

זהות קרועה:

הקונפליקט הפנימי של ג'ון קופלי
ב"ווטסון והכריש"*

בועז ברגר

מאמר זה מנתח את ציורו של ג'ון סינגלטון קופלי, "ווטסון והכריש", מ-1778. במסגרתו אבקש לבחון קריאות פוליטיות, דתיות וגזעיות של הציור ואציע פרשנות חדשה להבנתו, בהתאם להקשר ההיסטורי שבו נוצר. על סמך בחינה של הרקע האישי של קופלי, נסיבות מלחמת העצמאות האמריקנית ואלמנטים ויזואליים בציור אטען כי הציור הוא אלגוריה למאבק התרבות אל מול הברבריות שקרעה את האימפריה הבריטית במהלך המלחמה. מתוך כך, המאמר מבקש להתחקות אחרי עולם הפנימי של אלו שחוו את "מלחמת האחים" הזו בכלל, ושל אמריקנים-בריטים, כמו קופלי, בפרט.

ביום חם ב-1749 החליט נער אנגלי יתום כבן 14 בשם ברוק ווטסון (Watson) למצוא מחסה מן השמש הקופחת של הוואנה, קובה. הנער הצעיר, שהיה חבר צוות בספינת סחר, החליט לקרר את גופו באמצעות שחייה במי האוקיאנוס הצוננים. ואולם עד מהרה הפך הבילוי המרענן לסיוט בלהות. כריש ענק עלה מן המצולות ותקף את הנער חסר הישע. למזלו של הנער חבריו יצאו במהרה להצילו. לאחר כמה ניסיונות, ושלוש תקיפות של הכריש (שגבו מווטסון את החלק התחתון של רגלו הימנית – מן הברך מטה), נמשה הנער מן המים והובא לחוף מבטחים.

סיפור זה תואר בציורו מ-1778 של הצייר האמריקני-בריטי ג'ון סינגלטון קופלי (Singleton Copley), "ציור הידוע כיום בשם "ווטסון והכריש" ('Watson and the Shark', איור 1).^{*} הציור הוזמן ככל הנראה על ידי ווטסון עצמו, שלאחר הרפתקאותיו בקריביים

* המאמר מבוסס על עבודת רפרט שנכתבה בקורס "אומנות והיסטוריה" באוניברסיטה העברית בהנחיית פרופ' דרור ורמן בשנת תשע"ו.

היה לסוחר עשיר ולפוליטיקאי בעל השפעה. ווטסון התגאה באירוע מעורר האימה שחווה ובאובדן שהתלווה אליו, ובד בבד עם הזמנת הציור מקופלי הפיץ את פרטי הטרגדיה לעיתונים, תרם את הציור המדובר לבית ספר בלונדון, ואף עיטר את סמלו הפוליטי ברגלו הקטועה.¹



איור 1. "ווטסון והכריש", ג'ון סינגלטון קופלי

חבורת מלחים מנסה להציל את הנער ברוק ווטסון מפני הכריש המסתער לעברו בפעם השלישית

אפשר להתמקד בעובדה המוזרה למדי שווטסון עמל רבות להבליט ולהנציח את האירוע המזויע שעבר עליו. אפשר אולי גם לבחון את המשיכה האנושית למפלצות הטרף האכזריות האורבות ועולות מן המעמקים החשוכים, ואין צורך להרחיק לכת מתרבותנו העכשווית כדי לאתר דוגמאות לסקרנות שמעורר מוטיב זה בצופים. שלל סרטי אימה שוברי קופות עסקו בנושא, החל ב"מלתעות" משנות השבעים ועד ימינו אנו. ואולם בעבודה זו אני מעוניין לחשוף היבט אחר של הציור: את נקודת מבטו של הצייר.

* שמו המקורי של הציור היה מפורט יותר, ונועד להסביר לצופים מה הוא האירוע שהם צופים בו: A Boy Attacked by a Shark, and Rescued by Some Seamen in a Boat; Founded on a Fact Which Happened in the Harbor of the Havana.

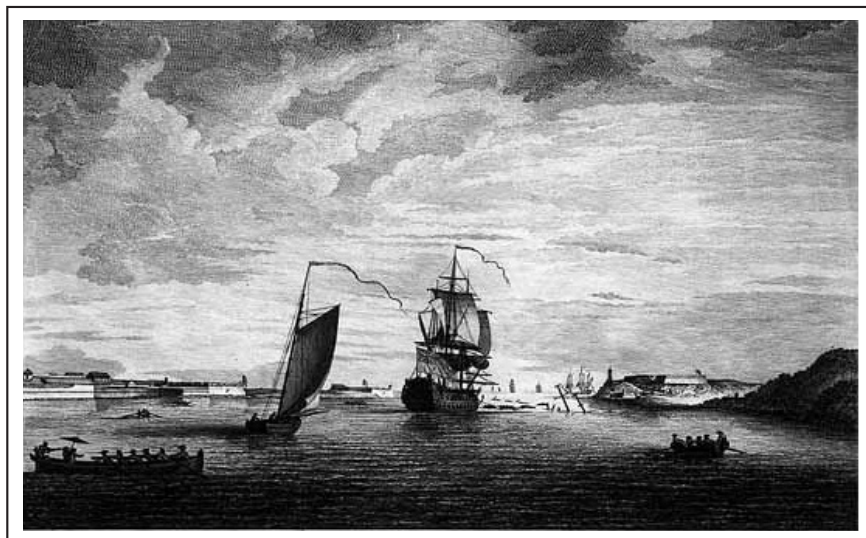
לטענתי, אפשר לראות בציור זה ביטוי לתגובה של קופלי למאורעות חייו, הן ברמה האישית הן ברמת האירועים שהתרחשו סביבו, ובעיקר – בקשר ביניהם. מתוך הקשר זה אנסה להראות שבאמצעות ציוריו של קופלי, ובמיוחד "ווטסון והכריש", אנו יכולים להיחשף למשבר הזהות שחווי קופלי בחייו בפרט, וגם לזה שחוותה החברה הבריטית בכלל.

א. בין שמיים לים: הציור והפרשנויות שניתנו לו

כאמור, קופלי צייר את "ווטסון והכריש" ב־1778. ממדיו של הציור הם 182.1 ס"מ X 229.7 ס"מ, והגרסה המקורית נמצאת כיום בגלריה הלאומית לאומנות בווינגטון הברייה, ארצות הברית. בציור אנו חוזים בניסיון ההצלה של ווטסון, בדיוק לפני סבב התקיפה השלישי של הכריש. בפינה השמאלית התחתונה צף ווטסון במים, לאחר שכבר הותקף פעמיים. בהתבוננות מעמיקה אפשר להבחין ברגלו הקטועה, פרט שקופלי דאג להצניע. בפינה הימנית התחתונה נמצא הכריש המסתער, זנבו המשתרך בוקע מאחורי הספינה מתוך המים. במרכז הציור נמצאת סירת ההצלה. שני ספנים צעירים נשענים אל מחוץ לסירה כדי לנסות ולתפוס את ווטסון, וספן שלישי מבוגר אוחו באחד מהם פן יפול גם הוא אל תוך מי האוקיינוס. ספן נוסף עומד בירכתי הסירה ואוחז חנית (Harpoon) המיועדת להינעץ בחיה המשוקצת. במרכז התמונה ניצב ספן שחור המשלשל חבל הצלה לעבר ווטסון, אך ווטסון אינו מצליח לתפוס. נוסף להם יש בספינה עוד ארבעה ספנים, והם חותרים ומתבוננים במתרחש.

בחלקו האחורי של הציור, מאחורי הסירה, אנו רואים את הוואנה. בשני צידי הציור עוגנות ספינות מלחמה. טירת מורו (Morro Castle), מבצר ספרדי מפורסם שנבנה בנמל הוואנה, מעטרת את הרקע מימין. קופלי, שלא נכח מאודו בהוואנה, צייר את המבצר על סמך תחריט שהיה בידיו (איור 2).² קופלי מעולם לא ראה כריש. עובדה זו מתבטאת באנטומיה השגויה של הכריש המצויר: הוא בעל שפתיים, נחיריים ואוזניים – שלושה איברים שאינם קיימים בכריש אמיתי. לאור זאת, ההנחה המקובלת במחקר היא שגם בציור הכריש קופלי הסתמך על תחריטים.³

אף על פי שהציור נוצר בתחילת הרבע האחרון של המאה השמונה עשרה, יש בו מאפיינים בולטים של ציור רומנטי. נוסף לנושא הרומנטי של תקיפת האדם בידי כוחות הטבע וההבעות מלאות הרגש של חלק מהדמויות, הציור הוא בעל קומפוזיציה משולשת רומנטית. ווטסון, הכריש והספן בעל החנית יוצרים קומפוזיציה בעלת שלושה מוקדים אשר גורמת לעין הצופה בציור לנוע בין שלושתם במעגליות בלתי פוסקת. הקומפוזיציה הזאת, ולצידה התנועיות של רוב הדמויות, יוצרת תמונה דינמית.



איור 2. תחריט של הוואנה

זהו כנראה התחריט שקופלי הסתמך עליו לציור "ווטסון והכריש". ברקע מצד ימין נראית טירת מורו, שקופלי העתיק לציורו. הצבת המבצר הספרדי ברקע אפשרה לקופלי לבסס את המרחב הגיאוגרפי שבו התרחש האירוע ולקשר את הציור למלחמת שבע השנים

הציור זכה להתעניינות ציבורית ולשבחים רבים לאחר הצגתו, למעט ביקורת של ד"ר סמואל ג'ונסון וג'ושוע ריינולדס, שאליהם אשוב בהמשך. הוא נחשב ליצירה החשובה הראשונה שקופלי צייר לאחר הגעתו לאנגליה, ושבזכותה הוזמן להצטרף לאקדמיה המלכותית לאומנויות.⁴ הציור זכה לפרשנויות רבות גם בימינו. לואיס מאסור (Masur, 1994) מייין את הפרשנויות הללו לשלוש קבוצות: דתית, פוליטית וגזעית. הפרשנות הדתית מבליטה את האלמנטים הנוצריים ביצירה ומתמקדת במלחמה של הטוב ברע. פרשנות זאת מתבססת על הטענה שבבניית הקומפוזיציה ובתנוחות הדמויות בציור הושפע קופלי מיצירות דתיות של רפאל ושל רובנס. ריצ'ארד דורמנט (Dorment, 1990) מתרכז במאבק שבציור ומראה שהספן המחזיק בחנית מאזכר את המלאך מיכאל אשר תוקע את חניתו בחיה השטנית, וכך הגאולה מושגת לפני נפילתו של הנער התמים למעמקי הגיהנום.⁵ אירמה ג'אפה (Jaffe, 1977) מצביעה על המוטיבים הנוצריים שנמצאים בציור: הזריחה, הסירה, הדגים, הים ועצם העובדה שהכריש תקף שלוש פעמים – כמספר הימים שיונה שכן במעי הדג. גם רוג'ר סטיין (Stein, 1976) מצביע על המוטיבים של המאבק הדתי, אך טוען כי הציור מציג דווקא חילון של הגאולה. הוא מראה שכוח הגאולה מגיע לא בזכות התערבות אלוהית, אלא בזכות התערבות אנושית, ושהציור מדגים את הדיכוטומיה בין האדם לטבע, לצד הדיכוטומיה בין הטבעי לאלוהי.⁶

לצד הפרשנות הדתית, ג'אפה וסטיין מציגים גם פרשנות פוליטית. ג'אפה טוענת כי הציור משקף את מלחמת העצמאות האמריקנית וכי קופלי מציג את העולם הישן, קרי – בריטניה, כמפלצת כוחנית שתוקפת את העולם החדש והאמין, קרי – אמריקה.⁷ טיעון דומה מציגה אן אברמס (Abrams, 1979). היא מבססת את החיבור בין ווטסון לעולם החדש באמצעות קריקטורות מהפכניות מהתקופה שקדמה למלחמה שיש בהן דמיון חזותי לציור. על סמך הקריקטורות הללו טוענת אברמס שווטסון מגלם למעשה, בה בעת, גם את הלואליזם וגם את החירות.⁸ לעומתן, סטיין אינו מציג את הצדדים השונים בציור כאלגוריה לאחד הצדדים במהפכה, אלא רואה בציור כולו ניסיון לייצג את הזהות האמריקנית החדשה שהתגבשה בשנות השבעים של המאה השמונה עשרה. הוא מבסס את טענתו על קישור שהוא עושה בין הזהות האמריקנית לבין המוטיב הימי הנשגב השולט בציור.⁹

ולבסוף, הפירוש הגזעי. כאן מביא מאסור את פרשנותם של יו הונור (Honour, 1989) ושל אלברט בויס (Boime, 1989). הונור מדגיש את החשיבות שבהצבת הגבר השחור במרכז. הוא טוען שייצוג זה של שחור יוצא דופן לתקופה. לפי פרשנותו, הגבר השחור הצופה במבט נוגה על המתרחש מייצג את רגשותיו של המתבונן בציור. בכך הציור מאדיר את הגבר השחור.¹⁰ בויס מציג פרשנות מרחיקה לכת יותר. הוא טוען כי הציור מייצג למעשה עמדות שמרניות, ומציע לו שתי פרשנויות; על פי הפרשנות האחת מדובר בתעמולה לואליסטיקה אנטי אמריקנית שבה השחור מייצג עבד אידיאלי. השחור במרכז נשען לאחור באימה, אך אינו נראה שלוקח חלק אקטיבי באירוע, בזמן שהסביבה הלבנה פועלת להצלת ווטסון. הפאסיביות שלו אמורה להציג את האמריקנים במעומיהם: בזמן שהם קוראים לחירות ולחופש הם ממשיכים להחזיק בעבדים. הפרשנות האחרת היא שווטסון עצמו מבקש כפרה על היותו סוחר עבדים. הוא מוודא שיציירו אותו פצוע ומקוץ דם, בזמן שהעבד השחור מוצב מעליו בהיררכיה. בכך, באקט של הלקאה עצמית, ווטסון מוצא מזור לנפשו הדואבת, ויכול לחזור לסדר הטבעי ולסחור בעבדים במצפון שקט.¹¹

מאסור יוצא נגד כל הפרשנויות הללו בנחרצות, ולדעתו הצדק עימו. הביקורת המרכזית של מאסור היא שמדובר בביקורת אומנות, ולא בניתוח היסטורי. ניתוחים אלו מתבססים בעיקר על התרשמותו של המפרש מן הציור, ולא על המציאות ההיסטורית שבה נוצר הציור. ביסוד רבות מאותן פרשנויות גם מונחת הנחה שכל פרט בציור הוא תוצר של המצאתו והחלטתו של קופלי, תוך התעלמות מהעובדה שהציור מבוסס על אירוע שהתרחש במציאות ושפרטיו הוכתבו לקופלי – למשל העובדה שהכריש תקף כבר קודם לכן, או שרגלו הימנית של ווטסון נכרתה – פרטים שהם חשובים לניתוחם של ג'אפה ושל אברמס, בהתאמה.¹²

אני סבור שמאסור צודק אמנם, אך אין הוא מציע פירוש אלטרנטיבי לציור. לדעתי אפשר להציע פירוש שיעמוד בדרישה ההיסטורית של מאסור, אך לשם כך יש לסקור את החלקים

הרלוונטיים בביוגרפיה של קופלי, את תרבות הציור האנגלי ואת המהפכה האמריקנית. רק לאחר מכן אוכל להציע פרשנות חלופית לציור ולהסביר מדוע אני דוחה את רוב הפרשנויות שהוצגו עד כה.

ב. הבית עולה באש: קופלי, המהפכה האמריקנית והציור ההיסטורי

קופלי נולד סביב שנת 1738 בבוסטון, מסצ'וסטס. אביו עזב את הבית בילדותו והוא גדל לבד עם אימו. השניים התגוררו על "המזח הארוך" (Long Wharf). מתחת לדירתם שכנה חנות הטבק של האם. מבעד לחלוננו ובזמן שעבד בחנות של אימו נחשף קופלי הצעיר לחייהם של אנשי הים. מדי יום הוא ראה את הספנים, הסוחרים, הפיראטים, השיכורים והעבדים נעים לנגד עיניו. אך קופלי הצעיר היה נער ביישן ומתבודד, וכשאנשי הנמל לעגו לו הסתגר הילד בן השמונה בחדרו וברח אל ממלכת הציור. מאותו שלב, ולפחות עד להפלגתו לבריטניה שנים רבות לאחר מכן, פיתח קופלי שנאה עזה לים, ואף חרדה ממנו. במכתביו תיאר את פחדיו מן הסכנות הרבות האורבות לו בים, והיה משוכנע כי אם יחליט להפליג בים הפתוח יפגוש בו את סופו המר.¹³

בהתאם לרוח המקום, קופלי החל לצייר את הציורים היחידים אשר היה להם ביקוש במושבות האנגליות באמריקה: פורטרטים. הצייר הצעיר גילה כישרון טבעי יוצא דופן לציור פורטרטים, ובמיוחד להבעות פנים מעודנות ומתוחכמות ולמשטחים מבריקים. ב־1765 הוא צייר את אחיו־למחצה בציור שפרסם אותו באנגליה, "ילד עם סנאי". הציור הדהים את אנשי האקדמיה האנגלית, ואלו הסכימו מייד לצרפו לאקדמיה.¹⁴ מאותו שלב התפתחה מערכת היחסים הארוכה והמפותלת בינו לבין מי שיהיה חברו הטוב ולבסוף אויבו – בן ארצו בנג'מין ווסט (West).¹⁵

ווסט חזר והפציר בקופלי לנסוע לאנגליה וללמוד לצייר "כפי שראוי", לפני שיבזבז את כישורו הייחודי ויתרגל לסגנון הציור הפראי של המושבות באמריקה. אף שממכתביו של קופלי עולה כמיהה לעבור לאנגליה וללמוד בה מענקי התרבות האירופים, הוא דחה את נסיעתו שוב ושוב.¹⁶ לסיבה הברורה – הפחד מן ההפלגה באוקיאנוס (אותו הוא תיאר, כאמור, באופן ציורי ומפורט במכתביו – הצטרפה סיבה נוספת: קופלי החל להיטמע בחברה האמריקנית. כישורו הפך אותו לצייר מצליח עם הכנסות נאות.¹⁷ הוא החל לצייר את האליטה של בוסטון, ובמסגרת עיסוק זה הוא פגש את סוזנה קלארק (Clarke), בתו של הסוחר הטורי העשיר ריצ'ארד קלארק, והתאהב בה. ב־1769 השניים התחתנו, ובזכות קשרי הנישואין נכנס קופלי אל האליטה הטורית של העיר.

* קופלי ייחס לכך חשיבות רבה. כמי שגדל בבית עני חש כל חייו חרדה בנוגע למצבו הפיננסי.

בניגוד לתדמית הלואליסטית שהוצמדה לקופלי, החיבור המשפחתי אל הטורים לא ביטא מבחינתו לנקיטת עמדה בעימות הלואליסטי-פטריוטי שהסעיר את המושבות.¹⁶ לאורך כל חייו באמריקה הקפיד קופלי לא להזדהות עם שום צד במחלוקת.¹⁷ הוא הגיע מרקע ויגי עני,¹⁸ אך במהרה התעצבו דעותיו והתאפיינו בעיקר בהתנגדות לאלמות. הוא האמין בערכים ליברליים, אך התנגד בנחרצות לקריאת הפטריוטים להתנגדות אלימה. הוא האמין שיש ברעיונות המהפכה אלמנטים חיוביים, אך חשש מהתוצאות הבלתי צפויות של מהפכה שתושג בדם – הוא לא ידע אם אקט זה יוליד רפובליקה חופשית או עריצות אכזרית.¹⁹ הניטרליות שלו באה לידי ביטוי גם בזהות של לקוחותיו וחבריו. אלה, ממש כמעט עד עזיבתו את היבשת, היו מחולקים כמעט שווה ושווה בין ויגים פטריוטים לטורים לואליסטים. ציוריו אף כללו ציורים של מנהיגים ויגים פטריוטים דוגמת ג'ון הנקוק, סמואל אדאמס ופול רוויר (תמונה 3).¹⁹



איור 3. פורטרט של פול רוויר, ג'ון סינגלטון קופלי
אף שקופלי התחתן עם בת למשפחת סוחרים טורית לואליסטית, במעגל חבריו היו נציגים משני צידי המחלוקת. כצייר פורטרטים בבוסטון צייר קופלי שלל דמויות מפתח במהפכה האמריקנית, ובהן פול רוויר, אשר ידוע בעיקר בתפקידו כרץ בקרב לקסינגטון וקונקורד ב"רכיבת החצות".

לצערו של קופלי, המציאות לא התיישרה עם רצונו להישאר מחוץ למחלוקת הפוליטית. בעקבות טבח בוסטון ב-1770 החלו הרוחות בעיר לגעוש.²⁰ וכאשר נפתחה המחלוקת סביב חוק התה נשאב קופלי אל לב ליבה.²¹ אבי אשתו נמנה עם סוחרי התה של חברת הודו המזרחית. בעקבות התלהמות הרוחות ברחו המשפחות הטוריות למבצר בריטי (טירת ויליאם) כדי למצוא מחסה. קופלי, שהיה ידוע בניטרליות שלו ובקשריו

¹⁶ העימות התגלע בין הלואליסטים שתמכו בפיוס ובהישארות המושבות חלק מהממלכה הבריטית, לבין הפטריוטים שקראו למהפכה שתביא לעצמאות אמריקנית. התקיים מתאם בין הסוחרים והטורים (המפלגה השמרנית) העשירים, שהסתמכו על מסחר בחסות בריטית, לבין עמדות לואליסטיות. וכן גם בין הוויגים (המפלגה הליברלית) העניים למהפכנות הפטריוטית. אך לא התקיימה בהכרח זהות בין הקבוצות הללו.

¹⁷ קופלי אף תמך במהומות שפרצו ב-1765 במושבות נגד "חוק הבולים" (Stamp Act), אחד המיסים שהטילה הממשלה הבריטית על המושבות בצפון אמריקה לאחר מלחמת שבע השנים (1756–1763), כדי לכסות את החוב הלאומי שגרמה המלחמה. חוקי מס אלו עוררו את זעמם של רבים מתושבי המושבות והיה להם תפקיד מרכזי בהידרדרות היחסים בין המטרופולין הבריטי למושבות, עד לפריצת מלחמת העצמאות האמריקנית.

¹⁸ אחד מהאירועים המדממים ביותר טרום המהפכה, שבו חיילים בריטים פתחו בירי על קהל בוסטוני עוין, מה שהוביל להרג חמישה אזרחים.

¹⁹ מחלוקת עזה שנבעה ממס התה (Tea Act) מ-1773.

עם שני הצדדים, נבחר לייצג את הטורים בעיר בניסיון לתווך בין הצדדים. באספת העיר כשל קופלי השברירי בניסיונו להרגיע את הרוחות. עקב כך, הציע להביא את נציגי הטורים עצמם לנסות ולדון עם המנהיגים הפטריויטים, כל עוד ביטחונם יובטח להם. קופלי חזר למירת ויליאם וניסה לשכנע את המנהיגים הטורים להצטרף אליו ולחזור עימו לעיר, אך העלה חרס בידו. כשחזר לאספה לבדו, שותק ובידיים ריקות, פרצה בחדר מהומה.²⁰ קופלי המושפל נכשל, וימים אחדים לאחר מכן התפרץ זעמם של הפטריויטים ב"מסיבת התה" המפורסמת של בוסטון.

קופלי ניסה למנוע את התפרצות האלימות, אך ראה לנגד עיניו איך כל ניסיונותיו העלו חרס, והוא נותר אל מול ההמון הפטריויטי המשולהב והזועם. בתקופה המדוברת, מ־1770 ועד 1774, חוו קופלי ומשפחתו הטרדות, איומים ואף ניסיון לינץ' אחד שכמעט צלח, אך נעצר ברגע האחרון על ידי ההנהגה הוויגית.²¹ לבסוף, ב־1774, החליט קופלי השבור לצאת סוף סוף למסע המיוחל אל מעבר לים, אל ערש התרבות – אירופה.²²

מתיאור זה עולה לכאורה כי קופלי נס כל עוד נפשו בו ובלב מלא טינה, אך לא כך היה הדבר. קופלי נסע לבדו והשאיר את אשתו, ילדיו, אחיו־למחצה ואימו בבוסטון. בהתכתבויותיו עם אשתו אפשר לראות בבירור שהוא לא נמלט מארצו. הוא פורס בפניה את לבטיו אם להשתקע באנגליה או לחזור לבוסטון, שם ייהנה מביטחון כלכלי.²³ מכאן ברור שהחזרה לאמריקה הייתה בעיניו אפשרות של ממש. הוא אף לא הביע טינה לביתו לשעבר, אלא געגועים נוסטלגיים. עם הגעתו ללונדון הוא יצא כמעט מייד ל"טיול הגדול" (grand tour) – מסע של כשנה ברחבי אירופה, שם נחשף ליצירותיהם של האומנים הקלאסיים, הרנסנסיים והבארוקיים. למסע זה הוא יצא עם צייר אנגלי ששימש לו מתורגמן. ביומנו של אותו צייר אנו נחשפים לתלונות בלתי פוסקות של קופלי על כך שאירופה אינה טובה כמו המולדת שהוא עזב מאחור.²⁴

בזמן שקופלי סייר באירופה, פרצה באמריקה מלחמת העצמאות, וכל משפחתו נמצאה בקו האש. במהלך המסע הוא דאג להתעדכן במתרחש. הוא קיבל דיווחים מעיתונים וגם מאחיו־למחצה, בעל הנטייה הטורית המובהקת. הלה תיאר את מעשי המלחמה השפלים של האמריקנים אל מול הלחימה המכובדת של האנגלים, ואת הסבל והרעב של התושבים.²⁵ קופלי הפציר באחיו לא לקחת חלק בלחימה. אך סביר לשער שתיאורים אלו הותירו את חותמם על הצייר שדאג לשלום משפחתו. לבסוף החליט קופלי להעביר את משפחתו לאנגליה; אחיו־למחצה נשאר עם אימו החולה ועם בנו של קופלי, שהיה קטן מכדי לעשות את המסע מעבר לים. במהלך הלחימה נהרג בנו הקטן.

קופלי חזר ללונדון והתאחד עם משפחתו. כמהגר מאמריקה הוא התקבל בחברה האנגלית בחשדנות, התקשה למכור את ציוריו ונאלץ להסתובב במעגלי טורים לויאליסטים גולים.²⁶

הפריצה הגדולה שלו באנגליה הגיעה ב־1778 עם "ווטסון והכריש" שכבש את דעת הקהל וסלל את דרכו לקריירה מוצלחת באי הבריטי.²⁷

העימות הצבאי בין המושבות לבין אנגליה שהתחולל בזמן שקופלי שהה כבר באנגליה היה בעל אופי ייחודי. יש להביא את הנסיבות הללו בחשבון כאשר בוחנים את ציוריו באותה תקופה. לא היה זה קרב שגרתי בין שתי מדינות, אלא עימות שנתפס כמלחמת אזרחים.²⁸ מציאות זו יצרה שבר עמוק שנגע בזהות האמריקנית והבריטית. תומכי המהפכה ומתנגדיה אימצו טיעונים המצביעים על דמיון בין הזהות האמריקנית לבריטית, ובה בעת גם טיעונים המעידים על שוני מוחלט בין הצדדים. באופן דומה, אנשים משני צידי המתרס קיבלו טיעונים והיפוכם בנוגע לזהות הדתית והתרבותית של האמריקנים והבריטים. הכאוס היה כה רב עד שבמקרים מסוימים אותם מבקרים הציגו דעה והיפוכה באותו טקסט. סוגיית הזהות האמריקנית עלתה כבר בעשורים שקדמו למהפכה, אך עם תחילתה היא התעצמה לממדים חסרי תקדים.²⁸ זה היה שיח שלא ניתן היה להתעלם ממנו, ולבטח כזה שהעסיק ללא הרף מהגר אמריקני בלונדון שהייתה לו משפחה בבוסטון.

הייחודיות של הציור של קופלי אינה מתמצה בהקשר ההיסטורי שלו, אלא גם בפורמט. כאן אני שב לביקורת של ג'ונסון וריינולדס בני המאה ה־18, שהוזכרה לעיל. השניים, ממעצבי הטעם התרבותי של התקופה, תיארו את הציור של קופלי כגס ופראי מדי. אם להתבסס על פירושו של פלקסנר (Flexner, 1948) – הם סלדו מהציור של קופלי כיוון שייבא לדעתם את התרבות האינדיאנית הפראית היישר ללב לונדון. הסיבה שציור זה נתפס בעיניהם כפראי הייתה שהוא שבר את המבנה הראוי של ציור היסטורי.²⁹ באותה תקופה, ציור היסטורי נתפס כצריך לעמוד בסטנדרטים הברורים של התאוריה האסתטית הממוסדת. לצד העמדת קומפוזיציה דרמטית, היה עליו לתאר אירוע אפי גדול שהתרחש בעבר הרחוק (המיתולוגי או הדתי), ולהבליט ערכים נשגבים וראויים לחינוך העם. אלו הם קריטריונים ש"ווטסון והכריש" לא עונה עליהם בדיוק.

הראשון ששבר במידת מה מודל זה של ציור היסטורי היה מדריכו וחברו הקרוב של קופלי, בנג'מין וסט (West), בציורו "מותו של גנרל וולף" ('Death of General Wolfe', אזור 4) מ־1770. ציור זה עונה על כל הדרישות של ציור היסטורי: הוא מתאר אירוע אפי בעל אופי מוסרי נעלה, מותו הנאצל של הגנרל וולף אל מול מבטם המשתאה של סובביו. אך הציור אינו מתאר קרב מיתולוגי, אלא קרב שהתרחש במהלך מלחמת שבע השנים, לא הרבה יותר מעשור לפני שציור קופלי הושפע בוודאי מחברו, אך אם הציור של וסט היה חדשני, של קופלי כבר היה שערורייתי. לא זו בלבד שמדובר באירוע עכשווי, אלא גם באירוע פרטי ושולי שלא היה מוכר לציבור הרחב.

* במיוחד בשלביה הראשונים, טרום כניסת צרפת למלחמה ב־1778.



איור 4. "מותו של גנרל וולף", בנג'מין ווסט

ציור זה, שמתאר את מותו של וולף, "האדם הפשוט" שעלה לגדולה והקריב את עצמו בקרב בקוויבק במהלך מלחמת שבע השנים, היה פריצת דרך בציור ההיסטורי. ווסט השתמש לראשונה במוסכמות של הציור ההיסטורי הגרנדיזיזי לתיאור אירוע עכשווי, ובכך סלל את הדרך לציורו של קופלי

ג. היפה והחיה: "ווטסון והכריש" כייצוג של תרבותי מול הפראי

כשנחזור להתבונן בציור, אל לנו לשכוח את הביקורת של מאסור. הציור הדרמטי יכול לעורר בצופה רגשות מגוונים ולהוביל לפרשנויות אינטואיטיביות שמלמדות על הצופה יותר מאשר על הציור. עלינו לבחון אפוא את הציור ביסודיות ולחפש בעיקר את הפרטים שאינם הכרחיים; כלומר לא את מה שהוכתב לקופלי עקב נסיבות האירוע, אלא את הדברים שהוא עצמו בחר לכלול בציור והאופן שבו הוא בחר להציגם.

לטענתי, הציור הוא אלגוריה למלחמת העצמאות האמריקנית. אך בניגוד לטיעונים של ג'אפה ואברמס, אני סבור שדווקא ווטסון הוא שמסמן את אנגליה, והכריש – את המושבות. נוסף על היפוך האלגוריה, אני חולק גם על פירושן ולפיו האלגוריה היא ייצוג פשוט של כוחות הלחימה. לשיטתי, האלגוריה עוסקת בשאלת הזהות של קופלי וברגשותיו כלפי המלחמה. במובן בסיסי זה אני מסכים עם סטיין, שמתייחס לציור בהקשר של זהות. אך בניגוד לסטיין, אני חושב שמדובר בזהות אחת (האמריקנית), אלא במאבק הזהות המתחולל בתוך נפשו הסוערת של קופלי.

את הציור אפשר לחלק לשני חלקים באופן אנכי סמוך למרכזו, באמצעות החבל שמשליך המלח השחור. בקדמת הציור, מצד שמאל נמצא ווטסון, ובצד ימין הכריש. לפי תיאור המאורע ווטסון היה נער בן 14 בעת האירוע. אך בציור הוא אינו נראה כנער צעיר. הוא נראה מבוגר יותר ובעל תווים רכים ונשיים; גופו לבן, מחוטב, והוא עירום ללא סיבה נראית לעין. בניגוד לדמויות אחרות בציור, שמאופיינות בדינמיות ובתנועתיות, הוא נראה קפוא. הדבר בולט במיוחד אם בוחנים את החבל המלפף את ידו. נראה שלו רק יניע קלות את ידו יוכל לאחוז בחבל, אך הוא כה מקובע בתנוחתו שהדבר נמנע ממנו. ווטסון נראה כמו פסל קלאסי שצף במי האוקיאנוס. ואכן המחקר מייחס את דמותו של ווטסון בציור להשפעותיהן של יצירות קלאסיות כמו הפסלים "לאוקואון ובניו" או ה"גלדיאטור מבורגזה".³⁰ לאחרונה טען ג'ונתן קלנסי (Clancy, 2012) שאין זה סביר שקופלי הסתמך על מודלים אלו, אלא על הציור מהמאה ה-17 "פרומתיאוס" של ג'וזפה דה ריברה.³¹ כך או כך, המודל של האומנות הנערצת על קופלי (קלאסית, רנסנסית או בארוקית) נשאר בעינו. את הנשיות של ווטסון אפשר להבין גם לאור הרקע של קופלי כאומן בבוסטון, שבה מקצוע הציור נתפס כמלאכה נשית. עדות לזיהוי האומנות עם נשיות עולה מכך שכשאביו החורג הקים בית ספר לאומנות, הוא היה חייב לשלב בו מקצועות נשיים דוגמת ריקוד וסריגה כדי שייחשב מוסד לגיטימי ללימוד ציור.³² בכך מתקבלת בצד השמאלי של הציור התגלמותה של האומנות.

בצד האחר מוצבת חיית הפרא. הזיהוי של הכריש עם הפראי מחזיר אותנו מייד לימי ילדותו של קופלי ולסביבה הפראית של בוסטון, שממנה סלד. התקיפה הפראית של הכריש מזכירה גם את הדיווחים שקיבל קופלי מאחיו ומהעיתונים הבריטיים בדבר הלחימה ה"מלוכלכת" של הצבא האמריקני. מכאן שיש לנו הפרדה בין הצדדים. מצד אחד קופלי ראה במושבות שממה תרבותית והחזיק בשלל זיכרונות רעים מבוסטון, ומצד שני הוא העריץ את האומנות הבריטית והאירופית כבר בצעירותו. הוא דיבר עליהן בהערצה וראה את עצמו נחות בהשוואה לאותם אומנים גדולים.³³ אפשר אפוא להתחיל ולדבר על צידו השמאלי של הציור כמוזעה עם התרבות הבריטית-אירופית אל מול צידו הימני, המזוהה עם האמריקנית הפראית.

ההבחנה בין צידו הימני של הציור לצידו השמאלי אינה תמה בהנגדה שבין הכריש לווטסון, אלא מופיעה גם ברקע. מצד שמאל נראות שתי ספינות מלחמה, וספינה שלישית שדומה כי אינה חמושה (השמאלית ביותר). ייתכן שזו ספינת מסחר. הדגלים המעטרים את הספינות הם דגלי האימפריה הבריטית. לאורך כל צד זה של הציור נראים שלל צלבים – הן בתרנים הרבים הן בראשי המגדלים. נוסף למטען התרבותי שנושא עימו הצלב, צלבים אלו מחזקים את הצלבים שבדגלים הבריטיים המתנופפים ברוח. מעבר לכך, הבניינים אינם מכילים רק את הדגל הבריטי אלא מהווים בעצמם, מעצם הגודש הפנטזיוני שלהם, סמל לתרבות.

מצד ימין נראות שתי ספינות מלחמה, ועוד ספינה שרחוקה מכדי לזהות את מאפייניה. הספינות נושאות דגלים לבנים. תורניהן המועטים בצד זה עולים האחד על האחר ומאבדים מצורתם כצלבים מובחנים. הבניין היחיד בצד הימני של הציור הוא מבצר מורו. זהו מבצר שכבשו האנגלים ב־1762 במהלך מלחמת שבע השנים, ואשר הוחזר לספרדים ב־1763 תמורת פלורידה. המבצר מקשר אותנו אפוא למלחמת שבע השנים – מלחמה שהייתה נקודת מפנה קריטית בדרך אל המהפכה האמריקנית, גם לפי תפיסת בני התקופה – ולפלורידה, אדמת צפון אמריקה.

הרקע משמעותי במיוחד להבנת הציור מכיוון שאינו מובן מאליו. הבחירה במבצר מורו אינה הכרחית; קופלי היה יכול לבחור לייצג את הוואנה באופן אחר. ספינות המלחמה אינן חלק מהסיפור, וגם הן בחירה של קופלי. אבל יותר מזאת, אם נבחן את הבניינים ברקע נגלה שלא זו בלבד שאינם העתק של הנוף, אלא שהם המצאה של קופלי. אם נתבונן שוב בתחריט ששימש את קופלי לציור מבצר מורו (איור 2) נראה שבציורו השמאלי לא קיימים הבניינים שקופלי מתאר. קופלי שינה ועיצב מחדש את הרקע של העיר, בניגוד לעדויות שעמדו לפניו.

רקע זה של הציור חשוב במיוחד אם מתייחסים לרקע האומנותי של קופלי. עד 1774 הוא צייר כמעט אך ורק דיוקנאות. הוא למד לצייר קומפוזיציות ורקעים מורכבים רק עם הגעתו לאנגליה ובמסעו באירופה. לאור העובדה שקופלי רכש מיומנות זו בגיל מאוחר יחסית, ורק ארבע שנים בטרם פנה לצייר את סיפורו של ווטסון, אין זה סביר שבשלב זה ציור נוף היה ל"טבע שני" עבורו. ציור הרקע, גם אם הוא אינו 'בקדמת הבמה', הוא פעולה שבוודאי דרשה מקופלי מאמץ ומחשבה, ולכן תהיה זאת טעות לפסול אותה כשולית.

אם נבחן את ההקשר שבו נוצר הציור נוכל לראות שפירוש הציור כאלגוריה למלחמה תואם את נסיבות חייו של קופלי. כאמריקני השרוי עם משפחתו הקרובה בגלות באנגליה היה לו אינטרס מובהק במלחמה. העניין של קופלי במלחמה מתקשר לבחירה לעבור לצייר בפורמט הציור ההיסטורי – שינוי שאפשר לו לבטא גם תכנים אישיים. לאורך כל הקריירה שלו כצייר בבוסטון הוא היה צייר פורטרטים ריאליסטיים. הוא צייר את מה שראה לנגד עיניו והקפיד להיות נאמן ככל האפשר למקור. עם המעבר לאנגליה ומסעו באירופה הוא החל להעתיק ולחקות יצירות קלאסיות ולשלב אותן ביצירותיו.³⁴

לעומת כל מה שעשה עד אותו שלב, "ווטסון והכריש" היה ייחודי. זוהי הפעם הראשונה שהוא צייר ציור שלם מהדמיון, שכן קופלי לא ראה מעודו את קובה או כריש. זאת הפעם הראשונה והאחרונה שקופלי צייר בסגנון כה חופשי. בציורו העוקב, "מותו של הרוזן צ'טהאם" ('The Death of the Earl of Chatha') הוא כבר עבר את הטרגנספורמציה המלאה וצייר בסגנון הבריטי, בו החזיק עד יומו האחרון.³⁵ הציור "ווטסון והכריש" היווה אפוא הזדמנות חד-פעמית עבור קופלי. כאשר הוא דמיין את התמונה, הוא היה יכול לעשות

לראשונה את מה שנמנע ממנו בכל השנים שקדמו ל-1778: לצייר את מה שהוא חש. הציור המדומיין אפשר לו לפיכך להביע את רגשותיו הסוערים.

נרטיב האלגוריה מתחבר גם אל הבחירה לצייר את הציור באופן שבו אין אנו יודעים מה יעלה בגורלו של ווטסון. אם הציור הוא רק תיאור של המקרה כפי שהיה, אז בחירתו של קופלי לתאר את הסיפור בדרך זו היא מעט מוזרה. בשם הציור המלא כבר מופיעה העובדה שהנער ניצל.³⁵ וכאמור, ווטסון אף דאג לפרסם את הסיפור המלא בעיתונים. היה מצופה מהקהל להכיר את הסוף החיובי של הדרמה המותחת. אך קופלי מתאר בפנינו אירוע שאין אנו יודעים מה סופו.³⁶ אפשר להבין זאת ככלי דרמטי בלבד, או כדרך המתאימה לתיאור המלחמה הגועשת באותו זמן – אירוע שעתידו היה באותה עת עדין לוט בערפל.³⁷

הציור כאלגוריה למלחמת העצמאות יכול להסביר לנו גם את פשר הסטייה של קופלי מהמודל של הציור ההיסטורי. אם זאת אכן הייתה כוונת המצייר, אזי קופלי לא שבר לחלוטין את מודל הציור ההיסטורי, אלא סטה ממנו בהדרגתיות. הציור שלו עוסק למעשה לא במקרה ייחודי ושולי, אלא באלגוריה לאירוע עכשווי, וכזה שראוי לתיאור היסטורי – מלחמת העצמאות האמריקנית. אם נעקוב אחרי מי שהתווה את מודל הציור ההיסטורי, ג'ושוע ריינולדס, נראה שהוא טוען כי מטרת הציור ההיסטורי אינה הצגה של אדם פרטי, אלא המחזה של תפיסה מופשטת שמטרתה להציג ערכים נשגבים.³⁸ ייתכן שקופלי, שהעריץ את ריינולדס וציטט את הנוסחה הזאת בהתלהבות בכתביו, אימץ אותה בצורה חדשה: הדמות הפרטית של ווטסון (שאותה הוא היה חייב לצייר עקב הנסיבות) החליפה את הדמות המיתית, ושימשה אלגוריה לתרבות הבריטית הנשגבה. אמנם קופלי מדבר בשפה שונה, אך התוכן נשאר זה של הציור ההיסטורי.

בשלב זה יהיה נוח לקבל נרטיב דומה לזה שמציגות ג'אפה ואברמס. קרב דיכוטומי בין טוב לרע, בין עליון לנחות; ציור רווי טינה לאמריקה האכזרית והפראית אל מול מילות שבח לתרבות הבריטית המפוארת. אך אם נחזור אל קורותיו ודעותיו של קופלי נמצא שהסבר זה אינו סביר. אמנם עד 1775 קופלי העריץ את החברה הבריטית והביע חרדה מגורל המהפכה אם תפרוץ ואם תצליח. אך עם פרוץ הקרבות הפך יחסם של הבריטים כלפיו לעוין. כמהגר מהמושבות, קופלי התקבל בחשדנות והוא לא הצליח להתקיים מאומנותו.³⁹ בזמן שהותו באירופה קופלי, שכבר הצליח להתבסס באמריקה, הביע רגשות נוסטלגיים לארץ הפראית שכה התאכזרה אליו בילדותו. אמנם הוא עזב את אמריקה למען האומנות, אך ביתו נשאר בבוסטון.⁴⁰

אפשר לראות את היחס הכפול הזה לאמריקה בצבעים שבהם הוא בחר להשתמש. כפי

³⁵ השם המלא מופיע בהערה השוליים הראשונה לעיל.

³⁶ נושא שהעסיק אותו ללא הרף והיה הפחד הגדול ביותר שלו (לצד הפחד מהים), עקב ילדותו הענייה.

³⁷ הוא אף ניסה לחזור לאחר המלחמה לאמריקה, אך כשל.

שפלקסנר מבחין, בציור זה קופלי חוזר לצייר בצבעים הקרים שאפיינו את ציוריו במושבות. הביקורת הראשונה שהוא קיבל מווסט על ציורו הקולוניאלי "נער עם סנאי" נגעה לשימוש בצבעים קרים, והוא לקח אותה לתשומת ליבו. הוא ניסה מייד לצייר בצבעים חמים יותר; ובהגיעו ללונדון נגמל סופית מהשימוש בצבעים קרים ולא שב אליהם – למעט החריגה החד-פעמית ב"ווסטון והכריש".³⁹ פלקסנר פותר זאת בתור שכחה זמנית, אך אפשר לגזור מכך את החיבור מחדש למושבות (וגם את הניסיון להצבת הציור במרחב הקולוניאלי).

חשוב לזכור שקופלי הקפיד עד אותה עת לאורך כל דרכו לא לנקוט עמדה בוויכוח הפטריטי-לויאליסטי. אך הוא כן בחר בבירור לקדום דעה אחת – התנגדות לאלים. זהו, לפי דעתי, המפתח להבנת הציור "ווסטון והכריש". המוקד אינו תמיכה בצד זה או אחר, אלא קינה על הקרב העקוב מדם בתוך המשפחה המתפרקת – בין הבית לאידיאל האומנותי; לא מציל מול מוצל, אלא קרב אלים בתוך המשפחה.⁴⁰ כך אפשר להבין גם את השימוש בפרומתיאוס כמודל לווסטון משמאל, ואת התכנסות התרנים לכדי צלילית של צלבים מימין. הם מדגישים את ההקרה והסבל של שני הצדדים; הם כמו הקורבן הכבול שצופה במותו המתקרב בחוסר אונים. אולי כפי שקופלי עצמו חש כאשר עמד באספת העיר בבוסטון אל מול הקהל הזועם ולא הצליח למנוע ממנו מלהטביע את התה הבריטי בים, ובכך להטביע את האימפריה במלחמת אזרחים. בכך יש לנו הסבר ראשוני מדוע קופלי לא צייר ציור של המלחמה שהיה מובן לקהל הרחב. המניע שלו הוא ביטוי של צעקת כאב אקספרסיוניסטית של מי ששבוי בחברה הלויאליסטית הבריטית.

נקודה זו מסבירה לא רק מדוע הוא לא היה צריך ליצור אלגוריה שמובנת לקהל הרחב, אלא גם מדוע לו רצה לעשות זאת לא היה מסוגל. קופלי היה מהגר אמריקני, מוקף בחברה של אמריקנים לויאליסטים באנגליה, ללא עבודה מספיקה וללא מוניטין מספק. ב-1778 הוא לא היה בעמדה שאפשרה לו להציג נרטיב אמביוולנטי כלפי המלחמה. ציור המלחמה באומנות יפה היה כמעט טאבו באותה עת.⁴¹ ייתכן שלו רצה להציג נרטיב דיכוטומי פשוט וביקורתי נגד אמריקה, הוא לא היה צריך להסתיר את יצירתו. אך לצאת נגד "המלחמה הצודקת" של האימפריה במורדים? להציג תפיסה אמביוולנטית? לא היה זה דבר ראוי לאדם במצבו. בשלב זה, יצירת אלגוריה בציור מזדמן הייתה אפוא האפשרות היחידה שלו להביע את דעתו בלי לסבול מהשלכות חריפות. רק לאחר שהצטרפו לקרב גם הצרפתים והספרדים, האויב "האחר", היה קופלי מסוגל לצייר את המלחמה בזמן אמת, ועל כך ארחיב בהמשך.⁴² אם נקבל את הטענה בדבר המלחמה שהטרידה מאוד את מנוחתו, והיעדר האפשרות להביע אותה בפומבי, הפנייה להצפנת הנושא אינה משוללת יסוד.

ראשית ראוי לתהות על הפרשנות הדתית שהוצעה לציור. לא סביר שהקהל לא פירש את הציור כדתי, ולו היה בציור פן דתי מובהק, הקהל של המאה השמונה עשרה היה מבחין בכך. אין גם כל סיבה להכניס לציור משמעות דתית נסתרת, שכן קופלי לא היה אדם דתי

במיוחד, ולא היה לו מניע להחביא מסר דתי המיועד רק לעצמו. לעומת זאת, הייתה לו מניע להעביר מסר פוליטי סמוי.

נגד הפירוש הפוליטי של ג'אפה ואברמס אפשר להצביע על כך שווטסון, מזמין הציור, היה סוחר אנגלי עשיר ולויאליסט מובהק. לפני המלחמה הוא נסע למסע ברחבי המושבות והפיץ מסרים טוריים לויאליסטיים. למעשה הוא גילם את הטוריות האנגלית, וקופלי, שכנראה הכיר אותו, ודאי ידע זאת.⁴³ ההנחה שקופלי יבחר בווטסון כמייצגן של המושבות אינה סבירה.

לבסוף עומד הפירוש הפוליטי של סטיין בנוגע לזהות האמריקנית של הציור בשל בולטות הים. על כך אשיג בסיוע הוכחה על דרך השלילה. אכן סביר שהאמריקני הטיפוסי היה מחובר לים, ובהחלט אפשר לדבר על חיבור כללי בין זהות אמריקנית לים.⁴⁴ אך במקרה זה אין אנו עוסקים באמריקני טיפוסי. הרתיעה של קופלי מן הים הייתה חריפה ביותר. קשה להאמין שהוא ייחס לים ערך כה חיובי, גם אם הצליח להתגבר על חרדתו מהים. יש בציור אלמנטים חשובים נוספים שלא זכו להתייחסות: השמיים התלת-שכבתיים, הים הסוער, הספינה היציבה והמלחים המנסים לסייע לווטסון. פניהם מלאות ההבעה של המלחים השונים והמיקום המרכזי של גבר שחור בלב הקומפוזיציה מעוררים תמיהה ומאפשרים להעלות השערות רבות באשר לקשר שלהן לאלגוריה שהוצעה כאן. אך קצרה היריעה מלהתייחס אליהן במאמר קצר זה.

ד. המהפכה אשר בליבו – השינוי שחל בעמדתו של קופלי בהמשך המלחמה

אם ציורו של קופלי מ-1778 הוא מקרה מבחן לסערת הרגשות האמביוולנטית שחש נתין אחד של האימפריה הבריטית בתחילת המלחמה, הרי הציורים שצייר בהמשך משקפים את השינוי שחל אצלו באשר לאופי המלחמה – הפיכתה ממלחמת אורחים למאבק מובהק בין שני עמים. ובהמשך המאבק קופלי כבר 'ירד מן הגדר' וגילה תמיכה מובהקת בצד האמריקני. עם זאת, באופן אירוני, הפטריוטיות האמריקנית של קופלי החלה מתגבשת דווקא בסיוע ההכרה המיוחדת ביכולותיו שבה הוא זכה מהקהל האנגלי בעקבות פרסום "ווטסון והכריש". מאותה עת הוא התקבל לחברה האנגלית הגבוהה ונעשה בהדרגה אחד הציירים הבולטים באי הבריטי. ניתן היה לשער שהתקבלותו בחברה האנגלית תוביל אותו לאמץ את הנרטיב האנגלי, אך ההפך הוא שקרה. ככל שקופלי נכנס יותר לעומק החברה האנגלית האריסטוקרטית, כך גילה עד כמה היא זרה לו ולגינותיו הלא מעודנים כיליד המושבה האמריקנית 'הפראית'. הגעגועים למולדתו רק הלכו וגברו. ולאחר שמאס בהשמצות הבלתי פוסקות של מולדתו והחל להאמין בעתיד המהפכה בארצות הברית, הוא נעשה לתומכה המובהק.⁴⁵

קשה לקבוע בדיוק מתי התחיל השינוי בדעותיו של קופלי, ובאיזה קצב, אך ב־1782 כבר ניכרה התפנית בציוריו. ייתכן שכבר בציורו המפורסם "מותו של מייג'ור פירסון" (Death of Major Peirson), קופלי ביקר את הלחימה האנגלית באמריקה. אפשרות זו עולה מהאופן שבו הציג חיילים בריטים תקיפים שפניהם מוסתרות טובחים בחיילים צרפתים מבוהלים, או תותח אנגלי המכוון לעבר נשים וילדים הנסים על נפשם. הניכור, האכזריות וחוסר האינדיבידואליות העולים מדרך הצגת החיילים האנגלים מזכירים ציורים ביקורתיים מאוחרים יותר, כמו למשל תיאור החיילים הצרפתים בציור "שלושה במאי" של הצייר הספרדי גויה (Goya).

מציורים אחרים של קופלי בשנת 1782–1783 אפשר לגזור עדויות מוצקות יותר לשינוי שחל בעמדתו. בתקופה זו חזר קופלי לצייר פטריוטים אמריקאים מובילים שביקרו באנגליה, דוגמת הנרי לורנס (Laurens) ואלקנה ווטסון (Watson, איור 5). בניגוד לציורים של המנהיגים הוויגים שצייר כשהיה בבוסטון, הבחירה לצייר את הפטריוטים הייתה החלטה פוליטית מובהקת. מדובר בתקופת דמדומי המלחמה ובאויבים הרשמיים של אנגליה. וגם אין מדובר בקהל שמורכב מחבריו, אלא באנשים זרים לו ובסמלים פוליטיים. ההמחשה הטובה ביותר לכך היא הסיפור של אלקנה ווטסון על אודות הציור שלו.



איור 5. פורטרט של אלקנה ווטסון, ג'ון קופלי

פורטרט של אלקנה ווטסון, אביו של המצביא המהפכן לורנס ווטסון ודיפלומט מהפכני ששהה בכלא באנגליה. הפורטרט ממחיש את השינוי שעבר קופלי במלחמה; הבחירה בציור של מהפכן בולט לקראת סוף המלחמה הייתה אקט פוליטי ברור, ואי אפשר לבטלה כעסקה כלכלית גרידא. לכן הבחירה בהוספת הדגל האמריקני דווקא לציור זה אינה מקרית

לדבריו, הפורטרט שלו הושלם בידי קופלי עוד ב־1782, אך קופלי שמר אותו בידיו במשך שנה שלמה. הוא סיפר שב־1783 הלכו הוא וקופלי לשמוע את ההצהרה המלכותית בדבר סיום המלחמה ומתן העצמאות למושבות. קופלי הנסער עשה כל מאמץ להסתיר את רגשותיו ורץ מייד בחזרה לסטודיו שלו, ואז "בלב מלא פטריוטיות" הוסיף את הדגל האמריקני לספינה שברקע (תמונה 5) והגיש לווטסון את הציור הנכסף.⁴⁶

סיפור הדגל בפורטרט של אלקנה ווטסון רלוונטי גם לציור ההצלה של ברוק ווטסון, אך לגרסה אחרת מזו שדנו בה עד כה. ב־1782 צייר קופלי גרסה נוספת של הציור הראשון מ־1778 (איור 6) שהייתה קטנה בהרבה מהגרסה המקורית (רק 91.4 ס"מ X 77.5 ס"מ). גרסה זו זכתה להתעלמות

גורפת למדי מצד החוקרים. הגרסה השניה דומה למדי לראשונה, אך יש בה כמה שינויים ברורים. צורת השמיים השתנתה, מבצר מורו כמעט שנעלם, צורת המגדלים השתנתה וכעת הם נראים כמצבות. כל אלו רומזים על שבירה של האלגוריה שהוא צייר ב־1778, שבירה התואמת את השינוי שחל בעמדותיו. השינוי המעניין מכולם הוא בדגלים.



איור 6. ווטסון והכריש, ג'ון קופלי

גרסה נוספת של הציור מ־1782. השינויים הקטנים שקופלי עשה בציור משקפים שינויים שחלו בדעותיו בין 1778 ל־1782

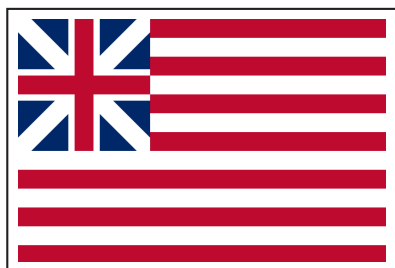
כל הדגלים בציור הולבנו ואיבדו מערכם, למעט דגל אחד: הדגל השמאלי (איור 7). "דגל האיחוד" (Union Jack – הדגל הבריטי) בעל הרקע הוהוב הוחלף לדגל בעל רקע אדום. קשה לראות אם על הרקע האדום יש פסים לבנים, או שמדובר במשחקי אור וצל. אבל בחינה מדוקדקת יותר תראה שלא מדובר עוד בדגל האיחוד הבריטי, אלא בסמל דומה לו – הפסים האלכסוניים הלבנים חסרים את המילוי של הקו האדום. לעניות דעתי, קופלי משחק כאן משחק מתוחכם ומורכב. אפשר לפרש את הדגל בקלות כאחד משני דגלים אשר כמעט שלא ניתן להבדיל ביניהם: הדגל של חברת הודו המזרחית (איור 8) ודגל המושבות, שייקרא לימים דגל "האיחוד הגדול" (Grand Union), שסימל את המושבות באמריקה עד 1776 (איור 9). השוואה בין הדגלים מראה שהדגל של חברת הודו המזרחית, האופקי יותר, הוא זה שדומה יותר לדגל בציור. אך נראה שהאפשרות לבלבול בין השניים הייתה בדיוק למה שקופלי התכוון.



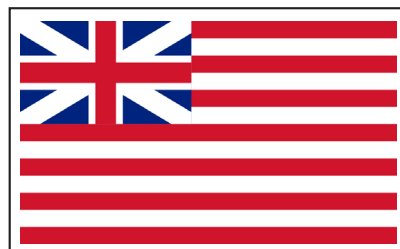
איור 7. הדגל ששונה (פרט מאיור 6)

אם נחזור אל חייו של קופלי במושבות נוכל לומר שהצבת דגל של חברת מסחר בריטית לא היה רק הסוואה לדגל האמריקני. בעיני קופלי, דגל זה יכול היה לבטא חיבור למושבות. קופלי גדל על המזח בעודו צופה בספינות הסחר עוברות ושובות. הוא התחתן עם בת למשפחת סוחרים טורית שייבאה מוצרים למושבות באמצעות אותן ספינות. אפשר שעבור קופלי היה חיבור בין ספינות הסחר לבוסטון.

יש לציין שב־1782 קופלי עדיין לא יכול היה לחשוף את דעותיו הפטריוטיות, שעליהן מלמד סיפור הפורטרט של אלקנה ווטסון. כמו באותו פורטרט, קופלי שינה את הדגל בספינה



איור 9. דגל "האיחוד הגדול"



איור 8. דגל חברת הודו המזרחית

שברקע הציור המחודש כדי לבטא את נאמנותו החדשה. נוסף על כך, היות שמדובר בגרסה חדשה לציור ישן, הוא לא יכול היה ליצוק אלגוריה חדשה בעלת סיפור מורכב ומהפכני כמו זה שצייר ב־1778. אבל בעזרת התכסיס הזה, הוא יכול היה לשלב את הדגל האמריקני, או דגל שהוא זיהה עם אמריקה, בלי לחשוף את אהדתו אליה. בכך הושלם המעגל. הציור האמביוולנטי של 1778 הוחלף בקריאה חד־צדדית ב־1782: דגל אחד נשאר עומד בתמונה, הדגל של הצד היחיד שבו הוא תמך – הצד האמריקני.

ה. סיכום: הצופה מן הצד

למרות אהדתו המחודשת לאמריקה, קופלי לא ראה שוב את חופיה. האומן מכר את אדמותיו למען סכומי הכסף הגדולים שהוצעו לו עבורן, ונכשל בניסיונו לרכוש אותן מחדש. הוא הוסיף לחיות באנגליה, מנוכר לסביבתו. לקראת סוף חייו הוא איבד את יכולותיו האמנותיות והמוניטין שלו ומת חולה, שבור ורדוף חובות.

אך התקופה שהוצגה במאמר הייתה תקופת השיא של הקריירה שלו. החל בציור של "ווטסון והכריש" קופלי עבר את השינוי הסגנוני שאפשר לו להשיג הצלחה מסחררת באי הבריטי. בתקופת שיא זו, כאשר הוא יכול היה לראשונה לצייר ציור פרי דמיונו, הוא ניצל זאת כדי להביע באופן סמוי את רגשותיו לאירועים הבווערים באמריקה. ב"ווטסון והכריש" אנו רואים את נקודת הפתיחה בתהליך זה של הבעת דעה, תהליך שבמסגרתו הוא שינה את דעותיו והפך ממבקר המקונן על האלימות המלחמתית לתומך במאבק האמריקני.

קופלי, כמהגר, כצופה חיצוני על החברה הבריטית, וכאדם בעל זהות מפוצלת, יכול היה לראות דברים שאמריקנים ואנגלים רבים לא יכלו לראותם. בתקופה של הבעות דעות נחרצות, קופלי הציג דעות הססניות ומאוזנות, וזאת עד שנות המלחמה המאוחרות. באמצעות בחינה של ציוריו, אנו זוכים אפוא מצד אחד בהצצה אל ההשלכות של מלחמת אזרחים על נפשו של היחיד שנמצא בין הניצים, ומצד אחר רואים כיצד מלחמת העצמאות האמריקנית שינתה את מסלולה ממאבק אזרחי עמום וכאוטי בתוך חברה אחת למאבק ברור בין שתי מדינות נפרדות.

מראי מקום

1. מאסור (1994).
2. מילס (1993), עמ' 58.
3. מילס (1993), עמ' 58.
4. מאסור (1994), עמ' 432.
5. דורמנט (1990).
6. מאסור (1994), עמ' 442–439.
7. ג'אפה (1977).
8. אברמס (1979), עמ' 276–275.
9. מאסור (1994), עמ' 444–442; סטיין (1976).
10. הונור (1989).
11. בויס (1989); מאסור (1994), עמ' 449–446.
12. מאסור (1994), עמ' 454–452.
13. פלקסנר (1939), עמ' 108–104.
14. פלקסנר (1939), עמ' 123–108.
15. פלקסנר (1939), עמ' 117.
16. פלקסנר (1939), עמ' 126–125; מאסור (1994), עמ' 432.
17. פלקסנר (1939), עמ' 131, 133, 137; מאסור (1994), עמ' 444, 434–433.
18. פלקסנר (1939), עמ' 138; מאסור (1994), עמ' 445.
19. פלקסנר (1939), עמ' 137; מאסור (1994), עמ' 434–433.
20. פלקסנר (1939), עמ' 141–138.
21. פלקסנר (1939), עמ' 136; קלנסי (2012), עמ' 103.
22. פלקסנר (1939), עמ' 142.
23. פלקסנר (1939), עמ' 143–142; 148–146; מאסור (1994), עמ' 433.
24. פלקסנר (1939), עמ' 145–144.
25. פלקסנר (1939), עמ' 151–147; אברמס (1979), עמ' 274.
26. פלקסנר (1939), עמ' 143; 149; 153–152; מאסור (1994), עמ' 434.
27. פלקסנר (1948), עמ' 86; מאסור (1994), עמ' 437.
28. ורמן (2001); קולי (2012); שמיט (2006), עמ' 213–185.
29. פלקסנר (1948), עמ' 86.
30. קלנסי (2012), עמ' 106.
31. קלנסי (2012), עמ' 108–107.
32. פלקסנר (1939), עמ' 109–108.
33. פלקסנר (1939), עמ' 122–120.
34. פלקסנר (1939), עמ' 147–146.
35. ברקיר (1950), עמ' 214; פלקסנר (1948), עמ' 87; 84.
36. מאסור (1994), עמ' 442–441.
37. אותה דינמיות שמייצגת רגע של מתח לא פתור מנוגדת לשלווה שבציור ההרואי של ווסט המתאר את מותו של וולף. ראו: קמינסקי (2016), עמ' 288–287.
38. טובין (1999), עמ' 209–208; אברמס (1979), עמ' 274; קלנסי (2012), עמ' 103–102; מאסור (1994), עמ' 436–435.
39. פלקסנר (1948), עמ' 89–85.
40. בקריטורות בנות התקופה מקובל היה לתאר את המלחמה כקרב בתוך המשפחה. ראו: לאת'ס (2005).
41. מיירון (2005), עמ' 203; שו (2013), עמ' 55.
42. לשם כך אפשר להשתמש בקריאה של זאגורין את התאוריה של לאו-שטראוס בדבר הסתרת מסרים סמויים תחת שלטון צנוזרה. ראו: זאגורין (1990), עמ' 13–11.
43. מאסור (1994), עמ' 428–427; בייגל (1971).
44. שמיט (2006), עמ' 184–172.
45. פלקסנר (1939), עמ' 156; מאסור (1994), עמ' 445.
46. פלקסנר (1939), עמ' 156.

מקורות

- Abrams, Ann Uhry (1979), "Politics, Prints, and John Singleton Copley's Watson and the Shark," *The Art Bulletin*, 2.
- Baigell, Matthew (1971), "The Late Eighteenth Century," in *A History of American Painting*, London.

- Barker, Virgil (1950), *American Painting : History and Interpretation*, New York.
- Boime, Albert (1989), "Blacks in Shark-Infested Waters: Visual Encodings of Racism in Copley and Homer," *Smithsonian Studies in American Art*, 1.
- Clancy, Jonathan (2012), 'Human Agency and the Myth of Divine Salvation in Copley's Watson and the Shark,' *American Art*, 1, 19–47.
- Colley, Linda (2012), *Britons: Forging the Nation 1707–1837*, New Haven.
- Dorment, Richard (1990), "Painting the Unpaintable," *The New York Review of Books*, September 27.
- Flexner, James Thomas (1939), "The Low Road and the High," in idem *America's Old Masters*, New York.
- Flexner, James Thomas (1948), *John Singleton Copley*, Cambridge.
- Honour, Hugh (1989), "The Image of the Black in Western Art," in David Bindman and Jr. Henry Louis Gates (eds.), *From the American Revolution to World War I*, I, Cambridge.
- Jaffe, Irma B. (1977), "John Singleton Copley's Watson and the Shark," *American Art Journal*, 1.
- Kaminski, Jane (2016), *A Revolution in Color: The World of John Singleton Copley*, New York and London.
- Latham, Thomas (2005), *The Body Politic and the Family Quarrel: The War of American Independence, Meraphor and Visual Imagery in Britain*, London.
- Masur, Louis P. (1994), "Reading Watson and the Shark," *The New England Quarterly*, 3.
- Miles, Ellen G. (1993) *Ameriacan Paintings of the Eighteenth Century*, New York and Oxford.
- Myrone, Martin (2005), *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art 1750–1810*, New Haven.
- Shaw, Philip (2013), *Suffering and Sentiment in Romantic Military Art*, Farnham.
- Staiti, Paul (1995), *Accounting for Copley: John Singleton Copley in America*, New York.
- Stein, Roger B. (1976), "Copley's Watson and the Shark and Aesthetics in the 1770s'," in Calvin Israel (ed.), *Discoveries and Considerations: Essays on Early American Letters and Aesthetics*, Albany.
- Tobin, Beth Fowkes (1999), *Picturing Imperial Power*, Durham.

Wahrman, Dror (2001), "The English Problem of Identity in the American Revolution," *The American Historical Review*, 4.

Wolf, Bryan J. (2016), "Of Air Pumps and Teapots: Joseph Wright of Derby, John Singleton Copley and the Technology of Seeing," *Art History*, 2.

Zagorin, Perez (1990), *Ways of Lying*, Cambridge.