



Un eseu scris în anul întâi de facultate (la Peisagistica). Ideile prezentate aici nu mai reprezintă întru totul opiniile mele actuale.

Introducere

Relația dintre cultură și peisaj a fost discutată și teoretizată în numeroase rânduri și de către numeroși autori. Ea reprezintă un subiect deosebit de vast, greu de abordat, dar în același timp și stimulator, deoarece este strâns legat de realitatea înconjurătoare. Orice om care dorește să înțeleagă măcar în linii mari o societate, sau chiar și un eveniment oarecare, va ajunge la un moment dat să își dea seama cât de necesară este cunoașterea culturii acelei societăți. Iar cultura se manifestă în modul cel mai evident prin peisaj.

Cu privire la acest fenomen, Ruskin afirmă că singura “carte” autobiografică a unei națiuni demnă de încredere este cartea artei ei:

„Marile națiuni își scriu autobiografiile în trei manuscrise, cartea faptelor lor, cartea cuvintelor lor și cartea artei lor. Nu putem înțelege nici una dintre aceste cărți dacă nu le citim și pe celelalte două, dar dintre cele trei, singura demnă de încredere este ultima”¹

Într-adevăr, “cartea artei” este cea mai grăitoare dintre toate, fie că este vorba despre o mare națiune, despre una mică, sau, pur și simplu, despre o mulțime oarecare de persoane care au în comun acel lucru numit cultură. Iar dintre capitolele artei, capitolul arhitecturii este, poate, cel mai grăitor și ușor de înțeles. El este, în orice caz, cel mai evident. O reflecție asupra arhitecturii, nu îndepărtată de afirmația lui Ruskin, apare în Jurnalul de scriitor al lui F.M. Dostoievski, autorul privind și comentând diversitatea și amestecul stilurilor arhitectonice din Petersburg:

“... din punct de vedere arhitectonic, Petersburgul este reflectarea tuturor arhitecturilor lumii, a tuturor perioadelor și modelor; totul a fost împrumutat treptat și toate împrumuturile au fost deformate într-o manieră specifică. În aceste clădiri poți citi ca într-o carte toate fluctuațiile de

idei mari și mici, care sistematic sau subit, au venit la noi din Europa...”²

Arhitectura unei clădiri este întotdeauna rezultatul direct al numeroșilor factori ce caracterizau perioada și locul în care a fost construită, începând cu cei legați de evenimente istorice, religie și terminând cu tendințele efemere ale modei. Pe lângă aceasta, clădirile sunt și martorii tuturor schimbărilor ce au avut loc din momentul construirii lor până în prezent, schimbări care, cu siguranță, și-au lăsat amprentele și asupra lor.

Să considerăm, ca exemplu, cazul orașului. Primul lucru cu care intră în contact vizitatorul unui oraș străin sunt clădirile, străzile, acel tot ce formează peisajul urban, care vorbește atât despre trecutul cât și despre prezentul orașului. De aceea, peisajul urban este probabil cel mai important “obiectiv” pentru vizitatorul cu adevărat interesat de a cunoaște un oraș. De altfel, aproape orice turist simte nevoia de a “face o plimbare” (sau mai multe plimbări) prin orașul pe care îl vizitează, preferabil înainte de a viziona muzeele sau sălile de spectacol consacrate, sau, cel puțin, cândva pe parcursul vizitei lui. Fără această plimbare minimală el poate simți că vizita lui nu a fost chiar completă, că ea se aseamănă, întrucâtva, - cu privirea unui album de poze cu acel oraș. Senzația aceasta se datorează tocmai faptului că sufletul orașului, sau al oricărui spațiu, se percepe cel mai bine prin contemplarea lui ca peisaj, ca ansamblu format din numeroase elemente care, luate în parte, “vorbesc” adesea despre lucruri diferite.

Așadar, peisajul este un factor care înlesnește foarte mult înțelegerea unei culturi. Am afirmat că ea se manifestă prin peisaj, dar se poate spune și că peisajul se manifestă prin și în cultură, că poate fi înțeles cel mai bine prin cultură. Între cele două există o relație de interdependență, de determinare reciprocă, studiată în numeroase rânduri, de către mai mulți autori.

Matricea stilistică

Cu privire la influența peisajului asupra culturii, unii autori sunt de părere că în procesul formării diferitelor civilizații, un rol de bază l-a jucat peisajul natural. El a influențat viața omului în toate aspectele sale, începând cu cele mai elementare, legate de procurarea hranei, modul de locuire, etc. și terminând chiar cu aspectele psihologice, cu cele mai profunde trăiri ale persoanelor. Lucian Blaga consideră chiar că pentru diferitele civilizații, sau culturi, există niște spații sau peisaje matrice, care sunt adânc înrădăcinate undeva în subconștientul indivizilor și care au determinat, printre altele, formarea în anumite regiuni a unor culturi relativ unitare.

El a dezvoltat pe larg această teză în lucrări precum *Orizont și Stil*, sau *Spațiul Mioritic*. Blaga ia în discuție, ca și Ruskin, elementele care caracterizează cel mai bine o “națiune” și constată că

fiecare popor are un stil unitar, un stil propriu, care se manifestă în toate domeniile ce țin de cultură: religie, arhitectură, muzică, artă în general. Această unitate și-o explică prin conceptul de "orizont spațial al inconștientului", sau de "spațiu matrice". Orizontul spațial este prezent în inconștientul tuturor celor care fac parte dintr-o anumită cultură. Blaga îl vede ca pe un peisaj redus la liniile cele mai elementare, fără detalii, ca o linie de orizont. Spre exemplu, asociază câmpiile întinse din Rusia cu o linie orizontală, ce sugerează infinitul, "denecuprinsul"; spațiul alpin îl asociază cu o linie frântă, ca a fulgerului, iar spațiul tipic românesc îl asociază cu o linie ondulată ce își are originile în permanenta succesiune a dealurilor și văilor, "plaiul". Acest orizont spațial nu se confundă neapărat cu peisajul în care trăiesc anumiți indivizi, altfel nu s-ar putea explica de ce în același loc se manifestă mai multe stiluri și nici de ce un om rupt de spațiul unde s-a născut, păstrează totuși, de cele mai multe ori, stilul propriu culturii sale³. Orizontul spațial este de o natură mult mai profundă, nu se știe exact cum și când s-a format. El ține de natura cea mai intimă a subconștientului, care singură poate determina un stil.

4

Nu este aici locul să se cerceteze temeinicia acestei teorii în toate detaliile ei, dar putem spune că ea furnizează o metaforă, un concept valoros, anume cel de matrice stilistică; matricea stilistică reprezintă totalitatea acelor factori care duc la formarea unui stil ce caracterizează creația unei mulțimi de oameni (fie ea un popor, mai multe popoare sau un grup mult mai mic de oameni), fără ca aceștia să fi urmărit în mod deliberat crearea unui asemenea stil unitar.

Dimensiunea metafizică

Revenind la ideea de plimbare printr-un oraș străin, ar fi interesant de istorisit următoarea întâmplare:

Un economist german, venit în vizită la București, vizitând orașul, a fost dus, desigur, și la Muzeul Satului. I s-a explicat cum trăiau oamenii în satele românești, despre cum erau organizați din punct de vedere socio-economic, despre obștile sătești, etc. El a admirat toate aceste lucruri, dar a întrebat: "Dar nu erau 'otherworldly?'" Raspunsul, mai mult intuitiv, a fost "ba probabil că da".

Această întrebare, dacă oamenii care locuiau în casele de felul celor din Muzeul Satului erau orientați "spre o altă lume", duce și ea la alte întrebări. În primul rând, care este caracteristica acelor case și peisaje, care a dus la punerea unei asemenea probleme? De ce ea nu a fost pusă în timpul vizitării restului orașului?

La prima vedere, cea mai evidentă trăsătură a vechilor sate românești este pitorescul de o anumită factură.. În Spațiul Mioritic, Lucian Blaga tratează pe larg acest aspect al peisajului rural românesc, cu precădere în capitolul "Revelație și Pitoresc". El observă faptul că dragostea de pitoresc este prezentă la multe popoare, dar doar la unelele dintre ele această dragoste este de natură "organică" ea manifestându-se în toate timpurile și împrejurările. La celelalte popoare, în primul rând cele din Occident, pitorescul este un lux, ceva care apare, eventual, ca urmare a unei bunăstări materiale, este subordonat economicului.

Iată un citat ce pune în paralel satul românesc și satul săsesc, evidențiind diferența izbitoare dintre cele două, care se datorează în cea mai mare parte priorității nevoii organice de pitoresc, la primul, și priorității utilului la cel de-al doilea:

„Drumurile ardelene duc prin sate, unde în nemijlocită vecinătate găsești două concepții arhitecturale cu totul diferite: românească și săsească. Străvechile, masivele sate săsești și-au studiat – cel puțin așa pare – foarte mult locul unde aveau să fie clădite. Din felul cum ele se analizează potrivit unor exigente geometrice, se desprinde impresia de calcul. Satele românești sunt așezate mult mai întâmplător în peisajele ce le încadrează. Sașii, vechi coloniști, neam de o dârză, statornică și înceata voință, și-au ales rațional pământul, unde aveau să-și ridice casele și să-și sape mormintele, ei au gustat precauți apa, au cântărit lumina și au măsurat cu grijă grosimea himei, s-au ferit de înalțimi accidentate și au încercat cu nările direcția vânturilor. Rostul acesta chibzuit l-au pastrat satele săsești până astăzi. Ele n-au crescut întâmplător, cu entuziasm stangaci, din peisaj, precum cele românești; (...) Satele românești, înalțate vertiginos pe o muche sau împrăștiate într-o vale ca turmele, s-au născut parcă din inspirația capricioasă a naturii însăși, în mijlocul careia sunt situate. Casele săsești stau una lângă alta, formând un singur mare zid către stradă, severe, cu ferestre înalte, care nu îngaduie priviri din afară (...); comuna săsească e o colectivitate rațională de oameni închiși, fiecare afixând pe frunte imperativul categoric. Casele românești sunt mai liber laolaltă, ele se izolează prin grădini, au pridvoare împrejur, și ferăstruici așa de joase ca poți vedea totul înăuntru, casele formează grupuri asimetrice – ca țaranii care se duc în dezordine la o înmormantare sau la o nuntă: comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschiși, iubitori de pitorescul vieții. Casele săsești, deși bogate, sunt reduse la util; casele românești, deși în majoritate sărace, au mult inutil în alcătuirea lor, dovadă pridvorul cu stâlpi, care le înconjoară de obicei. Acest inutil al caselor românești tradează un simț artistic, de care e foarte departe casa săsească, ce are la temelie mai mult o concepție etică decât estetica despre rosturile vieții.”⁵

Pitorescul caselor tradiționale românești are o calitate mult mai profundă decât numai cea estetică, el este un mod de raportare la transcendent:

“În neorânduiala vie a acestor sate, simți prezența unei imaginații umane, care prelungește natura până dincolo de ea, până în zone de miracol și de poveste”.⁶

La români, această atracție pentru pitoresc a dus, de asemenea, la formarea unei varietăți de tipuri arhitectonice, care sunt totuși unitare stilistic, varietate ce constituie un contrast puternic pentru uniformitatea caselor săsești, care au fost construite parcă după un anumit model, ca un tipar.

Un element reprezentativ, central, atât în viața, cât și în peisajul românesc tradițional sunt bisericile. Un farmec deosebit îl au bisericile din lemn, de exemplu cele din Maramureș sau Bihor, care, prin însăși alcătuirea lor mărturisesc despre dragostea autentică și organică a țaranului român pentru pitoresc. Caracteristice acestor biserici sunt acoperișul aplecat peste navă, aproape până la pământ și turnul disproporționat de înalt, săgetat spre cer. Ele par uneori niște “colibe cu turnuri”⁷. Turnul, spune Blaga, își are probabil originile în stilul gotic, totuși el nu este pur și simplu un gotic împrumutat, deoarece, privind ansamblul, se constată că el nu păstrează linia verticală ca să inspire sentimentul “revărsării în transcendență, într-o lume de dincolo plină de grave mistere”⁸, ca în cazul stilului gotic. Așadar, chiar dacă acest element gotic a fost asimilat, dar funcția lui estetică originală nu a fost păstrată, el fiind înglobat într-o viziune pitorească proprie, el reprezentând, mai curând “ușurința unei singure nădejdi”⁹.

Și alte elemente străine au fost asimilate într-un mod asemănător, cum ar fi contraforții. Aceștia și-au pierdut rolul lor inițial de a susține o clădire ce se ridică la înălțimi foarte mari, și au căpătat un rol mai mult decorativ. În unele regiuni chiar ei sunt acoperiți de fresce, ca și cum s-ar fi urmărit în adins câștigarea a cât mai mult spațiu pentru acestea. Aceste fresce exterioare sunt în sine un element specific, ele vorbesc despre concepția locală despre transcendent, despre divinitate. Zidurile încărcate și pe exterior de fresce nu mai despart interiorul bisericii de exterior, ci fac o legătură între acestea. Revelația, care avea loc numai în interior, are loc acum și afară, în natură. Blaga subliniază:

“Natura va fi înțeleasă ea însăși ca o vastă frescă revelatoare. Rostul frescei exterioare este să arate că nu trebuie neapărat să intri în biserică, pentru a vedea puterile și cetele cerești. ... Sensul frescelor exterioare este să desființeze izolatoarele ziduri, puse între natură și biserică. Natura și biserică încep a se confunda.”

10

“... pentru viziunea organică a ortodoxiei românești, întreaga natură e ‘Biserica lui Dumnezeu’.”
11

Făcând această observație, că zidurile bisericii unesc, nu despart, spațiul interior de cel exterior, conferind un caracter sacru și naturii înconjurătoare, Blaga afirmă mai departe că în spațiul catolic sau protestant, interiorul bisericilor este despărțit în mod tranșant de exterior, locul destinat ritualului fiind, practic, o altă lume:

“Măreția exterioară a bisericilor romanice și gotice te pregătește numai pentru cea dinăuntru. Zidurile sunt cezura între două lumi care nu au nimic comun”¹²

În acest context, ar fi interesant de citat cuvintele lui Alan W. Watts, care exprimă exact acest sentiment, de distanțare a creștinului apusean de natură:

“Pot simți ca un creștin numai când mă aflu într-un interior. De îndată ce ies sub cerul liber, mă simt cu totul străin de tot ceea ce se petrece în biserică, fie că e vorba de ritualul propriu-zis, sau de teologie.”¹³

Pe lângă frescele exterioare, un alt element care face legătura interior-exterior, care este prezent atât la biserici, cât și la case este pridvorul sau cerdacul. Acesta este un spațiu care mijlocește între spațiul sacru sau cămin (care are și el dimensiunea lui sacră) și lumea exterioară. Despre el N. Steinhardt scrie într-un eseu în care comentează o expoziție de Constantin Joja:

“Nu ești în casă, dar ești acasă; nu ești în drum, dar ești afară. N-ai ce ascunde ... nu te ferești, nu-ți este frică de nimeni, n-ai pentru ce te zăvorî.

...

Cerdacul

oferă o soluție contradicțiilor ecologice: omul își făurește neapărat un adăpost funcțional, dar nu-i de ajuns: mai vrea, cu sprijinul unor “structuri în plus”, să-și manifeste apartenența la natură, dreptul la tihnă și visare, părtașia la ritmuri altele decât cele strict utilitare.”

14

Cerdacul, așadar, nu are un rol atât utilitar, cât, mai degrabă estetic, (el împodobind casa prin structura sa ritmată, prin umbra specifică, prin ornamentele ce aduc un plus de căldură) și mai mult decât estetic. El reprezintă o modalitate de raportare la transcendent.

“Iar locul acela – vrăjit așa spune, unic așa afirma – al pragului, al medierii dintre lume și vatră, dintre comunitate și familie, dintre specie și ins – pridvorul, cerdacul – rămâne, cred, expresia cea mai izbutită a balansului dintre umbră și lumină, punctul de armonizare dintre expansiune și ghemuire, între contopirea cu Totul și încrâncenata însingurare, poziția privilegiată a scrutării exteriorului de la marginea interiorității și – mai ales, mai ales – realizarea (modestă, intensă, accesibilă) a nostalgiei paradisiace, de nezdruccinat atât din cugetul cât și din făpturile omului.”
15

Pridvorul, ca și celelalte elemente arhitectonice pomenite, are un caracter metafizic, ce se întrezărește chiar prin faptul că vorbește de un mod de raportare la lume și la transcendent: omul este parte a întregului, a Totului care este văzut ca un singur organism, dar omul este în același timp și individualizat. Sensul metafizic este prezent în întreg peisajul rural al pitorescului sat românesc.

Referitor la problema originii dimensiunii metafizice a peisajului satului românesc, Blaga explică faptul că, în spiritualitățile popoarelor din Asia Minoră, există credința că Divinitatea se revelează tocmai prin pitoresc, ecouri ale acestei credințe existând, conștient, sau inconștient în întreaga Peninsulă Balcanică:

“Misterul divinității e închipuit ca un ce “ascuns”, ca un ascuns, care, pentru a se putea arăta, are nevoie, de haină, de aparențe. Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme și culori. Orice lucru e o manifestare a Divinității. Divinitatea nici nu se poate manifesta altfel decât prin lucruri, prin forme, prin detalii concrete, prin pitoresc. Dumnezeu își impune pitorescul ca mod de a se arăta. Pitorescul e deci revelație. Cu cât e pitorescul mai divers și mai intens, cu atât plenitudinea revelației e socotită mai neștirbită. Sentimentul acesta metafizic e în chip firesc însoțit de o prețuire care duce în cele din urmă la exaltarea pitorescului, la un cult al pitorescului. Poporul românesc e situat la marginea unui câmp peste care plutește această atmosferă de cult al pitorescului.”¹⁶

Aprecierea exagerată a pitorescului, devenită misticism, cultul pitorescului, care a luat proporții de “dominantă stilistică”¹⁷ în Asia Minoră, nu se regăsește, însă, la români. Aici este mai degrabă vorba despre o orientare spre pitoresc inconștientă, organică, o “determinantă

stilistică” care influențează cultura în toate aspectele sale, putând fi și “un puternic organ de asimilare a unor influențe străine” 18.

Sensul metafizic al grădinilor chinezești

În lucrarea sa Pitoresc și melancolie, Andrei Pleșu, în continuarea tezei lui Blaga despre pitorescul văzut ca revelație, vorbește despre cultura și spiritualitatea chineză, explicând semnificația “spațiului metafizic”, așa cum este el înțeles în această cultură orientală:

“Înțelegem prin “spațiu metafizic” o întindere golită de orice anecdotică, asupra căreia poate cădea, ca o fatalitate, perpendiculara unei idei. Spațiul metafizic se naște acolo unde spațialitatea se lasă depășită. ... Natura are așadar sens câtă vreme nu cade în agrement și scenografie, câtă vreme refuză moravurile salonarde ale grădinii. Natura își realizează adevărata condiție ca ambianță primordială a spiritului, ca spațiu metafizic.”

19

Din ultimele fraze ale acestui citat rezultă că grădina europeană apuseană nu corespunde noțiunii de “spațiu metafizic”, deoarece, așa cum se explică mai departe, “estetica grădinii europene este o estetică a plimbării”; ea se află la polul opus grădinii sino-japoneze, a cărei estetică este cea a “staticii meditative”²⁰. Rostul decorativ al grădinii europene este inexistent în grădina chinezească: “ea refuză superficialitatea amuzamentului profan, strict optic în care eșuează artificii grădinăresc al europenilor. E grădină rituală, parabolă laconică a cosmosului, constituită în jurul polarității simbolice a contrariilor: Yin și Yang, feminin-masculin, apă-stâncă (Shan–Shui).” 21

Grădina chinezească reprezintă o punte de trecere, un loc în care disponibilitatea individului față de absolut să fie întreținută: ea e “spațiul în care aștepti detașarea de spațialitate. Ea și-a îndeplinit funcția în momentul în care încetezi să o mai percepi. Asemenea oricărui ceremonial ea e o cale, o punte și nu un dat autonom, valorificabil în sine. Grădina chinezească este, prin urmare, “spațiu metafizic”. Cea europeană rămâne un simplu spectacol care nu conduce spre nimic dincolo de propria sa regie. Experiența caracteristică pe care parcul european ne-o oferă e aceea a contemplării din afară a unei succesiuni de “vederi” atent compuse (ceea ce în estetica chinezească echivalează cu cea mai de jos specie a peisajului) și nicidecum experiența unei nude împrieteniri cu elementele.”²²

Pleșu susține, așadar, că grădina europeană, nu numai că este cu totul lipsită de ambianța potrivită unei revelații, dar ea nici nu “are acces la înțelegerea naturii propriu-zise”²³. El

observă despre grădina englezească:

“Grădina de tip pitoresc, cu micile ei surprize, pe care ești încurajat să le cauți, cu “poantele” și spectaculosul ei satisface în minor nevoia de schimbare, de extraordinar, a unei umanități plictisite.”²⁴

De menționat aici este că Pleșu, analizând grădina europeană, nu folosește termenul de pitoresc în același fel ca Blaga. Pitorescul, aici are sens pur estetic:

“Pitorescul e față de natură ceea ce “livrescul” e față de cultură: o experiență mediată, lipsită de spontaneitate, un mod de a abandona realitatea lucrurilor de dragul unei “Arcadii” improvizate. Altfel spus, pitorescul e un mod de a înșela natura cu picturalitatea, un mod de a o trăda. Pentru a fi pitorescă, natura nu are dreptul să fie ea însăși. Ea trebuie neapărat să abordeze “acel fel de frumusețe care ar arăta bine într-un tablou”. ”²⁵

Privind diferitele peisaje, putem observa, într-adevăr, că unele sunt încărcate de o semnificație metafizică, ele vorbind despre cum se raportează oamenii la transcendent, iar altele nu. Orașul modern, ni se pare, este lipsit de această dimensiune. Arhitectura lui se reduce, parcă, doar la util și, eventual, la estetic. Cautând o explicație pentru acest fenomen, sugerat implicit și de vizitatorul german mai sus pomenit al Bucureștiului, sunt interesant de cercetat teoriile autorilor citați.

Orient versus Occident

Andrei Pleșu vede această problemă ca reducându-se la opoziția Orient – Occident, așa cum rezultă imediat și din pasajele referitoare la grădini. Totuși, spațiul românesc, spre exemplu, nu poate fi complet încadrat în sfera Orientului, iar în peisajul satului tradițional românesc dimensiunea metafizică este evidentă, așa cum sugerează și întrebarea pusă cu spontanitate de către vizitatorul Muzeului Satului, pomenit mai sus. De altfel ar fi interesant de remarcat asemănarea rolului naturii în viziunea spiritualității ortodoxe cu cel din viziunea spiritualității chineze. Ambele văd natura ca punte care mijlocește între om și Divinitate, conducând la întâlnirea lor. În spiritualitatea chineză, însă, această întâlnire constă într-o “dizolvare în impersonal” (95)(concepție specifică, se pare, religiilor orientale), pe când în spiritualitatea ortodoxă ea constă într-o comuniune între persoane, Divinitatea însăși fiind o Persoană, aparținând unei comuniuni de Persoane, care are inițiativa de a se revela.²⁶

Revenind la teza Orient versus Occident, este de menționat că Blaga, spre deosebire de Pleșu, recunoaște, în fond, că și peisajul occidental tradițional are, încă, o dimensiune metafizică, prin chiar faptul că pornind de la estetica bisericilor occidentale, în stil gotic, sau “roman”, extrage trăsăturile specifice protestantismului sau catolicismului. Blaga sugerează însă și faptul că în peisajul occidental există un contrast care se datorează tocmai faptului că natura nu este integrată în mod organic într-o viziune asupra transcendentului, precum în Peninsula Balcanică sau în Orient. Acest lucru ar duce la o ruptură între biserică și natură, care se reflectă în sentimentul exprimat în citatul de mai sus din Watts. Așadar, teza Orient versus Occident, deși clarifică unele aspecte ale problemei ridicate, parcă nu o luminează complet.

Minor versus major

Blaga însuși oferă o teorie despre culturi. El împarte culturile în majore și minore, asemănând cultura majoră cu maturitatea, iar pe cea minoră cu copilăria, dar specificând că termenii trebuie luați în sens metaforic, cultura nefiind, în nici un caz, ca un organism care trebuie neapărat să parcurgă “copilăria” și “maturitatea”, evoluând de la una la alta. Mai degrabă, oamenii dintr-o anumită cultură adoptă una dintre “vârste”:

“S-ar zice că creatorii de cultură au două vârste; una e vârsta reală, biologică, individuală, – cealaltă e o vârstă adoptivă, sub ale cărei auspicii ei crează ca sub înrâurirea unei atotputernice zodii.”²⁷

Cultura minoră, așadar, este creată de oameni maturi, sau de orice vârstă, care au adoptat în mod colectiv “copilăria” ca pe o “zodie” sub care crează, fără implicația că această cultură, creată sub semnul copilăriei, va evolua în mod necesar într-o cultură majoră, fiecare în parte având apogeul ei de sine stătător. Aceasta nu elimină posibilitatea ca cele două culturi înrudite să existe și să aibă aproximativ aceeași matrice stilistică la bază. Cultura minoră nu este neapărat mai săracă decât cea majoră, ea poate să fie chiar deosebit de originală și diversă, precum cultura populară românească. Fiecare individ creator se mărginește în general la proiecte pe care să le poată realiza singur, iar dacă se nimerește să apară și câte o creație colectivă, ea apare în mod natural, fără un plan imaginat cu mult înainte. În orice caz, într-o cultură minoră nu apar fenomenul de specializare și, ca o consecință, nici pericolul unilateralității, precum în cea majoră, unde indivizii devin “organe specializate” ale unei colectivități care urmărește realizarea unui plan care poate dura mai multe generații și care este calculat ca atare; cultura minoră este caracterizată de spontaneitate.

Viziunea dilatată a timpului și spațiului a culturii majore stă la baza începutului “istoriei”, pe când o cultură minoră tinde să se sustragă istoriei. În timpul invaziilor români (spre deosebire de sași) se retrăgeau în păduri sau munți, lăsând așezările să fie distruse, pentru ca apoi să se

reîntoarce și să construiască altele noi, așa explicându-se caracterul efemer al clădirilor, care apar, dispar în vremuri neprielnice și reapar când pericolul trece (caracter opus trăinicieii caselor săsești). Interesant este faptul că, în viziunea lui Blaga, o cultură minoră are sorți mai mari de a rezista mult în timp decât una majoră, deși individul creator nu are o viziune largă asupra timpului (care nu depășește cu mult duratei vieții unui om) sau spațiului (care se concentrează în jurul satului):

“Ni se pare destul de sigur că o cultură minoră, născută din permanentă improvizatie și gâlgâitoare spontaneitate, ca și dintr-o totală lipsă a sentimentului perenității materiale, poate să dureze în statica ei multe mii de ani; câtă vreme o cultură majoră, născută tocmai din setea de a înfrânge și de a întrece în cadrul istoriei spațiul și timpul vizibil, e mult mai expusă, prin dinamica ei catastrofelor și pieirei”
28

Revenind la problema desacralizării peisajului urban modern, poate că ea ar putea fi explicată, cel puțin în parte, prin trecerea de la minor la major. Totuși, cultura chinezească tradițională este o cultură majoră, în care rolul metafizic al peisajului ocupă o poziție centrală. Apoi chiar Blaga, în analiza sa fină a catedralei Agia Sofia, pe marginea căreia explică concepția spiritualității ortodoxe despre transcendentul care coboară, se referă la cultura bizantină, care era de tip major. Și cultura occidentală, în cadrul căreia au apărut catedralele, este o cultură de tip major, peisajul care îi corespunde nefiind total desacralizat, după cum am mai observat, chiar dacă există ruptura vizibilă între sacru – biserică, și profan – natură. Cu toate acestea, fără să încerce o comparație în termeni de valoare, Blaga sugerează că în trecerea de la minor la major se pierde spontaneitatea caracteristică unei culturi minore, apărând pericolul rigidizării și al uscăciunii în creație.

Tradițional versus modern

Problema ridicată, a desacralizării, a pierderii caracterului metafizic al unui peisaj și a căutării unei explicații pentru acest fenomen este deosebit de delicată.

Cultura occidentală modernă este o cultură de tip major, dar între ea și celelalte culturi majore pomenite este o diferență enormă: ea este o cultură bazată pe o economie de tip industrial, pe când celelalte sunt bazate pe economii în cea mai mare măsură agrare. Această observație atrage atenția asupra unui fenomen istoric deosebit de important pentru tot ceea ce i-a urmat: industrializarea. Industrializarea a schimbat toate aspectele vieții, a mutat mase enorme de oameni de la sat la oraș, acesta devenind elementul central al culturii care lua naștere: cultura cvasi-exclusiv urbană, prima cultură de felul ei. În trecut, deși existau orașe, ele nu sufereau

comparație cu orașul industrial, fiind mai degrabă niște sate mari, prin comparație, niște târguri. Cultura era mult mai influențată, conștient sau inconștient, de ritmurile naturale, decât de cele industriale. De aceea, culturile majore tradiționale, în comparație cu cea urbană modernă par în general minore. Cultura modernă nu se poate asemăna cu nici o altă cultură care a apărut de-a cursul întregii istorii, este un caz unic, fără precedent; matricea ei stilistică este, probabil, una cu totul nouă. Istoricii Sidney A. Burrell analizează rolul social, economic și politic pe care l-a jucat industrializarea:

“Odată cu răspândirea urbanizării, concepția omului occidental asupra vieții s-a schimbat. Cum majoritatea oamenilor locuiau acum în orașe, sau în zone metropolitane, interesele și problemele orașenilor au început, din secolul al XIX-lea înainte, să aibă o influență decisivă asupra dezvoltării sociale și politice a majorității societăților occidentale. În orașe se revărsaseră, în numere din ce în ce mai mari, masele lucrătoare ale erei industriale, iar în jurul lor tindeau să se adune forțele democrației și mai târziu ale socialismului. Deoarece lucrătorii industriali de la oraș simțeau în general mult mai repede și adesea mult mai sever efectele crizei economice, decât populația rurală, tendința celei dintâi era să susțină partidele politice care le promiteau o măsură de ușurare economică și siguranță a bunăstării în timp de criză. ... Problemele orașului erau de asemenea complicate de anonimatul milioanei de locuitori, printre care crima și imoralitatea erau mai ușor ascunse decât în sate sau în comunitățile rurale din timpurile apuse. Mai dificil de a-i face față, însă era problema specifică secolului XX a decăderii urbane rapide, adică a creșterii zonelor de ghetou și a populației, cu toate problemele adiacente ale delincvențelor juvenile și ale educației.”

29

(141)

Schimbările aduse de industrializare au fost deosebit de profunde, în toate domeniile și, cu siguranță și în privința culturii și a raportării la peisaj. Opoziția tradițional – modern ar fi cea de-a treia cheie care ar putea arunca lumină asupra problemei pierderii caracterului metafizic al peisajului.

Revenind la diferența izbitoare dintre peisajul sugerat de Muzeul Satului și restul Bucureștiului, se poate remarca faptul că acesta din urmă este rupt de cel dintâi prin tendința de occidentalizare a orașului modern, care implică condiționarea esteticului de util și pierderea sensurilor metafizice ale peisajului, după cum susțin Blaga și Pleșu. Tododată, prin orientarea spre un tip de cultură major, se pierde spontaneitatea culturii minore. Pe lângă acestea se mai adaugă și anii de industrializare de tip comunist. Dar, aceștia, din perspectiva analizei lui Blaga (din 1936), nu au putut decât să intensifice și să accelereze aspectele deja menționate ale procesului de modernizare.³⁰

Eseu apărut prima data pe blogul <https://artapeisajului.wordpress.com/2015/06/25/cultura-si-peisaj/>

Bibliografie

Lucian Blaga, Opere 9. Trilogia Culturii, București, Editura Minerva, 1985;

Sidney A. Burrell, Handbook of Western Civilization: 1700 to Present, New York, John Wiley & Sons, Inc., 1966

Kenneth Clark, Civilisation, Londra, British Broadcasting Corporation, 1971

Ovidiu Drimba, Filosofia lui Blaga, București, Cugetarea – Georgescu Delafras S.A, 1944;

FM. Dostoievski, Jurnal de Scriitor, vol1, București, Polirom, 2006.

Andrei Pleșu, Pitoresc și Melancolie, București, Humanitas, 1992;

Steinhardt, Escale în timp și spațiu, București, Cartea Românească, 1987;

Arnold J. Toynbee, "Christianity and Civilization", în Civilization on Trial, Oxford University Press, 1948, în format electronic la: <http://www.myriobiblos.gr/texts/english/toynbee.html>

1 Kenneth Clark, Civilisation, Londra, British Broadcasting Corporation, 1971, p.1.

2 F. M. Dostoievski, Jurnal de Scriitor, vol1, București, Polirom, 2006, p 134.

3 Ovidiu Drimba, Filosofia lui Blaga, București, Cugetarea – Georgescu Delafras S.A, 1944, p 80.

4 Ibid.

5 Lucian Blaga, Opere 9 Trilogia Culturii, București, Editura Minerva, 1985, pp. 263, 264, 265

6 Ibid. p. 264. Textul continuă: “Te poți aștepta să vezi ieșind de sub o poartă săsească o mașină de treierat. Dintr-o casă românească te poți aștepta să vezi ieșind pe Muma Pădurii.” Iată un alt pasaj deosebit de sugestiv: “În sentimentul destinului, propriu sufletului românesc, alternează ursita și grația divină, ca valea și dealul. Românul nu va încerca prea mult să schimbe cursul întâmplărilor; el va modifica, dar nu va forța configurația pământului. El își clădește casa la spatele lui Dumnezeu, știind pe semne că Dumnezeu are ochi și în spate.” Ibid, pp 225-6.

7 Ibid., p. 269.

8 Ibid.

9 Ibid. Textul continuă astfel: “Între morminte și peste morminte, coperișul bisericii se apleacă cu grijă ocrotitoare, ca o cloșcă peste pui, iar turnul suleget se înalță feciorelnic, aproape jucăuș, simbolizând parcă siguranța învierii morților.”

10 Ibid.

11 Drimba, op. cit., p 90.

12 Blaga, op. cit., p. 269.

13 Citat în Andrei Pleșu, Pitoresc și Melancolie, București, Humanitas, 1992, p. 82.

14 N. Steinhardt, Escale în timp și spațiu, București, Cartea Românească, 1987, p. 395.

15 Ibid., pp. 395-6. Cf. și Blaga: "Frescele exterioare și pridvoarele simbolizează legătura între cele două lumi, care în fond sunt deopotrivă privite ca niște revelații ale Divinității." Op. cit., p. 270.

16 Blaga, op. cit., pp. 274-5.

17 Drimba, op. cit., p. 91.

18 Blaga, op. cit., pp. 275.

19 Pleșu, op. cit., p. 95.

20 Ibid., p. 96.

21 Ibid., p. 97.

22 Ibid.

23 Ibid., pp. 97-8.

24 Ibid., p. 131.

25 Ibid., p. 134.

26 Arnold J. Toynbee, "Christianity and Civilization", în *Civilization on Trial*, Oxford University Press, 1948, în format electronic la: <http://www.myriobiblos.gr/texts/english/toynbee.html>

27 Blaga, op. cit., p. 339.

28 Ibid., p. 348.

29 Sidney A. Burrell, *Handbook of Western Civilization: 1700 to Present*, New York, John Wiley & Sons, Inc., 1966, p. 141.

30 "O notă caracteristică a popoarelor apusene ni se descoperă în împrejurarea că estetica vieții cotidiene este grav alterată și copleșită de duhul economic. ... Teoria marxistă, cu privire la primatul economicului, croită după chipul și asemănarea vieții proletare din centrele industriale, și-ar fi putut de sigur găsi și unele confirmări în felul vieții țărănești din apus." Blaga, op. cit. pp. 261, 262