

PAWEŁ JANISZEWSKI
Uniwersytet Warszawski
Wydział Historii
ORCID: 0000-0002-3984-8688

Cztery alchemiczne kolory księżycy poddanego magicznemu rytuałowi sprowadzania z niebios (toposy, idee, archetypy)

Słowa kluczowe: magia antyczna, bogini Selene, kolory, toposy, idee, archetypy

Keywords: ancient magic, goddess Selene, colours, *topoi*, ideas, archetypes

W greckich i łacińskich źródłach antycznych znajdują się dość liczne wzmianki o sprowadzaniu księżycy z niebios w trakcie tajemniczego rytuału magicznego¹. Z okresu tysiąca lat od połowy V w. p.n.e. do połowy VI w. n.e. zachowała się prawie setka relacji o tym mrocznym procederze². Czasem też jego opisom towarzyszą informacje o przemianach barwnych, jakim podlegała tarcza ziemskiego satelity. Nie mamy ich co prawda zbyt wiele, jest to jednak jeden z dwóch fenomenów związanych z tym lunarnym rytmem (poza nienaturalną zmianą położenia miesiąca), zauważonych przez starożytnych pisarzy. Celem tego artykułu jest zebranie wszystkich wzmianek o niezwykłych mutacjach koloru³ księżycy i analiza tego materiału z trzech perspek-

¹ Artykuł jest zapowiedzią książki *Mroczna Selene. Antyczny magiczny rytuał sprowadzania księżycy z niebios w epoce antycznej*, która powinna ukazać się na przełomie 2022 i 2023 r. Do tej pory zostały opublikowane dwa studia związane z tematyką tej książki: JANISZEWSKI 2017/2018; JANISZEWSKI 2019. Odsyłając do tych opracowań, ograniczam w niniejszym artykule przywoływanie bardzo obszernej literatury przedmiotu (dotyczącej m.in. Platona, Arystotelesa, Wergiliusza, Owidiusza, Horacego i innych „wielkich” autorów) do niezbędnego minimum.

² Vide: TAVENNER 1916, s. 20, 96; TAVENNER 1920, s. 54, 75–82; PRÉAUX 1973, s. 119–123; HILL 1973, s. 221–238; LUNAIS 1979, s. 221–233; CAZEUVAUX 1979, s. 265–275; BICKNELL 1984, s. 67–75; JOHNSTON 1999, s. 113; GORDON 1999, 159–275, zwł. s. 223; PHILLIPS 2002, s. 378–86; MILI 2014, s. 259–299. Wbrew swojemu tytułowi książka EDMONDS 2019 (*Drawing Down the Moon. Magic in the Ancient Greco-Roman World*) nie jest poświęcona sprowadzaniu księżycy z niebios, a ogólnie magii, tytułowemu fenomenowi poświęcono zaś tylko jeden, dość powierzchowny rozdział (s. 19–34: „Drawing Down the Moon”).

³ Terminów „kolor” i „barwa” używam wymiennie jako synonimów, zgodnie z powszechną tradycją języka polskiego. Zdaję sobie sprawę, że określenia te rozróżnia się w języku sztuk plastycznych, artykuł ten nie jest jednak adresowany do specjalistów z zakresu tej dziedziny.

tyw badawczych: jako literackiego toposu, filozoficznej idei oraz psychologicznego archetypu. Jest więc to w zasadzie studium pewnej metody badawczej.

CZTERY BARWY KSIĘŻYCA

Kluczową kwestią jest to, że księżyc poddany zabiegowi ściągnięcia z niebios może mieć zawsze tylko cztery kolory: biały, czarny, żółty i czerwony. O razu trzeba jednak zaznaczyć, że greckie i łacińskie terminy użyte na ich określenie bywają różne, gdyż większość relacji o interesującym nas zjawisku pochodzi z tekstów poetyckich, ich autorzy zaś ze względów artystycznych sięgają niekiedy po bardziej wyszukane określenia. Z tych samych względów pojawiają się również wyrażenia mające oddać pewne idee związane z konkretną barwą. Stąd np. zamiast napisać, że księżyc jest biały, autor określa go mianem *lucidus* („światlisty”), *serenus* („spokojny”), *purus* („czysty”), co oznacza normalną jego postać. Z kolei zamiast o czerwonym (*rubor*) księżycu będziemy czytać o jego „krwistej” (*sanguineus*) barwie, czasem też pojawi się poetycki „rumieniec” na twarzy bogini Selene — Luny. Niezależnie od całej tej dość bogatej palety możliwości jedno uderza: obracamy się w kręgu tych samych czterech barw⁴.

BIEL

Najbardziej oczywista, czyli biała (w języku polskim raczej: „srebrzysta”⁵) barwa księżyca jest najsłabiej reprezentowana w opisach jego sprowadzania na ziemię, co jednak łatwo można wytłumaczyć. We wzmiankach na temat interesującego nas rytu kładzie się nacisk na zakłócenia zwykłego stanu miesiąca, stąd też często wyjściową jego postać opisuje się nie barwą, ale odwołaniem do pierwotnego „blasku” (*lucidus*), „czystości” (*purus*) czy „spokoju” (*serenus*), które zostają zakłócone na skutek praktyk magicznych.

⁴ Kolor księżyca (o ile nie zakłócają go zjawiska atmosferyczne, np. zachmurzenie) zależy od jego położenia względem linii horyzontu: usytuowany wysoko jest biały, nieco niżej żółtawy, bliżej ziemi pomarańczowy lub czerwony. Podczas nowiu, gdy miesiąca wcale nie widać lub widoczny jest tylko bardzo wąski jego sierp, można czasem dostrzec popielatą kulę pełnej tarczy (to tzw. *lumen cinereum*). Podczas całkowitego zaćmienia księżyc staje się również czarną kulą z jasną obwódką promieni. O tych zjawiskach vide WŁODARCZYK 2012, s. 16, 43–45 (tu w przypisach dalsza literatura). Wszystko to są cykliczne, naturalne barwy ziemskiego satelity. W tym miejscu chodzi jednak o to, że przemiany kolorystyczne w cyklu: biel — czerń — żółć — czerwień powstają według autorów antycznych incydentalnie, w nienaturalnym sposób, w niezwykłym czasie i (co najważniejsze) na skutek praktyk magicznych.

⁵ Co skądinąd ciekawe, gdyż w greckich i łacińskich relacjach na temat sprowadzania księżyca z niebios nigdy srebrny kolor tarczy miesiąca się nie pojawia.

Ciekawy materiał odnośnie bieli księżycy zawierają dwie tragedie Seneki. Pierwszą z nich jest *Medea*, której tytułowa bohaterka, ściągając za pomocą magicznych zaklęć Selene ku ziemi, stwierdza z zadowoleniem, że na skutek tych działań bogini nie pojawiła się na niebie, jak zwykle prowadząc swój powóz z pełną i jaśniejącą twarzą (w. 788, wyd. Boyle: „pleno lucida vultu”), lecz ukazała mroczne, pociemniałe oblicze. Typowy stan księżycy to zatem taki, który opisują przymiotniki *plenus* i *lucidus*. *Plenus*⁶ jest o tyle ciekawy, że określenie *luna plena* oznacza pełnię (Caes. Gall. IV 29,1), a zatem stan, w którym jest on największy i najjaśniejszy. *Lucidus*⁷ zaś pochodzi od *luceo* — „świecić”/„błyszczeć” i ma związek z łacińskim *lux* — „światło” oraz greckim *leukos* (λευκός) — „biały”; biel zaś to „świetlisty”/„świecący” kolor. Jak dalej się przekonamy, w antycznej teorii barw nie kolor, lecz jego intensywność i „świetlistość” ma kluczowe znaczenie. Normalnie wyglądająca tarcza księżycy jest zatem świetlistie biała, to czary Medei sprawiają, że zmienia się jej kolor.

Z kolej w *Fedrze* Seneki piastunka tytułowej bohaterki modli się do wielopostaciowej bogini Diany — Hekate — Luni, aby ta sprawiła, by Hippolytos pokochał macochę (ww. 406–422). W modlitwie tej pojawiają się (ww. 417–419) błagania skierowane do bogini, aby zachowała świetliste oblicze („*lucidi vultus*”), a spoza chmur ukazały się jej „czyste rogi” („*cornibus puris*”⁸). Mamy tu jakby odwrócenie sytuacji z analizowanej wyżej *Medei*, w której czary zaciemniały księżyc — w *Fedrze* piastunka ma nadzieję, że nic nie zakłóci normalnego jego biegu po niebie, że nie sprawi tego żadne magiczne zabiegi. Chodzi o to, że moce księżycowego bóstwa mają zostać skierowane na Hippolytosa, a ten musi wówczas pokochać macochę. Dojdzie jednak do tego tylko wtedy, gdy ukaże się świetlista i czysta tarcza miesiąca. W tekście brak określeń barwy, zamiast tego znajdziemy w nim opis stanów, które w inny sposób wyrażają zwykły, biały kolor księżycy.

Ten sam motyw znajdziemy w twórczości bratanka Seneki, czyli w *Wojnie domowej* (*Pharsalia*) Lukana. Zamieścił on w swym dziele ekskurs na temat potęgi magicznych zaklęć. Przeczytamy w nim m.in., że za ich pomocą można zawładnąć „pogodną Febe” (wyd. Bourgerie, Ponchont; VI 500: „*Phoebeque serena*”). Wyjściową kondycję bogini wyrażono przymiotnikiem *serenus*⁹, zatem zamiast nazwy koloru znów użyto opisu adekwatnego do niego stanu spokoju księżycy.

CZERNÍ

W czwartej księdze *Eneidy* znajduje się opis przygotowań do samobójczej śmierci, jakie czyni porzucona przez Eneasza królowa Kartaginy. Dydona uczestniczy wów-

⁶ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *plenus*.

⁷ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *lucidus* 1 c.; vide też s.v. *lux* (por. *LSJ* s.v. λευκός).

⁸ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *purus*.

⁹ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *serenus*.

czas również w magicznym rytuale, którego celem jest ściągnięcie zemsty bogów na niewiernego kochanka. Rytuał ten przeprowadza na polecenie władczyni numidyjskiej kapłanka. Wergiliusz ukazał ją jako potężną wiedźmę panującą nad elementami natury. Podczas samego rytuału (*Aen.* IV 512–514, wyd. Fairclough, przekł. Markowska) czarownica m.in. „ziemię skrapia wodą, jakoby wziętą ze źródła Awernu, a potem z ziół dojrzałych, zżętych miedzianym sierpem w poświęceniu księżyca, wyciska **czarny mlecz trucizn**” („sparserat et latices simulatos fontis Averni / falcibus et messae ad lunam quaeruntur aënis / **pubentes herbae nigri cum lacte veneni**”).

Kapłanka używa więc do swych praktyk dojrzałych ziół („pubentes herbae”), które zostały ścięte miedzianymi sierpami („falcibus aënis”), dokonano zaś tego w nocy, co wyraża sformułowanie „ad lunam”, czyli „w porze księżyca” (więc nie tylko nocą, ale również gdy świecił księżyc). Zioła te zawierają mleko czarnej trucizny („nigri cum lacte veneni”), a zatem to trująca substancja pozyskana z zebranych w świetle księżyca ziół została określona nazwą koloru (*nigrum venenum*). Wergiliusz nazywa ją też mlekiem (*lac*), co jest efektownym artystycznie zabiegiem: to co powinno być mlecznie białe, pod wpływem czarów staje się czarne i trujące. Mimo więc braku w *Eneidzie* prostego przekazu o poczernieniu samego księżyca tekst oscyluje wokół skojarzeń z tym zjawiskiem¹⁰.

Lukan w *Wojnie domowej* (*Pharsalia*), pisząc o różnych praktykach magicznych, odnotowuje również ściągnięcie księżyca z niebios i opisuje je (*Phars.* VI 502, przekł. Brożek, wyd. Bourgery, Ponchont) przez pryzmat jego zmian kolorystycznych, gdy miesiąc „zbladł i ziemistym”¹¹ świecił blaskiem mrocznym” („palluit et **nigris terrenisque** ignibus arsit”). W tekście pojawia się czasownik *palleo*, czyli „blednąć” lub „pożółknąć”; do związanej z nim barwy jeszcze wrócimy, w tym miejscu interesuje nas tylko czerń. Lukan pisze zatem, że księżyc emituje czarne (*niger*) i ziemiste (*terrenus*) światło. Szczególnie określenie „czarne światło”, a w zasadzie „czarny ogień” (*niger ignis*) jest interesujące, gdyż zawiera zaprzeczenie — jak bowiem świetlisty ogień może być czarny? Wkrótce jednak przekonamy się, że koncepcja „czarnego światła” jest w szczególności sposób łączona właśnie z rytmem ściągnięcia księżyca z niebios.

Identyczny jak powyższy motyw znajdziemy w poemacie *O wojnie gockiej* (*De bello Gothico*) Klaudiana, gdy poeta pisze o złowróżbnych znakach zapowiadających najazd barbarzyńców na Italię w latach 401–402 (wyd. Platnauer, ww. 249–256; przekł. Olejniczak, ww. 233–238). Jest wśród nich zaćmienie księżyca, które ludzie biorą za efekt magicznych zabiegów sądząc, że czarny kolor Febe (w. 249: „atraque Phoebe”) jest skutkiem zaklęć. Rzucić je miały ciągnące za barbarzyńskim

¹⁰ Wergiliusz w *Georgikach*, tuż przed ekskursem o uwiedzeniu Luni przez Pana i w kontekście tego wydarzenia, pisał o czarnej plamce na podniebieniu baranka (III 388: „nigra subest udo tantum cui lingua palato”) oraz o księżycowej bogini zwabionej do ciemnego lasu (III 393: „in nemora alta vocans”). Poeta sięga więc do przeciwieństwa biel — czerń w kontekście lunarnym nie tylko w *Eneidzie*. Szerzej zob. JANISZEWSKI 2019.

¹¹ W przekładzie Brożka: „przyziemnym”.

wojskiem tesalskie wiedzmy (ww. 252–253: „castra secutas / barbara Thessalidas”), które swymi ojczystymi czarami skalały (ww. 253–254: „patriis venenis incestare”) księżycowe światło („lunare iubar”). Mamy więc znów do czynienia z zaprzeczeniem: z samej swej istoty Świetlista Febe (gr. φοῖβος) staje się Czarną Febe („atra Phoebe”). Użyty przez Klaudiana przymiotnik *ater*¹², bardziej nawet niż banalne *niger*, jest określeniem kojarzącym czerń ze złowrogim mrokiem śmierci. Widzimy tu również obraz „światlistości”/„blasku” (*iubar*), który został „skalany” tesalskimi truciznami. To bardzo efektowny artystycznie motyw, oparty na idei przeciwieństwa biel — czerń i to ujętego w kontekście lunarnym.

Na koniec wyjątkowy przekaz z zupełnie innej kategorii — nie, jak dotąd, poetyckie wizje, które kreują wspaniałe obrazy celem olśnienia czytelnika, a „techniczny” tekst pochodzący z tzw. *Greckich Papirusów Magicznych* (PGM IV 2296–2300, wyd. Preisendanz). Oto mag podający się za samego Hermesa, ojca Izydy, odprawia rytuał podczas tzw. interluny, czyli trzech nocy około nowiu, gdy księżyc pozostaje w ogóle niewidoczny¹³. Jego celem jest zniewolenie Selene identyfikowanej z Izydą (o przydomku „Nilotydis” — znad Nilu) poprzez ściągnięcie jej z niebios i uwięzienie w lustrze. W tym kontekście padają stwierdzenia odwołujące się do koloru (PGM IV 2296–2300), mag prosi bowiem boginię, aby spojrzała na siebie i podziwiała się w zwierciadle (ἄθρησον εἰς σε· Νειλωίτιδος χάριν κάτοπτρον) tak długo, jak długo świeci czarnym światłem (πρὶν ἢ μέλαν / φῶς ἐκπτώσης ἀπ’ ὀμμάτων). A zatem Selene pod wpływem czarów emituje czarny blask. Znakomicie koresponduje to z omówionymi wyżej przekazami Lukana (*Phar.* VI 502: „nigris terrenisque ignibus arsit”) oraz Klaudiana (*Bell. Poll.* 249: „atraqe Phoebe”), u których spotykamy ten sam co w PGM (μέλαν φῶς) obraz czarnego światła księżyca, który świeci tak, straciwszy swoją normalną biel na skutek magicznych zabiegów.

ŻÓŁTY

Spośród czterech barw księżyca poddanego rytowi sprowadzenia na ziemię najslabiej reprezentowany jest żółty, do tego przekaz, w którym się pojawia, przysparza trudności i stanie się bardziej zrozumiały dopiero po lekturze kolejnej części tego artykułu („Cztery elementarne kolory dwóch skal jasności i mroku”), która została poświęcona antycznej koncepcji barw. Mimo to już teraz trzeba bliżej zająć się wzmianką o „żółceniu się” księżyca, która znajduje się w *Medei* Seneki.

Trzeci akt tej tragedii niemal w całości został poświęcony opisowi zabiegów magicznych czynionych przez tytułową bohaterkę. W tym kontekście pojawia się wspomniany już przez nas wyżej — w związku z bielą księżyca — *passus* (ww. 787–792, wyd. Boyle),

¹² *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *ater*.

¹³ Vide WŁODARCZYK 2012, s. 48–58. O znaczeniu tego okresu vide też ELIADE 1993, s. 155–184 („Księżyc i mistyka lunarna”), zwł. s. 170 — księżyc nie widać trzy noce (tzn. umarł), pojawia się czwartej, jako nowo narodzony.

w który tarcza miesiąca (lub też inaczej sama Selene) pod wpływem czarów obniża swoje położenie („caelum freno propiore legit”) i nie jest już jasna i świetlista („non quos pleno **lucida** vultu perniox agitat”), lecz przybiera pożółkły i ponury/przyćmiony kolor (w. 790: „sed quos facie **lurida** maesta”). Najważniejsze w tym miejscu jest odnoszące się do bogini księżycy i jej twarzy określenie „facie lurida maesta” („z obliczem pożółkłym, ponura [przyćmiona]”), które Boyle w swoim komentarzu do *Medei* interpretuje jako „looks lurid and grim”¹⁴ i wyjaśnia, że Seneka lubi posługiwać się motywem żałobnego światła. Może chodzi tu jednak o coś znacznie więcej. Przymiotnik *luridus*¹⁵ w tym kontekście (czyli w połączeniu z *facies*) oznacza pożółkłą twarz, np. na skutek choroby lub przerażania. Z kolei *maestus*¹⁶ jest o wiele bardziej wieloznaczne, gdyż nie tylko oznacza nastroj smutku, bólu, żalu itd., lecz także coś „złowieszczonego”, a nawet „ciemnego” (ang. „dark”, „dim”, „black”, „brown”, „ignorant”, „gloomy”). Określenie „ciemne” oblicze jest o tyle uzasadnione, że wyżej czytamy, iż bogini księżycy mknie po niebie: „z nierozjaśnioną światłem twarzą” („non [...] lucida”). Znowu więc mamy ideę przemiany tego, co świetliste, w to, co mroczne i pożółkłe, czyli *lucidus* w *luridus* oraz *maestus*, który oddaje stan emocjonalny towarzyszący tej przemianie. Sam Seneka w jednym z listów (wyd. Gummere, *Ep.* 95.16: „suffusio **luridae bilis** et decolor vultus”)¹⁷ odnosi *luridus* do fizjologicznej ludzkiej żółci (*bilis*). Wydaje się więc, że nie ma wątpliwości, iż w *Medei* autorowi chodzi o kolor żółty.

Różnice w antycznym i naszym pojmowaniu żółci oraz „zżółknięcia” dobitnie pokazuje wiersz dedykowany: „Do przyjaciółki”, pochodzący z tzw. *Appendix Ausoniana*, czyli utworów przypisanych Ausoniusowi (wyd. White, nr IX. *Ad Amicam* — przekł. P.J.):

Oto **rumienisz** [*rubes*] się, a nie ma powodu. Ja zaświadczam, że wstydlivy ten twój **rumieniec** [*rubor*] jest bez winy.

I jak topolowe liście się trzęsiesz, i jak Luny
świetlistą skórę plamą blado-żółte znamiona.

[et vice populeae frondis tremis, et vice **lunae**
puniceam maculant **lutea** signa **cutem**]

Uścisku też naszego zawstydzającego unikasz,

A jeśli jest [tego] świadek, przed zwykłym pocałunkiem uciekasz.

Przede wszystkim przymiotnik *puniceus*¹⁸ nie oznacza tu koloru czerwonego czy purpurowego, bo ma wskazywać normalny i piękny kolor jasnej twarzy Luny. W zasadzie więc *puniceus* opisuje w tym utworze śnieżną i świetlistą tarczę miesiąca.

¹⁴ BOYLE 2014, s. 327: „«looks lurid and grim»: Seneca likes to describe the effects of mournful light”; cf. *Oed.* 1–3, *Tro.* 239–40.

¹⁵ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *luridus* — „of a sickly yellow colour, sallow, wan, ghastly, etc.”.

¹⁶ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *maestus*.

¹⁷ Cf. przekł. KORNATOWSKI 1961, s. 486: „rozlewanie się płowej żółci, wyblakła twarz”.

¹⁸ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *puniceus* 1 — „[ad Gk. ποινίκεος] — Of a brilliant red colour, scarlet, crimson, etc.”

Dopiero silne emocje wywołane zawstydzającym strachem (trzęsienie się jak topolowe liście) powodują, że na twarzy dziewczyny, niczym Luny, pojawiają się „żółte” (*lutea*) znamiona. Przymiotnik *luteus*¹⁹ znaczyć może: „zielony”, „blady”, „żółty”. Czyli znów mamy do czynienia z przyciemnieniem promiennego dotąd oblicza przez utratę blasku, co wyraża się w kolorystyce, którą można zrozumieć tylko w kontekście antycznej teorii barw, w której żółty jest bliski czarnemu, a biały czerwonemu (o czym niżej).

Mimo różnych niejasności jedno nie ulega wątpliwości: księżyc poddany rytuałowi sprowadzenia na ziemię przybiera „żółta”, czyli pociemniała, trupią barwę. To nadzwyczaj złowrogi i przerażający fenomen, gdyż kojarzy się z chorobą, bólem i śmiercią. Stany „czerni” i „żółci” są sobie bardzo bliskie i wyrażają archetypiczną sytuację degeneracji i upadku.

CZERWIEN

Czerwieniący się księżyc to bardzo złowrogi omen²⁰. Nas jednak interesuje taka jego barwa jedynie w przypadku, gdy staje się on czerwony na skutek magicznych zabiegów. Piszę o tym kilku autorów.

Horacy w jednej z satyr (*Sat.* I 8) ukazał wiedźmy, które zakradły się nocą do ogrodów na Eskwilinie (gdzie dawnej był cmentarz), aby ściągnąć księżyc z niebios, wywoływać cienie zmarłych i praktykować inne jeszcze magiczne czynności. Podczas tego czarownice złowrogimi inkantacjami przyzywały Hekate oraz jedną z Erynni, czyli Tyzyfone. Objawem ich teofanii było ukazanie się niezwykłych „węzów i psów z podziemi” (ww. 34–35: „serpentes atque videres / infernas errare canes”), kojarzonych z obiema boginiami. Wtedy też, jak pisze Horacy (*Sat.* I 8, 35–36, przekł. Lam): „księżyc szczerwieniały, / co aby nie być świadkiem, skrył się za grobowce” („**Lunamque rubentem**, / foret his testis, post magna latere sepulcra”). Przerażony miesiąc stał się więc czerwony i zstąpił nisko ku ziemi, aby ukryć się za nagrobkami. To oczywiście artystyczna wizja, stoi za nią jednak przekonanie, że czary zmieniają nie tylko położenie, lecz także barwę księżyca na czerwoną.

Owidiusz dwa razy posłużył się motywem kolorystycznych przemian miesiąca pod wpływem magii, w obu przypadkach sięgając do tego motywu w porównaniu mającym wyrazić zawstydzenie. W *Metamorfozach* przeczytamy więc o rumieńcu na twarzy Hermafrodytosa (IV 332–333, wyd. Miller, przekł. Kamińska): „Taką barwę ma jabłko wiszące od słonecznej strony lub zabarwiona kość słoniowa, lub księżyc, gdy jego blask powleka czerwień, i gdy daremnie odczyniają czary miedziane talerze” („sub **candore rubenti**, / cum frustra resonant aera auxiliaria,

¹⁹ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *luteus* 1 — „Yellow (esp. bright, reddish- or orange-yellow)”.

²⁰ Vide Kurcjusz Rufus, *Historia Aleksandra Wielkiego*, IV 10, 39 — krwawe zaćmienie księżyca w nocy z 20 na 21 września 331 p.n.e. przed bitwą pod Gaugamelą; cf. LUNAIS 1979, s. 221, 235. Vide też MOSZYŃSKI 1934, s. 463 — księżyc robi się czerwony (lub ulega zaćmieniu), opity ludzką krwią, szczególnie na polach krwawych bitew.

lunae”). Wzmianka o miedzianych przedmiotach odnosi się do praktyki odpędzania zaciemnienia księżycy hałasem. Jednoznacznie wskazuje to na jego poczerwienienie na skutek magicznych praktyk sprowadzania go na ziemię. Z kolei w *Sztuce kochania* Owidiusz zachęca kobiety do uprawiania miłości, wskazując na zakochane boginie. Wśród nich jest i Luna, która nie rumieniła się, schodząc do Endymiona (*Ars amat.* III 83, wyd. Ehwald, przekł. Skwara: „Latmius Endymion non est tibi, Luna, **rubori**” / „nie wstydź się, Luno, swego [latmijskiego — przyp. P.J.] Endymiona”). Wyraźnie więc chodzi o zstępowanie bogini z niebios. Tylko pozornie robi to ona dobrowolnie, w rzeczywistości pcha ją do tego czar miłości do pięknego kochanka.

Seneka w *Fedrze* wyraża zachwyt nad urodą Hippolytosa poprzez obawę, że Selene, zobaczywszy go, może zatrzymać swój rydwan i, jak na widok Endymiona, zstąpić na ziemię. Towarzyszy temu dygresja o złowróbnym znaku ukazującym się na obliczu bogini, która po wpływie tesalskich czarów („Thessalicis carminibus”) „właśnie się niedawno jakoś czerwieniła” (*Fedra*, wyd. Peiper, Richter, w. 788: „et nuper **rubuit**”). Aby jej pomóc, bito głośno w spiżowe przedmioty („tinnitus dedimus”), co odpędzać miało wszelkie ciemności od tarczy miesiąca.

Waleriusz Flakkus w *Argonautica* wśród magicznych substancji, które posiada Medea, wymienia (*Argo.* VII 330, wyd. Courtney, przekł. Śnieżewski)²¹ coś, „co zdrapała ze skrwawionego oblicza księżycy” („et quae **sanguineo** lunae destrinxit ab ore”). Tym razem napotykamy więc kolor czerwony opisany poprzez odwołanie do krwistej (*sanguineus*) barwy miesiąca, którą przybrał on podczas zabiegów magicznych. W tekście pojawia się czasownik *destringere*²² oznaczający „pozyskiwanie czegoś” („ściąganie”, „zdrapywanie” itd.). Ewidentnie chodzi o pozyskiwanie tzw. pianki księżycowej (*spuma lunaris*), którą zdobywa się podczas rytu sprowadzenia miesiąca z niebios za pomocą czarów²³.

O czerwonym księżycu pisze również Stacjusz w *Tebaidzie*, gdy przedstawia wygląd jednej z Eryń, czyli — wspomnianej też przez Owidiusza — Tyzyfony (*Teb.* I 104–106, wyd. Mozley, przekł. Brożek):

[...] a w oczach zapadłych
Żelazny błyska blask (*ferrea lux*), jak kiedy Feba przez chmury
Pod wpływem sztuki atrakcyjnej mieni się czerwienią (*rubet*).

Wzmianka o „atrackiej (czyli tesalskiej) sztuce” jednoznacznie wskazuje na magiczne praktyki ściąganego księżycy. Ciekawe jednak, że poeta pisze o „żelaznym blasku” („*ferrea lux*”) jej oczu, który porównuje do czerwienienia się („*rubet*”) Luny poddanej działaniu czarów. Stacjusz chce przez to uzyskać obraz żarzącego się blasku rozgrzanego żelaza.

²¹ Vide też komentarz ad loc. w: STADLER 1993, s. 127–129.

²² *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *destringo*.

²³ Vide JANISZEWSKI 2017/2018.

Jak widać, wzmianek o zaczerwienieniu sprowadzanego z niebios księżycy może nie jest zbyt wiele, jednak pokazują one, że był to fenomen tak powszechnie łączony z tym magicznym rytmem, że aż przeszedł do języka literackich porównań: taką barwę ma rumieniec wstydu czy oczy Eryonii. Co do samej barwy, to odwołuje się do niej poprzez użycie czasownika *rubeo* lub rzeczownika *rubor*; raz też pojawia się przymiotnik *sanguineus* nawiązujący do barwy krwi. Najciekawsze jest jednak ukazanie czerwieni księżycy jako blasku rozgrzanego do czerwoności żelaza („*ferrea lux*”), gdyż daje to nieomal „alchemiczny” wydźwięk narracji o magicznym zakłęciu miesiąca, do czego wrócimy („Alchemiczny proces *nigredo* — *albedo* — *citrinitas* — *rubedo*”).

CZTERY ELEMENTARNE KOLORY DWÓCH SKAL JASNOŚCI I MROKU

Jak pokazaliśmy wyżej, księżyc poddany zabiegom magicznym zmienia nie tylko położenie, lecz nade wszystko kolor: świetliście biały w swej zwykłej postaci staje się nienaturalnie i złowrogo czarny lub żółty, na koniec zaś czerwieni się przerażającą krwistą barwą. Relacje autorów antycznych na ten temat, głównie łacińskich poetów traktujących ten fenomen jako efektowny motyw artystyczny, dobrze wpisują się w literackie schematy. Są to dość konwencjonalne opisy przemian kolorystycznych, zbudowane z gotowych elementów topicznych mających opisywać potęgę magii (lub wzorcowych wielkich czarownic typu Medei), jej władzę nad elementami natury, a także wywoływane przez nią stany strachu i przerażenia. Aby natomiast zrozumieć bardziej złożone filozoficzne idee stojące za relacjami o takich barwnych metamorfozach, trzeba nieco miejsca poświęcić antycznej teorii kolorów²⁴, oczywiście bez pretensji do wyczerpania tego ogromnego i złożonego zagadnienia. Wystarczy, jeżeli pokażemy, że w starożytności był to obszar filozoficznych spekulacji oraz że myślano o barwach w zupełnie innych kategoriach niż współcześnie. Ważna też okaże się symbolika kolorów (i to nie tylko ściśle antyczna)²⁵, szczególnie zaś symboliczne znaczenie czterech interesujących nas barw przemian księżycy. W tym miejscu wkraczamy już jednak na obszar psychologicznych interpretacji symboli i archetypów, do czego dojdziemy dopiero w kolejnej części artykułu („Alchemiczny proces *nigredo* — *albedo* — *citrinitas* — *rubedo*”).

W przypadku antycznej teorii barw kluczowa jest z naszego punktu widzenia jej geneza oraz znaczenie pewnych założeń teoretycznych, które ukształtowały poglądy

²⁴ Vide: BENSON 2000; RZEPIŃSKA 1983, s. 15–46 („Problemy teoretyczne”), s. 77–109 („Kolor w antyku grecko-rzymskim”); GAGE 2005, zwł. s. 26 o czerwieni; PASTOUREAU 2013, zwł. s. 28–40; cf. WALCZAK-MIKOŁAJCZAKOWA 2022.

²⁵ THOMPSON 1955–1958, VI, s.v.: *White, Black, Yellow, Red*; LURKER 1989, s.v.: *biały, czerwony*; FORSTNER 1990, s. 96, 103, 104; LURKER 1989, s. 113–124; LURKER 2011, s. 221–238; EVANS 2019.

wszystkich autorów. Można to sprowadzić do kwestii dwóch skal jasności i ciemności oraz do idei czterech „elementarnych” barw.

Przede wszystkim dla starożytnych absolutnie podstawowa była opozycja biel — czerń, którą utożsamiano z przeciwieństwem światło — mrok. Za ojca tej koncepcji uchodził uczeń Pitagorasa, Alkmajon z Krotony (V w. p.n.e.)²⁶, którego poglądy na ten temat (fr. 24, 3²⁷ Diels-Kranz) znamy z *Metafizyki* Arystotelesa (I 5, 986a, wyd. Ross, przekł. Leśniak). Ten ostatni, ukazując myśl pitagorejczyków, przywołuje najpierw jakiegoś niewymienionego z imienia filozofa wyrażającego przekonanie, „że istnieje dziesięć zasad, które sobie parami przeciwstawiali” (τὰς ἀρχὰς δέκα λέγουσιν εἶναι τὰς κατὰ συστοιχίαν λεγομένας). Arystoteles wylicza owych dziesięć par przeciwieństw, wśród których jest „jasne i ciemne” (φῶς καὶ σκότος). Potem autor *Metafizyki* pisze, że pogląd powyższy znajdziemy również w pismach Alkmajona z Krotony, który głosił, iż „wiele ludzkich rzeczy układa się parami” (φησὶ γὰρ εἶναι δύο τὰ πολλὰ τῶν ἀνθρωπίνων). Stagiryta podaje kilka przykładów takich par Alkmajona, wśród których jest „biały i czarny” (λευκὸν μέλαν), wyraźnie zamiast „jasne i ciemne” (φῶς καὶ σκότος) anonimowego pitagorejczyka. Co istotne spośród dziesięciu par przeciwieństw tylko ta jedna odwołuje się do barw. Alkmajon stawiał zatem znak równości między: „jasne i ciemne” (φῶς καὶ σκότος) oraz „biały i czarny” (λευκὸν μέλαν), a zatem biel jest synonimem jasności, czerń zaś ciemności. Trzeba też dodać, że Alkmajon był lekarzem, który ponoć jako pierwszy przeprowadzał operacje oczu i wyróżnił nerwy wzrokowe, jego wrażliwość na kwestię barw oraz ich postrzegania mogła mieć zatem podłoże czysto praktyczne.

W ten sposób w myśli antycznej pojawiła się pierwsza fundamentalna myśl teorii kolorów, czyli opozycja biel — czerń, którą utożsamiono z przeciwieństwem światło — mrok. Implikuje to znak równości pomiędzy bielą i światłem oraz czernią i mrokiem. Wszystkie barwy²⁸ antyczni teoretycy (ale i praktycy, czyli np. artyści) przyporządkowują więc do grup jasnych, czyli „białych”, lub ciemnych, czyli „czarnych”. Nie są może w tych przyporządkowaniach konsekwentni, ale prowadzi to do zaskakujących sytuacji. Na przykład interesujący nas czerwony stoi po stronie bieli²⁹ lub — i to trudno nam zrozumieć — jest wręcz białym, dlatego że to kolor „światlisty”, „świecący”, „błyszczący” itd., dziś pewnie powiedzielibyśmy „jaskrawy”³⁰. Z tych samych względów czerwień jest też bliska blaskowi złota, bo świeci, błyszczący, oślepia (stąd idea „czerwonego złota”). Kolor czerwony jest

²⁶ CENTRONE 1989, s. 116–117; vide też MHEALLAIGH 2020, s. 61, 69–70.

²⁷ DIELS, KRANZ 2004, nr 24, s. 210–214.

²⁸ Poza tym biel i czerń to dla antycznych kolory, a nie jak dla nas najjaśniejszy i najciemniejszy walor każdej barwy.

²⁹ GAGE 2005, s. 31 (z powołaniem na Aleksandra z Afrodiasias: „czerwień bliższa jest bieli niż zieleń i fiolet”).

³⁰ GAGE 2005, s. 26, 31.

również tożsamy z barwą ognia i wszelkiego światła³¹. Jest to kolor *stricte* solarny i — co znów może budzić w nas zdziwienie — jako taki bywa utożsamiany z bielą. Z tej właśnie przyczyny aureola otaczająca głowę boga Heliosa (np. z mozaiki z muzeum w Sparcie datowanej na koniec III w. n.e.) może składać się z promieni czerwono-żółtych (czyli złocistych), czerwonych i białych³². Stąd też „świetlistą” purpurę można opisywać jako śnieżną biel. Przypomnijmy w tym miejscu przytoczony wyżej wiersz z tzw. *Appendix Ausoniana* (IX 3–4, wyd. White), w którym jasnobiałą twarz bogini Luny opisano przymiotnikiem „purpurowy” (*puniceus*³³). Ta bliskość, żeby nie powiedzieć tożsamość, czerwieni i bieli ma dla nas ważne znaczenie, do czego zaraz wrócimy.

Poza skalą bieli istnieje przeciwstawna jej skala czerni. Po jej stronie stoi np. niebieski, który bywa nawet wręcz czarny. To jeszcze możemy sobie wyobrazić. Ale blisko czerni znajduje się według antycznych założeń również żółty. Postrzega się go jako aż takie przeciwieństwo bieli, że określany jest „poczerniałą bielą”, czyli „czernią”. Jak pamiętamy, w wierszu z *Appendix Ausoniana* świetliste (= purpurowe) oblicze Luny pokrywa się ciemnymi plamami (*App. Aus. IX 4*: „*maculant lutea signa*”), których barwę określono przymiotnikiem *luteus*³⁴. Dziś ich kolor oddalibyśmy poprzez określenia: „żółty”, „zielony”, „blady”, gdyż mówimy, że ktoś ze strachu żółkł, zzieleniał lub pobladł. To ostatnie określenie — często używane przez polskich tłumaczy — jest jednak bardzo mylące, gdyż sugeruje „wybielenie”, a chodzi o coś zupełnie przeciwnego, bo „pociemnienie”. Stąd też żółty to kolor skali ciemności — barwa choroby i śmierci. I znów, podobnie jak w przypadku czerwieni, okaże się to bardzo ważne dla zrozumienia relacji na temat zmian kolorystycznych, którym podlega ściągany na ziemię księżyc.

Jeżeli zatem w przekazach o przemianach kolorystycznych miesiąca mamy cztery barwy (białą, czarną, żółtą i czerwoną), to według antycznej idei poczernienie tarczy księżycy jest w zasadzie tożsamy z pożółknięciem. Z kolei wyjściowa biel i najbardziej skrajne dla nas odstępstwo od niej, czyli czerwień, tylko z pozoru są przeciwieństwami: świetlistość obu oznacza ich tożsamość (vide przymiotnik *puniceus* z *Appendix Ausoniana*). Wszystko to kłóci się z naszymi teoriami barw i naszym ich postrzeganiem, inaczej jednak rozumowali autorzy źródeł starożytnych.

Dругa fundamentalna zasada antycznej teorii barw (po idei dwóch przeciwstawnych skal bieli i czerni) wiedzie do równie zaskakujących wniosków. Tym razem trzeba sięgnąć do Empedoklesa³⁵ i jego nauki o czterech elementarnych pierwiast-

³¹ GAGE 2005, s. 26

³² Można do tego dodać czerwone aureole tetrarchów z malowidła w Luksorze oraz purpurową aureolę diabła udającego Chrystusa w wizji św. Marcina (Sulpicjusz Sewer, *Żywot św. Marcina*, rozdz. 24).

³³ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *puniceus* 1: „[ad Gk. φοινίκεος] — Of a brilliant red colour, scarlet, crimson, etc.”

³⁴ *Ox. Lat. Dict.*, s.v. *luteus* 1: „Yellow (esp. bright, reddish- or orange-yellow)”.

³⁵ KIRK, RAVEN, SCHOFIELD 1999, s. 279–319; GOULET 2000, s. 66–88.

kach, którym odpowiadają cztery „elementarne” kolory³⁶. W swoim poetyckim utworze filozof ten pisał (Diels – Kranz, 31 fr. B6 / Aetios I 3.20, przekł. Lang³⁷):

Wysłuchaj najpierw o czterech korzeniach wszystkiego
— jaśniejącym Zeusie, życiodajnej Herze, Ajdoneusie
i Nestis zwilżającej łzami śmiertelne źródło³⁸.
(τέσσαρα γὰρ πάντων ῥιζώματα πρῶτον ἄκουε·
Ζεὺς ἀργῆς Ἥρη τε φερέσβιος ἦδ' Αἰδωνεὺς
Νησις θ' ἢ δακρῦοις τέγγει κρούνωμα βρότειον).

Biorąc pod uwagę obecne w tekście zestawienie Nestis z wodą oraz całą jońską tradycję filozoficzną, jest oczywiste, że czterema „korzeniami” (zasadami wszystkiego) są: ogień, woda, ziemia i powietrze. Arystoteles, streszczający poglądy Empedoklesa, nazwie je pierwiastkami: „Pierwszy ponadto powiedział, że w postaci materii są cztery tak zwane pierwiastki” (fr. [347] / Arist. *Met* 985 a: ἔτι δὲ τὰ ὡς ἐν ὕλης εἶδει λεγόμενα στοιχεῖα τέτταρα πρῶτος εἶπεν). Chodzi więc o podstawowe zasady fizycznego świata, z których jest wszystko i które są we wszystkim. Jak dowodzi przekaz Symplikiosa, aby opisać ten proces Empedokles znów odwołał się do poetyckiego porównania, tym razem z zakresu sztuki malarzkiej (Diels – Kranz, 31 fr. B23 / Simplikos, *In Phys.* 159, 27³⁹, przekł. Lang⁴⁰):

Dodał też czytelny wzór powstawania różnych rzeczy z tych samych: Jak kiedy malarze, mężowie dobrze w swojej sztuce wyszkoleni dzięki sprytowi, ozdabiają wota, chwytając w ręce **różnobarwne barwniki i harmonijnie mieszając** różne ich ilości [μάρψωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν, / ἀρμονίη μειζαντε τὰ μὲν πλέω], przygotowują obrazy podobne do wszystkich rzeczy, tworząc drzewa, mężczyzn i kobiety, zwierzęta i ptaki oraz w wodzie żywiące się ryby, a także długowiecznych bogów, najczcigodniejszych. Niech więc oszustwo nie zapanuje nad twoją myślą, byś myślał, że inne jest źródło niezliczonych widzialnych śmiertelnych rzeczy. Wyraźnie to wiedz, bo słuchasz opowieści od boga.

W przytoczonym tekście powstawanie rzeczy z czterech pierwiastków Empedokles porównał do malowania „różnobarwnymi” (πολύχροα) kolorami. Filozof nie określił ich liczby, ponieważ jednak głosił istnienie czterech pierwiastków, z których wszystko powstaje, późniejsi antyczni autorzy przypisali mu stworzenie idei istnienia czterech podstawowych kolorów przyporządkowanych tymże czterem pierwiastkom. Nie wiemy jednak, czy tak uważał sam Empedokles⁴¹, a tym bardziej nie

³⁶ GAGE 2005, s. 29, 272, przypis 7; BENSON 2000, zwł. s. 21–48 („Greek Color Theory”).

³⁷ KIRK, RAVEN, SCHOFIELD 1999, s. 285.

³⁸ KIRK, RAVEN, SCHOFIELD 1999, s. 285: Nestis — woda (według Teofrasta: Zeus — ogień, Hera — powietrze, Hades — ziemia; cf. Aetios I 3,20).

³⁹ KIRK, RAVEN, SCHOFIELD 1999, s. 291–293.

⁴⁰ KIRK, RAVEN, SCHOFIELD 1999, s. 291–292.

⁴¹ KEULS 1975, s. 15.

dowiemy się, o jakich kolorach myślał⁴²; ich najpopularniejszy zestaw, czyli biel, czerń, żółć (zieleń?) i czerwień, to również wytwór późniejszych spekulacji.

Teofrast w traktacie *O wrażeniach zmysłowych* (rozdz. 73–78, wyd. Diels) nie pisze co prawda o związku żywiołów z kolorami, twierdzi jednak, że Demokryt wyróżniał cztery barwy podstawowe: biały, czarny, czerwony i *chloros*. Pytanie, czym jest *chloros*⁴³. W najstarszej tradycji nazwa ta ma związek z „bladnością”, „jasnością”, „świeżością”, „wilgocią”⁴⁴. Chyba więc nie może być to żółty⁴⁵, również i dlatego, że Empedokles na jego określenie używa określeń *ochros* (według Aetiosa) oraz *pyrrochrous* (według Galena). Zdaje się więc, że Teofrast miał na myśli zielony.

Z kolei traktat *O barwach* Pseudo-Arystotelesa przyporządkowuje kolory czterem żywiołom, ale robi to w dość nietypowy sposób (*O barwach* 791 a, wyd. Hett, przekł. Regner):

Barwami prostymi są te, które odpowiadają żywiołom, to jest ogniewi, powietrzu, wodzie i ziemi. Powietrze bowiem i woda są same przez się z przyrodzenia białe, ogień zaś i słońce są żółte. Również ziemia jest z przyrodzenia sama przez się biała, lecz dzięki zabarwieniu wydaje się wielobarwna [Ἀπλᾶ τῶν χρωμάτων ἐστὶν ὅσα τοῖς στοιχείοις συνακολουθεῖ, οἷον πυρὶ καὶ ἀέρι καὶ ὕδατι καὶ γῆ. ἀλλ’ ἂν μὲν γὰρ καὶ ὕδωρ καθ’ ἑαυτὰ τῆ φύσει λευκά, τὸ δὲ πῦρ καὶ ὁ ἥλιος ξανθά]. Staje się to widoczne na przykładzie popiołu. Albowiem przez wyprażenie wilgoci, która sprawiła zabarwienie [popiołu] staje się biały, niezupełnie jednak, a to z powodu zabarwienie dymem, który jest czarny.

Pojawia się zatem idea związku czterech żywiołów z kolorami, nie są to jednak cztery „podstawowe kolory” wymienione przez Teofrasta.

Dopiero w I–II w. n.e. w tekstach pojawia się poświadczenie związków czterech żywiołów z czterema interesującymi nas kolorami, choć i te przekazy nie są bezdyskusyjne. Istotne są trzy świadectwa⁴⁶: Aetiosa, Galena i anonimowego dla nas autora traktatu *O świecie*, przypisanego błędnie Arystotelesowi. Pierwszy z nich, czyli Aetios, w piśmie *De placita philosophorum* (*Περὶ τῶν ἀρεσκόντων φιλοσόφοις φυσικῶν δογμάτων*, I 15, 1 = Stobaei *Ecl.* I 16, 2) twierdził, że czterem elementom Empedoklesa odpowiadają kolory: biały, czarny, czerwony i *ochros* (τέτταρα δὲ τοῖς στοιχείοις ἰσάριθμα, λευκὸν μέλαν ἐρυθρὸν ὀχρόν)⁴⁷. Mamy zatem *ochros*, zamiast *chloros* Teofrasta. Z kolei Galen w traktacie *O żywiołach na podstawie poglądów*

⁴² GAGE 2005, s. 29.

⁴³ GAGE 2005, s. 29.

⁴⁴ HANDSCHUR 1970, s. 150 nn.; IRWIN 1974, s. 31 n.

⁴⁵ GAGE 2005, s. 29.

⁴⁶ GAGE 2005, s. 29.

⁴⁷ Cf. Platon i idea emanacji koloru z powierzchni przedmiotu do oka obserwatora: *Menon* 76d (wyd. BURNET 2003, przekł. Siwek): ἐστὶν γὰρ χρῶα ἀπορροή σχημάτων ὅψει σύμμετρος καὶ αἰσθητός („jest zatem kolor upływem figury proporcjonalnym do wzroku i postrzegalnym zmysłowo”).

Hipokratejskich (I 2 i II 2, wyd. Lacy) konstruował tylko związki czterech „humorów” z kolorami: flegma — biały, krew — czerwony, żółta żółć — żółty, czarna żółć — czarny. Tym niemniej widzimy tu już ewidentnie wśród czterech barw głównych kolor żółtej (nie czarnej) żółci, czyli żółty. Na koniec Pseudo-Arystoteles w *O świetle* (396b, przekł. Paciorek) wyjaśnił: „Wydaje się zresztą, że i sztuka nie inaczej czyni, lecz naśladuje w tym względzie naturę. Kiedy bowiem w malarstwie miesza się kolory czarne i białe, żółte i czerwone, wówczas powstają obrazy odpowiadające modelom”. Autor ów odniósł się więc do powstawania rzeczy z mieszaniny żywiołów, nie podał jednak prostego zestawienia kolor — żywioł.

Wnioski są więc takie, że wychodząc od Empedoklejskiej koncepcji czterech pierwiastków oraz Empedoklejskiej malarskiej przenośni obrazującej ich mieszanie, stopniowo ukształtowała się idea, że czterem pierwiastkom odpowiadają cztery podstawowe barwy: czarny, biały, czerwony i żółty. Następnie wykształcił się cały skomplikowany system tetradyczny⁴⁸, w którym istnieją jeszcze odpowiadające tym pierwiastkom i ich kolorom: cztery strony świata, cztery pory roku⁴⁹, cztery płyny organiczne, cztery humory itd.⁵⁰ Wszystko to miało chyba również wymiar praktyczny, Pliniusz (*HN* 35, 50; i 35, 92) pisze bowiem o czterech podstawowych kolorach stosowanych przez malarzy greckich: bieli z Melos, czerni (*atramentum*), ochrze attyckiej i czerwieni z Synope.

Z naszego punktu widzenia, czyli patrząc na przytoczone idee filozoficzne wyłącznie w kontekście relacji o przemianach księżyca poddanego magicznemu rytuałowi ściągnięcia z niebios, w powyższych wywodach ważne jest przede wszystkim to, że barwy przemian zaklinanego miesiąca są czterema elementarnymi kolorami wszechrzeczy. To jednak nie koniec przedziwnych dróg interpretacyjnych asocjacji, czas bowiem wkroczyć w obszary psychologicznych koncepcji symbolu i archetypu.

ALCHEMICZNY PROCES NIGREDO — ALBEDO — CITRINITAS — RUBEDO

Antyczne relacje na temat przemian kolorystycznych księżyca już znamy. Możemy też spojrzeć na nie z perspektywy starożytnych teorii barw oraz ich związku z innymi elementami rzeczywistości. Widzimy dzięki temu topiczne literackie schematy (np. czarna lub pożółkła twarz Selene) oraz filozoficzne idee (np. „elementarność” kolorów przemian) tkwiące w opisach tego magicznego rytu. Gdyby jednak pójść jeszcze krok dalej i zapytać, jakie archetypiczne⁵¹, może

⁴⁸ GAGE 2005, s. 32–33.

⁴⁹ Według Teona ze Smyrny: wiosna — czerwień (ogień), lato — niebieski (powietrze), jesień — zielony (woda), zima — żółty (ziemia); według Antiocha z Aten: wiosna — czerwień, lato — żółty, jesień — czerwień, zima — biel.

⁵⁰ BENSON 2000, s. 15–48, zwł. diagram (s. 48).

⁵¹ O archetypie w kontekście takiego, nazwałbym to, „trójwarstwowego podejścia” vide też PIROG 2017, s. 75–86, zwł. s. 77. O pierwszej reakcji na Jugowską teorię archetypów w środowisku history-

nawet nieuświadomione lub nie do końca uświadomione przez naszych autorów treści tkwią w całym tym niezmiernie bogatym i różnorodnym materiale źródłowym, to aby uzyskać odpowiedź, musimy wkroczyć na zupełnie inny obszar badawczy. Interesujące nas cztery barwy księżycy można bowiem odnieść z jednej strony do koncepcji *stricte* alchemicznych, z drugiej zaś do ich Jungowskich interpretacji. Oczywiście nie miejsce tu ani na prezentację alchemii, ani tym bardziej koncepcji szwajcarskiego psychologa, psychiatry i myśliciela, chcemy tylko pokazać kuszące i bardzo obiecujące perspektywy takich kierunków badań, czyli co Jungowska interpretacja alchemicznych kolorów przemian może wnieść do rozumienia fenomenu zmian barwnych, którym podlega księżyc poddany magicznemu rytuałowi sprowadzenia z niebios.

W 1944 r. ukazała się *Psychologia a alchemia* Carla Gustava Junga⁵², w 1955/1956 r. wydane zostało natomiast jego *Mysterium coniunctionis. Studium dzielenia i łączenia przeciwieństw psychicznych w alchemii*. Nie wyczerpuje to oczywiście listy prac, w których zarówno sam Jung⁵³, jak i jego uczniowie oraz zwolennicy⁵⁴ odwoływali się do alchemii. We wszystkich tych opracowaniach opisy praktyk alchemicznych, mających na celu wytworzenie dosłownie lub przenośnie rozumianego złota, interpretowane są jako ukryte i najczęściej nieuświadomione relacje o przeobrażeniach osobowości⁵⁵. Jest to proces tzw. indywidualacji⁵⁶, czyli osiągnięcia pełni psychicznego rozwoju poprzez właściwą integrację nieświadomości i świadomości⁵⁷.

ków vide: BAIR 2009, s. 318, przypis 8, 489 (o rozmowie Junga z Arnoldem Toynbee, który z pewną ostrożnością, ale w końcu „zaakceptował istnienie archetypów w historii”).

⁵² JUNG 2016.

⁵³ JUNG 2016; vide też BAIR 2009, s. 292–295, 309 (o alchemicznym zwrocie w kontekście życia prywatnego Junga).

⁵⁴ FRANZ 2015, zwł. s. 247, 278–284, 337–338.

⁵⁵ Vide wyjaśnienia tego typu podejścia autorstwa samego Junga (JUNG 2017, s. 218): „Czyżby alchemicy naprawdę nosili się z takimi myślami i ukrywali je w swej zawilej metaforyce? [...]. Uważam to za wykluczone, wydaje mi się raczej, że owi autorzy w każdym wypadku mówili na ten temat wszystko, co tylko przyszło im od głowy [...]. Zdaję sobie przy tym jasno sprawę z tego, że to, o czym myślimy, nigdy nie przyszło do głowy alchemikom, w przeciwnym bowiem razie już dawno byśmy o tym usłyszeli”; i dalej: „Tym, co legło u podstaw alchemii, jest prawdziwe, właściwe misterium, które od XVII wieku rozumiano niewątpliwie jako misterium psychiczne. My, ludzie współcześni, też nie możemy wyobrazić tu sobie niczego innego, jak tylko wytwory psychicznego, którego sens możemy odgadnąć za pomocą metody i doświadczeń dwudziestowiecznej psychologii medycznej”; etc.

⁵⁶ JUNG 2017, s. 221 miał nawet sam księżyc, z jego „paradoksalną naturą”, za „wzór” procesu indywidualacji.

⁵⁷ Vide próba zdefiniowania tego pojęcia, również z odwołaniem do cytatów z prac samego Junga: SHARP 1998, s.v. *Indywidualacja*, s. 71–73; JAFFÉ 2019, s. 473; JACOBI 2014, s. 176–193, zwł. s. 188–190 (o alchemii jako analogii do procesu indywidualacji).

Celem działań alchemików⁵⁸ było wieloetapowe przekształcanie różnych substancji (np. ołowiu, siarki, rtęci itd.), mające doprowadzić do wytworzenia cudownego, różnie definiowanego „super elementu” (złota, kamienia filozoficznego, eliksiru życia, czerwonej tynktury itd.). Proces tych przemian określano czterema terminami odwołującymi się do barw: *nigredo* — *albedo* — *citrinitas* — *rubedo* (czernienie — wybielenie — żółcenie — czerwienienie)⁵⁹. Jung interpretował je jako etapy wewnętrznego procesu psychicznego⁶⁰. Choć i u alchemików, i w Jungowskiej wykładni księżyc odgrywał bardzo ważną rolę⁶¹, zdaje się, że — na ile mi wiadomo — nikt nie spojrzał z tej „alchemicznej” perspektywy na proces przemian kolorystycznych, którym podlega on podczas sprowadzania na ziemię. Tymczasem zebrane przeze mnie wyżej świadectwa pokazują, że w tekstach antycznych mówiących o tym fenomenie pojawiają się te same cztery barwy (czerń, biel, żółć, czerwień), które znane są zarówno z procesów alchemicznych, jak i z ich Jungowskiej interpretacji. Przypadek? Może w antycznych relacjach na temat sprowadzania księżyca, a przede wszystkim w związanych z nimi wzmiankach o zmianie koloru jego tarczy tkwią te same nieświadome treści archetypiczne, co w alchemicznych opisach procesów przemian? A zatem zarejestrowane przez nasze źródła zmiany koloru byłyby manifestacjami głębiej tkwiących archetypów. Warto więc spojrzeć na przemiany barw sprowadzanego z niebios księżyca, postępując tropem Jungowskiej interpretacji alchemii i traktując to (co z całą mocą podkreślam) trochę jako inną ścieżkę interpretacyjną, trochę zaś jako intelektualne ćwiczenie.

Ślady idei „alchemicznych”⁶² przekształceń materii dostrzega Jung⁶³ już u Heraklita z Efezu (fr. Diels — Kranz 22 B 31⁶⁴), któremu Klemens Aleksandryjski przypisał takie wyjaśnienie (*Strom.* V 104,3⁶⁵, przekł. Mrówka): „Przemiany ognia: wpierw morze, z morza zaś jedna połowa ziemią, a połowa wiatrem palącym”; „«Ziemia»

⁵⁸ Literatura poświęcona alchemii jest ogromna, w większości dotyczy jednak epoki nowożytnej (częściowo też średniowiecza), nie zaś antyku, gdy pewne alchemiczne koncepcje dopiero nieśmiało raczkowały i to raczej dopiero u schyłku tego okresu (vide DUFAULT 2019, zwł. s. 93–155). Najpełniejszy wyraz idee alchemiczne znalazły w tekście Zosimosa z Panopolis z ok. 300 r. n.e. (vide MERTENS 1995). Warto sięgnąć do tekstów i komentarzy wydanych w serii *Les alchimistes grecs*.

⁵⁹ Te same idee można wyrazić w inny jeszcze sposób, np. poprzez odwołanie do symbolicznych zwierząt: *albedo* — gołąb, *nigredo* — kruk (*caput corvi*/głowa kruka), *citrinitas* — paw (*cauda pavonis*/ogon pawia), *rubedo* — lew, feniks; vide też BATTISTINI 2006, s. 302, 310 (zwierzęta), 320.

⁶⁰ JUNG 2016, s. 253–269, zwł. s. 255–258 (o procesie przemian); vide też Jungowska interpretacja wizji Zosimosa w: JUNG 2015, s. 224–246.

⁶¹ Vide JUNG 2017, s. 168–229, zwł. s. 176, 196–197, 224 (jako symbole pewnych aspektów nieświadomości mężczyzn (księżyc) i kobiet (słońce)).

⁶² Słowo „alchemicznych” trzeba brać w cudzysłów, gdyż żyjący na przełomie VI i V w. p.n.e. Heraklit działał długo przed pojawieniem się tego określenia. W jego przypadku można więc mówić co najwyżej o idei przemian, które wiele stuleci później określono takim terminem.

⁶³ JUNG 2016, s. 255.

⁶⁴ Cf. KIRK, RAVEN, SCHOFIELD 1999, s. 200–201 (fr. 218).

⁶⁵ KIRK, RAVEN, SCHOFIELD 1999, s. 200–201.

roztapia się w morze, do miary tego samego logosu, jaki przedtem był, zanim stał się ziemią” (πυρὸς τροπαὶ πρῶτον θάλασσα, θαλάσσης δὲ τὸ μὲν ἦμισυ γῆ, τὸ δὲ ἦμισυ πρηστήρ). Oczywiście nie miejsce tu na szczegółowe zajęcie się tym mającym obszerną literaturę fragmentem⁶⁶ (tym bardziej, że nie słowa Heraklita, a ich Jungowska interpretacja nas interesuje). Jednak alchemiczne określenia stanów przemian, czyli *nigredo* — *albedo* — *citrinitas* — *rubedo* wywodzą się nie z obszaru filozofii, ale sztuk plastycznych, pochodzą bowiem od nazw czterech podstawowych farb, którymi posługiwali się antyczni malarze: *melanosis*, *leukosis*, *ksanthosis*, *iosis*⁶⁷. Co prawda *iosis* pochodzi od słowa *ios* (ἰός), czyli w zasadzie „trucizna”⁶⁸, w alchemii jednak określano tak czerwoną tynkturę, stąd można rozumieć je jako „czerwienienie”⁶⁹. Poza tym w tłumaczeniu greki na „alchemiczną” łacinę mamy jako odpowiednik *iosis* termin *rubedo*, czyli bez wątpienia „czerwienienie”.

Na przełomie XV i XVI w. alchemiczne „kolory przemian” zredukowano do trzech, usuwając „żółcenie” (*ksanthosis/citrinitas*), czasem też zamiast niego pojawia się „zielenienie” (*viritas*)⁷⁰. Od razu dodajmy, że — jak pokazaliśmy wyżej — już w antycznych spekulacjach na temat czterech żywiołów i ich barw istniał problem jednej z nich, której nazwy oscylowały między „żółcią” (*ochros*) a zielenią (*chloros*). Ta „ułomność” jednego z etapów przemian ma swoje ważne znaczenie, do czego jeszcze wrócimy.

W Jungowskiej⁷¹ wykładni alchemicznych zmian kolorystycznych ważne jest to, że proces zaczyna się od czerni (*nigredo*), będącej wyjściowym stanem „pierwszej materii” (*prima materia*), kojarzonym z martwą, nieożywioną ziemią. Poprzez „obmycie” (*ablutio, baptisma*) uzyskujemy wybielenie (*albedo*), a w jego konsekwencji

⁶⁶ O samym księżycu u Heraklita vide np. MHEALLAIGH 2020, s. 58–63.

⁶⁷ JUNG 2016, s. 255–256.

⁶⁸ Co przyznaje i JUNG 2016, s. 255, przypis 4.

⁶⁹ *LSJ*, s.v. ἰός — słowo to oznacza nie tylko truciznę, lecz także jad węża, rdzę pokrywającą żelazo, śniedź na brązie itd. (czyli jakby wszelkie skażenie substancją, w tym też te o niepokojącym czerwonym wyglądzie). Z nich tylko rdza na żelazie inklinuje kolor czerwony, gdyż już śniedź na brązie jest zielona. Tym niemniej z punktu widzenia kolorystycznych przemian księżycza czerwien jest tu oczywista

⁷⁰ JUNG 2016, s. 255–256.

⁷¹ JUNG 2016, s. 255–258; SHARP 1998, s.v. *Nigredo*, s. 114; także pozycje podane wyżej i niżej w przypisach. Vide też rozmowa Eliadego i Junga, podczas której ten ostatni tłumaczy: „In the language of the alchemists, matter suffers until the *nigredo* disappears, when the “dawn” (*aurora*) will be announced by the ‘peacock’s tail’ (*cauda pavonis*) and a new day will break, the *leukosis* or *albedo*. But in this state of ‘whiteness’ one does not *live* in the true sense of the word, it is a sort of abstract, ideal state. In order to make it come alive it must have ‘blood’, it must have what the alchemists call the *rubedo*, the ‘redness’ of life. Only the total experience of being can transform this ideal state of the *albedo* into a fully human mode of existence. Blood alone can reanimate a glorious state of consciousness in which the last trace of blackness is dissolved, in which the devil no longer has an autonomous existence but rejoins the profound unity of the psyche. Then the *opus magnum* is finished: the human soul is completed integrated” (JUNG, McGUIRE 1987, s. 229).

powstaje „biała ziemia w płatkach” (*terra alba foliata*), inaczej „biały kamień” (*lapis albus*). W psychologicznym rozumieniu jest to powrót duszy (*anima*) do martwego ciała, zmartwychwstanie, ożywienie (cf. też JUNG 2017, s. 223: „z ciemności *psyché* nieświadomej powstaje blask oświecenia *albedo*”). W ten sposób uzyskujemy biel, która ma szczególny status *in potentia*, gdyż składa się ze wszystkich kolorów (*omnes colores*), co symbolizuje ogon pawia (*cauda pavonis*)⁷². Jest to też stan „księżycy” zwany inaczej stanem „srebra” (alchemiczne przemiany zmierzają wszak do wytworzenia złota)⁷³. *Albedo* można również porównać z jutrzenką, ponieważ zapowiada wschód słońca, czyli *rubedo*⁷⁴. Stanem pośrednim między *albedo* a *rubedo* może być *citrinitas*, od kiedy jednak — jak już zaznaczyliśmy — alchemia zaprzestała uciekać się do idei pośredniego etapu, *rubedo* powstaje bezpośrednio z *albedo*. W ten sposób otrzymujemy podstawową parę sąsiadujących ze sobą Bieli i Czerwieni, które opisuje się też określeniami Królowa — Król⁷⁵ i pisze o ich „chemicznym małżeństwie” (*nuptiae chymicae*). Od razu warto dodać (o czym pisaliśmy wyżej), że w antycznej teorii barw biel i czerwień są sobie bliskie, jako synonimy kolorów błyszczących/światlistych oraz związane z parą Selene — Helios (Foibe — Foibos), czyli księżyc — słońce. Z kolei żółć mieści się na tej samej skali deprecjacji i zepsucia, co czerń. Dlatego czarna Selene i żółta Selene — jak wyżej pokazaliśmy — to księżyc skażony czarami, pozbawiany błyszczącej bieli, chory, ziemisty i straszny.

Jak wynika z powyższych rozważań, i w alchemii, i w jej Jungowskiej interpretacji księżyc zajmuje istotne miejsce⁷⁶. Po pierwsze razem ze słońcem tworzy podstawową parę przeciwieństw, gdyż jest srebrem tak, jak ono jest złotem⁷⁷. Ważniejsze jednak, że Selene — Luna w tekstach alchemicznych występuje jako „biała Pani” (*femina alba*), władczyni alchemicznego procesu „wybielania” (*albedo*)⁷⁸. Można jednak ów proces odwrócić, czyli możliwe jest *nigredo* Luny⁷⁹: biała i światlista stacza się w czerń (lub chorobliwie żółknie). Jest to archetypiczny proces regresu tego co czyste, białe, światliste do stanu skalania, zaczernienia, mroku. A przypomnijmy, że nasze źródła mówiły o „czarnym ogniu” (Lukan, *Phar.* VI 502: „*nigris terrenisque ignibus arsit*”), o „czarnej Febe” (Klaudian, *Bell. Poll.* 249: „*atraque Phoebe*”) lub

⁷² Vide też JUNG 2016, s. 247, rys. 111 — *cauda pavonis* jako symbol Całkowitości, czyli zjednoczenia wszystkich barw.

⁷³ Odwołując się do tekstów alchemicznych, Jung pokazuje związek między srebrzystym księżycem i bielą, vide: JUNG 2017, s. 123–313, zwł. s. 168–188 („Znaczenie Księżycy”), 218–229 („Natura Księżycy”), zwł. s. 170–172; JUNG 2016, s. 255–258.

⁷⁴ Vide też: JUNG 2019 (= słynna *Czerwona księga*), s. 151–161 (opis wizji z 12 grudnia 1913, w której Jung wchodzi do ciemnej jaskini zalanej **czarną** wodą; za nią błyszczy **czerwony** kryształ, do którego musi dotrzeć).

⁷⁵ Vide JUNG 2017, s. 317–457.

⁷⁶ JUNG 2017, s. 171–234.

⁷⁷ JUNG 2017, s. 172.

⁷⁸ JUNG 2017, s. 170–171.

⁷⁹ JUNG 2017, s. 186–187.

o „czarnym świetle” Selene (*PGM* IV 2298–2299: μέλαν φῶς)⁸⁰. Na fenomen ściągania księżycza z niebios oraz czynienia jego tarczy czarną (lub żółtą) można zatem spojrzeć jako na manifestację mrocznych, archetypicznych mocy: świetlista bogini ukazuje swoje demoniczne oblicze. To zupełnie niezaskakujące, ponieważ antyczni autorzy (np. Seneka, *Fedra*, 406–422) piszący o sprowadzaniu Selene — Luni z niebios identyfikują ją ze straszłą Hekate.

Przemiany kolorów księżycza podczas jego sprowadzania na ziemię odpowiadają zatem tym samym archetypicznym mutacjom, co w przypadku alchemicznego procesu *nigredo* — *albedo* — *citrinitas* — *rubedo*, tyle że ich kolejność jest nieco inna, gdyż jest to proces regresu, nie postępu. Cztery alchemiczne barwy (biel, czerń, żółć, czerwień) można interpretować jako manifestacje wypływających z podświadomości głębszych znaczeń⁸¹. To, że są one cztery⁸², jak też to, że jeden z nich (żółty/zielony) ma nieco „oscylacyjną” pozycję, również wyraża pewne archetypiczne stany. Mamy wyjściową, doskonałą, czystą biel. Zmienia się ona w czerń lub — zgodnie z antyczną koncepcją kolorów — pokrewną jej żółć, będącą wyrazem zepsucia, skalania, upadku. Na końcu jest świetlista czerwień, interpretowana czasem jednak przez samych antycznych autorów jako rumieniec wstydu. Ten wstyd jest już zapowiedzią powrotu do czystej bieli, bo stanowi wszak wyraz wzorowej postawy moralnej. Zresztą w antycznej teorii barw czerwień i biel były utożsamiane jako jednakowo błyszczące, promienne kolory korony Heliosa. Tak od świetlistej Febe — Selene przechodzi się do jeszcze bardziej świetlistego Feba — Heliosa; w alchemicznym ujęciu ona jest jeszcze srebrem, on zaś już złotem, oboje zaś łączy mistyczna *coniunctio*⁸³.

Wszystko to wygląda może nieco dziwnie i niepokojąco, wymaga odważniejszego i bardziej otwartego podejścia⁸⁴, szukając jednak ogólnych i uniwersalnych

⁸⁰ Wergiliusz (*Georg.* III 386–393) z kolei pisał o podstępny i skryty (niczym czarna skaza na białym baranku) bogu Panie, który śnieżnobiałą (*niveus*) owczą wełną zwabił Selene z niebios do mrocznego lasu, gdzie została przez niego zgwałcona (na ten temat szerzej JANISZEWSKI 2019).

⁸¹ Vide JUNG 2018, s. 398 (niebieski — myśl), s. 410 (czerwony — uczucia i namiętności), s. 425 (czarny — ciemność, depresja i śmierć).

⁸² Warto też pamiętać o Jungowskiej interpretacji czwórki (*Quaternität*) jako wyrazie pełni i doskonałości (też z odwołaniem do koncepcji *tetraktys* Pitagorasa), o czym sam autor pisał w wielu miejscach, w tym i kontekście alchemicznym, vide np. JUNG 2017, s. 23–35 („Quaternio”); cf.: JACOBI 2014, s. 60–73 („Archety”), zwł. s. 44, s. 70–71, przypis 99, s. 181–183; SHARP 1998, s.v. *Czwórca*, s. 47.

⁸³ JUNG 2017, 169–171.

⁸⁴ Vide „manifest programowy” takiego podejścia w ujęciu Lukiana z Samosat, który w traktacie *Jak należy pisać historię* (wyd. Macleod) wśród cech historyka wymienia m.in. (rozd. 41): „nieustraszony [ἄφοβος], nieprzekupny [ἀδέκαστος], wolny [ἐλεύθερος], przyjaciel otwartości i prawdy [παρρησίας καὶ ἀληθείας φίλος] [...]. Nie będzie oszczędzał, litował się, wstydził, krępował [οὐδὲ φειδόμενος ἢ ἐλεῶν ἢ αἰσχυρόμενος ἢ δυσωπούμενος] [...]. Nie będzie się liczył z sądem tego czy tamtego, lecz powie to, co rzeczywiście się stało [οὐ τί τῶδε ἢ τῶδε δόξει λογιζόμενος, ἀλλὰ τί πέπρακται λέγων]”; (rozd. 38): „głównie zaś i przede wszystkim niech będzie człowiekiem o myśli niezależnej [Μάλιστα δὲ καὶ πρὸ τῆν πάντων ἐλεύθερος ἔστω τῆν γνώμην]”.

warstw w relacjach na temat kolorystycznych przemian księżycy poddanego magicznemu rytowi sprowadzania z niebios, mamy do dyspozycji trzy równoległe wymiary i tym samym trzy ścieżki badawcze, które tworzą: literackie toposy, filozoficzne idee i psychologiczne archetypy. Nasze źródła ewidentnie przynależą do tych trzech obszarów, ich autorzy konstruują bowiem swoje relacje według utartych literackich schematów. W przekazach tych wyraźnie widoczne są pewne filozoficzne koncepcje, gdzieś w głębi możemy zaś dostrzec również ukryte treści archetypiczne.

WYKAZ CYTOWANYCH ŹRÓDEŁ I LITERATURY PRZEDMIOTU

- BAIR 2009 = Deirdre Bair, *Jung. Biografia*, przekł. Robert Reszke, Warszawa 2009
- BATTISTINI 2006 = Matilde Battistini, *Astrologia, magia, alchemia*, przekł. Ewa Morka, Warszawa 2006
- BENSON 2000 = Jack L. Benson, *Greek Color Theory and the Four Elements. A Cosmological Interpretation*, University of Massachusetts Amherst Libraries, 2000
- BICKNELL 1984 = Peter J. Bicknell, *The Dark Side of the Moon*, „MAISTOR: Classical, Byzantine and Renaissance Studies for Robert Browning”, 1984, s. 67–75
- BOURGERY, PONCHONT 1947–1948 = Lucain, *La guerre civile (La Pharsale)*, t. I–II, texte établi et traduit par Abel Bourgery, Max Ponchont, Les Belles Lettres, Paris 1947–1948 (przekł. pol.: Marek Anneusz Lukan, *Wojna domowa*, przekł. i oprac. Mieczysław Brożek, Kraków 1994)
- BOYLE 2014 = Seneca, *Medea*, ed. with Introduction, Translation, and Commentary by Anthony J. Boyle, Oxford 2014, s. 327–328 (cf. Lucius Annaeus Seneca, *Tragoediae*, ed. Rudolf Peiper, Gustav Richter, Teubner, Leipzig 1921; przekł. pol.: Seneca, *Medea*, przekł. i oprac. Elżbieta Wesołowska, Poznań 2000)
- BURNET 1903 = Platon, *Menon*, w: *Platonis Opera*, ed. John Burnet, Oxford University Press, 1903 (przekł. pol.: Platon, *Menon*, w: *Gorgias. Menon*, przekł. i oprac. Paweł Siwek, Warszawa 1991)
- CAZEUAUX 1979 = Jacques Cazeuau, *La Thessalie des magiciennes*, w: *La Thessalie: actes de la table ronde, 21–24 juillet 1975 (Lyon)*, ed. Bruno Helly, Lyon 1979, s. 265–275
- CENTRONE 1989 = Bruno Centrone, *98. Alcméon de Crotoné*, w: *Dictionnaire des philosophes antiques*, t. I, Paris 1989, s. 116–117
- COURTNEY 1970 = Caius Valeri Flacci, *Argonauticon libri octo*, recensuit Edward Courtney, Teubner, Leipzig 1970 (cf. też: Valerius Flaccus, *Argonautiques*, t. I–II, texte établi et traduit par Gauthier Liberman, Les Belles Lettres, Paris 2002; przekł. pol.: Gajusz Waleriusz Flakkus, *Argonautyki: ksiąg osiem*, przekł. i oprac. Stanisław Śnieżewski, Kraków 2004)
- DIELS 1879 = Theophrastus, *De sensu et sensibilibus*, w: *Doxographi Graeci*, ed. Hermann Diels, Berlin 1879 (repr. 1965), s. 499–527 (przekł. pol.: Teofrast, *Pisma filozoficzne*, przekł. i oprac. Daniela Gromska, Jerzy Schnayder, Warszawa 1963, s. 27–67)
- DIELS, KRANZ 2004 = *Die Fragmente der Vorsokratiker*, hrsg. von Hermann Diels, Walther Kranz, vol. I, Zürich 2004 (przekł. pol.: Heraklit, *Fragmenty*, nowy przekł. i komentarz

- Kazimierz Mrówka, Warszawa 2004; Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, przekł. Robert Zaborowski, Ewa Lif-Perkowska, Warszawa 1996)
- DUFAULT 2019 = Olivier Dufault, *Early Greek Alchemy, Patronage and Innovation in Late Antiquity*, Berkeley 2019
- DÜRBECK 1977 = Helmut Dürbeck, *Zur Charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen*, Bonn 1977
- EDMONDS 2019 = Radcliffe G. Edmonds III, *Drawing Down the Moon. Magic in the Ancient Greco-Roman World*, Princeton–Oxford 2019
- EHWALD, MERKELL 1907 = Publius Ovidius Naso, *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Rudolf Ehwald edidit ex Rudolphi Merkelii recognitione, Teubner, Leipzig 1907 (przekł. pol.: Owidiusz, *Sztuka kochania*, przekł. i oprac. Ewa Skwara, Wrocław 2016)
- ELIADE 1993 = Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, przekł. Jan Wierusz-Kowalski, Łódź 1993
- EVANS 2019 = Gavin Evans, *Historia kolorów. Tajemniczy świat barw*, przekł. Władysław Jeżewski, Warszawa 2019
- FAIRCLOUG 1906 = *Vergil*, with an English Translation by Henry Rushton Fairclough, vol. I, Loeb, London–New York 1906 (przekł. pol.: Wergiliusz, *Eneida*, przekł. Wanda Markowska, Warszawa 1987)
- FORSTNER 1990 = Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990
- FORSTER, FURLEY = Aristotle, *On the Cosmos*, w: Aristotle, *On Sophistical Refutations, On Coming-to-be and Passing Away, On the Cosmos*, translated by Edward Seymour Forster, David J. Furley, Loeb, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1955 (przekł. pol.: Pseudo-Arystoteles, *O świecie*, przekł. i oprac. Antoni Paciorek, w: *Dzieła wszystkie*, t. II, Warszawa 1990, s. 555–600)
- FRANZ 2015 = Marie-Louise von Franz, *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii*, przekł. Małgorzata Kalinowska, Poznań 2015
- GAGE 2005 = John Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przekł. Joanna Holzman, Kraków 2005
- GORDON 1999 = Richard Gordon, *Imagining Greek and Roman Magic*, w: *Athlone History of Witchcraft and Magic in Europe*, vol. II: *Ancient Greece and Rome*, ed. Bengt Ankarloo, Stuart Clark, London 1999, s. 159–275
- GOULET 2000 = Richard Goulet, *Empédocle d'Agrigente*, w: *Dictionnaire des philosophes antiques*, t. III, Paris 2000, s. 66–88
- GUMMERE 1925 = Seneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, vol. III, with an English translation by Richard Mott Gummere, Cambridge (Mass.)–London 1925 (przekł. pol.: Seneka, *Listy moralne do Lucyliusza*, przekł. Wiktor Kornatowski, Warszawa 1998)
- HANDSCHUR 1970 = Erna Handschur, *Die Farb- und Glanzwörter bei Homer und Hesiod, in den homerischen Hymnen und den Fragmenten des epischen Kyklos*, Vienna 1970
- HETT 1936 = Aristotle, *On Colours*, w: Aristotle, *Minor Works*, with an English Translation by Walter Stanley Hett, Loeb, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1936 (przekł. pol.: Arystoteles, *O barwach*, przekł. Leopold Regner, w: *Dzieła wszystkie*, t. IV, Warszawa 1993, s. 249–293)
- HILL 1973 = Donald E. Hill, *The Thessalian Trick*, „Rheinisches Museum für Philologie”, CXVI, 1973, s. 221–238

- IRWIN 1974 = Eleanor Irwin, *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974
- JACOBI 2014 = Jolande Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przekł. Grażyna Glodek, Gregor Glodek, Poznań 2014
- JAFFÉ 2019 = Aniela Jaffé, *Indywidualucja*, w: Carl Gustav Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé, przekł. Rober Reszke, Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2019, s. 473
- JANISZEWSKI 2017/2018 = Paweł Janiszewski, *Spuma lunaris. Bringing the moon down to earth, extraction of 'moon foam' and its use in ancient magic*, „Palamedes”, XII, 2017/2018, s. 37–59
- JANISZEWSKI 2019 = Paweł Janiszewski, *Mroczny las mistycznego uwiedzenia srebrzystej Selene*, „Przegląd Historyczny”, CX, 2019, 4, s. 565–581
- JOHNSTON 1999 = Sarah I. Johnston, *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley 1999
- JUNG 2015 = Carl Gustav Jung, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przekł. Robert Reszke, Warszawa 2015
- JUNG 2016 = Carl Gustav Jung, *Psychologia a alchemia*, przekł. Robert Reszke, Warszawa 2016
- JUNG 2017 = Carl Gustav Jung, *Mysterium coniunctionis. Studium dzielenia i łączenia przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przy współpracy Marie-Louise von Franz, przekł. Robert Reszke, Warszawa 2017
- JUNG 2018 = Carl Gustav Jung, *Człowiek i jego symbole*, przekł. Robert Palusiński, Katowice 2018
- JUNG 2019 = Carl Gustav Jung, *Czerwona księga*, przekł. Jerzy Prokopiuk, Jerzy Korpanty, Kraków 2019
- JUNG, McGUIRE 1987 = Carl Gustav Jung, William McGuire, *C.G. Jung Speaking. Interviews and Encounters*, Princeton University Press, 1987
- KEULS 1975 = Eva Keuls, *Skiagraphia once again*, „American Journal of Archaeology”, LXXIX, 1975, 1, s. 1–16
- KIRK, RAVEN, SCHOFIELD 1999 = Geoffrey S. Kirk, John E. Raven, Malcolm Schofield, *Filozofia przedsokratejska*, przekł. Jacek Lang, Warszawa–Poznań 1999
- KLINGER 2019 = Quinti Horatii Flacci, *Opera*, edidit Friedrich Klinger, Teubner, Leipzig 1970 (przekł. pol.: Horacy, *Dziela wszystkie*, przekł. Andrzej Lam, Warszawa 2019)
- KORNATOWSKI 1961 = Lucius Annaeus Seneca, *Listy moralne do Lucyliusza*, przekł. Wiktor Kornatowski, wstępem i przypisami opatrzył Kazimierz Leśniak, Warszawa 1961
- LACY 1996 = Galen, *On the elements according to Hippocrates. De elementis ex Hippocratis sententia*, ed. Phillip de Lacy, The Gruyter, Berlin 1996
- LSJ = *A Greek-English Lexicon*, compiled by Henry George Liddell, Robert Scott, revised and augmented throughout by Henry Stuart Jones, Oxford 1996
- LUNAIIS 1979 = Sophie Lunais, *Recherches sur la lune I: les auteurs latins de la fin des guerres puniques à la fin du règne des Antonins*, Leiden 1979
- LURKER 1989 = Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przekł. Kazimierz Romaniuk, Poznań 1989
- LURKER 2011 = Manfred Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przekł. Ryszard Wojnakowski, Warszawa 2011
- MACLEOD 1972–1987 = *Luciani opera*, recognovit Matthew Donald Macleod, t. I–IV, Oxford 1972–1987 (przekł. pol.: Lukian, *Dialogi*, przekł. i oprac. Władysław Madyda, t. III, Wrocław 1966, s. 227–248)

- MERTENS 1995 = Zosime de Panopolis, *Mémoires authentiques*, texte établi et traduit par Michèle Mertens, Les Belles Lettres, Paris 1995 (Les alchimistes grecs, IV)
- MHEALLAIGH 2020 = Karen ní Mheallaigh, *The Moon in the Greek and Roman Imagination, Myth, Literature, Science and Philosophy*, Cambridge University Press, 2020
- MILI 2014 = Maria Mili, *Religion and Society in Ancient Thessaly*, Oxford 2014
- MILLER 1951 = Ovid, *Metamorphoses*, with an English translation by Frank Justus Miller, Loeb, vol. I: *Books I–VIII*, Cambridge (Mass.)–London 1951 (przekł. pol.: Owidiusz, *Metamorfozy*, przekł. Anna Kamieńska, Stanisław Stabryła, oprac. Stanisław Stabryła, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995²)
- MOSZYŃSKI 1934 = Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, Kraków 1934
- MOZLEY 1928 = *Statius*, with an English Translation, in two volumes, by John Henry Mozley, Loeb, London–New York 1928 (przekł. pol.: Publiusz Papinusz Stacjusz, *Tebaida: epopeja bohatera w dwunastu pieśniach*, przekł. i oprac. Mieczysław Brożek, Kraków 1996)
- Ox. Lat. Dict. = Oxford Latin Dictionary*, ed. by Peter Geoffrey William Glare, Oxford 2006
- PASTOUREAU 2013 = Michel Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, przekł. Maryna Ochab, Warszawa 2013
- PEIPER, RICHTER 1921 = Lucius Annaeus Seneca, *Phoedra*, w: *Tragoediae*, ed. Rudolf Peiper, Gustav Richter, Teubner, Leipzig 1921 (przekł. pol.: Seneka, *Fedra*, przekł. Anna Świderkówna, oprac. Władysław Strzelecki, Wrocław 1959)
- PHILLIPS 2002 = Oliver Phillips, *The Witches' Thessaly*, w: *Magic and Ritual in the Ancient World*, ed. by Paul Mirecki, Marvin Meyer, Leiden 2002, s. 378–86
- PIRÓG 2017 = Mirosław Piróg, *Archetyp i symbol*, w: *Przewodnik po myśli Carla Gustava Junga*, red. Henryk Machoń, Warszawa 2017, s. 75–86
- PLATNAUER 1922 = *Claudian*, with an English translation by Maurice Platnauer, vol. II, Loeb, London–New York 1922 (przekł. pol.: Klaudiusz Klaudianus, *O wojnie z Gotami*, przekł. i oprac. Bożena Plejniczak, Warszawa 2002)
- PRÉAUX 1973 = Claire Préaux, *La Lune dans la pensée grecque*, Bruxelles 1973
- PREISENDANZ, HEITSCH 1973–1974 = *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, hrsg. und übersetzt von Karl Preisendanz, zweite, verbesserte auflage mit ergänzungen von Karl Preisendanz und Ernst Heitsch, Bd. I–II, Teubner, Stuttgart 1973–1974 (przekł. ang.: *The Greek Magical Papyri in Translation, Including the Demotic Spells*, ed. by Hans Dieter Betz, Chicago–London 1996)
- ROSS 2007 = Aristotle, *Metaphysics*, wyd. William D. Ross, Clarendon Press, Oxford 1924 (przekł. pol.: Arystoteles, *Metafizyka*, przekł. i oprac. Kazimierz Leśniak, w: *Dzieła wszystkie*, t. II, Warszawa 1990, s. 601–857)
- RZEPIŃSKA 1983 = Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983
- SHARP 1998 = Daryl Sharp, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, przekł. Jerzy Prokopiuk, Wrocław 1998
- STADLER 1993 = Hubert Stadler, *Valerius Flaccus, Argonautica VII: ein Kommentar*, Hildesheim 1993
- TAVENNER 1916 = Eugene Tavenner, *Studies in Magic from Latin Literature*, New York 1916
- TAVENNER 1920 = Eugene Tavenner, *Roman Moon Lore*, „Washington University Studies, Humanistic Series”, IV, 1920, 1, 1920, s. 39–59

- THOMPSON 1955–1958 = Stith Thompson, *Motif-index of Folk-literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Example, Fabliaux, Jests–Books and Local Legends*, vol. I–VI, Copenhagen 1955–1958
- WALCZAK-MIKOŁAJCZAKOWA 2022 = Mariola Walczak-Mikołajczakowa, *Kolory w języku i kulturze bułgarskiej*, Poznań 2022
- WHITE 1985–1988 = *Ausonius*, with an English Translation by Hugh G. Evelyn White, vol. I–II, Loeb, Cambridge (Mass.)–London 1985–1988 (por.: *The Works of Ausonius*, ed. with Introduction and Commentary by Roger P.H. Green, Oxford 1991; Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke*, Bd. I–III, Hrsg., übersetzt und kommentiert van Paul Dräger, Trier 2012–2016–2015)
- WŁODARCZYK 2012 = Jarosław Włodarczyk, *Księżyc w nauce i kulturze Zachodu*, Poznań 2012

**Four alchemical colours of the Moon in the magical ritual of bringing it down
from the sky (*topoi*, ideas, archetypes)**

One of the most mysterious ancient magical rituals involved bringing the Moon from the sky to the earth. In its course the Moon changed its colour from white (that is “silvery”) to yellow, black and red. In the article the author analyses references to the topic found in ancient sources from three perspectives: of a literary topos, philosophical idea and psychological archetype.