

עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון

ראיון עם אהרן אכלפלד

מדאיין: מיכאל גלזמן

דומה שקיים פער בין מעמדך בארץ ובין מעמדך בעולם; פרדוקסלית, אתה מוערך יותר מחוץ לגבולות הארץ. האם גם אתה דואה הבדל בין האופן שבו קוראים את ספריך בארץ לבין האופן שבו קוראים אותם בחו"ל?

כן. יש הבדל ניכר. בחו"ל יש לי כמה זהויות, שרובן נכונות ואמיתיות. קוראים אותי בהקשר של המודרניזם שצמח סביב קפקא ובהקשר של המודרניזם של אחרי מלחמת העולם השנייה, שנטלי סארוט נתנה לו ביטוי בספרה עידן החשד. כלומר, המודרניזם ההאבסבורגי מצד אחד והמודרניזם של אחרי מלחמת העולם השנייה מצד אחר. החוויות שלי הן חוויות הילדות שלי בשואה, אבל לא הן שנמדדות אלא היצירה. יש לי תחושה שבארץ עדיין לא יודעים למקם אותי, וברגע שממקמים אותי יש אינחת מן המיקום. על פי רוב אני מתייחס לכך בשוויון נפש אבל יש רגעים שאני מצר על כך, מפני שאני סוף כל סוף סופר עברי; זה הקהל שאני לא רק כותב אליו, אני צמחתי מתוכו. וכמובן, קל מאוד להגיד "אה, אפלפלד הוא 'אוטסידר', הוא בכלל לא שייך לפה. הוא שייך לשם, לשואה, לזמן אחר, לציבור אחר...". ועם זאת, שאבתי ואני שואב עידוד מציבור שמצא חפץ בכתיבה שלי ומבין שאני לא נטע זר אלא צמח מצמחי המקום.

בעקבות הפרסום של כל אשר אהבתי, ובייחוד של סיפור

חיים, כתב גרשון שקד שאתה מבקש להיפטר מן הישראליות.

מה זו "ישראליות"? אנחנו חברה של מהגרים, ההגירה היא שמאפיינת אותנו, על כל תחלואיה אבל גם על העושר שבה. הביקורת העברית יצרה מעין אילוזיה שיש יצור "ישראלי" – אדם שלמד בגן, אחר כך למד בבית ספר עממי ובבית ספר תיכון, שירת בנח"ל וכו'. בעיני זו ישראליות סטריאוטיפית מאוד, עם קצת נופך מיתולוגי לא ריאלי, ובשמה של הישראליות הזאת מנופפים כלפי כל השנים, מאז שיצא ספרי הראשון עשן. שאלו, "אפלפלד, מתי תבוא אלינו?". אני לא מדבר על קהות הדעת – לדרוש מאדם להיות מה שהוא איננו. אדם יכול לכתוב רק על מה שיש לו, לכתוב על מה שהוא יודע. אני גדלתי כיתום, ועברתי את המלחמה, ונדדתי עם הפליטים, ואני עדיין מהגר. מהגר הוא מהגר הוא מהגר. אם תרצה זה מום, אם תרצה זו מעלה. במהגר יש משהו שעושה אותו אוניברסלי. האזרח המקומי נטוע תמיד כשורש בלוקאליזם שלו; המהגר מביא ארבע שפות ושמונה נופים,

אבות דתיים ולא דתיים, קומוניסטים ורבנים, מביא דברים רבים וסותרים לעתים.

ברשימה של שקד עלתה שאלת היחס שלך אל השפה העברית. שקד כתב ש"אפלפלד סולד מן השפה העברית". אתה בא מרקע רב־לשוני: בבית הוריה דיברו גרמנית, אבל מסביב, ברקע, היו הרבה מאוד שפות מרכז אירופיות. העברית לא היתה בחירה מוזנת מאלה. האם אתה אכן סולד מן העברית?

כדי להתייחס לרשימה של שקד הייתי צריך לגייס את פרויד, וזאת לא אעשה. אדבר רק על הרשעות שיש בקביעה הזאת. לא קל לקנות שפה. הגעתי ארצה בן ארבע עשרה, עם הרבה נסיון חיים, הרבה כאבים והרבה אי־שקט; הגעתי בלי השכלה. כל השכלתי היתה כיתה א', וגם אותה שכחתי בדרך. נדרש ממני מאמץ נפשי כדי לרכוש לא רק את השפה אלא בכלל את השכלתי. ב־1946 לא בדקו מה ילדים יודעים ומה צריכים ללמד אותם. שלחו אותנו לקיבוצים ולכל מיני יישובים, ועבדנו בשדה. אחרי הצהריים ובערב קצת למדנו. כלומר, קניית השפה היתה כרוכה במאמץ רב, ולמענה הקרבתי את שפת אמי. כשאני אומר "שפת אמי" אני מדבר על אמי שנרצחה. לא שאהבתי את השפה הגרמנית, אבל אהבתי את השפה של אמי, השפה שהיא דיברה אלי. ואת השפה הזאת נטשתי, לא טיפחתי אותה לרגע. לא זו בלבד אלא שלמען העברית למדתי יידיש, כדי לגרש את הגרמנית. למדתי יידיש כדי שיהיה לי קל יותר לאמץ את העברית.

אם כן, יידיש היתה הגשר בין הגרמנית לעברית.

בדיוק. ועשיתי מאמצים אדירים. אני זוכר את עצמי נרדם לא עם ספר אלא עם המילון של גור גרזובסקי. היה אז מילון גדול שנקרא "גור גרזובסקי". הייתי לומד דפים ובוהן את עצמי. המאמץ היה כל כך גדול, שהתחלתי לגמגם. במשך שנה וחצי גמגמתי. קודם לכן לא גמגמתי. נדמה לי שהמאמצים האלה ניכרים בטקסטים הראשונים שלי. רואים שזאת לא לשון שהיא מן השפה לחוץ, אלא לשון שנובעת מתוך התאים של הגוף. אחרי כל זה לבוא ולומר "אפלפלד שונא את השפה העברית" – זו רשעות. זו אהת מאי־ההבנות שאני מדבר עליהן. ויש עוד אי־הבנה אחת. היתה תפיסה לפיה יש לקיים את הצינונות וכל מה שהיא הזתה – אני לא אומר "חזתה", אלא "הזתה" – וכל דבר אחר איננו לגיטימי, אינו שייך לנו. על כן היתה מעין דה־לגיטימציה, גם אם לא מפורשת, של העולם שלי. שקד לא בא כמבקר האומד "בוא נראה מהו העולם שלך, בוא נראה מאילו חומרים העולם שלך בנוי". הוא קובע שהעולם שלי אינו נכון, אנכרוניסטי.

כשהגעת לארץ חשת בציווי להפוך בן־לילה ל"בחור גבוה, בלונדיני, בעל עיניים כחולות, והעיקר חסון". יש משהו כמעט אָרִי בדרישה הזאת.

היא באה מבחוץ וגם ממוני.

יש בכך מן האבסורד: דווקא כשהגעת לארץ נתקלת בדרישה שהיא כמעט אוטו־אנטישמית.

כן. הדרישה היתה חיצונית וגם פנימית, אבל הצרה היא שרבים מאתנו, בני דורי במיוחד, הפנימו אותה – נמוכים רצו להיות גבוהים, רזים רצו להיות מלאים, נעדרו שרירים רצו לפתח שרירים, ומי שלא היה לו זקן גידד את עורו כדי שיצמח לו זקן. הפנמנו את הדרישה. זו הטרגדיה של הדור שלי, ולא רק של הדור שלי: מה שהבאנו הדחקנו פסיכולוגית, ועל ההדחקה הזאת בנינו אישיות אחרת. ניתקנו את עצמנו מן הזכרון האישי ביותר, האינטימי ביותר, ובנינו עולם אחר. ואם אני מנסה לפעמים להבין את השטחיות שיש בחברה הישראלית, אני מפרש אותה על הרקע הזה.

כתבת ש"מן הניצול ציפו שיודה בצדקתה של הצינונות ובכשלונה של ההתבוללות והמסורת היהודית". זה נטל כבד.

זה לא נאמר במפורש. למעשה, הצינונות של שנות הארבעים והחמישים ביקשה להתכחש לשני אלמנטים חזקים מאוד, להתבוללות היהודית ולרליגיוזיות היהודית. כשאני אומר "התבוללות" כוונתי לאינטלקטואלים המודרני. כל מה שהיה קשור בו נחשב לחסר ממשות. מגדלסון, רוזנצווייג, בובר, פרויד, קפקא. האינטלקטואלים היהודי נחשב לדבר פסול, לא טוב, מחליש. יחס קשה אף יותר היה כלפי הרליגיוזיות היהודית. דווקא שתי אלה, ההתבוללות האינטלקטואלית היהודית והרליגיוזיות היהודית, הן הגוף והגפש שלי. מהן אני צומח. הורים מתבוללים וסבים משני הצדדים שעדיין שמרו מסורת. מהם אני יונק מה שאני יונק.

על רקעוזה, האם העלייה ארצה היתה מובנת מאליה? בדברים שנשאת לרגל קבלת פרס אוסישקין בשנת 1967 אמרת: "שמועה יצאה, שהדרכים מובילות לפלסטינה". מן התיאור עולה שנסחפת לארץ.

ב־1946 הייתי בן ארבע עשרה. הייתי באיטליה, אחרי זה ביוגוסלביה, בתוך מחנה אדיר של אנשים עקורים, חסרי בית. הדיסאוריינטציה היתה מורה הדרך שלהם. מי היה מוכן לקבל יתום בן ארבע עשרה? רק האוניות הבלתי ליגאליות שהפליגו לארץ ישראל. החזקים והבריאים והמעשיים מבין הניצולים נסעו לאוסטרליה ולאמריקה. החלשים יותר והיתומים נסעו לארץ־ישראל. לא באתי מבית ציוני, באתי מבית אירופי אוניברסליסטי, ונישאתי על גלי הפליטים.

כשהגעת לארץ, האם הופתעת מן המציאות הארץ־ישראלית?

היו לי קצת מראות שהבאתי עמי. מה היו המראות המרכזיים שלי? גיטו, מחנה, יערות, הצבא הרוסי, שהייתי בו נער מטבח. האנגלים תפסו אותנו והכניסו אותנו למחנה עתלית, ושם שהינו כחצי שנה. המחנה היה המשך למה שהיה באירופה. אחר כך שלחו אותנו למקום מבודד ליד ירושלים, שנקרא "חוות הנוער של רחל ינאית".

מחנה אחרי מחנה אחרי מחנה.

כשתיארתי את זה בספר *מכוות האור*, אנשים כעסו עלי משום שאני רואה הכל בצורת גיטאות ומחנות. ציפו שמי שבא ארצה יראה מיד את הפריחה ואת כל הדברים הטובים והנאים, הפלמ"ח והאצ"ל ולח"י,

ולא ראו מה נעדים כמונו הביאו, איזה מראות אנחנו הבאנו: הבית הטוב והיפה של ההורים, ספריות ופסנתרים וקונצרטנים וקולנוע. אבל כל זה נשכח אחרי שש שנים רצופות של מלחמה. מה שנשאר בראש כשבאתי ארצה היו הגיטו, המחנה, היערות, הגסות והשכרות של הצבא האדום.

איך מתוך המציאות הזאת התחלת לכתוב?

אפשר כמעט לשאול את ההפך. הרי החיים ציידו אותי רק להיות סופר. הם ציידו אותי ביתמות, בכאבים, בעוני, ברעב, והקשה ביותר – בהשפלה. בזמן המלחמה המושפלים ביותר היו הנשים והילדים. והילדים יותר מן הנשים. כל אחד רצה להיפטר מהם. היה צורך במאמץ רב מאוד כדי להישאר בחיים, לא חשוב אם בגיטו או במחנה. חייב היית להיות טוב, להיות יעיל. להיות זריז, כדי שישאירו אותך בחיים.

מה המסלול שהפך אותך לסופר? באת עם שק החוויות

הטראומטיות מן העבר.

הגעתי מתוך דיסאוריינטציה גמורה. והשאלה הייתה למה אני כאן, מה אני עושה כאן, מי היו ההורים שלי, למה הם אינם אתי, למה אני צריך לשכוח את שפתי ולקנות שפה אחרת, למה אני צריך לעבוד בשדה. אבא ואמא עבדו בשדה? השאלות האלה לא עלו באופן סיסטמטי. מדי פעם בפעם הן צצו. היו לפני – אם לתאר זאת באופן סכמטי – שתי דרכים. האחת, להשכיח ולהדחיק עד לעמקי הנפש את כל מה שהבאתי ולבנות אישיות אחרת שאין לה כלזיקה לאישיות הקודמת. והשנייה, להתייחס אל העולם שממנו באתי, לנסות להבין אותו, להתפייס עמו. משום מה, אין לי כל הסבר לכך, נטייתי לדרך השנייה. אולי מפני שלא יכולתי להדחיק, או אולי מפני שגופי לא היה גוף שהתאים למודל הארץ-ישראלי. והדרך הזאת פירושה שיח ארוך עם עצמך. והכתיבה יותר משנתתי לה היא נתנה לי. באמצעות הכתיבה החייתית את הורי, את הבית שלי, את הרחוב שבו נולדתי, את הכפרים של הסבים שלי, את מה שעבר עלי בגיטו, במחנה; את כל הפנורמה של החיים האלה הקמתי מתוך ההריסות. הריש הבדל בין טראומה של אדם מבוגר לבין טראומה של ילד. המבוגרים זכרו את הכרונולוגיה, אני אפילו את הכרונולוגיה לא זכרתי. על כן הייתי צריך לדמיין את המצב הזה, לשחזר אותו – היו לי קצת זכרונות מהבית ועליהם הייתי צריך לבנות, כמו רופא שיניים שבונה שן על גבי שורש. כך הגעתי אל הספרות. ספרות מטבעה איננה ניזונה רק מן הזכרון.

הרצון לכתוב מתחיל בדרך כלל מחוויה של קריאה. אתה

קודם כל קורא משהו ואומר: "הנה, יש ספרות, יש ז'אנרים, יש אפשרויות, הנה כלי לביטוי העצמי". האם אתהזוכר את החוויה הזאת? האם אתהזוכר שקראת ספר ואמרת "אני רוצה לכתוב כך"?

הגעתי ארצה בן ארבע עשרה. כשהתגייסתי בעפולה הייתי בן שמונה עשרה ועדיין לא ידעתי קרוא וכתוב. היה פער בין נסיון החיים הקשה שלי – מה לא ראיתי, מה לא שמעתי – ובין הביטוי והתרבות. בהתחלה כתבתי שירים. זו הייתה יבבה של בעל חיים. אבל ברגע שהתחלתי, הכל התהפך. ברגע שהבנתי שאני חוזר הביתה, ושזה תהליך חשוב לשוב

הביתה, התחילה גם הקריאה שלי. באותם ימים קראתי בעיקר ספרות ישראלית, ומיד הרגשתי שעליה אני לא יכול לבנות. זה לא העולם שלי. אני לא יכול לבנות על "אפרים חוזר לאספסת" ואני לא יכול להיעזר בכמו ידיו, באליו שנוולד מן הים. הספרות הזאת היתה רגיונאלית מאוד, לוקאלית מאוד. בדרך כלל היא דיברה על נער בן עשרים ואחת – פעם קובי, פעם עוזי, פעם אהוד – שגדל בבית טוב והיה בהכשרה ואחרי זה בפלמ"ח. זאת לא היתה הנפש שיכולתי לדבוק בה. אם חיפשתי מודלים, חיפשתי אותם במקום אחר – בספרות יידיש, שפתאום נגלו לי בה דברים, בעיקר מעולם הסבים, ובספרות הגרמנית.

מי הנחה אותך?

דב סדן היה מורי הראשי באוניברסיטה, והסופר היידי לייב רוכמן היה מדריכי בספרות יידיש. למולי פגשתי רבים מחבריו של קפקא. זה היה בשבילי בית ספר שעזר לי מאוד. למדתי אצל הוגו ברגמן. הכרתי את בובר, ברוד ואחרים שהיו חבריו הקרובים של קפקא.

קראת את קפקא בגרמנית?

כשהתחלתי לקרוא את קפקא מיד ראיתי שהגרמנית שלו היא גרמנית שאני מכיר עד לבהונות רגלי. זוהי הגרמנית של הממלכה ההאבסבורגית, של צ'רנוביץ, וינה, פראג. גרמנית לא-גרמנית. אם תרצה, זאת היתה גרמנית יהודית עצמחה והתנגנה בקרב האינטליגנציה. הכרתי אותה עד לפרטי הפרטים.

אם כן, לקרוא את קפקא על עולמו המנוכר היתה חוויה

אינטימית מאוד.

זו היתה חזרה אל ההורים שלי – באמצעות השפה, לא באמצעות התוכן. מה שעניג אותי מיד, או, נכון יותר, שימח אותי, היתה השפה שאהבתי כל כך. קפקא היה גם מעין מורה דרך בשבילי לא רק בסגנון: קפקא שהתעניין ביהדות, קפקא שלמד יידיש, קפקא שלמד עברית, קפקא...

קפקא שקרא את ברנר.

שקרא את ברנר. קפקא שקשור למזרח אירופה, מחפש נתיבות אל מזרח אירופה, אל מזרח אירופה העממית, החסידית, באמצעות בובר, באמצעות ברדיצ'בסקי. זה היה מפגש. אם יידיש היתה המפגש שלי עם העממיות היהודית, שאליה אני שייך, קפקא גם היה מורה הדרך אל התרבות היהודית המתבוללת.

אם כן, קפקא היה אחד המודלים. אבל התוכן הסינטי של

סיפוריו שונה מאוד, כמובן, מן התוכן הסינטי של ההיסטוריה הספציפית שאתה מתאר.

בשבילי הסינטי היה קונקרטי, בשביל קפקא הסינטי היה פנימי. מושבת העונשין בשביל קפקא היא משהו פנימי, בשבילי היא קונקרטי ביותר. אני הייתי בתוך זה. אבל קפקא נתן לי מעין לגיטימציה לעסוק בסינטי, במחנה, בגיטו.

מה היחס בין טראומה לזכרון? כתבת על המבוגר הזכור בעברו: "לימים כל הדרכים והיערות שבים אליו באיזו שיבה פרועה". במלים אחרות, ככל שהחיים נעים קדימה, הם גם הולכים אחורה, אל העבר. בעצם, היחסים בין עבר להווה ושחבשו, או התערבלו מאוד.

היה מי שהגדיר את הזמן בספרות כהיבט אימננטי שלה. לכאורה, רוב יצירות הספרות נכתבות בזמן עבר, לא עבר במוכן ההיסטורי אלא עבר שהוא הווה פרמנוטי. טולסטוי לא ביקש לספר את העבר של אנה קרנינה. הוא ביקש לספר את ההווה שלה. ההבחנה הזאת בין הווה לעבר ברורה. זה מעשה הכישוף של הסופר: הוא לוקח את העבר והופך אותו להווה. וברגע שהעבר הופך להווה, הוא הופך לעל-זמני. ההווה הוא על-זמני. הוא בהתהוות. העבר כבר גמור, והעתיד – אלוהים יודע מה. ההווה איננו סופי ועל כן הוא באיזה שהוא אופן, בזעיר אנפין, הנצח.

אתה מנסה להפוך את העבר, שהוא בעצם עבר רחוק מאוד, להווה נצחי. להנכיח אותו כדי שלא ייעלם.

כדי שלא ייעלם. אבל העבר הזה איננו העבר בטהרתו; זהו הנסיון שהצטבר עם השנים. אני מסתכל עליו, מדבר אליו, מנסה לתאר אותו. כל מה שאירע לי עד גיל ארבע עשרה – מתוך נסיון שנצבר חמישים שנה. אני חי את זה שוב, אבל אין דבר כזה "מה שהיה". מה שהיה מתחיל לחיות באמת רק כשאתה מצרף לו את חייך הנוספים.

היחס שלך לעבר השתנה עם השנים?

יש דברים קבועים ויש דברים משתנים.

היחס לאם, למשל, הוא קבוע.

נכון.

אם כן, מה משתנה?

ראשית כל, השינוי קשור בחיים עצמם. יש לי שלושה ילדים. השיח עמם הוא שהעמיק את השיח עם הילדות שלי, את הראייה של עצמי בגילים שונים. כאן יש השתנות. התחתנתי מאוחר. רוב הגיבורים שכתבתי עליהם עד אז היו אנשים בודדים. עד שהתחיל השיח עם הילדים שלי. כשהילדים היו קטנים ושאלו אותי איפה הייתי, לא רציתי לומר להם שהייתי במחנה ולא רציתי לומר להם שהייתי בגיטו; אמרתי להם שהייתי ביער. ואז הם התחילו לשאול אותי פרטים על היער. דרכם שאלתי את עצמי מה היו מחשבותי כשהייתי בן שמונה, בן תשע, בן עשר, עד גיל ארבע עשרה, עד שבאתי ארצה. בזמן המלחמה מחשבותי היו מצומצמות. הייתי עסוק בלחם. וכשניסיתי לבנות את הילד ביער או במחנה או בכל מקום אחר הייתי צריך להיעזר בשנותי הבוגרות. בחוכמה שבדיעבד.

איך אתה רואה את היחסים בין ספריך? יש הטוענים שהעולם

שלך הוא במונחים מסוימים סטטי, שהוא בלתי משתנה. כתבת פעם כי "אדם אינו יכול לשנות את עורו", ועל אחד הספרים שלך אמרת "הספר הזה קשור

לקודמים". איך נולד ספר חדש, מה הקשר בינו ובין הספר שקדם לו או בינו ובין ספריו הקודמים, כמסגרת אותו הווה נצחי שאתה מדבר עליו?

יש סופרים שהעולם החיצוני מעניין אותם ויש סופרים שכותבים מתוך עולמם הפנימי. מה ההבדל בין הסיפורים של קפקא. בין המשפט, הטירה ואמריקה? כמה הם שונים זה מזה? הרי זה כמעט אותו עניין. פעם הגיבור נמצא בפרוזדורים של בית המשפט, פעם הוא מתדפק על דלתות הטירה ופעם הוא בורח לאונייה שמפליגה לאמריקה. ככל שהסופר פנימי יותר, העיסוק במיקרו גדל. ואילו הסופר שעוסק בחיצוני ממציא תמיד: פעם הוא כותב על ניו זילנד, פעם הוא כותב על הודו. הוא עסוק בלכבוש את העולם. לי אין יומרות לכבוש את העולם. יש לי טריטוריה מסוימת, ובטריטוריה הזאת אני לוקח לי אגף אחד. מרסל פרוסט מתאר חברה פריזאית מן המעמד הבינוני הגבוה. עם אותם הדאמות והגברים. דרמות גדולות אינן מתרחשות שם, אבל יש מיקוד: פעם אתה מתמקד בזה, פעם בזה.

יש קשר בין עיסוק בעולם פנימי לבין עניין במיקרו-סטרוקטורות? האם זו הסיבה שאתה אוהב את גנסיין?

בדיוק. זו הסיבה שאני אוהב את גנסיין. וזו הסיבה שאני אוהב מאוד את ברנר. גם את פוגל. ואולי הייתי צריך לשים את פוגל ליד גנסיין. גנסיין, פוגל, ברנר ועגנון – אלה הם החיבורים שלי אל הספרות העברית.

למה דווקא הם?

ראשית כל, בגלל האינדיבידואליזם; האני קודם לכל. אצל גנסיין ופוגל ודאי, ואפילו אצל ברנר – האיש, התנועה, הפנימיות, האישיקט, מה שהוא קורא "ייסורי מין"; אלה הם הדברים המהותיים. אצל עגנון עניינו אותי הכיסופים אל הרליגיוזיות היהודית. הוא היה היחיד שהיתה לו הבנה ברליגיוזיות יהודית. כיוון שאני בא מרקע מתבולל ביותר, ברור שפוגל, גנסיין וברנר הם החיבורים הטבעיים שלי. עגנון הוא בחירה אינטלקטואלית יותר. סופר שתמיד אהבתי ולמדתי ממנו הרבה היה אשר ברש – בלשון הממוזגת, במשפטים הנקיים. שופמן פחות.

הבחירה שלך בגנסיין ובפוגל מובנת לי, משום ששניהם מחוברים לפואטיקה אימפרסיוניסטית. גם לך יש זיקה לפואטיקה אימפרסיוניסטית שמעמידה במרכז את העין ואת ההתבוננות. אבל בכל זאת יש הבדל, לא רק משום שהם כתבו כתחילת המאה ואתה כותב במחצית השנייה של המאה. כשהיחס לאימפרסיוניזם השתנה, אלא גם משום שהפסיכיות של הפואטיקה האימפרסיוניסטית מקבלת אצלך משמעות חדשה.

באיזה מובן?

אצלך הפסיכיות היא פסיכיות של גיבור-ילד שהחיים סוחפים אותו בכוחות עצומים; העמדה הפסיכית נקטת גם לנוכח הנחשול האדיר של ההיסטוריה.

אני לא משוכנע שהתואר "פסיכי" הוא מדויק. ההישרדות בנחשולים ההיסטוריים הגדולים היא קצת יותר מפסיכיות. עם פסיכיות לא

שורדים. ועוד דבר. ברגע שאתה מתבונן, יצאת מהפסיביות.

אתהזוכר את עצמך מתבונן? האםזהזכרון ילדות?

כבר בבית הייתי מתבונן, ותמיד הייתי מקבל נויפה. אנשים היו עוברים ואני הייתי מתבונן בהם. היינו יוצאים לטייל, ואני הייתי מתבונן במשהו, אדם או בעל חיים או צורה, והייתי מפגר אחריהם. אהבתי להתבונן בפרט מסוים. לצלול לתוכו. להתמזג עמו.

התיאורים של הנהר ליד הכפר הם פעמים רבות תיאורים

של התמזגות.

בדיוק. עניין נוסף היו סטירות הלחי. כבר בגיטו, כשהייתי מתבונן באנשים, למשל עיוורים, חולים שנושעים על מקל, פתאום הייתי חוטף סטירה. הם היו רגישים מאוד. אבל ההסתכלות שלי גם הצילה אותי, במובן מסוים. ברגע שאתה מתבונן בסבל, יצאת ממנו ולו לרגע. ברגע שאתה מתבונן, הגבהת את עצמך.

המבט מעניק שליטה?

מעניק שליטה מסוימת ומחלץ אותך מתוך הסבל.

המבט הוא גם כלי הישרדותי המאפשר לזהות סכנות.

אם דיברנו על הכתיבה, ההתבוננות היתה סוג של אימון. זה דבר שהתאמנתי בו מילדותי, מהבית, ובזמן המלחמה. מפני שבמלחמה צריך להסתכל, להאזין, להעריך את הסכנה שבחיה או באדם, או, גרוע יותר, שבאדם בדמות חיה. אתה צריך להיות קשוב כל הזמן, כלומר כל הזמן "בהיכון".

ואז הקליטה החושית היא כלי הישרדותי.

זה היה הדבר שהציל אותי. ודבר נוסף שגיליתי במלחמה, ביערות, היה השקט.

השקט היה ריק או מלא?

אינני יודע. את הרגישות שלי לשקט קיבלתי ביערות. הספרות העברית. כמו ההווה היהודית, היא מאוד ורבאלית. היא מסבירנית. פרשנית. היא מעדיפה תמיד את ה־telling על ה־showing. אני חושב שזהו יסוד אנטי־אמנותי שצמח מן הדרשנות ומן הפלפול היהודי. ראה מה עשה הדרש עם המקרא. המקרא מלא שקט בין משפט למשפט ובין פסקה לפסקה. הוא מינימליסטי ומלא שקט. אבל הדרש אומר: בואו נמלא את השקט הזה. מה חשב אברהם אבינו? מה חשבה שרה? לוקחים סיפור שבנוי כולו על שתיקה ומכניסים מהומה לתוכו.

מכניסים "פטפוט"?

דיבורי־תג הוא בעוכרי הספרות העברית. כבר מההתחלה. גם השירה וגם הפרוזה התחילו בשידות גדולות וברומנים ארכניים.

הזכרת את ההבחנה בין telling ל־showing, אך דווקא בכתיבה שלך כולט מיעוט הדיאלוגים. אנשים אינם מרבים לשוחח בספריך. יש בכך כדי להזכיר את תיאור השקט ביער ואת ראיית הספרות העברית כספרות רעשונית. מדוע אתה נמנע מדיאלוגים?

דיאלוג איננו מסירת אינפורמציה. רוב הדיאלוגים הגרועים הם העברת אינפורמציה: מה השעה, השעה חמש, לאן אתה הולך. אינפורמציה כזו אתה יכול למסור בדרך אגב. אין צורך בדיאלוג. לא תמיד אני מקיים את הכלל הזה, אבל דיאלוג צריך להיות משהו שלא ניתן להעביר בדרך אחרת, איזה סוד קטן, נמנע שעולה רק בצורה כזאת, ולא מה שאפשר לומר במשפט. אני לא עוסק באידיאות. לאידיאות יש גבולות. אידיאות הן מזון שאדם נזקק לו, אבל יש דברים חשובים יותר בחיים, כמו אינטואיציה, כמו רגש, כמו דמיון, מוחשיות וחושים, שהם מקיפים הרבה יותר מאידיאות.

למרות הנמנע וההיסוס – ואלה מושגים שאתה חוזר עליהם במקומות שונים, פעם אחר פעם – אחד הדברים המפתיעים בכתיבתך הוא המתח בין עולם שנשכר באלימות ובין לשון החיאור. שהיא הרמונית מאוד. הכתיבה מהוססת ומגומגמת, אבל התיאור והשפה הרמוניים מאוד. אולי אפשר להסביר את הסתירה הזאת באמצעות אנלוגיה ניגודית. אבות ישורון לקח את השבר הביוגרפי והכניס אותו לתוך השפה, והשפה נהייתה שבורה ואלימה. אצלך המהלך הפוך: מן העולם המתואר לא נשאר שריד וזכר, אבל התיאור כמעט הרמוני.

אני הייתי מפרק קצת את המושג "הרמוני". לפעמים אני מרגיש שהכתיבה שלי היא מעין תחבושת. יש פצע. ועל הפצע הזה יש להניח דבר רך. הנחת תחבושת על הפצע לא יכולה להיות אלימה. תחבושת היא כמו כישוף קטן. אתה מניח אותה ונוהר שלא להכאיב. ועל כן המלים באות לכסות, קצת כמו תחבושת.

זוהי מה שיוצר את תחושת ההרמוניה?

כן – אבל לא במובן של "עכשיו אעטוף אתכם במון רך". אסור להוסיף כאב על כאב; תאר לך שאתה מוסיף על הכאבים האלה גם לשון בוטה. אסור לגעת או לחטט בפצע. אתה מוצא סוג של נגיעה-לא נגיעה. נגיעה מרחפת שהיא התחבושת. הכתיבה היא לחש. קול מוגבר כואב וצורם, ולכן אני מחפש מלים שהן לחש. מעניין שלמלה "לחש" יש בעברית משמעות נוספת – "השבעה". אני בוחר מלים שהן פחות בוטות, פחות אומרות. פחות סמליות, פחות מפתיעות. מלים שאינן פוגעות בפצע. העקרון שלי הוא איי-הבלטה של הלשון; המעטה של הלשון. אני מנסה להמעיט במלים כדי להבליט את הרגש או את המחשבה. בנושאים שאני עוסק בהם, ורבאליות עודפת היא כמעט פשע. ככל שזה פחות, זה יותר.

פרדוקסלית, דווקא הזהות המחבוללת נתפסת בספרים שלך

כזהות היהודית.

יש פה פרדוקס, והפרדוקס הזה נמצא לא רק אצלי אלא גם אצל סופרים אחרים, למשל קפקא או פרויד. טורוב ביקש מפרויד לכתוב הקדמה לתרגום לעברית של טוטם וטאבן. בהקדמה כתב פרויד: אני לא

יהודי לאומי. אני לא יהודי דתי. אני לא מדבר בשפתם של היהודים, אני לא יודע את לשונם. אבל אם תשאל אותי מה היא התמצית ומה הוא העיקר של מהותי הרוחנית, אגיד לך רק דבר אחד: היהודי שבי. זה פרויד.

ואתה חש קרבה לזה.

כן. ואני חושב שכך גם חשו הורי. מצד אחד כבר היה ניתוק ומרחק, ומצד אחר היתה תחושה של קרבה, של געגוע, של חוסר שייכות אבל גם שייכות.

העמדה הדואלית הזאת חוזרת אצלך בכמה נושאים: בעמדה כלפי היהדות, בעמדה כלפי הישראליות, גם כלפי הספרות העברית. האם העמדה הלימינאלית הזאת, העמידה על הגדר, היא עמדה מפרה?

מניסוח זה עלול להשתמע היסוס, כאילו איני יודע לאן אני שייך. אם אני על הגדר אני לא יכול להיות שייך, אך יש לי יחס ליהדות. אמנם איני אורתודוקס, מהרבה סיבות. אני אוהב את היהודי המתבולל, אבל איני יהודי מתבולל. אני אוהב את הספרות העברית, אבל איני יכול להיות שותף להתפתחותה. "להיות על הגדר" אין פירושו הדבר עמדת היסוס, עמדה של איידיעה. אני יודע.

מדוע אינך יכול להיות שותף להתפתחות הספרות העברית?

אולי זה לא לגמרי נכון שאיני שותף להתפתחותה. אני איבר מאיבריה. אני מרגיש לעתים כמו גלגול מאוחר של עגנון, ברנר, גנסי. הם עסקו בזהותם היהודית. הסוד הזה שנקרא "יהודים" או "יהדות" אינו מרפה ממני. אולי משום שאני בא ממשפחה מתבוללת, אולי משום שגדלתי בסביבה שהתכחשה ליהדות, אולי משום נסיון השואה. הסוד הזה, על כל פנים, אינו מרפה ממני. הספרות העברית נתנה גט כריתות לענייני היהודי, לסוד היהודי. במקום זה היא אימצה את הכנעניות. את הארץ-ישראליות, וכבר קורצווייל הצביע על כך.

אתה מרגיש כסופר יהודי?

כן. ולכן עגנון וברנר חשובים לי, אבל גם ברונר שולץ, קפקא, ורפל המוקדם, פרימו לוי, וכל מודי באוניברסיטה – סדן, הוגו ברממן, שולם, בובר, סימון. לכולם קסם הסוד היהודי.

אתה חש קרבה לסופרים שכותבים היום?

אני חש קרבה וידידות להרבה סופרים. עוז היה תלמיד שלי בחולדה. א"ב יהושע למד אתי באוניברסיטה העברית. אך הביוגרפיות שלנו כה שונות, שכל אחד מאתנו מושך לכיוון אחר לגמרי. אני חבר של הרבה סופרים. אני קורא הכל. אני חי כאן חמישים וארבע שנים, אך בארבע עשרה שנים באירופה הטמעתי המון. אני מרגיש שייך לרצף אירופי-יהודי אינטלקטואלי ואף לרצף המסורתי. שני אלה לא מצאו אחיזה כאן בארץ.

העמדה כלפי היהדות מובילה לשאלת תיאור הגויים בספריך. גרשון שקד למשל כתב על עד שיעלה עמוד השחר, שבתוך הדיאלקטיקה

של יהודיגוי, של יהודי מתכולל שבמוכרמה קרוב גם לתרבות הגויית, יש יחס של שנאה וסלידה עמוקה מעולמם של הגויים.

כן. כמו בכל דיאלקטיקה או דרשיה, גם כאן יש קנאה. היהודי המתכולל הוא כמו פרח שצמח ללא קרקע. אבל כתבתי הרבה מאוד דווקא על הגוי שמבין ביהדות יותר מן היהודים עצמם.

בקאטרינה, למשל, הגיבורה אומרת בצער, במעין נזיפה, ש"היהודים שכחו את האל".

דווקא הגוי יודע שיש דברים ראשוניים כמו עבודת אלוהים. גם אם זו עבודה פגאנית. זה משהו ששייך למהות האדם. היהודי המתכולל הוא רציונליסט מכדי שתהיה לזיקה למסתורין של האמונה. למסתורין של הפגאניות, למסתורין של הטבע. הוא רציונליסט מדי.

סרבאלי.

והגוי מבין את זה. הגוי מרחם על היהודי המתכולל ומדי פעם מזכיר לו: "אתה יודע, זה עם הזקן והפאות הי חיים טבעיים יותר משלך. מפני שהוא מחובר למשהו, לאיזה מסתורין. אתה לא מחובר לשום רגש אמוני, אתה רק כאן".

אם כן, הזהות הנחשקת ביותר של היהודי המתכולל – כאינטלקטואל, כמי שבעצם יצר את התרבות המודרנית – היא טרגית במהותה.

היא נעשתה טרגית עוד יותר בימי השואה, כשהזכירו לו שהוא יהודי ועליו למות משום שהוא יהודי. והוא כבר לא היה יהודי במובן המסורתי. הרי זו הטרגיות של השואה: רוב היהודים בשנים 1940 – 1945, בייחוד הצעירים, בייחוד האינטליגנציה, כבר היו מעבר למתנס, מחוץ לעולם היהודי. בא הרשע ואומר לו: "אתה יהודי. אתה לא רוצה להיות יהודי, אבל זה לא משנה. אני קובע שאתה יהודי". בימי הביניים היהודי מת על קידוש השם. בשואה לא היה קידוש השם.

אני רוצה לחזור לסיפור חיים. הביקורת תהתה על הסלקציה של החומרים שנכנסו לספר. כתבת מעין ביוגרפיה, אבל לא כתבת על המשפחה שלך, על אשתך וילדיך, ולא על נושאים רבים אחרים.

החיים שוטפים אותנו באלפי דברים. יש דברים שהופכים להיות למעין אבוקות, למעין מורי דרך, דברים שאתה חוזר אליהם, שננעצו בתודעה ונשאר, ואלה הדברים שמזינים אותך, ויש דברים חשובים מאוד וגדולים מאוד שחולפים על פניך. בסיפור חיים בחרתי דברים שבשנים האחרונות שוב עלו בתודעה שלי. אני לא כותב על מה שאני צריך לכתוב. אני כותב על מה שאני יכול לכתוב. לא על הכל אני יכול לכתוב.

על מה אי אפשר לכתוב?

על דברים שאתה קרוב מדי אליהם, או רחוק מדי מהם. כתיבה ספרותית היא המקום שהפרט הופך בו למשהו כללי. ברגע שפרט הוא רק פרט, הוא לא מעניין – לא אותי ולא את אחרים. הפרט חייב להיות

בעל משמעות, עליו להיות לא רחוק מדי ולא קרוב מדי. פלובר, אם אינני טועה. מציע במכתב לסופר צעיר: אם הדבר אישי מאוד ואתה רוצה לעשות אותו כללי יותר, כתוב אותו בלשון "הוא" ומיד תקבל פרספקטיבה; אם הדבר רחוק מאוד, כתוב אותו בלשון "אני". כך תקרב אותו, תהפוך אותו לאינטימי. שלא יהיה רחוק מדי ולא קרוב מדי. ברגע שהוא רחוק מדי, הוא הופך להיות היסטורי; ברגע שהוא קרוב מדי, הוא נעשה סנטימנטלי. הקושי הוא לבחור את נקודת המרחק הנכונה.

יש דברים קרובים מדי ויש דברים רחוקים מדי, ובכל זאת, באחד הראיונות סיפרת שפגשת את אבא שלך לאחר המלחמה. העובדה הזאת איננה מופיעה בסיפור חיים.
נכון.

גם בסיפור חיים וגם בראיונות אתה אומר שאנשים מספרים לך, עד היום, שהם עדיין שומעים את הצעקות שלך כשהפרידו אותך מאבא, כי אבא היה הדבר האחרון שנותר לך בחיים. זו היתה פרידה טראומטית מאוד. ופתאום קראתי – לא בביוגרפיה אלא בראיון – שפגשת את אביך בארץ לאחר המלחמה.

אתה שואל, במידה מסוימת של צדק, למה סיפור הפגישה עם אבא לא נכנס לביוגרפיה. ראיתי את שמו של אבא ברשימה בסוכנות ולא ידעתי אם זה אבא או לא. לא ידעתי אם מיכאל אפלפלד הוא אבא, או מיכאל אפלפלד אחר, אף על פי שהשם אפלפלד הוא שם נדיר מאוד. פשוט. אבל נדיר. שאלתי איפה הוא נמצא. אמרו לי שהוא במעברה בבאר טוביה. בבאר טוביה אמרו לי שהוא עובד בפרדס. הוא היה בבאר טוביה כבר עשרה ימים. מצא עבודה ועבד בקטיף. אני הולך לפרדס ושואל איפה הוא, אומרים לי "בעץ ההוא". אני רואה סולם, ועל העץ עומד יהודי זקן מאוד.

בן כמה היית אז?

הייתי בן שלושים, כבר סיימתי את לימודי באוניברסיטה. והוא היה בן למעלה משישים. אני פונה אליו בגרמנית ואומר לו: "Herr Appelfeld"? והוא יורד מן הסולם, מסתכל עלי ולא יכול להגיד מלה אחת, ורק דמעות שוטפות אותו. ובמשך יום שלם הוא לא יכול להוציא הגה מפיו, רק איזה בכי איום. הוא לא אומר לי שהוא האבא שלי, אני לא אומר לו שאני הבן שלו. עד היום אני לא יכול לעשות מזה שום דבר. זה מביא אותי לדמעות, זה לא דבר שאני יכול לגעת בו. לא יכול. עדיין לא. אולי בעוד עשרים שנה אוכל לגעת באש הזאת.

המקום עדיין חם מדי?

כן. אני צריך עוד שלושים שנה כדי שאמצא את הצירוף לזה. יש דברים שעדיין לא מצאתי את הצירוף בשבילם. צירוף המלים הנכון, הטון. על רוב הדברים אני כותב ממרחק של שנים רבות, מפני שיש סיטואציות שאני עדיין לא יכול לכתוב עליהן. למשל, בסיפור חיים הילד נוסע ברכבת בשלווה ומלצרית תאוותנית נטפלת אל הילד היפה הזה וכמעט אונסת אותו. הסיפור היה חבוי בי הרבה מאוד שנים, אבל הוא עלה בהקשר למשהו אחר.

פתאום ראיתי שבכל הילדות שלי הייתי נתון לאנשים שפלים.

שעשו כך מה שהם רצו.

פתאום גיליתי שזה התחיל כבר שם. הנה. למשל, לקרוא את סיפור חיים ולא לראות שיש כאן רצף של מומנטים של ילד שהיה נתון במשך שנים רבות או בידי יהודים רעים או בידי איכרים שהצרו את חייו. לא לראות את זה אלא לומר "אה, באת לארץ, תגיד תודה רבה. נתנו לך בית". תראה כמה שהעמדה הזאת מתנשאת. "היינו טובים אליך. נתנו לך גם את פרס ביאליק וגם את פרס ישראל. אז ככה אתה מתנהג?"

אתה מתאר את הכתיבה כהליך תראפויטי, למשל כשאתה זוכר במלצרית התאוותנית ברכבת ובזכרון המיני. אתה "מקלף" שכבות של תודעה.

אני לא קורא לזה "תראפויטי". ראשית, משום שאני בוחר. עצם הבחירה היא שלב שמעבר לתראפויטי.

הכוונה לתראפויטי כמעין תהליך של היוודעות.

ניסיתי לעשות מהפגיעה בי מנוף לתחושות, לדעיונות, למראות, כלומר ניסיתי להרים את זה. כמו שהרמתי את עצמי מאשפתות, ניסיתי להרים את הפגיעה אל דברים שיש להם משמעות. ברגע שיש להם משמעות, אינך אינווליד. קוטזוב, שנלחם בנפוליאון, בחר למטה שלו אנשים בעלי מום. הוא עצמו היה שתום עין, בעל מום. הוא טען שאדם שלם אינו יכול להיות גנרל טוב; רק אדם בלי יד, בלי רגל, בלי עין, בלי אוזן יכול להיות גנרל. איזה גנרל יכול להיות אדם שבא עם שתי ידיים, שתי רגליים, מרוצה מעצמו? הפגיעה בי היתה קשה, ללא כל ספק, אבל ניסיתי לתת לה משמעות ובחרתי דברים שיש להם משמעות. אחרת זה היה בכי רצוף. אבל כיוון שהייתי ילד היו בסבל הזה גם מומנטים של אושר. שוב, אני מדבר על אמצע השואה. למשל, אני זוכר רגעים נפלאים ביער. היו רגעים שמצאתי מים וישבתי ליד המים, ואלה היו רגעים נפלאים. ראיתי את עצמי בתוך המים, המים השתקפו בי. או פתאום ראיתי עץ תפוחים, והתפוחים טעימים, או כאשר טיפסתי על עץ ומצאתי ביצים גדולות וטריות ושתייתי אותן והרעב חלף. דברים נפלאים אירעו לי באותן שנים, אנשים נפלאים פגשתי בדרך והם הושיטו לי פרוסת לחם.

השואה הפרטית איננה מתוארת בספרך רק כדבר שלילי.

יש ניסיון לתאר גם את מה שקיבלת.

איש לא היה יוצא מהשואה אם הכל היה שחור. הניצול ניצל מפני שאדם נדיב הושיט לו ברגע מסוים, קריטי, פרוסת לחם או פרכת מים. אדם שלא הכרת לקח מעצמו ונתן לך, וכך האיר נר בעולם. אלמלא נדיבות זו לא היו נרות בעולם. בחרתי מומנטים שהיה בהם גם איזה אור. אחרת לא היו ניצולים.

כאן אתה קרוב לפרימו לוי. גם לפרימו לוי היה חשוב לתאר את הרגע האנושי בלב השואה.

כן, אם כי כשפרימו לוי אומר "הזהו האדם", יש בכך ביקורת גם על הרוצח וגם על הקורבן. כשניסיתי להבין מה אירע לי רצייתי להבין את זה במושגים יהודיים, לאור ההיסטוריה היהודית. כשפרימו לוי בא להבין מה אידע בשואה. הוא פונה לִדְנֹטָה. הגיהנום של דְנֹטָה. הטרגי הוא, שכדי להבין את הדבר הקשה ביותר שאירע ליהודים בהיסטוריה היהודית הוא נעזר במיתולוגיה הנוצרית. בדְנֹטָה.

האם דיכרת על כך עם פרימו לוי?

דיברתי אתו על זה אך לא יכולתי להיות פתוח כלפיו לגמרי, מפני שהוא חשב במושגים ההומאניסטיים של איטליה היהודית לפני המלחמה. לא רצייתי להרוס לו את זה. הוא אמר דברים קשים מאוד שלא יכולתי לקבל, בעיקר בנוגע לישראל. הוא נקט עמדה פרו־פּלֶסטינית חד־משמעית. גם לי יש ביקורת, אבל היה לי קשה לקבל את הביקורת שלו. אולם מעבר לזה היו לנו הרבה מאוד דברים משותפים.

הוא העריץ מאוד את הכתיבה שלך.

כאן, בארץ, חשתי לעתים לא מובן, ובחול"ל אנשים כמו פרימו לוי, ארווינג האו, אלפרד קאזין ורוברט אלטר הבינו את היצירה שלי בהקשרים רבים. הוציאו אותה מן הקוונטקסט המגביל של השואה והראו שהיא קשורה למודרניזם.

היתה סכנה שהסיווג "סופר שואה" יפקיע את הספרותיות

מן הכתיבה?

ספרות שואה נקשרת לזכרונות שואה סנטימנטליים, לכרוניקה של השואה בנוסח בכיני. מבחינה זו אני לא סופר שואה. אבל במקומות אחרים – באנגליה, בגרמניה, בצרפת – מדברים אתי על מודרניזם. הרי משהו קרה במלחמת העולם השנייה. חויינו משהו. אנחנו לא יכולים לחשוב, להרגיש, לדמיין כפי שעשינו בשנות העשרים. עברנו מטמורפוזה. מה טיבה של המטמורפוזה הזאת? בין השאר אי אפשר לדבר בצורה הרמונית. אי אפשר לומר: הנה, בראשית הסיפור סיפרת שאיבדת את איבך. למה אתה לא מספר לנו את הסוף של הסיפור הזה?

כשאני חושב על הפרויקט האפלפלדי בכללותו בולט לעין

האופי הלא־ליניארי שלו. שוב אני חוזר על הדברים שאמרת לרגל קבלת פרס אושיסקין: "דק השתנות שלמה והשכחה שלמה היתה יכולה להועיל לו לנער". היחסים המורכבים בין עבר להווה יוצרים כמעט בהכרח תנועה לא־ליניארית. העמדה הלא־ליניארית היא גם עמדה מודרניסטית מאוד.

כשהתחלתי לכתוב, הספרות העברית היתה מוגבהת, גם מבחינת התוכן, גם מבחינת הלשון. יזהר, שמיר, שחם, מוסנזון כתבו באוקטבות גבוהות. לא פעם נזפתי על הלשון. הייתי אולי הראשון שכתב בשפה נמוכה יחסית. לא הוספתי על מה שהיה לי. כאשר התקשיתי בפרסום ספרי הראשון, המבקר ב.י. מיכלי שאל אותי: "תגידי, אפלפלד, איך אתה בתנ"ך?" ענית: "למדתי בעצמי מה שיכולתי". "איך אתה במדרש?", שאל. "תראה", אמרתי, "יש לי ספר האגדה של ביאליק, ואני מעיין בו כמעט כל

שבוע". "איך אתה בשירת ימי הביניים?" אמרתי לו: "למדתי אצל שירמן, יש לי גם הספר של שירמן בבית, אני מעיין בו". "איך אתה בחסידות?" שאל. אמרתי: "הייתי תלמידו של שולם". "תגיד לי, איפה כל זה אצלך?" זה היה הנועץ. "איפה כל זה אצלך?" עדיין לא היה לי אז השכל, או ההעזה, לומר לו: "תגיד לי, האנשים האלה שעברו את השואה והגיעו לכאן, האנשים האלה שבאים מבתים לא כל כך יהודיים, מה אתה רוצה מהם, שידברו בלשון הנביאים? שידברו בלשון של רבי עקיבא? שידברו בלשון של שלונסקי? שידברו בלשון של שנהר, שתרגם בלשון גבוהה את אנה קרנינה? שידברו בלשון של יזהר? זה יתאים להם? שידברו בלשון של מלך בשך ודם? זו תהיה הלשון האדקוואטית להם? זה מה שיש להם. הם מדברים במה שיש להם.

בגמגום?

בגמגום.

היו גם ביקורות טובות. לכן מירון היתה ביקורת חיובית מאוד

על הספר הראשון שלך, עשן.

מצד אחד כן, מצד שני לא כל כך. אני שמח ששום דבר לא ריפה את ידי. המשכתי. כמו שהמשכתי ביערות, הלכתי מיער ליער. ככה עברתי מספר לספר. זו עיקשות, אבל זו גם תחושה, שמה שהיה טוב בילדות והוביל אותי מילדות, קיים בחווקה גם עכשיו.

יש לך נוסטלגיה לילדות המוקדמת?

נוסטלגיה לא. אני לא אדם נוסטלגי. אני יודע שהבית נתן לי הרבה, וגם הדרכים לימדו אותי הרבה, אבל לא הייתי רוצה לוותר על הנסיון שצברתי. היו נסיונות כואבים, כן, אבל בלעדיהם הייתי אינווליד. הם הגביהו אותי.

הבית איננו מתואר כבית נטול מתחים. יש קרבה לאם ואהבה

לאב, אבל גם קצת יראה מהאב. ובכל זאת הבית מלא וגדוש ועשיר. התיאור נצבע בצבעים האלה בגלל מה שקרה אחר כך?

גם בגלל זה... אבל בלי אידיאליזציה. הבית שתיארתי בתוך הפלאות איננו בית הרמוני. הוא טעון מתיחות רבה. ראיתי את זה, אבל כלפי היתה אהבה חזקה... גם מפני שהייתי בן יחיד וכל האהבה התנקזה אלי. אני חושב שהחום הזה הוא שאיפשר לי לשרוד. הוא אתי עד עצם היום הזה. אני מרגיש את הורי עד עצם היום הזה.

והשנים שעוברות לא מעמעמות את התחושה?

לא. לא. לא. זה משהו מאוד מאוד חזק ומאוד אתי, והוא קיים בצורות שונות. שונה האמא, שונה האבא. שוב, לא תיארתי את אבי בספרי בין השאר משום שזה לא היה פשוט. אבא שלי עזב אותי בגיל שמונה ומצא אותי בגיל עשרים ושמונה. זה היה אבא וזה לא היה אבא. זה היה מורכב מאוד. עדיין לא מצאתי את המלים לתאר את זה.

לתאר מישהו שנפרדים ממנו כאדם הכי קרוב ופוגשים אותו

כאדם זר?

כן. הפגישה הזאת החזירה לי הרבה זכרונות. היא מילאה אותי. עדיין לא מצאתי את המלים לתאר את הדברים המורכבים האלה. אני עדיין מצפה שבאחד הימים אכתוב עליהם.

יש לך הרבה תוכניות לעתיד?

כן. שנים רבות הייתי צריך לפרנס את עצמי מהוראה בבתי ספר, ולאחר מכן מהוראה בסמינרים ובאוניברסיטה. הרבה מיצירותי מונחות אצלי כפרקים שהתחלתי ולא השלמתי. כמעט הייתי אומר שחלק גדול מיצירותי עדיין בכתובים.

ספרים רבים שלך נקראים בעצם כפרקים, או כהיבטים, של סיפור אחד גדול, כמו אצל בלזק או כמו בתיאור מחוז יוקנפטופה אצל פוקנר. אבל אצלך זה מחוז ביוגרפי, ולא מחוז בדוי.

אם אתה עוסק בעולם פנימי, זאת הדרך לכתוב; לכתוב ספר שבנוי מפרקים רבים. עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון.

זה סיום נפלא לראיון. נסכים שעד עכשיו כתבת את השליש

הראשון.