

ARTĂ ȘI IDEOLOGIE: EXPOZIȚIA *MUNCA LEGIONARĂ*¹

de CORINA TEACĂ

Abstract

The article analyses the exhibition *Legionary Labour* held at Bucharest between December 1940 and January 1941. The contributor investigates the connections between arts and right-wing politics and propaganda of the 1940s in Romania.

Keywords: ideology, legionary, exhibition, art criticism, fascism.

La sfârșitul frământatului an 1940, marcat de schimbări importante în plan politic – abdicarea lui Carol al II-lea, ascensiunea Mareșalului Ion Antonescu, alianța de guvernare Antonescu-Sima, proclamarea României *Stat Național Legionar* (14 septembrie) – la Sala Dalles din București se deschide cu mult fast expoziția recent înființatei organizații *Munca legionară*, expoziție curatoriată de pictorul-gravor Alexandru Bassarab (1907-1941)² în colaborare cu un grup de artiști simpatizanți sau membri ai extremei drepte. Proiect utopic, singular în peisajul vieții artistice din perioada anterioară regimului comunist, expoziția a ținut să provoace reformarea artei românești, fiind în același timp, expresia unei forme de militantism politic. Ecourile sale propagandistice se vor stinge rapid, odată cu ieșirea legionarilor de pe scena politică, în ianuarie 1941.

Se cunosc relativ puține lucruri referitoare la structura expoziției, la numărul și numele participanților. Printre expozanți s-au numărat Geo Zlotescu, Gheorghe Vânătoru, N. Stoica, Alexandru Bassarab, G. M. Cantacuzino, Șerban Zainea, Dumitru Anastase, Cristea Grossu, arhitectul Constantin Joja³. Datele răzlețe pe care le avem se datorează cronicilor apărute în publicații de dreapta, care însă sunt preocupate să surprindă atmosfera expoziției, fără a acorda prea multă atenție artiștilor și creațiilor lor. Organizată probabil în mare grabă – cândva între lunile septembrie (intrarea la guvernare a legionarilor) și decembrie 1940, expoziția a urmărit să creeze impresia unui mariaj între artă și ideologia legionară.

Personaj-cheie al acestui eveniment, Alexandru Bassarab a fost unul dintre artiștii profund devotați mișcării legionare. Activismul politic⁴ nu numai că i-a limitat cariera

¹ București, Sala Dalles, decembrie 1940-ianuarie 1941.

² A se vedea fișa lui Alexandru Bassarab (11 august 1907 – 1944) în *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, I, București, 1978. Informația este preluată în catalogul expoziției *Gravura în relief* organizată de Elena Ene și Mariana Vida la Muzeul Național de Artă din București în 1997. De asemenea, Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940-1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliști*, București, 2005, precum și informația postată pe pagina web:

<http://sfarmapiatra.wordpress.com/2009/12/13/alexandru-bassarab>.

³ Ion Frunzetti, *Retrospectiv plastic, 1940-1941*, în *Calendarul Universul*, 1942, p. 237.

⁴ Candidează la alegerile din 1937 pe listele partidului legionar *Totul pentru țară*.

artistică, dar i-a și grăbit sfârșitul, artistul fiind trimis pe front în urma rebeliunii legionare din ianuarie 1941.

Probabil elev al lui Ion Theodorescu-Sion la Academia de Belle-Arte din București⁵, Bassarab urmează în anii ce vin atât cursurile Facultății de Drept din București cât și pe cele ale școlii particulare de pictură condusă de Constantin Vlădescu⁶ unde îi are ca profesori pe Nicolae Tonitza, Francisc Șirato și Petre Iorgulescu-Yor. Datele privitoare la formația sa pot fi însă cu greu confirmate. Într-un articol dedicat expoziției *Grupului grafic* din 1940, din care făcea parte și artistul, Ion Frunzetti ocolește detaliile biografice schițând mai degrabă profilul unui autodidact pentru care sinceritatea trăirii și angajamentul doctrinar precumpănesc în fața valorii artistice propriu-zise. „Dimpotrivă, sănătos, voluntar, sigur, Bassarab e apologetul unei anumite dârzenii trace, unei particulare neclintiri din perspectiva unei veșnicii spirituale. Figurilor sale de eroi din trecutul istoric al României și din istoria prezentului ei etern, apar voevodal în neclintirea lor, cu toate tâlcurile date pe față. Horia, Cloșca, Crișan, Avram Iancu, Ștefan cel Mare, Căpitanul, Moța, Marin, inginerul Clime, Alexandru Cantacuzino, Totu și Dobre, trăiesc în gravura lui Bassarab prin ceea ce s-au eternizat în sufletele noastre. Facultatea de a pătrunde valoarea acesta veșnică a sufletului revelat pe trăsăturile unei figuri, face din Al. Bassarab mai mult decât un pictor. Cronicar al unui destin, Bassarab n-a avut asemenea fraților săi prin veacuri, nevoia să cerceteze maeștri străini. Dalta i-au mânat-o svâcnetele inimii, care pot uneori greși față de artă, nu greșesc nicicând față de inimile semene.”⁷

Relațiile lui Alexandru Bassarab cu cercurile legionare pot fi urmărite până în 1940 când se va implica și în organizarea ceremoniilor funerare ale lui Corneliu Zelea-Codreanu, executat în 1938, lângă Tâncăbești, din ordinul mareșalului Ion Antonescu. Destinul tragic al lui Corneliu Zelea-Codreanu transformase militantul într-un martir al neamului. La doi ani după asasinat, când legionarii devin parteneri de guvernare, moartea lui Zelea-Codreanu este imediat convertită de către fruntașii mișcării sub pretextul unui lamento public ce culminează cu o quasi-sanctificare a personajului⁸. În linia misticismului ce colorează discursurile legionare, se ajunge chiar la identificarea *Căpitanului* cu figura christică⁹.

Contribuția lui Alexandru Bassarab la ceremonia religioasă de comemorare a morții lui Zelea-Codreanu, care a avut loc la biserica *Sf. Ilie Gorgani* din București, este immortalizată într-o fotografie¹⁰ publicată în ziarul *Cuvântul* (organ de presă al mișcării) care relatează

⁵ Vezi nota 2.

⁶ La școala de pictură a lui Constantin Vlădescu îi cunoaște pe Valentin Hoeflich și Gheorghe Vânătoru cu care se va asocia mai târziu la restaurarea fațadei exterioare a bisericii patronate de Legiune, *Sf. Ilie Gorgani*, din București (din echipa de restauratori avea să facă parte și Geo Zlotescu).

⁷ Ion Frunzetti, *Grupul grafic. Sala Dalles*, în *Universul literar*, nr. 28 septembrie 1940 p. 4.

⁸ La fel cum se întâmplase și în cazul altor membri legionari precum Ion Moța și Vasile Marin, morți în 1937 în luptele din Spania de la Majadahonda.

⁹ „Căpitanul a avut, fără îndoială, o autentică structură creștină. Și în El, Legiunea, Viața legionară, nu însemnează însă o reeditare a normelor creștine: astfel nu s-ar fi ajuns la realizarea Legiunii așa cum am știut-o, așa cum o vedem. Ca să dea roade, dogmele creștine nu se copiază, se trăiesc. Și Mișcare legionară a trăit, în năzuința spre istorie a neamului, planul mântuirii creștine a sufletului. Ea n-a vorbit în numele lui Isus dar a lucrat în spiritul Mântuitorului. De aceea, Legiunea n-a fost și nu va fi niciodată un partid politic ci o stare de trăire interioară din care se mărturisesc fapte și năzuințe. Și tot de-aceea, biruința Mișcării legionare s-a împlinit prin jertfa Căpitanului, așa cum biruința creștinismului s-a consacrat prin răstignirea lui Dumnezeu.

Creștinism și legionarism nu reprezintă două realități între care se stabilesc relații, ci două aspecte ale aceleiași nevoi: setea de mântuire.” (Victor Ion Pavelescu, *Creștinism și legionarism*, în *Vremea*, 4 decembrie 1940, p. 7).

¹⁰ Legenda ce însoțește imaginea întărește ideea de martiraj: „În perfectă ordine, zeci de mii de cetățeni s’au perindat eri prin fața sfintelor oseminte ale Căpitanului.”

derularea evenimentului. Pentru a da mai multă greutate evenimentului, la ceremonia de reînnumare participaseră invitați din Germania și Italia¹¹. Cele două panouri gigantice (Fig. 1) care flancau intrarea bisericii asemenea unor prapuri pe care este imprimată imaginea unor arhangheli, sunt redimensionări la scară monumentală ale unei linogravuri pe care Bassarab o realizase în anul 1935¹². Ele se aseamănă mult și cu o altă lucrare a lui Bassarab în care Arhanghelul Mihail, patronul spiritual al mișcării, veghează un prunc aflat la picioarele sale (Fig. 2). Indicația consemnată în partea superioară a gravurii: *12 Septembrie 1899*¹³, data de naștere a viitorului conducător legionar, confirmă o dată în plus existența unui filtru religios în receptarea actualității și, în aceleași timp, accesează abil mecanisme propagandistice cu impact imediat. Un alt exemplu de distorsiune a biografiei, de astă dată prin evocarea ei în contextul folclorului autohton (*Legenda Mioriței*), poate fi urmărit în fragmentul de frescă aparținând aceluiași Alexandru Bassarab. Lucrarea *Cei trei ciobani*, prezentă în cadrul expoziției *Munca legionară* din același an, făcea parte din categoria lucrărilor omagiale integrabile cultului public al *Căpitanului* (Fig. 3).



Fig. 1. Reînnumarea lui Corneliu Zelea-Codreanu, București, 1940.

¹¹ Alături de alți oficiali români, au participat doi reprezentanți ai Reichului german – Baldur von Schirach și secretarul de stat Ernst Wilhelm Bohle – și trimiși ai Ducelui italian *Cuvântul*, 1 decembrie 1940.

¹² Vezi *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, I, București, 1978, p. 133, poziția 772. Gravura (o vignetă) face parte din ilustrația volumului lui Ernest Bernea, *Cartea Căpitanilor*, București, 1940, editat de Serviciul Propagandei Scrise.

¹³ Unele surse indică data de 13 septembrie 1899.



Fig. 2. Alexandru Bassarab, *Nașterea*, gravură.



Fig. 3. Dumitru Anastase, *Cei trei ciobani*, frescă (detaliu).

Dincolo de substratul politic al expoziției *Munca legionară* – vernisajul a avut loc în prezența lui Horia Sima, a lui Traian Brăileanu, ministrul educației naționale, și a altor oficiali din partea unor ministere – ambițiile proiectului expozițional erau realmente mari: pe de o parte, organizatorii își doreau să lanseze și să impună un nou stil menit să exprime idealurile legionare¹⁴, pe de alta, își propuneau să ofere prototipul noului artist, implicat în social. „... de la crearea omului nou, legiunea trebuie să treacă la crearea artistului plastic nou, care nu poate crea decât în ecumenicitate.”¹⁵ Ideile sale sunt o dată în plus confirmate de Barbu Slușanschi care îi citează liber opiniile într-un articol publicat în decembrie 1940¹⁶.

Proclamarea României ca Stat Național Legionar acutizase tonalitatea discursului public colorându-l cu sloganurile și ideologia *Gărzii de fier*, falanga militară a Legiunii Arhanghelul Mihail. Cronica plastică, sensibilă la variațiile tonale ale vremurilor, absoarbe, cel puțin în cazul autorilor conectați la dreapta politică, aceste note stridente: „Lupta

¹⁴ „...și pentru că trăim începutul unei ere revoluționare, dorim ca această revoluție să se facă vizibilă în lumea plastică.” Alexandru Bassarab, *Cronica plastică*, în *Buna Vestire*, 22 octombrie 1940, p. 2.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Viața legionară, izvor de creație*, în *Însemnări sociologice*, nr. 7, 1 decembrie 1940.

legionară se întemeiază pe un spirit nou, deci arta legionară care este fixarea plastică a acestui spirit, nu poate să se dezvolte decât în Legiune și prin Legiune. Artă plastică în concepția noastră este o operă de ecumenicitate, astfel că o manifestare plastică cere o unitate organică. Noi nu luptăm pentru promovarea unor individualități, ci pentru crearea unui stil de artă românesc.¹⁷

Cei câțiva cronicari care recenzează expoziția vorbesc la unison despre atitudinea implicată a artiștilor legionari și despre noutatea demersului lor. Printre ei, criticul Ion Frunzetti, al cărui comentariu nuanțează tema relației artei cu prezentul. Pasajul amintit face aluzii destul de transparente la schimbarea regimului politic (abdicarea lui Carol II și venirea la putere a *Gărzii de fier*) și indică subtil poziția novatoare a artiștilor prezenți în această expoziție. Cam în același timp, în numărul din ianuarie 1941 al revistei *Gândirea*, articolul lui Nichifor Crainic¹⁸ relua, la rândul său, clișee ale discursului legionar despre artă: necesitatea de a crea o artă nouă, raportată la valorile și caracterul culturii române, inadecvarea artei românești contemporane la fondul cultural autohton etc. Crainic, nume important în cercul gândirist, cu o anume deschidere spre artă¹⁹, nu putea fi decât receptiv în fața unor astfel de tentative. „În expoziția de la Dalles – spune el – am văzut îndrăzneala unui ethos nou. Panouri vaste cu încercări de compoziții complicate, machete turmentate de vedenii mitologice, splendide miniaturi de palate și biserici de o încântătoare euristică arhitectonică. Ca viziune, nimic nu seamănă cu ceea ce e atât de obișnuit în plastica noastră. E dimpotrivă, o ruptură. Și ne place să credem că această ruptură se datorează tocmai noului etos, noii credințe ce înfierbântă pe tinerii artiști. Sunt în proiectele lor elemente bizantine, elemente de legendă etnică sau istorică, elemente din mișcarea legionară, în tendința de a le contopi în unitatea unei armonii. N-au ajuns până acolo, dar drumul lor într-acolo se deschide: spre o plastică nouă. Am vizitat la Berlin o expoziție colectivă de artiști contemporani. Nu mai era în ea nimic din stridențele expresionismului de altădată. Impresia ce se desfășe era aceea de liniște a inspirației, de limpezire și purificare a maselor de culoare, de compoziție dozată și de proporții ritmice. Plastica și arhitectura germană au revenit la ceea ce se numește neoclasicism. Am văzut iarăși reproduceri din pictorii italieni actuali: e același clasicism nou al compozițiilor de dimensiuni mari, al pânzelor „cu subiect”, ceea ce făcea oroarea impresionismului inform de ieri. Pretutindeni, vechea formulă a fost părăsită. Se poate obiecta însă plăsmuirilor noi, văzute în străinătate, un prea mare servilism față de arta consacrată a muzeelor istorice. Multe pânze de-ale acestor contemporani par mai degrabă actualizări ale unor tablouri celebre, văzute de atâtea ori în galeriile europene.

Tinerii artiști de la Dalles sunt străini de asemenea primejdii. Elementele vădite în schițele și în proiectele lor tumultuoase sunt autohtone. Într-o plastică românească regenerată nici nu poate fi vorba despre o revenire la clasicismul occidental care nu este expresia modului nostru de a face artă, ci mai degrabă de un neobizantinism cu substanță etnică²⁰. Tema identității naționale reflectată în artă nu era o noutate absolută însă strategia discursivă a textelor respective trece – cu bună știință – sub tăcere precedentele. Din categoria omisiunilor deliberate, care denaturează datele problemei, fac parte și comentariile referitoare la amprenta bizantină a unora dintre lucrările expuse. Rolul omisiunilor voluntare este acela de a întări ideea de originalitate, de creație *ex-nihilo*. Nichifor Crainic vorbește despre criză, ruptură, desprindere de trecut, ignorând ceea ce arta invocată de el datorează modernității românești. Interpretări similare puteau fi lesne întâlnite în arta românească a anilor '30 în repertoriul unor artiști precum Mac Constantinescu (*Un cuvios*), Claudia

¹⁷ Bassarab, *Cronica plastică...*, p. 2.

¹⁸ *Spre o plastică nouă*, în *Gândirea*, ianuarie 1940.

¹⁹ A se vedea Nichifor Crainic, *Zile albe – zile negre, Memorii* (I), București, 1991, p. 159-160.

²⁰ *Ibidem*.

Cobizeva (*Buna Vestire*, lucrare expusă la Salonul Oficial din același an), Borgo Prund (*Luarea de pe cruce*) etc.

Regăsim o stare similară de euforie în cronica Ninei Batalli, scrisă într-un autentic limbaj de lemn, care se arată impresionată de *forța creatoare și de larga viziune de artă românească*²¹.

Însă cronica lui Frunzetti ne oferă indiciile cele mai consistente cu privire la calitatea și caracterul expoziției. Descriind structura bipartită acesteia, Frunzetti lansează invitația de a citi în subtext că miza reformării artei românești propusă de inițiatorii proiectului nu a fost atinsă – detaliu semnalat în trecut și de Nichifor Crainic –, că încercările parțial încununate cu succes, legate de crearea unui stil național coexistă cu o artă tributară total occidentului, destinată spațiului privat, pe care Frunzetti nu o repudiază: „[...] prima [sală] conține o artă așa cum ne-am obișnuit s-o găsim în expozițiile de artă de până azi, legată de gustul individualist al amatorului cu dare de mână, în stare să-și împodobească locuința cu un tablou sau cu o statueta de mici dimensiuni, în care rafinamentul artistului să se îmbine cu raritatea emoției. Cea de-a doua sală însă ne introduce într-un climat cu totul diferit. Chiar dacă realizările obiective nu-și revelează dintr-o dată sensul, se simte efortul tuturor de a se obișnui cu genul monumental. Pictura de șevalet face loc frescei, din nefericire prezentată numai în proiecte și doar fragmentar realizată. Temele: *Balada Mioriței* (Bassarab), *Intrarea în Ierusalim* (Vânătoru), *Revoluția lui Horia* (Stoica), *Istoria Dacilor* (Zlotescu) pot spune dintr-o dată ce imensă gamă de posibilități sufletești și tehnice necesită realizarea lor definitivă, iar fragmentele realizate pot da o idee despre modul în care pictorii aceștia, legați între ei printr-o adevărată fuziune stilistică, oricât de diferite le-ar fi proveniențele artistice și fazele anterioare, au realizat o adevărată «școală».[...]”²²

În ceea ce privește sculptura, în cronica lui Ion Frunzetti rețin atenția două elemente pe care el le consideră definitorii în acest context: *grandoarea*²³ și etnicitatea producției artistice, racordată la valorile spirituale și plastice autohtone.

Încercând să descifreze datele noului stil, Frunzetti sugerează existența unui impas provenit din înfruntarea culturii moștenite și a culturii dobândite în formația și conștiința unui artist. „Domnii Dumitru Anastase și Cristea Grossu, activi muncitori în ale artei cu toată tinerețea lor, prezintă aceleași constante stilistice; *Fântâna balaurului* a primului, *Turnul creației* și *Arhanghelul biruitor* de la sediul legionar realizează un stil monumental sculptural ce ține seama de linearitatea elementarizantă a tradiției bisericești ca și (puțin prea mult) de afinitățile orientale ale arti românești. Cunoscând experiențele lui Bourdelle și Mestrovici, sculptura lor nu se dispensează de câștigurile acestora, obținând într-o sinteză creatoare, un stil cât se poate de adecuat sufletului românesc filtrat de legionarism. Se recunosc în *Arhanghelul* domnului Anastase (Fig. 4), în *Fântâna* domniei sale (Fig. 5) și în *Victoria* domnului Grosu atât încrustările în lemn țărănești, cât și ceramica populară, îmbinate cu naivitatea mistică a iconografiei bisericești. Toate acestea forjate într-o personală configurație ce face originalitatea grupului.”²⁴ Există câteva neclarități în comentariul lui Frunzetti în ceea ce privește stilul sculptorului Cristea Grossu. Printre puținele lucrări cunoscute, un *Arhanghel* (Fig. 6) a cărui fotografie a fost reprodusă în Almanahul *Cuvântul* din 1941, invocat în acest context tocmai datorită temei, atestă sciziunea stilistică existentă între gravura și sculptura sa. Dacă gravura amintește în mod explicit de ceea ce consemna Frunzetti, „încrustările țărănești... combinate cu naivitatea mistică a iconografiei bisericești”, sculptura trăiește într-o dimensiune a eroicului, foarte admirată în context totalitar.

²¹ Nina Batalli, *Expoziția „Munca legionară”*, în *Cuvântul*, 25 decembrie 1940, p. 39.

²² Ion Frunzetti, *Expoziția „Munca legionară”*, în *Vremea*, 19 ianuarie 1941, p. 8.

²³ Idem: „Sculptura, genul acesta destinat prin însăși natura sa monumentalului, și numai printr-o pervertire redus la rolul de ornament domestic, își regăsește astăzi sensul ei inițial.”

²⁴ *Ibidem*.



Fig. 4. Dumitru Anastase, *Arhanghelul*.



Fig. 5. Dumitru Anastase, *Fântâna balaurului* (detaliu).



Fig. 6. Cristea Grossu, *Arhanghelul*.

Prin existența acestor contradicții, noțiunea de stil este pusă sub semnul întrebării. „Problema care se pune cu osebire celor ce încercau dibuind o cale de expresie adecuată stilului monumental de viață propovăduit de Legiune, era utilizarea mijloacelor universal verificate, ale artei mari, rămase în istoria plasticii – punându-le în slujba unor simțăminte de măreție omenească²⁵, eroism, activism, idealist și smerenie creștină laolaltă lăsând libertate talentului individual și înglobându-l cu toate acestea într-un stil colectiv, unitar.”²⁶ Pasajul anterior este important pentru că oferă opțiunea recursului la o zonă distinctă de cea a tradiției autohtone. Frunzetti este conștient că forma sculpturală clasică, aproape absentă din expoziție (cu excepția statuii lui Grossu), dar foarte prezentă în peisajul artistic românesc, este capabilă să slujească, atât în spațiul autohton cât și în cel european, idealurile extremei drepte (a se vedea exemplul artei germane și italiene) cu nuanțe specifice fiecărui context cultural. Soluția propusă de Frunzetti este una de compromis, însă singura viabilă: o nouă artă care va fructifica cele două surse – fondul autohton și tradiția occidentală. „Rolul pe care-l avea de jucat tradiția artistică în elaborarea noului stil e cu atât mai dificil de stabilit cu cât influențele culte suferite de arta trecutului nostru sunt străine – fie că se vorbește de arta religioasă bizantină sau de cea modernă, occidentală –, producția artistică națională reducându-se la splendidele exemplare de artă populară, nu totuși îndeajuns de aptă să permită respirațiile largi ale unei arte desprinse din meșteșug.

Un mod de expresie care să țină seama de toate acestea, exprimând fondul nostru etnic particular în formă universală, și cu ecouri sufletești ample caută și gruparea *Munca legionară*.²⁷

Atașele ideologice ale acestei expoziții, convergența sa cu spectacolul politic al vremii au încărcat discursul curatorial cu niște nuanțe particulare dar nu au modificat traiectoria artei românești.

²⁵ Cu numai un an înainte, cu ocazia Salonului Oficial din 1939, George Oprescu comenta performanța artistică a lui Dumitru Anastase în termenii realismului idealizant. Referindu-se la lucrarea expusă de Anastase, întâmplător sau nu, chiar portretul său, Oprescu sesizează și el o anume dimensiune eroică prezentă în discursul plastic al artistului (care însă în expoziția *Munca legionară* evoluează într-un alt registru expresiv): „Ce-l interesează este exactitatea plastică a figurilor, suportul lor solid, redarea caracterului propriu fiecăruia dintre noi, găsirea acelor detalii care să înalțe, păstrând totuși asemănarea, un portret la rangul de expresie a unui tip.” A se vedea George Oprescu, *Cronica plastică*, în *Viața românească*, nr. 8, 1939, p. 94-95.

²⁶ Ion Frunzetti, *art. cit.*

²⁷ *Ibidem.*