Scris de Smaranda Comănescu
Joi, 03 Noiembrie 2016 09:25



Un eseu scris in anul intai de facultate (la Peisagistica). Ideile prezentate aici nu mai reprezinta intru totul parerile mele actuale.

Introducere

Relaţia dintre culură şi peisaj a fost discutată şi teoretizată în numeroase rânduri şi de către numeroşi autori. Ea reprezintă un subiect deosebit de vast, greu de abordat, dar în acelaşi timp şi stimulator, deoarece este strâns legat de realitatea înconjurătoare. Orice om care doreşte să înţeleagă măcar în linii mari o societate, sau chiar şi un eveniment oarecare, va ajunge la un moment dat să îşi dea seama cât de necesară este cunoaşterea culturii acelei societăţi. Iar cultura se manifestă in modul cel mai evident prin peisaj.

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

„Marile naţiuni îsi scriu autobiografiile in trei manuscrise, cartea faptelor lor, cartea cuvintelor lor şi cartea artei lor. Nu putem înţelege nici una dintre aceste carţi dacă nu le citim şi pe celealte 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 naţiune, despre una mică, sau, pur şi simplu, despre o mulţime oarecare de persoane care au în comun acel lucru numit cultură. Iar dintre capitolele artei, capitolul arhitecturii este, poate, cel mai grăitor şi uşor de înţeles. El este, în orice caz, cel mai evident. O reflecţie asupra arhitecturii, nu îndepărtată de afirmaţia lui Ruskin, apare in Jurnalul de scriitor al lui F.M. Dostoievski, autorul privind şi comentând diversitatea şi amestecul stilurilor arhitectonice din Petersburg:

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

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

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

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

Aşadar, peisajul este un factor care înlesneşte foarte mult înţelegerea unei culturi. Am afirmat că ea se manifestă prin peisaj, dar se poate spune şi că peisajul se manifestă prin şi în cultură, că poate fi înţeles cel mai bine prin cultură. Între cele două există o relaţie de interdependenţă, de determinare reciprocă, studiată în numeroase rânduri, de către mai mulţi autori.

Matricea stilistică

Cu privire la influenţa peisajului asupra culturii, unii autori sunt de părere că în procesul formării diferitelor civilizaţii, un rol de bază l-a jucat peisajul natural. El a influenţat viaţa omului în toate aspectele sale, începând cu cele mai elementare, legate de procurarea hranei, modul de locuire, etc. şi terminând chiar cu aspectele psihologice, cu cele mai profunde trăiri ale persoanelor. Lucian Blaga consideră chiar că pentru diferitele civilizaţii, sau culturi, există nişte spaţii sau peisaje matrice, care sunt adânc înrădăcinate undeva in subconştientul indivizilor şi 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 şi Stil, sau Spaţiul Mioritic. Blaga ia în discuţie, ca şi Ruskin, elementele care caracterizează cel mai bine o “naţiune” şi constată că

fiecare popor are un stil unitar, un stil propriu, care se manifestă în toate domeniile ce ţin de cultură: religie, arhitectură, muzică, artă în general. Această unitate şi-o explică prin conceptul de “orizont spaţial al inconştientului”, sau de “spaţiu matrice”. Orizontul spaţial este prezent in inconştientul tuturor celor care fac parte dintr-o anumită cultură. Blaga îl vede ca pe un peisaj redus la liniile cele mai elementare, fară detalii, ca o linie de orizont. Spre exemplu, asociază câmpiile întinse din Rusia cu o linie orizontală, ce sugerează infinitul, “denecuprinsul”; spaţiul alpin îl aociază cu o linie frântă, ca a fulgerului, iar spaţiul tipic românesc îl asociază cu o linie ondulată ce îşi are originile în permanenta succesiune a dealurilor şi văilor, “plaiul”. Acest orizont spaţial nu se confundă neapărat cu peisajul în care trăiesc anumiţi indivizi, altfel nu s-ar putea explica de ce în acelaşi loc se manifestă mai multe stiluri şi nici de ce un om rupt de spaţiul unde s-a născut, păstrează totuşi, de cele mai multe ori, stilul propriu culturii sale3. Orizontul spaţial este de o natură mult mai profundă, nu se ştie exact cum şi când s-a format. El ţine de natura cea mai intimă a subconştientului, 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 creaţia unei mulţimi de oameni (fie ea un popor, mai multe popoare sau un grup mult mai mic de oameni), fără ca aceştia să fi urmărit în mod deliberat crearea unui asemenea stil unitar.

Dimensiunea metafizică

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

Un economist german, venit în vizită la Bucureşti, vizitând oraşul, a fost dus, desigur, şi la Muzeul Satului. I s-a explicat cum trăiau oamenii în satele româneşti, despre cum erau organizaţi din punct de vedere socio-economic, despre obştile săteşti, etc. El a admirat toate aceste lucruri, dar a intrebat: “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 orientaţi “spre o altă lume”, duce şi ea la alte întrebari. În primul rând, care este caracteristica acelor case si peisaje, care a dus la punerea unei asemenea probleme? De ce ea nu a fost pusă în timpul vizitării restului oraşului?

La prima vedere, cea mai evidentă trăsătură a vechilor sate româneşti este pitorescul de o anumită factură.. În Spaţiul Mioritic, Lucian Blaga tratează pe larg acest aspect al peisajului rural românesc, cu precădere în capitolul “Revelaţie şi 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 şi 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 şi satul săsesc, evidenţiind diferenţa izbitoare dintre cele două, care se datorează în cea mai mare parte priorităţii nevoii organice de pitoresc, la primul, şi priorităţii utilului la cel de-al doilea:

„Drumurile ardelene duc prin sate, unde în nemijlocită vecinatate gaseşti doua concepţii arhitecturale cu totul diferite: românească şi săsească. Străvechile, masivele sate săseşti şi-au studiat – cel puţin aşa pare – foarte mult locul unde aveau sa fie clădite. Din felul cum ele se analizează potrivit unor exigente geometrice, se desprinde impresia de calcul. Satele româneşti sunt aşezate mult mai întamplator in peisajele ce le încadrează. Saşii, vechi colonişti, neam de o dârză , statornică şi înceata voinţă, şi-au ales raţional pământul, unde aveau sa-şi ridice casele şi să-şi sape mormintele, ei au gustat precauţi apa, au cantărit lumina şi au măsurat cu grijă grosimea humei, s-au ferit de înalţimi accidentate şi au incercat cu narile direcţia vânturilor. Rostul acesta chibzuit l-au pastrat satele săseşti pana astazi. Ele n-au crescut întamplator, cu entuziasm stangaci, din peisaj, precum cele româneşti; (…) Satele româneşti, înalţate vertiginos pe o muche sau împraştiate într-o vale ca turmele, s-au născut parcă din inspiraţia capricioasă a naturii insăşi, in mijlocul careia sunt situate. Casele săseşti stau una langă alta, formând un singur mare zid către stradă, severe, cu ferestre înalte, care nu îngaduie priviri din afară (…); comuna săsească e o colectivitate raţională de oameni închişi, fiecare afişand pe frunte imperativul categoric. Casele româneşti sunt mai liber laolaltă, ele se izolează prin grădini, au pridvoare împrejur, şi ferăstruici aşa de joase ca poţi vedea totul înăuntru, casele formeaza grupuri asimetrice – ca ţaranii care se duc in dezordine la o înmormantare sau la o nuntă: comuna românească e o colectivitate instinctiva de oameni deschişi, iubitori de pitorescul vieţii. Casele saseşti, deşi bogate, sunt reduse la util; casele româneşti, deşi în majoritate sărace, au mult inutil in alcătuirea lor, dovadă pridvorul cu stâlpi, care le înconjoară de obicei. Acest inutil al caselor româneşti tradează un simţ artistic, de care e foarte departe casa săsească, ce are la temelie mai mult o concepţie etica decat estetica despre rosturile vieţii.”5

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

“În neorânduiala vie a acestor sate, simţi prezenţa unei imaginaţii umane, care prelungeşte natura până dincolo de ea, până în zone de miracol şi de poveste”.6

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

Un element reprezentativ, central, atât în viaţa, cât şi în peisajul românesc tradiţional sunt bisericile. Un farmec deosebit îl au bisericile din lemn, de exemplu cele din Maramureş sau Bihor, care, prin însăşi alcătuirea lor mărturisesc despre dragostea autentică şi organică a ţăranului român pentru pitoresc. Caracteristice acestor biserici sunt acoperişul aplecat peste navă, aproape până la pământ şi turnul disproporţionat de înalt, săgetat spre cer. Ele par uneori nişte “colibe cu turnuri”7. Turnul, spune Blaga, îşi are probabil originile în stilul gotic, totuşi el nu este pur şi simplu un gotic împrumutat, deoarece, privind ansamblul, se constată că el nu păstrează linia verticală ca să inspire sentimentul “revărsării în transcendenţă, într-o lume de dincolo plină de grave mistere” 8, ca în cazul stilului gotic. Aşadar, chiar daca acest element gotic a fost asimilat, dar funcţia lui estetică originară nu a fost păstrată, el fiind înglobat într-o viziune pitorească proprie, el reprezentând, mai curând “uşurinţa unei singure nădejdi” 9.

Şi alte elemente străine au fost asimilate într-un mod asemănător, cum ar fi contraforţii. Aceştia şi-au pierdut rolul lor iniţial de a susţine o clădire ce se ridica la înălţimi foarte mari, şi au căpătat un rol mai mult decorativ. În unele regiuni chiar ei sunt acoperiţi de fresce, ca şi cum s-ar fi urmărit în adins câştigarea a cât mai mult spaţiu pentru acestea. Aceste fresce exterioare sunt în sine un element specific, ele vorbesc despre concepţia locală despre transcendent, despre divinitate. Zidurile încărcate şi pe exterior de fresce nu mai despart interiorul bisericii de exterior, ci fac o legătură între acestea. Revelaţia, care avea loc numai în interior, are loc acum şi afară, în natură. Blaga subliniază:

“Natura va fi înţeleasă ea însăşi ca o vastă frescă revelatoare. Rostul frescei exterioare este să arate că nu trebuie neapărat să intri în biserică, pentru a vedea puterile şi cetele cereşti. … Sensul frescelor exterioare este să desfiinţeze izolatoarele ziduri, puse între natură şi biserică. Natura şi biserica încep a se confunda.”
10

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

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

“Măreţia exterioară a bisericilor romanice şi gotice te pregăteşte 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 distanţare a creştinului apusean de natură:

“Pot simţi ca un creştin 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 şi la case este pridvorul sau cerdacul. Acesta este un spaţiu care mijloceşte între spaţiul sacru sau cămin (care are şi el dimensiunea lui sacră) şi lumea exterioară. Despre el N. Steinhardt scrie într-un eseu în care comentează o expoziţie de Constantin Joja:

“Nu eşti în casă, dar eşti acasă; nu eşti în drum, dar eşti afară. N-ai ce ascunde … nu te fereşti, nu-ţi este frică de nimeni, n-ai pentru ce te zăvorî.
…
Cerdacul
oferă o soluţie contradicţiilor ecologice: omul îşi făureşte neapărat un adăpost funcţional, dar nu-i de ajuns: mai vrea, cu sprijinul unor “structuri în plus”, să-şi manifeste apartenenţa la natură, dreptul la tihnă şi visare, părtăşia la ritmuri altele decît cele strict utilitare.”
14

Cerdacul, aşadar, 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) şi mai mult decât estetic. El reprezintă o modalitate de rapotare la transcendent.

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

Pridvorul, ca şi celelalte elemente arhitectonice pomenite, are un caracter metafizic, ce se întrezăreşte chiar prin faptul că vorbeşte de un mod de raportare la lume şi la transcendent: omul este parte a întregului, a Totului care este văzut ca un singur organism, dar omul este în acelaşi timp şi 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 spiritualităţile popoarelor din Asia Minoră, există credinţa că Divinitatea se revelează tocmai prin pitoresc, ecouri ale acestei credinţe existând, conştient, sau inconştient în întreaga Peninsulă Balcanică:

“Misterul divinităţii e închipuit ca un ce “ascuns”, ca un ascuns, care, pentru a se putea arăta, are nevoie, de haină, de aparenţe. Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme şi culori. Orice lucru e o manifestare a Divinităţii. Divinitatea nici nu se poate manifesta altfel decât prin lucruri, prin forme, prin detalii concrete, prin pitoresc. Dumnezeu îşi impune pitorescul ca mod de a se arăta. Pitorescul e deci revelaţie. Cu cât e pitorescul mai divers şi mai intens, cu atât plenitudinea revelaţiei e socotită mai neştirbită. Sentimentul acesta metafizic e în chip firesc însoţit de o preţuite care duce în cele din urmă la exaltarea pitorescului, la un cult al pitorescului. Poporul românesc e situat la marginea unui câmp peste care pluteşte această atmosferă de cult al pitorescului.”16

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

stilistică” care influienţează cultura în toate aspectele sale, putând fi şi “un puternic organ de asimilare a unor influienţe străine” 18.

Sensul metafizic al grădinilor chinezeşti

În lucrarea sa Pitoresc şi melancolie, Andrei Pleşu, în continuara tezei lui Blaga despre pitorescul văzut ca revelaţie, vorbeşte despre cultura şi spiritualitatea chineză, explicând semnificaţia “spaţiului metafizic”, aşa cum este el inţeles în această cultură orientală:

“Înţelegem prin “spaţiu metafizic” o întindere golită de orice anecdotică, asupra căreia poate cădea, ca o fatalitate, perpendiculara unei idei. Spaţiul metafizic se naşte acolo unde spaţialitatea se lasă depaşită. … Natura are aşadar sens câtă vreme nu cade în agrement si scenografie, câtă vreme refuză moravurile salonarde ale grădinii. Natura îşi realizează adevărata condiţie ca ambianţă primordială a spiritului, ca spaţiu metafizic.” 19

Din ultimele fraze ale acestul citat rezultă că grădina europeană apuseană nu corespunde noţiunii de “spaţiu metafizic”, deoarece, aşa 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 eşuează artificiul grădinăresc al europenilor. E grădină rituală, parabolă laconică a cosmosului, constituită în jurul polarităţii simbolice a contrariilor: Yin şi Yang, feminin-masculin, apă-stâncă (Shan–Shui).” 21

Grădina chinezească reprezintă o punte de trecere, un loc în care disponibilitatea individului faţă de absolut să fie întreţinută: ea e “spaţiul în care aştepţi detaşarea de spaţialitate. Ea şi-a îndeplinit funcţia în momentul în care încetezi să o mai percepi. Asemenea oricărui ceremonial ea e o cale, o punte şi nu un dat autonom, valorificabil în sine. Grădina chinezească este, prin urmare, “spaţiu metafizic”. Cea europeană rămâne un simplu spectacol care nu conduce spre nimic dincolo de propria sa regie. Experienţa 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) şi nicidecum experienţa unei nude împrieteniri cu elementele.”22

Pleşu susţine, aşadar, că grădina europeană, nu numai că este cu totul lipsită de ambianţa potrivită unei revelaţii, dar ea nici nu “are acces la înţelegerea naturii propriu-zise”23. El

observă despre grădina englezească:

“Grădina de tip pitoresc, cu micile ei surprize, pe care eşti încurajat să le cauţi, cu “poantele” şi spectaculosul ei satisface în minor nevoia de schimbare, de extraordinar, a unei umanităţi plictisite.”24

De menţionat aici este că Pleşu, analizând grădina europeană, nu foloseşte termenul de pitoresc în acelaşi fel ca Blaga. Pitorescul, aici are sens pur estetic:

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

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

Orient versus Occident

Andrei Pleşu vede această problemă ca reducându-se la opoziţia Orient – Occident, aşa cum rezultă imediat şi din pasajele referitoare la grădini. Totuşi, spaţiul românesc, spre exemplu, nu poate fi complet încadrat în sfera Orientului, iar în peisajul satului tradiţional românesc dimensiunea metafizică este evidentă, aşa cum sugerează şi întrebarea pusă cu spontenaitate de către vizitatorul Muzeului Satului, pomenit mai sus. De altfel ar fi interesant de remarcat asemănarea rolului naturii în viziunea spiritualităţii ortodoxe cu cel din viziunea spiritualităţii chineze. Ambele văd natura ca punte care mijloceşte între om şi Divinitate, conducând la întâlnirea lor. În spiritualitatea chineză, însă, această întâlnire constă într-o “dizolvare în impersonal” (95)(concepţie specifică, se pare, religiilor orientele), pe cînd în spiritualitatea ortodoxă ea constă într-o comuniune între persoane, Divinitatea însăşi fiind o Persoană, apartinand unei comuniuni de Persoane, care are iniţiativa de a se revela.26

Revenind la teza Orient versus Occident, este de menţionat că Blaga, spre deosebire de Pleşu, recunoaşte, în fond, că şi peisajul occidental tradiţional 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 şi 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 şi natură, care se reflectă în sentimentul exprimat în citatul de mai sus din Watts. Aşadar, teza Orient versus Occident, deşi clarifică unele aspecte ale problemei ridicate, parcă nu o luminează complet.

Minor versus major

Blaga însuşi oferă o teorie despre culturi. El împarte culturile în majore şi minore, asemănând cultura majoră cu maturitatea, iar pe cea minoră cu copilăria, dar specificând că termenii trebuie luaţi în sens metaforic, cultura nefiind, în nici un caz, ca un organism care trebuie neapărat să parcurgă “copilăria” şi “maturitatea”, evouând 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, aşadar, este creată de oameni maturi, sau de orice vârstă, care au adoptat în mod colectiv “copilăria” ca pe o “zodie” sub care crează, fără implicaţia 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 şi să aibă aproximativ aceeaşi matrice stilistică la bază. Cultura minoră nu este neapărat mai săracă decât cea majoră, ea poate să fie chiar deosebit de originală şi diversă, precum cultura populară românească. Fiecare individ creator se mărgineşte in general la proiecte pe care să le poată realiza singur, iar dacă se nimereşte să apară si câte o creaţie 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 şi, ca o consecinţă, nici pericolul unilateralităţii, precum în cea majoră, unde indivizii devin “organe specializate” ale unei colectivităţi care urmăreşte realizarea unui plan care poate dura mai multe generaţii şi care este calculat ca atare; cultura minoră este caracterizată de spontaneitate.

Viziunea dilatată a timpului şi spaţiului a culturii majore stă la baza începutului “istoriei”, pe când o cultură minoră tinde să se sustragă istoriei. În timpul invaziilor românii (spre deosebire de saşi) se retrăgeau în păduri sau munţi, lăsând aşezările să fie distruse, pentru ca apoi să se

reîntoarcă şi să construiască altele noi, aşa explicîndu-se caracterul efemer al clădirilor, care apar, dispar în vremuri neprielnice şi reapar când pericolul trece (caracter opus trăiniciei caselor săseşti). Interesant este faptul că, în viziunea lui Blaga, o cultură minoră are sorţi mai mari de a rezista mult în timp decât una majoră, deşi individul creator nu are o viziune largă asupra timpului (care nu depăşeşte cu mult duratei vieţii unui om) sau spaţiului (care se concentrează în jurul satului):

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

Revenind la problema desacralizării peisajului urban modern, poate că ea ar putea fi explicată, cel puţin în parte, prin trecerea de la minor la major. Totuşi, cultura chinezească tradiţională este o cultură majoră, în care rolul metafizic al peisajului ocupă o poziţie centrală. Apoi chiar Blaga, în analiza sa fină a catedralei Agia Sofia, pe marginea căreia explică concepţia spiritualităţii ortodoxe despre trascendentul care coboară, se referă la cultura bizantină, care era de tip major. Şi 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, şi profan – natură. Cu toate acestea, fără să încerce o comparaţie în termeni de valoare, Blaga sugerează că în trecerea de la minor la major se pierde spontaneitatea caracteristică unei culturi minore, apărând pericolul rigidizării şi al uscăciunii în creaţie.

Tradiţional versus modern

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

Cultura occidentală modernă este o cultură de tip major, dar între ea şi celelalte culturi majore pomenite este o diferenţă 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 observaţie atrage atenţia asupra unui fenomen istoric deosebit de important pentru tot ceea ce i-a urmat: industrializarea. Industrializarea a schimbat toate aspectele vieţii, a mutat mase enorme de oameni de la sat la oraş, acesta devenind elementul central al culturii care lua naştere: cultura cvasi-exclusiv urbană, prima cultură de felul ei. În trecut, deşi existau oraşe, ele nu sufereau

comparaţie cu oraşul industrial, fiind mai degrabă nişte sate mari, prin comparaţie, nişte târguri. Cultura era mult mai influenţată, conştient sau inconştient, de ritmurile naturale, decât de cele industriale. De aceea, culturile majore tradiţionale, în comparaţie cu cea urbană modrenă 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. Istoricul Sidney A. Burrell analizează rolul social, economic şi politic pe care l-a jucat industrializarea:

“Odată cu răspândirea urbanizării, concepţia omului occidental asupra vieţii s-a schimbat. Cum majoritatea oamenilor locuiau acum în oraşe, sau în zone metropolitane, interesele şi problemele orăşenilor au început, din secolul al XIX-lea înainte, să aibă o influenţă decisivă asupra dezvoltării sociale şi politice a majorităţii societăţilor occidentale. În oraşe se revărsaseră, în numere din ce în ce mai mari, masele lucrătoare ale erei industriale, iar în jurul lor tindeau să se adune forţele democraţiei şi mai târziu ale socialismului. Deoarece lucrătorii industriali de la oraş simţeau în general mult mai repede şi adesea mult mai sever efectele crizei economice, decât populaţia rurală, tendinţa celei dintâi era să susţină partidele politice care le promiteau o măsură de uşurare economică şi siguranţă a bunăstării în timp de criză. … Problemele oraşului erau de asemenea complicate de anonimatul milioanelor de locuitori, printre care crima şi imoralitatea erau mai uşor ascunse decât în sate sau în comunităţile rurale din timpurile apuse. Mai dificil de a-i face faţă, însă era problema specfică secolului XX a decăderii urbane rapide, adică a creşterii zonelor de ghetou şi a populaţiei, cu toate problemele adiacente ale delicvenţelor juvenile şi ale educaţiei.”
29
(141)

Schimbările aduse de industrializare au fost deosebit de profunde, în toate domeniile şi, cu siguranţă şi în privinţa culturii şi a raportării la peisaj. Opoziţia tradiţional – modern ar fi cea de-a treia cheie care ar putea arunca lumină asupra problemei pierderii caracterului metafizic al peisajului.

Revenind la diferenţa izbitoare dintre peisajul sugerat de Muzeul Satului şi restul Bucureştiului, se poate remarca faptul că acesta din urmă este rupt de cel dintâi prin tendinţa de occidentalizare a oraşului modern, care implică condiţionarea esteticului de util şi piederea sensurilor metafizice ale peisajului, după cum susţin Blaga şi Pleşu. Tododată, prin orientarea spre un tip de cultură major, se pierde spontaneitatea culturii minore. Pe lângă acestea se mai adaugă şi anii de indusrializare de tip comunist. Dar, aceştia, din perspectiva analizei lui Blaga (din 1936), nu au putut decât să intensifice şi să accelereze aspectele deja menţionate 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, Bucureşti, 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, Bucureşti, Cugetarea – Georgescu Delafras S.A, 1944;

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

Andrei Pleşu, Pitoresc şi Melancolie, Bucureşti, Humanitas, 1992;

Steinhardt, Escale în timp şi spaţiu, Bucureşti, 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, Bucureşti, Polirom, 2006, p 134.

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

4 Ibid.

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

6 Ibid. p. 264. Textul continuă: “Te poţi aştepta să vezi ieşind de sub o poartă săsească o maşină de treierat. Dintr-o casă românească te poţi aştepta să vezi ieşind pe Muma Pădurii.” Iată un alt pasaj deosebit de sugestiv: “În sentimentul destinului, propriu sufletului românesc, alternează ursita şi graţia divină, ca valea şi dealul. Românul nu va încerca prea mult să schimbe cursul întâmplărilor; el va modifica, dar nu va forţa configuraţia pământului. El îşi clădeşte casa la spatele lui Dumnezeu, ştiind pe semne că Dumnezeu are ochi şi în spate.” Ibid, pp 225-6.

7 Ibid., p. 269.

8 Ibid.

9 Ibid. Textul continuă astfel: “Între morminte şi peste morminte, coperişul bisericii se apleacă cu grijă ocrotitoare, ca o cloşcă peste pui, iar turnul suleget se înalţă feciorelnic, aproape jucăuş, simbolizând parcă siguranţa învierii morţilor.”

10 Ibid.

11 Drimba, op. cit., p 90.

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

13 Citat în Andrei Pleşu, Pitoresc şi Melancolie, Bucureşti, Humanitas, 1992, p. 82.

14 N. Steinhardt, Escale în timp şi spaţiu, Bucureşti, Cartea Românească, 1987, p. 395.

15 Ibid., pp. 395-6. Cf. şi Blaga: “Frescele exterioare şi pridvoarele simbolizează legătura între cele două lumi, care în fond sunt deopotrivă privite ca nişte revelaţii ale Divinităţii.” Op. cit., p. 270.

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

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

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

19 Pleşu, 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 vieţii cotidiene este grav alterată şi copleşită de duhul economic. … Teoria marxistă, cu privire la primatul economicului, croită după chipul şi asemănarea vieţii proletare din centrele industriale, şi-ar fi putut de sigur găsi şi unele confirmări în felul vieţii ţărăneşti din apus.” Blaga, op. cit. pp. 261, 262