

הם יורים גם בסוסים: עיון השוואתי ב'ואלס עם באשיר' וב'גבעת חלפון אינה עונה' גתית הולצמן וגלעד צוקרמן*

"למה הרגת אותה?" שאל השוטר במושב האחורי.

"היא ביקשה ממני לעשות את זה," אמרתי.

"זאת הסיבה היחידה שיש לך?" שאל השוטר.

"הם יורים גם בסוסים, לא?" אמרתי.¹

כלבים, סוסים והלם קרב

סרטו של ארי פולמן ואלס עם באשיר,² פותח בתיאור חלמו המסוייט

של חברו, בועז ריין-בוסקילה, בו נראים 26 כלבים מאיימים השועטים בחמת

זעם ברחובות תל אביב. הכלבים עוצרים תחת חלון משרדו של בועז וממשיכים

* ד"ר גתית הולצמן מלמדת באורנים, המכללה האקדמית לחינוך, פרופ' גלעד צוקרמן מלמד באוניברסיטת אדלייד, אוסטרליה.

¹ הוראס מקוי, *הם יורים גם בסוסים*, תרגום: דולי רום, תל אביב 2012, ע' 128.

² ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008)

לנבוח לעברו בתוקפנות מפחידה. במענה לשאלתו של ארי, כיצד הוא יודע שמדובר תמיד ב-26 כלבים דווקא, משיב בועז כי אין זו עדת כלבים מקרית הרודפת אותו בחלומו, כי אם 26 כלבים מסויימים, אותם הרג אחד אחד, בעצמו, במהלך המלחמה בלבנון. הוא מסביר כי חבריו ללחימה ידעו כי לא יוכל להרוג חיילי אויב כפי שנדרשו לעשות ולפיכך הטילו עליו משימה אותה יוכל לבצע ביתר קלות, והיא חיסול הכלבים העלולים להתריע על התקרבות החיילים הישראליים. והנה, כעשרים שנים לאחר תום אותה מלחמה, מתברר כי כלבים אלה לא נמחקו מזכרונו, והוא עודנו חש במבע עיניו של כל כלב וכלב המתבונן בו בטרם יֵרָה בו ויִהָרְגוּ נַפֶּשׁ .

הסיוט של בועז מעורר את ארי למסע בעקבות חוויותיו שלו מן המלחמה. נסיונותיו לתהות על תעתועי הזכרון גורמים לו להפגש עם פרופ' זהבה סולומון, אשר התמחתה בחקר נפגעי הלם קרב במלחמת לבנון הראשונה. במהלך השיחה ביניהם מספרת דמותה הקולנועית של פרופ' סולומון על חייל אשר עסק בצילום, ובמהלך המלחמה לא נפגע מן האירועים הקשים שחווה משום שחש כי הוא מתבונן בהם כביכול מבעד לעדשת מצלמה, ורואה אותם כממוסגרים בתמונות. ואולם יום אחד ראה לפתע עשרות סוסים יפהפים מוטלים מתים בהיפודרום בבירות, וחזיון זה ערער את שווי משקלו הנפשי.

במרכז כל אחת משתי הסצינות המתוארות לעיל ניצב אדם, חיל בודד, אשר החוויה הטראומטית המרכזית שלו מן המלחמה, המתפתחת לכדי מצב פוסט-טראומטי כרוני, נגרמת עקב מפגש בלתי אמצעי עם בעלי חיים מתים. העובדה כי זכרונם של כלבים או סוסים ירויים חודרים לעומק הנפש,

מטלטלים אותה, בעוד שהרג מכוון של חיילים ואף אזרחים מודחק, הודגשה בסרטו של פולמן ובמסע הפרסום שליווה אותו.³ הצופה בסרט נאלץ להתמודד עם השאלה כיצד מראות עיני הכלבים והסוסים הירוויים משתקים את מי שצפה בהם שנים רבות לאחר מכן, ואילו דמויות ילדי האר.פי.ג'י הלבנונים, גופותיהם של חללי צה"ל ועוד מראות מחרידים לרוב, ובכללם הטבח הנורא בסברה ובשתילה, נדחקים למעמקי התודעה, נשכחים מלב, ואינם פוגמים בשגרת החיים הסדירה?

ייתכן כי המענה לשאלה זאת טמון בכך שמראה של חיות תאבות חיים המוצאות את מותן בשדה הקרב תופס את המתבוננים בהן בלתי מוכנים. חיילים היוצאים למלחמה יודעים כי הם עתידים לירות על מנת להרוג וכי יתכן והם ואף חבריהם יפגעו במהלך הקרב. אף כי כל אחד ממצבים אלה קשה מנשוא, עצם הידיעה המוקדמת כי הם עתידים להתרחש מקלה על ההתמודדות עימם. יתרה מכך, כל שלב במערכה המתמשכת והאינסופית בין ישראל לבין שכנותיה אינו אירוע בודד. לכל מלחמה, קרב, פעולה ופעולת תגמול – ניתן צידוק והקשר המספק להם טעם ומשמעות. כך נדחקות אל מעמקי התודעה שאלות קשות בדבר הצידוק האמיתי של מעשים מוגדרים, וכך קל לכאורה

³ אוהד לנדסמן התייחס במאמר שהקדיש לסרט למראה הסוסים המתים המופיע בו. הוא ציין כי לדברי ארי פולמן, "המחקר שנעשה לפני הצילומים הראה שבוגרי המלחמה זכרו יותר פרטים על סוסים אלו מאשר על חבריהם שנפצעו בקרב". ראו: אוהד לנדסמן, 'ואלס עם באשיר', "צייר כמה שאתה רוצה, כל עוד אתה לא מצלם...": "ואלס עם באשיר" והשעתוק המונפש של זיכרון המלחמה, תקריב, ינואר, 2011. זמין אונליין:

להמשיך ולא לשאת באחריות אישית לסיטואציות אלימות למכביר.⁴ בנוסף, חוקרים שונים הצביעו על כך שההיסטוריה המיליטנטית של ישראל במזרח התיכון – בין אם מהלך האירועים נכפה עליה ובין אם היה זה פרי יוזמתה – יצרה שיח העיוור לרצון בשלום ובחיים של יריביה, ומגיע עד כדי כפירה בעצם אנושיותם.⁵ מנהיגיה המדיניים והצבאיים של ישראל השתמשו בביטויים כגון 'חיות דו-רגליות' או 'ג'וקים בבקבוק' כשמות תואר ללוחמים מן הצד שכנגד ובכך סיפקו רוח גבית המסייעת לחיילים מן השורה למלא את פקודות הקרב ללא היסוס.

ואולם השאלות הקשות, הסיטואציות האימות, האתגרים התובעים מענה – אינם נעלמים, וגם אם הם נדחקים מתחת אל סף התודעה אין זה אלא כדי לחכות להזדמנות בה יוכלו לפרוץ שוב מעל לפני השטח ולתבוע יחס הולם. אין ספק כי המפגש עם החיות המתות מספק הזדמנות שכזו. זה הוא מפגש מחריד המגלם בתוכו את זוועות המלחמה וממחיש את המחיר הכבד שמשלמים הפוגעים והנפגעים גם יחד. דומה כי הסרט מבקש לטעון כי איש אינו מגיע מוכן למפגש מעין זה: הכשרתם הפיזית והמנטלית של החיילים הישראלים אינה מתייחסת למקרים שכאלה, ואף קהות החושים ההכרחית

⁴ על קבלת המלחמה כחלק משגרת החיים הישראלית ראו: עדנה לומסקי-פדר, כאילו לא הייתה מלחמה, תפיסת המלחמה בסיפורי חיים של גברים ישראליים, ירושלים, 1998.

⁵ על אופיה המיליטריסטי של החברה הישראלית ועל השלכותיה של מציאות זאת, ראו: ברוך קימרילינג, "מיליטריזם בחברה הישראלית", תיאוריה וביקורת, 1998. עמ' 123 – 140. המחקרים הנזכרים בהערות 3 ו-4 נידונו בהקשר של "ואלס עם באשיר" על ידי אורי סוויד במאמרו: "מצליבה לתרדמת: כאב ופנטסיה בסרט ואלס עם באשיר", סליל, קיץ, 2009. עמ' 66 – 74. זמין אונליין:

http://micro5.mscc.huji.ac.il/~slil/uploads/sheets/ori_swed.pdf

האופפת אותם בעת הלחימה אינה גורפת דיה עד כי יוותרו אדישים לנוכח סוסים אצילים גוססים. המפגש עם בעלי חיים טבוחים סודק את סף התודעה ומשיב אל מחזור החיים חיות אבודות הקוראות לחשבון נפש.⁶

סצינה נוספת בסרט מעמידה כלב במרכזה, וזהו הכלב המבליח בסרט פורנוגרפי בו צופה מפקד אגב מתן הנחיות לחייליו. המפקד קובע את מושבו בוילה לבנונית מפוארת, ובעוד חייליו מתמודדים עם אימי המלחמה הוא שוקע בצפיה בקלטת ובה סרט פורנוגרפי ואף מעסיק חייל המפעיל עבורו את מכשיר הוידאו. המפקד אומר לחייל 'תעביר, תעביר', וכוונתו לכך שהחייל יריץ במהירות את הסרט עד שיוכל לצפות בקטע המהווה את שיאו בו מוצגת תנוחת 'דוגי-סטייל' ובו חודר לתמונה אף כלב של ממש. נראה כי דמות הקצין החוזר שוב ושוב על המילים 'תעביר תעביר' במטרה להגיע אל עיקר הסרט עומדת בניגוד גמור לדמותו של ארי בן ה-19, אשר הדחיק לחלוטין את האירוע העז העיקרי בו נכח במלחמה. יחד עם זאת, דמות הקצין דווקא משקפת את

⁶ מפגש מטלטל עם סוסים ניצב במרכז המחזה אקווס מאת פיטר שפר. במרכז מחזה חשוב זה ניצב נער המנקר את עיניהם של שישה סוסים, ובמהלכו בוחנים הנער והפסיכיאטר המטפל בו את משמעויותיו המיתולוגיות, הדתיות והמיניות של מעשה קיצוני ואכזרי זה ואת השפעתו על חייהם. ראו: Peter Shafer, *Equus*, New York 2005.

ספרו של ג'ון קוטזי *חרפה* מתאר את קורותיו של דיוויד לורי, פרופסור לספרות אנגלית, אשר במהלך שרשרת אירועים נפתלת הופך להיות מחסל כלבים, או מי שממית אותם המתת חסד, כשהוא מאמין כי בכך יביא לגאולת נשמתו שלו.

ראו: J. M. Coetzee, *Disgrace*, New York 1999. (ראה אור בעברית: ג'. מ'. קוטזי, *חרפה*, ת"א, 2000)

הדמויות אותן מציגים שפר וקוטזי נוקטים במעשי אלימות כלפי כלבים וסוסים, מבטאים באופן זה את האגרסיה המודחקת בהם, ומקווים כי מעשים אכזריים אלה יביאו בסופו של דבר מזור לנפשם. אולם השפעתם האמיתית של מעשים אלה על נשמותיהם המעונות נותרת סתומה. דומה כי ואלס עם באשיר מתאר את האופן בו האירועים מוסיפים לחלחל, בתעדו את הטלטה האוחזת במי שפגעו בבעלי החיים לנוכח מראה החיות הסובלות וגוועות למוות.

דמותו של ארי הבוגר, שכן לכל אורך הסרט שיצר הוא שב ומנסה ללכוד אותה
חויה עיקרית שנשכחה ממנו.

סצינת הצפיה בקלטת מהווה אם כן שיקוף אירוני של הסצינה הפותחת את
הסרט. בשתי הסצינות מופיעים ייצוגים של כלבים. הכלבים בחלומו של בועז
מתייחסים אל הכלבים שהרג, מציפים את זכרון המלחמה המודחקת בתודעתו
שלו ובסופו של דבר גורמים להצפתה בתודעתו של ארי ועקב כך בתודעת כלל
הצופים בסרט.⁷ הכלב והדמויות שבסרט הפורנוגרפי יוצרים אצל המפקד ריגוש
עז שנשתכח ממנו, אולם זה הוא ריגוש מיני ופרטי אשר נעלם מחייו עקב
הסיטואציה אליה נקלע. קל לפטור סצינה זאת כממחישה סוג של התבהמות,
קהות חושים, שובינזם גברי ונהנתנות דוחה בשיאה של המלחמה. אולם ניתן
גם לחוש אמפתיה כלפי המפקד, אשר יש להניח כי בדומה לאחרון חייליו נקלע
שלא מבחירתו לסיטואציה מלחמתית הזויה, בה הוא מנסה בדרכו לשמור על
זהותו הגברית, היצרית, אשר אינה משועבדת לצרכי ההירארכיה המדינית
והצבאית.

גבעת חלפון עונה לוואלס עם באשיר

מעניין להשוות את דמות המפקד הצופה בסרט פורנוגרפי בסרטו של
ארי פולמן, לדמותו של המ"פ שמגר אותו גילם טוביה צפיר בסרט הפולחן

⁷ אוהד לנדסמן ורועי בנדור עסקו באופן בו הסרט וואלס עם באשיר מעורר בקרב צופיו את זכרונות
המלחמה המודחקים. ראו: לנדסמן, הערה 3 לעיל, וכן:

Ohad Landesman and Roy Bendor, "Animated Recollection and Spectatorial
Experience in *Waltz with Bashir*", *Animation: An Interdisciplinary Journal* 6(3),
2011. pp.1–18.

שיצר אסי דיין, *גבעת חלפון אינה עונה*. שמגר ספון בדרך כלל באוהלו הרעוע, ממנו הוא אמור לפקד על חייליו ולקיים קשר עם מפקדיו. עם זאת מרבית זמנו מוקדש לצפייה אובססיבית בתמונת בחורה ערומה אותה הוא קורע לגזרים בכל עת בה נכנס מישהו לאוהלו, וחוזר ומדביקה ללא ליאות כשהוא שרוי שוב לבדו. הניגוד בין שמגר למקבילו העתידי ברור: לשמגר אוהל דל בעוד רעהו שוכן בוילה מפוארת; שמגר אוחז בתמונת סטילס דהוייה ואילו עמיתו מצוייד במכשיר וידיאו ובקלטת פורנו גרמנית; שמגר מתבייש על שהוא מסתכל בתמונה תמימה יחסית ומנסה להסתיר את תשוקתו, בעוד שהמפקד השוכן בפאתי ביירות צופה בפומבי בסצינה בוטה ואף נעזר לשם כך בנהג שלו. עם זאת, בין שתי דמויות של מפקדי צה"ל אלה קיים גם דמיון ניכר. שניהם מבוגרים יותר מן החיילים הסדירים, הם מנותקים מן הפעילות המבצעית היומיומית, נראים מותשים ואפילו מובסים, וכל חזותם משדרת הכרה בכך כי רצף הלחימה האינסופי אינו אלא פארסה איומה, חסרת תכלית ותועלת. כל אחד מהם מנסה להיחלץ מן היאוש על ידי היצמדות לפרטי ולאינטימי, ליצרים הבסיסיים, החשובים וההכרחיים ביותר – גם אם כל אחד מהם עושה זאת בדרך פאתטית ומעוותת משלו. מנקודת ראות זאת יש דווקא לשבח את המפקד המוצג בסרטו של פולמן על כי אינו מסתיר את מה שמעסיק אותו, ובכך משדר לחיילים הצעירים מסר חתרני בדבר סדר העדיפויות הראוי באמת: הפרט חשוב מן הכלל, עשו אהבה ולא מלחמה!

שמגר מדמה כי חלומו מתגשם עת נקלעת לבסיס רקדנית אקזוטית, באדיבותו של סרג'ו קונסטנזה (ישראל פוליאקוב), העריק המובא לבסיס הצבאי. רקדנית זאת איננה אלא יעלי (ניצה שאול) חברתו של 'גינג'י' (גברי

בנאי) אולם שמגר אינו תוהה על זהותה ומתמסר במהירות ובהנאה גלויה לריקוד האפריקאי כביכול אותו היא מחוללת לנגד עיניו. בעשותו כן שמגר נראה מגוחך ונלעג ובעולם הצבאי המוצג בסרט הוא גם משלם על כך את מלוא המחיר כשהוא מוכרז כמטורף ונזרק מן המוצב. אך דומה כי הסרט רוצה לומר כי תשוקת החיים של שמגר, תאוותו והתמסרותו לקירבה נשית הן בריאות ושפויות מאין כמותן, בעוד שציות עיוור לקוד ההתנהלות הצבאי הוא המבטא אובדן עשתונות של ממש.

מעניין להוסיף ולהשוות את ריקוד ה"בולה בולה" המשותף ליעלי ולשמגר לריקוד העומד במרכזו של *זאלס עם באשיר*. הסצינה אשר העניקה לסרט את שמו מראה את שמואל פרנקל אוחז במאג ויורה בו לכל עבר בעודו חוצה צומת רחובות המוקף בניינים מעוטרים בתמונות ענק של בשיר ג'ומייל. חיילי בשיר ממטירים מתוך הבניינים אש תופת אל הרחובות וזו מונעת מחיילי צה"ל להתקדם. בשלב זה פרנקל מבקש לקבל לידיו בחזרה את המאג, כלי נשקו האהוב אשר נלקח ממנו במהלך הלחימה. האחיזה במאג מעניקה לו תחושת עוצמה וכך אינו מהסס להיכנס אל הצומת, לירות לכל כיוון ולפתוח באותו ריקוד מלחמה הנדמה לארי כ"זאלס עם באשיר". שלא כמו הריקוד של יעלי ושמגר החותר נגד ההוויה הצבאית על מכלול היבטיה, ה"זאלס" אותו רוקד פרנקל הוא חלק מן המלחמה, משרת אותה, נכנע לעולמה, לכלליה ולחוקיה. זה הוא ריקוד של לוחם עם כלי הנשק הצמוד שלו, האהוב עליו, מושא תשוקתו, אליו הוא מתגעגע לאחר שהופרד ממנו שלא ברצונו. הריקוד נעשה לנוכח דמותו של בשיר – הסרט סוקר את תמונותיו המציגות חזות נאה ומעודנת,

ובהקשר זה יש להעיר כי פירוש המילה 'בשיר' [بشير] בערבית הוא 'פה תואר', וגם השם ג'זמייל [جملي] קשור למילה 'ג'מיל', שפירושה: 'פה'. כרמי כנען, אחד מחבריו של ארי ללחימה, מתייחס בשיחתו עם ארי לתכשיטים הרבים הנושאים את דיוקן בשיר אותם ענדו אנשי הפלאנגות ומציין כי לדעתו דבקותם במנהיגם נשאה מאפיינים אירוטיים מובהקים.

דומה כי נשים נפקדות לחלוטין מעולמו של ואלס עם באשיר. במציאות המתוארת בסרט שוררת אהבה אוטו-אירוטית בין גברים לבין כלי הנשק שלהם ואהבה הומו-אירוטית בינם לבין חיילים אחרים. הדברים מגיעים עד כדי כך כי מן הסרט משתמע קיומה של ברית גברית בין החיילים הניצבים משני צידי המתרס, ברית חזקה יותר מן המחוייבות שחש כל אחד מהם לנשים מבנות עמו. העובדה כי פרנקל, החייל הנועז המדיף ניחוח בושם רוקד לנוכח תמונת בשיר עם כלי נשקו ואינו נפגע כלל מלמדת כי חיילי בשיר מזהים אותו כבן ברית, כרע לפולחן הנשק והמלחמה, ולא דווקא כאוייב. כך מתוארת גם דמותו של רון בן ישי בסרט – הוא הולך זקוף בעיצומו של קרב, ללא פחד וללא חשש פגיעה, כאילו מצב הלחימה טבעי עבורו. הברית בין הפלנגות הסוגדות לבשיר לבין הלוחם הישראלי הרוקד בין הכדורים באה לידי מימוש פטאלי במעשי הטבח בסברה ובשתילה, עת החיילים הישראלים עומדים מן הצד, ובמידת מה משתפים פעולה בכך שהם יורים פצצות תאורה המאירות את המחנות.

יעלי ויעלי

מתבקש לבחון את היחס בין יעלי חסון חברתו של 'גינג'י' לבין יעלי חברתו של ארי. יעלי חסון נצמדת פיזית לחבר שלה ורודפת אחריו לבסיס. ככל שהיצמדות זאת תלוית ומרתיעה יש מקום להעריך אותה על שהיא עושה כל שביכולתה כדי לא לוותר על אהבתה, ועל רצונה הבלתי מתפשר להיות קרובה לאהובה. בניגוד לכך, יעלי של ארי עוזבת אותו ממש טרם המלחמה. במהלך הסרט היא נראית רוקדת במועדון אבל זהו ריקוד קר ומנוכר (בניגוד לריקוד של יעלי ושמגר). היא אינה רואה כלל את ארי וגם לא משגיחה בבוועז ריין-בוסקילה המאוהב בה אף הוא, בהיותה שקועה לחלוטין בעצמה.

בעולמו של *ואלס עם באשיר* אין אהבה בין גברים לנשים, אלא לאחר המוות. הקשר היחיד עליו ארי יכול לחלום עם אהובתו הוא הפנטזיה שלו על כך שהוא יהרג במלחמה ואז יעלי תלך אחרי ארונו כשהיא מוצפת ברגשות אשם. פנטזיה מורבידית זאת מתגשמת באופן פרוורטי כאשר ארי רואה לנוכח עיניו עשרות נשים מקוננות היוצאות ממחנה הפליטים אחרי שראו את אהוביהן נטבחים. זה הוא המראה הקשה מנשוא אשר חמק אל אחורי תודעתו, והרצון להתבונן בו במישרין הוא המוליך את מסעו לאורך הסרט כולו. ארי היוצא בעיצומה של המלחמה לחופשה בתל אביב נתקל בתופעה הפוכה לכאורה. הוא רואה בתי קפה שוקקים, מועדונים עמוסים במבלים, זוגות מתנשקים ברחובות העיר – ושואל איך יתכן כי "החיים ממשיכים כאילו כלום". כלומר: כיצד המבלים יכולים להתעלם מהתרחשותה של מלחמה עקובה מדם במרחק לא רב מעירם. אולם דומה כי אין כאן התעלמות אלא דווקא מודעות

חריפה, המובילה לבריחה. המוני המבלים אינם יכולים לשכוח באמת את הווי המלחמה האופף אותם מכל עבר. הנהירה אל מחוץ לבתים, אל מקומות הבילוי, ההתחברות היצרית לבני אדם אחרים – כל אלה נובעים מן הרצון לטשטש ולו לזמן קצר את המציאות המדכאת, חסרת המוצא. בעודו מבלה את חופשתו ברחובות תל אביב ארי אינו מעלה בדעתו כי שעות ספורות לאחר מכן יחזור אל פאתי ביירות שם יטול חלק במאורעות כה קשים עד כי ישקעו אל מעמקי תודעתו, ויגרמו גם לו לנהל את חייו "כאילו כלום", תוך הדחקת אימי המלחמה.⁸ חיים המושתתים על בריחה והדחקה אינם מספקים, ואין בכוחם לשמש כר פורה לצמיחת רגשות עמוקים ולאינטימיות של ממש. ביטוי לכך נמצא בעובדה כי אף לא אחד מן הגברים המככבים ב"ואלס עם באשיר" מתואר כמקיים מערכת זוגית כלשהי. שניים מן הגברים – כרמי כנען ואורי סיון - הם אבות לילדים, אך בנות זוגם לא מופיעות בסרט כלל. נראה כי יתר הגברים עירייים למדי, ובכל מקרה – את נטל זכרון המלחמה הם נושאים לבדם ויכולים לחלוק בו רק עם חבריהם לנשק.

בניגוד לכך, חיי משפחה הם המנוע המפעיל את הסרט *גבעת חלפון אינה עונה*. אף כי רוב הסרט מתרחש בבסיס צבאי נידח הרי הנשים אינן מפקירות את אהוביהן להישחק בהווייה צבאית חסרת שחר. הבנות למשפחת

⁸ הביטוי 'כאילו לא הייתה מלחמה' מופיע בכותרת ספרה של עדנה לומסקי-פדר המתאר סיפורי חיים של גברים ישראלים אשר נטלו חלק במלחמת יום הכיפורים (הערה 4 לעיל). הספר מתאר כיצד גברים אלה בחרו לחיות את חייהם תוך הדחקת אימי המלחמה והצגתה כחלק משגרת חיים נורמלית, וזאת על אף העובדה כי רבים מהם סובלים מתסמינים פוסט-טראומטיים ברורים. ראו את מאמרו של ד"ר חן נרדי על הספר "כאילו לא הייתה מלחמה": http://www.dialog-nardi.co.il/Articles/Item.asp?Articles_ID=49&Articles_TypeID=2&MMID=0&DocID=0

חסון, יעלי ושפרה (מיקי קם), אינן מהססות לנסוע לבסיס המרוחק בחיפושן אחר אהבה ומשפחה, ואף חרמונה (חנה לסלאו), פקידת המח"ט, יודעת יפה מה היא הדרך המיטבית להעביר בה את שעות הבטלה הארוכות. עלילת "גבעת חלפון" נחתמת ב"סוף טוב", כאשר שתי הבנות נישאות, ואפילו סרג'ו קונסטנזה החמקמק נכנס למסגרת המשפחה. אולם עד כמה מאושרים יהיו חיי נישואין אלה? האם הבדידות, הספק, התסכול והמציאות הישראלית המחוספסת לא יכרסמו בהם וישחקו אותם עד דק? אין לנו אלא להצטער על כך כי תוכניתו של אסי דיין ליצירת סרט ההמשך "גבעת חלפון השנייה" נדחתה לדבריו "לאחרית הימים"⁹. את התשובות לשאלות מטרידות אלה נאָלֵץ ל ספֵק איש איש על פי הבנתו.

יְדִינוּ לֹא שְׁפָכוּ אֶת הַדָּם הַזֶּה וְעִיֵּנֵנוּ לֹא רָאוּ¹⁰

רבי סעדיה גאון (882 - 942) קבע בספר "האמונות והדעות" את העיקרון לפיו יש לתת את הדין לא רק על מעשה פשע שנתבצע, אלא אף על חוסר מעש במצב בו התערבות היתה נחוצה: "כמו שראוי לייסר את האדם על עשותו מה שאין ראוי לו לעשות, כך ראוי לייסרו על שהזניח מלעשות מה

⁹ בערך הויקיפדיה המוקדש לסרט נאמר כי אסי דיין כתב דברים אלה בטור אישי שפורסם בעיתון "ידיעות אחרונות" בעקבות פטירתו של ישראל פוליאקוב בסוף אוקטובר 2007. ראו: http://he.wikipedia.org/wiki/גבעת_חלפון_אינה_עונה

¹⁰ דברים כא ז.

שצריך לעשות.¹¹ סעדיה גאון עמד על כך בהקשר לדין עגלה ערופה הנדון בפרק כא בספר דברים. מדובר במצב בו נמצאת גופה בשטח פתוח ואין יודעים מי הרגה. אנשי העיר הקרובה ביותר למקום מציאת הגופה נתבעים להצהיר: "ידינו לא שפכו את הדם הזה ועינינו לא ראו". (דברים כא ז). כמו כן עליהם ליטול עגלה, לערוף את ראשה, ולהציגה ככפרה על החטא שנתבצע בסמיכות מקום אליהם. דומה כי סעדיה גאון חשש כי נוהל זה יהפוך למנהג של קבע, שכן התריע כי על אף ההפסד הכרוך בהקרבת העגלה הוא עלול לשמש פתרון נוח הממרק את המצפון ומספק לבני אדם פטור מן האחריות לנעשה בסביבתם. הוא הסביר כי המילים "ועינינו לא ראו" אינן יכולות לשמש צידוק כלל, שכן אדם אמור להיות מודע למעשי פשע העלולים להתבצע בסביבתו ולהיערך למניעתם מראש: "ואלה, אילו העמידו להם שומרים משוטטים ומבקרים, לא היה קורא 'לא נודע מי הכהו'".¹²

בסברה ובשתילה לא נרצח אדם אחד, כי אם רבים. ההרג היה צפוי מראש, ואף נראה בשעת מעשה. דרור חרזי המתאר בסרט את הטבח מדגיש: "החיילים שלי אומרים: 'ראינו'". וכן: "החמ"ל יושב על בנין גבוה מאד... הוא רואה יותר טוב". השאלה האם אכן נראה טבח שבה ועולה בדברי רון בן ישי וכן אריק שרון המצוטטים בסרט. בסופו של דבר מסביר ארי כי חיילי צהל ראו הכל, אך "לא הבינו שמה שהם רואים – זה רצח עם". אף כי ידם לא שפכה את הדם הזה, הסרט מבקש להדגיש כי רבים מאנשי הצבא ומהאזרחים משלמים

¹¹ ר' סעדיה גאון, ספר הגבחה באמונות ובעדות, (תרגום: יוסף קאפח), ירושלים, תש"ל. ע' קמח.
¹² שם.

את מחיר העמידה מן הצד, בכורעם תחת נטל המראות, הזיכרונות ורגשות האשם הרודפים אותם עד עצם היום הזה.

טבח סברה ושתילה התרחש לפני למעלה מ-30 שנים, ב 16-18 בספטמבר 1982. מאמר שנדפס לאחרונה מגלה כי עובדות רבות הקשורות לאירועים שקרו בימים אלו טרם פורסמו עדיין עקב צנזורה ישראלית רשמית, ומוסיף שמרבית בני הדור הצעיר בישראל למדו אודות אירועים אלה עקב הצפייה בסרט *ואלס עם באשיר*.¹³ לנדסמן ובנדור דנו בדרכי העיצוב האמנותיות הייחודיות האופייניות לסרט.¹⁴ הם טענו כי השימוש החדשני באנימציה ובפס הקול וכן השילוב הנועז בין ריאליזם ופנטזיה - מעוררים בצופים חוויה רגשית עמוקה ומטלטלת. הם הסבירו כי באופן זה הקהל הופך להיות מעורב בסיפור המובא דרך עיניו של ארי ומאמץ את עמדתו המוסרית החושפת את האכזריות, האבסורד וחוסר התוחלת שבמלחמה. וכך, סרט אנימציה דוקומנטרי אשר נוצר כ-30 שנים לאחר תום מלחמת לבנון הראשונה מסייע למי שנטלו בה חלק לרפא חלק מפצעיהם המדממים ללא הרף, וכמו כן מציג בפני בני הדור הצעיר יותר את מחירה הכבד של המציאות המיליטריסטית הישראלית.

¹³ עפר אדרת, "30 שנה לטבח סברה ושתילה הפרטים עוד נסתרים מהציבור", הארץ, 16.9.2012: <http://www.haaretz.co.il/news/politics/1.1825136>

¹⁴ לנדסמן ובנדור, ראו הערה 7.