



התנתקות

גירסת הקולנוע הישראלי של שנות ה-90

מאת ד"ר יעל מונק

"קולנוע הגבול: הקולנוע העלילתי הישראלי בין שתי אינתיפאדות", מחקרה של ד"ר יעל מונק, מהמחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות, שהוצג ביום המחקר באו"פ ועתיד להפוך לקורס אקדמי, עומד על מאפייני הקולנוע הישראלי בשנות ה-90. זהו קולנוע שבחר להתנתק מהמרחב הלאומי, כדי לפנות אל הפרטי והמקומי. הוא התעלם מהפיגועים הרבים, מחילופי השלטון התכופים ומעל לכל מרצח רבין, כי כבר למד לעבד טראומה לאומית לעלילה של סיפור אישי. בכך הוא סלל את הדרך להצלחות הקולנוע הישראלי של שנות ה-2000

עיצוב: שלומית שמר
(צילום: איריס רז)



היה פחות מגובש כיצירה קולנועית ותלוי יותר בחסדי אחרים (כמו בנושא המימון ציבורי, אשר הכתיב במידה רבה את אופי הסרטים). ההתנתקות הזאת אפשרה לו להפוך לביקורתי – הן ביחס לעבר והן ביחס להווה.

כתקופה לימינלית, הציגו שנות ה־90 בישראל – הן בקולנוע והן במציאות – את תמצית ההווה הלימינלית, שבה הכל רוגש וגועש, עד שקשה לאתר קו רציף של עקבות. אך כמו בטקס מעבר, מתוך התווה ובוהו, מתוך בליל הקולות והשפות, אשר בחלקם נשמעו כאן לראשונה, הלכה והתגבשה הפרדיגמה שממנה צמח הקולנוע הישראלי החדש, אותו הקולנוע המוכר לנו היטב מאז שנות ה־2000, ואשר בו מככבים סרטים כמו "בופור", "אביבה אוהבתי", "שנת אפס", "האסנות של ניה", "ללכת על המים", "סוף העולם שמאלה" ורבים אחרים.

המשותף לכל הסרטים האלה הוא שהם מצליחים, לאחר שנים, למשוך אל אולמות הקולנוע צופים ישראלים המבקשים להתבונן במה שהם מזהים, סוף סוף, כבבואה של עצמם. בשנות ה־90, הקולנוע הישראלי לא פסק לייצר סרטים. רובם היו אמנם סרטים תיעודיים אשר הגיבו למצב כמעט בזמן אמת, אך אחרים, אם כי פחותים במספר, היו סרטים עלילתיים אשר בחרו להגיב למצב על פי דרכם. במחקר שלי בחנתי את אופי התגובה הזו לאור אמירתו המפורסמת של חוקר התרבות סטיוארט הול – "קולנוע הוא האופן שבו עם מספר את עצמו לעצמו".

במילים אחרות, הסרטים המופקים בתקופות שונות נושאים בהכרח תגובה – אוהדת, או ביקורתית – לאותה התקופה, ומשום כך ניתן לראות בהם מסמכים היסטוריוגרפיים. טענתו של הול הופכת מסקרנת יותר כאשר הקולנוע מסרב לשקף את האירועים המתרחשים במרחב הלאומי ותחתם הוא מדגיש חלומות פרטיים ומתחים שאינם מעניינה של המדינה.

הקולנוע הישראלי ידע כבר תקופה אחת כזו – תקופת הקולנוע האישי, הכוללת גם את "הרגישות החדשה" – בין סיומה של מלחמת ששת הימים לפרוץ מלחמת יום הכיפורים. תקופה קצרה זו, התחומה בין שני אירועים היסטוריים רבי השפעה, הצליחה לראשונה לנתק את הקולנוע הישראלי ממחויבותו הלאומית והסיטה את עלילתו אל תהיותיהם וחלומותיהם האילאומיים של אנשים צעירים בישראל. בתקופה זו יוצרים כמו אורי זוהר, ג'אד נאמן, דן וולמן ואברהם הפנר נתנו דרור לחלומם לחוות כאן קיום כמו־מערבי, הניזון מזוטות ומשיגרה. אלא שפרוץ מלחמת יום הכיפורים ב־1973 שם קץ לאשליה שהדבר אפשרי כאן והחזיר את היוצרים הישראלים לעיסוק בכאן ובעכשיו – ובמחויבות הפוליטית־אידיאולוגית שלהם.

אותה רוח עולה גם מן הקולנוע הישראלי בשנות ה־90. כמו ימי הקולנוע האישי, גם תקופה זו הצטיירה בעיני יוצרי הקולנוע כתקופה של חסד, שבה נתאפשר סוף סוף דיון במצבו של הפרט – הרחק מן האתוס הציני. וכמו במקרה של הקולנוע האישי ו"הרגישות החדשה", שאיפתו של הקולנוע להתנתק מהשיח הדומיננטי (זה המבוטא ביומני החדשות ובנאומי הפוליטיקאים) ביטאה עמדה רדיקלית ביחס לערכי הלאום והציונות, עמדה שתבעה את הזכות לחיות כאן ועכשיו – אבל אחרת.

העוקב אחרי התפתחותו וגלגוליו של הקולנוע הישראלי יבחין בלא קושי בין שני אופנים של עשייה קולנועית: האחד – זה של קולנוע מגויס, או ביקורתי, שנדון כבר בהרחבה בשני מחקרים – ספרה של פרופ' אלה שוחט "הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה" (1991) וספרה של פרופ' נורית גרץ "סיפור מהסרטים: הסיפורת הישראלית ועיבודיה לקולנוע" (1993). השני – קולנוע אחר, פורץ גבולות, שטרם נדון מבחינה מחקרית, אך כבר צבר לעצמו הצלחות אמנותיות וקופתיות בארץ ובחו"ל והוא קולנוע שמגיב ממקום פרטי לסוגיות ציבוריות־לאומיות. זה הקולנוע של שנות ה־2000. עשור שלם מפריד בין שני סוגים אלה של קולנוע, עשור תחום היטב בהווה הישראלית, שכן את ראשיתו מסמנת סיומה של האינתיפאדה הראשונה ואת סופו – פרוץ אינתיפאדת אל־אקצה.

מה קרה שם – בתווך – מבחינת הקולנוע הישראלי? על השאלה הזאת ביקשתי לענות על ידי עימות של טקסטים קולנועיים עם המאורעות ההיסטוריים ועם האידיאולוגיות של שנות ה־90.

מבחינה היסטורית גרידא, היה זה העשור האחרון של האלף השני: נבואות אפוקליפטיות אודות קץ העולם בתום המילניום הגיעו מכל קצות תבל, אך ישראל לא הייתה זקוקה לסייטים מתוצרת חוץ. בעשור זה, מדינת ישראל הייתה שקועה במציאות מסייטת משלה, עם פיגועים רצחניים, פערים כלכליים דרמטיים, שסעים חברתיים, שהעמיקו עוד יותר עם הגעתם ארצה של מאות אלפי עולים, חילופי שלטון תכופים בין שמאל לימין, ומעל לכל – רצח ראשון של ראש ממשלה מכהן, יצחק רבין.

לאור מראות הזוועה ששטפו את מסכי הטלוויזיה, נדמה היה כי חלום הנורמליזציה של החברה הישראלית – שנראה קרוב מאי פעם עם חתימת הסכמי אוסלו – שב ומתרחק. העובדה שהשנים שבהן מדובר תחומות בין שני אירועים דומים באופיים – שתי אינתיפאדות – נתנה מקום להניח שהחברה הישראלית, ועימה גם הקולנוע הישראלי, מצויים בתוך מרחב של גבולות, בתקופה לימינלית (מלשון limen שבלטינית פירושו גבול). מכאן נגזר גם שמו של המחקר "קולנוע הגבול".

טקס המעבר של הקולנוע הישראלי

מחקרים אנתרופולוגיים מגדירים את החוויה הלימינלית כלב ליבו של טקס המעבר, אותו טקס, המופיע בגירסאות שונות בחברות ובתרבויות רבות, ותפקידו להכניס את הילד לעולם המבוגרים. רבות נכתב על טקסי המעבר ועל החוויה הלימינלית שבמרכזו. כאן נזכיר רק את התכונה הבולטת שלו – והיא תחושת הניתוק וההתנתקות מהעצמי ה"קודם" (הילד מת, יחי האדם הבוגר).

זה בדיוק מה שעולה מסרטי שנות ה־90 בקולנוע הישראלי. השינוי הדרמטי בנושאי הסרטים, ההתרחקות מהסכסוך הישראלי־פלסטיני, שהיה לבסיס הקולנוע הישראלי של שנות ה־80, ההתרחקות מהשפה העברית – המוצגת עתה כשפה אחת מיני רבות, כל אלה יצרו את האשליה כי הקולנוע הישראלי פורש מהדיון אודות אופי קיומנו כאן.

באותו "טקס מעבר", שהתקיים בשנות ה־90, רשם הקולנוע הישראלי את פרידתו מתקופתו המוקדמת, שבה



“מר באום”: 90 דקות של טרגדיה (באדיבות “תותים הפקות בע”מ”. צילום: ג’קי מתיתיהו. תודה לסינמטק תל אביב על הסיוע)

הניתוק מהמרחב הלאומי

אחד המימצאים המרכזיים שהתגלו במחקר היה העדרו של מרחב לאומי מסומן ובר זיהוי. נתון זה, שהוא לכאורה טריוויאלי, יכול להתפרש אולי כביטוי לרשלנות קולנועית. ואולם, כאשר מימצא מסוג זה חוזר שוב ושוב, יש מקום להניח כי מאחורי המרחבים הלא מסומנים – מסתתרת עמדה עקרונית ואידאולוגית ברורה: הפרטה של המרחב הלאומי. אגב, מגמה זו של “הפרטה”, שמבטא הקולנוע, מתגלה כנבואית מבחינה חברתית-לאומית, שכן באותו עשור מתחיל תהליך הדרגתי של הפרטת הנכסים שבידי המדינה, כולל תהליך ההפרטה של הקיבוצים.

הגיבורים בסרטי שנות ה־90 מדגישים את זיקתם למקום הקטן שאליו הם שייכים – לעיירה, לקיבוץ, לשכונה (כפי שמעיד שמו של אחד הסרטים הבולטים של התקופה “חולה האהבה משיכון ג” [שבי גביזון, 1995]). יתר על כן, אותם מרחבים מקומיים, פרטיים אינם מקיימים כל קשר עם המרכז הגיאוגרפי (המטרופולין התל אביבי, או ירושלים הבירה), וגם לא עם מוקדי השלטון (אין בהם לא פוליטיקאים ולא מעצבי דעת קהל, מכל סוג שהוא).

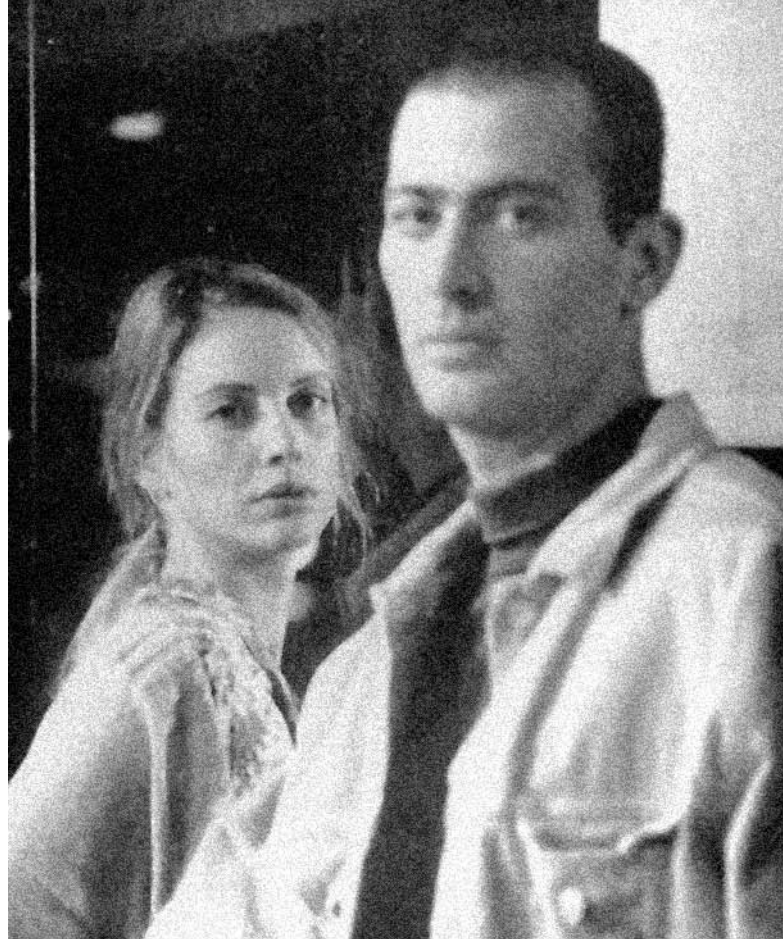
התחושה היא שגיבורי הסרטים האלה “נשכחו” במרחבים שלהם והם מעצבים את עירם/שכונתם על פי הבנתם. לכל היותר, תצלם המצלמה את הכבישים הארוכים המפרידים בין זירת ההתרחשות הפריפריאלית של הסרט לבין המקום שבו אמורים להימצא נציגי השלטון, מקבלי החלטות. הם עצמם אינם נראים על המסך.

אחת ההשלכות של אותו ניתוק מרחבי היא שהגיבורים אינם מרגישים עוד כחלק מהמדינה וגם מי שמחזיק עדיין בתחושת שייכות כזו – מאבד אותה במהלך עלילת הסרט.

אחד הסרטים הראשונים שביטא את מגמת הניתוק של הפרט הישראלי מהשיח הדומיננטי הוא, ללא ספק, סרטו של אסי דיין “החיים על פי אגפא” (1992). סרט זה, הראשון בטריולוגיה של אסי דיין, הכוללת גם את “שמיכה חשמלית ושמה משה” (1995) ואת “מר באום” (1997), מתאר לילה אחד גורלי בפאב תל אביבי הנושא את השם “ברבי” (לא במקרה מזכיר השם את כינויו הפופולרי של בית חולים הפסיכיאטרי “אברבנאל”).

בפאב מתקבצים אנשים מכל קצות החברה הישראלית – חוקר משטרתי, קצינים קרביים, יהודים מזרחיים וערבים פלסטיניים, זמר ברים ומשורר, מלצרות וקיבוצניקית, שעזבה את הבית ואינה מוצאת את מקומה בעיר הגדולה. הסרט הנפתח בכתובית “בעוד שנה מהיום” רומז על כוונתו לשמש כמעין נבואה לגבי עתידה של החברה הישראלית (לפחות זו התל אביבית). במהלך הלילה כל הכוחות מתעמתים ביניהם והסרט מסתיים בטבח נורא, שבו כל הגיבורים מוצאים את מותם.

הסרט, שצולם בשחור לבן קודר, אינו מותיר מקום לספק באשר לדעתו של דיין על מה שעתיד להתרחש בעתיד הקרוב בחברה הישראלית: אם לא נמצא את הדרך לגשר בין הפערים החברתיים, העדתיים והפוליטיים, זה יהיה סופנו. מבט לא פחות ביקורתי על החברה הישראלית מופיע בעוד סרט מאותו עשור, אף שנימתו קלילה ומשועשעת הרבה יותר: “האח של דריקס” (דורון צברי ואורי ענבר, 1994). הסרט נפתח עם הגעתו של מש”ק דת חדש, הנושא את השם דריקס (השחקן טל פרידמן), לבסיס הצה”לי, אליו סופח. החייל החדש מגיע ברגל, כשמאחוריו כביש ריק לחלוטין המשתרע עד למרחקים, ומוצא את עצמו בבסיס של מפקדה, שאיש לא צריך אותה.



כולם מתים ב"ברבי" (מתוך "החיים על פי גאפא". צילום: איריס רז)

חידה, שצריך לפתור אותה באמצעות סימנים הפזורים על פני המרחב (דוגמת הכתובת "הפנתרים השחורים" ברקע תהלוכת ה'1 במאי בסרט "שחור" [שמוליק הספרי, 1995], כתובת שממקמת את רובד העבר של העלילה בימי פעילותה של תנועת המחאה – בראשית שנות ה'70).

היעלמותו של הזמן המדויק אפשרה להציג את הסרטים כסיפורים סובייקטיביים, שנוצרו מתוך חוויית הפרט (בניגוד לחוויית האומה). יתרה מזו, הדגשת תחושת העבר הפרטי דחקה לשוליים את העבר הלאומי, עם הקונוטציות הטעונות שלו. לא עוד ייצוג עמדות של מפלגות שמאל ליברליות, או של מפלגות ימין שמרניות – אלא היצמדות לזמן האישי, כדרך היחידה המאפשרת לפרט הישראלי המבולבל, המטולטל על ידי המאורעות, לחוות את הקיום. וכך, מה שלכאורה הצטייר כסוג של נוסטלגיה, לא היה אלא ניסיון להיאחז בדבר הוודאי היחיד: הרגש – והזיכרון המתעצב לאורו.

כך מצוירות עלילות סרטי שנות ה'90 את הטרגדיה של הפרט, שאינה עוד פונקציה של ההתרחשויות החיצוניות – פיגועים, אפליה, או מצוקה כלכלית – אלא תוצאת הסחרור שאליו נלקע הפרט הישראלי, לאחר שסיים לבנות את זהותו על פי הפרמטרים הציוניים. לאחר ששלל את הגולה, את המקום ואת הזמן ההוא, הוא גילה בוקר אחד שהוא הוא "היהודי החדש", שאמנם מגשים בגופו את תחיית העם היהודי, אך אינו מוצא ביעודו זה כל נחת.

דוגמא לכך ניתן למצוא בסרטו של הבמאי הוותיק דן וולמן "המרחק" (1994). הסרט לוקח את הצופה אל מסע קצר שעורך גיבורו עווד, ארכיטקט צעיר שהצליח מבחינה אישית ומקצועית בחו"ל ובא לבחון את האפשרות לחזור לארץ ולהשתקע בה עם משפחתו. את מסעו של עווד בישראל עורך וולמן כסידרה של עימותים בין חינוכו הצברי של הגיבור לבין הארץ, שבינתיים שינתה את פניה (באחת הסצנות הממחישות זאת היטב, מגלה הגיבור את הוריו שותים וודקה ומשחקים קלפים עם המטפלת הרוסייה שלהם). בסופו של דבר, בוחר הגיבור לחזור אל גלותו, שם לפחות הוא יוכל להתגגע ללא הפרעה לארץ שהכיר ושאיננה עוד.

הוא כבר לא ילך בשדות

חוויית הניכור שבה חש עווד משותפת לרבים מגיבורי הישראליים של קולנוע הגבול. הצבר המיתולוגי מתקשה בסרטים אלה לזהות את הערכים שעליהם גדל והמפגש שלו עם הארץ "החדשה" הוא שמחולל את המימד הטרגי, המאפיין את הסרטים.

אסי דיין בחר להקדיש את הסרט האחרון בטריולוגיה שלו, "מר באום", בדיוק לטרגדיה זו. "מר באום" (1998) מספר על גבר ישראלי בגיל מסוים (בגילומו של דיין עצמו), שהצליח בחיים במידה סבירה והנה הוא מתבשר בוקר אחד כי נותרו לו לחיות 90 דקות בלבד (אורכו של סרט ממוצע). לפתע, פרק הזמן הזה, שבעבר הוקדש לזוטות, הופך יקר מפז ומר באום מתחיל, אחוז תזזית, לנסות ולהשלים את המטלות שקבע לעצמו עד לבוא קיצו. אלא ששום דבר אינו פועל לפי התוכנית ומר באום נאלץ שוב ושוב להמתין המתנות מיותרות, העוזרות לו להבין שחיינו לא היו באמת חשובים לאיש.

בתוך עלילת הסרט, מערב דיין בין המציאות להזיותיו של הגיבור: בעוד שדרכו של באום הביתה מהרופא רצופה

אחרי שהקיטבג שלו נגנב ממנו, אחרי שהמפקד עולב בו על איחורו והחיילים האחרים, חסרי המעש, לועגים לו, הוא מגלה את נשק ההישרדות היעיל שלו דווקא בשם משפחתו. אלה שזה עתה התעללו בו, משנים לפתע את יחסם אליו כשהם מזוהים בו את "האח של דריקס", אלי דריקס, שחקן הכדורגל המפורסם. הייחוס החדש (והשקרי) מאפשר לו לשרוד במרחב הצה"לי, המנותק והמושחת.

כך – עד לליל הסדר, כאשר מתברר לחיילים שדריקס איננו אלא עוד שומר מצוות, בעל שם אשכנזי ובלוי שום קשר משפחתי לחלוץ של מכבי ת"א. תחושת השייכות מתפוררת ודריקס מנסה למלט את עצמו מן המחנה, דבר לא פשוט בבסיס הממוקם במרחב שומם. בסופו של הניסיון הכושל, דריקס מוחזר בכוח למחנה ונשפט על ניסיון לערוק, אלא שבינתיים הוא כבר יצר לעצמו מסגרת שייכות אחרת – פחות זוהרת אמנם, אך הפעם מסגרת אמיתית: חיילי המפקדה, שרואים בניסיונו לערוק עמידה במבחן, מתחילים לראות בו אחד משלהם. בסיום הסרט, דריקס הולך אמנם לכלא, אבל הוא יודע שהוא כבר מצא את מעגל ההשתייכות שלו, הרחק מהכוחות הדומיננטיים של המדינה.

הוויתור על מימד הזמן

לא רק על המרחב הלאומי מוותר "קולנוע הגבול" של שנות ה'90 ויתור מודע. הוא מוותר גם על מימד הזמן. אין הכוונה ליצירת סרטי מדע בדיוני (אם כי "קלרה הקדושה" [של ארי פולמן ואורי סיוון, 1996] היה כזה), אלא לכך שטשטוש מכוון של הזמנים בסרט בא להשאיר מקום אך ורק לתחושות סובייקטיביות.

כשם שהמרחבים השונים בסרטי "קולנוע הגבול" נרשמו באמצעות עיצובים במיזנסצ'ינה, כך גם מימד הזמן היה למעין

צ'בות שמיעה

לקט של רישומים מתוך ימי עיון ואירועי תרבות באוניברסיטה הפתוחה

(המשך מעמוד 21)

הרב דוד רוזן התייחס גם אל כותרתו של הכינוס – "יהדות, נצרות, אסלאם: המשולש הטרגי" ואמר שאותיות המילה "הטרגי" הן גם אותיות המילה – גיטרה, רק בסידור אחר. "ואמנם בסידור אחר, שלוש הדתות האלה, או ליתר דיוק, מאמיני שלוש הדתות האלה יכולים להפיק צלילים של מוזיקה הרמונית נפלאה. אין כל ניגוד מובנה בין שלוש האמונות והדתות האלה ולא רק שאפשר להגיע להרמוניה, במקומות רבים ובנקודות מפגש רבות הגענו כבר להרמוניה כזאת, לדושיח פורה בין נציגי שלוש הדתות. ההתנגשות האמיתית, החרפה באמת איננה בין הדתות – אלא בתוך הדתות, בין הזרמים הקיצוניים והפונדמנטליסטיים לזרמים המתונים. בין מי שרוצים לחבק – לבין מי שחושב במושגים של קנאות והסתגרות. שם המערכה האמיתית, שתקבע את עתיד התרבות."

פרופ' יוסף אגסי, ביום עיון על "ידע ואמת בעידן הטכנולוגי", המחיש את ההבדל שבין מדען למהנדס. כשנורה לא דולקת, המהנדס זורק אותה לפח. המדען מוציא אותה מן הפח ומנסה להבין למה היא לא נדלקת. האוניברסיטאות הן מקום למדענים – טען פרופ' אגסי – ולא למהנדסים, כי המדענים הם אנשים שנלחמים בכישופים ובאמונות, בעוד שהמהנדסים הם אנשים מאמינים. הם מאמינים בחוקים, בנוסחאות. "מבחינה זו אין הבדל גדול בין בתי ספר המגדלים סוג כזה של אנשים – ליישבות, או לבתי ספר לתיאולוגיה. גם שם עוסקים ב'אמת', שהיא תמיד אחת. באוניברסיטאות עוסקים ברעיונות – ורעיונות יש תמיד הרבה."



(פלאש 90)

באותו יום עיון, הדהים מרצה אורח נוסף, **פרופ' יצחק בן ישראל** מאוניברסיטת תל אביב את שומעיו כאשר סיפר כיצד הופתע בעצמו בעת ביקור שערך בסינגפור. הוא הגיע לשם בעיצומה של הסערה שעורר בארץ כישלונם

של תלמידי ישראל במבחנים הבינלאומיים במקצועות המתמטיקה. במבחנים אלה תפסו תלמידי סינגפור את המקום הראשון. והנה, בפגישה עם הממונה על מערכת החינוך בעיר, הביע המארח רצון עז לבקר בישראל – כדי ללמוד את סודות מערכת החינוך שלה. "מה בדיוק אתה בא ללמוד אצלנו?", שאל אותו פרופ' בן ישראל. "הרי אתם זוכים באופן קבוע במקום הראשון בכמעט כל המבחנים הבינלאומיים". "כן, בשינון אנחנו טובים", גאנח המארח, "אבל כשהאנשים שלנו מסיימים את בתי הספר והם נדרשים ליזום דברים חדשים, הם לא מצליחים. אתם יודעים להנך ליזמות, לחדשנות – ואת זה אני רוצה ללמוד מכם."

(המשך בעמוד 47)

התקלויות יום-יומיות מיותרות, בדמות פקח עירוני, או קשיש החוצה את מעבר החציה עם הליכון, נכונותו של באום להתמסר לדמיונותיו מעבירה אותו אל מחוזות מאוד לא צפויים. כך, למשל, הוא "רואה" את כל מי שפגשו בו באותו יום גורלי הולכים אחרי ארונו בבית הקברות. בהמשך הוא עורך סיור דימוי בתערוכה לזכרו, שתאצור את כל הפרטים הנלעגים של חייו – החל מהתפוח שבו נגס וכלה ברשימת המטלות שחיבר לעצמו. בין לבין מופיע הדימוי המיתולוגי שיצר אסי דיין – השחקן כאשר גילם את דמותו של אורי, גיבור "הוא הלך בשדות" (1967, במאי – יוסף מילוא) ומי שהפך כבר לאיקונון של מיתוס הצבר. העמדת דימוי זה בין הפרטים הטריטוריאליים מהוויתו הנלעגת של באום מרדדת את מיתוס הצבר והופכת אותו לעוד המצאה חסרת משמעות. החיבור בין מרחב, זמן וזהות בסרטי קולנוע הגבול יוצר את הרובד הביקורתי של הקולנוע הזה – והשאלה היא כלפי מי וכלפי מה מופנית הביקורת.

בעוד שהקולנוע הישראלי בשנות ה-80 הפגין בעיקר הומניזם (הקרוי אצלנו לא פעם, מתוך ראייה שגויה, שמאלנות), הקולנוע של שנות ה-90 מציג התפכחות מהמיתוסים הנחוצים לכינונה של אומה וניסיון ראשון לעמוד כאינדיבידואלים במרחב הגיאוגרפי הזה של הארץ, שאינו פוסק מלשמש אדמת מריבה, לא רק בין ישראל לשכנותיה, אלא גם בין הישראלים לבין עצמם.

מסיבה זו, ניתן היה לצפות שאותו קולנוע יבליט את האירוע שתמצת יותר מכל את אוירת השסע, שאיפיינה את העשור כולו: רצח רבין. והנה, באופן מפתיע, אין עקבות לרצח רבין בקולנוע הישראלי (להוציא שתי דוגמאות מעולם הטלוויזיה, האחת בחלק הראשון של הסדרה "פלורנטין", והאחרת בדרמת הטלוויזיה של אסי דיין "מדריך לכיסוי תחת").

וזאת, לא משום שבמאי הקולנוע בישראל אינם מרגישים חלק מהמתרחש סביבם, אלא להיפך – משום שהקולנוע הישראלי בשנות ה-90 למד לעבד את הטראומה לכדי עלילת קולנוע, שבמרכזה מאבקו של הפרט על חלקת האלוהים הקטנה שלו. וחלקת האלוהים הזו אינה תוצאה של מלחמות, וגם לא של מעשי הפוליטיקאים. זה החיבור הפרטי שבין האדם למקומו, ביתו, משפחתו וזכרונותיו.

לכן, אפשר לומר שקולנוע הגבול סגר מעגלים, עד כדי יצירת מרחבים בלתי חדירים, שבהם בחרו הישראלים להתבצר באותו עשור, מתוך חשש שהמעט שצברו לעצמם ייעלם ויאבד להם.

בנקודה זו, הקולנוע של שנות ה-90 מכין את הקרקע לנושאים שיעסיקו את הסרטים שיתחילו להופיע החל מראשית האלף השלישי. הוא מייצר את התשתית לדיון בטרואומה הפרטית כחוויה אינטימית, אשר לעיתים מקפלת בתוכה גם את זו הלאומית. סרטים כמו "כנפיים שבורות" (ניר ברגמן, 2002), "מדורת השבט" (יוסי סידר, 2004), "שנת אפס" (יוסף פיצ'ח'דזה, 2004) או "אדמה משועעת" (דרור שאול, 2006) מבטאים כולם את התשוקה להיוולד מחדש, לאחר שהפרט חווה בחייו האישיים טרגדיה נוראה, שלא בהכרח משתקפת באתוס הלאומי.

הקולנוע הזה, הממשיך להיכתב גם בימים אלה, נוצר מהצד האחר של הגבול. קולנוע הגבול, ששימש כגשר בין שתי תקופות סוערות, הקנה לו את הכלים להתבונן בטרגדיה הפרטית כאילו הייתה שיקוף של העולם כולו. ■