

דצמבר 2018

חילון וקדושה בסרט "המוזיאון"

יוכי פישר

בצפייה ראשונה נדמה כי סרטו של רן טל, **המוזיאון**, מבקש לחלן את קדושת המוזיאון ואת הפאתוס הלאומי שלו. המצלמה חושפת את אחורי הקלעים של המוזיאון, את עובדיו ואת העבודה האידיאולוגית הנעשית בעיצוב התערוכות ותוכניהן. מבט נוסף בסרט חושף את המורכבות הגדולה של המצב "הפוסט חילוני" כפי שהוא משתקף בו, שבו חילון וקדושה מתקיימים בו-זמנית. **המוזיאון** מתמודד במקביל עם רמות שונות של קדושה "מודרנית", זו המיוחסת לסמלים הלאומיים-ההיסטוריים, זו המיוחסת ליצירות האמנות וזו המוצמדת למוסדות המדינה החילונית. את כל הקדושות האלה הסרט מאתגר ומפרק בעדינות ובאירוניה דקה, תוך שהוא מייצר מחדש אצל הצופים תחושה מעורבת של חילון וקדושה שאיננה דתית או חילונית.

בשנת 1918 תיאר בוריס שץ, מייסד בית הספר לאמנות בצלאל, בנובלה אוטופית ששמה "ירושלים הבנויה, חלום בהקיץ", מסע אווירי דמיוני מעל ירושלים של שנת 2018. המסע נערך בליווי אביו הרוחני, בצלאל הקדמון, והמקום הראשון שהשניים פוגשים במסעם הוא בית המקדש העומד בטבורה של העיר:

"את ירושלים עוברים ברגל לאורכה ולרוחבה כל מדרך כף רגל בה קדוש הוא. הרואה אתה? הורה לי באצבעו על קבוצת בניינים בטבור העיר – זהו בית המקדש..."

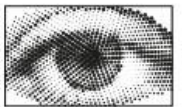
מורי ורבי המקריבים קורבנות בבית המקדש? ... מה יעשה בבית המקדש, מה נמצא בו?

במקדש מקננת נשמת עם ישראל! שם ילך כל יהודי לפתח את רוחו, ללמוד לדעת את נשמת העם. שם נצבר כל אשר יצר היהודי במשך אלפי שנים, חלק מעבודתו לטובת האנושיות כולה: בית נכאת נמצא, בית נכאת לאומנות ישראל ולחוכמתו, שם תשכן רוח אדוני אשר נתן בנו האלוהים".¹

במקדש האוטופי של 2018 לא יהיה עשן אלא אוספי אמנות. בחזונו של שץ, שבית הנכות שלו הפך לימים לאחד מהבסיסים לאוסף מוזיאון ישראל, כל העמים ינהרו אל ירושלים שהמקדש-מוזיאון במרכזה.

100 שנה בדיוק לאחר חזונו של שץ, מבקש מאמר זה להתחקות אחר התנועה של חילול וקדושה בסרטו של רן טל **המוזיאון**, ובכך לעמוד על האופן שבו יצירה דוקומנטרית בעלת עומק אסתטי, ובו

¹ ברוך שץ, **ירושלים הבנויה: חלום בהקיץ**, ספר ראשון, ירושלים, תרפ"ד, עמ' 9–10. עוד על החיבור ראו ר' אלבוים-דרור, **המחר של האתמול**, א, ירושלים, תשנ"ג, עמ' 87–92; דורון בר, "ירושלים הבנויה של בוריס שץ בין דמיון למציאות", **היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גיליון מספר 6: המודל: בין מדע לאמנות**, נובמבר 2007; רן בר יעקב, "מקדש על הגבעה: מוזיאון ישראל כמקדש חילוני" (לא פורסם), תודתי לרן בר יעקב על הפניה לעבודתו שנעשתה בהדרכת פרופ' דורון בר במסגרת סמינר במכון שכטר.



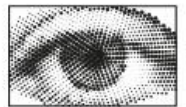
בזמן הגותי ופואטי, יכולה לייצר אפשרויות מרתקות להבנות חדשות ושונות של מושגים תרבותיים בימינו ולייצר מעורבות של היצירה הדוקומנטרית בעולם גם מעבר לצפייה בסרט.

המוזיאון מסרטט דיוקן של מוזיאון ישראל על ידי יצירת קולאז' מרתק שלוכד רגעים שונים בחיי המוזיאון ובחיי עובדיו. מרכז הסרט הוא שגרת חיי המוזיאון, וכמו בדיוקן גן השלושה בסרטו הקודם של רן טל **גן עדן**, גם כאן אין דברי הסבר או קריינות, והשוטים נעים מהתבוננות סבלנית בשיטת "זבוב על הקיר" במבקרים ובעיקר באוצרים, בפועלים ובסדרנים במוזיאון, אל מונולוגים של דמויות שונות המרכיבות את חיי המוזיאון. הדוברים מצולמים כולם בתוך חללי המוזיאון ובגן סביבו. רבים מהמונולוגים נשמעים בפס הקול בעוד המצלמה מתמקדת באותו דובר דווקא כשהוא איננו מדבר או במוצג או זווית מסוימת של החלל.

לסרט שלושה חלקים המאורגנים דרך מחשבה על נרטיב: "בונה סיפור", "שומע סיפור" ו"סיפור". הסצנות השונות, תוכניהן, אופן צילומן ואופן העריכה המרתק שלהן יכולים להוות נושא לניתוחים רבים ושונים. אני בחרתי להתבונן בסרט דרך שאלות של חילון וקדושה.

צמד דיכוטומיות מודרניות עומדות בבסיס המאמר: הקדושה מול החולין, הדתיות על כל רבדיה לעומת הלאומיות המחולנת, ובגירסה מכלילה יותר, האידיאולוגיה והפוליטיקה מול האסתטיקה הטהורה. הצפייה בסרט מזמנת רגעים רבים של התפעמות חגיגית, תחושת משמעות שמעבר לרגע והדר, לצד רגעי יומיומיות וחולין היוצרים את שגרת יומו של המוזיאון. רגעי השגב והחולין נארגים אלו לצד אלו במלאכת מחשבת מדויקת ועמוקה ביצירה. אבקש לטעון כי העמדתם של רגעי השגב והחולין אלו לצד אלו בחלקים שונים של הסרט המייצר ובונה "סיפור", מציעה התבוננות משועשעת ואירונית לעיתים על הפערים בין מה שנתפס כקדוש אצל אחדים, למה שנחווה כחולין גמור אצל אחרים. אך מעבר לכך ובאופן עמוק יותר, העמדת רגעי השגב והחולין זה לצד זה מערערת על הפערים הללו עצמם ויוצרת מהלכי חילון והקדשה בו־זמניים. כך מוצג ערבוב רב־עניין המתגר את הדרך שבה אנו חווים ומפרשים קדושות דתיות למול חילוניות, לאומיות ואידיאולוגיה למול אומנות ואסתטיקה. הדרך שבה נארגים הרגעים השונים לתוך היצירה מאתגרת גם את האופן שבו אנו תופסים מוזיאונים בכלל, ובפרט את מוזיאון ישראל כמוזיאון לאומי, כ"בית מקדש המכנס את נשמת העם" במילותיו של שץ.

הסרט **המוזיאון** עושה, לטענתי, מהלך כפול: ראשית, בעזרת מעברים בין קולות ומבטים אישיים, וכן הפרעות לפאתוס של הסיפור הגדול, רן טל מחלן את הקדושה המוזיאולית הלאומית. אך עם זאת התוצאה הסופית של מהלכי החילון שהסרט עושה איננה תחושה של מקום מחולן ריק מקדושה. התוצאה הסופית משקפת אפוא תופעה תרבותית רחבה, שהיא המורכבות בת זמננו ביחס לשאלות של קדושה. היא משקפת דווקא את השזירה יחד של המחולן והמקודש בתרבות – את בו־הזמניות שלהם ואת חוסר היכולת להפרידם. במובן זה **המוזיאון** מאפשר לא רק חוויה אסתטית מרוממת רוח אלא אף מדגים את יכולתה של היצירה הדוקומנטרית במיטבה לערער על המובן מאליו ולהציע דרכים חדשות לחקר התנאים הפוליטיים והתרבותיים של תקופתנו.



איך נוצרת אותה תחושה של עירוב של קודש וחול? היא נוצרת, כמו שלימד אותנו ברונו לאטור, מתשוקה, מהכמיהה המודרנית להפרדה, לטיהור.² המודרנה, טוען לאטור, היא שהבנתה שתי תפיסות בוזמניות: מחד גיסא, התשוקה לטיהור, להפרדה מוחלטת בין הקודש והחול כטגוריות המוציאות זו את זו; ומאידך גיסא, ההכרה בוזמנית במציאות של מה שנתפס לאור השאיפה לטיהור, כיצור "כלאיים", כקודש וחול מעורבבים כל העת, היברידיים.³ הכלאות ובוזמניות קיימות תמיד במציאות ואף מועצמות ככל שהמחשבה על הערבוב נעשית אסורה.

התשוקה המודרנית להפריד בין הקודש לחול מבצצת באחד הרגעים המעניינים של הסרט שבו נידונה שאלת היחסים בין הקדושה הדתית לזו הלאומית או האוניברסלית-המחולנת, באופן שאינו אופייני לסרט, בצורה מפורשת. הדבר קורה כשמשיח הכשרות, שאמון על הכשרות במסעדות המוזיאון, מסביר את ההבדלים בין החוויה הערכית והרוחנית שהוא חווה שלוש פעמים ביום בבית הכנסת לבין מה שבעיניו קורה במוזיאון: "המוזיאון אוהב לחשוב על עצמו כמקום אוניברסלי המעניק משמעות לחיים המחולנים", מקום שממלא צורך שנוצר עם ירידת קרנה של הדת. מי שאין לו בית כנסת, מסביר משגיח הכשרות לצופים, "לוקח את המוזיאון ועושה אותו כמקדש". אך לטענתו, מה שקורה למעשה במוזיאון עומד בניגוד מוחלט למה שקורה בבית הכנסת. "בית כנסת זה הלך רוח", הוא אומר, "זה הדבר שהוא ערכי, שנשאר איתך גם אחרי צאתך ממנו". לעומת זאת "מקדשי" המוזיאונים, לטענתו, מספרים סיפור חולף ותו לא. הם אינם ממלאים את המקום של הרוחניות, הם מלאכותיים, אינם "מקדשים" אמיתיים, ולכן גם חותם השמות בהם מתפוגג עם היציאה מהם.

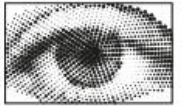
דבריו של משגיח הכשרות מהדהדים את הזיקה שעשה גם שץ בין הקדושה לבין המוזיאון. המשגיח אמנם מתנגד לזיקה זו וטוען שהמוזיאון אינו עומד ביומרה שלו עצמו לספק את ה"ערכיות" או הרוחניות שסיפקו המקדשים, אך עצם ההעמדה של המוזיאונים כניגוד למקדשים באותו הקשר סמיוטי, כתחליפי הקדושה הדתית או כגילום הקדושה בעידן הלאומי, משותפת לשניהם.

תפיסה של קירבה בין המקום הקדוש הדתי לבין מוזיאונים שצמחו במודרנה במקביל וכחלק מהתפיסות הליברליות והלאומיות, איננה חדשה. אדרבה, גם אם לא ממריאים לחלומות של שץ או לחלוקות הדיכוטומיות של הרב, השיח על מוזיאונים כמקום שאמור לייצר חוויה של קדושה אצל המבקרים הוא שיח שימיו כימי הקמת המוזיאונים עצמם.

עיקרי התפיסה שמתייחסת למוזיאונים כמקומות של קדושה מחולנת, כאתרים שמחליפים את הקתדרלה, התעצבו בד בבד עם החשיבה הליברלית של המאות ה-18 וה-19. בבסיס המוזיאונים הראשונים עמדו שאלות של אינדיבידואליות ומבנה הידע הרציונלי. המוזיאונים נתפסו כחלק מפרויקט ליברלי, רציונלי ומפוכח, הבנוי מאוספים מסודרים ומסווגים על פי קריטריונים מדעיים של קיטלוג וכיתוב. הם אורגנו באופן מדוקדק ופדנטי ושיקפו היגיון מחולן התואם לכאורה את ערכי הנאורות.

² על כך ראו ברונו לאטור, "מעולם לא היינו מודרניים: מסה באנתרופולוגיה סימטרית – מבחר פרקים", **תיאוריה וביקורת** 26 (2005), עמ' 43-73 וכן יהודה שנהב, "מעולם לא היתה הלאומיות מודרנית (וחילונית): על הכלאה וטיהור אצל ברונו לאטור", **תיאוריה וביקורת** 26 (2005), 75-88.

³ עוד על תולדות ההפרדה הדתית חילונית והקשריה למודרנה ראו יוכי פישר (עורכת), **חילון וחילונית: עיונים בין-תחומיים**, ירושלים ותל אביב: הוצאת מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2016.



ואולם, מלכתחילה המוזיאונים שימרו, הכילו ופיתחו בתוכם רכיבים שעוררו תחושות של הדר ומשמעות שהיא מעבר להיגיון ולרציונליות.⁴ הם עשו זאת באופנים שונים ומסיבות שונות. ראשית, בגלל תפקידם בבניית הלאום. המוזיאונים שצמחו בד בבד עם התפתחות הלאומיות לקחו על עצמם להציג את המיתוסים המכוננים העמוקים והיקרים ביותר לאומות שלהם, ועל כן נבנו כמעצבי ומשקפי האמיתות האידאולוגיות והתרבותיות של הלאום. ההוגים, האוצרים והאדריכלים של המוזיאונים הללו ידעו על כן שיש להם מה להרוויח מלשמר גם את הפן הרגשי והאמוציונלי ואת נוכחות העל-טבעי במוזיאון. וכך אף שהאומנות שהוצגה במוזיאונים הייתה משוחררת מהסתמכות על מוסדות דתיים, היא שימרה אספקטים של קדושה דתית.

שנית, ובמובן מסוים בסתירה למחויבות הלאומית, המוזיאונים פיתחו ושימרו ממדים מוסריים ודתיים ורכיבים של הילה וקדושה גם כחלק מתפיסה ליברלית ואינדיבידואליסטית, המדגישה את הערך והמשמעות של היופי והאומנות כשלעצמן. פילוסופים של אסתטיקה במאות ה-18 וה-19 האמינו שטעם והיכולת לזהות יופי אמיתי כרוך באופן אינטימי ברגישות מוסרית, וכי ישנו כוח מטפיסי אינהרנטי באובייקטים אומנותיים שהופך אותם, מעבר להיותם חפצים, לבעלי כוח לעיצוב הרוח האנושית.⁵ מכיוון שכך, הביקור במוזיאון נתפס ככזה שיכול להניע לפעולה רוחנית ועבודה פנימית כפי שעושות הדתות, לפחות מבחינת החוויה שהוא מספק גם אם לא מבחינה תיאולוגית עמוקה.

המוזיאון, בעיקר זה הלאומי, אמור במבנהו האידאולוגי לעודד אותן תחושות של נשגבות ונגיעה בטרנסצנדנטי כמו שעושה המקום הקדוש הדתי. הוא אמור לספר סיפור שנוגע באמיתות גדולות מאיתנו, להעלות על נס, לגרום להתפעמות והלך רוח של מעבר למילים. מכיוון שכך, חוויית הביקור במוזיאונים של המאה ה-19 וראשית המאה ה-20 נתפסה כתחליף המודרני המחולן לקתדרלה. חוויות שהיו שייכות קודם לתחומה של הדת – חוויות התגלות, תחושת טרנסצנדנטיות, יכולת להמרה נפשית רוחנית – כל אלה מצאו במובן זה או אחר בית במוזיאונים. בעזרת ציפיות מוקדמות והדרכה נכונה יכול המבקר/המאמין/עולה הרגל להגיע לתחושת התעלות הדומה לחוויה דתית. התחושה ה"דתית" הזו, בעיקר בהיבטיה הריטואליים, מושגת הן על ידי הצורה והן על ידי התוכן.

כך למשל כתב בשנת 1924 ויליאם הזליט, מייסד הגלריה הלאומית הבריטית, על הגלריה ועל תחושת הטקס שהיא מייצרת אצל מבקריה:

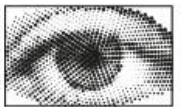
"The walls are dark with beauty, they frown severest grace... we see the pictures in their own internal light... this is a sanctuary, a holy of holies... A visit to a genuine Collection is like going a pilgrimage - it is an act of devotion".⁶

אדריכלות המוזיאונים הלאומיים הגדולים באירופה שיקפה באופן מובהק את רעיון המוזיאון כמקדש בגירסתו היוונית והרומית. הם כללו בין השאר הרמוניה ופורפורציות מדויקות של מבנים מעוררי הוד, ארכיטקטורה פנימית שמחקה חלוקות של קדושה דתית, הבדלה ברורה של המוזיאון מהרחוב על ידי

⁴ G.T. Buggeln, "Museum Space and the Experience of the Sacred", *Material Religion*, vol. 8, issue 1 (2012), pp. 30–51

⁵ Carol Duncen, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, New York: Routledge, 1999, p. 6

⁶ William Hazlitt, *Sketches of the Principal Picture-Galleries in England*, London 1824, pp. 2–7



טיפוס אל כניסה מונומנטלית מוגבהת, מוצגים מוגבהים על במות ומבנה הכולל חללים מגוונים ותחנות של צפייה, המעודדות קונטמפלציה כמו דתית המשמרת את החולין מחוץ לכותלי המוזיאון ומייצרת עבור המבקר חוויה של היות במחיצתם של דברים שלהם מיוחס ערך עליון.⁷

גם מוזיאון ישראל, כמו מבנים ממלכתיים לאומיים ציוניים אחרים,⁸ נבנה בהתאמה מרחבית ורעיונית לתפקידו הפרטיקולרי-קהילתי בבניית הסיפור הציוני הלאומי. במקביל הובנה המוזיאון כמייצג ערכים אוניברסליים אומנותיים כלל-אנושיים. המתח בין שתי תפיסות אלו היה נוכח בדיונים בעת הקמתו של המוזיאון, בשיח המקצועי והציבורי על מקומו, והמשיך ללוותו במובנים שונים במרוצת חמישים שנותיו.

דבריו של זלמן ארן, שר החינוך במעמד פתיחת המוזיאון, משקפים את תפיסתו כמקום לאומי קדוש ובמקביל את תפיסתו כמשכן מקודש לאומנות:

"על גבעה זו הוקם מוסיאון ישראל, והוא בבחינת משכן... הוא משכן למגילת עדות על נצח מקורו של התנ"ך, הוא משכן לממלכת הדומם – אבני יסוד לזכות אבות... הוא משכן לאומנות, ממלכת הדמיון היוצר שהורו ולידתו ברוח... האדם הזהיר ביותר כאשר בניין המוזיאון מתגלה לו מרחוק... אין אתה חושב תחילה שיד אדם בנתה אותם... אתה מוכה רושם שקוביות אלו, המכילות אוצרות אמנות, היו טמונות באדמת ירושלים זה אלפי שנים וחיכו שידי העם השב למולדתו יגלו אותן ויוציאו אותן מחדש לאור העולם... בית זה, שהוקם עתה – סולם הוא ובראשו מגיע לירושלים של מעלה".⁹

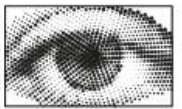
סרטו של רן טל מכיר בקדושה המיוחסת למוזיאון וברובד המידי של הצפייה בו הוא מציע מבט מחלן שלה, כלומר חילון קדושת הבית הלאומי המסומל ומגולם במוזיאון.

למונח חילון מובנים רבים. רובם נוגעים להיבטים ציבוריים ופוליטיים של המושג. חילון במובן של הפקעה (בעיקר על ידי המדינה) של תחומי שליטה שהיו בעבר בידי מוסדות הדת לגורמים חילוניים או חילון כירידה במעמד החברתי-פוליטי של מוסדות דת ונושאי המסר הדתי והתפתחות תחומי חברה ותרבות אוטונומיים מפיקוח דתי או של מוסדות הדת. אולם החילון שהסרט מציע נוגע למובן אחר של חילון: חילון כרציונליזציה או "הסרת הקסם מן העולם" במונחיו של מקס ובר. הקסם, התחושה של עמידה למול מה שהוא מעבר להיגיון הנראה לעין, ההתעלות ששייכת למקום מקודש בו קורה למבקר דבר מה רוחני ונשגב, כל אלו מחולנות ב"המוזיאון". הסרט מנכיח שוב ושוב את השגור, היומיומי, העבודה הקשה והמציאות האפורה של עובדי המוזיאון, של מבקריו ושל מוצגיו. הוא מאתגר את הפאתוס של המוזיאון, מייצר הפרעות לקדושה ולהדר ומערער את ההרמוניה. הדוגמאות לכך רבות מאוד, שזורות לכל אורכו של הסרט ובמובן מסוים אף מאפיינות אותו. כך למשל אחת

⁷ Buggeln, *Museum Space*, p. 45; Duncan, *Civilizing Rituals*, pp. 10–12

⁸ על בניית הזהות הלאומית דרך הממלכתיות המקודשת בבנייני גבעת רם, הכנסת, היכל בית המשפט העליון, היכל הספר, הספרייה הלאומית וקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית ראו למשל: ק' כהן הטב, "בניית הזהות הלאומית בירושלים בעשור הראשון", **ציון** עב: ב (תשס"ז), עמ' 189–217.

⁹ הנאום נמצא בארכיון המדינה, ג-8/5611, ומופיע בעבודתו של רן בר יעקב, מקדש על הגבעה (לעיל הערה 2).

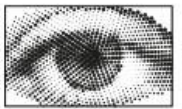


הסצנות הראשונות של הסרט הינה שוט ארוך שבו מופיע "נמרוד", פסלו המונומנטלי של דנציגר, המוצב לבדו במרכזה של הכניסה לאגף האומנות המודרנית, ב"קודש הקודשים" של המוזיאון המחודש. אך במקום להתבונן על הפסל הטעון בסמליות ציונית ולהציגו כמו שבדרך כלל הוא מוצג, כסמלו של האדם החדש שצמח מתוך המהפכה הציונית, עוקבת המצלמה דווקא אחר פועל הניקיון המסתובב סביב הפסל שוב ושוב במעגלים. קסמו הלאומי של נמרוד מחולן ועובר טרנספורמציה לעולם של לכלוך ופועלי ניקיון.

בסצנה אחרת מוצגים האולמות המבהיקים והמונומנטליים של המוזיאון ומיד אחריהם, בהקבלה אירונית דקה, עוברת המצלמה לקיתון הלוקרים הקטן והדחוק שבו הסדרניות והסדרנים מתבקשים לשמור על בגדי העבודה שלהם ולהתארגן לקראת עלייתם לאולמות התצוגה. ככלל, הסדרנים באולמות התצוגה מקבלים בסרט מקום מרכזי. האחידות המאפיינת את הלבוש שלהם ושקיפותם ביחס למוצגי המוזיאון, מאותגרות על ידי האזנה לקולם האישי, לסיפוריהם ולשיחותיהם, ועל ידי התבוננות בפניהם. באחד מהרגעים המשעשעים ומחלני הקדושה שבסרט, הסדרנים והסדרניות מקבלים במעין מסדר בוקר את חלוקת העבודה לאותו יום, וקסמם של המושגים "בית שני", "ארץ הקודש" "ישראלי עליון" – שמות אולמות התצוגה – הופכים לסידור יום עבודה שגרתי שבו ההיסטוריה והמטען המיתי שממנו מורכב המוזיאון משניים למיקום ולהעדפות הפרוזאיות של כל סדרן וסדרנית.

חילון הקסם וההדר הלאומי והמוזיאוני, המאפיין כאמור חלקים גדולים של הסרט, נעשה הן באמצעות עריכה והנחת היומיומי וה"נחות" לצד הפאר והפאתוס והן בהתמקדות "מלמטה" בחקירה של המבנים הבסיסיים שמאפשרים ויוצרים את המעטה ה"מקודש". כך פסלו של צדוק בן דוד, מתוך עבודתו "אבולוציה ותיאוריה", המדמה את האדם הניאנדרטלי, "מסרב" לעמוד דום בצפירת יום הזיכרון הנשמעת בזמן העמדת התערוכה, וממשיך לנוע קלות מצד לצד. למול קולה הממלכתי, החודר והחגיגי של הצפירה הן טל מציע לנו להתבונן בדמות המסרבת "להבין" את קדושת הרגע, ובתזוזתה היא מדגישה את ההנגדה בין המקומי-הלאומי והפרטיקולרי, לבין האוניברסלי והמדעי שמשך הזמן שלו הוא ההיסטוריה הארוכה ולא זו המקומית. אך לא רק הזמן הקדוש מחולן. הדמות הניאנדרטלית, והדמויות שמייצגות את המשפחה של ההומו ספיאנס, בפסלו של צ'רלס ריי "רומן משפחתי", המוצגת בתערוכת "קיצור תולדות האנושות", מטופלות בחרדת קודש המתבטאת למשל בדיון וצילום תקריב על הסירוק המדוקדק של שיער ערוותם של האב והאם במשפחה. לעומתן נחשפים הצופים לבובות אחרות, עלובות וישנות, המשמשות להדגמה בקורס עזרה ראשונה המועבר לשומרי המוזיאון. בובה משומשת ועלובה שוכבת עתה על הקרקע בחדר ההדרכה ומשתתפי הקורס, עובדי המוזיאון, יושבים מנוכרים מסרבים מסיבות שהצופים יכולים לנסות לשער, לבוא להנשימה.

בסצנה אחרת, קדושתו של היכל הספר ובו המגילות הגנוזות מתאפשרת בזכותם של הקונסטרוקטורים המדביקים את העתקי המגילות באופן מוקפד ואוהב. אך עבודת הקודש האומנותית הזו נקטעת שוב ושוב על ידי שיחות טלפון בין האוצרת לבני ביתה על נעלי ספורט, או תוך ניסיון להפעלת ילדים בשלט רחוק. חילול הקדושה הלאומית מתבטאת גם במבט האירוני שמצלמתו של רן טל מציעה לנו על טקסי היובל למוזיאון, ובעיקר על האירוע המרכזי שבו ראשיה ושריה של הממשלה

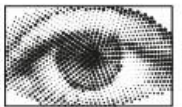


ושל העיר ירושלים מצטופפים על במה קטנה מדי למידות גופם, ולמול פסוקי שירת "אור וירושלים" בפי זמרי להקה חסידיית חרדית – הם עוסקים בדיבורי סרק ביניהם, בהתבוננות בטלפונים הניידים ובתזוזה מתמדת במבוכה וחוסר נוחות פיזית. ניתן היה להוסיף עוד דוגמאות רבות לחילון של הפאתוס הלאומי והמקדשי של מוזיאון ישראל בסרט.

למרות כל הדוגמאות האלה, תנועת החילון שעושה **המוזיאון** מורכבת יותר ואינה נשאר, לטענתי, ברובד זה בלבד. זו איננה יצירה המחריבה באופן פואטי את בית המקדש המדומיין של שץ או של השר זלמן ארן. במקביל לתנועה של חילון המקדש הלאומי, הסרט מייצר גם תחושה של קדושה שאיננה קדושת הבית הלאומי דווקא או קדושה הזקוקה לאלוהים, אלא תחושת שגב, מקום מקודש ומשמעות שמעבר לחולין, מעין התפעמות רוחנית הקשורה למוזיאון ולמה שמתרחש בתוכו. כיצד היא נוצרת? בראש ובראשונה דרך המבעים האומנותיים, האסתטיקה ואופן שילובם המרתק עם נושאי הסצנות השונות. המצלמה, הקצב, המעברים, האור, החושך והמישוש, כולם לוקחים חלק בכך.

סצנת הפתיחה של הסרט – העוסק כאמור במבט על מוזיאון שמהותו התבוננות – נפתח במסך שחור. נקודת המוצא של הסרט היא אפוא עיוורון של הצופים. עוד לפני הכתוביות, מבקשת סצנה זו לומר משהו על הדרכים השונות לבנות ולספר סיפורים במוזיאון (ובכלל) ולהקנות להם משמעות. הסצנה עושה זאת על ידי הזרה של האופן הרגיל שבו מבקרים במוזיאון חווים אותו. היא מתמקדת בחוויית הראייה של מי שאינו רואה דווקא, עיוורים, ובאופן שבו הם מבינים וחווים את העולם דרך מספריו. ההתבוננות ה"עיוורת" הסובייקטיבית במוצהר במוצגי המוזיאון היא זו שמעידה על דרכים שונות לספר ולהבין את העולם. הסצנה מעוררת תחושות של יראה ונגיעה במה שמעבר להווייה החומרית או לגבולות הידע וההתנסות, בין השאר משום שהיצירה שבה מתבוננים הצופה העיוורת והמדריך שלה היא ציור סוריאליסטי של רנה מגריט הנקרא "טירת הפירנאים". בציור, סלע ענקי ובראשו טירה, משייט באוויר בניגוד לכוח הכבידה. מתחת לסלע ים סוער ומעליו שמים כחולים. בשניות הראשונות הצופים מתבוננים במסך שחור ובפס הקול נשמע גבר המסביר לאישה שאיתו את ממדי התמונה וצורתה המרשימה התופסת את העין. הסברו מזמין את הצופים במסך השחור לצייר בדמיונם כעיוורים את הציור. מיד אחר כך האור "נדלק", המצלמה מתמקדת בחלק העליון של גופם של הגבר והאישה היושבים ומאחוריהם ברקע קצת מטושטש נראים ארבעה ציורים שניתן לזהותם גם כציורים סוריאליסטיים ומודרניסטיים. "תמונה של שמים" הוא מסביר לה ולצופים בסרט "כל המצוק תלוי בשמים, באוויר לגמרי". האוויריות והחומרה הבו־זמניים שמופיעים בציור מתבטאים גם בזוויות צילום מדויקות, המתבוננת בציור מגבם של הצופים, ובמוזיקה הנהדרת והדרמטית שנכנסת לרגע אחד אל תוך הפריים בדיוק ברגע שנשאלת השאלה האם יש בתמונת הסלע המרחף באוויר גם תקווה.

תחושת הקדושה וההדר שמייצר הצילום האיטי והמדויק של האסתטיקה של המוזיאון מתבטאת בשוטים רבים. הצופים מוזמנים לרגע ארוך של התבוננות עמוקה ושקטה באולמות התצוגה המבהיקים, ובהשתקפויות האור והמוצגים בחלונות וברצפות סביבם. בשוטים אחרים מוזיקה שקטה ודרמטית מלווה, למשל, את רגעי העמדתו של פסל של יוני קלאסי בתצוגה או מוזיקה חודרת לב



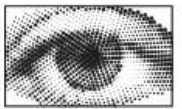
ונוסטלגית שמלווה סצנה בשחור לבן מהארכיון שכולה תקריב על דמויות מבקרים בתערוכות העבר. המצלמה מתמקדת לא במוצגים אלא ברצינות ובריכוז העמוק של המתבוננים בהם.

תחושה זו של המוזיאון כמקום לקונטמפלציה והרהור על מה שהוא מעבר לרגע ההווה או לעצמי הנוכחי, מקום שמגיעים אליו המבקרים עם ציפיות תרבותיות לעבור חוויה שנוגעת בעומקי הקיום, מוצאת ביטויים מבריקים בסרט לא רק בשוטים "גבוהים" וסטרייליים. היא מוצאת ביטוי גם בהתעקשותו של אחד המבקרים להבין "איפה פה מעגל החיים?" איפה מעגל החיים? הוא שואל שוב ושוב את האישה במודיעין ושאלתו נותרת תלויה. או במקרה אחר, באחת הסצנות המרתקות בסרט, ילדים יהודים ופלשתינים באגף הנוער מנסים לחשוב יחד כיצד לצייר את דגל פלשתיין וישראל מעורבים זה בזה. במקום מבודד, שבו לכאורה יש השעיה של ההקשר, שהוא מחוץ לזמן ולפוליטיקה, ילדים יכולים לחלום יחד.

"עבודת הקודש" של המוזיאון נראית גם בשוטים רבים שמציגים את "הליטורגיה" של עבודת המוזיאון. כך למשל בסצנות שבהן הצופים מוזמנים לעקוב אחר יראת הקודש שבה מטופלים המוצגים במוזיאון, בהתבוננות בבגדי השרד השונים הנלבשים לצורך טיפול במוצגים או בשמירה על אולמות התצוגה, בכפפות הלבנות ובמעמדות של שירות בקודש מהכוהן הגדול, מנהל המוזיאון, דרך הכוהנים-האוצרים ועד הפועלים הפשוטים.

אולם כאמור תחושת השגב שבהמוזיאון אינה שכפול או הד של הקדושה הדתית, או לחלופין הסתננותה של קדושת הבית הלאומי המובנית במוזיאון, אל הסרט. זוהי תחושה אחרת שלא ניתן להגדירה באופן פשוט כקדושה "חילונית", או כתחליף לקדושה הדתית, כפי שחושב משגיח הכשרות של המוזיאון. היא אינה סטרילית, היא מעורבת בתוך החול, מייצרת בו־זמניות של קודש וחול, וחמקמקה מעצם טבעה. יחד עם רגעי חילון של האתוס הלאומי בסרט, תחושת הקדושה הזו יוצרת יצור "כלאיים", שבמושגיו של לאטור משקף הן את התשוקה לטיהור והפרדה של האידיאולוגיה והקדושה הלאומית מהאסתטיקה האינדיבידואלית והטהורה, והן את ההכרה בבו־זמניותן המטרידה של הקטגוריות.

האידיאולוגיה הליברלית המודרנית האמינה באינדיבידואל, ביחיד, באוטונומיה שלו ובחירותו. האומנות נתפסה בהקשר זה כמי שערבה לקיומו של האינדיבידואל, בהיותה תחום נפרד לגמרי מכל התחומים האחרים. אמונה זו עמדה תמיד בסתירה למגמות אחרות של משיכה אל הקולקטיב – הלאום, הקבוצה, הקהילה, המדינה. כשנוצרו המוזיאונים הלאומיים הם ניסו כאמור להכיל את הסתירה, ובנו אוספים שכללו הן אומנות כשלעצמה והן מוצגים ארכיאולוגיים, אתנוגרפיים ודתיים, ששיקפו את המנהגים, המסורות והאתוס של הלאום המתגבש והראו למבקרים במה ואיך להאמין. בנו עבורם סיפורים, כמו שמראה הסרט, והעניקו משמעות לקיום הקולקטיבי. המבנים והחללים של המוזיאון שימרו את ההוד והקדושה של היחיד, ובו בזמן הובילו אותו בעזרת המוצגים גם אל קבוצתו ושייכותו.



בסרט אנחנו רואים את הסתירה המודרנית הזו. את השאיפה לאינדיבידואליות, לייחודיות, לקולות פרטיים, לחירות המחשבה, לסיפורים שנבנים מתוך הפרטי, ובו בזמן את המשיכה לקבוצה, לרגש שהיא מעלה, לשייכות ההיסטורית לרצף שלה, להתחקות אחר מקורותיה, ולמשמעות שנותנת הרציפות. שתי המגמות הברזמניות הללו מכוונות את הצופים למעברים מההיבט החומרי ומהחולין של החוויה אל המימד הנשגב והקדוש שלה, תוך שהם מערבים את הנשגב החילוני עם הנשגב האידיאולוגי.

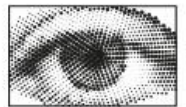
במובן זה, סרטו של רן טל מצליח לבנות דיוקן של מקום אחד, תוך כדי שהוא אומר משהו על המציאות שמעבר לו. הסרט ממחיש את המצב הפוסט חילוני של ימינו. זהו מצב שבו תחושות של קדושה אינן יכולות עוד להתמייין למיין המלאכותי – שלכאורה עבד במאה ה-19 וראשית המאה ה-20 – של קדושה דתית בלבד או קדושה חילונית; והן נבנות מחדש כחוויה או תחושה של קדושה או שגב (ואין הכוונה לקדושה הקשורה לאלוהות או אידיאולוגיה כלשהי) הנוכחות בד בבד עם החולין.

המקומות, שבהם התופעה הזאת של נוכחות הקדושה, שאינה יכולה להתמייין לדתית או חילונית, לקהילה או ליחיד אוטונומי, מורגשת באופן הבולט ביותר בסרט, הם כשהשגב המוזיאלי פוגש באופן מובהק את המקור הדתי – למשל בבית הכנסת האיטלקי או בהיכל הספר.

היכל הספר, המחזיק את אחד מהמוצגים ההיסטוריים המרכזיים והחשובים של המוזיאון – המגילות הגנוזות – אינו מוצג בסרט רק כמבנה המשמר ומציג מקור ארכיאולוגי עתיק בעל חשיבות לאומית ואף עולמית ממדרגה ראשונה, כפי שאומר ראש הממשלה בפתח ישיבת הממשלה החגיגית שנערכת במוזיאון ומוצגת בסרט. החוט האירוני הדק העובר לאורך סצנת ישיבת הממשלה, וסודק את ההילה הלאומית המקודשת שלכאורה מגולמת בה, מלווה גם את האופן הפשטני שבו קצינת החינוך מדריכה את חייליה ליד היכל הספר ודגם הוילנד, ומספרת להם את ההיסטוריה הלאומית. אך היכל הספר בסרט הוא גם המקום שבו שר המאמין הפשוט, הסדרן, את השיר שבחי ירושלים. "משה, מה אתה חושב לעצמך? אתה בסך הכול סדרן?" אומר משה הסדרן על עצמו, ומיד לאחר מכן המצלמה מתקרבת אל פניו. הוא נראה עומד בהיכל הספר ובפס הקול נשמע קולו היפה שר את "שבחי ירושלים את אדוני, הללי אלוהייך ציון. כי חזק בריחי שערייך...". קולו השר ממשיך להישמע מלווה ברקע תמונות המחלנות את הפאתוס של בריחי שערי ירושלים: בתמונות נראה המגנומטר של תיקי הנכנסים למוזיאון ושגרת בדיקת השקיות והחבילות של הנכנסים בשעריו.

לצד חילון השערים, נשמרת גם קדושתו של היכל הספר בסרט הן מתוקף המקום שבו מושרות המילים העתיקות, אך בעיקר מתוקף המבט האנושי, החומל והקרוב כל כך שמייצרת הסצנה בדמותו של הסדרן במוזיאון, המאמין הפשוט שמהלל מעומק ליבו. הרגע המיוחד הזה שבו נשמע קולו של הסדרן שר הוא רגע של היפוך החולין ו"החזרת הקסם" לסרט, והוא מייצר אולי את ההילה שוולטר בנימין דיבר עליה, זו שנמצאת בתחום הקסם והחד-פעמיות המקיפה את האובייקט האמנותי האותנטי.

השגב המוזיאלי פוגש את הקדושה הלאומית וגם את זו הדתית ברגע נוסף, באחת הסצנות האחרונות של הסרט, עת אחת מהאוצרות במוזיאון מספרת על הקשר האישי שלה למוזיאון. הסצנה

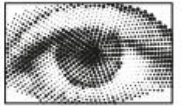


מתרחשת בתוך בית הכנסת האיטלקי ששוחזר במוזיאון ופותחת בצילום של בית הכנסת מלמעלה למטה, כשהמבט הוא אל ארון הקודש והוא מלווה במוזיקה ווקאלית דתית. הצופים כבר פגשו לרגע את האוצרת בסצנה קודמת, ועתה מתגלות פניה האישיות והמשמעות שהיא מגלה עם השנים בעבודתה במוזיאון: "אני לא סתם פה", נשמע קולה של האוצרת היושבת על ספסלי בית הכנסת. היא עתה נכדה היושבת בבית הכנסת הישן של סבתה שהובאה מכפר קטן באיטליה ומוצב במוזיאון. "יש מי ששומר על בית הכנסת של אבא, של סבתא", היא אומרת בדמעות, והשמירה המוזיאולית הזו מפגישה את הסיפור האינדיבידואלי הפרטי והייחודי שלה עם השייכות והרגש הדתי והלאומי. בסצנה הבאה הצופים פוגשים באותה אוצרת המשתתפת בדיון מקצועי על פוליטיקה ואוצרות של אוסף הנמצא במחסני המוזיאון והמורכב מפריטי לבוש ורקמה פלשתינים שבחלקם היו שייכים לתושבי הכפרים ליפתא ואל-מאלחה. הדיון רחוק מאוד משגב מוזיאלי, אך דבריה ממשיכים את ההתייחסות למוזיאון כמקום בעל משמעות ייחודית ועל-זמנית, מקום שמשמעותו חורגת מן ההווה, מעובדיו וממבקריו: "אנחנו אורחים במוזיאון. באנו, עשינו את מה שיכולנו, ומישהו ילך בהמשך הדרך שלנו", היא אומרת.

הסצנה האחרונה בסרט מחזקת אף יותר את תחושת היראה וההתעלות לצד המבט המפרק והמערער. רואים ושומעים בה את מקהלת המוזיאון המורכבת מעובדותיו, בהן סדרניות, שאל שגרת יומן הקשה התוודעו הצופים כבר קודם. גם את סיפורו של מנצח המקהלה הצופים כבר מכירים, ועתה הם מתוודעים אל חזרתו למוזיקה שעסק בה כילד וכנער באזרבייג'ן, דרך הניצוח על מקהלת המוזיאון. מקהלת הנשים שרה את "אור וירושלים", שנשמע כבר קודם בסצנה אחרת כשהוא מושר לפני חברי הממשלה על ידי חבורת גברים דתיים – שירה נטולת "קול באישה" – במסגרת חגיגות החמישים למוזיאון. "אור וירושלים" של הגברים נשמע על רקע רעש רב מהקהל, שירה דיסהרמונית, קצבית מדי וחסרת רגש. מקהלת המוזיאון, לעומת זאת, נעמדת בפני המצלמה בדרמטיות וחגיגות בתוך החלל הריק והמבריק של אחד מאולמות המוזיאון, ועל רקע יצירה שהיא קשת צבעים הנמתחת על פני קיר שלם, הזמרות והמנצח מצולמים בתקריבים, ושירתן היא הרמונית ויפה. תחושת ההתעלות מתחזקת בהמשך הסצנה כשבפס הקול נשמע הבית השני של השיר והתמונה מראה שוטים מפתיעים ומרגשים מחצר המוזיאון ובהם נראות בכל פעם חיות אחרות בתוך הנוף: סוס לבן ושחור, טווס צבעוני, איילים מנוקדים, זוג חסידות מקננות. צילומים יפהיים וסוריאליסטיים שלוקחים את העין והלב הרחק מהלאומיות והפוליטיקה אל הטבע ויופיו, אל הקסום והבלתי אפשרי. הסצנה מייצרת תחושה מערערת ומטשטשת של הגבולות בין התיעודי לבדוי.

הבחירה ב"אור וירושלים" לסיום הסרט נושאת בתוכה רבדים גלויים וסמויים.¹⁰ מילות השיר מהדהדות את שירת התהילים כנבל בבית המקדש "וְהָיָא נִגְנָת בִּי כְנָבֵל הָעֶשׂוֹר" ומנגינתו סוחפת,

¹⁰ וביניהם, אולי, גם ענינו האישי של רן טל בחזרה אל העמק שעומד במוקד חלק מיצירותיו. השיר "אור וירושלים" נכתב על ידי יוסף שריג, בן קיבוץ של רן טל, בית השיטה, שנפל במלחמת יום הכיפורים. את השיר כתב שריג כשבזיכרונו נסיעה לעת ערב מהעמק לירושלים להלוויית סבתו, שהייתה בת למשפחה ירושלמית ותיקה. ראו - <http://www.beithashita.org.il/%D7%99%D7%95%D7%A1%D7%A3-%D7%A9%D7%A8%D7%99%D7%92>, וכן: http://onegshabbat.blogspot.com/2018/05/blog-post_11.html



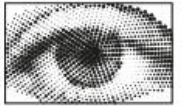
ולירית. תמונות הסיום מייצרות תחושות של רוממות, געגוע או התפעמות אל מול מה שהוא מעבר להיותנו במרחב ובזמן. לצד האירוניה הדקה והשאלות שמעלה הסרט על המוזיאון כבית לאומי סימבולי בעל ממדים מקודשים, על הפאתוס והגיחוך שבו, חוזר רן טל ומתבונן במוזיאון ישראל ובמה שהוא מייצג לעומק בעיני אוהב, שיכול לחיות עם סתירות ורבדים שונים של משמעות, כמו בשיר: "הנה זוחל הצל מבין גבעות הארץ קרב בסתר כאוהב אל השכונות".

יש לומר כי זו איננה אהבה רומנטית או אידיאלית למוזיאון ישראל ולמה שהוא מסמל, היא רצופת סתירות פנימיות וסכנות. ברגע אחד בסרט, בתקריב ארוך, מתבונן בנו יצור משונה ומכונף זהו ה"מלאך החדש" – Angelus Novus – שצייר פול קלה (Paul Klee). לציור זה, שהיה בבעלותו של הפילוסוף היהודי וולטר בנימין, ושבהשראתו הגה וכתב עד לבריחתו מפני הנאצים, משמעות רבה במישורים הקשורים להיסטוריה ולפילוסופיה היהודית, ובכל הקשור לקידמה ולפרדוקס הטמון בה. כשהוא גולה ונרדף, ובהשראת זיכרון ציור זה, כתב בנימין בשנת 1940, מעט לפני מותו, את אחת התזות המפורסמות שלו על ההיסטוריה. בתזה זו הוא מתאר את מלאך ההיסטוריה שסערה עוטפת אותו ודוחפת אותו קדימה כנגד רצונו והוא לכוד בה. אף שגופו וכנפיו של המלאך מכוונים לעתיד, ראשו מסובב לאחור בבעתה. הסערה היא הקידמה הנושאת בחובה, כמו שהבין בנימין כבר ב-1940, את מנגנוני השמדתה.

התקריב על תמונתו של קלה מופיע לאחר סצנה שבה אחת מהמבקרות בתערוכה מספרת על האומנות ה"דקדנטית" בתקופה הנאצית. היא מספרת את סיפורה כבת לניצולת שואה שחיה בצלו המאיים של זיכרון אחותה שנרצחה בעודה ישנה בחיק אימן. מלאך ההיסטוריה, המפנה גבו אל העתיד ומתבונן אל העבר בעיניים קרועות לרווחה, קשור כמובן לסיפורה הנוגע ללב. אך המלאך המבועת והדיאלקטי הזה, הכרוך בדמותו ובגורלו של בנימין, מהדהד בעיני גם את הזמן והחלל שרן טל מפרק ובונה, מחלן ומקדש בסרט. חלל, זמן וסיפורים שאינם הרמוניים, או לינאריים, ושנמצאים בהווה סתור. לדעת בנימין, מה שיכול להציל את האידיאולוגיות החזקות והמשיחיות של הקידמה מהכוח ההרסני שלהן, היא חזרה אל הזמן המיתי, הזמן האחר, אל מה שהוא מכנה "כוח משיחי חלש"¹¹ שהוא מעבר לרציונליות או למה שניתן להמשיגו בשפה. הסרט מצליח להפוך את המוזיאון למקום שהוא מצד אחד קונקרטי, עם עובדיו ומבקריו, ועם מנגנוני הייצור והתחזוקה של משמעות שנחשפים בו; ומצד שני הוא גם מקום מיתי. במובן זה ניתן לראות את "המוזיאון" כיצירה השואפת לייצר מעין "זמן מיתי", שאמנם הוא דיאלקטי ורווי סתירות, אך מבחינה רגשית הוא גם פורץ אל מעבר להן.¹²

¹¹ על ה"כוח המשיחי החלש" ראו גלילי שחר "המלאך, השמות, השירה: ולטר בנימין ופרדוקס המסורת", **מכאן י"ד, כוח משיחי חלש, תיאולוגיה פוליטית, דת וחילוניות בספרות העברית** (תשע"ד), עמ' 120-142.

¹² דיאלקטיקה זו נבנית בסרט כאמור לא רק דרך הדמויות והסיפורים ההולכים ונבנים אלא בעיקר באמצעים קולנועיים שמאפיינים גם את יצירתו הקודמת של רן טל; למשל, כמו בסרטיו **ילדי השמש וגן עדן**, ההפרדה בין הסאונד לתמונה מאפשרת לסרט לייצר ממדים חדשים של חלל וזמן, כפי שהעיד רן טל על סרטו **גן עדן**: "כך הסרט אינו מתנהל רק בתוך החיבור שבין תמונה לסאונד, אלא כולל כמה רמות של זמן. ברמה האחת אנחנו רואים אותם מתרחצים ועושים מה שהם עושים (בסחנה), וברמה האחרת הם מדברים על מה שקרה פעם. וזה יוצר איזו דיאלקטיקה שמעניינת אותי, איזו הזרה וחווית צפייה שחשבת שיכולה להיות יותר מעניינת, יותר מושכת להקשיב להם. מכיוון שהתודעה שלהם נמצאת באיזה מקום אחר – בבעל שמת, בארץ שעזבו, באח



ליצירה דוקומנטרית בעלת עומק פיוטי והגותי כמו **המוזיאון** יש כוח לפרוץ את החלוקות המקובלות ולהציע לנו אפשרויות חדשות לקריאה ולפרשנות של מערכות הסמלים והמשמעות הקולקטיביות. כך, היא מחלנת את הבית הלאומי הסימבולי ובו בזמן מנכיחה ממדי זמן ומרחב שמעבר לשפה ולמציאות הרציונלית. במובן זה הצפייה ב**המוזיאון** אינה נשארת בגבולות הקולנוע והחוויה האסתטית אלא היא אופן חקירה שמפרש ומציע כיוונים אחרים לקריאה והבנה של המציאות סביבנו.

שנהרג – זה כאילו פותח את הקולנוע לעוד מרחבים של זמן ומקום. הרגשתי שבמקום לייצר איזה בלבול, ההפרדה הזאת מייצרת דווקא הקשבה" <https://www.haaretz.co.il/gallery/cinema/1.1859862>