ACTA UNIVERSITATIS WRATISLAVIENSIS No 3267

Prace Literackie L
Wrocław 2010

DOROTA MICHUŁKA
Uniwersytet Wrocławski

Wokół poetyki przestrzeni Północy i Wschodu — *Dzieci zorzy polarnej* i *Tam gdzie wiedźma leci w piaskowej zamieci* Anny Onichimowskiej i Toma Paxala

Wielokulturowość obecna w literaturze dziecięcej od dawna inspiruje badaczy i czytelników. Daje bowiem możliwości poznania nowych światów, zwyczajów, ludzi i przestrzeni.

Interpretując przestrzeń dzieła literackiego, możemy badać na przykład relacje między przestrzenią literacką i rzeczywistą, „między przestrzenią przedstawioną i jej ewentualnym odpowiednikiem pozaliterackim [...]" — na przykład konkretną krainą geograficzną. Przestrzeń literacka (na przykład usytuowana w konkretnym miejscu) stanie się tu jedną z zasad organizacji planu kompozycyjno-tematycznego dzieła literackiego.

Polsko-fiński pisarski duet Onichimowska–Paxal wprowadza do swych fantastyczno-przygodowych opowieści odległe dla Europejczyka rejony — Laponię (*Dzieci zorzy polarnej*) i pustynię (*Tam gdzie wiedźma leci w piaskowej zamieci*). Magia białej krainy lodu (jej lasy, bagna, jeziora i rzeki) oraz konstytutywne elementy tej przestrzeni — prawie czarodziejski renifer Miko łączący świat rzeczywisty i fantastyczny, tajemnicza natura, światło zorzy polarnej oraz... bogata wyobraźnia dziecięcych bohaterów — stają się siłą sprawczą serii przygód sześcioletnich bliźniaków Aslaka i Saany.

Odmienny charakter ma magiczna, upersonifikowana, kolorowa, dynamiczna pustynia, która „oddycha z ulgą" i „wzdycha z zachwytu". Piaszczysta kraina jest życzliwą obserwatorką dziejących się wydarzeń i ich emocjonalnym komentatorem. Dziwna grupa pięciorga bohaterów, przywiana przez wiatr — w egzotycznym krajobrazie wielbłądów i Beduinów — reprezentuje skrajnie odmienną „mieszankę" światów. Są tu: dżentelmen z Londynu, pluszowy słoń Kogel-Mogel, skarpetka w paski z napisem „Made in Finland", bezrobotna wiedźma, która lata na starej miotle i rzeczywista, udająca księżniczkę, dziewczynka Ewa.

© for this edition by CNS

Geografia przestrzeni wyznacza tu granice odbioru tekstu, a relacje między przestrzenią literacką (fantastyczną) i rzeczywistą stają się wyraźne — mitologia zimnej północy oferuje obrazy tajemniczej, ożywionej i surowej natury (na przykład wymaga od człowieka nawiązania z nią szczególnych relacji i „swoistej" współpracy), a skrajnie różna, słoneczna, arabska „życzliwa" pustynia, hałaśliwa i barwna, sugeruje wielopoziomowość i wesoły rozgardiasz.

W obu książkach opis przestrzeni, w których przebywają bohaterowie (Laponia i pustynia), jest przedstawieniem miejsc ich fantastycznych przygód, ale przede wszystkim staje się pretekstem do ukazania funkcji bezpiecznego domu rodzinnego, do którego w końcu wracają bohaterowie.

1. Wokół teorii

Na użytek artykułu przyjęto teoretyczną koncepcję budowy przestrzeni w utworze literackim nakreśloną przez Janusza Sławińskiego, który stwierdził: „konstytuowanie się przestrzeni przedstawiającej przebiega na trzech płaszczyznach jednostek morfologicznych dzieła [...]: 1. opisu — odwołujemy się tu do kategorii stylistyczno-semantycznej, na przykład semantyki nazw własnych i terytoriów (zwłaszcza w tekście narracyjnym) i ich roli jako ognisk znaczeniowych", na przykład Laponia, pustynia; 2. scenerii — przestrzeń „nie jest układem autonomicznym, lecz stanowi otoczenie dla zjawisk innego porządku (zdarzeń, osób, przeżyć): a) wyznacza (różnicuje, dzieli, klasyfikuje) obszar, w którym rozpościera się sieć postaci; b) stanowi zbiór umiejscowień — zdarzeń fabularnych, scen i sytuacji, w jakich postacie uczestniczą: wskazuje na proces czasowy rozwijania się świata przedstawionego; c) występuje jako przedmiotowy wykładnik pewnej założonej w obrębie utworu strategii komunikacyjnej". Do tej kategorii należą też „punkty widzenia", perspektywy obserwacji, wyznaczenia „centrum orientacji przestrzennej"; 3. sensów naddanych — przestrzeń jest symboliczna, alegoryczna, ma sens „wielkiej metafory" — traktowana jest jako ekwiwalent stanów uczuciowych lub opozycja przestrzeni realistycznych i fantastycznych[1].

[1] J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, t. 51, Wrocław-Warszawa 1978. Zob. także *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich*, red. P. Kowalski, Opole 2001; *Przestrzeń w kulturze i literaturze*, red. E. Borkowska, Katowice 2006; *Słownik wiedzy o literaturze*, red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice 2005, s. 339–341; M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*; M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*; G. Bachelard, *Poetique de l'espace*, Paris 1957 (*Poetyka przestrzeni*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975); H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 3; *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, 1990; J. Łotman, *Zagadnienie przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Z. Minc; E.R. Curtius,

© for this edition by CNS

W interpretacji literackich przestrzeni znaczącą funkcję pełni również teoria semiotyki kultury Jurija Łotmana[2]. Wyobrażenia przestrzenne składają się według Łotmana na „poziom treści uniwersalnego modelu kulturowego", a relacje przestrzenne stanowią „plan wyrażenia" tego modelu; kategorie przestrzenne zaś są terminami naukowego metajęzyka opisu kultur: „We wszystkich kulturach — pisze Łotman — wizja świata nieuchronnie przybiera własności charakterystyki przestrzennej. Samą konstrukcję porządku świata wymyśla się zawsze na kanwie pewnej struktury przestrzennej organizującej wszystkie pozostałe poziomy owej konstrukcji [...], na przykład »pole etyczno-przestrzenne bohatera« czy »moralną przestrzeń«"[3].

Równie ważna w analizie literackiej przestrzeni jest praca Y.F. Tuana *Przestrzeń i miejsce*, w której pojawia się próba opisu przestrzeni jako „miejsc istotnych o semantyce kumulatywnej, odsłania prosty i niezwykle pojemny model, będący jedną z realizacji modelu przestrzeni kulturowej", którego podstawowymi składnikami są: punkt centralny, peryferie, granica, punkty medialne, miejsca istotne oraz droga. Poznanie okolicy wymaga identyfikacji znaczniejszych punktów, a przedmioty i miejsca stają się centrami wartości[4].

2. *Dzieci zorzy polarnej* — magia i tajemniczość północnej natury

Dzieci zorzy polarnej to zbiór opowieści — przygód dziecięcych z pogranicza rzeczywistości i fantazji, jawy i snu, realizmu i uduchowionej poezji. Cała przestrzeń w cyklu budowana jest wokół opozycji rzeczywisty dom–poetycki, tajemniczy świat natury, który ten dom otacza. Głównymi wyznacznikami tematyczno-kompozycyjnymi utworu są przyroda i wybrane elementy mitologii Północy. Semantyka łacińskiego słowa *natura* i fińskiego *luonto* pokrywa się. Czasownik *luoda* znaczy „powodować, tworzyć, robić, dawać początek, rzucać"; *natura* zaś to „narodziny" lub „cecha wrodzona, istota jakiejś osoby lub rzeczy; jej indywidualność". Oba znaczą „rodzić, rodzić się", w obu przebija znaczenie „duch opiekuńczy człowieka", a także „los i szczęście"[5].

Topika. Krajobraz idealny, przeł. A. Borowski, [w:] *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997; J. Olejniczak, *Arkadia — topos i idea*, [w:] *Arkadia i małe ojczyzny. Vincez — Stempowski — Wittlin — Miłosz*, Kraków 1992; G. Poulet, *Pisarze i przestrzeń*, [w:] *Metamorfozy czasu*, Warszawa 1977; *Miejsce rzeczywiste i wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1999.

[2] J. Łotman, *O metajazykie tipołogiczeskich opisanij kultury*, [w:] *Trudy po znakowym sistiemam*, t. 4, Tartu 1969, s. 463.

[3] *Ibidem*. „Przestrzenny punkt widzenia" charakteryzuje Borys Uspienskij w *Poetika kompozycji*, Moskwa 1970.

[4] Y.F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 28, 30, 122.

[5] M. Haavio, *Mitologia fińska*, przeł. J. Litwiniuk, Warszawa 1979, s. 306.

© for this edition by CNS

Już na poziomie opisu bogata warstwa stylistyczno-semantyczna utworu, w tym nazwy własne miejscowości i jezior, na przykład stolica Laponii — Rovaniemi, Sevettijarvi, Inejarvi itd., semantyka świata przyrody oraz przestrzeń Laponii przywołują jej charakterystyczne elementy, takie jak lasy, jeziora, rzeki, bagna i góry.

Lapońska zgodna rodzina, miłość i bezpieczeństwo, jakimi otoczone są kochające się bliźniaki Saana i Aslak, wyznaczają granice miejsca szczęśliwego domu, w którym porządek jest jasny i czytelny: matka opiekuje się dziećmi na co dzień, a ojciec pracuje zawodowo i zabezpiecza finansowo całą rodzinę. Na szóste urodziny dzieci otrzymują w prezencie renifera Miko i jest to moment znaczący w całej historii. To renifer Miko — choć nie jest tu zwierzęciem magicznym — dyskretnie pomaga w „przenoszeniu" dzieci do krainy fantazji, którą jest świat samej natury. Mali bohaterowie ufają, że renifer wie i rozumie dużo, tak więc traktują go jak swego partnera, prowadząc z nim dialog i informując o tym, co dzieje się dookoła. Zwierzę reaguje ciepło i wyrozumiale, pomaga dzieciom powrócić z niebezpiecznych wypraw do domu.

Oczywiście samo geograficzne usytuowanie domu — stojącego samotnie wśród lasów, bagien, jezior i gór — porządkuje świat przedstawiony w opowieściach. Mali bohaterowie „są skazani" (ale też to uwielbiają) na przebywanie z samymi sobą oraz z naturą, którą rozumieją i czują. Ich życie i codzienne zdarzenia układają się paralelnie do zjawisk, jakie zachodzą w świecie przyrody (jezioro — łowienie ryb, las — zbieranie grzybów, zdobywanie gór, przygoda z burzą, rzeka — poszukiwanie złota), co tworzy bardzo mocny, wyeksponowany w opowieściach emocjonalno-uczuciowy związek, jaki współtworzą ludzie i przyroda. Dzieci odczuwają ją mocniej niż dorośli i dostrzegają więcej — jest dla nich z jednej strony tajemnicza, groźna i magiczna, z drugiej zaś doprowadza zawsze do szczęśliwego końca.

Granice między bogatym światem wyobraźni dzieci, ich poetyckim odczuwaniem rzeczywistości a warstwą fantastyczną (dwunose trolle, wodny potwór Nacken, krasnoludek, gadające drzewa) w utworze są płynne i prawie niewidoczne. Czytelnik uczestniczy w dziwnych wydarzeniach z pogranicza jawy i fantazji i do końca nie jest w stanie stwierdzić, czy opisywane historie dzieją się naprawdę. Wyjątkowo plastyczny jest na przykład opis burzy, która już jako zjawisko atmosferyczne może przerażać i niepokoić. Z powodu ulewnego deszczu i rozświetlających okolice domu piorunów obserwowana przez małych bohaterów rzeczywistość jest zniekształcona i mglista, niewątpliwie wzbudza strach — dzieci jednak widzą w niej coś więcej. Ogromne i szare chmury przybierają kształty potworów, które przenoszone na ciemnym niebie przez wiatr (prawie huragan) zbliżają się do nich niepokojąco. Natura atakuje.

W opowieści o poszukiwaczach złota dzieci natrafiają na przykład na „złotopodobne" płatki nazywane przez zbieraczy-ekspertów „kocim złotem" (tytuł opowieści). Postanawiają przynieść trochę cennego kruszcu do domu, jednak przyro-

© for this edition by CNS

da broni swoich skarbów — w lesie słychać złowieszcze miauczenie kotów, które, jak sądzą bliźniaki, przybywają, aby chronić swój majątek.

Bogatą mitologią fińską inspirowana jest opowieść *Podwodny potwór* — Nacken. Plastyczny opis potwora widzianego oczami dzieci, pływających samotnie łódką po jeziorze, koresponduje też z baśniową wizją podwodnego świata. Opasłe cielsko tytułowego potwora przypomina tu dużego morsa, zielone włosy — morskie wodorosty, harfa — fiński epos *Kalewalę*, której główny bohater Vajnamoinen jest przecież pieśniarzem. Potwór miał „długie zielone włosy, opasłe cielsko i... harfę [...] Miał olbrzymie cztery ślepia na wystających szypułkach, pięć długich macek, a z rozdziawionej gęby błyskały ostre jak szpilki, gęste zęby [...] wzdycha[ł], sapa[ł]. I gra[ł]". Dzieci oczywiście są przerażone perspektywą konfrontacji z potworem, jednak narrator próbuje utrzymać emocjonalny dystans — bowiem dzielny Aslak, przezwyciężając strach, stwierdza, iż w zasadzie „nie był pewien, co jadają podwodne potwory"[6]. Pierwowzorem podwodnego stwora Nackena mógłby być mitologiczny wodnik Tursas (morski potwór), który z powodu opływowych kształtów kojarzony był z morsem lub — ze względu na umieszczone na głowie rogi oraz „oczy pałające ogniem" — z olbrzymią kałamarnicą (M. Haavio, *Mitologia fińska*)[7].

Tajemnicze i niebezpieczne są także lapońskie góry, których grozę potęguje echo. Natura jednak nie tylko niepokoi — czasem też pomaga i jest przyjazna. W opowieści *Tęczowa grota* Aslak dociera do groty na szczycie góry, jest przerażony perspektywą zejścia w dół, kiedy nagle pojawia się życzliwa, nieco upersonifikowana tęcza — „czarny korytarz rozbrzmiewał tajemniczym śpiewem, pionowe ściany zwielokrotniały go, niosły wysoko. Przede mną jarzył się różnobarwny blask. Posuwałem się wolno, od czasu do czasu dotykając wilgotnych ścian. Tęcza zbliżała się do mnie, a może ja do niej, tak czy owak, byliśmy coraz bliżej siebie [...] przecinała całe niebo kolorowym łukiem, biegła w moją stronę [...] położyła się jednym końcem przy moich stopach, jak posłuszny psiak [...] ześlizgnąłem się po niej jak po zjeżdżalni"[8] wprost do... koszyka rybaka.

Bogata symbolika tęczy kieruje uwagę interpretatora w stronę kategorii znaczeń chrześcijańskich: więzi między niebem i ziemią, bogami a ludźmi (np. Iris, posłanka bogów Olimpu, jest uosobieniem tęczy, a Budda, zwany niekiedy Wielkim Mostem, schodzi na ziemię po siedmiobarwnych schodach) i optymizmu — „jest symbolem próby, błogosławieństwa, przymierza, mostu miłości, zgody, przebaczenia, obietnicy, pokoju, kompromisu (barw), niespodzianki, nowiny, nadziei, odrodzenia, zwycięstwa, doskonałości, uspokojenia, pogody ducha[9] [...].

---

[6] A. Onichimowska, T. Paxal, *Dzieci zorzy polarnej*, Warszawa 2000, s. 43, 47.

[7] M. Haavio, *op. cit.*, s. 126.

[8] A. Onichimowska, T. Paxal, *op. cit.*, s. 56–58.

[9] Wyobrażano sobie niewidzialną tęczę wód podziemnych jako odpowiednik i symetryczne odbicie tęczy na niebie; obie stanowić miały jedno koło, symbolizujące Jajo Świata, Kosmos — Porządek.

© for this edition by CNS

Zwykle barwa niebieska wiązała się z wodami potopu, czerwień — z ognistym końcem świata, zieleń — ze światem, jaki powstanie na nowo"[10]. Dzieci uwielbiają oglądać tęczę na niebie i wierzą, że jest ona znakiem dobra i pogody ducha. W opowieści Onichimowskiej i Paxala chłopiec ufnie spogląda w niebo i wierzy, że tęcza będzie mu sprzyjać.

W Andersenowskim klimacie *Królowej Śniegu* utrzymana jest historia *Biały troll* — opowieść o mieszkających w lodowym zamku i labiryncie trollach: „zamek z lodu miał czterdzieści cztery spiczaste wieże i osiemdziesiąt jeden okien. Rosły w nich srebrne rośliny o wielkich liściach", a „labirynt był tak kręty, jak tylko labirynty być potrafią". Bogata wyobraźnia dzieci i ich wielka potrzeba poznania otaczającego świata buduje tu naprawdę rozległe i bogate w detale przestrzenie, które zgodnie z teorią Ingardena można by nazwać wyobrażeniowymi[11].

Szczególnie pojemna wydaje się — pojawiająca się w opowieści — symbolika labiryntu: „starożytna budowla o rozmyślnie skomplikowanym układzie sal, korytarzy i przejść, z której osoba niewtajemniczona nie może znaleźć wyjścia"; przenośnie — plątanina, gmatwanina (dróg, przejść, zjawisk), zawiła sytuacja[12], ale także „zamęt, zamieszanie, skomplikowana sytuacja bez wyjścia, błędne koło, trudny, zawiły problem, sofizmaty"[13]. W opowieści Onichimowskiej i Paxala labirynt jest właśnie symbolem zagubienia — dzieci nie mogą znaleźć powrotnej drogi, bo śnieg przysypuje ślady ich stóp. Dodatkowym elementem potęgującym nastrój grozy są atakujące je trolle.... i wtedy znów interweniuje przyjaciel Ren.

---

[10] A. Onichimowska, T. Paxal, *op. cit.*, s. 428. W dziecięcym odbiorze — także w opowieści Onichimowskiej i Paxala — symbolika tęczy wiąże się ze specyficznym niewątpliwie układem siedmiu kolorów: „zwykle dostrzega się w niej czerwony, żółty i niebieski ze zmienną liczbą barw pośrednich, mieszanych, jak pomarańczowa, zielona, niebieskozielona, błękitna, indygo, fioletowa [...] Tęcza wywołuje zachwyt, uwielbienie; patrzeć, wlepiać oczy w kogoś jak w tęczę; barwy tęczy jako dobra wróżba, pomyślny prognostyk; malować, przedstawiać, widzieć coś w tęczowych barwach — w sposób optymistyczny, w korzystnym świetle, przez różowe okulary, pogodnie". Barwom można przyporządkować także głębsze sensy, takie jak rozum, inteligencja, rada, męstwo, wiedza, prawość i bojaźń boża. „Na średniowiecznych wizerunkach Sądu Ostatecznego wiele razy przedstawiano Chrystusa tronującego na tęczy, co symbolizuje zapewne tę samą ideę, co tęcza po potopie w *Ks. Genesis*", W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 429–430.

[11] A. Onichimowska, T. Paxal, *op. cit.*, s. 17. Zob. także R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960. Badacz wyróżnia: przestrzeń realną, przestrzeń zorientowaną (przedmioty stanowią tu bliższe i dalsze otoczenie — są z przodu, z tyłu, na prawo, na lewo itd.), w której liczy się spostrzeżenie wzrokowe, przestrzeń idealną, przestrzeń przedstawioną — z perspektywy określonego centrum orientacji, przestrzeń wyobrażeniową.

[12] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 634.

[13] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 183. Juan Eduardo Cirlot stwierdza m.in.: „labirynt symbolizuje nieświadomość, błąd i oddalenie od źródła życia". Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 220; P. Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paryż 1952; M. Eliade, *Images et Symboles*, Paryż 1952. Eliade zaznacza, że „główną rolą labiryntu była obrona centrum, tj. inicjacyjnego przystępu do świętości, nieśmiertelności i absolutnej rzeczywistości".

© for this edition by CNS

Do specyfiki przestrzeni północy należą niewątpliwie trolle. Istoty pojawiające się w mitologii germańskiej: „niekształtne, przysadkowate, garbate olbrzymy, niekiedy mające magiczne moce, nieprzyjazne ludziom, zamieszkujące zamki, nawiedzały okolice w ciemnościach nocy; zaskoczone przez światło słońca pękały lub kamieniały; w późniejszych czasach — karły albo elfy, mieszkające w jaskiniach albo pod ziemią, skłonne do kradzieży, zwłaszcza ludzkich dzieci, umiejące ściągać burze i niepogody”[14]. W opowieści Onichimowskiej i Paxala trolle są zrobione z lodu. Jeden z nich „miał ponad trzy metry, jego długie włosy, broda i brwi zwisały w soplach. Węszył dookoła dwoma nochalami, a w olbrzymich pazurzastych łapskach trzymał gar wypełniony śniegiem”[15], pozostałe zaś, mniejsze, agresywnie uderzały w dzieci... łyżkami, ponieważ właśnie spożywały nimi śnieg. Historia kończy się dobrze dzięki magii świecącego słońca, które roztapia zimne serca stworów oraz cały lodowy zamek: „patrzyliśmy, jak kruszą się mury, rozpływają okna, jak wszystko z wolna zamienia się w wodę. Odbijały się w niej chmury, gdzieniegdzie płynęła kra. Na niektórych jej kawałkach przysiadły małe trolle, a może było to tylko złudzenie...”[16] — tu narracja opowieści o lodowym zamku i śnieżnych trollach urywa się i przenosi w następnym wersie do bezpiecznej domowej rzeczywistości, bo przecież, tak jakby nic się nie stało, „siedzieliśmy z rodzicami przy kominku, piekąc kiełbaski. Ależ był dzisiaj piękny dzień... — Tatuś przeciągnął się z zadowoleniem”[17].

Jedna z ostatnich opowieści w cyklu Onichimowskiej–Paxala *Żywy las* utrzymana w tolkienowskiej konwencji stylu przypomina już klimat fantasy. Dzieci wyruszają do lasu w poszukiwaniu grzybów — łamią przestrogę mamy, aby nie oddalać się zbytnio i trafiają do zupełnie nieznanej im części lasu. Symbolika lasu jest przebogata: „symbolizuje on (także w książce obu autorów) miedzy innymi nieświadomość, ciemność; ukrycie, schronienie, ucieczkę od ludzi, pustelnię; [...] marzenie senne, czary i miejsce zaczarowane, siedzibę istot nadprzyrodzonych [...] tajemnicę i błądzenie” — dla dzieci także po prostu przygodę[18].

J.E. Cirlot zauważa, że „w obrębie ogólnej symboliki krajobrazu las zajmuje miejsce bardzo swoiste, nader często pojawiające się w mitach, legendach i opowieściach ludowych [...] Jako miejsce, gdzie bujnie pleni się życie roślinne, nie uprawiane i nie kontrolowane, oraz gdzie nie dociera światło słońca, las okazuje się potęgą przeciwstawną potędze słońca i symbolem ziemi [...] Jung stwierdza, że groza lasu, tak częsta w bajkach dla dzieci, symbolizuje niebezpieczny aspekt nieświadomości, tj. jego zachłanność i dążność do przesłaniania (rozumu)”[19].

---

[14] W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 1337.

[15] A. Onichimowska, T. Paxal, *op. cit.*, s. 19.

[16] *Ibidem*, s. 23.

[17] *Ibidem*.

[18] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 186.

[19] J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 221–222; C.G. Jung, *Transformacionesy simbolos de la libido*, Buenos Aires 1952. Zimmer zauważa, że w „przeciwieństwie do stref bezpiecznych — miasta,

© for this edition by CNS

W miarę oddalania się dzieci od domu las w opowieści staje się coraz bardziej zaczarowany — drzewa śmieją się i płaczą, reagują emocjonalnie na zachowanie dzieci. Tu fantazja wygrywa z poetycką wyobraźnią i atmosfera staje się wyjątkowo przerażająca, przyroda wyznacza swoje normy moralno-etyczne — nagradza i karze. Nagle upersonifikowane, groźnie wyglądające drzewa — w obawie przed interwencją ludzi — zaczynają bronić swej wolności, szumiąc złowieszczo, wciągają małych bohaterów w głąb leśnej przestrzeni, wpadają w taneczny trans, śmiejąc się złośliwie i płacząc, prowadzą czytelnika przez prawie wszystkie stadia emocji i uczuć: „patrzyłem, jak drzewa przesuwają się, korzenie pełzną po ziemi jak olbrzymie pająki, a grube pnie gną się w naszą stronę, jak ulepione z plasteliny. Gałęzie wirowały nad naszymi głowami, zasypując nas liśćmi [...] dookoła było coraz mniej miejsca, drzewa zataczały krąg: tańczyły, chwytając się za sękate łapska [...] nagle usłyszałem śmiech. Wzmagał się, zataczał coraz większe kręgi. Nerwowy, złośliwy chichot, śmiech dyskretny, elegancki, lekko zakłopotany, a wreszcie tubalny, nieokiełznany, bezczelny. Śmiały się porosty, krzaczki, drzewa małe i duże, liściaste i iglaste. Bez wyjątku. Zarykiwały się ściskając gałęziami brzuchy, jakby się bały, że za chwilę pękną. Nie wiem, czy echo wyolbrzymiało ten śmiech, czy też roześmianego lasu było tak dużo [...] Sanna złapała wiszącą tuż przed jej nosem gruszkę. Tak jak poprzednio las rozbrzmiewał śmiechem, teraz płakał. Zawodził, chlipał i łkał. Gałęzie sięgały ziemi, jakby drzewa zgarbiły się, opuszczając ręce z rozpaczy”[20].

Przytoczony opis jest bardzo ekspresyjny. Dzika grusza ze złocistymi owocami zamienia się we wściekłą wiedźmę, a wrzosowisko pokrywa się czarnym dymem — z kart opowieści wynurza się złowieszczy i przerażający obraz utrzymany w konwencji romantycznego gotycyzmu. Ale to jeszcze nie koniec leśnej przygody — Sannę w drodze powrotnej powoli wciąga bagno... i znowu Ren ratuje jej życie.

Opowieść *Żywy Las* kończy się w książce filozoficzną pointą — mali bohaterowie w dorosłym stylu uświadamiają sobie, że świat natury jest bogaty i skomplikowany, przyroda żyje swym życiem i nie zawsze jest przyjazna ludziom. Opis lasu przypomina także zaczarowaną krainę *Snu nocy letniej* Shakespeare’a, pełną dziwów i zaklęć, a jednocześnie przestrzeń, w której bohaterowie zdobywają doświadczenie i uczą się życia[21]. Oto podsumowujący tę przygodę dialog: „są dobre

domu i pola uprawnego — las kryje w sobie najrozmaitsze niebezpieczeństwa, demony, wrogów i choroby, co tłumaczy, dlaczego w pierwszym rzędzie lasy stawały się miejscami poświęconymi kultowi bogów”. Zob. H. Zimmer, *Mythes et Symboles dans l’art et la civilisation de l’Inde*, Paryż 1952, przekł. polski: *Mity i symbole w sztuce i cywilizacji Indii*, przeł. M. Szymański, seria Mity, Obrazy, Symbole, Kraków, w druku.

[20] J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 76–78.

[21] Zob. C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przeł. wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976 (wyd. 2: 1981, wyd. 3: 1993). O różnych przedstawieniach lasu pisał m.in. W. Kopaliński w *Słownik mitów...*, s. 642–644.

© for this edition by CNS

i złe drzewa, wiesz? — spytałem po chwili. — Tak samo jak może być dobra i zła woda, dobry i zły ogień, i zwierzęta... I słońce? — [Sanna] podniosła na mnie umorusaną buzię. — Nawet słońce — przypomniało mi się jak tatuś czytał nam książkę o pustyni. Słońce niszczyło na niej życie"[22].

Kolejnym wyznacznikiem północnej scenerii jest klimat. W zimnej aurze przestrzeni Laponii nie może zabraknąć śniegu i lodu. Dzieci jeżdżą na nartach i spędzają czas w saunie, gdzie rytualnie uderzają się brzozowymi witkami. To właśnie w saunie jest nie tylko najcieplej, ale i najbezpieczniej, szczególnie wtedy, gdy Tatuś, leżący na najwyższej (najgorętszej) półce, ma baczenie na wszystko.

Ostatnie dwie podsumowujące cały cykl opowieści przywołują znak zorzy polarnej — *Aurory Borealis* — oraz motyw karuzeli. Obie historie prowokują do rozważań na temat upływu czasu. Obraz zorzy w odbiorze dziecięcym podsuwa konotacje związane z codziennością, powszednieje, a nawet zostaje „udomowiony" — „na szarej kopule pulsowało światło. Wiło się, rosło i malało na przemian [...] rozlewało się coraz szerszą smugą, ogarniało pół nieba, wyglądało to tak, jakby ktoś wylał jednocześnie kilka kubłów farby, a one mieszały się ze sobą nieustannie, nie mogąc zdecydować się, który kolor ma sąsiadować z którym [...] wstęga zataczała kręgi, wiązała się w wymyślne węzły i kokardy. Jeden z jej końców zawisł nad naszym kominem..."[23], a kiedy Aslak próbuje złapać zorzę do worka — ona ucieka, niechcąco porywając dzieci. I tu zaczyna się wspaniała, symboliczna „podróż z lotu ptaka". Obserwowana z góry geograficzna przestrzeń Finlandii (wraz z pulsującymi w dole światłami Helsinek) przywołuje na myśl *Cudowną podróż* Selmy Lagerlöf, eksponując jednocześnie upływ czasu. Minione wydarzenia przesuwają się przed oczami dzieci jak w kalejdoskopie i nabierają wymiaru egzystencjalno-symbolicznego. Mogą tu być rozpatrywane w ujęciu „czasoprzestrzeni" Michaila Bachtina[24], w filozoficznym rozumieniu czasu i przestrzeni u Cassirera („Czas i przestrzeń są ramami, które zamykają w sobie całą rzeczywistość. Nie możemy pojąć żadnej rzeczy inaczej jak tylko w warunkach czasu i przestrzeni")[25] czy w nawiązaniu do Ingardenowskiego „punktu widzenia".

Ostatnie ujęcie przygód bliźniaków staje się prawdziwym podsumowaniem życia. Najpierw pojawia się św. Mikołaj, który — tradycyjnie — nadjeżdża w saniach ciągniętych przez renifery. Przywozi dzieciom upragnioną karuzelę. Staje się ona w książce metaforą życia. Dzieci i rodzice w rytmie wesołego

---

[22] A. Onichimowska, T. Paxal, *op. cit.*, s. 81.

[23] *Ibidem*, s. 98, 99.

[24] M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 4 [def. „czasoprzestrzeni" jako swoistej „kategorii formalno-treściowej" — wyraża nierozłączne sprzężenie porządku czasowego i przestrzennego w utworze artystycznym (Einstein)]; J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Z Dziejów Form...*, s. 126.

[25] E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1971, s. 92.

© for this edition by CNS

walca kręcą się w niej szybko, świat wiruje dookoła, przed oczami bohaterów przelatują jak we mgle migawki z przeszłości, przeżyte przygody, napotkane stwory. Wraz z kręcącą się karuzelą, szybko płynie czas — mijają dwa lata, mali bohaterowie, starsi i dojrzalsi, znowu wracają do bezpiecznego domu, gdzie czekają rodzice.

3. *Tam gdzie wiedźma leci w piaskowej zamieci* — sen, pustynna fatamorgana i samotność

Przestrzeń w opowieści Onichimowskiej i Paxala *Tam gdzie wiedźma leci w piaskowej zamieci* wyznaczają w zasadzie losy bohaterów. Główne postacie pochodzące z odległych i różnorodnych światów, przywiane przez wiatr, spotykają się nagle na pustyni. Łączy ich samotność i zagubienie. Są wśród nich: prawie bezrobotna, latająca na zepsutej miotle czarownica, której nic się nie udaje, bezrobotny dżentelmen z Londynu — Ludwik, były kelner marzący o pracy aktora, dziewczynka Ewa — udająca księżniczkę Petronelę, pluszowy słoń o imieniu Kogel-Mogel i bardzo elastyczna, zrobiona częściowo z gumy do żucia, prawa skarpetka w paski z napisem „Made in Finland".

Książka ma strukturę afabularną: losy bohaterów i ich wędrówkę po pustyni wyznacza sen, pustynne fatamorgany i... czarodziejskie buty przenoszące bohaterów z miejsca na miejsce, będące „elementem [ich] charakterystyki i sytuacji. Ludwik jest właścicielem lakierków od Harrodsa, Ewa szuka tenisówek, wkłada dziewczęce buciki z kokardkami, słoń nosi dwie atłasowe baletki, a wiedźma — spiczaste, złote szpilki na bardzo wysokich obcasach" (zresztą w historii przywołane są też tytuły klasycznych bajek: *Kot w butach*, *Siedmiomilowe buty*, Andersenowskie *Czerwone trzewiczki*)[26]. Buty są tu wyraźnie nawiązaniem do motywu drogi i wędrówki, są też wyznacznikiem statusu społecznego bohaterów.

W opowieści nie ma świata rzeczywistego — nawiązaniem do niego stają się rzadkie wspomnienia prawdziwego domu, pojawiające się w bajce opowiadanej na dobranoc księżniczce Ewie, oraz ostatnia scena, w której bohater, Ludwik, jak Pan Kleks okazuje się rzeczywistym autorem opowieści wydanych w końcu w formie książki.

Jako zasada budowy świata przedstawionego w książce dominuje oniryzm, występuje luźny związek między elementami budowy tekstu oraz zakwestionowane są zasady logiki i racjonalności — zmierza on nawet w stronę surrealizmu[27]. Oniryczny porządek „niby-fabuły" opowieści, zlepek luźno powiązanych epizodów, scen i minidialogów przywodzi na myśl *Rękopis znaleziony w Saragossie* lub strumień świadomości *Ulissesa.* Bohaterowie przenoszą się z miejsca na miejsce pod wpływem impulsów, zachcianek i spełnianych natychmiast ma-

[26] D. Świerczyńska-Jelonek, *Dom, wiatr, pustynia i buty*, „Nowe książki" 1999.
[27] Zob. D. Danek, *Z problemów poetyki snu*, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 4.

© for this edition by CNS

rzeń, a świat fantazji pustynnej płata figle, jest bowiem na niej restauracja, która pojawia się i znika, jest cyrk, w którym słoń tańczy na linie, wiedźma wydobywa spod piasku ropę, aby zasilić swą starą miotłę, oraz — znajduje się tam hałaśliwe i kolorowe „miasto spełnionych marzeń".

Miejscami wydaje się, iż narracja zdominowała fabułę, a konwencja nonsensu i absurdu wykorzystywana obficie w książce (bohaterowie „rozdrabniają się na drobne" historie i historyjki oraz przeskakują z jednej przygody w drugą) niepotrzebnie rozmyła główną myśl utworu, którą jest samotność i zagubienie bohaterów. Każdy z nich na swój sposób jest nieszczęśliwy i za czymś tęskni.

Najważniejszą bohaterką wydaje się jednak Ewa. Mała, zagubiona dziewczynka, która marzy, aby zostać księżniczką. Jej problemy (zajęci pracą rodzice i niespełnione marzenia o pluszowym słoniu) wyznaczają właściwy kierunek interpretacji tekstu. Słowem kluczem staje się w nim zatem bezpieczny dom. Ewa przyznaje się w końcu do domowej pustki, ale tęskni za rodzicami i marzy o powrocie. Reszta bohaterów współtworzy przestrzeń i klimat opowieści, dopełniając losy małej bohaterki. Ich przygody są zabawne i nieprzewidywalne, co może odwracać uwagę od melancholii i smutku rozczarowanej Ewy. Podobną funkcję pełnią prawdopodobnie, wplecione w narrację opowieści, nonsensowne dziecięce rymowanki, lingwistyczne gry słów, charakteryzujące poszczególnych bohaterów, na przykład: „Kelner na wielbłądzie/ wygodnie zasiądzie/ w ostrym świetle słońca/ pustynia bez końca/ nad nią wiedźma leci/ w piaskowej zamieci/ Czarownica — tajemnica/ przemyka jak błyskawica/"[28]. W absurdalnym stylu utrzymany jest też epizod edukacyjny — opis „pustynnego uniwersytetu", na którym wykłada wiedźma i gdzie uczy się bezużytecznych przedmiotów: „na uniwersytet składał się szereg budynków, zbudowanych w kształcie piramid. Wyglądały jak spiczaste babki z piasku. Na każdej z nich było coś napisane — »Nauka chodzenia do tyłu«, [...] »Wyrabianie złota z piasku«, »Nauka lepienia bałwanów«, »Wyższa szkoła spania na gwoździach«, »Połykanie ognia bez używania gaśnicy«, »Nauka latania na miotle i chodzenia po wodzie«"[29].

Oczywiście niewątpliwą atrakcją staje się w opowieści Onichimowskiej i Paxala sama pustynia, bogata semantycznie przestrzeń, która kieruje uwagę czytelnika na bogatą symbolikę baśni Wschodu, a poprzez wpleciony w fabułę wątek opowiadanych bajek podsuwa interpretatorom konwencję *Baśni z tysiąca i jednej nocy*. Semantyka i symbolika pustyni jako bezkresnej przestrzeni jest przebogata. Oznacza między innymi wolność, otwartość, uduchowienie, fatamorganę i mistykę, ale też samotność i zagubienie, małość człowieka w obliczu ogromu pustki i jego niespełnienie, również z powodu braku wody — brak życia. W książce Onichimowskiej i Paxala pustynia jednak żyje, jest wielobarwna i optymistyczna, prowokuje do przygód i daje schronienie strudzonym wędrowcom.

---

[28] A. Onichimowska, T. Paxal, *Tam gdzie wiedźma leci w piaskowej zamieci*, Łódź 2002, s. 53.
[29] *Ibidem*, s. 62.

© for this edition by CNS

Posługując się tu terminologią Sławińskiego i jego teorią sensów naddanych, pustynna przestrzeń — barwna, hałaśliwa i dynamiczna — ma w książce Onichimowskiej i Paxala sens „wielkiej metafory" życia, wydaje się symboliczna, alegoryczna, reaguje żywo na losy bohaterów i wszystko na niej może się zdarzyć, na przykład „kiedy już autorzy odkrywają, kto kim jest, akcja zyskuje na tempie, staje się klarowniejsza, mocniej nasycona lękami i zjawami sennymi. Ich źródłem są cechy przestrzeni jak z horroru: rozciąga się ona i kurczy, jest pustką, pulsującą ciemnością"[30].

Kolejny etap opowieści jest barwniejszy i bardziej atrakcyjny dla czytelnika. Przedstawia plastyczny obraz ciągłego dziania się wśród dźwięków i barw jako istotę arabskiej kultury. W opowieści mamy zatem: wielbłądy, palmy, Beduinów, pustynne burze, hałaśliwe bazary, na których wszystko można sprzedać i kupić, ubraną w błyszczące, przezroczyste szaty, zakwefioną tańczącą beduińską księżniczkę — wszystko to współtworzy baśniową scenerię opowieści i zmierza do optymistycznego końca w arabskim „mieście spełnionych marzeń". Tu samotny Ludwik natychmiast zakochuje się w beduińskiej księżniczce i poślubia ją, a Ewa zaprzyjaźnia się ze słonikiem. Mimo upalnego słońca i bezustannie wiejącego wiatru prawie upersonifikowana pustynia „oddycha z ulgą" i „wzdycha z zachwytu", a w kulminacyjnym momencie opowieści — gdy Ewa podejmuje decyzję o powrocie do domu — zakwita.

4. Funkcje przestrzeni w obu opowieściach

Jak słusznie zauważa M. Krauz, „subiektywne (i symboliczne) wyobrażenie przestrzeni w dziele kształtuje się pod wpływem wiedzy o świecie i o prawach rządzących jego strukturą. W dużej mierze zależy od poznania naukowego, doświadczenia bezpośredniego i czynników kulturowych (wizji świata utrwalonej w danej kulturze)"[31].

W obu opowieściach przestrzeń współtworzy fabułę, jest wyznacznikiem tematyczno-kompozycyjnym opowieści, stanowi tło-scenerię dla dziejących się wydarzeń, wpływa bardzo mocno na losy postaci i jest jednocześnie „bohaterem" opowieści[32].

Zgodnie z teorią Sławińskiego na poziomie scenerii, gdy odwołujemy się do (a) wyznaczania obszaru, w którym rozpościera się sieć postaci, przestrzeń określa porządek świata w opozycjach i interakcjach: „między postaciami, grupami postaci, środowiskami — ludzie stąd–ludzie stamtąd, tubylcy–przybysze, ojczyzna–obczyzna, ja tu i ty tam" itp., a w omawianych utworach będzie to na

[30] D. Świerczyńska-Jelonek, *op. cit.*

[31] M. Krauz, *Przestrzeń opisu (na przykładzie opisu postaci)*, [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 135.

[32] M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

© for this edition by CNS

przykład bezpieczny dom–niebezpieczna natura północy. Kolejny element budowania poetyki przestrzeni wiąże się z „rozmieszczeniem postaci w sieci, każdorazowo określanym przez szereg rozmaitych czynników: cechy charakteru, przynależność społeczną, typ dążeń etc." — stwierdza Sławiński[33]. W opowieściach Onichimowskiej i Paxala będą to następujące postacie: angielski kelner, mała, zagubiona dziewczynka, sfrustrowana czarownica[34]. Ze względu na (b) wskazywanie na proces czasowy rozwijania się świata przedstawionego przestrzeń staje się wyznacznikiem wątku fabularnego i eksponuje na przykład rolę motywu drogi w powieści przygodowej czy obszarów geograficznych w powieści podróżniczej. W obu omawianych historiach będzie to właśnie motyw drogi i wędrówka bohaterów po pustyni w poszukiwaniu szczęścia i... samych siebie w *Tam wiedźma leci...*, a konkretny obszar geograficzny — Laponia — w *Dzieci zorzy...*. Warto zauważyć także przekraczanie przez bohaterów opowieści granic oddzielających kręgi przestrzenne, na przykład swoje od cudzych — *Tam wiedźma leci...* czy powszednie od niezwykłych — tu dom rodzinny–czarodziejski las w „opowieściach Północy" jako warunek zdarzenia fabularnego.

Wyraźnie obecna jest w obu opowieściach przestrzeń w roli tła, w roli partnera oraz w roli ekwiwalentu (na przykład stanów uczuciowych — szczególnie w „historii północnej"). Lapońska przyroda mocno odzwierciedla stany emocjonalne małych bohaterów, a „wzdychająca" pustynia wchodzi w rolę aktywnego obserwatora w „opowieściach wschodnich". Istotne są także rodzaje przyporządkowań między jednostkami scenerii a odmianami działania postaci — tu zwrócimy uwagę na zachowanie Aslaka w czasie samotnej wędrówki po górach czy reakcje lapońskich bohaterów na „dziwnie fantastyczne" zjawiska, jakie szykuje im natura[35]. Rzeczywiście zgodnie z mitologią Północy losy ludzi zależą od świata przyrody, człowiek żyje tam w zgodzie z naturą, rozumie ją, poddaje się jej, czuje ją, współtworzy ją, jest jej częścią. Tak reagują właśnie mali bohaterowie z książki *Dzieci zorzy polarnej*.

Jako ostatni wyróżnik przestrzeni na poziomie scenerii wymieniamy (c) wykładnik pewnej założonej w obrębie utworu strategii komunikacyjnej, na przykład ciągłość lub eliptyczność układu przestrzeni czy usystematyzowanie lub chaotyczność miejsc i realiów. Będzie to na przykład epizodyczność w wędrówce po pustyni czy szeregowy, niezwiązany z sobą układ przygód „dzieci północy". Podmiot literacki przyjmuje tu jakąś strategię porozumiewania się z odbiorcą i to on „odnajduje" określony porządek budowania przestrzeni, na przykład podejmuje próbę rozpoznania (doświadczenia) różnych znaków (miejsc charakterystycznych)[36] przyrody w *Dzieciach zorzy...*, czy „zaznacza" przypadkowe zmiany miejsc jako znak życiowego zagubienia bohaterów w „opowieściach wschodnich". Do tej kategorii należą też „punkty widzenia", perspektywy obserwacji, wyznaczenia „centrum orientacji

[33] J. Sławiński, *op. cit.*
[34] *Ibidem*, s. 17.
[35] *Ibidem*, s. 18.
[36] Y.F. Tuan, *op. cit.*

© for this edition by CNS

przestrzennej (Ingarden)", na przykład znaczące punkty przestrzeni natury (w tej kategorii opisu przestrzeni będzie mieścić się także teoria F. Tuana), takie jak środek jeziora (daleko od bezpiecznego brzegu), gdzie wypływa łódka dzieci, szczyt góry, na który wspina się lapoński chłopiec, i „zdobycie" tęczowej groty, nieznana część lasu, jego centrum — „zakazany owoc" w „opowieściach północnych"[37].

Na poziomie sensów naddanych — zgodnie z teorią Sławińskiego — przestrzeń może być „wielką metaforą". Traktowana jako ekwiwalent stanów uczuciowych staje się opozycją przestrzeni realistycznych i fantastycznych, na przykład knieja (las) jako podświadomość, „przemierzanie drogi jako figura doskonalenia się duchowego — konotacje te uruchamiane są wtedy, gdy istnieje w utworze związana z nimi aksjologia"[38]. W obu zbiorach historii przestrzeń buduje symbolikę drogi — w przypadku „historii pustynnych" droga jest figurą poszukiwania siebie, a w *Dzieciach zorzy...* wyznacznikiem, siłą sprawczą, katalizatorem serii przygód pary sześcioletnich bliźniaków, stając się wyraźnym ekwiwalentem ich stanów uczuciowych. Poza granicą bezpiecznego domu tajemnicza przestrzeń natury i magia jej oddziaływania, inspirowana mitologią Północy, staje się poetycka, koresponduje z wybujałym światem wyobraźni dzieci i prowokuje zwyczajną, dziecięcą ciekawość świata[39]. Żyje w zasadzie swoim życiem, ale też „atakuje", przybiera postać potworów i zjaw — jest groźna i naprawdę przeraża. Znacznie mocniej oddziałuje na zachowanie bohaterów niż przestrzeń w „opowieści wschodniej". Tu pustynia jest raczej ludyczna, kapryśna, zabawna, „płata niegroźne figle" (pustynne burze i mocny wiatr nie stanowią bezpośredniego zagrożenia dla wędrujących bohaterów), jest upersonifikowana („wzdycha" i „oddycha z ulgą"), lecz w sumie stanowi tylko egzotyczne i niebanalne miejsce wędrówki bohaterów oraz dobrze im życzy.

W obu opowieściach jednak opis przestrzeni i jej sensów naddanych stanowi przede wszystkim pretekst do wnikliwej prezentacji — poszukujących własnej tożsamości — bohaterów, którzy w końcu wracają do bezpiecznego, rodzinnego domu.

Spatial poetics of the North and the East – *Children of the Northern Lights* and *Where the Witch Flies in a Sandstorm* by Anna Onichimowska and Tom Paxal

Summary

Children of the Northern Lights and *Where the Witch Flies in a Sandstorm* by Anna Onichimowska and Tom Paxal build spatial poetics of the North and the East. In both stories space co-creates the plot. It determines the themes and composition of the stories; provides a background,

[37] *Ibidem*, s. 18.
[38] J. Sławiński, *op. cit.*
[39] *Ibidem*, s. 18.

© for this edition by CNS

a scenery for the events; influences the fate of the characters; and at the same time it is a "protagonist" of the stories. When we talk about the meaning, space can be a "big metaphor". In both collections of stories space creates a road symbolism. In the case of "desert stories", the road symbolizes the search for oneself, while in *Children of the Northern Lights* it is a determinant, a driving force, a catalyst of adventures of six-year-old twins, becoming a clear equivalent of their emotional states. Beyond the boundaries of a safe home, the mysterious space of nature and its magic influence, inspired by the mythology of the North, become poetic and communicate with the exuberant world of children's imagination, provoking children's ordinary curiosity about the world. Space in this case has a much bigger influence on the protagonists' behaviour than in the "eastern story". Here the desert is ludic, capricious, funny; it "plays tricks", it is personified (it "sighs" and it "breathes a sigh of relief") but, generally, it is merely an exotic and original place for the protagonists' journey and it wishes them well. However, in both stories the description of space and its meanings is a pretext for a thorough presentation of the protagonists, who look for their own identity but who eventually return to their safe family home.

© for this edition by CNS