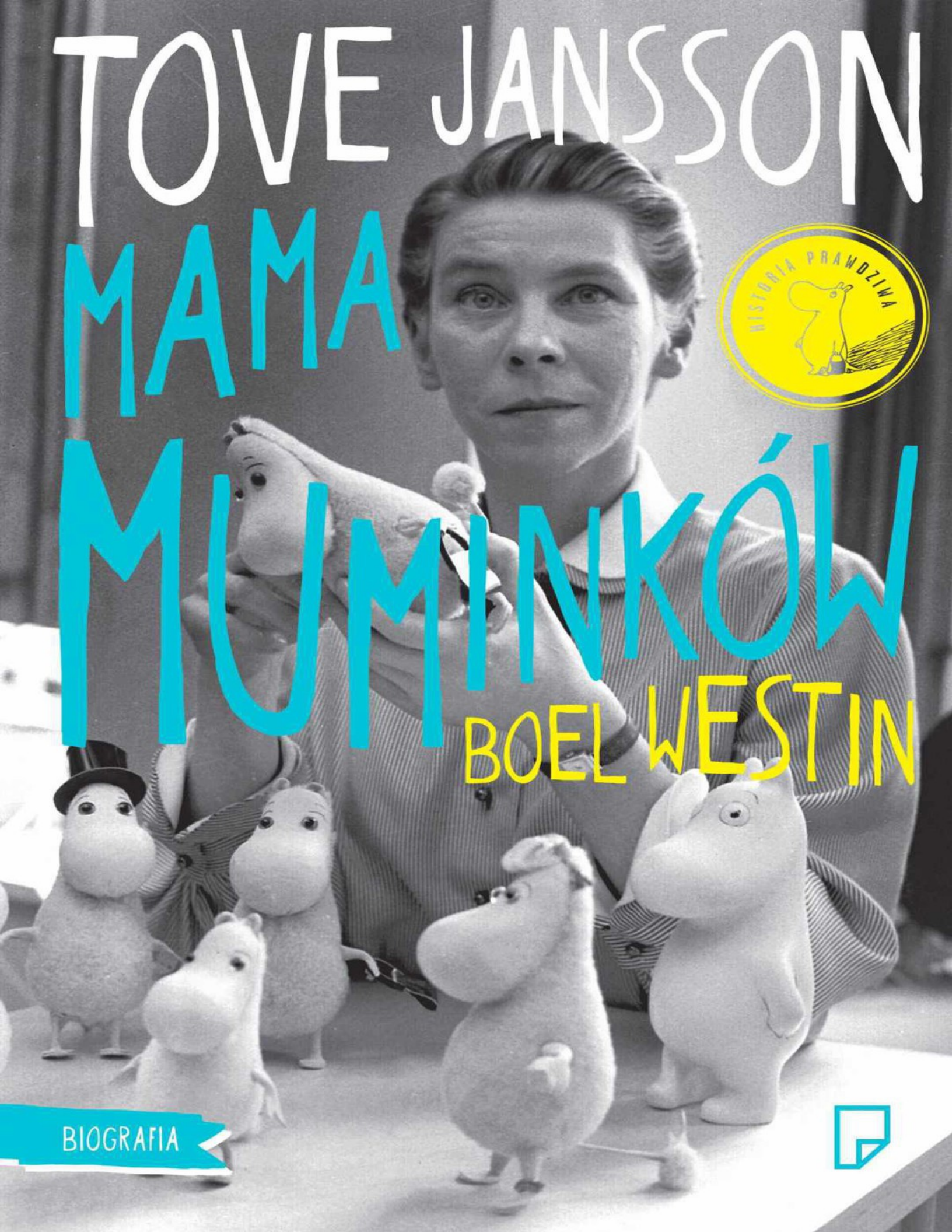


TOVE JANSOON

MAMA

MUMINKÓW

BOEL WESTIN



BIOGRAFIA



TOVE JANSSON
MAMA 
MUMINKÓW

TOVE JANSSON

MAMA



MUMINKÓW

BOEL WESTIN

BIOGRAFIA

PRZEŁOŻYŁA BOGUMIŁA RATAJCZAK

WYDAWNICTWO MARGINESY

Spis treści

- [Dedykacja](#)
- [WSTĘP DO POLSKIEGO WYDANIA](#)
- [RODZICE CHRZESTNI](#)
- [I KLECĘ](#)
- [II RODZINA](#)
- [III KIEŁKUJĄCY TALENT](#)
- [IV MALARKA W PODRÓŻY](#)
- [V WOJNA MĘŻCZYŹN](#)
- [VI OPOWIADANIA O MUMINKACH I MALARSTWO MONUMENTALNE](#)
- [VII CZAS APOKALIPSY](#)
- [VIII MUMINKOWY ZAPĄŁ](#)
- [IX TROLLE I LUDZIE](#)
- [X SZALONE LATA PIĘĆDZIESIĄTE](#)
- [XI O TROLLU, KTÓRY POZNAŁ ZIMĘ](#)
- [XII PRAGNIENIE WYRAZU](#)
- [XIII O KOBIECIE, KTÓRA ZAKOCHAŁA SIĘ W WYSPIE](#)
- [XIV KAMIEŃ I OPOWIADANIE](#)

- [XV SEN O PEWNEJ DOLINIE](#)
- [XVI PODRÓŻ Z TOVE](#)
- [XVII CZAS SŁÓW](#)
- [BIBLIOGRAFIA](#)
- [OPUBLIKOWANE KSIĄŻKI TOVE JANSSON](#)
- [BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA](#)
- [BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA](#)
- [BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA](#)
- [KALENDARIUM ŻYCIA TOVE JANSSON](#)
- [PODZIĘKOWANIA](#)
- [Przypisy](#)

© Boel Westin 2007

First published by Albert Bonniers Förlag, Stockholm, Sweden

© For the Polish edition by Wydawnictwo Marginesy by arrangement with Bonnier Group Agency, Stockholm, Sweden

Copyright© for the translation by Bogumiła Ratajczak

Copyright© for the Polish edition by Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2012

Skład wersji elektronicznej:

[Virtualo Sp. z o.o.](#)

VIRTUALO
Digital platform of tomorrow

DLA TOOTI



Tove przy biurku.

WSTĘP DO POLSKIEGO WYDANIA

Genialne książki dla dzieci są genialne nie bez powodu. Stoi za nimi niezwykła siła osobowości autorów. Talent, jaki zdarza się raz na milion – tajemniczy splot okoliczności, rodzinnego bagażu, determinacji, młodzieńczych zranień, rozczarowań i pasji.

Czyżby istniała – myślimy – jakaś tajemna recepta na bestseller, który swobodnie przekracza granice? Jakaś sekretna ingrediencja, która czyni fabułę nośną na wszelkich krańcach świata?

Muminki podbiły serca ludzi w każdym wieku, na wszystkich kontynentach. A zatem – zgadujemy – sekret kryje się w biografii? Może, wzięwszy życiorys Tove pod lupę, znajdziemy kluczowy punkt – tę magiczną chwilę, kiedy młoda malarka z perkatym nosem przemieniła się w sławną na całym świecie „Panią od Muminków”? Czego trzeba było, aby trafić w sedno potrzeb małego czytelnika? Co wyzwoliło ukryty potencjał pisarki?... Trauma? Olśnienie? Miłość?...

Do tej pory czerpaliśmy wiedzę o Tove z okruczeń – z gazetowych rewelacji i nużąco przewidywalnych „szkolnych” wypracowań dziennikarskich. Niektóre detale życiorysu pisarki zostały wyeksploatowane do cna, polerowane tak długo, aż zatraciły sens i kształt. I oto – hurra! – mamy grubą jak cegła, rzetelną i drobiazgową biografię, sporządzoną na podstawie bezcennej zawartości ogromnego archiwum domowego, którym po śmierci pisarki opiekowała się Tuulikki Pietilä – życiowa partnerka Tove (notabene – pierwowzór muminkowej Too-tiki). Ten papierowy skarb i wszystkie sekrety powierzone zostały, po śmierci pisarki, profesor Boel Westin – zaufanej przyjaciółce domu, cenionej literaturoznawczyni, która doktoryzowała się na podstawie dorobku literackiego Tove Jansson.

Pamiętniki pisarki, prowadzone przez niemal całe życie, tysiące listów, a nawet zapiski i notatki – wszystko to posłużyło autorce biografii do sporządzenia „mapy” długiego, bardzo pracowitego i twórczego życia Tove. Jest to zapis rzeczowy – jak to mapa. Autorka unika wartościowania, nadinterpretacji i zbyt pochopnych sądów. Jest lojalna wobec pisarki, która własne dzieciństwo i atmosferę domu zawarła w przetworzonej literacko, subiektywnej kreacji – w książce *Córka rzeźbiarza*. Mamy zatem dwa wiarygodne źródła wiedzy o Tove: jedno, pisane „ze środka” – emocjonalne, zmysłowe, osobiste... ale też rozmyślnie ubrane w kostium cudzego losu, nieaspirujące do bycia autobiografią. I drugie – pisane „na zewnątrz” – solenne, zbudowane na korespondencji i dziennikach – odwołujące się do faktów bardziej niż do uczuć. Ten rozległy „portret życia” systematyzuje i objaśnia fenomen niezwykłej pisarki. Szkicuje tło – dla nas egzotyczne, bo odległe kulturowo. Rodzina Janssonów była przecież częścią fińskiej bohemy – bardzo szczególnym klanem, spajanym artystycznymi aspiracjami. Ale i podzielonym różnicami światopoglądowymi, które silnie pogłębiły się podczas wojny. Boel Westin odsłania to, co w doświadczeniu wybitnej artystki, jaką była Tove, wspólne, ludzkie, sprytnie zaszyfrowane w baśniowej metaforze, a co z jej książek uczyniło ponadnarodowy, uniwersalny kanon literacki. Waham się dopisać „dla dzieci”, jako że zalety tej literatury są ponadgeneracyjne, adresowane także do czytelnika dorosłego. Niesłusznie zredukowana do roli „Mamy Muminków” Tove Jansson była w istocie znakomitą pisarką dla każdej generacji, czego dawała dowody w swoich „dorosłych” książkach (na przykład *Lato*, *Podróż z małym bagażem*).

Dzięki biografii autorstwa Boel Westin możemy tropić ścieżkę spełnionego życia pisarki, która posiadała sekret literackiego „esperanto” – języka zrozumiałego dla wszystkich dzieci... I wszystkich trolli.

Joanna Olech
Wrzesień 2012



Tove – autoportret tuszem, lata siedemdziesiąte.

RODZICE CHRZESTNI



Poranek w dniu zaślubin. Signe i Viktor pobrali się w Ångsmarn 17 sierpnia 1913 roku, ceremonię poprowadził Fredrik Hammarsten. Obok Signe jej siostra Elsa oraz brat Einar.

Na nazwiska wszystkich rodziców chrzestnych Tove Jansson, tego radosnego tłumu krewnych i przyjaciół, zabrakło miejsca w jej metryce. Stoją rzędami na fotografii z chrztu, maleńka Tove w środku, w silnych ramionach babki. Książka o niej, jej twórczości i życiu również ma swoich patronów: Sofia Jansson i inne osoby z rodziny pozwoliły mi swobodnie pracować w atelier i archiwum po śmierci Tove w 2001 roku. Tuulikki Pietilä zaproponowała mi dach nad głową przy E45 pośród skoroszytów i Muminków, Per Olov Jansson udostępnił zdjęcia. Zyskałam sobie również nieocenionych pomocników w archiwach i bibliotekach w Finlandii i Szwecji, takich jak: Mirja Kivi z Muzeum Doliny Muminków w Tampere, Petra Hakala z Archiwum Szwedzkiego Towarzystwa Literackiego w Helsinkach, Martin Ellfolk z Wydziału Manuskryptów Akademii w Turku, Gun Grönroos z Archiwum Prasowego Brage w Helsinkach, Barbro Ek z Archiwum Wydawnictwa Bonnier

w Sztokholmie oraz pracownicy Biblioteki Uniwersyteckiej w Helsinkach, Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie, Szwedzkiego Instytutu Literatury Dziecięcej w Sztokholmie i Fińskiego Instytutu Literatury Dziecięcej w Tampere. Fundacji San Michele dziękuję za organizację pobytu na Capri, a Centre Culturel Suédois za gościnę w Paryżu, gdzie powstawały fragmenty książki; Lildze Kovanko za to, że wspaniałomyślnie pozwoliła mi przeczytać listy do Tove od Viviki Bandler, nim zostały zdeponowane w Szwedzkim Towarzystwie Literackim; Penttiemu Eistole, który przeczytał manuskrypt, i moim dwóm najwierniejszym czytelnikom: Gunnarowi T. Westinowi i Göranowi Rossholmowi. Wszystkim tym trollom i ludziom jestem serdecznie wdzięczna.



Kilkoro spośród piętnaściorga rodziców chrzestnych Tove. Z lewej Signe Hammarsten-Jansson, Elin Hammarsten z Tove, Viktor Jansson; z prawej Fredrik Hammarsten.

Osobami, które w największym stopniu przyczyniły się do powstania tej publikacji, są jednak Helen Svensson i Tuulikki Pietilä: Helen, wydawca Tove z oficyny Schildta, z którą tak bardzo się zaprzyjaźniłam, oraz Tuulikki, Tooti, ukochana towarzyszką życia artystki. To ona pomagała mi nawet w najtrudniejszych sprawach, jej liczne opowieści i nader osobiste materiały, jakie mi powierzyła, wpłynęły na końcowy kształt pracy. Jej dedykuję książkę o Tove.

Tove Jansson była osobą jednocześnie otwartą i tajemniczą, bezpośrednią i pełną rezerwy, gdyby Tooti nie obdarzyła mnie zaufaniem, nie byłabym w stanie napisać tej biografii. Za każdym razem kiedy wchodziłam do jej pięknego helsińskiego atelier w wieży przy Ulrikasborgsgata numer 1, otaczała mnie jej aura. Tove żywiła głęboki szacunek wobec suwerenności dzieła. Mam nadzieję, iż jej barwne życie przydało kolorów i mojej książce.

*Boel Westin
Listopad 2006*

I KLECĘ

narodziny pewnego bardzo niezwykłego
i utalentowanego Muminka

Pamiętniki Tatusia Muminka

Może pewnego dnia wyrośnie nam z Tove artystka. Naprawdę wielka!”

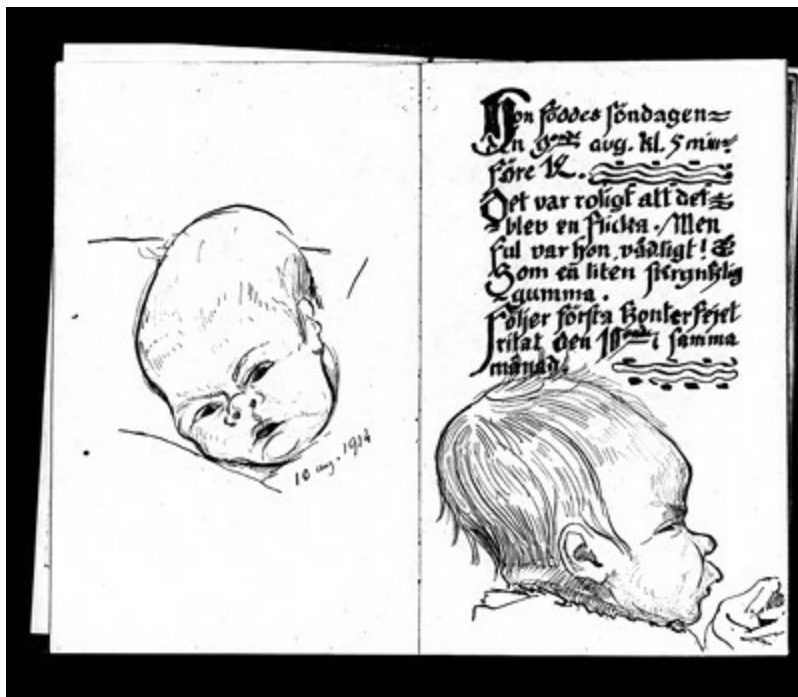
Młody, ledwie po trzydziestce żołnierz pisze z frontu wojny domowej list do ukochanej. Rzecz dzieje się w Finlandii na przedwiośniu roku 1918. Rzeźbiarz Viktor Jansson z Helsinek oraz rysowniczką Signe Hammarsten ze Sztokholmu są małżeństwem od nieco ponad czterech lat, kiedy on zaciąga się do oddziałów walczących po stronie „Białych”. Wojna wybuchła w styczniu i trwała do maja. Viktor nie ma wyboru. Kocha swój kraj tak bardzo, iż gotów jest oddać zań życie, za niepodległą Finlandię, za wolność, do której jego naród ma prawo. Prosi Signe, aby się nie smuciła z jego powodu. Ta walka to sprawa życia i śmierci. „Moja kochana, mała Signe. Twój mąż rusza teraz do bitwy. Niech Bóg ma w opiece nas i naszą broń. Możliwe, że już cię więcej nie zobaczę” – pisze czternastego lutego, na parę godzin przed swoją pierwszą batalią. Jego listy są piękne i wzruszające, pełne przejmujących grozą realiów wojennych, opowiadają jednak także o jasnych momentach: kiedy nadchodził wytęskniony list, kiedy palił papierosa w wiosennym słońcu, i o radości (to jego słowa) z walki za ojczyznę i za to, w co wierzy najmocniej, swoją rodzinę. Z listów, często pisanych ołówkiem na zwykłej bibułce, przebija miłość i tęsknota za Signe i ich córeczką: „naszym małym kochaniem”. Dziewczynka ma niespełna trzy i pół roku. Na chrzcie nadano jej imiona Tove Marika.

Sztuka i rodzina były dla Viktora sprawami świętymi, dzieci jego i Signe przejęły tę spuściznę. W małej Tove pokładano wielkie nadzieje, uosabiała to, w co warto wierzyć, do czego warto tęsknić i o czym warto marzyć. Dla Viktora płeć dziecka nie ma znaczenia. Nie mówi o kobiecie czy mężczyźnie, chłopcu czy dziewczynce ani nawet o rzeźbiarstwie czy rysunku. Pisze o tym, by została artystką, i na tym koniec. „Jak ja kocham naszą małą dziewczynkę i tęsknię, żeby was obie zobaczyć” – wyznaje w liście, pisanym na Wielkanoc, w chwili wytchnienia. Jak każdy kochający rodzic pragnie dla swego dziecka tego, co najlepsze, a co tkwi w sztuce, kluczu do życia. Cieszy się z „ludzików” rysowanych przez małą, które Signe przesłała mu w liście, pragnąłby być świadkiem, jak córka „przygląda się obrazom” podczas wizyty w Muzeum Narodowym. Ona jest pierworodną, która ma zapewnić ciągłość artystycznej profesji.

Marzenie Viktora Janssona ziściło się. Tove została artystką, która dzięki swoim obrazom i dziełom literackim rozślawiła nazwisko Jansson daleko poza granicami Finlandii i Europy.

Tove Jansson została poczęta w Paryżu, mieście sztuki i artystów, jesienią 1913 roku. Na świat przyszła dziewiątego sierpnia roku następnego w Helsinkach; Viktor bezzwłocznie nadał telegram do teściów Hammarstenów mieszkających przy Västra Trädgårdsgata 17 w Sztokholmie: *une fille signe bien portant [e]*, [dziewczynka, Signe ma się dobrze] – głosił tekst. Mała urodziła się w niedzielę,

następnego dnia jej matka zaczęła „Książkę o naszym dziecku niedzielnym”. Umieszcza w niej pierwsze portrety córki i kaligrafuje pięknie: „Przyszła na świat w niedzielę 9 sierpnia za pięć dwunasta. Cieszę się, że to dziewczynka. Ale brzydka, że aż strach! Jak mała, pomarszczona staruszka. Dołączam pierwszy konterfekt z 10 tego miesiąca”.



Pierwsze szkice Signe przedstawiające córkę, 10 sierpnia 1914.

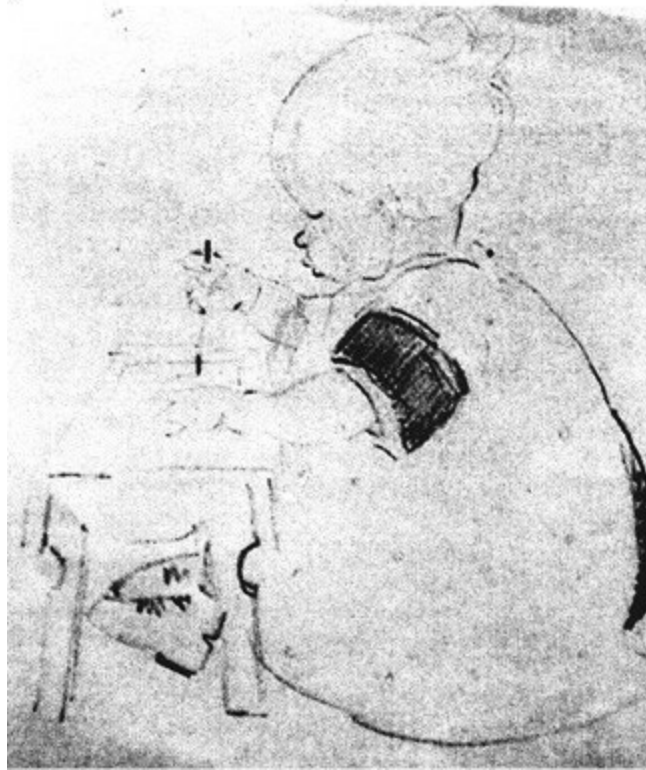
Tove została tym samym w r y s o w a n a w ż y c i e, od początku postrzegana poprzez obraz, portretowana przez matkę, rzeźbiona przez ojca. Także oko aparatu fotograficznego pojawiło się wcześnie, liczne zdjęcia małej Janssonówny, niemowlęcia i przedszkolaka, wystarczyłyby na wypełnienie niejednego albumu. „To cała Tove, kiedy się tak cieszy. Spójrz, jak jej oczy błyszczą” – pisze Signe na odwrocie fotografii przesłanej Viktorowi ze Sztokholmu. Z pobytu u dziadków Hammarstenów pochodzi wiele dagerotypów: Tove w kąpeli, jedząca banana, w spacerówce, podczas zabawy w Kungsträdgården, śpiąca w tym lub innym wózku – układają się w opowiadanie o jej wczesnym dzieciństwie. Urodziła się na początku wojny światowej, pierwsze lata były dla nowej rodziny czasem niespokojnym, naznaczonym rozłąką. Czas konfliktu domowego w Finlandii Signe przemieszkała z córką u rodziców w Szwecji. Część fotografii zrobiono wiosną 1915 roku, inne jesienią 1917 i wiosną 1918. Dla Viktora te skromne fotki i listy od żony stanowiły jedyną pociechę w jego tęsknocie za córką. Kiedy kilka lat później, w 1920 roku, wyrzeźbi jej głowę w białym marmurze, będzie przypominała egipską księżniczkę, wyniosłą, poważną, jakby niedostępną: twarz ma geometrycznie czyste rysy, okalają ją proste włosy uczesane na pazia. Jak gdyby ojciec tworzył córkę na nowo, przelewając na wieki swoją tęsknotę w ów biały kamień. Studiuje ją, szuka jej tajemnic. Później jako nastolatka Tove wielokrotnie pozowała do dzieł ojca, przedstawiających młode kobiety, wątle postaci określane jako „Wiosna” czy „Powój”. Miłość ojcowska przemawiała językiem sztuki. „Dla Tove od Taty” – głosi odręczny napis na fotografii rzeźby *Vår*.



„Spójrz, jak jej oczy błyszczą” – z listu Signe do Viktora.

Pęd do tworzenia obrazów Tove Marika Jansson miała we krwi. Słowo „atelier” znaczyło dom, a poza obrazem i w ogóle sztuką nie istniało nic więcej. Rysować zaczęła chyba jeszcze nim nauczyła się chodzić. Jedna z grafik Signe przedstawia zaledwie półtoraroczną córkę pochłoniętą bez reszty bazgraniem. Siedzi na jaśku, z kartką papieru na stoliczku. Prawą ręką pewnie trzyma kredkę i w skupieniu pracuje nad swoim rysunkiem. Lewą przytrzymuje papier na pulpicie. Tak to się zaczęło.

TOVE KLECI



Rysująca Tove, szkic autorstwa Ham.

Tove Jansson malowała i pisała przez siedemdziesiąt parę lat. Debiutując w 1928 roku ilustracjami w kilku czasopismach, miała niespełna czternaście lat, rok później ukazała się seria obrazkowa w siedmiu odcinkach w gazecie dla dzieci „Lunkentus”. Pierwszy obrazek satyryczny opublikowała jako piętnastolatka, swój pierwszy obraz wystawiła wiosną 1933 i w tym samym roku wydała pierwszą książkę z własnymi ilustracjami. Kilka lat później, w 1937 roku, odbyła się jej wystawa w Gildii Artystów w Helsinkach, a w 1940 założyła z paroma kolegami grupę „5 Młodych”, by zorganizować wspólnie ekspozycję w galerii. Wtedy również zaczęła pisać powieści i publikować je w różnych periodykach. U schyłku jesieni 1945 roku pojawił się w księgarniach zwiastun muminkowej sagi: *Małe trolle i duża powódź*, wydany zarówno w Helsinkach, jak i w Sztokholmie. Książka nie wzbudziła odzewu wartego wspomnienia – doszukałam się jednej jedynej recenzji – lecz po dwóch kolejnych częściach: *Komecie nad Doliną Muminków* (1946), a zwłaszcza po *W Dolinie Muminków* (1948) Tove stała się pisarką znaną i w Finlandii, i w Szwecji. Jako rysowniczką satyryczną oraz ilustratorką była popularna już od dawna, a jako malarka miała za sobą drugą samodzielną wystawę, która cieszyła się sporym rozgłosem.



PRICKINAS OCH FABIANAS ÄVENTYR av Tove.



Metalljättar flögo med dån där förbi.
„Oj, svansen oss tar!” hördes Fabians
skri.
„Prickina, håll fast, håll för all del!”



Det tycks, som om flygarna tagit till
vana
att söka i Nordpol'n plantera sin fana
— i hopp om en ärofull framtida bana.



Nu voro de framme vid världens gräns,
än var dock ej färden på äventyr läns.
„Hu!” ryste Prickina. „Hur kallt det
känns!”



Men Fabian, rådlig som karlar ska vara,
han lyckades genast problemet klara,
de byggde en hydda av flaggor bara.



Då stördes den husliga lycka och frid.
„Synbarligen utkämpar någon en strid
på taket”, sa Fabian — alls inte blid.



Fastän han ur Morfei armar blev väckt,
så flydde hans vrede som vindens fläkt.
— Där satt ju en larv av hans egen
släkt!

Frenckellska Tr. A.-B. H:fors, Anneg. 32.

Från skyn har kommit ett bud, en skändning.
Sakerna tycks få en underlig vändning.

Strona z „Przygód Kropelli i Fabiana” (*Prickinas och Fabians äventyr*).
Pierwszy komiks Tove wydany w czasopiśmie dla dzieci pt. „Lunkentus”, 1929.

Malowanie było jej miłością, jednak to opowiadania o Muminkach przyniosły sławę. Megagwiazdą stała się w latach pięćdziesiątych, kiedy to ilustrowana seria o trollach pojawiła się w Anglii. W tym intensywnym dziesięcioleciu książki powstawały jedna za drugą, trzy w ciągu siedmiu lat, sztuki o Muminkach wystawiano na całej Północy, a nad janssonowską Muminkową filozofią dyskutowano na uniwersytetach i w prasie na stronach poświęconych kulturze. Dzieła recenzowano raczej jako literaturę w ogóle niż jako literaturę dziecięcą. Sama Tove pielęgnowała swoją podwójną tożsamość artystyczną. Długo przedstawiała się jako malarka i pisarka, w tej właśnie kolejności, i mimo wszystkich sukcesów i niepohamowanego rozprzestrzeniania się świata Muminków pozostała przy malowaniu, choć zajmowała się nim już nie tak regularnie. Pogodzenie malarstwa z Muminkami z czasem stało się trudne i przeistoczyło się w bolesne przeciąganie liny między wymaganiami,

oczekiwaniami a własnymi pragnieniami. Ta sprzeczność towarzyszyła jej przez całe życie. Pragnienie jest dla niej najważniejsze, raz po raz wraca do tego w swoich zapiskach: „Obowiązek i własne pragnienia to dla mnie długa historia, zawsze aktualna, z wolna doszłam do zdumiewającego i absolutnie osobistego odkrycia. Szczere są wyłącznie pragnienia; życzenia, radość – to, do czego się kiedykolwiek zmuszałam, nigdy nie przyniosło zadowolenia moim bliskim” – napisała w 1955 roku, w szczycie Muminkowej gorączki. Najbardziej przerażała ją perspektywa wyzbycia się pragnień.

„Kleceć” – to wyrażenie często powraca w pamiętnikach Tove, odkąd skończyła dwanaście lat. Klecić znaczy według niej robić, zajmować się czymś, wpaść na pomysł i pracować nad nim. Słowa takie jak „tworzyć” czy „inspiracja” w domu Viktora i Signe przy Lotsgata 4B w Helsinkach okrywało tabu. W ilustrowanych dziennikach Tove z czasów dzieciństwa i młodości aż roi się od „klecenia” różnego rodzaju: pisze, rysuje, maluje, szyje, wyrabia przedmioty z drewna i redaguje gazety, buduje tratwy, szałas i chatki. Latem 1929 roku zwiedza szkiery wokół Pellinge odziana w skórzane spodnie, które uszyła sobie zimą i które szczegółowo opisała: „Z tyłu i częściowo z przodu mam kocią skórę, a po bokach białą, kozią, o długim włosie, z kołnierza Anny [gosposi]. Nogawki wyszły trochę za wąskie u góry i okropnie szerokie na dole, są z szarej skóry o białym, skręconym włosie od wewnętrznej strony i z długimi kępkami z przodu. Na prawej nogawce znajduje się mały kawałek czarnej skórki z królika. Rzecz jasna wszystkich mieszkańców Pellinge wprowadziła w osłupienie”. Uwielbia te spodnie i często portretuje się w nich w swoim sztambuchu. Stały się okryciem „nożyn” na całe lato i strój ten, choć grzał zapewne niemiłosiernie, niewątpliwie był efektowny. Piętnastoletnia Tove Jansson zwracała powszechną uwagę. I o to chodziło.

Jej życie to od początku do końca praca – ze sporą dawką miłości – a potencjał miała nieprawdopodobnie wielki. Adeptka malarstwa poza nauką harowała jak wół, żeby zarobić na utrzymanie: „[...] praca, praca. Jeśli wziąć pod uwagę, że człowiek tworzy olejem, tuszem, węglem itd., byłaby to rzetelna książka pracy” – pisze dwudziestojednoletnia Tove w październiku 1935 roku. Od wydania drukiem rysunków w roku 1928 do opublikowania jej ostatniej książki, zbioru opowiadań pt. *Meddelande* (Wiadomość), równo siedemdziesiąt lat później, powstają martwe natury, pejzaże, portrety, obrazki satyryczne, ilustracje i malarstwo abstrakcyjne, powieści i inne teksty ilustrowane, opowiadania, komiksy, dramaty i libretta operowe, wiersze i pieśni, malowidła ścienne, obrazy ołtarzowe i scenografia, malunki na szkło, projekty okładek, karty z rysunkami, plakaty, afisze reklamowe i tak dalej. Repertuar rozwinął się dużo bardziej, niż można by to sobie wyobrazić, podobnie produktywność. W samej tylko politycznej gazecie satyrycznej „Garm”, którą przez piętnaście lat współtworzyła, znalazło się sześćset rysunków jej autorstwa.

Tove Jansson była geniuszem uniwersalnym z wybujałą potrzebą wyrażenia siebie, od pierwszych obrazków po ostatnią książkę. Powodowana nieustannym pragnieniem pisania i malowania – bez przerwy odczuwała głód tworzenia czegoś nowego. Każde działanie artystyczne poparte było głęboką autorefleksją. „Evo, w kwestii sztuki chyba jestem snobką” – pisze do przyjaciółki Evy Konikoff zaraz po zakończeniu wojny. Dyskutują o istocie sztuki: „*L’art pour l’art*. Piszesz, że «Dali pracuje tylko dla siebie». A dla kogo innego miałby malować? Tworząc, nie myśli się o innych! Człowiek stara się wyrazić siebie samego, swoją percepcję, doprowadzić do syntezy, wyjaśnić, uwolnić. Każda *nature morte*, każdy pejzaż, każde płótno jest autoportretem!”.



Tove w skórzanych spodniach własnej roboty. Z pamiątnika, lato 1929.

Tego przekonania nigdy nie porzuci i uzasadni je ponownie w swoich późnych powieściach, już po Muminkach. Jednak każdy artysta, przedstawiając siebie, pokazuje również czasy, w których żyje.

CENNINI

Jednym z bóstw domowych Tove był florencki malarz Cennino Cennini znany jako autor *Rzeczy o malarstwie (Il libro dell'arte o Trattato della pittura)*. Poradnik malarstwa renesansowego, zawierający rady dotyczące szczołek, pędzli, farb i innych zagadnień aż po temperę i fresk, napisany został w areszcie ku pokrzepieniu wszystkich artystów. Uwagi Tove (do wydania szwedzkiego z 1948 roku) są celne i pełne szacunku; ponadto napisała krótkie teksty na temat znaczenia Cenniniego dla artysty i pracy twórczej. Robi to przede wszystkim dla siebie, ale nie tylko. Cenniniego osadzono w więzieniu delle Stinche we Florencji za niewyplacalność:

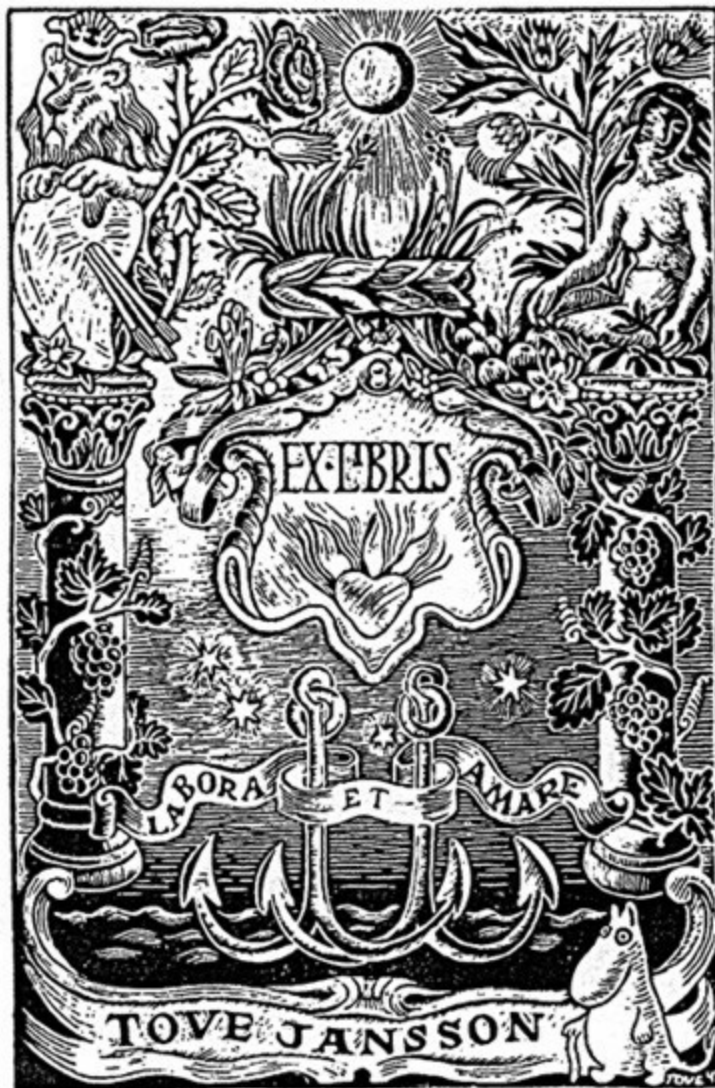
Jak wiadomo, nigdy z niego nie wyszedł. Jednakże czekając na uwolnienie, Cennino Cennini napisał książkę o sztuce malarskiej. Chciał pomóc młodym twórcom w ich trudach. Wyliczył, że potrzeba trzynastu lat na korną naukę, po nich nadchodziła chwila, kiedy to po wielu gorliwych modlitwach można było przystąpić do pracy nad swoim pierwszym paneau. Nie tylko ostrzega, on wręcz składa radosne obietnice: „W imię Trójcy całej, namaluj na trawnikach również trochę kwiatów i nieco ptactwa drobnego. Chcę ci wyjaśnić, jak kłaść farby, malując rzekę, z rybami albo bez nich... Ty jednak kieruj się swoim pomysłem i pozwól, by prowadziły cię uczucia. Każda sztuka wymaga biegłości, ale też radości z tworzenia”.

„Każda sztuka wymaga biegłości, ale też radości tworzenia”. Tove Jansson przez całe życie pracowała nad sobą, jako artystka, pisarka i jako człowiek.

„Praca i miłość” to jej ulubiona maksyma, za pomocą całego gąszczy symboli uwidoczniła na jednym z jej pierwszych ekslibrisów (1947). Zawód i płeć, miłość i pasja, wierność i próby, i również lew, jej znak zodiaku – dużo udało jej się zmieścić na powierzchni 9 x 6 cm, co później odnotowuje samokrytycznie: „Lew, róża, oset, kobieta, kilka gwiazd, Muminek, dwie kotwice, dwie

kolumny z kapitelem i pnąciami wina, paleta, morze nocą, płonące serce, kilka nieokreślonych ornamentów i patetyczne credo po łacinie, które, tak na marginesie, zawiera błąd gramatyczny” (dewiza sformułowana przez Tove głosiła: *Labora et amare*, a powinna raczej brzmieć *Labora et ama*, co znaczy pracuj i kochaj).

Na początku lat sześćdziesiątych, artystka zaczyna skłaniać się ku prostocie i rozważa pisanie książek innych niż o Muminkach. W tym czasie przerzuciła się na monogramy i wspomina swój najbardziej charakterystyczny ekslibris: stylizowany obraz drzewa. Ułożone obok siebie księgoznaki przedstawiają trzy wizerunki jej samej: młodej Tove Jansson jako rozwijającego się drzewa, Tove Jansson w burzliwych czasach malarstwa i Muminków oraz Tove Jansson w fazie klarownego posługiwania się słowem, symbolizowana jedynie przez kształtne litery.



Eklibris z 1947 roku: lew, kwiaty, gwiazdy, Muminek oraz sentencja łacińska, w późniejszych latach zastąpią je wzburzone morze i oszczędne inicjały.

„Musisz wykorzystać czas przeznaczony na naukę” – pisze w notatkach do Cenniniego i owa maksyma towarzyszy jej przez całe życie. Sama była dla siebie pierwszym nauczycielem, zawsze czuła się nieswojo w zinstytucjonalizowanych placówkach oświatowych. Malowanie i pisanie, wszystko

poddane zostało starannym studiom. Przygotowania do pracy nad książką mogą obejmować dokumentację zmienności wiatrów i wędrówek ptaków (w rękopisie do *Tatusia Muminka i morza*) albo wskazówki na temat technik drukarskich i możliwych kombinacji kolorystycznych (w rękopisie do książki obrazkowej pt. *Książka o Mimbli, Muminku i Małej Mi – Co było potem?*). Zeszyty sukcesywnie zapełniają się refleksjami i przemyśleniami, faktami i informacjami o charakterze kolejnych książek, zmianach, wydaniach i tłumaczeniach. To samo tyczy się obrazów. Skromny szkicownik z lat trzydziestych (który znalazłam wciśnięty między książki) to rzeczowy opis „kurdybanu i zasad barwienia skóry” czy malowania witraży na pergaminie, zawiera też notatki o środkach izolacyjnych, płótnie, temperze pod olej i tak dalej. Notatnik nazwany „Materiałami” (datowany na 1943 rok) dotyczy pielęgnacji palety – „należy natłuścić ją z obu stron podgrzanym olejem lnianym” – zastosowania kolorów oraz techniki al fresco. Te akurat zapiski łączą się z dwoma malowidłami ściennymi, które wykonała w eleganckiej restauracji Stadshuskällaren w Helsinkach wiosną 1947 roku. Proces opisany jest wyczerpująco słowem i obrazem: przygotowanie ściany, wykonanie szkiców, piasek, skrzynka, narzędzia, barwy... Dalej w tym samym kajecie pojawia się opis malunku *Al secco*, nad którym pracowała w kolejnym, 1948 roku.

Malarka Tove Jansson pracowała, podobnie jak Cennini, nad książką poświęconą sztuce, jednak robiła to wyłącznie z myślą o sobie.



AUTOPORTRETY

Rysunkowy autoportret był pierwszym obrazem wystawionym przez Tove – miało to miejsce wiosną 1933 roku po wystawie humorystów w Helsinkach. Praca ta znalazła się również w jej ostatniej ekspozycji nowej sztuki w 1975 roku. Tove nie napisała swojej biografii – zrobił to Tatuś Muminka – a najbliższa temu jest historia jej dzieciństwa zatytułowana *Córka rzeźbiarza* (1968). Jednak przez całe życie pisała książkę o sobie – słowem i obrazem. Zebrane w jedno te liczne wizerunki jej samej, poczynając od pamiętnikowych szkiców, na ostatnim, wielkim autoportrecie kończąc, składają się na opowieść o Tove Jansson, która ją prezentuje, lansuje, maskuje i dokumentuje. Artystka konstruuje swoją osobowość poprzez obrazy siebie samej i przekształcenie ich na rozmaite sposoby: raz jest na nich dziewczęciem w trakcie kłecenia, kiedy indziej nerwową adeptką sztuki, poważną młodą malarką, artystką estetiką. Jeden z autoportretów z lat czterdziestych *Boa z rysia* ukazuje ją w gustownym kostiumie i futrzanym boa zarzuconym na ramiona, dziką i piękną w śmiałej i teatralnej kombinacji. Zwierzę i człowiek – tak oto się prezentuje. Włosy zaczesane do tyłu, wzrok omija widza, twarz brązowa z charakterystycznymi skośnymi oczyma. „Sama wyglądam jak kot w żółtej skórze, z zimnymi, skośnymi oczyma i nową fryzurą, z przyglądzonymi i zebranymi w węzeł włosami. I z fajerwerkami kwiatów” – opisuje w liście. Nie skończyła trzydziestki, daleko jeszcze do wnikliwego autoportretu, który przedstawiła w wieku sześćdziesięciu jeden lat w 1975 roku.

W opowiadaniach umieszcza siebie samą, czasami niezakamuflowaną, zupełnie otwarcie, innym razem kryjąc się za różnymi imionami i przebraniami. Od wolnomyśliciela Topika z *W Dolinie Muminków* (1948) i roztrzásającego rozmaite kwestie Homka Tofta w *Dolinie Muminków w listopadzie* (1970), dziecka artysty w *Córcie rzeźbiarza*, słuchaczki w zbiorze opowiadań *Lyssnerskan* (Powiernica, 1971), animatorki komiksów w *Dockskåpet* (Domek dla lalek, 1978) i autorki książek dla dzieci Anny Amelin w *Den ärliga bedragaren* (Uczciwy oszust, 1982) po szukającego słów Jonasza w *Kamiennym polu* (1984) i piszącą nowele Mari w opowiadaniach z *Rent spel* (Czysta gra, 1989). W ostatniej książce *Meddelande* może po prostu chodzić o jakąś Tove albo o Jansson. Jej ślady biegną przez słowa i obrazy wzdłuż i w szerz, nieustannie tworząc nowe wzory. „Sugestywne opowiadania dla dzieci wypełniają symbolem, identyfikacją, obsesją na własnym punkcie” – pisze w pewnym eseju i ta deklaracja zdecydowanie odnosi się do jej dzieł. „Tematem moich utworów jestem ja” – skwitował kiedyś Montaigne. O Tove Jansson można powiedzieć to samo, ona stanowi przedmiot własnej twórczości i bez przerwy jest w trakcie przemiany. Kiedy przyjaciółka Eva Konikoff po chudych latach wojny wysłała jej pieniądze i nowy płaszcz z Ameryki, Tove z miejsca kupuje sobie niebieski kapelusz, portretuje się w nim i śle obraz w odpowiedzi.



Autoportret, węgiel, lata trzydzieste.

W latach trzydziestych i czterdziestych, kiedy kształciła się i ugruntowywała jej tożsamość jako malarki, stworzyła szereg własnych podobizn, co najmniej piętnaście. Szkicowała węglem, uwieczniała się na płótnie. Nawiązywała do tradycji, przedstawiając się na tle swoich obrazów, w formie sygnatury

na freskach, w kręgu rodzinnym. Na znamienym płótnie *Rodzina* (1942), nad którym pracowała podczas szalejącej wojny, podkreśla swoje istnienie jako artystka – wzorem włoskich piętnastowiecznych nauczycieli, których tak bardzo podziwia – i umieszcza się w centrum dzieła. Na bogato zdobionych freskach na ścianach ratusza w Helsinkach w samym środku tłumu siedzi Tove Jansson (z Muminkiem) i staje się częścią malowidła, podobnie jak twórcy renesansu sytuujący się na swoich freskach. Oto droga młodej artystki do umocnienia własnej tożsamości malarki, do zakotwiczenia się w tradycji i do określenia siebie w relacji do wielkich mistrzów – mężczyzn.



Tove Jansson z *Autoportretem* z 1975 roku.

Autoportret w futrzanej czapce (1941) to wyśmienity przykład. Jest to hołd złożony Wielkiemu Mistrzowi, samemu Rembrandtowi, i jednemu z jego najbardziej znanych autoportretów z 1640 roku. Nosi na nim charakterystyczne futrzane nakrycie głowy, a Tove czapkę futrzaną w stylu Davy'ego Crocketta. Ponadto ma na sobie kamizelkę ze skóry – już skórzane spodnie sygnalizowały jej słabość do futer. Upozowana jest z ukosa en face, tak jak mistrz, z prawą ręką złożoną z przodu. Ramię Rembrandta spoczywa na balustradzie, u Tove na kolanach. Postawa, sylwetka, perspektywa – z tego wszystkiego przeziera Rembrandt i podobnie jak jego dzieło było *hommage* à Tycjan, tak płótno Tove jest dla niego. Fakt, iż „wmalowuje” siebie w wizualną historię znamienitych autoportretów, dowodzi jej ambicji. Jest to obraz kobiety, która rzuca wyzwanie tradycji i mężczyznom, a na świat patrzy śmiało i pewnie. Ten wizerunek różni się diametralnie od tego, który wynurza się z jej zapisków i listów, gdzie malarstwo stanowi przedmiot niekończących się rozważań, a pewność siebie skacze w górę i w dół jak w kolejce górskiej. Wyprostowana, poważna, wbija spojrzenie w odbiorcę, jakby chciała powiedzieć: Patrzcie na mnie. Tło stanowi jej własny obraz, pejzaż z Bretanii namalowany pod koniec lat trzydziestych – co podkreśla łączność z renesansem. Tove tworzy przestrzeń i otwiera krajobraz za swoimi plecami. Przedstawia się jako artystka i malarka, nie używając jednak do tego palety i pędzla. To powinniśmy wydedukować z jej gry z tradycją. W swoich licznych autoportretach potwierdza swoje ja w różnych rolach i pozach, ja malującej Tove podlegającej ciągłym przemianom. Długo podpisywała się „Tove”, z czasem jednak przeszła na „Jansson”. Jako pisarka zawsze używała pełnego imienia i nazwiska: „Tove Jansson”.

BIOGRAFIA

Tove Jansson należy do twórców, którzy wzbudzają silne emocje. Łączyła w sobie integralność i otwartość, potrafiła sprawić, by odbiorca jej dzieł czuł się wybrany, a jednocześnie zachować swoje tajemnice. Dzięki książkom i obrazom stała się kimś, kogo chętnie widziałoby się w gronie swoich najbliższych. Wielu czytelników czuje silną więź uczuciową ze światem Muminków, o czym świadczą nieprzeliczone listy, wielu oprócz siebie niechętnie widzi innych gości w Dolinie. Bezkompromisowy stosunek do ja oraz indywidualizmu stanowi ważny komponent muminkowego magnetyzmu.

Tove Jansson przedstawia się jako pełne gracji dziecko natury, naiwną malarzkę z wyspy na Zatoce Fińskiej, która ni z tego, ni z owego przeistoczyła się w pisarkę bez wielkich aspiracji. Opisywano ją jako dobrodusznego trolla z Doliny Muminków, nieświadomego istnienia banków, pieniędzy, negocjacji i interesów. Nie można się bardziej pomylić. Te romantyczne wizje sprzyjające tworzeniu atrakcyjnego mitu niewiele mają wspólnego z hiperświadomą artystką, pracującą ciężko, odkąd skończyła piętnaście lat, która już wtedy publikowała książki i która aż do lat pięćdziesiątych sama zajmowała się pertraktacjami dotyczącymi trolli i płócien. O potencjale rynkowym Muminków pisała w listach po ukazaniu się zaledwie kilku książek, około roku 1950.



Autoportret w futrzanej czapce, olej, 1941.

Sama zaprezentowała się zgoła inaczej w przenikliwym eseju *Den lömska barnboksförfattaren* (Przebiegła autorka książek dla dzieci) z 1961 roku, najbardziej znanym i najczęściej cytowanym z jej niewielu tekstów we własnej sprawie. Zastanawia się w nim, co jest siłą napędową pisarstwa, i odkrywa własne spojrzenie na siebie, które jakże odbiega od wizerunku niewinnego Muminka albo jego Mamy, dającej bezwzględne i absolutne poczucie bezpieczeństwa. Za książkami kryje się skupiona na sobie pisarka, która tworzy literaturę dziecięcą bynajmniej nie dla dzieci, a dla siebie, aby odreagować własną dziecinność. Groźna pisarka. Jej wewnętrzne dziecko nie pasuje do społeczności dorosłych, Tove szuka więc czegoś, co niegdyś istniało, i próbuje to odtworzyć. Mówiąc słowami podstępnej autorki, odwzorowywać i przeżywać „coś straconego bądź nieosiągalnego”. To poszukiwanie stanowi część tajemnicy opowiadań o Muminkach. One uosabiają tęsknoty nas wszystkich. Są próbą wyrwania się z przypisanej nam roli bądź oczekiwań wobec nas, naszymi marzeniami, aby stać się kimś innym albo by zniknąć w jakimś innym bycie. Eskapizm, który zrodził tak wiele pytań i obaw pod adresem Muminkowych historii, jest elementem opowieści o nas samych. Jednakże owa chytra pisarka nie zadowala się raczeniem nas anegdotami o pewnej rodzinie Muminków z jakiejś tam doliny. Nieubłagane pisze dalej, rozbija marzenia, wyludnia dolinę i wysyła rodzinę i siebie samą ku nowym światom i bodźcom różnego rodzaju. Kieruje pisanie i malarstwo w stronę nowych sposobów wyrazu. Po Muminkach – wszystkiego razem dziewięć części – rozlicznych komiksach o nich i trzech książkach obrazkowych, między rokiem 1971 a 1998 pisała powieści i opowiadania, a przez pewien czas w latach sześćdziesiątych zajmowała się malarstwem abstrakcyjnym. Korne czasy studiów nad sztuką obrazu minęły, a ona podążała za nowymi pomysłami.

Tą biografią pisarki i artystki Tove Jansson pragnę zbliżyć się do niej na płaszczyźnie słowa, obrazu i życia. Inspiracją dla piszącego pamiętniki Tatusia Muminka był jeden z ulubionych włoskich mistrzów Tove Benvenuto Cellini, słynny szesnastowieczny rzeźbiarz, którego autobiografia *Benvenuto Celliniego żywot własny spisany przez niego samego* należy do klasyków gatunku. „Ten, kto stworzył na tym świecie coś dobrego (i skończył lat czterdzieści), ma pełne prawo opisywać swoje losy” – twierdził Cellini. Tove Jansson w latach pięćdziesiątych spełniała te wymogi z nawiązką. Jej życie to opowieść sama w sobie, przepełniona malarstwem i trollami, pisarstwem i poszukiwaniem, pracą i miłością. Spośród fińskich pisarzy ją tłumaczono najczęściej i ją czyta się na całym świecie, a Muminki stały się częścią Finlandii na dobre i na złe. Jednak za trollami i obrazami trwa nieustająca walka pomiędzy pragnieniem a obowiązkiem, wolą a odpowiedzialnością. Tove Jansson przez całe życie poszukiwała nowych form artystycznego wyrazu, od pierwszych rysunków po ostatnią książkę. „Daj mi obraz, pragnienie wyrażenia siebie. Nie potrzeba wiele, ale to musi być c o ś, mała żądza, skromna potrzeba” – notuje w 1960 roku. Autobiografii nigdy nie napisała, istnieje jednak sporo pomniejszych tekstów i notatek. Wszystkie są fragmentami historii Tove Jansson. Na początku lat pięćdziesiątych popęła krótkie opowiadanie o swoim życiu pod znakiem słów i obrazów. Nie zostało opublikowane, lecz mam manuskrypt i powrócę do niego w końcowej części tej książki.

Istotą biografii jest wybór pomiędzy twórczością a życiem, lawirowanie między różnymi typami materiałów – w przypadku Tove słowem i obrazem. Często wymaga to nieustannego segregowania i weryfikowania zalewu dokumentacji. Chciałam przedstawić wymowny i dynamiczny wizerunek takiej Tove, jaka była w pracy – wszystko to, o czym myślimy, słysząc jej nazwisko: Muminki, opowiadania i mnóstwo obrazów.

Byłam pierwszą badaczką, która miała swobodny dostęp do całego jej prywatnego archiwum, gromadzonego przez Tove od wczesnych opowiadań z dzieciństwa, rysunków i dzienników aż po zbiory z późnego okresu pisarstwa pod koniec lat pięćdziesiątych. W setkach wypchanych teczek i segregatorów, stosach papierów luzem w szufladach i na półkach znajduje się mnóstwo notatek, rękopisów opowiadań i wykładów, spisów, zarysów, szkiców, ilustracji, planów różnego rodzaju projektów, fotografii, zapisków z dziennika, wycinków, artykułów, listów i korespondencji wszelkiego typu, programów, katalogów i tym podobnych. Składa się to na wizerunek pisarki i artystki, na jej wspomnienie o sobie i swojej pracy. Osobiste, a jednocześnie ściśle udokumentowane. Tove Jansson była systematykiem, który gromadzi materiał tak dla siebie, jak i dla otoczenia. Potrafiła

okazać szczodrość dziennikarzom i uczonym – na przykład posyłając im wykaligrafowaną ozdobnym pismem notatkę, fragment utworu bądź jakiś fotostat dokumentu – jednakowoż najchętniej sama pociągała za sznurki. Starannie wybierała to, co przekazywała naukowcom, często też zapisywała sobie, komu co dała, aby nie mieszać kart. Rozumie się samo przez się, iż z czasem zaczęła zręcznie reżyserować sposób przedstawiania swojego życia i dzieł. Był to element strategii – w końcu musiała jakoś sobie radzić i przeżyć swoją wielką sławę. Przez te lata odpowiadała na przykład na wszystkie listy od czytelników. Zwykle otrzymywała ich około dwóch tysięcy rocznie.

Archiwum stało się niezbędne dla działalności, która rozwijała się wokół jej dzieł, zwłaszcza opowiadań o Muminkach. Prowadziła przeróżne zeszyty, w których spisywała fakty i rozmaite dane, jak choćby wpisywała odpowiedzi na „powracające” pytania. Jak powstały Muminki – było i pozostało najczęstszym. Najobfitsze materiały dotyczą jej pisania, istnieje jednak również mnóstwo źródeł dotyczących grafiki. Prześwietlałam tę kartotekę na wszystkie strony, nim usiadłam do pracy nad książką, i to zarówno z Tove, jak i bez niej. Stąd też uzyskałam dwie perspektywy. Patrząc więc na ów materiał niejako z dwóch stron, a przeglądałam go i weryfikowałam wielokrotnie.



Sztalugi, posąg i Muminek. Atelier przy Ulrikasborgsgata, lata czterdzieste.

Tove była wielką epistolografką, nie tylko prywatnie. Listy do i od najbliższych, rodziców, przyjaciół i ukochanych, wiele dla mojej książki znaczą. Miałam do nich wolny dostęp. Istotną okazała się pokaźna korespondencja między Tove a Tuulikki Pietilä, a także między Tove a Evą Konikoff, przyjaciółką, która wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych w 1941 roku. Wymiana listów z Evą

trwała dwadzieścia pięć lat i obejmuje ponad sto listów ze strony pisarki. „Straciłam chęci do pisania listów po latach Muminkowego biznesu, codziennej, przytłaczającej korespondencji z ludźmi, których ani nie znałam, ani nie lubiłam” – pisze do Evy w Wigilię Bożego Narodzenia 1961 roku. Pozostał jednak jakiś wąski margines, dla „*privacy* i dobrej woli”. W pewnym momencie bliską przyjaciółką Tove została także Maya Vanni (swego czasu żona malarza Sama Vanniego, mentora Tove i jej trwającej parę zim miłości w latach trzydziestych), pism między sobą wymieniły wiele. Istnieje sporo innych, ważnych serii. Listy, archiwum i badania na temat Tove Jansson i jej twórczości, jak również zawartość drugiego zbioru dokumentów opisuję i systematyzuję na końcu. W pewnym momencie pisarka zrobiła dwie znaczne darowizny, jedną dla Akademii w Turku (rękopisy i listy od czytelników) i drugą dla Muzeum Sztuki w Tampere (ponad tysiąc ilustracji). Materiały znajdują się też w innych miejscach.

Tove Jansson pozostawała wierna swojemu atelier przez ponad sześćdziesiąt lat, stopy papierów, poczty i zapisków tylko rosły i rosły. Szczęśliwym trafem jej wieża od podłogi do sufitu miała sześć metrów wysokości. Archiwalia są absolutnie unikatowe. Dla mnie praca nad jej słowem, obrazem i życiem była jak niewyczerpana skrzynia skarbów. Jednak kiedyś trzeba opuścić wieko.

II RODZINA

Mama usiadła na poręczy mostu i powiedziała:
– A teraz chcę nareszcie usłyszeć coś więcej o naszym przodku.

Zima Muminków

Signe i Viktor poznali się w Paryżu na Académie de la Grande Chaumière w 1910 roku. W owych czasach była to nowoczesna szkoła malarstwa i rzeźby na Montparnassie (założona w 1904 roku) i tam również, zgodnie z rodzinną tradycją, zaczynała dużo później Tove, kiedy studiowała sztukę w Paryżu, choć bytność córki okazała się krótka – Chaumière stała się zbyt zachowawcza.



Viktor i Signe w atelier na Montparnassie.

Po ślubie w 1913 roku para Hammarsten – Jansson wróciła do Paryża – to było przecież ich miasto – w podróży poślubnej i na stypendium zarazem. Mieli mieszkać tam i pracować przez dłuższy czas i urządzili się w atelier przy rue du Moulin de Beurre, trawiastej *impasse* (ślepej uliczce) w pobliżu rue de la Gaîté, na zachód od Cimetière du Montparnasse. W stolicy Francji żyli szczęśliwie. Signe rysowała i szkicowała, a Viktor pracował nad rzeźbą *Kobieta*, którą wysłano do Finlandii i która zdobyła pierwszą nagrodę w konkursie krajowym w 1914 roku. Po tamtych domach od dawna nie ma już śladu (znikły wraz ze zburzeniem starego Gare Montparnasse pod koniec lat sześćdziesiątych),

jednak kiedy Tove z ojcem odwiedzili Paryż wiosną 1938 roku, w niskich, przypominających garaże budynkach nadal mieszkali artyści. Młodzi małżonkowie pozują do nastrojowej fotografii, Viktor z jednej strony, Signe z drugiej, stoją w otwartych drzwiach wychodzących na zaułek. Atelier często bywało otwarte od ulicy. Zdjęcie zrobiono z jego wnętrza. Rzeźbiarz ma na sobie biały fartuch, w tle kawałek z figurką siedzącej dziewczynki. Mężczyzna z jednej strony, kobieta z drugiej, kawałek między nimi, sztuka i rzeźba. On spogląda na nią, ona zwraca się twarzą lekko do kamery – jakby istniała między nimi jakaś idealna linia. Zaczęło się wspólne życie pełne pracy i miłości.

PRABABKI I PRADZIADKOWIE

Signe Hammarsten, mama Tove Jansson – przez dzieci zawsze nazywana Ham – była córką sztokholmskiego pastora. Urodziła się w roku 1882 w Hannäs w regionie kalmarskim jako numer drugi z gromadki, która urosła do szóstki rodzeństwa – miała starszą siostrę, a po niej przyszła na świat czwórka braci. Była nastolatką, kiedy rodzina przeprowadziła się do stolicy, gdzie ojciec otrzymał stanowisko w podstokholmskiej gminie Solna. W spisie ludności z 1900 roku figuruje jako „panna przy rodzicach” – mieszkali wówczas w samym centrum miasta przy ulicy Drottninggata 68 – lecz dwa lata później podjęła naukę przy Wyższej Szkole Sztuki Użytkowej, w oddziale Szkoły Technicznej w Sztokholmie, w której zdążyła już odbyć kilka kursów. Otrzymała piękne świadectwo i marzyła, aby zostać rzeźbiarką, jednak było to bardzo trudne dla dziewcząt na przełomie wieków XIX i XX. Finanse rodziny wystarczały tylko dla braci, ona otrzymała jedynie wsparcie, żeby wykształcić się na nauczycielkę rysunku. Mimo wszystko liczyła rzeźby na kilku kursach: rzeźby gipsowej, postaciowej, snycerstwa, a fotografia z czasów nauki przedstawia ją rozpromienioną dumą z odlewu *Szermierza Borghese*. Obok niej stoi Jerker Bergman, kolega ze szkolnej ławy. Podania o przyjęcie na żeński wydział Akademii Sztuki Ham nie składała, jednakże wykształciła się w dziedzinie, którą sama dla siebie wytyczyła.

Fredrik Hammarsten, ojciec Signe, pochodził z Östergötland, po kilku posadach wikarego, kapłana i proboszcza w regionach smalandzkim, östergötlandzkim i sztokholmskim w 1908 roku zaferowano mu stołeczną parafię Świętego Jakuba. Już w roku 1898 nominowany został nadwornym kapłanem. Opisywano go jako mężczyznę pełnego pokory, prostego i skromnego, którego wydane drukiem kazania uczyniły jednym z najpoczytniejszych kaznodziejów. Przede wszystkim jednak, jak piszą jego biografowie, był kapłanem z łaski Bożej, który nie miał sobie równych w całym Sztokholmie i który dekada za dekadą ściągął do kościoła rzesze pobożnych słuchaczy. Na temat tekstów biblijnych mówił mądrze i przekonująco i, jak z emfazą twierdzi pewien dokumentalista, należało go raczej słuchać, niż czytać. Jego język opisywano jako prosty, bezpretensjonalny i odznaczający się urzekającym pięknem. Innymi słowy miał dar narracji, rodzina Hammarstenów liczyła wiele takich osób. Fredrik był najmłodszym bratem Wilmy Lindhé, pisarki z lat osiemdziesiątych XIX wieku, która walkę między domem a zawodem umieściła w czołówce programu literackiego – jedna z jej nowel nosi znaczący tytuł *Fången och fri (Zniewolona i wolna)*. W swoim memuarze *Från flydda tider (Z minionych czasów, 1917)* opisuje historię rodu i ciągnie ją aż do końca XVIII wieku. Pierwszym znanym jej członkiem rodziny był wiejski szewc w parafii Rönö w regionie östergötlandzkim. Z czasem przybyło słynnych reprezentantów, poza nią wielu przyrodników. Jej brat Olof Hammarsten zdobył międzynarodową sławę dzięki swoim badaniom biochemicznym.

Wiele lat po śmierci Wilmy (1922) rodzinie trafiła się prawdziwa gwiazda w osobie prawnuczki Tove, nawet jeśli nie nosiła już nazwiska Hammarsten. Również Fredrik skłaniał się ku karierze przyrodniczej, lecz jak później dla jego córki, tak i dla niego zabrakło rodzinnego budżetu. Aby zaoszczędzić na wydatkach, wybrał teologię, na której studia trwały krócej. Osiem lat, taka była różnica wieku między Fredrikiem Hammarstenem a jego starszą siostrą Wilmą. Niewiele napisała

na jego temat. Pamięta jednak o pewnym drobiazgu: nazywano go szczerozłotym i jeśli sędzić po jej opisach, wiódł całkiem słodkie życie w czasie adolescencji mimo finansowych trudności rodziny.

Fredrik Hammarsten poślubił w 1879 roku Elin Emanuelsson, córkę znanego kaznodziei i pastora. Za swej młodości nazywana była „dziką córką pastora” i niewiele ponad to się o niej mówiło. Zgodnie z wymogami swego czasu weszła w rolę żony i matki. Jej liberalność odziedziczyła Signe, która stała się dziką córką pastora następnego pokolenia. Uwielbiała jazdę konną bez damskiego siodła, była wprawnym strzelcem i nawet wystąpiła podobno jako amazonka w cyrku w obecności pary królewskiej na widowni. W jej albumach roi się od zdjęć podczas zajęć sportowych. Wędrówka w Alpach, spływ kajakiem po szkiecach, żagle, wiosła, wspinaczka górską, jazda na nartach, słowem wszystko, co mogła robić żadna przygód, młoda i pełna energii dziewczyna z planem odcięcia się od tradycyjnego, skostniałego ideału kobiety. Panną przy rodzicach w literalnym znaczeniu tego słowa nie była ani trochę. W swoich zbiorach fotografii przedstawia się jako jeżdżąca konno poszukiwaczka przygód i paryska podróżniczka. Chciała pracować w zawodzie, być samodzielną, zdobyć wykształcenie. Aktywne życie na świeżym powietrzu stanowiło element ówczesnej idei „w zdrowym ciele zdrowy duch”, a kielkujący ruch szwedzkiego żeńskiego harcerstwa, w który Signe się zaangażowała, miał na celu wpojenie następnej generacji kobiet hasła wolności – wyjścia z domu, swobodnego poruszania się i obcowania z naturą bez krępujących strojów, aby – dosłownie – zaczerpnąć tchu. Jako nauczycielka w szkole imienia Wallina w Sztokholmie Signe wraz ze swoimi najlepszymi koleżankami po fachu: Emmy Grén-Broberg i Ester Laurell założyła grupę skautek i cieszyła się podziwem wielu swoich uczennic. Dziewczęta mają przebywać na dworze jak chłopcy – głosiła ówczesna dewiza. Organizowano więc wycieczki, przejażdżki rowerowe, musztrę i wiosłarstwo. Zdjęcie przedstawia pionierki przy ognisku ubrane w spódnico-spodnie, koszule, i obszerne kapelusze – strój kompletnie innego rodzaju niż miejskie długie sukienki. Skauting oznaczał wolność.



Pionierki harcerstwa. Od prawej Sem (Ester Laurell), Ham (dzierżąca wiosła) i Jafet (Emmy Grén-Broberg).

Działo się to jeszcze przed oficjalnymi narodzinami żeńskiego ruchu harcerskiego, późniejsza chronografia dokumentuje ich wkład w rozdziale *Preludia*. Trio, które przybrało imiona Sem, Ham i Jafet (po synach Noego z pierwszej *Księgi Mojżesza*), bez wątpienia należało do Nowych Kobiet owych czasów. (Ester Laurell nazywała się Semem, Signe oczywiście Hamem, Emmy zatem została Jafetem). Dla emancypacji powiał nowy wiatr, a rozwój ruchu na rzecz równego prawa głosu dla kobiet i mężczyzn nabrał tempa. We wrześniu 1911 roku w Sztokholmie odbył się Międzynarodowy Kongres

na rzecz Równouprawnienia Kobiet, którego główną prelegentką była Selma Lagerlöf. W tym samym roku powstał żeński ruch skautingowy. Signe jako sufrażystka zapisała się później. Ester poszła na uniwersytet, Emmy wyrosła na osobistość w nowo założonym związku, a następnie została jedną z jego kronikarek. Jednakże Signe nie zadowolili się życiem na wolnym powietrzu propagowanym przez harcerki, chciała zwiedzać Europę, studiować sztukę, pojechała więc do Paryża, Londynu, Drezna. Podczas drugiego pobytu w Paryżu poznała swojego Viktora.



Nieujarzmiona córeczka pastora.

Oczekując narodzin Tove, rodzina przeprowadziła się z Paryża do Helsinek. Z młodej adeptki sztuki i nauczycielki Signe, która pragnęła zostać rzeźbiarką, przeobraziła się w rysowniczkę Ham – żonę i matkę. Z czasem zdobyła sławę jako graficzka, karykaturzystka oraz projektantka znaczków i może służyć za przykład nowoczesnej kobiety czynnej zawodowo, jak w wywiadzie dla czasopisma „Astra” z 1922 roku o „Zamężnej kobiety pracy poza domem”. Na okładce widnieje ona z Tove, policzek przy policzku. Na początku niewiele miała czasu na zajęcia artystyczne – opowiada w wywiadzie – lecz kiedy Tove podrosła, obudziła się w niej „tęsknota za sztuką” i obecnie życie bez niej byłoby nie do pomyślenia – chociaż „rodzina powiększyła się o jednego pędraka”. Per Olov przyszedł na świat w 1920 roku. Signe harowała przy stole kreślarskim na utrzymanie rodziny, a dla iście wolnego uprawiania sztuki zabrakło już czasu. Ham została wirtuozem karykatury – i już na dobre i na złe nadano jej przydomek „małej kobry” – choć na ograniczonej arenie. Szczątkowa nota w *Szwedzkim*

leksykonie biograficznym mówi wszystko na temat ówczesnego spojrzenia na kobietę, stale definiowaną przez pryzmat kogoś innego: „Siostra Olofa, Einara i Haralda H. Signe H. Jansson (ur. 1882) jest pracującą w Helsinkach graficzką; żona rzeźbiarza Viktora Bernharda Janssona, matka fińsko-szwedzkiej artystki i pisarki Tove Jansson”. Rysowniczką przedstawiona jest tu za pomocą określeń takich jak siostra, żona, matka. We własnej rekapitulacji z życia ani słowem nie napomyka o sztuce, jedynie o pracy i miłości. Podsumowanie ma styl *Antologii Spoon River*, swobodnej wypowiedzi wzorem poety Edgara Lee Mastersa: tekst jest wolny od rymów, słów-wypełniaczy i metafor. Signe zaprojektowała okładkę do tomu *Spoon River* z 1927 roku.

Byłam córką pastora
sufrażystką
nauczycielką
pionierką skautek
interesującą się
medycyną
książkami i jazdą konną
religijną idealistką

kochałam pewnego artystę
wyjechałam do jego kraju
przeżyłam 4 wojny
ciężko pracowałam na klopsy na obiad
urodziłam 3 wspaniałych
fantastycznych dzieci
więc właściwie
to wszystko nie było aż tak
zwariowane.

Ham

Artysta, którego pokochała, urodził się w roku 1886; wywodził się z rodziny kupców, urzędników, nauczycieli – słowem drobnomieszczańskiej, jak skwitował Ari Latvi, prezentując Viktora Janssona na wystawie ku jego pamięci zorganizowanej w 1988 roku. Ojciec rzeźbiarza, Juliusz Viktor Jansson, pracował w domu handlowym Stockmanna. Z czasem został właścicielem „sklepu pasmanteryjnego”. Matka nazywała się Johanna Karlsson. Mieli czworo dzieci, lecz przeżyli jedynie Viktor i Juliusz Edvard (zwany Jullanem). Siostra bliźniaczka Viktora zmarła, mając zaledwie pięć miesięcy, a on sam już jako sześciolatek stracił ojca. Johanna została sama z dwoma chłopcami. Żyło im się bardzo skromnie, jednakże Johanna, po szkole dla panien oraz Instytucie Handlu, przejęła prowadzenie sklepu, zadbała o niezłe warunki dla niedużej rodziny i była w stanie zapewnić synom wykształcenie. Gdy mimo wszelkich jej starań interes w 1911 roku splajtował, Viktor przebywał już na stypendium w Paryżu.

Od czasów młodości mówiono na niego „Faffan” i tak też nazywały go dzieci. Podobno imię to narodziło się na lekcji gimnastyki, kiedy ze snu na jawie wyrwało go wezwanie nauczyciela, aby przestał stać jak jakiś dziadek – *fafa* (skrót od *farfar*), co później przekształciło się w Faffana. Jednak Viktor nie należał wcale do sennych marzycieli. Już jako młody adept sztuki przejawiał postawę niepokorną i hardą, buntując się przeciwko tradycyjnemu nauczaniu w szkołach artystycznych. Później wraz z Marcusem Collinem, Tyko Sallinenem oraz Uuno Alanko założył niezależną Akademię Sztuki (1915) oferującą edukację na wzór zagraniczny w dziedzinie malarstwa i rzeźby; utrzymała się ona tylko rok. Jakies dwadzieścia lat później Tove poszła w jego ślady. Grupa uczniów rzuciła Szkołę Rysunku Towarzystwa Artystycznego, aby swobodnie pracować we wspólnym atelier. Viktor był pierwszym buntownikiem w rodzinie, przed nim nikt nigdy nie zdecydował się na karierę artystyczną.

Zarówno on, jak i Ham dokonali wyboru wykraczającego poza tradycje rodzinne. Oboje uciekli od nich na rzecz obrazu. On poszedł do Szkoły Rysunku Towarzystwa Artystycznego (1903) i został uczniem rzeźbiarza Roberta Stigella (który niejako zastąpił mu ojca), przez długi okres pracował i studiował w Paryżu. Para erotycznych rzeźb grupowych zatytułowanych *Namiętność* oraz *Zmierzch*, wystawionych w Finlandii w 1911 roku, wywołała wzburzenie. Annały sztuki odnotowują to wydarzenie jako „skandal, który dokonał przełomu”.

Faffan ciężko pracował zawodowo, ale lubił też używać życia i pohulać, co trwało niekiedy całymi dniami, i prezentacja sztuki jako „imprezy” w *Córce rzeźbiarza* daje z grubsza reprezentatywny obraz tego zjawiska. W dzienniku Tove znajduje się mały szkic rodzajowy. Miała dwadzieścia jeden lat i malowała wraz z artystą Samem Vannim. Pewnej styczniowej nocy w roku 1936 wraca do domu – atelier Lallukka:



Impreza przy Lotsgata. Z pamiętnika, 1929.

Przekręcając klucz w zamku, usłyszałam śmiech i brzęk kieliszków. Pies Marcusa Collina podbiegł do mnie z wycieraczką w pysku. Dym tytoniowy unosił się pod sufitem niczym kipiąca powłoka. Muzyk Hirn wstał od zastawionego butelkami stołu i podszedł do mnie chwiejnym krokiem. Jego wielka twarz o ostrych rysach była napięta, jakby czegoś zapamiętałe szukał. Szerokim gestem zaprosił mnie, bym usiadła. Marcus jak zwykle przysiadł w kącie, chichocząc sam do siebie, Tunström kręcił się po pokoju, oglądając rzeźby ojca.

Tato grał na bajonie (rodzaj akordeonu), wzrok miał jasny i nieobecny. Zapaliłam papierosa i cicho usiadłam na kanapie. Mama poszła spać, to może być długa noc.

Do częstych gości należał artysta Tyko Sallinen, którego Viktor poznał w Paryżu około roku 1910. Zdarzał się im tam długotrwały „rausz na tarasie kawiarni” i te dzikie nawyki kontynuowali w domu w Helsinkach. Do ich kręgu należeli też Marcus Collin (wspomniany powyżej) i Jalmari Ruokokoski, jednak najbliższy Faffanowi był malarz Alwar Cawén. Urodzili się w tym samym roku (1886), razem uczęszczali do Szkoły Rysunku, w Paryżu zainstalowali się wspólnie, dzieląc życie i sztukę, portretując siebie nawzajem. Kompan ten stale nawiedzał dom Janssonów i został narysowany przez sześciolletnią Tove. Gdy odszedł w 1935 roku, pogrążona w żalu dziewczyna w dzienniku pod datą trzeciego marca napisała: „Cawén zmarł na atak serca. Tato był bardzo zrozpaczony. Wszystkich nas ogarnął bezgraniczny smutek”.

Viktor Jansson w swoich kręgach stanowił postać centralną, angażował się również w organizacje artystów. Jego biografia stała się w dużej mierze historią konkursów, nagród przyznanych i nieprzyznanych, triumfów i rozczarowań. To była zaciekle walka, a Faffan, jak zresztą i inni

rzeźbiarze tamtego okresu, tworzył w cieniu Wäinö Aaltonena. Drugie miejsce w rywalizacji o pomnik Topeliusa w 1929 roku doprowadza całą rodzinę „do szału radości” i dostarcza powodu do „imprezy”. „W domu są jabłka i gruszki, marmolada no i czekolada – wymienia wniebowzięta Tove – urządzamy dzisiaj ucztę, przychodzą Finne, Felix, Malmberg i jakiś Szwed”. Uczestnicy imprezy to Gunnar Finne oraz Felix Nylund, Szwedem (prawdopodobnie) okazał się artysta Arnold Strindberg. Późniejsze zmagania w Wasie w 1935 roku nie okazały się już tak szczęśliwe, Tove z oburzeniem skomentowała ich przebieg:

Konkurs rozstrzygnięty. Okrzyk wśród artystów: pierwsza nagroda – Liipola (Yrjö)! Druga – Finne. Komisja robi rumor do szóstej nad ranem, a na ogłoszenie wyników stawia się zredukowana i w żalonym stanie. Propozycja taty poszła za 5000. I tak był lepszy niż cała reszta, i jestem z niego dumna, jak gdyby mimo wszystko jemu przyznano wykonanie!

Zwycięsko dodaje dzień później, iż prasa dała ojcu „znakomity rewanż”. Dla Viktora i innych rzeźbiarzy pomniki były niezwykle istotne – po wojnie stawiano ich wiele – a zawody w tej dziedzinie dawały szansę zarobku. Dom był jednak zdominowany przez postaci kobiet, figurki dzieci i cherubinów w rozmaitej formie. Nazwano to nurtem dekoratywnym w twórczości Viktora, lecz był to raczej pod względem artystycznym zwrot o sto osiemdziesiąt stopni ku delikatniejszemu stylowi. W tych małych rzeźbach twarde materiały i kształty nabrały szorstkiej otwartości, przeobraziły się w prośbę do odbiorcy, aby zajrzał pod zewnętrzną warstwę dzieła. Odnosi się to jak najbardziej do rzeźb, do których pozowały mu Ham i Tove.

Oboje, Signe i Viktor byli twórcami o silnej osobowości, jednak sytuacja mężczyzny różniła się dalece od sytuacji kobiety. Jeszcze nim się pobrali, ona musiała odłożyć najbardziej radykalne plany związane z karierą na półkę. Ale na męża wybrała sobie rzeźbiarza. Przydał się kurs z odlewów gipsowych, współpraca w atelier stała się ich codzienną praktyką. Podczas tego szczęśliwego roku w Paryżu obiektyw aparatu zaskoczył ich w chwili odprężenia po pracy; oboje poplamieni gipsem, zwłaszcza Viktor. Signe uśmiecha się szeroko, radośnie. Na Ångsmarn w majątku Hammarstenów zajmują się głową kobiety – o rysach Ham. Z czasem Signe zaczęła sygnować dzieła męża i w razie potrzeby potrafiła ulepszyć jego prace, na przykład przerabiając nieudaną dłoń.



Faffan i Ham po wylewaniu gipsu w formy.

W związku Ham i Viktora połączyły się dwa kraje, dwie kultury, dwa istnienia. Tworzyli, kochali i doczekali się córki. Następnie dwóch synów. Żyli w szczęściu, ale i w czasach wojny i rewolucji, i na samym początku pierwszej wojny światowej musieli się na trochę rozstać. Viktor został sam w domu przy Lotsgata, natomiast Signe i Tove przebywały w Sztokholmie. Wiosną 1915 roku powstało sporo fotografii wysłanych Viktorowi do domu. Najbardziej bolesnym okresem był czas wojny domowej. Ona na zawsze zmieniła radosnego artystę, w którym zakochała się Signe, szykownego plastyka tworzącego w gipsie, z błyskiem w oku uśmiechającego się do kamery. Powracający z frontu Viktor był zupełnie innym człowiekiem, zamkniętym w sobie, mrocznym, nieśmiejącym się prawie wcale. Miał wówczas zaledwie trzydzieści dwa lata, lecz okropieństwa walk i jego doświadczenia na długo odcisnęły ślad na życiu rodzinnym. To nie jest zwykła wojna, pisał do Ham szóstego marca 1918 roku, lecz „coś o wiele gorszego. Tutaj nikt się z nikim nie cacka”. Myśli tylko o przyszłości: „Jaka to będzie radość i zabawa po wojnie. Otworzy się przed nami nowy świat i pójdziemy ku czasom szczęśliwym” – kontynuuje siódmego kwietnia. Wtedy to rozpoczął się desant niemieckich oddziałów w Finlandii i tego dnia właśnie 2500 żołnierzy dotarło do Lovisy. Ruszyli na północ, zajmując Lahti, co zablokowało ruch kolei.

Listy Viktora to żywy kawałek historii, opowiadania wojaka pełne jego przeżyć, wrażeń i tęsknot. Wyczuwalny w nich rys epicki, porywająca potrzeba wyrażenia się w piśmie łączą ojca z córką. Viktor pragnie „porozmawiać” z Signe – to wyrażenie powraca raz za razem (i tak też później będzie pisała Tove) – szukając bliskości z ukochaną poprzez słowo. Opisując (bardzo lapidarnie) własne dokonania – rzucił się na przykład przez otwarte pole pod pełnym ostrzałem, aby zdobyć amunicję – mówi językiem żywym i wyrazistym. W rodzinie Hammarstenów znalazło się wielu zręcznych opowiadaczy, spadkiem tym zarządzała Signe i przekazała go córce. Jednak pisanie Viktora jest równie bliskie Tove gawędziarce. Stąd i Tatuś, pisarz.

WUJKOWIE JAK DYNAMIT

Krewniacy dziadków Signe tworzyli gromadę braci, siostr i z czasem licznych dzieci. Dom Hammarstenów w majątku Ängsmarn na wyspie Blidö szybko zaczęto utożsamiać z pierwowzorem domu Muminków. Reprezentatywne dla autobiografii Tove Jansson stało się zdanie z wprowadzenia do *Córki rzeźbiarza*: „Mój dziadek ze strony matki był pastorem i kaznodzieją królewskim. Pewnego razu, nim ziemię zaludniły jego dzieci, wnuki i prawnuki, dziadek natrafił na długą zieloną łąkę otoczoną lasami i górami. Przypominała wręcz rajska dolinę. Jednym swym końcem dochodziła do zatoki morskiej, w której mogłyby się kąpać następane pokolenia”. Tę idylliczną dolinę wspomina Tove w swoim pierwszym dzienniku z 1926 roku. Dziadek już wtedy nie żył, lecz na pomoście przy Ängsmarn stoi babka, która przyjmowała rodzinę Janssonów przez długie lata. Dookoła roi się od rodziców, kuzynów i dziatwy w różnym wieku: „Zrobiła się z nas spora gromadka dzieci w ogrodzie” – notuje niemal dwunastoletnia Tove latem 1926 roku, nie omieszkawszy narysować tej czeredy pod tytułem „My, dzieci z Ängsmarn”. W latach dwudziestych familia czasami jeździła latem do Sztokholmu, odwiedzała krewnych oraz spędzała kilka dni na zakupach w domu handlowym Kampanii Nordyckiej zwanej też NK, wizycie w skansenie i parku rozrywki Gröna Lund, jak również teatrze czy kinie. Potem udawali się na Blidö, Tove zwykle zostawała z młodszymi braćmi, a rodzice wracali do miasta do pracy. Wakacje z 1926 roku zajmują słuszną część notatnika opisami kąpieli, wypraw na jagody i zabaw. Tove kupiła w NK strój indiański i występowała jako wódz plemienia „Żelazne Serce” wcale nierzadko, jej kuzynka Karin przybrała imię „Czarna Ręka”, a Per Olov „Sokole Oko”. (Najmłodszy braciszek Lasse przyszedł na świat jesienią tego samego roku). Za blade twarze w strefie zagrożenia uznano między innymi braci mamy Einara i Olofa.



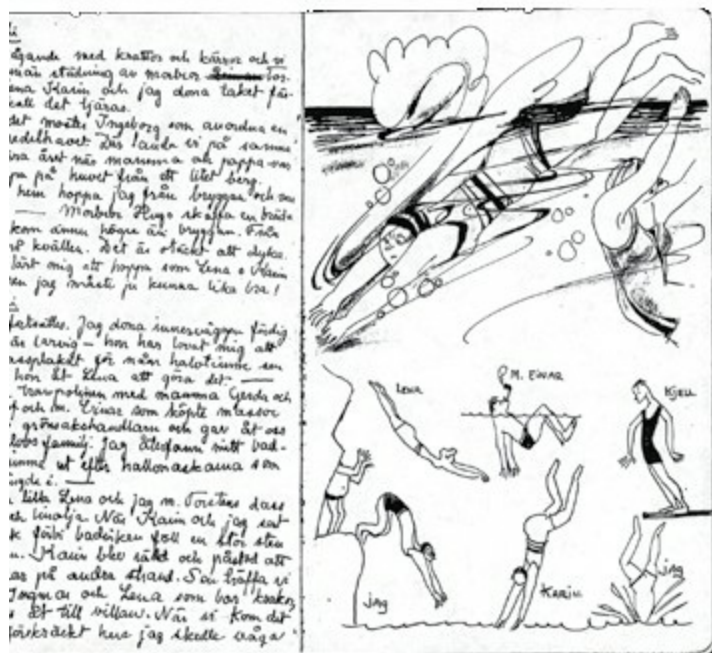
Dzieci z Ängsmarn (ilustracja po lewej). Z pamiętnika, 1926.

Rodzeństwo Signe odegrało znaczącą rolę. To u Einara Hammarstena, jednego z licznych przyrodników w rodzinie, ulokowano Tove na czas studiów w Sztokholmie na początku lat trzydziestych, natomiast u siostry Signe Elsy, która poślubiła niemieckiego pastora, pomieszkiwała podczas swojego pierwszego wyjazdu za granicę. Ciotka była matką Karin, do której Tove była bardzo

przywiązana. Bracia Hammarsten – Torsten, Olof, Einar i Harald – wszyscy czterej specjalizowali się w naukach przyrodniczych: metrolog, biolog, chemik, matematyk. Ekscentryczni i charakterni, każdy na swój sposób, byli indywidualistami tak jak Signe. Budowali domy, żeglowali (najlepiej w sztormie), wspinali się na góry, w zamieci śnieżnej jeździli na nartach, uprawiali alpinizm i dokonywali mniej lub bardziej ryzykownych eksperymentów. Torsten Hammarsten uwielbiał eksplozje (najlepiej, żeby ludzie aż podskoczyli od huku) i pewnego razu napełnił toczydło prochem, włożył do pieca i podpalił – wystrzeliło przez okno, lądując w szklarni sąsiada. (Tak przedstawia tę historię Tove w opowiadaniu *Mina älskade morbröder*, Moi ukochani wujkowie).



Tove z niepokornym wujem Haraldem, lata trzydzieste.



Pływackie akrobacje na Blidö, studium stylów z Tove w kilku odsłonach. Z pamiętnika, lato 1930.

A wujków bez dwóch zdań otaczała aura przygód i sensacji, zwłaszcza Torstena, Harald i Einara,

których wybuchowe natury zrobiły na siostrzenicy duże wrażenie. Ich sporadyczne wizyty po fińskiej stronie archipelagu, gdzie Janssonowie wynajmowali dom, były świętem. Po trzydniowych odwiedzinach „dzikiego, rudego wujka Haralda z jachtem «Thalatta» i trzema duszami towarzyszącymi mu na pokładzie” Tove choruje z tęsknoty za nimi. Hammarstenowie potrafili opowiadać – szczególnie Torsten – i na Blidö prześcigali się w historiach o duchach. Raz Torsten opowiedział tak mrozącą krew w żyłach przygodę własną i innych, że Tove odnotowała to w swoim pamiętniku. Wcześniej sama zabawiała dzieciaki „baśniami o duchach i trollach”, a one z przerażeniem wypisanym na twarzach wsłuchiwały się w „grobową ciszę”. To, że „pociąg do konfabulacji mają we krwi”, stwierdza jasno w jednym zapisku. Jest to „rodzinny defekt, na który nic nie poradzę” – pisze dwudziestego czwartego marca 1932 roku. Opróżniła swoje „zasoby anegdot o szmuglerach” na pewnym przyjęciu w atelier, po czym „cierpi katusze”, że tak „horrendalnie” przesadza.

Einar, który został profesorem chemii i farmacji w Instytucie Karolinska, uchodził za konfliktowego i buntowniczego – stwierdza kolega Ulf Lagerkvist, który poznał go w czasach powojennych. Co roku odpalał na Blidö potężną wielkanocną petardę, uzbrojoną w parę korków sodowych z laboratorium. Perforował te szpunty, nanizywał na drucik, który zwijał w „luźny kłębek”, a następnie rzucał go daleko w morze. Cytując Lagerkvista: „Jak opowiadał z zadowoleniem, huk był wysoce satysfakcjonujący. Sód w kontakcie z wodą reagował niesłychanie gwałtownie, a w skali, na jaką Einar przeprowadził eksperyment, rezultat musiał przypominać mniejszą eksplozję atomową”. Dla współczesnych sobie służbistów, kierowników badań i dla administracji uniwersyteckiej był zmorą – kontynuuje Lagerkvist – jednak potrafił stworzyć kreatywne środowisko i gromadzić uczniów wokół siebie: „łowił ludzi jak nikt inny, a wszyscy, którzy znaleźli się pod jego urokiem, zostali naznaczeni i ukształtowani przez to doświadczenie”. Ów czar osiągnął również Tove, głęboko kochającej wuja Einara, który zaimponował jej niejednokrotnie. W jednym z listów do domu z mieszkania Hammarstenów przy ulicy Norr Mälarstrand 26 radośnie opowiada Ham o nowej przygodzie Einara na Blidö w kwietniu 1933 roku. Razem z Anną Lisą oraz małą Ullą (żoną i córką) wyszedł na niepewny lód, wpadł pod niego, wydostał się w cudowny sposób na powierzchnię i po drodze do brzegu runął do wody jeszcze ze trzy razy. „I co ty na to? – pyta Ham, dodając: – Wujek Einar podśmiechuje się kontent, że nawet Harald uważa go za lekkomyślnego”.

Rodzina Faffana nie odcisnęła się równie ostrym konturem jak wyraziści Hammarstenowie z pamiętników Tove, brakowało też sugestywnego otoczenia, z którym można by wiązać doświadczenia. Odwiedziny u Janssonów nie należały do częstych i w zapiskach wspomniane są zwykle przelotnie. Jednak do *Córki rzeźbiarza* dorosła pisarka wprowadza przedsiębiorczą babkę handlującą pasmanterią, która przed zbliżającym się bankructwem schowała pudełka z guzikami pod halką, dokładnie tak samo, jak kiedyś podczas „wojny wyzwolenczej” ukryła pod nią broń.

HAMMARSTEN I JANSSON



„Z wizytą u Signe i Faffana” przy Lotsgata 4B. W kącie po prawej stronie biurko Ham, w tle pracownia.

„Z wizytą u Signe i Faffana” – tak matka Tove zatytułowała swój album ze zdjęciami z mieszkania przy ulicy Lotsgata w dzielnicy Skatudden. Orowadzanie – wolumen pochodzi z 1922 roku – zaczyna się w holu, idzie dalej przez salon z tu i ówdzie stojącymi figurkami, między innymi głową Ham. Na jednej ścianie wiszą owalne portrety Fredrika i Elin Hammarstenów, na pozostałych wzorzyste tkaniny i obrazy. Wejście do atelier oddzielone jest draperią, a w rogu mieści się stół kreślarski pani domu. Zerkamy do pracowni, gdzie widać kawalet, możemy też zajrzeć do sypialni. Jedno zdjęcie ukazuje dzieci Tove i Pera Olova siedzących razem w wiklinowym fotelu, spowinowaconym z meblem, który ojciec z *Córki rzeźbiarza* atakuje bagnetem w czasie dzikiej hulanki. Raczej trzyma się w jednym kawałku. Panuje tu jasny i gustowny styl secesyjny, z osobistymi akcentami, wcale nie świadczącymi ostentacyjnie, że ich właściciele należą do cyganerii. Jakkolwiek familia mogła być tak postrzegana przez otoczenie. Erik Tawaststjerna mieszkający w tej samej klatce schodowej określa ich tryb życia jako wzór *la vie de la bohème*.



Tove i Per Olov w rattanowym fotelu. Z rodzinnego albumu, 1922.

Dom i atelier były połączone, praca i rodzina przeplatały się ze sobą – w takich warunkach wzrastali Tove i jej dwaj bracia. Sztuka i obraz wiodły tu prym, ale znajdowało się tam również dużo książek. Ham ilustrowała powieści, tomiki poetyckie, literaturę fachową – praktycznie wszystko. Wielki regał z książkami sięgał od podłogi po sufit. „W jednym z najzabawniejszych artystycznych domów” – brzmiał tytuł artykułu z cyklu „W domu u...” w szwedzkim dzienniku „Hufvudstadsbladet” po wizycie u rodziny latem 1927 roku, kiedy Tove miała trzynaście lat. Dziennikarka Ester Åkesson, dla której Tove pracowała później jako młoda ilustratorka, porównuje „mieszkanie do szkatułki z nieskończoną liczbą schowków”: kiedy myślisz, że poznałeś już cały ten system, otwiera się kolejna skrytka i ukazuje coś nowego. Takim odkryciem stała się „półka” (do spania), gdzie rezydowała Tove. Kiedy zabrakło miejsca, dosłownie obudowali ściany – brat Lars urodził się w 1926 roku i potrzebowali więcej przestrzeni dla maluchów. Tove, której kazano zejść z półki i przywitać się z żurnalistką, została opisana jako „długonoga nastolatka” i mimo tak młodego wieku wydawca ilustrowanego czasopisma pt. „Kakta knopp” (uwiecznionego w pamiętnikach). Jednak – zauważa

dziennikarka – rodzice pomijają ten fakt milczeniem, nie chcąc wychować jej na „cudowne dziecko”. Gazetka to był projekt typowy dla Tove. Dzienniczek dokumentuje „klecenie” jej jesienią (1927) i wydrukowanie w wielu egzemplarzach. Nakład szybko rośnie, z dziesięciu sztuk pierwszego wydania do dwudziestu trzech przy trzecim.



Istnieje wiele podobnych reportaży o tej rodzinie, zwykle z Faffanem w roli głównej, choć Ham i jej prace również mieszczą się w kadrze. Aczkolwiek niewiele miała dla siebie przestrzeni. Jej biurko stało w rogu pokoju, podczas gdy reszta atelier – jak ujęła to Åkesson – znalazła się pod panowaniem męża i jego sztuki. Własnego pomieszczenia do pracy Signe Hammarsten doczekała się dopiero wtedy, gdy przeprowadzili się do nowiuiteńskiego domu pracy twórczej Lallukka przy Apollogata, sąsiadującej z Hesperigata. Artykuł w czasopiśmie „Astra” z 1933 roku, kiedy inaugurowano projekt, podkreśla bliskość domu i sztuki w stadle Hammarsten-Janssonów, wszystko w imię swojskości. „Gips, kurz i gliniana papka sięgają często starego mebla z czeczotki w pracowni Faffana Janssona, co jednak nie pozbawia jej uroku. Tam odpoczywają pani domu, dzieci oraz goście po całodziennej krzątaniu i pracy. Sam artysta siada na chwilę na wypłowiełym krześle nadwornego kaznodziei Hammarstena, sączy kawę, którą właśnie podano, i nabiera sił przed nowymi wyzwaniem. Rzadko spotyka się artystów, w których domach tak obficie występowałyby dzieła kolegów po fachu. Prace szwedzkie i fińskie wiszą tu obok siebie”. Bezsprzecznie najważniejszą postacią jest rzeźbiarz, nazywany artystą, podczas gdy Signe określa się jako „panią domu” – chociaż pada wzmianka o „pracowni” córki Tove. Miała wówczas dziewiętnaście lat i skończyła Szkołę Techniczną w Sztokholmie.

Dom pracy twórczej Lallukka powstał dzięki znaczącej darowiźnie. Idea była taka, aby aktywnym artystom zapewnić spokój i możliwość tworzenia w dobrych warunkach ekonomicznych. Czyny w opinii ogółu był „fenomenalnie” niski. Faffan i Ham należeli do pierwszych, którzy się wprowadzili, do nich dołączyli para Marcus Collin i Ewa Törnwall-Collin oraz malarki Ellen Thesleff i Ester Helenius. Na parterze była restauracja, każde lokum wyposażono też we własną kuchnię albo aneks. Pracownia Janssonów miała duże okna wychodzące na Hesperigata, w reportażu pomieszczenie to określono jako ogromne, częściowo zastawione rzeźbami z różnego materiału i różnej wielkości. Ustawione rzędami na półkach zajmują całą ścianę – referuje „Allas Krönika” w artykule z 1933 roku: „Po przeciwległej stronie zbudowano *soupen* – dużą antresolę, która sama w sobie może służyć za pokój i pod którą znajdują się kominek, kanapa, stół z krzesłami. Pozostałe pomieszczenia tego lokum sąsiadują z atelier. Tutaj Signe Hammarsten-Jansson ma swój pokój, w nim powstała część jej wyszukanych winiet i ilustracji, w których celuje. Z uzasadnioną dumą pokazuje nam kolekcję prac, które córka Janssonów, młodzianka Tove, przysłała z uczelni, Szkoły Technicznej, bo tam w ostatnich latach pobierała nauki. Fantazja i styl tchną z rysunków tej młodej obiecującej artystki. W pokoju na tyłach mieszkania panują młodzi synowie, żyją tam jak królewieta, o czym sami zapewniają”. A Tove, która niedługo ma wrócić do domu, pisze ze Sztokholmu: „Tak bardzo się cieszę z mojej «półki», ale czy nie powinna sięgać okna i światła z balkonu?”.

To, iż posągi Faffana zdominowały mieszkanie, było oczywiście naturalne, lecz to miejsce pracy Ham uznawali za punkt centralny zarówno „obiecująca artystka”, jak i jej bracia. „Najmocniej zapamiętałem ją, jak siedzi pochylona nad blatem z wielkim szkłem powiększającym przy twarzy i pracuje do późna w nocy nad mikroskopijnymi szczegółami projektów znaczków pocztowych” – opowiada we wspomnieniach Per Olov Jansson. W roku 1924 dostała niepełny etat w Drukarni Banknotów Banku Finlandii, gdzie pracowała nad znaczkami, obligacjami, znakami wodnymi i banknotami. Uprawiała „chałtury” – Tove często stosowała to wyrażenie – na równi z tworzeniem ilustracji, karykatur, okładek książek. Praca i rodzina zrosły się w jedno, zarówno dla Ham, jak dla Faffana i dzieci, chociaż na różny sposób. Troje pociech przez cały czas obserwowało rodziców przy pracy, nad rzeźbą, nad rysunkiem, i sami również w tej czy innej formie pracowali później w obszarze obrazu – w różnych okresach, w różnych czasach. Tove została rysowniczką i malarką, Per Olov fotografem, a Lasse w końcu ilustratorem *Muminków* – w pewnym okresie w młodości (między innymi) zajmował się też rzeźbiarstwem.

Rzeczywiście byli naznaczeni artyzmem i takie wyobrażenie o nich miała opinia publiczna

lat trzydziestych. W 1934 roku Tove opublikowała swoją pierwszą nowelę i zadebiutowała jako młoda członkini „znanej artystycznej rodziny” w gazecie „Helsingfors-Journalen”. Gdy Ham, Faffan oraz Tove wzięli udział w pierwszej wystawie w Lallukce w 1941 roku – przez Tove ochrzczonej „pierwszym wybuchem internowanych” – recenzentka Signe Tandefeldt rzuciła uszczypliwy komentarz: „Janssonowie wystawiają – jakżeby inaczej”, który Tove bardzo oburzył. „Tandefeldtowa nas zbyła – uznała i dodała: – Z lekceważeniem! Wydaje mi się, że dosięgła ją demencja starcza. Artyzm ma niewiele wspólnego z genealogią!”. Na marginesie: fińsko-szwedzka scena życia kulturalnego roi się od rozlicznych koligacji, istnieją rody artystów i rody pisarzy, gdzie już samo nazwisko (Enckell, Parland i inni) sygnalizuje jakąś formę aktywności twórczej. O zjawisku tym dyskutowano i przedstawiano rozmaite jego wy tłumaczenia – pozycja mniejszości językowej, lęk przed izolacją i wykluczeniem, które wzmagają potrzebę wyrażenia siebie, to co nazywano estetyką ograniczonej przestrzeni. Rodzina Tove jednakże nie do końca pasuje do tego szablonu. Bo nikt z rodziny zarówno Faffana, jak i Ham (ze Szwecji) nie fascynował się sztuką, żadne z nich nie miało artystycznych korzeni. Sami w sobie tworzyli enklawę sztuki. Wspierali się, pracowali razem i oceniali swoje dzieła. W końcu rozwinęli rodzinną krytykę. Tove opowiadała, jak ojciec wychodził z atelier, mówiąc: „Chodźcie zobaczyć”. Obowiązywała określona kolejność, najpierw Ham, później Tove. Tradycja ta trwała, jakkolwiek zmieniając formę.

Wszystkie trzy latorośle pracowały ze słowem. Obaj bracia debiutowali w formie książkowej w latach czterdziestych. W 1941 roku ukazała się powieść przygodowa *Skatten på Tortuga* (Skarb z Tortugi) zaledwie piętnastoletniego Larsa i spotkała się z dobrym przyjęciem. Matka zaprojektowała do niej okładkę, podobnie jak i do jego następnych dzieł pt. *Härskaren* (Władca, 1945) i *Jag är min egen oro* (Mój niepokój to ja, 1950). W tym samym roku, w którym ukazała się pierwsza książka o Muminkach, Per Olov opublikował zbiór opowiadań zatytułowany *Ung man vandrar allena* (Młody mężczyzna idzie w samotności). Ilustracje oraz okładka są sygnowane przez Ham, która nawet znalazła się na obwolucie jego powieści pt. *Bok med lyckligt slut* (Książka ze szczęśliwym zakończeniem, 1946). Rodzeństwo przez całe życie od czasu do czasu realizowało wspólnie różne projekty. W latach czterdziestych Tove i Lars pracowali razem nad wierszowanymi kronikami w czasopiśmie „Garm” (to imię psa z mitologii nordyckiej), a później nad serią o Muminkach. W kajetach z lat czterdziestych Tove opisuje Pera Olova fotografującego pomieszczenia i obrazy w jej atelier; zdjęcia siostry jako pisarki można odnaleźć w masie prezentacji na jej temat, szkicach i encyklopediach. Ilustrowana fotosami książka *Łobuz w domu Muminków* (1980) to późniejszy przykład ich siostrzano-braterskiej kooperacji. Zarówno w pracy, jak i w życiu codziennym rodzina była bardzo żyta.

Dzieła braci z lat czterdziestych, podobnie jak *Córka rzeźbiarza*, mają swoje korzenie w artystycznym domu i rodzinie. W *Bok med lyckligt slut* starszy z braci przedstawia powrót syna z wojny do domu. Ojciec jest rzeźbiarzem, a sportretowany w pracowni z „nieodłącznym” papierosem w ustach i „szpatułką w ręce” ma wyraźne rysy Faffana. W zarysie przypomina obraz, który dużo później stworzyła Tove w *Córce...*, jednak współczesna powieść brata o młodym, zaprawionym w wojaczce żołnierzu ma na celu co innego: znajduje się w niej otwarta krytyka rodziny i władzy ojcowskiej, która nie uznaje innej koncepcji sztuki poza własną. Hammarsten-janssonowską kulturę przygodowych książek i zabaw dla dzieci (zwłaszcza w Tarzana), radosne burze i wyprawy po skarby – jeden ze znaków rozpoznawczych Tove – odnaleźć można również u braci. Doskonałą tego ilustracją jest powieść Lassego *...och ändå gryr dagen* (...a jednak wstaje nowy dzień, 1946). Jednakże życie rodzinne ukazywano w różnych kontekstach i nastrojach. Dla trójki rodzeństwa pisarstwo wyrażało bunt przeciwko dominacji obrazu, stało się drogą ku słowu i opowiadaniu wykraczającym poza atelier rzeźbiarza i rysowniczkę.

Opisując własne dzieciństwo i młodość oraz środowisko, w którym dorastała, Tove posługuje się określeniami takimi jak wspólnota i wolność, odpowiedzialność, lojalność rodzinna i poczucie więzi. Okres ten jawi się jako zabawy, wycieczki i czas spędzany razem, zwłaszcza latem na archipelagu Pellinge. „Mój tato był melancholikiem – pisze w liście – lecz kiedy zbierało się na burzę, stawał się innym człowiekiem, radosnym, zabawnym, ciekawym”. Zabierał dzieci na niebezpieczne wyprawy.

Sztorm, przypływ, nawałnica – wszystko, co stanowiło zagrożenie i co – jak mawiał – można było zatrzymać bądź przemoc, miało pozytywny wpływ: „owe (w rzeczy samej) małe katastrofy oznaczały, iż w końcu wszystko jest dobrze, że coś się dzieje, że jesteśmy razem”. Burze symbolizowały napięcie i ratunek – zawsze razem – oraz gwarancję jedności w rodzinie. W takich sytuacjach objawiał się w nim weteran wojny domowej, którego myśli stale krążyły wokół żony i córeczki i tego, jak je chronić. Owe małe katastrofy stały się dla niego sposobem, aby wziąć rodzinę pod swoje skrzydła (jak Tatuś), jak również dodawały codzienności nieco pikanterii. „Woda wzbiera. Pomost się odrywa!” – pisze Tove w pamiętniku latem 1928 roku i zadowolona rysuje dramatyczny obrazek.

Burzliwie bywało i w czterech ścianach domostwa. Ham porzuciła ojczyznę dla miłości, przyjechała do kraju i kultury, których kompletnie nie знаła. Nigdy nie opanowała fińskiego. Swoje wcześniejsze zainteresowania musiała odłożyć na bok i ciężko pracować na utrzymanie. Nadwyrężyło to zarówno siły, jak i uczucie, tak samo jak przeobrażenie Faffana po wojnie. Okresowo przeżywali problemy finansowe, posada Ham w Drukarni Banknotów była jedynym stałym źródłem dochodów. Rzeźbiarz mógł niemal wyłącznie liczyć na honoraria z konkursów; stypendia i należności za wykonane zamówienia wpływały nader nieregularnie. Tove wcześniej zaczęła dzielić z rodzicami odpowiedzialność za utrzymanie bliskich i już jako czternastolatka dawała wyraz pragnieniu, aby „pomóc mamie” z ilustracjami. Studiując w Szkole Technicznej w Sztokholmie, przez pewien czas czuła się rozdarta pomiędzy chęcią kontynuowania tam nauki i wsparcia Ham, przygniecionej ciężarem zarabiania na chleb. Nacisk na Tove był niekiedy bardzo silny, a wymagania wuja Einara (finansującego jej edukację) oraz Ham odbiły się w pełnym rozpaczycy zapisku w pamiętniku. „Mam pozwolić mamie, żeby sama harowała – pisze szesnastolatka w 1931 roku – skoro zdaniem wujka mogłabym jej pomóc?”. List od matki mówi o zmęczeniu i nawale roboty. „Muszę wracać do domu i wesprzeć ją, jeśli to możliwe” – stwierdza Tove, by już w następnym zdaniu dać wyraz nadziei na kontynuowanie nauki. Viktor zdaje się nie zabierać głosu w dyskusji. Wyjazd Ham na zakończenie szkoły Tove w maju 1933 roku nie doszedł do skutku również z powodu braku pieniędzy: „Do cholery, że też tak mała kwota powstrzymuje cię od przyjechania do mnie” – skomentowała córka. Przyznano jej stypendia i chce posłać Ham sto koron: „Mogłybyśmy zabawić się skromnym kosztem”.

Tamtej wiosny 1931 roku Tove nie postawiono przed wyborem między studiami a pracą, niemniej jednak z jej notatek i listów wyciera obraz daleki od beztróskiego okresu dorastania, który później tak często opisywała. „Muszę zostać artystką ze względu na rodzinę” – napisała w pierwszym roku w Sztokholmie. Była to obietnica, której nigdy nie złamała. Odpowiedzialność za pracę i rodzinę stała na pierwszym miejscu. To miłość. Tak oto ukształtowały się priorytety Tove: najważniejsze ze wszystkiego były praca i miłość.

III KIEŁKUJĄCY TALENT

Była tam ósemka chłopaków, Eva Cederström i ja.

Avslutningsdag (Zakończenie roku), w: Meddelande

Czuję, że jesteś tą, która rozumie mnie lepiej niż ktokolwiek inny” – pisze szesnastoletnia Tove do Ham w styczniu 1931 roku. Trwa drugi semestr w Szkole Technicznej i tęskno jej do rodziny. Matkę z córką łączyła bliska, ciepła i intensywna relacja. Tove przez sześć lat, dopóki w roku 1920 nie przyszedł na świat Per Olov, była jedynaczką. Fotografuje tchną miłością. „Spójrz, jakie piękne dłonie” – pisze Ham o rocznej Tove, szkicując jej rączki naturalnej wielkości – „jedną płaską, z wyciągniętymi paluszkami, drugą zaciśniętą”. Ręce – narzędzie rysownika i malarza.

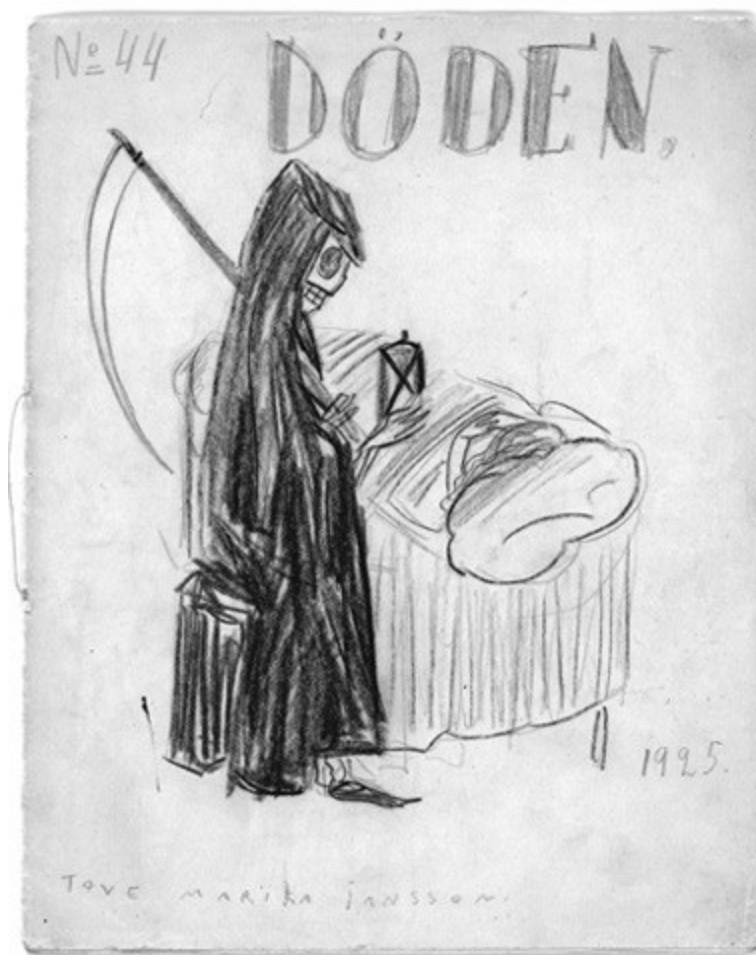
Portret maleńkiej, półtorarocznej Tove zajętej rysowaniem obrazuje również więź między matką a córką. Przy rodzicielce bez przerwy kreślącej na papierze mała zaczęła ją naśladować i robić to samo. Poprzez ołówek widziały siebie nawzajem jak w lustrze: „Mama szkicuje mnie, a ja mamę” – odnotowała w czerwcu 1931 roku. Odmalowywała rodzinę i siebie w pamiętniku oraz szkicowniku od najmłodszych lat. Miniatury te przedstawiają matkę pogrążoną w lekturze książki (Tove miała cztery lata), przyjaciela domu Cawéna, rodzinę po pojawieniu się w niej Pera Olova, Faffana i Tove na schodach.

Pamiętniki prowadzi rysujące dziecko, które wyrasta na „kiełkujący talent”, by wreszcie przeobrazić się w młodą malarzkę. Pracę z obrazem miała wpisana w pejzaż życia, lecz na początku było również słowo. Viktor nieźle pisał, a świadectwo sugestywnego stylu opowiadania historii przez matkę Tove dawała wiele razy, najładniej i z największą werwą w *Córcze rzeźbiarza*, gdzie opowieść nabiera magii: „...gasimy światło w pracowni, a mama mówi: «Była sobie kiedyś prześliczna mała dziewczynka...»”. I w samej Tove też jest słowo. Za wypracowania z języka szwedzkiego otrzymywała wysokie oceny, uwielbiała opowiadać historie, zrobiła całą serię miniksiążek, zanim zaczęła większe projekty, takie jak powieść „Matilda och konsten” (Matylda i sztuka) albo opowiadanie o latającym bohaterze Yachinie w „Osynliga makter” (Niewidzialne moce), część I i II. „Najlepiej, kiedy pozwalało się jej popuścić wodze fantazji” – opowiada nauczycielka rysunku Agnes Kihlman po latach. Była dzika i musiała rozwijać się w spokoju. Pamiętniki i powiastki Tove dostarczają aż nadto dowodów tej nieokiełznanej wyobraźni. Na zmianę to pisze, to rysuje. Kleci, posługując się rozmaitymi środkami wyrazu.

WYDAWNICTWO TOVE

O znaczeniu szczęśliwego zakończenia oraz regule ratowania wszystkich z opresji na ostatniej

stronie Tove opowiadała jako dorosła autorka książek dla dzieci, lecz snując baśni w dzieciństwie, stosowała się do zgoła innej zasady. Bajka o psie Kropku, wymyślona przez siedmioletnią Tove, mówi o chorobie i śmierci – Kropek szybko odchodzi z tego świata (1921). Napisała tekst, wykonała ilustracje, zszyla rękopis w tomik, a wydawnictwu nadała własne imię. „Kropek!” oraz „Wydawnictwo Tove!!!” widnieją na pierwszej stronie. Zachowało się czternaście książeczek z krótkimi historiami, baśniami i wierszykami, starannie opatrzone datą między 1921 a 1925 rokiem, ponumerowane jako seria. Na wszystkich jest imię autorki Tove Mariki Jansson. Tylne okładki jednego z pierwszych tomów, „Błękitnego rycerza”, zawiera spis kolejnych numerów z serii „Książek z dzieciństwa Tove” i wiele z nich się ukazało. Adventowy kalendarz *Bland tomtar och troll* (Wśród skrzatów i trolli) z ilustracjami ubóstwianego Johna Bauera stanowił jej główny wzór. W jej książeczkach pojawiają się tradycyjne baśni z tytułami takimi jak „Księżniczka Lśniączka” (z pewnymi akcentami humorystycznymi) albo „Błękitny rycerz”, jednak to duchy i makabreski w kompanii z wierszami o aniołach, śmierci, piekle i raju znajdują się w absolutnym centrum opowiadania. Nagłówki takie jak „Śmierć”, „Najazd”, „Pewnej okropnej nocy” nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do preferencji czytelniczych młodej pisarki. Jako nastolatka miała z ochoty „historyjek o duchach i trollach”, a podczas wizyty u krewnych w Sztokholmie nie mogła opędzić się od spragnionych mrozących krew w żyłach opowieści kuzynów małych i dużych. „Tove, opowiedz jakąś straszną historię” – podniosły się głosy w Zielone Świątki 1932 roku. Dorosła Tove Jansson też często wspominała z lubością o *horror stories*.



Diabeł pojawia się w wielu opowieściach z dzieciństwa i w „Wędrowce dookoła świata” on właśnie depta po piętach głównym postaciom – aniołowi i dziewczynce. Tu i ówdzie zdarzają się odniesienia biblijne. Młodziutka Tove tworzyła swoje fabuły na kanwie tradycji, także zróżnicowana literatura ilustrowana przez Ham, nowele, felietony, powieści, wiersze, książki fachowe odcisnęły swoje piętno. W „Czarodzieju” magik gubi swój płaszcz, a młoda kobieta używa go po prostu do tego, aby wysłać natrętnego absztyfikanta w zaświaty.

Tove obserwowała matkę dzień w dzień pracującą przy biurku i na swój dziecięcy sposób chciała ją naśladować. Jednak w tych małych tomikach coś kryje się za jej chęcią do bawienia się w mamę – pragnienie, aby opowiadać, i to właśnie czyni je tak interesującymi. Robienie książek przeistoczyło się w projekty, planowane i realizowane od pomysłu po wykonanie i łamanie tekstu, rozmieszczenie ilustracji na stronach. Jej pierwsze opowiadanie wyszło drukiem, kiedy kończyła czternaście lat, miało formę komiksu z wierszykami w tygodniku „Allas Krönika”. Redaktorka Ester Åkesson odegrała rolę łącznika. Autorkę przedstawiono jako „młodą damę” o imieniu „Totto”. Tekst to wiersz pochwalny na cześć prezydenta pod tytułem *Hej, hurra för Mannerheim* (Hip, hip, hurra dla Mannerheima, po jego triumfalnym pochodzie przez Helsinki w 1928 roku). W tym samym roku powstały ilustracje do baśni w piśmie „Julen” (Boże Narodzenie, wydawanym przez Związek Szwedzkich Urzędników w Finlandii), a w następnym ukazał się pierwszy obrazek satyryczny w gazecie „Garm” (1928). Tove posłała dwa rysunki. Towarzystwo im teksty napisała z pomocą Ham. Wszystkie publikacje od samego początku odnotowywała w pamiętniku: „W «Julen» zamieszczono dwie baśni opatrzone 10 ilustracjami, które ja narysowałam” – zapisuje z dumą w grudniu 1928 roku. Jednak największym osiągnięciem był jej wkład w gazetę dla dzieci, która nazywała się jak pewien baśniowy troll – „Lunkentus” (i tutaj pod redakcją Åkesson), gdzie wydrukowano aż w siedmiu odcinkach opowiadanie rysunkowe o dwóch zakochanych larwach, pod tytułem *Prickinas och Fabians äventyr* (Przygody Kropelli – tak w wolnym tłumaczeniu brzmiałoby to imię – i Fabiana). Wraz z ekscesami larw narodziła się sygnatura „Tove”. Wcześniej podpisywała się „T. J.” albo jak przy debiucie „Totto”, zdrobnieniem używanym przez bliskich.



Ilustracja „Totto” z 1928 roku do „Allas Krönika” z komentarzem „Hip, hip, hurra dla Mannerheima”.

Tak oto nastąpiła inauguracja jej rysunkowej kariery. A wszystko zaczęło się od zastępstwa za matkę. Elin Hammarsten poważnie zapadła na zdrowiu i była umierająca. Ham musiała pilnie udać się do Sztokholmu i jej zlecenia w gazecie dla dzieci przeszły na córkę. Tove, drżąc ze strachu i podniecenia, zapisała w kajecie: „Mama nie mogła zrobić okładziny [okładki] przedniej i tylnej do «Lunkentusa» i dlatego spadło to na mnie. Okładka przedstawia świętego Jerzego ze smokiem w czerwieni i błękicie, a z tyłu *Prickinas och Fabians äventyr* na zielono i czarno (larwy). Tak się boję, że im się nie spodoba. Od tego tak bardzo zależy, czy dostanę kolejne zlecenie, jeśli ta robota dobrze wypadnie”. W wolnych chwilach szyje sobie skórzane spodnie, dodając z obawą: „To chyba nie szkodzi, że szyję sobie spodnie, kiedy ukochana babka niedomaga?”. Kilka dni później babcia umiera i wszystko ulega zmianie: „niezwykła atmosfera, tak smutno. Tato i ja rozmawialiśmy o sprawach, których inaczej byśmy nie poruszyli”.

Standardem dla „Lunkentusa” były ilustrowana okładka i historyjka obrazkowa na ostatniej stronie z okienkiem na tekst pod każdym rysunkiem. Tove dodała jeszcze dymki dialogowe i tak powstał jej pierwszy komiks. Formułę opowiadania stanowił świat z mikroperspektywy. Zakochana para (larw) wystąpiła w roli głównej, a tematem, krótko rzecz ujmując, jest to, aby ocalić życie – chyba realistyczne z larwiego punktu widzenia. *Kropella i Fabian* to ekscytująca komedia romantyczna, poprowadzona ze świeżym humorem i zręcznymi puentami komicznymi aż do szczęśliwego zakończenia: „Cóż za rozkoszna sielanka, gdy miła/ Fabianowi pewnego dnia cicho oznajmiła/ «Siedmioro słodkich larwiąt ci powiłam»”. Jednak redaktorka uznała serię za zbyt długą, a jednemu z nauczycieli Tove jej zoologiczna fantazja wydała się przyciężka. „Przedłużałam tę serię w nieskończoność – wyznaje w wywiadzie z 1944 roku – szybko zastąpiłam larwy motylami. Notabene urodziły im się dzieci, ta pomyłka wyraźnie oburzyła mojego nauczyciela przyrody. Powiedział, że nie

tak powstają”.

Ta seria była pierwszą obszerniejszą pracą Tove, która ukazała się drukiem, i niepewność co do wyniku była duża. Córka Ham wcześniej odkryła możliwości dołożenia się do utrzymania, jej troska o rodzinę i matkę jest wzruszająca. Praca równa się miłość, wzajemna pomoc i bycie razem. „Nie mogę się doczekać, kiedy wreszcie będę mogła pomóc mamie z rysunkami. Ona tyle robi sama” – pisze tuż po swoich czternastych urodzinach. Wraz z pracą idzie płynąca z niej i wykonywanego zawodu duma. Publikacja pierwszej okładki nie sprostала oczekiwaniom. Wściekła Tove wyznaje w pamiętniku po ukazaniu się gazety (w kwietniu 1929): „Zepsuli ją, zrobili całą czerwoną. To było smutne rozczarowanie. Jestem zła na panią Åkesson”. Takie było pierwsze doświadczenie i okazało się ważne. Jako dorosła artystka zawsze posyła redaktorom, wydawnictwom i drukarniom szczegółowe instrukcje do swoich rysunków.

GAWĘDZIARKA

Praca nad gazetką „Kakta knopp”, wspomnianą przez Ester Åkesson w reportażu o rodzinie Hammarsten-Jansson, została wyczerpująco opisana w pamiętniku. Jest to pierwsza z serii trzech gazet, Tove jako przedsiębiorca absolutny odpowiadała za produkcję od ziarenka do bochenka. Pisała, szkicowała, powieliała na hektografie, gotowała klej, następnie sprzedawała wydanie w szkole. „Kaktusowa gazeta Kakta pąk” (trzy numery jesienią 1927) znalazła kontynuację w „Julkorven” (Bożonarodzeniowej kiełbasce) w roku następnym. Tove odnotowuje: „Wydałam gazetę: Bożonarodzeniowa kiełbaska. Wcale nieźle się udała, każdy kupił” (grudzień 1928). Wiosną trwają już przygotowania do nowego pisma, „Sexan” (Szóstka), które traktuje o jej własnej klasie. Autorka zapisała: „Wydałam «Szóstkę» w szkole. Wszyscy z wyjątkiem Karlego, Fresego i Frankego nabyli”. Dlaczego to trio oparło się „Szóstce”, niestety nie zostało wyjaśnione. W czasach szkoły nie powstała już więcej żadna gazetka, choć później w szkołach artystycznych angażowała się w uczniowskie wydawnictwa.



Lekcja geografii w Szkole Brobergska. Tove z lewej w drugim rzędzie od dołu.

W szkole było ciężko, ale zdarzały się jaśniejsze momenty. W pierwszym „codzienniku” [pamiętniku] Tove przyrzekła sobie, że będzie on kroniką „radosnych wakacji – nie szkoły”,

te miesiące lata, które trzeba było poświęcić „obowiązkom”, wydawały się męczarnią. Jednak skończyła z dobrymi wynikami. Latem 1929 roku przysiadła fałdów nad fińskim. Jej talent do rysunku był wśród koleżeństwa znany, a ona pokazywała chętnie, co lubi. Nie mogła oprzeć się wyzwaniu, aby sportretować na tablicy nauczyciela i jego nową rudą narzeczoną, zwłaszcza że to jej największa konkurentka Hertta (umie rysować wyłącznie konie – odnotowała Tove z goryczą) mogła dostać to zadanie zamiast niej. „Ostro z Herttą rywalizujemy, więc narysowałam”. Szkoła jawiła się jednak młodej „klecącej” jako ściskający ją gorset, a ona pragnęła uciec od powinności i regulaminów. Długą drogę z dzielnicy Skatudden na półwyspie do Szkoły Brobergska („Broban”) przy Högbergsgata 23 wypełniała sobie opowieściami, czasami towarzyszyli jej kolega bądź koleżanka z klasy, żeby posłuchać. Kończąc tam naukę, miała już na swoim koncie kilka dłuższych opowiadań, skrupulatnie odnotowanych w różnego rozmiaru kajetach w czarnej ceratowej okładce.

PISZĘ

Po serii miniksiążek Tove zanurza się w świecie opowiadań. Przez dłuższy czas zajmuje się „Matilda och konsten” oraz bardzo przykłada się do „Osynliga makter”. Zaczęła je wiosną 1928 roku i podzieliła na dwa zeszyty; część I zawiera trzynaście rozdziałów na stu osiemnastu ręcznie pisanych stronach, część II obejmuje pięć rozdziałów i sześćdziesiąt cztery strony. Juliusz Verne, Conan Doyle oraz Edgar Rice Burroughs (Tarzan) poddali jej pomysły, a wśród postaci znaleźli się naukowiec, piękna córka i drań o „czarnym kłującym spojrzeniu”. Bohater zwie się Yachin, to wczesny Superman, który zdolność latania zawdzięcza „niewidzialnym mocom”. Dzięki tej historii Tove stała się pisarką. Czytała na głos fragmenty Perowi Olovowi, w pamiętniku przedstawiła siebie na rysunku siedzącą za biurkiem pisarki. „Piszę jeszcze raz «Niewidzialne moce» jako nową, pokazną książkę i prawie wszystko zmieniam” – zdradza we wrześniu 1928 roku, zamieszcza również obrazek pt. „Piszę Yachina”, na którym rwie włosy z głowy i skrobie piórem, że aż atrament bryzga. Nie zrobiła do tej opowieści żadnych ilustracji, jej teksty z wczesnego okresu pisarstwa zwykle są ich pozbawione. Próbowała języka i jego nośności.

Młodziutka Tove ma wielkie ambicje – żeby snuć i pisać historie oraz żeby je wydawano i czytano, chce bowiem zarabiać pieniądze i dołożyć się do utrzymania rodziny. W roku, w którym skończyła czternaście lat, kończy projekt za projektem. Musiała wejść w zawód. Książki obrazkowe stanowiły ważną część tego procesu i wiele z nich miała w opracowaniu. „Princessan som shinglade sig” (O księżniczce, która obcięła się na pazia) napisała wierszem i wzbogaciła trójkolorowymi ilustracjami, stworzyła ją w ciągu paru intensywnych tygodni w lutym 1928 roku. Założenie jest jasne jak słońce: „W lutym zaczęłam klecić «Księżniczkę, która obcięła się na pazia». Dziewiętnastego była już prawie ukończona. Mam nadzieję, że ukaże się drukiem”. Przekazała ją Oscarowi Furuhjelmowi z wydawnictwa Bildkonst, ale „zwrócono ją”, co ze smutkiem zostało skomentowane w pamiętniczku. Wydała się zbyt „artystyczna”, tłumaczyła ze złością. Lecz nie ma mowy, żeby się poddała – zaczyna tworzyć nową książkę. *Sara och Pelle och Neckens bläckfiskar* (Sara i Pelle i kałamarnice Wodnika) to historia o rodzeństwie, które trafiło do „podwodnego świata” wodnika. Spotykają tam pełno kałamarnic i muszą bronić najsłabszych. Po powrocie dzieci do domu rybi drobiazg ląduje w maminym garnku i zamienia się w obiad.

Tove jedzie rowerem do drukarni Tilgmannska ze swoim nowym dziełem. „Długo czekałam. Wreszcie przyszedł Furu [Furuhjelm] i dał mi nadzieję. Może---??? Dzisiaj znów tam pojadę i dowiem się na pewno. Jak mi znowu przyśle *back*, zabiorę się do kolejnej”. Tym razem udało się, więc triumfuje: „Przeszła! Co za radość! Dzisiaj zrobiłam pierwszy krok na ścieżce graficznej”. Wydarzyło się to w maju 1928 roku. Tove Jansson jest na drodze do zostania graficzką. Honorarium opiewa na trzysta marek, dzieło prawdopodobnie ukaże się pierwszego sierpnia; rozanielona Tove pisze

miesiąc później: „Morowo! Tylko pomyśleć, że wydają moją książkę!”. Publikację jednak przekładano przez parę miesięcy, a potem odstawiono projekt na półkę. Książka ukazała się w druku dopiero pięć lat później, w roku 1933, pod nazwiskiem „Vera Haij”. Była to koleżanka ze Szkoły Technicznej w Sztokholmie, wspominana parę razy w listach z tamtego czasu. Utwór (*Sara och Pelle*) wypływa w zapiskach Tove, jednak już bez śladu dawnego zachwyty, przeciwnie – raczej budzi w niej wstręt. Dziecinne awantury nie przystoją młodej malarce, która zmierza do kwatery głównej oświaty artystycznej w Finlandii, to jest helsińskiego muzeum sztuki Ateneum. Może z tego powodu nie chce, aby jej nazwisko ukazało się na okładce.



Okładka do książki pt. *Sara och Pelle och Neckens bläckfiskar* (Sara i Pelle i kałamarnice Wodnika), lata trzydzieste.

W pierwszych latach studiów w Szkole Technicznej Tove pracowała pilnie nad wieloma książkami ilustrowanymi i jak zwykle proces ten dokumentowała w pamiętniku. „Zabrałam się do nowocześniejszej wersji «Księżniczki, która obcięła się na pazia»” – relacjonuje i ocenia ją jako „całkiem niezłą”. Liczy na „publikację i parę groszy”. We wrześniu 1930 roku prace posuwają się w przodku: „Wszystkie rysunki gotowe, dziesięć sztuk, a do tego przednia i tylna strona okładki, został jeszcze tekst” – podsumowuje piętnastego września. Dwa dni później melduje, że „Księżniczka, która ścięła włosy na pazia, została ukończona”. Ponadto Tove opracowywała też inny projekt ilustrowany – „Pelle som inte ville gå till skolan” (Pelle, który nie chciał iść do szkoły). „Stawiam na nią” – zapisała na krótko przed Nowym Rokiem 1930. Tę parafrazę starej dziecięcej rymowanki „Chłopiec, który nie chciał iść do szkoły” już rok wcześniej starała się sprzedać wydawnictwu Söderström z Helsinek. Wpis z piętnastego listopada 1929 roku mówi:

Po zajęciach poszłam do wydawnictwa Söderström i mgra Lüchowa. To znaczy szukałam redakcji, aż się ściemniło, a kiedy ją w końcu znalazłam, byłam kompletnie wypompowana. Mgr Lüchow ryknął do mnie „niech siądzie” i zaczął kartkować „Pellego, który nie chciał iść do szkoły” na lewo i prawo, a potem powiedział „niech przyjdzie w poniedziałek”.

„Pelle” miał odwiedzić niejeden dom wydawniczy. Fińska oficyna Otava nie wyraziła zainteresowania, Bonnier również odmówił. Zwrot manuskryptu wskazuje datę na krótko po wysłaniu – styczeń 1931. Wszystko znajduje odzwierciedlenie w zapiskach: „w sobotę zaniósłm książkę do Bonniera. Jeszcze mi nie odpowiedzieli. Będzie *back* – rzecz jasna”. Pesymizm okazał się uzasadniony po paru dniach. „Znowu zwrócili tę książkę. Cóż, pewnie jest do niczego”.

Dla niej osobiście była to istotna pozycja, w rzeczy samej uważała ją za swoją pierwszą książkę dla dzieci. „Człowiek chce wystartować od góry” – pisze wiele lat i kilka historii o Muminkach później (1948) do przyjaciółki Evy Konikoff, omawiając założenia młodzieńczej twórczości artystycznej. To przynależy do „niepewnych postanowień bardzo młodych ludzi”. „Sama chciałam tak zacząć – ciągnie. – Byłam taka sama, kiedy Bonnier odesłał moją pierwszą książkę dla dzieci”.

Młoda córka Janssonów harowała ciężko i na serio, aby zrealizować swoje plany. Oczywiście nie wszystko z tego, co pisała i rysowała, zasługuje na uwagę, częstokroć to w jej pamiętnikowych relacjach jest więcej pary – z nich wionie naturalnością, otwartością i hartem ducha. Najbardziej interesujące w tym dzieciństwie i okresie dorastania są nieugięta wola i przemożna potrzeba wyrażenia siebie: nimi kieruje się uparcie, nawiedzając wydawnictwa i redaktorów. Część zleceń otrzymała za pośrednictwem ilustratorki i rysowniczki Ham, sporo jednak zainicjowała sama. Pisarstwo miało się rozwinąć. Siedząc nad pierwszymi nowelami jako dwudziestolatka, zapisała sobie: „Mama mówi: Napisz książkę”.

WOLNA MŁODA DAMA

W maju 1930 roku Tove skończyła Szkołę Brobergska i opuściła jej mury na zawsze. Wolność majaczyła na horyzoncie, a przyszłość należała do niej: „Jestem teraz wolną młodą damą, czeluści tej placówki zamknęły się za mną na wieki. Teraz zaczynam życie”. Jesienią zapisała się do Szkoły Technicznej w Sztokholmie, wydział B dla „studentów płci żeńskiej”. Jest dwudziesty trzeci września 1930 roku i z licealistki Tove Jansson, przeobraziła się w Tove Jansson studentkę kierunku grafiki reklamowej i formy. Nowa uczelnia, ale z rysunkiem technicznym i odręcznym, zajęciami z malarstwa i perspektywy, typografią, rysunkiem postaciowym oraz artystyczno-użytkowym w programie. Portfolio nie musiała przedkładać. Nazwisko Signe Hammarsten-Jansson gwarantowało „jakość”. Ukochany wujek Einar istotnie przyczynił się do jej edukacji w Technicznej. To on wpadł na pomysł, który rozświetlił ostatnie półrocze w ogólniaku: „Mam zamieszkać z nim, ciotką i dziećmi, i spróbować własnych sił na akademii. Strasznie się cieszę, ale i boję, bo przecież nic nie umiem” – skreśliła w kwietniu 1930 roku.

Rozpoczęła Techniczną z wielkimi oczekiwaniami. Przypłynęła do Sztokholmu statkiem „Oihonna” i po krótkim pobycie na Äppelviken u wuja Olofa i jego rodziny zakotwiczyła się u brata mamy Einara przy Norr Mälarstrand 26. Pierwszy dzień na uczelni został szczegółowo opisany w kajecie. Zajmowali się przedstawieniem koniczyny w różnej formie, trochę ćwiczeń ze stylizacji przykładów z natury. Na rysunku postaciowym między godziną 8.30 a 10.20 punktem stałym był gipsowy model. Całość opowiedziana stylem felietonu, typowym dla jej pamiętników z tego okresu. W ten sposób dystansowała się od szkoły, próbowała zachować własne spojrzenie. Wyraźnie widać pęknięcie między nieskrępowaną wyobraźnią, „radością tworzenia”, jak mawiała, a ustandaryzowanym nauczaniem, z którym nigdy nie potrafiła się utożsamić. „Postawiono przed nami liść koniczyny z gipsu – niektórym się poszczęściło i dostali do odwzorowania poskręcaną łodygę lilii, też gipsową. – To jest Techniczna. Ołówki w drżące dłonie – i rzesze koślawych koniczynek ujrzały światło dzienne. Autentycznej radości tworzenia u siebie nie zarejestrowałam, w pewnym stopniu mógł na tym zaważyć fakt, iż liść, który wreszcie wymęczyłam, nie zaznał łaski mojego krytycznego spojrzenia”.

Jej listek jest zdaniem nauczycielki (określonej jako kochana babinka) za mały i Tove musi zacząć

od początku. „Zacząłam więc rysować w dużym formacie, a kobiecina przy ławce wybuchła: «Jak też panna może tak rysować! Serce mi się kraje». Och, świetnie ją rozumiem – jak ciężko musi jej być na sercu od tej masy koniczynek, skoro mnie jest ciężko od jednej? Także na rysunku odręcznym tematem była koniczyna. Kiedy lekcja dobiegła końca, poszłam do domu. Nie mogłam już, tak jak rano, wyobrazić sobie, że tunel biegnący pod torami kolejowymi jest pieczarą nawiedzoną przez duchy, ulica Karduansmakareg niebezpieczną granią, a park przed ratuszem mrocznym lasem. Moje myśli były prozaiczne, pozbawione wszelkich frymuśności z wyjątkiem liścia koniczyny”. Był to pierwszy cierń w nieujarzmionej wyobraźni. W czasach Technicznej przydarzyło się ich wiele.

Owe trzy lata w szkole w Sztokholmie odegrały dla Tove bardzo ważną rolę. Zaczynając tam naukę, miała lat szesnaście, a kończąc w 1933 roku – dziewiętnaście. Był to czas wyborów, nowych doświadczeń i rozwoju. Coraz mocniej siedziała w siodle i zawarła wiele przyjaźni, otaczała ją stała grupa „obiecujących talentów”, obficie portretowanych w pamiętnikach podczas różnych zajęć: pracy w szkole, wycieczek oraz rozmaitych after party. Wygrywała nagrody, otrzymywała stypendia, szkicowała i malowała, pisała kuplety i pracowała nad swoimi opowiadaniem. Z paletą w dłoni i w fartuchu, pewna siebie pozuje do zdjęć szkolnych. I kleci, jak w relacji z pewnego dnia pierwszej jesieni 1930 roku: „Zabieram się do atomizacji tekstu: ABC, a wieczorem usiądę nad skórzaną okładką dla mamy. Kupiłam jazzofon i śpiewałam do niego, ale wujkowi Einarowi się to nie podobało”. Następnego dnia musiała na obrazie „oddać prostą grupkę” i udało się. Nauczycielka, „panna Bolin”, stwierdziła, że jest „dobry” i widać w nim „rozmach barw”. Po zajęciach Tove skończyła okładkę, po czym nastąpił „słodki wieczór” przy długim rodzinnym stole. Muzykowała całkiem sporo, a do jej najukochańszych przedmiotów należała bałałajka (z którą chętnie się przedstawiała), nawet jeśli wuj i ciotka Anna Lisa nie cenili jej gry równie wysoko jak sama Tove.

Niepokój o Ham i poczucie odpowiedzialności za rodzinę nurtował ją nieustannie. Książka obrazkowa pt. „Hemkomsten” (Powrót do domu), z pierwszego semestru w Technicznej, powstała przede wszystkim z myślą o niej samej i o bliskich. Opowiedziana w formie filmu rysunkowego z życia w Sztokholmie, mieszanka tęsknoty za domem, strachu oraz samodzielności. Tove zastanawia się nad rolą zawodu oraz tożsamością, która wydawała się jej przypisana od samego początku: „Jasne, że jestem wdzięczna za zawód (puff) zamykający się w pudełeczku; to wszystko, co posiadam. Gdyby nie to, co by się ze mną stało? Nic” – rozważa we wrześniu 1930 roku. Wszystko było ustalone, jednak w tle słychać owo „puff”. Pisarstwo zakorzeniło się w niej głęboko, a z dniem, w którym młodzieńca Tove rozpoczęła naukę w Szkole Technicznej, jej przyszłość pod znakiem obrazu stała się rzeczywistością. Pisząc do Ham o wdzięczności i talencie – mając już pierwsze półrocze za sobą – bardziej myśli o odpowiedzialności niż o pragnieniu i satysfakcji: „Czyż nie jest to coś, za co należy być wdzięcznym i czego powinno okazać się godnym, za umiejętność rysowania, za posiadanie jej od zawsze, tylko do rozwinięcia?”.

Na pierwszym roku udręka stał się konflikt między planowaną kontynuacją na „wyższej”, to znaczy Wyższej Szkole Sztuki Użytkowej, a koniecznością pracy w Helsinkach. Tove chciała wziąć na swoje barki część utrzymania rodziny, co oznaczałoby wyczekiwaną pracę razem z ukochaną matką, lecz w głębi ducha niczego nie pragnęła bardziej, niż dalej studiować. W styczniu 1931 roku napisała do mamy: „nie wiem, czy chcę iść dalej na «wyższą» – czy co – tylko jednego jestem pewna – że chcę usiąść naprzeciwko ciebie i pomóc ci z rysunkami”. Pamiętnik rejestruje jednakże inne tony. Ów rok na Technicznej dawał mimo wszystko tylko podstawowe wykształcenie, a cudowny pomysł, aby aplikować na akademię, nagle zniknął z perspektywy. Fakt, iż Ham wręcz wolałaby, aby córki nie przyjęto na wyższą uczelnię, świadczy, w jak ciężkim znajdowali się położeniu. Siedemnastego kwietnia 1930 roku było rozpaczliwie:

Mama liczy na to, że nie przejdę wyżej. Mnie też chce się do domu, żeby jej pomóc. Ale pragnę również uczyć się dalej. Tylko że trzy lata – czy mam skazywać mamę na trzyletnią harówkę w samotności, skoro wujek Einar uważa, że mogłabym ją odciążyć w pracy. Co tu zrobić?

Tym samym poczucie obowiązku ugruntowuje się w niej na dobre. Jej marzeniem było malować,

zostać w stolicy, zgłosić się na uczelnię, ale Ham i reszta potrzebowali jej. Pokazała już swoimi pracami, co potrafi, i teraz sprawy nabrały powagi. Jesienią 1931 roku Tove mogła pójść na „wyższą” – trudna sytuacja w domu rozwiązała się – i nie została postawiona przed koniecznością wyboru rozważnej córki.

Uczniowie zwykle zgłaszali się do Wyższej Szkoły Sztuki Użytkowej po pierwszym albo drugim roku. Ham ukończyła kierunek nauczycielski, podczas gdy Tove wybrała druk i sztukę użytkową, kierunek dla „grafików produktów prospektowych”, dający wykształcenie w dziedzinie ilustracji i reklamy, z przedmiotami takimi jak zaawansowany artystyczny rysunek przemysłowy, pismo i heraldyka, rysunek figuralny, malarstwo dekoracyjne oraz oprawa graficzna książek. Z tamtego czasu zachowała się niejedna z jej prac: książki, które oprawiła, ćwiczenia heraldyczne, projekty okładek książkowych oraz rozliczne wprawki tekstowe. Tworzy rysunki reklamowe i zajmuje się wszelkimi produktami prospektowymi, jednak niezmiennie marzy o malarstwie. Na zakończenie studiów wiosną 1933 roku również z ornamentyki otrzymała najwyższą ocenę: małe a. Jej projekty reklamowe charakteryzowały się nowoczesnością, choć Tove nie nawiązywała do nurtów funkcjonalistycznych trzydziestolecia. Potrafi opisać widok – kwadratowe podwórze, brązowo-żółte, szaro-różowe, mniej lub bardziej nieokreślone kolory, wszystko rozświetlone jedną samotną latarnią – i skwitować słowami: „Prawdziwy modernizm, doprawdy!”. Maluje okładki książek i ilustracje odznaczające się geometrycznymi kompozycjami, jednak marzy o tworzeniu obrazów mokrego piasku, zbieraczy ślimaków oraz nieba w naturalnych barwach. Wiosną 1933 roku jest na ostatnim semestrze. W czasach nauki stale pogłębia się przepaść między malarstwem a pracami reklamowymi. Notuje: „Rozwalającej się latarni nie może zabraknąć w żadnym dziele, które chce iść z duchem czasów, ani też okorowanego świerku, dziewczyny gruźliczki pijącej przez rurkę albo człowieka z drutu – HUUU! A mimo wszystko sama niekiedy produkuję podobne miejskie beznadziejne twory!”. Jej pogląd na sztukę był jednak bardziej współczesny, niż chce to okazać, pracuje nad formą i kolorem na nowe sposoby. Zapęnia całe strony pamiętnika „modernistycznymi” prezentacjami siebie samej i dekonstruuje tożsamość w obrazach *Poniedziałkowe szkice Ellen* (Ellen to jedna z jej pamiętnikowych osobowości) albo „modernistycznym przedstawieniu” pierwszej kąpieli.

Coraz więcej pisze w swoich kajetach, podczas nauki w Sztokholmie zapęnia ponad dwa. Maluje i szkicuje jak opętana, lecz nie zapomina o projektach literackich, wręcz przeciwnie. Jeden pamiętnik, datowany na 1931 rok, napisała jako powieść łotrzykowską w formie listów, których adresatem stał się „Fabian, rycerz żalostnego charakteru”. Oczywistym wzorem dla tej historii o druhach i życiu artysty, napisanej przez Tove, kiedy była na drugim roku, jest *Don Kichot*. Jest to opowieść autotematyczna, w której autorka pamiętników eksperymentuje z aż trzema narratorkami: „Fernandą”, „Dulcyneą” oraz „Ellen” i rzutem na taśmę wmalowuje swój autoportret. Dość wcześnie zdradza, iż nie zamierza posługiwać się „swoim zwykłym Tove, ani nawet innymi, dobrze brzmiącymi imionami”. Jedno wiąże się z wydarzeniami, drugie z myślami, trzecie z wierszem – lecz wszystkie te trzy ja są wprawnymi ilustratorkami. Podział jest szczegółowo opisany jako:

EPIZODY

– Z ŻYCIA CODZIENNEGO FERNANDY.

MYŚLI

ZRODZONE PRZEZ UMYSŁ DULCYNEI.

WIERSZE

NAPISANE PRZEZ ELLEN.

WYDARZENIA.

WIECZORY.

DNI.

NOCE.

Z ILUSTRACJAMI WSPOMNIANYCH TRZECH DAM.

PRZY UDZIALE: FABIANA
GNIAZDA NASIENNEGO.
KA.
HIPPIGAIGAI.
PESYMISTY
NA ZMIANĘ DZIERŻĄCYCH PIÓRO
OPTYMISTY

Streszczenie jest bardzo wyczerpujące, podtytuły do dziewięciu listów uzupełnionych pięcioaktówką są opisowe, rodem z dawnej powieści, jednak od strony sześćdziesiątej całość przechodzi w bardziej stonowany styl z elementami „poezji letniej” i kończy się uwagami od autorki. W rolach głównych występuje towarzystwo „Gniazdo nasienne”, jego sprawki i grzeszki: „Nalle” [Brita Edquist], „Hammarberg” [Elis Hammarberg] i „Johanna” [Johannesson]. W tle pojawia się obskurny klub nocny, jak również dwójka kompanów z dalszego kręgu nazywających się „Nilsson” oraz „Frykholm”. Akcja rozgrywa się często w pokoju na poddaszu przy Norr Mälarstrand 26, na szóstym piętrze.

Listy do Fabiana mówią o apetycie na wyrażenia, który się niemal zapętlą, wesołości, która nie zna granic. Barwne ilustracje rysowane suto na całych stronach odzwierciedlają trzy narratorki w różnych żywiołowych sytuacjach. Całość napisana w stylu parodystycznym, typowym dla części dzieł Tove z tamtego okresu. List pierwszy prezentuje główne postaci:

Drogi Fabianie!

Ty, mój wierny rycerzu, towarzyszu samotnych wędrowek, ty, który nigdy nie masz dość wysłuchiwanie o moich zgrzyotach i smutkach, nie krytykujesz ani nie dezaprobujesz, choć często masz powód ku temu, ty, któremu wcześniej nie zawierano spraw wesołych, pozwól mi zaprezentować sobie kilka kiełkujących talentów. Nie wiadomo, czy przejawiasz zainteresowanie sztuką. Nie słyszałam nigdy, byś mówił o tym, co ci jest bliskie, czym się interesujesz, i właściwie nie sądziłam, że obchodzi cię cokolwiek poza słuchaniem moich wynurzeń. Jesteś do tego stworzony.

Fabian to pamiętnik, główny słuchacz i odbiorca pisarskich „wynurzeń”, jednak po kilku semestrach Tove powraca do bardziej stonowanego stylu. W sprawkach „Gniazda nasiennego” wyraźnie zaakcentowano życie nocne, teraz zapiski coraz mocniej koncentrują się na pracy.



Powrót do domu przez Sztokholm nocą. Z pamiętnika, 1931.

Istotny dla młodej sztokholmiarki był kolor, ta kwestia będzie towarzyszyć malarce przez cały czas. Co rusz rozważa w swoich pamiętnikach i notatkach jego znaczenie, niuanse i intensywność. „Chcę zobaczyć prawdziwe kolory na palecie malarza” – pisze podczas ostatniego semestru na WSSU (1933) i w liryczny sposób opisuje wspaniały oranż, bladą zieleń oraz karmin. Kiedy pochwalił ją kierownik sekcji malarstwa, Oscar Brandtberg, poradził jej, aby to właśnie z barwą obchodziła się bardziej powściągliwie. Jego komentarz wywołał nowe emocje, mieszaną euforii, dumy, strachu i dużych oczekiwań. Legendarny Brandtberg, w rzeczy samej lakoniczny, lecz znany z troski o artystyczny indywidualizm studentów, zrobił silne wrażenie swoją pochwałą; przyczyniła się do skupienia się Tove na malarstwie. Opisując spotkanie z kierownikiem, jego spojrzenie na jej dzieło i własne reakcje, Tove jak zawsze dodaje dramatyzmu – siebie przedstawia jako malutką, a nauczyciela jako wielkiego – jednakże powagi aktu malowania nie tyka. W pamiętniku relacjonuje spotkanie dziesiątego maja 1932 roku:



Kiełkujący talent, pan nauczyciel i kolor. Z pamiętnika, 1932.

Dzisiaj malowałam temperą, która mnie bardzo interesuje. Zła jak osa ma się rozumieć – z obawy przed ewentualną szyderczą krytyką, cała w farbie i z kubekami w promieniu trzech metrów, paćkam w dzikim pędzie, czerwona jak burak i zdenerwowana – krótko mówiąc taka, jaka j e s t e m, kiedy mnie coś interesuje. Podszedł Brandtberg. Stanął za mną i tylko patrzył. Skurczyłam się w sobie, w kompletnej dystrakcji i nerwach polizałam pędzel i miałam w gardle pełno formaliny. „Proszę pani – odezwał się Brandtberg – za dużo koloru”. Pauza. A potem: „Niechaj się pani zgłosi na akademię. Jest powód” – zakończył i zniknął. Czuję się teraz tak dumna, że to aż nieprzyjemne.

Wartości tej lapidarnej oceny nie można określić wyraźniej: jego słowa kontrastowały z milczeniem adeptki. Jednak na Akademię Sztuk Pięknych Tove nigdy nie aplikowała, a wspaniały pomysł wuja Einara nigdy się nie ziścił. Skończyła szkołę i wróciła do rodziny, która teraz mieszkała w domu pracy twórczej Lallukka. Ostatniej wiosny z powagą pisze do Ham o poczuciu przynależności, samodzielności i odpowiedzialności, o tym wszystkim, co mieści się pod pojęciem miłości. Kocha ich wszystkich i śle tacie i chłopcom moc uścisków. Jest maj 1933 roku i wygląda na to, że przyjazd mamy do Sztokholmu, na który obie liczyły, nie dojdzie do skutku. Tove cieszy się jednak z powrotu do domu.

Jestem częścią ciebie, bardziej niż chłopcy – nieważne jaka jestem poza tym, twój smutek jest moim – co mnie do diabła obchodzi Szwecja, kiedy ciebie tu nie ma? Przyjadę do domu, niedługo. Wrócę dokładnie taka, jaka wyjechałam, tyle tylko, że trochę popracowałam, zyskałam paru przyjaciół, poznałam trochę krewniaków i doszłam do ładu sama ze sobą. Możliwe, że teraz jednak łatwiej przyjdzie mi cię zrozumieć, pomóc ci i uświadomić sobie, jakie spotkało mnie szczęście, że was mam.

Wystawę rysunków humorystycznych „Humor i satyra”, na której znalazło się sporo prac Ham, otwarto wiosną w Sztokholmie, Tove odwiedziła ją dwa razy. Skomentowała ją z żarliwą lojalnością rodzinną. Hallman [rysownik Adolf Hallman] dostał prawie całą salę – raportuje – ładne to, ale modernista powinien zgłosić więcej: „Dużo było takich, które wyglądały raczej na ilustracje niż rysunek satyryczny; sekcja HAM mogła zajmować całą ścianę z mieszanymi aktami – uważam”. Kontynuacją sztokholmskiej była ekspozycja w Helsinkach wiosną tego samego roku, na której debiutowała Tove – szkicowanym autoportretem. Z fińskiej stolicy nadeszły artykuły o wystawie – Ham i Hjalmar Hagelstam stanowią siłę napędową – rezonuje córka w liście: „Zabawne, że Salon Strindberga pospieszył z organizacją podobnej wystawy. Dostałam wycinki, mama i Hageli. [...] Cieszy mnie bardzo myśl, że mój autoportret został pokazany”.

Ów portret krytyczka „Svenska Pressen” Sigrid Schauman skojarzyła z tendencjami dekoratywnymi oraz „świeżym spojrzeniem na interpretację charakteru”. Inklinacje dekoracyjne Tove wyniosła z Technicznej, ale tym bardziej świeżość interpretacji charakterologicznej. W pamiętnikach aż roi się od tego rodzaju autoanaliz.

MALUJĄC W ATENEUM

Zaczynając studia w Szkole Rysunku Fińskiego Towarzystwa Artystycznego w Helsinkach – zwykle zwanego Ateneum – musiała zostawić swój artystyczny stryszek na rzecz „półki” u rodziców. Malarka szybko zatęskniła za własnym atelier. Z trudem przyszło jej opuścić rodzinę, lecz chciała rozwijać swoją niezależność, żyć swobodnie i na własną rękę. Pobyty w rozmaitych pracowniach wraz z kilkoma dłuższymi podróżami musiały wystarczyć do zaspokojenia tej potrzeby do czasu, kiedy wkroczyła do atelier na wieży przy Ulrikasborgsgata 1 jakieś dziesięć lat później.

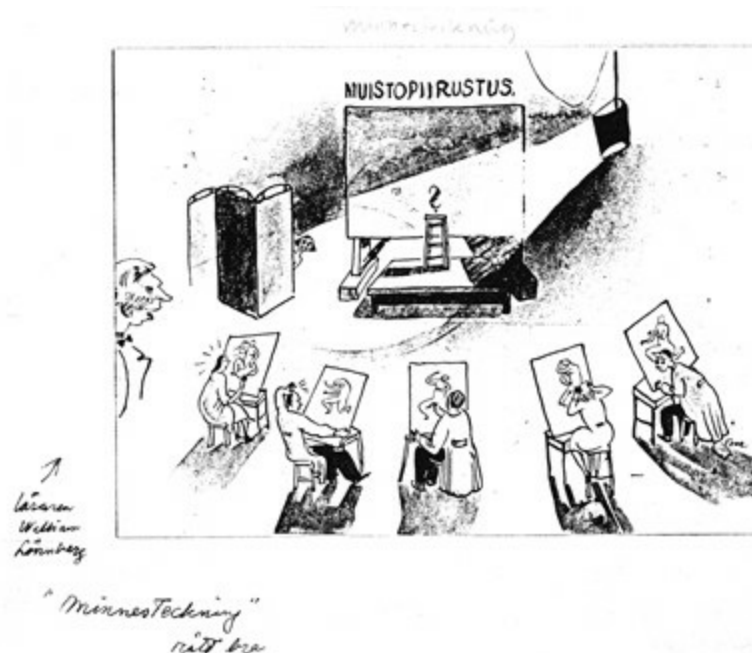
W okresie nauki w Ateneum wpływ Faffana na jej warsztat wyraźnie wzrósł. Kiedyś w listach do Ham wyraził swoje życzenie dotyczące przyszłości córki, która po Sztokholmie podjęła, podobnie jak on niegdyś, edukację w Szkole Rysunku Towarzystwa Artystycznego. Tym samym poszła w ślady i matki, i ojca – uczęszczając do szkoły Ham w Sztokholmie, Faffana w Helsinkach oraz ich obojga w Paryżu. Rodzice mieli odmienne poglądy na sztukę: Ham to rysunek, ilustracja, zlecenia, Faffan to atelier, rzeźba i swoboda pracy. Córka zaś nie przeobraziła się ani w drugą „Ham”, ani w „Faffana” – pozostała „Tove”.



Tove z paletą w Ateneum. Płótno na sztalugach to portret Evy Cederström.

Matka najbardziej wpłynęła na rozwój Tove jako rysowniczk i ilustratorki. Stała się nawigatorem po redakcjach i wydawnictwach, matka i córka stworzyły silny zespół, który działał jeszcze długo po tym, jak ta druga stała się wielka i sławna. Jednak podczas czterech lat jako adeptka malarstwa w Ateneum Tove coraz więcej pisała o rzeźbiarzu i ojcu. Oboje poszukują sposobu zbliżenia się do drugiej osoby, lecz trudno im znaleźć drogę do siebie nawzajem. „Czy to nie dziwne, kiedy ojciec i córka chodzą w kółko, pragnąc okazać sobie czułość, i nie mają odwagi?” – notuje Tove wiosną 1935 roku. Ale jak kiedyś Viktor rozmawiał ze swoją pierworodną poprzez rzeźby, tak i teraz sztuka może ojcu i córce dać język, który ich połączy. Idą na wystawę w Konsthallen, a następnie do kafejki Bronkan, gdzie toczy się rozmowa na temat „małżeństwa, wieczności, sztuki”. Była to chwila olśnienia: „Tato był zdumiewający. Nie poznawałam go”. Krótco potem spotkała się z Ham i rozmawiały o tych samych sprawach. Lata w Ateneum to czas, w którym Tove ukonstytuowała się jako malarka, równocześnie wyrabiając sobie pozycję jako rysowniczk i ilustratorka. Wielokrotnie

przerywała studia, podawała w wątpliwość sposób kształcenia i czuła się w szkole niekomfortowo – te uczucia towarzyszyły jej także w Technicznej. Pamiętnik odnotowuje każdy kolejny początek i każde porzucenie uczelni. Podjęła studia osiemnastego września 1933 roku, przerwała je dwudziestego marca roku następnego. Siedemnastego września 1934 roku znów uczęszczała na zajęcia, by zarzucić je siedemnastego grudnia rok później. Po dziewięciu miesiącach, dwudziestego siódmego września 1936 roku wróciła po raz kolejny, tym razem na kursy wieczorowe. Wiosną roku następnego zdecydowanie kładzie kropkę nad „i” z notką: „15 maja 1937 koniec z Ateneum”. Wcześniej weszła w stowarzyszenia artystyczne i w roku 1935 wybrano ją do Zgromadzenia Rysowników, a w 1937 do Gildii Artystów. Teraz pracuje nad obrazem, ołówkiem oraz pędzlem, i na poważnie zaczyna wystawiać. *Autoportretem z wiklinowym fotelem* (1937) ugruntowuje tożsamość malarki – dwa obrazy zapełniają ścianę za plecami postaci, z boku mającą kontury sztalug, a sama artystka siedzi wyprostowana, zdecydowana, ze wzrokiem skierowanym prosto w odbiorcę. Na tym obrazie Sigrid Schauman dostrzegła nie tylko rysy Tove, lecz również jej „ciemne momenty” jako malarki: „szczerą ponurość” widzianą „z odrobiną humoru”. Najbardziej podziwiała przezroczyść, ekspresywność. Innymi słowy to, przez co twórca wyraża sam siebie.



W Ateneum, z lewej nauczyciel William Lönnberg, notatki Tove.

Tove nadal pisała pamiętnik, jednak jej zapiski coraz mniej przypominały relacje z wydarzeń i stawały się bardziej refleksyjne, pozbawione ilustracji. Notatki dotyczą malarstwa i nauczania, kolegów artystów, filozofii, miłości. Pisarskie zapędy ostygły, przynajmniej w jej zeszytach. Już na drugim roku Technicznej w 1932 roku zauważyła: „Czas jest cenny – po pierwsze skończ z całą tą pisaniną – z tym ściboleniem w pamiętniku, które słusznie przystoi sentymentalnym pensjonarkom!”. W Sztokholmie został jej rok i chciała wykorzystać ten czas. Napięcie między obrazem a słowem narasta, im bardziej staje się malarką, tym bardziej spada znaczenie pióra – przynajmniej według jej własnych deklaracji. Krótco przed nadejściem nowego roku 1934, po pierwszym semestrze w Ateneum, wybuchła podniośle: „Mnie papier służy do malowania, nie do pisania”. A mimo to w tym samym roku pisze nowelę, która stała się jej pierwszą publikacją – *Bulevarden* (Bulwar) – a w szkicowniku zatytułowanym „Wiosna 1933” zapełnia opowiadaniem całe

strony. Słowa i obrazu po prostu nie dało się rozgraniczyć.

Skąpe notatki z pierwszych lat w Ateneum nie mówią wiele o pisarstwie. Chodziła teraz do klasy malarstwa i postawiła wszystko na jedną kartę. Nie potrafiła jednak zahamować słów, które w niej tkwiły. Pisała o sobie i o swoich przemyśleniach na temat sztuki, a własne przeżycia i wrażenia ubierała w opowiadania. Opisuje Ateneum i swoją klasę – sporo z tych tekstów posłużyło za kanwę nowel z jej ostatniego zbioru *Meddelande*. Tworzyła wierszem rymowane opowiadania o przyjaciółach i kolegach ze szkoły. Jest ich wiele, jedno nazywa się *Mauno och Tuomas, en historia i sex pojkestreck fritt efter Wilhelm Busch* (Mauno i Tuomas, historia w sześciu psotach wolno za Wilhelmem Buschem, bogato ilustrowana), inne o młodym artyście Samuelu Besprosvannim pt. *Samuel den lille färgarn* (O Samuelu, małym farbiarzu, napisana metrum *Kalevali*). Samuel Besprosvanni, później Sam Vanni, był największą namiętnością Tove w połowie lat trzydziestych.

W notatkach z 1935 roku przez pewien czas poświęca Samowi wiele stron. Był o pięć lat starszy, mentor i ukochany, klasyczna kombinacja. Zbliżyli się do siebie i kilka razy rozmawiali o ślubie, głównie Sam. Na chwilę Tove utonęła w miłości, a jej sztambuch zaczął opowiadać o mężczyźnie, który mówi, i kobiecie, która słucha, o mężczyźnie, którego sztuka zajmuje tyle miejsca, że dla jej własnej już go nie wystarcza. Tove jest jednak zbyt silna, aby dać się całkowicie pochłonąć. Sam to nauczyciel, artysta dobrze znający się na świetle i kolorze, i zarazem pociągający mężczyzna. Miłość i sztuka łączą się w jedno. Kiedy maluje jej portret – w kwietniu 1935 roku – ona zastanawia się nad swoją interpretacją *Pieśni nad Pieśniami* i nad tym, jak pasuje do Samuela i do niej, jednak myśli także o croquis i dużych płótnach (przynajmniej 81 x 65). „Jak tu ciepło. Kiedy się zmierzcha, Samuel odkłada pędzle i z radością, która sprawia ból, spoglądam na jego obraz, mówię sobie, że nie byłby taki piękny, gdyby on mnie nie kochał”. Jego dzieło ukazuje Tove en face, siedzącą, całą postać, ze szkicownikami i ołówkami na kolanach (datowany na 1940 rok). Jasno i z uczuciem uchwycił całą kombinację delikatności i siły tej młodej kobiety, jej zdecydowania i oczekiwań. Mniej więcej w tym samym czasie Tove wykonała węglem rysunek Sama, jeden z jej najlepszych. Z pozy, w jakiej artystka uchwyciła Samuela, i z jego twarzy emanuje osobowość mężczyzny.



Samuel. Potret węgłem przedstawiający Samuela Vanniego, 1939.

Idzie na wystawę do Konsthallen, aby obejrzeć „wielkich”, Magnusa Enckella i Helenę Schjerfbeck, Marcusa Collina, Alwara Cawéna, Pekkę Halonena, Eero Järnfelda, Alberta Williama Fincha, lecz barwy przyprawiają ją tylko o wewnętrzne cierpienie: „Chciało mi się płakać i miałam wrażenie, że wlokę się z moim własnym, mętным olejnym kolorem u kolan z pokoju do pokoju”. Sam za to opowiada o barwie i świetle i o tym, jak malować poprzez myśl. W pamiętniku notuje jego mowę. Stanie się ona wodospadem, który na nowo obudzi w niej pewność siebie, silną, zdecydowaną i bez granic. Sztuka jest po to, aby ją poddawać próbie, wszystko albo nic: „Enckell i Schjerfbeck nie istnieją. Nie namalowałam ani jednego złego obrazu. Dopiero zamierzam” – postanawia w lutym 1936 roku. Sam Vanni był mężczyzną do kochania, do podziwiania i zasługiwał na szacunek jako artysta. Jednak jej komentarze bywają również krytyczne. Kiedy on zbyt długo rozprawia, ona może przeistoczyć się w słuchaczkę, ale taką, która potrafi odejść i ruszyć własną drogą.

Dawny problem z asymilacją w szkole, z poddaniem się nauczaniu i przyjęciem wiedzy określonej przez innych powrócił z wielką siłą w czasach Ateneum. Tove była pewna swoich zdolności, wiedziała, że potrafi, że ma talent, poszukiwała tożsamości jako malarka, ale nie zgadzała się ze szkolnym ideałem i naczelnym mentorem Williamem Lönnbergiem. Brakowało jej wizjonerstwa; fantazje i poczucie zamknięcia narastały. Od małości Tove postrzegała siebie samą przede wszystkim jako rysowniczkę i artystkę, nie jako dziewczynę i kobietę, lecz w klasie dawało się odczuć, że płeć ma znaczenie. „Kielkujące talenty-kobiety należały do mniejszości” i ubywało ich w procesie edukacji. Mężczyźni dominują. „Strona żeńska w klasie malarzy zredukowała się do Evy Cederström i do mnie. Szóstka młodzieńców” – zanotowała jesienią 1935 roku. Wiosną Tove zdobyła w swojej grupie

„pierwszą nagrodę”, ale na grudniowej wystawie to mężczyznom trafiły się najlepsze miejsca. Runar Engblom i Christian Sibelius „wypadli najwyżej”, opisuje trzynastego grudnia 1935 roku, za nimi Unto Virtanen. Dopiero potem komentuje własną pozycję: „Moje skończyły dość nisko, choć przecież wiem, że nie to jest obrazem mojego twórczego poziomu. Wiem, że p o t r a f i ę, chociaż umiejętności siedzą jeszcze w sercu i głowie”. Kontynuuje: „Muszę się wyrwać z Ateneum, nie pomaga mi”.

Opuściła uczelnię i nauczyciela Williama Lönnberga z większą częścią swojej klasy. Wybuchł skandal, Faffan uważał, że Tove powinna zostać ze względu na wykładowcę. Córka jednak już się zdecydowała. Wraz z kolegami Engblomem, Sibeliusem i Virtanenem wynajęła swoje pierwsze atelier przy Observatoriegata. Jedyna z koleżanek, które pozostały, Eva Cederström, zajęła pokój obok. Powstał tak wolny kolektyw, bez pedagogów i w środowisku, które same tworzyli. Nowe życie zaczęło się w styczniu 1936 roku, dla Tove z miejsca stało się częścią opowiadania o niej samej. Pełen zaangażowania pamiętnikowy opis mówi o świeżo uzyskanej wolności twórczej oraz doświadczaniu pustego rankiem miasta. Najpierw zostawiła dom pracy twórczej Lallukka:

W niedzielę wczesnym rankiem zamknęłam drzwi za śpiącym domem i wyszłam na Apollogata. Szufle odgarniające śnieg szurały po chodniku, lecz ulica pozostała nietknięta i biała między wysokimi zaspami. Na Åbovägen ani widu człowieka. Długa, długa, zaśnieżona ulica, przy której zaczęli stawać pełno nowych domów. Tam, gdzie zwęża się i dochodzi do centrum, gęsta, żółta mgła kładzie się nad konturem miasta, lecz wyżej słońce rzuca już obłędne, płomienne błyski na całą tę szarość. To niezwykle piękne. Dopiero po wejściu na Górę Obserwatorium zatrzymuję się i przysiadam na ławce. Nie jest zimno, wystarczy cztery czy pięć drewniaków w atelier. Moim pierwszym atelier. Dzieciaki zjeżdżały na ślizgawce między cisami i rozdeptały lód w sadzawce. [...] W naszej maleńkiej sieni panuje ciemność, bo uważamy, że nie trzeba kupować lampy. Pachnie klejem wodnym i formaliną. Kiedy otwieram drzwi, delikatnie porusza się zasłona dymu papierosowego. Niewyraźne szare światło poranka rozlewa się po poddaszu i jest bardzo zimno. Wzdłuż ścian stoją nasze świeżo przygotowane płótna. Sztalugi są złożone w kącie, a na stole modelarskim filiżanki i torebki z wczoraj. [...] Nie zwracałam sobie głowy sprzątaniem, tylko z miejsca wystawiłam sztalugi tam, gdzie było najlepsze światło. Płótno jeszcze nie całkiem wyschło, powierzchnia powybrzuszała się i nabrała połysku od zbyt częstego zamalowywania. Namyslałam się przez chwilę, po czym wycięłam kawałeczek ze środka i przypięłam pinezkami do arkusza papieru. Resztę wrzuciłam do ognia. Dobrze się paliła. Potem wzięłam jeden z mniejszych pędzli i zabrałam się do roboty.



Klasa malarzy z Ateneum, przed redukcją zespołu żeńskiego. Tove w pierwszym rzędzie z prawej, obok niej Unto Virtanen, w trzecim rzędzie po lewej Eva Cederström.

Moje pierwsze atelier. Tove smakuje te słowa, opisuje drogę, wnętrze, zapachy, klimat. Jest tam obecna jako pisarka. To wyrwanie się nie potrwało długo, lecz stanowiło wyraźne zaznaczenie jej niezależności. Wróciła do swojej klasy, ale oczekiwania względem sztuki w szkole się nie spełniły. Bardziej niż o artyzm chodziło tam o granice i konkurencję. Spór o oficjalny język toczący się w Finlandii w latach trzydziestych wpłynął na atmosferę, a liczne konfrontacje ideału z rzeczywistością znalazły gorzkie podsumowanie: „Czym miałyby być Ateneum? Młodością, koleżeństwem, sztuką. Upolitycznieniem języka, nienawistnością, małostkowością!”. Tove zaangażowała się politycznie – w jeszcze większym stopniu podczas wojny – ale po burzliwej dyskusji o sporze językowym w szkole napisała: „Spróbować się nawzajem zrozumieć. Być koleżeńskim. Mimo wszystko. Mimo wszystko? Dobry Boże, uchowaj Ateneum przed polityką”.

W tle rozmyślań wokół szkoły i malowania znalazł się Faffan i jego odrębny ideał sztuki z młodych lat. Rzeźbiarz Felix Nylund, gość często widywany na imprezach, był tego samego zdania. „Kurwa, dziewczyno, nie chodzi się do szkoły, jak się ma talent!” – powiedział Tove, która zapisała tę maksymę siedemnastego września 1935 roku, właśnie kiedy wystąpienie przeciwko Lönnbergowi zaczynało kiełkować. Ojciec zasugerował, aby została uczennicą któregoś ze starszych malarzy, i wspomniał Sama Vanniego. Jednak ani Ham, ani Faffan nie byli świadomi uczucia łączącego ich córkę z Samem: „Ach, oni niczego nie przeczuwają, niczego” – wybuchła w swoich pamiętnikach. Ta miłość nigdy nie zyskała ich aprobaty. Sam był starszy i był Żydem. Kiedy wyszła na jaw, ze smutkiem odnotowała reakcję rodziców i ich oburzenie. Aczkolwiek nie powstrzymywali jej od spotykania się z nim.

Rok 1935 obfitował dla młodej Tove Jansson w wydarzenia. Wtedy opuściła Ateneum po raz pierwszy, wtedy poznała Sama, wtedy język w jej kajetach przybrał formę opowiadań o niej samej jako artystce: „Namalowałam. Nowy obraz *Sveaborg*. W środku sztormu. M a l o w a ł a m po raz pierwszy. Z radością i strachem” – zapisała wiosną podczas kursu malarstwa krajobrazowego. Zostanie malarką.

IV

MALARKA W PODRÓŻY

Byłaby to niesłychana frajda, gdybym tak mogła spacerować tutaj z tatą Faffanem. Jutro zamierzam malować tak, że aż będzie bryzgać!

Tove w liście z Paryża, 14 lutego 1938

Wiosną 1938 roku Tove przebywała w Paryżu. Przyznano jej stypendium, wyjechała tam w styczniu – w swoją pierwszą, naprawdę daleką podróż. Przygotowała się do niej lekcjami francuskiego branyimi w domu w Helsinkach, mocno zachowując w pamięci oczarowanie z kilku tygodni w 1934 roku. Wtedy wybrała się do miasta miast po pewnym czasie spędzonym u ciotki Elsy i jej rodziny w Niemczech i wróciła pełna obrazów. Szkicowała i malowała na Montmartrze i w Ogrodzie Luksemburskim, włączając się, wędrując i chłonąc wszystko co się da ze sztuki: obserwuje, kocha, nienawidzi i uczy się. W Luwrze: „Boże, jak ja Kocham Rembrandta! Arystokratyczne malarstwo Tycjana i van Dycka. Rubens mógł być przygnębiającym typem (osąd nowej rodziny!)”. Często zatrzymuje się przy Dégasie i „innych”, impresjonistów uwielbia najbardziej ze wszystkich. Szybko stała się paryska, spisuje wszystko, czego się dowiedziała o stolicy, a swoje pamiętnikowe notatki prowadzi po francusku – do tej praktyki powróci podczas drugiej podróży w 1938 roku.

Teraz od nowa zawłaszcza ulice, całe kwartały i klimatyczne miejsca. Paryż był miastem, które stało się jej, z Montparnassem i lewym brzegiem jako kwaterą główną. W listach do rodziny rysuje mapy tych wspaniałości. Ulice przedstawione są tak jak na paryskiej mapie miasta, lecz ukazują jej własną siatkę połączeń: kwatery, kino, pływalnię, metro (Boulevard Saint-Michel), kafejkę, tanią restaurację, promenady, punkty spotkań „pobratymców” i naturalnie akademie sztuki. Oczywisty punkt centralny stanowi Ogród Luksemburski, po którym się przechadza wzorem innych paryżan, gdzie jada przyniesiony ze sobą lunch albo siada na jednym z zielonych krzeseł, żeby poszkicować, poczytać, coś napisać. Z opisami Tove jej ścieżek spacerowych (Ham śledziła je w najdrobniejszym szczególe) można przejść się jak z przewodnikiem wietrznymi bulwarami i wąskimi uliczkami. Na mapce umieściła drogę do Académie de la Grande Chaumière, gdzie rysowała croquis na początku wiosny, pokazując, jak snuje się z hotelu w kierunku bulwaru Montparnasse: „Hotel del Terrasses leży właśnie na rogu Boul. St. Jacques, którym idę rankiem aż do pięknej rzeźby lwa, skąd zmierzam Boul. Raspail w stronę Chaumière. Do domu wracam zazwyczaj przez Port Royal, ponieważ mają tam wielobarwny, kipiący życiem targ. Droga trwa jakieś 20 minut średnio szybkim tempem” – relacjonuje w lutym 1938 roku. Jest wierna swojemu najbliższemu otoczeniu i raportuje do domu: „[...] stałam się niemal taka jak ci prawdziwi paryżanie, którzy nigdy nie byli po drugiej stronie Sekwany. *Rive droit* [sic] – po co się tam wybierać, skoro we własnej dzielnicy ma się wszystko!”. Wiosną 1938 roku Paryż stał się miastem Tove.



Atelier Janssonówny w Paryżu. Szkic z rue du Moulin de Beurre podczas pierwszego pobytu w stolicy w 1934 roku.

PARYŻ JANSSON

To miasto miała wryte w sercu. Centrum sztuk, kultury i myśli stało się miastem jej rodziców. Ich mieszkanie-atelier było miejscem, gdzie kształtowała się ich miłość (innym był średniowieczny kościół, w którym się zaręczyli) i tam młoda malarka skierowała swoje pierwsze kroki, poszukując lokum. Pisze do domu: „Najpierw poszłam na rue du Moulin de Beurre i zapukałam do, jak mi się wydawało, waszego atelier. Mieszkał tam jakiś Francuz, rzeźbiarz, który natychmiast uznał, że jestem ze Skandynawii, i gestykulując niecierpliwie, wyraził żal, że «wszystko zajęte, bez przerwy i kompletnie»”. Montparnasse to synonim Paryża, i córka ruszyła śladami swoich rodziców. Jednak ton jej listów wyraża później coraz większą niezależność i pewność. Kiedy chodziła do Technicznej, oczekiwano od niej, że „pomocze mamie” i włączy się w utrzymywanie rodziny. Teraz ma stypendium i może wieść własne życie.

Tove musiała na początku korzystać z atelier artystki Tyry Lundgren, daleko w Czternastej Dzielnicy (Square Chatillon 15), rychło jednak przeprowadziła się do znanego „fińskiego” hotelu des Terrasses, położonego przy Boulevard Saint-Jacques (rue de la Glacière 74). Mieściła się w nim kolonia twórców, masa „pobratymców” z Hjalmarem Hagelstamem, Birgerem Carlstedtem i Yngve Bäckiem na czele. Tove należała do najmłodszych, a jako kobieta bez męża stanowiła w tym kręgu ewenement. Szybko otrzymała podopieczną, jeszcze młodszą Irinę Bäcksbacka, która zajęła jej sporo czasu. Ów hotel został później zburzony, a dzielnica bardzo się zmieniła, lecz pociągi (o których Tove pisze w listach do domu) nadal wjeżdżają na most kolejowy, a nieopodal rozciąga się wysepka domów przypominających o tym, jak było. Restauracja, hotelik, parę niskich domków skupionych razem. Panował tam absolutny spokój, jednak ta kolonia fennomanów na dłuższą metę nie nadawała się dla samodzielnej Tove. Od samego początku rozpatrywała inne rozwiązanie. Poirytowana pisała w wielu listach, że stale się jej przerywa, a ludzie chcą, żeby wysłuchiwała ich litanii i żalów. Zaczyna mieć się na baczności: „[...] to tu, to tam robi się w tym nordyckim hotelu niebezpiecznie, chyba wylecę z tego gniazda os. Każdy przychodzi do mnie ze swoimi narzekaniami na innych, zachowywanie tajemnicy, oskarżenia, wyjaśnienia. Uff”.

Przetestowała wiele szkół i jak zwykle pozwoliła, by jej własne poglądy na sztukę miały decydujący wpływ na wybór tej, w której zostanie. W wytwornej École des Beaux-Arts (właściwie École Nationale Supérieure des Beaux-Arts) przy rue Bonaparte w dzielnicy artystycznej na lewym brzegu sprawdzianem był egzamin wstępny. Cechowała ją wystudiowana niegościnnosć – dawano odczuć, że człowiek jest nic nie wart – panowały tam snobizm i „fala”. Młodszy i nowi studenci mieli służyć starszym, a krytyka prac była miazdząca. Wszystko to Tove odmalowuje w liście do Faffana (od którego właśnie otrzymała korespondencję). Opisuje swoje pierwsze, trudne dni jako uczennicy (przyjęto ją w marcu): „niełatwo jest być nowym”. Studium postaci może mieć domalowane zielone włosy i hitlerowską przepaskę wokół nóg (tak się przydarzyło Tove), młody adept znajduje terpentynę w butach lub pada ofiarą innych „dowcipów”. Surowy wykładowca Guérin był naturalistą i wymagał ciężkiej, akademickiej nauki. Tove nadmienia jednak, że spotkała również zabawnych ludzi i że wątpi, czy tam zostanie. W noweli *Quartz’ Arts* (Cztery rodzaje sztuk) opublikowanej w dzienniku „Svenska Pressen” latem po jej powrocie z Paryża wyjaśnia swoje odejście. Chodzi o postrzeganie koloru, dla niej niezmiernie ważne: „Malowało się brązem – brązem z pośrednimi efektami świetlnymi, taki quasi-Rembrandt. Nigdy nie potrafiłam pojąć, dlaczego tła w kolorze brudnego pilznera nie można na własnym płótnie przemalować na nieco pogodniejszą barwę. Dlatego właśnie poszłam własną drogą”. Jednak wcale nie tak łatwo opuścić Beaux-Arts, za lekkością tej wypowiedzi kryje się powaga. Mimo wszystko była to szkoła, do której chodzili wielcy, na przykład jej idol Matisse, jednak dla Tove atmosfera tam była ponura, skostniała i dusząca.

Czuła się zatem lepiej, szkicując croquis na akademii przy rue de la Grande Chaumière, lecz prawdziwy azyl odkryła w mniej prestiżowym środowisku, Atelier d’Adrien Holy, daleko od dzielnicy mieszczącej Beaux-Arts. Było to duże atelier, na pierwszym piętrze przy podwórzu, gdzie można było malować bardziej swobodnie. Nie kipiało tu życie, panował spokój. Tove opisuje swój debiut w jednym z listów do Ham z lutego: „Dzisiaj 1.2 o 10.31 po raz pierwszy malowałam w Holy, przy rue Broca. Przyjemnie tam, nie brakuje adeptów, którzy interesują się pozą modelu i męczą się w nieskończoność nad różnobarwnymi okryciami, lustrami i refleksami światła. Pracownia mieści się przy miłym podwórzu i wspina się do niej po wysokich, spiralnych schodach pomalowanych na niebiesko. Tutaj nie trzeba się obawiać, że zmastrują coś przy twoich rysunkach, jak tylko odwrócisz wzrok – jak w Chaumière i ogólnie klimat sprawia, że mam większą chęć do pracy”. Sam artysta (Holy) fryga między sztalugami, nazywa uczniów „swoimi dziećmi”, a na dole niebieskich krętych schodów ciągnie się zaułek z żonkilami i antycznymi rzeźbami. Tutaj Tove mogła skoncentrować się na pracy. Jak donosi nieco później, na początku kwietnia: „Zrobiło się może trochę nudniej, ale będę mogła w spokoju pracować. Za trzy tygodnie okaże się, czy chcę zostać tutaj, czy wrócić do Beaux-Arts”.

Została u Holy'ego i malowała przez całą wiosnę. Przede wszystkim to była jej paryska szkoła. Wpływy samego Adriena Holy'ego, szwajcarskiego artysty, który osiedlił się w Paryżu w 1920 roku, uwidoczniają się w niektórych jej obrazach z tamtego okresu – postaci bez twarzy, figuratywizm. Ale w tle pojawia się również Matisse. (Holy był później znany głównie jako twórca dekoracji teatralnych, litografii i plakatów). Z tym nauczycielem, jak pisała rodzicom, rozpoczęła się jej artystyczna przemiana, żądza malowania „fenomenalnych obrazów”, aby imponować, poszła w zapomnienie. Ma to związek z wyrwaniem się spod wpływu Beaux-Arts. Tove szuka własnego stylu i mówi o pociągu do stylizacji i akcentowania tego, co zewnętrzne – „czystych, bezczelnych barw”. Mistrzów poszukuje w salach muzealnych, zatrzymując się przy Matissie oraz Suzanne Valadon, malujących dużo martwej natury, często z kwiatami. U nich znajdowały się kolor, mocne kompozycje, motywy.

U Holy'ego martwa natura ze ślimakami zasłużyła na pochwałę, jako najlepszy jak dotąd obraz Tove. Pracuje nad aktem z motywem kwiatowym, „kobietą z liliami”, ale spotyka się z krytyką. Rodzicom zwierza się: „Same kwiaty i twarz bardzo mu się spodobały, ale stwierdził (jak często tato!), że płótno było rozdarte z powodu różnych stylów i tym samym z korzyścią dla niego byłoby je przeciąć na pół. Jednakże nie zamierzam tego robić, lecz spróbuję rozwiązać problem, nawet jeśli miałabym zepsuć wszystko”. Tove chciała pójść własną drogą, odejść od wszelkich mentorów. A Holy był zadowolony, że studentka zmierzyła się z trudnym zagadnieniem.

OPOWIEŚCI MALARKI

W nowelach z okresu paryskiego to doświadczenia z Beaux-Arts odciskają swój ślad. W jednym, *Quartz' Arts*, opisała tłumny i szampański karnawał w szkole, w innych żartuje sobie z powagi, nadęcia i rozprawia się z fałszywymi ideałami w formie parodii. Opowiadanie *Skägget* (Broda, 1938) obala mit Samotnego Artysty (mężczyzny), *Fiolen* (Skrzypce, 1940) burzy iluzję wielkiego mistrzostwa. Najostrzejsza w wymowie jest *Skägget*, zupełnie bezpardonowa wobec ego artysty-mężczyzny, który ukrywa swą twarz pod stylową brodą, maluje nad Sekwaną, gardzi ziemskimi przyjemnościami (kinem, tańcem, teatrem) i postrzega kobiety jako „inspirację”. Mężczyzna jako wielki myśliciel czy twórca (bądź na odwrót), temu typowi spojrzęła w oczy wielokrotnie i niejeden z nich uczęszczał do Beaux-Arts. Umieszcza go w swojej noweli w portrecie ociekającym satyrą i każe, mówiąc przenośnie, zasłonie (brodzie) opaść. Chwile nad Sekwaną artysta poświęca nie tylko malowaniu, lecz również głębokim rozmyśleniom. Chętnie przyjmuje uwielbienie młodej, niedoświadczonej Kristiny, w której oczach jest „Wielkim Twórcą”. Rozważania nawiązują do Freuda, a wszystko razem przybiera formę parodii psychoanalizy. Zakochanie Kristiny w malarzu, przy czym broda odgrywa tu rolę rozstrzygającą, jest sposobem na oszukanie życia. Dziewczyna poszerza swoje zainteresowania, podczas spacerów nad Sekwaną mówi o sztuce i religii i jej potrzeba wspólnoty duchowej zostaje zaspokojona: „Zmieniła kompletnie swoje dawne, powierzchowne poglądy i nie myślała już o tym, by tylko podróżować i mieć małe, okryte rękawiczką dłonie. Że też kiedykolwiek myślała tak głupio! Błąd Życia nie pozwolił jej być młodą. Z tego powodu cierpiała na Kompleks Niższości. Reakcja jednak znalazła wyraz jedynie w postaci Sublimacji. [...] To Wymiany Duchowej, Wspólnoty Dusz potrzebowała – tak, na Boga, jakże biedni tato i mama mieliby to pojąć!”. Kristina widzi nagą twarz mężczyzny i prawda wychodzi na jaw: wszystko to stanowiło kamuflaż służący do jej uwiedzenia. Nie o duszę mi chodzi, oznajmia bezbrody teraz artysta, lecz o „ciebie całą”. Ta nowela jest świeża i bezczelna, mężczyzna i kobieta są z tej samej gliny, a spojrzenie na ludzkie potrzeby z punktu widzenia psychoanalizy okazuje się bardzo interesujące.



Pokój hotelowy, 1938.

Paryska wiosna to czas, kiedy Tove pogłębiała swój warsztat, rozwijała styl i przyswajała czyste, kontrowersyjne barwy. Dużo jej najlepszych obrazów z końca lat trzydziestych wiąże się z Paryżem – *Pokój hotelowy*, *Błękitny hiacynt*, *Palący brunatnice* – zwłaszcza na ten ostatni sporo krytyków zwróciło uwagę. Epitet „inteligentny” przewija się w wielu recenzjach. Sigrid Schauman widziała w niej najodważniejszą reprezentantkę nowego czasu i jego ideałów: „Żadne trudności nie są jej straszne”. Było to duże uznanie. Jedną z osób, które przyćmiła, był nie kto inny jak Sam Vanni, drugą Ina Colliander.

Ćwiczenie się w dorastaniu i dojrzewaniu łączy się w sposób absolutny i oczywisty ze sztuką malarską, ta z kolei ze sztuką bycia wolnym człowiekiem. Z dnia na dzień Tove czuje się coraz pewniejsza i spokojniejsza i poszukuje nowej niezależności: „Sama muszę stać się wolna, aby być taka jako malarka” – stwierdza w zapiskach i listach. Wiele jest takich refleksji z pobytu w Paryżu. Sama i wolna – oto jej model. Stolica Francji to najlepsze miasto do pozbycia się resztek „kompleksu niższości” – pisze w liście. Żeby dać sobie radę, trzeba być kimś silnym: „Człowiek choć trochę nieśmiały, ustępliwy, przepraszający i lękliwy przed wieczorem poczuje się jak pudel”. Kiedy wrażenia miasta zagłuszył rój spragnionych słuchaczy fennomanów – „pobratymców”, mogła jedynie uciekać. Rola słuchaczki i pocieszycielki już jej się przejadła. Pisze do Ham: „Chyba lepiej zrozumiesz, że chcę się pozbyć moich «pobratymców», jeśli pomyślisz, że muszę uwolnić się od wszystkiego co stare i co się za mną ciągnie, co przypomina o latach mojego «przywiązania»”. Nie chodzi wyłącznie o rodaków jako takich, raczej o to, co reprezentują: fińskie wzorce sztuki, atmosferę helsińskich kręgów, a na dnię również własną rodzinę. W hotelu des Terrasses obdarzono ją nową rodziną w zamian za starą. Nie umie skoncentrować się na malowaniu, istocie tęsknoty ciągnącej ją do Paryża. Opis hotelowej kolonii fennomanów ani chybi ma rysy definicji odnotowanej w czwartej książce o Muminkach, *Pamiętnikach Tatusia Muminka*. Kolonista to obcy, który źle się czuje sam, dlatego łączy się z innym o podobnym usposobieniu i często się kłóci. Tove jednak była obcym, który – na odwrót – szukał samotności. Pragnęła własnej przestrzeni życiowej, chciała być niezależna i nieskrępowana. Taki był cel tej podróży.

Droga ucieczki wiodła przez rue Saint-Jacques, w stronę Ogrodu Luksemburskiego. Po północnej stronie znalazła swój „samotny” hotel. Mieści się tam do dziś przy rue Monsieur-le-Prince, pod nową nazwą. Wierna przyzwyczajeniu rysuje swoje nowe miejsca na mapce – hotel, kafejkę, punkty spotkań Dôme i la Rotonde, „knajpki” Boudet przy bulwarze Raspail oraz Pantagruel przy rue des Écoles,

basen przy rue Pontoise, kino, metro oraz wystawy przy rue de Seine. W małym, oprawionym w brązową skórę kalendarzu z 1938 roku, kompletnie zapisanym podczas tamtej wiosny, Tove odnotowuje swoje ruchy między poszczególnymi stacjami (i trochę innych). Kiedy nie maluje, nie rysuje croquis albo nie pracuje nad swoimi płótnami, doświadcza Paryża zarówno z Francuzami, jak i z „pobratymcami”. Żyje po francusku, a po mniej więcej miesiącu przechodzi do prowadzenia pamiętnika w lokalnym języku. U Holyego walczy z motywami kwiatowymi i wybucha ze złością: *Diabls anemones!* Wielu jest mężczyzn na horyzoncie, lecz absztyfikanci („huncwoty”, pisze) muszą poczekać. Praca ma pierwszeństwo przed miłością, a ona chce być niezależna. W czerwcu wyrusza sama do Bretanii, wędruje tam od wioski do wioski i bez przerwy maluje. Wydaje się bardzo szczęśliwa i w skórzanym kajeciku zapisuje lapidarne, poetyckie notki o świetle, krajobrazie, kolorach i nastrojach. Jest jak we śnie: *„Dans l’obscur je me promène prés des roches. Magnifique, comme une rêve. Sauvage”*¹. Czuje się wolna, nawet jeśli mieszkańcy wioski przyglądają się jej ze zdumieniem. Młoda kobieta podróżująca samotnie, malująca – stanowiła ciekawy obiekt sama w sobie.

Wiosna w Paryżu to czas najdłuższego pobytu za granicą w jej młodości, czas samostanowienia i do pewnego stopnia zaspokojonej potrzeby wolności. Tove tworzy swoją własną topografię, wybiera sobie uczelnie i miejsca zamieszkania, a w maju wita Faffana na Gare du Nord (przyznano mu stypendium) jako młoda malarka w mieście, w którym niegdyś w młodości poznał Signe. Listy do Ham od córki i męża mówią, że są „szczęśliwi”, oboje używają tego słowa. Ojciec i córka są też dwojgiem artystów, nareszcie razem w mieście obrazów.



Faffan Jansson

Ręczny podpis pod portretem *Faffan Jansson*.

Faffan z 1938 roku spotyka się z Faffanem z roku 1914 już pierwszego wieczora, kiedy zmierzają do jego starego atelier i wchodzą na podwórze. „Wszystko wyglądało podobnie i wspomnienia bardzo mnie wzruszyły” – pisał rzeźbiarz do swej „ukochanej, drogiej Signe”. Opowiada o wrażeniach z kolejnego pobytu w Paryżu, tęskni za nią i chłopcami, a słowa brzmią jak te dwadzieścia lat wcześniej pisane do domu z frontu. Signe i on nigdy nie rozstawali się na dłużej. Najobszerniej jednak pisze o bliskości łączącej go z córką i o tym, jakie szczęście daje mu rodzina, jego „największy przychód”. Tove to jego „najlepsza przyjaciółka”, przepelnia go ojcowska duma z córki malarki. Ona jest na najlepszej drodze do zostania artystką, dokładnie jak to sobie kiedyś wymarzył, a komentarze o jej twórczych postępach to same pochwały. W Tove również żyje jego miłość do Signe. Kiedy ojciec

z córką spacerują razem uliczkami miasta, jemu wydaje się, jakby to żona szła obok: „Tove jest mi przewodniczką, lecz często odnoszę wrażenie, jakbym to ciebie, kochana, miał u boku”. Według niego córka jakby się tu urodziła, odziedziczyła zmysł matki do organizowania i układania. Gdyby nie ona, wróciłby do Helsinek. Tak to jest ze mną, „huncwotem”, stwierdził, pisząc o swojej tęsknocie za domem.

Razem odwiedzają mnóstwo muzeów, nadmiar jednak zmęczył Faffana. Za wiele rzeźb – stwierdził po wizycie w Muzeum Rodina – ale mają tam cudowny park.

TEŃSKNOTA ZA WŁOCHAMI

„Zawsze chciałam wieść życie plażowe” – oznajmia Tove rodzinie w czasie podróży po Włoszech późną wiosną 1939 roku. Podąża śladami wielkich mistrzów, z Werony na północy do Neapolu, na Capri, do Pompejów i na Wybrzeże Amalfi na południu. Kończy tygodniowym pobytem w nadmorskiej miejscowości Forte dei Marmi, kilkadziesiąt kilometrów na zachód od Florencji. Spełnia się marzenie z dzieciństwa. Pewnego dnia sama jedna kąpie się na plaży, „tańczy” w olbrzymich falach przez dwie godziny. Ten wояż obudził również inne fantazje, żeby na przykład zbierać pomarańcze i żeby latać – „to mniej dziwaczne, niż sądziłam!”.

Po Paryżu na horyzoncie majaczyły Włochy. Rzym i wielkie, renesansowe dzieła kusily, a ona otrzymała kolejne stypendium. Nadciągała wojna, ktoś, kto chce ruszyć w Europę, nie ma czasu do stracenia. W kwietniu 1939 roku Tove wsiadła na statek do Tallina, a stamtąd przez Berlin i Monachium ruszyła do Werony. Zgodnie ze swoim zwyczajem sporo pisuje do domu, sugestywnie dokumentuje krajobrazy, miasta, otoczenie, ludzi, atmosferę, historię i sztukę. Listy adresuje na przemian do Artysty Viktora Janssona albo do Artystki Signe Hammarsten-Jansson, choć jak zawsze skierowane są do wszystkich domowników. Tym razem Tove nie ma innych nauczycieli poza tymi, których wybierze sobie sama, w muzeach, klasztorach, kościołach, swobodna nauka zupełnie według jej woli. Padwa i Florencja mają „wspaniałe” freski – pragnęła naturalnie zobaczyć Giotta. Sztukę renesansową niezmiennie uwielbiała. Chce podziwiać dzieła sztuki i wykorzystać czas, nigdzie nie zatrzymuje się na dłużej. Intensywnie się przemieszcza, świadomie, otwarcie przygląda się, ile zdąży. Czas upłynął. Jednak istnieją granice: „Czasami człowieka po prostu przeraża cały ten zawód”.

Włoska eskapada jest swobodniejsza niż poprzednia, to podróż z „czystego egoizmu” – wspomina o tym raz po raz w korespondencji – która podobnie jak Paryż zwiększa jej pewność siebie. Wojażowała sama i z niewielkim bagażem. „Niech żyją lekkie rzeczy” – rzuca żywiołowo już w Berlinie, błogosławiąc brak „niepotrzebnych maneli”. Pieniądzy jej nie brakuje. Wszystko jest nowe i ekscytujące, spotyka mnóstwo ludzi – od rodaków, między innymi Rabbego Enckella, Ellen Thesleff i Sigrid Schauman z córką – po włoskich mężczyzn i odkrywców jak ona sama. Nie było tam oczywiście zbyt wielu kobiet. Wycieczka po Italii była zuchwała i karkołomna. Teraz Tove nie ustanowiła sobie kwatery głównej jak we Francji, lecz włóczyła się swobodnie według własnego planu. Przewodnik turystyczny rodziców zabrała – w 1925 roku odwiedzili między innymi Rzym – ale po pewnym czasie odłożyła go na bok. Przez parę tygodni podróżuje z parą młodych Duńczyków („Jensen i Ferlow”). Samotną kobietę obowiązują pewne ograniczenia, w Rzymie na przykład nie może wychodzić wieczorami sama bez towarzystwa. Tove mało pisze o polityce, jednak dzień święta narodowego we Włoszech, kiedy roi się od maszerujących „czarnych koszul”, także od kobiet w mundurach, napawa ją wstrętem, a atak Hitlera na Roosevelta, „mowę Adolfa”, komentuje cierpko. To jednak margines – atmosfera się „jeszcze” nie zagęszcza – a Tove podróżuje i się rozwija. Uspokaja rodzinę: „Zawsze świetnie dam sobie radę i wiem, co robię”. Jej listy układają się w opowieść o nieskrępowaniu, ciekawości i otwartości; wydaje się, że młoda kobieta, która je pisze, czuje się panią swojego życia. Za Florencją, na wzgórzach w kierunku Fiesole, pełna zachwyty nad krajobrazem,

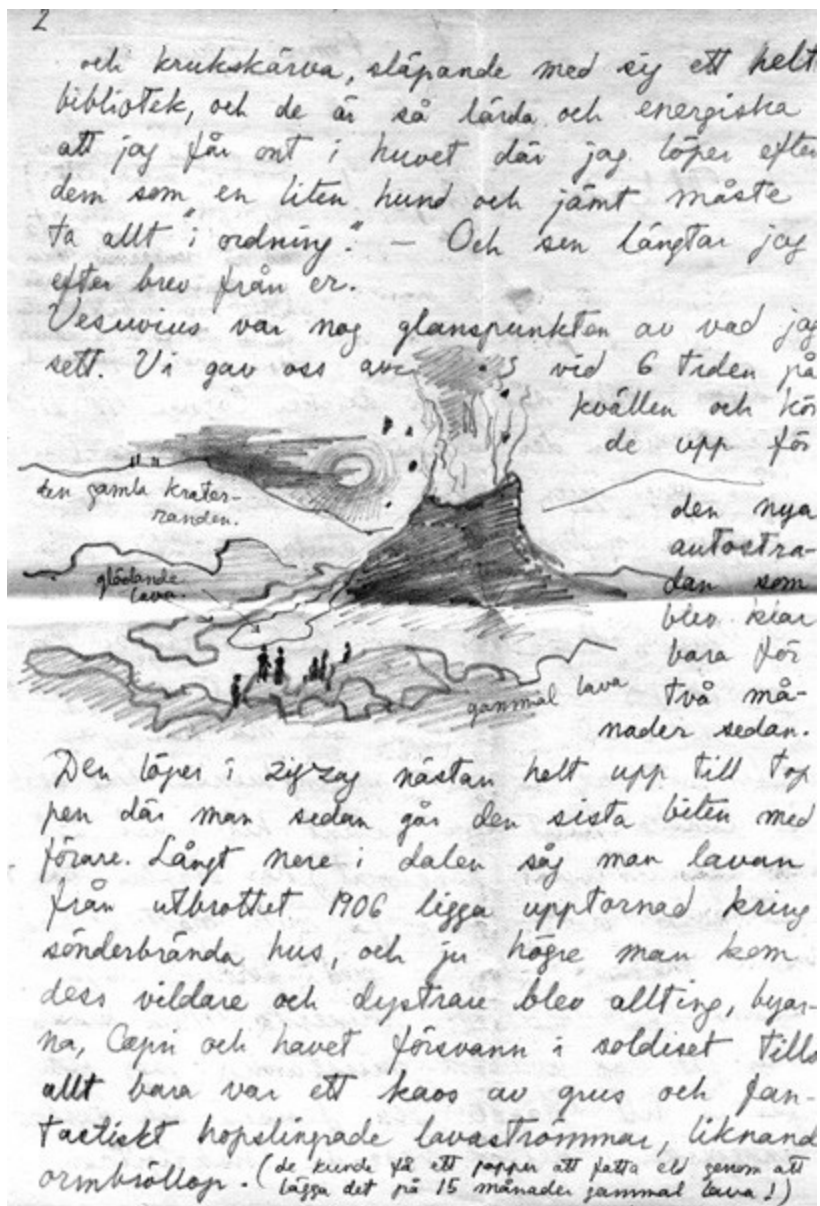
recytuje *Pieśń nad Pieśniami* (to jej ulubiony fragment Biblii, przywoływany w chwilach szczęścia). Tworzy parę nowel, jedną w Weronie, jedną na Capri, szkicuje, maluje i przede wszystkim – ogląda i podziwia. Jej listy kipią od słownych obrazów.

Całkiem spora część tych opisów odznaczała się pre-Muminkowym charakterem. Paralela między wełnianymi spodniami, które Tove błogosławi w chłodnej Weronie, by w końcu utopić je w Lago di Garda („nie wydaje mi się, żebym ich jeszcze potrzebowała” – oznajmia rozpromieniona), a spodniami, z którymi Mama wyprawia Muminka w podróż w *Komecie nad Doliną Muminków* (i które zostają rzucone w krokodylę pyski) jest zupełnie oczywista. Właśnie historia komety, z jej dzikim i wybuchowym krajobrazem, zawiera częściowo włoskie klimaty. Przyroda zdaje się wrastać w dolinę, która stanie się muminkowa, a południowowłoskie pejzaże należą do najpiękniejszych, jakie pannie Jansson przyszło podziwiać podczas całej wyprawy. Widok z hotelu koło Pompejów na zbocza w blasku Wezuwiusza został opisany nadzwyczaj sugestywnie. „Pod otwartym oknem rozciąga się ogród z czarnymi plamami cienia w świetle księżyca, niebo przejaśnia się z wolna. Sylwetki drzew wyglądają nierzeczywiście, przesadnie rozłożyste albo wątle, rosochate albo smukłe, jednak moim największym zainteresowaniem cieszy się rosnąca tuż pod samym oknem pomarańcza, którą pozwolono mi jutro oberwać. Jeśli wyjdzie się na taras, widać czerwoną poświatę ziejącą nad wulkanem i świetlne sznury wiosek daleko w górach. Tak intensywnie czuje się Włochy, wydaje mi się to najpiękniejsze” – wyznaje domownikom w liście z pierwszego czerwca 1939 roku. Poznawanie wulkanu z bliskiej odległości kilka dni później robi na niej jeszcze większe wrażenie i zostaje pasowane na „najjaśniejszy punkt tego, co widziałam”.

Szkic dołączony w korespondencji jest równie ekspresywny jak relacja ze wspinaczki: „im wyżej się wchodziło, tym wszystko stawało się coraz bardziej dzikie i ponure, wsie, Capri i morze zniknęły w mgiełce słońca, aż całość stała się już tylko chaosem żwiru i fantastycznie wijących się strumieni lawy przypominających «węzowe gody»”. Prawdziwa przygoda zaczyna się jednak nad zrębem krateru:

[...] w samym kotle, z którego środka Wezuw ciskał wysoko w powietrze płonące kamienie i w równych odstępach czasu ogromne bomby wulkaniczne. Wszędzie żarzyło się w szczelinach, żółtozielonych od siarki, pod stopami huczało i robiło coraz goręcej. Świeżutki mały krater, czterodniowy, słał czerwone wstęgi lawy aż do nas, a za wulkanem słońce zachodziło w brunatnych oparach. Mogliśmy przypalić papierosy od lawy, której kierowca nabrał prętem, i wyglądało to na ilustrację do Dantejskiego *Piekle*.

Erupcja wulkanu, lawa, gorąco, wizja inferna na miarę Dantego – to jedna z popisowych opowieści Włóczykija z drugiej części serii, *Komety nad Doliną Muminków*. Wyprawa Muminka i Włóczykija do laboratorium profesorów w Górach Samotnych obfituje w podniosłe mroczne nastroje podobne do tych, które tak mocno przeżywa Tove nad krawędzią krateru. Opowieść o komecie nabrała kolorów i siły neapolitańskiego krajobrazu, a wulkaniczny klimat odzwierciedla zarazem groźbę wojny, odsuwaną przez Tove podczas podróży. Kiedy latem po wojnie tworzy historię o wielkiej komecie, obraz wulkanu czai się w pamięci. Wezuwiusz wybuchł w marcu 1944 roku, zaraz po tym, jak oddziały aliantów dotarły do Neapolu.



Rozpalony Wezuwiusz. Z listu do rodziców, czerwiec 1939.

RYSOWNICZKA

Studiując w Ateneum, Tove pracowała jako rysownicza, ilustratorka oraz malarka dekoracji. Była to praca czysto zarobkowa. Dla młodych artystów nastały ciężkie czasy, a perspektywy na wystawę były ograniczone. Zapaść na początku lat trzydziestych utrudniła działalność, dopiero w 1939 roku otwarto pierwszą Wystawę Młodych w helsińskiej Galerii Sztuki. Na udział Tove składało się siedem płócien olejnych, trzy akwarele i jeden szkic węglem, wśród nich *Tångbrännare* i jeden obraz z atelier Holy'ego. Oceniono ją pozytywnie.

Smutną rzeczywistością dnia codziennego było jednak mnóstwo chałtur, koniecznych dla

zapewnienia sobie utrzymania. Tove często księgowwała zlecenia, a dochody z pierwszych lat notowała w książeczce kasowej. Repertuar szybko się rozszerzył, ale zaszufladkowano ją jako rysowniczkę prasową. Zapiski o „Dochodach i zamówieniach” świadczą o różnym charakterze zleceń:

Okładka książki. *Söderström*, Pierwsza str. Obrazek „Julen”, Ilustr. „Garm”, nadgodziny, Drukarnia Banknotów, Pierwsza str. Obrazek „Lucifer” [...] Nowela z ilustr. „Hels. Journ”. Dekoracje na Bankiet Pisarzy [...] Reklama Shella (1934)

2 karykatury „Garm”, ½ str. „Garm”, winieta i 2 małe ilustr. „Pressen”, 1-sza str. „Garm“ [...] Winieta „Pressen”, Reklama Lyckmana, nowela z winie 2 ilustr. „Pressen”, dekoracje dla Fazera na Munksnäs, winieta, 3 ilustr. dla „Astry”, 3 rysunki dla „Garma”, wyd. wielkanocne „Garma”, Rysunek dla towarzystwa turystycznego (1937)

Za notkami kryją się rozmaite działania: okładka dla Wydawnictwa *Söderström*, rysunki na okładkę do magazynów świątecznych „Julen” i „Lucifer” (Gazeta świąteczna Fińsko-Szwedzkiego Związku Publicystów), dodatkowa fucha w miejscu pracy Ham, dochód z pierwszej noweli *Bulevarden* (Bulwar), dekoracji i reklamy. Parę lat później polityczna gazeta satyryczna „Garm” umocniła się na liście zleceniodawców i utrzymała się na niej przez lata czterdzieste aż do zamknięcia w 1953 roku. Tove wykonuje ilustracje dla „Svenska Pressen”, pisze opowiadanie z własnymi grafikami dla tego samego wydawnictwa pt. *Bryggliv* (Życie na pomoście), rysuje dla czasopisma „Astra” itd.

Sygnatura Tove szybko stała się znana. Pewien recenzent z „Lucifera” w 1938 roku uznał ją za „postać potężną i monumentalną” wśród współpracowników. Nie tylko „opatrzyła wiele artykułów wybitnymi ilustracjami, ponadto jest autorką barwnej i zabawnej nowelki o życiu artysty w Paryżu” [*Skägget*]. Świat zbudowany przez Tove z jej grafik rozciąga się na wszystkie rodzaje tekstów – literackich, fachowych, politycznych i wszelkich innych. Jej rysunki towarzyszą nowelom, wierszom, baśniom, felietonom, opowiadaniom dla dzieci, reportażom, anegdotom, żartom, satyrom i karykaturom. Zaostrzyła pazur jako rysownik satyryczny oraz polityczny w „Garmie”, z mniejszą lub większą regularnością współpracowała z mnóstwem dzienników i czasopism – oprócz „Garma”, „Julen” i „Lucifera” przejściowo z magazynami kulturalno-społecznymi jak „Vår Tid”, tygodnikami „Vår Värld”, „Allas Krönika” i „Helsingfors Journalen”, czasopismami dla dzieci i fińsko-szwedzką prasą codzienną. Do jej zleceniodawców należały szwedzkojęzyczne „Svenska Pressen” (późniejsza „Nya Pressen”) i „Hufvudstadsbladet” oraz media fińskojęzyczne. Pracowała szybko i dużo, rysując i pracując, stworzyła własną szkołę i była zdumiewająco elastyczna. Jako rysowniczką wypracowała umiejętność wizualnego kształtowania utworu literackiego, ilustrowania go i tworzenia związku między słowem a obrazem. Taka była kolej rzeczy, której zawsze podporządkowywała się we własnych opowiadaniach – najpierw słowo, potem obraz.

RYSUNKI, POLITYKA I TROLLE

To w politycznym (szwedzkojęzycznym) satyrycznym piśmie „Garm” Tove świętowała swoje największe triumfy jako autorka prześmiewczych rysunków i tam zaostrzyła ołówek, aby stać się wysokiej klasy rysowniczką polityczną. W jej najlepszych satyrach widać żądło, brak lęku i wątpliwości. Szydercze obrazki Hitlera doprowadziły do furii kręgi nazistowskie i sympatyzujące z Niemcami. Nie była to działalność wolna od ryzyka, częstokroć poddawano ją cenzurze. W niektórych wspomnieniach Tove podsumowuje to tymi słowami: „Lubiłam pracę dla «Garma», a najbardziej to, że mogłam być świńska w stosunku do Hitlera i Stalina”.

Redaktor gazety Henry Rein przystąpił do ostrego ataku zarówno polityki zagranicznej, jak i wewnętrznej z tym samym „radosnym nastawieniem”. Zdawało się, że w ogóle żył „w ciągłym stanie

powstrzymywanej wściekłości, albo rzucał się do gardła, albo bronił – często był bardzo zmęczony” – opowiada Tove i dodaje, że czasami się mylił, ale był „tak przekonująco godnie opętany ideą sprawiedliwości”. Sama miała wolną rękę, dialog między nią a Reinem toczył się zazwyczaj gładko. „Niekiedy Henry przychodził z anegdotami, do których potrzebował obrazka, innym razem to ja znajdowałam jakiś żarcik. Próbowałam go przekonać, że najlepszym dowcipem rysunkowym jest taki, który nie wymaga tekstu. «Rób, jak uważasz – powiedział – grunt, żeby dostali po gębie». W końcu zaczęłam rysować lepiej”.

„Garm” nie zawsze był dowcipny, ale „zdecydowanie zgryźliwy”. Politycznie gazeta plasowała się po prawej stronie, acz z nutką liberalizmu. Została powołana do życia w roku 1923 i współpracowała z grupą sławnych artystów, Ham oczywiście do nich należała, jak również Alwar Cawén, Hjalmar Hagelstam, Marcus Collin, Antti Favén i Albert Gebhard. Było to typowe fińsko-szwedzkie wydawnictwo, całkowicie opierające się na Henrym Reinie. Kiedy w 1953 roku zmarł, pismo zostało zawieszona. W tym momencie jego opiniotwórcza rola już dawno przebrzmiała. W latach dwudziestych pod ostrzałem znalazł się Związek Trzeźwości (1919–1932), aczkolwiek największą wagę przykładano do walki z wszelkiego rodzaju dyktaturami, zwłaszcza z nazizmem. Podobno Henry’ego Reina w czasie wojny umieszczono na „czarnej liście”. Pismo zyskało na znaczeniu dzięki krytyce współdziałania Finlandii z Niemcami. W tym kontekście Tove przypadła rola pierwszoplanowa. Została naczelnym grafikiem – nazywana często „nadwornym” – i jednym i tym samym nieulekłym ołówkiem biczowała „lokalne świnię” oraz niemieckiego dyktatora. Wstręt do niewoli był dla niej najsilniejszą motywacją. „Ribbentrop w Helsinkach. Droga do obłędu!” – pisze w czerwcu 1944 roku, a dalej: „W mieście kręci się pełno niemieckich żołnierzy, sprzętu wojennego, koni, pojazdów. Jak mnie to mierzi!”. Wykonała dużo rysunków dotyczących Hitlera, ale przed wszystkim dwa odegrały ważną rolę. Jeden komentuje zachowanie dyktatora na konferencji monachijskiej w 1938 roku, drugi przedstawia akcje podczas ewakuacji fińskiej Laponii jesienią 1944. Jej obrazki wyrastają na coś więcej niż protest satyryczny – przeobrażają się w opowieść o współczesności.



W marcu 1938 roku Hitler wcielił Austrię do Niemiec i zgłosił roszczenia do sudeckich terenów Czechosłowacji. Wojna była niebezpiecznie blisko. Monachium miało uratować pokój – *Peace in our time* – jednak ceną okazała się czechosłowacka suwerenność. „Garm” zareagował gwałtownie, także przeciwko fińskiej prasie codziennej, która, zdaniem dziennikarza Arthura Ekströma, „potrafiła jedynie ucałować buty Hitlera”. Okładka Tove ukazuje Führera jako rozwydrzone dziecko, które wyje i szlocha, bo chce „kolejne ciastko” mimo wszystkich słodczy, które już mu zaserwowano: korytarz polski, Alzacja i Lotaryngia, Gdańsk, Jugosławia. Wszędzie stropieni „dorośli” podstawiają nowe smakołyki: kawałek tortu Szwajcarii, słodką piramidkę *croquembouche* Szlezwika, angielski tort kolonialny (wniesiony przez Chamberlaina) – całą kulę ziemską. Hitler przedstawiony jest jako ten, któremu ciągle mało i który pożera demokrację. Degradowanie dyktatury należy do najstarszych tradycji satyry, a na podobne prezentacje monachijskiego spotkania można trafić i u innych. Jednakże swoim politycznie śmiałym rysunkiem Tove wpadła w wir polityki. O mały włos zarówno ona, jak i Henry Rein zostaliby oskarżeni o „obrazę zwierzchnika obcych, przyjaźnie usposobionych sił”, co Rein przypominał, drukując ten sam obrazek krótko po wojnie, w czerwcu 1945 roku.

Drugi rysunek z Hitlerem przedstawia ewakuację fińskiej Laponii jesienią 1944 roku. Była to sytuacja delikatna politycznie. Finlandia zerwała sojusz z Niemcami drugiego września, a zawieszenie broni ze Związkiem Radzieckim podpisano dziewiętnastego. Wycofujące się z północy oddziały niemieckie – po dużych niepowodzeniach latem – szukały jak największych łupów

wojennych. „Załatwiały” – jak mówiono. Hitler wydał rozkaz raczej totalnego zniszczenia niż kapitulacji. Obrazek Tove, który znalazł się na okładce październikowego numeru, zasadza się, dokładnie tak jak poprzedni, na formule deprecjacji: dyktator zostaje zredukowany do żalсного i przeglądającego się w lusterku głupca, który maniakalnie przeskakuje z jednej czynności w drugą, podpala domy, goni za drobiem, opróżnia komody i ładuje ziemniaki, wszystko dla spółki „AB. Załatwiony”. Oto Hitler w rozmnożonych wcieleniach, nie jeden, lecz wielu „Hitlerów”, jak Tove z zadowoleniem zanotowała w swoim pamiętniczku podczas pracy: „Okładka «Garma» z dziesiątką Hitlerów, którzy załatwiają w Laponii. Rozkosz”.



Tove na Bredskär wciągająca na maszt flagę z Muminkiem.

Rysowała dla „Garma” przez piętnaście lat. Najintensywniejszy był rok 1940, gdy uchodziła za „Bezspornie pierwszego rysownika satyrycznego Finlandii”. Spektrum motywów jest imponujące, jak i liczba prac. W sumie narysowała z setkę okładek, pierwszą w roku 1935, oraz stworzyła około pięciuset obrazków satyrycznych i ilustracji. „Garm” był jedną z wielu aren, na które rzucała swoje pomysły i wypróbowała środki wyrazu. W praktyce przekształciła strony ilustrowane w pre-Muminkowy warsztat. To właśnie w „Garmie” Muminek po raz pierwszy spotkał się z opinią publiczną. Lecz wtedy występował jeszcze pod nazwą Niuchacza.

Niuchacz stał się logo, identyfikatorem towarzyszącym „Tove” na rysunkach i ilustracjach. Postać jako taka została powołana do życia w 1943 roku na ilustracji do jednego z wielu (raczej słabych) dowcipów alkoholowych w piśmie, istnieją jednak wcześniejsze przykłady. Troll narodził się jakby w delirycznym świecie, związany był z obrazkami i tekstami o marzeniach, halucynacjach, fantazjach. Dano mu wąski nos, wyposażono w małe usta, spiczaste uszka i długi jak sznurek ogonek, zwykle z wściekłym zabarwieniem, korespondującym z satyrycznym żądełkiem rysunków. Jesienią 1944 roku ów osobnik regularnie pojawia się na ilustracjach Tove, zarówno w „Garmie”, jak i gdzie indziej. Stał się sygnaturą w aktywnej roli – komentując wydarzenia poprzez gesty i mowę ciała albo demonstrując ewentualne konsekwencje. Jest kluczem do obrazka, podkreśla puentę kpiny. Złośliwie, jak to możliwe, parodiuje jego treść. Tove opowiadała później: „Miał blisko osadzone, gniewne oczka”.

„Mój nowy przydomek to pani Niuchaczowa” – zapisała w sierpniu 1945 roku. Jej rysunkowy identyfikator zlał się wówczas z podpisem i postać sygnowała czasami jej udział w „Garmie”. Na Boże Narodzenie 1945 roku sportretowała siebie jako „Niuchacza” na swojej okładce, pośród „pegazów” Arvida Mörne, Elmera Diktoniusa i Helen af Enehjelm, Haralda Hornborga, Rolfa Lagerborga i Yrjö Hirna. Niuchacz alias Muminek stał się w drugiej połowie lat czterdziestych symbolem „Garma” i Tove. Kiedy ukazała się pierwsza książka o Muminkach, postać ta była już stałym signum na rysunkach w „Garmie”. W roku 1946 zdobiła wszystkie z dwunastu numerów czasopisma, a okładkę do dziewiątej – Niuchacz znalazł się niemal wszędzie. Malutka figurka urosła, zmieniła aparycję i została graficznym towarzyszem rysowniczkę, znakiem rozpoznawczym jej sztuki ilustracyjnej. Jako Muminek pojawiła się również na obrazach Tove.



Tove i Muminek namalowany przez Nią Samą, 1947.

Portret ołówkiem z intensywnych czasów w „Garmie” jasno informuje o utożsamianiu rysunkowej postaci z artystką. Tove stoi ubrana w fartuch, z zawiązaną apaszką, w ustach trzyma papierosa, w lewej ręce paletę. Jednak pędzel dzierży mała istota obok malarki. Tekst głosi: „Tove z Muminkiem narysowani przez Nią Samą”. Był rok 1947. Tego samego roku wciągnęła flagę na maszt na swojej własnej wyspie, na Bredskär w archipelagu Pellinge. Widnieje na niej Muminek.



Kolejny raz o Hitlerze – ewakuacja Laponii („Garm”, październik 1944) – z wąskonosym Niuchaczem.

V WOJNA MĘŻCZYŹN

Słońce niczym czerwona kula zawisło nad Rörholmem, od południowego zachodu dochodzi huk znad Sanskär.

List do Evy Konikoff, 15 czerwca 1941

Nocą równymi falami przelatywały nad nami maszyny bojowe,
bombardując Helsinki od jedenastej do czwartej.

List do Evy Konikoff, 25 sierpnia 1942

Życie teraz jest właściwie wyłącznie oczekiwaniem, człowiek nie żyje naprawdę, tylko egzystuje – pisze Tove w liście do przyjaciółki Evy Konikoff na początku lipca 1941 roku. Wszyscy próbują zachować nadzieję. To przywiązanie do życia: „głęboko w środku człowiek z determinacją wierzy, że wszystko będzie dobrze – że się wszyscy znowu spotkamy, że będziemy szczęśliwi”. Wojna dyktowała ludziom warunki, nieubłagane i nieodwołalne. Mężczyźni byli na froncie, brat Per Olov, ukochany Tapio Tapiovaara, przyjaciele, artyści. A Eva wyjechała do Ameryki.

W czerwcu 1941 roku fotografka rosyjskiego pochodzenia, Eva Konikoff, opuściła Helsinki, aby ruszyć przez Atlantyk do Stanów Zjednoczonych. Jej losy są dramatyczne. Po rewolucji w roku 1917 i upadku Sankt Petersburga wraz z młodszym bratem uciekła do Finlandii. Opowieść o ucieczce na Zachód – o dwojce dzieci, które podczas zamieci śnieżnej przedostają się przez granicę koło Wyborga – Tove wplata w swoją późną nowelę *Brev till Konikova* (Listy do Konikovej), tekstu o przyjaźni, wspomnieniach, więzi i tęsknocie, które są stałym punktem w wielu listach Tove do Evy. Kiedy ta wyemigrowała, prawie dwadzieścia pięć lat po ucieczce z Rosji, zostało tylko kilka tygodni do wszczęcia akcji „Barbarossa”, wielkiego niemieckiego ataku na Sowietów. Finlandia zachowywała naturalność, lecz po zakończeniu wojny zimowej w marcu 1940 roku poprosiła Niemcy o wsparcie. Polityka Związku Radzieckiego stanowiła dla niej zagrożenie i kiedy dwudziestego drugiego czerwca 1941 roku rozpoczęto „Barbarosę”, spore siły niemieckie znajdowały się już w północnej Finlandii. Po zbombardowaniu przez ZSRR szeregu fińskich miast kraj z dniem dwudziestego piątego czerwca przystąpił do wojny. Tym samym kontynuacja wojny stała się faktem, a polityka obronna z twardej wojny zimowej 1939–1940 została utrzymana. Dopiero trzy lata później podpisano rozejm, jak ze smutkiem odnotowuje Tove, „w upokarzającej formie”. Oddano Związkowi Radzieckiemu cały obszar Petsamo na północy, fińska część Karelii, ziemie wokół Wyborga ponownie zniknęły z mapy Finlandii. Eva Konikoff, Żydówka z Rosji, znalazła się na początku 1940 roku w trudnym położeniu. Finlandia związała się z Rzeszą i obie ojczyzny Evy miały za chwilę toczyć ze sobą wojnę. Droga wyjścia

prowadziła na Zachód. A ona była wolnym ptakiem i chciała jak najdalej. Miała krewnych w Ameryce. Jej najbliższa rodzina, ojciec, matka i bracia, pozostała w Finlandii.

Dla Tove dramatyczna noc świętojańska 1941 roku była punktem zwrotnym. Wojna wróciła, brat Per Olov został powołany, a Eva, ukochana, najbardziej zaufana przyjaciółka, wyjechała do innego kraju. Czy kiedykolwiek się jeszcze zobaczą, będą razem, szczęśliwe?

Podobnie jak wielu innych młodych, mimo niepewnej sytuacji, Tove zaryzykowała zwiedzenie Europy. Ciągnęło ją do Włoch i sztuki. Niemcy okupowały Czechosłowację i zerkały już na Polskę. Szumiało od pogłosek. Mimo to granice pozostawały otwarte i w ostatnie lato przed drugą wielką wojną nadal można było podróżować.

Jesień 1939 położyła kres podróżom. „Anglia wypowiedziała Niemcom wojnę” – donosi krótki zapisek z trzeciego września 1939 roku. Tove była w domu od miesiąca. Dwa dni wcześniej oddziały Hitlera wkroczyły do Polski. Czasy wojny to jeden z najcięższych okresów w życiu Tove. Swoją rozpacz i tęsknotę za innym życiem przelewa w pamiętnikach na papier, strona za stroną. „Jak gdyby cały świat zamienił się teraz w bryłę strachu. Nie widziałam jeszcze, aby współczucie tak się wiązało z goryczą, miłość z nienawiścią, pragnienie życia naprawdę i godnie z ochotą zapadnięcia się i kapitulacji” – notuje w listopadzie 1941 roku, a dla późniejszego czytelnika brzmi to jak głos ludu, głos narodu w stanie wojny. Młodzi chcieli się cieszyć, bawić, spotykać z ludźmi. Dzikich imprez nie brakowało, niesamowitych, spazmatycznych, najrozmaitszych, byle tylko oderwać się od bolesnego teraz: „Była to surrealistyczna maskarada z blachą, drutem, papierem ściernym, tańcem brzucha i historyczną ucieczką od rzeczywistości. Barwy krzyczały tak mocno, jak tego chcieliśmy”. W swoim atelier Tove organizuje przyjęcia z tańcami. Zaraz po Nowym Roku 1943 opisuje Evie klimaty:

Stół w atelier wciąż jeszcze stoi na środku po serii bibek i after party. Koledzy wychodzą na przepustkę i nie wolno im tańczyć w miejscach publicznych, towarzystwo, które mocą rozporządzeń zmuszane jest zbyt wcześnie opuszczać restauracje, desperacko trzyma się mniej lub bardziej sztucznej radości i chce bawić się dalej. Wtedy przychodzą do mnie. Każę współlokatorom się wynieść i dzięki swojej pozycji gospodyni, „obecności wszędzie jak i po-drugiej-stronie” mam okazję przyjrzeć się wszystkiemu i zrozumieć podskórne prądy, tę elektryzującą atmosferę krążącą między gośćmi. To interesujące.

Zaciąga się zasłony zaciemniające i rozmawia o wszystkim z wyjątkiem wojny. „Chyba że piliśmy. Wtedy rozmowa dotyczy wyłącznie wojny”. Chęć użycia i zabawy pośród szalu śmierci jest paradoksem życia. Wpis taki jak „Maskarada kanibali i bombardowanie” (dwudziestego marca 1943) mówi sam za siebie. Najczęściej jednak Tove chciałaby się odwrócić do ściany i nie widzieć nikogo. „Najchętniej w ogóle nie żyć, póki trwa wojna”. Tove potrzebowała słów bardziej niż kiedykolwiek.

Nie złamała obietnicy, że zarzuci pamiętnik, to przecież dobre dla dziewcząt chodzących do szkoły. Nadała pisaniu nowe formy. Jeden z dawnych kajetów przekształciła w swego rodzaju dziennik pokładowy, gdzie krótkie notki o sprawach osobistych przeplatają się z polityką i planami zawodowymi, rok za rokiem: wystawiane płótna, wypadki wojenne, miłosne schadzki, przepustki braci i przyjaciół, krytyka, istotna korespondencja. Na przedwiośniu 1944 roku, kiedy nadzieja na pokój ze Związkiem Radzieckim przysła wraz ze zmasowanymi bombardowaniami Helsinek w lutym, odnotowała przepustkę Pera Olova czwartego, dalej „bombardowanie” szóstego, szesnastego, dwudziestego szóstego lutego, że Lars – Lasse – dwudziestego piątego lutego przechodzi do sił powietrznych, że odmówiono jej wystawy w Sztokholmie dwudziestego marca i że rozejm nie nastąpił: „Pokoju nie ma” – brzmi lakoniczny wpis z dwudziestego drugiego marca po nieudanych negocjacjach z Sowietami.

Ów prosty kalendarzyk wspomnień ma znaczenie. Tove wprowadza nim systematykę do chaotycznego istnienia, spisuje je. Dużo notek umieściła za jednym zamachem, niektóre dopisała po czasie. Prowadziła również bardziej obszerne memuary, w których zbierała krótsze teksty różnego rodzaju, mniej lub bardziej wyczerpujące pamiętnikowe relacje, refleksje, myśli. Notatniki oraz gęsto zapisane kieszonkowe dzienniczki świadczą o tym, że pisała bez przerwy. Część przekazała

czytelnikom, jak nowele pisane podczas podróży. Większość jednak zatrzymała dla siebie. W tej postaci słowo stało się sposobem wygadania się, swobodną spowiedzią bez słuchającego. Listy to co innego. W nich widać chęć dialogu, poszukiwanie łączności poprzez język i myśli. Wojna oznacza rozstanie, więc korespondencja płynie spod pióra Tove obficie. Do Pera Olova, do ukochanych, do kolegów po fachu i przyjaciół. I do miss Evy Konikoff, w Filadelfii, USA.

TOVE I EVA

„Rozmawiając z Tobą, nigdy nie jestem sama” – pisze do Evy w 1942 roku. To charakterystyka ich przyjaźni.

Eva Konikoff, przez Tove zwana Konikową, należała do najbliższych, była przyjaciółką, którą podziwiała i której się zwierzała. „Znaczysz najwięcej – mówi Tove. – Jesteś mi równie bliska jak Ham, ale w inny sposób”. Eva uosabiała wolność, siłę, wolę. Obraz pt. *Eva*, nad którym malarka pracowała w 1941 roku, nosi te właśnie cechy. Modelka siedzi z szeroko rozstawionymi nogami i dłońmi złożonymi razem, przedramiona spoczywają na udach, patrzy w bok, nie pozuje. Kobieta wolna, tak Tove przedstawia Evę. Fakt, że namalowała ją w halce, bez ochronnej siatki ubrań, jeszcze wzmacnia to wrażenie (rodzinę Evy to oburzyło). Portret Evy Konikoff autorstwa Sama Vanniego, z tego samego okresu, ma podobną, intensywną aurę (pokazany na Wystawie Młodych w 1940 roku), lecz ujęcie jest bardziej konwencjonalne. Przedstawia kobietę w białej bluzce, ze wzrokiem utkwionym prosto w widza.



Eva, 1941.

Namalowanie *Evy* dużo dla Tove znaczyło, jako wyraz dążeń artystycznych oraz jako wspomnienie przyjaźni. Pracowała nad portretem od jej wyjazdu – przemaalowuje tło, zmienia światło. Jeden jedyny raz wystawiła to płótno na Wystawie Młodych w roku 1942. Krytyka pochwaliła ją za „inteligentne” studium postaci, ale poza tym pogłaskaniem po głowie nie dodała nic więcej. Sama autorka zdała Evie raport, że „Twój portret zebrał na «Młodych» dobre recenzje – teraz wiesz u mnie na ścianie”. Po czym dodaje: „Twoja mama przeżyła okropny szok na wieść, że przedstawiłam cię – w halce!”. Nie na galeryjną ścianę malowała przyjaciółkę. Cenę wyznaczyła wysoką, aby móc zatrzymać dzieło i – jak wyznaje Evie – aby zatrzymać coś po niej. Później podarowała je modelce.



Eva Konikoff.

Poznały się i zbliżyły do siebie pod koniec lat trzydziestych w kręgach zaprzyjaźnionych artystów, gdzie obracały się obie. Należeli do nich Tapio Tapiovaara, Wolle Weiner, Sam i Maya Vanni, Carin Cleve, Eva Cederström, Ada Indursky i wielu innych. W Evie było coś szczególnego, uczucie, które przewyciężyło wszelkie oddalenie. Nie chodziło o zakochanie (to było na długo przed pierwszym lesbijskim związkiem Tove), lecz o głęboką przyjaźń siostrzaną, przesiąkniętą troską, bliskością, najczulszą miłością. Po wojnie Eva słała listy i paczki zawierające ubrania, papierosy, biżuterię, nawet nowy krawat dla Atosa Wirtanena, ukochanego Tove (stare są „pozaciągane i bure” – nadmienia adresatka przelotnie). Ta przyjaźń przepęlnia Tove radością. Eva domyśliła się, czego jej potrzeba i co jej pasuje. Ona rozumie, słucha, jedność z Tove nosi w sobie. Podczas wojny malarka pisała czasami

dwa – trzy listy na miesiąc. Dostawy poczty wahają się, nie ma pewności, czy listy dotrą do odbiorcy. Wiele zwrócono nieprzeczytanych, cenzura pracowała nieprzerwanie. Odpowiedzi z Ameryki również nie zawsze trafiały wówczas do Tove. Mogły upłynąć miesiące. Ale to nie grało roli, mimo że rozczarowanie monologowym charakterem korespondencji niekiedy dawało o sobie znać: „Nie wydaje mi się, byś otrzymała którykolwiek z listów, jakie wysłałam w ostatnich miesiącach – tak czy owak rozmowa z tobą sprawiła mi radość” – stwierdza Tove w styczniu 1942 roku.



Epistolografka Tove i Eva wystrojona w amerykańskim stylu. Z listu, sierpień 1941.

Pisanie do Evy nabrało dla Tove jako osoby i artystki znaczenia samo w sobie. Korespondencja – od malarki do Evy – obejmuje setkę listów i ciągnie się od czerwca 1941 do końca lat sześćdziesiątych. Z czasem częstotliwość oczywiście spadła, lecz uczucie głębokiej przyjaźni przetrwało lata. Listy słane do Ameryki obrazują życie Tove, jej przemianę z młodej malarki w wysławianą autorkę Muminków. Do Evy pisze o sobie. Te teksty przeobrażają się w pamiętnik pisany do „Koni” (jeden z przydomków nadanych przyjaciółce), dzięki nim tworzy kogoś, z kim „może rozmawiać”. Jest do wyraz najwyższej bliskości, do czego Tove raz za razem powraca: „Wygląda na to, że rozmawiam z tobą o wszystkim, co mnie bardzo cieszy i co sprawia mi ból, o moich przemyśleniach – z nikim innym nie mogę rozmawiać tak jak z tobą. Chyba nie obarczam cię jakimś

ciężarem – prawda? Wydaje mi się, wiem, że twoje słuchanie nadal, niezależnie od tego, o czym ci opowiadam, jest przyjaznym uściskiem” – pisze w sierpniu 1946 roku. Zwierza się z niepokojem, smutku, strachu, częstokroć wspomina o sile przyjaźni, o wspólnocie skłaniającej do szczerych i pozbawionych lęku wynurzeń. Tove tworzy „ja” z różnych perspektyw: swojej tęsknoty, aby mieć „odwagę” żyć tak, jak chce, poszukiwania tożsamości jako artystka i dla swoich potrzeb towarzyskich i seksualnych. Walkę tę toczy aż do ukończenia czterdziestu lat, kiedy zaczyna wypowiadać się na temat pracy, życia i miłości z nowych, już innych punktów widzenia. Z listu za listem wyziera silne pragnienie, aby się zobaczyć, lecz dopiero w 1949 roku, kilka lat po wojnie, Tove i Eva spotkały się ponownie.

WOJNA MĘŻCZYŹN

Na początku czerwca 1941 roku Tove przebywa na Wyspach Alandzkich. Wybrano ją na komisarza wystawy helsińskich artystów w Mariehamn i jak tylko będzie ją miała za sobą, zamierza zwiedzić wyspę. Gazeta „Åland”, której „panna Jansson” udzieliła wywiadu, informuje, że planuje ona na kilka tygodni „osiąść na alandzkiej wsi i zająć się ukochanym rzemiosłem”. Jej pierwszy list do Evy opisuje „rajski żywot”, bez „dachu nad głową i ludzi” – od dawna już wytęsknioną samotność, która teraz się urzeczywistniła. Żyje niczym Robinson, rozpala ognisko, gotuje jedzenie, maluje, kąpie się, czyta. Jest to ucieczka od niebezpiecznej cywilizacji, muminkowe życie przed Muminkami. Wystawa nie zrobiła furory. Tylko jeden obraz helsińskich malarzy został sprzedany. Alandczycy preferują alandzkie motywy tutejszych twórców po tutejszych cenach. Aby nakręcić sprzedaż, Tove przeznaczyła na wystawę płótna namalowane na wyspie, ofiarowuje im „alandzkie honoraria i nazwiska” w „bezwstydnie książkowy i nieartystyczny sposób”, co – wyznaje Evie – najwyraźniej chwyciło. Z miejsca sprzedała malowidło zatytułowane *mgła opadająca nad górą w Gecie*, inne zostaje włączone do zbiorów muzeum. Wszystko to Tove z werwą opisuje przyjaciółce w Ameryce: „Nowe ALANDZKIE motywy! Obwieścili w gazecie. Prosto z naszego krajobrazu!”. I dodaje: „Teraz jestem więc prawie nieśmiertelna, a podróż opłacona! Gazeta naprawdę pięknie opisała, jak «wykonuję ukochane rzemiosło» na «ich najdroższej wyspie». (Przerazające, jak łatwo mogłabym się wzbogacić)”. Prasa nie zwleka z powiadomieniem o darowiźnie, jednak rzecz jasna inaczej dobiera słowa. Z dumą donosi, iż artystka podarowała „5 pięknych obrazów, 3 większe i 2 mniejsze”, a ponadto „uroczy krajobraz z motywem zachodniego portu Mariehamn”. Na koniec informuje, iż „panna Jansson wczoraj wieczorem odpłynęła statkiem na półwysep”.

Wyspy Alandzkie okazały się radosną przygodą, lecz poczucie swobody długo się nie utrzymało. Zbliżyła się wojna. Krąży wiele pogłosek, przebywając z Ham i Faffanem przed przesileniem letnim na Pellinge, Tove zamieszcza w listach mroczne rysunki. Jak gdyby „jakiś wielki cień przekreślił lato wokół nas”. „Niebo zrobiło się miedzianoczerwone, a morze żółtoszare, nastrój, jakby wszystko zatrzymało się w bezruchu”. I wybucha wojna, a Tove składa bezpośredni raport. Przez kilka skąpych przedpołudni doświadcza „całej wspaniałości lata”, aż radio nadało wiadomości. „Tato wszedł tylko i powiedział: «i wszystko jasne». Nikt więcej się nie odezwał. Poszliśmy spakować co najpotrzebniejsze, każdy w swoją stronę” – relacjonuje dwudziestego drugiego czerwca 1941 roku z pokładu „Lovisy” w drodze do Helsinek. Wieczorem zaczął się alarm bombowy, po kilku dniach doliczyła się do śniadania aż czterech. „Wszystko toczy się teraz na poważnie, boimy się nowych wieści”.

Wojna oznaczała rozłąkę, niepokój, strach, utratę, śmierć. Zdarzały się jednak chwile spokoju i istniały miejsca niosące radość. Kiedy w sierpniu dociera pierwszy list od Evy, Tove jest już z powrotem na Pellinge. „Lato było prezentem spokoju i przyjemności po ponurym, gorączkowym czasie w mieście – pisze do przyjaciółki dwudziestego trzeciego sierpnia – koniecznym

przygotowaniem na wszystko, co być może spotka nas jesienią”. W ukochanej budce widokowej przy Laxvarpet, kąpielisku z dzieciństwa, potrafi przesiadywać godzinami, pisze tam, czyta lub tylko wygląda „przez swoje zielone okienko na morze”.

Czas jest jednak cenny i nie ma go wiele. Samoloty bojowe, „powietrzne bydłaki”, jak nazywa je Tove, warczą w powietrzu, w mieście i na wsi, a ją bez przerwy zżera niepokój. O brata Pera Olova i Tapsę – artystę Tapio Tapiovaarę, w którym była zakochana. W korespondencji do przyjaciółki w Ameryce daje wyraz tym uczuciom, zwierając się dwudziestego czwartego września 1941 roku: „Jakkolwiek by było, obawy nie gasną; i choć wydaje się na zewnątrz, że człowiek wie o normalnym życiu – pracując jak zwykle, ciesząc się – to nieustannie podszyte jest ono mrocznym, drażącym strachem i masą okropnie sugestywnych wyobrażeń, od których czasami trudno jest się opędzić”.

Tove i Tapsa poznali się w Ateneum i byli kochankami przez pierwsze lata wojny. Związek skończył się wiosną 1942 roku. Minął pod znakiem walk, wyczekiwania i oczekiwań, krótkich spotkań, przepustek, pożegnań, listów, zawsze ze świadomością, że to może być ostatni raz. Tapsa wraca, Tapsa odchodzi – notuje Tove (1939) i te zwroty tworzą też rysy na ich zakochaniu. Ta relacja okazała się trudna, z zawodami i niewiernością. Tove wie, jak wojna potrafi zmienić człowieka, złamać, przeobrazić. Podczas wojny domowej Faffan był chory z tęsknoty za Ham i córeczką, ale okropieństwa pól bitewnych wywarły na nim nieodwracalny wpływ: „Kiedy tato wrócił ze swojej wojny, to jako inny człowiek, chłodniejszy, surowszy” – stwierdziła Tove, snując refleksje nad obecnym konfliktem. Bez przerwy ściboli w swoich kajetach. Wszyscy się zmieniają, trzeba gromadzić siłę, radość i zaufanie. „Chcę ci pomóc patrzeć w przyszłość, zapomnieć o potwornościach” – pisze do ukochanego, ale balansowanie na linie na dłuższą metę zaczęło jej ciążyć. Przepustki upływały na frenetycznej miłości, sztuce, historycznych imprezach – na wyścigu z krótkimi chwilami, które mieli do wykorzystania. Było też coś, czego Tapsa pragnęła i czego Tove nie chciała mu „dać”, w każdym razie nie teraz – dziecko. Ona pragnie zachować niezależność, pracować i tworzyć sztukę. Kocha go rzecz jasna, ale przed myślą o założeniu klasycznej rodziny ucieka. Chce dzielić życie z mężczyznami, opierając się na innych zasadach.

Czas wojny był dla niej okresem ustawicznych konfrontacji z Faffanem. Ukształtowała go wojna domowa, w której za młodu walczył przecież po stronie „Białych”, był gorącym patriotą i zagorzałym antykomunistą. Wszystkiego, co choć mignęło czerwienią i skierowało się w lewą stronę, wystrzegął się niczym zarazy. Widział w Niemczech wybawcę i przyjaciela, a w komunizmie (czerwonych) największe zagrożenie dla ukochanej ojczyzny, jego Finlandii. Nie krył też swojej awersji do Żydów, co doprowadzało córkę do pasji. „Wiesz – pisze do Evy – wszystko, co się tyczy «kwestii żydowskiej», robi ze mnie *«Feuer und Flamie»*”.

Gdy broni się przed myślą o dziecku, być może sformalizowaniem związku z Tapsą, jej niechęć ma swoje źródło w ojcu, mężczyznach i wojnie. Jest październik 1941 roku, Tove ma dwadzieścia siedem lat, a wokół niej od wielu miesięcy znów toczy się wojna.

Wszystkie powody, dla których nie chcę wyjść za mąż, przyszły do mnie same. Jeden mężczyzna za drugim, a tato, Faffan, był pierwszy. Cały ten męski, lojalnie podtrzymywany i osłaniany piedestał przywilejów, ich słabości, niedotykalnych i ubezpieczanych hasłami, cała niekonsekwencja i cała ta czarująca bezwzględność w cechu chłopców, którzy jawią się bez śladu niuansów i lansują od rana do wieczora. Nie mam ani czasu, ani pieniędzy, aby wyjść za mąż za jednego z nich! Nie nadążyłabym podziwiać i pocieszać. Oczywiście, że mi ich żal, oczywiście, że ich lubię, ale nie chcę poświęcać życia na wizję, którą już przejrzałam. Widzę, jak Faffan, najbardziej bezradny i nieświadomy, tyranizuje nas wszystkich, jak Ham się unieszczęśliwiła wiecznym przytakiwaniem, wygładzaniem, zgadzaniem się, oddaniem swojego życia, w zamian nie otrzymawszy nic oprócz dzieci, które wojna może zabić albo przenieć. Wojna mężczyzn! Już widzę, co zostanie z mojego zawodu, jeśli pójdę do ołtarza. Bo na to nie ma rady; posiadam wszystkie kobiece instynkty do pocieszania, podziwiania, podporządkowywania się, rezygnacji z siebie. Byłabym albo złą malarką, albo złą żoną. I nie chcę sprowadzać na świat dzieci, które zabije jedna z przyszłych wojen [podkreślenie Autorki].

Sama życzy sobie czegoś innego, ma wizję innej formy wspólnoty, współistnienia na tych samych

warunkach, miłości, której podstawą jest wolność: „Czy nie możemy po prostu być ze sobą, bez pretensji do wzajemnej pracy, życia, pomysłów, pozostać wolnymi ludźmi, żeby żadne nie musiało podporządkowywać się drugiemu?”.

Młoda artystka Tove występuje jako feministka z własnym programem, na wskroś świadoma ceny miłości i poświęcenia, jaką płaci kobieta. Założeń „wojny mężczyzn” nie zamierza zaakceptować. Myślenie o dziecku uruchamia falę reakcji w kwestii wojny, rodziny, mężczyzny i kobiety, najwyraźniej niezachwianych ról. Dziecko wpływa na niezależność i swobodę, a ona przede wszystkim nie chce, jak przed nią jej matka, dawać życie istotom, które wyrosną na żołnierzy i zginą w kolejnych bitwach. Ani myśli ofiarować ojczyźnie „mięsa armatniego”, ani teraz, ani nigdy – rozważania powracają w trakcie jej późniejszego związku z Atosem Wirtanenem. Chęć do dawania życia zabili w niej mężczyźni i tego nigdy im nie wybaczy. Dla młodego Viktora córka oznaczała obietnicę przyszłości. Dla niej samej dziecko przeobraziło się w sankcję potencjalnych, kolejnych wojen rodu męskiego. Choć równie wyraźnie chodzi jej też o kobiecą autonomię i wymagania sztuki. Pozostanie wolną artystką i wolnym człowiekiem, nieulegającym nikomu, jest sprawą najważniejszą. Do konstelacji malarstwa i miłości powraca w tym okresie raz za razem, dla niej przyszłość jest całkowicie oczywista. Zamierza „zostać malarką i tylko malarką”. Wolność zawsze cenila najwyżej.



Czarny Muminek, akwarela, Niemcy 1934.

Wysłanie Evie do Stanów w prezencie akwareli *Siedzący samotnie* (1935) jest deklaracją niezależności. Obraz odludka trzymającego się na uboczu, sławiącego swobodę i samotność to odbicie jej samej. Nie trzeba jednak poświęcać miłości. Jej wizją jest jedność bez ingerencji w życie i pracę partnera. Miłość oparta na wolności. Równą rangę kobiety i mężczyzny stawia wysoko. Po dyskusji na temat rzekomej niższości kobiet Tove stwierdza przed Evą i samą sobą: „Dopóki nie uznamy swojej wartości, nie będziemy solidarne i nie uwierzymy w swoje kompetencje, dopóty zawsze będziemy o krok za facetami”. A tam ani jej w głowie się znaleźć.

SCENARIUSZE WOJNY

Podczas pierwszej połowy lat czterdziestych niektóre z najbardziej dramatycznych wydarzeń wojennych znalazły się na janssonowskich okładkach „Garma”. Rysowanie pozwalało Tove zaczerpnąć tchu, zarabiać na chleb, a równocześnie stanowiło medium, dzięki któremu zrzucała z siebie rozpacz i wściekłość na zbrojny dyktat. Ostre karykatury dyktatora, ośmieszenie męskiej polityki i wszystkie rysunkowe kpiny przedstawiają z tej czy innej perspektywy walkę mężczyzn. Dwie syreny trzymając dziecko odziane w kombinezon do nurkowania, konstatują, że przypomina ono swojego ojca. Hitler został przedstawiony jako rozpuszczony dzieciak, Stalin jako Indianin. Często pod ostrzałem znajdowali się politycy udzielający się w kraju. Podobizna radzieckiego wodza z dwiema twarzami, przed i po trzydziestym listopada 1939 roku, dzień po ataku Sowieców na Finlandię, została ocenzurowana, lecz później ją wydrukowano.

W Tovinyim świecie satyry politycznej Hitler „załatwiał” Laponię, aż koniec końców okazał się politowania godny w swojej twierdzy wiosną 1945 roku. Jako obandażowany starzec rok 1942 sięga poprzez okropieństwa wojny do niewinnego roku 1943: karabiny, amunicja, czołgi, samoloty ze swastyką, kartki żywnościowe, artykuły zastępcze i tak dalej. Najbardziej gwałtowna, wybuchowa i drastyczna jest okładka do wydania grudniowego 1941, kiedy wojna kontynuacyjna trwała od pół roku. Pośród przeraźliwych okropieństw bitew biedny Święty Mikołaj szuka miejsca na życzenie „Świątecznego spokoju”, lecz jego nadzieje zostają – dosłownie – puszczane z dymem przez opętaną walką ludność tego padołu. Niebo i ziemia to chaos bomb, zestrzeliwanych samolotów, płomieni i eksplozji. Zbliża się czas upadku, a aniołowie niebiescy uciekają w trwodze. Numer wyszedł na tydzień przed Pearl Harbor.



Sen Jakuba. Okładka „Julen” z 1941 roku.

Tej samej jesieni powstaje okładka do „Julen”, bożonarodzeniowego czasopisma Związku Szwedzkich Urzędników w Finlandii. W czasie wojny okładki wszystkich roczników zaprojektowała Tove, od 1939 do 1944 roku. Większość z nich ma motywy religijne: trzech królowie, Madonna, anioły, z których jeden robi znak „V”. Wcześniej Tove przedstawiła scenę ucieczki Józefa i Maryi do Egiptu (1935), a w samym magazynie znajduje się ciekawa religijna seria obrazkowa o tematyce biblijnej. Nawet w „Luciferze”, wydawanym na każde Boże Narodzenie przez Fińsko-Szwedzki Związek Publicystów, Tove znalazła przestrzeń dla swoich biblijnych wątków. „Garm” to już inny rodzaj sceny. Najbardziej znamienną ilustracją, z symbolicznego punktu widzenia, jest strona tytułowa „Julen” z 1941 roku – przykład tego, jak ewangelijny materiał staje się częścią bieżących wydarzeń. Przedstawia ona człowieka na saniach w zasypanym śniegiem lesie, który przeżywa objawienie, widzi Królestwo Niebieskie. Wyciąga ręce ku jaśniejącym schodom do raju, przy których tu i ówdzie poruszają się anioły. Jest to zobrazowanie snu Jakuba z *Pierwszej Księgi Mojżeszowej*, w wizualizacji Tove to sen o jej własnym kraju. O Karelii. Mannerheim ruszył z ofensywą już latem (fińskie oddziały zapuściły się daleko w tę krainę). Tereny utracone na mocy pokoju moskiewskiego w 1940 roku zostały na powrót odebrane. Ziemie te znów należały do Finlandii. Obrazek Tove na własny sposób opowiada tekst Biblii: „Śniło mu się, że była ustawiona na ziemi drabina, której szczyt sięgał nieba, po niej zaś wstępowali i zstępowali aniołowie Boży. A Pan stanął nad nią i mówił: Jam jest Pan, Bóg

Abrahama, ojca twego, i Bóg Izaaka. Ziemię, na której leżysz, dam tobie i potomstwu twojemu”². Taka jest i treść objawienia na rysunku. Uciekinierzy powrócili do siebie i Karelię ponownie zasiedlili Finowie.

W tym okresie malarka pisze długi list do Ewy. Tematem jak zawsze jest wojna, jej wpływ na społeczeństwo, ludzi, na nią samą, a przede wszystkim na przekonanie o tym, co jest słuszne, a co nie. Często się nad tym zastanawia, a teraz swoje przemyślenia wyraża prostym językiem z perspektywy młodej osoby:

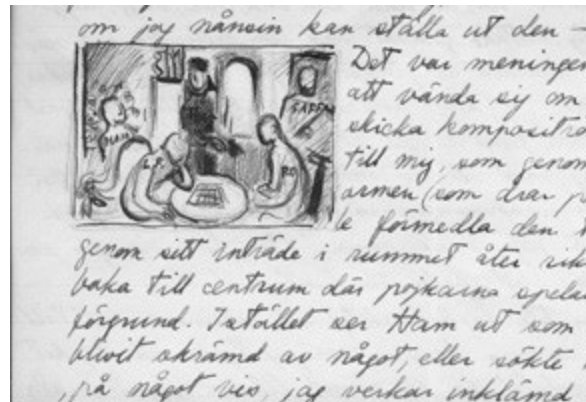
W tym czasie całkowitego odwrócenia wszelkich pojęć słuszności, morale i etyki trudno jest znaleźć oparcie tym, którzy nie zdążyli jeszcze ustabilizować swojego stosunku do istnienia – młodym ludziom. Pod presją przymusowego milczenia, samotny w niepokoju o swoje najbliższe otoczenie, każdy pragnie już tylko ukryć się w swojej skorupie. Wielkie wydarzenia wokół nas, zamiast poszerzyć horyzont, ścisnęły go do jałowej zapiekłości, ludzie uczyli się kurczowo frazeologii nacjonalizmu idącego w złą stronę, uczyli się hasła, granice stają się coraz mniej elastyczne, brakuje logiki. Ale dla starych uprzedzeń i zasad nadal panuje pogarda. W chaosie monologów jakikolwiek kontakt w narodzie, już wcześniej cichym i upartym, staje się niemożliwy. Ludzie albo krzyczą i kłócą się, albo nie odzywają się wcale. – Wybrałam milczenie.

Ale w „Garmie” i innych publikacjach wcale nie milczy. Przeciwnie, przemawia głośno i wyraźnie. Praca jest dla niej wartością, której można się trzymać, którą można realizować. Nie daje rady krzyczeć wewnątrz siebie – mówi: „spycham to na bok, rysuję dalej, ale unikam tego, co mocno zbliża mnie do świata na zewnątrz – gazet, radia, telefonu, dzienników wojennych. Przewracają do góry nogami wszystko, co we mnie w głębi płonie. Mimo to nie chowam głowy w piasek, intensywnie w tym uczestniczę, w każdym momencie, k a ż d ą c z ą s t e c z k ą s i e b i e [podkreślenie Autorki]”. Tak przemawiała swoimi obrazkami podczas wojny. Mieszczą się w nich, jak i w dużej mierze w jej malarstwie, ułamki jej osobowości – artystki malarki oraz człowieka pióra. Liczne autoportrety, listy do Ewy, notatniki i kalendarze są próbkami obrazu, słowa i myśli. Zaprzeczenie, chęć działania, a równocześnie odwrócenie się twarzą do ściany dodają jej tekstom i obrazom dynamiki. Słyszymy je jako głos zwracający się do nas, głos mówiący o własnych założeniach. To pewna siła i uczestnictwo w tym co się dzieje sprawiają, iż te graficzne świadectwa trudnego czasu w „Garmie” i innych wydawnictwach trafiają również do dzieci późniejszych czasów. Marzenia o pokoju Tove nie porzuciła nigdy, aktualizując je w zależności od sytuacji politycznej. Rysowniczką interpretuje wypadki, wprowadzając zarazem do obrazka – czy to politycznego, czy kpiarskiego, czy refleksyjnego – swoje ja, swój znak rozpoznawczy, swoją obecność. Najbardziej przekonującym znakiem tej praktyki jest oczywiście Niuchacz.

Do najważniejszych przedsięwzięć pokojowych z okresu wojny kontynuacyjnej należała odezwa opozycji pacyfistycznej do prezydenta Risto Rytiego w sierpniu 1943 roku. Pośród trzydziestu trzech sygnatariuszy między innymi pisarzami znaleźli się: P. O. Barck, Ragnar Ölander i Atos Wirtanen. Swoją wersję kiełkującej nadziei na pokój dla Finlandii Tove wyraziła wrześnieową okładką „Garma” z 1943 roku. Anioł pojednania zstępuje na tle ciemnych konturów maszyneryi wojskowej przez sam środek krzyżujących się promieni dwóch reflektorów na krwawym niebie. Rok później, przed negocjacjami z ZSRR i zawieszeniem broni (dziewiętnastego września 1944), anioł został umieszczony na dużym znaku zapytania.

Wojna to zawsze czas niepewności. Sygnowane przez Tove obrazy noszą to piętno z okresu, który nazywała czasem straconym.

RODZINA



Szkic obrazu pt. *Rodzina* z listu do Evy Konikoff, grudzień 1941.

W pierwszej połowie lat czterdziestych Tove pracowała nad swoim wielkim płótnem pt. *Rodzina*. Rozmiar 116 x 89 cm. Temat był równie znaczący jak pożalowania godny. Przedstawił rodzinę, którą kochała, ale której też czuła się więźniem. Jest to obraz j e j bliskich, kto zna kontekst społeczny, może zidentyfikować Janssonów i mieszkanie w Lallukce. Ponadto jest to przedstawienie p o j ę c i a rodziny, grupki osób młodszych i starszych, które można uznać za spokrewnione ze sobą. Rodzinę jako ideę nakreśliła Tove również wtedy, gdy pracowała nad rodziną Muminków, tylko innymi środkami. Do portretu *Rodzina* nawiązuje w listach i notatkach, dyskutuje nad nim, analizuje, szkicuje kompozycję (pisząc do Evy), opisuje miny postaci i myśli kryjące się za nimi. Premierową odsłonę planowała na Wystawę Młodych jesienią 1941 roku, ale nie zdążyła skończyć obrazu, więc przełożyła ją na wiosenną ekspozycję roku następnego.



Rodzina to autoportret artystki oraz portret jej najbliższych. Jest także refleksem wojny. Rodzina ta jak obraz zatrzymany w kadrze – to odbicie ustawicznego niepokoju, opisywanego przez Tove w listach do przyjaciółki ze Stanów. Zastygłe pozy, spuszczone spojrzenia, ludzie pozbawieni duchowej bliskości. Jak relacjonuje Evie, lęk o brata wyabstrahowała do idei i ten stan myślowy przeniosła na obraz. Umundurowanego Pera Olova oblewa jasność, wzrok ma rozmarzony, a od jego

głowy bije światło niczym gloria. Otrzymał rolę świętego. On uosabia młodość, przyszłość i jest alegorią Finlandii. To ukochany brat, zaledwie dwudziestodwuletni. Na wprost siedzi Lasse, jeszcze uczeń, ze spuszczonego wzrokiem. Dwa lata później, jako osiemnastolatek, dostał powołanie, ale nie zdążył odbyć służby na polu walki. Bracia są uczestnikami wojny, za nimi widać Tove, siostrę, tę, która śle listy na front, która czeka na peronie, kiedy przybywa pociąg z żołnierzami, i która macha im na pożegnanie, gdy przepustka dobiega końca. Rodzice zostali ulokowani po obu stronach rodzeństwa. Gwardia starego pokolenia – ojciec Faffan po prawej, matka Ham po lewej. W centrum szachownica rozłożona na stole, przy nim siedzą naprzeciwko siebie bracia. Wojna mężczyzn.

Tove niczym opiekunka czuwa nad chłopcami. Jest punktem, który łączy braci, matkę i ojca. Faffan ściska pod pachą gazetę, Ham trzyma w dłoni ćmiącego się papierosa, Lasse spogląda na szachy, Per Olov ma odwrócone spojrzenie. Ona sama ubrana jest na czarno i zdaje się właśnie wychodzić. Tak oto prezentuje swoich najbliższych i pojęcie rodziny, jako część „skumulowanego ludzkiego strachu”, co tak żywo opisuje Evie w grudniu 1941 roku. (Podobne sformułowania pojawiają się również w jej ówczesnych zapiskach). Mówi o ciszy, uczuciach, udęcie oraz o rodzinie rozchodzącej się w różnych kierunkach.

Wszędzie walki, cały świat w stanie wojny. Co mam powiedzieć? Obecnie niewiele mówię (być może biedna cenzura uważa inaczej!), myślom też brakuje jasności, wszystko tylko czuję. Niekiedy wydaje mi się, jak gdyby część skumulowanego ludzkiego strachu ciążyła we mnie jak bryła i groziła rozsądzeniem na kawałki. Nigdy wcześniej współczucie nie mieszało się tak z goryczą, miłość tak bardzo z nienawiścią, pragnienie życia – i mimo wszystko życia naprawdę i godnie – z ochotą zapadnięcia się i kapitulacji.

Takie nastroje odmalowała w *Rodzinie*. Rozgrywka szachowa Pera Olova i Lassego wygląda na spokojną, ale całemu płótnu przydaje ciężkiej atmosfery fatalności. Wojna była grą, a stawką życie. Aż wibruje od symboli i odesłań do historii sztuki, między innymi piętnastowiecznej, którą autorka wysoko ceniła. Śmierć grająca w szachy z rycerzem to słynna scena z dzieła Alberta Pictora tworzącego w XV stuleciu.

Tove umieściła scenę z szachami pośrodku politycznej historii swojego kraju. Pola planszy są czerwone i białe, gra toczy się między czerwonym i białym, między Związkiem Radzieckim a Finlandią. Symbolika ta nawiązuje do wojny domowej, kiedy również szła gra o egzystencję rodziny. Ham mogła stracić męża, a ona ojca. Teraz po raz kolejny znalazły się w strefie zagrożenia, rodzina, która rozwijała się i żyła dalej, może w tej chwili stracić synów i braci. Rodzina, w której czerwone i białe może ze sobą walczyć. Strach o Pera Olova dotyka wszystkich. Tej wiosny, gdy Tove wystawia *Rodzinę*, brat przebywa na froncie na północy. W styczniu 1942 roku Tove relacjonuje Evie: „W ostatnim liście Prolle napisał, że są w stanie gotowości i od tego czasu trwają tam walki. Dni takiego strachu są przerażające. Ham chodzi w kółko zeszywniała, powolna w ruchach, Lasse gdzieś się chowa, Faffan wszędzie węszy opozycję, a ja maluję i maluję. Robię cokolwiek. Piszę poezję – szoruję podłogi!”. Najważniejszym miejscem w ich domu stało się to zazwyczaj zapomniane: dywanik w przedpokoju. Na nim łąduje korespondencja od Prollego.

Portret rodziny Janssonów jest obrazem fińskiej „rodziny” w czasach wojny. Reprezentuje siebie samą, a zarazem każdą inną, gdzieś w Finlandii. Wszyscy mieli kogoś bliskiego na froncie – syna, brata, męża, narzeczonego, przyjaciela, kolegę, kochankę, krewniaka. Kobiety również poszły na wojnę – do ochotniczej organizacji obronnej dla kobiet i do służby medycznej. Niepokój szybko mógł się przedzierzgnąć w stratę i żalobę. Artysta Hjalmar Hagelstam, dobry znajomy Janssonów, poległ w 1941 roku, także przyjaciele braci zniknęli, a Collinowie, blisko związani z rodziną, stracili syna. Wiosną 1942, odrywając się od sztalug, Tove donosi swojej powiernicy: „Na północy stale walki, przez roztopy nie dociera żadna poczta. Kiedy maluję, dobiegają mnie w równych – i jakże krótkich! – interwałach salwy honorowe z cmentarza, i aż mnie w środku ściska. Collinom zabili syna i iluż naszym przyjaciołom tak samo. W domu cisza jak w studni, każdy zamyka się w swoich myślach”. Jej najbliżsi wyszli cało z wielkiej żaloby, Per Olov wrócił, Lassego nie wysłano do walki, a domownikom nic się nie stało. Dla wielu rzeczywistość wyglądała okrutnie inaczej. Prawie 50 000 Finów zabito

podczas wojny kontynuacyjnej, a w czasie zimowej Finlandia straciła 22 000 swoich obywateli. Wspomnienia tej katastrofy i nieustające konfrontacje wewnątrz rodziny odcisnęły się głębokim piętnem na wszystkich. Obrazem *Rodzina* Tove wyraziła tę wrzącą ciszę.

Malowidło odzwierciedlało również podział. Dystans między Tove a Faffanem zwiększył się, wojna i polityka bez przerwy były na tapecie. Cierpienie sprawiała jej autokratyczne zapędy ojca, maniackalny patriotyzm i ideologiczny rygoryzm, jego zamknięcie się na pozycji z czasów wojny, w której sam walczył. Jego zdaniem wejście w alians z Niemcami stanowiło jedyną szansę ocalenia. Wszystko dla kraju – podsumowuje Tove. Pracując nad *Rodziną*, zwierza się Evie:

I w końcu wybuchła ta wielka awantura, której się obawiałam i na którą czekałam tyle lat. Tym razem to koniec. Faffan i ja wrzasnęliśmy do siebie, że się nienawidzimy. Cholernie szkoda mi Ham. Ale nie czuję się winna, nie czuję żalu, nic. Czuję się jak kamień. Cudownie byłoby przestać istnieć, ale żyje się dalej. Mieszkanie w domu będzie piekłem, ale muszę przecież przez wzgląd na mamę przychodzić na kolację. Przeklęta wojna.

Później w tym samym roku (1942) wyprowadziła się z Lallukki do własnego atelier. Jednak do kłótni o politykę, które rozbiły wspólnotę, dochodziło podczas wojny ustawicznie i wytworzyły one głęboką przepaść między Tove a ojcem. „Scysja z Faffanem przy kolacji” – notuje w kalendarzu po dyskusji o negocjacjach pokojowych we wrześniu 1944 roku. Tematem był „nacjonalizm”.

Córka i ojciec zbliżyli się do siebie po wojnie. Ich wzajemna miłość nie słabła także podczas nieporozumień, a szczęśliwe tygodnie spędzone w Paryżu w 1938 roku pozostały w pamięci. Wzruszający list, który Tove napisała do Faffana na rok przed jego śmiercią (1958) mówi o bliskości i szacunku wyjątkowego rodzaju, o porozumieniu, które istniało zawsze i z czasem się pogłębiało. „Kochany Faffanie – pisze – wydaje mi się, że rozumiem cię lepiej, niż mógłbyś przypuszczać. Jedyne, co mogę powiedzieć, to że strasznie cię kocham, coraz bardziej z każdym mijającym rokiem”.

Długo zmagala się z *Rodziną*. Ten obraz jest tak „wyrazisty”, jak określiła go, pisząc do Evy, i ma wątpliwości, czy pokazać go publiczności. Mimo wszystko wylądował na ścianie galerii wiosną 1942 roku jako jej jedyny wkład w Wystawę Wiosenną. Odbiór okazał się rozczarowujący, jak oceniła go Tove: „popłuczyny”. Krytyczka Signe Tandefeldt dostrzegła wielką i ambitną pracę, ale miała zastrzeżenia. Tak trudnego zadania, jak stwierdziła, nie wypełni się „przy pierwszym” dziele, można się jednak na nim uczyć. Kompozycję oceniono na czwórkę, a motyw opisano jako „widziany swobodniej i prościej” niż we wcześniejszych dziełach. Również i inni ją chwalili, lecz krytyka była słaba, a koleżeństwo też nie pałało entuzjazmem. Ina Colliander napisała Svenowi Grönvallowi, że jest to rzetelna robota, ale brak w niej pewności siebie. Wielki cień nakłuł wiarę we własne siły, Tove odmawiała dalszych ekspozycji.

Jednak *Rodzina* nie chciała zostawić jej w spokoju, nigdy nie skończyła tego tematu. Kilka lat później pracowała nad „nową Rodziną”, tym razem węglem, a w ostatnich dniach 1944 roku ponownie wstawiła obraz na sztalugi: „Przemaalowałam większą część *Rodziny*. Lepiej”. Było to już po napisaniu pierwszego opowiadania o jej Muminkowej rodzinie.

TYLKO MALUJĘ

Podczas wojny ciężko pracowała, jak zwykle intensywnie i produktywnie. Jesienią 1941 roku pokazuje sześć płócien na wystawie w Konsthallen, kupuje sobie etolę z pieśca, a w grudniu rysuje okropieństwa wojny na okładce do bożonarodzeniowego numeru „Garma”. Zleceń na rysunki otrzymuje mnóstwo – zwierza się Evie – pełno ich zwłaszcza jesienią, okładek książek, ilustracji i całkiem sporo do pism bożonarodzeniowych. Tworzy reklamy, między innym napoju gazowanego, projektuje desenie materiałów, rysuje pocztówki i dostaje pierwsze zamówienia na dekoracje

w miejscach publicznych. Restaurację, szkołę czy akademik ozdabia malowidłami, w tym również na szkłe. Kilka razy przyjmuje zastępstwo za nauczyciela: w Szkole Głównej jako nauczycielka rysunku dla trzydziścioro dorosłych uczniów i dla studentów sztuki w Ateneum, jednak ta kariera nie trwa długo. Okropnie było krytykować – pisze – i już więcej tego nie zrobię. W Ateneum lekcję po półgodzinie przerwał alarm, tym samym z ulgą opuściła katedrę na dobre.

Praca w tych ciężkich czasach jest lekarstwem, sposobem na podtrzymanie płomienia kreatywności. Tove ma silną pozycję, zarówno jako rysownicza, jak i malarka, parę obrazków w grudniowo-świętecznym numerze szwedzkiego „Folket i Bilds” z 1941 roku prezentuje ją jako jedną z nielicznych autorek rysunków satyrycznych na Północy. Serie rysunkowych pocztówek różnego rodzaju, kartek świętecznych, podobizn zwierząt i innych przynoszą niezły dochód (sprzedają się też w Niemczech) i Tove zaczyna marzyć o podróżach do Włoch, Bretanii i Ameryki. Zdaje sprawę Evie w roku 1942:

Mam za sobą kolejną serię kartek bożonarodzeniowych – Taidekorttikesuskus podniósł początkowe 300, – za sztukę do 1000, – i już nie mogłam odmówić. 4 komplety w roku, Koni, to się równa 40 000, – marek. I oznacza – poza tym, co zarabiam na obrazach – zarówno Bretanię, Włochy – Amerykę! – może Bali pewnego dnia... o ile pieniędzy nie straci na wartości. Mogę zrobić kartkę dziennie, jeśli pracuję bez przerwy, spokojnie – a w półtora dnia, jeśli bez przerwy, szaleńczo. W zeszłym tygodniu produkowałam 2 na dzień – by w końcu ujrzeć elfy i anioły wszędzie jak w jakimś delirium!

Szaleńcza praca to signum Tove, zawsze narzuca wysokie tempo. Na stół idzie literatura piękna, fachowa, dziecięca, od prowokacyjnych powieści jak *Svart erotik* (Czarna erotyka) po podręczniki do angielskiego dla początkujących i cokolwiek nudne książki dla dzieci. Okładki i ilustracje płyną jedna za drugą. *Lill-Olle och harpalten* (Mały Olle i zajączek, 1934), *Om flugan Maja* (O muszce Mai, 1944) i *Nalleresan* (Miśkowa podróż, 1944) to niektóre z nich, autorstwa Brity Hiort af Örnäs, Martina Söderhjelm i Solveig von Schoultz.

Również malarka Tove Jansson nie próżnowała. Zaciemnienie może i ograniczało pracę nad płótnem, ale przecież mogła poświęcić wieczory na ilustracje. Prezentuje dzieła na salonach i pokazach, bierze udział w wystawach zbiorowych fińskiej sztuki nowoczesnej w Göteborgu, Sztokholmie i Oslo w latach 1940 i 1942. Na tę drugą posyła trzy ze swoich „najlepszych rzeczy”. Zaproponowano jej funkcję oficjalnego współorganizatora, co jest równoznaczne z zezwoleniem na wyjazd, Tove w końcu przełamuje izolację i przybywa do stolicy Szwecji. Jednak brak jej energii: „[...] nie mam w tym momencie siły na wygłaszanie pokrzepiających wykładów dla krewnych i przyjaciół o duchu walki, nordyckiej jedności i kartkach żywnościowych. Kiedy mam wolne od pracy, pożeram książkę za książką” – stwierdza w styczniu 1942 roku. Chce być sama, w milczeniu, wystarczy, że przemawia poprzez sztukę. W skład pierwszej wystawy wchodził *Schron*, za niego zebrała dobre opinie. „Niewątpliwie utalentowany malarz” – napisał pewien recenzent, gdy pokazano dzieło w 1940 roku, ale pomylił się co do płci. Wszędzie mówi o Tove „on”.

W helsińskiej Wystawie Młodych w Konsthallen otwartej w roku 1939 Tove wzięła udział aż dziesięcioma pracami. Rok później miała wernisaż w sławnej galerii Stenmans Dotter wraz z czwórką kolegów pod tytułem „5 Młodych”, pozostali to Ina Colliander, Sven Grönvall, Erkki Talari i Nils Wikberg. Dla Tove kariera zaczęła się na poważnie. Zdaniem Sigrid Schauman jej płótna różniły się od innych, recenzentka dodaje: „Tove Jansson musi iść własną drogą, odmienną od drogi wielu innych z otoczenia”. Signe Tandefeldt zmierza do tego samego: „Tove Jansson, bardziej niż ktokolwiek inny, miała okazję uniknąć izolacji i ograniczających braków w nauczaniu, które hamują naszych młodych twórców”. Jest krytyczna, lecz mówi przy tym o warsztacie technicznym, szybkości, zdrowym bogactwie różnorodności. Trzy lata później Tove otworzyła swoją pierwszą samodzielną wystawę. Chodziła jej po głowie już od dawna.

Wbrew ciężkim czasom rynek sztuki rozwijał się prężnie. Wartość pieniądza była niepewna, sztuka zaś stała się okazją do inwestycji. Podczas wojny do 1944 roku Tove sprzedała ponad osiemdziesiąt obrazów. Cieszyła się stosunkowo dobrymi dochodami – tak przynajmniej sama sądziła – i wyrobiła sobie nazwisko na nowym rynku. W liście do Svena Grönvalla (który walczył na froncie) w maju

1943 roku zdaje relację z wizyty, którą marszand Assendelft złożył jej w pracowni, i jego wyboru dzieł: „parę spokojnie błękitno-zielonych płócien, żeby ludzi oswoić, zanim przejdzie do stricte nowoczesnego malarstwa. Nieźle się ubawił, kiedy dotarło do niego, że nic nie wiem o prowizji, i ceny z miejsca spadły. Usiłowaliśmy naciągnąć siebie nawzajem na niuansach, ale obawiam się, że to on wygrał! Był bardzo miły”. Ów przyjemny marszand w przyszłości został agentem Tove. Kilka razy sprzedała parę obrazów za jednym zamachem, dobrze na tym, we własnym przekonaniu, zarabiając. Jeden kupił pisarz Mika Waltari, jej „pałacy autoportret” pod tytułem *Dziewczyna z papierosem* nabył dyrektor Artur Nyman, aby przerobić go na reklamę. Wykorzysta go jako „anons tytoniowy” u siebie w sklepie – referuje Evie (luty 1942), kończąc zdanie masą wykrzykników.

Niekiedy obrazy stawały się przedmiotem handlu wymiennego, wynagrodzeniem dentysty, zapłatą za tytoń i paliwo na opał. Pewien autoportret przeobraził się w czterdzieści worków torfu i naprawę okna, i tę wymianę także okrasza grad wykrzykników w kalendarzu. Przeprowadziła się wtedy do atelier przy Ulrikasborgsgata, gdzie zimą panował okrutny ziąb. Ale różnie bywało, a nad zarobkami artystki zawsze ciążyła niepewność. Druga samodzielna wystawa po wojnie w 1946 roku „przyniosła tylko 7000”, musiała więc zwrócić się ku bardziej lukratywnym obszarom. Budzi to jej niezadowolenie: „Sprzedałam duszę za 10 ogłoszeń”. Zapłacono więcej za jej sztychy niż za obrazy. Dla czasopisma kulturalnego „1946” ilustrowała cały numer; odnotowuje: „Oddałam 1946 i byli bardzo usatysfakcjonowani. 10 000!”. Ciężko się nad tymi rysunkami napracowała, jeden przerabiała piętnaście razy.

W ponurych latach wojny przebiła się jako artystka w dziedzinie obrazu. Pisano o Tove, ona zaś rozwijała swoje malarstwo. „Spośród naszych młodych twórców Tove Jansson należy do wyróżniających się najbardziej” – oświadczyła Sigrid Schauman na łamach „Svenska Pressen” po pierwszej samodzielnej wystawie. Jak zauważyła recenzentka, z pewnością ubyło malarzy, mężczyźni powołano do wojska i wielu zginęło, lecz reprezentacja po stronie płci pięknej była niezwykle silna. Wojna dała szansę na dostrzeżenie kobiet artystek, to samo odnosi się i do wielu innych profesji. Jednak przeciętny człowiek sztuki jest mężczyzną, jeszcze dwadzieścia pięć lat po wojnie, i to płęć silna zajmuje najczęściej miejsca w historii sztuki. W rozdziale o malarstwie i grafice w latach 1918–1960 w przekrojowym dziele *Konsten i Finland* (Sztuka w Finlandii, 1978) poza Helene Schjerfbeck tylko Sigrid Schauman, Ina Colliander i Tuulikki Pietilä (dwie ostatnie w podpisie pod fotografią) znalazły się na jej kartach. Tove Jansson wspomina się jedynie jako autorkę *Córki rzeźbiarza* we fragmencie poświęconym jej ojcu, Viktorowi Janssonowi. W późniejszym, poprawionym wydaniu z 1998 roku dostała skromny ustęp z racji międzynarodowej renomy, którą zyskała jako rysownicza.

Obchodząc w sierpniu 1944 roku trzydzieste urodziny, Tove była już znana i wystawiała od wielu lat. Podróże do Paryża i do Włoch wprowadziły ją w nowe obszary. Szukała źródeł malarstwa, zakochała się w impresjonistach, a nieco później Cennini, za sprawą książki o tej gałęzi sztuk plastycznych, stał się jej bóstwem domowym. Aczkolwiek w okresie wojennej nawałnicy niekiedy z trudem i ociąganiem przychodziło jej stanąć przy sztalugach, robiła to od czasu do czasu. Jej pasja do płócien i barw nakładała się na zwątpienie we własne możliwości i lęk przed ówczesną rzeczywistością. Łaknęła źródeł nadziei, życia, sensu, lecz obrazy nie docierały do tej tęsknoty. Jej namiętność nieco przygasła.

Gdyby tylko malarstwo mogło mi pomóc. Myślę, że wszelka sztuka powinna być wyrazem radości i przekonania, którym nie sposób się oprzeć – wyzwoleniem i potrzebą. Nigdy uciążliwym obowiązkiem, nigdy drogą do sukcesu. Czasami zdarzy się szybki obraz, nienastrojony i na granicy brzydoty, a mimo to – widzę – jest sztuką. To dlatego, że czułam się bardzo szczęśliwa, pełna oczekiwań, bardzo smutna – i musiałam to namalować, w pośpiechu. Jednak za dużo jest „inteligentnych” albo wymuszonych czy „zrobionych” tak-jakby-obrazów. Przygnębienie, które wynika z wątpliwości, rozczarowania, rozważań nad porządkiem całego świata, nie da rady malować, jest jałowe. Tylko zdrowe, wyraźne cierpienie to potrafi. Malarstwo powinno stanowić mój wielki atut, ale zawodzi, a może to ja zawodzę.

Tak pisze w roku 1942. Kiedy świat popada w chaos, nie sposób tchnąć życie w martwą naturę, portrety czy wnętrza. Wyzwolenie i potrzeba to pojęcia, które Tove podejmuje w dyskusjach estetycznych, jakie stale ze sobą w notatkach prowadzi. Epitet „inteligentna” prześladował ją (i reszcie innych kobiet), jak krytyka płótna przedstawiającego Evę. W listach powraca do trudnej do odnalezienia pasji, pojęcia, z którego treścią i znaczeniem dla pracy zmagala się całe życie. Mozoli się nad zmianą środków wyrazu, poszukuje skupienia, niepokoi się napięciem między pracą nad rysunkami a malowaniem. „Czasami czuję się jak «maszynka z tuszu»” – potrafi napisać do Evy na początku lat czterdziestych i dopiekło jej bardzo, kiedy dawny ukochany Sam (Vanni) rzucił nieopatrnie, że od rysowania jej malarstwo staje się graficzne. Okrutny komentarz. To z malowaniem utożsamiała się jako artystka, a „rysunkowe fuchy” – jakkolwiek wspaniale by się w nich rozwinęła – traktowała jako konieczną działalność zarobkową. Tworzyła wspólnotę z Ham, lecz pragnęła też czegoś innego. Żywiła głęboką potrzebę przedyskutowania poglądów o sztuce z kimś, kto by ją zrozumiał, kobietą taką jak ona. Z Evą.

Żądza nowej wolności, wychodzącej poza estetyczny kanon i tradycje Lallukki oraz rodziny, nasilała się coraz bardziej. Latem 1942 roku Tove postanowiła wyprowadzić się z domu i trzydziestego sierpnia podniosła odnotowała początek „niezależnego istnienia”. Miała już na koncie kilka pobytów w atelier tu i tam. Teraz wyprowadza się na serio. W wieku dwudziestu ośmiu lat przenosi się na Fänrik Stålsögata numer 3, gdzie pomieszkiwała już parę razy. Nadszedł czas jej osobistego wyzwolenia, o którym marzyła od tak dawna. Teraz „wreszcie” maluje, zarówno w pracowni, jak i w plenerze, rano i przed zmierzchem. „Nie mam pojęcia, czy to co robię, jest dobre, czy złe. Po prostu maluję” – stwierdza i „przystopowuje” wszelkie zlecenia. Tym razem pojawia się wytęskniona koncentracja. Tove rozkoszuje się samotnością, ciszą i tym, że nie musi już pawić o pacyfizmie, internacjonalizmie i tolerancji. Atmosfera w Lallukce bywała napięta to granic: „Próbuję się przestawić, czytam gazety, nie musząc potem iść do łazienki popłakać albo zwymiotować. Może stałam się twardsza. Słucham Faffana i nie oponuję, ale nie uważam tego za zdradę, tylko za zdrowy instynkt samozachowawczy”. Napędza ją ta nowa swoboda: chodzi o życie naprawdę, nie tylko o podtrzymywanie egzystencji.

W szczęściu i z entuzjazmem opisuje Evie, jak się w atelier urządziła. Jest trzydziesty sierpnia 1942 roku. Miasto przeżywa bombardowanie, ostatniej nocy nadleciało sześćdziesiąt samolotów. Lecz ona odnalazła spokój: „Szaleją teraz Rosjanie. A mimo to jak tu spokojnie. W mojej własnej pracowni, z moimi płótnami dookoła. Przytargałam wszystkie klamoty z Lallukki, szpilki nie ma gdzie wetknąć. Jak mam gotować – gdzie schowam ubrania? Pewnie jakoś to będzie. Ach, Konikovo, jestem wolna, wolna, wolna!”.

AUTOPORTRETY I PRZEDRUKI (OSOBNE BROSZURY)

W latach czterdziestych Tove stworzyła całą masę autoportretów. Maluje siebie w futrzanej czapce, w nowych kapeluszach, z papierosem i w przeróżnych futrach. Eksperymentuje z autoprezentacją, tworzy nowe tożsamości i indywidualizuje się na różne sposoby. Wyprowadzka z domu jest czasem podobizny w boa z rysia (jak napisała, kupiła je w przypiływie rozrzutności. Ham dostała się etola z wiewiórki). *Boa z rysia* jest demonstracją jej nowej wolności w odniesieniu do Tove Jansson – zarówno osoby, jak i artystki malarki. Animalistyczne cechy, które tak chętnie akcentowała na niektórych swoich podobiznach, występują i tutaj. Upodobia się do kota z zimnymi, skośnymi oczyma. Nie pozwoli, aby powstrzymały ją jakieś żądania lub wyrzuty sumienia. W procesie oswoadzenia się lekarz Rafael Gordin (zaprzyjaźniony z rodziną) odegrał rolę doradcy. Motywował Tove do wyrwania się z domu.

Nowe atelier stało się bazą dla samodzielnej wystawy w roku następnym. Tove umocniła nią swoją świeżo uzyskaną niezależność. Drugiego lutego 1943 roku zapadła decyzja. „Specyficzny jest dzisiaj

dzień, bo wszystko topnieje i kapie, a wiedzioną pewnego rodzaju zastępczą radością z wiosny poszłam do salonu Bäckbacka, gdzie zapytałam, czy nie chcieliby mnie wystawić jesienią. To, że zdecydowałam się wystąpić osobno, ma mniej więcej takie znaczenie, jakbym przygotowywała ślub!”. Leonard Bäckbacka należał do najbardziej znanych marszandów w Helsinkach, specjalizował się zwłaszcza we współczesnej sztuce fińskiej. Galerię założył już w 1915 roku, a wystawa u niego działała jak trampolina. „Bäxis” (za Tove) jako jedyny zaproponował jej swój salon: „Podchodzi bowiem bardzo rygorystycznie do tego, co wystawia, i nie odczuwa zażenowania, jeśli lokal stoi pusty przez parę miesięcy. Jak już trochę będę miała, wpadnie do atelier i przyjrzy się krytycznie”. Poszło jak z płatka i po wakacjach malarka Tove Jansson ma swoją pierwszą samodzielną ekspozycję. Tym samym osiąga jedność ze swoją sztuką, nareszcie. W 1946 roku wróciła do „Bäxisa” z drugą wystawą.

Latem 1943 roku wyjechała wypełnić nakaz pracy – przez trzy miesiące zajmowała się szesnastoma hektarami sałaty i stała się niemal „bardzo efektywna w uprawie”. Stresuje się wystawą, do której się wiosną przygotowywała. Kilka jej płócien w Konsthallen oceniono chłodno, co ją podłamało „na cały dzień”. Bäckbacka otworzył wystawę francuską: „Z lekkim, naturalnym gustem, odważnymi choć miękkimi barwami, z urokiem, swobodą i wyrafinowaniem. O, Boże”. Tego roku rzadziej pisuje do Evy. Nie czuje się komfortowo z cenzurą, i niewiele listów dociera do adresatki. „Większość tych, które do ciebie nadałam, wróciło do mnie. Powinnam pewnie mimo wszystko próbować, ale straciłam zacięcie”. Nie zreferowała nawet wernisażu z trzeciego października ani zalewu pozytywnych reakcji.

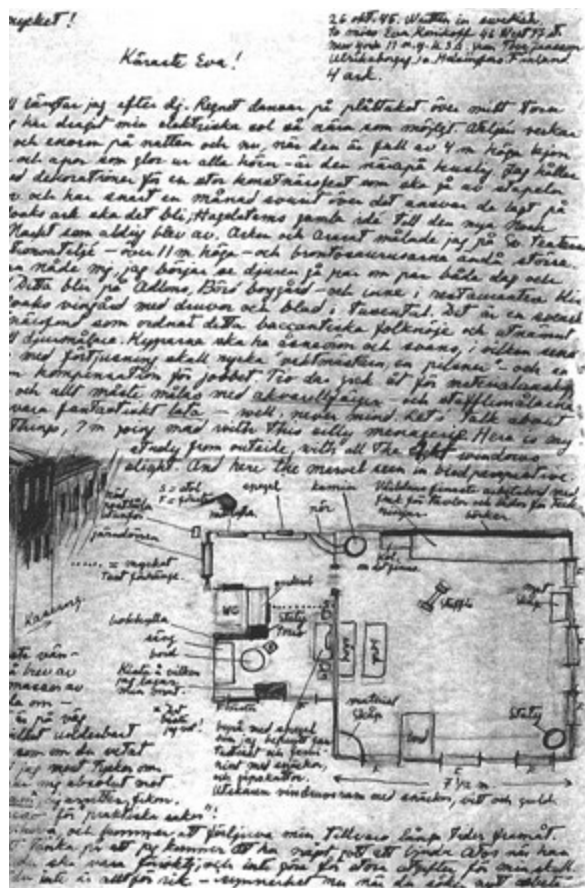
Oczekiwania były wysokie, a krytyczka Sigrid Schauman mówiła o imponującej odwadze. Jak się wyraziła, malarka Tove Jansson nie ogranicza swojego zasobu wątków, lecz „przetacza” przez duże płótna skomplikowane i bogate motywy. Wystawa umocniła pozycję Tove jako jednego z najbardziej pewnych siebie talentów młodego pokolenia – zdaniem Brity Y. Gustafsson w „Nya Argus”. Komplementowała ona francuską edukację Tove i uznała ją za solidną, po prostu błyskotliwą, lecz wspomniała także o pewnych oznakach zahamowania. „Chciałabym, aby się wyrwała” – konstatuje recenzentka. Podobne opinie docierały i od innych recenzentów. Proces rozwoju Tove trwał. Autoportret z boa stanowił przyczynek do uwolnienia się. I – jak Wolle Weiner napisał w artykule o ekspozycji – była artystką świadomą własnej drogi.

ATELIER NA WIEŻY

W atelier na wieży przy ulicy Ulrikasborgsgata numer 1 na serio zaczęło się wolne życie. Baza przy ulicy Fänrik Ståls gata numer 3 leżała tuż za rogiem, blisko Lallukka, teraz Tove zyskała dystans, co przyniosło jej ulgę. Otrzymałszy u schyłku lata 1944 propozycję przejęcia pracowni po Oldze Nordström, nie wahała się ani sekundy. Miejsce było znane i należało wcześniej do Hjalmara Hagelstama. Wszystko stało się jak we śnie. Panowała tam inna atmosfera i spustoszenia wojenne nie były w stanie zniszczyć tego wrażenia: „Strasznie tu wygląda po bombardowaniach, nie ma okien, wszystko popękane, kawały ściany odpadają, kominek i baterie są zdemolowane. A mimo wszystko to jest moje wielkie marzenie – ogromne – prawie sześćdziesiąt metrów kwadratowych. I z małym pokoikiem mieszkalnym obok”.

To była miłość od pierwszego wejrzenia i temu miejscu Tove pozostała wierna do końca życia. Wieża oznaczała nowy start artystycznej tożsamości. Przeszczęśliwa z ulgą zapisuje w notatniku: „Dostanę jej atelier, takie duże i piękne! Dzięki Ci, Boże. Może jednak będę w stanie malować”. Nareszcie miejsce do mieszkania, malowania i życia – w euforii rysuje Evie to lokum z rozmieszczeniem pracowni i umeblowaniem. Jesienią i zimą było tam przeraźliwie zimno. Siedemnaście stopni na dworze, cztery w pracowni, siedem w pokoiku – odnotowała kiedyś w listopadzie i te worki torfu, na które wymieniła jeden autoportret, okazały się dla przemarzniętej malarki prawdziwą okazją. Przez pierwszy rok mieszkała tam na kreskę, a po paru latach groziła jej

eksmisja. Pewna firma hotelarsko-restauracyjna zamierzała przebudować poddasze, na którym mieściła się wieża, i zropaczona Tove pisze w sierpniu 1946 roku do przyjaciółki:



Szkic atelier na wieży u zbiegu Kaserngata i Ulrikasborgsgata. Z listu do Ewy Konikoff, 1945.

Nic nie mogę zrobić, ale mam nadzieję, że Atos mi pomoże – albo prawnik, którego znam. Chociaż to mało prawdopodobne, bo dałam mu kiedyś po nosie, kiedy na jednym after party próbował mnie pocałować. Groźna sprawa posiadać rzeczy, przywiązywać się do przedmiotów! Jeżeli w najlepszym przypadku dadzą mi jakąś ordynarnie małą kanciapę w zamian za mój zamek – jak ja tam zmieszczę ten ogromny stół kreślarski, świeżo przygotowane płótna, rzeźby, przepastne regały, z których byłam taka dumna i – śmiać się chce – podniebne łoże? Starłam się zbudować dom, idealne atelier na wieży, o której całe życie marzyłam i za które codziennie dziękowałam Muzie. A tu przychodzi jakiś świstek papieru, że pierwszego września mam się wynieść, dokąd mi się podoba. Oto życie społeczne, cywilizowana miejska egzystencja, której się zawsze uparcie trzymałam.

Skończyło się na groźbie, ale takich wypowiedzeń latami nadchodziło więcej, trwało to dziesięć lat, nim wieża stała się jej własnością. Wrosła w to miejsce ciałem i pędzlem, przebudowała je i tchnęła w nie energię. To jest atelier do pracy na całe życie: „Ma rozmach, nieprawdaż?” – pyta Ewę po przeprowadzce.

Pokój na wieży, wysokiej jak w kościele, prawie osiem metrów na osiem, sześć łukowych okien, a nad nimi małe, prostokątne, niczym brwi wysoko pod sufitem. Tu i ówdzie kupki zaprawy murarskiej i pęknięcia, bo nie została wyremontowana po bombardowaniu, a na środku tych pozostałości – sztalugi. Kolosalny rzeźbiony kominek w stylu secesyjnym i komiczne stare drzwiczki z zielonymi i czerwonymi szybkami. Atelier, nad którym można pracować i upiększać je bez końca, jak się chce. A przy nim niesymetryczne, pobielone pomieszczenie z dwoma wysoko osadzonymi okienkami, gdzie mogę trzymać cały mój kobiecy majdan,

wszystko co miękkie, zabawne, kolorowe i osobiste.

Oczywiście atelier zmieniło się po jej śmierci, ale atmosfera pozostała. Kwadratowa pracownia z jasną przestrzenią wysokich ścian i w sumie dwunastoma oknami, ze stelażem do wieszania obrazów wzdłuż jednej ściany i dużym regałem przy drugiej, ze sztalugami, paletami, kawałtem i figurkami kobiet spod ręki Faffana, skóra zebry, francuskie przeogromne afisze, modele statków, elegancka rzeźba kota – wiele przedmiotów zajęło tam swoje miejsce już na samym początku. Drzwi z kolorowymi szybkami odgraniczają od „asymetrycznego” pokoju z szezlongiem, zieloną lampą, szafą z lustrem, niskimi półkami na książki i kręconymi schodami do łóżka, na półpiętrze, jak w domu u rodziców.

Wprowadzając się, poznała filozofa, polityka i redaktora prasowego Atosa Wirtanena, który w roku 1944 miał trzydzieści osiem lat. Był posłem z ramienia socjaldemokratów (od 1936), a później partii ludowo-demokratycznej. Został właśnie redaktorem naczelnym nowo założonego tygodnika „Ny Tid”. Wcześniej pracował w „Arbetarbladet”. Atos wykazuje się „niesłychaną” aktywnością polityczną, „enfant terrible Riksdagu” – pisała zakochana Tove do Evy, przedstawiając go jako filozofa o pogodnym usposobieniu, który uwielbia rauty, jak ona. Jest „mniej więcej” takim mężczyzną, jakiego pragnęła. Pochodzi z Alandii, z dzikiej rodziny, w której „się biją i porywają sobie nawzajem kobiety”. Atos jako jedyny ze sporej gromadki rodzeństwa wybrał rozwój intelektualny. Od momentu, w którym skrzyżowały się ich drogi na jakimś przyjęciu w willi, którą wynajmował w Grankulli pod Helsinkami, wśród „mrowia” aktorów, polityków, artystów, żurnalistów, poszło szybko: „było zupełnie jasne, że do siebie pasujemy”.

Atos obudził nowe uczucia, dumną jedność, która wytrzymywała plotki i obmowę. Jednak życie w niezalegalizowanym związku nie obyło się bez konsekwencji. Ludzie „gadali”. Sigrid Schauman (która nieproszona wyraziła swoje zdanie) surowo wzywała Tove do wyjścia za mąż. Ale ona obstaje przy swoim: „Po raz pierwszy nie dbam o to, aby się ukrywać i przemykać ukradkiem – taka jestem z niego dumna! I pewnie za to zapłacę – ale stać mnie na to. (Z ludzi są takie nędzne, małe hieny – z niektórych)”. Wirtanen przypomina Evę, utęsknioną przyjaciółkę, a opis przedstawiony przez zakochaną Tove zwraca uwagę na łączące ich cechy:

Polubiłabyś Atosa Wirtanena. Ma w sobie tyle witalności co ty. Pełen nieposkromionej radości życia i z oślepiąco jasnym umysłem. Widziałam go, kiedy był zły, ale nigdy ponury. Nie wyższy niż ja, rozczochrany i pomarszczony mały filozof o uśmiechu jeszcze szerszym niż twój. Brzydki, wesoły i pełen energii, naładowany refleksjami i utopiami. I pewnością siebie. Żywi spokojne przekonanie, że jest obecnie tak jakby największym geniuszem w Finlandii (dlaczego nie na Północy? – zastanawia się czasami!). Za swojego wielkiego proroka uznaje Nietzschego, na którego temat wysłuchałam już niezliczonych wykładów i który zaczyna mnie nieco nudzić. W najlepsze pisze książkę o powyższym koryfeuszu, gdzie zastępuje *Wille zur Macht* chęcią do formy. Mam nadzieję, że ona – książka – pomoże mu się uwolnić od tego wielkiego wzorca, aby sam mógł tworzyć swobodnie.

Swobodnie tworzyć. Do tego tematu Tove powraca raz za razem podczas wojny, a praca Atosa była pod tym względem istotna. Do pewności siebie podchodzi z większym dystansem, ale pełne miłości spojrzenie obejmuje i pochwalne pienia. Kocha, zachowując przy tym jasność widzenia.

Atos wynajmował willę w Grankulli pod Helsinkami, w jego kręgach dyskutowano przede wszystkim o polityce, mniej o literaturze i sztuce, ale to wszystko można mieszać. W tym towarzystwie obracali się Eva Wichman (z którą Tove się zaprzyjaźniła), Olof Enckell, Gunnar Björling, Tito Colliander, Anna Bondestam, Ralf Parland, Eric Olsoni, niekiedy także jego córka Tove Olsoni. No i przygodni goście, niektórzy byli uczniami Björlinga. Tove i Atos stali naturalnie po tej samej stronie. Jako opozycjonista i członek radykalnej lewicy – był jednym z trzydziestu trzech członków tak zwanej opozycji pokojowej – kilka razy musiał zejść do podziemia. „Kolacja z Atosem. Muszę mu znaleźć dziuplę na wypadek prawicowego przewrotu. Sama późno koło Brunnsparken. Upiornie ponuro wśród ruin, lodu, reflektorów. Chciałam stamtąd uciec i rozpaść się na kawałki” – tak

brzmia słowa rozpaczy dwudziestego siódmego marca 1944 roku. Jest to najbardziej ekspresywna nota Tove z okresu wojny. Opustoszały kraj, z którego chciałoby się tylko czmychnąć.

Atos i Tove spotkali się w 1943 roku i ten związek wpłynął na jej pisanie. Ważnym punktem ich intelektualnych spotkań było słowo pisane, o malarstwie zdają się nie rozprawiać w takim wymiarze. Będąc z Atosem, Tove stworzyła swoje pierwsze książki o Muminkach i pierwszy komiks o nich, Atos należał do ekskluzywnego grona, któremu dane było czytać w rękopisie wczesne opowiadania o trollach z Doliny. W latach czterdziestych Tove tworzyła również wiersze i teksty piosenek, zebrała je w tomiki, jednak tę działalność zachowała dla siebie (nigdy ich nie wydano). Jako poetka jest tradycjonalistką i pisze „wierszem” o znenawidzonej wojnie, która wzięła w zastaw część jej życia. Liryki noszą tytuły takie jak: „Permission” (Przepustka), „Ångest” (Strach), „Skuld” (Wina), „Efter kriget” (Po wojnie). Kilka lat później układa „piosenki miłosne”, lecz one należą do zupełnie innych czasów i innej miłości.

KOLONIE ARTYSTÓW, LASY MARZEŃ

Wojna i „stracony czas” dały początek marzeniom o czymś innym, o innych wymiarach i innych miejscach. Być może obciążęły pokój zbyt wieloma oczekiwaniami – zastanawia się Tove w swoich notesach. „Dopiero wtedy pojawi się chęć do pracy, zrozumiemy siebie nawzajem, zaczniemy rozmawiać, podróżować, budować, nauczymy się kochać. Wszystkie nasze niepowodzenia wynikają tylko z jej błędów. Jak to będzie, kiedy nie możemy już dłużej winić wojny?”. Podczas tej zawieruchy wizje innego życia pojawiają się jedna za drugą i przybierają rozmaite formy: budowanie domów, urządzenie jaskini, składanie modelu latarniowca. Tove pragnie skonstruować własny świat, stworzyć przestrzeń wolną od wszystkiego z zewnątrz. Snuje marzenia o kolonii artystów w ciepłym i barwnym Maroku, o innym społeczeństwie, spokojnym życiu w świecie wyobraźni. Kiedy malowanie stało się trudne, rozwiązaniem okazała się ucieczka „w coś innego”, opowiada w czerwcu 1943 roku. Przygotowania do samodzielnej wystawy szły jej jak po grudzie. Słowa na powrót stały się narzędziem estetycznej autoanalizy, w której „ucieczki” odgrywają znaczącą rolę.

Przez chwilę szło mi malowanie, ale teraz znowu nic. Tylko nie można się przerażać. Chęci pewnie powrócą, i kolor też. Być może za dobrze zaczęłam, sukces przyszedł za wcześnie, a teraz się zablokowałam. Łatwo jest uciec w coś innego. Czmychnęłam w dziecienny akwarelowy pejzaż, wyśniony las zakazanych możliwości. Nie lepszy, nie gorszy niż grotę, którą odkryłam, wypełniłam białym piaskiem i wokół której zbudowałam niepotrzebne ogrodzenie. Albo model statku, który kupiłam i zmieniałam w nim takielunek.

Poprzez słowo wraca do strachów i poczucia bezpieczeństwa z lat dzieciennych, do kolorów i wyrazistych szczegółów. Do opowiadań o świecie Muminków wprowadza pratematy, a z czasem przekształca je w program estetyczny w swoich esejach, zwłaszcza w *Den lömska barnboks författaren*. Spogląda wstecz na dzieciństwo, zdumiona tym, że „tylne drzwi” do „straszego i bezpiecznego świata o czerwonych i zielonych nieboskłonach i terrorze detali” nadal stoją otwarte. Artystyczna autoanaliza z 1943 roku obejmuje nawet inny rodzaj pisarstwa, które jeszcze nie nabrało kształtów: „Próbowałam opisać dorosłą rzeczywistość, ale nie wyszło. Chęć wyrażenia siebie została zgnieciona przez chęć do zrobienia wrażenia. Miało to być opowiadanie o schizmie w rodzinie. [...] Nie potrafiłam być sprawiedliwa i obiektywna”. Jest w tym napięcie między dzieckiem a dojrzałą osobą, które co rusz powraca w jej twórczości literackiej. Czas, aby napisać o Rodzinie, którą namalowała, jeszcze nie nadszedł, nie wprost dla dorosłych. Opowieść o niej powstała za pomocą rodu Muminków.

To „spóźnione” dzieciństwo – pisze w liście do Evy w czerwcu 1942 roku – stoi za pragnieniem schowania się za rzeczywistością. Móc się cieszyć naprawdę po „długim, cholernym czasie”.

Ta kreatywność potrzebuje wyrazu i ujęcia. Łączy się z żądzą tworzenia własnego świata,

przeobrażania krajobrazu i otoczenia. Tkwi to mocno w Tove przez całe jej życie. Artystka buduje dom, buduje muminkową rzeczywistość. Burzy i stawia na nowo, zadając sobie pytanie: „Cóż to za atawistyczne instynkty budownicze opadają mnie bez ustanku? Jakkolwiek by się okazała dziecinna, ta praca od zawsze sprawiała mi niesłychaną frajdę – piłowanie, przeciąganie, stawianie, wbijanie gwoździ czy kopanie ziemi. Może dlatego, że budowanie – w przeciwieństwie do malarstwa – niezawodnie staje się tym, co sobie wyobraziłaś, przynosząc bardziej namacalne, szybsze rezultaty”. Tak relacjonuje swoją ostatnią „ucieczkę od rzeczywistości”, opisując dokładnie jej zawiłą konstrukcję (stawianą przy wejściu do groty): „Wzniesione jest to tak, że jaskinia otwiera się niczym pomieszczenie wewnątrz [...] tylna ściana pozostaje niezabudowana i widać stamtąd górę oraz rąbek nieba”. Ściany pokryła smołą, a dach gontem.

Pod dachem biegają prymitywne, różnokolorowe kolce, okna zrobione są z witek, a na zewnątrz stoi totem w postaci słupa z dziko i szyderczo śmiejącą się głową kozy z rogami z poskręcanych korzeni. Na palach przy wejściu również zatknięte są pęki kłaczy. Palisada będzie z jasnoszarych, wyschniętych na słońcu gałęzi. Postawiłam drabinki aż na sam szczyt góry, a po prawej kopię wyraźnie obiecujący wąwóz. W środku jest klepisko, a na nim płaskie kamienie i schody prowadzące do groty, gdzie na białym piasku rozrzuciłam ślimaki, a na ścianach usiłuję wyryć mamuty i inne wiernie odwzorowane (prehistoryczne) zwierzęta. W chatce znajduje się szerokie, wygodne miejsce do siedzenia pokryte dużą kozią skórą, a ściany dywanikami. Moja porcelanowa Madonna delikatnie i bezowocnie stara się zapanować nad tą dziką, nader barbarzyńską atmosferą w głębi jaskini. Mieszkańcy mają mnie za dziwaczkę – ale okazują zainteresowanie.

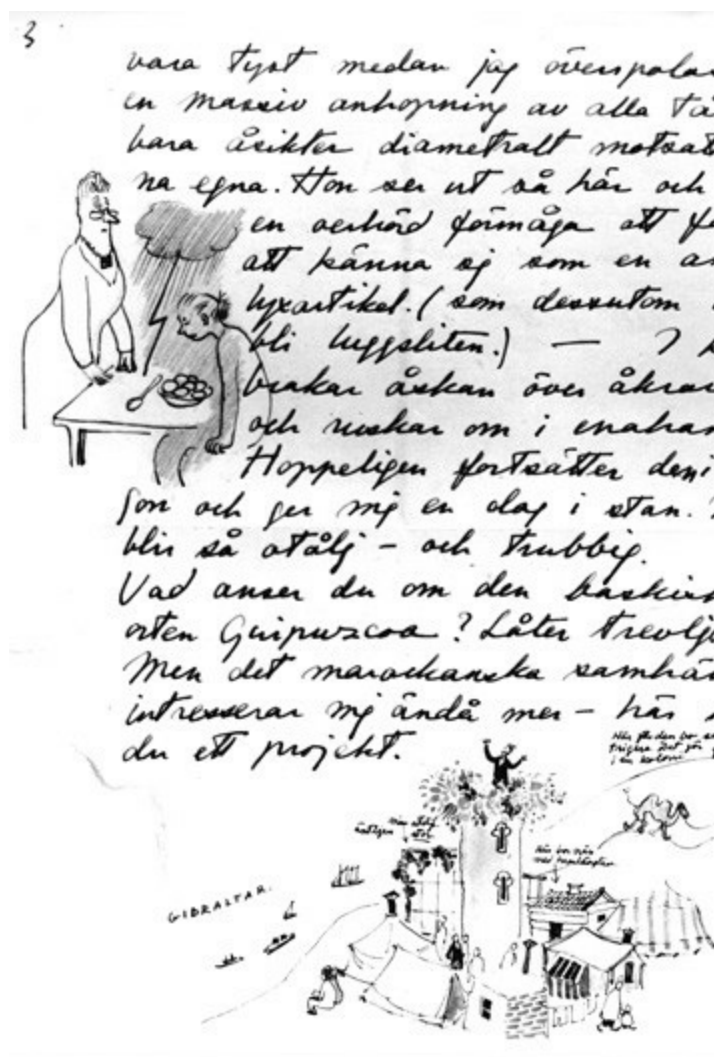
Budując, cofa się do „prymitywnego” świata przygody, w którym przemawiają totemy, kozie głowy i ogrodzenia tworzące prebarbarzyński nastrój, z Matką Boską dla kontrastu. W pamiętnikach z młodości pisze, że chce żyć jak dzika, nie jak artystka, jej tęsknota za tym co nieujarzmione jest tylko drogą oddalającą ją od świata. „Chowanie się za” tym co realne jest procesem, który niesie z sobą nową twórczość. Tę umiejętność pragnie zachować, nawet jeśli urządzając się „w rzeczywistości”, chwytą się mocno dekoracji „spóźnionego” dzieciństwa – jak opisuje to Evie. Jej wymyślne akwarele z czasów Technicznej sprzed wielu lat są właśnie takimi „melancholijnymi, pierwotnymi fantazmatami”, które chciałyby zachować w sobie.



Atos Wirtanen.

Wspólnym przedsięwzięciem Tove i Atosa stała się kolonia przeznaczona dla pisarzy i artystów, którzy (mówiąc jej słowami) nie mogli tworzyć lub nie mieli spokoju potrzebnego do pracy. Miałyby się znajdować w Maroku albo w baskijskiej miejscowości Guipúzcoa. Nosili się z myślą odkupienia od

fińsko-szwedzkiego filozofa Edvarda Westermarcka willi niedaleko Tangeru, która stała pusta. Tove wspomina ją lirycznie w niektórych zapiskach z marca 1945 roku. „Położona jest nad ujściem do morza, wysoko, pośród mimoz – z piaszczystą plażą w zatoce. Atlantyck, Gibraltar, Morze Śródziemne”. Architekturę kolonii zaprojektowała już latem 1943 roku w liście do Atosa. Pośrodku stanąć miały wieża, zarezerwowana dla niego, z wiszącym na samej górze ogrodem, aby mógł pisać na zewnątrz. Ona sama zajmowałyby duże atelier w domu obok, bez roślin. Ewentualnie z winogronem pod oknami. Intrygujący koloniści zamieszkiwaliby nieopodal, a mała chatka przygarnie „kogoś, kto tęskni za domem”.



Marzenia o kolonii artystów. Z listu do Atosa Wirtanena, sierpień 1943.

Projekt trzymał się mocno w czasie wojny, jako jeden z wielu, potrzebny, aby utrzymać się przy życiu. Jak Tove zwierza się przyjaciółce w październiku 1944 roku: „Nigdy nie marzyłam ani nie planowałam tyle, co przez te lata. Nie dla zabawy, lecz z absolutnej potrzeby. Objechałam kulę ziemską, zatrzymując się w Maroku, gdzie nad morzem leży willa Westermarcka. Ciepło, barwy, Evo! Tam Atos i ja założylibyśmy kolonię dla artystów i ludzi pióra i wracali na Północ tylko na te blade i piękne letnie miesiące. I do Ameryki, Koni!”. Pieniądze na ten cel oszczędzali przez wiele lat, ale pewnego dnia szkatułka (przechowywana u niej) okazała się pusta. Zawartość zniknęła w kasie

strajkujących w północnej Finlandii.

Snuli też plany o osiedleniu się w starej stacji nadbrzeżnej na Äggskär w Pellinge. Tak bardzo chce mi się budować – pisze Evie po wojnie, latem 1946 roku. „Praca, dom, klimat, związek z ukochanym”.

POKÓJ

„Niedługo skończę trzydzieści lat. I wtedy właśnie należy podjąć decyzję o życiu, wiedzieć, czego się chce i w co się wierzy”. Tak twierdzi wiosną 1944 roku. Zastanawiała się nad tymi „decyzjami” przez całą wojnę; zrywanie z Faffanem, przywiązanie do Ham, wyprowadzka z domu, stosunek do dzieciństwa – w tym wszystkim chodzi o uwolnienie się i niezależność, zarówno dla osoby Tove, jak i dla malarki Tove Jansson. Dotyczy to również związków z mężczyznami. Malować swobodnie i od siebie jest sprawą priorytetową. Roboty graficzne i baśni, jak nazywa pierwsze książki o Muminkach, to praca na marginesie.

Mroczne czasy światowej katastrofy obniżyły, jej zdaniem, wartość człowieka. W żaden sposób nie uważa wojny za część historii:

Później ludzie powiedzą, że przyszło nam żyć w interesujących i doniosłych czasach. Ale sędzę, że wielkie wydarzenia wokół tylko nas zredukowały. Jeśli wojna trwa zbyt długo, człowiek nie ma siły na wybitność. Zmniejsza się coraz bardziej i bardziej, coraz mniej dostrzega, czepia się frazeologii nacjonalizmu, hasła, starych uprzedzeń i zasad, siebie samego. Albo wchodzi pod coś i się chowa.

Kiedy wreszcie nastaje pokój, jej myśli kierują się najpierw ku braciom, następnie ku wszystkim tym, „którzy bili się gdzieś daleko przez ponad cztery lata” i mogą wrócić do domu. Radość napływa „niczym fala”, ale w duszy Tove obiecuje sobie, że nie zapomni nigdy.

Słowo i obrazy stały się jej ochroną przed wojną, sposobem prześwietlenia jej i utrzymywania na dystans. Wprowadziła się do nowego atelier na miesiąc przed zawarciem pokoju. To było gwarancją jej istnienia. Sztuka powołuje do życia, dokładnie jak kiedyś marzył jej ojciec. Z chwilą wkroczenia na wieżę twórczość Tove zyskuje dom, a ona sama miejsce do budowania. Zaczyna się teraz nowy czas: „Gdy po raz pierwszy weszłam do nowej pracowni, rozległ się alarm, a artyleria odpaliła salwę powitalną. Stałam bez ruchu, tylko patrząc, i czułam się szczęśliwa. Podmuch wpadł przez uszkodzone okna i zerwał instalację kominka, pod pęknięciami w ścianach leżały duże hałdy tynku. Dwanaście okien na światło, wysokich jak w kościele. Ustawiłam sztalugi na środku pokoju i poczułam pełnię szczęścia”.

VI

OPOWIADANIA O MUMINKACH I MALARSTWO MONUMENTALNE

W końcu dotarli do małej doliny, piękniejszej niż wszystkie, które tego dnia widzieli.

Małe trolle i duża powódź

Osobliwa podróż Muminka” – tak w zapiskach z trudnej wiosny 1944 roku Tove nazwała swoje pierwsze opowiadanie o trollach. Napisała je w czasie wojny zimowej 1939–1940. Kiedy Związek Radziecki trzydziestego listopada 1939 roku zaatakował Finlandię, narysowała podwójną podobiznę Stalina do „Garma”: dobrego, uśmiechającego się życzliwie, z bronią w pochwie oraz złego, z gniewną miną i obnażonym mieczem. Ta praca została oceniona i nie znalazła się nigdy na okładce czasopisma. Rysy Stalina wyretuszowano na rosyjskiego (anonimowego) żołnierza i ten obrazek ukazał się drukiem dopiero w marcu 1940 roku w podwójnym numerze na rozpoczęcie roku. (Wersję ze Stalinem po raz pierwszy opublikowano w gruncie rzeczy w „Dagens Nyheter” w 1988). Około roku 1940 polityczny wkład Tove w „Garma” przybrał na sile. Rysunek ten był odważnym posunięciem w swej ostrej pogardzie dla despoty i absurdalnej myśli o pacyfikacji jakiegoś narodu. Kiedy dyktator wyciąga miecz, jest on przepołowiony. Rosjanie podyktowali ciężkie warunki pokojowe, ale ich zapędy terytorialne zostały przytłumione. Wojna nie zagrażała już istnieniu Finlandii, lecz jej granicom.

Tove przenosi rzeczywistość wojenną na małego człowieka w swoim opowiadaniu – rozłąkę, stratę, smutek, ale i nadzieję na odmianę na lepsze. Muminek i jego mama szukają domu na zimę. W czasie wędrówki biorą pod opiekę porzucone „dziecko”, zwierzątko ryjka (wtedy jeszcze nie ma imienia), i tym samym rodzinka zaczyna się tworzyć. Ojciec i mąż zaginął, nie wiadomo, czy żyje, czy też przepadł na zawsze. Rozdzielenie rodziny, poszukiwanie dachu nad głową, groźba wyginięcia i tęsknota do jakiegoś bezpiecznego miejsca – oto wojenne tematy, do których nieustannie powraca w listach do Ewy. W ostatnim roku walk odeszła jej chęć do malowania. W październiku 1944 pisze:



Podwójny portret Stalina, który ocenzurowano, z komentarzami Tove.

Evo, przez cały rok nie byłem w stanie malować. Wojna kompletnie pozbawiła mnie zapału. A jeszcze bardziej chyba fakt, że nagle straciłam swój cel, sławę. Trwało to trochę, nim zrozumiałam, że trzeba być drogą, nie celem. Teraz chcę, aby moje malarstwo stało się czymś naturalnym, co wypływa ze mnie, z mojej radości. I mam tę wolę, i będę szczęśliwa. Już jestem, Konikovo. Zamierzam wielokrotnie nadrobić ten stracony czas. Był okropny. Ale teraz nie chcę już o nim myśleć ani pisać.

Satysfakcja miała zastąpić zaszczyty. Nie są to pojęcia zamienne, ale w sposobie wyrażania słycać nutę pokory. Pęd do sztuki przekłada się na inny stan. Tove pisze mimo wszystko, jednak upiorne historie przekształca w takie z własnego świata. Nastrojem bliska jest ciepłu, barwom, pięknu, o czym często nadmienia w korespondencji, a opowieść o dziwnej podróży Muminka przyjmuje kurs na spełnienie tęsknoty za uroczym miejscem pełnym słońca, kwiatów i owoców. Nazywa je Doliną Muminków.

OSOBLIWA PODRÓŻ MUMINKA

Zapiski i listy z początku lat czterdziestych nie wspominają o opowiadaniu o Muminkach, choć

postać Niuchacza pojawiła się w „Garmie” w 1943 roku. Jednak podczas pobytu Pera Olova w domu na dłuższej przepustce późną wiosną 1944 historia nabiera życia: „Naszła mnie ochota, żeby przepisać na czysto «Osobliwą podróż Muminka» i wprowadzić zmiany” – notuje w kalendarzu szóstego maja. Owa chęć nie obejmuje wyłącznie trolla, ale „co tylko”. Znowu warto żyć – prowadzi ją radość – i kończy książkę o Muminkach w ciągu paru dni. Atos czyta, uważa, że jest „dobra”, i pewnego majowego dnia „w piękną słoneczną pogodę” Tove składa rękopis w wydawnictwie Söderström. Uczciła to błękitnym kapelusikiem z woalką i kwiatami – pierwszym naprawdę „kobiecy i niedorzecznym” – i zabrała się do nowego autoportretu. Z dumą nosi swe nakrycie głowy na spacerach z Atosem. Poznanie samej siebie idzie w parze z nowymi środkami wyrazu. Teraz Tove Jansson jest także pisarką.

To, że manuskrypt trafił do oficyny Söderström & Co Spółka Akcyjna i do wydawcy Bertela Appelberga, wynikało z tradycji rodzinnych. Ham była praktycznie stałą rysowniczką tego domu wydawniczego (zastąpiła koleżkę z „Garma” Topiego Wikstedta) i już wcześniej przekazywała córce zlecenia graficzne – okładki katalogów i ilustracje. Tove miała już za sobą wybór baśni Topeliusa (1936) i książeczkę do uzupełnienia dla niemowląt pt. *Jag* (Ja, 1937), tę drugą we współpracy z matką. Jednak lato mija, a odpowiedź z wydawnictwa nie nadchodzi. Sytuacja polityczna jest patowa, negocjacje pokojowe wojny kontynuacyjnej toczą się ślamazarnie i Tove powątpiewa: pewnie nie obchodzą ich „moje Muminki, kiedy naszą wojnę trafia szlag!” – pisze w sierpniu zrezygnowana. Szukała nowych zamówień na rysunki i załapała się u Solveig von Schoultz, która miała wydać dla dzieci *Nalleresan*. Sporo pisarzy i dziennikarzy – mężczyzn i kobiet – tworzyło literaturę dla dzieci: Viola Renvall, Martin Söderhjelm, Eirik Hornborg, Harriet Clayhills, na rynek, który wydawał się nowy. Do *Nalleresan* weszło całe pięćdziesiąt ilustracji, wykonanych w weekendy i wieczorami w szalonym tempie w ciągu miesiąca. Tymczasem Tove prowadzi remont atelier, jak również przygotowuje się do udziału w wystawach oraz szkicuje na zlecenie na nowej niwie malarstwa monumentalnego – malowidła ścienne i na szkle w lokalach publicznych. Kalendarz dokumentuje kilka typowych dni we wrześniu 1944 roku:

Prac. cały dzień. Bukiet na Wyst. Gildii się psuje. Pięćdziesiąta i ostatnia ilustracja do *Nalleresan* gotowa. – Puh! Rysunek do Garma. Szkic na okrągłe okno K.a. (21 września); zaniósłam 1 płótno do Konsthallen. [...] oddałam ilust. do *Nalleresan*. (22 września); Pomogłam Ham z adresami. 3 ilust. do von Numersa. (23 września); Dostarczyłam rysunki Numersa, dostałam nowe od Steniusa (25 września); Ilust. dla Steniusa. Oddałam „Skymning”, *nature morte* i Bukett do Gildii. (26 września).

Chodzi o wystawę Gildii Artystów, malowidło na szybie dla szkoły żeńskiej przy Apollogata, ilustracje do *Ordkynne* (Natura słów) Lorenza von Numersa i jedno „Puh” nad *Nalleresan*, pozdrowienie dla *Kubusia Puchatka* A. A. Milne’a³. „Spokojny” dzień polegał na „niewielkiej pracy” i projektowaniu półek, szaf, biurka do atelier, ale cyrk z ilustracjami za chwilę ruszy na nowo. Jej środowisko pracy narażone było na turbulencje. Tove wyszukuje meble i wyposażenie, część nabywa poprzez zamianę na „sztukę”, sama przewozi wózkiem jedną z gipsowych rzeźb Faffana do swojej pracowni. Marzy jej się duże, złote podwieszane łóżce, za które zamierza zapłacić dwunastoma obrazami (zdobyła je). Atelier trzeba jeszcze pomalować, wstawić okna i bez przerwy brakuje pieniędzy. „Odebrałam honorarium. Bez grosza!” – odnotowuje w październiku 1944 roku. I tak się ciągnie przez jesień, kiedy przysposabia sobie atelier. Symbol nowego życia. Zwierza się przyjaciółce:

Evo, przez całą jesień byłam taka szczęśliwa! Wprowadziłam się do ogromniastego, pięknego atelier z małym pokojem obok – spełnienie moich największych marzeń! Od mojej samodzielnej wystawy rok temu nie mogłam pracować – to był najohydniejszy rok wojny. Ale teraz wszystko zaczyna wracać, jestem pełna wiary. Mam u swego boku mądrego, pogodnego i witalnego człowieka; filozofa i posła do Riksdagu Atosa Wirtanena. Z nim wszystko idzie łatwo.

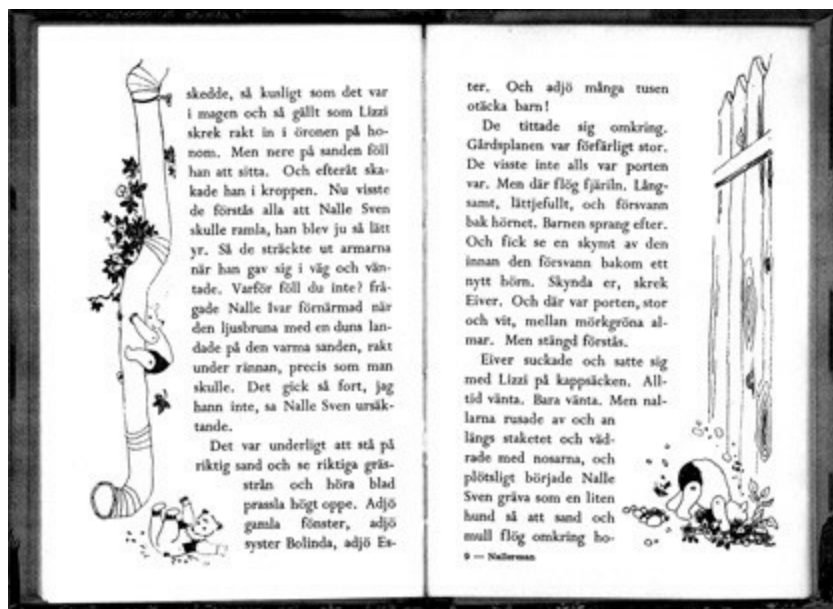
Opowiadała już o Atosie, ale wtedy żadne listy nie dotarły do Ameryki. *Nalleresan* jest ładnym

przykładem modelowej kompozycji tekstu i obrazu, która stała się specjalnością Tove. Wykorzystuje graficzne możliwości pisma i umiejscawia ilustracje tak, że wrastają w treść. Ta metoda ma głębokie korzenie, zastosował ją między innymi E. H. Shepard, ilustrując *Kubusia Puchatka*. Fińska *Nalleresan* ze swoją gromadką lalek i misiów jest krewniaczką *Puchatka*, jednak jej akcja toczy się w politycznie współczesnym kontekście: opowiada o fińskich dzieciach wojny, które wysłano do Szwecji. Wysublimowaną grafikę, którą wykształciła w swoich ilustracjach, przeniesie Tove także do przyszłych książek o Muminkach, zwłaszcza do *Komety nad Doliną Muminków*.

Równocześnie spieszyła się z ilustracjami do obrazkowej książki Martina Söderhjelm *Om flugan Maja*, która może wydawać się niewinnym opowiadaniem o małych stworzonkach, jednak napięcie między połykającymi muszki wróblami a ich ofiarami to walka na śmierć i życie. Podobnie jak *Nalleresan*, i ta historia nawiązuje do współczesności. Wyrażonym wprost zamiarem autora jest mówić o pokoju (z muszką Mają jako ambasadorem). Przyrost rysunków (trzydzieści sztuk) Tove skrupulatnie księguje w kalendarzu, ale widoków na pokój za murami pracowni tak naprawdę nie ma. Postaci muszek powstawały podczas bombardowań Helsinek wiosną 1944 roku. Zajęcie pomaga Tove poradzić sobie z przygnębieniem, ale końca walk nie widać. „Muskę Maję już prawie zrobiłam. Bardzo mroczne” – notuje dwudziestego piątego marca.

Obie książki wydano jesienią, ale dzieła Tove nadal nie. Jednak przeflancowała Muminka na grafiki miśków i muszek w oczekiwaniu, że rozpocznie swoją „osobliwą podróż”. Pojawia się nawet na okładce *Muszek*, zarówno w wersji białej, jak i czarnej. Następnej wiosny (1945) Tove pracuje nad rysunkami i łamaniem własnego tekstu. Równocześnie przygotowuje kolekcję na wystawę Gildii Artystów. Szuka wiosennego kapelusza (powracający rytuał) i pozwala sobie na szaleństwo z czarnego aksamitu i tiulu. Dzień potem narysowała pięć ostatnich ilustracji muminkowych i zabrała się do autoportretu. Czas na jeszcze jedną prezentację siebie samej.

Gdy przychodzi korekta, określenie „muminkowej książki” jest już w jej słownictwie zakorzenione: „Dostałam II kor. *Muminka i wielkiej powodzi* i zabrałam się do kolejnej muminkowej książeczki” – odnotowała w kalendarzu dwudziestego ósmego czerwca 1945 roku. Wydawnictwo oficjalnie potwierdziło publikację dopiero później – „wyda Tove Jansson: *Muminka*”, jak głosi protokół kierownictwa z drugiego lipca. Część nakładu wydrukowała również w Szwecji oficyna A. B. J. Hasselgren, która miała na swoim koncie liczne dzieła fińskie. Tove otrzymuje piętnaście procent tantiem w Finlandii i ma dostać „dziesięć procent od każdego egzemplarza sprzedanego w Szwecji”. Było ważne, aby książka została opublikowana w ojczyźnie Ham. Jednak zagraniczne wydawnictwo uznało książkę za drogą, stąd też Tove zrezygnowała ze swoich dziesięciu procent. „Kłócono się” też o tekst na okładce. Była gotowa dopiero w październiku. Wszystko razem opóźniło druk i Tove zdążyła zajść daleko ze swoją następną książką, kiedy *Małe trolle i duża powódź* jesienią 1945 roku pojawiają się w księgarniach.



Grafika wkomponowana w tekst – strony z *Nalleresan* (Miśkowej podróży) autorstwa Solveig von Schoultz, 1944.

Przed Evą Tove nie robi wielkiego halo ze swego debiutu. Opowiada o książkach rodzeństwa Janssonów wiosną 1945 roku, ale siebie stawia jako ostatnią w kolejności. Per Olov wydaje zbiór nowel (*Ung man vandrar allena*), Lasse pracuje nad „historią z czasów kamienia łupanego” (*Härskaren*), a ona sama wychodzi z „baśnią”. Jednak następnego roku przyjaciółki snują amerykańskie plany o nowo narodzonym Muminku. Książka dotarła wtedy do Evy i Tove pisze uradowana (czerwiec 1946): „Czy naprawdę myślisz, Evo, że można by wydać Muminka w USA? Tobi była straszna frajda. Na Boże Narodzenie ukaże się kolejna część. A gdyby tak Lasse je przetłumaczył, a ktoś w Ameryce tchnął w słowa trochę życia? Napisz, co sądzisz”.

Nic nie wyszło z amerykańskiej przygody małych trolli w latach czterdziestych, ale trzecią książkę muminkową (*W Dolinie Muminków*) opublikowano w Stanach już w 1951 roku.



Pierwotwór Niuchacza na ścianie wygodki na archipelagu Pellinge.

HISTORIA MUMINKOLOGII

Muminek jako postać literacka w piśmie i obrazie przyszedł na świat wraz z *Małymi trollami i dużą powodzią*. Kiedy książkowa Mamusia rysuje Muminka na piasku (dla głuchoniemych Hatifnatów), robi to, co sama autorka Tove Jansson: pokazuje, jak ów troll wygląda.

Pojęcie „muminek” nosiła w wyobraźni już w czasach Szkoły Technicznej. W niezliczonych wywiadach na temat początków tego bohatera pisarka doprowadziła genealogię do jakiegoś momentu w latach trzydziestych, kiedy to figurka otrzymała swoją pierwszą formę graficzną, a historię jej narodzin pięknie streszczają brudnopisy. Powstał jako replika w dyskusji z bratem Perem Olovem na ścianie wygodki domku letniskowego. Rysunek nadal się tam znajduje, a obok Tove wyryła pierwsze słowa pieśni o wolności biskupa Thomasa: „Wolność jest tym, co najlepsze”. Spierali się o Kanta. Imię Muminek pochodzi ze Szwecji (według genealogii), od pomyslowego wynalazcy, wujka Einara. Ostrzegał on swoją siostrzenicę przed Muminkiem, ponieważ odkrył, że zaglądała nocą do szafki z zapasami. Zimne trolle mogły według niego wyjść z ukrycia (mieszkały na przykład za kominkiem), otrzeć się noskami o nogi albo dmuchnąć szabrownikowi w kark. J. O. Tallqvist w wywiadzie do czasopisma „Vår Tid” w 1947 roku pyta: „Jak, na miłość boską, wymyśliła pani Muminki?”. Tove podała „psychologiczne” wyjaśnienie: „W bardzo wczesnym dzieciństwie szperałam w spiżarni. I mój wujek powiedział: Uważaj na zimne trolle Muminki. Jak tylko szabrowniczka się pokaże, opuszczają swoje komórki i trą nosem o jej nogi, aż zrobi jej się zimno i wszyscy zobaczą, że to ktoś, kto wykrada dżem i pasztet”.

— Da jag sprang in i mormors rum var lusse axnen,
 tyckte jag mig känna Jorycauis husspöke blåsa
 mig i nacken. I förskräckelsen vred jag av nyx-
 keln på mittan, hoppade isång som ett skott,
 och hörde båda till morgonen mumintrollena
 dra mina stoffler fram och tillbaka under
 sängen.



Duch domowy powołujący Muminki do życia. Z pamiętnika, 1932.

W pamiętnikach z początku lat trzydziestych owe trolle występują jako niewidzialne istoty, które przypominają o sobie w czasie choroby: „Leżę na pościeli, opróżniając jedną butelkę wody Vichy za drugą i bredzę o trollu Muminku, który ma oczy jak dziewczyna z opakowań rodzynek Sun-Maid” – notuje Tove wiosną 1931 roku. Rok później opisuje, jak sama „padła ofiarą przeziębienia, rozgniewanych gospodarzy i Muminków”. Nie ożywia żadnych dmuchających w szyję trolli, ale pewnej nocy po wieczorze spędzonym u znajomego artysty specjalizującego się w opowiadaniu nieprzeliczonych historii o duchach te stworzonka powracają. Opowiada on o „strachu domowym”, który ma w zwyczaju „sapać” mu w kark, co robi wrażenie na młodziutkiej Tove. „Na szczęście nie natknęliśmy się na żadne z jego straszylet” – podsumowuje po czasie, lecz wróciwszy wówczas do domu, poczuła muśnięcie widma na karku. „Z przerażenia złamałam klucz na pół, dałam nura do łóżka i przez całą noc słyszałam, jak trolle Muminki ciągną pod nim moje kapcie tam i z powrotem”. „Bredzi” o trollach, wyczuwa je pod pościelią i ma w pamięci. Teraz właśnie zaczyna się opowiadanie o Muminkach i tworzy się mit o ich powstaniu. Skąd wziął się ów człon „mumin”, na ten temat istnieje wiele teorii. Jedna z bardziej fantastycznych twierdzi, że zaczerpnięto go z arabskiego (oznacza „dobrego”), jednakże etymologia nie została wyjaśniona, ani przez Tove, ani przez nikogo innego.



Czarne Muminki w latarni morskiej, akwarela, bez daty.

Wczesne Muminki wykazują wizualne pokrewieństwo z Hatifnatami, a opis tych „trollo-zwierzątek”, jak nazywa je w *Małych trollach...*, przypomina wyraźnie o straszących zjawach na poddaszu początkującej artystki przy ulicy Norr Mälarstrand. Trzymają się na dystans, są (niczym duchy) istotami, które, podobnie jak pokucie i inne bóstwa z wierzeń ludowych, można wyczuć, ale nie zobaczyć: „Czasami mieszkają pod podłogą i kiedy wieczorem zapadnie cisza, dobiega stamtąd ich dreptanie” – informuje pierwsza część serii. Muminki i Hatifnatowie wywodzą się jakby z tego samego pierwowzoru, podzielonego na dwa rodzaje – takich z kufą i ogonkiem oraz takich bez kufy i bez ogonka, takich co mówią i takich co tego nie potrafią. Muminek początkowo był szczupły, z długim nosem i spiczastymi uszkami, jak sygnaturowy Niuchacz na rysunkach do „Garma”. W tle znajduje się inny troll, cień tego białego, czarna postać, która uosabia to co mroczne, ciemne, rozstrzygające. Pamiętniki nadmieniają również o „trollach Muminkach” jako odstrasżających postaciach z podświadomości, widmowych stworzeniach ciemności, które poruszają się po tym co ukryte, o istotach z innego, obcego świata.



Z *Małych trolli i dużej powodzi*. Tatuś Muminka z flagą S. O. S., rysunek lawowany.

W cyklu pejzaży akwarelowych z początku lat trzydziestych Tove namalowała owe mroczne stwory. Są to czarnetrolle, uplasowane w ekspresywnym krajobrazie klifów, morza, ciemnowych wysp, odludnych ścieżek, w aurze niepokoju, niewiedzy i strachu. Jeden z obrazów przedstawia grupkę tych postaci na zimowej wysepce, widzianych z perspektywy ptaka, co czyni je czarniejszymi i podobnymi do cieni. Inny ukazuje szkier z latarnią morską, otoczony żółtozieloną wodą, w otwartych drzwiach miga postać czarnego Muminka, drugi zaś wiosłuje w czerwonej łódce. W roku 1934 w Velbert, gdzie Tove mieszkała u siostry mamy, Elsy Fleming, i jej rodziny, powstał trzeci obrazek – o najbardziej decydującym znaczeniu i z okropną aurą. Sylwetka czarnego trolla jest już całkiem wykończona, z długim, wąskim nosem i charakterystycznymi spiczastymi uszami. Usta ma otwarte, oczy lśnią czerwienią (jak na widoku z latarnią) i brakuje mu ogonka. Istnieje więcej tych ciemnych stworzeń, jednak to velbertska akwarela przekształca je w mroczną figurę, złowieszczą postać kojarzoną ze snami, zagubieniem, pustką. Obrazek z czarną sylwetką pośrodku opuszczonej drogi między światłem a cieniem, ku nieznanym krainom, niesie ze sobą ładunek napięcia i strachu.

Powstało sporo wersji czarnego Muminka, które pojawiają się w różnych kontekstach. Jedna trollowa akwarela – bez trolla – znalazła się na okładce powieści B. E. Colliandera *Månens horn* (Róg księżycy, 1943). Postać została zręcznie wyretuszowana przez samą malarzkę. Ta czarna postać narodziła się na długo przed wojną, jako wczesna oznaka mrocznych tajemnic kryjących się za wizją muminkowej rodzinki, kształtująca się w pierwszych książkach serii. Ów bohater nie daje Tove spokoju. Zmieniają się ujęcia, od Niuchacza do trolla, od szczupłego do grubaska, od bieli do czerni, w różnych formach. Pierwsza podobizna Niuchacza w „Garmie” w 1943 roku, gromada duszków na obrazku do „Julen” z roku 1941, postaci wpasowane w ilustracje i żarty rysunkowe, czarna sylwetka na akwarelach – wszystkie składają się na postać, która przeobraziła się w (białego) Muminka w debiutanckiej książce. Nie ma w niej już wątpliwości co do właściwej tożsamości: „Jestem Muminkiem” – deklaruje pewnie troll zapytany przez małe zwierzątko, kim jest. Innej prezentacji nie potrzeba. W kolejnej części, nad którą pracę Tove zaczyna latem 1945 roku, pojęcie to zostaje sprecyzowane. „Prawdziwy” Muminek jest zawsze biały.

HISTORIA STWORZENIA

Małe trolle i duża powódź to muminkowa historia stworzenia. Zaczynają się prasceną symbiozy matki z dzieckiem. Mamusia wraz z Muminkiem szukają miejsca, aby zbudować dom na zimę. Tatuś udał się dokądś z Hatifnatami i poszukiwanie dachu nad głową wkrótce zbiega się z poszukiwaniem zaginionego ojca. Prowadzi to do odkrycia Doliny, stworzonej przez wielką powódź.

Szli cały dzień i gdziekolwiek dochodzili, wszędzie było ślicznie, bo po deszczu rozkwitały najpiękniejsze kwiaty, a na ukwieconych drzewach rosły też owoce. Wystarczyło lekko potrząsnąć drzewem, żeby zaraz spadły pod nogi. W końcu doszli do małej doliny, piękniejszej niż wszystkie inne, które tego dnia widzieli. Stał w niej, na środku łąki, dom bardzo podobny do pieca kaflowego, bardzo ładny, pomalowany na niebiesko.

Małe trolle... opowiadają o pochodzeniu Muminków, o pierwszych miejscach zamieszkania, głęboko zakorzenionych tradycjach, jak zwyczaj zapadania w sen zimowy na okres od listopada do kwietnia: „rozsądnie ze strony każdego, kto nie lubi zimna i zimowych ciemności” – jak mówi się o tym w *W Dolinie Muminków*. Opowiadanie-geneza muminkologii tłumaczy osiedlanie się w przypominających wieżę budynkach (trolle mieszkały wcześniej za piecem kaflowym) i wieczną żądę przygód Tatusia, dwa wątki o głębokim znaczeniu dla całej serii o Muminkach. Mamusia zaświadcza, iż Tatuś jest „niezwykłym trollem”, który nerwowo przeprowadzał się z jednego pieca za drugi. Symbiozę z ludźmi przerwała elektryczność (zatem nowoczesność), która zmusiła Muminki do ucieczki. Takie jest tło.



Muminek z Mamusią.

Trzecim wątkiem jest motyw Mamusi. Dysponuje ona pełnym arsenałem matczynej siły, opiekuje się Muminkiem, przyjmuje bez problemu znajdę Ryjka i odważnie ratuje kotkę z młodymi przed powodzią, „matkę” tak jak ona. Reprezentuje witalność, a sposób przedstawienia tej postaci nadaje jej oczywiście pozycję centralną. Torebkę dzierży od samego początku, ona symbolizuje jej siłę. W niej znajdzie się korkociąg, którym można otworzyć butelkę z listem od Tatusia, a tym samym wyczyścić drogę do połączenia rodziny. Tatuś lubi wyprawy i ryzyko, ale jego wypad z Hatifnatami dobiega kresu w ramionach Mamusi. Z nią narodziło się opowiadanie o rodzinie z Doliny. *Małe trolle i duża powódź* kończą się tak, jak się zaczęły, z Mamusią, która bierze syna za „rękę” (w pierwszych dwóch książkach terminologia muminkowa nie jest jeszcze dopracowana) i wkraczają do muminkowej chatki. Temat rodziny, która rozpada się i łączy, bezdomność i powrót w różnej wersji pojawiają w późniejszych częściach. Można kwestionować rodzinę jako instytucję, można ją zmieniać, jednak jest ona stale obecna w różnych konstelacjach. Hojny kolektywizm wczesnych opowiadań o Muminkach – po prostu

Na oczarowanie składają się także obrazki, kombinacja niezwyklej ekspresywności i powściągliwości graficznej. Lawunek przechodzi w rysunek tuszem, technikę, którą Tove posługiwała się wyłącznie w dwóch pierwszych, pełnych przygód książkach. Daje ona możliwości przedstawienia mroku i ciemności, zaczernienia, efektów świetlnych, co faktycznie wykorzystuje w *Małych trollach...* i *Komecie...* Nigdzie indziej nie ma tak otwarcie nacechowanych strachem i niepokojem obrazów, jak w tych opowiadaniach, obu powstałych w cieniu wojny. Ten tragizm nie znajduje odpowiednika w późniejszych częściach. Przewijają się tutaj obrazki pozbawionych dachu nad głową uciekinierów, wizje beznadziei i opustoszenia. Zmięty, smutny troll, Tatuś Muminka, wisi na drzewie. Na plaży bezdomni gromadzą się przy ogniskach, grzeją się i gotują posiłki. Sceny jak z ówczesnego życia wzięte. W kalendarzu Tove wspomina lakonicznie o „inwazjach” ludzi, którzy po bombardowaniach zebrali się w willi Atosa w lutym 1944 roku. Ilustrując swoją debiutancką książeczkę wiosną 1945, Tove pracowała także nad malowidłem ściennym, zamówieniem z fabryki Strömberga (w Sockenbacka pod Helsinkami). Opisuje to Evie: „Mam udekorować kantinę pracowniczą i dają mi niesłychanie wolną rękę. Zarysowuję ścianę wszystkim, co tylko odległe od pracy w fabryce pełnej maszyn, są tam drogi i horyzonty, statki, ptaki, wiatr i kwiaty. W kwestii materiałów nędza, długo martwiłam się, jak stworzyć coś dobrego z tych wszystkich ohydnych surogatów”. Opowiadania muminkowe przeplatały się z malowaniem, ściennym i na płótnie – taki płodozmian kontynuowała aż po lata pięćdziesiąte. Jednakże fresk dla zakładów Strömberga okazał się jak na gust zleceniodawcy zbyt fantazyjny. Wbrew intencjom artystki oczekiwał on motywów związanych z działalnością wytwórni. Tove musiała wykonać nowe malowidło. Rok później odbyła się jej druga samodzielna wystawa. Kolekcja była obfitsza niż poprzednio – płótna, ilustracje do baśni i grafika. Artystka zmierza teraz do integracji dzieł ilustracyjnych jako obrazu, przede wszystkim do własnych opowiadań, oraz do pokazania rozpiętości swej sztuki.

PRAMANUSKRYPT

Zachowany manuskrypt jest pisany ołówkiem na grubych kartkach ze szkicownika, aż roi się w nim od zmian i poprawek wprowadzonych niebieskim atramentem. Tytułu brak. Skorygowany tekst w większości zgadza się z wydrukowaną wersją, choć w tej narracja jest nieco obszerniejsza. W rękopisie baśń zaczyna się oszczędnie: „Był sobie kiedyś troll, który wędrował ze swoją mamą przez bardzo dziwny las”, podczas gdy *Małe trolle...* bezpośrednio: „Musiało być już późne popołudnie, gdzieś pod koniec sierpnia, kiedy Muminek i jego Mama weszli w samo serce wielkiego lasu”. W druku książka liczyła czterdzieści osiem stron z czterdziestoma siedmioma ilustracjami różnego formatu. Cztery arkusze spięte są na środku dwiema zszywkami. Produkcja była prosta, w miękkiej obwolucie, z okładką w dwóch kolorach – zielonym i różowoczerwonym – i ze zmieniającą się perspektywą rysunków. Zeszycik aż błyszczał. Wielki las lśni niczym okryta mrokiem dżungla, jak na obrazie Henriego Rousseau, a między zielono-czarnymi cieniami drepcze mały Muminek z Mamusią, zmierzając do niewiadomego celu. Tak oto zaczyna się „osobliwa podróż” w pierwszym tomie.

To, iż książeczkę zatytułowano *Małe trolle i duża powódź*, a nie „Osobliwa podróż Muminka”, to w głównej mierze inicjatywa wydawnictwa. Jakkolwiek Atos również miał wątpliwości. Argumentowano, że Muminków nikt nie zna. (Tove rozważała też: „Małe Muminki i duża powódź”). I tak zresztą niewiele osób skorzystało z okazji poznania małego trolla. Debiut przeszedł w zasadzie niezauważony. Otrzymał tylko jedną recenzję w „Arbetarbladet” (21 stycznia 1946) pióra Gudrun Mörne z nagłówkiem „Tove rysuje i opowiada”. Malarka jako czternastolatka zilustrowała jedną z baśni Mörne i recenzentka знаła rzecz jasna jej twórczość. Lecz „Arbetarbladet” zwróciło uwagę na to dzieło głównie w związku z redaktorem naczelnym, który nazywał się: Atos Wirtanen.

Mörne życzliwie pisze o „spędzaniu czasu z trollami Tove Jansson, nawet podczas powodzi na skalę prawdziwego potopu” i kontynuuje krytykę w równie pozytywnym tonie:

Muminki, Hatifnatowie i Migotki, i jak się tam one nazywają, są niezwykle ludzkie, ale zachowują przy tym prawdziwie trollową umiejętność przeżywania dosłownie wszystkiego. Bo cóż by to była za baśń, w której nie wszystko może się zdarzyć! Rysunkowy talent Tove nie wymaga bliższej prezentacji, jej baśniowe ilustracje też nie. Swoich zdolności w tym względzie już wcześniej wielokrotnie dowiodła. Ma wyjątkowy dar, by jednym nieskomplikowanym zawijaszem stworzyć komiczną puentę – albo wzruszającą – wedle potrzeby. Jej Muminki, a z nimi błękitnowłosa Tulippa i mały zwierzaczek, jak i rzesza dziwacznych osobników, których przychodzi im spotkać podczas wędrówki albo taplaniny w falach dużej powodzi, wykazują te śmiesznie osobiste dziwactwa, które przyprawiają nas o uśmiech i wzruszą.

Krytykowano jednak zbyt szybkie tempo akcji i brak konsekwencji w budowaniu postaci. O zwyczaju Tatusia chowania ogonka do kieszeni wspomina się w wielu miejscach, ale kieszonek nie widać na „muminkowym konterfekcie”. (W pierwszych książkach występuje trochę tego rodzaju sprzeczności). Podsumowując, recenzentka uważa jednak, że jest to oryginalne, błyskotliwe i wciągające dzieło, lektura, którą warto udostępnić nawet najmłodszym dzieciom. Ludzkie trolle, jak wyróżzyła Mörne w recenzji kolejnej książki – *Komety nad Doliną Muminków* – miały przed sobą przyszłość. Na szwedzkim rynku wydawniczym *Małe trolle i duża powódź* przeszły bez śladu. Późno zostały wydane, na granicy nowego roku 1946, lecz nie jest to raczej jedyna przyczyna. Rok 1945 należał w Szwecji do Pippi Langstrump i nowej literatury dziecięcej. Opowiadania o Muminkach należą do innej tradycji. W szwedzkich książeczkach nie ma śladu wojennej rzeczywistości, która czai się w cieniach wielkiego lasu w *Małych trollach*... Jednak coś historyjki Jansson z Pippi łączy: nowe spojrzenie na rodzinę. Tove pisze o jej rozpadzie i poszerza to pojęcie, Astrid Lindgren przedstawia dziecko, które tworzy swój własny „dziecięcy dom”, jak rudowłosa dziewczynka nazwała kiedyś Willę Śmiesznotkę.

POKOJOWA RZECZYWISTOŚĆ

Gdy książka pojawiła się na półkach księgarskich, Tove była już osobą dobrze znaną w helsińskich kręgach. Pisano o niej, że jest obiecującą artystką z potencjałem. Bez przerwy poszukiwała nowych dróg. Zima 1944 roku okazała się trudna. Rozpacz cechująca jej zapiski na przedwiośniu, kiedy nadzieję na pokój (Mannerheim prowadził negocjacje od lutego do kwietnia) brutalnie rozbiły na kawałeczki radzieckie bombardowania stolicy, była przejmująca. Jej zwięzłe notatki o ludziach, mieście, nastrojach i „atakach lotniczych” w lutym mówią same za siebie: „Jak ludzie się denerwują! Każdy z nas jest strzępem człowieka”; „Nalot. [...] Okropność. [...] Miasto płonie. Kolejny alarm – do 5 nad ranem”. Patrzy na ogień z Faffanem i braćmi, „przerażające nasycenie koloru”. Następnego dnia podmuch wybił okna w jej atelier. „Wyłukłam resztki szyby z ram. 3 alarm”. Kilka dni później do kolacji z Atosem akompaniowały jej „bombardowania do 11”, a będąc już w domu, słyszała „kolejne” aż do godziny szóstej nad ranem. Najgorsze ataki samolotowe spędza u Atosa w willi Grankulla: „alarm o 7”, ale wolałaby siedzieć teraz z rodziną w mieście. „Barwne piekło” – komentuje w swoim kalendarzu.

Wizje kolonii artystów i lasów z marzeń i snów tej wiosny bardziej niż kiedykolwiek dawały o sobie znać. Razem z Samem i Mayą Vanni próbowała „skonstruować szczęśliwe społeczeństwo i pokojową rzeczywistość” (marzec 1944). Starają się „zamknąć rozdział wojenny” – pisze jedenastego marca, ale zdaje się nie widzieć końca. Ludzie żyli z tymi walkami i polityką, chcąc nie chcąc. Tove odrysowywała współczesność do „Garma”, a kwestie ideologiczne stanowiły część jej życia z Atosem. Pewnego razu wystąpiła w roli kuriera, przemycając „tajne dokumenty dla niego” – co zapisuje

w kajecie. Uwagi dotyczące jej samej coraz częściej ograniczają się do lapidarnych określeń: „Ponura” albo „Bardzo ponura”. Trudno jej pracować. Jak stwierdziła w liście do Evy, fantazja o kolonii artystów trzymała ją w tamtym okresie przy życiu.

„To te «przecholerne» czasy wojny zmusiły mnie, malarkę, do pisania baśni” – powiedziała J. O. Tallqvistowi rok po wydaniu *Komety nad Doliną Muminków*. Jej tożsamość malarki była niewzruszona, lecz kiedy opuścił ją zapal do płótna i pędzla, znalazła inne drogi. Opowiadania o Muminkach stwarzały nowe możliwości wyrazu, w nich zmaterializowały się jej sny o przygnębieniu, nadziei i rozpacz, entuzjazmie i niepokoju. Później opisze ten proces jako ucieczkę do świata, w którym wszystko jest „przyjazne i niegroźne”, eskapizm, dezercję z rzeczywistości do dziecięcego kosmosu. Lecz był to w zasadzie większy projekt. Muminkowe historie to był protest, wyraz jej pragnienia, by odseparować się od twardych realiów wojny, o której pisze bez ustanku.

Uciekinierzy, katastrofy, bezdomność – to mocne tematy wiążące dwie pierwsze części Muminków z rzeczywistością. Na płótnach wydarzenia tamtych czasów nie zostawiły bezpośrednich śladów – nie ukazują one bomb, ruin ani zbiegów. Jednym z nielicznych obrazów z takim motywem jest *Schron* (w różnych wersjach, nawet pod tytułem *Alarm*), który przedstawia ludzi w schronie (ten motyw również pojawia się na rysunkach do „Garma”). Aczkolwiek malowidła takie jak *Rodzina* więcej mówią o wojnie niż jej proste odwzorowania. To przedstawienie siły, bezradności oraz dumnej rezygnacji w zwracającym uwagę połączeniu nie daje jej spokoju.



„Garmowy” Niuchacz z 1943 roku.

Opowieść o rodzinie z Doliny jest konstrukcją idei „o szczęśliwym społeczeństwie i pokojowej rzeczywistości”, jest fikcją bazującą na marzeniach z czasów wojny i pragnieniu czegoś innego. Jest

to sen wybiegający bardziej w przyszłość niż w przeszłość. Zakorzeniony w dzieciństwie i rodzinie z Ham, Faffanem i braćmi w rolach głównych rośnie jednak i uwalnia się od rzeczywistości. Bliscy są tam obecni, mniej lub bardziej zakamuflowani, jako większy czy mniejszy element konstrukcyjny postaci, zupełnie jak pejzaż archipelagu Pellinge w czasie lata i ów wielki dom z piecami kaflowymi i poddaszem w maleńkiej dolinie na Blidö. Istnieją tam jako wspólnota, której losy i doświadczenia miały znaczenie dla muminkowego stylu życia. Szczęśliwa społeczność, pokojowa, która egzystuje w symbiozie z naturą i jej mocami, której zagrażają kometa, powódzie i burze, kolektyw, który raz za razem zmuszany jest do rewidowania poglądu na siebie samego. Rodzina Muminków to nie familia Janssonów, a w opowiadaniach o trollach nie chodzi o zapis własnego dzieciństwa. Jest to większy projekt, bardziej wizjonerski. Te historie mówią o zasadach istnienia, które wkrótce swobodnie się rozwiną.

Małe trolle i duża powódź kurzyła się na półkach, a w 1946 roku sprzedało się tylko dwieście dziewiętnaście egzemplarzy z ponad 2800 egzemplarzy nakładu. Rok później zakupiono sto osiemdziesiąt trzy książki. Na drugie wydanie oczywiście się nie zanośli. Obecnie pierwsza część Muminków to bibliofilski rarytas i kosztuje w antykwariatach grube tysiące koron.

W momencie wydania kosztowała czterdzieści dwie marki. Wynagrodzenie dla autorki Tove Jansson po pierwszym roku sprzedaży wyniosło 1346 marek i 85 fenigów.



Na skraju przepaści. Szkic w manuskrypcie *Komety nad Doliną Muminków* – wersja *Kometjakten*.

VII CZAS APOKALIPSY

Ziemia mogłaby się zapaść,
a on by tego nawet nie zauważył.

Kometa nad Doliną Muminków

Male trolle i duża powódź nie zeszyły jeszcze dobrze z prasy drukarskiej, gdy Tove zabrała się do nowego opowiadania. Paliła się do pisania. Historie o Muminkach chciały zostać przelane na papier i wyjść na świat. Manuskrypt kolejnej części – *Komety nad Doliną Muminków* – przyrastał w zawrotnym tempie latem 1945 roku. Notatka „pisałam trolle” powtarza się w jej kalendarzu i już pod koniec lipca Tove stwierdza, że „Muminek jest gotowy”. Jesienią dopracowuje dzieło, a wiosną 1946 przychodzi radosna informacja z wydawnictwa: „Opowiadanie o Muminkach przyjęte!”. Natychmiast zaczyna robić ilustracje, jednocześnie kielkuje w jej głowie następny epizod. Nim *Kometa...* jesienią wylądowała w księgarniach, ona już była w toku przygotowań do trzeciej książki pt. *W Dolinie Muminków*. Żądza „pisanja trolli” okazała się tak silna, że musiała samą siebie napominać, by „zostawić Muminki” – po wakacjach miała się odbyć jej druga samodzielna wystawa – ale ona po prostu nie może się oprzeć. Słowem i obrazem buduje własny świat, innymi środkami niż malarstwo czy rysunek. Muminkowa rzeczywistość kształtuje się w obraz życia, a autorka staje się jednością ze swoim fikcyjnym otoczeniem. Nie istnieje w nim żadna inna władza poza jej władzą: „miły wieczór w atelier, sam na sam z Muminkiem” – konstatuje w listopadzie 1946 roku, tworząc *Dolinę...*

Po wojnie kolor do Tove Jansson powrócił i na nowo czuła zapach – do płócien, palety i pędzli. Spotkanie Atosa było istotne. Te dwa lata z nim – zwierza się Evie w noc świętojańską 1945 roku – uczyniły wszystko „bogatszym, cieplejszym i intensywniejszym”. Miłość do niego zmieniła mnie tak – kontynuuje – że mogłabym nawet z radością za niego wyjść. Jest jednak warunek, z którego nigdy nie zrezygnuje: wolność pracy. Zachowałaby atelier, tak jak on swój gabinet w willi Grankulla. Do małżeństwa nie doszło, ale w trakcie trwania związku rozmawiają o nim wielokrotnie.

Latem 1945 roku Tove wybiera się w rodzinne strony Atosa, do Saltvik na północ od Mariehamn, aby poznać jego rodzinę i razem z nim zwiedzać Wyspy Alandzkie. Wśród miejscowych jego sześcioro braci funkcjonowało pod epitetem „Zgroza z Saltvik” i Tove zdumiała różnica między nimi a jej mężczyzną: „ogromne, dzikie, roześmiane chłopcy z owłosionym torsem, czerwonymi policzkami i o nieparzystej liczbie palców, oczu i nosów po bijatykach młodości”. Cóż za „niezwykłe chromosomy, którym udało się wyprodukować filozofa w takiej gromadzie!” – komentuje Evie. Bawi ją, że imię Atos nadano mu po jednym z *Trzech muszkieterów* – mama była pod wrażeniem powieści Dumasa – znalazła imię, które do niego pasowało.

Bardzo ważnym powodem podróży była też potrzeba samotności. Chciała mieć swobodę, więc rusza rowerem wokół wyspy, rozstawia sztalugi, maluje, kąpie się, żyje w plenerze, zbiera grzyby i konserwuje je w soli. I pisze usilnie, namiętnie, dzień w dzień. To właśnie w alandzkim krajobrazie nowe opowiadanie o „Muminku i strasznej komecie” – tak brzmi tytuł w pierwszym rękopisie –

nabiera kształtów. Podąża za nią, dokądkolwiek by poszła, pisze je na skałach po kąpielach, w pokoju, przy sztalugach, płynąc do domu. Jej samotne przeżycia stają się przygodami trolla. Wpisuje impresje z tutejszych gór oraz to, jak staczali z Atosem kamienie w skalne uskoki. Manuskrypt zawiera notatkę o tym, jak uczył ją tej sztuki. Jako filozof znany z afirmacji życia naturalnie ma swój udział w tych awanturach, i należy przecież do pierwszych czytelników trolli.

Ilustracje do *Komety nad Doliną Muminków* wypączkowały w czasie kilku intensywnych tygodni w maju następnego, 1946 roku. Autorka zaczyna w ponurym nastroju, który często ją w latach wojny dopadał. „Przygnębiona. L. [Lallukka] Zaczęłam ilustracje do Muminka 2. Grankulla [willa Atosa]”. Ale praca ginie, a pod koniec czerwca przychodzi korekta „Muminka 2”. Teraz trzeba tekst i obraz połączyć ze sobą na stronach książki, jak w *Nalleresan* i innych zleceniach o podobnym charakterze. Tym razem treść wyszła spod jej pióra. Pracuje nad stroną graficzną wnikliwie. Kartka za kartką wkleja tekst na makietę, formatuje go, numeruje rysunki, podaje wymiary w centymetrach i rozmieszcza odpowiednio do treści. Przy korekcie układa stronę, szkicuje obrazki, pracuje nad paginami, tekstem i światłem. Znaki stają się częścią ilustracji, równocześnie Tove rozwija grafikę estetyczną, współdziałanie między słowem pisanym a obrazem mającym korzenie w starej tradycji rysunku literackiego, wierszy ilustrowanych, pisma emblematycznego, kaligrafii itd. W literaturze dziecięcej aż roi się od przykładów: *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carolla oraz Johna Tenniela czy wspomniany już *Kubuś Puchatek* A. A. Milne’a i E. H. Sheparda. Tove pełni wszystkie role: autorki, która wymyśliła tekst, artystki tworzącej rysunki oraz projektantki książki.

W *Komecie...* staje się jasne, w jaki sposób Tove łączy te dziedziny. Opowiadanie rodzi się poprzez język, po czym przychodzi obraz. Można by się spodziewać, że malarka przyjęłaby odwrotny porządek, ale słowa prawie zawsze przychodziły do niej pierwsze. Projektując *Kometę...*, w paru miejscach w korekcie szkicuje obrazkowe motywy (Muminek, Włóczykij, Mamusia), chociaż najczęściej daje tylko słowny opis, na przykład „Most”, „Małpka”, „Nurkuje”, „Piźmowiec w deszczu” itp. Ilustracje pojawiają się, kiedy tekst jest gotowy. Istnieją jednakże sceny, które musiały zostać wymyślone wizualnie, już na samym początku. Manuskrypt *Komety...* kryje parę szkiców: jeden Muminka z wędrownym kijem, inny Włóczykija, który w powyższym opowiadaniu przeżywa literackie entré.

Najbardziej dopracowana ilustracja wchodzi praktycznie niezmienną do gotowej książki i taka pozostaje w późniejszych opracowaniach. Sygnalizuje w opowiadaniu powagę i niewątpliwie stanowi klucz do interpretacji. Morze zniknęło, widać sylwetki Muminka i jego kompanów wysoko na klifach nad wyschłym dnem. Prześwieca między oparami i czarnymi grzbietami urwisk. W tym dramatycznym spotkaniu człowieka z siłami wszechświata zawiera się sedno opowieści: groźba zagłady, ludzka marność na ziemi. Jednakże mieści się w niej także wola, aby tym mocom rzucić wyzwanie, determinacja, aby nad krawędzią przepaści szukać ratunku i ująć bez szwanku przed coraz gorętszym oddechem komety.

PROROK I KOMETA

Katastrofy Tove Jansson jako temat są znakiem szczególnym jej muminkowego świata. Poczucie bezpieczeństwa i strach, witalność i chaos ścierają się ze sobą zarówno w pamiętnikach z dzieciństwa, jak i w historiach z Doliny. Pioruny i zwyczajne burze w Pellinge przeistoczyły się w przygody: „Woda się podnosi! Zmyło pomost!” – pisze trzynastoletnia Tove (1928) i żwawo rysuje efekty pogodowych zawirowań. Namiętność Faffana do szalonej aury była przerywnikiem w nudnej, letniej egzystencji i tworzyła ją na nowo. Pasja powtarza się w wielu tekstach – Tatuś Muminka absolutnie ją podziela – a kiedy córka omiata spojrzeniem dzikie krajobrazy ojca, one po prostu nabierają uroku: „Zawsze kiedy nadchodziła zła pogoda, tato zabierał nas na łódkę, uwielbiał sztorm. Płynęliśmy na szkiery,

które okazywały się jeszcze bardziej nieujarzmione i całkiem niezamieszkane, i nocowaliśmy pod żaglami podczas burz dużo większych i groźniejszych niż te, jakie są teraz, trąby powietrzne sięgały wyżej, a kiedy zabłądziło się w grzybowym lesie, ciemności robiły się jeszcze czarniejsze. Ratowaliśmy szmuglerów, których łodzie się rozbiły. Tato potrafił zbudzić nas w środku nocy do gaszenia pożaru zagajnika dziesiątki kilometrów od naszej wyspy, a kiedy woda zaczęła się podnosić, ucieszył się i powiedział: «Obawiam się najgorszego». Sztorm intensyfikował rzeczywistość i świadomość życia. Czują to cała rodzina, przede wszystkim dziecko.

Takie nastroje wprowadza Tove do swoich opowiadań. Siła katastrofy czyni życie zmiennym, nowym i ruchliwym. *Kometę nad Doliną Muminków* otwierają zagadkowe symbole, mrówki bądź mewy uformowane w gwiazdę z warkoczem. Jest to jakby komunikat od siły wyższej, ręka boska, która daje znać człowiekowi (trollowi) o zbliżającym się niebezpieczeństwie. Stworzenie cierpi, pogoda się zmienia, niespokojny wiatr szumi w drzewach, które z westchnieniem odwracają liście na drugą stronę. Narracja wyraża się zdecydowanymi i nawiązującymi do Biblii słowami (tutaj *List świętego Pawła do Rzymian* 8,22), co jest czasami typowe dla języka tej części Muminków. Jako uczennica Technicznej zabrała się do dogłębnej lektury Biblii, a jeden z jej zeszytów zapełnił się cytatami: z *Księgi Psalmów*, *Listu świętego Jakuba*, *Księgi Kaznodziei Salomona*, *Pieśni nad Pieśniami*, *Ewangelii według świętego Łukasza* i wieloma innymi tekstami, głównie ze Starego Testamentu. *Przypowieści Salomona* należą do ulubionych. Poniższy cytat podany jest za wypisem Tove z pamiętnika z 1932 roku, kiedy miała osiemnaście lat.

Gdy padnie na was strach jak burza,
a nieszczęście przyjdzie na was jak wichra,
gdy was ogarnie niedola i utrapienie.
Wtedy wzywać mnie będą – lecz ich nie wysłucham,
szukać mnie będą, lecz mnie nie znajdą.

Przyp 1,27–28

Nawałnica, burza na morzu, zagrożenia powracają w katastrofach muminkowego świata. Biblia odgrywa szczególną rolę zwłaszcza w pierwszych częściach serii, aż do *Lata Muminków*, jednak nigdzie jej znaczenie nie jest tak doniosłe jak w *Komecie...*, zarówno pod względem tematu, jak i języka. Książka opowiada o apokalipsie i katastrofie w starotestamentowym stylu – z egipską chmurą szarańczy i wyschnięciem mórz – plasując rozżarzoną, czerwoną kometę z ogonem na błękitnym niebie, zmierzającą ku Dolinie. „Niechaj wszystkie stworzenia na świecie ogarnie żal i trwoga” – nawołuje Piżmowiec w obliczu groźby runięcia gwiazdy na ziemię. *Księga Objawienia*. Tomy Mojżesza, Ewangelie (gwiazda spadająca z nieba występuje u Marka, Mateusza i Łukasza) mającą w tle opowieści o komecie.

Kometa wcześniej weszła w skład świata przedstawionego – jako fenomen na nieboskłonie, jako siejąca zniszczenie – i pasuje do interpretacji Biblii z lat trzydziestych. W swoich zapiskach Tove mówi o apokalipsie jako o karze Boskiej za ludzką hybris. To że człowiek „śmie myśleć o penetrowaniu nieskończoności za planetami”, na przykład poprzez kolonie na Księżycu i regularne połączenie komunikacyjne z Marsem, miałyby wywołać gniew Stwórcy: „wtedy rozsierdzony Bóg ześle kometę, taką jakie spadają mniej więcej co dwie minuty, tylko że akurat nie trafiają w Ziemię. Teraz jednak prowadzona jest dokładnie tam, dokąd powinna, w sam środek naszego świata, gdzie, jak nam się wydaje, stoimy najwyżej i jesteśmy bezpieczni. Spaleni do atomów znikniemy, a z nami wszystko dookoła, jeszcze zanim kometa tu dotrze. Bawi mnie myśl o tym, jak to będzie”. Tę właśnie refleksję zobrazowała w *Komecie...*, ale w innej tonacji.

Zderzenie komety z Ziemią, jak wyjaśnia Muminek, oznacza, że „Wszystko zginie”. Lecz nadleciawszy, to ciało niebieskie trzepnęło Dolinę swoim ogonem i zniknęło ponownie w przestrzeni kosmicznej – jakby zataczając tylko kolejny krąg na swojej orbicie. To nawiązanie do komety Halleya (znanej już w III w. p.n.e.), pewien astronom obliczył, że „Ziemia miałaby znaleźć się w jej ogonie”,

kiedy zbliży się do planety w 1910 roku. Uczni również odgrywają niebłahą rolę w muminkowym opowiadaniu. To w ich Obserwatorium w Górach Samotnych ustala się czas nadejścia ciała niebieskiego: według kalkulacji profesora dotknie ono ziemi „siódmego sierpnia o ósmej czterdzieści dwie wieczorem. Może cztery sekundy później”. Tove posiłkuje się gorączkowo Biblią, wierzeniami ludowymi i kosmologią i scala je wszystkie w refleksję nad egzystencją, lecz kończy afirmacją życia.



Rodzina Janssonów na wycieczce, podczas nadciągającej burzy. Tove w środku, Faffan z prawej.

Istotne znaczenie ma to, kto zwiastuje komety – to ponury Piżmowiec, który pewnej deszczowej nocy pojawił się u Muminków na progu. Potrafi czytać znaki i uważa, że nadszedł czas. Lektura potwierdza jego proroczą aurę: czyta słynną książkę Oswalda Spenglera o cyklach starzenia się cywilizacji Zachodu oraz organizmach kultur: *Zmierzch Zachodu* (1918–1922), dzieło o ogromnym zasięgu. Ilustracja przedstawia Piżmowca w hamaku (jego ulubionym miejscu): oparł głowę na łapce w pozie myśliciela, na ziemi leży tom Spenglera poprzetykany fiszkami. W komiksie *Muminek i koniec świata* opublikowanym rok po *Komecie...*, często pada tytuł książki Spenglera. Jak rzesze innych zainteresowanych filozofią Tove czytała jej fragmenty. Piżmowiec chłonie wiedzę, ale występuje jako fatalista, czy kometa uderzy, czy nie, jest bez znaczenia dla filozofa twierdzącego, że „wszystko jest zbędne”. Rozmowa tego stworzenia z Muminkiem stawia ich stosunek do komety w opozycji względem siebie. Myślicielowi w gruncie rzeczy moc ciała niebieskiego nie jest obojętna, ale ani mu

w głowie podejmować się jakiegoś zadania. Informuje za to o drodze do wiedzy, Obserwatorium w Górach Samotnych. To samo się tyczy profesorów z tej placówki, zamkniętych niczym w wieży z kości słoniowej na najwyższym szczycie, gdzie żyją „samotnie wśród gwiazd”. Nie zastanawiają się nad tym, co będzie, kiedy kometa nadleci, ale „bardzo dokładnie zapiszą przebieg wydarzeń”.



Piżmowiec w rozważaniach nad Spenglerem. *Kometa nad Doliną Muminków*.

W *Komecie*... Tove raz za razem wyraża krytykę izolującego się intelektualizmu, przeciwstawiając go działaniu w praktyce, wiedzionemu intuicją, skierowanemu na teraz. Filozoficzna opozycja ma swoje korzenie zarówno w Henrim Bergsonie, którego Tove czytała latem 1945 roku, jak w Spenglerze. Zestawienie nauki i doświadczenia życiowego, tego co mechaniczne z tym co organiczne, intelektualizmu z artystem jest niczym próba sił między ślepym losem a przyczynowością. Prymat intelektu konfrontowany jest z pędem życia (élan vital w terminologii Bergsona), który reprezentuje rodzina z Doliny oraz jej przyjaciele. Typowym przykładem abstrakcyjnej nauki jest entomolog Paszczak specjalizujący się w motylach. Jego późniejsze spotkanie z kuzynem filatelistą daje jeszcze dobitniejsze świadectwo obojętności teorii wobec prawdziwego życia. Pasjonat znaczków wypowiedział pokrewieństwo z Paszczakiem:



Muminek jako „Myśliciel”. *Kometa nad Doliną Muminków*.

- Ponieważ był jednostronny – powiedział Paszczak. – Nic, tylko owady, owady i owady. Ziemia mogłaby się zapaść, a on by tego nawet nie zauważył.
- A Ziemia właśnie niedługo się zapadnie – wtrącił Migotek. – Dokładnie mówiąc, jutro o ósmej czterdzieści dwie.
- Co? – zdziwił się Paszczak. – Czyli, tak jak mówiłem, okropne zamieszanie!

Kometę... Tove daje wyraz ostrej dezaprobachie dla wiedzy, która nie ma związku z życiem, dla niezdolności do wyrznięcia poza własny krąg zainteresowań oraz dla braku proporcji. Awanturnicy, którzy ruszają za kometą w Góry Samotne, są prawdziwymi bohaterami opowiadania. Cechuje ich chęć analizy. Po rozmowie z Piźmowcem Muminek pogrąża się w głębokich rozmyślaniach i zostaje przedstawiony (z emblematem spadającej gwiazdy za plecami) w pozie przypominającej słynną rzeźbę Rodina *Myśliciel*.

TARZAN I ATOS

W młodości Tove Jansson pożerała książki przygodowe – do przygody ciągnęło mnie, odkąd byłam „pędrakiem” – notuje w pamiętniku w 1929 roku – i przeżywała swoje fantazje poprzez lekturę Ridera Haggarda, Karola Maya, P. N. Krasnowa (*Amazonka pustyni*), Jacka Londona, Juliusza Verne’a i Edgara Rice’a Burroughsa. Tarzan należał do największych ulubieńców, a zabawy Tove i Pera Olova w Tarzana były nieodłącznym punktem programu wakacji letnich na Pellinge. Awanturnicze opowiadania z tamtego okresu – spisane ładnie w czarnych zeszytach – noszą również wyraźne cechy życia i przypadków arystokratycznego bohatera dżungli.

Tarzan stał się częścią kultury muminkowej. W opowiadaniu *W Dolinie Muminków* chodzi o zabawę, w zarośniętym salonie domu Muminków rozlegają się radosne odgłosy puszczy, natomiast w *Komecie...* zabawa ma zupełnie inny ton. Tutaj Muminek musi odegrać rolę Tarzana, który ma uratować ukochaną Jane (Pannę Migotkę) z łap groźnego potwora. Ogromna małpa, z którą walczy bohater Burroughsa, tutaj przybiera postać niebezpiecznego, trującego krzaka z rodziny *Angostura*, a maczeta kurczy się do szczyryka. Scena ta jest równocześnie parodią męskiej perspektywy w opowiadaniach przygodowych z jej przypisaną płci ideologią. Ilustracja prezentuje trolla jako bohatera: zmarszczona skóra na karku, troll sprawdza łapką ostrze kozika i niecierpliwie bije stopą o ziemię. Tarzan w muminkowym wymiarze gotowy jest do ataku, a Panna Migotka pasuje go potem na swojego wybawcę, odznaczając medalem (gwiazdka z choinki). Chociaż jej także przypada nimb bohaterki za błyskotliwe wyratowanie Muminka, któremu zagraża wielka ośmiornica. Złapała lusterkiem światło komety, oślepiła maskarę, Muminek jest pełen podziwu: „Panno Migotko! Uratowałaś mi życie. I jak inteligentnie!”. Feminizm jest punktem wyjścia do działania, do którego gotowość bezapelacyjnie wyróżnia poszukiwaczy przygód w *Komecie...*⁴ (W *Kometen kommer*, trzecim i ostatecznym opracowaniu opowiadania, ratunek wynika z przypadku i rola Panny Migotki staje się konwencjonalna). Pierwsze wydanie tej opowieści naznaczone jest feministycznymi poglądami młodej Tove Jansson. Autorka ustami Panny Migotki puentuje długą męską naradę. Jej brat Migotek zwołuje zebranie dotyczące komety: „Musimy odbyć zebranie na ten temat. Wielkie zebranie. Nie wolno podejmować decyzji ot tak sobie, bez zastanowienia”. Jego siostra kwituje to: „Dlaczego nie?” i dodaje: „Przecież n i e m o ż e m y się decydować powoli. Przeniesiemy się do groty i weźmiemy ze sobą to, co mamy najcenniejszego”.

Sytuacja była młodej malarce aż nadto znajoma. W notatkach wyraża jasno swoją opinię o spotkaniach, na przykład po zebraniu zarządu Stowarzyszenia Rysowników w sprawie zakupu dzieł sztuki w lutym 1945 roku, a po następnym tamtej wiosny zapisuje wykończona, że „przez 5 godzin” zajmowali się „swoim *päiväkirjor* [porządkiem obrad] i protokołami”. Była jedyną kobietą uczestniczącą w tych naradach, tak samo jak Panna Migotka w poszukiwaniu komety. W drugiej części muminkowego cyklu głos kobiety przemawia do mężczyzn i mówi o tym, co najistotniejsze: jak mamy przeżyć tę wielką katastrofę.

W latach czterdziestych Tove rozwijała swoje filozoficzne zainteresowania, częściowo zainspirowane kontaktem z Atosem Wirtanenem i jego kręgiem literackim. Chociaż Schopenhauera (nie lubiła go), Nietzschego i Bergsona czytała już wcześniej. Do tego ostatniego powróciła u schyłku

lata 1945 roku, pisząc *Kometę*, a swoje trzydzieste pierwsze urodziny obchodzi samotnie na Wyspach Alandzkich, czytając tego właśnie francuskiego filozofa. Atos przebywał gdzie indziej.

Postać refleksyjnego Piżmowca to nawiązanie do Atosa, lecz uosabia on raczej filozofa jako pojęcie niż Wirtanena jako takiego. Bagna koło willi Grankulla również zamieszkiwał piżmowiec i były one miejscem refleksji zarówno nad trollami, jak i nad myślicielami: „Atos poszedł na piżmowe bagna i rozmyślał o Nietzschem” – zapisała Tove w kalendarzu dziesiątego maja 1945 roku. Wirtanen przygotowywał książkę o tym „Wielkim Idolu”, o czym malarka od czasu do czasu napomyka w swoich kajetach. Przeczytał Spendlera, ale daleki był od przepowiadania zagłady. Miał w sobie silną wolę życia, był „pozytywnie naładowany” i często „odczuwał radość”. Cechowała go witalność, tak ważna w przytłaczających latach wojny, i jej w znacznym stopniu zawdzięczał miłość Tove. Odnaleźć go można również w jednej z nowych postaci, Włóczykiju, uosabiającym dążenie do wolnego życia, siłę, aby odrzucić wszystko co materialne. To on bez wahania każe zrzucić namiot i najpotrzebniejsze rzeczy w przepaść. Atos chętnie wypowiada się o „idei, nieistotności wszystkiego, co powierzchowne”.

Opisując Evie charakter ukochanego, mówi o „czymś podobnym do komety i absolutnym”, co kojarzy się z tym co nagłe, płomienne, świetlane, nigdy z katastrofą. Jest „jednorazowym zjawiskiem” niezabiegającym o „kontynuację siebie samego”, pragnie jedynie „dopełnić swój byt intelektualny”. Nie istnieje nikt inny, kogo chciałaby mieć u swego boku. Atos jest dla niej tym, co bezwzględne, szybkie, intensywne, gorejące. I ma szeroki, szczodry uśmiech.

Mieli takie samo podejście do ciężkiej pracy, lecz różnili się w kwestii rodzajów miłości i jej istoty. „Wiem, że on właściwie nie potrafi kochać – pisze Tove do Evy – w każdym razie nie w sposób, który utożsamiamy z tym uczuciem”. Atos kocha ją tak, jak kocha słońce, ziemię, śmiech, wiatr. „Bardziej, ale w ten sam sposób”. Kiedy poprosiła o pierścionek, kupił jej ceramiczną broszkę w kształcie byka. „Kochany osioł” – to był jej jedyny komentarz. Temat małżeństwa biorą na tapetę wiele razy. Swoim pełnym otwartości życiem rzucali wyzwanie konwenansom i ludzkie gadanie wpływało zarówno na nią, jak i na Atosa. To on pierwszy wspomniął o zaręczynach. Pojawiły się też myśli o dzieciach, ale jak i wcześniej Tove miała wątpliwości. Wciąż z tych samych powodów. Latem 1945 roku, pracując nad *Kometą*, pisze do przyjaciółki w Stanach: „Ta wojna nauczyła mnie w każdym razie jednego. Żadnych synów. Żadnych żołnierzy. Może stało się to idée fixe – ale za dużo widziałam, aby się na to odważyć”. Jeśli myślałaby o dzieciach, to tylko o dziewczynce.

KOMETA NAD DOLINĄ MUMINKÓW I KSIĄŻKA DLA DZIECI

Kometa nad Doliną Muminków jest wyjątkową książką dla dzieci i dla czasów, w których powstała. Przedstawia groźbę zagłady i odzwierciedla największy z lęków: koniec życia. Jak ponuro wyraża to Muminek: „Świata grozi zagłada!”. Kometa przypomina obraz przerażających bomb atomowych, które zrzucono w sierpniu 1945 roku w Japonii. Tove przeżyła naloty na Helsinki, bombowce latały też nisko i często nad wodami i wyspami Pellinge. Lecz opowiadanie było prawie gotowe na początku lata, a bombardowania rysowała do „Garma” przez całą wojnę. Kiedy w drugiej połowie 1946 roku podsumowuje napięcia między wojną a pokojem na jednej z okładek tego czasopisma, oddaje naukowcom władzę nad życiem. Aniołowi pokoju (nad samolotem) salutuje schludny, niski mężczyzna z formułą reakcji jądrowej w teczce. Widnieje na niej napis „Uran 133”. Broń jądrowa oznacza wojnę nowej ery. Podobna do *Komety nad Doliną Muminków* wizja zagłady nie istnieje w ówczesnej literaturze dziecięcej na Północy. Pisząc tę historię w latach czterdziestych, w ogarniętej walkami Finlandii, Tove ukazuje warunki, w jakich ludzie żyli na co dzień.

Dla kolorystki takiej jak malarka Tove Jansson wojna była koszmarem, odarła ją z zapału i pasji do barw. Pewien recenzent obawiał się, iż może zostać „damą w szarym”, uspokoił się jednak po drugiej samodzielnej wystawie jesienią 1946 roku. Jednakże *Kometa*... obfituje w blade metafory. Natura

pozbawiona życia odbarwia się. Znika Słońce, a Księżyc matowieje i robi się bladozielony, błękit nieba okrywa się czerwienią, a gwiazdy nocą przygasają. Już we wczesnym szkicu noweli (1933) Tove wspomina „wyschłe dno morza, oświetlone przez oko diabła, tragiczne i niesamowite”. To oko rzuca światło na krajobraz w opowiadaniu o komecie. Z czeluści w górach bucha mgła – „szarobiała, lodowata niczym tchnienie śmierci”, wszystko jest prastare, gigantyczne i „przerażliwie samotne”. Wędrówka pod dnie morza odbywa się w gorących oparach i czarnych rozpadlinach. Kulminacją jest nadejście szkarłatnej komety. Dolina Muminków okrywa się koszmarną łuną:

Plaża wyglądała niezwykle ponuro. Ukazało się im zamarłe i opustoszałe dno morza. Niebo spowiła czerwień, a nad drzewami unosiły się opary z gorąca. Kometa była już blisko: ogromna i okolona wieńcem białych płomieni zmierzała ku Dolinie Muminków.

Czerwona łuna przeświecająca przez drzewa zmieniała krajobraz w straszny i ponury. Wszystko zamarło, każde stworzenie schowało się pod ziemię, jak mogło najgłębiej, i ciche i przerażone, czekało.

Przymiotnik „ponury” często powraca, zarówno w *Komecie...*, jak i w zapiskach Tove z okresu wojennego. W kolejnej części, zatytułowanej *W Dolinie Muminków*, nie pada ani razu. Literacko Tove Jansson trzyma się w *Komecie* egzystencjalizmu (byt i nicość) i ówczesnego modernizmu, w czasach kiedy – mówiąc jej językiem – ludzie mogli pozdrawiać się słowami: „bój się”.



Szwedzka okładka *Komety nad Doliną Muminków* – wersja *Kometjakten*.

Pisaniem artystka chciała zrzucić z siebie brzemię wojny, zaczęła od *Małych trolli i dużej powodzi*. Ale to opowiadanie nie wystarczyło. Strach przed kometa to jeden z najsilniejszych lęków trapiących ludzkość, a jako symbol kometa wzmacnia uczucie zagrożenia wolniej, ale intensywniej niż powódź. Jej pojawienie się i odejście potęguje wrażenie triumfu życia. Janssonowska gloryfikacja napierającego żywiołu natury nosi wyraźne rysy nietzscheańskiej pieśni radości. Imprezy tamtych lat, kiedy tańczyło się i piło, nie dbało o żadne bomby i żyło chwilą, odbywają się też pod purpurowym niebem komety. Ta gotowość do tańca na wulkanie wciela się tutaj w estetykę pędu do życia. Kuszący szyld dansingu potwierdza radość życia, zagłada ma nastąpić dopiero za kilka dni. Kometa uruchamia pierwotny instynkt: chęć życia. I to jest również przesłaniem opowiadania, które traktuje o wyzwaniu dla wielkich mocy małego człowieka, siły życia oraz zdolności przetrwania. Przywołuje też naturalne zmiany losu młodego człowieka – odejście z domu, poznanie miłości poza rodziną. W jednym z mrocznych momentów Muminek pociesza się myślą, że mama pewnie będzie wiedziała, „w jaki sposób to wszystko uratować” – tak jak w *Małych trollach*... – tym jednak razem brakuje jej rady. Znajduje ją

natomiast nowa kobieta w otoczeniu trolla, Panna Migotka. Choć zasadniczo idea pozostaje ta sama: w kobiecie bije źródło życia. Kiedy rodzina chowa się przed katastrofą w grocie nad brzegiem morza, na tę jedną noc powraca do matczynego łona i poczucia bezpieczeństwa. Ta pieczara, o gładkich, gdzieniegdzie tylko nierównych ścianach, wysypana piaskiem i z wewnętrznymi komorami, to piękny symbol opiekuńczej macicy. Przed wejściem do niej wisi koc, ognioodporny dzięki podziemnemu olejkowi do opalania. Pochodził on od Włóczykija.

Rankiem po katastrofie wszyscy bohaterowie ujrzeli świat stworzony na nowo. Niebo odzyskuje błękit, morze powraca, trawa morska zwraca się w stronę słońca, ryby wypełzają z ukrytych zagłębień, a horyzont przecina stado mew skrzeczących nad brzegiem. Rodzina wychodzi z jaskini, niczym nowo narodzona.

WYDANIE

Wydawnictwo Söderström opublikowało także *Kometę nad Doliną Muminków*, a tekst na tylnej okładce jej pierwszego wydania sugeruje, że opowiadanie z pewnością trafi do dzieci: „utalentowana i pełna fantazji pisarka, która dokładnie wie, czego dzieci lubią słuchać”. A fakt, że sama autorka zilustrowała książkę, czyni ją „małym dziełem sztuki”. Mimo to *Kometa...* również nie odniosła sukcesu. W fińskiej prasie ukazało się parę recenzji, lecz w Szwecji także ta część przeszła bez echa.

Krytycy w Finlandii zdecydowanie wyrażali się z aprobatą. Mówili o absolutnie „najcudowniejszej opowieści” („Västra Nyland”), „niezmiernie pomysłowej i błyskotliwej” („Nya Pressen”), a Gudrun Mörne w „Arbetarbladet” dostrzega „grudki złotej mądrości” oraz przebłycki „urzekającej poezji”. Historię porównuje się do *Kubusia Puchatka* i Disneya i, co najbardziej ciekawe, już wtedy wspomina się o sile przyciągania dzieci i dorosłych. Pewien literat poleca książkę „dla wszelkich grup wiekowych” („Nya Pressen”). Wydawnictwo także pociągnęło ten wątek. W tekście na okładce podkreśla, że pisarka opowiada z taką łatwością, iż może też bawić „całkiem dorosłe dzieci”. Był to rzecz jasna frazes, ale podobne charakterystyki odtąd zawsze już towarzyszyły Tove Jansson. Od początku dostrzegano dwuznaczność i od początku mówiło się o zarówno dziecięcych, jak i dorosłych czytelnikach.

Istniały jednak pewne ograniczenia. Wyobraźnia autorki bezsprzecznie zrobiła na recenzentach duże wrażenie, ale apokaliptyczna tematyka, co intrygujące, nie doczekała się komentarza. *Kometę...* uznano za książkę przygodową i w jednym nagłówku nazwano ją nawet „cudowną”. Inaczej rzecz biorąc: *Kometę nad Doliną Muminków* wydano jako książkę dla dzieci i głównie tak ją interpretowano (nawet jeśli „bawiła” pełnoletnich). Sama Tove inaczej się na to zapatrywała. W tekście na okładkę, który pierwotnie zaplanowała, oczywiście kometa odgrywa główną rolę, nieubłagana, płomienna, z ognistym ogonem. Interpretację niesłychanych wydarzeń pozostawia zaś odbiorcom.



Atos i Tove strącający ziemię.

Gdzieś we wszechświecie spada kometa, płomienna i samotna ciągnie za sobą warkocz ognia. Nieubłagane zbliża się do doliny, w której mieszka Muminek z Tatusiem i Mamą. W Obserwatorium w Górach Samotnych obliczono, że ciało niebieskie zetknie się z ziemią siódmego października o godzinie 8.42. Ta książka mówi o pełnym emocji czasie przed katastrofą. O dniach, kiedy niebo nad Muminkiem, małym zwierzątkiem Rykiem, Włóczykijem, rodzeństwem Migotków oraz Paszczakiem robiło się coraz bardziej czerwone. Podczas niebezpiecznej wędrowki uczestniczą oni w niesłychanych wydarzeniach, na przemian strasznych i zabawnych, jak to bywa, kiedy jest się małym. Do najgroźniejszych należy chyba ośmiornica z dna wyschłego morza albo trujący krzak z groźnej rodziny *Angostura*, z którym Muminek toczy walkę. A może jaszczurka z rozpadliny w grocie.

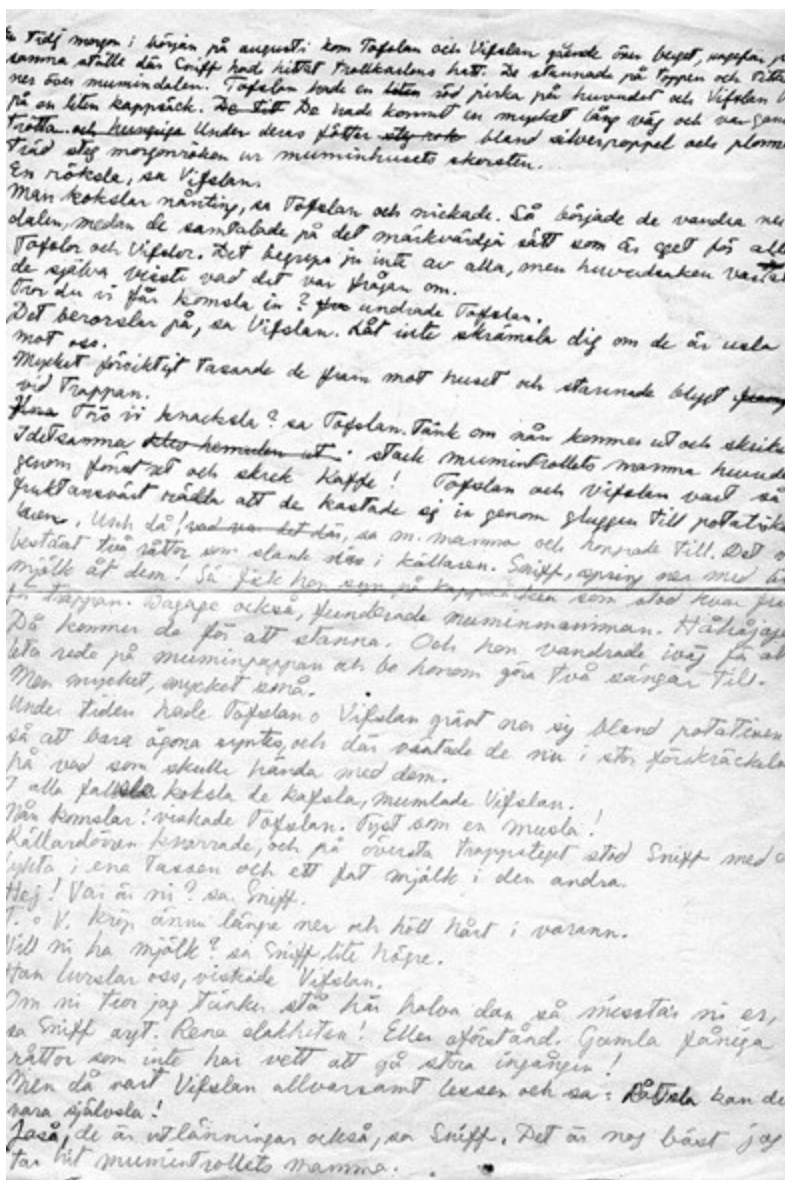
Muminkowe książki wydawano jednocześnie w Finlandii i Szwecji, wyjątek stanowią *Kometa nad Doliną Muminków* i *W Dolinie Muminków*, opublikowane przez wydawnictwo szwedzkie z roczną zwłoką. Pierwszą z nich wydrukowała oficyna Sörlina z Norrköping (Hasselgren wypadł z gry) we współpracy z Söderströmem. Jak w przypadku *Małych trolli...*, tak i teraz oficjalne potwierdzenie przyjęcia do publikacji nadeszło dość późno. Kiedy kierownictwo Söderströma zebrało się drugiego grudnia 1946 roku w sprawie wydania opowiadania, było już ono gotowe do druku: „Zdecydowano wydać książkę «Kometa nad Doliną Muminków» Tove Jansson. Honorarium: 15 % tantiem od wydania fińskiego. Oficyna Karla Sörlina przejmie nakład 3000 egzemplarzy po 55 öre za sztukę”.

Okładki Muminków zmieniały się nieco w związku ze szwedzkim wydaniem. Dotyczy to zwłaszcza wczesnych części, chociaż nawet te późniejsze podlegały modyfikacjom. *Małetrolle...* ukazały się w identycznej formie, jednak obwolotę *Komety...* przygotowano od nowa. Rysunek w fińskiej wersji przedstawia mokrawe dno morza, kometa na firmamencie i małe sylwetki bohaterów na wysokich szczytach. Podkreśla on zagrożenie dla ziemi i nieba, które Muminek kocha tak bardzo: odmieniony krajobraz jest tu głównym motywem. Okładka w Szwecji stawia w centrum bohaterów – w tle mrowie uciekinierów i kilka głównych postaci – Muminek, Panna Migotka, Włóczykij – na pierwszym planie. Rysunek odmalowuje ewakuację, scenę jak z wojny. W opowiadaniu pada też słowo „przesiedlenie”, które dziś wyszło z użycia. W drodze powrotnej do Doliny bohaterowie spotykają całe rzesze uciekinierów. Zmyka każdy, kto tylko może: „[...] wszystko uciekało z Doliny Muminków. Większość szła, niektórzy bardziej zdenerwowani biegli, a liczniejsze rodziny pchały taczki albo nawet wózki.

Byli też tacy, co zabrali ze sobą cały dom. Wszyscy rzucali przerażone spojrzenia w kierunku nieba i prawie nikt nie miał czasu na powiedzenie czegoś więcej, jak tylko: «Hej!»».

Powyższy opis jest jakby żywcem wyjęty z realiów wojennych. Podobnymi słowami Ragnar Ölander wspomina ewakuację Helsinek z 1939 roku, jako gęsty strumień ludzi uciekających na północ. „Szli starzy i młodzi, matki niosły młodsze dzieci na ręku albo pchały w wózku przed sobą. Znajdowali się tam starszkiwie drepczący powoli zmęczonym krokiem oraz żwawa młodzież. Ciągnęli ze sprzętami na taczkach, nieśli walizy”.

Kometa nad Doliną Muminków bez wątpienia jest książką powstałą w cieniu wojny.



Nieznana dotąd część rękopisu W Dolinie Muminków. Początek rozdziału siódmego.

VIII MUMINKOWY ZAPĄŁ

Ale, *you see*, ja zawsze muszę mieć o czym marzyć.

List do Evy Konikoff, 14 sierpnia 1946

Pragnę wymalować „nową, pogodną siłę w kolorze” – pisze Tove do Atosa w grudniu 1947 roku. On przebywa w Warszawie, ona w Helsinkach. Opisuje, że „rozsadzają go nowe, mocne środki wyrazu”, i patrzy, jak pomysły rodzą się w nim „jak drzewa”. Siła staje się nowym słowem kluczem dla malarstwa, barwy, formy, dla wszystkiego, co powróciło po wojnie. Wszystko będzie większe i prostsze niż przedtem. Również w Tove pomysły rosną jak drzewa. Zmienia się. „Maluję i zastanawiam się. Może uda mi się dogonić siebie samą i pójść dalej. A może podążam zupełnie nowymi drogami i nie wiadomo, kiedy minę dawne obszary”.

Tove skończyła już pisać opowiadanie *W Dolinie Muminków*, nad którym pracowała w ciągu minionego roku. Tytułuje się „dumnym muminkowym oryginałem”, być może wybiera się do Ameryki i do Evy. Rękopis leży u nowego wydawcy: „Kolejnego Muminka złożyłam u Schildta; Warburton przeczytał i zdaniem Ham wydawał się nastawiony pozytywnie”. Ponadto jesienią Tove zabrała się do pracy nad pierwszym komiksem o trollach pt. *Muminek i koniec świata* dla Atosa i jego nowo założonego pisma „Ny Tid”. Historyjkę wydawano w odcinkach co tydzień w kąciku dla dzieci od października 1947 do kwietnia 1948 roku. Sława Muminka rośnie, a książki zyskały już oddanych wielbicieli. Tove relacjonuje: „Przyszła dziś do mnie pewna bardzo mała dama i oznajmiła, że rozprawdza w szkole listę protestacyjną: «Dlaczego nie ukazuje się nowy Muminek?» skierowaną do Söderströma. Ciekawe, czy Appela [szef wydawnictwa, Bertel Appelberg] to ruszy. Mnie tak!”.

Pisanie stało się częścią tożsamości Tove, Muminek towarzyszy artystce, a przed jej drugą samodzielną wystawą jesienią 1946 roku zajmuje (jak widzieliśmy) tak dużo miejsca, że autorka musiała hamować swój literacki zapął. „Piszę Muminka” – donosi Tove, ale zmusza się do chowania manuskryptu i zapewnia w kalendarzu szóstego października: „będę teraz malować, tylko malować”. Przedstawiła kolekcję na Wystawie Młodych, zbliża się też data wernisażu w salonie Bäcksbäcka, dziewiętnasty października. Galeria roi się od zwiedzających i Tove z zadowoleniem odnotowuje sprzedaż dwóch mniejszych płócien i jednej grafiki. Zabawa w atelier trwa niemal do szóstej nad ranem, dokładnie w stylu jej słynnej prywatki na otwarcie kilka lat temu. Z tańcami, „wspaniałymi płasami”. Impreza była udana – pisze – oprócz tego, że Maya Vanni zemdląła i „wciąła się ta cholera Lilja”.

Jest co opisać po tym wernisażu: „Ponowne zajęcie wieży [wymówiono Tove], pozbycie się sąsiadów, chrzest podwieszanego łoża [zakupiono ramę] i wyprzedanie wszystkich płócien. Wystawa poszła dobrze”. Tove odniosła sukces, ale krytycy stali się surowi. Sigrid Schauman przyznaje, że jej ocena zawiera „poważne zastrzeżenia”, poczynione jednak z poszanowaniem indywidualizmu artystki. Szuka dopracowanych powierzchni i wspomina o zaniedbaniu formy – tę krytykę Tove bezbłędnie

zbywa jako „idiotyczną”. Czas wrócić do pisania Muminka. Tove kończy okładkę do *Komety...*, która jest w druku, i parę tygodni potem w atelier znajduje się tylko ona sam na sam z małym trollem. W *Dolinie Muminków* zaczyna kiełkować i już w styczniu 1947 roku Tove pisze do swojej nowej miłości Viviki Bandler: „Muminkowa książeczka jest gotowa. Topik i Topcia zaszalały dziko pod koniec, ostatecznie pokonując Bukę. Są nierozłączni, śpią razem w szufladzie komody. Nikt nie rozumie, co mówią, ale to nic, dopóki same wiedzą, o co chodzi. [...] Kochasz mnie? Jafne! Dziękuję, nafsajem!”.

Późną jesienią 1946 roku spotkała przyszłą reżyserkę Vivicę Bandler i bardzo się w sobie zakochały. Topik i Topcia są zaszyfrowanymi imionami Tove i Viviki, zagrożenie dla ich miłości nazywa się Buka. „Po długiej przerwie zaczęłam nowy rozdział trzeciej części Muminków. Opowiada o Topiku i Topci. I o Buce. Tegorocznym drugim tomem odniosłam sukces” – pisze do Viviki podczas prac nad *Doliną...* Muminkowa historia ma dać wyraz uczuciu. Opowiada o bliskości, jedności, identyfikacji poprzez dwa małe stworzenia posługujące się własnym językiem, które pewnego sierpniowego dnia wkraczają do Doliny Muminków z tajemniczym kuferkiem. W swoich zapiskach Tove wyjaśnia symbiozę między nimi (w taki sposób, w jakim zrobiła to w liście do ukochanej): „Topik i Topcia pokonały Bukę, są nierozłączne i śpiąją razem w szufladzie komody. Nikt nie rozumie, co mówią, ale to nic, o ile wiedzą, o co chodzi”.

Opis wypróbowywany był wielokrotnie i przeniesiony niemal dosłownie do książki. Miłość wykształciła nowy język, dla innych nie do pojęcia. Musimy być ostrożne – napomina Vivica w listach do Tove. Wciąż jeszcze obowiązywała cenzura, a homoseksualizm był karalny (przepis uchylono dopiero w 1971 roku). Obie też nie były wolne. Vivica miała męża Kurta Bandlera, Tove żyła z Atosem, z czasem przybyło komplikacji dotyczących partnerów. Jednak malarce z trudem przychodziło ukryć nowe szczęście. „Przepełnia mnie euforia – naprawdę – ale kiedy jestem sama, rozrywa mnie na kawałeczki” – wyznaje swojej miłości.

Zakochanie w kobiecie było doświadczeniem oszałamiającym i diametralnie innym niż wszystko, co przydarzyło się jej do tej pory. Nowe uczucie wyzwoliło nowe kolory, nowe myśli, pomysły i emocje, które silnie wpłynęły na jej życie, zarówno artystyczne, jak i osobiste. Ta miłość poruszała zarazem serce i umysł. Kocham też twój intelekt – pisze Vivica. Tove mówiła tak wcześniej o swoim afekcie do Atosa. Odwrócenie ról istotnie wpłynęło na jej pewność siebie. Teraz ja jestem słońcem, które świeci – notuje uszczęśliwiona malarka. Ale po trzech gorących tygodniach kochanka wyjeżdża za granicę. Intensywna korespondencja układa się w zawiłą, pełną pasji historię tęsknoty, oczekiwania, w końcu rozczarowania. „Jakbyś stworzyła mnie od nowa” – stwierdza Tove i konstatuje własną przemianę: „Jak wyjaśnić to, że wszystko uległo zmianie, odkąd cię poznałam! Każdy ton jest pełniejszy, kolor czystszy, wszystkie doznania wyrazistsze – większa radość, gwałtowniejsza rozpacz”. Listy od Tove to literatura – opowiadają o miłosnej tęsknocie, na którą jest skazana, z istniejącym stale napięciem między nowym szczęściem a opanowaniem na zewnątrz. W odpowiedziach Viviki pełno jest miłosnych wyznań, ale krótszych, bardziej powściągliwych. Kiełkuje między nimi „odwaga radosnej pewności siebie”, w listach znów się wzajemnie upominają. A zauroczenie żywi się tym, że właściwie jest niemożliwe.



Tove oraz Vivica Bandler na Bredskär.

Rozmawiają o spotkaniu w Paryżu, ale poprzestają na marzeniach. Kiedy Vivica wraca, na horyzoncie są już inne osoby, a Tove rzuca się w tornado uczuć. Listy dowodzą zatrzęsienia związków i karuzeli uczuć, która zmienia wiosnę i wczesne lato w emocjonalne piekło. Kochana Vivica sprawiła, że poczuła się dumna i swobodna, zrzuciła z siebie strach i kompleksy, choć musiała za to słono zapłacić. W noc świętojańską 1947 roku pisze do Ewy: „Przed wojną sądziłam, że człowiek żyje po to, aby postępować właściwie, na ile to możliwe, po niej uznałam, że żyje się po to, aby być szczęśliwym, na ile się da. A może sens ma jedynie praca i życie tak godne, jak tylko można”.

Całą zimę pracowała nad dwoma freskami w eleganckiej restauracji Stadshuskällaren. Na jednym z nich umieszcza Vivicę, siebie i Muminka. Fresk ten to nowy autoportret. Na obrazkach do „Garma” również pojawiają się nowe postaci w towarzystwie dużych i małych trolli, wśród nich Topik i Topcia. Teraz Tove zbliża się do swoich bohaterów, pogłębia perspektywę i jeszcze dalej wchodzi w swój fikcyjny świat. W *Dolinie Muminków*, która ukazała się jesienią 1948 roku, stała się pierwszym literackim sukcesem autorki, zarówno na Północy, jak i na arenie międzynarodowej.

LATO MUMINKÓW

W *Dolinie Muminków* dla świata trolli jest opowiadaniem o lecie. Otwiera się epicką sceną. Trudne sierpniowe dni, kiedy Mama z Muminkiem ratują Tatusia przed powodzią i znajdują drogę do domu, to początek *Małych trolli*, po których nadeszły dramatyczne tygodnie października z kometą kładącą się na Dolinę czerwonym cieniem. Trzecia część historii zaczyna się prologiem: pewnego dnia w listopadzie rodzina układa się do snu zimowego. Pada śnieg, zatrzymuje się czas, ale już w pierwszym rozdziale nad Doliną przelatuje kukułka i budzi ją do życia.

W tym tomie autorka przydaje miejscu akcji wyrazistości zarówno z myślą o sobie, jak i czytelnikach. W atelier znalazłam szczegółowy szkic mapy otwierającej książeczkę, na której rozmieszcza czas i miejsce opowiadania. W centrum znajduje się wieża domu z werandą, nieopodal wisi hamak Piżmowca, uprawa tytoniu, krzewy bzu i jaśminu, drewnutnia, rabata krokusów, lilii i hiacyntów. Nad rzeką Włóczykij rozbił swój namiot, a jeszcze dalej rozciągają się Góry Samotne, bliżej są morze i las oraz góra z Czarodziejskim Kapeluszem, grotta, pomost, nawet kukająca kukułka. Wspaniałe. Niedaleko wybrzeża majaczy wyspa Hatifnatów. Dom odwzorowany jest w przekroju, z rozplanowaniem pomieszczeń i umeblowania: kuchenki, pieca kaflowego, szaf, komody z lustrem, sofy itd. Jeden z pokoi zarezerwowany jest dla „ciotki Paszczaka”, która jednak znika z tej historii w miarę pisania, aby powrócić w następnej książce.

Strumień pomysłów szumi równie mocno jak rzeka w Dolinie na wiosnę. Rękopis o muminkowym lecie wyszedł obszerny i warunkiem publikacji było wycięcie dwóch rozdziałów. W drodze do Włoch w kwietniu 1948 roku Tove pisze Evie o nowym opowiadaniu, które właśnie skończyła: „*W Dolinie Muminków* zostanie wydane w lipcu przez Schildta z 40 ilustracjami idealnie czarno-białymi, bez lawunku. W nowym, mniejszym formacie. Musiałam wykreślić dwa rozdziały, żeby obniżyć koszty. Straszna gonitwa, żeby zdążyć przed wyjazdem”.

Opowiadaniem *W Dolinie Muminków* pisarka Tove Jansson buduje świat trolli, cyzeluje estetykę, szlifuje powiedzenia i kładzie podwaliny kodów tej fikcyjnej rzeczywistości. Opracowuje osobowości bohaterów, typizujące znaki rozpoznawcze i język. Muminka określa w szkicu tymi słowami: „Niech mnie gęś kopnie. Mama powiedziała. Po-huu”; Ryjka poprzez swoje ulubione wyrażenia: „Złośliwość i nieroztropność. Rety! Na waszą odpowiedzialność!”, Migotek to „Absolutnie! Surowy porządek. Tak, ale!”, Tatuś to wykrzyknik „Na mój ogon!”. Dla Czarodzieja zanotowała „białe rękawiczki”, a dla Włóczykija „żadnych przedmiotów”. Pojawia się też opis natury biologicznej gatunku Muminków: białe, o „nosach”, za których sprawą osoby nietaktowne mogłyby porównać je do hipopotamów. Mają małe, przyjazne oczka, długi ogonek i okrągławe nastroszone uszka. Podsumowując: „Właściwie wcale nie jest trollem ani zwierzęciem – jest stworzeniem”. Trzecia książka zapoczątkowuje tradycje (sen zimowy), zwyczaje (posiadania drabinki linowej), a Tove wprowadza wyrażenia i zwroty typowe dla języka mieszkańców Doliny. Między innymi należy do nich: „niniejszym chrzczę cię na zawsze i w ogóle”, „zwrot muminkowy” wypowiedziany przy chrzcie.



Paszczak, tłumacz Topika i Topci. *W Dolinie Muminków*.

Tove zaczyna stosować opisowe nagłówki rozdziałów, jak w tradycji starej powieści – Swifta *Podróży Guliwera* czy *Don Kichota* Cervantesa. W wersji muminkowej są to podsumowania rozdziałów w krótkich zdaniach, najczęściej złączonych powtarzającym się „jak”, które wiąże zaskakujące wolty myślowe. Zdarzenia na pozór bez związku spisywane są w łańcuch, jak w tytule ostatniego rozdziału: „Rozdział ostatni, bardzo długi, w którym jest mowa o tym, jak Włóczykij znów wyrusza w świat, o odkryciu tajemniczej zawartości kuferka, o tym, jak Mama Muminka odzyskała swoją torebkę i jak z radości urządziła wielki festyn, i wreszcie o przybyciu Czarnoksiężnika do Doliny Muminków”. We wcześniejszych książkach rozdziały nie były opatrzone tytułem, a początek nowego

rozdziału wyróżniano tylko inicjałem. Wprowadzona zostaje również nowa technika ilustrowania. W *Małych trollach...* oraz *Komecie...* znajduje się wiele lawunków, teraz zaś Tove stosuje tusz i ołówki. Postęp – raportuje Evie wiosną 1948 roku: „Moja książeczka muminkowa jest skończona, ma 44 ilustracje. Są lepsze niż te z *Komety* – żadnego lawunku, wyłącznie czern i biel. Nową techniką. Ale fajnie będzie wysłać ci książkę następnej zimy!”. Tylko czern i biel. Tej zasadzie hołdować będzie w późniejszych tomach, jednak zmieniając metody, eksperymentując z natężeniem, niuansami i kontrastem między tym co czarne, a co białe. Tym samym muminkowe lato zawiera w sobie dużo czerni. Liczba rysunków ostatecznie wynosi 40, łącznie z okładką do wydania pierwszego.

W Dolinie Muminków zapanował inny nastrój, doświadczenia strachu przed zagładą zostały zmiecione ze sceny. W nowo narodzonym uniwersum Doliny każdy jest intensywny, wrażliwy na doznania, ciałem i zmysłem, od uszu aż po czubek ogona, jakby niesiony perlistym upojeniem. Kąpiel o brzasku w kipieli przy Samotnej Wyspie Hatifnatów sprawia, że w każdym obudzi się tęsknota za muminkową tożsamością: „O, być Muminkiem i tańczyć na szklistozielonych falach o wschodzie słońca!”. Dla pokaznej rodzinki z Doliny przemiana stanowi jeden z najważniejszych fundamentów życia. Jednak Czarodziejski Kapelus, który na początku służy za kosz na śmieci, rozwija tę zasadę do granic szeregiem „czarów i osobliwości”. Rodzi chmury ze skorupki po jajkach, dżunglę z trujących bylin, wodę rzeczną zamienia w sok, a Muminka w „potwora”. W tłoczonym domu Doliny każdy robi to, co mu przyjdzie do głowy i rzadko myśli o jutrze: „Zdarzały się tam oczywiście rzeczy nieoczekiwane i wstrząsające, ale nikt nie miał nigdy czasu na to, żeby się nudzić, a już to samo było wielkim plusem”. Przywołując stwierdzenie Włóczykija, które przeszło do klasyki: „Życie nie jest czymś spokojnym”.

Dolina przesiąknięta jest zapachem do życia, w którym mieści się melancholia, niepokój i tęsknota. Przemiany są nieuniknione, stanowią jego część. Ostatni, długi rozdział zaczyna się poetycko i nostalgicznie:

Był koniec sierpnia. Nocami hukały sowy, a nietoperze krążyły bezszelestnie nad domem. Las pełen był szumu, morze – niepokoju. W powietrzu było oczekiwanie i smutek, a księżyc wschodził wielki i złoty. Muminek zawsze najbardziej lubił ostatnie tygodnie lata, ale nigdy dokładnie nie wiedział dlaczego.

Szum wiatru i morza był inny niż zwykle, czuło się w powietrzu odmianę, drzewa stały, jakby na coś czekając.

Lato u Muminków ma w sobie wszystko. Kiedy sierpień dobiega końca, Włóczykij odchodzi na południe, a po wielkim festynie do Doliny wkracza chłodna jesień. „Bo inaczej jakżeby mogła znowu przyjść wiosna?” Tak oto żegna się lato.

ZŁOCISTY MOTYL

W trzeciej części sagi o Muminkach Tove Jansson wyjmując swoją paletę, rozprowadza barwy, sprawiając, że ich koloryt prześwieca opowiadanie. Motyl zapowiadający lato nie jest żółty (co zwiastuje „wesołe lato”), lecz złocisty. Symbolizuje nową, radosną energię, która pławi się w ciepłe i kolorze, za czym autorka tęskniła rozpaczliwie podczas wojny.

Świadomość barw przejawiała od samego początku, jako obiecująca artystka Tove stroniła od kombinacji żółto-brązowych oraz szaro-różowych – „nowoczesne, doprawdy!” – szukając odpowiedników w „naturalnym” błękitie u młodego artysty w Paryżu, który wszedł w kolizję z brunatnymi ideałami na Beaux-Arts. „Istnieje tyle pięknych słów” – wybucha Tove w zapiskach z Ateneum w roku 1935. „Błękit neapolitański, sjena palona, kobaltowy, ultramaryna, fiołkowy. Używajmy ich! Nie są trujące!” Barwa jest sposobem oraz środkiem wyrazu, ideą i materią jednocześnie, co wymaga dokładnego zaplanowania. Zanim Tove zabrała się do malowideł

w Stadshuskällaren, przestudiowała technikę al fresco i sporządziła notatki co do „nienadających się” oraz „całkiem bezpiecznych” kolorów. Wiedza ta była niezbędna, kolorystka Jansson istotne treści dotyczące barwy traktowała śmiertelnie poważnie.

Jak podsumowuje krytyka, ona myśli barwą, a kolor podkreśla się jako jej pierwszy środek wyrazu. Zauważano, jak świadoma jest możliwości, które niosą ze sobą malarstwo i wiedza o odcieniach ciepłych i zimnych, wyważenie jednego koloru w stosunku do reszty; jak widzi „rzeczy w kolorze” i dąży do „kolorystycznego akordu”. Charakterystyka Sinikki Kallio-Visapää w czasopiśmie „Panorama” z 1945 roku dotycząca Wystawy Młodych w Konsthallen to najciekawszy głos w chórze dyskutujących na ten temat krytyków. Jej autorka dostrzegła ważką przemianę. „Zamiłowanie Tove Jansson do popielatości założyło cugle jej wrodzonemu talentowi do koloru” – napisała, rozwodząc się nad tym, jak elegancja musiała ustąpić przed „oswojonym bogactwem barw”. „Wysublimowana” barwa na martwych naturach malarki znalazła wyraz ponad cel sam w sobie, a jedna z nich (najpiękniejsza według Kallio) opiera się na „białym, lazurowym, butelkowo brązowym i głęboko zielonym”.

Pisząc o innej, recenzentka zatrzymuje się na „aksamitnie ciężkich, ciemnych i soczystych kolorach niektórych kwiatów – na deszczowo szarym tle”.

Zmienia się też odmalowana słowem kolorystyka trzech pierwszych części sagi o Muminkach. Powódź w *Małych trollach*... maluje się szarą melancholią, a las pełen jest cieni i mroku, w *Komecie*... krajobraz opanowują szarość, biel i czerni oraz czerwień spadającej gwiazdy. Ale w księdze przemian autorka uwalnia całą skalę. Na tajemnej wyspie Hatifnatów rosną zupełnie inne kwiaty niż te z Doliny: „Były to srebrnobiałe, ciężkie kiście, wyglądające jak gdyby były ze szkła, karmazynowo-czarne kielichy podobne do koron królewskich i róże błękitne jak niebo”. Lato obfituje w zmiany koloru i światła, jest to czas, kiedy czerwcową nocą morze i niebo stapiają się w jedną „jasnobłękitną, połyskliwą powierzchnię”, ogród wyglądał niczym „bukiet zaręczynowy” w „głębokich barwach” późnego lata, wyspa Hatifnatów płonie w zachodzącym słońcu, a wydmy „zabarwiają się” na żółto i zielono, by zblednąć w niebieski i fioletowy. Wrażenie i doznanie, siła i tworzenie, wszystko da się podsumować kolorem. Stanie się on słowem kluczem w późniejszych esejach poświęconych założeniom pisarstwa, gdzie baśń można określić jako „niejednorodny bukiet z wielu barw”, a świat dziecka jako „krajobraz w mocnych odcieniach”.

Opowiadanie, które „muminkowy oryginał” złożył w Wydawnictwie Schildta, przepełniają zapach i miłość, poczucie braku i smutek, ciepło i kolor, wszystko co można znaleźć w lecie Północy. W ślad za pojawiającymi się w Dolinie Topikiem i Topcią przychodzi też Buka. Toczą walkę o ciepło i kolor, walkę, w której tak naprawdę chodzi o miłość.

MAGIA MIŁOŚCI

Relacja między pięknem a posiadaniem to jedno z zagadnień książki, czarodziejskie przeobrażenia są drugim, ale nad wszystkim góruje temat miłości. Jej wielkim symbolem jest Królewski Rubin, ukrywany przez Topika i Topcią w kuferku. Szuka go Buka, jak również Czarodziej, który pojawia się w ostatnim rozdziale. W opowiadaniach o Muminkach panuje jakaś obsesja na punkcie kamieni szlachetnych. Iskrzą się granaty, opale połyskują jak księżyc, a lśnienie głębi Królewskiego Rubinu z sierpniowych ciemności nad Doliną biegnie w kosmos. Jest „wielki jak głowa pantery, mieniący się czerwienią jak zachód słońca, żywy jak ogień, połyskujący jak woda”; to kamień, na którego materię składają się różne kolory: „Najpierw był błądliwy, potem zalśnił różowym blaskiem jak ośnieżony szczyt o wschodzie słońca – po czym nagle z jego głębi wystrzeliły ciemnoczerwone płomienie. Podobny był do czarnego tulipana o pręcikach z drobnych iskierek”.

Kamienie przywołują dla odbiorcy to co najsztudniejsze: co najpiękniejsze, najodważniejsze,

najlepsze, co można pomyśleć i przeżyć. Zapał i kolor. Królewski Rubin staje się metaforą żywiołu, tym co piękne i dzikie, dziełem sztuki, którego treść zmienia się w zależności od odbiorcy. Lecz przede wszystkim jest obrazem miłości, która budzi tęsknotę, pożądanie i pasję Czarodzieja, Buki albo Topika i Topci. Prawo do rubinu rozstrzyga proces sądowy odbywający się pewnego pięknego dnia w ogrodzie. Sprawę komplikuje fakt, iż kuferek należy do pary małych stworzeń, natomiast tajemnicza Zawartość do Buki. Sprawa wydaje się przesądzona, kiedy wtrąca się Paszczak:

– Sprawa bynajmniej nie jest jasna! – krzyknął Paszczak śmiało. – Nie chodzi o to, kto jest właścicielem z a w a r t o ś c i, ale o to, kto ma do niej większe prawo! Widzieliście wszyscy Bukę. Zapytuję więc: czy wygląda na to, że ma prawo do z a w a r t o ś c i?

– Wszystko to prawda – odparł Ryjek. – Jakis ty sprytny! Ale pomyśl tylko, jak samotna jest w tej chwili Buka, skoro nikt jej nie lubi i ona nie lubi nikogo. Z a w a r t o ś ć jest może jedyną rzeczą, jaką posiada! Samotna i odtrącona, wśród ciemnej nocy – mówił dalej Ryjek drżącym głosem – oszukana przez Topika i Topcię, gdy chodzi o jedyną majątność, którą posiada...

Nie dowiadujemy się na razie, czym jest owa Zawartość, a jedynie co znaczy dla zainteresowanych. Tym samym postępowanie sądowe przekształca się w lekcję etyki. Buka uważa Zawartość za coś najcenniejszego, a Topik i Topcia za coś najpiękniejszego, i fakt, że zwędziły ją Buce, staje się sprawą drugorzędną. („Urodzili się już tacy i nic na to nie poradzą”). Od początku wiadomo, że właściwie Buka ma rację. Jak stwierdza Migotek, wszystko powinno się znaleźć na właściwym miejscu. Lecz nim sędzia (oczywiście Migotek) zdąży ogłosić wyrok, Mama Muminka rozwiązuje problem. Zawartość zostaje wymieniona na Czarodziejski Kapelusz – i ugoda ta akcentuje filozofię prawa o właściwym miejscu wszystkiego. Topik i Topcia zachowują kuferek z Zawartością (Królewskim Rubinem), a Buce przypada Kapelusz. Zatem wyłącznie ci, którzy zasługują na Zawartość (miłość), mogą ją posiadać. Negocjacje nie kończą się aż tak okrutnie. Kiedy Mama wkłada do Kapelusza parę wiśni, żeby zademonstrować jego czary, zmieniają się one w małe rubiny. Nawet tęsknota Buki dotyczy miłości, ciepła i koloru.

Podnosząc wieko walizeczki, Topik i Topcia odkrywają przed światem olśniewającą moc miłości. Ona nie ma ceny. „Filnuj własnego nosa!” – pada zadziorna odpowiedź na propozycję Czarodzieja, a oferta wymiany za diamentowe góry i dolinę mieszanych kamieni szlachetnych spotyka się z treściwym: „Nie!”. Za to obdarowują go swoim życzeniem, prosząc o rubin dokładnie taki sam jak ich własny. Spełniają jego największe pragnienie.

Najważniejsze jest to, że w końcu otwierają kuferek i pokazują Zawartość w Dolinie. Światło kamienia (i miłości) jest tak silne, że dociera do wszechświata. Nawet księżyc traci blask. Miłość nie musi się już ukrywać w walizce. A Buka już jej nie dosięgnie.

UŚMIECH WYDAWCY

Jako pisarka Tove przez całe życie pozostała wierna wydawnictwu Holgera Schildta. Jak poprzednio zaproponowała nowy rękopis Söderströmowi, ale *Kometa* sprzedała się słabo, jedynie w 246 egzemplarzach. Na przełomie lat 1947 i 1948 w magazynie zalegały 2443 sztuki. U Söderströma nie mieli ochoty inwestować w kolejne książki o Muminkach. Zatem Tove złożyła rękopis u szefa Schildta, Thurego Svedlina, który po przeczytaniu przekazał go młodemu redaktorowi Thomasowi Warburtonowi. „Byłem w biurze zielony” – wspomina; nie pamięta wszystkich perypetii związanych z manuskryptem. Przypomina sobie jednak minę szefa, kiedy ten oddawał mu tekst. Thure Svedlin należał do osób, które rzadko się uśmiechają, ale jeśli już, to „robił to uderzająco pięknie”. Wydawca wręczył mu rękopis *W Dolinie Muminków* z uśmiechem na twarzy.

Książka składa się z siedmiu rozdziałów oraz *Wprowadzenia*, a czas narracji rozciąga się od

wczesnej wiosny do późnego sierpnia. Choć w oryginale, który trafił do Schildta, znajdowały się dwa rozdziały więcej. Objętość okazała się kością niezgody w Söderströmie i z jej powodu uznano książkę za „dziwaczną”. Młodziutka Irmelin Sandman Lilius, która wraz z siostrą Heddi zaprzyjaźniła się z Tove, pamięta, jak wykreślono opis budowy tamy oraz fragment, w którym Muminek, Włóczykij i Ryjek skaczą po lodowej tafli, a także epizod z ciotką Paszczaka. Ta ostatnia długo utrzymywała się w rękopisie – świadczą o tym rozmaite szkice – ale została odstawiona na półkę do następnego razu.

Pierwotny manuskrypt zniknął, aczkolwiek w atelier znalazłam parę wcześniej nieznaną kartę tekstu i rysunków. Kilka należy do usuniętych partii. Traktują one o stawianiu zapory (co w książce skurczyło się do jednego zdania) i o tym, jak Muminek z Ryjkiem wyrąbują duży blok lodu, aby woda mogła płynąć swobodnie: „Potok aż podskoczył z radości – i już był wolny, rzucił się naprzód i triumfalnie popłynął z hukiem przed siebie. Muminek i Ryjek, każdy na swoim brzegu, odtanńczyli taniec wojenny. Koniec zimy! – krzyknął Ryjek przez szum strumienia”. Następnie dochodzi między nimi do bójki, bo Ryjek nazwał Muminka grubym: „Rzecz ma się następująco – najgorszym, co można powiedzieć trollowi, to że jest gruby. Bo j e s t on dosyć pulchny. Muminkowi zapaliło się w oczach i prychając, rzucił się na przyjaciela”. Walka była zawzięta: „Początkowo Muminek miał przewagę, ale Ryjkowi udało się ugryźć go porządnie w nos [nie nazywa go kufą]. Obrót za obrotem kulali się po mokrym mchu, pokrzykując i wyjąc, aż nagle ziemia się pod nimi osunęła i wpadli po uszy do zaśnieżonego dołu”. Dochodzi do pojednania, wdrapują się na szczyt góry (żeby ułożyć tam stos kamieni, zupełnie jak w książce), a znajdują wysoki, czarny kapelusz. Włóczykij nie pojawia się jeszcze w tej scenarii. W książce wszyscy trzej wyruszają na ekspedycję na czubek góry, żeby wznieść kamienny stos, znajdują nakrycie głowy i wracają do domu na kawę. W skończonej wersji bójka Muminka z Ryjkiem przekształciła się w starcie małego trolla (zamienionego w potwora) z całą resztą.

Tove nie opisała Ewie treści skreślonych fragmentów, jednak Irmelin Sandman Lilius pamięta „cudowny rozdział” z wielkimi porządkami Mamy Muminka. Wynosi się meble, śmieci lądują w Czarodziejskim Kapeluszu: „Z Kapelusza wzbija się mgła, wypełniła dom, zajęła całą Dolinę, tak że rodzina, kiedy przyszedł czas wnieść meble z powrotem, nie była w stanie znaleźć ich właściwego miejsca. Do salonu nie trafili, wspólnymi siłami wtaszczyli pianino do połowy schodów na poddasze, a ono znów spadło na dół” – referuje Irmelin. Jeden z czterech usuniętych obrazków przedstawia też rodzinę, pianino i upadek ze schodów. W książce sprzątanie zostało zredukowane do niewymuszonego zbierania porzucanych przedmiotów (między innymi roślin zbieranych przez Paszczaka), ale w efekcie pojawia się dżungla, która obrasta cały dom. Skreśleń dokonano w późnym stadium, jak Tove pisze przyjaciółce, ale ich ślady w tekście pozostały. Na przykład Panna Migotka, kiedy myśli o zrobieniu wrażenia na Muminku, wspomina skakanie i tamę.



Staczające się ze schodów pianino. Ilustracja do wykreślonego fragmentu *W Dolinie Muminków*.

Za sprawą tego tekstu, który wywołał uśmiech na twarzy wydawcy, świat Muminków stał się pojęciem powszechnie znanym. Tove zyskała rozgłos jako pisząca dla dzieci malarka. Jej książeczki były wysoce artystyczne. Solveig von Schoultz, która opracowała pokazny przegląd literatury dziecięcej przed Bożym Narodzeniem 1948 roku, poświęca opowiadaniu *W Dolinie Muminków* nieporównanie najwięcej miejsca. Urzeka ją metoda autorki, aby pozwolić czytelnikowi być w opowiadaniu obecnym. Finezja polega na tym, że niczego się nie objaśnia: „Topcia jest oczywiście Topcią i jako taka zostaje przyjęta: czytelnik może uczestniczyć w akcie twórczym. Rysunki i tekst organicznie się ze sobą łączą i noszą te same cechy, nie mamy tu do czynienia z ilustracjami w zwykłym tego słowa znaczeniu; Tove Jansson to autorka, która mówi dwoma językami”. Była to bardzo wnikliwa charakterystyka. Właśnie jako podwójna artystka słowa i obrazu Tove stwarza przestrzeń dla odbiorcy; nakłada słowa na własną estetykę literatury dla dzieci. To co „egocentryczny pisarz” pominął, bo kolidowało z tekstem, ilustrator ma okazję sprecyzować. Rysownik może usunąć obrazki, które zaburzałyby fantazję dziecka, choć czasami „kreski i powierzchnie potrafią powiedzieć więcej niż słowa” – pisze na przykład w czasopiśmie „Nya Argus” w 1966 roku. Czytelnik zapraszany jest do świata, który rozwija się wielowymiarowo.



Tatusь Muminka przegląda się w lustrze, przymierzając Czarodziejski Kapelusz (za duży).

Także szwedzkie wydanie okazało się gratką dla wydawnictwa. Schildt współpracował z oficyną Hugona Gebera, która opublikowała nową część trolli. To, że *W Dolinie Muminków* wydano w Szwecji dopiero jesienią 1949 roku, wynikało, zdaniem dyrektora, stąd, że nawaliła introligatornia, choć tak naprawdę w wydawnictwie na etapie przygotowań niezbyt się wysilili. Gdy już książka się ukazała, poważnie zainwestowali i poprosili czołowych recenzentów literatury dziecięcej dla dzieci, aby zwrócili na tę publikację szczególną uwagę. Cenimy ją „bardzo wysoko” i nie chcemy ryzykować, że utonie w potopie bożonarodzeniowych pozycji – pisał szef Gebera Nils Wikström, planując potem dodruk. Tove zasygnalizowała już kolejną książkę o Muminkach (*Pamiętniki Tatusia Muminka*) oraz sztukę o nich, której premiera odbyła się w Boże Narodzenie 1949 roku.

W szwedzkiej wersji autorka zaprezentowana jest jako: „młoda fińsko-szwedzka gawędziarka i malarka o bogatych artystycznych korzeniach”, jeden z „najbardziej obiecujących młodych talentów w Finlandii”, znana publiczności dzięki „swoim oryginalnym książeczkom o świecie Muminków”. Osobiście Tove dbała o to, aby przedstawiano ją przede wszystkim jako mistrzynię w dziedzinie obrazu. Szwedzkie wydanie otrzymało inną okładkę, zasada była ta sama jak dla *Komety nad Doliną Muminków*. Na szwedzkiej widać Tatusia Muminka przed lustrem, w Czarodziejskim Kapeluszu. Na fińskiej w centrum znalazł się sam Czarodziej.

Nils Wikström mógł się tylko cieszyć. Wszyscy krytycy, którzy mieli coś do powiedzenia w kwestii literatury dziecięcej, napisali o tej książce, Eva von Zweigbergk w „Dagens Nyheter” i Greta Bolin w „Svenska Dagbladet”, Jeanna Oterdahl w „Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning”, Lennart Helsing w „Aftonbladet” a ich wrażenia były mniej więcej podobne: von Zweigbergk mówi o „charyzmacie estetycznej oryginalności”, Bolin o „artystycznym *touche’u*”, Helsing o „przełomowej książce na skalę międzynarodową” (choć nie podobało mu się „poetyckie przekolorowanie”).

Na szczęście Jeanna Oterdahl „serdecznie się uśmieła” i pochwaliła język – zdradza on prawdziwe mistrzostwo. Wydawnictwo zamierza umieścić specjalne ogłoszenie z portretem Tove, zbiera recenzje, a Wikström donosi o pięknych opiniach. Jednak doceniana, obdarzona inwencją twórczą autorka będzie musiała na nie poczekać. „Pod koniec roku, kiedy nie będą nam już potrzebne do anonsów, możemy

przecież przesłać wycinki, aby mogła się Pani zapoznać z krytyką” – pisał Wikström do Tove.

W Dolinie Muminków opublikowano po angielsku w 1950 roku pod wprowadzającym tytułem *Finn Family Moomintroll* (dosłowny przekład ze szwedzkiego na „The Magician’s hat” nic nie mówi o Muminku). Za tą zagraniczną odsłoną stoi siatka przyjaciół. Latem 1949 roku Tove użyczyła swojego atelier angielskiemu artyście Kennethowi Greenowi, który pracował w Helsinkach nad portretem. Kiedy wróciła z wyspy, on tam po prostu nadal mieszkał, a ona nie miała serca go wyrzucić. Pomieszkiwali razem przez pewien czas. Green zaniósł przekład *W Dolinie Muminków* do wydawnictwa Ernest Benn Limited w Londynie, gdzie sam opublikował książkę dla dzieci. Wiosną 1950 roku Tove rozmawiała już o wydaniu dzieła w Anglii i Stanach Zjednoczonych z dyrektorem K. E. Hughesem. Otwarcie i rzeczowo stawia swoje warunki, które natychmiast zostają zaakceptowane. Dziesięć procent tantiem od 3000 pierwszych sprzedanych egzemplarzy, dwanaście i pół procent między 3001 a 5000 oraz piętnaście procent od zbytu powyżej – co się tyczy wydania angielskiego.

Przekładu dokonała Elizabeth Portch, nauczycielka z Finnish-British Society w Helsinkach, która chciała wypróbować swój szwedzki w tekście literackim. Jednak opowiadanie *W Dolinie Muminków*, pełne muminkowych imion i wyrażań, okazało się szczególnie trudne do przetłumaczenia, angielski tekst oddano do dodatkowej weryfikacji Margaret Washbourn (żonie szefa British Council w Helsinkach). Tak otrzymano dwie wersje o różnym charakterze. Tove pisze: „Praca Margaret jest swobodniejsza, ale i bardziej banalna”, podczas gdy Liz się gdzieś pomyliła, lecz wypadła „oryginalnie”. Razem z Lassem dokładnie przejrzyli oba teksty, spotkali się z tłumaczkami, ale angielski przekład pichciło zbyt dużo kucharek – zwierzała się Evie w lutym 1950 roku. Pojawiło się parę problemów. Pewnie – rozważała – przekład Thomasa Warburtona byłby najlepszy, ale nie mogła złamać słowa. Typowa adaptacja tekstu przeżyła wszystkie anglojęzyczne wydania i trwa po dziś dzień. Piźmowiec, który po szwedzku idzie się wysikać, po angielsku staje się Piźmowcem, który idzie popatrzeć na gwiazdy.



Paszczak otoczony przez srebrnobiałe cudowne kwiaty i złowieszczych Hatifnatów. *W Dolinie Muminków.*

Druk w Benn Limited utworzył Muminkom drogę do uniwersalnego rozprzestrzeniania się po świecie i był sygnałem startowym dla przyszłego komiksu o trollach. Tove sama snuła plany o zagranicznej promocji. Szanse dla muminkowego opowiadania w Stanach dyskutowała z Evą już po pierwszej książce i miała świadomość tego, jak nośna jest postać małego trolla. W latach czterdziestych stworzyła cztery książki, komiks i sztukę teatralną. Już Atos badał możliwości promocji kreskówki w zagranicznych czasopismach, między innymi amerykańskich. Może Tove mogłaby tam pojechać, spotkać się z Evą, której brak dojmująco odczuwała.

Atos ma wielkie plany co do komiksu o Muminkach, tylko że z niego zawsze jest taki szalony optymista. W najlepsze próbuje przekonać szwedzką gazetę, żeby go przyjęła – i wydaje mi się, że mu się uda. Chce go też wysłać do Ameryki albo Anglii. Czasami naprawdę realizuje swoje utopie, zatem, Evo, jest nadzieja. Gdybyśmy obie tam przyjechały. Bez przerwy będę miała ten plan na uwadze, bo chcę się z Tobą znowu

spotkać. Potrzebuję Cię i tęsknię za Tobą, i zrobię wszystko, żeby Cię przez chwilę zobaczyć uśmiechniętą.

TOPIK AL FRESCO

„Cóż za obraz z Tobą mogłabym namalować” – pisze Tove do Viviki. W zapiskach nieustannie mówi o pracy i miłości. „Będzie wszystko, co najważniejsze – praca, miłość i zabawa. Przez cały rok. Rok w rok” – notuje w grudniu 1946 roku. Książka muminkowa, Topik i Topcia, malowidła ściennie, wszystko należy do nich dwóch. Vivica z kolei „przygotowuje” w Danii małą wystawę Tove Jansson. Kiedy nie maluje, artystka ma dylemat: „czy dokończyć rozdział o Topiku i Topci, czy zrobić plan przyszłego domu na wyspie Kummelskär”, jak w pierwszych dniach stycznia 1947 roku. Widzi ich przyszłość pod znakiem pracy: „pisanie i rysowanie. Sygnatura: Topik i Topcia. Na Kummelskär w Saaris [domek letniskowy rodziny Bandlerów]. Będziemy towarzyszyć sobie podczas tworzenia” – notuje w 1947 roku.

Zamówienie na freski do helsińskiego ratusza Tove dostała zaraz po Nowym Roku 1947. Zlecenie przysłał ojciec Viviki, naczelnik dzielnicy Erik von Frenckell. Malarka intensywnie prowadzi notatki o pracy, planowaniu, kompozycji, motywach, barwach i wykonaniu, opisując to w korespondencji zarówno z Vivicą, jak i z Evą. Zakreśla ściany (5 x 3,13 m) i postanawia pokryć je w całości. „Na razie wszystko przypomina beznadziejne rozpiętą pajęczynę. Wiem jedynie, że jeden mógłby być rautem socjety na balkonie, nad kasztanami przy ulicy (okazja do podłużnych linii i koloru na sukienkach), a drugi śniadaniem na wsi” – opowiada Vivice szóstego stycznia 1947 roku.

Malowanie fresków było czymś nowym. Sam Vanni przyszedł na inspekcję i uznał, że „oszalała”, jeśli zamierza zdążyć z dwoma malowidłami ściennymi w ciągu wiosny. Nie zabrzmiało to „szczególnie zachęcająco” – odnotowała Tove, ale opinie Sama już nie mają znaczenia. Zyskała nową pewność siebie, której nie nadszarpną komentarze mężczyzn, jej szkice i paleta zostały bez zastrzeżeń przyjęte przez architekta i zleceniodawców. Konieczne jest jednak, aby Vivica towarzyszyła jej w pracy – wszystkim pomysłom, myślom, zmianom; Tove rozmawia z nią (listownie) przez cały czas. Stawia szkice pod ścianą, wyczerpująco opisując „Mojej kochanej Topi” nową kompozycję:

„Śniadanie” stało się po prostu *Radością życia*. Dziewczyna na drzewie schyla się, aby pocałować chłopaka, który zrobił się młodszy i bardziej nieśmiały. Nie jest już „samcem”, który dałby radę ją podnieść; wzniesione w górę ramiona wyrażają czułość, nie siłę. Ale skrzypek jest odważniejszy, a smutny stół musiał przesunąć się na rzecz kobiety obfitych kształtów z pełnym naręczem wieńców, w dużym skrócie wyciąga ramiona prosto do centrum, ku dzieciakowi w tle, który rzuca się ku niej. Między konarami i kwieciem przebłyskuje woda i sylwetki kąpiących się. Na obu malowidłach wypadło po jedenaście postaci. „Raut” trwa tak długo, że uczestnicy zdążyli się już rozluźnić, całują się w policzek zamiast w rękę, swobodniej gestykulują i tańczą ni mniej ni więcej, a polkę. Obecnie pracuję nad dwoma szczegółami naturalnej wielkości, szablon 1 x 0,75 m.



„Cóż za obraz z Tobą mogłabym namalować”. Fresk z Tove, Vivicą i Muminkiem, 1947.

Maluje na freskach siebie i swoich przyjaciół. Jednym jest Illo (Camillo von Walzel), kawaler Viviki do tańca, innym kolega po fachu Unto Virtanen. I sama Vivica, ma się rozumieć. „Topi, chciałam cię wziąć na model damy w złotej sukni. Zaczekam z jej twarzą do twojego powrotu. Topcia w skali rzeczywistej na ścianie ratusza!”. Malowidła faktycznie wyrażają przemianę Tove. Nowa miłość odmieniła zarówno życie, jak i pracę. „Wydaje się, jakbym automatycznie stała się osobą spokojniejszą i weselszą. Moja praca na tym zyskała, a żądza sławy nie przesładuje mnie już tak okropnie. Nawet rozgoryczenie w związku z Faffanem kompletnie mi przeszło, a nerwowe, obsesyjne przekonanie, że «wszyscy mnie poganiają», powoli mija. Jakbyś stworzyła mnie od nowa”.

Pisze o „nowej odwadze i jasności”, które w niej rosną, o „cudzie, w który prawie nie śmie wierzyć”. Jak w przypadku Evy, listy są dla Tove drogą zbliżenia się do kogoś. Dziecinadą jest pisanie listów dzień w dzień, żeby powiedzieć, że cię lubię – stwierdza krótko przed Bożym Narodzeniem 1946 roku – ale „w taki sposób rozmawiam z tobą. Gdy piszę, jesteś ze mną”. Pisanie prowadzi ją do bliskości, uczucia, wspólnoty, do tego wszystkiego, co łączy bliźniaczą parę Topika i Topcię w opowiadaniu o Dolinie Muminków. W jednym z najbardziej ekspresywnych listów Tove ubiera w słowo i obraz pochłoniętego pracą twórczą Muminka, dziko tęskniącego za „słodką Topcią”. Nazywa go „Listem od Muminka” (3 lutego 1947). Obecnie freski wychodzą spod pędzla „Muma”, to on planuje czas pracy oraz obiecuje nowe malowidła. „Mum” zamierza również czytać w radiu o Topiku i Topci i „ma nadzieję, że Topcia jest tak samo zakochana jak Topik”.

Freski to był ogrom pracy, dwa malowidła ściennie w ciągu sześciu miesięcy. Na początku pracowała z Niilem Suihko, który studiował we Włoszech, ale po pewnym czasie zaczęło dochodzić między nimi do niekończących się „kłótni o materiały i modeli” i drugie dzieło tworzyła już na własną rękę. Najlepiej, kiedy jestem sama – pisze Evie i odnosi się to do wszystkiego, co robi. Czyta opracowania na temat techniki, stronę za stroną w notatniku wypełnia opisem metody i chwytów, by później namalować wszystko na ścianie. Śmiało posunięcie, ale stał za nią między innymi nauczyciel wiedzy o materiałach plastycznych z Ateneum, Johannes Gebhard. To twoja życiowa szansa, żeby namalować fresk z prawdziwego zdarzenia – powiedział – a jej ani w głowie było przepuścić taką okazję. Sporo zależało od powodzenia tego przedsięwzięcia. Do Viviki napisała: „Te malowidła są najważniejszym chyba zleceniem, jakie kiedykolwiek otrzymałam, muszę podołać. Sprawa wyszła na jaw, ludzie złością się, że dostałam tę robotę bez konkursu, otwarcie nikt się już nie awanturuje. Muszę im pokazać, że wiem, jak się robi fresk. A do tego potrzebuję czasu, spokoju”. Teraz praca musi stać przed miłością. „Czy możesz poczekać na mnie?” – pyta, podpisując się jako „Topik al Fresco”. Przyszłość jawi jej się jako szczęśliwa wiosna pracy i miłości: „Mogłabyś pozować do postaci kobiety o błękitnych włosach, która tańczy na balu na środku balkonu. Poznasz moich przyjaciół. Popłyniemy razem na Kummelskär nową żaglówką i pokażesz mi Saaris, jak wygląda bez mgły i szarości”.

Umieszczając ukochaną i siebie na fresku, Tove robi to samo co Topik i Topcia w Dolinie: otwiera kuferek i pokazuje światu swoją miłość. Związek z Vivicą trwał bardzo krótko i był niezmiernie wyczerpujący. Kochanka w Paryżu nie mogła czekać, Tove w Finlandii jest wrażliwa i kochająca, i daje się ponieść, a to wpływa na jej twórczość na dobre i na złe.

Wiem, że całe moje malarstwo właśnie się zmienia, wzmacnia, nabiera życia i to dzięki tobie. Piękna kreska i kolor nie wystarczą, jeśli nie idą za nimi wyraz, esencja, intensywność, choćby miała to być intensywność rozpaczy. Jeżeli natychmiast nie znajdę formy dla tego, co teraz chcę namalować, nic nie szkodzi. Przyjdzie samo. Dlatego nie powinnaś się smucić, najdroższa, z powodu fresków. One oba są tobą – i wcale nie jest powiedziane, że najlepsze, co mi dałaś, znajduje się w pierwszym.

Tworząc te dwa dzieła, Tove postawiła wszystko na jedną kartę: tożsamość artystki, formy malarstwa, odpowiedzialność, niezależność, miłość. Moja tęsknota jest w stanie wymalować każdą ścianę pod słońcem, jeśli tylko uwolni się od urażonej próżności i przesady – zwierza się Vivice. Gdy związek się rozpada, Tove daje wyraz uczuciom także poprzez poezję (pieśni i piosenki również tak nazywa): „Piszę do ciebie wiersze, być może całkiem dziwaczne, i rysuję cię – choć może nie z tak strasznym podobieństwem! A gdybym choć trochę znała się na muzyce, na pewno optymistycznie

zabrałabym się do komponowania piosenki na tfoją feść!”.

Wiersze rozrzucone są po notesach i kajetach, wpisane pięknym, odręcznym pismem. Jak o poezji wojennej, tak i o tej myślała, aby ją opublikować, lecz „Pieśni dla mojej ukochanej” (kilka zeszytów różnie zatytułowanych) nigdy nie ukazały się w druku. Po prostu nie wydawały się skończone, nawet jeśli dała je przyjaciółom do przeczytania. Między innymi Evie. Wiele wierszy łączy się z freskami. Obraz zostaje przeniesiony na język, jak i miłość:

Błękitne, błękitne namalowałam niebo
złote słońce jak tve spódnice lśniące
piękny uśmiech twój.
Ciebie namalowałam najśłodsza
namalowałam na ścianie,
na niej zostaniesz
jaka byłaś
kochając mnie.

Jeden wiersz nazwała „Al fresco” i przepisała go do listu do Evy:

Któż to tańczy z uśmiechem na twarzy
i różami ze złota na stopie?
Ukochana ma tańczy z uśmiechem na twarzy –
to do mnie uśmiech ten śle.

Jej sukienka światłem malowana ma urok
szczęśliwego czasu co trwał.
Lecz dookoła panuje karminu mrok
i najczarniejszej barwy jaką mam.

Jaśniejszym blaskiem poranek połyskuje
gdy z nocy wyszedł już
A ja za ciemność tę dziękuję
że obu mogłam doznać tu.

Tove faktycznie była gotowa z freskami w pół roku. Pokazała, co wybiera jako artystka. Nic nie mogło jej powstrzymać, ani ostrzeżenie Sama, ani kłótnie z Niilem Suihko, ani zawistni koledzy. Dostała szansę i wykorzystała ją. „Skończyłam je – tydzień temu – i myślę, że wyszły dobrze” – pisze do Evy późną wiosną 1947 roku.

DOM RÓŻY WIATRÓW

Latem 1947 roku Tove buduje mały dom na Bredskär, wyspie w archipelagu Pellinge, która po długich latach wysiłków i rozczarowań stała się własnością jej i Lassego. Ale to o Kummelskär, z dwiema małymi latarniami morskimi, marzyła od dziecka. Wiosną ma nadzieję, że otrzyma pozwolenie na budowę; łódka już czeka i sprowadziła gwoździe ze Szwecji. Drewno stanowi pewien problem. Nie można go kupić bez licencji. „Ale wszystko się ułoży. Jeśli człowiek marzy i działa wystarczająco intensywnie, to się ułoży!” – pisze do Evy w marcu 1947 roku.

Napotyka jednak liczne trudności. Zgody na budowę na upragnionej Kummelskär zdecydowanie

odmawiają jej ustawa o rybołówstwie, jak i chłopi z Pellinge. „W okolicach Kummelskär poławia się przecież sieje i łososie” – stwierdził przedstawiciel Tove, Alex Karlsson, po spotkaniu. Tym samym dzierżawa nie wchodzi w grę. Ponadto: „Być może jedna chatka na tak dużej wyspie nie stanowiłaby problemu, ale... ale transport łódką w tę i z powrotem mógłby płoszyć ryby”. Alternatywne Tunnholm i Äggskären, co do których też żywiła nadzieje, nie mają racji bytu ze względu na ptactwo. Jednakże Alex Karlsson proponuje inną wyspę, Klovharun, z dobrą przystanią (choć podejrzewa, że i jej dzierżawę rybacy chcieliby zablokować). Długo później Tove właśnie tam zbudowała swój drugi dom, jakkolwiek wiosną 1947 obiera sobie za cel inne miejsca. Ostatecznie w dyskusji pojawia się nowa opcja, zupełnie niezamieszkaną wyspę, nienadającą się nawet do pasienia krów. Tam może budować. Umowę dzierżawy Bredskär podpisano dwudziestego szóstego czerwca 1947 roku. Na pięćdziesiąt lat.

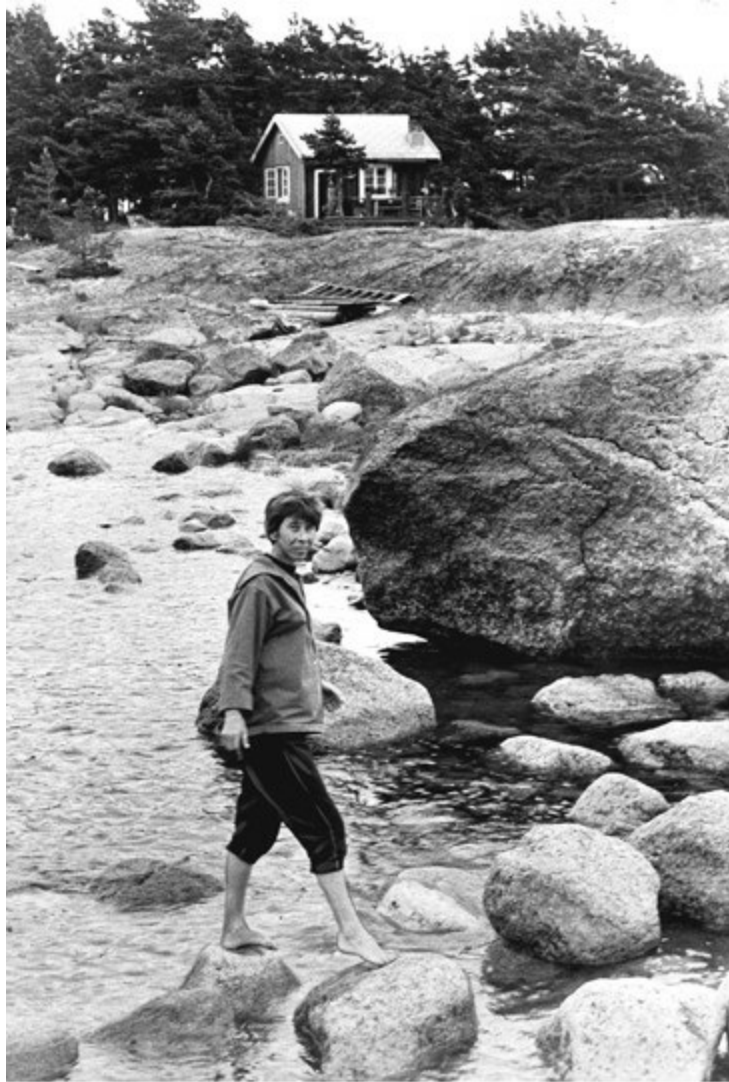
Tove stawia teraz Dom Róży Wiatrów, mieszka w namiocie i pisze książkę o Muminkach. „Buduję dom dla moich przyjaciół i dla własnej samotności” – wyznaje Evie. Wspomnienia przebrzmiałej miłości wymazane zostają przez podkłady podłogowe, więźbę dachową, fugi i kalkulacje. „Po całym dniu wleczenia kamieni i desek, karczowania, stawiania ram ściennych, piłowania i przybijania gwoździ człowiek pada ze zmęczenia”. Chatka leży na najdalej wysuniętych skałach, 4 x 5 m, i składa się z jednego jedyne go pokoju z trzema oknami. Wznoszę dwa domy – pisze do Evy w czasie lata – „zewnątrzny oraz wewnętrzny ze spokoju i obojętności”.

Dużą część lata w Dolinie Muminków wywodzi się z sezonowych pobytów Tove na szkiełach – z Blidö, z Pellinge i sporo z Bredskär: żeglowanie na wyspę, sztorm, który zmusił rodzinę do zostania na noc i zbudowania namiotu z żagla. Oto szczęśliwe chwile w Dolinie: obrus umocowany za pomocą kamieni, masło zakopane w zimnym piasku, sztorm nadający przybrzeżnym płyciznom barwę fosforyzującej żółci, grzmoty i błyskawice zmieniające niebo i horyzont w widowisko ognia. Tove opowiada o własnych krajobrazach, które oswoiła, lecz umiejscawia je w innym świecie ze zmienioną topografią. Siedząc w namiocie, pisze do Evy dziewiętnastego sierpnia:

Tej nocy po raz pierwszy będę sama spała w namiocie na Bredskär. Przez moskitierę widać krzewy bażyny i gałęzie sosnowe, stoją niczym nieskończenie misterna koronka na tle fioleto i wietrznego morza. Niesamowicie duża i czerwona tarcza księżycy w pełni wystaje jak jakiś róg znad tafli wody. Latarnia na Sanskär, w którą się zwykle wpatrywaliśmy, świeci mocno i przyjaźnie w sierpniowych ciemnościach. Stoi tam również dom.

Tove pracuje nad komiksem o Muminkach do pisma Atosa. On jest pełen entuzjazmu, więc nie może mu odmówić. Teraz rysuje, „wykańcza dom”, rąbie drwa w lesie, wszystko w samotności, która pozwala jej na pisanie „wierszy i Muminków”. Zostaje na wyspie aż do października. Staje się ona miejscem:

Nieskończonego spokoju i pewnego osamotnienia – szczególnie wieczorami. Sztormowa pogoda panowała tam właściwie bez przerwy i domek na skraju cypla porządnie przewiało. Kipiel dookoła i najdziwniejsze iluzje głosów, kroków i muzyki na wietrze. Zwłaszcza ten akustyczny fenomen rytmicznej muzyki skrzypcowej przed snem był nieco niepokojący. Człowiek się zmienia, przychodzą mu do głowy nowe myśli, kiedy tak trochę dłużej żyje sam na sam z morzem i sobą samym.



Tove przed Domem Róży Wiatrów.

Takie wrażenia i przeżycia wplata w opowiadanie o mieszkańcach Doliny, gdzie Włóczykij wsłuchuje się w symfonię nawałnicy, artykulację wiecznej tęsknoty obieżyświata: „Na dworze burza szalała znowu ze zdwojoną wściekłością. Łomot fal mieszał się teraz z dziwnymi odgłosami: śmiechem, tupotem biegających nóg i biciem wielkich dzwonów gdzieś daleko na morzu. Włóczykij leżał cicho i słuchał, marząc i wspominając swe wędrowki dookoła świata. «Wkrótce znów wyruszę – pomyślał. – Ale jeszcze nie teraz»”.

W trzeciej książce o trollach Tove pisze o miłości, o Ham, Vivice, Atosie, rodzinie, wyspach, dolinie i morzu. Nikt nie dostrzega w niej tego, co Ham – zwierza się Evie – i ta umiejętność wynika z miłości: „Ham przejrzy wszelką obłudę, bo mnie kocha”. Jest to archetypiczny obraz macierzyństwa, jego istoty: zawsze widzi własne dziecko, dokładnie tak jak Mama, która zidentyfikowała Muminka uwięzionego w groteskowym ciałku potwora w opowiadaniu *W Dolinie Muminków*. Uczucie do Viviki stanowi tego całkowite przeciwieństwo. Latem 1947 roku ich związek definitywnie się skończył i Dom Róży Wiatrów staje się początkiem innego życia. Kiedy spadła temperatura uczuć i romans oklapł, Tove oświadcza się Atosowi, trochę mimochodem. Małżeństwo z nim może stanowić część zmiany, stać się sposobem na przekroczenie dawnych ograniczeń.

Namiętności takiej jak do Viviki Tove nigdy dotąd nie doznała, ale czas ruszyć dalej. Praca jak

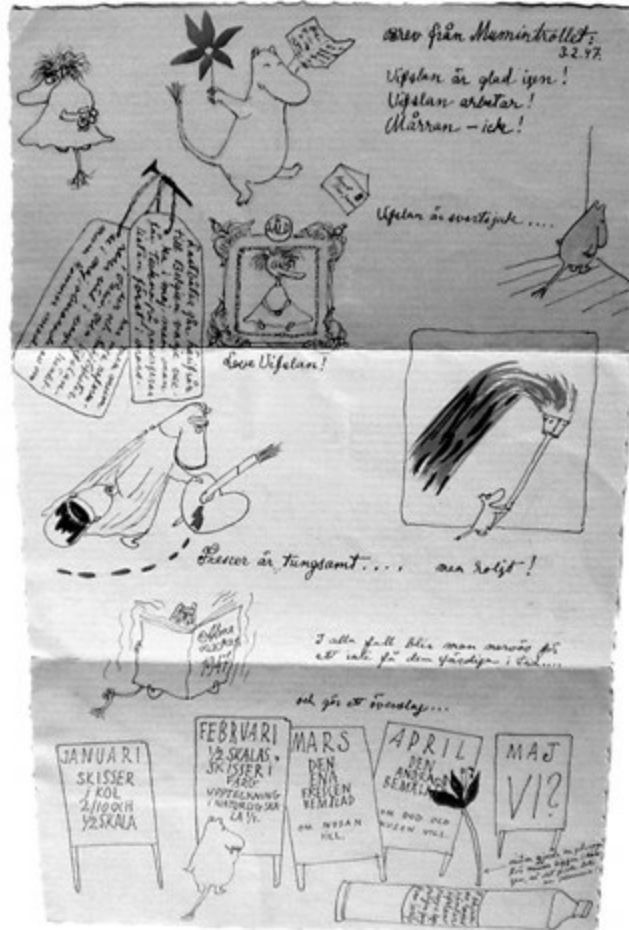
zwykle przeplata się z miłością, aby przefiltrować wrażenia zmysłów i ciała. Życie przekłada się na obraz i słowo. Obecnie planuje przyszłość z Atosem, który stale istniał gdzieś w tle. Jeśli poprosi, żebym za niego wyszła, powiem tak – pisze Evie w marcu 1947 roku, ale bez radości takiej jak kiedyś. Pozycje w ich układzie wyraźnie się zmieniły. „Już się nie obawiam, nie czekam, nie przygotowuję się ani nie stroję. Nie jestem już tym biedakiem, który patrzył, jak wschodzi słońce, za każdym razem zdumiony, że to dla niego”. Równocześnie uważa, że „zawisła w powietrzu” między kobietą a mężczyzną.

Oświadczyzny Tove (połowa grudnia 1947) nie wypływają z uniesienia, są raczej przejawem spokojnej przyjaźni. Pisze do Atosa list: „I zastanawiam się, czy nie sądzisz, że byłoby dobrym pomysłem, gdybyśmy się pobrali. Nie wpłynęłoby to, jak myślę, na nasz sposób życia. Jeśli nie masz ochoty, po twoim powrocie porozmawiamy o czym innym. Tematów nie brakuje, prawda?”. Propozycja z jej strony ma na celu spokój i pracę. Ale przede wszystkim chciałyby zamknąć drzwi „na drugą stronę”, jakby zdławić tęsknotę za *la rive gauche*. Wirtanen uosabiał ratunek przed wszechogarniającą pasją, koegzystencję wolną od żądań i odzierających z sił emocji. Z mężem takim jak Sofen (Boski – jeden z przydomków, jakimi go ochrzciła) nie ma mowy o zwyczajnym życiu domowym, przed czym uciekała najbardziej. Zachowa swoją wolność. Atos się zgodził i ślub zaplanowano na wiosnę 1948 roku:

Na moje oświadczyzny odpowiedział dokładnie tak, jak tylko on potrafi. Tove, czy to możliwe, że my się jeszcze nie pobraliśmy? Tak mi się wydawało, ani chybi jest to zaniedbanie. Rzecz jasna wygląda to na czystą formalność. Musimy to w końcu zrobić. Ludzie niedługo zaczną podejrzewać, że nie jest nam razem dobrze.

Tove planuje uroczystość – ślub w ratuszu, Ham i Lasse jako świadkowie, może kolacja dla nich czworga w restauracji Kämp. Zapowiedzi, obrączki, metryka urodzenia, załatwia wszystkie formalności i proponuje różne terminy. Atos jednak nie widzi powodu do pośpiechu, woli poczekać do po wyborach do Riksdagu. Dla niego najważniejszy był sam pomysł.

Do małżeństwa nie doszło, ani przed głosowaniem, ani po nim. Filozofowie mają własne punkty odniesienia – pisze Tove z rozczarowaniem, ale bez większego smutku, głównie ucierpiała jej próżność. W tym samym czasie kończy ilustracje do *W Dolinie Muminków*. W niej książka Piżmowca „O niepotrzebności wszystkiego” za pomocą czarów staje się tomem „O potrzebności wszystkiego”. W kwietniu Tove wyjechała do Włoch i do Bretanii, aby malować w towarzystwie Sama i Mai Vannich. Jest to jej pierwsza dalsza podróż od końca wojny. Kieruje się ku krajobrazom, gdzie panują zarówno ciepło, jak i kolor.



Muminek opowiada o freskach. Z listu do Viviki Bandler datowanego na 3 lutego 1947.

IX TROLLE I LUDZIE

Ze słowami nigdy się nie wie,
zwłaszcza przy niedzielnym obiedzie.

Kamienne pole

Dwa listy od Ham! Radość i szczęście! Maluję, do diabła!” Tove czekała na listy z Finlandii i w końcu nadeszły wieści od rodziny. W swoim chłodnym pokoju w pensjonacie pod Florencją rozstawiła obrazy pod ścianą. Jeszcze nie ma zdania na ich temat, oprócz tego, że malowanie we Włoszech napawa ją ochotą, żeby robić to dalej: „nowy sposób widzenia oraz pragnienie większego rozmachu i prostoty”.

Tak pisała do Atosa i tak pisze teraz, na początku maja 1948 roku, do Evy. Stojąc na wzgórzach pośród groszku pachnącego szkicuje węglem, kreśli błogo pinie i cienie domu „soczystą czernią”. Powstają obrazy w nowych tonach. Cały krajobraz jest niczym „róg obfitości” koloru, lecz jego doskonałość wydaje się zarazem statyczna, nieosiągalna i doprowadza artystę do rozpacz. W czerwcu, po tygodniu spędzonym w Paryżu, samotnie rusza do Bretanii w rybackie okolice Saint Pierre Phare Finistère. Ta kraina to kompletne przeciwieństwo Włoch, rozległa, odludna i pełna spokoju, skłaniająca do kontemplacji, żyjąca w tajemniczym kolorycie, który zdecydował o tutejszej atmosferze i klimacie.

Możliwe, że nic w tej podróży nie urzekło mnie tak bardzo jak tutejsze równiny [...]. Szereg białych łupkowych domów przycupniętych wzdłuż wybrzeża, trawiasty, wypłowiały od słońca krajobraz przecinany niskimi płotami z kamienia, z plamami kadmowego mchu... I pas wodorostów we wszystkich odcieniach między purpurą, czernią i miodową żółcią, szarawy piasek, niekończąca się wstęga po odpływie ze sjeny i zielonkawej ziemi etc., w oddali – błękit, intensywny błękit. Zdarzają się też dni pełne szarości z wyciem syreny mgielnej, sztorm i deszcz – ale uwielbiam wszystko.

Barwa staje się sposobem wyrażenia tej krainy. Tove rysuje kobietę w czarnym bretońskim stroju z wysokim nakryciem głowy. Tak mieszkanki chodziły ubrane, kiedy znalazła się tam po półroczu spędzonym w Paryżu, i tak nosiły się dziesięć lat później. Jak gdyby czas się zatrzymał. Tove wędruje ze szkicownikiem wzdłuż brzegu od jednej wioski rybackiej do drugiej, łapie ołówkiem perspektywę miejsc takich jak Saint Guénloé, Kerity, Penmarc’h, Guilvinec – cały cykl – i „żyje mocniej niż kiedykolwiek”. Ogromna latarnia morska rzuca nocą światło na ścianę w jej pokoju. Nie myślę, prawie z nikim nie rozmawiam – notuje. Wszystko wydaje się „nawiasem między dwoma zdaniem”. Przed czym? – zastanawia się, ale pisanie nie przychodzi jej teraz z odpowiedzią. W ramach biografii można powiedzieć tylko że: przed Muminkami i sławą.

MIĘDZY DWOMA ZDANIAMI

Poczynając od *W Dolinie Muminków*, mały troll i otaczający go świat rozkręcają się na dobre. Tove tworzy czwartą książkę, *Pamiętniki Tatusia Muminka*, wielką księgę wspomnień o pochodzeniu Tatusia, jego burzliwej młodości i spotkaniu miłości życia, Mamy Muminka. Krytycy byli zachwyceni. Po świętach Bożego Narodzenia odbyła się premiera pierwszej sztuki o Muminkach. Tove sięga po nowe formy, poszerza wymiary. Powstają malowidła ścienne, książki obrazkowe, komiksy, nowe opowiadania, a w końcu, według jej własnego określenia, trolle i figurki z wszelkiego materiału. Zaledwie cztery lata po literackim debiucie Muminek znajduje się na drodze multimedialnego rozgłosu.

Po podróży do Włoch i odwołanym ślubie Tove i Atos rozeszli się, choć „pełna ciepła zażyłość” pozostała i jest on naprawdę dobrym przyjacielem – pisze do Evy w czerwcu 1949 roku. Ich plany i marzenia nigdy się nie ziściły. Atos na pierwszym miejscu stawiał politykę, a ona stopniowo zabierała mu coraz więcej czasu. Tove rozwijała się w innych kierunkach. Pozostał jeszcze jeden projekt, ostatnia próba stworzenia rodziny. Zastanawiali się razem z Lassem nad kupnem domu na wodzie, o czym Tove sporo się rozpisuje w listach do Evy. Symbolizuje on, podobnie jak kolonia artystów, willa w Maroku, stałą tęsknotę, by odejść w siną dal, do czegoś innego i, co również nie bez znaczenia, swojego. Tego planu też nie udało się przeprowadzić, choć myśli o domu na wodzie znalazły się w pamiętnikach, a samo lokum długo nosiło nazwę „Krzysztof Kolumb”. Wraz z młodszym bratem Tove snuje też bardziej szalone i tajemnicze plany odkrywcze: emigrację na polinezyjskie wyspy Tonga. Wymyślił to Lasse, a siostra była otwarta na zmianę. Z Finlandią nic jej nie wiąże – wyznała przyjaciółce ze Stanów – z wyjątkiem Ham – a malować i pisać można gdziekolwiek. Koncept ze zmianą perspektywy okazuje się kuszący. Prosi przyjaciółkę o sprawdzenie możliwych połączeń komunikacyjnych i ceny biletów, a dziękując jej za dane dotyczące „polinezyjskich zamiarów”, pisze: „Gdzieś głęboko kiełkują we mnie i w osobliwy sposób zaczęły wpływać na mój sposób postrzegania wielu rzeczy”. Później latem (1949) rozwija to spostrzeżenie:

W kwestii Polinezji. Oczywiście masz rację, że każdy człowiek jest wyspą; to piękna myśl do rozwinięcia. Jak i ta, że wolności nie zyskuje się poprzez zewnętrzne uwarunkowania, lecz poprzez proces wewnętrzny, poświęcony oswożeniu naszych relacji, stosunku do ludzi i rzeczy. W końcu to do mnie dotarło.

Jeśli ta podróż stanowi ucieczkę od odpowiedzialności, to jest kapitulacją, bezsensownym, żalonym romantycznym porywem. I ja faktycznie jeszcze nie wiem, czy w gruncie rzeczy to się w niej nie kryje – jak sądziłam, oznaczała uwolnienie się od skrzywionej żądzy sławy, miłości do przedmiotów, kurczowej zależności od środowiska, w którym jest się „znanym”. Za cholerę nie wierzę w magiczność-hula-hula, z którą rozprawiono się chyba już dawno temu. Ale przynajmniej jest tam ciepło. I brak helsińskich malarzy, jak we Francji czy Włoszech. I jest tam kolor. No i Lassego tam ciągnie. Musimy jeszcze o tym pogadać, później.

Ciepło, barwa, wolność pachną Gauguinem. Tajemne plany – którymi najwyraźniej trapiła się Eva – rozważano na serio. Czy Tove faktycznie zostawiłaby Ham, ukochaną wieżę, pracę, rodzinę, przyjaciół, pozostanie niewyjaśnione, przygotowania w każdym razie poczynili zarówno ona, jak i Lars. Był to projekt, wokół którego można planować, myśl, którą można rozwijać, idea, o której można marzyć razem z ukochanym bratem. On napisał nawet do gubernatora wyspy, ale gdy nadeszła odpowiedź, ich pomysł zdecydowanie poszedł w odstawkę. „Bardzo uprzejmie oznajmia, że Lasse i ja nie możemy się tam osiedlić z powodu braku domu i materiałów; nie chcą więcej mieszkańców. Ale są przecież inne miejsca...”

Koncepcja ta była częścią ciągłej dyskusji pt. pragnienie kontra obowiązek, którą z sobą prowadziła: „Starałam się na własną rękę dotrzeć do korzeni problemu «pragnienie – obowiązek», bo przypuszczalnie tam się kiedyś zrodził”. Szuka nowych dróg, aby pogłębić wiedzę o sobie samej. Tonga dawały szansę odciążenia się od roli przypisanej do sygnatury „Tove”. Chciała się wyrwać: „tylko to, co do człowieka podobne, może mu się przydarzyć. Dopóki się nie zmieni”. Po freskach, które wykonała w Kotce na przedwiośniu 1949 roku, wróciła do malowania olejnego. „Jestem w swego rodzaju uciążliwej fazie przejścia, gdzie wszystko, co dotąd robiłam, wydaje mi się słabe i obce, i pcha mnie ku czemuś większemu, ku spokojniejszym powierzchniom z ograniczonym konturem”.

Ponownie znajduje się między dwoma zdaniem.

MUMINKI NA ŚCIANIE I NA SCENIE

Jesienią 1948 roku Tove brała lekcje w Ateneum, aby nauczyć się malowania al secco. Następne zamówienie na „malowidła ściennie w lżejszym stylu” czeka w nowym domu studenckim Domus. Jak zwykle, Tove zaczyna od podstaw, dokumentuje technikę i mądrości w swoim malarskim notatniku. Wkrótce dostaje zlecenie w Kotce, malowidła ściennie w przedszkolu. Cieszy się z tego zadania. Jest potrzebnym wkładem do jej słabego budżetu. Nikt już nie kupuje dzieł sztuki, jak podczas wojny, w ramach gorączki inwestycyjnej. Ciągną się za nią niespłacone podatki i długi z wielu lat, domagają się od niej nawet podatku wyznaniowego. Jej podania o stypendium nie zostają rozpatrzone pomyślnie i tak się sprawy mają przez pewien okres w latach pięćdziesiątych. Wydaje im się, że jestem bogata – komentuje z goryczą. Z pewnością trafia jej się wiele „robót” graficznych i jak zawsze pracuje intensywnie, ale wie, że jej dość marnie. Książki o Muminkach nie przynoszą jeszcze dochodów, o których warto by wspominać. Sam fakt wydania ich sprawia jej radość. Dopiero dzięki komiksom o trollach troska o finanse odpada.



Tove obok malowidła techniką al secco w Kotce, 1949.

„Bardzo jestem ciekawa, jak by ci się spodobał ten fresk, al secco” – pisze do Evy po miesiącu spędzonym w Kotce na malowaniu. Chciałaby usłyszeć opinię innych o swoim nowym dziele, zwłaszcza od najbliższych. „Ma 7 metrów, ściana w przedszkolu w domu, który Gutzeit [założyciel fabryki] zbudował dla swoich robotników. Zostawiają tam dzieciaki (80 osób), kiedy idą do pracy”. Nie miała najmniejszych wątpliwości co do motywu, kombinacji trolli i ludzi, baśni i realizmu. Malując dla młodych odbiorców pełen życia świat Muminków w dużym formacie, zdobywa nową przestrzeń jako artystka. Wykonała mnóstwo ilustracji do książek dla dzieci, zarówno swoich, jak i obcego autorstwa, lecz nigdy wcześniej nie mała dla nich w takiej skali. „Tworzenie dla dzieci sprawiło mi dużo radości” – notuje, formułując zarazem kilka założeń estetyki skierowanej – w kontekście malarstwa – do tej nowej grupy: „próbowałam przenieść się do ich świata, który, jak sobie wyobrażam, jest mieszanką fantastyki z codziennością, romantyzmu z humorem, przepychu i prymitywizmu, strachu i powabu”. Kiedy parę lat później odbierała w Szwecji Odznakę Nilsa Holgerssona za książeczkę obrazkową *Co było potem?*, mowa pochwalna zmierzała właśnie w tym kierunku. Większość dzieci uważa, iż żyje ona w „świecie, gdzie to co fantastyczne i oczywiste znaczy tyle samo”, tej wiary trzyma się w dalszych objaśnieniach swojej estetyki. To połączenie zdecydowało

też o nośności muminkowych książeczek.

Malarską nowość stanowi fakt, że zaczęła stosować złotą ornamentykę, co opisuje w korespondencji. Pracuję „na wosku i barwionych kamieniach wpuszczonych w ścianę, podążając za pięćsetletnią receptą. Przypuszczam, że Gildia Artystów kłapnie na tyłek z wrażenia i dostanie czkawki”. Stare przepisy czerpie od bóstwa opiekuńczego, Cenniniego, którego *Rzecz o malarstwie* była w tamtym momencie żywo obecna w jej refleksjach na temat sztuki malarskiej. Tam mieszkają wskazówki o zastosowaniu koloru, a przede wszystkim maksyma o fundamencie prawdziwej sztuki. Mistrz naucza, ale to artysta sam musi obrać kierunek, zgodny z własnymi ideami i uczuciami. Dzieło w Kotce w technice al secco wykonane dla dzieci to jeden z rezultatów. Zamiłowanie do tego co złote, błyszczące i połyskliwe, czy dotyczy skrzących się granatów, płomiennych rubinów, czy lśniącej złotej góry albo mieniących się zielenią kawałków szkła (*Tatus Muminka i morze*), znajduje w książkach dobitny wyraz. Odmalowując na ścianie piękno, rozprawdzając złoto, barwy, blask, włączając w swoje al secco kamienie i brokat, mieszając trolle i ludzi, Tove przedstawia siebie samą i stawia wyzwanie sztuce reprezentowanej przez prominentnych członków Gildii. Pewien kolega rzeczywiście „klapnął na tyłek” na widok tej błyszczącej fantazji. Malarz Unto Koistinen, nazywany odnowicielem malarstwa narodowego, wpadł podobno i rzucił komentarz: „Ale gówno” (*Sellaista paskaa*).

Pracując nad monumentalnym al secco dla dzieci i tworząc fabularne malowidło ściennie, Tove odcina się od czasu, wykracza poza wzorce i modernizm z męską twarzą. Podążała za własnymi pomysłami, kierowała się własnymi uczuciami, wykorzystywała swoją wiedzę, dała się ponieść radości – dokładnie według zaleceń Cenniniego. Robi użytek ze swojej wyobraźni symbolicznej – łącząc to co istnieje i to czego nie ma z krzyżującymi się światami trolli i ludzi. Za sprawą malowidła w Kotce Muminki, fantazja i baśń stały się dla Tove jednym, częścią j e j sztuki i wyrazu i, przede wszystkim, wielką ekspozycją malarki i artystki Tove Jansson: „Mnie się wydają piękne te skrzące się kamienie i blade złocistości na murze – w koronach drzew, upręży siwka, lamówce płaszcza i skarbach beztrosko rozsianych na ziemi”. Wszelkie myśli o krytyce i prestiżu odłożyła na bok, dzięki czemu „rezultat” został uwolniony.

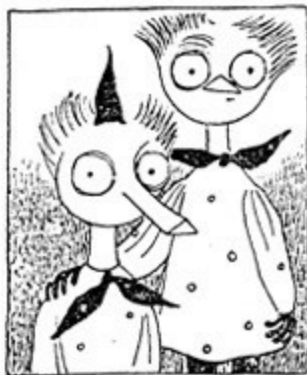
To zlecenie zaowocowało też nowym skupieniem Tove. Pierwszy raz od dawna może zajmować się jedną tylko rzeczą, nie rozdzwając się. Indywidualizm był jej gwiazdą przewodnią, sztuka częścią niej samej, równocześnie pozostawia drogę do odbiorcy otwartą: „Jest to wysublimowana forma ucieczki. Wysublimowana dlatego, że wynik zostawia za sobą innym”. „Kochana Evo, obawiam się, że przez całe życie pozostanę apolityczną = asocjalną malarką, tzw. indywidualistką, która odwzorowuje cytryny, pisze baśni oraz zbiera dziwaczne hobbystyczne przedmioty, i brzydzi się stowarzyszeń. Brzmi to nieco żałośnie, ale takiego życia pragnę. Jeśli się biję, to tylko po to, żeby zyskać spokój”. Tak widzi siebie w lutym 1949 roku.

Brzmi to minimalistycznie i po części stanowi obronę we własnej sprawie – uderzyła właśnie w lewicowy ton jako pisarka stawiająca w centrum społeczeństwo i kolektyw – lecz jest to szczerą deklaracją poglądów. Dla niej niezależność oznaczała uwolnienie się od wymuszonych ideałów artystycznych i politycznych, od niepożądanych wspólnot i obowiązków społecznych. Niezależność, która byłaby jej własna, niezwiązana z żadnymi prądami w obrębie sztuki ani miłości, przyjaciół czy rodziny. „Siedząca samotnie” Tove zagłębia się w siebie, tworzy według własnych pomysłów, prowadzona przez swoje uwarunkowania i uczucia. „Nawet Faffan nie może mnie już powstrzymać przed zamknięciem się na mojej wieży i malowaniem martwej natury bez oglądania się na trendy” – stwierdza w liście. Jeśli będzie miała ochotę dodać złoto i kamienie do swoich obrazów al secco, zrealizuje swój zamiar, niezależnie od tego, kto na ten widok dostanie mdłości.

Malarka szuka raczej własnego wyrazu niż podąża za kierunkami w sztuce. Koncepcje mogą się zmieniać, płótna pokrywać jedną martwą naturą za drugą, ale to Muminki są i pozostaną odzwierciedleniem tovejanssonowskiej idei: rzetelności i radości z pracy. Teraz ma okazję spojrzeć na opowiadania o trollach oczami innych, odnaleźć proporcje i zmienić punkt widzenia. Wzruszyła się głęboko, kiedy odwiedził ją w atelier ojciec dwójki zafascynowanych Muminkami dzieci i przyniósł książeczkę zapełnioną kopiami jej ilustracji. „Czułam się trochę śmiesznie z moimi baśniami” – pisze

pod koniec listopada 1949 roku, ale ta wizyta „pomaga ujrzeć sprawę we właściwym świetle”. Malarstwo i bohaterowie z Doliny mogą iść ze sobą w parze – jak w Kotce – i Tove nie musi zawsze rozdzielać obu swoich tożsamości artystycznych. Jednocześnie ta właśnie dwoistość – malarka versus autorka Muminków – była dla artystki źródłem wielkiego konfliktu wewnętrznego przez cały okres twórczy.

W 1949 roku pracuje też Tove nad pierwszą sztuką, *Mumintrollet och kometen* (Muminek i kometa). Tematem przewodnim jest zagłada ziemi, tak jak w komiksie do „Ny Tid”. Przy czym akcję wzbogacają czarodziejskie przemiany z *W Dolinie Muminków* oraz nawiązania do kolejnego tomu pt. *Pamiętniki Tatusia Muminka*. Role się zmieniły, postaci zajęły inne pozycje, a epizody poddano modyfikacjom. Na przykład Włóczykij potrafi czarować (za pomocą różdżki), Buka dostaje rubinem w głowę, po czym zostaje rozdeptana przez olbrzyma, a kometa przemawia własnym głosem. Pojawiły się nowe postaci (jak zwiastujące nieszczęście gąsienice), inne zniknęły – ale Topik i Topcia pozostały. Ciotka Paszczaka, która wypływa w *Pamiętnikach Tatusia Muminka*, prowadzi szkołę z nauczaniem „poglądowym” dla mieszkańców Doliny (raczej opornych uczniów). Magiczny „pierścień”, którym może posługiwać się wyłącznie Muminek, i świecąca wróżka doprowadzają wszystkie wątki do szczęśliwego zakończenia. Przedstawienie jest dość dynamiczne, dramaturgia wymagała rzecz jasna zarówno zmian scenicznych, jak i adaptacji prozy. W rękopisie Tove koncentrowała się na elementach wyraźnie obrazowych, ale zdarzało jej się również wyrzucić za rampę wszystkie wyobrażenia o sposobie rozumowania dzieci. Na pytanie Topci: „Fotujesz kawę?” Włóczykij odpowiada: „Że co? Kafkę?”. Piżmowiec interpretujący Spenglera w opowiadaniu o komecie wypada podobnie.



Sofslan och vislan



Spöket som ingen är rädd för



Märran, som alla är rädda för



Den Sköna Fen

Z programu sztuki *Mumintrollet och kometen* (Muminek i kometa).

Scena wydała się Tove pociągająca, zresztą od dawna to środowisko znajdowało się w jej repertuarze ilustracyjnym, czego pięknym przykładem jest obraz *Teaterateljén* (Atelier teatralne, 1943). Teatr był pałacem możliwości, w którym wszystko można wymieni, przekształcić i przedstawić inaczej – środowisko w sam raz dla wiecznie szukającej środków wyrazu Tove. W dzieciństwie i wczesnej młodości robiła przymiarki do sztuk, ciągnie ją do dramaturgii na scenie, jak w niedokończonej historii o bohaterskim „Jamesie Roadville’u” i jego walce z „Wawatamem”, napisanej w wieku czternastu lat i odbieranej jako „strasznie trzymająca w napięciu”.

Premiera *Mumintrollet och kometen* w reżyserii Viviki Bandler odbyła się dwudziestego dziewiątego grudnia 1949 roku w Svenska Teatern w Helsinkach. To Vivica wpadła na pomysł napisania sztuki. Kiedyś Atos zaproponował komiks, teraz też praca i miłość splatają się w jedno. Chociaż początek był trudny. Dzieło zostało odrzucone przez komisję decyzyjną. Nie chodziło o brak literackich ambicji (na czasie było promowanie nowego fińskiego dramatu), chwalono „samoswoje postaci”, które „nosiły osobiste piętno autorki”. Ale nie była to sztuka dla dzieci, i najwyraźniej dla dorosłych też nie. Komitet uzasadnia dalej, że: „wydaje się mało prawdopodobne, aby dzieci były w stanie zrozumieć i docenić tę dziwaczność bardziej niż dorośli sędziowie”. Sztukę uznano za „za mało tradycyjną” – jak podsumowała tę odmowę sama autorka, mając przy tym nadzieję na eksperymentalną adaptację na Wielkanoc następnego roku. Jednak po sporych protestach kolegium wykonało nagle zwrot o sto osiemdziesiąt stopni, propozycję rozpatrzone ponownie i Muminek mógł

zadebiutować na deskach teatru.

Dramat, podobnie jak freski w Kotce, otwiera kolejne płaszczyzny i konteksty wokół muminkowch postaci. Scena prowokuje nowe sposoby pracy z formą, przestrzenią i tekstem. Obecnie trolle stały się plastyczne, z długimi kufami i okrągłymi brzuskami, mogły mówić tak, że naprawdę było słycać, oraz poruszać się po scenie. Prezentacja postaci w trzech wymiarach wymagała szczególnych zabiegów, a kwestia, czy sztuka zostanie wystawiona, zależała od masek. Oczywiście recytacja przez duży nos nie należała do łatwych i w późniejszych wersjach akcję dopasowano do tej okoliczności. Nochale zdejmowano na początku przedstawienia.



Duchy, trolle i ludzie podczas dyskusji na próbie. Reżyserka ze scenariuszem pod pachą, autorka z miotłą, charakteryzator z głową Muminka. Szkic Tove do dziennika „Nya Pressen”, 1949.

Tove energicznie pracuje nad sztuką – przerabia rękopis, ślęczy nad szkicami scen i kostiumów i kilka miesięcy przed premierą spędza w teatrze niemal każdy dzień. Chce poznać wszystko, od tekstu po występ. Po próbie generalnej raportuje Evie: „poszło tak źle, że ludzie mają nadzieję na udaną premierę. Włóczyki zaspał po imprezie i wcale się nie pojawił, oświetlenie było do bani, rekwizyty poginęły, a niektórzy zagrali słabo”. Cały ten chaos teatru przeniesiony został w estetykę *Lata Muminków*, wielki portret teatru w muminkowym cyklu (1954): próba generalna tragedii Tatusia obfituje w przejęzyczenia i pomyłki sceniczne. Nieudane ostatnie przesłuchanie gwarantuje dobrą premierę, jak wspomina się w *Lecie Muminków*, i dla pierwszej sztuki Tove istnieje nadzieja. Chwalono ją za fantazję i charakterystyczność, krótko rzecz ujmując, za oryginalność, jakkolwiek wzbudziła też zdumienie. Dziwaczna historia o strachu i jego przewyciężeniu, „rwące kaskady” zabawy w obliczu zbliżania się komety „grożącej zagładą”, tak pisze jeden z recenzentów, donosząc również, że dziecięca publiczność z wybałuszonymi oczyma, „z pewnym ociąganiem dała się porwać”.

Pytania dotyczące dziecięcej percepcji sztuki również podniesiono w paru recenzjach, jak na przykład, czy sztuka o unicestwieniu ziemi jest odpowiednia dla małej widowni. Ale prawdziwe poruszenie wywołał list od czytelnika „Hufvudstadsbladet” podpisanego jako „Skonfundowany ojciec”. Poskarżył się on przelotnie na katastroficzną tematykę, lecz oburzał przede wszystkim na „dosadne wyrażenia” (obrazę moralności w dzisiejszej terminologii). Na szczęście wygląda na to, że mój

trzyletni synek, zignorował takie określenia jak „zбочony” [sic] oraz „piekielnego zbuka” – opowiada – lecz są one niestosowne: „*Muminek* miał szansę stać się miłą sztuką dla dzieci, gdyby tylko autorka choć trochę skorzystała z umiejętności oceny, które bez wątplenia posiada. Takiej, jaka jest aktualnie, z upijającymi się prorokami i soczystymi wykrzyknikami, nie mogę polecić”. Zainicjowało to debatę i gdzieś tam we wspomnieniach Tove nadmienia o zszokowanych rodzicach ślących do niej listy. Jeden podaje, iż jego mały synek poprosił o „mahoniowy grog” i zaczął przeklinać, jakaś kobieta oznajmiła, że jej chłopiec uznał się za Hatifnata, człapał w kółko po domu z rozstawionymi szeroko „łapkami”, mrużąc pod nosem „O, horyzonty, o, horyzonty”.

W debacie prasowej Tove ruszyła do bezpośredniego i precyzyjnego kontrataku, obrazem i słowem, informując zmieszanego ojca, że:

...piekielny ogień oraz Buka – imię – takie określenia pojawiają się w mojej sztuce, „piekielnego zbuka” uważam natomiast za epitet, który na marginesie wydaje mi się nieco wulgarny. Przy odrobinie dobrej woli można przekręcić każdy brzydki wyraz. Jeśli „zбочony” jest przerażającym wyrażeniem, to „przerażający” winien być przeklętym. Prorok w dramacie pije wino z gałką muszkatołową; o tym, że się upija, nader skonfundowana teraz autorka nie ma bladego pojęcia.

Kwestia tego, co dopuszczalne, przykleja się do każdego tekstu dla młodego czytelnika. „Czy można powiedzieć «Do cholery!» w porządnym książkach dla dzieci?” – pytał (żywiłowo) szwedzki lektor z wydawnictwa po lekturze wspomnień, *Pamiętników Tatusia Muminka*. Jest to kwintesencja tej problematyki. Pomysł zakłopotanego ojca na „miłą sztukę” stanowi tego typowy przykład. Chciałby tekstu oczyszczonego z „niestosowności” (puryzm) i gdyby spróbować umieścić go w świecie Muminków, z pewnością zostałby Paszczakiem. W następnej części, *Lecie Muminków*, występuje też Paszczak policjant, który z rozczarowaniem mruży pod nosem o księżniczce ze sztuki dla dzieci, podczas gdy muminkowa familia oddaje się tragedii na scenie.

Tove nie zważała na zagadnienie stosowności, odpowiadając piszącemu do gazety ojcu. Istotny był środek wyrazu, interpretację zostawiła odbiorcom. Ciekawe, że wdała się w dyskusję, co zdarzało się niezwykle rzadko. Lecz jej dzieło zostało nie tylko błędnie zacytowane, ale i nieprawdziwie przedstawione. To faktycznie mogło zranić uczucia, które, jak mówił Cennini, stoją za każdą pracą twórczą.

KRÓLOWA NIESPODZIANEK

„Pięknie będzie namalować starą i spokojną martwą naturę – zwierza się Evie po premierze w grudniu 1949 roku – ale jak mi będzie brakowało teatru!!!”. Napisanie sztuki zaostrzyło apetyt, powstawały więc przedstawienia, dramaty oraz opowiadania spod znaku gry aktorskiej, sceny i podziału na role: książka obrazkowa *Co było potem?*, wielka prezentacja teatru w *Lecie Muminków* oraz dramat *Troll i kulisserna* (Trolle za kulisami), który zrobił furorę pod koniec lat pięćdziesiątych.



Włóczykij, szkic do sztuki *Mumintroll i kulisserna* (Muminki za kulisami) wystawionej w sztokholmskim Dramaten w 1982 roku.

Najpierw jednak czeka ostatni w latach czterdziestych tom Muminków, historia burzliwej młodości Tatusia, „Napisana przez Niego Samego”. Ma formę *Bildungsroman* utrzymanego w konwencji lotrzykowskiej, z odkryciami, docieraniem do wiedzy oraz przygodami w programie – autobiografia, której narratorem jest przyszły ojciec Muminka. Młodzieńcza podróż życia rozpoczyna się na schodach paszczakowego domu dla podrzutków, a kończy pewnej sztormowej nocy jesienią, gdy fale rzucają późniejszą Mamę Muminka w jego ramiona i mocne łapki. Ona jest Afrodytą tamtejszego świata, rodzącą się z morskiej piany (kurczowo wczepiona w deskę). Natychmiast trafia ich strzała Amora. Dla

Tatusia „najrozkoszniejsza z wszystkich Muminków” wtoczyła się w jego życie, a następujący opis jasno daje do zrozumienia, iż chodzi tu o wielką miłość (własną). Spotyka bowiem odbicie samego siebie, tylko piękniejsze: „Muminek, taki sam jak ja, tylko jeszcze ładniejszy”. Zamyka wspomnienia, podkreślając uzdrawiającą moc uczucia, i dostrzega własną przemianę w dojrzałego i dorosłego Muminka: „Od tej pory jej łagodne, pełne zrozumienia oczy kontrolowały moje szaleństwa, które dzięki temu przemieniły się w mądrość i rozsądek”. Nie dano nam szansy poznać wrażeń Mamy o jej przyszłym mężu – w końcu to on dzierży pióro – lecz spojrzenie, które rzuciła mu, oblewając się rumieńcem po jego pierwszym komplemencie, jest (według Tatusia) „nie do opisania”.

Pierwszy rękopis Tove złożyła u Schildta w czerwcu 1949 roku, ale wydawnictwo miało wątpliwości. Muminek nie stał jeszcze pewnie na własnych nogach i najwyraźniej uchodził za nieco ryzykowny projekt. „Boją się go przyjąć” tak od razu, zauważyła autorka, chcąc poczekać, jak *W Dolinie Muminków* zostanie przyjęte w Szwecji jesienią tego samego roku. Później droga stała już otworem. Dużo zainwestowano w opowiadanie o Dolinie, a szwedzkie opinie o *Pamiętnikach...* prześcigają się w pochwalnych epitetach, takich jak „zabawne”, „błyskotliwe”, „fantastyczne”, „ekscytujące”. Zgłoszono tylko jeden zarzut. Jak czytający na dobranoc rodzice mają przebrnąć przez tak długie rozdziały? Na szczęście da się je podzielić na epizody, „po których dramatycznym rozwiązaniu można przerwać” – proponuje pełen entuzjazmu lektor B. Kleingaard. Wspomnienia okazały się zadaniem na dłuższy czas, manuskrypt, złożony w wydawnictwie latem, został jesienią poddany przeróbkom. Piszę od nowa „muminkowe memuary”, relacjonuje Tove przyjaciółce ze Stanów w listopadzie, i jest to chyba trudniejsze zajęcie niż tworzenie zupełnie nowej historii. „*W Dolinie Muminków* odniosło w Szwecji zdumiewający sukces – teraz nie można dopuścić do tego, aby kontynuacja wypadła słabiej”.



Muminkowa Afrodyta. *Pamiętniki Tatusia Muminka*.

Pamiętniki Tatusia Muminka oraz *Kometa nad Doliną Muminków* to najbardziej zmieniane części, *Kometa...* została opublikowana w trzech różnych wersjach w latach 1950, 1956 i 1968. Do wydania oryginalnego *Pamiętników...* istnieją trzy rękopisy, mniej lub bardziej skończone, mniej lub bardziej do siebie podobne. Jeden nie ma tytułu, dwa nazywają się natomiast „Burzliwa młodość tatusia pewnego

Muminka. Wspomnienia” oraz „O mojej burzliwej młodości, pamiętniki tatusia pewnego Muminka”. Ten drugi jest najbardziej zbliżony do gotowego tekstu i zawiera też alternatywny tytuł *Pamiętników Tatusia Muminka*. Pierwotny, według pomysłu Tove, brzmiał „O mojej burzliwej młodości” i autorka długo się tej wersji trzymała (tak nazywają się memuary Tatusia, o których wspomina się we wcześniejszych częściach), lecz musiał zniknąć na korzyść „Memuarów Tatusia Muminka”, przez wydawnictwo zmienionych na *Pamiętniki Tatusia Muminka*. Memuary wydawały się słowem zbyt trudnym jak na książkę dla dzieci. Treść nabrała lekkości, nie brzmiało to już tak podniośle. Dopiero w trzecim wydaniu z 1968 roku szwedzki tytuł wrócił do kształtu, w jakim oryginalnie zaplanowała go Tove, do „Memuarów Tatusia Muminka” (*Mumminpappans memoarer*)⁵.

Opowiadanie o czasach młodości Tatusia było projektem wielkiej wagi. Trzeba było poprowadzić opowiadanie i napisać dobry ciąg dalszy *W Dolinie Muminków*. Chodziło też o zagadnienie twórczej tożsamości. Czyniąc Tatusia pisarzem, Tove zrównuje go z sobą i własnym pisarstwem. Wypróbowuje on, zupełnie jak ona, różne gatunki literackie i występuje później jako autor dramatu (*Lato Muminków*), powieści (komiks *Muminki i morze*) i naukowiec (*Tatuś Muminka i morze*). Tatuś (ojciec) równa się pisaniu, pisarstwo zaś równa się męskości. W pamiętnikach Tove nadaje mu swoją datę urodzenia, dziewiąty sierpnia (tę identyfikację wykreślono w późniejszych wydaniach). *Pamiętniki...* są także trafną parodią autobiografów-mężczyzn oraz ich opowieści o sobie. Tove chodzi w nich również o ukonstytuowanie samej siebie jako pisarki. Jest to coś, czym Tove się rozkoszuje. Ilustrowanie książek sprawia jej taką samą przyjemność jak budowanie domu – stwierdziła w liście do Viviki w lutym 1950 roku.

Zostanie pisarzem, udzielanie się literacko i zdobycie sławy stały się tematem nowego programu Muminków. W rękopisie Tatuś już w młodości marzy o pisarstwie, odkąd kulturalnie obeznany jeź powiedział mu o drodze do *crème de la crème*, gdzie miały szukać odpowiedzi na pytania egzystencjalne. „O jak głębokich sprawach musiały dyskutować tam szacowne Muminki! Wreszcie dowiem się «Co – kiedy?». Oraz «Kto – jak?» – zastanawiał się Tatuś”. Biletem wstępu do ich siedziby, informuje jeź, jest interesująca osobowość, a rola „poety” nadaje się dla młodego Muminka jak ulał: „Jesteś młodym poetą, którego nikt nie rozumie, i w związku z tym będzie, rzecz jasna, bardzo ładnie cię pojąć. Musisz trochę zapuścić włosy i już”. A dalej radzi: „Powiedz, że napisałeś wiersz pod tytułem na przykład «Nigdy tak, że». Wtedy wszyscy będą wiedzieli, o co chodzi”. Fragmenty satyryczne – biorące na cel lirykę modernistyczną (przypominającą Björlinga) – nigdy się w książce nie znalazły (poza tym Tatuś Muminka jest łysy). Pozostała jednak pamięć o liryku: ojciec Wiercipiętka, który zginął w wielkim sprzątaniu wraz ze swoim tomikiem wierszy zatytułowanym „Symfonia mórz”.



Tatuś Muminka jako pisarz. Z jednej z wersji *Pamiętników Tatusia Muminka*.

Pamiętnikami... Tove przeistacza się w królową niespodzianek. Zmienia gatunki i perspektywę narracyjną, tematyzując pisanie jako proces, wspomnienia oraz autocharakterystykę. Spojrzenie wstecz stało się zasadą, na której oparła opowiadanie, parodia jest jego nowym narzędziem, a przesadnia (hiperbola) jednym ze środków. Za sprawą opisu burzliwej młodości Tatusia wyłania się pisarka

bezw warunkowo wierząca w fantazję i swoją żądzę pisania i fabularyzacji. Chodzi o stworzenie w i a r y g o d n e j fikcji. Gdy autentyczność pamiętników zostaje podana w wątpliwość, Tatus odpowiada, podpierając się autorytetem faktycznej autorki: „Każde słowo jest prawdą! Pewnie, że to czy tamto może być gdzieniegdzie troszeczkę w z m o c n i o n e...”. Wzorcem było dzieło artysty renesansowego *Benvenuto Celliniego żywot własny spisany przez niego samego* (1558–1566), zwykle uznawane za majstersztyk wczesnej autobiografii. Cellini, rzeźbiarz jak Faffan, okazał się wdzięcznym do parodiowania reprezentantem męskiego pisarstwa, jednym z Włochów, których Tove wysoko ceniła. Kazała Tatusiowi prowadzić pióro już od pierwszej strony (podaje się przecież, iż memuary, tak jak te włoskiego mistrza, zostały „Napisane przez Niego Samego”). Nie przedstawiała siebie jako wydawcy, znalazcy ani osoby, która zebrała rękopis w całość. (Choć później, w drugim wydaniu, uczyniła siebie tą, która owe wspomnienia spisała).

Pamiętniki Tatusia Muminka ukazały się na przełomie dotkniętych wojną lat czterdziestych oraz nowego, wizjonerskiego czasu, ukierunkowanego na patrzenie w przyszłość. Pisząc memuary, Tove jednak spogląda wstecz, na genealogię Muminków. Stwarza tym samym szerszy kontekst dla rodziny, buduje historię, którą będzie można rozwinąć dla Muminka i jego przyjaciół – wszystko z wyraźnie ojcowskiego punktu widzenia. I jest to historia nie jednego tatusia, ale trzech. (Kompani Wiercipiętek oraz Jok okazują się ojcami Ryjka i Włóczykija). W konsekwencji wspomnienia układają się w opowiadanie o Tatusiu jako odrębnej osobie, postaci i rodzaju człowieka: „A ty, małe, naiwne dziecko, które w swoim ojcu widzisz poważną i pełną godności osobę, przeczytaj tę opowieść o przeżyciach trzech tatusiów i zapamiętaj sobie, że tatusiowie nie różnią się tak bardzo między sobą (w każdym razie nie za młodu)”.

Jest to historia męskiej przygody w zamkniętym gronie, z Wiercipiętkiem w roli kucharza, Jokiem w roli trutnia i Fredriksonem (najlepszym przyjacielem Tatusia) – geniuszem techniki. Kiedy podróżnicy zaczynają dojrzewać, budują kolonię, przychodzi czas łączenia się w pary. Pamiętniki z męskiej perspektywy podkreślają dwie cechy u kobiet: płodność oraz urodę. O ile Mama Muminka uosabia piękno, o tyle rozrodcze możliwości symbolizuje pulchna Mimbla (którą opisano jako „złożoną z samych krągłości”), matka Małej Mi, Włóczykija (o czym dowiadujemy się później) oraz niezliczonej liczby Mimblątek, po osiemnaście – dziewiętnaście w każdym miocie. Mimbla, po szwedzku Mymla, jest ucieleśnieniem erotyzmu: „mymla” to w kręgach Tove kryptonim dla „kochać”, jak „mymlor” (Mimblątka – Mymlor) określają kochanka/kochankę. Lecz nawet jeśli role płci zdają się w męskim opowiadaniu ustalone, to istnieją też inne siły. Mimblę bowiem, podobnie jak Tatusia i jego towarzyszy, przepelnia żądzą odkrywania. W zasadzie ma to na celu zostawienie dzieciństwa za sobą i uwolnienie się. Ta opowieść dla Tove Jansson nie ma płci.

FANTAZJA

Dzieło Tatusia Muminka wiernie podąża za wyznacznikami gatunku, czyli pamiętnika i autobiografii. Opis własnego żywota mówi o umiejętności znajdowania się w centrum ważnych (albo historycznych) wydarzeń (w każdym razie dla narratora) oraz spotykania osób o dużym znaczeniu:

ROZDZIAŁ PIERWSZY

W którym opowiadam o moim trudnym dzieciństwie, o pierwszym Wydarzeniu w moim życiu i o mojej wstrząsającej nocnej ucieczce, a także o historycznym spotkaniu Fredriksona.

Technika korygowania powracających w pamięci obrazów na korzyść autora odgrywa zwykle dla jego wspomnień istotną rolę, podobnie zapał do ubarwiania. Tatus nie jest tutaj wyjątkiem: „Moja dobra niegdyś pamięć niewątpliwie popsuła się nieco z biegiem lat. Jednak z wyjątkiem nielicznych wypadków, gdzie być może zdarzy mi się nieco przesadzić bądź przekreślić, co z pewnością doda tylko

rumieńców opowiadaniu, autobiografia ta będzie całkowicie wiarygodna”.

Estetyka tych memuarów opiera się naturalnie od początku do końca na parodii, motywację do ich napisania stanowią „godne uwagi, mądre słowa” znalezione w „pamiętnikach pewnej innej wybitnej osobowości”, to znaczy Celliniego: „Wszyscy, jakiegokolwiek są stanu, jeżeli dokonali czegoś dobrego na tym świecie albo czegoś, co wydaje się dobre, powinni – o ile kochają prawdę i są sympatyczni – opisać własnoręcznie swoje życie. Jednakże nie powinni zaczynać tego pięknego przedsięwzięcia, dopóki nie ukończą czterdziestu lat”. U Tatusia wszystko się zgadza, w każdym razie według Niego Samego. Oceny takie jak niezwykle, inteligentny, znaczący, jedyny w swoim rodzaju przewijają się przez całe opowiadanie. Szlifuje w nim swój charakter, ale w zasadzie nie zmienia się. I to jest wielką puentą jego historii. W młodości był absolutnie „wybitnym Muminkiem” – wspomina – i ciągnie: „Teraz też jestem niczego sobie”. Odkłada pióro w przekonaniu, że przytrafi mu się ze „sto nowych przygód”, jeszcze większych i najprzeróżniejszych.

W tym wszystkim chodzi o żądę opowiedzenia historii. Pod powierzchnią wspomnieniową *Pamiętników Tatusia Muminka* pulsują możliwości wyobraźni. Same memuary eksponują grę pomiędzy pamięcią, opowiadaniem a (fikcyjną) rzeczywistością. Piszący ojciec reprezentuje pragnienie, poezję i fantazję, to wszystko, co pisarka Tove Jansson ceniła najwyżej. Znaczenie faktu, że Tatuś (wraz z córką Mimbli) wygrywa jako „fantasta” nagrodę w loterii Autokraty, jest jasne. Wspomnienia są obroną przed możliwościami wyobraźni, ale trzeba zachować właściwą miarę. Wtedy znów wszystko może się zdarzyć, tylko inaczej, jak mówi się w posłowniu. Opowiadaniem Tatuś Muminka przywołuje swoją młodość i przyzywa przyjaciół z przeszłości. Na powrót tchnie w nich życie. Piszący literat oraz snująca historie fantazja zawsze mogą stworzyć się od nowa i pozostaną wieczne.

Pamiętniki... są opowieścią o sobie, o ego i o ja. Gdy więc Tatuś ulega „namowom rodziny, a także pokusie, żeby opowiedzieć o sobie samym”, ubiera w słowa potrzebę wyeksponowania siebie samego, drzemającą w duszy każdego potencjalnego autora memuarów. Okładka książki świadczy o tym, komu w tej grze przypadła główna rola. Młody Muminek w pozie jak u fotografa, z ręką opartą o słup, drugą swobodnie opuszczoną – nawet na tym obrazku widać podobieństwo do autoportretu Rembrandta. Wokół Tatusia zebrał się wianuszek kompanów i przyjaciół z młodości, którzy dosłownie udekorowali jego życie (Mama jeszcze do nich nie należy). Tą kompozycją Tove posłużyła się w bogatym ekslibrisie z 1947 roku. Muminek jako postać rzeczywiście ulokował się w centrum, ze swoją historią, rodziną i przyjaciółmi.

Za pomocą egocentrycznych pamiętników Tatusia pisarka Tove Jansson rozpatruje artystyczną żądę tworzenia autoportretów, przygważdżania swojego ego w różnych perspektywach, przedstawiania siebie samej według własnej woli, bez podporządkowywania się innym. Od czasów pamiętników pisanych w dzieciństwie i wczesnej młodości opisuje siebie z różnych punktów widzenia, słowem i obrazem. Dzierżący pióro Tatuś Muminka jest odbiciem jej samej jako prozaiczki. Naprawdę pulsuje w niej żądza do fabularyzacji.

NOWY ROZDZIAŁ

Chwała, jak informują pamiętniki, należy się za to, że człowiek dokonał czegoś, czego nikt inny wcześniej nie wymyślił. Muminkami Tove Jansson odkryła coś nowego, niemającego wcześniejszego odpowiednika. A co pociąga za sobą sława i co może oznaczać, odbije się na pracy w nadchodzącym decennium. Dla artystki i pisarki otwiera się nowy rozdział. Chwila między tymi dwoma zdaniem definitywnie dobiegła końca.

Jeszcze przed wydaniem *Pamiętników...* zajmowała jej czas różnego rodzaju „muminkowa dłubanina”, a sama postać zaczęła żyć własnym życiem, poza książkami. Popularność robi się coraz

bardziej odczuwalna i w rozmaity sposób wpływa na sferę prywatną i zawodową. Wiosną 1950 roku Tove jest po uszy zajęta przygotowaniami w teatrze, szkicami i obrazkami do przeglądu literackiego, masą zleceń rysunkowych (finansowo nadal stała słabo) oraz ilustracjami do wspomnień Tatusia Muminka, około czterdziestu sztuk. W lutym pisze do Evy:

Przez cały czas myślałam o tobie i „rozmawiałam” z tobą, miałam ochotę napisać, ale ani chwili spokoju. Cała ta muminkowa dłubanina zdaje się mnie przerastać. Dzięki Bogu nie muszę się już bronić publicznie na łamach prasy, ale ustawicznie odbywają się wywiady i przygotowania do książek, popełniam głupstwa w kwestii ustaleń biznesowych, które później trzeba prostować, i aż się przelewa. Ceramika z Muminkami, film o Muminkach w specjalnej lornetce i *what not*. I jeszcze ta muminkowa opozycja, uchowaj Boże – wszyscy są agresywni i skorzy do kłótni o tego biednego trolla. No i karawany dzieci...

Czwarty tom jeszcze nie pojawił się w księgarniach, a Muminki już były pojęciem. Swój udział miała w tym gorąca debata wokół sztuki teatralnej, jak i komiks w „Ny Tid”. Ten zresztą zdjęto po skargach czytelników oburzonych na lekturę Tatusia: „Dziennik rojalisty”. W „Garmie” postać trolla w formie sygnatury zajęła sporo miejsca i pojawiała się też w innych publikacjach. Parę krótszych opowiadań o mieszkańcach Doliny ukazało się w kilku pismach, jedno pt. *Wigilia u Muminków*, inne pt. *Muminek i ruchome schody*. Tove otrzymuje zaproszenie do wystawienia ilustracji muminkowych w Norwegii (czemu jako malarka początkowo się sprzeciwia), a pomysły komercyjnego wykorzystania jej bohaterów napływają od przyjaciół, wydawnictwa, mniejszych i większych przedsiębiorców. Dla Tove „głupstwa” były początkowo kwestią nauczania się, jak negocjować i mówić – z tą drugą cechą Muminek ma duże trudności – oraz komplikacji jej stosunku do otoczenia. Wielu miało chrapkę na swój kęs Muminków.

W Stanach Zjednoczonych działo się podobnie. Dzięki Evie, która planowała wprowadzenie Muminków na tamtejszy rynek, Tove zyskała popularność postacią „Schmoo” (obecnie Shmoo) w komiksie Ala Cappa *Li'l Abner*. Schmoo jest wszystkim i niczym, kształtny i bezkształtny zarazem. Uwielbia być pożerany, ma smak wedle życzenia, może występować jako kozioł ofiarny wszystkiego lub jako symbol wszelkich pragnień. Schmoo zdobył niezmierną sławę (debiut postaci miał miejsce w 1949 roku) i merkantylizacja szybko ruszyła z miejsca z lalkami, zabawkami, szklaneczkami, tapetami, paskami, biżuterią itd. W lipcu 1949 roku Tove pisze do Evy: „Schmoo jest wspaniałym zwierzakiem. Dziękuję! Rozumiem, że Amerykanie są kompletnie rozbrojeni. A gdyby tak można zwinąć ten pomysł dla jednego z moich własnych stworzeń. «*I Am the one who is to blame...*». Byłyby z tego pieniądze, być może. Ale nie da rady”. Mimo wszystko wysłała *W Dolinie Muminków* Alowi Cappowi, żeby pokazać, że „w Finlandii również istnieje swego rodzaju Schmoo”.

Jesienią 1949 roku Eva wróciła na parę miesięcy do Finlandii. Tove była przeszczęśliwa, mogąc zobaczyć ukochaną przyjaciółkę, i po ich spotkaniach wybuchła: „Być może nie zdajesz sobie sprawy, ile znaczyło dla mnie to, że mogłyśmy się spotkać, porozmawiać i po prostu побыć razem. Podczas twojej wizyty tutaj tyle mi się przydarzyło, a twoja obecność sprawiła, że łatwiej było to rozwiązać i pojąć we właściwy sposób – a w każdym razie lepiej niż gdybym robiła to sama”. Mimo upływu lat (Eva wyemigrowała w 1941 roku) znaczenie przyjaciółki dla Tove nie uległo zmianie. U niej może szukać wsparcia i zaufania. Zamiany dotyczące dystrybucji Muminków w Stanach stanowią dowód ich więzi: „Jesteś mi wielką przyjaciółką, Evo, że możesz to dla mnie zrobić” – stwierdza Tove w lutym 1950 roku. „Całuję i ściskam! Oby się udało!” I kontynuuje: „*All right. Let's see to the facts*”. Po czym następują trzy strony wypchane danymi o artystce, postaci i książkach.

Opis ten jest jedną z pierwszych autoprezentacji, interesującą ze względu na wyczerpujące dane. Tove wspomina o tym, że została wprowadzona przed nową publiczność w innym kraju, i przedstawia się jako malarka o szerokim repertuarze: wystawy, freski, rysunki satyryczne oraz ilustracje. Pochodzenie Muminka oraz ukształtowanie jego formy wizualnej objaśnia od narodzin w kuchni wujka Einara w latach trzydziestych: „W bardzo wczesnej młodości, kiedy mieszkałam u niego w Szwecji, miałam w zwyczaju myszkować nocą w szafce w spiżarni. Nabrał mnie wtedy, że istnieją «trolle Muminki», które mogą dmuchnąć mi w szyję – mieszkały w kuchni za piecem kaflowym. Jeśli chodzi

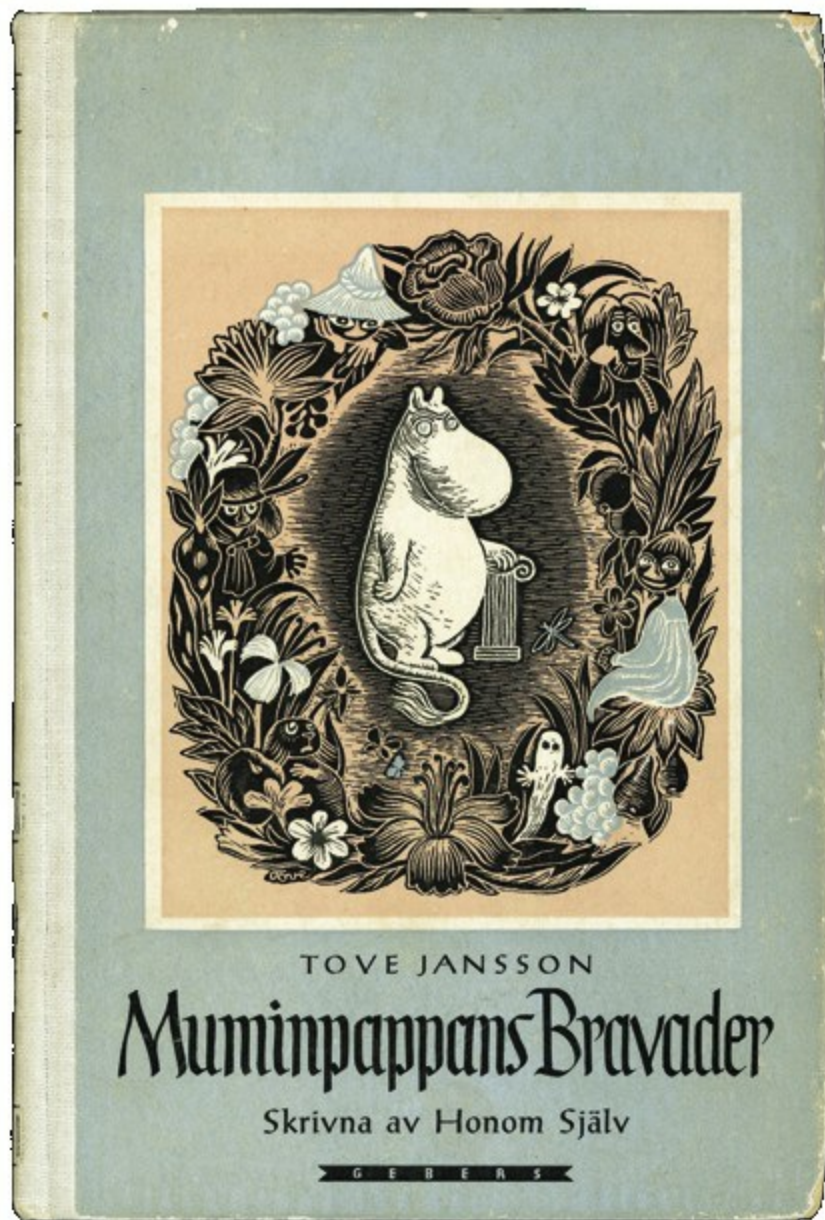
o ich wygląd, to natchnął mnie pniak w lesie, zasypany tak, że śnieg zwisał z niego jak wielki, zaokrąglony, biały nos”. Ta ostatnia wizja była z pewnością obliczona na to, aby dodać figurce nordycko egzotycznego *touche’u* – pierwsze Muminki mają przecież wąskie nosy – po prostu próba działania marketingowego. Tove kreśli też obszerne tło swojego pisarstwa, historię, którą później zmieniała niezliczenie wiele razy:

Pierwszą historię o Muminkach zaczęłam pisać w 1944 roku [~~przekreślone i zmienione na 1938~~], kiedy ogarnął mnie smutek, strach przed bombardowaniem i chciałam uciec od ponurych myśli. (Swego rodzaju ucieczka od rzeczywistości do czasów, w których Ham opowiadała mi baśni). Wkroczyłam w świat tego, co niewiarygodne, a w nim wszystko było naturalne i przyjazne, i możliwe. Potem pisałam, kiedy sprawiało mi to przyjemność, aby się rozerwać – najczęściej tylko wtedy, gdy czułam się beztroska i wesoła. Książki nie są tendencyjne w sensie wychowawczym ani żadnym innym – co się też tyczy sztuki teatralnej o trollach – którą szereg rozczulonych czytelników opatrzyło etykietką stroniczej, mianowicie „demoralizującej dla dzieci!”.

Powiedz lepiej za mało niż za dużo – upomina Tove przyjaciółkę, jakkolwiek planów nigdy nie udało się przeprowadzić. W *Dolinie Muminków* wydano w Stanach Zjednoczonych w roku 1951, ale dotarły tam innymi kanałami.

Projekt miał również na celu połączenie *over there*. Poza tym spopularyzowanie Muminka za granicą dawałoby szansę na bardziej stabilne utrzymanie. Na początku lat pięćdziesiątych sytuacja finansowa przedstawiała się jako trudna, zła bądź katastrofalna, jak często określała to Tove. W najgorszych momentach gotowa jest „dla mamony” chwycić się wszelkiej roboty, jak popadnie. Jeśli chodzi o Muminki, ich pozycja jest ambiwalentna. Spraw związanych z nimi przybywa, merkantylizacja nabiera rozpędu. Tove pisze do Evy w lutym 1950 roku: „mimo że *I’m terribly fed up with the critter* nie mogę wyobrazić sobie nic zabawniejszego niż to, że zadomowiły się w Ameryce. Jego «pani» pewnie po jakimś czasie przyjechałaby za nim...”.

Ale Tove nigdy nie wyjechała do Stanów, aby spotkać się z Evą i zaprezentować tam Muminka.



Tatuś Muminka upozowany na Rembrandta, okładka do pierwszego wydania *Pamiętników Tatusia Muminka* z 1950 roku.

X SZALONE LATA PIĘĆDZIESIĄTE

Zmierzam do głębszego pragnienia, miłości
i zjednoczenia się z własnym zawodem.

Notatki, 1955

Muminkowe opowiadania z lat czterdziestych mówią o tym, jak było i jak mogłoby być, poruszają tematy takie jak apokalipsa oraz powrót do życia, młodość i ekscytujące wydarzenia. W nowym dziesięcioleciu Tove zaczyna pisać o iluzjach, zmienności i o tym, co nadejdzie. Podróż do Doliny Muminków z przyszłości ma początek o świcie pewnego sierpniowego dnia, gdy amfibia zwraca dziób ku nowym przygodom. Ów pojazd jest domem na wodzie, statkiem z awanturniczej młodości z *Pamiętników Tatusia Muminka*, przelany w nowy kształt i o nowym zasięgu. Opowieść kończy się tak: „Otwierały się Niewiarygodne Możliwości, nastawał nowy dzień, w którym wszystko może się zdarzyć, jeżeli tylko ktoś nie ma nic przeciwko temu”.

Brama ku temu co niewiarygodne stoi dla pisarki i malarki Tove Jansson otworem. Przyszłe lata upłyną pod znakiem zawłóści związanych z projektami artystycznymi, kontekstami i doświadczeniami. Teraz zaczyna się historia sukcesu Muminków. Próba sił między pragnieniem a obowiązkiem, charakteryzująca okres wojenny i powojenny, na razie minęła. Pragnienie przewodzi, a praca sprawia radość. Z pieniędzmi nadal często bywa „źle”, ale Tove już może wybierać zlecenia (o ile kasa kompletnie nie świeci pustkami) i wykonywać je na własnych warunkach: „Jeśli czasami haruję, to nad własną pracą” – oznajmia kategorycznie. Krytyka przyjęła Muminków wspaniale, książki wydano w Szwecji, gdzie zainicjowały debatę – co jest dobrą miarą osiągnięcia – ale nie przebiły się na rynku. Wpływające honoraria Tove inwestuje po równo w sztukę i życie. Za zaliczkę na poczet szkiców do fresków w Fredrikshamn (1952) spłaca długi i nieuiszczone podatki, kupuje płótno na obrazy (tworzone w atelier) za 20 000 i trwoni niemałą kwotę na śliczną torebkę oraz sukienkę: „tak oto znowu jestem (do odwołania) biedna!” – notuje z niemałym zadowoleniem siedemnastego stycznia 1952 roku.



Pierwszy komiks o Muminkach, wydanie książkowe z 1957 roku.

Wiosną w grafiku wpisane były malowidła ścienne w Fredrikshamn, w domu spotkań towarzystwa, powstaje kolejny szkic do fresku w Kotce. Tove koresponduje też z londyńskim „Daily Mail” na temat planowanego komiksu o Muminkach i książki obrazkowej „z minionego lata” – *Co było potem?* – która ukazuje się drukiem. Następnego dnia nadchodzi pora oddania „6–7” płócien na wystawę ogólną w Konsthallen. Miała wrażenie, jakby przeżywała *come back*, i denerwowała się. „Dużo się dzieje naraz. Ale praca sprawia frajdę – nareszcie po tak wielu piekielnych latach niepowodzeń i bezproduktywności”. Tak sprawy zawodowe przedstawiały się w lutym 1952 roku. Latem czekają dekory i kostiumy do *Pessi ja Illussia*, baletu w Operze Narodowej na podstawie cieszącej się popularnością książki Yrjö Kokko z 1944 roku (szwedzki tytuł *Jorden och vingarna*, 1945), z premierą na jesieni. W samym środku gorączkowej wiosny przybywa Mr Charles Sutton, przedstawiciel wydawnictwa z Londynu, aby zaproponować Tove kontrakt na komiks o Muminkach z Associated Newspapers Limited. Nadarza się „okazja”, której ani nie może, ani nie chce przegapić. Przed spotkaniem wymagany jest pełny synopsis, zatem Tove pracuje dzień i noc, żeby ze wszystkim zdążyć. W dniu, w którym Sutton postawił stopę na helsińskiej ziemi, ona postawiła ostatnią kreskę.

Tove rzadko przekraczała *deadline’y*, a intensywność, z jaką pracowała, prześwieca jasno z jej zapisków, jak w tym podsumowaniu, podanym w liście do Viviki Bandler: „Malowidła w Fredrikshamn skończyłam w ostatniej chwili i można było powiesić. Ściana dla Kotki jest w atelier już prawie kompletnie zaplanowana w skali 1:1. Opera wystąpi z premierą *Pessi och Illusia* 23 paźdź.”. To ostatnie zlecenie najpierw odrzuciła, ale jak pisze, nie mogła oprzeć się swojej „perwersyjnej” słabości do baśni. Podobnie jak Tove, Kokko stworzył baśń z wojną w tle, ale o innym charakterze. Opowieść traktuje o przyjaźni między dziewczyną-rusałką a chłopakiem-trollem w fińskim lesie, niedaleko linii frontu. Już pierwszego roku nakład tej książki wyniósł 42 000 egzemplarzy, a Kokko otrzymał fińską państwową nagrodę literacką w roku 1945. Ojciec rodziny w płaszczu wojskowym, piszący swoją historię w przerwach na linii ognia, tworzący coś daleko bardziej znaczącego niż „pełne wyobraźni opowiadanie dla dzieci i piękna książka obrazkowa” (ilustrowana fotografiami samego Kokko), jak to dramatycznie sformułowano na tylnej okładce szwedzkiego wydania.

Lato upłynie dla Tove pod znakiem stripsów⁶ (komiks) oraz szkiców do inscenizacji opery. „Powinam ze wszystkim zdążyć, jeśli tylko zachowam spokój” – pisze w maju – i z pewnością jej się uda. Jednak praca nad *Pessi och Illusia* okazała się wielkim rozczarowaniem. Jej trzydzieści pięć fantastycznych kostiumów kłóciło się z koncepcją Kokko – u niego faktycznie chodziło o politykę –

i miesiąc poświęcony baletowi obrócił się w prawdziwe piekło. Nie może podpisać się pod strojami bohaterów – notuje – ponieważ autor Kokko przyjechał na ostatnią minutę „i dokonał tak paskudnych «nacjonalistycznych» zmian, że pozwolono mi usunąć moje nazwisko z kostiumów”. Gdy wyobraźnia stała się ideologią, a jej dzieło wypaczono, nie miała innego wyboru.

Malowidła ścienne, scenografia i kostiumy, komiksy. Artystyczne spektrum i chęci do pracy ma niesłychane. Po wojnie, izolacji i nagromadzonej tęsknocie, żeby swobodnie malować i móc podróżować, po harówce dla „Garma” i rysunkowych chałturach, po latach z Atosem i wyczerpującej historii z Vivicą nadszedł czas, aby stworzyć świat i Muminki na nowo. Zmienność staje się gwiazdą przewodnią pracy. Tove pisze opowiadania o odkryciach wewnętrznych i bardzo osobiste. Muminkowe książeczki, które powstają teraz, przedstawiają, jak los zmienia perspektywę, a życie podlega przeobrażeniom: kupienie mleka dla Mamy przekształca się w niebezpieczną wędrówkę, powódź rzuca rodzinę na deski teatru, obca pora roku daje miejsce na indywidualne przemiany. W latach pięćdziesiątych ukazują się książka obrazkowa *Co było potem?*, komiks oraz dwa nowe opowiadania wstrząsające światem trolli, *Lato Muminków* i *Zima Muminków*.

Z po prostu znanej w Finlandii malarki i autorki książek dla dzieci Tove Jansson przeobraziła się w ciągu kilku lat w gwiazdę literatury, rewelacyjną autorkę komiksów, której dzieła wydawane są w wielu, naprawdę wielu językach. Gdy „Moomin” ruszył w Anglii w 1954 roku, po rocznej korespondencji i dyskusjach między londyńskim syndykatem a helsińskim atelier, odniósł ogromny sukces. W 1954 roku „Evening News” było największym dziennikiem na świecie (dwunastomilionowy nakład) i seria obrazkowa szybko zaczęła pojawiać się także w innych gazetach. Dzięki niej Tove Jansson zdobyła światowy rozgłos, a o muminkowym świecie mówiły zarówno dzieci, jak i dorośli. Czy to nie komiczne – pisze Tove do Evy – że to co najgorsze, polityka, położyło się cieniem na pierwszą część jej życia. „Czy teraz interesy, drugie w kolejności do najgorszych, nie zdominują tej pierwszej?”. Te przewidywania w dużej mierze się sprawdziły, choć własną pracę, słowa i obrazy zawsze ceniła najwyżej.

Początkowo zaskakuje ją to, że wszyscy chcą Muminków: „Skrobię listy w interesach na wszystkie strony i zdumiewa mnie skala, jaką zdaje się przybierać ten *Moomin business*” – notuje w czerwcu 1952 roku. Książka obrazkowa jest już wtedy w drodze, afisze do dziecięcego pokoju dla wydawnictwa Lindström trafiły do dystrybucji w księgarniach, a wymiana listów w sprawie komiksu o Muminkach trwa już sześć miesięcy. Ale zaledwie rok później ton ulega zmianie: „Czuję się szczęśliwa, że w końcu mam pracę – ale pozostało mi też zdecydowanie mniej czasu na życie prywatne. Wszystko, co się tyczy baśni, kosztuje ogromnie dużo czasu i niepokoju i obecnie oznacza głównie korespondencję biznesową oraz spotkania z firmami i oficynami. Tantiemy wiążą się przede wszystkim z zagranicą i potrzeba niekończących się transakcji, aby doczekać się swoich pieniędzy, nie tracąc większości. Teraz ostatnio przedsiębiorstwo zajmujące się plastikiem. Co byś powiedziała na kordonki [gumki do włosów] w kształcie Hatifnatów?” – pyta Evę w styczniu 1954 roku.

Tove Jansson musiała szybko przedzierzgnąć się w negocjatorkę, prawniczkę i kobietę interesu, skoro *Moomin business* rozrastał się coraz bardziej. Oczywiście wpłynęło to na życie w różny sposób. Jako epistolografka Tove z konieczności w latach pięćdziesiątych radykalnie się zmieniła. Ona, która uwielbiała pisać do przyjaciół i bliskich, elokwentna, mistrzyni narracji, doskonała obserwatorka (w zbiorach listów aż roi się od świetnych przykładów), musiała zmienić kurs. Sława Muminków zagarniała coraz więcej czasu poświęconego na pisanie. Sterty korespondencji pełnej zapytań, żądań i obowiązków wymagały od sumiennej Tove odpowiedzi, nawet jeśli szpara w drzwiach (czasami przerażająca) zwrócona do atelier przynosiła też czasem listy traktujące o radości, przyjaźni, miłości i szczęśliwej pracy.

Gdy Charles Sutton po raz pierwszy pisze do „Dear Miss Jansson” o muminkowym komiksie do „Daily Mail” – dziewiętnastego stycznia 1952 roku – jest to wprowadzenie do długiej korespondencji. Tove odpowiedziała bez wahania. Chętnie stworzy taką serię obrazkową, nosiła się z jej planami, lecz widoki na międzynarodową publikację były zdecydowanie bardziej interesujące niż publicystyczna arena w Finlandii. Ponadto mogła to być winda dla jej książek (z których dystrybucji była

niezadowolona), jakiej potrzebowały: „*Besides it would probably give our Moomins more publicity*” – pisze w odpowiedzi. Nadzieje spełniły się z nawiązką. Światła reflektorów załąły „Moomina”, gdy się ukazał, a popularność przybrała niebotyczne rozmiary. Sama Tove okazała się żywą reklamą i jej listopisanie rozwija się w niespodziewanych wymiarach: syndykat, wydawnictwo, agenci, prasa, media, tłumacze, adwokaci, wytwórcy Muminków najróżniejszego rodzaju, agencje reklamowe, fabrykanci, przedsiębiorcy, ogólnie pojęci interesanci i, oczywiście, tłumy czytelników i wielbicieli. Sama tylko korespondencja dotycząca komiksu obejmuje setki listów i trwała do lat sześćdziesiątych. Korespondentów z Londynu było wielu: Mr Charles Sutton, Mr Julian Phipps, Mr Gerald Sanger, ale w atelier w Helsinkach siedziała tylko jedna – Tove Jansson.

TEATR OBRAZÓW

Pierwsza książka obrazkowa o Muminkach nazywała się *Co było potem?* i tytułowe pytanie w latach pięćdziesiątych jest aktualne również dla samej autorki. Wchodzi w nowe obszary, próbuje nowych wyrażań i uczuć, w pracy, pragnieniu i miłości.

Książka o Mimblii, Muminku i Małej Mi – Co było potem?, to olśniewający teatr obrazów, gdzie literackie i artystyczne tradycje mieszają się z modernistycznymi ideami w obrębie sztuki i literatury. Teatr jako miejsce dla słowa i obrazu stał się polem otwierającym wiele możliwości: pisarka, sceno- i kostiumografka, podwójna artystka Jansson pasowała tam jak ulał. Na rok przed przystąpieniem do szkicowania komiksu zabrała się do pracy nad książką obrazkową. Pomysł zasadza się na zaskoczeniu, pisze do Evy jesienią 1951 roku:

Latem zrobiłam nową książkę, tym razem dla bardzo małych dzieci, książeczkę obrazkową w kolorze z krótkimi wierszykami na każdej stronie. Głównie o Mimbli. Zostanie wydana w przyszłym roku – postaram się ulokować ją w Benn Limited. Koncept jest dość zabawny. W każdej kartce wybito otwór przedstawiający drzwi, wejście do groty, palenisko w piecu kaflowym albo coś innego, co pasowałoby do kontekstu. Postaci przechodzą przez nie, a na następnej stronie spotykają je nader zdumiewające rzeczy. Moment zaskoczenia, wydaje mi się, stanowi ważny szczegół, jeśli chodzi o zatrzymanie uwagi dziecka. Rozumiesz, przez każdą dziurkę (czy do przodu, czy wstecz) przeziiera coś nęcącego i osobliwego, coś kompletnie niespodziewanego.

Królowa niespodzianek przemówiła. Jej zamysł estetyczny nie mógł być prostszy. Tove wypróbowała opowiadanie na maluchach, którym pomysł się spodobał. Na projekt graficzny składają się scenki, wymienne kulisy krajobrazów oświetlone różnymi kombinacjami światła. Książka staje się teatrem: kurtyna w formie czerwonej okładki, okienko otwarte w stronę sceny opowiadania oraz prezentacja obsługi produkcji: pracowników technicznych, aktorów występujących w rolach głównych (Muminek, Mimbla i Mała Mi), autorki (Tove Jansson), producenta (wydawnictwo). Zamknięte drzwi (muminkowego domku) na tylnej okładce oznaczają koniec przedstawienia, które, jak każda sztuka teatralna, może zostać odegrane po raz kolejny: „już niedługo”, głosi napis na nich. Wszystko razem gra na bezpośrednim doznaniu, jak dla widza w teatrze.

Zrobiła ją na Breddskär latem 1951 roku, a jej proces myślowy dokumentują liczne wprawki w wielu miejscach. Istnieje sześć – siedem wyciętych minimodeli oraz zapisków dotyczących realizacji: możliwości kombinacyjnych wydania kolorowego, zasady łączenia stron, techniki druku i fotografii. Złe usytuowanie grozi zburzeniem całej idei, pisze do wydawcy Svedlina w Schildcie: przecież jest to „trochę zawiła sprawa z tym całym dziurkowaniem”. Stąd też wysyła pełny, „objaśniający” schemat książki, dając szczegółowe uwagi dotyczące drukowania:



Z książki obrazkowej *Co było potem?*

Książkę należy wydrukować w dwóch ośmiostronicowych arkuszach. Kolorystyka jest zaplanowana w ten sposób, żeby każdy z arkuszy miał swoją własną kombinację barw, także na tylnej stronie. Kiedy po wydrukowaniu arkusze zostaną przecięte na pół w czterostronicowe płyty i spięte razem, da to bogatszy efekt kolorystyczny, niż na to pozwala druk trójkolorowy. Starłam się tak to obliczyć, że każda strona przez wycięcie naprzód lub wstecz „pożyczy” barwę od poprzedniej i kolejnej. Niebiesko-czerwone zestawienie może tym samym sprawiać wrażenie odbicia w fioletcie lub żółci.



Mroźca krew w żyłach scena z książki obrazkowej *Co było potem?*, 1952.

Przemawia przez nią malarka przyzwyczajona do decydowania o wszystkim. Książeczka staje się obrazem, tylko ona, nikt inny, panuje nad płótnem. Korespondencja z wydawnictwem – zarówno Schildtem, jak i Geberem – daje znać o determinacji autorki w związku z tym dziełem. „Najważniejsze to dowiedzieć się, czy mają Państwo możliwości zrealizować pomysł, na którym oparłam całą książkę – pyta Nilsa Wikströma z Gebera. – Mianowicie to, żeby okładka i każda strona (oprócz tytułowej) miały wycięty otwór”. Historia ta nie ma jeszcze tytułu, ale istnieją już „prosta” fabuła oraz zdefiniowana idea. Tove dowiaduje się dokładnie, jak można by wydrukować jej „przebicia”: okrągłe dziurki, proste i nieregularne linie. Odręcznie pisanemu tekstowi, podkreśleniu jej własnego charakteru pisma, nadaje się wizualny wyraz, kaligraficzny jak w komiksach (co przećwiczyła już w *Muminku i końcu świata*). Formę swojego opowiadania projektuje nawet na poziomie litery. Oto przyszła autorka komiksów w akcji. Ale za kulisami pokazu tej graficznej zręczności znajduje się również wytrawna ilustratorka.

Estetyczne korzenie sięgają XIX-wiecznych wymyślnych koncepcji książek obrazkowych: rozwijane i składane strony, sznurki między nimi, powycinane otwory, ruchome figurki i tak dalej. Od siebie, pytana o pomysł i powstanie jej dzieła, Tove podała kilka literacko-artystycznych odnośników. Jednym była czytana na głos lektura Elsy Beskow *Tomtebobarnen* (Dzieci trolla). Przerazał ją ów straszny gnom (wyglądający zza kamienia) i Ham nalepiła karteczkę. Kiedy się ją odginało, lęk narastał. Innym okazała się książka z rozwijaną kratą z papieru, za nią siedziały dzikie zwierzęta. „To była najzabawniejsza książka ze wszystkich – wspomina w zapiskach – dlatego że można było zajrzeć do niej, a jeśli człowiek zrobił się tycki-tycki, mógł również zza niej wyjrzeć”. Dużo dzieł tego typu wydawano w XIX wieku, na przykład pod tytułem *Öfverrasknings-bilderbok* (Obrazkowa księga niespodzianek).

Tradycja krzyżuje się z nowoczesnością. „Uwielbiam Matisse’a” – konstatuje w lutym 1952 roku. Samodzielna wystawa kilka lat później nosi ślady ukochanego malarza, zwłaszcza w kwestii posługiwania się kolorem. Skomentowano to w recenzjach po wernisażu. Duże znaczenie dla perforowanej książeczki odegrały prace tego francuskiego modernisty z nożyczkami, wycinanki, to znaczy jego dekupaże (*cut-outs*), z których najbardziej znane wydaje się dzieło *Jazz* (1947). Formalnie jest to książka obrazkowa, której kolorowe stronnice łączą się z odręcznie pisanym tekstem, zupełnie jak w *Co było potem?*. „Używanie nożyczek” było czymś nowym. „Całkiem niezłe się bawiłam – pisze Tove – rysując to narzędzie na stronie tytułowej”.

TEŃSKNOTA ZA MATKĄ

Ramy czasowe w jej książce są aktualne, ale historia jest tradycyjna: droga do domu. Muminek wraca z mlekiem ze sklepu i spotyka Mimbłę i Małą Mi, a ich wędrówka przez rozmaite, ekspresywnie przedstawione krainy obfituje w przygody. *Książka o Mimbli, Muminku i Małej Mi – Co było potem?* jest thrillerem psychologicznym o przywiązaniu do matki i lęku przed separacją o freudowskim zabarwieniu. Wersy takie jak: „Wołał mamę, biedny troll, lecz ona była daleko” mówią same za siebie. Opowieść wiedzie Muminka przez nory, różne dziury i grotty, w kombinacji z fallusopodobnym tłem i elementami: tunele, odkurzacz, puszki itd. Podłużna bańka na mleko stanowi łącznik między dzieckiem a matką i przeobraża się w oznakę kiełkującej (męskiej) niezależności. W przypadku Muminka obawa przed nieznanym otoczeniem spoza zakresu matczynej opieki przeplata się z pędem do jego poznawania. Rysunki sugestywnie odmalowują dziecięce koszmary, strach przed opuszczeniem przez matkę odzwierciedlają krajobrazy w onirycznych zestawieniach barw. Żółty i fioletowy, czarny i niebieski, czerwony i szary, oto paleta leżąca daleko od Elsy Beskow i bezpiecznej wierności realiom, czym charakteryzowało się dużo ówczesnych książek obrazkowych. W *Co było potem?* nie znajdzie się ani jednej uspokajającej zielonej plamy, na której można by zawiesić wzrok. Jak gdyby natura nie istniała.

Mama Muminka stanowi wyzwanie dla raczej ponurych obrazów matki w literaturze dziecięcej, przeciwieństwo wszystkich tych nieobecnych i nieżyjących rodzicielek. W żadnym innym tomie o Muminkach nie jest w swojej roli przedstawiona tak wyraźnie mitycznie jak w *Co było potem?* Jej wejście jako pięknej bogini o krągłych kształtach (nadal można porównać ją do Afrodyty) wręcz emanuje życiem i zmysłowością. Porzeczeki, ślimaki, róże malują wokół ciała symboliczny świat płodności, narodzin i miłości. Słońce okala jej głowę lśniącem nimbem, za ucho zatknięta jest róża, a obok stoi czarna torebka, oznaczona M. M. O Tatusiu, występującym zwykle jako autor pamiętników i miłośnik przygód, wspomina się jedynie poprzez kapelusz, w którym lądują porzeczeki (wprowadzono go jako jeden z ojcowskich atrybutów w komiksie). Matka j e s t miłością. Tekst, który posłużył za kanwę słowa i obrazu w książce, to religijna pieśń dla dzieci autorstwa Carla Olofa Roseniusa *Przez las głęboki nieskończenie* z połowy XIX wieku. Opisuje marność dziecka (człowieka) wobec Boga i znaczenie pocieszenia w domu i ramionach wielkiego Ojca.

Przez las głęboki nieskończenie
chmury czarne, burzy grzmienie
dziecię małe kiedyś idzie,
cały dzień.

Tak, jakże ten dzień długi był,
gęsty las, mrok niebo skrył.
Dziecię samotnie przezeń szło
i łkało

Myśląc: Ojca domu niechybnie
nie zobaczę już ponownie.
W ciemnie, zimnie i potrzebie
Życie swoje tu pogrzebię.
A gdy gorzko rozpaczało,
znikły chmury i wyjrzało
słońce jasne – oświetliwszy
Ojca dom najprawdziwszy!

Pieśń była w repertuarze Ham (tekst znalazł się w jednym z młodzieńczych listów Tove), a córka cytuje wersy o powrocie do domu w pamiętniku z 1931 roku – kiedy uczęszczała do Technicznej i tęskniła za rodziną. Nie chodzi jednakże o wielkiego Ojca, lecz o wielką Matkę, zarówno w jej kajecie, jak i w tej książce. Perspektywa tekstu zmienia się z męskiej na żeńską. „Ojca domu niechybnie nie zobaczę już ponownie” – mówi Rosenius, ale u Tove rodzic to matka: „Mamy domu niechybnie nie zobaczę już ponownie!”. Tak zmienione parę wersów wplata później do *Córki rzeźbiarza*. W rozdziale *Ciemność* narrator opowiada o strachu przed oddzieleniem od matki i szczęściu ponownego spotkania, innymi słowy o jej symbiozie z dziećmi. Utwór Roseniusa wchodzi w opowiadanie podmiotu w skondensowanej formie bez znaków przestankowych: „Przez las głęboki nieskończenie chmury czarne burzy grzmienie dziecię małe kiedyś idzie cały dzień tak jakże ten dzień długi był gęsty las mrok niebo skrył dziecię samotnie przezeń szło i lkało myśląc mamy domu niechybnie nie zobaczę już ponownie w ciemnie zimnie i potrzebie życie swoje tu pogrzebię”.

W książce dzieckiem jest Muminek, to on wędruje przez głęboki nieskończenie las, lecz odwołanie do matki ma na celu co innego niż do Ojca w pieśni Roseniusa. Gdy słońce wyziera, aby użyć słów pieśni, w świecie Muminków światło pada prosto na dom Matki. *Co było potem?* jest hymnem na jej cześć, choć przede wszystkim historią o dorastaniu i wkraczaniu w dorosłość. Po wędrowce nadchodzi koniec czasu mleka (skwaśniało) i dzieciństwa i mama oznajmia z mocą: „Od teraz będziemy pili sok”.

Dzieło zebrało mnóstwo recenzji, z których wszystkie wyrażają pozytywne opinie. Dużą uwagę przykuł pomysł z wycinankami i zestawienie kolorów. Niezwykle wpływała Eva von Zweigbergk z „Dagens Nyheter” uznała *Co było potem?* za „najbardziej oryginalną nową książkę obrazkową roku”, opowiadając lirycznie o napięciu między „spokojnym tekstem” a „dramatycznymi dekoracjami jak z teatru”. Nie jest to książka dla nikogo spod znaku beżu – konkluduje – ale dla innych wspaniała niespodzianka, słowem dokładnie tak, jak Tove obmyśliła.

Ta publikacja przyniosła jej pierwszą nagrodę za książkę dla dzieci, Odznakę Nilsa Holgerssona przyznawaną przez Szwedzki Powszechny Związek Bibliotekarski. Warto wspomnieć, że pierwotnie w czasopiśmie związku pt. „Biblioteksbladet” pokazano jej kciuk w dół, odpowiadając ją jako mało interesującą i nudną oraz odradzając jej zakup (co więcej, ostrzegano przed „dziwacznymi, trudnymi do przeczytania i zrozumienia imionami” bohaterów). Zażenowanie pokryto nagrodą, której uzasadnienie sformułowane było innym językiem: „książka obrazkowa ze zdecydowanie osobistym piętnem, łącząca w sobie humor i fantazję z poruszającą żywotnością” – cechy, z którymi autorkę literatury dziecięcej Tove Jansson zawsze się kojarzy. Na temat przemowy po wręczeniu wyróżnienia obrała sobie wyobraźnię. Rozwija w niej również poglądy dotyczące estetyki dzieła tworzonych dla najmłodszych (malowidło w Kotce). Wydaje jej się, że „większość dzieci żyje w świecie, w którym to co fantastyczne i to co oczywiste stoją na równi i tę właśnie rzeczywistość pragnęłam opisać i zrekonstruować dla siebie samej”. W podobny sposób wypowiada się podczas wywiadu dla dziennika „Svenska Dagbladet”, który w 1952 roku wyróżnił ją literacką nagrodą za tę samą książkę.

Publiczne wystąpienia często napawały ją przerażeniem. Kilkaset osób przysłuchujących się, gdy wręczano jej nagrodę Nilsa Holgerssona. Nigdy nie byłam tak spięta – pisze – ścisłało mnie w żołądku i musiałam się położyć. Jednakże ten laur, szklana plakietka „z gęsią”, jak opisała ją Evie krótko przed Bożym Narodzeniem 1953 roku, rzuca na jej książki nowe światło. Mimochodem narzeka, że nie można tej odznaki przywiesić na piersi. Nagrody za *Co było potem?* to był jednak dopiero początek.

To dzieło jako pierwsze wydano po fińsku w tym samym roku co wersję szwedzką. Dopiero w roku 1955, dziesięć lat po debiucie Muminków, opublikowano opowiadania o nich po fińsku. Wiosną tego samego roku odbyła się premiera komiksu w „Ilta Samomat”, serie obrazkowe i książki wzajemnie robiły sobie reklamę, na co zwrócił uwagę Juhani Tolvanen. Z zamiarem wydania fińskiego Tove nosiła się jednak już od 1950 roku. Tłumacz Jarno Pennanen wykazywał zainteresowanie, miał też znajomości w wydawnictwie Otawa, ale projekt jakoś nie został sfinalizowany.

OSOBISTE PRZEMIANY

Dziewiątego sierpnia 1954 roku Tove skończyła czterdzieści lat i znalazła się mniej więcej na półmetku życia. „No więc dzień jak co dzień. Mam czterdzieści lat, odniosłam pewien sukces, dosyć mam różnorodności i dosyć jednostajności” – notuje w swoim pamiętniku. Weszła w wiek, kiedy mogłaby przystąpić do pracy nad autobiografią, ale nawet przez myśl jej to nie przeszło. Jednakże pisanie o sobie przybrało na intensywności poprzez pamiętniki, wprawki do opowiadań, dialogi z samą sobą, wyjątki z listów, które gromadzi w swoich kajetach. Korespondowanie z Evą nadal ma znaczenie, lecz czas i odległość zrobiły swoje. Pisze parę razy do roku pełne zrozumienia i refleksji opowieści o pracy i miłości. Za to rozwija nową, poważną wymianę myśli z Tuulikki Pietilä i Mayą Vanni. I podczas kolejnych podróży śle listy do rodziny i do przyjaciół. Także korespondencji w interesach tylko przybywa.

Kończy stare związki. Po latach bliskości Atos schodzi na margines. Kiedy on w końcu chce się żenić (1952), Tove odmawia. Jest „szczęśliwie niezakochana”. Równocześnie zaczyna się krystalizować i zyskuje na sile decyzja o przejściu na *rive gauche* albo na „stronę Duchów” (kryptonimy lesbijskiej drogi). Czuje się emocjonalnie bezdomna, pragnie pójść we właściwym kierunku i ujrzeć siebie samą. Rozwija swoje myśli przed Evą, strapioną jej durzeniem się w kobietach: „Wydaje mi się, że wreszcie wiem, czego chcę, a ponieważ przyjaźń z tobą tak wiele dla mnie znaczy i w dużej mierze zasadza się na szczerości, chcę ci się z tego zwierzyć. Jeszcze nie zdecydowałam, ale jestem przekonana, że najprawdziwszym i najszczęśliwszym dla mnie posunięciem będzie przejście na stronę Duchów. Byłoby niedorzeczne, żebyś smuciła się z tego powodu. Czuję radość oraz mam silne wrażenie uwolnienia się i spokoju”.

Przeżywa nową miłość. „Ostatnie tygodnie spędzałam niemal wyłącznie z tą, którą znalazłam, niestety, na krótko przed jej wyjazdem do Paryża. Obie jesteśmy równie szczęśliwe. Przy tym pracuję jak szalona – między innymi nad paroma jej portretami i aktami. Nie przyjedzie tu więcej, ale postanowiłam, że tym razem nie pogrążę się w żałobie”. Ulga jest wielka, radość daje poczucie wolności. Tove podjęła decyzję: „Grunt to chyba jednak być w zgodzie ze sobą i wiedzieć, czego się chce” – pisze do Evy. Brzmi to prosto, lecz w praktyce jest dużo trudniej. Wchodzi teraz w mały świat, jeszcze bardziej ograniczający niż ściśle splecione fińsko-szwedzkie kręgi kulturalne, o których bliskości artystycznej pisze:

Wszędzie nadziejasz się na dawnych kochanków/kochanki, przyjaciół i wrogów. Takie to niewiarygodnie małe – a zwłaszcza fińscy intelektualiści i artyści gadają chórem jeden przez drugiego. Wplątują się bezradnie w siebie nawzajem. Mało nas! W małej liczbie występują też lesbijskie Duchy, jak je nazywamy.

Mało nas – pisze – mając na myśli zarówno tożsamość fińsko-szwedzkiej malarki, jak i homoseksualnej kobiety. Świat kurczy się i rozszerza zarazem. Tove organizuje życie ze swoją nową miłością, jubilerką Britt-Sofie Foch (która wróciła z Francji) i nowy związek rozpala w niej chęci do oleju i obrazu. Powstanie wiele płócien z „Bitti” jako modelką. Buduje w atelier ławy dla ich różnej działalności. Praca i miłość krzyżują się ze sobą. Czuje się szczęśliwa, ale nie ma szans na otwarte lesbijskie życie. Nie pozwala na to ani społeczeństwo, ani rodzina.

Naprawdę męczyła się, nie mogąc powiedzieć rodzicom o swoim nowym uczuciu. Lecz nawet jeśli te słowa nie padły, oni i tak wiedzieli. Grzech tak przemykać i chować się, pisze: „Podejrzewam, że Ham zdaje sobie sprawę, ale nie poruszę tematu, dopóki ona sama nie zechce”. I nie Ham zada pytanie, lecz Faffan. Dotarły do niego plotki i pogłoski, ale to „trudne słowo homoseksualna” nie przechodzi mu przez usta. Nie ma rozmowy, ani z nim, ani z matką. Tove notuje w zeszycie: „Ham się nie odezwała. Nigdy nic nie mówi. Myślę, że wie. Ale nie chce o tym mówić. Przyjmuję, że tak jest bardziej właściwie i elegancko. Ale czuję się osamotniona”. Córka dopasowuje się do kodu: nie mówi. Nie może ujawnić się przed żadnym z rodziców. Poszanowanie wolności drugiego człowieka, tak interpretuje milczenie Ham, lecz jest to szacunek okupiony samotnością. Nastął głęboki smutek. Tu nie mogły się spotkać. Nie było oceny, którą można by jakoś wyrazić, otwartego dystansu, lecz zabrakło również wspólnoty. Zażyłość między nimi musiała oprzeć się na nowych warunkach. „Eleganckiego” milczenia nigdy nie przerwały, nawet wówczas, gdy córka spotkała Tuulikki Pietilä, która okazała się

miłością jej życia.

Na początku lat pięćdziesiątych atelier przy Ulrikasborgsgata 1, po długim okresie niepewnego wynajmowania, stało się w końcu własnością Tove. Pracownia krawiecka oraz przedszkole to tylko parę zagrożeń, które ją spotkały. Uwielbiała swoją wieżę, ale czuła się w niej jak „gość” u samej siebie. Nad pracą, malowaniem i życiem ciążyła presja, gdy chętni na to lokum pukali do drzwi, chcąc je sobie obejrzeć. Chałtury, którymi długo ratowała swoje finanse, wystarczały na czynsz, ale groźba wymówienia i sprzedaży powracały raz za razem. Na przedwiośniu 1952 upłynął rok od wystawienia na rynek i właściciel, „niezła szuja”, mówiąc słowami Tove, oszukał ją, że mieszkanie zostało sprzedane drukarni. Kiedy bluff wyszedł na jaw, wykorzystała okazję i sama je kupiła. Teraz gra toczy się o wszystko, a warunki są ciężkie. Ma tylko jedną dobę, ale jeśli jutro będzie w stanie „rzucić pół miliona na stół” (cena wynosi półtora miliona), wieża należy do niej. Po uiszczeniu wszystkich podatków w kasie nie ma „ani feniga”, ale wbrew wszelkim oczekiwaniom, udało jej się dostać pożyczkę w ciągu dwudziestu czterech godzin. Tak brzmi ta dramatyczna historia, kiedy referuje ją Evie w czerwcu 1952 roku.

Rozmowa z dyrektorem banku potwierdziła siłę jej nazwiska, której nie była świadoma: „Ku memu zaskoczeniu, powiedział, że moje nazwisko stoi za pół miliona (obecnie nie przyznają żadnych kredytów), a jeśli zdobędę jeszcze dwa solidne nazwiska, mogą mi dać także resztę”. Pędzi więc do Westerlunda, właściciela mieszkania, oznajmić, że sprawa załatwiona: „Na to ten skunks zażądał 100 000 gotówką, inaczej mimo wszystko sprzeda atelier drukarni, kiedy wyjadę na wieś! W ostatnim momencie wpadłam na to, że ten jeden raz moje stare obrazy mogłyby się na coś przydać. A ten drań przyjął je w zastaw!”. Odniosła sukces na wielu polach, zarówno jeśli chodzi o płótna, które od dawna trudno było sprzedać (sztuka rodzi nową sztukę), jak i osobiście jako negocjatorka. Nareszcie ma miejsce należące tylko do niej. „Co za ekscytujący okres; zdążyć przed innymi, zachować i zachowywać się dyplomatycznie, adwokaci i robota papierkowa, i żyrancie – w końcu własne drzwi, które otworzyłam i za którymi mogłam się zamknąć na klucz, ze świadomością tego, że nie muszę wpuszczać nikogo, kogo nie chcę. Pożyczka jest na dziesięć lat – spłace ją”. Ten nabytek oznaczał duże zwycięstwo.

SEN NOCY LETNIEJ

„Lato upłynęło szybko, lecz wesoło. Napisałam książkę o Muminkach i zastanawiam się, czy nie nazwać jej «niebezpieczną nocą świętojańską»”. Tove streszcza Evie fabułę pod koniec 1953 roku:

Po klęsce żywiołowej rodzina unosi się w teatrze na wodzie, nie mając pojęcia, co to takiego. Jediną istotą, która pozostała na pokładzie, jest stary szczur teatralny, Emma. W noc świętojańską towarzystwo rozpierzcha się na różne strony i po wielu zawiłych odysejach zbierają się w końcu na dramatycznym przedstawieniu premierowym. Happy end, ma się rozumieć. Ilustruję to w najlepsze i mam nadzieję, że będę mogła ci ją wysłać przed wakacjami.

Kiedy wychodzi się z teatru, zaczyna się życie poza nim, jak powiedziała w wywiadzie przed premierą *Muminka i komety*. Życie jako teatr jest toposem, który wkrada się do gry postaci, zarówno na scenie, jak i na kartach książek. Teatr to arena dla ról i zmian tożsamości oraz miejsce, w którym można stać się kimś innym, niż się jest, jak głosi radosna replika Bufki w *Lecie Muminków*. Jednakże praktyka teatralna mieszkańców Doliny ukazuje raczej, że kimś jest, według maksymy, którą wyraża szczurzyca Emma: „Teatr jest najważniejszą rzeczą na świecie, gdyż tam pokazuje się ludziom, jakimi mogliby być, jakimi pragnęliby być, choć nie mają na to odwagi, i jakimi są”. Jest to opis autotematyczny w literackiej formie. Tove sobie samej i otoczeniu pokazała, kim jest. *Lato Muminków*, które ukazało się dwa lata po *Co było potem?*, gra z tożsamościami, wprowadzaniem w błąd, snami,

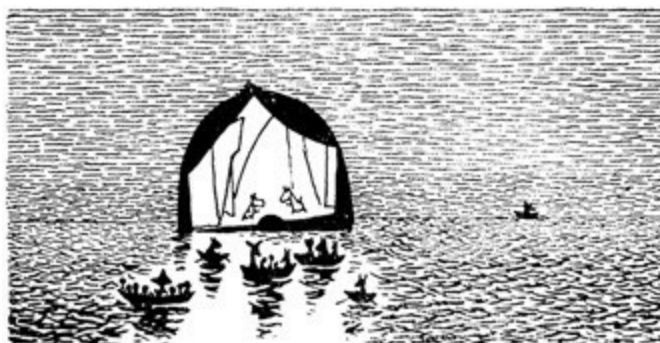
tęsknotą i trwaniem. Jest to również książka pełna komizmu, radości i rozbawienia. *Lato Muminków* jest komedią pomyłek wzorowaną luźno na Szekspirze, snem nocy letniej z niespodziankami, przemianami i sztuką w sztuce – Tatusiowym dramatem w heksametrze pod tytułem „Narzeczone lwa, czyli więzy pokrewieństwa”, co jest bezpośrednią analogią do amatorskiego przedstawienia w utworze Szekspira.

Pytanie o to, co istnieje, a co zdaje się istnieć, jest nadrzędną wątpliwością przenikającą całą akcję. Za kulisami nie istnieje żadna stała rzeczywistość, wszystko może reprezentować coś innego. Drzwi z papieru na drugiej stronie mają namalowany piec kaflowy, schody kończą się w powietrzu, a Homek (nowa postać) dochodzi do następującej konkluzji:

Drzwiami powinno się gdzieś wychodzić, a schodami gdzieś dojść. Jakie byłoby życie, gdyby Bufki nagle zaczęły zachowywać się jak Mimbble, a Homki jak Paszczaki?

Szuka znajomego porządku, ale teatr ukrywa nieznanne – to co może się zdarzyć, jeśli Bufka zacznie postępować jak Mimbbla, a Homek jak Paszczak.

Teatr jest oczywistym tłem gry, pomyłek i zmieniających się scenerii, co strukturyzuje *Lato Muminków* od początku do końca. Magiczny nastrój wprowadzony zostaje przez noc świętojańską, według ludowych wierzeń czas czarów i niebezpiecznych snów. Opowiadanie opiera się na sceniczności, a w rękopisie umieszczona jest strona z krótką charakterystyką aktorów, jak opis postaci. Trzy równoległe wątki splatają tę historię, jak w komedii teatralnej, a manuskrypt zawiera objaśniający szkic kierunków, w jakich się rozwijają. Oscylują wokół siebie nawzajem i ostatecznie krzyżują się ze sobą i łączą w jedno. Wejścia gonią nagle zejścia ze sceny, zniknięcia przekształcają się w spotkania, zamiany doprowadzają do zamieszania. Jedność czasu i miejsca zostaje zachowana poprzez noc świętojańską oraz teatr. Również na scenie dochodzi do wielkiego rozwiązania komediowych perypetii i komplikacji w wielkim, dramatycznym finale, czyli w *Happy endzie*. Kiedy pływający teatr osiadł na ziemi, zaczęła się prawdziwa komedia. Jeden wątek ciągnie się za towarzystwem na scenie, składającym się z Mamy Muminka i Tatusia, Homka Tofta, Bufki, Mimbli oraz (ostatecznie) szczura teatralnego Emmy; drugi śledzi poczynania Muminka i Panny Migotki, którzy odłączyli się od rodziny i schodzą się z Filifionką; trzeci podąża za Małą Mi, która wypadła przez dziuplę suflera, lecz uratowała się dzięki koszyczkowi na robótki Mamy. Ten z kolei złapał się na haczyk wędki Włóczykija. Wtedy pojawia się autorka jak sufler w stylu klasycznej powieści – serwując niespodziankę, mniej więcej tak jak w książce obrazkowej:



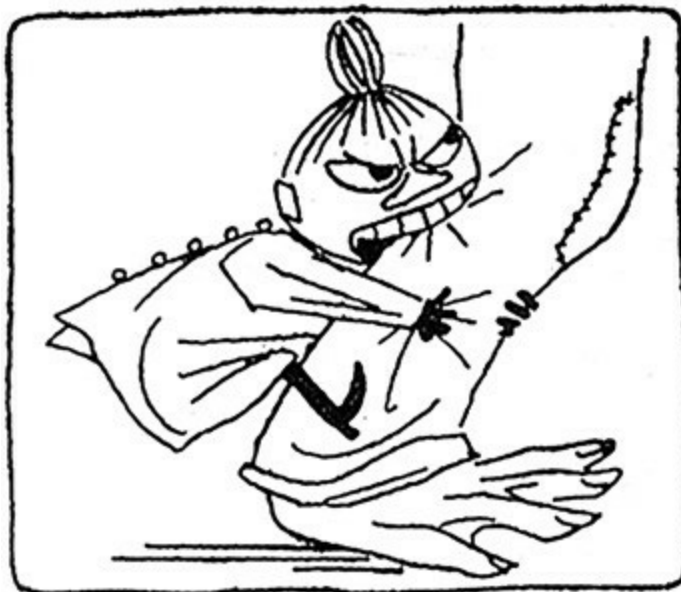
Próba generalna. *Lato Muminków*.

A teraz, drogi czytelniku, przygotuj się na niespodziankę, gdyż bywają przedziwne zbiegi okoliczności! Nic o sobie nawzajem ani o swoich sprawach nie wiedząc, rodzina Muminków i Włóczykij znaleźli się przypadkiem w wigilię świętego Jana nad tą samą zatoką.

W noc świętojańską zamazuje się granica pomiędzy snem a rzeczywistością. Kiedy wyobrażenia o tym czasie łączą się z prawami muminkowego świata, to co zaczarowane przeobraża się w trollowo-magiczne, tworząc własną mitologię. Wyłącznie w tę noc można wywołać Hatifnatów z ziemi i jedynie wtedy sieje się ich ziarno, by wyrosli. Znaczenie tego, że Mała Mi urodziła się w sobótkę, o czym opowiadają *Pamiętniki Tatusia Muminka*, jest jasne. W notatkach w rękopisie ta noc to „noc trollowej magii”.

ISTOTA TEATRU

Rodzina rozdzielona przez los po to, by się szczęśliwie spotkać, to jeden z podstawowych motywów literatury, także komedii. Muminkowa familia rozpierzchła się, Mama tęskni za ponownym połączeniem, Muminek za Włóczykijem, Filifionka za bliskimi i wspólnotą – wszyscy spragnieni są więzi rodzinnych. O tym traktuje zarówno *Lato Muminków*, jak i przedstawienie Tatusia. Spektakl teatralny stanowi perypetię (punkt zwrotny) w opowiadaniu i przeistacza się w projekcję snów, tęsknot i spotkań tak dla aktorów, jak i dla ich widzów. Dramat Tatusia (w stylu antycznym) staje się ramą właściwego przedstawienia, które rozegra się na scenie. Na początku najważniejsza jest forma. Emma występuje jako nauczycielka:



Mała Mi bierze wydarzenia na serio i rzuca się na lwa ścigającego jej siostrę Mimblę.

- Trzeba pisać białym wierszem! Białym wierszem! Nie rymować!
- Co chcesz przez to powiedzieć? – zapytał Tatuś.
- Ano tak: Tamta-ratam, tarara-tara-tam-tamtara-tam-tam – objaśniła Emma. Twarz Tatusia rozjaśniła się.
- Czyli to masz na myśli: „Trwogi jam nigdy nie doznał, lwa jam co ranka ubijał”? – zapytał.
- Ujdzie – powiedziała Emma. – Przerób teraz to wszystko na biały wiersz. I pamiętaj, że w porządnej tragedii w dawnym, dobrym stylu wszyscy muszą być ze sobą spokrewnieni.
- Ale jak mogą się na siebie gniewać, skoro są ze sobą spokrewnieni? – zapytała Mama Muminka ostrożnie.
- I czy nie będzie ani jednej królowy? I czy to wszystko nie mogłoby się dobrze skończyć? To takie smutne,

kiedy ludzie umierają!

– To jest tragedia, moja kochana, więc ktoś musi w końcu umrzeć – powiedział Tatuś. – Właściwie wszyscy powinni umrzeć oprócz jednego, ale lepiej będzie, jak i on umrze. Tak mówiła Emma.

Lew, tragizm oraz zawiła genealogia tworzą mieszankę antycznego dramatu, Szekspira (tragedii i komedii), a gdzieś na marginesie mający stary spłowiały druczek – *Löwenbraut* (Naręczona lwa). Sztuka nosi tytuł „Naręczone lwa, czyli Więzy pokrewieństwa”. Ów tani druk (za wierszem romantyka von Chamisso) traktuje o nieszczęśliwej córce poskramiacza lwów. Zmuszono ją do małżeństwa z mężczyzną, którego nie potrafi pokochać, i zostaje rozdarta na kawałki przez lwa. Podobny los czeka Mimblę grającą naręczoną w obfitującej w zwroty akcji sztuce Tatusia.

Inscenizacja odbywa się dwa razy. Jeden rozdział przedstawia próbę generalną, drugi premierę. Ta pierwsza ukazana jest z perspektywy aktorów, spektakl premierowy przesuwając punkt widzenia na widownię po drugiej stronie rampy: siedzą tam Włóczykij, leśne dzieci, Paszczak policjant. Zamiana stron pozwala na zaprezentowanie dwóch wersji sztuki, tym samym możemy wczuć się w przeżycia i emocje zarówno aktorów, jak i odbiorców. Włóczykij (który zna teatr), słyszy, jak Tatuś mówi „coś przedziwnego o całej masie krewnych i o lwie”, a Paszczak (który mieszkał w teatrze jako dziecko) wyobrażał sobie przedstawienie o księżniczce. Żaden z nich nie potrafi wczuć się w sztukę, ale dzieciom, które w przeciwieństwie do nich nie padły ofiarą nieporozumienia, scena ukazuje absolutną rzeczywistość. Małej Mi nie mieści się w głowie, że Tatuś krzyczy na jej siostrę, a lew wprawia leśną dzieciarnię w przerażenie. Młodzi widzowie obserwują, jak „lew gonił Mimblę po całej scenie” i że nikt nie idzie jej na ratunek ani nie unieszkodliwia drapieżnika. Na to Mała Mi daje susa na scenę i wbija zęby w nogę zwierza, który z krzykiem rozszedł się „w środku”.



Cienie świata iluzji. Mamusia Muminka. *Lato Muminków*.

Skok znosi różnicę między teatrem a tym co rzeczywiste, dowodząc też siły więzi rodzinnych. Mi przekłada kontekst na coś pojmowalnego, dzięki czemu rzeczywistość przeistacza się w prawdziwy teatr. Nikt już nie mówi heksametrem, lecz „zupełnie zwyczajnie”, a publika „nareszcie” jest w stanie zrozumieć, o co w sztuce chodzi. „Była to sztuka o kimś, kto odpłynął porwany wielką falą, przeżył okropne przygody, a teraz znów wrócił do domu. Wszyscy nie posiadali się z radości i każdy miał dostać filiżankę herbaty”. Świątowanie w teatrze przeobraziło się w karnawał, gdzie pełno wszystkich – bliskość widzów jest również elementem dawnej komedii. Po wejściu Muminka, Panny Migotki i Filifionki sztuka zmierza ku rzeczywistości. Życie naprawdę jest jak teatr. Pomieszenie iluzji z tym co prawdziwe jeszcze nie dobiegło końca; pytanie, czy to w ogóle możliwe.

Premiera splota ze sobą sznurki wątków, łącząc więzi pokrewieństwa przecięte przygodą nocy świętojańskiej. Teraz ziści się najskrytsze marzenie Mamy – aby wszyscy wrócili do domu i nastąpiło szczęśliwe zakończenie. Podstawy leżą w wystawionym tekście, sztuce autorstwa i w reżyserii Tatusia, której faktyczną inscenizatorką okazuje się Mama. To ona zachęca małżonka do pisania („Z pewnością

potrafisz, kochanie”), wyciąga do niego pomocną łapkę, kiedy włączają się krytycy („Kochanie – Uważamy, że jest wspaniała. Prawda?”) i popiera jego ulubioną postać („Naturalnie, że lew zostanie”). Jej metoda polega na zręcznym połączeniu stymulującego motywowania i nakłaniania do korekty z atencją: „Wszystkim się podobała. Wystarczy, że zmienisz trochę treść i sposób pisania. Dopilnuję, żeby ci nikt nie przeszkadzał, i będziesz sobie mógł wziąć cały spodeczek landrynek, kiedy siądziesz do pracy!”.

W tym utworze mieści się sedno świętojańskiej przygody – pozwolenie, by sny i pragnienia obróciły się w rzeczywistość, stworzenie warunków do bycia sobą. Rodzina wędruje ku Dolinie, reszta pozostaje w teatrze. Perspektywa wraca na miejsce. Czerwcowe noce nigdy nie są groźne, zwraca się Włóczykij do Muminka. W oddali majaczy błada, rozmarzona noc czarów. Jednakże życie uległo zmianie. Cienie ze świata snów i iluzji pozostaną na zawsze.

MUMINISTKA JANSSON

Latem 1953 roku Tove przebywała w Österbotten, pracując nad malowidłem ołtarzowym w nowym kościele w Övermark – pojechała tam pod koniec maja, aby wykonać rysunek al secco. Motyw przedstawia „panny roztropne i nierozsądne” – pisze, ślęcząc nad zleceniem przez całą wiosnę, szczerze przejęta swoim pierwszym projektem sakralnym. Generalnie obrazy religijne są dla niej czymś niezwykłym, choć w latach trzydziestych i czterdziestych zrobiła co nieco do prasy bożonarodzeniowej. Pracując w Övermark, czyta *Psalmy Dawida (Psałterz)*, lecz wydają się jej „cokolwiek monotonne” – zwierza się Vivice Bandler: „Głównie złorzeczy swoim wrogom i prosi Pana, aby ich zgładził”.

Wieczorami zajmuje się książką o Muminkach, korygując ją zgodnie z uwagami Viviki. Jak zwykle pracuje nad wieloma rzeczami jednocześnie. Obrazowi kościelnemu oraz muminkowemu snowi nocy letniej towarzyszy rysowanie komiksu. Słowa i obrazy różnego rodzaju okazały się w tamtym czasie dobrą kombinacją. Czytanie Biblii odcisnęło też swój ślad w opowiadaniu o trollach. Mała Mi w koszyczku unoszącym się na wodzie jest jak Mi-Mojżesz w trzcinie, powracający Muminek jak syn marnotrawny, pływający teatr jest arką, która osiada na mieliźnie, a powódź z wprowadzenia to, ma się rozumieć, obraz zagłady ziemi – nad czego konsekwencjami zastanawia się Mała Mi. „Postaraj się być grzeczna, jeśli jeszcze zdążysz, bo teraz już pewnie niedługo pójdziemy wszyscy do nieba” – napomina ją siostra Mimbla, na co Mi odpowiada: „Musimy iść do nieba? A jak się można stamtąd wydostać?”.

Tove trapiła się tytułem książki. Ukłon w stronę Steinbecka w postaci „Teatru na bezdrożach”, jak nazywała już niemal skończony rękopis – tytuł nawiązujący do *The Wayward Bus* – porzuciła. Część tekstu usunęła, część napisała od nowa, jak zanotowała na pierwszej stronie, całkowicie wykreśliła też dłuższy fragment, gdzie Muminek z podnieceniem opowiada o bulgoczącym morzu, wybuchach wulkanu i narastaniu fali powodziowej. Manuskrypt zdecydowanie dużo więcej mówi o unicestwieniu niż gotowy tom – możliwe, że słysząc echa lektury *Psałterza*.

W obliczu *Lata Muminków* recenzenci skapitulowali kompletnie, wcześniej krytyczne głosy przeszły na muminkową stronę – przykładem literat ze „Stockholms-Tidningen”. W „Dagens Nyheter” awansem opublikowano wyjątek z książki (częściowo odbiega od końcowej wersji) ilustrowany przez Tove wielkim rysunkiem w kolorze. Kolega pisarz, Bo Carpelan, otworzył jako krytyk drogę dla „Muministki Jansson”, pisząc w akademickim stylu (parodystycznym) do „Hufvudstadsbladet”. Później w podobny sposób zrecenzował *Zimę Muminków*. Bierze pod lupę badania „muminkowej psycholożki” i „trollolożki” Jansson, analizuje jej pojęcia stylistyczne i tło etyczne. Podsumowując, jest to „przerazająco zabawna książka, którą dzieci z powodzeniem mogą podarować rodzicom”. Taka charakterystyka pojawia się we wszystkich artykułach: opowiadanie dla każdego. Po chwili rozkosznej lektury przy filiżance herbaty i z „dobrym papierosem” Gudrun Mörne zadaje sobie pytanie, czy dzieci

to rozbawi. Odpowiedź jest, jak można się spodziewać, twierdząca.

Lato Muminków zadedykowano Vivice, mentorce teatralnej oraz czytelniczce manuskryptu. Tego samego roku, kiedy pracowała nad książką (1953), Tove otrzymała zaproszenie Göteborgs Stadsteater do wystawienia *Mumintrollet och kometen*. Miała to być pierwsza sztuka o Muminkach w Szwecji, inscenizacja, która całkowicie okryła się zapomnieniem. Warunki były trudne. Autorka życzyła sobie, aby reżyserię powierzyć Vivice (dla niej rzecz oczywista), ale dyrektorka teatru Karin Kavli miała inne plany. Jest to duży teatr ze stałą obsadą (zawsze spośród najlepszych w kraju) i bezzasadne stają się pytania artystki o szkice i scenografię – angażują tam własne atelier i malarzy dekoracji. Powściągliwe listy Kavli (najwyraźniej obawiającej się dodatkowych wydatków) nie zachęcały Tove do włączenia się w przygotowania. Nie zyskała posłuchu dla swoich życzeń w kwestii estetyki i denerwowała się, że wszystko razem może zakończyć się „klapą”. Dyrektorka nie знаła się na Muminkach ani trochę.

Drogę tekstu na göteborgską scenę spowijają ciemności. „Pyta mnie pani, w jaki sposób trafiłam na *Muminka i kometę*”, pisze Karin Kavli do Tove, i stwierdza: „Znalazłam ją w teatrze. Jak się tutaj znalazła i kto ją zostawił, nie mam pojęcia. Uważam, że jest to bardzo dobra sztuka dla dzieci, jakkolwiek nie znam książek o Muminkach i byłabym wdzięczna, gdyby zechciała je Pani teatrowi wypożyczyć, jako pewną wskazówkę dla reżysera Ahlsella [Nils Ahlsell], który zajmie się inscenizacją tego przedstawienia”. Nie podaje żadnej bardziej szczegółowej informacji, a sama pisarka nie powraca już do tematu.

Spektakl zrecenzowano niczego sobie, ale publiczność zawiodła i sztukę zagrano tylko jedenaście razy. Jednak Tove, jak zwierzyła się Evie, przyjęła to ze spokojem: „Zdaję sobie sprawę, że przedstawienie jest słabe, a pochwały niezасłużone. Miałam dużo wątpliwości, kiedy podpisywałam kontrakt, i czuję teraz wielką ulgę, że nie wyszło z tego fiasko”. Nigdy nie zobaczyła tej inscenizacji i jeśli o nią chodzi, widocznym rezultatem okazał się niecały tysiąc koron. Według sprawozdania sztuka zarobiła 12 208 koron, z czego osiem procent przypadło autorce, łącznie 976 koron i 69 öre.

Parę lat wcześniej sztokholmski teatr Dramaten dostał manuskrypt do wglądu, jednak plany wystawienia go (lipiec 1951) rozwiął wiatr. (Marudzili „niemiłosiernie” z odesłaniem materiału, zaznaczyła Tove w korespondencji). Dopiero po zaprezentowaniu drugiej sztuki, *Troll i kulisserna*, mieszkańcy Doliny na dobre wkroczyli na szwedzką scenę.

DEAR MR SUTTON

Za sprawą komiksu *Moomin* doszło do międzynarodowego przełomu i przyszła sława dużego formatu. Pierwsze „stripsy” wprowadzono w „Evening News” dwudziestego września 1954 roku, by już dwa lata potem drukować je w dwudziestu krajach. W 1955 roku ukazały się w wielu nordyckich gazetach, duńskiej „Politiken”, szwedzkiej „Svenska Dagbladet”, fińskiej „Ilta Samomat”, jak i licznych pismach fińsko-szwedzkich i szwedzkich. Norwegia odmówiła, sprzeciwiła się redakcja „Aftenposten” (powód nieznan).

Zaczęło się od paru listów. Angielskie wydawnictwo Tove napisało do niej w sprawie komiksu o Muminkach (rozważano nawet produkcję telewizyjną) i w lutym 1952 roku przez otwór w drzwiach wślizgnęła się pierwsza koperta od Charlesa Suttona. *Comet In Moominland* (po angielsku, 1951) wzbudziła zaufanie, zarówno „urzekająca” historia oraz postaci, jak i rysunki. Myślą o dorosłych odbiorcach i story z satyrą społeczną, „niekoniecznie” dla dzieci. Sutton wprowadza Tove pokrótce w strukturę prasowego komiksu oraz przestrzeni czasowej i zaprasza ją do Londynu, żeby podyskutować. Ona odkłada wyjazd, wiosną jest zajęta freskami, ale odpowiada kilkoma pytaniami. Definicja „stripsów” jest najważniejsza: *I suppose you with this strip intend a continuing story which appears in the paper every day. How many pictures are there generally in a daily strip – and which size are they? Well, I will wait with the questions until you have developed the suggestion you had made*

further⁷.

Tak rozpoczęła się trwająca ponad dziesięć lat korespondencja, niekiedy częstsza niż dwa razy w tygodniu. Dzięki archiwum Tove, skoroszytom z listami oraz brudnopisami odpowiedzi można prześledzić pracę kartka po kartce, od początku do zakończenia. Charles Sutton stał się partnerem do polemiki, ale to on dyktuje warunki. Komiks miał stanowić pogłębienie wątków z książek. W przeciwieństwie do wielu krytyków on rozróżnia odbiorców dziecięcych od dorosłych: *We like the figures because we think they would appeal to adults. Would it therefore be possible to invent something new as you suggest, which would be a little more s o p h i s t i c a t e d than your book?*⁸



Rozmowa kwalifikacyjna nowej autorki komiksów do „Nya Pressen” w listopadzie 1954 roku.

Równocześnie pali się do ruszenia z akcją marketingową i artykuły dotyczące Muminków w najmniejszym stopniu zwracają się do dojrzałych czytelników. Wkrótce oferuje swoje usługi jako agent. Istnieją amerykańskie kreskówki, pisze, których *characters* powstały jako zabawki, mydełka i gąbki: *if they catch the public eye, they sell widely*⁹. Tove była otwarta na produkty mogące wesprzeć tak książki, jak i serie rysunkowe, ale musiałyby być dobrej jakości. Początkowo potrzebowała pieniędzy, zaciągnęła przecież poważny kredyt na mieszkanie: „Etat – pierwszy raz w życiu...” – zanotowała ze strachem w czerwcu 1952 roku. Rynek jest przeogromny i odrzucone propozycje zapełniają w jej kartotece jeden segregator za drugim. Bobbs-Merrill Company (które wydało opowiadania w Stanach) chciało wyłączności na posługiwanie się nazwą „Muminek” oraz do ilustracji, ale do rozmowy na temat odsprzedaży nigdy nie doszło. Tove odmówiła też Waltowi Disneyowi.

Artystka kontynuuje zatem pełną parą malowidła w Fredrikshamn, kiedy Sutton, „mój muminkowy agent” (jak opisuje Evie), przybywa do Helsinek, aby podpisać umowę. To był intensywny dzień:

Wieczorem impreza z okazji Nocy Walpurgii wyprawiona dla niego na 20 os. Gitara i jallo, rozgniewany dysponent, balony, intrygi i taniec, i poranna kawa, i cały kram. A potem na to pierwszy maja ze śniadaniem w Kämpie – w pewnej mierze zakłócone przez fakt, że w restauracji znajdowało się mnóstwo rozśpiewanych studentów, tańczących i wspinających się na filary, bawiące się dzieci i większość nocnych gości. Mr Sutton ma być może nieco przeinaczony obraz rochochoconej Finlandii, ale z pewnością dobrze się bawił.

Podpisują umowę, lecz Tove zaczyna się wahać, sprawdza zapisy u prawnika (jestem „podejrzliwa”) i odkrywa pułapkę dotyczącą stawki procentowej. „Zmyślne sformułowanie przy szybkim czytaniu pozwalało wierzyć, że otrzymałabym pewien % od stripsów sprzedanych do innych

gazet, kiedy tak naprawdę odnosiło się ono tylko do *television, broadcasting* i *cinematograph rights*¹⁰. A te przecież zupełnie nie wchodzi w grę w przypadku pasków. Zmusiłam więc Suttona do dołożenia ustępu o prawie do % przy publikacjach w innych czasopismach”. Nie powiodła się jednak próba podniesienia tantiem. Klauzula o telewizji, radiu i kinie świadczy o tym, że komiks o Muminkach jest sprawą z potencjałem, i szybko okazała się na czasie, gdy fińskie przedsiębiorstwo wykazało zainteresowanie ekranizacją, a parę lat później (1957) szwedzkie Europafilm zapragnęło wyprodukować film rysunkowy na podstawie *Lata Muminków*. Żaden z projektów nie został urzeczywistniony. Karuzela z literackimi Muminkami również kręci się w najlepsze. Benn’s Limited w Stanach wydaje *Pamiętniki Tatusia Muminka*, a pewne wydawnictwo ze Szwajcarii interesuje się opowiadaniem *W Dolinie Muminków*.

Jeszcze przez lata trwały korespondencja i negocjacje, nim paski z Muminkami były gotowe do debiutu. Kiedy już postanowiono, że pojawią się w „The Daily Sketch”, redaktor się wycofał, ale mniej więcej w tym samym czasie „Evening News” (które wcześniej zrezygnowały) ponownie wyraziły zainteresowanie. *It really seems as if the Moomin were getting popular at last*¹¹ – pisze Tove do Charlesa w lutym 1953 roku. Wreszcie nadchodzi pora, by udać się do Londynu i podsumować wszystkie ustalenia: *It is really fine things are working out this way; I’m going to see you again, see London (or the glimpse of it my work will permit) for the first time, and finally come to a conclusion concerning the matter od Moomin*¹². Wiosną 1954 roku Tove wyjeżdżała do Londynu parę razy. Wrażenia opisuje Evie:

Miesiąc temu zadzwonił z Londynu mój agent od komiksu, Sutton, mówiąc, że jeśli mogłabym przyjechać tam za parę dni na ich koszt, to byłaby możliwość umieszczenia stripsów w „Evening News”. Zostawiłam wszystko misz-masz, zwłaszcza malowidła ścienne dla Nordiska Föreningsbanken, które obiecałam skończyć tej wiosny, i ruszyłam w drogę. Tak przeżyłam dwa intensywne tygodnie w Londynie, w pracy i na konferencjach przez cały dzień na Fleet Street, w restauracjach, na spacerach, z masą ludzi, alkoholem i teatrem wieczorami – w ciągłym napięciu przed nowo poznanymi, żeby dać sobie radę z nowym językiem, obstawać przy swoich prawach, zachować pewność siebie, w uprzejmy sposób zadbać o to, by mnie nie oszukano. No cóż, sama wiesz.

Kiedy komiks *Moomin* miał zadebiutować w wielkim świecie, Tove i Charles jednoczą się w rodzicielstwie. Jeżeli ja jestem matką Muminków, to ty naprawdę jesteś ich ojcem, pisze Tove we wrześniu 1954 roku, na co Sutton błyskawicznie odpowiada: *I like the thought of being MOOMIN’S pappa*¹³. Premierowy pasek z dwudziestego września 1954 roku poprzedziła ofensywna reklama, a w roku 1955 rodzice świętują roczek serii. Komiks był wymagający zarówno jako niemowlę, jak i trochę większe dziecko, świadczy o tym intensywność korespondencji. Żadnych dowcipasów na marginesie, pisze Tove podczas przygotowań w roku 1953. Ta historia obrazkowa równała się ogromnej pracy, wykonywanej równolegle do fresków, książek oraz płócien.



„To jakby wdrapywać się na owłosioną górę, niestety bez drabiny”. Na plecach słonia w londyńskim zoo w 1957 roku.

W listach dyskutuje się synopsis, próbuje, odrzuca i zatwierdza pomysły i propozycje w formie otwartego dialogu. Zima u Muminków wcześniej znalazła się w bazie wątków, należała do pierwszych propozycji Tove. Komiks *Den farliga vintern* (Groźna zima) opublikowano w 1955 roku. Seksualność ledwie się tu wyczuwa (tak postanowił Sutton już na początku): *always bear in mind that we want no emphasis on sex, only the harmless aspekt of it such as we get with the snorkmaiden*¹⁴. Pojęcie flirtu, wpływające w wielu częściach pasków, stało się metodą autorki na oddanie tego aspektu, który określa się jako *harmless*. Suttonowi nie podobało się swobodne życie Hatifnatów ani ich podłużne kształty, toteż lansował ich jako ubogich krewnych (*pursuing the idea of them being poor relations*). Ślady tej koncepcji odnaleźć można w pierwszym komiksie, gdzie dom Muminków przeżywa najazd

głodnych gości, wśród nich dużej liczby Hatifnatów. To co niestosowne, zostało usunięte. Najślynniejszym przykładem był papier toaletowy w *Muminkach i morzu*, którego tworzący Tatuś użył jako papieru do pisania – zastąpiono go ręcznikami kuchennymi (zachował się w szwedzkich wydaniach). Natomiast to, że Muminki chodziły nieubrane – przyodziewały się tylko do kąpeli (podobieństwo do Kaczora Donalda) – nie stanowiło żadnego problemu.

Wywiad z czasów premiery historyjek w „Evening News” daje bezpośredni wgląd w to, jak Tove początkowo postrzegała ich rysowanie. Narracja jest równie istotna dla treści, jak dla formy. Zdecydowała się na styl intymny, mówi, z wydarzeniami, które mogłyby przytrafić się każdemu. Chodzi o „ukłon w stronę codzienności”, chce oprzeć się „raczej na momentach psychologicznych niż na samej przygodzie i krajobrazach. Muminki reagują w zupełnie ludzki sposób, a w ich świecie znajduje się pełno moich własnych doznań”. Jest to ciekawa wypowiedź ukazująca jej bliskość z opowiadaniem. Tove pisze o swoich doświadczeniach, nie mówiąc przy tym o sobie. Ukłon w stronę codzienności wynika z jej umiejętności nadawania temu co prywatne osobistego charakteru, takiego, który czytelnicy rozpoznają i poczują, że w nim uczestniczą. Najpierw trzeba nauczyć się wykorzystywać materiał:

Każdą ideę można upiększyć, ale nie za bardzo. Każdy epizod powinien mieć pewien lejtmotyw, który byłby mniej więcej konsekwentny. W jednym komiksie staram się wykorzystać wątek portu i różnego do niego nastawienia. W innym podejmuję problem zdobywania pieniędzy. Relacje między rodzicami a dziećmi również wydają się odpowiednim motywem przewodnim. Czytelnik ma odnaleźć w komiksie samego siebie.

Idealnym według niej paskiem jest taki, który składa się z dwóch – czterech obrazków tworzących skończoną całość. „Rysunek powinien mieć ruch, żwawy rytm, nie może się powtarzać, musi być klarowny, bez nadmiaru szczegółów, najlepiej wykonany kreską, z czarnymi powierzchniami umieszczanymi na przemian. Każda ilustracja winna zawierać coś z poprzedniej i coś z następnej, fabuła ma przebiegać metodycznie”. A prawdziwy ideał? „Najbardziej lubię historyjki obrazkowe zupełnie bez tekstu. Spośród moich ulubionych mogę wymienić Adamsona, Elake herrn czy Ba-bę”.



Szkice do historii obrazkowej *Mumin och havet* (Muminki i morze). Niekonwencjonalny papier do pisania został ocenzurowany przez brytyjskiego wydawcę: „we couldn't pass it for publication” (nie mogliśmy podać tego do druku).

Zlecenie obejmuje historyjki, które nadają się do podzielenia na „łączące się ze sobą epizody i wystarczające na trzy miesiące każda”. Tove wykonuje małe szkice ołówkiem, synopsis, który opatruje tekstem, i wszystko razem wysyła do Londynu. Po zatwierdzeniu rysuje komiks na czysto. Co tydzień wrzucała do skrzynki sześć odcinków. Była to ciężka praca, która w dłuższej perspektywie dyrygowała jej życiem i aktywnością artystyczną. Oprócz rysowania musiała także wymyślać nowe *stories*. Poszukiwanie wątków i konceptów z czasem stało się udręką, czemu daje wyraz w wielu wywiadach, a od pierwszej wizyty w Londynie ciągnie się za nią wizja odartej z pomysłów rysowniczkii. Na te odczucia wpłynął jej poprzednik, mający gabinet do pracy przy Fleet Street. Tove streszcza jego losy: „Przebywa teraz w sanatorium. W pracowni wyczuwa się jego niepokój, gdy zrozpaczony szukał nowych pomysłów”. Wiele lat później napisała nowelę zatytułowaną *Serietecknare* (Autorka komiksów), zasadzającą się na jej doświadczeniach w tej dziedzinie, rozgłosie oraz atmosferze tego niewiarygodnego pokoju.

Kilka epizodów odegrało rolę synopsisów do książek. *Den farliga vintern* (Zima Muminków) to jeden, opowiadanie o osiedleniu się na wyspie z latarnią morską, *Mumin och havet*, drugi; posłużył za kanwę do *Tatusia Muminka i morza*. Podstawowy koncept jest taki, aby zainicjować komunikację Muminków ze społeczeństwem: żyć według nauk proroka, spodziewać się inwazji Marsjan, poznać znaczenie bogactwa. Tove na powrót posłużyła się swoimi bazowymi tematami, kometą i powodzią, i sprawiła, że życie muminkowej rodziny toczy się wokół spraw bliskich: zalewu gości, stawiania domu, zakochania się. W komiksach cyzeluje postaci, dla rozróżnienia wyposaża trolle w charakterystyczne dla nich atrybuty. To tutaj Mamie wkłada się fartuszek (pomysł Suttona), a Tatusiowi jego wysoki

kapelusz, podczas gdy syn reprezentuje Muminka *himself*. Na ilustracjach do *Lata Muminków* (1954) wyróżniki są już niemal w pełni dopracowane.

Po paru latach zapał osłabł. Komiksy zajmują jej czas i odbierają siły, Tove czuje się jak w kieracie, pozbawiona pomysłów. W atmosferze gorączkowej pracy od góry do dołu dyskutowano kontrakt z adwokatami i zleceniodawcami. Opiewał na siedem lat. Finlands Bank domaga się sprawozdań i umów, między Suttonem a Tove pobrzmiwają fałszywe dźwięki. Rok 1957 okazał się czasem sporów o umowę, produkty i prawa; plany Tove, żeby złożyć wypowiedzenie (jak często pisze), zaczynają się krystalizować. Potrzebuję zmiany scenarii, zwierza się Tooti, i opowiada z Londynu, gdzie w kwietniu pracowała nad serią, o przyszłości Muminka bez Tove: „Jeżeli wszystko pójdzie, tak jak myślę i na to liczę, będę się nim [trollem] zajmować przez jeszcze dwa lata – a potem już wolność i bieda jak dawniej. Na zawsze!”. Lecz w trakcie pertraktacji kontraktowych z „wygalantowanymi facetami z Fleet Street, każdy jeden w krawacie z Muminkiem” i w „skomplikowanym biznesie” zainteresowanie komiksem trzeba utrzymywać. W tym kontekście zostało zrobione zdjęcie ze słoniem dla „Evening News”: „To jakby wdrapywać się na owłosioną górę, niestety bez drabiny. Wciąż jeszcze pachnę słoniem” – pisze do Tooti, która ze swojej strony pełna jest podziwu. Że też się odważyłaś, odpowiada.

Stanęło na jeszcze dwóch latach pasków, dokładnie tak, jak Tove planowała, a gdy skończyła, padło pytanie, kto przejmie pałeczkę. Associated Press miało prawo kontynuowania serii z innym rysownikiem, do artystki należało zatwierdzenie wyboru następcy. W gruncie rzeczy ta kwestia nie stanowiła problemu. Tove i Lasse współpracowali ze sobą już wcześniej, on jako scriptwriter, ona jako ilustratorka. Kiedy zaaprobowano jego synopsis, sprawę uznano za załatwioną i od 1960 roku Lars Jansson sygnował komiksy. Nie miał większego artystycznego doświadczenia, ale w młodości rysował i snuł plany o rzeźbie. Kooperacja z Lassem oznaczała również zmianę sposobu pracy z *Moomin biznessem*. To Lars rozwijał projekty związane z trollami i troszczył się o finanse. Teraz powstało także przedsiębiorstwo Moomin Characters i zajmowało się sprawami dotyczącymi licencji oraz produkcji.

W sumie Tove wykonała trzynaście części komiksu o Muminkach, razem z bratem osiem, co daje łącznie dwadzieścia jeden historii. Złożyły się na nie tysiące okienek obrazkowych. W pewnym momencie Tove zaczęła odliczać pozostały czas pracy nad paskami, potrafiła datować listy aktualnym numerem wydania. Przykładowo korespondencję z Tooti latem 1956 roku, gdzie rysuje ostatnio wymyśloną, jeszcze nieochrzczonego postać, datuje na numer 10 242.

Kiedy paski znajdowały się u szczytu sławy, wydawano je w blisko stu dwudziestu gazetach, szybko ukazały się też w postaci książkowej. Wielu pragnęło nowych opowiadań o Muminkach. W lutym 1956 roku Brita Odencrantz, redaktorka Gebera, zaproponowała publikację w kilku częściach z myślą o „spragnionych Muminków dzieciach”. Oficyna Sörlin już zgłosiła się z tym samym pomysłem, ale planuje większe wydanie. Na co Brita uderza prosto z mostu: „Nie żebym wyobrażała sobie, że mogłabyś nas zawieść, ale wpadłam na jeszcze jeden koncept (z pomocą kolegi stąd): a może byśmy tak wydali je jako książkę na Boże Narodzenie? Na pewno sporo, tak dzieci, jak dorosłych, uznaloby, że świetnie jest mieć je w komplecie”.



Tove na Breddskär czytająca mapę morską.

Według lojalnej Tove naturalnie Geberowi przypada pierwszeństwo, ale „podejrzewam, że «Evening News» mają w tej sprawie coś do powiedzenia”. Już do nich napisała. Jednakże najbardziej trapi się tym, czy nie przysporzy jej to nowej, czasochłonnej roboty. „Czy to musi być w kolorze? – pyta. – Brito, Brito, musiałabym wszystko robić od nowa!”. To byłoby koszmarem. Kolor zostaje na okładce i pierwszy album zatytułowany *Mumintroll 1* (Muminek 1), z trzema epizodami, wychodzi na wiosnę 1957 roku.

Dla trolla, który swego czasu występował jako sygnatura w „Garmie”, a literacko narodził się w *Małych trollach...*, okres bohatera kreskówki okazał się pełen przeobrażeń i turbulencji. Świat Muminków jest nieskończony, słowo i język krzyżują się ze sobą. Tove rysuje coś nowego, ze zniecierpliwieniem i nieco zmieniając sposób wyrazu. Postać powstała w gazecie przeżywa na łamach prasy drugie życie, lecz we własnej historii, nakreślonej w stripsie, w trzech kratkach na dzień.

MUMINY SIĘ ROZRATAJĄ

Wielka sława słono kosztuje. „Idzie to tak dobrze, że muszę stać się bogata, choć często mnie oszukują” – zapisuje Tove z ironią w swoich notatkach. Na początku praca nad komiksem była gwarancją atelier i swobodnej pracy, ale związek opowiadań z biznesem rychło się skomplikował, z czasem trudno było nad nim zapanować. Autorka częstokroć potwierdzała, że ten projekt stał się kulą u nogi dla jej sztuki, pracą, która przedzierzgnęła się w obowiązek, robotą, którą trzeba wykonać i dostarczyć w określonym czasie. Miał dać jej wolność zajmowania się tym, na co ma ochotę, a stopniowo przeobraził się w zadanie, które ją z tej wolności odarło. Istnieje, co dość zrozumiałe, głęboka ambiwalencja w stosunku do Muminków, zaostrzająca się z biegiem lat, rozdarcie pomiędzy opowiadaniem samym w sobie oraz tym, co za jego sprawą powstaje, umowami, negocjacjami, korespondencją, wystąpieniami, obowiązkami publicznymi i towarzyskimi; tym, co wyklucza wolność osoby, która czasami chciałaby po prostu malować martwe natury. W listopadzie 1955 roku stwierdza:

„Jest minus piętnaście stopni, kwiatki mrozu na każdej szybie. I te paski, i korespondencja biznesowa, adwokaci i nieustanne kłótnie, gdzie wszyscy chcą mnie zmusić do podpisania kontraktu, próbując odebrać sobie nawzajem agencje i produkcyjne autorskie prawa majątkowe”.

W zapiskach z drugiej połowy lat pięćdziesiątych pobrzmiewa narastająca wściekłość, frustracja na tle f e n o m e n u, który zaczął żyć własnym życiem, poza jej językiem i obrazem, poza zasięgiem jej pełnej kontroli. Opowiadanie miało być sposobem odreagowania – wyraża się tak w kajetach raz po raz – drogą powrotu do dzieciństwa i ukrycia rozpacz – jak podczas wojny. Sporo za mnie odreagował, wspomina o Muminku. „Ale on się zmienia. Tajemna grota nie stanowi już dla mnie azylu, zamyka mnie”. Walka między ochotą a musum pracą powraca w nowym kształcie. Postać przerasta ją o głowę. Rzygać mi się chciało na te Muminki, pisze w jednej z autoanaliz.

Jednocześnie świat trolli z Doliny tkwi w niej głęboko i jeszcze z nim nie skończyła. Nadal ma wiele opowiadań do napisania, choć prośby o krótsze historie pisane na zlecenie – a tych napływa wiele – odrzuca bez dyskusji. Piszę, bo mam ochotę, odpowiada jednej gazecie; przez tę chwilę, która mi zostaje, pragnę malować, tłumaczy innej. Z pewnymi wyjątkami (jednym był komiks dla organizacji Save the Children) komercjalizacja nie osiąga książkowych opowieści. Dopiero długo potem, kiedy zostawiła już Muminki za sobą, zaczęto produkować „nowe” dzieła, wymyślone i ilustrowane przez innych, nie samą Tove.

Kiedy Muminek stał się megagwiazdą, na ilustracjach książek oraz kadrach komiksu jego gabaryty zaczęły się powiększać. Wąskonosy troll z pierwszego opowiadania nabrał ciała i zaokrąglił się niemożliwie na obrazkach do *Lata Muminków*, wydanego w tym samym roku, co pierwsze paski w Anglii. Postać powiększa się w obwodzie wraz z rosnącą popularnością, w pewnym okresie niemal do rozpuku. Wizualna zmiana jest jakby metaforą rosnącego rozgłosu. Później w komiksach Tove eksperymentuje z wyglądem trolli, powiększa je i pomniejsza, jak w *Muminkach i Marsjanach*, nad których synopsesem pracuje latem 1956 roku. Testy na ciele bohaterów są sposobem opowiedzenia o sobie i Muminkach jako zjawisku oraz wyrażają sprzeczne uczucia. Ów troll potrafi zmieniać się niemal w cokolwiek (podobnie do Schmoos, o którym dyskutowała z Evą). Można uczynić go niewidzialnym, jak w epizodzie z Marsjanami, może też zniknąć.

W ostatniej części stripsów, którą narysowała (wspólnie z Larsem), Muminek dosłownie cofa się do stadium prenatalnego, do istoty nienarodzonej i bezkształtnej. Były psychiatra „dr Schrünkell” diagnozuje to jako zakompleksienie, ordynując odstresowujące tabletki z żelazem i chromosomami, Muminek zaczyna się kurczyć i rozpada się w nicłość. „Oby był do siebie podobny, kiedy się znowu pojawi” – stwierdza zatroskana Panna Migotka, lejąc przywracające do życia lekarstwo (także od dr. Schrünkla) na krzesło, na którym siedział troll. Tove odbiera swojej postaci życie, równocześnie składając obietnicę jej powrotu. Rok później komiksy przejął Lasse i Muminek ukazał się ponownie. Do 1975 roku powstało ponad pięćdziesiąt fabułek.

Książką, która miała pewne znaczenie dla Tove, gdy pracowała nad paskami, było dzieło Görana Schildta pt. *Cézanne*. Wystało się na półce na Bredskär, ale kiedy już je przeczytała, wpłynęło zarówno na rysowanie historyjek obrazkowych, jak i na malarstwo. Tove wprowadza nowe słowa na temat wiecznego konfliktu między pragnieniem, obowiązkiem, odpowiedzialnością i pracą. Tę próbę sił przekłada na opowiadania w formie graficznej: wymyślanie nowych tematów, synopsisy, dostawy, dyskusje na temat wymogów i kontraktu niczym niewidzialny tekst wpisane są w wiele z jej komiksów. Już w pierwszym z nich Muminek trenuje mówienie „nie”, aby zwalczyć swą nieszczęsną skłonność do występowania w roli spełniającego jedynie żądania innych. Jego dom najeżdżają (i zjadają) pełni roszczeń goście, on sam kończy z łapkami na Włóczykiju, opętanym myślą o uznaniu i bogactwie. Opowieść prezentuje próżne poszukiwania sławy jako idei, stale kontrastowanej z ideą prawdziwego życia. Jak masz zdobyć majątek i sławę, jeśli chce ci się tylko żyć? – pyta Włóczykijski Muminka, który pragnie mieć święty spokój, sadzić jabłonie i zbierać ślimaki.

Tę problematykę Tove jeszcze raz podejmuje w ostatnim ze swoich stripsowych epizodów. Rozprawia się tam z prawami i warunkami popularności, a także ze swoim bohaterem. *Mumin och den gyllene svansen* (Muminek i złoty ogon) jest po części bezlitosnym opowiadaniem o pysze i woli,

niewinności i rozdarciu wobec powodzenia, pieniędzy, przemiany ja oraz praw rynku. Symbolem sławy jest mieniący się złotem ogonek trolla, wzmocniony także parasolem, sznurem do zasłon czy lampą. Złociste produkty czy Muminkowe, to jedno i to samo zjawisko.

MOOMIN BUSINESS

Pierwsza reklama powstała już w 1947 roku za sprawą umowy z producentem napojów W. W. Saleniusem. Były to etykiety do Lingonbrus, Porter i Söttricka, wszystkie „z gazem”, składające się z dwóch obrazków i krótkiego wierszyka. Tove wykonała ich około dziesięciu z widniejącymi na nich Topikiem i Topcią. Mimo nadziei Saleniusa na „niewyczerpaną żyłę rysunków”, kariera okazała się krótka. Sprzedaż nie szła zbyt dobrze.

Wielki rynek dla Muminków otworzył się w połowie lat pięćdziesiątych, a kampanie w domu towarowym Stockmanna w Helsinkach dają jasny pogląd na temat wzrostu. W sprzedaży mieli tam Muminki oraz figurki rozmaitych kształtów, ceramikę, materiał, tapety, chusteczki, fartuszki, broszki, serwisy, kartki wielkanocne, ołówki, firanki, wycinanki i papier rysunkowy, spódniczki itd. Szwedzką akcją zorganizowano w domu towarowym Nordiska Kompaniet w Sztokholmie, a w asortymencie znalazły się obrazy do dziecięcego pokoju, puzzle, figurki, ręczniki, długopisy, krawaty, skarbonki, kosze na śmieci. W 1957 roku przy dziale zabawek otwarto osobną sekcję dla Muminków.



I dag:

Tove Jansson och hela hennes Mumin-familj drar in på NK!

"Mumin-Huset" på NK-Leksaker • Tove Jansson
signerar sina böcker • Ritar för
barn och vuxna på måndag
i Lunchrummet m. m.

Redan i höstas bjöd Tove Janssons roliga och ärospöglade Mumintrull med familj, vänner och "vedtsakare" i olika former sitt segertåg i Stockholms via NK. Mumin — det är inte bara figurer och lustig underhållning, det är sällsynt klok livsfilosofi baserad på verklig människokänslomål, som slår an lika mycket på barnen som på oss äldre. Det är inte utan att vi kämmer igen oss själva i de små sagorna, i böckerna och i de dagliga serierna i SvD och i andra svenska tidningar. De har också berett marken för den långa rad Mumin-saker som NK under höst presenterat sedan i höstas och som på kort tid blivit så oerhört efterfrågade, att de nu alla har sammankörts på en plats, NK-Leksaker, där de fått sin egen avdelning, det lustigt utformade "Mumin-Huset". Premiär i dag, då Tove Jansson själv besöker Stockholm och NK...

Färdattarinnan-konstnärinnan signerar sina böcker kl. 14—16

En nyhet är här pressen Mumin-serie i bokform, som startar med "Mumintrullet I" och som innehåller "Mumintrullet", "Muminfamiljen" och "Den ovala öen". Pris häft. 5:75 och inb. 7:75. Dessutom övriga Muminböcker: "Har gick det sen", inb. 9:50, "Färlig midnatt", inb. 6:50, "Trollkarlens hatt", inb. 6:75, "Muminpappans berättelse", inb. 6:75, och "Mumintrullet på konstsjö", inb. 5:75. Så finns där också de trevliga "Mumin-tavlorna" i flerfärgstryck: "Den hemliga öen" (39x39 cm) och "Karussellfest" (39x39 cm), som per styck kostar 3:75, med glas och ram 16:25, samt "Regnbågshuset" (39x46 cm), 3:75, med glas och ram 16:25.

Mumin gånge-handduk

är en annan nyhet, handstryckt, i tjuvigt gjord komposition och två olika färgställningar, som säkerligen blir mycket populär. Storleken är 43x73 cm. Den kostar per styck 4:75

Mumintrullet i plysch — och annat

Muminpappan, Muminmamma, Mumintrullet och Snorkfröken finns oigångtrötta gjorda i plysch och ca 12 cm höga. Pris per styck 9:75

Dessutom finns: Pussel med Muminmotiv, ca 10 bitar, 9:50, nålsbogar per styck 6:50, örnlock 2:50 och 1:50, överfrångbilder med 8 figurer 7:50, örnlock 3:75, papperskorgar från 12:50 och Mumintrullet, Muminpappan och Muminmamma som små lustiga broscher i guldmetall, per styck 2:75.

P. S. På måndag och tisdag ritas Tove Jansson för barn och vuxna i Lunchrummet, 4 tr., kl. 16.

Telefon 23 00 00 • Riks 23 63 00

1/10 Nordiska Kompaniet

Muminfigurerna i glasrot tergods

finns med följande motiv: Mumintrullet, Snorkfröken, per styck 2:45
Muminmamma, Muminpappan och Lilla Mj, per styck 2:95
Mjulen och Snusmånken, per styck 3:65
Reservris med Muminmotiv, 3 delar, i flintporlän, per sets 6:75
Ny är NK:s Muminparlän i modell Muminpappan, 22 cm hög. I eglsnat lergods 4:50
Dito i glasrot lergods 6:75

Muminhuset, NK-Leksaker, 2 tr.

Nytt för dagen — Mumintyger!

Tove Jansson har gjort en charmfyll komposition för dessa tyger, ett tryckt bomullstyg, som är lika användbart till småbarnkläder och förkläden som till gardiner och kuddar m. m. Tyget ligger på en bredd av 50 cm och kostar per meter .. 4:90
Säljes på

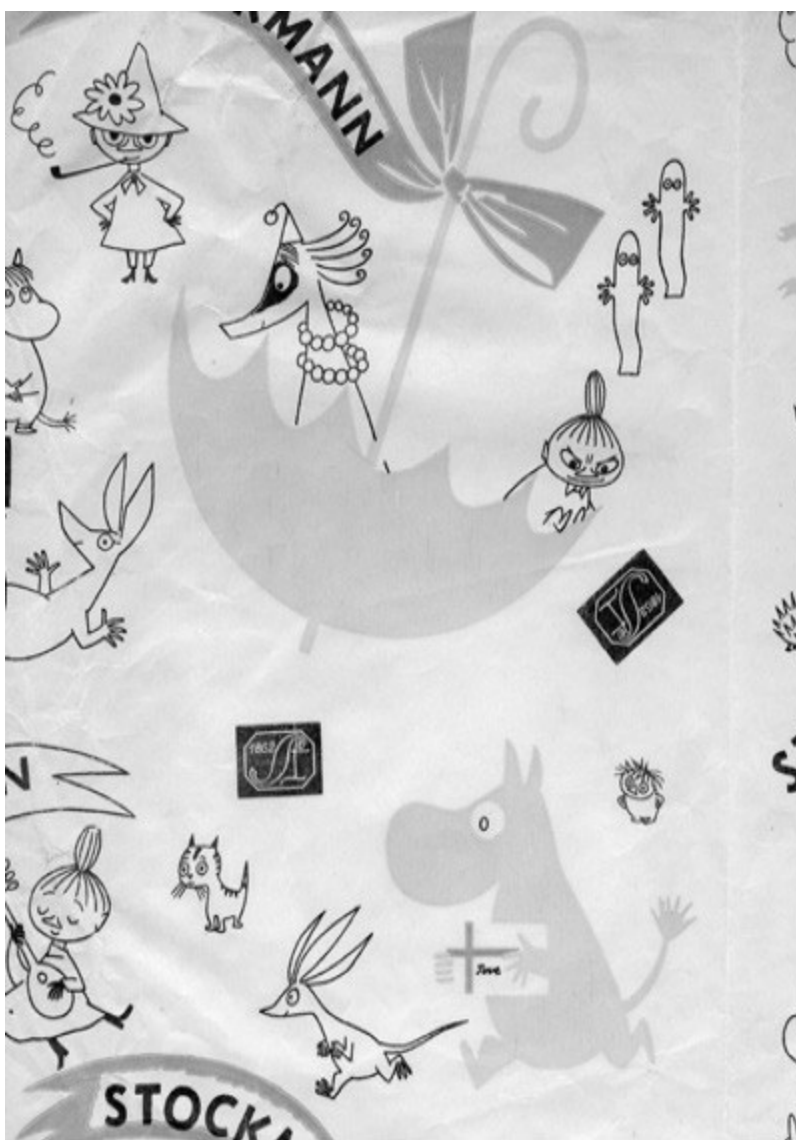
NK-Bomull, 1 tr. och
NK-Gardintyger, 2 tr.

Alla barn till NK i dag och träffa Tove Jansson personligen i

Muminhuset, NK-Leksaker, 2 tr.

Zmaterializowany świat Muminków promuje się w sztokholmskim domu towarowym Nordiska Kompaniet w 1957 roku. Ukazał się już tom komiksowy, a nieco później tego roku w księgarniach pojawi się *Zima Muminków*.

Przed Wielkanocą 1956 roku, zgodnie z anonsem Stockmanna, rodzina trolli dostępna była w trzech rodzajach – z marcepana (stoisko z delikatesami), ceramiczna oraz jako zabawka i maskotka: „Zrobione z białej skórki, z brzuszkiem z pastelowego pluszu”. Członkowie rodziny ceramicznej występowali w dwóch cenach (425,- oraz 510,-). Znajdowały się tam również książki na sprzedaż, jednak to gadzety budziły największe zainteresowanie. Jesienią przeprowadzono akcję z „Muminkami puszczonejmi wolno”, których obecność tak przykuła uwagę, że pokaz mody z dziećmi w „muminkowych spódniczkach” trzeba było przerwać. Kampania zważyła do centrum handlowego 50 tysięcy osób w ciągu dziesięciu dni, reklamowano ją w mnóstwie gazet (czasopismo „Life” zarekwirowało materiał), a hol wystawowy przekształcono w „Muminkowe wzgórze”.



Papier pakunkowy na potrzeby muminkowego przedsięwzięcia dla domu towarowego Stockmanna.

W skondensowanej formie ogłoszeń wybór jadalnych trolli różnego sortu (mama, tata, dziecko) brzmi absurdalnie, jak i skórzany Muminek z pastelowym brzuchem, ale poza tym pierwsza generacja produktów wypadła gustownie. Ham nadała kształt figurkom ceramicznym (dziś poszukiwanym okazom kolekcjonerskim). Tove całkowicie kontrolowała repertuar, staranne listy dokumentują poszerzający się wachlarz produktów, z czasem coraz bardziej kalejdoskopowy. Powstały wymyślne tapety z nadrukiem, tekstylia oraz obrazki do dziecięcych pokoi, zastawa stołowa, papier pakunkowy, karty, papeterie, kalendarze, puzzle, zakładki do książek, wieszaki na ubrania, krawaty, kubki, nawet taśma „twistband”. Ta produkcja jest powieścią w odcinkach, ciągnącą się skoroszyt za skoroszytem. Jeden podzielony jest na części zatytułowane „plastik”, „ceramika”, „lalki i tekstylia”. Listy z zapytaniami, propozycjami, życzeniami, roszczeniami oraz odpowiedzi na nie układają się w opowieść o kulisach powstania tych wyrobów i pomysłach, o wykonaniu, prawach, honorariach, tantiemach i uzgodnieniach. Tove jak tylko może, usiłuje trzymać pieczę nad wytwarzaniem artykułów, zadaje sobie sporo trudu w kwestiach estetycznych – jest to praktyka, która potrwa długo. List zaadresowany do Mrs Vyvian Bell, Associated Newspapers daje pojęcie o procesie. Dotyczy winylowych laleczek i następujące, szczegółowe uwagi co do rozmiaru i koloru należy bezwzględnie przekazać producentowi, Mettoy Playcraft: Figurki mają być niewielkie, będą wydawały się przyjemniejsze i bliższe dzieciom. „Say, about 5 to 6 inches for Moomin and Snorkmaiden, and 6 to seven for the parents (possible 6 ½ for mamma and 7 for pappa as has his hat on)”¹⁵. A o kolorach: „I propose that Moomin and Snorkmaiden are all white, mamma very pale blue and pappa pale grey”¹⁶. Musi obejrzeć modele przed rozpoczęciem produkcji, a zasadniczy warunek to aby *design* trolli zgadzał się z jej ostatnimi ilustracjami. List datowany jest na dwudziestego piątego maja 1966 roku. Tove dopiero co wydała *Tatusia Muminka i morze* i rozpoczęła przygotowania do wystawy.

Parę lat wcześniej pewne włoskie przedsiębiorstwo owocowe chciało drukować podobiznę Muminka na bibułce, w którą owijają się pomarańcze (1963), ale nie uzyskało zgody autorki. Tove uznała, że trolle nie pasowały na owijkę do owoców, w zamian zaproponowała jednak Małą Mi. (Związku między tą małą Mimblą a pomarańczami nie wyjaśniła). Wynagrodzenie nie grało roli, ważne, by firma nie przejęła praw. Za to spośród artykułów bezzwłocznie odprawionych z kwitkiem można wymienić pieczywo chrupkie, margarynę, dżem, sok, marmoladę oraz mydło. Aczkolwiek pojawiły się znacznie bardziej nonsensowne propozycje. Jedno ze skrajnych zapytań dotyczyło podpasek przeznaczonych dla dziewcząt (1962). Miałyby się nazywać „Mała Mi”, z uzasadnieniem, że jest to „neutralne” miano prowadzące do „wyobrażenia czegoś miękkiego i miłego”. Odmowna odpowiedź brzmi zupełnie bezosobowo: „Starając się na ile to możliwe unikać używania moich postaci do reklamy, nie mogę, niestety, przyjąć Państwa oferty”. Mimo to nedorzecznia propozycja zachowała się w papierach archiwum, a później została wpisana w program ofertowy w noweli *Meddelande*.

Powyższe przykłady stanowią tylko ułamek. Segregator, jeden za drugim, wartkim potokiem katalogują rodzaje i wynaturzenia muminkowego rynku. Troll występował już „w zbyt wielu kontekstach” – odpisuje Tove mydlanym interesantom, uważając, że publiczności znudzi się oglądanie Muminka „na wszelkiego typu materiałach”. Stąd też zdecydowała, że utrzyma go w istniejących copyrights, które „zdążyła już niestety przyznać”. Tak pisze w połowie lat sześćdziesiątych, zanim Muminek przebił się w Japonii, zanim pojawiły się ekranizacje i opowiadania w odcinkach dla telewizji, przed muminkowym boorem. Obecnie Moomin Characters (chroniące prawa autorskie oraz jakość artystyczną) są jednym z najbardziej dochodowych przedsiębiorstw w Finlandii.

MALARKA I AUTORKA

Z perspektywy artystki Tove Jansson Muminek położył się cieniem na malarstwie. Zawsze uważała się przede wszystkim za malarzkę, lecz wkroczenie trolli na rynek księgarsko-obrazkowo-komiksowy

ograniczyło czas na nieskrępowaną twórczość. Chęć malować, powtarza jak mantrę w wywiadach z lat pięćdziesiątych, wspomina o tym w korespondencji i przedstawia się jako malarka. Odbyła się tylko jedna samodzielna wystawa – w 1955 roku – i to po dziewięciu latach od ostatniej. Zastanawiano się, dlaczego Tove zwlekała z malowaniem abstrakcyjnym, kiedy jej koledzy tacy jak Sam Vanni i inni zaczęli już dawno temu, bo na początku lat pięćdziesiątych. Ale w jej przypadku te czasy nie mogły wpasować się w świat sztuki. Była w ferworze innych zajęć, odcinających ją od koleżeństwa. Tworzyła według własnych przekonań i pracowała nad martwą naturą (dziesięć z dwudziestu dziewięciu obrazów wystawionych w 1955 roku), co świadczy o silnej niezależności. Jej malarstwo stało się przy tym bardziej rzeźbiarskie – używa grubszego pędzla i mocniejszych linii, jak w *Modelce* i *Czytającej kobiecie* pokazanych na wystawie w 1955 roku.



Malarka Tove Jansson na wernisażu, późne lata czterdzieste.

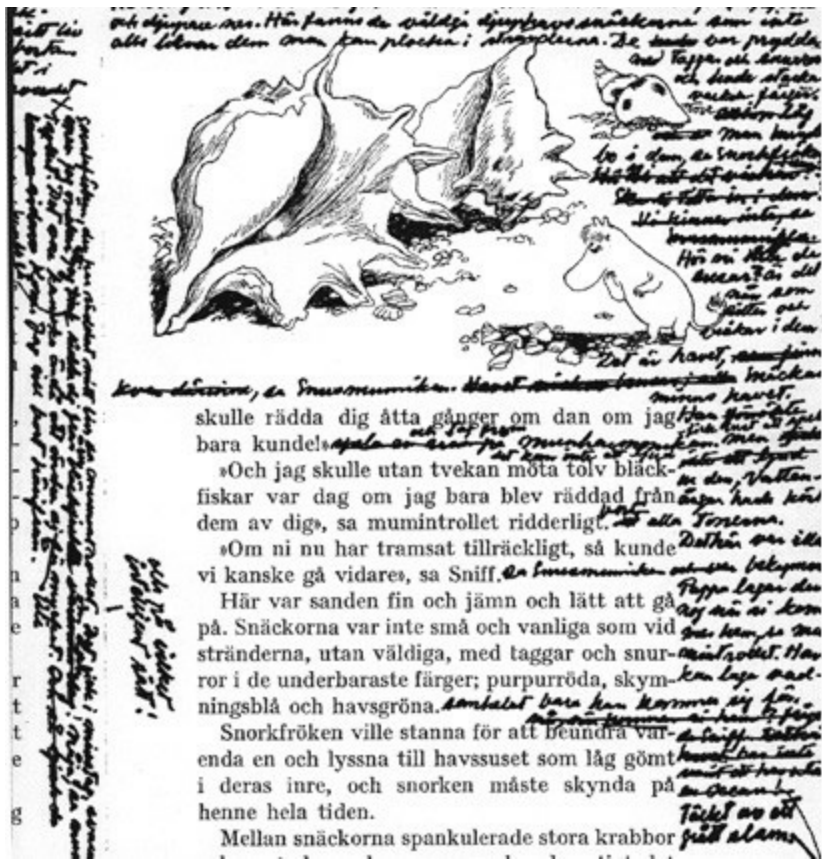
Muminki i sława przekraczająca wszelkie wyobrażenia wzmogły jej udrękę. Gdzie chęci, gdzie praca, czy kiedykolwiek złączą się ponownie? Zadawała sobie te pytania raz za razem, zwracając uwagę zwłaszcza na chęci do pracy. Nie tylko Muminek stanął jej na drodze. W czerwcu 1955 roku pisze: „Nie potrafię przypomnieć sobie momentu, kiedy to nastąpiło, kiedy zniechęciłam swoją pracę. Jak do tego doszło i co począć, żeby odzyskać ów naturalny zapał? Przez chwilę sądziłam, że pomogą mi te komiksy. Muminek, na wpół zakazane, wdzięczne hobby, seria za serią musi stać się nowym zobowiązaniem. Dlatego też powinnam szukać przyjemności w malarstwie, ale jej nie znajduję. Diabli wiedzą, gdzie się podziała”. Wystawa nie okazała się wyzwoleniem, przeciwnie, poczucie obowiązku wręcz się nasiliło: „Nawet wystawa nie była w stanie zdjąć tej klątwy. Wydawało mi się, że kiedy na parę lat zrzucę z barków ciężar wystawiania, praca zacznie sprawiać mi radość. Nic z tych rzeczy”. Z rozpaczą i ironią pisze o postaci, która wprawiała w ruch tę karuzelę sławy: „Jest jedynym, nad którego kształtowaniem nie musiałam się wysilać, tylko jego lubicie. Właściwie słusznie i logicznie”.

Autorka literatury dla dzieci i „trollmama” niemal całkowicie przesłoniła malarkę Tove Jansson,

mimo malowideł monumentalnych, mimo wystawy. We wczesnych wywiadach przedstawiano ją jako „malarkę, która pisze”, ale jej prawdziwym żywiołem jest olej i tusz. Kiedy Muminki zyskały popularność, nagłówki mówiły o „Malarce z wieży z dwunastoma oknami tworzącej zabawne trolle dla dzieci” („Svenska Dagbladet”, 1952) albo o „Malarce z rodziną Muminków” (wywiad dla „Astra”, 1954), jednakże epitety szybko przeobraziły się w wyłącznie „muminkową mamę” lub „trollmamę”. Przykłady takie jak „Muminkowa mama mieszka na wyspie” („Vi”, 1956), „Muminkowa mama” („Folket i Bild”, 1959), „Mama Muminków” („Arbetaren”, 1960) naświetlają sprawę. Wizerunek pisarki cechuje uparte „umatkowanie”, ta metaforyka często dotyka autorów literatury dziecięcej. Tego, kto pisze dla małych odbiorców, zamienia się w mamę bądź tatę, obciążając go tym samym odpowiedzialnością za dole i niedole czytelników. Tłumaczy to moralizatorską panikę, która może wybuchnąć, jeśli książka dla dzieci wykracza poza konwencję – Tove odczuła to, kiedy na łamach „Hufvudstadsbladet” toczyła się ostra debata o zboczeniu i „zbuczeniu”.

Wystawa samodzielna stanowiła *come back* malarki Tove Jansson, okupiony jednak dużą udręką. Podjęła się rysowania komiksów, zajmowała się lansowaniem Muminków w różnych wymiarach, wielkościach i materiale. Wernisaż poszedł dobrze, otrzymał pozytywne recenzje i sporo obrazów zostało sprzedanych. Lektura dzieła Schildta o Cézannie obudziła dawne myśli o tym: „Że ten, kto stara się uczynić z życia dzieło sztuki, rzadko osiąga prawdziwy artyzm”. Jednak konstatuje: „[...] w moim przypadku wygląda to raczej tak, że jedyne emocje, które powinny naturalnie i produktywnie znaleźć rozwiązanie w malarstwie, bezzwłocznie przekształcają się w moje własne doświadczenia, sublimują, kompensują, stając się pożywką dla mojego życia, albo zostają przeobrażone i zakorkowane jako niebezpieczne lub zbędne. Niszczę swój materiał”. A dalej pisze: „To się dzieje automatycznie, dopiero potem widzę, co się stało. Z niewiarygodną zręcznością potrafię zadbać o wrażenia, lokując je we własnym bycie i przestrzeni doznań. Wszystkie wzruszenia zostają absolutnie wykorzystane, te negatywne unieszkodliwione tak szybko, jak to tylko możliwe. Nie zawsze pomyślnie. Ale maszyna chodzi, blokując jedyną, owocną sublimację, która naprawdę jest pozytywna; przekształcenie doznania i cierpienia w sztukę”.

Do sublimacji, przeobrażenia będzie powracała. Chodzi o spełnianie oczekiwań, zwłaszcza tych względem siebie samej. Głęboko w środku zdają się tkwić zwątpienie i niepewność – poszukiwanie nie odnosi się tylko do pragnienia, również do woli i odpowiedzialności. Stało się dokładnie tak, jak Tove przewidziała: zapał i poczucie obowiązku jakimś sposobem zamieniają się miejscami.



Przeróbki w *Nadchodzi kometa*. Egzemplarz roboczy pierwszego wydania, nazywany „Nadchodzi kometa Wersja 2”.

XI O TROLLU, KTÓRY POZNAŁ ZIMĘ

Czasami czytam dzieciom i wybieram wtedy zimowe ognisko i wilki Ynka.

List do Tuulikki Pietilä, 20 listopada 1957

Mojej matce”, tak brzmi dedykacja z *Zimy Muminków*, która ukazała się drukiem w 1957 roku. Tove i Ham podróżowały razem z Muminkiem, odbyły kilka wyjazdów biznesowych do Anglii. W czasie pierwszego (wiosną 1954) diskutowano nad komiksem w Londynie – Tove spędziła dwa intensywne, pracowite tygodnie przy Fleet Street – potem udały się do Paryża, spacerowały ulicami z Janssonowskich wspomnień, aby w końcu zatrzymać się na Riwierze Francuskiej w pobliżu Juan-les-Pins. Mała biała chatka „jak z obrazka” stała się ich domem, z zielonymi okiennicami, palmami w ogrodzie, pomarańczami i żółtymi różami, i cyprysami w jednym i drugim rogu. „Wszystko jest dokładnie tak, jak wymyśliłam, kiedy jako młoda dziewczyna planowałam tę podróż z Ham”. Faffan, zawsze bardzo tęskniący za domem, nie chciał im towarzyszyć. Tym sposobem zostały matka z córką, właśnie tak, jak Tove już dawno sobie wymarzyła. Malowidło ścienne dla Föreningsbanken w Helsinkach, nad którym pracowała wiosną 1954 roku, sfinansowało tę przygodę, ale ponieważ było wykonane tylko w dwóch trzecich, wydano jej odpowiednią część honorarium. „Upominek pieniężny” od państwa dla Ham za jej wkład w „rozślawianie Finlandii” załatwił resztę. Zatem ruszają w drogę. Jest maj 1954 roku.

W oddali mającą miliony, kasyna, luksusowe butik, całymi kilometrami ciągną się hotele i prywatne plaże. Tove wpada na pomysł scenariusza „o Muminku, który przez pomyłkę wpadł w tutejszy wir i wszystko rozumie na opak”. Wyszedł z tego *Moomin on the Riviera* (Muminek na Riwierze). Kiedy przyszło jej to do głowy, nie mogła się powstrzymać, nawet jeśli zamierzała nie pracować. Światowe życie Riwiery nabrało superjanssonowskiej perspektywy, a bezpośrednie doświadczenia bezzwłocznie wpadają do stripsów. Długie pasy wybrzeża są prywatne i ogrodzone, po bezowocnym poszukiwaniu plaży matka z córką „niemal komunistycznie rozeźlone” wróciły na odludne pasmo w pobliżu swojego domku jak z bajki. Mamę Muminka i trolla spotyka w tym czasie to samo, czego doświadczają splukani goście wielkiego luksusowego hotelu.

Na początku jesieni tego samego roku odbyła się premiera komiksowej serii, w następnych latach wychodził jeden epizod za drugim: o rodzinie Muminków, wyspie Muminków, zabawie w udawanie, nowym domu Muminka, nowym życiu Muminka, zakochanym Muminku, dżungli w Dolinie Muminków oraz o Muminkach i Marsjanach. W środku tego wszystkiego Tove zmieniała i „korygowała” niektóre z opowiadań: *Kometę nad Doliną Muminków*, *W Dolinie Muminków* i *Pamiętniki Tatusia Muminka*, które w 1956 roku ukazały się w nowym wydaniu. Najczęściej korygowana była *Kometa*, której szwedzki tytuł uległ zmianie z *Kometjakten* na *Muminrollet på kometjakt*. Dwa pozostałe tomy zachowały pierwotne tytuły, ale w obu wprowadzono poprawki, w szczególności w *Pamiętnikach*...

Opracowania wynikały z zakusów wydawnictwa Sörlin, które opublikowało *Kometę* w Szwecji

i chciało wydać ją ponownie, dokładając również *Małe trolle i dużą powódź*. Na liście wydawniczej znalazła się żyła złota, jaka nie pojawiła się na rynku nigdy wcześniej. Nie można było trafić lepiej. Komiksy szybko zyskiwały na popularności, a Tove Jansson stała się autorką znaną w wielu krajach. Sama pisarka nie chciała, aby jej pierwsze opowiadania ukazały się w oryginalnej formie. Zabrała się do wprowadzania zmian, lecz jeśli chodzi o *Małe trolle...*, nie dokończyła pracy i książka nie została wydrukowana nawet w pierwotnej wersji.

Prawa wydawnicze były kwestią nader zawiłą. Söderström wydrukował Muminki w Finlandii, ale w Szwecji *Kometa...* znalazła się w rękach wydawnictwa Sörlin, a *Małe trolle i dużą powódź* wydał Hasselgren. Poczynając od *W Dolinie Muminków*, Tove przeniosła się do innych oficyn, w Finlandii do Schildta, w Szwecji zaś do Gebera. Przedmiotem dyskusji było pytanie, komu przypadają prawa do opublikowania *Komety...*, co trafiło autorkę. Tove jest bardzo lojalna względem wydawnictwa, pisał w maju 1956 roku szef Söderströma Bertel Appelberg do Hansa Küntzla, dyrektora Gebera, i „nie chce okazać braku wdzięczności wobec Gebera, który z takim powodzeniem wylansował ją w Szwecji”. Jednak w gruncie rzeczy nie było żadnych wątpliwości co do szwedzkich praw. Szefostwo wyraziło się jasno i opracowaną wersję *Komety* wydano w Sörlinie w 1956 roku. Równocześnie Söderström wydrukował ją w Finlandii (trzecie wydanie ukazało się dopiero w 1961 roku) i tym samym, mimo straty *W Dolinie Muminków*, zyskał jeszcze jedną książkę. Publikacja trzeciej części Muminków, jak również *Pamiętników Tatusia Muminka*, przypadła oficynom Schildt i Geber. Miało to miejsce w momencie, kiedy paski o mieszkańcach Doliny pełną parą ruszyły w szwedzkich i fińskich gazetach. *Małych trolli i dużej powodzi* nie wrywano już ze snu zimowego, choć głód Muminków miał wiele gęb wołających o nowe opowiadanie.

W kwestii zmienionej *Komety...* Tove dała wydawnictwu wyczerpujące wskazówki dotyczące druku, rozmieszczenia ilustracji i formatu tomu. Potrzeba „weselszej” okładki i nowego tytułu. Proponuje „Nadejście komety”, ale dopuszcza też „Muminka w pogoni za kometa”. Nie życzy sobie wzmianki o autorce, jedynie parę słów o tym, że jest to „ekscytująca książka dla dzieci”. Wydawnictwo natychmiast przyjmuje tytuł „Muminek w pogoni za kometa” – bo akcentował postać głównego bohatera – oraz sporo inwestuje w reklamę w księgarniach, ogłoszenia i imprezy dla małych czytelników. Snuto plany o wystawie, teatryku dla dzieci oraz krótkich filmach z dźwiękiem. Ukazywały się świetne recenzje, a anonse zajmowały w prasie mnóstwo miejsca. Pierwszy nakład wyniósł aż 10 000 egzemplarzy, a w sumie „Muminka w pogoni za kometa” wydano 30 000, co czyni go jednym z najbardziej rozpowszechnionych tomów o Muminkach lat pięćdziesiątych.

„Jak widać, zależy mi bardzo, aby zrobić z książki o Muminkach prawdziwą kometa na dziecięcym niebie” – pisze Bo Sörlin do Tove i wszystko rzeczywiście dzieje się w niezwykłym tempie. Autorka nie dostała nawet korekty do przeczytania (według szefa oficyny wykonanej przez „pewnego akademika z Universitetsbiblioteket w Uppsali”), a ewentualnych zmian będzie można dokonać w drugim wydaniu, które już mają w grafiku.

Okazało się to dużym błędem. Tove towarzyszyła swoim dziełom od rękopisu i ilustracji poprzez redakcję i układ obrazków do druku tekstu i grafiki z największą starannością i przyszłe plany Sörlina spaliły na panewce. Mam „zobowiązanie pierwszeństwa” w stosunku do Gebera, oznajmia ostro, i to im będzie proponowała wszystkie nowe utwory. Tak się stało z wydaniem komiksów, Tove rozwiązała też definitywnie nadzieje Sörlina na publikację debiutanckiej książki. Nie powiodły się próby jej poprawienia, a jeśli miałyby ją opracować od podstaw, to dla Gebera:

Mój sposób pracy zmienił się w ciągu minionych 15 lat tak bardzo, że przerobienie tej książki byłoby niemożliwe. Musi być napisana od początku raz jeszcze. A gdybym stworzyła kompletnie nową, nie zdecydowałabym się na motyw powodzi i w pierwszej kolejności z poczucia lojalności zwróciłabym się do Gebera.

Relacje z Sörlinem z czasem uległy znacznemu ochłodzeniu, zwłaszcza po tym, jak Tove zażądała sprawozdania i bardzo długo czekała na odpowiedź. „Czy książka poszła dobrze? I czy zmiany w tekście zostały kiedykolwiek wprowadzone w dodruk? Wyszedł w takim pośpiechu, że nawet nie

miałam wglądu do korekty” – zapytała po czterech latach, a po jeszcze kilku wycofała wszystkie prawa. Wtedy nadeszła odpowiedź. Drugi nakład opiewał na 20 000 egzemplarzy, został wyczerpany, kolejny dodruk nie jest planowany. Przesłano jej 5750 koron i tym samym kontakty zostały zerwane. Następnym razem, kiedy opowiadanie o komecie ukaże się w księgarniach, tytuł będzie brzmiał, jak sobie życzyła, *Kometen kommer*, i wyda je Geber.

W sąsiednich krajach Północy wejście Muminków nie zakończyło się już takim sukcesem. Duńska edycja, mówiąc słowami wydawcy, była największym fiaskiem w historii oficyny (Eiler Wangels Förlag). Zakładano wydanie książek po kolei i wydrukowano dwie pierwsze w nakładzie 10 000 egzemplarzy, ale krytycy nie okazali przychylności i praktycznie w ogóle się nie sprzedały. Zwracano uwagę na trudne słowa i nazbyt przerażające wydarzenia – wszystko według niezwykle aktywnego agenta i tłumacza Tove, Børgego Bavngaarda. Duńskie wydawnictwa, pisał, rozesłały na szeroką skalę kiepskie, pozbawione fantazji i sentymentalne interpretacje. Dania po prostu nie jest jeszcze na Muminki gotowa; po przeciągających się negocjacjach między autorką, jej przedstawicielem i domami wydawniczymi podpisano nowe umowy, ale wtedy Tove korespondowała już z inną oficyną (Hansens Musikförlag), jednocześnie starając się z Thure Svedlinem z Schildta o wydanie w Norwegii. Tam poprawiło się po wydaniu *Co było potem?* w 1957 roku i *Zimy Muminków* w 1968 roku. Lecz właściwie popularność świata trolli wzrosła po inscenizacji sztuki o nich, która odbyła się w Oslo w 1960 roku, i dopiero wówczas przełomowe *W Dolinie Muminków* przełożono na norweski.

Duńskie wydania zaczęły się już w 1954 roku, kiedy Muminki wystartowały na arenie międzynarodowej, zatem pojawiły się, zanim „Politiken” ruszyła z komiksem, co mogło znacząco zaważyć na niepowodzeniu. Nie było żadnej łączności między opowiadaniem a stripsami. Najpierw ukazała się debiutancka historia Tove, pod duńskim tytułem *Mumitrolde*, która jest jedynym (wręcz unikatowym) przekładem *Małych trolli*... aż do lat dziewięćdziesiątych, a bardzo różni się od pasków pod względem zawłości. Jednak szybko doszło do zgrzytów między pisarką a wydawnictwem, które dzieło numer dwa przecięło na pół. *Kometę nad Doliną Muminków* podzielono na dwa opowiadania i wydano je osobno, o czym Tove dowiedziała się z wycinków prasowych. Winiety na okładkach wybrano bez konsultacji, podobnie też kolor obwoluty. Duńczycy są twardzi, skwaszeni i „wydaje się, niemalże złośliwi” – pisze rozłoszczona do Bavngaarda. Fakt, że komunikacja długo odbywała się przez agenta, przysporzył jej licznych problemów. Rozważano druk *Co było potem?*, ale uznano go za zbyt drogi.

Kiedy Tove wreszcie sama pisze do redakcji, zgłasza uwagi prawie w każdej możliwej kwestii, niefortunny zwłaszcza okazał się podział książek: „Rozumiem, że podjęto tę decyzję, żeby się lepiej sprzedawały, były tańsze, i akceptuję to, jeśli chodzi o *Kometę*”. Ona, podobnie jak pierwsze opowiadanie, zasadza się na „dziecięcym napięciu” z przygodami następującymi jedna po drugiej, rozważa Tove, dlatego „nie ubywa jej tak wiele” przez to przepołowienie. Ale późniejsze części, „którymi zajmuję się dużo bardziej”, mają „organiczną” konstrukcję i straciłyby bezmiernie na „obcięciu”. Tutaj nie istnieje pole do negocjacji i Tove w liście do redaktora Torbena Monberga z lutego 1955 roku nie przebiera w słowach: „Nie napisałam ich, żeby je dzielić!! To jakby obraz przeciąć na dwoje i oceniać jego kompozycję w obu częściach osobno. Efektem tego będzie nieprzychylna krytyka, w której następstwie sprzedaż nie pójdzie najlepiej”. Jeśli zamierzają dzielić opowiadania, żąda zwrotu praw edytorskich.

„Czuję się jak biblijna matka, która wolała zrzec się dziecka, niż widzieć je przeciętym na pół” – oświadcza Tove, w nawiasie dodając dla pewności „(patrz Salomon)”. Dania najwyraźniej nie dorosła jeszcze do Muminków. W rzeczy samej wychodzi na to, jak stwierdza z przekąsem, że opowiadania o trollach „nie nadają się dla duńskich dzieci”.

TOO-TIKI

Siadając do tworzenia *Zimy Muminków*, Tove miała za sobą rok ciężkiej pracy nad komiksem, nowymi wydaniem, przekładami oraz muminkowym biznesem. Niemiecka wersja wyszła w 1954 roku (dwie książki) i przysporzyła dużo zachodu z wydawnictwem, które skreślało i zmieniało tekst, uczyniło Muminki bogobojnymi, każąc im odmówić modlitwę przed ułożeniem się do snu zimowego.

Pragnęła czegoś nowego, chciała przekształcać, wstrząsać, tworzyć coś większego i głębszego. Chce napisać coś świeżego, a nie tylko sprzątać, zwierza się Tuulikki Pietilä. „Sprzątaniem” względnie „wysprzątaniem” określa opracowania i korekty książek. Wbrew własnym zasadom obiecała napisać „przerazający” artykuł do „Svenska Dagbladet” o tym, „jak to jest pisać dla dzieci” – temat i zadanie, które pozostawiły po sobie „niesmak na długo”. W czerwcu 1956 roku zdaje Tuulikki relację z pracy nad tekstem: „Staralam się okrasić go zdrowym, dziecięcym wyczuciem makabry, tego, co oczywiste i bezwzględne w pozytywnym znaczeniu, i wspominać tak mało, jak to możliwe, o sobie i moim starym, utrapionym trollu”. Ponadto obiecała nowe opowiadanie o Muminkach do bożonarodzeniowego dodatku roku 1956, co bardziej ją martwi. Kleci je z „niesłychaną niechęcią”, zaznacza jednak mimochodem, że ilustracje będą dwukolorowe. Tak powstała nowela *Choinka*, wprowadzona później do *Opowiadań z Doliny Muminków* (1962) w nieco zmienionym kształcie. Śladów tej męczarni czytelnicy nie zauważą. Uczucie zniechęcenia zostało zręcznie przerzucone na sprawców świątecznych osobliwości (nerwowość Paszczaka, Gapsy i ciotki), podczas gdy Muminek pragnie jedynie spać dalej w oczekiwaniu wiosny. Przyszłe komiksy opisuje z większym entuzjazmem. Znajduje się na wyspie, „stripsuje”, zastanawiając się nad treścią Tatusia-laternika. Ma to być historia o „morzu i samotności, i wszystkim, co można przeżyć nad brzegiem”, która była jej bliska przez całe życie: latarnia morska, morze, plaże, wyspa. W powstającym opowiadaniu do świata Muminków wkracza nowa postać – Too-tiki. Choć wtedy Tove jeszcze nie wie, jak historia ma się potoczyć.

Spotkanie graficzki i artystki Tuulikki Pietilä okazało się punktem zwrotnym w życiu Tove. Poznały się przy gramofonie na imprezie bożonarodzeniowej Gildii Artystów w 1955 roku. Obie przyniosły swoje najlepsze krążki i nikogo nie dopuszczały do podawania muzyki. Tove poprosiła Tuulikki do tańca, ale ta uznała, że nie wypada – tym razem. Wkrótce do atelier dotarła kartka świąteczna z rysunkiem pęgowanego kota, podpisana „Tuulikki Pietilä”. Do dziś tam wisi na ścianie. Upłynęło trochę czasu, telefonowały do siebie, a gdy pewnego dnia po Nowym Roku Tove minęła furkę przy ulicy Ulrikasborgsgata, obierając kurs na pracownię Tuulikki przy Nordenskiöldsgata numer 10 na „tylnym Tölö”, wiedziała już, czego chce.



Jag vet bara att jag längtar efter dig så förskäligt att jag längtar som om jag
var en liten fjäder som flyger mot dig. Kom till mig snart!



Och här är ett mycket litet
djur som inte är riktigt nå-
got på att det får komma in!

Din Tove.

„Moja Too-tiki!” Z listu do Tuulikki Pietilä, 1956.

Ich drogi skrzyżowały się już kilka razy wcześniej. W tym samym okresie uczęszczały do Ateneum, w roku 1938, ale należały do różnych pokoleń. Poza tym spór o język podzielił szkołę na dwa obozy. Aczkolwiek Tuulikki figuruje w jednym z wierszowanych opowiadań Tove o uczniach tej szkoły. W ulubionym mieście, Paryżu, spotkały się pewnego gorącego wieczoru w klubie nocnym na Montparnassie. Było to w 1952 roku, kiedy Tuulikki mieszkała w stolicy, a Tove wracała do domu z podróży z Vivicą Bandler do Afryki Północnej i Włoch. Ale dopiero tej lodowatej fińskiej zimy w marcu 1956 roku, w atelier przy ulicy Nordenskiöldsgata w Helsinkach, miłość między Tove a Tuulikki zaczęła się na poważnie. Drogę Tove wypełniły poezja i oczekiwanie. Panowały trzaskające mrozy, a śnieg zalegał wysokimi zaspami. Gospodyni trzymała za firanką butelkę wina, puściła nowe, paryskie płyty. Mówiły o pracy, życiu, tęsknotach i marzeniach, o wszystkim, o czym rozmawia się intymnie po raz pierwszy. Sączyły wino, słuchając muzyki. A potem Tove szła tą długą drogą z powrotem do siebie. Wędrując przez Helsinki, zmierzała ku zimie Muminków.



Po remoncie, 1962.

Zimowe opowiadanie Tove napisała u Tuulikki jesienią 1956 roku. Imię Too-tiki wymyśliła dość szybko, prywatnie zostało skrócone do Tooti. Latem zaprosiła nową miłość na Bredskär. Gdy łódź „Lovisa” zwolniła i dobiła do Tove, która czekała w wiosłowej łupinie, czas stanął w miejscu. Od tamtego momentu miały być razem do końca życia. Nareszcie dotarłam do tej, z którą chcę być, pisze Tove, kiedy Tuulikki opuściła wyspę, żeby popracować i uczyć w „kolonii artystów” w Korpilahti. Rodzi się nowy pokój i oczekiwania, niedługo pojawi się „nowe zwierzątko”, naszkicowane w jednym z pełnych tęsknoty listów nadanym u schyłku lata, gdzie Tuulikki zmieniła się w „Moją Tootikki!”. Miłość wymaga czasu, musi rosnąć jak kwitnący ogród, twierdzi pisarka, a korespondencja kursuje między Bredskär a Korpilahti. „Kocham cię, jestem urzeczona i niezmiernie spokojna zarazem, i nie boję się niczego, co stoi przed nami” – wyznaje autorka Muminków, a jej partnerka odpowiada: „Tove, nawet nie wiesz, jak bardzo Cię kocham”. Lubi budować, zupełnie jak Tove, a kiedy dużo później szuka nowego miejsca do pracy, znajduje wolne mieszkanie przy ulicy Kaserngata 26C, tuż za rogiem i w tym samym budynku, co atelier ukochanej. Przerabia je na pracownię i dom. Tym sposobem zamieszkały w tym samym miejscu, lecz każda u siebie – właśnie tak, jak Tove wyobrażała sobie kombinację sztuki i uczucia, kiedy kochała Atosa.

Lato wypełniają Tove krewni, przyjaciele i gotowanie. I jak zwykle nawał pracy. Przygotowuje ogłoszenia i „stripsuje”. Ogarnął ją jednak „spokój i szczęście” i potrafi zorganizować sobie czas. „Wiesz – pisze do Viviki – to wszystko nie jest już takie straszne, kiedy czuję spokój i szczęście, i nie denerwuję się, w końcu nauczyłam się być szczerą. Parę godzin dziennie pracuję nad tym, nad czym muszę, bezwzględnie zadaję robotę przyjaciom”. Spokojnie czeka na Tuulikki: „Nareszcie jestem

dogłębnie pogodzona z moim światem”.

Dwie postaci z Doliny mają swoje pierwowzory w rzeczywistości, jak twierdzi autorka – Mama Muminka związana z Ham oraz Too-tiki nawiązująca do Tuulikki. Pokrewieństwo tej drugiej bohaterki z Tooti jest wyraźne dla każdego, kto chce je dostrzec. Dla czytelnika nie ma znaczenia, czy w fikcję została wpisana autentyczna osoba, jeśli chodzi o książki, odbywa się to na płaszczyźnie tekstu i obrazu. Opowiadanie żywi się własną siłą. Literatura i wymiar osobisty, realny nie są ekwiwalentne, ale mogą być do siebie p o d o b n e i współdziałać ze sobą. Życie staje się częścią beletrystyki, a ona częścią życia. Tak dzieje się w przypadku Tove, Tuulikki i trollowo-magicznej zimy. To, że byłam w stanie napisać *Zimę Muminków*, ma absolutnie związek z Tooti, skonstatowała Tove w swoim ostatnim liście do mnie (marzec 2000). To „istotna sprawa” – mówi i dodaje:



Połów ryb na Bredskär. Tooti, Tove i Ham.

Dokładnie jak w książce uczyła mnie rozumieć zimę; zostawiłam dość wysłużoną letnią werandę Muminków, zarzuciłam pisanie o tym, co jest pod ochroną, co trwa na pewno, i spróbowałam zrobić książkę o tym, że może być jak diabli. Wyszło z tego opowiadanie zimowe! Muminek boi się zimy, jak ja, rysując dla gazet, martwiłam się deadline'ami, tantiamami i tym, że zawsze trochę się spóźniam, nieważne jak bym się starała. Tooti zmusiła mnie do napisania tej historii, o tym jak to jest, gdy robi się ciężko, i wydaje mi się, że tutaj, nareszcie, Muminek uwolnił się, zyskując co nieco z własnej twarzy.

Gdzie indziej Tove opisała przemianę trolla w *Zimie Muminków* – jako znalezienie własnej „twarzy”. Jak gdyby był przywiązany do wymogu stałości letniego życia, ale teraz się wyrwał. Tajemna grotta, o której wspomina w zapiskach na długo przed *Zimą...*, otworzyła się na nowo i Muminek na powrót może służyć za narzędzie do odreagowania. Tę wolność trzeba ująć w słowach.

ZIMA MUMINKÓW

Przysypany śniegiem pień w lesie, tak Tove mówiła o arche-kształcie Muminka, gdy liczyła na wylansowanie go w Ameryce w 1950 roku. Wraca do tej wizji, pisząc o trollu w zimie. Winieta na stronie tytułowej (przesuwana w różnych wydaniach) ukazuje głównego bohatera, jak przygląda się drzewu o zmienionym przez śnieg konturze, drzewu, którego zaokrąglone kształty przypominają jego samego. W *Zimie...* wyłania się nowy Muminek, zimowy, w nowej formie i z nową skórą, nowy zarówno od wewnątrz, jak i na zewnątrz. Od pierwszych mrozów jego aksamitna skóra postanawia rosnąć, aby, jak jest napisane: „powoli stać się futerkiem, które mogło przydać się w zimie. Wymagało to trochę czasu, ale decyzja została powzięta. A decyzja to zawsze rzecz pożyteczna”. Postać nabiera cech indywidualnych, rośnie, zmienia się i przeobraża przez serię przebudzeń. Transformacje te zostają z czasem ujęte metaforycznie, od granatowych ciemności nocy zaraz po Nowym Roku aż do kiełkującej wiosny około marca. „Teraz mam już wszystko” – mówi Muminek sam do siebie pod koniec opowiadania. – „Mam okrągły rok. Również i zimę. Jestem pierwszym Muminkiem, który żył przez cały rok”.

Zima Muminków kontynuuje wątki z *Co było potem?* oraz *Lata Muminków*, przede wszystkim proces odłączania się od matki. Troll, budząc się pewnej nocy z zimowego snu, chce obudzić Mameę, ale ona trwa we śnie. Skoro z nią się nie udało, nie ma co próbować z pozostałymi. Śnieg blokuje drzwi, pokrywa wszystko, okna są zasypane. Przebijając się oknem dachowym z białego kokonu domu (który jest przecież wieżą), Muminek rodzi się na nowo, tym razem własnymi siłami. Jego nos przepełniają nowe zapachy, powietrze przenika cisza, a przed oczami rozpościera się kraina w bieli. Troll wyszedł na mróz.



Too-tiki z Muminkiem w zimowym lesie. Propozycja okładki do *Zimy Muminków*, 1957.

Ta część zaczęła się formować w momencie, gdy praca nad paskami przestała być przyjemnością, a stała się obowiązkiem, kiedy drogę do sztalug praktycznie blokowała korespondencja biznesowa, a atelier przemieniło się w biuro: „ciągle jestem za sobą”, zapisała Tove w marcu 1957 roku, w tym samym roku wydano *Zimę*... Kręcąc się w kółko praca nad Muminkami doprowadza ją do zwątpienia na granicy rozpacz, jej zapiski informują: „Nigdy nie skończę tej roboty ani tego, czego się po mnie spodziewają”, ale nawet przez myśl jej nie przeszło, aby się poddać. Szuka próżni, czasu na zajęcie się tym, co wynika z ochoty.

Człowiek haruje dalej w nieustającej nadziei, że wreszcie, jeśli będzie pracował wystarczająco szybko, zacznie mieć jakieś wolne dni dla siebie. Wolne dla siebie, może nawet parę tygodni na projekty, do których tęskni. Ze strachem. Lecz za każdym razem, gdy już się przerzedza, spada nowa lawina musów, przesłaniając wszystko. Raz za razem.

Lawinę „musów” wprawiły w ruch komiksy, a problemy z uwolnieniem się w sposób, o którym

myśli, zdają się niemal nie do rozwiązania. Malarka i osoba Tove Jansson zniknęły za zasłoną muminkowej popularności, a miano artystki nie istnieje w języku opisującym jej aktualne przedsięwzięcia. „Kręcę się w kółko, w kółko seriami: autorka pasków, ciotka od bajek, figura z pewnym spokojnym rozgłosem, ostatecznie koncentrująca się na komercji. Czasami mam ochotę gryźć”.

Jest to ostra rozprawa z samą sobą, Tove nie oszczędza się ani trochę. Mówi o wszystkim, co chciała by zrobić – pogryźć producentów gumy piankowej i słodczy, zaszokować wymagających rodziców z rysującymi komiksami dziećmi, rozedrzyć się na całe gardło przed wiążącymi ją kontraktem panami z Londynu – czego „naturalnie” nie robi. Jej zajęcie obciąża ją odpowiedzialnością, wywiązywania się z obowiązków, uwzględniania aspektu społecznego, uprzejmości w nieskończoność. Być może prychnie się na przyjaciół, pisze Tove, ale nie na dziennikarzy. „Uśmiechasz się i odpowiadasz, oczywiście mam czas malować. Jasne, że lubię dzieci. Ma się rozumieć, że to frajda odpisywać na ich listy. A tak, moje postaci dostępne są teraz również w marcepanie i stearynie. Tak, czy to nie cudowne?”. Rozwija autoironię do gorzko satyrycznego podsumowania wywiadów z sobą jako muminkową mamą, artykułów o popularności trolli i wszelkich możliwości medialnych:

Tak, stripsy wychodzą w dwunastu krajach i setkach gazet. Piszą do mnie setki ludzi. Bardzo duże zainteresowanie, to prawda. Tak, zarówno radio, telewizja, jak i teatr – może i film, tak, byłoby klawo.

Za fasadą kryją się inne relacje z tych spotkań, zobowiązań, występów, komunikacji, strumienia bez końca. Słowa stały się wrogiem, a chwila samotności tylko marzeniem:

Gazety, telefony, telegramy, poczta, poczta, stopy poczty, góry, lawiny, obcy ludzie, przemówienia, rozmowy i rozmowy, masa słów i miriady dzieci. I nigdy sama.

Nigdy, przenigdy naprawdę sama.



Muminek z Too-tiki. *Zima Muminków.*

Desperacja wibruje z tych wersów na wszystkie strony. Tove Jansson, zrównoważony człowiek pracy, który wyszedł z najbardziej nieprawdopodobnych sytuacji, harując nieprzerwanie, zbliża się do granic wytrzymałości. Równowaga między tym co trzeba a tym czego się chce, między pragnieniem a spełnieniem chwieje się coraz bardziej. „Stara” ja spotyka się z „nową”, trudno o balans. Wcześniejsze opanowanie, gotowość oraz zapał do pracy to tama, która niedługo puści. Tove intensywnie pracowała nad autoportretami, nad słowem, obrazkami i własnymi rolami, ale Muminki i ludzie dookoła nie idą w parze. Nie ulega wątpliwości, że pracę trzeba wykonać, lecz motywacja zginęła. Artystka chciałaby żyć i z zapałem, i odpowiedzialnie, ale jej losy przybrały zupełnie inny

obrót. Tęskni za samotnością, ale nie może jej osiągnąć. Nawet wyspa, na której kiedyś znajdowała schronienie, nie jest już azylem. „Pozwoliłam wręcz na to, aby wyspa stała się przedmiotem wywiadu, znanym miejscem, które się wszystkim znudziło. Można na nią przyplłynąć, żeby sobie na mnie popatrzeć”.

Rozlicza siebie samą, analizuje odpowiedzialność za sytuację zawodową, tnie na kawałeczki, obraca z jednej strony na drugą i wydaje wyrok na własną osobę. Jest to rozrachunek sporządzony z samobiczącą ironią i ogromną wściekłością:

I to ma być ten barwny, baśniowy świat muminkowej mamusi?

Jak trafić do Doliny Muminków?

Proszę bardzo, wstąp – to nic trudnego.

Jest miękka i przyjemna, wyścielona gumą piankową i marcepanem, i ozdobami z procentem od sprzedaży.

Oto moje biuro, obecnymi czasy.

Oto druga dolina, o której zapomniałam.

Jest marzec 1957 roku. Jesienią ukaże się *Zima Muminków*. Odniesie wielki sukces, przyniesie Tove kolejne nagrody; w porównaniu do wcześniejszych tomów pierwsze wydanie będzie miało ogromny nakład: 25 000 egzemplarzy. Recenzenci wyśpiewują unisono pochwały na temat klasyki, jedności, epickiego rozmachu, artyzmu, głębi, mistrzostwa, a artykuły o książce masowo drukuje fińska i szwedzka prasa.

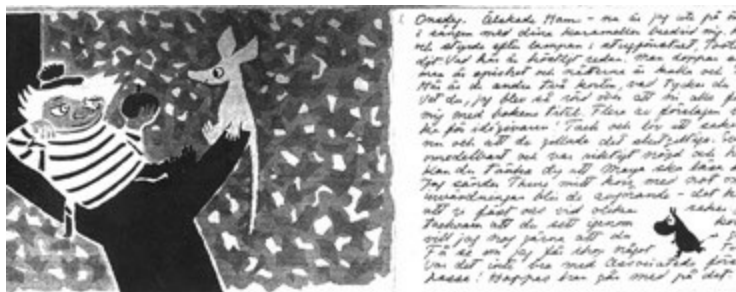
MALARKA

Miedzy *Latem Muminków* a *Zimą Muminków* odbyła się trzecia wystawa indywidualna Tove. Od poprzedniej wystawy w 1946 roku upłynęło dziewięć lat, ukazało się pięć książek o świecie trolli i masa stripsów. Jak dla malarki to długo, komentuje w notatkach. Listy, wywiady, autoanalizy, z wszystkich nich zionie tęsknota za kolorem, pędzłami, płótnami, kiedy jej czas całkowicie zajmowały komiksy. Evie mówi, że dzieli go na malowanie i paski. Pracując nad malowidłem ołtarzowym z pannami nieroztropnymi w Östermark w 1954 roku, rozpląta się w opisach barw, techniki i motywów.

„Zrobiłam dzisiaj kobaltową sukienkę i karminowo-czarny płaszcz” – relacjonuje Vivice Bandler, wspominając o dramatycznych trudnościach z zastosowaniem płatków złota w malowidle ściennym – i tę pracę mimo wszystko uwielbia. Na ścianie prezbiterium są plamy wilgoci i po oskrobaniu, odrapaniu i wyszorowaniu można się tylko „modlić do niebios”, żeby nie wybiły ponownie. Okna w nowym kościele nie zostały jeszcze wprawione, wiatr hula jak chce, Tove musi gonić za złotymi płatkami tam i z powrotem między rusztowaniem i wyścielanymi ławkami, z szalikiem obwiązany wokół głowy. „Rozumiesz – pisze. – Powinny być przeniesione na nawoskowaną ścianę na bawełnie, na wstrzymanym oddechu, teraz trzeba je tylko podrzucić w górę i przycisnąć tam gdzie spadły, o ile dadzą się złapać”. Któregoś dnia zwało tabernakulum – okno w tej części kościoła dopiero co zostało wstawione – a deski i płyty pilśniowe zwały się na artystkę i obraz. „Cały szkic jest poplamiony farbą. Wpadłam w taką złość, że przysięgam, że zadzwonię po śmielszego szklarza z sąsiedniego miasteczka”. Ale złoty papier kocha: „Nakładając złoto, czuję się strasznie mądra. Od razu robi się jasno i pięknie, bez oszukiwania. Jak kolor!”.

W *Zimę Muminków* malarka Tove wpisuje tęsknotę za barwą, którą trzymała na uboczu podczas pracy nad czarno-białymi stripsami. Już pierwsze zdanie zawiera sugestię na temat kolorytu: „Niebo było niemal czarne, lecz śnieg lśnił jasnoniebieskim blaskiem w świetle księżyca”. Ta paleta barw zapisuje w pamięci czytelnika obraz języka muminkowej zimy, mówi jasno o niepewności tej pory roku lapidarnymi wypowiedziami Too-tiki: „Nie ma nic pewnego”. Lecz zima okrywa krajobraz

od zieleni po biel, przemiana ta dociera aż do samego domu Muminków, gdzie meble osłonięte są białymi pokrowcami. To opowiadanie odwołuje się do nauki o barwach ciepłych i zimnych, jakkolwiek z inną treścią i pogłębioną skalą odcieni. Mały troll pamięta lato jako gorące i zielone z uderzającym błękitem nieba, zima zmienia zielen w kolor chłodu, podczas gdy śnieg, za sprawą księżycy, przybiera barwę niebieską. Stwierdzenie takie jak: „Wieczne niebo było zielone, a cały świat wyglądał, jakby go zrobiono z cienkiego szkła” jest charakterystyczne dla tego tomu. Najpiękniejszym wrażeniem kolorystycznym jest jednak dla trolla zjawisko zorzy polarnej, z którym nie zetknął się nigdy przedtem: „Nie wiadomo, czy ona jest naprawdę, czy tylko ją widać” – oznajmiła Too-tiki i wpatrując się w czerń nocy na firmamencie, wyraża mistyczną estetykę zimy: „Wszystko jest bardzo niepewne i to właśnie mnie uspokaja”. Natomiast Muminek, widząc, że zorza, która jest „biała i niebieska, i trochę zielona”, drapuje „niebo w długie, zwiewne firanki”, zachowuje niezachwianą wiarę: „Myślę, że jest”.



Ręcznie malowana pocztówka wysłana do matki, koniec lata 1957.

Brakuje mi ciepła i koloru, zwierza się Tove w listach do Evy raz za razem, tęsknota trolla w *Zimie...* zmierza w tym właśnie kierunku. Po drodze przechodzi przemianę pod wpływem rzeczowości Too-tiki oraz chłodu. Uczy się życia w tym co jest, nie w tym co minione. Ta historia opowiada o równowadze – między szarością, mrokiem i mrozem a barwą, światłem i ciepłem. Pora roku staje się obrazem, który krok po kroku ukazuje pogłębiające się doświadczenia bohatera. Potem wiosną, gdy budzą się bliscy, ochoczo przywołuje impresje zimy, które wryły się w świadomość. Zdanie końcowe jest równie „malarskie” jak początkowe. Muminek siedzi samotnie na schodkach kabiny kąpielowej i słucha, jak toczą się wiosenne fale. Zamyka oczy, próbując sobie przypomnieć: „kiedy to wszędzie rozciągał się lód i stapał się z mrocznym, zimowym horyzontem”.

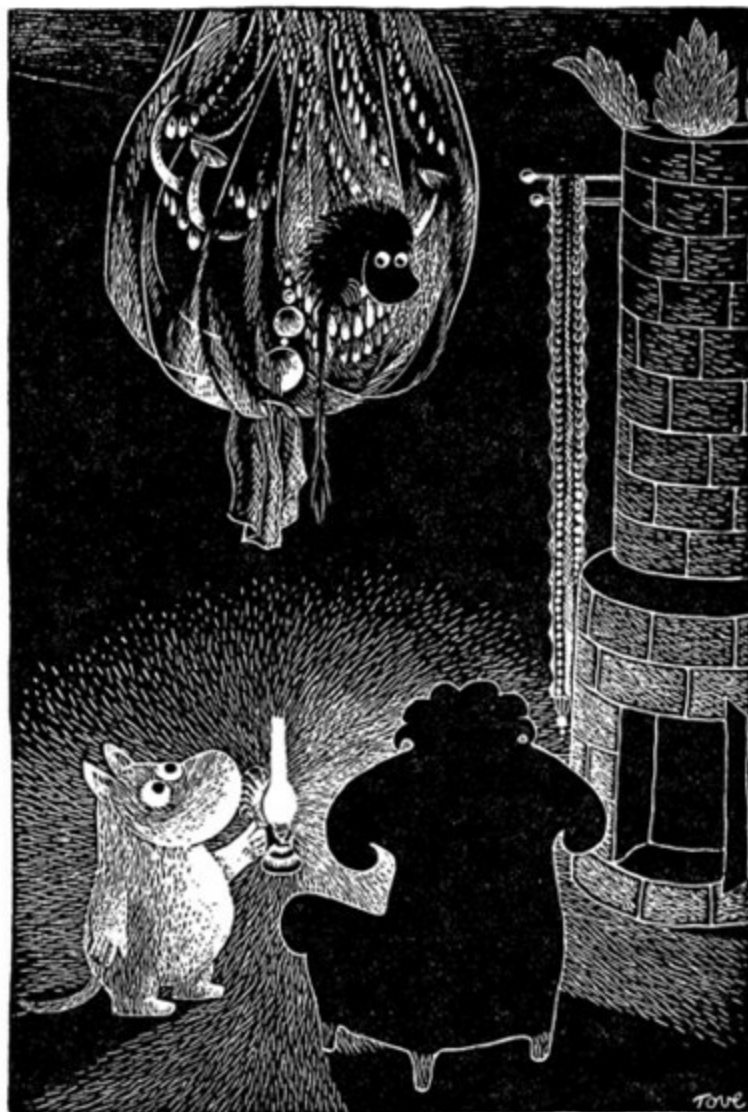
CZARODZIEJKA

Analizę zimy powierza się Too-tiki. Obrazek na okładce oryginalnego wydania przedstawia, jak jej i trolla spojrzenia spotykają się w granatowym lesie zimowej doliny przy moście nad rzeką. Muminek z lampą naftową, ona na balustradzie z wielkim, lśniącem księżycem za plecami, oboje z własnym źródłem światła, ale różnymi predyspozycjami. Ta ilustracja odsłania sedno opowiadania, narastającą łączność między Too-tiki a głównym bohaterem. Istnieją i inne obwoluty, ale za pierwszą kryje się idea: Too-tiki stanowi centrum obrazu. To ona jest czarodziejką w tej historii, opowiada o zorzy polarnej, o wielkim mrozie, śmierci, nocnych stworzeniach tej pory roku i o innych nieznanach Muminkowi sprawach, jednocześnie niczego nigdy nie tłumacząc do końca. Nie ma nic pewnego, wszystko podlega transformacji; tę perspektywę odnaleźć można także w *Lecie Muminków*. Chodzi o to, aby zyskać nowy punkt widzenia.

Tove przygotowała wiele szkiców, ale zdecydowała się na zaproponowanie tylko jednej okładki, wysłała ją matce, kiedy książka przechodziła redakcję. Gdyby nie spodobała się Ham, miała jeszcze kilka innych w rezerwie, przodka na lampie w salonie albo Muminka w drzwiach otwierających się na zimę, ale do użytku tylko „w ostateczności”. Tove zależało na tym, aby mama zaaprobowała obrazek tytułowy z Too-tiki, ale właściwie już się zdecydowała. W liście (pocztówce z podobizną Too-tiki w pozie Hamleta) mówi przede wszystkim o tekście, druku i podstawowych kolorach wokół obrazka. Okładka jest bardzo istotna: „wydaję książkę w 20 000 egzemplarzy!”. Ham, geniusz tekstowy, chętnie wprowadzi zmiany. „Jeśli bardziej spodoba ci się biały tekst – pisze córka – czy mogłabyś usunąć moje żółte nazwisko i wsunąć tam w zamian trochę ultramaryny?”.

„Zaczarowana zima trolli”, tak brzmiała jedna z wersji tytułu, a korespondencja między Tove a wydawnictwem przepływa intensywnie, nim stanęło na *Trollvinter*. Po szwedzku w tytule piekło się dwie pieczenie na jednym ogniu, ponieważ *att trolla* oznacza „czarować”. Czytelnik może obracać znaczenie kombinacji troll + *vinter* w dowolnym kierunku interpretacji: zimy Muminków, zimowego trolla, zaczarowanej zimy, zimowego czarownika itd., albo zwrócić go ku nowym, zimowym trollom, które istnieją poza Muminkiem, lękają się światła, są tajemnicze i żyją własnym, przez Muminka niezauważanym, życiem. Od rysowanych przez Tove czarnych trolli z lat trzydziestych roilo się na ilustracjach do „Garma” i innych gazet. Słowo „troll” w tekstach o Muminkach wiąże się z metamorfozą i zmianą, jak *trollkarl* (czarodziej) i jego magiczny kapelusz oraz czarodziejskie sztuczki jak ze snu w noc świętojańską. W ciemnościach troll-zimy istnieją ci nierzeczywiści, ci, w których nikt nie wierzy, jak się to zwyczajowo nazywa. W przypadku Muminka poznawanie istoty zimy jest podróżą w głąb siebie, badaniem mrocznych i nieznanych stron siebie samego. Do najważniejszych doświadczeń należy spotkanie z Przodkiem, które stanowi punkt zwrotny opowiadania.

Z chwilą gdy główny bohater otwiera szafy w kabinie kąpielowej, wypuszczając Przodka, uchyla drzwi do swojej spowitej mrokiem przeszłości. Rodzinny album, schowany na stryszku, pokazuje strona za stroną „godnych” antenatów, przeważnie fotografowanych na tle pieca kaflowego albo na werandzie. Lecz żaden nie przypomina trolla z garderoby. Za jej drzwiami tkwi pradziad, a w nim to co ciemne, skryte i obce.



Spotkanie ponad czasem – Muminek z Przodkiem. *Zima Muminków*.

Wszystko wypływa z warstw genealogicznych. Puszysty protoplasta śmignął obok swojego dalekiego krewniaka niczym „przeciąg”, zupełnie jaktrolle opisywane przez Tove w pamiętnikach i te, o których opowiada Mama w *Małych trollach i dużej powodzi*. Teraz Muminek staje przed pramaterią swojej historii, zatem również przed sobą. Komunikacja przebiega bez słów, język już wcześniej zawiódł bohatera, i odbywa się w rytualnych miejscach muminkowej tradycji: w salonie, gdzie przesypia się zimę, gdzie wisi kryształowy żyrandol („pamiątka rodzinna”) i gdzie mieści się link do przeszłości, czyli piec kaflowy. Mama zawsze opowiadała, że nasi pradziadkowie mieszkali za piecem, przypomniał sobie Muminek na widok Przodka, który z niezawodną precyzją trafił do swojego sióła. Ilustracja tego spotkania się ponad czasem dwóch trolli ukazuje terażniejszość w osobie białego Muminka z lampą, połączonego z minionym czasem poprzez kominek i sznur od szybra, oraz przeszłość z czarnym Przodkiem z obleczonym w tiul kryształowym pająkiem, wszystko oświetlone blaskiem lampy naftowej. Pradziadek jest materializacją początku, jakby pra-trollem, powtarzając za Too-tiki: „Taki troll, jakim i ty byłeś, zanim stałeś się Muminkiem”. Figura z terażniejszości ogląda siebie w żywej prehistorii. Więzy pokrewieństwa, jakże esencjonalne w kosmosie Doliny, rozciągają

się w czasie i przestrzeni.

METAMORFOZA

Do *Zimy...* powstało niezwykle dużo rysunków, siedemdziesiąt jeden sztuk, dla porównania w *Lecie Muminków* pojawiło się niecałe sześćdziesiąt, a w *Pamiętnikach Tatusia Muminka* około czterdziestu pięciu. Tove wprowadziła też nową technikę ilustratorską. *Scraperboard* (technika zdartego papieru, jak nazywa ją Tove) oznacza, iż motyw wydrapuje się bądź ryje w ciemnej podkładce, od czerni do bieli. Korzystała już wcześniej z tej metody (kilka ilustracji do *Pamiętników...*), ale tutaj obrazki wykonane w ten sposób stają się składnikiem narracji, współgrają z treścią, łączą tekst z obrazem. Pod względem gry ciemności, światła i cienia ilustracje są niezwykle plastyczne, fakt, że Tuulikki zajmowała się grafiką, miał swoje znaczenie. Napięcie między różnymi cieniami mroku dosłownie zostaje „wdrapane” w te prace. Tworzy się miejsce dla lirycznej estetyki, gdzie to co niedopowiedziane również odgrywa istotną rolę.

Nie wszystko ma być odmalowane, nie wszystko ma być wyjaśnione; Tove wcześniej wspomina o tej zasadzie i analizuje ją dla siebie. Tak samo jak autorka i ilustratorka może się uwidocznic w tekście poprzez komentarze i rysunki, może się też usunąć z widoku. To, co ilustruje się w swoim tekście, nadaje mu znaczenie, tak samo i to, czego się nie przedstawia graficznie: to, co pozostaje niewypowiedziane.

Zima Muminków to jedyna z książek o Muminkach, która mówi o śmierci w bezpośredniej formie, poprzez piękną Lodową Panią, prawdziwą Królową Śniegu w ślad za H. Ch. Andersenem. Kiedy zwróciła „swą piękną twarz” na głupiutką wiewiórkę, która zapomniała się w czasie, oznacza to niewątpliwie zgubę zwierzątka, zaczarowanego jej zimnym, niebieskim spojrzeniem. Podobizna Lodowej Pani nie istnieje, natomiast martwego (zamrożonego) gryzonia tak. Kryjąca się za tym myśl znajduje się w szkicach do obrazków tej historii, gdzie przy sylwetce rudego stworzenia widnieje napis: „Niech dzieci same wymyślą, jak wygląda Lodowa Pani”. W tym miejscu rysownicza zatrzymuje się i pozwala czytelnikowi iść dalej z własnymi wizjami. Potrafi otworzyć drzwi do nieznanego, lecz nie zdradza, co się za nimi kryje. Śmierć jako taka, tłumaczy tekst, jest częścią wszechświata, egzystencji i biegu czasu. Too-tiki konstatuje łagodnie, że jeśli się nie żyje, to się nie żyje. „Ta wiewiórka stanie się powoli ziemią. A jeszcze później wyrosną z niej drzewa, po których skakać będą nowe wiewiórki. Czy to takie smutne?”.

Ta historia wstrząsa światem Muminków, jest zimową baśnią, która wywołuje na scenę nowe stworzenia, oferując rozszerzone wcześniej miejsce akcji. Mała Mi występuje w nowej roli jako hardy kontrast dla wrażliwego trolla, jako realistka żyjąca teraźniejszością, która kruszy Muminkowe sentymentalne mrzonki o lecie. „Pamiętasz ostatnie lato...” – zagaja pulchny bohater, ale ona natychmiast mu przerywa. – „Ale teraz jest zima”. Podobnie jak Too-tiki należy do innowatorów zimy, którzy pokazują, jak się modyfikuje tradycje, zmienia, a czasami znosi: srebrna taca może przedzierzgnąć się w sanki, kapturek na imbryk w ciepłe okrycie przed mrozem, a stara ławka ogrodowa może wydać ostatnie tchnienie w zimowym ognisku. Kiedy Muminek w końcu otwiera drzwi do domu, odgarnia ciężki śnieg przed sobą, pozwalając wiosennym wiatrom wdrzeć się do bawialni, wszystko staje otworem dla wielkiej metamorfozy. Lampa naftowa, którą Muminek nosił przy sobie przez całą zimę, piec kaflowy dający poczucie bezpieczeństwa, Przodek, który był mu rodziną – to elementy, które mieści w sobie, choć nie zajmują całego miejsca. Tu i teraz okazało się ważniejsze niż miniony czas i troll pomyślał: „Ale to, co się teraz dzieje, jest naprawdę ciekawsze od tego, co działo się tysiąc lat temu”. Jak wyjaśnia mu Too-tiki: „Wszystko trzeba odkryć samemu. I również przejść przez to samemu”. Tove chętnie wspominała o tym, że imię Tuulikki (od „tuuli”) oznacza „słaby wiatr”, taki, co wprowadza zmiany i oczyszcza dom. *Zimą Muminków* przewiała całą

Dolinę i odnowiła ją.

WIELKIE PODRÓŻE

Rok po wydaniu *Zimy* zmarł Faffan. Nastąpiło to przerażająco szybko, pisze Tove do Tooti w noc świętojańską 1958 roku, ale do końca widział „obrazy na ścianie, piękne rzeźby młodych mężczyzn i kobiet”. Ham jest bardzo ciężko, kontynuuje, musieli się kochać dużo bardziej, niż umiem pojąć.

Tyczy się to również jej samej. Odkąd wojna i polityka nie stały już na porządku dziennym, stosunki między nią i Faffanem uległy zmianie. Pozycje były inne. Teraz Tove występowała jako sława w rodzinie i nadzieje ojca, że zostanie artystką, „wielką”, ziszczyły się. Czuje się dumny jak paw, informuje ją matka, kiedy w 1957 roku fetowano Tove w Sztokholmie jako królową Muminków. Nikt nie oburzył się bardziej od niego, kiedy pewien szwedzki profesor sztuki spekulował, że pomysł trolli został ściągnięty z postaci „mörksugga” (przypominającej czarnego Muminka) autorstwa malarza i grafika Venera Molina. To mniej więcej tak, jakby oskarżono mnie o morderstwo, wyznała Tooti. Faffan to był ojciec i sztuka w pigułce.

Wielu chciało mieć swój udział w rozgłosie i dochodach z Muminków. Cała sprawa była kłamstwem, ale rozdmuchanym przez prasę. Profesor, Aron Borelius, napisał obszerny artykuł do „Svenska Dagbladet” pod oskarżycielskim tytułem „Mörksuggan – pramatka wszystkich Muminków”, a później wypowiedział się dla „Expressen”, tekst zakończył się propozycją finansowego wynagrodzenia. Tove z niechęcią wdała się w dyskusję z gazetą. Właściwie zamierzała się nie odzywać, ale zdaniem otoczenia replika była koniecznością. „Nie mogłam ulec wpływowi” – informował nagłówek jej kontry: „Na początku lat czterdziestych, kiedy Verner Molin po raz pierwszy pokazał swoje *mörksuggor*, mieszkałam w Finlandii. Wtedy akurat brakowało niestety możliwości śledzenia wystaw moich szwedzkich kolegów, zatem nie mogłam ulec wpływowi”. Gdy odbywała się wystawa Molina w Sztokholmie (1942), Tove przebywała w Helsinkach w samym środku wojny. Sporo osób pospieszyło jej z pomocą, a energiczny reporter z „Hufvudstadsbladet” wytropił postać trolla debiutującą w „Garmie” w 1943 roku.

W roku 1956 roku komiks faktycznie zajmował się genealogicznymi korzeniami trolli. Zoologicznie sklasyfikowano je jako hipopotamy i zamknięto w klatce w zoo. Dopiero gdy opatrzone je certyfikatem „muminkowej autentyczności”, zostały wypuszczone na wolność. Dyrekcja wyraża ubolewanie, dowiadujemy się z pasków. Jednak przeprosin za szwedzką „mörksuggę” Tove się nie doczekała.

Wiosną 1957 roku wyjechała z rodzicami do Sztokholmu. Nordiska Kompaniet organizowała trollową kampanię, ponadto Tove miała też wystąpić w ratuszu na wieczorne harcerskim, między innymi z Astrid Lindgren. Ten wyjazd, podsumowuje Tove, jest dla moich rodziców jak bukiet kwiatów. Odbył się pod znakiem miłości. Już po powrocie Faffan wygłaszał peany na temat tej „podróży marzeń”. Ojciec i ona mieli swoje upadki, zgrzyty, rozstania: „jego życie zewnętrzne było tak klarownie proste, jak wewnętrzne skomplikowane” – pisze Tove do Tooti w noc świętojańską, kiedy zmarł. Ale ona na zawsze pozostanie jego córką. Po szczęśliwych dniach na Bredskär przed paroma laty zaczęli słać do siebie listy bardziej osobiste i pełne ciepła niż kiedykolwiek przedtem. Oboje nosili te kartki przy sobie w portfelu. „Kochana Tove – pisze Faffan – z nostalgią wspominam te przepiękne dni spędzone na Bredskär. Pozdrów cudowną Tooti”. Natychmiast przychodzi czuła odpowiedź od córki – „Wydaje mi się, że rozumiem cię lepiej, niż możesz to sobie wyobrazić” – podpisana „Noppe”, jednym z przydomków z dzieciństwa. W tle majaczy paryska włóczęga sprzed wielu lat.

„Przy wszystkich wadach, jakie miał, chyba musiałam kochać Faffana bardzo mocno” – pisze malarka do ukochanej w czerwcu 1958 roku. Kiedy zmarł tato, właśnie została nagrodzona w Szwecji za ilustracje do *Zimy Muminków* – Odznaczeniem imienia Elsy Beskow. Nie chce jednak opuszczać

wyspy ani ojczyzny; redaktor z Gebera odbierze nagrodę w zastępstwie.

Jesienią 1959 roku Tove i Tooti wyprawiły się na parę miesięcy do Grecji i do Paryża. Jest to ich pierwsza wspólna wycieczka, pieczołowicie zaplanowana, długo wyczekiwana. Tooti otrzymała stypendium wyjazdowe i urlop na Akademii Sztuki, na której wykładała. Tove pragnęła uciec od ludzi i trolli. Zastanawia się nad obrazami, chce złapać oddech i wrócić do malowania. Uczyły się greckiego, jeden zeszyt zapełnił się słówkami, zwrotami i tłumaczeniami, pięknie wykaligrafowanymi ręką Tove. Obie z Tooti miały takie samo wyobrażenie co do idei tej wyprawy. Trzeba się przygotować, ale też zostawić miejsce na improwizację. Stripsy były już zamkniętą księgą, ponadto pisarka złożyła w wydawnictwie drugą książkę obrazkową – *Kto pocieszy Maciupka?*. Zadeedykowała ją: „Dla Tuulikki”. To była szczęśliwa wyprawa.

Córce ciężko było zostawić mamę, ale Ham z jeszcze większym trudem znosiła wyjazd Tove. Bywały razem w Londynie, Francji i Sztokholmie, w różnych sprawach dotyczących Muminków, i po śmierci męża matka bardziej niż zwykle uzależniła się od Tove oraz bliskich. Wprowadziła się do Lassego przy ulicy Jungfrustigen w Helsinkach, ale weekendy spędzała w atelier u córki. Teraz Tove miała wyjechać z ukochaną, nie z nią. Był to smutny rozdział, zapiski pisarki świadczą o dramacie zazdrości, żalu i melancholii. Ale już się zdecydowała. Musi się odseparować: „Jestem przekonana, że ta podróż okaże się owocna i udana” – pisze do matki pod koniec października, zaraz po tym, jak ruszyły w drogę. Listy sypią się jeden za drugim z archipelagu w Grecji oraz z hoteliku przy Place de la Contrescarpe w Paryżu, gdzie Tove z Tooti zatrzymały się na święta i Nowy Rok. Córka relacjonuje w korespondencji swoje wrażenia, mniej więcej jak wiosną 1938 roku, też z tego miasta. „Myślę o tobie bez przerwy – zapewniam. – Jesteśmy sobie tak bliskie, że praktycznie nie potrafimy znieść trochę dłuższego rozstania”. Ale potem, pociesza mamę, kiedy się znów zobaczymy, będzie cudownie. Musi opowiadać o podróży, potwierdzać jej konieczność. „Wiem – pisze – że się cieszysz, że mogę powłóczyć się naprawdę po tej męce z paskami, żeby móc je pogrzebać na dobre i zacząć nowe rozdanie. Czuję, jak ta wielka inność wokół mnie przygląda to co stare i zaczyna budować na nowo”. Mówi też o niepokoju o zdrowie Ham, który stale jej towarzyszy. Wiele lat później napisała nowelę *Den stora resan* (Wielka podróż) z mniej więcej tą samą problematyką: dwie kobiety przygotowują się do wyjazdu, jednej trudno jest zostawić matkę, lecz tutaj bohaterka, w wielkich męczarniach, postanawia zabrać ze sobą mamę zamiast ukochanej.

Para przemierza Europę, Niemcy i Szwajcarię mijają pociągami, zatrzymują się w Lugano, jadą dalej przez Jugosławię i Włochy. Grecja przechodzi wszelkie oczekiwania. Tam Tove zaczyna pracować z pastelami; na parę tygodni osiedlają się na Mykonos, wyspie kotów i ślimaków. Tove szkicuje i pisze listy na odwrocie pięknego pejzażu. Nadbrzeżne ślimaki „importowane” są z łowisk wokół Delos, przekazuje Ham, ale to czyni wyspę „bardziej żywą” i mniej dekoracyjną. Kilka lat później wpisuje takż właśnie „import ślimaków” (od trolla dla Mamy) w opowiadaniu *Tatuś Muminka i morze*.

Pod koniec listopada wsiadają do pociągu do Paryża, gdzie obie kiedyś mieszkały, pracowały i studiowały. Teraz przeżywają go razem. „Nie miałam pojęcia – pisze Tove do przyjaciółki Mai Vanni – że może być tak radośnie i spokojnie, i łagodnie, dzień w dzień, tydzień w tydzień”. Obchodzą święta w pokoju hotelowym przy rue Blainville 6, kupują jemiolę zamiast choinki, a z początkiem stycznia obierają kurs na dom. Gdy do wyjazdu został tydzień, córka oznajmia matce: „Podróż się dokonała, a ja z całym przekonaniem mogę wrócić do domu”.



Początkująca, podpisane „Jansson”, olej, 1959.

XII PRAGNIENIE WYRAZU

To piękna myśl, że spotkanie z pisarzem powinno
mieć miejsce tylko w jego książkach.

Listy, w: Podróż z małym bagażem

Po *Zimie Muminków* Tove uznano za geniusza. Nagrody posypały się lawinowo – Odznaczenie imienia Elsy Beskow, Nagroda Rudolfa Koivu, Nagroda Szwedzkiego Towarzystwa Literackiego – książka zrobiła furorę na polu estetycznym, literackim, wizualnym i czytelniczym. U kresu lat pięćdziesiątych świat Muminków nie miał już granic, żyjąc w książkach, na obrazkach i w komiksach, będąc literaturą, sztuką i obrazem. Równocześnie został uprzedmiotowiony, wprowadzony na rynek i przerobiony na towar.

Muminek stał się pojęciem i marką zarazem. „Muminkowe usposobienie”, temat jednego ze stripsowych epizodów, oznaczał synonim stylu życia, o którym można pomyśleć, toczącego się w rzeczywistości, do której można tęsknić, jednocześnie rozpoznając w niej siebie i swoje otoczenie. Świat Muminków daje wyraz naszej tęsknocie za czymś innym, niczego przy tym nie upraszczając. *Vi börjar ett nytt liv* (Zaczynamy nowe życie) – brzmi nazwa jednej z części komiksów zrobionych przez Tove w latach pięćdziesiątych, nie do powtórzenia rozprawa z pędem do bezkrytycznego przyswajania różnych nauk. Swobodny żywot bez zahamowań przeciwstawia się życiu pod brzemieniem Dnia Sądu, ideały głoszone przez proroka o dionizyjskiej naturze – tezom innego, zafiksowanego na grzechu, winie i karze. Dylemat zostaje rozwiązany przez Mamę krótko i węzłowato. Nauki proroków, podsumowuje, są co prawda miłe, ale mało praktyczne dla zwykłych ludzi.

Świat Muminków stał się dla kultury gorącym tematem za sprawą pasków oraz książek, jego filozofię analizowali literaci i studenci na uniwersytetach i w szkołach wyższych całej Północy. Młody poeta Lars Bäckström z Uppsali pisał na przykład o nauce trolli. Tove Jansson stała się gwiazdą z odczytami i wykładami w programie, tekstami, które połączyła później w jeden esej pt. *Den lömska barnboksförfattaren*. Na uniwersytecie w Sztokholmie wszyscy zachorowali na „muminkową gorączkę”, stwierdził sekretarz programowy związku studentów, zapraszając Tove. Miało to miejsce w lutym 1957 roku i sukces był murowany. Przyszła rekordowa liczba słuchaczy, dom związku wypełnił się po brzegi, kiedy pisarka czytała fragmenty z przyszłej *Zimy Muminków*. Znajdowali się tam również autorzy tacy jak Astrid Lindgren, Lenart Hellsing, Harry Kullman czy Åke Holmberg, ale to Tove z Muminkiem byli numerem jeden. Kolejki do Muminko-Tove, obwieściła „Stockholms-Tidningen” następnego dnia. W Uppsali musieli przenieść się do większego pomieszczenia, ale i to pękało w szwach i trzeba było stać. Stowarzyszenie studentów Heimdal przeżyło jeden z najliczniejszych wieczorków dla publiczności w swojej historii. Kolejne zaproszenia napływają ciurkiem z Helsingfors Universitet i z Handelshögskolan, z towarzystwa studenckiego w Trondheim i Oslo, z uniwersytetów w Lundzie i Göteborgu, a w połowie lat sześćdziesiątych z Akademii w Turku. Artystka czuje dumę i radość, że jej „ścibolenie” potrafiło rozbawić kręgi akademickie, ale racjonuje

wystąpienia. Stawienie czoła opinii publicznej oraz przymus wypowiedzenia się przed rzeszami odbiorców wymagają siły i energii oraz wytrącają z koncentracji. W tym wszystkim chodzi o to, aby obronić tożsamość malarki: „mój właściwy, ostatnimi laty jednak bardzo zaniedbany zawód” – napisała w łagodnej, acz odmownej odpowiedzi do pełnego nadziei przewodniczącego związku studentów wiosną 1960 roku.

Nowocześni studenci czytali komiksy o Muminkach oraz książki i zapraszali ich twórczynię Tove Jansson na uczelnie. Wzięli kurs na witalizm, siłę oraz nieskończoną swobodę i lekkość świata w Dolinie. Interesowali się nową literaturą dla dzieci, a „Stockholms Tidningen” referuje, że połowa studentów zrezygnowała z tańca na rzecz dyskusji o książkach dla dzieci, prowadzonej przez krytyczkę Evę von Zweigbergk. Tove nie angażowała się w tę dyskusję. Mogła mówić o swoich dziełach, ale na tym koniec. Muminek wkroczył na uniwersytety, lecz do sal seminaryjnych, na listy kursów i do historii literatury opowiadania i historii obrazkowe, podobnie jak i dorobek innych autorów dla dzieci, jeszcze długo nie miały wstępu. Literaturoznawcza praca na temat książek o Muminkach, pióra Harry’ego Hackzella, została złożona w Sztokholmie w 1964 roku, ale dopiero w latach osiemdziesiątych tovejanssonowskie badania zaczęły się na serio.

Muminkowa gorączka to pamiętne określenie intensywności ostatnich, nerwowych lat dekady, zwłaszcza w Szwecji. Druga sztuka pt. *Troll i kulisserna*, z premierą w helsińskim Lilla Teatern w 1958 roku odniosła w Sztokholmie oszałamiający sukces. Pielgrzymki parnasu do teatru, tak skwitowała to Birgitta Ulfsson grająca Emmę, szczenię teatralnego. Powodzenie było gwarantowane, wspomina Lasse Pöysti występujący jako Muminek: „Ludzie w Szwecji po prostu poznali się na humorze trolli”. Tove, ma się rozumieć, przyjechała do stolicy, w towarzystwie zespołu i reżyserki Viviki Bandler. Piękna recenzja na całej linii, informuje Tooti, jedynie „zgorzkniały Ebbe Linde” zrzedził „okropnie”. Opisuje próby, premierę oraz „zamęt” wokół. Między innymi Lennart Hellsing poświęcił trollowej familii dwadzieścia minut w telewizji. Dramat wystawiono również w Göteborgu (1960), ale i tym razem kombinacja się nie powiodła. Za to gdy inscenizacja ruszyła w dalsze tournée do Oslo (1960), święciła triumfy jak nigdy przedtem. W premierze zagrała sama Tove, jako tylna część lwa. Było to najlepsze przedstawienie, w jakim wziąłem udział w ciągu pięćdziesięciu lat, konstatuje Lasse Pöysti w pamiętnikach.

Zostawiając komiks za sobą, Tove robi to raz na zawsze. Ta sprawa jest „kompletnie zatarta”, zwierza się Mai Vanni: „Tak samo jak nie myśli się o bólu zęba, który minął”. Brutalne porównania rozsiane w listach i notatkach były konieczne, by wróciła jej chęć do malowania i spojrzenia na siebie samą. Jak stwierdza: „Zmusiłam umysł do rzeczy małych, tak że prawdziwe idee zniknęły”, a autor pasków nie zdobędzie miana artysty. Lasse, szykujący się do przejęcia serii, snuje nowe plany co do rzeźby. Ale, jak Tove pisze do Mai, nie można rzeźbić, przyjaźnić się z członkami Gildii [Gildii Artystów], a jednocześnie sygnować komiksy. Paski i sztuka nie idą w parze: „Wiem, że tak. I nie przesadzam”.

W tamtym okresie potrafi z ochotą opowiadać o tym, jak gwiazda komercji nad Muminkami „przygasa”, zarówno w listach do przyjaciół, jak i do biznesowych znajomych: „Już niedługo nikt nie będzie chciał trolla z marcepanu ani mydełek w jego kształcie, ani nosić w klapie szpilki z jego podobizną. Życie zaczyna się uspokajać i wreszcie znowu zabrałam się do malowania, z typowym trudem i przerażeniem po zbyt długiej przerwie”. Pracę nad komiksami określiła między innymi mianem „bardzo sfatygowanego małżeństwa”. Pod koniec rysowałam je z uczuciem nienawiści, pisze, a kontynuowanie tego zabiłoby w niej artystkę. Najgorsze, że straciła radość z tego, co robi: „Praca nie sprawia mi już przyjemności”.

Podobne stwierdzenia przelewa raz po raz na papier: „Niczego nie żałuję i jestem wdzięczna za doświadczenie, jakie dały mi paski, nawet jeśli przypominało to miecz obosieczny”. Gdy mówi o pozbyciu się siedmioletniego „bólu zęba”, chęci – jak zwykle – stoją w centrum. Czuje, jakby spadł z niej ogromny ciężar i na wszystko mogła spojrzeć inaczej. Otwierają się przed nią różne perspektywy, ma czas pożyć „tak po prostu”, dopóki „chęci nie napłyną – nie jako obowiązek, lecz jako potrzeba”. Postawienie ostatniej kreski w ostatnim zdaniu komiksu w lipcu 1959 roku Tove uczciła dwiema

butelkami wytrawnego dopfffa razem z Tooti i Ham. Czas potrzeb może rozpocząć się na nowo.

PIERWSZY LIST ÅKEGO

„Wydaje mi się, że w ciągu minionych czterech miesięcy namalowałam więcej niż przez ostatnich dziesięć lat” – zapisała Tove w kwietniu 1960 roku, a żądza malowania obrazów towarzyszy jej we wszystkim, czym się zajmuje. W korespondencji biznesowej trzyma malarstwo jak tarczę ochronną do odpierania zaproszeń i zapytań.

Zdarzają się wyjątki. Jeden z nich nazywa się Åke Runnquist, redaktor z wydawnictwa Bonnier, który zaproponował jej zilustrowanie szwedzkiego przekładu *Polowania na żmirlacza* Lewisa Carrolla. Odpowiadając mu, artystka stara się określić swoją tożsamość ściśle związaną z obrazem. List był zaadresowany do „Pisarki Tove Jansson”, nie do malarki. Zlecenie spadło w środku gorączkowego okresu zamykającego rozdział stripsów, w maju 1958 roku, ale nie potrafiła oprzeć się Carrollowi, bohaterowi ballady i Åkemu. *Polowanie na żmirlacza* dało początek trzydziestoletniej współpracy, dziesiątkom książek i głębokiej przyjaźni. Åke przetłumaczył tekst Carrolla wraz z Larsem Forssellem – Tove poznała go na jakimś przyjęciu w Helsinkach – i żywił przekonanie, że utwór ze swoim „osobliwym i pociesznym zestawieniem postaci” wpasowałby się w artystyczny smak Tove i jej fantazję. To rozstrzygało sprawę, choć lato miała poświęcić płótnom. Stawia warunek, że nie będzie pracować pod presją czasu. W przeciwnym wypadku zadanie, pisze kategorycznie, przejdzie do „kategorii roboty w amoku, która (w związku z Muminkiem) ciążyła na mnie przez ostatnie lata. A taką wykonuje się gorzej”. Nie pozostawia miejsca do dyskusji, domagając się natychmiast informacji o formacie, liczbie kolorów na okładce oraz oryginalnego tekstu zamiast szwedzkiego przekładu. Proponuje winiety, optuje za „dojrzałą” obwolutę: „rysunek może być fantastyczny, ale raczej w wyrafinowanych kolorach”, i pyta z zapałem: „Czy mogę zrobić parę ilustracji na całą stronę?”. Nie widziała oryginalnych rysunków Henry’ego Holidaya ani nie znała innych ilustracji poematu, co oczywiście było korzystne. Wiersz bez oprawy graficznej pobudzał do życia ochotę na obraz niezwiązany z Muminkami. „Do diabła, rzucę wyzwanie klasykom” – wyznaje Mai.

Tove jest autorką ilustracji do dziesiątek książek innych autorów, zwłaszcza z czasów, gdy zarabiała zleceniami na utrzymanie. Kilka dzieł w latach czterdziestych, *Nalleresan* (1944) Solveig von Schoultz, podręcznik do nauki angielskiego, dramat baśniowy dla dzieci pióra fińsko-szwedzkiej pisarki Lilli Forss-Nordström *Våren vaknar* (Przebudzenie wiosny, 1951), *Zebran Sebulon och andra djursagor* Erica Gardberga (O zebrze Sebulon oraz inne baśnie o zwierzętach, 1952) nosi sygnaturę Tove jako ilustratorki, podobnie jak parę zbiorów felietonów (wiele do dziś jest nieznanymi). Po muminkowym szale na jej stole znalazło się miejsce jedynie dla Carrolla i Tolkiena. Żmirlacz był czymś nowym. Trudny, ale interesujący, tak brzmiała jej opinia: „nowoczesny, czysto nonsensowny wiersz” – pisała do Mai w sierpniu 1958 roku. Było to ekskluzywne zlecenie, klasyk, współpraca z Bonnierem – który swego czasu odmówił Tove – i arcytekst, który szedł w zgodzie z jej własnymi. Trio Runnquist, Forssell, Jansson pasowało do siebie.

Polowanie na żmirlacza zebrało piękne recenzje (słowa Åkego Runnquista), ale nic ponadto. Lewis Carroll nigdy nie był w Szwecji szczególnie popularny, a jeszcze mniej ten absurdalny i o wyjątkowo silnych, angielskich korzeniach poemat. Wydano go tylko raz. Redaktor był jednak zadowolony, rysunki „pierwszej klasy”, a Tove wypróbowała nowe techniki. Åke już na wstępie zaznaczył, że chciałby przesłać ilustracje za granicę, i zarówno obrazki z *Polowania...*, jak i *Alicji w Krainie Czarów*, wykonane przez artystkę kilka lat później, dostąpiły zaszczytu ukazania się w ojczyźnie ich autora. Åke nawet przetłumaczył superklasyk *Alicję...* na nowo. Dla niego istniała tylko jedna ilustratorka: Tove Jansson. W momencie otrzymania propozycji na początku 1965 roku malarka zajmowała się opracowaniem graficznym swojej następnej książki, *Tatusia Muminka i morza*. Była

zajęta bardziej niż kiedykolwiek, ale pokusa okazała się nieodparta. W dziele Carrolla mieściła się atrakcja, która przeszywała ją do szpiku kości: prawdziwy strach albo, powtarzając za Tove, „horror”. Poza tym była to jej ulubiona lektura z dzieciństwa. Raz, kiedy pewien wydawca zapytał, którego autora utwór chciałaby zilustrować, odparła bez wahania: Edgara Allana Poe’go.



Runda krokietta rodem z horroru. Ilustracja do *Alicji w Krainie Czarów*, 1966.

Alicja... jeszcze raz otworzyła widoki na rysunki w „stylu horroru”. Opowiadanie napawa strachem, nie ma w nim ani krzty sielankowości, co przejmując Tove dreszczem zadowolenia, jak zwierza się Runnquistowi w lutym 1965 roku. Historia o Alicji była absolutnie surrealistyczna, była rzeczywistością „nad” tą, którą człowiek widzi i której doznaje. I tak chciała ją przedstawić w swoich pracach: jako koszmar patologii, za którego obrazowaniem stał faktycznie Hieronim Bosch – w takich kategoriach obracają się jej myśli. Åke jednak zastopował szalony plan przekształcenia opowieści w „horror”. „Staram się akcentować raczej rzeczywistość niż makabrę”, poza tym moje rysunki są grzeczne i zrozumiałe jak zwykle, wyjaśnia gorzko Tove po dyskusji. Pisząc do Mai wyraża rozczarowanie pragnieniem wydawnictwa (czyli Åkego), aby *Alicję*... dla Szwedów uczynić bardziej idylliczną, pod kloszem *folkhemmet*. Lecz jej grafiki do tego opowiadania nie mają wiele wspólnego z bukolicznymi nastrojami. Alicja z kotem, razem na łące w wysokiej, kołyszącej się trawie i wśród wielkich kwiatów porusza się w nadržeczywistym klimacie dzięki barwom, kołującym nietoperzom, czystym pociągnięciom pędzla, rezygnacji ze szczegółów.

Dzieła Carrolla to projekty, które stawiały na szali jej godność jako ilustratorki. Porywać się na *Alicję*... z emblematycznymi rysunkami Johna Tenniela, pisze do Åkego, to jakby ilustrować epos narodowy *Fänrik Ståls sägner* po Edelfeldcie. Teksty zostały zobrazowane raz na zawsze. Åke był z kolei przeświadczony, że wyjdzie z tego „coś zupełnie niezwykłego”, i jego oczekiwania się ziściły. Gdy jesienią 1965 roku dostał do ręki komplet szkiców, od razu nadał telegram: „Gratuluję Alicji stworzyłaś arcydzieło”. Rozmawiali również o kontynuacji i drugiej części (*Po drugiej stronie lustra*), ale pozostała ona tylko w sferze zamiarów.

DAJ MI OBRAZ

Ochota i potrzeba zawsze oznaczają coś dobrego dla pisania i malarstwa. „Gdy nie rodzi się żaden obraz ani pomysł, żadna chęć wyrażenia siebie, pojawia się panika”. Tove opisuje siebie jako malarzkę oraz proces tworzenia i malowania płócien z intensywnością bliską obsesji. Pisarstwo staje się sposobem mówienia o sztuce, rozprawienia się z nią, zapiski dotyczące malunków często przybierają

charakter rozrachunku z samą sobą. Jako artystkę i pisarkę Tove traktuje się surowo, niekiedy bezkompromisowo. Osiągnięcie nowej perspektywy, nowego spojrzenia zakłada, że wcześniejsze prace tracą na treści i znaczeniu. Tove potrafi stwierdzić, że jej martwe natury i dzieła figuratywne są na granicy „żałosności”. W kwietniu 1960 roku pisze:

Parę pomarańczy na niebieskim tle wygląda mi na kompletnie bezsensowne przedstawienie, a kobieta robiąca toaletę jest wręcz żalсна.

Wnętrze, krajobraz, martwa natura – nic tylko kolor rozproszony na płótnie, z wielkim trudem i bez jakiegokolwiek uzasadnienia.

Jak wiele było prób i jak wiele niepowodzeń, wieczne przerwy i kolejne starania.

A poczucie winy rosło, z każdym rokiem, do stałego, zwarego zemdenia, które nieprzerwanie pogłębiało niemożność malowania.

Miałam świadomość, bez patosu, że to jest moja ostatnia szansa, teraz, kiedy wygasł kontrakt na komiksy. Jeśli nie pójdzie tym razem, już nie odważę się spróbować. Teraz widzę kolory.

I „obrazy”, czasami. [...]

Daj mi obraz, który zapragnę wyrazić. Niewiele mi potrzeba, ale to musi być coś, skromna chęć, cicha potrzeba.

Ukochana barwa staje się przedmiotem dyskusji. Tove nie mówi o „kolorowaniu”, lecz o „malowaniu”, o odwróceniu się od figuratywności poprzez obrócenie płótna górami w dół – taki jest sposób rozumowania. W iskrze malarstwa, jak pięknie to określiła, może znajdować się „potrzeba wyrazu oraz coś, czego się pragnie”.

Swobodne malowanie nie przychodzi jej łatwo. Jestem już tylko pusta, stwierdza w jednym z całego szeregu rozliczeń z Muminkami, jednym z najbardziej dramatycznych. Dzieje się to w styczniu 1961 roku. „Nie będę w stanie napisać już nic więcej o tych szczęśliwych idiotach, którzy przebaczą sobie nawzajem, nigdy nie rozumiejąc, że zostali oszukani”. Muminek, kontynuuje, oczywiście nie był „wyrazem” jej samej, ale „marzenia sennego”. Rolę wielkiego kata ochoty odegrały stripsy:

Serie są śmiertelnie groźne dla wszelkich form opowiadania. Nie mam już teraz nic więcej do powiedzenia. Ostatnią książkę napisałam o współczuciu [*Kto pocieszy Maciupka?*], wcześniejszą o samotności [*Zima Muminków*]. W pierwszych było szczęśliwe dzieciństwo i radość amatora, i trochę eskapizmu. Nie mam już więcej materiału, podobnie w malarstwie. [...] Kiedyś odwzorowywałam to co piękne, bujność, róg obfitości życia. Ale co zrobić, żeby odtworzyć próżnię!?

To pytanie aktualne zawsze, także (jak widzieliśmy) przy ilustrowaniu opowiadań, ale w tym przypadku ma bardziej dramatyczny charakter. Nie chodzi o odbijanie pustki, lecz o jej tworzenie. Słowa i narracja nie docierają, gdzie powinny, materiał przygasa, pomysły zostają zdławione. Mimo to powstają nowe opowiadania i nowe książki. Chęć pisania żyje w symbiozie z pożegnaniem Muminków. Tove pisze nowe, aby „się rozkręcić”, mówi o zbiorze *Opowiadania z Doliny Muminków* (1962) jako o ostatniej części. Jednak, aby wyciągnąć drabinę z doliny opowiadań o Muminkach, trzeba zapisać więcej stron. Zostały jeszcze *Tatusz Muminka i morze* oraz *Dolina Muminków w listopadzie*.

MALARSKIE CZYSTKI

Każdą wzmianką o trudnościach, otwarciu i możliwościach w malarstwie Tove szuka tematów, sposobu myślenia, malarskiej percepcji, która byłaby innowacyjna. Barwa sama w sobie może mieć znaczenie, martwej naturze można zmienić kontur na mniej wyraźny, a formy malarstwa można obrać i poddać rozkładowi. Artystka na nowo zdobywa atelier, palety, płótna, kolor i technikę. Ochota równa

się przyjemność, to pragnienie wyrazu, które jest motorem jej działalności. „Praca nie jest już moim wrogiem, droga do tego ciągnęła się długo, ale jeszcze nie stała się moim sprzymierzeńcem. Na pewno nie jest to zaufany przyjaciel, który zostanie z tobą, choć nie możesz poświęcić mu całego swojego czasu i uwagi. To jakby tylko próg, jakaś błona dzieliła mnie od spokojnej świadomości zawodowej, od tej radości, jaka wypływa z poważnej pracy”.

Powaga ta tkwi w malarstwie. To, że sposób tworzenia sztuki Tove ulega zmianie, wyraźnie widać w obrazach zaprezentowanych na początku lat sześćdziesiątych. Są bardziej otwarte na interpretację odbiorcy, zasadzają się na sile i emocji, wstrząsają kolorem, odejmują formy, opatrzone jednowyrazowymi tytułami: *Balkon*, *Weranda*, *Muszelki*, *Wodorosty*, *Góry*, *Łodzie*, wszystkie z jej wystawy w 1962 roku. Jest dużo barw i sporo malowania. Tove rozwija bardziej „wyabstrahowany figuratywizm kolorystyczny” – uważa Erik Kruskopf – ale wykazuje się też szerszym i większym ruchem. Płynne różnice między sztuką abstrakcyjną i figuratywną są częścią jej dzieł przez długi czas. W abstrakcji nie chodziło o modernizm ani o przyjęcie jakiegoś kierunku artystycznego i przekroczenie granicy. Dla Tove oznaczało to spojrzenie, zmianę perspektywy, malowanie tego, co niewypowiedziane, aby takie pozostało na obrazie, być może przemawiając do odbiorcy.



Boa z rysia, autoportret, 1942.

Malarze tacy jak rosyjsko-francuscy Nicholas de Staël i Serge Poliakoff zyskali na znaczeniu, a ich nazwiska znalazły się (wraz z szeregiem innych) w *Modern painting – Contemporary trends* (1960), jednej z istotnych pozycji w bibliotece Tove. Półki z książkami o sztuce pełne były francuskiej literatury o impresjonistach, których lubiła najbardziej, Renoirze, Manecie i Monecie, o Cézannie, kochanym Matisse, o Braque’u i Gauguinie. Powtarzające się wyjazdy do Paryża razem z Tooti przeznaczały przede wszystkim na malowanie, jak za młodych lat. Stolica dla nich obu była i pozostała na zawsze miastem obrazów. Udając się w podróże twórcze, miesiącami zajmowały pracownie w dużym kompleksie Cité des Arts nad Sekwaną. Tuulikki miała tam atelier wiosną 1968 roku, Tove pojechała do niej na dwa miesiące. Punktem kulminacyjnym była wiosna 1975 roku, kiedy wynajęły studio, a potem dzieliły je ze sobą przez pół roku. Tove malowała i siebie, i Tooti, jednak każdy z portretów w zupełnie innym stylu. Siebie przedstawia w dużym zbliżeniu na twarz i bez upiększeń (to dzieło nazywane jest „brzydkim” albo „rozniewanym” autoportretem), podczas gdy Tuulikki

zostaje uchwycona jako artystka przy pracy, a obraz nosi tytuł *Graficzka*. Ja i sztuka w podwójnym ujęciu, widziane przez siebie samą i przez ukochaną.

W latach sześćdziesiątych wystawy samodzielne następowały jedna za drugą. Pierwszą otwarto w 1960 roku w Galerie Pinx w Helsinkach, po niej przyszły cztery kolejne w latach 1962, 1963, 1966, 1969. Ostatnia była prezentacją wspólną z Tooti w Mellersta Finlands Museum w Jyväskylä. Broszurę wystawową wykonano graficznie, na czarno-biało, jest prosta, jasna, bezpośrednia i Tove przyjmuje nową twarz. Tym samym od pierwszej wystawy tej dekady nadaje galerii Pinx modernistyczny kierunek. Nowa malarka ukazuje się w nowych strojach, a autoportrety przechodzą transformacje. Przemieńta autorka serii komiksowej, kobieta rysująca siebie w kręgu swoich postaci w różnych konstelacjach. Obecnie portretuje całą sylwetkę, z atelier jako sceną (1959): w tle widnieją malowidła abstrakcyjne, a ona sama ubrana jest prosto w sweter i spodnie. Z pokorą staje jako *Początkująca*, jak nazwała ów obraz. To rozdanie jest zupełnie innego rodzaju niż budujące tożsamość, mocne podobizny siebie samej z figuratywnym krajobrazem w stylu renesansowym.

Tworzy się od podstaw, zostawia tradycje, występuje bez roszczeń, zachowując się jak nowicjuszka. Nie liczy na kolejny przełom, w najlepszym wypadku na „raczej cierpką” krytykę, i ani myśli pokazać „bardzo kwaśną” minę, jeśli się to sprawdzi. Grunt, pisze do Mai przed wernisażem w październiku 1960 roku, że „przedstawię, czym się zajmuję, i będę mieć wystawę za sobą”. Po otwarciu streszcza Tooti niektóre recenzje: są „niczego sobie”. Niektórzy piszą „naprawdę życzliwie”. Zwraca uwagę zwłaszcza na to, że Vehmas (ten czasami skwaszony i potężny Einari Vehmas z „Uusi Suomi”) był „ujmujący jak na siebie – jak dla mnie”. Nie czyta wszystkich bezpośrednio, czeka, aż będzie miała obraz całości, jedno z drugim się wypośrodkuje i, jak pisze do Tooti: „koniec końców nie dojdzie do jakiejś strasznej klęski”. Najistotniejsze jednak jest, aby zaprezentować się jako malarka na szeroka skalę.

Zmiana sygnatury stanowi część tego procesu – podpisuje się „Jansson” zamiast „Tove”, rozpoznawaną przez wszystkich. „Tove” równa się Muminki, ilustracje i malarstwo realistyczne, a signum „Jansson” może oznaczać cokolwiek. Gdy imię stało się nazwiskiem, Tove odrzuciła ten znak identyfikacyjny autorki trolli i rysowniczkii, i wprowadziła dystans na własnych zasadach. Dla odbiorców sztuki nazywała się teraz „Jansson” (jako graficzka zawsze podpisywała się „Tove”).

Trwa proces oczyszczenia, artystka chce zerwać warstwy tego, co stare, opróżnić róg obfitości. Na początku lat sześćdziesiątych przerobiła swoją pracownię, zmodernizowała, przebudowała płaszczyzny w nowe środowisko dla swojego arcyzmu i literatury. Architekci Reima i Raili Pietilä (brat i bratowa Tuulikki) przeobrazili wieżę, wznosząc podłużną antresolę zaraz pod wysoko przy sklepieniu osadzonymi oknami, z balustradą pod sufit. Skoroszyty i teczki znajdują tam swoje miejsce, korespondencja i stroje, i osobne miejsce do spania. Schody wiodą na dół do pokoju z lustrzaną komodą i kanapą, małą półką na książki i szafką na przybory do szycia, którą Tove obmalowała w latach czterdziestych. Na dole w atelier stoją rozmaite ławy, stelaż na obrazy i regały razem z płótnami, sztalugami i plakatami Steinleina z Paryża. Mieści się tam zawsze kawalet Faffana, figury kobiet i modele statków, które skonstruowała. Wybór między łazienką a kuchnią, dla obu brakowało miejsca, był prosty: toaleta. Lodówka i parę płyt w kominku wystarczy za tę drugą. Tove wyrzuca, wymiata, stawia na nowo – ruch transformacji, który przenosi się na jej dzieła plastyczne i opowiadania. Tę przemianę w książkach o Muminkach przez długi czas wyrażała wstrząsająca katastrofa.

Zrywam stare, zamalowuję – tak Tove opisuje przebudowę w swoim kajecie – a przez kurz i paprochy praca nabiera innego wyrazu. W lutym 1962 roku stwierdza:

Kiedy izolowali sufit płytą z korka, czarne okruszki osypały się na mnie i na kota. Teraz wybijają głębokie dziury w ścianie na konstrukcję półpiętra, pył jest biały. Ten, który ja wytworzyłam, jest szary. Żyję we mgle, a ślady stóp wytyczają na podłodze wąskie ścieżki między stosami dramatów Ionesco a przedmiotami, rzeźbami, książkami, rzeczami (prawie żadnymi meblami) i własnymi, jeszcze mokrawymi malunkami, które oblepiają ściany. Jest to kompletnie surrealistyczny świat w tej małej, krzywej przestrzeni [przedpokój atelier]. Ale ogromna pracownia stoi pusta, pachnie bezosobowo, pełna rozbitego materiału i rzeczowości.



Atelier po metamorfozie – „jak w białej, wymytej muszli ślimaka”, 1962.

Gdy nowe atelier było już skończone, Tove pisze o pięknie i równowadze, obramowaniu z „kojących” okien łukowych, wielkich białych powierzchniach i spokojnej wielkości schodów. „Wszystko jest niebywale czyste i proste, jak w kościele, jak w białej, wymytej muszli ślimaka”. Rzeczowość równa się nowy porządek, z ławami do pracy, szafami, szufladami, gdzie wszystko ma swoje miejsce. „Gotowe czekają uszeregowane, sklasyfikowane”, ma tam kaszty na papier różnej grubości, farby, manuskrypty, prace kolegów, teatr, poezję, listy, adnotacje, wystawy, fanów, fotografie oraz „2 na korespondencję biznesową”. W jej opisie ta biała neutralność robi niemal przerażające wrażenie, ale otwiera się niczym nowy świat w oczekiwaniu na życie. Pusta przestrzeń do wypełnienia obrazem i słowem. Równocześnie jej archiwum na nowych półkach zaczyna się rozrastać. Przy Kaserngata, za rogiem, do tego samego budynku wprowadziła się Tooti. Chadzały do siebie długim pasażem przez strych, którym trafiał też kot Psipsina.

Życie na wyspach również zwraca się ku nowym horyzontom. Opuszczają chatę na Bredskär i stawiają podłużny domek na Klovharun, rozdartej wysepce w Zatoce Fińskiej, na gniewnej skale, jak często określa ją Tove. Pisze teraz o kamieniu, skale i górze w *Tatusiu Muminka i morzu* oraz *Córcie rzeźbiarza*. Wypływa to z pragnienia nowych linii, tematów i perspektyw, które przeobrażą świat Muminków, zmienia jej sztukę i pisarstwo.

Tego samego roku Tove pracuje nad nowelami do *Opowiadań z Doliny Muminków*, opublikowano jej błyskotliwy esej *Den lömska barnboksörfattaren* (w „Horyzoncie” w 1961 roku). Redaktor Kaj Hagman poprosił ją o napisanie o założeniach i uwarunkowaniach autora literatury dziecięcej. Tekst bazuje na jej wystąpieniach uniwersyteckich, a zwłaszcza na wykładzie wygłoszonym dla studentów w Oslo, „Ukryte motywy autorki książek dla dzieci”. Jest to bardzo poważna historia, zaznacza Tove, odsłaniająca pisarza jako „bardzo egocentryczne i infantylnie stworzenie” – nie można go jednak ani przez moment brać serio. Jest w tym prawda. W eseju mieści się teoria o dziecięcym wycuciu równowagi między „napięciem codzienności oraz poczuciem bezpieczeństwa płynącym z tego, co wymyślone” w swojej najbardziej skończonej formie. Stała się mantrą charakterystyki jej świata trolli.

Jednakże typowe wrażenie katastrofy, zawzięcie ukochane przez czytelników, dziennikarzy i akademików, to tylko ułamek szerszego rozumowania. Esej omawia coś innego: siły kryjące się za decyzją autora, by pisać dla dzieci.

„Odreagować” jest wyrażeniem, do którego Tove bez przerwy powraca, kiedy mowa o kreatywnych przesłankach. Pisanie czy malarstwo jako część oczyszczenia, proces katharsis w psychoanalitycznym (freudowskim) znaczeniu: aby uwolnić się poprzez mowę, pismo, obraz. Oczyszczająca moc dzieła, oczyszczająca moc wściekłości, oczyszczająca moc działania. Na wyspie może „odreagować” – pisze często w listach – kiedy rąbie drwa, taszczy kamienie, wykonuje ciężkie prace fizyczne. W odniesieniu do pisarki dla dzieci może chodzi o poszukiwanie „wyrazu, żeby albo odreagować nadmiar, albo odwzorować – a przez to doświadczyć – to co stracone lub nieosiągalne”. Można pisać, bo ma się ochotę („nie mogę się powstrzymać”) i jeśli nie robi się tego, by bawić czy wychowywać małych czytelników, należy przyjąć, że autor pisze dla własnej dziecięcości.

Albo na wół zatraconej, albo takiej, której nie daje się wpasować w dorosłą społeczność. Dość niepozorna forma eskapizmu.

Być może z tego względu przekonujące książki dla dzieci wypełniają symbole, identyfikacja, obsesja na własnym punkcie – tak niewiele mające wspólnego z odbiorcami w bardzo młodym wieku.

Wydaje mi się jednak, że ów niepełnoletni czytelnik często pozostaje pod urokiem tego, co niewypowiedziane oraz zawoalowane.

Ów ryzykownie znaczący, podświadomy prąd da się połączyć z niedostępną tajemniczością dziecka, jego delikatnością i okrucieństwem. I strachem.

Punkt wyjścia dla pisarstwa stanowią popędy i potrzeby autora, zatem nie dziecko jako czytelnik. Był to śmiały postulat, nowoczesny jak na okres, w którym został wysunięty, zrećnie sformułowany przez faktycznie przebiegłą pisarkę. Postrzeganie utworu dla dzieci jako „kamouflaż” zasadza się na założeniu: twórca jest manipulatorem, gdy pisze opowiadanie dla zaspokojenia bądź odreagowania „fatalnej” naiwności: „Tak oto napisał książkę, gdzie wszyscy są dla siebie mili. Na pewno nie odważyłby się na coś podobnego, gdyby chodziło o powieść albo zbiór nowel”.

Teoretyczne pryncypia przenosi Tove do swoich krótszych tekstów i powieści dla dorosłych. Tam nie wszyscy „są dla siebie mili”, z czym krytycy mieli kłopot. Podobnie jak w utworach dla dzieci, i tutaj występowała gra ryzykownie znaczącego, podświadomego prądu. Dla czytelnika pisze o swojej estetyce, o tym, by nie opowiadać czy odwzorowywać wszystkiego. Powinna istnieć droga, przy której autor się zatrzyma, a dziecko pójdzie dalej. „Zagrożenie albo coś wspaniałego, co nie zostanie wytłumaczone. Twarz, która nigdy się w pełni nie pokaże”. Jest to praktyka, którą artystka od dawna stosowała w historiach o Muminkach.

Esej o przebiegłej autorce książek dla dzieci był wypowiedzią we własnej sprawie, ale przede wszystkim sposobem odreagowania roli trollmamy i pisarki dla młodych odbiorców. Malarka chciała znów być widoczna.

KOCHANY MACIUPEK

Dzieło obrazkowe pod tytułem *Kto pocieszy Maciupka?* (1960) zaważyło na procesie przemiany. Tove wypuszcza się w malarstwo, lecz język i narracja nie dają jej spokoju. Obok *Polowania na żmirlacza* Åke namówił ją też do napisania krótkiego eseju o Elsie Beskow do czasopisma „Bonniers Litterära Magasin” w 1959 roku. Bodziec do tego stanowiła świeżo wydana biografia artystki autorstwa Stiny Hammar. Pod nagłówkiem *Sagan inom verkligheten* (Baśń w rzeczywistości) Tove napisała o umiejętności Beskow pozostawiania przestrzeni dla wyobraźni czytelnika.

Na własny użytek, w zapiskach, opowiada o chęci malowania, choć pęd do pióra nie ustaje. Właśnie gdy pochowała już komiksowe trolle i uczciła oswobodzenie, zrobiła nową książkę obrazkową. Latem 1959 roku wymyśliła tekst do *Maciupka...*, opowiadanie wierszem ze stroficznym podziałem na pięciotaktowe względnie siedmiotaktowe jamby¹⁷:

Żył sobie raz mały Maciupiek
w osobnym domku, całkiem sam.
I nawet bardziej był samotny,
niż mu się wydawało, kiedy wieczorem
zapalał wszystkie lampy, jakie miał,
i chował się pod kołdrę, kwiląc ze strachu.
Na dworze spacerowały Paszczaki
wielkimi, ciężkimi krokami,
gdzieś daleko w mroku nocy zawodziła Buka.
Wszędzie zamykano drzwi i wszędzie paliły się lampy,
a biedne, wystraszone stworzonka pocieszały się wzajemnie.
Lecz kto pocieszy Maciupka i powie mu,
że w nocy wszystko, co okropne,
wydaje się jeszcze gorsze, niż jest?

„Epos wierszem” – tak nazwała gotowy tekst w liście do Mai pod koniec lata. Składa się z „14 zwrotek, po 12 wersów każda”. Już prawie skończyła ilustracje, część tuszem, a część cała w kolorze. Tytuł roboczy brzmi „Romantyczna opowieść o Samotnym Maciupku”. Format wybrała taki sam jak do *Co było potem?*, ale bez „perforacji i innych oryginalności”.

Tym, co książki odróżnia, jest coś innego: „Żadnych Muminków”, jak tłumaczy Mai. To ważne zaznaczenie, konieczne do zobaczenia w tekście. Nie występują tam żadne trolle, nie pojawiają się w rogu choćby jednego rysunku. Na scenę wkroczyły inne postaci, zupełnie jak w *Dolinie Muminków w listopadzie*, ale ta ukaże się dopiero za dziesięć lat. Mamy teraz rok 1959 i Tove pisze o tych, którzy istnieją w świecie dookoła Muminków: o Maciupku i Drobince, Bufkach, Filifionkach i Paszczakach, o Mimbli, włóczykijach, o Too-tiki, o droncie i Małej Mi. *Kto pocieszy Maciupka?* jest historią o Innych.



*Och knyttet gömde brevet i sin ficka,
det första brev han nånsin hade fått,
dessutom var det skrivet av en flicka
och detta gjorde knyttet mycket gott.
Han blev med ens så modig, stark och glad,
han tog ett kallt, men lyckligt människensbad,
han knyttade sig till det kallt och lilla i den*

Nowe opowiadania, nowe ilustracje. *Kto pocieszy Maciupka?* (fragment strony).

Ta książka obrazkowa była kolejnym krokiem w kierunku od serii ku malowaniu, swego rodzaju forum, gdzie tekst i obraz przybierają formę narracyjną i malarską za jednym razem. Tove chce dopracować ten utwór w spokoju, aż osiągnie właściwe spojrzenie, ale jak zwykle walka z ochotą nie jest łatwa. U schyłku lata pisze do Viviki: „Biorę rozbieg, żeby poczuć radość z pracy, wolność i dziecięcą *crazyness*, ale nie idzie tak źle. W każdym razie nie oddam książki, póki nie będzie dobra. Może sobie nawet poleżeć parę lat, zanim «zobacze»”. Mimo to skończyła ją przed wyjazdem z Tooti do Grecji jesienią tego roku.

W tym utworze malarka Tove Jansson operuje szerokimi powierzchniami, czystymi formami i wykreślonymi liniami. Czarny kontur, jakim posługiwała się w *Co było potem?*, zastąpiła tutaj białym obramowaniem postaci. Elementy wycinanki (dekupażu) również się tutaj znalazły, płaskość kształtów, odzierająca je z symboliki, czyniąca potwornymi. Tove klaruje motywy, ogranicza tło, kładąc akcent na postaci. Obrazy są figuratywne, lecz uproszczone, czyste formy sprawiają wrażenie abstrakcji. Duża ilustracja Maciupka na plaży jest zrobiona jak obraz, na którym piasek, morze i horyzont zlewają się w jedno kolorem i kreską. Grzbiety gór ciągną się rzędem do morza, niczym błękitne półksiężycy spoczywają na różowej tafli, ślimak na plaży jest biały i duży, dokładnie tak, jak napisano w tekście. Tam, między plażą a morzem, opowiadanie zawraca, zatrzymane na pograniczu, gdzie immanentne pragnienie Maciupka dochodzi do głosu: „co zrobić ze ślimakiem, jeśli nie można go pokazać?”. Zarówno w malarstwie, jak i w twórczości pisarskiej Tove raz za razem powraca do takich przełomowych krajobrazów jak wybrzeże, morze, zatoka, wyspa. *Kto pocieszy Maciupka?* mówi o odwadze przekraczania granicy, tej linii między dobrze znanym a nieznanym. W tym dziele malarka i pisarka Tove Jansson spotykają się ze sobą.

Opowieść jest lekcją miłości uczącą wyrażania siebie. Wersy o tym, aby odważyć się i przemówić, stały się terapeutycznymi klasykami: „Podejdz i powiedz dobry wieczór, a potem baw się razem z innymi”. Wszyscy zalęknieni, niepewni, mizerni mają swoje odbicie w Maciupku, który mimo wszystko w końcu spotka swoją Drobinę i nauczy się cichego języka miłości:

Milcząc, patrzyli na siebie – Maciupek i Drobinka – przyświecał im czerwcowy księżyc.

Mogłoby się wydawać, że Maciupek i Drobinka przyjęli stałe role – on ratującego, a ona ratowanej. Jednak ta nauka ma na celu co innego. Przedstawia proces zbierania się na odwagę, niezależnie od płci, wieku czy rodzaju: kobieta czy mężczyzna, dziewczyna czy chłopak, Maciupek czy Drobinka. Początkowo Tove wymyśliła Maciupka płci żeńskiej, widać to w rękopisie, gdzie nazywa ją postacią „Maciupką”, ale w miarę krystalizowania się tekstu zmienia rodzaj, zaimek „ona” zostaje skreślony i zastąpiony przez „on”. Wtedy też ukuty został tytuł „Romantycznej opowieści o samotnym Maciupku”, która ma strukturę finalną jak w książce. Tove zatrzymuje się, aby popracować nad tym, co najbardziej rozpoznawalne – mężczyzną przychodzącym kobiecie z pomocą. Nie wynikało to ze szkicu walki z Buką, a wielkie wybawienie miało się dokonać za sprawą „Maciupki” w roli głównej – ale kogo w tej sytuacji miałyby ratować, Maciupka czy Drobinkę?

LIST

Kto pocieszy Maciupka? stwarza miejsce dla czytelnika w nowy sposób – poprzez list, jakkolwiek nie dostarcza go pocztą. Tove uwielbiała przygodową formę listu oraz to, że dociera on w butelce – taki jest model Drobinki – jak pisała w pamiętnikach i historiach o Muminkach. List odgrywa decydującą rolę w *Małych trollach i dużej powodzi*. Nadawca jest w potrzebie, a jego wiadomość jak zwykle okazuje się rozmazana i trudno ją odczytać. Podobnie w tej książeczce:

Tymczasem na czarnych falach oceanu
długo płynęła samotna butelka.
Aż wreszcie dopłynęła – bo tak miało być.
Leżał w niej mały liścik,
krótki i smutny. Podpis zmyło morze.
Na jasnym brzegu w świetle księżyca
Maciupek z trudem odczytał, co się jeszcze dało
(zrozumiał od razu, że to pilna sprawa):
„...boję się wycia Buki i nie mam przyjaciela...
taka się czuję sama, kiedy zmierzch nadchodzi...
spróbuj mnie trochę pocieszyć,
jeśli jesteś silny i miły.
Ja jestem bardzo małą Drobinką...
pamiętaj o mnie, bo zapada mrok...”

Ów zbolały tekst będzie miał – jak w klasycznej literaturze epistolograficznej – wpływ na losy odbiorcy. Jednak Maciupek sam nie pisze ani słowa i dlatego czytelnik otrzymuje ważne zadanie – wszystko po to, by lekcja miłości osiągnęła swój cel. To, co doprowadzi historię miłosną do szczęśliwego zakończenia, może napisać każdy. Do tego zaprasza autorka:

Proszę cię, drogi czytelniku, pociesz ich oboje,
napisz list od Maciupka
taki, żeby go Drobinka zrozumiała.

Narrator nie ma wątpliwości co do odzewu czytelników: list można wsunąć na przykład

w najbliższe krzewy różane. To, że korespondencja przynosi efekty, widać od razu. Róże zmieniają barwę z białej na czerwoną, kolor miłości.

Jeśli zwracam się do jakiegoś szczególnego odbiorcy, to pewnie do Drobinki, powiedziała Tove w wywiadzie, jaki przeprowadził z nią Bo Carpelan parę lat po wydaniu *Maciupka...* (1964). Pokazała to swoją książką, która też otworzyła jej szufladę na oścież. Rzesze dzieci pisały do Maciupka i Drobinki pocieszające listy, ale nie łądowały one zazwyczaj w kwiatkach, lecz w skrzynce autorki, bez względu na to, czy zostały ofrankowane, czy nie. „Do Drobinki, Dolina Muminków, ewentualnie Helsinki, Finlandia” – to tylko jeden z używanych adresów. Pewien korespondent potraktował opowiadanie dosłownie i wysłał (w liście) butelkę z prośbą, aby „mama” przeprasowała kartkę, gdyby ta zamokła. (Tove wspomniała o tym później w noweli *Meddelande*).

Za Maciupkowym opowiadaniem stoi list od czytelnika ze Szwecji, historia, która stała się częścią janssonowskiej mitologii i którą wielokrotnie opowiadano. Tove w ciągu wielu lat podawała różne wersje, ale sedno pozostało takie samo. W rękopisie wykładu (datowany 1963), wpisanym do notatnika, tłumaczy kontekst: „W rzeczy samej ta opowieść jest rezultatem listu pewnego dziecka, które podpisało się «Maciupka». Nie zna mnie pani – mówiło – ale jestem jednym z tych małych, drobnych, co zawsze znajdują się poza, których się nie zauważa ani nie zaprasza, i na których się nie patrzy podczas rozmowy. Boję się niemal wszystkiego”. I kontynuuje: „Zakładam, że najprostszym sposobem tchnięcia w takiego maciupka pewności siebie jest znalezienie mu jakiejś drobinki, czyli kogoś, kto lęka się jeszcze bardziej. Toteż wysłałam mojego Maciupka, żeby odnalazł i uratował Drobinkę”.

Jednym z tych „maciupków” był Karl Sundén ze Szwecji, żadne dziecko, szesnastolatek. Jego wiadomość opowiada o tęsknocie do Doliny Muminków i trudności z zebraniem się na odwagę. Podałeś mi pomysł o „Maciupku”, napisała mu później artystka, ale pośród korespondentów znajdowało się wielu podobnych. Jednego z nich, chłopca, który zaadresował swoją kartkę do Włóczykija, nazywa „pierwowzorem Maciupka” zarówno w notatkach, jak i listach. Maciupka pojawiał się to tu, to tam, a ona wszystkim im odpisywała. Na listy się odpowiada, zwłaszcza jeśli przychodzą od dzieci. Już jako nastolatka stosowała się do tej zasady i trzymała się jej przez całe życie, nawet gdy oznaczało to ogrom pracy. Chętnie opowiadała o tym, jak Per Olov, kiedy był mały, napisał do prezydenta Francji, żądając rozwiązania Legii Cudzoziemskiej, ale głowa państwa nie odpowiedziała i Ham zrobiła to zamiast niej. Prezydent się zastanowi, napisała.

UKOCHANA KSIĄŻKA

Kto pocieszy Maciupka? należy do utworów Tove, które zyskały sobie największą sympatię zarówno wśród dzieci, jak i dorosłych. Odniosła natychmiastowy sukces, uznano, że autorka po raz kolejny przeszła samą siebie. Najszczęśliwsza była z recenzji Bo Carpelana w „Hufvudstadsbladet”, lirycznej pod względem treści i formy, zaczynającej się peanem:

Cudowny jest zaprawdę świat przedstawiony u Jansson, Tove
Egzotyczny i czasem pełen istot takich jak Almqvist, Love.

Baśń na miarę swoich czasów, stwierdziła Eva von Zweigbergk w „Dagens Nyheter” odnajdująca wielki „strach na świecie” czyhający w „prerażającej postaci Buki”. Innymi słowy dostrzegła w książce groźbę trzeciej wojny światowej.

Kto pocieszy Maciupka? doczekała się ekranizacji oraz udratyzowania i inscenizacji, tak przy akompaniamencie muzyki, jak i bez. „Sztuka” przecież nie istnieje, wyjaśniała Tove duńskiej agencji teatralnej zgłaszającej dwa zapytania odnośnie do dzieła: „często gęsto wyrażałam zgodę

na wykonanie, bez kontraktu. I bez honorarium, jak mi się zdaje”. Jest to raczej typowa jej odpowiedź. Spis książek zaadaptowanych dla potrzeb scenicznych liczy około trzydziestu przedstawień Maciupka, dużo więcej niż pozostałych utworów, i można by go bez przerwy uzupełniać. Szkoły teatralne, amatorskie stowarzyszenia oraz pomniejsze teatry bez funduszy, o których warto by mówić, wystawiały go we własnych adaptacjach. Trudno było odmówić, czy później łatwiej przychodziło powiedzieć tak. W związku z tym agencja otrzymała replikę: „Czy nie byłoby najprościej, gdybyście napisali, że z mojej strony nie ma problemu?”.

Do przerobienia wiersza na prozę, co nastąpiło przed niemieckojęzycznym wydaniem pod koniec lat siedemdziesiątych (Austria), Tove się co prawda nie paliła, ale je wykonała. „Benziger Verlag odmówiło wydania jej w formie lirycznej, twierdzą, że dzieciom wiersz się nie podoba. Haha!!!” – relacjonowała Thomasowi Warburtonowi z Schildta. Aczkolwiek nie udało im się zupełnie uciec od mowy wiązanej. Przebiegła autorka podzieliła tekst na rytmiczne całości, dołożyła rymowaną piosenkę (Maciupka) na zakończenie oraz zabroniła „dalszego użytku” wersji prozą.

Tą historią Tove opowiadała o głębokiej potrzebie więzi, drzemącej w każdym z nas, prezentowanej przez Maciupka i Drobinkę. Trudno wyobrazić sobie kogoś, do kogo nie odnosiłaby się ta książka, podsumował Bo Strömstedt. Jeżeli chodzi o Tove, to opowiadanie było wyrazem jej miłości do Tooti, zadedykowała je „Dla Tuulikki”. „Voi, Tooti, tak za tobą tęsknię!” – napisała pod koniec pracy we wrześniu 1959 roku. Przebywa sama na wyspie. „Wiesz, twoja książka jest już niemal gotowa, nawet pierwsza strona i winieta końcowa. Brakuje już tylko okładki i tyłu, i retuszu. Tekst wpisuję ołówkiem, mam już połowę”. Zmodyfikowała układ ilustracji, ścięła tusz (jak wspomniała) i gorąco pragnie pokazać już całość:

W każdym razie zrobiłam całą stronę fragmentu z pocztą w butelce, w kolorze – tak samo ich spotkanie na końcu. Wygląda lepiej. Teraz rysunki tuszem znajdują się dokładnie na początku i na końcu. Jest jaśniej. Ale frajda będzie ją pokazać.

KTO POCIESZY ASTRID?

„Niech Ci Bóg błogosławi za Maciupka!! Ale kto pocieszy Astrid, jeśli nie zgodzisz się na propozycję, którą niniejszym przedstawiam?”. Prośba wpadła do skrzynki pocztowej pewnego listopadowego dnia w 1960 roku. Wydawnictwo Rabén & Sjögren planowało wydać nowy przekład *Hobbita* J.R.R. Tolkiena i tylko jedna osoba na całym świecie potrafiłaby go tak, jak tego „wymaga”. I jest to Tove Jansson.

Zastanów się, pisze Astrid Lindgren, która była oczywiście nadawczynią listu. Nie odmawiaj tak od razu. Najwyraźniej wie, że Tove pragnęłaby teraz najbardziej „malować piękne obrazy”, ale przecież chodzi o Tolkiena. „Czytając tę powieść, człowiek ma przed oczami rysunki wykonane przez Tove Jansson i mówi sobie, że ta książka dla dzieci okaże się na miarę stulecia, żywa na długo po tym, jak pomrzemy i spoczniemy w grobie”. Padły wielkie słowa, aczkolwiek te widoki nie zyskały przychylności. Tove pograżyła się w malowaniu, lecz w angielskim klasyku dostrzegła możliwość rozsmakowania się w strachu i „horrorze”, zupełnie jak parę lat wcześniej w *Polowaniu na żmirlacza*. Tolkien wydawał się wręcz „bardziej przerażający niż Poe”, co równało się najwyższej ocenie. Czytała jego dzieła jako swego rodzaju „straszne historie”. Odpisz mi niedługo, czekam z utęsknieniem, zakończyła Astrid swój pierwszy list, a Tove w tydzień podjęła decyzję. Ale chciała mieć dużo czasu, dokładnie jak przy Carrollu. Dopiero co ruszyła wystawa płócien olejnych, a wiosną kontynuowała „okres malarski”. Tak też się stało. Ilustracje wysłała do Astrid latem 1961 roku.

Autorka *Muminków* z twórczynią Pippi znały się na odległość jako koleżanki po fachu. Swojej przyjaźni zaznawały jedynie na oficjalnych imprezach, ale ona istniała na dystans, jak kiedyś Tove napisze do Astrid. Wspólnie występowały na wieczorach literackich w Sztokholmie, widziano je

w Helsinkach, a kiedy Rabén & Sjögren zaczął publikować odcinki *W Dolinie Muminków* w swojej gazetce dla dzieci, wymieniły kilka listów. Żadnej artystycznej współpracy poza tym nie prowadziły. Projekt tolkienowski był niepowtarzalny z różnych powodów. Dwie najbardziej znane pisarki Północy pracowały razem nad książką dla dzieci, a żadna z nich nie była autorką, pełniły za to role redaktorki i ilustratorki. Tłumaczenie powierzono trzeciej wybitnej kobiecie pióra, Britt G. Hallqvist. Stworzyły równie ekskluzywne trio jak w przypadku *Polowania na żmirlacza*.



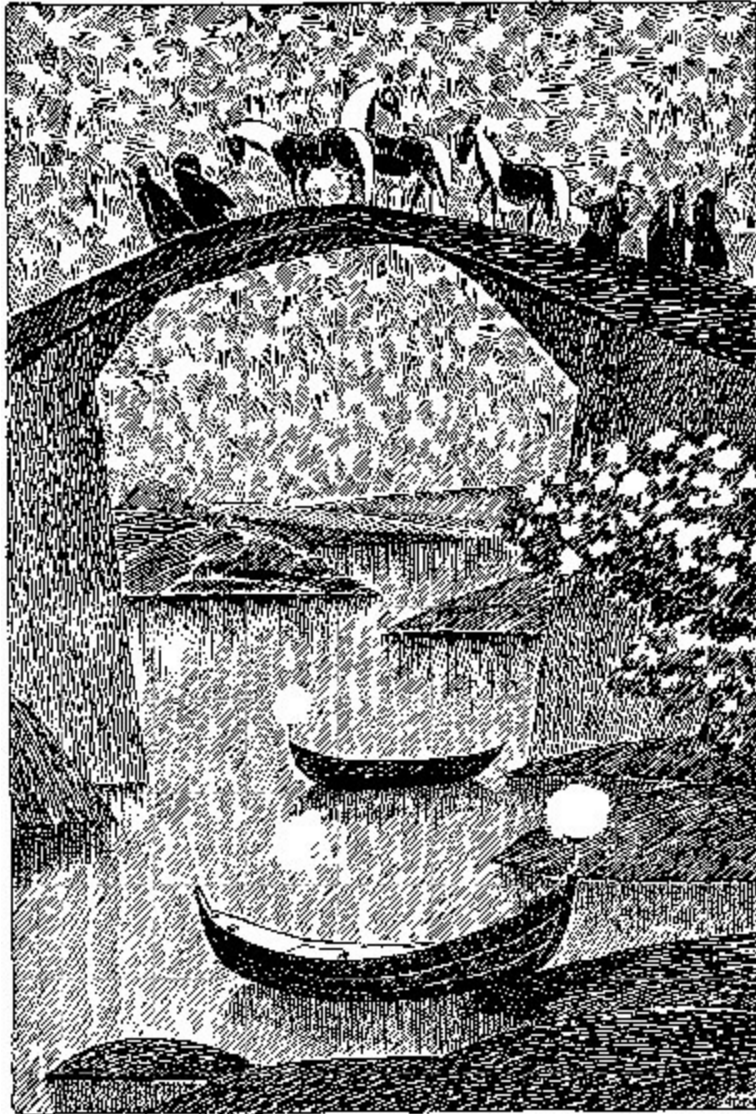
Astrid Lindgren i Tove Jansson w Sztokholmie w 1958 roku.

Wierna przyzwyczajeniom Tove szybko zaopatrzyła Astrid w opis pracy: liczbę rysunków, format, technikę, rozmieszczenie, stosunek tekstu do obrazu, uwagę o tym, że „wąskie” winiety mają biec równolegle wzdłuż tytułu rozdziału w określonym odstępnie. Wyraża się dobitnie, rzeczowo, precyzyjnie i rygorystycznie. Grafiki mają przemówić własną siłą, jako wypowiedź artystki Tove Jansson, nie rysowniczkii Muminków Tove. Wchodziło to w skład programu czystości artystycznego repertuaru, gdzie postać trolla chwilowo przesunięto na margines. Tolkien gładko wpasował się w admirację Tove dla „horroru”, jakkolwiek jego bohaterowie niezbyt jej się podobali. To

w krajobrazach się zatapia. „Postaci są banalne; karły, krasnoludy, rusałki, czarne elfy – za to kusząca jest sceneria w swym makabrycznym okrucieństwie” – opowiada Tooti zaraz po przyjęciu propozycji. Kierowały nią te same pobudki co w kwestii Carrolla. Teksty korespondują z jej wewnętrznymi światami, z tęsknotą za dramatyzmem katastroficznego wyrazu: „Żyjące straszne lasy, czarne jak węgiel rzeki, płonące wilki na stepie w świetle księżyca – cały apokaliptyczny świat, o którym wiem, że mogę odreagować w obrazie, jeśli nie będą na mnie naciskać”. Co się tyczy postaci, rozważa, czy nie zrobić ich „zupełnie małych” albo czy po prostu nie wymyślić nowych „gnomów i rusałek”. Najważniejsze są scenerie. Część postaci wyszła naprawdę „mała”, a inne, ku niezadowoleniu licznych sympatyków Tolkiena, okazały się beczelnie odświeżone. Wzburzeni krytycy komentowali również, że „nie dbała o to, by przyjrzeć się licznym i znaczącym szczegółom, które sam autor przypisuje swoim stworzeniom”.

Dla Tove liczyło się, żeby oddzielić ilustracje tolkienowskie od muminkowych. Wynałazła metodę pozwalającą jej oszukać własną technikę i stworzyła nowy sposób rysowania. Staralam się uwolnić od „stylu Muminków” za pomocą wyraźnej kreski i skrupulatnie wypełnionych powierzchni, zwierzyła się Astrid. Pracuje z większą swobodą, bez ołówka pod tuszem, co odnosi się zwłaszcza do winiet, jednej z jej specjalności:

Jedyną możliwością ucieczki od własnej techniki było rysowanie na papierze złej jakości (którego tym samym nie szanuję) i robienie każdej postaci śmiało z 20, 40, 60 razy, dopóki nie zaczęła wyglądać jakoś naturalnie. Rozumiesz. Potem posklejałam rezultat. Dlatego niektóre winiety wyglądają jak patchwork, ale tego przecież w druku nie widać.



Most przez Rivendell. Ilustracja do powieści *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, 1962.

Winiety składają się z małych sylwetek zestawionych obok siebie, jako części nagłego ruchu, niemal jak szkice, impresjonistyczne ślady czarnej kreski. Jest to metoda eksperymentalna, którą Tove chce uchwycić gesty i wyraz w okamgnieniu, wprowadza ją później w ilustracjach do zbioru *Opowiadania z Doliny Muminków*, powstających w tym samym czasie. Wolne, bezpośrednie rysowanie tuszem stanowi dużą różnicę w stosunku do „porządniejszych” obrazków o trollach, skonstatowała przed autorką *Dzieci z Bullerbyn*. Przy czym Tove podkreśla, że nowa technika wpłynęła na wszystko. Rysunki na całą stronę była zmuszona wykonać swoją „zwykłą, popisową metodą”, ale poprawiała je wiele razy, kończąc z nadzieją: „w każdym razie nie przypominają Muminków, prawda?”. To było wieki temu, gdy graficzka przemyciała muminkową sygnaturę do dzieł innych autorów.

„Kochana, piękna Tove, jeśli masz lamówkę u płaszcza, przyślij, proszę, bym ją mogła ucałować! Jakże jestem szczęśliwa z twojego cudnego, małego Hobbita, słowami tego wyrazić nie zdołam. Dokładnie tak mały, wymyślny, ruchliwy i miły, jaki być powinien, w żadnym wydaniu t a k nie wyglądał” – pisze Astrid, choć okładka napotkała opór. Twierdzono, że z maciupkim Bilbem na wielkiej przestrzeni krajobrazu sygnalizowała książkę raczej dla dorosłych niż dla dzieci. Główny

bohater powinien pojawić się na pierwszym planie, jak to określiła Astrid, jako „wabik” bez nadmiernego tła, żeby „pysnie się prezentował przy ladzie w księgarni”. Było to wbrew założeniom Tove. Dramatyczny potencjał scenerii stawiała najwyżej, mimo to dopasowała się i zrobiła rzecz od nowa – ale przełknęła to z trudem. Nowa ilustracja ukazuje gotowego do walki Bilba, w tle łańcuch górski, sznur rycerzy, a nad tym wszystkim unoszący się w powietrzu smok.

Tym sposobem „zinfantylizowała” obraz (często używała tego określenia w latach sześćdziesiątych) na życzenie wydawnictwa dla dzieci. W dłuższej perspektywie gryzła się tego typu dopasowywaniem, a relacja między Muminkami a wolnością od nich, książką dla dzieciaków i dla dorosłych zaczyna parzyć coraz bardziej wraz z publikacją przyszłych tomów o trollach: *Opowiadań z Doliny Muminków, Tatusia Muminka i morza* oraz *Doliny Muminków w listopadzie*. To był też jeden z najważniejszych powodów, dla których później zostawiła szwedzkiego wydawcę Gebera (Almquist & Wiksell) i przeniosła się z nowymi utworami dla dojrzałych czytelników do Bonniera.

Nowa wersja *Hobbita* absolutnie nie okazała się „na miarę stulecia”, raczej odwrotnie. Nie spodobała się ani krytykom, ani odbiorcom, a tolkienistom jeszcze mniej. Wyszedł tylko jeden nakład z ilustracjami Tove, w 1962 roku. Ogólnie rzecz biorąc, tam, gdzie poszukiwano Tolkiena, znajdowano Jansson, a parę rysunków po pewnym czasie uznano wręcz za irytujące. Najgorzej wypadła wizja Golluma, o twarzy przypominającej męską oraz w wieńcu z wodorostów na głowie – nie można się było bardziej „pomylić” co do tekstu, którego oprawa graficzna musi być „właściwa”, jak to określono w rozprawie do magazynu „Arda” z 1987 roku. Inne, bardziej pojedyncze głosy mówiły o „klimatycznych” i niesamowitych ilustracjach. Niezwykłość była jak łyżka dziegciu. Interpretowanie Tolkiena wizualnie można porównać do przeklinania w kościele. Jakkolwiek jeden rysunek zaznał łaski również pod uważnymi spojrzeciami w „Ardzie”: karły przejeżdżające konno most nad Rivendell. Były to świąteczne życzenia Rabéna & Sjögrena na rok 1962.

NIEWIDZIALNI

Związek Tove z Muminkami, jak każda prawdziwa historia miłosna, zmieszany był z wściekłością i napadami nienawiści. Nie akceptowano mnie jako malarki, zwierza się Evie Konikoff w 1961 roku, kiedy po paroletniej ciszy zaczęły korespondować na nowo. „*It's been rather rough – as every come back is, I guess*”¹⁸. Postrzegają mnie wyłącznie jako trollmamę. Znajduję się w jakimś zawieszaniu, pisze, bez kontaktu z moim dawnym stylem pracy, bez nowego kierunku. Pierwsza wystawa okazała się rozczarowaniem, ale w marcu (1961) odbędzie się jeszcze jedna. W tym samym czasie ilustruje nową książkę, zbiór opowiadań dla dzieci *The invisible child*, w Polsce znaną pod tytułem *Opowiadania z Doliny Muminków*.

Wyrażanie się na płótnie i w piśmie można sprowadzić do wspólnego mianownika: idei tego, co niewidzialne. W muminkowych historiach Tove zdejmuje ze sceny kolejne postaci, zmniejsza rodzinę, mówi o tych, którzy istnieją gdzieś na obrzeżach, jak Maciupek. Pisze o tytułowym trollu chcącym poznać niewidzialnych wokół siebie (*Zima Muminków*), o Tatusiu pragnącym zostać latarnikiem, o Mamie, która wzorem innych matek maluje siebie na pobielonej ścianie latarni (*Tatus Muminka i morze*). A gdy nadchodzi listopad, cała trójka opuszcza Dolinę i w trollowym opowiadaniu nie występują już trolle. Dużo było potrzeba czasu na taki proces twórczy. Muminki stały się częścią Tove Jansson, czy sobie tego życzyła, czy nie. W malarstwie operuje zdekonstruowanymi formami, wymazuje to, co można wyobrazić sobie wprost, aby ten, kto chce, dokonał wizualizacji motywów. Ten kierunek wydaje się jednak bardziej złożony. Dla niej najokropniejsze było to, że artystka stała się niewidzialna jako malarka. Podczas kolejnej wystawy za sławną trollmamą nie dostrzegano Jansson.

Zbiór *Opowiadań z Doliny Muminków* (1962) przynależy do tęsknoty za wyrazem. „Zabrałam się do pisania *short stories* dla dzieciaków, odkrywając, że zaczynam się robić dorosła. Może to nie wadzi”

– stwierdza przed Mayą latem 1961. Mówi, że z a b r a ł a s i ę do pisania krótko, i wiąże tę formę z przemianą jako prozaiczki – tworzy dla młodych, ale sama dorosłeje. To sposób na zdystansowanie się od literatury dla dzieci, swego rodzaju dwoistość charakteryzująca jej twórczość w przyszłości. Nowele także traktują o jej pragnieniu odsunięcia się w tekście od dziecka – które zatem czyni niewidzialnym.

Sama Tove zwykle używała określenia *short stories*, ale zbiory nazywano opowiadaniem bądź nowelami. Te ostatnie, jak oznajmia w niektórych zapiskach z lat dziewięćdziesiątych, uwielbia: „to zagęszczenie i zamknięcie wokół jednej jedynej myśli. Nie pozwala na nic zbędnego, trzeba umieć utrzymać opowiadanie zamknięte w dłoni”. Po *Opowiadaniach...* powstało jeszcze pięć antologii. Tove podąża śladem Czechowa, w pewnym stopniu skrzyżowanym z Poem. Z jednej strony znajduje się koncentracja wyrazu i nasycenie atmosfery, z drugiej efekty dramatyzujące, rozwiązanie w puencie. Forma noweli towarzyszyła jej przez całą twórczość. Tytułem *Bulevarden* (z własnymi rysunkami) jako dwudziestolatka zadebiutowała w „Helsingfors-Journalen” (1934) a krótką *Meddelande* zakończyła aktywność literacką. Wtedy jak i później miała łączyć malarstwo z pisaniem nowel.

Znamienne jest, że pisanie krótkich form łączyła z „dorosłością”, nawet w pracy nad *short stories* dla maluchów. Młoda nowelistka z lat trzydziestych nie tworzyła opowiadań dla dzieci, ta forma należała do sfery „dorosłej”. Zrobienie cyklu dla małych czytelników mogło się zmienić w estetyczny eksperyment. Jednym z branych pod uwagę tytułów do *Osynliga barnet*, jak się w oryginale nazywają *Opowiadania z Doliny Muminków*, co znaczy „niewidzialne dziecko”, były „Dziecinne opowieści”, inna alternatywa miała charakter bardziej ogólny – „Różne opowiadania” albo „Różne historie”. Tom obejmował dziewięć nowel, cztery o Muminkach, wśród nich tytułową o niewidzialnym dziecku. Postaci poddawane są rozmaitym rewizjom tęsknot, pragnień i marzeń. Wracający do domu Włóczykij spotyka pewnego kwietniowego wieczoru bezimienne stworzenie – jedno z niewidzialnych – i nie jest w stanie odnaleźć tonów swojej wiosennej piosenki, póki nie spojrzy na tę istotę z jej perspektywy. Tatus Muminka trafia do Hatifnatów, zostaje odarty z konturów trolla i ojca, podczas gdy wylewna miłość Muminka do lśniącego złotem smoka odbiera mu pewność siebie. Proces wywoływania swojego ja i/lub stawania się widzialnym, podobnie jak w *Kto pocieszy Maciupka?*, jest powracającym tematem. Różnie to wygląda w zależności od osoby, opętanego wyobrażeniami Homka, Filifionki wierzącej w katastrofy, Paszczaka kochającego ciszę, dziecka, które uczyniono niewidzialnym. *Choinkę*, zamykając zbiór, Tove napisała, jak już wspomniano, wiele lat wcześniej do dodatku świątecznego „Svenska Dagbladet”. Nie widać w niej indywidualizacji charakteryzującej pozostałe opowiadania.

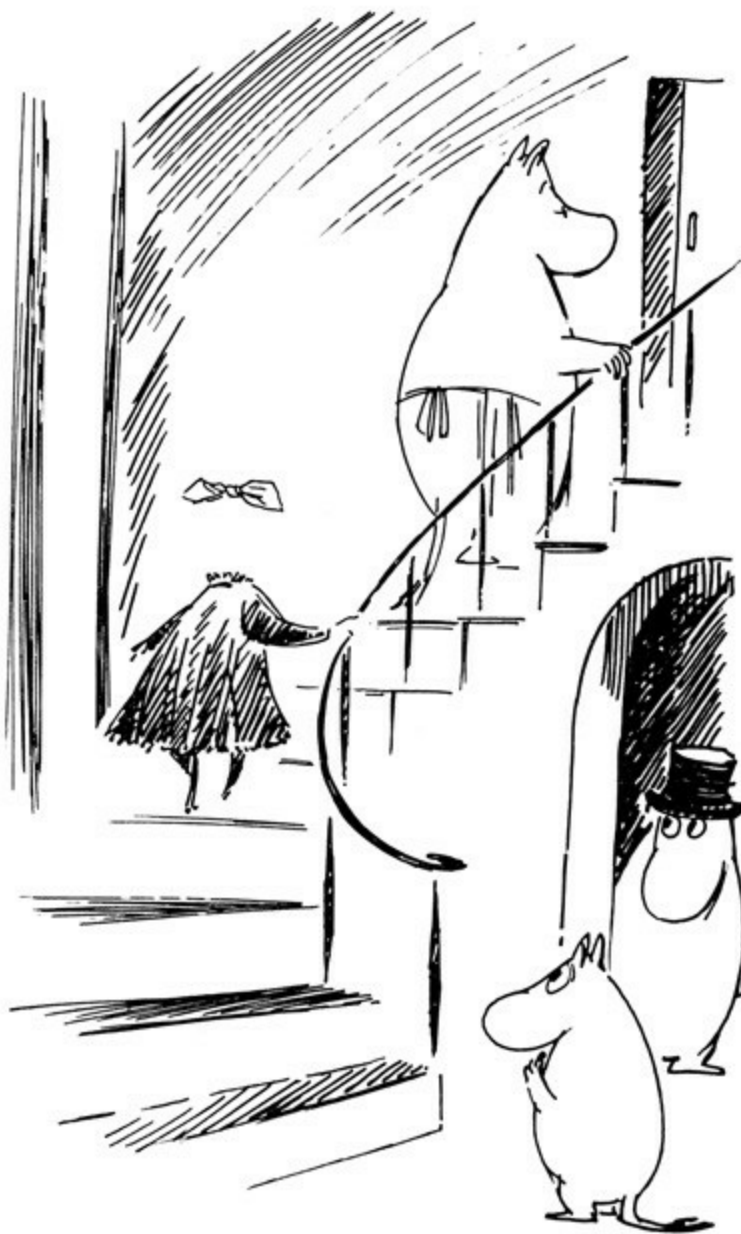
Ideę książki stanowi niewidzialność, najdobitniej wyrażona w utworze tytułowym. Dziewczynka Nini (jak informuje Too-tiki) stała się niewidzialna po nastraszeniu przez ironiczną ciotkę. U Rodziny krok za krokiem powraca do widzialności, głównie za sprawą troskliwości Mamy (i babcinej kuracji). Najpierw łapki, później ciało aż po szyję i kokardę we włosach, twarz jednak pozostaje niewidoczna dopóty, dopóki nie wzięła na poważnie rady Małej Mi. Wiąże się to z potrzebą odreagowania – jakże ważną dla samej Tove – i w tym opowiadaniu chodzi o to, by się (dosłownie) odgryźć. Uwierz mi, zwróciła się do Nini mała Mimbla: „Nigdy nie będziesz miała własnej twarzy, dopóki nie nauczysz się bić”. Zatapiając zęby w ogonie Tatusia (planował wrzucić Mamę do wody), dziewczynka staje się żywym dowodem tej psychologicznej prawdy. Oblicze wraca na miejsce, a Mała Mi rozplywa się w pochwałach: „Sama nie zrobiłabym tego lepiej!”.

Prezentując pomniejszenie przez Nini własnej osoby, tekst jest konkretny, dopełniony rysunkami, ale jednocześnie nabiera abstrakcyjnego wymiaru w treści. Gdy dziecko w końcu pokazuje twarz, wyzwala swoje prawdziwe ja, stając się gorsze chyba niż Mała Mi (przynajmniej zdaniem Tatusia). „Pokazać twarz” jest wyrażeniem, które przeplata się przez całą twórczość, tak też mówi Tove o przemianie głównego bohatera w *Zimie Muminków*.

Recenzenci jeden przez drugiego pisali o Tove Jansson jako psychoanalityczce, moralistce, wychowawczyni, a samą nowelę wykorzystywano w różnych kontekstach terapeutycznych. Tove czytała nieco literatury psychologicznej i na początku lat sześćdziesiątych przez parę sezonów chodziła

na terapię, do „naczelnego doktora”. Dotyczyło to obowiązków, sławy i marzenia, aby zostawiono ją w spokoju. Najwyraźniej było odwróceniem uwagi, ale przynajmniej rodziło nadzieje na zmianę. Najbardziej zaważyła jednak na poglądach Tove niemiecko-amerykańska psycholog Karen Horney, zwłaszcza jej słynne dzieło *Nerwica a rozwój człowieka* (1951) – koncepcja, że sprzeczność między ja idealnym a ja realnym doprowadza do konfliktu, który uniemożliwia samorealizację.

Szczególnie istotna okazała się teoria Horney o tyranii powinności. W egzemplarzu Tove roi się od podkreśleń. Zdaniem psycholożki można wyróżnić trzy typy neurotyków: agresywnego, z rezerwą i uległego. Ich zarys daje się odnaleźć w wyborze opowiadań: wycofanej Nini, ekspansywnego Tatusia i zrezygnowanej Filifionki. Karen Horney sformułowała to, co jest ważne, proste i jasne, właściwie zanim jeszcze przeczytałam jej prace, pisze Tove nieco krytycznie, choć chętnie opowiada o tym, jak ta lekarz psychiatra stała się objawieniem dla jej własnego pisarstwa, *revelation*, jak się sama wyraziła.



Dziewczynka bez twarzy. „Niewidzialne dziecko” ze zbioru *Opowiadania z Doliny Muminków*, 1962.

Biblioteczka Tove obejmuje więcej pozycji autorstwa Horney (*Nasze wewnętrzne konflikty i Psychologia kobiety*), jej notatki dotyczą często wewnętrznych potrzeb ja: tego wszystkiego, co przekształca się w przymus i obowiązki, ochotę i pracę, miłość, rodzinę, rozgłos. Moje przyjazne i taktowne nastawienie jest zwyczajnie neurotyczne, stwierdziła w 1966 roku. „Nawet w sumieniu nie zachowuję szczerości, najczęściej tylko reaguję histerycznie, dlatego że nie mogę spełnić wygórowanych wymagań nazywanych przez Horney «nakazami wewnętrznymi». Niestety ma rację”. Jak zwykle patrzy na siebie nieubłaganie krytycznie. Opisuje siebie jako szczerą oszustkę, o której później stworzy książkę. Przeogromna korespondencja była i pozostała jednym z jej największych kamieni probierczych, wspomina o niej niemal w każdym wywiadzie i artykule. Przymus odpowiadania zawładnął nią kompletnie. Pisarka Tove Jansson może ubrać w słowa bunt konieczny przeciwko despotyzmowi powinności (jak w nowelach) i tego samego potrzeba ja Tove Jansson. „Próbowałam wytłumaczyć moją niechęć do listów, ale najwyraźniej przez delikatność zrobiłam to nie dość stanowczo” – zapisała w 1966 roku. W pisaniu szuka siły. Niewidzialne dziecko jest po prostu częścią niej samej:

Jak Niewidzialne Dziecko muszę nauczyć się popadać w gniew; i okazywać go. Zapewne na początku okaże go za mocno, między innymi dlatego potrzeba mi marginesu izolacji. Miejmy nadzieję, że stopniowo moja twarz zacznie się ukazywać.

Również jej postaci ukazują swoje oblicze. Na początku lat sześćdziesiątych nauka Muminków staje się bardziej otwartą nauką ludzi, postaci tracą z wolna cechy charakterystyczne dla Homków, Paszczaków, Tatusiów czy Filifionek, a nabierają rysów indywidualnych. Moi bohaterowie kamuflują zwyczajne „ludzkie wzory zachowania”, podsumowuje w jakiejś notatce, poszerzając zarazem pole działania: „To znaczy, pani Fridholm nie można wrzucić w jakieś otoczenie i sytuacje nie do pomyślenia, kiedy z panią Filifionką, która poza tym nie przypomina nic, do czego byliśmy przyzwyczajeni, daje się eksperymentować o wiele swobodniej”. Utwory w *Opowiadaniach z Doliny...* pracują odwrotnie. Mówią o pani Filifionce oraz panu Paszczaku (których nauczyliśmy się rozpoznawać), lecz odartych z kamuflażu. Stali się bardziej ludzcy, podczas gdy czytelnicy w miarę upływu czasu poddali się większemu umuminkowieniu.



Śmiech. Szkice do „Niewidzialnego dziecka”.

Historia pt. *O Filifionce, która wierzyła w katastrofy* należy do takich tekstów. Kiedy nadchodzi trąba powietrzna, może odreagować nadmiar filifionkowości: strach, wewnętrzną panikę, obowiązek dbania o pamiątki rodzinne takie jak rzeźby, kryształowe żyrandole i meble z mahoniem. Sztorm wstrząsnął wszystkim, przewrócił świat do góry nogami i działa oczyszczająco. Następujący po nim cyklon (o zachodzie słońca) porywa z domu wszystkie przedmioty, sprzęty i wspomnienia i wysyła je w kosmos: „Wszystko jest wysprzątane! I wymiecione!”. Po wypełnieniu swojego zadania trąba przycicha, jest już „niepotrzebna”. Równie dobrze to opowiadanie może traktować o jakiejś pani Fridholm w średnim wieku jako Filifionce, gdzieś wokół nas. Trzeba tylko zmienić imię.

Takie właśnie uwalniające działanie powraca w literackich formach wyrażających potrzebę odreagowania – liczne katastrofy są jednym z najwyraźniejszych. Dla Tove siły żywiołów, ekspresywna metamorfoza natury poprzez sztormy i burze, oznaczały zawsze narodziny na nowo. Podczas jednej z potężnych nawałnic na Bredskär – najpiękniejszej, jaką kiedykolwiek widziała, jak wyznaje Mai latem 1959 roku – pojawiła się trąba powietrzna. Jednak ku jej wielkiemu rozczarowaniu, nie dane jej było tego zobaczyć.

Dom cały aż wibrował i potrzeba było dwóch osób, żeby otworzyć drzwi. Jak twierdzą piloci, trąba wysoka na 10 m (słup wody) ponoć minęła wyspę. Jaka szkoda, że tego nie widziałyśmy. Łódź wyciągniętą na plażę rzuciło przez piasek wiele metrów dalej, a całą wyspę ogarnęła orzeźwiająca atmosfera katastrofy. [...] Wzdłuż brzegu ciągnie się teraz wał splątanych wodorostów, wszystko jest wymyte, wyczyszczone po długiej suszy.

AUTORKA DLA DZIECI – DLA DOROSŁYCH

Za sprawą *Opowiadań z Doliny Muminków* dyskusja o Tove Jansson jako autorce dla dzieci weszła na wysokie obroty. Pewnego recenzenta podczas lektury zaskoczył oburzony prawnuczek domagający

się praw do swojej książki; krytycy jak jeden mąż zastanawiali się nad wiekiem publiki. „Czy ta książka Tove przeznaczona jest bardziej dla dorosłych, czy dla dzieci?” – pytała Gudrun Mörne po raz kolejny, pozostawiając odpowiedź młodszym czytelnikom. Podobnie głowią się Bo Carpelan i Lars Bäckström. Ten drugi uważał, że moralne i psychologiczne wyrafinowanie, jakie wykazuje ów „zbiór baśni”, adresuje go „chyba raczej do dorosłych niż do dzieci”. Tove szybko dorastała do wyobrażenia o przebiegłej autorce.

Baśni (dla dzieciaków) czy nowele (dla dojrzałych) to zdaje się ciągły dylemat krytyków oraz literaturoznawców. W roku 1963 „Stockholms Tidningen” przyznała pisarce fińsko-szwedzką nagrodę w dziedzinie kultury za wybór nowel. W artykule o wyróżnionej Per Olov Sundman natychmiast podjął palące pytanie: „Czy Tove Jansson jest autorką dla dzieci?”. W odpowiedzi pada najpierw „tak” bez wahania. Jednak równocześnie opowiadania te nie są „wyłącznie bajkami dla dzieci”, „z całą swą pomysłowością, poetycką miękkością, dziwacznościami, a niekiedy makabrycznymi akcentami” stanowią też lekturę dla starszych czytelników. Jest to jasna ilustracja zakamuflowanej idei Tove, zwłaszcza że Sundman odwołał się również do *Zimy Muminków* (literatury na równi dla dorosłych i dla dzieci) oraz *Kto pocieszy Maciupka?* – bardziej dla „nas, starszuchów” niż dla „naszych dzieci”. Ale podsumowanie *Opowiadań...* jako „zbioru stymulujących historii dla dorosłych” jest tak czy owak punktem przełomowym, wartym docenienia.

Wszystkie manewry (był to obszerny artykuł) wyrażały, ma się rozumieć, najwyższy podziw. Miały za zadanie promować tworzącą dla dzieci Tove Jansson jako laureatkę oraz objaśnić naturę tomu nowel. Nie tylko dla dzieci, może nawet przede wszystkim dla dorosłych. Ta charakterystyka w przeróżnych wariacjach powraca przez lata w recenzjach, artykułach, wywiadach, referatach i pracach naukowych.

Kierunek ku pisarstwu połączonemu z dorosłością wyrażał się poprzez wybór noweli jako formy. Szata graficzna *Opowiadań z Doliny Muminków* nie nosi wyraźnych śladów książki dla dzieci. Zbiór nie wchodził w skład żadnej serii (wcześniejsze tomy Muminków wydawano w Szwecji w „Kolekcji Robinsona”), nie nazywano go „dziecięcym” i miał tylko obrazek, nazwisko autorki i tytuł na okładce. Opis na tylnej stronie pobieżnie prezentuje utwory, wspomina się o nowym, cudownym dziele Tove Jansson „na każdy wiek” (pierwsze wydanie). Wszystko, z wyjątkiem rysunków, sygnalizuje dystans do tego, co dziecięce. Zazwyczaj wybory nowel dla dojrzałych czytelników nie zawierają ilustracji. „Być może *Opowiadania* będą moim ostatnim dziełem dla młodych – pisze Tove do Evy wiosną 1962 roku podczas pracy nad obrazkami do nich. – Rozumiesz – kontynuuje – że pisanie dla dzieciaków było naprawdę dobrym «wysypiskiem śmieci» dla mojej «naïvité». Obecnie zdaje się, że moje historie robią się coraz bardziej dorosłe, i czuję absolutnie, że zamykają się drzwi do dziecięcego fantazjowania. «Książek dla dorosłych» nie będę w stanie pisać”. Ale to właśnie umiała i chciała robić.

Skończywszy grafiki do zbioru opowiadań, przygotowała wystawę. Wybierają się z Tooti w kolejnej podróży, pod koniec 1963 roku wyjechały do Portugalii, Hiszpanii, na Ibizę, gdzie osiedlił się Lasse z córką Sophią. Tove tęskniła za taką eskapadą. Szczęśliwa wyznaje Ham: „pracuję nad nową książką”.

XIII

O KOBIECIE, KTÓRA ZAKOCHAŁA SIĘ W WYSPIE

Wyspa jest wysoka, ale łyśa, z wyjątkiem kępy krzewów
na środku, powykęcanych przez burze; poza tym
pokryta lśniąca florą przybrzeżną.

List do Evy Konikoff, 14 sierpnia 1946

Zadziwiająco wiele osób snuje marzenia o wyspie, pisze Tove w eseju *Ön* (Wyspa) z 1961 roku. Ona sama przez całe życie była zakochana w szkierach. Wyspa równa się samotność i bliskość, otwartość i odizolowanie. To metafora wolności. „Jesteśmy wyspiarzami, a każdy, kto tu przyjedzie, niech się trzyma z daleka” – mówi groźnie Babka w *Lecie*. Wyraża się w takim traktowaniu wyspy pewna nieśmiałość, a zarazem wyjątkowość oraz silne przywiązanie do domu. „Przebywając na wyspie, czuję się bezpieczna, trochę jak w domu” – pisze Tove do Ham jesienią 1959 roku, zaraz po zejściu na ląd w Mykonos. Wyspa zarówno w kraju, jak i za granicą oznaczała pewien styl życia, a jej idea zakorzeniła się w pisarce już w dzieciństwie. „Czytałaś *The Man Who Loved Islands* [nowela autorstwa D. H. Lawrence’a] – pyta Tooti, kiedy planują budowę na Klovharun wiosną 1963 roku: – Jak by to było z kobietą, która zakochała się w wyspie?”.

Opowiadanie Lawrence’a jak ułał pasuje do zagorzałej wyspiarki Tove Jansson. Jej pierwszym zauroczeniem była zatem Kummelskär, największa i najpiękniejsza w łuku niezamieszkanymi szkierów na zachód od Glosholm i archipelagu Pellinge. Potem przyszła pora na Bredskär, a w końcu na Klovharun. Tove marzyła o posiadaniu wyspy na własność, wspomina o tym już w pierwszych wywiadach z lat czterdziestych. Od początku śni jej się też latarnia morska. Glosholm była jednym z celów wycieczek w dzieciństwie, miała wysoko murowaną wieżę z małymi okienkami i wypaczonymi schodkami prowadzącymi do reflektora. Tove musiała tam wejść i zapamiętała sobie to doświadczenie, zostało on wprowadzone do *Tatusia Muminka i morza*, „pewnie trochę udramatyzowane” – stwierdza później Tove w krótkim tekście *Drömmen om en fyr* (Marzenie o latarni) napisanym dla Fińskiej Żeglugi Morskiej. Kiedy rodzina Muminków wkracza do ciemnej wieży, napięcie rośnie jak w filmie Hitchcocka. Kręte schody ciągną się aż do szczytu wieży, wielkie i chwiejne, skrzypią i trzeszczą pod stopami Tatusia: „Przez kilka dziur w grubych murach wpadało nikiłe światło, a w każdej dziurze siedział wielki nieruchomy ptak. Ptaki patrzyły na nich”.

Przemierzanie przez rodzinę Janssonów wysepek archipelagu Pellinge (Glosholm, Laxvarpet, Nyttisholmen, Tunnholmen) przeradza się w opowiadania już we wczesnych pamiętnikach Tove, z jej strony przyprawione dodatkowo lekturą ekscytujących książek przygodowych. Skończywszy właśnie trzynaście lat, pisze o wycieczce na Tunnholm w sierpniu 1927 roku:



Dom na Bredskär, 1957.

Zatrzymaliśmy się w tym samym miejscu co poprzednio, wszyscy z wyjątkiem mnie, żeby powędkować. Siadłam do czytania *Amazonki pustyni* [P. N. Krasnow]. Prawie zaraz byli z powrotem i ruszyliśmy w głąb Tunni na maliny. Panował okropny skwar, Per Olov i ja poszliśmy na plażę się wykapać. Po chwili pojawił się tato i powiedział, że przeniesiemy się na inną plażę. Dotarłszy tam, rozbiliśmy namiot. Jednakże od strony lasu zebrały się ogromne chmury, a niedługo potem także nad wodą. Burza pomrukiwała groźnie. Wkrótce spadły pierwsze krople. Już przedtem pracowaliśmy w pośpiechu, ale teraz wszystko nabrało strasznego tempa. Otwartą stronę namiotu tato zasłonił żaglem, Per Olov uszczelniał go dookoła i wykopał rów na wodę. Mama zajęła się ziemniakami, ja wносиłam nasze rzeczy do środka. W końcu schroniliśmy się w środku, wszystko uratowane, ziemniaki gotowe. Na zewnątrz lunęło jak z cebra i zagrzmiało. Ale niezbyt blisko nas. Zjedliśmy posiłek, mając przeraźliwy ubaw. Jak tylko „pogoda” się skończyła, pobiegli na ryby, a ja pogrążyłam się w *Amazonce pustyni*. Niesamowicie trzyma w napięciu!

Opowiadanie i rzeczywistość splatają się ze sobą, a scena z namiotem, deszczem, burzą i mchem do uszczelniania wydaje się prototypem cudownej wycieczki w opowiadaniu *W Dolinie Muminków*, gdzie płótno żagla służy za namiot, Mama obtyka go murawą, a Migotek kopie wokół kanał na deszczówkę. Jest to, powtarzając za Tove, jedynie bardziej udramatyzowane i przede wszystkim przekształcone w żywą część świata muminkowej rodziny.

W twórczości Tove Jansson wyspa staje się miejscem, gdzie człowiek szuka argumentów, odświeża je – topos jak z klasycznej retoryki. Na niej dzieją się przygody, życie odnawia się i poddaje przemianie, jest obszarem, na którym można budować i tworzyć swoją własną rzeczywistość. Pisarka na dobre wyprowadziła się z domu w 1944 roku, kiedy dostała atelier, ale na długo przedtem stawiała mieszkania na Pellinge – chatki, szałas, minidomki. Pierwsze, wzmocnione deskami i dachem z materiału, było maleńkie schronienie na San(d)skär, dalej egzotyczna chata ze sklepieniem z trzciny, brezentem i podłogą z desek na Laxvarpet (kąpielisko na Storpellinge) oraz konstrukcja przy ukochanej grotce, ze ścianami i dachem, oknami i drabiną. Latem 1947 roku powstał Dom Róży Wiatrów

na Bredskär, a jesienią 1964 roku postawiono drewniany szkielet na Klovharun. Budowanie domu było niczym konstruowanie siebie samego, zarówno dla trolla, jak i dla człowieka. Gdy Muminek planuje swoją chatę na wyspie przy latarni w *Tatusiu Muminka i morzu*, ma ona kształt podłużny, ów budynek jest kompletnym przeciwieństwem ojcowskiego fallicznego, strzelistego ideału wieży. Taki model przyjęła Tove dla swoich domostw na Bredskär i Klovharun. Marzenie o latarni morskiej i zostaniu latarnikiem nie ziściło się, chociaż ciągnęło się za nią przez długi czas w różnej postaci. Podejmując ostatnią wielką próbę zdobycia pozwolenia na budowę na Kummelskär w 1961 roku, rzuciła propozycję, że mogłaby wziąć latarnię pod swoją opiekę.

W książkach Tove Jansson wyspa przyjmuje różny wygląd, opowiada się o niej, maluje ją, rysuje i dokumentuje w powieściach, nowelach, reportażach literackich, płótnach i filmach. W *Tatusiu Muminka i morzu* sen o wyspie łączy się z opowieścią o tęsknocie Tatusia, aby wyjść poza granice Doliny. Swój kompas wewnętrzny ustawia na latarnię na szczytach na samych obrzeżach archipelagu, na wysepkę tak małą, że, mówiąc słowami Małej Mi, przypomina plamę, którą mucha zrobiła na mapie. Tam spróbują innego życia.

W STRONĘ WYSPY

Tove nigdy nie dostała Kummelskär. Zawsze pojawiała się jakaś ryba, której dom mógłby przeszkadzać – śledź, dorsz, sieja czy łosoś. „Nie zezwolą na budowę ze względu na śledzie – napisała do Ewy w 1947 roku. – Ale rozpoczęłam negocjacje o inną wysepkę. Chcę mieć swoją wyspę i będę ją miała!”. Opór tylko wzmacniał jej determinację. Na Bredskär przynajmniej zbliżyła się do horyzontu i skraju archipelagu. Powiększający się rój członków rodziny i przyjaciół ograniczał wolność, samotność gdzieś się ulotniła i Tove zaczęła szukać innego miejsca. Lotnik Alex Karlsson zaproponował jej już w roku 1947, kiedy to Kummelskär po raz pierwszy weszła na wokandę. Jednak droga do Klovharun, należącej do Regionalnego Związku Pellinge, okazała się długa: męczące głosowanie, czy wolno jej budować, czy nie, oczekiwanie na pozwolenie i próby zastopowania całego projektu w ostatniej chwili. Ta historia została opisana w *Anteckningar från en ö* (Notatki z pewnej wyspy, 1998), gdzie opowiadanie o wyspie przeplata się z opisem stawiania domu, częściowo przez samą Tove, a częściowo przez Svena Brunströma, „pirata” z Kråkö, dzięki któremu wszystko nabrało rozpędu. Nie można tak czekać, powiedział. Po prostu trzeba postawić szkielet. Potem nie będzie już odwrotu. Każde z nich prowadziło w czasie budowy osobne zapiski, o wysepce i o chatce, w książce uwagi Brunströma Tove skompilowała ze swoimi w podwójny tekst, dając dwie perspektywy.

Zwięzłe notki „pirata” zachowały się w trzech małych kalendarzykach, pisanych równoległe z komentarzami Tove. „Chatka jest gotowa, zostały tylko drobiazgi” – zapisał latem 1965 roku, kiedy domek jest już na ukończeniu, na co Tove donosi: „Zaczyna to wyglądać pięknie i na zrobione. Napięcie w powietrzu. Chatka jest już niemal wykończona. Pełno drobnej roboty przez cały dzień”. Czternastego lipca odbyła się kolacja pożegnalna, w wersji Tove „przy siei i wódce, świecach i czerwonym obrusie, bajanie [akordeon], gramofonie i tańcach – prawdziwe święto do wpół do 3 w nocy”. Brunström poprzestał na określeniu „wieczór pieśni i tańca”, ale następnego dnia dodał co nieco: „After party. Skończone. W domu o 16. P.s. o 11.30 na Bredskär po panią J. Kiedy byliśmy na łodzi, gdzieś w okolicy wyspy dobiegł nas śpiew «na twej błękitnej fali spocząć pragnę» i plusk, to była Tove”.

W sumie wszystko było pracą w „opozycji”, a budowa z całym swym dramatyзмом – doświadczeniem skrajnego szczęścia dla Tove. Mieszkała z robotnikami, nosiła kamienie, robiła elewację z drewna, murowała, gotowała, strzelała do kaczek i pomagała prawie we wszystkim – jak marzyła i do czego tęskniła. W tekście napisanym przed „Notatkami...” podaje wprost opis całego procesu, od negocjacji aż do momentu, gdy nadeszło pozwolenie na budowę. Mówi na przemian

o wrażeniach i refleksjach, zdradza to, jak „ubarwia” i przemienia doznania i doświadczenia w fikcję, lecz przede wszystkim opowiada o kobiecie, która zakochała się w wyspie. Jest to historia o walce, wznoszeniu domu i radosnym uniesieniu.

Na długo przed Bredskär starałam się o pozwolenie, żeby zamieszkać na Kummelskär, w pięknym i dzikim miejscu wycieczek z dzieciństwa (patrz *Tatusz Muminka i morze*) z latarnią morską – najchętniej zostałabym latarnikiem – ale nie udało mi się. Próbowałam wiele razy. W Borgå odbyło się głosowanie w tej sprawie, pewien wpływowy w Pellinge letnik, dr V., przekonał ich, że nie jesteśmy mile widziane, więc spaliło na panewce. Ostatniego dnia na Bredskär zrozumiałam, że teraz albo nigdy, i popłynęłam na wyspę dr. V. (miał ich wiele), powiedziałam, że usiłujemy dostać Klovharun, wiedziałam, że dla okolicznych mieszkańców jest wyrocznią – doszło do niezwykłego porozumienia; na ścianie sklepu wywieszono listę: Dr V. podkreśla, że T. i T. mogą zamieszkać na Klovharun bez praw posiadania czy dzierżawy do śmierci Jansson, po której wszystko powróci do wspólnoty. My zobowiązaliśmy się do darowizny na rzecz Związku Rybackiego w Pellinge (orientacyjna kwota!). Bez „dokumentów prawnych!” tak albo nie. Stało się na tak i można się było zacząć ubiegać o pozwolenie na budowę w Borgå. Po czasie okazało się, że dr V. rozmawiał z moim adwokatem (nieświadomy faktu, że się znamy), twierdząc, że to nie przejdzie, że nie dostaniemy zgody na podstawie tak niepewnej umowy na gębę, ha, ha.

Ale dostałyśmy. Kiedy ruszyliśmy z budową, tym razem lotnik z Pellinge, szczerze ze Związku Rybackiego, napisał do gminy Borgå, że powinno się ją wstrzymać, ponieważ przeszkadza dorszowi. Dotarło to do nas opłótkami. Dowiedziałyśmy się też, że konstrukcji nie da się zastopować, jeśli szkielet będzie postawiony po kalenicę.

Trzeba się było pospieszyć, ale liczyliśmy na to, że młyny gminne miały powoli.

Wzięłyśmy pomoc z Kråkö, niedaleko Borgå, z Pellinge byłoby to nie do pomyślenia – Brunströma (którego autentyczny opis znajduje się w *Nocy świętojańskiej w Lecie*) i jego przyjaciół: Sjöbloma, stolarza, sapers, kierowcę autobusu – Charliego, byłego marynarza, i czasami Helmera, operatora dźwigu. Mieszkańcy Pellinge nie lubili się z tymi z Kråkö. Nazywali ich piratami. (Brunström chyba nim był).

Zabraliśmy się do roboty, była już późna jesień.

Kiedy to wszystko się działo, Tooti była w podróży na Południu. Wydaje mi się, że nigdy nie czułam się tak szczęśliwa, jak podczas tych tygodni, kiedy stawialiśmy szkielet, wbijaliśmy gwoździe, jakby szło o życie! Spaliśmy w domu na Bredskär (ja na stryszku, dyskretnie) i co dzień wczesnym rankiem płynęliśmy na Harun (opisane w *Sprangning – Wybuchu – w tomie Lyssnerskan*), jesień była burzliwa, stale 6–7 w skali Beauforta. W końcu zaczął padać śnieg. Gotowałam dla nas na Harun pod brezentem, głównie rybę, czasami towarzyszyłam Brunströmowi o brzasku, tam dalej, gdzie strzelał do ptactwa. Zaprzyjaźniliśmy się wszyscy, ma się rozumieć. Kiedy wiatr doszedł do 8 stopni, zrobiliśmy sobie „dzień spoczynku”, trzeba było poczekać.

Przypominało to wyścig, bieg zjazdowy – i jasne, że podobało im się wystrychnięcie pellińczyków na dudka!

Można by o tym napisać, kiedyś, kiedyś? Brunström przez cały czas prowadził dziennik, później go sobie odpisałam. I faktycznie, kiedy doszli do szczytu dachu, nadeszła zgoda z gminy! Ale to nie było na próżno, mogłabym nawet posłać kwiaty temu złośliwemu pilotowi ze Związku Rybaków z podziękowaniem za cudowną przygodę! Potem nadeszła wiosna, Tooti pomagała przy dalszej budowie, chatka została postawiona, wszystko było dobrze. Ale najpiękniejsza była jednak ta pełna utrapienia jesień, kiedy uwijaliśmy się jak w ukropie na przekór wszystkiemu!



Piraci z Kråkö Nisse Sjöblom i Sven Brunström.

Rozdział w *Lecie (Noc świętojańska)*, o którym Tove wspomina, przedstawia mistycznego Ericssona, pseudonim dla Brunströma, mężczyznę, który pływał pośród wysp łodzią bez nazwy. Podczas rozmowy z nim wydaje się naturalne, aby podnieść wzrok na horyzont. Zaglądając nader rzadko, potrafi rzucić na łódź skromny prezent – małego łosia czy różany krzew. Jest przyjacielem, który nigdy nie stanie się „zbyt bliski”, a przede wszystkim ma wyjątkowy talent: „Ericsson był człowiekiem, który spełnia marzenia”.

Ta rola wobec Tove tamtej uroczym męczącej jesieni 1964 roku przypadła Svenowi Brunströmowi.

MELANCHOLIA WINY

Na Bredskär zrobiło się ciasno, lato 1963 roku upłynęło pod znakiem natłoku rodziny, zbyt wielu gości, zbyt krótkiego czasu na pracę. Mimo to Tove zrobiła sześć płócien o „niepewnym wyglądzie”, z „niewiarygodnym wysiłkiem” doszlifowała kuplety do musicalu Lassego pt. *Crasch* (w którego skład wchodzi słynna pieśń *Buki*) oraz wykonała trochę „dobroczynnej roboty” – to jest rysunków dla organizacji *Save the Children*. Praca nie sprawia jednak przyjemności. „Jak gdybym straciła ochotę do czegokolwiek i to się pogłębiało – nie mam pojęcia, co począć” – pisze do Mai w sierpniu. Sporo osób przebywało na wyspie, Tove i Tooti, Ham, Lasse i jego żona Nita Lesch oraz ich roczna córka Sophia. Sezon minął pełen „tarć”, osiągnięcie równowagi na tej wyspie nie było możliwe. Tove wynajdowała sobie zajęcia, dekorowała, gospodarzyła i porządkowała, ale „wszystko jakby straciło sens. Podobnie ma się z pracą, ze wszystkim, co robię, jak gdybym desperacko próbowała odegrać rolę, do której nie pasuję i której się dobrze nie nauczyłam”. Tęskni do Klovharun, co do której powzięły z Tooti plany tej wiosny, żeby się wybudować od nowa.



Tove na Klovharun.

Porzucenie Bredskär okazało się trudnym procesem z powodu Ham. Tove mieszkała z nią na archipelagu od małości, a po śmierci Faffana zbliżyły się do siebie jeszcze bardziej. Zamiany związane z nową wyspą zacięły na ich relacji i wszystko obróciło się w „melancholię winy”, według określenia Tove, jak przed wyjazdem do Grecji. Jej chęć do własnego życia przeobraziła się w różnego kształtu zagrożenie dla matki, nieważne, czy chodziło o nową wyspę, czy podróż. Ham obawiała się samotności, porzucenia, tego że stoi córce na drodze, a wybory Tove zupełnie otwarcie rywalizowały z jej matczynymi zapędami i budziły zazdrość. „Rozumiesz przecież – zwierzała się Tove Mai – że jeśli

Ham będzie w Klovharun widziała wroga, marząc tylko o tym, aby umrzeć, zanim się tam przeprowadzę, wpłynie to dość przykro na spontaniczną radość związaną z faktem, że wreszcie spełniło się moje marzenie”. Miłość opisana w tym kontekście sprawia ból, przepełniona wyrzutami sumienia, odpowiedzialnością i roszczeniami, które skreślają jej własne pragnienia. Sen o dzikiej wyspie doprowadza do współzawodnictwa między dwiema kobietami, które kocha – Tooti i Ham. „Jakie to straszne, że wszystko, czego się tknę, obraca się w gorycz – kontynuuje – i to wyjaśnia, dlaczego zupełnie nie mam zapału. Rozumiesz, jeśli wszystko, czego próbowałam, z czego zrezygnowałam, z czym się borykałam, co oddałam z radością w sercu, zaowocowało tylko uczuciem Ham, że mi staje na drodze [...], chce umrzeć i jest nieszczęśliwa – to wszystko kompletnie nie miało sensu. Jest jedną wielką porażką, tym większą, że Tooti czuje się źle, zachowuje nerwowo jak kot i uważa, że wybrałam Ham zamiast niej”.

Te emocjonalne sidła przysporzyły cierpienia całej trójce, ale „archipelagowa sytuacja” (jak wyraziła się Tove) z czasem się rozładowała. Ostatnie lato na Bredskär w 1964 roku miało w większej harmonii, co Tove przypisuje „tatusiowej książce”, którą, donosi Mai, „w dużej mierze odreagowała wyspiarski kompleks i przygotowała drogę dla dobrego sezonu pod znakiem poczucia wspólnoty”. Pisaniem zrzuciła z siebie ten problem, każąc Muminkowi zająć się planowaniem domu, zupełnie jak ona sama. Nowej wyspy nie traci z oczu ani na chwilę. Na tym małym, gniewnym szkierze, jak często nazywała Klovharun, ona i Tooti były na swoim, spędziwszy tam pod namiotem pięć szczęśliwych dni podczas trudnego lata 1963 roku. Tną tatarak, palą ognisko, zarzucają sieci, dłubią w drewnie, zastanawiając się, gdzie będzie miejsce na opał. W ostatni dzień rozpętała się szalona, piękna i orzeźwiająca burza, którą potraktowały jak salut armatni na swoją cześć; zapiski z kalendarza podsumowują wyjątkowość tego miejsca w kilku zwięzłych zdaniach: „Burza jak się patrzy, deszcz. Pilnowaliśmy łodzi cały czas. Morze jak kocioł wiedzmy, kipiel jak ostrzał armatni. Namiot pękł. Cudownie pięknie”.

Nim ruszyła budowa, na początku jesieni 1964 roku Tove popłynęła na Klovharun sama, mieszkała w namiocie, przejrzała książkę o Tatusiu i morzu. Wyspa jest zimna, przywiędła, wilgotna. Jest też odludna i pełna spokoju. A ona czuje się „bardzo szczęśliwa”.

W STRONĘ KOLEJNEJ WYSPY

Jesienią 1965 roku nadszedł czas na opowieść o wybuchu w rodzinie Muminków, rozrachunkach z samym sobą oraz osiedleniu się na samotnej wyspie. Tove zabrała się do pisania *Tatusia Muminka i morza* w podróży do Hiszpanii i Portugalii na przełomie 1963 i 1964 roku, z dała od szkierów Zatoki Fińskiej, i trzymała go na warsztacie przez prawie dwa lata. Kiedy dociera do niej pierwsza recenzja, nie jest nawet świadoma, że książkę już wydano. Wieści na wyspę przekazał jej Brunström. Poinformowała Tooti: „Brunström przeczytał w lokalnej gazecie o *Tatusiu Muminka i morzu*, którego najwyraźniej już opublikowano. Wiedział jedynie, że krytykowi książka się podobała («widocznie») i uznał, że mogliby do niej zajrzeć i dorośli”.

Tatus Muminka i morze to prawdziwy punkt, gdzie skończyło się dziecięce, a zaczęło dorosłe pisanie, rozprawa ze światem trolli, dużo bardziej dramatyczna i rewolucyjna niż ostatni tom, *Dolina Muminków w listopadzie*. Trudno było Tove zacząć pisać coś nowego po *Opowiadaniach...* i coraz ciężiej przychodziło jej tworzenie dla dzieci. Jakkolwiek w pisanie dla „całkiem dorosłych” przecież jeszcze nie wierzy. Porusza się w sferze poza granicami tego, co dziecięce i dorosłe, paradoks ten daje o sobie znać w dwóch ostatnich książkach o Muminkach. Jeden z tytułów, które rozważała – na dość już późnym etapie – brzmiał „Tatus Muminka i morze. Opowiadanie dla dużych dzieci”. Pisząc o idei odreagowywania, przebiegła autorka dla dzieci daje wskazówkę co do równowagi między literaturą dla najmłodszych i dojrzałych odbiorców. Za pomocą *Tatusia Muminka i morza* nadaje tej przebiegłości

literackie oblicze. Zostawia Dolinę, podobnie jak rodzina, którą opisuje, biorąc kurs na gawędę o czym innym. Na tylnej okładce nowego dzieła było napisane:

Gdzieś daleko na morzu leżała Wyspa.

Nie było na niej prawie nikogo. Mieściła się tam latarnia, ale zgaszona. Na cyplu mieszkał pewien rybak, ale milczący. Na tę wyspę przywiódł Tatuś swoją rodzinę, której pragnął strzec i bronić.

Wyspa była inna. Była czymś zupełnie innym niż Dolina Muminków, w której wszystko miało się tak, jak powinno. Prawdę mówiąc, zaczynało się tam robić dość przerażająco. Wszyscy zdawali się bliscy przemiany – poza Małą Mi. A to za sprawą morza, którego nie mogli pojąć. Potrzebny był sztorm, wielki czyn oraz ponowne zapalenie latarni. Woda miała być może zły charakter, ale okazała się dobrym wrogiem.

Myślisz, że ta historia opowiada j e d y n i e o Muminkach? Przeczytaj ją jeszcze raz – to czysta przyjemność – a zobaczysz.

Wyspa, latarnia, rybak, Tatuś, rodzina, morze – na nich zasadza się opowiadanie. Opis jest niemal całkowicie odmuminkowany, z wyjątkiem określeń takich jak Dolina Muminków czy rodzina Muminków: podsumowując, jest to opowieść o ojcach, kręgu najbliższych i generalnie o wyspach. Postaci stają się mniej figuratywne, imiona wszędzie pisane są zwyczajnie, muminkowy prefiks odpada – zostają mama, tatuś, troll, nazewnictwo praktykowane już w *Opowiadaniach z Doliny Muminków*¹⁹. Istnieje względnie nieznaną nowelą, która przedstawia się interesująco w tym kontekście, pod tytułem *En ohemul historia* (Historia niepaszczacka). Została napisana dla Szwedzkiego Towarzystwa Pisarzy do kalendarza „Vintergatan 1966” (tematem były „kalosze szczęścia”). Nazwy takie jak Paszczak, Homek, Bufka, pani Filifionka funkcjonują jako znaki rozpoznawcze dla czytelnika, ale wprowadzone do nowego kontekstu. Sławny Paszczak (artysta) oraz pełen rezerwy Homek (sekretarz towarzystwa kulturalnego), których losy łączy para kaloszy zapomnianych podczas after party, mogli równie dobrze nazywać się Andersson i Svensson. Jednak określenie „paszczak” czy „homek” daje natychmiast wyobrażenie o ich charakterze. Jest to jeszcze jedna ilustracja spadającego napięcia między tym co muminkowe a tym co ludzkie, jakie widać w *Opowiadaniach z Doliny Muminków*.

Informacja na tylnej okładce *Tatusia Muminka i morza* mówi o „powieści” (zarówno w pierwszym wydaniu, jak i następnych), co dla Tove stanowiło istotne rozróżnienie. Dedykacja głosi „Dla pewnego taty”. Powieść ta może traktować o Tatusiu Muminka, ale także o jakimś innym tatusiu, mówi o rodzinie Muminków, ale zarazem o jakiejś innej. Ilustracja z Tatusiem na okładce pokazuje, że jest to historia o trollach, lecz poza tym jej forma nie zawiera sygnałów, że miałyby być dla dzieci. To samo tyczyło się przecież *Opowiadań*. Notkę z okładki *Tatusia Muminka i morza* zachowano w kolejnych wydaniach, nawet jeśli zostały one bardziej „udziecinnione”.

Tove wolałaby uniknąć wydania *Tatusia Muminka i morza* jako książki dla dzieci, ale nie było rady. Szwedzkie wydawnictwo nie chciało wprowadzać żadnych zmian w stosunku do wcześniejszych tomów, poza tekstem na tylnej stronie oraz okładką. Oczywiście rozumieją, że pisarka w głównej mierze kierowała ten utwór do dorosłych, ale równocześnie jest on także dla dzieci – brzmiała nieco sprzeczna odpowiedź. Uważano, że wcześniejsi czytelnicy powinni móc się w nim odnaleźć. Tak czy owak „prześlizgnięcie się do literatury dla dorosłych nie powinno nastroić żadnych trudności” – stwierdził redaktor w liście do Tove. Wydawca przyjął jej zgodę z wyraźną ulgą. Publikacja Tove Jansson i Muminków była jak przepustka do triumfu, całkowite przejście do pisania dla dojrzałych odbiorców groziło utratą dużej publiczności. Podejście oficyny bardzo autorkę rozczarowało i kiedy parę lat później zaprezentowała *Córkę rzeźbiarza* (1968), książkę nie dla dzieci, przepaść się pogłębiła. Tym razem nie zaakceptowano fotograficznej okładki, z jaką została wydana w Finlandii, przedstawiającej dziewczynkę w atelier rzeźbiarza. Wydawcy życzyli sobie na obwołucie rysunku, który pokazywałby, że jest to dzieło Tove Jansson. Po ostatnim opowiadaniu o trollach, *Dolinie Muminków w listopadzie*, gdy w dyskusji na temat okładki po raz kolejny rzucono te same argumenty, z następnymi dziełami pisarka udała się do Bonniera.

a wszystko jest zdecydowanie w najlepszych rękach”. Tove była kimś, jej utwory docierały daleko, mogąc wpłynąć na „kształtowanie się ideałów wśród szerszej grupy czytelników”.

Jednak Tove właściwie przewróciła czas do góry nogami. Jako opowieść o rodzinie *Tatus Muminka i morze* rozprawia się z konstruktywistyczną ideą, wyrosłą z wcześniejszych tekstów o trollach. Wielka familia z lat czterdziestych, która w wolnym duchu kolektywizmu powiększa stół i dostawia nowe łóżka, zostaje zminimalizowana do komórki podstawowej: mamy, taty i dziecka, z korektą w osobie Małej Mi. *Tatus Muminka i morze* opowiada o wspólnocie pod presją, o tacie i mamie, z których każde z osobna poszukuje pomysłów dla siebie. Dziecko nie występuje już w roli głównej, a utwór można interpretować jako rozprawienie się ze społeczeństwem dobrobytu na poziomie symbolicznym. Siłą napędową wyprawy przez morze ku samotnej wyspie z latarnią morską jest to, że rodzinie – jak konstatacja Mama – było za dobrze.

Wraz z *Tatusiem Muminka i morzem* w głosach literackiej krytyki Muminków pojawił się nowy ton. Dotąd z rzadka czytano je z perspektywy współczesności, dopiero w świetle pojęć lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych znalazły się na linii ognia. Christer Dahl perorował w „Dagens Nyheter” o strasznej Mamie Muminka, reprezentującej „iluzoryczne poczucie bezpieczeństwa” i „groźnej przynajmniej tak jak Buka”. Tekst prześwietlono pod kątem aktualnych sygnałów (dokładnie tak jak i inną literaturę) i trudno było pogodzić miłość do świata Muminków z ich wyraźnie niewystarczającym powiązaniem z sytuacją społeczną. Ich filozofia leży zatrwając blisko ucieczki od rzeczywistości, pisał stropiony recenzent w „Nya Argus”, pocieszając się jednak, że można to „wybaczyć” dzięki „ujmującemu językowi” Tove Jansson oraz „głębokiemu humanizmowi i zrozumieniu”. Nie można w każdym razie spokojnie (i bez wyrzutów sumienia) kochać dalej tej rodziny.

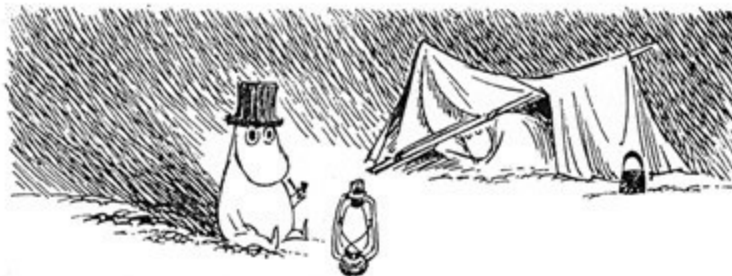
To właśnie od *Tatusia Muminka i morza* dyskusja nad eskapistycznym i mieszczańskim stylem życia trolli zaczęła się na dobre. Towarzyszyła też pisarce Tove Jansson, kiedy siadła do pisania innych książek. „Córka rzeźbiarza – zaangażowana eskapistka” – brzmiał nagłówek wywiadu w „Hufvudstadsbladet”, kiedy opublikowano tę opowieść o dzieciństwie w 1968 roku. Sama Tove naturalnie odnotowała to określenie, zauważając jednocześnie ku „rosnącemu zdumieniu”, że jej ostatnie utwory „mimo wszystko mają ze społeczeństwem co nieco do czynienia”. Zalicza do nich *Tatusia Muminka i morze*, który okazał się rozliczeniem z Doliną dla niej samej jako autorki. Nazwanie książki „powieścią” stanowiło ważną deklarację. Potrzeba wyrażenia się bezustannie wypychała ją ponad artystyczne granice, zupełnie jak w przypadku przeobrażeń w muminkowych historiach.

Przemiana to słowo klucz do opowieści o Tatusiu i morzu, jak już wiele razy wcześniej. Droga ku latarni jest koniecznością dla ojca, który z bezrobotnego taty – właściwie uznanego za niepotrzebnego przez swoich bliskich – przeistacza się w latarnika, pisarza, badacza i pełnego życia trolla. Dla rodziny, Mamy, Muminka oraz Małej Mi, podróż ku latarni morskiej zapoczątkowuje wielkie transformacje zmieniające porządek, nawet jeśli (zdaniem autorki) Mała Mi się im nie poddaje. I jest to również powieść o pisarce przechodzącej metamorfozę.

KSIĄŻKA TATY

Kierunek ku nowemu pisaniu Muminków łączy się z wyrwaniem się z Bredskär oraz od roju krewnych. Za pomocą tej książki „odreagowałam całą masę rzeczy” – napisała Tove przy kilku okazjach, w największym stopniu chodziło o Faffana. „Gdyby nie fakt, że zabrzmiałoby to patetycznie i było wystawieniem siebie na strzał, jemu zadedykowałabym tę książkę” – opowiada w liście do Viviki latem 1964 roku. Dedykacja, zawsze ważna, nadaje bieg całej historii. Pierwsza strona jednego z plików manuskryptu nosi przesłanie „Dla mojego taty”, które jak wiadomo zostało zmienione na „Dla pewnego taty”, tym samym ów wyjątkowy ojciec wraz z wszystkim tatusiami składa się na bardziej nieokreśloną formę p e w n e g o taty. Pisanie w latach sześćdziesiątych dotyczyło ojca właśnie, kilka

lat po *Tatusiu Muminka i morzu* wydana została *Córka rzeźbiarza*, która w rękopisie długo nazywała się „Ja, córka rzeźbiarza”. Jest to zarówno określenie siebie, jak i podsumowanie swego pochodzenia. Żołnierz i artysta monumentalny Viktor Jansson, przez Tove opisywany często jako „mężczyzna melancholijny”, znalazł się w cieniu sławnej córki. Ona, opisując go po latach od jego śmierci, przyznaje sobie rolę tej, która słucha, daje i jest silniejsza. Jak gdyby tekstem mogła wywołać go z ciemności atelier, nadać mu twarz, żeby z nim porozmawiać.



Tatuś Muminka a samotność. *Tatuś Muminka i morze*.

Tatuś Muminka i morze jest książką jej ojca oraz jeszcze jednym opowiadaniem o tatusiu wśród opowieści o trollach. Napisała pamiętniki Tatusia, dając mu na scenie miejsce dramaturga, stworzyła poszukiwacza przygód, romantyka, wierszokletę, obrońcę i werandowego papę w jednym. Jest on ojcem, który potrzebuje rodziny dla podkreślenia swojej męskości. Jest pisarzem, który mówi o sobie samym poprzez zapiski, badania, znajdujące się w opracowaniu fragmenty dysertacji. Powieść *Tatuś Muminka i morze* zaczyna się zdaniem stanowiącym summę ojcowskich problemów, które sprowadzają się do poczucia, że jest niepotrzebny i niezauważany, i to w kręgu, który w pierwszej kolejności powinien zwracać na niego uwagę: „Któregoś popołudnia w końcu sierpnia Tatuś Muminka spacerował po ogrodzie i czuł się niepotrzebny. Nie wiedział, do czego by się wziąć, bo wszystko, co było do zrobienia, albo już zostało zrobione, albo ktoś inny się tym zajmował”.

Stał się niewidoczny i już w trakcie prac nad zbiorem nowel istniały plany, aby napisać o niewidzialnym Tatusiu, jednak Tove przeniosła pomysł do opowiadania o Nini, a jego samego wysłała w drogę z Hatifnatami. „Samotna rodzina” – tak brzmiał jeden z wielu tytułów zaproponowanych dla nowej książki, ale postawiła ojca na pierwszym miejscu, pozwalając, aby jednostka wysunęła się przed kolektyw. Pierwsza ilustracja Tatusia na wyspie również odnosi się do jego samotności: czuwa przed namiotem (gdzie śpi Mama), a kompozycja mężczyzny-namiotu-piasku ma wyraźne rysy sławnej akwareli Roberta Högfelda pt. *Eremita* (reprodukcja znajdowała się w rodzinie Tove). Jest to obraz opisany w kolejnej wielkiej książce o wyspie pt. *Lato*.

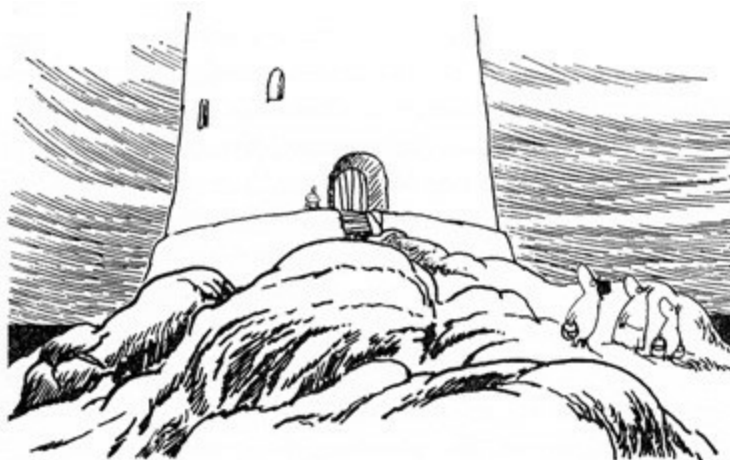
Streszczając *Vivice* nowe dzieło, wspomina pewną rodzinę:

Naturalnie zrobiła się melancholijna, pomimo wszelkich starań i szczęśliwego zakończenia, kiedy Tatuś, Mama i Muminek wyłuskują się ze swojej samotności, na powrót stając się rodziną, i gdy wreszcie rozbłyska latarnia morska na tej pięknej, wrogiej wyspie, na którą zaciągnął ich Tatuś, aby potwierdzić swoją męskość i odbudować szacunek do samego siebie. Towarzyszy im Mała Mi jako nieodzowny kontrast do *les brümes nordique*²⁰, w tle pojawia się Buka. Poza tym tylko lekko zniszczony klimatem rybak kręci się tu i tam w oddali i chce mieć święty spokój.

Czytelników rękopisu tego utworu było sporo: Lasse, Tooti, która „z anielską cierpliwością i dwoma palcami” przepisała go na maszynie, Maya i wielu innych. Brat był jednak najważniejszy, w każdym razie w kwestii języka. Przestudiował powieść parę razy i zaproponował liczne „zmiany słowne”, które wydały się Tove absolutnie słuszne. Ze swojej strony, jak pisze do Tuulikki, stara się, aby „po dorosłemu ponure miejsca” przerobić na nieco lżejsze.

DO LATARNI MORSKIEJ

„Gdy byłam bardzo mała, postanowiłam, że zostanę latarnikiem na Kummelskär” – pada stwierdzenie w *Anteckningar från en ö*, a dalej narratorka ciągnie: „Mieściła się tam, jak wiadomo, jedynie latarnia błyskowa, ale planowałam zbudować dużo większą wieżę, tak potężną, że objęłaby zasięgiem i nadzorowała cały pas wschodni Zatoki Fińskiej – to znaczy, jak już będę duża i bogata”.



Ku latarni morskiej. *Tatusź Muminka i morze*.

Biblioteczka Tove kryje mnóstwo literatury o latarniach i burzach, ulokowanej w najłatwiej dostępnym miejscu do pracy – nad ławą w atelier. Znajdują się wśród nich takie klasyki jak *Om fyrar, fyr- och känningsbåkar* (1835/1836) zawierające między innymi rozdział o latarniach w Zatoce Fińskiej oraz Williama Blasiusa rozprawa pt. *Storms. Their Nature, Classification and Laws* (1875). Podczas pracy nad *Tatusiem Muminka i morzem* autorka prowadziła rozległe studia przyrody, a odręcznie spisane materiały mieszczą spostrzeżenia dotyczące wiatrów, flory, ptactwa i ruchu księżyca. Żurawie odlatują w sierpniu – październiku, inne ptaki ze skraju archipelagu pod koniec września – mniej więcej tak wyglądają te notatki. Latem 1964 roku urządziła sobie studia w terenie, oglądając latarnie okolicznych wysp razem z przyjacielem z dzieciństwa Albertem Gustafssonem (Abbe), który był za nie odpowiedzialny na odcinku wybrzeża.

Z *Tatusiem Muminka i morzem* Tove Jansson wpisuje się w tradycję latarnianych opowiadań do wtóru z Edgarem Allanem Poem, Juliuszem Verne’em, Arvidem Mörne, Jacobem Paludanem Møllerem oraz, rzecz jasna – Virginią Woolf. Przyciąganie latarni (*Do latarni morskiej* to przecież tytuł słynnej powieści Woolf) miało magnetyczną siłę zarówno dla Tatusia, jak i ojca w rodzinie Ramsayów, i jakkolwiek nie istnieje bezpośredni związek między tekstami – przenika je ta sama pasja dla symboliki wieży nawigacyjnej.

Latarnia wyznacza granicę między lądem a morzem, ostrzega przed mielizną, wskazuje bezpieczny kurs, ogłasza alarm, kiedy zdarzy się wypadek, oraz rzuca świetlne kierunkowskazy. Pokazuje drogę do domu, jednak może również stanowić znak rozstania, wiąże się z samotnością, narażaniem się, tęsknotą, nawigacją, kontrolą, władzą i poczuciem bezpieczeństwa. Z psychoanalitycznego punktu widzenia latarnia w „tatowej książce” reprezentuje utraconą męskość Tatusia. Fakt, że nie potrafi jej zapalić, czyni ten obraz nader wyrazistym. On dosłownie nie umie naładować baterii. Jednak przede wszystkim latarnia reprezentuje ruch (podążanie) w kierunku tego, co nowe. Ma dać bohaterowi zadanie na miarę ojca.

„Dlaczego mielibyśmy się przeprowadzać do latarni morskiej, skoro mieszkamy już w wieży?” – pyta Mama w jednym z komiksów z 1957 roku, *O Muminkach i morzu*. Ta część stanowi synopsis *Tatusia Muminka i morza* i obejmuje pociąg do latarni, porażkę w roli latarnika oraz walkę z morzem. Od czasów mieszkania za piecem wieża była architektonicznym ideałem Muminków, w tym świetle pytanie Mamy jest niewątpliwie uzasadnione. Mania na punkcie wież („nazwana przez pewnego badacza «turriphilia»”) odnosi się zarówno do trolli, jak do ich autorki. Jest w nich miejsce na samotność, indywidualizm i separację, na wszystko, z czym Tatuś utożsamia swoją tęsknotę za latarnią. Chce być tym, który siedzi samotnie, zupełnie jak Tove, która podczas prac nad *Tatusiem...* pisała w liście do Ham między innymi o „dzikim zauroczeniu byciem w pojedynkę”.

Już w *Małych trollach i dużej powodzi* można odnaleźć pierwszego latarnika, jest nim chłopiec siedzący na wieży, który naprowadza statki na kurs za pomocą swoich płomiennych rudych włosów. Latarnia od samego początku odgrywała znaczącą rolę w jednoczeniu rodziny, a w *Tatusiu Muminka i morzu* jej wpływ na zmiany w jej obrębie staje się wręcz ogromny. Wieża „zdawała się nie mieć końca”, była „gigantyczna”, po prostu „nie do wiary”, wskazywała kierunek, nie dając przy tym bezpośredniego światła. „Jeżeli jest cokolwiek pewnego, to to, że latarnia morska się świeci” – stwierdza Tatuś, lecz problem w tym, iż takiej pewności nie ma. Latarnia nie zabłyśnie, dopóki pierwotny strażnik nie zapali jej ponownie. Tatuś z komiksów poszukuje latarni jako idei, odludnego, wysoko usytuowanego i romantycznie ogrodzonego miejsca, z atmosferą odpowiednią do pisania „o majestacie morza”, pod tytułem choćby „Ja i horyzont”. Wieża jako miejsce kojarzy się z pisarstwem (jak na przykład Stefanowi Dedalusowi w *Ulissesie*). Między latarnikiem a pisarką można się doszukać wielu analogii, lecz w *Tatusiu Muminka i morzu* znajdziemy inne wprowadzenie, bez śladu radosnej zabawy marzeniami ojca o zostaniu autorem. Jego pociąg do słowa wyrasta z poszukiwania pisma, będącego w stanie wyjaśnić związki (tajemnice morza), których nie rozumie.

Wieżę postrzegano jako obraz antymodernistyczny, latarnię opisywano jako ostatni punkt przeciwko modernizmowi, słup graniczny minionej epoki. Tutaj przynależy uznany za niepotrzebny Tatuś Muminka, który usiłując przywrócić czasy, kiedy był „tata”, śledzi swoją genealogię, nawet jeśli w zmodyfikowanej formie. W jednym z pierwszych komiksów pradziadkowie Muminków byli z zawodu rabusiami wraków, i to rabusiami starej daty, sprowadzającymi statki na mieliznę poprzez rozpalanie ogniska na brzegu. Linie schodzą się razem, nawet jeśli dziedzictwo po krewnych z czasem traci na wyrazistości. „Jego przodkowie nigdy nie musieli martwić się o właściwy kierunek” – informuje narrator, kiedy Tatuś przed wyprawą na wyspę zaczyna węszyć pod wiatr, usiłując pobudzić „zmysł orientacji”.

Tove łączy świat przedstawiony wyspy i latarni ze zmianą dokonującą się w rodzinie Muminków. Praca nad książką stała się nowym początkiem pisania. Słowem kluczem jest jak zwykle „chęć” oraz „potrzeba”. Jestem wdzięczna – pisze do Viviki w 1964 roku – że mogłam pracować „przez długi, konkretny czas z prawdziwą ochotą, ze zdecydowaną potrzebą – obecnie to rzadkie zjawisko”. To oswabdzające działanie przypisuje hiszpańskiej podróży, która była prezentem od przyjaciół z Vivicą na czele. Jak wspomina Tooti, Tove pisała tę książkę bez ustanku. *Tatuś Muminka i morze* jest opowieścią o zapale, który zniknął, ale powrócił, przedstawioną na przykładzie badań morza i latarni prowadzonych przez Tatusia, który przeszukuje dno jeziora, wypatruje, mierzy, opisuje, zastanawia się. Kiedy znieśli do domu ładunek desek wyrzuconych przez fale, bezzwłocznie zabiera się do zbijania regałów. Nie może się tylko doczekać, aż wyschną. „Wiem, że drzewo się kurczy, gdy wysycha – powiedział. – Ale nie mogę czekać. Czy nie masz nic przeciwko temu, że w półkach kuchennych będą szpary?”. Mama odparła: „Absolutnie nic. Bierz się do nich od razu; trzeba się spieszyć z robotą, póki się ma na nią ochotę”.

Uwijać się, póki jest ochota, nie czekać, tylko ruszać do dzieła, to tematyczna mantra tej historii, która rzuca wyzwanie tyranii powinności, przekonuje, aby wsłuchiwać się w swoje potrzeby. Marsz ku latarni początkowo przekształca się dla ojca w szereg obowiązków – wyobraża sobie, że je spełni – takich jak praca (jako latarnik), zdobywanie pożywienia (rybołówstwo) czy ochrona rodziny – i tym samym stanie się prawdziwym „tata”. Kiedy zwraca się w stronę własnych potrzeb, zmienia się też

perspektywa. Proces u Mamy i Muminka przebiega mniej więcej tak samo, ale warunki, w jakich przebiega, są inne. Mówiąc słowami Karen Horney (które brzmią teraz jak psychologiczny frazes), można by powiedzieć, że się „realizują”. Dotyczy to nawet zimnej Buki, której temperaturę udało się Muminkowi podnieść do tego stopnia, że zaczęła tańczyć. Symbolika bardzo zbliża się do dosłowności, jest przy tym przerażająco dobitna: puzzle, w których brakuje jednego elementu (został źle obrócony), latarnia, która nie daje się zapalić, żyjąca wyspa, bezdennie głębokie oczko wodne, poszukiwanie wyjaśnienia. *Tatusia Muminka i morze* bez problemu da się przełożyć na język Junga jako podróż poprzez obszar treści nieświadomych ku „Jaźni”, ku inicjacji. Jednak opowiadanie zmierza w różnych kierunkach.

Rozwija ono źródłową historię o Muminkach. Tatuś ucieka ponownie, tylko tym razem zabiera ze sobą najbliższych. To męskie zasady, prawo ojca (według Freuda), które ciągnie go ku wyspie. Jest to pojedynek mężczyzny z morzem i siłami natury jak Hemingwayowskiego *Starego człowieka i morza*, bliźniaczy, literacko historyczny tytuł, ale Tatuś ma u swego boku Mamę i Muminka. Opowiadanie stawia tatę i mamę na przeciwnych biegunach w zupełnie inny sposób niż wcześniej. Punktem wyjścia są zdeterminowane płcią role „mamy” i „taty”. Kiedy Tatuś chce realizować swoją tożsamość, żona się podporządkowuje, tym samym gwałtownie zmienia się jej zadanie opieki, opada z niej „mama”. „Siedź sobie spokojnie i nie denerwuj się” – zwrócił się do niej Tatuś, kiedy przybili do brzegu. Ona się temu poddaje, podczas gdy małżonek „krzątał się w łodzi zajęty organizowaniem”. Wmawia sobie, że wszystko pewnie toczy się tak, jak powinno. „Pewnie się z czasem przyzwyczai do tego, że ktoś się nią zajmuje, i może to polubi. Nawet teraz przespala się chwilkę”. Wreszcie wchodzi do schronienia, które zbudował Tatuś – namiotu z żagla i wioseł, obwącjuje materac i z westchnieniem kładzie się spać. Rytuály uległy zmianie – nie rozdaje już cukierków, nie ścieli łóżek, lecz największą przemianą jest zrzeczenie się torebki, którą bez słowa protestu postawiła na piasku. Ten atrybut symbolizuje rolę M a m y M u m i n k a, w jego zamkniętej przestrzeni mieści się wszystko, czego można nagle potrzebować. Dla Muminka oznacza to jasno, że „wszystko razem jest prawdziwą zmianą, a nie tylko przygodą”. Na metamorfozę każdego z nich w pewnym stopniu wpływają latarnia i światło. W Dolinie Mama sprawowała władzę nad lampą, Buka podąża za nią aż na wyspę, a Muminek zostawia ją zapaloną, aby prowadziła zimne stworzenie niczym latarnia morska.

Przemiana zasadza się na grze kontrastów: doliny i wyspy, ziemi i skały, mamy i taty, pisma i obrazu. W tej powieści Tove zawarła obie ze swoich artystycznych tożsamości, malarki i pisarki, lecz przedstawione w nowy sposób. Obecnie inaczej myśli o pisarstwie. W *Tatusiu Muminka i morzu* w centrum stoi refleksja.

MAMA AL SECCO

Podczas kiedy Tatuś szuka zmian poprzez słowo i pisanie, Mama zwraca się w stronę obrazu. W *Tatusiu Muminka i morzu* zaczyna malować al secco na murze, na pobielonej ścianie latarni (jak kiedyś Tove, gdy pracowała nad malowidłem na ołtarz w Östermark). Brakuje jej tempéry i akwareli, ale korzysta z farb do sieci dostępnych na miejscu: brązowej, niebieskiej i zielonej, czerwono-pomarańczowej minii do łodzi i sadzy oraz kilku starych pędzli. Zabiera się zatem do malowania, uprzednio szkicując ołówkiem kopiaowym, farba „wsiałała w tynk, dając głębokie, przezrocyste kolory”.

Wyłaniająca się z obrazu Dolina wyraża tęsknotę tak silną, że potrafi ożywić dzieło i pochłonać artystkę, jak w znanym micie o chińskim malarzu Wu Tao-tzu. Mama portretuje siebie w wielu pozach, maleńkie mamy tu i tam rozsiane po krajobrazie jak *trompe l'œil*. Rodzina nie powinna rozpoznać, która z nich jest tą „prawdziwą”. Znika i podobnie jak mąż, wypróbowuje swoją tożsamość. Tatuś

mieści w sobie wielu ojców, tak samo Mama reprezentuje różne matki. Liczne wcielenia, które odmalowuje, dają pogląd na temat jej władzy w Dolinie – jest wszechobecna, na wszystkim odciska swoje piętno. „Nie mogłaś namalować nas też, a nie tylko siebie?” – pyta Mała Mi, na co otrzymuje odpowiedź: „Wy jesteście przecież na dworze, na wyspie”. Wie, gdzie jest rodzina, ale gdzie znajduje się ona sama, to musi dopiero odkryć. Kiedy Muminek zaczyna się wymykać i nie odpowiada na pytania, zachowując się arogancko jak nastolatek, przedstawia siebie jako mamę śpiącą pod krzewem bzu, wolną od potrzeby bliskości i przywiązania, jaką wykazują małe dzieci.

Obraz Doliny staje się kryjówką, zupełnie jak dla malarki i pisarki Tove Jansson – maluje ją, chowa się w niej, znika. Wiele jej podobizn jest w książkach i na obrazach, ale żadnej z nich nie można uznać za tę „prawdziwą”.

Wątek Mamy pochłoniętej freskiem należy do najpiękniejszych w całym cyklu o Muminkach. Destyluje magię z opresji rzeczywistości poprzez przelatującego ptaka, osłepiające kolory i światło, a jej siłą napędową są chęci i potrzeba. Ta wizja ukazuje, jak sztuka i życie stają się jednym.

Któregoś wieczoru niebo na zachodzie rozgorzało takimi wspaniałymi barwami, jakich Mama nigdy jeszcze nie widziała. Wyrzucało w górę snopy czerwonych, pomarańczowych, różowych i żółtych promieni, rozjaśniając ogniste chmury wiszące nad ciemnym, wzburzonym morzem.

Wiatr wiał od południa, prosto na wyspę, znad bardzo ostro zarysowanego, czarnego jak węgiel horyzontu.

Mama Muminka stała na stole i malowała czerwoną farbą jabłka na czubku jabłoni. „Gdybym tak mogła malować na dworze – pomyślała. – Jakie bym miała przepiękne jabłka i róże!”

Kiedy przypatrywała się niebu, wieczorne światło przesunęło się po ścianie i zapaliło kwiaty w jej ogrodzie. Stały się jak żywe i zaczęły błyszczeć. Ogród rozwarł ramiona, a zwirowana ścieżka nie raziła już dziwną perspektywą i prowadziła prosto do werandy. Mama położyła łapki na pniu jabłoni – był ciepły od słońca. Poczula, że zakwitły bzy. [...]

Zarzuciła ręce na jabłonkę i zamknęła oczy. Czula ciepłą, szorstką korę, morze przestało szumieć! Mama znalazła się w samym sercu swego ogrodu.

W pokoju nie było nikogo. Farby stały nadal na stole, a za oknem czarny ptak kontynuował swój samotny taniec dookoła latarni. Gdy słońce zgasło, poprunął prosto w stronę morza. [...]

Mama stała za jabłonią i patrzyła, jak przygotowują herbatę. Widziała ich nieco mgliście, tak jakby poruszali się pod powierzchnią wody. Mama wcale nie była zdziwiona tym, co się stało. Oto znajduje się wreszcie w swoim własnym ogrodzie, gdzie wszystko jest na swoim miejscu i rośnie, jak powinno. [...] Mama Muminka siedziała w głębokiej trawie, przysłuchując się kukułce kukającej gdzieś po drugiej stronie rzeki.

A gdy woda w czajniku zaczęła się gotować, Mama spała już głębokim snem, z głową opartą o jabłoń.

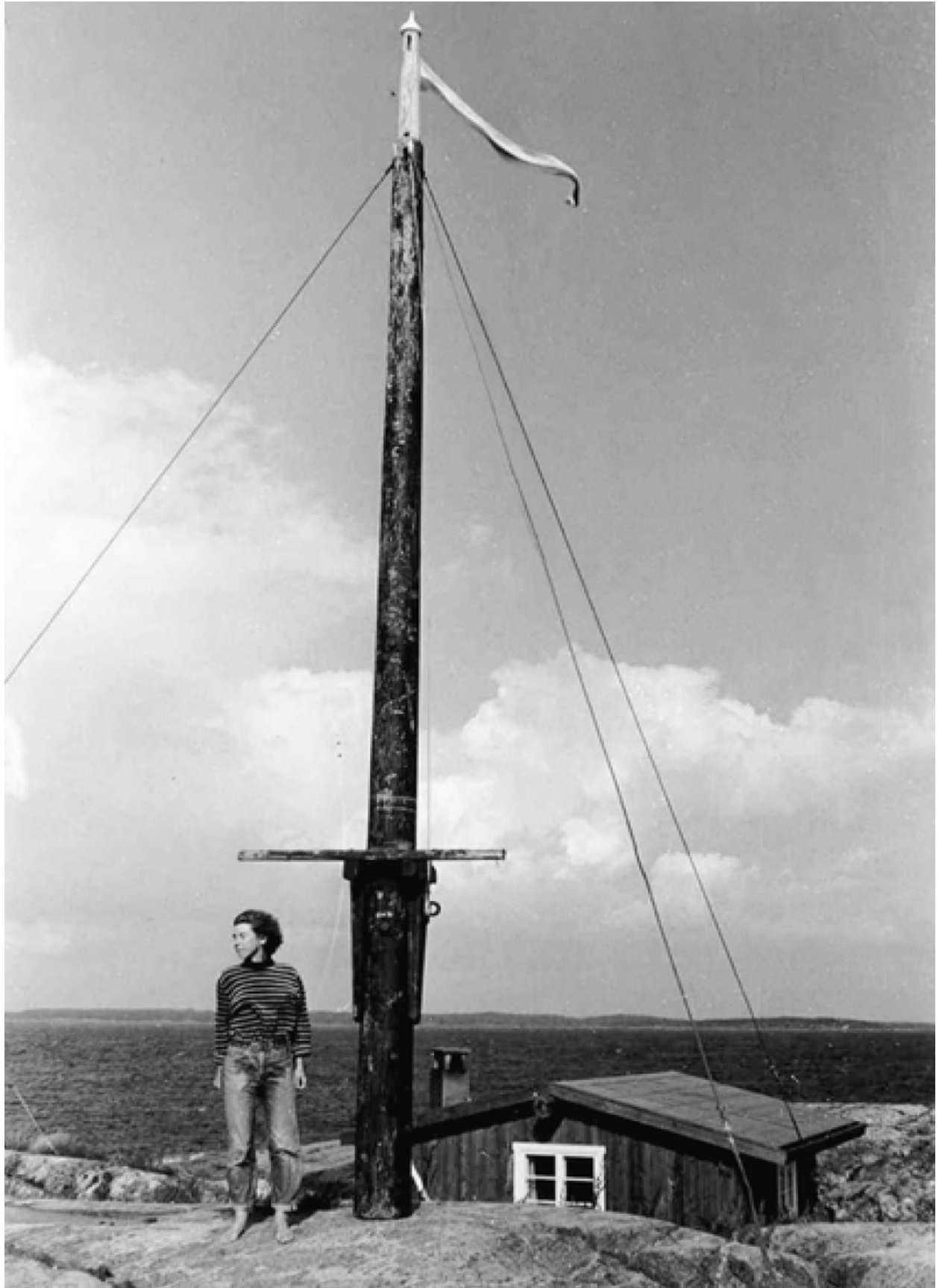
Tatuś Muminka i morze był dużym projektem. W tej powieści dają się zauważyć tarcia między Tatusiem a Mamą, których nie było widać w poprzednich częściach. Książka opowiada o rodzinie pod presją, życie wszystkich jej członków zaczyna się pokrywać rysami. Tatuś bada siebie poprzez morze i wodę, prowadzi obliczenia, sprawdza dno, kreśli formuły, jednak wolność nie mieści się w żadnym z systemów. Dopiero gdy rezygnuje z kontroli i pozwala, by życie płynęło swobodnie, sam powraca do żywych, zupełnie jak latarnia, kiedy się zapala. „Tatuś poniechał wszelkich rozmyślań i tylko żył pełnią życia, od samego koniuszka ogona aż po same uszy. Kiedy się odwrócił, żeby popatrzeć na swoją wyspę, dostrzegł białe światło padające na morze; wędrowało w stronę horyzontu, a potem wracało do brzegu długimi, równymi falami. Latarnia morska była zapalona”.

W oryginalnym wydaniu pojawia się winieta przedstawiająca krzyżujące się siekierę i piłę, które stanowią emblemat opowieści. Tatuś próbował zająć miejsce Mamy w kąciku na drewno, gdzie przycinała piękne pniaki, które znalazła, ale prowadzi to do kłótni. Potrafią się jednak podzielić pracą i zająć każde swoim. Rękopis zawiera wskazówkę co do tego zobrazowania wspólnoty: „Niech tata i mama podzielą się pracą przy drewnie. To jest istotne. Ważniejsze od zapalenia światła w latarni. Podkreślić to winieta końcową”. Mama i jej małżonek spotykają się na nowo, na równych warunkach, dalekich od romantycznego ratowania z opresji opisanego w pamiętnikach Tatusia.

Wizja zagłady, którą ojciec Muminka opisuje dla siebie samego na początku historii – dramatyczne unicestwienie Doliny strawionej z sykiem przez ogień – daje jasny pogląd na stosunek do tego miejsca i Mamy. Ona związana jest z ziemią, z rozwojem, z życiem. Dla Tatusia wygląda to inaczej. Jemu

Dolina wydaje się za ciasna, dusi go, zamyka, zasługuje na spalenie: „Opisywał nawet, jak wygląda taka spalona dolina, syczące płomienie, rozżarzone pnie i ogień pełzający pod mchem. Jak nocą lśniąca słupy ognia wyrastają na tle ciemnego nieba, a fale płomieni pędzą po zboczach w stronę morza... «A potem z sykiem rzucają się do wody – kończył opowiadanie z ponurą satysfakcją. – I wszystko jest czarne, spalone»”.

Jest to dramatyczny obraz, który ukazuje odmieniającą moc latarni. Przeciwstawia się jej Mama ze swoim freskiem na białej ścianie tej wieży, na którym widnieje Dolina. Kiedy jej tęsknota opada, własne dzieło przestaje ją pochłaniać. Ów proces zaprezentowany w ostatniej książce o Muminkach tyczy się również Tove. Jednak obraz Doliny pozostanie na zawsze, nawet w czasie zmian.



Przy maszcie na Klovharun, 1969.

XIV KAMIENÍ I OPOWIADANIE

Kiedy skończyli z rozsadzaniem,
na wyspie zapadła głęboka cisza.

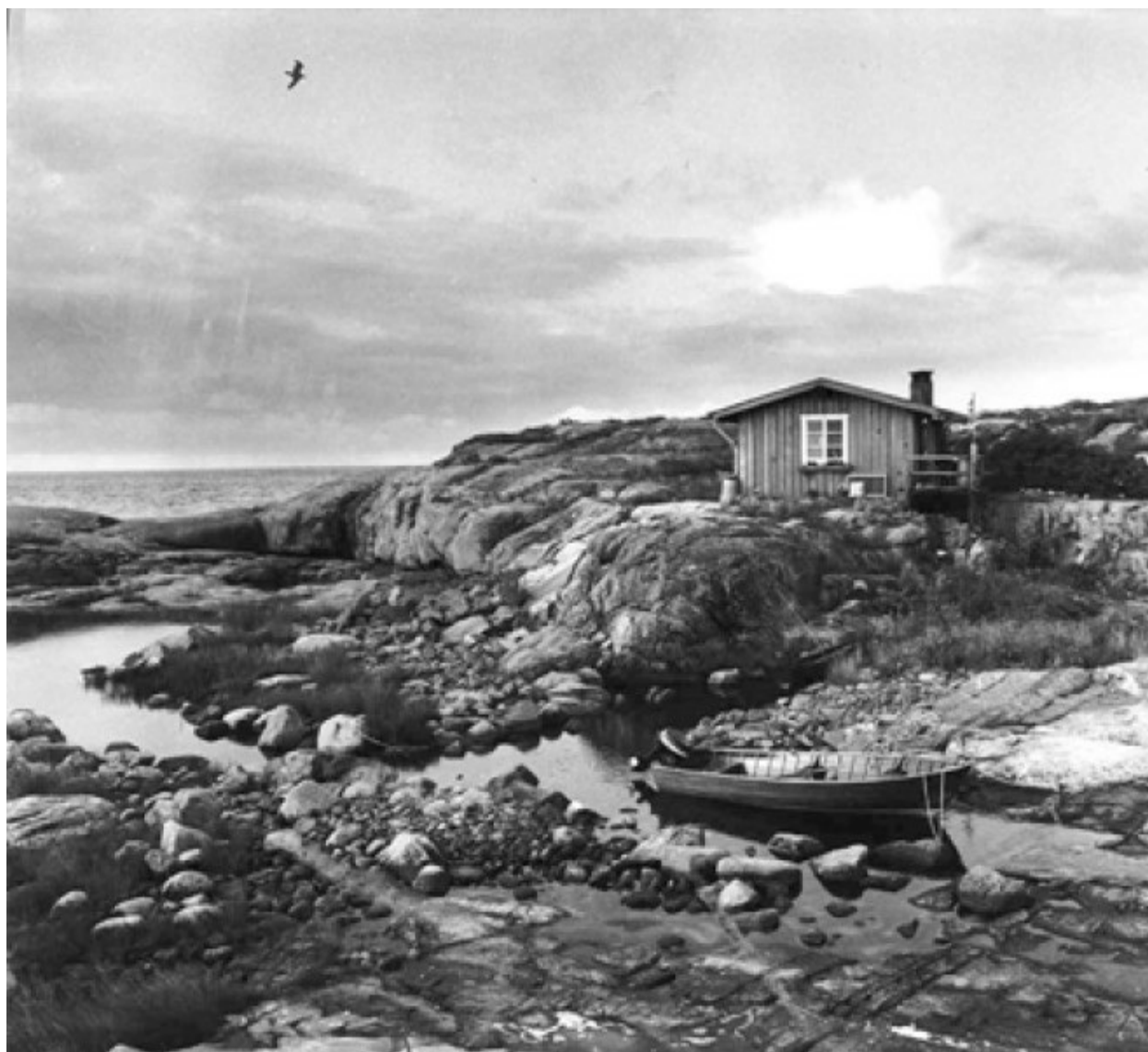
Anteckningar från en ö

Przez kilka pierwszych sezonów letnich na Klovharun Tove ciężko pracowała nad doprowadzeniem wszystkiego do porządku. „Teraz troszcę się o moją małą, dziką Harun” – napisała na początku czerwca 1965 roku. Łodzie kursowały między wyspami; robotnicy, przyjaciele, rodzina przyjeżdżają, odjeżdżają, jej życie upływa na budowaniu, noszeniu, sprzątaniu, czyszczeniu, malowaniu, dłubaniu w drewnie, rąbaniu. Pędzle, ołówki i farby muszą poczekać, a skrzyneczka na akwarele pełni nową funkcję – kasetki na pieniądze. Kiedy nadeszła pora zapłaty za wzniesienie domu, Tove nie pamiętała, gdzie je ukryła, ale burza w nocy odświeżyła jej pamięć: „W środku nocy, podczas burzy, wstałam z łóżka i znalazłam te pół miliona w pudełku z farbami. Dzięki Ci, Boże. Ostatnio schowałam je razem z narzędziami”. Na gęsto zapisanych stronicach pamiętników latem 1965 roku relacjonuje narodziny nowego świata, urządzenie piwnicy, organizowanie miejsca na drewno, budowę kamiennego tarasu. Ham pływa tam i z powrotem z Klovharun na Bredskär, z której Lasse się wyniósł. Nareszcie zaczyna się życie na wyspie, na skale, przy morzu.

Lecz marzenie o samotni ścierało się z realiami. Wyspa szybko stała się miejscem, które ludzie chcieli zobaczyć ze względu na osobliwy budynek. Z bliska i z daleka przybywali więc, żeby obejrzeć wyspę, dom i pisarkę. Szerokim strumieniem napływali też goście. Pierwszego lata Tove czuła się niemalże *kaputt* z powodu życia towarzyskiego, tęskniła do błogich dni bez żywej duszy wokół i wpadła w „rozpac”, kiedy trzy grupki znajomych, razem dwanaście osób, zapowiedziały się jednocześnie. Z kajetów rok za rokiem wyziera mniej więcej ten sam obraz: mnóstwo odwiedzin, chcianych i niechcianych, i chwile samotności i pracy, upragnionych ponad wszystko. Wyspa jest obszarem wolności – gdzie można pracować z kamieniem, drewnem i wodorostami – lecz potrafi też błyskawicznie stać się miejscem niewoli. Zejść na wyspę może każdy. Powoli nastaje równowaga między życiem w samotności i w towarzystwie, między chęciami a ich brakiem. Kiedy Carpelanowie (pisarz Bo Carpelan z rodziną) oraz Lasse i Sophia latem 1969 roku wpadają z wizytą, Tove notuje: „Przyjemnie jest mieć gości dla odmiany”. Lecz dzień później znowu ma dość: „Siedemnaście obcych osób z E. przyszło na kawę, drinki, soczki oraz żeby pogadać i »sobie na mnie popatrzeć«. Niech mnie pocałują w dupę. Ham i Tooti miały ochotę gryźć. Ciskały kamieniami. Z wściekłości”.

Dużo rzucała kamieniami na Klovharun. Rozsadzenie Wielkiego Kamienia na wyspie, żeby zbudować dom, przyniosło mnóstwo drobnych, na lata gniewu – i szczęścia. Potrzebowała tego. Dzięki kamieniom dawała ujście emocjom, odreagowywała fizycznie („odreagować” – już wtedy to słowo było jej hasłem przewodnim), poza językiem i obrazem. Kamień generował siłę. Filigranowa Tove miota, toczy, nosi kamienie, obrabia je i z nich buduje. Po wyjeździe gości, kiedy cisza pracy roztacza

się nad wyspą, objawia się szczęście płynące ze skały. Spokojne i monotonne dni tutaj, notuje sobie w kajecie, nie wymagają opisu, lecz kamień domaga się słowa, jak podczas prac budowlanych latem 1966 roku: „O poranku cementowałam nasłoneczniony, północny szczyt chatki – wstawaliśmy najpóźniej o szóstej – kamienne ławki i taras zostały skończone, więc przeniosłam się do jaru i zaczęłam stawiać szopę na drewno, też z kamienia”. Kamień j e s t wyspą, na początku materiałem do przygotowania, potem do budowy, połączenia w nowe kształty i formacje. Stawianie domu na Klovharun zaczęło się od rozbicia Wielkiego Kamienia, który leżał w jedynym miejscu nadającym się pod zabudowę. Pierwszym strzałem, dosłownie, do realizacji planu osiedlenia się był wybuch, który Tove przełożyła na literaturę w jednej z nowel w zbiorze *Lyssnerskan* (1971), zatytułowanej po prostu *Wybuch*. Od skały zaczęło się życie na wyspie, tak więc późniejsza książka zatytułowana *Anteckningar från en ö* zaczyna się miłosnym wyznaniem:



Wyspa kamienia. Domek na Klovharun.

Kocham kamień; skałę, która schodzi prosto do morza, szczyt, na który nie można się wdrapać, i krzemień w kieszeni oraz wyłuskiwanie brył z ziemi i zrzucanie ich w dół, pozwalając, by największe głązy stoczyły się

po zboczu prosto do wody! Kiedy się toczą z łoskotem, w powietrzu unosi się zapach siarki.

Skąła i kamień są w nowym miejscu, w którym osiedla się rodzina w *Tatusiu Muminka i morzu*. W opowiadaniach o trollach kamień znajduje się w krajobrazie za Doliną, na wyspach, w górach, wąwozach. To tam dochodzi do wielkiego toczenia kamieni (kometa), to na szczycie góry znajduje się kapelusz Czarnoksiężnika, a wokół Doliny rozciągają się spiczaste grzbiety Gór Samotnych.

Kamień jest materiałem, który przywiązuje Tove do rzeźbiącego ojca: „Jestem córką rzeźbiarza” – napisała w wieku osiemdziesięciu dwóch lat w „Notatkach z wyspy”.

MEDAL I REWIZJE

W 1966 roku Tove otrzymała Medal imienia Hansa Christiana Andersena, przez długi czas najwyższą międzynarodową nagrodę w dziedzinie literatury dziecięcej. Autentycznie ucieszyła się z tego wyróżnienia, uczciła je na wyspie spontaniczną ucztą z rakami. Przede wszystkim nie może się doczekać medalu i odznaczenia: „oby tylko był taki, że nada się do noszenia!” – napisała do Tooti. Poza tym jest już znudzona „cukierkowatością fajansowych plaketek”, nagród zmuszających ją do przerywania pracy i opuszczania wyspy. Tym razem jednak nadarza się wspaniała okazja do wspólnego wyjazdu z Tooti. Po Lublanie, gdzie podczas kongresu odbyło się wręczenie lauru, biorą kurs na Wenecję i biennale sztuki. Obowiązkowe przemówienie wiązało się jak zwykle z chwilą niepokoju, ale jej „argumentacja” spotkała się z dużym odzewem. Ludzie byli wręcz poruszeni, relacjonowała Ham, ale nie może „pojąć, w których miejscach”. Szczęśliwa i przerażona – tak Tove podsumowała wrażenia. Jednakże i tym razem nie otrzymała odznaczenia, którym mogłaby się udekorować. Medal jest niewątpliwie piękny, ale niestety też „bardzo duży”.

Uhonorowano ją w rok po *Tatusiu Muminka i morzu*. Znowu trudno jej pisać, a jeszcze gorzej dalej pisać dla dzieci. Muminki znajdują się jakby na ziemi niczyjej. Niełatwo jest zacząć, kiedy ulokowała się swoją „rodzinę” na odludnej wyspie w niezwykle dorosłym kontekście, stwierdziła w liście do swojego szwedzkiego wydawnictwa wiosną 1967 roku. Co się z nimi teraz stanie, „i co począć z trollem w okresie dojrzewania?” Zabrała się do opracowywania starych utworów, koryguje je i pisze od nowa.

Późną wiosną tego roku rozpoczęła rewizję Muminków, w pierwszej kolejności tych, z których była niezadowolona – *Komety nad Doliną Muminków* oraz *Pamiętników Tatusia Muminka*, w których dokonywała już kiedyś przeróbek. W swoim kajecie prowadzi dziennik dokumentujący prace podczas tego sezonu: „Kometa gotowa, oprócz korekty” (6 czerwca), „Zaczęłam pisać od nowa *Pamiętniki Tatusia*” (12 lipca), „Okładka *Komety* przerobiona” (24 sierpnia). Dokonuje „korekty *W Dol. Mum.*” (22 sierpnia), następnie przymierza się do „czystek językowych w *Lecie Muminków*” (17 września). Nowe wersje dwóch ostatnich utworów pod względem językowym różnią się od poprzednich tylko nieznacznie, ale pod względem treści mogą odbiegać od wydań oryginalnych. W nowej wersji *W Dolinie Muminków* Czarodziej ukazuje się Włóczykijowi na niebie podczas sztormu na wyspie Hatifnatów, a w pierwszej wersji zmaterializował się dopiero w ostatnim rozdziale. Również ilustracje zostały prześwietlone, Tove odnawia je, zmienia, przede wszystkim raz jeszcze tworzy rysunki, których zabrakło albo które zniknęły. Wiele z nich zagubiło się podczas wystaw, w wydawnictwach, wypożyczone tym czy owym. Na początku 1968 roku Tove napisała do redakcji o przeraźliwej dłubaniu z „zagubionymi okładkami i ilustracjami”. Do samej tylko *Komety...* zrobiła ponad trzydzieści rysunków. Była to ogromna praca i po tym podejściu obrazki do książek o Muminkach zostały skopiowane, tak aby oryginały można było bezpiecznie zachować w Helsinkach.

Za tym wszystkim stała szwedzka oficyna Gebera i jej nowe wydanie Muminków w tak zwanej wersji kieszonkowej z twardą okładką. Tove wykorzystwała okazję do przejrzania i weryfikacji książek.

Autorka z 1967 roku różni się od tej z lat czterdziestych: „Przerobiłam *Kometę nad Doliną* oraz *Pamiętniki tatusia M.*, miejscami kompletnie, i wygładziłam język *W Dolinie M.* – opowiadała Mai latem. – Sama wiesz, człowiek chętnie siada do takich rzeczy, kiedy nie może wymyślić nic nowego”. A dalej:

Ale na jedno wychodzi – od dawna wstydziałam się za te dwie pierwsze części [tzn. *Małe trolle...* i *Kometę...*], a teraz, kiedy Geber chce wydać całą serię w formacie kieszonkowym, nadarza się okazja do lustracji; i tak trzeba je złożyć od nowa.

Zrobiłam też nowe okładki do wszystkich utworów – z wyjątkiem kolorowych książek obrazkowych, ma się rozumieć.

Wspólną oprawę książki o Muminkach otrzymały wraz z wydaniem 1968–1969. *Tatus Muminka i morze* był nowy i mógł, podobnie jak *Opowiadania z Doliny Muminków* oraz przyszła *Dolina Muminków w listopadzie*, zostać bez problemu dołączony do cyklu. Pierwsza część kolejny raz została wyłączona z edycji. Właściwie Tove wahała się nawet co do *Komety...*, o czym wspominała w listach zarówno do Mai Vanni, jak i do Ham. Jest to „przeraźliwie słaba książka”, napisała do matki, chociaż „ma zabawnie prawdziwe momenty. Szkoda, że tak mało”. Podczas „sprzątanía” – tak określa proces dokonywania zmian – giną niektóre z muminkowych ekstrawagancji – poławianie pereł na przykład zamienia się w nurkowanie po białe okrągławe kamienie. Małpkę marmozetę (ulubienicę wielu) zastąpił kotek, lecz hieny i kondory pozostały, jak również trujący krzak z rodziny *Angostura*, ogromna kałamarnica i olbrzymia jaszczurka z granatu. Nie wszystko się zmienia. Zniknęły najbardziej oczywiste biblijne wtrącenia, jak zwiastująca nieszczęście chmara szarańczy z Egiptu i dyskusja o Mojżeszu w trzcinie. Postaci zostają trochę powściągnięte, obrysowane bardziej wyrazistym konturem. W *Komecie...* z 1947 roku Muminek balansuje na granicy dziecka i dorosłego, w wersji z 1968 roku nosi wyraźniejsze rysy dziecka. Wino palmowe ustąpiło miejsca mleku, a ekspedycja do zbadania komety nazywa się wycieczką (słowa mamy). Nadal czuje się napięcie oraz ogromny strach, jest kometa, równie niebezpieczna jak przedtem, ale dygresje od głównego wątku bezwzględnie usunięto. Tekst w inny sposób przedstawia się jako adresowany do dzieci, przede wszystkim poprzez nową strukturę. To samo tyczy się *Pamiętników Tatusia Muminka*. Książkę otwiera prolog z wyjaśnieniami, gdzie Mama podsuwa zdeprymowanemu małżonkowi pomysł napisania memuarów. „Deluwialnemu” (Tove chętnie używała tego epitetu) chwalipięctwu Tatusia przydała tym samym trochę nieśmiałości.

W kontekście tych rewizji wszelkie refleksje na temat trudności pisania książek dla dzieci należy uznać za przebrzmiałe. Pozytywnym aspektem nowego wydania jest to, że autorka mogła połączyć książki w spójną całość. Ponadto w Finlandii zostały zebrane w jednym wydawnictwie (w Szwecji ta sprawa była już uregulowana). Taki porządek rzeczy przynosi wytchnienie: „Söderström pozwolił Schildtowi przejść *Kometę nad Doliną Muminków*, mam więc teraz wszystkie części z przyszłej serii kieszonkowej w tej samej oficynie. Tak mi ulżyło, że podarowałam Söderströmowi wielką abstrakcję przedstawiającą walkę kogutów”. Muminkom przygotowano skomasowaną akcję reklamową, na horyzoncie nie ma już żadnej „przeraźliwie słabej książki”, ani takiej, za którą należałoby się wstydzić.

Jednakże przede wszystkim nowa edycja Muminków pozwoliła Tove „wysprzątać” je i przygotować się do innego pisania. Oczyszczenie się otwiera przestrzeń dla nowej autorki i do wyrażania czegoś nowego. Opowieści z *Córki rzeźbiarza* zaczynają kiełkować po pracowitym sezonie wakacyjnym. Nowa książka nie będzie ilustrowana, napisała do Tooti. Ważne, aby zaznaczyć, że to nie jest książka dla dzieci.

OPOWIEŚCI O DZIECIŃSTWIE

Po *Tatusiu Muminka i morzu* Tove stworzyła dwa teksty o miłości. Parę „romantycznych wersów” dla kompozytorki Erny Tauro – z którą sporo współpracowała, a która potrzebowała tekstu na radiowy konkurs piosenki. Wyszła z tego „Piosenka jesienna”, napisana na wyspie w 1965 roku, z czasem stała się ona jednym z ulubionych utworów Tove. Poza tym ułożyła tekst do książeczki do uzupełnienia dla zakochanych, pt. *My*, którą wydano z winietami Ham również w 1965 roku.

Ilustratorka Tove ślęczy nad *Alicją w Krainie Czarów* (opublikowana w 1966), a malarka Jansson przygotowuje obrazy abstrakcyjne na wystawę (1968). Będą nowe, bo starych nie chce wystawiać, zwierza się Tooti w 1967 roku. Bez przerwy pisze, w notatnikach, w kalendarzu, a także całe mnóstwo listów – to głównie korespondencja w interesach. Skoroszyt za skoroszytem zapełnia się zapytaniami i propozycjami różnego sortu, wiele wyraża życzenie nowych opowiadań albo wznowienia dawnych. Nadawcami są gazety, czasopisma, wydawnictwa, stowarzyszenia, szkoły, ale zdarzają się też osoby prywatne. W latach sześćdziesiątych fala nadchodzącej poczty jeszcze przybrała na sile. Publikacjom istniejących utworów, nieobciążonych żadnymi prawami, Tove mówi tak, pozostałe propozycje odrzuca. Tylko w drodze wyjątku godzi się wyprodukować teksty na zamówienie: „zaczynam pisać książki dla dzieci z kilkuletnimi przerwami pomiędzy” – brzmiała odpowiedź udzielona pełnemu nadziei redaktorowi gazety dla dzieci w 1968 roku, nawet „przy najlepszych chęciach” nie jest w stanie stworzyć nic oprócz obrazów. Ten punkt widzenia prezentowała przez wiele lat.

Opowiadanie pt. *Vår magiska jul* (Nasze magiczne święta) dla gazety „Vi” należało do istotnych wyjątków, opublikowano je w numerze świątecznym w 1965 roku. Redaktor poprosił o tekst z bożonarodzeniowym przepisem z dzieciństwa, Tove zaproponowała mu w zamian „bezprzepisową” historię o fińskich i szwedzkich zwyczajach podczas świąt u Janssonów – jeden wielki chaos, podsumowała, jako przykład podając obchodzenie dnia Świętej Łucji w Boże Narodzenie²¹. To wspomnienie dało początek opowieściom z *Córki rzeźbiarza*, która ukazała się jesienią 1968 roku. Był to kolejny literacki punkt zwrotny, bardziej wyrazisty niż *Tatusi Muminka i morze*. Pierwsza książka dla dorosłych, bez rysunków, bez trolli. Pracę nad nią zaczęła na wyspie, w samotności, w aurze jesieni. We wrześniu 1967 roku napisała do Tooti:

Jesień nadeszła pierwszego dnia mojej samotnej pracy. Zaczęłam pisać, ale naturalnie nie mam pojęcia, co z tego wyjdzie. Grunt, żeby zacząć. Nie o trollach, jest to swego rodzaju kontynuacja magicznego Bożego Narodzenia, zamieszanie z dzieciństwa. Piszę dla dorosłych, lecz nadal w miniaturze. Łatwo to nie przychodzi, ale jestem szczęśliwa, że w ogóle znowu chwyciłam za pióro – a nie tylko sprzątam stare w desperacji.

Nie chcę się bawić, chcę pracować – zanotowała i faktycznie twórczość literacka tej jesieni ruszyła z miejsca. Haruje nad *Córka rzeźbiarza* i jest to pisanie pełne ochoty, jak podkreśla w liście do Viviki: „W «Ja, córka rzeźbiarza» doszłam do tego etapu, że przepisuję raz jeszcze, zastanawiam się nad każdym zdaniem. Czasami ogarnia mnie poczucie zadowolenia z tej książki, a niekiedy wydaje mi się ona kompletnie do bani. Rozumiesz. W każdym razie pisałam – z ochotą”. Cały sezon trwają prace nad „nowelami” – to przecież „dorosły” gatunek – które relacjonowała Tooti: „Przerobiłam «Górę lodową» dziś wieczorem, obrałam trochę z literackich truizmów. Bezustannie coś w tej książce zmieniam, trochę tu, trochę tam”.

Pisze coś nowego i maluje abstrakcje – zbliżając się do zamknięcia rękopisu, około Nowego Roku planuje wziąć udział w kolejnej wystawie. W okresie abstrakcyjnym lat sześćdziesiątych maluje w wielkim formacie i bardzo kolorowo, nadając tytuły takie jak *Kwiecień*, *Orkan*, *Biała dominanta*. Jest malarką, która potrzebuje przestrzeni i pokazuje siebie samą. Parę późniejszych płócien nazwała: *Zmiana* (1968) i *Decyzja* (1969). Jej tęsknota do wyrażania obejmuje równoległe literaturę i sztukę obrazu. Opowiadanie o dzieciństwie w pierwszej osobie oraz abstrakcjonizm to środki wyrazu o głębokich korzeniach, ale w jej utworach i obrazach przedstawione są w nowym świetle.



Viktor Jansson w atelier przy Lotsgata 4B.

Jej dzieciństwo było znane na długo przed wydaniem *Córki rzeźbiarza* i wcześniej stało się opowiadaniem samym w sobie, obok Muminków i komiksów. Rzeźbiarz, rysownicza, dom, w którym sztuka stała na pierwszym miejscu, wakacje i sztormy, i wycieczki. Odbierając Medal Hansa Christiana Andersena, w mowie na swą cześć usłyszała o wyspach, pracy rodziców, Ängsmarn, braciach, Lotsgata i „przede wszystkim orkanach w Zatoce Fińskiej”. To było bardzo dziwne – komentowała Ham. Sama Tove od początku kształtowała historię swojego dzieciństwa i dorosłego życia poprzez wywiady, mowy, referaty i prezentacje. Główne punkty odnaleźć można w jej „Brudnopisie – Faktach”, gdzie zapisywała odpowiedzi na „powtarzające się pytania”. A teraz ktoś inny opowiada jej dzieje. Było to przeżycie dziwne i przejmujące strachem.

Córkę rzeźbiarza napisała s w o j ą wersję dziecięcych lat. Mieści się w niej artystyczna topografia, para ludzi sztuki i myślenie obrazami, którym przesiąkają język i życie. Niektóre epizody zostały ujęte we wczesnych pamiętnikach Tove, inne przynależą do późniejszego wieku (część z nich można rozpoznać z historii o Muminkach), ale nad wszystkim góruje narracja. Stworzone przez pisarkę ja córki rzeźbiarza jest bezimienne. Przyjęto za pewnik, że narratorka jest tożsama z Tove Jansson-dzieckiem, ale nigdy nie została nazwana tym imieniem, ani przez otoczenie, ani przez siebie samą. Imiona „Viktor” czy „Signe” również nie padają w tekście, ani „Ham”; wyjątek stanowi rzeźbiący ojciec, trzy razy pojawiający się jako „Jansson”. Miejsca, środowiska, przyjaciele, goście, osoby z otoczenia mają imiona, na przykład geolog „Jeremiasz” czy służąca „Anna”. Rodzina nie odczuwa potrzeby określenia czy zdefiniowania się w jakikolwiek sposób. Jest tak święta i oczywista jak sztuka, w której żyje. Brat opowiadającej nosi imię Per Olov (rozdział *Uczta*), ale znajduje się na marginesie rodziny składającej się z mamy, taty i dziecka.

ŚWIĘTA RZEŻBA

Przed napisaniem pierwszej pracy zwróciłam się do Tove Jansson z pytaniem o jej pogląd na role mężczyzny i kobiety w kontekście jej książek (1974), odesłała mnie wówczas do tła rodzinnego, jakie opisała w *Córce rzeźbiarza*:

On rzeźbił, ona rysowała. Rzeźbiarze mogli niemalże wyłącznie liczyć na honoraria związane z konkursami. Te okazje były triumfem marnotrawstwa, coś jakby tylko pracą dla pracy.

Ona pół dnia spędzała na rysowaniu chałtur, przez jego resztę do późna w nocy wykonywała w atelier rysunki do gazet i dla wydawnictw.

Nie miałam pojęcia o problemach, nigdy na przykład nie rozmawiało się o pieniądzach, o grupach społecznych, a jedynie o dobrej sztuce bądź złej. Żyliśmy razem bardzo spokojnie i swobodnie. Tato pracował, mama tak samo. Praca była święta. Byli dla siebie nawzajem krytykami swoich prac.

Po śniadaniu zawsze siedziała w domu, była w tym stałość i bezpieczeństwo. On zniknął wieczorami, ale uważałam, że tak robią tatusiowie i rzeźbiarze. Kiedy odbywała się u nas uczta, kobiety nie miały dostępu. Nauczyło mnie to, że przyjaźń między mężczyznami jest niemal taką świętością jak rzeźba.

Sztuka na pierwszym miejscu, dobra czy zła. Role między rzeźbiącym ojcem a rysującą matką są ustalone, ale praca jako taka – sama w sobie – jest najważniejsza. *Córka rzeźbiarza* zasadza się na konserwatywnym podejściu do przedstawienia płci: podtrzymywanie wspólnoty mężczyzn przez wspomnienia wojenne, prawo morza i uczyty, jednak sztuka jako taka stawia się ponad podziałem na płci. Kiedy rzeźbiarzowi Viktorowi Janssonowi urodziła się córka, zapragnął przecież, aby została artystką, naprawdę wielką.

Opowieści o matce, ojcu i dziecku kleciła Tove w brudnopisie już od wielu lat. Nowe pisanie nie wynikało z nagłego natchnienia, lecz było owocem refleksji, które nosiła w sobie od dawna. Punktem wyjścia było tworzenie dla dorosłych, ale poprzez świat w miniaturze. Historie te traktują o dziecku, które uratowało mamę przed śmiercią, o żonie artysty, która w kraju męża czuje się obco. Rok po śmierci Faffana (1959) Tove stworzyła kilka krótkich tekstów zakorzenionych w dzieciństwie, z matką gawędziarką, ojcem rzeźbiarzem i dzieckiem, które słucha, nazywanym „Totto” (jeden z przydomków małej Tove).

„Była sobie raz mała dziewczynka niezwyklej wręcz urody, którą mama wprost niezmiernie kochała...”

Dziecko skinęło głową z powagą i podziwem. Tak lepiej, powiedziało. Nie zmieniaj początku. Potem może się dziać, co tylko chce.

Mama kontynuowała opowieść, a dziecko grzecznie słuchało. Łagodny strumień słów, nieco powolnych, i podniesiony głos, kiedy działo się coś ekscytującego, miękki głos, który sączył się dalej, czule jak miłosne wyznanie.

Wplótł je w odizolowany świat intymności, odgradzając murem od wszystkiego, co znajdowało się na zewnątrz. W środku było tylko ciepło i miękko, łagodnie i bezpiecznie.

Zaczynaj od początku, odezwało się dziecko zniecierpliwione.

Nie chcesz wiedzieć, co było dalej? – zapytała mama. Nie, odparło dziecko. Opowiedz coś innego.

Łagodnym szeptem mówiła dalej: Była sobie raz mała dziewczynka niezwyklej wręcz urody, którą mama wprost niezmiernie kochała...

Atelier było bardzo duże i bardzo zimne. Ciepło było tylko przy samym kominku. Ogień, cienie na podłodze i oplatające ją ramiona, i tajemniczy głos, który nie troszczył się o nikogo poza nią i miał czas, ile tylko potrzeba.

Jest tutaj matka i dziecko, zawsze razem, we własnej przestrzeni miłości. Słowa takie jak „w środku”, „na zewnątrz”, „intymność”, „odizolowany”, „mur” są zestawione ze sobą, zachodzą na siebie różnymi znaczeniami dla mamy i dziecka, istnieją w symbiozie, duszące i pełne dystansu zarazem. Są bliskie tekstowi w *Córce rzeźbiarza*, tyle że w książce dziecko i narracja są jednym i to dziecko nie jest ani grzeczne, ani zachwycone, ani poważne. Najbardziej istotne jest, aby każda historia zaczynała się tak samo, „potem może się dziać, co tylko chce”.

Córka rzeźbiarza obejmuje opowiadania o matce, ojcu i dziecku, o sztuce i miłości. Praca i uczucie to jeden temat, rzeźba i ilustracje drugi. Jest to najwyższy stopień otwartości w autobiografii, na jaką Tove może się zdobyć, naznaczonej sztuką i obrazem w języku i czynie. Dziecko patrzy i nazywa swój świat przez pryzmat rzeźby, kawaletu, drutów, ilustracji, odlewów gipsowych, ołówków z rysikiem 4B, farb, boskiej proporcji. Artyzm wyraża rzeczywistość, ożywia ją, zarówno przez język mamy, jak i taty. Las jest niczym spod ręki Johna Bauera (bóstwo domowe z czasów dzieciństwa), skały wyglądają

jakby namalował je „Cawan” (Alvar Cawén). Najbardziej ekspresywne jest świetne malowidło na jucie stworzone przez mamę, gdzie wyrastający z mchu las wznosi się ku rozpalonemu do czerwoności wieczornemu niebu – obraz, który wchodzi „głęboko w ścianę” i połyka widza, paralela do fresku namalowanego przez Mamę w *Tatusiu Muminka i morzu*. Życie z atelier może przekształcić się w obraz sam w sobie, na przykład kiedy dziecko obserwuje ojca i jego uczujących kolegów ze swojego pięterka: „Stół wygląda najpiękniej. Czasami wstaję i przyglądam mu się, połyskującym kieliszkom, światłu i wszystkim rzeczom, które leżą jedna przy drugiej, tworząc całość jak na płótnie. To się liczy jako całość. Niektórzy jedynie odwzorowują przedmioty, zapominając o całości”. Ta całość była u Bauera.

Opowieści córki mówią o twórczym ojcu, ale w równym stopniu o twórczej matce. W praktyce sztuka miała swoją hierarchię: tato rzeźbi, mama rysuje zarobkowo, ale słowa należą do niej. „Mamine opowiadania” zajmują oczywiste miejsce w świecie dziecka. Opowiadanie staje się taką samą świętością, jaką jest sztuka, i przybiera formę ceremonii równie ważną jak odlewanie figur z gipsu, otoczone szacunkiem i powagą: „...gasimy światło w pracowni i siedzimy, patrząc w płomienie, a mama mówi: była sobie kiedyś...”. Jeśli matka jest gawędą, ojciec równa się kamień, twardy materiał, któremu rzeźbiarz nadaje kształt, przycina. *Kamień*, tak nazywa się jedno z opowiadań traktujące o tym, jak córka znajduje głąz lśniący srebrem z jednej strony, z determinacją zaczyna toczyć go do domu, schodek po schodku do góry, traci, podnosi, żeby stracić raz jeszcze. Turlała go jednak inaczej, niż miało to miejsce w historii Muminków. Tutaj kamień być może zawiera skarb, coś, co – zdaniem narratorki – może uczynić rodzinę bogatą. Który może wnieść więcej, niż artysta jest w stanie zapewnić swoim bliskim.

Kamień jest czymś, co należy zdefiniować, do czego trzeba się ustosunkować. Musi się to jednak odbywać w drodze prób indywidualnych. Geolog (opowiadanie pt. *Jeremiasz*) ma obsesję na punkcie kamienia, podobnie jak ja snujące historię. „Jeśli się szuka kamieni, trzeba iść samemu”. Ojciec pracował w tej materii, rzeźbił w marmurze swoje białe kobiety, czynił pięknymi, niedostępnymi, pod kontrolą. Nie da się ich zakwestionować. Tyczy się to również systemu kodów decydujących o życiu rodziny, tego jak rysować las albo jak się zachować podczas odlewania gipsu, jak ucztować albo co począć ze znalezionym alkoholem z przemytu. Nie ma wybuchów ani podawania w wątpliwość, różnią się jednak chęci. Matka może spojrzeć na męża, mówiąc: „niech i tak będzie, a kiedy jest sama, robi na swój sposób”. Tata trzyma się tradycji, wspomina raz Tove, i córka rzeźbiarza robi to samo. Trzyma się zarówno mamy, jak i taty, każdego na swój sposób. Ich obrazy i sztuka wyposażają ją w język, którym opisze rzeczywistość. Gdy w pierwszym rozdziale podmiot robi złotego cielca – ona i kuzynka Karin rywalizują ze sobą o znak od Boga – pracuje nad rzeźbą, ale po wysłuchaniu krytyki uznaje, że z „rzeźbą” nie miał on nic wspólnego.

Pisząc książkę, którą zatytułowała *Córka rzeźbiarza*, Tove przyznała ojcu główną rolę. Jego twórczość nadaje kształt domowi, klimatowi, rodzinie. Jednocześnie opowiadania (łącznie dziewiętnaście) przenikają częste prezentacje córki i jej stosunku do matki. Mama wprowadza ją w literaturę i sferę imaginacji, podczas gdy tata kojarzy się ze sceną, ciemną pracownią z białymi figurami. Gawęda, obraz i fantazja łączą się w jedno, stając nierozłączne, jak w rozdziale *Zatoki*. Narratorka wymienia pięć zatok i podaje pięć historii, wszystkie o mamie, tacie i niej samej. Tworzy baśni tam, gdzie życie i wyobrażenia stają się jednością, za pomocą obrazu i gawędy. John Bauer należał do tych, którzy inspirowali do werbalizacji, jak jego wizja smutnej księżniczki Tuvstarr przemienionej w źdźbło: „Idę już i idę tyle, że zrobiłam się długa i smukła jak trzcina, włosy stały się miękką kitką, w końcu zapuszczam korzenie i zaczynam szemrać i szeleścić, szumieć jak wszystkie siostry moje w czasie bez końca”.

Matka i dziecko, blisko razem, jakby jedno ciało – sporo jest podobnych scen w tym autobiograficznym utworze. Także wiele książek o Muminkach kończy się wizją zespolenia trolła z rodzicielką, pępowina została przecięta w *Zimie Muminków*. W *Córce...* poczucie bezpieczeństwa może być równoznaczne ze spoczywaniem w matczynym brzuchu, jak siedzenie przy kominku podczas opowiadania baśni albo jak słuchanie ojca pogwizdującego przy kawalecie.

Jakkolwiek może też chodzić o opisywanie siebie samej we własnej historii, bez odnoszenia się do kóregokolwiek z rodziców. W piątej zatoczce, małej, ślicznej i „mojej własnej”, jest miejsce dla córki – z kamieniami, drzewami, na które można się wspinać, i wiatrem wiejącym z południowego zachodu. Jest to obszar wychodzący poza gipsowe figury i grafikę, gdzie spojrzenie kieruje się na nią samą, nie na mamę czy tatę. „Gdyby tysiąc małych dziewczynek przeszło pod tym drzewem, żadna by się nie domyśliła, że tam siedzę na górze. Szyszki sosny są zielone i bardzo twarde. Moje stopy są brązowe. A wiatr przewiewa mi włosy”.

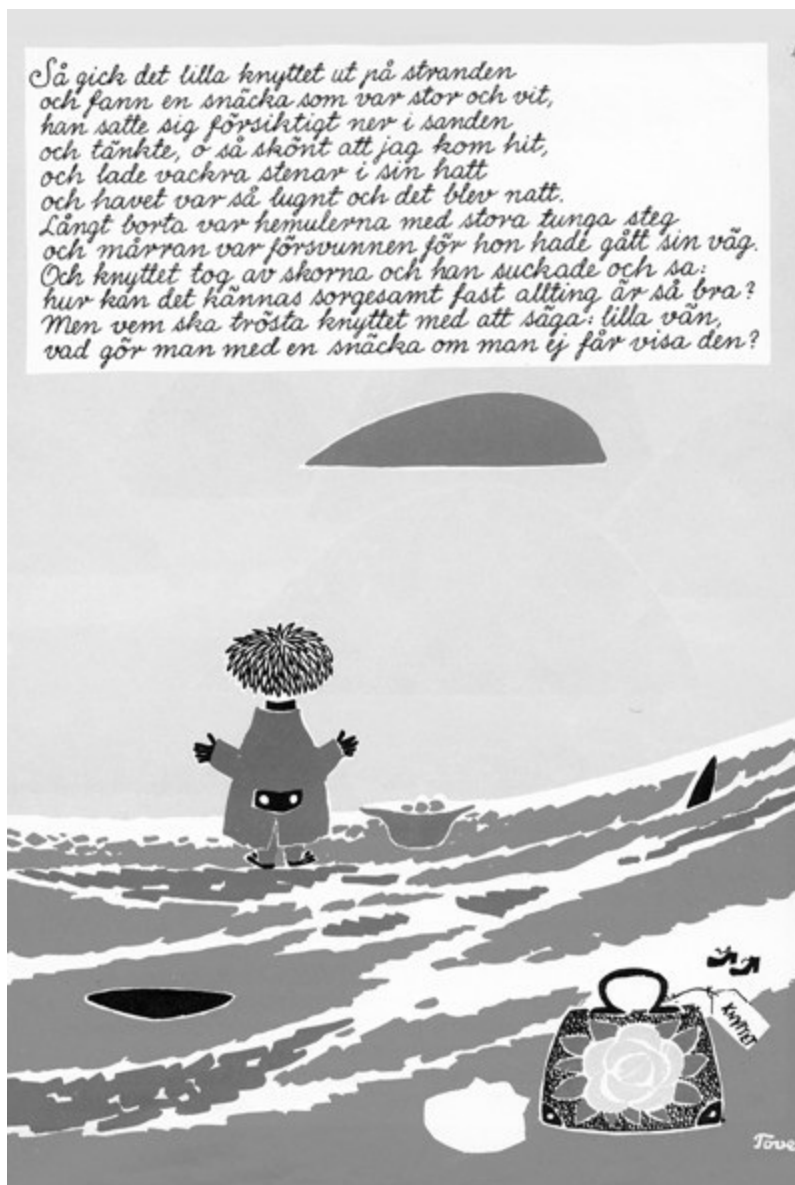
CÓRKA MUMINKÓW

Jesienią 1968 roku *Córka rzeźbiarza* należała w Finlandii do szwedzkojęzycznych bestsellerów. Wiele osób dopytywało się o kontynuację, ale takowej nigdy nie było w planach. „Nie, nie pozwolę *Córce rzeźbiarza* dorosnąć – powiedziała Tove w jednym z wywiadów. – Nie zamierzam zabierać się do opisywania tego, co się z nią działo potem, interesuje mnie wyłącznie dziecięcy rodzaj przeżywania”.

Książka została wydana z dwiema różnymi okładkami, jedna na rynek fiński, druga na szwedzki, oraz w różnym czasie. Rękopis u Oli von Zweybergka z Schildta pisarka złożyła w styczniu. Dzieło jest „absolutnie” skończone i podoba mu się. „Fajnie, prawda?” – skomentowała przed Tooti. Opublikowano je na początku jesieni ze zdjęciem atelier na okładce zrobionym przez Pera Olova. Natomiast ze szwedzkim wydawnictwem Gebera zaczęły się dyskusje dotyczące formy wydania. Chcieli ilustrowanej obwoluty i czekali z książką do Bożego Narodzenia, bo wtedy telewizja miała nadać nowo powstały film Maragrety Strömstedt pt. *Muminki i morze*. W Tove wzbierała irytacja. W niezwykle ostrym liście skrytykowała sposób, w jaki potraktowano *Córkę...*: przeszła w Szwecji zupełnie niezauważona, napisała im. Chodziło jej o reklamę, dotarcie do recenzentów oraz dystrybucję do księgarń. Podsumowując, powątpiewa w efektywność wydawnictwa. (Poza tym, zauważyła, komiksy są drukowane niedbale – prezentowane nadal z jej imieniem zamiast Lassego). Z punktu widzenia redakcji Tove była w pierwszej kolejności córką Muminków (nie rzeźbiarza). Trolle się sprzedawały, w tym samym roku wznowiono kilka części, ale nowa książka była czymś niepewnym. Dobrym tego miernikiem jest nakład. Opublikowano ją w 4000 egzemplarzy w porównaniu do 25 000 *Zimy Muminków* (pierwsze wydanie) oraz 19 000 *Opowiadań z Doliny Muminków*.

Również wprowadzenie było dwuznaczne. „*Córka rzeźbiarza* jest w twórczości Tove Jansson czymś nowym. Tym subtelnym opisem dzieciństwa zajmuje ona miejsce pośród ważnych szwedzkich prozaików”. Tak brzmiała prezentacja na okładce w Szwecji – sformułowania, które natychmiast każą się czytelnikowi zastanowić, czy opowiadania o Muminkach były ważne, czy nie. Sven Willner podjął w swojej recenzji tę rękawicę: „Książki takie jak *Opowiadania z Doliny Muminków*, *Tatusz Muminka i morze*, *Zima Muminków* czy *Lato Muminków* należą bez wątpienia do arcydzieł współczesnej prozy szwedzkiej. Jak również *Córka rzeźbiarza*”. Krytyka Grety Bolin daje podobną charakterystykę narracji, a wyróżnia się tym, że o trollach wspomina tylko przelotnie. Tove Jansson była wspaniałą autorką dla dzieci – napisała – teraz staje się również znakomitą pisarką dla dorosłych.

Na ogół jednak opinie recenzentów cechuje perspektywa córki Muminków. Dla pewnych czytelników utwór pióra Tove Jansson bez trolli i pozostałych postaci był wyzwaniem. Związek między Doliną a pracownią rzeźbiarza wydawał się oczywistą analogią i autobiografię czytano ze światem trolli jako przeciwwagą. To nowe dzieło „dostarcza nam narzędzi do przestudiowania anatomii muminkowej rzeczywistości” – stwierdził pewien krytyk, większość odbiorców miała najzwyczajniej trudności z czytaniem opowiadań bez porównywania ich z Muminkami. Mówiło się o „autentycznej Dolinie Muminków” względnie o odkryciu „tajemnicy Doliny Muminków”.



Maciupék nad brzegiem morza. Z książki obrazkowej *Kto pocieszy Maciupka?*, 1960.

Lektura biografii jako opowiadań o dzieciństwie, stanowiących z kolei tło dla świata Muminków, nie były oczywiście dla Tove żadnym zaskoczeniem, ani euforia recenzentów, że znaleźli klucz do „sekretu” Doliny. Jednak jej wydanie wiązało się z pewnym dodatkowym napięciem, jak przed *Tatusiem Muminka i morzem*, i jej odbiór okazał się pod pewnymi względami rozczarowujący. Z opowiadaniem w pierwszej osobie i skupioną na sobie córką Tove była beznadziejnie nie na czasie. Był rok 1968 i podobnie jak w przypadku powieści o Tatusiu, tak i teraz krytyków nieuchronnie podzieliły pytania o eskapizm, materializm, mieszczański tryb życia. Najsurowszą krytykę napisała Yrsa Stenius do „Studentbladet”. Recenzja przybrała formę rozprawy z uprzywilejowaną rodziną i jej realizacją stylu życia, jakże daleko odbiegającego od „zabójczego terroru gwizdków fabrycznych”. Dzieło Tove Jansson z pewnością jest pod wieloma względami czarującym obrazem, podsumowała Stenius, lecz zapatrzonym w siebie i pretensjonalnym, pozbawionym jakiegokolwiek większego znaczenia.

Z czasem *Córka rzeźbiarza* równoległe z Muminkami stała się najczęściej tłumaczoną

i rozpowszechnianą książką Tove Jansson. Wbrew początkowemu zamysłowi wydawano ją także w wersji ilustrowanej, ze zdjęciami z dzieciństwa.

Gdy rękopis trafił do zecerni, Tove zaczęła się przygotowywać do wyjazdu do Paryża, gdzie Tooti urządziła się w atelier. Pisze, kiedy nachodzi ją ochota, i ku jej zdumieniu, zwierza się partnerce w lutym, „nachodzi ją całkiem często”. Jak zwykle idzie za tym dużo pracy, bez przerwy jakieś „rzeczy”, o których trzeba zdecydować albo „sklecić”. Czyta korektę opowiadań z dzieciństwa, robi trzynaście nowych ilustracji do telewizyjnej inscenizacji *Kto pocieszy Maciupka?* i ma parę występów w programie.

Jedzie do Sztokholmu na pogrzeb ukochanego wujka Einara, który odszedł w lutym. Jak napisała Tooti, był jedną z najważniejszych dla niej osób. Ich rozmowy o Einarze w formie listowej były dla niej dużą pociechą. Nawet z Ham nie potrafiła rozmawiać o wujku, jej bracie: „Nikt nie powiedział o Einarze tyle co ty. My, fińskie muszle i synowie Janssonów, sama wiesz. Widać po nas dziesięć lat bycia razem”.

W pracowni Tooti na Cité des Arts zatrzymają się na miesiąc, a potem wyruszą do Bretanii i Londynu. Lasse i Sophia przeprowadzili się do Helsinek, Ham mieszka z nimi. Tove czuje się wolna, tęskni za Tooti i ich tak oczywistą wspólnotą: „Myślę też – wiem to – że żyje nam się razem niezwykle wesoło i spokojnie. Mimo całego diabelstwa, które zagraża równowadze. Bo widzisz, damy sobie z nim radę – dlatego nic już nie jest groźne, może być tylko lepiej. Tak mi przyszło do głowy”.

Tego roku zabrała się do pisania ostatniej książki o Muminkach.

XV

SEN O PEWNEJ DOLINIE

Jesień nad morzem nie była taka,
jakiej się spodziewała. Żadnych sztormów.

Wiewiórka, w: Lyssnerskan

Doliną Muminków w listopadzie pisarka Tove Jansson wyprowadza się z Doliny. Jest to książka o Muminkach bez Muminków, opowieść o rodzinie, o której, jak o Godocie, bez przerwy się mówi, która jednak nigdy nie pojawia się na scenie. Wspomina się Dolinę, gdzie są kwitnący ogród i koronkowe firanki lekko powiewające na letnim wietrze, pojawiają się reminiscencje jabłoni obsypanej kwieciami, kołyszącej się zielonej trawy, promieni słońca oraz rodziny. Teraz historia mówi o Dolinie zalanej deszczem, zasnutej mgłą, z mokrymi liśćmi i w jesiennie ciemnych kolorach, o wyjeździe, rozstaniu i melancholii. Trolle pożeglowały do latarni, dom stoi opustoszały. Dolina będzie zamknięta, wspomina się w którymś momencie. Panuje tu nastrój jak z Czechowowskiego sadu wiśniowego, oczekiwanie i poczucie opuszczenia, słycać też odgłos rąbania. Jednak nie padają wiśnie. To tylko Paszczak przygotowuje opał na zimę.

Dolina Muminków w listopadzie ukazała się jesienią 1970 roku, dokładnie dwadzieścia pięć lat po debiucie. „Nie mogli tak po prostu odejść, bez jednego słowa!” – wybuchła Filifionka, ale rodzina właśnie to zrobiła. Jednak zostawiła po sobie wiadomość. Wiąże się z tradycjami i przeszłością: „Proszę nie rozpalać w piecu, bo mieszka w nim Przodek”. Podpisano: „Mama Muminka”.

Ta część traktuje o przeobrażeniu świata, który Tove zaczęła opisywać w latach czterdziestych. Wszystkie notatki typu „żadnych trolli” dotyczące utworów z lat sześćdziesiątych sygnalizują ciąg do pisania czegoś nowego, ukazując zarazem, jak bliski pisarce i artystce był świat w Dolinie. Wymagał więcej słów, obrazów, opowiadania. W rękopisie i zapiskach do listopadowej historii aż roi się od propozycji tytułu (podobnie jest z innymi utworami w jej dorobku), wariacji na temat słów „opuszczenie”, „zniknięcie”, „pustka” łączących się z takimi jak „sny”, „tęsknota”, „wspomnienia”: „Porzucona dolina”, „Sen w listopadzie”, „Zaginiona rodzina” oraz „Szczęśliwa dolina” stanowią parę przykładów. Stało na tym, aby znaczenie tytułowi nadał listopad.

Jesień jest czytelną metaforą zmian, poprzez kolor, zbutwienie, gnicie. Więdnąca natura, rozpuszczająca się w wilgoci, udaje się na spoczynek – to wszystko obrazy zanikania i umierania, załamania, które jest podstawą rozwoju czegoś nowego. Dolina Muminków jest snem o harmonii, o szczęśliwej rodzinie, pisze Tove w notatkach do książki, a opowiadanie listopadowe odziera go z tej otoczki, tworząc miejsce na coś nowego. *Dolina Muminków w listopadzie* mówi o tajemniczym ogrodzie, jak się to pięknie nazywa. Są na jego temat interesujące zapiski, załączek obrazowego języka. Tak jak nad *Tatusiem Muminka i morzem*, tak i teraz Tove pracuje w terenie, pośród pejzaży, obserwując ziemię, kamienie, rośliny. Widzi w nich obiekty przyrodnicze, pracuje w lesie, notuje. Parę stron z nagłówkiem „Notatki z lasu, Storpellinge – 69” to zbiór krótkich tekstów z opisem, swego

rodzaju fotograficznych wycinków powierzchni ziemi, plaży czy piaszczystego dna przeplatanych z porównaniami. Potrafią być malarskie, dotyczyć kolorytu, łączenia barw, posługiwania się światłem i cieniem. „Krzewinki jagód w wilgotnym lesie były bardzo żółtozielone, parę rozmokłych owoców zwisało to tu, to tam. Borówki były czerwone jak krew. Jesień dodała głębi niektórym kolorom, jedne były mocne jak jarzębina, inne zlewały się z barwami ziemi. Butwiejące liście przypominały zmoczoną skórę”.

Z deszczu, wilgoci i mgły, z oczyszczającej pluchy wyrasta coś nowego. Tove poddaje słowa obróbce, pisze od początku, aż stają się tekstem literackim i w *Dolinie Muminków w listopadzie* w ziemi tego świata kiełkuje z nich nowe życie. Nieznane siły wylewają się obficie z przywędłej gleby. W lesie „późnojesienny tajemniczy ogród” przedziera się gwałtownie przez całe zbutwienie: „obca vegetacja jasnych, bujnych roślin, które nie miały nic wspólnego z latem”. Wszędzie dookoła widać „nowe, mocne kolory”.

Opowiadanie nacechowane jest intensywnym, obrazowym językiem, od określenia jesiennej pozycji w tytule po ostatnie, sugestywne zdania o Homku, który bieży na pomost, aby złapać cumę łodzi Muminków. Są to kolejne narodziny, z liną jako odrodzoną pępowiną między rodziną, Doliną oraz narratorem. *Moominvalley revisited* – tak w wielu miejscach rękopisu nazywa Tove swoje dzieło, powtórna wizyta odnosi się zarówno do pisarki, jak i rodziny, podobnie jak rozproszone postaci, które poprzez wspomnienia, tęsknotę i sny zmierzają do Doliny, by zastać wyludniony dom i opuszczony ogród.

Poszukującym nadrzędnym ponad resztą jest maleńki Homek Toft, który opowiadał sobie o rodzinie już tyle razy i „za każdym razem przeżywał coraz większe emocje”. Kiedy pewnego wieczora opowiadanie zasnuwa szarość mgły, Dolina pogrąża się w ciemności, a wszystko „idzie do tyłu”, postanawia on poszukać tego miejsca we śnie, pójść tam i opowiedzieć, kim jest. Toft jest w tekście głosem autorki, głosem Tove, która z coraz większym trudem pisała o Muminkach. *Dolina Muminków w listopadzie* staje się opowieścią o tym, jak „to miejsce i szczęśliwa rodzina przyblakły i odeszły”.

DO PARYŻA

Tak więc wiosną 1969 roku Tove pojechała do Paryża. Lata po *Córce rzeźbiarza* były czasem malowania, a sentyment do miasta artystów pozostawał silny jak dawniej. Tooti urządziła się ze swoją grafiką, akwarelami, płytami i książkami w pracowni na ultranowoczesnym i kanciatym Cité des Arts i wydaje się, jakby mieszkała tam już z dziesięć lat, napisała Tove do Ham. Miasto wokół niej szumi, zupełnie jak podczas owocnej wiosny dokładnie trzydzieści lat temu i pierwszego pobytu jeszcze wcześniej (1934). „Chyba doświadczam Paryża równie intensywnie jak za pierwszym razem” – zwierzyła się matce szczęśliwa. Późniejszych zamieszek studenckich oraz politycznego niepokoju nie zdążyła tam na miejscu zbytnio zauważyć – na początku kwietnia wyjechały do Bretanii – ale śmierć Martina Luthera Kinga przyjęła bardzo ciężko. Wstyd dla ludzkości – tej białej, stwierdziła Ham, córka odpisała i listy płynęły jeden za drugim. Radio o niczym innym nie mówi, ludzie nie posiadają się z oburzenia, konsekwencje będą straszne: „Tej plamy wstydu nie da się zmyć”. Tove zagląda do swojego francuskiego wydawnictwa i spotyka tam paru kolegów, dawnych nauczycieli grafiki Tooti oraz malarza Juhaniego Blomstedta z rodziną, najchętniej jednak rozkoszują się wolnością we dwójkę. Zadowolona Tove opowiada Lassemu i Ham o muzeach, wystawach, klubach, małżach (Tove), ostrygach (Tooti), księgarniach i zakupie nowej literatury: „Nabyłyśmy niezliczone mnóstwo książek z fantastyką, potworami i przerażającymi symbolami z podświadomości – bardzo orzeźwiającej!” – informuje w liście do brata pod koniec marca. Z początkiem następnego miesiąca wyruszyły na wybrzeże odwiedzić stare plenery i w maleńkiej wiosce Ploumanach znalazły swoją „prawdziwą Bretanię”. Jest tu światło, zapachy, przestrzenie. Spacerują wzdłuż brzegu, zrywają wiosenne kwiaty

i rysują. Tove czuje się bardzo szczęśliwa. Szkicuje kamienie, ukochane tworzywo, i beztrudnie opisuje Ham „niewiarygodne otoczeki”, które można by wystawić w Konsthallen, gdyby tylko znalazła się łódź na tyle duża, aby je przewieźć. Londyn jest ostatnią stacją podróży.



Tove i Tuulikki przy Le Marché aux Puces, słynnym pchlim targu, Paryż 1968.

Zabawne, że muszę się wybrać do Francji, żeby spotkać kolegów, skomentowała Tove, chociaż było to znamienne dla przyzwyczajenia i sytuacji zawodowej. W gorączkowych latach pięćdziesiątych Muminek przyćmił jej sztukę, odciągnął od kręgów artystycznych i kontekstów malarskich. Żyła ze sławą przechodzącą pojęcie i to na całym świecie, w takiej sytuacji nie znajdował się żaden z jej kolegów malarzy ani pisarzy. Jednocześnie była też samotniczką, lubiła chadzać własnymi drogami, co czas i rozgłos jeszcze nasiliły. Wyspa miała być miejscem, do którego mogła się wycofać, gdzie mogła pracować, pobyc sama, ale wcale nie dawała schronienia, jakiego się Tove spodziewała. Zdarzały się czasem hektyczne dni, a po jednym, nadzwyczaj wyczerpującym, z negocjacjami z telewizją, interesami i wizytami – w lipcu 1969 roku – dała w kalendarzu upust swej złości: „Chyba przeniosę się do miasta, żeby w spokoju zająć się pracą”.

Kiedy umieszczono Tove na pierwszym miejscu listy kandydatów do Domu Pisarza w Borgå (1972), odmówiła. Miała się tam dostać po Rabbem Enckellu i, dodajmy, byłaby pierwszą kobietą. Jest to w Finlandii dowód najwyższego szacunku wobec pisarza – wspomniała w odpowiedzi – ale nie ma innego wyboru, jak zrezygnować. Ja sama – ciągnęła – zamieszkuję przestronne i jasne atelier i uważam, iż ta hojna propozycja przyda się bardziej twórcy w „prawdziwej potrzebie tak idealnego miejsca do pracy i życia z rodziną”. Pracownia przy Ulrikasborgsgata była jej domem, miejscem do malowania i pisania dla samotniczej natury, strefą, w której o przestrzeni do eksponowania i życia publicznego decydowała ona sama. Żaden „dom pisarza” nigdy nie spełniłby takiej roli.

Trzymała się z daleka nawet od stowarzyszeń, zarządów (wyjątek stanowiły cztery lata w kierownictwie Fińsko-Szwedzkiego Stowarzyszenia Pisarzy), związków i innych organizacji. Jakkolwiek czując się wyróżniona, odrzuciła „zaszczytne zaproszenie” do wstąpienia do szwedzkiego Samfundet De Nio (Stowarzyszenie Dziewiątki) w 1971 roku. Od dawna planowane i wytęsknione podróże oraz nawał pracy w pełni angażują jej czas – odpowiedziała przewodniczącemu Ollemu Holmbergowi, także Astrid Lindgren (objęła to stanowisko dwa lata później), która chciała wciągnąć Tove do towarzystwa, otrzymała podobny odzew na listy w tej sprawie.

PISARSKIE LATO

Dolina Muminków w listopadzie była ostatnią częścią prozatorskiego cyklu, ale nie ostatnim opowiadaniem w ogóle. Muminki pojawiały się dalej. Serial telewizyjny na podstawie scenariusza Tove i Lassego został nakręcony latem 1969 roku, nazywał się po prostu „Muminki”. Powstał również

tekst do książki obrazkowej, ilustrowanej zdjęciami z tej audycji. W role wcielili się dawni członkowie muminkowej grupy: Birgitta Ulfsson (Mama), Lasse Pöysti (Muminek) oraz Nils Brandt (Tatus); reżyseria Vivica Bandler. Gösta Ekman grał króla, który zabiera się do wychowywania Muminków. W tej produkcji telewizyjnej jest jednak więcej z radosnych trolli Lassego niż z filozofujących postaci Tove. Jej brat rysował już przecież komiksy od wielu lat.

Współpracę z Lassem przyjęła z ogromną ulgą. „Dzięki Bogu, że mi pomaga i że zostaliśmy kompanami” – zanotowała sobie Tove jesienią 1969 roku. Rynek Muminków zdawał się bez dna, czasu zawsze brak. Lato było jedną wielką tęsknotą za „prawdziwą” samotnością, wytchnieniem i spokojem do pracy. W kalendarzu dni, gdy na wyspie nie pojawił się ani jeden gość, są szczególnie wyróżnione, jak na przykład osiemnasty lipca: „Długi dzień dla siebie, bez wizyt. Zarzucanie sieci”. Na skoncentrowanie się, wyciszenie i własne doznania praktycznie nie miała szans. Po wieczorze, kiedy wraz z przyjacielem z dzieciństwa Abbem opowiadała miejscowej publiczności wspomnienia z archipelagu, zapisała w kajecie z ironicznym humorem: „Do domu o wpół do 12 w nocy z Holmbergiem podczas burzy. Nie mógł przycumować, więc wskoczyłam do morza w kipiel aż po pas i wyszłam na ląd, pierwszy ubaw od dawna”.

Jednak tekst *Doliny Muminków w listopadzie* wykluwał się w czasie lata, na wyspie i w lesie w Pellinge. We wrześniu prądy przycichły i została sama. Siadła wtedy do tworzenia czegoś nowego. Ósmego września za dnia zarzuca sieci, a wieczorem notuje: „Później napisałam nowelę, *Bang Bang*. Może jest dobra. Pracuję nad drugą, bagatela”. Jest to zaczątek zbioru zatytułowanego *Lyssnerskan*, pierwszej książki po Muminkach. Następnego ranka wyciągnęła netę (trzydzieści osiem sztuk, ugotowała dziewięć) i skomentowała swoje dzieło: „*Bang Bang* jest dobra. Skończyłam tę drugą – nic specjalnego: *List do idola*”. Ponadto dalej zajmuje się *Moominvalley revisited* i przepisuje ją na czysto. Dzień później czyta i sprawdza, czy nie ma powtórzeń. Po jakimś czasie zaczyna pracę nad kartkami świątecznymi dla UNICEF-u, szybko się z nią uporała. Zaraz po piętnastym września przyjeżdża Tooti i nastaje „radość”. Niedługo potem wyjechały do domu do miasta. Pisarskie lato dobiegło końca.

Notatki Tove są intensywne, pełne werwy i osobiste. Świadczą o tym, jak ciężko pracowała, jak planowała swoje projekty i jak potrafiła rozpocząć coś nowego, będąc w trakcie kończenia czegoś starego. „*Bang Bang*”, to wyrażenie mówi wszystko na temat relacji między chęciami a pracą. Jak powiedziano w *Tatusiu Muminka i morzu*, trzeba się spieszyć, póki jest ochota. Kiedy blokuje się ta możliwość i znika samotność, Tove idzie za górę i ciska kamienie. Dla niej ponad wszystko liczy się to, aby czuć wolność do pracy. O pragnieniu takiej swobody napisała w *Dolinie Muminków w listopadzie*.

MOOMINVALLEY REVISITED, CZYLI POWRÓT DO DOLINY MUMINKÓW

Opowieść zaczyna się od rozstania. Włóczykij pakuje namiot i opuszcza Dolinę Muminków, ale jest zmuszony zawrócić. Piosenka o deszczu, która chodziła mu po głowie, nie daje się skończyć, brakuje pięciu taktów, a te znajdzie tylko w Dolinie. Włóczykij, kompozytor i poeta, jest janssonowską projekcją tego, w jaki sposób to miejsce o sobie przypomina i jak otwiera się na powrót. W *Tatusiu Muminka i morzu* pisarka kazała rodzinie urządzić się na wyspie z latarnią morską. *Dolina Muminków w listopadzie* dowodzi, iż zostało jeszcze parę taktów opowiadania o tamtejszej rodzinie, które trzeba odnaleźć.

Ci, którzy pod jej nieobecność przejmują Dolinę w posiadanie, mają różne pragnienia i wyobrażenia względem życia, ale dla nich wszystkich wiąże się ona z marzeniami, tęsknotą, wspomnieniami. Paszczak przywołuje obraz Doliny, gdzie „wszystko było proste i samo dobrze się układało”, gdzie była rodzina „taka sobie po prostu”. Jest zorientowany na Tatusia. Filifionka wspomina

nieskomplikowaną wspólnotę, która nie pozostawiała miejsca na „straszne myśli”, mając na uwadze zwłaszcza Mamę Muminka. Powrót jest dla niej rodzajem zaklęcia śmierci, strachu przed gniciem, robactwem i wszystkim, czego nie da się wysprzątać – Mama uosabia życie. Stary Wuj Truj zachował w pamięci pewną dolinę, gdzie był raz, dawno temu, gdzie „grało się i śpiewało całą noc”, i nie ma znaczenia, czy o niej słyszał, czy czytał. Jest nową postacią w tej opowieści, bez dokumentacji we wcześniejszych utworach. Szuka własnej historii, reprezentuje czas miniony i emocjonalnie przywiązuje się do Przodka. Pragnie się dowiedzieć, czego chce – jest to napisane w notatkach i odnosi się do całej nowej „rodziny”, która konstytuuje się w Dolinie. Homek Toft poszukuje miejsca, które sam wymyślił, przepięknego ogrodu z Mamą jako oczywistym centrum. Mimbla szuka swojej siostry, Małej Mi, i więzi. Wszyscy oni zakładają w Dolinie nową rodzinę, bez prabohatera, bez Muminka.



Sen o Dolinie Muminków. *Dolina Muminków w listopadzie.*

Są to spojrzenia na rodzinę trolli pod różnym kątem, osobowości, płeć, wiek są poddane konfrontacji z sobą nawzajem oraz ze wspomnieniami, marzeniami i wyobrażeniami. *Dolina Muminków w listopadzie* to książka, w której Tove depersonifikuje swoje postaci (jak w *Tatusiu Muminka i morzu*), równocześnie wyostrowając ich kontury. W rękopisie podaje wyjaśnienie motywacji członków nowej wspólnoty:

Opowiem o tym, że sen jest ważniejszy niż rzeczywistość.

Włóczykij jest tym, który mówi im różne prawdy, oraz jedynym, który zostaje, aby przywitać rodzinę, kiedy wróci do domu.

Homek Toft jest marzycielem, który w wyobrażeniu o rodzinie szuka poczucia bezpieczeństwa i ciągłości.

Mimbla jest tą rozpieszczoną, tą, która wykorzystuje przyjazny stosunek do siebie i hojność rodziny.

Filifionkę, w nieprzyjemnej izolacji i zubożałą, pcha do nich podświadomy lęk.

Staruszek [Wuj Truj] marzy o nich jako idei wolności i uproszczenia, ekscytującej wycieczce do korzeni

dzieciństwa.

W listopadowej opowieści pisarka Tove Jansson uobecnia się pod nowym imieniem, pochodzącym od jej własnego: Tove staje się Toftem. To on jest głosem autorki starającej się przywołać rodzinę z Doliny, który obrazuje niemożliwe – kontynuowanie wcześniejszych opowiadań; symbolizuje też szansę na znalezienie nowej rodziny, co ma miejsce pod koniec. Homek wchodzi w pakt z czytelnikiem, może się z nim identyfikować każdy, kto tak jak on tęskni za rodziną, Mamą Muminka i kwitnącą krainą. Toft naprawdę poszukuje wyobrażenia. Jego opowiadanie reprodukuje obraz zielonego, dzikiego ogrodu, zalanego słońcem, z falującymi liśćmi, trawą, świetlnymi zajęczkami oraz bzyczeniem trzmieli, ogrodu pachnącego latem i tym, co pewne. Toft doznaje tego wszystkiego w swoim własnym opowiadaniu: „Setki razy wędrował tą samą drogą i za każdym razem przeżywał większe emocje. Nagle szara mgła przesłoniła cały krajobraz, wszystko się zamazało”. Toft próbuje wrócić do ogrodu w opowiadaniu, ale na próżno. Wąskie drzwiczki do świata dziecięcej wyobraźni zamknęły się na dobre. Historia Homka nie będzie opowiadała o przecudnej Dolinie, lecz o przemianach, tęsknocie, wyrażaniu czegoś nowego. Szara mgła zalewa tę krainę także wtedy, gdy przybywa do niej Paszczak. Wprawia go to w zdumienie, bo „jakoś” wyobrażał sobie lato w Dolinie Muminków.

Tak samo myślało wielu czytelników, co zwięźle przedstawiła Ulla Stina Nilsson w swojej recenzji *Doliny Muminków w listopadzie*. Poczucie braku rodzi mnóstwo emocji. Podczas głośnej lektury w kręgu przyjaciół słuchacze z niepokojem koncentrują się wokół pytań o powrót rodziny bądź – co za straszna myśl – jej kompletnej nieobecności. „Nastrój z domu trolli rozszedł się po pokoju. Byliśmy wściekli, rozczarowani, oszukani... Baśń o niepewności i frustracjach! Muminkowa historia z problemem tożsamości i alienacji! Czy Dolina wraz z rodziną Muminków też mają zostać nam odebrane?! Nasze ostatnie schronienie?!”. Tęskno im do uczyty Autokraty, do Topika i Topci, a widząc, jak rodzina trolli „redukuje się do sztormówki”, do późna w nocy czytają od nowa dawne opowieści z tego miejsca. Mimo wszystko jest to bardzo piękna książka, dodaje na zakończenie Ulla Stina Nilsson.

Czytelnik, jak notuje sobie Tove, musi sam wymyślić, co dalej. Jest to pogląd głęboko w jej pisarstwie zakorzeniony, odrzucająca siła wyrażona w powyższej recenzji z pewnością ma w tym swój udział. Ludzie nie chcą zastanawiać się nad tym, co robi ani co przeżywa ta rodzina, lecz całej historii już gotowej; nie chcą też zbyt radykalnych zmian. Zdanie z ostatniej części serii – „Rodziny już nie ma” – może wydawać się prowokacyjne odbiorcy Muminków, który podobnie do Tofta poszukuje zapachu lata i tego co pewne.

NUMMULIT

Prezentacja listopadowej Doliny splata się mocno z nowym opowiadaniem Homka, zastępującym to o rodzinie pogrążonej w mroku. Kryje się ono w opasłej księdze, którą Toft znalazł na strychu, schowaną zupełnie jak albumy ze zdjęciami, będącą na swój własny sposób częścią rodzinnej przeszłości. Mówi ona jednak o rzeczach zupełnie innych, „o dziwnych zwierzętach i ciemnych krajobrazach, nie rozpoznawał w niej żadnej nazwy”. Rzeczy te zostaną włączone w nową opowieść o czymś tajemniczym i wcześniej ukrytym w głębinach, napisaną językiem przyrodoznawstwa, co daje się różnie interpretować. Słowa można rozumieć dwojako. Elektryczność, wyładowanie jako na przykład sztormy i pioruny – w obu przypadkach są wyrazem życia i kreatywności.

Homek nigdy dotąd nie słyszał, że głęboko na dnie morza żyją Radiolarie i ostatnie już Nummulity. Jeden z tych Nummulitów różnił się od swoich krewnych, miał w sobie coś z Noktiluki i stopniowo stawał się podobny tylko do siebie. Był wyraźnie bardzo malutki i małał jeszcze bardziej, kiedy się bał.

„Nie możemy się dość nadziwić – czytał Toft – tej rzadkiej odmianie grupy Protozoa. Przyczyny tego osobliwego rozwoju wymykają się, rzecz jasna, wszelkim uzasadnionym osądom, mamy jednak podstawę przypuszczać, że rozstrzygającym warunkiem jej istnienia były wyładowania elektryczne. Wyjątkowo częste występowanie burz elektrycznych w tym okresie jest faktem bezspornym; wspomniane już polodowcowe łańcuchy górskie podlegały nieustannie ich gwałtownemu działaniu, a sąsiadujące z nimi morze naładowało się elektrycznością”.

Nummulty to prehistoryczne stwory morskie, które występowały w późniejszym okresie trzeciorzędu, Noktiluki to inna grupa prazwierząt, znana z fosforyzujących właściwości. Mają kulisty kształt, a w paszczy wypustki przypominające zęby. Część roboczego opisu Nummulty, Radiolarii i zwierząt z grupy *Protozoa* (z gr. *protos* – pierwszy, *zoon* – zwierzę) Tove zaczerpnęła ze znanego, wielotomowego dzieła Brehma pt. *Życie zwierząt* (cz. IV), które znajdowało się w jej bibliotece. Znalazła tam zoologiczną historię, którą sfabularyzowała i przerobiła na swoją: rozprawę z muminkowym prastworem. Toft wyczytał, że ostatnie Nummulty żyją w morzu, a jako gatunek uważa się je za wymarły.

Jeśliby skreślić trzy litery (u, l, t) z Nummulty, mógłby powstać anagram Muminka. Prazwierz jako Muminek. Błyskawice, sztormy i gwałtowne burze należą do warunków życiowych (radość z katastrofy) gatunku, czytaj Muminków, podobnie jak przywiązanie do morza. Na pewnej płaszczyźnie jest to przedstawienie naturalistyczne, a równocześnie jednoczy to co typowe dla różnych pierwotnych stworzeń i staje się tego syntezą. Stwór jest opowiadaniem, które rozrasta się tak bardzo, że rozsadza granice i staje się niemożliwe do opowiedzenia. Nie można go ani poskromić, ani kontrolować inaczej niż przez przywrócenie go do pierwotnego stadium – tak się dzieje w opowieści Homka. Warunki bytowania Nummulty i dzieje jego rozwoju splatają się z utopią Doliny Muminków i przeobrażają w historię trolli, ich powrotu do życia. Nowe opowiadanie staje się pretekstem o relacji pisarki z projektowanym światem, a zarazem epitafium postaci Muminka.



Z Doliny Muminków w listopadzie.

Dolina Muminków w listopadzie kończy się powrotem – przynajmniej na odległość. Filifionkowa gra cieni zatytułowana „Powrót” jest tego zapowiedzią, zaklęciem sprowadzającym niewidzialną rodzinę, o której była mowa przez cały czas. Widzimy jednak tylko cienie, powtórne przyjście leży poza tym opowiadaniem i poza czytelnikiem. Rodzina Muminków przerodziła się w abstrakcję, wiążącą się z czymś, co zginęło albo się wymyka. Cała Dolina została przeniesiona w wyobrażenie, blednie, zanika, ginie za mgłą, ciemnieje w deszczu. Pod koniec opowiadania dom i ogród stają się majakiem, który Homek Toft postrzega następująco: „Cała Dolina Muminków stała się nierzeczywista, dom, ogród i rzeka nie były niczym innym, jak tylko grą cieni, i Homek nie wiedział, co jest naprawdę, a co tylko sobie wymyślił”. Dolinę trzeba obrać ze snów, iluzji i fantazji (Toft rewiduje wyidealizowany obraz Mamy), dopiero kiedy opustoszeje, będzie się mogła otworzyć na nowo. Gdy Toft oczyszcza się poprzez gniew – typowe odreagowanie – i spotyka z czarnymi cieniami rodziny, znikają wyobrażenia i rodzina może powrócić. Homek wędruje nad morze, żeby ich przywitać, ogląda się za siebie, lecz Dolina wygląda jak „niewiele znaczący cień” za nim. „Zmierzch zapadł nad ziemią, pogrążając ją w mroku”, słońce, jak kurtyna, opada. Koniec gry.

Tuż przed zachodem słońce rzuciło przez szczelinę w chmurach chłodny, zimowózły promień światła, od którego świat sposępniał.

I wtedy Toft dostrzegł sztormówkę, którą Tatuś Muminka zawiesił na czubku masztu. Paliła się równo, rozsiewając łagodny, ciepły blask. Łódź była bardzo daleko. Toft nie musiał się spieszyć; zszedł lasem, a potem plażą do pomostu i w sam raz zdążył złapać cumę i przywiązać łódź.

Tym sugestywnym obrazem kończy się *Dolina Muminków w listopadzie*. Czytelnik nie zobaczy powrotu rodziny. „Nikt inny, tylko Toft ma ich przyjąć, kiedy wrócą do domu”.

Tove i Toft, Rodzina i Dolina są ze sobą związani na zawsze, nawet jeśli opowiadanie dobiega końca. Nummulit powrócił do swego pierwotnego stadium.

ŻAŁOBA

W Dolinę Muminków Tove wpisała szczęście i pokój, wszystko, o czym marzyła podczas wojny. Pomysł rodziny w cudownej krainie, z zagrożeniami poza horyzontem, krainie sięgającej korzeniami do ekscytującego świata wakacji z dzieciństwa, rozrósł się do wielkiego opowiadania o pewnej wspólności. O rodzinie, która się zmienia, podobnie jak zmieniają się wspomnienia o niej. *Dolina Muminków w listopadzie* została napisana w okresie, kiedy Tove wydaje historie z dzieciństwa pt. *Córka rzeźbiarza* i przerzuca się na malarstwo abstrakcyjne. W 1969 roku miała wystawę indywidualną oraz wspólną z Tooti w Jyväskylä. Była to retrospektywa obejmująca lata sześćdziesiąte, płótna powstałe między rokiem 1963 a 1969. Broszurę informacyjną zrobiono czarno-białą, a zdjęcie Tove ukazuje poważną kobietę przygryzającą zausznik okularów. Lansuje nowy wizerunek – po raz kolejny.



Nowa malarka, nowy wizerunek Tove Jansson na wystawę w Jyväskylä w 1969 roku.

Co się tyczy pisarstwa, literaturę dla dzieci zostawiła za sobą, aby stać się pisarką po prostu, bez dodatkowych określników. Nie chodziło w tym zupełnie o książkę dla dzieci jako formę, lecz o to, co chciała napisać i wyrazić. Związek Toft-Tove-rodzina jest oczywisty, kiedy czyta się *Dolinę Muminków w listopadzie*, ale w przygotowaniu jest już interesująca alternatywa. Włóczykij, obieżyświat i apostoł wolności, przez długi czas był wybrańcem, który miał zostać w Dolinie, aby przywitać rodzinę. Wspólną cechą jego i Tofta jest jedność z poezją. Obaj snują opowieści. Z Włóczykijem, który wychodzi przyjąć rodzinę, perspektywa otwiera się na zewnątrz, ale jednocześnie samo wydarzenie bardziej dotyczy samego Włóczykija. Rodzina nie ma dla niego takiego znaczenia jak dla Tofta.

Tove zanotowała w kajecie: „Tym, który pozostaje, jest Włóczykij. Schodzi nad morze i widzi, że coś się zbliża, jakaś łódź – albo coś, co się unosi na tafli, tylko jakiś kamień? Może mgła zaciera widok, on nigdy się nie dowie, czy to wraca rodzina, a czytelnik sam musi dopowiedzieć sobie resztę. Dla Włóczykija nie ma to tak wielkiego znaczenia: skoro to tylko kamień, zdązę przejść góry przed

nadejściem mrozu, jeśli ruszę zaraz”. Opowiadanie o rodzinie z Doliny otrzymało inne zakończenie, szersze i bardziej otwarte w refleksji nad jej powrotem. Nie ma w nim błyskającej sztormówki, tym, co zauważył Włóczyki, może być kamień albo coś innego, co się po prostu unosi na wodzie. Rodzina zostaje zredukowana do pierwotnej materii, do kamienia, do wody, podobnie jak Nummulit w historii Homka, przywrócony do pierwotnego stadium. Czytelnik sam musi wymyślić, co dalej, stwierdza Tove w zapiskach, kontynuując w ten sposób linię estetyczną, którą nakreśliła już w związku z freskami w Kotce na początku lat pięćdziesiątych. Jednakże to, czego próbuje teraz, jest bardziej radykalne niż ówczesny koncept. Łączy się z nowym pisaniem oraz obrazem jej samej. Włóczyki jest kompozytorem, który poszukuje pięciu brakujących taktów do piosenki o deszczu w Dolinie, i kiedy je odnalazł, opowieść też jest jakby skomponowana – wszystko znajduje się na swoim miejscu. Włóczyki i Toft przedstawiają dwa punkty widzenia na rodzinę – tego, który się z nią rozstaje, oraz tego, który czeka, by ją przyjąć. Z ich pomocą Tove daje wyraz swojego dwoistego stosunku do tej rodziny – z jednej strony widząc ją jako kamień i pozwalając zniknąć, z drugiej jako światło, przyjmując ją.

Dolina Muminków w listopadzie niesie w sobie największą żalobę. Latem 1970 zmarła Ham i potem nic już nie było takie jak dawniej. „Poruszam się w jakiejś ogromnej nierzeczywistości, spokojnej, lecz obcej” – napisała do starego przyjaciela Atosa dzień po śmierci matki. Jej odejście zrodziło pustkę tak wielką, że Tove długo nie była w stanie wymówić jej imienia. Niepokój o mamę towarzyszył jej zawsze: „czuję, jakbym niepokoiła się o Ham przez całe życie, i czasami jest tak ciężko”. Ukochane podróże prowadziły niekiedy do trudnych rozstań między nimi, a kiedy ich wspólnota ruszała nowym torem na wyspie i w mieście, przychodziło wyzwolenie. W 1970 roku Tove i Tooti zainstalowały się na Klovharun już w maju. Po opisanych dniach końca wiosny w oczekiwaniu na przyjazd matki na wyspę i radość z tego faktu w kalendarzu robi się pusto. Ham zachorowała. Parę tygodni później zmarła w szpitalu w Porvoo.

Było to ciężkie lato. Harun bez Ham straciło sens, napisała Tove do Mai. Atosowi i jego żonie Iri Hagfors, od których dostała ciepły, osobisty list, odpowiedziała: „Lato trwa, tak samo piękne, praca też trwa. Dzisiaj jest gęsta mgła, wszystkie cztery okna pokryła biel i domek żeglujecie jak w pustej przestrzeni”. Nie istnieje nic poza pracą. Rękopis listopadowej historii był już gotowy, ale czekały ilustracje do zrobienia. Rysowała je intensywnie i nieprzerwanie – osiemdziesiąt trzy sztuki – prawie nie wychodząc za próg. Ilustrowanie okazało się pomocne, przybliżyło do matki, ale bardzo odporne, jak wyraziła się Tove. Tęsknota Tofta za matką stała się jej własną, jego poczucie braku – było też jej doświadczeniem. W *Dolinie Muminków w listopadzie* Muminki nie występują na żadnym rysunku, z wyjątkiem tego w grze cieni pt. „Powrót”. Następnie pisarka stworzyła krótki, mocny i aktualny tekst o starej kobiecie, która umiera w szpitalu nad morzem. Jest to nowela zatytułowana *Regnet* (Deszcz), która weszła w skład *Lyssnerskan*. W *Lecie* przywróciła matkę do życia, jako babkę na wyspie z małą wnuczką.

Dolina Muminków w listopadzie to pod wieloma względami księga rodzinna. Tove zadedykowała ją Lassemu, który z upływem lat stał się jej najważniejszym krytykiem. Jego uwagi dotyczące opowieści listopadowej, strona maszynopisu, budzą zainteresowanie w kontekście nowego pisania. Atmosfera jesieni jest przytłaczająca, opisy natury wyśmienite, ale nastrój – uznał brat – wydaje się zbyt szary, za smutny bez jaśniejszych kolorów. „Jakoś weselsze, wyrazistsze, coś, co zniweluje klimat odrealnienia i oczekiwania, nie wiedzieć dlaczego”. Można zmienić, nie zmieniając idei, napisał.

W pewnym sensie w swoich komentarzach Lasse zgadza się z rozczarowaną recenzentką: dla czytelników *Dolina Muminków* była światem pełnym nadziei. Autorka wprowadziła sporo poprawek, ale nastrój przesiąknięty oczekiwaniem i niepewnością pozostał także w skończonej wersji. Włóczyki przyjmujący rodzinę – ta koncepcja świadczyła o tym, jak daleko Tove początkowo była gotowa się posunąć. Zawsze chciała być wolna, jak ten nieskrępowany samotnik z namiotem, gotowy wkroczyć do lasu z setkami kilometrów ciszy przed sobą.

NOWA RODZINA

Dolina Muminków w listopadzie, podobnie jak *Córka rzeźbiarza*, została wydana podwójnie – z jedną okładką w Finlandii, a inną w Szwecji. Schildt był i pozostawał fińskim wydawcą Tove, ale po drugiej stronie granicy listopadowe opowiadanie było ostatnim w Almqvist & Wiksell (u Gebera). Przyniesli jej paru rozczarowań – podejściem do *Tatusia Muminka i morza*, a jeszcze bardziej potraktowaniem *Córki rzeźbiarza*, chęcią utrzymania jej w roli autorki Muminków Jansson. Martwiła się również tym, że książki nie docierały do czytelników. Kilka listów od Åkego Runnquista o trudnościach z nabyciem *Doliny Muminków w listopadzie* tylko pogłębiło niepokój. Åke chciałby opublikować parę jej ostatnich dzieł w wersji kieszonkowej, dla dorosłych odbiorców, co się idealnie składa. *Córka rzeźbiarza* i *Dolina Muminków w listopadzie* praktycznie nie są dla dzieci, pisze Tove w odpowiedzi, mogłyby się nadać do „pocketa” – ale wszystkie prawa ma Geber. Jest jednak coś innego, co tylko czeka, aby zaczęła pisać, nowele „absolutnie niemuminkowego” rodzaju.

Ola von Zweybergk z Schildta przystał na tę koncepcję, ale w szwedzkim wydawnictwie mówią: nie. Tove odwołuje się do uprzednich dyskusji i wyraża się bardzo jasno: „Uważam, że to dobry pomysł”. Wiosną 1971 roku napisała:

[...] poszerzyłoby to krąg czytelników i przypieczętowało przejście od książki dla dzieci do książki-w-ogóle, które na próżno starałam się zainicjować, najpierw przez brak ilustracji w *Córce...* i umieszczenie fotografii na okładce, a potem przez to, że Schildt zezwolił na druk dwóch różnych okładek listopadowej historii, tzn. w Finlandii. Geber zdecydował się przecież na bardziej dziecinne atrybuty.

Czarno na białym napisała o intencjach i irytacji. Tak jak wcześniej trapi się promocją, ale waha, czy przerwać muminkową serię. Ponieważ jednak wiele książek o trollach wznowiono od momentu, kiedy Bonnier po raz pierwszy zapytał, czy nie chciałaby zmienić redakcji, postanowiła zaproponować mu swoje nowe dzieło: zbiór nowel „kompletnie bez trolli”.

Lyssnerskan została opublikowana przez Bonnier jesienią 1971 roku, a w ślad za nią *Lato* wydane w roku następnym. Żadne nowe utwory nie wyszły już z logo Gebera, chociaż po kilku latach zarówno *Córka rzeźbiarza*, jak i *Opowiadania z Doliny Muminków* (1973) ukazały się w wersji „pocket”. Później Tove starała się przenieść całą twórczość, „Muminki i resztę”, do Bonnier, ale po wielu próbach projekt spełził na niczym. Geber, szwedzki wydawca Muminków od 1949 roku, nie chciał ich oddać. Gdy jakiś czas potem Tove wystąpiła z nową książką obrazkową, było to już w Bonniers Juniorförlag.

Dolina Muminków w listopadzie bada ideę rodziny jako formy egzystencji i przetrwania, analizuje siłę i magię, jaką emanowały wcześniejsze historie o trollach. Podobnie jak w *Tatusiu Muminka i morzu*, przepływa przez książkę strumień samorealizacji, niemal wszystkie wątki przedstawiono jako rozprawę z ideałem, myślą czy wyobrażeniem o różnych członkach rodziny. Jak mówi Mimbla do Filifionki, Mamą Muminka nie można stać się tylko dlatego, że się wyniosło stół na dwór. Nummulit ostatecznie przypomina sam siebie, jak czytamy w książce Homka, i ta tendencja odnosi się również do stworzeń składających się na tymczasową rodzinę w domu Muminków. Jak *Tatus Muminka i morze*, tak i *Dolina Muminków w listopadzie* mówi o zapale, przede wszystkim zaś o opowiadaniu samym w sobie. Kiedy Toft życzy sobie, „żeby cała dolina była pusta, żeby było w niej miejsce na wielkie sny”, i gdy potrzeba „przestrzeni i ciszy, żeby móc coś kształtować z odpowiednią pieczołowitością”, przemawia przez niego autorka Tove, wyrażając własne pragnienia i tęsknoty. Opowiada się po to, aby stać się widocznym. Dla niej Dolina była czymś, co musiała porzucić, aby sama stać się widoczna.



Ten, który żyje pełnią wolności i wędruje samotnie, Włóczykij. *Dolina Muminków w listopadzie.*

Przodka, symbol pratrola tych opowieści, opisuje się w listopadowej książeczce jako kogoś, kto „był kompletnie posiwiasty, miał blisko osadzone rozgniewane oczka i ogon. Pyszczek był niezwykle duży”. Blisko osadzone, rozgniewane oczka oraz ogon to w połowie rysopis wąskonosej postaci z rysunków w „Garmie” z lat czterdziestych, która wkroczyła w opowiadanie i stała się Muminkiem. Jednak pyszczek Przodka nie jest wąski, przeciwnie, charakteryzuje się niezwykle dużym rozmiarem. Zdaniem pisarki, która go kiedyś narysowała, wybujał za bardzo. Lecz nawet jeśli Tove czuła, że skończyła już z literaturą dla dzieci, nigdy nie skończyła z rodziną z Doliny.

XVI PODRÓŻ Z TOVE

Mieszkam trochę tu, trochę gdzie indziej – odpowiedział Włóczykij, stawiając trzy filiżanki.

Kometa na Dolinę Muminków

Z listów Tove i Atosa pisanych po śmierci Ham tryskają iskierki ich dawnej więzi. „Piszesz do mnie tak pięknie, że chciałabym cię uściskać” – mówi do niego, a dalej: „Uważam to za cudowne, że oboje żywimy do siebie radosną wdzięczność – a nie dług wdzięczności! – To dla mnie bardzo ważne”. Atos chciałby, żeby zilustrowała tom jego aforyzmów, ale tworzenie rysunków do tekstów innych było rozdziałem zamkniętym już dawno temu. Przy tym jej przyjacielska odmowa wiązała się również ze stosunkiem treści do obrazu, co zawsze było dla niej bardzo ważne. To będzie piękna książka, pisze po przeczytaniu, ale nie może zawierać ilustracji, nawet abstrakcyjnych. Będą irytowały, zamiast stymulować.

Ma mu jednak inne sprawy do opowiedzenia, skoro znów zaczęli do siebie pisać, „niesamowite rzeczy” o starym marzeniu, które ma się ziścić. Jest lipiec 1971 rok i „Tooti i ja ruszamy w podróż Dookoła Świata!”.

Kierunek – Japonia – wynika z pracy, którą mam do wykonania w Tokio, ten etap na koszt Japończyków. Następnie Hawaje, San Pedro, no, wiesz – tam, gdzie Taube ładował benzynę – i gdzie mieszka ciotka Tooti, i Meksyk, i to różnymi drogami (m.in. parowcem!) przez Stany do Nowego Jorku. Jeszcze nie do końca mogę uwierzyć, że to prawda. Tooti uczy się angielskiego przez 4–5 godzin dziennie, a Mapę Świata mamy rozwiniętą niemal bez przerwy.

W takim samym radosnym tonie pisze do Åkego Runnquista, który pracuje nad wydaniem *Lyssnerskan*. Tooti i ona wyjadą teraz w „Wielką Podróż”, na którą długo z utęsknieniem czekały. Zaczną pracować – „robotą” w Tokio – by potem udać się na wyprawę tylko we dwie.

Sporo czasu poświęciły na przygotowania. Wiosną połknęły masę książek o Japonii i pozostałych miejscach z atlasem – jak wspomniała Atosowi – stale otwartym. Wielki notatnik zamienił się „księgedookołaświata”, w której pod okładką z materiału wyrósł osobisty przewodnik z zapiskami, komentarzami i notkami o zabytkach, krajobrazie, kulturze, muzeach, pięknych zakątkach, życiu nocnym i zakupach, w Japonii, na Hawajach, w Meksyku i Stanach Zjednoczonych. Eskapada została rozpisana i zaplanowana, ale już na miejscu mogły pojawić się zupełnie inne pomysły. Taka była główna idea i istota podróżowania, co Tooti treściwie wyraziła w opowiadaniu o wędrownikach z Tove:

Miałyśmy takie samo nastawienie do tego, jak podróżować: trzeba się odczytać i gruntownie przygotować, ale zostawić miejsce na improwizację – chciałyśmy mieć swobodę i jeździć sobie, jak chcemy i dokąd chcemy. Generalnie na wyjazdach prywatnych nigdy nie rezerwowałyśmy hotelu z góry. Przybywając do nowej miejscowości, zostawiałyśmy bagaż na stacji i szłyśmy się rozejrzeć, a kiedy znalazłyśmy coś, co wyglądało ładnie, wchodziłyśmy – i zawsze dostawałyśmy pokój. Jeśli czułyśmy się gdzieś dobrze, zostawiałyśmy na tak

długo, jak miałyśmy ochotę, a jeżeli nie, ruszałyśmy dalej. To była wielka wolność, nigdy nawet nienazwana, zrodzona sama z siebie.

Otwierał się przed nimi długi okres nienazwanej wolności. Podróż trwała osiem miesięcy. Wyprawa ku czemuś nowemu i własnemu dała Tove wytchnienie, dystans do wszystkich miejsc, wysp, atelier, mieszkania przy Jungfrustigen, w którym wszystko wiązało się z Ham. Długa włóczęga dała jej czas na pisanie oraz dla siebie samej, na dłużej odrywając ją od korespondencji. Życie wolne od zalewu listów, czegoś takiego nie doświadczyła od wielu lat. Jakkolwiek było oczywiste, że na tę pocztę odpowie. O sprawy najpilniejsze zatroszczył się Lasse, reszta zaległa na stosie i musiała poczekać, aż Tove wróci do domu. Nadawcy otrzymywali kartkę z informacją: „Moja siostra, Tove Jansson, przebywa za granicą, a do Finlandii wróci dopiero przyszłego lata. Ponieważ nie ma pewności, gdzie się właśnie znajduje, poprosiła mnie o przechowanie wszystkich listów do czasu, gdy sama będzie mogła na nie odpowiedzieć. Pozdrawiam serdecznie”. Podpisywał się albo Lasse, albo Per Olov. Z drogi Tove słała gęsto zapisane pocztówki do rodziny i przyjaciół.

Udały się w podróż w październiku 1971 roku, mniej więcej równocześnie z ukazaniem się nowego zbioru nowel pt. *Lyssnerskan*. Tove wyjechała, nie troszcząc się o odbiór pierwszego utworu po Muminkach (recenzje przeczytała po powrocie). Co za ulga. Zaczęło się w Londynie od pracy, spotkań służbowych i reprezentacyjnych. Brytyjskie wydawnictwo Ernest Benn chciało uczcić dwudziestą rocznicę współpracy, poza tym *Dolina Muminków w listopadzie* wyszła po angielsku. Gwoździem programu było przyjęcie, z mową Tove i owacjami. Panowie wystąpili w muminkowych krawatach (białe trolle na niebieskim tle) – jak na najbardziej pamiętnych bankietach lat pięćdziesiątych. Program był napięty – wywiady i wystąpienia publiczne – ale jak tylko nadarzała się okazja, rzucały się z Tooti w wir Londynu na własną rękę.



Przyjęcie w Londynie zorganizowane przez wydawnictwo Ernst Benn w 1971 roku z okazji jubileuszu dwudziestoletniej współpracy; wszyscy panowie założyli krawaty w Muminki.

Jak zwykle dręczy ją strach przed tłumem ludzi i ceremoniami. To jedna z sytuacji, których nigdy nie polubiła. Píše do Mai: „Wielka impreza na moją cześć, mnóstwo ludzi, że też człowiek jest zawsze tak przerażony tą oficjalnością i dopiero po czasie zdaje sobie sprawę, że to wszystko było miłe”. Spotkałyśmy się z tyloma osobami, że wystarczy na pięć lat – dodaje – a ja się nagadałam za dziesięć.

Obowiązki towarzyskie nadwyręzały jej potrzebę samotności, ale kiedy już się udzielała, czuła się jak ryba w wodzie. Nieśmiała Tove była również estradowcem o skłonnościach ekshibicjonistycznych. Publiczność napawała ją lękiem, ale pociągało zainteresowanie. Często uczyła się na pamięć mów w różnych językach i przed Tokio ćwiczyła po japońsku. Trzysta słów, które po szwedzku zajmowały dwie minuty, w języku japońskim, nawet rdzennemu Japończykowi, zabierało dużo więcej, tak opisała ten proces w jednym z wywiadów. Uczył ją architekt z Japonii (z biura projektowego Reimy Pietilä), ćwiczący z nią wymowę, intonację, rytm. On czytał pierwszy, potem ona powtarzała. Przemawiając po japońsku – dla ośmiuset słuchaczy – okazała odwiedzanemu krajowi najwyższy szacunek i nie mogło się to skończyć niczym innym, jak sukcesem. Ze zdjęć wyłania się połyskująca jasna postać Tove, w pięknej fryzurze na pazia, elegancka w dopasowanej sukience, wygłaszająca mowę ze ściągawką w dłoni.

Pobyty w Wielkiej Brytanii był próbą generalną tego naprawdę dużego przedstawienia. Japonia – kraj, ludzie, to jak ją postrzegano – to „niesłychane przeżycie, urzekające i przerażające” – podsumowała Tove swoje wrażenia. Przyjęto je jak królowe, ale superpromocja świata Muminków okazała się ciężką pracą z telewizją, radiem, prasą, wywiadami, oświadczeniami, podpisywaniem książek i rysowaniem. To idzie tak szybko, że nie mam czasu się bać, napisała i przyrównała pobyt tam do slalomu giganta z ludźmi, spotkaniami, wystąpieniami i pokazami. Muminki były przygotowywane do wydania i Tove miała spotkać się z wydawnictwami i tłumaczami, a także porozmawiać z Fuji Telecasting, producentem kreskówek dla telewizji. Książki o trollach opublikowano za jednym zamachem w latach 1968–1972. Tłumaczy było wielu (tylko jeden znał szwedzki), bazowali na angielskich i fińskich wersjach. Dało to oczywiście zróżnicowane rezultaty, zwłaszcza że w historiach roi się od imion i zjawisk, które nie mają słownikowego odpowiednika. Natomiast późniejsze utwory przekładano bezpośrednio ze szwedzkiego. Obecnie wszystkie dzieła Tove Jansson są przetłumaczone na japoński.

Przekłady oraz produkcję telewizyjną lansowano wspólnie, lecz ekranizacja okazała się koszmarem. Mówiąc słowami Tove, realizacja była przeokropna. Postaci zniekształcono nie do poznania, Tatuś spuścił Muminkowi lanie, a w Dolinie wybuchła wojna – pokazano świat diametralnie różniący się od tego w książkach, w których przemoc była praktycznie wyklęta. Na dodatek trolle przybrały inne barwy. Proces, który wytoczyła Tove, był krótki. W Japonii nie mogła powstrzymać emisji, ale w innych krajach tak. Kiedy powstała druga adaptacja (debiut telewizyjny w 1991 roku), zarówno treść, jak i wykonanie znajdowały się pod ścisłym nadzorem Tove i Larsa Janssonów, zwłaszcza Lassego. Sprzedano ją do wielu krajów.



Tove Jansson i Tuulikki Pietilä oraz sześciu poważnie wyglądających panów. Japonia 1971.

Wielki przełom w Japonii – wybuchł drugi „muminboom” z następną wersją filmową oraz kolejną wizytą autorki (1990) – tłumaczono kilkoma powodami. Azjatyckie wydawnictwo widziało w książkach odpowiedź na zwiększoną potrzebę wspólnoty w czasach, kiedy życie rodzinne przechodzi proces przeobrażenia. Rodziny rozpadały się, ludzie rozchodzili się każdy w swoją stronę. W opowiadaniach o trollach istniała rodzina, która dawała swoim członkom wolność, a jednocześnie trzymała ich razem, owocna kombinacja dawnych i nowych czasów. Mówiło się, że były one negatywem nurtu literatury pedagogicznej, wskazywano na beztroskę, humor i niefrasobliwość (rozwinęte przede wszystkim w komiksach) – tego rodzaju siła przyciągania wykracza poza granice narodowości.



Dwie podróżniczki w drodze do Tokio, 1971.

Tove sama dotyka istoty sprawy w eseju *Öar* (Wyspy), który napisała specjalnie dla Kraju Kwitnącej Wiśni – jest on datowany na październik 1971 roku z adnotacją „W Tokio”. Łączy w nim Finlandię i Japonię poprzez przekształcenie tego co specyficzne w coś wspólnego pod pojęciem: wolność. Opiera się na starszym szkicu pt. „Ön” (Wyspa) i opowiada o swojej odwiecznej i silnej tęsknocie za wyspą, o dwóch wyspach swojego życia w Zatoce Fińskiej oraz o ich darach w postaci swobody i samotności. Spojrzenie na fińską wysepkę przechodzi w spojrzenie na japońską górę, dwa różne miejsca po dwóch stronach globu, lecz o tej samej wartości symbolicznej:

Japonia i Finlandia to kraje o długim brzegu z nieprzelicznymi wyspami. U nas jest ich kilkadziesiąt tysięcy. Tylko bardzo mała część z nich jest zamieszкана. W literaturze japońskiej często natykałam się na góry, chłodne góry, w których można się schować, żeby odpocząć albo zebrać się w sobie przed jakimś zadaniem. U nas to wyspy stanowią symbol pozytywnej izolacji, lata i szansy na życie w pełnej naturalności.

Prezentuje krajinę swoją i trolli i nadaje jej znaczenie poprzez krajobraz, w którym odnajdują się jej nowi czytelnicy. Otrzymała mnóstwo pytań o samotność jako pojęcie, stan, tęsknotę, a jej japoński esej

daje niezwykle otwarty opis wpływu samotności na jej pisanie: „Zauważyłam, że samotność, na dobre i na złe, i wolność, i odpowiedzialność, i współczucie zajmują dużo miejsca w tym, co piszę. Zakładam, że mówi się raczej o nierozwiązanych problemach niż o rezultatach, które się osiągnęło, raczej opisuje się, niż objaśnia”. Wolność, jej zdaniem, nie jest żadną wolnością, jeżeli nie potrafi wytrzymać samotności.

Ten pogląd charakteryzuje wiele tekstów w *Lyssnerskan*. Do najbardziej wyrazistych należy *Wiewiórka*, opowiadanie o samotności, topografii wyspy i dalej – o pisanie samej Tove. Kobieta w noweli, aby móc pisać, musi dogonić swoją samotność. W tym procesie wiewiórka (która pewnego dnia objawiła się na wyspie) występuje jako współuczestnik i przeciwnik zarazem. Wyspa może być kryjówką, pisze Tove w eseju, i taką rolę odgrywa dla kobiety z opowiadania. Przybycie wiewiórki radykalnie wszystko zmienia. Czasami trzeba uciec, aby wrócić z własnej chęci, nie przymusu, stwierdza autorka. Taką ucieczkę aranżuje zarówno kobieta na wyspie (poprzez wiewiórkę), jak ona sama (poprzez wielką podróż). Chęci, jak zawsze, stanowią słowo klucz. Pozwolono jej wybrać honorarium za esej japoński i skończyło się na Hokusaim; artyście, którego wysoka fala emanuje wolnością.



Konica w użyciu, Japonia 1971.

Japonia zapoczątkowała nową erę: czas filmu. Chcę robić obrazy innego rodzaju, pełne życia – oświadcza filmująca Jonna z noweli *Resa med Konica* (Podróż z konicą) w *Rent spel*: „chcę ruchu, zmiany”. „Film to moje szkice” – mówi dalej. To właśnie w Japonii kupiły niewielką konicę i ta kamera, zawsze z załadowaną rolką ośmiomilimetrową, stała się nieodłącznym towarzyszem podróży, na wyspie, przy pracy. O jakiegokolwiek innej nie było mowy. Było to dodatkowe oko i trzecia narratorka życia i eskapad. Cały materiał obejmujący dwadzieścia lat filmowania został później przekształcony w trylogię: jedna część o wielkiej podróży 1971/1972, *Resa med Tove* (Podróż z Tove) (1993), *Haru. Wyspa samotnych* (1998) i kolejna o wędrówkach po Europie, *Tove ja Tooti Euroopassa* (Tove i Tooti w Europie) (2004).

WOLNOŚĆ

Podróż ku wolności rozpoczęła się, dopiero kiedy wsiadły do jumbo jeta do Honolulu. Skończył się japoński slalom, teraz czekają na nie miesiące wojaży. Były w drodze. Pomyśl, Mayu, co potem – pisała ekstatycznie podczas pobytu w Londynie – „kiedy się tylko wędruje, wolnym”. Miała to być wyprawa z przygodami, spokojem i odkryciami, daleka od *Moomin businessu*, korespondencji i wszelkich zobowiązań. Na wyjeździe Tove pisała, kiedy chciała, swobodnie i prosto w swoich kajetach. Wiele z jej późniejszych tekstów zrodziło się, kiedy przemierzały kontynent północnoamerykański. Po Hawajach, gdzie znalazły „spokój, ciepło i łagodne spowolnienie”, ruszyły do Los Angeles i San Pedro na wybrzeżu (gdzie mieszkała ciotka Tooti) i dalej do San Francisco. Zwiedzały Arizonę, pograły w Las Vegas i zaglądały do małych meksykańskich miejscowości. A potem wielkie marzenie: Nowy Orlean, gdzie zatrzymały się w starej francuskiej dzielnicy na miesiąc. „Wydaje mi się, że z całej podróży to jest najpiękniejsze, to wesołe, śliczne, spokojne miasto tętniące muzyką! Nie jesteśmy już turystkami, mieszkamy tu, żyjemy, gotujemy w domu, przytulnym pokoju, który ma *back yard* z warzywami” – relacjonuje Mai w marcu 1972 roku. Tutaj zaczęła pisać. Dokończyła *Lato* – nad którym pracowała od roku – i zaczęła nowe opowiadania. Siedząc w maleńkiej kuchni, pisała w zawrotnym tempie, „cudnie szczęśliwa” – wspomina Tooti.

Podróżowanie było dla Tove i Tooti koniecznością życiową. Obie dużo jeździły od wczesnej młodości, zanim się poznały, i stały się dla siebie nawzajem towarzyszkami wędrowek o podobnym usposobieniu. Tove uwielbiała słowo „wojażer” (to piękne, staromodne słowo, jak napisała w noweli *Lokomotiv* – Lokomotywa), a samo podróżowanie miało kolosalne znaczenie dla jej twórczości. Wędrowki po Francji i Włoszech z młodych lat jako adeptki malarstwa i obiecującej artystki były istotne dla jej sztuki oraz muminkowych historii. Wraz z nadejściem sławy waga podróży przeniosła się w inne wymiary. Wędrowki otwierały dłuższe, spójne okresy pracy, poszerzały perspektywę, przynosiły nowe wrażenia, potrafiły natchnąć spokojem. Stały się niczym nieskrępowaną strefą koncentracji i wolnego czasu. Podczas hiszpańskiej wólczugi na początku lat sześćdziesiątych pomysły zaczęły „łopotać pod kapeluszem” i był to załączek *Tatusia Muminka i morza*. Dystans wyostrzał wzrok, pogłębiał doznanie tego, co zwykle bliskie. Tworząc *Lato* w ciasnej kuchni w Nowym Orleanie, nazywane „Suitą Sophii”, opisuje krajobraz w nowy sposób, jak również innymi oczyma patrzy na występującą tam wyspę. Jednak w tę nową krainę wpisuje też siebie. Dla powieści *Solstaden* (Miasto słońca) bazę stanowił pobyt w Saint Petersburgu na Florydzie.

Gdy Tove dawno temu zaczęła tworzyć muminkowy świat, prace posuwały się z szybkością błyskawicy, a kiedy na poważnie przystąpiła do pisania w oderwaniu od trolli, szło jej równie wartko. Obejmująca osiemnaście nowel *Lyssnerskan* została wydana w roku 1971, *Lato* w roku następnym, a dwa lata później powieść *Solstaden* (1974). Książką obrazkową *Niebezpieczna podróż* (1977) autorka składa wizytę w Dolinie Muminków, a niedługo potem pojawia się ze zbiorem nowel *Dockskåpet* (1978). Są to dwie powieści, dwa zbiory opowiadań i książka obrazkowa w ciągu ośmiu lat. Oprócz tego ułożyła libretto do opery o trollach (1974), pisała scenariusze do sztuk telewizyjnych, malowała, wcisnęła nawet dramat o Muminkach. Powstał kalendarz adwentowy oraz kukielkowy teatr o trollach w szwedzkiej i polskiej telewizji. Tove wymyślała sporo muminkowych piosenek – początki tego repertuaru sięgają lat pięćdziesiątych i wiążą się z inscenizacjami sztuk. W latach siedemdziesiątych świat z Doliny został wystawiony trójwymiarowo i trafił do muzeum. Pierwsza ekspozycja była zatytułowana „Mumintrollet” (1974) i prezentowała ilustracje, szkice, rysunki oraz wczesne akwarele w Hvitträsk (pod Helsinkami) obok wystawy mniejszej rzeźby Faffana.

W 1987 roku otwarto wystawę stałą muminkowej rzeczywistości pod nazwą „Dolina Muminków” w Muzeum Sztuki w Tampere, z mnóstwem oryginalnych ilustracji, szkiców, wczesnych akwareli oraz innych obrazków, dowcipów rysunkowych i grafik. Serce prezentacji stanowi dwumetrowa chatka Muminków z dachem składającym się z 6800 klepek sosnowych ułożonych przez Tove, całość została zbudowana razem z Tooti oraz Penttim Eistolą. Zapukał on kiedyś do jej drzwi z pierwszym modelem

domu trolli (1958) i został jednym z jej najbliższych przyjaciół.

Dom – ta duża muminkowy chatka do zabawy – odbył tournée po Szwecji i zrobił furorę. Przyjechał z międzynarodowego Biennale Ilustracji w Bratysławie (1979), gdzie pokazano go po raz pierwszy. Dołączone do niego były trzy większe serie tableau – w sumie czterdzieści jeden sztuk – obrazujące sceny i sytuacje z książek. Spod ręki Tooti (początkowo chciała zostać rzeźbiarką) wyszły najpierw małe figurki, potem wnętrza, miejsca, cała kraina. Wiosną 1980 roku dom wystawiono w Fińskim Muzeum Architektury, jesienią tego samego roku przyszła pora na Muzeum Narodowe w Sztokholmie. Tove przechadzała się po nim z Ham wiosną 1918 roku jako spragniona malarstwa trzylatka, kiedy Viktor siedział w okopach. Przepęnlony tęsknotą za żoną i obrazami żywił nadzieję, że córka zostanie artystką. Teraz zdobyła światową sławę i miała wystawę swojej sztuki.

LYSSNERSKAN

Lyssnerskan była więc pierwszą książką w nowym szwedzkim wydawnictwie. W kwietniu 1971 roku Tove pisze do Åkego: „Zatem Ola von Zweybergk zamierza w moim imieniu zaproponować Bonnierowi zbiór opowiadań *Lyssnerskan*, poszedł już do zecerni i okładka jest gotowa”. I dodaje jeszcze: „Mam nadzieję, że się wam spodoba”.

Denerwowała się przed wydaniem. „Kiedy opuszcza się Dolinę Muminków, może powiać chłodem po nogach” – zanotowała. Wejście w nowy obszar literacki było brawurowym posunięciem, ale czuła się jak zawieszona w próżni. W chwili największych trudności z pisaniem z radą pospieszył jej Ola von Zweybergk z Schildta. Czytaj, kiedy czekasz, aż najdzie cię ochota na pisanie – powiedział. –

Dlaczego by nie Czechowa? Tę anegdotę opowiadała z lubością jako przykład tego, ile może znaczyć redaktor.

W roku 1971 zaprezentowała się jako nowa pisarka. Jako Tove Jansson, której literacki program obejmuje mierzenie się z samotnością i obsesjami, Tove Jansson, która każe bohaterom swoich osiemnastu nowel bez dolin i bez Muminków dokonywać wnikliwej autoanalizy. Natychmiast posypały się recenzje. Tove Jansson nie jest w stanie zanegować Muminka w sobie, stwierdził pewien krytyk, podczas gdy inny uznał, że wyszła daleko poza granice Doliny. Nieco się „obawiałam, że rozczaruję tych, którzy spodziewali się kolejnej doliny z Muminkami” – zwierzyła się Åkemu, ale on zapewnił ją o satysfakcji wydawnictwa, że może to dzieło opublikować. Osobiście uważał, że *Wiewiórka* i *Brev till en idol* (List do idola), spodobają się najbardziej, ale o szansach na to, by książka stała się bestsellerem, wypowiadał się ostrożnie. Zbiory nowel trudno się sprzedają, zwłaszcza jeśli są to teksty niepasujące do aktualnych trendów w literaturze: „Ludzie zniosą pamiętniki, ale jak pójdzie z opowiadaniem, które ponadto nijak się mają do tego wszystkiego, co jest obecnie w literackiej modzie?”.

Tove nie oczekiwała cudu – wiem, że nowele słabo się sprzedają, odpisała Åkemu. Jednak na początku 1972 roku wychodził już drugi dodruk *Lyssnerskan*, a życzliwość recenzentów przeszła najśmielsze oczekiwania. „Lepszego odbioru nie miała tu żadna książka już od dawna, entuzjizm, z jakim ją przyjęto, prześcignął nawet to, co się działo przy powrocie Harry’ego Martinssona” – pisze Runnquist w liście, który Tove odebrała po powrocie z wielkiej podróży. Sprzedała się bardzo dobrze, kontynuuje, a „jeśli wziąć pod uwagę niechęć narodu szwedzkiego do opowiadań w formie książkowej, jest to rekord od czasów *Fritiof Nilsson Piratten*, którego zawsze przywołuje się jako absolutny wyjątek”. Wysłała jej plik recenzji i zarecza, że jest to „nader przyjemna lektura nawet dla bardzo nieśmiałej osoby”. Nie przesadzał. Recenzje posypały się jak grad. Wylewne i emocjonalne w tonie, skupiały się na Tove Jansson jako pisarce i osobie. Niektórzy krytycy interpretowali *Lyssnerskan* z bardzo osobistego punktu widzenia, byli tacy, którzy „oferowali” ją czytelnikom, a jeszcze inni dziękowali za to, że Tove istnieje, i z egzaltacją wyznawali jej miłość. „Z jaką godnością, z jakim szacunkiem Tove Jansson opowiada o ludziach!” – woła Jacob Branting w „Aftonbladet”, kończąc

słowami: „dziękuję za to, że jesteś”. Podobnych artykułów jest dużo. Literackie skojarzenia podążają w różnych kierunkach, wspomina się Hjalmara Gullberga, Harry’ego Martinsona (Åke też o nim pisał), Epikteta (cytowanego przez Martinsona), Kerstin Söderholm oraz mistrzów gatunku takich jak Czechow czy Kafka. Göran Schildt na łamach „Svenska Dagbladet” mówił o nowelach artystycznie wyrafinowanych, J. O. Tallqvist z „Hufvudstadsbladet” wyraził się poetycko o uskrzydłym piórze, które unosi się nad nową twórczością Tove Jansson.

Pojawiło się mnóstwo porównań do Muminków, ale, jak stwierdził Sven Willner, te odwołania były nieuniknione: „Doliny Muminków w nowelach Tove Jansson już nie ma, brak bezpiecznego azylu. Ale nic tu nie jest naprawdę groźne”. Natomiast Margareta Strömstedt zidentyfikowała muminkowy katastrofizm, przekształcony w inteligentne poczucie życiowej równowagi. W oczach wielu recenzentów Tove Jansson teraz i na wieki równa się Muminki, chociaż nikt nie wyrażał się otwarcie negatywnie. Jednak w „Folktidningen Ny Tid”, dla której swego czasu rysowała komiksy o trollach i gdzie Gudrun Mörne wychwalała ją jako baśniopisarkę, została porządnie złajana. Tove powinna była zrobić sobie przerwę po „swoich trollach” i poczekać z pisaniem kolejnej książki, stwierdziła ostro Aili Nordgren, informując dalej, że: „Napisanie dobrej noweli jest trudną i wymagającą sztuką”.

Głównym motywem dociekań krytyków, zwłaszcza po ukazaniu się *Lyssnerskan*, jest konfrontacja zamiarów pisarki, kształtu dzieła oraz oczekiwań czytelników. Göran Schildt podsumowuje swoją recenzję wymownie: „Wśród niezliczonych przyjaciół i wielbicieli Tove Jansson wielu jest pewnie takich, którzy zadają sobie pytanie, dlaczego ona, która stworzyła wszystkie te nieśmiertelne postaci z Doliny Muminków, upiera się przy malowaniu płócien raczej konwencjonalnych i tworzeniu literatury pięknej”. Wyjaśnienia Schildta zasadzają się na zmianach muminkowego świata. Kwestia marzenia o zamkniętym, osobnym dziele (Muminek) rozwiązała się samoistnie: bohaterowie wyszli z książek, stali się niemal żyjącymi stworzeniami i znaleźli w nowych kontekstach. „Nadoptymizm” rzeczywistości Doliny osiągnął kres: „Beznadziejność, samotność, niepewność coraz bardziej i bardziej domagały się jej uwagi. Właśnie aby zająć się nimi poważnie, odwróciła się plecami do Doliny Muminków i przestała pisać dla dzieci lub tych, którzy chcieliby nimi być”.

Jak tylko Tove zamknęła *Dolinę Muminków w listopadzie*, zabrała się do nowel. Co w tym dziwnego, że pisarz czy artysta po skończeniu dzieła zwraca się ku nowym kierunkom? Jej zapiski jasno o tym mówią. Opowiadanie *Brev till en idol*, w którym młoda kobieta zbiera się na odwagę i pisze do znanego autora, jedno z pierwszych, to „nic specjalnego”, jak podsumowała Tove w kalendarzu, ale w tym samym czasie spod pióra spływa inny utwór – i „ten jest dobry”. Są to prace absolutnie niemuminkowe – tak określała swoje nowe pisanie: jako opozycję do książek o Muminkach. W *Lyssnerskan* opisuje siebie i swoją sztukę poprzez ludzi, nie trolle. W nowelach krystalizuje się język wolny od nadmiaru słów, oszczędny i surowy, który towarzyszył jej w przyszłej twórczości, coraz bardziej dobitny i czysty. „Słowa są niebezpieczne” – pada w *Dolinie Muminków w listopadzie* i to założenie raz za razem przewija się w późniejszych nowelach i powieściach.

LYSSNERSKAN WE WŁASNEJ OSOBIE

W zbiorze łatwo znaleźć tematy i miejsca rozpoznawalne dla pisarstwa Tove Jansson (jeśli się je zna). Autorka opowiada o wydarzeniach oraz czynnościach jej bliskich: *Regnet* opisuje chorobę i śmierć starej kobiety (Ham), *Sprängning* wspomina rozsadzanie skały na wyspie (Klovharun) a *Svartvitt* (Czarno-biały) walkę ilustratora z papierem, tuszem i lękiem w fikcji oraz rzeczywistości. *En kärlekshistoria* (Historia miłosna) opowiada o obsesji na punkcie doskonałego dzieła sztuki.

En kärlekshistoria rozgrywa się między artystą przebywającym w Wenecji na stypendium a rzeźbą przedstawiającą damskie pośladki: „osobną, doskonałą pupą”, „zaokrąglonym owocem miłości artysty i jego wiedzy”. Kiedy jego żona, w imię miłości, planuje kradzież, perspektywa się zmienia – teraz jest

to historia uczucia między kobietą, mężczyzną i sztuką. Grafik w *Svart-vitt* pracujący na zlecenie nad ilustracjami do przeciętnej antologii strachu zwraca lęk ku sobie i własnemu życiu. Poprzez ten projekt udaje mu się poznać siebie, wyrazić to, czego w swoim doskonale uporządkowanym życiu nie mówi.

Interesuje mnie to, co niewypowiedziane – pomyślał. Moje rysunki są zbyt oczywiste, nie należy wszystkiego wyjaśniać, po prostu. [...] stanowczo za długo zajmowałem się odwzorowywaniem. Teraz próbuję zrobić coś nowego, to co się sugeruje jest dużo ważniejsze od tego co się przedstawia. W moich obrazach widzę kawałek rzeczywistości albo nierzeczywistości wyciętych na chybił trafił z długiej serii beznadziejnych wydarzeń, ciemność, którą szkicuję, ciągnie się w nieskończoność. Przecinam ją wąskimi i niebezpiecznymi smugami światła... [...] Tworzę własne obrazy, nie naśladuję żadnego tekstu. Ktoś wymyśli dla nich jakieś wytłumaczenie.

W powyższym fragmencie między wierszami można doszukać się Tove Jansson, takiej, która nie chce pisać ani rysować wyraźnie, która woli sugerować, niż przedstawiać. Autorki, która – według słów Görana Schildta – tworzy „literaturę piękną”, zamiast pisać o Dolinie Muminków. To, że nie chciała ilustrować *Córki rzeźbiarza*, szło w parze z nową autoprezentacją. Jednak książki o trollach również pełne są niewypowiedzianych treści, dawanych tylko do zrozumienia, ten program został przecież określony dawno temu.

Swoje twórcze możliwości zna tylko sama Tove Jansson, stwierdził Schildt. Według niego nowele w *Lyssnerskan* dają wgląd w sztukę autorki i jej sposób postrzegania człowieka. Tove potrafi zrozumieć i szanuje swojego bliźniego. Czyni to z niej samej „w pewnym sensie tę powiernicę, którą na dobre i na złe przedstawiła w noweli tytułowej”. Jest to najciekawszy komentarz z całego zbioru recenzji.

„Nasłuchałam się więcej, niż miałam ochotę, teraz podoba mi się, że jest cicho” – napisała w jednej z notatek. Tove, pisarka w średnim wieku, odsuwa się od świata i od przyjaciół, aby przelewać na papier nowe rzeczywistości. Bohaterką opowiadania jest natomiast pięćdziesięciopięcioletnia ciotka Gerda, która swoją wielką mapę historii rodziny przekształca w dzieło sztuki. Gerda to osoba, z którą doskonale się rozmawia i koresponduje – uważnie słucha tego, kto opowiada, i bada zamiast słuchać. Poświęciła się innym, pisała listy, słała kartki z gratulacjami, nakładała kalkomanie, przyklejała pająty, słuchała i była do dyspozycji. Aż kiedyś zachodzi w niej wielka zmiana, przestaje słuchać. Listy stają się bezosobowe, pismo duże i rozwlekłe, pisze tylko z jednej strony kartki (z czasem w listach Tove pojawiła się tendencja do dużej czcionki). Przemiana trwała długo, ten proces zaczął się od mapy ludzi i związków:

Formułowała teraz wyłącznie krótkie, treściwe zdania, a każde było podsumowaniem wiedzy. Każde było przeznaczone dla kogoś, kto słuchał bardzo uważnie. Wiesz, że to przez ciebie umarł? Wiesz, że nie jesteś ojcem swojej córki? Że twój przyjaciel cię nie lubi? Że twój przyjaciel cię nie lubi? I natychmiast mapa zaczęła się zmieniać, a ciotka Gerda narysowała pierwszą złotą linię. Była to przerażająca gra myśli, której nie sposób się oprzeć, i n a z y w a ł a s i ę z a b ó j c z e s ł o w a [podkreślenie Autorki]. Można było w nią grać tylko wieczorami, przy oknie. Zdaniem Gerdy tego rodzaju słowa muszą padać w długich odstępach czasu, gdyby, ma się rozumieć, zamierzano je kiedyś wypowiedzieć. Osiem, dziewięć słów mogło wystarczyć do rozległych i trwałych zmian na dużej planszy leżącej na stole. A później, we właściwym czasie, nowe dla następnego słuchacza, i znów obraz się zmieni. Skutki są do przewidzenia i obliczenia, tak samo, jak w grze w szachy z samym sobą, ciotce Gerdzie przypominał się fragment wiersza, który czytała w młodości: siedzieli razem, nad szachownicą, dla oka pięknym obrazem, co drugie pole srebrem, co drugie złotem pokryte... Chciała pociągnąć swoje linie srebrem i złotem i poczekać, być może dość długo, i narysować kolejną. Miała czas, a materiał był niewyczerpany.

Lyssnerskan jest nowelą o władzy i nieustępliwości, o chęci przekształcania środków wyrazu i twórczości. Gra w szachy z samą sobą oznacza przesuwanie postaci po polach, sprawowanie nadzoru i kontroli. Obraz partii szachów (Tove umieściła go również na płótnie pt. *Rodzina*) został zaczerpnięty z Tegnéra, a poezją, którą Gerda czytała w młodości, jest *Frithiofs saga*, scena, w której Frithiof i Björn grają w szachy na srebrno-złotej planszy. Słowa tak samo jak gra mogą doprowadzić do szach-

mata. Niebezpieczne słowa to temat, do którego Tove nieustannie powraca. Redukuje formy, obiera, „wygotowuje”, jak sama określa metodę. Całkiem fizycznie odbija się to na objętości książek. Zmniejsza się liczba stron.

Najbardziej lubię *Wiewiórkę*, pisze Tove do Åkego, opracowywałam ją wiele razy. (Ma osiem wersji w rękopisie). Jest jej bliska, podobnie jak *Lyssnerskan*, i umieszcza w centrum jeden z jej ulubionych krajobrazów: wyspę, która daje miejsce na samotność, pisanie i odizolowanie się od świata. Kobieta, która na samotnej wyspie mierzy się z tekstem, to pisarka podobna do Tove Jansson. *Wiewiórka* opowiada o trudności tworzenia – o władzy słowa – oraz o próbach jej przewyciężenia: to ustalone rytuały pracy, jedzenie, picie, sen i samotność. Mieszkanie na wyspie cechują systematyczność i porządek, od porannej madery po formy pisania. Najpierw papier, potem pióro, w końcu słowa: „Na stole ułożone były porządnie białe ryzy papieru, leżały zawsze tak samo, z ołówkami obok, zapisaną stronicą odwrócone do blatu. Gdy słowa leżą twarzą do spodu, mogą się w ciągu nocy przeobrazić, można zobaczyć je na nowo, jakby w nagłym olśnieniu, to przecież możliwe”.



Tove z wiewiórką, późne lata czterdzieste.

Wszystkie zwyczaje rujnuje wiewiórka, która „któregoś bezwietrznego dnia w listopadzie” pojawiła się przed samym wschodem słońca. Nie ulega wątpliwości, że jej obecność ma podwójne znaczenie symboliczne, jako przecięcie samotności, jako szansa komunikacji bez słów. Przede wszystkim jednak jest żywym wyrazem przemiany, do której zmierza kobieta. Walka z gryzoniem, na przykład o stos drewna, przypomina zmagania z tekstem. Bohaterka nie cierpi tego i uwielbia. Spoglądając w lustro, przyrównuje się do wiewiórki. Twarz ma zupełnie jak ona – ni to szarą, ni to brązową: „mniej więcej jak ziemia w listopadzie, wiewiórki też robią się szarobrązowe na zimę, tyle że one nie tracą barwy”. Tylko że one „nie tracą barwy”, jak pisząca kobieta, one przyjmują nową. Przeistaczają się, nabierając nowego wyrazu.

Wiewiórka to tekst o słowach, o walce z tymi, które mają stać się opowieścią, o tych, które chcą żyć

własnym życiem, poza kontrolą i autorytetem twórcy. Wiewiórka też wymyka się władzy kobiety i robi, co jej się podoba. I w tej noweli natrafiamy na problem chęci i potrzeby, chęci do pisania w stosunku do potrzeby pisania. Opowiadanie kończy się prawie tak samo, jak się zaczęło: wczesnym rankiem na plaży pojawia się jakaś postać. Lecz tym razem wiewiórka zmieniała się w człowieka. „Któregoś bezwietrznego dnia w listopadzie, krótko przed wschodem słońca, zobaczyła wiewiórkę na brzegu...” – tak brzmi początek. A na końcu opowiadania kobieta siedzi przy stole w kuchni, dołożyła drewna do pieca, podkręciła lampę i pisze bardzo szybko: „Któregoś bezwietrznego dnia w listopadzie, krótko przed wschodem słońca, zobaczyła człowieka na brzegu...”. Jest to chyba bliskie dosłownej ilustracji tego, co Tove myśli o noweli jako idei. Tak streszcza później zasady zagęszczenia i scalenia tekstu: „Nie ma miejsca na cokolwiek niepotrzebnego, trzeba utrzymać opowieść zamkniętą w garści”.

KSIĘGA LATA

W latach siedemdziesiątych pora wakacji upływała zwykle spokojniej, ubyłoby gości – „dzięki Bogu” żadnych poważniejszych inwazji, zwierza się Tove Mai latem 1971 roku. Pisze ile tylko się da i krótko po powrocie z wielkiej podróży (maj 1972) donosi Åkemu, że nowa książka jest już na ukończeniu. Zaczęła ją jako część *Lyssnerskan*, ale nie są to nowele:

Jak miło jest móc powiedzieć, że następna książka nie będzie ani zbiorem nowel, ani opowiadaniem o Muminkach dla Gebera. Nazywa się *Lato* i jest historią bardzo starej kobiety i bardzo małej dziewczynki żyjących razem na wyspie. Część rozdziałów napisałam podczas prac nad *Lyssnerskan*, nie pasowały do reszty i zostały odłożone na bok do odwołania. Zajął się nimi później, trochę w czasie podróży. Niedługo dostaniesz egzemplarz do oceny, chcę przejść przez nią od początku i spróbować zmienić to co się da, żeby ją ulepszyć.



Ilustracja do nowego wydania *Lata Muminków*, 1976.

Lato – maleńkie arcydzieło, jak ujął to Åke – splata ze sobą losy trzech osób i trzech pokoleń, sześćdziesięcioletniej dziewczynki, jej taty oraz bardzo starej babki, mieszkających na wyspie w Zatoce Fińskiej. Przez dwadzieścia dwa rozdziały ciągnie się skoncentrowana opowieść o tej rodzinie, słowo podlega absolutnej kontroli. Niemal wszystkie tytuły składają się z jednego słowa, określenia, jak na przykład *Badmorgon* (Kąpiel poranna), *Månsken* (Błask księżycy), *Stiltje* (Cisza morska), *Schlafrocken* (Szlafrok), *Katten* (Kotka), *Grottan* (Grota) – jak spis obrazów na wystawie (podobną technikę zastosowała w *Lyssnerskan*). Wyspa znajduje się w centrum, narysowana na okładce, zmienne miejsce akcji dla babki i Sophii. Bohaterowie mają swoje odpowiedniki w otoczeniu Tove: babka – Ham, tata – Lasse, dziewczynka Sophia – bratanica Sophia.

Pisarka wspominała niekiedy, że te trzy postaci wzorowała na nich, ale czasami twierdziła zupełnie na odwrót. Staralam się opisać przyjaźń łączącą moją matkę i córeczkę mojego brata, napisała do amerykańskiego wydawcy w 1974 roku, dodając: „*Mother died three years ago, aged 88*”²². W wyspie można rozpoznać Bredskär i Dom Róży Wiatrów. Jednak poza bezpośrednimi nawiązaniem do janssonowskiej rzeczywistości w tym rodzinnym trójkącie toczy się życie, które staje się opowiadaniem – dużo dalej, poza konturem tej małej wysepki. Tove przedstawia istotę lata.

Jak napisała Åkemu, zapowiadając nowe dzieło, nie jest to opowiadanie o Muminkach dla Gebera, ale rzeczywistość Doliny przeobraziła się w tak potężny świat literacki, że przenika również jej inne prace. Tak było z *Córką rzeźbiarza* oraz *Lyssnerskan*, tak dzieje się nawet w przypadku *Lata*. Postaci, Dolina, pejzaże przekształcono w pojęcia i nazwy, które mają tłumaczyć jej pozostałe utwory. Tym razem to czytelnicy, nie pisarka, poszukują szerszej przestrzeni do interpretacji. Istnieje uniwersalna opowieść o Muminkach, do której można się odnieść, co znajduje odbicie w recenzjach. Ruth Halldén porównuje Tove Jansson do wielkiej skrzypaczki, którą zmęczyła gra, postanawia więc wypróbować swój talent na pianinie. Tove Jansson, pisze, rysunkowe trolle przyniosły bardzo „zasłużoną sławę

na całym świecie”, a teraz, porzuciwszy je, znalazła się przed „trudnym artystycznym dylematem”. Ta tendencja powtarza się w opiniach krytyków. Docenia się fakt, że czarodziejka muminkowego świata tworzy nowele i powieści o ludzkich kłopotach, namiętnościach, obsesjach, pragnieniach, ale kiedy porywa się też na pisanie o szczęściu człowieka, robi się to ciężkostrawne.

W *Lecie* krzyżuje się wiele wątków pisarstwa Tove. Mieści się tutaj wyspa, środowisko, które zna jak własną kieszeń, nagrzana górka, na której kot oblizuje się po nocnym polowaniu, ukwiecona łąka, skała zstępująca na dno morza, łódź miotająca się nocą na falach, sztormy letnich dni. Czytelnik trafi również na niespodziewane kombinacje kultury i natury, różowa sztuczna szczeka w czarnej, tłustej ziemi, mini-Wenecja z wygładzonymi wodą kawałkami drewna w niewielkim mokradle. Jest tu rodzina z rolami mamy, taty i dziecka, lecz w konstelacji, w której babkę i dziecko można zarówno zestawić ze sobą, jak i rozdzielić. Tata ma dużo projektów, zakłada kompletnie nowy ogród, ucztuje, łowi ryby, rysuje, odbiera pocztę – ale nie bierze udziału w grze, jaką prowadzą Sophia i jej babcia. Jednak cała trójka jest tak zgrana, że ich życie toczy się samoistnie:

Gdy wieje wiatr południowo-zachodni, można łatwo nabrać wrażenia, że dni następują po sobie bez jakichkolwiek zmian i wydarzeń, dzień i noc są jednak równym i spokojnym poszumem. Tata wciąż pracuje przy swoim stole. Zakłada się i wyjmuje sieci. Każdy porusza się na wyspie w kręgu własnych zajęć, które są tak oczywiste, że się o nich nie mówi ani dla wywołania podziwu, ani sympatii. Zawsze jest to takie samo długie lato i wszystko rośnie dalej we własnym tempie.

Tata w *Lecie* wtapia się w tło, „wciąż pracuje przy swoim stole” – mówi powtarzający się opis jego osoby, nieruchomy obraz. Światło pada na dziecko i staruszkę, obie egocentryczne na swój sposób. Zdane na siebie nawzajem zwiedzają wyspę i inne okolice, śmieją się, uczą, dzielą doświadczeniami. Przede wszystkim dyskutują o założeniach życia i śmierci ze swoich różnych punktów widzenia. Część tych debat kończy się aforystycznymi sentencjami wyrażającymi kruchą równowagę między samotnością i przyjaźnią, młodym i starym, życiem i śmiercią, miłością i nienawiścią. Przykładem jest obserwacja poczyniona przez Sophię à propos jej upartego kota, którego nie sposób skłonić do większego uczucia, niż miałby na to ochotę: „Dziwna rzecz z tą miłością – mówiła Sophia. – Im bardziej się kogoś kocha, tym mniej ten ktoś lubi człowieka. – Całkiem słusznie – nadmieniła babka. – I co się wtedy robi? – Kocha się dalej – odparła Sophia groźnie. – Kocha się coraz bardziej i bardziej”.

Podobnie jak *Córka rzeźbiarza*, tak i *Lato* podaje kody tego, jak się zachowywać, mieszkać i zbliżyć do wyspy: wszystko ma swoje rytuały i swoje zasady. „Temu, kto przybywa z zewnątrz, wyspa może wydać się straszna. Wszystko jest już gotowe, każdy ma swoje miejsce, niezmiennie, spokojnie, wystarczająco. Na jej obszarze wszystko funkcjonuje według rytuałów, które skostniały od powtarzania, a jednocześnie snują się od dnia do dnia tak kapryśnie i przypadkowo, jak gdyby świat się kończył za horyzontem”. W tej książce babka może uczyć Sophię, w *Córce rzeźbiarza* podmiot kodyfikuje się według tego, jak w różnych sytuacjach postępują tata i mama. Istnieje model, do którego się człowiek odnosi. Może chodzić o kota, może chodzić o nielicznych gości. „Poluj! Rób coś! Bądź kotem!” – krzyczy wnuczka do wielkiego białego kocura imieniem Svante. On woli ciepłe łóżko od burzy o poranku, w odróżnieniu od swojego dzikiego poprzednika Mappedo, którego szaro-żółty kolor stapał się z ziemią i kamieniem. Ten, kto nie postępuje zgodnie z zasadami, nieuchronnie zostaje wyłączony. (Mruczka Svantego oddaje się poprzedniej rodzinie, a uparty Mappedo wraca na wyspę, która naturalnie jest jego prawdziwym żywiołem).

ODMIANA

Spośród książek Tove *Lato*, obok *Córki rzeźbiarza*, najbardziej przypomina Muminki. Wiąże się to z topografią, wyspą, morzem, klifem oraz muminkowymi toposami, takimi jak wycieczki,

nocowanie na plaży, upodobanie do sztormów i gwałtownej pogody. Jak wspominała autorka, nie jest to rzecz o Muminkach, lecz opowiadanie, które samo układa się w naturalistyczny cień tego co muminkowe, uchwytne dla tych, którzy widzą dzieło Tove Jansson w szerszym kontekście pisarstwa. Między różnymi częściami jej twórczości nie przebiega żadna wyraźna linia demarkacyjna.

Babka odpoczywa z Sophią na wybranych łąkach piasku i skrawkach ziemi, skąd rozciąga się widok na naturę dookoła. Mamę z muminkowego lata *W Dolinie Muminków* można zastać mniej więcej w tych samych miejscach. *W Lecie*:

Między rękawem swetra, kapeluszem i białą trzcina widziała trójkąt nieba, morza i piasku, całkiem mały trójkącik. Koło niej na piasku sterczało suche źdźbło, na powycinanych w ząbki liściach zahaczyło się piórk morskiego ptaka. Przypatrywała się dokładnie jego konstrukcji, szarobiła stosina pośrodku, a dookoła puch, bladobrzęzowy i lżejszy niż powietrze, potem ciemniejsze i błyszczące promienie i promyki tworzące małą, ale spoistą chorągiewkę.

A *W Dolinie Muminków*:

Mama Muminka zeszła na niewielką łąkę piasku, ukrytą za wielkimi blokami skał. Rosły tam kępy niebieskich goździków morskich i owsa morskiego, który szumiał i gwizdał, gdy wiatr wdierał się pomiędzy smukłe łodygi. Mama Muminka położyła się tu, w tym osłoniętym od wiatru miejscu. Widziała stąd tylko błękitne niebo i goździki morskie, kołyszące się nad jej głową.

Rękopis *Lata* towarzyszył Tove podczas wielkiej podróży, nazywała go „Suitą Sophii”. Zaczęła pisać latem 1971, a skończyła (jak już wspomniałam) rok później w Nowym Orleanie. Podobnie jak w przypadku *Tatusia Muminka i morza*, podróż okazała się stymulacją, źródłem siły do zagłębienia się w pisanie, okazją do dystansowania się od otoczenia w rodzinnych stronach. W notatniku z wojaży widnieją szkice do okładki, rysunki Sophii i babki oraz wprawki tekstu zdań końcowych o łodzi, której loskot silnika przypomina bicie serca. Pomysł napisania o małej dziewczynce i starej kobiecie podsunęła kiedyś Ham, ale nie od razu znalazł poparcie u córki.

Po śmierci matki opowiadanie „Suity Sophii” stało się sposobem na zatrzymanie jej w opisie, takiej, z jaką Tove i jej bracia spędzali czas na wyspach. Autorka wplata postaci, wydarzenia i doświadczenia z Ham: dziadka uwielbiającego sztormy, babkę z przeszłością przewodniczki harcerek, zjawiska, które znamy z opowieści Tove o dzieciństwie, czas, który się pamięta, wyobraża i opowiada wiele razy. Jednakże w *Lecie* mówi również o wielkiej odmianie. Ostatni rozdział nosi tytuł *I augusti* (*W sierpniu*). Przedstawia powolny schyłek lata, zajęcia związane z przygotowaniem przed nadejściem zimy i odjazd z wyspy – wszystko przenosi się bliżej domu, przechodzi w inne miejsce i równocześnie odmienia krajobraz. Sierpień jest miesiącem najważniejszym w opowiadaniach o lecie i wyspach – wtedy urodziła się Tove i tę porę oddała Muminkom: miesiąc melancholii, zmiany i wspomnień, czas oczekiwania i smutku, cytując *W Dolinie Muminków*:

Był koniec sierpnia. Nocami hukały sowy, a nietoperze krążyły bezszelestnie nad domem. Las pełen był szumu, morze – niepokoju. W powietrzu było oczekiwanie i smutek, a księżyc wschodził wielki i złoty. Muminek zawsze najbardziej lubił ostatnie tygodnie lata, ale nigdy dokładnie nie wiedział dlaczego.

Szum wiatru i morza był inny niż zwykle, czuło się w powietrzu odmianę, drzewa stały, jakby na coś czekając.

Sierpień należy zarówno do lata, jak i do jesieni, jest granicą, którą natura przekracza, przechodząc z jednego stanu w drugi. Stanowi część procesu przemiany, czegoś, co zachodzi rok w rok mniej więcej w ten sam sposób. Nieważne, czy jest się Muminkiem, czy człowiekiem, i tak uczestniczy się w tym przeobrażeniu, które jest przecież rozstaniem. *W Lecie*:

Babka zawsze lubiła tę wielką przemianę w sierpniu, może głównie z powodu jej niezmiennego przebiegu, dlatego że wszystko otrzymywało swoje własne miejsce i nie mogło mieć żadnego innego. Był to okres, kiedy

wszystkie inne ślady musiały zniknąć i, o ile to możliwe, wyspa musiała być przywrócona do swojego pierwotnego stanu. Zmęczone rabaty przykrywano zwałami wodorostów. Długie deszcze zrównywały je i wypłukiwały. To, co jeszcze kwitło, było czerwone albo żółte, tworząc mocno barwne plamy na wodorostach, w lesie rosło kilka ogromnych białych róż, które rozwijały się i żyły jedną dobę w zapierającej dech krasie.

Ostatni rozdział opowiada wyłącznie o babci i jej stosunku do czasu i wyspy. Opisane jest pieczołowicie, jak się porusza po otoczeniu, jak poleruje klamki, szoruje wiadro na odpadki, robi pranie, jak żegna się ze swoim pokojem, dokładnie wszystko oglądając. Zatrzymuje się zwłaszcza przy „pięknym obrazie pustelnika w otwartym namiocie na tle morza pustynnego piasku i na tle strzegącego go lwa [płótno pędzla Roberta Högfelda]. Jak ja będę mogła opuścić tę izbę, myślała babka”.



Ilustracja do nowego wydania *Lata Muminków*, 1976.

To oczami tej starej kobiety spogląda się na życie w ostatniej części książki, wszystkie porównania i obrazy można przywieść do niej, od chęci wyspy, aby na powrót stać się niezamieszkaną, po studium

eremity, artystycznego obrazu samotności. Samooczyszczanie się natury jest odbiciem znikającego czasu – czasu, który do niej nie należy. Na samym końcu babka patrzy nocą na fale, słyszy, jak mijają ją kutry, czuje zapach jesieni. Ruchy życia pulsują na wodzie, język obrazów jest klarowny i czysty, bez odrobiny sentymentalizmu. Jedna łódź nie wchodzi w farwater, ale wypuszcza się prosto w morze: „Łagodne dudnienie silnika minęło wyspę i poszło dalej, uderzenia pulsu płynącego statku tętniły dalej, coraz to dalej i dalej, i nigdy nie ucichły. – Jak zabawnie – pomyślała babka. – To uderzenia serca, całkiem po prostu, a nie żaden szkuner śledziowy. Zastanawiała się, czy pójść się położyć, czy też zostać tam jeszcze, może zostać przez chwilę”.

Dobra sztuka zawsze jest życiem, a wszystko co żywe i autentyczne musi czynić świat lepszym, powiedziała Tove, odbierając nagrodę Mårbackapriset w 1972 roku, tym samym, w którym ukazało się *Lato*. Mówiła o interpretacji, Selmie Lagerlöf, książkach i pisaniu dla dzieci oraz przypuściła atak na dydaktyczną, odsłaniającą to co utajone literaturę dziecięcą. Jednak w przypadku Tove również książka taka jak *Lato* mieści się w kategoriach dobrej sztuki. To właśnie to co żywe i autentyczne: gra między Sophią, babką i cichym ojcem w tle, zadecydowało, że książka wyrosła na klasyk wśród dzieł Tove. Miała mnóstwo edycji i już w 1973 roku Tove przeczytała ją w całości dla Szwedzkiego Radia. Została sfilmowana i wystawiona w teatrze i należy do utworów Tove najbardziej popularnych na arenie międzynarodowej. *Lato* wydano po angielsku, niemiecku, włosku, francusku, holendersku, japońsku, hiszpańsku, norwesku, polsku i w wielu innych językach. Nie będzie to ryzykowna teoria, gdy powiąże się ten sukces z podobieństwem do Muminków oraz utożsamieniem wyspy z wolnością. W Argentynie książkę wydano z obrazem Andów na okładce, symbolem wolności (1977).

W Stanach Zjednoczonych książka trafiła do wydawnictwa Panteon i zrobiono jej dużą reklamę w „New York Times Book Review” oraz w potężnej „Publishers Weekly”. Później wydano ją w wersji kieszonkowej. Międzynarodowe triumfy wprowiły Tove w zdumienie: „Jestem zaskoczona tym, że tak wiele się dzieje wokół moich «dorosłych» książek, nigdy w życiu nie przypuszczałam, że mogłyby zostać opublikowane poza Skandynawią”.

Bardzo pilnowała (jak już wspomniałam), aby *Córka rzeźbiarza* wychodziła bez ilustracji, to samo dotyczyło się *Lata*. Kiedy parę lat po pierwszym wydaniu niemieckie wydawnictwo Paul List zapytało o rysunki (chcieli pięć – sześć sztuk), miała wątpliwości, ale zgodziła się. Nie szkicowałam już od ponad pięciu lat, pisze w 1975 roku do odpowiedzialnych za zagranicę u Bonniera, i zawsze wykonywałam ilustracje razem z tekstem, kiedy miałam historię jeszcze „blisko przy sobie”. Gdy rok wcześniej amerykańska oficyna wyszła z propozycją zrobienia grafik, odmówiła. Uzasadnienie wiernie odpowiadało jej estetyce niewypowiedzianego. Twarze starej kobiety i dziecka nie mogą być widoczne, trzeba zostawić wszystko wyobraźni czytelnika, unikać dosłowności. Gdy ruszyły już prace nad ilustracjami do wydania w Niemczech, skończyło się na aż siedemnastu rysunkach, z czego ośmiu na całą stronę. Refleksje Tove nad grafikami zrobionymi do książki, której nie zamierzała ilustrować, dają interesujący wgląd w relację tekstu i obrazu w praktyce. Tak jak wcześniej zależy jej bardzo, aby z powodu rysunków nie uznano dzieła przez pomyłkę za skierowane do dzieci. Dlatego odpowiednie byłoby nazwanie go powieścią:

Starałam się narysować babkę i dziecko od tyłu, aby czytelnik sam nadał im twarze, i mozoliłam się, żeby nie wyglądały na ilustracje z książki dla dzieci. Ale mimo wszystko, czy można by określić książkę jako „powieść”, na okładce, dla pewności? (albo coś w tym rodzaju). Kartkując ją, można się przestraszyć tego czy innego rysunczku, jakiegoś drobiazgu, od którego nie mogłam się powstrzymać...

Żaden obraz wydania ilustrowanego nie ukazuje twarzy babki, Sophii czy też taty. Malowanie postaci literackich, które nosiły w sobie wspomnienie o żyjących osobach, było niemożliwością, nadanie babce twarzy byłoby równoznaczne z narysowaniem Ham. Co innego krajobraz. Natura została sportretowana pieczołowicie poprzez „dokładne odwzorowanie”, jak powiedziała Tove, „otoczenia opisanego w *Lecie*”. Ilustracje nabrały znaczenia dla niej samej: i stały się częścią procesu spoglądania w przeszłość – i ponownego ożywiania jej. Pojawiło się dużo nowych publikacji za granicą i później Tove zwierzyła się Åkemu: „cieszę się z ilustracji”. Po jej śmierci ukazało się nowe brytyjskie wydanie

Lata (2003) z fotografiami wyspy, domu, Ham, Sophii oraz autorki na okładce i w środku. Ramy biograficzne zostały tu skonkretyzowane jak w *Córce rzeźbiarza*. Ale zatytułowano książkę dokładnie tak, jak tego sobie swego czasu Tove życzyła, jako powieść: *The Summer Book. A novel*.

MIASTO STARUSZKÓW

Powieść *Solstaden* to kompletna zmiana scenarii. Z wyspy w Zatoce Fińskiej, od rodziny z babką, ojcem i dzieckiem do kolebiących się w bujakach staruszków na werandach domów opieki na Florydzie, w Stanach Zjednoczonych. Tove stanęła z nimi oko w oko podczas swojej wielkiej podróży. Zatrzymały się z Tooti w Butler Arms (nazwa została bezpośrednio przeniesiona do powieści) w Saint Petersburgu na zachodniej Florydzie nad zatoką Tampa. Było to jedno z tamtejszych słonecznych miast, *Sun Cities*, miast słońca, ciszy i odpoczynku dla ludzi w podeszłym wieku. Zaczęła o nim pisać tam na miejscu. W „księdze-dookoła-świata” mieszczą się pierwsze szkice.

Wybrały się do Saint Petersburga, żeby zobaczyć statek z filmu *Bunt na Bounty*, ale najbardziej przytłaczające wrażenie wywarli na nich starcy. Tove wysłała do Mai pocztówkę z „Bounty” (kwiecień 1972), lecz gęsto zapisane linijki mówią raczej o „geriatrycznej esencji” miasta: „St. Petersburg, miasto emerytów, którego 1/3 ludności liczy ponad 70 lat, otoczona spokojną subtropikalną zielenią w białych drewnianych *guest houses* – też tam mieszkaliśmy, ale nas nazywali *the girls*. Gdybyś widziała Tooti, jak prosi do tańca tych małych staruszków, kiedy na pianinie na werandzie grano muzykę z przełomu wieków! (Ci nieliczni panowie nie dawali już rady). Urzekające chwile, zupełnie niespodziewanie”. Planowały zatrzymać się tam na kilka dni, ale wyszło dłużej.



Relacja z Saint Petersburga. Pocztówka do Mai Vanni, kwiecień 1972.

Solstaden zaczęło się jako nowela, ale rozrosło się do powieści. Kiedy donosiła Åkemu o nowej książce (czerwiec 1973), miała właśnie przerwę w pisaniu na rzecz Muminków (kalendarz adwentowy dla szwedzkiej telewizji). Teraz próbuje się w niej znowu odnaleźć: „Jest to powieść – ale lepiej nie rozmawiać o tym, co nieskończone – jeśli wszystko pójdzie dobrze, w grudniu zaproponuję ją wydawnictwu do oceny”. Rękopis dotarł wreszcie do Åkego, a ten zakomunikował, jaką radość sprawiło mu jego przeczytanie. Brakowało im prawdziwej Jansson w planie wydawniczym 1973. Mniej

więcej w tym samym czasie został zamówiony portret Tove do kolekcji podobizn pisarzy w „Manilli”, willi Bonniera na Djurgården w Sztokholmie. Sygnował go Kenneth Green, angielski portrecista, któremu niegdyś udostępniła swoje atelier.

SUN CITIES

Nowa powieść traktowała o komercjalizacji śmierci, o ludzkiej samotności i potrzebie komunikacji oraz o nieubłaganym ruchu w kierunku starości: niebezpieczeństwie utraty języka, wspomnień, sprawności fizycznej. Jednakże pojęcie „miasta słońca” jest również symbolem nadziei na ostatnie schronienie, miejsce światła, spokoju i odpoczynku. Zanim powieść się zacznie, czytelnikowi prezentuje się wyjątek z „amerykańskiej broszury” o *Sun Cities*: „cudowne i spokojne miasta, w których gwarantujemy wieczne słońce, raj na ziemi, ożywiający niczym stare wino...”.

Skupienie się na starzeniu, na ludziach w podeszłym wieku oraz ich niekiedy nieprzewidywalnym stosunku do życia najwyraźniej części krytyków wydawało się kłopotliwe. Tęsknili do subtelnej wrażliwości wcześniejszych tekstów Tove Jansson. Za niepewnie pozytywnymi wypowiedziami w kilku recenzjach czai się zwątpienie. Odbiór był zróżnicowany. Caj Lundgren w „Svenska Dagbladet” nazwał Tove pisarką z „magicznym darem”, ale miał obawy: „Z pewnym niepokojem siada się do lektury jej nowej powieści pt. *Solstaden*, która o dziwo rozgrywa się w raju emerytów na Florydzie”. Tom Sandell w „Hufvudstadsbladet” uznał *Solstaden* za mądrą książkę, przekazującą wiele „prawd podstawowych” o życiu, ale jako powieść uznał ją za nieudaną – jest albo za długa, albo za krótka. Za długa, dlatego że w życiu starszych, jak na materiał powieściowy, za mało się dzieje i pomimo starań, aby „urozmaicać tematy”, nie utrzymuje zainteresowania przez sto dziewięćdziesiąt stron. Za krótka, ponieważ występuje tu zbyt wiele „osobnych postaci” zgromadzonych w centrum utworu: „gdyby nadać temu obrazowi psychologicznie głębszą narrację, bardziej epicko rozciągnąć ją w tle, np. poprzez najważniejsze wydarzenia z przeszłości najbardziej wyeksponowanych osób, można by było tego uniknąć”.



Autorzy komiksów Tove i Lars, 1978.

Tove dołączyła do książki odręcznie pisany (sfotografowany) tekst, który znalazł się na okładce z tyłu i który cytowało wielu krytyków. Przedstawia i wyjaśnia zarazem wiadomość od pisarki, która spojrzała miastom słońca prosto w oczy:

Podróżowałam przez Amerykę, przez Florydę i pewnej nocy przybyłam do miasta, w którym panowała absolutna cisza. Następnego ranka było równie bezgłośnie i pusto. Otwarte werandy z rzędami bujaków, wszystkimi zwróconymi na ulicę, tonęły w zieleni. Spokój wydawał się niemal okropny. Potem dotarło do mnie, że jest to jedno z miast słońca, miast ludzi starych, gdzie słoneczna pogoda utrzymuje się przez cały rok. Wszystko jest przystosowane do odpoczynku, starości, nieubłagane i idealne.

Nazwała miasto „St. Petersburg”, ale mogła, jak pisze, nadać mu równie dobrze jakąś inną nazwę. Jednak spokój to tylko pozory, kryją się za nimi ruch trwający za werandą i siły drzemiące w samym człowieku. Jako przeciwwaga dla staruszków występuje tam Linda – która się nimi opiekuje – oraz Bounty-Joe, jej kochanek, który stoi na straży symbolizującego chęć odmiany statku „Bounty”, miejsca buntu buntów.

Starałam się napisać książkę o starzeniu się. I opisać miłość między dwójką bardzo młodych i pięknych ludzi mieszkających w mieście starców. W Ameryce, i bardzo intensywnie właśnie na Florydzie, rodzi się nowa wiara w to, że Jezus powróci, teraz, w czasie najwyższym, i to młodość czeka na Jego przybycie. Zrobiłam Bounty-Joego jednym z tych, którzy czekają. Pracuje jako strażnik na statku z filmu, buntowniczym „Bounty”, który stoi zakotwiczony w porcie w St. Petersburgu. Całe miasto, według tego, czego doświadczyłam, jest swego rodzaju przystanią do wymarszu i powrotu, otwartą możliwością ruszenia dokądkolwiek. Miasto słońca

jest miastem kochanym, okropnym i pełnym życia.

Pisanie o końcu życia, pogarszającym się stanie ciała i zmysłów, o śmierci jako jedynej przyszłości nie kojarzyło się autorce z wielkim darem. O starzeniu się mówiła już wcześniej, charakteryzując postaci Wuja Truja w *Dolinie Muminków w listopadzie* oraz babki w *Lecie*, ale to przedstawione w *Solstaden* jest mocniejsze i bardziej okrutne, i przede wszystkim nieubłagane. Rozwój i zmiana, potwierdzanie zdarzenia i pędu do wyrwania się na wolność – tak przeobraża się życie w muminkowych historiach, natomiast w *Solstaden* został opisany czas, kiedy ruch dochodzi do ostatniego miejsca, do pokoju, w którym sen o życiu dobiega kresu. Kiedy Mrs Elizabeth Morris schodzi pod pokład na statku „Bounty” i wkracza do wypolerowanego i lśniącego świata z drewna i mosiądzu, widzi pusty pokój śmierci:

Wysokie okna rzucały prostokąty światła aż pod jej stopy. A kiedy się umiera, pomyślała nagle Mrs Morris z nagłym zainteresowaniem, zatem kiedy opuszcza się swój pokój... Tęby było możliwe, może byłaby szansa, dać im duży, lśniący pokój, wolny od wszystkiego, czysty jak pokład. Żadnych resztek, żadnego brudu, bez śladów tego, co się ciągnie za wyczerpanym życiem – rutyna i zapomnienie, odpady codzienne, haniebne pomyje egzystencji. Naraz przypomniała sobie: „Coś pukało delikatnie w kadłubie statku”, przypuszczalnie zdanie z jednej z książek przygodowych, które kiedyś tak bardzo lubiła.

Solstaden jest opowieścią, która przypomina nam o upadku ciała, powolnym zanikaniu języka, zawodzącej pamięci, opowieścią o pragnieniach bądź skłonnościach, które mogą nadać treść starości, a w końcu także o ich zamieraniu. Może to być uwielbienie dla dawnej gwiazdy, staranie o nową miłość albo próba stworzenia takiej czy innej wspólnoty, której termin upłynął już lata temu. Albo też chęć wycofania się w głąb siebie, aby kompletnie przestać mówić czy komunikować się ze światem. Ta powieść kreśli linie prowadzące do tekstów takich jak *Kamienne pole* i noweli *Meddelande* w ostatniej książce Tove. Retrospektywnie nawiązuje do maksymy Homka Tofta o tym, że słowa są „niebezpieczne”, i gry ciotki Gerdy z zabójczymi słowami. One, słowa, są tematem opowiadania o mieście słońca: dawna gwiazda rewii Tim Tallerton (pożąda młodego Joe) szuka porozumienia bez słów, dwie stare siostry w ogóle ze sobą nie rozmawiają, a Mrs Morris rozważa możliwość zastąpienia rozmowy słowem pisany:

Żeby w ciszy wymieniać się wiadomościami zapisanymi na karteczkach z notesu. [...] Głos wydobywający się z czyjejś twarzy potrafi być przerażająco natrętny, słowa wypowiedziane zaraz, bez zastanowienia, domagające się natychmiastowej odpowiedzi. Musi, pomyślała Mrs Morris, istnieć jakiś margines na zastanowienie. Czas, jaki oferuje tekst, niema informacja, mogłyby stworzyć miejsce do rozmyślań. Niemalże wszystko, co sobie mówimy, cechują pośpiech, bezmyślność, rutyna, panika i potrzeba imponowania.

Mógłby to powiedzieć Jonasz z późniejszej powieści *Kamienne pole*, ów stary dziennikarz piszący biografie osoby, którą gardzi.

Pisząc *Solstaden* (1972–1973), Tove zbliżała się do sześćdziesiątki, której dobiła w roku, kiedy ukazała się książka. Znalazła się pomiędzy przedziałami wiekowymi, jakie opisała: młodych w postaci pięknej Lindy i jej kochanka Bounty-Joego oraz starych z istną galerią typów: Mrs Peabody, Mrs Rebecca Rubinstein, Mr Thompson, Miss Frey i innych. Były to pola jej nieznanne, zwłaszcza młodzi, i miała okazję zagłębić się w studiach nad fenomenem Jesus People (z „Time Magazine”) i motocykli. Staruszków analizowała na miejscu. W tym utworze mieści się, zdaniem Tove, jedyna „świadoma inspiracja” Karen Horney, przykład teorii izolacji, choć nikt tego nie zauważył. Notuje:

Nikt nie zauważył, że Peabody jest wstrętnym stworzeniem. Słodka trucizna, krótko mówiąc. Być może taki typ jest bardzo zwyczajny i prześlizguje się bokiem, mały szary wąż kryjący się w piachu, rzadko udaje mu się ukąsić. A kiedy z całą pokorą zatapia zęby z jadem, istnieje tyle innych, dalece bardziej dramatycznych spraw, na które można zrzucić winę. Odpęła na stronę z wyrzutami sumienia. Mogłabym napisać o Peabody całą książkę, ale już jej użyłam, więc jest nie do użycia. Szkoda.

Wielka podróż, śmierć matki, lektura Karen Horney, wszystko to znalazło odbicie w tej, innej niż pozostałe książki. Lepiej wyjechać, zanim się człowiek zrobi za stary, powiedziała Tove przed podróżą, a obserwacja cichych pokoi *Sun Cities* z pewnością to potwierdziła.

Solstaden promowano jako Książkę Miesiąca, czym Tove była oszołomiona: „fantastyczna sprawa!” – pisała do Åkego. Mimo to powieść nie sprzedawała się tak dobrze jak *Lyssnerskan* czy *Lato* i nigdy na przykład nie ukazała się w wersji kieszonkowej. Praktycznie nie miała szansy na sukces. Zmiana okazała się zbyt duża. To nie była znana i kochana Tove Jansson, ale taka, która upiera się, żeby pisać „literaturę piękną”, według stwierdzenia Görana Schildta. *Solstaden* zatrzymuje się w janssonowskim interpretacyjnym odrętwieniu i, niesprzedane, zalega stosami w antykwariatach. Chociaż w kraju słonecznych miast, gdzie wydano je w 1976 roku, miało kilka dodruków i wersję „pocket”.

W związku z tą powieścią zrodziły się kontrowersje między Bonnierem a Schildtem o dystrybucję zagraniczną. Listy w archiwum Tove zostały oznaczone adnotacją „wielkie przerażenie itd.”. Kłótnia między oficynami była dla niej męczarnią. Åke Runnquist chciał przejąć odpowiedzialność za zagranicę, którą zajmował się Schildt, aby umieścić książki w nowych wydawnictwach. Zarzewiem konfliktu był fakt, że dawna brytyjska oficyna Tove ociągała się z jedną opcją. Istnieje zawsze taka twórczość, pisał Åke do kolegów z Schildta, która porusza człowieka bardziej niż inne. Dla niego było to pisarstwo Tove: „Myślę, że istnieje bardzo wiele innych osób, dla których ogromną przyjemnością byłoby czytać jej książki, i jest moim najgorętszym pragnieniem, aby tak się stało, aby większa grupa mogła dzielić moją z nich radość. To jest motywacja stojąca za wszystkim, co w tej materii zrobiłem”. Tove należy, ciągnie dalej, do wielkich prozaików piszących obecnie po szwedzku, ale jest zaniedbana, szczególnie przez swojego poprzedniego szwedzkiego wydawcę: „Łzy bólu cisnęły się do oczu, kiedy zeszłej jesieni po pięknym kalendarzu adwentowym Muminki znalazły się na ustach całego kraju, a w księgarniach nie widać było najmniejszej tabliczki, żeby nie wspomnieć o innych zabiegach, które dałyby ludziom do zrozumienia, że Almqvist & Wiksell jest w posiadaniu ośmiu części Muminków”.

Summa summarum, była to krytyka wymierzona w Schildta, co Tove bardzo zmartwiło. Lojalność wobec wydawnictwa należała do pojęć głęboko w niej zakorzenionych, a związek z wydawnictwem Schildt był niemal święty. Pomogli mi i troszczyli się o „moje pogmatwane życie literackie praktycznie od samego początku” – napisała niezwykle cierpko do Åkego, oszczędzili mi mnóstwa kłopotów:

W młodości podpisałam idiotyczne kontrakty z podejrzanymi wydawnictwami, Schildt posprzątał moje błędy, na ile się, w granicach rozsądku, dało. Jeśli zechce dalej troszczyć się o moje książki za granicą, nie mam nic przeciwko temu. Jeżeli Schildt dopuszcza jakąś formę porozumienia z Bonnierem, jest to kwestia, którą wydawnictwa najlepiej ustalą między sobą.

Doszło do poważnego starcia między Åke Runnquistem z jednej strony a Olą von Zweybergkiem i Thomasem Warburtonem z drugiej. Wynika to wyraźnie z korespondencji. Ale po gorącej wymianie listów pogodzili się i warunki, na jakich dzielą się kompetencjami, zaproponowali Tove. Na tym stanęło i nie wracano już do sprawy.

DRAMAT W PARYŻU

Jesienią 1974 roku odbyła się premiera opery o Muminkach. Wiosna skomplikowała się, Tove za dużo wzięła na swoje barki: „za dużo róznego rodzaju pracy, i trudno jest podołać”, napisała Vivice, której radziła się w sprawie opery. „Naturalnie powinnam się cieszyć i być wdzięczna, i pewnie bym była, gdyby nie fakt, że czuję się tak zmęczona i przestraszona, że nie mogę rzeczy doprowadzić do końca. W każdym razie moja książka, *Solstaden*, jest już po korek, ma tylną stronę i okładkę”. Jesień

również okazała się intensywna. Wszystko dzieje się naraz, zwierza się przyjaciom: wystawa ilustracji na tournée (rysunki Muminków z Hvitträsk), emisja w telewizji jednej z nowel z *Lyssnerskan*²³ oraz krzątania przed premierą opery. A dodatkowo przygotowania do wyjazdu do Paryża.

Jedną z „prac” było zatem libretto do *Mumminopera* w dwóch aktach (orientacyjnie miała trwać godzinę), którą w Operze Narodowej w Helsinkach wystawiał Ilkka Kuusisto. Występowali w niej bohaterowie Tove, szczególnie z *Lata Muminków*, a śpiewana była po fińsku. Program wykonano w formie mamej torebki, z zakładką, w której umieszczono rysunkowe karty z nazwiskami śpiewaków, producentów, osób współpracujących przy realizacji. A jak śpiewa się arie przebranych za trolla? W sztukach teatralnych usunięto im nosy, ale w operze ich głowy skonstruowano jak jeden wielki głośnik.

Większy dramat rozegrał się w Paryżu. Już na miejscu w atelier na Cité des Arts Tove czuje się „jak pusta kartka”, wykończona „spektaklem” minionego roku i przytłaczającym nawałem pracy. Wiosna w Paryżu, przeznaczona głównie na pisanie, początkowo wydawała się przerażająca i napawała lękiem. Dom przypomina Lallukkę w powiększeniu, długie korytarze, czarne plastikowe meble, a reszta szaro-żółta – w opisie, który nawiązuje do domu pracy twórczej w Helsinkach, brak jakichkolwiek pozytywnych wibracji. Tove ma duże trudności, żeby wejść w rytm pracy. Zaczyna pisać, blokuje się, udaje, że pisze – próbuje wszystkiego, byle wreszcie rozgrzać pióro. W lutym 1975 roku pisze do Viviki:

Kiedy nie mogłam pisać [...] w ostatniej desperacji zabrałam się do malowania. I kontynuowałam z zaciśniętymi zębami. Ulga Tooti jest wzruszająca. Jak należy, poczułam zainteresowanie. Coś się zaczyna ruszać, może. Przecież potrafi się, po tak długim życiu wie się, czasami nawet człowiek widzi, ale tym, co niezbędne, co już jest poza zasięgiem, jest ochota. To na nią czekam.

Ochota jest decydująca, jak zwykle, ale Tove musi pracować, nic innego dla niej nie istnieje. Tęsknota do wyrażenia siebie cały czas nie daje jej spokoju, kiedy więc wchodzi w malarstwo – miała pięcioletnią przerwę – chwyta się go „zębami”, bez względu na rezultat. Na początku są to martwe natury „z grzecznymi porami i jabłkami, widoki i autoportrety, i wnętrza”, ale interesuje ją płótno dużych rozmiarów. Zaczyna od portretu Tooti, nad którym pracuje bez modelki i który później nabiera rysów mamy Tuulikki: „zła Mamu. Boże uchowaj, żeby miała kiedyś zobaczyć moją *Teściową*”. Tworzy też obraz *Graficzka*, Tooti, malowidło, na które przelewa pojęcia największej wagi, pracę i miłość.

Na Cité trwa wyłącznie robota. Miasto nie kusi już „entuzjazmem odkrywcy” jak za młodszych lat. W zamian za to urządzają się z doniczkami, sprzętami do kuchni i skarbami z pchlego targu, budując dom w atelier. Jesteśmy naprawdę szczęśliwe, pisze Tove do Mai. Tooti pograżyła się w grafice, od lat nie widziałam jej tak zadowolonej.

Pracownia miała być strefą wolności, ale i tak wiele osób wydreptało do niej ścieżkę ze swoimi sprawami; pewna Francuzka, która przetłumaczyła Muminki bez pozwolenia, pewna Japonka, która chciała się dowiedzieć, jak pisać dla dzieci (Tove poświęciła jej trzy dni), jakiś pan z londyńskiego wydawnictwa, które życzy sobie kolejnych książek o trollach. Tove wpada przez to w irytację. Poza tym miała „straszne urwanie głowy z tym «dla dzieci» i «dla dorosłych». Na dodatek Bonnier jeszcze truje, że powinno mi to szalenie schlebiać, a ja się tylko oburzam”. Konkludując: „Z każdą kłótnią z nimi mam tylko coraz mniejszą ochotę pisać”. Pióro ożywiło się dopiero przy dramacie, prośbie o wizję przyszłości dla telewizji. Powstało *Fönstret* (Okno), które wyemitowano na antenie rok później. Potem przyszło kolejne zlecenie, na dramat „o śmierci”, czego efektem była *Śmierć nauczyciela gimnastyki*.

W latach siedemdziesiątych Tove napisała wiele sztuk teatralnych. Utrzymana w klimacie dreszczowca *Kvinnan som lånade minnen* (O kobiecie, która pożyczała wspomnienia), w telewizji w 1977 roku, okazała się swego rodzaju przełomem. Utwory Tove coraz bardziej i bardziej przypominają Beckettowskie, stwierdził Bengt Jahnsson w „Dagens Nyheter”: potworna izolacja, beznadziejność w połączeniu z samotnością człowieka. W sztuce Becketta pt. *Szczęśliwe dni* kobieta

zakopuje się we wspomnieniach, bohaterka Tove Jansson kradnie je. Jak podsumowała Margareta Sjögren w „Svenska dagbladet”, Tove Jansson osiągnęła mistrzostwo w tworzeniu mroźnej krew niepewności. O takich właśnie nastrojach Tove miała ochotę pisać, o przerażających otchłaniach, jakie mogą znajdować się w każdym człowieku, *horrorstories*, i czyniła to niebywale realistycznie. Zostać okradzionym ze wspomnień to przecież to samo, jakby się zostało odartym z tożsamości. Nikt nie wie, ile się naczytałam Bradbury’ego, zauważyła beztrzesko w jednym z listów po zakończeniu *Fönstret*.

Tove Jansson była wielka, w tamtych latach spadł na nią deszcz nagród. Szwedzkie wyróżnienie Heffaklumpen z 1970 roku dzieliła z Astrid Lindgren, w tym samym roku przyznano jej Nagrodę Szwedzkiego Towarzystwa Literackiego. Mårbackapriset przyszła w 1972 roku, podobnie jak Finlandspriset Akademii Szwedzkiej. Otrzymała parę medali (które ją fascynowały): Medal Alberta Gebharda oraz Medal Pro Finlandia w 1976 roku. W następnym roku wręczono jej Wielką Nagrodę Fundacji do spraw Propagowania Literatury, w 1978 Nagrodę Topeliusa oraz Nagrodę Rudolfa Koivu. Wyróżniono ją w Austrii, Francji, Polsce, w 1978 roku przyznano jej tytuł doctora honoris causa na Akademii w Turku (której podarowała rękopisy i listy) oraz, po długim oczekiwaniu, Helsińską Nagrodę Kulturalną w 1980.

Średnio to więcej niż jedna nagroda na rok w Finlandii i Szwecji, ale wielkie zaszczyty miały nadejść w przyszłości. Kiedy Akademia Szwedzka w 1994 roku uhonorowała obchodzącą osiemdziesiąte urodziny Tove swoją Wielką Nagrodą, „geniusz i smak” – motto tej organizacji – wreszcie dogoniły czas.

NAJNIEBEZPIECZNIEJSZA PODRÓŻ

Pozostała jeszcze jedna podróż do odbycia, wiodąca do najlepiej znanych okolic muminkowego świata. Tytułem *Niebezpieczna podróż* Tove powróciła do swojej doliny, *Moominvalley revisited*, w formie książki obrazkowej. Od ostatniego dzieła tego rodzaju, *Kto pocieszy Maciupka?*, upłynęło ponad piętnaście lat i całkiem sporo od *Doliny Muminków w listopadzie*. Teraz pisarka ponownie przywołuje swoich bohaterów, z dziewczynką o imieniu Zuzanna wędruje przez groźne krainy w stronę odległej Doliny Muminków, pełnej słońca, przyjaźni, kwiatów i barw. Droga do niej roi się od postaci z książek i komiksów, a w jej etapach streszczają się typowe dla trolli katastroficzne wydarzenia: spustoszone dno morskie, wybuch wulkanu, zaćmienie słońca, śnieżycy.

Mam ochotę robić obrazy, stwierdziła Tove, a jej nowa praca łączy się zarówno z psychologicznym horror-dramatem, jak i z rozbudzonym na powrót w Paryżu malowaniem. W połowie lat siedemdziesiątych toczyły się negocjacje w sprawie przeniesienia Muminków do Bonniera, ale i tym razem próba się nie powiodła. Pisarka miała wiele projektów dotyczących trolli w opracowaniu, zwłaszcza obszerną wystawę z domkiem Muminków, tableau i ilustracjami z książek i komiksów. Ponadto ukazała się książka *Łobuz w domu Muminków* z fotografiami Pera Olova (1980), a jej akcja toczyła się w specjalnie wybudowanej chatce. Lapidarny tekst pełni w zasadzie rolę przewodnika dla widza w tej odkrywczej wyprawie.

W *Niebezpiecznej podróży* Tove na nowo opowiedziała o dochodzeniu do Doliny Muminków – jakby odśnieża drogę, którą zgubił Homek Toft w listopadowej części. Droga jest niebezpieczna, wiedzie przez ponure i groźne okolice. Tak ją przedstawiając, Tove wyraża swój skomplikowany stosunek do trolli, które nieustannie znajdują się w pobliżu, czy tego chce, czy nie. Przez większą część historii trzyma je z dala od sceny. Ta opowieść – w odróżnieniu od *Kto pocieszy Maciupka?* – nie jest kompletnie pozbawiona Muminków, ale Tove ulokowała je w Dolinie, krainie ciepła, przyjaźni i koloru – tego wszystkiego, o czym marzyła podczas wojny. Ogród tonie w kwiatkach, drzewa uginają się od owoców, kwitną kasztany – wszystko naraz w wystylizowanym, ukwieconym, modelowym fragmencie. Jest to obraz odpowiadający wiecznej tęsknocie za Doliną Muminków, obecnej w tak

licznych recenzjach jej nowych książek. W tej Dolinie „trawa, o ile to możliwe, jest jeszcze zieleńsza” – dowiadują się wszyscy stęsknieni czytelnicy, tym samym autorka przypieczętowuje fikcyjność opowiadania. Rodzina Muminków składająca się z trolli i przyjaciół pozostaje na zawsze wmalowana w Dolinę.

Jest to świat, który się odwiedza i z którego się odchodzi, właśnie tak, jak pokazuje nam Zuzanna – i jest to nawiązanie do przedstawiających Dolinę fresków, które Mama Muminka namalowała na ścianie latarni w *Tatusiu Muminka i morzu*. Podobnie do Mamy i artysty – bohatera mitu o Wu Tao-tzu – wchodzi ona w swoje obrazy. Uosabia pracę wyobraźni, która powoduje, że trolle znów stają się widoczne, dla czytelników, ma się rozumieć, ale przede wszystkim dla pisarki/artystki, która nie opowiadała o nich od dawna, nie w formie książkowej. Jest to obraz niewidzialnej rodziny, która towarzyszy jej w *Niebezpiecznej podróży* i pojawia się u jej kresu.



Odbicie w wodzie – Zuzanna przemieniona w Tuvstarr. *Niebezpieczna podróż*.

Tove powraca w pierwszej kolejności jako malarka, nie jako pisarka. Do historii o Zuzannie stworzyła najpierw ilustracje, nie tekst, choć wcześniej naturalnym porządkiem pracy było zaczynanie od tekstu właśnie. Przemawia obrazem, nie słowem, zupełnie jak Homek Toft w *Dolinie Muminków* w *listopadzie*. Rysunki są zainscenizowane scenicznie, cechuje je bezruch w stosunku do dynamiki opowiadania. Postaci przemieszczają się z jednego obrazka na drugi i na części z nich zatrzymują się (jak zamrożone). Ilustracje mają charakter tableau, bo też kończyła je mniej więcej w tym samym czasie, kiedy ruszała z realizacją – razem z Tooti – wielkiego projektu – muminkowych plansz. Tove i Tooti kręciły też film. Pisarka zdaje Mai Vanni relację z pracy na wyspie latem 1976 roku:

„Pierwszego lipca Tooti odwróciła się tyłem do grafiki i od tego czasu praktycznie siedzimy nad «tableau», półki wypełniły się figurkami, potworami, domkami, rekwizytami, meblami, a jak tylko pogoda pozwala i mamy dobre światło, Tooti zabiera się do filmowania. To *Kometa nadchodzi*, skleciłam synopsis zgodnie ze wszelkimi wymogami sztuki”. Tove kleci.

Niebezpieczna podróż ma charakter wyraźnie metafikcyjny, jest opowieścią o drodze artystki do świata trolli, o sile wyobraźni oraz przygodzie w sztuce. Zuzanna jest literacką siostrą Alicji z Krainy Czarów i tak jak jej awanturniczka poprzedniczka w dziełach Carrolla, dociera do kraju, w którym wszystko chodzi do tyłu albo jest na odwrót. Daje potwierdzenie temu, co niebezpieczne, przegląda się w ryzyku, a w wędrówce towarzyszy jej (jak i Alicji) kot. Przedstawiono ją jako dziecko, które doświadcza różnych przygód, oraz narratorkę mającą moc kształtowania rozwoju wypadków. Sprowokowała niebezpieczeństwa, jak w obrazach odludnej plaży, nad którą ptaki krążą w ciszy, czerwonego nieba oraz opustoszałego morza – wizja utrzymana w powściągliwym klimacie Hitchcocka:

Morza nigdzie nie było, choć się rozglądała.
Cała woda spłynęła – to fakt oczywisty.
Zamiast niej – otchłań ziała tuż przy samym brzegu,
a słońce dziwnie zszarzało... to chyba zaćmienie?
Co za widowisko! – I pomyśleć sobie –
wykrzyknęła z prawdziwym zachwytem –
że to, co tu widzę, takie bardzo ciekawe,
dzieje się dzięki mnie, ode mnie zależy!

Jest to podróż śladami janssonowskiego dzieciństwa, pełnego obrazów i opowiadań. *Niebezpieczna podróż* jest hołdem dla Elsy Beskow oraz Johna Bauera, projekcją najgłębszych doznań wizualnych z tamtego okresu, umieszczonych w nowym kontekście. Zaczyna się jak książka obrazkowa Beskow o śnie nocy świętojańskiej *Blomsterfesten i täppan* (Święto kwiatów w ogrodzie). Mała Lisa spotyka w nim wróżkę świętojańską, a potarłszy powieki makowym sokiem, wkracza w sekretny i wymowny świat kwiatów. W wędrówce Tove Zuzanna zmienia okulary i łąka, kwiaty, cały świat przyjmują nowe formy i perspektywę. Jej niebezpieczna podróż prowadzi przez parę ilustracji Bauera: przedstawiającą księżniczkę Tuvstarr przeglądającą się na moczarach w wodzie oraz dwóch Samów²⁴ w śniegocy. Obrazy z dzieciństwa rodzą nowe opowiadanie, ale przybierają zupełnie inne formy i wyraz. Brak miękkich linii czy zaokrąglonych kształtów w tym odludnym krajobrazie niebezpiecznej podróży, jest on ostry, pełen kolców, kanciasty. Dolinę Muminków otaczają wysokie góry, lasy i wodospady.

Niebezpieczna podróż naprawdę jest dziełem malarki Tove Jansson, przesiąkniętym mrocznymi i nasyconymi barwami, które mieszają się z nowymi tonami akwareli. Tekst nie ma w sobie tej siły obrazowego przyciągania, co jej wcześniejsze książki tego typu. Opowiada historię najgroźniejszej z groźnych podróży autorki: historię powrotu do świata, który został przekształcony w miejsce bez trolli.

Lata siedemdziesiąte to czas, kiedy szeroki artystyczny repertuar realizuje się na nowo w prozie, malarstwie, sztukach teatralnych oraz piosenkach. Po Paryżu i sportretowaniu siebie oraz Tooti wielkie malarstwo przycicha, a głównym narzędziem pracy staje się pióro. Jednak Dolina Muminków zwabiła artystkę raz jeszcze. Olśniewające freski dla przedszkola w Björneborg (fin. Pori; szkice wykonał Reima Pietilä) zatytułowane *Kapelusz Czarodzieja*, wykonała w roku 1984, mając siedemdziesiąt lat. Te rozległe pejzaże, rojące się od trolli i innych postaci, należą chyba do najpiękniejszych malowideł przedstawiających Muminki. Obszerne kształty, pełne koloru i ruchu, podobne do opowiadania ze wspomnień, takiego, jakim było kiedyś: marzeniem, gdzie czas i trolle mieszały się ze sobą. Tak też było z akwarelą, która znalazła się na okładce mojej pracy doktorskiej z 1988 roku. Ukwiecony senny krajobraz Tove namalowała w latach trzydziestych, ale wędrujące trolle umieściła w nim ponad

pięćdziesiąt lat później.

XVII CZAS SŁÓW

Godziny jednak płyną i zmrok długi zapada,
A mnie najmniejsza piosenka do głowy nie wpada,
O utęsknieniu i melancholii słów mi brakuje,
Także o tym, co sam, bezkresnie wolny wędruje.

Wiosenna piosenka Włóczykija

Swego czasu potrafił bawić się wyobrażeniem,
że przyłącza się do jakiegoś wojażera.
Wojażer, takie piękne, staromodne słowo.

Lokomotiv, w: Dockskåpet

Lattem 1976 roku Tove przebywa na Klovharun i oddaje się pisaniu nowych opowiadań. „Pracujemy”, podsumowuje życie na wyspie w jednym z listów. Jak zwykle obszary różnej działalności krzyżują się ze sobą, a nowelom towarzyszy tworzenie dramatów różnego rodzaju. Nie z wszystkich jest zadowolona i otwarcie mówi przyjaciółce Mai Vanni o sztukach, które wysłała na konkurs ogłoszony przez radio:

Dasz wiarę, kupili moją *Klockan 03.50*, czyli tę gorszą. 5 nagrodzonych, w tym Chorell [pisarz Walentin Chorell] i tuzin kupionych. Chorell i ja jedyne szwedzkie nazwiska. To ci dopiero, bo otrzymali 745 (!) propozycji. Potem napisałam synopsis do *Filifionki, która wierzyła w katastrofy* dla fińskiej telewizji.

Dramat w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych był ważną dziedziną w twórczości Tove, spis produkcji telewizyjnych i radiowych zawiera dużo informacji inscenizacyjnych, niekiedy opatrzonych krytycznymi komentarzami. Nie jest dobre, „naiwne”, stwierdziła Tove o słuchowisku *Śmierć nauczyciela gimnastyki*. Jako nowela weszło później do *Podróży z małym bagażem*, wiele opowiadań z tego tomu zostało wcześniej napisanych jako sztuki teatralne, np. emitowana w telewizji *Fönstret* (Okno). Kiedy nie idzie jej pisanie czegoś nowego, siada do opracowywania, tworzenia raz jeszcze, wprowadzania zmian. Był to istotny element jej sposobu pracy twórczej. W przypadku *Podróży z małym bagażem* adaptacja dramatów dawała szansę wyjścia z zawodowych kłopotów. W pewnych okresach trudno jej było sobie poradzić z własnym krytycyzmem.

Szukam czegoś, co nie będzie dla dzieci w ogóle, pisze Tove do Åkego Runnquista około nocy świętojańskiej w 1976 roku. Åke stał się dla niej jednym z ważniejszych krytyków, wysłała mu potem nowele do przyszłego zbioru. Chce wypracować skondensowany styl i udaje się jej. Jest to ton pozornie

beznamiętny, odpowiada Runnquist: „którym opowiadane są zdarzenia i nic ponad”, ale najbardziej poruszyły go te „dodatkowe dna”, które przebijają w kilku innych utworach. W listach omawiają rozmieszczenie nowel, stały punkt ich rozmów teraz i na przyszłość, a dyskusja o „kolejności” w *Dockskåpet*, którą cytuję poniżej, jest typowa dla korespondencyjnych rozmów Tove z Åkem. Ona rozważa, zastanawia się, motywuje, zarówno dla siebie, jak i dla swojego wydawcy. Największą ambicją jest różnorodność, tytuł – orzechem trudnym do zgryzienia, opowiadań o podobnej tematyce absolutnie nie można ulokować obok siebie.

Na przykład nie *blomsterbarnet* i *the white ladies* przy sobie; wszystkie panie piją! Dalej są trzy opowiadania, które w ten czy inny sposób podejmują zjawisko wykorzystywania ludzi; *Huvudrollen* (Rola główna), *Parasiten* (Pasożyt), *Lokomotiv*. *Wielka podróż* i *Dockskåpet* obie sugerują homoseksualne relacje. Dalej, na ile to możliwe, starałam się trzymać z dala od siebie opowiadania w pierwszej osobie i parę takich, które mówią o bardzo starych ludziach. [...] W każdym razie książkę nazwiemy chyba „Blomsterbarnet” (Dziecię kwiat)? Naturalnie z ilustracją na okładce, która z tytułem nie będzie miała nic wspólnego.

Ale tak się wcale nie stało. Doszły jeszcze dwie nowele, *Dockskåpet* i *Konst i naturen* (Sztuka w przyrodzie)). Ta pierwsza dała tytuł całemu zbiorowi, była także ukłonem w stronę jednej z jej ulubionych autorek *short stories*, Katherine Mansfield z tomem opowiadań pt. *The Doll's House* w dorobku.

Dockskåpet okazało jeszcze jednym „nowym” dziełem Tove Jansson pod względem kombinacji typowych motywów i założeń sztuki połączonych z drażnieniem w ludzkich obsesjach, alienacji i próbach życia. Obok *Lata* to najbardziej niezwykła z twoich książek, napisał Åke w sierpniu 1978 roku, dodając w nawiasie: „z niczym nieporównywalna”. W napięciu czekał na reakcje czytelników i to „na ile twoi fani zniosą zimną stal”. Tove odpowiedziała radośnie: „Mam dużą nadzieję, że niektórych zszokuje moja surowość. Wiesz, czasami wydaje mi się, że pokój dziecięcy i pokój strachu nie dzieli wcale tak dużo, jakby się można spodziewać”. W miarę upływu lat ich przyjaźń pogłębiała się i kiedy Tove przyjeżdżała do Sztokholmu, często wychodzili do Operakällaren, żeby porozmawiać przy rozpasanych secesyjnych arabeskach nad głową (jak napisała Tove). Niekiedy Åke ożywiał literackie tematy z korespondencji limerykami (wychodziło mu to bardzo pięknie), a ona odpowiadała w ten sam sposób. Ale ponad wszystko najważniejsze było zaufanie: „Spotkanie z Åkem zawsze przynosiło spokój, zdawało się, że z niczym nie ma pośpiechu, a większość spraw się pewnie ułoży”.

Tytuł *Dockskåpet* jasno wyraża pragnienie autorki, aby skonstruować trwałą, chronioną i zdefiniowaną świat – to składanie modelu, tak typowe dla jej twórczości. Chodzi tu również o poczucie władzy narratora. Dla tapicera Alexandra z noweli tytułowej budowanie jest równoznaczne z wolnością – tym, że on sam o wszystkim decyduje: „Buduję wszystko dokładnie tak, jak chcę. Ja decyduję. Pierwsze i drugie piętro leży nad morzem. Potem jest salon”. Może znajdować się gdzieś w Niemczech – poddasze jest w Paryżu. „Muszę się zastanowić” – mówi. Przywołuje to na myśl Tatusia, który stawia model latarni w *Tatusiu Muminka i morzu*, ale symbolizuje artystyczną wolność innego rodzaju. Nie istnieje tu żadne stałe założenie na temat wyglądu i rozmieszczenia, jak w przypadku wieży, jakkolwiek wspólne są możliwości dla wyobraźni, jakie stwarza budowa.

Ten tomik nowel składa się na dom, w którym autorka umieszcza swoje „lalki” na piętrach, mogących leżeć trochę tu, trochę tam, w miastach takich jak Helsinki – bezpośrednio nawiązując do janssonowskich pokoi, ulic, bulwarów, albo tam dokąd człowiek wybiera się w podróż – na Hawajach, w Ameryce czy Londynie. W tym sensie zbiory nowel zawsze są domem dla lalek, domem, który można zaludnić i umeblować dokładnie według woli budowniczego. Są wyrazem woli autora i właściwie nie znają granic. Odpowiedź, jaką Alexander dał swojemu partnerowi Erikowi, który wyraził własne zdanie na temat jego „domku dla lalek”, można potraktować jako ripostę Tove Jansson dla tych, którzy porównują książki dla dorosłych z muminkowymi: „To nie jest domek dla lalek. To będzie dom”.

Nie wszyscy znieśli „zimną stal” i opinie na temat dzieła były zróżnicowane. Pewien recenzent

wspominał o rewelacyjnych historiach, inny o banałach, trzeci o „książce takiej sobie”, podczas gdy jeszcze inni chcieliby, aby Tove Jansson nie wiedziała tyle o „takich ponurych stosunkach”. O „homoseksualnych” relacjach w *Wielkiej podróży* oraz tytułowej *Dockskåpet* w tym stosie artykułów praktycznie się nie wspomina. Recenzje wokół *Dockskåpet* układają się w podobny schemat jak przy *Solstaden*: ludzie chcą czytać Tove Jansson, ale oczekują innych tekstów niż te, które znajdują wewnątrz tomów. Recenzentka z „Folktidningen Ny Tid” okazała największe niezadowolenie, jeszcze dobitniej niż jej poprzednik (w związku z *Lyssnerskan*), i kompletny brak zrozumienia dla skondensowanej tematyki: „Przerażające w tych opowiadaniach jest to, że komunikacja jest praktycznie bez wyjątku destruktywna, bo konsekwentnie chodzi o wysysanie i eksploatację”. Piszącej te słowa Tatianie Sundberg zabrakło wiatru, który wywiałyby „dziury w tej mgłę i odsłonił niebo”, najwyraźniej tęskniła za rzeczywistością z muminkowych opowiadań: „Znajdujemy się hen, hen daleko od Doliny Muminków, a jedyne, czego się dowiadujemy, to że niektóre królowe sprawują rządy bardzo długo”. Przeciwnieństwo stanowiła Merete Mazzarella, która podsumowała paradygmat reakcji na nowe janssonowskie utwory:

Od dawna istnieje taka tendencja, brak prawdziwej woli do potraktowania Tove Jansson poważnie jako autorki dla dorosłych, zamiast prób zatrzymania jej w świecie Muminków, jednak moim zdaniem zbiór *Dockskåpet* jest jej najlepszym jak dotąd dziełem dla dorosłych – jeszcze głębszy i bogatszy niż *Lyssnerskan* z 1971 roku, z którym ma sporo wspólnego. Styl jest prosty, jasny, zdyscyplinowany.

Dockskåpet sprzedawał się słabo i wydawnictwo częściowo przypisywało to rozczerowanie okładce. Nie narysowała jej sama Tove, jak do *Lyssnerskan* czy *Solstaden*, ale była obrazem zupełnie innego rodzaju, akwatintą sygnowaną przez Tooti, wydrukowaną na czarno, przedstawiającą ściany domów pełne okien, które zdawały się piąć ku górze. Było to dalekie od rysunków, z jakimi można by skojarzyć Tove, dalekie od domku dla lalek w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Całkiem sporo osób było „zaskoczonych i trochę przestraszonych”, twierdził Åke, ubolewając nad tą postawą: „A niech to wszyscy diabli, że też literackie zainteresowanie tak luźno się trzyma”.

Ten tom również nie doczekał się nowego wydania. A przecież mieści się w nim wiele najmocniejszych nowel Tove Jansson, trafnych portretów ludzkich snów i instynktów, *Dockskåpet*, *Serietecknare* (Autorka komiksów) i *Wielka podróż*. *Solstaden* i *Dockskåpet* to dwie książki z rzędu, które nie poszły tak jak się spodziewano, i Tove przejęła się ich krytyką bardziej, niż wynika z jej listów. *Den ärliga bedragaren* (Uczciwy oszust), jej następna powieść, ukazała się dopiero w 1982 roku. Pisanie staje się coraz bardziej zaciętą walką z własną wolą i materią słowa.

PISZĄC O SOBIE

Jedną z nowel, nad którymi Tove pracowała na wyspie, była *Lokomotiv*. Opowiada o mężczyźnie opętanym myślą o pociągu. Nigdy w nim nawet nie siedział, lecz słowo „podróżny” ma dla niego szczególne brzmienie. Dla niego jest synonimem wolności: „Udać się w drogę, dokąds, daleko... A gdy się jedzie dalej, wszystko to, co zostało za tobą, jest nieodwracalne i definitywne, a to, do czego się zbliżasz, jeszcze nie określiło swoich wymagań. Podróżując, przez krótką chwilę jesteś wolny”.

Głodu Tove i Tooti, dwóch zapalonych podróżniczek, nie mogła zaspokoić wyprawa dookoła świata. Podróżowanie otwarło nowe sfery wolności od zrytualizowanego życia zawodowego, zaowocowało różnymi inscenizacjami swobodnej wędrówki w opowiadaniach. Z konicą wyprawiwały się na wyspy i do miast Europy, na Islandię, Korsykę, do Irlandii, Wenecji, Londynu, Wiednia, Madrytu, na Wyspy Owczce i Lofoty. Nieustannie kręcąca się superósemka wyprodukowała w końcu film, *Tove ja Tooti Euroopassa*, czyli „Tove i Tooti w Europie”, z podtytułem: „Dokument amatorski”. Tove nie było dane go obejrzeć, ale narrator odczytuje fragmenty jej noweli, łącząc je ze

wspomnieniami Tooti z ich wojaży. Dla nich obu podróżowanie było sztuką, podróżny obserwatorem, a sama wędrówka przeżyciem, w tym filmie o „starej Europie”, jak wspomniano we wprowadzeniu, włączą się z lekkim bagażem. Tak robiła młoda Tove podczas swoich eskapad po kontynencie w latach trzydziestych, a kiedy dużo później ubiera w słowa ideę podróżowania w noweli *Podróż z małym bagażem*, zasada ta nadal pozostaje aktualna: „Walizka była równie lekka jak moje wolne od trosk serce” – stwierdza narrator-podróżnik. Osoba w drodze jest nieskrępowana, bez odpowiedzialności za to, co za nią, bez możliwości przejrzenia tego, co znajduje się przed nią. To co odczuwa to „nic, tylko ogromny spokój”.

Wyjazdy były równie ważne jak kiedyś, lecz odwiedzane krajobrazy i miejsca nie wymagały już tyle przestrzeni w książkach. Tove pisze o tym, co jest bliskie jej samej. Słowo i obraz zawsze były przy niej obecne, od samego początku z żartobliwymi obrazkami aż po refleksje nad sztuką, tożsamością zawodową i wolnością w jej notatkach i tekstach literackich. Pisze o malarce, rysownicze, autorce, korespondentce i podróżnicze, a jednocześnie o Tove Jansson podczas przemiany. Konstruuje swoje ja w różnych kontekstach – pracy nad komiksami, budowy domku dla lalek, ilustrowania książek dla dzieci, dorastania w atelier, studiów w szkołach artystycznych, rysunkowej postaci oraz sławy – wszystko to przynależy do jej życia i pracy jako malarki i pisarki.

Każdy obraz jest autoportretem, napisała Tove do przyjaciółki Evy Konikoff jesienią po zakończeniu wojny, i w dużej mierze odnosi się to do jej twórczości w ogóle. Jednak nie dokumentuje Tove Jansson jako osoby ani nie zachęca do interpretacji dzieł poprzez pryzmat swojego życia. Dla niej liczyło się poszukiwanie wyrazu, który mogłaby nieustannie zmieniać. Jako malarka zadebiutowała szkicowanym autoportretem w 1933 roku, a pędzel złożyła po namalowaniu obrazu przedstawiającego ją samą ponad czterdzieści lat później, w roku 1975. Nie istniała jedna Tove Jansson, było ich wiele: sygnatura Tove i sygnatura Jansson, i pisarka Tove Jansson. Mówiąc słowami Tuulikki – miała tysiąc twarzy.

Czas wizualnych portretów – olejem, tuszem bądź rysunkowych – minął w połowie lat siedemdziesiątych. „Teraz czuję przymus pisania, co dzień, potrzebę precyzowania. Obrazy już nie wystarczają” – napisała w *Lokomotiv*. Jest to proces w cieniu zwątpienia, narażony na jej własne oraz innych „odmowy”, werbalne zmagania, a poszukiwanie słów staje się tematem samych opowiadań. W listach ponownie wspomina o zanikaniu chęci, lecz także o radości z tworzenia, kiedy chęć powraca. Rosnąca rola słowa ma teraz rozstrzygające znaczenie dla odwzorowywania siebie. Pisanie staje się coraz trudniejsze, zwierza się Mai podczas żmudnej pracy nad powieścią *Den ärliga bedragaren*. Pomimo udręki jest produktywna. W ciągu dekady napisała trzy powieści: *Den ärliga bedragaren* (1982), *Kamienne pole* (1984), *Rent spel* (1989), trzy zbiory nowel, *Dockskåpet* (1978), *Podróż z małym bagażem* (1984), *Brev från Klara* (List od Klary, 1991), opowiadanie o Harun – *Anteckningar från en ö* (1996) oraz wydała tom zatytułowany *Meddelande* (1998).

Brev från Klara była ostatnią książką we współpracy z Åke Runnquistem, który zmarł wiosną tego samego roku. Nie zobaczył już, kiedy ukazała się drukiem. Z czasem ich listy przekształciły się w rozmowę i pełen krytyki proces, który istotnie zaważył na rozwoju pisarstwa, zwłaszcza po tym, jak na prośbę Tove usunęli słowo deadline. W maju 1985 roku, pracując nad opowiadaniem do *Podróży z małym bagażem*, napisała do niego:

Zajmuję się wieloma innymi nowelami – co za ulga nie mieć deadline’u, można pisać od początku, ile razy chcesz, zostawić, żeby doszło, w końcu zrozumieć, które story usunąć, a które zostawić. Ważna jest kolejność; zdaje się, że pojawiają się te same tematy, na przykład starość, wyspy, podróże; muszę je trzymać oddzielnie. Praca teraz to przyjemność. I cieszę się, wiedząc, że jesteś Bardzo Krytyczny.

Sama również jest Bardzo Krytyczna, pisze od nowa, skreśla, zmienia, obiera, a w cieniutką *Rent spel*, która wyszła po *Podróży z małym bagażem*, bezlitośnie wpisuje proces dokonywania poprawek w postać pisarki Mari, widzianej oczyma jej partnerki Jonny w opowiadaniu *Zabić George’a*. Jest to okrutny autoportret, otwarty, a zarazem pełen dystansu, procedura męcząca, ale konieczna do życia: „te nowele, które nigdy nie będą gotowe, ciągną się tylko i ciągną, pisane od nowa, odrzucane,

przyjmowane, te wszystkie słowa, których miejsce się zmienia, które się wymienia, nie pamiętam już, jakie były wczoraj i co stało się z nimi dzisiaj, jestem zmęczona!”. Jest to szczególna książka, ponieważ bardzo wyraźnie opisuje określoną rzeczywistość samej Tove i Tooti: ich życie w pracy i miłości w dwóch atelier, na wyspie, podczas podróży z konicą.

Przyciąganie Muminków było równie silne jak wcześniej, z wystawami, przekładami, całym biznesem. Korespondencja w interesach jest okropna, wzdychała Tove w połowie lat siedemdziesiątych (i ta sytuacja nie zmieniła się pomimo upływu czasu). Listy do i z pracowni płyną strumieniami, stopy w archiwum i brązowe skoroszyty grubieją do granic wytrzymałości. Oczywiście część Tove załatwia przez telefon, ale większość propozycji, negocjacji, umów i zapytań odbywa się na piśmie. W 1975 roku Walt Disney odezwał się w kwestii praw do ekranizacji Muminków oraz *Kto pocieszy Maciupka?*, wrócił po śmierci autorki, starając się, jak wyraziła to Sophia Jansson, kupić „wszystko”. Także prawa do Muminków w Szwecji wzięto na tapetę. Åke Runnquist pragnął zebrać całą twórczość Tove w jednym miejscu, widział szansę na to pod koniec lat osiemdziesiątych, kiedy książki wznawiano, i postanowił spróbować. Pisarka podzielała jego zdanie: „Tak, słyszałam, że Norstedts zrealizowało wszystkie części Muminków, i myślę, że byłoby mądrze, jak powiedziałeś, zrobić kolejne podejście i postarać się je przejąć. Ostatnim razem przecież prawie nam się powiodło – tylko że w ostatnim momencie zmienili zdanie”. Ale i tym razem projekt spalił na panewce, wydawnictwo Geber (Almqvist & Wiksell) wznowiło wydania parę lat później.

W latach osiemdziesiątych pojawiły się pierwsze książki i badania uniwersyteckie na temat twórczości Tove Jansson, odbyły się też nowe wystawy oraz planowano drugie uderzenie na Japonię w postaci filmów o trollach. Świeżo rozbudzone zainteresowanie na rynku Tove streściła słowami: „muminkowy boom”. Tyle się dzieje! – pisała to Åkego latem 1985 roku. Zajęta była wtedy kolejnymi nowelami (do *Podróży z małym bagażem*), podczas gdy Tooti przygotowywała retrospektywę w Tampere. Powieść *Den ärliga bedragaren* ma zostać sfilmowana, w planach jest inscenizacja *Dockskåpet* dla telewizji. Tove błogosławi spokój na wyspie, prawie nikt ich nie odwiedzał i praktycznie nie musiały wpadać na stały ląd. Jak notuje – mogłyśmy pracować bez przeszkód. Jednak pośród tego wszystkiego odzywała się tęsknota, aby się wyrwać. Musiała podróżować. Wyprawa na Wyspy Owce, aby zobaczyć wreszcie „Największe Fale na Świecie”, zaczęła się na początku sierpnia.

W niektórych fragmentach jej zapisków przebija ton zmęczenia, pragnienie ciszy i odosobnienia. Tove często wspomina zadania i wydarzenia, które trzeba „odfajkować”. Nawet podróżowanie, które zwykle przynosiło ukojenie, wydaje się pracochłonne, kiedy już jednak ruszyła w drogę, jest w samolocie, czuje się wolna. Wyjazd do Wiednia w 1982 roku przechodzi jej oczekiwania, zwłaszcza gdy wypełniła już obowiązki, biorąc udział w „Dyskusji o książkach dla dzieci”. Relacjonuje: „Dopiero teraz dociera do mnie, jaka byłam zmęczona i że ta podróż nie jest tylko kolejną rzeczą do odfajkowania, lecz że powinnam się cieszyć, uspokoić i być wdzięczna. Tooti jest fantastyczna, jasne – jak zwykle, ale Tooti w *Podróży* jest kimś wyjątkowym”. W liście (do Mai) rysuje siebie oraz towarzyszkę, jak podczas innych wielkich podróży. Jest naprawdę zadowolona.

Ogrom pracy wiązał się z wystawieniem w sztokholmskim Dramaten *Mumintroll i kulisserna* (Muminki za kulisami) wiosną 1982 roku. Tove napisała nowy scenariusz swojej „sztuki kameralnej” z lat pięćdziesiątych, wówczas odegranej w teatrze, którego widownia była nie większa niż dwa autobusy (słowa Tove), tym razem postaci miały stanąć na Dużej Scenie w Dramaten. Autorka wprowadziła liczne zmiany, cały projekt napawał ją niepokojem, przede wszystkim scenografia i kostiumy. Musiała poznać przestrzeń, scenę, miejsca dla widzów, żeby móc pracować, ale to wymagało czasu. „Bajeczne przedstawienie dla rodziców i dzieci” – napisała o sztuce Suzanne Marko w obszernym artykule do „Dagens Nyheter”, z zastrzeżeniem do długości drugiego aktu i wielu parodii dramatów – były za bardzo skierowane do dorosłych. Ale ogólnie rzecz ujmując, „Trolle” odniosły sukces ze starą grupą, która zebrała się raz jeszcze, żeby robić teatr: Tove Jansson, autorką, Vivicą Bandler, reżyserką, Lassesem Pöysti, który wcześniej grał Muminka, a teraz był dyrektorem Dramaten.

Malarka Tove Jansson złożyła paletę, pędzle i szpachelki, ale mimo wszystko pracowała z obrazem i wizualizacją w formie scenariuszy do filmów (*Lato, Den ärliga bedragaren*), poprzez dramaty oraz wystawy. Chociaż nie zawsze dopuszczano ją do współpracy. Chętnie wzięłaby udział przy ekranizacji *Den ärliga bedragaren*, ale musiała zadowolić się czytaniem o niej w prasie; „mnie tam, oczywiście, nie chcą” – napisała do Åkego latem 1985 roku. Rok później otwarto wielką wystawę poświęconą Tove Jansson w Muzeum Sztuki w Tampere, któremu podarowała ilustracje, obrazy i tableau. Trafiły tam również rysunki do „Garma”, które znalazła na strychu na początku lat osiemdziesiątych (po raz pierwszy zaprezentowane w Helsinkach w 1983 roku), tablice i domki Muminków. „Pomyślałam sobie, że dobrze byłoby zgromadzić wszystko w jednym miejscu” – zapisała jak prawdziwy archiwariusz, ciesząc się, że w atelier zwolniło się trochę miejsca.

Tampere stało się wspólnym projektem artystek Jansson i Pietilä. Razem z Muminkami otwiera się wystawa grafik Tooti, te wydarzenia zapoczątkowały dłuższą współpracę z muzeum. „Nakleciła passe partout za nas obie i zapakowała te wszystkie wspaniałości” – napisała Tove radośnie, dodając, że „imponujący panowie” z firmy transportowej przyznali, iż Tooti dostałaby fuchę pakowacza od ręki. Późną wiosną będą rozwieszały prace, a do tego czasu pisarka koncentruje się na nowelach do przyszłej *Podróży z małym bagażem*. Dobrze, aby teksty miały czas dojrzeć, poczekać, aż „nagle zobaczę, stwierdzą, co można by poprawić, co wygotować, co rozwinąć, kompletnie zostawić”. Oto jej metoda, tego się trzymała.

Wiosnę całkowicie przeznaczyła na pracę. Byłyśmy absolutnie nietowarzystkie, zanotowała Tove, ale tak chyba musi być, jeśli chcesz coś zrobić – i jest spokojnie... „Spotykamy się wieczorami. Tooti zaprasza na cudowne jedzenie, potem kontynuujemy pracę albo tylko czytamy czy oglądamy telewizję”. Niekiedy odwiedzają swoje dodatkowe archiwum, mieszkanko nazywane czterdziestką piątką (mieści się w tym samym domu), i „robią odbitki tego i owego. To jest dobry pokój, taki cichy – i bez telefonu”.

Cisza, spokój, harmonia, ukojenie – obecnie tymi słowy Tove określa życie.

NOWE OBRAZY

Tove nie napisała (jak już wspomniałam) autobiografii sensu stricto, ale sześciostronicowy rękopis elegancko streszcza to, co zwykła opowiadać o swoim życiu, dorastaniu pod znakiem sztuki, o szkole, akademiach artystycznych, o wyjazdach na stypendium i początkach pisania:

Tego, czym się tak naprawdę zajmowałam w najwcześniejszym okresie, nie pamiętam za dobrze, a jedynie fakt, że byłam głęboko ciekawa. Kiedy skończyłam piętnaście lat, z ulgą dla wszystkich zostałam zabrana ze szkoły, aby spróbować zostać artystką – wtedy nastąpiło przebudzenie i znów poczułam zainteresowanie.

Szkoły artystyczne, gdziekolwiek by się mieściły, wydają się do siebie dosyć podobne, ale to my, adepci, zachowywaliśmy się mniej więcej w ten sam sposób; upodabniając się do swojego nauczyciela, czy malował pędzlem, czy szpachlą, nagle całkowicie mu się przeciwstawiając, zarzucając naukę w połowie semestru po to, aby założyć buntowniczą grupę, przekształcając stancję w atelier bohemy (poszło całkiem gładko), zmieniając style równie radośnie, zakochując się co rusz, wyprowadzając się z domu z wielkim rabanem – tak, to były wspaniałe czasy!

Wyjechałam na pierwsze stypendium i wszystko uległo zmianie. Zaczęłam sygnować płótna, podając rok, i wysyłać je na wystawy ogólne – odrzucano jedno, o innych ukazywały się wzmianki, które wklejało się do kajetu. W zależności od tego, czy była dobra, czy zła, krytyka mogła zastopować prace na jakiś czas, gubiłam się, troszczyłam się o to, co stworzyłam, albo przestawałam w to wierzyć.

Tak samo było, kiedy zabrałam się do pisania.

Potem pojawiła się możliwość wyboru między „robieniem wrażenia” a dawaniem „wyraza”, ale to dopiero później.

Obraz i sztuka towarzyszyły Tove od chwili narodzin, kiedy więc przestała pracować przy sztalugach, zaczęła przywoływać sztukę obrazu, swoją oraz innych, poprzez język. W jej postmuminkowej twórczości występuje mnóstwo odwołań do dzieł i mistrzów. W *Lyssnerskan* złożyła hołd amerykańskiemu artyście Edwardowi Goreyowi w opowiadaniu pt. *Svart-vitt*, inny Afrodytę Kallipygos (Pięknotylej) w *En kärlekshistoria*. *Córka rzeźbiarza* pełna jest rzeźb, rysunków i Johna Bauera, w *Lecie* ważne miejsce zajmuje obraz *Eremita* pędzla Roberta Högfelda, a nawiązania do Williama Turnera oraz Christo i jego żony Jeanne-Claude, artystów opakowujących budynki, można odnaleźć w *Dockskåpet*.

W zbiorze *Brev från Klara* podmiot piszący listy maluje w noweli pt. *Karin, min vän* (Karin, moja przyjaciółka) pokazany obraz panien roztropnych i nierozsądnych dla wujka Hugona, męża Elsy, siostry matki. W tym opowiadaniu Tove przedstawia swoją pierwszą, samotną podróż za granicę z roku 1934, kiedy mieszkała w Niemczech u siostry Ham i jej rodziny. Panny nieroztropne były też motywem na jej jedynym malowidle sakralnym, w kościele w Östermark. W utworze literackim na życzenie wujka zostały przedstawione razem z Chrystusem, jednak postać Syna Bożego niezbyt się udaje:

Zamierałam przedstawić Chrystusa nie tak łagodnym, jak się go zwykle malować, dodać nieco krytycznej mocy, opanowanej gwałtowności, której się po nim spodziewałam – ale nie wypadł dobrze. Przesuwałam go coraz dalej i dalej, aż stał się niemal tylko sylwetką ze światła, twarz tarłam w takiej rozpaczy, że powierzchnia zrobiła się niewyraźna i chropowata.

Wujek Hugo pokręcił głową i powiedział: Widzę, że oddalas się od Niego coraz bardziej i bardziej, nie jesteś Dziecięciem Bożym. Kto nie jest przyjacielem Jezusa, nie może go namalować. Ale powiesimy go mimo wszystko.

Obrazy umieszcza się w różnych kontekstach, aby wydobyć znaczenie. Nie chodzi już wcale o *l'art pour l'art*, o której młoda malarka Tove mówiła w latach czterdziestych. Obecnie używa sztuki, aby opisać rzeczywistość wymyślonych światów z jej nowel i powieści. Chce sprawić, aby ludzie z o b a c z y l i – jak wyraża to w *Den ärliga bedragaren*.

Piękny przykład znajduje się w *Lokomotiv*, która pod wieloma względami jest kluczem do spojrzenia na pracę artysty. Tutaj mieszczą się refleksje dotyczące obrazu i interpretacji, o których długo rozpisywała się w swoich kajetach, wszystko wyrażone poprzez opis słynnego malowidła pędzącego parowozu autorstwa Williama Turnera (*Deszcz, para, szybkość*). Posłużyło za ilustrację „idei pociągu” dla opętanej myślą o lokomotywie mężczyzny, jednak dla pisarki kryjącej się za tym opowiadaniem miało inne znaczenie:

Malarz William Turner całkiem przekonująco przedstawił zawrotną prędkość i siłę, ale ukrywa, jak by to powiedzieć, twarz lokomotywy w parze i mgłę, w i e m y, l e c z n i e w i d z i m y [podkreślenie Autorki]. Jego obraz rozpędzonej maszyny działa na mnie bardzo przygnębiająco. Nie namalował pociągu, lecz samego siebie.

Szybkość i tempo, podobnie jak impresjonistyczne barwne plamy (można tu przywołać dzieło Moneta pt. *Dworzec Saint-Lazare*), nie mają znaczenia. Istotne jest to, co się mieści w obrazie, pod warstwami namalowanej pary, mgiełki, pędu. Turner prezentuje siebie z zakrytą twarzą. Wiemy, lecz nie widzimy. O tego rodzaju drugim dnie mówił Åke, dla Tove, odkąd zarzuciła malowanie, inscenizacje rozmaitych interpretacji okazały się ważniejsze niż kiedykolwiek.

Nad nowelami, które dotyczą zagadnień klasycznych oraz istoty sztuki, jak np. *Konsten i naturen*, Tove pracuje jako artystka malarka. Opowiadanie to ilustruje tezę, by wiedzieć, a nie widzieć. Zaczyna się na wielkiej wystawie przy numerze trzydziestym trzecim – paczce obwiązanej sznurkiem. Niektórzy zwiedzający zastanawiają się, czy ją otworzyć. Stróż informuje o założycielu kierunku („obcokrajowcu”) oraz technice: owija się na przykład rzeźby albo i całe góry – aluzja do artystów Christo i Jeanne-Claude (których imiona nie zostały w tekście wymienione). Pytanie brzmi jednak: gdzie przebiega granica między sztuką a naturą. Pewna para kupiła obraz i został im zapakowany. Jest to abstrakcyjne dzieło, widnieją na nim dwa krzesła trochę od siebie odwrócone; po cichu nabywcy

zaczynają mieć odmienne zdanie na temat tego, jak przedmioty wyglądają i co malowidło przedstawia. Wiedzą, że mają jakiś obraz, ale nie wiedzą, co widzą. Każdy dostrzega to, co może, stwierdza stróż i doradza im, aby pozostawili dzieło nierozpakowane: „Dzieło sztuki może być praktycznie czymkolwiek, człowiek widzi tylko to, co chce zobaczyć, można by więc nie zdejmując opakowania, po prostu powiesić obraz na ścianie. I nie będzie się o co kłócić”.

Lokomotiv, jak sporo utworów w *Dockskåpet*, odwołuje się do ukrytej za nimi autorki, do obrazów i opisów, jakie Tove ukazuje w różnych kontekstach. Opakowany obraz (taki, jakim zapamiętali go kupujący) przypomina namalowane przez nią płótno, z krzesłami odwróconymi trochę od siebie (1960). Mężczyzna z obsesją na punkcie pociągu uwielbia piękne „predyluwalne słowa” (jak i Tove), jest zręcznym grafikiem, który w dzieciństwie opowiadał sobie historyjki podczas długiej drogi do szkoły, w wyobraźni odgrywał masę dramatów i za pomocą języka i opowieści uczynił się panem życia i śmierci:

Czasami byłem kapitanem parowca transoceanicznego, na mój rozkaz miał otrzeć się o rafę, o górę lodową, wszystko i wszyscy na pokładzie zadrżeli podczas tej jednej jedynej sekundy grozy, przy wtórze przeraźliwego zgrzytu rozłupywanego metalu statek płynął dalej, ale jak długo jeszcze? Tylko ja to wiedziałem. Byłem imperatorem i decydowałem o życiu i śmierci. Pozamykałem szkoły, wszystkim ludziom zabroniłem robić dzieci. To była wspaniała zabawa, rano i kiedy wracałem do domu.

Tak pisze Tove o władzy i możliwościach narratora, choć nieposkromione zabawy w drodze ze szkoły przekształciły się później w poszukiwanie słów i znaczeń, które będą w stanie wywołać obrazy. Przedstawia siebie jak Turner. Nie pokazuje twarzy, pozostawia ją nierozpakowaną.

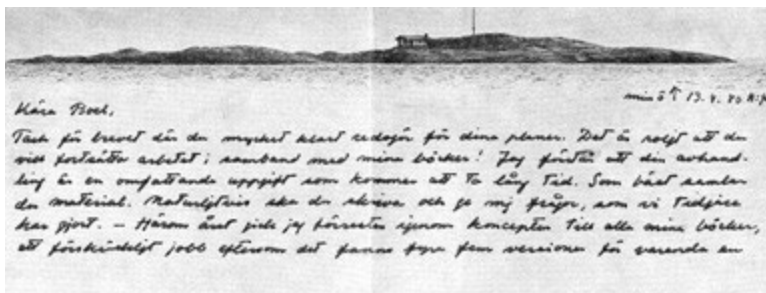
PRACA I MIŁOŚĆ

Praca i miłość były życiem Tove także w okresie panowania słowa. Letnia pora na wyspie nabrała spokoju – mniej gości i więcej uwolnionych sfer. Byłyśmy w stanie pracować w łączności ze sobą, stwierdza na początku jesieni 1980 roku i w ten sposób opisuje całkiem sporo wakacji nadchodzących lat. Ale kiedy narasta zainteresowanie nową książką, wystawą albo kolejną prezentacją Muminków, chce uciec z dobrze znanych okolic. Tęskni za większą izolacją niż na Harun, planuje osiedlenie się gdzie indziej na parę miesięcy wczesną wiosną 1981 roku: „w marcu – kwietniu Tooti i ja planujemy wynająć samotną chatkę na wyspie bez drogi dopływu przez lód, zatem miejsce, w którym można pracować w spokoju – ale w razie potrzeby da się pojechać na nartach do autobusu. Założymy telefon i prąd”. Pobyt tam pozwoli im zaczerpnąć tchu po wielkiej wystawie w Muzeum Narodowym. Tove pisze do Åkego, że czują się dobrze. „Ale strasznie nam się spieszy. Ten Mum. zrobił się za duży”.

Życie na Harun nie biegło już tym samym torem co kiedyś, nawet jeśli nabrało spokoju, odwiedzało ich mniej gości i miały więcej czasu na pracę, atmosfera nie była już taka sama. Kiedy przyjaciel z dzieciństwa Albert Gustafsson nagle zmarł (1981), odeszła część pomysłów i radość z wyspy i „klimatu szkieletów”. Tove stała się częścią archipelagu Pellinge, a z Abbem przyjaźniła się od szczenięcych lat. Był w Viken (Eidisviken), gdzie Janssonowie wynajmowali dom od jego rodziców, od zawsze, w wakacje w latach dwudziestych dzieciaki Tove i Albert (dosyć często pojawiał się w jej pamiętnikach) bawili się w okolicy w Indian, konstruowali konie z drewna, kąpali się, żeglowali. To Abbe w 1962 roku zbudował „Victorię”, łódź tańczącą na wodzie, solidną i szybką, „z mahoniu, długą na cztery metry, na pokryciu karawelowym”, najpiękniejszą na całym wybrzeżu, jak napisała Tove w *Anteckningar från en ö*.

Pogorszenie nastroju wiązało się również z wiekiem, Tove nie dawała już rady jak kiedyś. Przez cały czas na Harun Tove i Tooti spały w namiocie, domku używały dla gości, gotowania, czytania i do pracy. W 1980 roku Tove napisała Mai, że jak zwykle mieszkają w namiocie, ale burze nie wydają się

już tak zachwycające jak wcześniej.



„Moja wyspa” – z listu do Boel Westin, 1980²⁵.

Któraś wieczoru nadszedł paskudny sztorm z płn.-wsch. i namiot zamienił się w kałużę. Pilnowaliśmy łodzi na zmianę, przez całą noc. Wiesz, nie mamy siły jej wciągnąć, więc wrywała się jak mustang spięty czterema linami, gdyby się któraś zerwała, byłoby po wszystkim. Schroniliśmy się, rzecz jasna, w chatce – rzucało nią, trzęsło. Lało jak z cebra. Dawniej sztormy zawsze mnie ekscytowały, teraz trochę się boję.

Jest to oczywiście ogromna różnica w stosunku do tego co było. Życie na wyspie płynie dalej, ale pojawiają się rysy. Najgorsze okazały się włamania, na które w ciągu paru lat były narażone, oraz dzikie ćwiczenia snajperskie sił obronnych. Było to nie tylko nieprzyjemne wtargnięcie w sferę najbardziej prywatną, lecz zamach na całą ideę samotnego życia.

Pierwsze włamanie miało miejsce w tym samym roku, gdy umarł Abbe: „wstrętne, doszło do włamania, kiedy wojsko znowu zaczęło strzelać, żołnierze rozbili okna – idioci, klucz przecież wisiał na ścianie – wzięli prawie wszystko, co lubimy – wartości około 8000 marek”. Kilka lat później po raz kolejny pojawili się złodzieje, czuły się wtedy, jak gdyby wyspa została zbrukana. Rozbite szyby, butelki porzucane po całej plaży i łączce. Wtedy zainstalowały w domku okiennice i zamki. Wszystko „przywiedło”, a mimo to pisarka martwi się o „kochanych rozbitków, którzy zazwyczaj przychodzili do domku, żeby się ogrzać, rozplątać sieci, naprawić silnik. Łajdakom nigdy nie przyszło do głowy, że klucz może wisieć przy drzwiach. Ha. I jeszcze wrzucili księgę gości do morza, znalazłam ją całą w morskiej trawie”.

Jednocześnie czuje wdzięczność za to, że ich raj pozostawał nietknięty przez tak długi czas. Groźba utraty wolności, starzenia się, tego że nie podoła, zaniepokojeni przyjaciele i rodzina – wszystko razem składa się na myśl, która narasta i przeradza się w możliwość: opuszczenie wyspy. Zanotowała: „Mamy wielu przyjaciół, którzy się o nas niepokoją, to bardzo uciążliwe. Tylko ostrożnie – co wy tam robicie całymi dniami? Bańki mydlane – odpowiada Tooti”. Sprzątają wyspę i domek, żeby powoli przekształcić go w chatkę rybacką o czystych ścianach i spokojnych powierzchniach, przenoszą rzeczy do miasta. Znalazły sposób na cięższe roboty – na przykład sanki, ale czuć, że się człowiek zrobił sztywniejszy, stwierdziła Tove już na rok przed siedemdziesiątymi urodzinami. Może mniej i jest zdecydowanie bardziej ostrożna.

Decyzja o opuszczeniu Klovharun była niezwykle trudna. Tove od dzieciństwa mieszkała pośród szkieł, a marzenie o samotnej wyspie pielęgnowała już od wczesnej młodości. W pięknym liście do Evy Konikoff, napisanym rok po wojnie, daje wyraz tęsknoty tak płomiennej, że aż czuć jej wibracje. Przebywa na ukochanej Kummelskär, wysepce, której pożądała tak żarliwie, lecz nigdy nie dostała. Per Olov zawiózł ją i Atosa, świętowali jej urodziny rakami i racami, śpiąc na wrzosowisku zawinięci w żagiel. Lasse też był z nimi. Zdaje się, że nigdy nie odwiedziła Kummelskär, pisze do Evy: „Leży mniej więcej dwa razy tak daleko od Pellinge co Tunnholmen – piękna, dzika, skalista, z dwoma znakami nawigacyjnymi i dwiema małymi latarniami morskimi”. Przez całą wojnę to miejsce było zaminowane i niedostępne, więc Tove nie posiada się z radości, mogąc ponownie zobaczyć „swoją” wyspę, „tę, którą kocham najbardziej”. Na niej chce żyć i mieszkać. „Leżąc tak wpatrzona w miriady

gwiazd, wsłuchując się w burzę, nabrałam wielkiej ochoty, żeby naprawdę zamieszkać na tej wyspie – albo posiąść ją na własność”. Jest najdalej wysunięta w morze, nieosłonięta, bez studni, bez ziemi czy lasu. Oto marzenie samotniczki Tove. Można by przywieźć pełno wody mineralnej – planuje – gotować na morskiej, zabrać ze sobą mnóstwo konserw, a łódź wciągnęłoby się na drezynie, bo nie ma portu.

Zakochałabyś się w tych dzikich urwiskach, rozpadlinach i lagunach wokół, gdzie morze kipi nawet w spokojną pogodę. Tej nocy wdrapaliśmy się na najwyższą skałę i patrzyliśmy na huczące spienione fale w świetle księżyca. Niemal nierzeczywiste – wyspa przypominała krajobraz księżycowy albo sen.

To pragnienie towarzyszyło jej przez całe życie. Wyspa od dzieciństwa była obecna w jej ciele, jednak teraz między nią a krajobrazem nie było już równowagi. Mogło to wpłynąć na pracę. Życie na wyspie zasadza się na „spokoju, jednostajności dni”. Jednak monotonia samotności czasem upodabnia się do obrócenia w kamień: „trzeba się mieć na baczności przed odludnymi wyspami, jeżeli robota nie posuwa się tak jak powinna. Horyzont może stać się wtedy więzami z żelaza, a jednostajność dni nie będzie niczym innym, jak powtarzającym się potwierdzaniem faktu, że nie możesz zacząć. Jak gdyby mieszkanie na odizolowanym szkierze niosło ze sobą intensyfikację tego, kim się jest, co się czuje i robi”. Owa „intensyfikacja” to klucz. Doznała tego uczucia na Kummelskär i z nim żyła na Harun. Finlandzki archipelag jest „krajobrazem, który kocham ponad wszystkie inne – napisała – i który najwięcej wniósł do mojej pracy”.

Do opuszczenia wyspy zaczęły się przygotowywać już na początku lat osiemdziesiątych, ostatni dzień nadszedł dziesięć lat później. Trzydziestego listopada 1991 roku Tove podpisała akt darowizny, w którym przekazywała chatkę wraz z inwentarzem Regionalnemu Związkowi Pellinge. Może stać otworem dla okolicznych myśliwych i rybaków – oświadczała – jak wcześniej. „Aby pokryć ewentualne wydatki, Związek mógłby pobierać stosowną opłatę na przykład od harcerzy, nurków oraz gości budzących zaufanie”.

Wynosząc się z wyspy, Tove zostawiła za sobą pasję, którą żywiła od zawsze. Świat się zmniejszył, skurczyła się przestrzeń do życia i pracy. Utworem *Anteckningar från en ö* artystka złożyła tej gniewnej wysepce deklarację miłości, pokazując, jak ją podbiła, próbowała poskromić, żyła z nią, a w końcu zmuszona była się rozstać. Tekst ten łącznie z akwafortami Tooti przedstawiającymi pejzaż i widoki archipelagu przywołuje ów szkier dla Tove i konstruuje go dla czytelników. „Tooti i ja miewamy się dobrze – zanotowała w lipcu 1992 roku. – Spędzanie lata w mieście nie jest tak dziwne, jak się spodziewaliśmy, na pewno jest spokojniej. I nie trzeba wyrzucać kupy do morza – mamy wodę, telewizor itd.”.

CZARNA POWIEŚĆ

Problem efektywności opowiadań powraca w jej pisarstwie raz za razem. Malarstwo leży poza nią, zostały już tylko słowa, które nie chcą poddawać się jej woli. Ochota do pisania i obowiązek pracy nie idą w parze, Tove próbowała różnych sposobów, żeby wejść w literaturę. Tworzę ukradkiem, stwierdziła na przykład, kiedy zajmowała się *Kamiennym polem* w październiku 1983 roku. Kiedy parę lat wcześniej opowiadała Åkemu o trudnościach, z jakimi się boryka, otrzymała długą odpowiedź:

Rozumiem, że przy swoim silnym poczuciu obowiązku niepokoisz się faktem, że pisanie posuwa się powoli, ale uważam, że nie ma żadnego zewnętrznego powodu, abyś taką presję odczuwała. Myślę, że zarówno Twój wydawca, jak i nawet czytelnicy nie mają wątpliwości, że ty w większym niż inni pisarze i artyści stopniu nie potrafisz pisać na rozkaz. Rzadko kiedy książki sprawiają tak silne wrażenie jak Twoje, że dojrzewały do momentu, w którym stały się oczywiste. Spróbuj schować te wewnętrzne głosy tam, gdzie słońce nie dochodzi, zrób coś fajnego i nie spiesz się ani z domkiem dla lalek, ani z powieścią! Czekamy na nie z utęsknieniem, ale

najważniejsze, aby były takie, jak ty chcesz. Chyba wszyscy się ucieszą, jeśli poczekaś na tę chwilę. A jeśli do tego czasu będzie coś, co mógłbym zrobić, tylko powiedz!

Pisząc: „domek dla lalek”, Åke ma na myśli książkę obrazkową *Łobuz w domu Muminków* (1980), a powieścią w opracowaniu jest *Den ärliga bedragaren*. „Męczyłam się uparcie i z mozołem nad powieścią, która ciągnęła się przez parę lat” – zwierzyła się pisarka Mai w 1980 roku. Różne wersje tekstu kursują między nią a wydawcami, w archiwum Bonniera spoczywa napisane pięknym odręcznym pismem wydanie pierwszego rozdziału.

Den ärliga bedragaren jest czarną powieścią, dużo okrutniejszą niż nowele z *Dockskåpet*. Tove chciała napisać o władzy i związkach, o walce między dwiema kobietami, Anną Amelin oraz Katri Kling, z pozoru różnymi, lecz w głębi duszy podobnymi do siebie. Do kogo najbardziej pasuje tytułowe określenie „uczciwej oszustki”, zmienia się w zależności od kontekstu. Lata z muminkowym biznesem, kiedy niemal wszystkim zajmowała się sama, to także doświadczenie bohaterki, autorki książek dla dzieci Anny Amelin, która rysuje książki z kwiecistymi króliczkami. Prowadzi obszerną i chaotyczną korespondencję biznesową, ale w jej wielkim domu nie ma ani śladu archiwum. Pojawia się w nim Katri, absolutnie zdecydowana zaopiekować się Anną, finansami i domem, aby zapewnić przyszłość swojemu bratu i sobie. Wraz z nią przyszedł jej pies wilczur. Walka między dziką zwierzyną (Katri ma żółte oczy) a królikiem właściwie nigdy się nie kończy i tak naprawdę nie pada odpowiedź na pytanie, co jest dobre, a co nie. Wszyscy są oszustami, od dzieci, które szyczą z ukochanego młodszego brata Katri, po sprzedawcę, który podbija rachunki Anny. Jak napisał jeden z recenzentów, jest to książka o pieczołowitej kompozycji z wyrazistą symboliką, ale bez szczęśliwej wizji życia. Może się wydawać niezwykła jak na Tove Jansson, lecz to bezlitosne spojrzenie na ludzką egzystencję jest w rzeczy samej jednym ze znaków rozpoznawczych jej twórczości dla dorosłych.

Kiedy się pisze książkę, człowiek robi to dla siebie, opisuje różne strony samego siebie – powiedziała w nader otwartym wywiadzie przed ukazaniem się powieści. Interesuje mnie pojęcie honoru, oportunizm i odpowiedzialność. Krytycy również to zauważyli, postrzegając Annę i Katri jako dwie strony jednej i tej samej osoby. Można by sądzić, że uczciwą oszustką jest Anna, ale kto wie, czy nie jest ona raczej odbiciem autorki takiej, jaką ją stworzyliśmy, pisała Birgit Wilson w „Dagens Nyheter”. W postaci autorki króliczków – Annę Amelin – Tove wpisała wyrzuty sumienia na przykład z powodu listów, na które nie odpowiedziała, w Katri Kling natomiast mieści się obowiązek zwiększenia efektywności, usystematyzowania życia (może poprzez obraz asystentki, której sama nigdy nie miała). Między królikiem a wilkiem toczy się też walka o słowa. Katri posuwa się do tego, że próbuje pisać odpowiedzi w imieniu Anny i ćwiczy jej charakter pisma.

W *Den ärliga bedragaren* Tove rozprawia się z wyobrażeniami, okłamywaniem i oszukiwaniem samego siebie, i rzeczywiście porusza czytelników. Akcja rozgrywa się w scenerii szkierów, w małej miejscowości, którą interpretowano niekiedy jako sąsiedztwo Tove w archipelagu. Było to oczywiście ryzykowne posunięcie, i opowiadania nie można uznawać za odbicie rzeczywistości. „Wszystkie postaci w tej książce są fikcyjne, podobnie jak przedstawiona tu miejscowość, która nie istnieje na żadnej mapie” – napisano z tego względu w rogu zawijanej okładki.

Druga powieść z lat osiemdziesiątych, *Kamienne pole*, ukazała się zaledwie dwa lata później, pisanie jej trwało znacznie krócej. W tym dziele redukcja słowa znalazła niezwykle silny wyraz, zarówno w teorii, jak i praktyce. Składa się ono ze stu ośmiu skąpo zapisanych stron i opowiada o emerytowanym dziennikarzu Jonaszu, człowieku, którego życie kręciło się wokół języka. Ma on napisać biografię dawnego redaktora (nazywanego Igrekiem), mężczyzny, którym gardzi. Słowa na papierze nie układają się tak, jak sobie tego życzy. Córki chcą się nim zaopiekować, zapraszają na archipelag, ale pisanie staje się coraz trudniejsze. „Czy zastanawiałaś się nad tym, co znaczy «na początku było Słowo»? – zapytał Jonasz jedną z córek. Próbował napisać do niej list, ale nie wyszedł poza przywitanie: «Najdroższa Mario»”. Słowa zamykają się, robią niebezpieczne, równie dobrze można ich nie pisać ani nie wypowiadać. Dla Jonasza biografia coraz bardziej zaczyna przypominać autobiografię, a kiedy ostatecznie zakopuje w pocie czoła zapisane stronnice na kamienistym polu, jest to akt rytualny: ukamienowanie spisanych słów stanowi podstawę do tego,

aby zacząć od początku.

Spośród późniejszych utworów Tove ten jest najbardziej cierpką historią mówiącą o pisarstwie i języku. Kamienne pole jest obszarem, z którego woda wypłukała już wszystko z wyjątkiem kamieni i skał – to mocny i wyrazisty symbol. Należy obmyć słowa i zacząć od początku – stwierdza Jonasz. Jeśli chodzi o proces pisania, uważa, że nie istnieje żadna materia.

Nowa powieść spotkała się ze sporym odzewem i nie był on już tak bardzo skupiony na Muminkach jak poprzednie. Uderzająco wielu krytyków tej książki to mężczyźni. Jednak panowała duża rozpiętość wrażeń – jedni twierdzili, że książka jest równie martwa i nudna jak biografia, nad którą pracuje Jonasz, inni widzieli w niej odbicie rozwoju samej Tove. Zręczna demaskacja i misternie zbudowana narracja, realizm psychologiczny, który łączy się z nasyconą symboliką – pisał Magnus Ringgren, przywołując w myślach Hjalmara Bergmana. Lekcja wiedzy o człowieku – stwierdził Caj Lundgren w „Svenska Dagbladet”, biorąc w obronę zwięzły tekst Tove. *Kamienne pole* może sobie wyglądać na nowelę rozwałkowaną do rozmiaru powieści, ale zawiera bogatszą wiedzę o człowieku niż wiele powieści o kilkakrotnie większej objętości. Problematyka związana ze słowem i jego niebezpieczeństwami, którą artystka poruszała w dwóch powyższych utworach, to zagadnienie, z którym się sama zmagала. Opracowuje różne sposoby na radzenie sobie z zagrożeniami. Anna Amelin jest niemą autorką, wydawnictwo pisze jej teksty, dziennikarz Jonasz grzebie słowa pod skałą, a pisarka Mari w przyszłej *Rent spel* poszukuje nowych słów, aby opowiadać, zmieniać, wymieniać.

W 1984 roku Tove skończyła siedemdziesiąt lat, w tym samym czasie wydaje *Kamienne pole*. Jej kolejne dzieło ukazało się, kiedy obchodziła siedemdziesiąte piąte urodziny. Będzie to wielka powieść o pracy i miłości, licząca jedynie sto piętnaście stron i siedemnaście krótkich opowiadań.

Rent spel jest opowieścią o życiu Tove i Tooti w atelier, na wyspie, w pracy i podróżach z konicą, którego narracja nawet nie stara się zakamuflować. Znajduje się tu opis ściany rodzinnej w pracowni Tove, tematyczne wieczory filmowe przed telewizorem, historie o wyspie i obrazy przedstawiające ich wspólną pracę. Piętno janssonowsko-pietilåńskiego życia w przekroju jest tu w pokojach, krajobrazach, widokach, nawet w panoramie helsińskiego portu, którą było widać, kiedy przechodziło się stryszkciem z mieszkania Tooti do wieży Tove.

W tym dziele dwie kobiety, artystka i pisarka, są ze sobą od dawna. Jonna jest grafikiem, Mari autorką nowel. Jej mama należała do grupy, która założyła harcerstwo żeńskie w Szwecji (zupełnie jak Ham). Paralele między Mari a Tove, Jonną a Tooti są jasne i wyraźne, jak cała scenografia. Pisarka nie ukrywa, że pisze o własnych losach, ale prowadzi tekst jako grę między dwiema różnymi rolami. Znajdują się tu wszystkie listy od czytelników przychodzące do Mari. Co odpisać wielbicielowi, który domaga się informacji o prawdach wiecznych? Jonna nie trapi się tymi sprawami, ale wie, jak do nich podejść praktycznie. „Postaraj się raz na zawsze zapisać sobie, co stanowi sens życia, i zrób odbitki, będziesz ich mogła użyć następnym razem”.



Tove Jansson w swoim atelier, 1982.

Główne role przypadły pracy oraz miłości. Tytuł ostatniej noweli brzmi *Brevet* (List). Jonnie zaproponowano na rok atelier w Paryżu, ale ona waha się, czy zostawić Mari. Jednak wiadomość dla graficzki otwiera możliwości także dla jej partnerki i przeobraża się w dowód miłości, ściśle splatającej się z pracą. Dać ukochanej wolność i zaakceptować jej wyjazd, jak czyni Mari, jest równocześnie dostrzeżeniem innej szansy: „samotność w spokoju i oczekiwaniu, zakrawająca na żart, na który można sobie pozwolić, mając błogosławieństwo miłości”. Praca i miłość są szczytem szczęścia. *Rent spel* otrzymała obszerną recenzję w „Helsingin Sanomat”, w której krytyczka Suvi Ahola uznała ją za opowiadanie autobiograficzne. Inni uważali Jonnę i Mari za dwie strony jednej i tej samej osoby. Niewielu jednak poruszało temat miłości między dwiema kobietami czy homoseksualizmu w ogóle.

Lato 1989 roku równało się czterem szczęśliwym miesiącom na wyspie. Pomyśl, cztery miesiące tylko we dwójkę na odludnej wyspie, a nie pogniewałyśmy się na siebie więcej niż dwa razy! – napisała do mnie Tove. Tooti mówi, że trzy – dodała – ale szybko nam przeszło. Wyjechały już w połowie maja, żeby być na miejscu, kiedy zacznie się sezon – najpiękniejszy ze wszystkich: „Jeśli można pracować, Harun jest miejscem najlepszym z możliwych, ale, jak teraz widzę, oaza spokoju potrafi być straszna, jeśli nie można zacząć. Na razie pocieszam się tym, że *Rent spel* nawet jeszcze nie wyszła, sadzę rośliny, klecę i staram się po prostu żyć”. Pamięć o włamaniu przybladła, teraz trapi ją agresywne ptactwo; wspomina z rozrzewnieniem swoją mewę imieniem Pellura, która siadywała w oknie i pukała do środka po jedzenie.

Rok po *Rent spel* przychodzi czas kolejnej podróży, do Japonii, tym razem w towarzystwie Lassego. Będą lansować nowe filmy o Muminkach i jak informował nagłówek w gazecie, trolle ponownie zawojują świat. W Kraju Kwitnącej Wiśni ukazywały się książki o Tove, komiksy wydawano z materiałem zdjęciowym o pisarce i malarce. Następnego roku (1991) rozpoczęła się emisja nowego serialu pt. *W Dolinie Muminków* w telewizji fińskiej (po fińsku i szwedzku) oraz szwedzkiej. W końcu powstało ponad sto odcinków sprzedanych do ponad stu krajów.

Jestem bardzo zmęczona, napisała Tove w 1992 roku, wzdragając się przed „muminkowym boomem” – to się zaczyna robić straszne. Bez przerwy realizuje się nowe projekty, lansuje książki i serial, to wszystko zdaje się nie mieć końca. W 1993 roku Tooti i Tove wyjechały do swojego ulubionego miasta, Paryża. W ostatnią podróż.

WIADOMOŚĆ

Z trudem przychodzi pisanie po *Rent spel*, mimo to zbiór nowel *Brev från Klara* ukazał się w 1991 roku, w tym samym roku wydano też dodruk *Małych trolli i dużej powodzi*. Namówiła ją do tego Helen Svensson, wydawca Schildta, ale dla pewności Tove dołączyła przedmowę, aby „czytelnicy nie pomyśleli sobie, że to wydanie to czysta demencja”. Odbyły się też wystawy retrospektywne jej malarstwa, ilustracji i Muminków w Turku, Tampere oraz Helsinkach.

Jednak świat zmałał – po przeprowadzce z Harun i przekształceniu stryszku w ich wspólnym domu w mieszkania na początku lat dziewięćdziesiątych przejście między atelier a kwaterą Tooti zostało zamknięte. Tove mieszkała teraz głównie u Tuulikki. Nogi nie dawały już rady iść do windy, zjeżdżać, przechodzić przez podwórze i wjeżdżać do góry do atelier. Tove czuje się dużo starszej, ale pracuje nad nowymi nowelami do tomu, który będzie się nazywał *Meddelande* (Wiadomość). Tym razem patrzy w przeszłość, na dzieciństwo, młodość i wojnę, wraca do listów pisanych do Evy Konikoff. Powstanie z tego opowiadanie: „O uwielbieniu przyjaźni i o tym, jak ciężko jest malować. Ale nie cała książka, bo nie dam rady mówić o wojnie” – napisała w lipcu 1993 roku. Parę lat później: „Od czasów *Anteckningar från en ö* stworzyłam tylko siedem nowel i na więcej już się nie zanoszę, właściwie ulżyło mi, jak sądzę – muszę się tylko przyzwyczaić”. Jest rok 1997, w następnym zostanie opublikowana *Meddelande*.

To był jej łabędzi śpiew (często używała tego określenia). Wahała się z wydaniem, a fakt, że do niego doszło, przypisuje wydawnictwom:

Schildt i Bonnier chciały teraz wydać „wybór nowel”, rozumiesz, na co ja stanęłam okoniem, mówiąc, że to oszustwo, jeśli miesza się stare z nowym. Dałam za wygraną i książka ukaże się na wiosnę.

Wiele z nowych opowiadań łączy się bezpośrednio z wydarzeniami z przeszłości. Tove pisze o swoich wujkach, o listach do Evy, przedstawia adeptów malarstwa i absolutorium w Ateneum, tworzy opowiadanie na podstawie swoich rozmów z Samuelem (Samem Vanni). Ten tekst niemal słowo w słowo został zaczerpnięty z pamiętników z późnych lat trzydziestych. Robi literaturę z siebie samej, nie dbając o maskowanie osób, miejsc i zdarzeń. W *Moich ukochanych wujkach* Torsten, Einar, Olof i Harald straszą wszystkich w Sztokholmie, gdzie „Dziadek wygłaszał kazania w kościele Świętego Jakuba” – tak było w rzeczywistości – autorka rozbija też z lubością obrosłe w mity obrazy, które sama stworzyła. Ångsmarn można uznać za pierwowzór Doliny Muminków, z jednym zastrzeżeniem: „Przykro mi, ale nie mieli tam w ogóle ślimaków przy rabatach”.

Wojna była najtrudniejszym okresem w życiu Tove, o niezdolności do pisania o tym czasie wspominała raz po raz w notatkach do noweli pt. *Brev till Konikova*. Kłopot sprawia znalezienie uczucia i tonu: „Muszę zachować uwielbienie przyjaźni, a ponadto pewną naiwność, której już w sobie nie mam, co jest uciążliwe”. „Nie potrafię już pisać tak, jakbym była młoda, listy, które jeszcze dziś mnie poruszają, są żenujące, nie można pokazać ich w formie oryginalnej ani też wygładzać literacko”. Materiał autentyczny nastrecza jej problemów i ów „List do Konikovej” przerodził się w projekt długoterminowy. Istnieją zapiski z 1991 roku i późniejsze, szkice, wersje robocze i wersje odrzucone. Tove planowała powieść o wojnie zimowej z życiem Evy w Ameryce jako tłem (i z jej zdjęciami z Harlemu jako ilustracjami), ale swoim zwyczajem zredukowała tekst do noweli.

Zbyt trudne okazało się sterowanie słowami, nie mogła tchnąć w nie życia. „Stare listy są niebezpieczne i niełatwo jest zrozumieć, że to wszystko już nie istnieje, o ile nie jesteś w stanie tego ożywić” – zanotowała w 1993 roku. Długo zastanawiała się nad tym, jak wybrnąć z pułapki rzeczywistości. Chodziło o to, aby obudzić tę Tove, dla której malarstwo było najważniejsze na świecie, oraz przywołać jej wczesne zapiski – bez względu na to, czy stały w zgodzie z prawdziwymi listami, czy nie. Powiodło jej się w opowiadaniu, które ostatecznie zatytułowała *Brev till Konikova*, na kanwie swojej prawdziwej korespondencji, przemieszczonej w różnych kierunkach.

LISTY

Jest w Tove Jansson i jej twórczości coś takiego, co budzi silne i namiętne uczucia, żądza komunikacji, kochania i posiadania – ponad wszystko i wszystkich, którzy chcą zbić interes na świecie Muminków.

Nowela *Meddelande* – ostatnia, którą Tove opublikowała – przedstawia wachlarz tych pragnień, jest zbiorem wyjątków z korespondencji, pozdrowień, fragmentów tekstów różnego rodzaju. Zwracają się one do tego samego odbiorcy, osoby nazwiskiem Jansson, która jest znaną artystką. Znajduje się tu wszystko, począwszy od miłosnych pozdrowień dnia codziennego – „Cześć, wrócę później, podgrzej zupę” – po decyzje biznesowe, żądania, pytania, groźby, dziwaczne oskarżenia („Masz krew Karin Boye na swoich rękach”), komentarze i roszczenia bliskości i komunikacji w różnym wymiarze: „Kot mi zdechł! Odezwij się zaraz” albo „Nie mów, że czujesz się staro i nie masz siły, nie przestanę pisać – nie dam ci spokoju!”. Całe to pomieszanie stanowi dokumentację ludzkiej natury, wymagań, życzeń i pasożytniczych zabiegów, jakie sława wyciąga na światło dzienne. Oto trzy typowe przykłady różnego rodzaju: „Oczekujemy najszybciej jak to możliwe Pani szacownej odpowiedzi odnośnie do motywów trolli na papierze toaletowym oraz farbach pastelowych”, „Heja, kochany i nieznaną potworze z baśni, jesteśmy młodymi facetami z Pomysłami. Co ty na to? Wchodzisz w to?” albo „Cześć! Jesteśmy trzema dziewczynami, którym zostało mało czasu na napisanie pracy o tobie, więc może mogłabyś nam pomóc i pokrótce opowiedzieć, jak to się stało, że zaczęłaś pisać i dlaczego, co dla ciebie znaczy życie, i może coś przekazać młodzieży, sama wiesz. Z góry dziękujemy” (tego ostatniego zwrotu nie cierpiała).

Meddelande jest sygnałem SOS od pisarki zalanej powodzią sławy, podziwu i listów, pokazującą zarazem, jak przebiegle pracuje. Każdy list, każde pozdrowienie, prośba i życzenie mogą zostać odwrócone i w jej rękach przeistoczone w literaturę – wiele jest autentycznych. Wykorzystała je do napisania noweli o potrzebie zrozumienia i integralności, przejmując zarazem kontrolę nad czytelnikami, zdobywając ich listy i przekształcając je w tekst literacki. Nadając własną wiadomość, autorka wysyła z powrotem wszystkie słowa, które w ciągu tych lat do niej dotarły. I zemstę na nich nazywa wiadomością.

Tove przez całe życie odpowiadała na listy czytelników. Było to ogromnie czasochłonne, ale nie potrafiła wyrzec się tej zasady. Jeżeli nie odpowiem, będzie mi to przeszkadzać w pracy bardziej, niż gdybym to zrobiła – twierdziła, układając korespondencję w stosy, czasami opatrzone etykietami jak „czegoś chce”, „wymaga odpowiedzi”, „może poczekać”. Muszę oczyścić sumienie, zanotowała w czerwcu 1982 roku, kiedy przebrnęła przez sterty listów leżące od grudnia. Posprzątała w domu i jej ulżyło. Wszystko ma jednak swoje granice. Pełnemu nadziei ośmiolatki, który chciałby, aby niemal osiemdziesięcioletnia Tove została jego przyjaciółką korespondencyjną, podała adres klubu dla korespondentów w jego wieku. Z czasem opanowała sztukę kończenia listów do perfekcji. Odpowiedź od sławnej pisarki Tove Jansson podpisana „Z niepokojem pozdrawiam” nie zachęcała do dalszego pisania.

Nowela, którą nazwała *Listami*, z poetyckimi obrazami, daje nastrojowe i szczere podsumowanie relacji między czytelnikami a autorką. Tutaj mieści się żarłoczna miłość wielbicieli przeciwstawiona potrzebie pisarki bycia osobno. Osiem listów od „Tamiko Atsumi” albo od „Tamiko” napisanych do „Dear Jansson san” składa się na całe opowiadanie, które dla wielu było odbiciem korespondencyjnej rzeczywistości Tove. Pewien mężczyzna udający się do Japonii poprosił nawet o adres Tamiko, niektórzy recenzenci twierdzili, że opublikowała autentyczne listy od japońskiej czytelniczki, bez jakichkolwiek zmian. Jednak Tamiko nie jest postacią rzeczywistą. Jest tylko wyobrażeniem korespondenta, w którym Tove zebrała swoje doświadczenie, nadała mu japoński koloryt i przeobraziła je w opowieść o uczuciu do autorki. Listy są także przebłyskiem popularności w azjatyckim cesarstwie. Tamiko pisze o samotności i wolności, czytanie jej tekstów skłania do myślenia:

Myślę wtedy o śniegu i o tym,
że człowiek ma prawo być sam.
Tokio jest bardzo dużym miastem.

Uczę się bardzo pilnie, także angielskiego.
Kocham Panią.
Marzę, żeby być stara jak Pani
i taka mądra.
Mam dużo marzeń.

Im żarliwsza staje się w listach tęsknota młodej Tamiko za pisarką, im bardziej konkretnie się ona wyraża, tym bardziej się Jansson wycofuje. Reakcja na propozycję spotkania jest jasna jak słońce:

Dear Jansson san

Dziękuję za bardzo mądry list.
Rozumiem, że las w Finlandii jest wielki i morze wielkie, ale Pani dom jest bardzo mały.
To piękna myśl, że spotkanie z pisarzem powinno mieć miejsce tylko w jego książkach.
Uczę się przez cały czas.
Życzę Pani dużo zdrowia i długiego życia.

oddana Tamiko Atsumi

Wiadomość od pisarki nie mogła być wyraźniejsza. Ujmujące życzenia dobrego zdrowia i długiego życia pojawiały się często w listach japońskich czytelników, które masowo wpadały do skrzynki. Tove bardzo się te słowa podobały i teraz (w *Meddelande*) wysyła od siebie pozdrowienie, jakim żegnali się odbiorcy w Japonii przez wszystkie te lata. Ostatnie zdania w jej ostatniej książce brzmią:

*Dear Jansson san,
Take a good care of yourself in this dangerous world.
Please have a long life.
With love*

OSTATNIE OPOWIADANIE

Meddelande ukazała się, gdy Tove miała osiemdziesiąt cztery lata (1998). Rok wcześniej stwierdziła: „Stworzyłam tylko siedem nowel i na więcej już się nie zanoszę, właściwie ulżyło mi, jak sądzę – muszę się tylko przyzwyczaić”. Naturalnie boleśnie odczuwała fakt, że nie może już pisać jak dawniej. Praca była dla Tove Jansson najważniejsza na świecie, praca i miłość, w tej właśnie kolejności.

Jest to swego rodzaju raport, napisała w liście do mnie w sierpniu 1998 roku. W kamienicy trwa remont, jest opakowana siatką, ale przywykły już z Tooti do zaciemnienia w mieszkaniu i słuchają rozmów mężczyzn pracujących na dworze przy oknach. Świat się skurczył, ale odgłos betoniarki przywołuje czasy budowy na Klovharun, a podśpiewywanie robotników przekształca się w wiadomość o rzeczywistości na zewnątrz. Szczególną uwagę Tove przykuł ten, który specjalizował się w rzewnych balladach. Pisarka stara się zażywać ruchu, na ile to możliwe, i pracuje nad swoimi notatkami i archiwum. Chce wysprzątać dom:

Wybrałam się do małego parku Topeliusa za rogiem, ale usunęli stamtąd wszystkie ławki, żeby ukarać

miejskich pijaczków. Znalazłam więc nowy sposób rekreacji, drepczę tam i z powrotem w moim wielkim atelier i przekładam papiery z jednej kupki na drugą, starannie opatrzone etykietami – drę wszystko, co się tylko da!

Czy nie jest dobrze spróbować wprowadzić jakiś porządek od razu, zamiast zostawiać swój chaos w objęciach kogoś, kto powinien?!

Właściwie było to nawet trochę interesujące, nie tylko i wyłącznie przeraźliwie nudne – znalazłam kartony, które odnosiły się do mojej pracy (to znaczy do pisania, żadnych szpargałów o malarstwie i ilustracji).

Rzecz jasna, codziennie spada nowy materiał (z wyjątkiem soboty i niedzieli).

Staram się jednak odkładać każdą kartkę na miejsce, natychmiast, żeby uniknąć tych stosów, które z niezwykłą łatwością rozrastają się wszędzie.

Nie uważasz, że słusznie próbuję zaprowadzić w ten sposób porządek w domu?

Korespondencję prywatną podarłam doszczętnie.

Twojej nie – ani tej, którą masz – ani listów od Tooti.

W ostatnich latach Tove była bardzo słaba i w latach dziewięćdziesiątych rozchorowała się poważnie na raka płuc i piersi. Coraz bardziej wycofywała się z życia publicznego, wywiadów udzielała nader oszczędnie. W jej osiemdziesiąte urodziny dziewiątego sierpnia 1994 roku oddano jej hołd jako znanej na całym świecie królowej słowa i obrazu, z wystawami oraz trzydniowym międzynarodowym sympozjum naukowym w Tampere. Okazało się to dla niej wyczerpujące. Jednak była obecna przez cały czas, słuchała referatów, rozdawała uściski dłoni uczestnikom i wielbicielom, pozwalała o sobie mówić, fotografować się i oglądać. Było to jej ostatnie większe oficjalne wystąpienie.

Latem 2000 roku doznała ciężkiego wylewu, z którego już się nie podniosła. Prawie rok przebywała pod opieką w szpitalu. Tove Jansson zmarła dwudziestego siódmego czerwca 2001 roku w Helsinkach, w mieście, w którym pewnej sierpniowej niedzieli na kilka tygodni przed wybuchem pierwszej wielkiej wojny przysłała na świat, w mieście, w którym pracowała, które kochała i w którym przeżyła osiemdziesiąt sześć lat. Pochowano ją na cmentarzu na Sandudd, w rodzinnym grobie razem z Faffanem, Ham i Lassem, który odszedł rok wcześniej.

W nekrologu przytoczono parę wersów *Wiosennej piosenki Włóczykija*, mówiących o samotności i wolności, które uważała za najważniejsze przez całe swoje życie. Jak kiedyś wspomniała, Faffan z powagą ostrzegał ją przed wiązaniem się z handlarzem sztuką i często wyrażał pogardę wobec ludzi, którzy czekali na emeryturę i oszczędzali pieniądze na starość – trzeba być wolnym pod każdym względem i od początku. Samotność ma setki twarzy, mogłaby napisać, a jej książki, obrazy i opowiadania stanowią tego żywy dowód. Buka, Maciupiek, Jonasz, Anna, Jonna i Mari oraz cała reszta – wszyscy szukają w pojedynkę, każde na swój sposób. Ale pierwszym apostołem jest Włóczykij. On jest twórczym ja, które stara się znaleźć wyraz poprzez słowa i obrazy melodii, poprzez poezję, w nim jednoczy się wolność i samotność. Sławiąca swobodę wiosenna piosenka z jego imieniem w tytule opisuje, na czym zasadza się sztuka:

Wczesną wiosną przez las sobie idę,
Wiosną wyczekaną, porą wytęsknioną,
Ziemia pełna śladów, niebo pełne skrzydeł,
Zostawione przez faunę wreszcie obudzoną.
Jak zawsze ulubiony kapelusz na głowie mam,
Gram przez dzionek cały i w nocy też gram,
Niczego dla siebie nie pragnę, wolności trzeba mi,
By pieśni nowych szukać, i własnej melodii.
Napisać piosenkę dla wiosny strumienia czystego
I cichą muzykę dla bladego księżyca,
Na harmonijkę utwór dla ptaków klucza każdego,
Piosenkę, co samotność uchwyci.
Godziny jednak płyną i zmrok długi zapada,

A mnie najmniejsza piosnka do głowy nie wpada,
O utęsknieniu i melancholii słów mi brakuje,
Także o tym, co sam, bezkresnie wolny wędruje.



Lotne pióro.

Poprzez Włóczykija Tove przemawia słowami piosenki: „wolności trzeba mi, by pieśni nowych szukać, i własnej melodii”. Wiosenna piosenka odnosi się w równym stopniu do Włóczykija, jak i do autorki, która opowiedziała nam, kim on jest, jak żyje i jak wygląda. Śpiewa o poszukiwaniu, o chęci, woli, o samej artystce, o niekończącej się tęsknocie za nowym wyrazem i o pożegnaniu ze sztuką, które nadejdzie pewnego dnia.

Tove Jansson dorastała w atelier, gdzie artyzm i praca stanowiły oś życia. Mieściła się tam również duża, sięgająca do sufitu półka z książkami, o której nigdy nie zapomniała, po której całkiem wczesnie bez ograniczeń zaczęła buszować, od opasłych dzieł dotyczących sztuki przy podłodze po powieści i lirykę na górze.

Nauczyła się tam tego, co najistotniejsze – powtarzając za nią – „odkrywania Obrazów i Słów, tego, co nie ma końca”.

BIBLIOGRAFIA

PRYWATNE ARCHIWUM TOVE JANSSON, HELSINKI

Albumy fotograficzne

Blok rysunkowy »Wiosna. 1933«

Dokumenty dotyczące wysp Bredskär i Klovharun

»Dookoła ziemi – książki« z notatkami

Dzienniki 1926–1935

Fotografie obrazów

Kalendarze 1938–1970

Kartki z wernisaży

Katalogi wystaw

Korespondencja z przyjaciółmi, wydawcami, dziennikarzami, badaczami, czytelnikami i in.

Książeczki z piosenkami i teksty piosenek

Książka o naszym dziecku niedzielnym

Książki podróżnicze

Książki z limerykami

Małe książeczki z tekstem i rysunkami z lat 20.

Materiały dot. wystaw z Muminkami

Materiały dot. inwestycji na rynku japońskim

Materiały dot. serii o Muminkach

Materiały o dramatach i teatrze

Materiały o Faffanie; zapiski i fotografie rzeźb

Materiały o Ham; zapiski i ilustracje

Materiały podrózne

Materiały rodzinne

Materiały w teczkach o „Garmie”

Materiały w teczkach o ilustracjach

Materiały w teczkach o „Julen” i „Lucifer”

Notatki Brunströma

Notatki dotyczące dramatów

Notatki robocze na luźnych kartkach

Rękopis opowiadań w zeszytach: „Osynliga makter I–II” (Niewidzialne moce I–II), opowiadania przygodowe, książeczka z obrazkami *Hemkomsten* (Powrót do domu) i inne

Rękopis przedstawienia *Muminrollet och kometen* (Muminek i kometa)

Rękopis zmian *Małych trolli i dużej powodzi*

Rękopisy do przedstawień teatralnych

Rękopisy i propozycje zmian do esejów

Rękopisy i propozycje zmian do książek

Rękopisy przemów i wykładów

Szkice ilustracji

Szkicowniki

Tove Jansson „Notatnik – fakty”

Tove Jansson „Wykłady, piosenki, teksty kabaretowe, zapiski, skecze radiowe” (notatnik)

Wiersze w rękopisie w zeszytach i plikach

Wycinanki
Wykazy z wydawnictw
Wypracowania szkolne
Zapiski i szkice w zeszytach i notesach 1934–1967

LISTY

Adresaci listów Tove Jansson

Vyvian Bell
Børge Bavngaard
Lars Bäckström
Kerstin Elmhorn
Ulla Fröderström
Kaj Gylling
Kerstin Hallén
Kaj Hagman
Signe Hammarsten-Jansson
Olle Holmberg
Lars Jansson (częściowo wspólne z Signe Hammarsten)
Karin Kavli
Eva Konikoff
Astrid Lindgren
Torben Monberg
Brita Odencrantz
Agneta Pauli
Åke Runnquist
Eva Skavén
Bjarne Steinsvik
Charles Sutton
Bo Sörlin
Disa Törngren
Maya Vanni
Thomas Warburton
David Wainwright
Eva Wichman
Nils Wikström
Eva von Zweigbergk

Nadawcy listów do Tove Jansson

Børge Bavngaard
Lars Bäckström
Kerstin Elmhorn
Ulla Fröderström
Olle Holmberg
Kenneth Green
Kaj Gylling
Alex Karlsson
Ola Karlsson
Karin Kavli
Signe Hammarsten-Jansson
Lars Jansson
Astrid Lindgren
Torben Monberg
Brita Odencrantz
Sölve Ossiannilsson
Agneta Pauli
Boris Persson

Julian Phipps
Tuulikki Pietilä
Åke Runnquist
André Schiffrin
Eva Skavén
Bjarne Steinsvik
Charles Sutton
Helen Svensson
Disa Törngren
David Wainwright
Boel Westin
Nils Wikström

Listy od
Viktora Janssona do Signe Hammarsten

ARCHIWUM BONNIERA, SZTOKHOLM

Adresaci listów Tove Jansson
Åke Runnquist
Eva Bonnier

Nadawcy listów do Tove Jansson
Åke Runnquist
Eva Bonnier

Kartki archiwalne 1931
Recenzje i wycinki z 1966

ARCHIWUM PRASOWE BRAGE'A, HELSINKI

Artykuły, recenzje i wycinki o Tove Jansson

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W HELSINKACH

Adresaci listów Tove Jansson
Ragni Cawén
Ina Colliander
Tito Colliander
Tito och Ina Colliander
Sven Grönvall
Thure Svedlin
J. O. Tallqvist

SOPHIA JANSSON, HELSINKI

List od Tove Jansson do
Larsa Janssona

TUULIKKI PIETILÄ, HELSINKI

Listy od Tove Jansson do
Tuulikki Pietilä

INSTYTUT KSIĄŻKI DZIECIĘCEJ (SBI), SZTOKHOLM

Wycinki prasowe dot. Tove Jansson

SZWEDZKIE TOWARZYSTWO LITERACKIE, HELSINKI

Adresaci listów Tove Jansson

Vivica Bandler
Oscar i Heidi Parland
Atos Wirtanen

Nadawcy listów do Tove Jansson

Vivica Bandler
Atos Wirtanen

Protokół z zebrania spółki akcyjnej wydawnictwa Söderströms & Co 2 lipca 1945 i 4 grudnia 1946

BOEL WESTIN, SZTOKHOLM

Egzemplarz próbny *Kometjakten*

Kopia książki z obrazkami *Pelle som inte ville gå till skolan*

Kopia opowiadania *Mauno Tuomas*

Kopie i fotografie materiałów z prywatnego archiwum Tove Jansson

Listy od Boel Westin do Tove Jansson

Listy od Tove Jansson do Boel Westin

Listy wydań i przekładów

Notatki z rozmów z Tove Jansson 1982–2000

Notatki z rozmów z Tuulikki Pietilä 2001–2006

Scenariusz tekstów o wyspach

Scenariusz tekstu autobiograficznego bez tytułu, zaczyna się słowami „Tata był rzeźbiarzem”

Scenariusz tekstów o Henrym Reinie

Scenariusz tekstu o malowidle na ołtarz w Östermark

Zbiory wycinków

AKADEMIA W TURKU, DZIAŁ RĘKOPISÓW

Listy

Zbiór wydawnictwa Schildt:

Korespondencja między Tove Jansson i Thure Svedlinem

Korespondencja między Tove Jansson i Thomasem Warburtonem

Listy od Tove Jansson w zbiorach

– Ekelund, Ragnar i Allardt Ekelund, Karin

– Schaumann, Sigrid

– Åkerhielm, Göran

ZBIORY RĘKOPISÓW

Zbiór Tove Jansson:

Listy, rękopisy, biografica 1939–1987

Scenariusze książek w teczkach

OPUBLIKOWANE KSIĄŻKI TOVE JANSSON

KSIĄŻKI

Sara och Pelle och Neckens bläckfiskar, pseud. Vera Haij, Helsingfors 1933
Småtrollen och den stora översvämningen, Helsingfors och Stockholm 1945*²⁶
Kometjakten, Helsingfors 1946, Stockholm 1947
Trollkarlens hatt, Helsingfors 1948, Stockholm 1949
Muminpappans Bravader. Skrivna av Honom Självt, Helsingfors i Stockholm 1950
Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Muminrollet och Lilla My, Helsingfors i Stockholm 1952*
Farlig midsommar, Helsingfors i Stockholm 1954*
Muminrollet på kometjakt, Norrköping 1956
Muminpappans bravader. Nedtecknade av Tove Jansson, Helsingfors i Stockholm 1956*
Trollkarlens hatt, Helsingfors i Stockholm 1956*
Trollvinter, Helsingfors i Stockholm 1957*
Muminrollet 1–8 [nr 5, 7, 8 z Larsem Janssonem], Helsingfors i Stockholm 1957–1964*
Vem ska trösta knyttet?, Helsingfors i Stockholm 1960*
Det osynliga barnet och andra berättelser, Helsingfors i Stockholm 1962*
Pappan och havet, Helsingfors i Stockholm 1965*
Vi. En romantisk bok för älskande [z Signe Hammarsten-Jansson], Helsingfors 1965
Kometen kommer, Helsingfors i Stockholm 1968*
Muminpappans memoarer, Helsingfors i Stockholm 1968*
Bildhuggarens dotter, Helsingfors i Stockholm 1968*
Muminrollen [z Larsem Janssonem], Stockholm 1969
Sent i november, Helsingfors i Stockholm 1970*
Lyssnerskan, Helsingfors i Stockholm 1971*²⁷
Sommarboken, Helsingfors i Stockholm 1972*
Solstaden, Helsingfors i Stockholm 1974
Den farliga resan, Helsingfors i Stockholm 1977*
Dockskåpet och andra berättelser, Helsingfors i Stockholm 1978*²⁸
Skurken i muminhuset [z Perem Olovem Janssonem], Helsingfors i Stockholm 1980
Den ärliga bedragaren, Helsingfors och Stockholm 1982
Stenåkern, Helsingfors i Stockholm 1984*
Två berättelser från havet, Stockholm 1984
Karin, min vän, Stockholm 1987
Resa med lätt bagage, Helsingfors i Stockholm 1987*
Rent spel, Helsingfors och Stockholm 1989*
Brev från Klara, Helsingfors och Stockholm 1991
Visor från Mumindalen [z Larsem Janssonem i Erna Tauro], Stockholm och Helsingfors 1993
Anteckningar från en ö [z Tuulikki Pietilä], Helsingfors i Stockholm 1996
Meddelande, Helsingfors i Stockholm 1998

ARTYKUŁY, ESEJE, NOWELE

Aldrig mera Capri, „Julen” 1939

Apropos rita och berätta, „Svenska Dagbladet” 1/12 1956
Atos, min vän, „Astra”, nr 2, 1996
Att segla en båt om natten..., „Dagens Nyheter” 6/7 1969
Balansgång mellan skräck och trygghet, „Hufvudstadsbladet” 5/31 1978
Barnets värld, „Samtiden”, nr 3, 1984
Brevet, „Helsingfors Journalen”, nr 6, 1936
Bryggliv, „Svenska Pressen” 28/8 1937
Bulevarden, „Helsingfors-Journalen”, nr 25, 1936
Den lömska barnboksförfattaren, „Horisont”, nr 2, 1961
Drömmen om en fyr, „Meriväylä Merenkulkulaitoksen ajankohtaislehti”, nr 4, 1998
En gång i en park, i *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
En ohemul historia, „Vintergatan” 1966
Fiolen, „Julen” 1940
Granen, „Svenska Dagbladet”, julsbilaga 1956
Hej, hurra för Mannerheim [sygn. Totto], „Allas Krönika”, nr 21, 1928
Hyra rum, „Svenska Pressen” 23/9 1939
Kliché, „Helsingfors Journalen”, nr 12, 1935
Kunde inte bli influerad, „Expressen” 1/4 1957
Mumin, Nationalmusei utställningskatalog 438, 1980
Mumintrollet – rulltrappan, „Nya Pressen” 19/12 1950
Mumintrollets julafton 1949, „Småbarnens julstjärna” 1949
Några ord i Ljubljana, „Nya Argus”, nr 18, 1966
När parkvakten blev självlysande, „Dagens Nyheter” 28/11 1953
Quatz’ Arts, „Svenska Pressen” 30/7 1938
Sagan inom verkligheten. Den ärliga Elsa Beskow, „Bonniers Litterära Magasin” 1959, s. 419–420
San Zenò Maggiore, 1 stjärna, „Lucifer” 1940
Skägget, „Lucifer” 1938
Stadsbarn, „Julen” 1935
Tarzan den Oförliknelige, Barndomens böcker. Barnboksförfattarnas littera – turhistoria, red. Annika Holm & Siv Widerberg, Hedemora 1984
Trygghet och skräck i barnboken, „Författarförlagets Tidskrift”, nr 4, 1974*
Trygghet och skräck i barnets värld, „Skolbiblioteket”, nr 3, 1967
Tårtan, „Astra”, nr 24, 1933
Vår magiska jul, „Vi”, nr 50/51, 1965
Ön, „Turistliv i Finland”, nr 2, 1961

DRAMATY

Mumintrollet och kometen 1949
Troll i kulisserna 1958
Crasch 1963 [teksty piosenek do „naiwnego dramatu” Larsa Janssona]
Mumintrollen 1969
Mumindalen 1973
Muminoperan 1974
Orm i salongen 1974
Fönstret 1976
Lyssnerskan 1976
Gymnastiklärarens död 1976
Kvinnan som lånade minnen 1977
Dottern 1977
Tio före fyra 1977
Mumintroll i kulisserna 1982
Dockskåpet 1986
White Lady 1986
Huvudrollen 1988
Den stora resan 1988

WYWIADY

...om mina berättelser vänder sej till någon särskild slags läsare så är det väl till ett skrut, intervjuare Bo Carpelan, *Min väg till barnboken, 21 barnboksförfattare berättar*, red. Bo Strömstedt, Stockholm 1964; även i *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
Tallqvist, J. O. [sygn. J. O.], *Tove Jansson, konstnärinna*, „Vår Tid”, nr 4, 1947
Tove Jansson. My Books and My Characters, Interview by W. Glyn Jones, „Books from Finland”, nr 3, 1978

KOMIKSY

Prickinas och Fabians äventyr, „Lunkentus”, nr 10 – 16, 1929
Fotbollen som flög till himlen, „Vårbrodd” 1930
Muminrollet och jordens undergång, „Ny Tid” 3/10 1947–2/4 1948
Moomin 1954 – 1959
Palle och Göran gå till sjöss, „Allas Krönika”, nr 21, 1933

KSIAŻKI Z ILUSTRACJAMI TOVE JANSSON

Carroll Lewis, *Alice i underlandet*, przeł. Åke Runnquist, Stockholm 1966
– *Alice in Wonderland*, New York 1977
– *Snarkjakten*, przeł. Lars Forssell i Åke Runnquist, Stockholm, 1959
Forss-Nordström Lilli, *Våren vaknar. Sagospel för större och mindre barn*, Helsingfors 1951
Gardberg Eric, *Zebran Sebulon och andra djursagor*, Stockholm 1952
Hiort af Ornäs Brita, *Lill-Olle och harpalten*, Helsingfors, 1943
Mårtenson Gunnar, *Överstan och hennes värld*, Helsingfors 1942
– *Överstan vid hemmets härd*, Helsingfors 1943
– *Vid närmare eftertanke*, Helsingfors 1946
Numer Lorenz von, *Ordkynne*, Helsingfors 1945
– *Tveskäggs krumelurer*, Helsingfors 1943
Pipping Ella, *Jag* [z Signe Hammarsten-Jansson], Helsingfors 1937
Reuter Ole, *Learn English* (dwie części), Helsingfors 1944–1945
Schoultz Solveig von, *Nalleresan*, Helsingfors 1944
Sjöstedt Carolus [sygn. Don Carlos], *Bröderna Borgs bedrifter*, Helsingfors 1947
Söderhjelm Martin, *Om flugan Maja. Små sagor om små kryp för små barn*, Helsingfors 1944
Tolkien J. R. R., *Bilbo. En hobbits äventyr*, przeł. Britt G. Hallqvist, Stockholm 1962

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Aejmelaeus Salme, *Kun lyhdyt syttyvät. Tove Jansson ja muumimaailma*, Tammerfors 1994
- Ahola Suvi, *Exactly here or far away?*, w: *Muumien Taaika/The Magic of the Moomins*, red. Virpi Kurhela, Tammerfors 1996
- Antas Maria, *Tvä poler är inte nog*, w: *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- Antonsson Birgit, *Det slutna och det öppna rummet. Om Tove Janssons senare författarskap*, Stockholm 1999
- Björk Christina, *Tove Jansson. Mycket mer än mumin*, Stockholm 2003
- Bäckström Lars, *Att vara muminsinnad oraz Uppfostringslära i muminvärlden*, w: tegoż *Under välfärdens yta. Litterärt under femtitalet*, Stockholm 1959
- *Mumintrollet vid skiljevägen. Kring en korrespondens*, w: tegoż *Vänkritik*, Stockholm 1997
- Gustafsson Barbro K., *Stenåker och ängsmark. Erotiska motiv och homosexuella skildringar i Tove Janssons senare litteratur*, Stockholm 1992
- Gustafsson Greta, *Hon har alltid bara hört till*, w: *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- Hagemann Sonja, *Mummitrollbøkene. En litterær karakteristikk*, Oslo 1967
- Happonen Sirke, *Filifjonkan vid fönstret*, w: *Tove Jansson. Minnesutställning 15.6. – 29.9.2002*, red. Anneli Ilmonen i in., Tammerfors 2002
- Holländer Tove, *Från idyll till avidyll. Tove Janssons illustrationer till muminböckerna*, Åbo 1983
- Familjen och utfärden som möjlighet hos Tove Jansson och Virginia Woolf*, w: *Finsk Tidskrift* 1993, s. 69 – 74
- Jansson Per Olov, *Om kärlekens vanmakt*, w: *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- Jendis Mareike, *Mumins wundersame Deutschlandabenteuer. Zur Rezeption von Tove Janssons Muminbüchern*, Umeå 2001
- Jones Glyn W., *Tove Jansson*, Boston 1984; szw. wyd. *Vägen från mumindalen. En bok om Tove Janssons författarskap*, przeł. Thomas Warburton, Stockholm 1984
- Karlsson Birgitta, *När Mumin debuterade på scenen. Mumintrollet och kometen på Svenska Teatern 1949*, „Svenskbygden”, nr 3, 2005
- Kruskopf Erik, *Bildkonstnären Tove Jansson*, Helsingfors 1992
- *Livets dans och det jordiska paradiset*, w: *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- Kåreland Lena & Werkmäster, Barbro, *Livsvandring i tre akter. En analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen? Vem ska trösta knyttet? Den farliga resan*, Uppsala 1994
- Muumien Taikaa/The Magic of the Moomins*, red. Virpi Kurhela, Tammerfors 1996
- Moominvalley. From Stories to a Museum Collection*, red. Mirja Kivi, Tammerfors 1998
- Müller-Nienstedt Irma, *Die Mumins für Erwachsene. Bilder zur Selbstwerdung*, Zürich/Düsseldorf 1994
- Omland Kirsten, „Tryggheten og skrekken. Utviklingen i Tove Janssons muminforfatterskap”, niedrukowana praca dyplomowa, Oslo universitet 1975
- Pietilä Tuulikki, *Resa med Tove*, w: *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- Rehal Johansson Agneta, *Den lömska barnboksförfattaren. Tove Jansson och muminverkets metamorfoser*, Göteborg 2006
- Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- Skämtteknären Tove*, wybór i komentarze Erik Kruskopf, Helsingfors 1995
- Tolvanen Juhani, *Vid min svans! Tove och Lars Janssons tecknade muminserie*, przeł. Dan Kronquist, Helsingfors 2000

- Tomihara Mayumi, *Tove Jansson och japanska läsare. Mina möten med Tove Jansson*, w: *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- Tove Jansson. Minnesutställning 15.6. – 29.9.2002*, red. Anneli Ilmonen i in., Tammerfors 2002
- Ulfsson Birgitta, *Vad gör man med en snäcka om man ej får visa den?*, w: *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- Warburton Thomas, *Tretti år på Schildts*, w: *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- Westin Boel, *Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld*, Stockholm 1988
- *Att se in i kungsrubiniens hjärta*, w: *Moominvalley. From Stories to a Museum Collection*, red. Mirja Kivi, Tammerfors 1998
- *Bilderbokens estetik. Tove Jansson som bilderbokskonstnär*, *Svenskläraryrningens Årsskrift*, 1983
- *Dear Jansson san. Mellan flaskpost och meddelande*, w: *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002
- *Der flerdimensionella samspelet. En modell för interaktionsanalys av muminböckernas text och bild*, „Tidskrift för litteraturvetenskap”, nr 3–4, 1982
- *Konsten som äventyr. Tove Jansson och bilderboken*, *Vår moderna bilderbok*, red. Vivi Edström, Stockholm 1991
- *Muminologiska meddelanden*, w: *Tove Jansson. Minnesutställning 15.6. – 29.9.2002*, red. Anneli Ilmonen i in., Tammerfors 2002, takže w „Barnboken”, nr 1, 2002
- *Muumilyriikka eli Tästä voisi kirjoittaa runon*, w: *Muumien Taikaa/The Magic of the Moomins*, red. Virpi Kurhela, Tammerfors 1996, takže „Barnboken”, nr 2, 1994
- Witt-Brattström Ebba, *Nummulitens hämnd*, w: *tejze Urkönets mörker. Litteraturanalyser*, Stockholm 1993*
- Ørjasæter Tordis, *Möte med Tove Jansson*, Oslo 1985

INNE TEKSTY PRZYTACZANE

- Ahlberg Alf, *Västerlandets undergång. Oswald Spenglers filosofi, framställning och kritik*, Stockholm 1930
- Ahtola-Moorhouse Leena, *Och ingen vet hurudan jag är. Helene Schjerfbeck's självporträtt 1878–1945*, Stockholm 2000
- Altick Richard D., *Lives and Letters. A History of Literary Biography in England and America*, New York 1965
- Ansikte mot Ansikte. Porträtt från fem sekel*, Stockholm 2001
- Arbin Wilhelm, *Fredrik Hammarsten. Några minnesblad ur hans livshistoria*, Stockholm 1923
- Arvelin Seppo, *Signe Hammarsten Jansson – frimärkskonstnär, Tecknaren. Signe Hammarsten Jansson 1882–1982*, Post- och telemuseet, Helsingfors 1982
- Att skriva människan. Essäer om biografien som livshistoria och vetenskaplig genre*, red. Ronny Ambjörnsson Per Ringby och Sune Åkerman, Stockholm 1997
- Bandler Vivica, *Adressaten okänd*, Helsingfors 1992
- Barnboken i Finland förr och nu*, red. Maija Lehtonen och Marita Rajalin, Stockholm 1984
- Barck P. O., *Mina oroliga år*, Helsingfors 1973
- Bengtsson Eva & Werkmäster, Barbro, *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige*, Lund 2004
- Bergson Henri, *Den skapande utvecklingen. Om livets betydelse*, przekł. Algot Ruhe, Stockholm 1911
- Bibeln, przekł. z 1917
- Bolin Greta [sygn. Corinna], *Humorfyllda fantasitroll föddes i krigets skugga*, „Svenska Dagbladet” 21/11 1953
- *Målarinna i tolvfönstertorn diktat lustiga troll för [barn]* „Svenska Dagbladet” 21/12 1952
- Blasius William, *Storms. Their Nature, Classification and Laws*, Philadelphia 1875
- Brown Katherine T., *The Painter's Reflection. Self-Portraiture in Renaissance Venice 1458–1625*, Florens 2000
- Brehm Alfred, *Djurens lif, del 4: De ryggradslösa djurens lif*, Stockholm 1888
- Bond Anthony och Joanna Woodall, *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, London 2005
- Bruner Jerome, *Self-making and world-making, Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*, red. Jens Brochmeler, Amsterdam/Philadelphia 2001
- Burroughs Edgar Rice, *Tarzan, apornas son*, Stockholm 1921
- *Tarzans vilda vänner*, Stockholm 1921
- Calderón Pedro de la Barca, *Livet en dröm*, przekł. Erik Blomberg, *Litteraturens klassiker 7*, Stockholm
- Carroll Lewis, *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, London 1982
- Cellini Benvenuto, *Benvenuto Cellinis liv Skildrat av honom själv*, przekł. Ernst Lundquist, Stockholm 1915
- Cennini Cennino, *Boken om målarkonsten*, z wydania francuskiego V. Motteza przekł. Sigurd Möller, Stockholm 1947
- Cheney De Girolami Liana; Craig Faxon Alicia; Lucey Russo Kathleen, *Self-Portraits by Women Painters*, Ashgate 2000

- Claesson Dick, *The Narratives of the Biographical Legend. The Early Works of William Beckford*, Göteborg 2001
- Colliander Ina, *Inas längtan. Ina Collianders brev till Sven Grönvall 1925–1974*, red. Kati Bondestam, Helsingfors 2005
- Dahl Hjalmar, *Finlandssvenskar*, Stockholm 1957
- Den litterära biografien*, red. Magnus von Platen, Stockholm 1988
- Dreutzer Olof, *Om fyrrar, fyr- och känningsbåkar, känningsmärken, sjötunnor, bojar m.m.*, Göteborg, 1834–1835
- Edel Leon, *Writing Lives. Principia Biographica*, New York/London 1985
- Egeland Marianne, *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*, Oslo 2000
- Ekberg Henrik, *Führerns trogna följeslagare. Den finländska nazismen 1932–1944*, Helsingfors 1991
- Finlandssvenska litteraturhistoria I–II*, wyd. Johan Wrede (t. I) i Clas Zilliacus (t. II), Helsingfors/Stockholm 1999–2000
- Freeman Mark, *Rewriting the Self History, Memory, Narrative*, London 1993
- Från dagdrivare till feminister*, red. Sven Linner, Helsingfors 1986
- Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart. Gesammelt, gesichtet, eingeleitet von Ludwig Goldscheider*, Wien 1936
- Fyrrar i litteraturen*, teksty zebrane przez Britt Dahlström i Pera Rydena, Stockholm 1992
- Goethes färglära*, przeł. Karl Axel Thelander, nowe wyd. ze wstępem, komentarzami i posłowiem Pehra Sällströma, Järna 1976
- Gombrich E. H., *Konstens historia*, przeł. Sven Lövgren, wyd. 4. poprawione, Stockholm 1999
- Gorey Edvard, *Giftskåpet. Tre betänkliga bilderböcker*, Malmö 1965
- Gulin Ilke, *Ham som karikatyrtecknare och bokpärmskonstnär, Tecknaren. Signe Hammarsten Jansson 1882–1982*, Post- och telemuseet, Helsingfors 1982
- Grünberger Tulla, *Svenskt måleri under andra världskriget*, Stockholm 1984
- Hall Radcliffe, *Ensamhetens brunn*, przeł. Louis Renner, Stockholm 1933
- Hallberg Ruth, *Gamla Konstfack. En liten rundvandring*, Stockholm 1959
- Hættner-Aurelius Eva, *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Lund 1996
- Hedberg Björn, *Kometer och kometskräck*, Stockholm 1985
- Hornborg Eirik, *Det fria Finland 1917–1957*, Stockholm 1958
- Horney Karen, *Att förverkliga sig själv*, przeł. Alf Ahlberg, Stockholm 1964
- *Neurosis and Human Growth*, Norton/New York, 1950
- *Our inner Conflicts*, Norton 1945
- *Self-Analysis*, Norton 1942
- *New Ways in Psychoanalysis*, Norton 1939
- *Feminine Psychology*, Norton 1967
- Janson Ture, *Clown utan mask*, Helsingfors 1924
- Jansson Lars, *En ring för mycket*, Helsingfors 1952
- *Härskaren*, Helsingfors 1945
- *Jag är min egen oro*, Helsingfors 1950
- *...och ändå gryr dagen*, Helsingfors, 1946
- *Skatten på Tortuga*, Helsingfors 1941
- Jansson Per Olov, *Ung man vandrar allena*, Helsingfors 1945
- *Bok med lyckligt slut*, Helsingfors 1946
- *Min mor, Signe Hammarsten Jansson, Tecknaren. Signe Hammarsten Jansson 1882–1982*, Post- och telemuseet, Helsingfors 1982
- Johansson Alf, *Finlandssak. Svenskpolitik och opinion undervinterkriget 1939–1940*, Stockholm 1973
- Jorpes Erik, *Einar Hammarsten, Svenskt biografisktlexikon*, band 18, Stockholm 1969–1971
- Jussila Osmo, Hentilä Seppo, Nevakivi, Jukka, *Finlandspolitiska historia 1809–1998*, przeł. Henrik Ekberg, wyd. 2. poprawione, Helsingfors 2000
- Klingberg Göte, *Den tidiga barnboken i Sverige*, Stockholm 1998
- Klinge Matti, *Blick på Finlands historia*, przeł. Myrika Ekbohm, wyd. 8. poprawione, Helsingfors 2001
- Kokko Yrjö, *Jorden och vingarna*, przeł. Sven i Solveig von Schoultz, Helsingfors 1945
- Kondrup Johnny, *Livsværker. Studier i dansk litterær biografi*, Köpenhamn 1986
- Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Anna Lena Lindberg, Stockholm 2005
- Konsten i Finland. Från medeltid till nutid*, red. Sixten Ringbom, Helsingfors 1978
- Konsten i Finland. Från medeltid till nutid*, wyd. 2., Helsingfors 1998

Kruskopf Erik, *Boken om Ham. Tecknaren Signe Hammarsten Jansson*, Helsingfors 1994
 Küntzel Hans, *Böcker och människor. Förlagsminnen*, Stockholm 1969
 – *Ett förlagsjubileum 75 år. Några minnesanteckningar med anledning av Hugo Gebers förlag AB:s sjuttiofemåriga verksamhet*, Stockholm 1954
 Laitinen Kai, *Finlands litteratur*, prökt. Kerstin Lindqvist, Thomas Warburton, Helsingfors 1988
 Lagerkvist Ulf, *Människofiskaren Einar Hammarsten*, Karolinska institutet, www.ki.se/essaer200ar
 Larsson Inger, *Text och tolkning i svenska författarbiografier*, Hedemora 2003
 Larsson Lisbeth, *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Stockholm 2001
 Latvi Ari, 'Faffan' Viktor Jansson, *Viktor Jansson 1886–1958*, Tammerfors konstmuseums publikationer XXII, Tammerfors 1988
 Lawrence D. H., *Mannen som älskade öar och andra noveller*, Stockholm 1965
 Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975
 Lilliecreutz Ebba, *Sveriges flickors scoutförbunds historia 1913 –1933*, Stockholm 1936
 Lindhé Wilma, *Från flydda tider. Barndoms- och ungdomsminnen*, Stockholm 1917
 Lucie-Smith Edward, *The Self-Portrait. A Modern View*, London 1987
 Lundgren Svante, *Atos Wirtanen och de judiska flyktingarna*, „Ny Tid”, nr 45, 2003
 MacArthur Elizabeth J., *Extravagant Narratives. Closure and Dynamics in the Epistolary Form*, Princeton 1990
 Mankell Bia, *Självporträtt. En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst*, Göteborg 2003
 Mansfield Katherine, *Preludium och andra noveller*, prökt. Birgitta Hammar, Stockholm 1971
Mapping Lives, The Uses of Biography, red. Peter France, William St. Clair, Oxford/New York 2002
 Matisse Henri, *Jazz*, New York 1983
 Mazzarella Merete, *Det trånga rummet. En finlandssvensk romantradition*, Helsingfors 1989
 Milne A. A., *Nalle Puh*, prökt. Brita af Geijerstam, Stockholm 1936
 – *Nalle Puhs hörna*, prökt. Brita af Geijerstam, Stockholm 1951
Muminrollet. Rädd-djuret. Snusmumriken livslevande [sygn. Hank], „Nya Pressen” 16/12 1947
 Murray Robert, *Fredrik Hammarsten, Svensktbiografisktlexikon*, t. 18, Stockholm 1969–1971
 Mörne Gudrun [sygn. G.M.], *Tove ritat och berättat*, „Arbetarbladet” 2/1 1946
Människans historia 2. Åren 1815–1945, Gunnar T. Westin i in., Stockholm 1992
Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture, red. Jens Brochmeier, Amsterdam/Philadelphia 2001
Naturens liv i ord och bild. Strövtåg och upptäckter inom Nordens växt- och djurvärld, Stockholm 1928
 Néret Gilles, *Matisse. Goaches dé coupées*, Paris 2002
 Paludan Jacob, *Fåglar kring fyren*, Stockholm 1927
Paris och omnejd. Illustrerad handbok till vägledning för resande, Göteborg 1901
 Pascal Roy, *Design and Truth in Autobiography*. London 1960
 Petri Kristian, *Fyren*, Stockholm 1999
 „Pietisten”, nr 1, 1849
 Poe Edgar Allan, *Sällsamma historier*, del 1–2, prökt. Bertel Gripenberg, Stockholm 1929
 Pohl Eva, *Blikket i spejlet. Selvets spejling i kunstnerromaner og selvportrætter fra 1880–1914*, Odense 2002
 Ponente Nello, *Modern Painting. Contemporary Trends*, Genève 1960
 Pöysti Lasse, *Fot mot jord*, Helsingfors 1991
 – *I lånta kläder*, Helsingfors 1992
 Rideal Liz, *Mirror, Mirror. Self-Portraits by Women Artists*, London 2001
 Ross Clifford & Wilkin, Karen, *The World of Edvard Gorey*, London 1996
 Sandman-Lilius Irmelin, Böckman Heddi, *Hand i hand*, Helsingfors 1996
Satujen saari. Suomalaista lastenkirjataidetta 1847–1960, red. Maria Laukka, Tammerfors 1985
 Schauman Sigrid, *Intryck från besök i Lallukkas konstnärshem*, „Astra” 1933, s. 372–374
 – *Konstnärsgilletts utställning*, „Svenska Pressen” 27/3 1937
 Schildt Göran, *Cezanne*, Stockholm 1946
 – *Lånade vingar. Ungdomsminnen*, Helsingfors 1995
 – *Vinterkriget som fars. En ung mans dagbok 1939–1945*, Helsingfors 2003
Self-Portrait. From Renaissance to Contemporary, red. Anthony Bond och Joanna Woodall, London 2005
 Shakespeare William, *En midsommarnattsdröm*, prökt. Carl August Hagberg, wstep i kommentarze Erik Frykman, Stockholm 1968
Shakespeares dramatiska arbeten, t.18, Komedier och sagospel. *En vintersaga; Stormen*, prökt. Carl August Hagberg, Lund 1950

- Spacks Patricia Meyer, *Imagining a Self Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*, Cambridge, Mass. 1976
- Stjernschantz Göran, *Ett förlag och dess författare. Söderström & C: o förlags AB 1891–1991*, Helsingfors 1991
- Stoichita Victor I., *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting*, Cambridge 1997
- Sturrock John, *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*, Cambridge 1993
- Sundman Per Olof, *Livets arghet och skönhet*, „Stockholms-Tidningen” 5/2 1963
- Suomen taide*, części 5–6, Esbo 1990
- Svenska män och kvinnor*, cz. 3, Stockholm 1946 [artykuły o Fredriku Hammarstenie, Olofie Hammarstenie, Einarze Hammarstenie]
- Svenskt litteraturllexikon*, hasło *Memoarer*, Lund 1970
- Sveriges flickors scoutförbund 25 år*, Stockholm 1938
- Tawaststjerna Erik, *Voces intimae. Minnesbilder från barndomen*, Helsingfors 1990
- Tegnér Esaias, *Fritiofs saga. Till skolornas tjänst*, wyd. przejrzone i wydane przez F. W. Lindwalla, Stockholm 1961
- Theslöf Georg H. [sygn. Jacobus], *Skämtbilden i Finland, Lucifers karikatyralbum*, Helsingfors 1922
- Tjehov Anton, *Damen med hunden och andra noveller*, przeł. Asta Wickman, Stockholm 1969
- *Tre systrar, Körsbärsträdgården*, przeł. Staffan Skott, Stockholm 1986
- *Tony ritar en...*, *Thor Fredric bläddrar i minnets skissböcker*, „Vår Värld” nr 19, 1944
- Topelius Zacharias, *Läsning för barn*, t.2, *Visor och sagor*, wyd. 2, Stockholm 1872
- Tuulikki Pietilä, *Grafiikka 1945–1970*, Amos Anderson Taidemuseo i in., 1970–1972
- TuulikkiPietilä – Taidegraafikko ja maailmanmatkaaja*, „Tammerfors konstmuseums publikationer”, XI 1986
- Verne Jules, *Fyrornet vid världens ände*, przeł. Einar Ekstrand, Stockholm 1929
- *Till jordens medelpunkt*, przeł. Claes Gripenberg, Stockholm 1984
- Vilén Florence, *Mumintröllets broder. Tove Janssons bilder till Bilbo, Arda* (Arda-sällskapet), 1987, s. 84–91
- Wahlbäck Krister, *Från Mannerheim till Kekkonen. Huvudlinjer i finländsk politik 1917–1967*, Stockholm 1967
- Warburton Thomas, *Åttio år finlandssvensk litteratur*, Stockholm 1984
- Werkmäster Barbro, *Av bild – själv bild – bild själv. Om kvinnliga konstnärers självporträtt*, „Konsthistorisk tidskrift”, nr 2, 1991
- Wirtanen Atos, *Aforistik i urval*, Helsingfors 1965
- *Amor fati. Dikter*, Stockholm 1942
- *Ett enat Norden. Morgondagens nödvändighet*, Stockholm 1942
- *Mot mörka makter*, Helsingfors 1963
- *Nietzsche den otidsenlige*, Stockholm 1945
- *Ofärd och gryning*, Helsingfors 1946
- *Politiska minnen*, Helsingfors 1973
- Wivel Henrik, *Selviagttagelse. Essays om kunst og digtning fra renaessancen til modernismen*, Köpenhamn 1999
- Writing the Lives of Writers*, red. Warwick Gould i Thomas E. Staley, London 1998
- Woolf Virginia, *Mot fyren*, przeł. Inga Lisa Munck i Sonja Bergvall, Stockholm 1991
- Ziolkowski Theodore, *The View from the Tower. Origins of an AntiModernist Image*, Princeton 1998
- Zweigbergk Eva von, *Barnboken i Sverige 1750–1950*, Stockholm 1965
- Åkesson Ester [sygn. Dame-Pique], *I ett av världens lustigaste atelj-hem*, „Hufvudstadsbladet” 4/12 1927
- Ölander Ragnar, *Finland och Ryssland*, Helsingfors 1945
- *Krig och censur*, Helsingfors 1958

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

PUBLIKACJE W JĘZYKU POLSKIM

- Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci*, przeł. Teresa Chłapowska, „Literatura na świecie” 1978, nr 6, s. 6–9
- Córka rzeźbiarza*, przeł. Teresa Chłapowska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998
- Dolina Muminków w listopadzie*, przeł. Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1980, 1988, 1990, 1994, 1998, 1999, 2000, 2002, 2006, 2007
- Kamienne pole*, przeł. Teresa Chłapowska, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989
- Kometa nad Doliną Muminków*, przeł. Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1977, 1988, 1990, 1994, 1995, 1998, 1999, 2000, 2003, 2006, 2007
- Kto pocieszy Maciupka?* przeł. Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1980 (Przekład wg *Vem ska trösta knyttet?* z 1972 r. oraz niepublikowanego maszynopisu)
- Lampa Muminka* (komiks, t. 8; scenariusz i rysunki: Tove Jansson i Lars Jansson), przeł. Teresa Chłapowska, Egmont, Warszawa 2007
- Lato*, przeł. Zygmunt Łanowski, Nasza Księgarnia, Warszawa 1980, 1984, 2007
- Lato Muminków*, przeł. Irena Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1967, 1972, 1975, 1985, 1990, 1994, 1996, 1998, 1999, 2000, 2004, 2006, 2007, 2008
- Łobuz w domu Muminków*, przeł. Teresa Chłapowska, „Rzeczpospolita” 2001, nr 203, s. 12–17
- Małe trolle i duża powódź*, przeł. Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1995, 1998, 1999, 2003, 2006, 2007
- Mądrości z Doliny Muminków: wszystko, co dobre dla brzuszka, jest miłe*, przeł. Teresa Chłapowska i Irena Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2008
- Muminki i Marsjanie* (komiks, t. 4; scenariusz i rysunki: Tove Jansson i Lars Jansson), przeł. Teresa Chłapowska, Egmont, Warszawa 2006
- Muminki i morze* (komiks, t. 2; scenariusz i rysunki: Tove Jansson i Lars Jansson), przeł. Teresa Chłapowska, Egmont, Warszawa 2005
- Muminki na Riwierze* (komiks, t. 6; scenariusz i rysunki: Tove Jansson i Lars Jansson), przeł. Teresa Chłapowska, Egmont, Warszawa 2006
- Niebezpieczna podróż*, przeł. Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1986 (Przekładu dokonano z napisanej wierszem książki *Den farliga resan* oraz niepublikowanego maszynopisu prozą, udostępnionego tłumaczcze przez autorkę)
- Nowy dom dla Muminka* (komiks, t. 1; scenariusz i rysunki: Tove Jansson i Lars Jansson), przeł. Teresa Chłapowska, Egmont, Warszawa 2005
- Opowiadania z Doliny Muminków*, przeł. Irena Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1970, 1973, 1975, 1987, 1990, 1994, 1998, 1999, 2000, 2003, 2006, 2007
- Pamiętniki Tatusia Muminka*, przeł. Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1978, 1989, 1990, 1994, 1998, 1999, 2000, 2002, 2003, 2006, 2007
- Podróż z małym bagażem. Opowiadania*, wybór i przekład Teresa Chłapowska, Waza, Warszawa 1994 (Wyboru dokonano z następujących wydań szwedzkich: *Resa med lätt bagage*, Bonniers, Stockholm 1987; *Lyssnerskan*, Bonniers, Stockholm 1971; *Rent spel*, Holger Schildts Förlag, Helsinki 1989)

Tatusz Muminka i morze, przeł. Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1977, 1988, 1990, 1994, 1998, 1999, 2003, 2006, 2007

Tatusz Muminka i szpiedzy (komiks, t. 5; scenariusz i rysunki: Tove Jansson i Lars Jansson), przeł. Teresa Chłapowska, Egmont, Warszawa 2006

W Dolinie Muminków, przeł. Irena Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1964, 1972, 1975, 1981, 1990, 1993, 1995, 1997, 1998, 1999, 2000, 2003, 2005, 2006, 2007

Wielka podróż, przeł. Justyna Czechowska, „LiteRacje” 2007, nr 1, s. 29–32

Wyspa Muminków (komiks, t. 3; scenariusz i rysunki: Tove Jansson i Lars Jansson), przeł. Teresa Chłapowska, Egmont, Warszawa 2006

Zabawa w udawanie (komiks, t. 7; scenariusz i rysunki: Tove Jansson i Lars Jansson), przeł. Teresa Chłapowska, Egmont, Warszawa 2006

Zima Muminków, przeł. Irena Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1969, 1972, 1975, 1986, 1990, 1994, 1998, 1999, 2000, 2002, 2006, 2007, 2008

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

OPRACOWANIA POLSKIE

- Baluch Alicja, *Muminki – próba topoanaliz*, w: tejsze *Ceremonie literackie*, Kraków 1998, s. 87–95
- Baranowska Małgorzata, *Od różdżki do Muminków*, „Wiedza i Życie” 1978, nr 4, s. 80–84
- Beszczynska Zofia, *Nie szkodzi, że kometa*, „Guliwer” 1995, nr 2, s. 25–26
- Bisewska Ewa, *Dom poza czasem. Jeszcze raz o rodzinności w Muminkach*, w: *Przeboje edukacji polonistycznej*, red. Dorota Michułka, Wrocław 2001, s. 49–60
- Bisewska Ewa, *Muminki Tove Jansson – studium wybranych problemów* [praca magisterska], Gdańsk 1994
- Bisewska Ewa, *Trolle w sieci*, „Guliwer” 1998, nr 5, s. 35–39
- Bujwid K. M. *Czy warto kochać Muminki?*, „Nowe Książki” 1976, nr 8, s. 39–40
- Chęcińska Urszula, *Muminki w conradowskim „zwierciadle morza”*, „Guliwer” 1995, nr 1, s. 58–59
- Dunin Kinga, *Co mamusia ma w torebce?*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 15, s. 16
- Dymel-Trzebiatowska Hanna, *Muminki – na zawsze!*, „Guliwer” 2007, nr 3
- Hartwig-Sosnowska Jolanta, *Muminki: akceptacja świata*, w: tejsze *Wyobraźnia bez granic*, Warszawa 1987
- Hartwig-Sosnowska Jolanta, *Ta wyspa jest światem*, „Guliwer” 1994, nr 2, s. 10–12
- Kamieńska Anna, *Filozofia Muminków*, „Guliwer” 1994, nr 2, s. 12–13
- Kamieńska Anna, *Między tradycją a nowatorstwem*, „Nurt” 1973, nr 5
- Kamieńska Anna, *Traktat o historii Muminków*, „Twórczość” 1971, nr 8, s. 84–90
- Krasoń Katarzyna, *Antropomorfizowany obraz interakcji jako literacka propedeutyka więzi*, w: *Sezamie, otwórz się! Z nowych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. Alicja Baluch i Kazimierz Gajda, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2001
- Kisilowska Małgorzata, *Prawdziwe oblicze mamy i Muminka*, „Guliwer” 2000, nr 1, s. 58–60
- Kuivasmäki Rütta, *Nordycki kwartet baśniowy*, przeł. Ewa Świerzevska, „Guliwer” 2002, nr 4, s. 5–12
- Kulik Maria, *„Muminkowe” zachwyty, lęki i fascynacje. Recepcja twórczości Tove Jansson wśród dzieci*, „Guliwer” 1994, nr 6, s. 39–41
- Kulik Maria i Leszczyński Grzegorz, *Polska delegacja w Tampere, czyli jak świętowaliśmy urodziny Tove Jansson*, „Guliwer” 1999, nr 6, s. 43–44
- Leszczyński Grzegorz, *Książka dla dzieci a współczesne nurty literackie. Tove Jansson*, w: tegoż *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obieg – konteksty*, Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej, Warszawa 2003
- Machnowska Maria, *Muminki a sprawa polska*, „Guliwer” 1994, nr 2, s. 44–50
- Machnowska Maria, *Pokochać Muminki*, „Guliwer” 1994, nr 2, s. 40–44
- Maćkowska Anna, *O Dolinie Muminków i jej autorce*, „Warsztaty Polonistyczne” 2001, nr 4, s. 17–31
- Nowak Leopold R. *rozmawia z autorką Muminków*, „Przekrój” 1978, nr 1712, s. 18
- Pajunen Małgorzata, *W świecie Tove Jansson*, „Guliwer” 2002, nr 4, s. 44–50
- Papuzińska Joanna, *Starość bliska dzieciństwu*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 137, dodatek o książkach nr 6, s. 13
- Szczepanowska Joanna, *Charakterystyka świata przedstawionego w cyklu Tove Jansson o Muminkach*, „Zeszyty Naukowe UG Studia Scandinavica” 1983, nr 6, s. 123–139
- Świat Muminków. Materiały z sesji literackiej 26–27 maja 1994*, NCK Gdańsk 1994

- Świerzeńska Ewa, *Dolina Muminków w... lipcu*, „Guliwer” 2002, nr 4, s. 44–45
- Tokarczuk Olga, *Muminki: droga do dojrzałości*, w: *Konferencja pt. Terapeutyczna funkcja literatury*. Wałbrzych 27–28 kwietnia 1993, Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, Wałbrzych 1993
- Tylicka Barbara, „*Nie tylko o Muminkach*” z *Teresą Chłapowską o Tove Jansson rozmawia...*, „Guliwer” 1994, nr 2, s. 14–18
- Walczeńska-Klimczak Grażyna, *Czy w Dolinie Muminków potrzebne są szkoły?*, „Guliwer” 1994, nr 5, s. 40–47
- Wieczerska Janina, *Zabawa, klucz, pociecha*, „Guliwer” 1994, nr 3, s. 40–41
- Woźniak Barbara, *Na podbój świata*, „Guliwer” 1999, nr 6, s. 9–13
- Witt-Brattström Ebba, *Zemsta Nummulita*, przeł. Justyna Czechowska, „LiteRacje” 2007, nr 1, s. 33–38
- Żylińska Jadwiga, *Głosy do Anny Kamińskiej* Traktatu o historii Muminków, „Twórczość” 1971, nr 8, s. 162–164

KALENDARIUM ŻYCIA TOVE JANSSON

9 sierpnia 1914–27 czerwca 2001

- 1917 Pierwszy zachowany rysunek: w wieku 2,5 roku.
lata 20. Powstaje kilka małych ilustrowanych książeczek.
- 1922 Pierwsze lato w Eidisviken, archipelag Pellinge (1921 na Rödholm).
- 1928 Pierwsze publikacje: wiersze i ilustracje w „Allas Krönika”, ilustracje w „Julen”.
Pisze opowiadania *Osynliga makter* (Niewidzialne moce) i *Matilda och konsten* (Matylda i sztuka), robi własne gazetki, które potem sprzedaje.
- 1929 Komiks *Prickinas och Fabians äventyr* (Przygody Kropelli i Fabiana) ukazują się w formie felietonu w „Lunkentus”. Pierwsze rysunki w „Garm”.
- 1930 Komiks *Fotbollen som flög till himlen* (Piłka, która poleciała do nieba) w *Vårbrodd*.
Kończy szkołę.
Rozpoczyna studia w Szkole Technicznej w Sztokholmie.
- 1931 Składa książeczkę z obrazkami w wydawnictwie Bonniera, która zostaje odrzucona.
- 1933 Książeczka z obrazkami *Hemkomsten* (Powrót do domu) dla rodziny.
Debiutuje ilustrowanym autoportretem w *Humoristerna*, w Salonie Strindberga w Helsinkach.
Książeczka z obrazkami *Sara och Pelle och Neckens bläckfiskar* (Sara i Pelle, i kałamarnice Wodnika) ukazują się po fińsku i po szwedzku.
Pelle och Göran går till sjöss (Pelle i Göran na morzu), komiks w „Allas Krönika”.
Rodzina Janssonów przeprowadza się do domu pracy twórczej Lallukka.
Kończy studia w Szkole Technicznej.
Rozpoczyna studia w Ateneum.
Pierwsze ilustracje do „Lucifera”.
Pierwsza ilustracja na okładkę „Julen”.
- 1933–1936 Redaktor gazety szkolnej w Ateneum.
- 1934 Podróżuje po Niemczech: Szczecin, Hamburg, Berlin, Drezno, Monachium, Velbert, kończy w Paryżu.
Zaczyna klasę malarstwa w Ateneum, w kolejnych latach wielokrotnie przerywa studia.
Pierwsza nowela *Bulevarden* (Bulwar) zostaje opublikowana w „Helsingfors-Journalen”.
- 1935 Członkini Fińskiego Towarzystwa Rysowników.
Pierwsza okładka dla „Garma”.
Publikuje nowele *Kliché* i *Stadsbarn* (Miejskie dziecko).
- 1936 Publikuje nowelę *Brevet* (List).
Przerywa studia w Ateneum.
- 1937 Wspólnie z Ham ilustruje książeczkę do uzupełniania dla rodziców *Jag Elli Pipping*.
Wybrana do Gildii Artystów. Wystawia pierwszy obraz olejny. Bierze udział w kilku wystawach. Atelier na Fänrik Stålskata.
Na dobre zrywa z Ateneum.
- 1938 Publikuje nowelę *Bryggliv* (Życie na pomoście). Wiosną studiuje w Paryżu, pobyt ten kończy, podróżując i malując w Bretanii.

- Publikuje nowele *Skägget* (Broda) i *Quatz' Arts*.
- 1939 Bierze udział w kilku wystawach, między innymi w nordyckiej ekspozycji w Göteborgu. Wynajmuje różne pracownie.
Podróż do Włoch: Werona, Florencja, Rzym, Neapol, Capri.
Publikuje nowele *Aldrig mera Capri!* (Nigdy więcej Capri!) i *Hyra rum* (Wynajmowanie pokoi).
- 1940 Publikuje nowele *San Zeno Maggiore, 1 stjarna* (1. gwiazda), *Fiolen* (Skrzypce).
Bierze udział między innymi w Wystawie Młodych. Wystawia wraz z czwórką kolegów w galerii Stenmansdotter w Helsinkach, nazywają się „5 młodych”.
Bierze udział w wystawach w Göteborgu, Sztokholmie, Oslo.
Dwa rysunki satyryczne opublikowane w „Folkets Bild”.
- 1940–1941 Rysuje mnóstwo kartek pocztowych i świątecznych.
- 1941 Maluje na Wyspach Alandzkich, kuratorka wystawy młodych artystów z Helsinek. Witraż w restauracji Tullbommen w Helsinkach.
Maluje *Autoportret w futrzanej czapce*.
- 1942 Pisze wiersze.
Przeprowadza się do atelier na Fänrik Stålskata.
Wystawia *Rodzinę*.
Maluje autoportret *Boa z rysia*.
- 1943 Pierwsza wystawa indywidualna w Båxis, Salon Sztuki w Helsinkach.
Włóczykij po raz pierwszy pojawia się na ilustracji w „Garmie”.
Ilustracje do książki Britty af Hiornäs *Lill-Olle och harpalten* (Mały Olle i zajaczek).
Poznaje Atosa Wirtanena.
- 1944 Przeprowadza się do atelier przy Ulrikaborgsgata 1.
Witraż w szkole dla dziewcząt przy Apollogata.
W maju oddaje pierwszą książkę o Muminkach do wydawnictwa Söderström.
Lato na Wyspach Alandzkich, maluje, pisze, poznaje rodzinę Atosa.
Ilustracje do *Nalleresan* (Miśkowa podróż) Solveig von Schoultz, *Om flugan Maja* (O muszce Mai) Martina Söderhjelm, *Learn English* Olego Reutera.
- 1945 Malowidła ściennie do fabryki Strömberga w Sockenbacka.
Pierwsza książka o Muminkach *Małe trolle i duża powódź*; również w Szwecji.
- 1946 Druga książka o Muminkach *Kometa na Dolinę Muminków*.
Druga wystawa indywidualna w Salonie Sztuki w Helsinkach.
Ilustruje czasopismo *1946*.
Poznaje Vivicę Bandler.
- 1947 Maluje dwa freski w restauracji Stadshuskällaren w Helsinkach.
Buduje Dom Róży Wiatrów na Bredskär.
Ilustracje do książki Carolusa Sjöstedta *Bröderna Borgs Bedrifter* (Wyczyny braci Borgów).
Rysuje komiks *Mumintrollet och jordens undergång* dla „Ny Tid” (do kwietnia 1948).
Kometjakten zostaje wydana w Szwecji.
Söderström odrzuca *W Dolinie Muminków*.
- 1948 Trzecia książka o Muminkach: *W Dolinie Muminków* ukazuje się nakładem wydawnictwa Holger Schildts.
Podróżuje po Włoszech z Samem i Mayą Vanni. Jedzie sama do Bretanii.
- 1949 Malowidła ściennie dla przedszkola w Kotce.
W Dolinie Muminków ukazuje się w Szwecji.
Pierwsze przedstawienie teatralne na bazie opowieści o Muminkach *Mumintroll och kometen*, premiera w Teatrze Szwedzkim w Helsinkach.
Wybrana na członka Stowarzyszenia Pisarzy.
- 1949–1950 Publikuje dwa krótkie opowiadania o Muminkach: *Mumintrollets julafton* (Wigilia Muminka) w „Nya Pressen” i *Mumintrollet – rulltrappan* (Muminek – ruchome schody) w „Småbarnens julstjärna”.
- 1950 Czwarta książka o Muminkach: *Pamiętniki Tatusia Muminka*. Odtąd książki ukazują się równocześnie w Finlandii i Szwecji.
W Dolinie Muminków ukazuje się w Anglii pod tytułem *Finn Family Moomintroll*.
- 1951 *W Dolinie Muminków* ukazuje się w Stanach Zjednoczonych pod tytułem *The Happy Moomins*.
Ilustracje do książki Lill Forss-Nordström *Våren Vaknat*.
Podróż z Vivicą Bandler do Włoch i Afryki Północnej, kończy się w Paryżu.
- 1952 Malowidła ściennie w domu socjety w Fredrikshamn.
Malowidła ściennie w szkole zawodowej w Kotce.

- Ilustracje do książki Erica Gardberga *Zebran Sebulon*.
Stroje i scenografia do baletu Yrjo Kokkos *Pessi ja Illusia*.
Otrzymuje fińsko-szwedzką nagrodę literacką przyznawaną przez gazetę „Svenska Dagbladet”.
Pierwsza książka ilustrowana o Muminkach: *Książka o Mimbli, Muminku i Małej Mi – Co było potem?*
Ukazuje się także po fińsku.
- 1953 Ostatni rysunek do „Garma”.
Malowidła ścienne dla akademika Domus Academica.
Sztuka *Muminek i kometa* wystawiona w Stadsteater w Göteborgu.
Otrzymuje medal Nilsa Holgerssona za *Co było potem?*
Studia Comic strip na Fleet Street w Londynie.
Obraz na ołtarz do kościoła w Östermark.
- 1954 Piąta książka o Muminkach: *Lato Muminków*.
Duńskie wydanie *Małych trolli i dużej powodzi*.
Początek komiksu *Moomin* w „Evening News”.
Malowidło ścienne dla szkoły Kari.
Malowidło ścienne dla Nordiska Föreningsbanken w Helsinkach.
Podróż z Ham do Londynu i na Lazurowe Wybrzeże.
- 1955 Przedstawienie o Muminkach w Wasa Teater.
Trzecia wystawa indywidualna w Salonie Sztuki w Helsinkach. Książki o Muminkach tłumaczone na fiński.
Początek komiksu z Muminkami dla „Svenska Dagbladet”, „Politiken”, „Ilta-Sanomat”.
Poznaje Tuulikki Pietilä.
- 1956 Publikuje nowelę *Granen* w „Svenska Dagbladet”.
Wydaje *Mumintrölet på kometjakt*, przerobioną wersję *Kometjakten (Kometa nad Doliną Muminków)*.
Wydaje *Pamiętniki Tatusia Muminka* w częściowo przerobionej wersji. Nowe wydanie *W Dolinie Muminków*, kilka mniejszych zmian. Wielka promocja serii o Muminkach w domu towarowym Stockmann w Helsinkach, a potem w NK w Sztokholmie.
Malowidła ścienne w szpitalu dziecięcym Aurora w Helsinkach.
- 1957 Komiks z Muminkami zaczyna być wydawany w formie książkowej pod tytułem *Mumintrölet*.
Szósta książka o Muminkach: *Zima Muminków*.
Podróż do Sztokholmu z Ham i Faffanem.
- 1958 Faffan umiera w czerwcu.
Otrzymuje medal Elsy Beskow w Szwecji i Rudolfa Koivu w Finlandii za *Zimę Muminków*.
Poznaje Penttiego Eistolę, budowniczego pierwszego domku Muminków.
Drugie przedstawienie o Muminkach *Troll i kulisserna* (Trolle za kulisami), premiera w Lilla Teatern w Helsinkach. Píše piosenki do przedstawienia.
- 1959 Sztuka *Troll i kulisserna* wystawiona w Sztokholmie. Ilustracje do *Wyprawy na żmirlacza* Lewisa Carolla.
Píše esej *Sagan inom verkligheten – Den ärliga Elsa Beskow* (Baśń w rzeczywistości – szczerza Elsa Beskow) dla „BLM”.
Ostatnia część komiksu o Muminkach.
Obraz *Początkująca*.
Przez trzy miesiące podróżuje po Grecji i do Paryża z Tuulikki Pietilä.
- 1960 Wystawa indywidualna w Galerii Pinx w Helsinkach.
Druga książeczka z rysunkami *Kto pocieszy Maciupka?*.
Troll i kulisserna wystawiona w Oslo.
Lars Jansson zaczyna rysować komiks z Muminkami.
- 1961 Esej *Den lömska barnboksörfattaren* opublikowany w „Horisont”.
- 1962 Siódma książka o Muminkach: zbiór nowel *Opowiadania z Doliny Muminków*.
Ilustracje do *Hobbit, czyli tam i z powrotem* J. R. R. Tolkiena.
Wystawa indywidualna w Galerii Fenestra w Helsinkach.
- 1963 Wystawa indywidualna w Salonie Sztuki Husa w Tampere.
Otrzymuje nagrodę kulturalną „Stockholms-Tidningen”.
- 1963–1964 Dłuższa podróż po Portugalii, Hiszpanii i na Ibizę z Tuulikki Pietilä.
- 1964 Zaczyna budować domek na Klovharun.
Otrzymuje nagrodę Anni Swan za *Opowiadania z Doliny Muminków*.
- 1965 Pierwsze lato na Klovharun.
Ósma książka o Muminkach: *Tatus Muminka i morze*.
Wrz z Ham wydaje *Vi. En romantisk bok för älskande* (My. Romantyczna książka dla kochających).

- Publikuje nowelę *Vår magiska jul* (Nasze magiczne święta) w czasopiśmie „Vi”.
Pisze *Höstvisa* (Jesienna piosenka) dla Erny Tauro.
- 1966 Wystawa indywidualna w Galerii Pinx w Helsinkach.
Ilustracje do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carolla.
Nowela *En ohemul historia* (Nie-paszczakowa historia) opublikowana w „Vintergatan”.
Otrzymuje medal H. C. Andersena.
Przemowa *Några ord i Ljubljana* (Kilka słów w Lublanie) opublikowana w „Nya Argus”.
- 1968 Nowe poprawione wydania książek o Muminkach: *Kometa nad Doliną Muminków*, *W Dolinie Muminków*, *Pamiętniki Tatusia Muminka*, *Lato Muminków*.
Wiosną w Paryżu z Tuulikki Pietilä, pracuje w Cité des Arts, jedzie do Bretanii.
Pierwsza książka dla dorosłych: *Córka rzeźbiarza*.
Nagranie filmu telewizyjnego Margarety Stromstedts *Mumin och havet* (Muminek i morze).
- 1969 Wystawa indywidualna w Galerii Pinx w Helsinkach.
Wspólna wystawa z Tuulikki Pietilä w Alvar Aaltomuseet w Jyväskylä.
Serial telewizyjny *Mumintrollet*, napisany wspólnie z Larsem Janssonem. Ukazuje się książka o tym samym tytule z ilustracjami z nagrania telewizyjnego.
- 1969–1973 Członek zarządu Szwedzkiego Towarzystwa Pisarzy w Finlandii.
- 1970 Ham umiera w lipcu.
Dziewiąta i ostatnia książka o Muminkach: *Dolina Muminków w listopadzie*.
Wspólnie z Astrid Lindgren otrzymuje nagrodę Heffaklumpen przyznawaną przez gazetę „Expressen”.
- 1971 Zmienia wydawcę w Szwecji z Gebers/Almqvist & Wiksell na Bonniera.
Ukazuje się zbiór opowiadań *Lyssnerskan* (Powiernica).
Wielka kampania książek i filmów o Muminkach w Japonii.
- 1971–1972 Podróż dookoła świata w osiem miesięcy w towarzystwie Tuulikki Pietilä, z Londynu i Amsterdamu przez Japonię, Hawaje, Stany Zjednoczone, Meksyk. W Tokio pisze esej *Öar* (Wyspy).
- 1972 Wydaje *Lato*.
Otrzymuje nagrodę Akademii Szwedzkiej oraz Mårbackapriset.
- 1973 Otrzymuje medal Alberta Gebharda.
Mumintrollen wyświetlany w szwedzkiej telewizji jako kalendarz bożonarodzeniowy.
Hobbit, czyli tam i z powrotem wychodzi po fińsku z ilustracjami Tove.
- 1974 Ukazuje się powieść *Solstaden* (Miasto słońca).
Muuminoppera wystawiona w Operze Narodowej w Helsinkach 7 grudnia.
Wystawa ilustracji do Muminków w Hvitträsk w Esbo.
- 1975 Wiosna w Paryżu z Tuulikki Pietilä, pracuje i mieszka w Cité des Arts.
Maluje „brzydki” autoportret.
- 1976 Otrzymuje medal Pro Finlandia.
Zaczyna budować dom Muminków razem z Penttim Eistolą i Tuulikki Pietilä.
Telewizyjna adaptacja przedstawienia *Fönstret* (Okno).
- 1976–1977 Pisze dramaty, między innymi *Gymnastiklararens död* (Śmierć nauczyciela gimnastyki), *Dottern* (Córka), *Tio före fyra* (Dziesięć przed czwartą).
- 1977 Otrzymuje wielką nagrodę Stowarzyszenia na rzecz Upowszechniania Literatury.
Wydaje książkę z rysunkami *Niebezpieczna podróż*.
Telewizyjna adaptacja przedstawienia *Kvinnan som lånade minnen* (Kobieta, która pożyczała wspomnienia).
- 1978 Przekazuje rękopisy i inne materiały Åbo Akademii (Uniwersytet w Turku).
Otrzymuje tytuł doctora honoris causa Åbo Akademii.
Ukazuje się zbiór opowiadań *Dockskåpet och andra berättelser* (Domek dla lalek i inne opowiadania).
Podróż do Polski, gdzie z Muminków zrobiono telewizyjny teatrzyk lalkowy.
- 1979 Wystawa domu Muminków w Bratysławie. Podróż do Wiednia i Włoch.
Sommarön, film na podstawie *Lata*, w telewizji.
- 1980 Wystawa „Dom Muminków” w Helsinkach.
Wystawa „Muminek” w Muzeum Narodowym w Sztokholmie.
Wspólnie z Perem Olovem Janssonem wydaje książkę fotograficzną *Łobuz w domu Muminków*.
Otrzymuje nagrodę kulturalną miasta Helsinki.
Wystawa o Muminkach na tournée w Szwecji.
- 1982 Ukazuje się powieść *Den ärliga bedragaren* (Uczciwy oszust).
Podróż do Anglii i Irlandii z Tuulikki Pietilä.
Przedstawienie *Mumintroll i kulisserna* wystawione w Dramaten w Sztokholmie.

- 1983 Podróż do Paryża, Karelii z Tuulikki Pietilä.
Wystawa rysunków z „Garma” w Konsthallen w Helsinkach.
- 1984 Malowidło ścienne dla świetlicy *Trollkarlens hatt* w Björneborgu.
Ukazuje się powieść *Kamienne pole*.
Świąteczna książka Bonniera *Två berättelser från havet* (Dwa opowiadania znad morza).
Podróż do Norwegii, na Wyspy Owczce, do Szkocji z Tuulikki Pietilä.
- 1985 Przez trzy miesiące podróżuje z Tuulikki Pietilä po Hiszpanii.
- 1986 Darowizna dla Muzeum Sztuki w Tampere (dom Muminków i plansze Tuulikki Pietilä i Pentiego Eistoli)
Wystawa o Tove Jansson w Muzeum Sztuki w Tampere.
Przedstawienie *White lady* w telewizji.
- 1987 Wystawa „Mumindalen” (Dolina Muminków) w Tampere.
Nowela *Karin, min vän* w specjalnym wydaniu na targi książki w Göteborgu.
Zbiór opowiadań *Podróż z małym bagażem*.
- 1988 Podróże po Anglii i Szkocji z Tuulikki Pietilä.
- 1989 Ukazuje się powieść *Rent spel* (Czysta gra).
- 1990 Podróż do Japonii z Tuulikki Pietilä i Larsem Janssonem.
- 1991 W Japonii powstają nowe filmy o Muminkach.
Zbiór opowiadań *Brev från Klara* (Listy od Klary).
Wystawa rysunków z „Garma” w Muzeum Sztuki w Tampere.
Wydanie faksymile *Małe trolle i duża powódź*.
- 1992 Wystawa retrospektywna w Muzeum Sztuki Amosa Andersona w Helsinkach.
Otrzymuje nagrodę Selmy Lagerlöf.
- 1993 Otrzymuje nagrodę Finlandii.
Podróż do Paryża z Tuulikki Pietilä, ostatnia wielka podróż.
Wystawa retrospektywna w Muzeum Akademii w Turku.
Publikacja *Visor från Mumindalen* (Piosenki z Doliny Muminków), zbiór tekstów piosenek i zapisów nutowych.
- 1994 Tove Jansson kończy 80 lat. Wystawa retrospektywna malarstwa, rysunków, ilustracji w Muzeum Sztuki w Tampere. Międzynarodowa konferencja poświęcona Tove Jansson w Tampere.
Otrzymuje wielką nagrodę Akademii Szwedzkiej.
- 1995 Otrzymuje tytuł profesorski.
- 1996 Wydaje *Anteckningar från en ö* (Notatki z wyspy) z rysunkami Tuulikki Pietilä.
- 1998 Ukazuje się zbiór opowiadań *Meddelande* (Wiadomość).
- 1999 Film *Haru – De ensamma ö* (Haru – wyspa samotnych), zrobiony wspólnie z Tuulikki Pietilä.



Tooti i Tove, 14 listopada 1979.



Tove Jansson w swoim atelier, lata dziewięćdziesiąte.

PODZIĘKOWANIA

Wydawca dziękuje Paniom:

Justynie Czechowskiej za wszelką pomoc i determinację w sprawie wydania książki w Polsce, za przekład kalendarium życia i pracy Tove Jansson oraz bibliografii źródłowej, a także za opracowanie bibliografii polskiej i redakcję naukową tekstu.

Bogumile Ratajczak – tłumaczce za wszechstronną pomoc i serdeczne zaangażowanie się w pracę nad książką na kolejnych jej etapach.

Joannie Olech za wsparcie, życzliwość i napisanie wstępu do polskiego wydania biografii Tove Jansson.

-
- ¹ W ciemności przechadzam się obok skał. Cudownie jak we śnie. Niesamowicie (wszystkie przypisy pochodzą od tłumaczki).
 - ² Cytaty z Biblii za: Biblia Warszawska, oprac. przez Komisję Przekładu Pisma Świętego (współczesne protestanckie tłumaczenie Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu).
 - ³ Szwedzki tytuł *Kubusia Puchatka to Nalle Puh*.
 - ⁴ Jest to zakończenie pierwszej wersji *Komety...* wydanej pod tytułem *Kometjakten*. Na język polski przełożona została wersja poprawiona, wydana w Finlandii w 1968 roku i zatytułowana *Kometen kommer*.
 - ⁵ Polskiego przekładu książki dokonano na podstawie wersji z roku 1968.
 - ⁶ Pasek (ang. *strip*) to krótka forma komiksowa publikowana pierwotnie w gazetach codziennych.
 - ⁷ Przypuszczam, że wyobraża Pan sobie stripsy jako historyjki w odcinkach, pojawiające się w gazecie codziennie. Ile taki dzienny pasek liczy klatek i jakich jest rozmiarów? Cóż, wstrzymam się z pytaniami, dopóki nie wyjaśni Pan swojej propozycji.
 - ⁸ Podobają nam się te postaci, ponieważ sądzimy, że trafią do dorosłych. Czy byłoby zatem możliwe, aby wymyśliła Pani, jak sama sugeruje, jakąś nową konwencję, nieco bardziej w y r a f i n o w a n ą niż Pani książki?
 - ⁹ Jeżeli przyciągną uwagę odbiorców, będą się dobrze sprzedawać.
 - ¹⁰ Praw do emisji w telewizji, radiu i na dużym ekranie.
 - ¹¹ Faktycznie wygląda na to, że Muminki w końcu zaczynają się robić popularne.
 - ¹² To naprawdę dobrze, że sprawy przybrały taki obrót; znowu się spotkamy, zobaczę Londyn po raz pierwszy (lub choćby rzucę okiem, na ile praca pozwoli), no i w końcu podejmę jakieś dyskusje dotyczące sprawy Muminków.
 - ¹³ Podoba mi się pomysł, że jestem ojcem Muminka.
 - ¹⁴ Proszę zawsze mieć na uwadze, że nie chcemy podkreślać płci poza tak niewinnym zajęciem, jak w przypadku Panny Migotki.
 - ¹⁵ Powiedzmy, że jakieś pięć do sześciu cali dla Muminka i Panny Migotki i sześć do siedmiu dla rodziców (może być sześć i pół dla Mamusi i siedem dla Tatusia, bo nosi kapelusze).
 - ¹⁶ Proponuję, aby Muminek i Panna Migotka byli biali, Mamusia bardzo bładoniebieska, a Tatuś jasnoszary.
 - ¹⁷ W polskim przekładzie nie uwzględniono tego układu rymów.
 - ¹⁸ Było dość ciężko, jak to z powrotami bywa.
 - ¹⁹ Uwaga ta nie dotyczy polskiego przekładu.
 - ²⁰ Dosł. – nordyckie mgły (franc.) – tutaj odniesienie do melancholii, w której pogrąża się rodzina Muminków, oraz scenerii na wyspie.
 - ²¹ Święto Łucji obchodzone jest w Szwecji 13 grudnia.
 - ²² Matka zmarła trzy lata temu w wieku 88 lat.
 - ²³ Adaptacja noweli *Barnbjudning* (Przyjęcie urodzinowe) została nadana pod tytułem *Orm i salongen* (Wąż w salonie).
 - ²⁴ Obecnie preferowana nazwa ludności Laponii brzmi Samowie, a nie Lapończycy.
 - ²⁵ „Droga Boel! Dziękuję za list, w którym bardzo jasno przedstawiasz swoje plany. Cieszę się, że zamierzasz kontynuować pracę dotyczącą moich utworów. Rozumiem, że będzie poważnym zadaniem, na które potrzeba sporo czasu... Moja wyspa, 13.4.1980, Helsinki”.
 - ²⁶ Gwiazdką oznaczono pozycje przełożone na język polski, znajdujące się również w bibliografii polskiej [przypis

redaktora].

²⁷ Po polsku ukazał się zbiór opowiadań T. Jansson *Podróż z małym bagażem*, do którego weszły niektóre nowele z *Lyssenerskan*, *Resa med lätt bagagei* *Rent spel*.

²⁸ Opowiadanie *Wielka podróż*, pochodzące ze zbioru *Dockskåpet*, ukazało się po polsku w czasopiśmie „LiteRacje”.