

ה"פופולריזציה" – ערך מוסף או תועבה?

בעקבות הסרטים "שואה" ו"רשימת שינדלר"

משה צימרמן

השואה ל"קרטון" סרט מצויר חד ממדי. ניתן למצוא אישושים רבים לטענתו של לנצמן. עיקריהם מתמצים בעובדה כי קטעים ארוכים של הסרט אינם יותר מאשר מלודרמה הוליוודית. הוזה אומר: סרט שאינו מהסס "להתאים" את המציאות לצרכיו ואינו מוצא טעם לפגם בכך שהוא מנסה לשכות את לב הקהל בכל מחיר, גם במחיר אי הנאמנות לאמת.

פעלולים רבים (כילדה עם השמלה האדומה בסצינת הסלקציה, שמצולמת כמו כל הסרט בשחור-לבן) מגויסים בכדי להשיג את מטרתו: ריגוש הקהל והבאתו לידי קתרזיס. ניתן גם להתווכח על מידת הלגיטימיות שיש בכל אחד מהאמצעים שנוצלו כדי להשיג מטרה זו, אבל נראה כי ניתן לקבוע כי רובם מתגמדים מול הסצינה בה מכניס שפילברג את נשות "רשימת שינדלר" למקלחות אושויץ. סצינה שנועדה ליצור אצל הצופים אימה, שמקורה בחשש כי הנשים עומדות למות במקום להצטרף לבעליהן, שהועברו על ידי שינדלר לציכיה.

סצינה זו, שבמציאות לא היתה ולא נבראה, מוכיחה ששפילברג לא בחל בשימוש גם וולגרי ב"ארוס" המתבטא בעירום נשי, ו"טנטוס" המתבטא בחששנו כי נשות שינדלר ימותו ויתירו את קרוביהן ללא אשה בעולם. ומה שגרוע מכך, הגיבור הכל יכול, הובס. למותר לציין, כי החשש לגורל הנשים מתגלה כחשש שווא, והשמועה על מותן, היתה מוקדמת מדי. אחרי שזכו הצופים למעט עירום ואימה, שתמיד היו מקדמי רייטינג לא רעים, מופיע מאי שם, כסופרמן, שינדלר, כשבידו חופן יהלומים. בעזרתם הוא משחד את מפקד מחנה הריכוז בכדי שיניח לנשים לצאת מהמחנה ולהצטרף לבעליהן.

ייתכן ודי היה בסצינה זו כדי לאפשר ללנצמן לזכות ב"נצחון מוחץ" בוויכוחו נגד שפילברג, אלמלא היה מתעקש לטעון במסגרת "מסע הצלב" שניהל כנגד "רשימת שינדלר", שאסור לצלם סרטים בידיוניים על השואה או להראות קטעים דוקומנטריים שצולמו במהלכה. נימוקו של לנצמן: השואה איננה ניתנת לייצוג אמנותי, ולכן יש להפוך את ייצוגה לטאבו, שבמרכזו האיסור לייצוג ישיר וגלוי שלה באמצעות "כל פסל וכל תמונה".

לטענתו של לנצמן שני חסרונות בולטים. הראשון אי הריאליזם שלו. השני התעלמותו מהתפקיד החברתי-תרבותי שממלאים סרטים כ"רשימת שינדלר". לשני אלה מצטרפים מספר חסרונות נוספים, חלקם תמוהים, שמוצא לנצמן ב"רשימת שינדלר". למשל, כי הוא

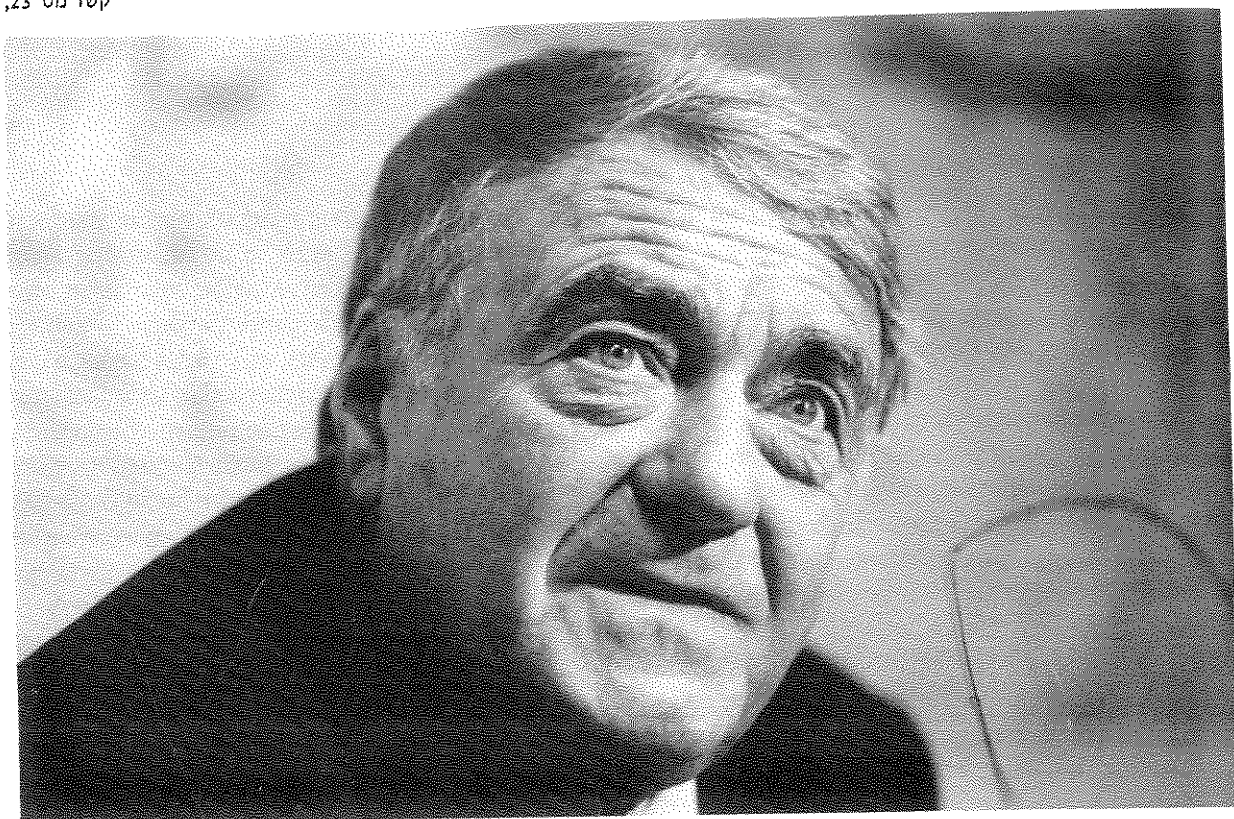
דומה, כי מעולם לא ידע העיסוק בשואה פריחה דומה לזו לה הוא זוכה בשנות ה-90. לחופעה זו גילויים רבים, ש"מוזיאון השואה" בווישינגטון העמוס מבקרים לעיפה, העליות לרגל של יהודים ולא יהודים למחנות ההשמדה וסרטים כ"שואה" של קלוד לנצמן ו"רשימת שינדלר" של סטיבן שפילברג הם רק כמה מהיותר בולטים שבהם. באופן טבעי מעוררים גילויים אלה ויכוח על האופן שבו יש צריך מותר-נכון-כדאי-אפשר-ראוי לייצג את השואה.

הוויכוח אינו חדש. כבר בתחילת שנות ה-40, מיד לאחר שהגיעו הידיעות הראשונות על השואה, זרמו אל מנהיגי התנועה הציונית הצעות שונות בדבר הדרך שיש להנציחה. במקביל החלו להיווצר יצירות אמנות שונות שניסו להתמודד עם שלל ומגוון הבעיות (הקיומיות, אנושיות, פסיכולוגיות) שהיא עוררה. גם ללא עריכת דיון מעמיק באופי דרכי ההנצחה ואופני הביטוי האמנותי האלה ניתן לקבל כהנחת עבודה את עמדת תום שגב בספרו "המיליון השביעי" (1991), כי לצד דרכים לגיטימיות ואותנטיות להנצחתה צמחו גם דרכים ש"סילפו", "ניצלו" ו"מיסחרו" אותה (שם, עמ' 9).

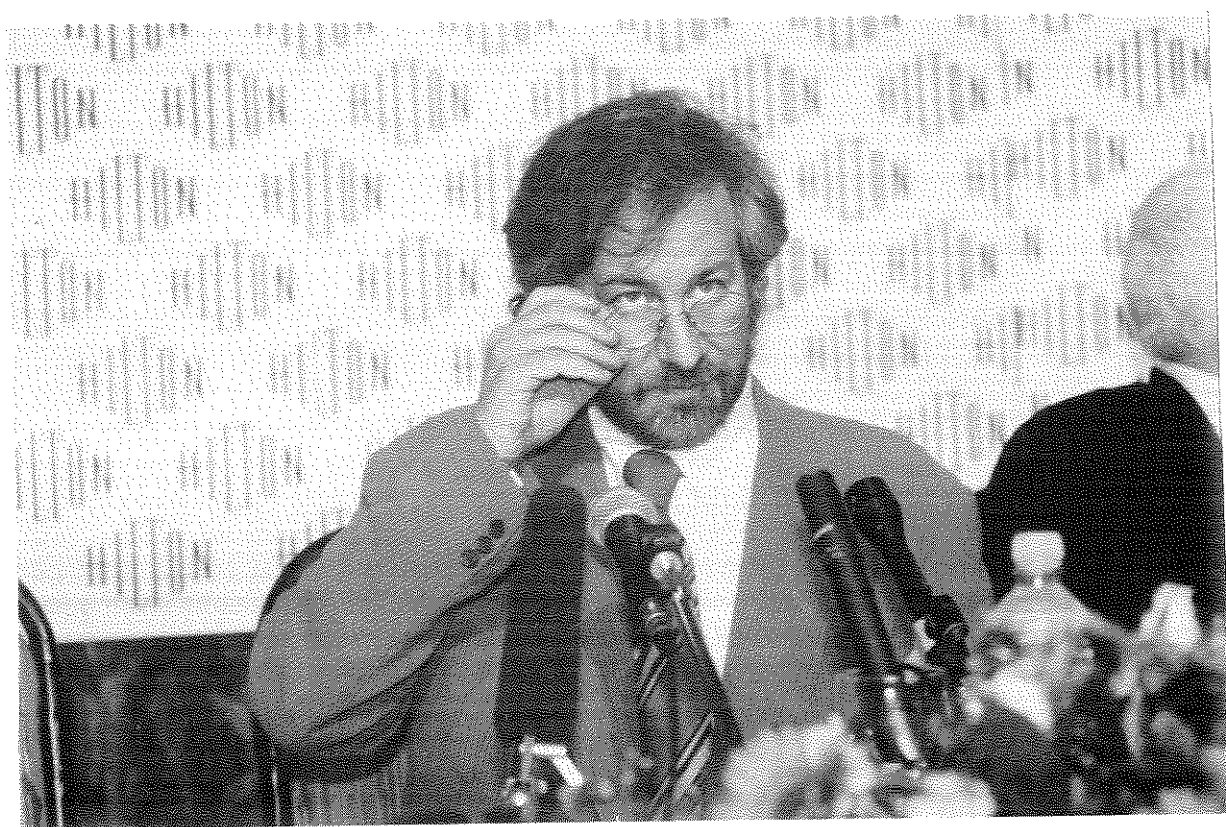
חرف העובדה כי רבים ממפעלי ההנצחה ויצירות האמנות שניסו להתמודד עם השואה היו שנויים במחלוקת, דומה כי אחד מהוויכוחים היותר מרתקים על אופן הנצחת השואה וייצוגה התנהל סביב הסרט "רשימת שינדלר". נודעת בהקשר זה, מסיבות מובנות, חשיבות מיוחדת לוויכוח שהתעורר סביבו במערכת התרבות הישראלית. לוויכוח זה, לאופן בו הוא התנהל מעל דפי כתב העת החשוב (והיחיד) לקולנוע המופיע בישראל "סינמטק", ולמשמעויותיו יוקדש המאמר.

קלוד לנצמן נגד סטיבן שפילברג

אחד הגורמים היותר מרכזיים לוויכוח שהתנהל במקומות רבים ברחבי העולם סביב הסרט "רשימת שינדלר" של סטיבן שפילברג היה ההתקפה האגרסיבית שהפנה נגדו קלוד לנצמן, יוצר הסרט המונומנטלי "שואה". עיקר קצפו של לנצמן יצא על האופן שבו בחר שפילברג להציג את השואה. לטענתו, הפך שפילברג את



שני במאים ושתי גישות נוגדות. למעלה: קלוד לנצמן. למטה: סטיבן שפילברג



כנגד ארבעה בנים

ניתן לתת סימנים בארבע התשובות, ובעצם בארבעת המשיבים, שבהם בחר כתב העת "סינמטק" כדי שישבו על השאלה הנוגעת לקשר בין "רשימת שינדלר" והאופן שבו "צריכה" השואה להכנס לזכרון הקולקטיבי של האנושות? זאת מפני שארבעתם נחלקים ממש כמו ארבעת הבנים בהגדה של פסח (חכם, רשע, תם ושאינו יודע לשאול) ל"שולל עוין", "תומך מסויג", "מי שידוע לשאול", ו"מי שאינו רוצה להחליט". קשה לדעת אם עורכי החוברת בחרו את הכותבים לפי עמדות ידועות מראש, אבל אין שום ספק כי בדיעבד הם מייצגים את ארבע העמדות העקרוניות, ואולי אף הלכי הנפש המרכזיים, שאפשר לפתח כשנקראים להשיב על שאלת ייצוגה האמנותי-קולנועי של השואה.

"השוללת העויינת"

הראשון מבין המשיבים (מדובר בסדר ההופעה בחוברת) היא רוני פרצ'ק, המייצגת את העמדה של "השולל העוין". זוהי עמדה הקרובה בבסיסה לעמדתו של לנצמן. היא מתאפיינת בייחוס סכנה גדולה לסרטו של שפילברג. זאת מפני ש"הוא לא נבנה כסרט, אלא ככריאה מחודשת של המאורעות והנצחתם, באופן שבו שפילברג תפסם, בתוך ההיסטוריה".

עיקר קיצפה של פרצ'ק שמייחסת לסרט כוונות דמוניות ומעניקה לו פעמים רבות את התואר "מסוכן". מוסבר בהתהדרות שפילברג ויצא"ניו במאמצים שהוקדשו לשיחזור המציאות בה התרחשו האירועים "האמיתיים" ששימשו השראה לכתובת הספר "רשימת שינדלר". מעשה שנתפש כחמור ביותר אצל פרצ'ק, דווקא משום שהיא מייחסת אותו למודעות של שפילברג לתפקידו התרבותי של הקולנוע. מודעות זו מביאה את שפילברג, לדעת פרצ'ק, "לשוות" לסרט "מראה תיעודי", ולייחס לעצמו תכונות של "מושע" ש"כמו שינדלר, שהציל את פועליו היהודיים", מציל את סיפורם מהשיכחה באמצעות סרטו.

מעשה זה, "הצלת" סיפורם של שינדלר וניצוליו מאוכרן בתהום הנשייה, מביא את שפילברג, לדעת פרצ'ק, לשכוח את הכלל המרכזי שצריך להדריך את מי שיוצר "יצירה המבקשת לתאר את מה שאינו אפשרי לתיאור". למשל, השואה. לפי כלל זה, "חייבת" כל יצירה שנענתה לאתגר של תיאור "מה שאינו אפשרי לתיאור" בעדעור "מתמיד על ניסיון הייצוג" ובהצגה של "עצמה כדבר שעשייתו כמעט אינה אפשרית, בתוך מעשה היצירה, וכחלק אורגני ממנה". שפילברג לא נהג כך, לדעת פרצ'ק. מתוך נאמנות לרוח המגלומנית המנשבת מכל סרטי עשה שימוש קיצוני "בכוחו הבימתי של המדיום, כדי ליצור את סרט השואה האולטימטיבי: זה אשר יתייה אותה על הבד, ויעשה אותה נוכחת בכוח הסיטואציה

מסייע למכחישי השואה או מציג יהודים כסטטיסטים של הטרגדיה של עצמם. טיעונים היוצרים הוגשה כי לנצמן כועס על שפילברג לא מפני שעבר על הדיבר השני של לא תעשה מהשואה כל "פסל" וכל "תמונה", אלא מפני שעבר על הדיבר הראשון של לא יהיה לך סרט אחר על פני סרטי (כלומר: "שואה"). ועוד סרט מצליח. תהיה זו טעות היסטורית, אסתטית ואידאולוגית "לתפוש" את לנצמן ב"צער" ולהמעיט מעוצמת השאלות שמעורר "רשימת שינדלר", רק משום שלנצמן יש סיבות אישיות לשלול את סרטו של שפילברג, שהתקבל ברחבי העולם בסערות רגשות מתלהמת, ובארץ ברגשות מעורבים עם נטייה בולטת להסתייגות. עד כדי כך היתה הסערה גדולה, שחוברת שלמה של "סינמטק" (מאי-יוני 1994) הוקדשה לדיון בו. הנימוקים למעשה זה מובאים בדבר המערכת המתפרסמים בראש הגיליון. על גבי תמונה המציגה קטעי פנים של שלוש נשים, המציצות מבעד לחרך עץ בקרון רכבת, שבכמותו הוסעו קורבנות השואה אל מחנות הריכוז וההשמדה, נכתבו הדברים הבאים:

"רשימת שינדלר" העלה מעפר שאלה שהקולנוע מתלבט בה זה שנים רבות. האם יש סיכוי כלשהו להתמודד עם נושא השואה באמצעות סרט עלילתי? ואם כבר להתמודד עם הנושא, האם אפשר לעשות זאת בשיחזור באולפן עם שחקנים? העולם, מן הסתם, סבור שכן, הוא הרגיש טוב עם "בחירתה של סופי" למשל, והעתיר על סטיבן שפילברג אוסקרים ואישורי כניסה כשרה לנצח. אבל בישראל, מקום שבו היחס האישי לשואה הוא האישי ביותר, נמצאו לא מעט קולות שסירבו להצטרף למקהלת ההתפעלות הכללית... מעבר לחשיבות הציבורית שיש ל"רשימת שינדלר" או סרטים דומים לו, מעבר לעובדה שסרטים מסוג זה עוזרים להזכיר את השואה לתודעת העולם, נשאלת השאלה: האם כך צריכה השואה להיכנס לזכרון הקולקטיבי של האנושות? או שמא מדובר כאן בבנליזציה מסוכנת שתקנה בסופו של דבר את הייחוד המחריד של הניסיון התעשייתי לרצח עם?

עצם פירסום החוברת מעיד כי הסרט עורר סערת רוחות. הוא גם מלמד על הרצון "לנצל" את צאתו לאקרנים בכדי לנסח "אחת ולתמיד" מה מותר ומה אסור לעשות, כשבאים לעשות סרט שבמרכזו השואה. ארבע הדיעות השונות שמובאות בגיליון הן בעלות חשיבות מפני שהן מציגות ארבע עמדות עקרוניות, שניתן להביע על שתי השאלות המרכזיות שניסח כתב העת: האם "רשימת שינדלר", ראוי וצריך לעצב את הזכרון הקולקטיבי לגבי השואה? האם סרטים שכמותו, שמכפיפים את השואה לחוקי הדרמה ואולי אף המלודרמה ההוליוודית אינם עורכים לשואה פישוט בנאלי שמונע בני אדם מלרדת לחקר מאפייניה הייחודיים ולהבנתם?

הוא יוצר ומי לא? לפרצ'ק ולכל אנשי "החכמה שלאחר מעשה" פיתורונים.

"התומך המסויג"

המתייחס השני לסרט, אילן אבישר, בחר לחבוש את מצנפת "התומך המסויג". הוא רואה ב"רשימת שינדלר" סרט חשוב ביותר, ולו רק בשל העובדה שהוא יצא לאקרנים ב"תקופה קריטית שבה מתגבשים מושגים של זכרון היסטורי ופרמטרים ראשיים של מודעות אל השואה". כ"מקצועי" מבין הכותבים, בתוקף העובדה שעבודת הדוקטורט שלו הוקדשה לנושא ייצוג השואה בקולנוע, טורח אבישר לנתח בקצרה את הבעיות הקשורות בייצוג השואה. ניתוח, שהשורה התחתונה שלו אומרת כי "כל קונספטואליזציה סופה לצמצם את השואה למושגים בני הבנה, שאינם עולים בקנה אחד עם הזוועה".

המודעות לבעיה זו היא שמאפשרת לאבישר לדון ב"רשימת שינדלר" באופן אמביוולנטי ומאוזן. תכונה המאפשרת לו ספק לבקר, ספק להסביר על פי איזה קוד טכני יש להבין את "רשימת שינדלר", כפועל יוצא של ירידתו של שפילברג אל "לב המאפליה מתוך ביטחון גמור כי שליטתו הגדולה באמנות הקולנוע יכולה ליצור דימויים מתאימים של הבל יתואר". אלא שהמיומנות, שאבישר כל כך תומך בה גרמה אפילו לשיטתו, לכך שהסרט יהיה, כמו כל סרט של שפילברג, מרגש ומרשים מחד, ויוצר "צרימה" בין "האפקטים האסתטיים המרשימים, ובין מעשי הזוועה עצמם". כתוצאה מכך נוצרת שורה של כשלים כמו ה"פורנוגרפיה של האימה"; "הקהיית הרגשות של הצופה לגורל ששת המיליונים" על רקע השמחה ש"מעורר" סיפורם של "הקורבנות שניצלו"; זניחת "האנטישמיות ככוח שהביא לשואה"; והגברת כוחו של המושיע הגוי ש"באופן פרדוקסלי מוצא את עצמו בעמדה המוסרית הגבוהה ביותר בשל העובדה שחש רגשי אשמה, שמקורם בכך שלא הציל מספיק יהודים". כשלים, שאפילו אבישר עצמו, ואם לא הוא אז כל קורא נכון של מאמרו, חייב להודות כי אינם פשוטים. למעלה מכך, ייתכן שהם אף מאששים בצורה כמעט בלתי הפיכה את טענותיהם של לנצמן, פרצ'ק ואחרים, הטוענים כי הסכנה האורבת מסרטים כ"רשימת שינדלר" הופכת אותו לסרט שמוטב היה שלא נעשה משעשה.

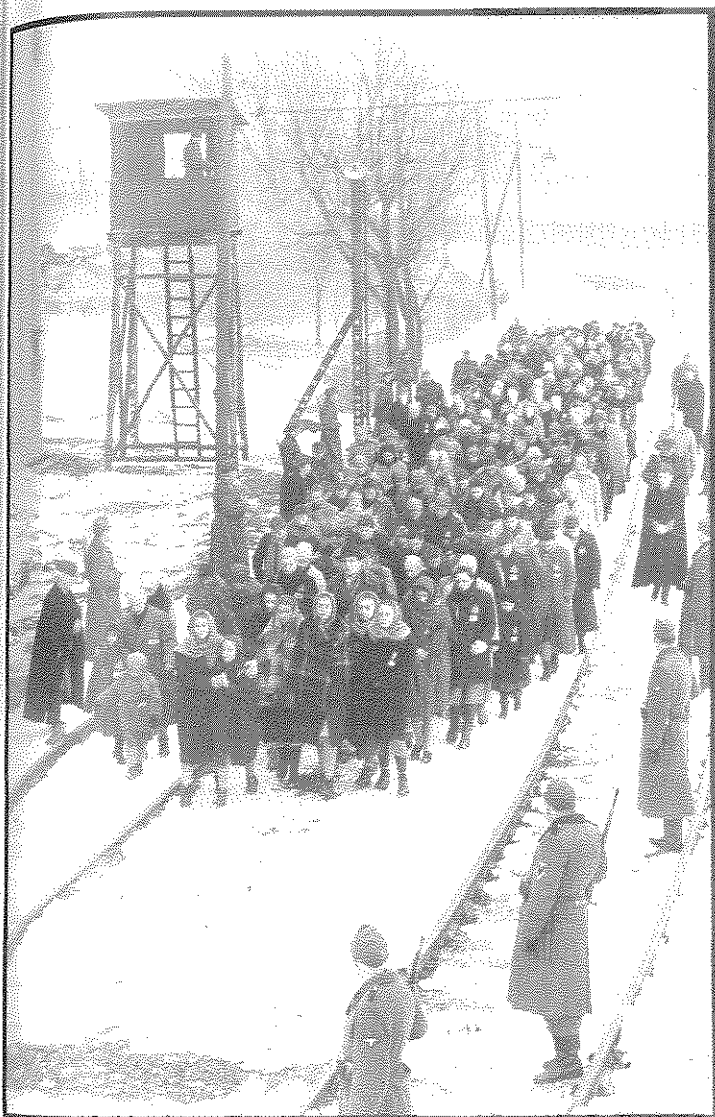
גם אם אין מקבלים את המסקנה הקיצונית הנזכרת, יש להודות כי "רשימת שינדלר" יוצר בעקבות הכשלים שמעלה אבישר בעיה גדולה. זאת משום שהוא הופך סרט שואה, שאמור לתאר את "מעשי הזוועה" שהתחוללו במהלכה, ל"סיפור מוסר" אופטימי והמבליט את "כוחו של היחיד", "הטוב", "לשנות את גורלו". הבעיה מחריפה עקב העובדה, ש"הטוב" הוא גרמני אחד, שינדלר, שנלחם בגרמני אחר, גואט, מפקד מחנה העבודה פלשוב, שאנשי גיטו קרקוב, שהיו תחת חסותו של שינדלר, הועברו אליו אחרי

הקולנועית ובחירת הבימוי בתודעתו של כל צופה וצופה. זאת בניגוד לבמאים זהירים כאלן רנה ("לילה וערפל"), אדגר רייץ ("HEIMAT") ולארס פון טרייר ("רכבות לילה"), שמצאו דרך לעשות סרטים שבהם נמצאים כל כללי הזהירות שפרצ'ק רואה אותם כמחייבים כל "יצירה המבקשת לתאר את מה שאינו אפשרי לתיאור".

מה שמפתיע הוא, כי מיד לאחר שפרצ'ק מנסחת את כלליה שהיא אינה טורחת להסביר מי או מה ערב לתקפותם, היא מוכנה להודות כי סרטו של שפילברג אינו מפר את הכללים שקבעה בצורה כה חמורה, כפי שהיה נדמה כתחילה. היא מגמקת את "התנינה" החלקית שהיא מעניקה לסרט בעיקר בסופו המצולם בצבע (בניגוד לרוב הסרטים המצולם בשחור לבן), שהופך את הסרט לכזה שאינו חף לחלוטין מ"ערעור מתמיד על ניסיון הייצוג". היא אף מודה כי ערעור זה הוא "חלק אורגני" מ"מעשה היצירה", אבל אינה מוכנה להניח לעובדה זאת להרוס את התיאוריה שבנתה שלפיה שפילברג והקולנוע ההוליוודי הם "הרעים" בסיפור הזה. לפיכך, המעבר לצבע אינו "ערעור על ניסיון הייצוג", ולא נעשה "כדי לבדוד את הבדיה מהתיעור, אלא כדי להתאים את הצילומים לסגנון דאז, ממש כפי שהנורמה היום היא לצלם בצבע".

פרצ'ק בוחנת גם להתעלם מהילדה בשמלה האדומה, ש"מככבת" בסצינת הסלקציה, שמצולמת כמו כל הסרט בשחור לבן. ילדה זו, שאילן אבישר, "הבן השני" ("התומך המסויג") שכותב בחוברת על הסרט, רואה בה ביטוי ליכולתו של שפילברג להקדיש "תשומת לב לפרטים", היא בוודאי עוד דוגמה ל"הבלטת הבדיה" ול"ערעור" על ניסיון הייצוג. אבל שפילברג הוא הרע, שהרי מאחוריו רקורד עשיר של חטאים, בתוקף היותו "זה שמיצה ללא הרף את איכויותיו של המדיום כדי להוכיח כי אפשר לפברק כל דבר, ליצור דימוי לכל דבר ולהפוך כל דבר לדימוי". תכונה, שבמקרה של "רשימת שינדלר" הפכה, לדעת פרצ'ק, למסוכנת מאוד, מאחר ושפילברג מנסה "להעניק במסגרתו חיים" לעבר של השואה, "ממש כשם שהעניק חיים אשר טרם נכנסו להיסטוריה (שוכני הפלנטות הזרות) או לאלה שנמחקו ממנה (הדינוזאורים ב"פארק היורה)". מעשה ש"עלול באופן פרדוקסלי לשמש דווקא את אלה המעוניינים לחשוב שהשואה לא אירעה", מאחר והיא מצטרפת לשורת "יצירי הדמיון" השפילברגי.

במלים אחרות, פרצ'ק מתייצבת סמוך ללנצמן, שמטיל ספק בשאלה האם מותר לעשות ייצוגים בדימויים גלויים של השואה. היא אמנם אינה נתפשת לעמדה הקיצונית ההופכת כל ייצוג ישיר וגלוי שלה לטאבו, אבל היא חושבת שיש לאפשר רק לאנשים אחראים, שיודעים להבחין בייחודו של הנושא. אנשים מעין אלה, אמורים להיות מודעים לבעיות המוסריות והאסתטיות שהוא מעלה ולא לתת לפרצים יצירתיים מגלומניים שנובעים מכוחות שהם מייחסים לעצמם וליצירתם, להשתלט עליהם. מי מוסמן לקבוע מי



סצינה בדיונית מתוך "רשימת שינדלר" של שפילברג

דאור מוותר על מתן תשובה לשאלה האחרונה, אבל בהחלט לא על מתן תשובה לראשונה, זו שנוגעת לשאלה האם "רשימת שינדלר" הוא סרט "מועיל להגברת תודעת השואה". סוגייה, שדאור מציע לדון בה באמצעות בדיקת מה שהסרט מוסר על השואה למי שלא שמע עליה דבר. וזאת מתוך הנחה, שכל המשתתפים בדיון "אינם זקוקים לסרט כדי לדעת", מכיוון ש"כל מה שזכיר את השואה, ואפילו ברמז, וזקקה עליו שיעורר" בו את "תחושת הזוועה בכל עוצמתה".

חיסול הגיטו. שני אנשים, שמוצגים, לדברי אבישר, כ"אלוהים והשטן המתחרים על גורל יצורי אנוש בשאול תחתיות". ואם לא די בכך, הרי אישיותו והתנהגותו של "אלוהים" (שינדלר) מעוררת בעיות רבות, שמקורן בעובדה שהוא, בין שאר תכונתיו ומעלותיו, גם חבר המפלגה הנאצית, שתיין, רודף נשים וממון, נהנתן, בעל אינטרסים כלכליים ורודף אחר עוצמה אישית.

הקשיים והכשלים שמעלה אבישר, כמו גם המניעים האפלים שהוא רומז כי היו לשפילברג כאשר ניגש לעשות את הסרט (כלי לפרט בדיוק מה הם מניעים אלה), אינם גורמים לו לשנות, בלי שלקורא יהיה ברור לגמרי מדוע, את פסק דינו החיובי על הסרט. אמנם הוא מנסה לנמק את פסקתו בכך שהסרט תורם "לכך שאנשים רבים שלא ידעו דבר על השואה, ידעו משהו בנושא", אבל מודה בעצמו כי "ההכרה העולמית והשבחים הנלהבים הם ביטוי לנצחון של הוליווד, לא מצבת זכרון לשואה".

ואחרי עוד כמה התפתלויות, בהן נבחנו היבטים שונים בעד ונגד הסרט, מגיע גם גור הדין הסופי:

"רשימת שינדלר" הוא סרט גדול. הגדולה הזאת מוכחת על ידי הצלחתו הקופתית, הביקורות הטובות ופרסי האוסקר. אני אישית אמליץ על הסרט הזה כעל סרט גדול. אבל מושגים אלה הם מושגי הפלנטה שלנו, וצריך להוסיף אזהרה. הסרט אינו מצליח ליצור גשר אל הפלנטה האחרת, זו שאין להבינה. וכל דמיון בין הסרט והממשות של השואה, נועד להדגיש את המניפולציות העלילתיות של הסרט במקום להעביר את מעשי הזוועה.

במלים אחרות: סרט גדול וחשוב, שבשל ההצלחה וההכרה להן זכה והעובדה שתרם לכך שרבים שלא ידעו דבר על השואה ילמדו עליה משהו, לא צריך לדקדק בקטנות ולדון בשאלה מה הוא עושה לזכר השואה בחשבון הארוך. ואשר ללנצמן שכועס על הסרט וחרד, בצדק או שלא בצדק, לאופן שבו תיזכר השואה שהקנאה "תאכל לו את הלב" על שאינו יודע להפסיד להוליווד בכבוד.

"מי שיוודע לשאול"

השלישי מבין מרימי הכפפה, שזרקו לנצמן וכתב העת "סינמטק", דן דאור, ממלא את תפקידו של זה ש"כן יודע לשאול". לשבחו ניתן לומר, כי אינו נופל ב"שבי הקסם ההוליוודי". אותו "ההצלחה הקופתית", "הביקורות הטובות", "פרסי האוסקר" ואפילו "התרומה החיובית" לכך "שאנשים רבים שלא ידעו דבר על השואה ידעו משהו עליה", אינם מרשימים במיוחד. לגביו, "רשימת שינדלר" אינו סרט "טוב או רע במיוחד". לגביו, הסרט חשוב ומעניין רק מפני שעורר את השאלה "למה אנשים חושבים שהסרט חשוב, כלומר שהוא מכשיר מועיל להגברת תודעת השואה", שלגבי דאור היא חלק משאלה כללית יותר: "האם יש בכלל דרך לעשות 'פיקשן' (ולא כתבה המבוססת על סרטי ארכיון, או חזרה על לנצמן) על השואה?"

מלחמת העולם השנייה והשואה, והאופן שבו יש לזכרם ולהנציחם. ייתכן כי העולם, שנגרע מאימי המאבק בין הגושים (מערב ומזרח), הפסיק להשקיע אינסוף אנרגיות במלחמה הקשה והשחלית "להחלים" מהטראומה שעברו ארצות רבות במהלך מלחמת העולם השנייה. עמים אלה, ביניהם עמי ברית המועצות ששכלו כ-20 מיליון בני אדם במהלך המלחמה; גרמניה, שעדיין אינה בטוחה (במיוחד לאחר איחודה) בזהותה; צרפת, שעדיין מנסה לשכוח את חרפת וישי; פולין, ש"איבדה" את הקיבוץ היהודי הגדול שחי בתוכה, ואפילו יפאן, נפגעת התקפת הגרעין הראשונה בתולדות האנושות "התפנו" לבדוק את משמעות מלחמת העולם השנייה ו"השואה" השונות, שעברו עליהן במהלכה. התקרבות יובל החמישים למועד תום אותה מלחמה בוודאי סייע להפיכתו של תהליך זה לאינטנסיבי יותר. על רקע זה מובנת התרגשות מדינות העולם, וישראל בתוכן, מהסרט "רשימת שינדלר", שנסמך על יוקרתו של שפילברג ויכולתו לגרום לעולם לעקוב בנשימה עצורה כמעט אחר כל סרט שייבחר לעשות. מכאן ועד לשאלות הרוח גורל על ייצוג השואה המרחק רב, כפי שמנסה לומר לנו דאור במאמרו. שהרי אם שפילברג אינו מבדיל בין שלמי התודה שהוא מעניק לאנשי הפעולות, שהצליחו להקים עבורו את פארק הזיכרון לבין ששת המיליונים, שנרצחו בשואה, כביכול כדי לאפשר לו לצלם את "רשימת שינדלר", מדוע יתרגשו מבקרי הקולנוע וינהלו דיונים הרי גורל על "תרומתו" של הסרט "להגברת תודעת השואה"?

"מי שאינו רוצה להחליט"

עמדתו של דאור שומטת מעט את הקרקע מעמדתה של הבת הרביעית והאחרונה. זו, שאינה רוצה להחליט. הכותבת היא מרים ניק, "ניצולת גיטו קרקוב, מחנה פלשוב [שני האתרים המרכזיים בהם מתרחש סרטו של שפילברג, מ.צ.]. ועוד ששה מחנות ריכוז אחרים", שפנתחת את דבריה באמירה כי היא "חייבת להגיב". מקור החובה: היא הכירה "70% מהדינזאורים" ומהעכברים, המופיעים בסיפור האמיתי, "מלאת התפעלות" מהסרט, אך גם בעלת "הסתייגויות אחדות", שמחייבות אותה "לשחזר כמה פרות קדושות".

טענותיה מעניינות ומגוונות. ביניהן: שינדלר היה בעל קסם רב בהרבה מזה של השחקן המגלם את דמותו; שטרן האמיתי היה מבריק ורב גוני מבין קינגסלי; לא היה מנוס מלהשמיט אירועים מרכזיים בעלילה, אך בחירתם של שפילברג, תסריטאיו ועורכיו לא היו תמיד נכונות; הסרט אינו ממחיש את זעוריותם של חדרי הגיטו, שבכל אחד מהם התגוררו תשע נפשות; שפילברג נמנע, בצדק, מיצירת אפקט מסיבי של אימה בעזרת הצגת כמות הגויות האמיתית שהיתה בגיטו, שימוש בקטעי ארכיון, חיסול 70 מחולי בית החולים יחד עם הרופאה שטיפלה בהם בזמן האקציה, ריצוך

כדי להשיב על השאלה מציע דאור לקוראים "לדמיין" צופה אידאלי" שכזה. אם אפשר, צרכן משופשף של סרטי שפילברג. איש שידוע לקרוא סרטים הוליוודיים, אבל מפענח סרט רק לפי מה שהוא רואה בו, ללא דעות קדומות לכאן או לכאן. לא על יהודים ולא על נאצים, ולא על מה שקרה באירופה במלחמת העולם השנייה. צופה מעין זה יראה, לדברי דאור, את הסרט הבא:

היה פעם שבט גדול של תמהונים חסרי דמות, כמעט מטושטשי פרצוף ולא מזיקים... על העיר או הארץ שלהם השתלטה חבורת ביריונים, אנשים לא נעימים, אלימים וחמדנים ולא במיוחד מסוכנים. רק שניים מהביריונים ממש בולטים (ואלה שתי הדמויות היחידות שהסרט מתאמץ ליחד מהעדר), אחד טוב, נחמד וגם קצת ממזר ואוהב כסף, ואחד סדיסט מגעיל, מתוסבך כזה, וגם אוהב כסף.

הביריונים מגרשים את השבט מהבתים שלו, מכריחים אותו לעבוד קשה בבית חרושת, ומסיעים אותו ברכבות צפופות. הסדיסט גם מתאמן עליהם וכמה אנשים (סטטיסטים) נהרגים. מי ששם לב לדיאלוג שומע גם כי באיזה מקום אחר מכניסים אנשים מהשבט לחדרי גז, אבל מה שרואים (תמונה אחת שווה אלף מילים, לא?) זה בחורות עירומות נכנסות לחדר גדול, מקבלות מקלחות, ומחייכות, באור ההסד של המפגשים מהסוג השלישי.

בסוף, הביריון הטוב נושא נאום מגוחך ומסתלק וכך גם שאר הביריונים, והשבט הפסיבי רוכץ על יד השער של בית החרושת ומחכה שמישהו יגיד לו מה לעשות. אז בא הפרש הבורד ושולח את בני השבט (כולם, זאת אומרת כל מי שהצלחנו לזהות בתמונות הקבוצתיות של השבט, נראים דווקא די בסדר, פרט לפסיביות המזוהה שלהם) למסע אל הדרום, שם יקימו להם עיר או ארץ חדשה. וכדי שלא נשכח שהחיים זה קולנוע, השחקנים מהסרט ואנשים זקנים מהחיים עומדים יחד בתור לשים אבנים קטנות על הקבר של הטוב.

דברים כדרכונות, שמעמידות את "תרומתו" של "רשימת שינדלר" "להגברת תודעת השואה" באור פרופורציוני. מהלך, שמלמד כי ייתכן שיותר משתרם הסרט להגברת תודעת השואה, גרמה התגברות תודעת השואה לרעש שעורר הסרט. עובדה, שיתכן שנשמטה מהתודעה, הנכנעת לכוחו השיווקי של שפילברג, שלגביו כנראה, אין הבדל בין יצורים מהחלל החיצון, דינזאורים ומחנות ריכוז; ולחילופין, בין צידי כרישים עוי נפש, אינדיאנה ג'ונס ואוסקר שינדלר. נושאים ודמויות, שההסבר לכך שהמבקרים לא הדגישו מספיק את העובדה ששפילברג כנראה אינו מבדיל ביניהם, נובע מהעובדה שמעמד השואה והמאבקים על ייצוגה הפכו למשמעותיים בכל העולם בשנות ה-80 וה-90.

סימנים רבים מצביעים על כך. ביניהם, מוזיאון השואה בווינגטון ודיונים אינסופיים בכל ארצות אירופה על משמעות



סצינה אמיתית, בהשתתפות הספר מטרבלינק, אברהם בומבה, במספרה בחולון – בסרטו של לנצמן

סצינות מסוימות כפי שצילם; ומתי הוא ראוי לגינני על שייפה פרטים שונים במציאות או הציג את היהודים בצורה לא ראויה או מאוזנת.

שתי האפשרויות אינן פשוטות, למרות שהאפשרות הראשונה נראית ה"קלה" מבין השתיים. וזאת מפני שהיא גורפת וכרוכה בהכרזה על כך ששפילברג עשה, כמעט ניתן לומר כצפוי, עוד סרט הוליוודי אולטימטיבי ויש צורך להתייחס אליו בהתאם. עמדה בהירה ונחרצת, שלא תשנה את העובדה שמרבית האנשים ימשיכו לראות ב"רשימת שינדלר" כפי שהם רואים במרבית הסרטים ההוליוודיים מייצג מובהק של האמיתות המתקתות, הפשטניות, הברורות והשיקריות על החיים, שבני אדם כה שמחים, שהוליווד "מפתה" אותם להאמין בהן. האפשרות השנייה, כמוכח הרבה יותר מסובכת, משום שהיא כרוכה בהקמת ועדה משותפת של ניצולי שואה (כל עוד יהיו כאלה בנמצא) והיסטוריונים (כאלה תמיד יהיו בנמצא), שתדון ותנתח כל סרט ותאפשר לצופים בו לדעת עד כמה הוא נאמן למציאות.

שתי האפשרויות ממחישות עד כמה הוויכוח על "רשימת שינדלר" הוא מלאכותי. הוליווד (ושאר מרכזי הקולנוע המסחרי-בידורי), על שפילברגיה, תמשיך לעשות סרטים על השואה כל פעם שיעלה רצון מלפניהם, מבלי לקבל רשות לכך מהלנצמנים למיניהם, ושאר

גולגולות של תינוקות ורצח המוני של ילדים "במעמד המעבר מהגיטו למחנה פלשור".

לדבריה, פעל שפילברג בחוכמה כשבחר לא להציג את מעשי האכזריות הגורעים ביותר של הנאצים, מאחר ואילו עשה כן היה מואשם "בעשיית סרט זוועה דמיוני". כמו כן היא משבחת אותו על שלא נבהל מלצלם את הנשים העוברות סלקציה בעירום, ומגנה "אחד ממבקרי הסרטים", שהעז לכתוב כנגד מעשה זה בטענה שמבקר זה סובל מנטייה פרוורטית משום שהוא סובר כי שפילברג היה יכול "להסריט סצינה של סלקציה ללא עירום".

ככלל, נחלקים טיעוניה לגבי הסרט לשלושה סוגים: הענקת שבחים לשפילברג על שנמנע מלכלול בסרט סצינות מסוימות; הגנה עליו מפני טענות המאשימות אותו על כך שבחר לצלם סצינות מסוימות כפי שצילם; גינני על שבחר לייפות פרטים שונים במציאות (למשל, הצבת מגרש משחקים לילדים בגיטו), לא להציג חלק גדול מהיהודים ובעיקר את אלה שלא נימנו עם דלת העם, והצגת חלק מהיהודים ובעיקר את העשירים שבהם "לפי מיטב המסורת של השבועון האנטישמי 'שטירמר'".

כאשר היא גומרת לשטח טיעונים אלה, באה ניק להעריך את הסרט. וכאן הערכה גורפת: "אנו, יהודי העולם, חייבים, לשפילברג חוב גדול על כי העז להתמודד ולשחזר את הסיפור האמיתי הזה, ללא אילתורים וקישוטים". וכמו בכדי להאדיר את הרושם היא מוצאת לנכון להתנצל על כך שהשמיצה "סרט מדהים זה", ולהגן עליו מפני ההאשמות, שהטיח כנגדו קלוד לנצמן. "כמו כן", היא כותבת לקראת סוף המאמר, "אין זה חשוב שקלוד לנצמן משווה את מותו של שינדלר לאינדיאנה ג'ונס", ומסבירה: "החוב שלנו כלפי לנצמן לא פחות גדול, על אף הברלי הקונספציה בין שני הבמאים".

במחי יד מיישבת מרים ניק את אחד הסכסוכים הסינמטוגרפיים, ואולי אף האסתטיים, היותר סוערים של השנים האחרונות. במבט ראשון נראה, כי לכאורה באמת הדבר אפשרי: תחינה שתי האופציות זו לצד זו בשלום. מבט שני מראה, כי אין זה פשוט כל כך. וזאת, מאחר ואם שינדלר הוא אכן אינדיאנה ג'ונס, יש לומר זאת בבירור ולהתמודד עם המשמעות שיש לכך. ואם אין זה המצב, צריך למצוא את הקוד שבועזתו יש לראות את "רשימת שינדלר". במלים אחרות, אם מדובר בסרט פעולה הוליוודי קונוונציונלי, ששפילברג שבע הכרישים, האיטיים והדינאמיים, החליט למקמו ממניעים היסטוריים, משפחתיים ואולי גם קרייריסטים בפארק השואה שהקים לעצמו אי שם ליד קרקוב, הרי צריך לראות אותו בהתאם, ולבחון כמה ריגושים קתרזיסיים הוא מצליח לגרום לצופים בו. ולחילופין, אם מדובר בסרט חשוב, ש"יהודי העולם" חייבים להודות לשפילברג ש"העז, לעשותו, יש לחבר את הקוד שיאפשר לנו להבין מתי שפילברג ראוי לשבחים משום שנמנע מלכלול בסרט סצינות מסוימות, או שבחר לצלם

(1992). שפירא היסטוריונית חשובה של הציונות ואחת מהכותבות המתמחות בהפיכת סוגיות שונות בהיסטוריה זו לפופולריות (כמובן הטוב של המלה) מקטינה את מרכזיות השואה בהתפתחות ההיסטוריה הציונית בכלל ואתוס הכותניות הציוני (שהיא מכנה האתוס האופנטיבי) בפרט. ניתן ללמוד על כך מהחלק הראשון של דברי הסיכום שלה לפרק "השואה והכות", שבו היא כותבת:

היישוב היהודי ברובו התקשה להזדהות עם היהודים שהלכו "כצאן לטבח". היתה זו פגיעה ברימוי העצמי, שלא ניתן היה להתגבר עליה. תחליף חלקי לכך נמצא בהזדהות עם מסמלי הלחימה בגולה, מורדי הגיטו. במקביל, הופנתה האנרגיה הנפשית שיצרה השואה כלפי חוץ. חלה "החצנה" של השואה. היא היתה לחשבון פתוח, שאינו מסתיים לעולם, בינינו לבין אומות העולם. השואה לא יצרה רגישות אנושית ומערכת יחסים אחרת בין יהודי ליהודי. היא לא גרמה לשינויים בהשקפת העולם, היא לא יצרה תפישה סוציאלית או לאומית חדשה. כל אלה היו מחייבים הפנמה של הניסיון היהודי בשואה, מה שלא קרה, לפחות לא בטווח הקצר. רגישות הזעם, התסכול והאשם מצאו את אפיקם אל הצהרות רטריות, אל תפישה כוחנית חשופה של יחסי אומות ואל המאבק על גורלה של הארץ (שם, עמ' 462).

התשובה השלישית מופיעה בספרו של תום שגב "המילין השביעי" (1991). שגב, עיתונאי והיסטוריון המתמחה בשחיטת "פירות קדושות"², הצליח למצוא את "שביל הזהב" בין עמדותיהם של שפירא וצוקרמן. וזאת מפני שעל רקע עמדת שפירא "המכחישה" את חשיבות השואה כדומיננטית בתהליך הקמת מדינת ישראל ועיצוב החיים בתוכה וטוענת כי זו התחלפה ב"חשבון פתוח, שאינו מסתיים לעולם בינינו לבין אומות העולם"; ועמדת צוקרמן, ש"מטשטשת" את המקום "האמיתי" שהיה לשואה בתהליכים הנזכרים באמצעות ראייתם הגורפת כ"אינסטרומנטליזציה אידאולוגית של השואה", הוא מצליח לחשוף בשורה ארוכה של נושאים, שלב אחר שלב, את תהליכי התמודדותה של החברה הישראלית עם השואה. תהליך, שלמרות שאינו תף מהבעת דיעה, מצליח להימנע מנפילה אל המלכודות של ההמעטה מחשיבות השואה והתהליכים שתוללה מזה וראיית תהליכים אלה דרך קוף המחט הצר של האידאולוגיזציה המיתית-פוליטית.

מאחר ולא ניתן במאמר מעין זה לסקור בהרחבה את שלושת הספרים הנזכרים (צוקרמן, שפירא, שגב), יש לנסות להבהיר בקצרה מה מותר ספרו של שגב על ספרי האחרים, ובאמצעות כך מהי העמדה שיש לנקוט כלפי סרטו של שפילברג. לשם כך ניתן להשתמש בציטטה קצרה מספרו של שגב, שבמבוא לספרו, תחת הכותרת "הטריפ של ק. צטיניק"³, כותב:

לצד ההשפעה האמיתית של מורשת השואה היתה הרטוריקה; עם השנים היו שסילפו את השואה, ניצלוה, הצטעצעו בה, מיסחרו

האנשים המאמינים כי יש להם בעלות על הנושא. ייתכן אף כי הצלחת "רשימת שינדלר" תגביר את קצב עשייתם. במקביל, ימשיכו אנשים אחרים כמו לנצמן לחפש דרך לעשות סרטים, שאינם נענים לקוד ההוליוודי, על הנושא, תוך כדי כך שהם מגנים קוד זה, שמן הסתם, סרטים שיעשו על פיו יביאו תמיד יותר צופים לבית הקולנוע מאשר סרטיהם.

"אחד מי יודע" או "משלושה יוצא אחד"

לכאורה הוויכוח בין ארבעת "השופטים", שמונו על ידי כתב העת "סינמטק" לחרוץ את דינו של "רשימת שינדלר", אינו יותר מאשר ויכוח פנימי בין ארבעה מבקרים-תיאורטיקנים, שנדרשו להעריך את מקומו וחשיבותו של הסרט עתיר ההצלחה של שפילברג. למעשה, זהו חלק מוויכוח הרבה יותר גדול על האופן בו צריך ומותר להתמודד עם השואה. ויכוח שלא במקרה הוא אחד מהוויכוחים "החמים" המתנהלים במערכות התרבות הישראלית, האירופית והאמריקנית של שנות ה-90.

ניתן להרחיב את הדיבור על השאלות כגון מדוע דווקא היום, באיחור של כ-50 שנה, התלהט הוויכוח? מדוע הוא היה רדום במשך שנים רבות כל כך? מדוע היה צריך להמתין לסרטים כ"שואה" ו"רשימת שינדלר" שנים רבות כל כך? אבל דומה כי התמקדות בכל אחת מהשאלות תהווה סטייה מהשאלה החשובה באמת: איזה תפקיד ממלא ייצוג השואה בתרבות של ימינו בכלל? ומכיוון שמדובר במאמר המתמקד בהתמודדותה של מערכת התרבות הישראלית – איזה מקום ממלא הנושא במסגרתה? וזאת מתוך הנחה כי מקום זה הוא רלוונטי גם למקום שהיא ממלאת במערכות תרבות אחרות.

שלוש תשובות עקרוניות ניתן לתת לשאלה הנזכרת. לראשונה ניתן למצוא ביטוי נרחב בספרו של משה צוקרמן "שואה בחדר האטום" (1993). צוקרמן, מבחירי ההיסטוריונים של התרבות הישראלית, רואה במרבית איזכורי השואה במסגרת התרבות הישראלית ביטוי של ניצול השואה לצרכים אידאולוגיים. ראשית התהליך בניצול "מצפוני המיוסר-משהו של העולם בעקבות שואת היהודים לצורכי קידום הקמת מדינת ישראל" (שם, עמ' 25), וסופו בראיית מלחמת המפרץ כעוד ניסיון של העולם להשמיד את היהודים (שם, עמ' 77-79). תהליך זה, שצוקרמן מכנה אותו בשם "אינסטרומנטליזציה אידאולוגית של השואה", מנע לדעתו מהחברה הישראלית להתמודד עם המשמעות ההיסטוריות "האמיתיות" של השואה. וזאת מפני שהחברה הישראלית בחרה להתמודד איתה רק בדרכים שאיפשרו לה לעשות דרוקציה ל"קודים אידאולוגיים" של המשנה הציונית, שלפיהם יש לנצל כל אירוע אפשרי לטובת הצדקת קיומה והתנהגותה הצודקת והמוצדקת או המוטעית והנפשעת של החברה הישראלית.¹

התשובה השנייה נמצאת בספרה של אניטה שפירא, "חרב היונה"

ובהבנה. וזו כוללת גם את התגובות השונות העיוניות והאזהרות לסרטו של שפילברג, כמו גם לסרטים וספרים נוספים שניסו, מנסים וינסו להתמודד עם השואה.

1. צוקרמן הושפע בעמדתו לא מעט ממאמר קצר שפירסם יהודה אלקנה ב"הארץ", ב-2 במרס 1988 תחת הכותרת "בזכות השיכחה".
2. למשל, בספרו "1949 הישראלים הראשונים", בו ניסה לבחון את מקור המתיחות והקונפליקטים שניתן למצוא ביחסי ערבים-יהודים, מורחיים-אשכנזים ודתיים-חילוניים בחברה הישראלית.
3. יחיאל דינור, הידוע גם בשמו הספרותי ק. צטניק, הוא אחד מהעדים הבולטים שהשתתפו במשפט אייכמן. במהלך עדותו, כשדיבר על אושוויץ, טבע את הביטוי "פלנטה אחרת" בכדי לנסות ולהמחיש כמה קשה להבין את מה שהתרחש בתקופת השואה. הוא התמוטט על דוכן העדים בצורה שהביאה אותו ליהפך לאחד מגיבורי המשפט. לאחר מכן היה מעורב ב"אירועים" שונים הנוגעים למורשת השואה, כשאתר הבולטים שלהם היה גניבתו והשמדתו של עותק יחיד של ספר שירים, שכתב לפני השואה, מהספריה הלאומית.
4. בהקשר זה ניתן להביא כמשל את המחלוקת בין תום שגב לבין ההיסטוריונים יהודה באור וטוביה פרילינג, שנפרשת על פני מאמר ארוך ומקיף בשם "המיליון השביעי כמצעד האינולות והרשעות של התנועה הציונית", שכתב פרילינג במאסף "עיונים בחקומת ישראל" (1992), ומאמר קצר ופולמוסי בשם "לא תום ולא שגב", שכתבו באור ופרילינג בגיליון 160-1 של "עתון 77" (מאיוני, 1993).
5. וכך הוא כותב על מהפך זה ומשמעותיו: בדומה לרטוריקה, לפוליטיקה ולעתונות, החלו גם הספרות, השירה ובעיקר הדרמה הישראלית שנכתבה בימי מנחם בגין והמלחמה בלבנון, ליצור השואה בין הישראלים לבין הנאצים... הפופולריות של השואה גברה משנה לשנה. בין "חידון הגבורה" בטלוויזיה הממלכתית, כשידור ישיר מאושוויץ, לפירסום המהדורה העברית של ספר אמריקני המתאר את השמדת היהודים בציורי קומיקס, התרחבה תודעת השואה בישראל והיתה לחלק בלתי נפרד משגרת היום-יום. זה התבטא באולמות הקולנוע ועל בימות התיאטרון, כתנויות הספרים וככלי התקשורת: במחצית השנייה של שנות ה-80 לא היה כמעט יום מבלי שהשואה תוזכר בהקשר זה או אחר באחד העתונים (שם, עמ' 385).

אותה. ככל שנוכל לדעת שהווייתם הישראלית החילונית לבדה אינה מסוגלת להציע להם זהות עם שורשים התמכרו ישראלים רבים למורשת השואה בכעין פולחן פופולרי וסגידה ביזארית לעתים לזכרון, למוות ולקיטש. בשלב מסוים היתה השואה לאחד המקורות לזהותם הקולקטיבית, כפי שהיתה לששת מיליון קורבנותיה. על כן קראתי להם "המיליון השביעי" (שם, עמ' 9).

מפיסקה זו ניתן ללמוד על גישת שגב לשואה: אי השיפוטיות. אמנם לא כל מי שהתייחס לספר⁴ הסכים לכך, אבל דומה כי אין להתעלם מכך שיותר גישתו של שגב במיוחד כאשר משווים אותה לספרי שפירא וצוקרמן היא בקבלת תהליך ההתעסקות המסיבי בשואה כתהליך המתחייב מעוצמתה ומהקושי להתמודד עם מכלול משמעותיותה. לגבי שגב, ההתעסקות בשואה בדרכים שונות, ובכלל זה באמצעות סרטו של שפילברג, היא מתוך חיפוש אותנטי אחר מהותה ומשמעותה של הזהות היהודית והישראלית. חיפוש זה אינו ניתן למניעה ואינו ראוי לשיפוט כי אם לאיבחון, ולכן אין טעם להמיר את איבחון בהתעלמות ממנו (שפירא) או בשיפוטו (צוקרמן).

שגב אמנם אינו חף משיפוטיות במיוחד כאשר הוא כותב על ה"אינפלציה" שחלה בשימוש בשואה מאז המהפך הפוליטי של ה-17 במאי 1977, שבו עלה הליכוד לשלטון,⁵ אבל דומה שהוא משלים עם התהליך כמשהו שמתחייב עם העלאתו של נושא טעון ומודחק לדיון. ובלשונו של שגב (שם, עמ' 469): "ככל שהשואה התרחקה העמיקה נוכחותה כטראומה אישית ומשפחתית שקבעה את מהלך חייהם של הישראלים, את המרקם הרגשי שלהם ואת השקפת עולמם, מקור ששאבו ממנו את מרכיבי זהותם כיחידים וכקבוצה".

על פי תפישה זו, "רשימת שינדלר" הוא חלק מתהליך מחוייב מציאות. תהליך שבמסגרתו רק טבעי שיצוצו לצד סרטים כמו "שואה" של לנצמן, סרטים כמו "רשימת שינדלר" של שפילברג. שניהם, כמו גם יצירות אמנות וספרי מחקר נוספים, מהווים חלק מתהליך פוסט-טראומטי נורמלי שיש לקבלו כהכרח בל יגונה, שאפשר להצביע על חסרונותיו אבל חובה לקבלו בסובלנות