

רוקד סולו בבוץ הלבנוני

ואלס עם באשיר

בימוי ותסריט: ארי פולמן

2008, 90 דקות

ביקורת: אילן אבישר

הקולנוע הישראלי עדיין מחפש את עצמו – עובדה מפתיעה, אולי, בהתחשב בדרך הארוכה יחסית שעשה עד כה. הדרך הזו נשקה במובנים רבים להיסטוריה הציונית. הרצל בחן את האפשרות להפיק סרט בשירות התנועה הלאומית היהודית, כשזו הייתה עוד בחיתוליה. צוותי חוץ וצלמים מקומיים תיעדו רגעים מן העשורים הראשונים של ההתיישבות היהודית בארץ ישראל. יזמים בעלי מעוף ו"חוצפה" הקימו בשנות השלושים חברות סרטים ואלו הולידו ברבות הימים את אולפני גבע ואת אולפני כרמל, שהתמחו ביומני חדשות בשנות החמישים. ואולם, תהליך ההבשלה האמיתי של הקולנוע הישראלי התרחש רק בשנות השישים, הודות לפועלן של דמויות דומיננטיות כמו אורי זוהר, מנחם גולן ואפרים קישון. בסוף שנות השבעים פרשו השלושה מסצנת הקולנוע המקומית: קישון עקר למרכז אירופה (שווייץ),

גולן ארז את מיטלטליו ועבר להוליווד, וזוהר חזר בתשובה והפך ליהודי חרדי. ב־1979 הוקמה הקרן לעידוד סרטים איכותיים, שעיצבה במידה רבה את דמותו של הקולנוע הישראלי בעשורים הבאים. תחת כנפיה ובהשפעתה נוצרים כיום רובם המכריע של הסרטים הישראליים במימון קרנות של כספי ציבור, הממנות לקטורים ואנשי תעשייה כדי לבחור את התסריטים המיועדים להפקה. מאחר שטעמו של הקהל כמעט אינו נחשב רלוונטי לתהליך זה, היצירה הקולנועית הישראלית היא ברובה בלתי מסחרית במובהק ומתאפיינת בצביון אישי ופוליטי.

אפילו בתנאים האלה, ואולי בגללם, הקולנוע הישראלי נאבק על קיומו ועל מעמדו. מזה שלושים שנה הוא לא העמיד יוצרים שהם משכמם ומעלה, ולו רק בקנה מידה מקומי, ולא הניב סרטים העשויים להיחשב נכסי צאן הברזל של התרבות הישראלית. נכון, ההפקות הישראליות הצנועות מעוררות לעתים תהודה ציבורית הודות למסריהן הפוליטיים, וזכות להכרה ולפרסים בפסטיבלים בינלאומיים, שהם בעצם מרחב המחיה העיקרי של סרטים מסוג זה. נדמה שהקולנוע הישראלי דל האמצעים מתקשה לצפות ליותר מזה, ואולי בצדק: בעידן הגלובליזציה, הוא

פועל בתנאי תחרות לא-פשוטים, וניצב לא רק מול העוצמה האדירה של חברות הענק ההוליוודיות, אלא גם מול תעשיות קולנוע בעלות מסורת מפוארת כמו אלו של יפן, צרפת, איטליה, רוסיה, גרמניה וסין.

על רקע השימוּן הזה, אפשר להבין את ההתרגשות שעורר הסרט ואלס עם באשיר בביצה המקומית. אחרי הכל, זהו הסרט הישראלי המעוטר ביותר בכל הזמנים. ב-2008 הוא זכה בפרס אופיר של האקדמיה הישראלית לקולנוע ולטלוויזיה; ב-2009 הוא קטף את פרס גלובוס הזהב ואת פרס סזאר בקטגוריית הסרט הזר הטוב ביותר; ותקצר היריעה מלתאר את אותות ההוקרה והכבוד שנפלו בחלקו בפסטיבלי קולנוע בינלאומיים. ואולם, הישראלים יזכרו את הסרט גם בשל ההחמצות המכאיבות: בפסטיבל קאן דובר בו כמועמד מוביל לפרס דקל הזהב, אולם הוא הפסיד לסרט הצרפתי הכיחה. הוא התמקם גם בעמדה מצוינת לזכייה באוסקר, אך הפרס נמסר בסופו של דבר לסרט היפני פרידוח.

יוצר הסרט, ארי פולמן, שייד לדור של קולנוענים ישראלים שנולדו בשנות השישים. ב-1991 ביים את הסרט שאנן שׂיא, יצירה תיעודית העוסקת בהשפעתה של מלחמת המפרץ על שורה של דמויות תל אביביות. לצד ביטויי החרדה ממתקפת הטילים שניחתה על ערי ישראל, התמקד הסרט גם בפרטים הקטנים והמרגיזים של הפרת שגרת החיים עקב המלחמה. התוצאה היא אפקט כמעט קומי, אירוניה אופיינית לחברה החווה בעל כורחה דרמות היסטוריות כבדות משקל על אף כמיהתה לחיים נורמליים. בשנת 1996 יצא לאקרנים קלרה הקדושה, סרטו העלילתי הראשון של פולמן, שזכה להצלחה בקופות ובביקורות. הסרט, שגיבורתו היא נערה צעירה הניחנת

בכוחות על-טבעיים, הוא דרמת נעורים המבוססת על רומן מאת הסופר הצ'כי פבל קוהוט. במייד אין יזראל (2001) שב פולמן ומתמודד עם מועקות המציאות הישראלית ועם סוגיות רגישות של ביטחון, שלום וזיכרון השואה. הסיפור עוסק בהסגרת הפושע הנאצי האחרון מסוריה לישראל ערב החתימה על הסכם שלום בין שתי המדינות. ישראלי נמרץ שולח חוליות חיסול בעקבות הנאצי, שנמצא בידי כוחות הביטחון; הוא מתעתד להרוג את פושע המלחמה הזקן במו ידיו, כדי לנקום את הייסורים שעבר אביו בשואה. מייד אין יזראל מתהדר באיכויות ויזואליות מרשימות ובכמה רגעים דרמטיים מרגשים, אולם ביסודו הוא סרט ציני, המבקש לשחוט "פרות קדושות" ולשים ללעג ערכים מרכזיים של ההווה המקומית.

בסרט ואלס עם באשיר ממשיך פולמן את המסע אל הליבה החשופה של החברה הישראלית. המסע הזה, המתקיים בזיכרון הקולקטיבי כשם שהוא נחוה כהתנסות אישית, טעון ללא ספק במשמעות פוליטית. ועם זאת, זוהי פוליטיקה חמקמקה משהו, המתעקשת להעביר את מסריה באופן מרומז, מעורטלת לכאורה מאצטלה אידיאולוגית או מאמירה ערכית גלויה; היא מבכרת את הסובייקטיבי על האובייקטיבי, את הפרטי על הציבורי ואת הניתוק על המעורבות. גישה עקיפה זו הופכת את ואלס עם באשיר ליצירה הראויה לבחינה מדוקדקת, ובחשבון אחרון – גם לביקורת נוקבת.

ג יבור הסרט הוא ארי פולמן עצמו, המבקש לשוב ולהזכר בחוויותיו ממלחמת לבנון הראשונה, שבה השתתף כחייל צעיר בחטיבת גולני. לאחר שסיים את שירותו במדים, בחר פולמן לפתוח דף

חדש ולהותיר מאחוריו כל דבר הקשור לעברו הצבאי. הוא לא רק ניתק את הקשר עם חבריו ליחידה אלא גם ניסה להדחיק מזיכרונו חוויות כאובות מתקופת השירות. הסרט מתאר את התהליך ההפוך שעובר ארי (הדמות הראשית בסרט), שאבחין להלן בינה ובין פולמן (הבמאי) כאשר הוא מחליט לשוב אל מה שניסה לשכוח. המועקה הפסיכולוגית שממנה הוא סובל מתבטאת בשרשרת של דימויים מהממים. הסרט פותח בסצנה רבת-עוצמה המראה להקה של כלבים מאיימים, רושפים ונובחים, הרודפים אחר אדם בלתי נראה. זהו סיוט השב ופוקד חבר שארי פוגש בבר באזור הבילויים של נמל תל אביב. במלחמת לבנון הוטל על אותו בחור לחסל כלבים מקומיים שנביחותיהם עלולות היו להסגיר את הגעתם של חיילי צה"ל למשימות בכפרים. הוא זוכר שצ'לף בעשרים ושישה הולכים על ארבע, כמספר הכלבים הרודפים אותו בחלום.

המפגש עם החבר מוביל את ארי למסע אל עברו. מסע כזה, המתמקד באירוע מכונן כלשהו, הוא תבנית נראטיבית שכיחה בסרטי מלחמה; בדרך כלל מדובר בחזרה להתרחשות מכאיבה במיוחד הממשיכה לרדוף את הדמויות בהווה. בין הסרטים המוכרים יותר שהשתמשו בתבנית הזאת אפשר למנות את הירושמימה האובחי, העג'יח ממנצ'וריה, צייד הצבאים, דגלי אבותינו ובעמק האלה. בדומה לסרטים האלה, ואלט עם באשיר עוסק בנושאים בעלי חשיבות הולכת וגוברת בשיח התרבותי כיום, כמו עדות, זיכרון וטראומה.

סרטו של פולמן מציע שילוב מרתק של סרט מלחמה, קולנוע תיעודי והמרכיב המפתיע מכל – הנפשה. הוא כולל גם אלמנטים רבים המזוהים במובהק עם סרטי מלחמה קלאסיים, בעיקר עם

אלה שעסקו במלחמת וייטנאם, החל בשיר "בוקר טוב לבנון" (בפרפרזה על הסרט בוקר טוב וייטנאם) וכלה במראה הפצוע השוכב ברחבה פתוחה, שכל מי שניגש לעזור לו נורה בידי צ'לף – מחזה המעלה בזיכרון את הסצנה רבת-עוצמה בסרט פול ממאל ג'אקט של סטנלי קובריק. רישומו של אפוקליפסה עכשווי מורגש בחזיון ההפצצות היוצרות להבות מיתמרות בקווי האופק של אזורים מיוערים, בתמונות הלחימה לצלילי מוזיקת רוק סוערת, בשילוב האבסורדי בין טבילת בוקר בים למשימות צבאיות הזורעות הרס רב, ובדימוי המרכזי של הסרט, אותה תמונה יחידה שזוכר הגיבור – שלוש דמויות היוצאות מן הים אל קו החוף של ביירות. התמונה מרפררת אל אותה סצנה מפורסמת שבה מגיח גיבור הסרט אפוקליפסה עכשווי מן המים לביצוע משימת החיסול האחרונה, דימוי שמוחזר גם בסרטי המלחמה הפופולאריים של סילבסטר סטלונה (רמבו) וצ'אק נוריס (משימה בעורף האויב) ומעורר, ולא במקרה, אסוציאציות אל הנחיתות האמפיביות הגדולות של מלחמת העולם השנייה. זהו דימוי עמוס מטען מיתולוגי וסימבולי, המתאר מעבר מן הטהרה של המים אל האתגרים והזוועות של שטחי האש, וגם מין לידה, גיחה מנוזלי הרחם אל עולם של מציאות ברוטלית. המוטיב האחרון מורגש בבירור בפנטזיה של החייל הנרדם במהלך מסע אל היעד וחולם על אישה גדולה שעמה הוא קופץ למים ושעל בטנה הוא משתרע בתנוחה עוברית (ההשראה היא סצנת ה"חדירה" של פדרו אלמודובר בסרט דבר אליה).

הפן התיעודי של הסרט הוא סדרה של ראיונות שמקיים פולמן עם אנשים ששירתו אף הם במלחמת לבנון. כל

המרואיינים, מלבד שניים, מדברים בקולם, אך סצנות הדיאלוג עמם עובדו למבע של הנפשה. הטכניקה נראית מגושמת במקצת במבט ראשון, אולם היא מאפשרת לסרט לנוע בחופשיות בין מצבי תודעה שונים – עדויות, זיכרונות, הזיות וחלומות. גוני האפור והצהוב הדומיננטיים מעצימים את תחושת הרקע האפוקליפטית, והדמויות מצטיירות כמרחפות במציאות נזילה של זוועות אמיתיות לצד סיוטים. הבעות פניהן משוללות הניואנסים מקבלות ממד אקספרסיוניסטי ומעבירות היטב מצבים של ניתוק ואימה. ההנפשה, המזוהה לעתים קרובות עם אגדות ומעשיות לגיל הרך או עם פנטזיות לבני הנעורים, מגויסת כאן בשירותה של אמנות בוגרת ומספקת כלים ייחודיים להתמודדות עם סיטואציות פסיכולוגיות קיצוניות.

האוקסימורון של הנפשה תיעודית הוא הברקה יצירתית של ארי פולמן ותרומה מרתקת לשפת הקולנוע ולז'אנר סרטי המלחמה. הבחירה במדיום ההנפשה היא גם הברקה טכנית, המאפשרת ליוצרי הסרט להציג דימויים ויזואליים שהקולנוע הישראלי, על משאביו המוגבלים, היה מתקשה להפיק בתנאים אחרים. ואולם, גם כך דרש תקציב הסרט – 1.3 מיליון דולר – מעורבות של כמה מקורות מימון: ארבע חברות הפקה ישראליות, שתי חברות צרפתיות, שתיים גרמניות, אחת בריטית ואחת אמריקנית.

למעורבות של גופים זרים בקולנוע הישראלי הייתה בדרך כלל השלכה פוליטית מובהקת. סרטים ישראלים רבים שהופקו בתמיכת קרנות אירופיות במהלך שנות השמונים והתשעים היו יצירות מחאה שעסקו בבעיה הפלסטינית מנקודת מבט שמאלית רדיקלית. ישראלים רבים

חשו ועודם חשים אי־נוחות לנוכח התמיכה הזאת; הם מאמינים – ולהתרשמות זו יש בסיס במציאות – שהיא מונחית על ידי סדר היום האידיאולוגי, האנטי־ציוני, של חוגי השמאל באירופה. הם חושדים גם שהצגת הישראלים כמדכאים וכפושעי מלחמה ממרקת את רגשי האשם של האירופים לנוכח השואה שהתרחשה על אדמתם. ואמנם, מרבית הסרטים הפוליטיים שהופקו בארץ במימון אירופי הציגו מציאות ישראלית קשה וכעורה של כיבוש, מיליטריזם והתלהמות לאומנית ופאשיסטית. בעולם שתיארו, הגיבור הוא בדרך כלל דמות רגישה, אמנותית, בבואה של יוצר הסרט, המתקשה לשאת את המתרחש סביבה.

פולמן פוסע אפוא בדרך סלולה ואולי אף שחוקה; ועם זאת, בהופעותיו הפומביות הצהיר שהמסר של ואלס עם באשיר אינו פוליטי כי אם אנטי־מלחמתי. זוהי הכרזה תמימה או מיתממת, שאינה עולה בקנה אחד עם האופן שבו התקבל הסרט בארץ, ובעיקר בחו"ל. אנתוני סקוט, מבקר הקולנוע של הניו יורק טיימס, קבע למשל כי פולמן מציג את אשמת החיילים הפשוטים וכמו משלים בכך את ממצאי ועדת החקירה הממלכתית מ־1983, שהטילה על הדרג הפיקודי אחריות עקיפה למעשי הטבח בסברה ושתילה. ג'ון אנדרסון כתב בווענינגטון פוסט כי הסרט משקף את "תסביך האשמה של אומה שלמה", ופיטר ברדשאו הסביר בנארדיאן שבסרט ואלס עם באשיר "פולמן נכנע ל'פלאשבק' וייטנאם משלו: הזיכרון כיצד ניצחו כוחות הצבא הישראליים, שעמם נמנה, על רצח המוני".

ואמנם, כיצירה המתיימרת לתעד את המלחמה בלבנון, הסרט מסגיר הטיה ברורה. אין בו שום התייחסות לנסיבות

העדויות על מה שאירע במחנות ועל מה שראו או לא ראו חיילי צה"ל.

אי-אפשר שלא להתקומם לנוכח החלטת היוצר להעמיס על אירועי סברה ושתילה את עולם הדימויים של השואה. העיתונאי רון בן ישי מספר על תמונה של נשים וילדים פלסטינים שהזכירה לו את הצילום המפורסם של הילד עם הידיים המורמות מגטו ורשה. פולמן הבמאי משתמש בדימוי ויזואלי המלווה ומדגיש את האסוציאציה הזאת. גם חברו הטוב של גיבור הסרט, המציע הסברים פסיכולוגיים למצוקותיו הנפשיות, מציין שטראומת הטבח קשורה כנראה בזיכרון השואה – מורשתו המשפחתית של ארי, ששני הוריו הם ניצולי אושוויץ.

האם הסרט מנסה לפרוט על נימים רגישים אלה בהווה הישראלית כדי לבחון את המורכבות המוסרית והנפשית המאפיינת חברה פוסט-טראומטית? או שמא מדובר רק באחת מאותן השוואות נלוזות, המנסות לצייר את הישראלים כנאצים החדשים? את התשובה מספק חברו של ארי, האומר לו: "לוהקת לתפקיד הנאצי בעל כורחך". זילות השואה נשנית ברגע שבו תוהה ארי בקול מה ידעו חיילי צה"ל ששהו בקרבת מחנות הפליטים על "רצח העם" שהתרחש שם.

פולמן, חשוב להדגיש, מעביר את המסר גם בדרכים מתוחכמות ואפקטיביות יותר. בסצנה האחרונה של הסרט מודיע קצין צה"ל על סיום הפעולות המלחמתיות ומורה לקבוצה של נשים וילדים פלסטינים לחזור אל המחנות. נקודת המבט של הצופה עוקבת אחר הנשים האומללות השבות אל בתיהן ואל אתרי הטבח. המצלמה מתחקה אחר הנשים מגבן ומתקרבת אל הכיוון שאליו מועדות פניהן במין שילוב של

שהובילו למלחמה, למטרותיה, לפוליטיקה המיוחדת של לבנון או לאימים מכיוונה על ישראל. הפלישה הישראלית מוצגת אפוא כמהלך אלים, הרסני, חסר יעדים או תכלית. התנהגות חיילי צה"ל, כפי שהיא מצטיירת בסרט, היא כמעט תמיד מחפירה ונפשעת. תמונת הקרב הראשונה היא של ירי היסטורי על מכונית שבה נוסעת משפחה לבנונית הנקטלת על לא עוול בכפה. טנקים ישראליים נעים ברחובות צפופים, עולים על מכוניות חונות ורומסים אותן בברוטליות מפלצתית. מפקדי הצבא מפגינים יחס בלתי אנושי לפצועים ולהרוגים, שאותם מצטווה ארי "לשפוך" במנחת מסוקים. לוחם האויב היחיד המופיע בסרט, המכוון את נשקו נגד חיילי צה"ל, הוא ילד הנקצר באש העזה של החיילים – והם יורים גם בסוסים ובכלבים. אין בסרט ולו גילוי אחד של אומץ, הקרבה, דבקות במשימה, סולידריות או רעות – מוטיבים המופיעים אפילו בסרטים המגדירים עצמם כאנטי-מלחמתיים. סרטו של פולמן אינו מותיר לצה"ל אפילו בדל של ערך חיובי.

אולם מוקד הנראטיב של וא'ס עם באשיר הוא ההתמודדות עם השאלה "איפה היית בזמן שהתחולל הטבח בסברה ושתילה?" עצם ההתייחסות אל מרחץ הדמים שביצעו הפלנגות הנוצריות במחנות הפליטים הפלסטיניים כאל אירוע מכונן של זיכרון היסטורי נושאת בחובה משמעויות פוליטיות. הסרט כולו מוליך לשיא העלילתי הזה. זהו המניע לכל המסע בזמן, למהלך הדרמטי של ארי, המבקש לזכור היכן היה במהלך הטבח כדי להתמודד עם רגש האשם הרודף אותו. בשליש האחרון של הסרט מתגמד סיפורו האישי של הגיבור למול הצטברות

תנועה זזום-אין. בסוף הרחוב ניצב מולן החייל ארי, פניו המבועתות ממלאות את המסך. בשלב זה מופיעות לפתע על המסך תמונות אמיתיות של נשים פלסטיניות מקוננות המצביעות על הריסות בתיהן. החפיפה בין הפרספקטיבה הקודמת של פולמן לצילום התיעודי מזהה למעשה את הסצנה המצולמת כתמונה החסרה בזיכרונו של ארי, זו שהניעה את כל המסע האישי המתואר בסרט. המעבר מהנפשה לתמונות אמיתיות מכה את הצופים בהלם; טמונה בו אמירה בדבר התהום הפעורה בין הסיפורים האישיים, המצוירים, של הדמויות הישראליות ובין הטרגדיה האמיתית של קרבנות הטבח.

למרות התמונה החד-צדדית שמצייר סרטו, ארי פולמן מיאן לשאת את דגל המחאה הפוליטית. הוא סירב לשחק את תפקיד המוכיח בשער, המגנה התורן של מדיניות ארצו, האמן הזועק קבל עם ועולם שיש להציל את ישראל מעצמה ואת הפלסטינים מידיה (כפי שעשתה הקולנוענית קרן ידעיה לאחר שזכתה בפרס בפסטיבל קאן על סרטה אור ב-2004). ספק אם סירוב זה נובע מפטריוטיות יתרה; סביר יותר שהוא קשור להלך הרוח הכללי השורה על הסרט, לאינדיבידואליזם המנוכר שהוא מבטא במקום תחושת שייכות או מחויבות אידיאולוגית כלשהי. אכן, קשה להתעלם מן הפן הנרקיסיסטי בסרטו של פולמן, המגולל סיפור של התעסקות עצמית אינטנסיבית. הנרקיסיות הזו בא לידי ביטוי גם בבחירה בדמותו של היוצר כדיוקנו של גיבור סרט, דיוקן הזוכה להבלטה רבה בכרזות ובאתרי האינטרנט המפרסמים את ואלס עם באשיר. הניתוק הרגשי והחברתי מורגש בכל פריים

ופריים. הסגנון הוויזואלי של סצנות הדיאלוג השונות מדגיש את הפער ואת הריחוק בין ארי ובין הדמויות שעמן הוא משוחח. הדיאלוגים הקלושים שהוא מנהל עם חברו אורי סיון מניעים את העלילה, אולם חושפים אך בקושי סימנים ליחסי גומלין או לרגשי ידידות עמוקים. ארי אינו מעניק דבר לזולתו לכל אורך הסרט; אין לו "חברים לנשק" והוא אינו חש שום הזדהות עם הצד הישראלי במלחמה. למרות הכותרת האירונית של היצירה (המתייחסת לניסיון ההתחברות הישראלי לפלנגות הלבנוניות, בהנהגת באשיר ג'ומאייל), ארי רוקד סולו. הוא מין כוכב בודד של זיכרון טעון וטראומה מעיקה.

אפשר שבאינדיבידואליזם המופגן הזה, המתרכז בגאולה אישית באמצעות חיטוט עצמי, נעוצה הסיבה לזעם שעורר הסרט בקרב "הגרעין הקשה" של השמאל הישראלי. בעוד שהימין יצא נגד הדימוי הקולנועי השלילי של חיילי צה"ל, פובליציסטים ויוצרים המזוהים עם השוליים הרדיקליים של השמאל הקויעו את ואלס עם באשיר כמפגן של התחסדות עקרה, שאינה נושאת בחובה ביקורת אמיתית על התוקפנות הישראלית. העיתונאי גדעון לוי - פרובוקטור בלתי נלאה - הקדיש עמוד שלם במוסף הארץ לגינויו של הסרט, שאותו כינה "מעשה רמייה ותעתוע, סרט שאמור לעשות לנו נעים בגב, כאומר לנו ולעולם: ראו מה יפינו". הבמאי וחוקר הקולנוע יהודה ג'אד (ג'אד) נאמן הופיע בתכנית הטלוויזיה של העיתונאים ירון לונדון ומוטי קירשנבאום וביקר את ואלס עם באשיר במילים חריפות. נאמן, אנטי-ציוני מובהק שגם זכה השנה בפרס ישראל, האשים את יוצרי הסרט בטיוח האחריות הישראלית לטבח בסברה

ושתילה. בשני המקרים, קצפם של אנשי השמאל הקיצוני התעורר על מה שהצטייר בעיניהם כניסיון מגונה לקתרסיס, לסגירת מעגל האשמה ההיסטורי, גם אם הזדככות זו נעזרת בהכאה על חטא ובשימוש בוטה בשיח השואה.

ובכל זאת, נדמה שחלק הארי של קהל הצופים הישראלי קיבל את הסרט ברגשות חיוביים. הצלחתו בפסטיבלים בינלאומיים ומועמדותו לאוסקר עוררו התלהבות רבה ואפילו – באורח אירוני משהו – פרץ של פטריוטיות. התקשורת הישראלית התלכדה מאחורי התקווה שפולמן ושותפיו להפקה "יביאו הביתה" את הפרס הנכסף. לפרקים נדמה שלא בסרט עסקינן – בוודאי לא ביצירה אכולת רגשי אשם וביקורת עצמית – אלא בנבחרת הכדורגל הלאומית היוצאת לטורניר יוקרתי בחו"ל. ארי פולמן עצמו – בחור גלוי לב ובעל חוש הומור חניני – לא טרח לשפוך מים צוננים על מדורת השבט. בראיונות

התכופים שנערכו עמו הוא נשאר עקבי לעמדתו המוצהרת שהסרט אינו פוליטי כי אם אנטי-מלחמתי. בטקסים הביע את תקוותו שילדיו לא יאלצו להתנסות בחוויות שעבר על בשרו – משאלת לב שאיש אינו יכול לחלוק עליה. איזה ישראלי לא יזדהה עם הבקשה הנאצלת, גם אם הבנאלית, הזאת?

אבל ואלס עם באשיר אינו סרט בנאלי; הוא יצירה חשובה הטומנת בחובה אמירה קשה. כעבודה קולנועית, הוא ראוי לכל שבח, ואפשר שייחשב לפריצת דרך אמנותית; כטקסט פוליטי, הנוגע בעצבים חשופים של החברה הישראלית, הוא מוטה בצורה מקוממת וגדוש במניפולציות בעייתיות. אי-אפשר להעריכו כיאות מבלי להביא בחשבון את שני ההיבטים הללו גם יחד.

אילן אבישר הוא מרצה בחוג לקולנוע ולטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב.