

## מרחב של מרחקים

צלמי עיתונות פלסטינים במחצית הראשונה של המאה העשרים

עמי שטייניץ

המאמר פורסם בכתב העת סטודיו, גיליון 113, מאי 2000, עורך אורח, גיא רז.

גבולות הייצוג

ההיכרות עם עבודות הצילום של: עלי זערור, Ali Zaarur, חנא ספייא, Hanna Safieh, הראנט נאקאשיאן, Hrant Nakashian ו-גארו נאלבאנדיאן, Garo Nalbandian, ארבעת הצלמים הפלסטינים המופיעים במאמר זה נערכה במסגרת עבודת ההכנה לתערוכה "מרחב של מרחקים". התערוכה שנערכה בחודש מאי שנת 1999 הציגה עבודות של צלמי עיתונות ישראלים ופלסטינים עכשוויים ומוקדמים. (1) הניסיון ללמוד ולהציג צילום פלסטיני לא נבע מסקרנות אקדמית או מחקרית. המציאות הפוליטית במרחב המקומי מחלקת ומפרידה בין הקהילות השונות ובין התרבויות הפועלות בו. אולם, המצב היום יומי יוצר מכלול חלופי ומסועף של הצטלבויות. הצטלבויות אלה, בצורתן האלימה ובדרך השגרתית, משבשות את דפוסי ההפרדה ויוצרות ממד קיום אחר המנסח משמעות תרבותית. צילום בכלל וצילום עיתונות בפרט מייצגים תחום חזותי בו המרחב על מורכבותו מחלחלים אל סביבת התמונה ויוצרים עדות בעלת הקשרי עיון מורכבים. (2) וולטר בנימין הגדיר בשנת 1931 את הצילום כיסוד אשר, באמצעות יכולות מיקוד והקפאת תנועה הלוכדים את מה שהעין אינה תופסת, חושף סוג של תת מודע אופטי, הדומה במהותו לאינסטינקטים של התת מודע כפי שהם מתגלים באמצעות הפסיכואנליזה. (3) צלמי העיתונות ממלאים את עבודתם המקצועית על בסיס נוכחות אישית תוך שהם חוצים שדות לאומיים וחברתיים. התערוכה "מרחב של מרחקים" ביקשה להסתייע ב"תת מודע האופטי" הנרשם בצילום העיתונות כביטוי לאפשרות אחרת של סימון ושל הגדרה תרבותית מרחבית.

ייצוגו של צילום עיתונות עכשווי לצד צילום עיתונות מוקדם בתערוכה "מרחב של מרחקים" ממשיך ניסיון קודם שנערך בחודש ינואר 1992 בתערוכה "מעבר לקו - צלמי עיתונות בישראל מתעדים את ההתקוממות הפלסטינית". בתערוכה זו הוצגו צילומים של צלמי עיתונות זרים וישראלים שתיעדו את המרד הפלסטיני בגדה המערבית ובעזה בתקופת האינתיפאדה. לצד עבודותיהם של צלמי העיתונות העכשוויים הוצגו תצלומיו של וולטר צדק (1900 – 1993) שתיעדו את אירועי המרד הערבי הפלסטיני בין השנים 1936 – 1939. (4) וולטר צדק נמלט מגרמניה הנאצית והגיע לפלסטינה כפליט מברלין בשנת 1933. בגרמניה עבד כעיתונאי וכעורך בעיתון ברלינר טאגבלאט, Berliner Tageblatt. מאחר ולגרמנית בה כתב לא היה כאן שימוש החל לעבוד כצלם עיתונות. האפשרות להרכיב תערוכה של צילומים מתקופת האינתיפאדה בה משולבים צילומי המרד הערבי משנות השלושים לא הייתה זמינה. למרות שצדק חי עדיין באותה תקופה ב-חולון, הספר היחיד אודות צילומיו יצא לאור בשנת 1986 בגרמניה. (5) בגרמניה אף נערכה תערוכה של תצלומיו, וסרטים אודותיו הופקו ושודרו על ידי תחנות טלוויזיה מקומיות. (6) פרטים אלה לא תורגמו בישראל לידע ציבורי נפוץ. הצילום הישראלי והצילום הפלסטיני סובלים מחוסר במחקר ובפרסומים. (7) חוסר זה מפריע ליצירת גוף ידע מצוי ומוכר עליו ניתן להתבסס וממנו אפשר לפתח כיווני חקר וביקורת חדשים. מיעוט הפרסומים משבש את רישום ואת קריאת המפה התרבותית של המרחב. הפרעות אלה יוצרות נתק ומונעות דיון בכיווני עניין שונים שמעורר הצילום.

המחקר המוגבל אינו הגורם היחיד שמשבש את יצירת גוף הידע. בעומק הסכסוך הישראלי פלסטיני נטועים יסודות איתנים של שלילה הדדית. מלחמה לאומית ותרבותית זו כוללת גם תופעות של פגיעה בצילום ושל צילום מאורגן. במלחמת יוני 1967 הוחרמו או נבזזו ארכיונים אישיים שהכילו את עבודת חייהם של הצלמים הפלסטינים עלי זערור וחנא ספייא. המעט ששרד מעיד על המרובה אך רחוק מלהשלים את התמונה החסרה. הצילום וצילום העיתונות בפרט מציגים עובדות שלעיתים אינן מתאימות להשקפה רעיונית שלטת או מקובלת. הספר אודות צילומיו של וולטר צדק נקרא בגרמנית, 'Kein Utopia', "שום אוטופיה". השם מייצג את

תחושותיו של צדק אל מול הפתוס וכלפי הדרישה החברתית לצילום מגויס בתקופה שקדמה למלחמת 1948. ארתור קסטלר ברומן "גנבים בלילה" מתאר את דמותו של הדר' לפילוסופיה אמיל לוסטיג, שהפך לצלם הרשמי של ההנהלה הציונית ומלווה התיישבות דמיונית מסוג חומה ומגדל העולה על הקרקע סמוך לקיבוץ חניתה שבגליל. "...לוסטיג היה נרגש. השמש להטה ללא רחם. הזיעה דלפה ממצחו, נזלה אל מתחת למשקפיו ודגדגה את עיניו. הוא שפשף אותן במטפחתו שהוציא מכיס חיקו, צחצח את משקפיו וצילם את יוסף ואת דינה כשהוא כורע מאחורי ראשיהם מתוך פינה, שסימנה את פניהם האופקיים כל כך קשים ומחוטבים כמו פרטיזנים בסרט רוסי. כוח הדמיון שלו, שהיה מכוון לראות את הכל כמתוכנת 'לפני כן – אחרי כן', כמו במודעות לאבקה או לתרופת עצבים, כבר הקיף אותם בחבריה שלמה של תינוקות, האוכלים לתיאבון תפוחי זהב תוצרת עצמית, בעוד דינה פורטת על פי כלי מיתר..." (8) הניסוח המושחז של קסטלר מציב את הצלם, הפילוסוף, במסגרת משחק התפקידים וההקשר התרבותי בהם נתון הצילום.

היבט אישי בשחור לבן

תנאים מוקדמים, מחקרניים ופוליטיים, קובעים את הנתבים לפיהם מתרחש תהליך רכישת הידע אודות תחום הצילום בפלסטין ובישראל. נתיבים אלה מורכבים מסיפור עלילה: האופן בו מגיעים אל מידע, מעריכת ראיונות ומחקר. כל המרכיבים הללו עוסקים בשלב זה בעיקר בהרחבת מאגר הידע ואינם מגיעים לשלב של התבוננות והערכה עיונית של הצילום. עיקר הידע המפורסם אודות צילום מוקדם במרחב מתרכז בתקופה של ראשית הצילום במאה – 19. המחצית הראשונה של המאה העשרים, השנים בהן מגיע העימות הישראלי פלסטיני לשלב אלים ביותר, הענף של צילום עיתונות והצילום הפלסטיני בפרט ממתינים עדיין לגילוי ולחשיפה ראויים. הצלמים המופיעים במאמר ועבודותיהם לא היו מוכרים בקרב רבים מהעוסקים בצילום קודם לתערוכה. עובדה זו מצביעה על נתק שמתהווה בין תקופות ועל אורח מקוטע לפיו נבנה הסיפור של תולדות הצילום המקומי. צילום העיתונות הפלסטיני מתפתח על סמך נסיבות אישיות של כל צלם וצלמת ולא על סמך יצירה ומסירה של מורשת

צילום. הצילום המקומי בפלסטין קיים החל מהמחצית השניה של המאה התשע עשרה אך פרקים ניכרים בו חסרים רישום היסטורי מסודר.

את הנתונים הראשונים אודות סטודיו פלסטינים לצילום איתרתי בעזרת אוסף הצילומים של החברה הפלסטינית להיסטוריה, מכון מחקר הממוקם בבניין האוריינט האוס במזרח ירושלים. היסטוריונית, פדאוה שער, אוספת זה כמה שנים תצלומים לצורך תיעוד, זיכרון ומחקר היסטורי. מאגר התצלומים כולל צילומים משפחתיים ואחרים הנתרמים בעיקר על ידי אנשים פרטיים. הסטודיו לצילום, המקום בו מבצע הצלם את צילומי הסטודיו, את עבודות הפיתוח והדפסה והריטוש של הצילומים בשחור לבן, הגיע עם התפתחות המצלמות הקלות במחצית הראשונה של המאה העשרים לשיא של פעילות מסחרית. בשנת 1888 פיתח ג'ורג' איסטמן, George Eastman, את מצלמת הסרטים הראשונה של קודאק, פיתוח שאפשר את התפתחות הצילום החובבני. (9) בשנת 1924 פותחה הלייקה, המצלמה הידנית הראשונה שהשתמשה בסרט של 35 מ"מ. פעולת הצילום הפכה לפרטית ורחבת היקף אך עבודות הפיתוח והדפסה התרחשו עדיין בסטודיו אותם הקימו ובהם פעלו צלמים. (10) בתקופה זו נרכש המוניטין של הצלם על בסיס הצילומים שערך ואודות לאיכות פיתוח התמונות שביצע. כל סטודיו הטביע חותמת מיוחדת הנושאת את שמו על גב התמונות שנמסרו ללקוח. המגע האישי עם תהליך הפיתוח התרחש לאורך כל תקופת הצילום בשחור לבן. שימוש מסחרי שהחל בשנות השישים של המאה העשרים בסרטי צבע של קודק ואגפא, והופעת המכונות לפיתוח תמונות מהיר שמו קץ לאיכויות האישיות שהושקעו בעבודת הסטודיו בסרטי שחור לבן. בארכיון התמונות באוריינט האוס הופיעו, באנגלית, על גב תצלומי השחור לבן שלוש עשרה גרסאות של חותמות סטודיו. אחת מהן, החותמת של עלי זערור, הכילה את המונח – צלם עיתונות, Press Photographer. חותמות נוספות הכילו שמות כמו: גארו צילום, Garo Photography, קויקוריה ומיטרי צלמים, Kvikoria and Mitry Photographer, פוטו ריסאס, ירושלים, I. Rissas Photo, Jerusalem, סטודיו אלהמברה, Studio Alhambra, סטודיו באדראן, Studio Badran, חנא ספייא שירותי צילום, Hana Safieh, Photo Service, O. מאלוק, S. Mallouk,

חליל ראד, צלם, Chalil Raad Photographer, פוטו דיאנה, ירושלים, Diana Photo, Jerusalem, סטודיו קולומביה, Studio Columbia, צילומי בודיר, Boudir Photos, וצילום מארדיקיאן, H.M. Mardikian Photographe. גם החותמת של צבי אורשקס (אורון), צלם יהודי מרחוב יפו בירושלים הופיעה על גב כמה מהתצלומים.

מתוך הרשימה אותרו עבור התערוכה עבודותיהם של שלושה צלמים: חנא ספייא, עלי זערור וגארו נאבאלדיאן. הראנט נאקאשיאן פעל בשנות החמישים בעזה והיה מוכר לגארו נאבאלדיאן. גארו הוא היחיד מבין הצלמים שפעיל ועובד כצלם. סיפור חייהם של ספייא, זערור ונאקאשיאן שאינם בין החיים נמסר באדיבות בני משפחה השומרים על נכסי הצילום שלהם.

#### שפת הצילום במזרח התיכון

בשנות השישים של המאה התשע עשרה התפתח הצילום באירופה ובארצות הברית לכדי עסק מסחרי מצליח. בשנות השבעים מצטרף המזרח התיכון לרשת ההפצה והשיווק הפעילים של שוק הצילום. (11) עד מחצית המאה השמונה עשרה לא הייתה התנועה בימים בטוחה ולוותה בהתקפות פיראטים. הופעת אוניות הקיטור, השתלטות הצרפתים על אלג'יר ותוניס בשנות השלושים של המאה ה-19, הכחדת שודדי הים ושאיפת המעצמות להפגין נוכחות במרחב הביאה לעליה בתנועת עולי הרגל והתיירים לארץ הקודש. (12) הטיולים המאורגנים הראשונים בפלסטינה התחילו בשנות החמישים וקבוצת התיירים הראשונה של חברת התיירות הבריטית קוק הגיעה לביקור במצרים בשנת 1868. פתיחת תעלת סואץ כעבור שנה הביאה לאזור גם נוסעים שהיו בדרכם להודו ולמזרח הרחוק. (13) הצילום והתפתחותו כרוכים בסיפור ההתפשטות הקולוניאלי האירופי. הדרישה הגוברת לתצלומים מסמנת מהלך לפיו בעלות על הדימוי מתפתחת עם הזמן לבעלות קולוניאלית בפועל. (14) שוק הצילום במזרח התיכון שירת בראשית התפתחותו בעיקר את הזרם הגובר של תיירים,

את הצרכים המחקריים ואת העניין האסטרטגי שגילו מעצמות המערב. התעצמות הידע, המחקר ושיטות הפצתם השתלבו במערכת מושגית שהתוותה את אופן הבחירה וההתבוננות במושאי הצילום וקבעה את ה-"סגנון" של התמונות.(15) תנועת המבקרים הצליינית התבססה על עקרון רומנטי של הבנייה משחזרת, restorative reconstruction.(16) הצליינות למזרח התיכון מבקרת קודם לכל בארץ התנ"ך, מחיה הוד של קדומים, מדמה באורח נשגב ופיקטוריאלי אמונות ועובדות היסטוריות. הליך בניית הידע אודות המזרח ממעיט מהיותו מקום ומעדיף לראות בו תחום, מארג של סימוכין, מצבור של אפיונים, המחשה של מובאה או ציטוט אודותיו.(17) התפתחות שיטות הדפוס וההפצה של תחריטים ושל תצלומים במאה ה-19 אפשרו את ההוצאה לאור של ספרים מאוירים. השילוב של טכסט עם ויזואליות, יחידות מאוירות, נתפס כחיבור המושלם בין תמונה לבין כיתוב. התפתחות האיור בתקופה הרומנטית קשורה ליכולות טכניקות דפוס חדשות בתחום הדפוס בלוחות עץ והליתוגרפיה שהגיעו לשיאם בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-19. התמזגותו של הדימוי המאויר עם הדף ועם הטכסט המיטה את שגרת הפרספקטיבה ואת נבדלותו של הדימוי. שולי התמונה השתלבו במרחב הדף והדף הפך לחלק מהדימוי. התפתחות טכנולוגיית הדפוס של ספרים מאוירים הביאה להופעתם של עיתונים מאוירים כמו ה- אילוסטרייטד לונדון ניוז, שבועון שיצא לראשונה לאור בשנת 1842, פתחה את העידן של תקשורת המונים והניעה את השיח הגרפי בין טכסט לבין תמונה. (18)

הצליינות, התיירות והמחקר במזרח התיכון התפתחו בהתמדה אל נוכחות קבועה ואל התיישבות. בואם של הטמפלרים מגרמניה בשנות השישים של המאה-19 במטרה לייסד קהילה נוצרית אידיאלית בארץ הקודש (19), הקמת המושבה האמריקנית והמושבות הציוניות הראשונות מבטאים הגשמה מעשית של רעיונות אוטופיים. המושבה האמריקנית בירושלים נוסדה בספטמבר 1881. (20) באוקטובר 1898 בא קיסר גרמניה וילהלם השני לארץ הקודש לטקס חנוכת כנסיית הצלבנים. הביקור ההיסטורי אשר שילב צליינות ופוליטיקה של התפשטות, גרם לאנשי המושבה האמריקאית לקנות מצלמה ישנה לתעד את כל שלביו

ולייסד מחלקת צילום. פרדריק וסטר, Frederick Vester, מהמושבה והאח אליה, אליה מיירס, Elijah Meyers, מומר יהודי ממוצא הודי שהיה לו ידע מסוים בצילום ליוו את הקיסר ופמלייתו לאורך כל מסלול הביקור בפלסטינה. (20) משלחות חקר כמו משלחת חיל ההנדסה המלכותי הבריטי והצלם ג'יימס מקדונלד, James McDonald, שערכה בשנים 1864 - 1868 סקר טופוגרפי בירושלים ובסיני שרתו למעשה אינטרסים ארוכי טווח. עבור הבריטים הייתה ארץ הקודש יעד אסטרטגי חשוב ששלט על הדרך היבשתית המובילה להודו. מאז תבוסת נפולאון במצרים בשנת 1798 הרחיבו הבריטים בהתמדה את השפעתם באזור. הם תמכו במרד המצרי באימפריה העות'מנית המתפוררת בשנת 1831 והכינו תשתית הנדסית ותיעודית המשתמשת בתושבים ובמקום כבמאגר נתונים של מערכת יעדים אסטרטגיים. (22) המזרח עבור בריטניה היה מקום אותו ידעו ובו גם בקשו לשלוט. מחקר גיאוגרפי, ידע, תיעוד וכוח פעלו בשירות השליטה הבריטית. (23) במקביל לסקר שערך חיל ההנדסה המלכותי נוסדה בבריטניה הקרן לחקר פלסטינה ובמסגרתה פעלו כמה משלחות. התצלומים, המפות והנתונים שנאספו על ידי משלחות הקרן שמשו בזמן מלחמת העולם הראשונה את הגנרל אלנבי בקרבות נגד התורכים וסייעו לכבוש את הארץ בשנת 1918.

ההקשר הקולוניאלי, הרומנטי, הדתי, האוטופי והתרבותי במסגרתו צומחת שפת הצילום מתווה את התגבשות סגנון הצילום במרחב ואת אופן ייצוגן של התמונות. כ- 300 צלמים פעלו בירושלים במאה ה- 19 במטרה לספק את דרישות השוק. (24) הצילום הגיע למזרח התיכון שנים מעטות לאחר המצאתו בשנת 1839. צלמים ראשונים הצטרפו לאמנים במסגרת הגרנד טור, המסע הגדול, שערכו למזרח. בשני העשורים הראשונים של קיומו מופיע המזרח התיכון בתמונות בעיקר כמרחב פתוח, ריק מאדם, בו מופיעים שרידים של אתרים היסטוריים. שרידים חרבים פועלים כיסוד מספר של זמן עבר. הם מציגים מאפיינים של ראשוניות, של חיים שהיו ושל משך הזמן בו התקיימו כעתיקות. (25) הוד הקדומים הפיקטוריאלי של מחוזות סיפורי התנ"ך ותושביהם הפכו מקור לשטף של ספרים, שקופיות וגלויות. מה שנוצר הוא מערכת של דימויים הנסמכים על אמונות ועל מקורות צורניים

מערביים אשר, באופן ששיקף והעצים את גישתם האוריינטלית, לא מבטאים מצבי יום יום וקידמה. צילומי ארץ התנ"ך הפכו לתעשייה. אנדריאן בונפילס, Adrian Bonfils, בנו של פליקס בונפילס, צרפתי שיסד סטודיו בביירות, נהג לבחור מקומות, חקלאים, רועים ובדואים, כדי לשחזר ולביים באמצעותם מאורעות תנ"כיים. (26)

#### התהוות הסיפור המצולם הפלסטיני

תבנית התוכן והסגנון הבסיסית שבחסותה התגבשה שפת הצילום במזרח התיכון מתחילה להיפרם ולהתרחב בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20. צמיחת הערים יפו, חיפה, שכם וירושלים, מרכזיותן בפעילות מסחרית וצליינית ים תיכונית ובקשר עם אירופה החישה את התהוותה של חברה ערבית עירונית פלסטינית מודרנית. מספר התושבים ביפו צמח במהלך המאה ה-19 מ-5000 ל-50,000. בשנת 1869 סללו העותומנים דרך חדשה לירושלים ובשנת 1892 הפעילה חברה צרפתית את קו הרכבת. ביפו ובחיפה התפתחו שכונות של תושבים יהודים ובירושלים הם אף היוו רוב. עוד בטרם הכיבוש הבריטי במלחמת העולם הראשונה ולאחריו ניתן היה לפגוש אירופים ובני עמים אחרים ברחובות הערים. בהשראת התחייה התרבותית הערבית בסוף המאה ה-19 התפתחו חיי התרבות הפלסטינים וצמחה שכבה חדשה של אינטלקטואלים. איגודים מקצועיים, בנקים, ארגוני נשים, מועדונים, מפלגות פוליטיות, רופאים, עורכי דין, עיתונים וספרים, סטודיו לצילום, חנויות, כרכרות ומכוניות פרטיות, קבוצות ספורט ומוסדות חינוך פעלו בערים הצומחות. השינויים החברתיים, המסחריים והתרבותיים חזקו את התפתחות התודעה הלאומית, את ההתנגדות לשלטון הבריטי מחד ולהתיישבות היהודית מאידך. ההתפרצות האלימה נגד הציונות בשנת 1929 חידדה את העוינות ההדדית וגיבשה את המחנות בצד הערבי ובצד היהודי. (27) ביומנו, "כזה אני, רבותי!" מבטא המחנך, הסופר ואיש הרוח הפלסטיני, ח'ליל אל-סכאכני את העמדה הלאומית והתרבותית הפלסטינית. ב-24.4.1919 הוא רושם ביומנו "הסכנה הגדולה ביותר לאומה הערבית היא, ראשית לכל, הציונות. אם לא נתאחד



בהתנגדות לציונות תישמט פלסטין מידנו...אומה המאבדת את ארצה – איבדה את הכל..."  
ב- 9.5.1919 כתב אל-סכאכני "אני אוהב את האומה האנגלית... אני מעריץ את שקספיר,  
דארווין, הרברט ספנסר ואנגלים דגולים אחרים – אבל אינני אנגלי. אני אוהב את צרפת אומה  
כבירה...- אבל אני אינני צרפתי. אני אוהב את איטליה, האומה של האמנויות היפות...אבל  
אינני איטלקי...אני אוהב את אירופה ואמריקה, אבל אינני רוצה להשליך מעלי את  
מזרחיותי...אפשר שאקיא מקרבי הרבה ממידותיי, תרבותי... אפשר שאמאס בחיי כבן  
המזרח, אפשר שאצר על מצבי, אתבייש במגרעותי ואתייאש מלהגשים שאיפותי ותקוותי;  
אפשר אפילו שארצה להיפטר ממזרחיותי – אבל אינני יכול שלא להיות בן המזרח. אינני  
רוצה להסתפח לאיש...אני רוצה שיהיה לי קיום עצמי..." (28)

גיבוש התפיסה הלאומית התפתחות החיים התרבותיים וצמיחת הערים יצרו את הרקע ואת  
הסיפור של שוק הצילום המקומי. משפחות, ארגונים ומוסדות ביקשו לעצמם ייצוג והרחיבו  
בכך את מעגל התוכן של הצילום.(29) בסוף המאה ה-19 פעלו במזרח הקרוב מספר צלמים  
אירופים אשר קבעו את מקומם והפעילו סטודיו לצילום בערים הגדולות. הנרי בשאר, Henri  
Bechard, מצרפת, ו-אנטוניו ביאטו Antonio Beato, מאיטליה פתחו כל אחד סטודיו בקהיר,  
משפחת בונפיס בביירות (30), והצלמים הול לארס לרסון ואריק מטסון משוודיה שהגיעו ב-  
1896 לירושלים כילדים עם משפחותיהם למושבה האמריקנית הצטרפו לעבודה במחלקת  
הצילום של המושבה.(31) צלמים אחרים היו תושבי המקום. רבים מבניהם השתייכו לקבוצות  
מיעוט לאומיות, דתיות ואתניות. הבולטים מבניהם היו הצלמים הארמנים. המניעים שהביאו  
מספר כה רב מבני הקהילה הארמנית לעסוק בצילום אינם ברורים עדיין. אחד ההסברים יכול  
להיות התפקיד ההיסטורי שהיה לארמנים שהתגוררו בערי המזרח התיכון כאנשי אומנות  
בתחומי הגילוף, הקרמיקה, האריגה, הציור המיניאטורי, התחרט ועוד. (32) הסבר נוסף  
עשוי להיות המנהג הארמני לצייר ולהציג את דיוקנאות מנהיגי העדה. דיוקנו של הפטריארך  
הובאנס שנפטר בשנת 1860 צויר כנראה על פי תצלום. היות ולא הספיקו לצייר את האיש  
בימי חייו, עזר יסאי גאראבדיאן, Yessayi Garabedian, נזיר צעיר, את מסע ההלוויה. הובאנס

הושב על כיסא ו-יסיא צילם אותו.(33) המנהג הארמני לצלם לאחר המוות מתואר פעם נוספת בהמשך המאמר בפרק העוסק בעבודתו של גארו נאלבאנדיאן. הארמנים התיישבו לראשונה בירושלים במאה הרביעית ומאז חייתה בה ברציפות קהילה ארמנית. במאה ה-11 או ה-12 נבנה מנזר סט. ג'יימס המשמש מאז כמרכזם של הארמנים בארץ. עד למאה ה-20 הייתה נוכחות זו בעיקר דתית. במרוצת הזמן הפך המנזר גם למרכז רוחני, מקום מפגש למלומדים ארמנים ומקום בו נאספו אוצרות התרבות הארמנית. בתום מלחמת העולם הראשונה הגיעו לירושלים אלפי פליטים שנמלטו מאימת הטבח שערכו חיילים תורכיים בתושבי ארמניה.(34) גאראבדיאן שנולד ב-טלאס, Tias, שבאנטוליה הגיע לירושלים בשנת 1844 כדי להשתלם כנזיר של הפטריארכיה הארמנית. הוא החל להתנסות בצילום בשנת 1855 ונסע לאיסטנבול בשנת 1859 ללמוד צילום בסטודיו עבדולה פרס, Abdullah Frers. וישן עבדוליאן, Vichen Abdullahian, שהקים את הסטודיו בשנת 1858 התחיל לעבוד שנתיים קודם לכן כאמן מרטש בסטודיו לצילום של כימאי גרמני בשם ראבאך, Rabach. וישן ושני אחיו רכשו מראבאך את העסק, וביססו לעצמם במהירות רבה מוניטין מקצועי. בשנות השישים, על מנת לעבוד עבור חצר השלטון העותומני, הם מתאסלמים(35) ובשנת 1874 התמנו לצלמי הדיוקן הרשמיים של משפחה הסולטן העותומנית. גאראבדיאן המשיך מאיסטנבול לאירופה, חיפש אחר מידע נוסף אודות טכניקות הצילום שהתפתחו במהירות ואף פרסם כמה חוברות הדרכה לצילום. בשנת 1865, למרות רצונו, התמנה לפטריארך הארמני בירושלים. מתוקף תפקידו הוא מפסיק לצלם ומייסד במתחם המנזר את הסדנה הראשונה להוראת צילום בפלסטינה. הדור הראשון של צלמים מקומיים בירושלים הוכשר בסדנה זו. (36) הידוע מבניהם היה גאראבאד קריקוריאן. בשנת 1885 מוותר קריקוריאן על חיי הנזירות במטרה להינשא. לפרנסתו פתח סטודיו לצילום באחד הרחובות החדשים שנבנו מחוץ לחומות סמוך לשער יפו. בשנת 1890 הגיע לירושלים חליל ראד, Chalil Raad, לבנוני נוצרי מבחמדון. בראשית דרכו עבד כשוליה אצל קריקוריאן ובשנת 1897 פתח סטודיו עצמאי בצדו השני של הרחוב מול הסטודיו של קריקוריאן. התחרות הפרועה בין השניים הסתיימה רק לאחר שבנו של קריקוריאן, הובאנס, חזר בשנת 1913 מלימודי צילום בגרמניה, התאהב

ב-נדיה, אחייניתו של ראדד ונשא אותה לאישה. בזכותה השלימו המתחרים בניהם ואיחדו את עסקיהם. במשך שנים אחדות היה למשפחת קריקוריאן שותף ביפו בשם דאוד סאבונג'י, כנראה בן של משפחת צלמים מביירות. צלם אחר בעל אותו שם משפחה, גרג'י סאבונג'י היה תחילה עוזרו של פליקס בונפיס ובסוף המאה עבד כצלם עצמאי. (37) חליל ראדד פעל בירושלים עד מלחמת 1948 וחזר ללבנון לפני פרוץ המלחמה. רבים מתצלומיו מופיעים בספר, בטרם גלות – היסטוריה מצולמת של הפלסטינים 1876 – 1948. (38) צילומיו מתעדים אירועים, דמויות, חיי חברה ועבודה, חיי העיר וחיי הישובים החקלאים של תושבי הארץ הפלסטינים. הצילומים משקפים חיים קהילתיים ותרבותיים פעילים. שפת הצילום של ראדד מרחיבה את הבסיס הקולוניאלי שנקבע בראשית הצילום. את ציוד הצילום הכבד שדרש פיתוח במקום ולווי של פמליה שכללה עוזרים, שומרים, אוהלים וציוד צילום החליפו מצלמות יד קלות וניידות. (39) הציוד הקל שיחרר את הצלמים מהעמדה המתוכננת האיטית והקרובה יותר לעמדתו של הצייר שכפה הציוד הכבד. המצלמות האיטיות אפשרו יותר חופש תנועה ובחירה מגוונת של זוויות צילום. מהירות התגובה החדשה אפשרה ללכוד ולהנציח התרחשויות מהירות. יכולות אלה תאמו את האפשרות לתעד חיים קהילתיים ואירועי חדשות שהלכו והחריפו. צילומיו של ראדד מדגימים את הופעת והשתלבות האפשרויות החדשות כתוכן וכסגנון בשפת הצילום. הסטודיו לצילום והצלמים שפעלו בירושלים ובערים אחרות גילו גמישות מקצועית ומסחרית לפתח כמה שפות צילום. עבודתו של ראדד מציבה את ההקשר החדש של שפת הצילום הפלסטיני. מבנה העבודה ותחומי השפה שהוגדרו בסטודיו של ראדד מסמנים את המרחב התרבותי ואת התחומים בהם עסקו סטודיו פלסטינים לצילום במחצית הראשונה של המאה העשרים. תחת שלטון קולוניאלי ובתוך מערכת מסחרית של צרכים מערביים מתהווה הסיפור המצולם של חיי החברה הפלסטינית.

צילום העיתונות כסמן תרבות

צילומי העיתונות והחדשות מסמנים שלב נוסף של התרחבות שפת הצילום במרחב. האלימות והמלחמה בין הצדדים פגמו בתמונת החלום האוריינטלית ויצרו מציאות קונקרטי מאוד של כאן ועכשיו. צילומי החדשות מייצגים סוג חדש של שפה, אפשרות, והשפעה. המצלמות הקלות וטכניקות השיגור הטלפוטוגרפיות שפותחו בשנות העשרים והשלושים יצרו לראשונה זירה גלובלית של צילום. השפה שכונן צילום העיתונות חיזקה את עצמאות הביטוי של התחום לעומת היסודות ההיסטוריים של הציור. הצילום המידי, מהירות הפיתוח, השידור הטלגרפי, ההדפסה וההפצה ההמוניים יצרו סדרה של מרכיבי צילום עצמאיים. חדות עין, שליטה, עקשנות, תחרות, התנסות, מהירות, טכנולוגיות חדשות, סקרנות, ואינסטינקטים מפותחים העניקו לביטוי החזותי מרחבי צורה ותוכן לא מוכרים. מרחבים שנובעים מנקודת התייחסות תרבותית החורגת ממעגל השליטה ההיסטורי של שפת הייצוג ופועלים בהקשר בינלאומי תקשורתי חדש.

חנא ספייא, עלי זערור, הראנט נאקאשיאן ו-גארו נאלבאנדיאן מפתחים את עבודת הצילום שלהם בתוך הרשת הקולניאלית, צליינית, מתנחלת, לאומנית, ומלחמתית של המחצית הראשונה של המאה ה-20. משפחות נאקאשיאן ו-נאלבאדיאן הגיעו לפלסטינה בגלל טבח הארמנים בתורכיה. בספר "הם היו חייבים לעזוב את גרמניה" שהוקדש לצלמים יהודים ואחרים שברחו מגרמניה הנאצית מוזכרים ארבעים וארבעה צלמים שבאו לפלסטינה. (40) צלמי העיתונות של המחצית הראשונה של המאה העשרים נושאים על גופם את צלקות המאבקים הלאומיים, הגזעיים והפוליטיים. אלה הונעו על ידי מערכת מערבית מודרנית שיצרה מבנה גלובלי לאומני וקפיטליסטי שאכף הגדרות של פריפריה מול מרכז. לכל חלק במערכת זו הווייה חברתית שלו, בהתאם לזמן ולסיבה לכניסתו, ובהתאם למקום אותו הוא תופס במערכת. בשל אופייה הבלתי שוויוני של מערכת זו אין ההשתתפות בה מובילה לדמיון אלא דווקא לאי-דמיון בין מרכיביה. (41) הרקע האישי, השייכות הקהילתית, והתפתחות עבודת הצילום כרוכים באורח הדוק בנסיבות החברתיות ומשפיעים על עיצוב השפה החזותית. מנקודת מבט זו ניתן לבחון את המיקום של הצלמים הארמנים, של ספייא כצלם

עירוני ממוצא נוצרי ושל זערור כצלם מוסלמי בן כפר סמוך לירושלים. הסיפור האישי של ארבעת הצלמים מוגש כאן תוך פירוט הרקע המשפחתי, הקהילתי וההיסטורי בו צמחו ואת התפתחות עבודתם כצלמים. צילום העיתונות הפלסטיני מכיל את מרחב המרחקים והקצוות השונים של מוצא ושל הגירה אזוריים, אך ניצב בצד אחר של המתרס לעומת הצילום הישראלי. מציאות זו מקורה בעימות הלאומי והפוליטי בין הצדדים, אך נכללים בה גם היבטים תרבותיים נוספים הנובעים מעבודה במרחב גיאוגרפי אחד, משפת הצילום ומהרשת המסועפת של תולדותיה במזרח התיכון.

עלי זערור, 1902 - 1972

עלי זערור נולד בשנת 1902 בישוב עזריה מזרחית לירושלים. תושבי עזריה התפרנסו בראשית המאה העשרים בעיקר מעבודה חקלאית ומעבודות סיתות ובניה. האופי הכפרי של עזריה נשמר עד שנת 1967. עם הכיבוש הישראלי המירו תושבי עזריה את עבודת האדמה בעבודות בנייה ותעשייה בישראל. כיום מתגוררים בעזריה כששה עשר אלף תושבים. ארבעת אלפים הם תושבים עזריה ותיקים ואילו שניים עשר אלף תושבים, עברו לעזריה מירושלים, עיקרם מסביבת הרובע היהודי, לאחר מלחמת 1967.

עד שנת 1944 עלה ביד מספר מצומצם של משפחות בעזריה לאפשר לילדיהם לצאת לירושלים ברגל, ללימודי יסוד ולימודי המשך בבית הספר. עלי זערור והרוב המוחלט של הילדים רכשו את השכלתם אצל אימאם המסגד שהתרכז בלימודי הקוראן ולא הנחיל ידיעת קורא וכתוב. הלימודים, לבנים ולבנות, נערכו תחת כיפת השמים בצלו של עץ זית מסוים.

עלי זערור היה צעיר הבנים במשפחה של שישה עשר אחים ואחיות. שניים עשר מאחיו ומאחיותיו נפטרו ממחלות שונות ואת חלקם לא זכה כלל להכיר. רוב השירותים הרפואיים

בעזריה נתנו במסגרת הידע והניסיון המשפחתי. עבור טיפול רפואי צריך היה לנסוע לירושלים. ארבעה, עלי זערור, שני אחים ואחות חיו עד גיל שיבה.

בגיל חמש עשרה, בשנת 1917, התחיל זערור לעבוד בבניה בסביבות ירושלים. בעת שעבד בבניין התוודע לחיים העירוניים, לתחום הצילום ולסטודיו לצילום של חנניה באזור ממילא. המפגש בין חנניה לעלי זערור התרחש בשנים 1928 – 1930. זערור הועסק בעבודות שיפוץ במלון פאסט בירושלים. המלון שימש חיילים ואנשי מפקדה בריטים למגורים. בעת שעבד הבחין זערור בצעיר פלסטיני בשם ג'וזף שמכר לחיילים בהצלחה לא מבוטלת מעטפות עם צילומים של נופי הארץ והאתרים הקדושים. זערור הצטרף לג'וזף והתחיל למכור עבורו. הוא התגלה כאיש מכירות מצליח והפצת התצלומים גברה באופן משמעותי. ההצלחה במכירת התמונות לחיילים גיבשה את הכרתו שמדובר בעסק טוב. זערור עזב את עבודת הבניין הקשה לטובת עסקי הצילום שלא דרשו אותו סוג של מאמץ גופני והביאו לו יותר הכנסה. מעבר ליתרונות הפיזיים והכלכליים, התאהב זערור בתחום הצילום ועסק בו עד יום מותו בחודש אוקטובר שנת 1972. חנניה, בעל הסטודיו היהודי ודובר הערבית בממילא אשר צילם וסיפק את התמונות לג'וזף ביקש ללמוד מה מביא לעליה הנכרת במכירת התמונות. ג'וזף הכיר לחנניה את שותפו החדש. המפגש בין זערור לחנניה, הקשר האישי והאמון שנוצר בניהם, התווה את המסלול בו ממכירת תצלומים עבר זערור לעבוד כצלם. בשלב מסוים נאלץ ג'וזף, מסיבות משפחתיות, לשוב לביתו בסביבות העיר לוד. זערור עבר לעבוד ישירות עם חנניה והקפיד לשלם לו את חלקו במכירות. האמון העסקי והאישי שהתפתח בניהם הביא את חנניה להזמין את זערור להצטרף אליו כעוזר אישי בעת שיצא לצלם את תצלומי הנוף. בשנת 1930 או 1931 התחיל זערור ללוות את חנניה וללמוד את עבודת הצילום. לאחר שנה נוספת הוא מבקש מחנניה למכור לו את אחת ממצלמותיו ולהתחיל לצלם באופן עצמאי. על מנת לא לעסוק בתחום בו התמחה חנניה הוביל זערור מדי יום עשרה חמורים מעזריה לירושלים ואפשר לחיילים הבריטים להצטלם רוכבים על גבם, מסיירים ומקיפים את העיר. בנוסף, עבד בכנסיית הקבר וצילם קבוצות של צליינים שביקרו במקום. את התמונות הדפיס בסטודיו של

חנניה. האמון בין חנניה לזערור התחזק והוא עבר לעבוד בסטודיו שבשכונת ממילא. חנניה לימד את זערור את עבודת הפיתוח ואת עבודת החנות. בשנת 1936 נפטר חנניה. לאחר מותו ביקשה אשתו מזערור לנהל את הסטודיו. זערור קרא לחנות הסטודיו האוסטרלי וחילק את זמנו בין עבודת הצילום לעבודת החנות. הוא נהג לצלם קבוצות של חיילים בריטיים בבית לחם, גת שמנים במסגד כיפת הסלע ובמקומות אחרים. העבודה עם החיילים העמיקה את היכרותו עם רשויות השלטון ועם בעלי תפקידים בריטיים. בשנת 1940 הוזמן זערור לעבוד כצלם עבור הצבא הבריטי. הוא סגר את הסטודיו ועבר לעבוד במחנה הצבא סרפנד (צריפין) ליד רמלה. לרשותו הועמדה מעבדת פיתוח ועבודתו התמקדה בתיעוד פגישות וביקורים. בשנים אלה התחיל לעבוד גם עבור סוכנות הידיעות Associated Press. בשנת 1943 נשלח עלי ידי הבריטים לעזה ושהה שם עד תום מלחמת העולם השנייה בשנת 1945. אחרי המלחמה חזר זערור לירושלים, מכר את החנות והתמקד בעיקר בעבודה כצלם עיתונות עצמאי. הוא השתמש במצלמת ספידיגרף חדשה שקיבל מסוכנות הידיעות A.P. את תמונותיו הדפיס אצל חנא נאזאריאן, Hana Nazarian, שהפעיל חדר חושך בביתו שברובע הארמני. בין השנים 1945 – 1950 צילם זערור את האירועים והקרבות הקשים של תקופת מלחמת 1948 ואחריה. את התמונות שבחר שלח למרכז A.P. בביירות. בשנת 1950 מונה לצלם של המלך עבדאללה, היה סמוך אליו בזמן ההתנקשות בחייו ותיעד אותה במצלמתו. קציני הצבא הירדני במקום חטפו וריסקו את המצלמה והכו אותו נמרצות על שההין לצלם את הרצח במסגד. זערור שכב חמישה עשר יום בביתו כדי להתאושש מהמכות. עובדה זו לא מנעה את מינויו מאוחר יותר כצלם עבור המלך חוסיין.

עם תום קרבות 1948 התחיל זערור לפתח את תצלומיו בסטודיו רוקסי בעיר העתיקה. בשלב זה עבד זערור עבור A.P., עבור ארמון המלוכה וחידש את עבודתו עם תיירים. הוא ליווה קבוצות משדה התעופה עטרות ולאורך כל סיורן במקומות הקדושים. עד היום משפחת זערור היא המואמנת הבלעדית על צילום קבוצות מבקרים בכנסיית הקבר הקדוש. עלי זערור

עבד כצלם עד יום מותו בגיל שבעים. הוא היה צעיר ברוחו ובכוחו אך נפטר מהתקף לב שהתרחש לאחר ניתוח משני וחסר חשיבות.

בעבודתו כצלם עיתונות טיפח קשרים טובים עם הבריטים ואחריהם עם הירדנים ועם אנשי האו"ם. אלה דיווחו לו על אירועים בעת התרחשותם ולעיתים ידע מראש על התרחשויות צפויות. מידע מוקדם זה והיחסים הטובים שיצר אפשרו לו להיות במקום ההתרחשות ולהגיע למוקד האירועים ללא הפרעה. הוא קיבל דיווחים על אירועים צבאיים ואחרים בין הישראלים לירדנים והגיע למקומות רגישים בהם התרחשו תקריות אלימות. כשנשאל כיצד בחר את זווית הצילום טען שאינו יכול להסביר זאת. לטענתו, מדובר בנקודת בחירה פרטית, יכולת שכל אחד מפתח באופן אישי. כאשר הנחה את בנו, זאכי זערור, מעולם לא לימד אותו כיצד לצלם. הוא לא לימד כיוונים ומהירויות אלא שלח אותו לצלם בעצמו וללמוד בשיטת הניסוי והתעיה. "לעולם" הסביר זערור לבנו "אל תפתח עסק שאינו אהוב עליך מפני שלא תצליח לקיימו". ישירות צילומיו של זערור, הגדרת עצמו בחותמת כצלם עיתונות ונוכחותו ברגעים קריטיים של אירועים אלימים, מציינת אותו כצלם חדשות. הרקע המוסלמי והכפרי ממנו בא אל הצילום הרחיק אותו ממרכיבים יורו-קולוניאליים של עבודת הצילום וחיבר אותו אל זירת הפעולה המתהווה של צלם החדשות.

ביוני 1967, בבוקר פרוץ קרבות מלחמת ששת הימים, עזבה משפחת זערור לעמן. ערב קודם הם ארחו לסעודה בביתם כמה מנהיגי כנסיות מירושלים. הבית נעזב כפי שהוא כולל שיירי הארוחה שלא הספיקו לאסוף. לאחר חודשיים בעמן שבה המשפחה לביתה. הם מצאו את דלת הבית פתוחה. על שער הכניסה לחצר הבית הופיע סימן צבע אדום. בבית נותר הכל על כנו. שרידי הארוחה ופריטי הבית השונים נמצאו במקומם. מה שנעלם הוא כל ארכיון התמונות של עלי זערור. רק 480 תשלילים שלא היו בבית ונותרו בסטודיו רוקסי שרדו. מהבית נלקחו כל התמונות ויומן המפרט בדיוק רב את פרטי התמונות. חסרונו של הארכיון בלבד, דיווחי השכנים והסימון האדום בפתח הבית הביא את המשפחה למסקנה שההחרמה



אינה מקרית ונעשתה בהוראת יד מכוונת של הצבא הישראלי. באחד מביקוריו של משה דיין בכנסיית הקבר נפגש עמו עלי זערור. היכרותם החלה כבר בשנות הארבעים. משה דיין ומשה שרת היו ידידים טובים של עלי זערור. בפגישה בכנסיית הקבר ביקש זערור מדיין לאתר את הארכיון האבוד. מאמציו של דיין לא נשאו פרי. עד היום לא נמצא הארכיון ולא ידוע מה עלה בגורלו. העלמות מאגר התמונות פגעה קשות ברוחו של עלי זערור. עבודת חיים הכוללת תיעוד של מאורעות היסטוריים חשובים ירדה לטמיון.

חנא ספייא 1910 - 1979

חנא ספייא נולד בשנת 1910 במוסררה, ירושלים. בראשית חייו שלטו בעיר העותומנים התורכים, מתום מלחמת העולם הראשונה ועד שנת 1948 המנדט הבריטי, אחר כך נחלקה העיר ומזרחה נשלט על ידי הירדנים. בשנת- 1967 נכבש החלק המזרחי על ידי ישראל והחלוקה הפיזית של העיר בוטלה. ירושלים הפכה במאה העשרים, תקופת חייו של ספייא, למוקד צבאי, לאומי חברתי, רוחני ודתי של אירועים. ספייא התחיל לצלם בראשית נעוריו בגיל שתיים עשר ובהיותו בן חמש עשרה התחיל כבר למכור את תצלומיו. בשנות השלושים עבד כמתלמד של אריק מטסון, Erik Matson (1888 – 1977) באמריקן קולוני בירושלים. מטסון התמקד בתיעוד חיי היום של התושבים. מאז ילדותו שהה בירושלים ולא היה מוגבל לנקודת המבט הצליינית. צילומיו מספרים את חיי התושבים בסוף תקופת השלטון התורכי, את תהליך העיור והמודרניזציה ומתעדים את קרבות מלחמת העולם הראשונה. (42) מטסון פעל רבות כצלם שטח והשפיע בכך על עבודתו של ספייא. בשנותיו האחרונות של השלטון הבריטי עבד ספייא כצלם עבור לשכת הדובר של רשויות המנדט. בתפקידו כצלם ממשלתי השתתף ספייא בהרבה מההתרחשויות החדשותיות בירושלים. אולם, מתקופה זו נותרו רק מספר מצומצם של תצלומים. רוב הצילומים נעלמו עקב פעולות ביזה שנערכו בעת קרבות יוני 1967. אלפי תשלילים נשדדו מהסטודיו של ספייא ברחוב אל-זהרה בירושלים המזרחית. חלק מתמונותיו שרדו רק מפני שפורסמו בעיתונים ובכתבי עת בינלאומיים. הנשיגול

ג'אוגרפיק, רידרס דייג'סט, הלונדון ניוז, סוכנות הידיעות אסושייטד פרס וארגונים נוספים רכשו ממנו תמונות. אחד מתצלומיו, נשים פלסטיניות מפגינות ליד השער החדש לעיר העתיקה מתגוננות בנעליהן נגד הצבא הבריטי שנשלח לפזרן, עורר בשנות השלושים מחאה בפרלמנט הבריטי והקמת ועדת חקירה מיוחדת לבדיקת האירוע. (43)

ספייא שהתחיל את עבודתו כצלם בגיל מאוד צעיר היה אחד מהצלמים הערבים הפלסטינים הראשונים שכל התפתחותם המקצועית התרחשה בירושלים. במקום להתמקד בצילומי אירועים חברתיים, חתונות וצילומי דיוקן ומשפחה שנערכו בעיקר בסטודיו הוא בחר לעסוק בעיקר בצילומי נוף ובצילומים המתעדים את המציאות היום יומית ואת אורח חיי התושבים. בשנות הארבעים הרבה לצלם את הסכסוך ואת המלחמה המתפתחת בין הפלסטינים, הירדנים והישראלים. הוא צילם את תוצאות הטבח שערכו כוחות ישראלים בדיר יאסין בתשיעי באפריל שנת 1948 ותיעד את הלווייתו של עבדל קאדר חוסייני, מנהיג ולוחם פלסטיני שנהרג באותו חודש בקרב הקסטל ליד ירושלים. בחודש מאי תעד את כניעת הרובע היהודי בעיר העתיקה בירושלים לצבא הירדני ואת כיבוש גוש עציון ליוה מתוך הטנק של עבדאללה אל טל מפקד כוחות הלגיון.

משנות החמישים פעל ספייא מסטודיו וחנות צילום שפתח בירושלים המזרחית. הוא התמקד בצילום נוף, חדשות ועסק גם בצילום סרטי קולנוע ויומני חדשות. בראשית שנות הארבעים הוזמן ספייא לעבוד כצלם בסרט "בני" שהופק על ידי אולפן הקולנוע הראשון שנוסד בתלפיות בירושלים. האולפן נוסד בהשקעה משולבת של יהודי ושני פלסטינים. ספייא ליווה משלחות ארכאולוגיות לים המלח, תיעד את ועידת יריחו בשנת 1950 בה הרחיב המלך עבדאללה את סמכויותיו אל שטחי הגדה המערבית, צילם את ביקור האפיפיור בירושלים בשנת 1964, ועקב אחר הריסת בתי פלסטינים ברובע היהודי לאחר קרבות 1967 ואת ניסיון הצתת מסגד אל אקצה בשנת 1968.

ספייא נפטר בשנת 1979. עבודתו משקפת שילוב של מספר נקודות מבט. היותו פלשתיני, ערבי ונוצרי מחברת אותו אל סכמות שונות של סגנון צילום שהתפתח בפלסטינה בראשית המאה. צילומי צליינות, תיירות ומחקר ששרתו את דרישת השוק המערבי, שייכות לתרבות ולחיי היום יום של העם הפלסטיני והמאבק המתפתח עם הבריטים והציונות על השליטה בארץ מתמזגים בעין חיונית וסקרנית למכלול צילומים בו משתלב האדם, לטוב או לרע, בסביבה ההיסטורית של ארץ הקודש.

#### הראנט נאקאשיאן 1921 - 1991

הראנט נאקאשיאן נולד בשנת 1921 למשפחת מעצבים ואורגי שטיחים בכפר גמרק, Gemerek, במחוז סבסטיה בארמניה המערבית. המשפחה שנטשה את ביתה בעקבות הטבח הגדול שערכו התורכים בארמנים בשנת 1915 שבה אליו לאחר מלחמת העולם הראשונה. למשך תקופה קצרה, עד שנת 1923, הורחק השלטון הטורקי מארמניה המערבית ומשפחות ארמניות ביססו את חייהם מחדש בכפריהם. בתקופה זו הרבה אביו של הראנט לסייע למנזרים הסמוכים למקום מושבם. רוב המנזרים הפכו לבתי יתומים שאכלסו ילדים ניצולי הטבח. באחד ממסעות אלה שארכו שלושה עד ארבעה ימים לקה האב בן ה-33 במחלה ונפטר. הראנט היה בן 2 – 3 במות אביו.

בעקבות הסכם לוזאן שנחתם בחודש יולי 1923 והגדיר סופית את תוואי הגבולות בין המדינות לאחר מלחמת העולם הראשונה, חזרה מערב ארמניה לשליטת טורקיה. האם האלמנה שהייתה בשנות העשרים של חייה עזבה עם ששת ילדיה את הכפר, גלתה לביירות

והצטרפה לבני משפחה שהתגוררו במקום. הילדים נשלחו ללימודים בפנימייה ארמנית בקפריסין שפעלה גם כבית יתומים. הראנט נשלח לפנימייה בשנת 1927 והשלים במסגרתה לימודי בית ספר יסודי ותיכון אותם סיים בשנת 1938. את לימודי ההמשך עשה בסמינר ארמני למורים בו התמחה בהיסטוריה ובספרות ארמנית. בשנת 1940 שב הראנט לביירות, עבד חמש שנים כמורה בבית ספר ארמני בעיר ויסד כתב עת ספרותי.

בשנת 1944 השלים הראנט את חובתו לסמינר לשרת כמורה בבית ספר ארמני ועבר עם משפחתו לגור ביפו. המשפחה הצטרפה אל הדוד, סוקיאס נאקאשיין, שהגיע ליפו עוד בשנת 1940 ופתח בה סטודיו לצילום. בתחילת דרכו ביפו עבד הראנט בהוראה במנזר הארמני המקומי. אולם, בהמלצת סוקיאס, הצטרף הראנט לעסקי הצילום המצליחים ופרש מעבודת ההוראה. בראשית דרכו כצלם מתמקד הראנט ברכישת ידע בפיתוח, בהדפסה ובעבודת הסטודיו.

בשנת 1948, זמן קצר לפני ההכרזה על הקמת מדינת ישראל, העדיפה המשפחה לעבור, עד יעבור זעם, לעיר עמן בירדן. לאחר המלחמה, כאשר התברר להם שהשיבה ליפו בלתי אפשרית, עבר הראנט לעזה והצטרף אל גיסו שניהל שם סטודיו לצילום כבר משנות ה-30. עזה עד 1948 הייתה עיר לא גדולה שתושביה עסקו בדיג ובגידול פרי הדר. בעזה חיו קהילות נוצריות ומשפחות עילית פלסטיניות מבוססות ומשכילות. במהלך קרבות 1948 הגיעו לעיר פליטי מלחמה רבים ועזה הפכה לעיר צפופה ביותר. הראנט עבד מראשית שנות החמישים בסטודיו קראם, Kegham, של גיסו ובשנת 1952 פתח את סטודיו הראנט ברחוב עומר אל מוכתאר, רחובה הראשי של עזה. בעזה פעלו בשנות החמישים ארבעה סטודיות לצילום שבעליהם היו ארמנים. בסטודיו שפתח הראנט סייעו בעבודה אחותו ובעלה שעזבו עם שאר בני המשפחה את יפו בשנת 1948.

בשנת 1953, לאחר הקמת סוכנויות הסיוע לפליטים הפלסטינים אונר"א ויונ"ף מטעם ארגון האומות המאוחדות, נשכר הראנט לספק להן את שירותיו כצלם. כמו כן עבד הראנט עבור רשויות השלטון של מצרים. עד הכיבוש הישראלי בשנת 1967 התגורר הראנט בעזה. בשנים אלה ביסס את הביטוי האישי כאמן צילום. בקפריסין, בתקופת לימודיו, היה הראנט תלמידם של אושאגאן האגופ, Oshagan Hagop, מבכירי הסופרים הארמנים במאה- 20 ו- ואהאן טקייאן, Vahan Tekeyan, משורר שכונה נסיך השירה הארמנית. לאורך כל שנות מגוריו בעזה שמר הראנט על קשר והרבה לצאת במטוסי האו"ם לביקורים בקהילות הארמניות בביירות ובקהיר. הוא קיבל בקביעות עיתונים וכל ספר חדש שיצאו לאור בשפה הארמנית. עבודתו כצלם בעזה משתלבת ברקע הספרותי והאינטלקטואלי של הראנט. נוסף לעבודתו עבור סוכנויות האו"ם יצר הראנט בתקופת המגורים בעזה בשנות החמישים ובשנות השישים שתי קבוצות עבודה אישיות: צילום ילדי מחנות הפליטים וצילום הפירמידות ואתרי מצרים העתיקה אחרים. צילום ילדי מחנות הפליטים תיעד עבורו לא רק את הילדים הפלסטינים אלא את המצב האוניברסלי של ילדים כפליטים. גורלם של הילדים הפלסטינים סימל עבורו את גורל הילדים מארמניה שברחו בתקופת הטבח הגדול של מלחמת העולם הראשונה ותעו במדבר הצפון הסורי באזור דרזור, ואת הסיפור הפרטי של חייו. מכאן ניתן להבין את הרגישות הרבה ואת תשומת הלב לפרט, לאדם ולמצב האנושי המובעים בצילומים. הילדים הפליטים מחד ואוצרות התרבות של מצרים העתיקה מאידך מדגישים את קוטביות החורבן והיצירה הכרוכים במעשי האנושות. השימוש המיוחד שעושה נאקאשיאן באפשרויות האור והצל מזכיר במקרים רבים את הטיפול באור שעורך הלמר לרסקי בסדרה, מטמורפוזת באמצעות האור.

בראשית שנות השישים מתחיל הראנט להציג את צילומיו בתערוכות. תערוכת צילומי ילדי הפליטים הוצגה במסגרת אירועי פתיחת מלון הילטון בקהיר, נדדה לכוויית ואחר כך לבנייני האומות המאוחדות בניו-יורק. תערוכות נוספות הוצגו במקומות שונים בעזה. בתקופה זו

ביקש האמיר של כוויית מהראנט להיות צלמו האישי אך נסיבות משפחתיות לא אפשרו את הדבר.

לאחר כיבוש עזה בידי ישראל בשנת 1967 הפכו החיים במקום לקשים מבחינה אישית, קהילתית ומקצועית. בירושלים הוצע להראנט תפקיד הוראה בסמינר הארמני בעיר העתיקה. משפחות ארמניות אחרות עזבו לאחר הכיבוש את עזה והגרו בעיקר לארצות-הברית ולאוסטרליה. בירושלים המשיך הראנט לצלם עוד כשנה והפסיק. עוד בעזה נהג הראנט לאסוף עתיקות. לצד עבודתו כמורה בירושלים המשיך לאסוף עתיקות ובנה סטודיו לצילום שמעולם לא הופעל. להראנט הוצע מינוי כמנהל פנימייה מיוחדת שנועדה להעניק חינוך לילדים ארמנים בני 11 - 15 שגדלו בתורכיה המודרנית והתרחקו מהתרבות הארמנית. הפרוייקט פעל עד שנת 1976. משנה זו עבד הראנט רק בתחום העתיקות. בשנת 1973 ניסה לכתוב ספר והפסיק. הספר הושלם רק בשנת 1984. משנה זו ועד יום מותו בשנת 1991 כתב הראנט שמונה ספרים אודות ההיסטוריה הארמנית. חמישה מהספרים יצאו לאור. שלושה ספרים נכתבו כמחזות. אחד המחזות הועלה על הבמה על ידי קבוצת תיאטרון ארמנית בעמן.

גארו נאלבאנדיאן נ. 1943

אביו של גארו נאלבאדיאן הגיע כפליט לירושלים בראשית שנות העשרים והתיישב ברובע הארמני. היה זה סופו של מסע נדודים ובריחה מאימת הטבח שערכו כוחות צבא תורכיים בבני המשפחה בעיר הארמנית דיקראנגרט, Dikranagert, כיום דיארבקר, תורכיה. אביו של גארו, אובספ, Hovsep, שהיה בן שמונה בעת הטבח, חמק במצוות אמו וסבתו דרך החלון.

במקום לברוח הוא צפה מבחוץ אל הטבח המתרחש בבית והיה עד ראייה להתעללות מינית, לאונס ולרצח אמו בחרב. הוא ברח אל בתי שכנים, איתר את אחותו הצעירה וביחד עם משפחה ארמנית שהעניקה להם את חסותה נסו דרומה לסוריה ולירושלים. כעבור יותר מעשרים שנה, בשנות השלושים לחייו, פרסם אביו של גארו מודעת חיפוש קרובים בעיתונים ארמנים. המודעה ביקשה עזרה באיתורו של אח נוסף עמו נותק הקשר מאז הטבח. האח אותר בעיר אלפו, חלב, בסוריה. תצלומים ישנים סייעו פעמים רבות לתהליך של איחוד משפחות. משפחות ארמניות ערכו צילומים משפחתיים בעת שמחה ובעת אבל. לא רק בחתונות אלא גם לאחר מות בן משפחה התייצבו כל בני הבית לצילום אחרון סביב כסא עליו הושב המת כשהוא נתמך באופן מלאכותי. הצילום שהשתלב בחיי המשפחות בארמניה כבר בראשית המאה העשרים הפך, בעקבות הטבח, כלי חשוב לשימור הזיכרון. בעזרת תצלומים שנאספו משכנים ומקרובים לשעבר, הצליחו שני האחים שנפרדו כילדים לבסס את עובדת הקשר המשפחתי בניהם.

אביו של גארו הצטרף לעבודה בעסקי פרזול שהתחילה לבסס משפחת הוהנסיאן, Hohanesian, שהעניקה לו ולאחותו חסות בעת המנוסה מארמניה. בראשית דרכם המקצועית עסקו במתן שירותי פרזול לכרכרות סוסים ולקפיצי מכוניות. גארו נולד בשנת 1943 ברובע הארמני של העיר העתיקה בירושלים. משפחתו לא הייתה מבוססת מבחינה כלכלית והוא נדרש מגיל צעיר לצאת לעבודות שונות כדי לסייע להכנסת המשפחה. הוא עבד בעסקי תכשיטים, נגרות וכשען. גארו, שלא הצטיין כתלמיד הפסיק את לימודיו כדי לצאת לעבודה. בשנת 1956 בהיותו בן שלוש עשרה התקבל לעבודה בסטודיו לצילום יירגאטיאם, Yergatyam, ברחוב צאלח א-דין בירושלים. במשך מספר חודשים עסק גארו בעיקר בעבודות ניקיון, שליחויות ועזרה כללית. בסטודיו עבד צלם מקצועי, הובאנס שאקלאניאן, Hovanes Sheklianian, שביצע את צילומי החוץ, את פיתוח התמונות ואת הדפסתן. שאקלאניאן קיבל משכורת גבוהה של שישה עשר דינר לחודש סכום המקביל לשלושת אלפים דולר במונחי היום. גארו לעומת זאת לא קיבל כל תשלום עבור עבודתו. כאשר התלונן גארו אצל אביו על

שמלינים את שכרו יעץ לו האב להמשיך לעבוד. "הכסף לא חשוב" אמר האב "אם אתה לומד דבר שאתה אוהב, את מקצוע הצילום, אנחנו נסתדר". גארו אכן התבונן, הקשיב ולמד את פרטי הפרטים של עבודת הסטודיו ותפעול מצלמות. את שאקלאניאן החליף כעבור מספר חודשים קצר הצלם מגארדיציאן, Megarditzian, שעבד כבר עבור שמונה עשר דינר. אולם, גם הוא פרש מעבודתו בסטודיו לאחר זמן קצר. השוק החם של תחום הצילום גרם לעליה במשכורות ולנדידה של אנשי מקצוע. ירגאטייאם נותר ללא צלם מקצועי בסטודיו. גארו שעבד כבר שנה בסטודיו והיה בן ארבע עשרה הציע את עצמו לתפקיד. הוא הראה לירגאטייאם דוגמאות של צילומים שביצע ופיתח והפגין את יכולתו לטפל במצלמות. גארו קיבל את התפקיד אך עדיין לא קיבל שכר עבור עבודתו.

צילום העיתונות הראשון הזדמן לידי זמן קצר לאחר שקיבל את תפקיד הצלם בסטודיו. כתב של העיתון "פלשתין" נכנס לסטודיו וביקש לשלוח צלם לקבלת הפנים למזכיר האו"ם דאג המרשלד בשדה התעופה עטרות. גארו לא היסס ולקח על עצמו את התפקיד. המרשלד לא החמיץ את הנער הצעיר העומד בין צלמי העיתונות. הוא חרג מנוהלי הטקס, פנה אל גארו והתעניין במעשיו. המרשלד ביקש לדעת עד כמה טוב יהיה התצלום וגארו הפנה אותו אל העיתון של יום המחרת. מתוך שניים עשר תצלומים שערך גארו בשדה התעופה נחשבו שמונה ראויים להדפסה. צילום העיתונות הראשון של גארו ביסס גם את מעמדו כצלם סטודיו ירגאטייאם. הוא ממשיך לעבוד במקום עוד חצי שנה ולא זוכה לקבל שכר כל שהוא.

לבסוף, עזב גארו את ירגאטייאם ועבר לעבוד בסטודיו רוקסי עבור סכום של שניים עשר דינר. בסטודיו רוקסי הוא פוגש את עלי זערור. גארו עבד קרוב לשנה בסטודיו רוקסי. הוא צילם תיירים בויא דולורוזה ופיתח סרטים של הצלם טומיאן, סרטים של סטודיו שחרור משכם ושל צלמים נוספים. בשנת 1960 בהיותו בן שבעה עשר פותח גארו בעזרת משפחתו סטודיו עצמאי לצילום. הסטודיו שנפתח ברחוב צאלאח א-דין נשא בהמלצת אביו את השם גארו.



יכולתו המקצועית ופרטי הפרטים של טכניקות הפיתוח, הצילום והטיפול במצלמות שהפגין, כבר נודעו ברבים והפכו לשם הראוי לשימוש מסחרי.

מלבד עלי זערור אותו הכיר בסטודיו רוקסי עבד גארו בשנת 1960 במשך חודש עם חנא ספייא. הצילום לדעת גארו מורכב משילוב מיוחד בין סוג של אישיות לסוג של תוצאה. עלי זערור היה לוחמני בגישת העבודה שלו כצלם עיתונות. חנא ספייא היה מתון וסלחן.

גארו עסק ועדיין עוסק בכל תחומי הצילום. בשנת 1961 צילם את ביקור הפטריארך הרוסי שבא מרוסיה הסובייטית לבקר בארץ הקודש. הוא התמנה לצלם של הפטריארך היווני והרוסי בירושלים. ניוזייק ולייף־טיים רכשו ממנו לעיתים תמונות ובעת ביקור האפיפיור בשנת 1964 התמנה לצלם האירוע. במקביל צילם חתונות וטקסים, עסק בצילומי ארכאולוגיה ותנ"ך עבור כתבי עת. הוא מצלם גם קולנוע ווידאו. כיום עוסק גארו בעיקר בצילומי נוף תיירותיים.

המאמר מוקדש לזכרה של גרטי ליקוורניק

הערות:

1. בתערוכה, "מרחב של מרחקים", השתתפו גם צלמי העיתונות המוקדמים: ולטר צדק, Walter Zadek, בוריס כרמי, Boris Carmi, ו-הנס פין, Hans Pinn, וצלמי העיתונות העכשוויים: אוסאמה סילוואדי, Osama Silwadi, שמעון לב, Shimon Lev, אסנת קרסננסקי, Osnat Krasnanski, רולה הלואני, Rula Halawani, מיקי קרצמן, Miki Kratsman, היידי לוין, Heidi Levine, אחמד ג'אדאלה, Ahmed Gadalla, ו-אלדד רפאלי, Eldad Rafeali, שאירח את סמירה והבי, Samira Wehbe. שלוש תערוכות הצילום המזכרות בראשית המאמר נערכו ב-עמי שטייניץ אמנות עכשווית.

2. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, בית הוצאה כתר, ירושלים, 1980, עמ' 12 – 14.

3. Walter Benjamin, "A Small History of Photography" (1931), in *One Way Street*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, London, New Left Books, 1979, pp. 240-257.

4. בתערוכה, "מעבר לקו – צלמי עיתונות מתעדים את ההתקוממות הפלסטינית" השתתפו יחד עם צדק צלמי העיתונות: ג'ים הולנדר, Jim Holander, מנחם כהנא, Menahem Kahana, אלכס לייבק, Alex Levac, סוון נקסטרנד, Sven Nackstrand, ו-שלמה ערד, Shlomo Arad.

5. Hanno Loewy, Walter Zadek, *Kein Utopia...:Araber, Juden, Engländer in Palestina*, Fotografien aus den Jahren 1935-1941, Dirk Nishen Verlag, Kreuzberg 1986.

6. בהמשך לתערוכה, מעבר לקו, הוצגה בגלריה באדיבות מכון גתה בחודש יוני 1992, התערוכה, וולטר צדק, אין זו אוטופיה...". אוצר: הנו לוי, Hanno Loewy, פרנקפורט.

7. חסרונם של מחקר ופרסומים מגוונים ומפותחים אודות תחום הצילום עולה בחיבורים הנכתבים בישראל ובפלסטין. דוגמא לכך ניתן לראות בשני ספרים בשפה האנגלית שראו אור לאחרונה.

Hanna Safieh, *A Man and His Camera, Photographs of Palestine 1927-1967*, Raffi Safieh, Jerusalem, 1999, p.12 (Text by Issam Nassar)

Vivienne Silver-Brody' *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890-1933*, The Magnes Press, The Hebrew University; Jerusalem, 1998, pp.15-20

8. ארטור קסטלר, גנבים בלילה, ערי ז'בוטינסקי (הוצאת ספרים), ירושלים, 1947, עמ' 45 –

48

9. בכל מקום בו לא מוזכר שם ספר כמובאה לקוחים הנתונים ההיסטוריוגרפיים מאתר האינטרנט של האנציקלופדיה בריטניקה.

10. גיא רז, עיניים שראו את סוסקין, תצלומי סטודיו של אברהם סוסקין 1909 – 1933, בית האמנים, תל-אביב, 1999, עמ' 7 – 9.

11. Sarah Graham-Brown, Images of Women, The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, Columbia University Press, NY, 1988, p. 38.

12. שמואל אביצור, ראשית הדרכת עולי הרגל בארץ, ספר זאב וילנאי, עורך אלי שילר, הוצאת אריאל, ירושלים, 1984, עמ' 413 – 414

13. Sarah Graham-Brown, p.38

14. סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, עם עובד, מהדורה שלישית 1998, עמ' 7 - 8

15. Roland Barthes, The Responsibility of Forms, Critical Essays on Music, Art and Representation, University of California Press, Berkely, 1991, pp.5-6.

16. Edward Said, Orientalism, Penguin Books, London, 1985 pp.168-160.

17. Said p.177.

18. Charles Rosen, Henri Zerner: Romanticism and Realism, The Mythology of Nineteenth-Century Art, W. W. Norton & Company, NY, London, pp.73-96.

19. Salim Tamari, Editor, Jerusalem 1948, The Arab Neighbourhoods and their Fate in the War, The institute of Jerusalem Studies & Badil Resource Center, 1999, p.58

20. דב גביש, לתולדות המושבה האמריקנית וצלמיה, ספר זאב וילנאי, עורך אלי שילר, הוצאת ספרים אריאל, ירושלים, עמ' 127.

21. Berta Spafford Vester, Our Jerusalem, Ariel publishing House, Jerusalem p.195

22. Kathleen Stewart Howe, Revealing the Holy Land: The Photographic Exploration of Palestine, Sanata Barbara Museum of Art, 1997.

23. Said p.215

24. אייל און, דרור ורמן, דיוקנה של עיר בתמורה, משכנות שאננים, 1985, עמ' 5

25. Susan Slyomovics, The Object of Memory, University of Pennsylvania Press, 1998, p.51.

26. Sara Graham-Brown p. 46.

27. ברוך קימרלינג ויואל שמואל מגדל, פלסטינים-עם בהיווצרותו, הוצאת כתר, 1999 עמ' 42 –

65

28. חליל אל-סכאכני "כזה אני, רבותי!" הוצאת כתר, ירושלים, 1990, עמ' 127, 129 – 130.

29. Vivienne Silver Brody, pp. 23-28.

30. Nissan N. Peretz, Focus East, Harry N. Inc., Publishers, NY, 1988, pp. 66-68.

31. דב גביש, עמ' 131

31. Sara Graham-Brown p. 55.

33. ישעיהו ניר, בירושלים ובארץ ישראל – בעקבות צלמים ראשונים, משרד הבטחון-הוצאה

לאור, 1986, עמ' 99

34. ויקטור עזריה, הארמנים בירושלים: שכונה בתוך מנזר, ספר זאב וילנאי, חלק ב', עורך:

אלי שילר, הוצאת ספרים אריאל, ירושלים, 1987, עמ' 45 – 49.

35. Nissan N. Peretz, p. 124.

36. Sara Graham-Brown p. 55.

37. ישעיהו ניר, עמ' 99

38. Walid Khalidi, Before the Diaspora, Institute for Palestine Studies,  
Washington D.C 1991

39. אייל און, דרור ורמן, עמ' 5.

40. Klaus Honef, Frank Weyers, Und Sie Haben Deutschland  
Verlassen...Mussen,

Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1997

41. סבירסקי שלמה, לא נחשלים אלא מנוחשלים, מחברות למחקר ולבקורת, חיפה, 1981,

עמ' 6 – 8

42. Rune Hassner, Palestine 1898-1946, Eric Matson and the American  
Colony Photographers, Jerusalem, The Swedish Institute, Stockholm, 1990

43. Hanna Safieh, (Text by Issam Nassar), pp.8-12



