

**Michał Rogoż**

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## **Czas i przestrzeń w cyklu powieściowym Joanne K. Rowling o Harrym Potterze**

Czas i przestrzeń należą do głównych elementów struktury formalnej dzieła literackiego. Z jednej strony mogą stanowić dominantę kompozycyjną określonej fabuły i jako takie konstytuować pewne formy wewnętrznej rzeczywistości, z drugiej zaś wyznaczają ramy świata przedstawionego w utworze literackim. Ramy te w refleksji filozoficznej, obejmującej przynajmniej tradycję Immanuela Kanta, wyznaczają specyficzny aprioryczny układ współrzędnych, porządkujący analizowany wycinek rzeczywistości. Struktury czasu i przestrzeni w dziele literackim są ze sobą ściśle powiązane, przypominając nieco XX-wieczne koncepcje fizyczne Alberta Einsteina. Określają one cechy gatunkowe utworu, a także stanowią odbicie konkretnych szablonów kulturowych, składających się na tło powstania danego dzieła<sup>1</sup>. W takim ujęciu czasoprzestrzeń jest traktowana jako pewien czynnik zewnętrzny, wpływający na organizację odpowiedniej struktury powieściowej; warto jednak zaznaczyć, że czas i przestrzeń mogą także stanowić istotny element treściowy, immanentny, a czasem wręcz autonomiczny w stosunku do czasu fizycznego. Opozycja ta w pewnym sensie nawiązuje do różnicy pomiędzy czasem fizycznym i psychologicznym<sup>2</sup>. Problematyka czasu i przestrzeni jest wieloaspektowa ze względu na istnienie szeregu warstw interpretacyjnych tych kategorii formalno-treściowych dzieła. Czas występuje zatem w powieści w trzech płaszczyznach:

- wypowiedzi związanej z narratorem,
- świata przedstawionego, utożsamionego z ukazaniem w fabule stosunkiem przyczynowo-skutkowym,

<sup>1</sup> Por. M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] *idem, Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 279.

<sup>2</sup> Por. K. Pomian, *Czas, literatura i autonomia znaków*, [w:] *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*, red. L. Burska, M. Zaleski, Warszawa 2001, s. 14–16.

- historii uwzględniającej relacje kulturowe dzieła z rzeczywistością pozaliteracką oraz jego wewnętrzne ramy<sup>3</sup>.

Kategorie powyższe można także odnieść do cech przestrzennych, analizując „odległość” opowiadającego od miejsca zdarzeń, ukształtowanie charakterystycznej dla dzieła scenerii czy też jej osadzenie w realiach pozaliterackich.

W dziełach należących do kategorii fantastyki problem czasu i przestrzeni uzyskuje specjalne znaczenie, związane z często występującą dynamizacją tych struktur kompozycyjnych. W klasycznej *science fiction* perspektywa wydarzeń umieszczona jest zazwyczaj w przyszłości, natomiast utwory z kręgu *fantasy* odsyłają raczej do hipotetycznej przeszłości, znajdującej się jednak poza osią czasu empirycznego<sup>4</sup>. Podążają one za tradycją genologiczną nakazującą wywodzić tego typu utwory ze średniowiecznych romansów rycerskich oraz baśni. Czas w utworach baśniowych ma charakter nieokreślony, skonwencjonalizowany, będący projekcją ludowych wyobrażeń. Często służy do ukazania nieznanego otoczenia w porządku wynikającym z przyczynowości<sup>5</sup>. Podkreślone momenty kulminacyjne (np. północ, południe, świt, zmierzch) funkcjonują jako tzw. czasy przejścia o charakterze symbolicznym, wyłączone z naturalnego toku poprzedzających i następujących po nich chwil<sup>6</sup>. Michał Bachtin określa schemat czasoprzestrzenny powieści rycerskiej jako cudowny świat w czasie przygodowym. Rzeczywistość przedstawioną cechuje w takim układzie silny uniwersalizm, cudowność kierująca się ku skomplikowanej symbolice, nieproporcjonalność ujęć, a także subiektywna niejednostajność czasu poddanego hiperbolizacji i onirycznym deformacjom<sup>7</sup>. W koncepcji czasoprzestrzeni duże znaczenie ma także struktura mitu ustalająca świecki czas linearny oraz sakralny czas cykliczny<sup>8</sup>.

Cykl powieściowy Joanne Rowling o Harrym Potterze<sup>9</sup> jest zaliczany do nurtu literatury *fantasy*. Specyficzne ukształtowanie struktury czasu i przestrzeni stanowi jeden z wyróżników kompozycyjnych powieści, decydujących o jej oryginalności i pośrednio o atrakcyjności fabuły dla odbiorców. Nie bez znaczenia dla charakterystycznego fenotypu są związki *Harry’ego Pottera* z innymi odmiana-

<sup>3</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 240.

<sup>4</sup> Np. w dziełach Johna Ronalda Reuela Tolkiena. Zob. H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, „Ruch Literacki” 1983, nr 1, s. 4.

<sup>5</sup> R. Handke, *Baśń a fantastyka naukowa*, [w:] *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań*, red. J. Cieślowski, R. Waksmund, Wrocław 1983, s. 310–311.

<sup>6</sup> Por. D. Brzostek, *Czas dzieła literackiego. Przypadek „science fiction”*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Toruń 2003, s. 167–211. Autor powołuje się w tym konkretnym wypadku na dzieło etnologiczne Ludwika Stommy, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 163.

<sup>7</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, s. 357–366.

<sup>8</sup> M. Eliade, *Czas święty i mity*, [w:] *Antropologia kultury*, red. A. Mencwel, Warszawa 1997, s. 105–115.

<sup>9</sup> Cykl obejmuje 7 tomów wydanych przez poznańskie wydawnictwo Media Rodzina w latach 2000–2008 w tłumaczeniu Andrzeja Polkowskiego.

mi popularnej epiki: baśnią, powieścią grozy czy powieścią rozwojową. Metoda przedstawiania magii jako sformalizowanej dziedziny wiedzy zbliża ogląd rzeczywistości do zrjonalizowanej niezwykłości. Takie uprawdopodobnienie bliskie jest założeniom prozy *science fiction*<sup>10</sup>. W tej poetyce utrzymane są wzmianki o wyjątkach od prawa Gampa, dotyczącego elementarnej transmutacji, informacje o magicznych roślinach i zwierzętach, a także pytania sprawdzające, zredagowane na końcowe roczne szkolne testy, „sumy” czy „owutemy”. Magia sprawia zatem wrażenie wiedzy okiełznanej, wprzęgniętej w proces cywilizacyjnego rozwoju społeczności, zdobywanej w trakcie treningu, przypominającego nieco ćwiczenia sportowców. Ma ona jednak charakter absolutny i w tym sensie niezmienny; jej ekspansja nie wynika z przekroczenia granic przez sam byt, a raczej z rozszerzania granic potencjalności, możliwej do osiągnięcia w ramach tego bytu.

Niektóre fragmenty cyklu Joanne K. Rowling nawiązują do schematu powieści łotrzykowskiej. Osierocony bohater wkracza w nową dla siebie rzeczywistość, która jest poznawana „od dołu”, z punktu widzenia neofity. Tekst ma charakter *quasi*-biograficzny, opiera się na perypetiach tworzących swoisty powtarzający się rytm „szyfowy” (rozwiązywanie niekończących się problemów)<sup>11</sup>. Jolanta Ługowska wiąże konstrukcję fabularną cyklu Rowling z Bachtinowską powieścią prób, wskazując na rolę przypadku w toku wydarzeń i stale pojawiające się zwroty akcji<sup>12</sup>. W tym sensie ramy tekstu wyznacza sytuacja zagrożenia głównego bohatera, prowadząca do ostatecznej konfrontacji. Poprzedza ją szereg perypetii w czasie przygodowym, ale ich wynik nie modyfikuje w żaden sposób sztywnego schematu fabularnego.

Istotną innowacją fabuły cyklu o Harrym Potterze jest połączenie cudownego świata przedstawionego czarodziejów z realistyczną rzeczywistością „mugolską”. Wykorzystują one to samo kontinuum czasoprzestrzenne, czego efektem są częste „spotkania” mieszkańców obydwu światów. Przejścia pomiędzy obydwojma poziomami rzeczywistości nie mają charakteru absolutnego, tzn. ich istnienie nie opiera się na określonych prawach, dogmatach czy sofizmatach fizycznych, lecz raczej na arbitralnej odautorskiej instancji. Nie istnieje przypadek omyłkowego trafienia mugola na peron numer dziewięć i trzy czwarte. Wydaje się, że świat czarodziejski nie jest dostępny dla mugoli tylko i wyłącznie ze względu na założoną *a priori* jego „niepostrzegalność” przez tych ostatnich. Paradoksalnie jednak świat mugolski staje się mentalnie niedostępny dla czarodziejów z uwagi

<sup>10</sup> D. Brzostek, *op. cit.*, s. 178.

<sup>11</sup> Por. A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996, s. 107–110, w tym kontekście zauważyć należy, że zmiany w świecie czarodziejów dokonywane są najczęściej przez osoby z zewnątrz, czarodziejów w pierwszym pokoleniu, rozszerzających zasięg diaspory. Por. S.M. Parker-Allen, *Strangers in a Strange Land. How the Muggle-born are a Powerful Force for Social Change*, <http://www.hp2003.org/nimbuspgmtrack.html>, data dostępu 14.05.2009.

<sup>12</sup> J. Ługowska, *Tajemnicza historia Harry’ego Pottera*, „Literatura i Kultura Popularna” X, red. T. Żabski, Wrocław 2002, s. 77–90.

na przyjętą z góry „uczciwość” magików. Inaczej musiałyby się utworzyć jakieś sposoby wzajemnej kooperacji, wynikające z logiki politycznej i ekonomicznej. Powszechne ukrywanie przez czarodziejów swojego jestestwa niejednokrotnie generuje sytuacje komiczne. Za uzasadnione należy uznać wnioskowanie, że czasoprzestrzeń Hogwartu jest specyficznym światem alternatywnym, w którym wymiarem nadrzędnym wobec znanych nam praw fizyki jest „wymiar magiczny”. Tylko magia umożliwia okiełznanie przestrzeni i czasu, stworzenie niewidzialnych miejsc, świstoklików, kominków służących do teleportacji czy innych sposobów „nietypowego” transportu. Magicznym atrybutem jest używany przez Hermionę zmieniacz czasu, stwarzający szansę równoczesnego studiowania kilku przedmiotów. Rekwizyt ten umożliwia cofnięcie wydarzeń i ingerencję w historię. Magiczna wszechmoc zawiera tu jednak logiczne ograniczenia: używając artefaktu, nie można naruszyć subtelnego związku przyczynowo-skutkowego<sup>13</sup>.

Klasyczne powieści *fantasy* rozgrywają się w czasie przełomowym dla losów świata. Istotne wydarzenia powodują nieodwracalne zmiany rzeczywistości, wpływające na życie bohaterów i zmuszające ich do dokonywania określonych wyborów<sup>14</sup>. Ten schemat kompozycyjny metamorfozy został wyraźnie ukazany w cyklu o Harrym Potterze. Oś fabuły stanowi konfrontacja głównego bohatera z Lordem Voldemortem, a wszyscy bohaterowie drugoplanowi są definiowani na podstawie tego najistotniejszego konfliktu. Ich wzajemne relacje podlegają oczywiście różnym komplikacjom, czego efektem jest istnienie postaci niejednoznacznych, takich jak Severus Snape, Korneliusz Knot, Igor Karkarow itp. Podstawę każdego suspensu stanowi w tym wypadku metamorfoza: demoniczny Severus Snape okazuje się sprzymierzeńcem sił dobra, maskującym swoje prawdziwe zamiary przed Voldemortem<sup>15</sup>, impulsywny nauczyciel obrony przed czarną magią to w istocie śmierciożerca, podszywający się pod prawdziwego Alastora Moody’ego, a jego „pomoc” ma ukryte przesłanki i okazuje się być nieszczerą<sup>16</sup>, złowrogi uciekinier z Azkabanu jest niewinnym Syriuszem Blackiem, a prawdziwy zdrajca ukrywa się jako animag pod postacią szczura Parszywka<sup>17</sup> itp. Pierwsze cztery tomy ukazują odradzanie się sił zła z zapaści powstałej w wyniku samobójczego ataku Voldemorta. W tym kontekście scena na cmentarzu stanowi punkt kulminacyjny całej pierwszej części cyklu. Kolejne trzy tomy przedstawiają rzeczywistość stopniowo opanowywaną przez siły zła. Walka nie ma już charakteru jednostkowego, ale dotyczy całego społeczeństwa czarodziejów, a nawet wykracza poza granice tak ukonstytuowanego świata (wizyta ministra magii u mugolskiego premiera).

<sup>13</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i więzień Azkabanu*, Poznań 2001, s. 410–412.

<sup>14</sup> A. Radzka, *Czas w fantasy*, [http://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/fif\\_p1/36.html](http://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/fif_p1/36.html), data dostępu: 11.05.2008.

<sup>15</sup> Zob. J.K. Rowling, *Harry Potter i insygnia śmierci*, Poznań 2008, s. 758.

<sup>16</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i czara ognia*, Poznań 2001, s. 708–716.

<sup>17</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i więzień Azkabanu*, s. 363.

Właściwymi punktami kulminacyjnymi są bitwa o Hogwart i ponowne pokonanie Voldemorta, po których uniwersum odzyskuje utraconą równowagę, bogatsze jednak o doświadczenie kryzysu:

Mc Gonagall przywróciła na miejsce stoły domów, ale nikt już nie przejmował się tym, gdzie kto powinien siedzieć, pomieszali się wszyscy, nauczyciele i uczniowie, duchy i rodzice, centaury i domowe skrzaty, w kącie leżał Firenzo odzyskując siły, przez okno zaglądał [olbrzym] Graup, a ludzie wrzucali jedzenie do jego roześmianych ust<sup>18</sup>.

Świat po ostatecznej bitwie po raz kolejny wyłania się z chaosu, a jego pierwszym skutkiem jest rewolucja znosząca dotychczasowe podziały rasowe, społeczne czy klasowe. Archetypy odrodzenia wiążą się z zawartością mitów kosmogonicznych o potopie, wieży Babel czy o rajskim ogrodzie. Z jednej strony istnieje zatem linearny czas heroiczny mierzony perypetiami Harry'ego Pottera i jego przyjaciół, których losy bywają determinowane przez wydarzenia z przeszłości: kluczową datą jest tu z pewnością 31 października 1981, dzień w którym Voldemort zabija Lily i Jamesa Potterów, po czym sam traci moc. Z drugiej strony czas linearny wpisany zostaje w szerszą ramę niezmiennego cyklicznego czasu boskiego. Świadczenia takiej struktury są w powieści J.K. Rowling bardzo liczne. Stały rytym wyznaczają określone rytuały składające się na rok szkolny: przejazd pociągiem do Hogwartu, uroczystość powitalna z tiarą przydziału, święto duchów, cykl rozgrywek quidditcha, powtarzający się program zajęć lekcyjnych, wreszcie zakończenie roku szkolnego i powrót Harry'ego do „innej rzeczywistości”. Na ten cykl roczny nakładają się także cykle wieloletnie, dotyczące np. organizacji mistrzostw świata w quidditchu, turnieju trójmagicznego, narodzin i śmierci. Podobieństwo biografii Harry'ego Pottera i Toma Riddle'a sugeruje przy tym pewną powtarzalność określonych zdarzeń *quasi*-historycznych. Walka dobra i zła ma charakter cykliczny i objawia się w powtarzających się wzlotach i upadkach, wojnach, powstaniach i latach pokoju<sup>19</sup>. Rytmiczność zjawisk jest podkreślana przez częste w powieści opisy pogody. Zwykle mają one charakter konwencjonalny, wzmagają napięcie i sugerują „klimat” nadchodzących wydarzeń:

Kiedy zapadła noc rozpełtał się zapowiadany sztorm. Olbrzymie fale chłostały ściany chatki, a dziki wiatr łomotał w brudne okna. [...] Sztorm rozszalał się na dobre i Harry nie mógł zasnąć. Dygotał z zimna i przewracał się na twardej podłodze, czując jak burczy mu w brzuchu z głodu. Koło północy chrapanie Dudleya zagłuszyły przetaczające się nisko grzmoty. [...] Pięć minut przed północą Harry usłyszał jakieś okropne trzaski. Miał nadzieję, że sufit się nie zapadnie, chociaż z drugiej strony może byłoby mu cieplej, gdyby tak się stało. [...] Trzy minuty. Czy to morze tak łomocze w skałę? I (dwie minuty) co to za dziwne skrzypienie? Czyżby ta skała zapadała się w morze? Jeszcze jedna minuta i będzie miał jedenaście lat. Trzydzieści sekund... dwadzieścia... dziesięć... dziewięć – może by tak obudzić Dudleya – trzy... dwie... jedna...

<sup>18</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i insygnia śmierci*, s. 763.

<sup>19</sup> Por. np. wzmianki o powstaniu goblinów czy wojnie olbrzymów w Anglii, za A. Polkowskiego, J. Lipińskiego, *Tezaurus Harry Potter*, Warszawa 2004, s. 357.

BUUM.

Cała chatka zadygotała, a Harry poderwał się wytrzeszczając oczy w ciemności. Ktoś był na zewnątrz i najwyraźniej łomotał w drzwi<sup>20</sup>.

Zdarza się, że pogoda wręcz kontrastuje z nastrojem bohatera:

Na otaczające zamek łąki wpełzało lato: niebo i jezioro przybrało kolor kwiatów barwinka, a w cieplarniach wystrzeliły wielkie jak kapusty kwiaty. Bez Hagrida, krążącego po łąkach z Kłem przy nodze, zielona sceneria, na którą Harry patrzył z okien zamku, wydawała mu się jednak dziwnie nieprzyjemna i jakby niepełna<sup>21</sup>.

W wielu przypadkach krótkie opisy aktualnej aury nie pełnią jednak funkcji ekspresywnej, stanowią raczej zwykłą wzmiankę o charakterze informacyjnym: towarzyszą na przykład treningom i meczom quidditcha, gdyż pogoda może ułatwiać lub utrudniać grę. Występowanie określonych zjawisk pogodowych sugeruje porę kalendarzową i domniemane geograficzne miejsce akcji (deszcz, śnieg, mgła itp.)<sup>22</sup>. Powtarzanie się takich komentarzy jest także rodzajem komunikatu metajęzykowego, odwołującego się do struktury ponadczasowego mitu. Wyznacza on tempo akcji, ukazując porę dnia (zierzch i świt jest opisywany najczęściej).

W opozycji do czasu cyklicznego postaci tworzą własną biografię w obrębie czasu linearnego. Oczywiście narastanie perypetii jest cechą charakterystyczną prawie każdej fabuły, warto jednak zaznaczyć, że przeszłość świata przedstawionego w cyklu o Harrym Potterze silnie determinuje jego terażniejszość (czyli okres akcji głównego wątku fabularnego). Narrator często stosuje zabieg polegający na wypełnianiu się jakiejś przepowiedni (postać Sybilli Trelawney). Ważnym tematem przynajmniej trzech ostatnich ksiąg jest odkrywanie przeszłości mające przygotować głównego bohatera do ostatecznej rozgrywki z jego wrogami. Retrospekcje mogą być wprowadzane na różne sposoby: bezpośrednio, poprzez opowieść bohatera (najczęściej Albusa Dumbledore'a), lub pośrednio, poprzez wykorzystanie rozmaitych mediów (listy Syriusza Blacka, myślodsiewnia, zwierciadło Ein Eingarp, wizje Harry'ego). Takie *quasi*-retrospekcje nie wyłamują się z reguły prawidłowego wpływu czasu fabularnego, natomiast zazwyczaj dochodzi do charakterystycznej zmiany perspektywy narracji. Czas i przestrzeń są więc podporządkowane regułom magicznym:

– Dokąd się wybierzemy? – zapytał Harry, kiedy Dumbledore stanął obok niego przed kamienną misą.

– Tym razem odwiedzimy MOJĄ pamięć. Myślę, że uznasz ją za bogatą w szczegóły i zadowolająco trafną. Ty pierwszy, Harry...

Harry pochylił się na myślodsiewnię, jego twarz przełamała chłodną powierzchnię pamięci i ponownie opadał już w ciemność... Parę sekund później (!) uderzył stopami w twardy

<sup>20</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, Poznań 2000, s. 50–51.

<sup>21</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i komnata tajemnic*, Poznań 2000, s. 279.

<sup>22</sup> Opisy pogody w powieści nawiązują do klimatu Wysp Brytyjskich, por. M. Chrubasik, *Znany nieznanym świat Harry'ego Pottera czyli o podobieństwach świata magii i świata mugoli*, [w:] *Świat po Harrym Potterze*, red. P.J. Śliwiński, A. Regiewicz, Kraków 2002, s. 13–15.

grunt, otworzył oczy i stwierdził, że razem z Dumbledore'em stoją na zatłoczonej londyńskiej ulicy.

– Tam jestem – powiedział pogodnie Dumbledore wskazując głową na jakiegoś wysokiego mężczyznę, który przechodził przez jezdnię tuż przed wozem mleczarza.

Ten młodszy Albus Dumbledore też miał długie włosy i brodę, ale nie siwe, tylko kasztanowe. Przeszedłszy na drugą stronę ulicy, ruszył długimi krokami chodnikiem, ściągając na siebie wiele zaciekawionych spojrzeń, jako że ubrany był w ekstrawagancki garnitur ze śliwkowego aksamitu.

– Ładny garnitur, panie profesorze – powiedział Harry, zanim ugryzł się w język, ale Dumbledore tylko zachichotał.

Ruszyli za nim, trzymając się dość blisko, aż w końcu przeszli przez żelazną bramę na pusty dziedziniec przed ponurym, prostokątnym gmachem otoczonym wysokimi sztachetami<sup>23</sup>.

Schemat działania Harry'ego Pottera wskazuje na pokrewieństwo cyklu J.K. Rowling z klasycznymi powieściami rozwojowymi. W utworach tego typu bohater dynamiczny zostaje ukazany przez pryzmat wydarzeń i miejsc kształtujących jego postawę życiową zarówno w czasoprzestrzeni subiektywnej (wewnętrznej), jak i obiektywnej (wśród zdarzeń uobecnionych w scenicznej prezentacji)<sup>24</sup>. Powieść podejmuje charakterystyczną dla tego typu literatury tematykę szkolną. Struktura czasoprzestrzenna ulega w jej obrębie rozczłonkowaniu i hierarchizacji, czas mierzony jest odcinkami lekcji, przestrzeń podzielona na określone sale lekcyjne i mieszkalne. Hogwart posiada oczywiście specyficzne cechy nawiązujące z jednej strony do anglosaskiej tradycji kolegów uniwersyteckich<sup>25</sup>, z drugiej zaś do reguł rządzących magiczną rzeczywistością. Zamek Hogwartu przypomina mistyczne budownictwo średniowieczne, realizujące koncepcję „architektury mówiącej”. Łączy w sobie symetrię (np. cztery wieże odpowiadające czterem domom, a w domyśle także innym symbolicznym czwórkom – cnotom kardynalnym, żywiołom) i asymetrię (forma labiryntu). Centralnym punktem przestrzeni jest sala jadalna z wyniesionym stołem nauczycielskim oraz sklepieniem stanowiącym magiczną imitację nieba – w symboliczny sposób spełniała ona funkcje sakralne<sup>26</sup>. W obrębie zamku i w jego okolicach występują swoiste miejsca zakazane<sup>27</sup>, stanowiące przestrzeń tajnej działalności bohatera (Zakazany Las, Pokój Życzeń, Komnata Tajemnic, tunele do Hogsmeade itp.). Charakterystyczną cechą *Entwicklungsroman* jest rozszerzanie przestrzeni wokół głównego bohatera. Tworzy ona kilka koncentrycznych kręgów rozrastających się zgodnie z doświadcze-

<sup>23</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i książkę półkrwi*, s. 285–286.

<sup>24</sup> B. Hadaczek, *Czas i przestrzeń w konstrukcji bohatera powieści rozwojowej*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 7–9, s. 117–127.

<sup>25</sup> Jej charakterystycznymi elementami są m.in.: podział na rywalizujące ze sobą „domy” lub „bractwa”, specyficzny ubiór, folklor uczniowski, rozbudowany samorząd z funkcjami prefekta czy dziekana, wreszcie podział internatu na dormitoria i część wspólną (jadalnie, pracownie). Por. D. Kowalewska, *Harry i czary-mary czyli o wartościach edukacyjnych w cyklu powieści „Harry Potter”* J.K. Rowling, Kraków 2005, s. 160–164.

<sup>26</sup> Por. T. Wagner, *Magia architektury – architektura magii. Krajobraz architektoniczny w powieściach J.K. Rowling*, [w:] *Świat po Harrym Potterze*, s. 37–43.

<sup>27</sup> B. Hadaczek, *op. cit.*, *passim*.

niami dzieciństwa<sup>28</sup>. Stąd pierwszy obraz cyklu to opis domu Dursleyów i jego otoczenia na Privet Drive, potem następuje stopniowe rozszerzanie horyzontów wokół miejsc istotnych dla rozwoju fabuły: Londynu i Hogwartu. Steven Gores zauważa, że przestrzeń, jaką Harry poznaje w świecie mugoli, jest stale ograniczana do domu Dursleyów oraz podwórka, podczas gdy jego przygody w magicznym uniwersum implikują przekraczanie wszelakich barier przestrzennych i czasowych<sup>29</sup>. Prawdopodobnie ta dotyczy również biografii Toma Riddle'a. Przestrzennej emanacji ulega wreszcie zło, którego prefigurację stanowi aura wydzielana przez postacie dementorów.

Czas cykliczny i czas liniowy są podporządkowane w powieści Rowling kompozycji znanej z gier RPG. Schemat fabularny zawiera szereg następujących po sobie perypetii, rzutuujących na doświadczenie bohatera i pozwalających mu uzyskać dostęp do kolejnych przestrzeni konkretnego „poziomu”. Finalnym rezultatem takiej sekwencji jest walka ze „strażnikiem poziomu” i następująca po niej konkluzja w postaci rozmowy z Albusem Dumbledore'm. W cyklu o Harrym Potterze rolę strażnika pełnią kolejne wcielenia Lorda Voldemorta. Warto odnotować, że większość ostatecznych pojedynków toczy się w mrocznej scenerii, bohaterowie zazwyczaj zstępują w podziemia. W pierwszych dwóch tomach są to sekretne komnaty wewnątrz Hogwartu, w tomie trzecim stara chata na obrzeżach Hogsmeade, do której można dotrzeć podziemnym tunelem, w tomie czwartym opuszczony cmentarz, w tomie piątym podziemia Ministerstwa Magii, wreszcie w tomie szóstym nadmorska grotka. Wędrowni towarzyszy pojawiają się postaci i rekwizyty sugerujących kontekst eschatologiczny, np. Puszka, którego „pokrewieństwo” z piekielnym Cerberem jest dość oczywiste, grobów i ludzkich szczątków. Takie ukształtowanie przestrzeni ma charakter symboliczny, nawiązuje do głęboko ukrytych archetypów chaosu, labiryntu, czasu sprzed narodzin, inicjacji, nieświadomości, istnienia poza przestrzenią i czasem<sup>30</sup>. Skomplikowany charakter ma wizja tanatologiczna zawarta w książce angielskiej pisarki, stanowiąca wykładnię światopoglądu gnostyckiego z elementami filozofii taoistycznej<sup>31</sup>. Duchowy mentor Harry'ego Pottera Albus Dumbledore stwierdza, że „śmierć jest dla należycie zorganizowanego umysłu tylko początkiem nowej wielkiej przygody”<sup>32</sup>. Potwier-

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> S.J. Gores, *The Danger of Dynamics. Transport in the Harry Potter series*, <http://www.hp2003.org/nimbuspgmtrack.html>, data dostępu 19.09.2008.

<sup>30</sup> Por. wywód dotyczący symboliki użytej we *Władcy Pierścieni* J.R.R. Tolkiena, powołujący się na psychologię głębi C.G. Junga i religijną egzegezę M. Eliadego. Zob. A. Telwikas, *Podróż w głąb samego siebie – świat Władcy Pierścieni Johna Ronalda Reuela Tolkiena jako obraz nieświadomości*, [w:] *Fantasy jako dobra nowina*, red. M. Mikołajczak, P. Urbaniak, Wałbrzych 2005, s. 73–84.

<sup>31</sup> Według księdza Aleksandra Posackiego taka ideologia ma charakter antychrześcijański i jest przedmiotem krytyki. Zob. A. Posacki, *Magiczna wyobraźnia czy realistyczna magia. Harry Potter i okultyzm*, Gdańsk 2006, s. 61–64.

<sup>32</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, s. 306.



dzeniem tej fragmentaryczności w doznaniu śmierci jest obecność w Hogwarcie żyjących, zmaterializowanych duchów (Prawie Bezgłowy Nick, Jęcząca Marta, Profesor Binns itd.):

Czarodzieje mogą pozostawić po sobie na ziemi ślad, mogą błąkać się jako duchy po miejscach, po których chodzili za życia [...], ale niewielu wybiera tę drogę. [...] Lękałem się śmierci. [...] Wolałem pozostać na progu. Czasami się zastanawiam czy dobrze zrobiłem... Bo to nie jest ani tu ani tam... [...] Nie wiem nic o tajemnicach śmierci, [...] bo wybrałem lichą imitację życia. Sądzę, że uczeni czarodzieje na pewno studiują tę sprawę w Departamencie Tajemnic<sup>33</sup>.

Przedmiotowość, z jaką traktuje się śmierć, nasuwa skojarzenia z popularnymi grammi fabularnymi, w których mamy do dyspozycji „kilka żyć”, a ewentualny zgon oznacza co najwyżej rozpoczęcie określonej procedury od nowa. Same zaś światy ukazane są w umownej przestrzeni w ostatnim tomie, w którym Harry Potter zostaje porażony zaklęciem Voldemorta. Miejsce to symbolizujące poczekalnię przed podróżą nazwane jest dworcem King's Cross. Wspomniana czasoprzestrzeń ma status podobny do używanych wcześniej w powieści retrospekcji za pomocą wejścia w rekwizyt myśłodsiewni, z tą różnicą, że oznacza raczej „przywołanie świata równoległego” niż „odpomnienie przeszłości”:

Leżał twarzą w dół wsłuchując się w ciszę. Był zupełnie sam. Nikt go nie obserwował. Prócz niego nikogo tu nie było. Nie był zresztą pewny czy on sam tu jest. Po długim czasie, a może natychmiast, przyszło mu do głowy, że jednak musi istnieć, musi być czymś więcej niż tylko odcieleśnioną myślą, bo leży, na pewno na czymś leży. A jeśli czuje, że leży, to musi mieć zmysł dotyku, a to coś, na czym leży, też musi istnieć. [...] Leżał w jasnej mgłę, choć takiej mgły jeszcze nigdy w życiu nie widział. Otoczenie nie było nią przysłonięte, raczej owa mgła nie uformowała się jeszcze w otoczenie. Powierzchnia, na której leżał, chyba była biała, ale nie można było stwierdzić, czy jest ciepła, czy zimna, po prostu była płaska, bezbarwna, służąca tylko temu, by na niej istnieć. [...] A potem poprzez bezkształtną nicość, która go otaczała, przedarł się jakiś dźwięk: coś się cicho trzepotało, miało, łopotało<sup>34</sup>.

Kreacja takiej przestrzeni zawiera wiele elementów niedookreślenia wyrażanych przez relatywizację upływu czasu (krótko lub długo), odczuć (ciepło lub zimno), a także postrzeżeń (mgła czy szczegóły otoczenia). Symbolika eschatologiczna przejawia się też w specyficznej stylistyce, operującej powtórzeniami czasownika „istnieć”. Wyrażenia takie przypominają początek Ewangelii św. Jana, gdzie też powtarzane jest kilkakrotnie słowo „być”. Kontrastowanie światła i ciemności ma również proveniencję biblijną, ale przypomina także fenomeny podróży w zaświaty znane z relacji ludzi, którzy przeżyli śmierć kliniczną. Wydaje się, że autorka wykorzystuje skomplikowany system religijnej symboliki, „racjonalizując” na gruncie poetyki *fantasy* cud zmartwychwstania. Nie bez znaczenia jest tutaj paraboliczna przypowieść o braciach, którzy weszli w posiadanie trzech insygniów śmierci.

<sup>33</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, s. 939–940.

<sup>34</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i insygnia śmierci*, s. 723–724.

Schematowi czasoprzestrzeni odpowiada określona forma narracji prowadzonej w czasie przeszłym, prawie z dwudziestoletniej perspektywy w stosunku do głównego nurtu wydarzeń. Sposób relacji rzadko jest jednak zdystansowany wobec opisywanej rzeczywistości. Za charakterystyczny zabieg autorki należy uznać częstą zmianę punktu obserwacyjnego oraz „odległości” wobec bohatera. Fragmenty narracji auktorialnej przeplatają się z narracją personalną. Narrator przybliża się do różnych bohaterów. W pierwszym tomie opowieść relacjonowana jest z początku jakby z punktu widzenia Vernona Dursleya, następnie po jego zaśnięciu przenosi się w otoczenie domu przy Privet Drive, gdzie obserwujemy spotkanie czarodziejów, wreszcie następuje komentarz do wydarzenia przedstawiony z perspektywy malutkiego, porzuconego pod progiem dziecka. Efektem takich zabiegów jest dynamizacja akcji, która bywa postrzegana jak w spektaklu filmowym, w zmieniających się sekwencjach ujęć:

Dyrektor ZOO osobiście nalał ciotce Petunii filiżankę mocnej, słodkiej herbaty, przepraszając ją nieustannie. Piers i Dudley coś belkotali. Harry był pewny, że wąż, przesuwając się obok nich po podłodze, tylko żartobliwie Chapmaną ich w pięty, ale zanim doszli do samochodu, Dudley opowiadał mu, że niewiele brakowało, a straciłby nogę [...]. Wuj Vernon odczekał, aż Piers znajdzie się bezpiecznie w swoim domu, po czym zabrał się za Harry’ego. Był tak wściekły, że ledwo mógł mówić. Udało mu się tylko wybelkotać:

– Precz... do komórki... siedzieć tam... bez jedzenia – po czym opadł na fotel. Ciotka Petunia musiała mu natychmiast podać dużą brandy.

Harry leżał w swojej ciemnej komórce, żałując że nie ma zegarka. [...] Mieszkał u Dursleyów już prawie dziesięć lat, dziesięć żalonych lat od czasu, gdy był niemowlęciem, a jego rodzice zginęli w wypadku<sup>35</sup>.

Zmiana perspektywy narracyjnej występuje głównie w początkowych rozdziałach kolejnych tomów, stanowiących rodzaj introdukcji do właściwej perypetii. Narrator kontroluje postrzeganie czytelnika, ukazując zazwyczaj tylko to, co jest konieczne, bez tego, co jest subtelne<sup>36</sup>. Osoba opowiadająca nie posiada własnej osobowości, ale dzięki temu łatwo może zostać utożsamiona przez potencjalnego czytelnika z własnym „ego”.

Istotną funkcją narracji jest utrzymywanie szybkiego tempa zdarzeń. Autorka powszechnie stosuje zabieg elipsy, zawężając fabułę tylko do epizodów istotnych z punktu widzenia prowadzonych wątków. Nie rezygnuje przy tym z licznych nawiązań do cyklu roku szkolnego, ale na ogół normalny tok lekcyjny umiejscawia pomiędzy kolejnymi rozdziałami. Szczególnie jest to widoczne w pierwszym tomie przygód małego czarodzieja, w którym szereg rozdziałów rozpoczyna się od zdań informujących o upływie czasu:

Tak przynajmniej było do dnia, w którym zobaczyli w swoim pokoju wspólnym na tablicy ogłoszeń komunikat powiadamiający ich, że od czwartku zaczną się lekcje latania<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, s. 34.

<sup>36</sup> E. Fife, *Narratorial Control. Harry Potter Joins the Three Investigators*, <http://www.hp2003.org/nimbuspgmtrack.html>, data dostępu 18.09.2008.

<sup>37</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, s. 152.

Zbliżało się Boże Narodzenie. Pewnego ranka w połowie grudnia Hogwart obudził się pokryty grubą warstwą śniegu<sup>38</sup>.

Dynamizację stosunków czasoprzestrzennych osiąga się także poprzez tworzenie wrażenia równoczesności kilku zachodzących zdarzeń. Obrazowanie takie charakterystyczne jest dla relacji sportowej i rzeczywiście towarzyszy zwykle meczom quidditcha oraz występom w turnieju trójmagicznym:

Kiedy wystrzelił w górę, kiedy pęd zmierzwił mu włosy, kiedy w dole twarze tłumu zamieniły się w różowe główki od szpilek, a rogogon zmniejszył się do rozmiarów psa, poczuł, że tam w dole została nie tylko ziemia, ale i jego strach... Odzyskał spokój, znalazł się w swoim królestwie<sup>39</sup>.

Szybkie tempo akcji wynika także ze stylistyki tekstu: przewagi czasowników określających czynności nad czasownikami określającymi stany, partii dialogowych nad opisem, używania przysłówków odnoszących się do szybkiego upływu czasu (nagle, natychmiast, szybko itp.), wprzęgnięcia opisów w dynamikę zachodzących wydarzeń, posługiwania się zdaniami krótkimi i równoważnikami zdań, operowania kolokwializmami itp.<sup>40</sup> Nieliczne partie opisowe odzwierciedlają najczęściej jakiś dynamiczny proces, a nie nieruchomy stan rzeczywistości. Cechują się realizmem (oczywiście w sensie metody, a nie tematu), stąd nie są pozbawione swoistej systematyczności wyznaczonej przez okoliczniki czasu i miejsca. Niekiedy upływ czasu odmierzają proste, niemal mechaniczne czynności:

– Być może żyjesz w iluzji, że cały czarodziejski świat interesuje się pilnie twoją osobą – ciągnął Snape tak cichym głosem, by nikt inny go nie dosłyszał (Harry nadal tłukł swoje skarabeusze, choć już były zamienione w drobny proszek) – ale mnie nie obchodzi, ile razy ukazuje się w pismach twoje zdjęcie. [...] Harry wysypał sproszkowane żuki do kociołka i zaczął siekać korzenie imbiru. Ręce mu się lekko trzęsły ze złości, ale nie podnosił oczu, jakby nie słyszał, co Snape do niego mówi<sup>41</sup>.

Przestrzeń literacka jest przekształcana przez powszechnie stosowany zabieg ożywienia. Za szczególnie charakterystyczny należy uznać stosowany przez autorkę zabieg animizacji alegorii, takich jak posągi i obrazy w Hogwarcie, maskotki reprezentacji Bułgarii i Irlandii występujące przed finałem Mistrzostw Świata w Quidditchu, czy też wyczarowany na niebie Mroczny Znak. Postrzeganie świata nie ogranicza się przy tym do jednej perspektywy i jednego zmysłu. W powieści znajdziemy „kadrowanie” z lotu ptaka<sup>42</sup>, widoki podwodne<sup>43</sup>, jak również spojrzenie z perspektywy odwróconej<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 203.

<sup>39</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i czara ognia*, s. 372.

<sup>40</sup> R. Pawliszko, *Bliskie spotkania z Harrym Potterem. Próba spojrzenia na tekst*, [w:] *Fantasy jako dobra nowina*, s. 111–117.

<sup>41</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i czara ognia*, s. 538.

<sup>42</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i komnata tajemnic*, s. 79.

<sup>43</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i czara ognia*, s. 517.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 650.

Zdarza się, że narrator zawęży ogląd rzeczywistości lub specjalnie zawiesza opis, co niewątpliwie sprzyja budowaniu napięcia i niepewności. W tego typu sytuacjach rolę wzroku przejmują inne zmysły. Chwył taki jest charakterystyczny dla powieści sensacyjnej:

Zimny głos dobiegał ze starego fotela stojącego przed kominkiem, ale Frank nie widział tego, kto w nim siedzi. Wąż zwinął się na przegniłym dywaniku przed kominkiem jak jakaś straszna parodia domowego psa. Glizdagon gestem zaprosił Franka do pokoju. Choć Frank wciąż był okropnie wstrząśnięty, ścisnął mocniej laskę i przykuśtykał przez próg. Jedynym źródłem światła był ogień z kominka, który rzucał na ściany długie, pająkowane cienie. Frank wlepił oczy w oparcie fotela. Siedzący w nim mężczyzna musiał być jeszcze niższy od swojego sługi, bo Frank nie widział czubka jego głowy<sup>45</sup>.

Na marginesie warto też zauważyć, że zmysł powonienia ulega wulgaryzacji i, jak w horrorze, bywa łączony z personifikacją panoszącego się zła:

Odchylił w tył swoją ohydną głowę i zaczął węszyć, wydymając swoje płaskie nozdrza. Czuję winę. W powietrzu jest odór winy<sup>46</sup>.

Przestrzenne uwarunkowania cyklu powieściowego Rowling przejawiają się także w odwołaniach do stałych motywów towarzyszących literaturze. Charakterystyczne dla wspomnianego tekstu są topos drogi oraz labiryntu. Opis trasy wędrówki bohaterów implikuje ujęcie czasowe perypetii i nagromadzenie zdarzeń następujących po sobie często z dużą przypadkowością. Droga stanowi symboliczne uosobienie rozwoju i dojrzewania bohatera<sup>47</sup>. Istotna jest także świadomość jej początku i końca, co stanowi nawiązanie do etapów życiowego doświadczenia. W tym sensie podróż może podlegać planowaniu, stanowić trudną operację logistyczną, jak choćby ewakuacja Harry'ego z domu Dursleyów przez członków Zakonu Feniksa. Ten sam odcinek może być pokonywany na różne sposoby (*vide* podróżę Harry'ego Pottera do Hogwartu szkolnym pociągiem, „latającym” samochodem czy magicznym autobusem – „Błędnym Rycerzem”) z ukazaniem niebezpieczeństw czekających na podróżującego. Droga jawi się jako przekraczanie różnorodnych barier, odległościowych i mentalnych, stanowi więc kwintesencję myślenia magicznego:

Ustawił wózek przed sobą i popatrzył na barierkę. Wyglądała bardzo solidnie. Zaczął ku niej iść. Ludzie, którzy szli na peron dziewiąty lub dziesiąty potracali go i popychali. Harry przyspieszył. Szedł prosto na barierkę – był pewien, że wózek się o nią rozbije – pochylił się nad nim i zaczął biec – barierka była coraz bliżej – wiedział, że już nie będzie w stanie się zatrzymać – stracił kontrolę nad wózkiem – jeszcze kawaleczek – zamknął oczy, spodziewając się strasznego wstrząsu i łoskotu... Nic takiego się nie wydarzyło... biegł dalej... otworzył oczy<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 672.

<sup>47</sup> B. Hadaczek, *op. cit.*, s. 124–125.

<sup>48</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, s. 101. Porównaj analizę w pracy R.C. Burke, *Platform 9 3/4 and Sundry Barriers. Ontological Displacements in the Harry Potter Series*, <http://www.hp2003.org/nimbuspgmtrack.html>, data dostępu: 12.10.2008.

Transport w świecie magicznym podlega przy tym fantastycznym prawom, stąd przemieszczanie się za pomocą kominków, proszku fiuu, teleportacji czy świstoklików należy uznać za szczególne przypadki drogi. Takie podróże ukazywane są, mimo wszystko, całkiem „fizycznie”, towarzyszą im specyficzne zjawiska (błyski, wiatr, wiry materii), sugerujące nadzwyczajne prędkości poruszania się, a więc użycie określonych nakładów energii.

Szczególną cechą drogi w powieści o Harrym Potterze jest jej kształtowanie na podobieństwo labiryntu. Wiąże się to zazwyczaj z naprzemiennym występowaniem odcinków wąskich i szerokich, możliwością wyboru określonej trasy z kilku wariantów, wreszcie wrażeniem ograniczenia i przypadkowości marszruty. Labirynty w Harrym Potterze pojawiają się w sensie dosłownym (*vide* trzecia konkurencja turnieju trójmagicznego) lub też w ujęciu konwencjonalnym (mylne i tajemnicze korytarze Hogwartu, sale w Departamencie Tajemnic). Stosownie do mitycznego pierwowzoru labirynt zamieszkują bestie (np. król węży w Komnacie Tajemnic, smok w skarbcu Gringotta, aragogi w Zakazanym Lesie itp.), a poruszanie się po nim ułatwiają odpowiednie rekwizyty (mapa Huncwotów, zaklęcie czterech stron świata). Czasoprzestrzeń labiryntu umożliwia nagle zwroty akcji, wynikające z zawężonego pola widzenia, ułatwia stosowanie „zawodnej metody prób i błędów”<sup>49</sup>, ma jednak przede wszystkim konotacje symboliczne, odwołujące się zarówno do poziomów ludzkiej świadomości, jak i wątków mitycznych i chrześcijańskich<sup>50</sup>.

Czasoprzestrzeń opisana w cyklu Rowling jest w wielu punktach adekwatna do faktycznej rzeczywistości. Świat alternatywny cechują liczne przyrodnicze i społeczne podobieństwa do rzeczywistości brytyjskiej. „Potterverse” stanowi poniekąd symulację prawdziwej społeczności żyjącej w diasporze. W powieści sygnalizowane są konkretne problemy ekonomiczne i polityczne (embargo handlowe, cła). Władza państwowa, podobnie jak w świecie empirycznym, opiera się na rozbudowanej administracji centralnej, posiada własne siły specjalne (aurorzy), prowadzi politykę przy uwzględnieniu podziałów narodowych i rasowych. Trudno jednoznacznie określić standardy demokratyczne, prasa ma często charakter koniunkturalny, autorytarna władza ministra opiera się na dekretach<sup>51</sup>. Istotna jest w tym ujęciu retoryka wypowiedzi politycznych, operująca swoistym zawieszeniem czasu i uwypukleniem niezmiennego problemu czystości krwi<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> W tym kontekście pisze o Harrym Potterze Jolanta Ługowska (zob. *Tajemnicza historia Harry'ego Pottera, passim*). Widomą ilustracją takiej metody jest fragment opisujący okrągłą salę w podziemiach Ministerstwa Magii z dwunastoma drzwiami zmieniającymi swoje położenie. Zob. J.K. Rowling, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, s. 842–847.

<sup>50</sup> O różnych motywach związanych z labiryntami w średniowiecznej kulturze zachodniej traktuje książka P. de Saint-Hilaire, *Tajemny świat labiryntów*, przeł. A. Wende-Surmiak, M. Puszczewicz, Warszawa 1994, s. 304.

<sup>51</sup> O podobieństwie świata magii do znanej nam rzeczywistości pisze M. Chrubasik, *op. cit.*, s. 12–31.

<sup>52</sup> Podobna ideologia stoi u podstawy wszelkich ruchów nacjonalistycznych. W stosunku do narodu serbskiego ukazuje go I. Colović, *Polityka symboli*, przeł. M. Petryńska, Kraków 2001, s. 24–31.

Na podstawie przeróżnych sygnałów dotyczących czasu fabularnego można było ustalić chronologię bezwzględną wydarzeń i skonstruować kalendarium alternatywnego świata. W tym kontekście kluczowa data urodzin głównego bohatera została obliczona na podstawie odniesień do innych dat występujących w powieści w formie mianowania czasu<sup>53</sup>. Czas narracji jest więc w przybliżeniu zgodny z faktycznym czasem powstania dzieła. W obręb powieściowego uniwersum wprowadzono także postać odnoszącą się do rzeczywistości pozafikcyjnej, znanego alchemika Nicolasa Flamela, „twórcę kamienia filozoficznego”, urodzonego w 1330 roku w Pontoise we Francji.

W powieściach Rowling czas nie stanowi jedynie składnika kompozycyjnego, jest także jednym z tematów wypowiedzi. Swoistą grę z czasem tworzą przepowiednie i wróżby; jest on również przedmiotem narratorskiej refleksji:

To dziwne, ale kiedy człowiek się czegoś boi i oddałby wszystko, byle tylko spowolnić wpływ czasu, czas ma okropny zwyczaj przyspieszania swego biegu. Dni dzielące Harry'ego od pierwszego zadania upływały tak szybko, jakby ktoś zaczarował zegary, by wskazówki obracały się z podwójną prędkością<sup>54</sup>,

jest także jedną z magicznych sił, której działanie obserwować można w salach Departamentu Tajemnic:

Głowa kurczyła się i lysiała. Czarne włosy znikają, szczęki zrobiły się gładkie, czaszka zaokrągliła się i pokryła brzoskwińowym puchem... Teraz na masywnej, muskularnej szyi śmierciożercy osadzona była groteskowa główka niemowlęcia [...].

– To jest czas – powiedziała Hermiona przerażonym głosem – Czas...<sup>55</sup>

Analogicznie sala z łukiem stanowi alegorię paradoksalnej przestrzeni, w której pojęcia „w środku” i „na skraju” tracą swój sens w obliczu stałości i przemijania.

Motywy czasu i przestrzeni mają duże znaczenie dla powieści *fantasy*. W magicznym cyklu o Harrym Potterze te elementy rzeczywistości ulegają licznym modyfikacjom i metamorfozom. Są jednym z głównych środków ekspresji, decydują o „magii” wyobraźni. Czas i przestrzeń świata przedstawionego warunkują także referencjalność tekstu w odniesieniu do rzeczywistości empirycznej. Dzięki różnorodnym sygnałom pozwalają nam uobecnić świat Hogwartu w znanej nam scenarii. Liczne przemiany czasu zdają się obrazować twierdzenie prekursora powieści fantastycznej Herberta George'a Wellsa, że „czas jest tylko szczególną formą przestrzeni”.

---

<sup>53</sup> Datowanie to budzi pewne kontrowersje, por. hasło *Data narodzin Harry'ego Pottera*, [w:] A. Polkowski, J. Lipińska, *op. cit.*, s. 62–63.

<sup>54</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i czara ognia*, s. 335.

<sup>55</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, s. 864.

## Subject of time and space in Joanne K. Rowling's Harry Potter series

### Summary

Time and space constitute basic structural elements of the work of literature and define scope of its composition. In Joanne K. Rowling's series they refer mainly to the fantasy genre which mostly demonstrates itself by duality of the presented world, in two types of time – cyclical and linear and in showing decisive moment for that world. Harry Potter story also follows the same patterns, so characteristic for *Entwicklungsroman*, school story or even RPG game. Time and space issue of the discussed work can be viewed in three aspects: narration, presented world and references. Characteristic feature presented here is enlivening of the space-time relations through usage of elliptical structures, frequent changes of perspective and sometimes also through simultaneity of the story. Time and space components in the presented world are subjects to multiple metamorphoses which refer to magic as specific, immanent dimension of reality; whereas vicissitude recalls classical space-time themes like road and labyrinth. Consonance with reality manifests itself both in the realistic „Anglo-Saxon” pattern of the „Potterverse” and in direct references – to Nicolas Flamel, alchemist from Pontoise for example. Time and space management constitutes one of the major elements of literary expression in this novel cycle, extremely popular around the world.