

לנגן בפסנתר של ג'יין קמפיון: ביצוע פוליטי

קרול ג'ייקובס¹

תרגום ועריכה מדעית: ניר קדם

2: EXERGUE

"אני מבקשת מהים לקבל אותי בזרועות פתוחות".

טונג'יה בייקר³

כומר קתולי, כוהן דת פרוטסטנטי ורבה פוסעים יחד על חוף הים. מלאך אדיר ממדים ושקוף כנפיים ניגש אליהם. הוא מודיע כי אחרית הימים קרבה ובאה, ומספר להם על המבול העתיד לבוא למחרת. הכומר ממהר לשוב לכנסייתו ופניו טרודות ביותר. "סוף העולם בפתח", הוא מדקלם: "כולנו צריכים להשמיע וידויים אחרונים, לזכות במחילה ולהתכונן לעולם הבא". הכוהן הפרוטסטנטי חוזר אל צאן מרעיתו. "בתוך יממה אחת", הוא קורא, "תתכסה כל הארץ מים. עלינו להכין את השכל ואת הלבבות לקבל את רצון האלוהים". הרבה עושה אף היא את דרכה בחזרה לקהילתה. בתחושת דחיפות גדולה היא נפנית אל קהלה ומכריזה: "יש לנו רק עשרים וארבע שעות ללמוד לחיות מתחת לפני המים".

בסופו של דבר, עלינו ללמוד לחיות מתחת לפני המים. אם יש מן המוסר בסרטה של ג'יין קמפיון, הפסנתר, הרי שבזאת הוא נעוץ.⁴ או שמא עלינו להשלים כמיטב יכולתנו עם

1 הערות העורך המדעי, ניר קדם, מופיעות בסוגריים מרובעים לכל אורך המאמר. העורך מבקש להודות למחברת על דיאלוג מתמשך שסייע בקבלת הכרעות עריכה ותרגום. כותרת המאמר בעברית נבחרה על ידי המחברת. המאמר פורסם במקור באנגלית: Carol Jacobs, "Playing Jane Campion's Piano: Politically", *Modern Language Notes* 109, 5 (Dec. 1994), pp. 757-785.

2 אנגלית: מילה המציינת כתובת המוטבעת בקצה של גב מטבע או מדליה. מקורה של המילה ביוונית, בהלחם של "ex" – "מחוץ ל-" ו-"ergon" – "עבודה", כלומר: מה שמחוץ ליצירה]

3 Jane Campion, *The Piano*, New York: Hyperion, 1993, p. 146. ציטוטים מתוך הפסנתר הם עניין מורכב. ראשית, הדיאלוג הנשמע בסרט וזה המופיע בתסריט אינם זהים תמיד. פרט לכך, סצנות רבות מן התסריט אינן מופיעות בסרט, ואילו חלק מן הדיאלוג בסרט אינו מופיע בתסריט. במאמר זה, ציטוטים של טקסט מדובר נלקחו בדרך כלל מן הפסקול (אלא אם התסריט כלל וריאציה מאירת עיניים). כאשר הציטוט אינו קיים בתסריט כלל, מופיע אחריו הסימון (סרט). במקרים אחרים, מספר העמוד המצוין מתייחס למקום בתסריט שיש בו גרסה כלשהי של הטקסט המצוטט. תיאורי סצנות לקוחים מן התסריט. עם זאת, מראי מקום מעבר לעמוד 123 שאובים מן החלק האחרון בספר, שכותרתו "על עשיית הפסנתר" (*The Making of The Piano*). שם מובאים דברים מרתקים מפי קמפיון, צ'פמן (המפיקה), דרייבורו (הצלם), השחקנים ומשתתפים אחרים בהפקה.

4 [את המילה "מוסר" (moral) אפשר לתרגם כאן ולאורך הטקסט כמה שמתקשר לטיבו המוסרי של טקסט (לאופן שהוא מבחין בין טוב ורע) וגם כ"מוסר השכל", כלומר כלקח מעשי וחינוכי שבא

העולם שסרט זה מדמה בחזונו – שגם אנחנו נמנים עם שוכניו, פחות או יותר – כעולם המצוי תחת הים, ארץ־ים חדשה, כביכול. אבל שום צופה אינו יכול שלא לחוש כי הסרט הזה אופף עצמו בחשד של כפירה שאולי אין בו בעצם מוסר. קשה יהיה לבאר זאת.

הפוליטיקה של הפסנתר, המתרחש בניו זילנד באמצע המאה התשע עשרה, מתמודדת במובהק עם סוגיות בנות ימינו הקשורות בפמיניזם, קולוניאליזם וסביבתנות: היא מדברת ברהיטות, בבחינת מחאה נגד היררכיות ברוטליות ומלאכותיות. כמעט כל הכרעה בנוף הגאוגרפי והאנושי של הפסנתר מתקבלת, כך נדמה, בשם הטבע. אל מול עריצות השלטון הקולוניאלי ותוקפנותו האקולוגית, דמויות הילידים המאורים (Maori) והצמיחה הפראית של סבך היערות הניו זילנדי⁵ מציעות משקל־נגד מספק מבחינה מוסרית. למגבלות הוויקטוריאניות המוטלות על נשים, המצוירות כנתונות בכלא מלבושיהן הרשמיים, הסרט משיב בפמיניזם שמגדיר את עצמו באומץ במונחים של תשוקה וסיפוקיה העירומים.

אודה ואתודה כי כוח המשיכה הראשוני של הסרט הזה היה נעוץ, מבחינתי, בעיקר במה שנראה כפמיניזם שלו, בתשומת הלב שהוא מקדיש לאישה שדַעַת־עצמה נחרצת⁶ ושמכריזה בתוקף על קולה. אבל זהו סרט שמתעקש לשלוף אותנו בכוח ממסתור של איזו אנאלפביתיות עיוורת, שמאלץ אותנו להקריא בקול שאולי איננו קולנו שלנו; זה סרט שמתעקש לאלץ אותנו לראות. כמו כלב ששודל לצאת ממקומו שמתחת למרפסת בסופת גשמים עזה, איננו יכולים שלא להירטב.⁷

אם הפסנתר מתמקד בבירור בסוגיות מוכרות בנות ימינו; אם פיתוייו הם מהסוג שבו מושג מסוים של הטבע בה"א רבתי מוצע כפתרון לעוולות פוליטיות; אם הצופה נמשכת ממוגנטת אל החיזיון ונאלצת לראותו בדרך זו – הרי שבסרט עצמו אי אפשר לאתר במדויק את נקודת התצפית הזו. יש בו לכל אורכו, אבל בפרט באופקים החידתיים של סצנות הפתיחה והסיום, מדודס אחר (אני מהססת לומר – של תיאורטיזציה) של הפוליטי. ובכל זאת, הייצוג בדימוי (imaging) והדמיון (imagining) של הפוליטי, לצד תשומת הלב המפורשת לסוגיות חברתיות, קשורים במפגיע בביצוע של הסרט.⁸ עולה מכאן האפשרות

לידי ביטוי הן בהתוויות מוסריות (כגון, "הבטחות צריך לקיים") הן במסר המפורש של משלים וטקסטים ספרותיים (כמו אלו של מעשיית כחול־הזקן המוזכרת בהמשך).

5 [במקור: the bush. אין הכוונה רק למרחבי יער צפופים וירוקים הצומחים פרא, אלא באופן ספציפי יותר ליערות ולשטחים המיושבים בניו זילנד שנעשתה למושבה בריטית בשנת 1841].

6 [במקור: A woman who knows her own mind. ביטוי זה חוזר על עצמו במאמר ומציין שני מובנים בו־בזמן: באחד, כביטוי, הכוונה לאישה עצמאית ונחרצת שרצונותיה, כוונותיה ומחשבותיה ידועים לה בבירור. בשני, אם נקרא אותו כפשוטו, הכוונה לאישה שמודעת לעצמה. "דעת עצמה נחרצת" משמר את שני המובנים האלו. מסיבה זו, המילה mind תורגמה לאורך המאמר כ"דעת": מה שמציין ידע, ידיעה ותבונה, כולל תהליכי המחשבה, הרצייה והכוונה האנושיות הכרוכות ביכולת התודעה העצמית].

7 [בקטע זה, כמו במקומות רבים לאורך המאמר, ג'ייקובס משתמשת במטפורות או בלשון פואטית המרמזות לאירועים המתרחשים בסרט עצמו. כאן, לדוגמה, ג'ייקובס מרמזת לסצנה שבה פלורה מנסה נואשות לגרום לכלבה המפוחד מסופת הגשמים לצאת ממקום מסתורו, תחת מרפסת ביתו של ביינס].

8 [במקור: the film's performance. מושג ה"ביצוע" מרכזי במאמר זה, וג'ייקובס נעה בין כמה ממובניו: (1) ביצוע במובן הפשוט של עשייה, להוציא לפועל משהו; (2) ביצוע במובן תיאטרי ומוזיקלי:

– אם לא לגמרי המימוש – לאופן אחר של שחרור, שחרור שמפציע מפצע של הגמוניות ספציפיות. האפשרות הזו באה לסרט כטבע שני, חרישית, ולעתים קרובות בלא תודעה- עצמית, כלומר היא באה לסרט כמעט מבלי שנבחין בה.

אין ספק כי כל זאת עוכר שלוהו עד בלי די, ואולי גם יש בכך כדי להסביר את האיכויות הטורדניות של היצירה. ראיות לכך נמצא בתגובות לסרט מצד מבקרים וצופים כאחד.⁹ האם זהו סרט מעורער? בפרפרזה על דבריה של מרי קנטוול בנוי יורק טיימס לפני שנה,¹⁰ הדבר הראשון שרוצים לדעת על ג'ין קמפיון, שכתבה ואף ביימה את הסרט, הוא "האם היא שפויה" (Cantwell, 40). או כפי שמהרהר סטיוארט, בעלה של איידה, על אשתו החדשה: אפילו אם מקבלים את צורת התקשורת המוזרה שלה, בכל זאת נשאלת השאלה אם אין כאן משהו מעבר לזה, "אם אין לה בעיה בראש" (39). או שאולי הארווי קייטל ניסח זאת באופן מדויק יותר: "ג'ין קמפיון] בפעולה, כמו בריזה חמימה" (Cantwell, 51).

ה"פעולה" הזו (play)¹¹ פירושה לספר סיפור טוב. סיפור סימטרי באורח מחשיד, הממוסגר בראשיתו ובאחריתו במסעות ימיים. את המסע הראשון מקדימה קריינות (voice-over)

הופעה, הצגה או השמעה של יצירה בפני קהל; 3) ביצוע במונח הלשוני, כשהכוונה בעיקר למבעים ביצועיים בשפה – טענות שאינן אמיתיות או שקריות, אלא עושות משהו בעצם אמיתותן. מובן רב השפעה זה הוגדר ונדון בכתביו של הפילוסוף ג'ל אוסטן.]

9 שתיים מן הביקורות המאלפות ביותר הופיעו ב-*National Review* וב-*The New Republic*. פרסומן של שתי מתקפות סימטריות כאלה, האחת מימין כביכול והשנייה משמאל, שהן גם מבדחות מאוד (אמנם בלי כוונה), כמעט מעלה את החשד שקמפיון חיברה אותן בעצמה בשמות בדויים. ג'ון סיימון מביע תרעומת שמדגישה שוב ושוב את הבגידה במציאות. אבל סיימון מתרעם לא פחות על הדיוק ההיסטורי שמפגינה קמפיון שנדמה כי פרטיו צורמים בחוסר-סבירותם: "אבל מבחינות אחרות, מיס קמפיון נוקדנית בכל הנוגע לדיוק, בייחוד כשדיוק כזה נראה או נשמע לנו מגוחך, כמו למשל כאשר אנשים לובשים בגדי רחוב ונעליים מלונדון בעודם מבוססים בבז' ה'ג'ונגל" (John Simon, "Praise Jack, Shoot 'The Piano'", *National Review*, 27/12/93, p. 67). סטנלי קאופמן מטופש ממנו רק במעט. הדבר שמאיים עליו בסרט – ללא ספק משום שהוא מתחיל להבין אותו – הוא העובדה שהוא קורא תיגר על מושגים נוחים להבנה: "בסוף היא וקייטל עוזבם יחד, ובדרך הפסנתר מושלך לים. וואו. איזה סמל – הפסנתר על קרקעית האוקיאנוס. רק טמבל כמוני יכול לשאול מה בדיוק הוא אמור לסמל – שהרי בסופו של דבר, האנטר נותרת אילמת ומנגנת בפסנתר אחר, עם פיסת מתכת בקצה אצבעה הפגועה. כל רגע בסרט מרופד בגבהות-רוח מחניקה הממאנת לחבר סמלים לתמות נהירות (Stanley Kauffmann, *The New Republic*, 13/12/93, p. 31): "הפסנתר... הוא גב מפורט לעייפה וסמלי באופן חלול של הבלים דביקים. הכותבת והבימאית הניו-זילנדית ג'ין קמפיון, שיצרה סרט מעניין מן האוטוביוגרפיה של ג'נט פרייס... נסוגה כאן אל הפיזיות הסמיכה, המודעת לעצמה, של סרטה הראשון, *Sweetie* (שם, 30). נראה שקאופמן חש יותר בנוח עם סיפורים על "טרופות-דעת" סבילות לגמרי כמו ג'נט פרייס, ומכל סרטיה של קמפיון מעדיף דווקא את זה ששבר מוסכמות פחות מכולם, על פני ה"הבלים" הצורניים והתוכניים כאחד של *Sweetie* ושל הפסנתר.

10 Mary Cantwell, "Jane Campion's Lunatic Women," *New York Times*, 19/9/1993

11 [במקור: Play. זוהי כמונח אחת המילים הטעונויות ביותר במאמר הזה, בין אם היא עומדת בפני עצמה ובין אם כחלק מביטוי (כמו זה בשורה הקודמת – at play, שפירושו "בפעולה"). היא משמשת במספר מובנים, אפילו בכותרת המאמר עצמו, שלעתים התרגום נאלץ להכריע ביניהן. בתור פועל, אפשר לתרגמה כך – לשחק, לנגן, לגלם תפקיד בהצגה או בסרט. בתור שם, אפשר לתרגמה כמשחק, נגינה, הופעה (בהצגה או בסרט), כמחזה וגם כפעולה, או ביצוע (ובכך היא כבר

מסקוטלנד המתורבתת של המאה התשע-עשרה, ובתום המסע האחרון מושמעת קריינות מימיה הראשונים של העיר נלסון. קריינות – כי איידה מקגרת' החליטה לחדול מדיבור כשהייתה בת שש. "מוזר", היא אומרת לנו, "שאני לא רואה את עצמי כשותקת, כלומר, בזכות הפסנתר שלי" (9). היא, בתה הקטנה פלורה, וכמובן הפסנתר, מגיעים אל חופיה השוממים של ניו זילנד. אביה השיא אותה לפני שיצאה לדרך לאדם שמעולם לא פגשה, ל"פאקה" ¹² מזדקן בשם אליסדר סטיוארט.

אם איידה אינה מסוגלת לדבר, הרי סטיוארט בברור אינו מסוגל לשמוע. הוא מתעלם – לכל הפחות – מבקשותיה לסחוב מן החוף את הפסנתר (שסטיוארט סבור, בטעות מאלפת, שהוא מסגרת מיטה), ומותיר אותו שם, לזעמה הגובר והולך, חשוף לגשם ולמי הגאות. איידה ופלורה משדלות את ג'ורג' ביינס המסויג, שמוצאו אירופי אבל רוחו מאורית, ¹³ לקחת אותן אל החוף שבו נחתו. שם, בסצנה יוצאת דופן ביופייה, בעוד איידה מנגנת את המוזיקה המרוממת "הבלתי מרוסנת, האמוציונלית" (35) שתדרוף את הסרט כולו, היא הופכת ליצור מלא-שמחה וחסר עכבות. כי אם בחרה בפסנתר שיחליף את קול הדיבור שלה, הרי שכלי הנגינה, זה ברור, טבעי יותר מן המקור: לא זו בלבד שהוא ביטוי כן יותר לאיידה הפנימית (זה מובן מאליו), אלא שהוא גם מזוהה עם היופי השמשי של המחויף-לבית, ומאוחר יותר גם עם החושניות הפנים-ביתית של התשוקה המינית. כאן, בעוד ביינס צופה בה מנגנת, בעוד הוא מקשיב לקולה האמתי, כמו שאומרים, הוא נופל שדוד.

ביינס הוא אדם שיודע למה הוא משתוקק. הוא משכנע את סטיוארט בקלות להסכים לעסקת חליפין שבמסגרתה יקבל את הפסנתר ושיעורי נגינה מאיידה בתמורה לשמונים אקרים אדמה. סטיוארט רואה בו מעין שוטה, כי סטיוארט משקיע את כל מרצו ברכישת אדמותיהם של המאורים "במחיר סביר מאוד" (32), כדבריו. אנחנו רואים אותו מציע לילידים שמיות ורובים בחיוכים מעושים של רצון טוב. וכשהם מסרבים להיפרד מן האדמה, אנחנו שומעים אותו מתלונן באוזני ביינס, יד-ימינו המשמש לו מתורגמן:

ביינס וסטיוארט צועדים במעבה היער, סטיוארט כורע תחת משקל שמכותיו, פניו סמוקים ונרגזים.

סטיוארט: בשביל מה הם צריכים את האדמה הזאת? הם לא עושים בה דבר. הם לא מעבדים אותה, הם לא שורפים ומבראים אותה, כלום. איך בכלל הם יודעים שהיא שלהם...? (70).

קרובה מאוד למילה (performance). גייקובס קושרת את כל המובנים האלה בפעולת הקריאה עצמה של טקסטים ודימויים המבוצעת באופן פוליטי. בתכתובת לא רשמית שלי עם גייקובס לקראת פרסום המאמר בעברית, היא אישרה זאת והוסיפה (והסכימה שאכלול דבריה אלו שתרגמתי כאן): "דמיינתי את עצמי מנגנת בפסנתר, והפסנתר בו אני מנגנת הוא סרטה של ג'ין קמפיון הפסנתר. המטפורה לה התכוונתי היא שכתובת ביקורת, פרשנות, היא כמו לנגן על כלי נגינה. הכלי בו אני מנגנת איננו פסנתר של ממש, אלא מושא הפרשנות שלי. סרט קולנועי, שבמקרה קרוי (ה)פסנתר. ואני קוראת/מנגנת באופן פוליטי".

12 פאקה (pakeha) הוא המונח המאורי (והניו-זילנדי) לאדם לבן.

13 [המאורים הם התושבים הילידים של ניו זילנד שחיו בה טרם הגעת האדם הלבן האירופי. לניו זילנד הם הגיעו, כפי הנראה, בגל הגירה מטהיטי במאה התשיעית לספירה.]

סטיוארט, לעומת זאת, יודע שהאדמה היא שלו. סביבת ביתו פצועה כולה בגדמי עצים חרוכים, מתים, "אקרים על אקרים בוציים של... פְּרוֹת וְהַבְּעָר" (140).¹⁴ כשאינו קונה אדמות או מבעיר את הצמחייה הגדלה עליהן, הוא מבקע עמודי גידור, מסמן אותם בראשי התיבות של שמו ובסרטים קטנים, אדומים כדם, ונועץ אותם בקרקע כדי לסמן את גבול נכסיו. הגיוני לגמרי, לפיכך, שבהמשך הסרט, כדי להכיל את תשוקותיה של אשתו שאותה גילה בחברת ביינס, הוא ממסר לחלונות ולדלתות הבית לוחות עץ שכרת כדי להבטיח את גבולם של מיטלטלי-הנישואין שלו.

יתרה מכך, הוא נזעם למראה העצים האלו שנעשים סמל לסיפוק מיני, כאשר פלורה יוזמת משחק עם ילדי המאורים.

הילדים משתפשים כנגד גזעי העצים, מנשקים ומחבקים אותם. יש במשחק נימה של פריצות שכן הם מתחלפים ביניהם בגזעים... מבלי שהילדים יבחינו בו, סטיוארט צועד לעבר פלורה. הוא תולש אותה מן העץ.

סטיוארט: לעולם אל תתנהגי ככה, אף פעם, בשום מקום. ביישת את עצמך מאוד, וביישת גם את הגזעים האלה (72).

הסצנה שמביכה כל כך את הפאקה משעשעת את הנשים הילידיות. כי המאורים, כך גורמים לנו להבין, מתענגים על מגוון הנאות מיניות חופשיות, לרבות לבישת בגדים של בני המין השני, ולעתים אף חוצים את המסך בעירום גלוי שהשגתו תובעת מן האירופאים מאמצים רבים כל כך.

וכיצד ייתכן שאין זה קשור, אם כן, לכך שהם מתפקדים כשומרי הארץ? אבל לאן אנחנו מכוונים כאן, אם לא אל הקלישאה שעמים ילידיים ונשים קרובים יותר לטבע ולמיניות נטולת עכבות? הוליווד כבר שרטטה את ההיסטוריה של הקלישאה הראשונה, לפחות למן הסרט איש קטן גדול ועד לרוקד עם זאבים. כתיבה פמיניסטית ואנטי-פמיניסטית כאחת חיברו את ההיסטוריה של הקלישאה השנייה. אבל המאורים אינם מגלמים במדויק את תפקיד הטבע אל מול התרבות הקולוניאלית של סטיוארט. הארווי קייטל אולי סבור שלמאורים "מערכת יחסים עמוקה יותר עם הארץ ועם הרוחות מאשר לפאקה" (143), אבל היחסים האלה לעולם אינם חפים מטביעת ידה של התרבות. האדמה המאורית איננה אתר של טהרה נטולת-מגע, מכת-הנגד הבנאלית לניסיונותיו של סטיוארט לַנְכֵס במהלומה; אלא מכבדים אותה בהתמדה ובנחישות כאתר התמותה האנושית – אם כאדמת הקבורה של האבות הקדמונים באופן כללי (69), ואם כמקום התרחשותו של מוות פרטי (27). היא נושאת עדות דוממת ואולי אף מאיימת לסופיות האדם, עדות אליה ישיבו אותנו השורות החותמות של הסרט.¹⁵

14 [slash and burn]: שיטה חקלאית עתיקה לבירוא יערות, שבה כורתים את העצים ואז שורפים את הצמחייה על מנת להכשיר את האדמה לחקלאות או להתיישבות].

15 בניגוד לתסריט, הגרסה האחרונה של הסרט משמיטה את ההתייחסות המפורשת ביותר לחמדנות הקולוניאלית כלפי האדמה המאורית. מה שנותר הוא התייחסות מופשטת בהרבה לקשר בין הטבע, המין האנושי והמוות.

לעת עתה נאמר רק שאיננו פוגשים תרבות אחרת, זו שבדמות הפרא האציל.¹⁶ "כולם עוטים על עצמם תערובת תלבושות (costume) ילידיות ואירופאיות" (17). תלבושת הציוויליזציה לעולם איננה שלמה לגמרי, והמאורים מראשית ועד אחרית משמשים העתקים פגומים של העולם האירופי שכמעט השמיד אותם. בתחילה תכננה קמפיון להציגם מכוער פצעים,¹⁷ קרבנות מובהקים של מחלות האדם הלבן, ושל האדם הלבן כמחלה. תחת זאת היא בוחרת בפרשנות אחרת של הפולש הקולוניאלי, שזונחת כל פתוס בדבר טהרה ילידית.¹⁸ המאורים נכנסים על רקע מוזיקה קרנבלית, נשרכים לרוחב המסך כמעין מקבילות עליונות לדמויות המושחרות בסרט החותם השביעי, או כתשובה אקזוטית לסצנה החותמת את הסרט שמונה וחצי. האפקט הרבה פחות פתטי ויותר פרודי. האבסורדיות הגמורה שבבגדיו הרשמיים של סטיוארט מוטעמת בידי דמויותיהם של שני מאורים חבושי כובעים כמוהו, אשר אחד מהם מטה את ראשו בהתאמה מדויקת לכל תנועה של האיש הלבן, האדנותי והחקרן.¹⁹

גם דמותה של איידה אינה מגלמת את הרשימה המייגעת של קלישאות הנקשרות באיזה מן פמיניזם. לעולם אין היא עוסקת בעבודות בית בזויות. אם בתחילה היא משמשת מעין אם למופת – מספרת סיפורים שובת־לב ותמיד שופעת חיבה – הרי זה נפסק כשתשוקתה המוחצת לביינס גורמת לה להיאטם כלפי בתה, להתנכר לבתה.

המסר הפוליטי של הפסנתר לעולם אינו פשוט, אפוא, לעולם אינו ישיר וברור. לא האישיה ואף לא היליד נוכחים כאן אך ורק כקרבן אל מול דמותו ההגמונית של הגבר הלבן – אפילו לא כשסטיוארט מנסה לאנוס את איידה, ואפילו לא כאשר, בהתקף זעם מזוועע של קנאה, הוא גורר אותה אל סד החוטבים וקוצץ את אצבעה כאילו הייתה עוד זרוע של עץ כרות.

אולי טוב שהנחתי את מהלומת הגרזן כבר עכשיו. הדבר חייב היה לקרות במוקדם או במאוחר. אתם מבינים, מבחינות מסוימות יכולנו להתחיל מחדש שהרי צריך להתקדם הלאה. הדברים לא ישתנו באמת מעתה ואילך, לא ישתנו מכפי שהיו בעבר. בהפסנתר,

16 [הפרא האציל הוא כינוי רומנטי לאיש טבע פרימיטיבי – בעיקר יליד – שמידותיו לא הושחתו בידי התרבות. המושג נעשה פופולרי בספרות האנגלית הרומנטית של המאה השמונה־עשרה, אך השתרש הודות לכתביו של הפילוסוף הצרפתי, ז'אן ז'אק רוסו.]

17 "רבים מן המאורים משתעלים, מצוננים, וסובלים מפצעים (הם אינם מחוסנים מפני מחלות אירופיות)" (עמ' 128, הערה III).

18 הבנות המאוריות הן חלק מן "המעשים הטובים" של המיסיון. הן לבושות בסגנון אירופי ואף על פי שמחנכים אותן להתנהגות מנומסת, נאותה וביתית, הן חוטאות שוב ושוב בהפגנות חיבה מפורשות, ובעישון מקטרות החרס שהן מכורות אליהן (38–39). (בסרט, תיאור זה בא לכדי מימוש (played out) פחות ביחס לזנות מאשר לדמויות אחרות).

19 גם איידה אינה יכולה להימלט מן הצל שלה, אשר כמו הילידים המפורסמים מן המחוזות הטרופיים של לוי־שטראוס, מחקה את שפת הסימנים שלה ואת כתיבתה. ראו: קלוד לוי־שטראוס, במחוזות טרופיים נוגים. תרגום: קולט בוטנר, כרמל: ירושלים, 2012, עמ' 315–325. קמפיון, בעלת תואר ראשון באנתרופולוגיה, אמורה להכיר את הקטע הזה היטב (ראו גם ז'אק דרידה, על הגרמטולוגיה. תרגום: משה רון, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 181–229. לדברי דרידה בפרק זה על אתיקה, מוסריות ואי־מוסריות [עמ' 227–229] יש קשר הדוק למה שאנחנו עושים כאן). למעשה, ההומור של הפסנתר מיוצר לא פעם בידי תיאטרון הכפלה. המאורים הם כפילי הלבנים, פלורה מחקה את איידה, וציוציה של נְסִי מהדהדים את פטפוטיה האינ־סופיים של מוראג.

איידה איננה מובסת עם קטיעת אצבעה במהלומת הגרזן. נהפוך הוא: רצונה נעשה חזק מאי פעם.

רצונו של הסרט הזה – בדומה לרצונה של איידה – או לפחות הרצון המניע את הסרט, שותק. במילותיה של הירה, הוא נמצא "מעבר למעטה" (117), וזה מה שעושה זאת קשה כל כך לתפיסה. אבל בזאת טמונה עצמתו הפוליטית המהממת. יכולנו לומר על הפסנתר את מה שאומרת נָסִי על עצמה מיד כשהסרט עומד לקבל תפנית מכרעת: "[הסרט לבוש] בתחפושת (costume)" – בדרכים שטרם התחלנו לראות. בדרכים שאולי לעולם לא נאמץ כליל.

ניקח, תחילה, את המסווה הבולט ביותר בסרט: המחזה בתוך המחזה שמצוי בדיוק במרכזו. הקהילה נאספת ערב אחד להצגה כפולה. הילדים, חלקם בלבוש עננים וחלקם בלבוש מלאכים, מציגים את חזיון גן העדן. תרומת המבוגרים, לעומת זאת, היא מעשייה של רוע, הצצה מאזנת בעולם השאול שמנגד.²⁰ הסיפור הוא סיפורו של כחול הזקן, הלוקח מספורו של שארל פֶּרוֹ, "La barbe bleue" ["כחול הזקן"] – סיפור שבגרסתו המודפסת מסתיים לא במוסר השכל אחד בלבד, אלא בשניים. הקהילה הזו יודעת, לא פחות טוב מזו שלנו, את ההבדל בין גן עדן לגיהינום, בין המוסרי לבלתי מוסרי.

למחזה שאנו רואים ציפו רבות, כי מראש היינו עדים להכנות הקפדניות שנערכו לקראתו, ושמענו את ההסברים על דרך פעולתם של אביזרי הבמה, על האופן שבו מכינים את הבמה, ועל הדרך שבה תיוצר האשליה.

הרודה מוראג (מודדת את סטיוארט במבטה... מבלי להפסיק את דבריה, אבל תוך התייחסות לסדין...): אתה מבין, אלה החריצים שדרכם יושחלו הראשים, תראי לו נְסִי... הן יהיו מתות, הכומר ישתמש בדם של חיות, זה יהיה דרמטי מאוד ללא ספק (39).

אביזר ראשון, אם כך: "סדין לבן כפול" (38). בסיפור זה על פיתוי מושא התשוקה אל המיטה, כיצד יכולים סדינים שלא לשאת משמעות? הסצנה מציגה את קיטון הזוועות, חדר המיטות שבו מגלה רעייתו של כחול-הזקן את כל קודמותיה, הקרבנות של פשעי בעלה. היריעה הלבנה נמתחת על פני מחצית הבמה, ראשי הרעיות ה"מתות" מושחלים מבעד לחריצים, דם ניגר מצוואריהן הכרותים. נְסִי עוברת לפניו ומאירה כל אחת מהן באמצעות טס נושא נרות. הסדין יוצר קו הפרדה אטום בין מצגת הראשים המתים התיאטרלית שמלפנים לבין הגופים החיים שהוא מסתיר.

המחזה שהשפעתו "דרמטית ביותר" אכן הופך כעת את הגיון הפנים והחוץ. אשליית הסצנה הראשונה: ראשים ממשיים, גם אם בתחפושת, מופיעים בקדמת הסדין, כל אחד מהם מואר בתורו באור המוחזק לפניו. נְסִי מניחה את הנרות מידיה, יוצאת מן הקיטון ועוברת

20 הבלדה שהילדים שרים היא "ברברה אלן" – עלילת אהבה נכזבת שמזכירה בביור את אהבתו של בינס לאיידה. הסצנה השנייה, למותר לומר, מטרימה את של איידה עם סטיוארט.

לצד שמאל של הבמה. כאן מתחוללת (plays out) יתרת המעשייה, הפעם לא מקדימה, אלא מאחורי סדין שני, שנפרש מעט קרוב יותר לקהל. כעת אנו עדים למשחק צלליות, לפעולה שמעבר למעטה או לסדין (הצגה הנכחה שללא ספק הייתה מעוררת את מורת רוחו של סוקרטס).²¹ גם לזאת הכינו אותנו מבעוד מועד.

*כפנים הכומר נצפה בתשומת לב בידי סטיוארט, הרודה מוראג ונָסִי... אור מנורה
מהבהב בגווני חמים על פניהם, בעוד יתרת החרד נתונה בחשכה המשווה לו
אוירת קנוניה.*

*הכומר: נָסִי, בואי, תושיטי יד...
נָסִי: הו, לא, תשתמש במר סטיוארט.
הכומר: נָסִי, בבקשה.*

נסי מושיטה את ידה בהיסוס, והכומר מחווה באוויר בתנועות כריתה מעט לפניה.

*הכומר: תושיטי את היד. תראי, תראי, את מותקפת! הכומר מצביע לקיר הנגדי,
המכוסה בטפט בדוגמת ורדים, שם צלו וגרזן הנייר נראים כעת אמתיים מאוד
כשהם מגיחים ענקיים מעל נָסִי המכווצת, והולמים בה. נָסִי צווחת, וכמוה גם מרי.
הכומר: ועם הדם... יהיה לזה אפקט מצוין (58).*

בסצנה השנייה בהצגה האור מוקרן מאחור, דרך בד שכבר אינו אטום, ועליו נראית צלליתו של כחול-הזקן נכנסת משמאל, ומימין – זו של אשתו מן הסצנה הראשונה. גרזן הקרטון שבעזרתו הוא מתכוון לתקוף אותה "נראה] כעת אמתית מאוד" מרגע שקרס המרחק המכריע בין הגרזן לקרבן.

מה שמונח על הכף – ומזדקר לעין – הוא ההבדל המבויים בין שני סוגים של ייצוג, הבדל שרק התחלנו לתת עליו את הדעת. אבל בה בעת מתחוויר בבירור רב – בסרט הזה שכה גדוש בצופים ובמציצנים – שהשאלה איננה רק מה רואים, אלא גם איך רואים. שכן במחזה המבוצע במקום זה צופים לא פחות משלושה קהלים, שלכל אחד מהם פרספקטיבה משלו. הקהל בקולנוע בטוח שמעשיית כחול-הזקן מבויתת מיסודה. הפאָקה, מצדם, יודעים פחות או יותר – יותר ולא פחות – שהכול אשליה. אבל כשהלוחמים המאורים קולטים את העומד להתרחש בסצנה, הם נשאבים לתוכה.²² הם מסתערים על הבמה כדי לתקן את העוול המאיים להתרחש, ומסכנים את הנבל בגמול ממשי ביותר. קהל הצופים בקולנוע שואג בצחוק, בעוד הפאָקה שרויים במהומה. כי אם הילידים נוטים (כמו על החוף) לחתור תחת רצינות האדם הלבן במעשים של פרודיה תיאטרלית, הרי מצד שני הם גם חותרים תחת מובן (sense) התיאטרליות בטהרתה של האדם הלבן בעשותם מעשים בעלי פוטנציאל רציני בהחלט. אירוניה ואי־ודאות מתמדת נכרכות בהבחנה שבין ריחוק משחקי לבין הרציני והחמור.

21 [ג'ייקובס מרמזת כאן למשל המערה המפורסם של אפלטון. אפלטון, "פוליטיאה", מיוונית: "ג ליבס, שוקן: תל אביב, כרך ב', עמ' 421-431.]

22 [במקור מופיע כאן משחק מילים: but as the Maori warriors take in the scene, they are [taken in

עוד מונחת על הכף – אי אפשר שלא לראות גם את זאת – האפשרות לפעולה מוסרית. האם פעולה מוסרית כזו דורשת תחושת (sense) ודאות ביחס למציאות? ייתכן (נצטרך עוד לחזור לכך שגמול היא צורת המוסר כאן; לכך שרוצח רעייתו מוצא לו יריב שקול דווקא בדמות הלוחם המאורי, אלימות תחת אלימות, כוח הגמוני המוכנע בידי און המתקן עיון).²³ ומנגד, האם האפשרות להתקומם כנגד הבלתי מוסרי דורשת, אם כך, תחושת ודאות ביחס למציאות? לא בהכרח, ייתכן. אף אין ההתקוממות כנגד הבלתי מוסרי זהה בהכרח לעשיית הדבר הנכון. לעת עתה נאמר רק, ולא בדיוק על דרך ההסבר, שאי אפשר להימנע מלראות – כאן לפחות, אם לא בבירור במקומות אחרים בהפסנתר – שיש כאן פחות מחזה בתוך מחזה (play within a play) ויותר סרט בתוך סרט. משחק הצלליות של כחול-הזקן ורעייתו מגלם (enact) את עקרונות הקולנוע בצורתו הפרימיטיבית ביותר.

כיצד אפשר לתת דין וחשבון, אפוא, על שחזרה (reenacted) של אותה סצנה ראשונית של חילול נשי?²⁴ איידה מסירה את אחד מקלידי הפסנתר וחורתת עליו מסר של אהבה לג'ורג'. היא עוטפת וקושרת אותו במפית ומורה לבתה, פלורה, להביא אותו למאהבה. מחווה זו היא שמציתה את זעמו של סטיוארט. איידה מוצאת את פלורה בחוץ, בשעה שהיא מכבסת את בגדי בובתה. הילדה יושבת מוקפת כביסה תלויה והמצלמה משתהה די זמן על צלילתה של איידה המוטלת על סדין מואר בשמש כדי להזכיר לנו היכן אנחנו נמצאים, בגלל היכן שהיינו.²⁵ כשאיידה נגרת לקבל את עונשה היא נאחזת בסדין אחר כדי להשהות את הבלתי נמנע. כחול-הזקן ורעייתו משוחקים כעת בידי סטיוארט ואיידה אצל גדם העץ שמשמש לביקוע קרשים:²⁶ זה לא עניין לצחוק. איש בקהל אינו נותר שווה נפש. ובכל זאת, התחבולות הקולנועיות המייצרות את הסצנה הזו הן מניפולציות מובהקות ליצירת אשליה לא פחות מן האמצעים התיאטרליים בהצגת בית הספר – הגם ש"הדם [כאן כמו שם] הוא ללא ספק דרמטי מאוד" (39), והגם שסטיוארט "והגרזן נראים כעת ממשיים מאוד" (58). ובכל זאת, באף לא אחת מן ההקרנות הרבות

23 הפוליטיקה של הסצנה היא בה בעת פמיניסטית ואנטי-קולוניאליסטית. אופן התיקון בצורת נקמה דומה יותר לזה שבסרט לישון עם האויב. אבל "כחול-הזקן" של פרו מוזר בפני עצמו בהתעקשותו על כחלחות זקן הנבל – גזענות בלא מעטה.

24 [ג'ייקובס מרמזת כאן למושג "הסצנה הראשונית" שטבע זיגמונד פרויד בחיבור משנת 1914 שכותרתו איש הזאבים: מתולדותיה של נזירוחת ילדות, מגרמנית: ערן רולינק, ירושלים: קוגיטו, 2003, עמ' 55. "איש הזאבים" הוא הכינוי שנתן פרויד למטופל שלו, גבר רוסי צעיר בשם סרגיי פנקייב. במהלך הטיפול, פרויד הגיע למסקנה כי התנהגותו הכפייתית של איש הזאבים מקורה באירוע מכונן מתקופת ילדותו המוקדמת – היחשפותו למראה הוריו מקיימים יחסי מין, וליתר דיוק: פרויד הסיק כי הילד חזה באביו בועל את אמו מאחור. מושג הסצנה הראשונית נטבע אז בכדי לציין את מראה ההורים מקיימים יחסי מין כפי שהילד חזה בו, שחזר או פנטז אותו, ובעיקר פירש זאת כמחזה אלים (ולפיכך גם טראומטי). הסצנה מהסרט שג'ייקובס מתארת בפסקה זו היא מעין ליטרליזציה של האלימות (המינית, ביסודה) של הבעל כלפי רעייתו: לנגד עיניה המבועתות וזעקות השבר של הבת, סטיוארט אוזח את איידה בכוח (מאחור), מצמיד את ידה אל גדם העץ וכורת את אצבעה בגרזן.]

25 כפי שמונסח הדבר בהוראות הבימוי של קמפיון, "צלה השחור מאחורי הסדין מזכיר את המחזה המקברי" (94).

26 בשני הסיפורים מתגלגל אביזר מפתח לידי הבעל [במקור: key, בשני מובנים: המפתח שמתגלגל לידיו של כחול-הזקן, והקליד שמתגלגל לידי סטיוארט].

של הסרט, איש בקהל לא הסתער על המסך כדי להציל את הגיבורה. "מדוע כך הוא הדבר?" (84).²⁷

היכן ובמה טמונה אפוא ה"פוליטיות" של הפסנתר? ודאי לא בקריאה לפעולה מידית. אף אי אפשר לספח לסרט – כפי שפָּרו עושה עם סיפורו – מימרה או שתיים שינקבו באמיתה העקרונית הגלומה בו (אם כי אין ספק שגרסה פרודית כלשהי למוסרי ההשכל של פָּרו תשחק כאן תפקיד מכריע). אם הפסנתר מבצע פמיניזם יוצא דופן ורב-עצמה,²⁸ הרי שיהא זה קשור עד מאוד באירועים האנטי-קלימקטיים לכאורה המתרחשים בעקבות סצנת הברוטליות של סטיוארט וגם בפרשנות שהחזרה הרודפנית של דימויי הסצנה הזו מפעילה (enact) לכל אורך הסרט.²⁹

27 [בפסקה זו ובפסקה הקודמת ג'ייקובס משתמשת במילים enact, reenact שבהקשר הנוכחי נטענות גם במשמעות משפטית נוסף על המשמעות התיאטרלית. To enact פירושו לגלם תפקיד בהצגה, אבל גם לחוקק חוק או תקנה. תחילה נראה כי ג'ייקובס טוענת שמשחק הצלליות הוא גילום "פרימיטיבי" ("עתיק", מוקדם או פחות מתוחכם טכנולוגית) של עקרונות המדיום הקולנועי: דימויים נטולי עומק המוקרנים על גבי מסך לעיני צופים באולם חשוך. אבל מנקודת המבט המוסרית, עקרונות אלו פועלים כחוק שמבחין בין ייצוג למציאות, ולפיכך גם קובע את הצורך ואת האפשרות בפעולה מוסרית – כאילו שעל מנת שפעולה מוסרית תזכה בתוקף ובהיתכנות, יש לדעת להבחין בוודאות בין מציאות ובדיון. אבל בהפסנתר, טוענת ג'ייקובס, הנחה מוסרית זו מופיעה כשאלה, בעיקר בשל הקשר בין התוכן ה"פרימיטיבי" ובין העקרונות הצורניים (הקולנועיים) המגולמים פעמיים: פעם אחת בהצגת כחול-הזקן ופעם שנייה בסצנה האלימה בה סטיוארט גודם את אצבעה של איידה, שאותה ג'ייקובס קוראת כחזרה על סצנת העונשת האישה במעשייה המוסרית של כחול-הזקן. הפעם השנייה היא "שחזור" (reenactment) של הפעם הראשונה במובן התיאטרלי של המילה באנגלית: חזרה על אירוע מן העבר על דרך ההצגה. במובן המשפטי מדובר גם בחידוש תוקפו של החוק הקולנועי-מוסרי התובע הבחנה בין בדיון ומציאות כבסיס לפעולה מוסרית. אבל מרגע שג'ייקובס מתארת את הסצנה בה נקטעת אצבעה של איידה כשחזור "הסצנה הראשונית של החילול הנשי", יש להבחין זאת כחזרה שלישית: הפעם לא על סצנת ההצגה של כחול הזקן, אלא על הסצנה הראשונית. בחזרה זו, ההיבט המגדרי של התוכן (העונשת האישה בידי גבר) נעשה בעצמו לצורה – חוק התשוקה המינית והאלימות שהיא מפעילה על נשים. יוצא מכך שעקרונות הקולנוע בצורתו הפרימיטיבית הם בעצמם חזרה על עקרונות התשוקה בצורתה הפרימיטיבית – הסצנה הראשונית האלימה, ששאלת התרחשותה בעובדה או בפנטזיה אינה רלוונטית להסבר האפקטים שהיא מייצרת על חיי הנפש. בקריאה של ג'ייקובס, הסרט מערער על קדם-ההנחה המוסרית לפיה יש להבחין בין מציאות ובדיון כתנאי לפעולה מוסרית: הצופים בקולנוע צוחקים למראה הלוחמים המאורים המסתערים ברצינות תהומית על הבמה כדי לחסל את כחול-הזקן; ועם זאת, אפילו כשאותם הצופים ממש יזדעזעו (כמו הלוחמים המאורים) למראה סצנת גדיעת האצבע של איידה, איש מהם לא יסתער על המסך. היכולת להבחין בין המוסרי לבלתי מוסרי, שעמו פתחה ג'ייקובס את הדיון בהצגת כחול-הזקן, בעצמה מתערערת לאור אי-הוודאות בהבחנה בין בדיון ומציאות.]

28 לצד יצירות כמו סיפוריה של איזק דינסן או פנתסילאה של היינריך פון קלייסט, אשר כמו הפסנתר, מציעות זו לצד זו גם הגדרה מאופקת יותר לפמיניזם.

29 [באותה תכתובת אישית עם ג'ייקובס, היא מדגישה את טיבה של אותה פרשנות המוזכרת כאן ובהמשך: "כוונתי היא שיש 'לקרוא' את הדימויים האילמים (ולא רק את העלילה והדיאלוג) המופיעים לכל אורך הסרט. זה מה שניסיתי לעשות במאמר. הדימויים, לדוגמה, מספרים לנו משהו על מושגים נבדלים של ייצוג – למשל בסצנת הצגת התיאטרון בה נוצרים דימויים בייצוג ישיר בקדמת הסדינים (ראשי הקרבנות המתים של כחול-הזקן), ולעומתם הדימויים הנוצרים כצללים מהאור המוקרן על הסדינים מאחור, בדומה לדימויים קולנועיים. דימויי צללים אלו חוזרים במקומות אחרים בסרט,

כי הפסנתר, בדומה לאיידה, הוא במובן מסוים אילם. הוא נע בדממה בעודו מתבטא בסימנים. החומר ממנו עשויים הדימויים החזותיים האלה הוא, מעל הכול, האריג שבאמצעותו הסרט בונה לעצמו במה לפעולה (play) – ולא רק בדמות הסדינים, שלמים וקרועים כאחד, שעושים את הביצוע לאפשרי.³⁰ ובכל זאת, אם יש לקח ללמוד מהפקת כחול-הזקן, הרי הוא קשור בנרטיב הכפול שהוא מציג; מצד אחד [הוא קשור] בממשי שלנגד העין, ומצד שני בפעולה כסרט קולנוע. אם סצנת המחזה של פרו מציגה-מנכיחה את הסרט שבתוך הסרט, הרי במובן מסוים, מעולם לא התרחקנו ממנו. כלומר, מעולם לא התרחקנו מאחד מאופני ההצגה-הנכחה שלו – האטום מצד אחד, והצלול מצדו האחר. הבחנה זו יוצרת הבדל משמעותי ועם זאת אינה משנה דבר.

ופריט הלבוש שלוכד את הדמיון מעל הכול בסיפור התשוקה הזה הוא, כמובן, החצאית: יש בה, במובן מסוים, חיים משל עצמה. מלכתחילה היא מציינת את מקום הרבייה והשעתוק, המוטבע הן על גבי מסך הקולנוע והן על גבי גוף האישה. בחוף השומם שעליו נחתו זה עתה, אחד הימאים שואל את איידה אם יש ברשותה אמצעים להקמת מחסה. המחסה מתברר כחצאית קרינולינה ענקית (ששבה ומופיעה מחדש לעתים קרובות כל כך). מכוסה בתחתונת ושנעשית שקופה בזכות האור הבוקע מתוכה. כשאנו רואים את החצאית לראשונה, פלורה מביימת משחק-צלליות אל מול הבד, בידיה, כמובן: "תראי, אני עש ענקי.³¹ הוא יתלקח באש?" (סרט).

ושם, באמת, הכול מתלקח. שמלת-התחתונת הגדולה של ההקרנה הקולנועית,³² מקור פעולת הסיפור³³ והסיפור עצמו, מקום הסיכון. למחרת בבוקר החצאית יולדת מתוכה את איידה, המשתלשלת לאחור מתוך החצאית משל הייתה זבח-מנחה של לידת עכוז, לנגד עיניו המאוכזבות של בעלה החדש. החצאית קולטת לתוכה את איידה ממש לפני שהיא

למשל בתחילת הסרט בחוף, במשחקי הצלליות של פלורה כנגד החצאית הפרושה, או בדימויי הצללים המופיעים על גבי הסדינים המכובסים התלויים ממש לפני סטיוארט גודם את אצבעה של איידה".]

30 לקראת חציית הים בסצנת הפתיחה, קרעי סדינים מלופפים סביב רגלי הפסנתר והשרפרף שלו ומכסים כל סנטימטר במה שנראה אפוא כיצור פצוע מופלא. הטרמים לתחבושת הפצע הכרוכה סביב גדם האצבע של איידה, תחבושת שנפרמת תחתיה בשקיעתה תחת פני הים (כאילו נדרש אות נוסף לכך שהאישה והכלי אחד הם). וכמו האריג סביב הפצע, כן הבד שבו כורכת איידה את קליד הפסנתר הגורלי, הקטוע וחסר הגוף, שבתורו מחוקה בידי המטפחת סביב האבר הגדום – החילוף המקברי שמבצע סטיוארט כאשר הוא שולח אצבע במקום קליד כאזהרה לביינס.

אבל המלבושים, מעל הכול, הם שמכפילים כפל כפליים את המורכבויות במלודרמה של כחול-הזקן – לא רק כהגנה מפני אלימות עתידית או כמזור לזו מן העבר, אלא גם כצלילות.

31 זהו רק אחד מבין כמה יצורים מכונפים המאכלסים את הסרט – מן הפסל דמוי-קופידון בביתה של איידה בסקוטלנד, עיבור בפלורה שעונדת את כנפי המלאך מברשות-הרעה, שהוכנו לטובת ביצוע ההופעה ושאותן היא ממשיכה ללבוש גם כשהיא בלתי-מלאכית בעליל, ועד לציפור שאליה מתמיר סטיוארט את איידה כשהוא מתאר את אלימות מעשהו בתור "קיצוץ הכנפיים [שלה]" (112).

32 [במקור: cinematic projection. במובן המידי, הצירוף מתאר את הפעולה המכנית של הקרנת הסרט על מסך. בהקשר הנוכחי אפשר לקרוא זאת גם כתיאור הפעולה הקולנועית כמנגנון פסיכולוגי של השלכה או הטלה (פרויקציה)].

33 לא רק של סיפורה של פלורה אלא גם, ומיד אחר כך, של הסיפור האילם שאיידה מספרת.

מנשקת את ביינס בראשונה, וכשהיא צונחת תחתיה לאחר המתקפה של סטיוארט. כאשר היא מכוסה בשמלות עליוניות, החצאית מסמנת את הפורמליות של הדיכוי הוויקטוריאני. אבל תחת אותה החצאית גם נעלם ראשו של המאהב, בעוד איידה ניצבת מעונגת. דימוי זה, ככל האחרים בסרט, איננו ערובה לרציפות או ליציבות סמלית. הוא רודף את הסרט באפשרות לסתירה, היפוך, הבדל. כדימוי קולנועי של מחסה, ריחוק קר, אינטימיות גמורה – החצאית נעשית גם לתכריכים כשאיידה צוללת תחת המים בסוף הסרט. כשהחצאית אינה מקיפה עוד את אֶתֶר העונג המיני, אנו עדים להיפוך סדר השכבות – החצאית החיצונית נעשית לפנימית ביותר, ושלדת החישוקים לחיצונית ביותר. כשאיידה שוקעת אל קרקעית הים, קשורה לפסנתרה, הם מכסים את חלקו העליון של גופה – לא עוד ממותניים עד קרסול, אלא ממותניים עד קצה הראש.

הבד המכסה את הראש איננו כמובן סימן לסיום טרגי, אלא תנאי קיומו של הפסנתר מלכתחילה. לא כל כך על שום המצנפות הללו שנוצרו במלאכת מחשבת בשחור-לבן, אלא בְּשָׁל הַבד החוסם את האור ושייך לצלם.

הסצנה הראשונה מיד עם הגעתן של האם והבת לביתן החדש, היא העמדת תצלום החתונה. "הדודה מוראג: אם אי אפשר לערוך לכם טקס, לפחות תהיה לכם תמונה" (סרט). התצלום מחליף את הטקס שכבר התקיים כמה שבועות לפני כן, באותו היום שבו נפתחה עלילת הסרט, כשאיידה הייתה בסקוטלנד וסטיוארט בניו זילנד. "איידה: היום [אבי] השיא אותי לגבר שטרם פגשתי" (9). התצלום לא מתעד, אם כך, את האירוע עצמו, ואף לא משעתק את תמונת הנוף הטבעי: בהתאם למוסכמה הוויקטוריאנית, תמונת הנוף עשויה מתפאורה המוצבת מאחורי דמויות האנשים – במקרה זה, תחליף אירוני של הדמיית עצים במקום תמונת נוף העצים האמתיים שמאחוריה. יתרה מזו, בדרמת התלבושות הזו שבה "גישתה [של קמפיון] הייתה נטולת כל יראת כבוד" (141), כפי שמטעים הצלם הראשי סטיוארט דרייבורו, איידה אינה לובשת "שמלת כלולות רגילה, אלא אפודת שמלה שמשמשת שוב ושוב כאביזר צילומי" (29). אביזר זה, שהוא שברירי ונוטה להיקרע (ואכן נקרע) כפי שמזכירים לנו בהתמדה, נלבש לצורך המחזת-החצנת חתונה שבפועל מעולם לא התרחשה.

המצלמה ניצבת אל מול המסך שעליו מצוירת התמונה הכפרית. כשאיידה תופסת את מקומה על הבימה, סטיוארט ניגש אל מאחורי המצלמה, מושך את הבד מעל ראשו ומציץ תחילה בעין כחולה אחת ואז באחרת, כפי שרואה קהל הצופים בקולנוע מצדה האחר של העדשה. כיצד נבין את העובדה שמפגישים אותנו עין בעין עם מושא התמונה שהתיק עצמו לאתר הצלם? שהרי הבד, כפי שכבר ראינו, מציין הן את מקום האובייקט הנצפה והנחשק הן את מקום הצפייה.³⁴

כיצד נשלים עם כל אלו בסרט שמתבסס בגלוי על תולדות הצילום כעל דגם ליצירת הדימויים שלו עצמו? "לצורך הסינמטוגרפיה שאבנו השראה מהליך הצילום של תמונות

34 משום כך, לפני ההופעה התיאטרלית בבית הספר מבצצות עיניים אל מול הקהל מבעד לחורים הרבים הפעורים במסך שעל הבמה.

סטילס צבעוניות במאה התשע-עשרה – האוטוכרום (Autochrome) (141), אומר דרייבורו. אף שאינו מדייק בתיארוך האוטוכרום,³⁵ הפסנתר ממוקם בכל זאת ברגע מכריע בתולדות הצילום. הוא מתרחש בשנות החמישים של המאה התשע-עשרה, שנים ספורות בלבד לאחר שדאג'ר (Daguerre) מכר את ההליך שהמציא לממשלת צרפת (בשנת 1839), תוך הסכמה שפרטיו הטכניים יועמדו לרשות הציבור. התשוקה לצילום נעשתה מידית ורב-תעצמה.

הרטוריקה [של הצילום], עוד בטרם מימושה, תמיד דיברה בשם הטבע. האמצעי הפיזי של הקאמרה אובסקורה ושל הקאמרה לוסידה קירב כל כך את האדם אל העתקה מדויקת של הטבע ואל סיפוק הכמיהה הנוכחית לְמציאות, עד שלא היה מוכן לסבול את התערבותו של עפרון האדם לסגירת הפער.³⁶

דאג'ר, לפיכך, ביקש להעניק "לטבע את היכולת לשעתק את עצמו".³⁷ אחיו של ניקפֹר נייפס (Niépce), מחלוצי הצילום, כתב על דאג'ר: "הייצוגים האלה ממשיים כל כך, לפרטי פרטיהם, עד שהמביט בהם מאמין שהוא רואה באמת טבע כפרי וקמאי".³⁸ נייפס עצמו הגדיר בתור "המושא היחיד" של פרויקט point de vue [נקודת תצפית] שלו את "העתקת הטבע בנאמנות מרבית".³⁹ לעומת זאת, כשמדובר בתמונת הנישואים, כך ראינו, קשה לטעון שמדובר בשאלה של נאמנות.⁴⁰

בעשור שבו מתרחשת עלילת הסרט, תהליכים חדשים אפשרו את השיגעון לקיבוע דמות האדם בדיוקנאות. סטיוארט – משני עברי המצלמה – הוא חלק מן הטירוף הזה לאחוז בממשי, ללכוד את הטבע. גם בשלב מוקדם יותר בסרט, כשהוא מתגלה בפנינו לראשונה במבט חטוף, הראשון שנתנו בו, סטיוארט מופיע כלוכד דימויים להוט. כשהוא וביינס וחבורת המאורים מכתתים רגליהם בסבך העצים בדרכם לחוף, סטיוארט עוצר לרגע להתקין את שערו. כאן נמצא תשובה לשאלה שעולה בלא מודע לאורך הסרט כולו. מה יש לו בעצם בכיס, לפאקה ואבי המשפחה? (שאלה זו, כזכור, הדהדה בקולנוע בקולה של מיי ווסט).⁴¹ אם בסצנה הקודמת הסרט התמקם מתחת לחצאיתה של איידה, הרי שכעת הכיס של סטיוארט הוא המרחב הלוגי והסימטרי שיש לרדת לחקרו.

35 בומונט ניוהול, בכל אופן, מתארך את האוטוכרום לראשית המאה העשרים: Beaumont Newhall, *The History of Photography*, New York: The Museum of Modern Art, 1964, p. 192.

Ibid, 12 36

Ibid, 17 37

Ibid, 14–16 38

Ibid, 16 39

40 נאמנותה של קמפיון, ככל שאפשר לדבר על דבר כזה, נתונה פחות, כמובן, למציאות מאשר לתצלומים מפורסמים כמו הקלוטייפים של הצלמים הסקוטים היל ואדמסון. ביצירתם אפשר למצוא לא פעם צמדי נשים בדומה לאיידה ופלורה, כמו למשל "האחיות", "כלוב הציפורים" וכן "העלמות גרייסון": David Octavius Hill and Robert Adamson, *Photographs*, ed. Graham Ovenden, London: Academy Editions, 1973.

41 [ג'ייקובס מתכוונת לשורה האלמותית של מיי ווסט מסרטו של קן יוז (Hughes), *Sextette*], משנת 1978: "יש לך אקדח בכיס או שאתה פשוט שמח לראות אותי?".

דרייבורו: נקודת המבט של המצלמה היא נקודת מבטו של עד המכוון את תשומת הלב של הצופה באופן אינטימי מאוד. לפעמים אנחנו הולכים למקומות שהמצלמה לא יכולה באמת להגיע אליהם. ביקרנו... בתוך הכיס של סטיוארט, ממש בעומק תנועת הידיים והאצבעות... זה לא יכול היה להיות סרט של ג'יי קמפיון בלי קצת שנינות בעיצוב הפריים (141).

מה שיש לו לסטיוארט בכיסו, אם כן, פרט ליד הממששת אותו, הוא תצלום שאותו הוא שולף להתפעל ממנו בגנבה ובאופן נוגע ללב, ממש לפני שעליו להתייצב מול הדבר האמתי. אנו רואים אותו נועץ מבט באיידה נוקשת־הגו שבתמונה, אבל אז, עם השינוי בזווית האור (שינוי כיוון התאורה שמאוחר יותר תתברר חשיבותו המכרעת למעשיית כחול-הזקן), התצלום נעשה לראי שבו הוא בוחן את עצמו בדקדקנות. בעוד הקניין שבחזקתו – שלו עצמו ושלו כבעל – נגלה במעומעם, הראי לוכד שוב ושוב גם את האובייקטים הפחות חמקמים שבבעלותו, עצי היער שמאחוריו.⁴²

בתצלום גלום הרצון לקנות חֶזֶקָה – ולו רק באופן מלנכולי ומאוכזב; חזקה על האישה, על הטבע, על העצמי.⁴³ לתצלום יש מקבילה במדיום שנון וחופשי בהרבה. כי בעוד שבחוקן, "עפרון הטבע"⁴⁴ רושם דיוקן "חתונה" מבוים על רקע תפאורה של הדמיית עצים; בעוד איידה, עטויה בתלבושת תחרה שברירית, נרטבת עד לשד עצמותיה בגשמי ניו זילנד – פלורה יושבת בפנים ומספרת לדודה מוראג על חתונה אחרת ועל סופה אחרת.

הרודה מוראג (בזעף): ואיפה הם התחתנו?

הרודה מוראג מציצה לבדוק אם מישהו מגיע.

פלורה (כמבטא הסקוטי שנעשה ככד ורכ הבעה): ביער עצום, עם פיות אמתיות בתור שושבינות, שכל אחת מהן מחזיקה בידו של שרון קטן.

הרודה מוראג מזדקפת במושבה, מביטה כפלורה באי־שביעות רצון ובאכזבה בולטת. היא מחליקה את שערה לאחור.

פלורה: לא באמת, שיקרתי, זה היה בכנסייה כפרית קטנה, בהרים...

הרודה מוראג מגלה עניין מחודש בשיחה. היא נשענת לפניים.

הרודה מוראג: באילו הרים מדובר, יקירה?

פלורה: הפירנאים.

הרודה מוראג: אההה, אף פעם לא הייתי שם. (היא נשענת לפניים.)

42 ראו סוזן סונטאג: "לצלם משמעו ניכוס העצם המצולם. משמעו יצירת יחס מסוים אל העולם, יחס שמרגיש כמו ידע – ולפיכך כמו כוח". סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, תרגום: יורם ברונובסקי, תל אביב: עם עובד, 1979, עמ' 8 [התרגום שונה]. ברגע מובהק יותר, בשלב מאוחר יותר בסרט, אנחנו רואים את סטיוארט כשבידיו אוסף "דגימות בוטניות משוטחות" (85).

43 העובדה שהתצלום כושל בתור "עפרון הטבע" מתבהרת כאשר סטיוארט פוגש את איידה לראשונה. קשה לטעות באכזבה העצומה הנשקפת מעיניו, והוא מכריז על הפער בין חיקוי למציאות באומרו: "את נמוכה. מעולם לא תיארתי לעצמי שתהיי נמוכה" (22).

44 זו כותרת ספרו הידוע של ויליאם הנרי פוקס טלבוט משנת 1844, אלבום התצלומים הראשון, שמסביר גם את שיטת הצילום של טלבוט. Newhall, הערה 34 לעיל, עמ' 33.

פלורה: אמא נהגה לשיר שירים בגרמנית והקול שלה הדהד בכל העמק... זה היה לפני התאונה...

הרודה מוראג: אה, מה קרה?

הרודה מוראג מעיפה מבט מעבר לכתפה בזמן שפלורה מדברת; סיפורה של פלורה מרתק כל כך עד שהתמונה מתעוררת לחיים, אמנם בתוך אישונה הכהה של פלורה.

פלורה: יום אחד כשאימא ואבא שרו יחד ביער, סופה גדולה פרצה פתאום משום מקום. השירה שלהם הייתה כה מלאת תשוקה עד שהם לא הבחינו בכך, ואף לא הפסיקו גם כשהגשם התחיל לרדת, וכשהקולות שלהם עלו בתיבות האחרונות של הרואט, חזיו ברק גדול בקע מהשמיים והיכה באבא שלי כך שהוא נדלק כמו לפיד... ובאותו רגע שבו אבא שלי הוכה נפש, אימא שלי הוכתה אלם! מאז – לא – הוציאה – אף – מילה.

הרודה מוראג: אי... ואבוי! אף מילה... נו, מההלם, כן, בוודאי (31-32).

חתונה זו אינה מועתקת בידי עפרון הטבע, אלא נוצרת במכחולה של אישה (קטנה למדי אמנם). פשוטו כמשמעו, מפתה לומר. כי בעוד פלורה מספרת את סיפורה, כשברק מתפרץ בסיפורה ומחוץ לבית בו־בזמן, על המסך (שצויר ישירות על גבי סרט, כך נדמה), אנו רואים תמונות אדם שכמו צוירו בידי ילד. וברצף מהיר, כמו בובה שמשכו פתאום בחוט שלה, אנו רואים אותו בשתי תנוחות: תחילה עומד מאובן, כשזרועותיו שמוטות הצדה, ואז, כשהרעם מתגלגל, בידיים מורמות ולהבות מאחוריו. כמו בסיקוונס קולנועי פרימיטיבי אנחנו רואים פריימים מסרט נע שמסרבים בתוקף לתאר את העולם הממשי.⁴⁵ זהו קיטוע יחידאי ופתאומי ברצף הנרטיבי⁴⁶ של סיפור, שעל כל מוזרותו אינו כה אל־ממשי (unreal) או על־ממשי (surreal) בשום קטע אחר. במחווה רדיקלית ויוקדת של דימויות־דמיון (image-ination),⁴⁷ השקר הנוסף של פלורה (כמו מקבילתו המבויתת יותר, החצאית המוארת בחוף) נוטע את מקור אילמותה של אמה בנקודת השיא של הישג אמנותי מושלם,

45 רבות מן הביקורות שנכתבו על הפסנתר שבות אל שאלה מסוימת וצרה של הממשות. האם יש ממש בפסנתר ששרד את המסע לנוי זילנד? האם המוזיקה של מייקל ניימן עולה במחשבה כיצירה של אישה בת המאה התשע־עשרה? מדוע מתעקשת קמפיון על אמיתות היסטוריות מסוימות כמו שיער שמנוני ומאמיתות אחרות נפטרת לכל הרוחות? אבל שאלת ייצוג הממשי מורכבת בהרבה.

46 אנט מייקלסון מדברת במילים הבאות על "כל המסורת של הקולנוע העצמאי":
 "כמי שמעוגן בניסיון של הסוריאליזם ושל האקספרסיוניזם, רצונו להרוס את הנרטיב היה ניסיון למקם את הקולנוע במעין הווה מתמיד בה"א רבתי, שבו דימוי או סיקוונס באים בזה אחר זה בדיסיונקציה חטופה, כשהם נוטים, בקצב המסחרר של בניית פריימים יחידים, לטרוף או להכחיד את עצם הציפייה כממד של החוויה הקולנועית." (Annette Michelson, "Toward Snow," *Artforum*, June 1971) בהקשר זה ראו גם: Maya Deren, "Cinematography: The Creative Use of Reality," *Daedalus*, Winter 1960, p. 167

קמפיון אינה נוהגת כך. הפסנתר, מראשית ועד אחרית, הוא נרטיב לכיד, ומחווה הפוליטית קשורה בשימור ההמשכיות לא פחות מאשר בפריעתה. השאלה כאן איננה כיצד להקצין את המדיום הקולנועי באופן כללי, אלא כיצד רגעי הקצנתו בהפסנתר מתקשרים לסבך סוגיות אחרות.

47 [המקף המפריד־מחבר במילה imagination במקור מנכיח בו־בזמן גם את המילה הדימוי (שמשנה את מובן המשפט ל"מחווה על דרך ההצגה בדימוי חזותי") וגם את המילה דמיון (ואז מובנו של המשפט הוא "מחווה של כוח הדמיון").]

ברגע של תשוקה עילאית, בְּשיבוש הקולנועי של הנרטיב שלה־עצמה וגם פְּרָגַע [המתרחש] ב־בזמן עם מות האב כמלחין.⁴⁸ מדוע כך הדבר?

מה שמתרחש כאן איננו פשוט צילום כשעתוק הממשי והטבעי מחד גיסא (אם גם בלבוש אירוני), ודמיון קולנועי מאידך גיסא – לא יותר מאשר בסצנה המוכפלת של כחול־הזקן. הכול תלוי באיזה אור רואים זאת, ומעל הכול – בנקודת התצפית.

האם לא בזאת, בסופו של דבר, עוסקים הפריימים הפותחים את הפסנתר? אלומות ארוכות ולא אחידות של אור ורוד־אדמדם נפרשות כמניפה לרוחב המסך, נעדרות מיקוד כתשליל צבעוני כושל ולא מפותח של כלי דם שקופים. איידה (כמעט כ־"אדם" מצטלצל השם הזה) היא שנצפית על ידינו. אבל בעצם כמעט ולא נִצְפָּה כאן דבר – מדובר כמעט בעיוורון, עם מרחק מזערי כל כך בין העין לאובייקט, עד שמה שרואים אינו אלא כתם מטושטש ובלתי ניתן לזיהוי. ובכל זאת מדובר, ללא ספק, בייצוג של מה שרואה הדעת של איידה, אנלוגיה חזותית לקול המסרבר להיעשות קול הדיבור שלה. "הקול שאתם שומעים אינו קול הדיבור שלי אלא קול דעתי" (9). אלו מילות הפתיחה של הסרט, וממה שאפשר לראות – גם הפתיחה פְּסֶרט. מה פירוש הדבר לשמוע קול שאיננו קול דיבור, לשמוע קול שמדבר בְּמִקוֹם הדיבור, ועל כן בְּמִקוֹם של הדממה? הקול שאנחנו שומעים הוא קול הדעת, אבל הוא לא מצייד אותנו בגישה ישירה לאיידה, מקורו, והוא מלווה בדימוי חזותי שאין באפשרותנו להבינו. הדימוי שמתגלה לעינינו בתחילה מגיע מהצד השני, מהפרספקטיבה של איידה, שאצבעותיה, אצבעותיה המימיות, הן תחליפים לקול המדבר; אלו האצבעות שבעזרתן תסמן איידה באילמותה, שבאמצעותן תכתוב, ומעל הכול – תנגן בפסנתר. ואצבעות אלה הופכות אותנו לנבערים, לבלתי מסוגלים לקרוא אותן – ממש כפי שיקרה בהמשך, בכל אותן סצנות שבהן האצבעות ידברו ללא כתוביות שיבארו אותן. איידה מבצבצת מבעד לידיים התלויות ופרושות מול פניה, אבל אנו לא חוזים במשחק מחבואים ילדותי, אלא בְּהִטְרָם מוזר ומבשר־רעות כאחד. האצבעות יוצרות את המעטה שחוצץ בין הדעת ובין מבטו המשתוקק של האחר, כמו הסדין בהצגת כחול־הזקן, כמו המסך השקוף, הוורוד־אדמדם, שמפריד בין מיטתו של ביינס ובין מקום הפסנתר; הן מציגות לראווה (display) את דמו של אירוע מבעית וכנראה גם מכריע – [מציגות אותן] לפנינו באופן בלתי־ניתן־לדיבור, באופן בלתי־קריא.

אנו רואים את אצבעותיה של איידה נחדרות על ידי אור השמש, כנראה מהפרספקטיבה שלה, ובתוך כך שומעים את קול דעתה; אבל מיד לאחר מכן אנו רואים אותן מהפרספקטיבה הברורה שלנו הצופים־מהצד, בעודן נעשות לאובייקטים שְׁמֵן־העובדה בעבור עדשת המצלמה. המסך לעולם לא יופרע שוב בידי הסמיכות הבלתי־נסבלת והמעוורת של האובייקט המוסרט, הסרט כאובייקט. ולמן הפתיחה הזו ועד לרגעים החותמים את הסרט, אף לא נשמע שוב את קול דעתה.

48 פלורה: "האבא האמתי שלי היה מלחין גרמני מפורסם... הם נפגשו כשאימא שלי הייתה זמרת אופרה..." (30).

ובכל זאת, נדמה כי הפסנתר של ג'יין קמפיון עוסק באישה שדעת עצמה נחרצת. כל מי שבאמת צפה בסרט (אם כי, בכנות, אני לא בטוחה שבאמת צפיתי בו) יכול לומר לכם את זה. אבל מה פירוש "לדעת עצמה"? הפסנתר מאפשר לצפות בקולה של הדעת; אבל מה שנחשף למעשה הוא נקודת הארטיקולציה של הסרט כולו כתנועה בלתי ניתנת לקיבוע בין סובייקטיבי לאובייקטיבי, בין צלול לאטום, כנוכחות של היד רק כהֶטְרָם לפציעתה, כמכשיר לדיבור בַּמְקוֹם של השתיקה, כאשר השפה בתור אי־קריאות.⁴⁹ אם צילום החתונה, ובעקבותיו גם הדמיון הקולנועי של פלורה והתיאטרון הכפול של הצגת כחול-הזקן, ממקמים אלה בצד אלה את הייצוג המקובע ואת שחרורו, הרי השוטים הפותחים הופכים את אצבעותיה של איידה לזה וגם לזה כמעט בבת אחת, כמו גם למעטה שביניהם. יתרה מכך, כל זה נכרך בהבדל־שלכאורה בין מונולוג פנימי לבין מקבילתו של נרטיב אובייקטיבי בגוף שלישי, כמו זה שעמו נמשך הסרט. בהינתן כל זאת, בהחלט ייתכן שאין כל ודאות ב"לדעת עצמה נחרצת" – בשני המובנים של המשפט, ועל כל התהודות הפוליטיות והפילוסופיות שעשויות להתלוות אליו.

מה שאיידה מספרת לנו בקול דעתה הוא בדיוק שהיעדרו של קול הדיבור שלה הוא שאלה של רצון.

לא דיברתי מאז שהייתי בת שש. איש אינו יודע מדוע, אפילו לא אני. אבי אומר שזה כישרון אפל, ושהיום שבו אכניס לעצמי לראש להפסיק לנשום יהיה יומי האחרון (9).

שאלה של רצון – אבל רצון המנותק באורח מוזר ממושגים מוסכמים של רצייה. אם איידה לא דיברה מגיל שש, הרי אף היא אינה יודעת מדוע. [מדובר ב־] רצון, אם כך, שכמוהו כשתשוקה המצויה מחוץ לתחום התועלת־העצמית והידע־העצמי המבויתים.

רצון זה הוא שמהם בסופו של דבר את סטיוארט. כי כשהוא הולך לפגוש את ביינס – לאחר שחילל את איידה בדרך היחידה שהוא מסוגל לה, לאחר שכשל מלחלל אותה בדרכים שהשתוקק לחללה – זה מה שיש לו להגיד:

סטיוארט: (כאשיות): שמעתי את זה פה. (הוא לוחץ את מצחו בכף ידו). שמעתי את הקול שלה פה בתוך הראש שלי. הסתכלתי על השפתיים שלה, הן לא הגו את המילים, אבל ככל שהתאמצתי יותר להקשיב כך שמעתי אותה בכירור.

סטיוארט: היא אמרה, "אני מפחדת מהרצון שלי, ממה שהוא מסוגל לעשות, הוא מוזר וחזק כל כך". היא אמרה, "אני חייבת ללכת, תן לי ללכת, תן לביינס לקחת אותי מכאן, תן לו לנסות להציל אותי" (114-15).

49 אתר אי־קריאות, כפי שהשפה בסרט היא לרוב: לא רק בסצנות שבהן אין כתוביות להבהרת שיח האצבעות של איידה ופלורה או דברי המאורים, אלא גם בהתעקשות על בערותו של ביינס. על כן, איידה מכינה עבורו מסר החרות על קליד הפסנתר שבשום אופן לא יוכל לקרוא. התסריט – אם לא הסרט – עומד על כך בסצנת פענוח ארוכה.

מה חוזקו של רצון אישה – רצון זה ש"פורש את המחשבות... כאילו היו סדין" (51)? במה טמונה מזורותו? כי במובן מסוים, איידה היא הגרסה החריגה לאפשרות רצונה של אישה, הגם שלשם כך יש לחשוב מחדש את מושג האישה ומושג הרצון.

כמעט בסוף הסרט, כמעט בסוף חייה, רצונה של איידה יכריז על עצמו שוב בתוקף. נראה שהכישרון האפל שעליו דיבר אביה – הסירוב לדבר או שמא, פשוט, הרצון המאפשר לה להפסיק לדבר – הרצון הזה שכישורנו אפל, אכן מתיר לה להכניס לעצמה לראש להפסיק לנשום. אך בעודה צוללת עם הפסנתר שלה אל תוך הים, היא נאבקת להשתחרר מנעלה ולבסוף בוקעת מעל פני המים.⁵⁰ איידה – מדברת בקול דעתה:

איידה (בקריינות):

איזה מוות!

איזו הזדמנות!

איזו הפתעה!

רצוני בחר בחיים!

ובכל זאת הוא הבהיל אותי, וגם אחרים מלבדי! (121).

רצונה של איידה, כך נראה, הוא העצמה לגבור על כוחו של המוות. ובכל זאת, ברשימת התיאורים למה שהתרחש כאן אנו שומעים "איזה מוות!". נצטרך עוד לראות באיזה אופן הבחירה הזו בחיים היא גם מוות. יעשה רצונה מה שבסופו של דבר שיעשה, הוא עושה זאת בצורת הזדמנות ובצורת הפתעה. לא איידה היא שבחרה בחיים, אלא רצונה הוא שבחר בהם. אין היא אתר ההחלטה של הדעת. ועל כן הבחירה הזו תבהיל אותה לא פחות משתבהיל אחרים.

אבל מי הוא זה שבחר במוות מלכתחילה? האם מלכתחילה הייתה בחירה במוות? מדוע תחילה ניטלת איידה למעמקים עם פסנתרה? האם רגלה של איידה מוצאת את מקומה בין פיתולי החבל הקשור לפסנתר מבחירה או במזדמן? בתסריט נכתב:

כשהפסנתר ניתז אל תוך הים, החבלים המשוחררים אצים פנימה בעקבותיו. איידה צופה בהם מתלפפים בעוד הם חולפים לצד כפות רגליה, ואז, מתוך סקרנות קטלנית, מוזרה ולא ממושמעת, היא פוסעת אל תוך לולאה (120-121).

הטקסט מספר לנו שהפסיעה אל תוך הלולאה נעשית מתוך סקרנות קטלנית, מוזרה ולא ממושמעת. אין זו מחווה דרמטית הנעשית בשם הליכה בעקבות קולה האמתי, אלא גחמה של רצון למה שחומק מדקדקנות ההיגיון, בחירה [הנעשית] בשם סקרנות מוזרה אם גם קטלנית, כזו שאף יכולה להתהפך ואמנם מתהפכת מתוך אותו היעדר משמעת. רצונה של איידה – אם אחרי כל מה שראינו אפשר לקרוא לו רצונה של איידה במובן מדויק כלשהו

50 באיקונוגרפיה של התסריט והסרט, להשתחררות מנעל יחידה (או לנעילה של נעל יחידה) כבר יש היסטוריה – מן הסצנה המוקדמת שבה איידה, באופן משונה ואקראי, מנסרת גלגלית יחידה מרגלה של בתה הישנה, ועד להתעקשות התסריט על כך שהמאורים נועלים נעל אחת בלבד.

– איננו עצמה עבור החיים יותר מאשר עבור המוות. וממילא רצון זה מסובך כל-כולו במוסריות הטורדנית השוזרת את דרכה מבעד לקו-העלילה, ומסובך גם במסכת מוזרה, מאלחשת, אֶל-אסתטית,⁵¹ המתפתחת בדממה לצדו.

זוהי א-מוסריות⁵² שקשה לשים את האצבע עליה, ושאינה בלתי-מובחנת לגמרי מן הפוליטיות הרדיקלית של הפסנתר. אפשר להתחיל מחדש בקריאת העצמה הזו (אשר למעשה קראנו אותה כל העת, הגם שמעולם לא באורח ממושע וישיר) כניגודם של מוסרי ההשכל שפרו מספח למעשייה שלו.⁵³

כחול-הזקן של פרו מחוסל בידי אחי אשתו. קצת בדומה למאורים, גם הם מגיעים בדיוק בזמן, כשהוא מתכוון להעניש את אשתו על סקרנותה, הסקרנות שהובילה אותה לידיעת הקיטון האסור. מכיוון שלכחול-הזקן אין יורשים אחרים, אלמנתו יכולה להשתמש בעושרה העצום כדי להשיא את אחותה, וכדי לשלם "את [כספי] הנדוניה בעבור נישואיה לאיש רם-מעלה ביותר, שגירש מדעתה את כחול-הזקן".⁵⁴ הנבל מוחלף תמורת האיש רם-המעלה באמצעות שימוש מחושב בעושר.

מוסר השכל

הסקרנות המפתה
לרוב עולה בחרטה.
אין-ספור מופתים
לזאת נמצא

51 [במקור: an-aesthetic. המקף יוצר הפרדה-חיבור בין שני מובנים: "מאלחש" (לא ממוקף) ו"לא אסתטי" (ממוקף). יש לזכור כי מקור המילה "אסתטי" הוא במילה היוונית *aisthetikos*, דהיינו: בר-תפיסה, מה שנוגע לתפיסות החושים. "אסתטיקה" כתורה פילוסופית מופיעה לראשונה במאה השמונה-עשרה כתורת הטעם והשיפוט, והשימוש במונח "אסתטי" נכנס לשימוש רווח בפילוסופיה בזכות עבודתו של קאנט בביקורת כוח השיפוט, שבניגוד לתיאוריות טעם קודמות דנה בתפקידה העצמאי של האמנות בלא תלות באמות מידה מוסריות. את השימוש של ג'ייקובס במקף מפריד-מחבר אפשר לקרוא בכמה וכמה דרכים, אבל מעל הכול בולטת הסתירה שהפרדה מחברת זו יוצרת: "המסכת המוזרה" שמקהה את החושים בעצמה איננה חושנית – החושים אינם תופסים את מה שפועל עליהם.]

52 [במקור, נוצרת אליטרציה בשורות אלו: "entangled... unsettling... an-aesthetic... an a-morality". כמו כן, ג'ייקובס מבחינה כאן בין א-מוסריות (a-morality) ואל-מוסריות (amoral). בניגוד לבלתי מוסרי (immoral), האל-מוסרי הוא מה שאינו נוגע למוסר, מה שמחוץ למוסר – מעבר לטוב ולרע. המקף המפריד-מחבר בתחדיש הגרפי "א-מוסרי" מצייד אותו בשני מובנים: מצד אחד, הוא מחוץ למוסר, ומצד שני (כשה-a משמשת כתווית אי-היידוע) הוא מציין מוסר סינגולרי, יחידאי, הנוסד באופן אימננטי בסרט עצמו ועל ידי הסרט עצמו. הא-מוסריות הנוסדת בסרט על פי ג'ייקובס היא בעצמה סוג של מוסר יחידאי המצוי מחוץ למוסר במובניו הרווחים.]

53 אנחנו מתייחסים למוסרי ההשכל של פרו כפשוטם, פחות או יותר, אבל יש אירוניות מובהקות שקשה להחמיצן ביחס שבין מוסרי ההשכל לבין הסיפור שעל פשרו הם אמורים לעמוד.

54 שארל פרו, אגדות פרו: סיפורי אמא אווזה. מצרפתית: אביבה ברק-הומי, ירושלים: שוקן, 1991, עמ' 45. האם מוסר ההשכל של הסיפור הוא, אם כן, שמוטב היה לה לאשתו של כחול-הזקן לא להציץ, ולחיות באי-ידיעה לצד רוצח?

כל צעד וכל שעל.
 אם אך נשעה לה,
 אין בה מנעמים,
 ולבעליה
 יהי שוויה דמים (פרו, 45).

אם אצל פרו הסקרנות בת־סיפוק, אם ההוצאות שלה בנות־מדידה במונחים של עלות או הפסד, הרי שהסקרנות כפי שקמפיון מתארת אותה היא עניין אחר לגמרי. גם כאן יש לבטח שאלה של סיכון, אבל מה שמונח על הכף בלתי מדיד, ואין בו כל הבטחה לסיפוק מסוגר (סוג הסיפוק שמצוי, נאמר, בגילוי תכולתו של הקיטון הנעול, או הסיפוק שמתאפשר בזכות רכישה מכוללת של בעל). סקרנותה של איידה היא הזדמנות והפתעה; ועל כך מעידים שלשלת הסיומים או הכישלונות לסיים המתקבלים בַדקות האחרונות של הסרט.

עוד מוסר השכל

כל מי אשר ניחן בשמץ שאר־רוח,
 והעולם הוא לו כספר הפתוח,
 יבין מיד כי זאת המעשייה,
 עברו־חלפו זמנה וקרבנה.
 כיום הזה שוב אין אישה
 שכך תסכול מבן־זוגה.
 אפילו בעל שמוריק מרוב קנאה
 לפני אשתו ירקוד בהכנעה;
 ואם זקנו אדום, כחול,
 גם אז כל איש לשפוט יכול
 לפי מראה עיניים
 מי האדון פה בין השניים (פרו, 46).

למוסר ההשכל השני של פרו יש משהו לומר, כמו לסרטה של קמפיון, על היחס בין גבר לאישה. הוא מתיק את האירועים המזוויעים של המעשייה אל ימים ש"עברו־חלפו". מי שניחן ב"שאר־רוח"⁵⁵ (העומדת בסתירה לסקרנות הלא־מושמעת ולחוסר־האזון הקולנועי דרכו מוסרט הפסנתר), לא יוכל שלא לראות, כותב פרו, שהבעלים של ימינו כבר אינם אימתניים ובלתי מסופקים. הנשים, כך הוא מתעקש, התמקמו בעמדת שליטה.

[בתרגום לאנגלית של הצירוף "שאר־רוח" נכתב "a sensible point of view", וכשגייקובס חוזרת עליה היא מהדהדת סדרת קשרים שנרקמת לאורך המאמר בין כושר התפיסה בחושים (ובעיקר בראייה כצפייה) וכושר ההבנה בשכל, ואת האופן שבו אלו קשורים זה בזה בכושר השיפוט המוסרי: sense כפשר או מובן, וגם חוש; point of view, נקודת תצפית שדרכה קולטים ומבינים; וכמובן sensible כיכולת לשפוט ולהעריך באופן מתקבל על הדעת.]

אבל בסרטה של קמפיון, שצולם שלוש מאות שנה לאחר מכן, אין כל טענה כי חילופי עמדות כאלה אפשריים או נחשקים. כי אם מתרחש בסרט שחרור אישה כלשהו, הרי הוא אינו תְּחוּם בידי התנגדות – הכרחית ככל שתהא – לכפיית סמכות המזוהה כגברית, ואף לא פשוט בידי הכנעת [סמכות ז]. בלתי נמנע הוא שהתנגדות שכזו, בסופו של דבר, תוגדר בידי הסמכות שכנגדה היא נאבקת, והיא נהנית מחסותו של מושג קונבנציונלי של רצון שהוא במידה לא פחותה תשוקה לכוח.

בצד המחווה הפוליטית ההכרחית לגמרי הזו, שהיא גם מוגבלת בהכרח (ושמגדירה באופן חלקי לפחות את יחסה של איידה אל סטיוארט), ישנה, כמובן, המעורבות הרגשית של איידה עם ביינס. ג'ורג' מציע לאיידה "עסקה" (52): היא תזכה מחדש בפסנתרה בתמורה לשיעור אחד לכל קליד; אבל במהלך כל שיעור יש "דברים" (52) שהוא היה רוצה לעשות. תשוקה כסטייה, אולי. ביינס מתמקח על תפיסת הַזְקָה הדרגתית בגופה של איידה ובאהבתה; היא מתמקחת על השבת הַזְקָתָה בפסנתרה וגם, כך נדמה, על קולה הַנְּאוּת. מלכתחילה ולכל אורך הקשר ביניהם, לא ביינס ולא איידה מסוגלים לקבוע באופן חד-צדדי את תנאי החליפין. ביינס מבקש "ביקור אחד לכל קליד" (52), אבל איידה מסכימה רק לביקור אחד "על כל קליד שחור" (52). "זה הרבה פחות מחצי" (52), מציין ביינס בצער. ככול שמתקדמים השיעורים, ביינס משכנע את איידה לעשות מה שהייתה מעדיפה שלא [לעשות], אבל נאלץ מצדו להסכים בכל פעם להגדלת מספר הקלידים שייגרעו מרשותו: שניים בתמורה לנגיעה בזרועותיה, חמישה כדי לשכב יחד בבגדים, עשרה כדי לשכב בלעדיהם... עד ליום שבו איידה מגיעה אליו ומוצאת את המאורים מוציאים את הפסנתר.⁵⁶ ביינס מחזיר לה את הפסנתר בלא תביעות נוספות. אז ורק אז, כשהיא יושבת בביתו של סטיוארט ופסנתרה בחזקתה, שעה שהיא מנגנת בקלידיו בשוויון נפש (כי ביינס אינו שם לצפות בה או ללטף אותה), רק אז היא תופסת את תשוקתה אליו. ביינס מסר לה את פסנתרה וניתר על אחיזתו בה; כעת היא מתמסרת לו באופן חופשי לא פחות (התסריט מכריז כי הם "שווים לחלוטין" [82]). עתה הקשר ביניהם איננו עוד עסקת חליפין בגבולות מובחנים, אלא חורג מכל צורת כלכלה שסטיוארט (או אפילו פרו) עשויים היו לחזות בעיני רוחם.⁵⁷

56 מבלי שיוכל לדמיין את סוג [כלכלת] הצריכה שבו מעורבים ג'ורג' ואיידה, סטיוארט מגיב בזעם כלפי איידה, אשר עלתה לו, כך נדמה לו, בשמונים אקרים אדמה. סטיוארט: תעצרו מיד! זה לא שלכם... מה אתם עושים עם הפסנתר? הנשים מחליפות ביניהן מבטים.

סטיוארט (קצר נשימה): הא, את ערמומית מאוד, איידה, אבל אני רואה מה את מתכננת, ואין לי שום כוונה לאבד את האדמה ככה (77).

57 ובכל זאת, במובן אחר, ברור שסטיוארט אכן מעלה זאת בחזונו, או לפחות רואה זאת. שהרי בעוד איידה וביינס מתמסרים זה לזו, הוא מתבונן בכול. הוא מצא חור הצצה שדרכו הוא רואה את איידה וביינס מתנשקים, מתפשטים. הוא נרתע לאחור, כעוס, אבל בדיוק כשהיינו מצפים שיפרוץ פנימה, הוא מטפס להביט שוב; המבט השני הקטלני, המבט שתר בסקרנות... סטיוארט מתבונן, ... בעוד ביינס מתחפר בתוך חציאתה של איידה. נדמה שאינו מבחין בכלל המלקק את ידו. לפתע הוא מושך את ידו ומביט בה, לחה מהריר של הכלב; הוא מנגב אותה על הלוחות וממשיך להתבונן, מהופנט (83). סקרנותו של סטיוארט היא שמסיטה ממסלולו את הגמול האלים הבלתי-נמנע כמדומה, סקרנות שמשבשת פעם נוספת את הציפיות והסיגור הנרטיביים הפשוטים. בהכפלה אכזרית ושנונה שמעמידה

ואף על פי כן אפשר – וצריך – להבחין, כי האופן בו סטיוארט (אם כי לא רק הוא) חוזה בסצנה הזו, הגעתו בדיוק בזמן להישאב לתוכה (תחילה בהיטו מבעד לחרך בקיר הבית, ומאוחר יותר ממחבואו מתחת ללוחות הרצפה), הם שעושים את הלהט הנמשך של תשוקתם לבלתי אפשרי. כצופים וכמציצנים כאחד, בנרטיב שלעולם אינו מניח לנו לשכוח את אפשרות התקיימותם במקביל, אנו צופים בסטיוארט צופה בג'ורג' ובאיידה עושים אהבה, מתחת לחצאית, כביכול, בכל הדרכים שניתנו לנו להבין את המרחב הזה מתחילת הסרט. ולא רק משום שהם מבצעים מופע שמרתק את סטיוארט, אלא משום שלפחות בשיכרון וביבוש⁵⁸ של הרגע, היחס המתהווה ביניהם מסלק את הרצון לתפוס חזקה, שכרון, כפי שראינו, באסתטיקה של הצילום. העצמה המתפשטת בסצנה הזו דומה לסקרנות הקטלנית שממקמת את רגלה של איידה בלולאת החבל – מוזרה, לא-מושמעת. היא מסובכת ברצון – א-מוסרי, לא בלתי מוסרי – שאינו מתקדם באורח פסקני כלשהו אל עבר סיגור, כי אם אל עבר מוות לצד החיים, ואל עבר שני אלו יחד לצד המזדמן. כיצד נסביר כי לסרט שלושה סיומים, ושאינן בכך לומר שהתקבלו שלוש הכרעות? האין הסיום הראשון מבין אלה, שבו איידה מוותרת על מיטת מאהבה כדי לחלוק יצוע עם פסנתרה בקרקעית הים, הסיום הנכון ביותר מבחינה אסתטית? בכך היא לבטח הייתה מוותרת על ההזדמנות, על ההפתעה ועל החיים, בשם המוות. אבל לראשונה הייתה דעת הרצון של איידה נחרצת. פעם היינו מכנים זאת "סיום פיוטי" (אם כי קמפיון שומרת לצופיה פיוט מִסדר אחר). לאן שילך קולה האמתי של איידה, לשם תלך גם איידה עצמה; ויתר על כן, זהו פיתוי מובן לגמרי לקשור את הפסנתר, על כל הקסם הרגשי הטמון בו, לא רק בקולה של אישה, אלא גם באמנות שהסרט הזה מבקש להיות. תחת המים תשתמר מערכת יחסים אמיתית בין אם לבתה, מהודקת בתוך מערכת יחסים טבורית, ובה הפסנתר כקולה ופֶעֶצְמִי שלה. האין הסיום הטריג'י הוא שהולם מבחינה אמנותית, אם כן, בניגוד לסיום המשמח והנדוש מהסוג ההוליוודי שנדמה כי בו נסגר הסרט בעיירה נלסון? האין מה שמספק מבחינה אמנותית איננו ממקם את סיגורו בתחומן של מוסכמות התשוקה האנושית? בסרט זה, שדומה כי הוא עוסק ברעב הנואש לסיפוק מיני, האין הסירוב לרעב זה הוא שמאפשר את האמנות⁵⁹? אולי. האם לא נוכל לקרוא את מותה כשיעור בתבוסתה

את הכלב מול סטיוארט כמו את ג'ורג' מול איידה תחת חצאיתה, הסצנה גם עושה מסטיוארט דמות מורכבת בהרבה מן היריב הטהור שהוא עומד לגלם מיד אחר כך.

58 [גייקובס יוצקת אל התיאור המילולי של הסצנה את הקרבה הצלילית בין המילים שכרון (rupture) ושיבוש או הפרעה (interruption), שמקור שתיהן בפועל הלטיני rumpere: לשבור, לפרק לחתיכות, להפריד או לחצוץ (ומכאן גם להפריע – "לחצוץ בין {משמעותה של התחילית inter-} דבר לדבר"). בכך היא מצביעה על הקשר ההכרחי בין שתי המילים לתיאור הרגע הספציפי הזה ומערכות היחסים המסועפות המיוצרות בו: רגע של להט ושכרון חושים שמתרחש לא רק בין שניים (איידה וביינס), אלא גם בצירוף השלישי (סטיוארט) המצוי ביניהם, או מבטו שנמצא ביניהם, או שחוה את תשוקתו מבין התשוקה של השניים, ואולי אף שתשוקתו עצמה מופרדת ממנו ("מופרעת") על ידי תשוקתם של השניים. מערכת היחסים של רגע זה, יש לזכור, כוללת גם את הצופים-מציצנים, שמבטם בעצמו נלכד בסבך השיכרון-הפרעה.]

59 בסצנה שנחנתה מן הגרסה הסופית של הסרט, קמפיון שמה בפיו של מכוון הפסנתרים העיוור את הדברים הבאים לגבי הקשר בין נישואין לביטוי מוזיקלי מושלם: עיוור: אשתי שרה בקול פעמונים צלול. אחרי שהתחננו היא הפסיקה. היא אמרה שאין לה חשק לשיר, שהחיים מעציבים אותה. וככה היא חיה, בשפתיים חשוקות מעל קול מושלם, קול יפהפה (49).

הניצחת של אישה בידי ברוטליות גברית, קריאה מספקת מנקודת התצפית של פוליטיקה מסוימת? האין עשוי זה להיות שחרורה המוחלט של איידה מגברים (בהנחה שכך היה הסרט מגדיר את שחרורו של הנשי)? אולי.

למרות זאת, אפשר לומר, קמפיון בוחרת באף לא אחד מכל אלו – אם באמת מתייחסים ברצינות לשאלת ההתכוונות של קמפיון. מדוע אפוא משתנה רצונה של איידה? מדוע רצון בסרט זה מקפל גם את הֶחֱרִיגוּת לתוך אי האפשרות של הגדרתו־שלו? מדוע ההזדמנות, ההפתעה והחיים מאוגדים אל תוך המוות ולהפך?

למרבה חרדתו של המבקר ג'ון סיימון, המקונן על הפכפכותה של דעת האישה, קמפיון מעניקה לנו סיום שני.⁶⁰ הוא כותב:

במסיבת עיתונאים שהתקיימה בפסטיבל הקולנוע של ניו יורק, ג'יין קמפיון אמרה שבתחילה התכוונה שהפסנתר... יסתיים בטביעת הגיבורה. במקום זאת היא שולחת אותה לחיות בעושר ואושר לעולם ועד עם מאהבה. תִּמְהַנֵּי על תסריטאית־בימאית שבסופו של דבר עושה את ההפך מכפי שתכננה לעשות.⁶¹

נצטרך עוד לבדוק עד כמה מאיים שינוי הדעת הזה.

בהערות על התסריט אנחנו קוראים כך:

קמפיון: אחד השינויים הגדולים בתסריט היה להקנות לסיום ליטוש פיוטי יותר, פסיכולוגי יותר.

צ'פמן: הוא באמת היה זקוק לסיום הנכון, אחרת הוא היה רך מדי. אבל בסופו של דבר ג'יין – בעזרתנו – העלתה את הרעיון להעתיק את מוקד העניין הארוטי של איידה, מהמאהב ביינס אל בעלה סטיוארט. אני חושבת שזה מה שהופך את הסרט למודרני, בעצם, ולא לסנטימנטלי.

קמפיון: איידה בעצם משתמשת בבעלה סטיוארט כאובייקט מיני – זו המוסריות השערורייתית של הסרט – מה שנראה תמים מאוד אבל למעשה יש לו הכוח להיות מפתיע מאוד... זה נעשה למערכת יחסי כוח, הכוח של מי שאכפת להם ושל מי שלא אכפת להם. מעניין אותי מאוד התום הברוטלי הטמון בכך (138-139).

השינוי הפרוסֵתֵי לכאורה, כך נראה, אינו רק המעבר מטביעה אל חיים בעושר ואושר לעולם ועד. תפיסת הסיום (ending) של צ'פמן, לפחות, היא היפוכן (upending) של המוסכמות הרומנטיות, בכך שאיידה מעתיקה את המוקד העניין הארוטי מג'ורג' לסטיוארט. קמפיון מכנה זאת "מפתיע מאוד", "המוסריות השערורייתית של הסרט". אם לא התפנית

60 אפשר היה לחשוב שמבקר שהוא מיושן מספיק כדי לקרוא לבימאית "מיס קמפיון" (כפי שעושה סיימון במקום אחר במאמר) עשוי להאמין גם בזכות היתר של אישה לשנות את דעתה.

Simon, 66 61

הזמנית הזו באירועים ואף לא הסצנה בנלסון בבחינת "ליטוש פיוטי יותר, פסיכולוגי יותר", הרי ששתיהן נוצרו ודאי במחושב על מנת לקומם את הג'ון סיימונים שצופים בסרט. ובכל זאת דרושה מידה של חירות כדי לראות בחזרה לציביליזציה "חיים באושר-ועושר לעולם ועד". בנלסון, איידה מלמדת שיעורי פסנתר.

איידה: אני מלמדת פסנתר עכשיו בנלסון. ג'ורג' התקין לי קצה אצבע ממתכת; אני החריגה של העיירה, ויש בזה סיפוק (122).

אם נדמה שבכך מתקבל סיגור, הרי שיש בכך גם מן הפריעה של כל מה שבא קודם לכן. איידה צדקה כשאמרה כי הפסנתר שלה קולקל. קולקל בידי הגרזן שסטיוארט תקע בו, קולקל בידי הקליד שהוסר,⁶² קולקל משום שהנגינה בפסנתר הזה לעולם לא תהיה כפי שהייתה מרגע שסופקה, ולו רגעית, תשוקתו של סדר אחר. אבל כעת נמצא סיפוק שונה, סיפוק מפסנתר אחר, בו מנגנת יד אחרת. יד זו מצוידת בקצה־אצבע מתכתי, ואין פירוש הדבר שביינס השלים את שהיה חסר בה, אלא (ואיך אפשר שלא לשמוע זאת) שצליל נקישת המתכת הנלחצת אל הקלידים הוא כתזכורת מתמדת לתחבולתו; נקישה שיתרה מזו ובאורח מוזר אף לא בלתי מתיישבת עם צלילי הפסנתר החדש. אבל דווקא קצה האצבע המתכתי, אומרת איידה, הוא שמסב סיפוק. "אני החריגה של העיירה, ויש בזה סיפוק". הסיפוק אינו נובע מן הגוף ששוחזר, ולא מהצלילים המושלמים, העגולים והמלאים של הפסנתר, אלא מן הנגינה ששובשה בידי צליל הנקישה, בידי הלא־ממושמע, בידי המשוּנָה והמקרי.

הגיוני לגמרי, אם כך, שאיידה תלמד לדבר. עם היעלמם של צלילי הפסנתר היפים, מתפנה כעת מקום לקול שאותו היא תתאר ושנחנו נשמע.

איידה: אני לומדת לדבר. הקול שלי עדיין גרוע כל כך שאני מתביישת. אני מתאמנת רק כשאני לבדי ובחושך.

ידיה של איידה נעות על פני קלידי הפסנתר; אצבע המתכת שלה זוהרת באור העומם.

איידה צועדת הלוך ושוב... ראשה מכוסה בד כהה; קולה משמיע צלילים גרוניים נמוכים... (122).

הקול שאיידה מדברת בו איננו בדיוק הקול האופראי שפלורה ביקשה לייחס לה בסיפור שסיפרה לדודה מוראג. היא משמיעה צלילים גרוניים נמוכים, ריקים מתוכן. ראשה מכוסה שוב בברדס הצלמים, בד כהה שנדמה כי הוא כופה עיוורון במקום האילמות שהניחה בצד. אין כאן שיקום גמור של החושים (senses), ואף לא החלמת הקול, האצבע, ואף לא של המבט שלה (ושלנו), אשר ממילא הוטל בספק למן הפריים הפותח את הסרט. ההתעקשות היא על נישול מסוים, או לפחות על עיוות כלשהו, חריגות כלשהי, בהם עוסקים באובססיות כל סרטיה של קמפיון.

62 אבל גם בידי קליד שנחרט שנים לפני שפגשה את ג'ורג' ביינס, קליד שביטא תשוקה למאהב אחר, "א' ♥ ד" – קליד שנחשף בפנינו רק כשהיא מחליטה ללכת אל ג'ורג'.

האושר הבורגני העילאי, אף על פי כן, אשר מקום התרחשותו בסרט הוא בגן – אף שאיננו בדיוק גן עדן מאורי⁶³ – מאֶשֶׁשׁ בנשיקה שג'ורג' נותן שם לאיידה (בהרימו את הברז כאילו היה מעטה הינומה);⁶⁴ אבל בעונג משפחתי זה יש פחות מן ההשלמה ויותר מן האירוניה, ובדרכו שלו הוא טורדני לא פחות ממה שבא לפניו. כי לבל נטעה בסצנה הזו; לבל נאפשר לנשיקה הזו לגרום לנו לצוף באמונה שהתשוקה המינית (שלהם) תוכל למצוא סיפוק מתמשך ובלתי חריג; לבל תיראה לנו מיטתם של ג'ורג' ואיידה, הנרמזת בחיבוק אחרון זה, כְּסוֹף מן האגדות שבדרך כלל מופק רק מן העבר הזה של האוקיינוס השקט – קריינות שלישית וסצנה שלישית מכריזות בתוקף על נוכחותן.

איידה: בלילה אני חושבת על הפסנתר שלי הטמון בקבר האוקיינוס, ולפעמים על עצמי, צפה מעליו. שם למטה הכול כה דומם ושותן, משקיט אותי אל ערש השינה. זהו שיר ערש מוזר, וכזה הוא; הוא שלי (122).

מה ששייך לאיידה איננו עוד הפסנתר עצמו⁶⁵ אלא מחשבות עליו ועל עצמה, מתחת לים. המוזיקה שלה מופרעת כעת בידי צליל הנקישה החריג, חייה לצד דמיונות על מותה שלה.

הסוף הראשון, כך נדמה, לא הותק כליל. הנרטיב כהתקדמות וכהתרה (כאן כמו קודם) נעשה למשהו ממין האשליה⁶⁶ (לְוֹלְטֵר בנימין היה הרבה מה לומר על ההשלכות

63 הסיום המתבקש מהבנה דואליסטית של הקשר בין טבע לתרבות בסרט היה מוביל את ג'ורג' ואיידה להצטרף למאורים (אילו היו הם, מצדם, גרסאות אידיוליות לקשר בין הטבע למין האנושי). התסריט ממקם את הסצנה הפני-אחרונה הזו בחדר האורחים, בלעדי ג'ורג' ופלוורה. הסרט מסיט אותה אל המיקום המפוקפק יותר של הגן מחוץ לבית, ככפילות אירונית של הסצנה על החוף, שגם בה פלורה מבצעת את הגלגלונים שלה.

64 [מלבד האזכורים המפורשים לגן עדן, שורות אלו עמוסות בהרמזים לנצרות. המילה bliss, שתורגמה כאן כ"אושר עילאי" מציינת גם את תחושת התעלות הרוח וההנאה המושלמת המלוות את הנשמה שנפרדה מן הגוף והגיעה לגן עדן. בהרחבה, מילה זו מציינת את מקום התעלות הרוח – גן העדן, כך שאפשר היה לתרגם את המילים הפותחות את הפסקה גם כ"גן העדן הבורגני" ולהבין מכך שגן העדן הבורגני מתמשך בגן שבו נושק ג'ורג' לאיידה. כמו כן, אישוש, חתימה או קונפרמציה (confirmation) הוא שמו של הסקרמנט הנוצרי בו המאמינים מחזקים (מאששים, חותמים) כבגירים את אמונתם באל, שהחלה עם הטבלתם לנצרות בידי הוריהם שנשבעו בשם אמונים לאל. הנשיקה מאששת את "כניסתה" של איידה לגן העדן הבורגני בשני מובני המילה: גם מחזקת ובכך מבטיחה אותה, וגם משמשת כמעין הליך טקסי (במקום השבועה המדוקלמת בסקרמנט האישוש) שבו היא מצהירה על אמונתה ונאמנותה ל"דת" הבורגנית.]

65 הדיאלוג המוקדם יותר הדגיש את יחס הַחֶזְקָה. לכן פלורה מתרגמת כך את תגובתה של איידה לאחר ששמעה שסטיארט מסכים לסחור בפסנתר עם ביינס: פלורה: היא אומרת שזה הפסנתר שלה, והיא לא מוכנה שהוא ייגע בו.

איידה מתנשמת בכבוד מרוב כעס, והיא כותבת בזעם בפנקסה: "הפסנתר שלי! הוא שלי!" (42).

66 בתכתובת העוסקת בסרט, קמפיון מדברת על הפסנתר כעל ניסיון "לכתוב סיפור כמו שצריך, עם עלילה". בהמשך היא כותבת על תחושת אי-הנוחות שבה יצאה לפרויקט הזה: David Sterritt, "Jane Campion Directs on Instinct," *Christian Science Monitor*, 17/8/1993, 12, p.2

הפוליטיות שיש לכך).⁶⁷ אם נדמה שאנו עוברים מִיצוּע לִיצוּע, מיצוע קרקעית היס אל יצועו של ביניס, הרי שסצנת הטביעה חוזרת בכל זאת, היא שם לנצח בכדי לרדוף אותו כרוח רפאים, [את] הסיום המדומיין של הסרט: שיר ערש תת־ימי ובלתי פוסק שאם, אשר לא שוחררה אל פני המים כדי להיוולד (מחדש), שרה לבתה. [תרדוף את הסיום] גם הכרזה משתנה תמידית על מקום הקבר. פחות בתור "באושר־ועושר לעולם ועד", כפי שעשויים להיראות החיים בנלסון; פחות בתור מעתה־ועד־העולם־הבא, כפי שאפשר היה לתפוס את הטביעה הראשונית – אלו הן שתי הבניות, יתרה מזו, הדומות לעתים קרובות מדי לרעיונות המהפכה הפוליטית שלנו; ויותר כאפוקליפסה עיקשת ונשנית שמבקעת (ומתקינה) את גבולות החיים. מוות בחיים. ואשר למאורים שאדמתם סומנה כאתר המוות, הרי כאן מקום הקבר הוא טבע נוסף, אם כי שונה. שיטפון. הוא מגיע במקצב משבש ובלתי־נמנע כפי שהלילה הוא ליום, כפלישה הקולנועית של אדמת טבע. הסצנה הסוגרת את הסרט איננה אפוא הגן המטופח של נלסון, אלא גופה של איידה צף בממלכה תת־ימית אפלולית, חצאיותיה מנופחות, הפעם מעל כל גופה, מכף רגל ועד ראש.

קולה של איידה מדקלם את השורות הראשונות של סונטה מאת תומס הוד – סקוטי כמו איידה – אשר חי (ומת) מעט לפני התקופה שבה מתרחש הסרט.⁶⁸

דממה ישנה היכן שאין אף צליל
דממה ישנה היכן שאף צליל לא יהיה קיים
בקבר הקר, עמוק עמוק תחת הים (123).

למותר לומר שכל ההבדל טמון בכך שהסרט נחתם בדקלום הזה ובדימוי הזה. אין זו סגירה באיידה שמוקרבת יחד עם הפסנתר – בבחינת החלמה על דרך השלילה.⁶⁹ אין זו ההתרה

67 ולטר בנימין, "תזות על מושג ההיסטוריה", ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 309–318.

68 קשה שלא להתפתות להרהר בשם "הוד" (Hood) [מצנפת, ברדס] בהקשר השיר המצוטט רגע לאחר שרואים את איידה כשבד כהה מכסה את ראשה. בסרט, השורות האלה מופיעות כפלישה מוזרה של האות, המתקבעת לפתע על המסך. אחרי רשימת הקרדיטים הארוכה ורגע לפני ההודעה על זכויות היוצרים בפריים האחרון, מופיעות שלוש שורות השיר, ואז "תומס הוד (1799–1845)": אל שם המשורר צמודים התאריכים התוחמים את חייו. מפתיעה לא פחות היא ההתעקשות הטיפוגרפית בתסריט. השורות האחרונות הן שייכות לאיידה שקולה מקריין את שורות השיר, מודפס בראש העמוד, באותיות גדולות. אחריהן מופיעה כוכבית, ומקבילתה בתחתית העמוד – * תומס הוד (1799–1845): 'סונטה: דממה'. בין השירה לבין התזכורת לדממת המשורר מוצג תצלום של הפסנתר הנטוש על שפת הים, גרסה לראשיתו של הסרט הנקשרת לסופו. ואז, אחרי כשלושים וארבעה עמודי הערות והארות מופיעות שוב אותן שורות עצמן בסוף הספר ממש, הפעם על פני עמוד שלם... ואז – "תומס הוד (1799–1845)", וכעבור עמוד, שוב התצלום.

69 גייקובס מרמזת כאן לפעימה הספקולטיבית בתנועת הדיאלקטיקה על פי הגדרתו של הפילוסוף הגרמני, פרידריך הגל; רגע "השימה־לעל" (Aufhebung), כפי שהציע ירמיהו יובל לתרגם מילה זו. זהו רגע שמחסל את הסתירה או המאבק בין שני צדדים ובה־בעת משמר את שניהם (ואת ההבדל ביניהם) בשלם אחדותי מסדר גבוה יותר. רגע זה כרוך הן בשלילה שקדמה לו (כל צד שולל את השני כניגודו ומנסה לחסלו) הן בהקרבה (כל אחד מהצדדים יאלץ להקריב את קיומו העצמאי והנפרד

שמתוך שמחת הנישואים, לאחר שהבעל הרע מוחלף במאהב הטוב. קול דעתה של איידה הוא שמדבר שוב כפי שדיבר בסצנה הראשונה בסרט, ומדבר שוב על דממה, רק הפעם במילותיו של אחר. מעין שיבה אל עינה וקולה של הדעת (אבל דעתו של מי – לא ברור) שעמה נפתח הסרט, ואל הממלכה התת־מימית בה אפשר לחוש (sense) כבר מהאצבעות הצלולות של הפריימים הפותחים את הסרט.

במובן (sense) מסוים, הסינמטוגרפיה של הפסנתר מעולם לא באמת עזבה את הממלכה הזו. היא לוקחת אותנו למסע הראשון הנצפה מתחת לסירה, ומיד עם הגיענו היא סוחפת אותנו בתנועת ציפה מפסגה לפסגה בשוֹט קולנועי הגורם (גם לכל אורך הסרט) לסבך היער הנייר־זילנדי להיראות כמו קרקעית האוקיינוס.⁷⁰ ואז היא לוקחת אותנו למסע אחר, בצלילתנו עם איידה והפסנתר שלה, ולבסוף אל נלסון, שם מחשבותיה של איידה מחזירות אותנו לדימוי קבר האוקיינוס.

הסינמטוגרפיה של תחת פני הים מלווה כעת בקטע משירו של תומס הוד, שורותיו של משורר מת, אשר מתמקמות, למרבה האירוניה, ביחס לסרט שנצפה טרם הופעתו כשם שמתמקמים מוסרי ההשכל הבטוחים בעצמם של פְּרוֹ ביחס לסיפורו. למרבה האירוניה – כי השורות המסוימות שאנחנו שומעים משירו של הוד, בניגוד לשורות החותמות את "כחול־הזקן", אינן מרמזות לא לכלכלת הלמידה ואף לא להבטחה של כוח. אם יש לסונטה לקח ללמדו, הרי סיבתו נעוצה פחות בשורות שאיידה מצטטת ויותר באלו שהיא משתיקה בהשמטה: קרי, יתרת השיר. שורותיו של הוד נמשכות כך:

או במדבר נרחב חסר חיים,
שאיִלם הוא, עודו יִשֶׁן שנת מעמקים;
שום קול לא מהוסה – שום חי לא מש דומם,
אך עבים וצללים מועבים תועים חופשי,
מעל אדמת סרק, שם לא דיברו מעולם:
אך בעיים ירוקים, בְּשִׁמַת החומות
של ארמונות קדומים, שם האדם היה,
אף אם שועל חום, או צבוע פרא, יישאו קולות,
וינשופים, הדולגים כה וכה בדאייה,
צורחים להד, ורוחות שפלה נואקות ברעדה –
שם היא הדממה בְּאֵמַת, מודעת לעצמה ולכדה.⁷¹

ככדי ששניהם יוכלו להתקיים זה לצד זה, בלא מאבק או סתירה ביניהם, בסדר מפותח יותר, ולכן "גבוה יותר", שיוכל לאפשר זאת.]

70 דרייבורו: במסגרת הנחיות הבימאית, יערות הפרא אמורים להדהד את האלמנט התת־מימי של הסרט. התיאור בו השתמשנו כדי לעזור לעצמנו להגדיר מה אנחנו מחפשים היה "קרקעית אקווריום". אז שיחקנו עם צבע כחול־ירוק אפלולי... (141).

71 Thomas Hood, *Selected Poems of Thomas Hood*, John Clubbe (ed.), Cambridge: Harvard University Press, 1970, p. 63

את מילותיה האחרונות של איידה אפשר להבין רק אל מול אותה "דממה באמת" בשורות החותמות את השיר. בניגוד לאילמות "בעומק הים" שעליה מדברת איידה, ה"דממה" האחרת הזו מביאה עמה את בְּטָחַת האמת, את סמכות המודעות העצמית. היא מוצבת בַּמְקוֹם "שם האדם היה", בין עיי המבנים של תשוקתו לכוח ("בְּשִׁמַּת החומות / של ארמונות קדומים"). הדקלום של איידה מפר את המגמות הנדושות יותר של צמד הסיימנים הראשונים של הסרט, אבל את הַסֵּקֶטֶט של הסונטה יש לקרוא כאישושם דווקא, כַּסְתִּירָה שהיא לכל מה שהסרט מבצע באופן רדיקלי כל כך.

הפסנתר, באילמותו, איננו "בַּאֲמַת" ואף לא בדיוק מודע לעצמו, אם מודעות עצמית נחשבת, כמו בסונטה, כזו שכרוכה בקניית שליטה עצמית וידע ולא בסקרנות קטלנית. בצד התרחישים הברורים הללו של הגמוניה, התנגדויות להגמוניה, ולפיכך של חזרתה הבלתי־נמנעת וכפייתה מחדש (ולו גם בשם המוסר), הסרט מביא לכדי גילום (plays out), בניסוחו של הוד, "צללים מועבים תועים חופשי". הצללים הללו לובשים צורות רבות, שאף לא אחת מהן אינה קבועה. שמות רבים להם, אם כי קמפיון, כמו איידה, לעולם אינה מדברת בבהירות מספקת בכדי שנתפוס אותם. אפילו אם נצליח לראותם ולשים עליהם את אצבענו לרגע, ממש כפי שאצבעו של ביינס מגששת אחר החור בגרביה של איידה, הסצנה נדונה להיחתך בחטף. רצון, סקרנות, תשוקה, סרט... לאחר שהוחרדו בידי אלו ורבים אחרים מלבדם, אין ספק שאין שום טעם לנקוב בהם.

מה שהפסנתר רוצה, אם כי לא במובן פשוט כלשהו, מזכיר את בלם החירום של המהפכה שעליו מדבר ולטר בנימין.

מרקס אומר – מהפכות הן הקטרים של ההיסטוריה העולמית. ואולי שונה הדבר בתכלית. אולי מהפכות הן ידו של המין האנושי הנוסע ברכבת הזו, זו היד הנשלחת למשוך בבלם החירום.⁷²

ראו כאן, אם תרצו, מהפכה הנושאת את דגל הפמיניזם, את דגל ההתנגדות לקולוניאליזם, את דגל הסביבתנות; אבל מהפכות אלה אינן מתחוללות במסגרת מה שיכולנו לכנותו בצדק "פוליטיקה של זהויות". המהפכה הזו אינה נושאת הבטחה ל־בְּאוֹשֵׁר וְעוֹשֵׁר לעולם ועד, (happily ever after), לעולם הבא (the hereafter), לגאולה נדושה. אם אתם מצפים לבואם הנחרץ של כל אלו, אל תחכו בנשימה עצורה. ואף על פי כן, אם נרצה, ואם תיקרה ההזדמנות, להכניס לעצמנו לראש להפסיק לנשום, מפעם לפעם, במפתיע, כשנצפה לכך פחות מכול, איזו סקרנות ל־מְמוֹשְׁמַעַת עשויה להובילנו לראות כאן, ולו במקוטע ולא בבירור, ביצוע פוליטי להדהים. הוא מסגיר וכרוך לבלי התר בתיאוריות של אסתטיקה,

72. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, Suhrkamp, 1974, I.3.1232 [קטע זה לקוח מנספח שלא תורגם לעברית לחיבורו של בנימין, "על מושג ההיסטוריה". כאן תורגם הקטע מתרגום המקור לאנגלית בידי גייקובס. תרגום רשמי לאנגלית של כל הנספחים לחיבור "על מושג ההיסטוריה" יצא לאור בשנת 2006. ראו: Walter Benjamin, "Paralipomena to 'On the Concept of History,'" *Selected Writing, Volume 4: 1938-1940*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 402

סיפר, ייצוג, עצמי, סמכות, כוח, שפה, דמיון – כמו בכל כורח פוליטי: אם כי יש פוליטיקה שבהכרח תנסה להתכחש לכך.

לסיפור הזה אין מוסר, אם כך, או מכל מקום, אין לו שפה שיכולה להכיל את האמת המוכללת של אמירתו. הפוליטיות שהוא מציב (אם כי לא הפוליטיקה שלו) מבוצעת פא-מוסריות דייקנית. היא תמיד משובצת ברגע פרטיקולרי, בספציפיות של דימוי פרטיקולרי, באופן נבדל, [ובכך] היא משחררת מפוליטיקה של הגמוניה וזהות בעצמה שאי אפשר לחזותה.⁷³ במפנה המכריע של המשבר האתי היא משבשת את ההכרזה (מחדש) הבלתי נמנעת על סדר, כוח, היררכיה. אין כאן אל-מוסריות חסרת אחריות, אלא אחריות ככושר תגובה (response-ability) בשיא דריכותו, אם גם בשיא פתאומיותו. בהפכו את הצלול לאטום, את האטום לצלול, ברגעי הפתיחה והסגירה שלו, פה, שם, ובכל מקום לכל אורכו – אך בשום מקום, באמת, הפסנתר "הוא [סרט] מוזר, וכזה הוא...".

אוניברסיטת ניו יורק בבפאלו

73 מאמר זה אינו מבקש בדיוק לעשות תיאורטיזציה של קולנוע, כמו להציע קריאה אחת (אם קריאה מושכלת שכזו היא בכלל מן האפשר) של הפסנתר ביחס לסוגיית הפוליטי. יחס זה, כמובן, היה נושא למחשבה ופולמוס מרובים בשדה התיאוריה הקולנועית. סוזן סונטאג מזכירה לנו את המסורת שרואה ב"עמדה הפוליטית-המוסרית" של הקולנוע בת בריתה של "אפואזוה של ריאליזם": Susan Sontag, "Theatre and Film," *Styles of Radical Will*, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1966, p. 102. אנט מייקלסון סבורה שהעמדה הרדיקלית כקשורה לעתים תכופות יותר ב"פריקה" נרטיבית: Annette Michelson, "Film and Radical Aspiration," *Film Culture* Reader, P. Adams Sitney (ed.), New York: Praeger, 1970, 404-421. מה שהתווית כאן הוא ערעור פוליטי בהפסנתר שנסמך (plays on) גם על שיבוש הנרטיב בקולנוע כמדיום (למשל בסיפור שפלורה מספרת למוראג, או בפריימים הפותחים את הסרט), וגם על השיבוש שעשוי להיקרא במבעים קביעתיים מוסכמים: למשל, רעיונות על אודות תשוקה ורצון, או השיבוש הגלום בשרשור שלושה סופים שכל אחד מהם מאופק כשלעצמו.