

MARTA CZAPIŃSKA-BAMBARA

Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0003-2159-8294
marta.czapinska@uni.lodz.pl

ZBIGNIEW DANEK

Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0002-5905-9272
zbigniew.danek@uni.lodz.pl

WIELOZNACZNA SEMANTYKA CZERNI W *METAMORFOZACH* OWIDIUSZA

ABSTARCT. Czapińska-Bambara Marta, Danek Zbigniew, *Wieloznaczna semantyka czerni w „Metamorfozach” Owidiusza* (The Ambiguous Semantics of Blackness in Ovid’s *Metamorphoses*).

The subject of this study is how and in what scope Ovid uses the terms of blackness (*ater*; *niger*; *pullus*; *piceus*, *fuscus*) occurring in Latin in his *Metamorphoses*. Particular attention is paid to those places in the poem where this blackness enhances the dynamics of the situations described by the poet, gaining at the same time a specific axiological qualification, and also justifies through its presence the conventional use of the colour as an expression of mourning. This non-typical usage of the terms mentioned above leads to the conclusion that in this aspect of his poetic creativity, Ovid depicts the mythical reality he presents in an absolutely non-imitative manner, but rather full of at times surprising expressionistic colour associations.

Keywords: Ovid; *Metamorphoses*; terms of blackness; situational dynamics; colour mutations; surreal expressions

Pełną dynamiki i niezwykłych splotów akcji rzeczywistość, jaką zarysowuje Owidiusz w swych *Metamorfozach*, chcielibyśmy postrzegać jako teatr wydarzeń rozgrywających się w scenarii bajecznie kolorowej. Bliższy wgląd w kolorystykę tego kreowanego wizją poetycką świata ugruntowuje jednak przekonanie, że mamy raczej do czynienia z przekazem utrzymanym w tonacji czarno-białej. Jeżeli bowiem weźmiemy pod uwagę określenia, którymi posługuje się autor poematu odnosząc się do kolorystyki przeróżnych desygnatów pojawiających się w jego relacji, okaże się, że zdecydowaną przewagę liczebną nad wszystkimi pozostałymi – włącznie ze stosunkowo licznie występującymi w *Metamorfozach* nazwami różnych odcieni koloru czerwonego¹ – zyskują przymiotnikowe

¹Tych bowiem doliczymy się w poemacie Owidiusza aż, czy tylko, czterdziestu.

określenia bieli oraz czerni². Jeżeli z kolei przyjrzymy się uważniej sytuacjom, w których występują ostatnio wspomniane przymiotniki (bądź ich czasownikowe odpowiedniki), naszą uwagę zwróci niezwykle ekspresywne miejscami wykorzystanie przez autora poematu form werbalnych oddających pełną niuansów kolorystykę czerni³. Można utrzymywać, że Owidiusz w swoich *Metamorfozach* gra częstokroć czernią i wiele różnych akcentów tą czernią wygrywa.

Chcąc zwrócić uwagę na ten niepostrzegany dotąd aspekt poetyckiej kreacji, której rezultatem jest ów poemat⁴, autorzy niniejszego opracowania zdecydowali się skupić swoje zainteresowanie na treściach, jakie autor *Metamorfóz* nadaje pojawiającym się w jego przekazie określeniom koloru czarnego, podlegającego – jak cała owa poetycka rzeczywistość – różnym fluktuacjom i metamorfozom. Dodatkowym godnym rozpatrzenia problemem wydaje się kwestia, na ile interpretacje, na jakie decyduje się on w tym względzie, stanowią wyraz jego własnej świeżej inwencji, a w jakiej mierze okażą się reminiscencjami ze znanych mu

²Synonimów oddających kolorystykę – czy też kolorystyczną neutralność – bieli (przymiotniki *candidus*, *albus/albidus/albens/albescens* oraz *canus*) w różnych wariantach występuje w *Metamorfozach* 70, natomiast tych, za którymi kryją się różne tonacje czerni (*ater*, *niger/nigrans/nigrescens*, *piceus*, *pullus*, *fuscus*), razem 64. Tym liczbom wyraźnie nie dorównują przeważające w pozostałej grupie (pomijając wspomnianą powyżej czerwień) określenia koloru żółtego (w sumie 29 wystąpień), niebieskiego (24) czy zielonego (23). Ta statystyka może potwierdzać przekonanie niektórych badaczy, że kolor czarny (obok białego i czerwonego) należał do triady kolorów o szczególnym znaczeniu symbolicznym w świecie greckiego i łacińskiego antyku (Cameron 1998: 115; Oniga 2007: 275).

³W tym miejscu warto też zauważyć, że była również czerni istotnym elementem zestawienia kolorystycznego bardzo popularnego w sztuce rzymskiej od schyłku republiki aż do II w. n.e. Dzięki kompozycjom czarno-białym uzyskiwano w mozaice geometrycznej bardzo wyraziste efekty, bowiem łączenie rombów czarnych, szarych i białych dawało iluzję oświetlonych z góry sześcianów i wpływało na wielowymiarowe postrzeganie przestrzeni (Aleksandrowicz 2018: 122). Owidiusz w *Metamorfozach* zdaje się używać różnych tonacji czerni, aby uzyskać podobny efekt.

⁴Klasykami w literaturze przedmiotu opracowaniami dotyczącymi leksyki kolorów w języku łacińskim jest książka J. André (1949) i artykuł N.V. Barana (1983: 321–411). Ze względu na szeroki zakres tematyczny obu tekstów, w znikomym stopniu zostały poruszone w nich społeczno-kulturowe aspekty kolorów. Etymologiczny rozwój nazw kolorów w różnych językach omawiają B. Berlin i P. Kay (1969), a podstawową terminologię kolorów w języku łacińskim R. Oniga (2007: 269–284). Wątek społeczno-kulturowy w kontekście kolorów podejmują M. Bradley (2009), J. Gage (2008 i 2010) i R.B. Goldman (2013). Warto również wspomnieć pracę M. Pastoureau, która chociaż w pełni poświęcona jest kolorowi czarnemu, to ze względu na szerokie ujęcie znaczenia czerni w różnych epokach, w niewielkim stopniu poświęca uwagę jej miejscu w kulturze starożytnego Rzymu (2008). Nad ogólnie ujętą kolorystyką u Owidiusza zastanawia się P. Barolsky (2003: 51–56), a nad konkretnymi kolorami (w tym czernią) A. Abellán (1984: 111–117). Dodajmy, że wnikliwa analiza *Metamorfóz* Owidiusza nie potwierdza zauważonej przez niektórych badaczy (André 1949: 26; Luzzatto, Pompas 1988: 45; Oniga 2007: 275; Pastoureau 2008: 27–28; Goldman 2013: 64) tendencji do używania przez autorów starożytnych terminu *ater* w stosunku do matowej czerni i *niger* na określenie czerni połyskliwej. Zdaniem Abellán opozycja „*ater* – *niger*” jest jednak podstawą do nadania tym terminom w *Metamorfozach* Owidiańskich znaczenia negatywnego („*ater*”) i pozytywnego („*niger*”) (Abellán 1984: 115).

– jak można sądzić – łacińskich, a nawet greckich utworów poetyckich, w których czerń również zaznacza swoją obecność. W tym przypadku warto będzie przyrzeć się sposobowi, w jaki dokonuje się adaptacja przejętego motywu, która nie musi być przecież adaptacją odtwórczą i wzbogacającą obraz opisywanej tu i tam sytuacji o nowe akcenty może również stanowić o wartości całej tej wizji poetyckiej. Autor *Metamorfóz*, czy to jako erudyta nawiązujący do bogatej wcześniejszej tradycji, czy jako poeta natchniony idący własną nietkniętą dotąd drogą, pozostanie z pewnością twórcą miary ponadprzeciętnej.

DYNAMIKA SYTUACYJNA

W poemacie Owidiusza czerń występuje w standardowo kojarzonych przez nas z tym kolorem sytuacjach, w których znamionuje ona majestatyczną powagę, kiedy to na przykład opisywane jest łożo boga snu, „brata śmierci” – czarne i ciemną pokryte tkaniną („atricolor, pullo velamine tectus”)⁵, niemniej jednak nieporównywalnie częściej zaznacza ona swoją obecność w okolicznościach zgoła przeciwnych. Pewnym Owidiańskim już standardem staje się obraz zwiastującego groźne konsekwencje nieba, zawsze dynamiczny, a niekiedy pobrzmiwający nawet budzącym grozę dźwiękiem. I tak napływające czarne chmury (*nigrae nubes*) pokrywają niebo, kiedy ogarnięta kazirodczą namiętnością Myrra zamierza zadośćuczynić swojej żądzy⁶, a znikają, gdy powiew spokojniejszego wiatru pozwala już wydostać się na wolność Muzom przetrzymywanym przez Pireneusza⁷. Bardzo dynamiczne są z kolei opisy nieba towarzyszące zmaganiom Ceiksa ze wzburzonym morzem, kiedy to obserwujemy postępującą dominację czerni w zwiastującym tragiczny koniec wodnym odmęcie, który początkowo mieni się żółcią, bielą i atramentową głębią⁸, by następnie utonąć w pomroce smolistoczarnych chmur⁹, udzielających swej kolorystyki coraz bardziej wzburzonemu żywiołowi¹⁰.

Ceiks toczy swą walkę o życie w milczeniu, niemniej jednak wymowa i dynamika porażającej grozą czerni zyskuje też niejednokrotnie na sile dzięki

⁵ Ov. *Met.* XI 610–11. R.B. Goldman (2013: 65) zauważa, że chociaż termin *pullus* w starożytności zwykle określał kolor szary, to Owidiusz w *Metamorfozach* wyraźnie traktuje go jako odcień czerni. A. Abellán i R. Oniga na podstawie badań semantycznych doszli do wniosku, że w języku łacińskim nie istnieje autonomiczna nazwa określająca kolor szary, a termin *pullus* oznacza jedynie „peryferię chromatyczną” koloru czarnego (Oniga 2007: 278: „una peryferia cromatica del nero”; por. Abellán 1994: 79).

⁶ Ov. *Met.* X 448–50.

⁷ Ov. *Met.* V 285–6.

⁸ Ov. *Met.* XI 499–501 („cum fulvas ex imo vertit harenas, concolor est illis, Stygia modo nigrior unda, sternitur interdum spumisque sonantibus albet”).

⁹ Ov. *Met.* XI 548–50.

¹⁰ Ov. *Met.* XI 568–9.

towarzyszącym jej efektom akustycznym. Towarzyszą więc nabrzmiałym ciemnym chmurom zapowiadającym tak wojnę zakończoną unicestwieniem Troi, jak i zamordowanie Cezara, z jednej strony grzmoty ustępującej burzy¹¹, z drugiej natomiast rozbrzmiewający na niespokojnym niebie szczęk oręża i głosy trąb wojennych¹². Pobrmiewają też grozą inne wyróżniające się obecnością czerni sytuacje, kiedy to na przykład konfrontowany z Kadmusem smok, który zatrutą powietrze morderczym czarnym tchnieniem (*halitus niger*), postępuje z dudniącym chrzęstem pokrywających go łusek¹³, a bezlitosna Kirke gotuje towarzyszącej zmienionej w ptaka Pikusa jemu podobny los. Na ziemi złowrogo stroszącej się czarnymi węzami (*serpentibus atris*) pojawiają się wówczas głazy wydające chropawe ryki, a także ujadające psy¹⁴.

AMBIWALENCJE

Ponury i dość jednoznaczny w swej wymowie nastrój opisanych powyżej sytuacji nie pozwala wątpić w to, że w poemacie Owidiusza czerń staje się zwiastunem śmiertelnego zagrożenia, częstokroć prowokowanego czyimś występny zachowaniem, i w konsekwencji zguby, bądź mniej lub bardziej przerażającej ekspiacji. Czy jednak powyższa ocena, bez wątpienia trafna *in extenso*, znajdzie swoje potwierdzenie we wszystkich barwionych lub też podbarwianych kolorem czarnym scenach składających się na akcję owego poematu?

Czerń, jaka pojawia się w sytuacjach opisywanych przez Owidiusza, zyskuje sobie niewątpliwie – jak wszystko, z czym stykamy się w kontaktach z otaczającą nas rzeczywistością – pewną kwalifikację aksjologiczną, czyli ocenę w kategoriach: dobry – zły, dopuszczającą też przyjęcie jakiejś skali ocen pośrednich¹⁵. Jeżeli weźmiemy pod uwagę wspomniane powyżej zwiastujące nieszczęścia czarne chmury, czarnoskóre węże¹⁶, czy ziejące czernią odmęty

¹¹ Ov. *Met.* XII 51–2 („qualemve sonum, cum Iuppiter atras increpuit nubes, extrema tonitrua reddunt”). Interesująca jest w tej sytuacji obecność zagniewanego boga przywołującego ciemne chmury – motyw, można twierdzić, ponadczasowy i ponadkulturowy. Por. Jurek 2011: 79: „Ciemne barwy mają obrazy Boga przychodzącego na Sąd Ostateczny. W gniewie Bóg rozdziela niebieską i zstępuje, mając czarne obłoki pod stopami”.

¹² Ov. *Met.* XV 782–4 („arma ferunt inter nigras crepitantia nubes terribilesque tubas auditaque cornua caelo”).

¹³ Ov. *Met.* III 75–6.

¹⁴ Ov. *Met.* XIV 409–411.

¹⁵ Por. Abellán 1984: 114. Zdaniem tej badaczki Owidiusz w *Metamorfozach*, generalnie rzecz ujmując, używa określenia „ater” w znaczeniu negatywnym, a terminu „niger” w sensie pozytywnym, chociaż przyznaje ona, że zdarzają się wyjątki, kiedy nadaje im on tę samą wartość.

¹⁶ Interesujące jest to, że wyobrażenie czarno ubarwionych węży, kilkakrotnie odzywające się w rzymskiej poezji wieku złotego (Verg. *Georg.* I 129; *Aen.* IV 472; Hor. *Carm.* III 4, 17), nie daje o sobie znać – na ile udało się nam to stwierdzić – ani u Homera, ani u Hezjoda, ani też u Teognisa,

wodne, występującego w owych sytuacjach koloru czarnego z pewnością nie będziemy kojarzyć z niczym, co uznamy za dobre. Podobne wrażenie budzi czarna noc (*nox atra*), jaka pojawia się w oczach żegnającego się z życiem Likabasa, wnosząca w tę scenę – mimo pewnej pociechy, którą odnajduje on w owej chwili – nastrój żalobnego przygnębienia¹⁷. Wyraźniejszą jeszcze kwalifikację etyczną zyskują opisy czarnych węży, które pokrywają głowy Furii, uosabiających karę i zemstę¹⁸, czy ciemnego podbrzusza czyhającej na żeglarzy Scylli, oplecionego rozwścieczonymi psami¹⁹. Na taką ujemną ocenę owych treści składa się poza wszystkim innym również odstręczająca estetyka opisanych sytuacji. Podobne odczucia wywołuje wspomniany powyżej ziejący czernią smok, a także „zbryzgany czarnym jadem” Skorpion, bezpośrednia przyczyna śmierci lekkomyślnego Faetona²⁰.

Autor *Metamorfóz* dość konsekwentnie wprowadza czerni również tam, gdzie wzbudzić chce u czytelnika reakcję odrazy związanej nie tylko z zewnętrznym kształtem opisywanego obiektu. Przykładem może być kilkakrotnie pojawiająca się w poemacie personifikowana Zazdrość, której już sama siedziba, zbryzgana „czarną posoką”, daje obraz odstręczający, a nie łagodzą go z pewnością zniszczenia, jakie powoduje na kwitnących polach, po których przemieszcza się okryta czarnymi chmurami²¹. Obrazu tego dopełnia sytuacja, w której Zazdrość sączy czarny jad (*virus piceum*) w serce Aglaury, wzniecając w niej zawiść w stosunku do wybranej przez Merkurego siostry²². Pewnym przeciwieństwem

co uzasadnia przypuszczenie, że ten charakterystyczny produkt inwencji łacińskich poetów może mieć swoją inspirację nie w literaturze, a w realiach italskiej przyrody. Być może chodzi o gatunek czarnego węża (*Hierophis viridiflavus*), który zamieszkuje m.in. tereny Włoch. Nie jest on wprawdzie jadowity, ale jego ślina zawiera toksyny, które mogą powodować zaczerwienienie skóry. Tego rodzaju wąż, wylegający się na nasłonecznionych łąkach, musiał pobudzać wyobraźnię poetów. Czerni jego łusek mogła też przywoływać skojarzenia ze śmiercią.

¹⁷Ov. *Met.* V 70–73. Określenie „*atra nox*” jest świadectwem tego, że Owidiusz nawiązuje do antycznej tradycji, w myśl której przymiotnik „*ater*” wskazywał na złowrogie i złowieszcze wydarzenie. Np. w zestawieniu z rzeczownikiem „*mors*” oznaczał, jak to ujmują S. d’Irsay, ogólnie pojęte okropieństwo śmierci („*horrors of death in general*”). W literaturze łacińskiej wyrażenie „*atra mors*” można znaleźć np. u Stacjusza, Horacego, Tibullusa i na różnych inskrypcjach. Od XIV w. n.e. zaczęto go zatem używać w przypadku śmiertelnych chorób epidemicznych (D’Irsay 1926: 329–331). A. Filippetti natomiast zwraca uwagę, że *Metamorfozy* Owidiusza stały się ważnym tekstem w zakresie współczesnej analizy semantycznej języka związanego z zarazą (Filippetti 2006: 404).

¹⁸Ov. *Met.* IV 454. Por. Ov. *Met.* X 349 (*atro angue*).

¹⁹Ov. *Met.* XIII 732–3.

²⁰Ov. *Met.* II 198–200. Cytat pochodzi z przekładu *Metamorfóz* pióra A. Kamińskiej (Owidiusz, *Metamorfozy*..., 40).

²¹Ov. *Met.* II 760–1 (*nigro tabo* – przeł. A. Kamińska); Ov. *Met.* II 790–791 (*nubibus atris*).

²²Ov. *Met.* II 800–1. Warto, jak sądzimy, zwrócić uwagę na pewne niuanse znaczeniowe, jakie można dostrzec w zróżnicowanym sytuacyjnie użyciu przez rzymskich poetów określenia „czarna trucizna”, kiedy to występujący w owym połączeniu rzeczownik *virus* wiąże się z jakąś spontanicznością toksycznego działania określonej substancji (*vide supra*), natomiast druga występująca

zainteresowanej korzyściami materialnymi Aglaury wydaje się bezinteresownie szkodzący Persefonie Askalafus, co może nie być przypadkiem, skoro zrodzony został w czarnej leśnej pomroce (*silvis sub atris*) – czy nawet w jakiejś ponurej jaskini²³ – jako syn równie mrocznego Acherontu²⁴.

Byłoby oczywiście uproszczeniem przyjąć, że występująca w poemacie Owidiusza czerń wszędzie, gdzie się pojawia, zyskuje kwalifikację negatywną, skoro pewną w tym względzie ambiwalencję wnosi już sytuacja, w której czarna noc, jaka zapadła, działa łagodząco na poczucie wstydu zmierzającej jednak ku występki Myrry²⁵. W tym przypadku coś, co w ogóle przyczyni się do zła, w jej subiektywnym odczuciu okazuje się przychylnością losu. Jednoznacznie ciepły wydzźwięk zyskuje podbarwiona fioletem czerń dojrzałych owoców śliwy, jakimi Polifem usiłuje skusić Galateę²⁶, a poczerniały od sadzy i starości ołtarz ofiarny („nigra favilla ara vetus”), o którym opowiada pasterz relacjonujący historię Latony, czy podobnie czarna belka, z jakiej gościnnie Filemon zdejmuje kawał wędzonej wieprzowiny, wzbudzają jednoznacznie pozytywne miłe skojarzenia²⁷. Czerń, co więcej, staje się nawet niekiedy znaczącym komponentem urody, co w wymowny sposób uwidacznia Cyllarus – centaur, w którego opisie barwa ta pięknie kontrastuje z bielą kończyn i ogona²⁸, bądź też przywracany do życia i witalnych możliwości Ezon, czego zewnętrznym przejawem staje się czernienie jego posiwiałych włosów oraz brody²⁹.

NARODZINY KONWENCJI

Te przyjemne skądinąd interpolacje nie świadczą jednak o tym, że nastąpiła jakaś generalna zmiana aksjologicznej kwalifikacji negatywnie postrzeganej czerni, a jedynie potwierdzają nieszablonowy charakter rzeczywistości, jaką w swym poemacie kreuje Owidiusz, zmierzający jednak w ostatecznym bilansie ku uznaniu ogólnie obowiązującej konwencji, stabilizującej pozycję tego koloru w przyjmowanej skali wartości. Czerń, która w większości występuje jako zwiastun groźnych i niepożądanych następstw losowych, zyskuje w rezultacie charakter sankcjonowanego powszechnym rozumieniem znaku, dodając – na

u nich nazwa trucizny (*venenum* – Verg. *Georg.* II, 130; *Aen.* II 221; IV 514; Hor. *Carm.* I 37, 27–8) wnosi już w to połączenie element pewnej trucicielskiej umiejętności.

²³ Tak interpretuje tę sytuację B. Moore (1922): „him Orphne, famed of all Avernian Nymphs, had brought to birth in some infernal cave”.

²⁴ *Ov. Met.* V 539–542.

²⁵ *Ov. Met.* X 454 („it tamen, et tenebrae minuunt noxque atra pudorem”).

²⁶ *Ov. Met.* XIII 817–8.

²⁷ *Ov. Met.* VI 325–6. Por. *Ov. Met.* VIII 647–8.

²⁸ *Ov. Met.* XII 402–3.

²⁹ *Ov. Met.* VII 288–9 („barba comaeque / canitie posita nigrum rapuere colorem”).

przykład – swą obecnością powagi czynnościom rytualnym (*vide infra*), bądź też podkreślając majestat śmierci uosabiany przez władcę podziemi opuszczającego swą mroczną siedzibę z zaprzęgiem czarnych rumaków³⁰, czy wreszcie stając się kolorem niepożądanym dla wszystkich, o których losie decydują wrzucane do urny kamyki, jako kolor zwiastujący z reguły śmierć i następującą po niej żałobę³¹.

Podejmując kwestię konwencjonalnych znaczeń związanych z kolorystyką czerni, warto zauważyć, iż w poemacie Owidiusza możemy obserwować pewien proces asymilacyjny, dokonujący się na pograniczu zdarzeń naturalnych oraz zachowań dyktowanych obowiązującą już konwencją. Tę ostatnią uwidacznia szereg miejsc poematu, kiedy czyjaś bliska śmierć nakazuje dać wyraz żałobnemu nastrojowi poprzez przywdzianie czarnych szat i adekwatne do sytuacji zachowanie. Tak więc ów rytuał, który Rzymianie określali zwrotem: „mutare vestem”, ma miejsce, gdy Altea dowiaduje się o śmierci braci³², kiedy nad marami braci przywdziawszy czarne suknie („cum vestibus atris”) stają córki Niobe³³, kiedy wreszcie Prokne w ten sam sposób wyraża swój żal po śmierci nieszczęsnej Filomeli³⁴. Tu jednak można doszukiwać się już pewnej spontanicy, czyli zachowania wpisującego się w ciąg sytuacji, które niejako uzasadniają takie właśnie zastosowanie koloru czarnego. Pozostaje wzbudzającą wątpliwość kwestią, czy ich wprowadzenie można uznać za realizację to właśnie mającego na celu zamierzenia, niemniej jednak mamy w *Metamorfozach* całą sekwencję sytuacji ilustrujących jakby stadia przejściowe do ustalonej już konwencji wyrażania czernią stanu żałoby od podobnych reakcji na różne tragiczne zrzędzenia losu, jakie obserwować można w samej naturze.

Najbliższy ilustrowanej powyższymi przykładami konwencji wydaje się obraz Driad, bóstw drzewnych, które po ścięciu dębu przez Erysichtona przywdziawszy czarne szaty („cum vestibus atris”) domagają się kary dla bezbożnika³⁵. Tutaj ów zwyczaj żałobny wkracza już w pośredni między ludzką obyczajowością a życiem natury świat uosabiających jej witalne moce bóstw, które w podobny sposób, lecz z większą już spontanicyą reagują na dramatyczny los Orfeusza. Driady i najady, o których mowa, rozpuszczają wówczas włosy i okrywają swe jasne szaty ciemnym kolorem³⁶. Również boska Jutrzenka reagując na mającą nastąpić śmierć Cezara zabarwia swoje oblicze rdzawą czernią

³⁰ Ov. *Met.* V 359–361.

³¹ Ov. *Met.* XV 41–2. Por. Abellán 1984: 114.

³² Ov. *Met.* VIII 447–8.

³³ Ov. *Met.* VI 288–9.

³⁴ Ov. *Met.* VI 568–570 („induiturque atras vestes et inane sepulcrum / constituit falsisque piacula manibus infert / et luget non sic lugendae fata sororis”).

³⁵ Ov. *Met.* VIII 777–9.

³⁶ Ov. *Met.* XI 47–9 („lacrimis quoque flumina dicunt / increvisse suis, obstrusaque carbasa pullo / naides et dryades passosque habuere capillos”).

(*ferrugine atra*)³⁷, co przywodzi na myśl analogiczną opisaną przez Wergiliusza sytuację, w której w ten sam niemal sposób na owo tragiczne wydarzenie reaguje słońce, pokrywające swoje oblicze ciemną, czy też przyciemnioną rdzą (*obscura ferrugine*)³⁸.

Pomijając już kwestię, na ile twórcze jest to bardzo prawdopodobne zapożyczenie (*vide infra*), warto zapytać, czy powyższa reakcja stanowi własną inicjatywę owej Gwiazdy Porannej, czy też staje się ona obiektem działania wszechrozumiejącej natury. Dochodzimy bowiem do punktu, w którym czern i czernienie stanowi naturalny symptom dokonującej się, bądź już dokonanej tragedii. Wymownym przykładem staje się scena płonącego stosu pogrzebowego padłego pod Troją Memnona, nad którym unoszą się zwoje czarnego dymu (*nigri fumi*), zaciemniające światło dnia, a całości dopełniają czarne sadze (*atra favilla*), które ulatują w niebo, ulegając następnie dalszym przeobrażeniom³⁹. Pewne wewnętrzne przeobrażenie możemy wreszcie obserwować przyglądając się owocom morwy dojrzewającym w miejscu, gdzie zadają sobie śmierć kolejno Piram i Tysbe. Owoce te czernieją, a zachodzi to – w opisie autora poematu – jako reakcja na dokonującą się w tym ogrodzie tragedię i przelaną tam krew obojga kochanków⁴⁰. Czernienie to staje się istotnym elementem całej konstrukcji fabularnej, o czym dowiadujemy się z ust konającej Tysbe, która nazywając pociemniałe wówczas owoce odpowiednimi, by wyrazić stan żałoby (*luctibus aptos*)⁴¹, zdaje się sankcjonować dalsze zastosowanie czerni w tego rodzaju okolicznościach.

MUTACJE

Przemiany, o jakich była mowa powyżej, w widoczny sposób wpisują się w założenie narracyjne Owidiuszowych *Metamorfoz* jako ciągu niekończących się przeobrażeń, którym podlega również czern, tak obecna w tej poetyckiej opowieści. Są to – poza przemieszczeniami, o których mowa była nieco wcześniej – dokonujące się w kolorystyce opisywanych obiektów przemiany wewnętrzne, przemiany dwukierunkowe, a więc zarówno nabywanie, jak i utrata czerni. Dodajmy, że z każdym niemal tego typu przeobrażeniem wiąże się jakaś aksjologiczna ocena dokonanej zmiany – plusowa, bądź minusowa, a często także pewne tendencyjne interpretacje, czy nawet manipulacje, na które również wypada zwrócić uwagę. I tak, na przykład, sens zdecydowanie pozytywny zyskuje sobie

³⁷ Ov. *Met.* XV 789–790.

³⁸ Verg. *Georg.* I, 466–8: „ille etiam extincto miseratus Caesare Romam, / cum caput obscura nitidum ferrugine textit / impiaque aeternam timuerunt saecula noctem”.

³⁹ Ov. *Met.* XIII 600–608.

⁴⁰ Ov. *Met.* IV 125–7 („arbori fetus adspergine caedis in atram vertuntur faciem”). Por. Ov. *Met.* IV 164–5.

⁴¹ Ov. *Met.* IV 160–1.

czernienie włosów przywracanego do życia Ezona (*vide supra*), a z kolei ten sam proces zachodzący w przypadku owoców morwy – niepodlegający raczej jednoznacznej kwalifikacji aksjologicznej – ujawnia pewną widoczną w tym miejscu tendencję do nadmiernego eksponowania czerni, skoro świeżą krew, którą upamiętniać ma owa przemiana⁴², kojarzymy zazwyczaj z czerwienią.

Krew, która dość często pojawia się w narracji Owidiuszowych *Przemian*, również dla samego autora poematu w zdecydowanej większości sytuacji, w których występuje, zachowuje barwę czerwoną, niemniej jednak niekiedy w zwracający uwagę sposób czernieje, co jest zrozumiałe chociażby wtedy, gdy nad wykopem pełnym czarnej krwi („in fossa sanguinis atra”), czyni swe magiczne praktyki Medea⁴³. Czerniejąca z upływem czasu krew nie jest z pewnością zjawiskiem niezwykłym. Kiedy jednak tak właśnie zabarwiona sączy się ona z rany zabitego przez Apollina Pytona⁴⁴, bądź też w trakcie walki Lapitów z centaurami, gdy czarna krew (*niger sanguis*) leje się z ran śmiertelnie ugodzonych uczestników tych zmagania⁴⁵, w jej czernieniu można doszukiwać się intencjonalnej mutacji kolorystycznej, mającej wzmacniać grozę opisywanych sytuacji i podkreślić negatywny charakter tych postaci⁴⁶. Pozbawionym ładunku emocjonalnego aitiologicznym jedynie wyjaśnieniem będzie natomiast wzmianka o czarnoskórych mieszkańcach Afryki, którzy według Owidiusza zyskali sobie takie właśnie ubarwienie skóry ze względu na napływającą pod wpływem gorąca krew⁴⁷.

Ilustrowane powyższymi przykładami oboczności można wpisać w nurt związanych z czernią kolorystycznych transformacji, które *in statu nascendi* obserwować możemy w kilku sytuacjach. Ma to miejsce wówczas, gdy na przykład kruk uprzednio jasno upierzony zyskuje swą barwę „kruczą”⁴⁸, co można traktować jako świadome nawiązanie do fragmentarycznie zachowanej *Hekale* Kallimacha (*vide infra*), bądź wtedy, gdy tracą ów kolor mrówki, które przeistaczają się w bitny lud Myrmidonów⁴⁹, czy wreszcie wówczas, kiedy decydujące

⁴² Por. Ov. *Met.* IV 51–2 („quae poma alba ferebat ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor”).

⁴³ Ov. *Met.* VII 257–260.

⁴⁴ Ov. *Met.* I 443–4.

⁴⁵ Ov. *Met.* XII 325–6. Por. Ov. *Met.* XII 256.

⁴⁶ Zarówno węża Pytona, jak i centaury postrzegano w zdecydowanie złym świetle. Zrodzony przez Gaję i zamieszkujący jaskinię Parnasu Pyton budził bowiem powszechny lęk, natomiast centaurom, czyli plemieniu dzikich istot wyobrażanych w postaci półludzi – półkoni, przypisywano hulawczy tryb życia i niecne postęпки.

⁴⁷ Ov. *Met.* II 235–6. R. Goldman (2013: 132) – z czym trudno się zgodzić – dostrzega w użyciu w tym miejscu przymiotnika *niger* negatywną konotację. Jej zdaniem, ten odzwierciedlający przynależność etniczną termin nawiązuje do negatywnego stereotypu postrzegania czerni jako koloru znamionującego zło. Por. Bradley 2009: 144.

⁴⁸ Ov. *Met.* II 534–5. Jak zauważa P. Barolsky (2003: 55), Owidiusz uwydatnia szerokie spektrum bieli, aby podkreślić proces czernienia ptaka.

⁴⁹ Ov. *Met.* VII 641–2.

o losie Myscellusa wrzucane do urny kamyki z czarnych zmieniają się w białe⁵⁰. W każdej ze wspomnianych powyżej sytuacji kwalifikacja aksjologiczna owych idących w przeciwnych kierunkach przemian jest zgodna: nabycie czerni staje się czymś złym – w przypadku kruka karą za nadmierne gadulstwo – natomiast jej utrata przemianą ze wszech miar pożądaną. W innych sytuacjach ocena nie będzie już tak jednoznaczna. Zaliczmy do nich na przykład fluktuację kolorystyczną wzburzonego morza, w którym ginie Ceiks; przechodzenie czerni w żółć, czy nawet biel, nie oznacza wówczas łagodniejszego naporu niebezpiecznego żywiołu (*vide supra*), bądź też czernienie piór, które wyrastają z ramion uciekającej przed swoim prześladowcą Koronis⁵¹. W tym ostatnim przypadku przemiana w ciemnopiórego ptaka jest dla ogarniętej przerażeniem dziewczyny jakimś błogosławieństwem, a przynajmniej mniejszym złem w sytuacji, w której się znalazła.

MIRABILIA

Zastanawiając się nad sposobem, w jaki wykorzystywana jest czerń w tej poetyckiej narracji, można wyróżnić dwa rodzaje sytuacji, w których ona się pojawia. Licniejszą zapewne grupę stanowią te z nich, w których jej wystąpienie jest determinowane naturalną bądź ustaloną w drodze konwencji kolorystyką zabarwianych ową czernią obiektów. Wymienimy tu wspomniane powyżej mrówki, czarne kłębiaste chmury, ptaki o takim upierzeniu, belki ogorzałe od dymu, a z drugiej strony elementy stroju żałobnego, czy wrzucane do urny czarne kamyki. Dla wnikających w tajniki warsztatu poetyckiego Owidiusza bardziej godne uwagi będą jednak sytuacje drugiego rodzaju: te, w których wyraźnie dochodzi do głosu inwencja kolorystyczna autora *Metamorfóz* i o wprowadzeniu interesującej nas czerni decydują motywy jemu przede wszystkim wiadome. Warto zastanowić się nad tymi motywami.

Na to, że desygnaty, które na ogół nie kojarzą się z czernią, w poemacie Owidiusza nabierają tego koloru, niemały wpływ mają zapewne okoliczności, w jakich następuje ta kolorystyczna metamorfoza. Tak więc wspomniana powyżej poczerniała rdza na obliczu Jutrzenki znamionuje ową brzemienneą w skutkach śmierć i żałobę (*vide supra*), a z kolei czarna szczecina, która wyrasta z ramion przeistaczającej się w niedźwiedzia Kallisto, współgra kolorystycznie z jej przerażeniem i grozą opisywanej sytuacji⁵². Coś podobnego przeżywa zresztą Medon, zmieniany przez Dionizosa w delfina marynarz, którego ciało nagle

⁵⁰Ov. *Met.* XV 44–6 („calculus inमितem demittitur ater in urnam: quae simul effudit numerandos versa lapillos, omnibus e nigro color est mutatus in album”).

⁵¹Ov. *Met.* II 580–1.

⁵²Ov. *Met.* II 478–9 („bracchia coeperunt nigris horrescere villis curvarique manus et aduncos crescere in unguis”).

czernieje, wyginając się jednocześnie⁵³. Z kolei czarny dąb wyrosły w miejscu, w którym zrozpaczona Byblis zamieniona zostaje w źródło⁵⁴, wnosi w całą sytuację akcent żaloby, lecz i jakiegoś potępienia dla opanowanej występłą namiętnością dziewczyny.

Wskazane obiektywne kryteria nie wyjaśniają jednak wszystkiego, skoro – po pierwsze – kolorystyka zaznaczająca swą obecność w miejscach wspomnianych powyżej nie pozostaje w zgodzie z realiami, które znajdują tu swoje odbicie, a – po drugie – Owidiusz w tych i podobnych, nazwijmy je, stylizacjach kolorystycznych nie okazuje się konsekwentny. Dając wyraz pierwszej obiekcji zauważymy, że w realiach znanych poecie nie występowało nic takiego, jak czarny niedźwiedź, ani tym bardziej czarny delfin, a nie znaleźlibyśmy tam również czarnego dębu⁵⁵, pomijając już rdzę, w rzeczywistości, co najwyżej, brunatnoczerwoną. Jeżeli natomiast chodzi o drugie zastrzeżenie, najbardziej przekonujący wydaje się przykład krwi, która będąc naturalnie czerwona u zabijanej przez Perseusza Meduzy⁵⁶, u innego potwora – Pytona wypływa z czarnych ran, a i w dość interesujący sposób oddziałuje na kolorystykę poszczególnych elementów roślinnych, którym daje początek. Jeżeli bowiem Hiacynt, Adonis czy Ajaks zabarwiają swą krwią kwiaty, które ich upamiętniają, na czerwono⁵⁷, to dlaczego przelana krew Pirama i Tysby ma swoje odzwierciedlenie w czarnym kolorze dojrzałych owoców morwy? Autor *Metamorfóz* najwyraźniej wykracza poza kanon Arystotelejskiej *mimesis*, podporządkowując obraz kreowanej przez siebie poetyckiej rzeczywistości potrzebie chwili, czyli określonym wymogom artystycznej ekspresji, jaką każdorazowo zamierza osiągnąć.

REMINISCENCJE

Podejmując kwestię oryginalności, bądź też odtwórczego charakteru, opisanych przez autora *Metamorfóz* wskazanych powyżej zmian kolorystycznych,

⁵³ Ov. *Met.* III 671–3.

⁵⁴ Ov. *Met.* IX 663–5.

⁵⁵ Bierzemy oczywiście pod uwagę możliwość metaforycznego rozumienia owej czerni, już ze względu na pewne sugerujące taką interpretację precedensy (Verg. *Ecl.* VI 53–4; *Georg.* III 333–4; *Aen.* IX 381–2; Ovid. *Heroid.* 12, 67–8), kiedy to wiąże się ona nie z kolorystyką samego drzewa, lecz z wrażeniem stwarzanej przez nie cienistości, niemniej jednak interesujące nas miejsce *Metamorfóz* nie potwierdza *explicite* takiej możliwości, a rozstrzygnięcie zaistniałej alternatywy niewiele w istocie wnosi w wymowę samej owej czerni w będącej przedmiotem uwagi sytuacji.

⁵⁶ Ov. *Met.* IV 728–9.

⁵⁷ Ov. *Met.* X 210–212 („ecce cruor, qui fusus humo signaverat herbas, / desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro / flos oritur formamque capit, quam lilia, si non / purpureus color his, argenteus esset in illis”). Por. Ov. *Met.* X 734–7 („nec plena longior hora facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus, qualem, quae lento celant sub cortice granum, punica ferre solent”) i Ov. *Met.* XIII 394–5 („expulit ipse cruor, rubefactaque sanguine tellus purpureum viridi genuit de caespite florem”).

jakie zachodzą w kreowanej jego wizją rzeczywistości, wychodzimy naprzeciw obiekcom, które może wzbudzać częsty brak w naszych rozważaniach odniesień do czytelnych niejednokrotnie paraleli między owymi mutacjami a szeregiem analogicznych sytuacji, jakie można znaleźć w poetyckich utworach poprzedników. Realizując tę zapowiedź warto na przykład przyjrzeć się wskazanej analogii między reakcją na śmierć Cezara Owidiuszowskiej Jutrzenki i zaciemniającego swe oblicze słońca w *Georgikach* Wergiliusza. Przyjmując nawet, że autor *Metamorfóz* świadomie nawiązuje tutaj do Wergiliusza, zauważmy jednak, że okazuje się on bardziej oryginalny w wyborze samego obiektu zachodzącej zmiany kolorystycznej i bardziej zdecydowany w doborze koloru będącego rezultatem owej mutacji. Wprowadzona tu rdzawa czerń zaskakuje niezwyklej asocjacją kolorystyczną, nie pierwszą zresztą w takim odniesieniu, skoro na przykład w innej sytuacji autor poematu nadaje rdzy odcień zielony⁵⁸.

Interesujący jest z pewnością wątek zakończonego tragicznym finałem związku Apollina z tesalską Koronis ujęty w swoistą klamrę tematyczną, jaką stają się wzmianki o czerniejącym upierzeniu grzeszącego gadatliwością kruka⁵⁹. Ta ostatnia sytuacja znajduje swój precedens w szczątkowo zachowanej *Hekale* Kallimacha, gdzie – podobnie jak później u Owidiusza – owa przemiana kolorystyczna jest swoistą karą za donosicielstwo, jaką Apollo wymierza krukowi, bielą upierzenia dorównującemu wcześniej łabędziom. To wspólne w jednym i drugim opisie odniesienie znajduje jednak swoją przeciwagę w licznych rozbieżnościach, które wskazują na daleko tu posuniętą samodzielność Owidiusza, wprowadzającego własne elementy dokonywanego porównania (pojawiają się gołębie oraz gęsi kapitoliańskie), a także przenoszącego wydarzenie w zupełnie inną płaszczyznę czasową. U niego jest to już czas miniony, podczas gdy w relacji Kallimacha wrona, będąca swoistym narratorem całej historii, zapowiada jedynie mającą nastąpić mutację kolorystyczną. Wrona pojawia się zresztą nieco później także u Owidiusza, lecz ostrzega ona jedynie i zarazem zniechęca kruka zamierzającego donieść Febowi o niewierności kochanki. Związki między jedną a drugą relacją są zatem tak mało wyraźne, że uzasadnione wydaje się poszukiwanie jakiegoś archetypu, wspólnego dla nich obu, czy też źródła będącego pierwowzorem dla wersji, jaką przedstawia autor *Metamorfóz*, jednak wszelkie wysiłki czynione w tym kierunku pozostają bez rezultatu⁶⁰.

⁵⁸ Por. Ov. *Met.* XIII 960 („viridem ferrugine barbam”).

⁵⁹ Ov. *Met.* II 534–541, a następnie II 631–632.

⁶⁰ Wyłonione drogą eliminacji dwa ewentualne źródła, z których autor *Metamorfóz* mógł zaczerpnąć inspirację do włączenia w swoją opowieść wzmianki o czerniejącym upierzeniu kruka, w świetle nowszych ustaleń również nie wejdą w rachubę. Są to: zwięzła na ten temat informacja w przypisywanej Apollodorowi *Bibliotece* (III 119,1–2), a także krótki passus z traktatu astronomicznego Hyginusa (*De astronomia* II 40), który wszelako z uwagi na ewidentne zależności od *Almagestu* Ptolemeusza okazuje się kontaminacją daleko późniejszego autorstwa. Również wspomniana powyżej *Biblioteka*, którą tradycja osadza w połowie II wieku p.n.e., niemal

Niezależnie od kwestii, co mogło być źródłem inspiracji dla autora *Metamorfoz*, ekspresja, jaką osiąga zarysowując niektóre sytuacje, wykracza niejednokrotnie poza ogólnie przyjęte, czy nawet jego własne standardy. Przykład stanowić będzie kolorystyka krwi wypływającej z zadanych ran, określanej rzeczownikiem *cruor*, a z czernią tyle mającej wspólnego, że już u Homera takie właśnie zyskuje zabarwienie⁶¹. Wydawałoby się więc, że kiedy Owidiusz wiąże z czernią owoców morwy krew, jaką upamiętnili swą śmierć Piram i Tysbe (*vide supra*), postępuje on drogą utartej tradycji i nie ma podstaw ku temu, by dopatrywać się w tej mutacji kolorystycznej jakiejś niezwyklej ekspresji, zwłaszcza że ów *cruor* o czarnym zabarwieniu występuje kilkakrotnie także w *Eneidzie* Wergiliusza⁶². A jednak czernienie tej wypływającej krwi w sytuacji, o której mowa, nie jest czymś zwyczajnym, skoro we wszystkich innych miejscach *Metamorfoz*, gdzie tenże *cruor* się pojawia, zyskuje on sobie barwę mniej lub bardziej intensywnie czerwoną⁶³. Z braku jakichkolwiek precedensów, czyli wcześniejszych – przynajmniej znanych nam – relacji, z których mógłby autor *Metamorfoz* zaczerpnąć ten motyw, jak i całą opowieść o owej tragicznie zakończonej miłości, można przyjąć, że wpłata on w tę relację element aitiologiczny, by dodatkową ekspresją wzmoc dramaturgię opisywanej przez siebie sytuacji.

UWAGI KOŃCOWE

W oparciu o przedstawione właśnie spostrzeżenia, jak też cały materiał będący przedmiotem wcześniejszych rozważań, można zatem stwierdzić, że autor *Metamorfoz* nawet wtedy, gdy w jakiś sposób „wtapia się” w nurt różnych mniej lub bardziej utartych precedensów poetyckich, pozostaje twórcą niezmiennie poszukującym własnych rozwiązań i własnych ujęć również opisanych niejednokrotnie przez poprzedników sytuacji. Wszystkie przedstawione w tym opracowaniu obserwacje pozwalają dostrzec niezauważane często wartości tego epickiego obrazu ciągu przemian zachodzących na pograniczu mitu i historycznej

bezsprzecznie stanowi produkt czasów znacznie późniejszych – por. Stebnicka 1992: 754 („co pozwala przypuszczać, iż *Biblioteka* powstała w końcu II lub na początku III w. n.e., a dokładniej między 180 a 230 r. n.e.”).

⁶¹ W *Iliadzie* i *Odysei* połączenie „czarna krew” (μέλαν αίμα / αίμα μέλαν – z wariantem αίμα κελαιόν) pojawi się w sumie 18 razy i tu też można doszukiwać się źródła późniejszej tradycji, która wbrew prostej autopsji wiąże płynącą z rany krew z tym właśnie kolorem. Niemniej jednak dopatrywanie się w takim jej ubarwieniu jakiejś szczególnej ekspresji byłoby – jak sądzimy – błędem, gdyż wskazane połączenie nie wystąpi tam w żadnym z przypadków zależnych, co pozwala na stwierdzenie, że jego częsta obecność w heksametrycznym toku poematu homeryckiego jest prostu przejawem tzw. stylu formularnego.

⁶² Verg. *Aen.* IV 687; IX 333; XI 646; por. D'Irsay 1926: 331.

⁶³ Ov. *Met.* II 607–608; IV 481–3; V 83–4; X 210–212; X 734–7; XII 380–82; XIII 394–5; XIII 887–8; por. Ov. *Amor.* II 16, 40 („quaeque Prometheo saxa cruore rubent”).

wiarygodności, którego z całą pewnością nie można nazwać odtwórczym, czy nawet banalnym ujęciem świata kreowanego wyobraźnią dawnych poetów i rapsodów. Już ilustrowana wieloma powyższymi przykładami dynamika emanujących czernią sytuacji zarysowanych w poemacie daje ekspresjonistyczny, przemawiający do wyobraźni obraz owych przemian, a umacniają jeszcze to wrażenie różnie kwalifikowane wewnętrzne transformacje kolorystyczne pojawiających się w tej narracji obiektów. Tę poetycką ekspresję wzmacnia występowanie czerni w miejscach, gdzie w naturalny sposób daje o sobie znać wciąż obowiązująca konwencja wyrażania tym kolorem nastroju żałoby. Szczególnie jednak uderza pojawianie się czerni i wygrywanie tą czernią surrealistycznych niekiedy akcentów w sytuacjach, w jakie trzymający się realiów twórca z pewnością by jej nie wprowadził. Wszystko, o czym była mowa powyżej, wskazuje na to, że autor *Metamorfoz*, koloryzując w taki niestandardowy sposób niektóre elementy owej mitycznej rzeczywistości, świadomie wykracza poza przyjęte w tym względzie schematy, dążąc z jednej strony do wzmożenia ekspresji, z jaką oddziałuje na wyobraźnię odbiorcy, a z drugiej dając wyraz swej nietuzinkowej wyobraźni poetyckiej⁶⁴. W owym odchodzeniu od standardów należy, być może, doszukiwać się oryginalności i zarazem wielkości tego wciąż przemawiającego swą poetycką wizją twórcy.

BIBLIOGRAFIA

Źródła, przekłady, komentarze

- B. Moore, *Ovid. Metamorphoses*, Boston 1922.
 Ovidius, *Metamorphoses*, rec. R.J. Tarrant, Oxford 2004.
 Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995.

Opracowania

- Abellán 1984: A. Abellán, „*Albus – candidus*”, „*ater – niger*”, „*ruber – rutilus*” in *Ovid's „Metamorphoses”. A Structural Research*, „*Latomus*” XLIII (1984), 111–117.
 Abellán 1994: A. Abellán, *Estructura semántica de los adjetivos de color en los tratadistas latinos de agricultura y parte de la enciclopedia de Plinio*, Sevilla 1994.
 Aleksandrowicz 2018: J. Aleksandrowicz, *Kolor i przestrzeń w malarstwie pompejańskim*, w: *Szkice o antyku IV. Lingua coloris*, red. A. Kucz, P. Matusiak, Katowice 2018, 121–132.
 André 1949: J. André, *Étude sur les Termes de Couleur dans la Langue Latine*, Paris 1949.
 Baran 1983: N.V. Baran, *Les Caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin*, „*Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*” II (1983), z. 1, 321–411.
 Barolsky 2003: P. Barolsky, *Ovid's Color*, „*Arion*” 10 (2003), z. 3, 51–56.
 Berlin, Kay 1969: B. Berlin, P. Kay, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley 1969.

⁶⁴ Można przyjąć, że w tak realizowanym epickim zamierzeniu przestaje on być naśladowcą znanej mu rzeczywistości, a staje się już twórcą własnego w dużej mierze kreatywnego jej obrazu, czyli poetą w etymologicznym sensie słowa. Por. Solodow 2014: 214: „in the *Metamorphoses* art is «poetic» rather than mimetic: it creates reality, it does not solely imitate it”.

- Bradley 2009: M. Bradley, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, New York 2009.
- Cameron 1998: A. Cameron, *Black and White: a Note on Ancient Nicknames*, „The American Journal of Philology” CXIX (1998), 113–117.
- D'Irsay 1926: S. d'Irsay, *Notes to the Origin of the Expression: „Atra Mors”, „Isis” VIII (1926)*, nr 2, 328–332.
- Filippetti 2006: A. Filippetti, *Il linguaggio della peste, la centralità di Ovidio*, „Belfagor” LXI (2006), z. 4, 403–419.
- Gage 2008: J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008.
- Gage 2010: J. Gage, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.
- Goldman 2013: R.B. Goldman, *Color-Terms in Social and Cultural Context in Ancient Rome*, New York 2013.
- Jurek 2011: K. Jurek, *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura – Media – Teologia” 6 (2011), 68–80.
- Luzzatto, Pompas 1988: L. Luzzatto, R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano 1988.
- Oniga 2007: R. Oniga, *La Terminología del Colore in Latino tra Relativismo e Universalismo*, „Aevum Antiquum” 7 (2007), 269–284.
- Pastoureau 2008: M. Pastoureau, *Black. The History of a Color*, Princeton–Oxford 2008.
- Solodow 2014: J.B. Solodow, *The World of Ovid's „Metamorphoses”*, Chapel Hill–London 2014.
- Stebnicka 1992: K. Stebnicka, *La Bibliothèque d'Apollodore* (recenzja), „Przegląd Historyczny” LXXXIII (1992), z. 4, 753–55.

L'AMBIGUA SEMANTICA DEL COLORE NERO NELLE METAMORFOSI DI OVIDIO

Riepilogo

L'autore delle *Metamorfosi*, nel suo approccio alla cromia della realtà mitica descritta, usa molto spesso sinonimi di nero (*ater*, *niger*, *pullus*, *piceus*, *fuscus*), legandoli a sillogismi che fanno riflettere su questo aspetto della sua creatività. Il colore nero di solito appare nel poema di Ovidio in situazioni dinamiche e piene di paura, aumentandone la drammaturgia con la sua presenza. In tal modo, nonostante alcune eccezioni, acquisisce una qualifica assiologica solitamente negativa che si riflette nel fatto che diventa il colore obbligatorio del lutto, e giustifica questa tradizione con la presenza del nero in situazioni in cui si annota come naturale e non dettato dalla convenzione in momenti della morte di qualcuno. Nel poema di Ovidio il colore nero mostra anche una certa dinamica interna, quando osserviamo l'annerimento di determinati oggetti o la perdita dell'oscurità già acquisita, e quando dipinge questi cambiamenti, il poeta non aderisce ai canoni della presentazione cruda della realtà, e sorprende con una serie di insolite associazioni di colori che esprimono la sua straordinaria immaginazione poetica, a volte espressionista.