

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XI (2011)

Zofia Podniewska

Tove Jansson nieodkryta.

Dorośle lęki, dziecięce schronienia

Kolorowe książeczki z serii o Dolinie Muminków wydane powtórnie w Naszej Księgarni ukazują nam Tove Jansson jako twórczynię nieskazitelnego świata dla dzieci, w którym katastrofa i niespodzianka stają się ożywiającym, niezbędnym elementem służącym zachowaniu równowagi w rzeczywistości. Tym razem jednak do serii dodany został zbiór opowiadań *Lato*. Czy biorąc do ręki ten ostatni, dodatkowy tomik, zdajemy sobie sprawę z przepaści dzielącej Dolinę Muminków od wyspy, na której mieszka Sophia z tatą i babką¹? Czy zaczynamy szukać innej Tove Jansson, tej, która opisała nam swoje dzieciństwo w wydanej przez słowo/obraz/terytoria *Córce rzeźbiarza*²? Czy docieramy do *Podróży z małym bagażem* wydanej w Polsce w 1994 roku czy starszego, zapomnianego *Kamiennego Pola*³ wydanego w 1984? W krakowskich bibliotekach nie ma ani jednego egzemplarza tej książki... W polskiej refleksji nad literaturą nikt nie podjął się jeszcze próby pełnego opisanie postaci Tove Jansson jako pisarki, będącej jednocześnie graficzką, wszechstronną artystką. Bez szerszej znajomości jej twórczości umykają nam oblicza podmiotu narracyjnego, który percypuje świat przedstawiony w różnorodny, a zarazem spójny sposób. Dzieło Tove Jansson jest bowiem przedsięwzięciem w dużej mierze autobiograficznym. W opowiadaniach, obrazach i rysunkach przedstawia się nam ona jako dziecko, którego dzieciństwo staje się matrycą dla opowieści o Muminkach, jako kobieta, której życie odbija się w homoseksualnym związku w *Fair play*, znajdujemy jej rysy w figurze zmęczonego życiem pisarza Jonasza, który waży ciężar każdego niepotrzebnie wypowiedzianego słowa lub starej kobiety czekającej na śmierć na wysepce pośród szkieł Zatoki Fińskiej... Mimo iż postać Tove Jansson wciąż przewija się na naszym rynku wydawniczym⁴, większość jej twórczości znamy słabo, nie wnikamy także w bogaty, katastroficzny wymiar jej rysunków w *Niebezpiecznej podróży*⁵.

¹ T. Jansson, *Lato*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 2007 (wyd. 1 – 1980).

² T. Jansson, *Córka rzeźbiarza*, przeł. T. Chłapowska, Gdańsk 1999.

³ T. Jansson, *Kamienne pole*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 1989, *Podróż z małym bagażem*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 1994.

⁴ Dodać należy książeczkę obrazkową *Kto pocieszy Maciupka*, Warszawa 1986 oraz serię komiksów o Muminkach, ukazującą się w wydawnictwie Egmont od 2005 roku.

⁵ T. Jansson, *Niebezpieczna podróż*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 1986.

Wytrwali czytelnicy dotarli do króciutkiego, nabrzmiałego treścią eseju opublikowanego w „Literaturze na Świecie” – *Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci*⁶. Znajdujemy tam refleksję nad stworzonym przemyślnie światem Muminków, opisywanym niekiedy jako idylla, niekiedy jako anarchia. Świat wyzwolonych trolli jest na tyle dopracowany i pełny, by nie być światem idealnym. Jest pełen pięknieć i rys, stanowiąc tym samym nieskończone źródło dla refleksji literackiej. W jego interpretacji pomaga znajomość pozostałej twórczości Jansson, gdzie niektóre ukryte znaczenia historii o Muminkach ukazują się wyraźniej. W refleksji zachodniej, a także w Japonii, teksty Jansson badane są między innymi przez perspektywę *gender*⁷ lub studiów nad autoreprezentacją⁸. W styczniu 2008 roku w Oxfordzie odbyła się konferencja poświęcona całości twórczości Tove Jansson, której owocem był zbiór esejów *Tove Jansson Rediscovered (Tove Jansson odkryta na nowo)*, otwarty artykułem Boel Westin o autoreprezentacyjnej sztuce Jansson⁹, zarówno plastycznej, jak i pisarskiej. Boel Westin napisała także obszerną biografię¹⁰, a dzieła Jansson są przedmiotem rozpraw magisterskich i doktorskich na wielu uniwersytetach. W Polsce twórczość Tove Jansson wymaga zatem na polu literaturoznawstwa nie tylko odnalezienia, lecz odkrycia¹¹. Istnieje ponadto mnóstwo nieprzetłumaczonych tekstów Jansson, w tym niezmiernie interesujący zbiór opowiadań o relacji dwóch kobiet *Fair Play*¹² (*Rent spel*) czy dwóch mężczyzn – *Miasto Słońca (Solstaden)* dostępne w angielskim przekładzie. Pozostałe teksty, w tym ostatni, *Zapiski z wyspy (Anteckningar från en ö)*, dostępne są w szwedzkim oryginale.

Poniższy artykuł stara się przybliżyć jeden z aspektów twórczości Tove Jansson, jakim jest dzieciństwo w relacji z dorosłością i wiążąca się z tym opozycja bezpieczeństwo – zagrożenie.

⁶ T. Jansson, *Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci*, przeł. T. Chłapowska, „Literatura na Świecie” 1978, nr 6 (86).

⁷ Zob. m.in. Barbro K. Gustafsson, *Erotic Motifs and Homosexual Depictions In Tove Jansson's Later Literature*, [w:] *Tove Jansson Rediscovered*, red. K. Mc Loughlin i M. Lidström Brock, Cambridge 2007, s. 184–198, K.A. Laity, *Roses, Beads and Bones: Gender, Borders and Slippage In Tove Jansson's Moomin Comic Strips*, tamże, s. 166–184.

⁸ Na naszym gruncie refleksja nad autobiografizmem *Córki rzeźbiarza*, zbioru opowiadań autobiograficznych, ogranicza się do porównania Jansson do Małej Mi w recenzji autorstwa Joanny Olech w „Tygodniku Powszechnym”: J. Olech, *Mała Mi*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 15.

⁹ B. Westin, *A Painter's Reflection: The Self-Representational Art of Tove Jansson*, [w:] *Tove Jansson rediscovered...*, s. 5–14.

¹⁰ Zob. B. Westin, *Tove Jansson: Ord, bild, liv*, Sztokholm 2007; teźże, *Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld, doktorsavhandling*, Sztokholm 1988.

¹¹ O twórczość Tove Jansson dla dzieci upomniął się teatr i psychologia; pojawiają się popularne inscenizacje teatralne, teatralno-filmowe; analizy Olgi Tokarczuk, także teksty Anny Kamieńskiej oraz Hanny Dymel-Trzebiatowskiej i Michała Błaziejewskiego. W Skandynawii obok Boel Westin twórczością Jansson zajmują się Janina Orlov i Maria Nikolajewa.

¹² T. Jansson, *Fair play*, przeł. na ang. T. Teal, Londyn 2007; teźże, *Sun city*, przeł. na ang. T. Teal, Hutchinson 1977. Inne zbiory tłumaczone na angielski to: *Winter Book* – 2006 (z różnych oryginalnych zbiorów, w tym *Meddelande* oraz *Resa med lätt bagage*), *The True Deceiver* – 2009 (*Den ärliga bedragaren: Uczciwa oszustka*).

To właśnie figura dziecka i dzieciństwa stanowi element scalający twórczość Jansson i wyznaczający jedną ze ścieżek interpretacji. Dziecko zajmuje podwójną pozycję – z jednej strony jest narratorem opowiadań autobiograficznych w *Córcie rzeźbiarza* i opowiadań rozsianych po innych zbiorach, a z drugiej odbiorcą książek dla dzieci – Muminków i książek obrazkowych. Analiza figury dzieciństwa stworzonej przez dorosłego autora oraz jej dopełnienia i przeciwwagi – dorosłości i starości, daje możliwość interpretacji tekstów i charakterystyki podmiotu narracyjnego. Dzieciństwo w *Córcie rzeźbiarza* jest figurą percepcji świata, a dzieciństwo czytelników Muminków jest figurą jego odbioru. Hanna Dymel-Trzebiatowska przywołuje zdanie Orlovej, „która istotę poetyki Tove Jansson, dostrzega w tzw. podwójnym naświetleniu, przez które rozumie gwałtowną zmianę perspektyw dziecka i dorosłego”¹³. Siatkę interpretacji tekstów Jansson można zatem osnuć na krzyżujących się opozycjach: dorosłość – dzieciństwo i towarzyszącym jej: realne – nierealne, bezpieczne – niebezpieczne.

Funkcją narratora dziecięcego w opowiadaniach autobiograficznych jest mediacja pomiędzy rzeczywistością, jakiej doświadczyłby dorosły, a wymiarami niemożliwymi do opisanego za pomocą narzędzi dyskursywnych, stanowiącymi domenę postrzegania dziecięcego, w pewnym stopniu niepoddającego się reprezentacji. Dziecko staje się nie symbolem idei i wartości, lecz narzędziem percepcji. Zostaje przedstawione jako bliskie naturze, zdolne do postrzegania świata za pomocą nadawania sfery fantastycznej i dzięki temu jest w stanie osiągnąć przestrzenie niedostępne rozumowo. Jednym z zabiegów narracyjnych, umożliwiających szczególną percepcję rzeczywistości, jest wprowadzenie głosu dziecięcego, umieszczającego narratora w wyjątkowym „tu i teraz”, pozwalającym na manipulację czasem i przestrzenią. Wspomnienia z dzieciństwa mają charakter metonimiczny: mała Tove pamięta całość postaci poprzez zapach włosów, wygląd dłoni, podobnie metonimia działa w stosunku do całości opisywanego dzieciństwa. Zapamiętane i wybrane są najważniejsze momenty mające przedstawić całość osobowości przedstawionej w autobiografii.

Wybór wspomnień nie jest pod żadnym pozorem arbitralny, lecz został dokonany przez podświadomy umysł spośród niezliczonej ilości innych możliwości, jako będący szczególnie istotny w kształtowaniu późniejszej tożsamości: w pełni znaczące wydarzenie, które odnosi się tak bezpośrednio do całej osobowości, że zaczyna być odczuwane jako początek świadomości¹⁴.

W myśl tej koncepcji, wyrażonej przez Richarda N. Coe, amerykańskiego badacza autobiografii dzieciństwa, cechy wyszczególnione przy opisie siebie jako dziecka mają podstawowe znaczenie dla opisu siebie w ogóle. Mimo że „ja jako dorosły” jest tylko cichym dyspozytorem sensu i nie pojawia się na płaszczyźnie tekstu, dzieciństwo jest esencją, najważniejszym obszarem świadomości terażniejszej, nie tyle będąc jakąś prawdziwą przeszłością wpływającą na twórczość czy osobowość, ile

¹³ H. Dymel-Trzebiatowska, *Muminki – na zawsze!*, „Guliwer” 2007, nr 3 (81).

¹⁴ R.N. Coe, *When the Grass Was Taller, Autobiography and the Experience of Childhood*, Yale 1984, s. 97. Tłum. fragment – Z.P.

zbiorem obrazów i przeczuciu zawartym nieodłącznie w świadomości, jakby to powiedział Bruno Schulz, stanem duszy dorosłego¹⁵.

Sama Jansson, pisząc o cechach, które musi posiadać autor książek dla dzieci, twierdzi:

Niektórzy pisarze, mający prawdziwy dar opowiadania, opisywali swój własny lęk, ale nie zawsze potrafili uwzględnić wrażliwość młodego czytelnika. Strach niech będzie, także samotność, ale po nich musi przyjść pocieszenie, niesprawiedliwość może chodzić na swobodzie, ale musi w końcu prowadzić do zadośćuczynienia – ten, kto zgubiony, musi w końcu zostać uratowany. Dopóki się jest małym nic nie jest beznadziejne – nawet śmierć. [...] Dzieci lubią to, co straszne, pociąga je wielka katastrofa, ale to wiąże się z przygodą, a nie ze spustoszeniem. Wspaniała burza, która przetacza się nad przerażonym i urzeczonym światem – ale nie dom, który zginął w płomieniach! Śnieg, który dalej pada, wznosi się powyżej dachu, nikt już nie może wyjść ani wejść, już nigdy – ale nikt nie zamarza na śmierć! Przychodzi powódź, wszystko unosi z prądem, zamknij okna, zabarykaduj drzwi, niech uczucie pewności rozwieje się – ale uratuj wszystko na ostatniej stronie! I bezpieczeństwo wróci, spokojne, ciepłe, ciekawe, równie kojące i odświeżone, jak cisza po burzy¹⁶.

Tove Jansson w tym fragmencie podkreśla kilka ważnych aspektów pisarstwa – nie tylko mówi, że dobrzy pisarze dla dzieci mówią o czymś, co sami przeżyli, ale także, że w każde dzieciństwo wpisany jest lęk, zagrożenie, katastrofa. To ukazuje nam wymiar porównania fragmentów opowiadań autobiograficznych i opowieści o Muminkach podobnych między sobą w treści. Paraliżujący „strach bez nazwy, strach przed ciemnością”, nie zawsze opanowany w autobiografii, staje się ożywczym, twórczym strachem, który w opowieściach o Muminkach pozwala stworzyć coś nowego: bezpieczne schronienie. Szczególnie wyraźnie widzimy to w części *Tatusz Muminka i Morze*¹⁷, gdzie każda postać tworzy sobie własne niebezpieczeństwo, które stara się opanować, tworząc przestrzeń schronienia.

Dziecko stwarza sobie własną równowagę między tym, co bezpieczne, a tym, co niebezpieczne. To, co groźne istnieje, ale ciemność nie ma dostępu, dopóki lampa codziennie

¹⁵ Docieranie do obrazów i wspomnień z dzieciństwa może zostać powiązane z postulatami Brunona Schulza. Tworząc zapis swego dzieciństwa, autor, (re)kreując, zapisując swoje dzieciństwo umieszcza się w cyklu przez niego opisanym – wspomnianiem przeszłości, próbą sięgnięcia po obiecane powtórzone dzieciństwo, aby poprzez powtórzenie nadać mu sens. Powrót ten jest jedyną szansą dotarcia do źródeł własnej wyobraźni. „Czas mesjaszowy”, powtórzenie genialnej epoki pojawia się jako oczekiwane w przyszłości, ponieważ należy do niego dojrzeć, a jednocześnie jest to czas miniony, ponieważ dzieciństwo już było. Dlatego dzieciństwo jest zarówno czasem w sensie fizycznym, jak i stanem ducha. Możemy w przedstawieniach dzieciństwa doszukiwać się więc obrazów stanowiących „żelazny kapitał ducha”, źródło wyobraźni artystycznej twórcy. Por. B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [List do Andrzeja Pleśniewicza z 4 III 1936], Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 383–386, 455–456, 474–479.

¹⁶ T. Jansson, *Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci...*, s. 9.

¹⁷ T. Jansson, *Tatusz Muminka i morze*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 1988.

zapalana świeci na parapecie okiennym. To jest krucha równowaga. Ten, kto pisze dla dzieci, musi być bardzo ostrożny¹⁸.

Zabieg tworzenia schronienia w opowieściach o Muminkach – schronienia, czyli domu w Dolinie, kryjówek w lesie, grocie czy latarni morskiej, w śnie zimowym, jest odbiciem innych schronień – w zasypanym śniegiem zimowym domu, domku na wyspie Klovharun, pokoju pisarza Jonasza czy pracowni Mari i odbiciem innych lęków, które skłaniają do tworzenia tych kryjówek. Ponieważ „nikt nie ma zagwarantowanego bezpieczeństwa, dlatego to takie ważne, żeby sobie znaleźć kryjówkę”¹⁹.

Jednym z lęków, z którymi Muminki walczą, a z którymi postaci z innych opowiadań nie dają sobie tak skutecznie rady, jest zanik ochoty i pragnienia, przesładowujący dorosłego. Podczas gdy Muminki mogą po prostu położyć się i czekać, aż ochota przyjdzie, brak ochoty w opowiadaniu *Wiewiórka w Podróży z małym bagażem* kończy się samotną śmiercią bohaterki. Swoistym mottem przywoływanym często przez Boel Westin w biografii Jansson jest zdanie „Den enda ärliga ar lusten” – „Prawdziwa jest tylko ochota”²⁰. Jansson często pisała o strachu o to, że jej zabraknie – ochoty rozumianej jako siły do przede wszystkim pracy, którą dla Tove było tworzenie, miłości, którą również opisywała jako pracę, także nad sobą.

Pewnego razu Mari zauważyła:

– Ty robisz tylko to, na co masz ochotę.

– No pewnie – powiedziała Jonna. – Oczywiście, że tak. I popatrzyła na Mari z lekkim zdziwieniem²¹.

Chwile oczekiwania na ochotę opisane są w przetłumaczonym przeze mnie opowiadaniu *Zmieniając perspektywę* z tomu *Fair Play*. Są to dzień lub dwa „niesamowitej nudy i niepokoju”, bezrozumne dni „w poszukiwaniu kursu”. Gdy nadchodzi już chęć do pracy lub „wybuch praktycznej energii, [...], chwile niczego poza intensywnym czytaniem, dzień i noc”, najważniejsze jest zachowanie dystansu i nietrącanie się. „Czasem jedno słowo może obrócić ochotę w niechęć i wszystko zepsuć”. Ostrożność jest kolejnym ważnym elementem życia, pisania, tworzenia, gdyż wszystko ma znaczenie – pojedyncze gesty, wyrazy mają moc zakreślania przestrzeni i zmieniania rzeczywistości.

Wspomniana dialektyka bezpieczeństwa i zagrożenia pojawia się u Tove Jansson równolegle z dialektyką wnętrza i zewnątrz, przestrzeni zamkniętej, własnej i przestrzeni wyrzuconej, samodzielności i związku z ludźmi, zjednoczenia z naturą i odrębności od świata. Istotna jest potrzeba ostrożności, uporządkowania i równowagi. Mimo ciągłego poszukiwania tajemnicy, przekraczania rzeczywistości i jej wymiarów, sedno rzeczywistości kryje się w powtarzalności i bezpieczeństwie. Barthes mówi o dziecięcej pasji do domków i namiotów:

¹⁸ T. Jansson, *Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci...*, s. 9.

¹⁹ T. Jansson, *Córka rzeźbiarza...*, s. 7.

²⁰ Cyt. za: B. Westin, *Tove Jansson: Ord, bild, liv...*, s. 25.

²¹ T. Jansson, *Fair play...*, s. 66–68. Cytaty z tego opowiadania pochodzą z mojego tłumaczenia, opartego na wydaniu angielskim i szwedzkim.

zamknąć się i urządzić – oto jest właśnie egzystencjalne marzenie dzieciństwa [...]. Człowiek-dziecko na nowo odkrywa świat, wypełnia go, odgradza i zamyka się w nim i zwieńcza swój encyklopedyczny wysiłek z pomocą mieszczańskiego gestu zawłaszczenia: pantofle, fajka, kominek, podczas gdy na zewnątrz na próżno szaleje burza – to znaczy nieskończoność²².

Dialektyka bezpieczeństwa i zagrożenia bohaterów opowiadań Jansson realizuje się na dwóch płaszczyznach – realnej i fantastycznej, osobistej i obiektywnej. W realnym świecie bezpieczne jest to, co osobiste, powtarzalne, a to, co obce, budzi strach. Fantastyka, póki podlega własnej wyobraźni, jest bezpieczna, a niebezpieczeństwo, które pochodzi z własnej, ożywczej wyobraźni, jeśli może zostać zwizualizowane, wyobrażone, jest w swojej straszności piękne. Takie niebezpieczeństwo jest wyczekiwane. „Najgorszy z wszystkiego jest strach bez nazwy, dla dziecka strach przed ciemnością”²³.

Mówiąc o potrzebie bezpieczeństwa dzieci – bohaterów opowiadań i odbiorców książek, należy zastanowić się, przed którym niebezpieczeństwem dziecko pragnie się schronić najbardziej, a przed którym mu się nie udaje, który lęk zostaje opowiedziany, zamknięty w słowa i dzięki temu ujarzmiony, a którego opowiedzieć ani opanować się nie da. Opowiadania krystalizują pewne obszary lęku: lodowisko, ludzi o niebezpiecznych dłoniach, szalejący sztorm. Książki o Muminkach przedstawiają całą gamę lęków i katastrof. Poprzez nadanie im cech osobistych, opowiadanie, uwiecznienie na papierze niebezpieczne elementy rzeczywistości zostają oswojone, własne.

Być może tylko dziecko jest zdolne utrzymać całkowitą równowagę między emocją w sprawach powszednich a poczuciem bezpieczeństwa w tym, co fantastyczne. Jest to właściwie genialna forma samoobrony, której w dzieciństwie każdy potrzebuje; żeby stępić niebezpieczeństwo i ożywić powszedniość²⁴.

Taki też zabieg stosowany jest w większości narracji. Zawłaszczenie przestrzeni bezpieczeństwa, traktowanie niektórych wydarzeń i miejsc bardzo osobście i z uczuciem wiąże się z wyobcowaniem i oddaleniem od świata zewnętrznego. Świadomość samotności i wyobcowania pojawia się równolegle ze zdolnością odnalezienia schronienia i zjednoczenia podmiotu z własnym światem. Podkreślony jest nie negatywny wymiar odrzucenia i dystansu, lecz jego skutek kreacyjny, umiejętność tworzenia własnej przestrzeni. Zbiór opowiadań *Fair Play* czy opowiadanie *Dom dla lalek (Dockskalet)* jest doskonałą ilustracją, jak jednocześnie człowiek chce być sam, a jednak z kimś, chce mieć wpływ na swoje życie, a jednak chce by ktoś pomógł mu je urządzić. Być może ta ambiwalencja w podejściu do świata czyni opowiadania wiarygodnymi, a homoseksualizm Tove, powodujący jej poczucie wyobcowania, owocuje stworzeniem prawdopodobnego, wyważonego świata.

Mała Tove jest dzieckiem mocno doświadczającym poczucia samotności i zagrożenia, lecz jest również niebezpieczeństwem zafascynowana:

²² R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 110–112.

²³ T. Jansson, *Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci...*, s. 9.

²⁴ Tamże.

Mama schowała „Żurnale Allersa”, ale myśmy z babką je odszukały, zwłaszcza te, w których na całej stronie były smutne wiadomości. Młoda czarownica wiedziona na stos. Śmierć bohaterki. [...] Zaczęłam sama sobie układać sny, albo przed zaśnięciem, albo zaraz po przebudzeniu. Najpierw wymyślałam, co było najokropniejszego, i to nie było szczególnie trudne. Kiedy miałam już przygotowane najgorsze potworności, brałam rozbieg, odbijałam się od podłogi i odfrucywałam od wszystkiego²⁵.

Mała Tove jest przykładem jednostki potrafiącej z jednej strony każdy aspekt rzeczywistości uważać za wrogi i agresywny, a z drugiej w każdym jej aspekcie odnaleźć schronienie. W cytowanym powyżej opowiadaniu *Fruwanie* Tove musi doświadczyć jak najsilniejszego strachu, by móc wzbić się w powietrze.

Utrwalanie świata za pomocą sztuki – rzeźby, ilustracji, rysunku, kreski jest pewną formą jego osvajania. Niekiedy rzeczywistość na ilustracji jest prawdziwsza, bardziej namacalna i wiarygodna, bardziej modelowa od realności, lub staje się nową rzeczywistością. Tak dzieje się, gdy John Bauer maluje dziewiczy las, w którym musi znajdować się księżniczka; podobne jest uczucie Tove patrzącej na makatę mamy, pod którą kuje tajemne przejście w ścianie do salonu sąsiada, Pojogo. Przejście to jest rodzajem kryjówki, próbą stworzenia we własnym domu jaskini, a makata jest miejscem, w które można uciec, zatopić się i zniknąć, podobnie jak zrobiła to mamusia Muminka, próbując uciec z wyspy latarnika, gdy namalowała na ścianie dolinę i przytuliwszy się do jabłonki znikła w swoim obrazie. Rysowanie może stać się ratunkiem przed nieokreślonymi niebezpieczeństwami. Tak dzieje się, gdy fantazje Tove wywołują niekontrolowany strach u niej samej. Wizualizacja i materializacja przedmiotu obawy powoduje zanik samego strachu.

Żałobną wyspą jest też lodowisko. Narysowaliśmy je pod stołem w jadalni. Poju rysował z linijką, wszystkie deski w ogrodzeniu i wszystkie lampy były w równych odstępach, i zawsze miał za twardey ołówek. Ja rysowałam, używając 4B, więc tylko na czarno: ciemność na lodzie albo fosę, albo tysiące czarnych ludzi na zgrzytających łyżwach, sunących w kółko. Poju nie rozumiał, co rysuję, więc wzięłam czerwoną kredkę i szepnęłam: – Ślady krwi! Ślady krwi na całym lodzie! Wtedy Poju krzyknął, a ja utrwaliłam tę okropność na papierze, tak żeby nie mogła mnie dopaść²⁶.

W przeciwieństwie do paraliżującego strachu przed nienazwanym pojawia się strach twórczy: zafascynowanie katastrofą – zasypaniem śniegiem, sztormem, powodzią, kometą, które wiąże się z chęcią przeniknięcia żywiołu; niekoniecznie zrozumienia go, lecz doświadczenia sił przyrody. Bohater może obserwować szal natury z jakiegoś „wewnątrz”, posiadając świadomość swojej nienaruszalności. Paradoksalnie, niekiedy możliwe jest ukrycie się w samym wnętrzu katastrofy, tak jak czyni to Filifionka, pod warunkiem skutecznej indywidualizacji przestrzeni. Sophia z tomu *Lato* modli się o burzę i z przerażeniem widzi, jak jej własny sztorm, żywioł, który stworzyła swoją modlitwą, niszczy wybrzeże. Mała Tove, wyobrażając sobie różne okropności, sama nie może uwolnić się od potęgi własnej wyobraźni, co można zauważyć także w powyżej cytowanym fragmencie. Lęk przed żywiołem nie zawsze może zostać opanowany, Jansson ukazuje tu także ponownie ostrożność,

²⁵ T. Jansson, *Córka rzeźbiarza...*, s. 44.

²⁶ Tamże, s. 14.

której potrzeba zarówno w kontakcie z naturą, jak i własną wyobraźnią, gdyż obie mają ogromną siłę stwarzającą i niszczącą. Pokora w stosunku do morza pojawia się zarówno w Muminkach, jak i wszystkich opowiadaniach, których miejsce akcji stanowi wybrzeże lub wyspa.

Dziecko, opisując siebie w otoczeniu natury, odrzuca elementy nienależące do niej. Jedną ze skrajnych możliwości indywidualizacji przestrzeni jest ograniczenie świata za pomocą nie tylko wymiarów przestrzennych, lecz także czasu. Dziecko do takiego stopnia ogranicza przestrzeń, że zostaje ona wyodrębniona z całości świata. Przystają w niej obowiązywać reguły temporalne, które w świecie na zewnątrz obowiązują nadal. Czas może zostać zatrzymany na potrzeby tej jednej przestrzeni, może przestać płynąć w całym świecie lub stać się wyjątkowy właśnie dla tej określonej przestrzeni, podczas gdy wszystko poza nią traci wymiar czasowy: przestaje istnieć. Tę ciekawą ucieczkę w „wyłączenie” pewnych spraw nazwałam „zamknięciem w chwili”. Niekiedy punkt widzenia zmienia się i bohater staje się całym światem, swoim własnym autonomicznym centrum, nic więcej oprócz niego się nie liczy, czas nigdy się nie kończy. Następuje wyrzucenie z czasu, zamknięcie w wieczności, jedna chwila staje się zupełnie indywidualna. Świat zawęża się, zmienia swoje granice, powstaje nowa przestrzeń, wycinkowa, dla której wszystko inne jest tłem. Nie jest to przestrzeń w rozumieniu fizycznym, lecz czasowym. Owo zatrzymanie pozwala skierować uwagę na rzeczy dla podmiotu najistotniejsze, ukazywane są najprostsze prawdy. O upływie czasu decyduje podmiot.

W końcu stajesz się wiatrem, wiatrem samym w sobie, gwizdże Ci w uszach i wszystko inne jest wykreślone, nie istnieje, został tylko wiatr i skakanie, i skakanie, i skakanie²⁷.

Kluczowym słowem jest – „wykreślone”. Chwila jest wieczna i nigdy się nie skończy, nikt nie ma do niej dostępu. Estetyzacja chwili, zapomnienie jest konieczne do osiągnięcia równowagi. Ten motyw pojawia się wielokrotnie w twórczości Jansson, ponieważ „można wyłączyć pewne sprawy, jeżeli są naprawdę ważne”²⁸.

Skrajnym przypadkiem zjednoczenia z naturą jest roztopienie się, scalenie z nią. Drzewo jest miejscem, które Tove określa jako najbezpieczniejsze²⁹, gdzie przestaje się być widocznym i można nie być obiektem niczyjego zainteresowania. Takiego właśnie miejsca poszukują bohaterowie. „Moje stopy są brązowe, a wiatr przewiewa mi włosy” – mała Tove wtapia się w drzewo, staje się nagle samym drzewem. To samo dzieje się podczas wędrówki w sitowiu:

Druga zatoka jest pełna sitowia, które przy wietrze szeleści, szumi, szemrze i szepce, i ci-cho zawodzi, miękko i delikatnie, i wchodzisz prosto w nie, a ono cię głaszcze ze wszystkich stron, i idziesz, idziesz, w ogóle o niczym nie myśląc. Sitowie jest dżunglą, która ciągnie się do końca świata. Na całej kuli ziemskiej nie ma nic innego, jak tylko szepczące sitowie, wszyscy ludzie pomarli i zostałam tylko ja jedna, i nic, tylko idę i idę w sitowiu. Idę tak długo, że robię się wysoka i cienka jak źdźbło sitowia, moje włosy stają się mięk-

²⁷ Tamże, s. 60.

²⁸ Tamże, s. 26.

²⁹ „Tam się jest bezpiecznym. W muzeum albo w czyichś objęciach, albo na drzewie. Może też pod kołdrą. Ale najlepiej jest chyba siedzieć na wysokim drzewie, o ile nie jest się jeszcze w brzuchu swojej mamy”. Tamże, s. 140.

ką kitą, aż wreszcie zapuszczam korzenie i zaczynam szeleścić i szumieć i szemrać jak wszystkie moje siostry, a czas nigdy się nie kończy³⁰.

Jak już wspomniałam, ostrożności wymaga także wypowiedzianie nawet pojedynczych słów. Mari spędza godziny, wyrzucając i wstawiając wyrazy do swych krótkich opowiadań, Jonasz traci ochotę do życia, gdy nie może słów z siebie wydobyć. Szacunek do słowa jest zarazem szacunkiem do samotności, milczenia i małomówności. Powtarzanie słów może zaklinać, zmieniać rzeczywistość, tworzyć przestrzeń, miejsce bezpieczeństwa, ale może także stać się przyczyną trwogi. „Można wyłączyć pewne sprawy, jeżeli są naprawdę ważne. To się bardzo dobrze udaje. Trzeba się skulić, zamknąć oczy i cały czas powtarzać jakieś wielkie słowo, aż się poczuje, że jest bezpiecznie”³¹.

W innym miejscu pojawia się stwierdzenie:

Eksplodza to ładne słowo, i wielkie. Później nauczyłam się innych, takich do szeptania tylko w samotności. Abstrakcja. Ornamentyka. Profil. Katastrofalny. Elektryczny. Kolonialny. Robią się jeszcze większe, jak się je powtórzy kilka razy. Szepcze się i szepcze, i pozwala słowu rosnąć, aż już nic innego nie ma, tylko to słowo³².

Podobne zjawisko pojawia się w opowiadaniu *Góra lodowa*³³, gdzie słowo jest wyznacznikiem własności, posiadania rzeczy.

Lśniąca, biała i zielona, przyszła na moje spotkanie. Nigdy przedtem nie widziałam góry lodowej. Teraz wszystko zależało od tego, czy oni się odezwą. Wystarczyłoby jedno ich słowo o górze, a przestałaby być moja³⁴.

Wypowiadając słowo, można nadać osobie lub rzeczy byt, właściwe istnienie lub zmienić rzeczywistość. Wspomniana modlitwa Sophii, bohaterki *Lata*, sprowadza niszczycielski sztorm. Dziewczynkę uspokoić może tylko babka, która tłumaczy jej, iż ona pierwsza pomodliła się, aby Bóg nie zesłał katastrofy na wyspę. Tym samym nie zostaje zachwiana wiara dziecka w moc sprawczą słów. W opowiadaniu *Kamień*³⁵ mała Tove pcha przez miasto kamień. Zamknięcie w czynności toczenia odkreśla ją od reszty patrzącego na nią świata.

Toczyłam [...] nie podnosząc wzroku, trzymając nos tuż nad nim, tak żeby miejsce, w którym nas oboje schowałam, zrobić możliwie najmniejsze. Było bardzo dobrze słychać, jak samochody zatrzymywały się i złościły, ale narysowałam kreskę między nimi a sobą i nic, tylko pchałam i turlałam³⁶.

³⁰ Tamże, s. 54.

³¹ Tamże, s. 14.

³² Tamże, s. 16.

³³ Tamże, s. 47–50.

³⁴ Tamże, s. 48.

³⁵ Tamże, s. 25–31.

³⁶ Tamże, s. 27.

Tove nie podnosi głosu i nie wypowiada ani jednego słowa, tak jakby o istnieniu świata decydowało to, czy ona na niego spogląda i czy znajduje w nim swoje odbicie. Milczenie jest równoznaczne z nieistnieniem. Świat zostaje zaklęty w toczenie, które staje się sensem egzystencji. Dziecko potrafi stać się niewidzialne dla innych i wykreślić pozostały obszar za pomocą symbolicznego ruchu czy wyimaginowanego schematu: „narysowałam kreskę między nimi a sobą”³⁷.

Rozdźwięk pomiędzy podmiotem dorosłym i dzieckiem jest nieprzerwanie obecny w twórczości Jansson. Należy jednak zauważyć, że *Muminki* są czytane także, a może przede wszystkim przez dorosłych – dojrzały odbiorca, czytając książki dla dzieci czy opowiadania pisane z pozycji dziecka, powinien dać w sobie zbudzić dziecięcy stan świadomości i docierać do tego, co według Tove jest najprostsze i przez to najbardziej prawdziwe. Są to kontrasty pomiędzy potrzebą uporządkowania i chaosu, spokoju i przygody, samotności i wspólnoty, milczenia i słów. Na tych opozycjach zasadzają się opowiadania, krótkie powieści oraz seria o Muminkach. Poruszają one podobne tematy, są opisywaniem jakiegoś lęku, tworzeniem jakiegoś schronienia – z tym, że w książkach dla dzieci wszyscy zostają na końcu uratowani, a w oknie Tatuś zapala lampę. Każdy z elementów powyższych opozycji może zaistnieć dzięki zburzeniu tego drugiego – tak spokój może nastąpić po przygodzie, porządek po chaosie, poczucie bliskości po samotnej chwili, milczenie po nadmiarze słów, a bezpieczeństwo dzięki zagrożeniu. Po zburzeniu porządku możliwe jest stworzenie nowej rzeczywistości. Zdolność do bycia samemu i jednocześnie z innymi jest jednym z ideałów prozy Tove. Bohaterowie jej prozy: artyści, od wielu lat związane Mari i Jonna, Jonasz, Muminki, podróżujący samotnie Włóczykij lub niezależna Mała Mi posiadają lub starają się wypracować zdolność łączenia spokojnej, błogiej samotności z towarzyszeniem, uczuciem innych ludzi, wpuszczaniem ich w obręb przestrzeni prywatnej. Znamienna jest umiejętność stworzenia między nimi równowagi.

Za podsumowanie niech posłuży nam fragment wspomnianego wcześniej opowiadania o Mari i Jonnie, *Zmieniając perspektywę*:

No i teraz przyszedł ten dzień w listopadzie, kiedy wszystko w pracowni Mari miało być poprzewieszane, pozmieniane, odnowione i otrzymać zupełnie nowe znaczenie – grafiki, obrazy, fotografie, dziecięce rysunki, wszystkie małe ukochane przedmioty pieczołowicie poprzączepiane na ścianach, które z biegiem czasu straciły już znaczenie i przestały cokolwiek przypominać. Mari przyniosła młotek, gwoździe, haki, stalowy drut, poziomicę i kilka innych narzędzi. Jonna przyniosła tylko metr. [...] Jonna pracowała, zdejmowała obrazki i wieszała jej z powrotem, a stuk jej młotka obwieszczał nową erę.

– Wiem – powiedziała – odrzucanie nie jest łatwe. Ale ty wyrzucasz słowa, całe strony, całe długie niemożliwe historie, i jest potem dużo lepiej kiedy jest po wszystkim. To się nie różni od wyrzucania obrazków. Obrazy powinny wisieć na ścianie. Ale większość z tych wisi tu już za długo, już ich nawet nie widać. [...] Popatrz, tu jest coś mojego i twój rysunek, i one zderzają się. Potrzeba nam dystansu. [...]

Mari zaczęła zwracać uwagę. Patrząc na wieszającą obrazy Jonnę, zdawało jej się, że wiele rzeczy, włączając w to całe ich życie razem, zyskuje perspektywę i wpada na miejsce.

³⁷ Tamże.

Podsumowanie wyrażone naprzemiennym dystansem i zderzeniem. Pokój zupełnie się odmienił. Kiedy Jonna zabrała do domu swój metr, Mari cały wieczór podziwiała, jak to jest łatwo zrozumieć najprostsze rzeczy³⁸.

Tove Jansson undiscovered. Adult fears, child's hiding-places

Abstract

The aim of the article is to outline some aspects of Tove Jansson's writing in general, including the Moomin books and adult fiction (*Sculptor's Daughter*, *Fair Play*, *The Summer Book*). The focus is on the relation between adulthood and childhood connected with danger – the opposite of safety. Child's figure creates a link between autobiographical short stories, in which he or she is both the narrator and protagonist; and children books, in which a child is the point of reference and the reader.

³⁸ T. Jansson, *Fair Play...*, s. 68.