

От „имало едно време в едно царство господарство”
до „тук и сега” в паралелния свят на романа „Хари Потър”
(част II – проблеми на пространството)

Илияна Бенина

The subject under discussion in the present work is the problem of space representation in the Harry Potter fantasy series of novels by the British writer J. K. Rowling. Special stress is put on such figures of speech denoting place and space as: home, road, places of community gathering, imaginary worlds, institutions.

Key words: space, place, imaginary/ parallel worlds, relationships, community.

ВЪВЕДЕНИЕ

Въображението на английската писателка Джоан Роулинг е наистина неизчерпаемо в отнемване границите на времето и пространството. Нейните герои преодоляват законите на гравитацията най-често с един типичен приказан атрибут – вълшебната метла, но също с различни други необичайни „транспортни средства” като „летежна пудра”, специалното вълшебно средство „летекод” и даже един стар „мъгълски” форд „Англия” (в *Хари Потър и огненият бокал*) полита във въздуха, задвижен от фантазията на автора. С тях многобройните персонажи на паралелния свят **се оказват на най-различни места**, което ни дава повод да поговорим по-подробно за **другия компонент на хронотопа – пространството**. Тук ще направим уговорката, че редица такива ключови за текста топоси като: училището/замъкът, стълбата, гората вече са били предмет на обсъждане и съответно са доста подробно осветлени в други публикации по темата, поради което няма да се връщаме към тях. Ще се фокусираме върху тези, които са от особено съществено според нас значение за обширен текст като този (над 3500 страници) и за които малко е ставало дума до този момент.

ИЗЛОЖЕНИЕ

Макар, че М. Бахтин обявява времето за доминиращия компонент в единството на хронотопа, пространството и свързаните с него значения определено не са за пренебрегване. По повод на пространствените метафори Ж. Жинет отбелязва важността на пространствените знаци и пространството въобще, като конкретно обяснява как трябва да се разбират: „Пространствените метафори съставят почти универсален дискурс, защото говорят за всичко – литература, политика, музика. Пространството конституира формата им, защото задава специфичните термини на техния език. Тук имаме означаемо – променящият се предмет на дискурса, и означаващо – пространственият термин. Но от самия факт, че има фигура, т.е. пренос в плана на изразяване, следва, че към насочения чрез именуването предмет се прибавя един втори (пространството), **чието присъствие е може би неволно или поне чуждо на първоначалния замисъл и привнесено чрез самата форма на дискурса**. Следователно става дума за конотирано пространство, **повече проявено, отколкото посочено, повече изговарящо, отколкото изговаряно**, което се прокрадва в метафората както несъзнаваното в съня или в езиковата грешка. **Обратно, описването от физика, философа, писателя пространство, конструираното или реконструирано от художника или кинодееца е пряко визирано от учения или артиста като обект на ясна интенция**”. [1] Позволихме си този доста обширен цитат, защото освен всичко друго, той слага ударение върху един момент, не толкова често забелязван при различните интерпретации по отношение на пространството – **момента на намерението** в аспектите на неговата съзнаваност

или несъзнаваност, преднамереност или непреднамереност, който ще се постарее да вземем по-нататък под внимание.

Като следваме логиката на приказката и, в частност, структурно-композиционната ѝ система, така както е обозначена чрез функциите си от Вл. Проп в широко известния му труд *Морфология на приказката*, първият топос на който трябва да се спрем е **домът**. Таня Гечева определя дома като един от аспектите на собственото пространство и подчертава, че той е един от основополагащите, всеобхватни архетипни образи, функциониращи в човешкото съзнание от незапомнени времена. Тя го свързва с няколко групи понятия и явления, които ще приведем тук в систематизиран вид: а) широк кръг понятия като: кръв, семейство, жилище, някакво определено място; б) явления, определящи организацията на живота като: стопанство, бит на семейството или народа, йерархия и ред; в) експлицитно се свързва също така с народа (във Вехтия завет еврейският народ се самоопределя като „дом Израилев“), страната, правото, нравствеността, паметта и верността към заветите. [2] Както се убеждаваме, домът на практика може да се свърже с почти всички значения, закодирани в приказката. Казваме почти, защото спомената по-горе класификация не обхваща субективно-емоционални елементи като: любов и омраза, привързаност и отчужденост, уютност, неуютност, които при приказката наред със споменатите вече, са от определящо значение. За протагонистите на известна част от приказките домът представлява защитеното пространство и/или се свързва с нежните грижи и обичта на близките (*Червената шапчица*, *Спящата красавица*, *Принцесата и граховото зърно*, *Джак и бобеното зърно* и др.). За друга, доста значителна част, в която протагонистът е сиракът, най-малкият или завареният син/дъщеря домът е враждебното, неуютно пространство, лишено от топлина и обич. В този тип приказки домът е мястото на маргинализиране на протагониста. Той или тя обитават такива негови части като мръсната, прашна кухня (*Пепеляшка*), изоставена, необитаема кула (*Рапунцел*), дори не са допускани в него, а живеят в обора или на двора (в руските приказки - *Иванушка Дурачок*). Обикновено са третирани като слуги, гладуват и мизерстват. Вл. Проп допълва, че домът за този тип протагонисти е още и мястото на изгонване или на изолирането им от общността (*Стежанка и седемте джуджета*, *Малечко Палечко*, *Грозното патенце*, *Дивите лебеди* и др.). [3] Точно с тази група приказки конотациите на дома в романа *Хари Потър* си кореспондират поради редицата съответствия, които наблюдаваме в тази връзка. Може да се каже, че Дж. Роулинг не се отклонява особено от модела, зададен от традицията. Домът на семейство Дърсли във всички книги на романа категорично се репрезентира като враждебно пространство за сирака Хари Потър. Петуния Дърсли, лелята на Хари, успешно се вметва в стереотипа, зададен от приказките, който по принцип е определен за злата мащеха, а тантурестият малък тиранин Дъдли, братовчед на Хари – в наложения от традицията образ на разглезеното, тиранично и привилегировано нейно дете. Но има една съществена разлика – Петуния Дърсли е **кръвно свързана** с малкия Хари – тя е сестра на неговата майка. Тази на пръв поглед малка подробност служи многопосочно на Дж. Роулинг: да промени перспективата в първоначалната трактовка на дома, да даде логическа обосновка на въпроса защо Хари е оставен през всичките тези години от всемогъщия си покровител и велик магьосник – професор Дъмбълдор на това подискащо място и, в крайна сметка, да отправи едно от важните послания на книгата си: че зовът на родната кръв е велико нещо и не може да се пренебрегне с лека ръка, въпреки привидните усилия в тази посока:

Докато наричаш свой дом мястото, където тече кръвта на майката ти, там Волдемор не може да те достигне и да ти навреди. Той проля кръвта на майка ти, тя обаче продължава да е жива в теб и в сестра си. Нейната кръв се превърна в твое убежище. Трябва да се връщаш там само веднъж в годината, но докато можеш да го наричаш свой „дом“, Волдемор не може

нищо да ти причини нищо. Леля ти го знае. Обясних ѝ какво съм направил в писмото, което оставих заедно с теб на прага. Тя знае, че през последните тринайсет години си останал жив именно защото ти е дала подслон. [4]

Така постепенно означаващото „дом“ изгубва прякото си значение и се превръща в силно въздействаща фигура - метафората на кръвната връзка, на нейната сила и скрепяваща символност. Това е също един от случаите, в които виждаме, че по този начин текстът на романа се отклонява от черно-белия стереотип на репрезентация в образната система, зададен от вълшебните приказки. Същевременно така се избягват еднозначните и категорични отговори на въпросите и се демонстрират предпочитания на текста към многоплановост и многозначност.

В известен смисъл дом за Хари Потър и неговите приятели е и училището „Хогвортс“, но ние разгледахме този негов аспект в частта, посветена на знанието. Сега обект на нашия интерес е една конкретна част на училището-замък, а именно, **огромната обща зала**. Тази зала е интересна с това, че тя последователно и доста често се появява във всичките седем книги от поредицата – следователно на нея се отдава особено значение в контекста на пространствените ориентири в романа. Самата зала е необикновена: омагьосана е така, че таванът ѝ да изглежда както небето навън и в дъжд, и в пек, и в сняг, както и през различните части на деня. Но не това е най-важната характеристика на този топос. **Голямата зала** е сърцевината на обществения живот на тази училищна институция: там Разпределителната шапка определя всеки ученик към кой дом на училището ще принадлежи в зависимост от неговия личен избор; там се раздават награди и наказания, правят се важни съобщения, вземат се съдебносни решения и се отбелязват празници. С други думи, целият живот на училището преминава и присъства на това възлово място. **На него в приказката не съответства зала в дворец, защото тя не е място за събиране на общността, а градския площад или селския мегдан – обичайните места на събирането на общността и съпреживяванията на ключови за нея моменти.** В книгата си *Творчеството на Фратсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса* Михаил Бахтин отбелязва в главата озаглавена *Площадното слово в романа на Рабле*, че: „Този празничен площад, както вече много пъти споменахме, е своеобразен втори живот в самия средновековен официален свят. Тук е господствал своеобразен тип общуване – волното фамилиарно-площадно общуване. В дворците, храмовете, учрежденията, в частните къщи са господствали йерархичният принцип на общуване, етикетът, нормите на приличие”. [5] В тези думи ние съзираме **основната разлика в смисъла на топосите за събиране на общността в романа *Хари Потър* и вълшебните приказки, а именно присъствието или, съответно, отсъствието на йерархични отношения.** И двата топоса изразяват места на събиране на общността, и при двата мястото бележи официални и неофициални моменти в нейния живот. От особено значение за съпоставката са именно моментите на чествания и празнувания на различни радостни събития. В романа *Хари Потър* дори тези моменти са белязани от характера на институцията – всичко се извършва по протокол, отбелязващ дори облеклото на участниците и предписващ съответното поведение. Съответно, макар и оскъдно маркирани, в приказките тези моменти оставят впечатлението, че народът спонтанно и импулсивно изразява емоциите си. На всички е позната обичайната формула, с която завършват някои приказки, обикновено по повод великолепната сватба на героя: „И три дена яли, пили и се веселили”. В някои приказки народът се приобщава към радостното събитие чрез щедростта на владетеля, който го дарява с бъчви вино **на площада**, та да пият и прославят името му. **Празничният площад в приказката** принадлежи на стихията на народното веселие, искрящо остроумие, волност и фамилиарност, докато **празничната Голяма зала на „Хогвортс“** се весели по правила и етикет. Причината за тази разлика е принадлежността или непринадлежността на общността към институция, т.е. наличието или не на

структурно-организиращ принцип. **С други думи, сферите на изява на общността са различни в романа и приказката.**

Един друг топос, изразяващ институция, няма никакво съответствие в приказките поради съвременен си звучене, но заслужава нашето внимание именно поради своята актуалност и изразеност към него отношение. Това е **топосът на министерството**, или по-точно на министерството на магията. Ако се абстрахираме от магическите атрибути, пред нас остава един напълно гротесков образ на съвременно министерство с цялата типична бюрокрация, раздут апарат и минимална ефективност. Характерни черти на неговите представители са жаждата за власт, безпринципност, откровеният кариеризъм. Особено показателни в това отношение са персонажите на министрите, които се сменят през годините, но облика на институцията остава непроменен, увековечаващ най-лошите страни на паралелния вълшебен свят. Макар и част от живота на магьосниците, оставаме с впечатлението, че в него съвсем откровено се търсят аналогии със същите институции в нашия реален живот. Читателят, дете или юноша, вероятно не съзира коварната прилика и определената сатиричност на изображението, но за друга адресат на текста – възрастните, не е трудно да декодират прокарания паралел.

Друг топос, обозначаващ институция, има по-скоро фигуративно-символичен характер, отколкото за цел да се търсят нарочни паралели със съответната институция на реалния живот. Това е затворът „Азкабан“, който е фон на действието в повечето книги, и особено в една от тях – *Хари Потър и затворникът на Азкабан*. **Общото между него и топоса на министерството е, че в него се търсят проекциите на съвременни явления.** В случая, „Азкабан“ и неговите пазачи – дименторите изпълняват функцията на една разширена пространствено-образна метафора на бича на съвременния живот – депресията. За такъв образ в приказките въобще не може да се говори, той е продукт на напрегнатото ежедневие на съвременния човек и съвременния начин на живот, белязани от стреса, духа на конкуренцията и меркантилизма като цяло. Определено можем да твърдим, че моментът на намерението в смисъл на преднамереност в този образ присъства много силно. Той е едно от най-силните новаторски постижения на текста поради оригиналността на замисъла и силата на въздействието си и представлява определено високо творческо постижение.

Веднъж напуснал дома си, героят на вълшебните приказки се отправя на дълъг път, който го зове за невероятни приключения и чутовни подвизи. Както отбелязва К. Протохристов: „Пътят и пътуването са понятия образли с множество значения, така че литературното им битие далеч не е ограничено в рамките на произведения, които представят същински пътувания. Като архетипна представа за първична целенасочена активност идеята за пътуването съдържа основни параметри на човешкото. Най-фундаменталните сред тях са самия живот, който се мисли като пътуване, търсене на знания и опит, писането и четенето.

Въпреки че пътят се конкретизира най-вече като пространствена представа, а пътуването се осмисля най-вече в термините на човешката активност, като литературен мотив те са неразчленимо свързани и самостоятелното им проследяване е практически невъзможно”. [5]

Като проследява генезиса и еволюцията на образа на пътя и свързаното с него понятие за пътуването в Светлото писание, което от своя страна е модел за цялата по-късна литература в християнския свят, Нортрѝп Фрай отбелязва няколко подхода в разбирането на тази фигура, които ще се опитаме за прегледност тук да систематизираме: 1. „**чудотворният път**” - пряко свързан с описанието на пътя, отворил се през Червено море. [6] В разказа от Изход прекосяването на Червено море бива последвано от дълъг период на странстване по приличащи на лабиринт и изпълнени с осуетени надежди посоки; 2. „**големият път през пустинята**” – има отношение към свързаната с плодородието образност на възвръщане на пустинята

към живот (Исай (35:1 и нат.); 3. „правият път” или „пътят на правдата” – демоническият лабиринт на изгубената посока преминава в безделното скитане на пасяща овца във възстановения пасторален свят. (Псалом 22:3). [7]

Топосът на пътя в приказките по-скоро има отношение към първата разновидност в разбирането на този архетипичен символ. Героят се движи по него, а събитията, които му се случват не зависят от неговата воля, те наистина са чудеса, плод на нечия друга намеса и воля. Различни вълшебни помощници, антропоморфни или зооморфни, имат съществен принос за извършените подвизи, а героят застава пред нас в края на приказката такъв, какъвто е бил в началото ѝ. Пътуването в приказките е не толкова средство за самопознание, защото, както не веднъж вече имахме повод да отбележим, психологизъм в приказките почти няма, колкото е път към постижението на определена цел, постигането на която се оценява като изключително желателно, а непостигането ѝ - като неуспех. По пътя към тази цел се утвърждават известните дуализми (живот-смърт; добро-зло; цивилизация/ред-пущинак/хаос; господар-роб; мъжки-женски; разум-безумие; разум-чувства) като се отдава предпочитание на един от членовете на опозициите и неговата доминация се определя от гледна точка на черно-бялото противопоставяне. Както отбелязва М. Хърихан: „Линеарността на повечето приказки за героя предполага преднамереност, а също идеята за напредък: героят се движи неуморно през времето и пространството, пътувайки към своята цел. Историята в приказката е образ на неговата амбиция. Тя предполага, че неуспехът да постигне своята цел ще определи и неговия живот като неуспех, и може би това ще бъде катастрофа за неговите приятели или за целия му народ”. [8] Да разгледаме в тази връзка някои емблематични за англосаксонския фолклор приказки. Така например Джак от приказката *Джак, убиецът на великани (Jack, the Giant Killer)* трябва на всяка цена да избие великаните, защото в противен случай те ще продължават да опустошават земите на родината му и да избиват народа ѝ; Джак от приказката *Джак и бобеното зърно (Jack and the Bean Stalk)* на всяка цена трябва да си вземе обратно вълшебните вещи от двойката великани, защото те не само са наследство от баща му, но са и задължителен залог за неговото щастие. И такива примери могат да бъдат приведени неограничено много. Читателят, особено ако има опит, знае, че героят в крайна сметка ще триумфира и той няма обикновено проблеми при декодирането на такива приказки, както и в определянето на доминантите в зададените опозиции.

Хари Потър и философският камък бидейки роман фентъзи, а следователно текст, боравещ с чудесното и фантастичното, съвсем естествено придава на разбирането за пътя и пътуването всички характеристики на тези категории, по което си прилича с приказките. Присъстват типичните за приказките вълшебни помощници в лицето на професор Дъмбълдор, Сириус Блек, кръстникът на Хари, Хагрид и редица други. Неотменна част е и установеният от традицията арсенал на приказно-чудесното: вълшебни предмети, заклинания, чудесни трансформации. От друга страна, бидейки роман от категорията bildungsroman, също така естествено разглежда пътя и пътуването като търсене на „правия път” или „пътят на правдата”, както го квалифицира Н. Фрай. За това спомага и силно изразената психологическа обосновка на персонажите, поради което идеята за пътя и пътуването се реализира основно с фигуративното си разбиране като намиране на пътя към себе си. Важно е да се отбележи, че по този път към разбирането на собствената си личност и заобикалящия го свят, протагонистът подлага на преоценка посочените по-горе дуализми, често не без силни душевни терзания и вътрешна съпротива. Така например, Хари, под натиска на училищната си приятелка Хармаяна в крайна сметка се убеждава в правилността на нейните усилия за извоюване на по-добри условия за живот за „робите” на вълшебния свят – домашните духчета, като се подронва по този начин трайно установилата се с времето опозиция „господар – роб”. Самият

той е в основата на подкопаване на опозицията „добро – зло“, тъй като по естествено човешки начин е изобразен като съвсем не безукорна личност, която доста се отклонява от стереотипа за съвършеното добро. Така текстът на романа, преосмисляйки цял ред фундаментални опозиции, се вписва в духа на съвременната епоха, която подлага на преоценка авторитети, понятия и концепции.

По пътя към заветната цел приказният герой попада в далечното царство на своите надежди и стремежи. Вл. Проп вижда реализирана тук една композиционна закономерност – на противопоставяне между две пространства – на мястото, от което потегля на път героя и мястото на неговата цел: „Приказната композиция в значителна степен е построена върху наличието на два свята: единият реалният, тукашният, другият – на вълшебния, приказния, т.е. нереалния свят, в който са снети всички земни и царят други закони“. [9] Къде е ситуирано това приказно царство на стремежите на героя? Най-често в приказката то се намира някъде много далеч, зад хоризонта, зад девет земи в десета. То може да се намира и под земята, на върха на висока планина, под водата. Тази традиция е продължена по-късно в литературата, като особено репрезентативен пример за това е Данте Алигиери и неговата *Божествена комедия*. Както за неговото произведение, така и за средновековната християнска представа въобще е характерно „вертикално разположение“ на световите. Разсъждавайки върху отражението на тази специфична пространствена представа за разположението на световите в изкуството Н. Фрай я свързва със своята теория за художественото изображение като отразяващо природните цикли чрез синхронизацията на организма с природните ритми: „Концепцията за небето, което е горе, и ада, който е долу, а между тях един цикличен космос или природен порядък формира базата *mutatis mutandis* (т.е. със съответните промени) както на Данте, така и на Милтън. Същият план може да се наблюдава и в живописата, изобразяваща Страшния съд, където човек открива въртеливото движение на спасените нагоре в дясната страна, а на осъдените – надолу вляво. Тези конструкции могат да се съотнесат към нашия принцип, че при разказа съществуват две основни движения: едно циклично движение вътре в природния порядък и едно диалектическо – от този порядък към апокалиптическия свят нагоре“. [10] Горната половина от естествения цикъл той свързва с аналогията на невинността, долната – с аналогията на опита. Вертикалният хронотоп като репрезентативен за средновековното християнско мислене е обект на изследване и при М. Бахтин: „Буквално и с гениална последователност и сила осъществява това изтегляне на света по вертикалата Данте. Той строи изумително пластична картина на света, напрегнато живееща и движеща се **по вертикалата** нагоре и надолу; деветте кръга на ада са под земята, над тях са седемте кръга на чистилището, над тях са десетте небеса. Грубата материалност на хората и вещите е долу, а само светлината и гласът са горе“. [11] Бахтин отбелязва още, че **във вертикалната йерархия** се отразяват задълбочените възгледи за историята и политиката на автора, а образите и идеите, изпълващи вертикалния свят се стремят да се откъснат центробежно от него и да излязат на историческа хоризонтална плоскост, ориентирана не нагоре, а напред. Общото между всички тези възгледи е очевидно: **вертикалността в разположението на световите, която е натоварена същевременно и със смислообразуващи функции.**

Както се вижда еволюцията на представата за двата свята е била продължителен и сложен процес както в сферата на философско- идеологическите възгледи, така и в сферата на изкуствата и литературата, в частност. Тя съвсем не е продукт на съвременната фентъзи литература, както широко и доста погрешно се смята. **Новаторският елемент в литературата фентъзи и в романа *Хари Потър* в конкретния случай, се състои, по наше мнение, в подхода към идеята за различните светове. Преобръща се пространственото им разположение, а заедно с него и заложената концепция. Световите на *Хари Потър* и другите**

известни съвременни фентъзи текстове не напразно понякога **се наричат „паралелни“**. Ако в предходните представи широко е застъпено вертикалното разположение и представата, че „другият свят“ притежава идеални характеристики, близки до тези традиционно считани за принадлежност на идеята за рай, а световите надолу: чистилището, земята, ада деградират в низходяща градация, то **сега двата свята са в отношение на равнопоставеност, защото и двата са разположени на една и съща плоскост, и в двата присъстват в равна степен характеристиките както на доброто, така и на злото**. Това са наистина различни светове в смисъл на своята логика и закони, т.е. на своята митопоетика, но **в тях характеристиките на високото и ниското присъстват едновременно във времето и пространството**. И ако съществуването на общи точки между рай и ада е немислимо, то между двата паралелни свята общо съществува и то се изразява именно в това, че въпреки тяхното различие, те не представят само черно или само бяла картина, а са едновременно и грешни, и безгрешни, какъвто е и нашият реален свят.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение можем да кажем, че в текста на романа присъстват два вида топоси:

1. Такива, които отразяват съвременни явления и поради това нямат съответствия във вълшебните приказки. При това тяхното изображение определено изразява субективно отношение и ангажираност от страна на автора.

2. Типично традиционни топоси, осъществяващи връзката с текстовете на вълшебните приказки, **но с нова трактовка и подход** към утвърдените от традицията места и пространства.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Жинет, Ж. *Фигури*. С. 2001, с. 49.
- [2] Гечева, Т. *Психология на човешкото пространство*. Плевен, 1999, с. 49.
- [3] Пропп, Вл. *Русская сказка*. М. 2000, с. 204.
- [4] Роулинг, Дж. *Хари Потър и орденът на феникса*, С. 2003, с. 822.
- [5] Бахтин, М. *Творчеството на Фратсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса*. С. 1978, с. 171.
- [6] Протохристова, К. *Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи*. 2003, с. 172.
- [7] Библия, С. 1991, Книга на пророк Исаия 11:16.
- [8] Фрай, Н. *Великият код. Библията и литературата*. С. 1993, с. 198.
- [9] Hourihan, M. *Deconstructing the Hero*. 1997, p. 47.
- [10] Пропп, Вл. *Русская сказка. Собрание трудов*. М. 2000, с. 204.
- [11] Фрай, Н. *Анатомия на критиката*. С. 1987, с. 224.
- [12] Бахтин, М. *Вопросы литературы и эстетики*. М. 1975, с. 306 -307.

За контакти

Ст. преподавател Илияна Ганчева Бенина, Русенски университет „Ангел Кънчев“, Катедра Чужди езици, e-mail: ibenina@abv.bg, тел. 082/ 888 230.

Докладът е рецензиран