

## Katarzyna Wądolny-Tatar

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID: 0000-0001-6972-1138

DOI 10.24917/9788380845817.10

---

## Momo jako powieść socjologiczna (rekonesans)

*Momo albo osobliwą historię o złodziejach czasu i dziewczynce, która odzyskała dla ludzi skradziony czas* można by uznać za literacki traktat filozoficzny, którego tematem jest osoba i czas w ujęciu relacyjnym. I właśnie ta relacyjność, w której mieści się problem jednostki i zbiorowości, świadomości i doświadczenia czasu, daje asumpt do poszukiwania formuł interpretacyjno-strukturalnych dla tej powieści.

Słowniki nie notują powieści socjologicznej jako osobnej formy, przestając na krótkim zestawieniu cech powieści społeczno-obyczajowej. Aspekt socjologiczny jest traktowany jako niesamodzielny, zauważa się jego udział w powieściach kryminalnych, w utworach z zakresu fantastyki współtworzy metaforyczny charakter mitycznej fikcji narracyjnej, która może ze względu na dystopijny wymiar rzeczywistości mogłaby tutaj być nazwana fikcją post-mityczną, zależną od tej pierwszej nawet przez negację, ale silnie antycypującą. Powieść Endego z lat 70. jest oczywiście bliska wzorcom fantastyki społecznej, o których pisał Mariusz M. Leś w monografii *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*<sup>1</sup>, jednak obecność magiczno-filozoficznej idei czasu, koncepcyjnie przekładającej się na społeczno-przestrzenną dialektykę ładu i nieładu, decyduje zarówno o motywacji realistycznej, jak i pozarealistycznej. Połączenie tych sfer wydaje się uprawnione szczególnie na gruncie literatury dla dzieci i młodzieży.

Bohaterka prozy Endego przybywa „znikąd”. Śladem jej niejasnej przeszłości są wzmianki (w trybie przypuszczeń) narratora oraz niektórych bohaterów o jej pobycie w placówce wychowawczo-opiekuńczej. Sygnałem wyglądu obiektu jest na przykład zakratowane okno, a doświadczeniem owego społeczno-przestrzennego ładu (a może „ładu”)

---

1 Zob. M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008.

ma być strach przed powrotem do miejsca, w którym ogranicza się wolność i nie traktuje osób podmiotowo. Dziewczynka zamieszkuje więc publiczną przestrzeń ruin amfiteatru o starożytnej proveniencji. Dodatkowo tryb życia, jej skromne potrzeby, umiejętność słuchania, chęć nawiązywania i podtrzymywania dobrych stosunków międzyludzkich czynią z niej od początku postać wyróżnioną, predysponowaną do wyjątkowych czynów. Staje się właściwie instruktorką użycia czasu i interpersonalną łączniczką, zaświadczać sobą możliwy i najlepszy zakres kontaktu z innymi, dążąc do wyważonych relacji społecznych. W powieści funkcjonuje jako antagonistka tzw. Szarych Panów jako bytów pozaludzkich, ponieważ w ich plan działania wpisana jest destrukcja i atrofia społeczna. Jeden z nich mówi w rozmowie z bohaterką: „Ludzie [...] od dawna są zbędni. Oni sami doprowadzili świat do takiego stanu, że dla ich gatunku nie ma już miejsca. My będziemy teraz rządzić światem!”<sup>2</sup>. Podobne wypowiedzenia i konstrukty osobowe w powieści mogłyby prowadzić do rozpatrywania na jej tle refleksji posthumanistycznej. Przenikające się płaszczyzny i idee antropocentryczne (mieszkańcy miasta) i nieantropocentryczne (np. organizacja szarych panów) tworzą w narracji Endego pole konfliktu w świecie przedstawionym, który cechuje odwracalna apokaliptyczność.

Wydaje się, że z fabuły powieści socjologicznej zawsze wyłania się określony obraz życia społecznego, zwykle uwzględniający czynniki zakłócające tryb egzystencji, który dotychczas uznany był za właściwy, albo obraz zawierający czynniki negatywne, oparte na braku, które wymagają przezwyciężenia czy wypełniania. Zarówno w symetrię, jak i asymetrię świata przedstawionego wpisany jest jakiś aktywator (postać, przedmiot), dążący do wyrównania owego braku, stale określający się wobec wspólnoty, do której (okresowo) przynależy i/lub nie. Mechanizm zachowań społecznych jest więc ufundowany na rozmaitych ekskluzjach i inkluzjach osobowych. W ramach rzeczywistości przedstawionej dokonuje się rozpoznania problemu i jego uprawomocnienia, następuje mobilizacja do społecznego działania, zostaje sformułowany jego oficjalny plan, pojawia się próba jego empirycznej realizacji<sup>3</sup>. W powieści socjologicznej daje się wyróżnić zespół problemów „do rozwiązania”,

**2** Cytowane w artykule fragmenty prozy: M. Ende, *Momo albo osobliwa historia o złodziejach czasu i dziewczynce, która odzyskała dla ludzi skradziony im czas*, przeł. R. Wojnakowski, SIW Znak, Kraków 2014, s. 365 – oznaczam tutaj, a dalej tylko, w tekście głównym, używając skrótu tytułu: *M*, z podaniem obok numeru strony.

**3** Takie fazy w procesie definiowania problemów społecznych, w sposób zapośredniczony za Herbertem Blumerem, i opatrując je własnym komentarzem, omawia Ilona Wilk-Suwa na podstawie powieści kryminalnych. Zob. I. Wilk-Suwa, *Socjologia a literatura popularna. Problemy społeczne w polskich powieściach kryminalnych – przykłady*, „Rocznik Nauk Społecznych” 2017, t. 9, s. 167–186.

które mogą wynikać z uzależnień, kwestii ekonomicznych, rozpadu więzi interpersonalnych i emocjonalnych, przekraczania i naruszania norm obyczajowych, kulturowych, prawnych. W fabule powieści warunki życia społecznego zawsze ulegają zmianie albo zmianom wielokrotnym. Równocześnie w strukturze prozy zawierają się „programy” sondażowe i interwencyjno-naprawcze.

Powieść Endego spełnia wszystkie te warunki. Momo jest aktywatorem zmian społecznych. Stara się przeciwdziałać konfliktom, długo pozostając w sytuacji wykluczenia, ma na uwadze dobrostan innych. W powieści dokonuje się rozpoznanie problemu na wielu fabularnych etapach, brak czasu, tempo i jakość wykonywanej pracy, izolacja ludzi zostają tu przypisane zabiegom uskutecznianym przez Szarych Panów. Najpierw do działania mobilizują się dzieci – w pewien sposób „porzucone” przez dorosłych w wyniku „oszczędzania” przez nich czasu (zostaje zorganizowany protest uliczny), na koniec w walce o przywrócenie dobrych relacji społecznych, na które warto i trzeba przeznaczyć czas, pozostaje osamotniona mała heroina-Momo, która nie cofa się przed empiryczną realizacją planu ostatecznie sformułowanego przez Mistrza Horę, do którego dwukrotnie odnajduje drogę<sup>4</sup>. Warunki życia mieszkańców miasta ulegają zmianie kilkakrotnie, przy czym ostatniej zmiany nie są w zasadzie świadomi: jest ona wynikiem snu nadbohatera-Hory i zatrzymania biegu czasu, a wraz z nim ruchu warunkującego biologiczne życie i społeczną aktywność. Na plan socjologiczny zostają tu zatem nałożone inne filtry znaczeniowe, na przykład baśniowo-magiczny.

Sondowanie i infiltracja środowisk zachodzi w fabule powieści głównie za sprawą zinstytucjonalizowanych działań przeciwników tytułowej bohaterki, agentów Kasy Oszczędzania Czasu, czyli Szarych Panów. Protagonistka i antagoniści stosują – odpowiednio – wobec przyjaciół i wobec własnej organizacji rozmaite „programy” interwencyjno-naprawcze, udaremniając sobie wzajemnie lub przynajmniej utrudniając realizację zadań. Częścią założonych działań specyficznych nie-mężczyzn o stałej zewnętrznej atrybucji (wyposażonych w melonik, notes, cygaro) pozostaje osłabianie więzi społecznych. Wzmacnia je natomiast opowieść, jej kreowanie, snucie, słuchanie. A na to potrzeba czasu.

4 Pozostawiam poza obszarem badań kwestie związane z fantastyczną wyobraźnią pisarza, baśniową atrybucją w powieści oraz literacką eksplikacją filozofii czasu. Obszary te zostały znakomicie opisane przez Jolantę Ługowską (*W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze – Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2006) oraz Weronikę Kostecką (*Krótką historia czasu. Kulturowe i filozoficzne konteksty powieści „Momo” Michaela Endego*, [w:] W. Kostecka, M. Skowera, *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2017, s. 119–138).

## Opowieść jest społeczna

Zwiększona siła apelatynośi *Momo* wynika ze specyfiki i zadań pisarstwa dla małych i młodych odbiorców, ale także z nieokreśloności miejsca czy proveniencji niektórych postaci – rozumianej tyleż wedle reguł fenomenologicznych, ile z uwzględnieniem poetyki niesamowitości pisarza, sygnalizowanej już w nagłówku powieści poprzez sformułowanie „osobliwa historia”. W terminach takiej opowieści, przypisanej na koniec wyobraźni przypadkowego współpasażera o nieustalonym wieku, można śmieiej i swobodniej wyrazić ocenę społeczno-cywilizacyjnych przemian powtarzalnych, powracających, możliwych w każdym czasie i miejscu. W *Krótkim posłowniu autora* zawiera się wypowiedź dziwnego towarzysza podróży, swoistego nadnarratora, dającego się utożsamiać z powieściowym Mistrzem Horą, znikającego z kolejowego przedziału po wypowiedzeniu słów: „Opowiedziałem panu to wszystko [...] jakby to się już wydarzyło. A mógłbym też opowiedzieć tak, jakby miało się wydarzyć w przyszłości. Dla mnie to nie taka wielka różnica” (M, 434). Słowa te wskazują nie tylko na względność doświadczenia czasu, mówią o nadawaniu mu ludzkiej miary, przede wszystkim sugerują możliwość i zarazem niemożliwość językowego opisu zjawisk w kontekście temporalnym. Opowieść wydaje się być gotowa na potwierdzenie w schemacie powtarzalnych zdarzeń, którym prawdziwość zapewni tylko jakaś, a w zasadzie czyjaś, terażniejszość<sup>5</sup>. Sugeruje to też przecież kompozycja ramowa. Zbliżone do słów nadbohatera Endego rozważania na temat trzech perspektyw czasu, umożliwiających jednostkowe i zbiorowe doświadczenie, odnajdujemy w przemyśleniach teoretyka literatury:

Obydwa [...] aspekty doświadczania czasu jako terażniejszości, przeszłości i przyszłości – doświadczenie zawsze konkretnie czyjeś, ale równocześnie zapośredniczone w istotny sposób w doświadczeniu innych ludzi, literatura musi odzwierciedlić, a sposób, w jaki tego dokonuje, jest przesłanką wartości poszczególnych utworów i jej znaczenia w danej epoce dla kształtowania się obrazu świata w świadomości społecznej<sup>6</sup>.

Prowadzi to do pytań o literacko-kulturowy charakter narracji Endego, a także jej społeczne funkcje.

5 Może tak należałoby rozumieć teorię recentywizmu Józefa Bańki, właśnie jako czyjaś terażniejszość. Zob. J. Bańka, *Ja teraz. U źródeł filozofii człowieka współczesnego*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983.

6 A. Stoff, *Dzieło literackie jako zapis doświadczenia czasu*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 156.

Zdarzenia, jako opowiedziane przez nadbohatera, zyskują uniwersalny wymiar, zbliżają się strukturalnie do mitu wskazującego właśnie na powtarzalność, genezę czy prefigurację zjawisk<sup>7</sup>. Na te cechy mitu, również jako kategorii kulturowo użytecznej, zwracał już dawno uwagę Erazm Kuźma. W kontekście komunikacji społecznej badacz podkreślał sterowniczą rolę mitów w kulturach pierwotnych, jak również niesłabnące zapotrzebowanie na mit w ideologiach masowych. Jak powiedzielibyśmy dziś po foucaultowsku – wówczas mit staje się nośnikiem wiedzy zdeponowanej w nim przez władzę. Kuźma odnosił się też do socjologii literatury, traktującej piśmiennictwo popularne jako domniemany odpowiednik czy zamiennik mitu, rozważającej jego społeczne funkcje również w obszarze semantyki czy aksjologii. Właśnie znaczenie i wartość stanowią w powieści Endego pochodne czasu, którego ideę uosabia Mistrz Hora. I jako figura czasu sytuuje się poza doraźnym działaniem społecznym. Przypisanie mu opowieści stanowi jednocześnie nadanie jej charakteru mitu, w który zostają wpisane wszelkie ludzkie sprawy.

Opowieść funkcjonuje w *Momo* jako strukturyzowane doświadczenie<sup>8</sup> oraz czynność opowiadania zarazem. Opowiadanie jako akt mowy oznacza kontakt, chęć podzielenia się opowieścią i czasem. Jest wspólnototwórcze. Ma znaczenie zarówno dla kolektywu, na co wskazują fabularne zdarzenia, lecz również dla jednostki, jej psychicznej i afektywnej kondycji. Staje się formą autopoznania. Mówienie o sobie w obecności milczącej Momo pozwala bohaterom, którzy mają z nią kontakt i stopniowo stają się jej przyjaciółmi, na zrewidowanie własnych poglądów oraz nastawień do innych i świata, prowadzi do ważnych decyzji czy pomysłów. W narracji Endego zawierają się schematy różnych ludzkich zachowań. Pisarz jakby projektuje scenariusze wizyt u Momo – bezosobowe i z udziałem określonych bohaterów powieści. Przykładem odwiedzin, o względnie powtarzalnym przebiegu, bo inaczej nie byłoby ich w rejestrze możliwości kontaktu i jego skutków, może być wizyta „pesymisty”: „[...] i ten ktoś szedł do małej Momo, i opowiadał jej to wszystko, to jeszcze gdy mówił, tajemniczym sposobem uświadamiał sobie, że gruntownie się myli, że, zgodnie z faktycznym stanem rzeczy, nie ma drugiego takiego człowieka i że dlatego w szczególny sposób jest dla świata ważny” (*M*, 24–25). Inne spotkania mieszkańców miasta ze słuchającą ich z uwagą dziewczynką sprzyjały zażegnaniu sporów i prowadziły do

7 Na te i inne cechy mitu, jako kategorii zastosowanej w opisie literatury, zwracał uwagę E. Kuźma, *Mit w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 55–73.

8 Formułę tę zapożyczam od Anny Grzegorek, *Narracja jako forma strukturyzująca doświadczenie*, [w:] *Doświadczenie indywidualne. Szczególny rodzaj poznania i wyróżniona postać pamięci*, red. K. Krzyżewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 209–225.

wybaczenia wzajemnych urazów i win (restaurator Nino i murarz Nicola), służyły zwierzeniom i prowokowały małomównych do „odkrywania się” (Beppo Zamiatacz Ulic, którego profesja stała się podstawą profesjonalizmu nazywającego osobę), wzmagaly chęć popisu narracyjnego i uskrzydlały wyobraźnię (samozwańczy młody przewodnik miejski i fantasta Gigi). Jednostronne przeobrażenie opowiadających o sobie bohaterów zdecydowało o wytworzeniu się jakiegoś modelu kontaktu z Momo. Jej pozycja pozostawała niezmienna, nienaruszona. Jej osoba oddziaływała na wszystkich jednakowo kojąco, a słuchanie miało dla opowiadających walory terapeutyczne. Każdy z nich ustalał własną narracyjną tożsamość (jak powiedzielibyśmy za Paulem Ricoeurem), a w zasadzie korygował ją na bieżąco, opierając się na osobowościowej dominancie.

Szczególnie wyraziście Ende zarysował tożsamości dwóch postaci mających najczęstszy kontakt z Momo. Stary Beppo został wykreowany jako typ rozważnego i empatycznego introwertyka, który potrafi patrzeć „poprzez czas”. W jego wypowiedziach czas konceptualizowany jest jako zbiornik (akwen wodny czy studnia), który posiada dno. Starszy mężczyzna uchodzi za małomównego dziwaka. Tylko obecność głównej bohaterki sprawia, że stać go na jakieś wynurzenia. Fabularnie skontrastowany z nim zostaje imający się różnych zajęć, ekspresyjny, gadatliwy i marzący o medialnej karierze Gigi, znajdujący zawsze audytorium dla swoich fantastycznych opowieści o przeszłości różnych miejsc, takich jak amfiteatr. Narrator komentuje jego upodobania: „Zwłaszcza wtedy gdy wśród słuchaczy była Momo, jego wyobrażenia rozkwitała niczym łąka na wiosnę. Dzieci i dorośli tłoczyli się wokół niego. Teraz mógł opowiadać historie, które ciągnęły się w odcinkach przez wiele dni i tygodni, był niewyczerpanym źródłem pomysłów. Zresztą sam siebie słuchał z takim samym zaciekawieniem, bo nie miał pojęcia, dokąd go zaprowadzi własna fantazja” (M, 69). Przywiodła go jednak na skraj rozpacz, doprowadziła do stanu wyczerpania i frustracji. Karierę interesownie ułatwili Gigiemu Szarzy Panowie, by odizolować Momo od przyjaciół, odwrócić od niej ich uwagę. Zanim jednak młodzieniec poczuł się oszustem oraz błaznem, i narrator przyznał, że: „Dawniej fantazja, bujając w powietrzu, prowadziła go swymi drogami, on zaś beztrąsko podążał za nią. A teraz kłamał!” (M, 283), nazywał przedsięwzięcia i plany Momo – wynikające z potrzeby zapobieżenia inicjatywom agentów Kasy Oszczędzania Czasu, a będące podstawą opowiadania o nich – „historyjkami” (M, 182). Dopiero później, po nieoczekiwanym zniknięciu przyjaciółki przebywającej wówczas u Mistrza Hory, doświadczył, że: „[...] pierwszy raz w życiu jakaś historia toczyła się dalej bez niego, usamodzielniała się i cała wyobrażenia świata nie mogła jej cofnąć!” (M, 203). Pisarz zdaje się sygnalizować potrzebę równowagi życiowej, której częścią ma być niepopadanie w skrajności,

albo przynajmniej wyobrażenie sobie ryzyka przed zbliżaniem się do granic ludzkiej empirii.

W strukturze narracji Endego dałoby się wydzielić osobne opowieści, należałyby do nich scenariusze grupowych zabaw dzieci w ruinach amfiteatru, eksplikacje Mistrza Hory czy spójne baśniowe światy wykreowane w opowieściach Gigiego tylko dla Momo: o Krainie Dnia Jutrzejszego i Krainie Dnia Dzisiejszego, zanim „opowieść dla jednej” stała się „opowieścią dla wielu” (*Opowieści dla wielu i opowieści dla jednej* to nagłówki jednego z rozdziałów), co sam Girolamo uznał za pewną zdradę ideałów.

Powtórzenie opowiadanego zdaje się być kluczowe również dla społecznej idei świata przedstawionego. Opisywana społeczność ulega kolektywnemu odnowieniu, ale również poprzez finał powieściowej narracji i ze względu na prymat opowieści Mistrza Hory nad całością uprzednio przedstawionej rzeczywistości opowiadane może wydarzać się wszędzie i zawsze, i być udziałem różnych społeczeństw. Ujęcie takie koresponduje z repetycjami charakterystycznymi dla przekazu folklorystycznego, jego formulicznością, wariantywnością, oralnością i dialogicznością, zarówno w odmianie ludowej, jak i w folklorze dziecięcym.

Wyliczenia czy powtórzenia w narracji Endego podporządkowane są także polaryzacji jako wyznaczaniu granic świata i kontrastowych kreacji postaci. W opozycji do innych zostają przedstawieni Szarzy Panowie, w odmienne cechy wyglądu i charakteru zostają wyposażeni Beppo i Gigi. To nie tylko zderzenie starości z młodością, ale również refleksyjności i bezrefleksyjności, zmartwienia i beztrioski, życia z „ciężkim” i „lekkim” sercem. Nie zawsze są to symetrycznie rozłożone przeciwieństwa, zdarzają się też układy asymetryczne oparte na wielkości czy skali, antytezach. Stylistycznie aspekty te wyrażają tytuły rozdziałów. Symetria polaryzacyjna widoczna jest w takich tytułach jak *Milczący starzec i młodzieniec o obrotym języku* (mowa o wspomnianych przyjaciółach Momo) albo: *Momo odszukuje przyjaciół i przyjmuje wizytę wroga* czy *Dobre zebranie, do którego nie dochodzi, i złe zebranie, które się odbywa*. Asymetryczne i oparte na paradoksach rozwiązania nazywają tytuły: *Wielkie miasto i mała dziewczynka*, *Rachunek jest błędny, ale wynik się zgadza*. Lingwistyczno-stylistyczna analiza tylko nagłówków mogłaby przynieść interesujące obserwacje na temat sposobów wymiarowania i wartościowania świata przedstawionego w powieści.

Kompozycyjne i stylistyczne iteracje wynikają też w powieści Endego z zastosowania rozwiązań typowych dla baśni. Nieokreśloność wielkiego miasta o „palimpsestowej” architekturze i historii oraz powtarzające się sekwencje wybranych zdarzeń, funkcje postaci, partie dialogowe, odnarratorskie moduły wyjaśniające wskazują na baśniową

motywację tekstu. Mieszkańcy okolicy, do której sprowadziła się dziewczynka o monosylabycznym imieniu, znoszą jej kolejno najróżniejsze sprzęty domowe i pożywienie, gdy zaś później mała bohaterka chce się upewnić, dlaczego dawni przyjaciele jej nie odwiedzają, idzie do murarza Nicoli, restauratora Nino, stolarza, „który z desek po skrzynkach zbił jej stolik i krzesła” (M, 140), kobiet, „które przyniosły jej łóżko” (M, 140) i innych. Nierzadko sekwencje zdarzeń przyjmują odwrotny do uprzedniego porządek – tak kończy się pierwsza rozmowa Momo z agentem Kasy Oszczędności Czasu: „I wtedy zdarzyło się coś w najwyższym stopniu dziwnego: jak podczas eksplozji, tyle że przebiegającej w przeciwnym kierunku, wszystkie lalki i wszystkie rozsypane rzeczy pofrunęły z powrotem do bagażnika, który zatrzaskał się z hukiem. Po czym auto odjechało takim pędem, że drobne kamyki trysnęły spod kół” (M, 158). Na repetycjach opiera się większość powieściowych dialogów – indagowanie Momo o pochodzenie przy pierwszym spotkaniu z mieszkańcami okolic amfiteatru, kłótnia Nicola i Nina, której przysłuchuje się dziewczynka, wizyta agenta u fryzjera Fusiego, „rozmowa” Momo z mechaniczną lalką, przeżycia pierwszej wizyty u Mistrza Hory. W odnarratorskich sekwencjach wyjaśniających rozpatruje się rozmaite argumenty „za” i „przeciw”, dowodzi wyjątkowości zdarzeń lub postaci. Tak poprowadzona jest na przykład narracja na temat cech Momo, zanim zaprzyjaźni się z innymi. Po pytaniach o rozmaite zdolności, które mogłyby jej być przypisane, następuje wypowiedzenie przeczące: „Nie, Momo nie potrafiła tego wszystkiego tak samo jak każde inne dziecko” (M, 23), „Nie, tego również nie umiała” (M, 23), „Nic z tych wszystkich rzeczy” (M, 23). Zanegowanie wyliczonych wcześniej właściwości, łączących się z mądrością, zdolnościami artystycznymi, czarami, szczególnymi umiejętnościami tym bardziej uwypukla cechę osobowości dziewczynki, którą jest (tylko/aż) uważne słuchanie. Wyłonienie tej cechy rozpoczyna z kolei jej doprecyzowanie, które również uczynione zostaje w trzech „krokach” – dwóch rozpoczynających się zdaniem: „Momo potrafiła słuchać tak, że głupcom przychodziły do głowy bardzo mądre myśli” (M, 24), „Potrafiła słuchać tak, że ludzie bezradni lub niezdecydowani nagle wiedzieli dokładnie, czego chcą” (M, 24) i zamykającego potwierdzenia „Tak Momo potrafiła słuchać” (M, 25).

## Słuchanie jako czynność społeczna

Ende wyposażył główną dziewczęcą postać w niezwykłą wrażliwość na dźwięki. W słuchaniu i słyszeniu Momo jest coś totalnego, wynikającego z przekraczania barier czasoprzestrzennych i sensorycznych.



Przemieszkując w dawnym amfiteatrze, uznaje jego kamienny pierścień za ucho nasłuchujące odgłosów świata. Miasto jawi się jej poprzez pejzaż dźwiękowy<sup>9</sup>, dzienny i nocny. Później, wprowadzona przez Mistrza Horę w niektóre tajemnice czasu i godzinnych kwiatów, słyszy i rozumie muzykę sfer, na którą nie znajduje słów.

Zwykłość i niezwykłość doznań słuchowych stworzą zakres doświadczeń bohaterki, definiują też ulotność świata i podkreślają jego temporalny charakter. Jak pisze autor szkicu *Fenomenologia ucha*: „Doświadczenie sonoryczne nie odznacza się [...] autonomią, lecz jest radykalnie heteronomiczne, złożone z wielu dźwięków: harmonicznych i dysharmonicznych, eliptycznych i pełnych, usłyszanych i tych, które przepadły w mroku zapomnienia”<sup>10</sup>. Bohaterka powieści Endego chłonie tę różnorodność, uczy się rozpoznawać bliższe i dalsze środowisko dźwiękowe. W audiofilii Momo jest czułość i uwaga dla świata: „[...] słuchała wszystkich, psów i kotów, świerszczy i ropuch, ba, nawet deszczu i wiatru w gałęziach drzew. A wszystko przemawiało do niej na swój sposób” (M, 33). Komponentem jej codziennego życia jest jednak słuchanie opowieści innych, przyjaciół i nieprzyjaciół. Bezgłosowość Momo, w momencie słuchania, także jednak współtworzy „opowiadane”, determinując najczęściej intencjonalność i szczerść wypowiedzi. Rozdźwięk między komunikatem a komunikowanym stanowi o przebiegu jej pierwszej rozmowy z Szarym Panem: „Im dłużej bowiem słuchała swojego gościa, tym bardziej miała wrażenie, że przeżywa to samo co podczas próby zabawy z lalką: słyszała gadający głos, słyszała słowa, ale nie słyszała tego, który mówił” (M, 151). „Prawdziwy” głos nie-mężczyzny słyszy dopiero wtedy, gdy rozmówca – zapomniawszy się – odkrywa przed nią rzeczywiste zamiary. W jakiś sposób zdradzają się przed nią także przyjaciele, kłótnia murarza Nicoli i dzierżawcy małego lokalu gastronomicznego Nino prowadzi do ujawnienia wzajemnych urazów i motywacji dokuczliwych działań, kończy się jednak pogodzeniem bohaterów.

Momo cechuje etyka prostomyślności, jak powiedzielibyśmy za Józefem Bańką. Jako dziewczynka „znikąd” nie jest ograniczona rodzinnymi koligacjami, konwenansami, stanem posiadania, ma czas, zakłada dobre intencje innych. Wchodzi zatem w kontakty społeczne bez obciążeń – mając najmniej i wiedząc najmniej, może stać się rozwijającym się aktywatorem zdarzeń. Na początku wystarcza sama jej obecność, wobec której muszą się określić pozostali, również wobec jej milczenia. Snując opowieści (najczęściej monologując, skarżąc się lub głośno

9 Audiosferą, rozumianą jako pejzaż dźwiękowy, zajmuje się Raymond Murray Schafer. Zob. R. Losiak, *Malowinowość pejzażu dźwiękowego. O pewny aspektie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 45–57.

10 J. Momro, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. II.

marząc), zaczynają rozumieć siebie i własne postępowanie. Słuchanie jest tutaj drugim biegunem opowiadania jako praktyki epistemologicznej i afektywno-psychologicznej. (Auto)narracje bohaterów strukturyzują ich doświadczenia i weryfikują stan wiedzy o sobie i świecie.

Przemożna chęć opowiadania opanowuje także Momo, gdy odkrywszy działania agentów Kasy Oszczędzania Czasu, chce podzielić się z innymi swoimi przypuszczeniami i wiedzą na temat ludzkich „zasobów” czasu. Wszzechwiedzący narrator, w geście intersubiektywnej demonstracji wiedzy o postaci<sup>11</sup>, uprzedza jej rozczarowanie: „Nie mogła wiedzieć, że przez dłuższy czas nie będzie mieć żadnych słuchaczy. Nie mogła wiedzieć, że daremnie czeka na przyjaciół, że nie było jej bardzo długo, a świat tymczasem się zmienił...” (M, 275).

Wydaje się, że Ende narracyjnie zawierzył sile dźwięku, w tym także głosowi i ustanowił w *Momo* jego prymat nad pismem. Mówiący (opowiadający) i słuchający – to właściwie wymienne tekstowe role bohaterów: Momo, jej przyjaciół, agentów nakłaniających do oszczędzania czasu, działających niepostrzeżenie, niemal przezroczystych, i stosujących rozmaite strategie nacisku (szantaż, obietnica, izolacja od innych), szczególnego „fenomenologa” czasu, za którego można uznać Mistrza Horę. Każda z postaci mówiąc i/lub milcząc jednocześnie, określa się wobec rzeczywistości społecznej<sup>12</sup>. „Dźwięki nie tylko są wszechobecne, ale również tworzą przestrzeń, w której jednostki i wspólnoty organizują się i w jakiś sposób wyrażają, nie tylko w muzyce, ale nieświadomie uczestnicząc w sonosferze”<sup>13</sup>, jak zauważa Jakub Momro. Dotyczy to

**11** O narracyjnych modelach intersubiektywności pisała M. Rembowska-Pluciennik (*Narracyjne modele intersubiektywności*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 73–87). Badaczka omówiła kilka wzorców narratorskiego „dostępu” do wnętrza bohatera: projekcję, symulację, identyfikację, separację, eksternalizację. Zastosowany tutaj przez Endego chwyt narracyjny byłby najbliższy separacji. Narrator ma bowiem bardziej wiedzę, niczym żółwica Kasjoepa, o sytuacjach przyszłych niż o świecie wewnętrznym bohaterów, w tym Momo.

**12** Jakub Momro zauważył różnice w doświadczeniach sonorycznych oraz ich skomplikowanie. Literaturoznawca wskazał ponadto na liczne sfery naukowej eksploracji tych doświadczeń, określając tym samym pewien stan naukowego zadłużenia wobec francuskich myślicieli: „Słuchanie i słyszenie są zupełnie innymi aktywnościami podmiotu niż widzenie i patrzenie, mimo że chcielibyśmy je widzieć w «audiowizualnej» jedności. «Ucho nie ma powiek», zwykł mówić Jacques Lacan. W drugiej połowie XX wieku to właśnie francuscy myśliciele z niezwykłą intensywnością pracowali nad zagadnieniami dźwięku, głosu i rytmu. Głos funkcjonował jako obiekt autonomiczny (Lacan), wchodził z konflikt z pismem (Derrida), pozwalał wypracować koncepcje języka neutralnego (Blanchot) czy języka znoszącego podziały na filozofię i literaturę (Lacoue-Labarthe), był narzędziem rozkoszy (Barthes), elementem ontologii powtórzenia (Deleuze), czy wreszcie konstituował podmiot. Ta ostatnia perspektywa bliska jest najwybitniejszemu dzisiaj autorowi przyznającemu się do dziedzictwa dekonstrukcji, czyli Jean-Lucowi Nancy’emu”; J. Momro, *Fenomenologia ucha...*, s. 10.

**13** Ibidem, s. 7–8.

oczywiście także braku dźwięków. Audiodeskrypcje Endego obejmują również przestrzeń miasta, którego „mową” jest hałas, definiujący nowoczesność.

## Atrofia i syntrofia społeczna

Ende przedstawia pogłębiający się stan społecznej atrofii. Zanik więzi społecznych, będący tutaj skutkiem przemyślanych i etapowych działań agentów namawiających do oszczędzania czasu, łączy się z obrazami pełnego-pustego miasta, raz zastygłego, raz będącego trajektoryczną przestrzenią, przedstawioną w dynamiczny sposób:

Ludzie pędzili bez wytchnienia i śpieszyli się nieustannie, przewalając się w ogromnych masach, niecierpliwie odsuwali się nawzajem, popychali albo dreptali jeden za drugim w niekończących się kolumnach. Na jezdniach tłoczyły się samochody, między nimi ryczały ogromne autobusy, ciągle przepelnione. Na fasadach domów rozbłyskiwały reklamy świetlne, zalewały ciżbę ludzką kolorowym światłem i z powrotem gasły (M, 198).

W powieściowym przedstawieniu świata pośpiech i hałas, generowane przez mieszkańców miasta, wynikają z egzystencjalnej pustki, jakiej doświadczają. Cisza obnażałaby bezsensowność ich działań, niszczyłaby iluzję dobrze spełnionego obowiązku, który wyraża się w pracy nastawionej na zysk, wykonywanej niechętnie, niestarannie, pod presją czasu:

Nie potrafili [...] świętować, ani z okazji radosnych, ani poważnych. Kiedy ktoś miał marzenia uznawano to niemal za przestępstwo. Najbardziej jednak nie mogli znieść ciszy. W ciszy bowiem ogarniał ich strach, ponieważ przeczuwali, co naprawdę dzieje się z ich życiem. Dlatego czynili hałas, ilekroć groziła cisza. Ale coraz głośniejszy z każdym dniem zgiełk, który wypełniał wielkie miasto, nie przypominał naturalnie radosnej wrzawy na dziecięcym placu zabaw, tylko wyrażał wściekłość i rozdrażnienie (M, 114).

Metamorfozy społeczne są przedstawiane w ujęciu holistycznym i dotyczą kolektywu, ale również egzemplifikacje zmian stanowią losy jednostek. Zmiana trybu życia fryzjera Fusiego oznacza rezygnację z opieki nad matką, życia towarzyskiego, odwiedzin u znajomej, posiadania papugi, czytania, śpiewania, marzenia, a przede wszystkim przyjemności wykonywania zawodu. Dodatkowe zatrudnienia, ilość przedkładana nad jakością, zwiększone tempo pracy dotyczą nawet najbliższych przyjaciół Momo, w tym Beppa Zamiatacza Ulic, który długo poprzestawał

na małym, wykonując swoją pracę „chętnie i gruntownie” (M, 56), we własnym bio-tempie: „Krok – oddech – pociągnięcie miotłą. Krok – oddech – pociągnięcie miotłą” (M, 56). Uległ szantażowi, sądząc, że w ten sposób gromadzi kapitał na „wykupienie” dziewczynki.

Pojawienie się w mieście intruzów i ich metody pracy przeobrażają społeczeństwo w grupę reprezentującą kulturę diafroniczną<sup>14</sup>, opartą na pracy i zysku. Z kolei społeczne praktyki tych pierwszych (Szarych Panów) wynikają z chęci dominacji i zaprowadzenia porządku diatymicznego, charakteryzowanego przez łup i strach. Podając się za sprzymierzeńców ludzi, są przede wszystkim niszczycielami społecznego ładu, jaki zastają. Mieszkańcom wielkiego miasta wydaje się, że dążą do eutyfronicznej cywilizacji rozumu i godności, za przyjmujących taki kierunek działań podają się też przybysze. O demoniczności widmowych postaci mówi Mistrz Hora: „Powstają, bo ludzie dają im możliwość powstawania. To wystarcza, żeby tak się stało. Na dodatek ludzie dają im możliwość rządzenia sobą. I to również wystarcza, żeby tak się stało” (M, 247).

Tymczasem Momo wydaje się posłanką albo mieszkanką cywilizacji serca i troski, która z pewnością wymaga „tracenia” czasu dla siebie i innych. Utwierdza ją w tym przekonaniu Mistrz Hora i jakby naucza / poucza ludzkość, reprezentowaną przez małą bohaterkę: „[...] zegary to tylko moje hobby. To tylko wysoce niedoskonałe imitacje czegoś, co każdy człowiek nosi w piersi. Bo jak macie oczy, żeby widzieć światło, i uszy, żeby słyszeć dźwięki, tak macie również serce, żeby postrzegać nim czas. A wszelki czas niepostrzegany sercem jest tak samo stracony jak kolory tęczy dla ślepego lub ptasie trele dla głuchego. Ale są niestety ślepe i głuche serca, do których nic nie dociera, mimo że biją” (M, 257).

Przywracanie ładu serca i pożądana syntrofia społeczna, wymagająca na pewnym etapie współdziałania, łączenia sił przeciwko rozpoznanemu wrogowi, rozpoczynają się „od dzieci”. To one pod „przywództwem” Momo, i z udziałem dwóch jej przyjaciół, starca i młodzieńca, próbują zwrócić uwagę dorosłych na wspólnotowe deficyty. Dziecięca manifestacja pozostaje prawie niezauważona. Najpierw tłumne pojawienie się najmłodszych, tej czulej na zmiany negatywne grupy wiekowej, znudzonych mechanicznymi zabawkami i płytami z bajkami, łaknących bliskości, czułości, rozmowy, wspólnej zabawy, cieszy Momo, która organizuje rówieśnicze kontakty, korzystając tylko

<sup>14</sup> Właściwie podtytuły kolejnych tomów *Filozofii cywilizacji* autorstwa Józefa Bańki również trafnie opisują konflikt interesów społecznych, jaki zachodzi w powieści. Zob. J. Bańka, *Filozofia cywilizacji*, t. 1: *Cywilizacja diatymiczna, czyli świat jako strach i łup*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1986; idem, *Filozofia cywilizacji*, t. 2: *Cywilizacja diafroniczna, czyli świat jako praca i zysk*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice, 1987; idem, *Filozofia cywilizacji*, t. 3: *Cywilizacja eutyfroniczna, czyli świat jako rozum i godność*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1991.

z prostych przedmiotów i wyobraźni. Z czasem jednak sytuacja ta znamionuje problem społeczny dużej skali – zaniedbanie najmłodszego pokolenia ma swoje źródła w niewłaściwym zarządzaniu czasem przez dorosłych, bo przecież kultura w każdym stanie wyraża się poprzez stosunek do czasu właśnie. Intensyfikacja działań antagonistów głównej bohaterki warunkuje inny kierunek myślenia pełnoletnich obywateli miasta. Postrzegają Momo i jej bliskich przyjaciół jako darmozjadów, udaremniając niedorośłym kontakt z nimi. Alternatywą dla zabaw w otoczeniu amfiteatru stają się tzw. składnice dzieci (sic!), skutecznie „zagospodarowujące” czas najmłodszych, w myśl jednego z projektów wychowawczo-opiekuńczych. Dokonuje się kierowana inkluzja społeczna, ale na negatywnych zasadach:

Dzieci to materiał ludzki przyszłości. Przyszłość będzie epoką samolotów odrzutowych i elektronicznych mózgów. Do obsługiwania tych wszystkich maszyn potrzebna będzie armia specjalistów i wykwalifikowanych robotników. A my, zamiast przygotować nasze dzieci do życia w tym świecie jutra, nadal pozwalamy, żeby wiele z nich trwoniło lata swego cennego czasu na bezużyteczne zabawy. To hańba dla naszej cywilizacji i przestępstwo wobec przyszłych pokoleń ludzkości! (M, 298–299)

Narracja Endego ma ironiczny potencjał. Społeczeństwo, (samo) zarządzane poprzez skrajne decyzje, kieruje się radykalnie postrzeganymi zasadami produktywności i użyteczności, nie tylko w odniesieniu do różnych sektorów gospodarczych, lecz również wobec kapitału ludzkiego. W aspekcie życia społecznego na każdym z jego poziomów rezygnacja z rozmów i spotkań, drobnych miłych gestów, codziennych przyjemności prowadzi do frustracji, rodzi nerwowość, a w połączeniu z pośpiechem i chęcią zysku nie sprzyja wytworzeniu się wspólnoty emocjonalnej, opartej na relacji<sup>15</sup>. A ta przecież zaczyna się od autentycznej interakcji, w czasie. Andrzej Stoff ujął to słowami: „[...] harmonijne zrównoważenie widzenia terażniejszości w kontekście przeszłości i w perspektywie przyszłości [...] oddala niebezpieczeństwo autonomizacji tego, co ma naturę relacyjną”<sup>16</sup>. Rozważania toruńskiego

**15** Pojęcie wspólnoty emocjonalnej wprowadza w swoich badaniach, odwołujących się do estetyki afektywnej, Agnieszka Dauksza (*Wspólnoty emocjonalne. W stronę interpretacji relacyjnej*, [w:] eadem, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, IBL PAN, Warszawa 2017, s. 352–378). Autorka postrzega także odbiór literatury jako poszukiwanie „wspólnych” miejsc, przekonań, doznań, dzielenie ich – z dziełem, autorem, innymi odbiorcami. W aspekcie dzielenia doświadczeń i dzielenia się zasobami można rozpatrywać również negatywny plan społeczny w powieści. Momo: „Przekonała się bowiem, że są bogactwa, przez które człowiek ginie, jeśli nie potrafi dzielić się z innymi” (M, 344).

**16** A. Stoff, *Dzieło literackie jako zapis doświadczenia czasu...*, s. 156.

uczonego na temat zapisu doświadczenia czasu w literaturze, i właściwie poprzez nią, splatają się zresztą z ideą czasu niemieckiego pisarza w wielu „miejscach”. Ende wkłada w usta Mistrza Hory kwestię: „Każdy człowiek ma bowiem swój czas, który żyje tak długo, jak długo pozostaje naprawdę jego czasem” (M, 246). Natomiast Stoff przyjmuje, że: „[...] czas jest środowiskiem, w którym następuje uobecnienie się różnych wartości, co więcej, [...] jedynie w ten sposób i niejako też dzięki niemu stają się one dostępne dla człowieka”<sup>17</sup>. Pośrednio Michael Ende tworzy rejestr wartości społecznych realizowanych w czasie, zwłaszcza w „teraz” – spotkanie, rozmowa, życzliwość, troska, dzielenie się radością i smutkiem, a w planie egzystencjalnym nawet zgoda na życie i śmierć w ich biologiczno-społecznych wymiarach („Gdyby ludzie wiedzieli, czym jest śmierć, przestaliby się jej bać. A gdyby przestali się jej bać, już nikt nie mógłby kraść im czasu ich życia” – powiada Mistrz Hora [M, 258]). Oto warunki sensowności istnienia, bo to „[...] doświadczenie chwili bieżącej w kontekście pamięci i w perspektywie odpowiedzialności czyni terażniejszość w pełni ludzką”<sup>18</sup>.

Ende docenia również najprostsze i najbardziej podstawowe przejawy społecznego kontaktu, istotne w kulturowej filogenezie najmłodszych<sup>19</sup>: opowieść i jej oralny charakter, manualność i związane z nią proste przedmioty, bezpośredni kontakt (związany z dialogiem, dotykiem, wspólnym działaniem). Projektuje odwagę istnienia, by odbiorca jego prozy mógł powiedzieć jak Kasjopea: „DROGA JEST WE MNIE” (M, 372) – pokonywana z czułością dla siebie i innych, odpowiedzialnością za siebie i innych, uwagą dla otoczenia, niespiesznie, z dystansem do formuły: „Jutro to dziś, tylko cokolwiek szybciej”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 157. Autor wyróżnił to wypowiedzenie w swoim tekście. Tutaj zrezygnowano z tego wyróżnienia.

<sup>19</sup> Zob. K. Wądolny-Tatar, *Estetyka przeszłości w przekazach dla najmłodszych w świetle uwag o filogenezie kulturowej*, „Polonistyka. Innowacje” 2016, nr 3, s. 99–108. DOI: 10.14746/pi.2016.13.10.

<sup>20</sup> Trawestacja słów Cypriana Kamila Norwida użyta jako formuła określająca zakres rozmowy wokół monografii *Prognozowanie terażniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu* (red. P. Czapliński, J.B. Bednarek, WN Katedra, Gdańsk 2018), która miała miejsce w listopadzie 2018 roku w Centrum Kultury „Zamek” w Poznaniu. Na stronie instytucji czytamy: „Terażniejszość nie pasuje do wcześniejszych założeń, staje się niepojmowalna, nie odpowiada na pytania, znika. Norwidowskie «Przeszłość to dziś, tylko cokolwiek dalej» przybiera postać: «Jutro to dziś tylko cokolwiek szybciej»”, <http://www.zamekczyta.pl/o-terazniejszosci-wymykajacej-sie-z-rak/> [dostęp: 27.04.2020].

## Bibliografia

- Bańka J., *Filozofia cywilizacji*, t. 1: *Cywilizacja diatymiczna, czyli świat jako strach i łup*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1986.
- Bańka J., *Filozofia cywilizacji*, t. 2: *Cywilizacja diafroniczna, czyli świat jako praca i zysk*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1987.
- Bańka J., *Filozofia cywilizacji*, t. 3: *Cywilizacja eutyfroniczna, czyli świat jako rozum i godność*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1991.
- Bańka J., *Ja teraz. U źródeł filozofii człowieka współczesnego*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983.
- Dauksza A., *Wspólnoty emocjonalne. W stronę interpretacji relacyjnej*, [w:] eadem, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Ende M., *Momo albo osobliwa historia o złodziejach czasu i dziewczynce, która odzyskała dla ludzi skradziony im czas*, przeł. R. Wojnakowski, SIW Znak, Kraków 2014.
- Grzegorek A., *Narracja jako forma strukturyzująca doświadczenie*, [w:] *Doświadczenie indywidualne. Szczególny rodzaj poznania i wyróżniona postać pamięci*, red. K. Krzyżewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- Kostecka W., *Krótką historią czasu. Kulturowe i filozoficzne konteksty powieści „Momo” Michaela Ende’go*, [w:] W. Kostecka, M. Skowera, *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2017.
- Kuźma E., *Mit w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 55–73.
- Leś M.M., *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008.
- Losiak R., *Malowinność pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 45–57.
- Ługowska J., *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze – Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2006.
- Momro J., *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 7–12.
- Prognozowanie terażniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. P. Czaplński, J.B. Bednarek, WN Katedra, Gdańsk 2018.
- Rembowska-Pluciennik M., *Narracyjne modele intersubiektywności*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 73–87.
- Stoff S., *Dzieło literackie jako zapis doświadczenia czasu*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003.
- Wądolny-Tatar K., *Estetyka przeszłości w przekazach dla najmłodszych w świetle uwag o filogenezie kulturowej*, „Polonistyka. Innowacje” 2016, nr 3, s. 99–108. DOI: 10.14746/pi.2016.1.3.10.
- Wilk-Suwa I., *Socjologia a literatura popularna. Problemy społeczne w polskich powieściach kryminalnych – przykłady*, „Rocznik Nauk Społecznych” 2017, t. 9, s. 167–186.

### **Momo as a sociological novel (reconnaissance)**

Michael Ende's novel (abbreviated here as *Momo*) could be considered a literary philosophical tractate on the subject of time and person in relational terms. The relationality and perception of the work as a "record of the experience of time" (as we would say, following Andrzej Stoff) also allow us to read the work as a sociological novel. The writer introduces the heroine, who becomes the activist of social changes, "out of nowhere" to the socio-architectural space of a city with an ancient origin. She becomes a time-use instructor and interpersonal connector, striving for balanced social relationships. In the novel, she acts as an antagonist of the so-called Men in Gray as non-human beings whose plan of action includes destruction and social atrophy. In the novel, we observe social behavior mechanisms founded on personal exclusions and inclusions. In the story, the conditions of social life change many times. At the same time, the prose structure includes survey, intervention, and repair "programs". Intersecting surfaces and anthropocentric (*Momo* and city dwellers) and non-anthropocentric ideas (e.g., the organization of the Men in Gray) create in Ende's narrative a field of conflict in the presented world, which is characterized by reversible apocalypticity.

The writer treats storytelling and listening as social activities that produce and foster community. *Momo* is characterized by a special audiophilia, as well as ethics of simplicity (as we would say, following Józef Bańka). Listening becomes the second pole of telling the story as an epistemological and affective-psychological practice. The story is complex and multileveled in the structure of the novel. In the finale, the whole narrative is attributed to the narrator (a random passenger who could be identified with Master Hora). Inside the novel, separate stories can be isolated (e.g., scenarios of children's group games in the ruins of the amphitheater, explanations of Master Hora, coherent fairy-tale worlds created by a young fantast named Gigi). Similarly, features of fairy tales and myths as elements of social communication are included in the structure of the work.

Ende's narrative has an ironic potential. Society, (self)managed by extreme decisions, is guided by radically perceived principles of productivity and usefulness, not only in relation to various economic sectors but also towards human capital (especially towards children). Indirectly, Ende creates a register of social values implemented in time, especially in "now" – meeting, conversation, kindness, care, sharing joy and sadness, and, in the existential plan, even consent to life and death in their biological and social dimensions. The writer also appreciates the simplest and most basic manifestations of social contact, important in the cultural phylogenesis of the youngest: the story and its oral character, dexterity, and simple objects associated with it, direct contact (associated with dialogue, touch, joint action).

**Keywords:** Michael Ende, *Momo*, sociological novel, activator of social changes, reversible apocalypticity, storytelling and listening as social activities, cultural phylogenesis



**Katarzyna Wądolny-Tatar** – profesor uczelni w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury IFP w Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, kierownik tejże. W latach 2013–2019 kierowała także Pracownią Literatury dla Dzieci i Młodzieży IFP UP. Autorka książek: *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski* (2006); *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego* (2014). Współredaktorka wieloautorskich monografii: *Kamień w literaturze, języku i kulturze* (2013); *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku* (2015); *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacja w literaturze i kulturze* (2016); *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych* (2017); *Poetyka losu i historii. Profesorowi Tadeuszowi Budrewiczowi w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin* (2017); *Okolice Zegadłowicza* (2020). Współautorka książki *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko, Mileny Wieczorek* (2017). Zastępca redaktor naczelnej rocznika „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”. Napisała ponad sto naukowych artykułów dotyczących genealogii i tropologii literackiej, polskiej poezji XX i XXI wieku, prozy kobiet, utworów dla dzieci i młodzieży (z analizą tekstu i ilustracji), których tematyka wyznacza kręgi jej badawczych zainteresowań. Zasiada w kapitule krakowskiej Nagrody „Żółtej Ciżemki” za książkę dla dzieci i młodzieży.