

**Włodzimierz Karol PESSEL**

Uniwersytet Warszawski

Instytut Kultury Polskiej

e-mail: [wkpessel@gmail.com](mailto:wkpessel@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-2967-3415

## UPORCZYWE KARTOGRAFIE I MAPY Z DOLINY MUMINKÓW

### A Wrongheaded Approach to Cartography in Humanities and Maps from Moominvalley

**Zarys treści:** Artykuł porusza zagadnienie trudności w przekraczaniu granic między geografią i kartografią a naukami o kulturze i wiedzą o literaturze. Autor opiera się na tezie, że nakładanie siatki kartograficznej na przestrzenie wyimaginowane nie jest możliwe. Złudzenie takie stanowi efekt zmetaforyzowania aparatu pojęciowego humanistów; używane przez nich pojęcia, zamiast przylegać do zjawisk, jedynie do nich przybliżają. Ma to jednak pewien skutek pożyteczny: dostrzeganie przez badaczy zależności między strukturami dzieł a strukturami przestrzennymi. Świetnego przykładu wykorzystania map jako kulturowo specyficznych strategii wizualnych dostarcza twórczość Tove Jansson. Autorka cyklu opowiadań o Muminkach kreśliła mapy ze świadomością metaforycznego charakteru takiego zabiegu, a przy tym historyczności konwencji graficznych w zapisie informacji o przestrzeni. Dolina Muminków miała niewątpliwie pewne znamiona eskapistyczne, jednakże zostały one podporządkowane nowemu, powojennemu porządkowi geograficznemu i geopolitycznemu, pojałtańskiej mapie Europy i Finlandii. Scharakteryzowanie map z książeczek Tove Jansson doprowadza autora do wniosku, że Jansson zdemaskowała naiwne podejście do kartografii, postawę kulturową, wedle jakiej mapy ustanawiają prawdy o kształcie świata, tworzą wizualne homologie terytoriów. Jansson niejako antycypowała epokę nadużywania idei map, zarówno w naukach humanistycznych, jak w codziennych dyskursach.

**Abstract:** The article addresses the difficulties of crossing the boundaries between geography and cartography on one side, and cultural studies as well as literary studies on the other side. The author relies on the argument that it is not possible to impose cartographic grid on imaginary spaces. Such illusion is the effect of the transformation of humane terminology into the set of metaphors. The concepts humanists use only bring them closer rather than adhere to phenomena. However, this has also a useful effect, i.e. abstracting key points in relations between structures of literary works and spatial structures by researchers. A great example of using maps as a culturally specific visual strategy are the works of Tove Jansson. Moomin stories' author made maps with awareness of the metaphorical nature of such a procedure, and of the historicity of the graphic conventions in the notating of space information. Moominvalley had undoubtedly some escapist hallmarks, but it was subordinated to the post-war geographical and geopolitical order, the new map of Europe and Finland after Yalta Conference. Characterizing maps from Moomin books leads the author to conclude that Jansson has debunked a naïve approach to mapping, namely, a cultural attitude according to which maps establish truths about the shape of the world and create visual homologies of territories. In some way, Tove Jansson anticipated misusing of idea of maps, both in humanities and in everyday discourses.

**Słowa kluczowe:** Tove Jansson, mapy Doliny Muminków, Finlandia, geopoetyka, mapowanie, zwrot przestrzenny, kartografia w historii kultury

**Key words:** Tove Jansson, Moominvalley's maps, Finland, geopoetics, mapping, spatial turn, cartography in cultural history

**Wpłynęło:** 04.08.2019

**Zaakceptowano:** 12.01.2020

**Zalecany sposób cytowania / Cite as:** Pessel K.W., 2019, Uporczywe kartografie i mapy z Doliny Muminków, *Prace i Studia Geograficzne*, 64.4, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 53-65.

## WSTĘP: MAPY NIEDOSŁOWNIE

W alegorycznej prozie *Niewidzialne miasta* pada zdanie, które warto stale zadawać do rozważenia badaczom przestrzeni, kultury miejskiej i krajobrazu: „nie należy nigdy mylić miasta ze słowami, które je opisują” (Calvino 2005, s. 51). Gdy chodzi o plany i mapy, można by myśl tę przeformułować następująco: „nie należy nigdy mylić kartografii z mapami literackimi”. Nie jest bowiem możliwe nałożenie siatki kartograficznej na jakąkolwiek przestrzeń wyimaginowaną. Nie istnieje podziałka dla świata przedstawionego w utworze. Upatrywanie w tekstach literackich opisów tras, dokładnych wskazówek nawigacyjnych, zakrawa na taką właśnie pomyłkę, na podążanie za piękną złudą: słowami i obrazami zaledwie naśladującymi mapy. Beletrystyka tworzy „atlasy, które same będą wyobrażone” (Westphal [b.d.]), czego najlepsze przykłady zebrali i usystematyzowali A. Manguel i G. Guadalupi (2019).

Spektakularna kariera pojęcia mapa w wielu rejestrach dyskursu publicznego stanowi już właściwie zjawisko społeczne, wykraczające poza czysto akademicki zwrot przestrzenny. Odkurzacz samoczynne zmapują nasze mieszkania, menadżerowie zamówią mapy podróży klientów, rząd zaprezentuje mapę drogową nowej „piątki” projektów przedwyborczych. Wstęp do omówienia nowych prądów badawczych D. Bachmann-Medick (2012, s. 3-63) tytułuje *Kartografia nauk o kulturze*. Łatwość „mapowania” oznacza cechę kultury współczesnej, od której nieodłączne są literaturoznawstwo czy nauki o kulturze. Dużym zrozumieniem darzyć trzeba w takiej sytuacji geografów i innych profesjonalnie nastawionych do kartografii uczonych (nauki nomotetyczne, czyli ustalające reguły, np. prawa przyrody). Tendencja do przechwytywania idei mapy przez przedstawicieli nauk idiograficznych (opisujących jednostkowe zjawiska czy fakty) oraz zwykłych użytkowników języka może wydawać im się irytująca lub naiwna. Ale jednocześnie trzeba zrozumieć humanistykę, ze wszelkimi jej „modnymi bzdurami”. Po przełomie poststrukturalistycznym, będącym rotorem kolejno ogłaszanych „wielkich” zwrotów (interpretacyjny, performatywny, postkolonialny itp.), aparat pojęciowy humanistów uległ zmetaforyzowaniu – oto wszystkie pojęcia jedynie przybliżają, zamiast ściśle przylegać do zjawisk; słowo mapa powinno zatem być używane w kontekstach kulturowych z domyślnym cudzysłowem. B. Westphal ([b.d.]) przekonująco ujął praktyczny skutek zwrotu przestrzennego: sukces metafory „mapy” wiąże się z transponowaniem przestrzeni na literaturę, a zatem nie tylko z czytaniem miast (por. Zeidler-Janiszewska 1997), lecz dostrzeganiem zależności między strukturami dzieł a strukturami przestrzennymi oraz form interaktywności tekstu i terytorium, wsiąkania artystycznych iluzji w rzeczywistość.

W niniejszym artykule – zaznaczywszy, że kartografia przemieniana w poetykę jest nie tylko metodą badania w humanistyce pożądaną wielodyscyplinowości (bądź, jak kto woli, postdyscyplinarności), ale zjawiskiem samym w sobie – staram się pokazać pozytywną stronę „mapowania” w tekstach kultury. Posługiwanie się mapą jako metaforą – przy zachowaniu zdroworozsądkowego dystansu – może bowiem stanowić dla autorów i odbiorców istotne źródło przyjemności oraz interpretacyjnej kreatywności. Moda na geopoetykę i ujęcia geokulturowe musi przeminąć (zresztą już straciły one swój niedawny blask, m.in. na rzecz studiów nad antropocenem, klimatem i kulturą), natomiast próby kreślenia map jako kulturowo specyficznych strategii wizualnych są ponadczasowe; ukształtowanie się wizualnej abstrakcji należy do trwałych nowoczesnych osiągnięć „człowieka kulturalnego”. Znakomitej egzemplifikacji wykorzystania mapy ze świadomością metaforycznego charakteru takiego zabiegu, a przy tym historyczności konwencji graficznych w zapisie informacji o przestrzeni, dostarcza twórczość finoszwedzkiej (tj. obywatelki Finlandii posługującej się szwedzkim jako pierwszym językiem) rysowniczką, malarką i pisarką Tove Jansson, autorki

cyklu opowiadań o Muminkach. W książeczkach tych znaleźć można pięć „map” krainy zaludnionej przez trolle (szw. *Mumintrollen*) i inne istoty. O włączeniu map do szaty graficznej słynnych opowiadań, oprócz indywidualnych talentów Jansson i tradycji jej artystycznego domu rodzinnego (Jansson 1999a), zdecydowała doza specyficznej północnej ironii. Taką dystansującą do świata ironią chce się uderzyć w uporczywość kartografii w przenośni, w nadużywanie pojęcia „mapa”, aby nadać temu właściwy status: pewnego rodzaju gry.

Nie miejsce tutaj na poruszenie wątku prawdziwego adresata serii książeczek o rodzinie Muminków – to osobny problem, samo zrekapitulowanie dyskusji krytyków i ekspertów zajęłoby mnóstwo miejsca. Gdyby *Muminki* z gruntu zaadresowane zostały do dorosłych, to nawet tym lepiej byłoby dla dalszych wywodów w tym tekście i „kartoznawstwa” Tove Jansson. Wiadomo, że pisarce nie udało się przekonać wydawcy, aby tom *Tatusz Muminka i morze* nosił podtytuł *Opowiadanie dla dużych dzieci* (Westin 2012, s. 348). Poprzestanę w tym miejscu na zasygnalizowaniu dwóch kwestii.

Po pierwsze, Jansson nigdy nie wdzięczyła się do tak zwanego najmłodszego czytelnika ani nie kokietowała skrabów publicznym opowiadaniem o tym, jak uwielbia swoją pracę. Wprost przeciwnie. „Muminki i sława przekraczające wszelkie wyobrażenie wzmogły jej udrękę” – pisze B. Westin (2012, s. 276). Tove Jansson okoliczności życiowe zmusiły do lawirowania między zaangażowaniem w słowo i oddaniem sztukom plastycznym. W okresie, gdy Muminki zawojowywały świat, w drugiej połowie lat 50., obwiniała je za to, że straciła przez nie dawny zapal do malarstwa i jego wystawiania. Odzyskała go dopiero po przekazaniu swojemu bratu obowiązku wywiązywania się z kontraktów na „stripy” (komiksy) dla zagranicznej prasy (Kruskopf 1995, s. 96).

Po drugie, Dolina Muminków zrodziła się z eskapizmu, w warunkach walki fińskiej republiki o pozostanie w atlasach Europy. Finlandia, która uzyskała suwerenność ledwo w roku 1917, na przełomie 1939 i 1940 zmuszona została obronić się przed atakiem Armii Czerwonej, potem kontynuowała działania wojenne u boku Niemiec hitlerowskich; 19 republiką sowiecką nie została, lecz za cenę uznania strat terytorialnych na rzecz ZSRR i uległości wobec Kremla w polityce międzynarodowej. Jak utrzymuje B. Westphal ([b.d.]), „dekolonizacja patrzenia na mapę”, uprawnienie wielości geograficzno-politycznych punktów widzenia, stanowi rezultat ładu pojałtańskiego, nowych porządków przestrzennych na świecie. Na pewno część eskapizmu Tove Jansson miała podstawy prywatne, afektywne: tworzyła literaturę dziecięcą nade wszystko dla siebie, aby odregagować własną dziecinność” (Westin 2012, s. 27-28). Jednakże w zasadniczym stopniu był to eskapizm geokulturowy i geopolityczny. Rozejm z Sowietami odczytywała młoda Jansson jako upokorzenie (Westin 2012, s. 108). Jansson – która na co dzień jako wzięta karykaturzystka w antykomunistycznym i antynazistowskim czasopiśmie satyrycznym „Garm” trafiła podczas II wojny światowej na pierwszy front walki o pokój – mogła odczuwać potrzebę wykreowania alternatywnej czasoprzestrzeni, azyłu, gdzie można by siłami wyobraźni zadekować się do czasu odzyskania poczucia bezpieczeństwa ontologicznego.

Z identycznych powodów snuła marzenia o wyzwolonej artystycznej kolonii w słonecznym Maroku, urządzonej w wili filozofa i socjologa E. Westermarcka nieopodal Tangeru (Svensson, Westin 2014, s. 251). Duszą tej kolonii miałby zostać A. Wirtanen, pisarz, polityk i wolnomyśliciel, pierwowzór postaci Włóczykija i przez pewien czas partner biseksualnej Jansson. Taka potrzeba własnego świata, odciętego od czynników zewnętrznych była całkowicie niezartobliwa. Skandynawski badacz pisze, że Jansson zajmująca się „kartograficznym odwzorowywaniem” swojej doliny prowadzi *serious game*, naprawdę poważną zabawę (Sundmark 2014, s. 162-181). Dolina ta podzieliła ewidentnie wiele cech z krajobrazem Zatoki Fińskiej czy kojarzącą się z „rajską doliną”

łąką, na której dziadek pisarki ze strony matki, kapelan królewski, wybudował dom dla siebie i przyszłych pokoleń (Jansson 1999a, s. 5).

Żywotność *Muminków*, konceptu już ponad 75-letniego, ma wiele powodów – nie licząc nakładów książek – i pod wieloma szerokościami geograficznymi: telewizyjne dobranocki (polska, japońska, fińskie), filmy pełnometrażowe, komiksy (dystrybuowane przez międzynarodowy koncern medialny z Danii), licencjonowane ubrania, plasterki, kubeczki i inne gadżety z wizerunkami znanych postaci, internetowe memy, tatuaże z Małą Mi, Włóczykij w nazewnictwie polskich drużyn harcerskich, słuchowisko z muzyką T. Woźniaka (Czapiga 2019, s. 66-75), wreszcie park rozrywki „Świat Muminków” (fin. Muumimaailma) w Naantali – jako żywo ilustrujący pogląd, że w kulturze współczesnej związek pomiędzy dziełami a przestrzeniami ludzkimi bywają dosłownie interaktywne (Westphal [b.d.]). By tak powiedzieć, mapy spod ręki Tove Jansson zostały w cieniu znaków kulturowych pochodzących z Doliny; mapy nie reprezentują świata Muminków. Pewno dlatego, z nielicznymi wyjątkami (Pavlik 2010, Sundmark 2014), uszły uwadze badaczy, pomimo że ilustracje do książek jako takie doczekały się gruntownych opracowań (np. Holländer 1983); polska nauka nie stanowi w tym względzie wyjątku.

## MAPOWANIE DOLINY MUMINKÓW

„Poważna gra” rozpoczyna się na frontyspisach. Rysowane przez siebie mapy zamieszczała Tove Jansson zawsze na odwrocie strony tytułowej. Otwarcie książki, każdy wstęp odbiorcy do Doliny Muminków, upodabnia się dzięki temu do rozwijania złożonych map turystycznych.

W pierwszej książce z serii jeszcze nie ma żadnej mapy. Warto zaznaczyć, że *Male trolle i duża powódź* wydania zagraniczne zaczęły otrzymywać dopiero w latach 90. ubiegłego wieku. Wydawcy niejako obawiali się rozczarowania czytelników, wrażenia pewnego „niedorobienia” powszechnie znanych figur, gdyż tekst w oryginale opublikowany w 1945 roku przypominał bardziej baśń aniżeli późniejsze opowiadki filozoficzne (Kamieńska 1971, s. 86-87), których cykl zainaugurowała *Kometa nad Doliną Muminków* z roku 1946. Zresztą w drugiej książce również nie znajdziemy mapy, stronę przedtytułową zdobi zafrasowany Muminek, a na jej odwrocie znalazła się grafika przedstawiająca zbliżającą się kometę, nieprzypadkowo sunącą ku dolinie ze wschodu. W tym samym miejscu w *Małych trollach i dużej powodzi* autorka umieściła obrazek doliny, pierwsze jej przedstawienie. W środku obrazka znajduje się dom, który Tata Muminka obiecał wybudować dla swojej rodziny; jest on celem podróży Mamy i Muminka, z Tatą rozdzieliła ich tytułowa katastrofa naturalna.

Jak ład przestrzenny w życiu rodziny Muminków wyłania się z pierwotnego chaosu, po wielkiej powodzi, po przelocie komety, tak z pierwotnie piktorialnych przedstawień Doliny Muminków rodzi się jej pierwsza mapa. Opublikowana zostaje w 1948 roku w następnej części serii, w wydaniu polskim zatytułowanej *W Dolinie Muminków*. B. Westin, badaczka i przyjaciółka domu, w atelier Jansson odnalazła niezwykle drobiazgowy szkic pierwszej mapy. Westin (2012, s. 187) uważa dlatego, że w czasie pracy nad tym tomem autorce zależało na nadaniu miejscu akcji jak największej wyrazistości „z myślą o sobie, jak i czytelnikach”. W geometrycznym środku mapy znajduje się sama dolina, zbudowany przez Tatusia Muminka dom – nieco poniżej środka. W prawym dolnym rogu znajdziemy plany domu, parteru, jak i piętra, z wyszczególnieniem wszystkich pomieszczeń i ich dysponentów (pokój Ryjka, pokój Migotków, pokój do wszystkiego itd.). Mapa zawiera podpisy w odnośnych punktach, takie jak „Łacha Piaskowa”, „Jaśmin”, „Drewutnia”, „Ty-

toń”, „Góry Samotne”, „Samotna Wyspa Hatifnatów”. W postaci rysunkowej z zachowaniem skali, a nie w formie typowo kartograficznej, zaznaczane są drzewa i zwierzęta. Tove Jansson zapewnia bżom czy łosiowi rozpoznawalne rysy gatunkowe, podczas gdy – dla porównania – na mapie Tolkienowskiego śródziemia drzewa przedstawiane są umownie i poza skalą (Sundmark 2014, s. 166). W górnym prawym rogu Jansson zamieściła różę kompasową, tworzącą wrażenie możliwości orientowania się w fikcyjnym terenie, gdzie nie można zawrzeć ostensywnej informacji „jesteś tutaj” (Pavlik 2010, s. 33). Wolno założyć, że Tove Jansson doskonale wiedziała o rodowodzie róży wiatrów sięgającym epoki najstarszych map morskich – żeglarze zwykli kojarzyć kierunki z wiatrami. O warsztatowym przygotowaniu Jansson świadczy oznaczenie kierunku północnego lilią, zgodnie z tradycją zapoczątkowaną w portolanach. Zwłaszcza w przypadku autorki pochodzącej z kraju nadmorskiego (także krainy blisko 200 tys. jezior) skojarzenia marynistyczne wydają się uprawnione, jednak w trzeciej książce o Muminkach mamy raczej do czynienia z *mappa mundi*: streszczeniem wizualnym czasu i przestrzeni mitu, opisem miejsc wyimaginowanych. Czas Doliny Muminków jest bowiem czasem wiecznego teraz, toteż mapa doliny zupełnie ignoruje wpływ czasu linearnego, musi dokonywać kompresji zdarzeń.

Dom i roztaczająca się wokół niego dolina ustanawiają *orbis interior*, w dolinie schować się można bezpiecznie jak w nyży, tymczasem góry i wyspa tajemniczych elektryzujących istot, zidentyfikowane jako samotne, ustanawiają nieprzyjazny *orbis exterior*. Jest to ujęcie całego znanego świata, jak w najwcześniejszych znanych historykom mapach, tyle że świata alternatywnego, więc bez podstaw materialnych ani obliczeniowych (siatki kartograficznej). Istotne, że mapa z książki *W Dolinie Muminków*, podobnie jak następne mapy z serii o Muminkach, przedstawia wykreowany obszar z lotu ptaka, nie zaś „z dołu” – z perspektywy któregoś mieszkańców doliny jako wyobrażonego podmiotu. Sprawia to, że takie obrazy możemy odbierać jako mapy właśnie (Macnaghten, Urry 2005, s. 163), nie zaś po prostu grafiki czy malowidła, ilustracje, bez jakich literatura dziecięca się nie obywa.

Specyficzna koncepcja *Pamiętników Tatusia Muminka* nie przewidywała elementu kartograficznego; na frontysepis trafił portrecik seniora z czasów młodości. W czwartej części cyklu, *Lecie Muminków* z roku 1954, mapę charakteryzuje podpis: „Mapa Zatoki Jodłowej”. Będąc konceptualizacją książki w formie symbolicznej, nachyla się ona wyraźnie do treści książki. Z tego powodu dom Muminków zastąpiony zostaje teatralną konchą, którą porwała groźna powódź, tym razem spowodowana przez wybuch wulkanu – z podpisem „teatr na mieliźnie”. Jeśli w treści książki zarciem służącym oswajaniu niebezpieczeństwa jest wulkaniczna erupcja w krajobrazie północnym, choć nie islandzkim, to na mapie otwierającej *Lato Muminków* humor wiąże się z uwzględnieniem ptaków trzymających w dziobach węzełki, ewakuujących swój dobytek, czy też przystani z łódkami do wynajęcia. Mapa ta nie obejmuje wybrzeża i morza, skoro zalana dolina sama stała się wielkim akwenem.

Także mapa z trzy lata późniejszej *Zimy Muminków* nachyla się do zamysłu fabularnego. Nie jest gęsta, wszakże widnieje na niej tylko to, co wystaje spod pierzyny gęstego śniegu przykrywającego Dolinę Muminków. Podpisy zredukowane zostały do zaledwie dwóch: „Grota” i „Góry Samotne”. A. Pavlik (2010, s. 33) zauważa, że poprzez kontrast czarne – białe i graficzne zapowiedzenie zimowego wywrócenia świata na opak, mapa ta nadaje ton całej narracji. Muminki, jak wiadomo, mają w zwyczaju zapadać w długi sen zimowy, najadłszy się igliwia; zbudzenie się Muminka w środku zimy oznacza coś niespotykanego. Potwierdzeniem tego „zaburzenia” zdaje się naruszenie proporcji. Pies Ynk sięga do połowy wysokości domu, na którego dachu widzimy miniaturowo prezentującego się Muminka. Nadto, jak piszą socjologowie, w społeczno-kulturowe

dzieje oddawania aspektów przyrody i społeczeństwa za pomocą wizualnych abstrakcji i reprezentacji, w tym zwłaszcza mapy, wpisane jest borykanie się z „przeciwieństwem widzenia jako światła i widzenia jako mroku” (Macnaghten, Urry 2005, s. 164); w tym drugim przypadku mapowanie łączy się z uzurpowaniem przez człowieka prawa do kontrolowania natury. W ten sposób również dałoby się odczytać pełen jaskrawych przeciwieństw wizerunek Doliny Muminków zimą. Szósta część cyklu, *Opowiadania z Doliny Muminków* z 1962 roku, nie zawiera mapy, zapewne w konsekwencji przyjętej przez Jansson koncepcji wydania zbioru krótszych form narracyjnych.

Godna zastanowienia zmiana w podejściu do mapy na stronach przedtytułowych następuje w końcowych częściach serii (tutaj pomijam niuans wynikający z publikowania przez Tove Jansson także książek obrazkowych, z dominantą warstwy plastycznej nad tekstem: *Kto pocieszy Maciupka?; Co było potem? Książeczka o Mimbli, Muminku i Małej Mi; Niebezpieczna podróż*). W opowieści *Tatus Muminka i morze*, wydanej w 1965 roku, będącej pierwszym aktem pożegnania Tove Jansson z cyklem (por. Dymel-Trzebiatowska 2019, s. 85-104), z mapy ostaje się w gruncie rzeczy tylko róża kompasowa, odbiorca widzi rysunek wyspy z centralnie umieszczoną latarnią morską. Spogląda nań z południowego wschodu. Róża tym razem obróciła się w prawo o 45 stopni. Wolno przyjąć, że lilia wskazuje Dolinę Muminków (poza obrazkiem) – szczęśliwą przedtem sadybę, którą rodzina porzuciła, gdy jej członkowie poczuli się sobą zmęczeni, dla podróży w nieznaną. Przedostatnia część serii porusza bowiem temat samotności, depresji, odnajdywania celu w życiu. Jeden jedyny podpis znajduje się tuż pod obrazkiem melancholijnej wyspy; brzmi „Zatoka Fińska”, łączy zatem przestrzeń fantastyczną z realną. Istotne *novum* kryje górny prawy róg ilustracji: współrzędne geograficzne. Na prawdziwej mapie łatwo sprawdzić, że współrzędne te prowadzą do Zatoki Fińskiej, na wschód od Helsinek. Nie jest to wybór bez znaczenia, jeśli wiedzieć, że akurat w tych okolicach, w archipelagu Pellinge (fin. Pellinki) Tove Jansson spędziła znaczną część swojego życia, będącego poszukiwaniem trudnej równowagi między zaangażowaniem w kontakty międzyludzkie, życie intymne i rodzinne, kontakty z czytelnikami a potrzebami pobytu w samotni i twórczego skupienia. W każdym razie uciekała od „zwyczajnego życia domowego” (Westin 2012, s. 208).

Wieloletnie zabiegi zmierzające do wejścia w posiadanie lub przynajmniej użytkowanie jednej z wysp w pobliżu bałtyckich brzegów Finlandii przyniosły skutek. Wyspą Tove Jansson i jej życiowej partnerki stał się szkier Klovharun. Jansson lubiła przestrzenie ograniczone. Taka jest też przecież Dolina Muminków: nie jest to uniwersum nazbyt elastyczne, rozwijające się czy rozbudowywane w nieskończoność, lecz uniwersum skończone, zwrócone do własnego środka, wyznaczonego przez dom Muminków stylizowany na fiński piec kaflowy, podstawę ogniska domowego. Dom-piec w stylu secesyjnym odzwierciedla, co prawda, wartości drobnomieszczańskie, nie zaś drwala Mattiego (narodowy autostereotyp mieszkańca fińskiego interioru), jednak mimo wszystko Dolina Muminków odtwarza krajobraz rustykalny. Bohaterowie bez cienia nostalgii za przestrzeniami aglomeracyjnymi funkcjonują w środowisku wybitnie nie-miejskim.

*Tatus Muminka i morze* jest jedynym utworem z całej serii, gdzie mapa pojawia się także wewnątrz samej fabuły. W dodatku pojawia się parokrotnie. Zapowiadając rodzinie morską podróż w nieznaną, ucieczkę od rutyny i zaczęcie wszystkiego od początku na bezludnej wyspie z dala od Doliny Muminków, Mama Muminka podchodzi do wiszącej na ścianie dużej mapy, wchodzi na krzesło i niczym wskazówkę przykłada pyszczek do „małej kropki na samym środku” (Jansson 1999b, s. 16). Mała Mi przyznaje wówczas, że wydaje jej się, że tę plamkę zrobiła mucha. Muminek zaś kwituje: „To poważna zabawa” (Jansson 1999b, s. 17) – to do tego miejsca z *Tatusia Muminka i morza* nawiązuje B. Sundmark (2014) pisząc o *serious game*. Podczas pobytu na wyspie

Tatę Muminka, doświadczającego niemocy w wykonywaniu obowiązków głowy rodziny, całkiem pochłaniają obserwacje przyrodnicze. W zeszycie, w którym zapisuje uwagi na temat morza, szkicuje mapę; dowodzi, że jezioro na wyspie łączy z morską kipiela głęboki tunel (Jansson 1999b, s. 159-161). Gdy zaś latarnik, obejrzawszy malunek, jaki Mama Muminka wykonała na jednej ze ścian wieży latarni morskiej, zapytuje, co będzie na drugiej ścianie, malarka-hobbystka odpowiada: „Może mapa. [...] Mapa wyspy i wszystkich małych skał w morzu, pokazująca mielizny, a może i głębie. Mój mąż doskonale umie mierzyć głębokość wody” (Jansson 1999b, s. 202). To, że Mama dopuszcza możliwość narysowania mapy, zamiast, jak wcześniej, domu czy swojego porzuconego ogrodu, oznacza zakończenie pewnego etapu rozwojowego, jeśli nie terapeutycznego. Mamę Muminka łączy tutaj z Tove Jansson upodobanie do samotnych szkierów jako miejsca odpowiedniego do odnajdywania siebie.

W ostatniej części cyklu, *Dolinie Muminków w listopadzie*, mapa na frontyście została podzielona na dwie nierówne partie. Część o większych wymiarach (*circa* dwie trzecie pola w ramach) zawiera utrwalony, naonczas powszechnie już znany obraz wyimaginowanej krainy, z dużym podpisem „Mapa Doliny Muminków”. Niejako tę krainę większa część mapy przypomina i upamiętnia, skoro treścią oddanej do druku w 1970 roku opowieści jest tęsknota innych mieszkańców doliny za Muminkami pod ich tajemniczą nieobecność (klamra rozstawiania się Jansson z rodziną Muminków). Natomiast mniejszą część rysunku, z odpowiednio mniejszym podpisem „Mapa Wybrzeża”, wypełniają napisy na tle rysuneków gór i dolin. Kolejno i w powiązaniu z fabułą: „Dolina Muminków”, „Dolina Filifionki”, „Ostatnie domy”, „Początek pustkowia”. Szwedzki badacz podkreśla, że Jansson mapą z *Doliny Muminków w listopadzie* przypieczętowała swoją konsekwencję w prowadzeniu „poważnej zabawy”, operowaniu mapą jako narzędziem niedosłownym: „jeśli brak odniesień do działania, to dlatego, że akcja zasadniczo sprowadza się do wyczekiwania” (Sundmark 2014, s. 170). Całość narracji opiera się na nieobecności, dojmującej tęsknocie, oczekiwaniu Homka Tofta i innych istot na powrót Muminków do domu.

Kwestię mapowania Doliny Muminków należy podsumować trzema uwagami. Przede wszystkim kartografie jawią się jako ważny, interesujący komponent świata Muminków, ale nie jest to formalnie składnik stały. Poza tym, że mapy nie występują w pierwszych, „rozbiegowych” częściach serii, pominięte zostały tam, gdzie ze względów kompozycyjnych nie mogłyby ciekawie interferować z tekstem, przynajmniej korespondować bezpośrednio. Pozwala to pomyśleć, że warto mapy Doliny Muminków rozpatrywać *en bloc*, jako pewien kompleks, w dodatku ewoluujący, gdyż powstały na przestrzeni ćwierćwiecza. Lektura, dajmy na to, *Komety nad Doliną Muminków* może zyskać na mentalnym naniesieniu na świat przedstawiony map, które odbiorca twórczości Tove Jansson poznaje w innych opowiadaniach z serii. Jansson – chociaż osobiście mogła być zmęczona rozmiarami skutków powodzenia takiego dzieła – z pobudek eskapistycznych wymyśliła świat przekraczający czasoprzestrzeń pojedynczo rozpatrywanych opowiadań oraz poszczególnych map w nie wbudowanych.

Rysowane przez Tove Jansson mapy ulegają przemianie wraz z rozwojem cyklu. Są to przeobrażenia analogiczne względem pozostałych ilustracji w książkach. Rysunki, jak to wyraziła skandynawska badaczka, odbywają drogę rozwojową, z jednej strony, na poziomie techniki i estetyki, od baśniowości do ekspresywności, a z drugiej, na poziomie znaczeniowym, od idylli do negacji sielanki (Holländer 1994, s. 31-33). Najzwyczajniej mówiąc, początkowo Muminek przypominał gniewną, z wyglądu antypatyczną figurę z baśni. Później zaczął się stopniowo przeobrażać z postaci z wąskim nosem, nader nieśmiało zarysowanej, w dorodnego Muminka, jakiego zna świat i marketing (marka „Moomin Characters Ltd.”), o budzącej sympatię hipopotamowatej posturze. Naj-

sampierw Jansson obiera technikę obrazu lawowanego, następnie przechodzi do pracy z tuszem chińskim (Holländer 1994, s. 21-25). Humorystyka, nęcąca publiczność dziecięcą, z czasem ustępuje miejsca zadumie i melancholii, niedopowiedzianej tęsknocie (Chałupnik 2019). W przypadku map wzrost ekspresywności i konfrontacja z ciemniejszymi stronami życia, centralnymi problemami egzystencjalnymi, oznacza upodabnianie się do gatunków plastycznych poprzez osłabienie funkcji referencyjnej. Pierwsze mapy pozwalają przewidzieć fabuły, nastawić się na te czy inne schematy fabularne. Mapy z późniejszych tomów nie przepowiadają narracji, nie wskazują bohaterów ani miejsc kluczowych dla treści. Wprawdzie nie ocierają się o *mismatching*, celowe zwodzenie odbiorców, jednak coraz bardziej „otwierają się na potencjalność” (Rybicka 2013, s. 45).

Mapy Doliny Muminków nie przynależą do kartografii drogi, deskryptorów tras (de Certeau 2008, s. 118-119), lecz raczej do przedstawień uniwersów lub, jak to nazwał B. Anderson (1991, s. 155), map kosmograficznych. Dlatego wyzbywają się, zwłaszcza w późniejszych częściach opowieści o Muminkach, nawiązywania do wydarzeń, chronologii „dziania się”. W tym sensie dziedziczą pewne cechy nadrzędnej historyczno-antropologicznej przemiany, jaka dokonała się w odwzorowywaniu przestrzeni. T. Reinertsen Berg (2018, s. 105–212) przekonująco pokazał, jak w epoce nowożytnej kartografia przeszła od itinerariuszy, „konkretów”, do abstrakcji opartej na systemie umownych znaków graficznych. K. Miciukiewicz (2008, s. 189) ten sam proces, powiązany z wielkimi wyprawami morskimi doby odkryć geograficznych, zaprezentował w terminach zastępowania „albumu historycznego” będącego ilustrowanym opisem przebytej przez statki drogi do „autonomicznych przedstawień geograficznej przestrzeni”. Graficzne przedstawienia Doliny Muminków, tak jak mapy w ogóle, stawiają użytkowników wobec podstawowej sprzeczności: to, co fizycznie jest jedynie znacznikiem na papierze, który Mała Mi utożsała z wydzieliną muchy, ma za zadanie ewokowanie w ludzkim umyśle potężnego, wielowymiarowego świata (Pavlik 2010, s. 35).

## POZA IKONOTEKSTUALNOŚĆ

W świetle tego, co zostało powiedziane w poprzedniej części tego artykułu, staje się jasne, że Tove Jansson w swojej serii o Muminkach znacznie wykroczyła poza to, co literaturoznawcy bez wątplenia mogliby określić mianem funkcji map w literaturze dziecięcej. To coś odmiennego od wyłącznie „talentu do przedstawiania humorystycznej sytuacji w formie zwartej wizualnej ekspresji” (Kruskopf 1995, s. 92). Zabawa zobowiązuje, ogólnie biorąc, do przestrzegania reguł, gdyż to one przekształcają zabawy w narzędzie kulturowe, tym samym wyposażając je, podług R. Caillois (1973, s. 328), „w egzystencję instytucjonalną”, zatem – dodałbym – powagę. Ten sam krytyk literacki i antropolog z miejsca zastrzega jednak, że u pierwotnych podstaw zabawy w kulturze leży spontaniczna mieszanina swobody, rozrywki oraz fantazji. Dolina Muminków zbliża się poprzez mapowanie do pierwocin zabawy.

Potrzeba tu dalej wyjaśnić, na czym polega swoistość dokonań Jansson w roli rysowniczkich map literackich. Także na oczywistym tle tradycji literatury fantastycznej, podejmującej tematykę przygodowo-podróżniczą lub opowiadającej o mobilności bohaterów wewnątrz określonych krain wyobrażonych. Twórczość ta od dawna przyzwyczajają odbiorców do widoku map na stronach przedtytułowych czy na wyklejkach; w fantastyce na porządku dziennym jest granie dwoma geografiami równoległe, kreowanie światów – wedle określenia E. Rybickiej (2013, s. 39) – o „innej ontologii”. A. Pavlik (2010) wymienia, m.in. *Hobbita, czyli tam i z powrotem* ze względu na podróż Kompanii Thorina do Ereboru, *Kubusia Puchatka* ze Stumilowym Lasem, *Wyspę Skarbów*, do której napisa-



nia zachęciło R.L. Stevensona przypadkowe narysowanie mapy podczas zabawy z małym pasierbem (Pavlik 2010, s. 29).

Jeśli chodzi o mapy w książkach obrazkowych oraz bogato ilustrowanych książkach dla dzieci w konwencjonalnym ujęciu, trzeba wskazać co najmniej trzy funkcje naczelne, czasem rozłączne, przeważnie jednak uzupełniające się w praktyce. Przede wszystkim mapy literackie przybliżają wyobraźnię do rzeczywistości. Przyjemność i atrakcyjna siła takiej „poważnej zabawy” wypływa z okoliczności zasysania składników realnego świata poprzez zmyślnie konstruowane aluzje. W ten sposób zbudowana zostaje imaginacyjna przestrzeń. Po wtóre, mapy mediatyzują oddziaływanie między tym, co fantastyczne, a tym, co prawdopodobne. To kartografie czynią wtedy kreowane przez twórców światy koherentnymi i wiarygodnymi, „do pomyślenia” przez każdego. Dzieje się to w odróżnieniu od pisarstwa realistycznego, gdzie mapy dają się wyabstrahowywać z tekstu; w zmyślonych opowieściach dla dzieci wyprzedzają tekst, aby zakotwiczyć w nim miejsca. Im bardziej skomplikowany świat równoległy wytwarza pisarz, tym silniejsza potrzeba, by za pośrednictwem mapy uprawdopodobnić jego istnienie. Może zdarzyć się i tak, że fragment świata realnego, złożonej topografii, nastarczy przy mapowaniu poważnych trudności, podczas gdy wyobrażenie miejsc pozostaje równoznaczne z ich machinalnym poddaniem się zmapowaniu. Co dobrze służy immersji – odbiorca „zatapia się” w zmapowanym świecie przedstawionym. Wreszcie, mapy literackie mogą przypominać instrukcje – czy też legendy do map *par excellence*, wymieniając z nazwy i lokując miejsca występujące w fabule danego utworu.

Rzecz w tym, że dzieła rozpatrywane pod kątem obecności tak sformułowanych funkcji nader łatwo wpadają do jednego worka ze zbiorczą nazwą *picture books*; opisywane są za pomocą kategorii tekstualnych, które ku obrazowości wychodzą o tyle, ile ilustracje mogą być dalej odczytywane jak teksty i w ścisłym do nich odniesieniu. Przykładem tego jest dobrze upowszechniona w Skandynawii koncepcja ikonotekstu; ukuła ją K. Hallberg (1982) w celu potwierdzenia nierozdzielnej jedności przekazu słownego i przekazu obrazowego. Chcąc wyrwać się z krępujących więzów tekstowości i móc traktować mapy literackie jako coś więcej niżeli jedno z ilustracji, obrazków „do tekstu”, Pavlik (2010, s. 28) proponuje przeniesienie ciężaru interpretacji na pewnego typu psychologię lektury. Powiada, że potencjał map literackich ujawnia się nie w ramach tekstu, ale poza nimi – by tak rzec, w ekskursach nadbudowywanych ponad tekstem przez kulturę, a także wewnątrz wyobraźni czytelnika, zabieranego w podróż po wyobrażonych przestrzeniach; percepcja jest w takich razach również współkreowaniem, współnictwem w sporządzaniu mapy.

Mapy Doliny Muminków wymykają się perspektywie ikonotekstualnej, ograniczającej się do problematyzowania wizualnego i werbalnego przedstawiania sytuacji równocześnie. To, że w stosunku do obfitej literatury poświęconej pisarstwu i malarstwu Jansson są jej kartografie w zasadzie zapoznane, stanowi uboczny skutek wysokiej wrażliwości i kompetencji kulturowej finoszwedzkiej autorki, ale także uwięzienia interpretacji między obrazem a słowem. Na całkiem długo przed tym, nim kolejne zwroty kulturowe zaczęły przetaczać się przez humanistykę, zainicjowała ona wyrafinowaną, pozatekstową, grę z odbiorcami. Do tego celu użyła naturalnego z własnego punktu widzenia i, co ważniejsze, opanowanego przez siebie narzędzia. Instrumenty te, jak akcentuje finoszwedzki krytyk sztuki E. Kruskopf, starannie oddzielała pod względem konwencji i przekazu. Kryjówkę przed trudnym światem wynajdywała w pisarstwie, tymczasem Jansson malarka nie była ani eskapistką, ani realistką. W malarstwie autorki Muminków nie sposób znaleźć śladów ówczesnej rzeczywistości; została ukształtowana w zgodzie z doktryną francuską, wedle której „celem malowania jest stworzenie piękna za pomocą czysto malarskich środków” (Kruskopf 1995, s. 94).

Gdy sięga po swoje trzecie narzędzie, mapy, wkracza na grunt ludzkiego doświadczenia, nieuchronnie zanurzonego w czasie i przestrzeni.

Wypada uwypuklić to, że Tove Jansson własnoręcznie ilustrowała swoją twórczość pisarską, podczas gdy wielu autorów potrzebowało współpracy z artystami plastykami; np. Stumilowy Las (wraz z mapą) jest dziełem E.H. Sheparda (Pavlik 2010, s. 29). Znamienne, że gdy w 1938 roku Jansson przebywała w celach edukacyjnych w Paryżu, jeden z listów do matki opatrzyła rzetelną mapą Paryża, ujawniającą jej rewiry i ścieżki spacerowe (Svensson, Westin 2014, s. 44). List do przyjaciółki Evy Konikoff wzbogaciła o precyzyjny plan pomieszczenia, w którym akurat robiła „dekoracje na wielkie artystyczne przyjęcie” (Svensson, Westin 2014, s. 179). Matka Tove – Signe Hammarsten Jansson – motyw mapy wykorzystywała we własnych projektach znaczków pocztowych; na utrzymanie zarabiała bowiem grafiką użytkową. W opublikowanych *Listach Tove Jansson* napotykałyśmy wykonaną przez rodzicielkę mapę Pellinge, pięknie stylizowaną na historyczną mapę morską (Svensson, Westin 2014, s. 414). Starszy brat, Lars Jansson (ten sam, który czuwał nad produkcją japońskiej kreskówki *Muminki* z lat 90.), marząc o egzotycznej podróży parowcem, poza „opisami archipelagów na południowy zachód od Ameryki Południowej”, zebrał stos map (Svensson, Westin 2014, s. 215). Młodszy brat, Per Olov Jansson, zajmował się w latach 60. fotografią lotniczą (Sundmark 2014, s. 163). Spojrzenie fotografującego z lotu ptaka lub, jak u kanadyjskiego jezuitę, patrzącego spod dachu drapacza chmur (de Certeau 2008, s. 93-94) – gdy choćby układ ulic, linie rzek czy dróg niewiele różnią się od znaków z papierowych planów i atlasów – koronuje dzieje podejścia kartograficznego. K. Miciukiewicz (2008, s. 189) zauważa: „Panoptyczne spojrzenie [...] wyzwala instynkt kartograficzny, budzi pragnienie tworzenia”.

Publicystycznym banałem jest stwierdzenie: lepiej świat widać z góry. Wszelako za tym banałem kryje się prawda z zakresu historii kultury. Rozwój kartografii towarzyszył kolonizacji, mapy umożliwiały poszerzanie panowania nad światem. Z wyższością europejskie centrum spoglądało na egzotyczne peryferia, nowe ziemie, nowo odkrywane kontynenty. Nieprzypadkowo kartograficzna deskrypcja krajów skandynawskich przebiegała w kontekście rywalizacji duńsko-szwedzkiej (oczywiście Jansson – Finlandia – pozostawała naoczas pod panowaniem szwedzkim); na mapie obstarlowanej przez jego wysokość Andreas Bureus przypisał Królestwu Szwecji znacznie więcej zależnego terytorium, niżli obejmowało w rzeczywistości (zob. Reinertsen Berg 2018, s. 150-158). Tedy B. Anderson (1991, s. 177) widział mapy w jednym szeregu ze spisami i muzeami, instytucjami charakterystycznymi dla państw w stanie ekspansji. Jansson zrobiła z tej historyczno-kulturowej prawidłowości własny użytek. Zabawa w skali wyobraźni, lecz „poważna zabawa”, jest praktyką z głębszym dnem.

Jansson prowokowała, w cyklu o Muminkach kolonizowała miejsca wyobrażone: opanowanie plastycznej techniki rysowania map posłużyło jej do chytrego panowania w Dolinie. Co zostało raz stworzone, kiedy indziej winno nareszcie ulec zdegradowaniu, zdekonstruowaniu, zniszczeniu. B. Westin (2012, s. 28) przypomina, że Jansson nazywała siebie „przebiegłą pisarką”; taka „rozbija marzenia, wyludnia dolinę i wysyła rodzinę i siebie samą ku nowym światom i bodźcom nowego rodzaju”. Stąd w *Tatusiu Muminka i morzu* „zjadliwa riposta Małej Mi ostrzega Muminka, jak również czytelników przed wznoszeniem zamków (lub latarni morskich) na piasku” (Sundmark 2014, s. 174). Plamka na papierze to nic innego jak tylko plamka, w ostatecznym rozrachunku. O tym odbiorca opowiadał o Muminkach przekonuje się, gdy już dostatecznie mocno widziane przezeń mapy doliny umocniły w jego oczach fikcyjny świat. Lepiej nie popadać w zapatrzenie w świat widziany z góry, nawet jeśli jest to tylko świat wymyślony.

## PODSUMOWANIE: ZREWIDOWANA MAKSYMAMA

W XVI czy XVII wieku kartografia odznaczała się konkurencją nieco przypominającą rywalizację na rynku literackim. Przez analogię do pisarzy, którzy dysponowali bogatszym materiałem i doskonalszym warsztatem, kartografowie zdobywający więcej szczegółów topograficznych (pozyskując je, między innymi od schodzących na ląd marynarzy) dystansowali przeciętnych, dostarczając materiału plagiatorom, obracającym mapy w łatwy pieniądź (Reinertsen Berg 2018, s. 149). Ale wtedy to, w epoce intensywnego rozwoju kartografii, ukształtował się pogląd, że stan wiedzy raz skodyfikowany w postaci mapy wyklucza podważanie jego zgodności z faktami geograficznymi (Pavlik 2010, s. 31). Rzecz jasna, pogląd ten został potem zweryfikowany negatywnie; dowiedziono, że każda mapa, każdy atlas zniekształca dane wykorzystane przez kartografa podczas pracy. Niemniej jednak przekonanie co do obiektywności map zapisało się wśród tendencji kulturowych. Przez to wyobrażenie, że mapy ustanawiają prawdy o kształcie świata, że mapy jako wizualne homologie terytoriów niemal odpowiadają dogmatom, krępowani są, między innymi, odbiorcy literatury; podobne wybujałe oczekiwania żywią wobec map literackich. Zbyt ochoczo nie dopuszczają do świadomości ich metaforycznego statusu, możliwości gier niedosłownością.

Właśnie to natchnione podejście do kartografii zdemaskowała Tove Jansson. Niejako antycypowała epokę nadużywania idei map. Przy tym bawiła się tymi samymi kulturowo i historycznie uwarunkowanymi konwencjami, jakie wywierają wpływ na profesjonalistów sporządzających atlasy. Zabawa uchroniła ją wszakże przed zamianą pierwotnie idyllicznej Doliny Muminków w istne przeciwieństwo, fikcyjny panoptikon. Jansson pojęła, że mapy umożliwiają sprawowanie władzy w przestrzeni, ale władzy takiej nie wyegzekwowała z perspektywy dorównującej boskiej; Dolina Muminków nie należy do projektów idealistycznych.

Zaletą wszechobecności „map” w kulturze współczesnej i w teraźniejszym języku wydaje się to, że wypukłona w ten sposób zostaje waga sfery kulturowych wyobraźni i praktyk, w tym praktyk wyobraźni twórców, pewnym kosztem problemu referencyjności. Wszak racjonalne rozpatrywanie idei mapy musi ostatecznie prowadzić do zagadnienia reprezentacji. Impas, jaki może powodować rozprawianie się z referencyjnością, w tym filozoficzną akrobatykę postmodernistów, świetnie opisała E. Rybicka (2013). Drogę ewakuacyjną z takiego impasu sama polska badaczka znajduje w potraktowaniu kartografii literackiej nie tyle jako przedmiotu namysłu, ile metody bazującej na translacji – przekładzie „przestrzennych elementów tekstów fikcjonalnych na język kartograficznych symboli, pozwalających na nowe tryby analizowania i odczytywania” (Rybicka 2013, s. 38).

Za najbardziej jaskrawy przypadek twardego wyzyskiwania funkcji referencyjnej można uważać schematy systemów miejskiego transportu publicznego. Wzorzec dla nich utworzył plan metra w Londynie, zaprojektowany w 1933 roku przez Harry`ego Becka, w sposób typograficzny, nie topograficzny; Beck postanowił odtwarzać sieć połączeń, czyli relacje między stacjami, zamiast ich położenia w przestrzeni miejskiej (Ovenden 2015, s. 28-33). Jednak to, co Niemcy nazywają celnie topogramem (*das Topogramm*), Anglosasi zaś mapą topologiczną (*topological map*), sytuuje się na przeciwnym biegunie względem map literackich, które metaforyzują procedury odwzorowywania miejsc. Nie mogą nie być w istocie poetyckie. Kartografia jako taka zapomina o ludzkich przeżyciach, zautonomizowane przedstawienia przestrzeni geograficznych porzucają relację z doświadczeniem. Nidosłowne (literackie) mapy odznaczają się tą wyższością nad użytkowymi, że czerpią z bogactwa praktyk kulturowych i ludzkich doświadczeń. „Mapa nie jest terytorium” – słynną maksymę, skądinąd krążącą w powszechnym obiegu po wyrwaniu z kontekstu badań pro-

wadzonych A. Korzybskiego (1994, s. 58), spotyka w Dolinie Muminków swego rodzaju artystyczna rewizja: w relacjach map i przestrzeni nie warto unikać zniekształceń.

Natomiast z uporczywością kartografii rozumianej przenośnie trzeba się pogodzić. Nie jest to zjawisko do powstrzymania przed jego samoczynnym wygaśnięciem bądź zastąpieniem przez nowe fenomeny, gdyż stanowi następstwo generalnej zmiany ramy językowej. Z kolei ta zmiana zdeterminowana została przez przemiany technologiczne, supremację komunikacji elektronicznej, w interesującym nas zakresie – od mapy papierów do dotykowych ekranów przenośnych urządzeń telekomunikacyjnych i nawigatorów w środkach lokomocji. Niegdyś mapa pomagała człowiekowi w porządkowaniu wiedzy geograficznej: podróżny niezaopatrzony w mapę byłby bezbronny, ponieważ zagubiony w terenie. Dziś praktykom peregrynacji – globtroterom, turystom-urlopowiczom, miłośnikom górskich szlaków itd. – za podpórki w orientacji przestrzennej z nawiązką starczą aplikacje; przy tym można je „wgrać” na smartfony razem ze słownikiem języka kraju będącego „destynacją” wyprawy (Wieczorkiewicz 2015).

Jeśli grafika mapy papierowej nabierała konkretności w zetknięciu z terytorium rzeczywiście eksplorowanym, więc oglądanym *in situ*, mapy cyfrowe gwarantują taką samą konkretność przed wyruszeniem w jakąkolwiek trasę – lub i bez tego warunku; aktualizowanie wiedzy o różnicy między mapą a terytorium (identyfikacja topograficzna) stało się niekonieczne. Użytkownicy, dajmy na to, Google nie muszą wcale znać danego terytorium, aby się o nim wypowiadać; zakładają, że cyfrowe mapy stanowią uniwersalny język. Tym bardziej nie dostrzegają nowego typu metafor, które dobrze konwenują z cyfrową zmianą technologiczną. W tym sensie stosunek Tove Jansson do map, niezależnie od podniesionej tu kwestii zabawy konwencjami kartograficznymi, jest stosunkiem analogowym. I temu zawdzięcza artystyczne powodzenie.

Pojęciom nadają strukturę określone metafory, użytkownicy języka percypują dane obszary doświadczenia poprzez odwoływanie się do innych obszarów autopsji. Język narzuca ramy. „Nawet kiedy zaprzeczamy ramie, tym samym ją przywołujemy” – powiada G. Lakoff (2011, s. 29). Metafory są wśród ludzi od zawsze, obecnie ramy językowe podsuwają metaforykę kartograficzną. Tak będzie się dziać aż do następnego przeramowania, do następnych zwrotów w technologiach i w humanistyce.

## Literatura

- Anderson B., 1991, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Znak, Kraków.
- Bachmann-Medick D., 2012, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Caillois R., 1973, *Żywioł i ład*, wybór A. Osęka, przeł. A. Tatariewiczowa, PIW, Warszawa.
- Calvino I., 2005, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Collegium Collumbinum, Kraków.
- Chałupnik A., 2019, Melancholia w Dolinie Muminków, *Twórczość*, 6, 78-94.
- Czapiga M., 2019, *Metamorfozy „Lata Muminków”. Od opowieści Tove Jansson do słuchowiska Andrzeja Marii Marczewskiego*, [w:] M. Czapiga, K. Konarska (red.), *Zmiany, metamorfozy, rewolucje*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 63-75.
- de Certeau M., 2008, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Dymel-Trzebiatowska H., 2019, *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

- Hallberg K., 1982, Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 11, 163-168.
- Holländer T., 1983, Från *idyll* till avidyll. *Tove* Janssons illustrationer till muminböckerna, Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti, Tampere.
- Holländer T., 1994, Paradise and paradise lost. An Analysis of the Illustrations in Tove Jansson's Moomin-books, przeł. B. Michelini, *Onnimani*, 2, 20-33.
- Jansson T., 1999a, *Córka rzeźbiarza*, przeł. T. Chłapowska, słowo / obraz terytoria, Gdańsk.
- Jansson T., 1999b, *Tatusz Muminka i morze*, przeł. T. Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Kamińska A., 1971, Traktat o historii Muminków, *Twórczość*, 3, 84-90.
- Korzybski A., 1994, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Institute of General Semantics, New York.
- Kruskopf E., 1995, *Wzajemne oddziaływanie werbalnych i wizualnych form ekspresji w twórczości Tove Jansson*, przeł. B. Lubich-Pyrzowska, [w:] M. Hempowicz (oprac.), *Świat Muminków. Materiały z sesji literackiej. Gdańsk, 26-27 maja 1994*, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk, 92-99.
- Lakoff G., 2011, *Nie myśl o słoniu! Jak język kształtuje politykę*, przeł. E. Nita i J. Wasilewski, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa.
- Macnaghten Ph., Urry J., 2005, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, Wyd. Nauk. Scholar, Warszawa.
- Manguel A., Guadalupi G., 2019, *Słownik miejsc wyobrażonych*, przeł. J. Gondowicz i in., PIW, Warszawa.
- Miciukiewicz K., 2008, Miejskie strategie i taktyki. Wokół koncepcji praktyki życia codziennego Michela de Certeau, *Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny*, LXX, 2, 185-198.
- Ovenden M., 2015, *Transit Maps of the World*, Penguin Books, New York.
- Pavlik A., 2010, A Special Kind of Reading Game. Maps in Children's Literature, *International Research in Children's Literature*, 3, 1, 28-43.
- Reinertsen Berg T., 2018, *Teatr Świata. Mapy, które tworzą historię*, przeł. M. Gołębiowska-Bijak, Znak, Kraków.
- Rybicka E., 2013, Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej, *Teksty Drugie*, 4, 30-47.
- Sundmark B., 2014, „A Serious Game”. Mapping Moominland, *The Lion and The Unicorn*, 38, 2, 162-181 [DOI: <https://doi.org/10.1353/uni.2014.0022>].
- Svensson H., Westin B. (wybór i komentarze), 2014, *Listy Tove Jansson*, przeł. J. Czechowska, Wyd. Marginesy, Warszawa.
- Westin B., 2012, *Tove Jansson – Mama Muminków. Biografia*, przeł. B. Ratajczak, Wyd. Marginesy, Warszawa.
- Westphal B., [b.d.], *Geokrytyczne podejście do tekstów. Szkic*, [w:] K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel (red.), *Transkrypcje przestrzeni. Teksty krytyczne, eseje, komentarze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, w druku (maszynopis).
- Wieczorkiewicz A., 2015, *Przygodność mapy w globalnym świecie*, eseje publikowane na portalu post-turysta.pl (program realizowany w ramach polskiej współpracy rozwojowej MSZ).
- Zeidler-Janiszewska A. (red.), 1997, *Czytanie miasta – pisanie miasta*, Fundacja Humaniora, Poznań.