

Hanna Dymel-Trzebiatowska

ORCID: 0000-0002-7753-5463

Uniwersytet Gdański

Nie tylko o Buce. Egzemplifikacje i ewolucje motywu lęku w książkach o Muminkach Tove Jansson

Słowa kluczowe: książki o Muminkach, Tove Jansson, lęk, Buka, dwuadresowość, ikonotekst

Keywords: Moomin books, Tove Jansson, fear, the Groke, double address, iconotext

Fińska artystka Tove Jansson, pisząc w czasie drugiej wojny światowej *Male trolle i dużą powódź*, nie miała pojęcia, że wymyślone wówczas przez nią Muminki zagwarantują jej nieprzeciętną, międzynarodową popularność.

Z wykształcenia była malarką i to tej domenie artystycznej pragnęła się poświęcić, a także w niej odnosić życiowe trumfy. Tę dość skromną objętościowo książkę dla dzieci napisała na marginesie życia, podczas eskapistycznej wyprawy w świat fantazji. Ów pierwszy utwór, który w ciągu 25 lat (1945–1970) doznał się kontynuacji w ośmiu tomach, stworzył wraz z nimi serię, która do dziś cieszy się popularnością zarówno wśród czytelników, jak i badaczy, dowodząc nieprzeciętnego potencjału interpretacyjnego oraz niekwestionowanej ponadczasowości. Jej ogniwa czytane zgodnie z chronologią¹ jawią się jako koherentna, ewoluująca saga, która dojrzewa i coraz częściej sięga do ambitnych hipotezów². Staje się opowieścią o egzystencji, jej sensie i bólach, o przemijaniu i tolerancji, o wartościach i lękach. Bo choć Dolina Muminków nierzadko postrzegana jest jako literacka arkadia, to już na pierwszy rzut oka widać wyraźnie, że w ów błogi obraz dość często wkomponowane są kataklizmy, niebezpieczeństwa i postaci

¹ W artykule, odwołując się do kolejności tomów, korzystam wyłącznie z chronologii wydań oryginałów w języku szwedzkim.

² Por. H. Dymel-Trzebiatowska, *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*, Gdańsk 2019.

nieuchronnie generujące negatywne emocje³. To właśnie im pragnę przyjrzeć się w tym badaniu z uwzględnieniem zjawiska literackiej dwuadresowości, psychologicznego rozróżnienia pojęć lęku i strachu oraz przesłania płynącego z ikonotekstu. Metodologicznie przeprowadzę analizę jakościową z wykorzystaniem wspomnianych trzech kategorii, które najpierw pokrótce przybliżę.

Pojęcie „dwuadresowość” towarzyszy badaniom literatury dziecięcej już od kilku dekad i doczekało się wielu omówień. Do bardziej znanych bezsprzecznie zaliczają się teoria *ambivalence* (ambiwalencji) Zohar Shavit (1986) oraz trójdzielna taksonomia: *dual*, *double* i *single address* (zwrot podwójny, pojedynczy i dwojaki), opracowana przez Barbarę Wall (1991) i rozwinięta w modelu *multiple address* (zwrot wieloraki) autorstwa Emer O’Sullivan (2005). W tę samą dyskusję wpisuje się koncepcja *shadow text* (tekstu-cienia) Perry’ego Nodelmana (2008), a także *crossover literature* (literatura transgresywna) Sandry Beckett (2009, 2012). Pisząc o zwrocie wychodzącym poza zakres dziecięcego odbiorcy, korzystam z terminu „dwuadresowość”, zaproponowanego w Polsce przez Zofię Adamczykową (2004). Mimo że samo zjawisko jest różnie nazywane, badane z nieco odmiennych perspektyw i zamykane w innych taksonomiach, jego wspólną wykładnią pozostaje przekonanie o obecności drugiego, obok dziecka, bardziej doświadczonego czytelnika jako domyślnego adresata książki tradycyjnie nazywanej dziecięcą.

Choć w potocznym rozumieniu strach i lęk traktowane są synonimicznie, w psychologii można zaobserwować tendencję ich różnicowania. Arthur Reber definiuje lęk jako

niejasny nieprzyjemny stan emocjonalny charakteryzujący się przeżywaniem obaw, strachu, stresu i przykrości. Lęk jest często przeciwstawiany strachowi ze względu na to, że (z a z w y c z a j, jak mówią niektórzy, bądź z a w s z e, jak utrzymują inni) lęk jest stanem pozbawionym obiektu, natomiast strach jest zawsze strachem przed czymś, kimś lub jakimś zdarzeniem⁴.

Podobnie określa lęk polski psycholog Włodzimierz Szewczuk, podkreślając, że jest to stan emocjonalny zbliżony do strachu, występujący jednak „bez wyraźnego zagrożenia lub przyczyny”⁵. Strach natomiast jest w jego interpretacji emocją odzwierciedlającą stan zagrożenia i wspólną dla człowieka oraz zwierząt. Wykorzystuję to pojęciowe rozgraniczenie, ponieważ jest ono ciekawe z perspektywy badanego zagadnienia i prowadzi do interesujących wniosków.

³ Badacze już wcześniej zwrócili na to uwagę, jednak z pominięciem komunikatu płynącego z ikonotekstu; zob. np. J. Ługowska, *Negatywni bohaterowie cyklu Tove Jansson wobec tradycyjnego wzorca baśni dla dzieci*, [w:] *Świat Muminków. Materiały z sesji literackiej*, Gdańsk 1995; D. Mucha, „Inny” bohaterem utworów literackich dla dzieci i młodzieży, [w:] *Miejsce innego we współczesnych naukach o wychowaniu. Inny wobec wyzwań współczesnego świata*, red. I. Chrzanowska, B. Jachimczak, D. Podgórska-Jachnik, Łódź 2011.

⁴ A. Reber, *Słownik psychologii*, przeł. B. Janasiewicz-Kruszyńska *et al.*, Warszawa 2000, s. 304.

⁵ W. Szewczuk, *Słownik psychologiczny*, Warszawa 1985, s. 139.

Z kolei pojęcie „ikonotekst” w tradycji badań książki obrazkowej przypisywane jest Kristin Hallberg. Badaczka zaproponowała je w 1982 roku, określając jego specyfikę w zestrojeniu dwóch systemów semiotycznych — konwencjonalnego, werbalnego, który jest odczytywany linearnie, oraz ikonicznego, skonstruowanego z dysjunktywnych jednostek. Dopiero ich jednoczesne odczytanie daje dostęp do prawdziwego tekstu, określanego właśnie mianem ikonotekstu. Choć Hallberg pisze, że „pojęcie ikonotekstu jest hermeneutycznym pojęciem tekstowym odnoszącym się do książki obrazkowej”⁶, wydaje się, że można je stosować w każdej sytuacji, w której właściwy komunikat jest współtworzony przez słowa i obrazy. Ich wzajemna, często niejednoznaczna, relacja — czy też, jak się określa w badaniach, dążąc do maksymalnie precyzyjnego uchwycenia specyfiki zjawiska: interakcja, interanimacja bądź wygenerowana synergia — dostarczają czytelnikowi informacji optymalnej, która skłania do myślenia, kwestionuje, stawia pytania. Na wykorzystaną w tej analizie serię o Muminkach składają się książki ilustrowane, w których zarówno tekst, jak i obrazy tworzyła Tove Jansson — świadoma artystka, samodzielnie wybierająca wizualizowane sceny i nadająca im, w werbalno-ikonicznej grze znaczeń, specyficznego charakteru. Dlatego uważam, że określenie fragmentów analizowanego materiału ikonotekstem jest uzasadnione.

Tove Jansson jest autorką, która idealnie balansowała na granicy dwudreśowości — jej muminkowe książki nie tylko wypełniają nietuzinkowe zabawy i przygody — fascynujące młodych odbiorców — ale też cechuje je niebanalna charakterystyka postaci, przewrotny humor oraz obecność licznych literackich intertekstów — cieszących czytelnika bardziej doświadczonego. Fabuła wpisuje się zazwyczaj w dość powtarzalny w książce dziecięcej schemat „dom — przygoda — powrót do domu”, a punktem wyjścia owej przygody jest sytuacja zagrożenia. Jansson wymyśliła ich wiele i — w makroskali odnoszącej się do całego utworu bądź znacznej jego części — przybierają one postać różnych kataklizmów: złowieszczej komety, która ma przynieść kres Ziemi (*Kometa nad Doliną Muminków*), potopu (*Małe trolle i duża powódź*, *Lato Muminków*), wybuchu wulkanu (*Lato Muminków*), mroźnej zimy (*Zima Muminków*) czy licznych sztormów i burz (*W Dolinie Muminków*, *Pamiętniki Tatusia Muminka*, *Tatus Muminka i morze*). Ponadto w dziewięciu tomach — często i zawsze z pozytywnym skutkiem — bohaterowie, tym razem w skali mikro, stawiają czoła niebezpieczeństwom w pojedynczych epizodach. Są to zarówno zagrożenia wpisane w konwencję realistycznego obrazowania, jak i specyficznego Janssonowskiego legendarium, do którego można zaliczyć na przykład węża morskiego i mrówkolwa z tomu pierwszego (*Małe troll i duża powódź*) czy stworzenia pojawiające się w tomie drugim (*Kometa nad Doliną Muminków*): ogromnego jaszczura strzegącego szlachetnych kamieni, trującej krzew angostura oraz szarańczę, która spada na Ziemię. Kolejne tomy obfitują

⁶ K. Hallberg, *Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową*, przeł. H. Dymel-Trzebiatowska, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017, s. 52.

w motywy złowieszczych antropomorficznych postaci: Paszczaków, Hatiffnatów oraz oczywiście Buki, do której powrócę. Są to konkretne, namacalne — ożywione i nieożywione — obiekty, a więc w świetle przytoczonej wcześniej psychologicznej dychotomii generujące strach. Wszystkie też są przemyślane i skrupulatnie zaplanowane, zgodnie z receptą Jansson na dobrą książkę, jak sama niegdyś jednoznacznie wyraziła:

Dzieci lubią to, co straszne, pociąga je wielka katastrofa, ale to wiąże się z przygodą, a nie ze spustoszeniem. Wspaniała burza, która przetacza się nad przerażonym i urzeczonym światem — ale nie dom, który zginął w płomieniach. [...] Przychodzi powódź, wszystko unosi się z prądem, zamknij okna, zabarykaduj drzwi, niech uczucie pewności rozwieje się — ale uratuj wszystko na ostatniej stronie! I bezpieczeństwo wróci, spokojne, ciepłe, ciekawe, równie kojące i odświeżone jak cisza po burzy. Czemu nie? To jest przecież minimum tego, co możemy im dać⁷.

Na obecność w muminkowej sadze owych budujących atmosferę grozy elementów zwrócił uwagę Michał Błażejowski (2005), wskazując na zaskakujące podobieństwo utworów z pozoru zupełnie do siebie nieprzystających — książek o Muminkach Tove Jansson oraz naukowych prac polskiego psychiatry Antoniego Kępińskiego. Badacz zauważa, że są to twory zarówno wyraźnie autoterapeutyczne oraz terapeutyczne i że łączy je problematyka estetyczna oraz etyczna. Swój wywód zawiera w dziesięciu argumentach, z których trzy nawiązują właśnie do lęku. Najpierw Błażejowski określa jego kluczowe podobieństwo: „I Jansson, i Kępiński odwołują się do Platońskiego określenia istoty lęku — lęk to oczekiwanie tego, co ma się stać”⁸, następnie pisze o zasadniczej roli lęku w drodze do samopoznania oraz o istocie nadania mu nazwy.

Kierując się tym kluczem i sięgając do prac Kępińskiego, należy zauważyć, że uderza zaskakujące podobieństwo przemyśleń doświadczonego psychiatry oraz obserwacji pisarki dla dzieci. Rozważając obecność bezpieczeństwa i strachu w książkach dla dzieci, Jansson stwierdza: „Bezpieczeństwo staje się nagromadzeniem przyzwyczajień, a magiczna groźba katastrofy jest jedynie lękiem, ciągłym lękiem przed wszystkim, co może się zdarzyć albo może nigdy się nie zdarzyć”⁹. Również Kępiński, definiując lęk, skupia się na aspekcie nieznannej przyszłości jako jego podstawowego źródła: „Czas przyszły jest zawsze czasem nieznanym; nie wiemy, co w nim nas może spotkać, dlatego w zetknięciu z przyszłością zawsze można doszukać się komponentu lękowego”¹⁰. W innym miejscu Jansson wskazuje na twórczą funkcję strachu, który w odpowiedniej dawce nale-

⁷ T. Jansson, *Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci*, przeł. T. Chłapowska, „Literatura na Świecie” 1989, nr 6, s. 9.

⁸ M. Błażejowski, *Oblicza biblioterapii — Tove Jansson*, [w:] *idem*, *Dialog w przestrzeni kultury*, Gdańsk 2005, s. 143.

⁹ T. Jansson, *op. cit.*, s. 7.

¹⁰ A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977, s. 16.

ży uznać za pozytywny, gdyż „ożywia powszedniość”; podobną myśl odnajdziemy też u Kępińskiego:

Lęk jest w jakimś stopniu „solą” naszych przeżyć, bez niego życie nie miałyby swego smaku, pokonując bowiem lęk — co jest konieczne, by rozszerzyć swą przestrzeń życiową — doznajemy uczucia zadowolenia, że my jesteśmy zwycięzcami, a nie otaczający nas świat¹¹.

Są to ciekawe obserwacje, które mogą wydawać się nieco zaskakujące, jeśli zasklepimy sylwetkę Jansson — zgodnie z powszechną praktyką — w horyzontach pisarstwa dla dzieci. Znając jednak jej erudycję, odczytanie i rozległe zainteresowania — była na przykład zagorzałą czytelniczką książek Karen Horney — porównanie tych wypowiedzi przestaje dziwić. Przypomnijmy, że po opublikowaniu *Opowiadań z Doliny Muminków* wielu recenzentów okrzyknęło Jansson doskonałą psychoanalityczką¹².

Czas jednak skupić się na głównej lękotwórczej postaci Doliny Muminków — Buce. Choć zyskała dużą popularność, nawet poza kontekstem *stricte* literackim¹³, występuje zaledwie w czterech spośród dziewięciu części serii, w: *W Dolinie Muminków* z roku 1948, *Pamiętnikach Tatusia Muminka* z 1950, *Zimie Muminków* z 1957 oraz w tomie *Tatus Muminka i morze* z 1965. Jest to ta postać w dolinie, której podstawową funkcją jest — przynajmniej na początku — straszyć. W takiej roli pojawia się po raz pierwszy i co ciekawe, tak też zazwyczaj jest zapamiętywana. Warto jednak przyjrzeć się jej werbalno-wizualnej charakterystyce, ponieważ — podobnie jak cała seria — ewoluuje ona i nabiera interesujących niuansów.

Imię „Buka” pada po raz pierwszy dopiero na 148 stronie tomu trzeciego, gdy „obcokrajowcy”, Topik i Topcia, zaczynają o zmierzchu nerwowo się zachowywać, chowają pod dywan i ostrzegają, w swoim „obcym języku”, przed okropnym potworem:

— O co fodzi? — zainteresował się Paszczak.

— Buka! — szepnęła Topcia.

— Buka? Fto to taki? — zapytał Paszczak trochę zaniepokojony.

Topci otworzyła szeroko oczy, wyszczerzyła zęby i napuszyła się, jak tylko mogła.

— Foktrofny fotwór! — wyjaśnił Topik. — Famknij drzwi, feby tu nie fszed!¹⁴

Od tej chwili rodzina, pod wpływem sugestywnego zachowania przerażonych gości, zaczyna przygotowywać się na przyjęcie wroga: barykaduje meblami drzwi (okazuje się bowiem, że nie zamykają ich na klucz i w ogóle go nie posiadają), Tatus zakłada dzwonek alarmowy w salonie i idzie do szopy po dubeltówkę. W drodze wizja nieznanego daje o sobie znać i Tatus czuje się w ciemnościach nieswojo: „Co robi, jeśli Buka zaczęła się gdzieś za krzakami? Nie wiedział przecież,

¹¹ *Ibidem*, s. 270.

¹² B. Westin, *Tove Jansson. Mama Muminków*, przeł. B. Ratajczak, Warszawa 2012, s. 335.

¹³ J. Olech, *Mala Mi*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 3, <https://bit.ly/3ip2nL4> (dostęp: 9.09.2019).

¹⁴ T. Jansson, *W Dolinie Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Warszawa 2006, s. 149.

jak wygląda. Ani przede wszystkim, jakiej jest wielkości”¹⁵. Gdy ta ostatecznie zjawia się w nocy, okazuje się, zarówno literalnie, jak i metaforycznie, że strach ma wielkie oczy. Gdy wszyscy w końcu ją zobaczyli, ta

Siedziała nieruchoma przed schodami na piaszczystej ścieżce i patrzyła na nich okrągłymi oczami bez wyrazu. Nie była szczególnie duża i nie wyglądała groźnie. Czuło się jednak, że jest ogromnie złośliwa i że potrafi tak siedzieć i czekać w nieskończoność. I to było straszne¹⁶.

Po chwili, bez słów, Buka znika w ciemnościach, a ziemia w miejscu, gdzie się przed chwilą znajdowała, wciąż pokryta jest szronem. Jansson eksplicytnie wyraża w werbalnym komunikacie, że wyobrażenie o potworze przerosło go samego. Jednocześnie jednak, zgodnie z zasadą „pożądanego dla fabuły strachu”, podkreśla przerażający upór Buki i odstraszący ziąb, który jej towarzyszy.

Na czarno-białej ilustracji widzimy stojącego w drzwiach domu Tatusia Muminka, który trzyma w łapkach dubeltówkę skierowaną w stronę znajdującej się naprzeciw niego Buki, oraz schowaną i zarazem nieco wychylającą się zza niego Mamusię. Buka zdaje się już odchodzić, ponieważ stoi wyraźnie skierowana w przeciwną stronę, jedynie zaś głowę odwraca ku domowi i jego mieszkańcom. Ma „duchopodobny” kształt i zwalistą sylwetkę, pokrytą sierścią. Jej okrągłe, wylupiane oczy nie mają — w symetrycznej relacji do tekstu — żadnego wyrazu, a jej złowróżbną naturę podkreśla zdecydowanie linia ust — dwie proste kreski wypełnione drobnymi zębami. Jak widać, obraz uzupełnia tu komunikat słowny i dodaje informacji, którymi czujny obserwator wzbogaci charakterystykę Buki. Zdaje się ona niezdecydowana, zaskoczona reakcją Muminków, skonsternowana. Na pewno nie jest atrakcyjna, ale też nie uosabia agresora. Co więcej, wkrótce dowiemy się, że przychodzi nie po to, aby zaatakować Topika i Topcię, a jej wizyta okazuje się w pełni uzasadniona. Te małe, z pozoru niewinne i bezbronne istoty, chowają bowiem w swoim kuferku rubin, który... ukradli Buce. W grze obrazu ze słowem można zatem zaobserwować szerokie spektrum ikonotekstowych relacji: symetryczną, dopowiadającą i kontrapunktową — stawiającą na ilustracji znak zapytania wobec komunikatu werbalnego.

Buka zmienia nieco charakterystykę, a dokładniej wyostrza ją w kolejnym tomie — w *Pamiętnikach Tatusia Muminka*. Pojawia się najpierw w dość przypadkowej wypowiedzi Joka, który gloryfikuje swój próżniaczy tryb życia i przestrzega przed niebezpieczeństwami edukacji: „Miałem krewnego, który studiował trygonometrię, aż mu wasy odpadły, a kiedy już się wszystkiego nauczył, przyszła jakaś Buka i zjadła go. No i leżał potem w brzuchu Buki z całą tą swoją mądrością!”¹⁷. Następnie, w typowym dla tej książki humorystycznym tonie — współtworzonym przez hiperbole i superlatywy, świadomie parodiujące styl męskiego pisania¹⁸ —

¹⁵ *Ibidem*, s. 150.

¹⁶ *Ibidem*, s. 152.

¹⁷ T. Jansson. *Pamiętniki Tatusia Muminka*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 2000, s. 45.

¹⁸ B. Westin, *op. cit.*, s. 227.

„autor” przypisuje sobie niebagatelne zasługi w postaci uratowania życia Ciotce Paszczaka. Z relacji Tatusia Muminka wynika, że polująca Buka chciała ją pożyć, aczkolwiek domysł ten pochodzi wyłącznie z jej przerażającego „śpiewu”:

Buka polowała wysoko w górach. Jej wycie było najbardziej przejmującym dźwiękiem, jaki kiedykolwiek słyszałem. To słabł, to się nasilał, to znów ustawał... Lecz gdy Buka milczała, robiło się jeszcze straszniej. Wtedy widziało się niemal jej cień sunący po ziemi w poświacie wschodzącego księżyca¹⁹.

Do charakterystyki Buki — oprócz ciemności, w których się pojawia, i zimna, które jej towarzyszy — dołącza jej złowieszczy śpiew, który przeraża, odstrasza istoty znajdujące się w jej otoczeniu i z którego derywuje jej imię²⁰.

Ilustracja, która dookreśla te scenę, ukazuje na pierwszym planie Tatusia, który nurkuje, spiesząc z pomocą Ciotce Paszczaka. W tle, na brzegu, zza wzgórza wychyla się głowa Buki — tej samej, którą poznaliśmy wcześniej. Jej szpetna twarz ponownie wyraża zdziwienie, a co ciekawe, obok wyraźnie zarysowana jest jej duża czarna dłoń uniesiona w geście pozdrowienia. Potwór zdaje się machać do podróżników i nie rozumieć ich reakcji. Po raz kolejny obraz kwestionuje lub przynajmniej każe zastanowić się nad wiarygodnością spisanych słów.

Buki nie mogło zabraknąć w *Zimie Muminków* — obrazującej, dość zaskakująco, porę roku, która — zdawałoby się — zupełnie nie pasuje do krajobrazu doliny. Nieoczekiwane przebudzenie Muminka sytuuje go w świecie nowym, innym, groźnym. Dla przedstawiciela gatunku przesypiającego zimy jest ona niezrozumiała, a w swej obcości niebezpieczna i odpychająca. Muminek tęskni za latem — tym, co zna i kocha — poszukuje towarzystwa, ciepła, wspomnień i... światła. To w tym tomie nieoczekiwanie okaże się, że Bukę i Muminka coś łączy — on, dziecko lata, i ona, inkarnacja zimna, dzielą tę samą tęsknotę.

Wcześniej jednak Buka pojawia się w tle krajobrazu. Już na samym początku Muminek opisuje go właśnie w relacji do niej: „Cały świat umarł, kiedy spałem. Ten świat należy do kogoś innego, kogo nie znam. Może do Buki”²¹. Dalej bohaterka przywołana jest w rozmowie Muminka z Too-tiki, która chowa do domku kąpielowego świecę, aby nie usiadła na niej Buka. Poznajemy zatem jej nową cechę — przyciąga ją światło. Kolejne jej przywołanie jest dość ogólne i stanowi zaledwie napomknięcie, iż „włóczyła się po lodzie pogrążona we własnych myślach”²². Ostatecznie staje się główną postacią przełomowego momentu fabu-

¹⁹ T. Jansson, *Pamiętniki...*, s. 54.

²⁰ W oryginale bohaterka nazywa się „Mårnan” i jej imię jest okazjonalizmem w formie rzeczownika określonego, a zarazem deformacją czasownika *att morra* (‘mruzczyć, warczeć, burczeć’), nawiązującego właśnie do jej straszego „śpiewu”. Polska „Buka” nawiązuje z kolei formą do czasownika *buczeć* i ma zbliżone obrazowanie do źródłowego, aczkolwiek w języku szwedzkim jej imię brzmi „groźniej” ze względu na onomatopieczny, złowrogi wydźwięk wynikający z wymawiania podwójnego *rr*.

²¹ T. Jansson, *Zima Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Warszawa 1975, s. 15.

²² *Ibidem*, s. 39.

ły — tajemniczego spotkania nocnych, zimowych stworzeń przy ognisku, które nosi rysy zarówno pogańskich obchodów święta przesilenia zimowego, jak i sensów szamańskich. Goście tańczą dookoła ogniska i uderzają ogonami w bębny, a celem tej szalonej zabawy jest magiczne przywołanie słońca. Nagle muzyka cichnie, tańce zamierają, a wszyscy spoglądają w jedną stronę: „Siedziała tam Buka. W jej okrągłych małych oczach odbijał się blask ognia, ale poza tym wyglądała jak wielka, bezkształtna, szara masa. Była o wiele większa niż w sierpniu”²³. Po chwili Buka siada na ognisku, które gasi z sykiem, kładąc kres zabawie, po czym zbliża się do lampy naftowej, która też gaśnie. Odchodzi samotna, a Too-tiki uspokajają Muminka, tłumacząc, że biedna przyszła się ogrzać i znów się rozczarowała. A zatem zarówno nieustannie wyczekujący lata i słońca Muminek, jak i „bezkształtna” potworna Buka tęsknią za ciepłem. Jest to dość zaskakujące odkrycie, zważywszy, że wcześniejsze wydarzenia zdawały się pozycjonować ich jako wrogów. W tym zimowym tomie następuje dość subtelny zwrot w relacji tych postaci, który może dostrzec doświadczony czytelnik, a który zostanie wyjaśniony w kolejnej części serii.

W *Zimie...* Buka jest zwizualizowana dość oszczędnie — na obrazie pojawia się zaledwie raz, właśnie w omówionej już scenie. Co ciekawe, nie w chwili, kiedy siada na ognisku, ale stojąc przed wciąż palącą się lampą. Wygląda podobnie jak na wcześniejszych ilustracjach, gdy z dość bezsilnym wyrazem twarzy wpatruje się w światło. Gdy dodamy do tego informacje z przekazu werbalnego, zauważymy, że wie, iż lampa za chwilę zgaśnie, i nie jest w stanie tego zmienić.

Przedostatni tom serii — *Tatuś Muminka i morze* — to pożegnanie z rodziną Muminków. Główni bohaterowie wyruszają w nim bowiem na bezludną wyspę, z której już nie powrócą, a co ciekawe, Mamusi, Tatusiowi i Muminkowi towarzyszy tylko Mała Mi. Nie ma z nimi Ryjka, Włóczykija, Migotki, Paszczaka czy Filifionki, ale za to ich śladami podąża... Buka. To w tej książce dopełni się jej werbalno-wizualny obraz i to w niej poznamy prawdziwą naturę tego Janssonowskiego „potwora”. Na samym początku tej opowieści zarysowuje się wyraźnie dychotomia postaw bohaterów — niektórzy wciąż upatrują w Buce wroga, inni zaś zdają się dzielić punkt widzenia Too-tiki.

Tom ten, przypomnijmy, rozpoczyna komiczny opis kryzysu wieku średniego, którego doświadcza Tatuś. Czuje się niepotrzebny, co go mocno frustruje, a czego nie zamierza ukrywać przed rodziną. Dlatego Bukę, która pojawia się w dolinie jeszcze przed wyprawą na wyspę, wciąż chce postrzegać jako wroga, przed którym może bronić najbliższych. I tym razem jej pierwsze pojawienie się przypomina poprzednie: niczym ogromny cień podchodzi do lampy na werandzie i wionie lodowatym zimnem. Gdy lampa gaśnie, wszystkich ogarnia przerażenie, a ona bez słowa odchodzi. Tatuś odkłada pogrzebacz, a Mamusia wypowiada słowa, które świadczą o zmianie jej stanowiska i owej binarności postaw wobec „po-

²³ *Ibidem*, s. 77.

twora”: „Boimy się Buki dlatego, że jest zimna. I dlatego, że nikogo nie lubi. Ale ona nigdy nic złego nie zrobiła”²⁴. Po raz pierwszy Mamusia wyraża eksplicytnie, iż ich reakcje są *de facto* irracjonalne i noszą znamiona lęku. Bohaterka obstaje przy swym stanowisku, gdy już w drodze na wyspę wyjaśnia synowi, że Buka jest taka, jaka jest, niekoniecznie dlatego, że ktoś ją zranił, ale dlatego, że nikt się nią nie interesował.

Do bezpośredniej konfrontacji z Buką dochodzi jednak wyłącznie w przypadku Muminka, który w tym tomie dorosłeje, rozluźnia więź z mamą i staje się wyraźnie samodzielny. Jednym z elementów owego dojrzewania są jego rozmyślenia na temat Buki i próby jej zrozumienia: „Jeżeli jest ktoś, z kim nie wolno rozmawiać i o kim nie wolno mówić, to ten ktoś nie będzie miał nawet odwagi wierzyć we własne istnienie i na pewno pomału zginie”²⁵. Dalej w książce rozgrywa się rozpisany na wiele aktów spektakl specyficznego „ujarzmienia potwora”, podczas którego Buka codziennie wychodzi z morza, aby stanąć coraz bliżej lampy, specjalnie dla niej wystawianej przez Muminka na brzegu wyspy. Scena przychodzi na myśl klasyczny obraz osvajania lisa przez Małego Księcia:

Na początku siądziesz w pewnej odległości ode mnie, o tak, na trawie. Będę spoglądał na ciebie kątem oka, a ty nic nie powiesz. Mowa jest źródłem nieporozumień. Lecz każdego dnia będziesz mógł siadać trochę bliżej...²⁶

Relacja Muminka z Buką też jest cicha, przebiega bez słów, i z początku pozbawiona jest kontaktu wzrokowego — mowa staje się zbyteczna, a potrzebna staje się cierpliwość i ciekawość Innego. Buka z cowieczornych spotkań czyni rytuał i nawet wówczas, gdy brakuje nafty i Muminek nie jest w stanie zapalić sztormówki, „potwór” wychodzi na brzeg, jednoznacznie reagując na jego widok:

Nagle Buka zaczęła śpiewać. Zaintonowała swą pieśń radości i powiewając spódnicami, kiwała się w przód i w tył, jak gdyby chciała pokazać we wszystkie możliwe dla niej sposoby, że cieszy się z przyjścia Muminka. [...] Kiedy zniknęła mu z oczu, podszedł i dotknął piasku, gdzie Buka stała: wcale nie był zamrożony, ale taki sam jak zawsze²⁷.

Tak zamyka się historia Buki, niosąc z sobą dość dydaktyczne przesłanie: to samotność i ignorowanie przez innych uczyniło ją lodowatą. Ta scena nie jest opatrzona ilustracją. Jest to jeden z tych momentów, który — jak mówiła sama Jansson — każdy ma samodzielnie ukształtować we własnej fantazji²⁸.

Podsumowując, należy wskazać, że w serii książek o Muminkach napotykaemy wiele postaci, wątków i scen, których celem — zgodnie z intencją autorki — jest kreowanie atmosfery zagrożenia. Są to teksty wyraźnie dwuadresowe i w ich treści skierowanej przede wszystkim do młodszych czytelników widzimy liczne,

²⁴ T. Jansson, *Tatus Muminka i morze*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 2001, s. 15.

²⁵ *Ibidem*, s. 26.

²⁶ A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, Warszawa 2002, s. 94.

²⁷ T. Jansson, *Tatus Muminka i morze...*, s. 193–194.

²⁸ T. Jansson, *Bezpieczeństwo i strach...*, s. 8.

namacalne obiekty, które generują strach — zgodnie z przekonaniem profesjonalnych psychiatrów o jego kreatywnym oddziaływaniu. Z czasem, w kolejnych tomach, pojawia się natomiast coraz więcej komponentów fabuły, które można skojarzyć z psychologicznym lękiem — neurotyczna Filifionka czy niewidzialna Ninni²⁹ to bohaterki, których pełna charakterystyka nawiązuje do definicji lęku i otwiera się przed bardziej doświadczonym czytelnikiem. W tym kontekście interesująca jest sylwetka powszechnie utożsamianej z potworem Buki, której — jak się okazuje — odpychający, budzący strach chłód wynika z samotności i ostracyzmu. Ponadto reakcje na nią są hybrydalne — łączą własności zarówno strachu (jest konkretnym obiektem świata przedstawionego), jak i lęku (obawy są irracjonalne i wynikają z nieznamomości obiektu). Buka to postać ciekawa również z perspektywy podwójnego sposobu jej prezentacji — Jansson wykorzystuje bowiem walory ikonotekstu, aby obrazem ustrzec przed bezwarunkową wiarą w znaczenie słów.

Bibliografia

Teksty

- Jansson T., *Pamiętniki Tatusia Muminka*, przeł. T. Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2000.
 Jansson T., *Tatuś Muminka i morze*, przeł. T. Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2001.
 Jansson T., *W Dolinie Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2006.
 Jansson T., *Zima Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2000.
 Saint-Exupéry A., *Mały Księżę*, przeł. J. Szwykowski, Altaya–De Agostini, Warszawa 2002.

Opracowania

- Beckett S., *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, Routledge, New York 2009.
 Beckett S., *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, Routledge, New York 2012.
 Błażejowski M., *Dialog w przestrzeni kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005.
 Dymel-Trzebiatowska H., *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.
 Hallberg K., *Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową*, przeł. H. Dymel-Trzebiatowska, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.
 Kępiński A., *Lęk*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1977.
 Jansson T., *Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci*, przeł. T. Chłapowska, „Literatura na Świecie” 1989, nr 6.
 Ługowska J., *Negatywni bohaterowie cyklu Tove Jansson wobec tradycyjnego wzorca baśni dla dzieci*, [w:] *Świat Muminków. Materiały z sesji literackiej*, NCK, Gdańsk 1995.
 Mucha D., „Inny” bohaterem utworów literackich dla dzieci i młodzieży, [w:] *Miejsce innego we współczesnych naukach o wychowaniu. Inny wobec wyzwań współczesnego świata*, red.

²⁹ Por. H. Dymel-Trzebiatowska, *op. cit.*, zwł. rozdz. *Niewidzialni i Nie ma życia bez lęku*.

- I. Chrzanowska, B. Jachimczak, D. Podgórska-Jachnik, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Łódź 2011.
- Nodelman P., *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Jones Hopkins University Press, Baltimore 2008.
- Olech J., *Mała Mi*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 3.
- O'Sullivan E., *Comparative Children's Literature*, Routledge, New York 2005.
- Reber A., *Słownik psychologii*, przeł. B. Janasiewicz-Kruszyńska *et al.*, Wydawnictwo „Scholar”, Warszawa 2000.
- Shavit Z., *Poetics of Children's Literature*, University of Georgia Press, Athens-Georgia 1986.
- Szewczuk W., *Słownik psychologiczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
- Wall B., *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, St. Martin's Press, New York 1991
- Westin B., *Tove Jansson. Mama Muminków*, przeł. B. Ratajczak, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2012.

Not Only about The Groke: Exemplification and Evolution of the Fear Motif in the Moomin Books by Tove Jansson

Summary

The article discusses the motif of fear in nine illustrated books about the Moomins by Tove Jansson. Methodologically, the study is a qualitative analysis from the perspective of the double address, the psychological differentiation between the concepts of fear and anxiety, and the iconotextual reading. Although Moomin Valley has been traditionally perceived as a literary arcadia, the plot of the books is surprisingly often interwoven with disasters and dangers, including a volcanic eruption, a freezing winter, a comet, floods, and frequent storms. Jansson employed these motifs — evoking fear triggered by substantive causes — in the contents addressed to inexperienced recipients. She did it intentionally and was convinced that children enjoy fear as long as the story ends happily. In this context a particularly sophisticated character is the Groke, which is usually considered as the most terrifying monster in the series. She appears in four volumes — *Finn Family Moomintroll* (1948), *The Exploits of Moominpappa* (1950), *Moominland Midwinter* (1957), *Moominpappa at Sea* (1965) — and the analysis proves that her characterization significantly evolves. Her nuanced nature is from the beginning available to more experienced readers, since it is included in the visual representation, disputing the verbal. Furthermore, the Groke appears to be a hybrid character, as she evokes both fear relating to a specific object and anxiety stemming from an unknown threat — in fact, there are no rational reasons for fearing her.

