

MATEUSZ STRÓŻYŃSKI
(Poznań)

ANTYCZNA TRADYCJA EPICKA W *HOBBICIE* J. R. R. TOLKIENA

Filolog klasyczny próbujący z punktu widzenia swojej dyscypliny odczytywać twórczość J. R. R. Tolkiena jest w nie lada kłopotcie. Radosław Piętka zwrócił niedawno uwagę na to, że dla badacza antyku konfrontacja z Tolkienem sama w sobie może być źródłem metodologicznej refleksji o niebagatelnym znaczeniu¹. W swoim artykule Piętka wspomina o interesujących i przysparzających trudności kwestiach, jak na przykład o tym, że Tolkien studiował filologię klasyczną, by potem zarzucić ją na rzecz języków zgoła nie-klasycznych, lub o wypowiedziach oksfordzkiego profesora zniechęcających do odczytywania symboli zawartych w jego dziełach w kontekście tradycji historycznej lub literackiej².

Piętka pisze, że interesujące jest użycie sformułowania „perspektywa” w odniesieniu do interpretacji Tolkiena czynionych z pozycji filologii klasycznej w artykule Johna Newmana³. Rzeczywiście, badacz antyku „patrzy” w określony sposób na to, co czyta, i widzi w tym rzeczy, które inny uczony być może pominąłby, uznał za mniej istotne lub w ogóle by ich nie spostrzegł. Jeśli jednak patrzymy na Tolkiena z klasycznej perspektywy, przez – można by powiedzieć – klasyczne okulary, to czy widzimy wtedy coś, co w jego twórczości rzeczywiście się znajduje, ale można to dostrzec wyraźnie właśnie w świetle antycznego spojrzenia, czy też widzimy tam coś, co istnieje jedynie w naszym umyśle, a co następnie rzutujemy na tekst? Mniej konserwatywni literaturoznawcy powiedzieliby, że nie ma to żadnego znaczenia – przecież tym bardziej interesująca i estetycznie atrakcyjna może być interpretacja, która nigdy nie przyszłaby do głowy autorowi tekstu.

I tutaj właśnie natrafiamy lub wręcz – potykamy się o granicę między tym, co przynależą do tradycyjnych metod badawczych filologii klasycznej, a tym, co znajduje się poza nimi. Bo kim właściwie jest filolog klasyczny, który próbuje

¹ Zob. R. Piętka, *Antyk w prozie J.R.R. Tolkiena*, Symbolae Philologorum Posnaniensium 21, 2011, s. 95–117.

² Ibid., s. 97–98 i 109–110. J. K. Newman pisze wręcz o przypisywanej Tolkienowi wrogości wobec tradycji klasycznej – zob. J. K. Newman, *J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings: A Classical Perspective*, Illinois Classical Studies 30, 2005, s. 230.

³ Zob. Newman, op. cit., s. 229; Piętka, op. cit., s. 102–103.

czytać Tolkiena ze swojej „perspektywy” – badaczem, który próbuje ustalić w sposób obiektywny i możliwy do przyjęcia przez wspólnotę uczonych to, w jakim stopniu współczesna powieść zakorzeniona jest w tradycji antycznej? Czy jest może zainteresowanym i mającym szczególne kompetencje, ale w dużej mierze „prywatnym” czytelnikiem, w którym kontakt z tekstem Tolkiena porusza antyczne struny, ale którego interpretacja pozostaje jedynie ekspresją jego subiektywnego, estetycznego doświadczenia?

Radosław Piętka, podobnie jak Newman, próbuje w swoim artykule wskazać takie motywy w prozie Tolkiena, które z większym prawdopodobieństwem możemy uznać za nawiązania do antyku, oraz te, względem których musimy pozostać bardzo ostrożni. Celem niniejszego artykułu jest kontynuacja tej refleksji poprzez skupienie jej wyłącznie na pierwszej powieści autora (*Hobbit, czyli tam i z powrotem*), między innymi dlatego, że wszystkie motywy analizowane przez Newmana i większość tych, które pojawiają się w artykule Piętki, dotyczą innych dzieł Tolkiena. Obszar potencjalnej recepcji zawężam przy tym do antycznej tradycji epickiej. Omówię kilka wybranych motywów z *Hobbity*, żeby pokazać, jakiego rodzaju trudności pojawiają się w badaniach nad relacją twórczości Tolkiena do tradycji antycznej.

„NAZYWAM SIĘ BILBO BAGGINS”

Jednym z najbardziej wyrazistych i z najbardziej chyba lubianych przez czytelników epizodów *Hobbity* jest spotkanie Bilba z Gollumem. Dla tych czytelników Tolkiena, którzy znają *Władcę Pierścieni*, jest to epizod bodaj najważniejszy, centralny, natomiast w świecie *Hobbity* jest on ważny jedynie o tyle, o ile Pierścień dający niewidzialność umożliwił Bilbowi odegranie znaczącej roli w późniejszych przygodach kompanii i wydarzeniach pod Samotną Górą. Sam Pierścień filolog klasyczny chętnie wywiódłby od dającego niewidzialność pierścienia Gygesa, o którym pisze Platon w drugiej księdze *Państwa*⁴. Tolkien, który porównanie jego Pierścienia do pierścienia Nibelungów zbył uwagą, że jedyne, co mają wspólnego, to ich okrągłość⁵, zapewne podobnym wzruszeniem ramion skwitowałby i taką hipotezę. Trudno jednak oprzeć się myśli, że to nie tylko niewidzialność, ale i jej ścisłe powiązanie ze sprawiedliwością czy szerszej – cnotą etyczną w ogóle, jest elementem wspólnym dla Platona i Tolkiena. Bilbo ma bowiem możliwość zabicia Golluma, ale powstrzymuje się od tego: „Przecież Gollum czyha na jego własne życie. Ale nie, taka walka byłaby nierówna. Bilbo stał się niewidzialny. Gollum nie miał broni”⁶.

⁴ Pl. *Res publ.* II 359 c – 360 c.

⁵ Cyt. za: Piętka, op. cit., s. 109.

⁶ J. R. R. Tolkien, *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, przeł. Maria Skibniewska, Iskry, Warszawa 2002, s. 93.

W interpretacji Platona pierścień Gygesa stanowiłby idealny sposób na sprawdzenie, czy ktoś jest sprawiedliwy dla samej sprawiedliwości, czy też z chęci osiągnięcia jakichś korzyści z niej płynących⁷. Niewidzialność to bezkarność, a prawdziwa cnota opierać się musi nie na lęku przed karą, ale na rozumie. Bilbo przechodzi Platońską próbę – nie zabija bezbronnego, słabszego Golluma, gdyż czuje, że byłoby to niesprawiedliwe. Ale trzeba podkreślić fakt, że ostatecznie, nawet jeśli pierścień Gygesa ma tu gdzieś swoje miejsce, Tolkien przedstawia sytuację Bilba i jego decyzję w zdecydowanie chrześcijański sposób:

Nagle – obok zgroy – wyrozumiałość i litość wezbrały w sercu Bilba: objął myślą niezliczone, monotonne dni [spędzane przez Golluma – M. S.] bez światła, bez nadziei na jakąś poprawę losu. [...] W ułamku sekundy wszystko to ukazało się jego wyobraźni. Zadrzał. I w następnej sekundzie, jakby pchnięty jakąś nową siłą i decyzją, błyskawicznie skoczył naprzód⁸.

Hobbit kieruje w ostateczności się nie tyle rozumem, jak Platoński δίκαιος, co miłosierdziem. A Tolkien sugeruje tu również obecność łaski, tego tajemniczego impulsu, który popycha Bilba do działania, niezależnie od przeżytego przezeń wzruszenia i moralnej refleksji. Chrześcijański element jest o tyle wyraźny, że działanie moralne nie jest tu wynikiem czysto rozumowego namysłu, ale – wzruszenia. W przypowieści o Dobrym Samarytaninie z *Ewangelii Łukasza* miłosierne działanie Samarytanina oparte jest przede wszystkim na przeżytym przezeń wzruszeniu na widok obrabowanego nieszczęśnika – dosłownie, jak pisze Ewangelista – poruszyły się jego wnętrzności (ἐσπλαγγίσθη, *Luc.* 10, 33). Jest to motywacja zgoła inna niż rozumnie sprawiedliwe działanie opisane przez Platona.

Tym jednak, na czym przede wszystkim chciałbym się zatrzymać przy epizodzie z Gollumem, nie jest symbolika Pierścienia, ale z pozoru błahy fakt, że już na początku Bilbo przedstawia się potworowi. Gollum widzi nieznanego stworzenie i syczy: „Kto to może być, jak myślisz, mój ssskarbie?”⁹. Bilbo zachowuje się wtedy w nieoczekiwany zgoła sposób, mówi bowiem: „Nazywam się Bilbo Baggins. Zgubiły mi się krasnoludy, zgubił mi się czarodziej, nie wiem, gdzie jestem, i nawet nie życzę sobie wiedzieć, byłem się stąd jakoś wyostał”¹⁰. W mrocznej, wilgotnej pieczarze, w której Gollum ogląda swoją ofiarę, to zaciekawienie stworza ratuje życie hobbitowi, bo gdyby nie ono, Gollum „schwyciłby zdobycz najpierw, a poszeptał dopiero potem”¹¹. Reakcja hobbita jest jednak niejako z zupełnie

⁷ Np. Pl. *Res publ.* II 360 b – 362 c. „Test Gygesa” staje się dla Glaukona punktem wyjścia do sformułowania prośby, by Sokrates udowodnił, że sprawiedliwość warta jest posiadania dla niej samej, a nie – jak głoszą popularni w ich czasach intelektualisci z kręgu sofistyki – dla relatywnych korzyści społecznych, które z niej płyną. W zasadzie całe *Państwo* stanowi odpowiedź na tę prośbę Glaukona.

⁸ Tolkien, op. cit., s. 93.

⁹ *Ibid.*, s. 78.

¹⁰ *Ibid.*, s. 79.

¹¹ *Ibid.*

innego świata niż świat mrocznej jaskini – ze świata Shire, pełnego światła i zieleni oraz dobrych obyczajów, nakazujących przedstawić się uprzejmie nieznanemu, a ten kontrast nadaje scenie i oficjalnej prezentacji Bilba humorystyczną wymowę.

W kontekście całej tej sceny jest to jednak coś więcej niż tylko zabawny początek interakcji bohaterów. Bilbo i Gollum grać bowiem będą w zagadki – na śmierć i życie. Motyw zagadki jako agonu na śmierć i życie pojawia się w różnych tradycjach. Giorgio Colli pisze, że „dla Greków już samo zadanie zagadki mieściło w sobie przerażający ładunek wrogości”¹². Istniała legenda głosząca, że Homer nie potrafił rozwiązać zagadki zadanej mu przez rybaków, brzmiącej: „To, co złowiliśmy, pozostawiliśmy, a to, czego nie złowiliśmy, niesiemy ze sobą”¹³. Arystoteles powiada, że poeta z tego powodu umarł ze zgrzyoty (διὰ τὴν ἀθυμίαν). Strabon natomiast przekazuje przypisywaną Hezjodowi opowieść o agonie dwóch wieszczów, Kalchasa i Mopsosa, niedaleko świątyni Apollona Klaryjskiego, który zakończył się śmiercią Kalchasa, gdy usłyszał odpowiedź na zadaną przez siebie zagadkę¹⁴. Z najbardziej znaną grecką zagadką – również agoniczną i śmiertelnie niebezpieczną – wiąże się także problem tożsamości: chodzi o zagadkę Sfinksa z mitu o Edypie. Syn Lajosa, udzielając odpowiedzi brzmiącej „człowiek”, mierzy się również czy przede wszystkim z pytaniem, kim jest on sam, pytaniem dla mitu i tragedii Sofoklesa zasadniczym. Równie agoniczny wymiar ma w pewnym sensie rozmowa Edypa z Tejrezjaszem u Sofoklesa, gdzie toczy się swoista „gra w zagadki”, której stawką jest – wszystko, o tyle specyficzna, że Edyp słyszy rozwiązanie, tyle tylko, że odrzuca je z lękiem i złością, niczym pacjent w reakcji na niewczesną lub zbyt trudną do przyjęcia interpretację psychoanalitka¹⁵.

Zagadka i tożsamość pojawiają się również w nieco zmodyfikowanej formie w micie-baśni o Amorze i Psyche, przekazanej w formie literackiej przez Apulejusza w jego *Metamorfozach*. Zagadkowa jest wyrocznia, którą słyszą rodzice Psyche, o przerażającym potworze, „przed którym dygoce sam Jowisz i cały majestat drży boży, / straszą się rzeki podziemne i sam stygijski mrok”¹⁶. Kiedy Amor – o którym tu mówi Apollo – porwuje Psyche do swego pałacu, ukrywa przed nią nie tylko swoje imię i tożsamość, ale także swój wygląd, nawiedzając ją tylko nocą. Widać tutaj całą symbolikę charakterystyczną dla zagadek: ciemność, zagrożenie, spotkanie boga z człowiekiem, problem tożsamości i ciekawości. Na Psyche – archetyp ciekawskiej dziewczyny – zakaz Amora, żeby nie próbowała poznać jego tożsamości, działa jak nieprzeparta zachęta, niemal jak zachęta do gry w zagadki, tym bardziej, że niebezpieczną ciekawość podsycają jej złe siostry. Kiedy Psyche podgląda nocą

¹² G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1991, s. 52.

¹³ Heracl., fr. 56 Diels-Kranz, Aristot. *De poetis*, fr. 76 Rose. Por. też Colli, op. cit., s. 61–63.

¹⁴ Hes., fr. 278 West-Merkelbach ap. Strab. XIV 27.

¹⁵ Soph. *Oed. rex* 300–462.

¹⁶ Apul. *Met.* IV 33, przeł. Jan Sękowski.

śpiącego męża przy świetle oliwnej lampki i tym samym rozwiązuje zagadkę jego tożsamości, on natychmiast musi ją opuścić, a na nią spadają rozliczne cierpienia, od których uwolni ją dopiero interwencja Jowisza¹⁷.

O ile w baśni o Amorze i Psyche dominuje wątek: „Nie próbuj odgadnąć, kim jestem, bo spotka cię coś złego”, o tyle w baśni braci Grimm o karzełku Titelitury (niem. *Rumpelstilzchen*) sytuacja jest odwrotna: „Odgadnij, kim jestem, bo w przeciwnym razie spotka cię coś złego”. Baśń opowiada o młynarzównie, której ojciec pysznił się nierozważnie, że potrafi ona prząść złoto ze słomy. Chciwy król, dowiedziawszy się o tym, rozkazał jej to uczynić pod groźbą śmierci, którą pewnie by poniosła, gdyby w odpowiedzi na jej lamente nie pojawił się karzełek, który uprzął złoto ze słomy najpierw za jej naszyjnik, potem za pierścień, a wreszcie – gdy król wciąż żądał więcej złota i obiecał młynarzównie, że zostanie jego żoną, gdy spełni te żądania – za obietnicę, że dziewczyna odda mu swoje pierwsze dziecko, gdy już zostanie królową. Kiedy królowa-młynarzówna urodziła synka, karzełek pojawił się, żądając swojej należności, a gdy młoda matka zaczęła błagać go o litość, zgodził się zrezygnować z zapłaty tylko pod warunkiem, że dziewczyna w ciągu trzech dni odgadnie jego imię. Widać tutaj sytuację, w której stwór – podobnie jak Gollum – gotów jest zrezygnować z tego, co i tak może sobie wziąć, najwyraźniej dla samej przyjemności gry w zagadki, choć u Grimmów czytamy, że ulitował się nad młodą królową. Dziewczyna nie jest w stanie odgadnąć imienia karzełka, ale dowiaduje się już ostatniego dnia od jednego z posłańców, że podsłuchał on, jak karzełek, skacząc wokół ogniska i tańcząc na jednej nodze, śpiewa piosenkę, w której zdradza swoje imię: Titelitury – imię, o którym „nie wie nikt na całym świecie”. Gdy wreszcie dziewczyna zdradziła mu jego imię, karzełek „ze złości tupnął prawą nogą tak silnie, że wbił ją całą w ziemię, potem w szale chwycił obydwoma rękami nogę i sam się rozerwał na dwoje”¹⁸.

W mitach i baśniach odgadnięcie imienia ma zatem konotacje co najmniej złowieszcze, często łączy się ze śmiercią, a zagadka ma charakter agoniczny, odwołuje się do świata boskiego lub demonicznego, wiąże się z symboliką ciemności i niewidzialności. Elementy te napotykamy także w scenie spotkania Bilba z Gollumem. Tyle że Bilbo już na samym początku obwieszcza, jak się nazywa, stworzeniu, którego imienia sam zupełnie nie zna, a które zresztą – w *Hobbicie* przynajmniej – nie ma imienia, lecz jedynie przydomek: „Gollum” pochodzi bowiem od gulgoczącego dźwięku, jaki ten ma zwyczaj z siebie wydawać¹⁹. Stwór bez imienia, nie zdradzający hobbitowi swojej tożsamości, zaczyna grać z nim w zagadki, podczas gdy

¹⁷ Ibid., IV 28 – VI 24.

¹⁸ *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, t. I, przeł. E. Bielicka, M. Tarnowski, LSW, Warszawa 1986, s. 265–266.

¹⁹ We *Władcy Pierścieni* poznajemy prawdziwe imię Golluma – Smeagol – które pełni istotną funkcję, symbolizując tę część duszy Golluma, która nie została przeżarta żłem i złowrogą mocą Pierścienia.

ten przedstawia się na samym początku. Hobbit ostatecznie wygrywa oszustwem, pseudo-zagadką nie do rozwiązania: „Co mam w kieszeni?”²⁰. Jednocześnie, jak to zwykle bywa w opowieściach zawierających motyw zagadki, pytanie odnosi się do czegoś lub kogoś, kto odgrywa ogromną rolę w całej fabule.

We *Władcy Pierścieni* okaże się, że odpowiedzią na pytanie Bilba jest najpotężniejszy, najbardziej złowrogi i pożądany zarazem przedmiot Śródziemia – Pierścień Jedyny, ale nawet w kontekście *Hobbity* Pierścień stanowi znaczący element kształtującej się tożsamości hobbita, który najęty został przez krasnoludów jako „włamywacz”. Staje się on skutecznym włamywaczem głównie za sprawą dającego niewidzialność Pierścienia, choć nie tylko, gdyż także dzięki wrodzonej umiejętności bezszelestnego poruszania się oraz niektórym utajonym do tej pory cechom charakteru. Pytanie o to, co Bilbo ma w kieszeni, stanowi poniekąd pytanie o jego tożsamość i los, i – tak jak dla Golluma – okazuje się być ostatecznie zagadką najważniejszą. Nieumiejętność jej rozwiązania stwór przyplacił utratą jedynej rzeczy, która miała dla niego znaczenie, a Bilbo uzyskał dzięki temu sławę, bogactwo i przyjaźń wielkich tego świata.

Motyw oszustwa, sprytu oraz tożsamość „włamywacza” odsyłają czytelnika do mityczno-baśniowego motywu, obecnego w światowej literaturze, do postaci *trickstera*, czyli bohatera, którego przewagi oparte są nie na sile, odwadze czy wytrwałości, ale na sprycie, kłamstwie, zwodzeniu i zręczności w kradzieży (na przykład Prometeusz, Hermes, Loki, Kriszna i tak dalej). Hobbit nie jest wojownikiem, nie dysponuje siłą czy umiejętnością walki, nawet jeśli – jak się okazuje – serce ma mężne. Jako włamywacz musi więc posługiwać się sprytem, cicho się skradać, kraść i grać nie do końca przepisowo. W tym sensie bardziej przypomina baśniowego „najmłodszego brata”, który przy pomocy sprytu i łutu szczęścia musi walczyć z silniejszymi i mądrzejszymi od niego.

Biorąc pod uwagę te dwa motywy – motyw zagadki oraz tożsamość *trickstera* – wydaje się, że Bilbo ma cechy podobne do Odyseusza, a cała scena z Gollumem – do epizodu z Polifemem opisanego w *Odysei*²¹. Podobieństwo charakteru jest oczywiście znikome – chodzi bardziej o przynależność do ogólnej kategorii *trickstera*, ale scenę z Gollumem można odczytać jako wariację na temat sceny z Polifemem. Cyklopi opisani są przez Homera jako dzikie istoty, które „mieszkają na szczytach gór wysokich, w głębokich jaskiniach”²², a Gollum zamieszkuje jaskinie pod Górą Mglistymi. Istnieją jednak ogromne kontrasty: Polifem to olbrzym i zajmuje się hodowlą owiec i wyrobem sera, podczas gdy Gollum jest istotą karłowatą i żyje w podziemiach, polując na ryby i rannych orków. U Homera Odyseusz i jego towarzysze wchodzi do siedziby Polifema, którego nie ma akurat w domu, i przyrządzają sobie potrawę z jego zapasów²³. Również Bilbo trafia do

²⁰ Tolkien, op. cit., s. 85.

²¹ Hom. *Od.* IX 105–542.

²² *Ibid.*, 113–114. Tu i dalej, o ile nie zaznaczono inaczej, przeł. Jan Parandowski.

²³ *Ibid.*, 216–233.

siedziby Golluma, nieświadomie wprawdzie, ale zabiera jedyny posiadany przezeń skarb, po czym „gospodarz” wraca i następuje konfrontacja bohaterów.

Polifem zaczyna od pytania: „Kto jesteście, przybysze? Skąd płyniecie po wodnych drogach?”²⁴, podobnie jak Gollum, który zastanawia się, kim jest hobbit. Odyseusz ujawnia tylko narodowość drużyny i cel ich podróży, ukrywając swoją tożsamość²⁵. Dopiero gdy bohater usiłuje spoić cyklopa, Polifem ponawia pytanie: „Daj mi jeszcze, bądź łaskaw, i powiedz mi tu zaraz swoje imię, bym ci dał gościńnic, którym się uradujesz”²⁶. Odyseusz jednak nie ma zamiaru zdradzać swego imienia i mówi, że nazywa się *Utis*, Nikt. Tę odpowiedź można rozumieć jako *sui generis* zagadkę, tyle że cyklop nie wie, że Odyseusz gra z nim w zagadki na śmierć i życie. Polifem sądzi, że przybysz zdradził mu swoje imię, i obiecuje mu, że – w ramach „gościńca” – „będzie zjedzony na ostatku”²⁷.

Bilbo natomiast postępuje całkowicie odwrotnie – od razu sam wyjawia swoje imię i nazwisko. Nieznajomość imienia Odyseusza początkowo uniemożliwia okaleczonemu Polifemowi zemstę²⁸ – gdy inni cyklopi, słysząc jego krzyk, przybiegają na pomoc, Polifem woła: „Nikt mnie (nie) zabija podstępem, nie przemocą”²⁹. Widać tutaj paradoksalną strukturę zagadki, o której pisze Colli, dialektykę ukrywania i odsłaniania³⁰. Nikt jednocześnie zabija Polifema i – nikt go nie zabija. Jego ziomkowie – w reakcji na tę sprzeczność, nie znając całego kontekstu – uznają słowa cyklopa za przejaw szaleństwa: oni też nie są w stanie odgadnąć zagadki Odyseusza. Polifem, który wcześniej nie odgadł zagadki tożsamości bohatera, jest teraz ślepy, błądzi w ciemnościach, nie widząc swego prześladowcy, pokonany przez sprytniejszego od siebie, podobnie jak Gollum nie widzi Bilba, który nosi Pierścień i którego ostatniej zagadki nie był w stanie odgadnąć, a cała ta scena dzieje się w podziemnym mroku Gór Mglistych. W obu przypadkach ślepotą jest przeszkodą w natychmiastowym dokonaniu zemsty, przeszkodą, która ją odracza. Istnieje jednak różnica, która polega na tym, że o ile Polifem nie zna imienia prześladowcy, o tyle Gollum zna je od samego początku.

Dopiero gdy Odyseusz lekkomyślnie, powodowany pychą, zdradza Polifemowi swoje imię³¹, staje się to dla niego powodem przyszłej katastrofy. Modlitwa Polifema do Posejdony staje się przekleństwem, które będzie prześladować Odyseusza przez długi czas. Nierozważne odkrycie własnego imienia staje się więc powodem nieszczęścia, umożliwiając dokonanie odroczonej zemsty. U Tolkiena Gollum zna

²⁴ Ibid., 252.

²⁵ Ibid., 259–263.

²⁶ Ibid., 355–356.

²⁷ Ibid., 364–370.

²⁸ Ibid., 407–414.

²⁹ Ibid., 408. Przekład mój. U Parandowskiego: „Podstępem, przyjaciele, podstępem, a nie siłą zabija mnie Nikt!” (s. 122).

³⁰ Colli, op. cit., s. 59–69.

³¹ Hom. *Od.* IX 502–505.

imię i nazwisko Bilba od początku i właśnie w chwili, gdy nie widzi swego wroga i nie jest w stanie natychmiast wyrzucić na nim pomsty, wygłasza przekleństwo, nazywając hobbita, co charakterystyczne, po nazwisku: „Przekleńsstwo! – syczał Gollum. – Przekłety Bagginsss! Zniknął!”³² i później: „Złodziej, złodziej, złodziej Bagginsss! Nienawidzisz go, nienawidzisz go mój ssskarbie, na wieki!”³³. I znowu – to przekleństwo i deklaracja nienawiści na wieki w kontekście *Hobbita* pozostaje jedynie bezsilnym jękiem stwora ograbionego z jedynej rzeczy, która miała dla niego wartość. Ale we *Władcy Pierścieni* podobieństwo do *Odysei* stanie się wyraźniejsze, gdyż fakt, że Gollum poznał nazwisko Bilba, sprawi, że Sauron, Władca Ciemności, dowie się, kto posiada wykuty przezeń Pierścień, i wyśle w pościg za Frodem, dziedzicem Bilba, straszliwe upiory.

Warto w tym momencie porównać omówioną powyżej scenę z późniejszą, w której Bilbo spotyka się ze Smaugiem, ogromnym gadem, mieszkającym w zdobytym i spalonym przez siebie krasnoludzkim pałacu we wnętrzu Samotnej Góry. Bilbo – wypełniając swoją misję „włamywacza” – wchodzi do legowiska gada, chroniony przez Pierścień³⁴. Niezauważony przez Smauga hobbit kradnie jakiś puchar i wraca do swych przyjaciół krasnoludów, żeby zdać sprawę z rekonesansu. Smok przebudziwszy się dostrzega, że brakuje jednego ze skarbów, i wpada w szał. Na kolejne spotkanie jest więc przygotowany i choć niewidzialny hobbit skrada się bezszelestnie, smok wyczuwa jego zapach – woń mu zupełnie nieznaną – i zaczyna z nim prowadzić rozmowę.

W tej rozmowie Bilba ze Smaugiem obserwujemy interesujące odwrócenie sytuacji ze spotkania z Gollumem – tutaj bowiem również następuje konfrontacja z niebezpiecznym potworem, lecz hobbit, nauczony być może poprzednim doświadczeniem, nie zaczyna od wyjawienia swego imienia, lecz postępuje zgodnie z kodeksem *tricksterów*, ukrywając swoją tożsamość. Smaug niejako oficjalnie uznaje ten symboliczny status Bilba, gdy wita go słowami: „Jak na złodzieja i łgarza jesteś bardzo dobrze wychowany”³⁵. Bilbo z równą kurtuazją zaczyna sypać z rękawa zagadkami, co prowadzi do interesującej, rytualizowanej rozmowy ze smokiem, w którym zagadkowe wypowiedzi Bilba przeplatają się z odpowiedziami Smauga:

– Widzę, że znasz moje imię, ale ja nie przypominam sobie, żebym kiedykolwiek spotkał twój zapach. Ktoś jest i skąd przybywasz, jeśli wolno spytać?

– Wolno, oczywiście. Przybywam spod Pagórka, a droga moja wiodła pod górami i nad górami. Również przez powietrze. Jestem ten, który chodzi po świecie niewidzialny.

– W to uwierzę bez trudu – rzekł Smaug. – Ale to chyba nie jest imię, którego zazwyczaj używasz?

– Jestem znalazcą tropów, przecinaczem pajęczyn, posiadaczem ostrego żądła. Wybrano mnie ze względu na szczęśliwą liczbę.

– Piękne tytuły! – szyderczo mruknął smok. – Ale nawet szczęśliwe numery nie zawsze wygrywają.

³² Tolkien, op. cit., s. 90.

³³ Ibid., s. 94.

³⁴ Ibid., s. 219–229.

³⁵ Ibid., s. 230.

– Jestem ten, kto żywcem grzebie przyjaciół i topi ich, a znów żywych wyciąga z wody. Pochodzę z dna worka, ale nikomu nie udało się nakryć mnie workiem.
– To już brzmi nieprawdopodobnie – zaśmiał się zgryźliwie Smaug.
– Jestem przyjacielem niedźwiedzi i gościem orłów, zdobywcą pierścienia i wybrańcem szczęścia. Jestem też mistrzem w jeździe na baryłce – ciągnął dalej hobbit, bawiąc się tą grą w zagadki³⁶.

Jakże inna jest ta rozmowa od tej, która zaczyna się: „Nazywam się Bilbo Baggins”! Warto zwrócić uwagę, że Bilbo – choć zagadkowo – to jednak opowiada Smaugowi wcześniejsze przygody swoje i swoich towarzyszy, podobnie jak Odyseusz na pytanie Polifema wyjawia mu, skąd przybywa i co przeszedł, zatajając jednak swoje prawdziwe imię.

Tolkien komentuje zresztą zaraz ten zrytualizowany dialog bohatera z potworem, pisząc:

Tak właśnie, a nie inaczej należy rozmawiać ze smokami, jeśli ktoś nie chce wyjawić swego imienia (bo tak dyktuje rozum), ale nie chce też rozwścieczyć przeciwnika jawną odmową (co też dyktuje rozum). Żaden smok w świecie nie oprze się urokowi zagadek i każdy straci sporo czasu próbując je rozwiązać³⁷.

Przestroga autora nabiera szczególnego wymiaru w kontraście do wcześniejszej gry w zagadki z Gollumem.

JAZDA NA BECZCE I MOCNE WINO

Istnieje jeszcze jeden epizod *Hobbita*, który wydaje się podobny do Homerowej sceny z Polifemem. Chodzi tu o ucieczkę drużyny krasnoludów, przy wydatnej pomocy Bilba, z więzienia króla elfów z Mrocznej Puszczy. Krasnoludy zostały uwięzione, gdyż w desperacji zakłóciły spokój elfów, zabłądziwszy podczas przemierzania ich leśnego królestwa, a ponadto nie chciały zdradzić celu swojej wyprawy. Bilbo – dzięki Pierścieniowi – nie został schwytany, lecz żył później w pałacu króla, niewidzialny, kradnąc jedzenie i zastanawiając się, jak pomóc uwięzionym przyjaciołom. Po jakimś czasie wreszcie „dowiedział się, w jaki sposób wino i różne inne towary dostają się rzeką lub łądem do Długiego Jeziora”³⁸. Towary spławiane były regularnie w beczkach, wiązanych niekiedy w ogromne tratwy. Plan Bilba polegał na tym, żeby umieścić krasnoludów w pustych beczkach i przemycić ich razem z nimi do Esgaroth, miasta na jeziorze. Podobieństwo do pomysłu Odyseusza z owcami Polifema tkwi przede wszystkim w wykorzystaniu tego, że choć bohaterowie są uwięzieni, to jednak jakaś część dobytku strażników regularnie, nie budząc podejrzeń, opuszcza więzienie. U Homera są to stada Polifema, które

³⁶ Ibid., s. 230–231.

³⁷ Ibid., s. 231.

³⁸ Ibid., s. 183–184.

cyklop wypuszcza na pastwisko ze swojej jaskini, podczas gdy u Tolkiena są to beczki, które regularnie splawiane są rzeką, opuszczając fortecę elfów. Regularność nie budzi podejrzeń i na tym opierają się obydwie pomysły (ten sam pomysł?).

Odyseusz również wiązuje ze sobą barany Polifema po trzy, a do ich brzuchów przywiązuje swoich towarzyszy, sam zaś obejmuje od spodu ogromnego tryka³⁹. Oślepiiony Polifem, który próbuje być sprytny i maca każdą owcę, nie jest w stanie wyczuć, że jego więźniowie są w ten sposób przemyciani na zewnątrz. Bilbo zamyka towarzyszy w beczkach i tym sposobem stają się oni dla elfów niedostrzegalni, ale sam siebie nie może, oczywiście, zamknąć w beczce. Uświadamia sobie to jednak dopiero w ostatnim momencie, podczas gdy Odyseusz zawczasu pomyślał o tym, żeby objąć ramionami potężnego barana, do którego nie mógł sam siebie przywiązać. Bilbo obejmuje więc beczkę, podobnie jak Odyseusz – barana. Wprawdzie nie podróżuje pod nią, ale ma nieustanne problemy z tym, żeby się na niej utrzymać, a Tolkien porównuje ją do „brzuchatego kuca, który stale ma ochotę tarzać się w trawie”⁴⁰. W pewnym momencie jednak dobrze się staje, że Bilbo musi trzymać się beczki od spodu, niczym Odyseusz barana, gdyż inaczej nie przepłynąłby pod niskim stropem bramy⁴¹.

Nie tylko wykorzystanie „regularnego transportu” cechuje obydwie pomysły na wydostanie się z więzienia – Bilbo korzysta również z pijaństwa elfów-strażników. Różnica polega tu na tym, że nie spoił ich winem, jak Odyseusz Polifema⁴², ale „przypadek znów okazał się niezwykle dla Bilba łaskawy”⁴³. Elfy same zabrały się do picia wina, które miało być tej samej nocy spożywane na uczcie u króla, przy czym Tolkien zaznacza, że jest to trunek szczególnie mocny, „nie przeznaczony dla żołnierzy i służby, lecz wyłącznie na królewskie uczty, do picia małymi kielichami, a nie z ogromnych dzbanów”⁴⁴. Homer z kolei poświęca sporo miejsca opisowi ciemnego, słodkiego wina, otrzymanego przez Odyseusza w podarunku od Marona, kapłana Apollona⁴⁵. Poeta sugeruje, że wino było szczególnie mocne: „czerwone i słodkie jak miód, nalewa się jedną czarę na dwadzieścia miar wody”⁴⁶. Podobnie jak cyklop, elfy u Tolkiena zapadają w głęboki sen, dzięki czemu Bilbo zabiera im klucze, wypuszcza krasnoludów i zamyka ich w beczkach.

Zasadnicza różnica widoczna jest jednak w tym, że Odyseusz bezwzględnie okalecza upojonego winem Polifema, podczas gdy Bilbo nie tylko nie zamierza skrzywdzić elfów, ale zwraca im na końcu klucze, żeby spotkała ich mniejsza kara

³⁹ Hom. *Od.* IX 425–436.

⁴⁰ Tolkien, op. cit., s. 193.

⁴¹ Ibid., s. 192.

⁴² Hom. *Od.* IX 344–374.

⁴³ Tolkien, op. cit., s. 185.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Hom. *Od.* IX 195–215.

⁴⁶ Ibid., 208–210.

za to, że pozwolili więźniom umknąć⁴⁷. Wynika to nie tylko z odmiennej konwencji *Hobbity*, ale też z faktu, że elfy, choć surowe, traktowały jednak swoich więźniów bardzo humanitarnie, nie będąc z natury okrutne, podczas gdy Polifem zaczął znajomość z drużyną Odyseusza od pochwycenia dwóch towarzyszy, roztrzaskania ich czaszek o ziemię, a następnie – pożarcia ich, łamiąc przy tym święte prawa gościnności⁴⁸. Choć wiele jest tutaj różnic, chciałbym wskazać na dwa podobieństwa – wykorzystanie regularnego rytmu owiec / beczek opuszczających miejsce uwięzienia i ukrycie pod nimi / w nich towarzyszy bohatera oraz upojenie winem strażnika(-ów) jako czynnik umożliwiający realizację planu ucieczki. Skłaniają one do zastanowienia, czy Tolkien nie sięga tutaj do dziewiątej księgi *Odysei*.

ACHILLESOWA PIĘTA SMOKA

Najważniejszym wątkiem *Hobbity* jest próba odebrania skarbu Smaugowi przez drużynę krasnoludów wspomaganą przez Bilba. Podczas rozmowy ze smokiem, w której odbywa się omówiona wcześniej gra w zagadki i w której potwór próbuje zachwiać pewnością siebie hobbita i jego wiarą w lojalność towarzyszy, pojawia się charakterystyczny motyw, zasadniczy zresztą dla późniejszego rozwiązania akcji. Otóż Bilbo komplementuje „kamizelkę z diamentów” Smauga, która powstała przez lata wylegiwania się smoka na złocie i klejnotach – złoto i klejnoty po prostu przykleiły się do skóry ogromnego gada, tworząc dodatkową warstwę ochronną, swoistą zbroję. Bilbo chwali ją, gdyż chce sobie smoka obejrzeć dokładniej, szczególnie od spodu. Potwór chwytając przynętę i popisując się swym wspaniałym wyglądem, umożliwia hobbitowi dostrzeżenie słabego punktu w smoczym pancerzu:

– Olśniewające! Cudowne! Doskonale! Niezrównane! Zachwycające! – wykrzykiwał Bilbo, ale w duchu myślał: „Stary durniu! Masz przecież w zagłębieniu pod lewą piersią spory płat nagi jak ślimak, co wylazł z muszli!”. Obejrząwszy dokładnie brzuch smoka pan Baggins marzył już tylko o tym, żeby się oddalić⁴⁹.

Bilbo wraca do towarzyszy i opowiada im o swojej rozmowie ze Smaugiem. Jest niezadowolony, że gadowi udało się wydobyć z niego sporo informacji na temat drużyny, a swoją złość wyładowuje na droździe, który akurat przysłuchuje się rozmowie. Thorin, przywódca drużyny i dziedzic królestwa Samotnej Góry, bierze jednak ptaka w obronę, zwracając hobbitowi uwagę, że drozdy nie tylko są „pocziwe i przyjazne” i służyły jego ojcu i dziadkowi, gdy panowali pod Górą, lecz także, że: „To długowieczna i czarodziejska rasa, więc bardzo możliwe, że właśnie ten drozd żył tutaj paręset czy nawet więcej lat temu”⁵⁰. Tolkien sugeruje

⁴⁷ Tolkien, op. cit., s. 187.

⁴⁸ Hom. *Od.* IX 288–295.

⁴⁹ Tolkien, op. cit., s. 235.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 236.

więc, że drozd jest ptakiem magicznym, mądrym, zdolnym do porozumiewania się z ludźmi i pełniącym znaczącą rolę w losach krasnoludzkiego plemienia. Pod koniec rozmowy krasnolud Balin podkreśla, że ważną informacją, którą zdobył Bilbo, jest fakt istnienia dziury w diamentowej kamizelce smoka – może ona w przyszłości okazać się „zbawieniem i szczęściem”⁵¹.

Nocą Smaug, który uznał, że hobbit i krasnoludy współpracują z ludźmi mieszkającymi w pobliskim mieście Esgaroth, zaatakował miasto i począł je bezwzględnie plądrować. Przywódcą obrońców miasta był Bard, znakomity łucznik i człowiek dużej odwagi, potomek królewskiego rodu. Gdy została mu tylko jedna strzała i już miał ją wypuścić w stronę kołującego nad miastem smoka, na jego ramię sfrunął stary drozd, ten sam, który przysłuchiwał się rozmowie Bilba z krasnoludami, i ludzkim głosem polecił Bardowi wypatrywać odsłoniętego miejsca pod lewą pierś smoka. Łucznik trafił potwora w to miejsce i zabił go⁵². Smaug runął na ruiny spalonego przez siebie miasta.

Wydaje się, że wątek ten zawiera elementy podobne do słynnego motywu „pięty Achillesa”. Motyw ten jednak nie pojawia się w ani w *Iliadzie*, ani w *Odysei*, ani w *Eneidzie*, i trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy był on składnikiem mitu Achillesa już w czasach homeryckich lub nawet pre-homeryckich⁵³. Dopiero w *Argonautykach* Apolloniosa z Rodos mamy wzmiankę o tym, że Tetyda próbowała uczynić syna odpornym na rany, ale nie ma tam mowy o kąpeli w Styksie⁵⁴. Jeśli zaś chodzi o samą śmierć Achillesa, to Carlo Odo Pavese wyróżnia pięć wersji tej śmierci obecnych w tradycji literackiej, które w różnym stopniu przypisują odpowiedzialność Parysowi i Apollonowi⁵⁵. W księdze dziewiętnastej *Iliady* pojawiają się sugestie, że zabić go ma człowiek wraz z bogiem, choć nie padają żadne imiona, a w księdze dwudziestej pierwszej pojawia się już imię Apollona⁵⁶. W ostatniej księdze *Odysei* natomiast dusza Agamemnona, opowiadając duszy Achillesa o walce o jego zwłoki, pogrzebie i związanych z nim igrzyskach, nie wspomina ani o udziale Apollona, ani o sposobie, w jaki bohater zginął⁵⁷.

Simonides, w elegii o bitwie pod Platejami, pisze, że Achilles upadł jak ścięte drzewo i przypisuje jego śmierć Apollonowi⁵⁸, a Pindar z kolei podaje, że Apollo pod postacią Parysa pokonuje Pelidę (podobnie Hyginus)⁵⁹. Horacy przypisuje śmierć

⁵¹ Ibid., s. 237.

⁵² Ibid., s. 258–259.

⁵³ Zob. J. Burgess, *Achilles' Heel: The Death of Achilles in Ancient Myth*, Classical Antiquity 14, 1995, s. 217–244.

⁵⁴ Apoll. Rhod. IV 869–872; zob. też Stat. *Ach.* I 133–134, 269–270 i 480–481.

⁵⁵ C. O. Pavese, *Elegia di Simonide agli Spartiati per Platea*, ZPE 107, 1995, s. 10.

⁵⁶ Hom. *Il.* XIX 416–417 i XXI 277–278.

⁵⁷ Hom. *Od.* XXIV 35–94.

⁵⁸ Simon., fr. 11 West.

⁵⁹ Pind., fr. 52 f (*Pae.*, fr. 6), 79–86 Snell-Maehler; Hyg. *Fab.* 107.

samemu Apollonowi, powtarzając zresztą motyw ściętego drzewa⁶⁰. W *Eneidzie* Wergiliusz pisze o rękach i strzale Parysa kierowanych przez Apollona⁶¹. Owidiusz natomiast w *Metamorfozach* opisuje scenę, w której Apollo zwraca się wprost do Parysa, wskazując mu Achillesa i zachęcając do zabicia go, a następnie zwraca łuk Aleksandra w stronę Pelidy i kieruje tam wypuszczoną przezeń strzałę⁶². Jednak dopiero w późniejszym okresie napotykamy relacje, w których pojawia się wątek strzału w piętę. Alessandro Barchiesi stawia wprawdzie hipotezę, że obraz ścinania drzewa stanowić może aluzję do śmiertelnego ciosu w piętę (uderzenie następuje w dolną część potężnego drzewa/herosa), ale jest to jedynie spekulacja⁶³. Bez względu na to, czy opowieść o śmierci Achillesa od początku miała taką postać, czy też mamy do czynienia z ewolucją i później dodawanymi elementami, u Pseudo-Apollodora dopiero mamy pełen obraz fatalnej „pięty Achillesa”: Pelida ugodzony zostaje strzałą z łuku przez Parysa i Apollona pod Skajską Bramą w jedyne miejsce, gdzie można go było zranić: εἰς τὸ σφυρόν⁶⁴.

Można postawić hipotezę, że Tolkien na pewnym poziomie odwołuje się do tego mitu. Być może nie odwołuje się wprost do antycznego eposu, ale do późniejszego motywu Achillesowej pięty, która weszła przecież do europejskiej świadomości kulturowej i do języka potocznego, lecz struktura fabuły jest – pomimo ogromnych różnic – pod pewnymi względami podobna. Mamy bowiem do czynienia z postacią, której nie sposób zabić za sprawą zwykłej fizycznej przewagi, choć w jednym przypadku jest to wspaniały, niezwyciężony w boju heros, a w drugim – straszliwy potwór. I Achilles, i Smaug mają tylko jedno miejsce na ciele, w które można ich zranić, choć przyczyny tego są zupełnie inne – tu boska moc, tam – zgoła naturalne zjawisko.

Wątek współdziałania boga i człowieka, obecny już w *Iliadzie* i podkreślany przez poetów zarówno greckich, jak i łacińskich, wydaje się dość wyraźnie zaznaczony poprzez obecność drozda, który pomaga Bardowi. Sam motyw bóstwa wpływającego na łucznika i szepczącego mu do ucha, do kogo ma strzelać, pojawia się na przykład w zupełnie innym kontekście w scenie z czwartej księgi *Iliady*, gdzie Pandar, nakłoniony przez Atenę, strzela do Menelaosa, zrywając tym samym rozejm⁶⁵. W tej scenie jednak córka Zeusa nie tylko nie kieruje strzałą łucznika do celu, ale odwraca jej śmiertcionośny lot od Menelaosa, „jak matka / która od dziecka,

⁶⁰ Hor. *Carm.* IV 6, 1–12. Alessandro Barchiesi twierdzi, że już w wierszu 64 Katullusa pojawia się aluzja do związku Apollona ze śmiercią Achillesa, gdy bóg odmawia przyjscia na wesele Peleusa i Tetydy (Catull. 64, 298–302) – zob. A. Barchiesi, *Simonide e Orazio sulla morte di Achille*, ZPE 107, 1995, s. 35, przyp. 6 (przedrukowane w angielskim tłumaczeniu w: Arethusa 29, 1996, s. 247–253, i w: *Greek Literature in the Roman Period and in Late Antiquity*, oprac. G. Nagy, Routledge, New York – London 2001, s. 93–100).

⁶¹ Verg. *Aen.* VI 57–58.

⁶² Ov. *Met.* XII 597–606.

⁶³ Zob. Barchiesi, op. cit., s. 34.

⁶⁴ Ps.-Apollod. *Epit.* 5, 3.

⁶⁵ Hom. *Il.* IV 86–147.

co słodko zasypia, muchy odgania”⁶⁶. Ostatecznie, strzała przesywa pas Atrydy i tylko go rani. Scena z Bardem w *Hobbicie* wydaje się stosunkowo podobnie skonstruowana jak urywek *Metamorfoz* Owidiusza, gdyż tam Apollo w swojej boskiej postaci zwraca się najpierw wprost do Parysa, wskazując mu cel, a potem kieruje jego ręką i w pewnym sensie również strzałą. U Tolkiena drozd – ptak, którego związek ze sferą nadprzyrodzoną Tolkien przelotnie sugeruje, twierdząc, że należy do „długowiecznej i czarodziejskiej rasy” – siada na ramieniu Barda, by doradzić mu, jak pokonać smoka. Ptak wskazuje bohaterowi miejsce, gdzie ma celować, podobnie jak Apollo u Owidiusza.

Również reakcja Barda, który na głos zwraca się do własnej strzały, ma swoisty homerycki ton:

„Strzało! – rzekł łucznik. – Czarna strzało! Zachowałem cię na ostatek. Nigdy jeszcze mnie nie zawiadłaś i zawsze znajdowałem cię z powrotem. Dostałem cię od ojca, on zaś miał cię po swoich dziadach. Jeśli to prawda, że wysłałaś z kuźni prawowitego Króla spod Góry, leć teraz celnie!”⁶⁷.

Bohater z jednej strony personifikuje strzałę i traktuje ją niemal jak część własnej osobowości, a z drugiej strony – wspomina jej dzieje i pochodzenie, co zresztą obecne jest również w *Iliadzie* we wspaniałej retardacji polegającej na długim opisie pochodzenia łuku Pandara, po którym następuje równie wspaniała gradacja napięcia, gdy łucznik przygotowuje się do wypuszczenia strzały⁶⁸. Obraz podobnego stosunku łucznika do własnej broni, a także budowane stopniowo napięcie towarzyszące przymierzaniu się do strzału i wreszcie rozładowanie tego napięcia w kulminacyjnym i znaczącym dla rozwoju akcji epickiej momencie znajdujemy w księdze dwudziestej pierwszej *Odysei*, gdzie syn Laertesza przesywa strzałą rząd stojących toporów⁶⁹.

Kolejnym elementem podobnym w omawianych miejscach jest sceneria. Śmierć Achillesa u Skajskiej Bramy dzieje się w momencie zagłady Ilionu, a śmierć Smauga – w chwili zniszczenia Esgaroth. I tu, i tu ginie potężny najeźdźca, choć, jak już wskazywałem, trudno porównywać zastrzelenie smoka przez szlachetnego Barda do zabicia Achillesa przez zespół Parys-Apollo. Ale zarówno tytuł rozdziału *Hobbita*, w którym omawiana scena się pojawia („Ogień i woda”), jak i żywe opisy płonącego nocą Esgaroth, wydają się przywoływać kontekst pożaru Troi, wypełniającego niemal całą drugą księgę *Eneidy*.

⁶⁶ Ibid., 130–131, przeł. Kazimiera Jeżewska.

⁶⁷ Tolkien, op. cit., s. 259.

⁶⁸ Hom. *Il.* IV 105–126.

⁶⁹ Hom. *Od.* XXI 392–423.

TAM I Z POWROTEM

Już w samym tytule swej powieści Tolkien podkreśla kolistość centralnego wydarzenia, którym jest wyprawa Bilba: *Hobbit, czyli tam i z powrotem* (ang. *There and Back Again*). Bilbo zaczyna swoją podróż w domu, w ojczyźnie, czyli w swojej norcie w Bag End, a kończy ją – dokładnie w tym samym miejscu. Tolkien pisze bowiem pod koniec powieści, że „pewnego jesiennego wieczoru”⁷⁰. Bilbo siedzi w swoim gabinecie i zajęty jest pisaniem pamiętników, zatytułowanych właśnie „Tam i z powrotem”. Końcowa scena *Hobbita* to rozmowa Bilba z przyjaciółmi, którzy go wtedy odwiedzają – z czarodziejem Gandalfem i krasnoludem Balinem. Tolkien podkreśla więc powrót bohatera do punktu wyjścia, do domu, ale zarazem wskazuje czytelnikowi, jak bardzo hobbit zmienił się podczas i za sprawą wyprawy – dom wprawdzie jest ten sam, ale jego mieszkaniec nie jest już tą samą osobą. Gandalf powie: „Mój kochany Bilbo! Co się z tobą stało? Nie poznaję dawnego hobbita”⁷¹.

Już u początków grecko-rzymskiej tradycji epickiej pojawia motyw wędrowki bohatera, który najpierw opuszcza bezpieczny, ukochany dom i ojczyznę, żeby toczyć wojnę w dalekiej krainie, a następnie tułając się przez lata wraca w końcu do miejsca, w którym jego przygoda się zaczęła. *Odyseja* nie opowiada jednak przecież takiej historii – nie tylko na poziomie tematu eposu, którym jest powrót spod Troi, ale i na poziomie kompozycji, gdyż już w pierwszej księdze *Odysei* widzimy Odyseusza bynajmniej nie w jego domu na Itace, ale w swego rodzaju domu pozornym czy nawet – antytezie domu i ojczyzny, gdyż w więzieniu, którym jest dlań wyspa Kalipso. Bohater ma tam zapewnione wszelkie wygody, kobietę, która chce być jego żoną, oraz kuszącą perspektywę nieśmiertelności, a jednak nie czuje się jak u siebie, lecz myśli o powrocie. To stamtąd, w księdze piątej, bohater rusza w podróż po interwencji bogów. I formalnie więc, i treściowo *Odyseja* opowiada wprawdzie o kimś, kto wraca do domu, ale nie o kimś, kto opuszcza wygodny dom, wędruje i doń powraca. Podobnie zresztą wygląda konstrukcja *Eneidy*, choć trzeba zaznaczyć pewne różnice występujące między obydwooma eposami w tym względzie – u Wergiliusza bowiem dom (ojczyzna) ulega zniszczeniu i bohater szuka miejsca, by założyć nowy. Niemniej jednak, w księdze trzeciej, pojawia się intrygująca przepowiednia Feba, który woła:

O Dardanidzi cierpliwi! Kraina,
Która was pierwsza zrodziła z nasienia
Przodków, ta sama przygarnie powrotnych
Do łona. Matki szukajcie pradawnej!
Dom Eneasza, dzieci jego dzieci
I potomkowie ich będą przez wieki
Stamtąd rządząli wszystkimi ziemiami⁷².

⁷⁰ Tolkien, op. cit., s. 313.

⁷¹ Ibid., s. 311.

⁷² Verg. *Aen.* III 94–98, przeł. Zygmunt Kubiak.

Przepowiednia sugeruje, że Eneasze w istocie powraca do archetypowego domu jako symbolu pierwotnego bezpieczeństwa, zrównanego przez Wergiliusza tutaj z ciałem Matki Ziemi⁷³. Zarówno jednak *Odyseja*, jak i *Eneida* stanowią opowieści, które zaczynają się niejako na wygnaniu, już poza domem.

Motyw powrotów bohaterów (νοστοί), obecny już w *Odysei*, był głównym tematem cyklicznego poematu o takim właśnie tytule⁷⁴ i podejmowany jest także przez ateńskich tragiczków (na przykład *Agamemnon* Ajschylosa, *Trachinki* Sofoklesa, *Herakles* Eurypidesa)⁷⁵. Zasadniczym aspektem niektórych z tych νοστοί jest fakt, że w domu bohater zastaje sytuację znacząco zmienioną, często – jak w przypadku Agamemnona czy Odyseusza – wręcz dla siebie niebezpieczną. Oliver Taplin wyróżnia dwa warianty powrotu – z sytuacji relatywnie bezpiecznej do zastanej w domu niespodziewanej katastrofy i z katastrofy do domu bezpiecznego⁷⁶.

Newman w swoim szkicu o *Władcy Pierścieni* koncentruje się na wpływie *Argonautyk* na Tolkiena, wskazując, że powieść ta zasadniczo mówi o mitycznej podróży na Wschód w celu uzyskania skarbu, choć motyw zostaje odwrócony – skarb trzeba zgubić⁷⁷. W *Hobbicie* zaś, którym Newman się nie zajmuje, skarb rzeczywiście trzeba zdobyć i pojawia się ponadto smok-strażnik, toteż analogie do Apolloniosa wydają się jeszcze bardziej obecne. Newman pomija jednak wątek powrotu i kolistej struktury opowieści, który wydaje się równie znaczący w obu powieściach Tolkiena. W *Hobbicie* autor podejmuje schemat νοστος, który Oliver Taplin określił mianem powrotu do katastrofy, choć u Tolkiena, oczywiście, o żadnej katastrofie mowy być nie może – jest to jedynie powrót do domu, który przestaje być bezpieczny. Bilbo, dotarłszy do Shire'u, uświadamia sobie, że został uznany za zmarłego, a jego majątek wystawiony jest na licytację. Uznanie za zmarłego można zobaczyć jako pewną neutralizację grozy epickiej śmierci, jaka pojawia się na przykład w opowieści o powrocie Agamemnona, a następnie zostaje ono przekształcone w sytuację komiczną. Jednocześnie, nasuwa się oczywiste odniesienie do powrotu Odyseusza, który również uznany został za zmarłego, co umożliwiło Homerowi przedstawienie efektownych ἀναγωρισμοί oraz konfrontacji powracającego „z martwych” bohatera ku niezadowoleniu grabiących jego mienie zalotników.

W *Hobbicie* nie ma zalotników, lecz jedynie lokalne czarne charaktery, kuzyni hobbita, Bagginsowie z Sackville, którzy „wielką mieli doprawdy ochotę mieszkać w jego ślicznej norce”⁷⁸, a którzy w porównaniu do Klitajmestry i Ajgistosa, jak

⁷³ Por. na ten temat N. O. Brown, *Rome – a Psychoanalytic Study*, Arethusa 7, 1974, s. 95–101.

⁷⁴ Zob. Athen. VII 281 b.

⁷⁵ Zob. np. H. G. Evelyn-White, *The Myth of the Nostoi*, CR 24, 1910, s. 201–205; H. L. Tracy, *Vergil and the Nostoi*, Vergilius 14, 1968, s. 36–40.

⁷⁶ O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1977, s. 124.

⁷⁷ Newman, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 2), s. 237–245. Autor pokazuje też odniesienia do *Eneidy*, dotyczące poszczególnych wątków czy scen powieści.

⁷⁸ Tolkien, op. cit., s. 312.

i do innych prawdziwych nieprzyjaciół z Tolkienowskiego świata, mogą być jedynie przedmiotem kpin. Również dokonana przez nich grabież niczym jest wobec czynów zalotników, gdyż z całego majątku Bilbo nie zdołał odzyskać jedynie swoich ulubionych srebrnych łyżek, wykradzonych pod jego nieobecność, jak odtąd podejrzewał (choć pewności nie miał), właśnie przez Bagginsów z Sackville. Traci też Bilbo swoją reputację stroniącego od przygód i kłopotów domatora, to jednak w kontekście epickim nie tyle jest to stratą, co osiągnięciem dojrzałości i tożsamości heroicznej (oczywiście, w hobbickiej, pomniejszonej skali). Tolkien poświęca opisowi kłopotów Bilba po powrocie zaledwie dwie strony⁷⁹, co może zniechęcać do szukania analogii z „kłopotami”, z jakimi zmierzyć musieli się antyczni herosi. Występuje tu jednak podobieństwo, które można by nazwać strukturalnym – kontekst, intensywność, forma opisu są radykalnie odmienne, lecz sam rdzeń, czyli powrót do domu, w którym pod nieobecność bohatera coś się zmieniło w sposób dlań niekorzystny i musi on sobie z tym jakoś poradzić, pozostaje ten sam.

Autorzy antyczni eksponują też przede wszystkim fakt bycia poza domem, poszukiwania go, niemożności dotarcia do niego lub powrotu do miejsca, które się radykalnie zmieniło, podczas gdy Tolkien kładzie o wiele większy nacisk na arkadyjski opis ojczyzny hobbita jeszcze przed wyruszeniem na wyprawę i wojnę. Autor *Hobbita* w dużym stopniu idealizuje dom, który jest zarazem punktem wyjścia i dojścia bohatera. Czytelnik na początku powieści nie napotyka Bilba już w sytuacji wygnania, by śledzić następnie jego powrót, ale zastaje go szczęśliwego w domu, który ten opuszcza niespodzianie pod wpływem splotu okoliczności i własnego impulsu. Dopiero wtedy bohater znajduje się daleko od domu, może za nim tęsknić i do niego powracać. Widać to wyraźnie w końcowym wierszu, który układa Bilbo na widok Bag End:

Wiodą, wiodą drogi w świat,
 Wśród lesistych gór zieleni,
 W mrocznych grotach znacząc ślad,
 Wśród zbłąkanych mknąc strumieni.
 Poprzez zimny biały śnieg,
 Łąki kwietne i majowe,
 Omijając skalny brzeg
 I pagóry księżycowe.

Wiodą, wiodą drogi w świat,
 Pod gwiazdami mkną na niebie –
 Choć wędrować każdy rad,
 W końcu wraca w dom do siebie.
 Oczy, które ognia dziw
 Oglądały – i pieczary,
 Patrzą czule w zieleń niw
 I kochany domek stary⁸⁰.

⁷⁹ Ibid., s. 312–313.

⁸⁰ Ibid., s. 311.

U Tolkiena powrót jest przynajmniej równie ważny, jak wyruszenie „w świat”. Tę samą strategię na szerszą skalę pisarz zastosuje we *Władcy Pierścieni*, gdzie wszystko – przygody, wojna i „kłopoty” w domu – będzie miało odpowiednio zwiększone proporcje.

Na marginesie można zaznaczyć, że recenzenci ekranizacji kinowych Petera Jacksona, zarówno pierwszej części trylogii, jak i pierwszej części *Hobbita*, niechętnie odnoszą się do faktu, że tyle czasu i uwagi reżyser poświęca początkowym scenom dzieł Tolkiena. Stylizacja Shire’u, ojczyzny hobbitów, na swoisty *locus amoenus*, dokonana przez Tolkiena za pomocą środków literackich, w filmie uzyskuje wymiar olśniewających zdjęć, znajdujących się na granicy realności i baśniowości. Z pewnością reżyser i scenarzyści świadomie idą pod prąd hollywoodzkich kanonów, ryzykując pojawiające się ze strony niektórych krytyków oskarżenia o „dłużyzny” i powolne tempo rozwoju akcji, ale sądzę, że Peter Jackson intuicyjnie rozumie ogromne znaczenie tych początkowych, arkadyjskich sekwencji w epice Tolkiena. To, na co chcę tutaj zwrócić uwagę, to nieobecność tego typu sekwencji w wielkich eposach antycznych – *Iliadzie*, *Odysei* czy *Eneidzie*, gdzie dom i ojczyzna mogą być przedmiotem tęsknoty jako symboliczne, idealizowane miejsce bezpieczeństwa i szczęśliwości, ale czytelnik konfrontuje się raczej z wygnaniem i tułaczką niż z sielankową wizją ojczyzny.

Można w tym momencie postawić pytanie, w jakim stopniu antyczny motyw epickiego bohatera walczącego i tułającego się poza domem, a potem wracającego do niego, obecny jest w *Hobbicie*. Tutaj z wyjątkową klarownością napotykamy problem, który zaznaczyłem na początku, czyli kłopot z jednoznaczną oceną zjawiska recepcji antyku w dziełach Tolkiena. W przypadku motywu opuszczenia domu i powrotu do niego problem jest o tyle trudniejszy do rozstrzygnięcia, że nie jest to bynajmniej motyw ściśle związany z eposem. Joseph Campbell dowodzi, że jest to archetyp obecny w większości mitologii i religii, wpisany w uniwersalną strukturę mitu o bohaterze, który najpierw jest zwyczajnym człowiekiem żyjącym szczęśliwie w swoim zwyczajnym domu, potem wchodzi w symboliczny świat walki, wędrówki, inicjacji i wewnętrznej przemiany, by wreszcie powrócić do domu, który okazuje się punktem wyjścia i dojścia zarazem. Bohater wraca ten sam i jednocześnie – nie taki sam⁸¹.

Mając w świadomości istnienie ogromnego materiału zgromadzonego przez badaczy porównawczej religii i mitologii, takich jak Campbell, a wcześniej Mircea Eliade i Carl Gustav Jung, trudno uniknąć dylematu: w jakim stopniu Tolkien odwołuje się po prostu do znanych sobie różnorodnych tradycji mitologicznych, a w jakim stopniu do tradycji literackiej, jak choćby do postaci Odyseusza, o której tutaj kilkakrotnie była mowa? Nie można przecież lekceważyć tego, że w kulturze Zachodu Odyseusz funkcjonuje jako ktoś, kto opuszcza dom i powraca do niego.

⁸¹ Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

Niezależnie od tego, jaki jest Odyseusz Homera, napotyamy w zachodniej tradycji kolejne jego wcielenia. Mamy bowiem Odyseusza neoplatonickich filozofów i greckich Ojców Kościoła, którzy widzieli w nim alegorię ludzkiej duszy szukającej Boga pośród niebezpieczeństw zmysłowego świata⁸². Istnieje też Odyseusz XX wieku, który staje się Everymanem – jak w *Ulyssesie* Joyce’a, albo w wierszach Staffa:

Zostanie kamień z napisem:
 Tu leży taki i taki.
 Każdy z nas jest Odyssem
 co wraca do swej Itaki⁸³,

czy Kawafisa:

Itaka dała ci wspaniałą podróż.
 Bez niej nigdy nie ruszyłbyś na morza.
 Nic innego nie mogłaby dać.

Jeżeli zobaczysz, że jest uboga, nie zawiodła ciebie Itaka.
 Tak mądry się stałeś, tak bardzo doświadczony,
 że już zrozumieć potrafisz, co Itaki znaczą⁸⁴.

Czy więc Tolkien odwołuje się do *Odysei* jako tekstu literackiego, czy do Odyseusza jako do obrosłej znaczeniami symbolicznej postaci zachodniej cywilizacji, czy może do uniwersalnej struktury mitów i baśni (europejskich, afrykańskich i azjatyckich), której prototypem może być, jak sugeruje Karen Armstrong, jakiś paleolityczny łowca, który porzucał bezpieczną jaskinię, by ryzykować życiem dla swojej społeczności i wracał do domu z tęsknotą, ale i niepokojem, nie będąc pewny, co tam zastanie i czy jego dom jest jeszcze jego domem?⁸⁵ Dla Junga zaś opowieść o podróży Odyseusza jest zapisem jednego ze „snów” ludzkości wyrażających uniwersalny proces psychologicznej indywiduacji, realizacji nieświadomej Jaźni.

W moich rozważaniach od początku sporo jest „wydaje się” i „być może”. Można by to uznać za nieco kurtuazyjny sposób pisania, *optativus potentialis* świadczący o tym, że badacz zachowuje ostrożność w formułowaniu hipotez i wyciąganiu wniosków na polu tak niejednoznacznym. W tym jednak przypadku, w przypadku recepcji antyku u Tolkiena, nie jest to tylko kwestia stylistyczna, ale odzwierciedlenie stanu faktycznego. Omówione przeze mnie sceny z *Hobbita* wykazują – jak starałem się dowieść – pewne intrygujące podobieństwa strukturalne z niektórymi scenami z antycznych eposów lub z szerszej rozumianej tradycji epickiej. Podobieństwa te zarazem funkcjonują w kontekście znaczących różnic, odmienności,

⁸² J. Pépin, *The Platonic and Christian Ulysses*, [w:] *Neoplatonism and Christian Thought*, oprac. D. J. O’Meara, SUNY Press, Albany, New York 1982, s. 3–18.

⁸³ Leopold Staff, *Odys*, [w:] id., *Dziewięć muz*, PIW, Warszawa 1957.

⁸⁴ Konstandinos Kawafis, *Itaka*, przeł. Czesław Miłosz.

⁸⁵ K. Armstrong, *Krótko historia mitu*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2005, s. 36–38.

a nawet wyrazistych przeciwieństw. Jestem przekonany, że uprawnione jest wskazanie tych scen, omówienie podobieństw i różnic oraz postawienie pytania, czy można je uznać za odwołania do antycznej tradycji epickiej, za przypadek „repcji” (*sensu stricto* czy *largo*) antyku grecko-rzymskiego. Sądzę jednak, że udzielenie odpowiedzi na to pytanie jest niemożliwe. Ograniczę się zatem do postawienia Czytelnikom pytania, na które odpowiedzieć muszą już sami. Nawet jeśli odpowiedź będzie negatywna i przyjmiemy autointerpretację samego Tolkiena, odzegnującego się oficjalnie od szukania analogii między jego dziełem a konkretnymi motywami antycznej tradycji, nie zmieni to chyba przewrotnego faktu, że *Odyseja* pozostaje najbardziej znaną w naszej kulturze opowieścią o wędrowce bohatera „tam i z powrotem” – nawet jeśli bohater jest przeciwieństwem hobbita, a w samym eposie mamy tylko „z powrotem”.

monosautos@gmail.com

ARGUMENTUM

Odyssea, Ilias et Argonautica Apolloniana sunt aliqua ex operibus, quibus fortasse ut exemplis est usus Hobbiti auctor ad argumentum libri formandum.