

POZIȚIONĂRI IDENTITARE ÎN AVANGARDA ROMÂNEASCĂ

de IRINA CĂRĂBAȘ

Abstract

The article is focused on the insufficiently discussed problem of the Jewish identity of most members of the Romanian avant-garde. Taking as a starting point the avant-garde journal *Integral* (1925-1928) it explores how several identity stages were produced, reconfigured, and interpreted. Although *Integral* like the other avant-garde journals published in Romania provides almost no ground for considering the avant-garde a form, an expression or a support of the Jewish identity, when scrutinized in the broader context of contemporary press, the various ways in which its main contributors define their own ethnic and cultural identity make sense. The Jewish cultural press along with other publications is mapped in order to retrace the modes in which concepts about Jewish art and literature, about the avant-garde and the avant-garde artists are internalized and displayed. On the one hand, the oscillation between self-reflection and reception of the Other concerning the relation of the Jewish identity to the avant-garde helps to establish certain lines of conceptual circulation in several contexts. On the other hand, the contexts themselves, particularly the political ones (the fascism of late 1930s and the early years of the communist regime – 1945-1947), are considered a form of agency in the identity construction process.

Keywords: Romanian *avant-garde*, *Integral*, M.H. Maxy, Jewish identity, national specific, extreme right, communism.

Max Herman, Ștrul Leibă Croitorul, Eduard Marcu, Filip Brauner, Benjamin Wechsler, Alexandru Binder, Iuliș Blumenfeld, Salman Locker sunt numele trecute, de obicei, între paranteze în notațiile biografice despre M.H. Maxy, Ion Călugăru, Ilarie Voronca, Filip Brunea-Fox, Barbu Fundoianu, Sașa Pană, Jules Perahim, Gherasim Luca. Parantezele semnalizează, potrivit unei convenții de redactare, faptul că numele sub care aceștia sunt cunoscuți reprezintă pseudonime cu care purtătorii lor s-au identificat în lumea culturală. Dincolo de convenție, parantezele pun la un loc și, în același timp, despart două sisteme de referință care au funcționat împreună obliteratedu-se reciproc, cooperând sau urmând traiectorii paralele. Parantezele pot fi privite ca un instrument simbolic cu care au operat avangardiștii înșiși, comentatorii lor din epocă (transferând, în anumite circumstanțe, paranteza asupra pseudonimului) și cercetătorii ulteriori. Originea evreiască comună semnificată de numele pus între paranteze a fost, de-a lungul timpului, deplasată de comentatori între extreme: fie constituia unica modalitate de a vedea avangarda, fie era cu desăvârșire uitată¹. Orice pseudonim este susceptibil de a fi interpretat ca parte a unei

¹ Motivațiile ce au dus la neglijarea chestionării identității etnice în cercetarea avangardei sunt multiple. Studiile dinainte de 1990 apăreau într-un climat naționalist și adeseori xenofob care nu îngăduia astfel de problematizări. În plus, o atare întreprindere se intersectează cu probleme precum antisemitismul sau Holocaustul, care fac ca subiectul să fie mai degrabă dificil și incomod. După 1990, au apărut referințe sau mici intervenții, fără a conduce, din păcate, la un studiu serios și sistematic. Foarte recent subiectul a fost valorificat de două expoziții *Destine la răscruce. Artiști evrei în perioada Holocaustului*, texte Monica Enache și Valentina Iancu, MNAR, București, 2010-2011 și *Van dada tot surrealisme Joodse avant-garde kunstenaars uit Roemenië, 1910-1938/ From Dada to Surrealism Jewish Avant-Garde Artists from Romania, 1910-1938*, Radu Stern en/and Edward van Voolen (ed.), Joods Historisch Museum /Jewish Historical Museum, Amsterdam Uitgave/ Published

strategii de modelare a unui eu artistic, păstrând sau nu conexiuni cu ceea ce am putea numi eul privat². Totuși, chiar dacă avem de-a face cu un fenomen colectiv de renunțare totală sau parțială la numele evreiesc, aceasta nu implică neapărat și o atitudine colectivă față de identitatea etnică. Nici măcar numele nu sunt supuse unui proces omogen de transformare – unii dintre avangardiști își păstrează parțial numele de naștere, alții chiar integral, ca Victor Brauner sau Marcel Iancu, Maxy îl restrânge la inițiale, iar Perahim și-l traduce din germană în ebraică. Pe de-o parte, alegerea unui pseudonim se suprapune unui obicei destul de răspândit în comunitatea evreiască încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea de a avea și un echivalent românesc al numelui, fapt ce indica dorința de aculturare. Pe de altă parte, multe pseudonime își au explicații anecdotice ce subîntind felurite modalități de legitimare artistică³. Așadar, pornind chiar de la utilizarea numelui, este imposibil să se precizeze o identitate evreiască monolită sau un tip de raportare la propria identitate valabil în mod egal pentru toți artiștii menționați.

În ce măsură originea etnică a contribuit la practicile artistice ale avangardei din România în care acești artiști au fost angrenați este, într-un anumit sens, o întrebare cu posibilități limitate de răspuns. Este cert că grupurile formate și re-formate în jurul revistelor de avangardă nu au fost puse în slujba construirii unei identități artistice colective pornind de la apartenența etnică. În alte spații geografice, precum Rusia, Ucraina sau Polonia, apar, mai ales la sfârșitul deceniului al doilea și prima jumătate al celui de-al treilea, asociații de artiști care își asumă în egală măsură avangarda și evreitatea, încercând să definească și să producă o artă cu specific. Iată ce scriau în 1919 Ysakhhar ber Rybak și Boris Aronson, membri fondatori ai grupului cultural idiș *Kultur Lige* din Kiev: „Chiar dacă artistul dorește să fie, prin munca sa, internațional, va scoate întotdeauna la iveală o construcție proprie de natură spirituală și emoțiile mediului din care provine.”⁴ Nici grupul de la *Integral*, nici cele de la *Contimporanul*, *unu* sau *Alge* nu se aliniază unor declarații similare și, mai mult, nu lasă să transpară în ceea ce publică, decât ocazional și tocmai de aceea greu de circumscris, preocupări pentru identitatea evreiască, fie ea individuală sau colectivă. Steven Mansbach a încercat să plaseze articulația identitară a avangardei din România dincolo de stratul declarațiilor sau al tematicilor literare și artistice în registrul reacțiunii sociale. Natura experimentală și cosmopolitismul avangardist sunt puse pe seama marginalizării sociale cu care artiștii evrei erau confrunțați⁵. Este o interpretare cumpănită ce include identitatea evreiască în problematica avangardei fără a o absolutiza. Poziția marginală a avangardei în câmpul cultural nu aparține doar spațiului românesc și este determinată de factori multipli. Rămâne, așadar, un punct nevralgic conexiunea, poate, prea abruptă dintre social și estetic.

Michael Finkenthal detecta o capcană în întrebarea cu privire la un specific evreiesc al avangardei din România, deoarece atât negația, cât și afirmația ar implica o excludere: prima

by Jewish Historical Museum, Amsterdam, 2011. A avut loc de asemenea o conferință internațională având identitatea evreiască și avangarda ca temă centrală: *București – Zürich – Paris – Tel Aviv. Avangardiști români și evrei în spațiul cultural românesc*, organizator Centrul de Studii Iudaice „Goldstein – Goren” și Biblioteca Academiei Române, București, mai, 2011.

² Pseudonimul face într-un fel vizibil ceea ce Michel Foucault numea „modul specific de existență” a numelui autorului ce nu aparține în totalitate nici persoanei private, nici operei, ci se configurează la intersecția mai multor discursuri: *Qu'est-ce qu'un auteur?*, în M. Foucault, *Dits et écrits. 1954-1969*, Paris, 1994, p. 798.

³ Se spune că numele Maxy este dat de Iser (în romanul autobiografic al Liane Maxy, inventarea acestui nume corespunde acceptării lui printre profesioniștii picturii; a se vedea Liana Maxy, *Nucleul magic*, f. I., Israel, 1986, p. 79-81), iar cel de Călugăru, de Lovinescu; Fundoianu și-a ales numele după cel al unei moșii a familiei; în cazul lui Gherasim Luca ar fi vorba de un fel de *objet trouvé* (a se vedea Petre Răileanu, *Gherasim Luca*, Paris, 2004) etc.

⁴ Apud Claire Le Foll, *L'école artistique de Vitebsk (1827-1923). Eveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malévitch*, Paris, 2002, p. 162.

⁵ S.A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans*, Cambridge, p. 248.

variantă ar putea conduce la căderea într-un vechi clișeu al lipsei de creativitate a evreilor, iar a doua ar însemna expulzarea avangardei din cultura română ca un corp creat de „străini”⁶. De asemenea, a spune „da” specificului evreiesc ar complica problema identității avangardei, deoarece ar arunca în incertitudine, de această dată, contribuțiile artiștilor de alte proveniențe ca Ion Vinea, Hans Mattis-Teutsch, Corneliu Michăilescu sau Geo Bogza. Capcana întrebării ar putea fi evitată prin adoptarea unei concepții fluide asupra identității artiștilor de avangardă care să presupună multiplicitate, stratificare și reconfigurare în timp. Activitatea acestor artiști nu s-a mărginit la spațiul sau la durata de viață a revistelor de avangardă, ci s-a desfășurat în trasee paralele sau care urmează o altă cronologie decât cea atribuită îndeobște avangardei. Prin urmare, avangarda conturează și este conturată de una din mai multele ipostaze identitare ale acestor artiști, fie ei evrei sau nu, ipostaze individuale care interacționează într-una colectivă. Trebuie menționat că identitatea colectivă a avangardei este guvernată în mod programatic de ideea de internaționalism și transindividualism ce minimizează sau chiar exclude cultivarea unui caracter național sau etnic. Mai mult, avangarda este considerată de către membrii ei ca indisolubil legată de cultura română nu în sensul unei specificități, ci al unei funcțiuni locale. Aceasta reprezintă totodată un conector la cultura europeană, așa cum apare explicit într-un pasaj extrem de citat dintr-un articol de M.H. Maxy, fondatorul revistei *Integral*: „Modernismul nostru nu e adaptarea curentului X sau Y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiași spirit european pe toată întinderea lui geografico-spirituală. De aceea modernismul nostru nu e și nu poate fi, după cum au aerul s’o creadă băeții deștepți, un sistem mecanic de gimnastică spirituală împrumutat din Occident și adaptat la noi. Nucleele moderniste în plină creștere reprezintă de aceea izbucnirile vulcanice ale spiritualității europene, aceeași ca esență pe toată întinderea ei, ce se manifestă aici ca și aiurea, biruind date psihologice și climaterice, socotite până acum inalterabile. Modernismul românesc se integrează peisagiului spiritual european așa cum o certifică cazul Brâncuși.”⁷ O atare poziție ar explica politica similară adoptată de jurnalele de avangardă ce situează în sfera preocupărilor lor mai degrabă o identitate românească (conotată geografic și nu etnic) decât una evreiască. Această identitate românească era în definitiv ceea ce îi unea pe artiștii și scriitorii respectivi, iar atitudinea lor comună era una critică față de opiniile naționaliste sau propovăduitoare ale unui specific românesc (în sens etnic) al literaturii și artei.

Ideea unei duble identități, care ar putea fi ridicată pornind de aici, poartă deja o istorie relativ îndelungată, fiind un element constitutiv al mișcării de emancipare a evreilor de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Aceasta propunea o modernizare socială, adoptarea limbii locale și a educației laice, profesionalizare diversificată fără renunțarea la cultura iudaică. Ideile Haskalei devin active pe teritoriul României în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, răspândirea și interiorizarea lor sunt însă, ca și în alte locuri din Europa centrală și estică, neuniforme și inegale⁸. Luând în considerare aceste caracteristici, Ezra Mendelsohn schițează două tipologii ce coexistă nu numai în secolul al XIX-lea, ci și în cel următor (care, ce-i drept, calchiază opoziția banalizată care opune Vestul avansat, Estului înapoiat): „evreul oriental”, tradiționalist, mai puțin interesat de asimilare, vorbitor de idiş și „evreul occidental”, urbanizat, progresist și partizan al asimilării⁹. Emanciparea evreilor și felul în care ea trebuie

⁶ Michael Finkenthal, *Evreii în avangarda literară din România interbelică: interferențe și rezonanțe europene*, în *Identitatea evreiască și antisemitismul în Europa Centrală și de Sud-Est* (simpozion internațional, Goethe Institut, București, 9-11.12.2002), București, 2003, p. 135.

⁷ M.H. Maxy, *Politica plastică*, în *Integral*, 9, 1926, p. 3.

⁸ A se vedea George Voicu, *Aculturarea evreilor din spațiul românesc sau despre drama dublei identități culturale*, în *Studia Hebraica*, 5, 2005, p. 161-185, și Lya Benjamin, „Dinamica identității evreilor din România în viziune istoriografică”, în *Identitatea evreiască și antisemitismul*, p. 33-43.

⁹ Ezra Mendelsohn, *The Jews of East Central Europe between the World Wars*, Indiana University Press, 1983, p. 6-7.

să aibă loc au dat naștere unor dezbateri atât în interiorul comunităților evreiești, cât și în afara lor. Semnificațiile identității sunt permanent regândite, ca și posibilitatea de funcționare într-un sistem identitar plural, care impune o anumită selecție de trăsături ce sunt păstrate sau suprimate. În această ecuație, religia, limba și naționalitatea au jucat un rol important. O privire statistică poate sugera câteva din dificultățile definirilor identitare. Datele recensământului din 1930, așadar, de la mijlocul perioadei interbelice, conturează câteva direcții în procesul de autopercepție a evreilor din România. Cei mai mulți echivalează naționalitatea cu religia, dar nu și cu limba, declarându-se evrei de religie mozaică având ca limbă maternă româna sau maghiara și germana în Transilvania¹⁰. Din secolul al XIX-lea până în momentul acestui recensământ, statul român își schimbase politicile în privința locuitorilor evrei – voi reveni ulterior asupra lor – fapt care nu a condus la asimilarea rapidă, ci a catalizat, alături de alți factori, procesul de aculturare pe care și datele de la 1930 îl înregistrează. Anul 1930 reprezintă o frontieră simbolică a perioadei interbelice, deceniul al patrulea fiind un deceniu al crizei, care va afecta violent și populația evreiască.

Artiștii din avangardă proveneau, în marea lor majoritate, din familii evreiești aparținând tipului „occidental”. În orice caz, opțiunea pentru modernizare este decisivă în ideile ce le traversează producțiile artistice, chiar dacă ele se referă arareori, în mod precis, la comunitatea evreiască. Locuirea în capitală și alegerea ei ca loc de lansare a revistelor și evenimentelor avangardiste fac, la rândul lor, parte din afirmarea modernizării. Marele oraș, ca spațiu al tranziției și al eterogenității, permitea estomparea diferențelor identitare și o anume flexibilitate în constituirea identității.

Discursul despre modernizare, adeseori căpătând accente militante, pe care artiștii și scriitorii avangardei îl susțin, avea o adresabilitate generală, căci întreaga societate românească era angrenată într-un proces de modernizare anevoios și, uneori, confuz. Există și contexte în afara celui avangardist în care este privilegiată identitatea evreiască, de pildă, atunci când textele sau lucrările lor sunt publicate în reviste sau ziare evreiești. Și aici, desigur, trebuie făcute departajări ce țin de tipul publicațiilor, precum și de momentul la care apar. De asemenea, nu toți membrii avangardei din toate etapele ei acționează similar sau se regăsesc în aceleași publicații. Așadar, identitatea este, într-un anumit sens, dependentă de context sau, altfel spus, anumite contexte create, alese sau impuse implică anumite reacții și anumite interpretări identitare. Contextele culturale, așa cum sunt publicațiile, nu sunt, desigur, autonome față de dinamica socială și politică. Dimpotrivă, identitatea apare ca un produs al relației cu toate aceste câmpuri și subcâmpuri, fiind privită de mulți cercetători nu ca formă dată, ci ca proces continuu de remodelare și activare¹¹. Având în minte o astfel de concepție asupra identității, voi încerca să mă apropiez mai mult de felul în care artiștii de avangardă valorifică sau se poziționează față de cultura evreiască de care sunt într-un fel sau altul legați. O recentă expoziție de la Muzeul de Artă din Łódź intenționa să prezinte câțiva artiști polonezi de origine evreiască activi în avangarda anilor 1920-1930 într-o perspectivă similară: „identitatea artistului nu trebuie considerată o concepție monolită, integrală și coerentă asupra sinelui construită pe fundamentul unei opțiuni «ori-ori» Dimpotrivă, «eul» cultural aproape întotdeauna cufundat în mai multe tradiții, pare a fi ceva fluid, schimbător,

¹⁰ De exemplu, în Muntenia, unde gradul de asimilare era mai ridicat și unde se desfășoară mare parte din activitățile avangardei sunt înregistrate 94.216 persoane de religie mozaică, dintre care numai 19.842 au idiș ca limbă maternă, iar 86.545 se consideră de naționalitate evreiască. Pentru datele complete, a se vedea *ibid.*, p. 179-183.

¹¹ În toate științele umane, problematica identității este o temă de cercetare intensă, fapt ce duce uneori la paradoxala pierdere a sensului conceptului de identitate. Unii sociologi preferă, din această cauză, dar și pentru a da mai bine seamă despre natura relațională și metamorfică a identității, să folosească termenul de „identificare”. Pentru o discuție mai amplă asupra identității/identificării definite într-un mod activ, a se vedea Richard Jenkins, *Social Identity*, Routledge, Londra/New York, 2008, p. 17-18 *et passim*, și Karen A. Cerulo, *Identity Construction: New Issues, New Directions*, în *Annual Review of Sociology*, 1997, p. 394-397.

polifonic. Din acest punct de vedere, te poți simți în același timp polonez și evreu. Sau poți să simți nevoia de a te defini fără a folosi vreo categorie etnică.”¹² Mă întorc în timp pentru a adăuga acestui citat un altul care are un cu totul alt statut, căci aparține altei cronologii și altei specii de text, fiind extras dintr-un roman. Autorul lui, Mihail Sebastian poate fi considerat o voce „din interior”: ”Liber statul să mă decreteze vapor, urs polar sau aparat de fotografiat, eu nu voi înceta prin aceasta să fiu evreu, român și dunărean. [...] Nu spun că aliajul lor este scutit de disonanțe, nu pretind că pacea lor este imediată. Dimpotrivă, știu că acest acord lent, că această viețuire împreună are greutăți interioare, intime.”¹³

Dincolo de modalitățile particulare de a se raporta, de a se auto-prezenta, de a jongla cu ipostaze identitare multiple, originea evreiască (gândită în termeni strict etnici și/sau rasiali) a multor avangardiști a generat un tip de discurs care echivala avangarda cu evreitatea. Chiar dacă acest discurs s-a dezvoltat cu precădere în cercuri antisemite, fiind în fapt exterior avangardei, el nu poate fi ignorat. Nu doar pentru că era parte a unui mediu cultural și politic din care evreii erau pe cale de a fi expulzați total, dar și pentru că are adeseori aspectul unui contradiscurs în care se întâlnesc teme privind arta și literatura făcută de artiști de origine evreiască comune cu însăși reflecția acestora din urmă.

Dincolo de orice discurs, identitatea evreiască a constituit, pentru artiștii de origine evreiască, precum și pentru cei de alte profesii, un lucru de care nu puteau uita sau pe care nu îl puteau problematiza când era vorba de relația cu statul. Mai ales după 1939, când guvernul de extremă dreaptă a promulgat primele legi antisemite, identitatea evreiască, indiferent de forma asumată de purtătorii ei, a suferit o violentă dislocare: posesia privată sau colectivă a identității a fost apropiată de stat, care, mai apoi, a dat-o înapoi împușcată, schematică, monolitică, ireductibilă. „Înapoierea” a fost însoțită de represiune – excludere din asociații profesionale, șomaj, muncă forțată, pogromuri, lagăre – a cărei intensitate a crescut pe măsură ce fascismul și nazismul se instaurau ca ideologii oficiale. Există mărturii directe sau indirecte despre felul în care avangardiștii de origine evreiască au supraviețuit în acel timp¹⁴. Inserez aici exemplul relației lui Maxy cu statul român, așa cum este ea exprimată în actele pe care acesta i le-a eliberat de-a lungul timpului, ce rezumă, într-un fel brut, un traseu pe care mulți dintre evreii din România au fost obligați să îl facă. Din actele sale păstrate în fondul documentar ce îi poartă numele, aflat la Muzeul Național de Artă al României, selectez următoarele: certificat de naștere emis la Brăila în 1895 ce poartă mențiunea „strein de țară”; cerere de naturalizare din 1923 pentru întreaga familie; livret militar care consemnează faptul că a participat, în 1918, la război, căruia i se adaugă mai multe ștampile cu inscripția „evreu”, și o însemnare din 1941 ce îl exclude de la serviciul militar (dată la care au fost aplicate probabil și ștampilele).

Deși am specificat în mai multe rânduri că identitatea artiștilor de avangardă se construiește diferit în fiecare caz, până în acest punct al textului, tonul a fost mai degrabă generalizator. Am preferat această pendulare deoarece cred că problematica identității evreiești, în conexiune cu avangarda din România, poate fi situată la intersecția dintre particular și colectiv. Totuși, așa cum a mai fost discutat, avangarda nu constituie nici ea o unitate, chiar dacă o parte a membrilor ei au creat, prin prezența lor în diferitele ei stadii, fire de coeziune. Cum grupul de la *Integral* interesează cu precădere aici, acesta și membrii săi

¹² Jarosław Suchan, *Pole, Jew, Artist. Identity and the Avant-garde*, în Polah, *Żyo, Artysta. Tożsamość a awangarda*, Muzeum Sztuki, Łódź, 2009-2010, p. 4-5.

¹³ Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, București, 2003, p. 229.

¹⁴ De pildă, Sașa Pană, în memoriile sale, vorbește de pensionarea forțată din armată, munca obligatorie, purtarea stelei galbene, pogromurile din Moldova (S. Pană, *Născut în '02*, București, 1971, mai ales p. 600-624); noaptea pogromului din București este povestită de Liana Maxy (*op. cit.*, p. 329-339); F. Brunea-Fox relatează episoade ale aceluiași pogrom într-o carte publicată ulterior (*Orașul măcelului. Jurnalul rebeliunii și crimelor legionare*, București, 1944).

vor fi subiecții de care textul se va ocupa în continuare. Analiza se va apleca mai ales asupra articolelor din presa vremii, publicate de ei sau care îi privesc, care dezbat legătura dintre avangardă și evreitate, considerându-le elemente importante în „economia reprezentatională” a identității¹⁵. În același timp, prin natura lor efemeră, publicațiile și articolele lor permit surprinderea felului în care identitatea se construiește și se mobilizează în context și în timp.

MICĂ HARTĂ DE PUBLICAȚII

Activitatea publicistică și literară a artiștilor și scriitorilor de la *Integral* depășește cu mult spațiul revistelor de avangardă. Printre periodicele la care colaborează, se numără și jurnale sau reviste culturale al căror public-țintă era comunitatea evreiască. Fie ziariști de profesie, fie artiști și scriitori care publică mai degrabă sporadic sau în sprijinul unei cauze bine conturate, participarea lor la presa evreiască este semnificativă. Interesant este faptul că Ion Călugăru, F. Brunea-Fox, Beniamin Fundoianu, M.H. Maxy, Victor Brauner, la care se adaugă Marcel Iancu și Sașa Pană, se îndreaptă aproape către aceleași publicații evreiești, dând senzația că avangarda a dat naștere unui spirit de grup care are capacitatea de a se transfera sau extinde și în alte contexte. În plus, un anume spirit colectiv se poate citi și în practica de a scrie unii despre alții, așa cum se întâmpla și în revistele de avangardă¹⁶. Participarea cu texte sau reproduceri ale unor lucrări proprii în presa evreiască, preferând, în general, un sector cultural și mai puțin unul politic, poate indica un sentiment de apartenență la comunitatea evreiască, deși nu toți cei care colaborau la aceste publicații erau în mod necesar evrei. Nu era vorba de „o viață paralelă”, ci de una ce se intersecta cu „viața de avangardist”, care confirmă opțiunea lor pentru nesepararea culturii evreiești de cea românească. Această poziție nu e însă lipsită de autoreflexivitate, probleme precum condiția artistului evreu, arta evreiască sau raporturile cu cultura română apar în unele articole, deși cu mare discreție și fără a constitui decât foarte rar teme principale.

Cât despre revista *Integral*, aceasta conține extrem de puține elemente, articole sau pasaje de text care ar putea fi asociate cu o identitate evreiască. Este interesantă metafora pe care Milița Petrașcu o folosește într-o scrisoare către Constantin Brâncuși în care îi relatează fondarea unei noi reviste de avangardă: „Maxy et Marcel Iancu se disputent la renommée du chef du modernisme, ici n’ont pas pu souffrir ensemble. Maxy est sorti du groupe en formant un journal «Integral», où quelques jeunes gens hurlent comme des prophètes d’Israël.”¹⁷ Cum *Integralul* constituia un proiect avangardist mai coerent decât *Contimporanul*, este perceput ca fiind mai radical. De aici metafora urletului profetic, fără îndoială aflat în consonanță cu imaginea tipică a artistului de avangardă. Chiar dacă nu i se poate certifica natura intențională, identificarea artiștilor integraliști cu „profeții lui Israel” pune publicația sub semnul identității evreiești.

Cu toate acestea, tematica evreiască este livrată din exteriorul grupului cu o singură ocazie. A.L. Zissu¹⁸, patron de ziar, militant sionist și scriitor, este invitat să publice în nr. 10

¹⁵ Am preluat această expresie din introducerea Debborei Battaglia la o antologie de studii de antropologie. Ea vorbește de fapt de „economia reprezentatională a eului” ce ar rezulta din permanenta confruntare cu istoriile, experiențele, imaginile de sine, textele, gesturile, atitudinile celorlalți. Astfel, acesta nu există ca atare, ci prin reprezentările sale de naturi diverse. Cred că această modalitate de a gândi eul poate fi transferată și asupra identității. A se vedea Debbora Battaglia, *Problematizing the Self. A Thematic Introduction*, în *Rhetorics of Self-Making*, D. Battaglia (ed.), University of California Press, 1995, p. 2-3.

¹⁶ Desigur că această practică constituia un factor de coeziune a grupului de la *Integral* sau, mai târziu, de la *unu*, însă se datora și numărului extrem de redus de colaboratori permanenți, care preluau fiecare mai multe sarcini.

¹⁷ Scrisoare a Miliței Petrașcu către Constantin Brâncuși, 8 mai 1925, în *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, ediție de Doina Lemny și Cristian Robert Velescu, București, 2004, p. 295.

¹⁸ Figura lui Abraham Leib Zissu este destul de puțin cunoscută astăzi și foarte puține cercetări îi sunt dedicate. Pentru câteva date biografice și pentru activitatea sa de militant sionist, a se vedea M.H. Bady, *Scriitorul și omul politic predestinat: A.L. Zissu*, în *Din trecutul judaismului român*, Tel Aviv, 1985, p. 35-37.

un fragment din nuvela *Povestirile unui candelabru* care apăruse în volum în cursul aceleiași an¹⁹. Un mic articol-recenzie inserat la secțiunea *Note pe cărți* din același număr, semnat Benjamin Fundoianu, sugerează că el ar fi responsabil de includerea lui Zissu în revistă²⁰. Fundoianu colaborase înainte de a emigra în Franța la ziarul *Mântuirea*, fondat de Zissu, și tot el îi va traduce *Povestirile* în franceză și se va ocupa de publicarea lor la Paris. Articolele lui de la sfârșitul anilor 1910 discutau aspecte culturale și politice ce țineau de receptarea identității evreiești în România, dar și în alte spații geografice²¹. În recenzia din *Integral*, Fundoianu identifică lumea ștetl-ului din Moldova, prezentă în literatura lui Zissu, cu ambianța copilăriei sale. Așa cum copilăria aparține trecutului, tot așa textul lui Fundoianu nu se oprește mult asupra semnificației personale a povestirilor. Viața evreilor moldoveni constituie, pentru Zissu, crede Fundoianu, mai degrabă un pretext pentru elaborări metafizice. Alegerea acestei teme nu ar avea nimic de-a face cu căutarea pitorescului și nici cu originea etnică a autorului: „Scriitor evreu pentru că descrie viața evreiască a unui târg din Moldova? Nicidecum. Dl. Zissu este dincolo de evreu, a trecut peste dânsul, deși cu dânsul de mână.”²² Această poziție va fi nuanțată de prefața la ediția pariziană într-o direcție pe care textul românesc nu o prevestea cu necesitate. Negarea calității de scriitor evreu înseamnă, pentru Fundoianu, negarea atribuirii acestei calități pe baza unor clișee cum ar fi nume sau obiceiuri evreiești, care se regăsesc, într-adevăr, în stratul superficial al scrierii lui Zissu. Dacă nu este scriitor evreu în acest sens, el nu aparține nici literaturii române, va preciza textul franțuzesc, ci aparține unui iudaism metafizic ce nu cunoaște localizare geografică sau etnografică. Într-un fel, Fundoianu proiectează în aceste considerații ceea ce resimte ca fiind propria misiune existențială²³. La momentul dat, pentru el, avangarda se fundamenta pe un efort de transformare spirituală ce o făcea compatibilă cu căutarea acestui iudaism metafizic în care se va angaja mai târziu cu ardență. Însă contribuțiile sale substanțiale din mai toate numerele *Integralului* nu lasă să se întrevadă nimic din aceste preocupări.

Probabil, tot datorită lui Fundoianu, A.L. Zissu își va păstra și ulterior legătura cu revista *Integral*, două poeme ale sale fiind incluse într-o antologie de poezie franceză și românească alcătuită pentru un număr ulterior²⁴. Compania în care este introdus îi cuprinde, printre poezii de limbă franceză, pe Tristan Tzara, Paul Dermée, Max Jacob, Benjamin Fondane, Céline Arnould, Pierre Reverdy, iar partea română adaugă colaboratorilor permanenți ai revistei doar alte două nume, cel al lui Zissu și cel al lui Al. Philippide. Criteriile antologiei erau îndeajuns de laxe pentru ca poemele lor să cadreze fără stridentțe. Numai proza anterior menționată a lui Zissu pare excentrică în *Integral* datorită subiectului (lumea evreiască); în privința stilului, discontinuitatea, asociațiile inventive de cuvinte corespundeau, fără îndoială, gustului integraliștilor. Aceștia sunt mai puțin interesați de subiect, poate, nu atât din prudență, pentru a nu fi etichetați drept scriitori evrei, ci, mai curând, deoarece era asociat unor genuri literare tradiționale precum povestirea sau romanul. În plus, atașamentul comun declarat față de marele oraș nu se regăsea în lumea semiurbană a ștetl-ului pe care Zissu o evoca în proza sa. Din același registru și la fel de excentrice în contextul lor fuseseră și piesele de teatru plasate în aceeași atmosferă, publicate de Scarlat Callimachi în revista *Punct*. Un caz aparte este Ion Călugăru, în interiorul operei căruia se poate face o distincție între literatura numită uneori „a ghetoului” și cea considerată de avangardă. În prima categorie intră, printre altele, volumul de debut *Caii lui Cibioc* (1923) și

¹⁹ În *Integral*, 10, 1927, p. 8-9.

²⁰ B. Fundoianu, *Spovedania unui candelabru de A.L. Zissu*, în *Integral*, 10, 1927, p. 14.

²¹ Aceste articole au fost strânse în volum, a se vedea B. Fundoianu, *Iudaism și elenism*, București, 1999.

²² B. Fundoianu, *Spovedania ...*, p. 14.

²³ Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Paris, OXUS, p. 19. Tot O. Salazar-Ferrer presupune că influența lui Zissu, care făcea parte din cercul familiei, asupra lui Fundoianu începe din prima tinerețe. A se vedea p. 11.

²⁴ *Integral*, 13-14, 1927.

romanul autobiografic *Copilăria unui netrebnic* (1936), iar în cea de-a doua, *Paradisul statistic*, publicat în epoca integralistă și ilustrat de Maxy. Crohmălniceanu a citit cariera lui ca întrepătrundere a două trasee ce își păstrează autonomia, dar, ale căror contaminări pot ieși la iveală la o examinare atentă²⁵.

La fel, lăsând la o parte imaginile reproduse în paginile *Integralului*, se poate pune întrebarea dacă artiștii își propun să reprezinte viața tradițională evreiască²⁶ sau orice alte elemente ce ar putea fi puse în legătură cu o identitate etnică. Situația artelor nu e cu mult diferită de cea a literaturii, prin urmare, rare sunt ocaziile în care astfel de indicii sunt integrate reprezentării. Se pare că arta nu constituia, pentru avangardă, un mijloc de identificare etno-culturală și nici nu era invitată să participe la fixarea sau rememorarea unor date, trăsături, semne din același registru²⁷. În pictura lui Victor Brauner din anii ce preced fondarea *Integralului* (1922-1923), s-ar putea circumscrie un corpus de lucrări cu teme biblice, extrase mai ales din Vechiul Testament²⁸. Chiar dacă intens, este un episod pasager pe care Brauner nu îl va repeta și asupra căruia nu va reveni niciodată.

Faptul că identitatea evreiască poate fi detectată numai în surdină nu circumscrie doar experiența de la *Integral*. În toate publicațiile de avangardă se întâlnesc situații similare în care pozițiile politice și sociale sunt aruncate între rânduri. O excepție o constituie primii doi ani ai *Contimporanului* care debutase, de altfel, nu ca revistă de avangardă și nicidecum interesată exclusiv de domenii artistice, ci ca publicație de comentariu politic, social și cultural. Orientarea stângistă în sens larg și fără afiliere de partid infuzează articolele de critică la adresa guvernării liberale și a modalităților prin care aceasta face față efectelor încă semnificative ale războiului²⁹. În 1923, când dreptul la cetățenie dat evreilor din România este contestat de violente mișcări studențești la Iași, Cluj și București, o lungă serie de articole denunță complicitatea guvernului liberal care nu luase măsuri urgente și profita de

²⁵ Ovid Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, 1972, p. 369-377. O asemenea sugestie făcea și George Călinescu atunci când detecta în *Căii lui Cibioc și Abecedar de povestiri populare* „stricate procedee suprarealiste”. Ceea ce înțelegea criticul prin suprarealism nu este totuși prea clar: G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1988, p. 795.

²⁶ Aceasta era deja din secolul al XIX-lea un gen practicat mai ales de artiști preocupați de conservarea memoriei practicilor de viață tradiționale ca, de pildă, I. Pen (Vitebsk), Alphonse Levy (Franța), Joseph Israels (Germania) sau Maurycy Gottlieb (Polonia). Plecând de la câteva asemenea reprezentări, Linda Nochlin discută modalitățile prin care s-a constituit, în epoca modernă, un tipic/un tip vizual identificabil automat cu evreitatea. Chiar și acest tip de reprezentare, ce pare perfect lizibil și clar, poate fi sediul ambiguității în funcție de contextul producerii/intenției/expunerii, fiind susceptibil de a fi receptat ca filosemit sau, dimpotrivă, antisemit: Linda Nochlin, *Starting with the Self. Jewish Identity and its Representations*, în *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, L. Nochlin, Tamar Garb (ed.), Londra, 1995, mai ales p. 11-17. Reprezentarea evreilor în straie tradiționale de către artiști neevrei datează de câteva secole, pitorescul fiind aici adevăratul personaj. Există exemple și în spațiul românesc, precum Nicolae Grigorescu sau Octav Băncilă. Artiștii evrei din România nu abordează însă decât rareori acest gen sau variante, de exemplu, Iser, *Evreu cu carte*, desen colorat, MNAR.

²⁷ Tom Sandqvist încearcă să demonstreze absorbirea culturii evreiești tradiționale în strategiile dadaiste din epoca züricheză. Din păcate, conceptul de identitate pe care îl folosește Sandqvist este extrem de confuz ca și metodologia; el amestecă surse ale culturii românești și evreiești fără simț de selecție și fără a dovedi că artiștii respectivi au avut măcar cunoștință de ele: *DadaEast. The Romanians of Cabaret Voltaire*, MIT Press, 2006. A se vedea recenzia mea din *Ligeia*, 93-96, 2009, p. 202-205.

²⁸ Acest corpus a fost propus ca atare de Roland Prügel care și stabilește tema unor lucrări din acea perioadă, păstrate sau dispărute, al căror titlu era, mai degrabă, neutru. Din el fac parte: *Adam și Eva*, *Lot și fiicele lui*, aflate la Muzeul de Artă, Tulcea (identificarea autorului), *Izgonirea din paradis*, *Salomeea*, *Fuga în Egipt* (pierdute, cunoscute prin fotografii). Tot aici poate fi amintită pictura cunoscută sub numele *Portret de grup*, MNAR, din aceeași perioadă, în care figura centrală poartă semnele distinctive ale unui rabin. R. Prügel, „Expressiver Rebellionsgeist, gemalte Poesie: zum Frühwerk Victor Brauners in Rumänien”, în RRHA, BA, 2004-2005, mai ales p. 62-65.

²⁹ Despre politica revistei, a se vedea Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, București, 2007, p. 132-140.

bulversările antisemite pentru a abate atenția de la propriile insuficiențe³⁰. Teme asociate sunt și pericolul constituirii unei grupări fasciste în România sau influența nefastă a lui Nicolae Iorga care justifica, pentru unii, antisemitismul³¹. Cu toate că acest episod „s-a șters” din istoria publicației, ba chiar a fost „îndepărtat”, printr-o cenzură temporală de câteva luni (iulie 1923–aprilie 1924), de *Contimporanul*, revistă angajată în configurarea avangardei românești, el rămâne ca un cadru invizibil de care unele dintre textele ulterioare rămân legate.

Periodicele evreiești la care avangardiștii colaborează reprezintă, în fapt, singurele spații în care identitatea evreiască este asumată într-o manieră mai coerentă, dar diferită pentru fiecare în parte. Se poate înregistra și o „evoluție” cronologică, anii 1930 și 1940 comasează cea mai mare parte a acestor colaborări. În anii 1920, mai exact 1925-1926, trebuie menționată apariția meteorică a revistei *Puntea de fildeș*, destinată susținerii primei universități din Ierusalim, la care se asociază, printre alții, Maxy, Fundoianu, Călugăru, Brunea-Fox și Iancu. Primul său număr explicita funcția publicației, gândită ca angajament pe termen scurt și fără legături directe cu sionismul: „Scriitorii și artiștii evrei, adunați într-o colonie înfloritoare, în preajma Ierusalimului, au adresat un apel către scriitorii evrei din toate țările, rugându-i să organizeze pretutindeni, în aceeași zi, un festival, al cărui produs să servească realizărilor practice din Palestina, în clipa în care se deschide acolo o nouă Universitate. Scriitorii evrei-români au răspuns și ei acestei chemări și au organizat o șezătoare în seara de 11 Aprilie. Cu acest prilej apare numărul festiv al revistei *Puntea de fildeș*, la care colaborează scriitorii evrei-români cu concepții politico-sociale diverse, aducând astfel un omagiu colegial confrăților de pe țărmurile îndepărtate ale Mediteranei”³². Cele două numere, care alcătuiesc o antologie de bucăți literare ale scriitorilor evrei contemporani între care se inserează articole-eseu, nu au ca motiv exclusiv Țara făgăduinței, ci includ aspecte locale legate de tema evreiască. De imaginea grafică sunt, cu siguranță, responsabili Maxy și Iancu care fac, alături de I. Ross și Sigmund Mauer, portretele semnatărilor de texte, la care adaugă și reproduceri de picturi și planuri de arhitectură personale și obiecte de artă decorativă ale prietenului lor Andrei Vespremie. Obiceiul ca portretele colaboratorilor să apară în dreptul articolelor era comun și toți acești artiști fac acest serviciu și altor publicații, inclusiv celor de avangardă. În cazul de față, spațiul ocupat de portrete este mai generos decât în situațiile similare, astfel încât capătă o anume autonomie, depășind simpla funcție de appendice al textului. Contribuția lor este și de natură textuală cu reflecții asupra situației artelor în spațiul care devenise, pentru mulți, o nouă patrie. Marcel Iancu recomandă urmarea preceptelor moderniste în urbanismul și arhitectura în formare³³. Maxy întrevide drumuri distincte pentru artiștii evrei rămași în Europa și atașați moștenirii ei culturale și cei plecați care, probabil, vor renunța la ea. Articolul este intitulat semnificativ *Noi și noi*, ceea ce implică, pe de-o parte, identificare și, pe de alta, prin repetiție, diferențiere³⁴.

La sfârșitul anilor 1920, se lansează o revistă culturală evreiască de mare influență și circulație, *Adam*, condusă de I. Ludo, care atrage, din nou, colaborări semnificative din

³⁰ De exemplu, V. [Ion Vinea], *Alarmă*, în *Contimporanul*, 27, 1923, p. 4; P. Ciorăneanu, *În jurul unei cauze*, *ibid.*, 29, 1923, p. 1; Aladin, *Tâlcul scandalului*, *ibid.*; I.G. Costin, *Avortul reacțiunii*, *ibid.*, 30, 1923, p. 1; I. Vinea, *Cultură și antisemitism*, *ibid.*, p. 2.

³¹ De exemplu, C. Spina, *Fascia română*, în *Contimporanul*, 25, 1923, p. 5-6; Aladin, *Doi rivali*, *ibid.*, 27, 1923, p. 1; I.V. [Ion Vinea], *Fascismul e de origine română*, *ibid.*, p. 4; I.V., *Aventura dlui Iorga*, *ibid.*, 30, 1923, p. 1.

³² Mic editorial nesemnat, în *Puntea de fildeș*, 1925, p. 1. A se vedea și Vlad Solomon, *O punte de fildeș între Ierusalim și București – Marcel Iancu sionist și O punte de fildeș între Ierusalim și București II – Vila pentru Palestina*, în *Acum* – revistă on-line, <http://www.acum.tv/articol/6401> și <http://www.acum.tv/articol/11106>, consultată 28.03.2011.

³³ Marcel Iancu, *Reclădirea Palestinei*, în *Puntea...*, 1925, p. 22. Va publica și în numărul următor *Note*, (p. 5) în care reia, într-o formă practică și la *Contimporanul*, câteva ziceri legate de avangardă.

³⁴ M.H. Maxy, *Noi și noi*, *ibid.*, 1926, p. 23.

partea avangardiștilor. Profilul ei este, în primul rând, literar alăturând figuri contemporane și istorice, la care se adaugă comentarii general culturale, sociale sau politice legate de viața evreilor și reproduceri ale unor lucrări făcute de artiști evrei din România sau aiurea. În acest context relativ deschis, fiecare se inserează conform propriilor aptitudini: Ion Călugăru, Beniamin Fundoianu, Sașa Pană publică literatură și critică literară (inclusiv unii despre alții), Brunea-Fox, reportaje despre diverse comunități evreiești, Maxy, Brauner, Iancu, pictură și grafică. Își găsește loc aici chiar și o piesă poetică de Ilarie Voronca, cel care a evitat orice posibilă identificare cu cultura sau originea evreiască prin literatură sau prin articolele din jurnalele de avangardă sau de alt tip la care a colaborat. Revista tipărea atât materiale noi, cât și articole sau imagini ce fuseseră deja publicate în altă parte. Pentru Maxy, de pildă, constituie o ocazie de a-și republica un articol despre Arthur Segal, apărut pentru prima dată în *Integral*³⁵. Dacă, inițial, acesta putea fi subsumat unor strategii de legitimare a integralismului, textul funcționează, la republicare, ca prefață la o scriere a lui Segal însuși în care este discutat raportul dintre artist și critic și dreptul artistului de a-și interpreta propria operă³⁶. Un context similar prelungește, peste ani, ideile de la *Integral* privind „preistoria” avangardei, în care lui Iser i se dădea rolul de „pater”. Având alături un articol de Marcel Iancu³⁷ dedicat tot lui Iser, Maxy îl prezintă în același mod ca în textul său mai timpuriu, la care el însuși se referă printr-un citat³⁸. În 1938, presiunea antisemitismului devenise apăsătoare, astfel că revista introduce și articole cu caracter defensiv care încearcă să demonteze condiția de străin care li se atribuia evreilor și să tragă un semnal de alarmă cu privire la abuzurile la care erau supuși. Chiar și în articolul lui Maxy despre Iser transpare atmosfera opresivă. Deși calitatea lui de artist de origine evreiască nu este menționată în niciun fel, ea este cumva de la sine înțeleasă prin prezența lui în revistă: „Cu toate vicisitudinile acestei ultime decade de acerbă luptă economică și politică, Iser a reușit, ca urmare a optimismului său viguros, să construiască o operă care rămâne ca un îndreptar de înălțare sufletească”³⁹.

Această perioadă de la finele anilor 1930 devine semnificativă pentru o asumare mai precisă a condiției de artist/scriitor evreu. Pentru avangardiști (iarăși, pentru fiecare diferențiat), este vorba de o nouă ipostază identitară, de o nouă modalitate de identificare ce are consecințe și asupra receptării propriei producții artistice. Ea poate fi dedusă din articolele din periodice (apărute până în 1940 căci după aceea ziarele evreiești au fost desființate) și nu transformă, în mare, felul de a lucra sau tematica operei. Ziarul *Înfrățirea* (1939-1940) adună, sub directoratul lui Felix Aderca, nume ale avangardei ca Ion Călugăru, M.H. Maxy, Sașa Pană și, în semn de solidaritate, Stephan Roll. Ei se pun în slujba misiunii defensive și apologetice declarată în primul număr: „*Înfrățirea* apare pentru cititorul evreu, conștient de rolul său în țara în care trăiește. [...] Vremea pe care o trăim cere oameni de linie, conștienți și conștiincioși. Câte unul, la câte un singur post de comandă. Și în special tineri. Nerăsufiați, neîntinați, neînfundați în diverse potlogărioare laice sau religioase, rituale, asimilatorii sau asimiliste șocant. Suntem evrei și astfel trebuie să ne prezentăm. Și astfel ne vom prezenta.”⁴⁰ Așa cum scrie și Felix Aderca într-un articol-program, ziarul își propune să creeze solidaritate împotriva antisemitismului și să prezinte contribuția evreilor la cultura română. „Urmărim în fond un singur lucru: valorificarea ca oameni, pe măsura însușirilor fiecăruia, a evreilor din cuprinsul țării. Ținând seama de calomniile grele care au fost

³⁵ Arthur Segal, în *Integral*, 5, 1925, p. 12-13, și în *Adam*, 1.06.1929, p. 10-11.

³⁶ Arthur Segal, *Subiectivitatea și obiectivitatea criticii*, în *Adam*, 1.06.1929, p. 12-14.

³⁷ Marcel Iancu, „Iser”, în *Adam*, 1-15 dec. 1938, p. 10.

³⁸ M.H. Maxy, „Iser”, *ibid.*, p. 10-12.

³⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴⁰ *Cuvânt înainte*, în *Înfrățirea. Organ de informații și îndrumare evreească*, 15.02.1939, p. 1.

aruncate asupra-ne și din care multe au fost crezute, scopul nostru nu se va putea realiza decât într-un singur fel: prin ridicarea prestigiului nostru, prin dobândirea iubirii sau cel puțin a respectului concetățenilor noștri creștini.”⁴¹ Implicarea lui Maxy va fi extrem de activă de-a lungul anului 1940 nu numai în domeniul comentariului cultural, ci, chiar depășindu-l, în politica internă a comunității evreiești. Este un critic constant al conducătorilor comunității și al feluritelor organizații ce s-au arătat incapabile să își ocrotească membrii și propune felurite soluții pentru școlile evreiești sau pentru asistența socială⁴². El se poziționează, așa cum reiese din articolele sale, într-o identitate mediană ce nu acceptă nici sionismul nici asimilismul total (botez sau indiferență). Pare avocatul unui asimilism moderat pentru care apartenența etnică nu ia forme prescise, ci se manifestă variat și individual. Din loc în loc, transpare drama de a fi condamnat pentru propria identitate, ajunsă tocmai datorită condițiilor de restriște într-un nou stadiu. Acestea consonează cu articolele semnate de Ion Călugăru care descriu condiția disprețuită a evreului, umilința la care este supus, precum și consternarea în fața urii provocate de antisemitism.

Privind retrospectiv, în perioada în care cuvântul scris le era interzis artiștilor de origine evreiască, funcția pe care acesta și-o asumase în anii imediat premergători, aceea de a apăra o identitate, este preluată de imagine. Evenimentelor dramatice din anii 1940, li se pot găsi câteva urme în grupul restrâns de lucrări pe care membrii avangardei, fie cei rămași în România, fie cei plecați, reușesc să îl producă în acel timp care îi confrunta cu lipsuri, amenințări și moarte. Maxy pictează *Evrei la zăpadă* (1943, MNAR), care face referire la munca forțată la care au fost supuși evreii din București. Liana Maxy relatează că artistul s-ar fi proiectat în lucrare, autoprezentându-se între alte două personaje⁴³. Este posibil ca Maxy să fi participat la strângerea obligatorie a zăpezii din iarna lui 1943, dar nu există mărturii și este în aceeași măsură posibil ca pictura să fie un gest de identificare cu cei aflați în suferință. Marcel Iancu dedică pogromului de la București o serie mare de desene, ce nu a fost cu precizie datată. Se presupune că a fost făcută în mai multe episoade, după emigrarea în Israel. Conține un amestec de lucruri trăite și evenimente cunoscute din alte surse care pot reprezenta, în fapt, ceea ce au trăit evreii în multe locuri din Europa. Marcel Iancu furnizează imaginilor un însoțitor textual elaborat tot la o distanță imprecisă față de eveniment, în care încearcă să redacteze amănunțit istoria pogromului, adoptând o poziție mai degrabă neimplicată care urmărește desfășurarea evenimentelor atât din unghi politic, cât și din cel al participanților, victime sau agresori⁴⁴. Aceste inițiative de a folosi imaginea ca o capsulă a istoriei au fost individuale și restrânse, iar faptul de a fi prins contur în timpul Holocaustului le conferă o aură aparte cu atât mai mult, cu cât sunt singulare în operele avangardiștilor din România.

După război, cuvântul scris își reia funcția anterioară, participând la configurarea unui alt strat identitar ce va fi legat de revenirea Partidului comunist pe scena politică și de ascensiunea sa fulgerătoare. Ziarul *Unirea*, subintitulat *Săptămânal democratic evreiesc de luptă și cultură*, va constitui un ultim context în care membri ai avangardei se alătură unui efort public de sprijinire a identității evreiești. Publicația fusese înființată în 1945 cu scopul de a face propagandă comunistă în rândul comunității evreiești supraviețuitoare și va servi și

⁴¹ F. Aderca, Editorial fără titlu, în *Înfrățirea*, 15 dec. 1939, p.1.

⁴² A se vedea, spre exemplu: M.H. Maxy, *Asistență...sau rezistență socială*, *ibid.*, 15.05-01.06.1940, p. 1-2; *Vouă, conducătorilor evrei*, *ibid.*, 15.06-01.07.1940, p.1; *Voi și Noi*, *ibid.*, 15.07-01.08.1940, p.1; *Declarație*, *ibid.*, 22, 15.10.1940, p. 1; *Feriți!..Boală molipsitoare*, *ibid.*, 2.11.1940, p. 1.

⁴³ Liana Maxy, *op. cit.*, p. 360.

⁴⁴ Câteva fragmente au fost reproduse de Vlad Solomon, *Marcel Iancu – pogromul din București – mărturie inedită I și II*, în *Acum* – revistă on-line, <http://www.acum.tv/articol/19061> și <http://www.acum.tv/articol/19229>, consultată 30.03.2011.

organizația politică aferentă, Comitetul democratic evreiesc (CDE)⁴⁵: „Ziarul nostru, situându-se pe linia tradițiilor democratice ale poporului evreu, cultivând amintirea tuturor figurilor progresiste ale trecutului său istoric, ca și valorile lui culturale proprii atât de legate și de luminoase, va lupta să mobilizeze populația evreiască pentru realizarea unității democratice evreiești, o va îndruma în lupta unită a întregului popor român pentru democrație, refacere și prosperitate.”⁴⁶ Temele propagandei sunt adaptate aici publicului vizat și se înscriu pe trei direcții principale: construirea unei imagini favorabile a comunismului prin utilizarea comparației cu extrema dreaptă (participarea evreilor la „lupta popoarelor împotriva hitlerismului”); modelul Uniunii sovietice („Viața evreilor în Uniunea sovietică”, „Scriitori evrei din Uniunea sovietică”); activitatea CDE în sprijinul Partidului comunist, alături de care va candida, în 1946, în cadrul Blocului partidelor democratice („Evrei, votați soarele libertății voastre!”).

Anii imediat consecutivi războiului au fost confuzi, dar, în același timp, au constituit un moment de respiro și remobilizare, un moment în care s-a pus în operă ceea ce războiul și regimul politic nu permiseseră. Nu este vorba de o renaștere culturală evreiască așa cum a fost cea de după Revoluția din octombrie în URSS, deși condițiile au un grad de similaritate. Se poate identifica însă un prim stadiu de reflecție asupra suferințelor evreilor care capătă și o dimensiune publică: am menționat deja cartea lui Brunea-Fox despre pogromul de la București, la aceasta se adaugă *Expoziția lagărului* deschisă la București în 1945 sau albumul de gravură semnat Aurel Mărculescu cu teme din lagărul de la Vapniarka⁴⁷.

Chiar dacă unele dintre aceste circumstanțe sunt utilizate de Partidul comunist în scopul propriei propagande, ziarul *Unirea* este mult prea focalizat pe domeniul politic pentru a deveni un vehicul al acestui tip de produse ale memoriei sau promotor al culturii evreiești. De aceea, prezența lui Sașa Pană și, mai ales, cea a lui Maxy printre colaboratori conturează o nouă configurație identitară, aceea de comunist evreu. Este numai una din formele colaborării lor cu PCR, care iese astfel din subterană la suprafață⁴⁸. Articolele lui Sașa Pană se ocupă de figuri ale avangardei ca Fundoianu, Voronca, Tzara, reluând fragmente din activitatea sa la revista contemporană *Orizont* care încerca să recupereze avangarda sub auspiciile PCR. Maxy, în schimb, se transformă în om politic, reprezentat în ziar cu toate atribuțiile, fotografii, articole polemice, cuvântări. În 1946, obține președinția CDE, pe care o va deține până în 1948, iar înainte de alegeri se numără printre „negociatorii” cu PCR. Numeroase articole din *Unirea* divizează lumea, în acest caz lumea evreiască, în progresiști și reacționari, după tipicul propagandei comuniste. Și aici există „mase” revoluționare care sprijină regimul și „politicianiști odioși” care „nu recunosc democrația”. O astfel de logică îi aduce din nou împreună pe Maxy și Zissu, relocându-i în tabere adverse. În timp ce Zissu acuză CDE că face jocul PCR, este, la rândul său, acuzat, prin vocea lui Maxy, de reacționarism și colaborare cu Siguranța⁴⁹.

Colaborarea lui Maxy la *Unirea* încheie seria de conjuncturi începută în perioada dintre cele două războaie care aduceau împreună publicații, artiști de avangardă și probleme

⁴⁵ Despre CDE și raporturile sale cu PCR, ca și despre rolul jucat în acțiunea de control asupra comunității evreiești, a se vedea Liviu Rotman, *Comitetul democratic evreiesc*, în *Evreii din România în perioada comunistă 1944-1965*, Iași, 2004, p. 113-124. Rotman nu consemnează activitatea lui Maxy, considerând că PCR s-a folosit de prestigiul lui în acțiunea de propagandă. De asemenea, toți conducătorii CDE făceau parte din escadroane mai puțin importante ale PCR și nu participau propriu-zis la luarea deciziilor.

⁴⁶ Editorial nesemnat, *În sprijinul unității democratice evreiești*, *Unirea*, 1, 3.11.1945, p.1.

⁴⁷ Aurel Mărculescu, *Getto și lagăr*, sub îngrijirea lui Sașa Pană, București, 1947.

⁴⁸ Amândoi împreună cu alți avangardiști au fost simpatizanți sau membri ai PCR înainte de 1945. A se vedea documentele publicate de Stelian Tănase (coord.), *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, București, 2008.

⁴⁹ Sionismul a fost prigonit de regimul comunist care i-a desființat toate organizațiile. Discreditarea lui în presă se făcea prin aplicarea etichetei de fascism. L. Rotman, *op. cit.*, p. 140-142.

legate de identitatea evreiască, conjuncturi ce au susținut aspecte identitare diferite, cu grade diferite de asumare sau conștientizare. Faptul că identitatea evreiască a fost, pentru o mare parte a avangardiștilor, un generator de poziționări și metamorfoze nu rezolvă întrebarea cu privire la avangardă și evreitate. Arată totuși că ei au rezervat negocierile identitare unor spații diferite de revistele de avangardă și le arată pe acestea într-o configurație dinamică de publicații cu care întrețin puncte de continuitate ce nu pot fi ignorate. Trecerea lor în revistă nu a inclus modalitățile de definire a unei arte cu specific evreiesc care ar fi implicat și posibilitatea de existență a unei avangarde evreiești. Aceste teme au fost amânate pentru a fi discutate separat ca intersecție de discursuri ce nu aparțin, ca până în acest moment, în exclusivitate avangardiștilor, ci și altor instanțe culturale sau ideologice.

ARTIȘTI EVREI FĂRĂ ARTĂ EVREIASCĂ

Dacă literatura produsă de scriitorii evrei din România a suscitată o seamă de discuții privitoare la teme sau moduri identitare, arta nu a avut parte de același interes. O primă motivație constă în faptul că, în artă (atunci când avem de-a face cu o artă reprezentatională), „temele evreiești” sunt extrem de puțin cultivate nu numai de avangardă, așa cum am arătat deja, ci și de majoritatea artiștilor de proveniență evreiască din timpul modernității românești. În plus, artele nu posedă calitățile argumentative ale limbajului verbal, iar modalitatea de a lucra a artistului și coordonatele lui stilistice sunt dificil de asociat astăzi cu vreo origine etnică. Se pot număra însă paradigme pentru care această dimensiune deținea o importanță apreciabilă și cu care avangardiștii s-au întâlnit și confruntat. Contextele în care întrebarea despre posibilitățile de existență a unei arte evreiești apare de-a lungul istoriei artei moderne au avut de-a face cu felurite constructe ideologice, legate adeseori de ideologia națională sau de naționalism. În formularea lui Kalman Bland: „chestiunea artei evreiești nu poate fi abordată în afara multiplelor cadre ideologice care construiesc și stabilizează proteicele noțiuni de «iudaism» și de «artă».”⁵⁰

În istoria artei, artiștii evrei erau nou-veniți, ceea ce a creat unele dificultăți în asimilarea lor concepției occidentale despre artă, deoarece nu aveau o istorie continuă (deși, bineînțeles, evreii au făcut artă și înainte de modernitate) și nici școală națională. Secolul al XIX-lea, care a dat primii artiști evrei moderni și laici, este, în egală măsură, timpul în care istoria artei se consolidează ca disciplină pozitivistă. Așa cum reflectă, poate, cel mai bine expunerea consacrată de marile muzee din epocă, producția artistică era înțeleasă în funcție de locul ei pe axa temporală și în funcție de presupusele trăsături comune împărtășite de cei care trăiesc în aceeași climă, condiții geografice, vorbesc aceeași limbă și au aceleași obiceiuri. Or, artiștii evrei nu întruneau aceste condiții, fiind risipiți în felurite țări din spațiul european. Modernitatea a oscilat între deziderate transgresive, itinerante și regroupări naționale, generând astfel tensiuni pe care artistul evreu este nevoit să le asume. Pe de-o parte, i se deschid oportunități de a participa la discursul artistic, pe de alta, este exclus fiind considerat străin⁵¹.

Puterea unui concept precum cel de școală națională a contribuit la încercări precum cele din Rusia sau Ucraina de a constitui o școală națională evreiască bazată pe cunoașterea și valorificarea propriei moșteniri culturale, înțeleasă, mai ales, în latura ei folclorică. Chiar dacă aceste forme naționale rămân, dincolo de recuperarea unor tradiții populare, oarecum

⁵⁰ Kalman P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton University Press, 2000, p. 8.

⁵¹ Margaret Olin, *The Nation without Art. Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Nebraska University Press, 2001, p. 159.

instabile, efortul artiștilor angajați nu este mai puțin semnificativ. Ele au alcătuit un strat, uneori neglijat sau uitat, al carierei unor artiști atașați de limbaje mai degrabă neutre din punct de vedere „național”, cum este, de pildă, constructivismul. Un astfel de caz este El Lissitzky, participant la campanii etnografice la sfârșitul deceniului al doilea, în care colectează motive din vechi sinagogi și se arată, în paralel, foarte interesat de tradiția evreiască a scrisului. Fără a mai fi aparentă de la un moment încolo al traiectoriei lui artistice, aceasta din urmă va fi resorbită de strategiile legate de literă (design tipografic), text și interferența lor cu imaginea⁵². Tot din categoria construirii unei idei naționale în artă face parte și proiectarea unei școli evreiești în viitor într-un alt spațiu geografic, așa cum face, de pildă, Martin Buber în cartea sa de răsunet *Jüdische Künstler*, publicată la început de secol XX⁵³. El se referă la nașterea unei școli în Palestina, unde arta ar putea să exprime un specific într-un mod similar școlilor naționale europene, deoarece numai acolo s-ar realiza relaționarea deplină între națiune – spațiu geografic – climă – limbă – cultură. Dacă în fundalul articolului publicat de Maxy în *Puntea de fildeș* evocat mai devreme se pot descifra coordonate similare, reflecția lui asupra ideii de școală națională evreiască se oprește aici.

Puterea unui concept precum cel de școală națională începe, pentru mai multe categorii de artiști moderni de origini etnice diverse, să fie asociat trecutului și trebuie, de aceea, desființată. Desigur că, pentru o parte din artiștii evrei, această cale însemna și o modalitate de a slăbi presiunea autodefinirii sau/și presiunile exercitate de ideologiile naționale locale.

Nu este neapărat cazul lui Marcel Iancu, a cărui credință în internaționalism își are, cel mai probabil, originile în experiența dada, dar este semnificativ că el este invocat și într-un context apologetic, într-un articol scris la un moment în care cotele antisemitismului urcaseră foarte mult. Textul era menit să prevină asupra intruziunii politicii în concepțiile despre artă și asupra formării prejudecăților cu privire la producția culturală a artiștilor de origine evreiască⁵⁴. Astfel, el stipulează independența operei de artă față de „credință, sex, naționalitate și etnicitate” valabilă nu numai în epoca modernă și în artele plastice, ci și în întreaga istorie și în toate artele: „În nici un caz însă nu se poate vorbi astăzi în arta cultă de deosebiri etnice de la operă la operă. În Europa nu se poate vorbi de o artă cultă specific englezească sau daneză, poloneză sau evreiască. S-a exprimat cândva ființa etnică, politică sau națională, ca atare, în opere de artă cultă?”⁵⁵ Pe de-o parte, împrumuturile și transferurile de limbaj sau motiv reprezintă o constantă a producerii artei, astfel încât puritatea națională este imposibilă. Pe de altă parte, nici subiectul nu justifică apartenența la un corp național: „Noi credem că artistul evreu Chagall, când a pictat ghetoul, nu a făcut operă națională. Pictura fără subiect, adică cea abstractă, ar fi legitimată atunci de purtătorii pașapoartelor «Nansen»”⁵⁶.

Unul din clișeele aplicate artiștilor evrei este „cosmopolitismul”, folosit de discursul naționalist în sens peiorativ. Fiind privită ca opusă sentimentului național, această presupusă trăsătură a evreilor devine unul din temeiurile excluziunii. Respingerea subîntinde nu numai concepții rasiste, ci și refuzul valorilor promovate de avangardă. Iată cum descria dada un ucenic al lui Radu Gyr: „o atmosferă cosmopolită formată din prizonieri internați în Elveția

⁵² Judith Glatzer Wechsler îl pune în legătură pe Lissitzky cu problematici semnificative pentru generațiile contemporane de intelectuali evrei cum ar fi recuperarea tradiției în interiorul universului laic. Din acest punct de vedere, demersul lui Lissitzky reprezintă o reușită prin conectarea tradiției culturale evreiești cu avangarda. A se vedea *El Lissitzky's 'Interchange Stations': The Letter and the Spirit*, în Linda Nochlin (ed.), *op. cit.*, p. 187-200.

⁵³ Martin Buber (ed.), *Jüdische Künstler*, Jüdischer Verlag, Berlin, 1903, resursă electronică disponibilă pe <http://www.judaica-frankfurt.de/content/titleinfo/181952>, consultată 19.05.2011.

⁵⁴ M. Iancu, *O olimpiadă a artei evreiești*, în *Adam*, 12-13, 1938, p. 2-3.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁶ *Ibid.*

neutră”⁵⁷. Circulația acestui stereotip era atât de intensă, încât pătrunde și în contexte fără conotații antisemite. Leon Volovici a cercetat acțiunea subversivă a clișeele legate de evrei în scrierile unor autori neangajați în ideologia de extremă dreaptă. Este vorba de Eugen Lovinescu și George Călinescu al căror comentariu la opera unor scriitori evrei (pe care de altfel i-au sprijinit sau despre care au scris chiar și în perioada guvernărilor de dreapta) este tributar unei imagini stereotipe în care cosmopolitismul este alăturat spiritului de negație, independenței și umanitarismului⁵⁸.

Definirea unei arte evreiești în epoca modernă ține, pe lângă aspectul național, și de încercările de explicare a lipsei unei tradiții laice, așa cum era ea înțeleasă de gândirea occidentală. Această absență, explicată fie printr-o incapacitate funciară de artă, fie prin interdicția religioasă cu privire la producerea de imagini, a planat ca o umbră asupra a ceea ce făceau artiștii evrei moderni până la a-i anula.

Ideea că evreei nu ar fi dotați cu creativitate, că ar fi incapabili de a practica artele plastice este articulată de mai multe voci ale secolului al XIX-lea, dintre care cea a lui Richard Wagner a fost, poate, cea mai răsunătoare și cea mai des comentată. Presupusa atenție față de concret, care trimite, la rândul ei, la alte clișee ca talentul negustoresc, zgârcenia sau dorința de îmbogățire, ar fi responsabilă pentru inexistența artei evreiești.⁵⁹ Prin această acuză, poporul evreu era depreciat în întregime, deoarece lipsa culturii echivala cu starea de barbarie. Poporul și, mai ales, națiunea nu se puteau legitima în afara unei culturi. Se poate sesiza o perspectivă de tip colonial din care Occidentul european și-a impus hegemonia asupra celor lipsiți de *Hochkultur*⁶⁰. Pornind de aici, evreei sunt priviți ca imitatori ai artei celor printre care trăiesc, fiind incapabili de a crea propria artă, sau ca distrugători ai artei, ceea ce produc ei fiind urât, corupt, distorsionat. Extrem de persistente, aceste teorii vor împânzi discursurile antisemite din întreaga Europă. Un exemplu românesc se întâlnește în *Gândirea* anului 1937 al cărui titlu, „Sărăcia spirituală a evreilor”, rezumă premisa și totodată concluzia articolului. El reunește cele două locuri comune într-un construct ce ar putea părea paradoxal: deși nu au gândire, literatură sau artă autentică, emanciparea evreilor a condus la decadența culturii europene de sorginte greco-romană prin feminizare, prin reducerea ei la condiția ornamentului⁶¹.

Opoziția dintre spiritul semit și cel greco-roman este utilizată ca modalitate de definire identitară și în discursul evreilor care au chestionat istoria artei evreiești. Martin Buber își structurează cartea din 1916, *Des Geist des Judentums*, tocmai pe aceste diferențe de mentalitate din care rezultă preferința pentru anume domenii, precum și mobilizarea anumitor simțuri în activitatea artistică. Beniamin Fundoianu comentează pe larg ideile cărții într-o serie de articole din *Mântuirea*, cu considerație, dar și cu atitudine critică față de tendința lui Buber de a lucra cu tipologii generale. Relația dintre timp și auz ar explica înclinația evreilor pentru poezie și muzică, tot astfel cum spațiul în conexiune cu văzul ar defini spiritul grec și atașamentul față de artele plastice⁶². La fel, ar exista o opoziție în tipul ideilor cu care cele două entități operează: „ideile exogene” („au drept origine o modificare

⁵⁷ Dinu Stegărescu, *Note despre modernism*, în *Viața*, 16.10.1942, p.2. A se vedea și un articol anterior al lui Radu Gyr, *Originea nebuniei*, în *Cuget clar*, 7.04.1937, p. 622.

⁵⁸ Leon Volovici, *Ideologia naționalistă și „problema evreiască”*. *Eseu despre formele antisemitismului intelectual în România anilor '30*, București, 1995, p. 181-185.

⁵⁹ Eric Michaud, *Portrait du juif comme négateur de l'incarnation*, în *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 2008, 101-115.

⁶⁰ Seth L. Wolitz, *Vitebsk versus Bezalel. A Jewish Kulturkampf in the Plastic Arts*, în *The Emergence of Modern Jewish Politics. Bundism and Zionism in Eastern Europe*, Zvi Gitelberg (ed.), University of Pittsburgh Press, 2003, p. 152.

⁶¹ Ilariu Dobridor, *Sărăcia spirituală a evreilor*, în *Gândirea: literară, artistică, socială*, dec. 1937, p. 503-509.

⁶² B. Fundoianu, *Judaism și elenism. Arta I și II*, în *Judaism și elenism*, Hasefer, București, 1999, p. 132-137.

a lumii din afară” și sunt „asemeni cu realitatea”) care produc arta grecească reprezintă alternativa la „ideile endogene” („nu provoacă nicio cunoaștere și, aplicate lumii din afară, o deformează”) cu care lucrează arta evreiască⁶³. Buber își va rezuma concepțiile despre artă într-o carte de specialitate al cărei impact, se pare, a fost extrem de mare printre artiști. Toate caracteristicile pe care le fixase deja artei evreiești sunt puse în legătură cu parcursul istoric (deci, nu sunt imuabile, ci aparțin mai ales artei vechi) și cu condițiile naturale și climatice care ar favoriza folosirea anumitor simțuri în detrimentul altora. Nomadismul ar fi impus prețuirea succesiunii, relativismului, instabilității, subiectivismului, exprimate în muzică și poezie. De asemenea, ar fi dus la stabilirea unei relații dialogice între elementele universului care există numai în această formă, nu și individual⁶⁴. După nomadism, condiția diasporei guvernată de legi rabinice stricte ce nu încurajau artele continuă starea anterioară până la apariția hasidismului. Buber vede în „împăcarea” cu corpul, pe care acesta îl propune, breșa prin care artele plastice pătrund în cultura evreiască. Luând în considerare trăsături mai vechi și mai noi, se conturează două direcții ale artistului evreu modern: întâi, preocuparea pentru relația dintre obiecte și nu pentru forma lor și, mai departe, în directă legătură, dezideratul unei arte spirituale care să conțină relația perfectă, iar nu (re)producerea realității⁶⁵. Aceste coordonate s-au dovedit îndeajuns de laxe pentru a primi sub umbrela lor prezentarea operelor unor artiști foarte diferiți, dar care, astfel, pot conviețui fără diferențe cu numele pe care cartea îl propune: „artiști evrei”. Din aceleași motive, mulți artiști s-au identificat cu ceea ce Buber scrisese la începutul secolului. Maxy, în articolul citat din *Puntea de fildeș*, invocă „un spirit iudaic” ce ar fi definit tocmai de această căutare spirituală: „Spiritul de inventivitate, sistemul organizator, surpriza, disociația, abstractizarea, iată virtuți reale, comune spiritului plastic evreu, renăscut ce e drept pe alte soluri, printre alte popoare.”⁶⁶

În introducerea la *Jüdische Künstler*, Martin Buber nu pomenește, atunci când discută interdicțiile de natură religioasă care ar fi zăgăzuit preocupările artistice, o mult invocată motivație care clarifica absența artei printre evrei și anume, porunca a doua a Decalogului, ce nu permitea imaginile idolatre. „Să nu-ți faci chip cioplit” era interpretat ca interdicție a oricărei imagini reprezentationale și legitima caracterul aniconic al artei evreiești de până la emancipare. Kalman P. Bland a demonstrat că această aparent veche conexiune dintre artă și Lege se configurează în epoca modernă și nu corespunde utilizărilor imaginii din perioadele precedente: „Precedat de un consens premodern, aniconismul evreiesc a apărut ca o idee definitoriu modernă. Modernitatea ei nu este o simplă coincidență temporală. Originea ei istorică face din aniconism un barometru care indică presiunea culturii și politicii moderne asupra vieții evreiești. Se poate spune că ideea aniconismului evreiesc s-a cristalizat simultan cu construcția identităților evreiești moderne.”⁶⁷ Spațiul german a constituit un sediu important al elaborării teoriei ce neagă existența artei evreiești, prinzând rădăcini în solul fertil al ideilor naționale. Dacă, pentru unii, aniconismul era o trăsătură a epocilor premoderne, pentru alții, care echivalau evreitatea cu religia și, mai apoi, cu rasa, arta produsă de evrei nu putea, pur și simplu, să existe.

Ideea aniconismului, ca trăsătură a atitudinii evreilor premoderni față de imagine, a fost interiorizată de mulți artiști evrei și, uneori, și de cercetători, cu ecouri ce pot fi înregistrate până în contemporaneitate. De pildă, textul introductiv la catalogul *Artiști evrei din România*, publicat

⁶³ *Ibid*, p.133.

⁶⁴ M. Buber, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁵ M. Olin, *op. cit.*, p. 120-122. Teoria dialogică a lui Buber nu privește numai domeniile artistice, ci are și o dimensiune metafizică. M.Olin sugerează că aceasta ar avea și un substrat vizual sau artistic, incorporând, de pildă, conceptul de „Stimmung” prin care Alois Riegl definea relația dintre privitor și operă.

⁶⁶ M.H. Maxy, *Noi și noi...*

⁶⁷ K.P. Bland, *op.cit.*, p. 8. Consensusul premodern se referă la acceptarea generală, în epocile anterioare modernității, a faptului că evreii nu produc imagini cu funcție religioasă. A se vedea p. 7.

în 1996, semnat de Amelia Pavel, se deschide cu mențiunea interdicției din porunca a doua, tocmai pentru a justifica decupajul cronologic a cărui limită inferioară este secolul al XIX-lea⁶⁸.

Înainte de război, Maxy publicase, și el, un articol în care încerca să treacă în revistă contribuția artiștilor evrei la cultura română, ca parte a acțiunii apologetice în care se angajase alături de ziarul *Înfrățirea*. Ei sunt descriși ca „pictori [majoritatea celor prezentați sunt într-adevăr pictori, dar sunt incluși și artiști din alte domenii] care, învățând la școli străine sau românești, s-au identificat cu destinele școlii și sensibilității românești cu calitățile și scăderile ei”⁶⁹. Prin urmare, o identitate artistică specific evreiască este negată, căci Maxy consideră arta un factor al asimilării. Finalul textului întărește faptul că nume ca Iscovescu, Rosenthal, Gropeanu, Vermont, Segal, Brauner, Arnold, Perahim, Ross etc. precum ar exista și semnatarul articolului trebuie integrați în „istoria plastice românești”. Cu toate acestea, o experiență comună artiștilor evrei ce ține, printre altele, și de interdicția de pe Sinai, căreia strămoșii lor i-au dat ascultare. Maxy contrabalansează aniconismul artei ce s-ar fi adevărat poruncii printr-un alt loc comun referitor la preferința orientală pentru culoare. Producția artistică modernă ar mai fi modelată de dorința de asimilare, precum și de renunțarea la o viziune exclusiv spirituală⁷⁰. Deși scris în anume condiții, articolul pare a-și păstra, pentru Maxy, valabilitatea și trei decenii mai târziu când reia articolul, cu mici corecții, în *Revista cultului mozaic*, adăugând selecției de artiști evrei nume contemporane, între care studenții săi de la Școala de artă pentru evrei, la care a fost profesor în timpul războiului, ocupă cea mai însemnată parte⁷¹. Regimul comunist nu a încurajat formarea unui nou discurs asupra identității evreiești după 1945, dimpotrivă, a obliterat-o prin tăcere sau, în felurite momente, prin atacuri antisemite. După părăsirea CDE, Maxy nu se mai implică public în nicio luare de poziție, așadar, nu e de mirare că revenirea lui târzie și discretă în presa evreiască reproduce concepțiile emise în trecut.

Arta evreiască a constituit un subiect de dezbateră intensă în epoca modernă, un subiect aparent marginal, dar care se conectează puternic la istoria intelectuală și ideologică a Europei. Reflecția artiștilor de avangardă din România, deși nu foarte consistentă, se situează în această rețea de teorii, locuri comune și experiențe locale. Însumate, contribuțiile lor conduc la concluzia că manifestau, mai degrabă, mefiență față de definirea unei arte evreiești, ceea ce are consecințe și asupra precizării identității avangardei. Totuși, ei erau conștienți că avangarda era asociată cu iudaismul în discursul de extremă dreaptă, fapt ce pare a determina un accent și mai puternic pe dimensiunea locală, deci românească. În mica istorie a artiștilor evrei din România pe care o făcea în 1940, Maxy menționează că avangarda nu deține un statut aparte, cu excepția organizării colective: „paralel cu acțiunea și prezența individuală a câtorva personalități evreiești în arta românească, se realizează ideea unei formațiuni plastice pentru promovarea unor problematice cari, din cauza participării unui număr important de artiști de origine evreiască, sunt considerate drept iudaice”⁷².

O AVANGARDĂ EVREIASCĂ?

Având în vedere diferențele dintre receptori receptarea avangardei în perioada interbelică apare încă de la debut ca fenomen eterogen. În timp ce, în anii 1920, reacțiile vin în egală măsură de la „moderniști” și „tradiționaliști” de diverse calibre și categorii, receptarea

⁶⁸ A. Pavel, *Introducere*, în *Artiști evrei din România*, București, 1996. Publicația este singura de acest tip din spațiul românesc și, dacă identitatea evreiască a unui artist sau altul este uneori discutată în texte ce-i privesc individual, studiile generale lipsesc.

⁶⁹ M.H. Maxy, *O identificare artistică*, în *Înfrățirea*, 4, 15.01.1940, p. 3.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ M.H. Maxy, *Maeștrii penelului și ai culorii*, în *Revista cultului mozaic*, 15.02.1970, p. 1 și 4.

⁷² M.H. Maxy, *O identificare...*

din deceniul următor se va îndrepta vertiginos către o interpretare univocă. Neaderența la „spiritul național” se numără și în prima etapă (1920) printre criticile la adresa avangardei, dar se putea integra unei atitudini mai generale, din tabăra „tradiționaliștilor”, de refuz a ceea ce părea prea legat de valorile progresiste ale modernității. De asemenea, conotațiile antisemite se citeau numai în unele dintre contexte, spre deosebire de etapa următoare în care critica avangardei este aproape echivalentă atacului antisemit.

După cum a fost în parte deja amintit, există și o reflecție asupra avangardei și a posibilei ei relații cu cultura iudaică, venită din interior. Aceasta s-ar putea situa la joncțiunea dintre ideea unui specific național (care exercita o posibilă presiune) și nevoia de a contracara antisemitismul. Nu avem aici de-a face cu un proces de producere a identității, ci cu unul de interpretare ce are loc în circumstanțe care, cumva, o forțează⁷³. Voi invoca două articole publicate la buza anilor 1930, când pozițiile ideologice erau încă relativ echilibrate pentru a pune față în față o voce venită din interior și alta din exterior, ambele găzduite de revista *Adam*. În primul caz, este vorba de o perspectivă sionistă, care condamnă emanciparea evreilor deoarece era resimțită ca pierdere a identității. Nu este criticat însă și artistul modern, el însuși un produs al emancipării. Dimpotrivă, Theodor Löwenstein găsește în avangardă, și cu precădere în constructivism, o cale de a recâștiga ceea ce fusese pierdut: „...spiritul iudaic plutea din străvechi timpuri atât de sus în domeniul abstracțiunii, încât este afectat de o congenitală incapacitate de creațiune plastică (să nu-ți faci idoli!). Iar când spiritul evreiesc se dedică artelor plastice, creează curentul modern al constructivismului, cu aplicații posibile și fecunde exclusiv în domeniul decorativului – ramuri de artă prin excelență abstractă și departe de arta concretă. De altfel, întreaga revoluție în plastica modernă, datorată în bună parte unor protagoniști evrei, nu însemnează decât înfrângerea legilor materiei, depășirea gravitației și creațiunea după normele exclusive ale spiritului. Departe de a nega influența evreiască asupra artei contemporane, o revendicăm dimpotrivă cu mândrie și recunoaștem în penelul și în dalta modernă evreiască instrumentele concepției străvechi ale decalogului.”⁷⁴ Să fi făcut articolul directă referință la avangardiștii români? La acea dată, constructivismului internațional îi scăzuseră forțele, iar celui din România, de asemenea, dar legătura dintre constructivism și arte decorative pare a trimite la practicile artistice ale lui Maxy. Lăsând la o parte critica emancipării, ideea abstracțiunii atașată spiritului iudaic se regăsea și în micul articol scris de Maxy pentru *Puntea de fildeș*, câțiva ani mai devreme. Mai mult, trăsăturile pe care acesta le atribuia spiritului iudaic, pe lângă predispoziția pentru abstracțiuni, și anume inventivitatea, organizarea, disociația, pot foarte bine funcționa ca definiție a constructivismului.

În cel de-al doilea caz, Camil Petrescu militează aparent pentru păstrarea tradiției culturale evreiești, din care avangarda este, oarecum, exclusă. Este vorba, de fapt, de o dublă excludere: întâi, dintre fenomenele artistice, deoarece nu e decât un corp bolnav și, apoi, din cultura română: „...*Adam*, deși revistă evreiască, nu e totuși una din acele puerile foi de avangardă în care se practică asiduu numeroase revoluții *în principiu* și care în realitate se mulțumesc să apară cu gramatica pe dos pe promenada literară. E o deznădăjduită dorință de «m’as tu vu» în această clamoare dezarticulată și specifică dezaxațiilor”⁷⁵. Pe de altă parte, el extinde avangarda până la a-i cuprinde pe toți scriitorii și artiștii evrei. Trăsătura lor esențială ar fi revoluția permanentă, aflată în suspensie căci nu e niciodată atinsă, niciodată încheiată

⁷³ Unii sociologi preocupați mai ales de ideologii consideră identitatea un proces multistratificat în care se conjugă domeniile economic, politic și istoric. Investigând discursurile ideologice, ei le-au relaționat cu mai multe momente identitare: producția identității, instituționalizarea și interpretarea ei. A se vedea K. Cerulo, *op. cit.*, p. 396.

⁷⁴ Th. Löwenstein, *Tradiție și politică*, în *Adam*, 5, 31 iul.1929, p. 6.

⁷⁵ Camil Petrescu, *Tradiționalism*, în *Adam*, 13-14, 1 ian.1930, p. 13.

și de aceea constituie o piedică în calea descoperirii propriei identități: „Ca să devie bune elemente românești, în arta românească, scriitorii evrei trebuie să existe întâi ca atare.” și „E o jenă în atitudinea noastră față de scriitorii evrei care se vor «români» fără să aibă mai întâi curajul unei mărturisiri de credință a rasei lor.”⁷⁶ Camil Petrescu se erijează în instanță care dă verdicte asupra identității evreiești, considerată monolită și dependentă de ideea de rasă. El nu explică nici o clipă în ce anume ar consta identitatea pe care evreii înșiși o pierd din vedere și pare a sugera că aceștia s-ar găsi într-un spațiu izolat, ratând să fie atât evrei cât și români. Articolul este publicat datorită politicii deschise a revistei *Adam* și a unei părelnice coincidente cu țelurile editoriale – cultivarea identității evreiești. Vocabularul lui, ce cuprinde cuvinte precum „dezaxare” sau „rasă”, anunță un model de interpretare a avangardei care va deveni, ulterior, relativ curent.

Extrema dreaptă românească preia un discurs despre avangardă ce fusese deja modelat și instituționalizat în Germania nazistă și care se grefează discursului antisemit autohton. Un exemplu este Nicolae Iorga care ar fi scris probabil la 1916 la fel cum a scris în 1939, dacă ar fi fost preocupat de avangardă. La sfârșitul anilor 1930, el poate fi considerat una dintre sursele discursului naționalist și antisemit local. Asocierea dintre avangardă și evreitate, pe care el o face, se repercutează nu numai asupra artiștilor evrei, ci asupra tuturor modernilor. Avangarda, reprezentată pentru el de Tzara, Marinetti și Brâncuși, i se arăta ca întruchipare a presupuselor aptitudini negustorești ale evreului și, mai ales, ca entitate opusă artei „sănătoase”, „sincere”, „normale”, „frumoase”⁷⁷.

Evenimentul care instituționalizase ideea conform căreia avangarda era o expresie a spiritului iudaic și a bolșevismului a fost Expoziția de artă degenerată inaugurată la München, în 1937, și itinerată, apoi, în alte orașe germane. Regimul național-socialist aplicase cenzura și altor domenii culturale, cum ar fi cel literar, pentru care s-au creat indexuri de cărți interzise care depășeau, desigur, granițele avangardei. Expoziția a fost gândită nu numai ca o demolare a avangardei, ci și ca un mare eveniment propagandistic. Pentru Hitler, arta trebuia să participe la construirea națiunii germane, de aceea acțiunea de „purificare” a artei, pe care expoziția dorea să o opereze contribuia la „purificarea” națiunii. A fost în fapt o contraexpoziție în care figura ceea ce nu trebuia văzut, ceea ce era exclus din târâmul artei, ceea ce era străin și nesănătos în corpul ei și al națiunii. Artiști din toate avangardele erau considerați dușmani ai națiunii, prin urmare, și vocabularul folosit pentru a-i desemna pe ei și arta lor împrumuta termeni politici. Astfel se consolidează echivalența avangardă – evreitate – comunism – degenerare⁷⁸. La acestea se adaugă și acuzația de pornografie și amoralitate. În plus, era vorba și de o diferență de limbaj artistic, căci arta protejată de Reich era de factură clasicizantă, didactică și cu tematică impusă, situată deci la polul opus avangardei. În spațiul românesc, expoziția a fost receptată mai mult în trecere și numai de unele ziare de extremă dreaptă. Iată cum e prezentată într-o notiță din *Curentul*: „[Expoziția] are ca scop să facă cunoscut Reichului disprețul ce trebuie să îl aibă pentru dadaisme, cubisme, impresionisme”. Situația este imediat transpusă în termeni locali, autorul anonim visează la organizarea unei variante la București⁷⁹. Asemenea „inițiative de purificare” de o așa-zisă hegemonie iudaică asupra culturii din România sunt relativ curente în publicațiile epocii și vin din cele mai variate surse, cum este, de pildă, programul primarului Bucureștiului, nou-instalat în 1938, care promite că va scăpa orașul de „blockuri cu aspect de sinagogi și hambare.”⁸⁰

⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁷ Nicolae Iorga, *Ce durează*, în *Cuget clar*, IV, 28.12.1939, p. 390.

⁷⁸ Mary-Margaret Goggin, 'Decent' vs. 'Degenerate' Art: The National Socialist Case, în *Art Journal*, 4, 1991, p. 85.

⁷⁹ Notă nesemnată, *Arta degenerată*, în *Curentul*, 29.07.1937, p. 2.

⁸⁰ Notă nesemnată, în *Cuvântul*, 30.01.1938, p. 1.

Un ecou interesant al ofensivei din Germania împotriva avangardei vine cumva indirect prin preluarea unui răspuns privind atitudinea față de avangardă pe care F.T. Marinetti, angajat politic alături de Mussolini, îl dă politiciii lui Hitler. Deși futurismul anilor 1930 își schimbase înfățișarea, țelurile, membrii, Marinetti încă îi purta stindardul, fapt posibil datorită absenței represiunii avangardei în Italia. El salvează avangardele de acuzația că ar fi evreiești și bolșevice prin subsumarea lor futurismului, nu-i salvează însă și pe evrei, învinuiți de a fi profitat de pe urmele avangardei: „În arta modernă în genere, evreii au fost și continuă să fie nu generatorii, ci negustorii abili ai artei futuriste sau cubiste, așa cum au fost negustorii iscusiți ai artei antice.”⁸¹ „Evreul negustor” face parte din cele mai vechi și persistente clișee, identificabil în texte din varii genuri, de la folclor până la presă⁸². Acesta devine, în anumite cazuri, o adevărată acuzație de simonie, de tranzacții cu bunuri spirituale, cum sunt arta și literatura⁸³.

Se poate observa cu ușurință că atacurile din presa românească la adresa avangardei, ale căror campioni sunt Nicolae Roșu și Radu Gyr, sunt îndreptate cu precădere împotriva dadaismului. E parcă o obsesie pe dos căci, dacă, pentru avangarda românească, dada era o întrupare a revoluției artistice, iar Tzara un model, pentru comentatorii naționalist-extremiști reprezenta sursa patologică cea mai primejdioasă. Este posibil ca originea lui din România (arareori este amintit și Marcel Iancu) să fi constituit un argument în favoarea pericolului pe care dadaismul l-ar fi reprezentat pentru cultura autohtonă: „La Zürich, în anul 1916, un evreu din Moinești, anume S. Samyro, cu pseudonimul literar Tristan Tzara, are năstrușnica idee să taie cuvintele dintr-un dicționar și, amestecându-le într-o pălărie, să le tragă la întâmplare înșirându-le pe hârtie. Din această sinistă păcăleală, a ieșit o nouă limbă, pe care prozeliții români au declarat-o literatură autentică, dadaistă și activistă. Bietul scriitor român uită că Tristan Tzara prin această mistificare uneltește în anii războiului de pe terenul neutru al Elveției, disoluția intelectuală a Europei care avea să preceadă anarhia socială.”⁸⁴ Avangarda este privită schematic, fără un efort de a face diferențe între direcții sau spații geografice. Se descifrează aici și, uneori, se și exprimă ca atare o trăsătură din imaginarul despre evreu, pe care deja am comentat-o, și anume cosmopolitismul, prin care se sugera nu numai caracterul străin și de import, ci și o acțiune de subminare a spiritului național. Textele extremiste despre avangardă nu presupun o elaborare critică, se mulțumesc să colporteze clișee a căror circulație se petrece între autori și între publicații și care furnizează o imagine statică și previzibilă⁸⁵. „Spiritul iudaic”, „marxismul”, „negativismul” și „anarhismul” sunt reperele de la care pornește și atacul asupra avangardei românești. Aceasta ocupă o fracțiune relativ mică în economia articolelor lui Roșu și Gyr, care o reduc la câteva nume și manifeste. Voronca și Sașa Pană ar fi responsabili de răspândirea dadaismului în România prin „imixtiunea avangardismului străin în publicațiile noastre”⁸⁶. Eugen Lovinescu devine și el o țintă datorită sprijinului acordat avangardiștilor de origine evreiască. Și Roșu, și Gyr își atribuie calitatea de apărător al „sufletului românesc” pe care îl definesc prin răsturnarea imaginii pe care o construiesc avangardei: „Sufletul românesc, suflet atât de pur și de frumos în rezervele lui subterane, n-a îngăduit infiltrarea anarhismului în adâncul celulelor sale: l-a eliminat printr-un fenomen de fagocitoză literară.”⁸⁷ Curioasă este poziția din finalul unui

⁸¹ D.V., *Polemică dintre Marinetti și Führer*, în *Cuvântul*, 22.08.1937, p. 2.

⁸² A se vedea Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română*, Ed. a II-a, București, 2004, p. 132-155.

⁸³ Nicolae Roșu, *Zăpăceala modernistă*, în *Curentul*, 9.08.1935, p.1.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ De pildă, *Originea nebuniei* (în *Cuget clar*, 7.04.1937, p.622-624) a lui Radu Gyr este republicată aproape în aceeași formă trei ani mai târziu (*Curentele de avangardă*, în *Convorbiri literare*, mart. 1940, p. 211-219).

⁸⁶ R. Gyr, *Originea...*, p. 623.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 624.

articol de Dinu Stegărescu, imitator al lui Gyr, care, după proferarea clișeelelor în circulație, are o tentativă stângace de a salva avangarda (sinonimă, la el, cu modernismul): ”Modernismul nu este desigur o ideologie de urmat. Aceasta fiindcă modernismul nu urmărea decât distrugerea și s-a dovedit complet incapabil de creație (pe plan literar căci pe tărâm plastic în pictură, sculptură etc. încă mai sunt dispute). Dar iarăși nu înseamnă că modernismul trebuie anatemizat. Fiindcă modernismul a fost mai întâi o superbă sfruntare a tinereții.”⁸⁸

Ofensiva la adresa avangardei de la sfârșitul anilor 1930 este un produs al ideologiei nu numai în sensul că aceasta infuzează conținutul textelor, ci constituie și impulsul producerii lor. Critica avangardei era anacronică, îndreptându-se către o realitate deja istoricizată, precum dadaismul. În spațiul românesc, avangarda își pierduse și ea forța fiindcă nu mai avea o publicație care să țină împreună grupul. În plus, trecuse prin redefiniri, artiștii înșiși își reevaluasera experiența din anii 1920 și începutul anilor 1930. Încercarea de a fonda alte grupuri la care sunt asociați noi membrii nu are continuitate și se rezumă la evenimente punctuale precum expozițiile. Climatul și apoi legile antisemite erodează și suprimă, la sfârșitul deceniului 4, orice activitate a avangardiștilor în spațiul public, ei sunt obligați să găsească soluții alternative de supraviețuire.

Înainte de excluderea totală, există câteva răspunsuri venite din partea membrilor avangardei la articolele extremiste de tipul celor menționate, precum și de tipuri mai generale ce se refereau la artistul sau scriitorul evreu, fără deosebire de afiliere. Alături de articolul lui Maxy din *Înfrățirea*, care făcea o mică istorie a artiștilor evrei din România, apare textul-pandant a lui Ion Călugăru care își propune, în mod similar, să apere contribuția scriitorilor evrei la cultura română. El apelează la aceeași structură, vorbind de contribuții individuale, pe de-o parte, și colective, pe de alta. Viziunea lui retrospectivă asupra avangardei mărturisește o poziție sceptică ce amintește, poate, de discursul realismului socialist: „În timpuri așa-numite bune, scriitorul se lasă derutat de frumuseți artificiale, de probleme formaliste și, pierzând contactul cu izvorul viu popular, se secătuiește. Am cunoscut o astfel de perioadă în cursul prosperității de după război, când ne-am refugiat în experiența modernistă, deoarece ne-am dat seama că nu noi putem fi purtătorii de cuvânt ai oamenilor însetoși de a-și întări pozițiile economice cucerite și e de preferat să încercăm o experiență de avangardă, sortită în bună parte insuccesului, decât să exploatăm mina unei ieftine gloriole.”⁸⁹

Analiza conținutului revistelor de avangardă apărute în România interbelică conduce la concluzia că avangarda, în dimensiunea ei colectivă, nu a inclus și un proiect identitar. Aceasta nu dă însă un răspuns complet întrebării asupra legăturii dintre avangardă și evreitate așa cum s-a configurat ea în spațiul românesc. Nu originea evreiască a multora dintre membrii avangardei din România a catalizat implicarea lor în antreprizele avangardei, ci fiecare a ajuns acolo pe căi foarte diferite între ele. Absența aproape totală a afirmării identității evreiești din producțiile avangardei, nu a însemnat însă o negare a identității în sfera publică, ci ea trebuie citită în dinamica altor contexte care pot fi purtătoare de elemente identitare. Cercetarea presei culturale evreiești din România anilor 1920-1948 la care mulți dintre avangardiști au contribuit precum și a receptării avangardei în alte sectoare ale presei arată că statutul artistului de avangardă și în particular al celui de origine evreiască a traversat mai multe stadii, de la umbrire la apologie, de la asumare la desființare, în funcție de perspectivă și de context politic. Acordul fin între preocupările artistice ale avangardiștilor, modul în care s-au raportat la noțiunea de avangardă (care nu a fost nici el tot timpul egal), datele culturale personale și generale, presiunile politice, capacitatea de a formula un răspuns la acestea completează, lăsând totodată deschisă, problematica privitoare la poziționările identitare și la receptarea avangardei istorice în spațiul românesc.

⁸⁸ D. Stegărescu, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁹ Ion Călugăru, *Noi disprețuiții, nu și dezamăgiții*, în *Înfrățirea*, 15.07-01.08.1940, p. 1.

