

ו. בין אקטואליה לספרות

איש ההרס – הסאטירה הפרו-ישראלית והאנטי-‘ציונית’ של דורון רזנבלום על פי תוגת הישראליות

גידי נבו

מחלוקת התגלעה בין הספרנים: בספריית מדעי הרוח והחברה של האוניברסיטה העברית בירושלים בחרו למקם את ספרו של דורון רזנבלום תוגת הישראליות במדור הספרים העוסקים בסוציולוגיה; לעומת זאת בספריית זלמן ארן של אוניברסיטת באר שבע (וגם בספריית אוניברסיטת חיפה) מיקמו אותו במדור ספרי ההיסטוריה. לצד המחלוקת, מתגלה צד רחב של הסכמה, צד המשותף לכל האוניברסיטאות המוזכרות, וגם לכל שאר האוניברסיטאות והמכללות האקדמיות בארץ. כולן ממקמות את הספר על אחד ממדפי ספרי העיון, תחת סיווגים כאלה ואחרים.² מבלי להיכנס לדיונים כלליים על הפילוסופיה ועל הרצינות של מיון ספרים, אני רוצה להציע מיקום אחר. אני מציע למקם את ספרו של דורון רזנבלום על מדף הספרות. זאת מאותם טעמים, או מטעמים דומים לאלה, שבגינם נמצא על מדף הספרות האנגלית את ספריהם של (בין השאר) סמואל באטלר ('הראשון', 1680-1612, בעל *Hudibras*), ג'ונתן סוויפט, אלכסנדר פופ, סמואל באטלר ('השני', 1902-1835, בעל *Erewhon, The Fair Haven, The Way of All Flesh*), מקס בירבוהם, אמברוס בירס, ג'רום קיי ג'רום, ג'יימס ת'רבר, סטיון פוטר, גיאורג מיקש ו'רודי אלן, על מדף הספרות הצרפתית את פול סקארון, ניקולה בואלו, מונטסקיה ו'וולטר, על מדף הספרות הגרמנית את גוטהולד אפרים לסינג, כריסטוף וילאנד והיינריך היינה, ועל מדף הספרות הקלאסית את ארכילוכוס, מניפוס, הוראציוס, יובנאליס, פטרוניוס, אפוליאוס ולוקיאנוס. אני מציע אם כן למקם את רזנבלום

1 רזנבלום, ד', תוגת הישראליות (1996). כל הציטוטים מרשימותיו של רזנבלום המופיעים להלן לקוחים מספר זה.

2 כך למשל באוניברסיטת בר-אילן מופיע הספר תחת הסיווג 'ישראל/מאמרים/מאפיינים לאומיים ישראלים'; באוניברסיטת תל-אביב תחת הסיווג 'ציויליזציה/ישראל/ישראלים'; בספרייה הלאומית בגבעת רם תחת 'מסות עבריות'; בבית-ברל תחת 'ישראל/חברה/ישראלים'; בספריית מכללת לורנסקי תחת 'מערכות חברתיות/תרבות/ישראל', וכו'.

לאו דווקא לצד היסטוריה חברתית ודתית של עם ישראל, מאת סאלו בארון או ישראל – חייו ותרבותו של הפרופסור לשפות שמיות מאוניברסיטת קופנהאגן, יוהאנס פדרסן, וגם לא לצד עיונים באורחות הזמן והחברה הישראלית, מאת פרופ' נתן רוטנשטרייך, או בדרך למדינת הרוחה של אורי לוטן. אני מציע למקם אותו בתוך הרצף הטקסטואלי של הספרות העברית המודרנית, כממשיכם הצמוד של שני הסאטיריקונים הבולטים בדור שקדם לו, עמוס קינן ואפרים קישון, כתף אל כתף עם יוצרים כמו יוסף פרל, יצחק ארט, י"ל גורדון, מנדלי מוכר ספרים, שלום עליכם,³ נתן אלתרמן וש"י עגנון.

סיפוחו של רוזנבלום אל תוכו של המרחב הספרותי, ואף אל מרכזו, אינו נעשה ממניעים טריטוריאליסטיים גרידא. דורון רוזנבלום הוא, קרוב לוודאי, הספרותי ביותר מכל כותבי העיתונות הפעילים והמתמידים בשפה העברית בדור האחרון. ספרותיותו של רוזנבלום באה לידי ביטוי בשלושה ממדים מרכזיים. הממד הראשון הוא ממד השפה. העברית של רוזנבלום היא שפה גמישה וחזקה, שרירית אבל לא מסורבלת, עשירה אך לא עמוסה, תקנית אך רחוקה ממליציות, מחוברת בטבורה אל שורשיה ההיסטוריים אך חופשית, משוחררת ובטוחה בעצמה. המשפט של רוזנבלום הוא משפט עברי מוצק ובנוי לתלפיות, מהוקצע, המדהדה במקצביה ובמבניה של העברית התנ"כית הקלאסית.⁴ זהו משפט עברי מודרני, נקי ובהיר – כמו אידיאל החילוניות הישראלית של רוזנבלום. התחביר העברי, הריתמוס של העברית, פורחים בפרוזה של רוזנבלום ככיכול נחלצו מהגלות של ביטויים עילגים, מעוקמים, חיגרים, השילו את הכיעור והעקמומיות והחלו מהלכים זקופים, גאים, באוויר הפתוח, בצעידה רוטה, מאוזנת וטבעית הנהנית מעצם התנועה.

שפתו של רוזנבלום מצטיינת בלקסיקה עשירה, בלתי מאומצת, הנוטלת בטבעיות מכל רובדי השפה⁵ ועושה שימוש נבון, זהיר ומבוקר בלעז, הן באמצעות תעתיק עברי של מלים לועזיות⁶ והן באמצעות עברות של ביטויים זרים.⁷ שפתו של רוזנבלום נקייה מכל שמץ של

3 אני מתייחס כאן לכתבי שלום עליכם בתרגום ברקוביץ כחלק ממחזור הדם של הספרות העברית.

4 ראו, למשל: 'גורלו של יצחק רבין הצטלב בכיכר הזאת מספר פעמים: בפועל או בכוח, ברמוז או בנוכחות, ברוב עם והמון, או כבדרך אגב' (91). הרצף התקבולתי (שכל חולייה בו מורכבת מצמד ניגודים) מדהדה במקצביה של התקבולת המקראית התלת-מפרקית, כמו למשל, 'הודיעני ה' קצו/ ומדת ימי מה היא/ ארעה מה חרל אני' (תהלים לט, ה), או 'נשאו נהרות ה'/' נשאו נהרות קולם/ ישאו נהרות דכים' (תהלים צט, ג), או 'אפה את רעייתו כתרצה/ נאוה כירושלים/ אימה כנגלות' (שיר השירים ו, ד).

5 ראו, למשל, השימוש במילים ובביטויים כמו 'מאלחשים' ו'קורנס' (106), 'קרפפים' (207), 'הרחק מעיר וממתים' (212), או רצף רטורי מסוג 'מי זו העולה כשחר? סירונית מולאטית העולה מזרם הגולף? נצר לשודדי ים? בת למשליכי צילצל במי טורקוז ררודים? חוטר ענוג לניצולי אוניות טרופות?' (228), רצף המעלה נגיעות עדינות ומענגות מהמרבצים ההיסטוריים העמוקים והעשירים של השפה העברית, למן הרובר הקדום ביותר, הרובר המקראי, ועד ללשון התרגומים של ספרי הרפתקאות ושודדים במחצית הראשונה של המאה העשרים.

6 ראו, למשל, ביטוי כמו 'אמן האינסינואציה' (92, על בגין), או את הרצף הבא, המשלב בצורה טבעית כל-כך לעז ומקור: 'אבל לפחות את הגמביט הערמומי הזה, את הפתיחה הירושלמית הקונספירטיבית הזאת' (203).

7 'עם שומות והכול' כתרגום עברי ל-'warts and all' האמריקני (ראו: עמ' 117).

פוריטניות לשונית (כשם שהיא רחוקה מכל קישויות סגנוניות). העברית שלו כל-כך בטוחה בעצמה, כל-כך חופשית ומשוחזרת, עד שאין לה כל חשש מנטילה ממקורות זרים, כאשר מתעורר הצורך בכך. הלעז לא רק שאינו פוגם בה, אלא שהוא נספג בה, נטמע בה ומעשיר אותה.

הממד השני שבו מתגלה הספרותיות של רוזנבלום, הוא מידת הטבעיות והוירטואוזיות של השימוש במגוון עשיר של אמצעים ספרותיים. בכל שנות כתיבתו, ובניגוד לקודמיו, ששלחו את ידם בפרוזה בדיונית (קישון וקין), בקולנוע עלילתי (קישון) ובכתיבה 'גיאוגרפית-ילידית' רומנטית, אלגית ורווית תוכחה (קין), לא חרג רוזנבלום מה'אנר של הרשימה העיתונאית הפוליטית-חברתית הרוה והוריה, ז'אנר, שגם כאשר הוא מתרחב מעבר לכמה טורים בגיליון היומי אל עמוד, או אף אל כפולת עמודים ויותר, במוסף השבועי, הוא כבול אל מרחב מחיה צר ומצומצם. אלא שאל הז'אנר השגור והאפרפר הזה, הכבול כבילה כפולה הן אל אפרוריות היומיום המציאותי והן אל השיגרתיות והחלופיות המאפיינים את העיתון מעצם טיבו והגדרתו, מחדיר רוזנבלום שפע גדול של אמצעים טוריים והופך אותו לאקסטרווגנצה וזהרת של זיקוקי דינור ספרותיים.

כך, למשל, מופיעות ברשימותיו של רוזנבלום, בין השאר, מטאפורות מסוגים שונים, למן המטאפורה הבודדת (על גוניה ותצורתיה השונים)⁸, דרך המטאפורה המורכבת,⁹ ועד מערכות מטאפוריות שלמות, המעתיקות את המצב המתואר למרחבים היסטוריים וגיאוגרפיים רחוקים, חובקות את מרחבי הקוסמוס או חודרות אל קרבי האטום,¹⁰

8 ניתן לאתר אצל רוזנבלום שימוש במטאפורות נומינאליות, כלומר מטאפורות המתבססות על החלפת שם עצם בשם עצם הלקוח משדה משמעות אחר, או בזיהויו עם שם עצם כזה ('הדיבוק המור שנכנס למשרד ראש הממשלה: השד הסמוק, הנוגחני וירוק-העין, ששמו "תוצאות בחירות 1992"' (88). או 'כיכר העיריה הושארה לנפשה – להיות החצר הגדולה והמפולשת של החילוניות הישראלית העירונית' (90). בין המטאפורות הללו ניתן למצוא מטאפורות 'ספרותיות' עוות ('הכוח ההיולי, שעלה ממעמקי התהום' (90), וגם מטאפורות מגחיכות ומלעיגות, הפועלות את פעולתן תוך כדי התייחסות לאברי גוף מוצנעים – אנדרטת אגם כבלוטת ערמונית (140), או במטאפורות שבהן נקודת הציר המטאפורית, הנקודה שבה מתרחש המעטק המטאפורי, היא שם התואר ('בעיות דובוניות' (74)) או הפועל ('זוהי הגלותיות עצמה, הנושכת בעקביה של הישראליות' (87)). לעתים מתעבה המטאפורה והיא נשענת על שני חלקי דיבר כאחד ('שעונם של המתנחלים [...] מצלצל תמיד תרפ"ט ותרפפ"ו' (83), או 'מדקרת הגלותיות, המנסה עדיין לפנצ'ר כל ניסיון לנורמליות' (87).

9 ראו, למשל, 'ירושלים, לדידה של תל-אביב, היא שמועה רחוקה, עטופה בסוודר' (162). המהלך המטאפורי מורכב כאן משני שלבים, שהראשון בהם הופך אובייקט קונקרטי ומאסיבי (העיר ירושלים) לאובייקט מופשט ואוורירי (שמועה רחוקה) ומניה וביה מופעל המהלך המטאפורי הקלאסי – ההפוך – והמופשט, על-ידי הלבשתו בסוודר, הופך למוחשי.

10 ראו, למשל, כיצד משבר טאבה מושלך באופן מטאפורי על יקום 'ניוטוני' של גלאקסיות שלמות מצד אחד, וחלקיקים תת-אטומיים מצד שני (74-75); גם הרשימה 'התקשורת כסוד כמסו לחמור ולסוס' [170] ממוסגרת בתחילתה ובסופה על ידי מטאפורה 'קוסמית', שטווח ערכיה נע בין המפץ הגדול לבין חורים שחורים), או האופן שבו מציאות הכיבוש של ישראל בשטחים מומשלת להוויית הספר

דימויים¹¹, פרסוניפיקציות¹², סינאסטוזות¹³, צירופים אוקסימורוניים¹⁴, אנאלוגיות קומיות¹⁵, שימוש בפאסטיש¹⁶, הזרה¹⁷, היפרכולות¹⁸, עושר גדול של הפלגות קומיות מבריקות ושל מה שניתן לקרוא רדוקציו אד אבסורדום – המשיכה של תורי המציאות לעבר המגוחך, הגרוטסקי, הפארסי והאבסורדי¹⁹, השימוש במנגנון הקלאסי של צירוף הנשגב והנמוך – דיכור בלשון גבוהה, נשגבה, המרמזת על ההקשרים הפיזיים המופשטים והנאצלים ביותר והצמדתה אל מציאות יומיומית נמוכת מצח ועיקשת²⁰, ובהיפוכו – שימוש ברטוריקה בורלסקית של ביזוי והנמכה²¹. פיגורה אהובה מאוד על רוזנבלום היא הריאליזציה של המטאפורה, או באופן כללי יותר, הריאליזציה או ההחייאה של

של המערב הפרוע האמריקאי, הוויה המאוכלסת בשריפים ובאינדיאנים (81), או המטאפורה ההיסטורית המורחבת, המעלה באוב סצינה שלמה מימי הרפורמציה באירופה – על אביזריה, כמריה, חשמניה ואינקוויזיטוריה – ומאירה באור קרנבלי-גרוטסקי את הסצינה הפוליטית בארץ (79-80).

11 ראו, למשל, 'ניידת משטרה, הניצבת בכניסה האחת והיחידה לעיר, כמין קונסיירג' מוניציפאלי זעוף' (215), או 'גאולה כהן [...] עטופה במה שנראה כמעין כדור פורח דהוי' (213).

12 'חשבון החפתים של עמישראל' (79).

13 'גיהינום צהוב' (106).

14 'עוז אנכרוניסטי' (83); 'חחיה אדירה וקיקיונית' (90).

15 ראו, למשל, קשירת המהפך הכרסני שחל בהיקף המותניים של הרמטכ"לים של צה"ל למהפך המדיני הצבאי שהתרחש במלחמת ששת הימים (110). האנלוגיה בין התעבות הרמטכ"לים ובין הרחבת גבולות המדינה היא אירונית כמובן, אך היא מרמזת גם על קשר אמיתי.

16 ראו, למשל, את הפסטיש המשקף את פסיכוזת ההכנות להג הפסח (125), או גם את הרשימה 'הריטואל' (151), שהיא כולה פאסטיש טהור על הדיווח ועל התגובה התקשורתית – העונה לדגם קבוע, ריטואלי – לפיגועי הטרור.

17 ראו, למשל, תיאורו של שמעון פרס: 'לפני מאה ימים הופיע אצל הכותל המערבי יהודי מוקף פמליה עולצת' (50).

18 'אבל בשעה שהוא דיבר, נראה שמיר כשהוא תוחב את ראשו לצווארונו כמו צב – בדיוק כפי שגולדה תחבה את ראשה במטפחת לפני אלף מלחמות, לפני אלף חללים, לפני אלף תוכניות שלום שנדחו על הסף' (76).

19 ראו, למשל, תיאור המחלוקת הישראלית-מצרית המתמקדת בתחילה בסני ולאהר מכן בטאבה ולאחר מכן במלון סונסטו ולאחר מכן בלובי ולאחר מכן באחד השולחנות ולאחר מכן באחת המאפרות ובסופו של דבר באטום אחד ויחיד (74-75); או 'היא [תנופת ההתיישבות] ג"נ רואה שטח משוחרר – ומיד היא מתחילה בהכשרת הקרקע; וכיון שהקרקע הוכשרה – מתחילה הכשרת הלבבות ומועלית למקום הכשרה של איוה מאחו, המבשיל לאיטו וצומח לגרעין, הצומח והופך לקיבוץ העוסק בהכשרת עופות, המבשיל למרכז אזורי המתפתח לאגד ערים, אם לא לנמל עמוק מים' (81). ראה גם את תיאורם של שרי האוצר מהליכוד כ'בלוריתנים שעירים ככבונים, עם קן שיער המתחיל בגבות ומסתתרים בטגפלציה' (144).

20 ראו הפנייה האפית אל תושבי ירושלים, 'אבל זה עדיין אינו קורה, ועל-כן פנו דרך אפוא – הו אתם, העמישראלים, האסלים, הגועיים, מלאי תודעת-המקום, יהירי הזהות' (204).

21 ראו, למשל, תיאורו של נתניהו, "'מר הסכרה" הכי רפרונטיבי שיש לנו בארסנל' כ'חלפן ממצמץ, מיוזע ומאיים' (106).

קונסטרוקציות לשוניות (שמות, ביטויים וכו'), שהמטען הסמאנטי שלהם קפא ומת.²² רחנבלום מרבה להשתמש בפייגורות לשוניות, ארכאיזמים,²³ יידישיזמים,²⁴ ניאולוגיזמים.²⁵ הוא אוהב מאוד משחקי לשון, קלמבורים מסוגים שונים,²⁶ ומשלב אותם פעמים רבות באפקטים אליטרטיביים, או באופן כללי יותר מצלוליים,²⁷ ובחריזת doggerel, חריזה דקדוקית או שטותית החביבה עליו מאוד.²⁸ קרוב לקלמבור, או אף משיק לו במקרים רבים, הוא השימוש הקומי בפתגמים, ביטויים, מימרות, stock phrases מסוגים שונים, פסוקי שיר יודעים, וכו'.²⁹ שימוש נרחב עושה רחנבלום בשמות מגוחכים, נלעגים או

22 ראו, למשל, ברשימה 'אמנות ההרחקה': 'זוה לוקח קצת זמן לחפוס, שאין זה דיווח מפקיסטן או מחצר-מוות — אלא מתל-אביב' (106), או, בהקשר של התענוגות ההדוניסטיים שיש בידי ירושלים להציע (תת-הפרק נקרא 'תענוגות ימים'): 'זכמובן — תמיד יש לך את האופציה של עמק רפאים, גולגולתא, או גיא בן-הינום' (206), או 'ברחוב צייטלין זרקו למדרכה תנור-נפט ושלושה זוגות נעליים, שידה ושדות [...] 123], ריאליזציה של ביטוי מקראי סתום), או הריאליזציה הפיזית-הגופנית שעובר הביטוי 'קטנו של הרמטכ"ל הנכנס עבה ממותניו של קודמו' (110) ברשימה 'כרס של רמטכ"ל'.

23 'המעיל הסוכנתי שנקנה בכל-בו הגיירורקי כהוצאה מוכרת של הציוניסמוס' (82).

24 'א ביסאלע טיח [...] א-שטיקאלע שיש [...] (120), או 'א-ביסאלע אפאלע לילד, א-שטיקאלע עיפרון לילדה' (206).

25 רחנבלום יוצר את הניאולוגיזם כמו צייר הרוקח גוון חדש להשלמת הפאלטה שלו. הוא יוצר אותו תוך כדי הכנסת שורשים למשקלים שבהם לא הוכנסו בעבר, על-ידי שימוש בתחליות ועל-ידי הפיכת שמות עצם לתארים באמצעות ספיות. הוא מנצל בעצם את מנגנוני ההתרחבות הטבעיים של השפה. ראו, למשל, 'תשפרוצת אנאליטית' (106); 'מעוקצץ חוטם' (110); 'תיר הפנים הדה-זעתי' (204); 'הווייה אוטובוסית' (שם); 'אוטובוס עתיר תפלוצת הפחמן' (ניאולוגיזם הכולל גם מטאפורה 'אסוציאטיבית', מובלעת, שבה האוטובוס מדומה לגוף אנושי מפליק, שם); 'הבעה פיצוחית, חומסואית, דה-חיוכית' (שם).

26 ראו, למשל, 'שתיקה נגד הורים' (51), על משקל 'הורים נגד שתיקה', 'הרי לנו כל סיפורה של הנובר-תרכות הישראלית [...] בקליפת תיקן אחת' (120), 'בסטיליה דה-לה-שישליק' (שם), על משקל האיך המנמך (וקלמבור בפני עצמו) 'דה-לה-שמאטע'. רבים מהקלמבורים מופיעים בכותרות הרשימות. כמו, למשל, 'כרוניקה של תבוסה ידועה מראש' (על משקל 'כרוניקה של מות ידוע מראש'), 'חדוות האנכרוניזם' (על משקל 'חדוות המין'), 'כרס של רמטכ"ל' (על משקל כותרת הסרט 'כרס של ארכיטקט'), 'יצא הפרשדונה' (כותרת רשימה המתייחסת למיחזור פרשות עבר בתקשורת), 'הקלות הכלתי נסבלת של הטלת גזירות' (על משקל 'הקלות הכלתי נסבלת של החיים') 'נטי-א-כרוך', 'סדק-סדק תרדוף' וכו'.

27 'חנות המעיץ-שטוב ואבו חומוס במורד רחוב חומוס, איפה שפעם עמד קולנוע חומוס הישן והתפוצץ המטען בחומוס הממולכד, עם הטחינה שחבורה לה יחדיו' (206), או 'מפגשי כלבים מרחחים או אופנועים מחרחרים' (90), או 'אם מגיעים בסופר-שלי-דבר להר הרצל (או להר המנוחות או להור-ההר, או לשכונת הור)' (203).

28 'בעלבוס דמוי בולבוס' (111); 'משאבה בשכונת השואבה' (215); 'קם הרב קחה ואמר שככה' (135); 'בעל הגלריה ברחוב קיש מתחת לכביש' (164).

29 ראה למשל 'כבר שנו חכמי מפאי' (79), או 'הצילון' — צועקים אנו — 'אנחנו מרכיצים, ריבנו של עולם; אנחנו יורים ישר בקישקעס! לא מרחמים על ילדי הגן, ופחות מזה, על ילדי בית-הספר, ועל הגדולים איננו מרחמים בכלל! אוי-אוי-אוי!'" (95), ברשימה הלועגת למנטאליות היהודיות של הרחמים העצמיים), או 'טוף מעשה ביציקה תחילה' (120).

סרקאסטיים,³⁰ כמו גם בז'ארגון,³¹ בטיקים סגנוניים,³² בנוסחאות מקראיות³³ ובאלוזיות מעולם התרבות והספרות.³⁴

כפרטואר האמצעים הרטוריים המרהיב של רוזנבלום, הנפתח כזנבו של טווס, ניתן לאתר את הפיגורה הידועה בשם זאוגמה, כלומר, צירופם יחד של גורמים, שאחד מהם (או יותר מאחד) אינו עולה בקנה אחד עם האחרים,³⁵ ופיגורה קרובה — השימוש בקטלוג או ברשימה הקומית (או האבסורדית), קטלוג שאחד או יותר מאיבריו, וכן הסדר שבו הם נמנים, חורגים מסטנדרטים לוגיים מקובלים.³⁶ כתיבתו של רוזנבלום מתאפיינת גם בשימוש בפיגורות תחביריות שונות: שאלות רטוריות,³⁷ מבנים סינונימיים,³⁸ אנאפורות.³⁹ כמעט אין צורך לומר, שרוזנבלום הוא אמן האירוניה, וניתן למצוא ביצירתו קשת של אירוניות מסוגים ומגוונים שונים, למן אירוניה קלאסית בווריאציות שונות (שימוש בשדר המביע

30 ראו: למשל 'בלוק מאה, כניסה מאתיים, במבצר חמישים, בשכונת מצור גימ"ל, שממנה ניתן להשקיף אל חמישים מיליון בתי שכונת תוגה ב' מזרח' (213, שימוש בשמות נלעגים בשילוב הפלגה), 'נאות-מטרא' או 'רמת-שפירין' (253).

31 ראה השימוש בז'ארגון הכלכלי ברשימה 'אמנות ההדחקה' ('השיעור הגבוה של פרשן-פרחושב בישראל' (106), או השימוש בז'ארגון מדעי כביכול ברשימה 'יומן 1989' (ג'זק — כלומר תיקן, דהיינו ג'זק תל-אביבי מצוי, מהזן האמפיביו-ורסאטילי, הזוחל והמעופף' (120)).

32 למשל השימוש (המלעיג) בטיק הסגנוני העיתונאי של שיכרן כינורו של האדם אליו מתייחסים בין שמו הפרטי לשם המשפחה שלו תוך כדי הכנסתו לסוגריים ולמרכאות כפולות ('בנימין' ('טרור') נתניהו' (106), או 'גב' שוש ("שושי") צוקרברויט' (23)).

33 'שאלו שלום תוגת ירושלים' (203).

34 'בישראל כל חודש הוא "האכזר בירחים"' (130). או 'אומרים חדר יש בעולם; מה זה חדר?' (254).

35 'זאז מגיעים אל אותה עליה תלויה, שבה צריך להשתמש גם במצמד, וגם בברקס, וגם בכלם היד וגם בנרונג' (203). או "'יש פה שבעים אגורות", הרגעתיו בנזן-שאלאנטיות נזן-ירושלמית, שעוררה בו מיד חשד ורוגז, אם לא חשש עורלה' (210).

36 ראה למשל 'כמו בשיר הילדים הידוע [...] — התחילה זו [אופוזיצית הימין, ג"נ] לחבוט בממשלת רבין בכל "מה שבא ליד: במקל, בסרגל", בבג"ץ, בכד"ץ, כאמצעות מאגיה, תיאולוגיה, זואולוגיה, פסיכולוגיה' (88). ראה גם קטלוג אנשי ה'אין' האופנתיים של תל-אביב (163) וקטלוג הניגודים ורסיסי-שבריי-השברים הפרינציפיוניים המרכיבים את המרקם החברתי בירושלים (211).

37 'הישוער המאמץ, הכסף, הזמן המושקע בעשר השניות הללו של המעבר על פני "ניח קפה" במיאמי ביץ' היתוארו הדיאטות, ההתעמלות, המספרות, חנויות הבגדים, כדורי השום, קרמי-שיוף, מכוני הכושר, חנויות השכרת הציוד [...] החבויים מתחת לקצה הקרחון הזה שנקרא לראות ולהיראות טוב בהליכה על פני "ניח קפה"?' (219).

38 ראו למשל: 'אבל הרי זאת היתה כוונת ההתנקשות: לפוצץ סופית את הטפלוך, להרוס את המיחוס המופז של הנער מכדורי, להביס את "מר ביטחון" בנימוק ביטחוני-אלוהי מכריע, לשבור את השקיקה לשגרה, להעכיר לעד את שמחת החולין הישראלי' (94), או את הרצף הסינונימי-מטאפורי: 'אם עיקר מעיינך בדמויות מיניאטוריות של יהודי עם כינור [...] ירושלים היא הסטון, הטרפ, הבילוי שלך — לאס וגאס של הפמט הכסוף, הריבירה של נר-הנשמה המעוטר, סוהו של הוויץ היידישקייט' (206).

39 'ג'זק עתיק, קדמון. ג'זק תל-אביבי יגע ולא מנוחם. ג'זק ששרד מהיומיות ב"נוגה", ג'זק של חנות הפיצוחים ושל ריח הביוב היפואי, ג'זק של סרטים הודיים, ג'זק של ההצפות בחורף, ג'זק של הדירות החרבות, ג'זק של קירות מרוטים ומתקלפים, ג'זק של חנות חלקי חילוף לרכב, ג'זק של דוכן העץ הממורטט לסחיטת מיץ תפוחים. ג'זק אותנטי, עלי-חצ"ני. ג'זק' (120).

את ההיפך הגמור של מה שנאמר בו),⁴⁰ דרך אימוץ או ציטוט מלעיג, אירוני, של השיח של האחר, תוך כדי שימוש ורטואוזי באספקטים נלעגים במכוון של השיח הזה על מנת ל'פוצץ' אותו מבפנים,⁴¹ שימוש אירוני בביטויים ובפתגמים,⁴² שימוש בהסברים פסאודו-מדעיים אירוניים,⁴³ מטאפוריקה אירונית מדויקת,⁴⁴ שימוש במה שניתן לקרוא 'הטקסט האירוני המתהפך' (על משקל 'השיר המתהפך' שטבע מנחם פרי)⁴⁵ ובשאר בשרו הקרוב האנטי-קליימקס האירוני,⁴⁶ שימוש באירוניה דרמטית או באירוניה של אירועים (או של מצבים),⁴⁷ הפעלת טכניקת

40 הרטוריקה של פסקות הפתיחה של הרשימה 'אמנות ההרחקה', מבוססת כולה על אירוניה כזאת (מ'שום כך הכתבות שם נכלומר הכתבות ברשחות הטלורזיה הזרות על המצב בארץ, ג'נן יוצאות מעוותות לגמרי: בכלל לא רואים שם את היאפס בחולצות-פסים שותים מעדן-חלב בוילה תלת-מפלסית, או את הילדים הבלונדיניים קופצים לבריכה בסלואר-מושן' (106).

41 'זכך, במשך כל שנותיה של מלחמת איראן-עיראק נאמר לנו שמלחמה זו (כמו הזמן עצמו) — פועלת לטובתנו. לא נותר לנו אלא לחכך את ידינו בשעה שהגויים הערבים הורגים גויים ערבים. [...] גם כאשר כלי הנשק של היריבות השתכללו [...] נאמר לנו שהעיקר להיות שמח: מעולם לא נהרגו יותר ערבים על ידי ערבים אחרים בפחות לחיצות כפתור [...] עכשיו, כשמסתבר שהטילים יכולים ליפול גם עלינו ולהחריב את תל-אביב — אנו אומרים שטעינו. קורה. אף אחד אינו מושלם. אבל מה — לא צריך להיכנס להיסטריה. זה רק חורבן, ולא יותר' (115).

42 'אלא מאי? שאוריא ד'ארץ ישראל מבריא' (106).

43 ראו, למשל, הצגת מדינת ישראל כ'ארגו אנרגיה' ענקי, פרי המצאתו של הפסיכיאטר התמהוני ד"ר וילהלם רייך, כהסבר לאופטימיות המשונה האופפת את תושבי הארץ למרות ה'גזיחונים הצהוב' המשחולל ממש למרגלותיהם (107).

44 'להלן כמה מאותן דרכי הרחקה, שהודות להן מתפשטת חמימות נעימה באיכרינו, ורוגע מזור — לא ממוקד, הזוי, בוהה — אופף אותנו כמו טיטול לח' (106).

45 'מן החלון שבחדרי נשקף נוף ירושלמי גזעי: קיר אחורי של בניין משרדים או אולם שמחות, עטוף בפסאודו אבן ירושלמית. מבעד לחלונותיו נראה מטבח, ובו פועלים ערבים השוטפים כלים נוך-סטופ' (206). ראה גם את רשימת שלל ההצעות והפיתויים ההדוניסטיים הממתינים לחייר בירושלים בהמשך (206).

46 'ונביא הזעם הזקן מאחדות העבודה התרומם על רגליו האחוריות והרביץ שאגה איומה [...] על הרוסים והפשיסטים, שבכלל לא שמעו' (134), או 'קבענו להיפגש "מאוחר מאוד, ממש מאוחר" [...] על דהיינו, בעשר בערב' (205), או 'אותו אורח תמהוני, מוכה-בשיגעון-ירושלים, שבאופן חשוד מבקש בסך-הכול לראות את נציגיו בכנסת' (212). האירוניה המתהפכת והאנטי קליימקס האירוני קרובים למשפט המתארך והמתדרדר לאבסורד קומי או לגיבריש גמור, מה שמאיר באור אירוני את תחילתו המהוגנת: 'שירת השיכורים העליזה של הגויים האוקראינים, המתנודדים אל מחוץ לפונדק, ובראשם יואכים, העגלון של הרב, שאפו סמוק ורוחו טובה עליו עד כדי כך, שהוא מוכן להוריד מקל על ראשו של יהודי עובר אורח, הנחפו חיש לבקתתו, שעה שכלבי הגויים מרעישים בשרשראותיהם, בידועם כי יום מיכאל הקדוש היום, ועצם דשנה מזומנה להם, בעוד היהודי'... (141).

47 'סיור בעקבות קרבות תש"ח — היציאה מבית-הקברות בסנהדריה' (206), מודעה בחוברת המחולקת לחייר בירושלים), או 'הם מעיינים בתוכנית ההרזיה הכלל-צה"לית תוך כדי נגיסה בערימת בורקאס ענקית' (110), בהקשר של התעבות הרמטכ"לים), וכן: 'הם טסים ממקום למקום בהליקופטר, ובכל בסיס הם נלקחים ישר לחדר-אוכל-קצינים כדי לרדן בניירות ובהודרת השומן המבצעית. הם רק מתיישבים — ותיכף ומיד מגיע ז'קו, טבח הבסיס הוותיק, עם קציצות הלחם המפורסמות שלו' (שם). הרשימה 'כרס של רמטכ"ל' (שממנה לקוחות הדוגמאות האחרונות) מבוססת למעשה על אירוניה של מצבים, החייאה של מטאפורות מתות (משקל רב לאסטרטגית "מרכז-הכובד הנמוך", בעיקר בקרב זרועות היבשה) ואנלוגיה קומי-טראגית בין התעבות הרמטכ"לים ובין הרחבת גבולות המדינה.

הפירוש או ההנהרה האירונית,⁴⁸ ועד לאנדר-סטייטמנט המוכר לנו יפה כל-כך מהמסורת המפוארת של השנייה הבריטית.⁴⁹

שני הממדים שנרדנו לעיל, על אף עושרם וגיוונם, אינם מספיקים לכשעצמם כדי לבסס את שיוכו של רוזנבלום אל תחומה של הספרות. הם מספיקים אמנם ערות נרחבת לאיכויותיה הספרותיות של כתיבתו, אך עדיין אין בהם כדי לשנע את רוזנבלום מממלכת המסה, העיון והפובליציסטיקה ולהעתיקו אל ממלכת הבריון הספרותי. הממד השלישי שיידון להלן, הוא זה שלפי דעתי מכריע את הכף. ממד זה עניינו בנוכחותו ובאיכותו של ה'אנר הפארודי ביצירתו של דורון רוזנבלום.

קווים לדמותה של הפארודיה הרוזנבלומית

באופן כללי, אפשר להבחין ביצירתו של דורון רוזנבלום בשני ערוצים ז'אנריים מרכזיים. הערוץ הראשון, הבסיסי, 'דרגת האפס' של כתיבתו, הוא מה שניתן לכנות 'הרשימה הסאטירית הבלתי מתוכת', או כמינוחו של גילברט הייט (Hight, 1962), 'המונולוג הסאטירי'.⁵⁰ זהו הערוץ הבסיסי של כתיבתו של רוזנבלום, ערוץ שבו אנו שומעים, כביכול ללא תיווך, ללא סינון וללא הרחקה, את קולו של המחבר עצמו, או נכון יותר, את קולה של פרסונה שקופה, שהיא מעין העתק שמש של המחבר הביוגרפי, או ההתגלות הספרותית הטקסטואלית שלו. את המודוס הזה ניתן לראות, בין השאר, ברשימות כמו 'כרוניקה של תבוסה ידועה מראש' (74), 'בחזרה לביצות' (77), 'אטיודים ציוניים' (79), 'חדוות האנכרוניזם' (83), 'הזירה' (הרשימה האלגית הארוכה על מות רבין, 90), ועוד ועוד. גילויים מובהקים שלו, מאסיביים מעט יותר, ניתן לראות בשתי הרשימות הגדולות, 'האנתרופולוגיות', 'שאלו שלום תוגת ירושלים' (203) ו'חג חירות ושמו מיאמי' (216). בערוץ הזה, דורון רוזנבלום נשמר, או נמנע, מעיבוי ספרותי של קול הדובר. הדובר בערוץ

48 'ובעוד טורחים על מה שקרוי אצלנו "תשתית" (כלומר קוסמטיקה — דהיינו א־ביסאלע טיח פה, כיסוח שורת עצים שם, א־שטיקאלע שיש, שני פנסי־רחוב ויקטוריאניים)' (120), או 'ואו המחנך הוותיק מהקיבוץ נתן לו על הראש והעמידו במקומו כמו שצריך (כלומר חזר ואמר "הרשה לי, הרשה לי, הרשה לי")' (134) וכן: 'התגבשה הצעה האומרת, שבניגוד לפעמים הקודמות ללא־תקדים, שבהן סתם עשינו מעשה (חנה מרון קראה בשפיה שיר של אלתרמן), צריך הפעם לעשות מעשה (אורנה פורת תקרא בשפיים שיר של רחל)' (135). בדוגמה אחרונה זו נוספו לטכניקת הפירוש האירוני תקבולת מדויקת וקלמבור אליטריטיבי.

49 'יש פערמה בין המובטח בחוברת־לתייר ("המרכז הוא הלב המסחרי הפועם של הכרך — עם חנויות הכל־בו הגדולות, רבות מהמסעדות, המוליס להולכי־רגל, MIDRACHOV, בתי־הקפה הידועים"), לבין מנהרות האבן המפויחות, שבהן נופחים האוטובוסים, ובהן מתנהלת אותה תכונת קנייה צנועה ופשוטה וקשת־ימים' (206).

50 הייט מחלק את סוגת הסאטירה לשלושה סוגות משנה: המונולוג, הפארודיה והנרטיב (ראו: שם, 14-13).

הזה מופיע אצלו כמעט תמיד כקול מופשט, נעדר סממנים ריאליסטיים או דמויי מציאות. גם כשהוא מופיע כנוסע (למשל ברשימות שהוזכרו לעיל על ירושלים ומיאמי), ועוטה על עצמו את איצטלת התייר-האתנוגרף המשועשע או המבועת. אין הוא מעבה את דמותו שלו מעבר למינימום הנדרש ואינו חורג מפונקציונאליות רזה ויעילה, המגבילה את יישותו לקול, לעין ולנוכחות דיאלוגית סבילה. זאת בניגוד גמור, למשל, לנוהגו של אפרים קישון, שהדובר בגוף ראשון אצלו (המזוהה בגלוי עם המחבר הביוגרפי) מופיע כיישות מומחזת, 'מעוגלת' בדרגה זו או אחרת, המתפקדת בהקשרים משפחתיים וחברתיים ממומשים ודמויי מציאות, החוזרים ומופיעים, הולכים ונבנים מרשימה לרשימה ומקבלים בהדרגה ובמשך השנים אופי של 'עולם' בדיוני. המאפיין הזה הופך את הרשימות הסאטיריות של אפרים קישון למעין נרטיבים בגוף ראשון, בעוד שרוזנבלום, ברשימות הסאטיריות הבלתי מתווכות שלו, קרוב לרגם הפובליציסטי הקלאסי, שהדובר — בתור דמות מומחזת המתפקדת בעולם דמויי מציאות — נעדר ממנו.⁵¹

הערץ הז'אנרי האחר שבו פועל רוזנבלום הוא הערץ הפארודי. את הפארודיה ניתן להגדיר כחיקוי סאטירי של טקסט או של מה שנתפס כאידיאה המאחדת של קבוצה של טקסטים באמצעות טקסט אחר. בניסוח מעט אחר ניתן לומר, שהפארודיה היא חיקוי סאטירי של פעילות טקסטואלית, בין שזה טקסט יחיד, טקסטים של יוצר מסוים, או טקסטים הארוזים באריזה ז'אנרית כלשהי (למשל האפוס או הליריקה או המאמר המדעי). ככל מקרה, הפארודיה היא מעין אקט פלילי-ספרותי, התחזות טקסטואלית לא טהורה, מרושעת פעמים רבות, שמטרתה ביצוע מעשה מגונה באובייקט כלשהו, תחת מסווה. מסווה זה הוא, לעתים, זול וגס במכוון, ומסתיר מאחוריו לא מעט הנאה זדונית.

ההגדרה של הפארודיה המופיעה כאן מבוססת על הגדרתו של סיימון דנטית' (Dentith 9: 2000).⁵² זוהי הגדרה גמישה, הכוללת תחת כנפיה הן את מה שמכונה פארודיה ספציפית (כלומר חיקוי של טקסט בודד או של יוצר מסוים), והן את מה שמכונה פארודיה כללית (כלומר חיקוי של ז'אנר).⁵³ היא גם כוללת בתוך סל קטגוריאלי אחד את כל הגוונים והדרגות של מידת הפוגענות של הפארודיה לגבי האובייקט הסאטירי, למן ההומור החמים וטוב הלב, דרך אי-כבוד עולץ כלפי מוסדות ואנשים (מה שמיוקח קורא cheerful irreverence),⁵⁴ ועד ללעג המר ולהגחכה המנמיכה, המבזה, הקטלנית.

51 מבחינה זו של הרוזן, המופשטות, היעדר העיכוי הֶמְרִי-מציאותי של דמות הדובר, נושאת כתיבתו של רוזנבלום קווי דמיון לכתיבתם של פרשנים (או 'כעלי טור') פוליטיים ביקורתיים מסוגם של נחום ברנע, אמנון אברמוביץ ויאל מרקוס.

52 הגדרתו של דנטית' אינה מגבילה את עצמה לתחום המילולי-ספרותי ומרחיבה, בצדק, את תחולתה על כל סוג של 'cultural production' (שם, 9).

53 על האבחנה בין פארודיה ספציפית לבין פארודיה כללית, ראו אצל ג'אמפ (Jump, 1972: 2).

54 ראו: Meucke, 1969: 131.

מעבר לזאת מאפשרת הגדרתו של דנטית' לכלול בקטגוריה של הפארודיה הן טקסטים חקייניים-מתחזים, שהחוד הסאטירי-קומי שלהם מופנה כלפי טקסט או ז'אנר המקור, הן כאלה העושים שימוש חקייני-מתחזה בטקסטים או בז'אנרים אחרים, על מנת לנערץ את שניהם באובייקטים ובתופעות במציאות החרץ-טקסטואלית, והן כאלה הפועלים כחרכ דו-הבית החותכת לשני הכיוונים כאחד. אבחנות אלו הן אבחנות רלוונטיות ביותר לגבי הערץ הפארודי אצל רחנבלום.

כיוון שרחנבלום הוא ביסודו סאטיריקן פוליטי-חברתי (מהזן הסרקאסטי הארסי), הרי שכמעט לא ניתן למצוא אצלו פארודיות 'טהורות', כלומר כאלה המכוונות את מלוא מטענן הארסי, המלעיג, כלפי הדגם שהן מחקות,⁵⁵ דוגמת הפארודיה הידועה של מאקס בירבוהם (The incomparable Max ; Beerbohm, כפי שברנרד שואו כינה אותו), שבה הוא מחקה חיקוי קומי מופתי את סגנונו המיוחד של הנרי ג'יימס, על התחביר ההיפוטיטי המפותל, המסריג והזהיר המאפיין אותו (Beerbohm, 1993). או, אם לקחת דוגמה מתחום ותקופה אחרת, דוגמת הפארודיה שבוצעה באחת מתוכניות החמישייה הקאמרית על חשבונה של סידרת הטלוויזיה בית קטן בערבה (ושל סדרות דומות לה), או הפארודיה שבוצעה בתוכנית ניקי ראשעל פסטיבל הזמר.⁵⁶

אצל רחנבלום הפארודיה לעולם אינה מנותקת מתקיפת מטרות הממוקמות במרכזה של המציאות הפוליטית-החברתית-התקשורתית הלוהטת, האקטואלית. במסגרת זו ניתן למצוא אצלו הן פארודיות מופצלות (או כפולות), כלומר פארודיות העושות חוכא ואיטלולא מהז'אנר (או הטקסט) שהן מחקות, ובר-בזמן משתמשות בו כבקרש קפיצה לביקורת סאטירית כלפי אספקטים במציאות עצמה (כאלה הן, למשל, הפארודיות 'לוח משדרי החג' (126). אלה לועגות לנוסחאות הלשוניות וההגייתיות (ליל התקדש החג, בסגול) של קומוניקטים, עלוני פירסום, לוחות משדרים וקדימונים תקשורתיים למיניהם, וגם למציאות התקשורתית שמאחוריהם, מציאות הממוגת יידישקייט מתקתק, עיוורון והתנשאות כלפי ערביי ישראל, שידורים חזורים לעיפה של שירי ארץ-ישראל ושל אורטוריות על נושאים יהודיים (ישראל במצרים של הנדל או לחלופין אליהו של מנדלסון), כתבות טבע 'לירות', המתעמקות בחייהם האינטימיים של חרקים ושל פרחים, ראיונות חג עם הרמטכ"ל, 'דיווח מלא ומקיף על הפיגוע הנתעב בירושלים' ו'יומן 1991' (153), המגחיכות את ז'אנר 'הראיון עם המומחה' (בעיקר עם המומחה הביטחוני), אך בו בזמן גם עוקצות את העיוורון הישראלי כלפי מדיניותה של ישראל עצמה, אותו עיוורון שאינו מאפשר לה לראות,

55 מכל אוסף הפארודיות בתוגת הישראליות, דומה שרק הפארודיה 'מחלת השבוע: צהוביטיס', הלועגת, כמתרמוז משמה, לז'אנר כתבות ההיסטריה הבריאותית, המתעדות, כביכול, מחלות ומגיפות אימות ומסתוריות מדומיינות לחלוטין, יכולה להיקרא כפארודיה 'טהורה', במובן הנידון כאן.

56 אפשר לראות בסידרת הסרטים האקדח מת מצחוק, בכיכובו של לסלי גילסן, דוגמה נוספת לכך.

שמעשיה בשטחים מקבילים למעשי מדינות הנחשבות בעולם כולו למצורעות, ושעיקשות מנהיגיה מקבילה לעיקשותם של מנהיגי אותן מדינות. פארודיות אלה מתייחסות גם לדמוניזציה של האויב הנהוגה בתקשורת הישראלית 'סאדאם' (או "צאדאם" כפי שמכנים אותו הן בכפרי צפון החידקל והן במערב) (153), והן מה שניתן לכנות פארודיות 'מתנות', כלומר, פארודיות שהחוד הסאטירי שלהן כלפי המודל שהן מחקות (או שהן מתחזות לו) הוא חוד קהה לגמרי, והמטען הסאטירי שלהן כולו מופנה כלפי המציאות (כזו היא, למשל, הרשימה 'צפוף' [18], על ארבעת חלקיה, שהיא מעין פארודיה על הסיפור הקאפקאי, אבל ללא כל כוונות סאטיריות כלפי ז'אנר זה, וכאלה הם המונולוגים של אוסיפ-אסף שפושניק (192 ר' 196), שאינם מכוונים את אישם כלפי ז'אנר המונולוג, אלא משתמשים בו ככלי לניגוח תופעות במציאות הישראלית עצמה [באמצעות ההזרה], והרשימה 'הו בעל הב.מ.ו. הלבנה' [35], שלא רק שאינה תוקפת את טקסט המקור הנשגב – נאומי הידועים של קיקרו כנגד קטילינה [בעיקר הנאום הראשון, על רצף השאלות הרטוריות המהדהדות שלן – אלא אף רואה בו מודל אורטורי ראוי).

רחנבלום נמנע גם ממה שאפשר לכנות 'הפארודיה הריאליסטית'. הכוונה בפארודיה ריאליסטית היא לחיקוי מוקפד ומדויק של טקסט או של סגנון המקור, עד כדי כך, שבמבט ראשון ניתן לטעות ולראות בחיקוי – מקור, ובזיוף – מסמך אותנטי. פארודיה ריאליסטית מבריקה מוכרת לנו מההיסטוריה של הספרות העברית בדמותו של מגלה טמירין, הפארודיה על אגרות החסידים של המשכיל יוסף פרל. הפארודיה הריאליסטית חותרת לחיקוי ברמת נאמנות כה גבוהה, עד שלמעשה נוצרת רפליקה נאמנה בכל פרטיה, בדומה לציוריו האגדיים של זאוקסיס, ציורים שדמו למציאות בצורה כה מושלמת, עד כי הטעו את הציפורים שבאו לנקר בענבים שצוירו בהם.⁵⁷

רחנבלום רחוק מן הסטנדרט הזה. אמנות החיקוי שלו אינה אמנות החיקוי המדויק, המוקפד. החיקוי שלו הוא חיקוי פרוע, מגחיך, פארסי, קריקטוריסטי. אין כל סכנה שהקורא התמים ימעד ויטעה לחשוב שלוח משרדי החג' של רחנבלום, או הכתבות התיירותיות או הכלכליות המופיעות אצלו, הן מסמכים אותנטיים. הכתיבה של רחנבלום לא נועדה להטעות, והוא רחוק מהקוטב של מה שנקרא באנגלית *hoax* או *spoon*. הפארודיות של רחנבלום מתדרדרות (או ממריאות) מהר מאוד אל האבסורד, אל ההפלגה, אל ה-*far-fetched*, ולא נעשה בהן ניסיון לקיים 'אשליה ריאליסטית' (אם ליטול מושג מתחום תורת המימזיס). רחנבלום נהנה לשבור את אמינות המסיכה שהוא עוטה בביטוי אבסורדי מטורף. אין אצלו כל ניסיון לרסן את האבסורד הפורץ ומשתולל. מאחורי המסיכה מציץ כל הזמן החיך הודוני, הגיחוך הקומי. זוהי פארודיה גרוטסקית,

57 על ציוריו של זאוקסיס מספר פליניוס. ראו: Pliny, 1938, Vol ix, 309-311. גם גומברוך (1984, 27-28) מזכיר ציורים אלה.

שבה טקסט (או ז'אנר) המקור מופיע בצורה מוגחכת ומעוותת, כביכול דרך מראה קמורה או קעורה.

הפארודיה הקלאסית ('מלחמת הצפרדעים והעכברים') והניאור-קלאסית ('אינוס התלתל'), התבססה על שתי הבחנות מרכזיות: ההבחנה בין צורה ובין תוכן ובין גבוה לנמוך. הפרקטיקה הפארודיסטית היתה מבוססת על זיהוי מודל נשגב, אימוץ סגנונו והחלתו על נושאים נמוכים, פעוטים וטריוויאליים, מה שיצר פער קומי. הפארודיה הרונבלומית דוחה, בדרך-כלל, את שתי האבחנות הללו. ראשית כול, היא אינה פועלת במישור המתח שבין הגבוה לבין הנמוך. זאת, בעיקר, משום שהמודלים שלו לקוחים ברובם מן ההוויה הישראלית העכשווית, המזיעה, העיקשת, והאפרורית (אין שום ממד אפי ב'לוח משדרי החג' או בכתבת הכלכלה הצרכנית, המשווה את 'עלות שולחן החג' השנה לזה של השנה שעברה). כמו כן אין רונבלום נוטה לפצל את טקסט המקור (או ז'אנר המקור) למסגרת צורנית, הנשמרת במהלך המעקף הפארודיסטי, ולמילוי תוכני, שנעקף החוצה ובמקומו מובא מילוי חדש. בפארודיות שלו נוטה רונבלום לראות בטקסט או בז'אנר המקור מיגבש (גשטאלט) סיגנוני ותמטי שלם, המוכנס על קרבו ועל כרעיו אל מכאניזם הגילגול הפארודיסטי ועובר עיוותים והטיות שונות.

הערץ הפארודי רווח ביותר אצל רונבלום, וניתן למצוא אצלו מבחר מענג של פארודיות מסוגים שונים על מודלים שונים ובדגשים שונים. כך למשל נמצא אצל רונבלום פארודיות על נאומים, על סיפורים קצרים, על מאניפסטים, על הרשימה הביוגרפית, על הרשימה ההיסטורית, על ראינות עיתונאיים, על מונולוגים וידויים, על מדריכים ולקסיקונים למונחים מקצועיים, על כתבות דיוקן, צרכנות, בריאות, תרבות, נופש וכלכלה, על מוספי החג, על לוח משדרי החג, וכו'.

דומה שלשיאו מגיע רונבלום ב-"fake-monologues", אותם 'מונולוגים מזויפים', שהדובר בהם הוא הקונפידנט הפוליטי, דמות פיקטיבית של 'מקורב', שהוא חלק מהאנטוראז' של המנהיג הפוליטי. זה האחרון הוא-הוא בעצם האובייקט הסאטירי האמיתי. הפארודיה, כפי שאומר סיימון דנטית' בצדק, היא ז'אנר טפילי (Dentith 2000: 189), ז'אנר שנסמך על ז'אנרים אחרים. ה-"fake monologues" של רונבלום ממחישים את הפוטנציאל המסוכן, כמעט ניתן לומר השטני, של הטפיליות הזאת. בדומה לאותם יצורי מדע-בדיוני מחרידים, החודרים לגופך ומשתלטים במסתרים על אישיותך, כך חודר ומשתלט כביכול רונבלום על מוחם של קורבנותיו, וכמפעיל בובות מרוחק, בעל חינוך זדוני, מנתב אותם כרצונו וגורם להם לכרות את הבורות שבהם יפלו ויחזרו ויפלו שוב ושוב. בידי רונבלום מתחדדת הפארודיה לכלל אמנות דקה, ערמומית ואכזרית, אמנות של מסווה וזדון, של דקירות שנונות כמחט, של אמירות תמימות כביכול, הטבולות ברעל.

הפארודיה היא, כאמור, ז'אנר שכיח בכתיבתו של רונבלום. לא רק שרונבלום נזקק לז'אנר הזה פעמים רבות, אלא שדומה שבו מגיע כישורו המיוחד, טבעו המיוחד לשיאו. כך, למשל, האמצעים הספרותיים הרבים שרונבלום משתמש בהם באופן טבעי בכל ערוצי

הכתיבה שלו, מגיעים אולי לשיא מימושם בפארודיות שלו.⁵⁸ אלא שמעבר לזאת, הברק, השלמות האמנותית וחדוות היצירה המאפיינים את כתיבתו הפארודית, הופכים את הפארודיה – ז'אנר קומי בעל מסורת ספרותית מבוססת – למקומו הטבעי, האריסטוטלי, של רוזנבלום. זהו מוכנה העמוק של הקביעה, שדורון רוזנבלום הוא במהותו יוצר ספרותי – לא פחות, ואולי אף יותר, מאשר יוצר עיתונאי (כלומר יוצר הכפוף ונענה לדרישות המדיום העיתונאי).

וכך, בעוד שהרשימות הסאטיריות הישירות, הבלתי מתווכות (אולי ניתן לקרוא להן הפובליציסטיות) של רוזנבלום הם טקסטים משוכחים, מנופים, עשירים באמצעים ספרותיים ומסגירים תרבות כתיבה סארדונית משוכללת וחזקה, הרי שהפארודיות הסאטיריות שלו – אותם אתרים שבהם מועלה המחזה הקומי של החיקוי, של החזרה מתוך גיחוך והלעגה על הטקסט של הקורבן – הן יצירות מופת זעירות, אבני חן ספרותיות, הקושרות את רוזנבלום עם אמני הפארודיה הגדולים והופכות אותו לאיבר לגיטימי בשלשלת הפארודית הגדולה של הספרות המערבית, אותה שלשלת שבמרכזה, בוהקת, נחה לה אותה יצירה קטנה, מופתית, אותה גולת רעל מרוכזת של סרקאזם צרוף ורטוריקה יצוקה בברזל, אותה 'הצעה צנועה' של הכומר האירי ג'ונתן סוויפט, שהיתה לאבן הבוחן ולאמת המידה לפארודיה הסאטירית, ובעצם לסאטירה הפוליטית באשר היא.

אסטרטגיית-האב

האם ניתן לזהות בקורפוס הרוזנבלומי אסטרטגיית-אב אמנותית, מנגנון-על קומי, החובק את כל מסלוליו הז'אנריים והתת-ז'אנריים השונים? אני סבור שכן. מנגנון העל הזה הוא המנגנון של הקריקטורה. מאקס בירבוהם, מבקר התיאטרון, הסאטיריקן, הפארודיסט והמאייר האנגלי בן התקופה האדוארדיאנית, הגדיר את הקריקטורה כך:

אמנות ההפרזה, ללא חשש או משוא-פנים, במחוריותו הייחודית של גוף אנושי זה או אחר, אך ורק לשם ההפרזה, ותו לא. (Beerbohm, 1953: 143)⁵⁹

58 ראו, למשל, השימוש באירוניה המתהפכת בפארודיה 'ארבעה טיפוסים תקשורתיים' (173): 'הוא נשאר ברשות השידור ולא עבר לערוץ השני בגלל כמה סיבות עקרוניות: א. מחויבות מינימלית לערכי תרבות; ב. נאמנות בסיסית למקום העבודה שעשה אותו; ג. אי-התמסחרות; ד. איש מהערוץ השני לא פנה אליו', או את רשת הדימויים העשירה השזורה לכל אורכה של הרשימה הפארודית 'שפצת' (23), רשת העושה שימוש בדימויים (גם מטאפורות) הלקוחים משדות שונים ורחוקים זה, למן העולם המוסיקלי הסימפוני ועד זה של מבדוקים צפים ואסדות לקידוח נפט. לדוגמה: 'ה"שיפוצימלוסט" מתחיל בעקצוץ קל [...] ושוב וחוזר כאדווה [...] רק כדי לשוב כגביש יבשושי התקוע בגרון, כצמא שאין מרווה' (23), או 'זהו המהלומות הבינוניות, שניתכו כמעין דרדר תופים, ונרדמו כדורכות זו על שולי אדרתה של זו, כמו גמדים בסרט של דיסני' (26). או 'הוא החזיק ברירה ההרוסה למחצה כפיגוע-מיקוח' (שם).

59 'The art of exaggerating, without fear or favour, the peculiarity of this or that human body, for the mere sake of exaggeration.'

אם נרחיב הרחבה רבתי את טווח התחולה של הגדרה זו (הקריקטורה יכולה לחול, עקרונית, על כל אובייקט או תופעה מוכרת, ולא רק על הגוף האנושי – בירכוהם חשב רק על הקריקטורה החזותית) ונשמיט את הסיוג הלא לחלוטין בהיר בסופה, נקבל הגדרה מתקבלת על הדעת.

המתיחה המקסימלית של הריאליסטי, המתיחה אל הגרוטסקי או הפארסי, היא-היא המוטיבציה, אפשר לומר התאוזה, המניעה את מעיין כתיבתו של רחנבלום על כל הערוצים והיובלים שאליהם היא מתנקזת. למן המשפט הפותח את הספר ('אב-סבו היה שוחט, בודק, מוהל, "כליזמר" וסופר סת"ם, שניהל טחנות קמח בעיר פולנית שהפכה לרוסית, וחטא בסתר בכתיבת שירה, למרות שיעודו האמיתי היה ציור', 'קיצור תולדת בעיית הזהות' [15]), המתדרדר והולך לאבסורד, דרך הפועלים הקזחסטנים או הטאמילים למראה ('שפצת' [23]), דרך זכוכון הכבול המגרד את ישבנו באמצעות גבותיו העבותות לצילי פרסקובלדי ('לוח משדרי החג' [126]), דרך מס העינוגים על כרטיס אוטובוס לקשישים חולי פודגרה ('חורף' [137]), דרך מחלת הצהוביטיס המתבטאת בהתרוקנות כל הגוף מאיבריו הפנימיים, ומגיעה לשלב קריטי כאשר החולה פולט לבסוף את פיקת הברך ('מחלת השבוע: צהוביטיס' [178]), דרך מקדדת הקירות התלת-פאוית, המרעננת לחלוטין את מראה הדירה על ידי הפיכתה לקרפיף מפולש ('מי מהו בחג' [180]), דרך הרוקחת מינרוזה צימקאו, המציעה את הקומפדיום הקונפיחי ('חלוט עצמך לחורף' [182]), ועד למומחים למדריגלים מינימליסטיים של כמרים כרמליטיים כרותי שופכה ('הצפיפות נושכת' [259]), הדחף הקריקטוריסטי עולה ופורץ ומבעבע והופך להיות גורם העיצוב המרכזי בפעילות המילולית שמדגם מייצג שלה כונס אל תוגת הישראליות.

החוכמה העממית גורסת, שהקריקטורה הטובה צריכה להיות דומה ומצחיקה. זה נכון. העניין הוא, שהיא צריכה להיות גם שונה. קירבה גדולה מדי של הקריקטורה למקור יכולה להפוך אותה לאנמית ולפגום באפקטיביות הנושכנית שלה. הפער, הטווח שבין השעתוק המכאני לבין הטרנספורמציה הרדיקלית, שחותכת את כל החושים הקושרים אותה למקור, שהמקור עוות ושונה בה ללא הכר, הוא הטווח שבו פועל הקריקטוריסט. רחנבלום הוא אמן במתיחת הקריקטורה עד לקצוות האבסורדיים והגרוטסקיים ביותר, תוך כדי שמירת הדמיון, שמירת צלמו של המקור. מבחינה זו, חלומו של המתנחל (המתון!) טחינר ('הצימר של טחינר' [186]) להקים את הסנהדרין השנייה במערות האף של פייסל חוסייני, יכול להוות דוגמה מייצגת ומבריקה. מן הצד האחד, קשה לתאר התקה גרוטסקית יותר; מן הצד האחר, חוטים איתנים, חלקם גלויים (פייסל חוסייני – נציג בולט של האוכלוסייה הפלסטינית בשטחים; הסנהדרין השנייה – המוסד ההלכתי העליון בחברה היהודית בימי בית שני, אחד הסמלים של ריבונות יהודית 'הלכתית' ואחד המוסדות המועמדים להקמה מחדש במסגרת החזונות המשיחיים לשחזור ההווה היהודית הקדומה), חלקם סמויים (הביטוי 'מערות האף' מעלה על הדעת שורה של אסוציאציות הקשורות במערות, מבנים עתיקים חרבים והווה פסאודו-ארכיאולוגית הנוכרת ומפשפשת בתשוקה בלתי נלאית ומעלה

בחכתה שלל אתרים לכיבוש, התנחלות וניכוס דתי-לאומי,⁶⁰ קושרים את הגרוטסקה החריפה אל המציאות הפוליטית-החברתית האקטואלית.⁶¹ בפעילותו של הקריקטוריסט טמון פרדוקס מסוים. הקריקטורה מתבססת על זיהוי של קודים, דגמי פעולה ונורמות המאפיינים את האובייקט המחוקה. ככל שהקריקטוריסט חודר עמוק יותר אל אובייקט המקור, מקלף עוד ועוד מהשכבות החיצוניות, המשניות, הדריבטיביות, ומגלה את הקוד הגנטי הבסיסי שלו, או חלקים ממנו, כך הוא יכול להמריא רחוק יותר במימוש הקונקרטי של הקריקטורה, להפליג אל אזורים אקזוטיים יותר במחוזות הפנטזיה והאבסורד. ההמראה הקומית של רזנבלום אל ה-*far-fetched*, אל האבסורד, מבוססת, אם כן, על הפניית מבט חודר, רנטגני, אל אובייקט המקור, צילום אינפרא-אדום של יעד ההתקפה, יעד העיוות הקריקטוריסטי.

דון רזנבלום ומלחמתו בטחנות הזמן

אחד הנושאים הבולטים ביותר בכתיבתו של רזנבלום, הוא הנושא שבאופן גורף ניתן לקרוא לו נושא הזמן. הנושא הזה כרוך וקשור במוטיב מרכזי נוסף בכתיבתו ובהגותו של רזנבלום, מוטיב העומד בשורש הכתיבה והמחשבה הזאת, הוא מוטיב הניגוד, העימות, המאבק החזיתי בין 'הישראליות' מן הצד האחד ו'עמישראל' מן הצד האחר. תאומי המריבה הניצים הללו, על כינויהם ותיאוריהם הווריאטיביים (התפיסה ה'ישראלית' מול התפיסה ה'ארצישראלית' [86], הגלותיות מול הישראליות [87], 'מדינת לאום רגילה', שיעדיה מוגדרים גם מבחינה גיאוגרפית ודמוגרפית' מול 'ראש-גשר משיחי, שיעדיו אין-סופיים' [81], הפרגמטיות הרציונלית החילונית מול חומות הגטו הנצור של יהודי ארץ-ישראל [87], התרבות 'החילונית, הישראלית, הממשית', מול התרבות ה'עמישראלית, הדקלרטיבית, המשיחית, הלאומנית, הטרנסצנדנטלית' [205], תל-אביב מול ירושלים, המגלמת את 'הסגנון של הציונות, המחנק של התיאוקרטיה והקהילתיות החמושה' [205], 'המנטאליות הגלותית והאתנוצנטרית', מול 'הרפתקת הישראליות והאתוס הצברי' [91], ההקשר ה'ישראלי' הפרגמטי, קשה-היום, התובעני והמודאג, מול ההקשר ה'יהודי' של קורבן, נרדפות ושימוש במושגים טעונים ואפוקליפטיים [92], 'הגלות הארוכה, אשר חיבלה בנפשנו ובגופנו' ואשר הרגילה אותנו 'לסמוך על גאולה שתבוא על ידי כוחות שלמעלה

60 שיבוצו בהקשר הגרוטסקי-קריקטוריסטי של החזון המתנחלי, מהווה, אם כן, מעין החיאה של הביטוי המטאפורי השחוק 'מערות האף'.

61 ראו גם, למשל, את השימוש בפרט הטרוויאלי (הישיש בטרנינג הסגול הנראה צועד בשולי הכביש ובידו שקית ניילון של הסופר-פארם; הפזו המסחרית החבוטה עם הכתובת 'ההגונים – בני ומני, שיפץ מעולם אחר') ברשימה 'צפוף' (18), שימוש שנועד לשוות מירקם של פריכות ריאליסטית וימיומית לתמונה הגרוטסקית המעוצבת בטקסט.

מהטבע, מול 'המהפכה העמוקה ברוח העם היהודי — האמונה ביכולתו ובכוחו של האדם היהודי החדש להשתלט על גורלו ועל גורל עמו' [92], 'ילדי היורה' הצברים מול 'הגורל היהודי' [92], וכו'), הם עמודי התווך, היכין והבועז של המסד ההגותי שעליו נשענת הסאטירה הרוזנבלומית. הקשר בין שני המוטיבים מוצא ביטוי מפורש ברשימה 'חדוות האנכרוניזם':

מלחמת החורמה שהכריזו אלה [המתנחלים ואישים כשמיר ושרון, ג"נ] על ממשלת רבין ועל הסכם השלום, אינה מתנהלת אפוא רק סביב השטחים והמרחב הפיזי — אלא בעיקר סביב מרחב הזמן. ומכאן גם נואשותה ומרירותה המיוחדים: שכן אם ממשלת רבין יוצאת מההנחה שהזמן נע קדימה, והשעון המדיני והישראלי, שהתחיל לתקתק עם הקמת המדינה, מורה כיום על שלהי המאה העשרים — הרי מדיניות השלום 'מייבשת' בכך לא רק את ההתנחלויות הפיזיות, אלא בעיקר את מה שהן מסמלות: את הזמן האנכרוניסטי של 'ארצישראל' הארכאית, שביודעין ובכוונה אינו מתואם עם שעון מודרני כלשהו. (84-83)

יחד עם זאת, שני המוטיבים אינם זהים, וכל אחד מהם הוא בעל מסלול התפתחות והתפרשות בפני עצמו.

גדולי הסאטיריקונים היהודיים במאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים, מגדולי מוכר ספרים ושלום עליכם, מיקדו את ראייתם הסאטירית, החושפנית והאכזרית, במרחק של היהודי הזעיר, של ה'הומו אקונומיקוס' היהודי,⁶² אותה דינמיות מזיעה, כושלת, נדחפת ונדבקת, כעורה, חסרת תכלית ותוחלת, דינמיות של פרקמטיה ועירה ושל מיני מלאכות אוויר, המונעת על-ידי מצוקה תמידית, חוסר-ביטחון וחוסר מדרך רגל מדיני, חברתי וכלכלי.⁶³ מול הזמן היהודי הקל, העצבני, ההדוף והרדוף, המלווה גם במין אסתטיקה ייחודית של כיעור, עומד לנגד עיני הסאטיריקון, כמובלע או במפורש, הזמן האחר, הזמן הגויי — זמן כבד, אפי, שאנן, זמן של אדם המושרש באדמתו ובסביבתו, היונק את כובדה

62 המונח 'הומו אקונומיקוס' (או 'האדם הכלכלי') הוא מונח שטבע שקד. ראה שקד, 1965: 13-21. 63 ראו, למשל (בין עשרות דוגמאות אפשריות), את התיאור המפורסם — אולי הדוגמה הידועה ביותר לסגנונו הקומי-האלחבי, 'השיבוץ', של מגדלי מוכר ספרים — של היהודים העולים על הרכבת בתחילת הסיפור 'שם ויפת ועגלה' (מגדלי מוכר ספרים, תש"ז, שצ"ט), או את תיאור שני היהודים היוצאים מחוריהם בעליית הגג כסיפור 'בישיבה של מעלה ובישיבה של מטה' (שם, תכ"ב). דמותו של 'חברנו פיני' במוטיל בין פייסי החוזן לשלום עליכם (תשי"ט) היא אולי הגילום הפיזי והרוחני המושלם של האבטיפוס הזה של היהודי הקל וההדוף, שהפיזיות שלו דלה, ארוכה ודקיקה, שתנועתו חסרת חן וחסרת תואם, שהתנהלותו בעולם אחוזת תזוית ושראשו הוזה וקודח ברעיונות ובהמצאות, שכמובן מתרסקות על קרקע המציאות, אלא שיצירתו של שלום עליכם זרעה לאורכה ולרוחבה בהופעות של הפרוטוטיפ הזה, למן עולמו של מנחם מגדל על סוחריו ושדכניו וסוכניו, ועד לעולמם של 'המדברים בעדם', שהמרץ היבורי שלהם מפיך אשד מילולי חסר תכלית, שבכוחו לגרום למאזין איבוד עשתונות, או אף להביאו עד כדי עילפון.

של מסורת ישיבה רצופה בת מאות שנים, את ביטחונה המגדל ואת הריחמוס המושהה שלה.⁶⁴ זה הזמן שלמים ראה בו קורצווייל את הבסיס האיתן היחיד ליצירת רומן אמת (ראו: קורצווייל, תשכ"ו: 340-403).

הפרספקטיבה של רחנבלום שונה, ובמובן מסוים הפכית. הזמן האוטופי של רחנבלום, הזמן שבשמו ומטעמו הוא מצליף בשוטו הסאטירי, אינו זמן כבד, איכרי, איטי, מחזורי, מורשש באדמה. הזמן שלו הוא זמן של תנועה ושל שינוי, זמן גמיש, פלסטי, זורם, זמן של אורגניזמים מתפתחים, ההולכים וצוברים עוד ועוד כוח, עוד ועוד ידע, ניסיון, הכרה. זהו זמן וקטורי, ליניארי, שחיצו מצביע קדימה ואינו מתעקל לאחור. זהו זמן אופטימי. זמנו האוטופי של רחנבלום הוא זמנה של ההשכלה, של הקידמה, של הנאורות. זהו זמן מתפתח ומתקדם, האמור להיות מתואם עם נושאי הדגל של הקידמה והנאורות, אותם עמים או ארצות הנמצאים בחזית התרבות המערבית. רחנבלום הוא נאמן חסר פשרות של הזמן הזה. הזמן האוטופי של רחנבלום אינו זמן של מהפכות או שיאים. זהו זמן אנטי-פתטי, זמן של בנייה זהירה, איטית, של פשרה, משוב ודיאלוג. מבחינה זו הוא שונה מן הזמן שעיצב והמחיש ביצירותיו, בסוגסטיביות אדירה, נתן אלתרמן. כמו רחנבלום, ליווה גם אלתרמן כמשך שנים ארוכות את האקטואליה הישראלית והציונית. את רגע היוולדותה של מדינת ישראל, שבו ראה את המימוש האידיאלי והפוליטי של התהליך הניסוי של בקיעת נצר חדש, גאה ורענן, מן הגזע הישן, האכול, הנפתל והרקב של היהדות, חווה אלתרמן כרגע אסכטולוגי אדיר, מבקע-הרים, מאיר כבוקר, והעניק לו פרשנות מיתית, על-היסטורית.⁶⁵ בהשוואה לזוהר המיתי המלווה את רגע עלייתה של עצמאות היהודים על בימת ההיסטוריה (כמו גם את הרגעים המשיקים לה), זמנו האוטופי של רחנבלום הוא זמן אפור ויגע, זמן של פשרות, דיאלוג עם המציאות, בנייה זהירה ועקבית, זמן של יום קטנות, זמן 'נורמלי' ועמלני.

מה שמאפשר את האופטימיות הבסיסית הזורמת בגלגלי הזמן הרחנבלומי, היא העובדה שהמדובר בזמן חברתי, זמן של חכרות או לאומים, הבלוע אל תוכו את האובדן של כל אחד

64 ראו שוב ב'שם ויפת בעגלה' את תיאור תנועתם הבוטחת והמתונה של 'הנוסעים מאומות העולם'.
65 ראו, למשל, בשריים אלה: 'שיר של מסע' (פתיחה את שנות-הסף מלחמת היהודים, 'ציר היונה [13]), 'ליל פנים אל פנים' ('עוד יוגד בשנים הבאות/איך נבטו בלילות כריחה/על בדי האמה הזאת/ נצנים נוראי פריחה' [18]), 'דף של מיכאל' (25), 'עוד דף' ('ימי טרם, ימי ישועה עצבים [...] תחנות הגאולה הגדורות כמו סהר [...] נצנצה כמו צבי וכמו עמוד האש שנת הסף הנחרץ ארבעים ושש [...] אור ישועות ודמים [...] עת גאולה' [28]), 'קרואי מועד' ('עת מרדות גלויה קורעת אפסרים [...] עדן מהפכה [...] עת פלאות [...] פני הזמן קרועים' [32-34]), 'ספור מלילה' ('עת עריצה, רועצת' [55]), וכן 'על הסף' ('בלי עמוד, בין ליל-נגה וליל-מאדים, / מבקיעה, / מבקיעה, / עצמאות היהודים! [...]) זהו ליל שבועות בתוך תהו"מי! / זהו לילה שבו יקרעו לו שמי!') [הטור השביעי, 361]), 'דבר מבקיעי הדרך' ('עורב ועיט על גבהים/ ראה ראו לדת ממלכת' [הטור השביעי, ספר שני, 7]), 'לילו של אליהו הנביא' ('והסב שהוקין עם זקנת האמה/ ימצא כעומד על ערשה זה-הליל' [שם, 9]), 'בארץ סיני' ('על הים בספינות העולות/ ובנגב על סף מדבר/ שב העם לזירות הגדולות/ שקבעו את תולדות הבראו' [שם, 33]).

מפרטיו, מעכלו ואינו נפגע. כמו כן, האופטימיות הזאת נשענת על העובדה, שהמדובר ביישות חברתית (מדינת ישראל) צעירה יחסית, הנעה, או לפחות אמורה לנוע, בכוחה ובהשראתה של תנופה התחלתית מלהיבה, המאפיינת יישויות הנמצאות בתהליך של צמיחה, גדילה, והתחזקות. אלמנטים אלה הם בין האחראים לכך, שאם, בתוקף היותו דינמי ומשתנה, הזמן הרזונבלומי הוא היפוכו של הזמן הגויי, הכבד, האפי, הרי שבתוקף הערכיות המתקשרת לכיוון התפתחותו, הוא היפוכה של חוויית הזמן כפי שאנו מוצאים בטקסטים מכווננים של המודרניזם המערבי האקזיסטנציאליסטי ובטקסטים המשקפים תודעה מודרנית 'דקאדנטית' או 'אבסורדית' זו. האופטימיזם התהליכי הזהיר של רזונבלום עומד בניגוד גמור לתפיסת הזמן או לחוויית הזמן כפי שהיא באה לידי ביטוי, למשל, אצל פרוסט⁶⁶ (או, בהקשר אחר, אצל שבתאי).

בניגוד לשיקוף הספרותי האקזיסטנציאליסטי, השם דגש בעיצוב הזמן על תהליכי האיון, ועוד יותר מזה על תהליכי הבליה, הכמישה, הדהייה, ההתעממות, הרפיון, השקיעה, ההתפוררות והזיקנה, הזמן האוטופי של רזונבלום הוא, כאמור, זמן אופטימי, המהווה מסגרת לתהליך של הצטברות, למידה, תיקון, בשלות. זה זמן, או חוויית זמן, הנעוצים במציאות היסטורית נתונה, בתהליכים היסטוריים ספציפיים, זמן לא מאוד נושן אמנם, אבל עם רגע של הולדת.

הזמן הזה מתחיל לתקתק עם הקמתה של מדינת ישראל (ואולי עוד קודם לכן בתקופת ההכנה למדינה, תקופת היישוב והמאורעות, תקופת ה'טרומ-מדינה', או 'המדינה-בדרך', שהיא גם תקופת ה'טרומ-זמן' הרזונבלומי — הרחם שבו גדל העובר העתיד להיוולד במאי 1948). בעיני רזונבלום, הקמת מדינת ישראל היא הקמה של יישות חדשה, עצמאית, הפועלת בזמן משלה, בנפרד מהזמן הגלותי, האי-נורמלי, ששלט בהוויה היהודית עד אותו

66 דאו, למשל, את המסה המזוהירה של פרוסט על הזמן, הנפרשת במהלך תיאור מסיבת אחר-הצהריים אצל הנסיך דה-גרמאנט, המסיימת את בעקבות הזמן האבוד. הפגישה המחודשת עם אנשי החברה הגבוהה בפריז, לאחד שנים שלא ראה אותם, הופכת לגבי המספר, מרסל, למעין פיפ-שואו אל תוך החיזיון המקפאי של הזמן עצמו. לנוכח הפגישה, לנוכח השיטוט בין האנשים, המשול לשיטוט בגלדיה שבה מוצגים דיוקנאות מעוותים, זדוניים, קריקטוריים של דמויות מוכרות, מתגלה הזמן כאמן חזותי אדיר, שתוך כדי החלפה שיטתית של תא בתא, על-ידי הנחה איטית של מסיכה על פניו של קורבנו, שיכבה אחר שיכבה, על-ידי הגדלה עצומה של הלחיים או התקשות בלתי ניתנת לחיזוי של האף, על-ידי הטלת לובן בוקנים ובשפמים, על-ידי הצמרת סוליות עופרת לרגליים, על-ידי תהליכים של התייבשות, התקמטות וקמילה, יוצר שינויים כאלה באובייקט המקור, שאין כל אפשרות לעתים לזהות בין הדימוי של האובייקט כפי שהוא שמור בזיכרון לבין האובייקט כפי שהוא עכשיו. המדובר הוא בשינוי כה דיקלי, עד כי הוא שקול לגילגולים במחזור תיוו של החדק. וכך המציאות הכרונולוגית הנסתרת מעינינו, הופכת להיות לפתע מוחשת, עקב היכולת לדאות את הגוף מועתק באחת מתחנה אחת לתחנה אחרת, מרוחקת ממנה, במסלול הבלתי נמנע אל התהום. הגוף עצמו מצטייר כהירוגליף של החיים, החיים כפי שהם באמת: מריום המשתנה במהירות רבה כל-כך, עד שבסופו של יום, האציל הגאה הפך לסוחר סמרטוטים רועד, הנעדה הרזה והחמורה הפכה לאלמנה כבודה, עצומה ונדיבה, והאישה הצעירה התכווצה למכשפה זקנה (Proust 1970, vol. 12, 296-344).

רגע. רגע הקמת מדינת ישראל הוא הרגע שבו הזמן של ההיסטוריה היהודית מתאחד עם זמנה של ההיסטוריה העולמית והאירופית.

המחויבות הקונסטיטוטיובית של רוזנבלום לאמת המידה של הזמן הדינמי, הנע קדימה, הצופה קדימה, זמן של גידול, המשיל את עברו מאחוריו, הופכת אותו לרגיש במיוחד לכל תופעה בציבוריות או בתקשורת הישראלית, שנתפסת בעיניו כסוטה וכמחבלת בתנועת הזמן. את מלחמתו ההרואית כנגד מה שנתפס אצלו כעיוותים, פיתולים, עיקולים ועקמומיות משונה בזמנה של הציבוריות הישראלית, עיוותים ופיתולים המתנכלים לזמן הווקטורי הנמרץ, הישר והטוב, וכל מטרתם להגותו מהמסילה, את המלחמה הזאת מנהל רוזנבלום בכמה חזיתות.

באופן כללי ניתן לומר, שרוזנבלום מכוון את התקפתו בעיקר כלפי שלוש תופעות, או ליתר דיוק — כלפי שלוש קטגוריות של תופעות. הקטגוריה הראשונה היא הקטגוריה של החזרה והמיחזור. ניסוח של התופעה הזו ניתן למצוא ברשימה 'כרוניקה של תבוסה ידועה מראש' (74):

וכל זה אינו אלא מבוא ורקע למפגש בין שמיר לבין צנחני המילואים שנערך בשכם. ראש הממשלה הופיע, לבוש דובון, בפני אנשי המילואים, שהביטו בו במבט בוהה. המבטים האלה נראו מוכרים מאיזשהו מקום, כשם שגם 'תשובותיו של ראש הממשלה' נשמעו מוכרות, ככל המעמד הזה כולו: זה כבר היה פעם, לא? כן — הדו'ה'יו הזה מוכר — זה כבר קרה, ולא פעם ולא פעמיים: זה קרה וקורה תמיד, שעומדים להם אלו מגויסים, באיזה 'שטח', בשיאו של איזה חורף קשה, עטופים באיזה דובון, עושים אי-אלו חודשים שלמים של ימי מילואים חסרי-שחר, באיזו מלחמה לא-צפויה ונטולת מטרה; ואיזה ראש-ממשלה זקור-סנטר, איזה ישישון קטקטי עטוף באיזה דובון, קם ממקומו — ובתשובה לאי-אלו שאלות פשוטות הוא תוקע באוזניהם איזו נפיחה ציונית ארוכה, עם שואה, ומצור, ואין-כרירה, ו'האופי המיוחד שלנו', ו'טוב לשמוע את הדברים', ורוצים לזרוק אותנו לים, והיטלר, וועידת-ואנוה, וליל-הברדלח, ולא-פשוט. לא פשוט. (75)

ברשימה הפארודית 'היסטוריה מקוצרת של מפלגת העבודה' (43), מופיע העימות בין רבין לבין פרס, שהטיל את צילו על המפלגה במשך שנות דור, בהגדלה מפלצתית קולוסאלית וקומית להפליא, ההופכת אותו למוטיב החוזר המרכזי בהיסטוריה של תנועת הפועלים מאז היווסדה, ובאמצעות פרולוג מקראי גרוטסקי ('בראשית ברא אלוהים את רבין ואת פרס. והארץ היתה תהו ובוהו וחורשך על פני תהום [...] ויאמר אלוהים "יהי רבין" — ויהי פרס. ויבדל אלוהים בין רבין ובין פרס, ויקרא אלוהים לרבין פרס, ולפרס רבין' [43]). למוטיב המרכזי בהיסטוריה האנושית מאז בריאת העולם. ההפלגה הקומית הפנטסטית והקריקטוריסטית באה להבליט את עובדת הנוכחות החוזרת המתמידה, הנצחית כביכול, של העימות הזו בחיים הציבוריים הישראליים בדור האחרון, נוכחות שאין אפשרות להתנער ממנה, להיפטר ולגדול ממנה.

את תופעת החזרה והמיחזור מאתר רחנבלום לא רק במציאות הישראלית, אלא גם ברחש הרטורית-קשורתית המזדמזם ללא הרף מסביב למציאות הזאת ועוטף אותה במין יקום מילולי מקביל. האספקט הזה של החזרה (כאן באמת יאה השם מיחזור) מטופל בצורה חזיתית גרוטסקית ברשימה 'בלחמניה הזאת כבר היינו, לא?' (134), השואבת את השראתה וכותרתה מסצינת המבוכ בהמפטון קורט, המופיעה בספרו של ג'רום קי ג'רום, שלושה בסירה אחת. בסצינה אלמותית זו, מוביל אחד מגיבורי הסיפור, האריס – המתפאר ביכולתו לנווט בנבכי המבוכ – שורה של אנשים אוכרי דרך ומיואשים אל היציאה או אל מה שנדמה כיציאה. אלא שתוך כדי התקדמות בנפתולי המבוכ, הופכים ההולכים להיות ערים לעובדה, שמזה זמן הם חוזרים ועוברים על פני אותה חצי לחמניה זרקה, שמישהו שמט מידו עמוק בתוך המבוכ. בשלב מסוים מותרים אחרים מהאנשים על הטיירה הכרוכה בתנועה והם נשארים במרכז המבוכ, שכן לשם מגיעה החבורה הכושלת שוב ושוב.

את הסצינה הזאת מאזכר רחנבלום בפתיח לרשימה המציגה את התקשורת הישראלית כמונעת בידי מנגנון מורכב ומסובך, שכל תכליתו למחזר, בהתאם לחוקיות בארוקית מסובכת, פטולמאית, פרשיות שונות, גדולות וקטנות, שכבר מוחזרו בעבר, כמו למשל פרשת קסטנר, פרשת טוביאנסקי, פרשת יוס'ה שוכמכר, משפט אייכמן, רצח ארלוזורוב, פרשת אלטלנה, ישראל בר, העלייה התימנית, רצח דה-האן והקאס-בק של צביקה פיק.⁶⁷ הרשימה 'ויצא הפרשדונה' (137), תוך שהיא מסתווה כמדריך למחזורי פרשיות למיניהם, מספקת תמונה מעוותת, קריקטוריסטית וגרוטסקית עוד יותר, של נגע המיחזור האינסופי הזה, של העלאת הגירה התקשורתית הזאת, היוצרת מעין יקום תקשורת-חללי מעגלי סגור, שבו חולפים ברווחי זמן קבועים על פני אותם עצמים.⁶⁸

תופעה אחרת שאליה מופנים חיצוי הסאטיריים של רחנבלום, אינה מזוהה בהכרח עם סטאטיות או עם בטישה אינסופית במעגל חוזר על עצמו. כיוון שהזמן האוטופי של רחנבלום הוא זמן המיוצג על-ידי תנועה תהליכית מתפתחת, הנמצאת בדיאלוג עם המציאות המשתנה ואינה מחויבת לאיזה דחף מקורי שהניע אותה לראשונה, הרי שאחד מן האויבים השפים בעקבי הזמן הדינמי, הגמיש והרציונלי הזה, הוא הדחף האינרטי. המדובר הוא בדינמיות שהיתה מתאימה ונכונה בשעתה ושמשכיכה – בתוקף חוק ההתמדה המכאני, שהוא מעצם הגדרתו א-רציונלי, זר לרציונליות – להתממש, זאת למרות שאינה מתאימה עוד לזמן המשתנה, למרות שהיא אנכרוניסטית, שהיא בת העבר, והיה עליה למות עם

67 הכללת הקאס-בק של צביקה פיק במערכת הפרשות, מכוננת, ברבזמן, לאופיו המחזורי, המביט את עצמו, של האירוע, וכן גם לוהירטואליות שבו, לעובדה שהוא, בעיקרו של דבר, תופעה תקשורתית בלבד, ללא אחיזה במציאות הממשית.

68 מוטיב החזרה והמיחזור בעולם התקשורת מופיע גם ברשימות 'מילון עזר לשפת הג'יבריש' (99), 'אמנות ההרחקה' (106), 'לוח משדרי החג' (126), 'הסכסוך מת משעמום' (148), 'הריטואל' (151), 'דפים ממילון הקלישאות' (159), 'בעלי דוכנים פורשים מרכולתם' (168) ו'הצפיפות נוסכת' (259).

העבר, או ללבוש צורה חדשה, עדכנית. הדינמיות הזאת, שאינה נשלטת על-ידי תוכנית רציונלית ושאינה נרתמת לשירותה של שום תוכנית כזאת, הופכת משום כך לפאוסה, לקומדיה. האנכרוניזם המאפיין אותה יש בו משום הפיכת האנושי, הזורם, החי, למכאני, טרנספורמציה שהיא היא תמצית הקומי בעיני אחד מגדולי ההוגים של הקומי, ברגסון (ראו: ברגסון, 1981). יש בו משום קימת הגולם על יוצרו, מעשה שוליית הקוסם, שבו התגופה הבלתי-נשלטת, ההולכת ומכפילה את עצמה, קוברת את אדונה. זוהי גם תגופה סיזיפית, שכן כמוקדם או כמאוחר היא נתקלת באילוף רציונלי חזק ממנה, המחייב אותה להשמיד את כל תוצריה ופירותיה.⁶⁹

הגורם השלישי התוקע מקלות בגלגלי הזמן האמיץ, החדש, הפשרני והיגע של רחנבלום, ממאיר אף יותר. המדובר הוא לא רק בכטישה במקום או בתגועה חסרת תכלית שאינה מתקדמת באמת, כמו תגועתו של האריס במבך של המפטון קורט, וגם לא כדינמיות אבסורדית ואנכרוניסטית, אלא בחזרה אחורה בזמן, חזרה המוחקת הישגים (תגועה, התקדמות) של דורות שלמים, של עידן שלם. החזרה אחורה בזמן, המזוהה בעיקר עם המתנחלים וחוגי הימין, עוטה לעתים לבוש בינארי סימטרי ('מן הקוממיות אל הגלותיות, מהצבא הסדיר אל המחותרות [...]), מהממלכתיות אל הקהילתיות, מן הביטחון אל המאורעות, מהישראליות אל הארצישראליות הדר-לאומית, מחינוך ממלכתי למלמדי-דרדקי, מהחילונית אל הרת, מהעבודה העצמית אל הבעזיות, מצמיחה כלכלית ל'חלוקה', ובקיצור מפתח-תקווה לעמק עכור' [78]), לעתים היא לובשת צורה של חזרה ליניארית עקבית, החוצה מאות ואלפי שנה בדרכה אל ערפילי הקדומים של ההיסטוריה ('ואמנם, המסע לאחור של מתי המדבר נמשך במלוא העוז האנכרוניסטי: מתקופת המנדט קצרה הדרך לא רק אל טרומפלדור, תקופת השומר, ביל"ו וחובבי ציון – אלא אל תקופת עזרא ונחמיה; ומשם אל הנביאים האחרונים, ומהם אל הנביאים הראשונים; וממלכים ב אל מלכים א, וממלכות בית-דרד הרחק לאחור – עד הרגע ההיולי של כיבוש יריחו' [84]), ולעתים היא הופכת למעין דילוג אראטי בין תאריכים ושמות קוד של כל מיני אסונות וקטסטרופות מן המיטב שההיסטוריה היהודית יכולה להציע, המתערכלים יחד למעין מחית מיתולוגית, א-היסטורית ('שעונם של המתנחלים [...] מצלצל תמיד תרפ"ט ותרפפ"ו. שעון זה מצלצל גם ת"ח ות"ט, וקישנייב, וחמלניצקי, וספר יהושע, ותקופת בית שני והשואה, והסכם מינכן, ותקופת המנדט' [83]).

ואולם, בכל מקרה, החזרה הבסיסית היא חזרה אל עידן של לימכו, עידן טרומי – טרום-מדינתי, טרום-ריבוני, טרום-נורמלי, מעבר לנקודת-הסף המהפכנית של הקמת מדינת ישראל (אותה נקודת-סף, שאת לידתה ייצג, כאמור, אלתרמן, הן בקוטב ההיסטוריוסופי של יצירתו הקאנונית – שירי עיר היונה, והן בשירת העת והעתות שלו – שירי הטור

69 ראו ברשימה 'אטיודים ציוניים' (79).

השביעי). רוזנבלום כמעט שאינו מתייחס לנקודת הלידה הקריטית הזאת. היא בשבילו חור שחור, למרות שזהו המפץ הגדול שממנו מתחיל הכול, ושלקראתו חתר הכול בעבר (למן שיבת ציון). מבחינה זו, רוזנבלום הוא פוסט-ציוני. המפעל הציוני הגיע לגביו למימושו ברגע הקמת המדינה, וכאותם בעלי חיים שרגע המימוש המיני שלהם הוא גם רגע מותם, באותו רגע הוא סיים את חייו. באופן פרדוקסלי משהו, כל מה שהיה לפני אותו רגע תקף, נמרץ, סוער, מהפכני, ממוקד-מטרה-עתידי-צודקת – הופך להיות בן רגע אנכרוניזם פתטי, מגוחך ומזיק, העטוף בענן של רטוריקה שקרית מזויפת, ממכור-ג'מבו מנותק מן המציאות. שחזור הרטוריקה הציונית, שחזור הפרקטיקות הציוניות לאחר אותו רגע, הוא כבר בגדר אנכרוניזם. אחדים מחיצוי המשוּיפים, הדקים והארכיים ביותר של רוזנבלום מכוונים כלפי הציונות הסוכנותית הארכאית הזאת, 'הציוניזם-מוס', כפי שהוא מכנה אותו בארכאיזם מלעיג.⁷⁰ האנכרוניזם של הזמן הישראלי נולד, אם כן, בעצם הרגע שבו נולדה המדינה ושבו החלה הספירה של הזמן הזה. לפי רוזנבלום, עם הקמת המדינה היה על 'הפרויקט הציוני' (שהגיע להשלמתו) לפנות את מקומו לטובת 'הפרויקט הישראלי', כלומר, לטובת אתוס ומדיניות המיועדים לשרת את רווחתם וביטחונם של אזרחי המדינה הריבונית החדשה שנוצרה. אלא שבאורח טרגי ומסוכן, לא נותק חבל הטבור הציוני מעם הרך הנולד הישראלי; מה שהיה ערוץ חיוני של הזנה, הופך לצינור המזוים אל היילוד שכבר התבגר נוזלים מרעילים, הפוגמים בהתפתחותו הנורמלית ומעוותים אותה.

המסע אחורה בזמן הוא, אם כן, מסע אל הביצות, אל המאורעות, אל הקהילתיות, אל הגלותיות. זהו מסע שהוא בגדר הפניית עורף והתעלמות מהריבונות הישראלית הרופפת, השבירה, ההוּוּיית, הנאחזת בנורמליות.

לאורכה ולרוחבה של כתיבתו של רוזנבלום נארג מוטיב הזמן הנכה, העקום, המתפתל, הסובב במעגלים, שאינו מתקדם לשום מקום, או לחלופין – דוהר ופניו לעבר, והופך לרשת טעונה ודחוסה. זוהי רשת עשירה במטאפורות מגוונות מתחומים שונים – אשר לא תמיד עולות בקנה אחד, רשת מלאת פרדוקסים, סתירות, פערים וחוסר-לכידות.⁷¹ כל אלה אינם פוגמים בהכרח באפקטיביות ובברק הקומי והסרקאסטי שלה.

70 ראו, למשל, ברשימות 'קיצור תולדות בעיית הזהות' (הוא 'גילה את הציונות' באמצעות מודעה קטנה של הסוכנות, שהציעה מישרת שליח-עלייה ומדריך קיץ באושקוש, ויסקונסין. כאשר שמע מהו גובה השכר בדולרים – החל להבין לראשונה את חשיבות ההגשמה הציונית. כאשר פירטו באוזניו את תנאי המשרה ואת גובה ההשתתפות בשכר הדירה – הבין אט-אט את חשיבות העלייה. כאשר ראה לראשונה את בית-העץ הגדול, השוכן בפאתי היער – חש בפעם הראשונה שהוא יותר יהודי מישראלי, וכו' [16]), 'אטיודים ציוניים' [79] ו'האם הציונות בוכה או צוחקת' [146]. בביקורתו החריפה כלפי הציונות הסוכנותית, רוזנבלום הוא ממשיכו של אלתרמן. ראו, למשל, הטורים הסאטיריים שרוכזו בפרק 'ניר-פומבדיתא' [הטור השביעי, ספר שני, 69-100].

71 כך, למשל, את הזמן הנמרץ של רוזנבלום יכולים לאמץ גם המתנחלים. הם יכולים לטעון לכתר היורשים האמיתיים של הזמן הציוני האותנטי, הדינמי, הצועד קדימה. משום כך מקפיד רוזנבלום

ברשימה 'מסקנות' (119), העוסקת בהתגוננות מפני פעולות טרור, מופיע המונח הרוזנבלומי 'קונספציית ה'רטרו''. קונספציית ה'רטרו' היא התפיסה שלפיה העתיד מורכב כל-כולו אך ורק מנתחים של העבר. לאור קונספציית ה'רטרו', המלצות ועדת הבדיקה לאסון האוטובוס שדורדר בידי מחבל בדרך לירושלים, כוללות שורה של צעדים שכולם נועדו למנוע את הפיגוע שכבר היה, ולא דווקא את הפיגוע העתידי, למשל, 'ייתכן למשל שמחבל ייך בנהג, ולא דווקא יסובב את ההגה [...]'. ייתכן שהוא יירה – אבל לא בתוך אוטובוס דווקא. וייתכנו חבלות בדרכים אחרות, בכל תחבורה אחרים, במקומות ובמועדים בלתי צפויים' (119); 'אבל מה לעשות – איך אפשר (כדבר סר האמפרי) לצפות מראש את הבלתי צפוי? אז מתכוננים למה שכבר היה' (שם).

קונספציית ה'רטרו' – השלכה של העבר על העתיד במישור הקוגניטיבי, קשורה, דומה, לכשל של חוק ההתמדה – השלכה של העבר על העתיד במישור הפרקטי, שימור פתטי אנכרוניסטי של פעילות שהיתה טובה לשעתה, ואילו עתה נזקה מרובה מתועלתה. אלא שאם נבחן לרגע את שתי התופעות הזמניות האחרות הנמצאות על הכוונת של רוזנבלום – החזרה והמסע אחורה בזמן – נגלה שגם התופעות הללו הן ביטוי של השלכת העבר על העתיד. גם הן מחבלות בקיומו השביר של הווה נמשך, שאינו ממושך לטובת העתיד, ולא הוטבע בו כובד משקלו של העבר, הווה נמשך, הזוקף את ראשו ומתקדם בזהירות ובערנות, צעד אחר צעד.

הרחבת השקף תאפשר לנו לראות (ושמץ מן הדבר הזה כבר התגלה בדיון לעיל), שגם את העימות בין צמד תאומי המריבה הגדולים של רוזנבלום, הישראליות והיהודיות, או הישראליות והארצישראליות (או העמישראליות), ניתן לתפוס כמונחים של המאבק על תפיסת הזמן. הניסיון של העמישראליות 'הדקלרטיבית, המשיחית, הלאומנית, הטרנסצנדנטלית' (205) לקבור תחתיה 'את ההרפתקה הקטנה הזאת, את הגבשוש ההיסטורי התכול והפעוט הזה' (208) של הישראליות, הוא ניסיון להשליך את העבר על העתיד (תוך כדי התעלמות ורמיסת ההווה). ניתן לומר, אם כן, שמוטיב ה'רטרו' – החבלה השיטתית בצעידה הזהירה, המושכלת אל העתיד – על המטאפורות העשירות, על

להגדיר את מעשיהם כ'פארודיות מגושמות על תקופות הרואיות באמת של התנחלות, כיבוש, עבודה עברית ומלחמה לביטחון' (78). כמו כן, התמונה העולה מרשימה כמו 'הסכסוך מת משעמום', המציגה את שאלת השטחים כוויכוח האחד והיחיד המתנהל בארץ מזה חצי יובל שנה, אינה עולה בקנה אחד עם התמונה העולה מרשימות כמו 'בלחמניה הזאת כבר היינו, לא?', 'יצא הפרשדונה' ורשימות אחרות על מיחזור הפרשות האינסופי העולה מהן ושאותו הן מגנות. לא ברורה לחלוטין גם קביעת זמן ההתחלה של 'המיחזור הסטגנטי' של הפרשות, המתואר ברשימה 'בלחמניה הזאת כבר היינו, לא?' שנות החמישים? שנות העשרים? גם הדימויים הקוסמיים ('מסלול גרמי השמים על-פי תלמי', 'למחזור הגדול והקבוע הזה נלווים אין-ספור כוכבי לכת, כוכבי שביט ואף מיני מטאוריטים') והקולינאריים ("שנות החמישים" [...] מהוות את עיסת היסוד'), אינם יוצרים בהכרח תמונה פיגורטיבית קוהרנטית.

הפרדוקסים ועל הסתירות הבלתי־נמנעות המלוות אותו, הוא מוטיב־האב של כתיבתו של רחנבלום כולה.

סיכום

את כתיבתו של דורון רחנבלום אפשר לתאר כאנטומיה מזהירה של הגחכה והלעגה. הרשימה 'אמר איש לשכת רה"מ שמיר' (60) יכולה להוות דוגמה מייצגת לכך. כאור הברק, המאיר לרגע איוז מאורת טרולים חשוכה ושלאורו הם נראים במלוא כיעורם, גסותם, טימטומם וניוולם — אחד נוהם, אחד מכרסם, אחד מתגרד, זה פולה את כיניו ופרעושיו, אחד ידו תקועה בתוך אחנו או אפו — כך מאיר אור הברק הקר, החד מאין כמוהו, של רחנבלום את ישיבת ממשלת ישראל. בהינף עט וירטואוזי אחד, מוכנס ראש הממשלה שמיר — הבוטש את דרכו במסדרון ודורש שהמשטרה 'תיערך בכל עוצמתה' לטפל באנשי כת המאקויה שהגיעו שוב לירושלים, ושסדר יומו מתבסס על 'דייסה ביתית העשויה מדתיים, מספרי־תורה, ממחנה־לאומי, מזקני התנועה [ו] מטקסים לאומיים שאינם דורשים עמידה בחץ', ואיתו יחד מוכנסים גם חברי ממשלתו — המעקצץ והמחצרץ, הבוהה והבוטש, המצמצץ והמפלצץ, העברקן והמשפטן — אל פנתאון הקריקטורות הקומיות הגרוטסקיות האכזריות של הספרות העברית.

דורון רחנבלום הוא אדם נטול כוח השפעה פוליטית ממשית. אין לו גייסות. הוא לא חבר מרכז. הוא לא פעיל מפלגתי. הנשק שלו הוא נשק המילים. זהו הנשק הקלאסי של ההשכלה. בשם ההשכלה, בשם הזמן הדינאמי, הבשל, הנע, המתפתח, הערני, שאינו אץ לאחור ואינו דוהר בעיוורון קדימה, תוקף רחנבלום את מטרות הדמות שלו והופך אותן לקורבנות אירוניים וגרוטסקיים (כלומר, קורבנות של המבט האירוני המגחך שלו). אלא שמעבר להקרנת הנגטיב או הצללית של האוטופיה הסאטירית — אותו חזון חיובי (לא נטול סתירות או פערים כפי שראינו), הניצב, מטושטש משהו, ברקע הסאטירה ומהווה את הנימוק והבסיס להתקפותיה — אוטופיה שקווי המיתאר שלה מוסקים על דרך האקסטרפולציה וההיקש, כמו גם על דרך ההצטברות של האמירות החיוביות הישירות המופיעות פה ושם לאורך הטקסטים, מוחשת ביצירתו של רחנבלום איוז אנרגיה טהורה של הרס. הסאטירות של רחנבלום, ובמיוחד הפארודיות הסאטיריות שלו, הם תצוגת תכלית של שנינה אירונית טהורה. יש בהן משהו חיוני, קדם־רציונלי או אל־רציונלי. הן מקרינות איוז תחושה של שחרור.

הפארודיות של רחנבלום הן אתרים של חופש אינטלקטואלי מוחלט. זהו אולי הערך הגדול ביותר שלהם. הן משוחררות ממערכת האיוזנים והבלמים של הדיסקורס הפובליציסטי השגור. הן פורקות עול. החופש הזה מוצא ביטוי באורגיה קרנבלית של הרס: פריצה חיונית של אנרגיה חקיינית, מלעיגה ומגחכה, שאינה פוסחת על איש, ושאישה יכולה להישפך על כל אחד. האינטלקט הרחנבלומי הוא אינטלקט קומי. המדובר הוא

באינטליגנציה חריפה, שדרך הביטוי שלה, האלמנט שלה, הוא הקומי (אמנם בגילוייו האגרסיבי, החומצתי והסרקאסטי, ולא ההומוריסטי, הקליל והחמים). כשדורון רוזנבלום יורד עם שלל כלי המשחית המילוליים שלו אל רחוב העיירה המאובקת ותר אחרי מטרה מתאימה, אתה שוכח לרגע את הזמן האוטופי, הרציונלי, הנאור (הנאיבי והשטחי משהו), שהוא נביאו. בעיניו ניתן לאתר איזה נצנוץ, איזה ברק חשוד. הנצנוץ הרזנבלומי החשוד הזה הוא נקודת אור. זהו נצנוצה של להט החרב המתהפכת של הסרקאזם המשכילי החד והסר-הרחמים, היוצא שוב לדרכו, דרך המאבק האבוד, הדון-קישוטי, באויביו המיתולוגיים: הקנאות, הצביעות, השקר, הטמטום, הסטגנציה העבשה, תאוות הכוח המתפתלת בכמיהתה החשופה, הרשעות, ההתנשאות, היומרנות. כפי שהוא מיטיב לדעת ולאחר, אויבים אלה נמצאים בכל מקום.

ביבליוגרפיה

אלתרמן, נתן

תש"ח: הטור השביעי, עם עובד, תל-אביב.

תשי"ד: הטור השביעי, ספר שני, דבר, תל-אביב.

תשל"א: עיר היונה, הקיבוץ המאוחד, רמת-גן.

ברגסון, אנרי

1981: הצחוק, ראובן מס, ירושלים.

גומבריק, א"ה

1984: סוס עץ או שורשי הצורה האומנותית, הקיבוץ המאוחד ספרית פועלים, תל-אביב.

מנדלי מוכר ספרים

תש"ז: כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, דביר, תל-אביב

קורצויל, ברוך

תשכ"ו: על הסיפור הישראלי, בין חוץ לבין האבסורדי, שוקן, ירושלים ותל-אביב.

רוזנבלום, דורון

1996: תוגת הישראליות, עם עובד, תל-אביב.

שלום עליכם

חשי"ט: מוטיל בן פייסי החזן, כתבי שלום עליכם, כרך שביעי, דביר, תל-אביב.

שקד, גרשון

1965: בין שחוק לדמע, מסדה, גבעתיים-רמת-גן.

Beerbohm, M.

1953: 'The Spirit of Caricature', *A Variety of Things*, William Heinemann Ltd, Melbourne, London, Toronto.

1993: 'The Mote in the Middle of the Distance', *A Christmas Garland*, Yale University Press, New Haven and London.

Dentith, S.

2000: *Parody*, Routledge, London and New York.

Highet, G.

1962: *The Anatomy of Satire*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Jump, D.

1972: *Burlesque*, Methuen & Co Ltd, London, 1972.

Meucke, C. D.

1969: *The Compass of Irony*, Methuen, London and New York.

Pliny

1938: *Natural History*, William Heinemann Ltd, London, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.