



kanonada

Interpretacje wierszy polskich
(1939–1989)

pod redakcją
Aleksandra Nawareckiego

przy współudziale
Dariusza Pawelca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 1999

Marek Pytasz

Alarm Antoniego Słonimskiego

Alarm

„Uwaga! Uwaga! Przeszedł!

Koma trzy!”

Ktoś biegnie po schodach.

Trzasnęły drzwi.

Ze zgietku i wrzawy

Dźwięk jeden wybucha i rośnie,

Kołuje jękliwie,

Głos syren – w oktawy

Opada – i wznosi się jęk:

„Ogłaszam alarm dla miasta Warszawy!”

I cisza.

Gdzieś z góry

Brzęczy, brzęczy, szumi i drży.

I pękł

Głucho w głąb.

Raz, dwa, trzy.

Seria bomba.

I gdzieś dalej.

Pewnie Praga.

A teraz bliżej, jeszcze bliżej.

Tuż tuż.

Krzyk jak strzep krwawy.

I cisza, cisza, która się wzmacza.

„Uwaga! Uwaga!

Odwołuje alarm dla miasta Warszawy!”

Nie, tego alarmu nikt już nie odwoła.
Ten alarm trwa.
Wyjcie, syreny!
Bijcie werble, płaczcie, dzwony kościołów!
Niech gra
Orkiestra marsza spod Wagram,
Spod Jeny.
Chwycicie ten jęk, regimenty,
Bataliony, armaty i tanki,
Niech buchnie,
Niech trwa
W płomieniu świętym *Marsylianki!*

Kiedy w południe ludzie wychodzą z kościoła,
Kiedy po niebie wiatr obłoki gna,
Kiedy na Paryż ciemny spada sen,
Któż mi tak ciągle nasłuchiwać każe?
Któż to mnie budzi i woła?

Słyszę szum nocnych nalotów.
Płyną nad miastem. To nie samoloty.
Płyną zburzone kościoły,
Ogrody zamienione w cmentarze,
Ruiny, gruzy, zwaliska,
Ulice i domy znajome z dzieciennych lat,
Traugutta i Świętokrzyska,
Niecała i Nowy Świat.
I płynie miasto na skrzydłach sławy,
I spada kamieniem na serce. Do dna.
Ogłaszam alarm dla miasta Warszawy.
Niech trwa!¹

(10–16 X 1939, Paryż)

¹ Wiersz cytuję za: A. Słonimski: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp R. Loth. Warszawa 1989, s. 57–59.

I

Alarm Antoniego Słonimskiego przez całe dziesięciolecie był jednym z najbardziej znanych polskich wierszy. Utwór po raz pierwszy trafił do odbiorców za pośrednictwem audycji radia francuskiego dla Polaków. Wedle jednych relacji czytał go 25 grudnia 1939 roku sam autor, według innych – recytowała go wybitna aktorka Irena Eichlerówna. Chyba nie wszyscy byli przekonani o wadze wiersza, skoro drukiem ukazał się on dopiero 18 lutego 1940 roku (cztery miesiące po napisaniu) na łamach „Robotnika Polskiego” (nr 7) w Nowym Jorku i miesiąc później w pierwszym paryskim numerze feniksowej wersji „Wiadomości Literackich” – w „Wiadomościach Polskich” (17 marca). W ciągu kilku miesięcy *Alarm* stał się niezwykle popularny, był obowiązkowo recytowany na licznych wieczornicach, akademiach, jutrzniach czy porankach, przedrukowywano go w prasie wychodzącej w różnych miejscach świata (Nowy Jork, Chicago, Budapeszt, Paryż, Londyn) i w polskiej prasie konspiracyjnej (Warszawa, Kraków), a także w zajęтым przez sowietów Wilnie². Podkreślana w wielu relacjach niezwykła wręcz popularność tego wiersza w czasie wojny znajduje także potwierdzenie w aż sześciu edycjach zbioru (między lipcem 1940 a początkiem września 1941 roku), którego tytuł pochodził od tego właśnie wiersza, i w dziesiątkach przedruków liryku w latach 1940–1945³. W okresie późniejszym *Alarm* był stałym punktem programu nauczania jako sztandarowy liryk czasu wojny.

Dzisiejszy czytelnik musi się jednak zastanowić, skąd ta sława?

II

Mieczysław Giergielewicz, opisując lirykę polską roku 1940 na wygnaniu, użył – słusznie zresztą – tytułu: *Rok „Alarmu”*⁴, gdyż to Słonimski najgłośniej otworzył wygnancyjny etap poezji narodowej, choć nikt po tym właśnie pocie tego się nie spodziewał. Przedwojenna opinia o Słonimskim była w znacznej części społeczeństwa mało przychylna, wręcz straszna.

² J. Czachowska, M. K. Maciejewska, T. Tyszkiewicz: *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej. Bibliografia*. T. 2. Warszawa 1984, s. 81–83.

³ Zob. M. G. Levine: *Antoni Słonimski*. In: *World Literature 20th Century*. Ed. L. S. Klein. Vol. 4. New York 1984, s. 246–257; ponad 10% tekstu poświęcono fenomenowi popularności zbioru *Alarm*.

⁴ M. Giergielewicz: *Twórczość poetycka*. W: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*. Red. T. Terlecki. T. 1. Londyn 1964, s. 37.

Oceniając najogólniej – miano do niego pretensje o wszystko, choć sprowadzono to do „rozbrajania ducha narodowego” i „defetyzmu”⁵.

Przyjęcie tomiku *Alarm* było niejednoznaczne. Trzy poważniejsze recenzje powtarzały to samo, co najbardziej elegancko opisał Grabiec (pseudonim Ksawerego Pruszyńskiego): „Przyszedł wrzesień i obudził w Słonimskim przede wszystkim poetę, poetę innego jakiegośmy znali, ale takiego jakiegośmy przeczuwali. Pacyfista, socjalista i międzynarodowiec stał się autorem wiersza, który w mgnieniu oka zabłądził między namioty i świetlice żołnierskie, który odlał w spiżu wspaniałej mowy polskiej wielkość obrony Warszawy i pierwszy otworzył tej wrześniewej Reducie Ordonu nawy literatury polskiej. To Słonimski wplótł w huk bomb, w warkot samolotów i w trzask walących się domów nie bezsilne jęki rannych, nie zwierzęcy lęk przed śmiercią, nie remarque’owską beznadziejność – ale dźwięk wojennych marszy spod Wagram i Jeny, przeblask epopei napoleońskiej, chorał bitewny *Marsylianki*. Słonimski oddał nie tylko grozę dni Warszawy, ale jeszcze ich wielkość, ale jeszcze ich potrzebność. Polska od dawna, od bardzo dawna, nie miała wierszy tak wojennych, tak bojowych i żołnierskich, jak wiersz o obronie Warszawy. [...] Człowiek, o którym myśleliśmy, że lepiej niż tyłu innych zniesie wygnanie znad Wisły [...] najpierwej z nas wszystkich wypowiedział swój żal głęboki za Niecałą [nazwa ulicy w Warszawie, przy której stał dom rodziny Słonimskiego – M. P.] i Nowym Światem [...]. Odezwały się w nim nuty [...] Or-Ota, wprzędły nici Panatadeuszowego babiego lata. Poezja Słonimskiego zadrgała jeszcze jedną nutą: struny tęsknoty za polską sieliskością, za wsią spokojną, za Soplicowem i zaściankiem Dobrzyńskim. [...] Trzeba było na tej ponownej emigracji narodu polskiego uczynić po raz wtóry z tej mowy polskiej i pacierz »co płacze« i płomień »co błyska«. I to i tamto uczynił Antoni Słonimski.”⁶

W cytowanym tekście skupiają się jak w soczewce oczekiwania czytelnicze i pierwsze, spowodowane sytuacją odbioru, nieporozumienia. Otóż Pruszyński wprowadza, słusznie zresztą, kontekst tyrtejski, ale miesza go z sytuacją romantyczną *sensu stricto*, przerysowując aluzje romantyczne i odniesienia do tej epoki. Wiersz *Alarm* – jak się okaże – mało ma wspólnego z romantyzmem, tomik zaś (biorę pod uwagę pierwsze wydanie), poza jednym odwołaniem do Mickiewicza jako poety uczącego wygnania i jednego kryptocytatu z *Epilogu*, niczym innym służyć nie chce – ani Soplicowa, ani zaścianka, ani słowa o wieszczych przesłaniach czy nowych, romantycznie pojmowanych zadaniach poezji. Jednak to właśnie opcja Pruszyńskiego

⁵ Pisałem o tym w książce „*Nie mam recepty na zbawienie świata...*”. *Wokół „Kronik tygodniowych” Antoniego Słonimskiego*. Katowice 1987, 85–136.

⁶ Grabiec [K. Pruszyński]: *Powrót do Soplicowa*. „Wiadomości Polskie” 1941, nr 35.

zdominowała na lata styl odbioru liryku Słonimskiego: chciano i doszukiwano się wszędzie choćby przynajmniej tylko inkantacji romantycznej. Wszystko temu służyło. Już w listopadzie i grudniu 1939 roku przywoływano mesjanizm jako program polskiej literatury w czas wojny i wychodźstwa!

Pierwszy paryski numer „Wiadomości Polskich” publikował, obok *Alarmu* i *Warszawy* Słonimskiego, *Grób Agamemnona* Jana Lechonia, *Na pustyni* Juliana Tuwima, *Dlaczego śpiewam* Kazimierzy Iłakowiczówny, *Wróć nas do Kraju* Kazimierza Wierzyńskiego, *Do wiosny paryskiej* Ireny Tuwim, *Wszechmocnego* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i *Kolędę warszawską* Stanisława Balińskiego.

Gdy czyta się prasę polską na wygnaniu z przełomu lat 1939/1940, to jasne się staje, dlaczego nastąpił proces odbudowania romantycznego mesjanizmu, wizji losu polskiego pielgrzyma – „Żyda wiecznego tułacza”, roli poety jako przewodnika duchowego, konieczności zagrzewania do walki i wytrwania wbrew wyrokom historii (nurt tyrtejski)⁷. Presja czasu wydarzeń i atmosfery była tak silna, że Słonimski po latach nawet to wspominał, choć nie bez ironii:

Literatura towarzyszyła naszej peregrynacji. Szła z nami przez kraj, aż do Paryża i Londynu. Na pierwszym wieczorze poezji w opromienionych tradycją murach Biblioteki Polskiej [w Paryżu – M. P.], gdy czytaliśmy wiersze już we Francji napisane, ambitnym wzorem Wielkiej Emigracji, dominował w nich ton obowiązującej tęsknoty za ojczyzną, choć na tę tęsknotę czasu jeszcze nie było i mieliśmy prawo liczyć na zwycięstwo Polski [podkreślenie – M. P.] wraz z Francją, Anglią i Ameryką.⁸

I pierwsze wiersze wojenne Słonimskiego pełne są nadziei, a jednak kontekst wydarzeń oraz czytelnicze oczekiwania nadpisały nad *Alarmem* dodatkowe znaczenia, których pogłosy są żywe do dziś w literaturze przedmiotu. O tym, jak silna była to presja, niech świadczy fakt, że nawet tak rzetelny badacz jak Mieczysław Giergielewicz popełnił „freudowską pomyłkę”, przypisując wierszowi Słonimskiego *Warszawa* mesjanistyczną problematykę *Kolędy warszawskiej* Balińskiego⁹. I jest to jakoś zrozumiałe, wszak następny tom Słonimskiego, poemat *Popiół i wiatr*, realizował schemat romantycznej podróży w kraj utraconego dzieciństwa, powtarzając, jak Baliński czy Tuwim, wór *Pana Tadeusza* i nikt nie miał wątpliwości, że utwór ten to mieszczańska gawęda o Warszawie – Soplicowie Słonimskiego. W porównaniu jednak z poezją Lechonia, a szczególnie Balińskiego i Wierzyńskiego, liryki Słonimskiego wydają się „nieromantyczne”, a niektóre wręcz klasycyzujące. Wszak sam mechanizm wspomniania, choć powtó-

⁷ Pisałem o tym w artykule *Taki wieszcz, jaki słuchacz*. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Red. T. Sława ek. Katowice 1993, s. 203–214.

⁸ A. Słonimski: *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975, s. 105.

⁹ M. Giergielewicz: *Twórczość poetycka*..., s. 34–35.

rzony, nie był naśladownictwem, lecz konsekwencją napięcia emocjonalnego i realnych przeżyć. Próba okrzyknięcia Słonimskiego „poetą nowej emigracji polskiej” oraz porównywanie go do Mickiewicza¹⁰ były zdecydowanie na wyrost i już w roku 1940 spotkały się ze sprzeciwem nie tylko odwiecznych wrogów politycznych Słonimskiego¹¹, ale i ludzi mu – jako poecie – życzliwych¹² (to zapomniany spór; nie miał on zresztą większego wpływu na społeczny odbiór tomu. Między pierwszą wypowiedzią Estreichera a ostatnią Bogusławskiego rozeszło się sześć wydań *Alarmu*).

Kolejne lata emigracji dowiodły, że poeta zdyskontował sukces *Alarmu* jako publicysta, redaktor miesięcznika „Nowa Polska”, a od lata 1945 roku jako dyrektor kulturalnego Instytutu Polskiego w Londynie i przedstawiciel rządu warszawskiego w UNESCO, wchodząc w końcu w istotny konflikt ideologiczny, polityczny i czysto ludzki z tymi, którzy zdecydowali się na los emigranta.

III

Alarm Antoniego Słonimskiego wzruszał – twierdził Arthur Coleman, choć – natychmiast dodawał – bynajmniej nie oczarował i nie zachwycił czytelnika¹³. Kazimierz Wierzyński sądził, iż wiersz ten jest utrzymany w stylu dawnych, przedwojennych dytyrambów Słonimskiego¹⁴. Alina Kowalczykowa zaś puentowała: „Na powodzenie liryki patriotycznej Słonimskiego [...] wpłynęła ugruntowana w poezji przedwojennej znajomość tajników stylu retorycznego, nadająca wierszom ogromne walory deklamacyjno-foniczne.”¹⁵

Zastanawiające jest to, że kolejni krytycy, piszący o *Alarmie* zwracali uwagę na dwie pierwsze części utworu (strofa 1–4), podkreślając retoryczność, brak patosu, pewien typ zwyczajności (znany z innych powrzesnio-wych wierszy skamandrytów, jak choćby z *Legendy* Jana Lechonia). Wskazywano na zbiorowego adresata, co tym samym wymagało publicznej recytacji, równocześnie przypisując utworowi funkcję patriotycznego wezwania, analogicznego do hasła „bagnet na broń” ze znanego wiersza Władysława Broniewskiego, czyli praktycznie pomijano ostatnią część liryku. Dlaczego?

¹⁰ K. Estreicher: *Poeta nowej emigracji polskiej*. „Dziennik Polski” 1940, nr 17.

¹¹ *Niestychana apoteoza*. „Jestem Polakiem” 1940, nr 4.

¹² N. N.: *O zbiorunku Słonimskiego*. „Dziennik Polski” 1940, nr 35; A. Coleman: *Polscy pisarze na emigracji*. „Dziennik Polski” 1941, nr 209; A. Bogusławski: *Poezja polska na emigracji*. „Dziennik Polski” 1941, nr 364.

¹³ A. Coleman: *Polscy pisarze na emigracji*...

¹⁴ K. Wierzyński: *Współczesna literatura polska na emigracji*. New York [1943], s. 17–20.

¹⁵ A. Kowalczykowa: *Liryka Słonimskiego*. Warszawa 1967, s. 227.

IV

Wiersz Słonimskiego składa się z trzech zróżnicowanych nie tylko tematycznie części; część pierwsza – strofa 1 i 2 (w. 1–25); część druga – strofa 3 i 4 (w. 26–37); część trzecia – strofa 5 i 6 (w. 38–54).

W części pierwszej następuje ewolucja bohatera wiersza, początkowo jest nim anonimowy „ktoś”, zastąpiony bezosobową sytuacją („trzasnęły drzwi”), by w dalszych partiach obu pierwszych strof upersonifikować samą sytuację nalotu. Strofy te są ze sobą powiązane nie tylko kłamrą-refrenem (w. 10 i 25), ale także rymami dokładnymi i niedokładnymi wygłosowymi i wewnętrznymi, np.:

trzy, drzwi, drzy, trzy;
wrzawy, oktawy, Warszawy, krwawy, Warszawy;
uwaga, uwaga, Praga, wznaga, uwaga, uwaga.

Jednak w strofie pierwszej jest ciąg brzmieniowy, do którego nie ma odwołań w strofie drugiej:

dźwięk – jęklwie – jęk,

co jest znaczące, gdyż wskazuje na sensualność tej partii wiersza, przede wszystkim zaś na atakowanie zmysłu słuchu:

dźwięk: wybucha, rośnie, kołuje, opada, wznosi się
cisza: brzęczy, brzęczy, szumi i drży,
pękło glucho w głąb, krzyk,
[i cisza, która się] wznaga

Taka organizacja wypowiedzi zwraca uwagę, gdyż wskazuje na amplitudę dźwięków, starając się tym samym dać ekwiwalent odczuwanego stanu zagrożenia i ludzkiego strachu. Warto zresztą dodać, że w tej partii wiersza ścierają się ze sobą dwa źródła dźwięków – dźwięk bezosobowego, emocjonalnego radiowego komunikatu ostrzegającego przed nalotem (fragmenty ujęte w cudzysłowy) i docierające dźwięki bombardowanego miasta. Omawiany fragment wiersza jest rodzajem poetyckiego reportażu o ataku samolotów hitlerowskich na Warszawę we wrześniu 1939 roku, który zresztą Słonimski sam przeżył. Słowo „alarm” w pierwszej części wiersza znaczy więc tyle, co sygnał ostrzegający przed niebezpieczeństwem.

Część druga to „alarm” pojmowany jako wezwanie do gotowości podjęcia walki. Tu podmiot wypowiadający występuje w roli Tyrteusza (nie jest on

jednak postrzegany poprzez jego romantyczny wizerunek, lecz odwołuje się do greckiego prawzoru). O ile w trzech pierwszych zwrotkach podkreśla się natężenie dźwięków, o tyle w strofie czwartej przywołano cały zestaw dźwięków towarzyszących wymarszowi wojsk:

wyjdzie syreny
 bijcie werble
 płączcie dzwony
 niech gra orkiestra marsza
 Marsylianka

Oprócz rozkazników trzeba zwrócić uwagę na brak zindywidualizowanego podmiotu i na personifikację tych elementów świata przedstawionego, które tradycyjnie kojarzone są z alertem. Rymy nie odwołują się do dwóch pierwszych strof, tworzą natomiast własną siatkę odniesień. W obrębie wersów 26–37 rymy układają się w sposób znaczący; para: „trwa”, „gra”, „trwa” pozostaje w związku eufonicznym z „Wagram”. Następna para rymowa: „syren”, „Jeny” także wybija nazwę własną miejsca bitwy, tworząc tym samym „rym historyczny” do „Wagram”. Odwołanie do dwóch słynnych bitew napoleońskich w dość oczywisty sposób można uznać za nawiązanie wprost do romantycznego mitu napoleońskiego, ale byłoby to jednak przedwcześnie.

Warto przypomnieć, że w bitwie pod Jeną Napoleon odniósł zdecydowane zwycięstwo nad wojskami pruskimi i saskimi, pod Wagram zaś rozgromił wojska austriackie. I bitwy te w wierszu Słonimskiego są – z jednej strony – przypomnieniem chwały oręża francuskiego w walce z narodami germańskimi, natomiast z drugiej – wskazują obecnego wroga, co jest wzmocnione przez narastającą modernizację terminów z zakresu wojskowości (regimenty, bataliony, armaty i tanki), to zaś każe rozumieć ten fragment wiersza jako manifestację ufności w siłę i potęgę współczesnej armii Francji, która potrafiła w przeszłości rozgromić wojska niemieckie. No i ani słowa o Napoleonie!

Przeciwko umieszczaniu tej strofy w kontekście romantycznego mitu napoleońskiego świadczy także przywołanie *Marsylianki*. Jeśli wierzyć *Księżde cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku* Pawła Hertza i Władysława Kopalińskiego, to do *Marsylianki* nie odwoływała się polska literatura romantyczna, gdyż dla pisarzy tamtego okresu nie była ona pieśnią walki, ale przede wszystkim rewolucyjnym zawołaniem tłumu spod Bastylli, przemienionym w hymn zatwierdzony przez Konwent, na dodatek przez pewien czas zakazany przez Napoleona. Zresztą, konsekwentnie trzymając się tezy, trzeba dodać i to, że pierwotny jej tytuł brzmiał *Pieśń wojennej armii Renu*, powstała spontanicznie jako wezwanie do walki na wieść o wypowiedzeniu wojny Austrii w roku 1792, a to już fakt znaczący.

Tedy więc dostrzegany przez niektórych w tych wersach „romantyzm wojenny” trudno traktować inaczej niż tylko stereotyp odbioru, podbudowywany choćby przez Stanisława Balińskiego w cyklach *Do przyjaciół w podróży* i *Postój w Paryżu*. Wszak czwarta strofa *Alarmu* jest wezwaniem do podjęcia walki z Niemcami. To po prostu alert, który każe pamiętać o zagrożeniu. Przypomnieć warto, że od początku września 1939 roku trwała „dziwna wojna” między Francją i III Rzeszą, mogąca już w październiku budzić same tylko wątpliwości. Adresatem tej pobudki jest więc przede wszystkim siła wojskowa utożsamiana z armią francuską.

Cztery pierwsze strofy są rodzajem zamkniętej całości: to reportaż zwiędzony wezwaniem do walki. Łączy je także charakterystyczna budowa: znaczące ciągi rymów, wykrzyknienia, dynamika urwanych, krótkich wersów kontrapunktowanych przez wersy dłuższe, a przede wszystkim wpisana w dytyrambiczną formułę wypowiedzi z zapisaną jak w partyturze dyspozycją dla recytatora, która wymusza szybkie, dramatycznie wybijane tempo głośniejszej lektury, tragicznie brzmiące załamania intonacyjne, zdyszany oddech i płaczącą inkantację dzwonów czy syren zastępowane w końcu tej części sugestią rytmu kroku marszowego. Łącznikiem tych zwrotek jest także brak zindywidualizowanego podmiotu, gdyż jedynym prawdziwym tematem jest „alarm” (w swoich dwóch podstawowych znaczeniach słownikowych).

Nieomal wszystkie znane mi omówienia *Alarmu* w tym miejscu kończą swoją szczegółową refleksję o wierszu.

W dalszej partii utworu (strofa piąta i szósta) w sposób wyrazisty zmienia się formuła wypowiedzi, otóż dynamika urwanych wersów (o długości od 3 do 12 sylab) zostaje zastąpiona dłuższą frazą (dominuje długość między 8 a 14 sylabami), zdania krótkie ustępują miejsca zdaniom długim, w miejsce pytań pojawiają się wykrzyknienia, upostaciowany alarm traci pozornie znaczenie na rzecz jednoznacznie wskazanego „ja lirycznego”, opisaną reportażowo realność nalotu i alertu wymieniono na wizję, brak konkretnego wyznacznika czasu zastąpiono jego peryfrastycznymi określeniami (w. 38–40). Łatwiej więc było ową odmienność pomijać niż wyjaśnić, tym bardziej że sam opis świata przedstawionego strof piątej i szóstej nie jest wcale taki prosty.

Owo skontrastowanie ostatniej części wiersza z czterema pierwszymi strofami można tłumaczyć na dwa sposoby. Po pierwsze – jako zabieg typowo skamandrycki, kiedy to, co powszechne, oficjalne, patetyczne zderzano z prywatnością, indywidualnością, upodmiotowieniem, ujawniając tym samym dwa wymiary uczestnictwa w historii (jak w *Pogrzebie Słowackiego* Juliana Tuwima, *Śmierci prezydenta* czy też w innym, mało znanym liryku Słonimskiego o śmierci Józefa Piłsudskiego *** *Ciemne Łazienki szumią wiosną*). Po drugie – jako objaśnianie momentu narodzin legendy walecznego i heroicznego miasta,

kiedy alarm (desygnowany w strofie piątej i szóstej przez wzmocniony, personifikujący zaimek „któż?”) z trzech pierwszych zwrotek staje się czynnikiem indywidualnej modyfikacji wizji, obaw, lęków i psychicznego doświadczania katastrofy.

To nie przypadek, że wersy 41 i 42 odwołują się do katastroficznego liryku Słonimskiego z lat trzydziestych *Nie wołaj mnie*¹⁶.

Trzecia część ma więc charakter traumatyczny. Rządzą nią dwie siły: podpowiadany przez podświadomość lęk oraz wybudzona z letargu czujność człowieka, który już zna skutki wojny. Jak we śnie i zgodnie z jego logiką następuje przemiana – wedle reguły jakiejś straszliwej synekdochy – narzędzia zniszczenia w skutki jego zbrodniczego wykorzystania (w. 45–50). Obrazowość tej sceny, wręcz (charakterystyczna dla katastrofistów) wizyjność sugeruje dwa możliwe plany znaczeń. Pierwszy to nieomal doświadczane sensualnie uczestnictwo w momencie, kiedy tu i teraz realne miasto ulega zagładzie i zostaje tylko w pamięci zmitologizowany obraz przekładający się na legendę bohaterskiej Warszawy¹⁷ (proces ów wyraziście opisał także Jan Lechoń w wierszu *Legenda*). Przy tym rozumieniu zostaje przezwyciężona niemoc katastrofizmu i przymus poddania się wyrokowi historii, wszak namiastką ocalenia jest pamięć i miłość do ukochanego miasta. Ale równocześnie ten obraz poetycki ewokuje nie tylko mit utraconej Warszawy, która po hekatombie żyje już tylko w pamięci, również jest on – w swoim drugim planie – bezustannym ostrzeżeniem Francji i Francuzów przed zaniechaniem. To nie przypadek sprawił, że Słonimski *Alarm* podpisał *nom de guerre* „Paryżanin”¹⁸, bo jak wielu uznał Francję za drugą ojczyznę na czas wojny, a Paryż za namiastkę utraconej Warszawy (zob. wiersze: *Do Francji prawdziwej*, *Rozmowa*, *Piosenka*), bo jak wielu uważał, że fraza: „Ogłaszam alarm dla miasta Warszawy” powinna być wyrazem wspólnej woli walki z najeźdźcą i dopiero przyjęcie tego punktu widzenia sprawia, iż logiczne stają się dwa ostatnie wersy *Alarmu*, wszak Słonimski domyślał się, a Stanisław Baliński jakiś czas później niechybnie to wiedział (por. *Ulica Pięknych Liści*), że:

Lecz Francuzi nie wierzą nigdy grozy znakom
I śpią, jak w polskiej wiosce przed burzą. – Spokojnie.¹⁹

¹⁶ Wezwanie, któremu ulega bohater wiersza, niszczy życie osobiste, przymusza do rachunku sumienia w wyniku uświadomienia sobie zaniedbania obowiązku mówienia prawdy i twardego rozliczenia się z rzeczywistością: „Woła mnie, wzywa cichym śpiewem / Spoza gałęzi, jak zza krat, / Nabrzmiały łzami, drżący gniewem / Mój własny głos sprzed wielu lat”. Cyt. za: A. Słonimski: *Poezje wybrane...*, s. 52.

¹⁷ M. Baranowska: *Poezja okresu wojny i okupacji*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 2: 1933–1944. Red. A. Brodzka, S. Żółkiewski. Warszawa 1993, s. 514.

¹⁸ Zob. słynną *Antologię poezji współczesnej* wydaną przez Narcyza Kwiatka, czyli Jana Janiczka i Stanisława Miłaszewskiego, w podziemnej Warszawie. Odsyłam do szkockiej reedycji pod tytułem *Antologia poezji współczesnej wydana w podziemnej Warszawie*. Glasgow 1942, s. 17–18.

¹⁹ S. Baliński: *Wielka podróż*. Londyn 1941, s. 42.

* * *

Koniec roku 1939 to przede wszystkim okres nadziei, ale i świadczenia historii, czas wzywania do alertu, by tragedia Warszawy nie powtórzyła się w Paryżu. Wszak inny słynny wiersz poety, który powstawał równoległe z *Alarmem*, a mianowicie liryk *Warszawa*, ostrzeżenie takie formułuje niemal wprost! Antoni Słonimski, jako autor *Kronik tygodniowych* zawsze pełen nieufności do Francji, przez okres pierwszych miesięcy wojny był frankofilem, jednak wiara we Francję (*Drzewa*) oraz Francuzów dramatycznie została podważona (*Do przyjaciela Francuza*). Okazało się bowiem, że ostrzeżenia zlekceważono, że wiersz stał się tylko dowodem świadczenia o prawdzie swojego czasu, o ukochanym mieście, zniszczonym, zbombardowanym, wyludnionym, które trwać może już tylko jako powidok pod powieką pamięci, w końcu – że może przenieść legendę heroicznej Warszawy w przyszłość, choć ta spowita była mrokiem niepewności²⁰.

Marek Pytasz

Alarm ["The Alarm"] by Antoni Słonimski

Summary

Alarm by Antoni Słonimski is one of the best known Polish lyrical poems of the 20th century. The present study tries to discover why it is so popular and, at the same time, questions its conventional interpretation, perpetuated in the stereotype reception. Rejecting the romantic and Tyrtæan reading of the poem, the author suggests that we should pay more attention to the poem's rhetorical nature, and emphasises its dithyrambic features. The suggested modification of the earlier interpretations of the poem consists in underlining its francophile character, the trust in France implied by it. The poem is not only a poetical report on the bombardment of Warsaw in 1939, but also a clarion call to the French for fighting in defence of their own country. The author draws also the reader's attention to the mythologisation in the poem of the destroyed Warsaw, which takes the form of a heroic legend.

Marek Pytasz

Alarm [« Alarme »] d'Antoni Słonimski

Résumé

Alarm d'Antoni Słonimski est l'un des plus connus poèmes lyriques polonais du XX^e siècle. L'analyste se pose la question d'où vient sa popularité et en même temps met en doute l'interprétation qui était en cours jusqu'à présent et qui est devenue immobilisée dans le stéréotype de réception. En rejetant les modèles de la lecture romantique (patriotique), on propose de regarder le poème par le biais de son appareil rhétorique; on démontre son caractère dithyrambique. La modification par rapport aux interprétations antérieures du poème consiste à attirer l'attention sur son caractère francophile, sur la confiance qu'on y décèle. Le poème est non seulement un reportage poétique sur le bombardement de Varsovie en septembre 1939, il est en même temps un appel adressé aux Français qui les encourage à la lutte pour défendre leur propre pays. On souligne également la mythologisation d'une Varsovie détruite, ce qui acquiert l'aspect d'une légende héroïque.

²⁰ Już po napisaniu tego szkicu ukazała się książka W. Ligęzy: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych* (Kraków 1998), w której *Alarmowi* poświęcono jedną, skromną i drugorzędną uwagę, co może świadczyć o „zmęczeniu” badaczy pięćdziesięcioletnią sławą wiersza Słonimskiego.