

Hanna Dymel-Trzebiatowska, dr hab.

Uniwersytet Gdański

Instytut Skandynawistyki i Lingwistyki Stosowanej

filhadt@univ.gda.pl

<https://doi.org/10.18778/7969-789-2.02>

Dla dzieci czy dla dorosłych? O dwuadresowości w literaturze dziecięcej na przykładzie książek o Muminkach Tove Jansson

*Not only for children. Dual adress
in Tove Jansson's Moomin books*

Hanna Dymel-Trzebiatowska – adiunkt w Katedrze Skandynawistyki na Uniwersytecie Gdańskim. Jej badania skupiają się wokół biblioterapii, przekładu i jego teorii, gramatyki języka szwedzkiego, skandynawskiej literatury dziecięcej, współczesnej literatury szwedzkiej i fińskiej. Pracę doktorską, *Terapeutisk potential i Astrid Lindgrens författarskap* (2005), poświęciła zagadnieniom biblioterapii. Była kierownikiem projektu „Gramatyka funkcjonalna języków skandynawskich” na Uniwersytecie Gdańskim, który prowadziła wspólnie z lektorami norweskimi i duńskim z Katedry Skandynawistyki UG. Ich owocem jest seria podręczników do nauki gramatyki języków skandynawskich *Troll* (2007, 2008).



Wybrane publikacje:

- *Translatoryka literatury dziecięcej. Analiza przekładu utworów Astrid Lindgren na język polski* [Translation in children's literature. Analysis of translation of the works of Astrid Lindgren into Polish], 2013
- artykuły m.in. w „Przekładańcu”, „Barnboken”, „Guliwerze”, „Forum for World Literature Studies”, „Acta Sueco-Polonica” [she published her articles e.g. in: “Przekładaniec”, “Barnboken”, “Guliwer”, “Forum for World Literature Studies”, “Acta Sueco-Polonica”].

Hanna Dymel-Trzebiatowska – assistant professor at the Department of Scandinavian Studies of the University of Gdańsk. The main points of her studies are reading therapy, translation and theory of translation, Swedish grammar, Scandinavian literature for children, modern Swedish and Finnish literature. Her PhD thesis in Swedish, titled Terapeutisk potential i Astrid Lindgrens författarskap (2005) was devoted to bibliotherapy. She was the manager of a project at the University of Gdańsk, titled “Functional grammar of Scandinavian languages”, which she conducted together with teachers of Norwegian and Danish at the Department of Scandinavian Studies. Their result is a series of Scandinavian grammar textbooks Troll (2007, 2008).

Celem autorki artykułu jest ukazanie, w świetle konceptu dwuadresowości, intertekstów zawartych w pierwszych tomach serii o Muminkach Tove Jansson, które mogą być odczytane wyłącznie przez bardziej doświadczonych czytelników. Wstęp stanowi krótka refleksja nad podwójnym adresatem w literaturze dziecięcej oraz przegląd kilku popularnych perspektyw. Analizy mają ukazać obecność eksplicytnych referencji do teorii filozoficznych, które trudno uznać za dostępne dla dzieci, czym dowodzą silnego podwójnego zwrotu. W badaniach zastosowana zostanie metoda porównawcza, zestawiająca teorie popularnych filozofów z wątkami i charakterystyką postaci wspartą przez cytaty z analizowanych utworów. Rozważania zakończą syntetyczne wnioski na temat dwuadresowości badanych powieści Jansson oraz wartościowania literatury z zastosowaniem kryterium w postaci kategorii zwrotu.

Dopóki wokół literatury dziecięcej nie zaczęto tworzyć teorii, jej oczywistą, dystynktywną i zadowalającą własnością był dziecięcy adresat. Z czasem jednak naukowa refleksja wokół książek dla dzieci zaowocowała terminami dwu- lub nawet wieloadresowości. Skonstatowano, że teksty skierowane do najmłodszych zawierają drugi, choć implicytny, to immanentny zwrot – do dorosłego. Wokół tego spostrzeżenia powstało wiele teorii. Na przykład, Zohar Shavit (1986), w oparciu o model semiotyczny, podkreśla ambiwalentny charakter literatury dziecięcej. Oznacza to, że zachowuje ona synchroniczny podwójny status, funkcjonując w dwóch kręgach literackiego polisystemu i jest czytana na dwa różne sposoby, przez dwie grupy czytelników: dorosłych i dzieci. Tym samym w strukturze tekstu koegzystują dwa modele – jeden konwencjonalny, z myślą o dzieciach, drugi – bardziej wyrafinowany, operujący np. parodią czy karykaturą – wykorzystany z myślą o dorosłych (Shavit Z. 1986, s. 66-68). Zdaniem izraelskiej badaczki, jedynie adresując książki do dzieci i dorosłych, i udając, że są dla dzieci, autor może liczyć na sukces. Bo to właśnie dorośli akceptują książkę, udzielając jej zezwolenia na wstęp do obiegu kultury dziecięcej. Ponadto, taki stan rzeczy jest implikacją obawy, że pisarze, tworząc wyłącznie dla najmłodszych, nie będą potraktowani jako poważni twórcy, co z kolei wynika z niskiej samooceny w obrębie systemu tej odmiany literatury (Tamże, s. 59).

Kanadyjczyk, Perry Nodelman, kwestionuje zaproponowany przez Shavit klarowny podział na radykalnie odmiennych odbiorców dorosłych i dziecięcych. Sam korzysta z określenia „cienia” – tekstu, który jest bardziej skomplikowany, i do którego dostęp mają czytelnicy posiadający wstępną wiedzę o życiu i literaturze (Nodelman P. 2008, s. 77). Ta trudniejsza, subtelna warstwa znaczeń skrywa się pod ich podstawowym poziomem i jest drugą prawdą o literaturze dziecięcej. Jest nierzadko wysublimowana i stanowi specyficzne „wyrafinowanie w prostocie”, które można uznać za dystynktywną cechę książek dla dzieci. Nodelman nie odrzuca istoty uczestnictwa dorosłych w procesie tworzenia literatury dziecięcej,

którzy ją praktycznie dominują (Tamże, s. 85) – stąd koncept „ukrytego dorosłego” – jednak nie wyklucza dostępu dziecka do treści „tekstu-cienia”. Domeny dorosłych i dzieci przenikają się – i tak, jak dorosły doświadcza radości, wczuwając się w dziecięcy punkt widzenia, tak nie można podważać przeczuwania „cienia” przez młodszych czytelników (Tamże, s. 209).

Barbara Wall, analizując głos narratora w fikcji dziecięcej, proponuje popularną typologię zawierającą trzy odmiany zwrotu. Omówiona wyżej inherentna i zarazem permanentna dwugłosowość prezentowana przez Shavit najbliższa jest dwóm pierwszym kategoriom modelu zaproponowanego przez Wall. Pierwsza z nich, określana jako *double address* (podwójny zwrot/adresat), cechowała minione epoki i oznaczała silną świadomość obecności dorosłego, który stopniowo zaczynał uwzględniać obecność dziecięcego czytelnika. *Single address* (pojedynczy zwrot/adresat) to zwrot wyłącznie do dzieci i, zdaniem Wall, jest to cecha literatury, którą zapoczątkował wiek XX. Narrator zaczął wówczas sprawiać pozory, że zwraca się wyłącznie do dzieci. Szczególnym wariantem jest fuzja dwóch poprzednich, czyli podwójnego i pojedynczego zwrotu, która skutkuje *dual address* (dwojaki zwrot/adresat). Występuje on wówczas, gdy zamierzonym domyślnym odbiorcą tekstu miało być dziecko i z myślą o nim była prowadzona narracja, jednak rzeczywistym czytelnikiem stał się też dorosły (Wall B. 1991, s. 9).

Propozycja ta spotkała się z kolei z krytyką Emer O’Sullivan (2005). Zastrzeżenie niemieckiej badaczki jest podobne do tego, które Nodelman postawił analizom Shavit i dotyczy dychotomii adresatów¹. O’Sullivan utrzymuje, że koncepcja Wall wprowadza niesłuszne ograniczenia i sama proponuje, aby binarny układ z przeciwstawnymi biegunami – dziecięcą i dorosłą percepcją – zastąpić *multiple address* (wielokrotnym zwrotem) – ruchomą skalą obejmującą różne sposoby odczytania tekstu, na różnych etapach życia, przez różne osobowości, z różnym bagażem doświadczeń. Co więcej, tak zwana „dorosła lektura” może być realizowana na wiele sposobów: dorosły może czytać dla dziecka, dla siebie, w imieniu dziecka lub też przyjmując rolę domyślnego dziecięcego czytelnika (O’Sullivan E. 2005, s. 16).

W Polsce na obecność podwójnego odbiorcy zwraca uwagę na przykład Zofia Adamczykowa:

Współczesna literatura dla młodego odbiorcy – zarówno w Polsce, jak i na świecie – coraz częściej przekracza granice owej odrębności i staje się tym samym literaturą uniwersalną, tj. bez wyraźnego adresu czytelniczego. Zjawisko dwuadresowości, a nawet wieloadresowości, z całą pewnością dotyczy arcydzieł literatury „dziecięcej”, które są

¹ Krytykę ograniczeń modelu Wall przeprowadza też Dominic Cheetham w artykule *Audience in children’s literature*.

możliwe do odczytania w różnych przestrzeniach i czasach oraz na różnych poziomach interpretacyjnych, ale widoczne jest też w odchodzeniu od ujęć afirmatywnych i podejmowaniu przez pisarzy tematów trudnych, jakich zwykle unikała ta literatura (krzywda, tragizm, cierpienie, śmierć), oraz przyjmowaniu poetyki ogólnej (2004, s. 15).

Dalej, określając warunki dobrej książki dla dzieci i młodzieży, autorka stwierdza, że oprócz jednoczesnej realizacji funkcji dydaktycznej, ludycznej i autotelicznej, książka ta winna przekroczyć wąski adres czytelnicy: *Dwuadresowość tekstów jest – jak się wydaje – ważnym czynnikiem, zapewniającym literaturze „osobnej” status literatury wysokoartystycznej* (Tamże, s. 34). Tym samym polska badaczka wyraża spostrzeżenie po części podobne do koncepcji Zohar Shavit.

Jak widać, obecność dorosłego w procesie tworzenia literatury dziecięcej towarzyszy teorii literatury dziecięcej od dość dawna i postrzegana jest na wiele sposobów. Choć badacze wskazują na wielość zwrotów, które są diachroniczne i relatywne, to niezmiennie akcentują obecność „ukrytego dorosłego” zarówno w kreowaniu literatury dziecięcej, jak i jej odbiorze.

Tove Jansson dzięki dziewięciu powieściom o nietypowych trollach (1945–1970) zyskała niespodziewaną, również dla siebie samej, światową sławę² – co, wykorzystując koncepcję Zohar Shavit, można zinterpretować jako oznakę powszechnej akceptacji tej lektury przez dorosłych. Seria o Muminkach często określana jest przez akademików jako dojrzewająca, zawierająca wraz z kolejnymi tomami coraz więcej treści zrozumiałych dla dorosłych. Ostatni z nich, *Dolina Muminków w listopadzie*, traktowany jest wręcz jako literatura dla dorosłych. Uważała tak sama autorka i z początku planowała dystrybucję tej książki właśnie w tym sektorze (Westin B. 2012, s. 398). Nie jest też tajemnicą fakt, że marzeniem Jansson było stanie się prawdziwą artystką, przez co rozumiała realizowanie się w domenie malarstwa oraz literatury dla dorosłych.

Seria książek o Muminkach bezsprzecznie przechodzi swoisty proces dojrzewania i na różne sposoby oddala się od klasycznie pojmowanej literatury dziecięcej (Nikolajeva M. 2000, s. 231), wypracowując coraz rozleglejszą przestrzeń „cienia”. Jednak już pierwsze tomy noszą wyraźne znamiona świadczące o dwuadresowości, która z czasem jedynie się pogłębia, co ukazują poniższe przykłady zaczerpnięte z drugiej i trzeciej części cyklu: *Kometa nad Doliną Muminków* oraz *W Dolinie Muminków*. Zawierają one szereg referencji do filozoficznych teorii, które były modne i poczytne w okresie, gdy Jansson pisała pierwsze tomy. Chodzi tu przede wszystkim o dwie przeciwstawne koncepcje życia prezentowane przez postaci z Doliny, a odnoszące się do koncepcji Oswalda Spenglera oraz Henriego

² W analizie Autorka ogranicza się wyłącznie do powieści o Muminkach, choć ich popularność bezsprzecznie należy przypisać również komiksom, filmom oraz książkom obrazkowym.

Bergsona. *Zmierzch Zachodu* Spenglera znany był Tove Jansson (Westin B. 2012, s. 171) i może być odczytany jako potężny intertekst do *Komety nad Doliną Muminków*. Fabułę tego tomu można streścić w kilku słowach: do świata nieuchronnie zbliża się złowieszczą kometa, która ma przynieść kres przechodzącej niepokojące, przedapokaliptyczne zmiany planecie. Najbardziej interesujące są tu różne reakcje na to zagrożenie, wpisane w poszczególne postaci książki: jedni zdają się ignorować kometę (Piżmowiec), drudzy wyliczają czas katastrofy, nie zważając na jej konsekwencje (naukowcy z Obserwatorium), jeszcze inni chcą poznać kosmos, z którego przybywa zagłada (Muminek, Ryjek) lub żyją zwykłym, wytoczonym przez rutyny życiem (Mamusia, Tatuś). Przebieg wydarzeń konstruuują epizodyczne, pełne napięcia i niebezpieczeństw przygody, których doświadcza Muminek razem z przyjaciółmi w drodze do górskiego Obserwatorium. Rodzice wysyłają go tam wraz z Ryjkiem, aby odwrócić ich uwagę od złowieszczej atmosfery i pesymistycznych wizji Piżmowca. Ciąg przygód kończy się oczywiście szczęśliwie: grono przyjaciół i towarzyszy powiększa się o Włóczykija, Migotkę, jej brata oraz Paszczaka, a kometa ostatecznie omija Ziemię. Wszystko to dzieje się zgodnie z recepturą Jansson na książkę dla dzieci: *Dzieci lubią to, co straszne, pociąga je wielka katastrofa, ale to wiąże się z przygodą, a nie ze spustoszeniem. [...] I bezpieczeństwo wróci, spokojne, ciepłe, ciekawe, równie kojące i odświeżone, jak cisza po burzy. Czemu nie? To jest przecież minimum tego, co możemy im dać* (Jansson T. 2001, s. 9). Jednocześnie za tą pozornie prostą fabułą czytelnik napotyka ukryty „cień” tekstu, dostępny dla bardziej doświadczonych lub po prostu otwartych na niego odbiorców.

W roku 1917 w *Zmierzchu Zachodu* Oswald Spengler zanegował tradycyjne spojrzenie na historię jako na zbiór faktów, dat i postaci, ułożonych w łańcuchu przyczynowo-skutkowym, z podziałem na starożytność, średniowiecze i nowożytność. W zamian zaproponował termin „przebieg życia” polegający na aktualizacji treści duchowych, które uosabia osiem kręgów kulturowych posiadających własne prasymbole realizowane w ich ciele (np. jako sztuka). Owe kultury są dynamiczne, a ich ewolucja przypomina tę, która dotyczy praw natury. *Każda kultura przechodzi w swym istnieniu fazy wieku indywiduum ludzkiego. Każda ma swój wiek dziecięcy, młodość, dojrzałość i wreszcie starość*, pisał filozof (Spengler O. 2001, s. 101). Kultura umiera, gdy wykorzystała już wszystkie możliwe duchowe zasoby, nie tworzy niczego nowego i przeistacza się w cywilizację. Oznakami kulturowej śmierci jest materializm, rozwój miast, wzrastająca siła pieniądza i irreligia, gdy praktyczna refleksja moralna wyzbywa się wszelkiej metafizyki, a opiera jedynie na przesłankach czysto racjonalnych (Tamże, s. 217).

Spenglerowska koncepcja zmierzchu Zachodu przyczyniła się do przeświadczenia o gwałtownej i nieuniknionej zagładzie kultury, której symbolem w powieści Jansson jest tytułowa kometa. Heroldem samej teorii jest zaś Piżmowiec,

który wielokrotnie podkreśla swoją filozoficzną postawę. Jest on też czytelnikiem pracy Spenglera, co Jansson jednoznacznie pokazała na ilustracji poprzedzającej nagłówek drugiego rozdziału. Widnieje na niej odpoczywający w hamaku, szczególnie przykryty kocem Piżmowiec, a na ziemi leży książka z napisem Spengler (Jansson T. 2001, s. 23). W katastroficznej wizji Piżmowca kometa bezsprzecznie ma się przyczynić do kresu Ziemi. Gdy całą Dolinę pokrył rankiem tajemniczy szary kurz, bohater nie ma wątpliwości, co to oznacza i oznajmia spokojnym głosem: *Zagładę świata, ma się rozumieć* (Tamże, s. 24). Chwilę wcześniej przekonuje zaniepokojonego Muminka: *Baw się, dopóki będziesz mógł. I tak nie możemy nic na to poradzić, więc lepiej brać rzeczy filozoficznie* (Tamże, s. 23). „Filozoficznie” w ustach Piżmowca oznacza „po stoicku”, ponieważ – choć nie nazywa jej po imieniu – to właśnie pod tą filozofią wielokrotnie się podpisuje. Cechuje go, typowy dla stoików, fatalizm, który wobec niemożności wpływania na przebieg wydarzeń skłania do wyzbycia się wszelkich uczuć. Dla stoika dobra materialne nie mają znaczenia, nie należy się więc do nich przywiązywać, a szczęście i wolność dają mu mądrość i cnota. Piżmowiec zdaje się dokładnie hołdować, przynajmniej w teorii, tym zasadom. Swoje stanowisko wyklada od pierwszego spotkania z Tatusiem:

– *Jestem Piżmowiec – odezwano się owo nędzne stworzenie słabym głosem. – Bezdomny Piżmowiec. Pół domu mi się rozleciało, kiedy pan budował swój most na rzece. To oczywiście nie ma żadnego znaczenia. Drugą połowę zmył deszcz. To ma jeszcze mniejsze znaczenie. Dla filozofa jest zupełnie obojętne, czy będzie żył, czy też umrze, ale po tym przeżębieniu wcale nie wiadomo, co się ze mną stanie...* (Tamże, s. 18).

Łatwo można zauważyć, że każdą opinię Piżmowca kończy pewne „ale”, które wprowadza korektę do jego filozofii. W cytacie powyżej „ale” ma zaniepokoić Tatusia i wzbudzić w nim wyrzuty sumienia. Podobnie jak w wypowiedzi Piżmowca, która pada na następnej stronie: *Mieszkałem dotąd w norze i dobrze mi w niej było. Oczywiście filozofowi nie sprawia żadnej różnicy, czy dobrze się czuje, czy nie, ale to była jednak dobra nora* (Tamże, s. 19). Indyferencja zupełnie znika, gdy rzecz dotyczy się godności filozofa. Piżmowiec mówi o tym wyraźnie Tatusiowi w tomie *Dolina Muminków* w sytuacji, gdy spadł z hamaka i postanawia wyprowadzić się z domu Muminków do jaskini:

Ziemia może się rozstać i ogień spaść z nieba – nic a nic to mnie nie wzruszy. Takie wydarzenia nie są w stanie naruszyć mego spokoju. Ale nie lubię, gdy się mnie stawia w śmiesznej sytuacji. Jest to niegodne filozofa! [...] A jak pan sobie zapewne przypominam, również w zeszłym roku usiadłem na torcie czekoladowym jego małżonki. Było to najwyższe uchybienie mojej godności (Jansson T. 2006, s. 58).

Jansson ironizuje na temat pseudofilozofowania, wygłaszania wzniosłych teorii, które stoją w sprzeczności z życiem; bezsensownego fatalizmu, który się nie sprawdza, a jedynie straszy otoczenie; pozorów ascezy, a nawet apatii, które konfliktują się z własnym ego.

Przeciwwagą dla fatalizmu i „stoicyzmu” Piżmowca stanowi rodzina Muminów, która realizuje raczej koncepcję Bergsonowskiego pędu życia. Tove Jansson czytała prace Bergsona, o czym pisze jej biografka, Boel Westin (2012, s. 171), więc próba analizy tych referencji nie jest nadinterpretacją. Henri Bergson w *Ewolucji twórczej* z 1907 r. poddaje krytyce wszechmoc ludzkiej inteligencji wykorzystywanej zarówno w życiu codziennym, jak i dyskursie naukowym. Inteligencja korzysta bowiem z instrumentarium deformujących abstrakcji, analiz i języka, opierając się na logice ciał i stanów stałych. Natomiast *myśl nasza, w swej czysto logicznej postaci, jest niezdolna do wyobrażenia sobie prawdziwej istoty życia, głębokiego ruchu ewolucjonistycznego* (Bergson H. 1957, s. 9). Zwyczajowo dzielimy rzeczywistość na części, negując jej istotę jako całości, nie dostrzegając uniwersalnej zasady ciągłości i nieustannego stawania się. W tej nieskończonej dynamice Bergson odrzuca jakiegokolwiek finalizm czy determinizm, a podkreśla możliwość przypadku.

Poznaniu rozumowemu filozof przeciwstawia poznanie intuicyjne, podobne do działań instynktownych, które jednak nie jest stanem stałym, a jedynie przejściowym – dostępnym, gdy odrywamy się od abstraktów i obcujemy z prawdziwą naturą. To właśnie w tym akcie człowiek najdoskonalej realizuje się, umożliwia on bowiem bezpośrednie poznanie przedmiotu. Za kluczową doktrynę Bergsona uważa się wspomniany wyżej pęd życia, *élan vital*:

Jest życiem uniwersalnie czynnym we wszystkich sferach rzeczywistości: w samym akcie tworzenia materii w rozwoju gatunków, w twórczości indywiduum ludzkiego, w życiu społecznym. Możemy wcielić się w jego nieustającą aktywność i przez sympatię intuicyjną współżyć z jego tętnem niosącym świat ku stałym niespodziankom i nowościom, stałym poszukiwaniom i wysiłkom (Kołakowski L. 1957, s. XVIII).

Rodzina Muminów zdaje się żywą inkarnacją ostatniego zdania. Gdy do Doliny zbliża się kometa, a Piżmowiec sieje defetyzm, rodzice wpadają, wręcz instynktownie, na pomysł, aby Muminka i Ryjka wysłać do Obserwatorium w celu zbadania, czy wszechświat jest rzeczywiście czarny:

– *Musimy ich jakoś skłonić, żeby się czymś zajęli – powiedziała zmartwiona Mama do Tatusia. – Nie chcą się bawić. I o niczym innym nie myślą, tylko o jakichś wizjach zagłady, którymi Piżmowiec zawrócił im w głowie.*

– *Myślę, że trzeba by ich wysłać z domu na pewien czas – odrzekł Tatuś Muminka* (Jansson T. 2001, s. 26-27).

Decyzja ta przychodzi rodzicom nader łatwo, a jej konsekwencje, czyli podróż do Obserwatorium i z powrotem, nosi wszystkie znamiona działań po wpływie *élan vital*: niespodzianek, nowości, poszukiwań, wysiłku. Pomimo zbliżającej się zagłady, Mamusia i Tatuś żyją normalnym życiem, a Mama żegna dzieci słowami: *I wróćcie do domu na niedzielę, bo będzie tort hiszpański! Nie zapomnijcie o ciepłych majtkach, jeżeli zrobi się zimno. Proszki na ból brzucha są w lewej bocznej kieszonce...* (Tamże, s. 31). Jej troska, praktycyzm nie ustępują miejsca obojętności czy apatii, których można by się spodziewać po osobie, której dni są policzone. Jest nieustannie tą samą mamą, przepełnioną witalnością i energią, snującą plany na przyszłość i, wydaje się, nieuleknioną. Obawy Muminka o losy świata pod wpływem pesymizmu Piżmowca szybko kwituje jego zdenerwowaniem: *Można być zdenerwowanym, jeśli komuś rozleci się dom i jeżeli jest mu zimno w brzuszku* (Jansson T. 2001, s. 24). Gdy zbliża się koniec świata, Mamusia piecze olbrzymi tort i pierniki, a gdy rodzina szykuje ewakuację do jaskini, staje się mistrzynią logistyki: pakuje zapasy ze spiżarni, firany, wannę, pościele, muszle i róże z rabat... Ostatecznie to właśnie optymistyczna, beztroska postawa rodziców wygrywa wobec fatalizmu Piżmowca. Gdy kometa szczęśliwie mija Ziemię, zostaje to podsumowane w typowo „mamu-siowy” sposób: – *Mamusiu – szepnął Muminek – czy Ziemia już uległa zagładzie?* – *W każdym razie jest już po wszystkim* – odpowiedziała Mama. – *Może nawet zostaliśmy zgładzeni, ale tak czy inaczej wszystko już minęło* (Tamże, s. 147).

Bergson w swoich teoriach wyraźnie skłania się ku irracjonalizmowi i spirytualizmowi, kwestionując rozum i wiedzę jako przesłanki prawidłowego rozwoju ludzkości. Ten Bergsonowski ton rozbrzmiewa w *Komecie nad Doliną Muminków* również w krytyce intelektualizmu. Czcze zachowania i osiągnięcia skoncentrowanych na sobie naukowców zostają poddane surowej ocenie w charakterystyce postaci profesorów z Obserwatorium, Piżmowca i Paszczaka. Gdy nieustraszeni podróżnicy docierają do Obserwatorium, przed ich oczami rozpościera się następujący obraz: *Wszędzie kręciło się mnóstwo profesorów, którzy wchodzili i schodzili po schodkach ze świecącego mosiądzu, co chwila coś przekręcali i mierzyli, ustawiali i oglądali, i wciąż robili notatki w swoich notatnikach. Bardzo im się spieszyło i wszyscy palili papierosy* (Tamże, s. 60). Czekają na kometę i nie interesuje ich świat, ludzie i ich problemy. Są zadufani i pełni samouwielbienia. Ignorują próby nawiązania kontaktu przez Muminka, a Ryjek dostępuje przywileju obejrzenia komety przez teleskop, ponieważ rozpoczyna rozmowę pochlebstwem: – *Dużo słyszałem o pana nadzwyczajnych odkryciach.* – *Naprawdę?* – *ucieszył się profesor.* – *Ta kometa jest naprawdę piękna. Zastanawiam się, czy nie nazwać jej od mojego nazwiska* (Tamże, s. 62). Naukowiec potrafi wyliczyć moment zderzenia (*siódmego sierpnia o godzinie ósmej czterdzieści dwie wieczorem*), ale nie zastanawia się, co to oznacza. Na pytanie Ryjka, co się wówczas stanie, udziela absurdalnej odpowiedzi: *O tym nie zdążyłem jeszcze pomyśleć. Ale będę bardzo dokładnie zapisywał przebieg*

wydarzeń (Tamże, s. 64). Jego wysiłki są jałowe, bezproduktywne, a w swoim hermetycznym intelektualizmie nie dostrzega, że kosztuje go on utratę wrażliwości na innych oraz na piękno świata. Podobnie zachowuje się Paszczak, którego świat sprowadza się do filatelistyki. Jest tak nienaturalnie skoncentrowany na własnym albumie znaczków, że nie jest w stanie dostrzec i zrozumieć zbliżającego się niebezpieczeństwa. Nie przeszkadza mu to jednak, aby skrytykować tę samą wadę u swego kuzyna: – *Straszny osioł. Nie jesteśmy już krewnymi, bo zerwałem z nim znajomość.* – *Dlaczego?* – *zapytał Ryjek.* – *Ponieważ był jednostronny* – *odpowiedział Paszczak.* – *Nic, tylko owady, owady i owady* (Tamże, s. 117).

Henri Bergson w teorii ewolucji twórczej nie wyklucza istnienia wolności człowieka, jednak uważa, że aby jej doświadczyć, należy przełamać pragmatyzm i utilitaryzm. Gdy człowiek wolny oderwie się od kolektywnych praktyk, konwencji i automatyzmów, może przejść do działań twórczych. *Nasza wolność [...] stwarza rodzące się przyzwyczajenia, które ją zagłuszają, jeżeli się nie będzie odnawiała przez nieustanny wysiłek: automatyzm czyha na nią. Najbardziej żywa myśl lodowacieje w formule, która ją wyraża. Słowo zwraca się przeciwko myśli. Litera zabija ducha* (Bergson H. 1957, s. 119). Cechy wolności sprzeciwiającej się automatyzmowi nawyków reprezentuje Włóczykij. To on opuszcza Dolinę każdej jesieni, aby udać się w sobie tylko znane strony, to on w całej konstelacji muminkowych postaci jest najbardziej małowówny i, realizując zasadę niedoskonałości litery, wyraża się raczej poprzez dźwięki swojej harmonijki. To on wreszcie stanowi kontrapunkt dla chciwości Ryjka. Gdy ten – podczas jednej z przygód w drugim tomie – pyta Włóczykija, czy może udać się do jaskini po rubiny, ten bez wahania udziela mu pozwolenia: – *Wszystkie są twoje?* – *szeptnął Ryjek.* – *Tak, póki tu mieszkam* – *odpart Włóczykij beztrząsco.* – *Wszystko, co widzę, do mnie należy, cała Ziemia, jeśli chcesz wiedzieć. I to mnie raduje* (Jansson T. 2001, s. 37).

Gdy okazuje się, że rubiny są strzeżone przez olbrzymiego jaszczura, a swoją zachłanność Ryjek niemal przypłaca życiem, Włóczykij pociesza go i zarazem wyklada własną życiową filozofię: *Wiem. Wszystko wydaje się trudne, kiedy się chce posiadać różne rzeczy, nosić je z sobą i mieć je na własność. A ja tylko patrzę na nie, a odchodząc staram się zachować je w pamięci. I w ten sposób unikam noszenia walizek, bo to wcale nie należy do przyjemności* (Tamże, s. 39). Postawę tę potwierdza w tomie trzecim, tym razem komentując obecność czarodziejskiego kapelusza w domu Muminków:

– *Będziecie mieli jeszcze jeden mebel więcej* – *powiedział, chichocząc, gdyż nigdy nie mógł zrozumieć, czemu ludzie cieszą się z posiadania różnych rzeczy. Sam czuł się zupełnie szczęśliwy w swoim starym palcie, które miał od urodzenia (nikt nie wie zresztą, gdzie i kiedy się urodził), a jedyną jego własnością, do której był przywiązany, były organki* (Tenże 2006, s. 18).

Wyraźnie widać, że cechy bohatera zdążyły się wykrystalizować już w obrębie pierwszych powieści: realizuje on wolną postawę twórczą, przeciw wagę do rodzinnego przywiązania reprezentowanego przez Muminki czy też do pustych teorii Piżmowca, którym on sam przeciwstawia się własnym życiem. W opozycji do niego Włóczykij żyje tak, jak mówi – nie jest teoretykiem oderwanym od górnołotnych słów. Jest ponadto artystą, bo sztuka jest dostępna wyłącznie dla ludzi wolnych, zaś przynależność do grona artystów potwierdza nieodzowny atrybut w jego charakterystyce – harmonijka.

Podsumowując, zaprezentowane wyżej przykłady, zaczerpnięte z pierwszych tomów opowieści o Muminkach Tove Jansson, wykazały istnienie drugiej warstwy znaczeń, którą w świetle teorii Nodelmana można określić „cieniem” prymarnego tekstu, z perspektywy Barbary Wall – podwójnym adresatem, według Zohar Shavit zaś – tekstem ambiwalentnym. Są to jednoznaczne odniesienia do teorii Spenglera i Bergsona, krytyka izolacjonistycznych postaw intelektualnych, apoteoza twórczej wolności. Ów „cień” dostępny jest dla bardziej doświadczonych czytelników, jednak nie powinien być traktowany jako czynnik wartościujący lekturę. Jej silna dwugłosowość dostarcza bowiem przyjemności obcowania z książką także na bardziej naiwnym poziomie, który jest równie cenny – to właśnie on pozwala uciec w świat prostych rozwiązań i bezwarunkowej miłości. Nie powinien być automatycznie klasyfikowany jako skierowany do dziecięcego czytelnika. Może z niego korzystać nie tylko dorosły, który np. nie spotkał się z pracami Spenglera lub zignorował fakt, że czyta go Piżmowiec, ale również ten dorosły czytelnik, który, rezygnując z bagażu doświadczeń, poprzez regresję wczuwa się w dziecięcy sposób percepcji i zanurza w lekturze na pułapie, z którego kiedyś czytał jako dziecko. Serię o Muminkach można czytać na wiele sposobów, wiele razy i w różnym wieku. Nie zawodzi, nie nudzi, nieustannie odkrywa nowe treści i znaczenia. Jest to możliwe dzięki temu, że Tove Jansson sprawnie balansowała na wieloadresowości tekstu i mistrzowsko wykorzystywała jej potencjał, co warto było przypomnieć w jej jubileuszowym roku³.

³ Tove Jansson urodziła się w 1914 r. i w roku 2014 na całym świecie obchodzony był jej jubileusz.

Bibliografia

- Adamczykowa Z. (2004), *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, Warszawa, Wydaw. Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP, ISBN 83-88278-54-1
- Bergson H. (1957), *Ewolucja twórcza*, Warszawa, Książka i Wiedza
- Cheetham D. (2013), *Audience in children's literature* [online], "English Literature and Language" issue 49, p. 19-30, [access: 28.05.2014], available in the Internet: <http://www.academia.edu/3600123/Audience_in_Childrens_Literature>
- Jansson T. (2001), *Kometa nad Doliną Muminków*, Warszawa, Nasza Księgarnia, ISBN 83-10106-37-8
- Jansson T. (2006), *W Dolinie Muminków*, Warszawa, Nasza Księgarnia, ISBN 83-10111-86-X
- Kołąkowski L. (1957), *Bergson: anatomia praktycznego rozumu* [w:] *Ewolucja twórcza*, Warszawa, Książka i Wiedza, s. V-XXXII
- Nikolajeva M. (2000), *From mythic to linear. Time in children's literature*, London, The Children's Literature Association and the Scarecrow Press, Inc., ISBN 0-8108-3713-7
- Nodelman P. (2008), *The hidden adult. Defining children's literature*, Baltimore, The Jones Hopkins University Press, ISBN 978-0801889806
- O'Sullivan E. (2005), *Comparative children's literature*, New York, Routledge, ISBN 978-0415564120
- Shavit Z. (1986), *Poetics of children's literature*, Athens and Georgia, University of Georgia Press, ISBN 0-8203-0790-4
- Spengler O. (2001), *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, Warszawa, Wydaw. KR, ISBN 83-86989-95-5
- Wall B. (1991), *The narrator's voice. The dilemma of children's fiction*, New York, St. Martin's Press, ISBN 0-3335-2127-7
- Westin B. (2012), *Tove Jansson. Mama Muminków*, Warszawa, Wydaw. Marginesy, ISBN 978-83-93375-87-5

Abstrakt

W artykule skoncentrowano się na obecności podwójnego adresata w serii powieści o Muminkach fińskiej pisarki i malarki Tove Jansson. Książki te postrzegane są w Polsce jako literatura dziecięca, jednak wiele treści skierowanych jest do drugiego, immanentnego czytelnika książek dla dzieci, dorosłego. Koncepcja dwuadresowości towarzyszy literaturze dziecięcej od dawna (por. Barbara Wall, Emer O'Sullivan, Perry Nodelman, Zofia Adamczykowa). Autorka zwróciła uwagę na filozoficzne zainteresowania Tove Jansson, która czytała prace Henriego Bergsona i Oswalda Spenglera. Jansson nie korzysta jednak z protekcyjnego zwrotu do dorosłego za plecami dziecka. Traktuje dzieci na równych warunkach i sprawia, że odczytują one książki o Muminkach na poziomie fascynujących przygód. Dorosły dostrzeże w nich inne treści, choć być może nie zawsze skojarzy je z myślą znanych filozofów.

Abstract

The paper focuses on the presence of a double address in a series of the Moomin novels by Tove Jansson – a Finnish writer and painter. These books are perceived in Poland as children's literature but a lot of content is targeted at another immanent reader of children's books – an adult. The concept of dual address has accompanied children's literature for long and first I devote some attention to a number of proposals in the approach to this issue: by Barbara Wall, Emer O'Sullivan, Perry Nodelman, Zofia Adamczykowa. Next I turn attention to the philosophical interest of Tove Jansson who read works by Henri Bergson and Oswald Spengler, and undoubtedly the inspiration of their reading can be seen already in her first novels about the Moomins. However the author does not use a patronizing address to adults behind a child's back. She treats children on equal terms, which makes that the Moomin books are read by them at the level of fascinating adventure. Adults can perceive other content in them though perhaps they will not always associate it with some views of famous philosophers.