



AGATA KOBYSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-0367-6121>

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Humanistyczny

ul. Władysława Bojarskiego 1, 87-100 Toruń

e-mail: a.kobylska@interia.pl

(Bez)Gatunkowość *Berlińskiego dzieciństwa* na przełomie wieków Waltera Benjamina

Genre(less)ness of *Berlin Childhood around 1900* by Walter Benjamin

Abstract

The aim of this article is to confront the problem of the unclear genre identity of the works that make up the cycle *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (*Berlin Childhood around 1900*) by the well-known German philosopher and writer Walter Benjamin. The short autobiographical prose forms included in this collection are sometimes referred to in German as Erinnerungsepisoden (reminiscence episodes), Denkbilder (images of thoughts) or Prosaminiaturen (prose miniatures), but basically none of the terms proposed by researchers conveys their specificity. According to the author, a possible reason for the “genrelessness” of these texts is to be found in the theory of memory adhered to by Benjamin, which lies at their genesis. The intellectual situation prevailing at the turn of the 20th century (a crisis of thinking about literature, especially prose, through the prism of genre norms, a “turn towards objects” in literature and phenomenology) also influenced their difficult genre classification. Benjamin himself referred to his works in his self-commentaries and correspondence as “Stücke” which can be translated as “fragments” or “pieces.” Thus, we are faced with an interesting case where the author himself creates a genre name for his own texts that did not previously exist in the tradition.

These considerations lead to the conclusion that it was more important for the writer to present a specific thought, consisting of an object, place, or event from the author’s childhood recalled from his memories, which formed the basis of the works examined, than to fulfil the criteria of a particular genre. Indeed, Benjamin, wanting to focus solely on illustrating his memories, limited the number of factors that could distract the reader from the objects and situations to which he “gives voice.” He therefore turns away from giving the clear message that the choice of genre available in the genology carries with it.

Już rzut oka na popularne słowniki i leksykony służące upowszechnieniu wiedzy uchodzącej za ustaloną sugeruje, że „gatunek literacki” nie jest trudnym do zdefiniowania pojęciem, przynajmniej w swoich podstawowych granicach. W opracowaniach, zarówno polsko-, jak i niemieckojęzycznych, skonsultowanych na potrzeby niniejszego tekstu, można bowiem spotkać się z podobnie brzmiącymi objaśnieniami tego terminu, które jednogłośnie twierdzą, że gatunek literacki to zespół cech i reguł określających budowę danego utworu oraz pozwalających na zaklasyfikowanie go do konkretnej kategorii (Biała 1997: 53; Hempfer 1997: 651). W procesie tym istotną rolę odgrywają dwie strony: a u t o r — świadomie kreujący swój tekst i dostosowujący go do sugerowanych przez gatunek cech — oraz c z y t e l n i k, którego zadaniem jest właściwe odczytanie kierowanych do niego komunikatów. Nie bez znaczenia okazuje się tu zatem rozpoznawalność gatunku, co zdaniem Michała Głowińskiego, współredaktora *Słownika terminów literackich* (2002), stanowi nawet warunek konieczny jego funkcjonowania (2002: 175) — czytelnik musi bowiem rozpoznać gatunek, z którym ma do czynienia, aby móc prawidłowo skategoryzować, a następnie odczytać i zrozumieć utwór. Takie „ontologiczne” podejście, klasyfikowanie i opisywanie rzeczywistości literackiej, jest stanowczo najbardziej rozpowszechnione w literaturoznawstwie. Należy jednak pamiętać, że — jak pisze Jan Trzynadłowski — „[...] gatunki literackie nie posiadają charakteru statycznego, lecz wyraźnie charakter dynamiczny” (Trzynadłowski 1983: 45). Oznacza to zatem, że granice między gatunkami nie są stałe, a występowanie danej cechy w jednym gatunku nie wyklucza pojawienia się jej także w innym. Podobnie zresztą dany utwór nie musi spełniać wszystkich definicyjnych cech gatunku, aby zostać do niego zaklasyfikowany. Co jednak, gdy tekst zdaje się pozbawiony jakichkolwiek identyfikowalnych cech gatunkowych? Gdy autor umyślnie neguje ogólnie przyjęte normy, nie przyporządkowując swoich utworów do żadnej kategorii lub nawet nadając im zupełnie nowe, nieistniejące dotąd w genologii określenie? W takim przypadku

podejście ontologiczne zawodzi, nie dając jasnych odpowiedzi na stawiane pytania o gatunek, gdyż jego brak uniemożliwia właściwe skategoryzowanie tekstu. Wówczas pomocne okazuje się dużo mniej popularne podejście „komunikacyjne”, w którego rozumieniu gatunek funkcjonuje jako kod komunikacyjny między autorem a czytelnikiem.

§ 2

Gatunek literacki jest „faktem społecznym” (*Słownik terminów literackich* 2002: 175) lub też „opartym na konwencjach społecznych wzorem tekstowym”¹ (Zymner 2007: 261). Ten nierozzerwalny związek gatunków ze społeczeństwem oraz samym zjawiskiem ich „życiowości” zauważyła już Stefania Skwarczyńska, twórczyni pojęcia literatury stosowanej, która za źródło gatunku uznawała „[k]onieczność wypowiedzenia, komunikacji słownej, [...] konieczność tkwiąc[ą] w zjawiskach życia, ich istocie w ogóle, w życiu samym, jego potrzebach i warunkach, w stosunku do niego człowieka” (Skwarczyńska 1983: 52). Literaturoznawczyni wychodziła zatem z założenia, że gatunki wyrastają wprost z sytuacji życiowej, nieodpartej, zakorzenionej w człowieczeństwie chęci, a nawet potrzebie komunikacji społecznej, stanowiącej jej zdaniem „[...] kolebkę wszelkiego rodzaju literackiego [...]” (Skwarczyńska 1983: 57, 66). Podejście to sprawiło, że zaczęto doszukiwać się występowania swoistej gatunkowości, czyli pewnej typowości, nie tylko w obrębie systemu komunikacji, jakim jest literatura, lecz także na elementarnym poziomie komunikacji międzyludzkiej: w języku codziennym, w mowie. Naszkicowaną wyżej relację między autorem a czytelnikiem można przecież zestawić z powszechnie znanym schematem komunikacji językowej, której niezbędnymi elementami są *n a d a w c a i o d b i o r c a*. Podobieństwa te zauważył również niemiecki socjolog Thomas Luckmann, tworząc tym samym pojęcie „gatunków komunikatywnych” (niem. *kommunikative Gattungen*). Według niego w codziennej komunikacji werbalnej występują powtarzające się cechy formalne i funkcjonalne, krótko mówiąc, wzorce, po które nadawcy sięgają w konkretnych sytuacjach, chcąc wywrzeć na odbiorcy jakiś wpływ (T. Luckmann, cyt. za: Dix 2021: 51). Podobnie pisarze uciekają się do znanych form, aby zasygnalizować czytelnikowi, czego może spodziewać się w tekście. Gatunek jest zatem medium komunikacji — zarówno w literaturze, jak i w mowie — które wysyła do odbiorcy określone sygnały, ukierunkowując go tym samym na właściwą recepcję, a w konsekwencji zrozumienie nadanego komunikatu. Według Rüdiger’a Zymnera nie tworzymy gatunków arbitralnie. Terminy służą bowiem celom ludzkiego porozumiewania się, a cele te mogą być przeróżne (Zymner 2010: 7). W świetle badań nad gatunkiem jako kodem komunikacyjnym można przyjąć więc założenie, że także pozbawienie tekstu gatunku bądź utrudnienie jego identyfikacji zdaje się nieść ze sobą istotne sygnały dla czytelnika.

Takim zabiegiem posłużył się właśnie niemiecki filozof i pisarz, a ponadto jeden z najbardziej wpływowych dwudziestowiecznych teoretyków kultury Walter Benjamin, tworząc w latach 1932–1938 zbiór trzydziestu krótkich utworów o charakterze

¹ Niem. „auf sozialen Konventionen beruhendes textuelles Ordnungsmuster”. Tłumaczeń z oryginału na język polski — zarówno w tekście, jak i przypisach — o ile nie zaznaczono inaczej, dokonała autorka niniejszego eseju.

autobiograficznym — *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*². Pisarz, przebywając w 1932 roku za granicą, a następnie rok później, uciekając na skutek zapoczątkowanych przez Hitlera prześladowań Żydów z Berlina, jego rodzinnego miasta, a w konsekwencji z Niemiec do Francji, zdał sobie sprawę z „nieodwracalności przeszłości”³ (Benjamin 1987: 9). To właśnie wtedy zrodził się w nim podyktowany tęsknotą za krajem i bezpowrotnie utraconym dzieciństwem pomysł przeprowadzenia pewnego eksperymentu: odszukania w pamięci śladów doświadczeń w celu uchronienia ich przed zapomnieniem. Benjamin był świadomy wartości posiadanych wspomnień, także z historycznego punktu widzenia — twierdził, że „[...] obrazy ze spędzonego w wielkim mieście dzieciństwa mogą prawdopodobnie kształtować późniejsze doświadczenia historyczne”⁴ (Benjamin 1987: 9). Na podstawie spisanych przez niego wspomnień można bowiem łatwo zauważyć, „[...] jak bardzo człowiek, o którym tu mowa [Walter Benjamin — A.K.], utracił później bezpieczeństwo, jakie zapewniało mu dzieciństwo”⁵ (Benjamin 1987: 9). Co ciekawe, teksty zbioru w takiej formie i kolejności, jaką planował sam ich autor, nie ujrzały za jego życia światła dziennego. Dopiero w 1950 roku, dziesięć lat po tragicznej śmierci filozofa uciekającego z podbitej przez III Rzeszę Francji, zostały wydane przez jego przyjaciela Theodora W. Adorna, a w formie najbliższej koncepcji pisarza dopiero po roku 1981, kiedy w Paryżu została odnaleziona tzw. *Fassung letzter Hand*, czyli ostateczna wersja zbioru (Tiedemann 2010: 197–201).

§ 3

Badania nad twórczością Benjamina instynktownie zwracają uwagę na problem braku identyfikowalności gatunkowej *Berlińskiego dzieciństwa*, starając się teksty te w mniej lub bardziej udany sposób nazwać. Aspekt ten zostanie rozwinięty nieco później.

Jakie są zatem przyczyny tej trudnej klasyfikacji oraz jakie cele przyświecały Benjaminowi, gdy decydował się na negację ogólnie przyjętych norm gatunkowych? Poszukując odpowiedzi na te pytania, należy zwrócić uwagę na to, jak sam autor określał swoje utwory. W autokomentarzach i korespondencji posługiwał się on najczęściej pojęciem *Stück*⁶ (Benjamin 1978: 591). Słowo to na język polski można tłumaczyć jako ‘sztuka’, co w kontekście gatunkowości przywodzi od razu na myśl tę teatralną, która jednak z utworami cyklu nie ma rzecz jasna wiele wspólnego, bądź też jako ‘kawalek’, tzn. część jakiejś

² Tytuł oryginału brzmi: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. W niniejszym tekście pojawia się polski tytuł zaproponowany przez Bogdana Barana, gdyż cytowane tu fragmenty zostały zaczerpnięte z wydanego w 2010 roku tłumaczenia jego autorstwa: *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*. Dalej jako: *Berlińskie dzieciństwo*.

³ Niem. „Unwiederbringlichkeit des Vergangenen”.

⁴ Niem. „Dagegen sind die Bilder meiner Großstadtkindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrung zu präformieren”.

⁵ Niem. „In diesen wenigstens, hoffe ich, ist es wohl zu merken, wie sehr der, von dem hier die Rede ist, später der Geborgenheit entriet, die seiner Kindheit beschieden gewesen war”.

⁶ Przykład: niem. „Bevor ich ganz in dieser Lektüre verschwinde, hoffe ich aber noch ein weiteres Stück der »Berliner Kindheit« abzuschließen, das »Der Mond« heißt. Die Ähnlichkeit, welche Du zwischen dem »Loggien« und dem »Fieber« bemerkt hast, besteht natürlich. Mir selber aber stehen die beiden Stücke sehr unterschiedlich nah [...]”.

całości (Rutecka 2010: 383; *Duży słownik polsko-niemiecki...* 2011: 530). Drugie znaczenie zdaje się nabierać więcej sensu, gdy weźmiemy pod uwagę chociażby samą konstrukcję *Berlińskiego dzieciństwa* jako zbioru krótkich tekstów — chciałoby się powiedzieć: krótkich obrazków prozatorskich — które bez większych problemów mogłyby funkcjonować jako samodzielne teksty, jednak razem tworzą części, fragmenty składające się na cykl. Również fakt, że *Berlińskie dzieciństwo* doczekało się kilku wydań z różną kolejnością utworów (patrz *Berliner Chronik / Berliner Kindheit...* 2019: 48–57), co jednak w żadnym razie nie zaburza ich recepcji, podkreśla tylko fragmentaryczność zbioru.

Tematyka miniatur prozatorskich⁷, ponieważ także w ten sposób teksty te nazywane są m.in. w komentarzu do najnowszego wydania krytycznego *Berlińskiej kroniki* oraz *Berlińskiego dzieciństwa*, skupia się przede wszystkim na przedmiotach, wydarzeniach oraz miejscach związanych ze spędzonym w Berlinie dzieciństwem pisarza. W niemieckojęzycznej literaturze sekundarnej można natrafić również na określenie *Erinnerungsepisode* („epizod pamięciowy” lub „epizod wspomnieniowy”)⁸ (Lemke 2011: 653), które odnosi się do bazującej na nietypowych wspomnieniach filozofa konstrukcji utworów: nie zawierają one zazwyczaj żadnej akcji, koncentrują się natomiast wokół konkretnych rzeczy, wydarzeń oraz miejsc, najczęściej nieoczywistych, dlatego styl ten może przywołać na myśl nawet impresjonizm, gdyż zatrzymuje ulotne chwile z wczesnego etapu życia Benjamina. Sensowność zaproponowanego tutaj pojęcia zdają się potwierdzać już same tytuły utworów zawartych w zbiorze. „Bohaterami” tekstów *Berlińskiego dzieciństwa* są bowiem najczęściej przedmioty, takie jak: *Cesarska Panorama, Szafa, Karuzela*, sytuacje: *Gorączka, Łowienie motyli* oraz przeróżne zakątki Berlina: *Kolumna Zwycięstwa, Tiergarten, Blumeshof 12*. Przykładowo „kawalek” *Telefon* traktuje o przemyśleniach i uczuciach towarzyszących autorowi, gdy tytułowe urządzenie pojawiło się w jego domu — jednym z pierwszych wielkomiejskich mieszkań prywatnych, które z racji zamożności mieszkańców miały przywilej dostępu do tej nowinki technicznej. Benjamin opisuje wygląd aparatu telefonicznego, początkowo niedocenionego jako nowa forma komunikacji, dźwięki przez niego wydawane, ale i też chaos, jaki wprowadził do berlińskiego mieszkania, zakłócając wolny czas rodziny. Z drugiej jednak strony podkreśla także wyjątkową rolę telefonu, który „do zrezygnowanych [...] mrugał światłem ostatniej nadziei” oraz „dzielił łożę z opuszczonymi” (Benjamin 2010: 40).

Pol. „Zanim jednak całkowicie zatracę się w tej lekturze, mam nadzieję na ukończenie kolejnego kawałka »Berlińskiego dzieciństwa« zatytułowanego »Księżyc«. Podobieństwo, które zauważyłeś między »Loggiami« a »Gorączką« oczywiście istnieje. Jednak kawałki te są dla mnie zupełnie inne”.

⁷ Przykład: niem. „Walter Benjamins berühmte Prosaminiaturen, entstanden in den Jahren 1932 bis 1938, gehören fraglos zu den großen Schlüsseltexten der Moderne”.

Pol. „Słynne miniatury prozatorskie Waltera Benjamina, powstałe w latach 1932–1938, należą bezsprzecznie do wielkich kluczowych tekstów modernizmu”.

Komentarz zamieszczony na stronie wydawnictwa Suhrkamp — www.suhrkamp.de/buch/walter-benjamin-werke-und-nachlass-kritische-gesamtausgabe-t-9783518587287 [dostęp: 20.05.2023].

⁸ Przykład: niem. „Geplant als Zyklus von 30 Stücken werden miteinander nicht chronologisch verbundene, kurze Erinnerungsepisoden aus der eigenen Kindheit dargestellt, die sich jeweils auf einen Schauplatz oder eine konkrete Begebenheit konzentrieren”.

Pol. „Zaplanowany jako cykl 30 kawałków, przedstawia krótkie, niepowiązane ze sobą chronologicznie epizody wspomnieniowe z własnego dzieciństwa, które koncentrują się każdorazowo na wybranej scenarii lub konkretnym wydarzeniu”.

W opracowaniach można natrafić na różnorakie próby określenia gatunkowego tekstów zawartych w *Berlińskim dzieciństwie*. Już wcześniej wspomniany termin — „miniatura prozatorska” — nie oddaje w pełni specyfiki tych utworów, gdyż opisuje bardzo skrótowo i powierzchownie jedynie ich zewnętrzną formę, określając je jako teksty małych rozmia-
rów, liczące średnio stronę lub dwie, napisane prozą. Również częściej spotykane określenie *Denkbild*⁹, czyli w dosłownym tłumaczeniu „obraz myśli” lub też „wizja myśli” (Orłowski 1996: 7), choć bardziej trafne, ponieważ nawiązuje do idei przyswiewcającej powstaniu zbio-
ru, mianowicie ukazaniu jak w obrazie wspomnień pisarza z jego dzieciństwa, nie funk-
cjonuje w genologii w ogóle jako pełnoprawny gatunek, podobnie zresztą jak „miniatura
prozatorska”¹⁰ czy „epizod pamięciowy”. Są to jedynie literaturoznawcze próby pośpiesz-
nego skategoryzowania utworów wynikające z neodpartej potrzeby nazwania ich jakimś,
mniej lub bardziej udanym, fachowym terminem oddającym naturę cyklu. Takie postępo-
wanie świadczy o tym, że właściwe określenie gatunku literackiego *Berlińskiego dzieciństwa*
faktycznie stanowi problem dla badaczy i interpretatorów. Mimo to nie rozwijają ani nie
pogłębiają oni tego wątku, a w każdym razie nie stawiają wprost pytania o gatunek zbioru,
pozostawiając tym samym sporą lukę w badaniach.

Biorąc zatem pod uwagę wyłącznie utarte nazwy gatunkowe, które już w genologii
funkcjonują, można by pokusić się o wnioski, że mamy tu do czynienia z opowiadaniem
(niem. *Kurzgeschichte*). Ten wywodzący się z amerykańskiej literatury gatunek (ang. *short
story*) przypisywany jest utworom niewielkich rozmiarów, więc teoretycznie cecha ta od-
powiadałaby zbiorowi Benjamina. Mimo że nie obowiązują w nim ścisłe reguły — jego
forma jest zdecydowanie luźniejsza od noweli o rygorystycznych cechach kompozycyj-
nych — wyróżnia się przede wszystkim występowaniem wyraźnie zarysowanej, najczę-
ściej jednowątkowej fabuły oraz ograniczonej liczby postaci reprezentujących tzw. typy
(Saupe 2007: 416; *Słownik terminów literackich* 2002: 359). Już na tym etapie definicji
opowiadania pojawia się jednak niezgodność z utworami Benjamina, ponieważ te, mimo
luźnej kompozycji, zdecydowanie nie wykazują obecności fabuły — jak wspomina wy-
dawczyni najnowszej krytycznej wersji *Berlińskiego dzieciństwa*, Nadine Werner, teksty
te „obracają się wokół rzeczy, miejsc i wydarzeń” (N. Werner, cyt. za: Meyer 2019, b.s.),
a jedynym bohaterem utworów jest zazwyczaj narrator, którego można utożsamiać z sa-
mym autorem. Choć *Berlińskie dzieciństwo* zdaje się bardzo odbiegać od podstawowej de-
finicji opowiadania, można doszukać się tu kilku cech wspólnych dla tekstów Benjamina
oraz powstałych w okresie pierwszej wojny światowej odmian tego gatunku, które Tere-
sa Cieślakowska wylicza w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* (2012). Spisywane
wówczas opowiadania skupiały się na refleksjach, analizach oraz retrospekcjach tworzą-
cych „zmetaforizowane obrazy przeszłości” (2012: 670), co odpowiada idei utworów ba-
danego cyklu, opierającej się na zreferowaniu doświadczeń z dzieciństwa. Wspominając
o obrazie, warto nawiązać także do innego gatunku literackiego, mianowicie do obrazka
rodzajowego/obrazka prozą. W tym krótkim utworze narracyjnym pierwszoplanową
rolę odgrywa bowiem opis, a fabuła schodzi na dalszy plan, staje się wręcz rudymen-
tar-
na, przez co temat obrazka zyskuje ujęcie przestrzenne, a nie czasowe. Jak pisze Józef

⁹ Szczegółowe informacje o *Denkbild* zob. Britta Leifeld (2000), *Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbare Bild*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.

¹⁰ W *Słowniku terminów literackich* można natrafić jedynie na termin „miniatura poetycka” określający poetycki utwór niewielkich rozmiarów, najczęściej o charakterze żartobliwym (2002: 285).

Bachórz: „[w]iększość obrazków prozą zwierzała opisy istniejących jeszcze, ale zamierających już obyczajów i środowisk socjalnych, które starano się ocalić od zapomnienia” (*Słownik rodzajów i gatunków literackich* 2012: 650). Cel ten zdaje się zatem pokrewny temu przyświecającemu Benjaminowi. Jak już zostało bowiem nakreślone w § 2 niniejszego eseju, filozof nie chciał, aby zebrane przez niego doświadczenia popadły w niepamięć, dlatego postanowił je spisać, skupiając się każdorazowo na jednym wybranym wspomnieniu. W przeciwieństwie jednak do popularnych w XIX wieku obrazków tematyka utworów cyklu Benjamin nie była społeczno-obyczajowa, lecz zindywidualizowana¹¹. W literaturze sekundarnej nie sposób zatem natrafić na opracowanie, w którym teksty *Berlińskiego dzieciństwa* byłyby wprost utożsamiane z którymś z zaproponowanych powyżej gatunków literackich, gdyż jedynie wybiórcze ich cechy odpowiadają tym charakterystycznym dla utworów zbioru.

§ 4

Poszukując odpowiedzi na pytanie, dlaczego filozof pozbawił swoje teksty identyfikacji gatunkowej, warto przyrzeć się samej ich koncepcji czy też założeniom, z których wyrosły. Dlaczego Benjamin postanowił skupić się w swoim cyklu wyłącznie na tych już wielokrotnie wspomnianych przedmiotach, zdarzeniach i miejscach? Źródła idei przyświecającej *Berlińskiemu dzieciństwu* można doszukiwać się w tzw. teorii pamięci samowolnej (niem. *willkürliches Gedächtnis*) oraz mimowolnej (niem. *unwillkürliche Erinnerung*), którą — na podstawie obserwacji zaczerpniętych w dużej mierze z powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta — Benjamin zawarł w jednym ze swoich esejów: *O kilku motywach u Baudelaire’a*. Pisarz odróżnia w nim pamięć jako zbiór racjonalnie kontrolowanych zapisków z przeszłości, nieoddających jednak jej prawdziwego obrazu i niełączących się silnie z terażniejszością (pamięć samowolna), od wspomnień przechowywanych w nieświadomości lub zapomnieniu, które poprzez odpowiedni i to najczęściej przypadkowy bodziec, np. przedmiot, smak, zapach, potrafią mimowolnie wskrzesić uważaną za utraconą przeszłość, wywołując przy tym także falę początkowo niezrozumiałego uczucia (pamięć mimowolna) — (Benjamin 1974: 609–611). W ten sposób uzyskuje się esencję przeszłych momentów. Postępująca atomizacja społeczeństwa i osamotnienie indywiduum powodują jednak, że do autentycznych doświadczeń z własnej przeszłości sam podmiot traci dostęp. W nowoczesnym społeczeństwie odblokowanie pamięci mimowolnej staje się zatem często sprawą przypadku — przykładem takiej sytuacji, kiedy „wyzwalaczem” wspomnień staje się przedmiot, w którym „zaszyfrowane” zostały wczesne doświadczenia, a na który podmiot po latach natrafia przypadkiem, jest słynna Proustowska magdalenka. Benjamin wychodzi zatem z założenia, że oprócz tej przypadkowości dotyczącej naszej podświadomości potrzebujemy także częstokroć świadomego wsparcia — dosłownie, jak to ujął, „kopania”

¹¹ Indywidualność, a w tym także subiektywność spisanych przez Waltera Benjamin w *Berlińskim dzieciństwie* doświadczeń jest jednak kwestią niepewną. Sam pisarz, mimo że poświęcił cały cykl własnym wspomnieniom, starał się zniknąć za opisywanymi przedmiotami, wydarzeniami oraz miejscami, dążąc tym samym do obiektywności opisu. W ten sposób z indywidualnego wspomnienia stworzył swego rodzaju kolektywne doświadczenie, w którym może odnaleźć i rozpoznać się również czytelnik, odszukując w swojej pamięci podobne przeżycia.

(niem. *Graben*) we wspomnieniach. To najprawdopodobniej dlatego postanowił spisać swoje doświadczenia, skupiając się na konkretnych przedmiotach, miejscach i sytuacjach funkcjonujących w tym przypadku jako „wyzwalacze” wspomnień ukrytych w zapomnieniu.

Lektura Prousta i zajęcie się zademonstrowaną przez tego pisarza koncepcją pamięci mimowolnej koresponduje z postawioną przez Benjaminą diagnozą jednostki i społeczeństwa w erze późnego kapitalizmu. Dlatego kolejnym czynnikiem, w którym można dopatrywać się przyczyny swoistej (bez)gatunkowości *Berlińskiego dzieciństwa*, jest kryzys doświadczenia, mający z kolei wpływ na kryzys gatunku literackiego, zwłaszcza w prozie, na przełomie XIX i XX wieku. To właśnie wtedy pisarze stopniowo przestawali trzymać się reguł narzucanych przez istniejące gatunki, koncentrując się jedynie na luźnym zapisie myśli. W latach 20. i 30. XX wieku gatunki zaczęto bowiem pojmować jako podstawowy środek do wyrażania swoich postaw wobec rzeczywistości (Zymner 2007: 214). Wówczas mówiono również o tzw. kryzysie powieści czy też kryzysie opowiadania/narracji w ogóle. Temu zjawisku przyglądał się także Benjamin, poświęcając mu aż dwa eseje: *Doświadczenie i ubóstwo* oraz *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, w których podkreślał znaczący wpływ wydarzeń z pierwszej wojny światowej, kiedy „[...] ludzie wracali z frontu oniemiaли [...], [n]ie bogatsi, lecz ubożsi w doświadczenie do przekazania” (Benjamin 2018: 241), na postępujący zanik (niem. *Verkümmerung*) doświadczeń i samej zdolności do ich odtwarzania, a tym samym przekazywania dalej. W obliczu traumy dziedziczone wcześniej z pokolenia na pokolenie formy komunikacji straciły zatem nośność, nie były już pomocne, ponieważ stały się zbyt konwencjonalne. Benjamin pisze więc: „Wygląda na to, że zdolność, która wydawała nam się niezbywalna, najpewniejsza z pewnych, została nam odjęta. Mianowicie zdolność wymiany doświadczeń” (Benjamin 1996: 241). Skonfrontowane z tym społeczeństwo zostało zatem zmuszone do szukania nowych form komunikacji, a co za tym idzie — negacji starych. Filozof określił ten proces nawet jako „nowe barbarzyństwo” (Benjamin 2018: 243), tzn. pewnego rodzaju komunikacyjną „tabula rasa”. Odrzucenie norm gatunkowych jako tradycyjnych norm komunikacji wpisuje się więc w sytuację kryzysu i poszukiwania nowego początku.

Nie bez znaczenia w kryzysie tym jest ponadto intensywny rozwój mediów, a w szczególności prasy, oraz industrializacja świata przełomu XIX i XX wieku, które prowadzą do odarcia w szczególności sztuki, ale i też codzienności z jej aury, wyjątkowości i niepowtarzalności, gdyż: „[z] tym ogromnym rozwojem techniki przyszła na ludzi zupełnie nowa bieda. A jej odwrotną stroną stanowi przytłaczająca obfitość rozmaitych idei” (Benjamin 2018: 242). Benjamin zwraca tutaj uwagę przede wszystkim na wypieranie doświadczenia, jako czegoś, co pozostawia w nas, w naszej pamięci trwałe ślady, przez informacje, mnogość produkowanych masowo małych i krótkich impulsów, które przykuwają naszą uwagę tylko na chwilę, nie wnosząc jednak niczego istotnego do naszego życia. To ubóstwo indywidualnych doświadczeń z jednej i przebudźcowanie z drugiej strony sprawiają, że ludzie zatracają pierwotną zdolność do komunikowania własnych przeżyć. Benjamin, chcąc zatem uciec temu postępującemu kryzysowi, stworzył od podstaw swój wyjątkowy sposób komunikacji, swój własny gatunek komunikatywny — *Stück*.

Ważną rolę odgrywa tu także wykrystalizowanie się na początku lat 20. XX wieku nowego nurtu w sztuce i literaturze niemieckiej tzw. nowej rzeczowości (niem. *Neue Sachlichkeit*), która stojąc w opozycji do późnego ekspresjonizmu, nacechowanego utopijną, idealizującą oraz subiektywną mentalnością, ukierunkowywała się na powrót do rzeczywistości i jasne ujęcie obiektywnych form oraz przedmiotów, rezygnując przy tym z su-

biektywnej oceny (Wilpert 1989: 619; Döhl 1990: 324). W przeciwieństwie do innych epok nowa rzeczowość nie koncentrowała się zatem na uczuciach, marzeniach i abstrakcji, lecz na tym, co widzialne, na obserwowalnym obrazie, co prowadziło do silnego skupienia się na przedmiocie i jak najdokładniejszym odwzorowaniu rzeczywistości. Starano się usunąć w miarę możliwości „filtry” komunikacyjne między człowiekiem a rzeczą — dotyczy to także gatunków literackich jako przekazywanych przez tradycję sposobów ujmowania świata. Na takie podejście wpływ miała niewątpliwie pierwsza wojna światowa; nurt ten stał się pewnego rodzaju odpowiedzią na traumatyczne doświadczenia wojenne. Warto zauważyć, że w podobnym czasie, bo również na początku XX wieku, na popularności zyskał stworzony przez filozofa Edmunda Husserla nurt fenomenologii. Ten kierunek filozoficzny zasługuje na uwagę w kontekście tekstów Benjamin, ponieważ odrzuca wszelkie założenia i teorie odnośnie do otaczającego nas świata i skłania do oglądania go takim, jakim jawi się naprawdę (Jahraus 2007: 580). Filozof opowiadał się więc za „powrotem do rzeczy”, co miało prowadzić do powstania nowego obiektywizmu opierającego się na ludzkim doświadczeniu (*Lexikon der Psychologie* 2000, b.s.).

Jeśli zestawimy ze sobą te dwa nurty, jeden literacki, drugi filozoficzny, łatwo dojść do wniosku, że oba bazują na idei „powrotu do rzeczy”. Dlatego oprócz wspomnianego już Marcela Prousta i jego siedmiotomowej powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*, która z przewodnią myślą odkrywania tego, co zapomniane, niewątpliwie stanowi podstawę Benjaminowskiej teorii pamięci, należy przywołać tu dwóch niemieckich filozofów, a konkretnie ich teksty z początku XX wieku, a więc z okresu rozkwitu filozofii fenomenologicznej i początków nowej rzeczowości. Są to minieseje Ernsta Blocha *Stary dzban* (niem. *Ein alter Krug*)¹² oraz Georga Simmla *Ucho. Próba estetyczna* (niem. *Der Henkel*)¹³ — warto nadmienić przy tym, że Benjamin był ważnym czytelnikiem obu autorów. Jak już same tytuły wskazują, filozofowie poświęcają swoje teksty konkretnym przedmiotom lub też nawet wybranym ich częściom (ucho od dzbana). Benjamin, wzbogacając wykreowaną przez Blocha i Simmla ideę „obracania się wokół rzeczy” teorią pamięci Prousta, stworzył więc serię utworów ukazujących momenty z dzieciństwa. Podkreśla to fakt, że dla pisarza najważniejsze było przelanie własnych myśli, a tym samym doświadczeń na papier — co prawda w luźnej, ale z drugiej strony przemyślanej formie, która jednak nie odpowiada żadnemu zdefiniowanemu aktualnie gatunkowi. Ciekawe jest ponadto, że autor nie manifestuje wyraźnie swojej obecności w tekstach, wręcz przeciwnie — próbuje niejako ukryć się za przedmiotami opisu, to im oddaje bowiem głos.

§ 5

Czysto teoretycznie można założyć, że kiedy pisarz planuje swoje dzieło, wychodzi najpierw od istniejącego już gatunku, który stanowi szkielet dla przyszłego utworu. Autor tworzy bowiem treść dzieła, kształtuje swoje myśli i pomysły w taki sposób, aby ostatecznie

¹² Esej *Ein alter Krug* Ernsta Blocha jest częścią zbioru *Geist der Utopie* wydanego w 1918 roku. Tekst ten nie został dotąd przetłumaczony na język polski.

¹³ Esej *Der Henkel* Georga Simmla przetłumaczony przez Małgorzatę Łukasiewicz na język polski i wydany pod tytułem *Ucho. Próba estetyczna* można znaleźć w zbiorze *Most i drzwi. Wybór esejów*, który ukazał się w 2006 roku w Warszawie (Oficyna Naukowa, redakcja: Wanda Lipnik).

wpisywały się one mniej lub bardziej w konwencje i reguły oraz miały cechy sugerowane przez wybrany gatunek. Z takiego założenia wychodzą niektórzy literaturoznawcy, twierdząc, że wyobrażenie o gatunku stanowi bazę dla każdej dyskusji o tekstach, a następnie do właściwej ich interpretacji (H. Steinmetz, cyt. za: Zymner 2007: 128). W przypadku *Berlińskiego dzieciństwa* teoria ta wydaje się jednak zawodzić. Benjamin nie wychodzi od gatunku, a od doświadczenia, od „odkopywania” wspomnień z przeszłości, dlatego też fakt, że zbiór tych krótkich tekstów prozatorskich nie daje się bezpośrednio przyporządkować do konkretnego gatunku, sugeruje, że dla autora kwestie formalne utworów odgrywały prawdopodobnie drugorzędną rolę. Zainspirowany panującymi wówczas tendencjami i nurtami zakładającymi odrzucenie obowiązujących wcześniej norm i skupienie się na rzeczywistości, postanowił skoncentrować się wyłącznie na tematyce swoich tekstów, która oddaje ich istotę i sens i z której wyłania się ostatecznie dzieło opowiadające o bezpowrotnie utraconym dzieciństwie. Nawet sam pisarz znika za opisywanymi epizodami, ponieważ to one powinny „przemówić”. Walter Benjamin zredukował zatem do minimum liczbę czynników, które mogłyby odwracać uwagę czytelnika od przedmiotów, miejsc i wydarzeń stanowiących kanwę utworów, gdyż wybór gatunku niósłby ze sobą już konkretne komunikaty dla odbiorcy, wpisywałby tekst w jakieś ramy, a dziś czytelnik otrzymuje jedynie „czysty” tekst przekazujący wspomnienia pisarza. Benjamin, co ciekawe, nie sięga po powszechnie znane już wówczas w literaturze chwytły odbiegające od ogólnie przyjętych norm gatunkowych, jak np. mieszanie gatunków (ballada romantyczna, dramat epicki). Pisarz nadaje swoim utworom zupełnie nowy, nieistniejący dotąd w tym znaczeniu w genealogii termin *Stück*, co podkreśla wyjątkowość jego tekstów na tle innych dzieł i obowiązujących gatunków, a tym samym odnosi się do niespotykanej struktury i tematyki cyklu bazującej na teorii pamięci — utwory zebrane w *Berlińskim dzieciństwie* funkcjonują bowiem jak k a w a ł k i przeszłości poukrywane w zapomnieniu. Kawalki te przyjmują więc, niczym Proustowska magdalenka, rolę „wyzwalaczy wspomnień” u czytelnika. Pozbawiony identyfikowalnego gatunku czy jasnego komunikatu tekst konfrontuje odbiorcę bezpośrednio z samą treścią, skłaniając go do głębszych refleksji, a dzięki temu także do odkrywania własnych doświadczeń.



Bibliografia

- Benjamin Walter (1974), *Über einige Motive bei Baudelaire* [w:] *Gesammelte Schriften*, t. 1, red. R. Tiedemann, H. Schweghäußer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt nad Menem.
- Benjamin Walter (1978), *Brief an Gretel Adorno* [w:] *Briefe I*, red. G. Scholem, T.W. Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt nad Menem.
- Benjamin Walter (1987), *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt nad Menem.
- Benjamin Walter (1996), *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova* [w:] *Aniol historii. Eseje, szkice i fragmenty*, red. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Benjamin Walter (2010), *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Benjamin Walter (2018), *Doświadczenie i ubóstwo* [w:] *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Berliner Chronik / Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (2019), red. B. Lindner, N. Werner, Suhrkamp Verlag, Berlin.
- Biała Anna (1997), *Od teorii do literatury. Słownik literacki*, Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP Spółka z o.o., Kielce.
- Dix Carolin (2021), *Die christliche Predigt im 21. Jahrhundert. Multimodale Analyse einer Kommunikativen Gattung*, Springer VS, Wiesbaden.
- Döhl Reinhard (1990), *Neue Sachlichkeit* [w:] *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, red. G. Schweikle, I. Schweikle, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart.
- Duży słownik polsko-niemiecki, niemiecko-polski* (2011), red. Zespół Redakcyjny Langenscheidta, oprac. S. Walewski, Langenscheidt, Berlin–Warszawa.
- Hempfer Klaus W. (1997), *Gattung* [w:] *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, t. 1, red. K. Weimar, Walter de Gruyter, Berlin.
- Jahraus Oliver (2007), *Phänomenologische Literaturwissenschaft* [w:] *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, red. D. Burdorf, Ch. Fasbender, B. Moennighoff, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar.
- Leifeld Britta (2000), *Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbare Bild*, Peter Lang Verlag, Frankfurt nad Menem.
- Lemke Anja (2011), „*Berliner Kindheit um neunzehnhundert*” [w:] *Benjamin Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, red. B. Lindner, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart.
- Lexikon der Psychologie* (2000), red. G. Wenninger, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, www.spektrum.de/lexikon/psychologie [dostęp: 20.05.2023].
- Meyer Frank (2019), *Kritische Gesamtausgabe von „Berliner Kindheit um 1900”. Walter Benjamins Sehnsuchtsort*, www.deutschlandfunkkultur.de/kritische-gesamtausgabe-von-berliner-kindheit-um-100.html [dostęp: 20.05.2023].
- Orłowski Hubert (1996), *Waltera Benjamina niemieckie losy* [w:] *Aniol historii. Eseje, szkice i fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Rutecka Olga (2010), *Słownik niemiecko-polski, polsko-niemiecki*, Ex Libris Galeria Polskiej Książki, Warszawa.
- Saupe Anja (2007), *Kurzgeschichte* [w:] *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, red. D. Burdorf, Ch. Fasbender, B. Moennighoff, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar.

- Słownik rodzajów i gatunków literackich* (2012), red. G. Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Słownik terminów literackich* (2002), red. J. Sławiński, oprac. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Skwarczyńska Stefania (1983), *Geneza i rozwój rodzajów literackich* [w:] *Genologia polska*, red. D. Trzpił, oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Tiedemann Rolf (2010), *Postłowie* [w:] *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Trzynadłowski Jan (1983), *Zmienność i stałość gatunku literackiego* [w:] *Genologia polska*, red. D. Trzpił, oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Wilpert Gero von (1989), *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- Zymner Rüdiger (2003), *Gattung* [w:] *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, red. D. Burdorf, Ch. Fasbender, B. Moeninghoff, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart.
- Zymner Rüdiger (2010), *Handbuch Gattungstheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart.

