

Dzieciństwo radzieckie – terytorium golemów

NELLY BEKUS-GONCZAROWA

Znalazłam niedawno wśród książek mój stary zeszyt. Okazało się, że to pamiętnik z czasu pobytu na obozie pionierskim „Artek”. Szczególne to znalazisko i szczególne świadectwo, bo ów międzynarodowy obóz – na Krymie, nad morzem – w latach 80. owiany był legendą miejsca, gdzie bije prawdziwe serce „radzieckiego dzieciństwa”. Wszystkie maluchy w tamtych czasach wiedziały o jego istnieniu, i wszystkie marzyły o nim jak o bajkowej krainie, realnej jednak, bo stworzonej tu, na ziemi. Pamiętnika tego nie widziałam bodaj od czasów jego powstania; nie pamiętałam nawet, że w ogóle go pisałam. Dlatego teraz nie tyle przypomiinałam sobie, ile otwierałam na nowo tamto doświadczenie, związane z przebywaniem w zadziwiającym świecie mitu radzieckiego, doświadczenie zebrane w jedną, równą linię dzieciennego pisma...

Czytając te notatki, od pierwszych stron, byłam przerażona ich formą: styl zupełnie nie pasował do osoby autorki i tego, jak sobie wyobrażamy typowe dziecięce przeżycia. Z wielkim trudem mogłam uwierzyć w te szczegółowe, podobne do stenogramu sprawozdania z każdego dnia pobytu na obozie. Czy to możliwe, by taka właśnie była reakcja dziecka (miałam wtedy 9 lat) na tę niewątpliwie zadziwiającą podróż? Oderwanie od rodziców, ponad tysiąckilometrowa wyprawa, kołowrót ciągłych spotkań z nowymi ludźmi: wszystko to przyczyniało się w wyjątkowy sposób do mojej „socjalnej” aktywizacji i w dotychczasowym spokojnym życiu było czymś niezapomnianym, poruszającym emocjonalnie. Tymczasem wybrany przez autorkę sposób opowiadania zupełnie na to nie wskazywał: każdy dzień w pamiętniku został opisany w kolejności chronologicznej, według sztywnego układu obozowego życia: 10 minut na ćwiczenia gimnastyczne, 15 – na śniadanie, 30 – na śpiewy, jeszcze tyle samo na tańce; 20 minut codziennie na „polityczną informację”, a po obiedzie – sen. Z rzadka pojawia się tu wyprawa na plażę i kąpiele (pozwalano nam wejść do wody na 2 minuty). Wszystko zapisane jak trzeba, po kolei, bez niepotrzebnych szczegółów, i co ciekawe – bez żadnych emocji, zadziwiająco obojętnie, jeśli tylko słowo to może wyrazić stan dziecięcego stosunku do czegokolwiek.

Mimo prywatnego charakteru pamiętnika notatki te zawierają coś więcej niż przeżycia jednego dziecka. Opisane z dzieciinną bezpośredniością wydarzenia życia obozowego (a sam pamiętnik jest jednym z takich wydarzeń) obnażają kulturowy i ideologiczny status tego doświadczenia – doświadczenia „dzieciństwa radzieckiego” – i tego konkretnego obozu jako formy jego organizacji.

Narracja w pamiętniku od początku prowadzona była w jednej tonacji: brak jakichkolwiek śladów niezadowolenia, ale też objawów radości. Zupełnie wyjąt-

kowo pojawiały się osobiste wrażenia. Cały tekst to czysty „przekaz informacyjny”, przypominający poważne sprawozdanie z tego, co przeżyte, zobaczone, usłyszane, doświadczone... Zbiektywizowany zapis postrzegania rzeczywistości. Jak na przykład w zdaniu: *Podczas wycieczki do Zamku Woroncowych w Alupce zobaczyliśmy, jak mieszkali bogaci ludzie za czasów Cara Rosyjskiego przed rewolucją.* Chociaż do tej pory w mojej pamięci zachowały się wyraziste obrazy z tamtej wycieczki – zimowy ogród, malowidła na ścianach, rzeźby – w tekście nie ma o tym ani słowa. Można się domyślić, że podobne wrażenia już w moim dzieciennym odbiorze nieświadomie klasyfikowałam jako nieważne. Wszelkie zatem pomysły, by je zapisać w pamiętniku, też były natychmiast blokowane.

Przerażający jest ten brak osobistego stosunku do wydarzeń. Z samego tekstu nie sposób dowiedzieć się, czy któraś z licznych wycieczek spodobała mi się, czy obejrzany film był ciekawy, a cukierki smaczne. Widoczna jest jedynie podstawowa, niepodważalna logika podporządkowania się obiektywnie istniejącemu systemowi. Autorami wszystkich bez wyjątku wydarzeń byli bowiem inni ludzie – organizatorzy całej podróży, poczynając od rodziców, administracji szkolnej, po wychowawców i dyrekcję obozu. To oni kształtowali sens tego, co działo się z dziećmi, te natomiast – o czym świadczy mój pamiętnik – były tylko częścią mechanizmu realizacji pomysłów. Jeździliśmy więc do ogrodu botanicznego, uczyliśmy się śpiewać piosenki o misiu, chodziliśmy do punktu medycznego, gdzie nas mierzone i ważono, uczestniczyliśmy w jakimś konkursie... Ale nawet informacje o konkursowych zwycięstwach podawane są bez szczególnych emocji.

Wydaje się, że cały ten tekst, każde jego zdanie, to formułowana nieświadomie twierdząca odpowiedź na milcząco postawione pytanie: czy udało się zrealizować to, co zostało wcześniej zamierzone. Jakby w tym właśnie zawarty był sens i cała wartość zarówno pobytu na obozie, jak i osobistego doświadczenia, a także pisanego pamiętnika. Liczyło się spełnienie warunków, reguł, przyjętych na tym szczególnym „terytorium”. I nie chodzi wcale o terytorium obozu, lecz – dzieciństwa. Dzieciństwa określanego w niezliczonych piosenkach i wierszykach napisanych specjalnie dla jego „mieszkańców” jako „radzieckie”.

*

Reżyser Nikita Michałkow nakręcił film *Anna, od 6 do 18*, pokazujący doświadczenie dzieciństwa radzieckiego na przykładzie konkretnego dziecka – własnej córki Anny. Film w gruncie rzeczy nie jest ani dokumentalny, ani fabularny. Zebrano w nim krótkie wywiady, rozmowy z dziewczynką, zapisane w ciągu kilku lat. Michałkow po prostu rejestrował odpowiedzi dziewczynki na pytania dotyczące tego, co dla niej ważne, istotne, o czym myśli, marzy – w wieku lat 6, 10, 12 itd. Powstał w ten sposób obraz pokazujący w sposób przerażająco prawdziwy logikę dorastania w kulturze radzieckiej.

Owo dorastanie nie jest bowiem – jak mogłoby się wydawać – stopniowym rozwojem młodego człowieka w czasie. Gdy tylko w życiu Anny rozpoczyna się okres mitologizowanego „dzieciństwa radzieckiego”, jej świadomość zaczyna ulegać wyraźnym deformacjom. Odpowiedzi Anny Michałkowej nie przedstawiają więc w prosty sposób wydarzeń z jej własnego życia, ale rejestrują warunki i podstawowe reguły istnienia w świecie ideologizowanych znaczeń.

Te znaczenia kształtują określony stan świadomości dziecka, określają sens jego życia – dopóki jest dzieckiem radzieckim i dopóki przebywa w mocy odpowiedniej mitologii kulturowej.

Film Michałkowa wprost pokazuje, jak wewnętrzny świat małej dziewczynki zostaje pochłonięty przez narzucone znaczenia, jak jej własne myśli i pragnienia przybierają kształt zewnętrznego pola ideologicznego, jak dziecko staje się częścią sprawnie funkcjonującej maszyny określającej stosunki z innymi ludźmi, z systemem, z państwem. Ta maszyna opanowuje „świat wewnętrzny” dziewczynki, podłączając ją do swoich sensów i wartości. Zresztą czy właśnie nie ten mechaniczny charakter i styl pisania tak bardzo razi w dziecięcym pamiętniku z „Arteka”? Jako zupełnie nieadekwatny do wieku autorki, każe wątpić w szczerość dziecinnego doświadczenia.

Michałkow rejestrował swoje rozmowy z córką w tych samych mniej więcej czasach, w których ja pisałam pamiętnik. Stawiając pytania, występował w roli zewnętrznego, niejako beznamietnego obserwatora, który ujawnia stopniowe zacieranie się własnej formuły życiowej dziecka, zastępowanej przez standardowe równania socjalistycznego sposobu myślenia.

– *Co cię niepokoi?* – pytał.

– *Śmierć Breżniewa, boję się, co będzie dalej z całym krajem* – odpowiada mała dziewczynka, wycierając łzy.

– *O czym marzysz?*

– *Żeby na całym świecie był pokój.*

To zjawisko zastępowania indywidualnego rozwoju przez uniwersalne schematy, wypracowane przez system, jest swoistym „know-how” każdej ideologii. Mimo więc że później, dorastając, Anna Michałkowa powraca niejako do siebie samej – mówi już o własnych przeżyciach, o własnych przemyśleniach na temat życia, świata, przyszłości – okres ten, okres „radzieckiego dzieciństwa”, pozostaje w niej jako ważne i trwałe doświadczenie życiowe. Zostaje przechowany, archiwizuje się w biografii jako część osobistej drogi, jako okres absolutnego, bezgranicznego oddania się władzy zewnętrznych idei, sensów i wartości.

Dzieciństwo w kulturze radzieckiej było niewątpliwie obiektem szczególnej troski i uwagi, a dziecko radzieckie stało się specyficznym zjawiskiem, fenomenem całej tej kultury i jej niezwykłym osiągnięciem.

*

Jak w każdym systemie ideologicznym właśnie człowiek – „człowiek radziecki” – był elementarną częścią pola symbolicznego nazywanego socjalistycznym. To właśnie on występował w roli „budowniczego komunizmu”, to on był członkiem partii, to on – przez swą wiarę – doprowadził do ucieleśnienia prawd ideologicznych. Ani dyskurs psychologiczny, ani język nauk społecznych czy ekonomicznych nie są w stanie odsonić do końca tajemnicy tej siły ideologicznego przekonania, która właściwa była wewnętrznej tożsamości „człowieka radzieckiego”. Cała „rzeczywistość radziecka” opierała się na tym swoistym stanie ducha żyjących w niej ludzi.

Jednak „człowiek radziecki” nie był wynikiem naturalnej ewolucji form świadomości człowieka. Odpowiednie mechanizmy sprawiały, że identyfikował się

on z wizerunkiem zaprojektowanym i ukształtowanym przez ideologiczną maszynę. Każdy obywatel Związku Radzieckiego był w pewnym sensie zrealizowanym projektem systemu. Jeśli owe procesy utożsamiania społecznego zaczynały działać w okresie dzieciństwa, to dorosły człowiek był już ukształtowanym podmiotem społecznym, na którym ślady pooperacyjne zdążyły się zagoić: większość dorosłych czuła się organiczną częścią całego społeczeństwa – proces socjalizacji i utożsamiania z zaproponowanym obrazem prowadzony był niezwykle efektywnie.

Dzieci natomiast – mimo widocznej szczerości ich przekonań – łatwo obnażają względność tego wymyślnego obrazu człowieka: indywidualna karta pragnień i zainteresowań dziecka zachowuje zawsze pewną odrębność, istnieje w innym wymiarze, na innej skali. Gdy więc nanieść na nią zestaw symboli ideologicznych, czyli gdy usiłuje się skleić w świadomości dziecka oba światy: osobisty i wyprodukowany przez dorosłych – zawsze pozostaje ślad tego zabiegu. Takim śladem są właśnie stylistyczne niedorzeczności dziecinnej pamiętnika-sprawozdania dziewięcioletniej autorki albo zadziwiające uświadomienie polityczne jej rówieśniczki Anny Michałkowej.

Obrazy radzieckich dzieci czczone przez ideologię, czyli postacie wzięte z rzeczywistej historii (ich lista jest dobrze znana i bardzo długa, a zaczyna się od tak legendarnych nazwisk, jak Pawlik Morozow, Marat Kazej czy Oleg Kozzewoj) albo też stworzone przez literaturę lub kino są próbą zamaskowania śladów owego „zabiegu medycznego”, dokonanego przez ideologię na świadomości dziecka i jego świecie wewnętrznym. Wspólną i najbardziej wyrazistą cechą każdej z tych postaci jest nagłe uświadomienie sobie swojego losu społecznego jako sensu życia. Ta logika kształtowała niesłychany patos powagi i samodzielności, jaki nadawano postaci dziecka w kulturze radzieckiej. Nigdy nie jest to zwykłe dziecko, które – nim zacznie uczestniczyć w prawdziwym życiu społecznym i kulturalnym dorosłych – przez długi czas musi rosnąć, kształtować się, zarabiać pieniądze... Wszystkie te okoliczności bowiem to atrybuty dzieci innych kultur.

Wyobrażenie o dziecku jako istocie niedojrzałej, nieprzygotowanej do spełnienia obowiązków obywatelskich, zakorzenione jest w idei postępu przeniesionego na skalę rozwoju indywidualnego. Dla dorosłych mianowicie doświadczenie dzieciństwa istnieje w przeszłości, zostało już przeżyte, dla dziecka natomiast dorosłe życie dopiero czeka w przyszłości. Rozumienie rozwoju wewnętrznego, czyli dorastania, jako odmiany postępu pozwala dorosłemu traktować i interpretować dziecko w kategoriach braku, nieobecności – tego, co sam dorosły już posiada. Dzieciństwo dla dorosłego jest w pewnym sensie „przeżytkiem”. Ta ontologiczna wada, która zakorzeniona jest w dzieciństwie, jego chroniczne (i chronologiczne) „zacofanie” staje się właściwie główną jakością (cechą) wizerunku dziecka w (nowoczesnej) kulturze postępu.

Cała koncepcja ludzkiego życia jest wynikiem tej funkcjonującej we współczesnej kulturze konstytucji czasowej. Potwierdza to Philippe Ariès, pisząc w książce *Historia dzieciństwa*, że dopiero w XVIII w. dzieciństwo zaczęło traktować jako specyficzny etap w życiu człowieka. Wcześniej dziecko nie odróżniało się od dorosłych ani trybem życia, ani ubraniem; nie zasługiwało ono nawet na własny nagrobek¹. Dopiero „postęp” – jako sposób organizacji czasu, który pojawił się w kulturze i nauce – podzielił życie człowieka na określone etapy



Anna, od 6 do 18, reż. N. Michałkow,
1994.



Do ostatniej kropli, reż. S. Fokin,
1989.



Dziecko wojny, reż. A. Tarkowski, 1962.

i stworzył nową strategię jego rozwoju polegającą na ewolucyjnym przechodzeniu kolejnych etapów. Tak więc rozwój indywidualny w strukturze formalnej powtarza schemat postępu kulturowego i społecznego, przenosząc go na skalę osobistą.

„Dziecko” było wytworem epoki nowoczesności, z jej swoistą temporalnością umiejscawiającą sens istnienia na linii wskazującej przyszłość. Dziecko jest oddzielone od tego sensu długą drogą, którą musi przebyć, nim osiągnie punkt docelowy. W porównaniu z którymkolwiek z dorosłych jest znacznie dalej od celu swojego własnego postępu. Na tym polega jego główna wada i w gruncie rzeczy działalność dorosłych w kulturze postępu polega na zwalczaniu tej wady: wychowują oni dzieci, stopniowo ucząc uczestnictwa w życiu kulturowym i społecznym, na razie jednak nie pozwalając dzieciom na samodzielność. Postęp stworzył wyobrażenie dzieciństwa jako okresu przygotowawczego przed nadejściem „życia dorosłego”, jako stanu oczekiwania. Okresu, który gwarantuje, że dorosłość nadejdzie stopniowo i naturalnie, w pełnej zgodności z zasadami społecznymi i prawami biologicznymi.

Zupełnie inaczej jest w kulturze socjalistycznej. Dla określenia czasowości, która tutaj panuje, najbardziej stosowne jest chyba pojęcie „czasu sferycznego”, o którym pisze Jean Baudrillard². U Baudrillarda pojęcie to służy do opisanego stanu temporalnego ludzi końca stulecia. Czas ten jest w pewnym sensie *nieeuklidesową przestrzenią czasu*. Wkraczając na obszar tej symbolicznej granicy – końca stulecia, końca tysiąclecia – człowiek ulega wpływowi magii liczb. Jego czas nabiera kształtu sfery – linii zakrzywionej, której koniec zanika poza horyzontem. I ta właśnie linia horyzontu staje się punktem odniesienia w wymiarze czasu. Jakkolwiek długo szedłbyś o zachodzie w stronę słońca, horyzont się nie przybliży, pozostając niezmiennym w przestrzeni punktem orientacyjnym.

Obraz horyzontu jako swistego kresu, granicy widzialności, do którego można dążyć, ale nigdy przekroczyć, wyraża w gruncie rzeczy ideę przyszłości socjalistycznej. Był nią komunizm – kres widzialności i sfera nieosiągalności – ku któremu dzięki ideologii dążyło zarówno całe społeczeństwo, jak i każdy człowiek radziecki osobiście. Jak wiadomo, termin nastania tego rajy na ziemi był co jakiś czas przez głównych ideologów przesuwany, przemieszczał się tak samo jak horyzont wraz z tłumem idących w jego stronę ludzi. Zawsze jednak pozostawał jako widzialny punkt orientacyjny, ważny element temporalnej organizacji życia kultury i społeczeństwa.

W odróżnieniu od czasu linearnego czas sferyczny nie nadaje żadnych znaczeń zróżnicowaniu diachronicznemu między ludźmi, to znaczy ich wiekowi. Wobec horyzontu wszyscy są równi. Dla wszystkich – jest on tak samo nieosiągalny. W taki też sposób, przez odniesienie do tej granicy, kształtowana była tożsamość człowieka jako podmiotu kultury socjalistycznej. W konsekwencji dziecko musiało być zrównane z człowiekiem dorosłym, było podmiotem obdarzonym taką samą jakością – nie było mu ani dalej, ani bliżej do celu, ku któremu zmierzało w swym rozwoju całe społeczeństwo.

Zjawisko „dzieciństwa radzieckiego” polega więc przede wszystkim na obarczeniu dziecka wyjątkową, zupełnie nie dziecięcą odpowiedzialnością za własny los społeczny i kulturowy, a także za los całego kraju. Odpowiedzialnością, która jest konsekwencją przekonania, że sens życia czeka poza horyzontem. Dziecko

radzieckie staje się pełnoprawnym uczestnikiem życia społecznego. Jest od samego początku, niezależnie od wieku, socjalizowane, to znaczy obdarzone statusem „podmiotu” w stosunkach ze społeczeństwem, z innymi ludźmi, rodzicami itd. W tej swojej patologicznie przedwczesnej dorosłości dziecko radzieckie nabiera zasadniczej niezależności, autonomiczności, co potwierdza spopularyzowane za czasów socjalizmu powiedzenie przedstawiające dzieciństwo jako szczególne miejsce, jako „kraj szczęśliwego dzieciństwa”. Ponadto kultura regularnie uzupełniana była przykładami dzieci radzieckich, które w życiu, literaturze lub filmie realizowały ideologiczne pomysły dotyczące właśnie „dziecka radzieckiego”.

Ta logika, zaprzeczająca stopniowemu rozwojowi, dorastaniu dziecka, według której pojawia się ono nagle jako pełnoprawny podmiot stosunków społecznych i kulturowych, upodabnia dziecko radzieckie do Golema³. Maszyna ideologiczna produkowała małych ludzi, którzy byli potrzebni państwu do realizacji jego własnych celów. Cały kraj przekształcił się w wielką pracownię, gdzie wypróbowywano rozmaite projekty stworzenia godnego przedstawiciela „człowieka radzieckiego”. Dzieci, z właściwą im czujnością, zaczynały odpowiadać na to zapotrzebowanie ze strony obiektywnego świata zewnętrznego, czyli świata kultury i ideologii. Za taką odpowiedź uznać można zarówno pamiętnik napisany na pionierskim obozie „Artek”, jak i odpowiedzi Anny z opowieści filmowej Michałkowa.

*

W relacjach między dzieckiem i społeczeństwem rodzina miała stosunkowo mały udział. Dziecko było autonomiczne i niezależne: niczym prawdziwy Golem samo od razu potrafiło pełnić nałożone na nie obowiązki. Po to, by umocnić w nim taką jakość samodzielności, państwo radzieckie stworzyło cały system instytucji wychowawczych, a przede wszystkim organizacje pionierskie, drużyny, obozy. Tam dzieci były oddzielone od rodziców, czyli wyłączone z kontekstów rodzinnych symbolizujących historię, genealogię. Czasowość diachroniczna, zakorzeniona w historii, wypierana była przez radziecki system wychowawczy i zastępowana przez synchroniczną samodzielność dziecka niemalże niezależnie od jego wieku.

Ta szczególna samoświadomość – poczucie samowystarczalności, a zarazem własnej odpowiedzialności wobec społeczeństwa i państwa – pojawiała się właśnie podczas pobytu wśród rówieśników na obozach, czyli na odosobnionym, oddzielnym terytorium dzieciństwa. Taki był główny cel wychowania ideologicznego. Dziecko nie stawało się obywatelem radzieckim stopniowo, dorastając, „dorodziejając”, lecz – niczym homunculus: mały, gotowy człowieczek – miało zjawić się od razu ze wszystkim, co jest mu potrzebne, z całym zestawem umiejętności i wiedzy (dotyczącej wartości i przekonań).

W tym sensie niezwykle są w radzieckiej historii przykłady dziecięcego bohaterstwa, takie jak Pawlik Morozow, cieszący się międzynarodową sławą, albo Marat Kazej. Ich bohaterstwo polegało mianowicie na skutecznej i natychmiastowej socjalizacji, całkowicie zgodnej z wymaganiami ideologii socjalistycznej. Demonstrowali pełną autonomiczność i samowystarczalność wobec świata dorosłych, bo tego właśnie potrzebował system.

Marat Kazej stał się bohaterem dzięki tragicznemu w istocie czynowi: po to, żeby uratować swoich towarzyszy broni, wysadził się w powietrze razem z grupą żołnierzy wroga. Jednak interpretacja ideologiczna stworzyła na podstawie tego samobójczego gestu swoistą etyczną maksymę życia radzieckich dzieci. Mogą one podejmować wszystkie decyzje tak jak dorośli – nawet decyzje o samobójczej śmierci. Czyn Marata Kazeja przekonująco uzasadnia niezależność symbolicznej postaci radzieckiego dziecka. Interpretacja może być następująca: w chwili gdy dorośli (w postaci wroga) próbuje przekroczyć granicę jego dziecięcej autonomiczności, ujawnić w nim „dziecko” (co nieuchronnie musiałoby się zdarzyć, gdyby dostał się do niewoli), on – woli samobójstwo. Niezależność dziecka sięga w ten sposób ostatecznych granic: ceną za nią staje się symboliczne unicestwienie realnego „ciała dzieciństwa”. Teraz, jako zideologizowana postać „wiecznego chłopczyka-bohatera”, zaczyna istnieć na terytorium dzieciństwa radzieckiego. Oderwane od wszelkich kontekstów dziecko staje się „dzieckiem samym w sobie” i „dzieckiem na zawsze”, zaprzeczając wszelkiemu dorastaniu, bez którego trudno wyobrazić sobie pomysłne życie dzieci innej kultury, ale bez której łatwo obchodzą się dzieci wyprodukowane przez ideologię socjalistyczną.

Drugim przykładem jest Pawlik Morozow, bohater wcześniejszego okresu historii – Wojny Domowej. Będąc malcem, na utrzymaniu rodziców, całkowicie zależnym od ich woli, zdobywa się na czyn – jedyny w istocie świadomy gest zawierający sens ideologiczny – przenoszący go od razu poza granice przestarzałych wyobrażeń na temat dziecka: przedstawicielom władzy zdradza miejsce, w którym ojciec usiłował ukryć zboże podczas kolejnej kontroli (znanej jako „prodowolstwiennaja razwierstka”). Ten postępek uczynił chłopczyka postacią radzieckiej mitologii. Pisano o nim książki, kręcono filmy. To dziecko – omijając wszelkie procedury wychowawcze i etapy dorastania biologicznego – nagle okazało się prawomocnym podmiotem stosunków społecznych: ma takie same obowiązki wobec systemu państwowego i ekonomicznego jak jego ojciec.

Swoim gestem wyrzeka się własnej historii, tradycyjnie wiążącej dzieci z rodzicami. To rodzina buduje powiązania chronologiczne, tworzy genealogię, kojarzy się z ideą indywidualnego postępu, prywatnością osoby. Tymczasem w obszarze ideologii rodzina, jako forma uobecnienia czasu historycznego w życiu dziecka, traci wartość. Wystarczy przypomnieć dyskusje, które toczono po rewolucji na temat wspólnych żon i dzieci w przyszłym komunistycznym świecie. Takie unicestwienie rodziny to coś więcej niż tylko prosta zamiana kontekstu i sposobu wychowania. W taki sposób tworzy się nowa matryca symboliczna kształtowania się „ja”.

Anna z filmu Michałkowa opowiada ojcu o swoich myślach, o stosunku do życia, o wartościach swojego wewnętrznego świata. Otóż równie dobrze wszystko to mogłaby opowiadać komukolwiek innemu, bo treści te i wartości powstają w życiu dziecka niezależnie od ojcowskiej woli i bez jego ingerencji. Okazuje się, że nie ma on tu wcale większych praw niż ktokolwiek z dorosłych. Dokładniej zaś – żaden dorosły, oddzielnie, nie odgrywa istotnej roli w kształtowaniu nowego podmiotu ideologii.

W Lacanowskim „obrazie lustra”, pokazującym schemat tworzenia się indywidualnej tożsamości „ja”, wielką rolę odgrywa postać Innego. „Ja” utożsamia

się z widzianym w lustrze obrazem. Na określonym zaś etapie rozwoju w roli Innego występuje matka lub ojciec, na których dziecko patrzy jak na swoje odbicie, postrzegając w nich siebie. Cała rodzina, matka, ojciec, stają się podstawą tego pola symbolicznego, które później stanie się podmiotem społeczeństwa, kultury, stosunków międzypersonalnych. W kulturze socjalistycznej schemat ten się zmienia: tożsamość człowieka, pole symboliczne „ja” dziecka kształtuje się od razu przez geometrię kontaktów społecznych⁴. Własny status społeczny dziecko zdobywa nie w rodzinie, lecz bezpośrednio, pod wpływem bardzo wielu sił działających w społeczeństwie. Odbiciem dziecka staje się nie jakiś konkretny Inny, lecz cały organizm społeczny: Orda, pułk, Biała Armia, zebranie partyjne, które jawią się jako nieodróżniane pole niezliczonych Innych.

*

Wizerunek dziecka formowanego za pomocą takiej matrycy, będący przykładem dla wielu pokoleń, znajduje się w samym centrum historii kultury radzieckiej. Również w radzieckim kinie dla dzieci znajdziemy mnóstwo takich obrazów „dojrzałego dziecka”, które pojawia się jako element świata społecznego, pomysłnie i efektywnie wbudowanego w konfigurację ważnych wydarzeń historycznych lub zwykłej codzienności. Widać to nawet w tych kilku filmach, które wybrałam dla zilustrowania problemu, choć oczywiście nie mogą one pokazać całej różnorodności estetycznej obrazów dzieci radzieckich.

W filmie *Timur i jego drużyna* (1940, reż. Aleksander Razumnyj) dzieci spędzają letnie wakacje, zajmując się – jak się wydaje – zwykłymi dziecięcymi zabawami. Jednak model, na którym oparte są stosunki między nimi, ich zachowanie, treść samej zabawy upodabnia ich świat do codziennego życia w armii. Stopniowo, przez zabawę, której się poświęcają, ujawnia się niedziecinny charakter samych dzieci, niedziecinny status zadań, które rozwiązują. Cała ta młodzież dzieli się na dwa obozy. Po jednej stronie skupiają się ci „dobrzy”: to oni pomagają ludziom starszym, a przede wszystkim poświęcają uwagę i troskę bohaterom Wojny Ojczyźnianej. (Jak widać, dzieci troszczą się tutaj o dorosłych, a ponadto świat tych dorosłych już dla dzieci jest zróżnicowany według zasług społecznych, wojennych.) Główne ich zadanie polega jednak na wychowaniu „wrogów” – dzieci-chuliganów, które kradną owoce z ogrodów i dokuczają mieszkańcom całej okolicy.

Grupa dzieci „dobrych” jest doskonale zorganizowana, wszystkie one przestrzegają dyscypliny opartej na ścisłej „hierarchii służbowej” i podporządkowaniu przewodniczącemu. Ich typy i wizerunki są jak pomniejszone kopie żołnierzy armii radzieckiej w czasach międzywojennych. Przewodniczący zaś tej grupy dokładnie odwzorowuje uogólnioną i mitologizowaną przez kulturę dorosłych postać komisarza Armii Czerwonej. Kontaktom z rywalami towarzyszą też tradycyjne atrybuty czasu wojny, takie jak wystosowywanie ultimatum, wysyłanie delegacji, używanie sygnałówek. I nie jest to jedynie zabawa. Cały świat w tym filmie żyje zgodnie z prawami określonymi przez dzieci, nigdzie nie pojawia się nawet cień podejrzenia, że wszystkie te wydarzenia podporządkowane są jakiejś innej rzeczywistości, rzeczywistości dorosłych. Świat dzieci jest kompletny, skończony – to swoisty model całego społeczeństwa, w którym dzieci mają

status dorosłych. W świecie tym dzieci są w stanie przekonywać swoim przykładem, wychowywać. Główny chuligan na końcu filmu dołącza do radosnej defilady, symbolizującej niewątpliwie wyprawę całego kraju ku przyszłości. Nic dziwnego, że przewodzą w niej dzieci, główna nadzieja kraju wysyłającego swój naród w podróż do wymyślnego raju.

Timur i jego drużyna to dzieci, które odnalazły (uświadomiły sobie) słuszną drogę mogącą doprowadzić je do tego celu. Ich zachowanie, zwyczaje, maniere, słowa stają się zatem atrybutami każdego dziecka radzieckiego, które nie chce pozostać w tyle.

*

Drugi film to *Nieuchwytni mściciele* (1970, reż. Edmond Keosajan), jedna z wielu legendarnych historii o dzieciach okresu rewolucyjnego. Zrealizowany został na wzór westernu, a jego główni bohaterowie – dzieci – występują w roli „supermenów”, którzy walcząc z Białą Armią, dokonują zadziwiających bohaterskich czynów.

Dzieci te (jest wśród nich jedna dziewczynka) od czasu od czasu zdradzają wprawdzie cechy typowe dla swojego wieku, ale po to tylko, by chytrze i podstępnie wykorzystać swój dziecięcy wygląd wprowadzający wrogą w błąd. Dziewczynka na przykład wyrusza w miejsce dyslokacji Białej Armii, żeby zdobyć potrzebną informację – nikt przecież nie pomyśli, że taka mała może być wywiadowcą. Jeden z chłopaków udaje syna znanego petlurowca, ponieważ jest w tym samym co on wieku. Widz jednak, pozostając w polu wymyślonej przez młodocianych bohaterów względności i umowności, musi pamiętać, że oni tylko udają swoją dziecinność. Osiągnąwszy zamierzony cel, natychmiast powracają do właściwego im stanu „dzieci-dorosłych”.

Wymowna jest tu scena, w której marszałek Budionny przyjmuje małych bohaterów, by ich pozdrowić i podziękować za wspaniałe czyny. Okazuje się wtedy, że jeden z chłopaków – Cygan – nie zna swojego nazwiska. Budionny od razu je dla niego wymyśla. W tym symbolicznym akcie określającym przynależność rodzinną marszałek – przedstawiciel społeczeństwa, władzy wojennej – zastępuje postać ojca. Procedura wstąpienia do społeczeństwa w roli bohatera odbywa się jednocześnie z nominalnymi narodzinami: imię (podobnie jak napisane na głowie Golema słowo „życie”), wpisane do dokumentów, uruchamia mechanizmy jego przyszłego, społecznego i osobistego losu...

Dzieciństwo jako obecny stan tych malców (z wyglądu mają 8-12 lat), a nawet jako przeszłość poprzedzająca ich bohaterskie wstąpienie w sferę dojrzałych stosunków społecznych, nie pojawia się ani razu. W obrazie filmowym są oni od razu „społecznie dorośli”. Ponieważ jednak rzecz dzieje się podczas wojny, fakt ten praktycznie nie budzi zastrzeżeń odbiorcy.

Wojna była tematem intensywnie eksploatowanym przez radzieckie kino dla dzieci, i nie tylko dlatego, że można było zaczerpnąć z niej wiele prawdziwych wydarzeń. Jest ona przede wszystkim specyficzną formą organizacji świata społecznego. Tworzy wyjątkowe i nieuchronne okoliczności, wobec których wiele idei, wartości zwykłego życia, traci na znaczeniu. Jedną z nich jest wiek człowieka. Wobec wojny, możliwej śmierci, wszyscy są równi. Czas wojny zatem jeszcze ostrzej i prościej powiązany jest z ową linią horyzontu – granicą zwycięstwa

lub śmierci. Szybkie dorastanie dzieci na wojnie to fakt rzeczywiście wytłumaczalny i znany z realnego życia. Jednak wizerunek „już dorosłego” radzieckiego dziecka – o w pełni ukształtowanym światopoglądzie, świadomego wszelkich potrzebnych do życia wartości, prawd, ideologii – wykroczył poza granicę sztuki poświęconej wojnie: status „dorosłych” otrzymały wszystkie dzieci radzieckie naśladujące ulubionych bohaterów filmowych.

Ten efekt nagłej przemiany w dorosłego kino radzieckie eksploatowało na różne sposoby. Posłużenie się tym samym schematem mogło też doprowadzić do zupełnie odmiennych rezultatów.

*

Tak jest na przykład z filmem Andrieja Tarkowskiego *Dziecko wojny*, pokazującym inną, tragiczną stronę tej cudownej przemiany dziecka w pełnoprawnego uczestnika dorosłego życia. Bohaterem jest chłopak, który widział śmierć swojej matki. Scena ta wielokrotnie w filmie powraca: to wówczas utracił on swoje dzieciństwo i stał się dorosły. Jego dojrzałość jest tak przekonująca, że to niektórzy dorośli wyglądają czasem obok niego jak dzieci. Chłopak jest wywiadowcą Armii Sowieckiej i – jak wszyscy żołnierze na wojnie – nieustannie ryzykuje życie: chodzi na zwiady, często przekracza linię frontu.

Jego postać jest jednak tragiczna i przekonująca. Zachowuje się jak dorosły, lecz dzieciństwo powraca do niego w snach: tam rozmawia z matką, bawi się z innymi dziećmi, przeżywa radości spotkań ze światem. Budząc się, za każdym razem znów wszystko to traci, znów odnajduje w sobie dorosłego, żołnierza, w którego życiu zwykła logika dorastania, stopniowego rozwoju została stracona na zawsze.

To filmowe podwojenie rzeczywistości dzieli wewnętrzny świat Iwana na dwie niesymetryczne części. Żołnierz (najwyższa forma dorosłości i społecznego uwarunkowania człowieka) i dziecko (istota swobodnego, nieumotywowanego sposobu zachowania, nieskończonego rozwoju). Ten podział w dosłownym sensie rozrywa życie chłopaka. Za każdym razem, gdy przekracza granicę tych dwóch rzeczywistości, budząc się i zasypiając cierpi, zmuszony do przewyżczania ich dramatycznej nieprzystawalności. On wie, że nie da się już przywrócić dzieciństwa, które unicestwiła śmierć matki. Nie powróci ono nawet wówczas, gdy – jak chcą tego otaczający go ludzie – porzuci armię i pójdzie do szkoły. Dziecko w Iwanie przeniosło się do nierealnego świata, żyje już tylko w snach i nigdy nie pojawia się w świecie rzeczywistym. Moment, gdy Iwan nie wraca z kolejnego zwiadu, staje się jednocześnie ostatecznym zwycięstwem jego dorosłej tożsamości, która zabiera mu życie.

W filmie Tarkowskiego dorosłe dziecko nie budzi entuzjazmu jak w wypadku „nieuchwytnych mścicieli” lub Marata Kazeja. Z punktu widzenia ideologii jest przykładem nieudanego połączenia dzieciństwa z dorosłością. To jest film o metastazach, chorobliwych „przerzutach” duszy i psychiki powstających podczas realizacji tego projektu w rzeczywistości.

*

Dziecko, które – nim dojrzeje w sposób naturalny, zgodnie z prawami biologii – z jakiegoś powodu nagle staje się dorosłym, jest tym paradoksalnym projektem, który

realizowała kultura radziecka. Wówczas bycie podmiotem stosunków społecznych przestaje być wyjątkową jakością, cechą ludzi dorosłych. W konsekwencji zaś zmienia się cały świat. Dzieciństwo nie jest już szczególnym procesem, formą czy nawet okresem rozwoju. Zanika w nim zatem również zasada odwoływania się do innego, dorosłego świata w poszukiwaniu sensów, reguł lub autorytetów. Dzieci zostają zamknięte we własnym polu symbolicznym, funkcjonującym według własnego prawa.

Siergiej Fokin w filmie *Do ostatniej kropli* (1989) opowiada o dzieciach, które podczas zabawy w „Zarnicę” zatraciły poczucie granicy między grą a rzeczywistością. (Zarnica, gra wojenna, bardzo rozpowszechniona w Związku Radzieckim, organizowana była często na skalę całych republik, a nawet państwa.) Film ten niczego nie maskuje, nie retuszuje, nie dąży do ukrycia ciemnej strony powstającej w taki sposób rzeczywistości.

Centralne miejsce fabuły zajmuje akcja wojenna odtwarzana przez dzieci z szokującym realizmem. Jak na wojnie są dwie walczące strony, a każda z nich prowadzi wywiad, przygotowuje ofensywę. Stopniowo też gra – działania wojenne – zyskuje sens samego życia. Najważniejsze są zaś noszone przez każdego pagony wyobrażające jego miejsce w grze i w końcu decydujące też o wszystkim, co dzieje się z nim w filmie. Znaki-pagony określające zachowanie każdego dziecka, jego stosunek do innych, ton rozmowy, dopuszczalny sposób działania i mówienia.

Utrata pagonów oznacza śmierć. Dzieci w filmie boją się tego jak prawdziwej śmierci. Zniesienie granicy realnego życia doprowadza do absolutyzacji gry: dzieci nie mają szansy powrotu do rzeczywistości. Ani razu też w kadrze nie pojawia się żaden dorosły. Nawet wtedy, gdy dzieciom zagraża prawdziwa, a nie wymyślona śmierć i – jak mogłoby się wydawać – sama fabuła wymagałaby podobnej ingerencji. Reżyser zachowuje konsekwentnie przyjętą od początku logikę i wbrew oczekiwaniom nie wprowadza do filmu żadnego nośnika zdrowego sposobu widzenia rzeczywistości, który podważyłby przynajmniej realność gry ze śmiercią, kierując ją ponownie do spokojnego i bezpiecznego łóżyska odpowiedniego dla świata dzieci.

W obrazie filmowej rzeczywistości taka postać znikąd pojawić się nie może. W tym chaotycznym i absurdalnym świecie dzieci, gdzie wartości prawdziwego życia i śmierci przemieszane są z zabawą, nie da się określić realnych znaczeń. W filmie Fokina świat ten – jako terytorium dzieciństwa radzieckiego – zamyka się we własnych granicach. Dzieciństwo ponownie staje się autonomiczną i niepodległą formą egzystencji, osobnym krajem. Ale wyrwana poza sferę ideologii odrębność nabiera niepokojących rysów, stając się – jak w filmie – źródłem lęków i przerażenia.

Dlatego gdy podczas kolejnej walki reżyser zastępuje dziecinnie „ta-ta-ta” odgłosem prawdziwych strażów albo pokazuje dzieci naprawdę rozerwane wybuchem granatu, widz – przedziwnie – odczuwa ulgę. W ten bowiem sposób reżyser jednoznacznie przenosi film w sferę fantasmagorii: wszystko, co od samego początku działo się na ekranie, okazuje się elementem fantastycznego, trochę przerażającego wymysłu. Również tragedię dzieci, które poszukują, ale nie potrafią odnaleźć powrotnej drogi do rzeczywistości poza grą, można teraz odbierać jako owoc wyobraźni scenarzysty i reżysera.

Posługując się językiem wielopoziomowych metafor, Fokin jednak bardzo prosto i całkiem jednoznacznie pokazuje możliwe skutki rozwijania idei dziecięcej autonomiczności. Jest ona raczej niemożliwa, ale jeśli przypadkiem się zdarzy, musimy być przygotowani na to wszystko, co pokazał w swoim filmie. Dzieci – naśladując logikę dorosłych – są gotowe zabić za złamanie reguł gry. Przesada, wyolbrzymienie wniosków nie przeszkadza wcale, by za tą fabułą dostrzec sens wydarzeń dziejących się w skali rzeczywistej. Fokin pokazuje następstwa projektu ideologicznego, którym było radzieckie dzieciństwo, z jego autonomicznością i samowystarczalnością, nieprzenikalnością jego granic wybudowanych przez wiele pokoleń ideologów.

*

Język filmu z przerażającą łatwością i jasnością pokazuje źródła i podstawy zjawiska kulturowego, jakim było „dzieciństwo radzieckie”. To paradoks, że efekt przeniesienia tego obrazu do realnego życia osiągnął aż takie rozmiary. Praktycznie każdy człowiek jest w stanie odnaleźć jego ślady we własnej historii, tak jak ja odczytałam je w dziecięcym pamiętniku z obozu pionierskiego „Artek”. Ludzie, którzy przeszli przez okres „dzieciństwa radzieckiego”, później zazwyczaj dostrzegają prawdziwy sens wartości ideologicznych, uświadamiają sobie sztuczność i umowność narzucanego im sposobu myślenia i życia. Jednak to doświadczenie na zawsze pozostaje fragmentem przebytej przez nich drogi, zapisaną stroną ich życiorysu, miejscem specyficznego zakrzywienia, deformacji przestrzeni ich życia. Terytorium autonomicznym i niezależnym, gdzie – wbrew wszelkim prawom wieku – nie bawili się, lecz pracowali, jak Golemy, pełniąc określone funkcje w państwowej maszynie ideologicznej.

NELLY BEKUS-GONCZAROWA

Tłum. NELLY BEKUS-GONCZAROWA i WOJCIECH MICHERA

¹ P. Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1994.

² J. Baudrillard, *Reversion of History*, tłum. C. Dudas, York 1994. Oryg. fr., w: tegoż, *L'Illusion de la fin: ou La grevedes evenements*, Paris 1992. Tłum. C. Dudas, York University, Canada.

³ Można tu wspomnieć, że w żydowskiej mitologii postać golema musiała mieć wzrost 10-letniego dziecka... W tym też wieku

dzieci radzieckie były wstępowały do organizacji pionierskiej imienia Lenina, czyli były podłączane do najważniejszego mechanizmu ideologizacji świadomości. W tym także wieku dziecko zdobywa nawyki zachowania społecznego.

⁴ Analizę absolutyzacji nowej formy „rodziny” w ideologii socjalistycznej przedstawia S. Zimowiecz, *Syn poka: Bog iz maszyny*, w: *Molczanie Gierasima*, Moskwa 1996.