

seriile
de utor
HUMANITAS

Această carte a fost publicată cu sprijinul
Consiliului Universității din Fribourg (Elveția)

Victor Ieronim Stoichiță s-a născut la București, la 13 iunie 1949. Studii universitare la București, Roma (licență în istoria artei) și Paris (doctorat de stat). A fost asistent la Catedra de istoria și teoria artei a Academiei de Arte Frumoase din București (1973–1981) și la Institutul de Istorie a Artei al Universității din München (1984–1990). A fost profesor invitat la diferite universități, printre care Sorbona (1987), Göttingen (1989–1990), Frankfurt (1990), Harvard (2005–2007), precum și la Collège de France (2008). A fost de asemenea cercetător asociat la diferite instituții de cercetare (Institute of Advanced Study/Princeton, The Getty Center/Los Angeles; Wissenschaftskolleg zu Berlin; Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte/Roma; Center for Advanced Studies in Visual Arts/Washington). Din 1991 este profesor la Universitatea din Fribourg (Elveția). În februarie 2007 a primit titlul de Doctor Honoris Causa al Universității Naționale de Arte din București, iar în 2011 cel de Doctor Honoris Causa al Universității Catolice din Louvain.

Scrieri: *Simone Martini*, Meridiane, 1975; *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, Meridiane, 1976; *Pontormo și manierismul*, Meridiane, 1978 și *Humanitas*, 2008; *Mondrian*, Meridiane, 1979; *Georges de La Tour*, Meridiane, 1980; *Creatorul și umbra lui*, Meridiane, 1981 și *Humanitas*, 2007; *Efectul Don Quijote*, *Humanitas*, 1995. Cărțile publicate în ultimii ani au fost traduse în numeroase limbi. Dintre ele amintim: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (traducere românească, Meridiane, 1999); *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londra, 1995; *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (traducere românească, *Humanitas*, 2000, 2008); *Goya. The Last Carnival*, Reaktion Books, Londra, 1999 (traducere românească, *Humanitas*, 2007); *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005 (traducere românească, *Humanitas*, 2007); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.

Victor Ieronim Stoichiță

EFECTUL PYGMALION

De la Ovidiu la Hitchcock

Traducere din engleză de
DELIA RĂZDOLESCU

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Seria de autor Victor Ieronim Stoichiță este coordonată de Mona Antohi

Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactare: Manuela Măxineanu
Corectori: Cristina Jelescu, Andreea Stănescu
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Tipărit la Monitorul Oficial R.A.

Victor I. Stoichita

The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock

Licensed by the University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA

© 2006 by The University of Chicago

All rights reserved.

DI Victor Ieronim Stoichiță dorește să mulțumească SHA Fribourg (Elveția)
pentru ilustrațiile puse la dispoziție pentru ediția românească a cărții.

© HUMANITAS, 2011, pentru prezenta versiune românească

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

STOICHIȚĂ, VICTOR IERONIM

Efectul Pygmalion: de la Ovidiu la Hitchcock / Victor Ieronim Stoichiță;

trad.: Delia Răzdolescu. – București: Humanitas, 2011

ISBN 978-973-50-2818-3

I. Răzdolescu, Delia (trad.)

82.09

EDITURA HUMANITAS

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România

tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51

www.humanitas.ro

Comenzi CARTE PRIN POȘTĂ: tel./fax 021/311 23 30

C.P.C.E. – CP 14, București

e-mail: cpp@humanitas.ro

www.libhumanitas.ro

Introducere

Atunci când, acum două secole și ceva, Arta a fost trimisă la Muzeu, surghiunul ei a fost pecetluit cu o interdicție: „Nu atingeți!”

Aceasta era fără doar și poate o cale de a preveni orice tentativă de transgresiune a experienței vizuale, considerată singura cale legitimă de acces la operă, și a fost în același timp o dispoziție categorică menită să invalideze orice efort de a lega Arta și Viața altfel decât prin pura contemplație. Interdicția „Nu atingeți!” a fost (și mai este și acum) consecința triumfului *imaginii* asupra *lucrului* în „opera de artă”, urmare a unei consacrarăi a părții sale *ireale*. Imaginile, așa cum se știe, se diferențiază de restul lumii: *ele nu există*. „A atinge opera” înseamnă a o retrograda la statutul de obiect și a-i leza, în mod fundamental, esența, care aparține imaginației.

Cartea de față abordează un fenomen de frontieră: cel al imaginii percepute ca existentă. Platon, într-un pasaj foarte des comentat din *Sofistul*, atrăgea atenția asupra unui clivaj esențial, stipulând două maniere de creare a imaginilor (*eidolopoiké*): arta copiei (*eikastiké*) și arta simulacrului (*phantastiké*) (236c). De la Platon încoace, *eikon* (imaginea-copie) va fi guvernată de legile mimesisului și va traversa triumfal istoria reprezentării occidentale, în timp ce statutul simulacrului (*phantasma*), imagine investită cu o existență autonomă, va rămâne fundamental vagă și plină de puteri obscure.¹ Fizica atomiștilor, care proclama materialitatea difuză a tuturor imaginilor, departe de a aduce soluții la

statutul ambiguu al simulacrului, a accentuat natura sa deosebit de problematică. Astfel, Lucrețiu, purtătorul său de cuvânt, a scris în *De rerum natura* (secolul I î. Cr.):

Fiindc-am arătat cum sunt atomii,
Ce forme au și cât de felurite,
Cum ei plutesc prin haos de la sine
Într-o mișcare veșnică și-n ce fel
Din ei pot toate corpurile naște;
Fiindc-am arătat ce este sufletul,
Din ce-i urzit, cum e-mbinat cu trupul
Și cum, de trup când se desparte, iarăși
Se-ntoarce în atomii lui, ascultă
Să-ți spun acum ceva legat de-aproape
De cele de mai sus: că mai există
Și ceea ce numim noi „simulacre“.²

Pentru Lucrețiu, simulacrul este un intermediar, un obiect ambiguu între trup și minte, „membrane dezlipite de pe corpuri, / Plutind așa, care-ncotro, prin aer“³. O minte-trup, un trup-minte, deci. În ce măsură, nu contează, spune Lucrețiu; ceea ce contează este că „există și ceea ce numim noi « simulacre »“ (*esse ea quae rerum simulacra vocamus*).

Contribuția filozofiei de la sfârșitul secolului XX la această problematică a fost să sublinieze caracterul operațional al acestei noțiuni, făcând din simulacru unul dintre cuvintele-cheie ale modernismului și postmodernismului. Gilles Deleuze, într-o lucrare care avea să devină renumită, a arătat că adevăratul cal de bătaie al platonismului nu a fost „îmaginea-icoană“ generată de mimesis, cum s-a crezut și susținut multă vreme, ci „cealaltă imagine“, o imagine a cărei trăsătură principală nu rezidă în „asemănare“, ci în „existență“: simulacrul.⁴ O construcție artificială, lipsită de modelul original, simulacrul este redat ca existând în și prin sine. El nu copiază neapărat un obiect al lumii, ci se proiectează pe sine în lume. Există.

Simulacrul este un *obiect făcut*, un „artefact“, ce poate produce în cel mai bun caz „un efect de asemănare“⁵, mascând totodată absența modelului printr-un exces al propriei sale „hiperrealități“⁶. Jean Baudrillard consideră că aceasta e una dintre marile capcane ale modernității, nu doar prin avantajul obținut asupra icoanei, ci în măsura în care puterea simulacrului amenință realitatea însăși. În opinia lui, simulacrul face să explodeze ordinea stabilită de către reprezentarea occidentală bazată pe noțiunea de *mimesis* și merge chiar mai departe, pentru a o transcende și a o invalida în numele iluziilor unei „ideologii“ și al unui „mod de viață“ post-moderne. Prin triumful modern al simulacrului, realitatea însăși este înlocuită de simularea realității. Din perspectiva istoriei ideilor estetice, simulacrul proclamă victoria artefactelor-fantasme și semnaleză îndepărtarea de conceperea operii ca imitație a unui model.

Cartea aceasta va porni de la gândirea modernă despre tema simulacrului, dar își va urma propria cale. Va încerca să cerceteze persistența încăpățanată a simulacrului înăuntrul istoriei mimesisului. Pleacă de la ideea că simulacrul nu a fost total izgonit de platonism și nu a fost (re-)descoperit de modernitate. Forța sa a fost stabilită de un veritabil mit fondator – mitul lui Pygmalion –, iar istoria sa a fost lungă și complexă.

Spre deosebire de perspectiva deschisă de filozofi, cartea de față – rezultat al cercetării antropologiei artistice – va încerca să examineze nu o ruptură, ci o constantă. Baudrillard a constatat existența mai multor faze în cariera simulacrului, pornind de la Renaștere până la triumful actual al „realității virtuale“ și al simulării digitale contemporane.⁷ Mi se pare că o perspectivă antropologică ne permite să intrăm și mai profund în problemă prin justificarea, la sfârșitul procesului de cercetare, a afirmației că, departe de a fi străină esteticii occidentale, atracția simulacrului este, dimpotrivă, una dintre componentele sale principale, cerând doar atenția cuvenită. Caracterul transgresiv al acestei atracții a ascuns-o totuși

într-un con de umbră, iar actuala interdicție – „Nu atin-geți!“ – nu este decât ultima (și legitima) ei consecință.

*

Istoria sculptorului grec care se îndrăgostește de opera sa pe care zeii, mărinimoși, decid să o aducă la viață este o primă mare istorie a simulacrului din cultura occidentală. Impactul său se deosebește foarte mult de celelalte mituri ale originii, precum cel despre strugurii lui Zeuxis, pe care păsările au venit să-i ciugulească, sau cel care spune povestea portretului pe care fiica olarului Butades l-a realizat trasând, pe un zid, conturul umbrei iubitului ei, înainte ca acesta să o părăsească.⁸ Diferența constă în simplul fapt că în povestea lui Pygmalion statuia nu imită nimic (sau pe nimeni). Statuia lui Pygmalion este o plăsmuire a imaginației și a „artei“ sale, iar femeia pe care zeii i-au dat-o ca soție este o creatură stranie, un artefact înzestrat cu suflet și trup, dar oricum o fantasmă. Mai precis, un simulacru.

Cartea de față va examina coabitarea cu simulacrele pornind de la această povestire fondatoare, considerată drept mit al depășirii și al obliterării limitelor. Vom lua în considerare nu doar limitele reprezentării simulacrelor, ci și originile sale erotice. Mai exact, mitul lui Pygmalion trebuie citit, în cazul acesta, ca o parabolă despre originile simulacrului chiar *în momentul* transgresării reprezentării, al punerii între paranteze a mimesisului și al devierilor dorinței.

E semnificativ că una dintre primele voci care au atras atenția asupra valorii emblematice a mitului ovidian a fost Friedrich Nietzsche, care a vorbit nu pentru a denunța aspectul său fantasmatic (așa cum ne-am fi putut aștepta de la acest mare dușman al oricărei imposturi), ci pentru a-l integra în traiectoria ideii occidentale de „artă“ și pentru a pune în discuție, indirect, realizările (iluzorii) ale esteticii filozofilor. Nietzsche opune figura lui Pygmalion (creator al unei sculpturi ce a prins viață) lui Immanuel Kant (pur-tător de cuvânt al esteticii filozofice):

Wenn freilich unsre Aesthetiker nicht müde werden, zu Gunsten Kants in die Waagschale zu werfen, dass man unter dem Zauber der Schönheit sogar gewandlose weibliche Statuen „ohne Interesse“ anschauen könne, so darf man wohl ein wenig auf ihre Unkosten lachen – die Erfahrungen der Künstler sind in Bezug auf diesen heiklen Punkt „interessanter“ und Pygmalion war jedenfalls nicht notwendig ein „unästhetischer Mensch“. Denken wir um so besser von der Unschuld unsrer Aesthetiker, welche sich in solchen Argumenten spiegelt, rechnen wir es zum Beispiel Kant zu Ehren an, was er über das Eigentümliche des Tastsinns mit landpfarrermässiger Naivität zu lehren weiss!

[Firește, dacă esteticienii noștri nu ostensesc să arunce în talerul balanței, în favoarea lui Kant, afirmația că, fermecați de frumos, putem privi „dezinteresați“ chiar și statui de femei neînveșmântate, ne va fi fără îndoială îngăduit să râdem puțin pe seama lor – în privința acestui punct sensibil, experiențele artiștilor sunt mai „interesante“, și în orice caz Pygmalion nu a fost neapărat un „om neestetic“. Să prețuim cu atât mai mult inocența esteticienilor noștri care se oglindește în asemenea argumente, să-i acordăm de pildă lui Kant toată cinstea pentru ceea ce știe să ne învețe, cu naivitatea unui preot de țară, despre particularitățile simțului tactil!]⁹

Trei elemente importante merită atenția noastră în această declarație succintă și incisivă: opoziția dintre creația („interesată“) a lucrării și receptarea ei („dezinteresată“); aluzia la încărcătura erotică implicată de/în creația sa, dar escamotată – sau chiar ocultată – de/în percepția sa; și, în cele din urmă, tematizarea ironică a interdicției atingerii.

Astăzi, după Nietzsche (și după Freud), nimeni nu poate să se mai îndoiască de faptul că imaginile fabricate de om sunt receptacule de putere, dispozitive ale dorinței, și că atât crearea, cât și contemplarea imaginilor se supun impulsurilor, printre care cele erotice sunt, dacă nu singurele, cel puțin unele dintre cele mai puternice.¹⁰ Ca atare, nu componenta libidinală a creației și a contemplării imaginilor este surprinzătoare sau problematică, ci modul în care este

folosită. Tocmai aceasta este problema pe care o ridică mitul lui Pygmalion.

Povestea sculptorului îndrăgostit de sculptura sa și-a făcut o intrare destul de tardivă în catalogul perversiunilor sexuale¹¹, cu toate că a ocupat mult timp un loc central în marele corpus al miturilor din cultura greco-romană. Istoria lui Pygmalion este cea a unui om rătăcit, dar pe care zeii l-au tratat cu o indulgență fără precedent: ei l-au pedepsit pe Narcis, îndrăgostit de propria reflexie, dar i-au împlinit dorința lui Pygmalion, îndrăgostit de propria creație. Antiteza dintre Narcis și Pygmalion privește două modalități diferite în care unei imagini i se poate da o încărcătură erotică.¹² Într-un caz, încărcătura este evanescentă și impalpabilă – precum pictura, potrivit unor comentatori de mai târziu.¹³ În celălalt, posedă un corp – precum întreaga sculptură.

Dar nu e vorba doar de antiteza dintre două domenii ale artei. Divergența majoră dintre cele două mituri se datorează mai ales apariției, în cel al lui Pygmalion, a unui element special: opera de artă. Absentă în mitul lui Narcis, aceasta reprezintă în mitul lui Pygmalion punctul central. Statuia dorită cu înfocare este locul unui schimb simbolic și rezultatul unui proces dialectic în care alternează permanent „irealul“ și „realul“.¹⁴ Mitul lui Pygmalion nu este doar un mit al imaginii (cum era cel al lui Narcis), ci privește imaginea-operă de artă sau, mai precis, *întruparea sa*.¹⁵

*

Această carte își propune o descindere în meandrele unei iluzii inerente. Va încerca – așa cum indică titlul ei – să realizeze nu un studiu exhaustiv al avatarurilor unui mit, ci o cercetare a reverberațiilor lui.¹⁶ Va încerca să sondeze istoria „Efectului Pygmalion“ și natura acestui efect care constă în inversarea ierarhiei între *model* și *copie*. „Arta de a ascunde arta“, lăudată de Ovidiu, al cărei secret se pare că l-a deținut Pygmalion, plasează această figură mitică la

originile cețoase ale creării simulacrelor, unde iluzionismul „estetic“ intersectează pneumatologia erotico-magică și îndemânarea tehnică. Această cercetare va încerca să clarifice nu atât visul unui simulacru efectiv, cât legăturile fluctuante ce unesc estetica, magia și îndemânarea tehnică.¹⁷ Astfel, demersul nostru se plasează în mod conștient în descendența unei antropologii a așa-numitului obiect estetic, încercând în același timp să demonteze funcționarea sa în momentul în care acest obiect invadează existența.¹⁸ Istoria noastră va fi în mod conștient selectivă, fără a fi neapărat incompletă. Nu aspiră, desigur, să fie exhaustivă, ci mai curând exemplară. Scopul ei principal este să facă să iasă „cariera simulacrului“ din taințele istoriei mimesisului occidental.

„Evoluția“ Efectului Pygmalion reproduce în mod semnificativ evoluția mijloacelor de simulare a mișcării, și chiar a vieții. Efectul Pygmalion s-a născut într-un text, un text extraordinar de abil, *Metamorfozele* lui Ovidiu. „Animarea“ este încredințată puterii cuvintelor, și doar a cuvintelor. Primul capitol al cărții se ocupă de acest aspect particular. Doar în cea de-a doua fază povestea fondatoare va genera, ca fabulă metaartistică, o bogată iconografie ce va prinde formă mai întâi în sânul universului colorat al anluminurilor medievale. Cel de-al doilea capitol pătrunde mai adânc în dezvoltarea medievală, examinând mai întâi amplificarea cromatică prin care fabula scrisă devine o fabulă vizibilă, apoi conexiunile între Pygmalionul medieval și credințele privitoare la puterile animatoare sau chiar resurecționale ale artei în general și ale muzicii în particular. Dialectica viață–moarte se află în centrul capitolelor consacrate Efectului Pygmalion în Renaștere. Unul dintre ele se concentrează asupra celei mai frumoase povestiri a modelului care ne-a fost transmisă de scrierile vechi, despre tânărul care a dorit să fie o statuie. Acesta este capitolul care descrie raportul dintre un model și un simulacru, pornind de la istoria unei inversări de roluri. Pentru ca simulacru să triumfe, modelul trebuie să moară. Această fabulă, ocupându-se de iluziile

dorinței, este exclusiv o istorie de gen masculin. Umbra lui Narcis planează asupra ei, în timp ce restul cărții (grosul carierei Efectului Pygmalion) este dedicat în primul rând „femeii imagine” și locului ei într-un univers falocentric. Una dintre aceste femei este supusă unei analize istorice și iconografice speciale: avatarurile „dublului” (*eidolon*) frumoasei Elena din Troia, pe care, potrivit legendei antice, Paris a răpit-o, provocând un război de zece ani, tot atât de lipsit de noimă ca orice alt război, ba chiar mai mult, dat fiind că acesta a fost purtat pentru un simulacru.

Picturile și statuile animate vor ceda curând locul figurilor dansante ale universului rococo, dar numai odată cu apariția „imaginii-mișcare” a filmului va fi posibil să se răspundă nevoilor de animație ale esteticii moderne. Un pic de vrăjitorie însoțește provocările tehnice ale cinematografului și în pragul absorbției cinematografice a mitului lui Pygmalion, așa cum a fost el tratat de unul dintre cei mai mari magicieni ai ecranului, Alfred Hitchcock, cartea ajunge la sfârșit.

Hotărârea de a lăsa la o parte un întreg evantai al subiectelor de actualitate – *frumusețile digitale*, *arta genetică și transgenetică*, *arta carnală* etc. – a fost deliberată, cartea de față netratând societatea simulacrelor și a amăgirilor ei¹⁹, ci preistoria acestei societăți și a acestor amăgiri.

1

Modificări

OSUL ȘI CARNEA

Când, în timpul nefastului banchet al lui Tantal, Demeter a înghițit din neglijență umărul lui Pelops, zeii l-au înlocuit cu o bucată de fildeș care s-a potrivit atât de bine, încât, dacă ar fi să credem povestea, eroul reconstituit a mai trăit încă mult timp și, după cum ni se spune, a dus o viață fericită.¹ S-ar putea chiar ca această grefă perfectă, o simplă proteză miraculoasă la început, să fi devenit cu timpul un semn de excelență sau chiar de frumusețe, și s-ar putea să fi contribuit la pasiunea pe care marele Poseidon a nutrit-o pentru tânărul bărbat. Nu s-a îndrăgostit Narcis de el însuși în timp ce privea în izvor la propriul său „gât de fildeș“?² Și nu s-a îndrăgostit Salmacis de Hermafrodit atunci când a apărut în apele lacului precum „o statuie de fildeș / Sau ca un crin alb, ce-ar fi coperit de o limpede sticlă“?³

În ceea ce îl privește, Pygmalion a mers și mai departe. Dezgustat de femei, a creat o statuie de fildeș și s-a îndrăgostit de ea (vezi textul complet în Anexă).⁴ De ce această alegere precisă de material? Ce rol joacă fildeșul în această poveste? Poate că nu este decât o simplă metaforă, desemnând un obiect imprecis, ceva între o carnație ideală și materia palidă a visurilor?⁵ Puțin probabil, pentru că alte texte, care diferă în anumite aspecte de formularea poetică a mitului ovidian, îl menționează totuși. De pildă, Clement din Alexandria (150–211 d. Cr.), citându-l pe Philostephanos (sec. III î. Cr.), spune povestea în felul următor:

Pygmalion din Cipru s-a îndrăgostit de o statuie din fildeș; imaginea o înfățișa pe Afrodita și era un nud. Subjugat de simpla formă, cipriotul s-a unit cu statuia... [*synerketai to agalmati*].⁶

Trebuie să remarcăm în acest caz că Pygmalion nu creează el însuși idolul, ci venerază unul care există deja. Este o ocazie pentru un exeget precum Clement din Alexandria să-și exprime propria părere, influențată puternic de morala creștină. La Arnobius (cca 300 d. Cr.), este și mai dificil să discernem sursa primitivă din spatele propriilor comentarii și considerații:

Philostephanus in Cypriacis auctor est Pygmalionem regem Cypri simulacrum Veneris, quod sanctitatis apud Cyprios et religionis habebatur antiquae, ademasse ut feminam mente anima lumine rationis iudicioque caecatis solitumque dementem, tamquam si uxoriam res esset, sublevato in lectulum humane copularier amplexibus atque ore resque alias agere libidinis vacuae imaginationes frustrabiles.

[Philostephanos afirmă în *Cypriaca* cum că Pygmalion, rege al Ciprului, s-a îndrăgostit de imaginea lui Venus, ca și cum ar fi fost o femeie reală. Această imagine e considerată ca sfântă și a fost venerată de ciprioții din vremurile străvechi. Mintea, suflul, lumina rațiunii și gândirea lui Pygmalion au fost orbite și, în nebunia lui, ca și cum ar fi fost soția lui, avea să culce statuia în așternut și să se unească cu ea îmbrățișând-o și sărutând-o și făcând cu ea acte care, născute din imaginația deșartă a poftei trupești, nu puteau decât să fie frustrate de realitate.]⁷

Este semnificativ faptul că, referindu-se la mitul lui Pygmalion, exegeții creștini nu îl comentează direct pe Ovidiu, ci îi glosează sursele. Fac aceasta, după părerea mea, nu pentru că ar fi ignorat „marea carte a transmutațiilor“ aparținând poetului latin, ci pentru că în primele variante exista un element care dispăruse în versiunea lui Ovidiu sau fusese complet reformulat: este vorba despre identitatea celor două personaje din povestire. La Philostephanos, Pygmalion este regele Ciprului, iar obiectul iubirii sale este o statuie a lui Venus, în timp ce „căsătoria“ lor dublează sacra uniune arhaică între rege și zeiță.⁸ A fost o minunată ocazie pentru

comentatorii creștini să scrie despre primejdia reprezentată de simulacrele antice. Nu doar Clement, ci și Arnobius a legat povestea lui Pygmalion de legendele țesute în jurul Venerei din Cnid, sculptată de Praxitele. Statuia era renumită pentru puterea ei de atracție asupra tinerilor pe care i-ar fi stârnit „să aibă raporturi trupești cu piatra”.⁹

Prin schimbările aduse de Ovidiu, mitul primitiv a fost golit parțial de încărcătura lui originală, operându-se astfel o deplasare semnificativă. Pygmalion nu mai era rege, iar statuia nu o reprezenta pe Venus. Sau, mai precis, identitatea celor două personaje era trecută sub tăcere. Ovidiu nu specifică nici faptul că Pygmalion a fost „un sculptor profesionist”: nici o altă lucrare ieșită din mâna sa nu este menționată, iar singura sa creație, „fecioara de fildes”, este o creație ad-hoc. Scopul figurației al cărei autor este trebuie plasat în contextul celibatului (pleonasmul utilizat de Ovidiu – *sine coniuge caelebs* – este fără îndoială o figură emfatică).¹⁰ Creația pygmalioniană este înainte de toate un act solitar și fantasmatic. Locul ei în marele angrenaj al *Metamorfozelor* este important și au fost subliniate de nenumărate ori corespondențele cu alte povestiri din lucrare.¹¹ Prima relație este contextuală, dat fiind că episodul Pygmalion e plasat printre legende potrivit cărora Ovidiu îl pune pe Orfeu să cânte după ce iubita lui, Euridice, a pierit, pietrificată de privirea imprudentă a soțului ei. O povestire înlăuntrul unei povestiri, istoria lui Pygmalion apare aici ca un cântec de speranță a renașterii.¹² O legătură și mai strânsă se stabilește între istoria statuii animate cu episodul precedent, care îi servește de altfel drept prolog. „Impurele Propetide”, prostituatele hulitoare, sunt pedepsite și transformate în piatră. Ele reprezintă pentru Pygmalion exemplul *in malo* al lipsei de pudoare feminină, de unde ușurința cu care el își asumă solitudinea și tot ceea ce urmează. Fecioara pe care o creează capătă astfel valoarea unui substitut. Statuia animată este o figură simetrică, dar deturnată și inversată, a femeilor pietrificate.

Există în pasajul scurt referitor la metamorfoza Propetidelor un element care merită o atenție deosebită. Ovidiu propune în mod explicit un caz de „mutație minimă“ : înainte de a fi transformate, femeile lipsite de pudoare fuseseră (aproape) „de piatră“ :

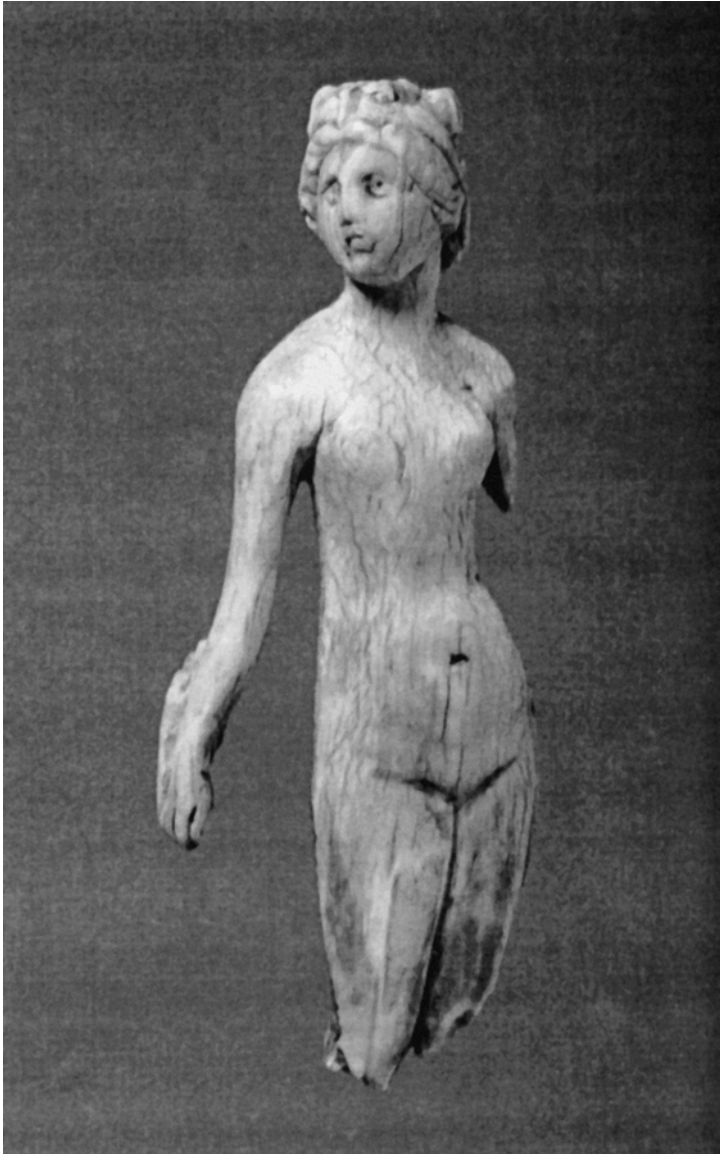
Fără rușine fiind și-n obraji cu sânge de piatră,
Foarte ușor, nesimțit, s-au schimbat în cremene tare (*Metamorfoze* X, 241–242).

Există aici un balans între nivelul metaforic al pietrificării și realizarea ei punitivă.¹³ În simetria care se stabilește între „prolog“ și „povestirea“ care urmează, motivul „modificării de-abia vizibile“ (*paruo discrimine*) re apare, dar modificat și inversat. Înainte să fie adusă la viață (prin voința divină), statuia, așa cum ne este prezentată de Ovidiu, părea deja (grație artei sculptorului) vie – „ai crede că-i vie“ (*quam vivere credas*). S-a remarcat aici pe bună dreptate utilizarea de către Ovidiu a persoanei a II-a.¹⁴ Forma directă de adresare, „ai crede că-i vie“, transformă cititorul într-un fel de *voyeur*, într-un martor privilegiat al unui scenariu erotic ce descrie animarea și creația, într-un proces lent și laborios. Faptul că Ovidiu dedică cincizeci și patru de versuri acestei „metamorfoze“ este semnificativ și, în ciuda numeroaselor studii importante, rămân elemente care rezistă interpretării și care își așteaptă deciptarea.

O primă chestiune nerezolvată este cea a materialului folosit de către Pygmalion pentru statuia sa. Philostephanos spune că a fost fildeș și Ovidiu insistă asupra acestui lucru, revenind de șase ori la cuvântul *ebur* (ivoriu/fildeș) sau la derivatele sale.¹⁵ Această insistență nu pare totuși să-i fi preocupat prea mult pe comentatori, care, în general, i-au acordat puțină atenție, când nu au escamotat-o sau chiar subestimat-o pur și simplu. În comentariul său la *Metamorfoze*, excelent de altfel, Franz Bömer consideră că problema materialului ar fi „nesemnificativă“.¹⁶ Este vorba de o abordare extrem de prudentă, care are fără îndoială meritele ei.

Odată problema supusă dezbaterii, dificultățile se succedă. Am optat pentru calea mai riscantă, preferând să văd în alegerea lui Ovidiu o intenție deliberată (pregătită de sursele sale). A o judeca drept un simplu capriciu poetic și a înlocui fildeșul cu marmura, așa cum au făcut numeroși comentatori sau ilustratori de mai târziu, ar însemna să sărăcim povestea lui Ovidiu. Atribuirea unui caracter intențional deschide însă o mulțime de posibilități. Într-adevăr, primul element răspunzător pentru o astfel de transformare este „minunata abilitate“ (*feliciter ars*) a artistului. O astfel de îndemănare nu trebuie să se lupte cu duritatea pietrei, ci poate fi aplicată unui material mai maleabil, unui mediu mai „cald“, ca să zicem așa. Opera lui Pygmalion constă în simularea cărnii *în* fildeș, adică *în* os.¹⁷ În acest prim pasaj al povestirii, „încarnarea“ este evident și inevitabil incompletă, și alte strategii se vor înlănțui pentru a o realiza. Înainte de a le trece în revistă, trebuie să ne confruntăm cu o dificultate importantă: acțiunea de modelare *în* fildeș, așa cum este descrisă de Ovidiu (*sculpsit ebur/formamque dedit*), nu poate fi aplicată unei statui în mărime naturală, precum cea menționată de Philostephanos și de comentatorii săi (după toate probabilitățile aceștia se refereau la o lucrare criselefantină, formată din piese unite). Statuia lui Pygmalion, sculptată și fasonată *în* fildeș, trebuie să fi fost o statuie de dimensiuni reduse.¹⁸ În povestirea lui Ovidiu lipsește totuși un element fundamental, dat fiind că autorul se ferește să explice miracolul dublei „metamorfoze“ care va urma și care implică nu doar o trecere de la „os“ la „carne“, ci și, mai presus de toate, o creștere magică ce va transforma o figurină minusculă într-un dublu cu dimensiuni umane. Mitul lui Pygmalion – povestea unei bucăți de fildeș care devine o „femeie“ – se bazează pe o dialectică extraordinară, pentru că se dovedește a fi *în același timp* un mit al animării și rezultatul unei proiecții imaginare.

Această chestiune este importantă și merită să-i acordăm ceva mai multă atenție. Sursele scrise și iconografice sunt puține și majoritatea reprezentărilor tardive ale istoriei lui



1. Nud de femeie, statueta elenistică, 11 × 4,8 cm,
Walters Art Museum, Baltimore, acc. nr. 71.52.

Cuprins

Introducere	5
1. Modificări	13
Osul și carnea	13
Mângâieri	23
Îmbujorare	25
2. Amplificări	31
Săgeata	31
Piatra vie	40
Cântece, tube și cimbale	62
3. Variațiuni	76
Bucuriile și necazurile unui model	78
<i>Vive figure</i>	93
4. Dubluri	111
Elena și <i>eidolon</i>	111
Elena și statuia	118
Statuia vorbitoare în <i>Galeria</i> cavalerului Marino	133
„Ca într-un vechi basm“	139
5. Statuia nervoasă	152
Pasul	152
Sculptura în pictură/Sculptura în sculptură	169
Noduri	187
„Un fluid eteric a pătruns în piatra înmuiată“	204
6. Fotografie/sculptură	222
Sfârșitul ședinței de poză (Fotografie și sculptură)	222
Ridicarea „fantomei cât se poate de veridică“ (Fotosculptură)	241
	361

7. Copia originală	250
Relația pygmalioniană	250
Cocul Madeleinei	254
Chipul lui Judy	258
Transformarea	265
În loc de concluzie	281
Note	283
Anexă: Ovidiu, <i>Metamorfoze</i> X, 238–297	343
Lista ilustrațiilor	349
Mulțumiri	355
Indice de nume	357