SUB PIELEA FRUMUSEȚII. AMBIGUITĂȚI INTENȚIONATE ȘI ANDROMEDA LUI OVIDIU

Cătălina POPESCU
cercetător independent

Abstract. In the poem of *Metamorphoses* we see a description of Andromeda that turns her from a flesh and blood woman into a work of art sculpted in marble. The metaphor (rather than being a reference to her complexion) is meant to bring Andromeda at the center of an intricate game of agency, vulnerability and power, where the hybristic erotic inversions brought about by the rape of Medusa are resolved, as the purity of gaze between male and female is finally restored.

Cuvinte-cheie: Meduza, Andromeda, piatră, sculptură, privire.

Imaginea Andromedei constituie un subiect fascinant de cercetare, având în vedere originile exotice ale mitului și afilierea frumoasei la neamul regilor etiopieni (*Metamorfoze* 4.663–705). Nu numai că poetul înțelege etimologia cuvântului grecesc *Aethiops* „*față arsă de soare*”, dar chiar se străduiește să speculeze pe marginea ei în episodul prăbușirii nefericitului Phaeton (2.235–236: *Sanguine tum credunt in corpora summa uocato/ Aethiopum populos nigrum traxisse colorem.* „Ei cred că popoarele etiopienilor și-au dobândit culoarea neagră odată ce sângele le-a fost atras la suprafața trupurilor”). Cititorul are așadar o neașteptată surpriză atunci când contemplă împreună cu Perseu trupul „de marmură” al Andromedei etiopiene, odată ce prințesa este oferită drept jertfă unui monstru marin. În descrierea Andromedei detaliile de tonuri și nuanțe sunt aproape absente și tot ce știm despre ea este că pentru privitorul de sus, zburând cu aripile lui magice, Andromeda pare a fi o operă de artă sculptată în marmură (4. 675: *marmoreum ratus esset opus*, „ar fi crezut că este o lucrare de marmură”[1]).

Cei care nu cunosc secretul statuilor pictate ale Antichității, ar putea crede că Ovidiu a privit pur și simplu această frumusețe prin prisma canoanelor artistice ale lumii mediteraneene, unde aristocratele sau zeițele erau reprezentate plastic cu fețe neobișnuit de albe. Erau astfel deosebite de slujitoarele lor deprinse cu soarele și chiar de personajele masculine ale căror fețe bronzate mărturiseau cunoașterea

[1] Referința pentru citatele în limba latină este: *The Latin Library*, [https://thelatinlibrary.com/], iar traducerile îmi aparțin.

StCl XLIX, 2020, București, p. 195–214

lumii de dincolo de hotarele căminului, obișnuința cu aventura și navigația, viața în aer liber. Canonul estetic era posibil. Spre exemplu, un vas din Corinth arhaic reprezintă chipul Andromedei, alb precum hârtia, pe când Perseu este pictat în tonuri de abanos, accentuate de un contur alb și de absența oricăror straie[2]. Semi-zeii, ucigași de monștri precum Perseu, erau desenați în tonuri mai închise decât frumoasele care trăiau (cel puțin în lumea picturii) ferite de soare și de priviri. Mai mult decât atât, unii cercetători cred că frumusețea masculină potrivită eroilor era cea bronzată, în nuanțe arămii, iar pielea prea albă la un bărbat ar fi sugerat efeminare și trândăvie[3]. Astfel, în frescele din Pompeii, Andromeda pare cu câteva tonuri mai albă decât eroul nud care tocmai o eliberează din lanțuri[4]. Vasele grecești o arată la fel de albă precum zeițele Atena și Afrodita. Desigur, artistul știe că este străină și nu uită să-i deseneze mitra princiară și să-i brodeze rochia în motive mai puțin obișnuite, așa cum se prezintă pe un crater cu figuri roșii din Apulia, din secolul V *a. Chr.*[5]. Uneori, pentru că este prințesă străină, artiștii o desenează purtând boneta specifică unei frigiene iar pe sub peplu un costum întreg ce-i acoperă picioarele. Este semn limpede că nu vine din lumea Greciei obișnuite, ci de undeva de la granițele imaginației mitice. În alte reprezentări, Andromeda este înconjurată de slujitoare din neamul său, care au însă trăsături africane și pielea închisă la culoare, pe când prințesa lor rămâne inexplicabil albă, parcă alienată, în lumea ei solară[6]. Libertatea grafică a artiștilor îi oferă și, totodată îi neagă originea etiopiană. Ea rămâne integrată lumii mediteraneene și totuși absentă, deopotrivă autentică și deghizată. Un alt pictor îi atribuie identitatea grecească, părul strâns la spate, o panglică în jurul capului și chiar straiele unei femei bogate din lumea polis-ului grec[7]. După mărturia lui Philostratos cel Bătrân, în lucrarea sa *Eikones*, I 29, *Perseus*, ar fi existat o pictură care o reprezenta pe

[2] Acest vas se găsește în Standort, Altes Museum, în Berlin și este reprodus atât de surse obișnuite precum *Wikipedia*, cât și de sursa [www.theoi.com], de unde am preluat și imaginile celorlalte vase și reprezentări discutate.

[3] Ideea este discutată de Rebecca Futo-Kennedy și citată în articolul TALBOT, Margaret (2020), „The Myth of Whiteness in Classical Sculpture" în *The New Yorker* [https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/], pentru expoziția *Gods in Color. Polychromy in Antiquity 1/30 – 2020/8/30* Digitorial for the Exhibition. În acest articol se specifică: „But a man with pale skin was considered unmasculine: bronzed skin was associated with the heroes who fought on battlefields and competed as athletes, naked, in amphitheatres".

[4] Este vorba de celebra frescă din secolul I *p. Chr*. provenind din Casa Dioscurilor din Pompeii, unde Perseu ridică brațul alb și gingaș al Andromedei în semn de omagiu și victorie în fața morții. Fresca aparține colecției Muzeului Național Arheologic din Neapoli.

[5] Acest vas se află în prezent în colecțiile Muzeului J. Paul Getty.

[6] Se pare că imaginea respectivă o prezintă pe Andromeda atunci când este pe punctul să fie legată de stâlpul supliciului. Ea este albă, cu trăsături europene și ținută frigiană, iar slujitorii/ slujitoarele din jur au trăsături africane, culoare neagră și straie albe de in pentru a sublinia contrastul și a scoate scena mai bine în evidență. Vasul lucrat de așa numitul Pictor Niobid aparține stilului de ceramică cu figuri roșii de secol V, *a. Chr.*, este de sorginte atică și se găsește în colecțiile Museum of Fine Arts, Boston.

[7] Vasul pictat se află într-o colecție privată din New York.

Andromeda ca pe o prințesă africană cu tenul neobișnuit de alb[8]. Pentru mulți, această piele deschisă a Andromedei reprezintă o confuzie culturală perpetuată mai târziu din motivele unui estetism etnic, rasial[9]. Alții consideră că este o problemă a permanentei sale mutări dintr-o tradiție în alta, îngăduind „transplantul" frumoasei în sânul canoanelor grecești, pentru continuitatea unei viziuni mitice[10]. Și totuși, unii artiști îi oferă trăsături etiopiene: într-un mozaic roman[11], Andromeda – figură exotică cu trăsături de pe meleaguri mult mai calde – este reprezentată cu părul în onduleuri negre, strălucitoare, ochi de antracit și ten măsliniu.

O parte dintre cei care au citit operele ovidiene au văzut în Andromeda de marmură una dintre multele statui pictate în variate tonuri, reprezentări ce împânzeau Forul vremii. Criticii moderni socotesc că prezența marmurei în descrierea Andromedei nu reprezintă o alegere a culorii, ci nenumărate posibilități cromatice: *Some marble sculptures were completely painted and gilded, effectively obscuring the marble surface; others had more limited, selective polychromy used to emphasize details such as the hair, eyes, and lips and accompanying attributes*[12]. Mulți cercetători apreciază decizia estetică a poetului de a o descrie cu pielea măslinie în *Heroidele* sale (15. 35–8), insistând chiar asupra tenului și a identității sale etnice[13]. Culoarea exista așadar și marmura albă nu era cu adevărat ultimul

[8] Mențiunea apare și în volumul lui Jerome Jordan Pollitt, 2001, *The Art of Rome C.753 B.C.–A.D. 337: Sources and Documents*, digital edition, Cambrige, Cambridge University Press, p. 222.

[9] Sophia Smith Gader, „How Balck Women Were Whitewashed by Art", în *BBC Culture*, 16/January 2019, [http://www.bbc.com/culture/story/20190114 how black women-were-whitewashed-by-art], (13 aprilie 2020): *But McGrath's article was definitive in addressing three things: that all the Greek mythographers placed Andromeda as a princess of Ethiopia, that Ovid specifically refers to her dark skin and that artists throughout Western art history frequently omitted to depict her blackness because Andromeda was supposed to be beautiful, and blackness and beauty – for many of them – was dichotomous. There is no doubt about Andromena's race, according to Professor McGrath*.

[10] *To the Niobid Painter, however, the ethnicity of myth remained conditioned by the nearer and more familiar reaches of the world known to the Greeks. In the final analysis, it was probably the inherent desire for cultural continuity, rather than any more modern type of racial prejudice, that for the Hellenic imagination kept Andromeda a whitened exemplar of beauty and cosmic destiny*. Citatul face parte din articolul „How Andromeda, the Daughter of Ethiopian Royalty, Ended Up White", din seria *The Image of the Black in the Western Art*, editat de *Gates and David Bindman, Harvard University Press, și* în *The Root*, [https://www.theroot.com/how-andromeda-the-daughter-of-ethiopian-royalty-ended-1790876123], (13 aprilie 2020).

[11] Este vorba de mozaicul roman din Zeugma (Gaziantep Museum of Archaeology).

[12] Sursa citatului este Mark B. Abbe, Sherman Fairchild, Center for Objects Conservation, Metropolitan Museum of Art, April 2007, [metmuseum.org]. Informația apare în *Facts and Details. Ancient Roman Sculpture. Polychromy of Roman Marble Sculpture*, [http://factsanddetails.com/world/cat56/sub399/item2063.html#chapter-6], (19 martie 2020).

[13] *For [Mark] Abbe, who is now a professor of ancient art at the University of Georgia, the idea that the ancients disdained bright color 'is the most common misconception about Western aesthetics in the history of Western art'. It is, he said, 'a lie we all hold dear'*. A se vedea articolul „The Myth of Whiteness in Classical Sculpture", publicat de Margaret Talbot în *The New Yorker* și menționat în nota precedentă. Un site excelent în acest sens este [https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/] pentru expoziția *Gods in Color. Polychromy in Antiquity 1/30 – 2020/8/30. Digitorial for the Exhibition.*

strat al frumuseții statuilor antice, ci doar o primă etapă a reprezentării, o „pânză 3D" pe care urma „să se grefeze" mai târziu stratul final, plin de culoare al pielii pictate cu pensula. *Jan Stubbe Østergaard, a former curator at the Ny Carlsberg Glyptotek museum, in Copenhagen, and the founder of an international research network on polychromy, told me [Sarah Bond], 'Saying that you've seen these sculptures when you've seen only the white marble is comparable to somebody coming from the beach and saying they've seen a whale because there was a skeleton on the beach'*[14].

Și tocmai acest schelet neterminat al creației ne îndeamnă să presupunem că Ovidiu se joacă cu cititorii când nu vrea să ofere niciun detaliu cromatic despre Andromeda, ci se oprește, frustrant, la straturile inferioare ale creației sale. E ca și cum nu s-ar lăsa înduplecat să ne dezvăluie nudul acestei făpturi neașteptate care se arată sfioasă în fața unui vizitator înaripat. Ca poet, are acest privilegiu: dacă artistul vizual nu are încotro și trebuie să-și dezvăluie arta, pentru că propria sa existență este vizual condiționată, poetul are avantajul că își poate cenzura vorbele, înainte ca ele să spună totul. Andromeda este vizibilă în mijlocul unei aparente sau eșuate metamorfoze în piatră de sub care forța vitală a copilei se încăpățânează totuși să străbată, pletele unduindu-i gingaș în vânt, ochii strălucindu-i umezi de lacrimi:

nisi quod leuis aura capillos
mouerat et tepido manabant lumina fletu...

marmoreum ratus esset opus;

dacă briza blândă părul nu-i mișca
și ochii nu se umezeau de lacrimile calde,

ar fi crezut-o plăsmuire-n marmură...

(Ovidiu, *Metamorfoze*, Cartea 4, vv. 673–5)

[14] Dacă tradiția europeană s-a înșelat secole de-a rândul asupra albului strălucitor al Romei antice, cum spunea Sarah Bond, „de la togele albe la albul forumului și al statuilor imaculate", descoperirile ultimelor două secole ne demonstrează că marmura albă purta limpede pete de pigmentație care s-au păstrat în tușe estompate, uneori până în ziua de azi (Sarah Bond, *Whitewashing Ancient Statues: Whiteness, Racism And Color In The Ancient World*, în *Forbes,* Apr 27, 2017, [https://www.forbes.com/sites/drsarahbond/2017/04/27/whitewashing-ancient-statues-whiteness-racism-and-color-in-the-ancient-world/#b325a5175ad5], (20 mai 2020). Chiar și în secolul al XIX-lea autorii și-au corectat viziunea, organizând expoziții asemenea faimoasei *Tinted Venus* din anul 1862 sub egida lui John Gibson (vezi articolul *The Myth of Whiteness in Classical Sculpture* menționat la nota 3). Chiar și articolul *Wikipedia* despre Andromeda menționează posibilitatea ca ea să fi fost reprezentată de Ovidiu în marmură pictată în tonuri cafenii [https://en.wikipedia.org/wiki/Andromeda_(mythology)]: *Ovid's account of Andromeda's story follows Euripides' play* Andromeda *in having Perseus initially mistake the chained Andromeda for a statue of marble, which has been taken to mean she was light-skinned; but since statues in Ovid's time were commonly painted to look like living people, her skin tone could have been of any color*.

De ce este Andromeda prinsă între organic și geologic, de ce este o lucrare înghețată în construcție? Nedezvăluind culoarea reală, poetul întârzie livrarea lucrării finale, păstrând-o pe Andromeda statuară doar pentru sine, ca un iubit gelos și protector, încetinindu-i sacrificiul către un stop-cadru. Prin metamorfoza aceasta reversibilă, el invită cititorul să ia parte la jocul neterminat în care fecioara își așteaptă soarta, atât ca jertfă adusă zeilor cruzi cât și ca lucrare artistică neterminată. Arta devine interactivă iar cititorul, transformat spontan în creator, pictează cu ochii minții culoarea finală, ca într-un scenariu modern desfășurat pe ecranul calculatorului, unde jucătorul își creează singur personajul-avatar. Admiratorul, pe deplin conștient că are în față o frumusețe exotică, poate să coloreze statura Andromedei înlănțuite în orice ton îi permite imaginația, cunoașterea de locuri străine și setea sa de exotism.

Din punct de vedere artistic acest joc între realitate și ficțiune urmează pe deplin regulile esteticii alexandrine. Mai mult decât atât, publicul roman era obișnuit la ospețe și sărbători cu astfel de glisări între real și ireal. Abbe susține că lumea banchetului era plină de iluzii optice de acest gen:

> *When you went into a place, the divide between what was sculpture and what was actual life was fluid, and highly theatrical. You go to a dinner party in Pompeii, and there are statues of nude homoerotic youths, in the old, noble Greek tradition. And then there are actual slave boys that look just like those well-tanned bronzes, and at first they're standing still. And then they move, the same way the sculptures seem to move in the reflections of pools and fountains. So, you know, you've had a little bit to drink, and you're negotiating this*[15].

Mai sunt însă și alte motive pentru o astfel de pietrificare aparentă. Într-o lume în care privirea aduce moartea, iar frumusețea atrage după sine violența sau mutilarea, precum vedem în povestea nefericitei Meduze, Ovidiu folosește marmura pentru a repara falia dintre feminin și masculin, pentru a re-erotiza privirea care devenise interdicție și pentru a re-virginiza obiectul acesteia, aducându-l în starea precedentă violenței erotice. Prin întâlnirea non-letală dintre Perseu și Andromeda se repară întâlnirea încărcată de hybris dintre Neptun și Meduza, dar și întâlnirea fatală, nefirească dintre Perseu și Meduza. Acest lucru nu se poate întâmpla decât atunci când agentul masculin acceptă să fie privitor inofensiv, admirator al unei opere de artă și să recupereze dezvelirea legitimă, nupțială a frumuseții feminine, renunțând la orice gest sexual pentru dreptul de a o privi cu ochiul liber, fără riscul pietrificării sale sau al decapitării ei.

Andrew Fledherr cu a cărui interesantă lucrare, *Playing Gods,* intrăm astfel în dialog, sublinia anumite ambivalențe, cum ar fi contopirea dintre Perseu și monstrul marin, dintre Andromeda și Meduză, dar și versatilitatea Gorgonei care

[15] Conform interviului consemnat în *The Myth of Whiteness in Classical Sculpture,* menționat la nota precedentă.

reprezintă atât imortalizarea prin artă statuară a succesului militar cât şi liantul dintre privitor şi obiectul reprezentat, invitând la simpatie şi unificare. În conformitate cu Feldherr, statuia aduce cu sine substituţie simbolică, dar şi recunoaştere a sinelui în imaginea străinului:

> *As we have seen, this effect of narrative also becomes disquietingly familiar if it is read as itself miming representational strategies and social practices central to the maintenance of the contemporary state – self-expression through the language of sculpture and the affirmation of unity and legitimacy through sacrificial ritual, both of which, as representations, open the door to a similar recognition of the self in the face of the conquered that can fragment as well as unify*[16].

Dacă Feldherr considera că arta în piatră şi forţa pietrificatoare (Meduza) invită cumva la simpatie[17], la vederea sinelui în celălalt (*[R]eflection acts to break down the distance between viewer and viewed*), în viziunea mea marmura simplă poartă cu sine pericolul deconectării. Spre deosebire de fildeş este impenetrabilă, dură şi rece iar Perseu este cumva alienat din start faţă de frumoasa pe care urmează să o salveze. Andromeda de piatră aduce cu sine un ecou din lumea terifiantă a Meduzei. Absenţa culorii în portretul Andromedei pare un semn de moarte, o uscare a pigmenţilor fireşti care dau culoare, puls şi vibraţie fiinţelor. În această postură metamorfică, Andromeda pare asimilată precoce pietrei de care este legată, unită veşnic cu instrumentul de tortură, aşa precum capul Meduzei este o extensie monstruoasă a trupul lui Perseu sau eroul este o prelungire permanentă a Gorgonei. Prinţesa pare deja pietrificată, atunci când eroul intervine în jocul destinului şi are şansa s-o readucă la viaţă, ucigând monstrul şi dăruindu-i prin nuntire, sărutul salvator care-i reconfirmă fiinţa, căldura şi moliciune pielii diafane. Aceasta este cel puţin la început ideea care planează asupra poveştii: Perseu este un alt Pygmalion, iar prinţesa, o nouă Galatee[18]. Eroul este, cel puţin în metaforă, un

[16] *Playing Gods: Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Kindle Edition, New Jersey, Princeton University Press, p. 341.

[17] Feldherr (2010, p. 332) vede puterea ei de unificare: *The Gorgon's head, here perhaps most terifying because it is not monstrous, sits at the core of a series o internal representations and* [...] *contains the power to collapse the distinction between the fictive and the real, bridging the distance between the experience of the internal Ethiopian audience and Ovid's Roman audience, both of whom are looking into a narrative mirror where the familiar seems strange and a tale about an 'ther' suddenly approximates the realities of the present. [T]hus link the magical aspects of the Medusa's gaze to a very real and powerful force for social unification or dissolution.*

[18] Alison Sharrock recunoştea şi în elegie identitatea dintre iubit şi artist: *This exposure of the art-object as love-object has implications beyond the reading of the elegy, implications for the male artist as lover of his own 'creation', that is of the synthesis between his creative act and the created object*, „Womanufacture", *The Journal of Roman Studies*, vol. 81, 1991, pp. 36–49. JSTOR, [www.jstor.org/stable/300487], (10 aprilie 2020). Feldherr (2010, p. 313) consideră că statuile lui Perseu sunt accidentale, un produs secundar al ambiţiei sale eroice, semi-zeieşti de a-şi monumentaliza actele războinice: *Unlike Pygmalion, Perseus has no ambitions as a craftsman per se- the last thing he would want is for his own images to come back to life.* Social vorbind, el nu ar putea fi un simplu artizan, ca Dedal, după cum susţine autorul.

sculptor dibace, așa cum susțin Sharrock și Feldherr, ultimul comparându-l cu Pygmalion, subliniind totodată că pietrificarea dușmanilor este semnătura sa eroică într-o formă complexă, monumentală[19].

Când o zărește prima oară, Perseu se află în fața unei „lucrări" (4. 696: *ad opem breuis hora ferendam est*, timpul este scurt pentru munca ce am de dus), la început de drum, când încă nu știe limpede ce are în față și nu-și cunoaște încă nici propria-i misiune. *Opus marmoreum* este și aceasta o sintagmă ambiguă, pentru că ea contopește efortul ce zace înaintea artistului, dar și rezultatul muncii deja ostoite, statuia clădită și oferită privitorului. Perseu în fața Andromedei are de ales între a trece mai departe sau a-i oferi viață, a lua acest gigant ópus eroic asupra sa, sau a o lăsa pradă morții de marmură. El este astfel undeva între privitor și artist, în fața unei sculpturi desăvârșite care aparține meta-artistului Ovidiu, sau în fața unui bulgăre de marmură necioplită unde el este invitat să devină autor. Marmura e *Alpha* și *Omega*, stratul care trebuie îndepărtat, dar și stratul care se află în profunzimea oricărei opere. Undeva dedesubt, în acest in-creat, se află fata cu plete diafane și ochi vii care-l invită să o dezgroape.

În ciuda acestor limpezi asemănări, Andromeda sub privirea lui Perseu este reversul Galateei. Misterul marmurei căreia nu-i știm culoarea, sporește frumusețea prințesei, dar inversează procesul coloristic și fiziologic care marcase cândva animarea statuii lui Pygmalion: îi răpește Andromedei tocmai elasticitatea pielii calde, acel țesut final pătruns cromatic de fiorul sensibilității tactile și de tresărirea venelor care dădeau viață și identitate erotică Galateei:

> *Corpus erat: saliunt temptatae pollice uenae.*
> *Tum vero Paphius plenissima concipit heros*
> *uerba, quibus Veneri grates agat, oraque tandem*
> *ore suo non falsa premit: dataque oscula uirgo*
> *sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen*
> *attollens pariter cum caelo uidit amantem*[20].
>
> (Ovidiu, *Metamorfoze*, Cartea 10, vv. 92-94)

> Era trup viu: vinele tresar încercate cu degetul mare. Atunci eroul din Paphos nutrește în mintea-i vorbe nenumărate prin care să-i mulțumească Venerei, și în sfârșit apasă cu buzele sale o gură adevărată: fecioara simte sărutările date, roșește ridicându-și timid privirea către lumină și-și zărește iubitul odată cu cerul.

[19] După cum susține Feldherr (2010, p. 340): *But the degree of competition between these perspectives involved in the reading of images should not obscure the important connections that unite the lover's and the hero's capacity to create images.* Sharrock (p. 42), vede și o clară asemănare între Andromeda și statuia de fildeș a lui Pygmalion. De asemenea, autoarea recunoaște frustrarea artiștilor literari (mai ales în elegie) în fața lipsei de maleabilitate totală a muzelor lor, care refuză să devină Galateea/Eburna pp. 44, 47: *Eburna's self-effacing and total devotion to her lover at the expense of her own personality fulfills the promise of the erotic art-work. The nagging Cynthia, on the other hand breaks the spell.*

[20] Așa cum discutam în lucrarea mea „Overflowing Bodies and A Pandora of Ivory: The Pure Humours of an Erotic Surrogate" din volumul *Bodily Fluids, Fluid Bodies*, Laurence Totellin, Victoria Leonard (eds.), sub tipar, Routledge Publishing House.

Deşi incertă cromatic, la o privire mai atentă, Andromeda este totuşi fiziologic superioara Galateei încremenite şi reci (4. 673–5)[21]. Spre deosebire de fecioara de fildeş, ea îşi începe povestea fiind de fapt vie şi doar în aparenţă blocată în piatră. Statuară, dar cu plete fluturânde şi obraji înlăcrimaţi, Andromeda este astfel un hibrid complex între statuie şi femeie. Ea nu este în esenţă supusă actului sculptural al lui Perseu, fiind deja creaţia finită a altui artist. În ciuda efortului eroului de a o percepe drept fixă, ea palpită de viaţă într-un mod independent de aşteptările sale. Iar semnele acestei vitalităţi i se dezvăluie privirii pentru a-l respinge. În contrast cu dăruirea totală a Galateei, Andromeda pare încremenită în refuz feciorelnic:

Primo silet illa, nec audet
adpellare uirum uirgo; manibusque modestos
celasset uultus, si non religata fuisset:
lumina, quod potuit, lacrimis inpleuit obortis.
(Ovidiu, *Metamorfoze*, Cartea 4, vv. 681–684)

La început fecioara tace şi nu îndrăzneşte să i se adreseze unui bărbat: iar de n-ar fi fost legată, şi-ar fi ascuns cu mâinile chipul pudic: în schimb – fapt ce-i era cu putinţă – îşi umplu ochii cu lacrimi proaspăt ivite.

Lipsa de conectare între cei doi poate reprezenta o disfuncţie a relaţiei dintre artă şi artist. Mai precis, Perseu nu îndeplineşte cu adevărat rolul lui Pygmalion. Dacă Pygmalion spera ca statuia să devină femeie, Perseu vede femeile drept statui, cumva înstrăinate naturii sale umane. Pe când Pygmalion era capabil de o conexiune adevărată cu sculptura sa, putând să-i simtă pulsul prin suprafaţa magică a fildeşului, Perseu pare la început miop la viaţa internă, deja existentă în profunzimile Andromedei. Relaţionarea sa cu arta este şi ea una neobişnuită pentru un sculptor menit să-şi atingă creaţia întru fiinţare. Primul său contact cu fecioara este doar vizual şi cerebral, complet netactil. Prin fuziunea dintre braţul său eroic şi ochii Meduzei el creează statui fără nevoia daltei şi a şlefuirii. Ca şi Pygmalion, el se îndrăgosteşte de o sculptură, dar statuia nu este, de fapt, in-creatul plin de promisiuni în faţa artistului, ci finalitatea rece a morţii prin pietrificare. Perseu este un „artist" al acestei metode de execuţie. Dacă eroul idealizează fecioara în varianta ei sculpturală, să nu uitam că într-un mod straniu acest lucru se traduce sub forma unei fantezii ucigaşe, căci el soseşte dintr-o lume în care privirea este o armă iar operele de artă îşi au sorgintea în făpturi ucise. Privirea rezervată în general spectatorului inofensiv devine pentru el o unealtă artistică redutabilă, deopotrivă creatoare şi ucigaşă, eroul fiind astfel un hibrid între sculptor şi spectator. Feldherr citea în creaţiile statuare ale lui Perseu un tip imperial şi marţial de artă (produs secundar al actului eroic), supus însă tensiunilor dintre dragoste şi moarte:

[21] Sharrock (1991, p. 44, p. 47) despre insensibilitatea statuilor la atenţiile febrile ale artiştilor îndrăgostiţi urmată în momentul animării lor de iubire necondiţionată.

This generic transition is also signaled by the placement of Perseus' erotic viewing at the begining of the story and the erection of mounmenta at its end, for while the glimpse of a statue can often provide the beginning of a love story, the proper role for statues is a historical narrative, is to impose finality on a successful campaign or to instantiate the glory already won at home by a victorious politician[22].

În opoziție cu această viziune, consider că eroul eșuează artistic. El confundă uciderea cu arta și nu reușește să ofere nimic mai mult decât un simulacru al vitalității: statuile lui nu au viață, lacrimile sunt doar reprezentări reproduse în piatră (a se vedea contrastul dintre lacrimile „vii" ale Andromedei și lacrimile de piatră ale lui Phineus, 5. 233: *saxoque oculorum induruit umor*, umezeala ochilor s-a întărit în piatră). Deși se laudă cu comemorarea, Perseu nu reușește decât să continue un măcel de tristă amintire început de Meduză, în varianta ei monstruoasă. Ca într-o glumă morbidă, la final, el prezintă Andromedei sale drept dar de nuntă cadavre pietrificate ale unor oameni ce i-au fost poate dragi[23]: *dabo monumenta per aeuum, /inque domo soceri semper spectabere nostri,/ ut mea se sponsi soletur imagine coniunx*; „voi oferi monumente pe vecie și vei fi mereu privit în casa socrului meu ca soția mea să se consoleze cu imaginea logodnicului său" (5. 228–30). Moartea este prezentată drept operă artistică, iar dragostea sa pentru fata-statuie are valențe ucigașe. Problema erotismului aducător de moarte se traduce astfel în impotențe creative. Perseu este astfel un anti-Pygmalion, un epigon filistin care nu doar pietrifică viața (și uneori își distruge propriile statui – vezi pietrificarea lui Atthis urmată de zdrobire, 5. 57–9), ci ucide și artiști, precum nefericitul cântăreț la harpă, al cărui final la nunta lui Perseu mimează sfârșitul tragic al lui Orfeu sub furia menadelor (el încă mai murmură niște versuri atunci când moare: 5.169–77).

Deconectarea dintre Andromeda și Perseu se traduce și la nivel erotic. Pe când Galateea adusă la viață se oferă gingașă iubirii, singura ei rezistență fiind una vegetativ-umorală (roșeața), Andromeda se refuză mult mai vehement oricărei

[22] Feldherr (2010, p. 333) susține că Perseu încearcă să-și comemoreze faptele prin pietrificare monumentală, dar spectatorii săi, ajutați din umbră de Ovidiu, îi deconstruiesc statuile, fie negând realitatea faptelor sale eroice, fie simpatizând secret cu victimele lui: *An anti-Persean reading of his life story can be generated either by an excess of distance-those deeds are not true but are indeed fictions-or by an excess of identification with the fictional. We can see one aspect of how monumentalization and the control of what is believed work together by looking more closely at the fate of one of Perseus's stone foes, and this will be a bridge back to the original starting point of this discussion, the reading the poem offers of artistic monuments in the public sphere.* Feldherr compară poziția eroului cu cea a lui Augustus care trebuie să ofere Romei un spectacol credibil și limpede al succeselor sale militare. Prin prezentarea învinșilor prin statui și opere de artă, Augustus creează un monument în memoria romană. Ovidiu poate deturna mesajul principelui și al lui Perseu, dând voce victimelor și operelor sale.

[23] Spre deosebire de Feldherr (2010, p. 338) eu nu văd o consolare pentru Andromeda în imaginea pietrificată a unchiul ei, Phineus, ci o formă de claustrare a ei într-o lume de piatră, poate chiar o amenințare cu pietrificarea din partea unui soț posesiv.

încercări invazive, atât în fața monstrului devorator cât și a eroului salvator, venit din ceruri[24]. Deși momentul îndrăgostirii lui Perseu îi aduce o șansă la viață, inițial această întâlnire amoroasă nu se topește într-un sărut de consimțire, ci în respingerea atingerii, în refuzul privirii. Andromeda își ridică pudică privirea, asemenea Galateei, dar ochii ei, deși contemplă „iubitul laolaltă cu cerul" (doar Perseu vine din cer), plutesc într-un pânziș incolor de lacrimi, respingere, rușine și frică. Aceste lacrimi literalmente umplu spațiul gol dintre intrus și prizonieră. De asemenea, gestul pe care Andromeda îl are în fața bărbatului necunoscut este același gest pe care Atena l-a avut în fața violului comis de Neptun: zeița, ca și Andromeda, și-a acoperit ochii în fața spectacolului necruțător: *auersa est et castos aegide uultus/ nata Iouis texit* (4.799-800); „fiica lui Zeus și-a acoperit ochii feciorelnici cu egida". Întâlnirea cu Perseu are valența unei necuviințe. Cum se poate vedea în articolul semnat de Alison Sharrock, încremenirea și privirea prea pătrunzătoare sunt o formă de intruziune, de reificare, de tainică violență: *Women are 'perceived'. We speak often not just of 'women', but of 'images' 'representations', 'reflections' of women. Woman perceived is woman as art-object; and paradigmatic of this phenomenon is the myth of Pygmalion.* [...] *The Metamorphoses myth of the art-object which become a love-object mirrors the elgiac myth of love-object as art-object*[25]. Privirea de sus a eroului recapitulează momentul în care Zeus pune ochii pe Danae, și ea sub forma unei prizoniere, nu în lanțuri, ci într-un turn. Chiar și actul de curtare al eroului, tradus în dorința de-a o încătușa în lanțurile iubirii întărește convingerea cititorului că se află în fața unui act de agresiune erotică, chiar dacă doar în glumă[26]. Mai apoi, Perseu are aripi nestăvilite și pentru cel care cunoaște iconografia vremii, mai ales în cazul acestui episod, el poate fi ușor confundat cu Eros[27]. Feldherr vede în actul admirării fetei legate o formă a voyeurismului roman, în varianta spectaculară a triumfului, unde regi și prințese străine defilau în lanțuri sub ochiul curios și indiscret al mulțimilor: *The sight of the barbarian maiden, whether as a real woman in the context of a triumph or as a sculptural representation – as, for example, the allegorical figures on the shield of*

[24] Feldherr identifică în Perseu eroul, artistul și îndrăgostitul (2010, pp. 326–38): piatra este punctul comun dintre dragoste (elegiac) și monumentalizare a oponentului (epic). A se vedea versurile referitoare la procesul de transformare în piatră de către Perseu a celuilalt pretendent, Phineus: *Perseus's irony in the last line, though, points to the pattern that we have already observed throughout as a whole: the capacity of 'statues' to petrify lovers emerges into their destructive capacity in war* (p. 338).

[25] Sharrock (1991, p. 36). De asemenea, Fledherr (2010, p. 339) conchide în încheierea capitolului său asupra erotismului emanat de Andromeda legată: *Conversely, what seems a striking juxtaposition in interpretative context may also point, as in the Pygmalion episode, to the extent to which the representation of love in much Latin discourse involves a certain amount of objectification, if not actual conquest.* Iubitul și eroul/războinicul pot crea imagini pe care să le domine, deși imaginile pot și ele domina, după cum susține autorul.

[26] Sodolow, J., *The World of Ovid's Meatmorphoses*, Chapel Hill, 1988.

[27] A se vedea mărturia lui Philostratus, citat la nota 8. El susține că Eros este prezent în reprezentarea picturală a Andromedei. Aici Eros nu este un personaj în sine, ci o forță fuzionată simbolic cu eroul Perseu.

the Prima Porta Augustus – was central to Romans' visual experience of their imperial success[28]. Dacă privim ideea de sacrificiu prin teoria lui Burkert, agresiunea comunității prin actul sacrificial nu este nici ea departe de violență sexuală[29].

Transformând-o în statuie, Ovidiu o salvează la timp de ambele acte de necuviință: cel de violență din partea zeilor și cel de intruziune erotică din partea oamenilor care-o privesc (inclusiv Perseu). Astfel, sub privirea indiscretă a cititorului sau sub ochiul ager al lui Perseu, umanitatea vulnerabilă a Andromedei pare că se camuflează prin această falsă pietrificare. Marmura ține la distanță, protejează asemenea unei cruste reci. Aceasta devine doar o aparență a morții, o pietrificare temporară, reversibilă și protectoare. Eroul cuprins de o febră amoroasă o salvează de la moarte, evitând astfel sfâșierea fizică a trupului ei gingaș. El îi „acoperă" vulnerabilitatea, intercalând între monstru și trupul fetei propria sa forță eroică. Poetul face un gest invers în fața refuzului Andromedei de a fi privită. El o „dezvelește" la început privirii ca pe o condamnată în fața morții, pentru ca ulterior „s-o scape", preschimbând-o în operă de artă incertă, cu vagi detalii descriptive. Prin preschimbarea metaforică a Andromedei în piatră, poetul îndepărtează stratul diafan al pielii simțitoare scăpând-o de fiziologia fricii, a rușinii și a durerii. Metamorfoza în rocă scoate la suprafață duritatea marmurei impenetrabile ca opus al unui *sparagmos* destructiv. Nu trebuie uitat că marmura era privită ca fiind mult mai rece decât fildeșul statuilor cryselefantine[30]. În legendă sau în metaforă, Andromeda „de marmură" nu va putea fi sfâșiată, nu va simți teama sau agresiunea, ci va deveni o copie insensibilă a propriei ființe. Prin acel act mimetic, Andromeda se protejează nu doar de monstrul marin, ci se ferește de asocierea cu Meduza, prezentându-se lumii ca victimă pietrificată a acesteia. Dacă privim din punct de vedere ritual, „statuia" reprezintă un *simulacru*: în termenii sacrificiului eșuat, prințesa trece nu printr-un ritual de sacrificare, ci prin unul de inițiere, printr-o moarte mimată (transformarea în piatră), urmată de o întoarcere la viață. Sacrificiul reprezintă o substituție, un țap ispășitor, o victimă-surogat, pentru ca societatea să-și reconfirme identitatea prin diferențierea față de sacrificat(ă), conform lui Girard și Feldherr; Feldherr vede în reprezentarea statuară a prințesei o surpare a distanței dintre victimă și ceilalți și, ca atare, o eșuare a funcției sacrificiului de a uni comunitatea prin jertfa Andromedei[31]. Eu interpretez scena ca având o altă valoare,

[28] Erotismul succesului militar și propaganda imperială merg astfel mână în mână, prin prezentarea popoarelor supuse drept femei sclave, precum susține Feldherr (2010, p. 326).

[29] A se vedea Walter Burkert, *Homo Necans, The Anthropology of Ancient Greek Sacrifical Ritual and Myth*, tr. Peter King, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983, „The Sexualization of Ritual Killing: Maiden Sacrifice and the Cult of the Phallus", pp. 58–72, în particular pagina 64.

[30] Salzmann-Mitchell, P., „A Whole out of Pieces: Pygmalion's Ivory Statue in Ovid's Metamorphoses" in *Arethusa*, Volume 41, Number 2, Spring 2008, pp. 291–311. A se vedea paginile 308–10.

[31] René Girard, *Violence and the Sacred*, Patrick Gregory (tr.), Johns Hopkins University Press, 1977, pp. 143-68 și Feldherr (2010, p. 341). Asemănările remarcate de Feldherr (2010) între Meduza și Andromeda apar la paginile 332 și 325 (a se vedea citatul din paranteză). Feldherr (2010, p. 341, nota 83) accentuează inocența Andromedei și confuzia dintre Meduză și victimă, într-un act ce pare sacrificial în

nu atât aceea de unificare a comunității, cât de izolare a eroului departe de ceilalți. Aici, substituția este dublă, după părerea mea; sacrificiul care conține o moarte reală este înlocuit de un simulacru al său, inițierea, care conține o moarte falsă, mimată.

Din punct de vedere erotic, întreaga legendă a lui Perseu presupune dificultatea sa de a se expune la misterul feminității, la anxietatea trecerii către bărbăție[32]. Cercetătorii susțin că frica lui Perseu de revelarea unei noi Meduze îl face să observe sub crusta de marmură seducătoare unduirea potențial serpentină a pletelor. Feldherr remarca ironia artistică a Andromedei înmărmurite și constata cu surprindere că eroul este la rândul său „pietrificat" la vederea prințesei, căci uită să bată din aripi: *This is not the actual of Perseus's winged encounter with the statue making female, but thanks to Ovid's language, seems close to it*[33]. Să nu uităm că în viziunea sa anterioară, frumusețea cu părul viu și unduitor (care se transformă ulterior în șerpi) aducea moartea și pietrifica la o singură privire[34]. Violarea Meduzei a adus cu sine o toxicitate a frumuseții, o alterare a formei feminine pure. Contactul lui Perseu cu această ființă a fost unul incomplet și frustrant prin mijlocirea scutului-oglindă ca extensie a brutalității marțiale și pervertire a relației reale dintre masculin și feminin (4. 782: *aere repercusso formam adspexisse Medusae,* „el a văzut chipul Meduzei, bronzul reflectând-o"). Reflectată de suprafața metalică a unei arme, imaginea acesteia reprezintă o nouă distorsiune a unei forme deja schimonosite prin mutilare divină. Astfel oglinda care trebuia să propage frumusețea și să inspire erotismul, devine un mediu toxic aducător de disjuncție și moarte[35].

Totuși, înclin să cred că Perseu este mai mult intrigat de Meduză, decât speriat de ea. Este interesant că atât Andromeda cât și Meduza îi apar eroului drept „forme" demne de fetișizare. Deși a ucis-o pe cea din urmă, grația ei inaccesibilă

ambele cazuri: *We may also note that Ovid's version of Medusa's early history, with its temple setting and emphasis on the responsibility of Neputne for the action (vitiasse, which can connote a ritual lapse is here uniquely used as a metaphor for rape in the poem), adds a sacrifical aspect to both figures, who suffer as substituties for others. In the case of Andromeda, who is distanced from the crime of her mother, the puishment seems unjust and rallies viewers to her defense*.

[32] El însuși produsul unui viol în care bunicul s-a răzbunat pe biata Danae pentru necuviința lui Zeus, Perseu e proaspăt sosit din focul luptei, unde a pedepsit o altă victima a frumuseții (Meduza). De asemenea, Stephen Harris și Gloria Plantzer (2012) văd în Meduza o victimă care invită la simpatie, dar și o forță telurică esențială, parte din motivul inițial al Zeiței-Mamă (*Classical Mythology: Images and Insights*, McGraw Hilll, Sacramento, California State University, 146, p. 283–5). Asemănările remarcate de Feldherr (2010) între Meduza și Andromeda apar la paginile 332 și 325.

[33] Feldherr (2010, p. 341, nota 83): *It is also no accident, I think, that the first detail that transforms Andromeda in Perseus's eyes from a statue back to a maiden is the breeze moving her hair* (4.673). Feldherr vede pe lângă similaritățile dintre monstru și erou în timpul luptei (p. 320) și ambiguitatea Meduzei care poate fi urâtă și iubită deopotrivă (p. 327) și pendulează astfel între dușman și aliat al eroului (*who during the battle herself changes from enemy to ally*, p. 329).

[34] A se vedea nota precedentă.

[35] A se vedea lucrarea lui Rabun Taylor (2008) despre simbolismul oglinzii: *The Moral Mirror of Roman Art*, Cambridge University Press.

i-a rămas eroului în minte pe vecie: el rămâne astfel un frustrat al privirii, un obsedat de frumusețe ca „formă", contur misterios și interzis, nealterat de hybris. După cum mărturisește etiopienilor la nunta sa, Perseu încă mai visează la Meduza de dinainte, frumoasa pe care n-a putut-o admira vreodată cu adevărat, dar despre care a auzit atâtea:

> *clarissima forma*
> *multorumque fuit spes inuidiosa procorum*
> *illa, nec in tota conspectior ulla capillis*
> *pars fuit: inueni, qui se uidisse referret.*
>
> (Ovidiu, *Metamorfoze*, Cartea 4, vv. 674–7)

> Ea era of frumusețe vestită și speranța geloasă a multor pețitori, și nici o parte nu era mai demnă de privit, decât părul ei: am găsit pe cineva care să-mi povestească.

Prin revelare Andromedei Ovidiu îi vindecă foamea de privire necenzurată a conturului feminin, fără structuri monstruoase. Ovidiu îl desenzitivizează treptat, punându-l față în față cu simulacrul de marmură, mai înainte de a-i dezvălui femeia. De aceea, în loc de oglindă protectoare, Ovidiu îi oferă o nouă „formă" răpitoare (dar și mulaj „de marmură" al feminității în mărime naturală). Perseu nu a privit Meduza direct, dar o privește pe Andromeda, iar accesul acesta nemediat la feminitatea vulnerabila prezintă un șoc al simțurilor. În acești termeni „neștiutorul" Perseu (4.675: *inscius,* pentru acest noviciat în ale iubirii) simte primul impuls erotic drept moarte. Dacă privim în urmă la Sappho și Catullus (Poemul 51), iubirea este și ea o tulburare somatică (9–10: *Torpet sed lingua leuis sub artus/ demanat flamma,* „Limba-mi încremenește și o blândă căldură se strecoară sub mădulare"), vecină cu moartea sau măcar cu leșinul (11–2: *gemina teguntur lumina nocte*, „și ochii se înfășoară într-o geamănă noapte"). Este o formă de izolare senzorială, de pietrificare în fața obiectului iubirii. E doar o privire fără atingere (diferită de gestul aproape sexual al mângâierii lui Pygmalion) dar cu profunde efecte interioare (4.675–7: *trahit inscius ignes/ et stupet et uisae correptus imagine formae/ paene suas quatere est oblitus in aere poennas*; „Inspiră neștiutor focul și stă mut și cuprins de imaginea „formei" văzute, aproape uită să bată din aripi în aer"). Eroul este cel care se transformă din agent sigur pe sine în obiect vulnerabil, devenind pentru câteva clipe captivul frumuseții ca agent la superlativ: *captus imagine formae*, deși tradus convențional drept „captivat de forma frumuseții" conține ca într-un ecou obsesia reprezentării unui *contur* pe care nu l-a putut admira. Eroul este astfel „capturat de o formă a unei forme" care-l urmărește din trecut, o esență a esenței.

Cu toate că marmura dă impresia de acoperire a vitalității fluide sub crusta pietrei, ea este totuși stratul de dedesubt, suportul de sub atingerea delicată a penelului: nu e de mirare, dacă ne gândim că cercetătorii moderni ai artei antice

compară marmura cu un schelet al unei statui pictate[36]. Atunci când o transformă pe Andromeda dintr-o ființă în carne și oase într-o „lucrare" din marmură, Ovidiu îi elimină de fapt primul strat. Andromeda sa nu este doar nudă, este dezvelită cromatic, dermic și tactil, e o Andromedă „fără piele". Deși este privită de deasupra, poetul pare să aibă astfel acces la straturile profunde ale structurii ei interne, dincolo de textura trupului său ferm. Metamorfoza de acest gen este o trecere salvatoare dincolo de suprafața vulnerabilă a cărnii, dar și o intruziune indiscretă. Nedezvăluindu-i culorile adevărate, Ovidiu îndepărtează țesut după țesut, ca o invitație pentru Perseu la profunzimile ei de sub piatră și la resorturile palpitânde ale ființei sale. Privirea intensă, nemediată este ultimul bastion în calea inițierii lui Perseu. Acolo Andromeda își afirmă încă vitalitatea, independența vegetativă de sub crusta de marmură imaginară. Acest strat are ceva visceral, intim: elementul central al umanității Andromedei este dat de fluiditatea lacrimilor rostogolinde (nu uscate ca ale lui Phineus transformat în piatră, 5. 233). Ele sunt o indicație a fluidității interioare[37], dovadă a vieții. Lacrimile au o funcție socială, în conformitate, cu Darwin deoarece comunică vulnerabilitatea victimei și invită la simpatie[38]. Perseu nu se îndrăgostește de marmură ci de fata în carne și oase de sub marmura fictivă. Seducția nu provine de la piatră, ci de la diafana revelație a umorilor și a suferinței. Perseu este atât de transportat de pathos-ul prințesei, că uită să ființeze, simte căldura specifică eliberării emoționale, și aproape că-și află sfârșitul: el uită să bată din aripi. Dacă este să citim încremenirea lui Perseu drept pietrificare, nu trebuie să o privim ca moarte, ci ca mimetism empatic al condiției de victimă a Andromedei. Din punct de vedere estetic, Perseu de transformă din potențial artist și erou care ucide prin artă, în privitor inofensiv și galant și chiar în statuie pereche, reproducând fiziologic încremenirea aparentă a iubitei. Ochiul lui Perseu are acces la reprezentarea dramatică a misterelor feminine iar ritualul se transformă din sacrificiu în inițiere. Dacă sacrificiul îndepărtează victima de spectatori și-i unește pe aceștia în detrimentul ei, inițierea (dimpotrivă) separă spectatorul de restul lumii: este ca o izolare senzorială departe de ceilalți, un acces privilegiat la ceva cu care inițiatul fuzionează emoțional. În Marile Mistere,

[36] A se vedea nota 14.

[37] Fiziologia ascunsă a lacrimilor, îi făcea pe Galen să se întrebe dacă sunt produse ale plânsului sau au o existență anterioară acestuia. Pentru o amplă discuție asupra fiziologiei lacrimilor la Galen a se vedea Véronique Boudon-Millot, „Vision and Vision Disorders. Galen's Physiology of Sight" în Manfred Horstmanshoff, Helen King, Claus Zittel, (ed.), *Blood, Sweat and Tears – The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, 1st ed. London, Leiden, Köln, BRILL, pp. 551–569. Pentru lacrimi ca revelație a interiorului fluid, a se vedea Valeria Gavrylenko, „The Body without Skin in Homeric Poems" în Manfred Horstmanshoff, Helen King, Claus Zittel, (ed.), *Blood, Sweat and Tears – The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, 1st ed. London, Leiden, Köln, BRILL, pp. 481–503. La pagina 496 autoarea susține: *Blood, tears, pain, heat of the sun, and the sea salt are the 'agents' of bodily transformations which result in the loss of vital liquid, a loss that threatens life*.

[38] T. Fögen, „Tears and Crying in Graeco-Roman Antiquity: An Introduction", în Fögen, T. (ed.) *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin, 2009, pp. 1–16.

inițiatul avea acces protejat și privilegiat la tainele vieții prin contemplarea în izolare a statuilor zeităților feminine. În animarea Galateei, Pygmalion are inițial acces pios, curat la o statuie a lui Venus, pentru a avea apoi acces erotic la carnea caldă, erotizată a Galateei[39]. Perseu este și el transformat interior de priveliștea refuzată și apoi revelată în trepte, inițial prin reprezentare (*opus marmoreum*) și apoi prin revelația actuală a trăirilor interioare. După acest moment de revelație, eroul încetează să se mai alinieze la ideile sociale tribale în care fata este o extensie consanguină a mamei ofensatoare, sau o viitoare Meduză[40].

Din punct de vedere erotic și ritual, în varianta lui Burkert, actul sacrificial presupune renunțare sexuală din partea tinerilor, atunci când o fecioară este jertfită. Comunitatea își rezolvă competițiile prin această pierdere a tuturor. Nimeni nu o va lua drept mireasă pe aceea care va muri. În schimb fata este nuntită prin moarte. Prin violența naturii sale, sacrificiul este cumva și o formă de silnicie, una sterilă pentru fecioara-victimă care pierde astfel, odată cu viața, și șansa procreării în urma nuntirii firești. Într-una din notele sale, Feldherr însuși vede o asemănare între monstru și Perseu: [...] *Ovid's narative does not obscure a certain monstrous aspect to Perseus, whose tempting of the threashold of the sky (4.700) reflects the sea beast's lust for a human bride*[41]. Andromeda este cumva o sacrificată chiar și prin nuntirea cu Perseu, căci nunta are valențe funebre pentru o fecioară. De altfel, în analiza vaselor pictate, John H. Oakley remarca că elementele iconografice ale sacrificiului și ale nunții se întrepătrund în reprezentarea gesturilor dintre Andromeda și Perseu[42]. Și totuși, în ciuda oricăror porniri monstruoase, gestul lui Perseu de-a o lua de soție întrerupe sacrificiul-nuntă simbolică printr-o nuntire adevărată. La rândul ei, prin vărsare de lacrimi, Andromeda își acoperă privirea atunci când mâinile legate n-o pot face. În dezvelirea sa forțată, stratul de lacrimi

[39] Sharrock (1993, pp. 46–7), și Frazer (1961) *The Golden Bough*, T. H. Gaster (ed.), 3rd ed. Garden City: Doubleday, p. 173, care vede în actul dintre Pygmalion și Galateea, o hierogamie arhaică între rege și statuia unei zeități.

[40] Pentru un alt sacrificiu în care victima este considerată problematică, putând evolua într-o viitoare Elenă, a se vedea interpretarea Victoriei Wohl în cazul sacrificiului Iphigeniei, în lucrarea *Intimate commerce: Exchange, Gender and Subjectivity in Greek Tragedy*, 1998, Austin: University of Texas Press, pp. 98–121.

[41] Feldherr (2010) pp. 320, 341, nota 74.

[42] A se vedea în acest sens, John H. Oakley „Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-Wedding Scenes" în *Pandora: Women in Classical Greece*, Ellen D. Reeder (ed), The Walter Arts Gallery, Baltimore, Maryland, 1995, p. 72; Allison Glazebrook and Kelly Olson, „Greek and Roman Marriage" în *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Thomas K. Hubbard (ed), Oxford, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 69–82, în particular p. 73 unde se oferă și o amplă bibliografie pe această temă; J.P. Joplin, „The Voice of the Shuttle is Ours", în *Sexuality and Gender in the Classical World: Reading and Sources,* Laura MCCLure (ed.), 1st ed., Blackwell Publishing, 2002, pp. 259–92, pentru ambivalențele dintre rapt și amor legitim. De asemenea, Isabella Levy, „Brides of Death, Brides of Destruction. The Inverted Wedding in Aeschylus' *Agamemnon*", în *Persephone: The Harvard Undergraduate Classics Journal,* Vol. 2, No.1, Spring 2017. Andromeda face trecerea către nuntire, printr-un sacrificiu imaginar exact cum Perseu își demonstrează abilitățile de soț printr-o inițiere vânătorească. (Harris și Platzner, 2012, pp. 253–6).

conține echivalentul fiziologic al unui văl. Andromeda răspunde prin ascundere, unei dezveliri nupțiale premature, *anakalypteria,* având în vedere că dezvelirea indecentă a stat la baza tragicei și monstruoasei povești a Meduzei. În conformitate cu sursele citate, privirea pe care mireasa o aruncă mirelui în momentul dezvelirii nupțiale era extrem de intensă și reprezenta în esență cheia nuntirii dintre cei doi[43]. Aici, această privire e menită să vindece disjuncțiile dintre cei doi recuperând erotismul în varianta sa pură, ritualizată prin nuntă. Andromeda restabilește misterul feminin dezvăluit în trepte sub protecția unui act simbolic de nuntire, unde dezvăluirea rituală este esențială în diferențierea dintre agresor și mire. Privirea printre lacrimi e o nuntire simbolică. Prin contactul acesta mediat, feciorelnic, Ovidiu dă o șansă eroului să vadă feminitatea de sub simulacrul aparent, dar să o și atingă într-o formă ne-tactilă. Prin revelația diafană a formei și a părului gingaș, Perseu are în final șansa de a-și îndeplini o fantezie virginală, de a vedea nuditatea feciorelnică a Meduzei, așa cum era ea în zilele de glorie, de dinainte de violența sexuală și metamorfoza teribilă. Pletele unduitoare ale Andromedei sunt cu adevărat un semnal al Gorgonei, dar unul atrăgător, diafan, în opinia mea. Ceea ce îl atrage spre ea este tocmai această asemănare cu Meduza. Privirea este recuperată, în varianta ei delicat erotică, gingaș revelatoare. Încremenirea aripilor care fac din el un Eros pogorât din cer: este semnalul îndrăgostirii, dar și motivul clar al unei amânări sexuale. Numai după această *anakalypteria* simbolică, Perseu are acces nemediat la „eul" fetei. Perseu îi spune Andromedei să-și dezvăluie identitatea, dar acest act de cunoaștere privilegiat este descris ca o dezvelire fizică intimă (680: *pande requirenti* („dezvăluie celui ce te întreabă!", dar și „dezvelește-te!" sau „dezvăluie-te!").

Din punct de vedere estetic, privirea inocentă, plină de întrebări a spectatorului este de fapt aceea care creează magia necesară vieții, exact cum privirea curată a mirelui este cheia uniunii legitime, dătătoare de viață. Această umilă privire este opusul încrederii nesăbuite a artistului care uneori constrânge arta să i se supună, și o poate ucide în loc s-o elibereze, așa cum făcuse odinioară Orfeu. Dacă, precum ne spun Feldherr și Sharrock, prin actul de admirație, artistul plastic este asimilat amantului, putem spune că fiziologia și emoția admirării unesc de fapt iubitul și spectatorul. Ambii se simt transformați interior de ceea ce văd și amuțesc în încremenire[44]. Arta este astfel perceptibilă la un nivel intim, fiziologic[45].

[43] Pentru *anakalypteria*, as se vedea Ellen D. Reeder, „Women and Men in Classical Greece", în *Pandora: Women in Classical Greece*, Ellen D. Reeder (ed), The Walter Arts Gallery, Baltimore, Maryland, 1995, pp. 22–6, Galzebrook and Olson (2014, p. 73), dar și John Howard Oakley, Rebecca H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993, pp. 24–6.

[44] Valențele duble și oglinzile (inclusiv oglinda în care Perseu a privit Meduza) sunt deja remarcate de Feldherr (2010, pp. 336–7, inclusiv în nota 83, p. 341), care observă că în imaginea Andromedei sunt elemente de Meduză, mai ales părul și faptul că este condamnată pentru frumusețea ei, deși nevinovată. Vezi nota 32.

[45] Referindu-se la ritualurile de inițiere, Harold Ridout Willoughby remarca în *Pagan Regeneration: A Study of Mystery Initiations in the Graeco-Roman World*, Eugene, Oregon: WIPF & STOCK, IV, 90: *According to Aristotle, the mysteries did not teach rules of conduct by rather stimulated the*

Conexiunea pe care Aristotel o vedea în *katharsis*ul artistic are din start valențe somatice. Nu doar iubitul are o reacție fiziologică la obiectul iubirii sale, ci și admiratorul în fața artei. Perseu o percepuse inițial prin prisma intelectului (*ratus esset*), deși ca pretins sculptor ar fi trebuit mai degrabă să atingă, să modeleze senzorial întru ființare. În viziune aristotelică arta trebuie trăită, nu disecată intelectual. Contactul inițial al eroului cu Andromeda a fost unul greșit: ca atare a văzut piatra în locul fetei. Prin revelarea vieții interioare a Andromedei, Perseu este transformat din artist eșuat în spectator care admiră de la distanță și oarecum cu umilință fiziologia ascunsă a constructului în creația adevăratului artist, Ovidiu. Privirea este unealta spectatorului, iar Ovidiu folosește tocmai această privire pentru a-l elibera din funcția de artist și agent al oricăror acțiuni asupra Andromedei. Perseu este în final liber să empatizeze, iar această empatie aproape îl transformă și pe el în piatră. Dacă ea este o operă de artă, prin încremenirea simțurilor sale el devine consubstanțial cu fata de marmură vie, redus de la pretins sculptor/agent la personaj în același grup statuar (4.675–7), un dublu al Andromedei (și nu cum s-ar crede, într-o victimă a ei ca viitoare Meduză). Metamorfoza este astfel dublă, Andromeda oscilând între statuie și femeie, trece astfel de la lucrare sculpturală la simbol polimorf. Perseu trece de la potențial autor la spectator și de la spectator la sculptură aparentă, supus fiind pietrificării vindecătoare, iar *stupet*, legat etimologic de *tuptein,* demonstrează că simte deja lovitura dată de daltă a unui artist ascuns[46].

CONCLUZIE

Dacă Feldherr considera iubirea o arta și arta iubire, prin gestul de împietrire în fața frumuseții, iubirea capătă valente inițiatice. Dragostea unește nu doar artistul și amantul dar și privitorul și iubitul: actul de pătrundere și cunoaștere cu valențe erotice aparține spectatorului care cere sa treacă dincolo de suprafață, să confirme că ceea ce vede nu este exogamie completă, că opera îi este mireasă, compatibilă cu el dincolo de suprafață.

În acest joc mai mult sau mai puțin voyeurist Ovidiu se oprește timid sub pielea în construcție a Andromedei-statuie și invită cititorul să completeze singur această frumusețe exotică și să ia parte nestingherit la fiorul experienței artistice,

emotions. Aristotle is of the opinion, Synesitis affirms, 'that the initiated learned nothing precisely, but that they received impressions and were out of a certain frame of mind. To use the Aristotelian formula, not mathein *(to learn) but* pathein *(to suffer) was the reason for participation in the Eleusinian ritual; and in its immediate aspect this was exactly the effect of the celebration [...]'.*

[46] A se vedea relația etimologică dintre *stupet* și *τύπτω*, un verb al lovirii (Lewis, Charlton T. and Short, Charles, *A Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1879). See also Mary Lunn Keller, „Ritual Path of Initiation into the Eleusinian Mysteries", în *Rosucrucian Digest*, No. 2, 2009, pp. 28–42, în special p. 29, [https://www.researchgate.net/publication/302998435_Ritual_Path_of_Initiation_ into_ the_Eleusinian_Mysteries].

adăugând cu ochii minții tonul final atât de așteptat. Transformând-o din făptură vie în marmură, Ovidiu își eliberează atât eroina cât și cititorul de așteptările artistice, etnice sau sociale ale lumii mediteraneene, într-un ținut în care frumusețea diafană a pielii feciorelnice și neatinse este la fel de versatilă ca un bloc de marmură care nu a fost pe deplin pictat. Astfel, într-un exercițiu de răbdare, ocultare și dezvelire, poetul sporește libertatea vizuală a admiratorului tocmai pentru că-l tachinează și-l frustrează, nelăsându-l să vadă totul. Pielea Andromedei nu este doar ascunsă de pudoare, ci reprezintă un mister artistic și erotic final. Andromeda și cei care o admiră sunt astfel liberi într-o lume a fanteziei fără margini unde și cititorul poate fi artist, iar eroul pendulează între a fi produs artistic într-un cuplu statuar și *miste* supus purificării prin scenariu inițiatic. Dragostea cea mai curată aparține de fapt celui care o admiră de la distanță, deși profund implicat emotiv și senzorial.

În final, prin metamorfoza fictivă, Ovidiu inversează relația Pygmalion–Galateea cu cea dintre Orfeu și Euridice. Deși un Pygmalion eșuat, Perseu are șansa de a repara eșecul lui Orfeu: Andromeda sa, trece printr-o moarte fictivă, rituală, pentru a se reîntoarce asemenea unei Euridice pentru care privirea înseamnă de fapt salvare[47].

BIBLIOGRAFIE

Surse primare

CATULLUS, Valerius C., *Carmina*, E.T. Merrill (ed.), Berlin, Walter de Gruyter, 1893, [https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0003%3Apoem%3D51].

OVIDIUS Naso, P., (1892). *Metamorphoses*, Hugo Magnus (ed.), Leipzig, Teubner, Leipzig, 1892, available at Perseus Digital Library, [http://data.perseus.org/catalog/urn:cts:latinLit:phi0959.phi006].

OVIDIUS Naso, P., *Metamorphoses*, Charles Simmons (ed.), Macmillan, London, Macmillan, 1929, available at Perseus Digital Library, [http://data.perseus.org/catalog/urn:cts:latinLit:phi0959.phi006].

OVIDI NASONIS P. *Matemorphoseon Libri Quarti.* Sursă electronică, *The Latin Library*, [http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html] și [https://ovid.lib.virginia.edu/metamorphoseonUVA.html].

Surse secundare

ABBE, Mark B. Sherman Fairchild Center for Objects Conservation, Metropolitan Museum of Art, April 2007, [metmuseum.org], *Facts and Details; Ancient Roman Sculpture; Polychromy of*

[47] Sharrock, „Till Death Do US Part... or Join: Love Beyond Death in Ovid's *Metamorphoses*", în *Life, Love and Death in Latin Poetry,* Stavros Frangoulidis, Stephen Harrison (eds), Berli/Boston, Walter de Gruyter, 2018, pp. 125–36.

Roman Marble Sculpture, [http://factsanddetails.com/world/cat56/sub399/item2063.html#chapter-6], (19 martie 2020).

BINDMAN, Gates and David, „How Andromeda, the Daughter of Ethiopian Royalty, Ended Up White", din seria *The Image of the Black in the Western Art*, Harvard University Press, 2014 și în *The Root*, 6/24/14, [https://www.theroot.com/how-andromeda-the-daughter-of-ethiopian-royalty-ended-1790876123], (13 aprilie 2020).

BOND, Sarah, *Whitewashing Ancient Statues: Whiteness, Racism And Color In The Ancient World*, în *Forbes,* Apr 27, 2017, [https://www.forbes.com/sites/drsarahbond/2017/04/27/whitewashing ancient statues whiteness racism-and-color-in the-ancient-world/#b325a5175ad5], (20 mai 2020).

BOUDON-MILLOT, Véronique, „Vision and Vision Disorders. Galen's Physiology of Sight", în Manfred Horstmanshoff, Helen King, Claus Zittel (ed.), *Blood, Sweat and Tears – The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, 1st ed. London, Leiden, Köln, BRILL, pp. 551–569.

BURKERT, Walter, *Homo Necans, The Anthropology of Ancient Greek Sacrifical Ritual and Myth*, tr. Peter King, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983.

FELDHERR, Andrew, *Playing Gods: Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Kindle Edition, New Jersey, Princeton University Press, 2010.

FÖGEN, T., „Tears and Crying in Graeco-Roman Antiquity: An Introduction", în Fögen, T. (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin, 2009, pp. 1–16.

FRAZER, J., *The Golden Bough*, T. H. Gaster (ed.), 3rd ed., Garden City, Doubleday, 1961.

GADER, Sophia Smith, „How Balck Women Were Whitewashed by Art" de în *BBC Culture*, 16/January 2019, [http://www.bbc.com/culture/story/20190114-how-black-women-were-whitewashed-by-art], (13 aprilie 2020).

GAVRYLENKO, Valeria, „The Body without Skin in Homeric Poems", în Manfred Horstmanshoff, Helen King, Claus Zittel (eds.), *Blood, Sweat and Tears – The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, 1st ed., London, Leiden, Köln, BRILL, pp. 481–503.

GLAZEBROOK, Allison and OLSON, Kelly, „Greek and Roman Marriage", în *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Thomas K. Hubbard (ed.), Oxford, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 69–82.

GURARD, René, *Violence and the Sacred*, tr. Patrick Gregory, John Hopkins University Press, 1977.

HARRIS, Stephen și PLATZNER, Gloria, *Classical Mythology: Images and Insights*, McGraw Hilll, Sacramento, California State University, 2012.

JOPLIN, J.P., „The Voice of the Shuttle is Ours", în *Sexuality and Gender in the Classical World: Reading and Sources,* Laura McCLure (ed.), 1st ed., Blackwell Publishing, 2002, pp. 259–92.

KELLER, Mary Lunn, „Ritual Path of Initiation into the Eleusinian Mysteries", în *Rosucrucian Digest*, No. 2, 2009, pp. 28–42.

LEVY, Isabella, „Brides of Death, Brides of Destruction. The Inverted Wedding in Aeschylus' *Agamemnon*", în *Persephone: The Harvard Undergraduate Classics Journal,* Vol. 2, No.1, Spring 2017.

LEWIS, Charlton T. și SHORT, Charles, *A Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1879.

OAKLEY, John Howard și SINOS, Rebecca H., *The Wedding in Ancient Athens*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1993.

OAKLEY, JOHN Howard, „Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-Wedding Scenes", în *Pandora: Women in Classical Greece*, Ellen D. Reeder (ed)., The Walter Arts Gallery, Baltimore, Maryland, 1995.

POLLITT, Jerome Jordan, *The Art of Rome C.753 B.C.-A.D. 337: Sources and Documents*, digital edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

POPESCU, Cătălina, „Overflowing Bodies and a Pandora of Ivory: The Pure Humours of an Erotic Surrogate", în presă în volumul *Fluid Bodies. Bodily Fluids*, Routledge.

SALZMANN-MITCHELL, P. (2008), „A Whole out of Pieces: Pygmalion's Ivory Statue in Ovid's *Metamorphoses*", in *Arethusa*, Volume 41, Number 2, Spring 2008, pp. 291–311.

REEDER, Ellen D., „Women and Men in Classical Greece", în *Pandora: Women in Classical Greece*, Ellen D. Reeder (ed.), The Walter Arts Gallery, Baltimore, Maryland, 1995.

SHARROCK, Alison, „Womanufacture", *The Journal of Roman Studies*, vol. 81, 1991, pp. 36–49, JSTOR, [www.jstor.org/stable/300487], (10 aprilie 2020).

– „Till Death Do US Part...or Join: Love Beyond Death In Ovid's *Metamorphoses*", în *Life, Love and Death in Latin Poetry*, Stavros Frangoulidis, Stephen Harrison (eds), Berli/Boston, Walter de Gruyter, pp. 125–36.

SODOLOW, J., *The World of Ovid's Meatmorphoses*, Chapel Hill, 1988.

TALBOT, Margaret, „The Myth of Whiteness in Classical Sculpture", în *The New Yorker*, [https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/], expoziția *Gods in Color. Polychromy in Antiquity 1/30 – 2020/8/30*, digitorial for the exhibition, 2020.

TAYLOR, Rabun, *The Moral Mirror of Roman Art*, Cambridge University Press, 2008.

WIKIPEDIA, *Andromeda (Mythology). Ethnicities of Andromeda,* [https://en.wikipedia.org/wiki/Andromeda_(mythology)].

WILLOUGHBY, Harold Ridout, *Pagan Regeneration: A Study of Mystery Initiations in the Graeco-Roman World,* Eugene, Oregon, WIPF & STOCK, 2008.

WOHL, Victoria, *Intimate commerce: Exchange, Gender and Subjectivity in Greek Tragedy,* Austin, University of Texas Press, 1998, pp. 98–121.