

Anul Internațional al
Tineretului

Condiția tinerei generații

Numeroasele acțiuni cu participare internațională regională și națională din agenda Anului Internațional al Tineretului, culminând cu Conferința mondială a O.N.U. pentru A.I.T., desfășurată în cadrul plenary Adunării Generale a Organizației Națiunilor Unite, confirmă prin ele înseși excepționala valoare a inițiativei românești de proclamare în 1985 a A.I.T. sub deviza sintetică de **Participare, Dezvoltare, Pace**. Bucurându-se de participarea reprezentanților a 159 de state membre ale O.N.U., Conferința, apreciată ca o reușită și un eveniment unic în viața Națiunilor Unite, a pus în lumină răsunetul mondial al inițiativei românești care înglobează concepția originală și inovatoare, protunumanistă a președintelui Nicolae Ceaușescu privind condiția tinerei generații, locul și rolul acesteia în modelarea lumii de azi și de mâine. Este semnificativ de subliniat că „Declarația cu privire la promovarea în rîndurile tineretului a idealurilor de pace, respect reciproc și înțelegere între popoare”, în direcția statuirii unor preocupări susținute și de perspectivă în domeniul tineretului, reprezintă un prim document adoptat de O.N.U., drept consecință a unei propuneri românești, careia îi urmează o serie de strălucite inițiative ale României în ceea ce privește promovarea problematicii tinerei generații în organismele internaționale. România este în ultimul două decenii, autor și coautor a peste 40 de rezoluții ale O.N.U. privind condiția tinerei generații, problematica ei.

Expresia practică a rezoluțiilor adoptate în problemele tinerei a căpătat în cadrul eforturilor României forma unor inițiative de largă recunoaștere și participare internațională, cum au fost mesele rotunde, seminariile cu tineret și studenți. Toate aceste acțiuni au alcătuit un summum ideatic și faptic, contextura pregătitoare a A.I.T., conferind o înaltă semnificație și prețuire eforturilor și inițiativelor politice și diplomatice ale României.

De mare semnificație este și faptul că jubileul aniversării O.N.U. a coincis cu Conferința mondială a Națiunilor Unite pentru A.I.T., deoarece încă de la înființarea Organizației Națiunilor Unite, peste rănille singuride încă ale marii conflagrații mondiale abia terminate, națiunile lumii își îndreptau atenția spre generația tinăra ca spre o generație a păcii trănicioase. Cu atât mai mult în prezent, o profundă apreciere a condiției tinerei generații, cînd s-au impus două decenii de la adoptarea de către O.N.U. a primului document referitor la tineret, impune o privire prospectivă și responsabilă din partea tuturor factorilor decizionali, inclusiv a tineretului, asupra locului și rolului pe care îl au tinerii în construcția viitorului omenirii. Insușindu-și valorile create de omenire, prelucrînd tradițiile constructive înaintate ale trecutului, tinerii se manifestă ca o importantă componentă creatoare a societății. Dezvoltarea este un proces dialectic complex de prelucrare dinamică a realizărilor trecutului și de adăugare a noilor valori, a bunurilor materiale, la scara macro și microsocială pînă la nivelul fiecărui individ, în corelație cu programele de dezvoltare națională, cu obiective referitoare la eliminarea subdezvoltării, inegalității, șomajului, analfabetismului. Participarea și dezvoltarea, cooperarea internațională au loc doar în condițiile păcii. Pacea a devenit astăzi sensul convergent al luptei tuturor popoarelor conștiente mai mult ca oricînd de pericolul unui război. De aici necesitatea ca tineretului să fie educat în spiritul păcii, al egalității și respectului între națiunile lumii.

Rezoluția elaborată de România, adoptată în încheierea deliberărilor Conferinței mondiale a O.N.U. pentru A.I.T. include deopotrivă rezultatele amplei proces de desfășurare a Anului Internațional al Tineretului, cît și prefigurările activităților de perspectivă privind cooperarea internațională în domeniul tineretului. Efortul altor inițiative ale României socialiste apreciate la nivel mondial, conjugate cu mobilizarea tineretului țării la programul de propagare materială și spirituală a poporului nostru, cu slujirea idealurilor de pace și cooperare între popoarele lumii se confirmă astfel într-o perspectivă de noi inițiative în programele organismelor internaționale în domeniul tineretului, în interesul păcii, fărîlirii unei lumi a înțelegerii și desinderii internaționale.

Victor MITOCARU

Reciteam de curînd dosarul pasionant-controverse în jurul lui Brâncuși: oare a rămas el un „țaran din Carpați”, deși a trăit la Paris o jumătate de secol în chiar centrul înnoirilor și revoluțiilor artistice moderne? Sau, dimpotrivă, cum crede, de pildă, Sidney Geist, Brâncuși a devenit ceea ce este, grație influenței Școlii din Paris și descoperirii artelor exotice, îndeosebi a sculpturilor și măștilor africane? Citind toate piesele dosarului, am privit fotografiile reproduse de Ionel Jianu în monografia sa (Paris, Arta, 1963): Brâncuși în atelierul său din Intrarea Ronsin, patul său, soba sa. E greu să nu recunoști „stilul” unei locuințe țărănești, cu toate acestea, e vorba de ceva mai mult: este căminul lui Brâncuși, „lumea” lui proprie pe care și-a făurit-o singur, cu propriile-i mâini, am putea zice. Nu este replica unui model preexistent, „casa unui țaran român”, sau „atelierul unui artist parizian de avangardă”. Apoi, e de ajuns să te uiți cu atenție la sobă. Nu numai fiindcă nevoia de-a avea un cuptor țărănesc spune multe despre felul de viață pe care Brâncuși a ales să și-l păstreze la Paris, dar și fiindcă simbolismul cuptorului, sau al vetrei poate limpezi o anume taină a geniului lui Brâncuși.

Există, în adevăr, faptul acesta — paradoxal pentru mulți critici — că Brâncuși pare să și fi regăsit izvorul de inspirație „românească” abia după întîlnirea cu anumite creații artistice „primitive” și arhaice. Or, acest paradox constituie una dintre temele favorite ale înțelepciunii populare. N-aș aminti acum decît un singur exemplu: povestea rabinului Eisik din Cracovia pe care indianistul Heinrich Zimmer a extras-o din Khassidischen Bücher a lui Martin Buber. Acest pios Eisik din Cracovia are un vis în care i se poruncește să plece la Praga: acolo, sub marea pod ducînd spre palatul regal va descoperi o comoară bine tănuțată. Visul se repetă de trei ori și Eisik se hotărăște să plece la drum. Ajuns la Praga găsește podul, dar, podul fiind păzit zi și noapte de santinele Eisik, nu îndrăznește să sapsă după comoară. Dînd întruna țîrcoale, atrage atenția căpitanului gărzii care îl întreabă binevoitor dacă n-a pierdut ceva. Candid, Eisik îi povestește visul. Ofițerul izbucnește în rîs: „Chiar așa, omule! îi spune ofițerului, și-ai totcit pîngelele pînă aici numai pentru un vis? Ce om în toate mințile crede în vise?” Ofițerul însuși auzise un glas în vis: „Glasul îmi vorbea de Cracovia și îmi porunca să mă duc acolo și să caut o mare comoară în casa unuia cu numele de Eisik, Eisik, fiul lui Jekel. Comoara trebuia descoperită într-un colț colbăit în care era îngropată în dosul cuptorului”. Inșă ofițerul nu punea nici un preț pe glasurile auzite în vis: era un om cu capul pe umeri. Eisik se înclină atunci adînc în fața lui, îi mulțumi și se grăbi să ajungă la Cracovia. Căutînd în ungherul uitat al casei sale, descoperi comoara care îi scoase din saracie. Așadar, comentează Heinrich Zimmer, așadar, adevărata comoară, aceea care pune capăt mizeriei și încercărilor noastre, nu se află nicodată departe, nu trebuie căutată într-un loc îndepărtat, ci zace îngropată în ungherele cele mai intime ale casei noastre, adică ale propriei noastre ființe. Ea se află în spatele caminului, centrul dătător de viață și de căldură care ne dirijează existența, inima sufletului nostru, trebuie numai să știm unde să scormonim. Dar atunci rămîne faptul, curios și invariabil, că numai după o pioasă călătorie într-un ținut îndepărtat, într-o țară străină, pe pămînt nou, semnificația acestui glas iauntric va putea să ni se dezvăluie, conducîndu-ne căutările. La iaputul acesta ciudat și constant, se adaugă un altui, anume că cel ce ne dezvăluie sensul misterioasei noastre călătorii lăuntrice trebuie să fie el însuși un străin, de altă credință și de altă rasă.

Pentru a reveni la subiect, chiar dacă am accepta punctul de vedere al lui Sidney Geist, și anume că influența exercitată de Școala din Paris a fost decisivă în formarea lui Brâncuși, în vreme ce „influența artei populare românești și poartă uneori chiar nume românești (Măiastra, de exemplu). Altfel spus, „influența” vor fi declanșat un fel de anamneză, ducînd în mod obligatoriu la auto-descoperire. Întîlnirea cu creațiile avangardei pariziene, sau ale lumii arhaice (Africa) va fi declanșat o mișcare de „interiorizare”, de întoarcere spre o lume tainică și de neuitat, fiind, în același timp, o lume a copilăriei și a imaginariului. Poate, după ce a înțeles importanța anumitor creații moderne, Brâncuși să

fi redescoperit bogăția artistică a propriei sale tradiții țărănești, să fi presimțit, în fond, posibilitățile creatoare ale acestei tradiții. Ceea ce nu înseamnă în nici un caz că, după această descoperire, Brâncuși s-a apucat să facă „artă populară românească”. Nu a imitat formele deja existente, nu a copiat „folclorul”. Dimpotrivă, a înțeles că sursa tuturor acestor forme arhaice — ale artei populare din țara sa, cît și a celei preistorice balcanice și mediteraneene, a artei populare „primitive” africane, sau oceanice — era foarte adînc scufundată în trecut; și totodată a înțeles că această sursă primordială nu avea nici o legătură cu istoria „clasică” a sculpturii, în care Brâncuși se găsea integrat, ca dealtfel toți contemporanii săi, în vremea tinereții, la București, München, sau la Paris.

Geniul lui Brâncuși ține de faptul că a știut unde să caute adevărata „sursă” a formelor pe care se simțea în stare să le creeze. În loc să reprodusă universurile plastice ale artei populare românești, sau africane, el s-a apucat, să spunem așa, să „interiorizeze” propria sa experiență vi-

nui artist din vremurile arhaice. „Interiorizarea” și „scufundarea” în adîncuri făceau dealtfel parte din **Zeitgeist-ul** începutului de secol XX. Freud pusese tocmai la punct tehnica explorării adîncurilor inconștientului; Jung credea că se poate coborî încă și mai adînc în ceea ce el numea Inconștientul colectiv; speologul Emil Racoviță era pe cale să identifice în fauna cavernelor „fosile vii”, cu altfel mai prețioase, cu cît aceste forme organice nu erau fosilizabile; Lévy-Bruhl izola în „mentalitatea primitivă” o fază arhaică, prelogică, a gândirii umane.

Brâncuși era contemporan prin excelență cu această tendință spre „interiorizare” și spre cercetarea „adîncurilor”, contemporan cu interesul pasionat pentru stadiile primitive, preistorice și prerazionale ale creativității umane. După ce a înțeles „secretul” principal — anume că nu creațiile folclorice, sau etnografice sînt acelea care pot reînnoi și îmbogăți arta modernă, cî descoperirea „surseilor” lor —, Brâncuși s-a dedicat unor căutări nesfîrșite, căutări cărora numai moartea sa le-a pus capăt. A re-

Brâncuși n-a ales „forma pură” a coloanei — care nu putea să semnifice decît „suportul”, „Grinda cerului” — ci o formă romboidală repetată la nesfîrșit care se apropie de un arbore, sau de un stilp crestă. Altfel spus, Brâncuși a pus în evidență simbolismul înălțării, căci, privind-o, îți vine să te cațeri pe acest „arbore ceresc”. Ionel Jianu reamintește că formele romboidale „reprezintă” un motiv decorativ împrumutat de la stilpii arhitecturii țărănești. Or, simbolismul stilpului caselor țărănești e legat la rîndul său, de „cîmpul simbolic” al lui **axis mundi**. La nenumărate locuințe arhaice, stilpul central slujește de fapt de mijloc de comunicare cu cerul.

Pe Brâncuși nu-l mai bîntuia ideea înălțării spre cer din cosmologiile arhaice, ci elanul într-un spațiu nesfîrșit. Iși numește coloana „fără sfîrșit”. Nu numai fiindcă o asemenea coloană nu putea fi terminată nicodată, ci, mai ales, pentru că elanul ei are loc într-un spațiu care nu poate avea limite, de vreme ce se întemeiază pe experiența extatică a libertății absolute. Este același spațiu în care își iau zborul **Păsările**. Din vechiul simbolism al „Columnei cerului”, Brâncuși n-a reținut decît elementul principal; înălțarea, altfel spus, transcenderea condiției umane. Inșă el a reușit să arate contemporanilor săi că e vorba de o înălțare extatică, lipsită de orice caracter „mistic”. Ajunge să te lași „dus” de forța operei pentru a redescoperi frumusețea uitată a unei existențe eliberate de orice sistem de condiționări. Începută în 1912 cu prima versiune a **Măiestrei**, tema **Păsărilor** este încă și mai grăitoare. Brâncuși a plecat, în adevăr, de la un celebru motiv românesc, pentru a junge printr-un lung proces de „interiorizare” la o temă exemplară, arhaică și universală, în același timp. **Măiastra**, mai precis **Pasărea măiastră** (în rom. în orig., n. tr.) este o pasăre fermecată din basmele populare românești care îl ajută pe Făt Frumos în luptele și încercările sale. Într-un alt ciclu narativ, **Măiastra** reușește să fure cele trei mere de aur pe care le făcea în fiecare an un măr fermecat. Doar un fecior de împărat poate s-o prinda, sau să o rănească. În anumite variante, odată prinsă, ori rănită, **Pasărea măiastră** se prefăce în zîna. S-ar putea spune că Brâncuși a voit să sugereze această taină a dublei naturi, subliniind, în primele variante (1912—1917), feminitatea **Măiestrei**. Dar, destul de curînd, preocuparea lui se concentrează asupra tainei zborului. Ionel Jianu a cules aceste mărturisiri ale lui Brâncuși: „Am voit ca **Măiastra** să și ridice capul fără a exprima prin asta mîndrie, orgoliu, sau sfidare. A fost problema cea mai grea și, numai după un lung efort am ajuns să redau această mișcare integrală în elanul zborului”. **Măiastra**, care în folclor, este ca și invulnerabilă (numai feciorii de împărat poate s-o rănească) devine **Pasărea în spațiu**. Acum este exprimat în piatră „zborul magic”. Prima versiune a **Măiestrei**, ca și aceea a **Păsării în spațiu** datează din 1919, iar ultima din 1940. În cele din urmă, scrie Ionel Jianu, Brâncuși a reușit să „transforme materialul amorf într-o elipsă cu suprafețe translucide de o puritate uimitoare, care iradiază lumina și intruchipează, prin irezistibilul său elan, esența zborului”. De altfel, Brâncuși spunea: „Toată viața n-am căutat decît esența zborului... Zborul, ce ferice!” Nu avea nevoie de citit cărți pentru a afla că zborul este un echivalent al țeririi de vreme ce simbolizează înălțarea, transcenderea, depășirea condiției umane. Zborul afirmă **abolirea greutății**, arată că s-a produs o mutație ontologică în însăși ființa omenească. Miturile, poeziile și legendele despre eroi, sau magicieni care călătoresc firesc între cer și pămînt sînt universal răspîndite. Simbolismul zborului traduce o ruptură produsă în universul vieții cotidiane. Dubla intenționalitate a acestei rupturi este evidentă: este în același timp **transcendența și libertatea** ce se obțin prin zbor.

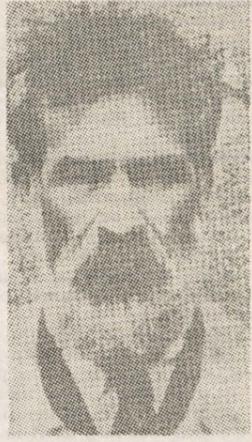
E semnificativ că Brâncuși a fost obsedat întreaga viață de ceea ce el numea „esența zborului”. Inșă este extraordinară că a reușit să exprime elanul înălțării, folosind tocmai arhetipul **greutății**, „materia” prin excelență: piatră. Aproape am putea spune că a operat o transmutație a „materiei”, mai precis a efectuat o **coincidentia oppositorum**, fiindcă în același obiect coincid „materia” și „zborul”, greutatea și negarea greutății.

Traducere de:
Dan CIACHIR

Mircea ELIADE



Brâncuși și mitologiile



tală. Brâncuși a reușit deci să regăsească „felul de a fi” specific omului arhaic, fie acesta un vînatîr din paleolitic inferior, sau un agricultor din neolitic mediteranean, carpato-danubian, sau african. Dacă s-a putut vedea în opera lui Brâncuși, nu numai o solidaritate structurală și morfologică cu arta populară românească, dar și, de asemenea, analogii cu arta neagră, sau cu sculpturile preistorice mediteraneene, sau balcanice, e pentru că toate aceste universuri plastice sînt omologabile din punct de vedere cultural: „sursele” lor se află în paleolitic inferior și în neolitic. Altfel spus, grație procesului de „interiorizare” la care făceam aluzie și anamnezei care i-a urmat, Brâncuși a reușit să „vadă lumea” aidoma autorilor de capodopere preistorice, etnologice, sau folclorice. A regăsit „modelul lor de a fi în univers” care îngăduia acestor artiști necunoscuți să creeze propriul lor univers plastic într-un spațiu care nu avea nimic comun, de pînda, cu spațiul artei eiene „clasice”. Desigur, toate acestea nu explică geniul lui Brâncuși, nici opera sa. Fundca nu ajunge să regăsească „felul de a fi” al unui țaran din neolitic pentru a putea crea asemeni unui artist din aceeași epocă. Dar, atragînd atenția asupra procesului de „interiorizare” sîntem ajutați să înțelegem, pe de o parte, extraordinara noutate a lui Brâncuși și, pe de alta, de ce anumite opere ale sale par în mod structural solide cu creațiile artistice preistorice, țărănești, sau etnologice.

Atitudinea lui Brâncuși față de materialul folosit și, îndeosebi, de piatră, ne va ajuta, poate, într-o zi să înțelegem ceva din mentalitatea oame-niilor preistorici. Fiîndcă Brâncuși se apropia de anumite pietre cu eviavia exaltată și adesea neînșită a unuia pentru care un atare element manifesta o putere sacră, constituia o hierofania.

Nu vom ști nicodată în ce univers imaginar se mișca Brâncuși în timpul îndelungatei sale munci de șlefuit. Dar această intimitate prelungită cu piatră înconjură, desigur, „visările materiei” strălucit analizate de G. Bachelard. Era un fel de scufundare în lumea adîncurilor în care piatră, „materia” prin excelență, se dezvăluia misterioasă, de vreme ce încorpora sacralitatea, forța, hazardul. Descoperînd „materia” în calitate de sursă și loc epifanic și de semnificații religioase, Brâncuși a putut să regăsească, sau să ghicească emoțiile și inspirația u-

venit neconștient la anumite teme, de parcă era obsedat de misterul lor, sau de posibilitățile lor artistice pe care nu ajungeau să le realizeze. A lucrat, de exemplu, nouăsprezece ani la **Coloana fără sfîrșit** și douăzeci și opt la **Păsările**. În al său **Catalogue raisonné**, Ionel Jianu înregistrează cinci versiuni în stejar ale **Coloanei fără sfîrșit**, plus una în ipsos și una în oțel, executate între 1918 și 1937. Cît despre ciclul **Păsările**, din 1912 pînă în 1940, Brâncuși a terminat douăzeci și noua de versiuni, în bronz, șlefuit, în marmură de diferite culori și în ipsos. Desigur, reluarea constantă a unui motiv principal se regăsește și la alți artiști, vechi, sau moderni. Inșă o atare metodă e caracteristică îndeosebi artelor populare și etnografice, în care modelele exemplare cer să fie redate la nesfîrșit și „imitate” din rapuni care nu au nimic comun cu „lipsa de imaginație”, sau cu „personalitatea artistului”.

Este semnificativ că Brâncuși a regăsit în **Coloana fără sfîrșit**, un motiv popular românesc, **Columna cerului** (în rom. orig.) care continuă o tema mitologică atestată deja în preistorie și care, altminteri, este destul de răspîndită în întreaga lume. **Columna cerului** sprijină bolta cerească, cu alte cuvinte este o **axis mundi**, careia i se cunosc numeroase variante: coloana **Irmansul** a vechilor germani, stîlpi cosmici ai populațiilor nord-asiatice, muntele central, arborele cosmic, etc. Simbolismul lui **axis mundi** este complex: axa sprijină cerul și mijlocește în același timp comunicarea dintre pămînt și cer. În preajma unei **axis mundi**, socotită a fi așezată în centrul lumii omul poate să comunice cu puterile cerești. Conceperea unei **axis mundi** ca o coloană de piatră sprijinind lumea reflectă foarte probabil credințele caracteristice culturilor megalitice (mileniile IV—III î.e.n.) dar simbolismul și mitologia coloanei cerești s-au răspîndit dincolo de hotarele culturii megalitice.

În folclorul românesc, în orice caz, „Columna cerului” reprezintă o credință arhaică, precristiană, care a fost repede creștinată, de vreme ce se regăsește în **colindele** (în rom. în orig.) de Crăciun. Fără îndoială, Brâncuși va fi auzit vorbindu-se de „Columna cerului” în satul său natal, sau pe la vreuna din stînele din Carpați la care și-a făcut ucenicia de cioban. Imaginea l-a obsedat cu siguranță, căci așa cum vom vedea, ea se integra în simbolismul înălțării, al zborului, al transcendentei. E remarcabil faptul că

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor șef: George GENOIU

Sergiu ADAM, Constantin CALIN, Stelian NANIANU, dr. Vasile SPORICI

Apare lunar: 16 pagini — 5 lei. Manuscrisele reținute se publică în ordinea necesităților redacționale.

Materialele nepublicate nu se restituie. Redacția și administrația: Bacău, str. Eliberării nr. 63, telefon: 12497, 37200, interior 167. Cititorii din străinătate se pot abona prin „ROMPRESFILATELIA” sector export-import presă P. O.

BOX 12-201, telex 1 06 76 — București, Calea Grivitei 64—66.



Tiparul:
Intrep. Poligrafică Bacău
sub comanda nr.5525-1985

ateneu
REVISTA
SOCIAL-CULTURALĂ

Revista „Ateneu” este
tipărită pe hîrtie
fabricată la C.C.H.
„Letea” Bacău