku Głodowych Igrzysk, niezależnie od tego jak bardzo ów spektakl jest przerażający. Z dwunastu dystryktów wybranych zostaje po dwoje młodych ludzi, którzy mają walczyć z sobą na śmierć i życie. Mieszkańcy, zarówno poszczególnych dystryktów, jak i Kapitolu obserwują ich zmagania bezpośrednio i na ekranach. Wybór reprezentantów dystryktów można na pewnym poziomie połączyć z sakralnymi znaczeniami Hali Stulecia. Walczący na arenie Głodowych Igrzysk młodzi ludzie zapewniają pokój w dystryktach — dzięki ich walce, podejmowanej raz w roku, konflikty nie toczą się każdego dnia w całym kraju. Oczywiście bohaterowie nie podejmują wyzwania z własnej woli, zostają do tego zmuszeni (choć bohaterka pierwszych *Igrzysk śmierci*, Katniss Everdeen, ryzykuje swoje życie dobrowolnie, zgłaszając się do walki zamiast młodszej siostry), jednak ich ofiara ratuje życie innych. W trakcie walk uczestnicy zawiązują sojusze i bywa, że niektórzy faktycznie dokonują aktu poświęcenia. Wydaje się, że sakralny wymiar Hali Stulecia zostaje tu na pewnym poziomie odwrócony — ukazany w krzywym zwierciadle systemu totalitarnego *Igrzysk śmierci: ballady ptaków i węży* — sama zaś hala staje się areną walki skazanej na porażkę, a jednak podejmowanej przez bohaterów, którzy do końca nie tracą nadziei, że system uda się zmienić.

Ewa Mazierska w artykule *Janusowe oblicze filmowego miasta*³⁹ analizuje podział na filmowe ujęcia „miast modernistycznych” i „postmodernistycznych”. O ile dwa pierwsze opisane przez nas przypadki: *80 milionów* i *Wielka woda* — to pierwsza perspektywa, trzeci — Hala Stulecia w *Igrzyskach śmierci* — to zdecydowanie aranżacja postmodernistyczna. Miasto nie jest tu „wzorem społecznego porządku i funkcjonalności, ale przeciwnie, stanowi widownię starć etnicznych i klasowych, a także ślepej, irracjonalnej

39 E. Mazierska, *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 38–53.

nienawiści”⁴⁰. Hala Stulecia jako arena Głodowych Igrzysk stanowi przestrzeń tych starć; jej stopniowy rozpad koresponduje z coraz silniej wybrzmiewającą nienawiścią w wymiarze fabularnym, ale niektóre ujęcia podkreślające walory estetyczne hali zdają się manifestować niegasnącą nadzieję bohaterów. W kontekście pamięci jest to o tyle ciekawy przypadek, że w miarę rozwoju akcji *Igrzysk śmierci: ballady ptaków i węży*, wspomnienie rzeczystwej Hali Stulecia może zostać zatarte. Ukonstytuowane mogło zostać nowe, w którym hala jako arena staje się przestrzenią symboliczną starcia wielu sił — elementów totalitarnego systemu, reprezentantów Głodowych Igrzysk, spotęgowanej nienawiści — ale także przestrzenią, w której walka o wolność nigdy nie ma końca.

Podsumowanie

W świetle zaproponowanej w artykule analizy, przestrzenie Wrocławia ukazane w filmach mogą kreować nowe znaczenia. Z jednej strony mogą funkcjonować jako tło, element scenografii towarzyszącej filmowym wydarzeniom, z drugiej — mieć znaczenie symboliczne, jak most Grunwaldzki w *80 milionach*, fontanna Szermierz w *Wielkiej wodzie*, czy Hala Stulecia w *Igrzyskach śmierci*. Fragmenty wrocławskiej architektury mogą odgrywać Wrocław lub inne miejsca — zarówno z przeszłości, jak i fantastycznej przyszłości. Wielowymiarowe ukazanie różnych przestrzeni miasta w filmie i serialu intensyfikuje ich oddziaływanie na odbiorców. Elementy architektoniczne są nierzadko bohaterem filmu, co więcej — dla widza jest istotne, co się dzieje na danym elemencie (starcie funkcjonariuszy ZOMO z członkami Solidarności na moście Grunwaldzkim), wokół, nad i pod (podnoszenie się poziomu wody i zalewanie mostów w serialu *Wielka woda*), a także z nim (stopniowy rozpad Hali Stulecia jako areny igrzysk). Architektura i przestrzenie Wrocławia funkcjonują zatem na wielu poziomach. Jako proste wzbogacenie scenografii, lokalizujący sygnał dla odbiorców, bohater historii lub emanacja wolności, wreszcie jako element pełen znaczeń symbolicznych, które korespondują z opowiadaną historią. Architektoniczne symbole miasta mogą zatem wykraczać poza wymiar architektury i stawać się czymś więcej: wzbogacać akcję, poszerzać znaczenia i pola interpretacyjne, funkcjonować jako odbicie wspomnienia, a także stanowić źródło emocji dla odbiorców.

40 *Ibidem*, s. 43.