

Kłak, Tadeusz

"L' Art Contemporain" i awangarda

Kwartalnik Historii Prasy Polskiej 17/4, 71-94

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TADEUSZ KŁAK

„L'ART CONTEMPORAIN” I AWANGARDA

„Zwrotnica” przestała wychodzić w połowie 1927 r. Ścisłej: tak się rzecz przedstawia z późniejszej perspektywy. Peiper bowiem nie ogłaszał (jak to czynił później np. Stanisław Czernik), że pismo zawiesza — czasowo czy na stałe. Przez jakiś czas wolno więc było oczekiwać jeszcze na kolejny numer „Zwrotnicy”, a potem ewentualnie na jej trzecią serię. Z wypowiedzi Jana Brzękowskiego wiadomo, że kontynuacja pisma w postaci trzeciej serii była istotnie rozważana, ale nie wyszła poza sferę zamiarów. Później okazało się, iż „czekanie na Peipera” i nową „Zwrotnicę” ze strony jej wychowanków jest daremne. Peiper zalecał popularyzować idee awangardy wszelkimi dostępnymi kanałami, korzystając z istniejących czasopism. Doświadczenia wyniesione przez awangardę ze współpracy z nimi dowodziły jednak, że takie współdziałanie nie zdaje egzaminu, bowiem zmusza do podporządkowania się wymaganiom redaktorów, „obudowuje” wypowiedzi awangardzistów obcymi jej tekstami, a przede wszystkim powoduje rozpraszenie wysiłków i przekazywanie swego dorobku pod cudzą firmę. Wnioski ze współpracy z pismami „zastępczymi” przemawiały w każdym razie na rzecz pisma własnego — po prostu organu awangardy. Można powtórzyć tu tezę, iż posiadanie go stanowiło jeden z głównych celów usiłowań ruchu nowatorskiego i warunków jego istnienia. Czasopismo literackie stanowiło bowiem ognisko krystalizacyjne grupy, wyznaczało przebieg jej ewolucji.

Ewolucja ta polegała także na tym, że z biegiem czasu zmieniał się układ stosunków wewnątrz grupy — od początkowej dominacji przywódcy (tak było z Peiperem w okresie formowania się zespołu wokół „Zwrotnicy”) do stopniowego emancypowania się innych jego członków i uniezależniania się od jego przewodnictwa. Z kolei — niektórzy z nich byli potencjalnymi kandydatami na przywódców grup mniejszych, o składzie odmienionym (np. Przyboś w Cieszynie, Kurek w Krakowie). Mogło się to wyrażać choćby w dążeniu do założenia własnego pisma, do skupienia wokół siebie zwolenników itp. Oczywiście „mistrz” na takie procesy emancypacyjne (z jego punktu widzenia destrukcyjne) patrzył niechętnie. Dowodem tego może być stosunek Peipera do „L'Art Contemporain”.

Właśnie historia tego pisma stanowi jeden z przykładów procesów dezintegracyjnych wewnątrz awangardy, choć należy od razu zaznaczyć, iż „L'Art Contemporain” nie ma tu pełnej reprezentatywności, bowiem po pierwsze — pismo to wychodziło poza krajem, po drugie — nie Brzękowski był jego inicjatorem, choć on je w zasadzie redagował. „L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna” ukazywała się w latach 1929—1930, choć przygotowania do jej startu rozpoczęły się o wiele wcześniej, bo jesienią 1928 r. i wtedy jeszcze nie było mowy o głównej roli Brzękowskiego w piśmie. W liście z 24 X 1928, w którym zapraszał Przybosią do współpracy, zwracając się o wiersze i ewentualnie o teoretyczny artykuł Brzękowski donosił, iż „powstaje w Paryżu pismo modernistyczne, redag[owane] przez p. Grabowską, malarkę, przy współudziale Ozenfanta. Będzie wychodzić równocześnie w 2 język[ach]: po pol[sku] i po fran[cusku]”¹. Pismo miało się ukazać już 15 XII. W liście z tego samego dnia do Kurka Brzękowski wspomniał, iż powierzono mu literacką część pisma².

Późniejsze listy Brzękowskiego oraz jego wspomnienia świadczą, że Grabowska była raczej wydawcą, a redaktorem Brzękowski, choć ich role się uzupełniały. Brzękowski pisząc po latach o historii „L'Art Contemporain” nie był pewny, jak doszło do powstania pisma; snuł jedynie domysły, że Wanda Grabowska, żona malarza Stanisława Grabowskiego, chciała ułatwić mu start w środowisku artystycznym Paryża i zapoznać go z nowoczesnym malarstwem Francji. Grabowska, uczennica Władysława Strzemińskiego, a potem Légera i Ozenfanta, była „zdolna do nadania pismu kierunku artystycznego i do zebrania odpowiednich reprodukcji obrazów”³. Ale zbiór ilustracji może stać się najwyżej albumem, nie przekształci się nigdy w pismo. I tu otwarło się pole działania dla Brzękowskiego, który miał już pewne doświadczenie w pracy redakcyjno-dziennikarskiej.

Polityka redakcyjna Brzękowskiego zdawała się wskazywać, że w „L'Art Contemporain” zamierzał on w pewnej mierze korzystać z doświadczeń „Zwrotnicy”, a nawet przedłużać jej działalność. Świadczyło o tym wiele, zwłaszcza zaś powtarzające się w obu pismach nazwiska malarzy i rzeźbiarzy; jeśli chodzi o polskich pisarzy, to większość występujących w „L'Art Contemporain” obecna była w drugiej serii „Zwrotnicy”.

Było to działanie świadome; Brzękowski pragnął — mimo własnej odmiennej ewolucji jako poety — utrzymywać kontakt z grupą „Zwrotni-

¹ List J. Brzękowskiego do J. Przybosią z 24 X 1928. Listy te udostępniła mi za zgodą ich autora p. Bronisława Przybosiowa, za co im serdecznie na tym miejscu dziękuję. Obecnie autografy tych listów znajdują się w zbiorach Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

² Zob. *Materiały do dziejów awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1975, s. 37, Archiwum Literackie, t. XX.

³ Zob. J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968, s. 84.

cy”, starając się np. (zresztą bezskutecznie) o wydanie *Na katodzie* pod jej firmą. W „L'Art Contemporain” chciał Brzękowski kontynuować działalność „Zwrotnicy” i ponownie skupić jej współpracowników. „Ten grupowy kontakt — pisał 30 III 1929 r. do Przybosia — utrzymuję i dziś przy tym piśmie. Lansuję głównie Peipera, Ciebie, Ważyka, a także i Kurka. Już od tego czasu miałem z tego powodu sporo nieprzyjemności, ale staram się przechodzić nad tym do porządku dziennego”⁴. Czy jednak ta formuła pisma była na gruncie paryskim możliwa do zrealizowania? I czy była to formuła jedyna?

Brzękowski od początku pragnął pozyskać do współpracy Peipera, dlatego też kilkakrotnie — choć bez skutku — prosił go o artykuły do „L'Art Contemporain”. Peiper jednak na listy nie odpowiadał, nie zareagował też po otrzymaniu od Brzękowskiego egzemplarza pisma. Brzękowski był z tego powodu rozżalony, pisząc do Przybosia, iż „Peiper może mieć swe zastrzeżenia co do pierwszego numeru, mógł sobie to pismo inaczej wyobrażać, itd., itd., ale dlaczego nie odpowiada na zaproszenie do współpracy itp. — to jest dla mnie niezrozumiałe. Jakkolwiek bowiem jest, pismo jest na tym poziomie, że Peiper bez ujmy dla siebie może w nim współpracować. Zresztą mógł wiele zmienić w trakcie druku. Czemu nie napisał artykułu, o co go co najmniej 3-krotnie prosiłem?”⁵

Jeden z późniejszych listów Brzękowskiego wyjaśnia dokładniej powody takiego ustosunkowania się Peipera do „L'Art Contemporain”. Peiper namawiał bowiem Brzękowskiego (przy okazji spotkania w Krakowie), by wydać tylko publikację w formie książki, natomiast był przeciwny pismu⁶, toteż z ukazania się „L'Art Contemporain” nie był zadowolony, tym bardziej że mógł je uznawać za konkurencję „Zwrotnicy”.

Brzękowski jednak gotów był udostępnić łamy swego pisma także upowszechnianiu za granicą dorobku „Zwrotnicy”, zresztą zaproszenie Peipera do współpracy stanowiło potwierdzenie tego zamiaru. W tej sprawie występował do Brzękowskiego i Przyboś, jak można wnioskować z jednej jego odpowiedzi: „Co do propagowania idei »Zwrotnicy« — ależ niech Peiper napisze artykuł po fran[cusku], streszczający swe idee z *N[owych] ust.* Ale to on niech pisze, nie ja. Ja wszystkiego nie mogę”⁷.

Brzękowski ponawiał prośby pod adresem Peipera (i wprost, i za pośrednictwem Przybosia) także w czasie przygotowywania drugiego numeru, ale i tym razem bez powodzenia. Z propozycji przedrukowania fragmentu artykułu *Droga rymu*, publikowanego równolegle w „Przeglądzie Współczesnym”, Brzękowski natomiast zrezygnował. Tak więc współpraca Peipera z „L'Art Contemporain” ograniczyła się do przedruku paru utworów poetyckich.

⁴ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 30 III 1929.

⁵ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 2 VI 1929.

⁶ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 3 VI 1929.

⁷ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 13 V 1929.

Założenia programowe pisma przedstawił Brzękowski w wywiadzie dla „Głosu Literackiego”, w którym wskazywał na dwa argumenty uzasadniające powołanie „L'Art Contemporain”. Pierwszy z nich odnosił się bezpośrednio do interesów awangardy jako grupy. Poeta rozpoczął swoją wypowiedź od określenia aktualnej sytuacji ruchu nowatorskiego: „Nowa sztuka w Polsce wskutek braku organizacji przez ludzi spoza dziedziny sztuki cierpiała na rozproszenie. Mój wyjazd z kraju był faktem, który dopełnił diaspory członków redakcji »Zwrotnicy«. Dzięki znajomości działalności »Zwrotnicy« za granicą zostałem jak najżywczej przyjęty przez artystów i poetów nowych, przebywających stale w Paryżu. Seuphor, Dermée, Arnauld, Tzara, Mondrian i Litwin Tysliava — oto środowisko, które ułatwiło mi życie z nowoczesną myślą francuską”⁸.

Pismo Brzękowskiego miało więc służyć odbudowie jedności grupy i zbliżeniu jej do ruchu nowatorskiego we Francji. Sam Brzękowski zdawał sobie sprawę z odmienności, a nawet przeciwstawności stanowisk artystycznych awangardy polskiej i francuskiej. Konstruktivism „Zwrotnicy” stanowił całkowity kontrast wobec praktyk nadrealistycznych, zresztą — jak mówił autor wywiadu — tendencje konstruktywistyczne, w tym surrealizm i neoplastycyzm, nie znajdowały wtedy we Francji zrozumienia. Mimo to — i to było zapewne drugim powodem powołania pisma — Brzękowski pragnął wprowadzić nową polską sztukę na forum międzynarodowe, zbliżyć ją do artystów i publiczności francuskiej. W pierwszym numerze chciał zestawić najradykałniejsze usiłowania nowatorstwa polskiego i francuskiego, ten bowiem eksperyment miał dać Brzękowskiemu orientację co do przyszłych poczynąń pisma.

Wcześniej jeszcze — także na łamach „Głosu Literackiego” — o tej funkcji pisma mówił w wywiadzie dla Podhalicza Julian Przyboś. Wyrażał on nadzieję, iż „L'Art Contemporain” ożywi działalność awangardy i połączy sztukę polskiej awangardy z ośrodkami nowatorstwa na Zachodzie: „Zadaniem »Sztuki Współczesnej« jest nawiązanie bezpośrednich węzłów między sztuką francuską i polską. Stąd dwujęzyczność pisma i udział nowoczesnych artystów francuskich. W wyścigu współczesnej wynalazczości — taka współpraca może się stać ogniwem o wielkim napięciu ambicji”⁹.

Pismo otrzymało więc podwójny adres: obliczone było na czytelnika polskiego i francuskiego, przeznaczone dla dwóch rynków. Materiały zagraniczne kierowane były przede wszystkim do polskiego odbiorcy, utwory i prace polskich autorów — adresowane do zagranicy. Ta podwójna funkcja pisma rozszczepiała wewnętrznie numer, wpływała też na zawężony krąg odbiorców na każdym z rynków wydawniczych. Rozszczepienie dru-

⁸ W. Z. Brzękowski, „Głos Literacki”, 1929, nr 15.

⁹ J. Podhalicz, Wywiad z Julianem Przybosiem, „Głos Literacki”, 1929, nr 10.

gie wynikało z przyjętej formuły „L'Art Contemporain” jako pisma artystyczno-literackiego i z tego punktu widzenia także następowała eliminacja czytelników. Nie wszyscy jego nabywcy byli zwolennikami całej nowej sztuki, wszystkich jej dyscyplin.

Podobnej eliminacji dokonywano przy doborze współpracowników. Najlepsze nawet projekty numeru pisma korygowane były przez możliwości pozyskania autorów. I tak pierwszy numer „L'Art Contemporain” w części literackiej miał zawierać artykuły Peipera i Witkiewicza, w części zaś plastycznej redaktorzy pisma chcieli na czoło numeru wysunąć Władysława Strzemińskiego. Dlaczego do tego nie doszło i jak rzeczywistość modyfikowała projekty, informują fragmenty listu Brzękowskiego do Przybosia; polemizując z zarzutami pod adresem pierwszego numeru „L'Art Contemporain” pisał: „prosiłem kilkakrotnie Peipera o artykuł, zwracałem się o artykuł do Witkacego — wszystko nadaremnie. [...] Wiedz, mój kochany, że miałem istotnie duże trudności z tym numerem — ludzie w kraju leniwi i trudno ich ruszyć. Strzemiński nic nie nadesłał, a chcieliśmy wysunąć go na czoło pisma zamiast Marcoussisa. Toż samo Stażewski nie odpowiedział na 2 listy Grabowskiej — dopiero wzięliśmy fotografię przeznaczoną dla »Muby«. Wat nie odpowiedział mi na 2 listy itd., itd.”¹⁰

Każdy numer „L'Art Contemporain” stanowił więc wypadkową zamiarów i możliwości; widać to było zwłaszcza w pierwszym numerze. Otwierał go szkic Brzękowskiego *Kilométrage*, drukowany także po polsku, napisany z konieczności, z braku innych artykułów, których nie nadesłali zaproszeni autorzy. Prócz tego numer zawierał dokumentacyjny artykuł J. Berety (tj. Jana Brzękowskiego) *La poésie polonaise d'aujourd'hui*, przedstawiający drogi rozwoju nowej poezji polskiej: od „Zdroju” aż do „Reflektora”, który jednak z nazwy nie został wymieniony. Sprawom plastycznym poświęcone były artykuły Waldemara George Marcoussis (w obu wersjach językowych), Jeana Cassou *Ozenfant* (po francusku i po polsku) oraz Amedée Ozenfanta *L'Art* (i po polsku jako *Sztuka*), stanowiący właściwie omówienie też jego książki pod tym tytułem. Tekst był jednak specjalnie napisany dla „L'Art Contemporain”.

Uprzywilejowaną pozycję miała w piśmie plastyka, co było zrozumiałe, jako że inicjatorką i wydawcą pisma była malarka. W pierwszym numerze znajdowały się reprodukcje prac Marcoussisa, Ozenfanta, Chirico, Légera, Mondriana i Picassa, z polskich zaś — Henryka Stażewskiego, Augusta Zamoyskiego, Wandy Wolskiej, Witolda Kajruksztisa i Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej.

Materiał poetycki pierwszego numeru „L'Art Contemporain” był dosyć zróżnicowany. Z poetów polskich drukował Brzękowski przekład *Medium* Tytusa Czyżewskiego, Peipera (tylko w przekładach): *La jambe*

¹⁰ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 13 X 1929.

(Noga), *La chute* (Upadek) i *Dimanche* (Niedziela), trzy tłumaczenia wierszy Adama Ważyka: *L'haleine la plus chaude* (Najcieplejszy oddech), *L'Aorte* (Aorta) i *Daguerrétype* (Dagerotyp); Przybosia — w oryginale i w przekładzie: *Gwiazdy* (*L'étoiles*), *Na kołach* (*Roues*) oraz *Wóz* (*Le char*); Brzękowskiego — w dwu wersjach językowych — *Wenus* (*Venus*), *Niedojrzały uśmiech* (*Le sourire, qui n'a pas mûri*) i *Realność* (*La rélité*), wreszcie Kurka *La terre* (przekład wiersza *Ziemia*) oraz Stanisława Brzucha *Stacje*.

Z poetów francuskich zamieszczono wiersz Tristana Tzary *Paysages et accidents* (oraz przekład: *Pejzaże i przypadki*), Roberta Desnosa *Wiatr nocny* oraz *Słowo w Mokasynach*, tegoż poemat *Idealna utrzymanka*, Seuphora *Filozofia aktualności*, *Sardaigne* (oraz przekład: *Sardynia*), a także *Tableau-poème* Mondriana i Seuphora. Poza tym wydrukował Brzękowski prozę poetycką Paula Dermée *L'Eclipse d'avenir* (i przekład: *Zaćmienie przyszłości*), André Gaina *Par la fenêtre insoumise* (i przekład: *Przez nieuległe okno*) i Celine Arnould *Le bar des algues* (i tłumaczenie: *Bar wodorostów*). Prócz nich znalazły się też w pierwszym numerze „*L'Art Contemporain*” przekład wiersza *Przeszłość* Juosasa Tysliawy, poety litewskiego i redaktora międzynarodowego czasopisma „*Muba*”, wychodzącego w Paryżu, z którym Brzękowski był w kontakcie.

Materiał do drugiego numeru zaczął Brzękowski kompletować bezpośrednio po wydaniu pierwszego. Jego korespondencja z Przybosiem i Kurkiem zawierała liczne wezwania o przysłanie materiału. Wiadomo też z niej, iż Brzękowski nadal czynił starania o pozyskanie dla pisma Peipera. W liście do Przybosia z 14 IX 1929 r. narzekał, iż Peiper „jest niemożliwy — artykułu z »Muzyki« nie wydobyl, obiecał mi, że da mi dla »L'Art« zamiast tego odpowiednio opracowany fragment polemiki z Irzykowskim”¹¹. W trzy tygodnie później Brzękowski ponowił do Przybosia prośbę o przysłanie artykułów, informując go przy okazji, że jeśli Peiper nie przyśle swego tekstu w terminie, będzie musiał zrezygnować z jego udziału. Peiper ostatecznie odmówił napisania artykułu (z powodu — jak napisał — „zrujnowania serca i mózgu, i nerwów głupimi osobistymi przeżyciami”¹², proponując fragment artykułu o rymie, który w całości miał się ukazać w „*Przeglądzie Współczesnym*”. Brzękowski uznał to rozwiązanie za niemożliwe do przyjęcia i powiadomił Przybosia, że z „prawdziwą przykrością” musi zrezygnować ze współpracy Peipera w tym numerze.

Odmowa Peipera powodowała, iż — poza kolejnym *Kilometrażem* — nie byłoby w piśmie żadnych przejawów polskiej myśli nowatorskiej. Dlatego Brzękowski tym natarczywiej zaczął nalegać na Przybosia o przysłanie „programowego artykułu, który powinienś koniecz-

¹¹ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 14 IX 1929.

¹² List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 9 X 1929.

nie napisać i to jak najszybciej”¹³. Jak bardzo Brzękowskiemu zależało na tym artykule, świadczą słowa listu z 17 X 1929 r., w którym — wobec opóźnienia artykułu przez Przybosia — pisał z wyrzutem: „Otóż to straszne! Ten zawód także z Twojej strony!! Mam już cały materiał gotowy i czekam tylko na Ciebie. [...] Podkreślam również znaczenie, jakie ma dla mnie artykuł zasadniczy, ten który ma być w 2 językach”¹⁴.

Podobnie opornie nadchodziły materiały od innych współpracowników. Analizę tego stanu rzeczy zostawimy na później, podobnie jak odczytanie linii programowej pisma. Przyjrzyjmy się jeszcze zawartości drugiego numeru. Otwierał się on — jak poprzednie — *Kilometrażem* Brzękowskiego (po francusku i po polsku), poza tym — z polskich autorów — dali krótkie artykuły Szymon Syrkus, *Pawilon na wystawie w Poznaniu* i Przyboś, *Terminus a quo* ... (stanowiący polemiczne omówienie *Walki o treść* Karola Irzykowskiego), zaś dział poetycki wypełniały: *Krajobraz* Przybosia (i przekład: *Le paysage*), Peipera *Proclamation (Odezwa)*, Kurka *Tableau (Obraz)*, Adama Ważyka *Wykres* oraz *La mine inondée (Zatopiona kopalnia)*, *Śmierć Czechowicza* i Jana Alfreda Szczepańskiego *Twierdzenie pomocnicze*. Brzękowski dał tłumaczenie dwóch swoich wierszy: *Psalm (Psalm)* i 4 (inc.: *Les losnages rouges baillent le soir devant chaque bistrot*) oraz tekst wiersza *Myśl o stałym zajęciu*, chociaż pierwotnie nie zamierzał tego czynić.

Z poetów francuskich obecni byli w tym numerze T. Tzara (*Evasion*), Seuphora (*Spokój wód*), George Hugnet (*Nuit*) oraz Max Jacob, *Charité ou table des matières (à Georges Hugnet)* i *Ulica Ravignan* (przedruk tłumaczenia A. Ważyka z „Reflektora”, 1925, nr 3), wreszcie G. Ribemont-Dessaignes: *Plus tarol* (i przekład: *Później*).

Dział plastyczny wypełniały szkice Ozenfanta *Système et méthode* (oraz przekład: *System i metoda*), Hugneta: *Z Francji do Polski*, a także reprodukcje prac F. Légera, J. Miró, Marcoussisa, Ozenfanta, F. Henri, Charchounne'a, M. Campigli, A. Riemera, Lurcata, H. Arpa i J. Torrès-Garcia; z polskich zaś — Stanisława Grabowskiego, Henryka Stażewskiego, Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej, Wandy Wolskiej, M. Wysockiego, G. Janisza oraz Augusta Zamoyskiego.

Numer drugi „L'Art Contemporain” przechodził niezwykle perypetie w toku swego druku, który trwał zresztą prawie pół roku. Przyczyny tego były różne i złożone; długotrwała choroba Grabowskiej, zmiana drukarni, wreszcie brak pieniędzy na opłacenie klisz. Ukazał się ten numer wreszcie w rok po pierwszym — w maju 1930 r. Tymczasem gotów był do druku numer trzeci, który miał się różnić zasadniczo od poprzednich. W związku z tym Brzękowski pisał do Przybosia: „Chciałbym jednak zredukować do minimum dział poetycki (2 str.), nie dawać przekładów z pol[skiego]

¹³ Tamże.

¹⁴ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 17 X 1929.

na francuski i poświęcić go wyłącznie malarstwu i teorii. Mam b. ciekawe plany. Czy Ty masz jakiś ciekawy artykuł? I kiedy mógłbyś go przesłać? Czy masz jakie nowe wiersze?"¹⁵

W jednym z listów następnych Brzękowski ukonkretnił założenia i zawartość trzeciego numeru, donosząc Przybosiowi o swoich zamiarach: „Damy numer bezkompromisowy, poświęcony czystej plastyce, ale głównie antygeometrycznej (Arp, ostatnia rzecz Prampoliniego, Grabowska). W małych odbitkach jako ilustracje do mego artykułu [...] futuryzmu, kubizmu, surrealizmu, neoplastycyzmu itp. Poza tym artykuł o Picassie (przeciw) i artykuł Arpa, oraz najwyżej 2 str. poezji. Wszystkiego 24 strony. Mamy zamiar kontynuować dalsze numery, ale szczegółowych planów jeszcze nie mamy”¹⁶.

Numer trzeci rzeczywiście niemal w całości wypełniły sprawy plastyki. Im poświęcony był 3 *Kilometrą* Brzękowskiego, teraz też wreszcie udało się pozyskać do współpracy Władysława Strzemińskiego, który dał szkic *Dramatyzm i architektonizm*; poza tym w numerze znalazły się dwa wystąpienia skierowane przeciw Picassowi: Waldemara George P.P.C. oraz Brzękowskiego *Bonsoir à Picasso* (i po polsku: *Przeciw Picassowi*) oraz tekst H. Arpa w formie odpowiedzi na list redaktora w sprawie opinii na temat malarstwa, rzeźby, nadrealizmu i neoplastycyzmu, zatytułowanej *Cher monsieur Brzekowski* (drukowany także w tłumaczeniu). Ogromną większość numeru wypełniły zestawy ilustracji, korespondujące ze wstępnym tekstem Brzękowskiego, który ukazywał ewolucje i wewnętrzne zróżnicowanie sztuki nowoczesnej — od Cezanne’a, C. Moneta i Modiglianiego, poprzez Matisse’a, Picassa, Braque’a, Légera, Prampoliniego do Mondriana, van Doesburga, Malewicza, Ernsta, Miró oraz G. Chirico i innych. Obok nich pomieszczone były reprodukcje prac polskich artystów: H. Stażewskiego, W. Strzemińskiego, Wandy Wolskiej, Alicji Halickiej i Stanisława Grabowskiego. Na okładce znajdowała się reprodukcja obrazu Arpa.

Poezja była reprezentowana — zgodnie z ujawnionym już zamiarem redakcji — bardzo skromnie: w numerze tym znajdował się przekład wiersza T. Tzary *Zbrodnia sportowa*, H. Arpa 5, M. Seuphora *Coeur tendre*, wreszcie Przybosia *Okna*. Literacką część pisma uzupełniał dołączony jako wkładka polemiczny szkic Przybosia *W walce z „Walką o treść”*, wydrukowany w Cieszynie; w ramach tej wkładki znajdował się także wyciąg z *Komunikatu nr 1 a. r.*

Przedstawiona tutaj szczegółowo, niemal dokumentarnie (ze względu na rzadkość pisma w bibliotekach polskich) zawartość trzech numerów „L’Art Contemporain” wskazuje, iż pismo to nie miało jednolitej formuły. Była już okazja wspomnieć, że „L’Art Contemporain” było pismem o kilku trudnych do pogodzenia funkcjach. Redaktorzy pisma nie przyjmowali odrębnych programowych założeń, to znaczy nie zamierzali od-

¹⁵ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 16 IV 1930.

¹⁶ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 12 V 1930.

dawać go do dyspozycji żadnemu z istniejących wówczas kierunków w sztuce i tendencji w literaturze. Formuła pisma była więc dosyć szeroka, obejmowała to, co nazywano wtedy modernizmem (w znaczeniu dosłownym: *moderne* — nowoczesny); terminem tym na naszym gruncie posługiwał się często Władysław Strzemiński i czasopismo „Europa”. Niezbyt ściśle określano w ten sposób radykalne artystycznie zjawiska nowej sztuki. W plastyce określenie to obejmowało kubizm, futuryzm, abstrakcję geometryczną, neoplastycyzm, unizm Strzemińskiego, na malarstwie nadrealistycznym skończywszy.

Prezentacja i dobór artystów były wypadkową planów i możliwości, upodobań Brzękowskiego i sympatii Grabowskiej, niekiedy zaś decydowały o tym po prostu układy personalne oraz istniejąca sieć kontaktów. Polityka Brzękowskiego — można sądzić — była bardziej obiektywna i związana z programowymi tezami *Kilometrażu*, Grabowskiej — raczej intuicyjna i subiektywna. Dostrzegł to bardzo wcześnie Strzemiński, który w liście do Przybosa pisał: „»L'Art Contemporain« o tyle jest dobre, o ile prowadził Brzękowski. Udział Grabowskiej powodował niepotrzebne odchylenia natury czysto osobistej, umieszczanie zbytecznych reprodukcji, kokietowanie tych malarzy, których nie należało itp. Ratowała kultura i dobra wola Brzękowskiego. Ze strony Wandeczki częsta była nadmierna chęć reprodukcji siebie i »wykorzystania« pisma. Nie przeczę, były wartości i były zasługi, lecz mogłoby być lepiej i mogłaby być linia wyraźniejsza”¹⁷.

Linie rozwojową — jakkolwiek trzy wydane numery nie pozwalały na pełne jej rozwinięcie — dostrzega się jednak wyraźnie. Polegała ona na ukazaniu ścierania się w sztuce współczesnej idei konstrukcyjnych i destrukcyjnych, przedmiotowości i abstrakcji, geometryzmu i jego przeciwieństwa. Brzękowski — w myśl swojej listownej deklaracji — skłaniał się coraz bardziej do eksponowania w piśmie malarstwa niegeometrycznego; tym się tłumaczy zwiększona obecność w numerach drugim i trzecim malarstwa surrealistycznego. Tym także — podwójny atak na Picassa w ostatnim numerze „L'Art Contemporain”. Szczególnie ostry był artykuł Brzękowskiego, w którym zarzucał on Picassowi, iż zawsze i za wszelką cenę pragnie być „szefem awangardy” oraz że „chęć wiecznej awangardowości powoduje [...] karkołomne skoki, które mają na celu utrzymanie się na fali za wszelką cenę”¹⁸. Autor zarzucał Picassowi, iż dostosowuje swą sztukę do nadchodzących koniunktur, stąd jego dzieła stanowią analogię do wielu dzieł i różnych artystów — od Braque'a do Mondriana, Légera, Ozenfanta, Arpa, a także Maxa Ernsta, bo i przez nadrealistyczną fazę przeszedł mistrz z Malagi. Podobieństwa te były, zdaniem Brzękowskiego (a wydaje się, iż wypowiedział on nie tylko własne opinie),

¹⁷ List W. Strzemińskiego do J. Przybosa, [w:] *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929—1933*, opr. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 13. s. 247.

¹⁸ J. Brzękowski, *Przeciw Picassowi*, „L'Art Contemporain”, 1930, nr 3.

„nie tylko uderzające, lecz także [...] kompromitujące”¹⁹. Po latach Brzękowski pisał, iż ataki te, jako wychodzące z obozu nowej sztuki, wywarły wówczas w świecie malarskim Paryża duże wrażenie²⁰.

Jeszcze wyraźniej rysuje się linia pisma na obszarze poezji i literatury, choć i tu nie było pełnej konsekwencji, gdyż obok wierszy dadaistów i nadrealistów drukował Brzękowski gwałtowny atak Hugneta na Bretona pt. *Z Francji do Polski*. Nie przeszkodziło to nieco później przyłączyć się Hugnetowi do jego grupy. Linia ta stanowiła wypadkową zobowiązań Brzękowskiego wobec środowiska „Zwrotnicy” i nacisku przemian, jakim on sam ulegał w okresie paryskim. Była to więc droga od konstruktywizmu do nowej budowy poetyckiej, wykorzystującej i doświadczenia asocjacionizmu, i nadrealizmu; po paru latach dążność tę określił Brzękowski mianem „poezji integralnej”. Ale polityka redakcyjna korygowana była przez to, że „L’Art Contemporain — Sztuka Współczesna” stanowiła właściwie syntezę dwu pism: jednego, które otwierało drogę polskiej sztuce nowatorskiej do Europy (przede wszystkim Francji) i drugiego, które zapoznawało polskiego czytelnika z nową sztuką Europy (wyłącznie jej zachodniej części). W obu pismach przejawiały się tendencje różne, ale w pierwszym — prócz Czyżewskiego, który zapewne znalazł się w piśmie dlatego, że przebywał wówczas w Paryżu — dominowali poeci drugiej „Zwrotnicy”, w drugim zaś coraz wyraźniejsze stawały się sympatie nadrealistyczne. W praktyce poetyckiej samego Brzękowskiego obie tendencje zderzały się szczególnie ostro: podatność na przyjęcie niektórych elementów poetyki nadrealistycznej była kontrolowana przez idee rygoru wyniesione ze „Zwrotnicy”.

Cele, jakie przyświecały „L’Art Contemporain”, powodowały przekształcenie pisma raczej w almanach czy magazyn informacyjny niż pismo żywe i aktualne. Sporo było — jeśli chodzi o teksty poetyckie oraz ilustracje — materiału retrospektywnego. Poza tym prawie roczny odstęp między pierwszym a drugim numerem, a także krótki w sumie okres ukazywania się pisma, nie pozwoliły na uformowanie jego profilu, zwłaszcza że numer trzeci wskazywał na zasadniczą zmianę jego charakteru — o wyglądzie „L’Art Contemporain” decydowała plastyka. Co prawda Brzękowski zapowiadał, że numer czwarty miał zapewnić przewagę materiałom literackim, lecz w tym wypadku trzeba mówić nie o zamiarach, lecz o stanie rzeczywiście.

Szansą „L’Art Contemporain” na obu rynkach była aktualność i związek z teraźniejszością, w piśmie zaś było za dużo sztuki wczorajszej (nawet jeśli to była sztuka tworzona kilka lat temu). Większość artystów, których prace reprodukowała „Sztuka Współczesna”, była znana na polskim gruncie już ze „Zwrotnicy”, „Błoku”, „Praesensu”, „Almanachu No-

¹⁹ Tamże.

²⁰ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 89.

wej Sztuki” i innych; o niektórych nazwiskach pisał obszernie Peiper, nie mówiąc już o pismach poświęconych specjalnie plastyce. Prawdziwą nowością natomiast było malarstwo nadrealistyczne i jego prezentacja na polskim rynku stanowiła niezaprzeczalną zasługę pisma Brzękowskiego i Grabowskiej. Podobnie przedstawiała się rzecz z poezją. Twórczość Jacoba czy Cendrarsa, o którego wiersze Brzękowski także zabiegał, była już drukowana przez awangardowe pisma polskie („Zwrotnica”, „Almanach Nowej Sztuki”, „Reflektor”), toteż „L'Art Contemporain” szedł już tropami wyznaczonymi przez poprzedników, natomiast jego pionierska rola polegać mogła na prezentacji w Polsce właśnie poezji dadaistycznej i nadrealistycznej. Z tych powodów obecność T. Tzary była pożądana (przed tym tylko „Zwrotnica” drukowała jego tekst odczytu o dadaizmie), podobnie jak utwory G. Ribemont-Dessaignes, R. Desnosa i G. Hugnetá. Nawet jeśli nie odpowiadała ich twórczość gustom redaktorów, to zapoznanie polskiego czytelnika z przebiegiem rewolucji nadrealistycznej stanowiło jedną z powinności pisma, które mogło to zrobić w oparciu o materiał z pierwszej ręki.

Brzękowski zdawał sobie sprawę z tego, o czym świadczyła obecność w pierwszym numerze pisma i dadaistów, i nadrealistów. Wiadomo też, że redaktor „L'Art Contemporain” zwracał się o współpracę do André Bretona, zresztą bez skutku; są także dane, iż Brzękowski zamierzał napisać do „L'Art Contemporain” artykuł informacyjny o nadrealizmie, ale zamiaru tego nie dopełnił.

Optymalnym rozwiązaniem — wydaje się — było takie uformowanie pisma, żeby jego część „francuska” ewoluowała ku pismu nadrealistycznemu, zaś część „polska” stanowiła „eksportowy” wariant pisma polskich nowatorów. Byłyby to więc dwa pisma niejako wykluczające się i polemiczne, czy — jak kto woli — dopełniające. Wykluczałyby się na płaszczyźnie merytorycznej, dopełniały — stykając tendencje przeciwstawne. Ale — z drugiej strony — konstruktywistyczna poezja „Zwrotnicy” spotykała się w swych podstawowych założeniach z odprzedmiotowioną sztuką abstrakcyjną. To też tłumaczy bliski kontakt „Sztuki Współczesnej” z pismem Seuphora i Torrès-Garcia „Cercle et Carré”²¹.

Nie wiadomo, jaki był odbiór pisma na rynku francuskim, a ściślej — bo nie chodzi na razie o handlowe rozumienie rynku — na ile spełniało ono swoją funkcję jako: 1) pismo całej nowej sztuki, 2) pismo popularyzujące dorobek polskiej awangardy. Bardziej uchwytna jest rola — i to nas szczególnie interesuje — „L'Art Contemporain” w odniesieniu do awangardy w kraju. Czy „Sztuka Współczesna” stała się jej pismem? Odpowiedź musi być jednak negatywna, pismo to nie zostało bo-

²¹ O związkach awangardy polskiej, a zwłaszcza Brzękowskiego z tym pismem, zob. J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 90—94.

wiem uznane przez awangardę za jej organ. Będziemy próbowali zbadać, na ile jest to dziś możliwe, dlaczego sprawa przybrała właśnie taki obrót.

Wiemy już, że Brzękowski liczył przede wszystkim na oparcie wśród byłych poetów „Zwrotnicy” i do nich zwracał się w pierwszej kolejności o współpracę. Ale publikacja pierwszego numeru „L'Art Contemporain” wzbudziła w tym środowisku liczne zastrzeżenia i niechęci, które w pewnej mierze ważyły na dalszej współpracy. Brakuje nam, niestety, materiałów podstawowych dla tej sprawy, jakie stanowiły listy Przybosia do Brzękowskiego. Treści niektórych możemy się jednak domyślać ze szczęśliwie zachowanych listów Brzękowskiego do Przybosia. Reakcja Przybosia na ukazanie się pierwszego numeru musiała być dosyć ostra, skoro list Brzękowskiego zaczynał się wyznaniem: „jestem mocno zniechęcony do wszystkiego, choć zarzuty stawiane przez Peipera i podtrzymywane przez Ciebie wydają mi się w znacznej mierze nieuzasadnione”²².

Zarzuty dotyczyły kilku spraw, o różnej zresztą skali. Brzękowski słusznie domyślał się, iż sąd Przybosia o piśmie „uległ dużej zmianie po liście Peipera”²³. Można się tego domyślać także z listu Peipera do Przybosia sygnalizującego początkową rozbieżność ocen, później Przybosi uznał (przynajmniej częściowo) argumentację Peipera. Otóż kwestie, na które Brzękowski odpowiadał Przybosiowi, pokrywają się (nawet co do kolejności) z tym, co Przybosiowi pisał Peiper, który „L'Art Contemporain” ocenił bardzo surowo.

Sąd Peipera o „L'Art Contemporain” warto zacytować w całości, jako że jego autor miał przeznaczone w tym piśmie miejsce wysokie, którego nie zajął. „Szkoda — pisał Peiper do Przybosia — że nie mam czasu napisać dokładniej o »L'Art Contemporain«. Wcale nie podzielał Pańskiego zdania o tej publikacji i jestem przekonany, że po bliższym zapoznaniu się z nią odniesie się Pan do niej krytyczniej. Niech Pan tylko uwzględni stosunek przekładów do oryginałów w Pańskich wierszach i moich. Niech Pan zwróci uwagę na nielojalność korekty, a uprzytomni Pan sobie, że Francuzi z lektury tych rzeczy wynieść mogą jedynie najgorsze wrażenie. Z poezji francuskiej wybrano jedynie surrealizm, ale czemuż Brzękowski w swym artykule wstępnym nie dał wstępu do tej właśnie poezji? Przecież polski czytelnik weźmie ją za postępek matolów lub wariatów. Widziana zarówno od naszej strony, jak i od strony zagranicy, publikacja celu swego nie spełnia”²⁴.

Brzękowski zarzutom postawionym przez Przybosia (częściowo powtarzanych za Peiperem) przeciwstawiał się we wszystkich punktach.

²² List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 3 VI 1929.

²³ Tamże.

²⁴ List T. Peipera do J. Przybosia z 16 V 1929. Autograf w zbiorze korespondencji J. Przybosia w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

Jeśli chodziło o tłumaczenia opowiadał się on nie za bezwzględną dosłownością, lecz za swobodnym przekładem, który powinien cechować się gładkością i poetyckością. Brzękowski przywoływał świadectwa i wypowiedzi Hugneta oraz Seuphora, którzy pozytywnie oceniali brzmienie przekładów. „Jeśli chodzi więc o język przekładów i ich poetyckość — konkludował — nie spotkałem się tu dotychczas z zarzutami”²⁵. Bronił też Brzękowski pewnych odstępstw przekładów od oryginałów. Okazuje się poza tym, że Peiper sam dostarczył Brzękowskiemu projekt tłumaczenia *Niedzieli* z opuszczeniem pewnych miejsc, zaś w *Gwiazdach* Przybosa słowo „odmurowany” okazało się nieprzetłumaczalne. Natomiast błędy korekty, robionej trzykrotnie — przez Brzękowskiego i poetów francuskich: Seuphora oraz Gaina, przypisał Brzękowski drukarni.

Ważniejsze merytorycznie były zarzuty co do druku w piśmie wierszy francuskich: tekstów Seuphora o wyłącznie dźwiękowych wartościach oraz techniki zastosowanej przez Desnosa w *Idealnej utrzymance*. Brzękowski sądził, iż zastosowanego przez Seuphora pogwałcenia składni raczej w Polsce nie praktykowano. Przyboś zarzucał także (zresztą za Peiperem) faworyzowanie w piśmie nadrealistów, odpowiadał bowiem i na to Brzękowski: „Z surrealistów (prawowiernych) znalazł się w naszym piśmie tylko jeden: Desnos. Seuphor nie ma nic wspólnego z nadrealizmem, przeciwnie, jest jego najzaciętszym wrogiem. Toż samo inni: Tzara, Dermée, Gain i in.”²⁶

Nowatorzy krakowscy przeciwstawiali się więc tak zarysowującej się linii pisma, która kłóciła się z kierunkiem „Zwrotnicy”; inni zapewne też jej nie aprobowali. W ogóle Brzękowski był przygnębiony reakcjami najbliższych na „L'Art Contemporain”. Do Przybosa pisał: „Muszę dodać, że po otrzymaniu pierwszego numeru nie napisał do mnie nikt — ani Stażewski, ani Ważyk, ani nawet Kurek”²⁷. Strzeмиński nie odpowiedział Grabowskiej na trzy listy zapraszające go do współpracy.

Właśnie sprawa Strzeмиńskiego wprowadza nowy motyw, który wyjaśni kolejną przyczynę niepowodzeń „L'Art Contemporain” na terenie krajowym i pozwala zrozumieć, dlaczego współpraca części awangardy z pismem Brzękowskiego szła tak opornie. Niemal równocześnie bowiem formował się w kraju miesięcznik „Europa”, założony przez Stanisława Baczyńskiego. W broszurze *Syty Paraklet i głodny Prometeusz* dał on przed paru laty analizę młodej liryki polskiej, zapowiadał się na jej krytycznego rzecznika. Baczyński współpracował z awangardowym piśmie plastyków „Praesens”, gdzie wydrukował jedną z pierwszych w Polsce informacji o nadrealizmie. W założonym zaś w roku 1928 tygodniku „Wiek XX” ofiarował wiele miejsca sprawom najnowszej sztuki i literatury o awangardowej orientacji.

²⁵ List J. Brzękowskiego do J. Przybosa z 3 VI 1929.

²⁶ Tamże.

²⁷ List J. Brzękowskiego do J. Przybosa z 2 VI 1929.

„Europa” także weszła do historii polskiej awangardy i później miejsce to zostanie dokładniej określone. W tym miejscu należy o tym miesięczniku wspomnieć ze względu na jego powiązanie z historią „L’Art Contemporain”. W nowym piśmie Baczyńskiego Strzemiński objął dział plastyczny i dzięki temu był w organizację pisma dokładnie wprowadzony. Być może to stało się przyczyną braku jego reakcji na zaproszenia Grabowskiej, która właśnie Strzemińskiego chciała wysunąć na czoło pierwszego numeru. Strzemiński pojawił się dopiero w trzecim numerze „L’Art Contemporain”.

Miesięcznik Baczyńskiego wychodził mniej więcej w tym samym czasie co „L’Art Contemporain” i korzystał częściowo z tych samych piór. Ukazywał się on bardzo regularnie, czego nie można powiedzieć o piśmie paryskim. Dlatego nawet Przyboś wolał posyłać artykuły raczej „Europe”, gdzie ukazywały się w terminie określonym i łatwiej znajdowały swego czytelnika.

Oczywiście — mogły te dwa pisma uzupełniać się, a nawet współpracować ze sobą. Stało się jednak inaczej. Usytuowały się one względem siebie antagonistycznie, okazały się dla siebie konkurencją. Tak od razu widział to Brzękowski, pisząc do Przybosia: „Dowiedziawszy się od Ciebie o tym nowym piśmie Strzem[iński]—Baczyński, zainteresowałem się tym nie tylko jako nowym piśmie liter[ackim], ale siłą rzeczy także z innych względów. Czy jest to tylko wznowienie »Wieku XX«, czy też pismo literackie. Jeśli ma to być pismo literackie — to mam wrażenie, że tłumaczy się już milczenie Strzem[ińskiego] itd. Nie rozumiem tylko, dlaczego robi nowe pismo teraz, gdy istnieje »L’Art«, i czemu nie zrobiono nic w latach 1926—1929, gdy nie było żadnego pisma N[owej] Sztuki w Polsce. Była »Zwrotnica«, to musiał powstać »Almanach [Nowej Sztuki]«, był »Blok« — to znowu »Praesens«. Nie rozumiem tych ludzi, dlaczego nie są zdolni do najmniejszej solidarności i współdziałania, ale marnują swe siły zupełnie bezowocnie”²⁸.

Zauważmy najpierw, że druga „Zwrotnica” wychodziła właśnie w latach 1926—1927, zaś „Almanach Nowej Sztuki” zaczął się ukazywać już po zawieszeniu pisma Pepera i niejako kontynuował jego dzieło — wystarczy przypomnieć wstępną deklarację tego pisma. Ale ważniejsze jest w niej to, że Brzękowski chciał uczynić z „L’Art Contemporain” pismo całej awangardy i dlatego powstanie drugiego pisma (a obecność w nim Strzemińskiego zdawała się zapewniać awangardowy charakter „Europy”) odczytywał jako dublowanie wysiłków, a nawet jego dywersję wobec pisma już istniejącego. „Europa” zaś do „L’Art Contemporain” ustosunkowała się od początku negatywnie. Najpierw Brzękowskiego zaczeplił Strzemiński w artykule *Bilans modernizmu* już w pierwszym numerze „Europy”. Strzemiński bronił pierwszeństwa Mieczysława Szczy-

²⁸ Tamże.

ki, który w swych fotomontażach łączył elementy organiczne z abstrakcyjnymi i pisał o tym w 1924 r. w „Blok” — wobec np. Légera, o którego później z tych podobnych zestawieniach pisał Brzękowski w „L'Art Contemporain”. „Do której kieszeni pan ten schował swe oczy w 1924?”²⁹ — pytał niezbyt taktownie Strzemiński, zapominając, iż oczy 21-letniego wtedy poety mogły tego nie dostrzec, jeżeli nawet „Blok” oglądały.

Ale uderzenie mocniejsze miało przyjść nieco później. W przeglądzie czasopism „Europa” omówiła pierwszy numer „Sztuki Współczesnej”, odmawiając jej niemal wszelkich wartości. Zarzucano jej zbyt luksusowy wygląd oraz nadmierną rozrzutność miejsca i pieniędzy, kwestionowano wartość wierszy autorów polskich przełożonych na francuski. Autor ukrywający się pod kryptonimem S.S. pisał: „Jest to pismo z obrazkami i wierszykami, w kompozycji godne staroświeckich miesięczników, graficznie banalne. A szkoda, bo koszty tego wydawnictwa mogłyby pokryć nakład kilku miesięczników istotnie nowoczesnych, skromnych, ekonomicznie zorganizowanych i bez patosu wydawniczego. O nowoczesności bowiem nie stanowi ani kredowy papier, ani nadmiar światła na paginach, ani też narzucanie Francji czy Europie polskich wierszy Peipera lub Ważyka. Wiersze te, interesujące same przez się, nie dawały dostatecznego powodu do przekładu. [...] Prawdziwie nowoczesne pismo wymaga podstawy teoretycznej, trwalszej niż doraźnie zgromadzony, luźny materiał malarski i poetycki”³⁰.

Brzękowski był tym przyjęciem swego pisma przez „Europę” zaskoczony, o czym świadczyła jego gwałtowna reakcja w liście do Przybosia: „Czy czytałeś, co ten idiota. Baczyński napisał o »L'Art« w »Europie«?! Oburzające! I to gość, który nadaje sobie pozory awangardowości”³¹. Napisał też od razu replikę, którą przysłał najpierw Przybosiovi z prośbą o uwagi. Przyboś — o ile można wnosić z jego listów do Jalu Kurka, a także z korespondencji samego Brzękowskiego, odradzał mu drukowanie tego ataku, proponując tylko wysłanie sprostowania do „Europy”. Brzękowski sądził jednak, że nie wydrukowałaby ona odpowiedzi, toteż zdecydował się na publikację polemiki w drugim numerze „L'Art Contemporain”, zatytułowanej *Europa? Europa? W zakończeniu jej J. B[rzękowski] pisał: „P. Baczyński dość już zerował na polskiej awangardzie — dziś ogłaszamy, że nie mamy z nim nic wspólnego i ostrzegamy przed nim zarówno publiczność, jak i polskie, i zagraniczne czasopisma awangardy”*³².

²⁹ W. Strzemiński, *Bilans modernizmu*, „Europa”, 1929, nr 1.

³⁰ S. S., *Nowe czasopisma*, „Europa”, 1930, nr 1.

³¹ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 9 I 1930.

³² J. B. [J. Brzękowski], *Europa? Europa?*, „L'Art Contemporain”, 1930, nr 2.

Odpowiedź tę pokwitował Baczyński w artykule „obrachunkowym” ze swoimi przeciwnikami pt. *Monopol i szantaże*, drukowanym pod pseudonimem Adama Kerstena. Postępowanie Brzękowskiego nazwał „szantażem kuchennym”, pisząc: „Zamiast rzeczowej odpowiedzi usiłuje się paraliżować krytykę informacjami o jej »kuchennych« sprawach. Zamyka się ludziom usta rewelacjami o nich, wywąchanymi chyba z biuły klozetowej (napaść eleganckiego »L'Art Contemporain« czy »Sztuki Współczesnej« na »Europę«)”³³.

Ponieważ polemika nie zawierała żadnych elementów merytorycznych na tym została zamknięta, zresztą oba pisma przestały rychło wychodzić — prawie jednocześnie. Strzemiński już w tych dyskusjach nie brał udziału, tym bardziej że do „Europy” coraz bardziej się zrażał, natomiast zbliżał do „L'Art Contemporain”, z którym podjął pod koniec jego ukazywania się współpracę. Zresztą wkrótce obaj — Brzękowski i Strzemiński — spotkali się na terenie grupy a. r., a następnie blisko współpracowali przy wydawnictwach tej grupy. Sam zaś Strzemiński od pisma Baczyńskiego odsuwał się, ponieważ jego cele kolidowały z kierunkiem, jaki obierała „Europa”.

Konflikt „Europy” z „L'Art Contemporain” zaważył wówczas na obu pismach, wprowadził też pewne różnice zdań wewnątrz awangardy. Przyboś był bardzo przeciwny zaostrzeniu sporu, czemu dawał wyraz w listach do Brzękowskiego i do Kurka. Do tego ostatniego pisał: „w 2-gim numerze jest gwałtowny atak Brzękowskiego na »Europę« i Baczyńskiego. Odradzałem początkowo Brzęk[owskiemu] tego artykułu. Skomplikuje to trochę sytuację nowej sztuki w kraju. Jedyne sympatyzujące z nami pismo — samowolnie odtrącone”³⁴. Co prawda Przyboś więcej budował jeszcze na obecności w „Europie” Strzemińskiego niż na Baczyńskim, ale faktem było, że w piśmie tym awangarda miała wówczas swoją jedyną trybunę.

Pismo Brzękowskiego wzbudzało niechęć także w środowisku lewicy artystycznej. Jego redaktor próbował nawiązać kontakt z niektórymi jej przedstawicielami, nie tyle zresztą dla ich lewicowego stanowiska ideowego lub politycznego, lecz w imię awangardowej (w szerszym rozumieniu tego słowa) przeszłości. Na tej zasadzie znalazły się w „L'Art Contemporain” wiersze i przekłady Adama Ważyka, stąd też zaproszenie do współpracy Aleksandra Wata. Wat jednak propozycji nie podjął, bowiem w tym czasie związany był z komunistycznym „Miesięcznikiem Literackim”, a dla tego pisma cała awangarda krakowska była wyrazem ideologii kapitalistycznej, więcej — dopatrywano się zbieżności z faszyzmem (wówczas — w wersji włoskiej). Świadczyła o tym polemika

³³ A. Kersten [S. Baczyński], *Monopole i szantaże*, „Europa”, 1930, nr 7.

³⁴ List J. Przybosia do J. Kurka z 16 IV 1930 (*Materiały do dziejów awangardy*, s. 88).

między Watem a Peiperem na łamach „Miesięcznika Literackiego”, ataki pisma na Kurka, a wreszcie — i to nas tu interesuje przede wszystkim — przyjęcie, jakie „Sztuce Współczesnej” przygotowała lewica w osobie Stanisława Wygodzkiego.

Wygodzki był wtedy jednym z najbliższych współpracowników „Miesięcznika Literackiego” i atakując „L'Art Contemporain” wypowiadał zapewne nie tylko swoje osobiste poglądy. Wcześniej jeszcze określał w podobnym duchu swoje stanowisko wobec idei „Zwrotnicy” w dyskusji prowadzonej w latach 1928—1929 na łamach „Głosu Literackiego”. W artykule „Sztuka Współczesna”: *idealna utrzymanka* Wygodzki atakował przede wszystkim te teksty, które wyrażały całkowitą autonomię sztuki (np. opartą na grze dźwięków *Sardynię* Seuphora), albo wypowiedzi domagające się odejścia sztuki od życia realnego. Polemizował więc autor z definicją Ozenfanta, że sztuką jest „to wszystko, co nas odciąga od życia realnego, wiodąc ku wzlotowi”³⁵, a zdanie Brzękowskiego na temat zakotwiczenia abstrakcji o dno życia uznał Wygodzki za wybieg.

Krytyk podkreślał także rozbieżność wywodów Berety i Brzękowskiego z drukowanymi obok tekstami polskich poetów. Sądził on, iż opinie Brzękowskiego w sprawie ustępowania obrazu-metafory na rzecz obrazu-pojęcia nie odpowiadają rzeczywistości, mają sens najwyżej w odniesieniu do praktyki autora *Na katodzie*. Wygodzki prowadził zresztą z Brzękowskim polemikę na kilku planach. Odmawiał mu prawa do monopolizowania przez awangardę (w tym wypadku „Zwrotnicę”) sztuki współczesnej, Wygodzki był bowiem przekonany, że powstaje ona także poza tym kręgiem poetyckim.

Z drugiej strony Wygodzki miał za złe Brzękowskiemu odchodzenie od podstawowych założeń „Zwrotnicy”, za jakie uznał podkreślany przez Peipera związek sztuki z życiem, wyrastanie praw sztuki z zasad rządzących całą rzeczywistością, tworzoną przez człowieka. Odpowiedniość i analogia obu dziedzin, akcentowane przez Peipera, wydawały się Wygodzkiemu nadal obowiązujące i możliwe do aktualizacji oraz nowej interpretacji. Tę postawę Peiperowskiego pisma mając na myśli pisał Wygodzki: „Nie wolno zamykać oczu ani zaprzeczać, że »Zwrotnica« odegrała u nas mało okrzyczaną, ale wybitną rolę, jeszcze ją odegra, a przynajmniej odegrać ją powinna”³⁶.

Odpowiedź Brzękowskiego na artykuł Wygodzkiego była zredagowana w tonie bardzo umiarkowanym, ale z zaznaczeniem i podtrzymaniem prawie wszystkich między nimi różnic. Redaktor „Sztuki Współczesnej” nie zgadzał się na uprawianie sztuki o tendencji społecznej, bowiem ten-

³⁵ S. Wygodzki, „Sztuka współczesna”: *idealna utrzymanka*, „Głos Literacki”, 1929, nr 16.

³⁶ Tamże.

dencja ujawniona bezpośrednio nie ma nawet wartości propagandowej; odrzucał też potrzebę programowego tworzenia poezji klasowej, co uznawał za nieporozumienie; zwracał również uwagę na różnicę między treścią życiową a treścią poetycką. Dlatego też Brzękowski bronił metafizyki (ale zdaje się nie miał na myśli filozoficznego sensu tego terminu, bliższy był „wielości rzeczywistości” Chwistka), pisząc, iż „Poczucie istnienia drugiej rzeczywistości czy wielu jest niezbędnym atrybutem sztuki”³⁷. Polemista Wygodzkiego bronił także społecznej wartości i sensu nowatorstwa. Pisał w tej sprawie: „Iluż młodych poetów korzysta dziś bez wahania z tego, co wniosła »Zwrotnica« i zagranica do nowej poezji polskiej. Nowe wartości wprowadzone przez nią stały się już w wielu wypadkach własnością ogółu, rozszerzyły one warsztat poety, stały się faktem społecznym”³⁸. To będzie zresztą jedna z kilku stałych osi sporów między awangardą a jej oponentami. W tym wypadku: sporu o społeczny sens i charakter sztuki uprawianej przez nowatorów.

Środowiska krajowe, na które „L'Art Contemporain” był obliczony, nie dawały więc dostatecznego oparcia i poparcia poza wąską grupką awangardy, i to nie wszystkich jej członków. Inne środowiska przyjęły pismo niechętnie lub obojętnie. „Wiadomości Literackie” zamieszczały najwyżej płatne ogłoszenia. „Gazeta Polska” odnotowała w dziale literackim trzeci numer, lecz wspomniała tylko polemikę Przybosa z *Walką o treść* Irzykowskiego; w ten sposób „Sztuka Współczesna” posłużyła Kadenowi-Bandrowskiemu jedynie za pretekst do załatwiania starych porachunków z Irzykowskim³⁹. Prawdziwie życzliwych omówień nie było wiele: notatki Jalu Kurka w „Głosie Narodu”⁴⁰ i recenzja Michała Sobeskiego w „Kurierze Poznańskim”⁴¹.

To były merytoryczne powody, które utrudniały pismu Grabowskiej i Brzękowskiemu związek z krajem. Niemniej ważne były sprawy całkiem powszednie — chodziło o usytuowanie pisma z dala od kraju, o brak naturalnego i bezpośredniego oparcia czytelniczego oraz o kolportaż, prowadzony bardzo wąskimi kanałami. Sprawa ta przedstawiona będzie osobno; tutaj wystarczy końcowy wniosek, że pismo po prostu nie przyjęło się na krajowym rynku, a sprzedaż jego była znikoma. W tej sytuacji stawało się dla Brzękowskiego oczywiste, iż musi zrezygnować z części „polskiej” pisma lub ją przynajmniej zredukować. Było to widoczne już w drugim numerze, gdzie spora część wierszy polskich nie uzyskała tłu-

³⁷ J. Brzękowski, *Spółeczna czy użyteczna?*, „Głos Literacki”, 1929, nr 20.

³⁸ Tamże.

³⁹ jkb [J. Kaden-Bandrowski], *Na marginesie*, „Gazeta Polska” z 19 X 1930.

⁴⁰ *Awangarda poetycka w Paryżu. Pokłosie z pism paryskich*, „Głos Narodu”, 1930, nr 190.

⁴¹ M. Sobeski, *Wśród naszej awangardy*, „Kurier Poznański”, 1930, nr 408.

maczeń na francuski i nie wszystkie francuskie otrzymały wersję polską. W trzecim numerze nawet programowy artykuł Strzemińskiego drukowany był tylko po polsku. Podobnie było z całą polemiką Przybosia wokół *Walki o tręść*. Pierwsza jego notatka ukazała się jeszcze w obrębie numeru, natomiast replika — wydrukowana w cieszyńskiej drukarni — dołączona była do trzeciego numeru już w kraju i tylko dla krajowego odbiorcy była przeznaczona.

Numer trzeci „L'Art Contemporain” oznaczał przekształcenie się go w pismo „francuskie” i „plastyczne”; dzięki bowiem działowi plastycznemu przyjęcie pisma na rynku paryskim było niezłe, a jego sprzedaż zadowalająca. Nie na tyle jednak, by mogło się ono dłużej o własnych siłach utrzymać. Zasoby obojga Grabowskich wyczerpały się, trzeci numer sfinansował sam Brzękowski. Brzękowski chciał jeszcze wydać numer poświęcony literaturze, kiedy zaś tę myśl zarzucił, Grabowska zamierzała utrzymać pismo nawet bez pomocy Brzękowskiego. Ale nadzieje na ministerialną subwencję z Warszawy zawiodły, sprzedaż „L'Art Contemporain” pokrywała zaś niewielką tylko część kosztów; możliwości finansowania pisma przez jakąś grupę niemiecko-amerykańską także okazały się nierealne.

Wydaje się, iż na końcowej klęsce pisma zaważyły w sporej mierze te momenty, które wysuwała swego czasu „Europa”: że pismo było drukowane zbyt rozrzutnie i luksusowo (dobry papier, ogromna liczba, i to dużych reprodukcji, co podwyższało kosztą druku, a tym samym cenę numeru). Dawały też o sobie znać ekonomiczne skutki dwujęzyczności „L'Art Contemporain”; wiele tekstów zajmowało (oryginał i przekład) podwójną ilość miejsca, podwójnie więc kosztowała drukarnia itp. To była cena, jaką zapłaciło pismo za swą „międzynarodowość”. Czy opłaciła się ona? Z perspektywy patrząc — na pewno tak; ale wówczas dwujęzyczność pisma stała się i przeszkodą, i pomyłką. Podjęcie walki na dwa fronty nie przyniosło dodatniego wyniku: ani nie spopularyzowało za granicą idei polskiej awangardy, ani „import” z Zachodu nie wpłynął w widoczny sposób na przemiany wewnątrz awangardy. Sprawdzały się przewidywania Strzemińskiego, który pisał do Przybosia: „Obawiam się, że »L'Art Contemporain« będzie miało mały zasięg wpływów w kraju mimo dobrego działu poetyckiego”⁴².

A jednak „L'Art Contemporain” ma trwały zapis w historii polskiej awangardy. Prócz motywów, o których była dotąd mowa, jeden szczególnie należy uwypuklić: że mianowicie pismo to miało bezpośrednią i autentyczną łączność z awangardą Zachodu, co było przedtem udziałem tylko niewielu grup i pism („Zwrotnica”, „Praesens”). Były to kontakty osobiste, oparte na wzajemnej współpracy. Ten rodzaj kontaktów

⁴² List W. Strzemińskiego do J. Przybosia z 16 VI 1929 (*Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929—1933*, s. 223).

przeciwstawiał się powszechnej w dwudziestoleciu międzywojennym praktyce: propagandzie literatury i sztuki polskiej kanałami oficjalnymi, drogą subsydiowania zagranicznych wydawnictw. Była to propaganda kosztowna, nieskuteczna, faworyzowała bowiem nie dzieła nowe i oryginalne, lecz na ogół konserwatywne artystycznie — zgodnie z ich krajową, oficjalną hierarchią. Praktyka wypracowana w „L'Art Contemporain” zakładała pewną wzajemność i równowagę wymiany, o której poprzednio w ogóle nie było mowy. Pouczająca jest recepcja np. włoskiego futuryzmu w Polsce oraz sytuacja polskiej futurystycznej i awangardowej poezji we Włoszech: cała fala przekładów z Marinettiego i innych autorów nie została odwzajemniona ani jednym przekładem z poezji polskiej. Ruch wartości odbywał się w jednym wyłącznie kierunku.

Na tym tle inaczej wyglądała praktyka „L'Art Contemporain”, która niejako — dzięki bliskiemu sąsiedztwu w jednym piśmie — czyniła polską sztukę zjawiskiem równoprawnym wobec nowej sztuki Zachodu. „L'Art Contemporain” i nawiązane wtedy kontakty umożliwiały włączenie dorobku polskiej awangardy w obręb nowatorskich poczyniń w sztuce zachodniej. Świadczyła o tym współpraca artystów francuskich przy redagowaniu pisma (dobór materiału, tłumaczenia, konsultacje, korekta itp.), zwłaszcza zaś obecność polskich artystów w czasopiśmie i grupie „Cercle et Carré”. Wokół tego pisma, wychodzącego w Paryżu w 1930 r. pod redakcją Seuphora i G. Torrèsa-Garcia, skupiła się grupa artystów uprawiających sztukę abstrakcyjną. W czasopiśmie tym Brzękowski ogłosił scenariusz abstrakcyjnego filmu, Katarzyna Kobro i Henryk Stażewski drukowali wypowiedzi o sztuce; zamieszczono także reprodukcje ich obrazów. W cyklu wypowiedzi o sztuce miał też być głos Przybosia, do jego publikacji jednak nie doszło. Przygotowano także dla „Cercle et Carré” przekład francuski tekstu *Komunikatu nr 1 a.r.*, lecz nie został on wydrukowany, bowiem Seuphora zraziło zawarte w *Komunikacie* krytyczne zdanie o Corbusierze. Kanałami wypracowanymi w okresie wydawania „L'Art Contemporain” rozpowszechniane były także wydawnictwa „Zwrotnicy” i najnowsze, zainicjowane dopiero pod firmą a.r. Brzękowski pełnił tu rolę ambasadora awangardy i pośrednika. Oto charakterystyczny fragment jego listu do Przybosia: „»Komunikat« i książkę otrzymałem. Książkę dałem Mondrianowi i Seuphorowi. Mondrian zamierza napisać do Strzem[ieńskiego] lub do Ciebie z podziękowaniem. Układ graficzny mu się podoba. Seuphorowi przeciwnie. »Komunikat« dałem także Vantongerloo, książkę pokazywałem także Prampoliniemu, Filli i in.”⁴³

Warto odnotować też, że *Kilometraż* Brzękowskiego, który wynikał z redakcyjnych potrzeb „Sztuki Współczesnej”, ukazał się w Paryżu w osobnej publikacji i później w Budapeszcie w języku esperanto, zaś En-

⁴³ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 2 V 1930.

rico Prampolini zamierzał wydrukować ten szkic w piśmie „La Città Futurista”, ale — zdaje się — zawieszenie pisma stanęło temu na przeszkodzie.

Współpraca polskich nowatorów z francuskimi, zapoczątkowana w „L'Art Contemporain” i kontynuowana w „Cercle et Carré”, miała przedłużenie w postaci udziału Henryka Stażewskiego, Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego w wystawie grupy „Abstraction-Création” (wyrosłej z Cercle et Carré’), w piśmie zaś grupy o tym samym tytule dwukrotnie w ankietach zabierał głos Władysław Strzemiński. Owocowała ona także w publikacjach poetyckich Brzękowskiego, do których okładki lub ilustracje wykonywali tej miary artyści, co F. Léger, H. Arp i M. Ernst.

„Sztuka Współczesna” służyła także jako pismo reklamowe dla wydawnictw polskiej awangardy literackiej i plastycznej. Ogłoszenia o książkach Brzękowskiego, Peipera, Przybosia — Strzemińskiego (*Z ponad*), Czechowicza i Ważyka sąsiadowały z anonsami wydawnictw książkowych takich autorów, jak T. Tzara, P. Eluard i G. Hugnet.

W tym też czasie w wyniku kontaktów między Brzękowskim, Przybosiem i Strzemińskim powstały dwa projekty: zorganizowania w Paryżu (w księgarniach Povolożky’ego i Van Ojena) punktu sprzedaży wydawnictw „Zwrotnicy” i a.r., zwłaszcza tych, które powstały we współpracy z wybitnymi artystami, oraz utworzenia w Cieszynie przy księgarni Z. Stuksa „składu głównego wydawnictw sztuki nowoczesnej”. Odpowiednie ogłoszenie polecało nabywcom książki Jana Brzękowskiego, Feliksa Krassowskiego, Tadeusza Peipera, Juliana Przybosia, Władysława Strzemińskiego i Adama Ważyka.

Źródła niepowodzenia „L'Art Contemporain” zawierały się także w organizacji pisma, w sposobie jego prowadzenia, kolportażu oraz oddalenia od jednego z rynków, dla którego było przeznaczone. Mimo bowiem, iż na papierze firmowym i kopertach znajdowały się dwa nazwiska redaktorów: Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej i Jana Brzękowskiego, to w praktyce ciężar prowadzenia pisma spoczywał na tym drugim. Jak w „Zwrotnicy” Peiper, tak i tu Brzękowski organizował materiał, przygotowywał go do druku, utrzymywał kontakt z drukarnią, przeprowadzał korektę, wreszcie — zajmował się reklamą pisma, kolportażem i rozliczeniem rachunków. Redakcja i administracja spoczywała więc niemal wyłącznie w rękach jednej osoby. Brzękowski nie tylko pracował bezinteresownie, lecz jeszcze do pisma dokładał. A przecież w tym samym czasie zajęty był pracami zawodowymi, jak również własną działalnością literacką. Toteż jeszcze przed wyjściem pierwszego numeru Brzękowski uskarżał się Przybosiovi: „Miałem z tym masę roboty, z dużą szkodą dla siebie, gdyż nie mogłem nic pracować twórczo przez ten czas. Zresztą, jak zobaczysz rozmiary pisma i formę samego wydawnictwa, to dopiero zobaczysz, co to znaczy dla jednego człowieka wykona-

nie tak olbrzymiej pracy”⁴⁴. Praca nad pismem pochłaniała Brzękowskiemu tyle czasu i energii, że — gdy dołączyły się do tego bardzo krytyczne opinie Przybosia i Peipera o piśmie, a najbliżsi, na których przychyłność liczył, nie odzywali się — Brzękowski był bliski rezygnacji. Pisał do Przybosia: „Chciałbym jeszcze wydać 2-gi numer, tak by wyszedł z początkiem jesieni, a potem albo ktoś mnie zastąpi, albo ja zrezygnuję z tej całej przyjemności”⁴⁵.

Na rynku francuskim kolportażem zajmował się oczywiście Brzękowski, chciał on natomiast, by w kraju przejął sprawę kolportażu kto inny. Brzękowski pragnął, aby do sprzedaży pisma w kraju włączyć i innych awangardzistów; liczył przede wszystkim na deklarowaną wcześniej pomoc Przybosia. Oczywiście, że rozprawdanie pisma powierzył Brzękowski jednej z powołanych do tego instytucji — Domowi Książki Polskiej, który przyjął „L’Art Contemporain” na skład główny i rozsyłał egzemplarze do poszczególnych księgarń, pobierając od sprzedanych egzemplarzy odpowiednią prowizję. Brzękowski nie był z tego pośrednictwa zbyt zadowolony, bowiem DKP nie do wszystkich księgarń rozsyłał egzemplarze; z Paryża trudno było nad tym czuwać, potrzebny był ktoś na miejscu, kto by szybko i skutecznie interweniował. W rezultacie pismo docierało do kraju trzema kanałami: wysyłane bezpośrednio do DKP (później Brzękowski wykorzystał pośrednictwo instytucji rządowych, mianowicie część egzemplarzy przychodziła do kraju jako przesyłka ambasady polskiej w Paryżu; trwało to dłużej, ale nie obciążało kosztami redakcji). Kolportaż DKP uzupełniano w ten sposób, że Brzękowski część nakładu przysyłał Przybosiovi, który miał go umieszczać w księgarniach krakowskich, katowickich, a nawet lwowskich. I oczywiście w Cieszynie u Stuksa.

Wprowadza w te sprawy list Brzękowskiego do Przybosia: „powołuję się na Twą obietnicę użyczenia wszelkiego poparcia naszemu pismu i zapytuję Cię, czy podjąłbyś się zanieśienia kilku egzemplarzy do tych księgarń. Jeśli tak, to wyślemy Ci 50 egz. Nie zwracam się z tym do Peipera, bo wiem, że na niego nie mogę liczyć. Wybacz, że Cię tak tym obarczam, ale sam nie mogę tego zrobić, zresztą ja już włożyłem w to pismo maksymalną dozę pracy, a także i pieniędzy. Chodzi zresztą o to, aby pismo było kupowane, a nie wydrukowane”⁴⁶.

Brzękowskiemu, co zrozumiałe, zależało na uzyskaniu ze sprzedaży jak najwięcej pieniędzy, w przeciwnym razie bez subwencji nie byłby w stanie wydawnictwa kontynuować. W cytowanym liście, a więc piśnianym w parę tygodni po wydrukowaniu pierwszego numeru, pisał o warunkach sprzedaży, które umożliwiłyby pismu egzystencję: „W Paryżu

⁴⁴ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 21 III 1929.

⁴⁵ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 13 V 1929.

⁴⁶ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 25 V 1929.

sprzedaliśmy już jakie 100 egz., a spodziewam się, że dociągniemy do 200. Gdyby w Polsce udało się sprzedać ze 200 egz. — sprawa nie przedstawiałaby się tak źle⁴⁷.

Dla celów reklamowych Brzękowski wydrukował w Paryżu odpowiednie prospekty, rozsyłane do ludzi i instytucji, wydrukowanie podobnych na użytek krajowy, które rozsyłałoby się do wybranego kręgu osób, zalecał Przybosiowi: „Można to zrobić zupełnie prosto, bez graficznych nadzwyczajności. W Cieszynie możesz to na pewno tanio wydrukować. Listę osób z mej strony postaram się dostarczyć Ci wkrótce. Ja przesyłam Ci na to 10 zł, może co da Peiper, a resztę może Ty?”⁴⁸ Jak można wnosić z późniejszego listu Brzękowskiego, takie druczki Przyboś przygotował, zaś w połowie czerwca otrzymał z Paryża adresy osób, do których należało je wysłać. Proponował też Brzękowski wykorzystanie dla propagandy „Sztuki Współczesnej” listy osób, które swego czasu interesowały się „Zwrotnicą”.

Przez Dom Książki Polskiej wysyłał Brzękowski 150 egz. pisma, przez Przybosia — około 50. Jak informują jednak listy Brzękowskiego do Przybosia z 1930 r. sprzedaż „L'Art Contemporain” była w Polsce minimalna. Toteż drugi i trzeci numer rozprowadzał Brzękowski przez Księgarnię Hoesicka, część przez sieć „Ruchu” (przez który swego czasu „Zwrotnica” sprzedawała najwięcej egzemplarzy). Ale i to pośrednictwo zawiodło, wyniki sprzedaży „L'Art Contemporain” w Polsce bardzo Brzękowskiego rozczarowały, po pewnym czasie wprost orzekł, iż Steinsberg (tj. właściciel Księgarni Hoesicka) „zarznął w Polsce 2 i 3 numer”⁴⁹.

Informacje te służą nie tylko pokazaniu historii pisma, lecz — przy okazji — pozwalają uświadomić, w jakich warunkach odbywała się praca awangardy. Każdy z jej członków wykonywał jakąś pracę zawodową, która stanowiła podstawę utrzymania, organizował własny warsztat pisarski, a także musiał dla siebie organizować rynek zbytu, przejmować na siebie czynności wydawniczo-administracyjne. Jeśli chodzi o „L'Art Contemporain”, to rola Przybosia nie ograniczała się do prac już wymienionych, od drugiego numeru rozsyłał on także egzemplarze recenzyjne pisma. Natomiast Krukowi, który pracował jeszcze w „Głosie Narodu”, zlecał Brzękowski prowadzenie stałej informacji o piśmie, prosił o umieszczenie w dzienniku jego anonsów i omówień. Chodziło jednocześnie o popularyzowanie dorobku pisma i o zjednywanie mu odbiorców. Mimo to — jak wiemy — wszystkie te zabiegi nie przyniosły spodziewanych wyników. Jeśli wierzyć informacji Strzemińskiego, sprzedaż pisma w Polsce sięgała 100 egzemplarzy. Było to o połowę mniej od stanu, który Brzękowski uznał za zadowalający.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z maja 1929 r.

⁴⁹ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 19 II 1931.

W toku redagowania „L'Art Contemporain” zaczęła się wyraźnie ujawniać jedna z widocznych cech działalności organizatorskiej awangardy, mianowicie daleko posunięta zespołowość pracy. Widoczna już ona była w „Błoku”, „Reflektorze” drugiej „Zwrotnicy”, najpełniej zaś uwidoczniła się w okresie istnienia grupy a.r., a więc, już po zawieszeniu paryskiego pisma. Ale właśnie doświadczenia zebrane przy jego redagowaniu i kolportażu pozwoliły na skoordynowanie działalności i uzgodnienie późniejszych poczynań Brzękowskiego, Przybosia, Kurka i Strzeмиńskiego. Z tych także doświadczeń wyrosła „Linia”, pismo o węzłowym dla historii awangardy znaczeniu.

Ostateczny bilans „L'Art Contemporain” w historii awangardy (literackiej i plastycznej) nie jest wcale ujemny. Dzięki temu pismu twórczość polskich artystów i pisarzy dotarła do pewnego kręgu odbiorców we Francji, co było ważne ze względu na międzynarodowy skład środowiska artystycznego, w którym działali Grabowska i Brzękowski. Był to krąg niewątpliwie wąski i ekskluzywny (artyści, pisarze, krytycy), lecz fachowy, mający wpływ na szerszą opinię. Dla awangardy zaś w perspektywie krajowej działalność pisma też nie pozostała bez śladu. Nie integrowała ani nie wniosła w zasadzie nowych idei (poza zasygnalizowaniem wagi „stylu eliptycznego” w nowej poezji w szkicu Brzękowskiego), lecz — dzięki nawet własnym niepowodzeniom — uświadomiła konieczność zorganizowania mocnego i centralnego ośrodka integrującego działania awangardy. Przede wszystkim zaś — stworzenia w kraju własnej i stałej trybuny.

Okres redagowania „L'Art Contemporain” miał także wielkie znaczenie dla samego Brzękowskiego. Zdobył on wtedy doświadczenie, które w oczach wszystkich jego kolegów z awangardy predestynowały go na redaktora wspólnego pisma, tym bardziej że Brzękowski zapowiadał w tym celu rychły powrót do kraju. Mimo iż sprawa organu grupy potoczyła się inną drogą, myśl o wydawaniu i prowadzeniu pisma całej awangardy towarzyszyła Brzękowskiemu przez całe lata, aż do „Mety”. Poza tym, początkowo z konieczności i tylko na użytek „L'Art Contemporain”, w kolejnych *Kilometrażach* zaczął on poświęcać więcej uwagi teoretycznym aspektom nowej poezji i nowej sztuki, co poprzez szkice publikowane w „Linii” doprowadziło do powstania *Poezji integralnej*, jednej z najważniejszych publikacji programowych polskiej awangardy, książki, która wychodząc od zdobyczy poetyckich wszystkich nowatorów prowadziła już poza teorie Peipera. Znaczyło to nową fazę w rozwoju ruchu awangardowego. I chociaż o „L'Art Contemporain” rychło zapomniano, to jednak skutki pracy tego pisma były trwałe i doniosłe.