

"נדמה לי כאילו קירות הבית התפתלו מכאב"

על הבית בשירה העברית בת-זמננו

יובל פז

בhbט הילודתי, בית הוא המקום שאליו חוזרים
תמיד, המבצר האישי הסגור והሞגן, החיק שבו
נחים כל החום, אהבה, האתניות וההבנה (יצחק
בן-נון, הארץ, 13.4.2011).

אדם צריך בית, מקום שיירגש בו בטוח, מרחב מוגדר שיפריד אותו מהכאוס
שבביבו. "بيتي הוא מבצרי", אומר הפטגם הבריטי, שקובע כי הבית משמש לאדם
מקום הגנה מפני ה"אחר" המאיים. תחושת המוגנות היא תנאי לתהותם ביחס
שאינה רק פיזית, אלא גם רגשית – בזכות המוכר והידוע שמייפים את האדם בתחום
ביתו. שם הוא יכול למצוא מנוח לנפשו.

"בית" הוא גם המונח המקובל לתיאור ייחודה מבנית של סיור. אחת ההגדדות של
בית בשיר היא: "רצף سورות מאורגן בתבנית מסוימת של מספר سورות, סוג משקל
ומתכוונת חריזה החוזרים בכל שיר" (זנדנבק, 2002). בשירה המודרנית ניכר ביטול
המחובבות בקיום הגדרה זו, וניתן למצוא מגוון גדול וחופשי של צורות שונות
בחלוקת השיר לשורות ולבטים.

המושג בית שוזר כחוט השני בשירה העברית על אלף שנותיה. בתקופת
המקרא הוא נזכר, בין השאר, בשיר השירים: "א עלי-מִשְׁכָּבִי בְּלִילֹת בְּקַשְׁתִּי אֶת
שָׁאַבָּה נֶפֶשִׁי בְּקַשְׁתִּי וְלֹא מִצְאַתִּי. בְּאֲקוֹמָה נָא וְאַסְוֵבָה בְּעִיר בְּשָׁוֹקִים וּבְרֹחֶכֶת
אֲבִקְשָׁה אֶת שָׁאַבָּה נֶפֶשִׁי בְּקַשְׁתִּי וְלֹא מִצְאַתִּי. גַּמְצָאָנוּ הַשְׁמָרִים הַסְּבָבִים בְּעִיר

את שאהבה נפשי ראותם. ד כמעט ששברתי מהם עד שמצאת את שאהבה נפשי אחותתו ולא ארפנו עוד שהביאתו אל-בית אפי ואל-חדר הורתי" (שיר השירים, ג-א). בשיר זה מתואר הليلת של הנערה המחפשת אחר אהובה, ואינה חוששת לבקש מהשומרים שייעזרו לה בכך. כשהיא מוצאת אותו, היא מביאה אותו אל בית אמה. פעמיים מוזכר כאן הבית, הן מקום משכבה לילות של הדוברת המוסרת – בחדרה, על מיטתה בבדידותה בהיעדר אהובה – והן כבית אמה. דומה כי רק נפש אהובה העبور את מפתח הדלת, תושר בידי הסמכות ההורית, אז תוכל לבוא אל תוך החדר שבבית. כך מסמן הבית את הפנים שמסביבו חזז, לא רק במובן הממשי, אלא גם כמטפורה לגוף החיצוני ולהדרי 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, חברתיות ולאומית, כמוקד במרחב הפתוח וכמסמן מטוני של ה"עצמם" בהקשר של זהותו וביחס ל"אחר". הבית הפיזי מייצג את החומר שבתווך הרוח, שהוא הטבע. המתח בין החומרני לרוחני עשוי להוביל למתח בין הגוף לנפש. את הבית הפיזי ניתן לדמות לגוף ואת הבית המטפורי – לנפש. דרך נספת היא להוות את מעטפת הבית עם הגוף ואת פנים הבית עם הנפש. אלה גם אלה הופכים את המושג "בית" למפתח חיווני להבנת שירדים רבים שבהם הוא נבנה, עומד, מטופר, מתמוטט. אפשרויות אלו עושיות 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 שנים יצירתו. היו אלה הבית האישי ולצדו בית המדרש, ומנגד הבית הלאומי. כבר ב-1894, בהיותו בן 21 בלבד, כתב ביאליק את "ברכת עם",¹ שבו הוא מhalb את אנשי העלייה הראשונה. השיר נפתח במלילים: "תִּתְחַזֵּנָה יְדֵי כל-אחינו הַמְּחוֹגְנִים / עֲפָרוֹת אֶרְצֵנו בָּאָשָׁר הַם שָׁם; / אל יַפְלֵ רַוחֲכָם – עַלְיזִים, מְתֻרוֹנִים / באָו שְׁכָם אֶחָד לְעַזְרָת דָּעַם!", ובהמשך הוא מתייחס לשירות למושג

¹ חיים נחמן ביאליק, השירים, עמ' 40. כל מושאי ההפניות בעורות השולטים נכללים בראשימת המקורות בסוף המאמר.

הבית – “אם-לֹא אָתַּה תְּפַחַת – רַק מִפְּדֵךְ תְּמִימָה – / רַב-לְכֶם, אֲמִים, עַמְלָכֶם לֹא-שָׁיאו!”, ומעודד את הבונים להמשיך עד לסיום הבנייה: “קֹומְמוּ שְׁמָמוֹת עַלְם וּבְנוּ בְּנִין-עַד!”. אלו מיללים אופטימיות שהפכו לאחד מהמנוגיה של תנועת הפעלים הארץ-ישראלית, והוושר לרוח בעצורתיה.

במקביל עסק ביאליק בכית החינוך שבו גדל, הלא הוא בית המדרש. יחשו לבית זה היה אמביולנטי, מכיוון ששנות סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 סימנו את המעבר של יהודים רבים מהעולם הדתי הישן אל העולם החדש, שהופיע בזכות תנועת ההשכלה. ההתלבבות האישית של ביאליק במה לבחו – בנאמנות למסורת שמשמעותה חי מבחן בבית המדרש, או בהתחדשות של הפתחות לעולם הרחב במחירות של נטישת המסורת – באה לידי ביטוי עז בשיר “לבדי”² (1902). בתחילת מבייע המשורר את הסוכלו על היווותתו בלבד בשעה שכולם הלו א/or הרוח והאור שהביאה עמה תנועת ההשכלה: “כָּלָם נְשָׂא חָרוּת, כָּלָם סְתִּיר הָאָור / שִׁירָה חָדְשָׁה אֲתַּה-בָּקָר תְּיִקְּהָם הַרְגִּינָּה; וְאַנְּיִי, גּוֹזֵל רָה, נְשַׁתְּפַחַתִּי מִלְּבָר / תְּחִתְּ בְּנֵפִי הַשְּׁכִינָה”. הוא מודיע לערוור יסודות הבית שהוא נותר בו בלבד, עדין בחסות השכינה: “בָּךְד, בָּךְד נְשָׂאָרְתִּי, וְהַשְּׁכִינָה אֲפָהָיָא / בְּנֵף יְמִינָה הַשְׁבּוּרָה עַל-רָאשִׁי הַרְעִידָה”. הכנף הימנית השבורה מייצגת את שבירת הגנה הביתית. הוא מצור על השכינה שהופכת זורה בתוך ביתה, ועודין הוא מזודה עימה ונותר לצידה: “כָּבָר נִתְגַּרְשָׁה מִכְּלָה-זָוִות, רַק-עֹוד / פָּנָת סְתִּיר שׁוֹמֶם וְקַטְנָה נְשָׂאָרָה – / בֵּית-הַמְּדָרָשׁ – וְתַתְּפִס בָּאָל, וְאַהֲיִ / עַמָּה יִחְדֵּר בָּאָרָה”. בעוד השכינה המגורשת נאלצת להסתתר בפינה שוממה וחשוכה בתוך ביתה, נזהה המשורר אחר החופש, אחר האור. הוא מבקש להשתחרר ממווקת החיים שמייצג בית המדרש: “וְכַשְּׁבָלָה לְבָבִי לְחַלּוֹן, לְאָור, / וְכַשְּׁאָר-לִי הַמְּקוֹם מַתְּחַת לְכַנְּפָה – / בְּבָשָׁה רָאשָׁה בְּכַתְפִּי, וְדָמַעַתִּה עַל-דָּף / גַּמְרָרִי נְטָפָה”. רק היציאה מהבית הדתי תחיליך את דרכו הגמורה בדפים של “שירת חדשה”, של השכלה רחבה ושל רוחניות מגוונת, של汗 משטוקק המשורר. הוא יודע כי הוותור על הבית יגבה ממנו מחיר. הוא ייאלי' לשעת על מצפונו את חטא הנטישה, קיבל עליו את הפגיעה האנושה ביהדות שכח היו עד כה חסה בצללה, אולי גם יודע שם לא יעוז, לא ימצא מנוח לנפשו, אלא את מותו, כמשמעות מהארמז לתחפילת האשכבה “אל מלָא רְחִים, שׁוֹכֵן בְּמִרְומִים /

2 חיים נחמן ביאליק, השירים, עמ' 228.

המצא מנוחה נכונה, על בָּנְפִי הַשְׁכִּינָה/, בְּמַעְלֹות קְדוּשִׁים וְתָהוֹרִים...”, ככלומר היישרות בבית תחת כנפי השכינה פירושה ”מנוחה נכונה” על כנפי השכינה.

בשירתו האישית, שבה ביאליק נתן ביטוי להתחטויות רומנטיות, שימוש חלון הבית כגבול המפריד בין הפנטזיה לבין מימואה. כך לדוגמה בשיר ”הלילה ארכתי”³ (1901), שבו מתבונן הדובר באהובתו מבעד לחלון: ”הַלֵּילָה אֶרְכָּתִי עַל־
מַדְרָך/ זָאָרָאָר שְׂמַמָּה הַתְּרַשְׁתָּה;/ בְּעִינֵיכְנָכּוֹת בְּחַלּוֹן/ נְשָׂמְתָה אֲכֻרָה בְּקַשְׁתׁ – //
בְּקַשְׁתׁ אַתְּ גָּמֹול חָסֵד נְעִירִיך – / וְאַתָּ לְאַרְאִיתִי,/ כִּי בְּיָוָנה תְּרָדָה בְּחַלּוֹנָה/
הַתְּחַפְּתָה, הַתְּלַבְּתָה נְשָׂמְתִי”. דומה כי המשורר מבחין באהובת המתוודת בחדרה, נשמה אוכdotת, אולי בחפשה אחר אהוב אחר, בעודו עומד בחוץ, משתווק אליה, אך שקוֹף למבטיה. שלא כב”לבדי”, שבו נמצא המשורר בתוך הבית – בית המדרש – ומתחווה ליצאת, כאן הוא נמצא מחוץ לבית ומיחיל להיכנס. בשני השירים משמש ה”בית” כעין מחסום בחיה האדם, שחש בידיות ותשוכן בתוכו ומחוצה לו, רגשות שלא מותרים לו אלא ”לדפק את הראש בקיר”, כאמור הביטוי העממי, או להתפלל: ”עִסְבַּ חִזְקִיָּהוּ פָנָיו אֶל הַקִּיר, וַיַּתְפַּלֵּל אֶל הַיְשֻׁעָיו לְחַבְּרָה”. לדברי המלביבים, פרשן המקרא, על האדם להסביר פניו אל הקיר כדי שלא יטרידוהו בני הבית, יוכל להתפלל מקריות ליבו.

ביטוי נוסף לחסיבות הבית בשירתו ביאליק ניתן למצוא בשיר ”בַּיּוֹם קִיז, יוֹם חַם” (1896).⁴ ביצירה זו מ شأن ביאליק לחסド ולנדיבות של האדם כלפי רעו. ביום קיז להט קורא המשורר לפתח את דלתות הבית ואת דלתות הלב ולהזמין את השוהה בחוץ להיכנס. אותו הדבר מבקש ביאליק לעשות גם בליל חורף קר וחושך – להזמין את הזור להתארח, אף שמדובר בבית פשוט וקטן מידות: ”בַּיּוֹם
קִטּוֹן וְרָלָל, בְּלִי מְכֻלּוֹתִים וְפִאָר/, אֶךְ הוּא חַם, מְלָא אֹור וְפִתְחָה לְגַוֵּר,/ עַל־הָאָחָב בָּעֵר
אַש, עַל־הַשְּׁלִחָן הַגָּר – / אַצְלִי שֵׁב וְהַתְּחִמֵּס, אַח אָבְדִ!”. המשורר שוחרר כאן את הבית הפיזי בבית הרגשי וקורא גם למי שביתו דל לראות את זולתו חסר הבית ולקבל אותו בשעת דחק: ”וּבְהַשְׁמָעַ מִלְּלָל סּוֹפֶת לִיל קּוֹל פָּאוֹב, / זָכָר נַזְפֵּר עֲנָוֹת
רְשׁ גּוֹעַ בְּרוֹחֹב, וְלִחְצִיךְ אַלְיָב, רְעֵי, אֲחֵי הַטּוֹב/ וּרְסִיס נְאָמָן אָוִרְיךְ עַלְיָק”. למרות הציפייה לסלידריות חברתיות, ביאליק אינו מותר על זכות הפרטיות, על הרצון להתאחד עם צערו, להישאר לבדו בתחום ביתו, שאינו יכול להכיל מצוקה של

3 חיים נחמן ביאליק, השירים, עמ' 205.
4 חיים נחמן ביאליק, השירים, עמ' 94-95.

שנים: "אך בָּא תָּרַח הַסְּתָרִי, בֵּימֵי סָגֵיר וְעַבְּ; עַמּוֹם שׁוּמָם הַקִּים, רַפֵּשׂ הַזָּלָק נֶרֶב, [...] בְּשִׁמְמוֹן הַזָּה אֲחַפֵּץ בְּדַרְתִּי; וּבְהַעֲטָף הַלְּבָב וּבְהַיּוֹתָה לְמִסּוֹס/ אַל-תְּרַאֲנִי עַזִּין זָר, זָר לְאַיְבֵּין אַתִּזְאת – / וּעֲרֵרִי אַחֲרֵישָׁה בִּיגּוֹנִי". בשיר זה מעמיד ביאליק את הבית כדבר והיפוכו – מקום של אחوات רעים וכמקום של צער ובידות. הבית כמטפורהقلب הוא מקום שנפתח ונסגר, לעיתים מקבל ולעתים דוחה, מקום שיש בו פוטנציאל לתקווה וגם מושב טבעי של עצב ויגון.

ביאליק עלה לארץ ישראל בשנת 1924. ב-1926 הוא התישב בבית שנבנה במיוחד עבורו בתל אביב ברחוב שנקרא על שמו עוד בחיים. כמו שהתפרק אך מעולם לא הפנה עורף לדת אימץ ביאליק השקפת עולם ליברלית וסובלנית וניסח אותה כך: "הנני מבידיל הבדלה גמורה בין מה שהוא בפרהסיה ובין מה שהוא עושה בחדרי ביתו. בפרהסיה, אם אדם יעשן בעונג שבת⁵ שלוי, אוחזנו במפרקתו ואשליכנו החוצה, מה שאינו כן בחדרי ביתו, בראשות היחיד שלו. שם צריך להיות שיהיה בן חורין לנוהג כחפציו, ואת ההשכון בין ובין קונו יעשה הוא בעצמו, באין איש איתתו".⁶

ביתו של ביאליק הפק מוקד עלייה לרגל. חיים גליקסברג סיפר על שיחת עם ביאליק: "פתאום הסתובב, עמד נגד פני, הבית עלי בעיניים פקוחות – וכבלחש צדור: 'אתה מבין, כאן אין מנחים לי לכתוב...' ... ובמהמשיכו ללבת: 'לו יכולתי למצואו לי חדר קטן, שאיש לא יידע את מקומי – הייתה לי סוגר את עצמי ועובד'"⁷ ב-1933 עבר ביאליק להtagorder בדירה קטנה ברמת גן, ולאחר מותו נקרא הרוב על שמו.

בית שני – אברהם שלונסקי ולאה גולדברג: cotali הבית והדלות הנסגרת

אברהם שלונסקי מתיחס אל הבית כאל הוויה המשתלבת במרחב. בשירו "cotali ביתתי"⁸ הוא מדגיש באربع חזרות אנפוריות כי "cotali ביתתי אינם כתוץ לי לבני לבני עולם", ככלומר אין הפרדה בין לבני ההוויה שמחוצה לי. הבית כאן מטוניימי לאדם,

5. מפגשי תרכות שקיים ביאליק בתל אביב בשבות אחר הצהרים.

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

7. חיים גליקסברג, ביאליק יומ-יום, הקיבוץ המאוחד, 1945.

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

המזכיר בחשיבות ההקשבה הפנימית, אבל בה במידה מבחן כי הצעניות היא תנאי להקשבה לאחר: "יש חסר האמיה, המקשiba אך פגימה/, כי המקשיב לפה אין שומע כלום/, רק המחריש המלותיו לשמע פרטם/ שומע את הכל ואת כלם". בהמשך השיר מעביר שלונסקי את תשומת הלב מהוש השמיעה לחוש הראייה. הוא חוזר על טענתו בדבר קירות הבית שאינם חוזצים ביניהם לעולם, אולם מזכיר בהיותם היוניים להתבוננות פנימית עמוקה. קירות הבית שומרים על האדם מהיחסן לכול ולכון לא לראות דבר, והם אפשרים לו למקד את מבטו אל הדבר האחד ובזכות מיקוד זה לראות הכל: "פתלי ביתי אינם כחיז לי בין עולם – הם עצים – עיןיו של הרואה דבר עד תם;/ כי הרואה הכל אינו רואה מואמה/, רק הצופה אל הקדר אין-בלתו/ וזכה לראות כל פרברים כלם". מהשיר עולה הצורך בבית לשם שמירה על גבולות. נדרשת הפרדה פיזית מהחוץ, אך יש להישמר מנתוק שעולם להוביל לבידות. על כותלי הבית להיות חזקים כדי שיגנו על היושב ביניהם, עם זאת עליהם להיות שkopים, כך שיאפשרו קשר של ההקשבה לעולם והතבוננות בו לשם צמיחה שתתקיים רק על רקע אייזון בין החוץ לפנים. כותלי הבית הם "סוד ההתגלות", הם המאפשרים דיבור – ודיבור הוא תנאי להכרה בזולת, כפי שהוא תנאי להתבוננות פנימית: "רק המסיך עם נפשו מסיך עם כלם".

לאה גולדברג מעצבת את הבית ביצירתה כמטונית למצב הנפש. כבר בשיר הפתיחה של ספר הביכורים שלה, "טבעות עשן" (1935) מתעמתת המשוררת עם הלוך נפש הנוצר לא מטבעות העשן, אלא מצילן. "ציל טבעות-העשן על הקיר/ עף אל ערנת וילאות/. העשן מסתכל בי ואיננו מכיר/ את פני ששקטו מأد". זהה אפוא נקודת מוצא של מי שפועלת מחוץ למושג הזמן ובאופן מפתיע מקבלת זאת בהשלמה. זהות המשוררת אובדת אל מול פני הזמן התמהות, ושינוי הקותה לא יצליחו לבדם את העצבшибוא מהר. אפשר שהשינויים כוללים מעוניינות להילחם ביגון הצפי, מתוך בחירה בהשלמה הפסטיבית עימיו. השקט בבית האחרון חייתי, "שקט זה הרובץ בחתול לרגלי/ בא אליו בטבות ווישן" – הוא רוכץ בחתול ובכך מקטין את האיום. לכארה זהו שקט שנינת לשלוט בו, שהרי הוא בא בטעות והוא אף ישן, אך למשה זה רמז לנצח של אי-נוחות, המתkeletal בהבנה מרכוכת: "זאלו מהיה לי מארבעת פטל/, ממעוף טבעות העשן". אצל גולדברג, שלא כמו אצל שלונסקי, הקירות אינם גבולות הבית, אלא משוכבים מלכתחילה לנפש המשוררת.

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

במחוזר השירים "דוממים", המופיע בסמוך לשיר "טבחות העשן", מעוצב הבית הפיזי והנפשי ביתר שאות. כך בשיר ב', "בערב": אָנָּי יַזְעֵדֶת אֶת פְּרוֹשׁ הַפִּלָּה עֲרָבָ/. וְהִיא נוֹסֶכֶת תּוֹגֶה אֶל לְבִי הַמַּחְרֵד/, כִּי זֹהִי הַשְׁעָה בָּה דְּלָתִי נִסְגָּרָת/, וְהִיא תִּפְתַּח רָק בַּיּוֹם הַמְּחֻרְתָּה". אלא שלא די בסגירת הדלת, החדרה חודרת גם מبعد לתריסים: "מְגִיחִים צְלָלִים בַּعַד הַתְּרִיסִים הַמּוֹגָפִים/ וַיּוֹשְׁבִים בְּמַעַגֵּל סְבִיב לְמַנוֹּרָה/ וְשׁוֹלְחִים מַדִּי רָגָע רַמּוֹזִים מַרְפְּפִים/ לְתִמְנוֹתִי הַמְּתַנְּדָנָת בְּמַרְאָה". זהה תמונה עגומה של אדם מאויים בתוך ביתו. הצללים כסמל לפחדים או למחשבות טורדיינות מגיחים פנימה על אף התריסים המוגפים, ויישבתם סביבה למבוקש חבירים סביב למדורה, מוכנת כמהלך הרסני לנפש. הללו מזכירים למסורת את חולשתה המגולמת בהשתקפותה המתנדנת במראה. זהה תמונה המבטאת תחושה של רדיפה. החלנות, שאצל ביאליק סימלו תקווה, משמשים כאן לשימוש שאפשר להסתכל מבעדן, כי הם עצם עוינים את המשוררת המכונסת בביתה: "וְהַחֲלוֹנוֹת הַלְּוָעֲגִים מִסְתְּכָלִים בַּיְּאָרָכוֹת/. רק הַמַּנוֹּרָה הַמְּתַאֲבֵלָת מִלְּמַעַלָּה/ חֹזֶבֶת: "מִידָּי הַזְּהַלְּגָה לְבַכּוֹת — זו שְׁבָמְרָאָה וְזוּ הַדּוֹמָה לְהָ". המנורה שמסמלת את הטוב שבאור מכירה אף היא, כמו שמקפת צללים, באפקט המתעתע והמפחד של כתמים שחורים המתרכזים על הקיר. גולדברג, שלא כשלונסקי, מצינה אפוא את כותלי הבית על חלונותיהם ותריסיהם לא רק כחיזין בינה ובין העולם, אלא גם כחיזין בינה לבין עצמה.

העיסוק ב"בית" על מופעיו השוניים משמש בשירים רבים של לאה גולדברג אמצעי לתיאור הבדירות בעקבות אהבות נכזבות. דוגמה לכך נמצא למשל בשיר ט', מתוך המחוור: "אהבתה של תרצה דימונֶן¹⁰ (1955). זהה סונטה המכירה לב על אישת המביטה החוצה מהלון ביתה, ממנה נשף מראה יפה של גן ונשמעת שירת זמיר, בירודה שאלו המראות הנשקרים גם מהלון ביתו של אהובה: "מַחְלוֹנִי גַּם מַחְלוֹנִי/ אָתוֹתָנוּ גַּן גְּשָׁקָה, אָתוֹתָנוּ הַנּוֹף/, וַיּוֹם תְּמִימִים מַטְרֵר לֵי לְאָהָב/ אֶת הַדְּבָרִים אֲשֶׁר לְטַפֵּה עִינָּךְ. // מַול מַחְלוֹנִי גַּם מַול מַחְלוֹנִי/ בְּלִילָה שֶׁר אָתוֹ זָמֵר עָצָמוֹ, / נְעַת יַרְטִיט לְבָקָבָק בְּחַלּוֹמוֹ/ אַעֲוָר וְאַזְזִין לוּ גַּם אַנְיִי". הידיעה הזאת מעוררת בה תקווה

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

לאחדות המבטים שלה ושלו, אך לא לכיוון הנוף שבחווץ, אלא זה כלפי זה. סיום הסונטה מסגיר את הכישלון: "דברים רבים מארך אַהֲבָנוּ יְחִידָה, אֶךָ לֹא וְנֵחַ בְּאַשְׁנָבָךְ הָאוֹר/ עַת בְּדִידּוֹתִי נְגַעַת בְּכִידּוֹתְךָ". כאן מתגללה הבית כעין בית סוהר של הנפש. הקרבה הפיזית כואבת יותר בהמחישה את הריחוק בין הלבבות. אפילו הכרידות המשותפת לדוברת ולאחותה אינה מצליחה לגשר על המרחק הרגשי ביניהם. היא נשארת בכיתה בתחשוה כי מותר לה לאהוב, אך בידיעה כי זהה אהבה ללא תוחלת.

בית שלישי – אורן צבי גrynberg, אבות ישורון, חיים גורי, דבורה אמר: בית המריבה

בهرצאה שנשא ביאליק בקובנה ב-1930 אמר: "זהרי יש בארץ ישראל די מקומות לשני העמים, וגם לעתיד יספק לשניהם. אין לנו רוצים להדוף את העربים מן הארץ. אין לנו אומרים 'לגרש אותם אל המדבר', כמו שעשה אברהם אבינו בשעתו לישמעאל בנו. אדרבא, ישבו בארץ ויתערו בה".¹¹ לאה גולדברג שרתה עצמה משוררת א-פוליטית, הרגה מעמדה זו בשיר "על פָנֵי אַקְתָּה גְּבֻעָות/ מִתְעֻפָּפָת צָפָר בְּתִמְהָה, שָׁאַינְגַּנִּי יוֹרַעַת אֶת שְׁמָה/ אֶכְלָעַצְיִי הַזִּית מִפְּרִים אָוֹתָה, וְהַרְוחַ רָזְרָז אַחֲרִיכָה וְשָׁרָה: פָה בֵּיתְךָ. // בָּעִינִי יְלָדָה עֲרֵבִיה/ בְּמִבּוֹאֹת הַכְּפָר הַקָּרוֹס/ מִפְּרִירָת צָפָר בְּתִמְהָה, שָׁאַינְגַּנִּי יוֹרַעַת אֶת שְׁמָה". גולדברג מתארת ציפור כותומה המתעופפת לכארה בחופשיות, אולם ציפור זו גם מפרפרת בעיניה של ילדה ערבית שניצבה בכינה לכפר ההרים. הניגוד הזרום בהופעת שתי הציוריות מסגיר את הפער בין הראשונה שמעופפת ושרה לילדת התמיימה: "פה ביתהך לבין הצייפור השנייה שאברה את היכולת לעוף, אך בפיקחון מבשת על הרס הבית – בית המריבה.

אורן צבי גrynberg, אבות ישורון וחיים גורי ביטאו בשירתם הפוליטית את המאבק על הבית הלאומי. באחד משיריו הנוקבים, "אמת אחת ולא שתים"¹³, כתבatz"ג: "רְבּוֹתֵיכֶם לְמִדּוֹ: אָרֶץ בְּכֶסֶף נְקִינָתָה/ קוֹנִים אֶת הַבָּיר וְתוֹקְעִים בּוֹ מַעַדר. [...] ואָנָּבִי אָוּמָר: אָרֶץ נְכַבְּשָׁת בְּךָם. וּבָקָר הַנְּכַבְּשָׁת בְּךָם, מִקְרָדָשָׁת לְעַם/ קָרְדָּשָׁת הַךָּם".

11 חיים נהמן ביאליק, "ארץ ישראל", אתר פרויקט בז'יודה, מתוך הרצתה בקובנה, אלף טר"ז – 1930, https://benyehuda.org/bialik_dvarim_shebeal_peh33.html

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

13 אורן צבי גrynberg, מתח: ספר הקטרוג והאמונה, כל כתביו, כרך ג', עמ' 179.

ונק החולג אחריו כתותח בשדה/, זוכה פן לlected אחריו מחרשתו הטובה/, על זה

בשדה שגבעש". המשורר מוכיח את קוראיו כנביא המבקש לפקוח את עיניהם, שלא
ניתן לחיות בארץ לצד העربים. על אדמת ארץ ישראל יכול לקום רק בית אחד –
ביתו של החזק: "רבותיכם למדרו: **המשיח יבוא בדורות הבאים/ רבותיכם למדרו: יש**
אמת אחת לאבות: דם מחת דם – ולא היא אמת יהודים./ ואנכי אומר: אמת אחת
ולא שתים./ **כשמש אחת וכשם שאין שני ירושלים.**" הבעלות על הבית תהיה של
המנצח במלחמה. לא יהיה ליהודי בית כל שפיק לבליה של אדמת הארץ.
מתוך תחושת עליונות של היהודי הנחשב ללא כל ספק לבליה של ביתו –
הוא קורא למלחמה על הבית: "**שאינו חי על חרבו, מוכן בעוד יוסט מבטחים בבלתו-**
מכזרו/ בעולם הגויים הלוּזָה,/ וְלֹא לִעֵם זוּ."¹⁴ אצ"ג טען שאין להסתפק בבית
הקיים אלא צריך לצאת למסע כיבושים שבסופה יוגדרו גבולות המדינה מהnilos
והים התיכון ועד לנهر פרת. הוא ראה את היהודים כ"גוז עליון של גוז נצחי",
שהזכות לשלוט על כל שטחי הארץ זכותו מתוקף הקביעה כי "אין
טהורים לשולטון מיהודים".¹⁵ רוגני (2006) מסכם את הגדרת הבית היהודי לפי
אצ"ג: "יש לשנו את האובי; הקרכבת החיים בקרוב – ערך נעלה; המדינה צריכה
להיות מונרכיה, שבראה מלך-מצביא; המשטר לא יהיה דמוקרטי, והשדים יהיו
בעלי סמכויות נרחבות ולא הגבלות דמוקרטיות; אין סיכוי לשלום עם השכנים,
ולכן העם יהיה תמיד על חרבו; הארץ תהיה 'ארץ גוז', יהיה מובנו של הביטוי אשר
יהיה".¹⁶

בנאום שנשא לרגל קבלת פרס ברנר בשנת 1967 אמר אבות ישורון: "אדם
cum בכור, עוז את ביתו, משפטו, ארצו, שפטו,ומו – כן גם את השם הוא
השליך – והלך לעשות לו ארץ אחרת, בית אחר, משפטה אחרת, שפה אחרת,
שם אחר".¹⁷ עזיבת הבית על מובני השנים מותירה את ישורון זר בבית החדש.
עזיבתו את משפחתו, התנערותו משפט-אמו (יידיש) ואך משמו (יהיאל פרלמוטר),
משלחת אותו לחוויה של מעין גירוש שגור על עצמו. בשיר "איך נקרא"¹⁸ הוא
כותב: "איך נקרא שאני מקבל מכתבים מהביצה/, והבitch אינני/ איך נקרא שאני

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

15 אורי צבי גrynberg, 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.

מקבל מכתבים מהבית, ואיש לא חיה? איך נקרא שמחבת כותבים לי, והמכתב לא נכתב? והמכתב לא נשלח? איך זה נקרא?". מדובר במכתבים שהוא קיבל לארץ מבני הבית שנשאו עבירה ולא ענה עליהם מיד. רק שנים אחרי השואה, כשהبني משפחתו כבר לא היו בחיים, הוא "ענה" להם – בשירים (אלרג, 2015).

אפשר שלשון השעטנו של עברית, יידיш וערבית של ישורון שמשה לו גשר בין לבין ה"אחר" וחידתה את יכולתו לראות את העול שנעשה לאחר. מהשיר "מה שנוגע"¹⁹ ניתן לראות כיצד משמש הגשר אמצעי חיבור בין העובדים את הבית, בני אדם באשר הם: "מה שנוגע מי שעוזב את הבית (ויאבד לבית הבטחון העצמי)/ הוא שורף בית, זה נכון. אך את הגשר לבית לא שורף. הגשר נחוץ לעבר את השרווף/ שוב ושוב". סתר (2006) מפרש: "דוקא בעזיבת הבית יש מושם שיבה חוזרת ונשנית אליו: אם מקום חי היה על הדובר לעזוב את הבית ובכך לשורף אותו, הרי שכ מקום שורף נמשך אליו הדובר פעמי אחר פעם, חזר וմברך בו. [...]. דוקא נוכחותו החריפה של הבית, מהישה את חוסר יציבותו ואת גזירת הנדרדים שמוסטלת עליו עצמו: הבית איננו רק מקום שנזנה ונעוזב, ומזה הוא מושך CISOFIM אבוד; הבית הוא גם המקום שבו ניסיון שיבה אליו הוא בבחינת הכהדרתו החוזרת ונשנית".²⁰ בהיות ביתו של ישורון שרוף ומתכללה, מוכנת הודהותו עם ערבי ארץ ישראל שגם ביתם שרוף ומתכללה. לדידו אין אפשרות לשוב אל הבית אלא דרך שחזרו התמידי.

עמדתו של ישורון היתה אפוא הופה להלוטין מזו של אצ"ג. ישורון ראה את ארץ ישראל כבית משותף ליהודים ולערבים. הוא כלל לא תפס את העerbאים כאויב. הוא הכיר בכך שאرض ישראל שייכת להם בה במידה שהיא שייכת ליהודים. הוא הגיע בשיריו לאסונם של הפלסטינים במהלך הלחמות העצמאויות, ועורר ביקורת קשה כאשר הקביל את סבל היהודים בשואה לסלבים של הפלסטינים. בשיר "אני ברוחבי"²¹ מתאר ישורון את צאתו לחופשה כחיליל: "קפלתי חפש וחלבתי ליפו/. שאלי לערבים ואמרנו לו: בגטו". בסיום השיר "חתימה"²² כותב ישורון: "המצא נcona לעמים/, נחם על שברים שהלם/. חמים חללים, וחלינו חמים/, ומצאו העמים את גבולם". שורות אלו מהדרות הן את היצירוף "המצא מנוח נcona", הן

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

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

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

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

את הציגו "ושבו בנים לגבולם" – שניהם מההתפילה היהודית. ישורון מפרק אותם מהקשר היהודי ומצמיד אותם להוויה الفلسطينية, ובכך מציב עמדה מוסרית שלפיה שני העמים כרוכים זה בזו, וכабן המות זהה בשניהם. הסיום האופטימי שבמילים: "ומצאו העמים את גבולם" מותיר תקווה לחים בשלום בכית אחד.

אם נתן להגדר גם את קנון השירה העברית כבית, הרי גם ישורון סולקו מהבית. שניהם נודו. אצ"ג נודה לאחר פרסום ספר הקטרוג והאמונה (1937), שבו האשים את אנשי קיבוץ משמר העמק ("הפקר העמק", במלות השיר) על הבלתי שנקטו כנגד הפורעים העربים. בעקבות ביקורת זו הוא נודה על ידי מפא"י ועל ידי הנהגת היישוב והפרק למשורר המhana הרויזיוניסטי. ואילו ישורון נודה בגלל עמדת קייזונית הפהה, לאחר שמתה קו מחבר בין השואה לבין הנכבה – הקבלה שהגיעה לשיאה בשירו "פסח על כוכבים" (1952).

ישורון תיאר את תחוותו: "זאת הייתה הרגשה קשה, אולי מגרשים אותו מהעם היהודי".²³ שניהם ניאתו לשלם את מחיר עמידתם האיתה על דעתם והתעקשותם שלא לעדן את יצירתם הפליטית. בעוד אצ"ג לא נכנע לחרם הספרות שהוטל עליו ובחר להמשיך במאבק כחבר כנסת (בשנים 1949-1951), ישורון התכנס בביתו עצמו ובבדירותו. בשיר "ביהיכא" הוא ביתא זאת בדרך מצמיתה: "מכל פרירה, אני במטבח הקטן שלי, מכל/ המקומות, מכל הפתמים, אני כאן, לבדי, בשתיקה. בין הכלים, המולג הגדל שלי, ההפית הרגילה/ שלי, פאשר אני עשה לי קפה. אני פה לבדי. חביבים עלי כל כל האכל שאני רגילה בהם. הם ATI יחד. לא משתנים. תמיד אתם. אני פאל מחזק על ידם. איש לא יבא בלילה/ למטבח. [...] kali זה חרס הנשאר, נשאר לבדו/ מהסרוין, ויש לו זכרנות/ מהצלחות שנשבר לגעגעים. חרס חרט חרטה חרט". הצלחות שנשברו לגעגעים הותירו צלקת חריטה, אולי גם חריטה, בנפשו של המשורר שהוקע.

דבורה אמר מבקשת לתעד אירועים של אלימות בעקבות האינטיפאדה, בהכרזזה בשם ספרה, כי מדובר ב"שירים דוקומנטריים" (2003). בשיר הפותח את הספר היא כתבת: "בארץ נקמות זבות דם וחלב אם/ השירים הם נכסך דלא נידי – / אבניים, רכסים, בתים, גדרות".²⁴ היא מתיחסת אל השירים כאלו נכסים, ודי לה בארכע מילים כדי לחתmatch את מהות הסכסוך הישראלי-פלסטיני. לשיר מצמר

23. אידה צוריית, *שירת הפרא האצ"ל*, עמ' 165.

24. דבורה אמר, *שירים דוקומנטריים*, עמ' 9.

הנקרא "קרע בראשית"²⁵, מקדים אמיר את המוטו: "כל בני אדם שווים בעירום, מה גם/ הכתים כשם הופכים לעיי חורבות".²⁶ לאורך השיר היא מתארת הרס בית של משפחה בבית סחורה: "אפשר היה לחוש שם תכונה שלפני מעשה מחריד./ מנוע בבד נعزيز טרטור בקروم האדמה./ אל תוך אישוני נמרחים קרס בית,/ החפור, נחת בקרקעית העין". את תוכאת המראה הנורא שנגלה לעין המביטה היא מגירהה כ"קרע בראשית" שאינו ניתן ליריפות: "זאנני יודעת, יש מראות שאין להם תקון", ועובדת מתייאר הבית הנחרס אל תיאור בני האדם שנותרו ללא קורת גג: "זקן קטיע ידיים מטולטל שרולים ריקים אל פניו,/ ילהה ממחשת מחברת בהריסות./ ואחר כה, קללה של נשים שנחלשו מקרים ביתן". היא חותמת את השיר במתג שנועד להקביל בין פגיעה באחר לפגיעה ב"עצמם": "מי שמקלך בبيתו של אדם – סופו מצילק בעיניו שלו,/ מי שמקלך בינו של אדם – סופו ממעקר בנפשו שלו". נראה כי אמיר מבקשת לומר שלמריבה על הבית הלאומי אין תוחלת, לאחר שני הצדדים הפוגע והנפגע, משלמים בסופו של דבר את מחיר החורבן. לצד האחד נחרב הבית ובצד השני נחרב המוסר. דמוויות הזקן קטוע הידיים, הילדה המחפתה בהריסות והנשים המקללות, מצלקות לא רק את העין המתבוננת בהם, אלא גם מצלות את הנפש המתקהה אל מול נראות המאבק האלים.

שונה מכך, מאבות ישורון ומדבורה אמיר, הוא חיים גורי. המקהה של גורי הוא גם המרכיב מבין הארבעה, אויל בשל השינוי הדרמטי שעבר המשורר בחיו, הניכר היטב ביצירתו. בספר הביכורים שלו, "פרחי אש" (1949) לא ביטה גורי כל רגש כלפי אסונות של הפליטים. כמשורר-חיל הוא בחר להתמסד לכיתבה מגויסטה שתשמע את קול הגבורה, שתתmesh חותמת מוסרית להיאחזות יהודית בארץ ישראל, מכליה להבית בפניו של ה"آخر" שגורש מביתו לשם הגשמה החזון הציוני הלכה למעשה. בשירתו המוקדמת של גורי ניתן למצוא קווי דמיון לשירות אצ"ג, אלא שבשונה מהעמדה הגזענית הגלויות של זה, גורי פשט בחר להתעלם מעצם קיומם של העربים, כאילו הוא נלחם באיזושהי ישות מופשט ולא בני אדם. בשיריו מלאי הפתוס נהג גורי ללחום פטריות שלא הטיל ספק בצדקת המלחמה. לא ניתן ביצירתו כל ביטוי לשאלת מי שייך הבית, ואם באפשרות שני

.25 שם, עמ' 10.

.26 דברים שכתבה אולגה פרידברג, אחיניתו של בוריס פסטרנק, על חורבות לנינגרד במצור אצל א米尔, שם).

העמים לחלק אותו ולהיות בשלום. יתרה מזו, האמונה בצדקה הדרך מאשרת את הבחירה במלחמה, גם במחירות אובדן הבית. ב"שיר החוזרים ללא בית"²⁷ כותב גורי: "נִפְגָּשָׁה בַּקָּצָה הַמְשֻׁעָול / כּוֹכְבִים וַעֲנָנוּ מַעֲלֵינוּ / נִפְגָּשָׁן נִזְכֶּר אֶת חֶכְלָה / וְאֶת כָּל שְׁחָלָכוּ עַמְּרָנוּ // אִם הַבַּיִת אָוֹתָנוּ עַזְבָּה / וְכָרְדָּבָן נִהְלָה בְּכֹוא עַרְבָּה / לֹא נִפְלָה, אֶת כָּל אֲגָרוֹפָנָנוּ חַזְקָה / הַחֲזֹור לֹא יִשְׁמַט אֶת הַחֶרְבָּה". זהו שיר מובהק, שערכ רהוטה המחבר לזכור את הנופלים מafil בו על הבחירה בחיים. הבית החשוב ביותר, העיקר הוא לא לשמות את החרב, ככלומר להמשיך ולהילחם גם אם הביתו עזב".

רק בספרו השלישי "שירי חותם" (1954) מבחין גורי בפניו של ה"אחר". ב"שיר סוף הקין"²⁸ הוא מתאר את מראות הזועמה וمبיע את חששו מיום נקם על "בְּסִתְנִים שְׁקוֹצִיָּהֶם גַּבְהָו [...] וְקָלְנוֹנוֹת רַיְקִים וְאַבְנָן חַרְוָכה. זה כְּפָר מַתִּים / אֲשֶׁר יוֹשְׁבָיו גַּלְוָאָל הַמְזֹרָח בְּעֵת הַמְלָחָמָה". הבתים הנטושים היו לכפר מותים, ו"יש גָּלְגָּלָת לְבָנָה לאות בְּפִתְחָה בֵּית-הַבָּד". האשמה על גזלת הבית מתחילה לרדוף את גורי, כפי שהוא כותב ב"שיר הנדרים והקורות"²⁹: "וְכָל לִילָה חֹזֵר לוֹ מַעֲבָר / הָאָחָד שְׁהַכְּבִיטִי אָוֹתָו, שְׁחַפְכִּתי בָּזָוּ לְבָוֶר-קָבָר / וּנְטָלָתִי בְּרָמוֹ וּבֵיתָו. וּבְעִינֵּינוֹ אֶל שְׁקָמָה עַקְוָרָה וּנְקָמָת חַנִּיתָו הַשְּׁבָוָרָה". רגש האשם שרדי את גורי הלך והתזוק, ואמנונו בצדקה הדריך נחלשה. בספרו "עיבל" (2009) הוא כבר קשור את גורל היהודים בגורל העربים ורואה באלה גם באלה בני אדם. ביחסו אל האויבים שכבר הרחיקו אל מעבר לגביעות, הוא יודע כי "הֵם יִשְׁנְנוּ, שְׁהָוָא יִקְרָר לֵהֶם, שְׁהָם לֹא יִפְרְדוּ מִפְנָנו, כִּי מַה יִعָשֶׂו הֵם בְּלָעָרוּו. כִּי מַה יִعָשֶׂה בְּלָעָרִים".³⁰ רעיון קשרות הגורלות בין העמים מקבל ביטוי בספר שבו כותב גורי: "גַם הָאוּבִים שָׁבוּ וּבְקָשׁוּ שְׁנָהִיה בְּקָשָׁר, שְׁלָא נִשְׁבַּח אָוֹתָם",³¹ שורות שמהדרות את מילות "שיר הרעות" (1948): "אָק נִזְכֶּר אֶת כָּלָם...", שבו הכוונה במילה "כלום" הייתה כМОונ רק לנופלים מהצד שלנו.

בספרו האחרון "אף שרציתי עוד קצת עוד" (2015), השלים גורי את מהלך ההתפתחות ש עבר, שבסופו הכיר בקשר שאין להפרידו בין יושבי הבית היהודיים לאלה העربים. בצער הוא חווה את העתיד בשיר "סיכוי סביר"³²: אומרים שיש סיכוי

27 חיים גורי, פזמון שלא כונס בספר. הולחן על-ידי מודכי זעירא ובוצע על-ידי הצ'ז'ובטרון.

28 חיים גורי, שירים 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 נספת על כל המלחמות, שיש להן תארכים, שמות ומקומות. ואמרם שהחשנות האריכים וקוקים הן. פה דור לדור מוסר את הרובח, כמו את המקלט במרוץ-שליחים. ביןתיים, אפשר לומר, כמעט בונאות, שבעתיד נראה לעין, לא יחסרו פה הホールכים והפוכים, צאצאי יצחק ויישמעאל, שני האחים". באחרית ימי הגיא גורי למסקנה שגם מלחמה כזרקה הופכת לחסרת תחולת. להט היציאה לקרב במלחמות העצומות, חurf שפיקות הרים, שהקאה כל רגש של אשמה או אפילו של ספק, התחלף בראיה נכוחה של המציאות העונמה שהביאו המלחמות הרבות. גורי משרות את קווי המתאר של הבית הלאומי כפי שהוא נראה בעיניו היום: "ארץ שבעת הפיננס. ארץ הסכינים. ארץ עוכבי האלים. ארץ ענושי האלים. ארץ הצלב. ארץ גריים וקרעבל. ארץ מים במושרה. ארץ קיז-תבערה. ארץ אוכלת יושבה", לפי השמצה הפוכה. "ארץ האבות, שבה תתגשםנה כל התקותות! ". ארץ המשיח העומד אוטוטו לבוא. ארץ הערגה. ארץ המריבה מהגונה. ארץ בני שרה ובני הגור. ארץ קישנה לה בברגדים ובנגעלים. ארץ כוננות-ספיגת. ³³ אם להזכיר את תיאור הארץ של גורי בבית, אז ככל הנראה בית זה איבר את השפיות, את ההמללה ואת הבושה.

בית רביעי – דוד אבידן, דליה ربיקוביץ, תרצה אתר, דן פגיס: ביתי והאלביותי

בית הוא מקום האמור לספק צרכים רגשיים דוגמת אושר, ביטחון קיומי, הערכה עצמית וחברתית ומשפחתיות. הבית כמו שוג 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 לבין הנפשית. הבית במעשה זה של פרויד הוא המקום שםנונו אנו יוצאים ואלו אנו חוזרים בשני ממדים: האחד פיזי, חזותי, והאחר נפשי, תודעתתי. במאמר ³⁴Das Unheimliche על תחושת חרדה דוקא

³³ חיים גורי, שם, עמ' 49.

³⁴ מאמרו של פרויד משנת 1919 תורגם לעברית פעמיים, שני שמות שונים: חיים אייזק קרא לו "המאום" (פרויד, 1968), ורות גינזבורג קראה לו "האלביות" (פרOID, 2012). שם התואר Unheimliche בשפה הגרמנית מקיים בתוכו צירוף שלכורה הוא בלתי אפשרי. היא כוללת את המושג בית (Heim), המייצג מקום מוכר, מוגן, בטוח, חם ותומך, ואת התחילה un (הנegaית

במפגש עם הביתי, המוכר, שהוא גם כמוס ומסתורי. הורות שיכולה להיות במופר מטרידה וגורמת לחדרה. המוכר והקרוב שוחר בזור וברחוק, עד כדי חשוש בין הפנים לחוץ, בין הבתו למאים. המושג "אלבייתי" מתיך בדרך של אוקסימורון את המילה "אל", המשמשת כצינוי שלילי לפני פועל – אל העשה, חדל מפעולו – עם המילה "ביתי" המייצגת את הקרוב, החם, הנוח, הנעים. פרויד ביקש לתאר מצב שבו האדם חש זר בכיתו, ככלומר בנפשו, במקום שאין הוא יכול לעוזב אותו, כי מילא הוא תמיד חזר אליו.

"האלבייתי" נכתב כתגובה על מסתו של ארנסט ינטש (Ernest Jentsch 1867-1919) "הפסיכולוגיה של האלביתיה" מ-1906. ינטש כיוון בדבריו למצבים שיוצרים תחושת אי-ידאות, הנובעים מפגש עם דמיונים שמזגים בין החיה לדומם, בין האנושי לחייתי או לטכנולוגיה. כשהמוכר מאבד את מעמדו כМОבן מאליו, נוצרת תחושת האידיואות שמתגללת והופכת לחדרה. פרויד טען שהחרדה האופפת את האדם קורעת אותו מהוויות המציאות ומהיבכת אותו להתבונן באפשרויות שנוצרו נוכח "קריסת הבית". לכורה הופך האדם לחסר-בית בתוך ביתו שלו, וכך מאבד כל תחושת שיכות, שהיא צורך קיומי בסיסי. בשירים שלפנינו נוכל לחזות בהיתוך של הבית המשמי עם האלביתיה הנפשית ובתנווה המתעהת בין שני מחוזות החוף האלו, שדיםם באופן מטפורי באותו הבניין בן שלוש הקומות: המודע, הספר-מודע (או התת-מודע) והלא-מודע.

ביטוי פואטי לאַלְבִּיטִיאָנִי הופיע בז'אנר פטאות של מזואו בצורה מובהקת בשירתו של דור אבידן. בשיר "ערב פתאומי"³⁵ הוא כותב: "אדם זָקָן – מה יש לו בחיקיו? הוא קם בבלך, ובבלך בו לא קם. הוא מדרשדש אל המטבח, ושם/ הרים הפוֹשְׁרים יזְכִירו לו/, שְׂבָגִילוֹ, שְׂבָגִילוֹ, שְׂבָגִילוֹ...". בהמשך השיר מתאר אבידן את תנוותו של האדם הזקן בתוך ביתו: "הוא קם בבלך קיז, ובבלך סתו/ גמאל בערב בנורות חדרו/. מפשעו בפסדרון הוא טרם שב [...] אדם זָקָן – מה יש לו בחלון?/ חלון פתוּח, ודרפו נש��ף/ ראש זָר ולא מגדר, שמאותה/ להיות שניית גמר צעיר בסתו/, פָמִיד לְקַחְתָּ, לא לְתַתָּ/ראש עוין מבعد ל החלון/ לפקד אותו בערב אחרון". أيام המות מרחף מעל ראשו של הזקן, והוא מציז אליו מבعد לחalon בינו.

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

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

בתוך הבית מדרומה למסע, והחלון שאמור לייצג את הנעשה בחוץ, וכן התבוננותו למרחב הפתוח שאינו מוגבל בקירות, מקבל בשיר זה משמעות של עלבון הזיננה המקדמת את המוות. לאדם לא נותר אלא להשלים עם עלבון זה ולכז הוא נדון למוות סתמי שאין בו כל כבוד. סיום השיר באלוזה ניגודית לה��דורות שאל המלך שנפל על חרבו כדי למנוע את השפלה בידי הערלים, מעמיד את האדם הזקן אצל אבידן באור עולוב: "אָדָם זָקָן – מַה יִשׁ לוּ בְּעָרְבוֹ? / לֹא מֶלֶךְ / וְיִפּוֹלֵךְ / לֹא עַל תְּרַבּוֹ". מכאן משתמש כי עברו אין הבדל גדול בין היום שבתווך הבית הגוזר עליו בדיות, כאב ושכחה, לבין היום המופיע בחalon והමבקש להזכיר לו כי זמנו קצוב. הבית, על המטבח, המטבח הפושרים והמסדרון שבו עשוי לשקף את ה"בית" (heimliche), שהוא המודע, בעוד החלון פותח צוהר אל ה"אל", שהוא הלאמודע, שבו מתרכצת האימה מפני המוות ומפני ההשפלה שכבר עוטפת את מה שנותר מהחיים.

ביטוי מעניין נוסף למתח שבין החוץ לפנים נמצא בשיר "הרחובות ממראים לאט",³⁶ שבו אבידן פותח במילים: "הַרְחֻבָּם הַיְפָה-הַיְפָה יַעֲצֵר לְבָסּוֹף בְּדָרְכּוֹ / הַשְׁלֹׂהָ, אַטוֹמָה וְקַשָּׁה, תַּהְתַּגֵּן כְּמוֹ חָלָה לְאָרְכּוֹ". הרחוב הנעוצר הוא חלק מעיר שמתגללה כחונקת: "אֲנָשִׁים יַתְּנַשְּׂמוּ בְּכָבְדוֹת כְּמוֹ בְּתָם דְּחָרָה עֲתִיקָה / חָנוּרָת הַבָּטּוֹן שֶׁל הָעִיר הַרוֹקָה, בְּחַחְלָת הַדְּרוֹקָה / הַרְחֻבּוֹת הַכְּבָדִים מִבְּנִים מִשְׁחוּ וְנוֹפְלִים בְּשִׂתְיִקָּה". ההרס שבוחן מקרין על הבתים: "עַל הָעִיר הַגּוֹסֶת בְּחֹזֶץ צוֹנִיחַ אַוְרְשָׁמֵש מִחְלָט / בַּיּוֹם שְׁבָזָה מִזְ-הַסְּתָם בְּבָתִים שָׁוֹם תִּינּוֹק לֹא נוֹלֵד / אֶפְאָמָת שָׁוֹם אָרְם". ואכן, הרחובות ממראים לאט. כאן, שלא כב"ערכ פתאומי", אפילו המות אינו מוצא עניין. בבתים אין חיים וגם אין מוות; רק קיום סתום, שעומם. הרחובות הממראים לאט הם בגדר נחמה, אולי אפילו תקווה, אבל הדרך לבטא את אלו מוגבל גם עבורה המשורר שידיו "שׁוֹרְתִּים מִן הַקִּידּוֹר בְּמַוְתָּא לְאַזְוֹב יַרְקָבָק".

בשיר "איך להיפטר מוה"³⁷ כותב אבידן: "אָדָם קָם בְּבָקָר וַיְתַחַל לְרָחָם עַל עַצְמוֹ / יִשׁ לוּ כָּל הַסְּפּוֹת לְכָה / הַן נְסַחֵוּ לְמַעַן כָּל הַלִּילָה / עַל-יִדְיִי מַעֲרָכָת-חַלּוּמָות וַיְרִיחָה וּמַחְשָׁבָת / הַוָּא יוֹשֵׁב מִכּוֹז בְּפִנְתַּחַדְרָה / רַגֵּל עַל נְגַל, רַגֵּל עַל יִד, יִד / עַל נְגַל, וּמַהְרָה בָּעֵצֶב בְּגַלְוֵי הַמְּפַתִּיעַ, שִׁישֵּׁ בּוּ רַחְמִים עַצְמִים / בְּשִׁכְלֵל כָּל אַכְלָוּסִית הָעוֹלָם". פינת החדר היא מקום מושבו של האדם המרחים על עצמו. כאן

.36 שם, עמ' 11.
.37 שם, עמ' 237.

משמש הבית מקום מתאים ליטוראים ולרחמים עצומים, ומתוכו אפשר גם להתחזק ולהתמודד, כמקובל ברבים משיריו: "עֲכָשׂוּ אֵין בֹּו מִקּוֹם / לֹא לַרְחָמִים וְלֹא לְרַחֲמִים עֲצָמִים / מֵי שִׁירָם עַלְיוֹ עַלְשׂוֹ – / יִפְרֹף בָּלִי רַחֲמִים".

בשירתה של דליה רביקוביץ מגולם האלביתי באյום על הנפש. ב"חורף קשה"³⁸ היא כתבתה: "גַּשֵּׁם וְשַׁמֶּשׁ גָּבָרוּ חַלְיפּוֹת, וְתֹהַרְךָ הַבַּיִת / פּוֹתְדִים הִינְנוּ לְחַשֵּׁב מַה יִבּוֹא עַלְינּוּ". גם השאות בתחום הבית לא מניחה את הדעת. הכאוס שכחו מאים לחדר פנימה, אך גם פנימה אין כל החושש ביטחון: "אוֹלָם בְּרַגְעָה אֶחָד שְׁהִתְהַדֵּד דָּעַתִּי פּוֹוָרָה / רְאִיתִי אֵיךְ אַנְשִׁים נְכֻרְתִּים מִן הָעוֹלָם". השיר מסתאים בתיאור ארעיותו של הבית, שהמשוררת, אפילו בהימצא בתוכו, איבדה תקוותה: "הַתְּרִיסָה הִיא פָּגָום וְאֶפְקִידּוֹת דָּקִים / וְגַשֵּׁם וְשַׁמֶּשׁ עַבְרוּ חַלְיפּוֹת בָּאוּפְגִּי הַבָּרֶל / כָּל גּוֹפִי הַצְּמָחִים הַקָּשִׁיבוּ לְנַפְשָׁם בַּלְבָד / לֹא האַמְנָתִי שָׁעֹד אֲשֶׁר בְּמַיִם הַפָּעָם".

בשיר "השתדרות"³⁹ הושפעת רביקוביץ את הקור, הבדידות והיסורים שבתו רביתה: "קָשָׁה לְהַכִּין מְדוֹעָה הַבַּיִת / מְסֻקׁ וְאַינְנוּ חָם / נְדָמָה לֵי כָּאַלוּ קִירוֹת הַבַּיִת / מִתְּפַתְּלִים מִכָּאָב בְּתוֹךְ הַסִּיד / וְאַנְחָנוּ עַצְמָנוּ דּוֹחִים הַכָּל / מִיּוֹם לַיּוֹם וְעַד אֶז הַקְּמִים / הָרִי זוֹ תְּרִמָּת שְׁנַנְגָּג בְּאַלּוּ / הִינְנוּ בְּנֵי אַלִּים". ההסקה המשמשת לא מחמתה את הלב הקפוא, והקיירות מייצגים את הנפש המותפתלת מכאב בתחום הגוף. הבדידות שבביתה כה קשה, עד שהמשוררת חוזרת פעמיים בשיר על פניה אל הנמען: "תוֹכֵר שְׁהַבְּתִיחַת לְכֹוא אַלְיָ בָּחָג / שְׁהָאָחָרִי שְׁיַחְשִׁיךְ". היא מיהילה לאורה שייכנס אל ביתה, ומאהר שהאים שבביתה הוא בהיותה עצמה, היא מרגיעה את האורה שמא לא ירצה לבוא: "אֶל פָּאָמִין אֶל בָּרְבִּי / כַּשְּׁהָם נְלוֹזִים אוֹ מְפָלָאים / אַנְיִישָׁה כָּל הָאָדָם / וְאַינְגַּנִּי עֹזֶקֶת בְּכַשְׁוף". שיר זה ממחיש את המתח שבין הביתו לאלביתו, ובמקרה של רביקוביץ, את המאבק בין החלק החולה שבנפשה לחלק הברא שבה. כנגד הקור והבדידות בביתה מתארת רביקוביץ את כמייתה להיות בבית שבו מתגורר בנה הצער, לאחר שנאלצה להתנטק ממנו. בשיר "חַמְצֵן"⁴⁰ היא כתבתה: "שְׁמַמְמִית עַל קִיר בִּיתָה, עֲדוֹ / אַנְיִ רֹצֶחֶת לְהִיּוֹת / עַלְהָ שָׂוֵךְ מִן הַצְּמָחִים שְׁבָעָצִים / פְּסַת נִיר, מְפַת שְׁלָחָן, מְאָפָרָה, מְחַבְּרָת אַקְטוֹוָאָלִיה אוֹ צִוּר". אהבת האם לבנה נואשת, מכיוון שאין היא יכולה להיכנס לביתו. רק בעוזות הפנטזיה שלה היא

38 דליה רביקוביץ, *כל השירים*, עמ' 66.

39 שם, עמ' 61.

40 שם, עמ' 257.

תוכל לחדר את קירות הבית המנתקים אותה מבנה האהוב. היא מוסיפה וכותבת: "אני רוצה להיות בסביבתך המוחשית, מנוחת, לא נראית. פליה בסתיימות בתוך חלל/ שפטו אַתָּה שׂוֹאֵף, שׂוֹאֵף, נוֹשֶׁף, נוֹשֶׁף/ חמץן". ההשתוקקות של רביקוביין לאורח בביתה בשיר "השתדרלות" הופכת כאן להשתוקקות להיות אורחת לרגע בבית של בנה. החמצן שהבן שואף ונושף בחדרו הוא החמצן הנחוץ לאימו כדי לשרוד נוכח המרחק ממנו, הגעגו ש אין לו תקנה. בסיום השיר היא מבקשת: "אני רוצה להיות סיד קירות/ משקוף מלון או מגרת גראפים/ בחרך הפסוף את פהלייך/ חלוף החדרים שלך/ שמונה שעות בכל לילה". אהבת האם לבנה אינה חורגת מהמציאות המשמשת. היא מבקשת לאחزو ברגע אחד, שאם תזכה לו – יהיה זה חסד גדול עבורה. בשיר זה מקבל האלבומי הפרוידיאני ביטוי מהופך לכארה, לא רק כי המשוררת מאומרת בתחום ביתה-נפשה, אלא כי אין אפשרות להיכנס לבית הנעלול בפניה ופשוט להיות עם בנה. זה אiom 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 אחר בשיר "ושום סלע":⁴¹ "ושום סלע לא יזוי אותך מפה/ ושם ענק נזרא לא יוכל לי... אני רוצה רק פה/ אני רוצה רק פה". הבית הוא לא כארה המוכר והבטוח, אך באותו בית עצמו אין מפלט למצוקת המשוררת: "לא קר לי/ ואני רוצה רק פה/ להיות עד סוף ימי. מול אָזְנוֹ וְתַלְזֵנוֹ/ אני רוצה רק פה/ כל בך נעים לי פה". בשונה מריביקוביין שסובלת מקור בيتها המוסך ומשתוקקת לאורחה, אחר מכריזה שלאvr קרד בבית, אלא נעים כל כך עד שהיא רוצה להסתגר בו לשארית החיים. זה המקום שבו היא מרגישה חופשיה להיות היא עצמה. הקיר, הספה והארון כמייצגי הבית אינם נתפסים כאטרקטיביים במיוחד. זהה תפארה סתמית של בית דל שאין לו מה להציג לדיריו. ועדין מצהירה המשוררת: "פה קל לי/ ואני רוצה רק פה/ להיות עד סוף חיינו/ מול קיר, ספה, אָרוֹן/ אני רוצה רק פה/ כל בך נעים לי פה/ שיבבר ממש אפשר/ להשתגע או לישן". הבית הוא מקום מוגן עבורה, שבו היא יכולה לבРОוח מהמציאות שרודפת אותה ולא נותנת מנוח. בשיר "בלדה לאישה"⁴² עומדת המשוררת על המתה שבין החוץ לפנים הבית. החופש להסתגר בבית ושם להשתגע או לישון מתחלף בהבנה מפוקחת בדבר מצבה הנפשי של האישה בתחום ביתה:

41 תרצה אחר, כל השירים, עמ' 440.

42 שם, עמ' 413.

"אֲפָלוּ הַסְּפָרִים בְּחֵדֶר, הַסְּגָור וְהַעֲצָוֹב, כִּכְרַיְדָעַן הִיא לֹא בְּסָדֶר, הִיא הַוְּלָכָת לְבָלִי שׁוֹב / עַזְבָּר פּוֹרְחוֹת חַרְחַק בְּעַמְקָעַ, שֶׁלֶל חַבְצָלוֹת הַבָּר / אֵךְ לְמִרְוֹת חַפְלָל, חַפְלָל נְגַמָּר". שני שירים אלו מצבעים על התעתוע שבמושג "בית". לכארה זהה מקום המגן על יושביו, אך בפועל, בדיק כמו בנפש, הסכנה נמצאת גם בתחוםו. אביה, נתן אלתרמן, זיהה את הסכנה זו כשתכח לה את "שיר משמר":⁴³ "שָׁמָרִי נְפָשָׂה,
כַּחֲקָשָׁמָרִי, שָׁמָרִי נְפָשָׂה / שָׁמָרִי חַיָּה, בִּינְתָה, שָׁמָרִי חַיָּה / מַקִּיר נְוֹפֵל, מַגְגָּן גַּדְלָק,
מַאֲלֵי חַשָּׁה / מַאֲכֵן קָלָע, מַפְכִּין, מַצְפָּנִים / שָׁמָרִי נְפָשָׂה מִן הַשּׂוֹרֶת, מִן הַחַמְתָה / מִן
הַסְּמוֹק בְּמַוְעַד עַפְרָה וּבְמַוְעַד שָׁמִים / מִן הַדוּמָם, מִן הַמְּחֻבָּה וְהַמְּוֹשָׁךְ / וְהַמְּמִית בְּאָר
וְאָש כִּירִים". קיר נופל, גג גדל, סכין, השורף, החותך, הסמור, הדומם, המחכה
והמושך – כולם מייצגים את הבית, כמקום מאיים ומוסוכן. השיר נכתב בעקבות
ניסיונו אובדן של תרצה אתר – היא סקרה את חלונות הבית ופתחה את ברו הגז של
הכיריים. למרבה האironניה, את מותה היא מצאה דוקא כשנפלה מחלון ביתה, ככל
הנראה ביום של שלווה נשנית.

בieten מעודן יותר למסטרי הבית כיצוג לעצמי" ניתן למצוא אצל דן פגיס.
בשיר "איפה"⁴⁴ הוא כותב: "הַתְּחַבָּאֵת בְּחֵדֶר, אֲכָל שְׁבַחֲתֵי איַפָּה / בָּאָרוֹן אַינְגַּנִּי /
וְלֹא מַאֲחֹורִי בְּוַיְלָזָן / גַּם לֹא בְמַבָּצָר הַגָּדוֹל בֵּין רַגְלֵי הַשְּׁלָחָן / חָרָא רַיְקָם מַמְנִי /
לְבָגָע גַּדְמָה לֵי שָׁאָנִי בְתִמְונָה עַל הַקִּיר / בָּאָחָד הַיִּמְמִים אָס יְבָא מִישָׁהוּ וַיַּקְרָא לֵי /
אַעֲנָה וְאַדְעָ: הַנְּגַנִּי". זהות ה"אני" הולכת לאיבוד בתחום החדר. מה שמתחל בניסיון
הסתורה הופך להיעלמות, לביטול עצמי מוחלט. השיר מסתיים בספק. רק אם מישחו
יבוא, ככלומר ייכנס אל הבית המייצג את נפש המשורר, הוא יוכל בקורסו לו לאשר
את עצם קיומו. כך, ההסתגרות בבית נראית תחילת אמצעי הגנה, אבל האלביטי
המשתולל בתחום הלא-מודע משליך בדרך על הנעשה בחוץ, במודיע.

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

הבית והאדם המתגורר בו שווורים זה בזו. לעיתים ישווה הבית לנפש האדם,
ולעתים יאיר אותה על דרך הניגוד. בספרות היה תמיד הבית מטוניימה לאופיו

43 נתן אלתרמן, חגיון קיז, עמ' 34.
44 דן פגיס, כל השירים, עמ' 244.

ולגורלו של האדם. גם בשירה משמש הבית על חלקיו השונים כאמצעי המסייע את האנשים הנקשרים בו, וכאמצעי עיצוב של משמעות היצירה. יש שהבית יציב באופן שמליט את ארונות דיריו, ויש שהבית רועע או מתפרק בהתאם לנצחם. כשהללו מאושרים, אין זה משנה אם הבית מפואר או מתפורר – בשני המקרים הוא יזכיר באור חיובי את הדברים בו.

דוגמה נוגעת לבב לשימוש בתיור הבית כציר להלוך הנפש של בעליו נמצא בשירה של זלדה "כאשר הייתה פה"⁴⁵ (1975), בשני תחיו الآחרוניים: "באשך היה עטדיי/ בתוך פרקרים חוחליים/ היו הקירות בנייבית קשישים/ ספרו מעשיות עתיקות/ בערב/ באשך שתינו תה. // עכשו הקירות אינם מחסח/ הם הסתגרו בשתייקתם/ ולא ישגיחו בנפלוי/ עכשו הקירות סיד ומלט/ יסוד זר/ חמר לא עוגה במות". בשיר זה מתארת המשוררת את הריקנות שפיטה בבית לאחר מות אהובה. והוא אינו ביטוי לאלביתי הפודידיאני במובן של הבית כמאותים, אלא זיקוק של רגש המעיד על בידות וחוסר מוגנות, הפוך مما שבית אמר לחעניך. אותן קירות שהיו חיים כבני בית קשישים וסיפרו מעשיות עתיקות בערב, עת ישבו בני הזוג, שתו תה ושותחו, הפכו לקירות מסווגים בשתייקתם, חזרו להיות סיד ומלט – שילוב קד של חומרה בניה, אדיםיים לאישה הנופלת, מנוכרים לכאה העז.

את החוויה של אובדן הבית בעקבות מותה הייטה לתאר מיה טבת דיין. בשיר "אם תחוורי"⁴⁶ מבכת הדוברת את מות אימה. הקושי להשלים עם הפרידה מהאם מביאה אותה לגיס את הבית כאובייקט קבוע הניצב במקומו, מוכן תמיד לקבל אליו בחזרה את העוזבים: "אם תחוורי/ בערב/ ולא אהיה בא/ חפי לי שאשוב/ ואראה לך/ היכן מנהים עכשו פרברים/ בביטחון/ ואם תגיעי/ בצחורי שיש/ ודאי תמצאי אוטנו/ נאחזים/ באرومמת השבט/ בכבספר חסר/ שדפיו מתחפוררים/ ואם תבואי בערב/ בכל ערב/ תראי שהכיוור נקי/ ואם בלילה/ תגיעי/ מעולם הפתהים/ וככלנו ישנים/ רק אל תתחלבי ברממה/ העירי אוטנו בבקשה. כל לילה/ אנחנו משאירים לך/ מפתחם/ במקום הסוד/ מחוץ לדלת". הבית נכנסת ויוצאת מהבית, האם יצא לבלתי שוב. המפתח מחוץ לדלת הוא הנפש, הוא הגעגוע. מובטח שהבית יישאר מסודר ונקי. הילדים, גם אם ישנים – ליבם ער.

45 זלדה, הכרמל האיד-נראה, עמ' 25.

46 מיה טבת דיין, ויהי ערבותה, עמ' 26.

הרעيون שהבית הוא אדם מקבל ביטוי ציורי בשיר נוסף של טבת דיין ושמו "בית"⁴⁷. השיר נפתח בסדרת זיכרונות ריחניים מהבית: "אייה ריח עמר בחרדים?/ ארי טגון קציצות מהמטבח, עמילון סדינים מישרים על מטבח ברזל. [...] בצווארוני פחלצות פראח בשם שלפנוי כו' ה'יה ו/orדים שקדם/ ה'יו גשם ואךמה/ ותשוקת שמיש וחיים". ההתרפקות על הריחות מתחלפת בהתרפקות על בני הבית שבאנושותם היו לבית עצמו: "ישבתי על ברפי אחרים. בטן ה'יתה לי גב, זרועותיהם - קירות. היה לי בית עשוינו בני אדם".

ארז ביטון, ב"שיר קנייה בדיזנגוף",⁴⁸ מביא ביטוי מעניין לכמייתו לעוזב את ביתו המזוהה עם המummer הנמור של מזרחים ששוכנו במערכות ולהתකל לחיים של האשכנזים, בעלי הבית הלאומי, המגולם בשיר באמצעות רחוב דיזנגוף ובית הקפה המיתולוגי "רול": "קניתי חנות בדיזנגוף/ כדי להפotta שרש/ כדי לקנות שרש/ כדי למצוא מקומות ברול". המשורר מוכן לנוכח את ביתו ואת שפטו כדי להיות שייך לחברה הגבואה הלבנה. הוא מוכן להתאמץ לשם כך: "כשהאנשים ברול פוגנים אליו/ אני שולף את השפה/ מלים נקיות, בן אדורני,/ בבקשה אדורני,/ עברית מערכנית מאד". יראת הכאב של המשורר ליושבי רול לא מסיעת לו להשתinx, אלא דווקא מדגישה את נחיתותו: "והבטה העומדים באן עלה/ גבוחים באן עלי,/ והפתחים הפתוחים באן/ בלתי חדים ליבאן/. בשעה אפלולית/ בחנות בדיזנגוף". בצל לו הוא נפרד מחלום הבית החדש וחוזר למקרוותיו: "אני אוורן חפצים/ לחוץ לפקרדים/ ולעברית האחרת". הוא מוותר על העמדת הפנים ופונה לאוונטיות.

על הפער בין הבטים ועל הגירה מתרבות לתרבות כתוב ביטון ב"שיר זהה אלפסיה",⁴⁹ הזמרת המרוקאית המהוללת, שבעליתה לישראל שלימה מחיר יקר. את חייה במרוקו מתאר ביטון כך: "זהרה אלפסיה/ זמרת החצר אצל חמוץ חייני בברכת שבמרוק. אומרים עלייה שבאשר שרה, לחמו כלים בסביבנים/ לפלאס דרך בהמון/ להגיע אל שלו שמלטה/ לנשך את קצחות אצבעותה". ממעמד של זמרת נערצת בחצר מלך מרוקו היא נפלת לעוני בכית מתפורר באשקלון: "היום, נתן למצאה אומה/ באשקלון, בעתיקות ג', כדי לשפט הפעוד/ רית שירים של קפות סדרניים על שלוחן מתנorder בין שלוש וארבעים/ שטיחי מלך מרהיבים, מרכיבים על

47 מיה טבת דיין, لأن שנוצר שם בית, עמ' 24.

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

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

מפת סוכנות, והיא בחלוקת בקר בהוי". תיאור הבית העלוב באשקלון מציג את המהפק שעבירה זהרה אלפסיה בנסיבות להיקלט בבית הלאומי. למרות דלות חיה נראה שהיא שמחה בחלקה: "זהרה אלפסיה קול צroid, לב צלול ועינים שבעות אהבה".

את התalisות שחש ביטון הוא ביתא בשיר "פיגומים".⁵⁰ יחסו אל הבית מסגיד את אדריאות קומו: "על ספר חצי בית הארץ ישראל עמד אבי מצבע לאדרים ואומר: בראשות האלה נבנה פעם מטבח/ לבשל בו נובן לויתן ושור בקר / ובחריסות האלה/ נקיים פנת תפלה/ למצאה מקום למקdash מעט. אבי נשאר בספר,/ ואני כל ימי/ מציב פגומים/ אל לב השמים". מקום מושבו של האב הוא על הסף, וביתו הוא רק החיזי בארץ ישראל. הבית הפרטி מתלבך עם הקיטות הלאומי, ותקותו של האב צומחת מתוך ההריסטות. הוא מקווה להקים מההריסטות גם מטבח, המסלל את הקיום הארצי, והן פינת תפילה, שהוא סמל לקיום הדתי-זרחי. הבן מעיד כי אביו נשאר בסף, ככלומר לא הצליח לבנות את הבית הפרטيء שהוא מטוניימי לכישלונו להיכנס אל ה"ארץ המوطחת" ולהתקבל בה. המשורר הבן חי את ההוו, ואת קומו האדרי הוא מבטא באמצעות המטפורה של הצבת הפיגומים אל לב השמיים. הגורמים להתפוררות הבתים בשירט ביטון קשורים בששע הבין-עדתי, באפליה הממסדית של השלטון האשכנזי, ממנה סבלו יוצאי עדות המזרחה שנוטרו זרים בדירות. אף על פי כן משיריו עולה התחששה כי הם לא יותר על איזיהם בתקווה ועל מאבקם לשמר את שפטם ותרבותם בגאויה.

הבית בשירתו של נורית זרחי מעורער אף הוא. לפעים משבר שפוך את הבית מוביל לקריסתו כסמל לחום ולכיטחון. זרחי, שנולדה בירושלים להורים ילידי פולין, הייתה ממנה כשהיתה בת חמש (דרליה ורביקויבץ התניתה מאביה בגיל שש) ועברה עם אמה לגוד בקיובוץ. אצל שתי המשוררות, המעבר מהבית לקיבוץ בצל האסון שפרק אותן לחוויותillardות קשות ולתחווה של אובדן הבית. בשיר "התקרה עפה"⁵¹ כתבה זרחי: "הילדה בベית האבן הביתה למעלה וראתה איך התקירה מתרחקת [...] זו טעויות, אמרה האם. אבל התקירה עפה". האם לא יכולה להרגיע את בתה כזו רואה את התקרת הבית עפה. "למה באתם? שאלת הילדה את השים שנכנסו פנימה", בנסיבות להבין את מצבה ללא קורת גג להגנה,

50 שם, עמ' 89.
51 נורית זרחי, עצמות וענינים, עמ' 121.

אולם תשובה השמיים החודרים לביתה מסגירה את בידותה: "זוני מהאר, אמרו סורגי הרים, בגללך הפלנו עין בגד פרדיות/, והם דחפו את תילדה לתוך פי ה אין". הילדה מנסה להוכיח את התקראה: "מה את עוזה פה? זו הייתה טעה מazard לעוף, אמרה תילדה". המשך השיחה בין הילדה לתקראה מבادر את תפוקידו הסמלי של הבית נתול הגג: "המאן הוא העמדת פנים, אמרה תילדה/. טעות מazard לחשב שיש לך פנים, אמרה תילדה/. זו גם טעות שלילדה תראה שהתקראה עפה". אפשר שהגוג הוא כען מכשה של הנפש, ובਮעופו הוא מותיר את נפש הילדה השופפה. היא לא יכולה לנוהג עוד כילדה ולכנן היא מבהירה: "לגבבי מי ששוגא העמדת פנים, אני לא תילדה, אמרה תילדה, ורachedה את התקראה למיטה". בסיום השיר חזרת ומופיעה האם, המנסה להסביר את ההגנה לבתה: "בבית אמרה האם, פלביש אט התקראה, סרגטי לה סודר". אך היא נכשלת בניסיונה, כפי שמסכמת הבת: "טועה מי שהושב, אמרה תילדה, שאפשר להלביש את פצע הבידוד". דוקא הבית חושף את פצע הבידוד, רעיון שחזור בשיר נוסף של זרחי:⁵² "בגשם הבית מהבhab בכובעה/. חמר ארכאי מזומם בין שמים לאָרֶץ/ חוסם את מהלci האיר/, מבטיח ששות תפלה לא תגיע// גנות נעלמים. הקטול והזובוב/ נדחקים למרתפי הארץ/. אי העולים טובע בגשם/ הגשם טובע בגשם// נרחשים בזעם שיחסים, גזעים, ענפים/. הכל נרחש מלבד בידודתי". אין בכוחו של הבית להכיל את בידות הרברת המצירות את מצבה במילים: "אני לובשת בית/. ב תמיד השמיקה קצהה/. בראש או בראשים בחוץ".⁵³

זרחי משליפה על הבית את עולמה הפנימי. בשיר "באמצע"⁵⁴ היא מתארת את הבית כך: "באמצע החדר עומדת תהום/, סביבה ארוןות – עוזרי נשימה בהרים". ייתכן שהבית הוא הגוף, בתוכו החדר המיציג את הנפש, ובמרכזו תהום. הארונות, המסמלים יציבות וסדר, עוצדים את נשימתם נוכחת הסנה "שעוז רגע לא יפלז פנימה". יש כאן סכנה נפילה לתהום של כל העומדים סביבה: "קדימה, קדימה, היא גדלה ובולעת/ את העומדים, את הרצפה, את קירות הבית/ שיישרו בנפילה קו עם התקהום". נדמה שהקירות הנפש נופלים ונבלעים תהום, וכתוואה מכך מתמוטט הבית כולו. בבית החותם את השיר מסכמת זרחי את תוכאות הנפילה: "מה כתוב

52 נורית זרחי, ארט, עמ' 34.

53 שם, עמ' 51.

54 נורית זרחי, עצמות ועננים, עמ' 135.

על הדלת? פעם חיתה פה אשה אמת/, עם תהום באמצע סוברים המבקרים:/ איך היא לא הבינה שזו דרך הפתים/ למצוּן לעצם ראות ונשמה". מהבית המתmortט נותר רק שלט על הדלת, וממנו ניתן להסיק שהאישה שגרה בו أول היהת תמייה מכדי להבין שההרס נמצא בתוכה עצמה. המבקרים בבית הריק או מעבירי הביקורת על האישה סבורים מבני עניין שזו דרך הבתים, ככלומר האנשים, לפוגע אנוושות עצמםם. האישה נבלעה בידי עצמה, מכיוון שלא יכולה להימנע מהתהום שבאמצעו חרדה.

משמעותם של היחסים המטפוריים בין האדם לבתו עולה משירתה של טל ניצן. בשיר "הקרנית (יעיוץ פנים)"⁵⁵ מתוארת דינמיקה של הישרדות בתוך הבית. מה שנראה תחילת כמהלך מרענן של יעוץ פנים מתחפה לדירה פועלות בהולה: "געביר את הקנריות מהמטבח לא謎טְהִה/⁵⁶ געיבר את המטבח מהמְרַפֵּסֶת למטבח/⁵⁶ את הילך על חדרו געיבר אל המְרַפֵּסֶת/⁵⁶ געיבר את מטבחנו לחדרו בפניה/⁵⁶ נכניס את היילך למקום שהחפנה/⁵⁶ נקח עוד חצי משלה/⁵⁶ נקח עוד חצי להלואה/⁵⁶ נתן עוד שעת שנייה/⁵⁶ נבקש עוד ארבה אחרונה/⁵⁶ נמלה מהלב את זכרם האחוב של/⁵⁶ האוטו הגנוב/⁵⁶ הארכן האבוד/⁵⁶ החלוץ השבור/⁵⁶ ואם יציר נדחק/⁵⁶ ואם ימר נטמיין/⁵⁶ ואם יחשב להסדר/⁵⁶ נשיט ורעות ונתקד סביב-סביב". סיום השיר מסגיר את הבעה – הבית צר מלכיל את דיריו, והוא אף עתיד להיחלש. מציאות קיומית דחויה מהייבת את הדיבור בשינויים. יחסיה עם הבית מורכבים, כי הוא אומנם מעניק לה וליליה קורת גג, אך בה בעת הוא מאיים להתפרק. ההידוק סביב-סביב בזרועות המושטות אינו אלא מעשה של הדקה. על אף היותו קבוע ודורם, מתקבלת תחושה שהבית הזה הולך ומתכווץ ונעלם, ושלשם הצלתו יש הכרח בעיוץ מחדש.

גם אם הבית מעורער, הוא משתמש עוגן של יציבותם בעולם כאוטי המאים לבלווע את יושביו. בשיר "אהוזה בית"⁵⁶ כותבת ניצן: "הביתה, הביתה/⁵⁶ קרחוב מביעבע/⁵⁶ תחת הפשיעות/⁵⁶ המדרקה גואה/⁵⁶ וריהם חריקה/⁵⁶ מי לא כבה". הקריאה הכפולה לחזור הביתה יוצרת רושם של סכנה. יש להזרו ולהזרר הביתה לפני שהיא מאוחר מדי. בחוץ המציגות בוערת, ועbor הדוברת הבית הוא מקלט. מרגשת תחושה של "סוף העולם" המתקרב: "על פני העיר/⁵⁶ טופחות בנפי ענק/⁵⁶ יריונות עתונ/⁵⁶ ?ההר עין צהב ביום מקדר". השהייה בחוץ נטולת הגנה. דימוי העיתון

55 טל ניצן, דומטיקה, עמ' 55.
56 טל ניצן, ערבית רגיל, עמ' 10-11.

המקור לידעות חדשותיות לטפichות כנפי ענק יכול להזכיר מתקפה של דרקונים. שאלת הבחירה בבית מזכירה את ההתלבבות המתוורית ב"דירה להשכיר" של לאה גולדברג, אך בגרסה מבעיתה: "הַנָּא הַדִּין בְּעֵינֶיךָ? / הַפְּנִים הַשְׁכְּנִים? / פְּנֵן? / לא." אבל פתחו, פתחו, פתחו, פְּנֵבָה בְּכֶר בּוֹקָעָת". אלא שכאן נשלה אפרשות הבחירה. זו אינה חורה הביתה, אלא בריחה, הימלטות מפני הר געש מתפרק. היחסים המטפוריים בין המשוררת לבית נגורים מהמתה שבין החיים המשmis לחיה הנפש. הבחירה הביתה דומה להתכנסות ב"אני", הסתגרות מפני החוץ המבעית. זה לא אומר שבבית שלו ורגוע, אבל אם להיכח, אז מוטב בבית. האים מבוזן שרירותי. אי אפשר לצפות אותו, וספק אם ניתן להתגונן מפניו. בשיר הנפתח במילים: "סוף סוף מְצָאנוּ דִּירָה! אָמַרְ", ⁵⁷ מתארת ניצן התרחשות סוריאליסטית: "וַנִּשְׁעַן עַל אָדוֹן הַמַּלְוֵן / לְהַשְׁקִיף עַל הַנּוֹף / וְלִפְנֵי שְׁמַרְפְּקִי נָגָעוּ / חֲטֹפה אַוְתּוֹ הָרוֹת / הַסְּפָקָתִי לְרֹאֹת אַוְתּוֹ / לֹא עָה: נָפֹז לְאַרְבָּע רֹוחֹת...". מבקשת להזהיר שגם כשהabit נראית בהישג יד, היושב בו עלול להיחטף בכל רגע ובהקללה ליחסים המטפוריים בין המשוררת לבית – עליה להסתגר בתוך ביתה עם אהובה, להתרחק מהחלון, לא להשקיף החוצה אל הגוֹת, למנוע כניסה רוח שעולה לחדר פניה ולחתוֹף, במובן של מוטט לא רק את ה"אני", אלא גם את הזוגיות ואת האהבה.

דוגמה נוספת למערכת יחסים מטפורית בין המשוררת לביתה מצויה בשיר "פסל הברזל"⁵⁸ הנפתח כזידוי של אהבה: "אהובים עלי החריצים בפנֵי בית/
מִרְגַּת הַכְּנִיסָה הַשְׁבָּוֹרָה / רְשֻׁוִּילִי הַצְּבָע שַׁהְתְּקַשׁו טְרֵז זְמִנִּי / כָּל הַתְּלִי עַל בְּלִימָה
בֵּין קִיר לְתִקְרָה / תְּתִפְחָה בְּרַצְפָּה, זָכָר לְגַזְוִילָה הַגְּדוֹלָה / הַאֲדִישׁוֹת שָׁלוּ בְּלִפְנֵי
אוֹרְחֵי". דומה כי לבית יש ישות אנושית משלו. אם הבית הוא ייצוג של הדירת
המתגוררת בו, הרי ניתן לקרוא את השורות הללו כМОנוולוג פני של קבלת עצמיה.
ההיפרדות מהבית כמסמן ה"אני" מאפשרת נקודת מבט של ה"אני" החוצה, אל
האחרים שהם אווחים. אהוב ספסל הַבְּרָזֶל שְׁנָאָסֶף מִהְרָחָב / שִׁישְׁבָּנו עַל יְדֵי בְּצָהָרִי
הַסְּפָטָר / בַּיּוֹם שְׁחַזּוּרָת אֹתִי מִבֵּית הַחֹלִים / וְשַׁקְטֵת יָדָךְ". וידוי אהבה לספסל הברזל
מזכיר שככל חלק ולכל חפץ בכיתה יש מקום בלב הדוברת. גם לספסל ברזל שנאסף
מהרחוב יש כוח רפואי, יש סגולות הרוגעה. אם הבית מטוניימי לארם, ספסל הברזל
הוא מקום מושבה של האהבה.

.57 שם, עמ' 69.

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

בית שישי – גלעד מאירי, מיטל זהר: cashabiyt mchaliut lekom u llecet

עד אמצע המאה ה-19 שימש הבית לעיתים לא רק למגורים אלא גם למקום העבודה. את שעות הפנאי היה נהוג לבנות מחוץ לו. בעקבות המהפכה התעשייתית השנתנה התפיסה: הבית חדר לשמש רק כעוגן משפחתי והפרק למקומות מגש ואירוח. הבית ארכיטיפי מגלים בתוכו גם ציפייה חברתית – להקים בית במובן של "הסתדר בחיים". נוסף על כך, הבית היה ועודנו ארכיטיפ מגדרי, מתוך השקפה עתיקת יומין שלא חלפה מן העולם, שהבית הוא מלכה המנוחת או מתוחזקת בידי האישה, בעוד הגבר יוצא "לצד" פרנסה בחו"ז, ולכן הארכיטיפ שהוא מזוהה עימיו הוא "דרך". לעיתים עלול הבית להפוך לא"לביתי" ולהציגו דוקא על סכנה הנש��ת לישביו, הנשים והילדים, בהופכו למועד 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: "כשאת אומרת/ הבית הפוך/ אפשר לחשב/ שחיוסדות בשימים/ קולטים ערויז שטחים/ דוקרי השמש פקעות/, האנטנות מכות/ שרשים, השטיחים/ מעל הראש והאור/ זורח מהאריחים/. הבית הפוך/, הילדים מרחפים ישנים/ בשמיות פוך/, עצוזעים מפירים על התקערה". נראה כי הבית מתונימי לגבי הזוגות והמשפחה המתנהלים בתוכו. הפוך, ככלומר מסמל תקופה מתויה, אולי משבר, יכולם בני הזוג לשבת cashabiyt הפוך, הפתיעם בנסיבות היזיר/⁶⁰ תלויים באוויר כמו תפלה". דוקא המქום ההபוך, חסר הסדר, הלקיי הוא בסיס לסידור, לתיקון, לשלום. ההוויה הפיזית של הבית מפנה לו יסוד ממשי של "מושג", אך כמתפורה הוא פורץ אל מעבר לקים, אל רעיון שניצב או שמרחף בתודעה.

בשיר "הבית לך"⁶⁰ מأت מיטל זהר מגיעה לשיאו העצמאות של הבית. כך פתאים "הבית לך את הרגלים שלו וחלב". הבית עוזב את בעליו ומותירו "חסר-בית". הבית "השair איז-פתק על אין-ישלחן", אין-ספר פעם אחת", במא שנראה בהמשך כסתלקות סדרתית: "איך שוב ושוב הוא לך וחלב/ מבלי שוחר". גם הבית זה מוצג במחופך – נאמר שהוא "השair", אבל מה שהוא השair זה "אין-

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

60 מיטל זהר, הבית לך, עמ' 48.

פתח על איז-שולחן" וגם החורה על כך "איןספור" התרחשה "פעם אחת". זהו בית שמהתל בבעליו, ונוהג באופן פרדוקסלי, כאשר הוא אדם שבוחר לעזוב את הבית שהוא בעליו. האוקסימורון בתיאור מעגלי הבית הלקח את רגלו שוכן "מלבי שחזור" מעמיד את הבית הזה כישות לא הגיונית. אם הבית לא חזר, הוא לא היה יכול להסתלק שוכן ושוב. מכאן שחוויתו הנティשה של הדוברת חוותה ונשנית, לא מסתימה אף פעם. בבית האחרון של השיר מדומה הבית לקרקס נודד: "הבית לפקח את הרגליים שלו וחלד/ כמו שקרקס נודד/ כמו שקרקס נודד". זהו דימוי מלבלב, שכן למילה קרקס קוונטיציה חיובית כמקום ילדותי של מופע שמח, מצחיק, פרווע וצבעוני, אלא שכאן הדימוי מציבע דווקא על הפן הנוגה של הקרקס, על הארעות שלו, על הנודדים של שחקו המנותקים זמן רב מביתם המשי. מערכת היחסים בין הדוברת לבית מורכבה וכואבת. אולי היא משקפת את הקשר של הילדה עם הוריה. אם אלו יחסים המדומים לקשר בין ילדה לקרקס, הרי לאחר עזיבתו מותיר הקרקס ריקנות וצער במקום שבו עמד האוהל הססגוני, שעשו לסמם את הילדות האבודה. ייתכן שהאנשת הבית نوعדה לכך שיישמש כמייצג של בעליו, ואו החלתו "לקחת את הרגליים" וללכט עשויה להזכיר לייחסים שיש לדוברת עם בעלי הבית, מן הסתם הם הוריה. בכל פעם שהבית (ההוריות) קם ועזוב הוא קורע עוד פיסה מנשמתה של הדוברת הנטוישה. החזרותיות הזאת מדגישה את הבדידות והאכזהה שלה, כמו אלו שמותיר אחריו קרקס שማפרק את אהלו ונודד ליעדר הבא.

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

לפעמים הבית הוא פשוט בית. לא סמל, לא מטופרה, לא מטונית – אלא מבנה המיועד למגורים או למטרה פרקטית אחרת, דוגמת בית חולמים, בית ספר, בית הכנסת, בית סוחר ובית תרבות. בשיר "הפועלים"⁶¹ מתבונן אליו אליו באנשים השקופים, אלה שבדים ובזע בונים לנו את הבתים: "אני רואה אותך/ נפלטים עט שחר ממושאיות/ הupper (מمنו באו ואלי ישבו בסופו של דבר). אני רואה אותך נגפים בפגומים, נחבלים/ בחכלים, נוטפים בעטלפים מכתפי המנופים/. הם לא מפה, שפטם אחרת. הם לא גורו/ בבטהים שהם בונים". כאן משמש הבית כאובייקט

61. אליו אליו, איגרת אל הילדים, עמ' 30.

החולך ונבנה בידי פועלים זרים העוברים מהלך הפוך, מהלך של פירוק והריסה, ומחאתו של המשורר מהודרת את קרייתו של הנביא: "כִּי אָבֵן מַקִּיר הַזַּעַק וְכַפֵּס
מֵעַצְּזֶנֶה. הוּא בָּנָה עִיר בָּרוּם וְכִבֵּנוּ קָרִיה בְּעֹלֶה" (חבקוק ב יא). הרירים שיגרו בבניין לא יראו ולא ידעו את המהיר האנושי ששילמו אחרים כדי לבנותו. יהודה עמייח כתוב: "מְשֻׁלָּשָׁה אָוֹ אַרְפָּעָה בְּחַדְרָה / תִּמְיד אַחֲרָה עוֹמֵד לִידֵי חַלּוֹן / מְכֻרָה לְרֹאָות
אֶת הַעֲולָה בֵּין קוֹצִים [...] וְכִיצְדֵּק אֲנָשִׁים שִׂיצְאָו שָׁלְמִים / מְחוֹרִים בְּעָרָב בְּמִתְבָּעוֹת
עַד לְכִיּוֹם".⁶² אליו הוא האחד שמכירה לראות את העול: "אָנָי רֹואָה אֶתְּךָ עַם
עֲרָב / אֲוֹכְלִים אֶתْ לְחַם בְּזַעַת אַפִּים, בְּכִים לְאַטִּים / כְּבָרְלִי הַסִּגְרִיוֹת הַגּוֹסִיסִים שָׁהֵם
שׁוֹמְטִים מִידִים / אָנָי רֹואָה אֵיךְ נְפָלָה רֹוחַם בְּחַמֵּר, אֵיךְ נְכַבְּשָׁה / נְפָשָׁם בְּלָבִנִים.
לְפָעָמִים הֵם יִשְׁנָנִים פָּה בְּלִילוֹת / בְּלִי דָלַת, כְּשַׁהַבִּיט עַד שְׁלֵד. לְפָעָמִים אַחֲרָה מהֵם/
נוֹפֵל אָרֶץָה, אוֹ כָּدֵי לְהַתְּפִלֵּל אוֹ כָּדֵי לְמוֹת". כאן האחד לא משקיף מהחדר החוצה, אלא מן החוץ פנימה, אל הבית הבנייה. כאן העול אינו בהרס, אלא דוקא בבנייה.

בשיר אחד של אליו, קליל וمحוני, מוצג ביתו שלו בשעה שעלה דלתו מתדרפים פקחים מהעירייה. הסיטואציה בשיר "המעקלים"⁶³ מציבה את הבית כסלע המחלוקה: "דָּפְקוּ עַל הַדָּלַת בָּצָהָרִי הַיּוֹם (אֵי הַבְּנָה) / עַם הַעֲרִيقָה בְּעַנְנֵן גְּבִית
הַאֲרָנוֹנָה). / בָּאוּ עַם אַקְדִּים, שָׁלְפוּ טְפִסִים. / כֹּה וְכֹה מְטָרִים רְבּוּעִים, אַמְרוֹן, כֹּה וְכֹה
חוֹבוֹת מִצְטְּבָרִים, רְבִיוֹת, פְּגּוּרוֹם". הבית אינו רק קורת גג, הוא גם מוקד לצורות, מבנה דומם שיוצר בעיות. אבל הבית הוא גם תבנית נורא אישיותם של דייריו – דבר שהופך אותו לחלק בלתי-נפרד מהם. הפקחים "רָאוּ סְפָרִים עַל המְדָפִים, עַל
הַסְּפָה, עַל הַשְּׁלֵחָן. הַגְּבָה שָׁאל / אָמַן עֹזֶה דּוֹקְטוֹרֶת. לֹא, אַמְרָתִי, מְשֹׁוֹרֶר. רְאָה
אֶת הַסְּפָר שְׁלֵי עַל הַשְּׁלֵחָן, פָּתָח וְקָרָא בְּקוֹל: "הָעוֹלָם מַתְקָלֵף אֲחוֹרִינִית / כָּמוֹ נְשֵׁל
נְחַשׁ עַנְקָ". יְפֵה, אמר, הָעוֹלָם / מַתְקָלֵף אֲחוֹרִינִית. מִמְשׁ יְפֵה". המפגש הלא-נעימים מקבל תפנית כשהפקחים בודקים מה אפשר לעקל, ובצפוי בביתו של משורר, לא יכול למצוא פריטים בעלי ערך רב. הגלישה של המילה "הסכימו" קושרת אותן גם להערכתם את יצירת המשורר וגם להסכמה לחתום במצוות: "הָסִכִּימָו / לְחַלֵּק אֶת
הַחֹבֶל תְּשִׁלּוּמִים שְׁווִים. מִכְלָה הַסְּפָרִים עַקְלוֹ שְׂוִירָת שִׁיר אֶחָת וְהַלְכוֹ". אם המעקלים עיקלו שורת שיר אחת והלכו, סימן שהמשורר עשה את מלאכתו נאמנה.

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

63 אליו אליו, עיר ובהלות, עמ' .13.

בית אחרון – כל מה שקיים מבחינתך בעולם זה רק בית

אם נרימה את האדם לבית, נוכל להזכיר את הנפש למרתף הבניי מתחת לאדמה. המודח שבמרתף הוא החומר שפורץ מתוך השיר. החיבור הזה – אדם-נפש – בית-שיר – עשוי לגלם בתוכו מציאות ודמיון, פיכחות וחלום. בדבריו על האדם החלום לעומת האדם הסובל מנדודי שינה כותב הפסיכואנליטיקן פונטאליס: "מה כבר קורה לו לזו האחרון? וזה בדיקת הobar, לא קורה לו מאמן: שום אירוע, שום הרפתקה, שום ח齊יה של זמן. הסובל מנדודי שינה הוא אדם של דאגה, לא של תשואה. הסובל מנדודי שינה יותר במקום, אסור על עצמו כל מעבר מזמן אחד לשנהו. הוא מתעקש להתחפּ בmittuto מבלי לוז".⁶⁴

אם להשתמש בהבחנתו של פונטאליס בין האדם החלום לבין האדם הסובל מנדודי שינה, אפשר לראות את הבית המששי והקבוע כמטוניימי לאדם הפיזי, המוחזק, הסובל מנדודי שינה מתוך דאגה שמא יאבך שליטה, ואילו את השיר כישות המתגוררת באותו בית, כלומר בתוך הנפש. את השיר ניתן לראות בדמותו האיש החלום, המתיר לא-מודע להוליך אותו אל מעמקי מאויין ותשוקתו. שם, במקומות הנסתור, הנעלם, הנטוש, האסור והמותר – במצולות הנפש – הוא נמצא: "בַּשְׁאֵין לָכֶם וְאֵין לָכֶם וְאֵתָה לָא וִישׁ לָכֶם וְאֵתָה לָא / וְאֵז כֹּל מַה שְׁקִים מִבְחִינְתְּךָ בַּעוֹלָם זֶה רָק בַּיְתְּךָ".⁶⁵

מקורות

- אביידן, ד' (2009). **כל השירים.** כרך א'. תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק.
- אלברג, ר' (2015). **אל המקומות: בדרכיהם 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 זאן ברטרן פונטאליס, *חלונות*, עמ' 35.

65 לili ציפי מיכאלי, *הבית המשוגע*, עמ' 13.

- אתדר, ת' (2018). **כל השירים.** בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- ביאליק, ח"נ (2004). **השירים.** תל אביב: דביר.
- גוררי, ח' (1998). **השירים. ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד.**
- גוררי, ח' (2009). **על כל אָבִיכֶם: הקיבוץ המאוחד.**
- גוררי, ח' (2015). **אֲפַר שְׁרָצִיתִי עָזָד קַצְתֵּעָז.** בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- גולדברג, ל' (1994). **שירים.** תל אביב: ספריית פועלים.
- גליקסברג, ח' (1945). **bialik yom-yoms.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גרינברג, א"צ (1991-1992). **כל כתבייו. כרך ג', ה.** ירושלים: מוסד ביאליק.
- זהר, מ' (2014). **הבית לך, הליקון.**
- זלדה (1971). **הכרמל האידנראה.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- זרחי, נ' (2010). **עצמות ועננים.** בני ברק וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק.
- זנדנק, ש' (2002). **מצשור.** ירושלים: כתר.
- טבת דין, מ' (2015). **ויהי ערֹב, ויהי תֹהוּ.** חיפה: פרدس.
- טבת דין, מ' (2017). **לאן שנצוף שם בית.** ירושלים: מוסד ביאליק.
- יגאל, י' (2017). **על אימה ובית: מושג האלביתי – גלגוליו ומשמעותו של מושג ה"אלביתי" בפסיכיאנליזה ובתרבות.** **פסיכולוגיה עברית:** <https://www.hebpsy.net/articles.asp?id=3500>
- מאיירי, ג' (2014). **שחרור בתנאים מגבלים.** תל אביב: קשב לשירה.
- מייכלי, ל"צ (2018). **הבית המשוגע.** תל אביב: אבן חושן.
- ニיצן, ט' (2002). **דומסטיקה.** תל אביב: עם עובד.
- ニיצן, ט' (2006). **ערב רגיל.** תל אביב: עם עובד.
- ニיצן, ט' (2014). **להבט באותו ענן פעמיים.** תל אביב: קשב לשירה.
- סתר, ש' (2006). **اللُّوْشُونُ الْفُولَيْتِيَّةُ: شَلُوشَ مَهَالِكٍ بِشِيرَةِ عَبْرِيتٍ وَدِيكَلِيتٍ.** עבודת דוקטורט. על שם 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' (2012)[1919]. **האלביתי.** (תרגום: רות גינזבורג). תל אביב: רסלינג.
- צוריית, א' (1995). **שירת הפרא האציג.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- רביקוביץ, ד' (2010). **כל השירים.** בני ברק: הקיבוץ המאוחד.

- רוזני, ח' (2006). **מול הכפר שחרב: השירה העברית והסתסוך היהודי-ערבי 1929-1967**.
חיפה: פרדרס.
- שלונגסקי, א' (1971). **שירים**. כרך ה'. תל אביב: ספריית פועלים.