

„Symultaniczne kontrasty i plastyczna poezja” – przykład *Prozy kolei transsyberyjskiej i małej Żanny* z *Francji* Blaise’a Cendrarsa

AGNIESZKA KUKURYK

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN
agnieszka.kukuryk@up.krakow.pl

Wprowadzenie

Kosmopolita, globtroter, reporter, wnikliwy obserwator świata, Blaise Cendrars zapisał się na kartach historii literatury francuskiej jako pisarz łączący życiowe doświadczenie z lirycznym talentem. Dominującym tematem jego twórczości stały się nieustające podróże. Był nieskrępowany żadnymi ograniczeniami, świat chłonał wszystkimi zmysłami, a częste odkrywanie nowych miast, kultur, ludzi uwalniało w nim potrzebę konceptualizacji i werbalizacji obserwowanych zjawisk. Chociaż sam nie czuł się poetą, obecnie znany jest jako prekursor nowoczesnej liryki z początku XX wieku. Jego dzieła stanowią oryginalny zapis poszukiwania nowych reguł budowy wypowiedzi literackiej. Sam autor traktował swoją twórczość jako integralny element wędrownego trybu życia:

„Nie jestem poetą. Jestem libertynem. [...] Literatura jest częścią życia. Nie jest niczym „szczególnym”. Nie piszę z powołania. Życie nie jest powołaniem. [...] Najpiękniejsze wiersze napisałem w wielkich miastach, pośród pięciu milionów ludzi. [...] Całe życie to tylko wiersz, to ruch. [...] Pani Delaunay stworzyła z barw piękną książkę, dzięki której mój wiersz jest bardziej przesycony światłem niż moje życie. To

mnie uszczęśliwia. Poza tym, żeby książka miała dwa metry wysokości! – Co więcej, żeby wydanie osiągało wysokość wieży Eiffla! (Cendrars 1913a: 127)¹.

Tymi słowami Blaise Cendrars scharakteryzował na łamach popularnego wówczas berlińskiego czasopisma „Der Sturm” swoje najbardziej spektakularne dzieło, które sam określał mianem „pierwszej symultanicznej księgi”². Książka-przedmiot ukazała się jesienią 1913 roku nakładem niewielkiego wydawnictwa Les Hommes nouveaux, kolportującego jednocześnie pismo liberalno-anarchistyczne pod tym samym tytułem, założone przez Cendrarsa wraz z przyjaciółmi – Emilem Szittyą i Mariusem Hanotem. Tytuł pierwszej edycji dzieła: *Proza kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji (La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France; Cendrars 2001b)*³ uzupełniono **słowami**: „wiersze, symultaniczne kolory, w wydaniu osiągającym wysokość wieży Eiffla: 150 ponumerowanych i podpisanych egzemplarzy [*couleurs simultanées de tirage atteignant la hauteur de la tour Eiffel: 150 ex. numérotés et signés*]” (Sidoti 1987: 22). Stanowiło ono owoc współpracy poety z malarką francuskiej bohemy, Sonią Delaunay-Terck.

Pierwotna wersja poematu-obrazu miała kształt złożonego w harmonijkę dwumetrowego rulonu, podzielonego wzdłuż na dwie równe części (Sidoti 1987: 27). Po prawej stronie widniał tekst Cendrarsa, wydrukowany dwunastoma rodzajami różnokolorowych czcionek. Lewa strona pokryta była abstrakcyjnymi iluminacjami artystki, które dopełniały słowa poety. Istotnym elementem kompozycyjnym była umieszczona w prawym górnym rogu mapa

¹ Przekład własny za: „Je ne suis pas poète. Je suis libertin. [...] La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose »à part«. Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. [...] J'ai fait mes plus beaux poèmes dans les grandes villes, parmi cinq millions d'hommes. [...] Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement. [...] Mme Delaunay a fait si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux. Puis encore, que ce livre ait deux mètres de long! – Et encore, que l'édition atteigne la hauteur de la Tour Eiffel!”.

² We wrześniu 1913 roku Cendrars przeprowadził kampanię reklamową, zapowiadającą pojawienie się „pierwszej symultanicznej”, której wysokość miała być porównywalna do wieży Eiffla. Ogromna liczba ulotek, prospektów i folderów była rozpowszechniana wśród mieszkańców metropolii (Perloff 2002: 229).

³ *La Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France* pochodzą z wydania zbiorowego wierszy (Cendrars 2001: 17–34). Jedyne jak dotąd tłumaczenie *Prozy kolei transsyberyjskiej i małej Żanny* zostało dokonane przez Adama Ważyka (Cendrars 1962). Tłumaczowi udało się zachować wizjonerski charakter utworu Cendrarsa oraz rytm przerywany powtarzającym się pytaniem: „Błażejku, powiedz, jesteście bardzo daleko od Montmartre'u?”.

Michelina, na której kreślono trasę podróży koleją transsyberyjską z Moskwy nad Morze Japońskie. Kolejne edycje zachowały jedynie treść utworu.

Zakrojona na szeroką skalę kampania reklamowa, poprzedzająca publikację tego plastyczno-literackiego dzieła, wywołała ogromne poruszenie wśród stałych bywalców paryskich kawiarni, w których ścierały się głosy malarzy oraz literatów i gdzie dyskutowano nad nowymi tendencjami w literaturze, a także w sztuce. Był to przecież okres rozkwitu modernizmu, zwiastującego erę nieograniczonej wolności tworzenia, połączonej z odejściem od wszelkich schematów i stereotypów.

Kryzys wiersza, ogłoszony przez francuskiego symbolistę Stépšana Malarmégo w 1897 roku, zachęcił artystów nowej epoki do poszukiwania wolnych form wypowiedzi i kreacji artystycznej. Poeci, inspirowani malarstwem kubistycznym, zaczęli stosować metody dekonstrukcji obserwowanego świata, by następnie złożyć go ponownie w kompozycyjną całość. Współistnienie czy nawet jedność literatury i malarstwa zapoczątkowało nowy typ znakowości, w którym znak plastyczny jako obraz stał się ikonicznym dopełnieniem znaku słownego. Rozpoczęła się era nowego języka poetyckiego, w której wiersz, jak twierdzi Hugo Friedrich w *Strukturze nowoczesnej liryki*: „chce być raczej samowystarczalnym, wielostronnie znaczeniowo tworem, zbudowanym ze splotu napięć sił absolutnych, które oddziałują sugestywnie na przedracjonalne jeszcze pokłady, uprawiają też jednak w ruch tajemne strefy pojęć [...]. Prowadzi on rzeczywistość ku nieznanemu, wyobcowuje ją i deformuje” (Friedrich 1978: 32-37). W kontekście (r)ewolucyjnych zmian, jakie miały miejsce we Francji na początku XX wieku, *Prozę kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji* wypada niewątpliwie uznać za emblemat zachodzących wówczas zjawisk inicjujących powstanie nowej poetyki.

Blaise Cendrars – podróżnik, twórca poezji modernistycznej

Warto przypomnieć, że autor wspomnianego dzieła – Blaise Cendrars (właściwie Frédéric-Louis Sauser) – to Szwajcar naturalizowany we Francji (Cendrars 2006: 32-33), który mimo to jeszcze za życia uznany został, obok Guillaume’a Apollinaire’a, za najznakomitszego pisarza francuskiego⁴. Z zamiłowania

⁴ Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars* (1987).

globtroter, awanturник, żołnierz, Cendrars znany jest jednak przede wszystkim jako jeden z wielkich poetów rodzącej się nowoczesności.

Swoją wielką wędrówkę po świecie rozpoczął w wieku piętnastu lat, opuszczając rodzinny dom w Neuchâtel. Podróżował po najdalszych zakątkach świata. Z poznanym w Monachium rosyjskim kupcem Rogowinem krążył po Rosji, Chinach, Indiach i Persji. Zwiedził Amerykę Północną oraz kraje Ameryki Południowej: Brazylię, Argentynę i Paragwaj (Cendrars 2006). Dwa lata przed wybuchem pierwszej wojny światowej wrócił do Europy i zamieszkał we Francji, swojej drugiej ojczyźnie. Wrodzony zmysł dokumentalisty pomógł mu przelać wspomnienia na karty powieści podróżniczych i autobiograficznych, w których rzeczywistość często miesza się z fikcją, a proza nabiera cech stylu poetyckiego.

Cendrars był mitomanem i uwielbiał budować wokół siebie legendę. Wśród swoich przodków nie wahał się wymieniać tak wybitnych postaci, jak matematyk Leonard Euler, sławny przyrodnik i pisarz Albert von Haller czy też znany z koncepcji fizjonomiki poeta Johann Caspar Lavater. W kręgi paryskiej bohemy wprowadził go poznany w 1910 roku Guillaume Apollinaire, poeta zwiastujący „nowego ducha”, sympatyk kubizmu, krytyk futuryzmu, autor między innymi *Alkoholi* oraz *Kaligramów*, stanowiących syntezę słowa i obrazu. Przyjaźń i swego rodzaju rywalizacja⁵ między tymi pisarzami trwała do śmierci autora słynnej *Strefy*, utworu stanowiącego modelową egzemplifikację wzajemnego przenikania się tradycji i nowoczesności. Cendrars był jednak bardziej radykalny od swojego starszego przyjaciela. Negował przeszłość, uważał, że malarstwo powinno mieć charakter przedstawieniowy, a nie ornamentacyjny. Inspiracje czerpał ze spotkań z artystami w ich ciasnych pracowniach w La Ruche czy na Montparnasse. Do grona jego przyjaciół należeli: Chagall, Léger, Archipenko, Kisling, Zadkin, Modigliani czy Soutine, którym nierzadko zresztą dedykował swoje wiersze (Cendrars 2006).

⁵ W 1913 roku, po publikacji *Wielkanocy w Nowym Jorku*, Cendrars stworzył wiersz zatytułowany *Hamak* (siódmy utwór ze zbioru *Dziewiętnastu wierszy elastycznych*), który zakończył słowami: „Apollinaire (1900–1911). Przez 12 lat jedyny poeta Francji” (Cendrars 1986: 15), sugerując tym samym, że zajął obok poety należne sobie miejsce. Jednak kilka dni po śmierci przyjaciela, 9 listopada 1918 roku, złożył mu hołd w czasopiśmie „SIC”, publikując utwór, w którym przyrównuje Apollinaire’a do posągu Nilu, otoczonego wianuszkami dzieci, spadkobierców jego twórczości. Utwór kończą słowa: „Wszyscy są podobni do ojca i pochodzą od niego [*Ils ressemblent à leur père et déparent de lui*]” (Cendrars 1919: 286-287).

Obecność w kręgach artystycznej bohemy zadecydowała w dużej mierze o kierunku jego dalszej ewolucji poetyckiej. Długie rozmowy z Robertem i Sonią Delaunay na temat nowatorskich tendencji malarskich dały początek owocnej współpracy, której pokłosiem jest właśnie *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji*. Utwór stanowi drugą część tryptyku, który autor tworzył w latach 1912-1914. Pierwszą odsłoną jest *Wielkanoc w Nowym Jorku*, a trzecią *Panama albo przygody moich siedmiu wujów*⁶.

Już w pierwszym poemacie, który wywołał aplauz paryskiego środowiska literackiego, widoczny jest talent wnikliwego obserwatora zmieniającej się rzeczywistości u progu XX wieku. Tłumacz i znawca twórczości poety, Adam Ważyk, stwierdza:

Wielkanoc jest pisana urywanym szeptem. Poeta rozmawia z Bogiem intymnie jak mistyk. Przyjaciół Cendrarsa musiało uderzyć przede wszystkim to, że obrazy i myśli wypływały jakby z głębi złożeń podświadomych, zapewniając wzruszeniową wibracją szerokie luzy między frazami. Rozwijał się przed nimi chwytny na żywo, sugestywny ruch świadomości, który na zakończenie przechodził w stan kontradykcyjny (Ważyk 1962: 14).

Cendrars wprowadził do literatury francuskiej nowe formy obrazowania poetyckiego. Twórca, którego życie było nieustającą wędrówką, chłonał otaczający go świat i odbierał go wszystkimi zmysłami. Zdawał sobie sprawę, że artysta pragnący odzwierciedlić nową epokę nie może posługiwać się środkami artystycznymi z minionych czasów, nie powinien także ignorować zjawisk określających cywilizacyjny postęp, takich jak reklama, fonograf czy kino. Wprowadził więc do *Wielkanocy w Nowym Jorku* elementy współczesnego świata i techniki. W tym celu zrezygnował ze zwykłego opisu i, jak słusznie zauważa Ważyk: „otworzył się na inny horyzont poetycki, gdzie pochłania nas zmienny obraz świata i w nieustannym ruchu świadomości prawo kojarzenia wypiera myśl dyskursywną” (Ważyk 1962: 17). Cendrars nie był już twórcą układającym kolejne wiersze, lecz stał się poetą, który – jak głosił uwielbiany przez niego Mallarmé – sugeruje czy też wywołuje obraz. Poeta zrezygnował tym samym z bezpośredniego przekazu indywidualnej percepcji świata zewnętrznego. U źródeł jego poetyckiego obra-

⁶ Cendrars tworzył poemat w latach 1913-1914, jednak utwór został wydany dopiero w 1918 roku.

zu tkwił zmysłowy kontakt z rzeczywistością. Sukces utworu, określonego przez Apollinaire'a mianem „liryzmu wizualnego” (Apollinaire 1991: 944), a także uznanie ze strony współczesnych mu artystów, ośmieliło Blaise'a Cendrarsa. Parafrazując jego pseudonim, można powiedzieć, iż powstał ze żwiru i popiołu⁷, by ogłosić się poetą równie wielkim, jak przyszedł autor *Strefy*.

Proza kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji: znak obrazowo-poetycki

W okresie *avant-guerre* Cendrars wydał swój drugi sztandarowy poemat – *Prozę kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji*, w którym wykorzystał symultanizm, technikę przypisywaną dotąd twórcom sztuk plastycznych, wpisując się tym samym w program nowoczesnych kierunków malarskich. Już sam tytuł utworu był przekroczeniem lirycznych ram tekstu i kwestionował jego przynależność do gatunku – poematu lirycznego. Poeta tłumaczył ów wybór słowami: „Jeśli zaś chodzi o słowo *Proza*: użyłem go w *Transsyberyjskiej* w znaczeniu prozy, w potocznej łacinie *dictu*. Poemat wydaje się zbyt pretensjonalny, zbyt zamknięty. Proza jest bardziej otwarta, bardziej ludowa [*Quant au mot Prosa: je l'ai utilisé dans le transsibérien au sens de prose, dictu du latin vulgaire. Poème paraît très prétentieux, trop fermé. Prose est plus ouvert, plus populaire*]” (Cendrars 1977: 38).

Progresywny zanik klasycznych podziałów gatunkowych wynikał z wyczerpywania się tradycji. Prozaizacja utworu była sposobem na poszerzenie granic eksperymentu na potrzeby szeroko pojętego modernizmu. Cendrars, stosując zasady sztuk awangardowych, uczynił lirykę bardziej realną, wyzwalając ją z restrykcyjnych reguł. Poemat napisał wierszem wolnym w stylu Waltera Whitmana, który należał zresztą do jego ulubionych poetów. Stworzył znak obrazowo-poetycki, składający się z nagromadzenia kubistycznych obrazów, zestawionych na zasadzie kontrastu.

Zastosowanie nowych tendencji artystycznych było kluczem do zakwestionowania zasady chronologicznej i tematycznej klasyfikacji utworów oraz otwarcia się na bardziej śmiałe środki ekspresji. Do wspomnianego zjawiska symultanizmu odwoływał się wprawdzie czołowy przedstawiciel „dynamistów”, Henri Barzun (1912-2018), który w swojej teorii dramatyzmu z 1912 roku

⁷ Przebywając w Nowym Jorku, poeta po raz pierwszy podpisał się pseudonimem. Kilka miesięcy później tłumaczył, że imię Blaise powstało na skutek przeinaczenia słowa „braise” („żwir”), a nazwisko pochodzi od słowa „cendres” („popioły”; Cendrars 2006: 256).

stwierdzał, że synteza świata następuje poprzez współgranie wielości głosów poetyckich; symultanizmem interesowali się również futuryści. Jednak źródła inspiracji Cendrarsa należy doszukiwać się raczej w malarstwie orficznym Roberta Delaunaya, odbiegającym zarówno pod względem stylistycznym, jak i teoretycznym od powszechnie uznanego wówczas kubizmu. Innowacyjna wartość jego malarstwa polegała na współdziałaniu i dopełnianiu się barw, zestawianych na płótnie na zasadzie kontrastów. Stosowane przez Delaunaya techniki artystyczne posiadały cechy fowizmu, skupiającego uwagę na kolorze, oraz futuryzmu, w którym ważną rolę odgrywał ruch.

Sam artysta swoje malarstwo określał raczej mianem symultanizmu dynamicznego. Metoda ta pozwalała mu na uchwycenie ulotnych wrażeń wizualnych. Obraz, który odwoływał się do zmysłów odbiorcy, miał nie imitować, ale (re)prezentować świat. Będący pod wrażeniem płócien malarza, Cendrars w jednym ze swoich *Dziewiętnastu wierszy elastycznych*, opublikowanych w 1919 roku, pisał:

Okna mojej poezji są szeroko otwarte na Bulwary a w jej witrynach
 Błyszczą
 Klejnoty światła
 Posłuchaj skrzypiec limuzyn i ksylofonów linotypów [...] (Cendrars 2002: 201).

Kontrasty barw i pojęć, a także zjawisk, brak jedności czasu i przestrzeni stały się dominantami jego poezji, w której słowo, obraz, a nawet rytm, wzajemnie się uzupełniają, budują dzieło totalne. Należy przy tym podkreślić, że Cendrars nie zredukował pojęcia kontrastu do wzajemnie wykluczających się elementów. W artykule z 1914 roku, poświęconym twórczości Roberta Delaunaya, tak wyjaśniał to zjawisko:

Kontrast nie jest kwestią czerni i bieli, kwestią przeciwieństw, braku podobieństwa. Kontrast to jest podobieństwo. Podróżujemy, żeby wiedzieć, żeby poznać ludzi, rzeczy, zwierzęta. Żeby z nimi żyć. Wychodzi się naprzeciw światu, nie wolno się cofać. Ludzie najbardziej różnią się tym, co ich najmocniej jednoczy. Płeć opiera się na kontraście. Kontrast to miłość (Cendrars 2002: 256).

Poetycka rzeczywistość Cendrarsa opiera się na percepcji świata zewnętrznego za pomocą zmysłów. Autor kojarzy ze sobą pozornie kontrastujące elementy, tworząc rodzaj mentalnego kalejdoskopu, który przypomina baudelaire'owskie synestezje.

Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji. poemat podróży

Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji jest poematem podróży, w którym, cytując słowa Marjorie Perloff (2002: 241): „czas przechodzi w przestrzeń, a geografia zastępuje historię”. W poetyckim nieładzie poeta rozpamiętuje lata swojej burzliwej młodości, gdy przemierzał bezkresne obszary Azji pociągiem Kolei Transsyberyjskiej, przywołując jednocześnie wspomnienie pewnej prostytutki z Montmartre’u – tytułowej „małej Żanny z Francji”. Jej wielokrotnie powtarzające się pytanie: „Powiedz, Błażejku, jesteśmy bardzo daleko od Montmartre’u?” przypomina o niekończącej się, niekiedy monotonnej podróży z Moskwy do chińskiego portu Charbin.

Wszystko rozgrywa się na tle surowych obrazów Syberii, dostrzeganych z okien pędzącego pociągu, który pełni jednocześnie rolę mikrokosmosu, odzwierciedlającego technologiczny postęp początku dwudziestego stulecia:

Jeden załadował sto skrzyń z budzikami i zegarkami z Czarnego Lasu
 Inny wiozł pudła do kapeluszy cylindry i asortyment korkociągów z Sheffieldu
 Inny trumny z Malmö
 Napełnione puszkami z konserw i sardynkami w oliwie (Cendrars 1962: 47).

Nie jest to poetycki świat analogii form. Cendrars stawia na pełne i intensywne przeżycie, w którym jednoczy się z otaczającym światem. Podróż Koleją Transsyberyjską jest nieustanną wymianą między doświadczeniem rzeczywistym a wywołanym przez nie marzeniem sennym, które zawsze wraca do terażniejszości dzięki uważnej obecności autora. Utwór przybiera formę kolażu referowanego przez narratora, staje się poematem wielopłaszczyznowym, w którym tekst się nie rozwija, lecz nawarstwia i stopniowo zagęszcza. Poemat jest agregatem uczuć, obrazów i fragmentów narracji będącego w ciągłym ruchu poety, zyskując tym samym nowoczesny charakter, nawiązujący do baudelaire’owskiego przechodnia (*flâneur*) z *Malarza życia nowoczesnego* (Baudelaire 1998).

Warto przypomnieć, że tytułowa Kolej Transsyberyjska, oddana do użytku w 1905 roku, znacznie zmniejszyła dystans między Wschodem a Zachodem. Coraz większa dostępność takich wynalazków, jak telegraf, telefon czy też nowy chronometr na wieży Eiffła, precyzyjnie odmierzający czas, stwarzała wrażenie przebywania w kilku miejscach jednocześnie. Rozwój sieci komunikacyjnych, a – co za tym idzie – szybki przepływ informacji,

znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce. I tak premiera *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego odbyła się w Paryżu, a kontrowersyjne przedstawienie *Hamleta* Gordona Craiga miało miejsce w Moskwie. Manifest futurystyczny Marinettiego został opublikowany we francuskim „Le Figaro”, z kolei Apollinaire wyrażał swoje krytyczne opinie na łamach włoskiego czasopisma „Lacerba” czy niemieckiego „Der Sturm”. Skracanie dystansu, szybkie przemieszczanie się ludności spowodowało, że w zaistniałych okolicznościach zjawisko symultaniczności w sposób naturalny stało się jednym z głównych tematów dla ówczesnych literatów i artystów.

Przeniesienie techniki malarskiej na płaszczyznę literacką Cendrars tłumaczył w liście do swojego przyjaciela André Salmona: „Symultanizm tej książki polega na prezentacji symultanicznej, a nie ilustracyjnej. Symultaniczne kontrasty kolorów i tekstu tworzą głębię i ruch, są wynikiem nowych inspiracji [*Le simultanéisme de ce livre est dans sa représentation simultanée et non illustrative. Les contrastes simultanés de couleurs et le texte forment des profondeurs et des mouvements qui sont l'inspiration nouvelle*]” (Heinstein 1991: 47; Cendrars 1913b: 59).

Jeden z podstawowych elementów struktury plastyczno-literackiej poematu, podobnie jak na obrazach Delaunaya, stanowiła barwa, która nie miała już charakteru tylko ornamentacyjnego, lecz stała się trzonem nowego, twórczego obrazu rzeczywistości zrekonstruowanej. Warto dodać, że nie chodzi tu o peryfrazę, ale o istotne uchwycenie rzeczywistości za pomocą koloru, będącego jednocześnie wyrażeniem i subiektywnym odbiciem oglądanego świata. Poemat Cendrarsa to doskonałe współistnienie formy z treścią, które tak scharakteryzował Apollinaire:

Blaise Cendrars i Pani Delaunay-Terck podjęli pierwszą próbę eksperymentu w dziedzinie symultaniczności, zapisanego kontrastującymi barwami, aby oko jednym spojrzeniem mogło ogarnąć całość poematu, tak jak dyrygent orkiestry jednym spojrzeniem czyta nuty zapisane na dwóch pięcioliniach, tak jak jednym spojrzeniem czyta się plastyczne elementy wydrukowane na plakacie (Apollinaire 1914: 323-324)⁸.

⁸ Przekład własny za: „Blaise Cendrars et Mme Delaunay Terck ont fait une première tentative de simultanité écrite où des contrastes de couleurs habituaient l'oeil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup le éléments plastiques et imprimés d'une affiche”.

Dzięki temu, że poeta umieszcza tekst po prawej stronie, wzrok czytelnika skupia się najpierw na wielobarwnych iluminacjach, co zmusza odbiorcę do holistycznej percepcji dzieła. Użycie nieregularnej typografii oraz różnorodnej czcionki sprawia ponadto, że kolor wnika pomiędzy linie, wsiąka w głąb tekstu, burząc tym samym ciągłość utworu i jego jednolitość. Niespójność w użyciu czcionek, przeplatanie liter wielkich z małymi i jasnych z ciemnymi powoduje wewnętrzne kontrasty. Plastyczne dopełnienie tekstu pisanego, spiętrzenie obrazów, skojarzeń i odczuć w nerwowym, synkopowym rytmie, imitującym pędzący pociąg, sprawiają, że wiersz-obraz staje się czymś w rodzaju plakatu reklamowego i – *per analogiam* – uderza w samo sedno „słów na wolności” Marinettiego, ułożonych artystycznie na stronie, w różnych rozmiarach i czcionkach. Warto przy tym przypomnieć słowa Tadeusza Peipera, który o twórcy włoskiego futuryzmu pisał, że „pragnie [...] uczynić z poety odkrywcę w świecie materii, a z języka organ, który by chwycił życie materii z całą jego falującą zmiennością” (Peiper 1979: 114). Podobieństwo do założeń Cendrarsa, którego pragnieniem było utrwalenie w słowie aktu poznawczego pojmowanego jako reprodukcja świata, wydaje się dość oczywiste.

Niekiedy barwa pełni rolę metonimicznego katalizatora. Pozwala zbliżyć do siebie odmienne tematy i obrazy, zagęszczając w ten sposób treść poetycką. Co więcej, nadaje tej treści nowy ładunek semantyczny, pełniąc często rolę metafory. W ten sposób z utworu wyłania się na przykład obraz abstrakcyjnej Moskwy, miasta tysiąca trzech dzwonnicy „z wielkimi migdałami bielutkich katedr [*Avec les grandes amandes des cathédrales, toutes blanches*]” oraz Kremla „jak ogromne tatarskie ciasto/ Ze złotą łuszczącą się skórka [*Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare croustillé d'or*]” i „miodowym złotem dzwonnów [*Et l'ormielleux des cloches*]” (Cendrars 1962: 45; Cendrars 2001b:18).

Proza kolei transsyberyjskiej i młodej Żanny z Francji stanowi zatem rodzaj wielobarwnej partytury, kreującej autoteliczną jedność, którą – przyjmując kubistyczne zasady – należy traktować jako poemat-przedmiot. Nie bez znaczenia są tu także inspiracje teorią Mallarmégo (Briche 2005), który dostrzegł w muzyce środek do stworzenia idealnego dzieła określanego przez niego mianem Księgi. Nie chodziło mu jednak o zwykłą transpozycję dźwięków na grunt literacki, lecz o odnalezienie samej kwintesencji muzyki, pierwotnego elementu, który dopełniłby kreacji poetyckiej. Istoty wiersza upatrywał Mallarmé w przestrzeni oddzielającej wersy, pośród bieli strony, w milczeniu, które wydawało się tak samo ważne w tworzeniu, jak zapisane słowa. Poemat miał być symfonią, syntetycznym tworem, w którym dochodzi do interferencji

jego części składowych. „Białe pola” lub światła pozostawione między wersami w najbardziej widowiskowym utworze Mallarmégo, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (1897), spełniały zatem tę samą funkcję, co kontrasty kolorów w poemacie Cendrarsa, w którym formy graficzne i plastyczne wzajemnie się uzupełniały, stanowiąc niepodzielną całość. Z jednej strony barwa stała się elementem kompozycji w budowie wielkiej metonimii świata, z drugiej, gdy stawała się tego świata poetyckim ekwiwalentem, zyskiwała wartość metafory. Widać to dobrze w poniższym fragmencie:

Dekorator wyciera się ręcznikiem nieba
 Wszystko jest kolorową plamą
 A kapelusze przechodzących kobiet to komety w pożarze wieczoru
 Jedność
 Już nie ma jedności
 Wszystkie zegary pokazują teraz 24 godzinę chociaż późniły się o dziesięć minut
 Nie ma już więcej czasu (Cendrars 2002: 201-202).

Zastosowanie techniki symultanicznej nie tylko umożliwiło poecie uchwycenie struktury podbitego świata, ale przede wszystkim pozwoliło na ukazanie dynamiki nowej epoki, której immanentnym elementem był nieustający ruch. Spostrzeżenia na ten temat zostały ujęte w następujących słowach:

[...] nauczyliśmy się dostrzegać piękno spektakularnego ruchu na spacerze, w tramwaju, w pociągu, w samochodzie. Kiedy jeden obraz przeganiał drugi, kiedy jeden obraz łączył się z drugim lub kiedy na chwilę obrazy się zlewały. Tak samo perspektywa ignoruje poruszające się obiekty. To, co jest w ruchu, musi okrutnie zastygać w jednym punkcie (Cendrars 1969: 295)⁹.

Poemat Cendrarsa jest obrazem kinetycznym, wielkim lirycznym wyznaniem, w którym rzeczywistość i jej wewnętrzne przeżycie zlewają się w potoku dynamicznych wizji narratora:

⁹ Przekład własny za: „[...] nous avons appris à voir la beauté dans le mouvement du spectacle en promenade, en tramway, en chemin de fer, en auto. Quand une image chassait l'autre, quand une image se reliait à l'autre, ou quand elles se confondaient momentanément. De même, la perspective ignore les objets mobiles. Ce qui est en mouvement doit cruellement se figer en un point”.

I afisze czerwone zielone wielobarwne jak moja krótka przeszłość i żółte

[...]

Lubię ocierać się w wielkich miastach o autobusy w ruchu

Te co kursują na linii Saint-Germain – Montmartre unoszą mnie do la Butte

Motory myczą jak złote cielce (Cendrars 1962: 61).

Poeta burzy tym samym rzeczywistość i przechodzi do jej rekonstrukcji kubistycznej, od rozłożenia analitycznego do nowego układu syntetycznego. Stara się jednocześnie utrzymać rytm nowej epoki, który, jak pisze Cendrars w osiemnastym wierszu elastycznym:

[...] wyłuskuje [się]

Z wielobarwnych fal

Ze stref kolorowych

I obraca się w głębi

Nagie

Nowe

Całkowite (Cendrars 1962: 75).

W malarstwie orficznym poeta doceniał nie tylko ekspresję wyrażoną za pomocą kontrastujących ze sobą barw, lecz także brak perspektywy, która według niego skazywała artystę na statyczne ujęcie przedmiotu: „[W malarstwie orficznym – A.K.] widzimy raczej masę ściśniętych, tłoczonych się obrazów. To, co kiedyś było stabilnym, zastygłym przedmiotem, zmuszone jest rozmyć się na tysiąc korelacji, tysiąc odniesień, tysiąc spiętrzeń [*Ce que nous voyons plutôt, c'est une foule d'images pressées, se poussant les unes les autres. Ce qui autrefois était un objet solide et figé est emporté dans un devenir qui déborde, en mille corrélations, en mille rapports, en mille remous*]” (Cendrars 1969: 295).

Zamierzeniem autora było ukazanie zmieniającej się rzeczywistości w nowej, pozbawionej perspektywy optyce, dzięki czemu obraz zyskałby nowy wymiar, „głębie”, esencję współczesnego świata, która: „wyraża się technicznie w materii pierwotnej – malarstwie, muzyce, strojach, plakatach, książkach, meblach, kolorze – i w surowcu uniwersalnym, jakim jest świat [*Le simultanéisme de ce livre est dans sa représentation simultanée et non illustrative. Les contrastes simultanés de couleurs et le texte forment des profondeurs et des mouvements qui sont l'inspiration nouvelle*]” (Cendrars 1969: 356–357). Poeta dał temu wyraz w jednym z listów do Roberta i Soni Delaunay, pisząc: „Jeśli chodzi

o mnie, nie potrzebuję widzieć głębi. Ja jestem w głębi. Podróż jest dla mnie tym, co wy nazywacie symultanicznymi kolorami. Wszechświat jest waszym rzemiosłem. To wasza materia. Poezja jest duchem tej materii” [*Moi, je n'ai pas besoin de voir la profondeur. Je suis dans la profondeur. Le voyage est pour moi ce que vous appelez couleurs simultanées. L'univers est votre métier. C'est votre matière. La poésie est l'esprit de cette matière*]” (Cendrars 1969: 373).

Poeta przeniknął do otaczającego go świata, przekonany, że: „rola nowej poezji [miałaby polegać – A.K.] na tym, żeby swoje skarby wyrzucić przez okno, tam gdzie są ludzie, tłumy, życie” (Perloff 2002: 269). Zamiast chronologii zastosował zasadę symultaniczności, która uwidacznia się nie tylko w strukturze utworu poprzez jukstapozycję słowa i obrazu, ale przede wszystkim w zerwaniu z tradycyjnym ujęciem czasu i przestrzeni. Poeta balansował między stepami rosyjskiego Orientu a Paryżem, robiąc jednocześnie wycieczki do takich miejsc, jak: Nowy Jork, Timbuktu, Wyspy Fidżi, Berlin, Japonia, Meksyk czy Włochy. W obrębie jednej przestrzeni zestawiał bardzo oddalone od siebie miejsca:

Moja młodość była tak rozpalona i tak szaleńcza
 Że serce kolejno płonęło jak świątynia efeska i jak Plac Czerwony w Moskwie
 Kiedy słońce zachodzi (Cendrars 1962: 45).
 Teraz wyprzedzam wszystkie pociągi w ruchu
 Bazylea – Timbuktu
 Grałem też na wyścigach w Auteuil i Longchamp
 Paryż – New York
 Teraz niech wszystkie pociągi biegną przez całe moje życie
 Madryt – Sztokholm
 I przegrałem wszystkie stawki
 Została Patagonia
 Patagonia odpowiadająca mojemu niezmiernemu smutkowi
 Patagonia i podróż na morze południowe
 Jestem w drodze (Cendrars 1962: 45).

Proza kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji jest poematem podróży, kontynuującym tradycję Baudelaire’a i Rimbauda. Jean Cocteau zauważył nawet, że Cendrarsowi udało się stworzyć: „prawdziwy pociąg pijany, na wzór *Bateau ivre*” (Perloff 2002: 242). Koła toczącego się pociągu wystukują rytm wiersza, a monotonię podróży poeta konfrontuje z „duszną prozą Maeterlincka”:

Za Irkuckiem podróż stała się zbyt wolna

Zbyt długa

[...]

I chwytałem w nieustającym stukocie kół

Tony obłądu i łkanie

Jakiejś wiecznej litanii [...]

Są takie co w monotonnym szcękaniu kół przypominają mi duszną prozę Maeterlincka (Cendrars 1962: 58-59).

Poeta w sposób aluzyjny odniósł się tutaj do białych, nieregularnych wierszy o charakterze litanijnym z tomiku belgijskiego symbolisty, zatytułowanego *Cieplarnie* (1889), który zwiastował poezję luźnych obrazów. Inspirację Cendrarsa twórczością Maeterlincka dostrzegł Paul Gorceix, który w przedmowie do wspomnianego zbioru wierszy napisał: „Blaise Cendrars i André Breton nie zapominają o technice Maeterlincka: odrzuceniu klasycznego metrum na rzecz nowej prozodii i antypoetyckiej formy, długich i monottonnych wyliczeń, litanijnych powtórzeń, a zwłaszcza olśniewającego, dysonansowego obrazu, który zajmuje całą przestrzeń wiersza [*Blaise Cendrars et André Breton n'oublieront pas la technique maeterlinckienne: le refus de la métrique classique au profit d'une prosodie nouvelle et d'une forme antipoétique, les longues et monocordes énumérations, les répétitions litaniques et surtout l'image fulgurante, dissonante, qui occupe l'espace du versentier*]” (Gorceix 1983: 31).

Podobnie jak w dynamicznych kołach z serii *Obrazów okiennych* Roberta Delaunaya (1912), u Cendrarsa świat uchwycony jest poprzez ruch w bezkresnym wszechświecie. Monique Chefedor (1976) określa to zjawisko jako „symultanizm postrzegania, oparty na bezpośrednim i organicznym uchwyceniu ambiwalencji współczesnego świata [*simultanisme de la perception fondé sur une saisie en direct, organique, des ambivalences du monde moderne*]” (Chefedor 1976: 27). Utwór jest zatem splotem nakładających się na siebie obrazów, w których czas zostaje zniesiony poprzez „skoki pamięci” podmiotu lirycznego, będącego w ciągłym ruchu. Rzeczywistość postrzega on przez pryzmat własnej świadomości, a świat zewnętrzny widzi przez okno pędzącego pociągu, dopełniając jego obraz za pomocą wewnętrznych wyobrażeń. Podróż kolejną wprowadza go w szczególny stan psychiczny, a synkopowy rytm kół wywołuje spontaniczne reminiscencje. Wystarczy jeden impuls, by przenieść się w inną czasoprzestrzeń. Jak pisze poeta – jest:

[...] tyle obrazów-asocjacji, których nie potrafię rozwinąć w swoich wierszach
 Bo jestem jeszcze bardzo złym poetą
 Bo świat mnie prześciga (Cendrars 1962: 58).

Według Susan Taylor-Horrex, te poetyckie wizje tworzy jedno lub więcej słów posiadających siłę nieograniczonej sugestii (Taylor-Horrex 1987). Poeta przechodzi sukcesywnie od rzeczywistości do wyobraźni, dzięki czemu wiersz staje się analogią współczesnego świata poprzez symultaniczne zestawienie części nieprzystających do siebie obrazów:

W któryś piątkowy ranek przyszła więc kolej na mnie
 Było to w grudniu
 I wyruszyłem asystując wojażerowi od biżuterii który jechał do Charbinu
 [...]
 Sprawił mi nowe ubranie i wsiadając do pociągu zgubiłem guzik
 – Przypominam sobie przypominam ciągle myślałem o tym –
 Spałem na skrzynkach szczęśliwy że mogę bawić się niklowym brauningiem który
 mi wręczył
 Byłem szczęśliwy beztroski
 W myślach bawiłem się w zbójców
 Skradliśmy skarby Golcondy
 Jechaliśmy transsyberyjską aby je ukryć na drugim końcu świata
 [...]
 (Cendrars 1962: 47-48).

Terazniejszość miesza się z przeszłością, która powraca w wyniku odczuć wywołanych przez bodźce pochodzące z rzeczywistości zewnętrznej, a także te wynurzające się z pamięci. Paradoksalnie podróż nie kończy się w zapowiadanym Charbinie. Ostatnią stacją jest Paryż:

Wielkie ciepłe ognisko [gdzie] piecyki z żarem na skrzyżowaniach ulic
 [...]
 I afisze czerwone zielone wielobarwne [...] i żółte
 [...] autobusy w ruchu
 [...]
 [gdzie – A.K.] Motory myczą jak złote cielce
 [...] Dworzec Główny przystań zachcianek rozdroże niepokoju (Cendrars 1962: 61).

Symultaniczność, kolor, ruch – strukturalne elementy poematu podróży

Poemat zbudowany jest na zasadzie kontrastów między podmiotem lirycznym, którego kreacja oscyluje między podróznym odbywającym podróż koleją a chłopcem wyłaniającym się ze wspomnień. W przejściach pomiędzy przeszłością a teraźniejszością pojawia się technika kolażu, która poprzez nieoczekiwane zestawienia i zacieranie granic rzuca czytelnikowi wyzwanie, aby także on wziął udział w podróży. Pod koniec poematu Cendrars pisze:

Odcyfrowałem wszystkie zmieszane teksty kół i zebrałem rozrzucone elementy gwałtownego piękna
Które zdobyłem
I które mnie nagli (Cendrars 1962: 61).

Percepcja dzieła wymaga aktywnego udziału czytelnika/widza, co stanowi swego rodzaju „akt współtworzenia” lub raczej „współ-odtworzenia”. Odmienne zasady konstruowania tekstu czy sposobu jego artykulacji mają na celu pobudzenie wyobraźni odbiorcy dzieła.

Ekspresyjne sposoby przedstawienia świata dowodzą, że poeta wyjątkowo uważnie obserwował malarskie środki wyrazu. Konsekwencją tego stał się pomysł zastąpienia „poziomej” długości poematu jego „wysokością” (uzyskiwaną przez rozwijanie w osi pionowej rulonu), stanowiącą określony ułamek wysokości wieży Eiffla. Poprzez uprzedmiotowienie poematu (*poème-objet*) Cendrars przedłużył *ipso facto* dyskusję na temat statusu Księgi, zapoczątkowaną przez Mallarmégo, spełniając jednocześnie marzenie o stworzeniu dzieła totalnego, w którym słowo, obraz i rytm wzajemnie się uzupełniają. Elementy malarskie odbierane są łącznie z tekstem pisanym, tworząc wraz z nim niepodzielną całość. Co więcej, w kontekście kampanii reklamowej poprzedzającej publikację *Prozy transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji*, poemat jest czymś więcej niż jedynie dziełem plastyczno-literackim. Świadczy o tym jego prezentacja na licznych wystawach w Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, Moskwie czy Sankt Petersburgu, gdzie rosyjski artysta, Wiktor Smirnow, poświęcił mu referat: *Symultaniczne kontrasty i plastyczna poezja*; był to zatem swego rodzaju *performance*, w dodatku cieszący się ogromnym zainteresowaniem.

Konieczność jednoczesnej recepcji słów poety oraz rysunków artystki zmusza do symultanicznej percepcji dzieła i do tworzenia przez odbiorcę jego pełniejszej wizji. W poemacie wszystko jest w nieustającym ruchu, tekst jest pełen kontrastów.

Najlepszym tego przykładem są ostatnie słowa utworu: „Paryż / Miasto jedynej Wieży wielkiej Szubienicy i Koła [*Paris / Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*]” (Cendrars 1962: 62; 2001b: 34). W ten sposób Cendrars czyni aluzję do słynnej światowej wystawy z 1900 roku. Jak słusznie zauważa Jean-François Thibault, ostatni wers poematu wskazuje na podwójny paradoks takich zestawień pojęć jak jedność-wielość i ruch-bezruch (Thibault 1978). Jest to symboliczne nawiązanie do symultanicznej sztuki Delaunaya, który Koło i wieżę Eiffla umieścił na swoich płótnach w latach 1910-1911, i dla którego wieża oznacza „pędzel umocznony w świetle” (Thibault 1978: 59).

Przez całe życie Cendrars szukał własnego stylu. W autobiograficznej powieści *Bourlinguer* (1948) wyznał, że udało mu się „wsunąć” relatywizm między swoje wersy. Poeta odwoływał się nie tylko do teorii względności Alberta Einsteina, lecz także do Jana Sebastiana Bacha, którego muzyki był admiratorem. W *Rozmowach z Michelem Manollem* konstatował:

Sądzę, że w kwestii pisania zaszedłem dość daleko w tworzeniu własnego stylu, a jeśli chodzi o kompozycję i wykonanie, chciałem przede wszystkim usunąć pojęcie czasu, co sprawiło, że w kompozycji wykorzystałem teorię względności Einsteina, a w wykonaniu – technikę Jana Sebastiana Bacha (Cendrars 1965: 574)¹⁰.

Zamierzeniem poety było ujęcie rzeczywistości w jej absolutnych rozmiarach, rozbicie i opanowanie przestrzeni. Zestawiając na jednej płaszczyźnie różne kody: słowo, obraz i dźwięk, Cendrars podważył materialne granice wszechświata, a łącząc rzeczywistość i marzenie senne, objął go w całej jego pełni. Dzięki symultanicznemu zestawieniu poetyckich obrazów utworu, poecie udało się otworzyć przed czytelnikiem ogromne przestrzenie świata, wywołując przy tym wrażenie podróży z nim. Wyszedłszy z założeń awangardowych nurtów w sztuce, Cendrars przekroczył pierwszą zasadę prostej imitacji rzeczywistości, aby w bogatych i barwnych wizjach dać ujście niczym nieskrępowanej wyobraźni. Zjawisko symultaniczności, prędkość, ciągły ruch stały się strukturalnymi elementami poematu podróży. Poeta skonstruował nowy rodzaj języka poetyckiego, łączącego tekst i obraz w jedną, znaczącą całość, a tym samym stworzył dzieło nowatorskie.

¹⁰ Przekład własny za: „Je crois qu'au point de vue écriture, je suis allé assez loin dans mon écriture à moi, et au point de vue composition et exécution, j'ai surtout voulu supprimer la notion du temps, ce qui m'a fait dire que dans la composition je tenais compte de la relativité d'Einstein et dans l'exécution de la technique de Jean-Sébastien Bach”.

Źródła cytowań

- APOLLINAIRE, GUILLAUME (1914), 'Simultanéisme-librettisme', *Les Soirées de Paris*: 25, ss. 322-325.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME (1991), 'L'Esprit nouveau et les poètes', w: Pierre Caizergues, Michel Décaudin (red.), *Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris: Gallimard, ss. 943-954.
- BARZUN, HENRI-MARTIN (1912/2018), *L'ère du drame: essai de synthèse poétique moderne*, Paris: Figuière Forgotten Books.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1998), *Malarz życia nowoczesnego*, przekł. Joanna Guze, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- BRICHE, LUCE (2005), *Blaise Cendrars et le livre*, Paris: Improviste.
- CENDRARS, BLAISE (1913a), 'La Prose', *Der Sturm*: 4 (184-185), s. 127.
- CENDRARS, BLAISE (1913b), 'Lettre à André Salmon', w: Antoine Sidoti (red.), *Genèse et dossier d'une polémique. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France, Blaise Cendrars–Sonia Delaunay, novembre–décembre 1912–juin 1914*, Paris: Lettresmodernes, ss. 58-59.
- CENDRARS, BLAISE (1919), 'Hommage à Guillaume Apollinaire', *SIC*: 4 (39), ss. 286-287.
- CENDRARS, BLAISE (1962), *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji*, przekł. Adam Ważyk, w: Blaise Cendrars, *Poezje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 45-62.
- CENDRARS, BLAISE (1965), 'Blaise Cendrars vous parle. Entretien avec Michel Manoll', w: Hugues Richard (red.), *Oeuvres Complètes*, tome 8, Paris: Denoël, ss. 323-770.
- CENDRARS, BLAISE (1969), *Inédits Secrets*, Paris: Club Français du Livre.
- CENDRARS, BLAISE (1977), 'Lettre à Victor Smirnoff', *Lettres Modernes*: 169, ss. 37-38.
- CENDRARS, BLAISE (1986), *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris: Klincksieck.
- CENDRARS, BLAISE (2001a), 'Peintres', w: Claude Leroy (red.), *Poésies complètes*, Paris: Denoël, ss. 52-80.
- CENDRARS, BLAISE (2001b), 'Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France', w: Claude Leroy (red.), *Poésies complètes*, Paris: Denoël, ss. 17-34.
- CENDRARS, BLAISE (2002), 'Dziewiętnaście wierszy elastycznych', przekł. Kazimierz Brakoniecki, *Literatura na Świecie*: 10-11-12, ss. 375-377.

- CENDRARS, MIRIAM (2006), *Blaise Cendrars. La Vie, le Verbe, l'Écriture*, Paris: Denoël.
- CHEFDOR, MONIQUE (1976), 'Cendrars et le simultanéisme', *Europe*: 566, ss. 24-29.
- FRIEDRICH, HUGO (1978), *Struktura nowoczesnej liryki*, przekł. Elżbieta Feliksiak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GORCEIX, PAUL (1983), 'Introduction', w: Maurice Maeterlinck, *Serres Chaudes*, Paris: Gallimard.
- HEINSTEIN, JÓZEF (1991), *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
- PEIPER, TADEUSZ (1979), *Pisma wybrane*, oprac. Stanisław Jaworski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- PERLOFF, MARJORIE (2002), 'Profond aujourd'hui', *Literatura na Świecie*: 10-11-12, ss. 375-377.
- POUPON, MARC (1969), *Apollinaire et Cendrars*, Paris: Lettresmodernes n°103.
- SIDOTI, ANTOINE (1987), *Genèse et dossier d'une polémique. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France, Blaise Cendrars–Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914*, Paris: Lettresmodernes n°224.
- TAYLOR-HORREX, SUSAN (1987), 'Cendrars, Delaunay et le simultanéisme', w: Jean-Carlo Flückinger (red.), *L'encrier de Cendrars*, Berne: Actes du Colloque du Centenaire, ss. 209-217.
- THIBAUT, JEAN-FRANÇOIS (1978), 'Simultanéisme et poésie: *La Prose du Transsibérien*, poème visuel', w: Jean-Carlo Flückinger (red.), *French literature series*, Santa Barbara: University South Carolina.
- WAŻYK, ADAM (1962), 'Wstęp', w: Blaise Cendrars, *Poezje*, przekł. Adam Ważyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.