

„Mnie zawsze fascynowały wszelkie powtarzalności” O topice Zagłady z Janiną Abramowską rozmawia Paweł Wolski

Janina Abramowska: Muszę Pana zmartwić, bo wydaje mi się, że kategoria toposu przylega do tematu Zagłady tylko jednym bokiem...

Paweł Wolski: A którym?

J.A.: No, może właściwie dwoma: po pierwsze, tym, że jest to coś, co się w kulturze powtarza, tzn., że to jest zasób wspólny literatury światowej, po drugie, dlatego, że wokół Zagłady jako serii faktów historycznych wytworzyło się coś mitopodobnego. Tyle że mit nie oznacza tu nieprawdy, żebyśmy się zrozumieli. Przeciwnie, to jest tylko inna prawda. Chrześcijaństwo dla mnie to też są mity religijne. Sama nie jestem wierząca, ale to nie znaczy, że nie szanuję religii. Z Zagładą jest podobnie: te duże religie niewątpliwie poza spełnianiem pewnych potrzeb indywidualnych pełnią przede wszystkim bardzo ważne funkcje zbiorowe, tzn. integrują społeczności – skądinąd dzieląc. W ten sposób identyfikacja, poczucie tożsamości są związane z pamięcią Zagłady, w tym pamięcią drugiego, trzeciego pokolenia. Sama literatura bezpośredniego świadectwa dosyć szybko się chyba wyczerpała i potem jest w polskiej literaturze dziura w tym temacie. Z kolei Amerykanie zaczynają produkować swoje teksty na ten temat, a nawet Niemcy... U nas to się trochę rusza w roku 1956. Po 1956 następuje niestety druga fala eksodusu. No a potem rok 1968 i te sławne pociągi z Dworca Gdańskiego. Bardzo wielu wybitnych polskich Żydów wtedy wyjechało. Natomiast w literaturze w dalszym ciągu nic się wtedy nie działo. Ale dorastało młodsze pokolenie. I te dzieci często w latach 70. albo nawet 80. dowiadywały się dopiero o swoim pochodzeniu i wtedy się opowiadały za żydowskością, często zresztą taką połowiczną: uważali się za Żydów-Polaków, Polaków-Żydów, Polaków

żydowskiego pochodzenia. Ta podwójność jest zresztą stopniowalna z obu stron. Te dzieci musiały się najpierw pogodzić z korzeniami, z historią rodziny. Niektóre zostały pisarzami. Z wybitniejszych autorów do dziś czynnych mogę wymienić Magdalenę Tulli, która dokumentowała w osobistej, psychologicznej warstwie – to są przecież autobiograficzne teksty – właśnie to dziedzictwo czy tę historię, kiedy mama-ocalona nic na ten temat nie mówiła ani ona nie miała o tym pojęcia przez ileś lat, tylko cierpiała z powodu jej chłodu, braku serdeczności; mama nie potrafiła tej serdeczności w sobie wzbudzić, coś jej za sprawą doświadczeń wojennych odcięto w duszy.

P.W.: Skąd te dzieci brały język do opowiadania o doświadczeniu Zagłady?

J.A.: Nie no, potem się dowiadywały...

P.W.: Tak, ale skąd brały sposoby opisu Zagłady, skąd brały narracyjne wzorce? Większość z nich, jak Tulli, jak Bożena Umińska-Keff, opisywała nie tylko własne doświadczenie dziedziczenia Zagłady, ale i poniekąd samą, niedoświadczoną bezpośrednio Zagładę. No więc skąd oni mają język literacki do opisu tego, o czym piszą?

J.A.: Przede wszystkim wymuszają opowieści na swoich rodzicach i dziadkach. Bo jest jeszcze coś takiego – obok twórczości dzieci i wnuków – jak literatura tworzona przez starców, którzy milczeli przez całe życie, a przed śmiercią na ten temat piszą. Taki rodzaj żydowskiego coming outu. Kierują się potrzebą upamiętnienia własnego życia: to, co zamykali przed innymi, a nawet trochę przed sobą w poprzednich latach, teraz otwierają. I jest sporo bardzo wybitnych starczych świadectw. One się pojawiają w Izraelu, o ile mi wiadomo, trochę w Ameryce – mam na myśli pisarzy tworzących po polsku – no i w Polsce. I te świadectwa są z pierwszej ręki, ale to już jest inne, starsze pokolenie.

P.W.: No dobrze, ci autorzy mają język z wnętrza doświadczenia, swój własny, ten, który wytwarzał się, gdy ukrywali się po „aryjskiej stronie”, albo którym posługiwali się w obozie. Natomiast dzieci, wnuczeta – one nie brały przecież tego języka od rodziców, ich język jest inny. Więcej nawet, niektóre z nich mówią tak: mama nic mi nie przekazała, ja sama musiałam tworzyć swój język do opisu...

J.A.: Nie, nie, zupełnie nie. To jest język uniwersalny raczej albo który się wytwarza na potrzeby tego tematu, ale wytwarza się teraz. To język, który nie był udziałem ani doświadczeniem tych, którzy naprawdę przeżyli...

P.W.: Powiedziała Pani Profesor wcześniej: „słynne pociągi z Dworca Gdańskiego”, te, którymi odjeżdżali wyganiani z Polski Żydzi po roku 1968. One

rzeczywiście są słynne i to z wielu powodów: dlatego, że wyjeżdżali nimi polscy Żydzi, po raz kolejny wyrzucani z kraju, ale też dlatego, że POCIĄG ustabilizował się w kulturze jako, po pierwsze, symbol takiego postępu, który może zniszczyć („trauma kolejowa” to przecież pojęcie, które w jakimś stopniu przyczyniło się do utworzenia dzisiejszego rozumienia kategorii traumy), i, po drugie, symbol zniszczenia bardzo określonego: transport do obozu. Nie jestem pewien, czy te różne rozumienia nie nałożyły się na to, że POCIĄGI z Dworca Gdańskiego są właśnie aż tak „słynne”. Czy nie sądzi Pani Profesor, że to wszystko skumulowało się w... topos?

J.A.: Tak, POCIĄG wiozący Żydów byłby najbliższy temu, co ja nazywam toposem.

P.W.: A dlaczego nie inne zjawiska, dlaczego nie, na przykład...

J.A.: Bo to jest pewien obraz powtarzalny, ale nie zawsze w tej samej funkcji. I nie zawsze to jest ten sam pociąg, tzn. to może być pociąg z 1968 roku, ale może być z 1941 czy 1942. Pamięta Pan taki przepiękny wiersz Szymborskiej *Jeszcze*¹ [czyta wiersz z tomiku wyciągniętego z półki]:

W zaplombowanych wagonach
jadą krajem imiona,
a dokąd tak jechać będą,
a czy kiedy wysiedą,
nie pytajcie, nie powiem, nie wiem.

Imię Natan bije pięścią o ścianę,
imię Izaak śpiewa obłąkane,
imię Sara wody woła dla imienia
Aaron, które umiera z pragnienia.

Nie skacz w biegu, imię Dawida.
Tyś jest imię skazujące na klęskę,
nie dawane nikomu, bez domu,
do noszenia w tym kraju zbyt ciężkie.

Syn niech imię słowiańskie ma,
bo tu liczą włosy na głowie,
bo tu dzielą dobro od zła
wedle imion i kroju powiek.

Nie skacz w biegu. Syn będzie Lech.
Nie skacz w biegu. Jeszcze nie pora.

¹ W. SZYMBORSKA: *Poezje*. Przedmowa J. KWIATKOWSKI. Warszawa 1977, s. 42–43.

Nie skacz. Noc się rozlega jak śmiech
i przedrzeźnia kół stukanie na torach.

Chmura z ludzi nad krajem szła,
z dużej chmury mały deszcz, jedna łąza,
mały deszcz, jedna łąza, suchy czas.
Tory wiodą w czarny las.

Tak to, tak, stuka koło. Las bez polan.
Tak to, tak. Lasem jedzie transport wołań.
Tak to, tak. Obudzona w nocy słyszę
tak to, tak, łomotanie ciszy w ciszę.

To jest właśnie ten POCIĄG. We wczesnych wierszach są bardzo wyraźne nawiązania do Holokaustu. Szymborska pisze ten utwór zaraz po wojnie. A potem ma takie same motywy, ale uniwersalne: o torturach, o ludziach ginących w wojnie. Ma sporo takich wierszy, ale już nie wprost nawiązujących do Żydów.

P.W.: Bratobójcza walka i inne wątki, powiedzmy, archetypalne to jednak zjawiska mniej czy bardziej abstrakcyjne. Tzn. za bratobójczą walkę można podstawić Kaina i Abła, Romulusa i Remusa, wreszcie polskich i żydowskich sąsiadów, ale POCIĄG jest obrazem autonomizującym się: to musi być ten POCIĄG, to nie może być abstrakcyjny symbol technicznego postępu, lokomotywy dziejów, a w każdym razie nie tylko i nie przede wszystkim. Może właśnie dlatego w POCIĄGU Szymborskiej jadą imiona: jednocześnie odsyłające ogólnie do pewnej kultury czy etni², ale też ukonkretniające: nie ludzie, ale określone imiona. Czy to nie jest specyfika toposów-symboli holokaustowych: usamodzielnianie się, wrywanie z kulturowego ciągu i, jednocześnie, konkretyzacja obrazów?

J.A.: Myślę, że często punktem wyjścia do ukształtowania się takiego toposu jest jakieś zdarzenie albo zjawisko realne. Ten POCIĄG też, mimo że tych PO-CIĄGÓW przejeżdżało przez Polskę wiele. Skądinąd w literaturze taki motyw pojawia się w prozie – jest takie opowiadanie Zofii Nałkowskiej *Przy torach*.

P.W.: No tak, ale nie jesteśmy w stanie wskazać pierwszej podróży, która stała się na przykład wzorcem tułaczki Odysa, nie jesteśmy w stanie nazwać wewnątrzplemiennych konfliktów, z których zrodziły się modele bratobójstwa, natomiast

² W rozumieniu Anthony'ego D. Smitha etnia jest fazą przejściową między grupą etniczną i narodem; od tej pierwszej różni się większą konsolidacją na poziomie kulturowym, od drugiego tym, że mimo wspólnoty tradycji, mitologii jest wciąż silnie zakorzeniona we wspólnocie rodowej, terytorialnej (patrz A.D. SMITH: *Etniczne źródła narodów*. Przeł. M. GŁOWACKA-GRAJPER. Kraków 2009).

w przypadku Zagłady historia tak przyspieszyła, że te narracyjne wzorce tworzą się niemal na naszych oczach, w czasie kilku zaledwie dekad...

J.A.: To się dzieje w przestrzeni pamięci. Nie przestrzeni bezpośrednio doświadczanej, bo wtedy ludzie sobie opowiadali o tych POCIĄGACH, jedni wiedzieli, drudzy nie. A dopiero w jakimś momencie utrwaliło się to w zbiorowej pamięci, w literaturze.

P.W.: A dlaczego w badaniach literackich to raczej archetyp – właśnie pod postacią badań nad pamięcią – niż retoryczne struktury, i to mimo całego dziedzictwa strukturalizmu, wiedzie dziś prym?

J.A.: Uważałam się w swoim czasie może nie za wyznawczynię, ale przynajmniej użytkowniczkę języka strukturalistycznego (choć wychowałam się jeszcze na marksizmie, ale tak mnie nieskutecznie tym truli, że nic mi z niego nie zostało). Strukturalizm wszedł zaraz po marksizmie, czyli po 1956 roku. Była cała warszawska szkoła strukturalna, tzn. Aleksandra Okopień-Sławińska i Janusz Sławiński, Michał Głowiński – to była szkoła IBL-owska właściwie. No i wszystkie przynależności rozsiane po Polsce – u nas głównie Edward Balcerzan. Trochę chodziłam bokami, bo interesowały mnie zawsze powtarzalności: genologia, tematologia, i to, co daje się określić na tle tych powtarzalnych zjawisk jako rozwiązania autorskie. Strukturalizm jest dziś chyba niezbywalny, dlatego że myśmy się nauczyli poetyki strukturalistycznie i to jest pewien język opisu.

P.W.: To rzeczywiście system, który w ten sposób ciągle sam się reprodukuje...

J.A.: Był taki czas, że strukturalizm stanowił teorię przez wielkie „T”, tzn. teorię jedyną, teorię wszystkiego. Biografizm był w pogardzie, nie mówię już nawet o genetyzmie...

P.W.: No i stał się jakąś formą ucieczki od marksizmu.

J.A.: Tak, natomiast gdy ta teoria przez wielkie „T” „zdechła”, zrobił się post-strukturalizm, w którym ja już mam orientację bardzo słabą. Wiem jednak na pewno, że strukturalizm przestał być teorią wielką, jedyną i skończoną. Przede wszystkim literaturoznawstwo się rozproszyło, a właściwie wtopiło w rozmaite nurty: w kulturę, w historię, w świadomość taką czy inną, no i właśnie w pamięć. To są kategorie już nie literaturoznawcze, tylko jakby trochę pożyczane z innych dziedzin. Ale to chyba nic złego, bo literatura w ogóle siedzi przecież trochę w historii, filozofii itp., a także w tych nowszych pomysłach o samoświadomości i samoidentyfikacji. I dlatego pamięć jest teraz kategorią najbardziej płodną. W strukturalizmie pamięci nie było. Strukturalizm, może nie aż tak

jak formalizm, mimo wszystko sprowadzał wszystko do pytania: „jak to jest zrobione?”. Mnie to nigdy zbyt nie bawiło. Balcerzana bawiło.

P.W.: Retoryka jest też sztuką pamięci...

J.A.: No tak, więc retoryka weszła bokiem. Ale inaczej ją rozumiał na przykład Marek Skwara, a jeszcze inaczej Jerzy Ziomek. Ten ostatni próbował powiązać to ze współczesnymi poglądami na literaturę.

P.W.: Tak, powoływał się przecież między innymi na Umberta Eco, na Northropa Frye'a.

J.A.: Marek Skwara z kolei dyskutował z moją wizją toposu, ale nie zwrócił uwagi, że mój tekst³ jest o topice w literaturze, a nie o klasycznych teoriach Kwintyliana i innych. O co innego mi w tym przecież chodziło. Z drugiej strony jest ta książka Michała Rusinka⁴, która mi się całkiem nie podoba. Tak jak Skwara absolutyzuje historię retoryki, tak Rusinek ją ignoruje...

P.W.: No, powiedzmy: używa jej do swoich celów, do mówienia o Mauritisie C. Escherze, ale wydaje mi się, że twórczo.

J.A.: Ale pojęciem retoryki operuje w przybliżonym zakresie współczesnym. Niezależnie od tego wszystkiego retoryka jest przede wszystkim nauką o języku, o sposobie wyrażania, tyle że skojarzoną z określoną szkołą myślenia, z logiką, którą wtedy się nazywało dialektyką. I w tym sensie jest nie do zlekceważenia. No i mówienie o retoryce współcześnie to jednak zawsze jakieś przybliżenie.

P.W.: Nie da się jednak sprowadzić jej do lingwistyki, bo dialektyczny wymiar toposu...

J.A.: Otóż tu się przyplątuje jeszcze jedna rzecz: wartościowanie. Jak wiadomo, retoryka w jednym ze swoich działów jest poświęcona pochwalom albo naganom. I bardzo często topiczne zjawiska, już nawet poza literaturą, są nacechowane dodatnio albo ujemnie. Są często związane z czymś historycznym, o ograniczonym zasięgu – bo ten POCIĄG jest niewątpliwie żydowski, nie ma innych takich pociągów – ale mają w sobie jednak coś powtarzalnego. Ja kiedyś miałam ochotę się zająć Samsonem u Kazimierza Brandysa⁵. SAMSON też jest topiczny, tylko jeszcze z dawniejszej kultury, z innej narracji przeniesiony na sytuację dwudzie-

³ J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 1/2 (73), s. 3–23.

⁴ M. RUSINEK: *Retoryka obrazu: przyczynek do percepcyjnej teorii figur*. Gdańsk 2012.

⁵ Chodzi o bohatera powieści *Samson* Kazimierza Brandysa, wydanej w 1948 r.

stowieczną, holokaustową. Mnie zawsze fascynowały wszelkie powtarzalności. Gatunkowe, ale także tematyczne. Topos ma różne rozmiary. Może być sprowadzony do niesamodzielnej cząsteczki, która wchodzi w jakąś większą strukturę. Ale może być też samodzielny i sprowadzać się do tego, co nazwałam tematem imiennym. I Orfeusz to jest temat imienny.

P.W.: Topos SAMSONA odradza się w całej grupie narracji holokaustowych o bokserach. W każdym razie taka topika, o jakiej teraz rozmawiamy, charakteryzuje się jeszcze jedną cechą wspólną: nie ma toposów neutralnych emocjonalnie.

J.A.: Emocjonalnie i aksjologicznie.

P.W.: Dziś jednak, gdy mówi się „topos”, odbierane jest to jako coś na kształt greckich rzeźb – marmurowych, wybielonych, harmonijnych... martwych. A greckie rzeźby, jak wiemy, były żywe, kolorowe...

J.A.: No tak, zazwyczaj przy tej okazji myśli się o mitologii. Nie przez przypadek przypominałam Orfeusza. Mity i toposy odnoszą się do uniwersalnych doświadczeń, takich jak: miłość, śmierć czy walka bratobójcza. Przypuszczam, że wiele z nich można by znaleźć w literaturze amerykańskiej po wojnie secesyjnej. To wzorzec narracyjny, który przybiera konkretną formę historyczną za sprawą konkretnych faktów.

P.W.: Jacek Leociak w książce o doświadczeniach granicznych zamieszcza zdjęcie wychudzonego, nagiego człowieka, właściwie kościotrupa obleczonego skórą⁶. Ta fotografia służy mu do dyskusji nad estetyzacją i medykalizacją przedstawień tego typu doświadczeń, których niejako modelem jest oczywiście Zagłada. Ale ten konkretny obraz prezentuje jankeskiego jeńca z konfederackiego obozu. Studenci, którym to zdjęcie pokazuję, nawet ci, którzy nie wiedzą, czym zawodowo zajmuje się autor tej książki, ten obraz niezmiennie odsyłają do późniejszego o niemal cały wiek niemieckiego obozu koncentracyjnego.

J.A.: Wciąż nie uważam, że Zagłada jest jedynym tego rodzaju wydarzeniem, nawet w historii XX wieku, ale spośród wszystkich innych wydaje się wydarzeniem najbardziej wyrazistym. I ten więzień też się kojarzy z obozem koncentracyjnym czy zagłady, a dopiero potem jenieckim, bo to Holokaust zawładnął wyobraźnią.

P.W.: I w związku z tym nie tylko ma własne toposy, ale też własne toposy wytwarza. Weźmy KARUZELĘ na placu Krasińskich; to przecież bardzo frapująca

⁶ J. LEOCIAK: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 202.

kontaminacja topiczna, połączenie *locus amoenus* z *locus horridus*. Obraz sielankowy owiany dymem. Literatura, film czy kultura Zagłady wytwarzają własne toposy, które są właściwe tylko jej.

J.A.: Tak, ale to na poziomie obrazów literackich. Topos ma jeszcze przecież strukturę obrazową w dużej mierze.

P.W.: Ale obrazu już zinterpretowanego.

J.A.: POCIĄG ŚMIERCI świetnie się w to wpisuje.

P.W.: A KARUZELA?

J.A.: No, KARUZELA jest jednorazowa. Ale ona też ma bardzo wyraziste konotacje, niestety bardzo nieprzyjemne dla Polaków. Widziałam tę karuzelę.

P.W.: I ona się kręciła?

J.A.: Tak, kręciła się, wstrętne dziwki warszawskie chichotały i się doskonale bawiły. Muzyka grała. To naprawdę było coś okropnego. Mieszkałam wtedy z rodzicami w bardzo bliskim sąsiedztwie getta. Na ulicy, która była przedzielona murem. Z jednej strony chodziło się po chodniku i tam były domy zamieszkałe przez nie-Żydów, a po drugiej było getto. Te granice się wciąż przesuwwały, ale to wszystko było cały czas w pobliżu mojego domu i szkoły. W śródmieściu mieszkała rodzina mojej matki: wujek, ciocia. I myśmy tamtędy chodzili. Krochmalna, Chłodna, Żelazna, Grzybowska. Ja na Grzybowskiej chodziłam do szkoły, a na Krochmalnej, potem na Chłodnej mieszkałam. Nawiasem mówiąc – w późniejszym domu. Z naszego mieszkania wyrzucili nas, a tam, gdzie na poprzednim terenie getta mieszkanie nie zostało spalone, można było zamieszkać. To było czymś usprawiedliwionym, ale gdy myślę o tym, to także czymś przykrym. W 1944 ta chałupa się spaliła w powstaniu. Z mojej najbliższej rodziny nikt nie zginął, ojciec był w powstaniu, ale ocalał. No i potem w 1945 roku przenieśliśmy się na zachód, do Dębna Lubuskiego. A tam znowu weszliśmy w bety niemieckie. Więc jak nie po Żydach, to po Niemcach. Miałam wtedy 11–12 lat i byłam przekonana, że my mamy do tego prawo, zwłaszcza że Niemcy zniszczyli wszystko, co było nasze, a gdzieś trzeba było mieszkać. My się przenieśliśmy dość późno i już tam Niemców nie było. Ale były te domy, nawet jakieś meble, graty, bambetle, w które myśmy weszli z poczuciem sprawiedliwości, bo przecież to Niemcy. Myślę o tym teraz z przykrością.

No więc wracając do KARUZELI: ona była realna, ja ją widziałam. Ale moi rodzice nigdy by na nią nie wsiedli ani mnie na nią nie wsadzili. To była Wielkanoc, getto już się zapalało, karuzela się kręciła, a ja z rodzicami wyszłam na

spacer w stronę ogrodu Saskiego. Koniec Elektoralej – to gdzieś tam było. Moi rodzice byli bardzo oburzeni. A co do pytania: przykład karuzeli jest skrajny, podobnie jak przypadek Jedwabnego, bo przecież nie wszyscy Polacy zabijali Żydów.

P.W.: Aha, w tym sensie skrajna. Bo potem przecież się jednak okazuje, że takich Jedwabnych było sporo.

J.A.: Odeszliśmy od toposu, a tu chodzi o dobre i złe sumienie. Przede wszystkim o złe. I jest coś takiego jak poczucie winy z tego powodu, że się należało do pewnej społeczności... To dotyczy przede wszystkim Niemców, ale też Polaków. Wie Pan, kiedyś starałam się na własny użytek zdefiniować sobie coś, co nazywa się patriotyzmem. Teraz już nie byłoby to odkrywczе. Ale wtedy mawiałam, że dumy narodowej nie czuję, bo niby z czego. Nawet Maria Curie-Skłodowska czy Fryderyk Chopin, pomijając nawet ich niepewną przynależność narodową, czy sportowcy... Ja się cieszę, że wygrywają – ale żeby miałam z tego powodu być dumna? Oni mają być dumni, to są indywidualne zwycięstwa i sukcesy. Prawdę mówiąc, nie znajduję w historii Polski szczególnych powodów do dumy. Coś by się tam znalazło, ale więcej mam powodów do wstydu. Wstyd też jest rodzajem identyfikacji. Jestem w tym sensie patriotką, że ja się za Polskę, za Polaków, za naród wstydzę z wielu powodów. I ten wstyd wynika na przykład z poczucia winy za Jedwabne.

P.W.: We wspomnianym już artykule napisała Pani Profesor, że topos znajduje się gdzieś między tekstem a rzeczywistością. Coś takiego mówiła też Pani przed chwilą o naszej KARUZELI – że ważne w tej dyskusji jest to, że ona naprawdę istniała. To nie jest tylko obraz czy pejzaż potiomkinowski bądź angielski ogród, który ma coś udawać, to brutalna rzeczywistość, która dopiero zamienia się w obraz. KARUZELA wzięła się z bezpośrednio obserwowanej sytuacji i bardzo szybko – nie po wiekach – zaczęła funkcjonować u Czesława Miłosza, u Jana Błońskiego, u Jarosława Iwaszkiewicza w *Dzienniku*...

J.A.: Jej obrazy są rozproszone, ale karuzela była jedna.

P.W.: Podobno dwie.

J.A.: Dwie?!

P.W.: Tomasz Szarota pisał, że być może były dwie⁷.

⁷ W artykule *Czy śmiały się tłumy wesole?*, opublikowanym w „Rzeczypospolitej” z 28 lutego 2004 r.

J.A.: A gdzie ta druga?

P.W.: Na początku obie stały obok siebie, potem jedna została przeniesiona gdzieś w okolice Bonifraterskiej i wróciła na plac Krasiańskich... Ale to wszystko nie jest pewne.

J.A.: To jest wszystko ta sama dzielnica. Mnie wystarczyła ta jedna karuzela. Jako symbol zupełnie starczy jedna.

P.W.: Mówię o tym dlatego, że to niby mało ważne, czy obie się kręciły, czy jedna się kręciła, a druga nie (długo kłócili się na ten temat publicyści i historycy), bo ważniejsze jest to, że my tak bardzo pragniemy tej niekręcącej się KARUZELI, że jesteśmy w stanie ożywiać i uśmiercać ten wiecznie odradzający się topos, na zmianę zatrzymywać KARUZELĘ i nią kręcić. Rok temu w Rzymie na Campo de' Fiori odsłonięto tablicę z wierszem Miłosza. Ten wiersz w przemowach burmistrzini miasta i przedstawicieli środowisk żydowskich funkcjonował jako ostateczne zamknięcie dyskusji: KARUZELA się kręciła, stały tłumy wesołe i to jest obraz, który wyjaśnia wszystkie komplikacje drugowojenne. U nas czasem jeszcze ktoś zakręci tą KARUZELĄ, ktoś ją zatrzyma...

J.A.: Ale ona się kręciła! I leciały na nią skrawki spopielonego papieru.

P.W.: No więc właśnie pytam o to, jak funkcjonuje taki obraz-topos Zagłady, KARUZELA, POCIĄG: czy jak w Rzymie, gdzie KARUZELA zamyka dyskusje i jest tylko pomnikiem, czy raczej jak u nas, gdzie (z różnych wprawdzie powodów, bo przecież ważny jest i fakt, że to nas bezpośrednio dotyczy) jeszcze może wywoływać żywe debaty?

J.A.: Myślę, że topos nie musi unieruchamiać dyskusji. KARUZELA to topos nieuniwersalny. Tak jak POCIĄGI to nie pociągi w ogóle, one mogą mieć najróżniejsze konotacje, w polskiej i zagranicznej literaturze... *Moskwa-Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa na przykład. Obraz nie musi być topiczny, może być przecież jednorazowy. Charakterystyczna dla toposu jest powtarzalność.