

אחרית דבר

התחביר הפוליטי של הנעדרים

יהודה שנהב־שהרבני

סטלה מאריס הוא אמנם רומן ההמשך של **ילדי הגטו: שמי אדם**, אבל ניתן לקרוא את שני הרומנים בסדר הפוך מכיוון שהם אינם נענים לנרטיב כרונולוגי. כל אחד מהם מורכב משכבות של זמן-מרחב, המשתרגות עם ההיסטוריה ועם הביוגרפיה של אדם דנון – שנעה כמו במכונת זמן בין עבר לעתיד ובין עולמות מקבילים.

בילדי הגטו אנו פוגשים את אדם, גבר פלסטיני בערוב ימיו בעשור הראשון של המאה הנוכחית, המנסה לספר בגוף ראשון את זיכרונותיו מן הגטו של לוד.¹ אדם חי בניו יורק ללא זמן הווה, מכיוון שזה מתאיין והופך לזיכרון תוך כדי התרחשותו. הוא מוצא את עצמו לכוד בין העתיד שנקבע מראש ובין העבר שאינו נותן לו מנוח – עד שלבסוף השדים והרוחות שהידפקו על דלתות עולמו המודחק מביאים למותו בסצנה הדומה למותו-התאבדותו של המשורר הפלסטיני **ראשד חוסיין** על ידי סיגריה דולקת במיטתו.

אדם מותיר אחריו מחברות שבהן הוא מתאר את קורותיו, המבוססות על סיפורים ששמע על ילדותו בגטו של אללד. רשימותיו מוטלאות מאמת ומבדיה; סיפורים, רשימות והרהורים שאינם מתארגנים לכדי סיפור קוהרנטי אחד ומסתיימים בשתיקה. "כתבתי הרבה וגיליתי לפתע שהשתיקה רהוטה מן המילים. עכשיו אני רוצה שהמילים תעלינה באש"

1 התעתיק של שמות המקומות הוכרע לפי זהות הדובר או הזמן ההיסטורי. כאשר הדובר הוא פלסטיני נעשה שימוש ב"אללד" "חיפא" "יאפא" וכד'. לפני 1948 כך תועתקו שמות המקומות כי זה היה שמם.

(ילדי הגטו, עמ' 26). או במקום אחר: "גורל כל בשר הוא גם גורלן של המילים. המילים מתות ומותירות מאחוריהן שובל של יבבות מדממות, כמו היבבות אשר עולות ובוקעות מתוך נשמתנו, ושוקעות בתהום הנשייה" (ילדי הגטו, עמ' 23). השתיקה שבה בחר אדם (או השתיקה שבחרה באדם) אינה בהכרח היעדר של דיבור, אלא שפה בעלת רבדים נסתרים ומנעד רחב של אפשרויות וצורות ביטוי. השתיקה על כל מבעיה – בעברית ובערבית – מבטאת את המבוי הסתום שאליו נקלע ואת חוסר היכולת שלו להשלים את סיפורו בצורה קוהרנטית בגוף ראשון.

ילדי הגטו עוסק בשתי נקודות קצה בסיפור חייו של אדם, ילדותו המוקדמת וסתיו חייו; אבל הוא מחסיר את השדרה המרכזית של הביוגרפיה. סטלה מאריס הוא רומן החניכה של אדם, והוא מבקש להשלים את החסר. הוא מחזיר אותנו לתקופה מוקדמת בחייו ומאיר באור חדש את אותו סוף ידוע מראש. הרומן מתרחש רובו ככולו בעיר חיפה בשנות השישים של המאה העשרים ומכונן את הציר המרכזי בביוגרפיה של אדם: הסוציאליזציה המוקדמת, גיל ההתבגרות, גילוי המיניות, לימודיו באוניברסיטה, זהותו הפוליטית ותהליך ההתבוננות העצמית שמסתיים בלידה מחדש. הרומן מציג תמונות מחייה של חיפה, חושף את פעולות הספרות שנכתבה על חיפה ועוקב אחר משחקי הזהויות של הצעיר הפלסטיני במדינה היהודית. בשנת 1963, בהיותו בן חמש־עשרה בלבד, אדם עוזב את בית אמו שהתחתנה עם גבר שאיננו אביו ויוצא למסע פתלתל, ובו הוא נאלץ לעטות על עצמו מסכה שבעטייה הוא עתיד לבגוד פעם אחר פעם בציפיות הסובבים אותו. בצירוף מקרים הוא נפגש על הדרך בין נצרת לחיפה עם גבריאל, בעל מוסך יהודי שרואה בו דמיון לאחיו שנפל במלחמה. גבריאל מזמין את אדם לעבוד אצלו במוסך, מקצה לו מקום לינה בדירה נטושה בוואדי אלצליב ומסדיר את העברתו לבית ספר תיכון יהודי. אדם מתאהב ברבקה, בתו של גבריאל, אולם כשגבריאל מגלה על דבר הרומן הוא נתקף שיגעון מבגידתו של הערבי ומשליך אותו אל הרחוב. אדם עוזב את ואדי אלצליב ועובר לגור במאפייה בוואדי אלנסנאס, ותוך כדי כך מתחיל את לימודיו בחוג לספרות עברית באוניברסיטת חיפה. עולם הספרות פותח

לו אופקים חדשים, ואלה מביאים אותו עם הפרופסור שלו לספרות – שוב בצירוף מקרים מוזר – למפגש היסטורי עם מארק אדלמן, גיבור גטו ורשה. צירופי המקרים הללו ואחרים יוצרים תנועה מתגלגלת של גילויים ושל בגידות שבסופה אדם נחשף לסוד משפחתי, העתיד להפוך את הביוגרפיה שלו על פיה.

בסטלה מאריס אדם מוותר על רשות הדיבור – כנראה בשל כישלונו לספר סיפור שלם בילדי הגטו – ומפקידה בידי גוף שלישי נסתר. כאן טמון המפתח לקריאת הרומן שראשיתו בשאלה מיהו אותו גוף שלישי נסתר (בערבית משמעותו של כינוי הגוף הזה, דְמִיר, היא מְצָפֹן וסייג מוסרי) המדבר בשמו של אדם. האם זהו אדם עצמו הנפרד מהיכולת לומר "אני", כלומר מן היכולת להיות סובייקט ריבוני? האם הוא מעמיד פנים ומתחזה למספר בגוף שלישי? שהרי אדם התפצל לשתי דמויות המכונות אדם (אדם החליט "לחצות את עצמו לשניים. האחד יהיה אדם הנוכח, והשני אדם הנפקד."); או שמא לקח ממנו המחבר המובלע את המושכות והעבירן לנעדר אחר בגלל כישלונו המפואר בילדי הגטו?

הרומן נפתח בסדרה של שאלות מטא-ספרותיות ולשוניות עוקבות: כיצד יכולים הנעדרים לכתוב על זמן-מרחב שהם נעדרים ממנו? האם נעזרים הנעדרים במי שחווה וזוכר את הדברים בגוף ראשון? מה קורה לגוף הראשון כאשר סיפורו מופקע ממנו ונמסר לאותו גוף שלישי נסתר? השאלה האחרונה הזו, הקשורה בכינויי הגוף בדקדוק, מקבלת משמעות גשמית ומרחבית כאשר אדם נתקל בפעם הראשונה באדם מת – חברו אבראהים השוער, אשר נהרג מפגיעת כדור בחזהו במהלך משחק כדורגל. אדם מביט בגופה השרועה על האלונקה ורואה כיצד נפרדת הנשמה מן הגוף, כיצד הופך הגוף לגופה אנונימית, וכיצד תווי הפנים המוכרים של חברו הופכים למסכה מצהיכה שאיכדה את שם בעליה. כך מתלכדים ביחד הספרות (עמדת המספר), הדקדוק (כינויי הגוף) והמציאות הגשמית (הגוף המאבד את שמו כאשר הוא הופך לגופה) ויוצרים תשתית ספרותית פוליטית כדי לחשוב מחדש לא רק על מטבע הלשון "נפקדים-נוכחים" אשר השתכן בחוק, אלא גם על התחביר הפוליטי של הנעדרים.

אלא שהעתקת עמדת המספר מגוף ראשון לגוף שלישי אינה הופכת אותו לצלול או לברור יותר. כבר בעמוד הראשון של סטלה מאריס מוסר המספר שאדם קיבל מגבריאל את הדירה בוואדי אלצליב כמתנה ליום הולדתו השישה-עשר, טענה שסבירותה קלושה לנוכח העובדה שאדם היה פועל ניקיון ערבי במוסך של גבריאל היהודי. האינסטינקט המיידני של המתרגם במקרה כזה הוא לשפץ את הטענה כדי לשמור על מהימנות הסיפור. במקרה אחר פונה רבאח, השומר בגינת בנימין, לאדם ושואל אותו במקור בעברית, בתעתיק ערבי: "אתה יהודים?" גם כאן הנטייה המיידית היא לתקן את השגיאה הדקדוקית. אולם במהלך הקריאה ברומן צצה האפשרות שלפיה השגיאות הללו אינן של ח'ורי אלא של המספר הנעדר, שאינו מכיר היטב את העובדות ושהעברית שלו לוקה בחסר. שוב המתרגם עומד בפני התלבטות, האם יתקן את החרیגות הללו או ישאירן כלשונו? ההכרעה הזו תלויה, כמובן, בהחלטה המקדמית על מידת מהימנותו של המספר. אם בשלבים מוקדמים מתפתה המתרגם לשפץ ולשקם את הטקסט, כמו בדוגמאות המובאות למעלה, בשלבים מאוחרים יותר נוצרת תמונה מלאה יותר, ואיתה מתגבשת המסקנה שלפנינו מספר חלש, הססן, מוגבל ולא תמיד מהימן.

אנו מכירים מן הספרות דגמים שונים של אי-מהימנות, הנובעת מחולשתו הקוגניטיבית או מגילו של העד המספר (כמו בנג'י ב"הקול והזעם" של פוקנר או הולדן קולפילד ב"התפסן בשדה השיפון" של סלינג'ר), מחוסר יכולתו לפענח את המציאות העמומה (כמו ארבעת המספרים ב"רשומון" של אקוטגאוה רינוסוקה), ממעשה רמייה (כמו בריוני טאליס ב"כפרה" של איאן מקיואן) או מנאיביות מסוימת של המספר (כמו פורסט גאמפ של וינסטון גרום). גם בספרות העברית קיימים ארכיטיפים של מספר לא מהימן, כמו תרצה ב"בדמי ימיה" של עגנון וחנה גונן ב"מיכאל שלי" של עמוס עוז. במקרים הללו חוסר המהימנות של המספר נובע מתודעה מוגבלת שאינה מחזרת לעצמה – בעוד מאחורי גבה ניצבת סמכות גבוהה יותר של מסירה הרומזת לנו הקוראים על מגבלותיה.

נדמה שהסיבה לחוסר המהימנות של המספר בסטלה מאריס היא אי־ידיעה עמוקה הנובעת מהיעדרותו ומן המרחק שלו בזמן ובמרחב מן האירועים, שהזמן החולף מטעין מטבע הדברים במשמעויות חדשות. במקרה כזה "שיפוץ" הטקסט מפסיק להיות אפשרות לגיטימית, ונדרשת מידה גדולה של רגישות כדי לשמר את פוּזִיצִיית המספר הלא־מהימן מבלי להתפתות לתקנו.

נפלה בידי הזכות להיות עם אליאס ח'ורי בקשר שוטף, ובאחת השיחות בינינו, כאשר סיפרתי לו על ההתלבטות לגבי סוגיית הדירה שקיבל כביכול אדם במתנה, הוא התעקש להשאיר את הטענה של המספר כמות שהיא. בהדרגה למדתי שלא היתה זו פליטת קולמוס, אלא אסטרטגיה ספרותית של המחבר המובלע או של המספר הנעדר, שמשמעויותיה מתבררות בהדרגה עם ההתקדמות בקריאת הרומן.

תחושת האי־ביטחון במהימנות המספר מתחזקת כאשר פולש המספר לאירוע המסופר כדי להזכיר לקוראים את המקום והזמן של הסיפור – כמו גם את עצם קיומו. למשל, כאשר הוא נדרש לספר על מסעו של אדם לגטו ורשה, שהתרחש בשנת 1964, הוא כותב (סטלה מאריס, עמ' 167):

למספר יש זכות לשאול את עצמו, בעודו מספר את הסיפור, מדוע הוא משחזר את המסע הזה לוורשה ומדוע הוא מגמגם, מאבד את עשתונותו ומוצא שאינו מסוגל לכתוב יותר.

המספר מתרץ את חוסר מהימנותו בכך שגם אדם עצמו מבלבל ואינו יכול לשחזר את הסיבות שבעטיין יצא למסע הזה. הוא מתאר אובדן שליטה ביכולת הסיפור, ובכך חושף את התפרים של המעשה הספרותי ואת מוגבלותו (סטלה מאריס, עמ' 229):

סיפורים אינם מסתיימים כאשר המחבר רוצה בכך. גם לא כאשר הוא מניח נקודה סופית בשל חוסר יכולתו לעקוב עוד אחרי הדברים, וגם לא כאשר הוא רוצה שסיפורו יהפוך לסימן שאלה בתודעת הקוראים. כאשר המחבר

מסיים את סיפורו, פירוש הדבר רק שהכתיבה גולשת ועולה על גדות כריכת הספר וממשיכה במסלולה למחוז חפצה.

גם בתיאור המפגש של אדם עם כרמה המספר מתנצל בפני הקוראים בדיון מטא-ספרותי, המרמז על החמצות הנובעות מחוסר יכולתו לספר. הוא אומר (סטלה מאריס, עמ' 293):

סיפורה של כרמה מדהים בכל קנה מידה ויכול לשמש חומר לרומן בלשי. אבל לרוע המזל, אין במסורת הרומן הערבי סיפורים בלשיים. פה ושם אפשר למצוא כאלה, אבל הם לא מתרוממים לרמה של הרומנים הבלשיים האמיתיים, כמו אלה שכתבה אגתה כריסטי ושניחנו בהיגיון מושחז שלעתים נדמה כאילו הוא מבוסס על משוואות מתמטיות מדהימות. גורל סיפורה של כרמה יישאר מושהה בדומה לרומן הבלשי אף על פי שיכול היה להיות הרומן הערבי הראשון בסוגה הזאת. למרות זאת, כותב שורות אלה יגולל אותו בצורה שאין בה כל מתח.

במקום אחר, לאחר שאדם נפרד מן הפרופסור שלו בטריקת דלת, המספר מתרעם וטוען שלא ניתן לתאר בצורה מלודרמטית כל כך את הפרידה. לדבריו, תיאור כזה מתאים יותר למחזה או לסרט קולנועי. ברומנים, הוא אומר, הדברים אינם מגיעים לשיא מלודרמטי מן הסוג הזה. חוסר המהימנות של המספר מתברר גם על פי התגובות של דמויות אחרות ברומן, לרבות אדם עצמו. למשל, כאשר הוא מתאר את תחושת הבדידות של אדם בחיפה, הוא מזכיר כיצד תעה אדם בסמטאות העיר חיפה ומסביר כי איבד את תחושת הביטחון שהיתה לו בגטו של לוד. על מנת להמעיך את סמכותו של המספר, מגייס המחבר המובלע את אדם עצמו (סטלה מאריס, עמ' 136):

אדם קרא את המשפט "תחושת הביטחון שהיתה לו בגטו" וצחק לכותב שורות אלה; אותו גוף שלישי נסתר המסתתר בתוך היעדרותו כדי להעלות

את זיכרון ילדותו של אדם. הדברים נשמעו לו זיכרון ילדות של מישהו אחר. איך מעז הזיכרון לתאר את ימי הגטו של אֵלֶּלְדֵּ כִּימִים שֶשֶׁרר בֵּהם בִּיטְחוֹן?

הרומן רצוף רמיזות מן הסוג הזה, המסגירות פעם אחר פעם את חוסר יציבותו של המבדה שאינו יכול להיות סיפור "תפור כהלכה", ומעידות על חוסר יכולתו של המספר הנעדר לספר סיפור קוהרנטי. הוא שוגה ומועד, אינו מסוגל להבהיר את מעמדו האונטולוגי של האירועים, סוחף את הקוראים למחשבות שגויות על מה שמתרחש בתודעתו של אדם, ועסוק בשאלות של ייצוג וסוגות הסוחפות אותו כביכול אל מחוץ ללכידות הסיפורית. לכן כאשר נדרש המספר לשחזר את סיפורי הכפרים המחקים בגליל ולארוג אותם לכדי מסגרת אינטגרטיבית אמינה, הוא מתלונן על הפוליפוניה של המספרים והסיפורים (סטלה מאריס, עמ' 254):

סיפורי אֵם אלזינאת וסיפורי סבלאן, כמו סיפורי כל הכפרים המחקים, נמשכים עד אינסוף. אף מחבר לא יצליח להקיף אותם על כל פרטיהם. הם נפרמים כמו שנפרמים הפצעים בגוף מרוסק.

הבלבול, האי־מהימנות והמשחקים הללו בתורת הספרות הופכים את לשון הרומן לשוקקת יותר ויותר, ודרך כך מתאפשרת הנכחה של יותר ויותר קולות אילמים. אבל נדמה שיותר מכול אין המספר יכול להתמודד עם המורכבות הטמפורלית של המהלך הנרטיבי, שבעטייה אין רצף כרונולוגי בין שני הרומנים ילדי הגטו וסטלה מאריס. כותב המספר (סטלה מאריס, עמ' 229):

ההיגיון של הסיפור אומר שלכל סיפור יש סיפור הקודם לו וסיפור הממשיך אותו. וכאשר אתה מעורב בכתיבה, עליך להרכין ראש בפני סערת מעגלי הסיפורים אשר אינם מסתיימים אלא כדי להתחיל מחדש. את מה שהמבקרים מכנים שיא אי אפשר למצוא בסיפור שאתה מספר,

משום שהוא צפוי לקרות בסיפור שקדם לו או בסיפור שבא אחריו. ככל שתתקרב לסיפורים האלה, תגלה שאתה מצייר אינסוף מראות מקבילות ושאנה נופל חלל לפיתויים של עולם ההזיות הזה, אשר לא יאפשר לך לצאת מן המבוך שלו.

לתפיסת הזמן-מרחב של הטקסט יש השפעה עצומה על אופני התרגום, בין השאר משום שהוא מצריך חיתוך דקדוקי המנסח את אופייה המושלם, או את אופייה הבלתי מושלם, של הפעולה. למשל, הניסיון של מי שחי בזמן עבר מושלם (הפך לפליטי ב-1948) לספר את הסיפור בזמן הווה מתמשך. הבחירה בזמן הווה מתמשך לעומת זמן עבר מושלם אינה רק בחירה דקדוקית, אלא גם בחירה פוליטית המדגימה כיצד במבטו המרחבי של הנעדר ההווה חסר, משום שהוא מבטא את הקריעה הפיזית מן המרחב ואת הפרידה של מסמני הזמן ממנו. זה מעשה פוליטי של הנכחה מחד גיסא, ושל הקושי שבאפשרותה מאידך גיסא. זוהי המלכודת הטמונה בניסיון לייצב את התחביר והדקדוק הפוליטיים של הנעדרים.

עם וכלי קשר לשאלת המהימנות, המספר של סטלה מאריס מרכה להשתמש במחשבות קאונטר-פקטואליות – נוגדות מציאות – המצביעות על מגוון גרסאות אפשריות לאירועים – "אינסוף מראות מקבילות" המזכירות את "גן השבילים המתפצלים" של בורחס. הוא משרטט אפשרויות המדומיינות בפוליפוניה של קולות ומצביעות על ריבוי סמכויות דוברות בתיאטרון הרגשי של אדם. למשל, כשנפרד אדם מאמו, הוא ציפה שתקרא לו ותבקש ממנו להישאר. המספר משחזר את האפשרות הזאת בשבע גרסאות שונות העולות לכאורה במוחו של אדם, וכל גרסה משמשת טיוטה אפשרית לקודמתה. פעם אחת הוא מדמיין אותה אוחות בידו ומזילה דמעות; בפעם השנייה הוא מדמיין שהוא לוקח ממנה את תמונת אביו ומסתלק; בפעם השלישית היא מושכת את התיק מידו, מוציאה את התמונה של חסן ומאמצת אותה לחזה;

בפעם הרביעית היא תופסת אותו בכתפו, מתבוננת בעיניו ואומרת שהיא מסתלקת איתו; בפעם החמישית היא נעמדת וחוסמת את דרך היציאה שלו; בפעם השישית היא מבקשת ממנו, בעודה אווזת בידו, שלא ישכח שהיא אמו ואומרת לו כי תמשיך לאהוב אותו עד יומה האחרון; בפעם השביעית היא צונחת ארצה, ועליו לרכון כדי להעיר אותה מעלפונה בנשיקות. כך מייצר המספר גרסאות מרובות לאותה אפיזודה, המאפשרות מהלך שונה של הסיפור בעולמות מקבילים. האפשרויות הללו מאורגנות בפוליפוניה של סוגות ובסולם סנטימנטלי הולך ועולה המגיע לשיא במלודרמה האופראית של העילפון והנשיקות. האפיזודות הללו נדמות כאוסף של אפשרויות בלתי ממומשות, והן מחריפות את תחושת העלבון שהתלוותה אל הפרידה.

בדומה לכך, כאשר הפרופסור מבקש מאדם להשתתף במסע לוורשה, אדם חושב לספר לו שהוא ערבי. לפי גרסת המספר, אדם מדמיין את סצנת ההתוודות הזאת אינספור פעמים. הוא רואה בעיני רוחו את הפרופסור מתמלא זעם ושואל מדוע שיקר לו, אולם מדמיין גם סצנה הפוכה שבה הפרופסור מחבק אותו ואומר שהוא רואה בו את אחיו החורג. הוא מתאר לעצמו אינספור אפשרויות, אבל בסופו של דבר, לא מתוודה בפני הפרופסור. ריבוי הגרסאות האפשריות מחזק את ההזדהות של המספר עם האיוויים של אדם, ובה בעת מחריף את התחושה שהסיפור בגרסתו הראשונית אכן אירע במציאות.

אפיזודות ומצבים קאונטר-פקטואליים יכולים להופיע לא רק בנרטיב, אלא גם במציאות ההיסטורית שאליה הוא מתייחס. ערב אחד, עוד בתקופה שכתב את סטלה מאריס, התקשר אלי ח'ורי ושאל מתי התחילו המסעות לפולין. אמרתי לו שלמיטב ידיעתי, הם החלו בשנות השמונים, אבל הוא ביטל את תשובתי. "האם ייתכן שהחלו בשנות השישים?" שאל, "אדם מספר שהוא יוצא במשלחת לביקור בגטו ורשה." מיד אמרתי לו שזו אפשרות לא סבירה משום שבשנת 1965 לא היו מסעות לפולין, אבל חיפוש קצר בארכיון בעקבות השיחה הזו לימד אותי שאדם דיבר אמת. בשנים 1965-1966 נשלחו שלוש משלחות לגטו ורשה ביוזמתה של ניצולת הגטו

פרדקה מזיא. כך קרה שמתוך השיחה הזו נולדה מזיא כדמות (שולית) ברומן. בעוד במקרה הזה הביס המיזיס את ההיגיון המסתבר, במקרים אחרים מציג הרומן אפשרויות נוספות של קאונטר-פקטואליות, הנוגדות לא רק את המציאות הנרטיבית, אלא גם את המציאות ההיסטורית. למשל, לקראת סופו של הרומן מתוארת שיחה בין אדם ובין אבו חסן אלחג'ר, פלסטיני שהיגר לארצות הברית בצעירותו ולמד באוניברסיטת פרינסטון, ושם נפגש בשנת 1948 עם אלברט איינשטיין ושכנע אותו למחות על הטבח בדיר יאסין. האפשרות הקאונטר-פקטואלית הזאת מתבררת בדיון ארס-פואטי בין אבו אלחג'ר (שהגדיר את עצמו "ממזר של המקריות") לבין אדם. אבו אלחג'ר שואל את אדם (סטלה מאריס, עמ 336):

"למה אתה שואל אותי את כל השאלות האלה? אל תגיד לי שאתה רוצה לכתוב עלי סיפור."

"אני לא כותב סיפורים."

"אתה משקר לי. אבל יש לי בקשה. אם תכתוב עלי, אל תספר את הסיפור של איינשטיין. משום שאיש לא יאמין לו. יחשבו אותך לברדאי."
"אבל זה סיפור אמיתי או לא?"

"ברור שהוא אמיתי, אבל אנשים אינם מאמינים לאמת."

היה או לא היה? האם זו אפשרות היסטורית שהתממשה או שמא רק עלתה במוחו הקודח של המספר? באותה המידה יכול הקורא לתהות אם המפגש הפנטסטי של אדם עם מארק אדלמן בביקורו בפולין בשנת 1965 הוא עוד גרסה של אפשרות נוגדת מציאות או אירוע שאירע "במציאות" הנרטיבית שפורש הרומן. על פי גרסת המספר, מדובר באירוע אמיתי המבוסס על צירוף מקרים מוזר שהתרחש בחוג לספרות עברית. הביטוי "צירוף מקרים" חוזר על עצמו במפורש פעמים מספר ברומן. צירוף המקרים, התכנסות של אירועים ללא קשר סיבתי ברור, מתאפשר על ידי חיתוך פתאומי ובלתי צפוי בין זמן למרחב. כך מוגדר, למשל, המפגש של אדם עם הפרופסור שלו כצירוף מקרים מוזר. גם המפגש שלו על אם הדרך

בין חיפה לנצרת עם גבריאל בעל המוסך הוא בגדר צירוף מקרים. כך גם תופאת השיניים המסתורית שהוא פוגש בדרך מקרה "תהפוך את צירוף המקרים הזה למשהו דמוי גורל." (עמ' 307). באפיזודה זו, שבאמצעותה יכול אדם לקרוא מחדש את כל הביוגרפיה המוקדמת שלו, צירוף המקרים הוא תולדה של יחסי שארות סמויים.

הרומן מציג אפשרויות קאונטר־פקטואליות גם לגבי הספרות העברית עצמה ובונה עוד ועוד עולמות נרטיביים ומראות מקבילות. הפרק "המאהבים של חיפה" בונה עולם חלופי לזה של "המאהב" של א.ב. יהושע. כמו בקרב ח'ורי מהפך סימנים, ייצוגים ושמות במשחק פוליפוני של זמנים ותפקידים. הפועל הפלסטיני נעים, שמסוגל לשנן את "בעיר ההרגה", הופך לאדם הלומד ספרות עברית; אדם בעל המוסך היהודי הופך לגבריאל; וגבריאל בעל מכונת ה"מוריס" העתיקה הופך לסופר העברי מנחם זכריה, המחפש במוסך אינפורמנט ערבי כדי לכתוב רומן. בתרגיל ספרותי זה ח'ורי לא רק כותב מחדש את סצנת המוסך מן "המאהב", אלא אף מקדים במשחק זמנים את זמן הסיפור. הוא מעתיק את הסצנה בזמן אל תחילת שנות השישים, לזמן שבו כתב יהושע את "מול היערות", ששם מנוסחת לראשונה האילמות של הפלסטיני בצורה הבהירה ביותר: "[...] מסתבר שזה ערבי זקן ואילם. במלחמה כרתו את לשונו. הם או אנחנו, האם זה משנה? מי יודע מה היו המלים האחרונות שנתקעו בגרונו?"² ח'ורי מהפך את היוצרות בשיחה אירונית, ארס־פואטית, על אפשרויות הכתיבה, בין הסופר מנחם זכריה לבין אדם הפלסטיני (סטלה מאריס, עמ' 89):

"עכשיו גילית את הגיבור שלך, חברי. תתחיל מן השנאה שראית על פרצופם של הערבים ותכתוב על הגיבור הערבי שלך."
"לא, לא. אני צריך גיבור אחר. אני צריך שיהיה נחמד ולא ידבר בגסות כזאת."

2 א.ב. יהושע, מול היערות, הקיבוץ המאוחד, 1968, עמ' 18-23.

"אתה רוצה שהגיבור יהיה אילם? כולם מדברים ככה. אם הם מדברים."
"אילם?" שאל מנחם.
"כן. אני מכיר אותם טוב ממך. הרבה מהם נהיו אילמים או שהם טוענים
שהם אילמים."
"גיבור אילם! למה לא? הרעיון שלך מדהים. אתה חכם, ילד. [...]"

בגרסה החדשה של "המאהב" ח'ורי גורר את הסופר אל תוך הסיפור והופך אותו לדרמות ברומן הנאלצת להתעמת עם הדמויות שבדה ועם מגבלות הסיפור שלו. גם במקרה הזה מותח ח'ורי את המטאפורה הלשונית ומתבונן בהיבט המטריאלי שלה. האילם של סטלה מאריס מתריס כנגד הספרות העברית המתארת את לשונו ככרותה (סטלה מאריס, עמ' 79):

"לא! לא!" צעק האילם, מניע את ראשו ימינה ושמאלה ומוציא לשון ארוכה כדי להראות שאיש לא כרת את לשונו.

בסופו של דבר ח'ורי מציע לנו מהלך ספרותי-פוליטי כפול: הוא מזמן את הנעדר ומאפשר את עדותו, החושפת את התפרים של הספרות העברית, רק כדי ללמוד בסופו של הסיבוב גם על חולשתו כמספר.

ח'ורי ממעיד לא רק את המספר, אלא גם את המתרגם בשל שימוש בטכניקות מטא-לשוניות מורכבות או בהערות מטא-תרגומיות המעמידות את המתרגם בפני דילמות שאינן קשורות רק בהבנה של הטקסט בערבית או באופן המרתו לעברית. למשל, באחת מסצנות האהבה שלו לרבקה אדם מצטט מתוך שיר אהבה ערבי: "לִם יִדְנִי אֶלְוֶךְ, אֵלָא עֵטְשָׁן". אדם מתלבט כיצד לתרגם את המשפט לעברית, אינו מוצא לו מקבילה, ומחליט שלא לתרגם לעברית את השיר. האם על המתרגם לתרגם את השיר לעברית בכל זאת או להשאירו בגרסתו הערבית, בלתי מובן לקוראים כשם שאינו מובן לרבקה? במקרה זה, למשל, בחרתי להשאיר את השיר

בערבית בתעתיק עברי, ללא תרגום, ואף הוספתי הערה בטקסט, באותו משלב מטא-תרגומי, המעידה על כך שגם המתרגם החליט שלא לתרגם את המשפט. בכך לא רק ניסיתי להיות נאמן להחלטתו של אדם, אלא גם להנכיח את דמות המתרגם כברייה בשר ודם, כמי שיש לו סדר יום תיאורטי, תרבותי ופוליטי. זאת בניגוד למסורת המתרגם המתחזה לבלתי נראה ומבקש לייצר טקסט שקוף כל כך, שלא ניכר בו שהוא תרגום. הסרת גלימת המתרגם הסמוי-הנעדר והנכחתו בטקסט הן ביטוי לעובדה שלמתרגמים יש סדר יום המתווך את הרומן במעבר בין הערבית לעברית ושעליהם לחשוף אותו.

האידיוסינקרטיות של השפה הערבית מועצמת בשל העמקתו של ח'ורי בשפה וב"שפה של השפה". מדי פעם הוא עוצר ומשתמש בהגדרות מטא-לשוניות המסמנות את אוזלת ידם של המילים, של הדקדוק ושל התחביר. העיסוק האינטנסיבי של הרומן בשפה, ובעיקר בשפה של השפה (מטא-שפה), יוצר דרך ארוכה ועקלקלה של מהמורות ומכשולים – לשוניים, סמנטיים ודיסקורסיביים – המערימים קשיים על כתיבתו מחדש של הרומן בעברית. באחת מן האפיזודות אדם מונה באוזני דליה חברתו עשרים מילים נרדפות ל"אהבה" הקיימות במילון הערבי (הוא, מחבה, צבאבה, היאם, שןק וכדומה עד עשרים). מילים אלו הן למעשה תוצאה של פעולת תרגום בתוך השפה עצמה. ניסיון לתת לכל אחת מן המילים הללו משמעות באמצעות המילון מסתיים ב"לולאה מילונית", שכן השדות הסמנטיים שבהם הן מתקיימות אינם חופפים בין השפות, ואף אינם מתקיימים בצורה היררכית כלשהי לא בערבית ולא בעברית. אין כל דרך לצאת מן המעגליות הזו ללא החלטה שרירותית משום שכל בחירה מסתיימת בעודפות ובחסר בעת ובעונה אחת. האפשרות היחידה הנותרת היא לתעתק את המילים הערביות בתעתיק עברי ולהחליט באופן שרירותי מהם המסמנים שלהן בעברית.

הוא תרגם לדליה את עשרים המצבים שדרכם חולפת האהבה, כמו שתיארו אותה הערבים, אבל לא היה בטוח במשמעות המדויקת של המילים, שכן תרגום מילות האהבה לשפות אחרות אינו אפשרי, משום שהאהבה אינה

ניתנת לתרגום. הוא החליט בצורה שרירותית אם הצבאֵה היא שער הכניסה אל הַיָּאם, ואם הַיָּאם הוא שיא האהבה או להפך.

השדות הסמנטיים שבהם מתקיימות המילים הללו אינם חופפים בין השפות השונות, אולם כפי שמתברר, הם אינם חופפים בתוך השפות עצמן, וכך מעשה התרגום הולך ומסתבך, שכן הריבוי הזה מייצר עודפות וְחֶסֶר בעת ובעונה אחת. המבנה הלשוני המרוכב הזה מוטמע במלאכת התרגום ומחייב בדיקה מחודשת של הנאמנות להביטוס הלאומי וללקסיקונים שלו, שכן מספר המילים הנרדפות לאהבה בעברית דל וזעום לעומת מספרן בערבית. המשפט הבא, למשל, אינו נגזר בכירור מן המקור: [...] מן התשוקה אל השעשוע, מן הליכוב אל התאוה, מן החיבה אל החמדה. (סטלה מאריס, עמ' 315).

בדגם הזה התרגום הופך מתחליף של המקור – כלומר כזה העומד במקומו – למטא־טקסט המוצב לצד הטקסט, ולעתים מאיר את המקור באור נוסף. שהרי גם ח'ורי עצמו אינו מאמין ביציבותו של המקור, ופעם אחר פעם מאפשר רפלקסיה על (אי) יכולתו של המספר לספר את הסיפור.

אדם התחרט על שסיפר לדליה את סיפור אבו חסן אלחג'ר, שכן הסיפור נראה מחורר. כדי להציל את הסיפור, הוא נאלץ לחבר סיפורים רומנטיים על הזקן ולומר את מה שלא אמר [...] (סטלה מאריס, עמ' 329)

הרפלקסיה הזו מגיעה לשיאה כאשר שם־המחבר אליאס ח'ורי מופיע ברומן ("הסופר הלבנוני מחבר באב אלשמס"), והמחבר המובלע מערער על מהימנותו של ח'ורי עצמו ומצביע על אג'נדה מובלעת לכאורה:

הסופר הלבנוני דיבר בביטחון עצמי רב, מבלי שיעלה על דעתו שתמיד לפני כל סיפור יש עוד סיפור, ושהמספר אינו יכול לספר סיפור בכנות, אלא אם כן ייקח אותנו אל הסיפורים המסתתרים מאחורי סיפורו. (סטלה מאריס, עמ' 195)

גם בילדי הגטו אדם המספר מערער על מהימנותו של אליאס ח'ורי, מכנה אותו בדאי, מציגו כמי שאינו מתמצא בנרטיב הפלסטיני וכמי שסילף את דבריו של ח'ליל אַיוב, המספר של באב אלשמס.

כאן אנו חוזרים אל השאלה: האם זהו אדם המתעתע בקוראים ומחיל על עצמו גוף שלישי לאחר שהתפצל לשניים, כדי לערער על אמינותו של ח'ורי המחבר? ואם כן, כיצד ידבר אלינו בחלק השלישי של הטרילוגיה הנכתבת בימים אלה? האם ישתוק כמו בילדי הגטו? האם יסמך נעדר אחר לספר את סיפורו? ואולי יצא לחפש בכלל את ח'ליל אַיוב, אלוהים יודע היכן הוא מסתתר, כדי לפענח את התחביר הפוליטי של הנעדרים?