
Epigramy Izabelli Czermak na tle dyskusji krytycznoliterackich lat czterdziestych

Aleksandra Kremer

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 2, S. 265–281

DOI: 10.18318/td.2023.2.15 | ORCID: 0009-0006-9119-3419

Wprowadzenie

Izabella Czermak, autorka kilkudziesięciu krótkich wierszy na temat Zagłady, nie jest znaną poetką. O *Epigramach* Czermak pisał w 2012 roku Piotr Matywiecki w poświęconym rozdziale książki *Literatura polska wobec Zagłady*, akcentując zwięźłość, mądrość i ascezę formalną tych wierszy¹. Poza tekstem Matywieckiego trudno jednak natrafić na analizy poezji Czermak we współczesnych badaniach nad Zagładą. Nazwisko poetki pojawia się częściej w pracach na temat Brunona Schulza, którego Czermak poznała przed wojną i któremu poświęciła prozatorskie wspomnienie².

1 P. Matywiecki, *Poezja*, w: *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012. Tu korzystam głównie z wydania 2 popr. z 2016 r., s. 265.

2 Chodzi o tekst: I. Czermakowa, *Bruno Schulz*, „*Twórczość*” 1965, nr 10, s. 99-102. Ten sam tekst opublikowano też jako I. Czermakowa, *Wspomnienie o Schulzu*, „*Schulz/Forum*” 2014, nr 4, s. 104-108. O Schulzu zob. też Felicja [I. Czermak], *Listy do Felicji. Odpowiedź*, „*Nowiny*

Aleksandra Kremer

– dr, associate professor na Wydziale Sławistyki Uniwersytetu Harvarda, wykładowczyni literatury i kultury polskiej. Autorka dwóch książek: *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek* (2015) oraz *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II* (2021). Kontakt: akremer@fas.harvard.edu.

Niewiele więcej wiemy też o życiu poetki. Urodziła się we Lwowie w 1898 roku, w spolonizowanej rodzinie żydowskiej o nazwisku Czaban, jako córka Leona i Olgi³. W okresie międzywojennym, już jako Hermanowa, prowadziła z mężem salon literacki, odwiedzała Schulza w Drohobyczu⁴, przyjaźniła się z grupą Artes⁵, współpracowała z czasopismem „Sygnały”⁶. W czasie wojny początkowo mieszkała we Lwowie; od 1941 roku ukrywała się w okolicy Warszawy, używając nazwiska Czermakowa⁷. Po wojnie pracowała przez jakiś czas w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, była polską attaché kulturalną na Węgrzech w późnych latach czterdziestych⁸, pisywała recenzje teatralne dla „Teatru”⁹ i satyryczne wiersze dla „Szpilek” (pod pseudonimem Ryszard Stępek)¹⁰, współpracowała z Polskim Radiem, przede wszystkim zaś tłumaczyła literaturę piękną z różnych języków obcych, zwłaszcza niemieckiego. Przekładała między innymi Stefana Zweiga, Henricha Heinego, Alfreda Döblina¹¹.

Literackie” 1947, nr 25, s. 7. Odniesienia do tekstów Czermakowej: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002, s. 39, 373; B. Schulz, *Księga listów*, red. J. Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 165, 185, 330; A. Kaszuba-Dębska, *Bruno. Epoka genialna*, Znak, Kraków 2020, s. 491, 579. Zob też A. Skrzypczyk, *Próba biografii akustycznej Brunona Schulza. Doświadczenia audialne*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 37.

- 3 Informacje w większości za: W. Karczewska, *Odeszedł piękny i mądry człowiek*, „Twórczość” 1964, nr 12, s. 74-75; E. Grzybowska, *Kilka słów od córki*, w: I. Czermak, *Epigramy (1941-1945)*, Oficyna Bibliofilów, Łódź 1997, s. 5-6; tamże, *Od Wydawcy*, s. 37-38; P. Matywiecki, *Poezja*, s. 265.
- 4 I. Czermakowa, *Bruno Schulz*, s. 99-102.
- 5 Zob. wspomnienie I. Czermakowa, *Dom na Krasuczynie*, w: *Czarownik przy zielonej skale: Marek Włodarski / Henryk Streng*, red. J. Chrobak, J. Michalik, M. Wilk, Galeria Piekary i Verbum, Poznań 2009, s. 21-32.
- 6 Więcej o piśmie zob. np. A. Świecki, „Sygnały” (1933-1939), „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1968, nr 2, s. 158-180.
- 7 O ukrywaniu się w Zielonce pod Warszawą: A. Siomkajto, *Komentarz*, w: *Mała muza. Od Reja do Leca. Antologia epigramatyki polskiej*, red. A. Siomkajto, PIW, Warszawa 1986, s. 86o. O nazwisku Hermanowa zmienionym na Czermakowa, trafieniu do getta w 1941 r. i ucieczce oraz ukrywaniu się w Warszawie: B. Schulz, *Księga listów*, s. 330.
- 8 Zob. też A. Sylburska, *Przyjaźń polsko-węgierska według komunistów: polscy dyplomaci wobec Towarzystwa im. Adama Mickiewicza w Budapeszcie (1945-1948)*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2020, nr 1, s. 168-169.
- 9 Zob. np. recenzję sztuki *Odezwa na murze* („Teatr” 1952, nr 1, s. 25).
- 10 Zob. „Szpilki” 1946, nr 2, s. 2; nr 10, s. 4; nr 11, s. 5; nr 13, s. 4; nr 15, s. 6; nr 16, s. 5; nr 19, s. 5; nr 27, s. 3; „Szpilki” 1947, nr 20, s. 8; nr 29, s. 10.
- 11 W. Karczewska, *Odeszedł piękny i mądry człowiek*, s. 74-75.

Ślady doświadczeń i obserwacji wojennych Czermak można znaleźć w jej własnej twórczości: w noweli *Miłość*, opublikowanej w „Nowinach Literackich” w 1948 roku¹², czy w pisanych pod pseudonimem, wspólnie z Jarosławem Iwaszkiewiczem, *Listach do Felicji* – a raczej jej, jako „Felicji”, odpowiedziach na listy „Eleutera” – cyklu felietonów publikowanych w „Nowinach Literackich” w latach 1947–1948¹³. Piętno doświadczeń wojennych najwyraźniej jednak widać w nielicznych wierszach okupacyjnych, ukazujących, jak pisał Matywiecki, „w pełnym skomplikowaniu sytuację Żydówki ukrywającej się po «aryjskiej stronie»”¹⁴.

Wybór dziesięciu epigramów wojennych Czermak ukazał się w 1947 roku, w zbiorze *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, zredagowanym przez Michała Borwicza dla Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej¹⁵. Wiersze miały tam wspólny tytuł *Reinkarnacje*. Dwa spośród nich wydano także w emigracyjnej antologii *Izrael w poezji polskiej*, zredagowanej przez Jana Winczakiewicza w Paryżu w 1958 roku¹⁶. Po śmierci Czermak w 1964 roku w Warszawie pisarka Wanda Karczewska przedstawiła ponad dwadzieścia epigramatów w jednym z numerów „Twórczości”, pod wspólnym tytułem: *Epigramy (1941-1945)*¹⁷. Dziesięć z nich trafiło do antologii epigramatyki polskiej *Mała muza* z 1986 roku¹⁸. Wreszcie w 1997 roku łódzka Oficyna Bibilofilów wydała *Epigramy* po raz pierwszy jako samodzielną książkę, ze wstępem córki poetki, Ewy Grzybowskiej.

Dorobek poetycki Czermak, obejmujący dwadzieścia dziewięć epigramów, z których większość opublikowano dopiero po śmierci autorki, wydaje się skromny i może uzasadniać nikłe zainteresowanie jej twórczością¹⁹. Dokłada

12 I. Czermakowa, *Miłość*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 33, s. 5.

13 K. Koźniewski, *Posłowie*, w: *Eleuter* [J. Iwaszkiewicz], *Listy do Felicji*, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 250. Więcej o „Nowinach Literackich” zob. M. Woźniak-Łabieniec, „Pióro na mustrze”. „Nowiny Literackie” w dokumentach cenzury, „Pamiętnik Literacki” 2014, nr 1, s. 187–206; w tym o wydaniu *Listów* s. 195.

14 P. Matywiecki, *Poezja*, s. 265.

15 *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, red. M. Borwicz, Centralna Żydowska Komisja Historyczna, Warszawa–Łódź–Kraków 1947, s. 89–90.

16 *Izrael w poezji polskiej. Antologia*, red. J. Winczakiewicz, Instytut Literacki, Paryż 1958, s. 213–214.

17 I. Czermak, *Epigramy (1941-1945)*, „Twórczość” 1964, nr 12, s. 76–80.

18 *Mała muza*, s. 550–551.

19 W antologii *Warszawa moja, polskie Jeruzalem. Warszawskie getto w poezji, relacjach, dokumentach*, red. M. Drozdowski, Komisja Badań Dziejów Warszawy Instytutu Historii PAN, Warszawa 1993, na s. 26 pojawiają się jako epigramaty Czermak utwory nieznanne z innych wydań

się do tego rozproszenie jej prac. Dla przykładu w 1947 roku w antologii Borwiczka ukazały się epigramy (pod nazwiskiem Czermak), w „Szpilkach” – satyryczne wiersze (pod nazwiskiem Stępek), a w „Nowinach Literackich” – eseistyczne listy (podpisane: Felicja). Wydanie książkowe *Listów do Felicji* w 1979 roku niewiele tu pomogło: w katalogach bibliotecznych jako jedyny autor tej pozycji występuje Eleuter – Jarosław Iwaszkiewicz. Czermak wspomniana jest tylko w posłowie, choć napisała mniej więcej jedną piątą tekstów²⁰. Dodatkowo utrudnia scalenie jej dorobku to, że w niektórych publikacjach autorkę podpisywano jako Izabelę, a nie Izabellę, obocznie do nazwiska Czermak pojawia się też Czermakowa²¹.

Mimo rozproszenia warto jednak czytać różne prace Czermak obok siebie – okazuje się, że wzajemnie się one oświetlają i pozwalają lepiej zrozumieć lakoniczne wiersze poetki. Wyraźne związki można na przykład zauważyć pomiędzy wybranymi epigramami Czermak a jej wspomnieniami o Schulzu czy odpowiedziami na *Listy do Felicji*. Znamienne jest także samo zestawienie satyrycznych fraszek Czermak ze „Szpilek” i jej zagładowych epigramów – uświadamia nam ono, jak trudnego zadania podjęła się Czermak, wybierając gatunek epigramatu, kojarzony z dowcipną treścią, do pisania o Zagładzie. Ten wybór gatunkowy, choć ryzykowny, umożliwia jednak poetce eksperymentowanie z formą poetycką, która zdaniem wielu wymagała poważnego przemyślenia w obliczu wojny i Holokaustu.

Czermak zdaje się proponować dosyć wczesną i samodzielną odpowiedź na te wyzwania. W jej poezji można, moim zdaniem, dostrzec trzy istotne tendencje. Po pierwsze, jest to poszukiwanie prostoty, lakoniczności, ascezy (choć u Czermak wciąż przybiera ono postać metrycznych, rymowanych, związanych czterowerszy). Po drugie, jest to potrzeba ironii, dystansu, dyscypliny emocjonalnej (w czym u Czermak również pomaga gatunek epigramatu, z jego satyrycznymi spostrzeżeniami i mądrościowymi formułami). Po trzecie, jest to pytanie o realizm i surrealizm w obliczu życia pod okupacją – w przypadku Czermak czytamy o realnych „reinkarnacjach” i „metamorfozach” ludzi obserwowanych i opisywanych podczas wojny, o paradoksach, które dwudzielna konstrukcja epigramatu tym mocniej eksponuje. Innymi słowy, epigramy Czermak podejmują istotne pytania poetyckie swojego

i zupełnie odmienne w tonie. W znanych *Epigramach* dominuje (z małymi wyjątkami) wrażenie unikania liryczności i emocjonalności. Być może *Epigramy* są więc wyborem z większej całości.

20 Nazwisko Czermak pojawia się dopiero w K. Koźniewski, *Posłowie*, s. 250

21 W przypisach zachowuję te różnice pisowni.

czasu, ciekawie korespondując z szerszymi przemianami polskiej poezji po drugiej wojnie światowej i dyskusjami krytycznoliterackimi lat czterdziestych. Z tego też względu wiersze Czermak staram się usytuować w tym artykule na tle ówczesnych rozważań poetologicznych, podążając zarazem za powszechniejszym w ostatnich latach zainteresowaniem latami czterdziestymi i unikaniem traktowania roku 1945 jako ostrej cezury historycznoliterackiej²².

Poezja Czermak jest jednak wyjątkowa nie tylko ani nie przede wszystkim z powodów formalnych. Wydaje się, że epigramatyczna ironia i ostrość zestawień wynikają tu wprost z przedstawianego przez Czermak punktu widzenia inteligencji polskiej pochodzenia żydowskiego próbującej przeżyć wojnę po „stronie aryjskiej”. Doświadczenie ciągłego zmieniania swojej tożsamości, czujności, podejrzeń, szantażów i ucieczek zostało dobrze opisane w polskiej prozie, choćby przez Henryka Grynberga czy Michała Głowińskiego, rzadko jednak trafiało do polskiej poezji. Bardzo pośrednio o ukrywaniu się pisali Jerzy Kamil Weintraub i Mieczysław Jastrun, bardziej wprost, lecz tylko pojedyncze wiersze, napisali Zuzanna Ginczanka (*Non omnis moriar...*)²³ i Stanisław Jerzy Lec (*Psalm Żyda po stronie aryjskiej*)²⁴. Czermak natomiast poświęciła tym doświadczeniom cały tomik – swój jedyny zbiór wierszy, połączony zarazem z rewizją zastanej formy poetyckiej.

Ironia i zwięzłość

Słownik terminów literackich definiuje epigramat jako „zwięzły utwór poetycki o charakterze aforystycznym, dowcipny, zamknięty wyrazistą i zaskakującą pointą, często o charakterze satyrycznym”²⁵. W starożytności epigramat przybierał często postać dystychu, później też czterowiersza – formy, z której najczęściej korzysta Czermak. Niemniej trudno jest zdefiniować epigramat

22 Mam tu na myśli np. takie książki jak: M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Znak, Kraków 2012; *Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie*, red. M. Hopfinger, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019; *Sam początek. Lata 1944-1948 w literaturze okresu Polski Ludowej*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Elipsa, Warszawa 2017; D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944-1948*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021.

23 „Odrodzenie” 1946, nr 12, s. 8.

24 „Odrodzenie” 1946, nr 4, s. 6. Zob. też S.J. Lec, *Anno 1943*, „Kuźnica” 1945, nr 6, s. 2; wiersz Wandy Ewy Brzeskiej w: P. Matywiecki, *Poezja*, s. 212-213.

25 J. Sławiński, *Epigramat*, w: M. Głowiński i in. *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 103.

ściśle; tworzą go przede wszystkim rygory formalne, zwięzłość, koncept. W kulturze europejskiej wyróżnia się zarówno satyryczną, jak i refleksyjno-filozoficzną postać epigramatu²⁶; w polskiej tradycji literackiej od czasu Kochanowskiego epigramat łączy się jednak przede wszystkim z fraszką – w okresie renesansu i baroku obie nazwy stosowano właściwie zamiennie. Choć fraszka bywa traktowana i jako odrębny gatunek, i jako podtyp epigramatu: rymowany, żartobliwy, o luźniejszej budowie, często przedstawiający scenkę czy krótką fabułę, to antologie fraszek i epigramatów operują tymi terminami z dość dużą swobodą²⁷. Ta bliskość fraszki i epigramatu stanowi też wyzwanie dla wierszy Czermak. Choć u poetki, co znamienne, fraszkami nazywane są wybrane utwory ze „Szpilek”, epigramami zaś wiersze wojenne, to te krótkie, rymowane, ironiczne utwory zachowują coś z lekkości fraszek. Utwory Czermak pisane są zazwyczaj sylabikiem 6 + 6, czterowersowym, rymowanym, aczkolwiek opartym też na rymach niedokładnych, asonansach i konsonansach.

Wybór epigramatu do napisania jedynego tomiku wojennego Czermak wydaje się zatem zgoła odwrotny niż w przypadku Stanisława Jerzego Leca, najlepiej chyba znanego twórcy polskich fraszek i aforyzmów w XX wieku. Lec pisał fraszki zarówno przed wojną, jak i po wojnie, do opisu samych doświadczeń wojennych wybrał jednak poezję liryczną, jak choćby wspomniany powyżej *Psalm Żyda po stronie aryjskiej*. Wobec Zagłady fraszka musiała zamilknąć²⁸. Przykład Leca pokazuje, jak trudnego zadania podjęła się Czermak, zachowując i przełamując skojarzenia z fraszkami, nakierowując swoje teksty na satyryczno-mądrościowe tradycje epigramatu.

Proces zachodzący w utworach Czermak dałoby się częściowo porównać z poezją Władysława Szlengla, którego twórczość miała przed wojną charakter użytkowy, żartobliwy. W czasie okupacji, już w getcie warszawskim,

26 Problemy z definicją: A. Rejter, *Nazwa własna wobec gatunku i dyskursu*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2016, s. 46. Tendencje: A. Siomkajto, „*Epigramata polskie, po naszymu fraszki*”, w: *Mała muza*, s. 9.

27 Polskie epigramaty sprzed Kochanowskiego zob. np. w: L. Štěpán, *Polská epigramatika: žánry fraška a epigram ve spektru malých literárních forem*, Masarykova univerzita, Brno 1998, s. 87-93. O fraszce zob. J. Sławiński, *Fraszka*, w: M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, s. 13; A. Siomkajto, „*Epigramata polskie, po naszymu fraszki*”, s. 5-8; A. Rejter, *Nazwa własna wobec gatunku i dyskursu*, s. 42, 46-47.

28 Zob. np. S.J. Lec, *Widziałem szkic do Nicości. Wiersze, fraszki, aforyzmy, prozy*, red. L. Kośka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 21; tenże, *Życie jest fraszką. Fraszki i satyry*, Książka, Warszawa 1948, s. 68.

Szlengel wciąż pisał wiersze okolicznościowe, w tym fraszki i satyry, stopniowo jednak jego twórczość operowała już głównie gorzką drwiną, aż wreszcie w ostatnim okresie istnienia getta i ostatnich miesiącach życia Szlengla jego najdojrzałe wiersze zbliżały się do dokumentów, reportaży, świadectw²⁹. Irena Maciejewska zauważyła, że ta świadomość końca, „świadomość spełniającego się losu” zmieniła twórczość Szlengla z satyryczno-rozrywkowej w dojrzałą poezję³⁰. Choć ranga i tematyka wierszy Czermak znacząco różni się od Szlengla – przede wszystkim nie dotyczy ona życia w getcie i kończy się ocaleniem w Zagładę – wydaje się, że w jakimś stopniu mamy tu do czynienia z podobnym procesem wyprowadzania poważnej twórczości zagładowej z humorystycznych wzorców gatunkowych.

Może dziwić jakakolwiek obecność żartu w kontekście Zagłady. We wstępie do swojej antologii z 1947 roku Michał Borwicz zwracał uwagę na kontrowersje i ryzyko pojawiające się w związku z funkcjonowaniem kabaretu i rozrywki w getcie warszawskim³¹. Dowcipy powstawały jednak zarówno po polsku, jak i w jidysz³², a znaczenie wojennego poczucia humoru czy przynajmniej niektórych jego odmian trafnie wypunktował Czesław Miłosz (choć pisał on o żartach powstających po „aryjskiej stronie”): bywały one okrutne i cyniczne, ale zachowywały szacunek dla wartości ludzkich, zacierały granicę między śmiechem człowieka a gniewem bogów³³. Podobną obserwację na temat drwiny znajdujemy też w artykule *Tragiczność, drwina i realizm* opublikowanym przez Kazimierza Wykę w „Twórczości” w 1945 roku. W odniesieniu do prozy pisał: „Drwina stanowi świadectwo widzenia zła i równoczesnej bezsilności w usunięciu jego przyczyn”, zaostrza ona „spojrzenie tam, gdzie tej ostrości nigdy nie było za wiele”³⁴. Wreszcie w tym samym piśmie w 1946 roku Miłosz bronił ironii artystycznej rozumianej jako zdolność autora do „przybierania skóry różnych ludzi”, do mówienia jako ktoś inny. Jak zauważał,

29 I. Maciejewska, Wstęp, w: W. Szlengel, *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*, red. I. Maciejewska, PIW, Warszawa 1977, s. 7, 10-12, 15-16. Fraszki zob. s. 147-150.

30 I. Maciejewska, Wstęp, s. 7.

31 M. Borwicz, Wstęp, w: *Pieśń ujdzie cało...*, s. 19-25.

32 Zob. np. S. Huberband, *Ghetto Folklore*, w: *The Literature of Destruction: Jewish Responses to Catastrophe*, ed. by D. Roskies, The Jewish Publication Society, Philadelphia 1989, s. 399-403.

33 C. Miłosz, [W pewnym amerykańskim piśmie literackim...], przeł. M. Heydel, w: C. Miłosz, *Z archiwum. Wybór publicystyki z lat 1945-2004*, red. A. Fiut, M. Antoniuk, S. Bill, K. Jarzyńska, E. Kołodziejczyk, M. Woźniak-Labieniec, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 97.

34 K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, „Twórczość” 1945, nr 3, s.115.

sens utworu zależy wtedy od stosunku autora do postaci mówiącej, nie pozwalając na ich prostą identyfikację³⁵.

Powyższe spostrzeżenia na temat humoru, drwiny i ironii artystycznej przydają się w lekturze epigramów Czermak. W przypadku poetki mówiącej zwykle głosem ukrywającej się Żydówki tym bardziej spełnione są bowiem warunki, o których pisali Miłosz i Wyka: ostro widziane zło, niemożność jego wyrugowania, próba ocalenia własnej godności. Widać to na przykład w epigramie *Zupa*, w którym Czermak pisze następująco³⁶:

Po długiej, kreciej nocy – dymiąca grochówka.
Zachłannie błyszczą oczy i mówią o męce.
Opanuj wyraz twarzy. Ukryj drżące ręce,
Bo poznają: tak chciwie je tylko Żydówka.

Uderza tutaj zewnętrzny, jakby behawioralny opis wyglądu i sytuacji, a także dawana – zapewne samej sobie w drugiej osobie – porada-ostrzeżenie na temat zachowania. Poetka zdaje się przejmować tutaj język i przekonania otaczających ją ludzi, wyćwiczonych w rozpoznawaniu Żydów. Chociaż jako oczywistość stwierdza, że „tak chciwie je tylko Żydówka”, możemy wyczuć, że rymowane uogólnienie podkreśla tylko zasady i przekonania wojennego świata, pozwala je obejrzeć z ostrością, z perspektywy „gniewu bogów” – bo przecież poetka się z nimi nie utożsamia. Pokazana w wierszu instrukcja zachowania jest zatem ironiczna, choć równocześnie niezbędna, by przetrwać.

Utwory Czermak często operują kontrastami, epigramat jako gatunek specjalizujący się w dwudzielnej budowie i koncepcie wydaje się szczególnie przydatny do eksponowania paradoksów wojennego świata. Tak dzieje się również w epigramie *Szantaż*, w którym pierwsze zestawienie pojawia się już w pierwszym dwuwierszu: „Spotkałam ich, gdy wiejską, słoneczną szłam drogą. / Kupiłam u nich życie. Tym razem niedrogo”. Rymowany trzynastozgłoskowiec, pozornie sielski krajobraz, a nawet komentarz o niedrogim zakupie zdają się przynależć do błażej tematyki, silnie kontrastując z samą grozą szantażu i wykupywania się. Ten kontrast nie pochodzi jednak z zewnątrz, z pomysłowości epigramatystki, lecz z samego wnętrza świata ukazanego przez Czermak: to w tym świecie piękny krajobraz i zagrożenie śmiercią

35 C. Miłosz, *List pół-prywatny o poezji*, „Twórczość” 1946, nr 10, s. 115.

36 Ten i kolejne epigramy cytuję za: I. Czermak, *Epigramy (1941-1945)*, „Twórczość” 1964, nr 12, s. 76-80.

współwystępowały na porządku dziennym. Epigramat uwypukla jedynie tę nową zwyczajność zarabiania na cudzym życiu i przykrywania jej niewinnym językiem kupowania czegoś od kogoś. Osoba mówiąca zdaje się już wcale nie dziwić nowym regułom świata, choć jej komentarz „niedrogo” pobrzmiwa gorzką ironią: byłby on opisem czy nawet pochwałą, gdyby płacenie za życie uznać za zwykłą czynność, a samo życie za przedmiot handlu.

W poezji Czermak nowe zasady okupacyjnego świata są traktowane jako obowiązujące, ale ich chłodna, oszczędna prezentacja podkreśla, że jest to świat okrutnych absurdów. W kilku wierszach pojawia się zresztą początkowe zdziwienie tą sytuacją wojenną. W jednym z utworów pisze poetka: „I w strasliwym zdumieniu – na barki – w pokorze / Przyjmowałam bezżłudną swą wiedzę o życiu” – podkreślając i swoje zdumienie, i utratę złudzeń. W innym tekście, o zmianie tożsamości, bohaterka powołuje się na te teksty kultury europejskiej, które powinny jej pomóc przetrwać: „I z sobą zabrałam na nowe wcielenie / Uśmiezek Woltera i tomik «Kandyda»”.

Po jakimś czasie jednak zasady przeżycia stają się klarowne. „Kaźcie mu od dziecka śpiewać w zgodnym chórze”, „Niechaj będzie średni, ni mały, ni duży...” – pisze Czermak w wierszu *Testament* i tylko kontekst pozostałych utworów każe czytać ten tekst jako wyraz opisywanej przez Miłosza ironii artystycznej, jako poradę, jak przeżyć, ukazującą zarazem w przeraźliwym świetle świat, w którym obowiązują takie reguły.

Od okolicznościowej scenki i krytycznej obserwacji Czermak przechodzi więc do stwierdzeń aforystycznych, sentencji, point, podsumowań – czasem zapożyczonych od otoczenia i ironicznie wyeksponowanych, czasem jednak pochodzących wprost od poetki. Dzieje się tak wtedy, gdy stwierdza: „Ostateczną bronią bezbronnych [jest] – mimikri”, czy: „Dwie w orkiestrze świata bolesne są struny: / Głos twardy zawiści i miodek litości”. Takie uogólnione wnioski z obserwowania nowej rzeczywistości przypominają o mądrościowo-filozoficznych tradycjach epigramatu – i pokazują, że Czermak nie zatrzymuje się na ironicznym obrazku, nie chodzi jej o samą krytykę i drwinę, lecz także przenikliwe poznanie i uchwycenie mechanizmów świata okupacyjnego.

Aforystyczne sformułowania Czermak mogą przywołać na myśl prowadzone w latach czterdziestych rozważania o lapidarności stylu Mickiewicza. Dla przykładu Julian Przyboś zwracał uwagę na przysłowiową wymowę licznych cytatów z Mickiewicza, cytatów, które stanowią wzorcowe przykłady prostoty artystycznej. Autor skupił się zwłaszcza na następującym zdaniu z *Konrada Wallenroda*: „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było

w ojczyźnie”, podziwiając i rytm, i dobór wyrazów, i kolejność słów „dom” i „ojczyzna”³⁷. Wydaje się, że niektóre epigramaty Czermak dążą właśnie do takiej artystycznej precyzyjnie skomponowanej prostoty, choć często zachowują też tę przywoływaną wcześniej, narzuconą sobie lekkość i autoironię. Tak dzieje się na przykład w wierszu *Potrask*: „Serce wpadło w potrask. Dziwaczna zawilść: / Do własnej Ojczyzny bezwzajemna miłość”, który krótko podsumowuje nauki, jakie z doświadczeń wojennych wyciągnęła ta polska poetka.

Poszukiwanie rozumianej po Mickiewiczowsku prostoty zbliża poetykę Czermak do głównych dyskusji poetyckich tego czasu. Około 1945 roku potrzebę jasności i precyzji, a także przeciwstawienia się symbolizmowi, Skamandrowi i poetyczności wyrażali różni poeci i krytycy, z Mieczysławem Jastrunem na czele, podobnie jak konieczność wprowadzenia do wierszy realizmu³⁸. Co ciekawe jednak, postulaty krytyków często kończyły się właśnie odniesieniami do Mickiewicza i jako realisty, i jako rewolucjonisty, i jako mistrza składni i prostoty, a przede wszystkim jako poety, którego twórczość sprawdziła się także w lekturze wojennej³⁹. O ile Mickiewicz odpowiadał na niemal dowolne postulaty powojennych komentatorów, o tyle konkretny wzorzec nowej poetyki pozostawał wtedy nadal niejasny⁴⁰.

Choć epigramy Czermak, wyrastające z ironicznego podłoża, nie odpowiadają w pełni temu, co krytycy chwalili w surowej poetyce Mickiewicza⁴¹, wątki Mickiewiczowskie są wyraźnie obecne w epigramach autorki. Widać to najlepiej w utworze zaczynającym się od słów „W milczeniu się nachyl nad

37 J. Przyboś, *Humor i prostota*, „Twórczość” 1949, nr 6, s. 139-141.

38 M. Jastrun, *Poezja i poetyczność*, „Odrodzenie” 1944, nr 8/9, s. 9. Zob. też J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*, „Odrodzenie” 1945, nr 18, s. 8; M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica” 1945, nr 1, s. 13-17; R. Matuszewski, *O poezji Czesława Miłosza*, „Kuźnica” 1947, nr 2, s. 8-10.

39 Zob. powyższe artykuły Jastruna oraz jego *Dwie współczesności*, „Dziadów” drezdeńskich, „Kuźnica” 1945, nr 18, s. 1-2; tenże, *W obronie poezji*, „Kuźnica” 1946, nr 6, s. 5. Zob. też J. Kott, *W stronę klasyków*, „Odrodzenie” 1945, nr 19, s. 6; A. Sandauer, *Uwagi o Mickiewiczu*, „Kuźnica” 1945, nr 18, s. 4; J. Przyboś, *Słowo ostateczne*, „Twórczość” 1945, nr 4, s. 34-41; tenże, *Wiersz – płacz*, „Odrodzenie” 1946, nr 16/17, s. 3-4. Zob. też materiały z pierwszej strony „Odrodzenia” 1950, nr 5.

40 Zob. np. M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, s. 17. Z kolei w wypowiedzi programowej z pierwszego numeru „Twórczości” w 1945 roku czytamy, że czasopismo ma wspierać realizm w prozie i „pozostający do wypracowania styl w poezji” (brak tytułu i autora, s. 5-6).

41 Choć akurat Miłosz w *Liście pół-prywatnym o poezji* pisał o ironii artystycznej w balladach Mickiewicza (s. 116).

kolebką dziecka”. Epigram ten, pisany pod wpływem polskich klęsk wojennych, wydaje się zniechęcać do śpiewania dzieciom dawnych patriotycznych pieśni i kołysanek. „Pieśń – jak haszysz cudna, jak haszysz zdradziecka”, pisze Czermak, „Z pieśni wypływają wszystkie polskie wrześnie”. Jak wiadomo, taką rolę pieśni w budzeniu zapału do walki ukazywał zwłaszcza Mickiewiczowski *Konrad Wallenrod*. W utworze tym pojawia się między innymi takie oskarżenie wobec dworskich pieśniarzy: „Jeszcze w kolebce wasza pieśń zdradziecka / Na kształt gadziny obwija pierś dziecka / I wlewa w duszę najsroźsze trucizny / Głupią chęć sławy i miłość ojczyzny”⁴². U Mickiewicza mamy więc niemal tę samą topikę i leksykę co u Czermak: dziecko w kolebce, zdradziecką pieśń i truciznę. Przysłowiowy, ale i przewrotny na tle całego utworu charakter tego cytatu z Mickiewicza pojawia się w zaktualizowanej odsłonie w epigramie Czermak.

Co ciekawe, ten mickiewiczowski z ducha epigram Czermak zupełnie pomija bolesne wątki związane z Zagładą, potwierdzając przywiązanie poetki do polskiego imaginarium kulturowego. Poza epigramami, w większości niepublikowanymi za życia poetki, Czermak nie ujawniała zresztą w druku swojej tożsamości, podobnie jak wielu innych twórców pochodzenia żydowskiego. W listach Felicji z „Nowin Literackich” narratorka przedstawiała się jako typowa przedstawicielka kultury polskiej, nawet gdy pisała o wojnie.

Realizm i surrealizm

W krytyce literackiej połowy lat czterdziestych odwołania do Mickiewicza, a nawet do poetyki klasycyzmu wynikały często z niepewności, czy poezja może być tak jak proza realistyczna i jak ten postulat należałoby egzekwować. Jak wiadomo, realizm (a później realizm socjalistyczny) był postulowany przede wszystkim w prozie; w rezultacie proza zyskiwała też na znaczeniu w dyskusjach o literaturze⁴³.

Kazimierz Wyka był jednym z krytyków, którzy wykluczali udział poezji w tworzeniu nowego, opartego na realizmie, rozdziału literatury polskiej. W cytowanym już wcześniej tekście z „Twórczości” z 1945 roku krytyk tak

42 A. Mickiewicz, *Wiersze i powieści poetyckie*, red. J.M. Rymkiewicz, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 304.

43 Wątpliwości zob. np. J. Przyboś, *Z teorii i praktyki poetyckiej*, „Odrodzenie” 1945, nr 19, s. 3-4. O roli poezji zob. rozdział *Krytyka literacka o sytuacji w poezji* w książce: H. Gosk, *W kręgu „Kuźnicy”*. *Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945-1948*, PWN, Warszawa 1985.

widział zadania realizmu: „liryka nie zdoła spełnić tych potrzeb rozumienia świata, rozszlupania ideologicznych i społecznych motywów obecnej rzeczywistości”. Działo się tak, gdyż zdaniem Wyki „poezja opiewa i zapowiada, lecz nie daje wiedzy”⁴⁴. Trudno jednak tę charakterystykę poezji odnieść do twórczości Czermak, która skupia się właśnie na zdobywaniu wiedzy o świecie wojny i mądrościowym charakterze epigramatu, co oddala ją też od liryczności w stronę trzeźwej obserwacji i refleksji. W swoim eseju zresztą Wyka widział drwinę i tragiczność jako niezbędne podłoże tego nowego powojennego realizmu.

Można się wręcz zastanawiać, czy któreś z wierszy Czermak miały szansę powstać jako poetycka odpowiedź na ówczesne dyskusje o możliwościach poezji, czy Czermak sama zadawała sobie po prostu podobne pytania. Z listów Felicji wiemy, że Czermak czytywała „*Twórczość*” w 1945 roku, chwaliła zresztą inny znany esej Wyki, *Gospodarkę wyłączoną*⁴⁵. Zważywszy na to, że epigramy Czermak są przez Wandę Karczewską datowane na lata 1941-1945, można się zastanawiać, czy któreś z utworów Czermak z 1945 roku nie mogły powstać już po wojnie⁴⁶. Ciekawe zbieżności między epigramami a tekstami powojennymi pojawiają się zwłaszcza w wierszu *Niemcy*, jedynym tekście Czermak – czy cyklu tekstów – złożonym z czterech niejako oddzielnych dwuwierszy.

Utwór ten nie trafił do wyboru Karczewskiej z 1964 roku, został natomiast opublikowany w antologii Michała Borwicza z 1947 roku. Dla nas szczególnie istotne są dwa ostatnie dwuwiersze tego tekstu. Zaczniemy od ostatniego dystychu: „Ponura zagadka: przedśmiertny krzyk! / Te same ręce: «Kleine Nachtmusik»”⁴⁷. Dwuwiersz ten wydaje się tak skondensowany, tak lapidarny, że aż niejasny. Niespodziewanych objaśnień udziela nam jednak jeden z listów Felicji do Eleutera z 1948 roku, w którym Felicja pisze o hitlerowcach zakwaterowanych we frontowych pokojach jej lwowskiego mieszkania latem 1941 roku. Skupia się zwłaszcza na jednym z żołnierzy, którego ręce były „długie, wypieszczone, pełne ekspresji” i który nocami namiętnie grywał

44 K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, s. 110.

45 Eleuter, *Listy do Felicji*, s. 233.

46 W jednym z epigramów wspomina np. o pająku melancholii, który powoli rozpinał swoje sieci nad poetką, do czasu gdy „Huragan swobody w wir porwał pająka / I strzępki pajęczyn w poezję zaplątał”. Epigram ten zdaje się sugerować, że koniec wojny miał wpływ na powstawanie wierszy.

47 Cytaty z tego wiersza za: *Pieśń ujdzie cało...*, s. 90.

Mozarta⁴⁸. Niedługo później w mieście rozpoczęto masowe zabijanie Żydów, a armia przetaczająca się na wschód zagłuszała „odgłos strażów i przedśmiertny krzyk ofiar”⁴⁹. Gdy stało się jasne, że lokator mieszkania uczestniczy w mordach, gospoia Felicji nie mogła uwierzyć, że tymi samymi rękami można grać na fortepianie i zabijać ludzi. Z tego zadziwienia powstał też dwuwiersz Czermak, który zdaje się skondensowaną postacią jej opowieści z listu. Dystych ten (podobnie jak prozatorski opis) odpowiada zadaniom powojennego realizmu, tak jak widział go Wyka w swoim eseju z 1945 roku: pokazywać „udział niespodzianki czysto psychologicznej, większej niż ktokolwiek przypuszczał sprzeczności moralnej człowieka”⁵⁰. Lapidarność epigramu utrudnia jego zrozumienie, ale zarazem tę właśnie sprzeczność wyostrowa, oddając stopień wojennego absurdu przez odejście od realistycznego opisu. Fragmentacja i montaż obrazów: krzyk, ręce, melodia, przypominają bowiem estetykę surrealizmu⁵¹.

W tym zakresie jeszcze bardziej uderzający jest poprzedni dwuwiersz utworu *Niemcy*, najbardziej ze wszystkich chyba szokujący ze względu na brutalną scenę, od której się rozpoczyna: „Na trawę zieloną wytrysnął mózg dziecka. / To nie surrealizm – to dusza niemiecka”. Chociaż opisywana sytuacja należy do rzeczywistości wojny, nawet poetka obeznana z tym światem nie może się pozbyć skojarzenia z surrealizmem – rzeczywistość przypomina świat sztuki, choć nim nie jest. Wielu komentatorów zauważało zresztą, że realia wojny i Zagłady były „ponadfantastyczne”, nie odpowiadały zakorzenionym wzorcom tego, co uznajemy za realizm⁵². W latach czterdziestych w Polsce surrealizm oskarżano o bezpośrednie związki z wojennym nihilizmem, irracjonalnością, reifikacją i faszyzmem⁵³. Jak jednak pokazała Dorota Jarecka, mimo oficjalnej kampanii antysurrealistycznej i promowania

48 Eleuter, *Listy do Felicji*, s. 93.

49 Tamże, s. 94.

50 K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, s. 118.

51 Takie skojarzenia z surrealizmem już przed wojną zob. D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm*, s. 100.

52 S. Czernik, *Pamiętnik miłości* [rec.], „*Twórczość*” 1949, nr 1, s. 108; S. Ezrahi, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, University of Chicago Press, Chicago 1980, s. 51; D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm*, s. 82.

53 A. Sandauer, *O nonsensie w literaturze i w życiu*, „*Kuźnica*” 1945, nr 2, s. 18; J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*, s. 8; D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm*, s. 92-106; M. Jastrun, *Czy jest pan surrealistą?*, „*Kuźnica*” 1947, nr 18, s. 5.

realizmu wybrani artyści tamtych lat sięgali po surrealizm, by wyrazić skrajne doświadczenia z lat wojny – realizm i surrealizm nie musiały być zawsze w sporze⁵⁴.

Podobne zainteresowanie surrealizmem znajdujemy także u Czermak. W liście Felicji pisanym pod koniec sierpnia 1947 roku⁵⁵ przywołuje ona zorganizowane przez siebie spotkanie z zaprzyjaźnionymi artystami, na którym jeden z nich miał powiedzieć: „Niemcy – to surrealizm”, „Surrealizm rozsądził ramy fikcji i rozlał się po ziemi”⁵⁶. Rozważania o grozie i grotesce okupacji poprowadziły zebranych do porównania malarstwa Chirico z ulicami martwej Warszawy w 1945 roku – podobnie jak robili to twórcy przywoływani przez Jarecką. Ktoś inny na spotkaniu u Czermak miał też opowiadać o pobycie w Auschwitz, przypominając zebranym „społeczeństwo mar, środowisko pozaludzkie, zespół manekinów”. Przeróżająca transformacja fizyczna tego mężczyzny, jaka zaszła w obozie, nasunęła słuchaczom skojarzenia z manekinami z prozy Brunona Schulza, którego przed wojną znali osobiście i który zdawał się przeczuwać, co nadejdzie. W swoim liście Felicja zacytowała z Schulza trzy opisy: oszalałej dziewczyny wśród śmieci, wrzasku chrapliwego, zwierzęcego oraz wizji plemion tworzących przedmioty z balsamowanych ciał ludzkich. Wszystko to, jak zauważyła, zdawało się urealniać w czasie wojny (w wierszach Czermak podobnie zresztą czytamy o „ludziach-cieniach” i zatartej granicy między człowiekiem a gąsienicą).

Poetykę Schulza łączono z surrealizmem już przed wojną⁵⁷, w swoim późniejszym wspomnieniu o Schulzu Czermak też zresztą posłużyła się tym słowem. Pisząc o odwiedzinach u Schulza w Drohobyczu, Czermak wspominała, jak Schulz wciągał ją w swoją poetycką wizję, „odrealniał szerzyznę”. Wspominała także „surrealistyczny widok” przy jednym z domów w Drohobyczu: zielone łóżko, na łóżku starzec, wokół podniszczone garnki, lustra i fotele, a na szczycie łóżka piejący kogut⁵⁸. O podobnych obserwacjach czytamy również we wspomnieniu Czermak poświęconym znajomym malarzom lwowskim,

54 D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm*, s. 81-83, 223, 244, 267, 313, 317, 354. O problemach z realizmem w obliczu Zagłady i współwystępowaniu tendencji realistycznych i modernistycznych (ale nie o relacji realizm-surrealizm) zob. też M. Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, s. 6-10, 99-106, 114.

55 W sprawie daty zob. K. Koźniewski, *Posłowie*, s. 250.

56 Ten i dalsze cytaty za Eleuter, *Listy do Felicji*, s. 39-42.

57 D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm*, s. 85, 123.

58 I. Czermakowa, *Bruno Schulz*, s. 100-101.

którzy kształcili się przed wojną u Légera w Paryżu. Jak twierdzi autorka, „surrealistycznego spojrzenia na rzeczywistość” przyjaciele Czermak i ona sama nie wyzbyli się niezależnie od późniejszych przemian swojego malarstwa⁵⁹.

Surrealizm nie był więc dla Czermak wąsko pojmowanym kierunkiem literacko-artystycznym, podobnie jak dla polskich krytyków tego czasu. Inaczej niż wielu z nich Czermak zdawała się jednak bronić surrealizmu nie tylko przed utożsamieniem go z faszyzmem, lecz także przed sprowadzeniem do upiórów wojny. Czermak poszerzała myślenie na temat surrealizmu o specyficzne spojrzenie na świat, jakby sugerując, że właśnie takie wyostrzone widzenie absurdów i anomalii pomogło jej dostrzec i nazwać mechanizmy życia okupacyjnego. Lecz o ile spojrzenie na ulice Drohobycza czy twórczość Schulza, na tekst, wyobrażenie, wyjątek mogło być afirmatywne, o tyle w przypadku absurdów wojny stanowiących nową, wcieloną normę musiał się pojawić analizowany już wcześniej dystans, eksponujący realną potworność tej sytuacji. Rozróżnienie tych sfer mimo podobieństw jest u Czermak wyraźne: „To nie surrealizm”, pisała w wierszu o zamordowanym dziecku.

Do zrozumienia literackich aspektów surrealizmu u Czermak przydatne są rozważania Artura Sandauera o dowcipie i dowcipie absurdalnym. Sandauer twierdzi, że typowy dowcip opiera się na dostrzeżonej w świecie anomalii, którą wyostrza się do absurdu. Z kolei dowcip absurdalny zaczyna się od nonsensu i na jego podłożu buduje jakby logiczny ciąg dalszy⁶⁰. Wiersze Czermak pokazują, że Zagłada unieważnia te rozróżnienia. Nowych zjawisk nie trzeba wyolbrzymiać, by ujawnić absurd, nie są też one pojedynczymi wykroczeniami poza normę, lecz nowymi normami wojennego świata – jak choćby zakaz łączynego jedzenia, grożący rozpoznaniem tożsamości i śmiercią. Z kolei nonsensowny punkt wyjścia z drugiego typu dowcipu jest po prostu wyjściem od wojennego świata na opak i posługiwaniem się jego normami. Przykładem może tu być komentarz „niedrogo” do kupionego sobie właśnie życia. Jeśli przyjąć za normę świat, w którym „życie jest na rynku”, komentarz okazuje się zupełnie logiczny. Inaczej niż zakładałby Sandauer, nowe normy, choć wszechobecne, są jednak wciąż pokazywane z dystansu, jak anomalia, z użyciem ironii artystycznej. Surrealistyczne wnioski służą do przedstawienia nowej rzeczywistości, ale i uwypukla odrębność poetki.

Dystans i ironię widać dobrze w wierszu *Metamorfозa*, ostatnim, który chciałabym tutaj przytoczyć. Tekst ten wychodzi od świata obozów i krematoriów

59 I. Czermakowa, *Dom na Krasuczynie*, s. 24-25.

60 A. Sandauer, *O nonsensie w literaturze i w życiu*, s. 16-17.

i zdaje się logicznie rozwijać to zredukowane do biologii i pragmatyzmu widzenie człowieka:

Gdy łachman z krwi i kości wykończą obozy,
Gdy w nawóz pożyteczny ciało się zamieni,
Popiołem upragnionym chcę wrócić na ziemię,
Aby odżyć w pszenicy. Dobrze być nawozem.

Choć w rezultacie otrzymujemy pozornie pogodny tekst, pierwszoosobowa wypowiedź silnie kontrastuje z traktowaniem mówiącej jako ciała, popiołu, nawozu i pszenicy. Z tej podmiotowej perspektywy przemienienie w nawóz jest absurdalną pociechą. Samo zwięzłe ujęcie przyspieszonych przez wojnę przemian ciała ludzkiego trzyma się jednak zagładowych realiów. W efekcie tytułowa „metamorfoza” zmienia sens, nie należy już do mitów i Owidiusza czy Schulza, ze świata wierzeń i wobraźni trafia do rzeczywistości wojny, zostaje naznaczona Zagładą.

W swoich wierszach Czermak sięga po języki i obrazy kojarzone z surrealizmem, podobnie jak niektórzy artyści z lat czterdziestych. Nie znaczy to jednak, że poetka akceptuje nowe zasady świata. Wręcz przeciwnie, absurdalny epigramat pozwala jej odzyskać mentalną kontrolę nad otaczającym ją „ponadfantastycznym” światem, zachować dystans i integralność. Rozpoznanie to potwierdza się także w jednym z listów Felicji, w którym Czermak zauważa przystosowanie się społeczeństwa polskiego do warunków okupacyjnych, ma jednak nadzieję, że zatracone w tym procesie cechy, takie jak szacunek dla życia i uczciwość, można jeszcze odzyskać⁶¹.

Epigramy Czermak pozostawały długo bez echa i bez publikacji książkowej. W 1997 roku wydawca *Epigramów* uzasadniał ten stan rzeczy skromnością poetki⁶². Można się jednak zastanawiać, czy otwarte mówienie o losie ukrywających się Żydów oraz odważne wybory formalne nie przyczyniły się do tej ostrożności. Lektura *Epigramów* w świetle dyskusji z lat czterdziestych pozwala zrozumieć te wybory poetki i przypomina, jak odmienne niż na Zachodzie były w Polsce powojenne debaty literackie.

61 Eleuter, *Listy do Felicji*, s. 232.

62 *Od Wydawcy*, s. 37.

Abstract

Aleksandra Kremer

HARVARD UNIVERSITY

Reading Izabella Czermak's Epigramy (Epigrams) Through the Lens of Polish Literary Criticism of the 1940s

The article discusses a collection of epigrams written during the Holocaust by a lesser-known Polish-Jewish poet Izabella Czermak, who survived the war on the "Aryan side" and participated in Polish literary life after the war (some of her epigrams were published in 1947). The article studies Czermak's epigrams in the light of several questions raised by Polish literary criticism of the time, such as poeticity, irony, realism, and surrealism. The article discovers close parallels between Czermak's poetry and her prose memoirs, and discusses Czermak's prewar friendship with Bruno Schulz.

Keywords

Polish poetry, Holocaust, epigram, 1940s, Izabella Czermak