

האופסימיסט: הפילוסופיה של סעאדת חסן מנטו

דני רוה

החוג לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב

המסה מוקדשת באהבה לחוה מגנס

סעאדת חסן מנטו (1912–1955) נחשב לסופר החשוב ביותר במאה העשרים בשפת האורדו, שפתם של המוסלמים בתת-היבשת ההודית.¹ מנטו, המפורסם בעיקר בזכות הסיפורים הקצרים שלו, נחשב לאחר הקולות הבולטים בהקשר של ה"פרטישן" (partition), חלוקת תת-היבשת ההודית ב-1947 להודו (הינדוסטן) ופקיסטן. החלוקה הייתה כרוכה בחילופי אוכלוסייה עקובים מדם שגבו את חייהם של יותר ממיליון בני אדם, והיא פצעה מדמם בהודו ובפקיסטן עד היום; ומנטו, כך אראה בשורות הבאות, הוא סופר של פצעים פתוחים.

החיבור שלפניכם הוא קולאז' של הערות ומחשבות על האיש ויצירתו, ועל הפילוסופיה הכמוסה בין השורות הקצרות ובין השתיקות הארוכות של סיפוריו — פילוסופיה או חקירת עומק המבקשת לחשוף את שורשי האלימות ומעזה להישיר אליהם מבט.

כשכותבים על מנטו מנקודת מבט ישראלית, קשה שלא לחשוב על ה"חלוקה" שלנו ועל הפצעים המדממים שלנו. פירושו של דבר שהטקסטים של מנטו, גם אם במבט ראשון הוא "רחוק", נוגעים למציאות חיינו כאן ועכשיו. כדי לקשר את מנטו למציאות הישראלית-פלסטינית, אני מבקש לקרוא אותו מתוך התכתבות עם ספרו של אמיל חביבי האופסימיסט (1984). לא רק הכותרת המדויקת של חביבי (בערבית: אל-מַתְּשַׁאֵל) — הקושרת את צמד הניגודים אופטימיזם-פסימיזם כדי לתאר מציאות חיים פרדוקסלית — מזכירה את יצירתו

1 לכמה מכתביו של מנטו בתרגום לאנגלית ראו Manto 1997; 2000; 2008.

של מנטו. גם משהו בסרקזם העמוק ובנרטיב המתאר את המציאות כמשוגעת יותר מכל שיגעון או מחלת נפש של יחיד כזה או אחר – משותף לשניהם. כלומר הדיאגנוזה שמציעים שני הסופרים, ההודי-פקיסטני והפלסטיני-ישראלי, היא אותה דיאגנוזה, ויחד אתה מתגלה במפתיע גם אופק משותף של אופטימיות. זו אופטימיות משוללת היגיון לכאורה; אופטימיות הנטועה בקריאת מציאות פסימית; אופטימיות ההופכת את הפסימיסט לאופטימיסט. השאלה הגדולה של מנטו ושל חביבי, כל אחד בדרכו, היא כמובן שאלה של זהות עצמית ושל מקום. כל אחד מהם, שוב בדרכו, נמצא בנקודת אמצע בין שתי תרבויות, ומנסה לנווט ביניהן. כמובן הזה אני רואה בהם מתרגמים – לא משפת מקור לשפת יעד, אלא מתרגמים שפועלים בתווך או במרחב ביניים בין עולמות קרובים מאין כמותם ובה בעת רחוקים לאין שיעור. ולבסוף, הזווית ההיסטורית המשותפת: מנטו וחביבי כותבים היסטוריה "אחרת". הם מראים שההיסטוריה אינה "שייכת" רק לממשלות ולפוליטיקאים. היא שייכת גם לתופה תק סינג ולסעיד אבו-אלנחס, גיבוריהם. שלא כמו ההיסטוריון ה"מקצועי", מספר הסיפורים כותב היסטוריה בלי הגמוניה, כלומר הוא כותב את ההיסטוריה של אלה שההיסטוריה הרשמית שוכחת או מדחיקה, או פשוט אינה מסוגלת לראות ולשמוע. אבו-אלנחס של חביבי אומר בכנות האופיינית לו: "אני הוא האחרים" (חביבי 1984, 14). "האחרים" הם אלה שעל פי רוב איננו שמים לב אליהם. חביבי ומנטו מפנים את הזרקור דווקא אליהם. "אני הוא היחיד והמיוחד במינו!" (שם), מוסיף אבו-אלנחס ואומר. ואני אומר שחביבי ומנטו ניחנו בכישרון הספרותי, האנושי, כישרון של אלכימאים, להפוך את "האחרים" (בלשון רבים שאינה משאירה מקום לאינדיבידואל) ל"יחיד ומיוחד".

מנטו נולד ב-1912 בסמבטל, במחוז לודֶהֶיֶאֶנָה שבפנג'אב, למשפחה מוסלמית קשמירית של עורכי דין. הוא גדל והתחנך באַמְרִיצֶר, וב-1936 החל ללמוד באוניברסיטה המוסלמית באַלִיגֶר. באותה שנה פרסם את קובץ הסיפורים הראשון שלו. יצירתו המוקדמת של מנטו מוקדשת לחיים בשוליים. "אישה עובדת", הוא כותב, "העובדת בשעות היום וישנה שנת ישרים בלילה, אינה עשויה להיות הגיבורה של סיפורי. הגיבורה שלי היא זונה שמתוקף מקצועה ערה בלילה וישנה ביום, ושמתעוררת בפתאומיות משנתה הטרופה כשתוקף אותה חלום נורא שבו הזקנה דופקת על דלתה". מנטו עזב את אליגר בתוך שנה, תחילה ללאהור ואחר כך לבומביי. בבומביי הוא חי וכתב במשך כעשור (מלבד שנתיים שבהן היה תסריטאי ותסכיתן ב"רדיו אול אינדיה" בדלהי), ובינואר 1948, לאחר החלוקה, החליט להגר (או לחזור) ללאהור, כשכבר הייתה חלק מפקיסטן.

בלאהור כתב מנטו את סיפוריו המפורסמים ביותר, "בשר קר" (באורדו: טְהֶנְדָה גוֹשֶׁט; Manto 2012a), "תפתחי" (קְהוּל דוֹ; Manto 2012b) ו"תופה תק סינג" (Manto 2005).²

2 עוד סיפור מסקרן של מנטו הוא "מוזל" (Manto 2010), המספר על נערה יהודייה ושמה מוזל (מוזל) בזמן החלוקה. מוזל מתוארת באופן אמביוולנטי: מצד אחד היא מתירנית (אולי מתירנית מדי) ומניפולטיבית ומצד שני היא אמיצה ומקריבה את חייה כדי להציל את חייו של החבר הסיקיה שלה.

הסיפור האחרון קרוי על שם גיבורו ה"משוגע", המסרב לקבל מציאות "נורמלית" שבה תת־היבשת נחתכת באכזריות לשתי מדינות. סיפוריו של מנטו נוגעים בפצעי החלוקה בעט חדה, צורבת, פרובוקטיבית, וכל אחד מהם עורר בזמנו מחלוקת והסעיר את דעת הקהל, עד שעורכים ומוציאים לאור סירבו לפרסם את יצירותיו. מנטו התקשה לפרנס את אשתו ואת שלוש בנותיו, ואט אט התמכר לטיפה המרה עד שהכריעה אותו. הוא נפטר ב־1955, כשהוא כמעט בן 43. בחייו הקצרים חיבר יותר מ־250 סיפורים קצרים, נובלה אחת, לא מעט תסכיתי רדיו, מסות, וכן תסריטים ודיאלוגים לסרטים בוליוודיים מוקדמים משנות השלושים. הוא גם תרגם לאורך מרחק מיוצירותיהם של ויקטור הוגו ואוסקר ויילד.

מנטו העיר פעם ש"ספרות איננה מחלה כי אם תגובה למחלה. היא גם לא התרופה, אלא מעין כספית במדחום המודד את מצב האומה. בתור שכזו היא משקפת מצב של בריאות או מחלה" (Vohra 1997, 132). במילים אחרות, מנטו האמין שלספרות תפקיד חברתי מובהק, וכי משימתו של הסופר היא לחשוף (לא לשפוט או לרפא) את חולייה הכמוסים, המודחקים, של החברה. במקום אחר כתב: "ספרות צריכה לתאר את החיים כמו שהם, לא כפי שהיו או כפי שהם צריכים להיות" (שם, 135). באמירה זו ביקש להצדיק את כתיבתו המחוססת, הריאליסטית עד כאב, ואת סירובו החד־משמעי לרכך או לייפות את נסיבות חייהם של גיבוריו. "אני לא משתמש בבושם", הצטדק מנטו בסרקזם, "גם לא בשמפו" (שם, 136). הוא הואשם בפגיעה ברגשות הציבור, אפילו בפורנוגרפיה, ונאלץ להגן על עצמו ועל יצירתו בבית המשפט. להגנתו טען: "אם אתם מוצאים את הסיפורים שלי בלתי נסבלים, הרי העידן שבו אנו חיים הוא בלתי נסבל" (שם, 139). על הסיפור "בשר קר", המזעזע בסיפוריו, לפחות בעיניי, אמר מנטו: "אם מדובר בסיפור תועבה, הדבר אינו בשליטתי, משום שהמציאות שעליה הוא מבוסס היא מציאות תועבה. החברה שבה אנו חיים היא חברה תועבה" (שם).

סיפוריו של מנטו קצרים, אפילו קצרצרים, וכל אחד מהם מסתיים בפואנטה חדה ונוקבת. לכן אינני מספר מהי התועבה כביכול שבסיפור, ומקווה שתעקבו אחרי ההפניות ותקראו בעצמכם את הסיפור הזה וסיפורים אחרים של מנטו. השופט במשפטו של מנטו הרשיע אותו בפגיעה ברגשות הציבור וגזר עליו קנס. אבל את הקנס שילם השופט עצמו, כי ידע שמנטו לא יוכל לעמוד בתשלום, והעריץ את יצירתו הספרותית.

אני רוצה להמשיך לחשוב על מנטו דרך הקולנוע של בוליווד. הקישור הוא גם היסטורי־ביוגרפי, כי מנטו עבד בתעשיית הקולנוע של בומביי עד ה"פרטישן" (ועל כך עוד בהמשך), וגם תמטי (כפי שיראו השורות הבאות). מנטו הוא מומחה לצלקות. בסיפוריו הוא מתמקד, ומכריח אותנו, הקוראים, למקד את מבטנו במכוערות שבצללקות האנושיות, צלקות שחרוטות בכל אחד ואחת מאתנו בלי יוצא מהכלל. להיות אדם, מבחינתו, משמע להיות מצולק.

בהקשר הזה אני נזכר בסרטו של ראג' קאפור מ־1978, סַטְיָם שִיָם סוֹנְדָרָם (Satyam Shivam Sundaram). הפירוש המילולי של שם הסרט הוא "אמת, נדיבות, יופי", שלוש תכונות או שלושה אידיאלים המזוהים עם האל שִיָה (אך קצרה היריעה מלהסביר את האופן שבו מהדהדת דמותו של האל בסרט). הסרט מספר את סיפורו של רג'יב (בגילומו של שאשי

קאפור), מהנדס מהעיר הגדולה שבא לכפר לפקח על הקמתו של סכר. הוא מתאהב ברוֹפָּה (בגילומה של זינאת עמאן), נערת כפר בעלת קול שממי, גוף חלומי וצללקת ענקית על פניה. ואולם רג'יב איננו מסוגל לראות את הצלקת שלה, ואולי היא משקפת לו צלקת פנימית שלו, שאותה אין הוא יכול או רוצה לראות. כמו רבים מאתנו, בסיטואציות אנושיות רבות, הוא אינו רואה את מה שנוכח לנגד עיניו. הוא סובל מעיוורון חלקי או מראייה סלקטיבית. בנרטיב הקולנועי של ראג' קאפור צלקתה של רוֹפָּה מוסתרת על ידי קולה המהפנט (שתרמה לסרט הזמרת לאטָה מַנְגֶּשְׁקַר) וגופניותה הארוטית להפליא.

הצללקת היא המוטיב המקשר בין סרטו של ראג' קאפור לסיפוריו של מנטו. בסרט, אנשי הכפר מארגנים יריד גדול (מֶלָה) כדי לחגוג את חנוכת הסכר, את המודרניזציה של הכפר ושל הורו החדשה בכלל. אחת האטרקציות של המֶלָה היא ראי מעוֹת, המשקף את דמותו של העומד מולו בצורה גרוטסקית להחריד. הכפריים החוגגים, המשושעים מדמותם המשתקפת בראי, מזמינים את רג'יב להצטרף למשחק. ואולם הוא אינו צוחק אלא מזדעזע עמוקות ממה שעניו רואות. רג'יב מבין כי העיוות אינו נמצא כלל בראי אלא במציאות עצמה; ומנטו, כזכור, טען שהעיוות אינו נמצא בסיפוריו אלא בהיותם ראי של המציאות. או במילים אחרות, הראי משקף נאמנה מציאות מעוותת. הראי מאפשר לראות את הצלקת, או את הצלקות, שהעין הרגילה אינה מבחינה בהן. מבט העין הרגילה איננו אובייקטיבי או "שקוף". הוא מוכתב על ידי תבניות תרבותיות ופסיכולוגיות, המאפשרות לו, למבט, לקלוט דברים מסוימים, וחוסמות מפניו דברים אחרים. הראי בסרט אינו יוצר מציאות מעוותת, אלא חושף אותה ומעניק הזדמנות להתמודד אתה. בסרט, ההתבוננות בראי היא תחילתו של מסע לגילוי עצמי, שבמהלכו מעז הגיבור בפעם הראשונה לראות לא רק את היפה אלא גם את המכוער, ושכסופו מעין הפי אנד בוליוודי: כשנפרץ הסכר (הן הסכר הממשי שעל בנייתו רג'יב פיקח והן הסכר המטפורי, הסכרים הפנימיים שלו) רג'יב מצליח לקבל את עצמו, להשלים ולהתפייס עם עצמו, ואז להתאחד עם אהובתו. שניהם יחד, ואנחנו הצופים עמם, מגיעים אל מעבר לניגוד יפה-מכוער, מתעלים מעל ליומיומיות המצולקת, עם הבינריות הבלתי נפרדת ממנה. זוהי משמעות הביטוי סְטִים שִׁינִם סוֹנְדֶּרֶם.

"בסרטים של בומביי", מסביר התיאורטיקן אָשִׁישׁ נַנְדִי, "שחור הוא שחור, ולבן הוא לבן — הן רגשית והן מוסרית" (Nandy 1981, 89). זוהי הבינריות של המציאות היומיומית — יפה ומכוער, טוב ורע; בינריות אסתטית שמטרתה לקחת את הצופים אל מעבר, להמחיש את הסכמטיות המתעתעת של השחור והלבן. בסיפוריו של מנטו, לעומת זאת, שחור ולבן מתערבבים מראש. בקולנוע של בומביי הרוע הוא חיצוני, הוא שייך בלעדית לגיבור ה"רע" שאינו אלא התגלמות בשר ודם של הרוע הצרופ (בסנסקריט: אַדְהֶרְמָה), או של היעדרה המוחלט של אידיאת הטוב (דְהֶרְמָה). תבוסתו הידועה מראש במלחמתו נגד הגיבור ה"טוב" (כמו תבוסתם של ראֹנָה מן הראמאיאנה ושל דוֹרְיֹדְהָנָה מן המהאבהארטה)³ משיבה

את הסדר הנכון של הדברים (דְּהֶרְמָה) על כנו. אצל מנטו הרוע הוא פנימי, מעין פוטנציאל אנושי הממתין לזמן המתאים כדי להתפרץ החוצה. כמו הֶרְבֶּר בספרו של קאמי, הוא עשוי לקנן שנים רבות מתחת לפני השטח, לפני "שיעיר את עכברושיו וישלח אותם למות בעיר מתרוננת" (קאמי 1977, 242).

יותר מכך, הרוע ביצירתו של מנטו חמקמק. כוונות זדון עשויות להסתתר מאחורי כל חיוך או מחווה ידידותית, כמו שמעיד הסיפור "תפתחי", שמובא להלן בתרגום ראשון לעברית. מנטו רואה באדם יצור חלש, הנסחף בקלות על ידי כוחות הרסניים, פנימיים וחיצוניים כאחד. "בני אדם", הוא כותב, "אינם שונים מהותית זה מזה. טעות של אדם אחד הייתה יכולה להיעשות גם על ידי מישהו אחר. אם אישה מסוימת יכולה למכור את גופה, הרי כל אישה בעולם יכולה לעשות זאת אם הנסיבות יאלצו אותה. בני האדם אינם אשמים. האשמה מוטלת על נסיבות חייהם, הנסיבות שבגללן אנשים טועים וצריכים לחיות עם ההשלכות של טעויות אלה" (Vohra 1997, 132–133).

יצר לב האדם, לפי מנטו, אינו רע מנעוריו. כולנו קורבנות של נסיבות חיינו, מי יותר ומי פחות. ובכל זאת, ביכולתנו, לפעמים, להתגבר על חולשתנו האניהרנטית כבני אדם, ולגבור על "הנסיבות האשמות" או להיחלץ מהן. כנגד כל הסיכויים, האדם מסוגל לבחור שלא להיכנע לנסיבות, בחירה שברוך כלל — מראה לנו מנטו בסיפוריו — תגבה ממנו מחיר גבוה, לעתים את חייו. ראו למשל את תובה תק סינג, גיבור הסיפור בשם זה, המסרב להשתתף ב"משחק" החלוקה. אולי בזכות מחלת הנפש שלו, בזכות הריחוק הפתולוגי שלו מהמציאות, בזכות העובדה שאינו מתנהל על פי "השכל הישר" — דווקא בזכות אלה הוא מסוגל לומר לא! — לא! להורו ופקיסטן גם יחד, משום שהוא שייך, או ליתר דיוק בוחר להשתייך, רק לכפר שעל שמו הוא נקרא, הכפר תובה תק סינג. הוא משלם בחייו על בחירתו ה"בלתי שפויה" — לסרב לקבל את מציאות ה"פרטישן". שוב, כמו אצל קאמי (הפעם אני חושב על ספרו הזר [1985]), גיבורו של מנטו מת כאדם אותנטי, נאחז בכוחותיו האחרונים בטיפה של אנושיות בתוך אוקיאנוס האבסורד.

אחד הטקסטים המפורסמים של מנטו הוא מכתב גלוי שכתב ב־1954 לראש ממשלת הודו ג'והרלל נהרו תחת הכותרת הסרקסטית להפליא "מכתב ראשון מפאנדיט מנטו לפאנדיט נהרו" (Manto 1996). פאנדיט הוא תואר כבוד הינדואי ואילו מנטו היה כמובן מוסלמי. בקריאה שלי, כשהוא מנסה לעצמו את התואר פאנדיט הוא עושה שני דברים: ראשית כול, מפשיט את נהרו מתואר הכבוד שלו, כבוד שבעיני מנטו הוא אינו ראוי לו בהיותו אחד האחראים העיקריים לחלוקה, ושנית, הוא מגחיק את הדיכוטומיה הינדואי-מוסלמי שדם

טוען כאן במובלע שהקולנוע הפופולרי של בומביי לא רק מתכתב עם האפוסים הקלאסיים אלא ממשיך אותם; ולמעשה הוא גרסה בת זמננו שלהם, נרטיבית וסטרוקטורלית כאחד. העובדה שהסרט ההודי הראשון באורך מלא אי פעם (ראג'ה הרישצ'נדרה, סרט אילם מ־1913 שביים והפיק דאדא-סאהב פאלקה) מבוסס על סיפור מן המהאבהארטה, ממחישה באופן סמלי עד כמה הקולנוע של בומביי נטוע בתוך התרבות האפית.

רב כל כך נשפך בשמה. המכתב רווי כאב, כעס וגעגועים של מנטו "להודו שכבר לא שלו", אבל אותי תפס דווקא המשפט הבא: "כתבתי את הספר גַּנְגָ'ה פְּרִישֵׁטָה", מספר מנטו לנהרו, ובעצם לקוראיו, לנו, "ושמעתי שהוא יצא לאור בהודו תחת הכותרת 'מאחורי הקלעים'. תגיד לי אתה, מה אני יכול לעשות?". גַּנְגָ'ה פְּרִישֵׁטָה פירושו באורדו "מלאכים קירחים". הספר כולל סקיצות קצרות המתארות את כוכבי בוליווד כפי שמנטו הכיר אותם מימיו כתסריטאי בתעשייה. אז מהי הבעיה בעצם בכותרת "מאחורי הקלעים"? מה מפריע למנטו? ראשית, היא "עגולה" מדי, ומפספסת את הפינות החדות של הספר. בגַּנְגָ'ה פְּרִישֵׁטָה מנטו מגרד את שכבות האיפור, וחושף בפנינו את האנשים, לפעמים האנשים הקטנים, שמאחורי השמות הגדולים. המטפורה "מלאכים קירחים" היא בלתי רגילה ומעוררת מחשבה, דבר שאי-אפשר להגיד על הכותרת הסטנדרטית "מאחורי הקלעים". שנית, וזו בעיניי הנקודה, מנטו מנסה לומר משהו על תרגום באופן כללי. לא רק שמנטו בכל שפה חוץ מאורדו הוא כמו דג מחוץ למים, כלומר הסיפורים שלו משום מה לא מצלצלים נכון בשום שפה אחרת; אלא יותר מזה: "בכל מובן אפשרי", כפי שכותבת גאיטרי ספיבק בעקבות דרידה, "תרגום הוא הכרחי אבל בלתי אפשרי" (Spivak 2000, 13). כלומר, לא רק שמשווא הולך לאיבוד "בדרך" משפה אחת לשנייה, אלא שהשפה באשר היא לוקה בעמימות. היא תמיד, בהכרח, "שפת בערך", ולכן לעולם לא נוכל "באמת" להבין את האחר או להיות מובנים על ידינו, לפחות לא באמצעות השפה. תרגום (לא רק משפה לשפה, אלא גם בתוך אותה השפה עצמה בכל אינטראקציה שהיא) הוא מעשה של קירוב, של צמצום פער שלעולם לא יוכל להיסגר. מנטו כואב כאן את העובדה שהוא אינו מובן, שאין לטקסטים שלו אפקט בעולם. מפלס האלימות, האדישות והעיוורון מעיד שמשווא בתרגום לא עובד.

אחת הסקיצות במלאכים קירחים מוקדשת לשחקן האגדי אשוק קומאר. מנטו עבד אתו כשהיה התסריטאי הראשי של אולפני "בומביי טוקיז" (Bombay Talkies). הוא מספר שערב אחד, כשרוחות החלוקה כבר החלו לנשוב, אשוק קומאר הקפיץ אותו הביתה. בדרכם חלפו בשכונה מוסלמית, ונעצרו ברחוב הראשי בגלל תהלכות חתונה. עוברים ושבים זיהו את השחקן המפורסם וקראו בשמו. מנטו מספר שחשש לחיי חברו. אבל לפתע ניגשו לחלון המכונית שני צעירים ואמרו: "אשוק בָּהַאי, הרחוב הזה לא ייקח אותך לשום מקום. עדיף שתיקח את הסמטה הצדדית" (Manto 2011). הבחירה בכינוי "אשוק בהאי" בהקשר זה דומה לבחירה של מנטו בכינוי "פאנדיט מנטו": "בהאי" משמעה "אחי", והיא מילת פנייה מקובלת למוסלמי. אשוק קומאר היה כמובן הינדואי. הצעירים הפכו אותו באמצעות השפה לאחד משלהם, ואז הראו לו בעדינות איך לצאת מהסבך שנקלע אליו. מנטו, כמו תמיד, עושה את הבלתי אפשרי. קודם, במכתב לנהרו, העניק תואר כבוד הינדואי (פאנדיט) למוסלמי (לעצמו). עכשיו קוראים להינדואי "בהאי". בשני המקרים, הבלתי אפשרי נשמע טבעי לגמרי, וממחיש באופן לשוני, צלילי, את חוסר התוחלת שבחלוקה. כמה ימים אחר כך, בישיבת תסריטאים של "בומביי טוקיז", אחד המשתתפים תקף בדבריו את מנטו. הרוחות הרעות הגיעו גם לשם. הוא כבר לא היה מנטו אלא "מוסלמי". "הבנתי שעליי לקבל החלטה", הוא מספר. "חשבתי

על זה כמה ימים, אבל לא הגעתי לשום מסקנה. ואז אמרתי לעצמי: מנטו בהאי, הרחוב הזה לא ייקח אותך לשום מקום. עדיף שתיקח את הסמטה הצדדית. לקחתי אותה, והיא הובילה אותי לפקיסטן" (שם).

אמיל חביבי ומנטו הם קרובים רחוקים. עם כל השוני ביניהם, והשוני כמובן רב, אני רואה בהם קרובים ספרותיים ואולי אפילו לשוניים (כי אורדו היא מין "בת דודה" של השפה הערבית). לא רק הסרקזם משותף לשניהם, לא רק האנדרסטייטמנט, והחמלה שלהם כלפי גיבורי יצירותיהם, אלא גם, איך נקרא לזה, "האסתטיקה של הפצעים הפתוחים". בכתובה של חביבי הטוויסט הוא ההומור. המציאות אבסורדית במידה כזאת שלא נותר אלא לצחוק. אתה צוחק עד דמעות, אבל אז פתאום אינך בטוח אם אלה דמעות של צחוק או של כאב. הכאב אצל חביבי, כמו ביצירתו של מנטו, הוא אישי ולאומי בעת ובעונה אחת. אצל מנטו זה עובר אחרת. אתה קורא אותו, וזרם חשמלי עובר בך. אינך מזדעזע רק לנוכח המציאות שהוא מחולל לנגד עיניך במילים כה מעטות, אלא גם חש, לרגע, במפתיע, את מעמקי הווייתך. בכתובה שלו הוא פותח מנעולים פנימיים. אתה מרגיש משהו שבדרך כלל חסום בפניך. יחד עם הבחילה, בעצם בזכות הבחילה, תחושת קיום ראשונית, אני מתפתה לכתוב אותנטית, נחשפת ויוצאת לאור. בהקשר הזה אני מפנה את הקוראים למאמרו של ארינדם צ'קרברטי "על גועל וכיעור באסתטיקה ההודית" (Chakrabarti [forthcoming]). צ'קרברטי רואה בגועל (בסנסקריט: בִּיבְהֶטְסָה) רגש אסתטי טרנספורמטיבי, אחד מקשת הרגשות האסתטיים שההגות ההודית הקלאסית בתחום (כלומר תורת ה"רְסָה", הרגש האסתטי) מציגה. את דיונו בשאלת האסתטיקה של הגועל, צ'קרברטי פותח בסיפור קצר של מנטו, עוד סיפור "פרטישן" פרי עטו, שכותרתו "ג'לי". הוא כותב: "אני נגעל אפילו לדמיין כתמי דם אנושי מעורבבים בקרח שנמס, שנראים לילד קטן כמו ג'לי. יש כאן רמיזה לקניבליזם. והעובדה שזה דמו של קורבן חף מפשע מוסיפה ממד אתי לגועל שאני חש במעמקי נפשי. עם זאת, אני אוהב את הסיפור בתור יצירת אמנות, ואני אפילו מעז לומר שזה סיפור יפה". איך סיפור מזעזע והופך קרביים יכול להיות "יפה"? לדיון בשאלה מסקרנת זו צ'קרברטי מקדיש את מאמרו.

אבל נחזור לאמיל חביבי ולהומור המתוק-חרוף, הקומי-טרגי שמשמש כ"כלי העבודה" שלו. הוא פותח את האופסימיסט ב"סוף דבר", שיר מתוך קוראן המוות והיסמין של המשורר סמיח אלקאסם. אילו היה לי יותר מקום הייתי מביא את השיר במלואו. אבל היריעה קצרה, ולכן אומר רק זאת: להביא סוף דבר (גם אם זו כותרת השיר) בעמוד הראשון של הספר — הרי זה אקט חתרני ומעורר מחשבה. פירושו של דבר שלפנינו כרוניקה שסופה ידוע מראש. כותרת המשנה של הספר, אגב, בתרגום אנטון שמאס היא "הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו־אלנחס אל־מת־שאאל". מתשאאל פירושה אופסימיסט, כלומר הלחם של שתי מילים, מֶת־פֶּאָל (אופטימיסט) ומֶת־שֶׂאָא (פסימיסט). סופה של "הכרוניקה המופלאה" ידוע מראש, כי מה כבר אפשר לצפות מגורלו של מי שקוראים לו אבו־אלנחס? לא אתרגם את המילה "נחס", אין בזה צורך, כולנו מכירים אותה. הסיפור כולו מקופל מראש בשמו של הגיבור. הגיבור הטרגי. היופי של הסיפור הוא שיש משהו מן ההרואיות בנסיבות הטרגיות

של חייו, משהו זקוף בחייו השפופים. השיר של אלקאסס, סוף הדבר בעמוד הראשון של האופסימיסט, הוא כל כולו קריאה נרגשת לשינוי. "אל-נא תמתינו יותר, אל תמתינו!", הוא מפציר בקוראיו. הכרוניקה שסופה המר ידוע מראש אינה רק של סעיד אבו-אלנחס, היא של כולנו, משני הצדדים, מכל הצדדים. "הנחס" הוא של כולנו, והקריאה הלירית של אלקאסס (בתרגום אנטון שמאס) "לפשוט את חלוקי השינה", להתעורר, לגרש את החושך שכל כך התרגלנו אליו, היא בעצם אוברטורה לספר כולו, ובעיניי היא מהדהדת גם בכל מילה בסיפוריו של מנטו.

אי-אפשר לסיים מסה על מנטו בלי להביא את מנטו עצמו, להראות על מי ועל מה דיברנו, לאפשר לקוראים לנשום את הניחוח המיוחד בכתיבתו. לפניכם אפוא סיפורו של מנטו "תפתחי", אחד הסיפורים הראשונים שכתב אחרי שהיגר ללאהור בעקבות ה"פרטישן". פרסומו חולל סערה גדולה, כל העותקים של כתב העת שבו התפרסם הוחרמו בידי הממשלה, ומשרדי כתב העת ננעלו. אבל אני בחרתי בו כדי להראות ולהמחיש באיזה מובן סיפוריו של מנטו הם מעין חץ שנורה ללבם של הקוראים. לב מדמם, בשביל מנטו, הוא ההפך מלב של אבן. לב מדמם, כך חשב וקיווה, אינו מניח לקהל, לכולם, לכולנו, להתבצר כרגיל באדישות שלנו.

*

תפתחי

סעאדת חסן מנטו

מאורדו: אחיה ענזי⁴

בשעה שתיים בצהריים יצאה מאמריצר [הורו] רכבת ספישל ולאחר שמונה שעות היא הגיעה למוגל-פורה, לאהור [פקיסטן]. בדרך כמה אנשים נהרגו, רבים נפצעו וכמה נעלמו.

בשעה עשר בבוקר כשסראג' אודין פקח את עיניו על אדמת המחנה הקרה וראה את הים הגועש של הגברים והילדים סביבו, הוא לא הצליח להבין או לחשוב ובמשך זמן ממושך הוא בהה בשמים העכורים.

זעקות ואנחות כאב נשמעו במחנה מכל עבר, אבל אוזניו של סראג' אודין כמו היו אטומות — הוא לא שמע דבר. אם היה רואה אותו משהו ודאי היה חושב שהוא שקוע במחשבות עמוקות אבל המחשבות והתחושות של סראג' אודין היו משותקות, כל הקיום שלו היה תלוי בריק.

4 קובץ סיפורים מאת מנטו עומד להתפרסם בסדרת "אדום דק" בהוצאת הקיבוץ המאוחד. הסיפור מתפרסם כאן בפעם הראשונה באדיבותו של אחיה ענזי, המתרגם.

כשסראג' אודין בהה ללא כל תכלית בשמים העכורים מבטו נתקל בשמש. האור החד נפל על כל פצעי הקיום שלו והוא התעורר וקם. לנגד עיניו הוא ראה את אותם מראות: ביזה... אש... בריחה... תחנת רכבת... יריות... לילה... סכינה! בבת אחת נעמד סראג' אודין והחל להתבונן כמשוגע בים האדם שהשתרע סביבו. במשך שלוש שעות הוא הפך כל גרגיר עפר על אדמת המחנה וקרא: "סכינה! סכינה!" אבל הוא לא מצא את בתו היחידה.

מהומה שררה סביבו: כמה אנשים חיפשו את הילדים שלהם, כמה חיפשו את אמותיהם, כמה חיפשו אחר הנשים שלהם וכמה חיפשו אחר בתם. סראג' אודין התעייף והתיישב באיזשהו מקום, הוא ניסה להיזכר מתי נעלמה סכינה, אבל בזמן שהוא חשב מראה גופתה המשוסעת של אמה של סכינה עלה לנגד עיניו. לאחר מכן הוא לא יכול היה לחשוב עוד על כלום. אמה של סכינה נהרגה. היא גססה מול עיניו של סראג' אודין אבל איפה סכינה הייתה כשאמה הגוססת אמרה: "עזוב אותי! קח את סכינה וברח מכאן מהר".

סכינה הייתה אתו, שניהם ברחו משם ברגליים יחפות. בזמן הבריחה הדופטא [צעף בר] של סכינה נפלה וסראג' אודין רצה לעצור ולהרים את הדופטא אבל סכינה המשיכה לרוץ וקראה אליו: "אבא תעזוב את זה", אבל הוא הרים את הדופטא. הוא הכניס ידו אל כיס המעיל, והוציא משם חתיכת בד. זאת הייתה הדופטא של סכינה, אבל איפה סכינה...

סראג' אודין ניסה לאמץ את מוחו היגע אך המאמץ לא נשא פרות. האם הוא לקח אתו את סכינה לתחנת הרכבת? האם הוא נכנס אתה לתחנת הרכבת? האם הוא איבד את ההכרה כשהרכבת נעצרה והפורעים נכנסו פנימה? האם הם לקחו את סכינה? בראשו של סראג' אודין היו רק שאלות, לא הייתה לו אף תשובה. הוא היה זקוק לחברה מנחמת אך כל האנשים שהיו סביבו היו זקוקים לתנחומים. סראג' אודין רצה לבכות אך עיניו כמו בגדו בו, הוא לא ידע לאן נעלמו הדמעות.

לאחר שישה ימים חזרו אליו עשתונותיו באיזושהי דרך, סראג' אודין נפגש עם כמה אנשים שהיו מוכנים לעזור לו. הם היו שמונה צעירים והיו להם רובים ומשאית. סראג' אודין הרעיף עליהם אלפי ברכות ותיאר בפניהם את סכינה: "היא נערה מאוד יפה, היא לא דומה לי היא דומה לאמה. היא בת שבע-עשרה בערך. העיניים שלה גדולות, השיער שלה שחור ועל לחייה הסמוקות יש שומה שחורה. היא הבת היחידה שלי, חיפשו אותה ואלוהים ישלם לכם כגמולכם". הנערים הבטיחו לסראג' אודין הזקן שאם הם ימצאו אותה תוך ימים ספורים היא תשוב אליו. והם השתדלו, הם סיכנו את עצמם, נסעו לאמריצ'ר, חילצו משם גברים, נשים וילדים והובילו אותם למקום מבטחים. עשרה ימים חלפו אבל מסכינה לא נותר כל זכר.

יום אחד כשהם נסעו במשאית לאמריצ'ר בצד הכביש הם ראו נערה. רעש המשאית הבהיל אותה והיא התחילה לברוח. הצעירים דוממו את מנוע המשאית וכולם יחד החלו לרוץ אחריה. באחד השדות הסמוכים אל הכביש הם תפסו אותה, הם ראו שהיא יפה מאוד ועל לחייה הסמוקות הם הבחינו בשומה שחורה. אחד הנערים אמר לה: "אל תפחדי... קוראים לך סכינה?" פניה של הנערה החווירו עוד יותר, היא לא אמרה דבר. אבל כששאר הצעירים דיברו אליה ברכות הפחד שלה התפוגג והם השתכנעו שהיא בתו של סראג' אודין.

כמה ימים עברו... סראג' אודין לא קיבל כל ידיעה על סכינה. כל יום הוא היה מסתובב במשרדים ובמחנות אחרים אבל לא הצליח לגלות דבר על אודות בתו. כלילה הוא היה מתפלל לשלומם של הצעירים עד לשעה מאוחרת, אותם צעירים שהבטיחו לו שאם סכינה עורנה בחיים הם ימצאו אותה ויחזירו אותה אליו.

יום אחד סראג' אודין ראה את אותם צעירים במחנה. הם ישבו על המשאית והתכוונו לקראת נסיעה נוספת. סראג' אודין רץ אליהם ושאל אותם: "הצלחתם לברר משהו על בתי סכינה?" והם כולם ענו לו יחד: "נמצא אותה, נמצא אותה", והמשאית יצאה לדרכה. סראג' אודין התפלל לשלומם של הצעירים ובלבו חש הקלה.

לקראת ערב, במקום שבו סראג' אודין נוהג היה לשבת התעוררה מהומה. לאחר ששאל וחקר התברר לו שליד פסי הרכבת נמצאה נערה חסרת הכרה. ארבעה אנשים הרימו אותה והובילו אותה לבית החולים. סראג' אודין עקב אחריהם עד שהגיעו לבית החולים הניחו אותה שם והסתלקו.

לאחר שעמד זמן מה מחוץ לבית החולים, לאט לאט הוא נכנס פנימה. בחדר לא היה אף אחד מלבד הגופה שהייתה מוטלת על אלונקה. סראג' אודין התקרב אליה בצעדים קטנים. לפתע נדלק האור וסראג' אודין ראה את השומה מנצנצת על פניה החיוורים של הגופה. הוא צעק: "סכינה".

הרופא שנכנס אל החדר יחד עם עוד אחות שאל את סראג' אודין: "מה קרה?" וסראג' אודין רק מלמל: "אההה... אההה... אני האבא שלה..." הרופא התבונן בגופה שנחה על האלונקה, בחן את הדופק שלה וסימן לאחות שנכנסה אתו לפתוח את החלון. האחות עמדה כמשותקת. הוא שוב סימן לה על החלון בשעה שרכן מעל הגופה ואמר לה: "תפתחי!" גופה המת של סכינה התנועע. בידיה חסרות החיים היא פתחה את החגורה, הפשילה את השלוואר ופשקה את רגליה.

סראג' אודין צעק בלחישה: "היא חיה... הבת שלי חיה!" הרופא הזיע מכף רגל ועד ראש.

ביבליוגרפיה

- חביבי, אמיל, 1984. האופסימיסט: הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אל-נחס אל-מתשאאל, מערבית: אנטון שמאס, ירושלים: מפרש.
- קאמי, אלבר, 1977. הדבר, בתרגום יונתן רטוש, תל אביב: עם עובד.
- , 1985. הזר, בתרגום אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד.

- Aesthetics of the Ugly and the Disgusting,” in idem (ed.), *The Bloomsbury Research Handbook of Indian Aesthetics and the Philosophy of Art*.
- Manto, Saadat Hasan, 1996. “Pundit Manto’s First Letter to Pundit Nehru,” trans. M. Asaddudin, *The Annual of Urdu Studies* 11, pp. 163–166.
- , 1997. *Mottled Dawn: Fifty Sketches and Stories of Partition*, trans. Khalid Hasan, New Delhi: Penguin Books India.
- , 2000. *Stars from Another Sky: The Bombay Film World of the 1940s*, trans. Khalid Hasan, New Delhi: Penguin Books India.
- , 2005. “Toba Tek Singh,” trans. Frances W. Pritchett, <http://tinyurl.com/45xnkxz>.
- , 2008. *Bitter Fruit: The Very Best of Saadat Hasan Manto*, ed. and trans. Khalid Hasan, New Delhi: Penguin Books India.
- , 2010. “Mozelle,” trans. Matt Reeck and Aftab Ahmad, <http://tinyurl.com/plud9by>.
- , 2011. “Ashot Kumar: The Evergreen Hero,” trans. Khalid Hasan, <http://tinyurl.com/mgbmwof>.
- , 2012a. “Thanda Gosht,” trans. Alok Bhalla, <http://tinyurl.com/ogtc4qv>.
- , 2012b. “Khol Do,” trans. Alok Bhalla, <http://tinyurl.com/ogtc4qv>.
- Nandy, Ashis, 1981. “The Popular Hindi Film: Ideology and First Principles,” *Indian International Centre Quarterly* 8(1), pp. 89–96.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 2000. “Translation as Culture,” *Parallax* 6(1), pp. 13–24.
- Vohra, Ashok, 1997. “Manto’s Philosophy: An Explication,” in Alok Bhalla (ed.), *Life and Works of Saadat Hasan Manto*, Shimla: Indian Institute of Advanced Study, pp. 129–140.

