

„Mieszkamy na pięćdziesiątym siódmym piętrze. Stamtąd widzimy międzykontynentalnie”¹. Spojrzenie na awangardę z perspektywy rumuńskiego integralizmu²

Wraz z prężnie rozwijającymi się w Jassach i Bukareszcie ruchami awangardowymi, Rumuni właściwie po raz pierwszy w historii zaczęli na bieżąco współtworzyć kulturę europejską. Do tej pory w większości bezkrytycznie imitowali wzorce zachodnie, wypełniając rodzime formy zbyt wymagającą i nieprzystającą do rumuńskiej rzeczywistości treścią. Integralizm, nazywany często rumuńskim wariantem konstruktywizmu, uważam za jedną z najciekawszych i najoryginalniejszych tendencji, którą rumuńscy artyści wnieśli do awangardy europejskiej³. Ruch ten rozwijał się w latach 1925–1928 wokół wydawanego w Bukareszcie pisma „Integral” (tytuł miesięcznika nadał zresztą nazwę całemu kierunkowi) i miał stanowić, jak napisał Mihail Cosma⁴ w numerze 8/1925 periodyku:

naukową i obiektywną syntezę wszelkich podjętych do tej pory wysiłków estetycznych (futuryzmu, ekspresjonizmu, kubizmu, surrealizmu itd.), powstałą na

¹ M. Cosma, *De la futurism la integralism*, „Integral” 1925, nr 6–7, październik (wszystkie teksty tłumaczone z języka rumuńskiego i francuskiego, o ile nie wskazano inaczej, przywołane są w przekładzie autorki artykułu).

² Artykuł powstał dzięki stypendium badawczemu Seton-Watson Instytutu Kultury Rumuńskiej.

³ Z podobnego założenia wychodzi wielu znawców tematu rumuńskiej awangardy, np.: I. Pop, *Avangarda în literatura română. Momente și sinteze*, București 1990; M. Mincu, *Avangarda literară românească*, București 1983; O. Morar, *Avangardismul românesc*, București 2005.

⁴ Mihail/Ernest Cosma (1902–1968) – jako poeta francuski znany pod pseudonimem Claude Sernet; jego wiersze i artykuły o orientacji konstruktywistycznej były publikowane w takich rumuńskich pismach jak „75 HP”, „Punct”, „Integral”.

podwalinach konstruktywizmu i dążącą do ukazania intensywnego i imponującego życia naszego wieku, wzburzanego szybkością maszyn, chłodnym intelektem inżyniera i zdrowym triumfem sportsmena⁵.

Ten bez wątpienia ważny produkt rumuńskiej myśli awangardowej zebrał wokół siebie istotne dla ówczesnej sceny artystycznej nazwiska – w redakcji rumuńskiej spotkamy Maxa Hermanna Maxy'ego⁶, Ilarie Voronkę⁷, Iona Călugaru⁸, Filipa Bruneę-Foxa⁹, w redakcji paryskiej – Benjamina Fondane'a¹⁰ i Hansa Mattisa-Teutscha¹¹. Opierając się na wybranych archiwalnych numerach pisma „Integral”, postaram się przedstawić sposób, w jaki młodzi rumuńscy twórcy wchłonęli i przepracowali w ramach integralizmu zachodnie „-izmy”, stanowiące już pewien „wzorzec awangardowy”, jak formułowali swą teoretyczną refleksję i w jakim kierunku ewoluowała ich myśl. Spróbuję również wykazać, że awangarda rumuńska, przenosząc awangardowe doświadczenie Zachodu w rodzimy kontekst historyczno-społeczno-kulturowy, wpisuje się w dwa pozornie wykluczające się paradygmaty – kosmopolityczny (ponadnarodowy i ponadjęzykowy) oraz autochtoniczny, ściśle związany z kwestią imitacji i konceptem „form bez treści” sformułowanym w XIX wieku przez Titu Maiorescu¹².

⁵ M. Cosma, *Interviù cu Luigi Pirandello*, „Integral” 1925, nr 8, listopad–grudzień, [w:] O. Morar, *Avangardismul românesc...*, dz. cyt., s. 151.

⁶ Max Hermann Maxy (1895–1971) – malarz, scenograf, profesor uniwersytecki, redaktor naczelny pisma „Integral”. Podczas studiów w Berlinie członek ekspresjonistycznej Novembergruppe.

⁷ Ilarie Voronca (1903–1946) – poeta, inicjator integralizmu, czołowy działacz rumuńskiej awangardy, redaktor naczelny pisma „75 HP”, współpracował z „Contimporanul”, „Punct”, „Integral”, pisał po rumuńsku i francusku.

⁸ Ion Călugaru (1902–1956) – prozaik, dramaturg, publicysta, tłumacz, publikował w „Contimporanul”, „unu”, „Integral”.

⁹ Filip Brunea-Fox (1898–1977, właśc. Filip Brauner) – reporter i tłumacz, uważany za mistrza międzywojennego reportażu, dokumentował codzienne życie Żydów w Rumunii.

¹⁰ Beniamin Fundoianu (1898–1944) – po emigracji do Paryża znany jako Benjamin Fondane, poeta, dramaturg, reżyser awangardowy, eseista, uczeń Lwa Szestowa. Pisał w językach rumuńskim i francuskim.

¹¹ Hans Mattis-Teutsch (1884–1960) – urodzony w Transylwanii malarz, rzeźbiarz i grafik tworzący w nurcie ekspresjonizmu.

¹² „Pozornie i według statystyk form zewnętrznych rzecz ujmując, Rumuni posiadają dzisiaj prawie całe zachodnie ucywilizowanie (...). Mamy szkoły i literaturę, mamy muzea, konserwatoria i teatry, mamy nawet konstytucję. Ale w rzeczywistości to wszystko są martwe płody, bezpodstawne pretensje, bezcielesne fantomy, nieprawdziwe złudzenia; kultura rumuńskich klas wyższych jest całkowicie pozbawiona wartości, zaś przepaść dzieląca nas od warstw niżej stojących z każdym dniem staje się głębsza” (T. Maiorescu, *În contra direcției de astăzi în cultura română*,

Za głównego twórcę i teoretyka myśli integralistycznej uważa się Voronkę, który w numerze 8–9/1925 konstruktywistycznego pisma „Punct” publikuje manifest poetycki *Glasuri* (*Głosy*), formułując w nim ideę sztuki-syntezy (rum. *o artă-sinteză*):

Smak, oko, ucho widza muszą być nieustannie gwałcone. Dzieło sztuki powstaje jedynie z ignorowania wszystkich znanych zasad. (...) Dzieło sztuki nie może być jak otwarte drzwi, przez które wtargną beczelnie brudne buty publiczności. (...) Widza należy przymusić. (...) Sztuka nie może żyć w zgodzie z logiką. (...) Nikt jeszcze nie wypowiedział prawdziwego słowa: kubizm, futurizm, konstruktywizm rozpieczętowały się w obrębie tego samego śmiałego okręgu zwanego: SYNTEZĄ.

Wszystkie wysiłki dzisiejszego i wczorajszego człowieka, wszystkie osiągnięcia z każdej dziedziny – matematyki, astronomii, medycyny, chemii, inżynierii, wszystkie skumulowały się płodnie w tej sztuce, której imię wykrzyknimy pełną parą: SYNTETYZM¹³.

Przywołany powyżej fragment manifestu Voronki stał się pretekstem do założenia pisma „Integral”, wydawanego od marca 1925 do lipca 1928 roku. Ten niedługi okres ukazywania się periodyku nie jest niczym wyjątkowym – pisma awangardowe działały z reguły krótko, acz intensywnie, co wielu teoretyków awangardy łączy z jej efemerycznym charakterem i „krzykliwą tymczasowością”¹⁴. Wśród najważniejszych tytułów, oprócz czasopisma „Integral”, należy wymienić „Contimporanul” (1922–1932), „75 HP” (tylko jeden numer, 1924), „Punct” (1924–1925), „Urmuz”¹⁵ (pięć numerów w 1928 roku) oraz „unu” (1928–1932). Ten ostatni stanowi niejako kontynuację pisma „Integral”, które nie mogło się dłużej ukazy-

tłum. K. Jurczak, [w:] K. Jurczak, *Dylematy zmiany. Pisarze rumuńscy XIX wieku wobec ideologii zachowawczej. Studium przypadku*, Kraków 2011, s. 165–166).

¹³ I. Voronca, *Glasuri*, „Punct” 1925, nr 8–9, styczeń, [w:] O. Morar, *Avangardismul românesc...*, dz. cyt., s. 151.

¹⁴ Zob. R.W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, s. 13.

¹⁵ Pismo założył w 1928 roku Geo Bogza na cześć Urmuza (1883–1923, właśc. Demetru-Demetrescu Buzău) – prawnika, którego chowana do szuflady twórczość stała się inspiracją dla całego pokolenia rumuńskich awangardystów. Jego *Pagini bizare* (*Dziwaczne stronicze*) to zbiór zaledwie dziesięciu tekstów, które swoim antytradycjonalistycznym obrazowaniem zdołały zaważnąć wyobraźnię najważniejszych przedstawicieli rumuńskiej awangardy. Eugen Ionescu nazwał Urmuza „prekursorem rewolty całej literatury powszechnej” oraz „jeszcze bardziej mechanicznym i groteskowym Kafką”. Oprócz kreowania literackiej rzeczywistości pełnej zoomorficznych, hybrydycznych postaci, Urmuz, niedoszły kompozytor, próbował tworzyć w zaciszu domowym fragmenty symfonii z nadzieją, że kiedyś ujrzy ona światło dzienne. Niestety, proces twórczy przerwała samobójcza śmierć niepozornego urzędnika, który do dziś jest uważany w Rumunii za prekursora awangardy.

wać między innymi z powodu problemów finansowych. „unu” rozpoczęło nowy okres rumuńskiej awangardy, wprowadzając na scenę pokolenie twórców uznających wyższość poetyki surrealizmu nad pozostałymi nurtami (manifest Geo Bogzy – *Reabilitarea visului* [Rehabilitacja snu]).

Paul Cernat, jeden ze znawców rumuńskiej awangardy, zwraca uwagę, że „Integral” nie nosi tak wyraźnych znamion kompleksu lokalności i peryferii, które towarzyszyły innemu ważnemu pismu z lat dwudziestych – „Contimporanul” („Współczesny” / „Współczesność”). Piszący do „Integral” w większym stopniu czują już bowiem przynależność do środowiska awangardy europejskiej i postrzegają siebie jako współtwórców, a nie odtwórców awangardowych przemian w sztuce. Podczas gdy Ion Vinea, autor głośnego *Manifest activist către tinerime* (*Manifestu do młodzieży*), który ukazał się w 1924 roku na łamach „Contimporanul”, kładzie nacisk na eksport rumuńskich wartości przyczyniających się do rozwoju rewolucji artystycznej, Maxy, naczelny „Integral”, woli posługiwać się pojęciem *simultanicității* dla określenia artystycznej obecności Rumunii na nowoczesnej mapie Europy. Już podtytuł pisma wskazuje na jego międzynarodowy charakter: „Integral. Revista de sinteză modernă. Organ al mișcării moderne din țară și străinătate” („Integral. Pismo nowoczesnej syntezy. Organ nowoczesnego ruchu w kraju i za granicą”). Jak wspominałam wcześniej, periodyk mógł się pochwalić redakcjami w Bukareszcie i Paryżu, a od numeru 8/1925 także w Pawii we Włoszech, gdzie przebywał Mihail Cosma¹⁶. Sytuacja ta wskazuje na swobodny przepływ idei, jak również na ponadnarodowy charakter publikowanych w „Integral” treści, które można czytać zarówno w języku rumuńskim, jak i francuskim oraz niemieckim. Potrzeba możliwie jak największego oddalenia się od etnocentrycznego, potencjalnie ksenofobicznego kanonu kulturowego oraz międzynarodowy charakter ruchów awangardowych sprawiły, że redaktorzy miesięcznika zadbali również o to, by ich czytelnicy byli na bieżąco z szeroko pojętą nowoczesną sceną europejską i światową; oprócz twórców rumuńskich na łamach pisma drukowano między innymi teksty Georges’a Ribemont-Dessaignes’a, Roberta Delaunay, Ezry Pounda, Filippa Tommаса Marinettiego, Paola Buzziego, Pierre’a Reverdy’ego, Maxa Jacoba, Josepha Delteila, René Crevela, Herwartha Waldena, umieszczano reprodukcje Georges’a Braque’a, Joana Miró, Alicji Halickiej, a w numerze 6–7/1925 ukazała się nawet wyczerpująca nota o modernizmie japoń-

¹⁶ Zob. P. Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, București 2007, s. 222.

skim. W piśmie pojawiały się ponadto recenzje filmów i spektakli teatralnych, które miały premiery poza granicami Rumunii. Pomimo opisanego wyżej otwarcia i kosmopolitycznych dążeń awangardzystów rumuńskich wciąż jednak mamy wrażenie, że kompleks peryferyjności oraz widmo naśladownictwa nie zostały do końca „wyleczone” i pozostają głęboko zakorzenione w (pod)świadomości uczestników ruchu. Przedstawiciele integralizmu starają się udowodnić swoją oryginalność i odrębność, lubią podkreślać, że ich artystyczna wyobraźnia nie opiera się na biernym kopiowaniu trendów zachodnich, czują potrzebę dostarczania wyjaśnień oczyszczających ich z potencjalnych zarzutów o imitację. Wspomniany Maxy publikuje w numerze 9/1926 tekst pod tytułem *Politica plastică* (*Polityka plastyczna*), w którym przekonuje o innowacyjnym charakterze rumuńskiego modernizmu¹⁷ (ruchy awangardowe stanowią dla niego oczywisty przejaw nowoczesności):

Nasz modernizm nie jest adaptacją kierunku x czy y, lecz jest integralną manifestacją europejskiego ducha na każdej szerokości geograficznej. To dlatego nasz modernizm nie jest i nie może być, jak myślą co poniektórzy, mechanicznym systemem duchowej gimnastyki, pożyczonym od Zachodu i zaadaptowanym na rodzimym gruncie. (...) Modernizm rumuński wpisuje się w europejski pejzaż duchowy, co potwierdza przypadek Brâncușiego¹⁸.

Constantin Brâncuși ma być w tym wypadku dowodem na to, że „bez potrzeby sięgania do rumuńskiej specyfiki narodowej Wołoszczyzna podarowała Europie najbardziej specyficzne zjawisko plastyczne, które zrodziło się w jej granicach i które stanowi estetyczny punkt kulminacyjny w ewolucji plastyki europejskiej”¹⁹. Tak więc mimo że w „Integral” odchodzi się od pielęgnowania lokalnej dumy, jak to czyniono w „Contimporanul”, to jednak temat nie znika całkowicie; „kompleks peryferyjności” wciąż daje o sobie znać w poszczególnych tekstach. Nawet u samego Ilarie Voronki, który w 12. numerze pisma dosyć naiwnie stwierdza, że język ru-

¹⁷ Problem naśladownictwa w kulturze rumuńskiej był istotną częścią ówczesnej debaty intelektualnej. Dyskusja na ten temat rozpoczęła się już w 1868 roku, wraz ze słynnym zdaniem Titu Maiorescu o „formach bez treści” dominujących w polityczno-kulturowym krajobrazie młodego państwa rumuńskiego. W okresie międzywojennym ważny głos w tej sprawie zabrał Beniamin Fundoianu, współredaktor pisma „Integral”. Powyższa debata trwa do dziś w środowisku rumuńskich intelektualistów.

¹⁸ M.H. Maxy, *Politica plastică*, „Integral” 1926, nr 9, grudzień.

¹⁹ Zob. P. Cernat, *Contimporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, București 2007, s. 134, podkr. O.B.

muński najlepiej potrafi wyrazić nowoczesną wrażliwość poetycką: „Spośród wszystkich języków europejskich to właśnie język rumuński wydaje mi się tym, który najpełniej oddaje wrażliwość aktualnego ducha”²⁰.

Tekstami z pierwszego, założycielskiego numeru pisma (marzec 1925), które zasługują na szczególną uwagę, są oczywiście manifest ruchu, napisany przez Voronkę (według Iona Popa) lub Călugăru (według Ovidiu Moraru), oraz artykuł Voronki *Suprarealism și integralism (Surrealizm i integralizm)*, wyliczający główne cechy estetyki integralizmu. Z manifestu inspirowanego poetyką konstruktywizmu (propagowanego w środowisku rumuńskim przez Marcela Iancu, który wspólnie z Hansem Arpem założył w 1919 roku w Berlinie konstruktywistyczną grupę Das Neue Leben) wyłania się portret nowego walecznego integralisty, który „uznaje wyższość intelektu nad afektem, odrzuca marzenia sennie i romantyczny sentymentalizm, poszukuje niekonwencjonalnego i niesymbolicznego »pierwotnego sposobu wyrażania«, poddaje się nowemu dynamizmowi i wrażliwości odpowiadającej rytmowi epoki industrialnej”²¹. Manifest integralizmu głosi ponadto, że syntetyczny porządek powinien organizować nie tylko sztukę, ale także życie społeczne, któremu przewodzić będą twórcy nowych norm, artyści-integraliści: „My tworzymy syntezę woli życia i wszelkich nowoczesnych eksperymentów. Zanurzeni w zbiorowość, kształtujemy jej styl według instynktów, o które ona dopiero zaczyna się podejrzewać”²².

W *Surrealizmie i integralizmie* Voronca odwołuje się w entuzjastycznym tonie do konstruktywizmu: „Wygrał konstruktywizm: abstrakcyjny porządek, harmonia zasad i zrównoważone linie”²³. Odrzuca jednocześnie surrealizm jako kierunek, który „nie nadąża za rytmem epoki”, który jest w jakiś sposób wtórny wobec dotychczasowych ruchów. Traktuje integralizm jako naturalną konsekwencję estetycznych przemian w Europie pierwszych dziesięcioleci XX wieku, uważa go za punkt finalny, do którego dążyły wszelkie europejskie „-izmy” i w ramach którego może dokonać się ich inspirująca reaktualizacja. Doprowadzi ona do powstania sztuki totalnej, pod której skrzydłami zjednoczą się architektura, taniec, malarstwo, muzyka:

²⁰ Tamże, s. 136.

²¹ Por. I. Pop, *La réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Paris 2006, s. 53–54.

²² O. Morar, *Avangardismul românesc...*, dz. cyt., s. 151.

²³ I. Voronca, *Suprarealism și integralism*, „Integral” 1925, nr 1, marzec.

Dziś wybiła godzina spełnienia. Poezja, muzyka, architektura, malarstwo, taniec – wszystkie w integralnym uścisku podążają do ostatniej, najdoskonalszej stacji. Surrealizm zignorował głos stulecia wołający o integralizm. Po ekspresjonizmie, futuryzmie i kubizmie surrealizm jawi się jako ruch spóźniony. Nie chory, romantyczny, surrealistyczny rozkład, ale porządek syntezy, porządek z istoty konstruktywistyczny, klasyczny, integralny²⁴.

Redaktorzy pisma do samego końca starają się, by każdy numer stanowił syntezę wszystkich dziedzin sztuki i kierunków awangardowych, co nadaje periodykowi eklektyczny charakter. Ich wysiłki polegają jednak bardziej na teoretycznym zestawianiu elementów wywodzących się z różnych obszarów awangardy niż na praktycznej realizacji głoszonych założeń. W „Integral” na pierwszy plan wysuwa się mocno zarysowany profil „plastyczno-literacki” (to samo zresztą dzieje się w przypadku „Contimporanul”, „75 HP”, „Punct” i innych), co wynika z faktu, że rumuńscy malarze awangardowi byli ściśle związani z rodzimymi ugrupowaniami literackimi i mieli realny wpływ na merytoryczną zawartość awangardowych czasopism, tym bardziej że często sami byli ich założycielami (Marcel Iancu – „Contimporanul”, Victor Brauner – „75 HP”, „Punct”, Max Hermann Maxy – „Integral”). Ponadto Maxy, Victor Brauner²⁵ i Corneliu Mihăilescu²⁶ zakładają w 1925 roku *Atelierul Revistei Integral* (*Atelier Pisma Integral*), co tym bardziej obnaża konstruktywistyczne zaplecze integralizmu, podkreślając wagę sztuki użytkowej i funkcjonalności przestrzeni. W ramach jego działalności wspomniani twórcy zajmowali się dekoracją wnętrz, projektowaniem i produkcją mebli, dywanów, ceramiki, kostiumów teatralnych oraz scenografii filmowej i teatralnej. Rok później ci sami artyści założyli Akademię Sztuk Dekoratywnych, inspirowaną modelem Bauhausu. Nowo otwartą uczelnię reklamowano praktycznie w każdym numerze „Integral”. Kursy prowadzone w szkole były skierowane z założenia do każdego, bez względu na wiek i wykształcenie, i obejmowały swą tematyką właściwie każdą dziedzinę sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki użytkowej. Akademia oferowała lekcje rzeźby w drewnie i kości słoniowej, pracy w metalu i skórze, tkania dywanów, projektowania i malowania tkanin metodą batiku, kurs rysunku

²⁴ Tamże.

²⁵ Victor Brauner (1903–1966) – rzeźbiarz i malarz, dadaista, później surrealista; wraz z Ilariem Voronką stworzył pojęcie „piktopoezji” (75 HP 1924).

²⁶ Corneliu Mihăilescu (1887–1965) – malarz, zaczyna jako impresjonista, później przyjmuje założenia kubizmu.

i malarstwa, tworzenia reklam i afiszów, ilustrowania książek. Uczelnia organizowała ponadto ćwiczenia z grafiki użytkowej oraz wykłady z historii sztuki.

Przy Akademii działał także *Salon Permanent de artă decorativă pentru interiorul modern* (Stały Salon sztuki dekoratywnej dla nowoczesnego wnętrza), gdzie swoje prace wystawiali między innymi Hans Mattis-Teutsch, Jean Alexandru Steriadi oraz Nina Arbore²⁷.

Teksty programowe z innych numerów omawianego periodyku kontynuują kierunek nadany przez prekursorów integralizmu. Szczególnie często artyści odwołują się do rzeczywistości miejskiej, czerpiąc z futurystycznej i konstruktywistycznej wyobraźni inspirowanej techniką, rewolucją przemysłową, dynamizmem przestrzeni miejskiej kojarzonej „z prędkością ruchu i szybkością życia”²⁸. Tekst Cosmy *De la futurism la integralism* (Od futuryzmu do integralizmu) stanowi taką właśnie pochwałę miejskiej vitalności, architektury będącej symbolem stylu ponadnarodowego, uniwersalnego. Z miastem związana jest również egzystencja nowoczesnego człowieka, którego najpełniej opisuje (a także kształtuje) nowa estetyka integralizmu:

Dziedziny naszej aktywności? Wszystko. Fabryka, ulica, burdel, człowiek, społeczeństwo. Z sercem w kształcie alpensztoka zdobyliśmy góry. Nasz poeta komponuje pochylony nad maszyną do pisania. Nasz malarz konstruuje z kompasem i ideą. Nasz umysł jest umeblowany całym nowoczesnym komfortem, jak amerykański drapacz chmur. Mieszkamy na pięćdziesiątym siódmym piętrze. Stamtąd widzimy międzykontynentalnie. Stop. (...) dotarliśmy do ogromnej współczesnej syntezy: INTEGRALIZMU. Ducha konstruktywistycznego z nieograniczonymi zastosowaniami w każdej dziedzinie. (...) Podbiliśmy technikę po latach walki. Substrat duchowy odkryliśmy w spontaniczności wielkich bulwarów.

To życie wiecznej przyszłości²⁹.

Procesy urbanizacyjne początków XX wieku mogły wpływać na wyobraźnię rumuńskich artystów szczególnie intensywnie; Bukareszt gwałtownie się modernizował, co wiązało się z gorączkowym odzieraniem go z orientalnych warstw zawdzięczanych wielowiekowemu panowaniu imperium osmańskiego i usilnymi staraniami włączenia go, jako „Małego Paryża”, do grona stolic „europejskich”. Inspiracje stylem

²⁷ O. Morar, *Avangardismul românesc...*, dz. cyt., s. 154.

²⁸ W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2013, s. 276.

²⁹ M. Cosma, *De la futurism la integralism*, dz. cyt.

Le Corbusiera czy eksperymenty architektoniczne Iancu³⁰ były więc nie tylko impulsem dla zachłystującej się nowym miejskim pejzażem awangardowej literatury³¹ – były także (a może przede wszystkim?) próbą dostrzegania kroku zmianom dokonującym się w miastach Zachodu, próbą doświadczenia tego, postrzeganego tak zresztą do dziś, jedyne go właściwego wzorca. Istnieje wiele dowodów na to, że rumuńscy awangardiści inspirowali się w dużej mierze Paryżem, do którego zresztą większość z nich wyemigrowała; stolica Francji była dla nich koniecznym elementem awangardowej układanki, miasto to stanowiło centrum, przez które można było (należało?) zapośredniczyć wszelkie idee i które oferowało nieograniczone możliwości, czego peryferyjny Bukareszt nie był w stanie zapewnić.

Uwielbienie dla pulsującego rytmu miasta rumuńscy integraliści zawdzięczają przede wszystkim futurystom, pod których znacznym wpływem się znajdują i którym poświęcili prawie w całości jeden z numerów pisma (12/1925). Na stronie tytułowej widnieje zdjęcie włoskich futurystów oraz przedruk listu, który Marinetti wysłał Cosmie. Z jego treści wynika, że Marinetti uznawał integralizm za rumuński wariant futuryzmu, co świadczy o dużej conceptualnej pojemności i otwartości „nowego” kierunku: „Drogi Cosma, nie zdążyłem jeszcze napisać wielkiego futurystycznego listu moim ukochanym przyjaciółom integralistom z Bukaresztu. Proszę ich serdecznie ode mnie pozdrowić w numerze dedykowanym futuryzmowi”³².

Jak podkreśla Cernat, na łamach pisma „Integral” nie ma odniesień politycznych do włoskiego faszyzmu. Otrzymujemy natomiast entuzja-

³⁰ O. Morar, *Avangardismul românesc...*, dz. cyt., s. 154 (jak podaje Morar, zaprojektowane przez artystę w 1926 roku budynki mieszkalne były jednymi z pierwszych przykładów cywilnej architektury kubistycznej w Europie. Marcel Iancu prowadził w Bukareszcie wraz ze swoim bratem, Iuliu, biuro architektoniczne – Birou de Studii Moderne [Biuro Nowoczesnych Studiów], które zaprojektowało 40 budynków w stolicy Rumunii).

³¹ Jako przykład tego typu estetyki podaję fragment opowiadania Voronki pt. *Pewnej nocy*, opublikowanego w numerze 6–7/1925: „Dalej jakieś krwawienia i światła nawołujące się niezrozumiale, niedługo wieża Aifla obróci planety, za sto lat dotrą do Boga CITROËNA. W nocy miasto to pole i ogromny piec, naznaczone płynnie wieżami i sztucznymi ogniami music-halli, właśnie wspieram czoło o Notre Dame, przebiegam palcem jak pionkiem po ciele Sekwany” (cyt. za: I. Voronca, *Intr-o noapte*, „Integral” 1925, nr 6–7, październik).

³² „Integral” 1927, nr 12, kwiecień.

styczną akceptację futuryzmu oraz peany Mihaila Cosmy i Stephana Rolla³³ wygłaszane na cześć Marinettiego³⁴:

Poeta tworzący w dwóch językach; mówca-pistolet; komiwojażer futuryzmu; konferansjer propagandysta na całym globie; profesor jeszcze nieproklamowanej metafizyki; polityk dynamiczny jak turbina; żołnierz-wolontariusz na wojnie; nieprzerwanie, zawsze, nieokiełznany, tytaniczny, ten, ten, ten nadprzymiotnikowy, niepoliczalny Marinetti³⁵.

I choć polityczna radykalizacja rumuńskiej awangardy nastąpi dopiero na łamach „unu”³⁶, to już piszącym do „Integral” zdarza się odnieść do politycznej rzeczywistości ówczesnej Europy. Nie komentują wprawdzie włoskiego faszyzmu, za to w ich tekstach pojawiają się nawiązania do komunizmu. Członkowie redakcji bukareszteńskiej sympatyzują z ideologią komunistyczną³⁷, z większą rezerwą traktują ją za to zagraniczni współpracownicy periodyku – Tristan Tzara i Benjamin Fondane³⁸. Zwłaszcza ten drugi, będący w otwartym konflikcie z André Bretonem, zabiera ważny głos w rumuńskiej dyskusji na temat związków między surrealizmem i komunizmem. W tekście *Les surréalistes et la révolution. La révolution et les intellectuels. Que peuvent faire les surréalistes? Position de la question, par A.D.*³⁹ (*Surrealiści i rewolucja. Rewolucja i intelektualiści. Co mogą zrobić surrealiści?*), opublikowanym w rubryce *Notițe (Notatki)* z numeru 12/1927, autor prezentuje siebie jako zdeklarowanego przeciwnika politycznej radykalizacji surrealizmu. Demaskuje sprzeczność między racjonalną strukturą rewolucji społecznej a irracjonalnym charakterem rewolucji surrealistycznej (wolność poezji i poety, „balet człowieka z jego pragnieniami”⁴⁰). Zdaniem Fondane’a surrealiści

³³ Stephan Roll (1903–1974) – poeta i prozaik awangardowy, pisał do „Contimporanul”, „75 HP”, „Integral”, jeden z głównych współpracowników pisma „unu”.

³⁴ P. Cernat, dz. cyt., s. 239.

³⁵ E. Cosma, *F.T. Marinetti*, „Integral” 1927, nr 12, kwiecień.

³⁶ P. Cernat, dz. cyt., s. 241.

³⁷ Ale jak podkreśla Cernat, tylko w wymiarze estetyczno-integralistycznym, jak na przykład Alexis Nour, besarabski publicysta i działacz polityczny, w artykule *Un precursor integralist (Prekursor integralizmu)* chwala „czystą, konstruktywną i integralną naukę płynącą ze społecznej rewolucji w Rosji”. Zob. tamże, s. 239.

³⁸ Tamże, s. 240.

³⁹ Pod tymi inicjałami kryje się postać Pierre’a Naville’a, współpracownika pisma „La Révolution Surréaliste”, teoretyka trockizmu. Fondane odnosi się w swoim tekście do broszury napisanej anonimowo przez wyżej wspomnianego.

⁴⁰ B. Fondane, *Les surréalistes et la révolution. La révolution et les intellectuels. Que peuvent faire les surréalistes? Position de la question, par A.D.*, Paris 1926; A. Breton, *Légitime défense, dans la Révolution surréaliste*, no. 8, dec. 1926, „Integral” 1927, nr 12, kwiecień.

zupełnie niepotrzebnie zamienili „rewolucję artystyczną na rewolucję polityczną”⁴¹. Autor zastanawia się, czy rewolucyjne obietnice wpłyną realnie na życie przeciętnego obywatela i czy warto się im bezgranicznie poświęcać: „(...) a w jaki sposób, kiedy rewolucja dobiegnie już końca, zmieni się nasza pozycja wobec wszechświata?”⁴². Pisarz znajduje także w swoim artykule miejsce dla futuryzmu, który nazywa najbardziej aktualnym i „dostosowanym” do współczesności ruchem, dla którego liczy się „religia Postępu” i „moralność Prędkości”, który wdraża w życie „politykę materialnego komfortu” i brak akceptacji dla „chorobliwego dziedzictwa intelektu”⁴³. Futuryzm stanowi dla Fondane’a swoiste jądro całej awangardy: „trochę z manifestu futurystycznego jest i w dadaizmie, i w surrealizmie, i jeszcze przez długi czas będziemy znajdować jego elementy w każdej nowo powstałej szkole”⁴⁴. Zainicjowany przez Marinettiego kierunek uznaje za bardziej zbliżony duchem do „cywilizacji bolszewików niż do Włoch Mussoliniego”⁴⁵ i stawia hipotezę, że to właśnie futurystyczne uwielbienie dla ruchu i działania popchnęło surrealistów do poparcia rewolucji społeczno-politycznej.

We wspomnianym „futurystycznym” numerze pisma opublikowano również wywiad-niespodziankę Voronki z Tzarą, w którym ten drugi, w kontekście radykalizacji poglądów politycznych Bretona, nawołuje do permanentnej rewolucji ducha: „(...) to jedyna [rewolucja], którą uznaję, za którą dałbym się pokroić, ponieważ ona nie wyklucza Świątości Ja, ponieważ to jest moja Rewolucja”⁴⁶. Komunistów nazywa „nową burżuazją”, a rewolucję komunistyczną – „nieszczęsną koniecznością”. Postać Tzary, czyli Samuela Rosenstocka, była niezwykle ważna dla awangardowego pokolenia rumuńskich artystów. Nie zapominajmy, że to on ze swoim *Cabaret Voltaire* utorował im drogę na europejskie salony. Zdaje się, że właśnie z powodu szacunku, jakim darzyli pochodzącego z Rumunii inicjatora ruchu Dada, a więc ze względów czysto subiektywnych, integraliści uznali nadrzędną rolę dadaizmu wobec pozostałych awangardowych „-izmów”. We wprowadzeniu do cytowanego wyżej wywiadu mamy do czynienia z quasi-apologią Tzary, „za którego liniami na dłoniach podą-

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ I. Voronca, *Marchez au pas. Tristan Tzara parle à Integral*, „Integral” 1927, nr 12, kwiecień.

za odkrywany na nowo świat⁴⁷; klimat rozmowy przypomina spotkanie z wyrocznią, z guru, którego słowom nikt nie odważyłby się sprzeciwić. Sam dadaizm uważany jest za swoistego „ojca” pozostałych kierunków; to według jednego z głównych działaczy integralizmu, Mihaila Cosmy, „bardziej stan ducha niż szkoła artystyczna. Bardziej profesor niż uczeń. Najsurowszy profesor; najbardziej wymagający przewodnik”⁴⁸.

Warto także zwrócić uwagę na sposób, w jaki integraliści odnoszą się do problemu prężnie rozwijającej się w Europie kinematografii. Temat jest najszerzej dyskutowany na łamach pierwszych ośmiu numerów pisma. Według Cernata artykuły poświęcone filmowi świetnie ilustrują poetykę integralistyczną, dla której liczą się przede wszystkim: „(...) czysta wyobraźnia, dynamizm, fuzja magii i technologii, operowanie światłem, »popularny« charakter »sztuki zbiorowej«, syntetycznej, synkretycznej i międzynarodowej”⁴⁹. Głównymi komentatorami sztuki filmowej w „Integral” są Benjamin Fondane⁵⁰ i Barbu Florian. Porzucają oni wychwalane w „Contimporanul” abstrakcyjne filmy Hansa Richtera czy Vikinga Eggelinga na rzecz „filmu czystego”, poetyckiego, którego głównym bohaterem jest człowiek⁵¹. To właśnie na przykładzie ich stosunku do obrazów filmowych widać, w jakim kierunku będą powoli ewoluować integraliści – parę lat później nawet ci najwięksi zwolennicy tradycji konstruktywistycznej, jak na przykład Ilarie Voronca, „nawróca się” na surrealizm. Najlepszymi przykładami nowej estetyki filmowej są dla wspomnianych krytyków postacie kreowane przez Douglasa Fairbanksa, Harolda Lloyda czy Charliego Chaplina. Temu ostatniemu Florian poświęca obszerny esej w numerze 9/1926:

Filmy Chaplina żyją tylko w nim i poprzez niego. Każdy jego gest jest jak wiersz. (...) Człowieczeństwo znajduje w nim swoje odbicie. Wszystko żyje dzięki jego czarowi. (...) Ktoś postawił go w jednym rzędzie z Bergsonem, Pascalem i Freudem. Może miał rację. [Sceny wymyślone przez Chaplina] stanowią wymarzone

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ M. Cosma, *De la futurism la integralism*, dz. cyt., s. 9.

⁴⁹ P. Cernat, dz. cyt., s. 285.

⁵⁰ Fondane pojawia się w moim tekście w roli komentatora już po raz drugi; wynika to z faktu, że był on aktywnym publicystą, drukowanym we francuskich oraz rumuńskich periodykach, którego zajmowały wszelkie przemiany kulturowe i społeczno-polityczne międzywojennej Europy. Ponadto jego głos „ambasadora Rumunii w Paryżu” był niezwykle ważny dla bukareszteńskiej redakcji pisma.

⁵¹ P. Cernat, dz. cyt., s. 285.

realizację dla wszystkich, którzy utorowali drogę nowej sztuce, od Mallarmégo po André Bretona⁵².

Florian już w tekście wcześniejszym, zatytułowanym *Perspectiva filmului nou* (*Perspektywa nowego filmu*, nr 6–7/1925), zapowiada nadejście nowej filmowej wrażliwości odpowiadającej wizji surrealistycznej, której głównym przedstawicielem i najdoskonalszym wcieleniem jest przywołany wcześniej Chaplin, „wieczny poszukiwacz nowych horyzontów”⁵³. Florian sprzeciwia się logicznemu porządkowi rzeczywistości jako niezgodnemu z prawdziwą naturą człowieka, kładzie nacisk na percepcję wewnętrzną, a w nawiązaniu do Freudowskiej psychoanalizy zwraca uwagę na rządzące człowiekiem niezależne od świadomego „ja” siły:

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że z czasem minie popularność filmów abstrakcyjnych. (...) Główny punkt, wokół którego krąży sztuka filmowa, człowiek, nie posiada z natury ani jednego abstrakcyjnego elementu. (...) gra aktora powinna ukazać się na nowo, powinna bazować na tym, co jest bardziej reprezentatywne – na inwencji i zaskoczeniu. Życie nie wie, co to logika. (...) Gdzieś tam głęboko istnieje przecież między żywiołami i zjawiskami natury niewidzialne i nieuchwytnie połączenie. Ta wyjątkowa cecha zjawisk natury ukazuje swój geniusz wówczas, gdy manifestuje się poprzez działania człowieka⁵⁴.

Fondane z kolei, który sam wyreżyserował w 1936 roku w Buenos Aires film awangardowy *Tararira* oraz został autorem tomu *Trois Scénarios – Ciné-poèmes* (powstał w 1928 roku we współpracy z fotografem Manem Rayem), w pierwszym numerze „Integral” w tekście *Entr’acte ou le cinéma autonome* (*Entr’acte albo kino autonomiczne*) optuje za „czystym filmem” (*film pur*), pragnie odnaleźć Rimbauda sztuki filmowej i wyraża nadzieję, że właśnie go odkrył w „oku bezpośredniej intuicji” René Claira. Dla Fondane’a kino jest fascynującym, pionierskim medium, które otwiera przed artystami zupełnie nowe możliwości. Sztuka filmowa staje się dla niego sposobem na dotarcie do szerokiej publiczności i, co więcej, widzi w niej ideę równości społecznej⁵⁵. Przeciwstawia jej stanowisko nowoczesnej poezji, która odseparowała się od publiczności, czyniąc samą

⁵² B. Florian, *Charlie Chaplin*, „Integral” 1926, nr 9, grudzień.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ B. Florian, *Perspectiva filmului nou*, „Integral” 1925, nr 6–7, październik.

⁵⁵ Fondane pisuje o kondycji współczesnej mu sztuki filmowej nie tylko do prasy rumuńskiej, ale także francuskiej i belgijskiej. W tekstach z początku lat trzydziestych nie będzie już tak entuzjastycznie podchodził do kinematografii, będzie obnażał kapitalistyczny i burżuazyjny charakter kina, faworyzował film niemy, krytykując jednocześnie filmy ze ścieżką dźwiękową.

siebie niezrozumiałą dla przeciętnego odbiorcy: „Możliwe jest jeszcze napisanie wiersza, którego nikt nie przeczyta; kino jest droższą formą sztuki; kino nie może istnieć bez płacącej za filmy publiczności; szkoda, że poezja nie poznała nigdy tej dodającej mocy przeszkody. Najpierw sztuka, ale zaraz potem publiczność”⁵⁶.

Z powyższego, bardzo ogólnego, przeglądu głównych tendencji współdziałających w ramach integralizmu wyłania się obraz ożywionego intelektualnie ruchu o zasięgu międzynarodowym, dyskutującego aktualne problemy europejskiej kultury, czerpiącego z powodzeniem z każdej dziedziny sztuki. Wprawdzie mocno zarysowany i propagowany w teorii koncept syntezy dotychczasowych awangardowych „-izmów” okazuje się nie do końca możliwy do zastosowania w praktyce, jednak jego propagatorom chyba nie na tym zależało. Futuryzm, dadaizm, kubizm, konstruktywizm, surrealizm – wszystkie te kierunki wpłynęły na wrażliwość integralistycznych aktywistów, ale trudno o choć jeden materialny przykład idealnej syntezy górującej nad awangardowymi podziałami. Integralizm staje się, jak podkreśla Ion Pop, „ruchem konsolidującym dotychczasowe kierunki awangardowe, który afirmuje ducha innowacyjności, jednocześnie nie wykraczając poza to, co oferują dotychczasowe programy awangardy, z niezwykłym wyczuciem wychwytyjąc wszelkie cechujące je niuanse”⁵⁷. Dla ugrupowania rumuńskich integralistów liczyła się więc sama „gra z awangardą”, twórcze wykorzystanie potencjału zachodniego programu awangardowego.

Integralizm wydaje się pozytywnym przykładem zjawiska, o którym często wspomina Lucian Boia, historyk surowo rozliczający się z przeszłością Rumunii. Chodzi o łatwość, z jaką Rumuni przyswajają obce modele⁵⁸. Czasem może to mieć negatywne skutki, co objawia się w biernym i nieprzemyślanym przejmowaniu zachodnich wzorców; czasem jednak, i moim zdaniem przykładem tego jest właśnie integralizm, adaptacja takich modeli przebiega w sposób przemyślany, twórczy i z szacunkiem dla „ducha krytycyzmu”. Chociaż zjawisko awangardy rumuńskiej uznaję za przejaw postawy kosmopolitycznej, ponadnarodowej i ponadjęzykowej,

Bez wątpienia odrębnej analizy wymaga porównanie jego refleksji z myślą zawartą w eseju Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936).

⁵⁶ B. Fondane, *Entr'acte ou le cinéma autonome*, „Integral” 1925, nr 1, marzec, [w:] P. Cernat, dz. cyt., s. 287.

⁵⁷ I. Pop, *Avangarda în literatura română. Momente și sinteze*, București 1990, s. 117.

⁵⁸ Zob. L. Boia, *De ce este România altfel*, București 2012, s. 38–42.

zauważam jednocześnie jego oczywistą zależność od tego, co oferuje historyczno-społeczno-kulturowy kontekst, stąd możliwa analogia do wciąż obecnego i powszechnego w kulturze rumuńskiej konceptu naśladownictwa. W tym przypadku jednak mamy do czynienia z naśladownictwem, które – dzięki twórczo zastosowanemu aparatowi pojęć i środków ekspresji artystycznej – doprowadziło do wykształcenia się oryginalnego produktu rumuńskiej myśli awangardowej, jakim był integralizm.