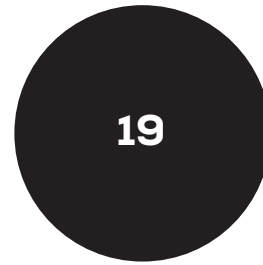




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Też chciałbym to wiedzieć

autor:

Paweł Mościcki

źródło:

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 19 (2017)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/553/1104/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Paweł Mościcki

Też chciałbym to wiedzieć

Walter Benjamin, Marta Monteiro, *Zwariowany dzień. Trzydzieści zagwozdek*, przeł. Adam Lipszyc, Egmont, Warszawa 2018.

Jedno, co potrafi dorosły, to chodzić – ale czegoś innego już nie potrafi: uczyć się chodzić.

Walter Benjamin¹

Temat dzieciństwa był obecny w pismach Waltera Benjamina przez cały czas, powracał nieustannie w nowych odsłonach i służył jako narzędzie do rozważań związanych z różnorodną tematyką. Pojawia się już w bardzo wczesnym eseju z 1911 roku, w którym autor *Pasaży* rozważał możliwości istnienia „wolnej wspólnoty szkolnej”², pobrzmiewa też we fragmencie ostatniego tekstu *O pojęciu historii* z 1940 roku, gdzie mowa jest o „tajemnej umowie między minionymi pokoleniami, a naszą generacją”, nadającej tej ostatniej „słabą mesjańską siłę”³. W tym czasie Benjamin napisał wiele tekstów o filozoficznych, mitologicznych, kulturowych i literackich aspektach dzieciństwa, z których najbardziej trwałym, a zarazem nad wyraz skromnym, pomnikiem pozostaje książka *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, pisana w latach 30. ubiegłego wieku⁴. W tych autobiograficznych szkicach, które są w istocie serią obrazów zarówno własnego dzieciństwa, jak i okresu przełomu wieków, zawarł on najwięcej z tego, co temat ten wnosi do samego pisania: jak je ożywia, poszerza, nadając mu ulotny powab refleksji rozwijanej w metaforycznych obrazach.



precyzyjnym, co zabawnym tytułem: „sport myślowy doktora Waltera Benjamina”⁵. Należy też do korpusu krótkich form, które redaktorzy *Pism zebranych* umieścili pod zbiorczym tytułem *Opowieści i zagadki*. Ta prosta opowiadanka, której fabuła ma służyć do tego, aby małemu słuchaczowi zwrócić uwagę na nieścisłości zawarte w szczegółach oraz zadać pytania rozwijające myślenie, skrywa jednak wiele innych „zagwozdek” o znacznie poważniejszym ładunku.

W perspektywie rozważań Benjamina na temat literatury dziecięcej – rozpisanych na wiele esejów o bardzo różnym pochodzeniu i przeznaczeniu – interesujące może wydawać się pytanie o sens publikowania dziś tej opowiadanki sprzed niemal stulecia. Problemy pedagogiczne, pytanie o model kształcenia zawsze odsyłają bowiem do kwestii ściśle filozoficznych, których zakres wykracza daleko poza obszar literatury dla dzieci. Co właściwie mówi nam o dzieciństwie jej dzisiejsza nadprodukcja? Czy nie jest tak, że rynek wydawniczy nastawiony na formowanie wrażliwości najmłodszych dowodzi coraz większej aktualności krytycznych obserwacji Benjamina?

Te pytania wydają się ważne choćby dlatego, że jego własny stosunek do literatury dziecięcej był cokolwiek ambiwalentny. Obsesyjny kolekcjoner zabawek, planujący przez całe życie napisanie dzieła poświęconego dzieciństwu, angażujący się w przeróżne projekty wydawnicze związane z literaturą dla dzieci, był zarazem krytykiem transformacji, której ulegała ta dziedzina kultury. W tekście *Literatura dziecięca* z 1929 roku pisał na przykład:

Początek nędzy, w jaką popadła literatura dziecięca można scharakteryzować krótko: był to moment, gdy dostała się ona w ręce specjalistów. Nędza literatury dziecięcej nie oznacza wcale nędzy księzek dla dzieci. Na szczęście przez dłuższy czas pedagodzy poświęcali niewiele uwagi ilustracjom księzek, a przynajmniej nie byli w stanie narzucić im swych norm. W ten sposób trwało coś, co stawało się coraz rzadsze w literaturze: czysta powaga mistrzostwa i czysta radość amatorskiej zabawy, które razem, bezwiednie, tworzyły dla dzieci⁶.

Jak zauważa Benjamin, ulubionymi książkami z dzieciństwa nie są książki dla dzieci czy młodzieży, ale wielkie dzieła literackie, takie jak *Podróże Guliwera*, *Wyspa skarbów*, *Baśnie tysiąca i jednej nocy*, bajki Andersena, braci Grimm czy opowieści przygodowe Karola Maya⁷. Były one zaproszeniem do odkrywania nieznanego

przestrzeni, a przy tym również wchodzenia w otaczający dziecko świat. Zamiana tej mimowolnej i nieświadomej wymiany na transakcję w ramach określonego modelu kształcenia – a dziś zapewne trzeba by dodać: modelu rynkowego – całkowicie przeobraża charakter inicjacji, oferowanej dziecku przez tekst literacki. Dziś jest to segment przemysłu kulturalnego, w którym relacja między podażą a popytem zastępuje tajemnicę dziecięcej fascynacji opowieścią. Kiedyś dzieła literatury wciągały dziecko w zabawę, a jej stawką było wytworzenie nowych możliwości, nauka twórczych zwyczajów, jak w przypadku przywoływanego w eseju Charlesa Chaplina, który pod wpływem lektury *David Copperfield* Dickensa wymyślił świat swoich filmów, na czele z postacią małego człowieczka w meloniku i z charakterystycznym wąsikiem, poruszającego się po wielkim mieście zabawnym kaczym krokiem⁸.

Co więc powinna zapewnić dziecku książka? Czym w zasadzie ma być dla niego połączenie tekstu i obrazu w jednej formie? Ciekawą podpowiedzią do rozwiązania tej zagadki może być tekst Benjamina z 1928 roku, w którym zestawia on ze sobą dynamikę powtórzenia charakterystyczną dla zabawy i powtórzenie jako początek opowieści.

„Wszystko by się dobrze ułożyło / Gdyby się dwa razy powtórzyło”. Dziecko działa zgodnie z tym aforyzmem Goethego. Tyle że dla niego liczą się nie dwa razy, ale nieskończona ilość, sto i tysięcy razy. Jest to nie tylko środek do tego, aby – poprzez stępienie, swawolne zaklęcie czy parodię – opanować przerażające pierwotne doświadczenia, ale także by wciąż na nowo najbardziej intensywnie smakować tryumfy i zwycięstwa. Dorosły pozbywa się z serca lęku albo pomnaża swoje szczęście, opowiadając o nich⁹.

Dziecko włącza się do świata poprzez powtarzanie czynności, za pomocą których próbuje opanować to, co mu się przydarza. Ćwiczy się w ten sposób w intensywności doświadczenia, eksperymentuje z własnymi możliwościami. Jest w tym coś – jak w każdym powtórzeniu – zarazem otwartego (gdy dziecko mówi temu, co je spotkało, „jeszcze raz”) i zamkniętego („jeszcze raz to samo”). W zabawie chodzi właśnie o utrzymanie napięcia między tymi dwoma biegunami. U dorosłych



tymczasem powtórzenie wymaga przeskoku na poziom mówienia, a wydarzenia zmieniają się w opowiadanie o wydarzeniach, stają się nieodróżnialne od ich odbicia w języku. Czytanie literatury jest właśnie taką pracą nad przekładem własnych doświadczeń na narrację dotyczącą innych. Być może więc książka dla dzieci stanowiłaby etap pośredni, interwał, między zabawą a lekturą, czystą grą z powtórzeniem a przekładem doświadczenia na opowieść. W tym sensie byłaby zarazem zapowiedzią dorosłości, pierwszym krokiem w jej kierunku, oraz żegnaniem się z dzieciństwem rozumianym jako domena czystej zabawy.

Dziecięce czytanie – które jest zawsze też oglądaniem obrazów – służy więc do tego, aby w możliwie twórczy sposób zagospodarować ten interwał między obietnicą dojrzałości a żałobą po niewinności. „Nie czytamy – pisał Benjamin w cytowanym wcześniej szkicu – aby pomnożyć nasze doświadczenia, lecz by pomnożyć siebie. Dzieci, one w sposób szczególny i cały czas, czytają poprzez ucieleśnienie, ale nie przez wczuwanie się. Ich lektura pozostaje w intymnej relacji nie tyle z ich kulturą czy wiedzą o świecie, ile z „wzrastaniem i mocą”¹⁰. Kontakt z książką jest więc w życiu dziecka jednym z pierwszych doświadczeń innego powtórzenia, cielesnego i zmysłowego, ale nieograniczonego już do przestrzeni zabawy, jest podążaniem za czymś całym/całą sobą, ale bez konieczności identyfikowania się z postaciami czy rozumienia samej opowieści. To już nie zabawa i jeszcze nie lektura dorosłego. Coś pomiędzy dziecięcą igraszką a powagą poznania.

Podstawowymi formami tej inicjacji w świat, które znajdują swój wyraz w języku, są zagadka i pytanie, co *Zwariowany dzień* prezentuje w sposób zarazem lekki i dobitny. Do narratora opowiadki o imieniu Heinz przychodzi głucha gosposia jego przyjaciela, Antona, profesora i nauczyciela szkolnego, aby wręczyć mu list następującej treści:

„Mój drogi podczas wczorajszej rozmowy zostawiłem u Ciebie kapelusz. Oddaj go, proszę, mojej gosposi Serdecznie Cię pozdrawiam, Anton”. Na tej samej kartce widnieje jednak dopisek: „W ostatniej chwili znalazłem kapelusz. Wybacz, że zawracałem Ci głowę! Wielkie dzięki za Twoje starania”.

Ta pomyłka co do własnej pomyłki, świadcząca o roztrzepaniu profesora, naprowadza jednak narratora na problem, który spędzał mu sen z powiek przez całą noc. Chodzi o zagadkę: „Rolnik widzi go często, król rzadko, a dobry Bóg nigdy.

Kogo?”, którą być może będzie umiał rozwikłać Anton. Heinz udaje się więc na poszukiwania przyjaciela, aby poprosić go o przysługę. Cała opowieść, usłana kolejnymi pytaniami i pełna nieścisłości, które autor każe czytelnikom tropić, doprowadzi w końcu do ponownego spotkania bohaterów, po którym profesor rzeczywiście zapomni wziąć ze sobą kapelusza. Już w punkcie wyjścia mamy więc do czynienia z istic zwariowanym ciągiem paradoksów. Przyjaciel zapomina kapelusza dopiero za drugim razem (za pierwszym zapomina, że nie zapomniał). Narrator zaś zapomina zadać mu zagadkę, o której przypomniła mu wizyta gosposi.

Ponieważ Heinz szuka swojego przyjaciela w szkole, co chwilę trafia na sytuację, w której nauczyciel zadaje uczniom kolejne zagadki. Są to pytania z dziedziny matematyki, języka, geografii, logiki, obyczajów, każdorazowo wymagające twórczego mierzenia się z nieścisłościami narracji. Książeczka ta stanowi więc grę – za poprawne odpowiedzi otrzymuje się punkty – z zagadkowością świata, uważnym, a zarazem swobodnym przemierzaniem jego rozmijających się ze sobą wymiarów. „Gdy wahadło mojego zegara wychyli się dziesięć razy w prawo i dziesięć razy w lewo, ile razy minie środek?”. To proste pytanie, a zarazem wprowadzenie do tematyki czasu i jego mierzenia. Po nim następuje kolejne o podobnym charakterze: „Mój wujek skończył właśnie 100, ale urodziny obchodził tylko 25 razy w życiu. Jak to możliwe?” Każdą kolejną zagadkę kwituje ta sama fraza: „też chciałbym to wiedzieć”, która w trakcie opowieści staje się rytmem prowadzącym dziecko przez nowe stadia wtajemniczenia. Rebusy i paradoksy prowadzą nas jednak – dużych i małych – ku znacznie poważniejszej kwestii, jaką skrywa w sobie ta szalona opowiastka. Chodzi o problem fantazji, który Benjamin intensywnie obmyślał we wczesnych latach twórczości i która nie przestała go interesować aż po późne studia na temat Baudelaire’a.

Przejawy fantazji – pisał między 1918 a 1921 rokiem – można określić jako odkształcenie kształtów [*Entstaltung des Gestalteten*]. Dla fantazji charakterystyczne jest to, że uruchamia ona w kształtach grę rozpraszania. Świat wczesnych przejawów, które powstają z rozproszenia kształtów, rządzi się własnymi prawami i są to prawa fantazji, z których najważniejszy polega na tym, że odkształca rzeczy, ale nigdy ich nie niszczy¹¹.

Inicjacja dziecka w niespójność świata oraz ćwiczenie jego umysłu w zagadkach ma więc stanowić pierwszą konfrontację z negatywnością, rozpadem form, która jest

konieczna przy wszelkiej twórczej aktywności.

Prawdziwa fantazja jest niekonstruktywna – albo (z punktu widzenia podmiotu) czysto negatywna. Odształcenie obrazów przez fantazję odróżnia się od wszelkich niszczących wypadków empirii przez dwa momenty. Po pierwsze jest ono pozbawione przymusów, rodzi się od wewnątrz, jest wolne i bezbolesne, a nawet błogie. Po drugie, nigdy nie prowadzi do śmierci, ale uwiecznia upadek, zmieniając go w nieskończony ciąg upadków¹² – pisał Benjamin.

W *Zwariowanym dniu* inicjacja dokonuje się zarazem w fantazję i poprzez fantazję. Z jednej strony każda nowa sytuacja, w jakiej znajduje się Heinz, może zawierać w sobie ukrytą nieścisłość, myślową pułapkę, błąd w obliczeniach albo omyłkowe wzięcie jakiejś rzeczy za inną. Aby je rozpoznać, trzeba jednak zyskać swobodę wobec elementów tego świata, żonglować nimi tak, aby bez obaw sprawdzić, czy na pewno do siebie pasują. Świat tej opowiadki znajduje się w permanentnym rozchwianiu, które jednak bardziej urzeka, niż niepokoi. Nie paraliżuje, ale intryguje i rozwija. Z drugiej strony, poprzez fantazję Benjamin chce otworzyć przed dziećmi drogę do inicjacji w myślenie (we wstępie do opowiadki dowiadujemy się, że „o myślenie przede wszystkim chodzi w tej historii”), czyli w zagadki rozumiane jako nauka interpretowania świata, a nawet jego krytycznego oglądu. Chodzi o to, aby mały czytelnik w trakcie lektury ćwiczył się w hermeneutyce podejrzeń, która nie zgadza się na bierną akceptację wszystkich podanych przez autora faktów jako oczywistości. W tym drobnym tekście odnaleźć więc można coś, co charakteryzuje niemal wszystkie pisma Benjamina: połączenie bezwzględnej krytyki ideologii z nieustanną pogonią za nowymi świeckimi objawieniami. Negatywność i olśnienie, rygor analizy i piękno zastygających w bezruchu metaforycznych obrazów.

Marta Monteiro, portugalska rysowniczka i autorka filmów animowanych, której zawdzięczamy uczynienie z tekstu Benjamina osobnej książki, wchodzi za pomocą swoich ilustracji w interesującą grę z opowieścią. Czasem w delikatny sposób przeczy tekstowi, jak wówczas, gdy czytamy o głuchej gosposi dzwoniącej do drzwi Heinza, a ilustracja pokazuje ją w trakcie pukania. Innym razem Monteiro umiejętnie podkreśla intencje tekstu, jak wówczas, gdy szukanie Antona w różnych



pomieszczeniach szkolnych przedstawia jako serię momentów, w których Heinz otwiera drzwi – za każdym razem pod innym kątem. Szukanie wydaje się tu w pewnym sensie wywracaniem całego budynku szkoły do góry nogami. Czasem też obrazy uczestniczą w grze pozorów uprawianej przez tekst: Monteiro oddaje wiernie błędne przedstawienie księżycy w nowiu w formie litery C, a nie jak głosi poprawka na końcu książki – D. Pomiedzy narracją tekstową i wizualną dochodzi więc do poruszenia przypominającego to, które fantazja wywołuje w kształtach rzeczy – poluzniają się relacje, komplikują związki między poszczególnymi częściami, otwiera się możliwość swobodnego błędzenia po ścieżkach wytyczonych przez własną różnię. Rodzajem osobliwego śladu autora tekstu w porządku ilustracji, czymś na kształt sygnatury za innego, jest obsadzenie Benjamina w roli „jarmarcznego magika”, który zadaje zgromadzonym na ulicy przechodniom zagadki i rysuje w powietrzu wielkie koła.

Rysunki Monteiro wychodzą też naprzeciw przekonaniu Benjamina o istotnym związku pomiędzy kolorem a fantazją, w którym upatrywał on cechy wyróżniającej dziecięcą wrażliwość. W *Zwariowanym dniu* obrazy nie imitują rzeczy, lecz czynią z nich właśnie przedmioty fantazji, wolne od ograniczeń i mieniące się zaskakującymi barwami. Głowy są tutaj różowe, zielone, niebieskie, a kształty rzeczy nachodzą na siebie, czasem jawnie ukazując swoją szkicowość. Dostrzega się je raczej mocą fantazji, niż percepcji. Jakby zgodnie ze słowami Benjamina, który twierdził, że „kolor jest w życiu dziecka czystym wyrazem »jego« czystej receptywności”¹³, graficzna strona książki podkreśla dynamiczną i swobodną naturę opowieści.

W przejściu od zapisu audycji radiowej do osobnej, kolorowanej książki dla dzieci dokonuje się zarazem poważny przekład pomiędzy różnymi typami mediów, a także przekształcenie form zmysłowości, w których tekst jest osadzony. Benjamin świetnie zdawał sobie sprawę z tych różnic, o czym świadczą chociażby analizy zawarte w *Dziele sztuki w epoce jego reprodukcji technicznej*. W słuchowisku dla dzieci zatytułowanym *Zimne serce* stworzył fikcyjny „Świat głosu”, w którym funkcjonują bohaterowie jego opowieści. Ta specyficzna przestrzeń odpowiada pozycji, z której zwracał się do słuchaczy w tekstach wykładów radiowych zaczynających się najczęściej od słów: „Drodzy niewidzialni”. Marta Monteiro nie tylko zamieniła więc zwarty tekst słuchowiska na wielobarwną opowieść tekstowo-wizualną, ale być może zapisała również w obrazach ten rodzaj wyobrażeń, które wywołuje czysty głos dobywający się z odbiornika radiowego¹⁴. Graficzna strona *Zwariowanego dnia*

jest więc podwójnie przefiltrowana przez warunki funkcjonowania oryginału: z jednej strony rozbija tekst na obrazy, z drugiej zapisuje w nich wizualność uruchamianą przez głos. Może dlatego przestrzenna swoboda ilustracji Monteiro nie wywołuje chaosu, lecz odsyła do idei pośrednictwa zawartego zarówno w samym tekście (zagadki, pytania, szukanie przyjaciela), jak i w historii jego medialnych transpozycji.

Również dokonując przekładu takiej książki, trzeba – jak się zdaje – wyrazić zgodę na udział w pewnym eksperymencie. Tłumaczenie zagadek jest przecież ich rozwiązywaniem i ponownym zawiązywaniem w innym języku. Trzeba czujnie operować fantazją i finezją: dodać coś do oryginału, albo mu odjąć. Na przykład, gdy Heinz trafia wreszcie do domu swojego przyjaciela i nie zastawszy go w środku, postanawia na niego zaczekać, do drzwi puka krawiec, który przyszedł odebrać pieniądze za garnitur. „Ponieważ chłopak już wiedział, że gospoia jest głucha, wypisał po prostu na kartce słowo CZEK dużymi literami. Gospoia nie miała pieniędzy, dopisała więc dwie litery, by skłonić posłańca do cierpliwości. Jakie to były litery?”. Poprawna odpowiedź brzmi: AJ, co daje słowo CZEKAJ. W oryginale gospoia każe krawcowi przychodzącemu po pieniądze (*Geld*) wykazać się cierpliwością (*Geduld*). Zresztą samo słowo „cierpliwość” pada w tym fragmencie, zagadka dotyczy więc jedynie dwóch dodanych liter. Wydaje się więc, że dzięki inwencji Adama Lipszyca, tłumacza książki, w polskiej wersji zagadka staje się odrobinę trudniejsza niż w wersji niemieckiej, ale też sama gospoia zyskuje tu na błyskotliwości.

Co wynika z tej opowiadki dziś? Czy z książki dla dzieci może wynikać coś, co miałoby znaczenie dla świata dorosłych? Inicjacja w fantazję i w myślenie powinna dać w efekcie inicjację w odwagę, a ta prowadzi wprost ku wolności. Taka koncepcja przyświecała Benjaminowi, gdy kilka lat po *Zwariowanym dniu* pisał esej o Mikołaju Leskowie i powinnościach narratora.



Najbardziej wskazane – tego baśń od zarania uczyła ludzkość i tego dziś jeszcze uczy dzieci – jest pokonywanie sił mitycznych świata chytrą i zuchwałością. W ten sposób baśń polaryzuje odwagę, dialektycznie, na chytrą (tj. pododwagę, *Untermut*) i zuchwałość (nadodwagę, *Übermut*). Uwalniając czar, jakim dysponuje baśń, nie wprowadza natury do gry

w sposób mityczny, lecz wskazuje na jej współnictwo z wyzwolonym człowiekiem. Dorosły człowiek odczuwa to współnictwo tylko niekiedy, w chwili szczęścia; dziecku natomiast objawia się ono w baśni i nastraja je szczęśliwie¹⁵.

Czy dziś możliwa jest jeszcze baśń napisana dla wyzwolonych ludzi albo taka, która mogłaby obiecywać im wyzwolenie? Czy świat, w którym „błędy skradają się cichutko niczym myszki, tak by nikt ich nie zauważył, natomiast pytania obwieszczane są uderzeniem gongu”, może być jeszcze miejscem autentycznej inicjacji? Czy epoka gamifikacji, w której najbardziej represyjne aparaty władzy przedstawiane są jako gry opierające się na zdobywaniu punktów i nowych umiejętności, można jeszcze liczyć na to, że słowo-obraz „gong” sygnalizuje coś innego niż interpelację przez policję myśli i wrażliwości? Być może, obawiając się oddania literatury dziecięcej w ręce pedagogów, Benjamin wykazał się nie lada prostodusznością. Dziś cały świat wydaje się opowieścią dla dziecka, która skonstruowana jest tak, by nigdy nie poczuło ono potrzeby prawdziwego wyzwolenia. Pedagogów zastąpili demagodzy. Wszak i ten czas ma swoje kolory, których nikt fantazji nie odbierze. I to też jest całkiem frapująca zagwozdzka.

Przypisy

- 1 Walter Benjamin, *Kind und Pferd* (1933), w: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Hrsg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, s. 192.
- 2 Por. Walter Benjamin, *Die Freie Schulgemeinde* (1911), w: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Hrsg. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, s. 9-15.
- 3 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 312.
- 4 Walter Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie”, 2001, nr 8-9, s. 65-131.
- 5 Por. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7/2, Hrsg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, s. 650.

- 6 Walter Benjamin, *Kinderliteratur* (1929), w: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7/1, Hrsg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, s. 252-253.
- 7 Ibidem, s. 255.
- 8 Ibidem.
- 9 Walter Benjamin, *Spielzeug und Spielen*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Hrsg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, s. 131.
- 10 Benjamin, *Kinderliteratur...*, s. 257.
- 11 Walter Benjamin, *Phantasie* (1918-1921), w: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, s. 114-115.
- 12 Ibidem, s. 115.
- 13 Walter Benjamin, *Die Farbe vom Kinde aus betrachtet* (1914-15), w: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, s. 111.
- 14 Na temat audycji radiowych Benjaminina zob. Lecia Rosenthal, *Walter Benjamin on the Radio: An Introduction*, w: Walter Benjamin, *Radio Benjamin*, Verso Books, London & New York 2014 oraz (polecaną przez Rosenthal) Sabine Schiller-Lerg, *Walter Benjamin und der Rundfunk*, K.G. Saur, München 1984.
- 15 Walter Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa* (1936), przeł. K. Krzemieniowa, w: idem, *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 262.