

„Kwartalnik Filmowy” nr 129 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4054>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Paulina Gorlewska
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0003-3892-2644>

Za przesłoną nostalgi. Praca (z) traumą w projekcie *DAU* Ilji Chrzanowskiego

Słowa kluczowe:
trauma w filmie;
Nachträglichkeit;
nostalgia restoratywna;
Ilja Chrzanowski

Abstrakt

Przedmiotem artykułu jest kontrowersyjny multidyscyplinarny projekt *DAU* Ilji Chrzanowskiego. Tło analizy treści, produkcji i recepcji jego poszczególnych części stanowi krytyka zarzucająca twórcom *DAU* nadużycia na planie zdjęciowym (zwłaszcza wobec aktorek) i nieetyczne praktyki filmowe. Autorka stawia hipotezę, że zasadą działania *DAU* jest Freudowskie *Nachträglichkeit*, czyli naznaczenie wsteczne, będące kluczowym konceptem w teorii psychoanalitycznej służącym zarówno wyjaśnieniu sposobu powstawania i działania traumy, jak i procesowi leczenia. Przykład rosyjskiego społeczeństwa pokazuje, jak terror i rozpad ZSRR funkcjonują jako pierwszy i drugi cios traumy. Brak pełnego przepracowania przeszłości skutkuje nostalgią, która działa jak wspomnienie przesłonowe, ukrywające traumatyczne źródło cierpienia. Projekt, realizując fantazje nostalgii restoratywnej przez rekonstrukcję opresyjnej rzeczywistości, naznacza wstecznie radziecką przeszłość i ujawnia jej traumatyczne jądro. *DAU* zmusza do konfrontacji z przemocą, która jest integralną częścią rosyjskiej kultury.

O rosyjskich problemach z pamięcią traumatycznych sowieckich doświadczeń napisano немало¹. Alexander Etkind nazwał sankcjonowane przez państwo procesy wyparcia, zaprzeczenia i wybiórczej amnezji „wypaczoną żałobą”². Nikołaj Epplée uznał, że wynikają one przede wszystkim z braku rozliczenia z totalitarną przemocą na poziomie prawa międzynarodowego³. Rozbita przeszłość stała się rezerwuarem, z którego można było dowolnie korzystać w procesie kształtowania szowinistycznej i nacjonalistycznej polityki. Pamięć o terrorze uległa normalizacji i marginalizacji, co pozwoliło Władimirowi Putinowi stwierdzić w 2005 r., że *rozpad ZSRR był największą katastrofą geopolityczną XX wieku*⁴. Aktualizacja radzieckich mitów stała się podstawą polityki tożsamościowej Kremla, której fundament tworzyły: model monopartyjnej i autorytarnej władzy, imperializm, sakralizacja państwa, kluczowa pozycja służb specjalnych, „powrót do tradycyjnych wartości”, odzyskiwanie utraconych ziem i „wyzwalanie od faszyzmu”. Realnym skutkiem nostalgicznego zwrotu w kulturze rosyjskiej było zajęcie Krymu, inwazja na Ukrainę i zabetonowanie społeczeństwa w reakcyjnie konserwatywnym trybie funkcjonowania.

Ważną rolę w rosyjskim powrocie (do) przeszłości miały państwowa telewizja i kino⁵. W serialach i filmach wyprodukowanych w XXI w. popularny stał się wątek podróży w czasie i powrotu do ZSRR. Masowo tworzone współczesnione wersje największych radzieckich hitów i produkowano kolejne tytuły w konwencji soc-nostalgicznego kina patriotycznego⁶. Jednak dopiero multidyscyplinarny projekt *DAU* zdaje się przynosić odpowiedź na pytanie, co może się wydarzyć, gdy motywowana nostalgicznie restauracja starego porządku rzeczywiście się dokona, choćby w formie eksperymentu artystycznego: zza przesłony nostalgii wyłoni się trauma. O traumatycznym wymiarze projektu Ilji Chrzanowskiego da się dyskutować na wielu płaszczyznach. Można zadawać pytania o kształt filmowego przedstawienia traumy historycznej i indywidualnych traum postaci, stanowiących pierwotną inspirację scenariusza. Można też analizować skutki obecności na planie zdjęciowym wywołujących powszechny lęk wszechwładnych czekistów⁷. Nie mniej ważne będą zagadnienia totalitarnego języka czy architektury i kostiumów, które miały się przyczynić do ograniczenia wolności uczestników projektu. Kontrowersje mogą też wzbudzać sceny przemocy seksualnej – reżysera podejrzewano przecież o celowe traumatyzowanie kobiet. Traumatogenny potencjał *DAU* (i nostalgii leżącej u podstaw projektu) najbardziej intensywnie ujawnia się jednak w spotkaniu z odbiorcą, co było głównym zamysłem twórców.

Kluczowy koncept służący wyjaśnieniu zarówno powstawania, funkcjonowania traumy, jak i procesu jej leczenia, to Freudowskie *Nachträglichkeit*, czyli naznaczenie wsteczne. Konieczność radzenia sobie z czasem, będącym jednym z podstawowych wymiarów subiektywności, stanowi powód rozwoju aparatu psychicznego. Równocześnie problemy z akceptacją czasu i niemożnością zmiany są przyczyną cierpienia: *można powiedzieć, że w głębokich zaburzeniach zamrożony stan umysłu jest „rzeczywistym” wstrzymaniem czasu*⁸. Liniowa czasowość subiektywnego doświadczenia została podważona przez Freuda między innymi w teorii *Nachträglichkeit*. Po raz pierwszy pojawiła się ona już w 1895 r., w nieukończonym i nieopublikowanym artykule⁹, ale dopiero opis przypadku „Człowieka od wilków” ukonstytuował naznaczenie wsteczne jako koncepcję fundamentalną

dla psychoanalizy. Dotyczył on pacjenta, który w bardzo wczesnym dzieciństwie był świadkiem sceny pierwotnej; doświadczenie to stało się dla dziecka zrozumiałe i traumatyczne dopiero kilka lat później, kiedy sen ożywił wspomnienie. W trakcie psychoanalizy natomiast dorosły już mężczyzna mógł świadomie pomyśleć o tym, co się w nim wtedy działo¹⁰. Ujawnia się tu istota naznaczenia wstecznego: dopiero drugie zdarzenie wyposażało pierwsze w patogenną siłę, a jednocześnie, by tak się stało, musiała zaistnieć interakcja między pamięcią a fantazją. Jak ujął to Adam Lipszyc, *„do traumy potrzeba zawsze dwóch traum”*. Oto bowiem pierwsze wydarzenie traumatyczne, które zawsze przychodzi zbyt wcześnie, nie zostaje w ogóle odnotowane jako takie i dopiero drugie zdarzenie, samo w sobie często mało znaczące, aktywizuje wydarzenie pierwsze, a wręcz retroaktywnie nadaje mu przyczynową moc i współkształtuje jego formę¹¹. Co istotne, *Nachträglichkeit* wiąże się w traumie z rozwojem podmiotowości; momentem krytycznym może być na przykład wejście w okres pokwitania lub, jeśli weźmiemy pod uwagę sferę społeczno-polityczną – historyczny wstrząs. Pierwszy cios był niezrozumiały i niezapamiętany, bo aparat psychiczny nie był gotowy na jego przyjęcie, dopiero dojrzewanie i pojawienie się drugiego uderzenia pozwalają na uaktywnienie się afektów i symptomów traumy.

Należy przy tym pamiętać, że rozumienie dotyczące kolejnego ciosu nie dotyka istoty rzeczy i nie służy wyzdrowieniu, bo jest uwikłane w przemieszczenie spowodowane działaniem pamięci i fantazji, właściwych dla wspomnień przesłonowych¹². Opóźnione symptomy traumy oznaczają, że *pierwotna nieobecność znaczenia nie prowadzi bezpośrednio do patologii. To raczej opóźnione rozumienie inicjuje traumatyczną symptomatologię*¹³. Zatrzymany kadr z przeszłości zasłania to, co naprawdę było źródłem traumy, a jednocześnie przynosi cierpienie, które trudno połączyć z konkretną przyczyną. Dopiero analiza w ramach relacji terapeutycznej pozwala odkryć i nadać znaczenie tej pierwotnej katastrofie. Gdyby chcieć zrekonstruować mechanizmy traumy i *Nachträglichkeit* w historii współczesnych rosyjskich problemów z pamięcią, pierwszym i prawdziwie traumatycznym doświadczeniem byłby terror. Drugi cios zadał rozpad ZSRR, wielka historyczna zmiana. Utrata ram odniesienia związana z upadkiem sowieckiego projektu sama w sobie nie była oczywiście wydarzeniem nieistotnym, przez co tym trudniej było dostrzec przemieszczenie i zagęszczenie, które ukryły prawdziwą przyczynę posttraumatycznych objawów.

Ich siłę może tłumaczyć teoria traumy rozwijana przez Sándora Ferencziego, który podobnie jak Freud uznawał, że istotą traumatycznego doświadczenia jest jego relacja wobec czasu: pojawia się za wcześnie. Modelową sytuacją powstawania traumy jest seksualne wykorzystanie dziecka przez dorosłego. Zdarza się tak, że *niektórzy dorośli, predysponowani do psychopatologii, myślą czuły język dziecka z pragnieniami seksualnymi osoby dojrzałej i dają się im ponieść, nie zważając na konsekwencje*¹⁴. Dziecko, sparaliżowane lękiem, nie może się bronić lub zademonstrować sprzeciwu wobec działań dorosłego. Wręcz odwrotnie: zmusza się do podporządkowania jego woli jak automat i identyfikuje się z agresorem. To istotny mechanizm, który może tłumaczyć wiele psychopatologii życia psychicznego i społecznego. Dzięki identyfikacji z agresorem, lub inaczej – introjekcji, staje się on czymś wewnętrznym, co sprawia, że *atak jako sztywna rzeczywistość zewnętrzna przestaje istnieć i w traumatycznym transie dziecku udaje się utrzymać poprzednią sytuację czułości*¹⁵.

Przemoc seksualna przekształca się w coś, za co dziecko, w swoim mniemaniu, powinno zostać ukarane. Ofiara rezygnuje z wiary w prawdziwość własnych postrzeżeń, skupia się na pozornym poznaniu agresora i imitacji jego zachowań, by móc się bronić¹⁶. Nie mając żadnej kontroli, odzyskuje ją, przejmując destrukcyjne wzorce i próbując utrzymać iluzję, że nic złego się nie wydarzyło. W konstytuowaniu się traumy i jej niszczących konsekwencji jest istotna jeszcze jedna kwestia, którą Ferenczi nazwał „emocjonalnym porzuceniem”: hipokryzja dorosłych polegająca na zaprzeczeniu, że dziecku wyrządzono coś złego. Negowanie przez dorosłego cierpienia ofiary powoduje jej absolutną bezradność wobec ataku. Rodzicielskie wyparcie traumatycznego doświadczenia Ferenczi nazwał „podwójnym szokiem”. Co ważne, nie tylko nadużycie seksualne może wywołać skrajnie destrukcyjne konsekwencje. Węgierski psychoanalityk wyróżnił trzy potencjalnie traumatyzujące sytuacje: kazirodcze uwiedzenie, namiętne kary i terror cierpienia.

Jak pokazuje praktyka kliniczna, identyfikacja z agresorem to realny mechanizm przyczyniający się do dziedziczenia traumy między pokoleniami. Może być też wariantem rozgrywania w działaniu. Jak pisała Caroline Garland, *trauma w specyficzny sposób niszczy zdolność do myślenia. Po traumie miejsce myślenia zajmują zazwyczaj identyfikacje. Dochodzi do odegrania dokładnie tych wydarzeń, o których w innych okolicznościach można by pomyśleć, oglądać w umyśle, innymi słowy – mentalizować. Poza tym istnieje związek między myślą o traumie i działaniem z nią związanym, jako że oba zjawiska są próbami poradzenia sobie z tym samym wydarzeniem lub serią wydarzeń*¹⁷. Pojawiają się zachowania, które można zidentyfikować z dążeniem do działania występującym w przymusie powtarzania. Są nieuniknione, bo brak pamięci zdarzeń prowadzi do nieświadomego powtarzania relacji, które odtwarzają różne pozycje identyfikacyjne w traumatycznym scenariuszu – ofiary, sprawcy, biernego obserwatora i ratownika¹⁸. Wydaje się, że koncept mechanizmu identyfikacji z agresorem może się okazać przydatny w próbie zrozumienia postradzieckiego uwikłania społeczeństwa rosyjskiego, które wykraczałoby poza kontekst narcystycznego przywiązania do utraconego imperium.

Trudno oczywiście traktować Rosjan jak dzieci; koncepcje Ferenczego rzucają jednak światło na zjawiska, o które pytają rosyjscy dysydenci nowych czasów: jak naród dumny z walki z faszyzmem może dokonywać inwazji na sąsiadów? Dlaczego możliwe są rządy Putina, mimo że coraz bardziej przypominają stalinowski terror? Skąd nowa zimna wojna, skoro poprzednia skończyła się dla ZSRR tragicznie? Dlaczego Rosjanie odczuwają nostalgię za okresem, który był wypełniony cierpieniem zwykłych ludzi wywołanym działaniem zbrodniczego państwa? Jeżeli uzna się, że odpowiedzią na traumę, zwłaszcza jeśli zaprzeczają jej kolejne ekipy rządzące (zarówno w okresie sowieckim, jak i po rozpadzie ZSRR), były identyfikacja z agresorem, introjekcja poczucia winy i poczucie, że powinno się nieustannie podlegać karze, to nostalgia jawi się jako obrona działająca jak wspomnienie przesłonowe. Ma za zadanie ukryć to, co traumatyczne, uratować wiarę, że rzeczywistość zewnętrzna jest bezpieczna, że można zaufać odpowiedzialnym za los obywateli. Im bardziej destruktywna trauma, tym silniejsze mechanizmy obronne muszą zostać użyte, by przeżycie było możliwe.

Takim mechanizmem dla Rosjan stała się nostalgia restoratywna, o której pisała Svetlana Boym. Restauracja przeszłości nie ma szans się dokonać, jako że

*nostalgiczna miłość może przetrwać tylko w związku długodystansowym*¹⁹, jest bowiem tęsknotą za domem, który już nie istnieje albo w ogóle nie istniał, jest romansem z własną fantazją. Nostalgia skupiona na tęsknocie ma charakter refleksyjny i celebrytuje samo pragnienie, opóźnia powrót, bo swoją istotę widzi w podróży i na własne życzenie pozostaje bezdomna, *ceni rozproszone fragmenty pamięci i osadza przestrzeń w czasie*²⁰. Natomiast nostalgia restoratywna wiąże się z ideą domu i jej celem jest odtworzenie utraconej czasoprzestrzeni, co często łączy się z religijnym czy nacjonalistycznym „odrodzeniem”. Ukrywa też prawdziwe oblicze i przedstawia się jako prawda oraz tradycja; *zna dwie główne narracje: powrót do korzeni i teorie spiskowe*²¹. Pojawia się jako mechanizm obronny wtedy, gdy rytm życia nieprzyjemnie przyspiesza lub w konsekwencji historycznych wstrząsów. Można więc przyjąć, że mówi wiele o teraźniejszości, o współczesnych niepokojach i wyobrażonych utratkach, a jej rezultatem jest próba zamrożenia zmiany.

Jak pisał Derek Hook, nostalgia staje się *sposobem wymazywania, który walczy z obowiązkiem pamiętania; przyjmuje rolę swoistego pocieszenia opartego na halucynacji w obliczu czegoś, co zostało utracone*²². Jej libidinalne obsadzenie jest szczególnie niebezpieczne, bo utrwalona perspektywa fantazmatyczna zapewnia samozadowolenie, podtrzymuje rezygnację i opór przeciwko jakiejkolwiek zmianie, która groziłaby przyjemności (w rosyjskim kontekście można przywołać fantazję imperialną). Według Hooka fantazmatyczny wymiar nostalgii sprawia, że nie ma ona progresywnego potencjału²³. Co więcej, podtrzymuje narracje, które wzmacniają w podmiocie pozytywny obraz siebie. W przypadku Rosjan broni się autowizerunku szlachetnego narodu, szczególnie w kontekście złotego mitu stalinizmu²⁴. Hook zwraca też uwagę, że restoratywne formy nostalgii traktują teraźniejszość i przeszłość jako wzajemnie się wykluczające²⁵. Choć celem jest przywrócenie domu, to z zasady nie można go osiągnąć, bo przeszłość przecież nie powróci. Przepaść między tymi obszarami czasu wyklucza myślenie przyczynowo-skutkowe: przykre aspekty teraźniejszości nie mają swego źródła w minionych wydarzeniach, lecz są skutkiem utraty. Trudno zatem zakładać, że nostalgia będzie sprzyjać krytycznemu namysłowi nad własną sprawczością i odpowiedzialnością. Te sprzeczności udało się pokonać twórcom *DAU* właśnie dzięki umiejętnemu rozegraniu restoratywnego wymiaru nostalgicznych uczuć Rosjan oraz wierze, że naznaczenie wsteczne ujawni traumy przeszłości.

Początkowo miał powstać klasyczny biopik o genialnym fizyku Lwie Landau. Pomysłodawcą był Ilja Chrzanowski, młody reżyser, autor filmu *4* (2004) na podstawie scenariusza pisarza Władimira Sorokina. Debiut ten pokazywano pozakonkursowo w Wenecji, a później uhonorowano jedną z głównych nagród na Festiwalu Filmowym w Rotterdamie. Dzięki tym sukcesom reżyser na kolejny film uzyskał dofinansowanie z Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej²⁶, Państwowej Agencji do Spraw Kina Ukrainy, Funduszu Eurimages, Szwedzkiego Instytutu Filmowego oraz wielu innych organizacji filmowych z Europy, przede wszystkim Francji i Niemiec. Scenariusz, napisany we współpracy z Sorokinem, opierał się na wspomnieniach żony Landaua²⁷, Kory, która opisała nie tylko naukowe poszukiwania męża, ale i swoje życie w otwartym małżeństwie, w którym obowiązywał narzucony przez małżonka „pakt o nieagresji”.



DAU. Natasza, reż. Ilja Chrzanowski, Jekaterina Oertel (2019)

Lew Landau, urodzony w roku 1908, a zmarły w 1968, był laureatem Nagrody Nobla w dziedzinie fizyki (1962). W 1932 r. otrzymał posadę dyrektora Wydziału Fizyki Teoretycznej w Ukraińskim Instytucie Fizyki i Technologii w Charkowie, którego szefem był Piotr Kapica. Rok później, gdy po raz pierwszy w ZSRR udało się rozszczepić jądro atomu, instytut stał się centrum międzynarodowych badań. Głównym celem stalinowskiego programu wsparcia fizyki atomowej było stworzenie broni nowej generacji²⁸, czystki z 1937 r. wyeliminowały więc teoretycznie ukierunkowanych wolnomyślicieli z kręgów kierownictwa i najważniejszych naukowców instytutu. Uciekając przed represjami, Landau trafił do Moskwy, gdzie został aresztowany za współautorstwo ulotki opisującej stalinizm jako faszystowską dyktaturę. Dzięki wstawiennictwu Kapicy po roku został wypuszczony z aresztu i wkrótce ożenił się z Korą Drobancewą, z którą był związany od 1934 r. Małżeństwo zostało zawarte pod warunkiem całkowitej wolności seksualnej. Po kilkunastu latach wierności Landau zaczął otwarcie romansować z kobietami, w większości żonami kolegów. Tego rodzaju swoboda stała się normą w kręgu fizyków teoretycznych. Ilję Chrzanowskiego zainteresowało przede wszystkim praktyczne funkcjonowanie „paktu o nieagresji” między małżonkami, jednak niemałe znaczenie miało również tło historyczne, czyli idealistyczny okres komunizmu, kiedy nauce przypisywano moc pokonania praw natury i stworzenia nowego człowieka. Na życie genialnego fizyka i jego żony miała wpływ nie tylko trauma historyczna (stalinowski terror), ale właśnie agresja zrodzona z konfliktów i zazdrości, a także – znacznie bardziej fundamentalne – rozzczarowanie komunistycznym projektem. Doświadczenia te stały się tematem *DAU*.

Po roku reprodukcji rozpoczęły się zdjęcia, które obejmowały okres młodości Landaua (nazywanego przez najbliższych Dau), granego przez naturszczyka – greckiego kompozytora Theodora Currentzisa. Bardzo szybko Chrzanowski uznał, że jeden film to za mało i dzięki wsparciu rosyjskiego oligarchy Siergieja Adoniewa²⁹ rozpoczął budowę największego w Europie (12 tys. m²) planu filmowego na terenie dawnego basenu stadionu Dynamo w Charkowie. Projekt „moskiewskiego” Instytutu, wzorowanego na prawdziwych sowieckich tajnych ośrodkach naukowych, opracował Denis Szybanow. Pomysł reżysera i architekta zakładał, że obiekt powinien wyglądać tak, jakby został zaprojektowany przez różnych autorów, którzy po kolei byli aresztowani i nie mogli ukończyć swojej pracy³⁰. Teren Instytutu obejmował między innymi gabinet dyrektora, dwa budynki mieszkalne, laboratoria badawcze, stołówkę, salon fryzjerski, bibliotekę, cele więzienne.

Równocześnie z budową rozpoczęły się spotkania z potencjalnymi uczestnikami projektu, albowiem Chrzanowski nie chciał zatrudniać profesjonalnych aktorów (wyjątkiem była Nora, żona filmowego Daua, grana przez ukraińską aktorkę Radmiłę Szegolewą). Według ekipy na przesłuchaniach pojawiło się około 392 tys. osób, z czego wybrano około 400 (a więc jedną na tysiąc). Wybrańcy wcielili się w postacie związane z Instytutem (oprócz tego zatrudniono 10 tys. statystów), a spośród nich 50 osób na stałe w nim zamieszkało. Byli to naukowcy, przede wszystkim matematycy i fizycy, a także artyści, kucharze, fryzjerzy, kelnerki, woźni, bezdomni, dawni pracownicy KGB. Ich zadanie polegało na prowadzeniu zwyczajnego życia, tyle że w warunkach naśladowujących realia czasów

radzieckich, ze świadomością, że może ono zostać nagrane na taśmę filmową. Zdjęcia trwały trzy lata, od 2008 do 2011 r.; plan filmowy działał nieprzerwanie, 24 godziny na dobę. Uczestnicy projektu nie używali telefonów i komputerów, zakładali odpowiednie kostiumy i byli zobowiązani do używania języka z epoki. Czas akcji obejmował lata 1938-1968, więc wszystkie rekwizyty, kostiumy, fryzury, potrawy w stołówce i wyrażenia były aktualizowane.

Za zdjęcia odpowiadał Jürgen Jürges oraz wspierający go operatorzy Manuel Alberto Claro i Lol Crawley (żaden z nich nie znał rosyjskiego). Aby uniknąć inwazyjnej obecności lamp scenicznych, wykorzystywali rozwiązania austriackiego systemu heliostatów z lat 30. XX w.: światło dzienne było kierowane do Instytutu za pomocą luster i wzmacniane ukrytymi lampami halogenowymi. Sceny były kręcone bez dubli i przerw, z ręki, przy użyciu dwóch kamer 35 mm³¹. W ciągu trzech lat nagrano 700 godzin materiału, czyli około 30 dni, ułamek funkcjonowania Instytutu. W pozostałym czasie uczestników eksperymentu nie nagrywano, wiedli swoje sowieckie życie: pracowali, świętowali, pili alkohol, zakochiwali się, zakładali rodziny, umacniali przyjaźnie, kłócili się i rozstawali, wszystko pod nadzorem tajnej policji. Wreszcie, w ramach fabuły, Instytut został zniszczony przez grupę neonazistów w 1968 r. (stanowiło to oczywisty anachronizm) i plan filmowy został zamknięty. Lata produkcji upłynęły pod znakiem restoratywnej mocy nostalgii, co nigdy jednak nie oznaczało po prostu rekonstrukcji: twórcy wplekli w materialny wymiar życia Instytutu traumatogenność totalitaryzmu.

Jak opowiadała jedna z asystentek Chrzanowskiego, Jelena Bogman, jej zadaniem było przygotowywanie tekstów Platona, Gilles'a Deleuze'a, Félix'a Guattariego, Michela Foucaulta, Giorgio Agambena i innych³². Później o nich dyskutowano – reżyser szukał nie tylko inspiracji, ale i krytycznego dystansu. Michał Jampolski zauważył, że w eksperymencie *DAU* odbija się echem patos kultury radzieckiej, która miała przenikać wszystkie sfery życia, prowadząc do uformowania „nowego człowieka”³³. Jednym z podstawowych narzędzi wykuwania nowych ludzi miał być kolektyw, po pierwsze „zjednoczony wspólną produkcją”, po drugie żyjący w jednym miejscu (hotel robotniczy lub komunałka)³⁴. Instytut stał się taką właśnie przestrzenią, fantazmatyczną i kapryśną kompozycją łączącą w sobie funkcje domu, miejsca pracy i więzienia.

Na pierwszy rzut oka przypominał typowe konstrukcje stalinowskie. Architekt Denis Szybanow, oprowadzając po obiekcie jednego z dziennikarzy, zdradził jednak tajemnicę Instytutu: *nie wydaje Ci się, że te dwa budynki mieszkalne wyglądają jak dwie nogi z waginą między nimi?*³⁵. Fasadę budynku po lewej stronie, z serią podłużnych form z otworami w środku, nazywano „ścianą wagin”³⁶, zaś naprzeciwko znajdowała się „ściana sutków” z dwoma rzędami okrągłych wypustek. Co istotne, na terenie Instytutu nie wzniesiono żadnych wież, obelisków czy iglic – jakichkolwiek fallicznych struktur. Taki eksces form jonicznych był w socrealizmie nie do pomyślenia. Mało tego, dla sowieckiej kultury esencjonalna miłość miała wymiar aseksualny³⁷, prywatność podporządkowano idei pracy i rewolucyjnej walki. Tymczasem w świecie *DAU* libido zostało uwolnione, a symbole cielesnych pragnień wypełniały przestrzeń publiczną. W efekcie, choć Instytut odtwarzał formy stalinowskiego neoklasycyzmu, na głębszym poziomie zniekształcał ich pierwotne znaczenie i ideologię, którą reprezentują. Szybanow

zapożyczył wizualny język stalinizmu, aby mówić o negowanych i wypieranych aspektach rzeczywistości. Starał się zaprojektować przestrzeń tak, by wpływała na zachowania i emocje mieszkańców. Człowiek udający się do gabinetu dyrektora musiał pokonać schody o różnej wysokości i szerokości (nazwane przez społeczność *DAU* „schodami do Boga”), a potem przejść przez labirynt granitowych płyt. Architektonika sprawiała, że pod koniec drogi czuł się słaby.

Podobna zasada dotyczyła kostiumów, które nie były jednak dokładną rekonstrukcją strojów z przeszłości. Jak wspomina Jekaterina Oertel³⁸, ubrania zaprojektowano tak, by były niewygodne: czasem miały „trudny” krój, kiedy indziej były za duże albo uszyte z nieprzyjemnej w dotyku tkaniny³⁹. Doskonałym przykładem jest kostium Katii z filmu *DAU. Katia Tania* (*Dau. Katia Tania*, reż. I. Chrzanowski, J. Oertel, 2020), który miał przypominać walizkę czy futerał, zniekształcać figurę kobiety (w realnym życiu modelki). Fakt, że ubrania, w tym bielizna, były niewygodne i niekorzystnie wpływały na wygląd, prowokował pewien typ zachowań u wszystkich uczestników projektu. Kostiumy zostały podzielone tak, by odpowiadały stylom różnych czasów, z właściwymi im kolorami, fakturami i kształtami. Na przykład lata 40. w Moskwie to stroje w jednym kolorze, uszyte z gęstych ciemnych materiałów. Lata 50. kostiumografki określały jako okres „petryfikacji”⁴⁰: kostiumy przypominały konstruktywistyczne trumny, tekstury zostały wygładzone, a kolory niemal całkowicie wyeliminowane. Okresowi 1956-1958 odpowiadała odzież uszyta w dwóch fasonach z jednej tkaniny, by jak najbardziej przybliżyć kostiumy do mundurów. W latach 1964-1968 w Instytucie pojawiła się młodzież ubrana w jasne i jaskrawe barwy.

Były też w *DAU* elementy mające przywołać wrażenia zapamiętane przez sowieckie ciało – bura farba olejna pokrywająca ściany, właściwy kształt włączników światła i gniazdek elektrycznych, smak potraw w stołówce, odpowiedni odgłos spłukiwania wody w toalecie. Uczestnicy projektu otrzymywali wypłatę co miesiąc w okienku kasy, w banknotach, które w danym roku funkcjonowały w obiegu. Dzięki takim szczegółom zanurzenie w świecie *DAU* było bardzo głębokie: rekwizyty wytwarzały nawyki i refleksy. Chrzanowski tłumaczył Currentzowski: *Chcę, żebyś przeżył dwa lata wśród dekoracji. Żebyś, kiedy wstajesz rano z łóżka, nie szukał ręką kontaktu*⁴¹. Jeśli ciało ulegało architekturze, kostiumowi oraz dekoracjom i zaczynało zachowywać się w sposób automatyczny, człowiek stawał się jakby wyrazicielem prawdy o czasie przeszłym.

Każdy uczestnik projektu zachowywał jednak własną osobowość. Jak mówiła Zoja Popowa, *ludzie w Instytucie są zdeterminowani przez swoje wybory. Na przykład naukowiec może, ale nie musi, zabierać głos na posiedzeniu partii, może współpracować z Pierwszym Wydziałem lub nie*⁴². Fundamentalnym założeniem miało być zebranie kolektywu i istnienie tajnej policji, natomiast współpraca z nimi pozostawiała kwestię wyboru człowieka. Modelowym przykładem zastosowania „metody *DAU*” był segment *DAU. Odważni ludzie* (*Dau. Smietyje ljudi*, reż. I. Chrzanowski, A. Sljusarczuk, 2020). Jego akcja rozgrywa się w 1953 r., tuż po śmierci Stalina. Lejtmotywn stanowią w nim nocne przeszukania i aresztowania w domu naukowców, a także rady naukowe, podczas których niektórzy decydują się potępić współpracowników jako zdrajców. Andriej Łosiew, główny bohater filmu, tłumaczył, że w Instytucie życie było prawdziwe, że aresztowania sąsia-

dów naprawdę na niego oddziaływały: kiedy przyszło MGB – a przychodziło do naszego domu nie raz i ja nigdy nie wiedziałem, do kogo – zapaliłem papierosa, choć nie palę już 15 lat. Wstałem, ubrałem się do połowy, przygotowałem się i czekałem, czy przyjdą na moje piętro. Kiedy potem wyszedłem na klatkę schodową i okazało się, że oni nie do mnie, ale do sąsiadów, to wyglądałem, jakbym właśnie umarł, blada twarz, wszyscy rzucili się, żeby zapytać, co mi się stało. Było mi naprawdę źle, byłem przerażony. (...) Jeśli człowiek umiera ze strachu, to on umiera ze strachu, niezależnie od tego, czy to, czego się boi, jest realne, czy nie⁴³. W przestrzeni DAI tajne służby były ponad wszystkimi, mogły aresztować nawet Daurę lub dyrektora Instytutu. Czekiści wybierali konkretną osobę i nagle plan zdjęciowy czy gra aktorska nie miały już znaczenia. Jak ujął to Jurij Saprykin, w którymś momencie starają się ciebie złamać i albo się łamiesz, albo nie, a to, na tle jakiego koloru ścian i w jakiego kroju kostiumach to się odbywa, przestaje być ważne. Łamij cię przecież naprawdę⁴⁴.

Najważniejsza scena filmu to przesłuchanie Łosiewa. Czekiści zaczynają od przemowy, że sowiecka władza dała mu wszystko, a on ją okłamał, w rubrykę dotyczącą narodowości wpisując „rosyjska”. Fizyk stwierdza, że nigdy nie ukrywał, że jest Żydem⁴⁵. Potem zaczynają się obelgi, szyderstwa z chwaleń partii za humanizm, pytania o to, czemu żona bez wyższego wykształcenia została zatrudniona w laboratorium... Łosiew jest widocznie przerażony, próbuje coś tłumaczyć, płacze się. Ofertę współpracy jednak odrzuca. Mimo gróźb, krzyków, szantażu, zapłakany, ciężko dyszący i wycieńczony – odmawia. Scena jest długa i trudna w odbiorze, bo ukazuje człowieka, który naprawdę przeżywa tortury. Gdy wraca do domu, spocony i roztrzęsiony, mówi żonie, że go *wyśmiewali, obrażali i poniżali*; płaczą objęci i próbują się uspokoić. Mieszkają jednak w komunalce i do ich pokoju nieustannie ktoś zagląda (w tym pijani sąsiedzi), co doprowadza kobietę do załamania i kłótni nie tylko z intruzami, ale i z mężem. Film kończy się opuszczeniem Instytutu przez Łosiewych – wyjeżdżają bez prawa powrotu zarówno w 1952, jak i w 2010 r. W DAI. *Odważni ludzie* chyba najlepiej udało się rekonstrukcja traumy historycznej związanej z terrorem.

Pierwszy Wydział i nieustający lęk przed aresztowaniem to niejedyny katalizatory zdarzeń. Choć Jekaterina Oertel zarzekała się, że fabuła konkretnych filmów powstawała w trakcie montażu i historie poszczególnych bohaterów nie były ani zaplanowane, ani tworzone bezpośrednio na planie⁴⁶, można przyjąć, że w trakcie realizacji pojawiały się sytuacje, które wywoływały intensywne reakcje uczestników. Wśród nich najważniejsze były wizyty gości. Na przykład film DAI. *Nora Mama* (Dau. *Nora Mama*, reż. I. Chrzanowski, J. Oertel, 2020), którego akcja rozgrywa się w pierwszych latach istnienia Instytutu, opowiada o tym, jak prawdziwa matka Radmiły Szegolewej, Lidia, odwiedza córkę, by poznać wreszcie zięcia i wnuka. Wizyta matki przeradza się w psychodramę: dwie kobiety rozmawiają o swojej relacji, o przeszłości, o odejściu od zdradzającego żonę ojca, o matczynym porzuceniu córki dla nowego partnera i alkoholizmie Lidii, która jawi się jako okrutna i sadystyczna matka, znajdująca przyjemność w krytykowaniu i dręczeniu Nory. W podobny sposób zostały sprowokowane sceny składające się na epizod DAI. *Nikita Tania* (Dau. *Nikita Tanja*, reż. I. Chrzanowski, J. Oertel, 2020). Do fizyka Nikity Niekrasowa przyjeżdża żona z dwójką małych dzieci. Mężczyzna rozpoczyna rozmowę o tym, o czym długo już myślał:



DAU. Degeneracja, reż. Ilja Chrzanowski, Ilja Permiakow (2020)

każe Tani zastanowić się, czy gdyby zakochał się w innej kobiecie, nie mógłby wynająć drugiego domu obok i mieć dwóch rodzin? Niekrasowa musi przed kamerą przeżywać upokorzenie, złość, rozpacz, rozczarowanie. W przypadku *DAU. Trzy dni* (*Dau. Tri dnia*, reż. I. Chrzanowski, J. Oertel, 2020) fabuła wyrastała z pomysłu Teodora Currentzisa, by podczas nieobecności Nory i syna zaprosić do Instytutu swoją miłość, grecką aktorkę Marię Nafpliotou. Byli kochankowie spotykają się po latach, wzruszeni, z perspektywy czasu nadając znaczenie miłości, która ich łączyła. Chrzanowski dodał do tej sytuacji nieoczekiwany powrót Nory z wakacji. Currentzis staje się Dauem i testuje zazdrość żony, wywołując wściekłość Marii wobec okrucieństwa mężczyzny. Solidarna z drugą kobietą otrząsa się z zauroczenia, konfrontuje naukowca z jego zachowaniem. W tych trzech produkcjach najłatwiej dostrzec traumatogenność relacji łączących osoby z najbliższego kręgu Landaua z ich najbliższymi – relacji hierarchicznych i osadzonych w strukturze patriarchalnej.

Projektowi od początku towarzyszyły kontrowersje. Reżysera oskarżano między innymi o dyskryminowanie Ukraińców, wymaganie niewolniczej pracy, zatrudnianie niezliczonych asystentek, promowanie kultury donosicielstwa, używanie ukrytych kamer. Posądzano o megalomanię, tyranię i stosowanie przemocy, przede wszystkim wobec kobiet. Szczególnie dużo krytycznych głosów pojawiło się przy okazji premiery⁴⁷ *DAU. Natasza* (*Dau. Natasha*, reż. I. Chrzanowski, J. Oertel, 2019) na Berlinale w 2020 r., w kontekście najbardziej kontrowersyjnej sceny projektu, w której główna bohaterka miała być zgwałcona butelką⁴⁸ przez przesłuchującego ją oficera KGB⁴⁹. Atak na reżysera szedł ze Wschodu i Zachodu. Pięcioro rosyjskich dziennikarzy opublikowało list otwarty adresowany do dyrekcji festiwalu, pytając o etyczność dopuszczenia filmu do konkursu głównego⁵⁰. Podczas konferencji prasowej ekipa *DAU* odrzuciła wszelkie oskarżenia o stosowanie przemocy i manipulacji na planie, co potwierdziły zaangażowane aktorki. Spośród wielu oskarżeń być może najpoważniejsze dotyczyło zaproszenia do projektu skinheada Maksyma Marcinkiewicza i jego neonazistowskiej grupy. W momencie premiery *DAU. Degeneracji*⁵¹ „Tasak” odsiadywał czwarty wyrok więzienia i już w kolonii karnej przyznał się do zabójstw motywowanych uprzedzeniami rasowymi⁵².

Wzbudzające kontrowersje sekwencje niesymulowanego seksu odgrywają w *DAU* ogromne znaczenie. Olga Bryukhovetska uważa, że ich status jest zgodny z logiką obsceny „na-scenie”, o której pisała Linda Williams. Porządek obsceniczności traktuje seks jako sprawę prywatną, którą trzeba ukrywać przed spojrzeniem innych, natomiast na-scena uznaje transgresyjną naturę seksualności za część ludzkiego doświadczenia, której można się przyglądać, także w kinie⁵³. Chrzanowski mówił w wywiadzie: *filmowaliśmy wszystkie przejawy normalnego życia, w tym i seks*⁵⁴. Choć w konkretnych scenach stosowano rozwiązania typowe dla filmu pornograficznego, zwykle miało to uzasadnienie (jak, na przykład, wprowadzenie męskiego spojrzenia w przedstawieniu gwałtu w filmie *DAU. Kattia Tania*), a celem nigdy nie było wzbudzenie podniecenia czy wywołanie satysfakcji u widza kosztem doświadczenia uczestników projektu. Mark Lipovetsky stwierdził, że to właśnie przedstawienie seksu w *DAU* pozwoliło osiągnąć twórcom ambitny cel uchwycenia doświadczenia życia w warunkach opresyjnych

i brutalnych rządów władzy radzieckiej. Właśnie dzięki tymże scenom projekt *przekształca rzeczywistość w metaforę i symbole historii*⁵⁵.

To, co okazało się traumatyczne dla widzów, nie było takie dla uczestników. W przypadku sekwencji potencjalnie trudnych, ukazujących przemoc, niesymulowany seks czy skomplikowany psychologicznie moment, Chrzanowski przed rozpoczęciem zdjęć rozmawiał z poszczególnymi aktorami. Ważną rolę odgrywała również Oertel, która, będąc ekspertką od charakteryzacji, jako ostatnia widziała się z aktorami przed ich wejściem na plan. Była w Instytucie od początku do końca, Chrzanowski szybko zaczął więc instruować ją, w jaki nastrój powinna wprowadzić daną osobę. Sama Oertel twierdzi, że przygotowywała mentalnie uczestników trudnych scen⁵⁶. O procesie wejścia w rolę i wyjścia z niej mówiła również Zoja Popowa – w przypadku wymagających scen (na przykład przesłuchanie Nataszy) dyskutowano o najdrobniejszych szczegółach i wszystko ustalano z góry. Po zakończeniu zdjęć ich uczestnicy byli też w emocjonalnym kontakcie z kimś z grupy filmowców⁵⁷. Dymitr Kaledin, który na stałe mieszkał w Instytucie, podkreślał rolę codziennych wyjść poza plan związanych z potrzebą zrobienia makijażu i dobrania kostiumów. Ta jedna lub dwie godziny dziennie przynosiły mu wytchnienie i dawały dystans wobec wydarzeń rozgrywających się wewnątrz murów⁵⁸. Wszystkie uczestniczki projektu, których poczucie komfortu mogło zostać naruszone na planie, a więc Natalia Bierendeńska i Olga Szabarnaja (*DAU. Natasza*), Wiktoria Skitskaja (*DAU. Degeneracja*), Jekaterina Uspina i Tatiana Połozży (*DAU. Katia Tania*), podkreślały w wywiadach, że zawsze miały możliwość decydowania o tym, co zrobią w czasie filmowania. Zostały wprowadzone również systemy zabezpieczeń na wypadek, gdyby uczestnik sceny zmienił zdanie w trakcie sceny, w której brał udział. Jak opowiadał Jürgen Jürges, wystarczyło, by taka osoba spojrzała w obiektyw kamery i od razu przerywano nagrywanie⁵⁹. Co więcej, bloki zdjęciowe były ogłaszane z wyprzedzeniem, więc każdy, kto chciał uniknąć kamer, mógł opuścić Instytut. System ochrony funkcjonował również po zakończeniu projektu – na przykład w trakcie montażu Oertel nie wykorzystywała materiałów, które mogłyby skrzywdzić daną osobę. Natalia Bierendeńska potwierdziła też, że współreżyserzy zapytali ją o zgodę na umieszczenie sceny niesymulowanego seksu w ostatecznej wersji filmu⁶⁰.

Po uważnej lekturze filmów okazuje się również, że rola ofiary wcale nie była domyślnie przypisana kobietom w patriarchalnym świecie Instytutu. Owszem, warunki totalitarne wykreowały świat, w którym fizycy mogli być poligamistami, starsi mężczyźni oblać młode kobiety, a słabi ludzie udawać tyranów. Jednak większość bohaterów podważała ten porządek przez strategie oporu. Jedną z najbardziej subwersywnych scen była ta, w której Natasza, właśnie doświadczony przemoc seksualną, mówi przesłuchującemu ją oficerowi, że donos podpisała dlatego, iż spodobały jej się oczy czekisty. Zamiast umierać ze strachu, flirtuje ze swoim oprawcą. Jak stwierdziła Amanda Barbour, *byłoby to redukcyjne i paternalistyczne, gdyby rozumieć te kobiety jako ofiary i nic więcej, mimo że aktorki działały w ramach z natury asymetrycznej dynamiki władzy. Ten schemat nie skazywał ich na wiktymizację, bo niektóre z nich były w stanie unieważnić reguły gry*⁶¹.

Michaił Jampolskij zwracał uwagę, że kontrowersyjność projektu *DAU*, wynikająca z immersyjnej natury jego planu zdjęciowego, wiąże się z doświad-

zeniami cielesnymi, jak seks, wymioty, pijaństwo, bójki. W przypadku takich doznań nie ma imitacji, jest przeżywanie. Nasuwa to skojarzenie z Eisensteinowską poetyką atrakcji, które miały „rozpruć” reprezentację i zbliżyć widza do bezpośredniości i rzeczywistości (to droga, która przez montaż „prawdziwych czynów” całkowicie wyzwala teatr spod jarzma dotychczas dominującej, nieuniknionej i jedynej możliwej „iluzorycznej obrazowości” i „przedstawialności”⁶²). Atrakcje, takie jak zabicie świni, gwałt butelką czy seks pod wpływem alkoholu, przenoszą akcent z wykonawcy na widza, to on staje się głównym elementem widowiska. Jak pisał Eisenstein, atrakcją (w kontekście teatru) jest każdy agresywny moment czy każdy jego element, który poddaje widza oddziaływaniu sensorycznemu lub psychologicznemu, który został eksperymentalnie zweryfikowany i matematycznie obliczony, by wywołać konkretne wstrząsy emocjonalne widza⁶³.

Eisensteinowski koncept atrakcji okazał się szczególnie sugestywny już po zakończeniu zdjęć, w rzeczywistej, niefilmowej przestrzeni: londyński budynek, w którym odbywał się montaż, przekształcono w komunalkę (lub podziemia Łubianki, jak chcieli niektórzy), a zwiedzających paryską instalację zmuszono do stania w kolejce po „wizę” i poddania się przeszukaniu na wejściu. Jak pisała większość recenzentów, głównym doznaniem było *poczucie permanentnej dezorientacji*⁶⁴. Trudno było się rozeznaczyć, co znajduje się w kolejnych salach, nie udostępniono planu seansów, słuchawki z tłumaczeniami dialogów na inne języki często nie działały. Brak komfortu i niepokój zostały wpisane w doświadczenie odbiorcze, tak jak frustracja, która według Roberta Birda przypominała efekt Związku Radzieckiego jako *ogromnego eksperymentu w sublimowaniu jednostkowych pragnień w ekstremalnych czynach pracy*⁶⁵. W przypadku *DAU*, jak pisze Bird, praca widza miała charakter kognitywny oraz estetyczny. Multimedialna instalacja w Paryżu przekształcała dezorientację zwiedzających w niepokój związany z ich własną rolą w tworzeniu spektaklu.

Instalacja była otwarta całodobowo przez 25 dni. Pokazywano 600 godzin materiałów wizualnych, więc obejrzenie wszystkiego było praktycznie niemożliwe, tym bardziej że wystawa obejmowała również spektakle, performanse, koncerty i seminaria. Wrażenia widzów musiały być więc z konieczności subiektywne i niepełne. Daria Ezerova uznała, że *DAU* jest „nieoglądalne”, by użyć pojęcia zaproponowanego przez Alenkę Zupančič. Kategoria ta zawiera w sobie nie tylko moralne oburzenie, ale też *deklarację ontologicznej niemożliwości*: „*To nie powinno istnieć (albo ja zniknę jako podmiot), to jest „ontologicznie nieprawidłowe!”*”⁶⁶. Rzeczywiście, idea zaburzania podmiotowości widza jest dla projektu Chrzanowskiego immanentna, zarówno jeśli weźmiemy pod uwagę multimedialną instalację, jak i materiały wizualne zamieszczone na platformie *Dau.com*. Dwa aspekty *DAU* czynią go „nieoglądalnym”: jego forma i etyczna „nieprzyjemność”. Wciąż nie udostępniono wszystkich tytułów, które zostały zmontowane, nie można również znaleźć żadnej instrukcji, w jakiej kolejności oglądać filmy. Pomieszenie wywołuje także ograniczenie klasycznych środków filmowych: język wizualny *DAU* jest nie tylko szczątkowy, ale i pełen nieprawidłowości (jeśli za punkt odniesienia weźmie się klasyczną narrację przyczynowo-skutkową, z protagonistą dążącym do celu i wątkami pobocznymi). Widz nie może się spodziewać zbliżeń, które będą ujawniać stany emocjonalne postaci, ujęć i kontrując, planów ogólnych czy usta-

nawiających. Według Ezerovej, aby zrozumieć to, co dzieje się na ekranie, *trzeba wyobrazić sobie siebie w tej sytuacji albo w relacji do swojej sytuacji i w konsekwencji uzyskać doświadczenie wysoce subiektywne i jednocześnie bardzo realne*⁶⁷.

Dyskomfort widza dowolnego filmu *DAU* nie tylko łączy się z etycznym wymiarem przedstawianych zdarzeń; jest też efektem estetycznych wyborów współreżyserów i operatorów. Sam Jürges opowiadał, że starał się *stworzyć ponurą atmosferę, z ciemnymi miejscami i jasnymi punktami, które nigdy nie pozwolą ci poczuć się komfortowo, przytulnie, zawsze pojawi się to utajone uczucie napięcia*⁶⁸. W takich przestrzeniach widz konfrontuje się z niechcianą bliskością ciał, które są penetrowane, bite i upokarzane, do tego dochodzi świadomość, że należą one do osób, które nie są aktorami. Nuda zostaje połączona z wybuchami przemocy i seksualnymi ekscesami. Krew, wymioty, małżeńskie skandale – wszystko jest rzeczywiste. Odbiorca ogląda rodziny, które żyły w obecności kamery, staje się świadkiem realnych zrad i romansów, podglądaczem. Jak ujął to Oleg Aronson, Chrzanowskiemu udało się *dokonać regresji, nawet u widza-intelektualisty, do stanu filmowej naiwności, kiedy aktorzy i postacie były ze sobą tożsame, a montaż i zbliżenia szokowały*⁶⁹. Jednocześnie widz wkracza na terytorium pamięci indywidualnej, zbiorowej i estetycznej. Okazuje się, że obiektem eksperymentu staje się odbiorca, bez niego projekt nie istnieje.

W tym kontekście *DAU* jawi się jako zjawisko wyjątkowe, urzeczywistniające fantazje nostalgii restoratywnej. Dosłowne przywrócenie przeszłości – wybudowanie Instytutu i zamknięcie w nim, w opresyjnych warunkach, grupy ludzi – prowadzi jednak do naznaczenia wstecznego, *Nachträglichkeit*. W najprostszej formie ujawnia się ono w protestach, które pojawiły się po premierze *DAU*. *Nataszy*. Mówiła o tym Jekaterina Oertel, zwracając uwagę, jakiej transformacji uległ kontekst kulturowy od czasu sprzed rozpoczęcia zdjęć do pierwszego pokazu na Berlinale: *wszystkie te dzisiejsze dyskusje nie miałyby prawa bytu piętnaście lat temu, bo wszystko bardzo się zmieniło, jeśli chodzi o politykę płci. I bardzo dobrze, że się zmieniło, ale nie można tego oceniać. Trzeba wziąć pod uwagę, że to był inny czas i inny kraj. To nie jest kwestia dobra czy zła, po prostu było inaczej*⁷⁰. W 2019 r. mechanizm *Nachträglichkeit* zadziałał w odwrotnym kierunku, to oddziaływanie „*après coup*”, za sprawą którego *teraźniejszość* faktycznie wydaje się atakować resztę czasu, co jednocześnie okazuje się warunkiem możliwości pracy psychoanalitycznej: „*post factum*” przeszłość uzyskuje (by tak rzec: wciąż na nowo) swoją *teraźniejszą formę*, w której oddziałuje jak *teraźniejszość*⁷¹. Rola przemocy wobec kobiet w *DAU* nabrała znaczenia poniewczasie, ponieważ wzrosła powszechna świadomość problemu. Analogiczne zjawisko wystąpiło w przypadku obecności neonazistów na planie filmowym. Chrzanowski podkreślał, że bardzo istotne było dla niego, iż to właśnie oni zniszczyli Instytut. Mówił: *kiedy kończyliśmy zdjęcia, ruchy prawicowe nie były jeszcze tak powszechne, stanowiły margines. Ale dzisiaj inteligencja musi sobie z nimi radzić*⁷².

W szerszym sensie podobny potencjał ma cały projekt. Trauma poprzez dąz do wiedzy. Jak pisał Dori Laub, nierozumienie jest *aktywną, uporczywą i gwałtowną odmową, wymazaniem, zniszczeniem formy i reprezentacji*⁷³. Opór wobec wiedzy może być wyrazem popędu śmierci, sprzeciwem wobec rozwoju. Widz *DAU* musi zmierzyć się z zadaniem rozumienia. Z jednej strony ma do czynienia z autentycznością, z życiem uczestników projektu. Jednak obraz na ekranie stano-

wi również znak odnoszący się do pewnej epoki. Według Aleksandra Zajezżewa w centrum *DAU* lokuje się świadomość widza, która musi przełączać się z jednego modelu odbioru na drugi, co *pozwala odbiorcy odczuwać własną podmiotowość, swoją szczególną rolę w procesie percepcji*⁷⁴. Projekt Chrzanowskiego pokazuje coś, co trwa mimo upływu czasu, podlega wyparciu, a jednocześnie działa na teraźniejszość. Oferuje widzowi podróż w czasie, której efektem jest współlistnienie radzieckiej przeszłości i postsowieckiej teraźniejszości w swego rodzaju nieliniowym splocie. Według Olgi Bryukhovetskiej fakt, że uczestnicy „*DAU*” *pozwolili, aby „to” wydarzyć się przed kamerami, mówi coś ważnego o „zewnętrznej rzeczywistości”, której „wewnętrzna rzeczywistość” Instytutu jest niczym innym, jak tylko fałdą. Ujawnia odziedziczoną ideologię w najbardziej nieuchwytnym znaczeniu tego terminu, jako wyznaczającą granice tego, co możliwe i dozwolone. Diagnoza w „DAU” podważa różowy, nostalgiczny obraz Związku Radzieckiego*⁷⁵. Projekt Chrzanowskiego naznacza wstecznie wszystkie produkty nostalgii, atakuje resztę czasu, ujawniając traumatyczne jądro. Po lekturze tych filmów nie sposób poważnie traktować tęsknotę za przeszłością.

Według samego reżysera projekt *DAU* pokazuje, że *taki system nie istnieje tylko z powodu „kilku złych ludzi”. Dotyczy to całego społeczeństwa. Wszyscy pozwalamy, aby takie rzeczy się zdarzały. Wszyscy bierzemy udział w tym złu. Bardzo trudno to zaakceptować, ale bez tego nie można pójść dalej. A ponieważ problem ten nigdy nie został w pełni przyswojony w Rosji, nie został też podsumowany w żadnej mocnej formie audiowizualnej. Wyjątek stanowią dwa ostatnie dzieła Aleksieja Germana: „Chrustaliow, samochód” („Chrustal’jow, maszinu!”, 1988) i „Trudno być bogiem” („Słożna być bogom”, 2013), ale filmy te nie były oglądane, nie zostały w pełni zrozumiane ze względu na złożony język filmowy i dlatego, że mówiły coś głębokiego o tym kraju, o jego glebie. Ponieważ to społeczeństwo wywodzi się z ziemi, a w tej ziemi są pogrzebane kości i korzenie wielu pokoleń, które stworzyły taki rodzaj kultury. Przemoc jest częścią naszej kultury i powinniśmy to zaakceptować. Pierwszym krokiem jest uznanie stanu rzeczy, a potem musimy spróbować coś z nim zrobić*⁷⁶. Dymitr Kaledin podkreślał, że *DAU* jest celowo rusofobiczny, że Rosjanie bez żadnej skruchy i z wielką przyjemnością zanurzają się w najbardziej makabrycznych ekscesach przeszłości, że ulubiona naklejka na zderzak samochodu jest hasło *możemy to powtórzyć*⁷⁷.

Trudno jednoznacznie ocenić, czy dzieło Chrzanowskiego stanowi przepracowanie, czy rozgrywanie traumy w działaniu. Traumatycznego doświadczenia nie sposób zrozumieć, gdy się wydarza; *DAU* nie da się obejrzeć, jest „nieoglądalne”. Można się zastanawiać, czy stanowi badanie granic możliwości kina, zarówno w wymiarze formalnym, jak i dotyczącym odkrywania wypartych treści i ich symbolizacji, czy może na planie dokonało się sadystyczne wykorzystanie uczestników? Czy Natasza, Katia, Wika, Nora i Tania użyły własnych ciał, by dać głos tym, które wcześniej go nie miały, czy były ofiarami przemocy? Czy cierpieniu zostało nadane znaczenie, czy zostało ono po prostu powtórzone?

Czy projekt *DAU* jest tarczą Ateny, która pozwoliła Perseuszowi pokonać Meduzę bez konieczności spotkania jej śmiertelności wrogu, czy może Meduzą we własnej osobie? Na pewno działa w trybie wstecznego naznaczenia, jak podwójna ekspozycja nakłada na nostalgiczny obraz zarys traumy. Być może ta rzucająca nowe światło na przeszłość perspektywa, niczym lampa projekcyjna,

mogłaby doprowadzić do stopienia się taśmy. Umożliwiłaby, jak to ujęła Caroline Garland, *zdolność do życia z tym, co się stało*, bo ofiary traumy nigdy nie wróca do stanu sprzed katastrofy. Traumatyczne wydarzenie zmienia osobę, która go doświadczyła, a każda zmiana oznacza utratę. Musi ona *przeżyć żałobę po czymś, co w sobie straciła*. „Nie jestem już tą samą osobą, jaką byłam: nigdy już nie będę taka sama”. Rzecz w tym, czy ofiara traumy na koniec będzie osobą uboższą, niż była, bardziej zaburzoną, czy też stanie się osobą bogatszą, gdyż katastrofa będzie czynnikiem rozwoju⁷⁸. W tej chwili Rosja jest na pewno uboga i kurczowo trzyma się przeszłości, zaprzeczając utracie. Sęk w tym, że DAU nikt nie ogląda i nie omawia, choć stanowi chyba najbezpieczniejszy sposób rozegrania traumy w działaniu – za pomocą sztuki.

¹ Por. P. Gorlewska, *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1991 roku*, Universitas, Kraków 2021, s. 7-21.

² A. Etkind, *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford University Press, Stanford 2013.

³ N. Epplée, *Nieudobnoje proszloje. Pamjat o gosudarstwennych prestuplenijach w Rossiji i drugich stranach*, NLO, Moskwa 2020.

⁴ Cytat pochodzi z orędzia Władimira Putina o stanie państwa, wygłoszonego 25 kwietnia 2005 r.

⁵ Por. K. Syska, *Soc-nostalgia. Aktualizacja radzieckich mitów*, „Ekrany” 2017, nr 5 (39), s. 18-23.

⁶ Por. P. Gorlewska, *Szukając kina, które da się oglądać*, „Ekrany” 2017, nr 5 (39), s. 10-13.

⁷ Tzw. Pierwszy Wydział istniał w każdym większym zakładzie pracy w ZSRR.

⁸ E. Bohomolec, *Czas w psychoanalizie*, <http://psychoanaliza.org.pl/czas-w-psychoanalizie-2> (tekst zaprezentowany jako wprowadzenie do wykładu prof. Karola Modzelewskiego *Czas w historii*, wygłoszonego w Polskim Towarzystwie Psychoanalitycznym 23.10.2013) (dostęp: 14.12.2024).

⁹ Była to analiza tzw. przypadku Emmy w artykule *Projekt naukowej psychologii*.

¹⁰ Por. Z. Freud, *Z historii nerwicy dziecięcej*, w: tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 99-197.

¹¹ A. Lipszyc, *Freud: Logika doświadczenia. Spekulacje marańskie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2022, s. 64-65.

¹² Są to wyraziste wspomnienia z dzieciństwa, których treść stanowią trywialne aspekty jakiegoś doświadczenia (Freud uważał, że hamują one proces analizy). Trudno je

połączyć z czymś szerszym lub głębszym niż ich bezpośrednia treść – ich obecność pozwala na nieprzypominanie sobie o niepokojących elementach przeszłości.

¹³ G. Bistoën, S. Vanheule, S. Craps, *Nachträglichkeit: A Freudian Perspective on Delayed Traumatic Reactions*, „Theory and Psychology” 2014, t. 24, nr 5, s. 676.

¹⁴ M. Gutiérrez-Peláez, *Trauma Theory in Sándor Ferenczi's Writings of 1931 and 1932*, „The International Journal of Psychoanalysis” 2009, t. 90, nr 6, s. 1218.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Por. J. B. Frankel, *Ferenczi's Trauma Theory*, <https://www.alsf-chile.org/Indepsi/Articulos/Trauma-Abuso/Ferenczis-Trauma-Theory.pdf> (dostęp: 14.12.2024).

¹⁷ C. Garland, *Działanie, identyfikacja i myśl w stanach potraumatycznych*, tłum. A. Rokujzo, w: *Czym jest trauma. Podejście psychoanalityczne*, red. C. Garland, Oficyna Ingenium, Warszawa 2013, s. 211.

¹⁸ J. Stubbley, *Trauma złożona: model Tavistock. Etapowe i wielomodalnościowe podejście terapeutyczne utrzymywane w ramach psychoanalizy*, tłum. W. Turopolski, w: *Leczenie traumy złożonej. Modyfikacje technik pracy*, Fundacja im. Boguchwała Winida na Rzecz Rozwoju Psychoterapii Psychoanalitycznej, Kraków 2024, s. 12.

¹⁹ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, s. XIII.

²⁰ Por. tamże, s. XVIII.

²¹ Tamże.

²² D. Hook, *Screened History: Nostalgia as Defensive Formation*, „Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology” 2012, t. 18, nr 3, s. 230.

²³ Por. tamże, s. 233.

²⁴ Por. N. Kaposow, *Pamjat strogowo riezymja. Istorijskaja i politika Rossiji*, NLO, Moskwa 2011,

- s. 127. Reprezentacje złotego mitu stalinizmu w postsowieckim kinie opisał Jakobi-dze Gitman, określając je *zwyczajnym stalinizmem* (por. A. Jakobidze-Gitman, *Wosstanije fantazmatow. Stalinskaja epocha w postsowieckom kino*, NLO, Moskwa 2015, s. 84-168).
- ²⁵ Por. tamże, s. 236.
- ²⁶ W 2015 r. Chrzanowski został zmuszony zwrócić ministerstwu pełną kwotę dofinansowania – film wciąż nie był gotowy. Por. I. Kukota, „DAU”: *Strange, Repellent, Mesmerizing, Addictive*, „Izba Arts”, 6.02.2019, <https://www.izbaarts.com/dau-film-review-2> (dostęp: 2.12.2024).
- ²⁷ K. Landau-Drobancewa, *Akademik Landau. Kak my žili*, Zacharow, Moskwa 2019.
- ²⁸ Por. I. Kozlenko, *The Anatomy of Totalitarian Violence: From „DAU” to Babyn Yar*, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2022, nr 14, s. 9-51.
- ²⁹ Siergiej Adoniew wspierał wiele projektów kulturalnych, między innymi opozycyjną „Nową Gazietę”, kilka teatrów, szkołę designu Strielka w Moskwie. Chrzanowskiemu ofiarował podobno około 25 mln euro. Por. S. Rose, *Inside „Dau”, the „Stalinist Truman Show”: „I Had Absolute Freedom – Until the KGB Grabbed Me”*, „The Guardian”, 26.01.2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/26/inside-the-stalinist-truman-show-dau-i-had-absolute-freedom-until-the-kgb-grabbed-me> (dostęp: 3.12.2024).
- ³⁰ Por. E. Makarova, *Soviet, Sacred, Sexual: The Carnivalised Architecture in Khrzhanovskiy's „DAU”*, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2022, nr 14, s. 153-168.
- ³¹ I. Khrzhanovskiy, I. Permyakov, *DAU. DEGENERATION*, https://coproductionoffice.eu/assets/films/dau-degeneration/presskit/DAU_DEG_Booklet_2020-Digital-240x135_compressed-2.pdf (dostęp: 4.12.2024).
- ³² I. Schulzki, „DAU”. *Aljona Zoja. Interwju s asistentkami reżisjora Jelenoj Bogman i Zojei Popowoj*, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2022, nr 14, <http://doi.org/10.17892/app.2022.00014.300>.
- ³³ M. Jampolskij, *Ekscies, isterija, razruszienie*, <https://chapaev.media/articles/11010> (dostęp: 8.12.2024).
- ³⁴ Por. S. Tretjakow, *Standart*, „Oktjabr mysli” 1924, nr 2, s. 31; cyt. za: M. Jampolskij, *Mietod „DAU”*, „Seanse” 2019, nr 70, s. 32.
- ³⁵ Por. E. Makarova, dz. cyt.
- ³⁶ W filmie *DAU. Imperium (Dau. Imperija)*, reż. I. Chrzanowski, A. Wasiljew, 2020) ówczesny (1938) dyrektor Instytutu, profesor Kapica, mówi, oprowadzając Daua: *A tu jest moje biuro – wagina numer piętnaście*.
- ³⁷ Por. T. Daszkowa, *Tielesnost – ideologija – kinematograf. Wizualnyj kanon i sowietskaja powsiedniewnost*, NLO, Moskwa 2013, s. 86-90.
- ³⁸ Projektantka kostiumów i charakteryzatorka Jekaterina Oertel została określona jako współreżyserka aż ośmiu filmów i dwóch seriali, będąc odpowiedzialną także za ich montaż.
- ³⁹ Por. R. Morley, *From Soviet Hairstyles to Contemporary Gender Politics: An Interview with Jekaterina Oertel, Head of Make-up and Hair Design, Participant, Co-Director, and Editor on the „DAU” Project*, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2022, nr 14, <http://doi.org/10.17892/app.2022.00014.291>.
- ⁴⁰ L. Mingazitinowa, N. Plungjan, *Kak skrojen „DAU” Chrzanowskowo. Interwju z chudożnikami po kostjumam*, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2022, nr 14, <http://doi.org/10.17892/app.2022.00014.302>.
- ⁴¹ Cyt. za: M. Jampolskij, dz. cyt.
- ⁴² I. Schulzki, dz. cyt.
- ⁴³ O. Kaszyn, *Put „Dau”*, „Kommiersant Wlast” 2010, nr 37, s. 24, <https://www.kommersant.ru/doc/1503675> (dostęp: 8.12.2024).
- ⁴⁴ J. Saprykin, „DAU”. *Tiomnyje naczała*, „Seanse”, 23.01.2019, <https://seance.ru/articles/dau-saprykin> (dostęp: 9.12.2024).
- ⁴⁵ Szczegół ten jest wiarygodny historycznie – tuż przed śmiercią Stalina zaczęły się prześladowania i aresztowania obywateli ZSRR pochodzenia żydowskiego.
- ⁴⁶ Por. R. Morley, dz. cyt.
- ⁴⁷ Na początku 2019 r. projekt zainaugurowano w Paryżu. Immersyjna i multimedialna instalacja obejmowała stolówkę w radzieckim stylu, zrekonstruowane komunałki, seks-bar, pokoje z szamanami, niespodziewane performance i koncerty czy seminaria naukowe oraz pokazy 13 utworów audiowizualnych.
- ⁴⁸ To stale aktualny w rosyjskiej kulturze obraz czekisty-impotent. Natasza mówi o tym wprost, gdy dostaje polecenie wsunięcia butelki w waginę: *A sami nie możecie?* O motywie tym pisałam szerzej w: P. Gorlewska, *Kino postradzieckie...* dz. cyt., s. 76-78, 95-97. Warto również pamiętać, że w *Ładunku 200 (Gruz 200)*, reż. A. Bałabanow, 2007) milicjant Żurow gwałci Angelikę właśnie butelką.

- ⁴⁹ W rzeczywistości szczegóły nie są pokazane na ekranie (Chrzanowski zapewniał, że do żadnego gwałtu na planie *DAU* nie doszło).
- ⁵⁰ Por. M. Ravindran, R. Davis, *Russian Press Take Aim at „Dau” Competition Selection at Berlinale in Searing Open Letter*, „Variety”, 29.02.2020, <https://variety.com/2020/film/actors/russian-press-open-letter-dau-natasha-berlinale-ilya-khrzhanovsky-1203519822> (dostęp: 8.12.2024).
- ⁵¹ Grupa Marcinkiewicza pojawiła się również w *DAU. Nowy człowiek (Dau. Nowyj chelowiek)*, reż. I. Chrzanowski, I. Permjakow, 2020).
- ⁵² *Notorious Antigay Russian Ultranationalist Found Dead In Jail Cell*, „Radio Free Europe Radio Liberty”, 15.09.2020, <https://www.rferl.org/a/30841964.html> (dostęp: 8.12.2024).
- ⁵³ Por. L. Williams, *Władza, przyjemność i „logika widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyła, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 301-339.
- ⁵⁴ R. Morley, „*The Grinding of Sand on Tiles...: Forms of Female Subjectivity in „DAU. Katya Tanya”*”, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2022, nr 14, s. 83-132.
- ⁵⁵ M. Lipovetsky, „*DAU*”, „Slavic Review” 2021, t. 80, nr 2, <https://www.cambridge.org/core/journals/slavic-review/article/abs/dau-dir-ilya-khrzhanovsky-paris-phenomen-films-2019-330-minutes-color/269960BE58C0CA1D25FB7D1D6F578D6C> (dostęp: 12.12.2024).
- ⁵⁶ Por. R. Morley, *From Soviet Hairstyles...* dz. cyt.
- ⁵⁷ I. Schulzki, dz. cyt.
- ⁵⁸ D. Kaledin, „*Dau*” F.A.Q., <http://imperium.lenin.ru/~kaledin/dau-faq.html> (dostęp: 12.12.2024).
- ⁵⁹ A. Roth, „*I Felt Cruelly Manipulated: Violent Russian Film „DAU. Natasha” Shocks Critics*”, „The Guardian”, 3.03.2020, <https://www.theguardian.com/world/2020/mar/03/russian-film-dau-natasha-violence-soviet> (dostęp: 13.12.2024).
- ⁶⁰ E. Belikow, *Natasza Bieżnaja, gierośnia „DAU”: Tam ja była chielowiekom, katorym nie mogła być w etoj żizni*, „Iskusstwo Kino”, 15.05.2020, <https://kinoart.ru/interviews/natasha-berezhnaya-geroinya-dau-my-obgovarivali-kazhdyy-moment-i-s-butylkoy> (dostęp: 13.12.2024).
- ⁶¹ O. Aronson, A. Barbour, O. Bryukhovetska, P. Cavendish, N. Drubek i in., „*DAU*”: „*Sometimes This Space Can Hurt You*”, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2020, nr 10, <http://doi.org/10.17892/app.2020.00010.230>.
- ⁶² S. Eisenstein, *Izobraznyje proizwiedienija*, t. 6, Iskustwo, Moskwa 1964, s. 271, cyt. za: M. Jampolskij, *Eksces...* dz. cyt.
- ⁶³ S. Eisenstein, dz. cyt., s. 270.
- ⁶⁴ I. Kujuk, *Maja licznaja granica s Institutom*, cyt. za: M. Jampolskij, *Eksces...* dz. cyt.
- ⁶⁵ R. Bird, *Ilya Khrzhanovsky's „DAU”, „e-flux”*, 12.03.2019, <https://www.e-flux.com/criticism/256823/ilya-khrzhanovsky-s-dau> (dostęp: 13.12.2024).
- ⁶⁶ P. Cavendish, K. Chukhrov, S. Dragaeva, D. Ezerova, E. Kostyleva i in., *Soviet Playtime: Architectures of Power and Profligacy in „DAU”*, red. P. Cavendish, N. Drubek, I. Schulzki, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2022, nr 14, <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.298>.
- ⁶⁷ Tamże.
- ⁶⁸ P. Cavendish, K. Chukhrov, S. Dragaeva, dz. cyt.
- ⁶⁹ O. Aronson, A. Barbour, O. Bryukhovetska, dz. cyt.
- ⁷⁰ Por. R. Morley, *From Soviet Hairstyles...* dz. cyt.
- ⁷¹ C. Kirchhoff, „*Atak terażniejszości na resztę czasu*”. *Naznaczenie wsteczne między kliniką a kulturą*, tłum. K. Domaradzka, „wunderblock” 2023, nr 3, s. 4, https://wunderblock.pl/wp-content/uploads/2024/03/01-wunderblock3_Kirchhoff.pdf (dostęp: 16.12.2024).
- ⁷² E. Zvonkine, A. Valssov, „*DAU Is a Process: A Conversation with Director Ilya Khrzhanovskiy*”, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2022, nr 14, <http://doi.org/10.17892/app.2022.00014.299>.
- ⁷³ S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992, s. 59-60.
- ⁷⁴ A. Zaezjev, „*Gesamtkunstwerk*” Khrzhanovskiy? *Projekt „DAU” i nasledije moskowsko konceptualizma*, „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2022, nr 14, <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.309>.
- ⁷⁵ O. Aronson, A. Barbour, O. Bryukhovetska, dz. cyt.
- ⁷⁶ E. Zvonkine, A. Valssov, dz. cyt.
- ⁷⁷ D. Kaledin, dz. cyt.
- ⁷⁸ I. Menzies-Lyth, *The Aftermath of Disaster: Survival and Loss*, w: *tejże, The Dynamics of the Social: Selected Essays Vol. 2*, Free Association Books, London 1989, cyt. za: C. Garland, *Wprowadzenie. Dlaczego psychoanaliza?*, tłum. D. Golec, w: *Czym jest trauma*, dz. cyt., s. 16.

Paulina Gorlewska

Doktor nauk o sztuce, filmoznauczyni i roszoznauczyni. Wykłada historię kina polskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim, publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych”, „Politei”, „Kinie” i „Ekranach”.

Bibliografia

- Aronson, O., Barbour, A., Bryukhovetska, O., Cavendish, P., Drubek, N. i in. (2020). DAU: „Sometimes This Space Can Hurt You”. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (10). <http://doi.org/10.17892/app.2020.00010.230>
- Bird, R. (2019, 12 marca). Ilya Khrzhanovsky's „DAU”. *e-flux*. <https://www.e-flux.com/criticism/256823/ilya-khrzhanovsky-s-dau>
- Bistoën, G., Vanheule, S., Craps, S. (2014). „Nachträglichkeit”: A Freudian Perspective on Delayed Traumatic Reactions. *Theory and Psychology*, 24 (5), ss. 668–687. <https://doi.org/10.1177/095935431453>
- Bohomolec, E. (2013). *Czas w psychoanalizie*. Psychoanaliza.org.pl. <http://psychoanaliza.org.pl/czas-w-psychoanalizie-2>
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Cavendish, P., Chukhrov, K., Dragaeva, S., Ezerova, D., Kostilyeva, E. i in. (2022). Soviet Playtime: Architectures of Power and Profligacy in DAU (red. P. Cavendish, N. Drubek, I. Schulzki). *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (14). <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.298>
- Eisenstein, S. (1964). *Izobrazheniye proizvedeniya* (t. 6). Moskwa: Iskusstwo.
- Ezerova, D. (2022). Watching the Unwatchable: DAU. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (14). <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.298>
- Felman, S., Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Garland, C. (2013). Działanie, identyfikacja i myśl w stanach posttraumatycznych (tłum. A. Rokujżo). W: C. Garland (red.), *Czym jest trauma. Podejście psychoanalityczne* (ss. 211–226). Warszawa: Oficyna Ingenium.
- Gutiérrez-Peláez, M. (2009). Trauma Theory in Sándor Ferenczi's Writings of 1931 and 1932. *The International Journal of Psychoanalysis*, 90 (6), ss. 1217–1233. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2009.00190.x>
- Hook, D. (2012). Screened History: Nostalgia as Defensive Formation. *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology*, 18 (3), ss. 225–239. <https://doi.org/10.1037/a0029071>
- Jampolskij, M. (2019). *Ekscies, isterija, razruszenije*. Chapaev.media. <https://chapaev.media/articles/11010>
- Jampolskij, M. (2019). Mietod „DAU”. *Seanse*, (70), ss. 29–49.
- Kaledin, D. (2020, 8 marca). „Dau” F.A.Q.. Imperium.lenin.ru. <http://imperium.lenin.ru/~kaledin/dau-faq.html>
- Kaszyn, O. (2010). Put „Dau”. *Kommiersant Wlast*, (37), s. 24.
- Kirchhoff, C. (2023). „Atak terażniejszości na resztę czasu”. Naznaczenie wsteczne między kliniką a kulturą (tłum. K. Domaradzka). *wunderblock*, 3, ss. 2–17. <https://doi.org/10.37240/wb.2023.3.1>

- Lipszyc, A.** (2022). *Freud: Logika doświadczenia. Spekulacja marańskie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Makarova, E.** (2022). Soviet, Sacred, Sexual: The Carnivalised Architecture in Khrzhanovskiy's „DAU”. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (14), ss. 153-168. <http://doi.org/10.17892/app.2022.00014.308>
- Morley, R.** (2022). „The Grinding of Sand on Tiles...”: Forms of Female Subjectivity in „DAU. Katya Tanya”. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (14), ss. 83-132. <http://doi.org/10.17892/app.2022.00014.293>
- Saprykin, J.** (2019, 23 stycznia). „DAU”. *Tiomnyje naczała*. *Seanse*. <https://seance.ru/articles/dau-saprykin>
- Schulzki, I.** (2022). „DAU”. Aljona Zoja. Interwju s asistentkami reżisjora Jelenoj Bogman i Zojei Popowoj. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (14). <http://doi.org/10.17892/app.2022.00014.300>
- Stubbley, J.** (2024). Trauma złożona: model Tavistock. Etapowe i wielomodalnościowe podejście terapeutyczne utrzymane w ramach psychoanalizy (tłum. W. Turo-polski). W: P. Biernacki (red.), *Leczenie traumy złożonej. Modyfikacje technik pracy*. Kraków: Fundacja im. Boguchwała Winida na Rzecz Rozwoju Psychoterapii Psychoanalitycznej.
- Williams, L.** (2010). *Władza, przyjemność i „logika widzialności”* (tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Zaezjev, A.** (2022). „Gesamtkunstwerk” Khrzhanovskiy?. Projekt DAU i nasledije moskowskowo konceptualizma. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (14). <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.309>
- Zvonkine, E., Valssov, A.** (2022). „DAU Is a Process”: A Conversation with Director Ilya Khrzhanovskiy. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (14). <http://doi.org/10.17892/app.2022.00014.299>

Keywords:

trauma in film;
Nachträglichkeit;
restorative nostalgia;
Ilya Khrzhanovsky

Abstract

Paulina Gorlewska

Behind the Screen of Nostalgia: Working with/through Trauma in Ilya Khrzhanovsky's *DAU* Project

The article examines the controversial multidisciplinary project *DAU* by Ilya Khrzhanovsky. The analysis of the content, production, and reception of its individual parts is set against the backdrop of criticism directed at the project, accusing the creators of *DAU* of on-set abuse (especially exploiting actresses) and unethical filmmaking practices. The article proposes the hypothesis that the guiding principle of *DAU* is Freud's *Nachträglichkeit* (deferred action), a key concept in psychoanalytic theory used to explain the formation and functioning of trauma, as well as the process of healing. The example of Russian society demonstrates how terror and the collapse of the USSR function

as the first and second traumatic blows. The failure to fully process the past results in nostalgia, which acts as a screen memory that conceals the traumatic source of suffering. By materializing the fantasies of restorative nostalgia through the reconstruction of an oppressive reality, *DAU* retroactively marks the Soviet past, revealing its traumatic core. The project forces viewers to confront the violence that is an integral part of Russian culture.