

Magda Bartczak

Uwięzieni w środku Europy : dystopijne kino Béli Tarra

Panoptikum nr 9 (16), 180-192

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magda Bartczak

Uwięzieni w środku Europy – dystopijne kino Béli Tarra

Są filmy intensywnie zanurzone w kolorze i filmy, których istotą jest czerń, biel i różne odcienie szarości. Béla Tarr (ur. 1955) wybiera w swoim kinie szarość, od nadmiaru woli minimalizm, a zamiast wielkich słów stosuje niedopowiedzenia. Korzystając z Bazinowskiej klasyfikacji, moglibyśmy przyjąć, że jest on twórcą wierzącym w obraz, który ostatecznie staje się dla niego ważniejszy od samej historii. Sam o swoim podejściu do kina mówi tak: „Przede wszystkim sądzę, że film nie jest historią, zbiorem zdarzeń, nie jest opowieścią. Film to obraz, rytm, kompozycja dźwięków, ludzkie spojrzenie, bardzo, bardzo intensywna więź między bohaterem a widzem”¹. Twórca *Harmonii Werckmeistera* (2000) wyraźnie podkreśla różnicę między tym, co oferuje kino, i tym, co daje literatura, uważając, że przemawiają one do odbiorcy dwoma skrajnie różnymi językami². Pomimo tego, jedną z głównych inspiracji dla jego kilku ostatnich utworów stanowiła twórczość literacka László Krasznahorkaia, z którym od ponad dwudziestu lat jest zaprzyjaźniony. Właśnie moment ich spotkania w 1985 roku okazał się przełomowy dla twórczości węgierskiego reżysera, który wcześniej realizował kino społecznie zaangażowane i zakorzenione w dokumentalizmie³. Na początku swojej twórczej drogi był on związany ze Studiem Béli Balazsa, gdzie zrealizował socjologizującą trylogię: *Ognisko zapalne* (1979), *Outsidera* (1981) i *Ludzi z prefabrykatów* (1982). Jednak już wtedy zaczął odchodzić od czysto dokumentalnej rejestracji, czego przykładem był zrealizowany w technice wideo dyplomowy *Makbet* (1982) oraz nawiązujący do estetyki postmodernizmu *Jesienny almanach* (1985). W tym samym czasie reżyser poznał autora *Szatańskiego tanga* (1985) i już po pierwszej lekturze tej powieści miał pewność, że warto przenieść ją na ekran.

Filmy Tarra, podobnie jak powieści Krasznahorkaia, składają się na ponurą opowieść o węgierskiej duszy, przesytej melancholią. Obaj twórcy portretują Wielką Nizinę Węgierską – rozległą pusztę, którą wypełniają obrazami małych, smętnych miasteczek, zamieszkałych przez smutnych i zrezygnowanych ludzi. Wydaje się, że nigdzie poza tym światem jesień nie trwa tak długo, nigdzie nie jest tak deszczowa, martwa i przygnębiająca. Bezkresna węgierska równina stanowi więzienie, z którego bohaterowie nie mogą się wydostać. Także zawieszony pomiędzy przeszłością i teraźniejszością Alföld staje się przestrzenią permanentnego rozkładu i erozji. Apokalipsa zdaje się tu rozgrywać na naszych oczach – zostaje wpisana w zakłętę, kosmiczną kontinuum i stale rozpoczyna się od nowa. Twórca *Potępienia* (1989) buduje filmową rzeczywistość z podobnych znaków, jakie powtarzają się w transcendentnym kinie Andrieja Tarkowskiego (deszcz, milczenie

bohaterów, swoiście pokazana przyroda, zwierzęta), i równie konsekwentnie przedstawia w swych utworach ludzkie cierpienie, jednak motyw ten wykorzystuje w zupełnie inny sposób. Cierpienie nie uszlachetnia i nie zbliża człowieka do zbawienia, rodząc w nim okrucieństwo lub powodując obłąd. Deszcz nie oznacza epifanii, lecz podkreśla nędzę ziemskiego świata, w którym obecność sacrum jest niemożliwa. Jak precyzuje sam reżyser: „u Tarkowskiego deszcz oczyszcza, a u mnie zamienia ziemię w błoto. Nie pozwala bohaterom wydostać się z bagna, w jakim się znaleźli”²⁴. W tym sensie można przyjąć, że dystopijne kino Tarra jest niejako kinem metafizycznym *à rebours*. Węgierski twórca korzysta z repertuaru znaków, do jakich przyzwyczaiła widzów tradycja kina Tarkowskiego, i odzierając z nadanego znaczenia, dokonuje ich dekonstrukcji. Z roli religijnych symboli degradowuje je do elementów zwykłej, materialnej rzeczywistości, która na naszych oczach stopniowo się rozpada.

Pocztówka z Węgier

Zanim jednak przyjrzymy się portretowanemu przez Tarra światu, warto przywołać innego mistrza węgierskiego kina – Zoltana Huszárika. Porównanie obu modeli twórczości może bowiem okazać się pomocne we wskazaniu istotnych cech dystopijnego charakteru dzieł reżysera *Szatanískiego tanga* (1994). Twórca *Sindbada* (1971) powracał w swoich filmach do czasów, gdy jego ojczyzna stanowiła znaczącą część cesarstwa habsburskiego – przedstawiał niewielkie siedmiogrodzkie miasteczka, austro-węgierski wówczas Mostar czy dekadentcki Budapeszt z okresu *fin de siècle*’u. Wszystkie te umarłe i odległe przestrzenie żywią się mityczną pamięcią o utraconej *Doppelmonarchie*, stanowiącą schronienie przed mrokami nowego imperium, które zajęło kraj niespełna trzydzieści lat po upadku Austro-Węgier. Kreśląc nostalgiczne pejzaże, reżyser zdawał się tęsknić za minionymi czasami świetności, w których wszystko – nawet bycie nieszczęśliwym artystą – wydawało się łatwiejsze. Filmami Huszárika rządzi Proustowska logika wspomnień, w których raz po raz pojawiają się wytworne postaci, eleganckie kawiarnie i piękne kilkupiętrowe kamienice, zamieszkiwane przez kolejne pokolenia mieszczańskich rodzin. Po jego świecie spacerują zamyśleni flâneurzy i spragnieni życia amanci, którzy zbyt późno zdadzą sobie sprawę z tego, co utracili. Również Budapeszt z jego obrazów żyje w czasie przeszłym – wydaje się, że wszystko już się w nim zdarzyło i już nigdy więcej się nie przydarzy. Przestrzeń habsburska stanowi tu zaszyfrowaną w przeszłości utopię i staje się utraconym na zawsze obiektem nostalgii. Huszárík zdaje się więc powtarzać za swym literackim mistrzem Gyulą Krúdyem (a zarazem – za Haškiem, Esterházym czy Rothem), że środek Europy można znaleźć właśnie tu, w jednej z budapeszteńskich, praskich czy krakowskich kamienic, w których wciąż jeszcze żyje duch cesarskiej świetności. Takie myślenie o przestrzeni węgierskiej i środkowoeuropejskiej jest diametralnie różne od wizji wylaniającej się z mrocznych obrazów Tarra. Twórca *Szatanískiego tanga* zgodziłby się raczej z Daniłem Kišem twierdzącym, że Europa Środkowa, której projekt stanowi kontynuację tradycji habsburskiej, należy już do odległej przeszłości. Jugosłowiański pisarz podkreślał, że powojenny podział kontynentu „wyrzucił Wiedeń poza krąg jej dawnych skolonizowanych, przyłączonych albo «naturalnych» sojuszników, tak że dziś Budapeszt, Praga, Warszawa, Bukareszt bliżej są Moskwy niż Wiednia”²⁵. Z podobnym stwierdzeniem spotkamy się u Jurija Andruchowycza, który w jednym z wywiadów uznał, że doświadczeniem konstytutywnym dla środkowoeuropejskiej tożsamości nie jest dziedzictwo Habsburgów, lecz przede wszystkim trauma komunizmu²⁶. Po upadku habsburskiej utopii do jej mitów nie ma już dostępu, a na prawdziwą rzeczywistość składa się pamięć o totalitaryzmie – nieusuwalny ślad wspólnego doświadczenia

historycznego, które ukształtowało tożsamość środkowoeuropejską. Taki właśnie portret Węgier – komunistycznych i postkomunistycznych – znajdziemy w utworach Tarra. Jest to przestrzeń stałej obecności lub wspomnienia totalitaryzmu wpływającego nie tylko na określony kształt węgierskich krajobrazów, ale też przede wszystkim na tożsamość bohaterów. Akcja większości jego filmów rozgrywa się



Szatańskie tango (1994)

w małych węgierskich miasteczkach lub wioskach – ciemnych, opuszczonych i położonych gdzieś na samym końcu świata. Węgierski artysta portretuje pogrążoną w depresji społeczność, której wyalienowani członkowie żyją w sztucznie narzuconej wspólnocie, podtrzymywanej przez rutynę pijaństwa i przemocy. Jego kino dalekie jest zatem od tradycji nostalgicznej pojmowanej tak, jak przedstawiał ją Zoltan Huszárík. Przestrzeń jego obrazów wypełniają smutne, szare wioski i robotnicze miasteczka. Rozpadające się gospodarstwa, domy i kamienice. Brudne klatki schodowe, ciemne korytarze i klaustrofobiczne mieszkania. Mroczne, zadymione karczmy, wypełnione gośćmi, którzy siedzą w nich od rana do nocy i zamawiają kolejne szklanki piwa lub kieliszki wódki. W tych obskurnych lokalach gra zwykle smętna muzyka, która czasem zamienia się w tango – wówczas bohaterowie odrywają się na chwilę od stołów i wpadają w beznamiętny korowód tańca. Potem siadają z powrotem na miejsce, zamawiają kolejną butelkę palinki i znów patrzą pusto w przestrzeń, daleko przed siebie. Nie znajdziemy tu więc uroczych secesyjnych kafejek i budapeszteńskich bulwarów – krajobraz dzieł Tarra składa się raczej z ponurych, zrujnowanych domostw, zabłoconych dróg, szarych blokowisk, fabryk, szpitali, pustych placów, mrocznych budynków policji i ciemnych barów, w których ludzie czekają na koniec świata.

We wczesnych filmach reżyser portretował rzeczywistość końca lat siedemdziesiątych i czasy tak zwanego gulaszowego komunizmu (1981–1986), które były okresem pozorowanej stabilizacji. Trylogia proletariacka, na którą złożyły się *Outsider*, *Ludzie z prefabrykatorów* i *Ognisko zapalne*, dawała wyraz socjologicznym zainteresowaniom Tarra i stanowiła ponurą kronikę czasów schyłku kadarowskiej epoki. W późniejszych, bardziej wizjonerskich utworach, nakreślenie polityczno-społecznej kontekstu stało się dlań narzędziem służącym budowaniu wypowiedzi mniej dosłownych i bardziej uniwersalnych. Pomimo ewolucji poetyki, pozostał on artystą wrażliwym na ludzkie dramaty, portretującym brutalny charakter stosunków społecznych i uwięzienie jednostki w systemie, który ją upokarza i dehumanizuje. Kolejne jego filmy opowiadały jeszcze o rzeczywistości komunistycznej funkcjonującej w przededniu nadchodzącego politycznego przełomu⁷. O ile więc twórca *Csontváryego* (1980) był wytrawnym portrecistą epoki schyłku złotej monarchii Habsburgów, o tyle Tarr opowiada o ostatnich dniach istnienia innego potężnego „mocarstwa”, które na jego oczach zaczęło się rozpadać. Huszarík był estetą, zaś autora *Jesiennego almanachu* moglibyśmy nazwać turpistą, okrutnie punktującym egzystencję bohaterów uwięzionych w środku (post)komunistycznej Europy. W jego filmach jest to przestrzeń zdegradowana i ufundowana na rozmaitych historycznych resentymentach, tymczasowa i niestabilna, borykająca się z nieokreślonością własnej tożsamości i stanem

zawieszenia między ekspansywnym Wschodem i Zachodem. Stałym elementem portretowanej przez niego rzeczywistości jest deszcz, a prezentowane miejsca często spowite są mgłą – to sprawia, że przestrzeń wydaje się nierzeczywista, niemożliwa do dokładniejszej identyfikacji, zawieszona na cienkiej granicy między jawą i snem. Pomimo swojego położenia w centrum Europy, Węgry zdają się tu znikać na jej peryferiach, odchodzić w zapomnienie. Są małym środkowoeuropejskim krajem, „którego istnienie może zostać w każdej chwili zakwestionowane, który może zniknąć i o tym wie”⁸.

W ramach przygotowań do ekranizacji *Szatańskiego tanga*, potężnego eposu o upadku człowieka i historii „bez historii”, reżyser zrealizował *Potępienie*. Jak zauważył Jonathan Romney, to właśnie od tego filmu akcja jego opowieści rozgrywać się będzie w nieprzyjaznych przedśionkach piekła, a nie na ziemi⁹. Aby znaleźć tę ponurą, piekielną przestrzeń, Tarr „przemierzył cały kraj w poszukiwaniu miejsc chylących się ku upadkowi, w których jeszcze można dostrzec cel, jakiemu miały służyć, a które stały się wyłącznie jego znikającym wspomnieniem”¹⁰. Autor scenografii i jeden z aktorów filmu, Gyula Pauer, tak opowiadał o tych poszukiwaniach: „Wędrowaliśmy przez górnicze osiedla. Szukaliśmy industrialnego środowiska zdradzającego wyraźne oznaki zniszczenia i powolnego rozkładu. Środowiska, które kiedyś miało się dynamicznie rozwijać, zmierzać ku bogatej i pięknej przyszłości, ale teraz ukazywało śmierć dawnych złudzeń. Kształtowaliśmy te miejsca w taki sposób, by symbolizowały koniec pewnej ery”¹¹. Głównym bohaterem *Potępienia* jest Karrer, który ma romans z pewną zamężną piosenkarką. Mężczyzna prowadzi nielegalne interesy wspólnie z jej mężem, Sebastianem. Karrer planuje pozbyć się małżonka – myśli o tym, aby zawiadomić miejscową policję, że popełnił on przestępstwo. Podczas jednej z ich knajpianych kłótni, kobieta znika z właścicielem baru i zdradza obu mężczyzn. Następnego dnia Karrer idzie na posterunek policji i składa donos nie tylko na Sebastiana, lecz także na nią. Akcja całego filmu rozgrywa się w zaniedbanym, industrialnym mieście. Główne elementy przestrzeni to klaustrofobiczne miesz-



Harmonie Werckmesitera (2000)

kanie, w którym regularnie spotyka się para kochanków, obskurny bar (o znamiennej nazwie Titanik), gdzie występuje bohaterka, oraz kilka okolicznych podwórek i ulic, po których często spaceruje Karrer. W oddali widać fabrykę i przemieszczające się monotonna wagoniki z węglem, zawieszane na szynach w powietrzu – jest to jedyny widok, jaki rozpościera się za oknem mieszkania kobiety. Bohaterowie tego filmu (podobnie jak i innych utworów węgierskiego reżysera) często spoglądają w okno – tak, jakby czekali na jakąś zmianę, na coś, co mogłoby ich z tej szarej rzeczywistości wyzwolić. Żadna zmiana jednak nie nadchodzi, za szybą widać zawsze ten sam boleśnie przynębiający krajobraz i tak samo mroczne niebo.

Dzieła Béli Tarra pokazują komunizm jako wielkie znieruchomienie świata. Chwile buntu wobec tej mrocznej, statycznej rzeczywistości zdarzają się rzadko i zwykle nie

przynoszą żadnego zwycięstwa. Większość postaci tkwi w melancholijnej rezygnacji, stanie autystycznego odrętwienia. Bohaterowie są reprezentantami społeczeństwa spacyfikowanego, które nie jest w stanie odnaleźć szczęścia w komunistycznej utopii, i zamiast się buntować tkwią w bezwolnej melancholii. Nawet jeśli decydują się na rewolucję, okazuje się, że nie jest ona w stanie przynieść nowego porządku, oznacza tylko moralną degradację i zniszczenie. Znamionym przestrzennym elementem filmowych dystopii Tarra staje się w tym kontekście figura labiryntu – symbol uwikłania bohaterów w świat, z którego nie mogą się wydostać. W *Potępieniu* jest to przede wszystkim labirynt zabłoconych ulic i podwórek, w *Szatańskim tangu* – wiejskie drogi, las i puszcza, po których wędrują bohaterowie. W *Harmoniach Werckmeistera* przestrzenią labiryntu jest zaśniewiony rynek miasteczka z paroma odchodzącymi od niego ulicami oraz szpital psychiatryczny, do którego trafi główny bohater filmu.

Charakterystycznym elementem wewnętrznego zniewolenia jest także konstrukcja języka. Postaci często milczą, nawet jeśli znajdują się wśród innych ludzi, zwykle nie mają sobie nic do powiedzenia. Horyzont spojrzenia nie wykracza poza ponurą codzienność, a przyszłością dla bohaterów nie jest kolejny miesiąc lub rok, lecz najwyżej kolejny poranek. Jeśli słowa przekraczają tę ograniczoną perspektywę, zamieniają się w czystą abstrakcję i są wypowiedane przez kogoś, kto znalazł się na marginesie społeczeństwa (tak jest na przykład w przypadku Janosa Valushki, miejscowego *jurodiwego* z *Harmonii Werckmeistera*) lub pochodzą z ust kłamcy i zamieniają się w nowomowę (wymownym tego przykładem są wypowiedzi Jeremiasa i Petryny z *Szatańskiego tanga*). Język bohaterów jest językiem społeczeństwa wewnętrźnie zniewolonego i zostaje ograniczony do jednoznacznej dychotomii: pozbawione większego znaczenia zdania opisujące świat/abstrakcyjne i pozbawione odniesienia do rzeczywistości słowa szaleństwa lub nowomowy, które brzmią jak wyrażenia performatywne, ale niczego nie stwarzają. Kiedy słowa jako narzędzie terroru przestają wystarczać, bohaterowie sięgają po przemoc fizyczną. Naj-



Harmonie Werckmeistera (2000)

bardziej wymownym przykładem takiej sytuacji jest scena z *Szatańskiego tanga*, gdzie zaniebdywana przez dorosłych (głównie przez matkę alkoholicką) Else znęca się nad swoim kotem, który dotychczas był jedyną bliską jej istotą. Na początku narzędziem tej przemocy jest właśnie język – dziewczynka krzyczy na zwierzę, mówi mu, że może z nim zrobić wszystko. Później przemoc staje się fizyczna: Else bije kota, przydusza go i wkłada do wełnianej siatki, z której zwierzę nie może się wydostać. Przez jakiś czas pozostaje uwięzione, a później bohaterka zabija je i zakopuje w ziemi. Ta porażająca scena jest symboliczna dla relacji międzyludzkich, jakie panują w piekielnym świecie Tarra. Często zostają one sprowadzone do stosunku kata i ofiary, przy czym ciężko jest stwierdzić, jak bardzo ten podział ról jest stały i jednoznaczny – wydaje się, że wszyscy stają się w tej samej mierze ofiarami i oprawcami. Else, mała piegowata dziewczynka o wielkich, smutnych oczach, to ofiara dorosłych, która postanowiła znaleźć kogoś, kto byłby jeszcze bardziej bezbronny od niej. Później jeszcze raz padnie ofiarą zaklętego kręgu przemocy – nie umiejąc żyć samotnie w ponurej rzeczywistości, wykopie z ziemi swoje ukochane zwierzę, położy się z nim w ruinach okolicznego kościoła i tam popełni samobójstwo.

Większość Tarrowkich postaci w swojej ucieczce od wolności podporządkowuje się zasadom, według których zbudowano otaczającą ich rzeczywistość – zwykle jednak dzieje się to kosztem ich godności. Odarcie z podmiotowości i indywidualizmu szczególnie mocno podkreślają sceny, w których ludzie stoją w tłumnych szeregach, idą w pochodzie lub tańczą w swoich pijackich korowodach. Béla Tarr znany jest z tego, że w swoich filmach indywidualizuje tłum – w powolnych travellingach rejestrowana jest każda pojedyncza twarz, której widz może się dokładnie przyjrzeć, co tym bardziej podkreśla dziwny i mroczny charakter tej narzuconej, masowej wspólnoty. Jest to szczególnie zauważalne, gdy postaci tańczą – nawet jeśli robią to w parach, nigdy się na siebie nie patrzą. Zwykle spoglądają martwym wzrokiem przed siebie lub odwracają głowę w inną stronę. Wyglądają jak manekiny, które nieznanemu demiurg zmusił tajemniczym zaklęciem do tańca.

Najbardziej sugestywny portret tożsamości zdominowanej przez porządek totalitarnej dystopii odnajdziemy w *Szatańskim tangu* – opowieści o mieszkańcach małej, upadłej wioski, którzy prowadzą monotonną, pogrążoną w posępnym marazmie egzystencję. Wegetują w nędzy i zapijają smutki w miejscowej karczmie, stanowiącej swoisty *axis mundi* Tarrowkiej rzeczywistości. Pewnego dnia jeden z bohaterów słyszy dochodzący z sąsiedniej wioski dźwięk dzwonów kościelnych o nieznanym pochodzeniu (wieża miejscowego kościoła pozbawiona jest dzwonnicy, a najbliższy kościół z dzwonami znajduje się zbyt daleko, by móc je usłyszeć). W tym samym czasie do wioski dociera wiadomość o przyśściu Jeremiasa, który od wielu lat był nieobecny. Mieszkańcy z rosnącą nadzieją oczekują spotkania z nim – mają bowiem przeczucie, że jego powrót może coś w ich życiu zmienić. Bohaterowie *Szatańskiego tanga*, podobnie jak protagoniści *Potępienia*, stale się okłamują, zdradzają i wzajemnie na siebie donoszą. Pozostają wobec siebie podejrzliwi, wiedzą bowiem, że zaufanie towarzyszowi zza knajpianego stołu może przynieść tylko zgubę. Okazuje się jednak, że nawet w ich przypadku – pomimo poczucia zniewolenia – akt wiary jest czasem możliwy, nadal czekają bowiem na jakąkolwiek zmianę, która odwróciłaby działanie złego zaklęcia, więżącego ich w tym ponurym świecie. Sygnałem takiej zmiany wydaje się powrót Jeremiasa i Petryny – ich nagłe nadejście prawie wszyscy traktują jak zapowiedź zbawienia. Z jednej strony, Jeremias jest postrzegany jako wielki bohater, który z różnych tajemniczych powodów musiał kiedyś opuścić wioskę. Można go więc uznać za byłego dysydenta, który kiedyś walczył z systemem, a teraz stanowi

symbol wiary w nadejście nowego (demokratycznego?) porządku. Z drugiej strony, mężczyzna przemawia jak typowy dla każdego systemu totalitarnego demagog, jego opowieści o rychłym nadejściu nowego, wspaniałego świata przypominają komunistyczną nowomowę, uzupełnioną o podstawowe dla każdego mówcy zwroty do obywateli (na przykład wezwania do pomocy w budowaniu nowego porządku). Bez względu na to, czy przyjmujemy, że jest to portret społeczeństwa w czasie Jesieni Ludów czy też wizja systemu, który wciąż żyje i ma się dobrze, obraz tej społecznej ufności ujawnia tęsknotę bohaterów za czymkolwiek, co mogłoby ich świat zmienić. Wiara w nadejście przemiany zwiastowanej przez Jeremiasza i Petrinę okazuje się jednak złudna. Mężczyźni nie są bohaterami i nie przynoszą wiosce zbawienia. Z racji swojej niechlubnej przeszłości (raczej nie dysydenckiej, lecz po prostu przestępczej), sami współpracują teraz z komunistyczną władzą. Chwilę po tym, jak znaleźli się w wiosce, odwiedzają miejscowy komisariat i podpisują lojalną, zobowiązując się, że będą czujnymi obserwatorami miejscowej społeczności. Głoszą utopijną wizję przemiany, aby wykorzystać mieszkańców. Później, gdy zdobędą ich pieniądze, odejdą ze znikającej w deszczu wioski, która dalej będzie się zmagać ze swoją samotnością.

Wieczny powrót melancholii

Twórca *Ogniska zapalnego* przywołuje w swoich obrazach czas żałoby i utraty, czas funkcjonujący gdzieś na peryferiach czasu historycznego. Również w tym sensie, jego kino zawiera istotny element doświadczenia środkowoeuropejskiego, czyli nostalgii za historią rozumianą jako tęsknota za realnym uczestnictwem w procesach historycznych i możliwością tworzenia historii. Jak pisze czeski historyk sztuki Jozef Kroutvor, przez długi czas istotne wydarzenia dziejowe rozgrywały się tylko na Zachodzie, podczas gdy na Wschodzie narody nie miały na to żadnego wpływu. W Europie Środkowej „powszedni żywot [został] wyrzucony poza nawias historii. [...] Drobiazgi z życia i epizody zastępują tu wielką historię”¹². Właśnie te drobne szczegóły i epizody stają się treścią obrazów Tarrá, które można nazwać nostalgicznymi traktatami o poczuciu utraty historii. Jego kino portretuje część Europy, która straciła swoje indywidualne poczucie historyczności i nie mogąc decydować o swych losach, została wyrzucona poza główny bieg dziejów. Opowieścią o takim poczuciu utraty jest *Szatańskie tango*. Nostalgiczny stosunek do utraczonej historii sprawia, że bohaterowie tego filmu są w stanie ślepo uwierzyć w utopię, która unieszczęśliwia ich jeszcze bardziej. W tym kontekście warto wspomnieć tezę Wolfa Lepeniesa, podkreślającego związek między tymi dwoma projektami: utopia ma podobnie niestałe i niepewne fundamenty, jak projekt melancholii; teoretycznie ma ona stanowić optymistyczną wersję świata odrzucającego melancholię, ale w istocie staje się jej ponownym, niezamierzonym powtórzeniem¹³. Ową tezę potwierdza także historia przedstawiona w *Harmoniach Werckmeistera*. Akcja tego filmu, tak jak w przypadku *Potępienia*, rozgrywa się w małym, bliżej nieokreślonym, robotniczym miasteczku. Pewnego dnia przybywa do niego cyrk z tajemniczą postacią Księcia, którego nikt z mieszkańców nie widział. Największą sensacją jest przywieziony przez cyrkowców równie tajemniczy eksponat – największy na świecie sztuczny wieloryb. Przyjezdny cyrk początkowo fascynuje miejscowych, rodzi w nich tęsknotę za czymś nowym i nieznanym. Wkrótce jednak fascynacja zamienia się w niepokój, który prowadzi do lęku i paranoi. Miasteczko pogrąża się w coraz większym chaosie, ludzie wychodzą na ulice i rozpętują rewolucję, która zdaje się nie mieć żadnej racjonalnej przyczyny i celu. Bohaterowie *Harmonii Werckmeistera*, tak jak bohaterowie *Szatańskiego tanga*, oczekiwali przyjscia zbawiciela – i podobnie jak tam, zbawiciel okazał się oszustem (długo wyczekiwany występ Księcia został odwo-

łany). Dziwaczne, wypchane zwierzę i postać Księcia generują powszechne tęsknoty, nadzieje i frustracje, stanowiąc zarazem metaforę historii, za którą tęsknią mieszkańcy – status tego utraconego obiektu jest jednak nieznany i niepewny. Owa niespełniona tęsknota za nieokreślonym obiektem wydaje się wpisana w sytuację Środkowej Europy, która pozostaje nieufna wobec historii. Bo ona, „wcielenie rozumu, który nas sędzi i o nas rozstrzyga, jest historią zwycięzców. A narody środkowoeuropejskie zwycięzcami zdecydowanie nie są. Istnieją w obrębie historii europejskiej, ale nie są jej siłą napędową – pozostają tylko areną wydarzeń”¹⁴. Mechanizmy sprawcze historii pozostają niedostępne, pisana piórem zwycięzców pozostaje ona zatem czymś groźnym i nieznanym. Jest postrzegana przez mieszkańców jako coś obcego, dziwnego, niepojętego. Podobnie jak fantomiczne postaci Księcia i wypchanego wieloryba może więc fascynować, ale też budzi irracjonalny lęk. Pragnienie realnego doświadczenia historii zamienia się w żądzę rozpętania rewolucji, która z kolei prowadzi do dyktatury. Ona okazuje się jedyną możliwą zasadą porządkującą świat, pograżający się w coraz większym chaosie. *Harmonie Werckmeistera* można uznać za filmową medytację nad problemem demagogii i psychicznej manipulacji¹⁵, nie jest to jednak medytacja, która mogłaby przynieść ukojenie. Przeciwnie, uświadamia widzowi obecność instynktów, o których istnieniu wolałby na co dzień nie pamiętać. Szczególne wrażenie



Potępienie (1987)

pozostawia scena kulminacji przemocy, przedstawiająca powolny, milczący marsz zrewoltowanych nędzarzy jedną z głównych ulic miasteczka. Zdesperowany i wyzwolony z wszelkich hamulców tłum zostaje ogarnięty niszczycielską pasją, a ofiarą zamieszek stają się między innymi pensjonariusze pobliskiego szpitala psychiatrycznego. Tego nagłego wybuchu przemocy nie wytrzymała krucha psychika Janosa Valushki, jednego z nielicznych pozytywnych bohaterów zamieszkujących ponury świat węgierskiego artysty. Jest on idealistą, który ponosi druzgocącą klęskę: w finałowych scenach znajduje się w szpitalu psychiatrycznym, w stanie głębokiej katatonii. Dalsze funkcjonowanie w tym ponurym i skazanym na samozagładę świecie jest dla niego niemożliwe.

Dystopijna rzeczywistość filmów Tarra składa się z rozmaitych sygnałów monotonii i niemożności wyjścia poza zapętłony porządek zdarzeń. Cykliczny, ahistoreczny czas jego utworów można porównać do Nietzscheńskiego wiecznego powrotu, z tą jednak różnicą, że koncepcja niemieckiego filozofa stanowiła negację metafizycznej celowości i zakładała konieczność afirmacji życia w jego cyklicznym, powtarzalnym porządku. W tym ujęciu wiara w nadejście zmiany stanowiła jedną z najgorszych słabości, którą należy przezwyciężyć. W kinie węgierskiego autora porządek rozwoju rzeczywistości nie pozostawia bohaterom szansy na afirmację, a akceptacja tego uwięzienia w wiecznie powracającej terażniejszości nie jest w stanie sprawić, że staną się silniejsi. Wręcz przeciwnie – stają się jeszcze bardziej bierni i zrezygnowani. Złowrogi ciężar czasu i cykliczność pozornego rozwoju znieruchomiałego świata są – podobnie jak w przypadku doświad-

czenia melancholii – znakami „czasowości zdecentrowanej, która „nie płynie, nie rządzi nią wektor przed/po, nie kieruje się od przeszłości do jakiegoś celu. Masywna chwila, ociężała, bez wątpienia traumatyczna [...], zatyka horyzont czasowości depresyjnej, albo raczej odbiera jej całość horyzontu, całą perspektywę”¹⁶. Zasada cykliczności organizującej świat najpełniej ujawnia się w *Szatańskim tangu*. Samą już strukturę dzieła można uznać za symetryczną – utwór składa się z dwunastu powtarzalnych, odpowiadających sobie części. W pierwszych pięciu fabuła się rozwija, zaś szósta, stanowiąca swoisty punkt zwrotny, jest rodzajem przejścia do sześciu ostatnich rozdziałów, gdzie następuje regres, stopniowy powrót do punktu wyjścia całej historii. W filmie jest wiele pojedynczych ujęć, sekwencji i całych scen, które się powtarzają lub są niemal identyczne. Podobna, choć nie tak dominująca dla całej struktury seryjność, ujawnia się także w *Potępieniu* i *Harmoniach Werckmeistera*. Tymi powtarzalnymi elementami świata przedstawionego są głównie określone motywy muzyczne, taniec bohaterów, ich spacer i dialogi, obrazy pewnych charakterystycznych obiektów oraz nieustannie padający deszcz. Powtarzalne motywy i sekwencje sugerują swoistą rytualizację przedstawionej rzeczywistości, jednak owe rytuały nie stanowią znaków przejścia i nie zwiastują nadchodzącej przemiany. Nieprzewycięzalna cykliczność nie odsyła nas do rzeczywistości mitu i epifanii. Mamy tu do czynienia z rytuałami, które utraciły funkcję przywołującą sacrum, odradzający się cykl wegetacyjny nie oznacza więc odnowy, lecz przyjmuje kształt błędnego koła. Węgierski reżyser dokonuje odwrócenia Eliadowskiej koncepcji czasu świętego, który „występuje pod paradoksalnym aspektem czasu okrężnego, odwracalnego i dającego się odzyskiwać jako rodzaj wiecznej mitycznej terażniejszości, w którą człowiek włącza się okresowo za pośrednictwem obrzędów”¹⁷. Cykliczność nie zyskuje głębi mitologicznego czy religijnego paradygmatu – w tym świecie nie ma bowiem miejsca na sacrum, które mogłoby uświęcić ludzkie trwanie. Powtarzalne rytuały banalnej codzienności sygnalizują tyranię zmechanizowanego czasu, wydarzeń i losów, od których nie ma ucieczki. Jednym z najbardziej charakterystycznych znaków uwięzienia w powtarzalności jest u Tarra motyw tańca, przewijający się przez całą twórczość węgierskiego reżysera. Scena tańca stanowi centralną sekwencję *Outsidera* i *Szatańskiego tanga*, otwiera *Harmonie Werckmeistera* i zamyka *Jesienny almanach*. Również w *Potępieniu* taniec jest stale obecny. Jak wspomniałam wcześniej, tańczące postaci rzadko na siebie spoglądają, a ich pozorna bliskość jedynie wzmacnia poczucie wzajemnej obcości i obojętności. Ruchy bohaterów wydają się zautomatyzowane, wyglądają sztucznie i teatralnie. Bez względu na to, czy tańczą oni w parach, czy w większej grupie, najczęściej poruszają się po linii okręgu, co wzmacnia poczucie zapętlenia i uwięzienia. Obraz ich monotonnych, apatycznych ruchów przywodzi na myśl oczywiste skojarzenia z późnośredniowiecznymi i barokowymi obrazami *danse macabre*. Zapętleni w pijackim tańcu bohaterowie stają się uwpółcześnionym wcieleniem postaci znanych z płótna Hansa Holbeina, wyrażających rozczarowanie marnością świata i jednocześnie przypominając o tym, że wobec śmierci wszyscy jesteśmy równi.

Innego końca świata nie będzie

Filmy Béli Tarra opowiadają o świecie w stanie permanentnego rozkładu, rzeczywistości ruin, rozpadających się bloków i kamienic, stęchłej wilgoci, starych, zużytych przedmiotów. Węgierski reżyser-turpista portretuje utracone, opuszczone i zdradzone przez historię przestrzenie i poszukuje magii tam, gdzie wydaje się ona całkowicie niedostępna. Zmieniennymi sygnałami rozpadu rzeczywistości są w jego kinie potężne chmury wiszące na ciemnym, mrocznym niebie, przewrócone do góry nogami kosze na

śmieciami, odwrócone kufle na barze, dziury w ulicach, wiatr, chłód i nieustannie padający deszcz, błoto na drodze, czy wreszcie – zdewastowany przez robotników rynek miasteczka. Rozkład dotyczy także samych bohaterów, którzy stale marzą i mówią o rzeczach wielkich i szlachetnych, ale tak naprawdę wciąż nawzajem się oszukują i wykorzystują. Autor *Potępienia* portretuje rozpad relacji międzyludzkich i degradację moralną postaci, które pogrążają się w coraz większej beznadziei – ruch bez końca i początku oznacza dla nich upadek z góry do dołu. Podobnie jak cykliczność czasu nie odzwierciedla tu odnowy sacrum, tak też powtarzalny rozkład nie obrazuje mitu kosmogonicznego, o jakim pisał Mircea Eliade. W świecie Tarra główną opozycją organizującą świat przedstawiony jest konfrontacja porządku z chaosem i kreacji z destrukcją. Opowieść nie rozpoczyna się tu przywołaniem chaosu i nie kończy stworzeniem kosmosu, który oznaczałby ład. Nie jest to bowiem świat „w którego łonie nastąpiło już objawienie się sacrum, a więc świat, w którym przeskok od jednego poziomu do drugiego okazał się możliwy i może być powtórzony”¹⁸.

Na początku filmów Tarra pojawia się zwykle symboliczne przedstawienie momentu stworzenia świata, a na końcu sygnalizowane jest nadejście jego ostatecznego rozkładu. Znamionym tego przykładem jest swoisty charakter rozwoju akcji *Szatańskiego tanga*, które zaczyna się od scen zwiastowania nadchodzącej przemiany i odrodzenia. Symbolem owej przemiany jest odgłos dzwonów kościelnych, które według chrześcijańskiego porządku kulturowego służą przede wszystkim wyznaczaniu rytmu ludzkiego życia i odmierzaniu czasu określonych obrzędów. Dzięki rytuałowi poświęcenia dzwonów i nadania im imion zostają one włączone w porządek święty. W ostatnich scenach okazuje się jednak, że dzwony były poruszane przez wiejskiego szaleńca, a ich dźwięk nie zapowiadał żadnej prawdziwej zmiany. Upadek wiary w nadejście możliwego zbawienia przynosi chaos. Motyw odwrócenia procesu stworzenia świata w podobnie wymownej formie ujawnia się w filmie *Harmonie Werckmeistersa*, gdzie akcję rozpoczyna scena swobodnego odwzorowania kosmogonii. Valushka wystawia w karczmie osobliwy spektakl – doznaje iluminacji i tańczy w okręgu, naśladując ruch planet i objawiając współtowarzyszom wizję harmonii panującej w kosmosie. Towarzysze dołączają do jego tańca i wspólnie z nim zaczynają poruszać się w rytmie wyobrażonych ciał niebieskich. Finałne sceny, wypełnione powolnymi ujęciami rejestrującymi ponury „krajobraz po bitwie”, odpowiadają sugestywnemu wyobrażeniu kosmicznego chaosu, przed którym bohaterowie nie mogą się uchronić.

Węgierskiego reżysera można uznać za jednego z twórców kontynuujących nurt myśli katastroficznej, proponowanej przez Thomasa Stearnsa Eliota, dla którego refleksja nad cyklicznością czasu i erozją świata stanowiła jeden z przewodnich motywów poezji. Eliotowska cykliczność „nie ma waloru powracającego święta [...], przypomina raczej męczące, naznaczone smutkiem dandysa *ennui*, jest neurotycznym kręceniem się po kole, banałem zrutynizowanych codziennych rytuałów”¹⁹. Efekt uwięzienia w apatycznej, pasywnej beznadziei podkreślany jest przez charakterystyczny dla jego wierszy rytm usypiających powtórzeń, anafory i paralelizmu. Obraz apokalipsy u autora *Ziemi jałowej* daleki jest od katastroficznych wizji zagłady, do których przyzwyczała nas judeochrześcijańska eschatologia, zakładająca linearny rozwój i upadek świata. Thomas Stearns Eliot „nie opowiada żadnej konkretnej wersji [...] mitu, ale jak w przypadku opowieści o zagładzie miasta [fragmentu *Ziemi jałowej*, przyp. M.B.], buduje z realistycznych i symbolicznych elementów sieć odniesień i powiązań na tyle wyraźną, że włącza powinowactwo do podstawowego paradygmatu: współczesna cywilizacja jest ziemią jałową, ziemią spustoszoną czekającą na zbawczy deszcz, na powrót płodności i na duchowe

zmartwychwstanie”²⁰. Podobne obrazy można odnaleźć u Tarra. Apokalipsa według tego twórcy nigdy jest frenetyczna i spektakularna – w jego umierającym świecie odbywa się ona nieustannie, stając się zjawiskiem całkowicie typowym i naturalnym. Podobnie jak cykliczność czasu, zostaje odarta ze swojego sakralnego znaczenia: nie oznacza Sądu Ostatecznego, nie jest zwiastunem Paruzji i nie oznacza przemiany. Erozę rzeczywistości w dziełach Eliota i Tarra podkreśla nie tylko określona forma przedstawienia przestrzeni, czasu i bohaterów, lecz także sposób prowadzenia narracji. Poematy amerykańskiego autora, podobnie jak filmy węgierskiego reżysera, są budowane według dwóch przeciwstawnych i wzajemnie się modulujących zasad: zasady rozproszenia oraz zasady łączenia i asocjacji. Luźna konstrukcja nie sugeruje bezpośrednich zależności między częściami, zaś następujące kolejno po sobie głosy i obrazy również nie pozostają w oczywistych związkach. Rozproszona polifoniczność narracji, której towarzyszy (charakterystyczna również dla utworów Eliota) wielość rejestrów językowych, przełamująca zasadę decorum (przykład języka biblijnego, towarzyszącego wulgarniej rozmowie w knajpie) obecna jest głównie w *Szatańskim tangu*. Nadrzędna rola demiurga zostaje w tym filmie ograniczona do obecności narratora, który wprowadza nas do każdej z trzynastu części, ale szybko oddaje głos poszczególnym bohaterom. Sygnałem pokawałkowania i rozpadu rzeczywistości przedstawionej staje się więc także dekonstrukcja narracji, brak jednego i w pełni deklaratywnego głosu, któremu widz mógłby uwierzyć.

Warto podkreślić, że moment zagłady traci swoją moc i finalność nie tylko z powodu cyklicznej natury czasu, ale też dlatego, że rozgrywa się ona w rzeczywistości całkowicie oderwanej od sfery sacrum. W tych apokaliptycznych wizjach zanegowany jest porządek metafizyczny i zniesiona zostaje antynomia pomiędzy dobrem i złem. Jak wskazywał Rafał Syska, zło w świecie Tarra „pozostaje przyziemne, ludzkie, pozbawione duchowego pierwiastka czy fantastycznego pochodzenia. Karmi się biedą i poczuciem klęski, wypływa z ambicji pchającej do obłudy i podłości, ujawnia się poprzez brzydotę ciał i twarzy, ciężkie chmury wiszące nad zabloconymi drogami, szarość rozpadających się budowli, przenikliwy chłód i barwę późnej jesieni. [...] Pojawienie się Szatana byłoby znakiem istnienia Boga – tutaj wręcz namacalnie i cielesnie nieobecnego, pozostawiającego człowieka samemu sobie, z egzystencjalistycznymi potrzebami, w infinitystycznym lęku przed własną nicością. Świadkiem jego samotności i klęski jest – jak w filmach Miklósa Jancsó – tylko i wyłącznie przyroda, milcząca, obojętna, może nawet wroga”²¹. Jest to zarazem świat, który wydaje się stale tęsknić za utraconym porządkiem, za koniecznością istnienia dualizmów sankcjonowanych przez system religijny. Nieobecność sacrum rodzi metafizyczną tęsknotę, zaś czas bohaterów staje się czasem oczekiwania, iluzji i nadziei, które zasłaniają pustkę, tłumiąc doświadczenie egzystencjalnej samotności. Niczym postaci z dramatu Becketta, czekają na nadejście Godota, który codziennie przekłada swe przybycie na dzień następny. Podkreślanie tęsknoty za wyższym porządkiem jest związane z wyłaniającą się z tej twórczości diagnozą człowieczeństwa. Istotą człowieka jest tu przede wszystkim nieprzewidywalne poczucie samotności, skądkolwiek się ono bierze i cokolwiek się za nim kryje. Poczucie alienacji jest nieznośne i domaga się uśmierzenia. Tymczasowym lekiem na melancholię wydaje się znów utopia – tym razem nie historyczna, lecz metafizyczna. Bóg jednak nigdy nie przybywa, a wizja odzyskania kontaktu ze sferą sacrum okazuje się tylko ułudą. Kino Béli Tarra można tym samym określić jako subwersywne wobec tradycji kina religijnego (czego przykładem są wspomniane nawiązania do stylu Andrieja Tarkowskiego), przy czym odwrócenie symboliki służy właśnie przedstawieniu tęsknoty za nieobecnym Bogiem. W tym sensie, jego wizja dystopii odpowiada też koncepcji „nowej retoryki apokalipsy”, o której pisała Kristeva. Ta filmowa rzeczywistość, składająca się z zapomnianych miejsc

i bezużytecznych przedmiotów, zamienia się w mroczną otchłań grzechu i potępienia, rozpadająca się w milczącej katastrofie. Wydaje się, że „jeszcze nigdy katastrofa nie była bardziej apokaliptyczna, nigdy jej przedstawienie nie było brane pod uwagę przez tak niewiele środków symbolicznych”²². Dystopijna wizja świata wylaniająca się z twórczości węgierskiego reżysera służy więc przede wszystkim wyrażeniu współczesnego kryzysu myśli, mowy i wyobrażenia, rzeczywistości, w której nasze sposoby postrzegania i opisywania świata stają się puste i unicestwione. Oszczędny język filmowy Tarra, stojący w jednoznacznej opozycji wobec poetyki nadmiaru i eksplozji obrazów, stanowi znak zaniechania mowy i powściągnięcia słów. Odpowiedzią na ogrom pustki, ciszy i ludzkiej samotności jest w jego kinie zawsze milczenie.

Przypisy

- ¹ R. Syska, *Wielki akt kreacji*, wywiad z Béli Tarrem, „Kino” 2004, nr 9, s. 28.
- ² Zob. *Béla Tarr interviewed by Jonathan Romney*, National Film Theatre, London 15.03.2001., [w:] R. Crittenden, W. Murch, *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, London 2006, s. 229.
- ³ Debiutanckim filmem Tarra był zresztą właśnie dokument, *Hotel Magnezit* (1978).
- ⁴ R. Syska, *Wielki akt kreacji...*, op. cit., s. 29.
- ⁵ Cyt. za: D. Kiś, *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*, „Res Publica Nowa” 1989, nr 1, s. 45.
- ⁶ Zob. F. Memches, *Dziś łączy nas trauma komunizmu, a nie dziedzictwo Habsburgów*, rozmowa z Jurijem Andruchowyczem, „Dziennik. Europa Świat” 2006, nr 128.
- ⁷ *Potępienie* powstało w 1989 roku, *Szatańskie tango* stanowi adaptację powieści pochodzącej z roku 1987, zaś *Harmonie Werckmeistersa* są ekranizacją *Melancholii sprzeciwu* – utworu napisanego przez Krasznahorkaia jeszcze w roku 1989.
- ⁸ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. M.L., „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 20.
- ⁹ J. Romney, *Béla Tarr*, [w:] M. Atkinson, *Exile Cinema: Filmmakers at Work Beyond Hollywood*, New York 2008, s. 75.
- ¹⁰ A.B. Kovács, *Świat według Tarra*, Katalog festiwalowy: 4. Festiwal Filmowy „Era Nowe Horyzonty”, przeł. A. Murawska, red. Sz. Holcman, Warszawa 2004, s. 237.
- ¹¹ Ibidem, s. 237.
- ¹² J. Kroutvor, cyt. za: M. Waligórski, *Środkowoeuropejska refleksja historiozoficzna wobec postmodernizmu*, „Tekstualia” 2008, nr 1 (12), s. 59.
- ¹³ W. Lepenies, *La fin de l’utopie et le retour de la mélancolie. Regards sur les intellectuels d’un vieux continent*, Paris 1972, s. 18.
- ¹⁴ M. Waligórski, *Środkowoeuropejska refleksja historiozoficzna...*, op. cit., s. 59.
- ¹⁵ Zob. R. Syska, *Béla Tarr. Kolo się zamyka*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 3, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007, s. 370.
- ¹⁶ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 65.
- ¹⁷ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 90.
- ¹⁸ Ibidem, s. 60.
- ¹⁹ A. Budziak, *Czas i historia w poezji T.S. Eliota*, Wrocław 2002, s. 31.
- ²⁰ *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, Kraków 2003, s. 256.
- ²¹ R. Syska, *Béla Tarr...*, op. cit., s. 367.
- ²² J. Kristeva, *Czarne słońce...*, op. cit., s. 223.

Summary

The article explores the theme of dystopia in the cinema of Béla Tarr. The interpretations offered here focus on his three works: *Damnation* (1989), *Sátántangó* (1994) and *Werckmeister Harmonies* (2000). The Hungarian director is a neomodernist, who refers to the style of Andriej Tarkowski, but makes cinema subversive towards tradition of transcendental style. Tarr degrades religious symbols to the rank of elements of the ordinary, material reality, which is slowly falling apart. Dystopian character of his movies is strongly connected with the style of this cinema, which is based on minimalism, slowness and contemplation. Dystopian vision of the world in Tarr's cinema has three fundamental dimensions and the following parts of this essay consists on these three principal contexts in which the topic of dystopia can be analyzed. All of them rely on the concept of dystopia connected with the melancholy defined as a lack and experience of longing for something or someone that has been lost. The first context of dystopian motif relates to the question of Central-European space, which is marked by historical trauma of communism and suspended between the Eastern and the Western Europe. The second important context is the question of unique construction of the cinematic time, which is cyclical and which captures heroes in the impassable present. The third dimension of dystopia is connected with apocalypse, which is not spectacular or sudden. Just the opposite – it is deprived of any metaphysical meaning and it doesn't have any final or straight point. It brings just a slow and silent disintegration of reality and a gradual moral decline of the main characters.