



"נדמה לי כאילו קירות הבית התפתלו מכאב"

על הבית בשירה העברית בת־זמננו

יובל פז

בהיבט הילדותי, בית הוא המקום שאליו חוזרים תמיד, המבצר האישי הסגור והמוגן, החיק שבו נחים כל החוס, האהבה, האחריות וההבנה (יצחק בן־נר, הארץ, 13.4.2011).

אדם צריך בית, מקום שירגיש בו בטוח, מרחב מוגדר שיפריד אותו מהכאוס שסביבו. "ביתי הוא מבצרי", אומר הפתגם הבריטי, שקובע כי הבית משמש לאדם מקום הגנה מפני ה"אחר" המאיים. תחושת המוגנות היא תנאי לתחושת ביטחון שאינה רק פיזית, אלא גם רגשית – בזכות המוכר והידוע שמקיפים את האדם בתוך ביתו. שם הוא יכול למצוא מנוח לנפשו.

"בית" הוא גם המונח המקובל לתיאור יחידה מבנית של שיר. אחת ההגדרות של בית בשיר היא: "רצף שורות מאורגן בתבנית מסוימת של מספר שורות, סוג משקל ומתכונת חריזה החוזרים בכל שיר" (זנדבנק, 2002). בשירה המודרנית ניכר ביטול המחויבות בקיום הגדרה זו, וניתן למצוא מגוון גדול וחופשי של צורות שונות בחלוקת השיר לשורות ולבתים.

המושג בית שזור כחוט השני בשירה העברית על אלפי שנותיה. בתקופת המקרא הוא נזכר, בין השאר, בשיר השירים: "אֶל־מִשְׁכְּבִי בְלִילוֹת בְּקִשְׁתִּי אֶת שְׂאֵהָבָה נִפְשִׁי בְּקִשְׁתִּיו וְלֹא מִצְאָתִיו. בִּאֲקוּמָהּ נָא וְאֶסֹבְבָה בְּעִיר בְּשׁוּקִים וּבְרַחֲבוֹת אֲבַקְשֶׁה אֶת שְׂאֵהָבָה נִפְשִׁי בְּקִשְׁתִּיו וְלֹא מִצְאָתִיו. גִּמְצְאוֹנֵי הַשְּׂמֵרִים הַסְּבָכִים בְּעִיר

את שאהבה נפשי ראייתם. ד כמעט שעברתי מהם עד שמצאתי את שאהבה נפשי אחרתי ולא ארפנו עד שהביאתי אל בית אמי ואל הדר הורתי" (שיר השירים, ג א-ד). בשיר זה מתואר הלילה של הנערה המחפשת אחר אהובה, ואינה חוששת לבקש מהשומרים שיעזרו לה בכך. כשהיא מוצאת אותו, היא מביאה אותו אל בית אמה. פעמיים מוזכר כאן הבית, הן כמקום משכבה בלילות של הדוברת המיוסרת – בחדרה, על מיטתה בכדידותה בהיעדר אהובה – והן כבית אמה. דומה כי רק נפש אהובה תעבור את מפתן הדלת, תאושר בידי הסמכות ההורית, ואז תוכל לבוא אל תוך החדר שבבית. כך מסמן הבית את הפנים שמסביבו חוץ, לא רק במובן הממשי, אלא גם כמטפורה לגוף החיצוני ולחדרי הלב שבתוכו.

במאמר זה אבקש לסקור ייצוגים שונים של "בית", כפי שהוא ניצב – לעיתים קבוע, לעיתים ארעי – בתולדות השירה העברית המודרנית. לשם כך אדון בהיבטים השונים שלו כמבנה פיזי, כטריטוריה אישית, חברתית ולאומית, כמוקד במרחב הפתוח וכמסמן מטונימי של ה"עצמי" בהקשר של זהות וביחס ל"אחר". הבית הפיזי מייצג את החומר שבתוך הרוח, שהיא הטבע. המתח בין החומרי לרוחני עשוי להקביל למתח בין הגוף לנפש. את הבית הפיזי ניתן לדמות לגוף ואת הבית המטפורי – לנפש. דרך נוספת היא לזהות את מעטפת הבית עם הגוף ואת פנים הבית עם הנפש. אלה גם אלה הופכים את המושג "בית" למפתח חיוני להבנת שירים רבים שבהם הוא נבנה, עומד, מתפורר, מתמוטט. אפשרויות אלו עשויות לגלם את הקיום האנושי מלידה, דרך החיים ועד המוות.

בית ראשון – רחוב חיים נחמן ביאליק 22, תל אביב

בית היה למושג רב-משמעות בשירתו של חיים נחמן ביאליק. בתים שונים העסיקו את המשורר לאורך שנות יצירתו. היו אלה הבית האישי ולצדו בית המדרש, ומנגד הבית הלאומי. כבר ב-1894, בהיותו בן 21 בלבד, כתב ביאליק את "ברכת עם",¹ ובו הוא מהלל את אנשי העלייה הראשונה. השיר נפתח במילים: "תחזקנה ידי כל-אחינו המחוננים/ עפרות ארצנו באשר הם שם;/ אל יפל רוחכם – עליוזם, מתרוננים/ באו שכם אחר לעזרת העם!", ובהמשך הוא מתייחס ישירות למושג

1 חיים נחמן ביאליק, השירים, עמ' 40. כל מושאי ההפניות בהערות השוליים נכללים ברשימת המקורות בסוף המאמר.

הבית – "אם-לא את-הטפחות – רק מסד יסדתם – / רב-לקם, אחי, עמלכם לא- שוא!", ומעורר את הבונים להמשיך עד לסיום הבנייה: "קוממו שממות עולם ובנו בנן-עד!". אלו מילים אופטימיות שהפכו לאחד מהמנוניה של תנועת הפועלים הארץ-ישראלית, והושר לרוב בעצרותיה.

במקביל עסק ביאליק בבית החינוך שבו גדל, הלא הוא בית המדרש. יחסו לבית זה היה אמביוולנטי, מכיוון ששנות סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 סימנו את המעבר של יהודים רבים מהעולם הדתי הישן אל העולם החילוני החדש, שהפציע בזכות תנועת ההשכלה. ההתלבטות האישית של ביאליק במה לבחור – בנאמנות למסורת שמשמעה חיי מחנק בבית המדרש, או בהתחדשות של היפתחות לעולם הרחב במחיר של נטישת המסורת – באה לידי ביטוי עז בשיר "לבדי" (1902). בתחילתו מביע המשורר את תסכולו על היוותרותו לבד בשעה שכולם הלכו אחר הרוח והאור שהביאה עמה תנועת ההשכלה: "כלם נשא הרוח, כלם סחף האור, / שירה חדשה את-בקר חיהם הרנינה; / ואני, גוזל רב, נשתכחתי מלב / תחת פנפי השכינה". הוא מודע לערעור יסודות הבית שהוא נותר בו לבדו, עדיין בחסות השכינה: "בדד, בדד נשארת, והשכינה אף-היא / פנף ימינה השבורה על-ראשי הרעידה". הכנף הימנית השבורה מייצגת את שבירת ההגנה הביתית. הוא מצר על השכינה שהופכת זרה בתוך ביתה, ועדיין הוא מזדהה עימה ונותר לצידה: "כבר נתגרשה מכל-הנזיות, רק-עוד / פנת סתר שוממה וקטנה נשארה – / בית-המדרש – ותתכס בצל, ואהי / עמה יחד בצרה". בעוד השכינה המגורשת נאלצת להסתתר בפניה שוממה וחשוכה בתוך ביתה, נוהה המשורר אחר החופש, אחר האור. הוא מבקש להשתחרר ממועקת החיים שמייצג בית המדרש: "וכשכלה לכבי לחלון, לאור, / וכשצר-לי המקום מתחת לכנפה – / כבשה ראשה בכתפי, ודמעתה על-דף / גמרתי נטפה". רק היציאה מהבית הדתי תחליף את דף הגמרא בדפים של "שירה חדשה", של השכלה רחבה ושל רוחניות מגוונת, שלהן משתוקק המשורר. הוא יודע כי הוויתור על הבית יגבה ממנו מחיר. הוא יאלץ לשאת על מצפונו את חטא הנטישה, לקבל עליו את הפגיעה האנושה ביהדות שכל חייו עד כה חסה בצילה, אולם הוא גם יודע שאם לא יעזוב, לא ימצא מנוח לנפשו, אלא את מותו, כמשתמע מהארמו לתפילת האשכבה "אל מלא רחמים": "אל מלא רחמים, שוכן בפרומים, /

המָצָא מְנוּחָה נְכוֹנָה, עַל פְּנֵי הַשְּׂכִינָה, / בְּמַעְלוֹת קְדוּשִׁים וְטְהוּרִים...", כלומר
 הישארות בבית תחת כנפי השכינה פירושה "מנוחה נכונה" על כנפי השכינה.
 בשירתו האישית, שבה ביאליק נתן ביטוי להתחבטויות רומנטיות, שימש
 חלון הבית כגבול המפריד בין הפנטזיה לבין מימושה. כך לדוגמה בשיר "הלילה
 ארבתי"³ (1901), שבו מתבונן הדובר באהובתו מבעד לחלון: "הַלַּיְלָה אֲרַבְתִּי עַל־
 חֲדָרְךָ / וְאֶרְאֶךָ שִׁמְמָה הַחֲרָשֶׁת; / בְּעֵינֶיךָ הַנְּבוֹכוֹת בְּחִלּוֹן / נִשְׁמַתְךָ הָאֲבָדָה בְּקִשְׁתְּךָ – /
 בְּקִשְׁתְּךָ אֶת־גְּמוּל חֶסֶד נְעוּרֶיךָ – / וְאֵת לֹא־רְאִית, אֲהוּבָתִי, / כִּי פִּיּוֹנָה חֲרָדָה בְּחִלּוֹנְךָ /
 הִתְחַבְּטָה, הִתְלַבְּטָה נִשְׁמַתִּי". דומה כי המשורר מבחין באהובה המתבודדת בחדרה,
 נשמתה אוברת, אולי בחפשה אחר אהוב אחר, בעודו עומד בחוץ, משתוקק אליה,
 אך שקוף למבטיה. שלא כב"לכדי", שבו נמצא המשורר בתוך הבית – בית
 המדרש – ומתאווה לצאת, כאן הוא נמצא מחוץ לבית ומייחל להיכנס. בשני
 השירים משמש ה"בית" כעין מחסום בחיי האדם, שחש בדידות ותסכול בתוכו
 ומחוצה לו, רגשות שלא מותירים לו אלא "לדפוק את הראש בקיר", כמאמר הביטוי
 העממי, או להתפלל: "יִסֵּב חֲזָקִיהוּ פָּנָיו אֶל הַקִּיר, וַיִּתְפַּלֵּל אֶל ה'" (ישעיהו לח ב).
 לדברי המלבי"ם, פרשן המקרא, על האדם להסב פניו אל הקיר כדי שלא יטרדוהו
 בני הבית, ויוכל להתפלל מקירות ליבו.

ביטוי נוסף לחשיבות הבית בשירת ביאליק ניתן למצוא בשיר "ביום קיץ, יום
 חם" (1896).⁴ ביצירה זו משחר ביאליק לחסד ולנדיבות של האדם כלפי רעו.
 ביום קיץ לוחט קורא המשורר לפתוח את דלתות הבית ואת דלתות הלב ולהזמין
 את השוהה בחוץ להיכנס. אותו הדבר מבקש ביאליק לעשות גם בליל חורף קר
 וחסוך – להזמין את הזר להתארח, אף שמדובר בבית פשוט וקטן מידות: "בֵּיתִי
 קָטָן וְנָדֵל, בְּלִי מְכֻלּוּלִים וּפְאָר, אֵךְ הוּא חָם, מְלֵא אוֹר וּפְתוּחַ לְגַר, / עַל־הָאֵחַ בְּעֵר
 אֵשׁ, עַל־הַשְּׁלֶחֶן הַיָּר – / אֶצְלִי שֵׁב וְהִתְחַמֵּם, אֵךְ אֲבִד!". המשורר שווה כאן את
 הבית הפיזי בבית הרגשי וקורא גם למי שביתו דל לראות את זולתו חסר הבית
 ולקבל אותו בשעת דחק: "וּבְהַשְׁמַע מִיֵּלֶל סוּפַת לַיִל קוֹל פְּאוּב, / זָכַר נִזְכָּר עֲנוּת
 רֵשׁ גֹּעַ בְּרָחוּב, / וְחֻצְצִיתֶךָ אֶל־לֵב, רְעִי, אַחֵי הַטּוֹב / וְרִסִּים נְאֻמָּן אוֹרִידָה עָלֶיךָ".
 למרות הציפייה לסולידריות חברתית, ביאליק אינו מוותר על זכות הפרטיות, על
 הרצון להתייחד עם צערו, להישאר לכדו בתוך ביתו, שאינו יכול להכיל מצוקה של

3 חיים נחמן ביאליק, השירים, עמ' 205.

4 חיים נחמן ביאליק, השירים, עמ' 94-95.

שניים: "אך בבא תור הסתו, בימי סגריר ועב; / עמום שומם היקום, רפש הולך ורב, [...] בשממון הזה אֶחָפֵץ בְּדַד הַיּוֹת; / וּבְהִתְעַטֵּף הַלֵּב וּבְהִיּוֹתוֹ לְמָסוּס / אֶל־תִּרְאֵנִי עֵין זָר, זָר לֹא־יִבִין אֶת־זֹאת – / וְעִרְרִי אֶחְרִישָׁה בִּיגוֹנִי". בשיר זה מעמיד ביאליק את הבית כדבר והיפוכו – כמקום של אחוות רעים וכמקום של צער ובדידות. הבית כמטפורה ללב הוא מקום שנפתח ונסגר, לעיתים מקבל ולעיתים דוחה, מקום שיש בו פוטנציאל לתקווה וגם מושב טבעי של עצב ויגון.

ביאליק עלה לארץ ישראל בשנת 1924. ב־1926 הוא התיישב בבית שנבנה במיוחד עבורו בתל אביב ברחוב שנקרא על שמו עוד בחייו. כמי שהתפקד אך מעולם לא הפנה עורף לדת אימץ ביאליק השקפת עולם ליברלית וסובלנית וניסח אותה כך: "הנני מבדיל הבדלה גמורה בין מה שאדם עושה בפרהסיה ובין מה שהוא עושה בחדרי ביתו. בפרהסיה, אם אדם יעשן ב'עונג שבת'⁵ שלי, אוחזנו במפרקתו ואשליכנו החוצה, מה שאין כן בחדרי ביתו, ברשות היחיד שלו. שם צריך שיהיה בן חורין לנהוג כחפצו, ואת החשבון בינו ובין קונו יעשה הוא בעצמו, באין איש איתו".⁶

ביתו של ביאליק הפך מוקד עלייה לרגל. חיים גליקסברג סיפר על שיחה עם ביאליק: "פתאום הסתובב, עמד כנגד פני, הביט עלי בעיניים פקוחות – ובלחש צרוד: 'אתה מבין, כאן אין מניחים לי לכתוב'... ובהמשיכו ללכת: 'לו יכולתי למצוא לי חדר קטן, שאיש לא יידע את מקומי – הייתי מאושר. הייתי סוגר את עצמי ועובד'"⁷ ב־1933 עבר ביאליק להתגורר בדירה קטנה ברמת גן, ולאחר מותו נקרא הרוב על שמו.

בית שני – אברהם שלונסקי ולאה גולדברג: כותלי הבית והדלת הנסגרת

אברהם שלונסקי מתייחס אל הבית כאל הוויה המשתלבת במרחב. בשירו "פְּתָלִי בֵיתִי"⁸ הוא מדגיש בארבע חזרות אנפוריות כי "פְּתָלִי בֵיתִי אֵינֶם פְּחִיץ לִי בִּינִי לְבִין עוֹלָם", כלומר אין הפרדה ביני לבין ההוויה שמחוצה לי. הבית כאן מטונימי לאדם,

5 מפגשי תרבות שקיים ביאליק בתל אביב בשבתות אחר הצהריים.

6 ש. שלום, עם ח"נ ביאליק ומ' ברוד, 1984, עמ' 44.

7 חיים גליקסברג, ביאליק יום־יום, הקיבוץ המאוחד, 1945.

8 אברהם שלונסקי, שירים, כרך ה', עמ' 114.

המכיר בחשיבות ההקשבה הפנימית, אבל בה במידה מבין כי הצניעות היא תנאי להקשבה לאחר: "יש חסד הצמיחה, המקשיבה אך פנימה, כי המקשיב לכל אינו שומע כלום, רק המחריש המלותיו לשמע הדממה/ שומע את הפל ואת כלם". בהמשך השיר מעביר שלונסקי את תשומת הלב מחוש השמיעה לחוש הראייה. הוא חוזר על טענתו בדבר קירות הבית שאינם חוצצים בינו לעולם, אולם מכיר בהיותם חיוניים להתבוננות פנימית עמוקה. קירות הבית שומרים על האדם מלהיחשף לכול ולכן לא לראות דבר, והם מאפשרים לו למקד את מבטו אל הדבר האחד ובזכות מיקוד זה לראות הכול: "פתלי ביתי אינם פחיץ לי ביני לבין עולם – הם עצמית-עיניו של הרואה דבר עד תם; כי הרואה הכל אינו רואה מאומה, רק הצופה אל האחד-ואין-בלתו/ זוכה לראות כל הדברים כלם". מהשיר עולה הצורך בבית לשם שמירה על גבולות. נדרשת הפרדה פיזית מהחוץ, אך יש להישמר מניתוק שעלול להוביל לכרידות. על כותלי הבית להיות חזקים כדי שיגנו על היושב ביניהם, ועם זאת עליהם להיות שקופים, כך שיאפשרו קשר של הקשבה לעולם והתבוננות בו לשם צמיחה שתתקיים רק על רקע איזון בין החוץ לפנים. כותלי הבית הם "סוד ההתגלות", הם המאפשרים דיבור – ודיבור הוא תנאי להכרה בזולת, כפי שהוא תנאי להתבוננות פנימית: "רק המסיח עם נפשו מסיח עם כלם".

לאה גולדברג מעצבת את הבית ביצירתה כמטונימיה למצב הנפש. כבר בשיר הפתיחה של ספר הביכורים שלה, "טבעות עשן"⁹ (1935) מתעמתת המשוררת עם הלוך נפש הנוצר לא מטבעות העשן, אלא מצילן. "ציל טבעות העשן על הקיר/ עף אל עינת וילאות. השעון מסתכל בי ואיננו מכיר/ את פני ששקטו מאד". זוהי אפוא נקודת מוצא של מי שפועלת מחוץ למושג הזמן ובאופן מפתיע מקבלת זאת בהשלמה. זהות המשוררת אובדת אל מול פני הזמן התמהות, ושיניה הקהות לא יצליחו לכרסם את העצב שיבוא מחר. אפשר שהשיניים כלל לא מעוניינות להילחם ביגון הצפוי, מתוך בחירה בהשלמה הפסיבית עימו. השקט בבית האחרון חייתי, "שקט זה הרובץ כחתול לרגלי/ פא אלי בטעות וישן" – הוא רובץ כחתול ובכך מקטין את האיום. לכאורה זהו שקט שניתן לשלוט בו, שהרי הוא בא בטעות והוא אף ישן, אך למעשה זהו רמז למצב של אי-נוחות, המתקבל בהבנה מרוככת: "וצלו מחיד לי מארבעת כתלי/ ממעוף טבעות העשן". אצל גולדברג, שלא כמו אצל שלונסקי, הקירות אינם גבולות הבית, אלא משויכים מלכתחילה לנפש המשוררת.

9 לאה גולדברג, שירים, כרך א', עמ' 13.

השעון שעוקב במחוגיו הנעים אחר פעימות הלב ותוהה מי זאת המהלכת כזרה בתוך ביתה-נפשה עשוי לסמל את הזמן החולף, שהוא גם משקיט ומרגיע, אבל גם מצלצל כתזכורת לבוא הקץ המתקרב.

במחזור השירים "דוממים", המופיע בסמוך לשיר "טבעות העשן", מעוצב הבית הפיזי והנפשי ביתר שאת. כך בשיר ב', "בערב": אָנִי יוֹדְעֵת אֶת פְּרוּשׁ הַמְּלָה "עֶרֶב". / והיא נוֹסֶכֶת תּוֹגָה אֶל לְבֵי הַמַּחְרָר, / כִּי זוֹהִי הַשְּׁעָה בַּה דְּלֵתִי נִסְגָּרֶת, / והיא תִּפְתַּח רַק בְּיוֹם הַמַּחְרָת". אלא שלא די בסגירת הדלת, החרדה חודרת גם מבעד לתריסים: "מְגִיחִים צִלְלִים בְּעַד הַתְּרִיסִים הַמוֹגְפִים / וְיוֹשְׁבִים בְּמַעְגַל סָבִיב לַמְנוּרָה / וְשׁוֹלְחִים מְדֵי רֵגַע רְמִזִּים מְרַפְרְפִים / לַתְּמוֹנְתֵי הַמֵּתְנַדְנֶדֶת בְּמַרְאָה". זוהי תמונה עגומה של אדם מאוים בתוך ביתו. הצללים כסמל לפחדים או למחשבות טורדניות מגיחים פנימה על אף התריסים המוגפים, וישיבתם סביב המנורה, להבדיל מישיבת חברים סביב למדורה, מובנת כמהלך הרסני לנפש. הללו מזכירים למשוררת את חולשתה המגולמת בהשתקפותה המתנדנדת במראה. זוהי תמונה המבטאת תחושה של רדיפה. החלונות, שאצל ביאליק סימלו תקווה, משמשים כאן לשמשות שאי אפשר להסתכל מבעדן, כי הם עצמם עוינים את המשוררת המכונסת בביתה: "וְהַחֲלוֹנוֹת הַלּוֹעֲגִים מְסַתְּפִלִים בִּי אֲרָכוֹת. / רַק הַמְנוּרָה הַמֵּתְאֲבֵלֶת מְלַמְעֵלָה / חוֹשֶׁבֶת: "מִיֵּד הֵן תִּתְחַלְנָה לְבָפוֹת – / זוֹ שְׁבַמְרָאָה זוֹ הַדּוּמָה לָהּ". המנורה שמסמלת את הטוב שבאור מכירה אף היא, כמי שמוקפת צללים, באפקט המתעתע והמפחיד של כתמים שחורים המתרוצצים על הקיר. גולדברג, שלא כשלונסקי, מציגה אפוא את כותלי הבית על חלונותיהם ותריסיהם לא רק כחיץ בינה ובין העולם, אלא גם כחיץ בינה לבין עצמה.

העיסוק ב"בית" על מופעיו השונים משמש בשירים רבים של לאה גולדברג אמצעי לתיאור הברידות בעקבות אהבות נכזבות. דוגמה לכך נמצא למשל בשיר ט', מתוך המחזור: "אהבתה של תרזה דימון"¹⁰ (1955). זוהי סונטה מכמירת לב על אישה המביטה החוצה מחלון ביתה, ממנו נשקף מראה יפה של גן ונשמעת שירת זמיר, ביודעה שאלו המראות הנשקפים גם מחלון ביתו של אהובה: "מִחֲלוֹנִי וְגַם מִחֲלוֹנֶךָ / אוֹתוֹ הֵגַן נִשְׁקָף, אוֹתוֹ הַנּוֹף, / וְיוֹם תָּמִים מִתָּר לִי לְאַהֲבֹ / אֶת הַדְּבָרִים אֲשֶׁר לְטָפָה עֵינֶיךָ. // מוֹל חֲלוֹנֶךָ וְגַם מוֹל חֲלוֹנִי / בְּלִילָה שָׁר אוֹתוֹ זָמִיר עֲצָמוֹ, / וְעַת יִרְטִיט לְבָבְךָ בְּחִלּוֹמוֹ / אֲעוֹר וְאֶאֱזִין לוֹ גַם אֲנִי". הידיעה הזאת מעוררת בה תקווה

10 לאה גולדברג, שירים, כרך ב', עמ' 164.

לאחדות המבטים שלה ושלו, אך לא לכיוון הנוף שבחוץ, אלא זה כלפי זה. סיוס הסונטה מסגיר את הכישלון: "דְּבָרִים רַבִּים מְאֹד אֶהְבְּנוּ יַחַד, / אֶךְ לֹא זָרַח בְּאֶשְׁנֶכָּךְ הָאוֹר / עֵת בְּדִידוּתִי נִגְעָה בְּבְדִידוּתְךָ". כאן מתגלה הבית כעין בית סוהר של הנפש. הקרבה הפיזית כואבת יותר בהמחישה את הריחוק בין הלבבות. אפילו הבדידות המשותפת לדוברת ולאהובה אינה מצליחה לגשר על המרחק הרגשי ביניהם. היא נשארת בביתה בתחושה כי מותר לה לאהוב, אך בדיעה כי זוהי אהבה ללא תוחלת.

בית שלישי – אורי צבי גרינברג, אבות ישורון, חיים גורי, דבורה אמיר: בית המריבה

בהרצאה שנשא ביאליק בקובנה ב־1930 אמר: "והרי יש בארץ ישראל די מקום לשני העמים, וגם לעתיד יספיק לשניהם. אין אנו רוצים להרוף את הערכים מן הארץ. אין אנו אומרים 'לגרש אותם אל המדבר', כמו שעשה אברהם אבינו בשעתו לישמעאל בנו. אדרבא, ישבו בארץ ויתערו בה"¹¹. לאה גולדברג שראתה עצמה משוררת א־פוליטית, חרגה מעמדה זו בשיר "Illuminations"¹²: "עַל פְּנֵי אַחַת הַגְּבֻעוֹת / מִתְעוֹפֶפֶת צְפוֹר כְּתָמָה, / שְׁאִינְנִי יוֹדַעַת אֶת שְׁמָהּ. / אֲבָל עֲצִי הַזֵּית מְפִירִים אוֹתָהּ, / וְהַרוּחַ רוֹדֵף אַחֲרֶיהָ וְשָׁר: / פֹּה בֵּיתְךָ. // בְּעֵינַי יִלְדָה עֲרֻבָה / בְּמְבוֹאוֹת הַכֶּפֶר הַהָרוּס / מְפִרְפֶרֶת צְפוֹר כְּתָמָה / שְׁאִינְנִי יוֹדַעַת אֶת שְׁמָהּ". גולדברג מתארת ציפור כתומה המתעופפת לכאורה בחופשיות, אולם ציפור זו גם מפרפרת בעיניה של ילדה ערבייה שניצבת בכניסה לכפר הרוס. הניגוד הצורם בהופעת שתי הציפורים מסגיר את הפער בין הראשונה שמעופפת ושרה לילדה התמימה: "פה ביתך" לבין הציפור השנייה שאיבדה את היכולת לעוף, אך בפיקחון מברשת על הרס הבית – בית המריבה.

אורי צבי גרינברג, אבות ישורון וחיים גורי ביטאו בשירתם הפוליטית את המאבק על הבית הלאומי. באחד משיריו הנוקבים, "אמת אחת ולא שתיים"¹³, כתב אצ"ג: "רְבוּתֵיכֶם לְמַדּוּ: אֶרֶץ בְּכֶסֶף נִגְנִית. / קוֹנִים אֶת הַנִּיר וְתוֹקְעִים בּוֹ מְעַדְר. [...]. וְאֲנִכִּי אוֹמֵר: אֶרֶץ נִכְבְּשֶׁת בְּדָם. / וְרַק הַנִּכְבְּשֶׁת בְּדָם, מְקַדְּשֶׁת לְעַם / קֹדֶשֶׁת הַדָּם. /

11 חיים נחמן ביאליק, "ארץ ישראל", אתר פרויקט בן-יהודה, מתוך הרצאה בקובנה, אלול תר"ץ – 1930, https://benyehuda.org/bialik/dvarim_shebeal_peh33.html

12 לאה גולדברג, שירים, כרך ב', עמ' 278.

13 אורי צבי גרינברג, מתוך: ספר הקטרוג והאמונה, כל כתביו, כרך ג', עמ' 179.

נִרְקַה הַהוֹלֵךְ אַחֲרֵי הַתּוֹתֵחַ בְּשָׂדֵה, / זֹכָה כֵּן לְלֶכֶת אַחֲרֵי מַחְרָשְׁתּוֹ הַטּוֹבָה / עַל זֶה הַשָּׂדֵה שֶׁנִּכְבָּשׁ". המשוור מוכיח את קוראיו כנביא המבקש לפקוח את עיניהם, שלא ניתן לחיות בארץ לצד הערבים. על אדמת ארץ ישראל יכול לקום רק בית אחד – ביתו של החזק: "רְבוּתֵיכֶם לְמָדוּ: הַמְשִׁיחַ יְבוֹא בְּדוֹרוֹת הַבָּאִים / רְבוּתֵיכֶם לְמָדוּ: יֵשׁ אֲמַת אַחַת לְאֲמוֹת: / דָּם תַּחַת דָּם – וְלֹא הִיא אֲמַת יְהוּדִים. / וְאֲנֹכִי אוֹמֵר: אֲמַת אַחַת וְלֹא שְׂתִים. / כְּשֶׁמֶשׁ אַחַת וּכְשֶׁם שְׁאִין שְׂתֵי יְרוּשָׁלַיִם". הבעלות על הבית תהיה של המנצח במלחמה. לא יהיה ליהודים בית בלי שפיכות דמים. אצ"ג שש אלי קרב מתוך תחושת עליונות של היהודי הנחשב ללא כל ספק לבעליה של אדמת הארץ. הוא קורא למלחמה על הבית: "שְׁאִינֹ חַי עַל חֶרֶב, מוֹכֵן בְּעוֹדֵי-יּוֹם-מִבְּטָחִים בְּבֵיתוֹ-מִבְּצָרוֹ / בְּעוֹלָם הַגּוֹיִים הַלְזֹה, / וַי לֹ לְעַם זֶה".¹⁴ אצ"ג טען שאין להסתפק בבית הקיים אלא צריך לצאת למסע כיבושים שבסופו יוגדרו גבולות המדינה מהנילוס והים התיכון ועד לנהר פרת. הוא ראה את היהודים כ"גזע עליון של גזע נצחי", שהזכות לשלוט על כל שטחי הארץ הגדולה היא זכותו מתוקף הקביעה כי "אין טְהוּרִים לְשִׁטּוֹן מִיְהוּדִים".¹⁵ רוגני (2006) מסכם את הגדרת הבית היהודי לפי אצ"ג: "יש לשנוא את האויב; הקרבת החיים בקרב – ערך נעלה; המדינה צריכה להיות מונרכיה, שבראשה מלך-מצביא; המשטר לא יהיה דמוקרטי, והשרים יהיו בעלי סמכויות נרחבות וללא הגבלות דמוקרטיות; אין סיכוי לשלום עם השכנים, ולכן העם יחיה תמיד על חרבו; הארץ תהיה 'ארץ גזע', יהיה מובנו של הביטוי אשר יהיה".¹⁶

בנאום שנשא לרגל קבלת פרס ברנר בשנת 1967 אמר אבות ישורון: "אדם קם בבוקר, עוזב את ביתו, משפחתו, ארצו, שפתו, שמו – כן גם את השם הוא השליך – והלך לעשות לו ארץ אחרת, בית אחר, משפחה אחרת, שפה אחרת, שם אחר".¹⁷ עזיבת הבית על מובניו השונים מותירה את ישורון זר בביתו החדש. עזיבתו את משפחתו, התנערותו משפת-אמו (יידיש) ואף משמו (יחיאל פרלמוטר), משלחת אותו לחוויה של מעין גירוש שגזר על עצמו. בשיר "איך נקרא"¹⁸ הוא כותב: "איך נקרא שְׁאִינֵי מְקַבֵּל מִכְתָּבִים מֵהַבֵּית, / וְהַבֵּית אֵינֶנּוּ? / איך נקרא שְׁאִינֵי

14 אורי צבי גרינברג, "גורל עם", רחובות הנהר, כל כתביו, כרך ה', עמ' 18.

15 אורי צבי גרינברג, ספר העמודים, כל כתביו, כרך ז', עמ' 80.

16 חגי רוגני, מול הכפר שחרב, עמ' 63.

17 אבות ישורון, "הספרות העברית תערוך את התפילה", כל שיריו, כרך 1, עמ' 279.

18 אבות ישורון, כל שיריו, כרך 4, עמ' 16.

מִקְבֵּל מִכְתָּבִים מִהֶפְיֵת, / וְאִישׁ לֹא חִי? / אֵיךְ נִקְרָא שְׁמֵהֶפְיֵת כּוֹתְבִים לִי, / וְהַמְּכַתֵּב לֹא נִכְתָּב? / וְהַמְּכַתֵּב לֹא נִשְׁלַח? / אֵיךְ זֶה נִקְרָא?". מדובר במכתבים שהוא קיבל לארץ מבני הבית שנשארו בעיירה ולא ענה עליהם מיד. רק שנים אחרי השואה, כשבני משפחתו כבר לא היו בחיים, הוא "ענה" להם – בשירים (אלבג, 2015).

אפשר שלשון השעטנז של עברית, יידיש וערבית של ישורון שימשה לו גשר בינו לבין ה"אחר" וחידדה את יכולתו לראות את העוול שנעשה לאחר. מהשיר "מה שנוגע"¹⁹ ניתן לראות כיצד משמש הגשר אמצעי חיבור בין העוזבים את הבית, בני אדם באשר הם: "מָה שְׁנוֹגֵעַ מִי שְׁעוֹזֵב אֶת הַבַּיִת (וַיֵּאבֵד לְבַיִת הַבְּטָחוֹן הָעֵצְמִי) / הוּא שׁוֹרֵף בַּיִת, זֶה נִכּוֹן. אֵךְ אֶת הַגֶּשֶׁר לְבַיִת לֹא שׁוֹרֵף. / הַגֶּשֶׁר נֶחֱוֵץ לְעֵבֵר אֶת הַשְּׂרוּף / שׁוֹב וְשׁוֹב". סתר (2006) מפרש: "דווקא בעזיבת הבית יש משום שיבה חוזרת ונשנית אליו: אם כמקום חי היה על הדובר לעזוב את הבית ובכך לשרוף אותו, הרי שכמקום שרוף נמשך אליו הדובר פעם אחר פעם, חוזר ומבקר בו. [...]

דווקא נוכחותו החריפה של ה'בית' מחישה את חוסר יציבותו ואת גזירת הנדודים שמוטלת עליו עצמו: הבית איננו רק מקום שנזנח ונעזב, ומאז הוא מושא כיסופים אבוד; הבית הוא גם המקום שכל ניסיון שיבה אליו הוא בבחינת הכחדתו החוזרת ונשנית".²⁰ בהיות ביתו של ישורון שרוף ומתכלה, מובנת הזדהותו עם ערביי ארץ ישראל שגם ביתם שרוף ומתכלה. לדידו אין אפשרות לשוב אל הבית אלא דרך שחזורו התמידי.

עמדתו של ישורון היתה אפוא הפוכה לחלוטין מזו של אצ"ג. ישורון ראה את ארץ ישראל כבית משותף ליהודים ולערבים. הוא כלל לא תפס את הערבים כאויב. הוא הכיר בכך שארץ ישראל שייכת להם בה במידה שהיא שייכת ליהודים. הוא הגיב בשיריו לאסונם של הפלסטינים במלחמת העצמאות, ועורר ביקורת קשה כאשר הקביל את סבל היהודים בשואה לסבלם של הפלסטינים. בשיר "אני ברחובי"²¹ מתאר ישורון את צאתו לחופשה כחייל: "קִבְּלָתִי חֶפְשָׁה וְהִלַּכְתִּי לִיפוֹ. / שְׂאֲלֵתִי לְעֵרְבִים וְאָמְרוּ לִי: בְּגִטּוֹ". בסיום השיר "חתימה"²² כותב ישורון: "הַמְּצָא נִכּוֹנָה לְעַמִּים, / נַחֲמֵם עַל שִׁבְרֵם שְׁהֵלֵם. / חֲמִים חֲלָלִיהֶם, וְחֲלָלִינוּ חֲמִים, / וּמְצָאוּ הָעַמִּים אֶת גְּבוּלָם". שורות אלו מהדהדות הן את הצירוף "המצא מנוחה נכונה", הן

19 אבות ישורון, כל שיריו, כרך 2, עמ' 161-162.

20 שאול סתר, הלשון הפוליטית: שלושה מהלכים בשירה עברית רדיקלית, עמ' 48-51.

21 אבות ישורון, כל שיריו, כרך א', עמ' 223.

22 אבות ישורון, כל שיריו, כרך א', עמ' 104.

את הצירוף "ושבו בנים לגבולם" – שניהם מהתפילה היהודית. ישורון מפקיע אותם מהקשר היהודי ומצמיד אותם להוויה הפלסטינית, ובכך מציב עמדה מוסרית שלפיה שני העמים כרוכים זה בזה, וכאב המוות זהה בשניהם. הסיום האופטימי שבמילים: "ומצאו העמים את גבולם" מותיר תקווה לחיים בשלום בבית אחד.

אם ניתן להגדיר גם את קנון השירה העברית כבית, הרי גם אצ"ג וגם ישורון סולקו מהבית. שניהם נודו. אצ"ג נודה לאחר פרסום ספר הקטרוג והאמונה (1937), שבו האשים את אנשי קיבוץ משמר העמק ("הפקר העמק", במילות השיר) על ההבלגה שנקטו כנגד הפורעים הערבים. בעקבות ביקורת זו הוא נודה על ידי מפא"י ועל ידי הנהגת היישוב והפך למשורר המחנה הרוויזיוניסטי. ואילו ישורון נודה בגלל עמדה קיצונית הפוכה, לאחר שמתח קו מחבר בין השואה לבין הנכבה – הקבלה שהגיעה לשיאה בשירו "פסח על כוכים" (1952).

ישורון תיאר את תחושתו: "זאת היתה הרגשה קשה, כאילו מגרשים אותי מהעם היהודי".²³ שניהם ניאותו לשלם את מחיר עמידתם האיננה על דעתם והתעקשותם שלא לעדן את יצירתם הפוליטית. בעוד אצ"ג לא נכנע לחרם הספרותי שהוטל עליו ובחר להמשיך במאבק כחבר כנסת (בשנים 1949-1951), ישורון התכנס בביתו-עצמו ובכרידותו. בשיר "בהיחבא" הוא ביטא זאת בדרך מצמיתה: "מְּכַל הַדִּירָה, אֲנִי בְּמִטְבַּח הַקֶּטֶן שְׁלִי, מְּכַל / הַמְּקַמַּת, מְּכַל הַפְּתִים, אֲנִי כְּאֵן, לְבִדִּי, בְּשִׁתִּיקָה. / בֵּין הַפְּלִים, הַמְּזֻלָּג הַגָּדֵל שְׁלִי, הַפְּפִית הַרְגִילָה / שְׁלִי, כְּאֲשֶׁר אֲנִי עֹשֶׂה לִּי קָפֵה. אֲנִי פֹה לְבִדִּי. / חֲבִיבִים עָלַי כָּל כְּלֵי הָאֶכָּל שְׁאֲנִי רְגִיל בָּהֶם. / הֵם אֲתִי יַחַד. לֹא מְשִׁתְּנִים. תְּמִיד אֲתֵם. / אֲנִי כְּאֵל מְחֻזָּק עַל יָדֶם. / אִישׁ לֹא יָבֵא בְּלִילָה / לְמִקְּמֵךְ קֶטֶן. כְּמַעַט נִשְׁכַּח. / אִישׁ לֹא יָבֵא פְתָאֵם בְּלִילָה / לְמִטְבַּח. [...] כְּלֵי זֶה חָרַס הַנִּשְׁאָר, נִשְׁאָר לְבָדוֹ / מֵהַסְּרוּיז, וַיֵּשׁ לוֹ זְכֵרְנָת / מֵהַצְּלַחַת שְׁנִשְׁבֵּר לְגַעְגְעִים. / חָרַס חָרַט חָרְטָה חָרַט". הצלחות שנשברו לגעגועים הותירו צלקת חרוטה, אולי גם חרטה, בנפשו של המשורר שהוקע.

דבורה אמיר מבקשת לתעד אירועים של אלימות בעקבות האינתיפאדה, בהכריזה בשם ספרה, כי מדובר ב"שירים דוקומנטריים" (2003). בשיר הפותח את הספר היא כותבת: "בְּאַרְצָךְ נִקְמֹת זְכוֹת דָּם וְחֵלֶב אֵם / הַשִּׁירִים הֵם נִכְסֵי דָּלָא נִיְדִי – / אֲבָנִים, רְכָסִים, בְּתִים, גְּדֵרוֹת".²⁴ היא מתייחסת אל השירים כאל נכסים, ודי לה בארבע מילים כדי לתמצת את מהות הסכסוך הישראלי-פלסטיני. לשיר מצמרר

23 אידה צורית, שירת הפרא האציל, עמ' 165.

24 דבורה אמיר, שירים דוקומנטריים, עמ' 9.

הנקרא "קרע ברשתית"²⁵, מקדימה אמיר את המוטו: "כל בני אדם שווים בעירומם, מה גם/ הבתים כשהם הופכים לעיי חורבות".²⁶ לאורך השיר היא מתארת הרס בית של משפחה בבית סחור: "אָפֶשֶׁר הָיָה לְחוּשׁ שֶׁם תְּכוּנָה שְׁלִפְנֵי מַעֲשֵׂה מַחְרִיד / מְנוּעַ כָּבֵד נָעֵץ טְרָטוּר בְּקָרוֹם הָאֲדָמָה / אֶל תוֹךְ אִישׁוֹנֵי הַמְרַחְבִּים קָרֵס בֵּית, / הַתְּפוֹרֵר, נֶחַת בְּקַרְקָעֵית הָעֵינַן". את תוצאת המראה הנורא שנגלה לעין המביטה היא מגדירה כ"קרע ברשתית" שאינו ניתן לריפוי: "וְאֲנִי יוֹדְעֵת, יֵשׁ מְרֵאוֹת שְׁאִינן לָהֶם תְּקוּן", ועוברת מתיאור הבית הנהרס אל תיאור בני האדם שנותרו ללא קורת גג: "זָקֵן קָטוּעַ יָדַיִם מְטֻלְטֵל שְׁרוּלִים רִיקִים אֶל פְּנֵיו, / יְלֵדָה מְחַפֶּשֶׁת מַחְבֶּרֶת בְּהֵרִיסוֹת / וְאַחַר כֵּן, קָלְלָה שֶׁל נָשִׁים שֶׁנִּתְלָשׁוּ מִקִּיר בֵּיתָן". היא חותמת את השיר במעין פתגם שנועד להקביל בין פגיעה באחר לפגיעה ב"עצמי": "מִי שֶׁמְצַלֵּק בְּבֵיתוֹ שֶׁל אָדָם – סוֹפּוֹ מְצַלֵּק בְּעֵינָיו שְׁלוֹ, / מִי שֶׁמְעַקֵּר בֵּיתוֹ שֶׁל אָדָם – סוֹפּוֹ מְעַקֵּר בְּנַפְשׁוֹ שְׁלוֹ". נראה כי אמיר מבקשת לומר שלמריבה על הבית הלאומי אין תוחלת, מאחר ששני הצדדים, הפוגע והנפגע, משלמים בסופו של דבר את מחיר החורבן. בצד האחד נחרב הבית ובצד השני נחרב המוסר. דמויות הזקן קטוע הידיים, הילדה המחפשת בהריסות והנשים המקללות, מצלקות לא רק את העין המתבוננת בהם, אלא גם מכלות את הנפש המתקחה אל מול נוראות המאבק האלים.

שונה מאצ"ג, מאבות ישורון ומדבורה אמיר, הוא חיים גורי. המקרה של גורי הוא גם המורכב מבין הארבעה, אולי בשל השינוי הדרמטי שעבר המשורר בחייו, הניכר היטב ביצירתו. בספר הביכורים שלו, "פרחי אש" (1949) לא ביטא גורי כל רגש כלפי אסונם של הפלסטינים. כמשורר-חייל הוא בחר להתמסר לכתיבה מגויסת שתשמיע את קול הגבורה, שתשמש חותמת מוסרית להיאחזות יהודית בארץ ישראל, מבלי להביט בפניו של ה"אחר" שגורש מביתו לשם הגשמת החזון הציוני הלכה למעשה. בשירתו המוקדמת של גורי ניתן למצוא קווי דמיון לשירת אצ"ג, אלא שבשונה מהעמדה הגזענית הגלויה של זה, גורי פשוט בחר להתעלם מעצם קיומם של הערבים, כאילו הוא נלחם באיזושהי ישות מופשטת ולא בבני אדם. בשיריו מלאי הפתוס נהג גורי כלוחם פטריוט שלא הטיל ספק בצדקת המלחמה. לא ניתן ביצירתו כל ביטוי לשאלה למי שייך הבית, ואם באפשרות שני

25 שם, עמ' 10.

26 דברים שכתבה אולגה פריידברג, אחייניתו של בוריס פסטרנק, על חורבות לנינגרד במצור (אצל אמיר, שם).

העמים לחלוק אותו ולחיות בשלום. יתרה מזו, האמונה בצדקת הדרך מאשרת את הבחירה במלחמה, גם במחיר אוכדן הבית. ב"שיר החוזרים ללא בית"²⁷ כותב גורי: "נפגשה בקצה המשועל / כוכבים וענן מעלינו / נפגש ונזכר את הכל / ואת כל שְהֵלְכוּ עִמָּדָנוּ // אִם הַבַּיִת אוֹתָנוּ עֵזֵב / וְכָדָד נִהְלַךְ בְּבוֹא עָרֵב / לֹא נָפַל, לֹא נָפַל, אֶגְרוֹפְנוּ חֶזֶק / הַחֹזֵר לֹא יִשְׁמַט אֶת הַחֶרֶב". זהו שיר מובהק, שערך הרעות המחייב לזכור את הנופלים מאפיל בו על הבחירה בחיים. הבית חשוב פחות, העיקר הוא לא לשמוט את החרב, כלומר להמשיך ולהילחם גם "אם הבית אותנו עזב".

רק בספרו השלישי "שירי חותם" (1954) מבחין גורי בפניו של ה"אחר". ב"שיר סוף הקיץ"²⁸ הוא מתאר את מראות הזוועה ומביע את חששו מיום נקם על "בִּסְתָנִים שְׁקוֹצִיָּהֶם גָּבְהוּ [...] וְחִלּוֹנוֹת רִיקִים וְאֲבָן חֲרוּכָה. זֶה כְּפָר מֵתִים / אֲשֶׁר יוֹשְׁבָיו גָּלוּ אֶל הַמְזֻרָח בְּעַת הַמְלַחְמָה". הבתים הנטושים היו לכפר מתים, ו"יש גלגלת לבנה לאות בפתח בית-הבד". האשמה על גזלת הבית מתחילה לרדוף את גורי, כפי שהוא כותב ב"שיר הנדרים והקורות"²⁹: "וְכָל לַיְלָה חוֹזֵר לוֹ מֵעֵבֶר, / הָאֶחָד שְׁהַכִּיתִי אוֹתוֹ, / שְׁהַפְכִּיתִי בּוֹרוֹ לְבוֹר־קֶבֶר / וְנִטְלִיתִי כְרָמוֹ וּבֵיתוֹ. / וּבְעֵינָיו צֵל שְׁקָמָה עֶקְרָה / וְנִקְמַת חֲנִיתוֹ הַשְּׁבוּרָה". רגש האשם שרדף את גורי הלך והתחזק, ואמונתו בצדקת הדרך נחלשה. בספרו "עיבל" (2009) הוא כבר קושר את גורל היהודים בגורל הערכים ורואה באלה גם באלה בני אדם. ביחסו אל האויבים שכבר הרחיקו אל מעבר לגבעות, הוא יודע כי "הם ישנם, שהוא יקר להם, / שהם לא יפרדו ממנו, כי מה יעשו הם בלעדיו. / כי מה יעשה בלעדיהם".³⁰ רעיון קשירת הגורלות בין העמים מקבל ביטוי בשיר שבו כותב גורי: "גם האויבים שבו ובקשו שנהיה בקשר, / שלא נשפך אותם"³¹, שורות שמהדהדות את מילות "שיר הרעות" (1948): "אך נזכר את כלם...", שבו הכוונה במילה "כולם" הייתה כמובן רק לנופלים מהצד שלנו.

בספרו האחרון "אף שרציתי עוד קצת עוד" (2015), השלים גורי את מהלך ההתפכחות שעבר, שבסופו הכיר בקשר שאין להפרידו בין יושבי הבית היהודים לאלה הערכים. בצער הוא חוזה את העתיד בשיר "סיכוי סביר"³²: אומרים שיש סכוי

27 חיים גורי, פזמון שלא כונס בספר. הולחן על-ידי מרדכי זעירא ובוצע על-ידי הצ'זבטרון.

28 חיים גורי, שירי חותם, עמ' 76.

29 חיים גורי, שם, עמ' 88.

30 חיים גורי, עיבל, שיר 31, עמ' 23.

31 חיים גורי, שם, שיר 63, עמ' 39.

32 חיים גורי, אף שרציתי עוד קצת עוד, עמ' 13.

סביר לעוד מלחמה. / עוד מלחמה נוספת על כל המלחמות, / שיש להן תאריכים, שמות ומקומות. / אומרים שהחשבונות הארכים זקוקים להן. / פה דור לדור מוסר את הרוכה, / כמו את המקל במרוץ-שליחים. / בינתיים, אפשר לומר, כמעט בוודאות, / שבעתיד נראה לעין/ לא יחסרו פה ההולכים והבוכים, / צאצאי יצחק וישמעאל, / שני האחים". באחרית ימיו הגיע גורי למסקנה שגם מלחמה צודקת הופכת לחסרת תוחלת. להט היציאה לקרב במלחמת העצמאות, חרף שפיכות הדמים, שהקהה כל רגש של אשמה או אפילו של ספק, התחלף בראייה נכוחה של המציאות העגומה שהביאו המלחמות הרבות. גורי משרטט את קווי המתאר של הבית הלאומי כפי שהוא נראה בעיניו היום: "ארץ שבעת המינים. ארץ הספינים. ארץ עובדי האלהים. ארץ ענושי האלהים. / ארץ החבל. ארץ האבל. / ארץ הר גריזים והר עיבל. / ארץ מים במשורה. ארץ קיץ-תבערה. / ארץ אוכלת יושביה", לפי ההשמצה המפרה. / "ארץ האבות, שבה תתגשמה כל התקוות!" / ארץ המשיח העומד אי-טוטו לבוא. / ארץ הערבה. ארץ המריבה החגורה. / ארץ פני שרה ובני הגר. / ארץ הישנה לה בכגדים ובנעלים. / ארץ פוננות-ספינה.³³ אם להקביל את תיאור הארץ של גורי לבית, אז ככל הנראה בית זה איבד את השפיות, את החמלה ואת הבושה.

בית רביעי – דוד אבידן, דליה רביקוביץ, תרצה אתר, דן פגיס: ביתי והאלביתי

בית הוא מקום האמור לספק צרכים רגשיים דוגמת אושר, ביטחון קיומי, הערכה עצמית וחברתית ומשפחתיות. הבית כמושג פסיכולוגי מתגלה לא אחת כאמצעי של השלכה מהפיזי לנפשי. פרויד בטיפוליו ביקש תיאור חזותי מהמטופל ואף שרטט מפות ארכיטקטוניות של זיכרונות הילדות. בכך הוא יצר קשר הדוק בין הארכיטקטורה הפיזית לזו הנפשית. הבית במעשה זה של פרויד הוא המקום שממנו אנו יוצאים ואליו אנו חוזרים בשני ממדים: האחד פיזי, חזותי, והאחר נפשי, תודעתי. במאמר Das Unheimliche³⁴ הצביע פרויד על תחושת חרדה דווקא

33 חיים גורי, שם, עמ' 49.

34 מאמרו של פרויד משנת 1919 תורגם לעברית פעמיים, בשני שמות שונים: חיים איזק קרא לו "המאזים" (פרויד, 1968), ורות גינזבורג קראה לו "האלביתי" (פרויד, 2012). שם התואר Unheimliche בשפה הגרמנית מקיים בתוכו צירוף שלכאורה הוא בלתי אפשרי. היא כוללת את המושג בית (Heim), המייצג מקום מוכר, מוגן, בטוח, חם ותומך, ואת התחילית un (הנהגית

במפגש עם הביתי, המוכר, שהוא גם כמוס ומסתורי. הזרות שיכולה להיות במוכר מטרידה וגורמת לחרדה. המוכר והקרוב שזור בזר וברחוק, עד כדי טשטוש בין הפנים לחוץ, בין הבטוח למאיים. המושג "אלביתי" מתיך בדרך של אוקסימורון את המילה "אל", המשמשת כציווי שלילי לפני פועל – אל תעשה, חדל מפעולה – עם המילה "ביתי" המייצגת את הקרוב, החם, הנוח, הנעים. פרויד ביקש לתאר מצב שבו האדם חש זר בביתו, כלומר בנפשו, במקום שאין הוא יכול לעזוב אותו, כי ממילא הוא תמיד חוזר אליו.

"האלביתי" נכתב כתגובה על מסתו של ארנסט ינטש (Ernest Jentsch, 1867-1919) "הפסיכולוגיה של האלביתי" מ-1906. ינטש כיוון בדבריו למצבים שיוצרים תחושת אי־ודאות, הנובעים ממפגש עם דימויים שממזגים בין החי לרומם, בין האנושי לחייתי או לטכנולוגי. כשהמוכר מאבד את מעמדו כמובן מאליו, נוצרת תחושת האי־ודאות שמתגלגלת והופכת לחרדה. פרויד טען שהחרדה האופפת את האדם קורעת אותו מהוויית המציאות ומחייבת אותו להתבונן באפשרויות שנוצרו נוכח "קריסת הבית". לכאורה הופך האדם לחסר־בית בתוך ביתו שלו, וכך מאבד כל תחושת שייכות, שהיא צורך קיומי בסיסי. בשירים שלפנינו נוכל לחזות בהיתוך של הבית הממשי עם האלביתי הנפשי ובתנועה המתעתעת בין שני מחוזות החפץ האלו, שדרים באופן מטפורי באותו הבניין בן שלוש הקומות: המודע, הסף-מודע (או התת-מודע) והלא-מודע.

ביטוי פואטי ל"אלביתי" הפרוידיאני ניתן למצוא בצורה מובהקת בשירתו של דוד אבידן. בשיר "ערב פתאומי"³⁵ הוא כותב: "אָדָם זָקֵן – מֵה יֵשׁ לוֹ בְּחַיִּיו? / הוּא קָם בְּבֶקֶר, וּבֶקֶר בּוֹ לֹא קָם. / הוּא מְדַשְׁדֵּשׁ אֶל הַמְטָבָח, וְשֵׁם / הַמִּים הַפּוֹשְׁרִים יִזְכְּרוּ לוֹ, / שְׂבָגִילוֹ, שְׂבָגִילוֹ, שְׂבָגִילוֹ..." בהמשך השיר מתאר אבידן את תנועתו של האדם הזקן בתוך ביתו: "הוּא קָם בְּבֶקֶר קִיץ, וּכְבֶר סֶתוֹ / נִמְהָל בְּעָרֵב בְּנוֹרוֹת חֲדָרוֹ. / מִמָּסְעוֹ בְּמִסְדְּרוֹן הוּא טָרָם שָׁב [...] אָדָם זָקֵן – מֵה יֵשׁ לוֹ בְּחַלּוֹן? / חֲלוֹן פְּתוּחַ, וְדַרְכּוֹ נִשְׁקָף / רֹאשׁ זָר וְלֹא מְגֵדֵר, שְׁמָאוֹתָת / לְהִיּוֹת שְׁנִית נִמְרָ צְעִיר בְּסֶתוֹ, / תְּמִיד תְּמִיד לְקַחַת, לֹא לְתַת / לְרֹאשׁ עוֹיֵן מִבְּעַד לְחַלּוֹן / לְפָקֵד אוֹתוֹ בְּעָרֵב אַחֲרוֹן". איום המוות מרחף מעל ראשו של הזקן, והוא מציץ אליו מבעד לחלון ביתו. התנועה

און), הקושרת את הבית לחוויות של אימה, זרות, חוסר התמצאות, חרדה, דאגה ועוד" (יגאל, 2017).

35 דוד אבידן, כל השירים, כרך א', עמ' 119.

בתוך הבית מדומה למסע, והחלון שאמור לייצג את הנעשה בחוץ, וכן התבוננות למרחב הפתוח שאינו מוגבל בקירות, מקבל בשיר זה משמעות של עלבון הזיקנה המקדמת את המוות. לאדם לא נותר אלא להשלים עם עלבון זה ולכן הוא נדון למוות סתמי שאין בו כל כבוד. סיום השיר באלוזיה ניגודית להתאבדות שאול המלך שנפל על חרבו כדי למנוע את השפלתו בידי הערלים, מעמיד את האדם הזקן אצל אבידן באור עלוב: "אָדָם זָקֵן – מַה יֵשׁ לוֹ בְּעֵרְבוֹ? / לֹא מֶלֶךְ / וְיַפּוֹל / לֹא עַל חֶרְבוֹ". מכאן משתמע כי עבורו אין הבדל גדול בין האיום שבתוך הבית הגוזר עליו בדידות, כאב ושכחה, לבין האיום המופיע בחלון והמבקש להזכיר לו כי זמנו קצוב. הבית, על המטבח, המים הפושרים והמסדרון שבו עשוי לשקף את ה"ביתי" (heimliche), שהוא המודע, בעוד החלון פותח צוהר אל ה"אֵל", שהוא הלא-מודע, ושבו מתרוצצת האימה מפני המוות ומפני ההשפלה שכבר עוטפת את מה שנותר מהחיים.

ביטוי מעניין נוסף למתח שבין החוץ לפנים נמצא בשיר "הרחובות ממריאים לאט",³⁶ שבו אבידן פותח במילים: "הֶרְחוּב הַיְפֵה-הַיְפֵה יַעְצֵר לְבִסּוֹף בְּדִרְכוֹ. / הַשְּׁלִיחַ, אֲטוּמָה וְקִשָּׁה, תַּחַתְךָ כְּמוֹ חֵלֶה לְאֶרְכוֹ". הרחוב הנעצר הוא חלק מעיר שמתגלה כחונקת: "אֲנָשִׁים יִתְנַשְּׁמוּ בְּכַבְדוֹת כְּמוֹ בָתִּים דִּהְרָה עֲתִיקָה. / חֲגוּרֵת הַבְּטוֹן שֶׁל הָעִיר הַדּוֹקָה, בְּהַחֲלֵט הַדּוֹקָה. / הַקִּירוֹת הַכְּבֵדִים מְבִינִים מִשְׁהוֹ וְנוֹפְלִים בְּשִׁתְּיָקָה". ההרס שבחוץ מקרין על הבתים: "עַל הָעִיר הַגּוֹסֶסֶת בְּחוּץ צוֹנֵחַ אוֹרֶשְׁמֶשׁ מְחַלֵּט. / בְּיוֹם שִׁכְזָה מִן-הַסֶּתֶם בְּבִתִּים שׁוֹם תִּינּוֹק לֹא נוֹלֵד. / אֵף לֹא מֵת שׁוֹם אָדָם. וְאֶכֶן, הֶרְחוּבוֹת מְמַרְיָאִים לְאֵט". כאן, שלא כב"ערב פתאומי", אפילו המוות אינו מוצא עניין. בבתים אין חיים וגם אין מוות; רק קיום סתמי, שעמום. הרחובות הממריאים לאט הם בגדר נחמה, אולי אפילו תקווה, אבל הדרך לבטא את אלו מוגבל גם עבור המשורר שידיו "שְׁרוֹת מִן הַקִּיר כְּמוֹ מְלִמוּל שֶׁל אֶזוֹב יִרְקֵק".

בשיר "איך להיפטר מזה"³⁷ כותב אבידן: "אָדָם קָם בְּבֹקֵר וּמִתְחִיל לְרַחֵם עַל עֲצָמוֹ. / יֵשׁ לוֹ כָּל הַסְּבוֹת לְכָךְ. / הֵן נִסְחוּ לְמַעַנּוֹ כָּל הַלֵּילָה / עַל-יְדֵי מַעֲרַכֶּת-חֲלוּמוֹת זְרִיזָה וּמְחַשְׁבֶּת. / הוּא יוֹשֵׁב מְכוּץ בְּפִנֵּת הַחֹדֶר, / רֶגֶל עַל רֶגֶל, רֶגֶל עַל יָד, יָד / עַל רֶגֶל, וּמְהַרְהֵר בְּעֵצָב בְּגִלּוּי הַמִּפְתִּיעַ, / שֵׁישׁ בּוֹ רַחֲמִים עֲצָמִים / בְּשִׁבִיל כָּל אֲכֻלוּסֵית הָעוֹלָם". פינת החדר היא מקום מושבו של האדם המרחם על עצמו. כאן

36 שם, עמ' 11.

37 שם, עמ' 237.

משמש הבית מקום מתאים לייסורים ולרחמים עצמיים, ומתוכו אפשר גם להתחזק ולהתמרד, כמקובל ברבים משיריו: "עֲכָשׁוּ אֵין בּוֹ מְקוֹם / לֹא לְרַחֲמִים וְלֹא לְרַחֲמִים עֲצָמָיִים. / מִי שִׁירָחַם עָלָיו עֲכָשׁוּ – / יִטְרַף בְּלֵי רַחֲמִים".

בשירתה של דליה רביקוביץ מגולם האלביתי באיום על הנפש. ב"חורף קשה"³⁸ היא כותבת: "גֶּשֶׁם וְשֶׁמֶשׁ גָּבְרוּ חֲלִיפוֹת, וּבְתוֹךְ הַבַּיִת / פּוֹחֲדִים הָיִינוּ לְחֶשֶׁב מֶה יָבֹוא עָלֵינוּ". גם השהות בתוך הבית לא מניחה את הדעת. הכאוס שבחוץ מאיים לחדור פנימה, אך גם בפנים אין כל תחושת ביטחון: "אוֹלָם בְּרָגַע אֶחָד שֶׁהֵיְתָה דַעְתִּי פְּזוּרָה / רָאִיתִי אֵיךְ אֲנָשִׁים נִכְרְתִים מִן הָעוֹלָם". השיר מסתיים בתיאור ארעיותו של הבית, שהמשוררת, אפילו בהימצאה בתוכו, איבדה תקווה: "הַתְּרִיס הֵיָה פָּגוּם וְאֵף הַקִּירוֹת דָּקִים, / וְגֶשֶׁם וְשֶׁמֶשׁ עָבְרוּ חֲלִיפוֹת בְּאוֹפְנֵי הַבְּרִזָּל. / כָּל גּוֹפֵי הַצְּמָחִים הִקְשִׁיבוּ לְנַפְשָׁם בְּלִבָּר. / לֹא הָאֲמַנְתִּי שֶׁעוֹד אֶשָּׂאֵר בְּחַיִּים הַפַּעַם".

בשיר "השתדלות"³⁹ חושפת רביקוביץ את הקור, הבדידות והייסורים שבתוך ביתה: "קִשָּׁה לְהִבִּין מְדוּעַ הַבַּיִת / מְסַק וְאֵינָנוּ חִם. / נִדְמָה לִי כְּאִלוּ קִירוֹת הַבַּיִת / מִתְּפַתְלִים מְכָאֵב בְּתוֹךְ הַסִּיד, / וְאֲנַחְנוּ עֲצָמָנוּ דוֹחִים הַכֹּל / מִיּוֹם לְיוֹם וְעַד קֵץ הַיָּמִים, / הֵרִי זֶה תְּרַמִּית שֶׁנִּנְהַג כְּאִלוּ / הָיִינוּ בְּנֵי אֱלִים". ההסקה הממשית לא מחממת את הלב הקפוא, והקירות מייצגים את הנפש המתפתלת מכאב בתוך הגוף. הבדידות שבבית כה קשה, עד שהמשוררת חוזרת פעמיים בשיר על פנייתה אל הנמען: "תִּזְכֹּר שֶׁהִבְטַחְתָּ לָבֹוא אֵלַי בְּחָג / שְׁעָה אַחֲרֵי שִׁחְשִׁיךְ". היא מייחלת לאורח שייכנס אל ביתה, ומאחר שהאיום שבבית הוא בהיותה עצמה, היא מרגיעה את האורח שמא לא ירצה לבוא: "אֵל תֵּאֱמִין אֵף לְדַבְרִי / כְּשֶׁהֵם נְלוּזִים אוּ מְפֹלְאִים, / אֲנִי יִשְׁנָה כְּכֹל הָאָדָם / וְאֵינָנִי עוֹסְקֶת בְּכֶשׁוֹף". שיר זה ממחיש את המתח שבין הביתי לאלביתי, ובמקרה של רביקוביץ, את המאבק בין החלק החולה שבנפשה לחלק הבריא שבה. כנגד הקור והבדידות בביתה מתארת רביקוביץ את כמיהתה להיות בבית שבו מתגורר בנה הצעיר, לאחר שנאלצה להתנתק ממנו. בשיר "חמצן"⁴⁰ היא כותבת: "שְׂמֵמִית עַל קִיר בֵּיתְךָ, עֵדוּ, / אֲנִי רוֹצָה לְהִיוֹת. / עֲלֵה שָׂרְךָ מִן הַצְּמָחִים שֶׁבְּעֵצֶיךָ, / פֶּסֶת נֶר, מִפֶּת שְׁלֹחַן, מֵאֶפְרָה, / מִחִבֶּרֶת אֶקְטוּאֵלִיָּה אוּ צִיּוֹר". אהבת האם לבנה נואשת, מכיוון שאין היא יכולה להיכנס לביתו. רק בעזרת הפנטזיה שלה היא

38 דליה רביקוביץ, כל השירים, עמ' 66.

39 שם, עמ' 61.

40 שם, עמ' 257.

תוכל לחדור את קירות הבית המנתקים אותה מבנה האהוב. היא מוסיפה וכותבת: "אני רוצה להיות בסביבתך המוחשית, מנחת, לא נראית. כלולה בסתמיות בתוך חלל / שבתוכו אתה שואף, נושף, שואף, נושף / חמצן". ההשתוקקות של רביקוביץ לאורח בביתה בשיר "השתדלות" הופכת כאן להשתוקקות להיות אורחת לרגע בבית של בנה. החמצן שהבן שואף ונושף בחדרו הוא החמצן הנחויץ לאימו כדי לשרוד נוכח המרחק ממנו, הגעגוע שאין לו תקנה. בסיום השיר היא מבקשת: "אני רוצה להיות סיד הקירות / משקוף חלון או מגרת גרביים / בחדר הסופג את תהליך / חלופי החמרים שלך / שמונה שעות בכל לילה". אהבת האם לבנה אינה חורגת מהמציאות הממשית. היא מבקשת לאחוז ברגע אחד, שאם תזכה לו – יהיה זה חסד גדול עבורה. בשיר זה מקבל האלביטי הפרוידיאני ביטוי מהופך לכאורה, לא רק כי המשוררת מאוימת בתוך ביתה-נפשה, אלא כי אין באפשרותה להיכנס לבית הנעול בפניה ופשוט להיות עם בנה. זהו איום חמור אף יותר, כי ההישארות בחוץ גורמת לקריסת הקירות השומרים על הלב.

על הבית כמקום שבו רוצה האדם להניח את נפשו אפשר לקרוא אצל תרצה אתר בשיר "ושום סלע":⁴¹ "ושום סלע לא יזיז אותי מפה / ושום ענק נורא לא יוכל לי. אני רוצה רק פה / אני רוצה רק פה". הבית הוא לכאורה המקום המוכר והבטוח, אך באותו בית עצמו אין מפלט למצוקת המשוררת: "לא קר לי / ואני רוצה רק פה / להיות עד סוף ימי. מול אדן וחלון / אני רוצה רק פה / כל כך נעים לי פה". בשונה מרביקוביץ שסובלת מקור בביתה המוסק ומשתוקקת לאורח, אתר מכריזה שלה לא קר בבית, אלא נעים כל כך עד שהיא רוצה להסתגר בו לשארית חייה. זה המקום שבו היא מרגישה חופשייה להיות היא עצמה. הקיר, הספה והארון כמייצגי הבית אינם נתפסים כאטרקטיביים במיוחד. זוהי תפאורה סתמית של בית דל שאין לו מה להציע לדייריו. ועדיין מצהירה המשוררת: "פה קל לי / ואני רוצה רק פה / להיות עד סוף חיי / מול קיר, ספה, ארון / אני רוצה רק פה. / כל כך נעים לי פה / שכבר ממש אפשר / להשתגע או לישן". הבית הוא מקום מוגן עבורה, שבו היא יכולה לברוח מהמציאות שרודפת אותה ולא נותנת מנוח. בשיר "בלדה לאישה"⁴² עומדת המשוררת על המתח שבין החוץ לפנים הבית. החופש להסתגר בבית ושם להשתגע או לישון מתחלף בהכנה מפוקחת בדבר מצבה הנפשי של האישה בתוך ביתה:

41 תרצה אתר, כל השירים, עמ' 440.

42 שם, עמ' 413.

"אֶפְלוּ הַסְּפָרִים בְּחֹדֶר, הַסְּגוּר וְהַעֲצוּב, / כָּבֵד יָדְעוּ הֵיא לֹא בְסֹדֶר, הֵיא הוֹלֶכֶת לְבִלְי שׁוֹב / עוֹד פּוֹרְחוֹת הַרְחֵק בְּעֵמֶק, שְׁלַל חֲבָצְלוֹת הַבֶּרֶ / אַךְ לְמֵרוֹת הַכֵּל, הַכֵּל נִגְמָר". שני שירים אלו מצביעים על התעתוע שבמושג "בית". לכאורה זהו מקום המגן על יושביו, אך בפועל, בדיוק כמו בנפש, הסכנה נמצאת גם בתוכו. אביה, נתן אלתרמן, זיהה את הסכנה הזו כשכתב לה את "שיר משמר"⁴³: "שְׁמְרֵי נֶפֶשְׁךָ, כַּחַךְ שְׁמְרֵי, שְׁמְרֵי נֶפֶשְׁךָ, / שְׁמְרֵי חַיִּיךָ, בִּינְתֶךָ, שְׁמְרֵי חַיִּיךָ, / מְקִיר נּוֹפֵל, מְגַג נְדָלֵק, מְצַל חֶשֶׁךְ, / מְאֵבֵן קֶלֶע, מְסַפִּיז, מְצַפְרְנִים. / שְׁמְרֵי נֶפֶשְׁךָ מִן הַשׁוֹרֶף, מִן הַחוֹתֶךָ, / מִן הַסְּמוּךְ הַסְּמוּךְ כְּמוֹ עֶפֶר וְכְמוֹ שְׂמִים, / מִן הַדּוּמָם, מִן הַמְּחַכָּה וְהַמוֹשֵׁךְ / וְהַמְּמִית כְּמִי בְּאֵר וְאֵשׁ פִּירִים". קיר נופל, גג נדלק, סכין, השורף, החותך, הסמוך, הדומם, המחכה והמושך – כולם מייצגים את הבית, כמקום מאיים ומסוכן. השיר נכתב בעקבות ניסיון אוברני של תרצה אתר – היא סגרה את חלונות הבית ופתחה את ברוז הגז של הכיריים. למרבה האירוניה, את מותה היא מצאה דווקא כשנפלה מחלון ביתה, ככל הנראה ביום של שלוה נפשית.

ביטוי מעודן יותר למסתרי הבית כייצוג ל"עצמי" ניתן למצוא אצל דן פגיס. בשיר "איפה"⁴⁴ הוא כותב: "הַתְּחַבְּאֵתִי בְּחֹדֶר, אֲבָל שְׂכַחְתִּי אִיפֶה. / בְּאֶרֶץ אֵינְנִי. / וְלֹא מְאֻחֹרֵי הַיּוֹלֹן, / גַּם לֹא בְּמִבְצָר הַגְּדוֹל בֵּין רְגְלֵי הַשְּׁלֶחֶן. / הֲרָאִי רִיק מִמְנִי. / לְרַגַע נְדָמָה לִי שְׁאֲנִי בְּתֻמוֹנָה עַל הַקִּיר. / בְּאֶחָד הַיָּמִים אִם יָבוֹא מִיִּשְׁהוּ וַיִּקְרָא לִי / אֶעֱנֶה וְאָדַע: הַנְּנִי". זהות ה"אני" הולכת לאיבוד בתוך החדר. מה שמתחיל בניסיון הסתרה הופך להיעלמות, לביטול עצמי מוחלט. השיר מסתיים בספק. רק אם מישוהו יבוא, כלומר ייכנס אל הבית המייצג את נפש המשורר, הוא יוכל בקוראו לו לאשר את עצם קיומו. כך, ההסתגרות בבית נראית תחילה כאמצעי הגנה, אבל האלכבתי המשתולל בתוך הלא-מודע משליך כדרכו על הנעשה בחוץ, במודע.

בית חמישי – זלדה, מיה טבת דיין, ארז ביטון, נורית זרחי, טל ניצן: לדבר עם הבית

הבית והאדם המתגורר בו שזורים זה בזה. לעיתים ישווה הבית לנפש האדם, ולעיתים יאיר אותה על דרך הניגוד. בספרות היה תמיד הבית מטונימיה לאופיו

43 נתן אלתרמן, חגיגת קיץ, עמ' 34.

44 דן פגיס, כל השירים, עמ' 244.

ולגורלו של האדם. גם בשירה משמש הבית על חלקיו השונים כאמצעי המסמל את האנשים הנקשרים בו, וכאמצעי עיצוב של משמעות היצירה. יש שהבית יציב באופן שמבליט את ארעיות דייריו, ויש שהבית רעוע או מתפרק בהתאמה למצבם. כשהללו מאושרים, אין זה משנה אם הבית מפואר או מתפורר – בשני המקרים הוא יצייר באור חיובי את הדרים בו.

דוגמה נוגעת ללב לשימוש בתיאור הבית כציור להלוך הנפש של בעליו נמצא בשירה של זלדה "כאשר היית פה"⁴⁵ (1975), בשני בתיו האחרונים: "פֶּאֶשֶׁר הָיִיתָ עִמָּדִי / בְּתוֹךְ הַדְּבָרִים הַחוֹלְפִים / הָיוּ הַקִּירוֹת בְּנֵי-בֵית קְשִׁישִׁים / שֶׁסִּפְרוּ מַעֲשֵׂי־עֲתִיקוֹת / בְּעֶרֶב / פֶּאֶשֶׁר שָׁתִּינוּ תָּה. // עֶכְשָׁו הַקִּירוֹת אֵינָם מְחֹסֶה / הֵם הַסֶּתְגָרוּ בְּשִׁתְּקָתָם / וְלֹא יִשְׁגִּיחוּ בְּנִפְלִי / עֶכְשָׁו הַקִּירוֹת סִיד וּמְלֹט / יְסוּד זָר / הִמָּר לֹא עוֹנָה כְּמֹת". בשיר זה מתארת המשוררת את הריקנות שפשטה בבית לאחר מות אהובה. זהו אינו ביטוי לאלביתי הפרוידיאני במובן של הבית כמאיים, אלא זיקוק של רגש המעיד על בדידות וחוסר מוגנות, הפוך ממה שבית אמור להעניק. אותם קירות שהיו חיים כבני בית קשישים וסיפרו מעשיות עתיקות בערב, עת ישבו בני הזוג, שתו תה ושוחחו, הפכו לקירות מסוגרים בשתיקתם, חזרו להיות סיד ומלט – שילוב קר של חומרי בנייה, אדישים לאישה הנופלת, מנוכרים לכאבה העז.

את החוויה של אובדן הבית בעקבות מוות היטיבה לתאר מיה טבת דיין. בשיר "אם תחזירי"⁴⁶ מבכה הדוברת את מות אימה. הקושי להשלים עם הפרידה מהאם מביאה אותה לגייס את הבית כאובייקט קבוע הניצב במקומו, מוכן תמיד לקבל אליו בחזרה את העוזבים: "אם תִּחְזְרִי / בְּבִקְרִי / וְלֹא אֶהְיֶה כָּאֵן / חִפִּי לִי שְׁאֲשׁוּב / וְאֶרְאֶה לְךָ / הֵיכָן מְנַחִים עֶכְשָׁו הַדְּבָרִים / כְּבֵיתְךָ / וְאִם תִּגִּיעִי / בְּצִהְרֵי שֶׁשִׁי / וְדֹאֵי תִמְצָאֵי אוֹתָנוּ / נֶאֱחָזִים / בְּאֵרוֹחַת הַשֶּׁבֶת / כְּכִסְפֵּר חֶסֶר / שֶׁדִּפּוּ מִתְפוֹרְרִים / וְאִם תִּבּוֹאֵי בְּעֶרֶב / בְּכָל עֶרֶב / תִּרְאִי שֶׁהַפִּיּוֹר נָקִי / וְאִם בְּלִילָה / תִּגִּיעִי / מֵעוֹלָם הַמֵּיתִים / וְכִלְנֹו יִשְׁנִים / רַק אֵל תִּתְהַלְכִי בְּדַמָּה / הָעִירִי אוֹתָנוּ בְּבִקְשָׁה. / כָּל לִילָה / אֲנַחְנוּ מִשְׁאִירִים לְךָ / מִפְתַּח / בְּמָקוֹם הַסּוּדִי / מְחוּץ לְדֶלֶת". הבת נכנסת ויוצאת מהבית, האם יצאה לבלי שוב. המפתח מחוץ לדלת הוא הנפש, הוא הגעגוע. מובטח שהבית יישאר מסודר ונקי. הילדים, גם אם ישנים – ליבם ער.

45 זלדה, הכרמל האי-נראה, עמ' 25.

46 מיה טבת דיין, ויהי ערב, ויהי תוהו, עמ' 26.

הרעיון שהבית הוא אדם מקבל ביטוי ציורי בשיר נוסף של טבת דיין ושמו "בית"⁴⁷. השיר נפתח בסדרת זיכרונות ריחניים מהבית: "אֵיזָה רִיחַ עֹמֵד בְּחֲדָרַיִם? / אֲדִי טָגוּן קְצִיצוֹת מֵהַמְטָבָח, / עֲמִילָן סְדִינִים מִיִּשְׂרָיִם עַל מְטוֹת בְּרוֹזֵל. [...] בְּצוֹאוֹרֵנִי הַחֲלָצוֹת פָּרַח בְּשֵׁם שְׁלֹפְנֵי כֵן הָיָה / וְרִדִים שְׁקֵדִים / הָיוּ גֶשֶׁם וְאֲדָמָה / וּתְשׁוּקַת שְׁמֵשׁ וְחַיִּים". ההתרפקות על הריחות מתחלפת בהתרפקות על בני הבית שבאנושיותם היו לבית עצמו: "יִשְׁבְּתִי עַל בְּרַפְי אַחֲרֵיִם. / בְּטָנָם הֵיטָה לִי גֵב, וְזִרְעוֹתֵיהֶם – קִירוֹת. / הָיָה לִי בֵּית עָשׂוּי בְּנֵי אָדָם".

ארז ביטון, ב"שיר קנייה בדיזנגוף"⁴⁸, מביא ביטוי מעניין לכמיהתו לעזוב את ביתו המזוהה עם המעמד הנמוך של מזרחים ששוכנו במעברות ולהתקבל לחיקם של האשכנזים, בעלי הבית הלאומי, המגולם בשיר באמצעות רחוב דיזנגוף ובית הקפה המיתולוגי "רוול": "קְנִיתִי חֲנוּת בְּדִיזְנֹגוֹף / כְּדֵי לְהַפְּוֹת שְׂרָשׁ / כְּדֵי לְקַנּוֹת שְׂרָשׁ / כְּדֵי לְמַצֵּא מְקוֹם בְּרוֹזֵל". המשורר מוכן לזנוח את ביתו ואת שפתו כדי להיות שייך לחברה הגבוהה הלבנה. הוא מוכן להתאמץ לשם כך: "כְּשֶׁהָאֲנָשִׁים בְּרוֹזֵל פּוֹנִים אֵלַי / אֲנִי שׁוֹלֵף אֶת הַשֶּׁפֶה / מְלִים נְקִיּוֹת, / כֵּן אֲדוֹנֵי, / בְּבִקְשָׁה אֲדוֹנֵי, / עֲבָרִית מְעַדְכֶנָּת מְאֹד". יראת הכבוד של המשורר ליושבי רוול לא מסייעת לו להשתייך, אלא דווקא מדגישה את נחיתותו: "וְהַבְּתִים הָעוֹמְדִים כְּאֵן עָלַי / גְּבוּהִים כְּאֵן עָלַי, / וְהַפְּתָחִים הַפְּתוּחִים כְּאֵן / בְּלִתֵּי חֲדִירִים לִי כְּאֵן. / בְּשַׁעַה אֶפְלוּלִית / בְּחֲנוּת בְּדִיזְנֹגוֹף". בצר לו הוא נפרד מחלום הבית החדש וחוזר למקורותיו: "אֲנִי אוֹרְזוּ חֲפָצִים / לְחֹזֵר לְפָרְרוֹרִים / וְלְעֲבָרִית הָאֲחֵרֵת". הוא מוותר על העמדת הפנים ופונה לאותנטיות.

על הפער בין הבתים ועל הגירה מתרבות לתרבות כתב ביטון ב"שיר זהרה אלפסיה"⁴⁹, הזמרת המרוקאית המהוללת, שבעלייתה לישראל שילמה מחיר יקר. את חייה במרוקו מתאר ביטון כך: "זֶהְרָה אֶלְפִסִּיָּה / זְמֵרַת הַחֲצֵר אֲצֵל מְחַמַּד הַחֲמִישִׁי בְּרֶבֶת שְׁבִמְרוּק. / אוֹמְרִים עָלֶיהָ שְׁכַאֲשֵׁר שָׂרָה, / לְחַמּוֹ חִילִים בְּסַכִּינִים / לְפִלֵס דֶּרֶךְ בְּהֶמוֹן / לְהִגִּיעַ אֶל שׁוּלֵי שְׁמֵלְתָהּ / לְנִשֵּׁק אֶת קְצוֹת אֶצְבְּעוֹתֶיהָ". ממעמד של זמרת נערצת בחצר מלך מרוקו היא נפלה לעוני בבית מתפורר באשקלון: "הַיּוֹם, נִתֵּן לְמַצֵּא אוֹתָהּ / בְּאֲשְׁקֵלוֹן, בְּעֵתִיקוֹת ג', לִיד לְשַׁפַּת הַסַּעַד, / רִיחַ שְׂרָיִים שֶׁל קַפְסוֹת סְרִדִּינִים עַל שְׁלָחַן מְתַנַּדֵּר בֵּן שְׁלֹשׁ רִגְלִים, / שְׁטִיחֵי מֶלֶךְ מְרַהִיבִים, מְרַבְּכִים עַל

47 מיה טבת דיין, לאן שנצוף שם בית, עמ' 24.

48 ארז ביטון, תימביסרת ציפור מרוקאית, עמ' 52.

49 ארז ביטון, תימביסרת ציפור מרוקאית, עמ' 46.

מִטַּת סוֹכְנוֹת, / וְהִיא בַּחֲלוּק בְּקֶרֶת בְּהוּי". תיאור הבית העלוב באשקלון מציג את המהפך שעברה זהרה אלפסיה בנסותה להיקלט בבית הלאומי. למרות דלות חייה נראה שהיא שמחה בחלקה: "לְזַהֵרָה אֶלְפִסְיָה קוֹל צָרוֹד, / לֵב צָלוּל וְעֵינַיִם שְׂבָעוֹת אֶהְבֶּה".

את התלישות שחש ביטון הוא ביטא בשיר "פיגומים"⁵⁰. יחסו אל הבית מסגיר את ארעיות קיומו: "עַל סֶף חֲצֵי בַיִת בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל / עֵמֶד אָבִי / מְצַבִּיעַ לְצַדְדִים וְאוֹמֵר: / בְּהִרְסוֹת הָאֱלֹהִים נִבְנָה פְעַם מִטְבַּח / לְבִשָׁל בּוֹ זֶנֶב לְוִיָּתָן וְשׁוֹר הַבָּר, / וּבְהִרְסוֹת הָאֱלֹהִים / נָקִים פָּנֵת תְּפִלָּה / לְמִצָּא מְקוֹם / לְמִקְדָּשׁ מְעֻט. / אָבִי נִשְׁאַר בְּסֶף, / וְאֲנִי כָּל יָמַי / מְצַיֵּב פְּגוּמִים / אֶל לֵב הַשָּׁמַיִם". מקום מושבו של האב הוא על הסף, וביתו הוא רק חצי בית בארץ ישראל. הבית הפרטי מתלכד עם הבית הלאומי, ותקוותו של האב צומחת מתוך ההריסות. הוא מקווה להקים מההריסות גם מטבח, המסמל את הקיום הארצי, והן פינת תפילה, שהיא סמל לקיום הדתי-רוחני. הבן מעיד כי אביו נשאר בסף, כלומר לא הצליח לבנות את הבית הפרטי שהוא מטונימי לכישלוננו להיכנס אל ה"ארץ המובטחת" ולהתקבל בה. המשורר הבן חי את ההווה, ואת קיומו הארעי הוא מבטא באמצעות המטפורה של הצבת הפיגומים אל לב השמיים. הגורמים להתפוררות הבתים בשירת ביטון קשורים בשסע הבין-עדתי, באפליה הממסדית של השלטון האשכנזי, ממנה סבלו יוצאי עדות המזרח שנתרו זרים בביתם. אף על פי כן משיריו עולה התחושה כי הם לא ויתרו על אחיזתם בתקווה ועל מאבקם לשמר את שפתם ותרבותם באווה.

הבית בשירתה של נורית זרחי מעורער אף הוא. לפעמים משבר שפוקד את הבית מוביל לקריסתו כסמל לחום ולביטחון. זרחי, שנולדה בירושלים להורים ילידי פולין, התייתמה מאביה כשהייתה בת חמש (דליה רביקוביץ התייתמה מאביה בגיל שש) ועברה עם אמה לגור בקיבוץ. אצל שתי המשוררות, המעבר מהבית לקיבוץ בצל האסון שפקד אותן הוביל לחוויות ילדות קשות ולתחושה של אובדן הבית. בשיר "התקרה עפה"⁵¹ כתבה זרחי: "הִילָדָה בְּבֵית הָאָבִן הַבִּיטָה לְמַעַלָּה וְרָאָתָה אֵיךְ הַתְּקֵרָה מְתַרְקֵקֶת / [...] זו טְעוֹת, אִמְרָה הָאֵם. / אָבֵל הַתְּקֵרָה עָפָה". האם לא יכולה להרגיע את בתה כשזו רואה את תקרת הבית עפה. "לְמָה בָּאתֶם? שְׂאֵלָה הִילָדָה אֶת הַשָּׁמַיִם שֶׁנִּכְנְסוּ פְּנִימָה", בנסותה להבין את מצבה ללא קורת גג להגנה,

50 שם, עמ' 89.

51 נורית זרחי, עצמות ועננים, עמ' 121.

אולם תשובת השמיים החודרים לביתה מסגירה את בדידותה: "זוּזִי מֵהָאוֹר, אָמְרוּ סוֹרְגֵי הַשָּׁמַיִם, בְּגִלְגֵּל הַפְּלָנוּ עֵינַי בְּכַבֵּד הַבְּדִידוֹת, / וְהֵם דָּחְפוּ אֶת הַיְלֵדָה לְתוֹךְ פִּי הָאֵין". הילדה מנסה להוכיח את התקרה: "מָה אַתְּ עוֹשֶׂה פֹה? זוּ הֵיטָה טְעוֹת מְצַדֵּךְ לְעוֹף, אָמְרָה הַיְלֵדָה". המשך השיחה בין הילדה לתקרה מבהיר את תפקידו הסמלי של הבית נטול הגג: "הַמְאֵזֵן הוּא הַעֲמֵדַת פְּנִים, אָמְרָה הַתְּקֵרָה. / טְעוֹת מְצַדֵּךְ לְחֹשֶׁב שֵׁשׁ לָךְ פְּנִים, אָמְרָה הַיְלֵדָה. / זוּ גַם טְעוֹת שַׁיְלֵדָה תִּרְאֶה שֶׁהַתְּקֵרָה עָפָה". אפשר שהגג הוא כעין מכסה של הנפש, ובמעופו הוא מותיר את נפש הילדה חשופה. היא לא יכולה לנהוג עוד כילדה ולכן היא מבהירה: "לְגַבִּי מִי שֶׁשׁוֹנֵא הַעֲמֵדַת פְּנִים, אָנִי לֹא יְלֵדָה, אָמְרָה הַיְלֵדָה, / וְדַחְפָה אֶת הַתְּקֵרָה לְמִטָּה". בסיום השיר חוזרת ומופיעה האם, המנסה להשיב את ההגנה לבתה: "בְּפִיַת אָמְרָה הָאֵם, תְּלַבְּשִׁי אֶת הַתְּקֵרָה, סֶרְגֵתִי לָהּ סוֹדֵר". אך היא נכשלת בניסיונה, כפי שמסכמת הבת: "טוֹעָה מִי שֶׁחֹשֵׁב, אָמְרָה הַיְלֵדָה, שֶׁאֲפָשֵׁר לְהַלְבִּישׁ אֶת פְּצַע הַבְּדִידוֹת". דווקא הבית חושף את פצע הבדידות, רעיון שחוזר בשיר נוסף של זרחי:⁵² "בְּגֶשֶׁם הַפִּיַת מֵהַבְּהַב כְּבוֹעָה. / חֲמֹר אֲרַכְּאֵי מְזֻמָּזֵם בֵּין שָׁמַיִם לְאָרֶץ / חוֹסֵם אֶת מֵהֶלְכֵי הָאוֹיֹר, / מְכַטִּיחַ שְׁשׁוּם תְּפִלָּה לֹא תַגִּיעַ. // גִּגוֹת נַעֲלָמִים. חֶחְתוּל וְהַזְּבוּב / נִדְחָקִים לְמִרְתְּפֵי אָרֶץ. / אֵי הַעוֹלָם טוֹבֵעַ בְּגֶשֶׁם / הַגֶּשֶׁם טוֹבֵעַ בְּגֶשֶׁם. // נִרְחָצִים בְּזַעַם שִׁיחִים, גְּזַעִים, עֲנַפִּים. / הַכֹּל נִרְחָץ מְלִבְד בְּדִידוֹתֵי". אין בכוחו של הבית להכיל את בדידות הדוברת המציירת את מצבה במילים: "אֲנִי לוֹבֶשֶׁת בֵּית. / כְּתָמִיד הַשְּׂמִיכָה קְצָרָה. / הָרֹאשׁ אוֹ הָרַגְלִים בְּחוּץ".⁵³

זרחי משליכה על הבית את עולמה הפנימי. בשיר "באמצע"⁵⁴ היא מתארת את הבית כך: "בְּאֲמֵצַע הַחֹדֵר עוֹמְדַת תְּהוֹם, / סְבִיבָה אֲרוֹנוֹת – עוֹצְרֵי נְשִׁימָה כְּהָרִים". ייתכן שהבית הוא הגוף, בתוכו החדר המייצג את הנפש, ובמרכזו תהום. הארונות, המסמלים יציבות וסדר, עוצרים את נשימתם נוכח הסכנה "שְׁעוֹד רָגַע לֹא יִפְלוּ פְּנִימָה". יש כאן סכנת נפילה לתהום של כל העומדים סביבה: "קְדִימָה, קְדִימָה, הִיא גְדִלָה וּבּוֹלְעַת / אֶת הַעוֹמְדִים, אֶת הָרַצְפָּה, אֶת קִירוֹת הַבֵּית / שֵׁיִשְׁרוּ בְּנִפְלֵה קוֹ עַם הַתְּהוֹם". נדמה שקירות הנפש נופלים ונבלעים בתהום, וכתוצאה מכך מתמוטט הבית כולו. בבית החותם את השיר מסכמת זרחי את תוצאות הנפילה: "מָה כְּתוּב

52 נורית זרחי, אררט, עמ' 34.

53 שם, עמ' 51.

54 נורית זרחי, עצמות ועננים, עמ' 135.

על הדלת? פעם חיתה פה אשה אחת, / עם תהום באמצע סוכרים המבקרים: / איך היא לא הבינה שזו דרך הבתים / למצץ לעצמם ראות ונשמה". מהבית המתמוטט נותר רק שלט על הדלת, וממנו ניתן להסיק שהאישה שגרה בו אולי הייתה תמימה מכדי להבין שההרס נמצא בתוכה עצמה. המבקרים בבית הריק או מעבירי הביקורת על האישה סבורים כמביני עניין שזו דרך הבתים, כלומר האנשים, לפגוע אנושות בעצמם. האישה נבלעה בידי עצמה, מכיוון שלא יכלה להימנע מהתהום שבאמצע חדרה.

מימוש של היחסים המטפוריים בין האדם לביתו עולה משירתה של טל ניצן. בשיר "הקנרית (עיצוב פנים)"⁵⁵ מתוארת דינמיקה של הישרדות בתוך הבית. מה שנראה תחילה כמהלך מרענן של עיצוב פנים מתפתח לסדרת פעולות בהוליה: "נעביר את הקנרית מהמטבח לאמבטיה / נעביר את המחשב מהמרפסת למטבח / את היילד על חדרו נעביר אל המרפסת / נדחף את משתנו לחדרו בפנה / נכניס את היילדה למקום שהתפנה / נקח עוד חצי משרה / נקח עוד חצי הלואה / נתן עוד שעת שנה / נבקש עוד ארצה אחרונה / נמחה מהלב את / זכרם האהוב של / האוטו הגנוב / הארנק האבוד / החלון השבור / ואם יצר נדחיק / ואם ימר נמתיק / ואם יחשב להסדק / נושיט זרועות ונהדק סביב-סביב". סיום השיר מסגיר את הבעיה – הבית צר מלהכיל את דייריו, והוא אף עתיד להיחלש. מציאות קיומית דחוקה מחייבת את הדוברת בשינויים. יחסיה עם הבית מורכבים, כי הוא אומנם מעניק לה ולילדיה קורת גג, אך בה בעת הוא מאיים להתפורר. ההידוק סביב-סביב בזרועות המושטות אינו אלא מעשה של הרחקה. על אף היותו קבוע ודומם, מתקבלת תחושה שהבית הזה הולך ומתכווץ ונעלם, ושלשם הצלתו יש הכרח בעיצוב מחדש.

גם אם הבית מעורער, הוא משמש עוגן של יציבות בעולם כאוטי המאיים לבלוע את יושביו. בשיר "אחוזת בית"⁵⁶ כותבת ניצן: "הביתה, הביתה. / הרחוב מבצע. / תחת הפסיעות / המדרכה גואה / וריח חריכה. / מי לא זכר, / מי לא פכה". הקריאה הכפולה לחזור הביתה יוצרת רושם של סכנה. יש להזדרז ולחזור הביתה לפני שיהיה מאוחר מדי. בחוץ המציאות בוערת, ועבור הדוברת הבית הוא מקלט. מורגשת תחושה של "סוף העולם" המתקרב: "על פני העיר / טופחות פנפי ענק, / יריעות עתון. / להרף עין צהב היום מקדיר". השהייה בחוץ נטולת הגנה. דימוי העיתון

55 טל ניצן, דומסטיקה, עמ' 55.

56 טל ניצן, ערב רגיל, עמ' 10-11.

כמקור לידיעות חדשותיות לטפחות כנפי ענק יכול להזכיר מתקפה של דרקונים. שאלת הבחירה בבית מזכירה את ההתלבטות המתוארת ב"דירה להשכיר" של לאה גולדברג, אך בגרסה מבעיתה: "הנָאָה הַדִּירָה בְּעֵינֶיךָ? / הַנָּאִים הַשְּׂכָנִים? / כֵּן. / לֹא. / אָבֵל פֶּתַח, פֶּתַח / בַּחוּץ / הַלָּבָה כְּבֵר בּוֹקְעֵת". אלא שכאן נשללת אפשרות הבחירה. זו אינה חזרה הביתה, אלא בריחה, הימלטות מפני הר געש מתפרץ. היחסים המטפוריים בין המשוררת לבית נגזרים מהמתח שבין החיים הממשיים לחיי הנפש. הבריחה הביתה דומה להתכנסות ב"אני", הסתגרות מפני החוץ המבעית. זה לא אומר שבבית שלו ורגוע, אבל אם להיכחד, אז מוטב בבית. האיום מבחוץ שרירותי. אי אפשר לְצַפּוֹת אותו, וספק אם ניתן להתגונן מפניו. בשיר הנפתח במילים: "סוף סוף מְצָאנוּ דִירָה! אָמֵר",⁵⁷ מתארת ניצן התרחשות סוריאליסטית: "וְנִשְׁעֵן עַל אֶדְן הַחֲלוֹן / לְהַשְׁקִיף עַל הַנוֹף / וְלִפְנֵי שְׁמֵרְפָקִיו נִגְעוּ / חֲטָפָה אוֹתוֹ הָרוּחַ. / הַסִּפְקָתִי לְרֵאוֹת אוֹתוֹ / לֹא עָף: נְפוּץ לְאַרְבַּע רוּחוֹת...". כמבקשת להזוהר שגם כשהבית נראה בהישג יד, היושב בו עלול להיחטף בכל רגע ובהקבלה ליחסים המטפוריים בין המשוררת לבית – עליה להסתגר בתוך ביתה עם אהובה, להתרחק מהחלון, לא להשקיף החוצה אל הנוף, למנוע כניסת רוח שעלולה לחדור פנימה ולחטוף, במובן של למוטט לא רק את ה"אני", אלא גם את הזוגיות ואת האהבה.

דוגמה נוספת למערכת יחסים מטפורית בין המשוררת לביתה מצויה בשיר "ספסל הברזל"⁵⁸ הנפתח כוידוי של אהבה: "אֲהוּבִים עָלַי הַחֲרִיצִים בְּפָנַי בֵּיתִי / מְדַרְגֵת הַכְּנִיסָה הַשְּׂבוּרָה / רְשׁוּלֵי הַצֵּבַע שֶׁהִתְקַשּׁוּ טָרַם זְמַנִּי / כָּל הַתְּלוּי עַל בְּלִימָה בֵּין קִיר לְתֵקָה / הַתְּפִיחָה בְּרִצְפָה, זְכָר לְנִזְיֵלָה הַגְּדוּלָה / הָאֲדִישׁוֹת שְׁלוֹ כְּלָפִי אוֹרְחִי". דומה כי לבית יש ישות אנושית משלו. אם הבית הוא ייצוג של הדיירת המתגוררת בו, הרי ניתן לקרוא את השורות הללו כמונולוג פנימי של קבלה עצמית. ההיפרדות מהבית כמסמן ה"אני" מאפשרת נקודת מבט של ה"אני" החוצה, אל האחרים שהם אורחים. אָהוּב סִפְסַל הַבְּרִזָּל שֶׁנֶּאֱסַף מִהַרְחוּב / שִׁישְׁכֵנוּ עָלָיו בְּצִהְרֵי הַסֶּתֶף / בְּיוֹם שֶׁהַחֲזִירָתָ אוֹתִי מִבֵּית הַחוּלָיִם / וְשִׁקֵּט יָרַד". וידוי האהבה לספסל הברזל מזכיר שלכל חלק ולכל חפץ בבית יש מקום בלב הדוברת. גם לספסל ברזל שנאסף מהרחוב יש כוח ריפוי, יש סגולות הרגעה. אם הבית מטונימי לאדם, ספסל הברזל הוא מקום מושבה של האהבה.

57 שם, עמ' 69.

58 טל ניצן, להביט באותו ענן פעמיים, עמ' 57.

בית שישי – גלעד מאירי, מיטל זהר: כשהבית מחליט לקום וללכת

עד אמצע המאה ה־19 שימש הבית לעיתים לא רק למגורים אלא גם למקום עבודה. את שעות הפנאי היה נהוג לבלות מחוצה לו. בעקבות המהפכה התעשייתית השתנתה התפיסה: הבית חדל לשמש רק כעוגן משפחתי והפך למקום מפגש ואירוח. הבית כארכיטיפ מגלם בתוכו גם ציפייה חברתית – להקים בית במובן של "להסתדר בחיים". נוסף על כך, הבית היה ועודנו ארכיטיפ מגדרי, מתוך השקפה עתיקת יומין שלא חלפה מן העולם, שהבית הוא ממלכה המנוהלת או מתוחזקת בידי האישה, בעוד הגבר יוצא "לצוד" פרנסה בחוץ, ולכן הארכיטיפ שהוא מזוהה עימו הוא "דרך". לעיתים עלול הבית להפוך ל"אלבית" ולהצביע דווקא על סכנה הנשקפת ליושביו, הנשים והילדים, בהופכו למוקד של מאבקי כוח ושליטה. כך למשל בשיר "הבית הפוך"⁵⁹ של גלעד מאירי, הופכת הערת אגב של בת הזוג על כך ש"הבית הפוך", להתבוננות מקורית על מצב הבית, שמתגלה כישות עצמאית: "כְּשֵׁאת אֹמֶרַת / הַבַּיִת הַפּוֹךְ / אֶפְשֶׁר לְחַשֵּׁב / שֶׁהִיסוּדוֹת בְּשָׂמִים / קוֹלְטִים עָרוֹץ שְׂתִים, / דוּדֵי הַשֶּׁמֶשׁ פִּקְעוֹת, / הָאֲנִטְנוֹת מְכוֹת / שְׂרָשִׁים, הַשְּׂטִיחִים / מְעַל הָרֵאשׁ וְהָאוּר / זוֹרֵחַ מֵהָאֲרִיחִים. / הַבַּיִת הַפּוֹךְ, / הַיְלָדִים מְרַחֲפִים יְשָׁנִים / בְּשִׁמְיֹת פּוֹךְ, / צַעֲצוּעִים מְפֹזְרִים עַל הַתְּקֵה". נראה כי הבית מטונימי לחיי הזוגיות והמשפחה המתנהלים בתוכו. הפן המאיים שבבית הפוך מתגלה כמקור של תקווה. גם כשהבית הפוך, כלומר מסמל תקופה מתוחה, אולי משבר, יכולים בני הזוג לשבת "הפוכים בכרסאות הזית / תלויים באויר כמו תפלה". דווקא המקום ההפוך, חסר הסדר, הלקוי הוא בסיס לסידור, לתיקון, לשלום. ההוויה הפיזית של הבית מקנה לו יסוד ממשי של "מושג", אך כמטפורה הוא פורץ אל מעבר לקיים, אל רעיון שניצב או שמרחף בתודעה.

בשיר "הבית לקח"⁶⁰ מאת מיטל זהר מגיעה לשיאה העצמאות של הבית. כך פתאום "הַבַּיִת לָקַח אֶת הַרְגָלִים שְׁלוֹ וְהֵלֵךְ". הבית עוזב את בעליו ומותירו "חסר-בית". הבית "הַשְּׂאִיר אֵינ־פֶּתֶק עַל אֵינ־שֶׁלֶחַן / אֵינ־סֶפֶר פְּעַם אַחַת", כמה שנראה בהמשך כהסתלקות סדרתית: "אֵיךְ שׁוֹב וְשׁוֹב הוּא לָקַח וְהֵלֵךְ / מִבְּלִי שְׁחֹזֵר". גם הבית הזה מוצג במהופך – נאמר שהוא "השאיר", אבל מה שהוא השאיר זה "אין-

59 גלעד מאירי, שחרור בתנאים מגבילים, עמ' 11.

60 מיטל זהר, הבית לקח, עמ' 48.

פתק על איין־שולחן" וגם החזרה על כך "אינספור" התרחשה "פעם אחת". זהו בית שמהתל בבעליו, ונוהג באופן פרדוקסלי כאילו הוא אדם שבוחר לעזוב את הבית שהוא בעליו. האוקסימורון בתיאור מעללי הבית הלוקח את רגליו שוב ושוב "מבלי שחזור" מעמיד את הבית הזה כישות לא הגיונית. אם הבית לא חזר, הוא לא היה יכול להסתלק שוב ושוב. מכאן שחויית הנטישה של הדוברת חוזרת ונשנית, לא מסתיימת אף פעם. בבית האחרון של השיר מדומה הבית לקרקס נודד: "הַבַּיִת לְקַח אֶת הַרְגְלִים שְׁלוֹ וְהַלֵךְ / כְּמוֹ שֶׁקָּרַס נֹדֵד / כְּמוֹ שֶׁקָּרַס נֹדֵד". זהו דימוי מבלבל, שכן למילה קרקס קונוטציה חיובית כמקום ילדותי של מופע שמח, מצחיק, פרוע וצבעוני, אלא שכאן הדימוי מצביע דווקא על הפן הנוגה של הקרקס, על הארעיות שלו, על הנדודים של שחקניו המנותקים זמן רב מביתם הממשי. מערכת היחסים בין הדוברת לבית מורכבת וכואבת. אולי היא משקפת את הקשר של הילדה עם הוריה. אם אלו יחסים המדומים לקשר בין ילדה לקרקס, הרי לאחר עזיבתו מותר הקרקס ריקנות וצער במקום שבו עמד האוהל הססגוני, שעשוי לסמל את הילדות האבודה. ייתכן שהאנשת הבית נועדה לכך שישמש כמייצג של בעליו, ואז החלטתו "לקחת את הרגליים" וללכת עשויה להקביל ליחסים שיש לדוברת עם בעלי הבית, שמן הסתם הם הוריה. בכל פעם שהבית (ההורים) קם ועוזב הוא קורע עוד פיסה מנשמתה של הדוברת הנטושה. החזרתיות הזאת מדגישה את הבדירות והאכזבה שלה, כמו אלו שמותיר אחריו קרקס שמפרק את אוהלו ונודד ליעד הבא.

בית שביעי – אלי אליהו: לפעמים הבית הוא רק בית והוא לא הולך לשום מקום

לפעמים הבית הוא פשוט בית. לא סמל, לא מטפורה, לא מטונימה – אלא מבנה המיועד למגורים או למטרה פרקטית אחרת, דוגמת בית חולים, בית ספר, בית כנסת, בית סוהר ובית תרבות. בשיר "הפועלים"⁶¹ מתבונן אלי אליהו באנשים השקופים, אלה שברם וביזע בונים לנו את הבתים: "אֲנִי רוֹאֶה אוֹתָם / נִפְלָטִים עִם שַׁחַר מִמְשָׁאִיֹּת / הַעֶפֶר (מִמְנוּ בָּאוּ וְאֵלָיו יָשׁוּבוּ בְּסוּפוֹ שֶׁל דְּבַר) / אֲנִי רוֹאֶה אוֹתָם נִגְפִים בְּפָגוּמִים, נִחְבְּלִים / בְּחֻבְלִים, נוֹטְפִים כְּעֵטְלָפִים מִכְתָּפֵי הַמְּנוֹפִים / הֵם לֹא מִפֶּה, שִׁפְתָם אַחֲרָת. הֵם לֹא יִגְוְרוּ / בְּבִתִּים שֶׁהֵם בּוֹנִים". כאן משמש הבית כאובייקט

61 אלי אליהו, איגרת אל הילדים, עמ' 30.

ההולך ונבנה בידי פועלים זרים העוברים מהלך הפוך, מהלך של פירוק והריסה, ומחאתו של המשורר מהדהדת את קריאתו של הנביא: "כי אבן מקיר תזעק וכפיים מעץ יעננה. הוי בנה עיר בדרמים וכונן קריה בעולה" (חבקוק ב יא). הדיירים שיגורו בבניין לא יראו ולא ידעו את המחיר האנושי ששילמו אחרים כדי לבנותו. יהודה עמיחי כתב: "משלשה או ארבעה בחדר/ תמיד אחד עומד ליד החלון./ מכרח לראות את העול בין קוצים [...] וכיצד אנשים שיצאו שלמים/ מחזרים בערב כמטבעות עדיף לביתם".⁶² אליהו הוא האחד שמוכרח לראות את העוול: "אני רואה אותם עם ערב, / אוכלים את לחמם בזעת אפם, כבים לאטם, / כבדלי הסיגריות הגוססים שהם שומטים מידם./ אני רואה איך נפלה רוחם בחמר, איך נכבשה/ נפשם בלבנים. לפעמים הם ישנים פה בלילות./ בלי דלת, כשהבית עוד שלד. לפעמים אחד מהם/ נופל ארצה, או כדי להתפלל או כדי למות". כאן האחד לא משקיף מהחדר החוצה, אלא מן החוץ פנימה, אל הבית הנבנה. כאן העוול אינו בהרס, אלא דווקא בבנייה. בשיר אחר של אליהו, קליל ומחויך, מוצג ביתו שלו בשעה שעל דלתו מתדפקים פקחים מהעירייה. הסיטואציה בשיר "המעקלים"⁶³ מציבה את הבית כסלע המחלוקת: "דפקו על הדלת בצהרי היום (אי הבנה) עם העירייה בענין גבית הארנונה). / באו עם אקדחים, שלפו טפסים. / כך וכך מטרים רבועים, אָמרו, / כך וכך חובות מצטברים, רביות, / פגורים". הבית אינו רק קורת גג, הוא גם מוקד לצרות, מבנה דומם שיוצר בעיות. אבל הבית הוא גם תבנית נוף אישיותם של דייריו – דבר שהופך אותו לחלק בלתי-נפרד מהם. הפקחים "ראו ספרים על המדפים, / על הספה, על השלחן. הגבה שאל/ אם אני עושה דוקטורט. לא, אמרתי, / משורר. ראה את הספר שלי על השלחן, / פתח וקרא בקול: "העולם מתקלף אחרנית/ כמו נשל נחש ענק". יפה, אמר, העולם/ מתקלף אחרנית. ממש יפה". המפגש הלא-נעים מקבל תפנית כשהפקחים בודקים מה אפשר לעקל, וכצפוי בביתו של משורר, לא יקל למצוא פריטים בעלי ערך רב. הגלישה של המילה "הסכימו" קושרת אותה גם להערכתם את יצירת המשורר וגם להסכמתם להתחשב במצבו: "הסכימו/ לחלק את החוב לתשלומים שונים. מכל/ הספרים עקלו שורת שיר אחת והלכו". אם המעקלים עיקלו שורת שיר אחת והלכו, סימן שהמשורר עשה את מלאכתו נאמנה.

62 יהודה עמיחי, שירים 1948–1962, עמ' 97.

63 אלי אליהו, עיר ובהלות, עמ' 13.

בית אחרון – כל מה שקיים מבחינתך בעולם זה רק בית

אם נדמה את האדם לבית, נוכל להקביל את הנפש למרתף הבנוי מתחת לאדמה. המודחק שבמרתף הוא החומר שפורץ מתוך השיר. החיבור הזה – אדם-נפש-בית-שיר – עשוי לגלם בתוכו מציאות ודמיון, פיכחות וחלום. בדברו על האדם החולם לעומת האדם הסובל מנדודי שינה כותב הפסיכואנליטיקן פונטאליס: "מה כבר קורה לו לזה האחרון? זהו בדיוק הדבר, לא קורה לו מאום: שום אירוע, שום הרפתקה, שום חצייה של זמן. הסובל מנדודי שינה הוא אדם של דאגה, לא של תשוקה. הסובל מנדודי שינה נותר במקום, אוסר על עצמו כל מַעֲבָר מִזֶּמֶן אֶחָד לַמִּשְׁנָה. הוא מתעקש להתהפך במיטתו מבלי לזוז".⁶⁴

אם להשתמש בהבחנתו של פונטאליס בין האדם החולם לבין האדם הסובל מנדודי שינה, אפשר לראות את הבית הממשי והקבוע כמטונימי לאדם הפיזי, המוחזק, הסובל מנדודי שינה מתוך דאגה שמא יאבד שליטה, ואילו את השיר כישות המתגוררת באותו בית, כלומר בתוך הנפש. את השיר ניתן לראות בדמות האיש החולם, המתיר ללא-מודע להוליך אותו אל מעמקי מאווייו ותשוקותיו. שם, במקום הנסתר, הנעלם, הנטוש, האסור והמותר – במצולות הנפש – הוא נמצא: "כְּשֶׁאֵין לְךָ וְאֵין לְךָ וְאֵתָה לֹא וְיֵשׁ לְךָ וְאֵתָה לֹא / וְאֵן כָּל מֶה שֶׁקִּים מִבְּחִינַתְךָ בְּעוֹלָם זֶה רַק בֵּית".⁶⁵

מקורות

אבידן, ד' (2009). כל השירים. כרך א'. תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק.

אלבג, ר' (2015). אל המקום: בדרכים בעקבות ספרים. תל אביב: מכון מופ"ת.

אליהו, א' (2011). עיר ובהלות. תל אביב: עם עובד.

אליהו, א' (2018). איגרת אל הילדים. תל אביב: עם עובד.

אלתרמן, נ' (1965). חגיגת קיץ. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

אמיר, ד' (2003). שירים דוקומנטריים. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.

64 ז'אן ברטרן פונטאליס, חלונות, עמ' 35.

65 ללי ציפי מיכאלי, הבית המשוגע, עמ' 13.

- אתר, ת' (2018). כל השירים. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- ביאליק, ח"נ (2004). השירים. תל אביב: דביר.
- גורי, ח' (1998). השירים. ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד.
- גורי, ח' (2009). עיבל. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גורי, ח' (2015). אף שרציתי עוד קצת עוד. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- גולדברג, ל' (1994). שירים. תל אביב: ספרית פועלים.
- גליקסברג, ח' (1945). ביאליק יום-יום. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גריןברג, א"צ (1991-1992). כל כתביו. כרכים ג', ה'. ירושלים: מוסד ביאליק.
- זהר, מ' (2014). הבית לקח, הליקון.
- זלדה (1971). הכרמל האי-נראה. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- זרחי, נ' (2010). עצמות ועננים. בני ברק וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק.
- זנדבנק, ש' (2002). מן שיר. ירושלים: כתר.
- טבת דיין, מ' (2015). ויהי ערב, ויהי תוהו. חיפה: פרדס.
- טבת דיין, מ' (2017). לאן שנצוף שם בית. ירושלים: מוסד ביאליק.
- יגאל, י' (2017). על אימה ובית: מושג האלכתי – גלגוליו ומשמעותיותו של מושג ה"אלכתי" בפסיכואנליזה ובתרבות. פסיכולוגיה עברית:
<https://www.hebpsy.net/articles.asp?id=3500>
- מאירי, ג' (2014). שחרור בתנאים מגבילים. תל אביב: קשב לשירה.
- מיכאלי, ל"צ (2018). הבית המשוגע. תל אביב: אבן חושן.
- ניצן, ט' (2002). דומסטיקה. תל אביב: עם עובד.
- ניצן, ט' (2006). ערב רגיל. תל אביב: עם עובד.
- ניצן, ט' (2014). להביט באותו ענן פעמיים. תל אביב: קשב לשירה.
- סתר, ש' (2006). הלשון הפוליטית: שלושה מהלכים בשירה עברית רדיקלית. עבודה לשם קבלת התואר "מוסמך". תל אביב: אוניברסיטת תל-אביב.
- פגיס, ד' (1994). כל השירים. תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק.
- פונטאליס, ז"ב (2004|2000). חלונות (תרגום: אורית רוזן). תל אביב: תולעת ספרים.
- פרויד, ז' (1919|2012). האלכתי. (תרגום: רות גינזבורג). תל אביב: רסלינג.
- צורית, א' (1995). שירת הפרא האציל. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- רביקוביץ, ד' (2010). כל השירים. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.

רוגני, ח' (2006). מול הכפר שחרב: השירה העברית והסכסוך היהודי-ערבי 1929-1967. חיפה: פרדס.

שלונסקי, א' (1971). שירים. כרך ה'. תל אביב: ספרית פועלים.

