

# 絵を描くムーミンママ

トーベ・ヤンソン『パパと海』における女性の芸術と自己実現<sup>1</sup>

中丸 禎子

## 1. トーベ・ヤンソン研究

### (1) スウェーデンとフィンランドにおけるヤンソン研究

フィンランドの作家トーベ・ヤンソン (1914-2001) は、代表作『ムーミン』によって広く欧米やアジアで知られる。生誕 100 年を迎えた 2014 年には、日本においても、関連書籍の刊行・再版<sup>2</sup>、文芸・美術・ファッションなど幅広いジャンルの雑誌での特集<sup>3</sup>、展覧会の開催<sup>4</sup>、ドキュメンタリー映画の日本初公開・DVD 化<sup>5</sup>、各企業とタイアップした小物・文具・衣類の販売など、大々的かつ多分野での紹介もしくは再評価が行われ、その創作活動のクロスジャンル性が浮き彫りになった。

『ムーミン』は 1950 年代以降、欧米をはじめ世界各地で人気を博した。ヤンソンに関

---

<sup>1</sup> 本稿は、日本比較文学会東京支部例会での口頭発表「絵を描くムーミンママ トーベ・ヤンソン『パパと海』とヴァージニア・ウルフ『灯台へ』における女性の自己表現」(2015 年 1 月 24 日(土)、於：日本女子大学)に基づいている。改稿にあたり、シャウマン・ヴェルナー先生(大正大学)をはじめ有意義な質問・コメントをくださった来場者のみなさんに感謝したい。

同時に本稿は、『詩・言語』第 81 号松浦純先生退職記念号寄稿論文である。2002 年 4 月に東京大学大学院人文社会系研究科ドイツ語ドイツ文学専門分野に進学して以降、「ドイツ文学科でスウェーデン文学を研究する」に際して、独文研究室には常に深い理解と惜しみない支援を受けたが、松浦先生は特に熱心に背中を押してくださった一人だった。博士論文執筆時には、指導教員として心のこもった的確なご指導をいただき、研究者・教員として独立後もさまざまなお心遣いをいただいている。拙稿寄稿を以て先生への感謝と尊敬の念の一端を表すことができれば幸いである。

<sup>2</sup> 講談社の『ムーミン』邦訳は、新装版のほか、スウェーデン語版の表紙をカバーとした限定カバー版も刊行された。富原眞弓『ムーミンを読む』(初版：講談社、2000。再版：ちくま文庫、2014)など解説書の再版・文庫化の例も多い。

<sup>3</sup> 『ユリイカ』2014 年 8 月号(青土社)、『郵趣』2014 年 8 月号(郵趣サービス社)、『美術手帖』2014 年 11 月号(美術出版社)、『ダ・ヴィンチ』2014 年 11 月号(KADOKAWA)、『MOE』2014 年 1 月号および 12 月号(白泉社)、『FRaU』2015 年 1 月号(講談社)、『Pen』2015 年 2/15 号(CCC メディアハウス)など。2015 年 5 月には記念切手も発行された。

<sup>4</sup> 「トーベ・ヤンソン生誕 100 周年記念 MOOMIN! ムーミン展」は、東京・松屋銀座(2014 年 4 月 16 日～5 月 6 日)を皮切りに、岩手・鳥取・北海道・広島・山形・大阪・宮崎・岡山・愛知を巡回。「生誕 100 年 トーベ・ヤンソン展～ムーミンと生きる」は、フィンランド国立アテネウム美術館の大回顧展(2014 年 3 月～9 月)の巡回展として、神奈川・そごう美術館(2014 年 10 月 23 日～11 月 30 日)を皮切りに、北海道・新潟・福岡・大阪を巡回。

<sup>5</sup> ヤンソンのパートナーのトゥーリッキ・ピエティラが 1970 年代から 90 年代にかけて撮影したプライベート映像を編集してドキュメンタリー映画とした、『トーベ・ヤンソンの世界旅行』(Matkalla Toven kanssa, 1993)、『ハル、孤独の島』(Haru-yksinäisten saari, 1998)、『トーベとトゥーティの欧州旅行』(Tove ja Tooti Euroopassa, 2004)の三部作。『トーベ・ヤンソンの世界旅行』はカネルヴァ・セーデルストロムが単独で監督、他二作はリーッカ・タンネルと共同で監督。日本では 2014 年に一作目・二作目が初上映、二作目・三作目が DVD 化。

する学術研究は、スウェーデンおよびフィンランドにおいて 1980 年代にはじまり、現在も多くの研究がなされている。両国がヤンソン研究発祥の地および中心地となったのは、ヤンソンが、「フィンランド・スウェーデン人」(Finlandssvenskar) と呼ばれるスウェーデン語を母語とするフィンランド人<sup>6</sup>だからである。家族や知人・友人に著名人が多く、作家自身も若くしてデビューしたために足跡や交友関係がたどりやすいこと、膨大な資料を作家自身が保管し、記者や研究者に対して積極的に公開したことから、伝記研究や資料研究が充実している。後述する二冊の評伝のほか、エリック・クルスコフ『風刺画家 トーベ・ヤンソン』(Erik Kruskopf: *Skämttecknare Tove Jansson*, 1995/スウェーデン語)、ユハニ・トルヴァネン『ムーミン姉弟 トーベとラーシュ・ヤンソン——ムーミン・コミックス物語』(Juhani Tolvanen: *Muumisisarukset Tove ja Lars Jansson – Muumipeikko-sarjakuvan tarina*, 2000/フィンランド語) など、風刺画家・漫画家としての側面に焦点を当てたものも刊行されている。また、1980 年代以降のジェンダー研究の活発化を受け、バルブロ・K・グスタフソンの博士論文『石の原野と牧草地 トーベ・ヤンソンの後期作品におけるエロティックなモチーフと同性愛の描写』(Barbro Gustafsson: *Stenåker och ängsmark. Erotiska motiv och homosexuella skildringar i Tove Janssons senare litteratur*, 1992/スウェーデン語) などセクシュアリティに焦点をあてた研究も多い。それに比して、ヤンソンの文学史的な立ち位置への言及は少ない。この理由として、ヤンソンの三つの特性が考えられる。一つ目は、フィンランド・スウェーデン人であること。フィンランドは 1917 年にロシアから独立するが、独立以前にスウェーデン語で執筆活動をした作家がスウェーデン文学史に、独立以降にフィンランド語で執筆活動をした作家がフィンランド文学史に位置付けられるのに対し、ヤンソンをスウェーデン文学史やフィンランド文学史に位置づけるのは難しい。二つ目は、「童話」として人気を博しながら、児童文学ではない作品が多いこと。ヤンソンを論じるためには、児童文学と大人向けの文学の双方の視点が必要である。三つ目は、表現方法や発表媒体が多様であること。ヤンソンはそのキャリアを画家としてスタートし、『ガラム』等の政治風刺雑誌で、当時のフィンランド社会や、フィンランドと緊張関係にあったソ連およびドイツを風刺した。ムーミンの原型は、風刺画の隅に「Tove」というサインとともに描かれた小さな生き物である。この生き物を主人公とし、ヤンソン自身が文章と挿絵の双方を手掛けたのが、小説『ムーミン』全 9 作 (1945-70) である。小説の人気を受け、イギリスの日刊紙『イヴニング・ニュース』では、ヤンソン自身の手になるコミック『ムー

---

<sup>6</sup> 一般に「スウェーデン語系フィンランド人」と訳される。ヘルシンキ生まれのヤンソンは、フィンランド・スウェーデン人の父とスウェーデン人の母を持ち、母語のスウェーデン語で執筆活動を行った。フィンランドは、13 世紀にスウェーデンの一地方となり、19 世紀にはロシア帝国の支配下に入ったが、ロシア領時代を含めた長きにわたってフィンランドの政治と文化の中心を担ったのが、数の上ではマイノリティのフィンランド・スウェーデン人だった。現在のフィンランドでは、母語話者が人口の 90% を占めるフィンランド語と、5.5% を占めるスウェーデン語の二か国語が公用語となっている。フィンランドの言語と歴史については、松村一登のウェブサイト「フィンランド・フィンランド語のページ」<http://www.kmatsum.info/suomi/> (2014 年 8 月 2 日閲覧) を参照。

ミン』(Moomin comic strips/英語/1954-59)が連載された。さらにヤンソンは、演劇『ムーミン』の脚本、衣装・大道具デザインを担当し、『ムーミン』の登場人物や屋敷の立体創作物も制作している。日本のアニメ『楽しいムーミン一家』(1990-91)および『楽しいムーミン一家 冒険日記』(1991-92)では監修を務めた<sup>7</sup>。テキスト分析を中心とした文学研究の手法だけでは完結しない点が、『ムーミン』もしくはヤンソン研究の大きな特徴である。

## (2) 日本におけるヤンソン研究

日本におけるヤンソン研究は、北欧とほぼ同時期の1980年代に開始され、上記第二・第三の特徴をカバーしながら今日も盛んにつづけられている。フィンランド文学者の高橋静男は、大阪府立国際児童文学館<sup>8</sup>が1984年に開館すると専門研究員に就任し、同年9月にゼミ形式の「ムーミン童話」講座を開講した。同講座の成果をまとめた『ムーミン童話の百科事典』<sup>9</sup>は、テキスト分析、原文と邦訳の比較、邦訳の誤訳の指摘、作品の文化的・地理的背景の考察などを通じて、事典形式ながら小説版『ムーミン』の多角的な研究書である。また高橋は、講演<sup>10</sup>や解説<sup>11</sup>などを通じて、ヤンソンの「文明批判」を背景とした「自己疎外から解放・救済に至る物語」としての『ムーミン』を提示する。フランス哲学者の富原真弓は、コミック『ムーミン』の編訳<sup>12</sup>、『ムーミン』以降のハイティーンおよび大人向けの長編・短編の翻訳<sup>13</sup>、『ガルム』の風刺画の分析<sup>14</sup>を通じて、小説『ムーミン』にとどまらない、ヤンソンのクロスジャンルの活動を明らかにした。また、やはり『ガルム』の画家であったヤンソンの母シグネ・ハマルステン=ヤンソンの画業と生涯を日本ではじめてまとめた形で紹介した。両名の研究のほか、アニメ版を対象とした、もしくはアニメ版と原作の小説を比較した研究書<sup>15</sup>や、名言集<sup>16</sup>も刊行され、『ムーミン』は、知的・哲

<sup>7</sup> 弟のラーシュ・ヤンソン(クレジットではラルス・ヤンソン)と共同監修。1969年および72年のアニメ『ムーミン』とは制作者・放映社ともに別の作品。

<sup>8</sup> 2010年に橋下徹府政下で閉館。現在、資料は大阪府立中央図書館国際児童文学館で公開。

<sup>9</sup> 高橋静男「ムーミンゼミ」・渡部翠編『ムーミン童話の百科事典』(講談社、1996)

<sup>10</sup> 退職記念講演「ムーミン童話とはなにか?」(1998年10月17日、於:大阪府立国際児童文学館、講義録:<http://www.hico.jp/sakuhinn/7ma/mu01.htm> (2015年3月23日閲覧)など。

<sup>11</sup> 講談社の小説版『ムーミン』シリーズのうち7作品の解説を手掛けている。

<sup>12</sup> 富原真弓『ムーミン・コミックス』(全14巻、筑摩書房、2000-2001)。スウェーデン語訳からの重訳。ムーミン・コミックスの邦訳には、訳者不明『ムーミンまんがシリーズ』全10巻(講談社、1969-70)、野中しぎ訳『ムーミンの冒険日記』全10巻(福武書店、1991-92)もある。

<sup>13</sup> 『トーベ・ヤンソン・コレクション』(全8巻、筑摩書房、1995-1998)、『島暮らしの記録』(筑摩書房、1999)、『トーベ・ヤンソン短篇集』(筑摩書房、2005)、『トーベ・ヤンソン短篇集 黒と白』(筑摩書房、2012)など。富原以外の訳者による既刊邦訳に、香山彬子訳『彫刻家の娘』(講談社、1973/著者名表記は「トウベ・ヤンソン」)、小野寺百合子訳『少女ソフィアの夏』(講談社、1979)、渡部翠訳『少女ソフィアの夏』(講談社、1993)などがある。

<sup>14</sup> 富原真弓『トーヴェ・ヤンソンとガルムの世界 ムーミンコントロールの誕生』(青土社、2009)

<sup>15</sup> 瀬戸一夫『ムーミンの哲学』(勁草書房、2002)は、1969年のアニメ『ムーミン』のエピソードを下敷きに西洋哲学史を解説したもの。熊沢里美『だれも知らないムーミン谷』(朝日出版社、2014)

学的な「大人の童話」というイメージを背景に、学術研究の対象として認知されている。

このように、日本における北欧文学研究としては異例の量と学術性を有する『ムーミン』研究は、児童文学と大人向け文学の垣根を超え、ヤンソンの幅広い創作活動をカバーし、充実した情報と多様な視点を提供することで、「能天気」「荒唐無稽」「子どもだまし」といった、『ムーミン』シリーズもしくは児童文学一般のステレオタイプ・イメージを批判する。

その一方で、ヤンソンの家族との葛藤やジェンダー観、性的マイノリティとしての立ち位置は徹底して隠匿されてきた。たとえば高橋が提示するヤンソンは、「家庭環境に恵まれていきいきと生きるよこびを知り、過酷な風土を生きぬく生きものたちとの交感から、生命の尊さをみてきた<sup>17</sup>」。富原は、ヤンソンの学校中退や、ナチス・ドイツへの態度をめぐる父ヴィクトルとの葛藤はわずかに紹介する。<sup>18</sup> しかし、母シグネが「お金を稼ぎ、家事をやり、子どもを育てる。手のかかる夫のケアもする」ことを、彼女の「大らかでものに動じない性格」に帰し、彼女をモデルとしたムーミンママを「つねに前向きな肝っ玉母さん」と評する。さらには、ヤンソンが生涯独身だったことについて、彼女の性や結婚に関する考え方には触れず、「自分が好きなように仕事ができる状況に身を置く、これをなにより優先したひとですから」という理由づけをする。<sup>19</sup> しかし、北欧における複数の研究がすでに明らかにしている通り、ヤンソンを伝記的に論じる際に、家族とジェンダーの問題を避けて通ることはできない。

ヤンソンの母シグネ・ハマルステンは、スウェーデンの南部スモーランド地方の牧師の家に生まれた。のちに大学教授となった兄弟たちと違い、高等教育を受けられなかったシグネは、牧師の妻となる将来を拒否し、彫刻家を志してパリに留学した。しかし、同地で芸術家志望のヴィクトル・ヤンソンと知り合うと、結婚に際して、家計を支えるために彫刻を諦め、本の挿絵や切手・証券などのデザインをする商業画家に転身した。彼女は収入の少ない彫刻家の夫に代わって一家の生計を担い、夫の彫刻制作をアシストし、家事労働と育児を全て一人でこなした。ヴィクトルは彫刻家として大成した<sup>20</sup>が、シグネは芸術家

---

は、ヤンソンの監修下でパステル調の絵でユートピア的な世界を描く 1990 年代のアニメ『楽しいムーミン一家』と小説版の違いに着目し、同アニメを小説版の「後日譚」と解釈した。

<sup>16</sup> ユッカ・パルッキネン編『ムーミン谷の名言集』（渡部翠訳、講談社、1998）、サミ・マリラ編『ムーミンの名言集』、『ちびのミイの名言集』、『ムーミンママの名言集』、『ムーミンパパの名言集』、『スナフキンの名言集』（以上渡部翠訳、講談社、2010）、『スノークのおじょうさんの名言集』（同 2011）、Twitter「ムーミン谷の名言 bot」（[https://twitter.com/moomin\\_valley](https://twitter.com/moomin_valley)）、「ムーミンシリーズ名言 bot」（[https://twitter.com/moomin\\_v1](https://twitter.com/moomin_v1)）など。

<sup>17</sup> 高橋静男「ムーミン童話の三つめのなぞ」、ヤンソン『ムーミン谷の冬』（山室静訳、講談社、1982）所収、205 頁

<sup>18</sup> 富原真弓「一〇〇年後のトーヴェ・ヤンソン——若き芸術家の成型」『思想』2014 年 2 月号所収（岩波書店、2015 年 1 月）2-6 頁

<sup>19</sup> 対談：富原真弓×川上弘美「子ども／大人がはじめて出会うムーミン童話」『ユリイカ』2014 年 8 月号（青土社、2014 年 7 月）67 頁

<sup>20</sup> 現在もヘルシンキのカイサニエミ公園などに複数の彫像が展示されている。

としては無名に終わった。両親をはじめとする複数の芸術家夫婦に間近で接したヤンソンは、女性芸術家が男性芸術家と結婚することで夫の陰に追いやられる例を多く目にした。また、独立以降幾度も戦場になったフィンランド<sup>21</sup>において、女性に求められたのは、絵を描くことではなく、兵士を産むことだった。こうした女性芸術家もしくは女性が置かれた状況を強く批判したヤンソンは、自身の結婚・妊娠・出産に対しても懐疑的だった。ヤンソンは、男性画家のサム・ヴァンニおよびタピオ・タピオヴァーラと交際したが、結婚には至らなかった。男性ジャーナリストで政治家のアトス・ヴィルタネンとは、婚姻関係を結ばず同棲し、やがて、子どもを持つことを視野にいれて婚約したが、最終的には婚約を解消した。ユダヤ系のヴァンニ<sup>22</sup>、左翼思想家のタピオヴァーラおよびヴィルタネンとの交際や同棲は、ナチ時代を通じて親ドイツの保守主義者であった父ヴィクトルとの衝突を招いた。母シグネはヤンソンの最大の理解者であったが、そのことは同時に、シグネの死まで続く強い相互依存関係をも意味していた。

また、ヴィルタネンとの交際中に、ヤンソンは、既婚の女性演出家ヴィヴィカ・バンドラーと恋愛関係を持った。そして、女性金細工師ブリット・ソフィ・ウォッシュとの交際を経て、女性グラフィック・アーティストのトゥーリッキ・ピエティラを生涯のパートナーとした。バンドラーとの交際は1946年に開始されたが、第二次世界大戦終結までのドイツ（フィンランドを占領する可能性も高かった）において、同性愛者は強制収容・断種・安楽死の対象だった。戦後も保守勢力の強かったフィンランドでは、同性愛は1971年まで法律で禁止され、1981年まで「病気」と見なされていた。ヤンソンは、バンドラーとの交際は隠していたが、1956年頃に開始されたピエティラとの交際は、公の場で明言することこそなかったものの、あえて隠すこともなかった。大統領府の独立記念日などの公式行事や、1971年の来日時にも、ヤンソンはピエティラをパートナーとして同伴した。

このように、ヤンソンの生涯と人間関係のあり方は、同時代のフィンランドに対するいくつかの問題提起だった。『ムーミン』は、こうした問題提起の一部を表し、一部を巧妙に隠している。日本のヤンソン研究は、隠された問題を明らかにすることを避け、表れた問題を素通りすることで、「誰もが幸せ」「安らぎを得る場所」というムーミン世界のユートピア的なイメージを固定した。また、フィンランド・スウェーデン人というヤンソンの立ち位置や、スウェーデン、ロシア、ドイツの緩衝地帯としてフィンランドがたどった歴史を顧みることなく、ユートピア的なムーミン世界にフィンランドのイメージを代表させる<sup>23</sup>ことで、同国もしくは北欧の牧歌言説の構築に与した。

<sup>21</sup> ロシアからの独立直後に起こった内戦（1918）、第一次世界大戦（1914-18）、第二次世界大戦に伴う対ロシアの冬戦争（1939-40）と継続戦争（1941-44）、対ドイツのラップランド戦争（1944-45）。

<sup>22</sup> ヤンソンとの交際時の名前はサムエル・ベスプロスヴァンニ。「サムエル」が示すユダヤ系、「ベスプロスヴァンニ」が示すロシア系はフィンランドにおいて迫害の対象であったため、第二次世界大戦中に改名した。

<sup>23</sup> トーベ・ヤンソン、ノラ・キティンマキ『ムーミン谷の絵辞典 英語・日本語・フィンランド語』

こうした中、2014年に邦訳されたスウェーデンおよびフィンランドの研究者によるヤンソンの評伝は、いずれも、ヤンソンのモットー「仕事と愛」に着目し、家族との確執、婚姻関係を結んでいない男性や女性との恋愛・同棲を踏まえて、手紙・日記・発言・文章・絵画などからヤンソンの生涯を網羅した大著である。

『トーベ・ヤンソン 言葉、絵、人生』(Boel Westin: *Tove Jansson. Ord, bild, liv*, 2007/スウェーデン語)<sup>24</sup>は、スウェーデンの文学研究者ボエル・ウェスティン<sup>25</sup>による、北欧でも代表的なヤンソンの評伝である。ウェスティンは、ヤンソンの生前に刊行した博士論文『谷の家族 トーベ・ヤンソンのムーミン世界』(*Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld*, 1988)を皮切りに、スウェーデンでも早い時期からヤンソン研究を開始し、ヤンソン自身から草稿や手紙を含む私的文書の閲覧を許可された最初の研究者である。ウェスティンは、「無邪気な幼少期」は、後年にヤンソン自身が創作したと指摘し、「彼女は15歳の年からずっとハードな仕事をこなし、ローティーンの頃から出版のために物語を書き、1950年代までムーミントロールと絵に関するすべての交渉を自分自身でしていた。ムーミントロールのマーケティングについても手紙の中で熟慮している。本を2冊出しただけの、1950年ごろのことだ。<sup>26</sup>」と、ヤンソンが意識的にムーミン・ビジネスを展開したと主張する。

『トーベ・ヤンソン 仕事と愛』(Tuula Karjalainen: *Tove Jansson. Tee työtä ja rakasta*, 2013/フィンランド語)<sup>27</sup>は、美術史家トゥーラ・カルヤライネン<sup>28</sup>が、大回顧展「生誕100年 トーベ・ヤンソン展」<sup>29</sup>の開催準備と並行して執筆した評伝である。6部の展示のうち4部で『ムーミン』以外の挿絵・風刺画や油絵を展示した展覧会の構成からもうかがえるとおり、カルヤライネンが示すのは、ヤンソンの画家としての自己認識と仕事である。

---

(ヨエル・ヤコブソン編、末延弘子訳、講談社、2014)のように、『ムーミン』はフィンランド語で書かれている」という読者理解に基づくもの、それを助長するものも多数存在する。

<sup>24</sup> Boel Westin: *Tove Jansson. Ord, bild, liv*. Stockholm (Albert Bonniers Förlag) 2007. 本稿では、英語訳 Boel Westin: *Tove Jansson. Life, Art, Words. The Authorised Biography*. Translated by Silvester Mazzarella. London (Sort of Books) 2014 を適宜参照した。

邦訳は、畑中麻紀・森下圭子訳『トーベ・ヤンソン—仕事、愛、ムーミン—』(講談社、2014)。本書参照の際にはスウェーデン語原典のページをs.で示し、英語訳(p.)・日本語訳(頁)と併記する。

<sup>25</sup> 1986年から2010年までスウェーデンの大手新聞『ダーゲンス・ニューヘター』の批評担当者(recensent)、1998年からストックホルム大学文学部教授。ヤンソンのほか、アウグスト・ストリンドベルイの研究も手掛ける。

<sup>26</sup> Westin (2007), s. 31/ p. 28-29/ 29 頁

<sup>27</sup> Tuula Karjalainen: *Tove Jansson. Tee työtä ja rakasta*, Helsinki (Tammi) 2013. 本稿では、スウェーデン語訳 Tuula Karjalainen: *Tove Jansson. Arbete och älska*. Översättning av Hanna Lahdenperä. Stockholm (Norstedts) 2013 を使用した。

邦訳は、セルボ貴子・五十嵐淳訳『ムーミンの生みの親、トーベ・ヤンソン』(河出書房新社、2014)。本書参照の際には、スウェーデン語訳のページをs.で示し、日本語訳(頁)と併記する。

<sup>28</sup> ヘルシンキ市立美術館、ヘルシンキ現代美術館元館長。サム・ヴァンニ(註22参照)について博士論文を執筆、1999年に展覧会を企画。フィンランド絵画の空白期である1930年代・1940年代を調査する過程で、その時期の重要画家の一人ヤンソンを訪問した。

<sup>29</sup> 註4を参照

二冊の評伝の邦訳は、原題にはない「ムーミン」をタイトルに入れることで原著が脱却しようとしている「ムーミン作者」のイメージに依拠している点、誤訳や遺漏が散見される点で課題は残るものの、手紙・日記などの膨大な私的資料を駆使した新しい視点からのヤンソン像の提示によって、これまでの日本におけるイメージを一新すると期待される。一方、ヤンソンと親交のあった執筆者の手になる両評伝には、ヤンソンへの批判は少ない。しかし、本稿の結論を先取りするならば、ヤンソンは、両親の性的不平等や自身の結婚に際して抱いた家族制度への疑問とは裏腹に、小説『ムーミン』全9巻において「幸せなムーミン一家」というステレオタイプ的な家族イメージを提示した。そして、シリーズ後半、とりわけ第8作『パパと海』(Pappan och havet, 1965)で、自ら作った家族イメージを壊す可能性を示しながら、最終的にはムーミンママとムーミンパパの夫婦関係を修復させた。

本稿では、北欧におけるヤンソン研究から明らかになったヤンソンのジェンダー観、および、二冊の評伝から明らかになった「金銭のために労働する」ヤンソン像と「画家としての自己認識を持ち続けたが画家としては大成しなかった」像を踏まえ、『ムーミン』シリーズ、特に『パパと海』をジェンダーと家族像に焦点を当てて考察する。

### (3) 『ムーミン』におけるジェンダーとムーミンママのエプロン

ここで改めて、ジェンダーという観点から、各メディアにおける『ムーミン』成立の経緯と家族の描かれ方を確認する。前述したとおり、ムーミンの原型は風刺画の隅にサインとともに描かれた小さな生き物である。この生き物を主人公に、ヤンソン自身が文章と挿絵の双方を手掛けたのが、小説『ムーミン』全9作(1945/1946/1948/1950/1954/1957/1962/1965/1970)および絵本『ムーミン』全3作(1952/1966/1977)である。1954年には、小説版第3作『魔人のシルクハット』(*Trollkarlens hatt*, 1948)の英語訳 *Finn Family Moomintroll* (1950)の人気を受け、イギリスの日刊紙『イヴニング・ニュース』で、コミック『ムーミン』(*Moomin comic strips*/英語)の連載が開始された。21作品を数えるコミック版<sup>30</sup>は、小説版とは登場人物の性格や人間関係が大きく異なる。しかし、ジェンダーに関して、コミック版は、各ジャンルの『ムーミン』に決定的な役割を果たした。もともと、ムーミン族の身体には性差がない。体の色は全員が白で、子どもであるムーミンは両親よりも体が小さいが、ムーミンママとムーミンパパは同じ大きさである。小説版の挿絵では、第4作『ムーミンパパの回顧録』(*Muminpappans memoarer*, 1950)まで、ママの持つハンドバッグだけが視覚的な違いである。しかし、コミックの編集者にムーミン一家の見分けのつきにくさを指摘されると、ヤンソンは、ママにはエプロン、パパにはシルクハットをつけ、小説版の挿絵でもこれを踏襲した。小説版第5作『危険な夏至』(*Farlig midsommar*, 1954)

<sup>30</sup> 当初はトーベ・ヤンソンの単独執筆で、語学に堪能な作家で弟のラーシュ・ヤンソンは英語訳を担当した。ラーシュはやがてアイデアも出すようになり、1957年からトーベとラーシュの共同名義となる。トーベの連載契約終了後、1960年から75年までラーシュが単独で52作品を連載した。

では、ムーミンパパは登場する5枚の挿絵全てでシルクハットをかぶり、ママは挿絵7枚のうち1枚でエプロンをつけている。ただし、この場面のママはおもちゃのボートを作っており、エプロンはママの母性や家庭的な役割を表すというよりは、作業のために必要な衣類として描かれている。第6作『トロールの冬』(*Trollvinter*, 1957)には、パパの挿絵はなく、ママは全身が描かれた3枚全てでエプロンをつけている。第7作『見えない子ども』(*Det osynliga barnet*, 1962)では、すべての挿絵で、パパはシルクハット姿、ママはエプロン姿である。このように、小説版では、中盤以降、パパが一家の頭脳として方針を定め、ママが家事労働を担うという性役割が視覚的に確定した。ヤンソンは、舞台『ムーミン』の衣装や大道具のデザインも手掛けたが、演劇『ムーミンと彗星』(*Mumintrollet och kometen*, 1949)初演時にはなかったエプロンとシルクハットが、オペラ『ムーミン・オペラ』(*Muumi oopera*, 1974)初演時には着用されている。ヤンソン自身が監修を務めた日本のアニメ『楽しいムーミン一家』(1990-91)および『楽しいムーミン一家 冒険日記』(1991-92)では、シルクハットとエプロンに加え、ムーミン、ムーミンパパ、スノークなど男性人物は青、ムーミンママやスノークのおじょうさん<sup>31</sup>など女性人物は黄色と、体の色による性差の視覚化も行われた。さらにアニメ版では、小説版挿絵やコミック版よりもほのぼのとしたタッチの絵にパステル調の色使いが、仲の良い家族の印象を強めている。

しかし、ムーミン一家のジェンダーの視覚化と並行して、小説の内容は「家族」のあり方を揺さぶるようになる。小説版『ムーミン』の転換点は、第6作『トロールの冬』である。ムーミン族は冬眠するため、第5作までは、光のあふれる「夏のムーミン谷」のみが描かれていた。同作で真冬にひとり冬眠から目覚めたムーミントロールは、初登場のおしゃまさんに導かれ、やはり冬眠から目覚めたミイとともに極夜の世界を生き延びる。以降のシリーズは、一転して「冬の世界」、すなわち、生きることの厳しさ、孤独、葛藤、老い、死を描く。第7作の短編集『見えない子ども』では、それぞれの短編の主人公たちがアイデンティティの危機と向き合う。

第8作『パパと海』は、第1作から20年が経過した1965年に刊行された。灯台のある孤島へのムーミン一家の移住という題材は、先行するコミック版『ムーミンと海』(*Moomin and the Sea*, 1957)を踏まえたものだ。父ヴィクトルの死(1958年)、毎夏の数か月を1991年まで過ごすことになるクルーヴハル島の借地契約の締結(1965年)、母シグネの健康状態の悪化(1970年に死去)を経て、『パパと海』では、ムーミン一家の悩みや対立の深刻さが、孤島の生活の厳しさを背景に色濃く描かれている。物語冒頭では、パパ、ママ、ムーミントロール、そして養子縁組をしたミイの4人がムーミン屋敷に暮らしている。かつては一緒に暮らしたスニフやスナフキン、しばしば訪ねてきたスノーク兄妹やヘムレンさん、ミムラねえさん、フィリフィヨンカ、冬季にムーミン屋敷の水浴び小屋に住むおしゃ

<sup>31</sup> アニメでの名前はフローレン(アニメ『ムーミン』(1968/72)では「ノンノン」)。小説版では、スノーク族はムーミン族と違う種族で、髪の毛があり、感情によって体色が変わる設定である。



まさんなど、家族以外の住人はいない。ムーミンパパは、小火の消火やランプの点灯の決定といった重大事に関われなかったことで自信を喪失し、一家を引き連れてムーミン谷を離れ、石と岩だらけの孤島に移住する。悠々自適な執筆生活を離れた彼は、灯台守がいなくなった灯台を拠点に、シルクハットの代わりに灯台守の帽子をかぶって、自分の手で家族を養うために漁に出かける。パパが海と向き合い、ムーミントロールが恋愛と失恋を機に自立し、ミイが相変わらず独立独歩で自由に暮らすかたわらで、世話をする相手も、屋敷も庭も失ったママは絵を描き始める。描く対象は、懐かしいムーミン屋敷や庭、島にはない草花、そして自分の姿だ。各ジャンルの『ムーミン』全体を通じて人の世話をし続けてきたママは、初めて家事を放棄し、自分を表現する。しかし、最終的に、彼女は島暮らしに折り合いをつけ、ムーミンパパの妻として再出発する。

ヤンソンは、ムーミンママのモデルが母シグネであると折に触れ公言した。絵と生活の間で揺れるムーミンママの姿は、結婚と生活のために彫刻を諦めた母の姿を通じてヤンソンが抱いた、女性と芸術に関する問題意識の明確な提示である。さらに本稿では、ムーミンママに、金銭を得るために働き、画家としては大成しなかったトーベ・ヤンソン自身の姿を重ねる。ムーミンママの試みと挫折は、『ムーミン』シリーズの原作者として、しばしば「ムーミンのママ」と呼ばれたヤンソンの自己実現の試みの軌跡でもある。

## 2. 『パパと海』論

### (1) 『灯台へ』との比較

1. (2) では、北欧におけるヤンソンのジェンダー研究を紹介し、日本における同観点からのヤンソン研究の必要性を指摘した。ここでは、ヤンソン自身のジェンダー意識を明らかにするために、『パパと海』を、ヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882-1941) の『灯台へ』 (*To the Lighthouse*, 1927) と比較する。『灯台へ』は、『ダロウェイ夫人』 (*Mrs Dalloway*, 1925)、『オーランドー』 (*Orlando*, 1928) と並ぶウルフの代表的長編小説で、「女性が小説なり詩なりを書こうとするなら、年に 500 ポンドの収入とドアに鍵のかかる部屋を持つ必要がある」という主張で知られるエッセイ『自分だけの部屋』 (*A Room of One's Own*, 1929) の 2 年前に刊行された。中心人物ラムジー夫人は哲学者の妻で、人の世話をするのが生きがいの専業主婦である。独身の女性画家リリー・ブリスコウは、人に尽くすだけの人生を送るラムジー夫人に親愛と反発を覚えながら、ラムジー夫人とその息子の絵を描こうと、強迫観念のように脳裏に浮かぶ「女には描けない、女には書けない」という言葉に抗いながら絵筆を走らせる。

ここで二作品を比較する理由は、以下の二点において、ヤンソンがウルフを意識的に作品に組み込んでいるからである。

一点目は、両作品の類似性、すなわち「灯台」「島」「ピクニック」「パーティ」というモチーフ、両親と男女 2 人の子どもという家族構成、女性と芸術というテーマの重なりで

ある<sup>32</sup>。ムーミンママは、気難しい哲学者の夫をうまくなだめられる点、子どもたちに信頼される良き母である点、客人の世話が好きな点、思考中心の夫と対照的に活動的である点、いつも小さなバッグを持っている点で、ラムジー夫人とよく似ている。ベルイグレーンは、ラムジー家の8人の子どものうち末の男女2人が中心となり、ムーミンおよびミイと相似形を成すことを指摘する<sup>33</sup>。

石川玲子によれば、『灯台へ』のラムジー夫人は、リリーとミンタの代理母として機能する。夫人が、リリー、ミンタ、実娘のローズの助けを得てディナー・パーティを成功させることは、『母』から『娘』へとつながる女性の創造力」の伝達を意味する。ラムジー夫人が祖母から受け継いだレシピや、ミンタが大切にしている祖母のブローチへの言及は、「母娘の二世代のみならず、世代を越えて続いてきた」つながりを示唆する。実娘たちが夫人とは違う人生を望むこと、リリーが夫人の企てに抗して結婚しないこと、ミンタがブローチをなくすことやその結婚が夫人の期待通りの形をとらないことは、「世代間の断絶」を暗示する。石川はその上で、『灯台へ』の結末を、リリーが芸術の領域でラムジー夫人の創造的な能力を引き継ぐものと解釈する。<sup>34</sup> 本稿では、石川の挙げた断絶の暗示に加え、長男アンドリューの戦死と長女プルーの産褥死をラムジー家の解体の暗示と解釈し、同作における女系のつながりの断絶と夫人の価値世界の終焉を重視する。

『ムーミン』シリーズには、ムーミンママの家族は登場しないが、母方の祖母 (mormor) には言及がある。ママは、第6作『トロールの冬』で祖母に習ったまじないを唱えて風邪薬を作り<sup>35</sup>、第7作『見えない子ども』では、姿が見えなくなった少女を治すために祖母のメモ『絶対確実家庭療法』を参照して薬を作る<sup>36</sup>。しかし、女系のつながりはママの代で断絶する。姿も性格も全く違う養女ミイは、治癒方法を祖母から受け継いだママとは対照的に、蟻に灯油をかけて焼き殺し、無数の墓を掘りかえして埋葬物が灯台にぶつかって死んだ鳥であることを確認し、その墓の傍らでムーミン一家から離れて暮らすからである。

<sup>32</sup> Westin (2007), s. 388/ p. 377/ 467 頁は、ヤンソンが幼少期から灯台を好んでいたこと、『パパと海』の灯台がウルフの『灯台へ』に由来することを指摘する。ウェスティンの「直接的なつながりは二つのテキストの間にはない——それに反して、両者は灯台の象徴的意味への同じ情熱を共有している。」という二文は、邦訳・英訳では順番が逆になっているため、二作品のつながりを否定する趣旨と読める。しかし、本来の順番および当該章のスウェーデン語ではなく英語の小見出し *To the Lighthouse* から、ウェスティンが二作品を関連付けていることは明白である。

<sup>33</sup> ヨハンナ・ベルイグレーン「灯台の家族たち ヴァージニア・ウルフ『灯台へ』とトーベ・ヤンソン『パパと海』の比較と、家族の型と性役割に関する考察」(Johanna Berggren: *Familjerna vid fyren. En jämförelse mellan Virginia Woolfs To the Lighthouse och Tove Janssons Pappan och havet med avseende på familjemönster och könsroller*. L3-uppsats, Växjö universitet/ Institutionen för humaniora 2009, s. 5.

<sup>34</sup> 石川玲子『『灯台へ』のパーティ 社交・芸術・女性のつながり』『ヴァージニア・ウルフ研究』28、日本ヴァージニア・ウルフ協会、2011、1-20 頁

<sup>35</sup> Tove Jansson: *Trollvinter*. Falun (Alfabet) 2010, s. 124/ 山室静訳『ムーミン谷の冬』(講談社、1968) 190 頁。以下、小説『ムーミン』シリーズからの引用は、原典 (s.) と邦訳 (頁) のページを併記。

<sup>36</sup> Tove Jansson: *Det osynliga barnet*. Falun (Alfabet) 2011, s. 106/ 山室静訳『ムーミン谷の仲間たち』(講談社、1968) 163 頁

さらに、二つの作品のキーポイントである、ピクニックとパーティについて考察する。『灯台へ』は、翌日に灯台のある島へのピクニックをひかえ、天気を気にするラムジー夫人と幼い息子ジェイムズの描写で始まる。悪天候のため中止されたピクニックは、10年後、夫人亡き後に、ラムジー氏、キャム、ジェイムズによって遂行される。一方、『パパと海』では、ムーミンママが物語の中盤でピクニックを強行する。一家が沖合の岩礁に震えながらはい上がると、「彼女はすべてをこれまでに彼らがやってきたのと同じ方法で行いました」（傍点：中丸）<sup>37</sup>。霧雨の中でピクニックを終えた4人は団欒の夜を過ごす、「あのピクニックはきっと家族にとっては良かったのですが、ママ自身は憂鬱になりました」（Ph. s. 143/231 頁）。翌朝からママは、家事を放棄し、壁に絵を描きはじめる。次段落以降で詳しく論じる通り、彼女は最終的には芸術を放棄して家族のもとにもどるが、その指標となるのが漁師の誕生日パーティだ。ムーミンママが一人で準備したパーティにムーミンパパのシルクハットをかぶって臨む漁師の正体は、かつて灯台を去った灯台守である。成功裏に終わるパーティの最後に、パパと漁師はお互いの帽子を交換し、本来の自分の姿を取り戻す。『灯台へ』のパーティがラムジー夫人と娘たちの協力関係のもとでなされ、ピクニックが夫人亡き後夫と子どもによって完成するのに対し、ムーミンママが一人で準備し、「家族にとっては良かった」ピクニックと、2人の男性が自己実現を確認するパーティは、家族や女系のつながりではなく、ママの孤立を浮き彫りにする。

このように、母系のつながりの断絶は、『灯台へ』においては娘の代で起こることが暗示されるのみだが、『パパと海』においては母の代で起こることが決定し、その他の領域でひきつがれるという解釈も許さない厳しい形を取る。

ヤンソンがウルフを意識的に組み込んだ二つ目の点は、「自分だけの部屋」の追求だ。『灯台へ』においてリリーがラムジー夫人を通じて模索した女性の自己実現を、『パパと海』では、ママが両者の役割を担いながら模索する。個室があった<sup>38</sup>ムーミン屋敷から灯台に移住したママが家事の代わりに始めた薪作りは「自分だけの部屋」作りとなる。

ママは穏やかな灰色の天気の日、のこぎりを引き、のこぎりを引きました。彼女は切った木を全く同じ長さになるように計り、自分の周りに半円形になるようにきちんと並べました。薪の壁はどんどん高くなり、最後には、限りない安心感を与える自分だけの小さな部屋にママは立ってのこぎりを引きました。（Ph. s. 117/173 頁）

のこぎりを引くママを見たパパは、薪作りは自分がすると申し出る。しかし、パパの鶴の一声で住み慣れたムーミン谷を去ることにも、寂しい灯台で暮らすことにも従ったママは、

<sup>37</sup> Tove Jansson: *Pappan och havet*. Falun (Alfabeta) 2010, s. 140 / 小野寺百合子訳『ムーミンパパ海へ行く』（講談社、1968）228 頁。以下、同書からの引用は括弧内に Ph. の略号を付して示す。

<sup>38</sup> Tove Jansson: *Trollkarlens hatt*, Alfabeta (Stockholm) 2010, s. 2 のムーミン屋敷見取り図。山室静訳『楽しいムーミン一家』（講談社、1982）では省略。日本語訳は高橋（1996）259 頁に掲載。以下、*Trollkarlens hatt* からの引用は、括弧内に Th. の略号を付して示す。

「これはわたしのよ。わたしも遊びたいの」(Ph. s.118/ 175 頁)と怒り、はじめて夫の要求を拒否する。薪の壁は高くなり、ママの姿はだんだん家族の目に見えなくなる。

薪作りのあと、ピクニックを経て、ママは壁に絵を描くようになる。最初に描くのは、孤島に移植しようとして失敗したバラの花だ。ママが描く対象は、やがてムーミン屋敷の家具や庭になり、さらにママはその絵の中に入り込む。

家に帰りたいわ...この恐ろしいからっぽの島と意地悪な海を出て、きっと家へ...彼女は自分のりんごの木を抱いて、目を閉じました。木の肌はざらざらして暖かでした。海の音が消えました。ママは自分の果樹園に入っていました。[中略] ママはりんごの木の後ろに立って彼らがお茶の用意をするのを見ていました。[中略]

お湯が沸くころ、ママは頭をりんごの木に持たせかけてぐっすりと眠っていました。(Ph. s. 151-152/ 223-224 頁)



図 1 Ph. s.152/ 223 頁

最初は偶然に絵の中に入ったママは、やがて、故意に家族の眼を逃れて絵の中に逃げ込むようになる。

しかしママは、最終的には、絵を描くことも、「自分だけの部屋」も放棄し、「ムーミンパパの妻」として家族のもとに戻ることを選択する。ママは、灯台を我が家と認めるようになり、再び花の世話と家事と人の世話を始め、絵の中に入ることができなくなる。

それじゃ、家へ帰ってコーヒーを飲みましょうよ。

パパは彼女が家へと言い、灯台へとは言わなかったことに気づきました。それは初めてのことでした。(Ph. s. 179/ 264 頁)

彼女はその日、絵を描かず、花の支えを削って作ったり、たんすを片づけたりしました。灯台守の引き出しもです。[中略]

ママは彼らをちらりと見て、壁画のところへ行きました。彼女は前足をりんごの木に押しつけました。何も起こりませんでした。それはただの壁でした、ごくありきたりの漆喰の壁でした。

わたしはただ知りたかったの、とママは思いました。そしてその通りだった。もちろんもう、この中には入れないわ、家は恋しくない。(Ph. s. 194/ 285-286 頁)

わたしはここにちょっと絵を描いたんです、ママは恥ずかしそうに述べました。

見ておりますよ、灯台守は言いました。内陸の景色。だが気分が変わってすばらしいですなあ。そして本当によくできています。他の壁には何をお描きになるのですか？

地図を考えました、ママは言いました。島と危険な暗礁全部の注意書きと、そしておそらく海の深さも。わたしの夫は海の深さを測るのが得意なのです。〔中略〕

シーツも洗っておきましたよ、ママは言いました。とてもきれいでしたけれど。ベッドはもとの場所にありますから。(Ph. s. 205-206/ 306-308 頁)

これが、ママが登場する最後の場面だ。ムーミン谷に帰ることも、ムーミン屋敷を描くことも放棄したママは、「ほかの壁には何を描くのか」〔Vad ska hon måla på andra vägghalvan?〕と未来形で尋ねる灯台守に対し、「地図を考えた」〔Jag hade tänkt en karta〕と過去完了形で答える。彼女が今後絵を描くことがあるとすれば、それは夫をアシストするためである。また、彼女がかつて地図を描くことを考えたのは確かだが、その後実際に地図を描くことは保証されない。自分の絵のことではなく夫のことを語り、シーツとベッドのこと、すなわち他人の世話に関する台詞を最後に、『パパと海』から、そしてムーミン一家が登場しない『11月の終わり』を含む小説版『ムーミン』全9作からママは退場する。

リリー・ブリスコウの結末は、ママのそれとは対照的である。

彼女はテーブルクロスを見て、不意にその木を真ん中に移そう、誰とも結婚する必要などないのだと思いつき、大きな喜びを感じた。(TL. p. 128/ 340 頁)<sup>39</sup>

リリーにとって、木は自立の象徴である。木を真ん中に描くことは、その木のように一人で立って生きること、結婚しないこと、家族に縛られずに芸術を追求することを意味する。同じく真ん中に木を描きながら、その木に寄りかかって眠るママ(図1)とは対照的だ。

彼女は階段を見た；からっぽだ；彼女はキャンバスを見た；ぼやけている。突然強烈に、まるで一瞬のうちにそれをはっきりと見たように、彼女はそこに一本の線を描いた、真ん中にだ。やったわ；終わったわ。そう、彼女は考えた、極度の疲労の中で絵筆を置きながら、わたしはわたしのヴィジョンを手に入れた。(TL. p. 151/ 406 頁)

「からっぽの場所」に一本の道ができ、それに立ち会った人物が自己実現の達成を実感し、満足する結末は両作品に共通する。しかし、『パパと海』においてその役割を担うのはムーミンパパであり、線を引くのは戻ってきた男性灯台守である。

彼は水際までやってきて砂浜に立ちました。そこでは彼の海が波また波を寄せては

---

<sup>39</sup> 『灯台へ』からの引用は、Virginia Woolf: *To the Lighthouse*. Heatfordshire (Wordsworth Classics) 1994 による。同書からの引用は括弧内に TL. の略号を付して p. で示し、御輿哲也訳『灯台へ』(岩波文庫、2004) のページ(頁)を併記する。

返し、ざーっと一気に押し寄せ、静かになり、荒々しくなりました。パパは彼のすべての思考を平らげ、ただ、生きていました、しっぽの先から耳まで。

彼の海の方を見るために振り返ったとき、彼は白い光が海の彼方へ伸びているのを見ました、その光は、からっぽの水平線を目指して手探りで進み、長く規則正しい波となってまた戻ってきました。

灯台に明かりがつかしました。(Ph. s. 208/ 309-310 頁)

このように、『パパと海』は、ムーミンママが「わたしのヴィジョンを手に入れる」代わりに夫に連れ添うことに満足し、リリーの成した自己実現をムーミンパパが達成することで幕を閉じる。

## (2) ハンドバッグを持ちエプロンをつけた自画像

(1) では、『灯台へ』と比較しつつテキストを読むことで、『パパと海』が、ムーミンママ/ラムジー夫人の「妻」「母」以外のものになろうとする試みとその放棄の物語であることを確認した。次に、このことを、『パパと海』の挿絵、特にムーミンママのアトリビュートであるハンドバッグとエプロンに着目して確認する。

自己実現を目指すママの変化は、まずハンドバッグに表れる。ハンドバッグは、エプロンをつける前から、ムーミンママを他のムーミン族から視覚的に区別していた。第3作『魔人のシルクハット』によれば、ハンドバッグには乾いた靴下、キャラメル、糸、おなかの薬など「急に必要になるかもしれないもの」が入っている。バッグをなくしたママは、「何もできなく」なり、一家と友人たちは捜索隊を組織し、新聞に遺失物広告を出す。発見後は盛大なパーティが催される。(Th. 138-147/ 219-235 頁) 第4作『ムーミンパパの回顧録』<sup>40</sup>では、ムーミンパパのママとの出会いが語られる。二人の出会いは、波にさらわれ海に流された「かわいい女のムーミン」をムーミンパパが助けるというドラマチックなものだった。流されている間も、彼女はハンドバッグだけはしっかりと持ち(図2)、救出後の第一声は、「ハンドバッグを助けて! ハンドバッグを助けて!」だった。バッグを持っていることをパパに指摘された彼女は、即座にコンパクトを出すか、おしろいは漂流の間に台無しになっていた。(Mm.s.161-164/ 251-255 頁)



図2 Mm. s. 163/ 253 頁

このように、いつでも「女性らしく」いられるように、いつでも人の世話ができるように、肌身離さず持ち歩いていたハンドバッグを、『パパと海』で、彼女ははじめて放置する。

<sup>40</sup> Tove Jansson: *Muminpappans memoarer*, Alfabeta (Stockholm) 2010/ 小野寺百合子訳『ムーミンパパの思い出』(講談社、1982)。同書からの引用は、括弧内にMm.の略号を付して示す。

ムーミントロールは、ママが湿っぽいマットレスの上で何度か寝返りを打って、寝心地の良いところを見つけ、少しため息をついて眠り込んだのを見ました。あらゆるおかしなことの中で最も奇妙だったのは、ママが荷ほどもせず、彼らのためにベッドも作らず、キャラメルを配りもしなかったことでした。しかも彼女は、ハンドバッグを外の砂の上に置きっぱなしにしていました。それは恐ろしいことでしたが、同時にわくわくすることでもありました、それが意味していたのは、ここで起こる全てが変化であり、ただの冒険ではないということでした。(Ph. s. 34/ 48-49 頁)



図 3 Ph. s. 34/ 49 頁

やや粗いタッチのこの挿絵では、砂の上に放置されたハンドバッグだけが丁寧に描かれ、存在感を放っている。次に彼女がバッグを持つのは、霧雨の中のピクニックの際だ。その直後、彼女は絵を描きはじめ、急速に家族の世話から離れていく。家族の世話の放棄と睡眠という主題は、彼女が絵に描いた庭に入る場面で繰り返されるが、木に寄りかかって眠る彼女の近辺にハンドバッグは見当たらない(図1)。パパと夫婦げんかをする場面(Ph.s. 155/ 229 頁)やムーミントロールの失恋相談に乗る場面(Ph.s. 158/ 233 頁)でも同様である。計17枚あるママの挿絵(4枚はシルエット)のうち、バッグが描かれていない挿絵は14枚にのぼる。この中には、ピクニックの挿絵も含まれる。文章ではバッグの持参が明言されながら、この場面の挿絵にはバッグは描かれていないのである(図4)。大団円を迎えるパーティの席にもハンドバッグはなく(図5)、寂しい雰囲気も相まって、『魔人のシルクハット』のバッグ発見を祝うパーティの場面(図6)とは対照的だ。再びバッグを手にして開催したはずのピクニックは、ムーミンママにとって、「バッグを持つ自分を中心とする家族」の再生可能性の模索とその失敗を意味していた。



図 4 Ph. s. 141/ 209 頁(部分)

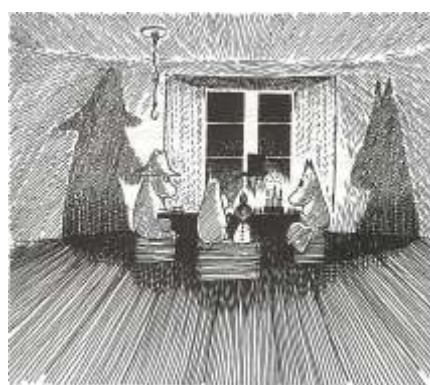


図 5 Ph. s. 206/ 304 頁



図 6 Th. s. 145/ 231 頁(部分)

それでは、ハンドバッグが描かれた3枚とは、どのような挿絵なのだろうか。1枚は先に挙げた図3である。残る2枚は、いずれも、ママが絵を描く場面である。

ママが灯台の壁に絵を描くという主題は、コミック『ムーミンと海』を踏襲している。

同作では創作活動（小説の執筆）を行うのはパパのみで、「自分だけの部屋」はテーマ化されず、ママが描くのはムーミン屋敷とムーミンパパである（図 7）。これに対し、『パパと海』では、ママが描く絵は植物と自分である（図 8）。丁寧に手入れされたバラや、おだやかな庭の木や花は、パパが格闘する「男らしさ」の象徴としての海とは対照的である。また、ママが描く人物は、男性であるパパやムーミンではなく、女性である自分だけ、しかも、以下に引用するように、コーヒーポットのように小さな自分である。コミック版とは対照的に「女性の芸術と自己実現」を目指して描く主体となったママは、木や花という「女性らしい」主題<sup>41</sup>を選び、男性を客体化せずに、自分自身が描かれる客体であり続けた。

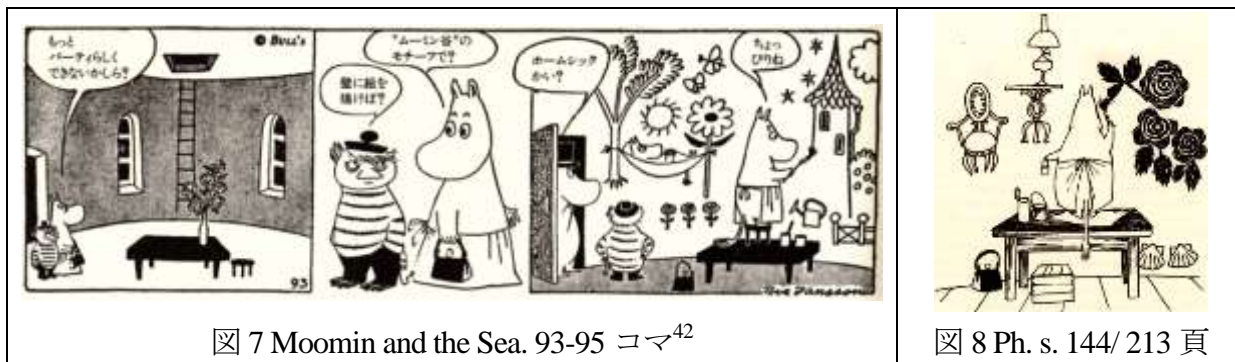


図 7 Moomin and the Sea. 93-95 コマ<sup>42</sup>



図 8 Ph. s. 144/ 213 頁

このことを踏まえて、絵を描くママとバッグの関係と、ママが描く自画像（図 9・図 10）を詳しく見てみたい。

パパが座って沈思しているあいだに、ママは、どんどん、どんどん、彼女の庭に入り込んでいきました。彼女は描かれるべきものがたくさんあることに気づきました。少しずつ彼女は大胆になっていき、らせん階段をコツコツとのぼってくる音が聞こえても木の幹の後ろに隠れなくなりました。ママは自分が壁の中に入るときはコーヒーポットよりも大きくはならないことに気付いたので、庭のそこかしこにたくさんの小さなママを描きました。もしも、他の人たちのうちの誰かが彼女を見たとしても。彼女がじっとしてさえいれば、彼らにはどのママが本物なのか分からないのでした。そんなの完全に中心異常よ、小さなミイは思いました。あなたはあたしたちも描くことはできなかったの、あなた自身だけじゃなくて？

あなたたちは島にいるもの、ママは言いました。（Ph. s. 165-166/244-245 頁）

まず、絵を描くママとバッグの関係を確認する。以上のように、『パパと海』には、本物のママがハンドバッグを持つ挿絵はない。バッグが「女性らしさ」と「人の世話」の象

<sup>41</sup> エレイン・ショウォールター『女性自身の文学——ブロンテからレッシングまで』（川本静子・鷺見八重子・岡村直美・窪田憲子訳、みすず書房、1993）70 頁以降および 88 頁以降参照。

<sup>42</sup> トーベ・ヤンソン、ラルス・ヤンソン「ムーミンパパの灯台守」、『ムーミン・コミックス N:1 黄金のしっぽ』所収、富原真弓訳、講談社、70 頁。英語原作 *Moomin and the Sea* のスウェーデン語訳 *Mumin och havet*（ムーミンと海）からの重訳。



徴であるならば、バッグを放置して眠り、床に置いて絵を描き、最終的に手放すことは、一見妻の座に再び収まったように見えるムーミンママの、わずかな変化を予感させる。しかし、図 8、図 9、図 10 を、ママの立ち位置とバッグとの距離に着目して比較すると、図 9 のバッグは図 8 と同じく床の上にあるものの、しっぽがふれそうなほどママに近付いていることが分かる。それが可能なのは、踏み台の木箱（図 10 ではバッグの代わりに描かれている）が図 9 にはなく、ママが立つテーブルが図 8 のテーブルよりも低いからだ。低い場所で描かれる自画像は、花や家具（静物画）に比べて芸術作品としてのレベルも低いように見える。自分のアトリエを持たず、家族との共有スペースで仕事をしたシグネのように、ムーミンママは薪で作った「自分だけの小さな部屋」ではなく家族が自由に出入りできる場所で創作活動を行うが、日常空間で創作された絵画の中でも特に自画像は、床とバッグに近い場所<sup>ハイ・アートの</sup>で描かれることで、日常生活とは違う次元にあるべき高等芸術としての機能を減じられている。



図 9 Ph. s. 166/ 244 頁



図 10 図 9 の下絵<sup>43</sup>

バッグを手放した本物のママとは対照的に、2 体の自画像のうち 1 体は、下絵でも掲載版でもバッグを持っている。そして、その自画像はエプロンを着けていない。この姿は、作品世界内の時系列としては結婚前の姿、作品成立の時系列としてはコミック連載開始前の姿である。この姿を自分の姿として認識しつつ、実際にはハンドバッグを放棄し、エプロンを着け続けることは、彼女が、結婚前の姿も、キャラクター化される前の姿も、ついに取り戻せなかったことを意味する。もう 1 体の自画像は、バッグではなくりんごを持っている。図 10 では、本物のママが今まさに自画像にエプロンを描きこんでいる。これに対し、図 9 の自画像はエプロンをつけず、本物のママと見つめ合っている。コミック版編集者のチャールズ・サットン<sup>44</sup>は、アトリビュートを持たないムーミントロールを「アダムの衣装をまとった」と表現した<sup>44</sup>が、それに倣えば、体に何もつけない自画像は楽園のイヴの姿だ。図 1 の庭には多くのりんごが落ちていたが、ママはそれらに手をつけず眠っていた。裸の自画像はりんごを手にしており、この後の彼女がりんごを食べてムーミンパパの妻となり、エプロンをつけて労働することを予感させる。『パパと海』で、ママが唯一エプロンをつけない挿絵は、ピクニックの前日の夜中に目を覚まし、ムーミン谷に帰る可能性や母親のあり方について思いを巡らす場面にある（図 11）。この後、ママはピクニックをし、絵を描き、パーティをする。エドヴァルト・ムンク（Edvard Munch, 1863-1944）の『思春期』（Pubertet, 1894）

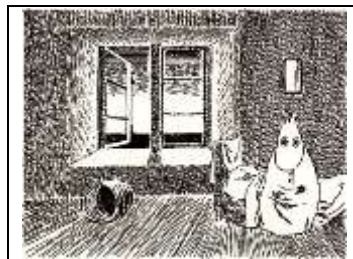


図 11 Ph. s. 136/ 201 頁

<sup>43</sup> 朝日新聞社編『生誕 100 年 トーベ・ヤンソン展～ムーミンと生きる～』（朝日新聞社、2014）169 頁

<sup>44</sup> 富原真弓『ムーミンのふたつの顔』（ちくま文庫、2005）39 頁

を思わせるこの挿絵が提示するのは、もう一度思春期と後半生をやり直し、パパへの愛を再確認するために目覚めたママである。自画像を描くことは、コーヒーポットのように小さな存在である自分がムーミンパパの妻となったことを、高いところから一段下がって再認識するプロセスなのだ。

ムーミンの両親の結末には、ヤンソンの両親の結末が反映されている。コミック『ムーミンと海』発表から1年後の1958年、ヴィクトル・ヤンソンは突然の死を迎えた。

父の死後、トーベは、彼が母にとってどれほど大きな意味を持っていたのか、驚きを以て気づいた。トーベは生涯ずっと母を父のくびきから救い出せればと願ってきた。彼女は母を連れてより良い世界へ、少なくとも、さまざまな色があり、ぬくもりがあり、いつも大きな要求をする男がいない国へ、逃げ出そうと計画してきた。トーベはトゥーリッキへの手紙にこう書いた。「ハムはおそろしく深刻な状態で、[...] 彼らはわたしが理解できたよりも、ずっとずっと愛しあっていたに違いありません。」<sup>45</sup>

「ひとりのパパへ」という献辞が示す通り、父の弔いの物語として書かれた小説『パパと海』は、父の死によって明らかになったシグネとヴィクトルの愛を描くものでもあった。この愛の名のもとに、ヤンソンは、シグネが家族のために芸術を諦めたことを肯定し、「理想の家族」ムーミン一家を再構築する。

### 3. 「自分だけの部屋」を出る

#### (1) 「お金」のための芸術と「自分たちの部屋」

以上のように、『パパと海』は、「女性の芸術と自己実現」というテーマを『灯台へ』から引き継ぎながら、夫婦関係を修復し、それと引きかえに女性が絵画を捨てる結末を肯定的に描いた。しかし、作品におけるムーミンママの描写からいったん離れてトーベ・ヤンソンの活動全体を見ると、彼女自身はヴァージニア・ウルフとは違う形で「芸術による自己実現」を達成した女性芸術家である。

ウルフが女性の執筆活動のために「自分だけの部屋」と並んで必要であるとした「お金」は、執筆活動によって得る収入ではなく、遺産や年金などの不労所得である。ウルフは、芸術は生活の心配のない環境で、金銭を稼ぐためではなく芸術そのもののためになされるべきだと主張した。ヤンソン自身も、芸術家としての目標を、高等芸術を手掛けた父ヴィクトルに置き、母や自身が手掛けた商業アートを芸術とは見なさなかった。<sup>46</sup> 長く商業アート、とりわけ『ムーミン』関連の仕事に忙殺されたヤンソンは、「冬のムーミン谷」に取

<sup>45</sup> Katjalainen (2014), s. 217/261 頁。邦訳では、ヤンソンの手紙の引用は「ハムにとってはとても難しい問題だったのね…。父と母は、もっと愛し合うべきだったのよ」。

<sup>46</sup> 富原 (2009)、168 頁

り組み始めたころから油絵を精力的に描くようになり、1960年代には10年間で9回の個展を開催した。しかし、展覧会は、「ヤンソン＝ムーミンのママは優れた画家であった」という形で話題になったものの、絵画そのものの高評価には至らなかった。芸術絵画において『ムーミン』に匹敵する高評価を受けられなかったヤンソンは、1970年代に入ると、急速に絵画への興味をなくしていく。<sup>47</sup> 20代のころ、ストックホルムの工芸学校で教授に美術アカデミーへの進学を勧められ、下宿先の叔父にも支援を約束されながら、ヤンソンは母の仕事を手伝い、実家を金銭的に援助するために進学することなく帰国し、風刺雑誌『ガラム』の挿絵やコミック連載など安定収入を見込める仕事に取り組んだ。ウェスティンが指摘する通り、ヤンソンは常に収入を得るための芸術に意識的に取り組み、『ムーミン』ビジネスを成功裏に展開した。

このように考えると、生活のために芸術を放棄するムーミンママは、「ムーミンの生みの親」トーベ・ヤンソンの姿でもある。逆の言い方をすれば、ヤンソン自身の自己評価とは裏腹に、彼女は「お金」のために描いた絵と文章の中でこそ独自性を発揮した。

ヤンソンの仕事への姿勢は、「自分だけの部屋」でしか絵は描けない、というウルフの主張にも疑問を投げかける。カルヤライネンが指摘する通り、1944年から最後まで使用したヘルシンキ・ウツラリンナ通りのアトリエは、ヤンソンの「自分だけの部屋」だった。<sup>48</sup> しかし、同時に、彼女は恋人や家族としばしば共同制作を行った。パパの姿を描けないムーミンママとは対照的に、ヤンソンは、師であり恋人であった画家サム・ヴァンニとお互いの肖像を描きあった。<sup>49</sup> ジャーナリストのアトス・ヴィルタネンとの交際を通じて、絵だけでなく文章や漫画を手掛けるようになった。演出家のヴィヴィカ・バンドラーと一緒に演劇やオペラを作った。グラフィック・アーティストのトゥーリッキ・ピエティラとは『ムーミン』のキャラクターや屋敷の立体模型を作製し、フォトグラファーの弟ペール・ウーロフ・ヤンソンがその写真を撮って絵本『ムーミン屋敷の悪漢』<sup>50</sup>にした。もう一人の弟ラーシュ・ヤンソンとは、コミックの共同制作や日本のアニメの共同監修を行った。恋人たちや弟たちは、スナフキンやじゃこうねずみ、ビフスラン、おしゃまさん、スニフなどの姿で『ムーミン』に登場する。『ムーミン』とは、ヤンソンが「自分たちの部屋」で

<sup>47</sup> Karjalainen (2013), s. 219ff./ 262 頁以降

<sup>48</sup> Karjalainen (2013), s. 131/ 157 頁参照。「自分だけのアトリエは、トーベにとって自由のシンボルであり、ヴァージニア・ウルフの自分だけの部屋のように、女性が創作をすることができ、十分に自立を守ることができる場所である。アトリエはいつであろうと、誰のためであろうと、彼女が簡単に手放すことのできない場所だった。彼女にとってそこは、この世界で可能な限りの自由を保障した。どのような愛も、どのようなパートナー関係も、彼女に自分自身の仕事場を手放させることはできなかったらう。最後の最後まで、仕事は彼女にとって自由と真の実存を意味していた。」なお、邦訳の当該箇所では、「女性が…」以下が、「ひとりきりで創作活動に勤しめる場所」と訳されている。

<sup>49</sup> 朝日新聞社編 (2014)、14-15 頁

<sup>50</sup> Tove Jansson, Per Olov Jansson: *Skurken i muminhuset*. Schildts (Helsingfors) 1980/ 渡部翠訳『ムーミンやしきはひみつのにおい』(講談社、2014)

「お金」のために、自己を表現し、男性や女性の他者を表現する場だった。

## (2) 『11月の終わり』におけるママの解放

以上のように、『パパと海』において「仲の良い家族」のステレオタイプ・イメージを保持しつつ、ヤンソン自身はウルフとは違う形の自己表現・他者表現の可能性を有していた。それでは、『ムーミン』自体の中に、女性の解放や自己実現の可能性はないのだろうか。

『ムーミン』シリーズにおけるムーミンママの解放は、『パパと海』の次作であり小説版『ムーミン』シリーズ最終作でもある『11月の終わり』(Sent i november, 1970)<sup>51</sup>において実現される。同作では、一家がいなくなったムーミン屋敷に、スナフキンやミムラねえさんら一家を慕う者たちが集まって共同生活を始める。そのひとりホムサ族のトフトは、一度も会ったことのないムーミンママを慕う少年である。名前は「トーベ」(Tove)に由来し、顔もヤンソンそっくりに描かれるトフト(Toft)が、いなくなったムーミンママを求める姿は、同作刊行の年に死去したシグネを悼むトーベ・ヤンソンの姿に重なる。

トフトは、ムーミンママを求めてムーミン屋敷にやってくるが、そこにママはいない。ママを待つトフトは、昆虫図鑑を読み始め、掲載されていた「ちびちび虫」<sup>52</sup>について想像をめぐらす。想像の中で肥大化する「ちびちび虫」は、次の場面で消失する。

それは新しい世界でした。ホムサのトフトはそのための絵も言葉も持っていませんでしたが、必要ありませんでした。ここでは誰も道を作ろうとしなかったし木の下で休みもしませんでした。彼らはただ暗い考えと共に歩き回りました、これは怒りの森でした。彼はすっかり落ち着いてとても生き生きしました。限りなくほっとしながら、ホムサは彼の絵すべてがどのように消えていくかを感じました。谷と幸せな家族についての彼の話は色あせて消えていき、ママも消えて遠くなり、人の姿をしなくなり、彼はもはや彼女がどんなふうに見えていたのかも分かりませんでした。〔中略〕

ここをママは歩いて行ったんだ、疲れたとき、怒っているとき、絶望しているとき、解放されたいとき、あてもなくいつもの影の中をさまよって、深く自分の沈んだ気持ちの中に入り込んで… (Sin. s. 168-169/ 301-302 頁)



図 12 Sin. s. 168/300 頁

ここにおいて、「谷と幸せな家族」というフィクションは消滅し、ママははじめて、疲れたり、怒ったり、絶望したり、解放されたいと願ったりする存在として認められる。その時、木はもたれかかるものでも、一本だけで立つものでもなく、負の感情を肯定するた

<sup>51</sup> Tove Jansson: *Sent i november*. Falun (Alfabeta), 2010/ 鈴木徹郎訳『ムーミン谷の十一月』(講談社、1990)。以下、同書からの引用は括弧内に Sin. の略号を付して示す。

<sup>52</sup> nummulit. nummuliter は原生物「貨幣石」を指す学名。ここでは鈴木訳を踏襲する。

めの空間を作る（図 12）。この木を挿絵として描くトーベ・ヤンソンは、ムーミンママのようにおだやかな木や花や自分しか描かない画家ではない。

この場面におけるママの解放は、リリー・ブリスコウのそれのように女性が自力で達成するのではなく、あくまでトフトという男性によって実現する。いなくなった「母」への思いを一方向的に処理する構図は、リリーとラムジー夫人、トフトとムーミンママの間に共通するが、ここで再び、『灯台へ』においてリリーがたどりついた境地は、男性のトフトがたどりついた境地にとって代わられる。ただし、そこでトフトが行うのは、言葉や絵でママを表現することではなく、ママを表現する言葉や絵、あるいは客体としてのママを放棄することである。女性作家であり女性画家であるヤンソンは、『ムーミン』を書いてきた／描いてきた言葉と絵を放棄することで、ムーミンママをムーミンママの役割から解放する。

『灯台へ』でリリー・ブリスコウが到達した「絵画芸術を通じた女性の自己実現」に、『パパと海』におけるムーミンママは、そのモデルであるシグネ・ハマルステン＝ヤンソンおよびトーベ・ヤンソンと同様、たどり着くことはできなかった。同作において、リリーに類する自己実現を達成するのは、男性であるムーミンパパと灯台守である。しかし、ヤンソンの創作活動のあり方と『11月の終わり』には、ヴァージニア・ウルフとも、またウルフと同年の母シグネとも違う形の芸術と自己実現がある。

ヤンソンは、「お金のため」の「共同制作」において、自己と他者を表現した。そして、言葉と絵を放棄することで、自ら作り上げた理想郷ムーミン谷からムーミンママを、すなわち母と自身を解放したのである。

## Die Muminmama malt sich

Selbstverwirklichung der Künstlerinnen in Tove Janssons *Der Papa und die See*

Teiko NAKAMARU

2014 wurde Tove Janssons 100. Geburtstag in vielen Bereichen gefeiert: Sondernummern von Zeitschriften für Literatur, für Kunst und für Mode, zwei Ausstellungen, die japanische Erstveröffentlichung der Dokumentarfilme, spezielle Schreibwaren und Kleidungsstücke mit Mumin-Figuren. Dazu wurden auch Übersetzungen von zwei Biographien veröffentlicht: Boel Westins *Tove Jansson. Ord, bild, liv* (*Tove Jansson. Wort, Bild, Leben*. 2007, schwedisch) und Tuula Karjalainens *Tove Jansson. Tee työtä ja rakasta* (*Tove Jansson. Arbeit und Liebe*. 2013, finnisch). Beide Biographien zeigen uns eine neue Jansson, d.h. ihren Konflikt mit dem Vater, Koabhängigkeit mit der Mutter, Bisexualität, fleißige, bewusste Arbeit für den Lebensunterhalt usw. Die Biographien, deren Autorinnen einen persönlichen Kontakt mit Jansson geknüpft hatten, enthalten jedoch wenig kritische Aspekte.

Muminwerke sind in vielen Bereichen entwickelt: neun Romanen (1945-1970), drei Bilderbüchern (1952-1977), 21 Serien von Comics auf Englisch (1954-1959). In den Fortsetzungscomics zeichnet Jansson die Muminmama mit Schürze und den Muminpapa mit Zylinderhut, um die beiden zu unterscheiden, und auch bei den Abbildungen der Romane nach 1954. Im Gegensatz zur Veranschaulichung des Genders stellt der Inhalt der Romane nach der zweiten Hälfte der 1950er Jahre Fragen zu Familiensystem und Gender. Der achte Roman, *Pappan och havet* (*Der Papa und die See*, 1965), zeigt die Isolierung und Identitätskrise der Mitglieder der Familie. Der Papa verliert sein Selbstvertrauen als Vater und wandert mit seiner Familie aus Mumintal zu einer kleinen Insel. Er hört zu schreiben auf, trägt den Hut des Leuchtturmwärters statt den Zylinderhut und fängt an, als Fischer zu arbeiten. Der Mumintröll erlebt eine unglückliche Liebe und macht sich unabhängig. My, das Adoptivkind, lebt immer frei. Die Muminmama verliert das Muminhaus, den Garten und jemanden, für den sie sorgen muss/kann. Sie beginnt, die Sachen aus Mumintal, die nicht auf der Insel blühenden Blumen und Selbstporträts zu malen. Zum ersten Mal im Leben gibt sie den Haushalt auf und stellt sich selbst dar. Am Ende gibt sie sich als Frau des Muminpapas mit dem Leben auf der Insel zufrieden. Die Muminmama reflektiert Signe Hammarsten-Jansson, Toves Mutter, die nach der Heirat ihrem Mann zuliebe mit der Bildhauerei aufhörte und als Werbegrafikerin arbeitete, und Tove Jansson selbst, die sich mit den Muminwerken aus ökonomischen Gründen beschäftigte und nie als Malerin Erfolg hatte.

Zunächst einmal vergleiche ich *Pappan och havet* mit Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (*Zum Leuchtturm*, 1927). Die beiden Romane haben Ähnlichkeiten: Insel, Leuchtturm, Ausflug, Party, Familie aus Eltern und „zwei Kindern“ und das Thema „Frauen und Kunst“. In *To the Lighthouse* findet eine Party wegen der

Zusammenarbeit von Frau Ramsey und „ihren Töchtern“ erfolgreich statt, und nach ihrem Tod machen ihr Mann und ihre Kinder einen Ausflug, um die matrilineare Verbindung zu zeigen. In *Pappan och havet* bereitet dagegen die Muminmama allein sowohl einen Ausflug wie eine Party vor, um ihre Isolierung und den Abbruch einer matrilinearen Verbindung zu erkennen. In *Pappan och havet* gibt es auch das Thema „A Room of One's Own“. Die Muminmama macht „ihr eigenes Zimmer“ mit Brennholz, dann malt sie Wandbilder. Aber schließlich hört sie mit der Kunst auf und überzeugt sich, die Frau des Muminpapas zu sein. Im Kontrast zum Ende von *To the Lighthouse*, wo Lily Briscoe eine „Linie“ auf der Leinwand zieht und zufrieden ist, zieht der Leuchtturmwärter eine „Linie“ des Lichts auf der See, und der Muminpapa ist zufrieden. Die Muminmama wird nicht Lily Briscoe, obwohl ihr Thema des Romans „Frauen und Kunst“ wie bei Lily war.

Dann ziehe ich die Abbildungen, besonders die des Beutels und der Schürze, als Attribute der Muminmama in Betracht. Nur auf drei von 17 Abbildungen der Muminmama ist der Beutel gezeichnet. Sie nimmt ihn nicht, sondern lässt ihn auf dem Boden liegen. In einer Abbildung malt sie zwei Selbstporträts ohne Schürze, obwohl sie selbst immer eine Schürze trägt. Ein Porträt hat einen Beutel wie die Muminmama vor der Heirat und das andere einen Apfel wie Eva im Paradies. Durch die Anfertigung der Porträts erkennt die Muminmama sich selbst, die „einen Apfel“ isst, um den Muminpapa zu heiraten und mit Schürze zu arbeiten. Jansson stellt die einander liebenden Eltern des Muminrolls dar wie ihre eigenen Eltern, die sich trotz des Egoismus des Vaters liebten.

Zum Schluss überlege ich, ob es eine Möglichkeit der Frauenbefreiung und der Selbstverwirklichung bei Jansson gibt. Sie hielt nicht die „commercial art“ von ihr und ihrer Mutter für Kunst, sondern nur die „high art“ ihres Vaters oder Virginia Woolfs, die behauptet, dass Frauen mit Besitzeinkommen und einem eigenen Zimmer große Literatur produzieren können. Aber Janssons Originalität liegt in den Werken und Figuren, mit denen sie sich für Geld beschäftigt. Darüber hinaus macht sie ihre künstlerische Aktivität nicht nur in ihrem Atelier als „einem eigenen Zimmer“, sondern auch als Zusammenarbeit mit ihrer Geliebten und ihren Brüdern. In dem letzten Muminroman, *Sent i november (Spät in November, 1970)*, gibt es auch die Möglichkeit der Kritik an der Familie und dem Gender. Toft, Janssons Alter Ego, sucht die Muminmama, die nicht mehr im Muminhaus wohnt, und denkt immer an sie. Am Ende versteht er, dass sie auch ermüdet, sich ärgert, verzweifelt ist oder befreit werden möchte. Dann verliert „seine Erzählung über das Tal und die glückliche Familie“. In dem letzten Muminroman lässt Toft oder Tove Jansson das Wort und Bild, mit dem sie die Idealfamilie erfand, los und befreit die Muminmama.

