

## Evrei români în avangarda internațională

Ovidiu MORAR\*

**Keywords:** *Avant-garde; Jews; cosmopolitanism*

În mod evident, literatura de avangardă publicată în România în epoca interbelică marchează, într-un context de consolidare a naționalismului autohton în toate domeniile vieții publice, o radicală/ spectaculoasă orientare cosmopolită. Pe de o parte, poezia românească de avangardă, cultivată în principal de autori evrei precum Tristan Tzara, B. Fundoianu (Benjamin Fondane), Ilarie Voronca, Mihail Cosma (Claude Sernet), Sașa Pană, Gherasim Luca și Paul Păun, între alții, a avut ca principal model, începând cu deceniul al doilea al secolului trecut, nu tradiția poetică națională, închistată în general în formule retorice vetuste de sorginte romantică (sămănătoriste, poporaniste etc.) sau simbolistă, ci modernismul european prin curentele sale cele mai radicale, în speță futurismul italian și rus, dadaismul și suprarealismul francez. Pe de altă parte, acești autori au contribuit în mod esențial la îmbogățirea acestor direcții, propunând chiar, uneori, formule inedite prin care, direct și/sau indirect, au „internaționalizat” literatura română, cuplând-o programatic la mișcări și tendințe supra- și trans-naționale. E mai ales cazul poezilor Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Ilarie Voronca și Gherasim Luca, cărora li s-ar putea adăuga, desigur, și cel al lui Paul Celan și Isidore Isou, care însă au scris foarte puțin în limba română.

Îmbrăcând forme variate și impresionante, avangardismul românesc a reprezentat un fenomen efervescent, prolific, prin care cultura română se poate spune, într-adevăr, că s-a sincronizat cu cultura europeană; mai mult chiar, se poate afirma cu perfectă îndreptățire că, printr-o serie de personalități de excepție, avangarda românească a avut un aport considerabil la înnoirea literaturii și artei moderne universale. Astfel, poetul Tristan Tzara și artistul plastic Marcel Iancu au pus în 1916, la Zürich, bazele dadaismului, care la rândul lui a avut o influență catalitică asupra mișcării suprarealiste inițiate după 1920 în Franța de André Breton, al cărei prestigiu mondial s-a datorat într-o bună măsură și activității unor poeți și artiști evrei de origine română, ca Gherasim Luca, Victor Brauner, Jacques Hérold sau Jules Perahim. Tot în acei ani, pictorii Marcel Iancu și M. H. Maxy participă activ la mișcarea constructivistă internațională, atât prin expoziții personale sau colective, cât și prin revistele pe care le-au dirijat la București, „Contimporanul” (1922–1932), respectiv „Integral” (1925–1927); sub egida revistei „Contimporanul”,

---

\* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România (ovidiumorar10@yahoo.com).

fondate de Marcel Iancu și Ion Vinea, s-au organizat la București, începând din 1924, mai multe expoziții de artă constructivistă internațională la care au participat cei mai prestigioși artiști ai momentului. Nu trebuie desigur ignorată activitatea prodigioasă a poezilor Ilarie Voronca, Benjamin Fondane și Claude Sernet în cadrul mișcării de avangardă pariziene din epoca interbelică. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, poezii Gherasim Luca și Gellu Naum au fondat la București grupul suprealist român, la care au aderat pictorul Dolfi Trost și poezii Paul Păun și Virgil Teodorescu și care s-a făcut remarcant pe scena literar-artistică internațională în anii 1945–1947. Tot imediat după război, poetul Isidore Isou a întemeiat la Paris lettrismul, ce preconiza o poezie bazată pe frumusețea melodică a combinațiilor alfabetice. Această listă de nume, și așa destul de bogată, ar putea fi încă extinsă cu Max Blecher, H. Bonciu și Ion Călugăru, promotori de excepție ai avangardismului în proza românească din epoca interbelică, ale căror repere cultural-literare trebuie căutate nu în spațiul autohton, ci în *Secession*-ul vienez, în expresionismul german și în suprealismul parizian, așadar într-o „tradiție” literară modernistă (*recte* avangardistă) supra-națională.

De notat însă că avangarda românească a avut și un foarte original precursor autohton, Urmuz, autor de proze minimalist-absurde asemănătoare celor ale francezului Alfred Jarry, fără a le fi totuși cu nimic tributare acestora. Creațiile urmuziene circulasera în deceniul al doilea pe cale orală prin cafelele bucureștene, până când poetul modernist Tudor Arghezi a decis să publice două dintre ele, respectiv *Pâlnia și Stamate* și *Ismail și Turnavitu*, în revista „Cugetul românesc”, în 1922. Aidoma lui Jacques Vaché, un poet care n-a scris nici un vers din dispreț absolut față de literatură și care s-a sinucis, probabil, fără motiv, devenind apoi un idol pentru grupul suprealist francez condus de André Breton, Urmuz a reprezentat pentru întreaga avangardă românească însăși emblema spiritului acesteia. Refuzând în mod sistematic gloria literară, el a preferat să rămână în cvasi-anonimat în tot timpul vieții, pe care și-a curmat-o fără nici o explicație în 1923, printr-un foc de revolver. Și în primul rând pentru această atitudine *etică* va fi el mitizat ulterior, toți avangardiștii români revendicându-l ca precursor și ca model absolut. Dar și o serie de mărci distinctive ale discursului urmuzian, *antiliterar* prin excelență, sunt decelabile în scriitura poetică avangardistă (mai ales, suprealistă) de mai târziu, e. g.: ludicul demitizant, raportarea polemică la tradiția literară prin parodiarea speciilor și structurilor semnificative consacrate (a personajului și portretului literar, a discursului literar și chiar a constructului lingvistic uzual, organizat după o anumită logică, a miturilor, a obișnuințelor *topoi* literari – eroismul, religiozitatea, cugetarea metafizică, extazul în fața „măreției” naturii și toate celelalte atitudini etice și estetice definitorii pentru „spiritele elevate”), (pseudo)automatisme verbale generatoare de calambururi, asocierile absurde de semnificanți logic incompatibili, metamorfozele arbitrare, umorul negru etc. Fără îndoială că intenția lui Urmuz – comună avangardei – a fost în primul rând aceea de a demola clișeele mentale, locurile comune ale gândirii, printr-un procedeu pe care l-am putea numi *al așteptării frustrate*, care constă în minarea sistematică a schemelor/structurilor discursive uzitate și uzate de prea multă întrebuințare.

În ceea ce privește poezia românească de avangardă, se poate susține că momentul ei de început coincide aproximativ cu cel al experimentelor urmuziene în

proză, putând fi pus pe seama aceleiași insatisfacții vizavi de tradiția literară existentă. Evident că, într-o primă etapă, tranzitorie, poeții avangardiști români, aidoma confrăților lor europeni, au simțit nevoia eliberării poeziei de balastul unor formule literare perimate, care nu mai corespundeau *Zeitgeist-ului* începutului de secol XX. La fel ca Jarry sau Apollinaire în Franța, Marinetti în Italia sau Hans Arp în Germania, poeții români grupați în 1912 în jurul revistei bucureștene „Simbolul” – Tristan Tzara, Ion Vinea și Adrian Maniu – vor debuta prin negarea convențiilor poetice la modă – ale romantismului și simbolismului – intrate într-un inexorabil proces de uzură, mai ales din cauza utilizării lor abuzive de către poezia tradiționalistă în vogă în acel moment. Însă despre o mișcare de avangardă propriuzisă, cu un program coerent și forme de manifestare specifice, nu se poate vorbi în România decât zece ani mai târziu, când apare la București revista „Contemporanul”, sub direcția lui Ion Vinea și Marcel Iancu, acesta din urmă proaspăt întors de la Zürich, unde, împreună cu prietenul său Tristan Tzara, participase la aventura dadaistă. În acest moment, modernismul românesc căpătase deja o anumită anvergură prin revista și cenaclul „Sburătorul”, patronate de criticul Eugen Lovinescu, iar poeți de orientare modernistă (postsimbolistă sau expresionistă) ca George Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga ș.a. deveniseră nume consacrate pe scena literară autohtonă.

Avangardismul, după cum bine se știe, a reprezentat, în câmpul literaturii și artelor din prima jumătate a secolului trecut, modernismul radical sau, altfel spus, o schimbare totală de paradigmă estetică în toate domeniile artistice. Astfel, prin negarea tuturor convențiilor literare instituite, discursul poetic se poate dezvolta de aici încolo absolut liber; el nu mai încearcă să traducă în cod literar o idee poetică preexistentă sau să trimită la un referent exterior anume, ci semnificația sa se poate închea chiar în momentul scriiturii, pe măsură ce textul se articulează. În consecință, poemul devine o *operă deschisă* prin excelență (cf. Eco), ba mai mult, o *operă în mișcare*, accentul deplasându-se de pe semnat pe jocul infinit al semnificațiilor; ca atare, poezia postmodernă s-a născut ca o consecință naturală a acestei mutații estetice fundamentale, astfel încât nu numai poezia optzecistă, ci și cea a generațiilor următoare nu poate fi concepută independent de „tradiția” avangardistă; la aceasta, de altminteri, Mircea Cărtărescu, liderul generației optzeciste, face referire în mod explicit în lucrarea *Postmodernismul românesc*. În proza literară, avangardismul a însemnat distrugerea convențiilor realismului, începând cu spațio-temporalitatea și terminând cu logica acțiunii și a personajului (care poate fi o ființă hibridă, indefinită, ce execută acte absolut incongruente). În ceea ce privește artele vizuale, avangardismul a condus la obținerea libertății totale de expresie, prin negarea principiului clasic al *mimesis-ului* și crearea unui univers plastic autonom, fără contingente cu realitatea obiectivă.

Însă revoluția avangardistă nu s-a limitat exclusiv la domeniul estetic. Avangarda a avut un caracter prin excelență cosmopolit, transgresând toate granițele etnice, sociale și lingvistice, așadar opunându-se, după expresia lui Guy Scarpetta, „dispozitivului ideologic de înrădăcinare”<sup>1</sup>. În România, nu întâmplător probabil,

---

<sup>1</sup> Principalele teme cosmopolite ar fi, după Scarpetta, „comunitatea imposibilă, neapartenența, individualitatea ireductibilă la «rădăcini» sau la «legătura socială»” (Scarpetta 1997: 82). Din punct de

marea majoritate a corifeilor avangardei românești au fost de origine evreiască, explicația trebuind căutată în contextul politic special al epocii în discuție. Ca mai peste tot în Europa, de altminteri, istoria evreilor din România a fost, de la începuturi și până azi, cu adevărat dramatică. Priviți îndeobște ca niște străini indezirabili, dezavuați de Stat și de Biserică, evreii români nu s-au bucurat până la finele celui de-al Doilea Război Mondial de prea multe drepturi (în general, nu li s-a permis să aibă pământ, să practice meșteșugurile, să aibă funcții administrative și militare, să participe la viața politică etc.) Oficial, nu li s-a recunoscut calitatea de cetățeni români până în 1923, iar nu după multă vreme, guvernul Goga-Cuza din 1937-1938 va dispune revenirea la vechea stare de lucruri. Mai mult, acest guvern a adăugat noi măsuri discriminatorii, inițiind o politică antisemită aberantă ce va atinge un climax în timpul dictaturii militare a lui Ion Antonescu din perioada 1940-1944: urmărind „deparazitarea neamului românesc” de toți evreii, mareșalul Antonescu, aliat al lui Hitler, va dispune treptat, în ceea ce-i privea pe aceștia, revocarea din armată și din funcțiile publice, interzicerea căsătoriilor mixte, interzicerea dreptului de a lucra în întreprinderi, de a practica avocatura, medicina, jurnalistică, excluderea din școlile și universitățile de stat, evacuarea din sate și târguri în orașele mai mari, exproprierea, munca forțată, toate culminând cu masacrele organizate de armata română, începând din 1941, în localități din Moldova, Basarabia și Bucovina de Nord și cu deportările în masă ale evreilor din teritoriile ocupate în lagărele din Transnistria. Așa se face că populația evreiască de pe teritoriul României Mari, numeric a doua din Europa (cca. 800.000 de oameni), se înjumătățise la sfârșitul războiului.

În acest context, era firesc în fond ca scriitorii și artiștii evrei să respingă în principiu o tradiție națională în care nu se puteau integra și să dezvolte o literatură și o artă în răspăr cu aceasta, șocând prin insolitul formulelor propuse, ceea ce le va atrage din partea naționaliștilor eticheta infamantă de „anarhiști” (un prim studiu dedicat modernismului, publicat de Constantin Emilian în 1932, se intitulează chiar *Anarhismul poetic*); cosmopolitismul lor (sau „internaționalismul”, după expresia lui G. Călinescu<sup>2</sup>), definit de Guy Scarpetta prin opoziție cu naționalismul, era, desigur,

---

vedere ideologic, s-ar putea decela chiar un set de opoziții binare, primul termen al relației fiind notat pozitiv: *cosmopolitism/ naționalism, diaspora/ patrie, discurs/ natură, individ/ specie, universal/ local, progres/ regres* etc. Prin atitudinea ei funciar contestatoare, avangarda subminează „dispozitivul de înrădăcinare” prin lipsa ei de evlavie față de izvoare, față de tradițiile naționale, față de așa-numitul „patrimoniu rasial” sau față de „puritatea limbii”, precum și prin transgresiunea tuturor frontierelor (spațiale, lingvistice, culturale etc.).

<sup>2</sup> În 1941, în plină dictatură fascistă, apărea *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* a lui George Călinescu, veritabilă Biblie a criticii românești, care se poate spune că a fixat în linii mari canonul literar autohton. Climatului epocii a influențat fundamental, se pare, concepțiile autorului, dat fiind că lucrarea se încheie cu un capitol despre „specificul național”, în care se pot recunoaște imediat vechile prejudecăți rasiste, devenite între timp locuri comune; printre altele, aflăm și următorul portret-robot al scriitorului de origine iudaică: „Evreii, puțini printr-o proporție firească, prezenți și la noi ca în toate literaturile, rămân un factor din afara cercului rasial, făcând puntea de legătură între național și universal. [...] În literatură ei sunt întotdeauna informați, colportori de lucrurile cele mai noi, anticlasicști, moderniști, agitați de probleme. Ei compensează inerția tradiției și o fac să se revizuiască. Umanitarismul lor sincer modifică în sensul unei viziuni creștine de sus un spirit de conservare ce poate să degenereze în obtuzitate. Aceste însușiri sunt legate de tipicele iritante cusururi: dezinteres total pentru creația ca scop, «trăirismul» exagerat, negarea criticii (de care noi, rasă constructivă, avem

în general privit cu ostilitate. În ideologia naționalistă, evreii erau considerați fără excepție drept adepții bolșevismului, urmărind distrugerea ordinii sociale existente; a apărut chiar sintagma „iudeo-bolșevism”, des vehiculată de propaganda oficială spre sfârșitul deceniului al patrulea al secolului trecut, acuzație ce includea, desigur, și cosmopolitismul, căci, după Scarpetta, tema luptei antic cosmopolite constituia îndeobște un corolar al antisemitismului; în plan artistic, evreii erau priviți ca promotorii modernismului radical, ce viza distrugerea structurilor literar-artistice instituite<sup>3</sup>.

Firește, „bolșevismul” avangardei nu era câtuși de puțin o invenție. După modelul confrăților lor francezi, majoritatea avangardiștilor români au susținut deschis revoluția proletară, o bună parte dintre ei înscriindu-se chiar în partidul comunist în condițiile în care acesta activa în ilegalitate iar statul român sprijinea nu numai *de facto* forțele de dreapta, ce propovăduiau naționalismul șovin și antisemitismul. Frustrați social ca urmare a discriminărilor de clasă sau/și de rasă, opțiunea lor politică a fost probabil în acel moment perfect firească, ideea unei societăți egalitare fiind cu siguranță, din punctul lor de vedere, nespuse de seducătoare. În articolele publicate în anii '30 în revistele de stânga „Viața imediată”, „Cuvântul liber”, „Reporter”, „Umanitatea”, „Tânăra generație”, „Era nouă”, „Fapta”, „Meridian” etc., corifeii avangardei autohtone denunță exploatarea proletariatului, antisemitismul încurajat oficial, pericolul fascist și spectrul tot mai amenințător al războiului, susținând totodată ideea unei literaturi „angajate” (sau „revoluționare”). Din acest proiect s-au născut în deceniul al patrulea o serie de genuri specifice, precum „poezia proletară”, „romanul proletar” și „poemul-reportaj”, însă ideea revoluției se poate spune că animă majoritatea creațiilor literare publicate în această perioadă de promotorii avangardismului. Nu e deci de mirare că avangarda a fost de la bun început privită ca un dușman periculos, aflat, conform definiției lui Eugène Ionesco, chiar în interiorul cetății pe care, cu ajutorul unor oculte forțe externe, se străduiește din răzputeri s-o dărâme<sup>4</sup>. Așa se face că atacurile împotriva ei nu s-au rezumat la benigne polemici literare: un volum publicat recent de Stelian Tănase, de pildă, reproduce dosarele de urmărire de către Siguranță, pentru presupuse activități subversive sub directa îndrumare a P.C.R., ale lui Geo Bogza, Victor Brauner, Scarlat Callimachi, Ion Călugăru, Gheorghe Dinu, Eugen Ionescu, Gherasim Luca, M. H. Maxy, Gellu Naum, Sașa Pană și Jules Perahim. Contrar însă concluziei autorului (care susține într-o prefață că avangardiștii români

---

trebuință), umanitarismul împins până la negarea drepturilor și notelor noastre naționale. Prin această lipsă de tact, la noi ca și oriunde, evreii atrag asupra-le, periodic, toate fulgerele” (Călinescu 1988: 976). În ceea ce-i privește pe scriitorii evrei recenzaiți în paginile cărții, e de remarcat că autorul, cu toate că le reproșează mereu tendenționismul iudaic, cerându-le să rămână pe teritoriul estetic, le judecă opera tot după criteriile ideologice – din perspectiva naționalismului autohton –, deplasând fatalmente discuția de pe tărâmul estetic pe cel politic. G. Călinescu pune semnul egal între personajul literar (o ficțiune) și autorul său, reproșându-i acestuia din urmă ideile celui dintâi.

<sup>3</sup> Astfel, de pildă, poetul Horia Stamatu susținea într-un articol publicat în 1937 în ziarul legionar „Buna Vestire” (citată în manifestul suprarrealist *Critica mizeriei*) că: „stânga literelor și artelor (avangarda) merge mână în mână cu stânga politică, (...) spurcând tot ce are mai scump nația noastră și mistificând o spiritualitate care nu e altceva decât deghizarea foarte vizibilă a ideii luptei de clasă” (Naum, Păun, Teodorescu 1945: 15).

<sup>4</sup> Ionesco definea avangarda în termeni de „opoziție și ruptură”, considerând că avangardistul e, prin excelență, opozantul față de sistemul existent (Ionesco 1998: 77–78).

ar fi visat să aducă tancurile rusești la București), trebuie să remarcăm că ultima avangardă autohtonă, în speță grupul suprarealist fondat în 1940 de Gellu Naum și Gherasim Luca, a refuzat categoric să adere la noul „dispozitiv ideologic de înrădăcinare”, distanțându-se net de stalinism și de realismul socialist devenit după 1947 singura formulă estetică oficială; și tocmai pentru acest motiv grupul a fost acuzat de „decadență” și obligat să se dizolve la scurtă vreme după instaurarea regimului comunist. De altminteri, textele publicate de membrii lui în această perioadă, cea mai mare parte în limba franceză, sunt în întregime apolitice, într-un moment când a nu face politică (evident, politica regimului aflat la putere) constituia, din perspectivă oficială, o erezie impardonabilă.

S-ar putea defini așadar arta de avangardă ca o *artă a dezrădăcinării*, a rupturii de consensurile și de fantasmеle colective ale „neamului”, „poporului” sau „națiunii”. În acest sens, literatura de avangardă ar corespunde ideii de „literatură minoră” despre care vorbeau Deleuze și Guattari în eseu lor despre Kafka<sup>5</sup>, scriitorul „minor” prin excelență. Contrar naționalismului propovăduit oficial, avangarda a avut de la bun început ambiția internaționalizării, depășind granițele teritoriale prin deplasări și schimburi culturale cu mișcările europene congenere. Avangardiștii români au publicat și în reviste sau la edituri străine, au participat la manifestări artistice organizate în străinătate (congrese, expoziții) și, reciproc, se constată prezența a numeroase nume străine în publicațiile avangardiste autohtone (revista „Punct”, înființată în 1924, se intitula chiar „revistă de artă constructivistă internațională”) și în expozițiile de artă modernă organizate la București sub egida revistei „Contimporanul”. De altfel, din refuzul înrădăcinării, cei mai mulți dintre exponenții evrei ai avangardismului autohton au preferat să scrie în franceză, *lingua franca* a poezilor și artiștilor înainte de război, ori să se exileze în propria limbă, destructurând-o și recompunând-o *ad libitum* pentru a crea o limbă poetică *sui generis*, cu adevărat internațională. Majoritatea lor s-au expatriat voluntar, fie înainte, fie imediat după război, devenind ulterior nume de referință ale poeziei și artei moderne. De notat că foarte puțini s-au stabilit în cele din urmă în Israel, avangardiștii refuzând, se pare, acel „pământ al făgăduinței” visat de sioniști, cu care s-au aflat în principiu în dezacord, și preferând în schimb alte patrii de adopțiune mai cosmopolite, în primul rând Franța<sup>6</sup>, leagănul avangardelor.

<sup>5</sup> Conform definiției date de cei doi autori, prin literatură „minoră” (sau „marginală”) nu trebuie să se înțeleagă literatura inferioară valoric unei așa-zise literaturi „majore”, ci orice literatură subversivă („revoluționară”) în raport cu aceasta, așadar „«minor» nu mai califică anumite literaturi, ci condițiile revoluționare ale oricărei literaturi în sânul celei pe care o numim «mare» (sau instituită, oficială, recunoscută)”. Se referă la funcția subversivă a acestei literaturi în raport cu literatura/ cultura dominantă și cu instituțiile/ centrele de putere care o susțin. „Deteritorializând” limba națională, vernaculară etc., literatura „minoră” dobândește o încărcătură politică explozivă, opunându-se ireductibil literaturii (și, implicit, valorilor) oficiale, „limbajelor puterii”, căci această deteritorializare înseamnă în fond „a opune caracterul oprimat al acestei limbi caracterului ei opresiv, a găsi punctele de non-cultură și de sub-dezvoltare, zonele de Lume a Treia lingvistică, pe unde o limbă scapă, «răsufle», un animal se grefează, un asamblaj se brânșează” (Deleuze, Guattari 2007: 31).

<sup>6</sup> Înainte de a se stabili la Paris, poetul B. Fundoianu (cunoscut ulterior ca Benjamin Fondane) afirmase de altfel foarte tranșant (exagerând în scop polemic), în prefața unui volum publicat în 1922 la București (*Imagini și cărți din Franța*), că, departe de a avea un specific propriu, literatura română de până atunci n-a reprezentat altceva decât „un simplu parazitism” al literaturii franceze, trebuind privită așadar ca o anexă a acesteia.

Fenomen vizând înfăptuirea unei revoluții totale care să conducă la eliberarea completă a omului, avangardismul a contribuit decisiv la înnoirea din temelii a literaturii și artei autohtone, conducând la schimbarea radicală a paradigmei estetice. În același timp, prin cosmopolitismul ei definitiv, avangarda a subminat ireversibil „dispozitivul ideologic de înrădăcinare” autohton, având, se poate spune, un aport considerabil la schimbarea mentalului colectiv. Iar prin vârfurile sale de excepție, care au fixat niște repere inconfundabile în poezia mondială, Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Gherasim Luca, Paul Celan, Isidore Isou etc., avangarda românească nu numai că s-a sincronizat cu cea internațională, dar a avut și un rol de prim-plan, justificând includerea ei – prin intermediul acestor nume de rezonanță – în canonul *world literature*.

### Bibliografie

- Călinescu 1988: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a revizuită și adăugită, București, Editura Minerva.
- Deleuze, Guattari 2007: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, traducere și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura ART.
- Fundoianu 1980: B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva.
- Ionesco 1998: Eugène Ionesco, *Discours sur l'avant-garde*, în *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- Morar 2017: Ovidiu Morar, *Cosmopolites, Deracinated, étranjuifs: Romanian Jews in the International Avant-Garde*, în *Romanian Literature as World Literature*, edited by Mircea Martin, Christian Moraru, and Andrei Terian, New York, Bloomsbury.
- Naum, Păun, Teodorescu 1945: Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica mizeriei*, București, Colecția Suprarealistă.
- Scarpetta 1997: Guy Scarpetta, *Elogiu cosmopolitismului*, traducere de Petruța Spănu, Iași, Editura Polirom.
- Tănase 2008: Stelian Tănase, *Avangarda românească în Arhivele Siguranței*, Iași, Editura Polirom.

### Romanian Jews in International Avant-Garde

Obviously, the avant-garde literature published in Romania between the two World Wars marked a radical cosmopolitan trend in the context of a strong nationalism in all public domains. On one hand, the Romanian avant-garde poetry, cultivated mainly by Jewish authors such as Tristan Tzara, B. Fundoianu (Benjamin Fondane), Ilarie Voronca, Mihail Cosma (Claude Sernet), Sașa Pană, Gherasim Luca, and Paul Păun, among others, had as main model not the national literary tradition, but the most radical strains of European modernism, such as Italian and Russian Futurism, and French Dadaism and Surrealism. On the other hand, these authors had a decisive contribution to the enrichment of these directions, and even proposed sometimes new formulas by which they „internationalized” Romanian literature, connecting it to sur- and trans-national movements and trends.