

ה'אלבום המשפחתי' הראשון בירושלים

לביא שי

חקר כרטיסי הדיוקן
המצולמים של משפחת ולירו,
1860-1900



ה'אלבום המשפחתי' הראשון בירושלים: חקר כרטיסי הדיוקן המצולמים של משפחת ולירו, 1860-1900

מבוא

במסגרת מיזם לתיעוד אוספי משפחת ולירו בארכיון יד יצחק בן-צבי (2007-2009) נתגלה אוסף של ארבעים ותשע תמונות דיוקן מן המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה, שהיה שייך, כך נטען, לראש המשפחה חיים אהרן ולירו.¹ אוספי תמונות משפחתיים בארץ-ישראל מקורם בתצלומים שרובם המוחלט מן המאה העשרים, שכן במאה התשע-עשרה מעטים היו הצלמים בארץ, ומעטים היו גם היהודים שהרשו לעצמם להצטלם (מסיבות דתיות ואחרות). נדיר על כן למצוא תצלומי משפחה כה מוקדמים של יהודים בירושלים.

בספרם של רות קרק ויוסף גלס על משפחת ולירו נכתב:

התצלומים הראשונים של בני משפחת ולירו משנות השבעים של המאה התשע-עשרה הם ייחודיים [...] לא נשמר המקור של תצלומים אלה, וגם את זהות הצלם אי אפשר לדעת. אין תצלומים של יעקב [אבי המשפחה] [...] ושל יוסף משה [בנו] [...] מכיוון שלא נותרו כל תצלומים של נשות המשפחה מן הדור הראשון והשני ולא של משפחות שלמות עד 1900 לערך, נראה שהצילום שימש בעת היא להנצחת דיוקנם של הגברים ראשי המשפחה בלבד.²

האוסף שנתגלה מפריך חלק מקביעות אלו.

האוסף נדיר וייחודי משלוש סיבות עיקריות: יש בו תצלומים מכובדים של יהודים מירושלים מאמצע המאה התשע-עשרה; זהו אוסף שלם של תצלומי דיוקן מתקופה מוקדמת שהיה בבעלות יהודית; והוא כולל תצלומים רבים מבתי הסטודיו הראשונים של ירושלים.

כבר מבט חטוף על אוסף התצלומים מגלה כי לא רק בני משפחה ולא רק יהודים מתועדים בו; אלו רק מיעוט קטן מן המצולמים באוסף! אילו סיבות היו לבני המשפחה לשמור תצלומי דיוקן של זרים? האם הכירו אותם באופן אישי? מה מקורם של התצלומים, וכיצד נתגלגלו לידי משפחת ולירו? אילו מסקנות גאוגרפיות-תרבותיות אפשר להסיק מכך? מה אפשר ללמוד מהאוסף על התפתחות הצילום ועל האלבום המשפחתי בארץ-ישראל בראשיתם? ומה אפשר ללמוד ממנו על משפחת ולירו? משאלות אלו ברור כי אפשר לנתח אוסף תצלומים זה מכמה כיווני מחקר במקביל.

1 במיזם תועדו יותר מ-1,000 תצלומים ומסמכים שהיו ברשות משפחה זו. החומר נאסף מארבעה-עשר צאצאים של המשפחה, והוא מתפרש על קרוב ל-100 שנות צילום, החל בשנות השישים של המאה התשע-עשרה! אף כי האוסף היה מוכר לבני המשפחה ולחוקרים (בגב אחת התמונות נזכר שם ספרו של "אלעזר דיור וקליטה ביישוב הישן" וירושלים תשמ"א) הוא נותר עלום במידה רבה. האוסף שבו מתמקד מחקר זה נמצא בידי אחד מבני המשפחה. לכל שאר שלושה-עשר הצאצאים היו תצלומים מן המאה העשרים בלבד, או תצלומים מוקדמים יותר של משפחות מחו"ל שבאו בקשרי נישואין עם משפחת ולירו לאחר 1900, וברור שאינם חלק מאוסף ייחודי זה.

2 ר' קרק ו' גלס, משפחת ולירו: שבעה דורות בירושלים, 1800-1948, תרגם ע' ירון, ירושלים תשס"ו, עמ' 264.

בשער המאמר:
יוסף משה ומינה
ולירו, תצלום
משנות השבעים
של המאה
התשע-עשרה
(איב"צ, ValKaspiA029)
התמונות משמאל
נדונות בגוף
המאמר

מטרת מאמר זה לנתח את מאפייניו של אוסף תצלומים ייחודי זה ולחקור באמצעותו היבטים חברתיים ותרבותיים בירושלים במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. לטענתי אוסף תצלומים זה מרחיב את המושג המקובל אלבום משפחה במזרח התיכון במאה התשע-עשרה משני היבטים עיקריים: ראשית, זהו סוג ייחודי של אלבום משפחה שבמוקדו פעילות וקשרים מקצועיים – כלכליים-מסחריים וחברתיים – ולא קשרים משפחתיים; שנית, זוהי דוגמה נדירה לאלבום משפחה יהודי ארץ-ישראלי מן המאה התשע-עשרה.

ההתייחסות אל האוסף כאל אלבום משפחתי נובעת מן הידיעה שבעבר הוצגו התצלומים באלבום קטיפה מהודר. כיום נמצאים התצלומים בתפזורת, ולכן ברוב המקרים אתיחס אליהם כאל אוסף בלבד.³

נוסף על כך אפשר לבחון מחדש באמצעות אוסף תצלומים זה את ראשית הצילום בירושלים ואת מאפייניו. לטענתי האוסף מלמד על יחסים מורכבים יותר מכפי שנהוג לחשוב בין הצלמים המסחריים של המזרח לבין אוכלוסייתו ועל דרכי ההתמודדות של הצלמים עם השוק המקומי המשתנה. ניתוח שיטתי של האוסף מלמד על נורמות חברתיות, על השפעות תרבותיות ועל קשרים חברתיים בין צלמים למצולמים, בין בעלי האוסף למצולמים, בין המינים ובין מזרח למערב, בירושלים ומחוצה לה.

בבואנו לבחון אוסף תצלומי דיוקן עולות מספר בעיות: לרוב המידע על התצלומים ועל המצולמים לוקה בחסר, ומרחק הזמן מקטין את הסיכוי לפענח את טיב הקשרים בין המצולמים לבעל האוסף. לפיכך החלטתי לנקוט גישת מחקר גאוגרפית-תרבותית בשילוב שיטת מחקר כמותית, כלומר לנתח את התצלומים על פי סוגי המידע שאפשר לדלות מהם.⁴ את הנושאים שנבחנו אפשר לחלק לארבע קבוצות: (א) התקופה (העשור) שבה צולם התצלום;⁵ (ב) המצולמים: מין המצולמים וגילם המשוער,⁶

3 אהרון כספי, בן המשפחה, ציין בפניי כי בעבר היו באוסף זה עוד תמונות דיוקן עתיקות, והן היו מסודרות באלבום בעל כריכת קטיפה. שיחה עם אהרון כספי, ירושלים, אפריל 2012. על מאפייני האלבום המשפחתי ראו להלן.

4 שיטת המחקר האינדוקטיבית המוצעת משלבת יסודות משיטות מחקר קיימות כדי לבחון אוסף משפחתי יחיד. המחקר משלב ניתוח סטטיסטי ואיכותני של נושאים חברתיים-תרבותיים, גאוגרפיים-היסטוריים, כרונולוגיים, סגנוניים וטקסטואליים. אציג כמה מחקרים שנעשה בהם שימוש בשיטות מחקר המשולבות במחקר זה. לשיטות מחקר כמותיות המשמשות בניתוח תרבותי של תצלומים היסטוריים ראו: R. Bogdan & A. Marshall, 'Views of the Asylum: Picture: Postcard Depictions of Institutions for People with Mental Disorders in the Early 20th Century', *Visual Studies*, 12, 1 (1997), pp. 4-27; S. Gardner, 'Images of Family Life over the Family Lifecycle', *The Sociological Quarterly*, 31, 1 (Spring 1990), pp. 77-92. לשיטת מחקר איכותנית לבחינת דימויים חזותיים עכשוויים ראו: E. Cohen, 'The Study of Touristic Images of Native People: Mitigating the Stereotype of a Stereotype', D.G. Pearce & R.W. Butler (eds.), *Tourism Research: Critiques and Challenges*, London & New York 1993, pp. 36-69. לשיטת מחקר איכותנית לבחינת זהות ומשמעות על פי תצלומים משפחתיים ראו: G. Rose, 'Family Photographs and Domestic Spacings: A Case Study', *Transactions of the Institute of British Geographers*, n.s. 28, 1 (March 2003), pp. 5-18.

5 סיווג זה מאפשר לעקוב אחר התפתחות האוסף המשפחתי בפרט והמשפחה בכלל, אחר התפתחות ענף הצילום בארץ-ישראל, השתנות האפנה וכדומה.

6 גיל המצולמים עשוי לסייע בתיארוך התצלומים והאוסף כולו ולשקף את סוג הקשרים החברתיים בין המצולם לבעל האוסף ואת משכמו. סיווג על פי מין עשוי לשקף את מעמד האישה – שכחות הצילום של קבוצה חברתית חלשה זו הייתה לרוב נמוכה, להוציא נשים בעלות השפעה.

תפקיד המצולמים או עיסוקם,⁷ מאפייני הלבוש שלהם;⁸ (ג) הקשר לבעלי האוסף: סוג הקרבה של המצולמים לבעלי האוסף (למשפחת וליירו),⁹ הקדשות וכיתובים;¹⁰ (ד) בית הסטודיו: מיקום בית הסטודיו (עיר וארץ),¹¹ אביזרים ששימשו את הצלם, הקולופון (סמל בית הסטודיו).¹² כדי להבין את חשיבותו של אוסף דיוקנאות זה ואת הקשר שלו למשפחת וליירו ארחיב תחילה על תולדות משפחה זו, על תצלומי הדיוקן ועל האלבום המשפחתי, משמעותו ותפקידו במאה התשע-עשרה בכלל ובמזרח התיכון בפרט.

משפחת וליירו

משפחת וליירו היהודית-הספרדית הגיעה לירושלים כנראה בראשית המאה התשע-עשרה. אבי המשפחה, יעקב וליירו, נולד בעיר ככל הנראה בין 1810 ל-1815. במפקדי מונטיפיורי (1839, 1849) הוא נזכר כשוחר ותלמיד חכם, ונראה שהחל לצבור רכוש. בשנת 1848 פתח את הבנק הפרטי הראשון בארץ-ישראל, מוסד שפעל עד מלחמת העולם הראשונה.¹³ בניו של יעקב, יוסף משה (יליד 1836 לערך) וחיים אהרן (יליד 1845 לערך), החליפו אותו לימים בניהול הבנק. הם קיבלו חינוך מסורתי, אך למדו גם שפות זרות ונראה שזכו להשכלה כללית כלשהי. במסגרת פעילותם העסקית והבנקאית יצרו קשרים עם בנקים, דיפלומטים ואנשי עסקים אירופיים שפעלו בארץ-ישראל. המשפחה, שהשכילה לנצל הזדמנויות כלכליות שהיו גלומות בחדירה האירופית לארץ, התעשרה וכונתה 'הרוטשילדים של ירושלים'.

עם מותם של האב יעקב (1874) והאח יוסף משה (1879) הפך חיים אהרן למנהיג הבלתי מעורער של המשפחה ושל העדה הספרדית בירושלים. הוא שימש כראש הכולל הספרדי, כיהן במועצה המחוזית העות'מאנית, בבתי הדין הקונסולריים ובתפקיד קונסול (מטעם מונקו ושוודיה), וסיפק שירותים שונים לשלטון התורכי ולמעצמות זרות. בתמורה הוענקו לו אותות כבוד ובגדי שרד.¹⁴

7 תפקידם או עיסוקם של המצולמים עשוי לשקף נטיות ועיסוקים של בעל האוסף, מערכות קשרים שטווה או ששאף לטוות, וכפועל יוצא את מעמדו ואת ההון החברתי שלו, את קשריו למרכזי כוח ומכאן את הניעות (המוביליות) החברתית שלו ואת סיכוייו להצליח בעיסוקיו.

8 מאפייני הלבוש עשויים להעיד על מידת החשיפה למערב.

9 סוג הקרבה של המצולמים לבעל האוסף משקף את מידת המשפחתיות או הציבוריות של האוסף, ועד כמה היה בעליו פתוח לסביבה הכללית.

10 הקדשות וכיתובים מספקים מידע נוסף על קרובים וידידים של בעל האוסף ועל נהגים חברתיים מקובלים.

11 המיקום מעיד על המרחבים (יישובים או ארצות) שאליהם היה בעל האוסף מקושר מבחינה מקצועית ומשפחתית. יש בסיווג זה גם עדות חלקית להתפשטות הצילום במרחב במהלך המאה התשע-עשרה.

12 אביזרים וקולופונים מעידים על ההשפעות התרבותיות שהיו על הצלמים. הם מאפשרים לסווג תצלומים לפי בתי הסטודיו שבהם צולמו. על המידע שמקובל היה לרשום על גב תצלומי הדיוקן ראו: J.-C. Lemagny & A. Rouillé, *History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, trans. J. Lloyd, Cambridge 1986, p. 39.

13 קרק וגלס (לעיל, הערה 2), עמ' 25-33.

14 שם, עמ' 36, 38. ראו גם: מ"ד גאון, יהודי המזרח בארץ-ישראל, ב, ירושלים, תרצ"ח, עמ' 226-231. ולאחרונה: ס' מאיר (אוצרת), הבנק של וליירו (קטלוג תערוכה), תל-אביב 2013. על תולדות המשפחה מפי צאצאיה ראו גם: נ' לבנה, 'לו הייתי וליירו', כל העיר, 23 בנובמבר 1984, עמ' 37-40; 30 בנובמבר 1984, עמ' 40-42.

ילדיו מאשתו הראשונה, שמחה פאפו, ומאשתו השנייה, מרים (בת אחיו יוסף משה), זכו לחינוך מודרני ולתנאי מחיה שהיו שמורים לעשירים בלבד. המשפחה עסקה גם ברכישה ופיתוח, בהשכרה ובתיווך בעסקי נדל"ן בירושלים וברחבי הארץ.¹⁵

התפתחות האלבום המשפחתי: תצלומי הדיוקן במאה התשע-עשרה

עד לפני כמה עשורים ייחסו מבקרים והיסטוריונים של הצילום לתצלום המשפחתי ערך מועט. הסיבה לכך הייתה שחוקרים מודרניסטים כמו ביומנט ניוהול והלמוט גרנשהיים ניסו לייצר היסטוריה אמנותית פורמלית של הצילום,¹⁶ ובהקשר זה התעלמו מכל מה שלא נכלל בהגדרתם לצילום אמנותי, קרי מתצלומים של חיי יום-יום ומתצלומים לצרכים שימושיים (Vernacular Photographs) שצילמו צלמים מקצועיים-מסחריים או חובבים, תצלומים שמבחינת המגוון והכמות הם למעשה חלק הארי של תוצר הצילום.¹⁷ אחד הסוגים של הצילום היום-יומי והשימושי הוא הצילום האישי או המשפחתי, ועם השתנות מוקדי המחקר עלתה חשיבותו המחקרית של הצילום הפרטי והמסחרי. התברר כי אף שהם נחשבים לא-אמנותיים ופרטיים, לתצלומים אלו יש משמעויות והיבטים ציבוריים נרחבים, הנוגעים לאורחות חיים, לאפנות, לאידאולוגיות, לשימושי התצלומים וכדומה. משנות השבעים של המאה העשרים החלו לחקור את ההיסטוריה שלהם ואת תוכנם ולפתח תאוריות על מקומם ועל תפקידם בחיי הפרט, המשפחה והקהילה.¹⁸

קדם לתצלום המשפחתי ציור הדיוקן (פורטרט) המשפחתי מתקופת הרנסנס. הוא העמיד את המשפחה במוקד כערך בפני עצמו, ובה האב כאדון, האם כמזינה והילדים כעדר שיש לדאוג לו.¹⁹ ציורי הדיוקן המשפחתיים נועדו לבני המעמד העליון בלבד והציגו אותם לדורות הבאים באופן חיובי ומכובד.²⁰

עם ראשית הצילום (1839) לא נזנחו הדימויים שהיו קיימים בעולם ציור הדיוקנאות, אלא הומרו למדיום החדש. כדי להתחרות בציורי הדיוקן העמידו הצלמים את המשפחות על אותו רקע ובאותן תנוחות שהיו מקובלים בציורי הדיוקנאות. אך העלויות והזמן שנדרש להכנת הדיוקן היו מצומצמים בהרבה.

15 קרק וגלס (שם), עמ' 111-126.

16 ראו לרוגמה: H. Gernsheim, *The History of Photography from Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century to 1914*, London 1955; B. Newhall, *The History of Photography*, New York 1982

17 G. Batchen, 'Vernacular Photographies', *History of Photography*, 24, 3 (2000), p. 262 גיליון זה של כתב-העת הוקדש לצילום היום-יומי והשימושי, ועולה ממנו כי צילום זה כולל תצלומים לשימוש מסחרי, תעמולתי ואחרים, תצלומי חובבים ותצלומים שנעשו בהם שימושים מגוונים. ראו: שם, עמ' 262-263. במחקר קיים עדיין ויכוח על סוגי הצילום שיש לכלול בהגדרה זו.

18 P. Holland, "Sweet it is to scan...": Personal Photographs and Popular Photography', L. Wells (ed.), *18 Photography: A Critical Introduction*, London 2004, p. 118

19 J. Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning and Effects*, New York 1981, p. 35

20 D.L. Jacobs, 'Domestic Snapshots: Toward a Grammar of Motives', G. Gumbart & R. Cathcart (eds.), *Inter/Media*, New York 1986, pp. 401-415

המהפכה הממשית בתחום צילום הדיוקנאות התרחשה בשנת 1854, כאשר המציא הצלם הפריזאי אנדרה אדולף דיזֶרְדִי (Disderis) את כרטיסי הביקור המצולמים (cartes-de-visite). דיזרדי המציא שיטה ליצירת ארבעה-שישה העתקים זהים של הדיוקן על תשליל אחד, ובכך הפחית במידה ניכרת את עלות הייצור.²¹ ההמצאה אפשרה ייצור המוני ושכפול של תצלומי דיוקנאות קטנים, כך שגם בני המעמד הבינוני ומעמד הפועלים יכלו לרכוש תצלומים כאלו.²² בעקבות זאת נפתחו עשרות בתי סטודיו קטנים ברחבי אירופה ואף מחוצה לה.²³ כרטיסי הדיוקן המצולמים (להלן תצלומי דיוקן) זכו לתפוצה עצומה, והתופעה כונתה קרטומניה.

בשנות החמישים והשישים של המאה התשע-עשרה הפך השכפול של תמונות משפחתיות בתצלומי דיוקן או בדיוקנאות שידה (cabinet portrait) גדולים יותר אמצעי מקובל להצגת קשרי משפחה ולשמירתם; לשם כך נשלחו תמונות לקרובים ולחברים בערים ובארצות אחרות או ניתנו כמזכרת לחברים ולאורחים.²⁴

נשים מן המעמד הבינוני במערב, שהלחץ החברתי השאירן בביתן, החלו באמצע המאה התשע-עשרה לאסוף תצלומי דיוקן ולשלבם באלבום משפחתי. חלקן גם עסק בצילום בני משפחתן וסביבתן הקרובה. באלבומי המשפחה שולבו תצלומים פופולריים מהעולם – תמונות אקזוטיות ונופים – לצד דיוקנאות משפחתיים ותצלומי אישים מפורסמים. אלבומים לאיסוף תצלומי דיוקן הוצגו דרך קבע בחדרי אירוח ויקטוריאניים ושימשו שם נושא לשיחה. תוכנם – האנשים והנופים שהופיעו בהם – סייע להגדיר את מעמד המשפחה, והותה וחיבותה. האלבום נועד לבילוי בחוג המשפחה ובחברת אורחים וחברים ולא לפרסום.²⁵ תצלומי המשפחה, שהייתה ערך מקודש בתפיסת העולם הוויקטוריאנית, הציגו לא רק עושר אלא גם מכובדות והגינות של המשפחה המורחבת ואת סביבת המחיה שלה. חיי היומיום בתצלומים אלו עוצבו בקפידה.²⁶

בחקר תולדות הצילום מקובל היה להניח כי מסיבות כלכליות היו אלבומי המשפחה במאה התשע-עשרה בעיקר ברשות משפחות ממעמד בינוני וגבוה. אך לאחרונה הראתה ניקול הדג'ינגס כי גם בני המעמד הזעיר בורגני ובני מעמד הפועלים הצטלמו בבתי סטודיו ויצרו לעצמם אלבומים משפחתיים משלהם. כך לראשונה סיפק הצילום לבני מעמד הפועלים באירופה היסטוריה חזותית.²⁷ במזרח

21 היו אלו תצלומים קטנים בגודל $2\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{2}$ אינצ'ים שהורבקו על כרטיסי נייר או קרטון עבים יותר בגודל $2\frac{1}{2} \times 4$ אינצ'ים.

22 S. Edge, 'Urbanisation: Discourse Class Gender in Mid-Victorian Photographs of Maids – Reading the Archive of Arthur J. Munby', *Critical Discourse Studies*, 5, 4 (November 2008), p. 310

23 על המצאת כרטיסי הביקור המצולמים והצלחתם המהירה ועל מחיריהם בהשוואה למשכורות בנות הזמן ראו: למני ורויה (לעיל, הערה 12), עמ' 38–42.

24 הירש (לעיל, הערה 19), עמ' 42–43. את דיוקנאות השידה, שהיו גדולים מתצלומי הדיוקן, נהוג היה להעמיד למזכרת על ארונות, שולחנות ושירות, ומכאן שמם.

25 למני ורויה (לעיל, הערה 12), עמ' 39–40; הולנד (לעיל, הערה 18), עמ' 120, 128.

26 D. Slater, 'Domestic Photography and Digital Culture', M. Lister (ed.), *The Photographic*; 130 עמ' *Image in Digital Culture*, London 1995, pp. 129–146; M. Hirsche, *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA 1997, p. 136

27 N. Hudgins, 'A Historical Approach to Family Photography: Class and Individuality in Manchester and Lille, 1850–1914', *Journal of Social History*, 43, 3 (Spring 2010), pp. 567–568, 581

התיכון הופיעו תצלומי סטודיו מכובדים ולא סטראוטיפיים של בני המעמדות הנמוכים רק בשלהי המאה התשע-עשרה.²⁸

רבים מתצלומי המשפחה במאה התשע-עשרה צולמו בכתי סטודיו של צלמים. הרקע הקלסי או הצמחי שהיה בכתי סטודיו אלו נועד להעניק לתצלום מעט מהאיכויות המדומיינות של ציורי הדיוקן שקדמו לו. צלמי הסטודיו סיפקו הנצחה חזותית וחסינות זמנית מפני המציאות עצמה: כל המצולמים בכל רחבי העולם נראו לכאורה זהים זה לזה – בני אותו מעמד, במיטב מחלצותיהם.²⁹ המראה האחיד גם ערער מוסכמות חברתיות-מעמדיות: כיוון שכולם התלבשו באופן דומה, קשה היה להבחין בין בני מעמדות שונים.³⁰

אלבומים שהורכבו מתצלומי דיוקן אפשרו לראשונה יצירת נרטיב חזותי משפחתי; ראשיתו של הנרטיב בתצלום החתונה, אם כי הוא עשוי היה לכלול גם תצלומים קודמים של בני הזוג, והמשכו בתצלומים של המשפחה המתרחבת – עם הילדים, הסבים והנכדים. האלבומים מעידים גם על שינויים שחלו במשפחה – עזיבת ילדים שבגרו, מות מי מבני המשפחה וכדומה. התצלומים מבליטים בדרך כלל את הלכידות המשפחתית.³¹

באוסף של משפחת ולירו רק שניים מן התצלומים מציגים משפחה מורחבת, כלומר יותר מבעל ואישה, אולם כמו רוב התצלומים באוסף אין אלו תמונות של בני המשפחה. כיוון שהאוסף אינו נמצא כיום באלבום, קשה לדבר על נרטיב משפחתי, אך בהמשך המאמר אעמוד על סוגים אחרים של נרטיב הנלמדים מתוך אוסף תצלומים זה.

תצלומי דיוקן שימשו גם לשם זיכרון או הערצה של בני משפחה או של אנשים שהיו בעלי משמעות בחייה, ושהלכו לעולמם.³² תצלומי דיוקן של אישים מפורסמים יצרו תחושה מדומה של אינטימיות עמם, ביטאו את ההערצה כלפיהם, והפכו את אלבומי תצלומי הדיוקן לאמצעי תיווך בין ההמונים לבין ידוענים.³³

תצלומי דיוקן שניתנו למשפחה בעת ביקור בביתה או שנשלחו אליה מרחוק אפשרו ליצור ולשמר קשרים חברתיים עם בני משפחה, עם חברים ועם עמיתים למקצוע על פני זמן ומרחב גדולים מבעבר. בכך תרמו להתהוות אלבומי המשפחה בפרט ולשינוי מהות מושג המשפחה בכלל. למרות פרטיותו של האלבום המשפחתי, שילוב תצלומים של אנשים ממקום העבודה באלבום הפרטי טשטש את

28 S. Graham-Brown, *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East, 1860-1950*, New York 1988, p. 58

29 הירש (לעיל, הערה 19), עמ' 44, 70, 77. הירש טענה כי גם בתצלומי סטודיו אפשר להבחין בין המעמדות על פי רמת הגימור של הבגדים ורמת הביוס עצמו. ראו גם: הולנד (לעיל, הערה 18), עמ' 135.

30 על ניסיון של אנשי מעמד הביניים לייצר שיח מעמדי באמצעות תצלומים באנגליה הוויקטוריאנית ראו: אדג' (לעיל, הערה 22), עמ' 303-317.

31 הרג'ינס (לעיל, הערה 27), עמ' 561-562.

32 צילום אנשים לאחר מותם או צילום בני משפחה בלבוש אבלים מבטא רוח זו. תצלומי אבל משלבים את הפרטי בקהילתי ומבטאים אתיקה ומוסר ראויים. ראו: שם, עמ' 572-574.

33 למני ורויה (לעיל, הערה 12), עמ' 39-40. אוסף משפחתי עשוי לכלול תצלומי אישים, לעתים עם הערות ומסרים מחברים וממעריצים שלהם אליהם. ראו: הרג'ינס (שם), עמ' 580. התצלום של אליזבת קיסרית אוסטריה שבאוסף ולירו הוא דוגמה לכך (איב"צ, ValKaspiA011).

הדיכטומיה בין פרטי לבין ציבורי ומעיד על חשיבות המקצוע בזהות של האנשים.³⁴ מן האוסף של משפחת ולירו עולה כי לעתים ניתן לתצלומי חברים ועמיתים משקל גדול יותר מאשר לתצלומי בני המשפחה, שכן חלק ניכר מהתצלומים באוסף זה מנציחים אישים, עמיתים וחברים שנתנו למשפחת ולירו דיוקן שלהם.

התפתחות האלבוּם המשפחתי: המצאת מצלמת 'קודאק' והדמוקרטיזציה של הצילום

המצאת נייר הצילום הסינתטי בשנת 1884 והמצאת המצלמה הביתית בשנת 1888 יצרו מהפכה נוספת בעולם הצילום: חידושים אלו אפשרו להכניסו לכל בית, לתעש ולמסחר אותו, על ידי ייצור המוני של מצלמות, נייר צילום ומפעלי פיתוח של תמונות.³⁵ בראשית המאה העשרים הפך הצילום לעיסוק לשעות הפנאי, והמצלמה נמכרה כמוצר 'הכרחי' לפעילויות פנאי חדשות – תיירות, בילוי בחופשה ועוד,³⁶ פעילויות שלא באו לידי ביטוי בתצלומי הסטודיו המוקדמים.

מעבר לייחוד המשפחתי, תצלומים משפחתיים משקפים משמעויות סמליות של הזמן והמקום עבורנו כבני חברה ותרבות מסוימות. הם מראים את הסדר החברתי הקיים בכל תקופה בהיסטוריה האנושית – הלכי רוח, מנהגים, אפנה, מוסכמות חזותיות וכדומה.³⁷

לדברי ג'וליה הירש היסטוריה של משפחה מתוארת גם בתצלומים רשמיים שלה וגם בתצלומי חובבים, אך בתצלומים הרשמיים מודגשים יותר הסדר, הארגון והייצוגיות.³⁸ המשפחה מוצגת בתצלומים אלו בשלושה היבטים: (א) כישות שהקשרים בין חבריה מיוסדים על קניין או על נכסים;³⁹ (ב) כהתכנסות רוחנית המבוססת על ערכי מוסר וחברה נצחיים כביכול;⁴⁰ (ג) כקשר של רגשות הנובע מאינסטינקט ומתשוקה.⁴¹ מתוך שלושת היבטים אלו מיוצגים בתצלומים המשפחתיים המוקדמים באוסף ולירו ביטויי רגשות מעוצבים בקפידה (ג) ובמידה מסוימת הקשר הרוחני בין בני זוג (ב), אך אין התייחסות ליסוד הקניין והרכוש (א).

34 הדג'ינס (שם), עמ' 578-579.

35 הולנד (לעיל, הערה 18), עמ' 138.

36 שם, עמ' 144; סלייטר (לעיל, הערה 26), עמ' 136-137.

37 הירש (לעיל, הערה 19), עמ' 6.

38 באלבוּם המשפחתי שהתפתח מאמצע המאה התשע-עשרה ואילך שולבו תצלומים שצילמו צלמים מקצועיים, והמתארים את המרחב הציבורי (אישים ונופים) ואת המרחב הפרטי (תצלום רשמי של המשפחה עבור עצמה), ותצלומי חובבים שבהם הנציחו בני המשפחה את עצמם (חידוש שהתאפשר לאחר המצאת מצלמת החובבים של 'קודאק'). באוסף ולירו יש רק תצלומים של צלמים מקצועיים, בעיקר כאלה המתארים את המרחב הפרטי. ראו: J. Williamson, *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*, London 1986, pp. 116-125; 'כ' מוסלו, 'צילום משפחה' (תרגמה ד' איכילוב), 'י' גלוטמן (עורך), מחווה לאלבוּם המשפחה, ירושלים 1988, עמ' 5.

39 בתצלומים שהמשפחה מצולמת בהם על רקע בית המגורים, המכונית או רכוש מסוג אחר באופן שמציג את בעלותה על הנכסים, ושמדגיש את מעמדה המכובד או את הצלחותיה בחיים.

40 למשל בטקסי מעבר המקיימים את הסדר החברתי והמוסרי הנכון וערכים קהילתיים ודתיים.

41 לדוגמה תצלומי אָם המכילה מזון לילדיה ודואגת לשלומם ולהישרדותם החומרית. ראו: הירש (לעיל, הערה 19), עמ' 15-17, 21, 28, 52.

לתצלומי המשפחה כולם חשיבות רבה ביצירת הזהות המשפחתית כלפי פנים וכלפי חוץ, על ידי הצגת דימויים של הצלחה, שיקוף יחסים חברתיים וקשרי גומלין בין בני המשפחה ומחוצה לה והמחשת התפתחות ורצף היסטורי בין-דורי.⁴² בהיעדר אלבום אי אפשר כיום לנתח את ההתפתחות ההיסטורית של אוסף ולירו, אך ברור שאוסף זה, כמו אלבום משפחתי, סלקטיווי ומקרי, ושקיימים בו פערים ברציפות תיעוד הזמן. לעתים יש באלבום משפחתי מידע ספציפי מזוהה או כיתוב נלווה, אך לעתים קרובות התצלומים מספקים רק נקודת מוצא לתהליך כללי של היזכרות ללא הקשר ברור.⁴³ ברור שאוסף ולירו, כמו אלבום משפחתי, עבר עריכה ושינויים במהלך השנים באמצעות בחירת תצלומים על ידי בני המשפחה. עריכה זו היא עיבוד של הזיכרון, ויש לה לפיכך השפעה על הזהות האישית והמשפחתית וכן על ההיסטוריה המשפחתית החזותית של הדורות הבאים.⁴⁴

תצלומי דיוקן ותצלומים משפחתיים במזרח התיכון ובארץ-ישראל

הצילום היה אחד המבשרים הראשונים של העידן המודרני במזרח התיכון. הוא שינה את האופן שבו התייחסו אנשים לזמן ולמרחב ותפסו את עצמם ואת סביבתם. הופעת הצילום במזרח הייתה בעיקר תוצאה של תהליכים פוליטיים וחברתיים שמרכזו הכובד שלהם היה באירופה ולא באימפריה העות'מאנית. לכן בתי הסטודיו המקומיים הראשונים שפעלו במזרח התיכון הושפעו מאוד מן התפיסות המערביות ומן המבט האוריינטליסטי על המזרח ועל אוכלוסייתו. הדבר בא לידי ביטוי בתצלומי סטודיו מבוים לצרכים מסחריים שהוצגו בהם ניצבים כטיפוסים מזרחיים או כדמויות מקראיות.⁴⁵ שוק תצלומי הסטודיו המשפחתיים, שהתפתח במקביל, הושפע אף הוא בסגנונו ההומוגני מן המקור האירופי. אך כאן הוצגו הלקוחות, בעיקר מן המעמדות הגבוהים, באופן מכובד.⁴⁶ תחילה פעלו בתי הסטודיו בעיקר בערים הגדולות במזרח, אך לקראת סוף המאה התפשט צילום הדיוקנאות גם לקהילות קטנות.⁴⁷ חוקר הצילום הארץ-ישראלי בראשיתו עסאם נאצר הבחין בין צילום זר למקומי. בעוד שהצילום הזר התעניין בעיקר בארץ הקודש, בנופיה, באתריה ובאוכלוסייתה במבט אוריינטליסטי, הצילום המקומי התעניין באוכלוסייה המקומית, ענה על דרישות הקהל המקומי לתצלומים מחמיאים, ושיקף את מרקם החברה הפלסטינית, אף כי פנה גם לקהל המערבי בעשותו שימוש בקלישאות

42 הולנר (לעיל, הערה 18), עמ' 119; ג'ייקובס (לעיל, הערה 20), עמ' 401-415; סלייטר (לעיל, הערה 26), עמ' 137; הירש (לעיל, הערה 19), עמ' 2.

43 רוב התמונות מצולמות בשנים הראשונות של היווצרות המשפחה. הורים מעדיפים בדרך כלל לצלם את ילדיהם, סמל להתפתחות ולגדילה, ולא את עצמם, סמל לדעיכה. ראו: מוסלו (לעיל, הערה 38), עמ' 6; הולנר (לעיל, הערה 18), עמ' 154.

44 בני משפחה שומרים תצלומים לא למען הדיוקן ההיסטורי אלא בשל משמעות הקיימת בתצלום או נעדרת ממנו לפי פרשנותם. בדרך כלל נשמרים תצלומים המנציחים היבטים חיוביים, והתואמים את חלומות בני המשפחה ולא את כישלונותיהם. ראו: הירש (לעיל, הערה 19), עמ' 12-13, 106; סלייטר (לעיל, הערה 26), עמ' 134, 137.

45 I. Nassar, 'Familial Snapshots: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers,' *History & Memory*, 18, 2 (2006), pp. 140-141; גרהם-בראון (לעיל, הערה 28), עמ' 39-44.

46 גרהם-בראון (שם), עמ' 93.

47 שם, עמ' 58.

אוריינטליסטיות מקובלות.⁴⁸ לדברי נאצר בראשית המאה העשרים כבר היו בעריה הראשיות של הארץ צלמים מקצועיים מקומיים שפעלו במסורת צילום חדשה זו. אף שתצלומי הדיוקנאות המשפחתיים והחיים החברתיים המקומיים רבים מן התצלומים המערביים המסחריים שצולמו בארץ, הם מוכרים פחות מאלו המערביים.⁴⁹

צלמים כגון ג'ורג' קריקוריאן, ח'ליל רַעַד ועיסא סַנְאֵבִיני פנו בסוף המאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים בעיקר אל בני השכבה העירונית האמידה, ואלו הצטלמו אצלם במיטב מחלצותיהם, אך לעתים בחרו להצטלם בתלבושות אוריינטליות שהיו ברשות הצלמים. עובדה זו מעידה כי שכבה עירונית זו כבר אימצה לעצמה את קוד הלבוש וסגנון החיים האירופיים ויחד עמם את תפיסת הכפריים והברווים כאוריינטליים. מלבד המערביזציה של המעמד המקומי הגבוה ניכר בתצלומים גם האופי הפטריארכלי של החברה – האב עומד, והאם בעמדה נחותה ממנו.⁵⁰

בראשית המאה העשרים החלו צלמים מקצועיים לצלם משפחות בבית, בסטודיו או בסביבה הקרובה למקום המגורים, בכנסים ובאירועים משפחתיים. עם גלי ההגירה הגדולה לעולם החדש בראשית המאה העשרים הפכו תצלומי משפחה אמצעי לשמירה על לכידות של בני המשפחה שנתפזרו מעבר לים.⁵¹

המגמה העיקרית שאפיינה לדברי נאצר את הצילום המקומי בראשיתו הייתה צילום דיוקנאות משפחתיים, תחילה על ידי ערבים-נוצרים, בסוף המאה התשע-עשרה, והחל בשנות העשרים של המאה העשרים על ידי מוסלמים.⁵² נאצר ושרה גרהם-בראון התעלמו לחלוטין מתצלומי המשפחה היהודיים המוקדמים, שצולמו החל בסוף המאה התשע-עשרה.⁵³ ובהקשר זה בולטת בקדמותה הדוגמה של משפחת ולירו – אלבום שנוצר עשרות שנים לפני כן!

אוסף תצלומי הדיוקן של משפחת ולירו

תצלומי הדיוקן באוסף של משפחת ולירו הם שריד מוקדם ונדיר של אלבום תמונות משפחתי האופייני למאה התשע-עשרה. במסגרת המחקר נתגלו באוסף תצלומים מקוריים של בני הדור השני ואולי גם

48 נאצר הברדיל בין צילום זה לצילום הציוני המגויס, שתיעד בעיקר את המפעל הציוני. ראו: נאצר (לעיל, הערה 45), עמ' 144.

49 שם, עמ' 147-148. מחקר שנעשה בטורקיה חשף תופעה דומה: האוכלוסייה המקומית יוצגה בידי הצלם מקומי פסקל סבא באופן מכובד יותר משהציגוה צלמים מערביים. ראו: M.L. Woodward, 'Between Orientalist Clichés and Images of Modernization: Photographic Practice in the Late Ottoman Era', *History of Photography*, 27, 4 (2003), pp. 363-374

50 נאצר (שם), עמ' 148-149.

51 גרהם-בראון (לעיל, הערה 28), עמ' 104.

52 נאצר (לעיל, הערה 45), עמ' 148-149. על מגמות נוספות בצילום המקומי המוקדם ראו: שם, עמ' 149-153. גרהם-בראון הדגישה את החשיפה המוגברת והמוקדמת של שכבות העילית בערים הגדולות ושל הקהילות הנוצריות בלונט לצילום לעומת הקהילות המוסלמיות, וציינה בעיקר את הארמנים, שהפיצו את טכנולוגיית הצילום במרחב, ושהרבו להצטלם. ראו: גרהם-בראון (שם), עמ' 94-95.

53 טענה זו מבוססת על היכרותי עם עשרות אלבומי משפחות יהודיות ארץ-ישראליות המתועדים בארכיון יד יצחק בן-צבי.

של בני הדור הראשון של המשפחה. חלק מן התצלומים הם משנות השישים והשבעים של המאה התשע-עשרה. אלו כוללים גם דיוקנאות של נשות המשפחה, למשל התצלום של מינה ובעלה יוסף משה ולירו, שצולם לכל המאוחר בשנת 1879 (השנה שבה נפטר יוסף משה), ושהוא המקור היחיד המנציח את מראה דמותה (תמונת השער של המאמר).

תקופה

האוסף מתייחד במספר התצלומים המוקדמים שבו: לפחות עשרים מתוך ארבעים ותשעה התצלומים צולמו לפני 1880, בתקופה שבה ניהלו יעקב ובניו יוסף משה וחיים אהרן את הבנק המשפחתי. לפיכך מסתבר כי לפחות תחילתו של אוסף זה במערכת הקשרים שניהלו מייסד הבנק ובניו עם גורמים שונים בעולם. גם יתר התמונות באוסף קדומות מאוד, ונראה כי רק שלוש מהן צולמו בראשית המאה העשרים.

מקום הצילום (בית הסטודיו)

הזהות האישית והמשפחתית המוצגת בתצלומים מושפעת מגורמים רבים; רק חלקם באים לידי ביטוי מוחשי בתצלומים, ואחד מאלו הוא המיקום במרחב הגאוגרפי.⁵⁴ לאחר המצאת מצלמת החובבים השתרש הנוהג להצטלם במקומות בעלי חשיבות או משמעות אישית או קבוצתית מיוחדת, על רקע מבנה או אתר, לדוגמה על רקע חזית בית המשפחה או ברחבי עיר המגורים, כביטוי להזדהות עמם.⁵⁵ לפני המצאת מצלמת החובבים נהגו להצטלם בבית סטודיו על רקע חלק או מצויר בדגמי פרחים, עצים או ארכיטקטורה קלסית. רקע זה לא העיד על מיקומו הראלי של המצולם – הוא כביכול צף ועשוי היה להימצא בכל מקום. אך מאחר שתצלומי הדיוקן צולמו בבתי סטודיו אשר שמם וכתובתם רשומים על הכרטיסים, אפשר למפות בצורה מדויקת למדי את המרחב שבו חיו, ושעמו הזדהו בעלי האלבוים, כלומר את הזהות המקומית של המשפחה.⁵⁶ ראוי על כן להיעזר במידע גאוגרפי זה כדי לבחון את מרחבי הפעולה של המצולמים – היכן הצטלמו הם והקשרים בהם, ומה המשמעויות הנובעות מכך.⁵⁷

54 ראו בהרחבה: C. Hague & P. Jenkins (eds.), *Place Identity, Planning and Participation*, London 2005, pp. 3-18. על השפעת המקום על תפיסת הזהות הקהילתית או הלאומית ראו: ב' אנדרסון, קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגם ד' ראור, תל-אביב תשנ"ט, עמ' 174-190, 199-222.

55 הירש (לעיל, הערה 19), עמ' 21.

56 המונח זהות מקומית מכוון למשמעות ולחשיבות שיש למקומות עבור תושביהם והמשתמשים בהם. מקום הוא מרחב גאוגרפי המוגדר על ידי משמעויות, רגשות וסיפורים. הפרשנות והסיפורים (נרטיבים) הם המעניקים זהות, והזהות היא זו שהופכת מרחב למקום. ראו: האג וג'נקינס (לעיל, הערה 54), עמ' 4-5. על מידע מרחבי ואחר המצוי בגב תצלומי הדיוקן ראו: למני ורויה (לעיל, הערה 12), עמ' 39.

57 הריון האקדמי בהיבט המרחבי באלבומי המשפחה מפתיע בדלותו. הדג'ינס ציינה בקשר לצרפת בשלהי המאה התשע-עשרה כי 'תצלומים יכולים לייצר תחושת שייכות משפחתית או אישית, בין אם בתוך השכונה, העיר, המחוז, שבהם אנשים יצרו לעצמם עבודה, רשת חברים, קשרי ילדות וכו' [...] משפחות רבות נעו בחיפוש אחר עבודה, והתצלומים מגדירים את הקהילות שהשתייכו אליהן בכל מקום' (הדג'ינס [לעיל, הערה 27], עמ' 564). לדוגמאות נוספות הנוגעות להיבט המרחבי בתצלומי משפחה במאה העשרים ראו: גרנר (לעיל, הערה 4), עמ' 77-82; רוז (לעיל, הערה 4), עמ' 5-11.



זוג צעיר, צלם:
פ"ס צייטהיים
(F.X. Zeithem)
וינה ופוקשאני,
צולם בין 1860
ל-1890
(איב"צ, ValKaspiA022)

בחינה שיטתית של האוסף מגלה שכ-37 אחוז מן התצלומים צולמו בבתי סטודיו בירושלים.⁵⁸ לפיכך אפשר בהחלט להגדירו אוסף ירושלמי או מקומי, מה גם שאין עוד ארץ או עיר שמיוצגת בו

58 בחינת התצלומים מבוססת על ציון שם המקום בקולופונים או בחתימות של הצלמים או בהקדשות שבגב התצלומים וכן על השוואת תוכן התצלומים זה לזה. השוו למשל: איב"צ, ValKaspiA008, לעומת: איב"צ, ValKaspiA028. לחלוקת התצלומים על פי בתי הסטודיו בירושלים שבהם צולמו ראו להלן, טבלה 5.

בצורה כה נרחבת. נראה כי הדבר משקף את העובדה שבני המשפחה ישבו בירושלים, ושקשריהם לפחות עם חלק מן האנשים המיוצגים באוסף נוצרו בירושלים; אותם אישים הצטלמו בבתי סטודיו בְּעִיר והעניקו לבני המשפחה תצלומי דיוקן שלהם.⁵⁹

עם זאת נראה כי רבים מן האנשים המצולמים באוסף באו ממקומות שונים, בעיקר מן המזרח התיכון ומאירופה. בחינה שיטתית העלתה כי באוסף מיוצגות שלושה ארצות, והבולטות שבהן –

רוסיה, אוסטריה ורומניה (יחדיו כ־26 אחוז מהתצלומים).⁶⁰ יוצאת דופן בהקשר זה רומניה: בעוד שבכל יתר הארצות התצלומים הם מערי הבירה או מערים מרכזיות, ברומניה צולמו התצלומים בערי השדה טורנו־סוֹרוֹין ופוקשאני. הסבר אפשרי לכך עשוי להיות נעוץ בקשרי משפחה או קהילה – בערים אלו ישבו קהילות יהודיות ספרדיות שהיה למשפחת ולירו קשר מיוחד אליהן. בדומה לכך ידוע כי אשתו הראשונה של חיים אהרן ולירו, שמחה פאפו, באה מרוסצ'וק שבבולגריה.⁶¹ דוגמה נוספת לקשרי משפחה יש בתצלום מוקדם שצולם בבית הסטודיו של האחים עבדוללה באיסטנבול, ואשר הנציח קרוב משפחה (על פי הכתוב על גבו).⁶² גם לאוסטריה הייתה למשפחת ולירו זיקה מיוחדת על רקע עסקי (ראו להלן).

ריבוי התצלומים מערים גדולות עשוי לנבוע גם מתפוצת הצילום באמצע המאה התשע־עשרה – באותה עת נפוץ הצילום במרכזים הגדולים אך לא בערים קטנות ובעיירות. בין השאר מיוצגות באוסף הערים האירופיות לונדון, וינה, רומא, בריסל, בלפסט, פריז וסנקט־פטרבורג. במזרח התיכון מיוצגות רק ערים מרכזיות באימפריה העות'מאנית, שהיו חשופות לחדירת מדיום הצילום מן המערב.⁶³ בתי הסטודיו הם של הצלמים המוכרים שפעלו בערים אלו: באיסטנבול האחים עבדוללה (Abdullah Frères),⁶⁴ בביירות

פליקס בונפיס;⁶⁵ ובאלכסנדריה צמד הצלמים האוסטרים (?) שיר ואוטו שאפט (Schier & Schoefft).⁶⁶



אישה צעירה, כנראה יהודייה, צלם: פליקס בונפיס ושות', צולם בין 1878 ל-1890 (איב"צ, ValKaspiA031)

59 על בתי הסטודיו שבהם צולמו התצלומים ראו להלן.

60 ארצות אירופה המיוצגות באוסף הן אוסטריה, איטליה, אירלנד, אנגליה, בלגיה, ספרד, צרפת, רומניה, רוסיה; וארצות המזרח התיכון – ארץ־ישראל, לבנון, טורקיה ומצרים.

61 על שמחה פאפו ראו: קרק וגלס (לעיל, הערה 2), עמ' 38. קיימים באוסף ולירו תצלומים נוספים מרוסצ'וק שבבולגריה. ראו למשל: איב"צ, ValRon037; איב"צ, ValRon041. על הקהילה היהודית ברוסצ'וק ראו: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/12945-rustchuk>

62 הכיתוב בגב התצלום איב"צ, ValRon042 (הזהה לאיב"צ, ValKaspiA006): 'סניור ולירו נר"ו [נטריה רחמנא ופרקיה (ישמרהו האל ויצילהו)], לפני 1874'.

63 השו: גרהם־בראון (לעיל, הערה 28), עמ' 58.

64 האחים עבדוללה, ארמנים במקור, מונו בשנת 1863 לצלמי החצר של הסולטאן התורכי. ראו: N.N. Perez, *Focus East: Early Photography in the Middle East 1839-1885*, New York 1988, p. 124

65 קא"ס גאוויין ונ' בראון־רוזובסקי, 'הצלמים לבית בונפיס', קתדרה, 38 (טבת תשמ"ו), עמ' 105-114.
66 פרוז (לעיל, הערה 64), עמ' 218. באוסף ולירו לצד חותמת בית סטודיו זה כתובים הקדשת המצולם, מר הארו, למר ולירו והתאריך 18 בינואר 1866. לפיכך יש להקדים לפחות בחמש שנים תאריך תחילת עבודתו של צמד זה במצרים לעומת התיארוך של פרוז (שנות השבעים של המאה התשע־עשרה).

תפקיד המצולמים או עיסוקם

התצלומים שבאוסף היו ככל הנראה אמצעי לשימור ולחיווק של קשרים משפחתיים ובעיקר של קשרים חברתיים, עסקיים ופוליטיים של בני הדור הראשון והשני במשפחת ולירו עם מעגלים שונים שסבבו אותם בירושלים ובאירופה. ברוב התצלומים אין כיתובים ברורים, ולכן קשה לדעת מה היה סוג הקשר של האדם המצולם עם משפחת ולירו ומה היה תפקידו או עיסוקו. עם זאת בחלק מן המקרים הדבר אפשרי, בעיקר על פי הקדשות אישיות או סוג הלבוש של המצולם.

טבלה 1: חלוקת המצולמים על פי עיסוק או תפקיד

עיסוק או תפקיד	מספר התצלומים	אחוזים
דיפלומטים	7	15
אנשי דת ומיסיון	3	6
אנשי עסקים	3	6
אנשי שלטון או מלוכה	2	4
אנשי צבא	1	2
חברים	1	2
פעיל בארגון חברתי	1	2
בני משפחה או חברים	1	2
לא ידוע	30	61

על פי התמונות המזוהות נראה שמשפחת ולירו שמרה על קשרים בעיקר עם נושאי תפקידים בעלי השפעה במוקדי כוח – דיפלומטים זרים, אנשי דת, אנשי שלטון ומלוכה ואנשי צבא (סך הכול לפחות 27 אחוזים מן האוסף). בולט בעיקר הקשר עם האחים ג'ורג' ותאודור שרוף, שהצטלמו בסנקט-פטרבורג ובירושלים, ושפעלו כנראה בשירות הדיפלומטי הרוסי. אחים אלו, בעיקר ג'ורג', מצולמים בשישה תצלומים (שניים מהם כפולים). בתצלומיהם תאודור לבוש בלבוש עות'מאני מסורתי (אולי תחפושת?), וג'ורג' לבוש מדי שרד או קצונה אירופיים (ראו התצלומים בעמוד 95). האחים ניהלו תכתובת של ממש על גב תצלומי הדיוקן – שניהם פנו אל יוסף משה ולירו ברגשי הוקרה וידידות, ונראה כי קיימו עמו גם קשר מכתבים ופגישות פנים אל פנים.⁶⁷

67 ראו גם: איב"צ, ValKaspiA020; איב"צ ValKaspiA037.



מימין: ג'ורג' שרון במדי שרד קונסולריים (?), צולם בין 1860 ל-1880, צלם: פטר ברגהיים ובניו, ירושלים (איב"צ, ValkaspiA038)

משמאל: תאודור שרון בלבוש מזרחי, צולם בין 1865 ל-1879, צלם: ג'יי פ קרילוף, סנקט-פטרבורג (איב"צ, ValkaspiA017)



ביטוי לקשר (או לרצון בקשר) עם בית המלוכה האוסטרי יש בתצלום של אליזבת קיסרית אוסטריה, אשת הקיסר פרנץ יוזף.⁶⁸ ידוע כי סגן הקונסול האוסטרי, ארמני בשם פסקל, היה שותפו הסמוי של יעקב ולירו בבנק שהקים. וכן ידוע כי בעת ביקורו של הקיסר פרנץ יוזף בירושלים בשנת 1869 טיפל יעקב ולירו בהעברות כספים לפמליה הקיסרית ואף קיבל עיטור כבוד מן הקיסר. חיים אהרן ביקש אזרחות אוסטרית לו ולמשפחתו בשנת 1882.⁶⁹

68 איב"צ, ValkaspiA011. חיה של אליזבת היו רצופי טרגדיות אישיות: בתה מתה בילדותה, בנה התאבד, והיא נדקרה למוות בשנת 1898 על ידי אנרכיסט איטלקי בשווייץ.

69 קרק וגלס (לעיל, הערה 2), עמ' 70, 81, 88-89.

תצלום דיוקן נוסף מעיד כנראה על קשרים שהיו לחיים אהרן או ליוסף משה עם ארגון חברתי – 'הבונים החופשיים' ברומניה.⁷⁰
 דוגמה לשימוש בתצלום לשמירה על קשרי משפחה יש בתצלום מן הסטודיו באיסטנבול שכתובה עליה הקדשה בלדינו לדודה אלפסה.⁷¹

סוג הקרבה

האלבום של משפחת ולירו לא היה אלבום משפחתי כמקובל בימינו, שמונצחים בו בעיקר בני המשפחה וחבריהם, אלא אלבום משפחתי מן הסוג שרווח במאה התשע-עשרה, אלבום שהונצחו בו אישים ואנשים שבני המשפחה היו בקשר חברתי או עסקי עמם. רק תמונות מעטות באוסף הן של בני המשפחה או אפילו של בני הקהילה הספרדית והעם היהודי. יותר ממחצית התמונות הן של זרים בני לאומים שונים. הסיבה לכך היא שעסקיהם הכלכליים-המסחריים והפוליטיים-הדיפלומטיים של משפחת ולירו התנהלו בעיקר עם נציגי מדינות אירופיות ששהו או ביקרו בעיר, והקשר עמם נשמר גם לאחר ששבו לאירופה.



טבלה 2: חלוקת המצולמים על פי קרבתם למשפחת ולירו

3	בני משפחה
10	בני הקהילה או העם ⁷²
26	בני עמים אחרים
10 (מתוכם 4 אולי יהודים)	לא ידוע

מעטים באופן יחסי באוסף תצלומי יהודים ומוסלמים מקומיים. מקובל להניח כי יהודים ומוסלמים לא אהבו ולא הרבו להצטלם במאה התשע-עשרה מטעמי דת ('לא תעשה לך פסל וכל תמונה' [שמות כ, ג]). אך ברור שהימנעות זו נבעה גם מנהגים תרבותיים ומחשש מפני המדיום החודרני

חבר 'הבונים החופשיים' ברומניה, שנות השבעים של המאה התשע-עשרה, צלם: לואי מזל, צלם אמנותי, טורנו-סוורין ואורשובה (איב"צ, ValKaspiA010)

70 בני ולירו היו פעילים ב'בונים החופשיים' גם בתקופת המנדט. ראו: גאון (לעיל, הערה 14), עמ' 231; תצלום: איב"צ, 1001-0378. יוסף בן ציון אמזלק, שהעניק תצלום דיוקן שלו לחיים אהרן בשנת 1884, הצטרף למסדר באותה שנה. ראו: ר' קרק וי' גלס, יומים ספרדיים בארץ ישראל: משפחת אמזלאג, 1816-1916, ירושלים תשנ"ג, עמ' 144-146.
 71 רגום ההקדשה: 'לדודתי סניורה השם ישמרה וינצרה דודו אלפסה תבורך מנשים' (איב"צ, ValKaspiA006). לא ידוע מי הוא כותב ההקדשה.
 72 בהיעדר מידע מספיק ייתכן כי חלק מאלו המוגדרים בני הקהילה או העם היו למעשה בני משפחה, אך אין הוכחה חותכת לכך.

החדש.⁷³ עם זאת יש באוסף למשל תצלום של אחד מבני הקהילה הספרדית בירושלים, איש העסקים והפעיל הציוני יוסף בן ציון אמזלק, שהוענק כמזכרת עם הקדשה לחיים אהרן ולירו ב-3 בדצמבר 1884.⁷⁴

ברוב התצלומים אין הקדשות כלל (שלושים ושישה תצלומים). הקדשות הכתובות על גב התצלומים הן לרוב הקדשות אישיות, אף כי פורמליות למדי, והן מלמדות על מידת החברות בין המצולם לאדם שלו הוענק התצלום (תשעה תצלומים) או על קרבה משפחתית (תצלום אחד).⁷⁵

מיעוט ההקדשות מעיד כי בעל האלבום הכיר אישית את המצולמים. עצם הענקת התצלום הייתה סימן לקשר, וההקדשה רק חיזקה אותו אך לא הייתה הכרחית. לעומת זאת בסוף המאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים התקבל הנהוג לכתוב מכתבים או הקדשות מפורטות על גב גלויות תצלומים.

מאפייני לבוש

לבושם של המצולמים מעיד אף הוא על סוג הקשרים שפיתחו ראשי המשפחה: רוב האישים צולמו בלבוש מערבי לחלוטין, וגם שניים מן המצולמים בלבוש מזרחי למעשה התחפשו.⁷⁶

יוסף בן-ציון
אמזלק, 3 בדצמבר
1884, צלם: גרנד
קריקוריאן
(איב"צ, ValKaspiA012)



טבלה 3: חלוקת התצלומים על פי לבוש המצולמים

מתוכם	מספר התצלומים	סגנון התלבושת
מזרחי דתי 1, מזרחי מבויים 2	7	מזרחי
מעורב רשמי 1	6	מעורב
מערבי רשמי 9	36	מערבי

מובן כי יש בחלוקה זו הטיה מסוימת, שהרי גם במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה מיעוט יהודים דתיים ומוסלמים להצטלם. מכאן שהאוסף מעיד בעיקר על קשרים ענפים עם בני המערב הנוצרי, שלא ראו בעיה בשימוש במדיום החדש.

73 Y. Nir, 'Photographic Representation and Social Interaction: The Case of the Holy Land', *History of Photography*, 19, 3 (1995), pp. 185-194

74 י"ב אמזלק (1860-1944) היה בנו של חיים אמזלק, סגן הקונסול הבריטי ביפו. הוא המשיך בעסקי הסחר הבינ-לאומיים ובעסקי הנדל"ן של אביו והיה מנכבדי העדה היהודית ביפו ופעיל ציוני. ראו עליו בהרחבה: קרק וגלס (לעיל, הערה 70), עמ' 143-153.

75 בשלוש תמונות כתוב שם בלבד, ואיני יודע אם זו הקדשה או שמישהו ממשפחת ולירו כתב את השם מאוחר יותר.

76 איב"צ, ValKaspiA015; איב"צ, ValKaspiA044.

מגדר

מן התצלומים מצטייר עולם שלא היה חף מהטיה מגדרית: 68 אחוז מן התצלומים הם על טהרת המין הגברי, 18 אחוז מעורבים, ורק ב־14 אחוז צולמו נשים בלבד.

טבלה 4: חלוקת התצלומים על פי מינם של המצולמים

מספר התצלומים	מין
33	זכר
9	זכר ונקבה
7	נקבה

את מיעוט תצלומי הנשים באוסף אפשר לתלות בשליטה הגברית בעולם במאה התשע־עשרה, בארץ ובאירופה כאחד – נשים נדרשו לשבת בבית, להשגיח על הילדים ולגדלם, וכמעט לא היו להן הזדמנויות ליצור קשרים עסקיים ואחרים עם גברים זרים (כבני משפחת ולירו).⁷⁷ הנשים המצולמות באוסף היו בעלות השפעה, למשל בכתי מלוכה, נשים שנלוו לבעליהן לצילום או בנות משפחת ולירו.

במאה התשע־עשרה היה מעמדן של הנשים במזרח התיכון נמוך משל הגברים, והן נתפסו פעמים רבות כרכוש הגבר. בספרה הציבורית ולעתים גם בוו הפרטית הייתה נהוגה הפרדה בין גברים לנשים. הצילום שיקף גם את התפיסות הפטריארכליות ואת ההייררכייה בין המינים.⁷⁸ מסיבות דתיות ונורמטיביות הצטלמו נשים הרבה פחות מגברים, והגברים קבעו אם, מתי ואיך תצולם האישה.⁷⁹ הצגה משותפת של בני זוג בתצלום משפחתי נבעה לאו דווקא משבירת מסגרות חברתיות – אפשר שיש להסבירה בעובדה שהתצלום נועד לצריכה עצמית של המשפחה. תצלום חתונה משותף של בני זוג משקף לא בהכרח קשר של אהבה ביניהם אלא דימוי לתצלום חתונה השאול מהמערב. בפועל היו הנישואים פרי שידוך – לעתים כפוי – בין משפחות.⁸⁰ התצלום המשותף של יוסף משה ומינה ולירו בסטודיו הארמני (תמונת השער) וכמוהו תצלומי זוגות ומשפחות אחרים באוסף זה משקפים לפיכך את המקובל בתצלומים מעורבים באותה עת ולא בהכרח את טיב היחסים בין בני המשפחה.⁸¹

77 על האישה היהודייה ועל מעמדה בירושלים במאה התשע־עשרה ראו בהרחבה: מ' שילה, נסיכה או שבויה? החוויה הנשית של היישוב הישן בירושלים, 1840-1914, חיפה תשס"ב, עמ' 105-116. על מעמד האישה באירופה ועל היחס אליה במאה התשע־עשרה ראו: B. Caine & G. Sluga, *Gendering European History, 1780-1920*, London 2000, esp. pp. 33, 82

78 הגבר עומד והאישה יושבת, או שהגבר מישר מבט למצלמה בעוד האישה מפנה אליו מבטה ונתמכת על ידו.

79 גרהם־בראון (לעיל, הערה 28), עמ' 60-62.

80 שם, עמ' 95-97.

81 ראו למשל: איב"צ, ValKaspiA005; איב"צ, ValKaspi022; איב"צ, ValKaspi026.

לדברי חוקרת הצילום גרהם-בראון במזרח התיכון הייתה למבט האוריינטליסטי השפעה רבה על האופן שבו הוצגו נשים בתצלומים. נשים צולמו באופן מבוים בתנוחות ארוטיות למחצה, כפילגשים, כחיות בהרמון, כדמויות בסצנות מקראיות ועוד. ראוי לציין כי צלמים מקומיים (לא אירופים), הגם שחיקו את המבט האוריינטליסטי בתצלומי הנוף המסחריים שלהם, נמנעו מלצלם נשים בתנוחות חושניות או ארוטיות.⁸²

באוסף שלפנינו אין כלל דוגמאות לתצלומים מסחריים המציגים נשים באופן טיפוסי. להפך – כל הנשים בתצלומים, במזרח ובאירופה כאחד, נראות גאות, במיטב מחלצותיהן. אפשר לתלות זאת בעובדה שהתצלומים הוזמנו על ידי המצולמים או המצלמות, והם אשר קבעו במידה רבה את התנוחה, את התפאורה ואת אופן ייצוגן של הדמויות. הדבר מדגיש את ההבדל בין הצילום המסחרי המוכר מן המזרח מראשית ימי הצילום, לבין הצילום המשפחתי לצריכה ביתית – סוגה צילומית שהתפתחה במזרח התיכון בעיקר מסוף המאה התשע-עשרה, ושהתצלומים באוסף ולירו הם דוגמאות מוקדמות שלה.⁸³

גיל

על אופיו העסקי של אוסף התמונות של משפחת ולירו מעיד גם מיעוט תצלומי הילדים בו: רק בתצלום אחד נראה ילד לכד – ילד בלבוש סקוטי שצולם בווינה – ובשני תצלומים נוספים מצולמים ילדים עם הוריהם.⁸⁴ יתר התמונות הן של אנשים בוגרים שלבני ולירו היו קשרים עמם. מעניין כי גם זקנים כמעט אינם מיוצגים באוסף.⁸⁵ אפשר לראות בכך ביטוי להדרת קבוצות חלשות או לכך שראשי משפחת ולירו קיימו קשרים בעיקר עם אנשים במלוא אונם שהיו פעילים בתחום הכלכלי-העסקי, המשפטי, הדתי או השלטוני.

בית הסטודיו – אביזרים

מן האוסף אפשר ללמוד על ההשפעה הרבה שהייתה לצילום האירופי על זה המקומי בראשית התפתחותו. השפעה זו חורגת בהרבה מן הצילום בכתי הסטודיו: גם צילום הנוף הארץ-ישראלי כנוף מקראי או אוריינטלי הושפע בראשיתו ובמשך עשרות שנים מתפיסות צילום ומאסכולות צילום שמקורן באירופה.⁸⁶ הצלמים המקומיים שלמדו את רזי המקצוע מהצלמים המערביים אימצו לא רק את הטכנולוגיה אלא גם את נקודות המבט של הצילום המערבי על הנוף ועל האוכלוסייה

82 גרהם-בראון (לעיל, הערה 28), עמ' 40-44.

83 ייצוג אוכלוסיית המזרח – בערים שהוקמו בהן בתי סטודיו מקומיים – אינו אחיד: הצטלמו בעיקר בני מעמד גבוה, כולל נשים, באופן מכובד שהתאים לצריכה פרטית. יש להניח כי בתצלומי הסטודיו המסחריים המבוים הופיעו נשים לא מוסלמיות ממעמדות נמוכים. ראו: שם, עמ' 64-65.

84 תצלום ילד לכד ראו: איב"צ, ValKaspiA018 – התמונה צולמה בין 1865 ל-1870. ילדים עם הוריהם ראו: איב"צ, ValKaspiA027; איב"צ, ValKaspiA044.

85 תמונה אחת מציגה זוג יהודי מבוגר-זקן בירושלים. ראו: איב"צ, ValKaspiA043.

86 מסורת צילום קלסית ניכרת בתצלומי סטודיו ירושלמיים ובתצלומי נוף ארץ-ישראליים שצולמו לפחות עד שנות העשרים של המאה העשרים.

המזרחיים.⁸⁷ מבט אוריינטליסטי זה הכשיר את הקרקע לניכוס המרחב על ידי מעצמות המערב והתנועה הציונית, ומיסד למעשה צילום קולוניאליסטי של המרחב.⁸⁸

כמעט בכל התצלומים באוסף ולירו שהוגדרו מקומיים, קרי שצולמו בירושלים, התפאורה או הרקע לצילום הם מערביים במאפייניהם, וכוללים ריהוט כבד, כלי בית, קישוטים וספינים (פנלים) בסגנון קלסי. הרקע לתצלומים אלו חלק. בשניים מן התצלומים המאוחרים שצולמו בסטודיו של קריקוריאן הרקע מאויר, ומציג נוף בנוי או צמחי של אירופה הקלסית – ולא של ארצות המזרח. עדות מה לתרבות המזרחית יש בשטיחים המזרחיים שעליהם עמדו המצולמים או בכיסא נצרים מפואר הנראה בתמונה אחת. אפשר ללמוד מכך על ייבוא של תרבות צילום אירופית, כלומר הרקע הקלסי לצילום נתפס כחלק הכרחי ומהותי בצילום עצמו, אף כי אפשר היה לעצב רקע מזרחי ולשלב פריטי ריהוט מזרחיים. בתי הסטודיו הציגו למעשה את אירופה במזרח, בניגוד חד לייצוג האוריינטליסטי של הנוף המזרחי האמתי.

גם הקולופונים בגב התצלומים, שהיו סימן ההיכר של הצלמים, עוצבו בסגנון מערבי



87 כך נהגו צלמים מקומיים, דוגמת פטר מלוויל ברגהיים, ישעי גרברדיאן הארמני ומאוחר יותר גם ח'ליל רעד ומיליטד סוידס, וצלמים יהודים ציונים לצלם את הנוף הארץ-ישראלי כנוף מקראי, אוריינטלי, והתעלמו מהאוכלוסייה המקומית (הארץ הריקה או החרבה), או שהציגו אוכלוסייה זו כפרימיטיווית או אקזוטית. על למידת רזי המקצוע מפני צלמים מערביים ועל השתלמויות בצילום באירופה ראו: R. Victor-Hummel, 'Culture and Image: Christians and the Beginnings of Local Photography in 19th Century Ottoman Palestine', A. O'Mahony et al. (eds.), *The Christian Heritage in the Holy Land*, London 1995, pp. 186-187; ד' ורמן, 'מנדל דינס – הצלם הירושלמי המקצועי הראשון?', קתדרה, 38 (שבת תשמ"ו), עמ' 115-116.

88 נושא זה חורג מגבולות המאמר. ראו למשל: I. Nassar, *European Portrayals of Jerusalem: Religious Fascinations and Colonialist Imaginations*, Lewiston, NY 2006; E. Onne, *Photographic Heritage of the Holy Land 1839-1914*, [Manchester] 1980; K. Stewart Howe, *Revealing the Holy Land: The Photographic Exploration of Palestine*, Santa Barbara, CA 1997

אישה, ירושלים, צולם בין 1860 ל-1870, צילום: בית הסטודיו במנזר הארמני, ירושלים (איב"צ, ValKaspiA008)

וכללו כיתובים בשפה האנגלית או הצרפתית, מדליונים, מלאכים או פוטי, השאובים מן המסורת האיקונוגרפית האירופית, ועוד.⁸⁹

ראשית הצילום המקומי בארץ-ישראל

אלבום משפחת ולירו הוא אפוא דוגמה ייחודית לאוסף שהתצלומים שבו צולמו ברבים מבתי הסטודיו הראשונים של ירושלים: הסטודיו של המנזר הארמני והסטודיו של פייר מלוויל ברגהיים ובניו,⁹⁰ שפעלו כבר בשנות השישים של המאה התשע-עשרה, והסטודיו של הצלם הארמני קריקוריאן.⁹¹

בסוף שנות החמישים ובשנות השישים של המאה התשע-עשרה, שבהן הגיע שיגעון תצלומי הדיוקן לשיאו באירופה ובאמריקה, היה הצילום הארץ-ישראלי בחיתוליו. בתי הסטודיו הראשונים שנפתחו בארץ היו ככל הנראה בירושלים. מסיבות פוליטיות, דתיות וטכניות תושבי העיר הנוצרים היו הראשונים שלמדו את רזי המקצוע מצלמים מערביים שעמם באו במגע; אותם נוצרים היו בחלקם יהודים מומרים, ובהם השען מנדל ג'ון דינס והבנקאי פטר מלוויל ברגהיים.⁹² בשנות השישים והשבעים של המאה התשע-עשרה הופיעו בספרי מסע של תיירים וחוקרים שביקרו בארץ הקודש ידיעות על חנותו של ברגהיים ועל הסטודיו במנזר הארמני בעיר העתיקה.⁹³



סמל בית הסטודיו
במנזר הארמני
בשנים 1865-1879
(איב"צ, ValKaspiA003_1)

89 ראו דוגמה סמל הסטודיו במנזר הארמני: איב"צ, ValKaspiA003_1; סמל הסטודיו של קריקוריאן: איב"צ, ValKaspiA012_1; איב"צ, ValKaspiA040_1; איב"צ, ValKaspiA044_1.

90 על גב התצלום איב"צ, ValKaspiA037_1 מופיע הכיתוב: Pierre Bergheim Fils. על תצלומיו חתם צלם זה: P. Bergheim (ראו לדוגמה: 'צילום 32: קבר דוד' בספריית הקונגרס האמריקני בושינגטון, <http://www.loc.gov/pictures/item/92500710>). יש לזהות צלם זה עם המומר והבנקאי הירושלמי פטר מלוויל ברגהיים (1815-1890). המילה הצרפתית Pierre זהה במשמעותה, אכן, למילה הלטינית Peter. אמנם אוצר הצילום פרו פקפק באפשרות שבנקאי עסק באופן מתמשך גם בצילום. ראו: פרו (לעיל, הערה 64), עמ' 135-136. אך חוקר ארץ-ישראל וחבר הקרן הבריטית לחקר ארץ-ישראל (PEF) צ'רלס וורן כתב במפורש כי בעת מסעו לחקר חופו הדרומי של ים המלח בקיץ 1867 חלף על פניו סמוך למערת סדום מר פטר ברגהיים עם שיירתו בדרום חזרה ממסע צילומים מוצלח כפטר. מכאן שברגהיים אכן עסק בצילום במקביל לעבודתו כבנקאי. ראו: Ch. Warren, 'Remarks on a Visit to "Ain Jidy" and the Southern Shores of the Dead Sea in Midsummer 1867', *PEFQSt* (1869), p. 150.

91 ויקטור-הומל (לעיל, הערה 87), עמ' 181-196; נאצר (לעיל, הערה 45), עמ' 145-147; Sh. Gibson, *Jerusalem in* 188-181. *Original Photographs, 1850-1920*, London 2003, pp. 179-181.

92 N.N. Perez, *Picturing Jerusalem: James Graham and Mendel Dinness, Photographers*, Jerusalem 2007. בשנים 1863-1865 פגש את גרברדיאן אלברט רורס, הקונסול האמריקני בירושלים. ראו: A. Rhodes, *Jerusalem as It Is*, London 1865, p. 101. בשנת 1882 פגש אותו האמריקני הנרי פילד. ראו: H. Field, *Among the Holy Hills*⁵, New York 1890, pp. 28-29. שניהם קיבלו ממנו תצלום דיוקן.

בשנת 1864 או 1865 נפתחו ברובע הארמני בית ספר וסטודיו לצילום בניהולו של ישעי גרברדיאן, שלמד צילום מצלמים ארמנים באירופה.⁹⁴ גרברדיאן, שהיה לימים לפטריארך הארמני, המשיך לפתח את הסטודיו המקומי עד מותו בשנת 1885. הסטודיו הארמני הכשיר צלמים מקצועיים רבים, ואחד הבולטים שבהם היה קריקוריאן, שפעל בחסות המנזר משנת 1876, ושכשנת 1885 היה לעצמאי ופתח חנות צילום במורד רחוב יפו, מחוץ לחומות. בעקבותיו נפתחו לאורך הרחוב ובסמוך לו בתי סטודיו של צלמים ארמנים, יוונים, ערבים-נוצרים ויהודים (בעיקר בשנות התשעים של המאה התשע-עשרה).⁹⁵ פטר מלוויל ברגהיים, יליד גרמניה (1815), היגר בשנת 1834 לאנגליה ושם המיר דתו לנצרות והתחתן. סביב 1840 היגר ארצה ועבד כרוקח מטעם ה'חברה הלונדונית להפצת הנצרות בקרב היהודים' (London Society for Promoting Christianity Among the Jews) בירושלים. בשנת 1851 פתח בסדרה של יזמות כלכליות ושילב בהן את בנו פטר וכריסטופר. נראה שבצילום עסקו מסוף שנות החמישים עד שנות השמונים של המאה התשע-עשרה.⁹⁶ ברגהיים ידוע בעיקר בזכות טחנת קמח מונעת בקיטור והבנק שניהל בירושלים, עסקי הנדל"ן שלו ברחבי הארץ והחווה החקלאית שייסד בסביבות גזר.⁹⁷ ידועה פחות הקריירה שלו ושל בנו כצלמים. מוכרים בעיקר תצלומי הנוף והאתרים שלו שהופיעו באלבומים ובסקר ירושלים של ה'קרן הבריטית לחקר ארץ-ישראל' (Palestine Exploration Fund) משנת 1865.⁹⁸ אך עד כה לא היו מוכרים תצלומי דיוקנאות מבית הסטודיו שלו. ברגהיים, שהיה איש עסקים ממולח, מיקם את חנותו במקום אסטרטגי ברחוב הנוצרים – מול הפנייה לסמטה המובילה לרחבת הכניסה לכנסיית הקבר.⁹⁹ הוא מכר בחנותו, שבה התנהל גם הבנק שבבעלותו, ובכתי המלון בעיר תצלומי נוף ירושלמיים וארץ-ישראליים שלו ושל צלמים מערביים נוספים.¹⁰⁰ במדריכי המטיילים של קרל ברקר וג'ואן (Guide Joanne) לשנים 1876, 1880

94 ויקטור-הומל (לעיל, הערה 87), עמ' 185-187. על האחים עבדוללה ראו: שם, עמ' 187 והערה 21. על שהייתו של גרברדיאן בפריז ובלונדון ועל תאוותו לצילום ראו: רודס (שם), עמ' 101-102.

95 ראו בפירוט: ויקטור-הומל (שם), עמ' 189; R. Victor-Hummel, 'Reality, Imagination and Belief: Jerusalem in 19th- and Early 20th-Century Photographs (1839-1917)'; S. Auld & R. Hillenbrand (eds.), *Ottoman Jerusalem: The Living City: 1517-1917*, Jerusalem 2000, p. 240

96 א' שילר, 'פטר מלוויל ברגהיים (שנות ה-60 וה-70)', הנ"ל 'ומ' לוין בהשתתפות ד' כירס (עורכים), צילומי ארץ-ישראל הראשונים (אריאל, 66-67), ירושלים תשמ"ט, עמ' 76-80; ר' קרק וצ' שילוני, 'חידוש היישוב בגזר', א' שילר (עורך), ספר זאב וילנאי, א, ירושלים 1984, עמ' 334-336. אפשר להניח כי עבודתו הקודמת של ברגהיים כרוקח סייעה לו בהכנת התמיסות הכימיות לפיתוח תצלומים. הכומר סמואל מנינג, שביקר בארץ בשנת 1873, הודה ל'אדונים ברגהיים' על השימוש בתצלומיהם לתחריטים המאירים את ספרו. ראו: S. Manning, *Those Holy Fields*, London 1874, pp. 5, 109, 27. מאחר שהאב והבן לבית ברגהיים נשאו את השם פטר, ברוב המקרים לא ברור מי מהם צילם את התצלומים.

97 R. Kark, 'Changing Patterns of Land Ownership in Nineteenth Century Palestine: The European Influence', *JHG*, 10 (1984), pp. 366-371. עמ' 334-336.

98 Ch.W. Wilson, *Ordnance Survey of Jerusalem*, Jerusalem 1980 [London 1865], pp. 14b-15b. לתצלומי ברגהיים באלבומים ראו: ס"ל, מכ"י, 42 1858 2.1 ARC; P. Bergheim, *Jerusalem, Alexandria, Cairo, Rome* (album); [n.p. n.d], LC, PPOC, LOT 7741

99 מיקום החנות מופיע במפה 'General Plan of Jerusalem' (1:8,300) במדריך המטיילים של ברקר לשנת 1876. ראו: K. Baedeker, *Palästina und Syrien*, Leipzig 1876, opp. p. 144

100 הדבר נגע מאוד בפרנסתו של הצלם המומר דינס, והוא נאלץ בעקבות זאת לעזוב את ירושלים בראשית שנות השישים. ראו: א"א פין אל ליידי סטרנגפורד, לונדון, 8 במרס 1864, בתוך: G. Williams, *Dr. Pierotti and His Assaults, or a Defense of Jerusalem Explored*, London 1864, p. 51

ר-1882 צוינה לטובה איכות התצלומים בחנויות של ברגהיים, שפירא (מוזס וילהלם שפירא, בעל בית מסחר ברחוב הנוצרים) והסטודיו הארמני.¹⁰¹ סופה של משפחת ברגהיים היה רע ומר: הבן פטר נרצח בנובמבר 1885 על ידי כפריים מאזור אבו-שושה (גזר) שהאשימו את משפחתו שנישלו אותם מקרקעותיהם,¹⁰² האב פטר מלוויל וכנו השני כריסטופר נפטרו שניהם בשנת 1891, ושנה לאחר מכן קרס הבנק שניהלו.¹⁰³

בתי הסטודיו הראשונים של ירושלים באוסף התצלומים של משפחת ולירו

טבלה 5: חלוקת התצלומים שצולמו בירושלים על פי בית הסטודיו

מספר התצלומים	תקופת פעילותו	מיקום בית הסטודיו
2	1870-1860	ירושלים, סטודיו לא ידוע
5	1885-1865	ירושלים, המנזר הארמני
2	1880-1870	ירושלים, ברגהיים
6	1910-1875	ירושלים, קריקוריאן
1	1900-1890	ירושלים, ג'ררדי
2	1890-1860	לא ידוע (ירושלים?)
18		סך הכול

כ-37 אחוז מהתמונות שבאוסף ולירו צולמו בבתי הסטודיו שפעלו בירושלים החל בשנות השישים של המאה התשע-עשרה ועד ראשית המאה העשרים.¹⁰⁴ מטבלה זו ומניתוח מעמיק של האוסף אפשר ללמוד עד כמה היה מקובל בקרב מקומיים ומערביים (שוהים זמניים ותיירים) להצטלם בבתי הסטודיו המקומיים – אם למזכרת שיכלו לקחת לביתם ואם לתצלום דיוקן שיכלו לחלק לחבריהם האישיים והעסקיים. לדברי חוקרת ראשית הצילום בירושלים רות ויקטור-הומל בשנים 1885-1865 הצטלמו בסטודיו של המנזר הארמני אלפי צליינים ומקומיים. הצליינים ביקשו

101 פרוז (לעיל, הערה 64), עמ' 136-137; ברקר (לעיל, הערה 99), עמ' 145; K. Baedeker, *Palästina und Syrien*, Leipzig, 1880, p. 21

102 ראו על כך: חבצלת, 24 בנובמבר 1885, עמ' 2; 27 בנובמבר 1885, עמ' 4.

103 על קריסת הבנק ראו: קרק (לעיל, הערה 97), עמ' 371.

104 הקביעה שתצלומים צולמו בירושלים מבוססת על חותמת הצלם בגב התצלום או על ציון השם ירושלים כמקום שבו נכתבה הקדשה, וכן על מאפייני לבוש.

להנציה בתצלום את שיאו של מסע העלייה לרגל בארץ הקודש כדי לשלחו לקרוביהם או לקחתו לביתם.¹⁰⁵ מן האוסף עולה כי כל בתי הסטודיו המקומיים נהנו מנוהג זה. שני פרטים מעניינים הקשורים לבתי הסטודיו הירושלמיים עולים מאוסף ולירו. האחד הוא שטיח או בד צבעוני זהה המופיע בתצלום מבית הסטודיו של ברגהיים ובתצלומים מן המנזר הארמני; זהות זו יכולה להיות מקרית או פרי העתקה מכוונת של אביזרים.¹⁰⁶ והפרט האחר הוא תצלום שנעשה בבית סטודיו עלום, מן הראשונים שהיו ירושלים, ושלדעתי יש לזהותו עם הסטודיו של ברגהיים (ראו להלן בנספח).¹⁰⁷

חותמות בתי הסטודיו

עד כה לא ידוע לי על תצלומים מחוץ לאוסף ולירו הנושאים חותמת מודפסת של בתי הסטודיו של ברגהיים ושל א' ג'ררדי. אמנם ידוע שלמשפחת ברגהיים הייתה חנות צילום, אך לפי שעה לא נמצאו תצלומי דיוקן מן הסטודיו שלהם. גם קולופון בית הסטודיו של המנזר הארמני נדיר למדי, מאחר שכרבות השנים פורק בית הסטודיו ותצלומיו נמכרו, נתפורזו ברחבי העולם או אבדו. התמונות שבאוסף מאפשרות לעקוב אחר שינויים שעברו בתי הסטודיו כפי שהם באים לידי ביטוי בסמליהם על גב התצלומים. הסמלים המוקדמים, משנות השישים ומראשית שנות השבעים של המאה התשע-עשרה, הם ככל הנראה הפשוטים ביותר, וכוללים רק את שם בית הסטודיו בשפה אחת או בשתיים (צרפתית וארמנית) ומעט עיטורים צמחיים או עיטורים לאותיות.¹⁰⁸ עם התמסדות בתי הסטודיו בשנות השבעים והשמונים של המאה התשע-עשרה ואולי גם בהשפעת אפנות חדשות בבתי הסטודיו האירופיים, נוספו לסמלים עיטורים – לעתים רק עיטורים צמחיים וגאומטריים עשירים (כך בסטודיו של קריקוריאן ושל ג'ררדי)¹⁰⁹ ולעתים ציורים של ממש (כך בסטודיו הארמני).¹¹⁰ בולטים השינויים בשפות שבהן השתמש קריקוריאן בסמל בית הסטודיו שלו: תחילה כתב רק בצרפתית; לאחר מכן נוספה הערבית (עדות לפנייה גם אל קהל מקומי); ובשלב האחרון בהתפתחות הסמל של בית סטודיו זה, עם ביקור הקיסר הגרמני וילהלם השני בירושלים בשנת 1898, החליפה הארמנית את הערבית, ונוספו סמל בית המלוכה הפרוסי וכיתוב

105 ויקטור-הומל (לעיל, הערה 87), עמ' 189 והערה 28. לדוגמה בשנת 1882 החליפו הפטריארך הארמני גרבדיאן וד"ר פוסט מהקולג' האמריקני בביירות תצלומי דיוקן שלהם. ראו: פילד (לעיל, הערה 93), עמ' 28–29.

106 השוו התצלומים מבית הסטודיו של ברגהיים (איב"צ, ValKaspiA037; איב"צ, ValKaspiA038), לעומת אלו מן המנזר הארמני (איב"צ, ValKaspiA008; איב"צ, ValKaspiA028; איב"צ, ValKaspiA035). השטיח או הברד בשני בתי הסטודיו הונח ברישול מסוים, עובדה המעידה על פשטותם של בתי סטודיו אלו.

107 תצלום ללא חתימה, איב"צ, ValKaspiA004.

108 סמל הסטודיו הארמני ראו: איב"צ, ValKaspiA008_1; סמל הסטודיו של ברגהיים: איב"צ, ValKaspiA038_1; סמל הסטודיו של קריקוריאן: איב"צ, ValKaspiA040_1 (כנראה מסוף שנות השבעים של המאה התשע-עשרה). צרפתית הייתה השפה הבין-לאומית המקובלת במאה התשע-עשרה ברחבי אירופה ובאימפריה העות'מאנית.

109 איב"צ, ValKaspiA009_1; איב"צ, ValKaspiA040_1 (קריקוריאן); איב"צ, ValKaspiA046_1 (ג'ררדי). על פי שמו נראה כי ג'ררדי היה ממוצא איטלקי. יש לציין את הרמיון הסגנוני בין ראשי התיבות בסמלו (AG) לבין ראשי התיבות בסמל של קריקוריאן (GK).

110 איב"צ, ValKaspiA003_1.



סמל בית הסטודיו של גרנד קריקוריאן בתקופות שונות:

בשנים 1875-1890

(משמאל: איב"צ, ValKaspiA040_1; במרכז: איב"צ, ValKaspiA009_1)

בשנים 1898-1910

(מימין: איב"צ, ValKaspiA044_1)

המציג את קריקוריאן כצלם חצר של בית מלוכה זה, מעמד שהיו לו יתרונות כלכליים ותדמיתיים ברורים.¹¹¹

דיון

תצלומי הדיוקן באוסף של משפחת ולירו הם תוצרי תרבות חומרית המשקפים מגוון תפיסות ותהליכים הכרוכים ביוצריהם (הצלמים), בצרכניהם (המצולמים) ובבעליהם (משפחת ולירו).¹¹²

הצלמים וראשית הצילום

בחינה וניתוח שיטתיים של התצלומים ושל סמלי בתי הסטודיו והעיסוק בצלמים ובתולדותיהם פותחים צוהר לחקר ראשית הצילום בירושלים. הם מלמדים על ההשפעה המערבית החזקה על המדיום ועל פנייה אל קהל יעד מגוון ומשתנה.

המחקר שופך אור על דרכי העבודה של הצלמים, למשל ערכון חותמת הצלם ברוח הזמן, ערכון התפאורה בבית הסטודיו והעתקה של אביוזים ששימשו צלמים עמיתים בצילום בסטודיו ושל נקודות צילום טובות של נוף העיר.¹¹³ אנו למדים גם על שינויים באסטרטגיות הפעולה של הצלמים

111 על קריקוריאן ראו: ויקטור-הומל (לעיל, הערה 87), עמ' 189; Y. Nir, *The Bible and the Image*, Philadelphia 1985, pp. 124-126

112 על ריבוי המשתתפים ביצירת אוסף משפחתי (ולאומי) ראו: E. Siegel, *Galleries of Friendship and Fame*, New Haven 2010, p. 13

113 על העתקת נקודות צילום טובות של נוף העיר ראו: ורמן (לעיל, הערה 87), עמ' 120.

הראשונים על ציר הזמן: הצלמים הראשונים התקשו להתפרנס ממקצוע זה בלבד ופעלו במגוון תחומים עסקיים (ברגהיים ובניו), או שפעלו במסגרת מוסדית (המנזר הארמני) עד שחשו כי בשלו התנאים הכלכליים ופנו לפעילות עצמאית (קריקוריאן).

האחידות באופן הצגת המצולמים בתצלומי הדיוקן מלמדת על מוסכמות הצילום באותה עת אך גם על המעורבות הרבה של הצלם בבימוי הקומפוזיציה הסופית. שלא כבתצלומי הטיפוסים המזרחיים המוכרים מן הצילום המסחרי, בתצלומים שבאוסף ולירו ניתנה למצולמים מרב תשומת הלב, והם הוצגו באופן מכובד. ברור שבזכות מעמדם של המצולמים והיותם לקוחות ששילמו על שירות הצילום בסטודיו הייתה להם השפעה על האופן שבו הונצחו.¹¹⁴

העיסוק באוסף הפרטי חושף לראשונה צלמים לא מוכרים שפעלו בארץ ובמזרח התיכון (ג'ררדי) ומרחיב את הידוע לנו על אודות צלמים שעד כה היו מוכרים במחקר בעיקר תצלומיהם המסחריים. הצלמים שתצלומיהם כלולים באוסף זה, ושהקימו את בתי הסטודיו שלהם במזרח התיכון, היו נוצרים ממוצא אירופי או מזרח תיכוני, ששימשו חוליה מקשרת בין הצילום האירופי לזה המקומי: לשוק המערבי הם סיפקו את הביקוש לתצלומי נוף העיר והארץ הקדושה (לא באוסף זה); ולשוק המקומי הם סיפקו את הביקוש הגובר לדיוקנאות עצמיים. פן זה של עבודתם מציג צלמים דוגמת בונפיס או ברגהיים באור אחר משהיה מקובל עד כה, כמנותקים פחות מסיבת חייהם. התצלומים המסחריים הופצו במאות ואלפי עותקים ועל כן שרדו טוב יותר מתצלומי דיוקנאות של מקומיים (זורים) בבתי הסטודיו, שמלכתחילה הופקו בעותקים בודדים. אך סביר שכל צלם בעל סטודיו צילם במשך השנים מאות או אלפי דיוקנאות של האוכלוסייה המקומית שבקרבה פעל, לצריכה עצמית של המשפחות. העובדה שתצלומים אלו אינם מוכרים ברבים יוצרת את הרושם שצלמי המזרח המפורסמים – בונפיס, ברגהיים ודומיהם – לא התערו בחברה שבה פעלו, כי לכאורה לא שיקפו באמת את החברה המקומית ולא ענו על צרכיה.¹¹⁵ הדוגמאות המעטות של תצלומי דיוקן בבתי הסטודיו המסחריים מאזנות במידה מסוימת רושם זה: הם אמנם פנו לשוק המערבי אך גם סיפקו שירותי צילום (בעיקר) לחברה הגבוהה בערים שבהן פעלו ובכך ענו על צרכיה ושיקפו את העניין המקומי במדיום החדש.

תצלומי דיוקנאות – היבטים תרבותיים וגאוגרפיים

תצלומי הדיוקן משקפים את התפשטות הטכנולוגיה המערבית והאפנה המערבית (קרטומניה) בעולם כולו ובפרט את ההשפעה המערבית במזרח התיכון ואת חדירת המודרניזציה לאזור. תפיסות העולם של הצלמים וההשפעות התרבותיות עליהם וכן הפנייה לקהלי יעד שונים ניכרות גם בשפות שבהן נכתבו הקולופונים ובסגנון העיטורים שלהם.

סמלי הצלמים משמשים במאמר זה גם להסקת מסקנות גאוגרפיות-תרבותיות, תחום שכמעט לא נדון במחקר עד כה. לטענתי אפשר ללמוד מן הקולופונים על הזהות הירושלמית של בעלי האוסף ועל

114 גם מצולמים שהצטלמו בלבוש מזרחי התחפשו לאחר האוריינטלי מבחירה ולא מתוך כורח כלכלי. ראו: איב"צ, ValKaspiA015; איב"צ, ValKaspiA030; איב"צ, ValKaspiA044.

115 זו טענתו של נאצר (לעיל, הערה 45), עמ' 144.

ההיקף הגאוגרפי הנרחב של מערכות קשריהם העסקיים והמשפחתיים. ריבוי הארצות שבהן צולמו התמונות ופרישתן הגאוגרפית הרחבה מעידים גם על תהליכי גלובליזציה מוקדמים – הזמן והמרחב התכווצו כביכול ואפשרו קשרים בין־אישיים ותנועה מהירה של הון, טכנולוגיה ואנשים בין חלקי עולם רחוקים.¹¹⁶

התפשטות הצילום בירושלים ומשפחת ולירו

את התצלומים הראשונים באוסף שמצולמים בהם בוודאות בני משפחת ולירו אפשר לתארך לא יאחר משנות השבעים של המאה התשע־עשרה, אך תצלומים של זרים אפשר לתארך בוודאות כבר לשנות השישים.¹¹⁷ על פי האוסף נראה שבתחילה הצטלמו בכתי הסטודיו של ברגהיים ושל המנזר הארמני רק נוצרים, ובהמשך, מן הסתם בשנות השבעים, החלו להצטלם באותם בתי סטודיו גם יהודים מעטים ובהם בני משפחת ולירו, וכך אולי מבלי דעת הם היו הראשונים ליצור אלבום תצלומים משפחתי ירושלמי. אם כן אפשר לראות בבני המשפחה סוכני תרבות – הם נחשפו לתרבות המערב בירושלים ומחוצה לה ואימצו יסודות מתוכה, ובהיותם מנהיגי הקהילה הספרדית בירושלים סללו את הדרך לאימוץ מדיום הצילום בקרב בני הקהילה. בצילום מוקדם זה יש סתירה לדעה הרווחת שיהודים נמנעו מלהצטלם בגלל איסור עשיית צלם או תמונה.¹¹⁸

תצלומי הדיוקנאות נועדו להציג את היחיד או המשפחה באופן מכובד, כפי שהיו רוצים שיזכרו אותם. על כן לא מפתיע לראות בתמונות את בני המשפחה, גברים ונשים כאחד, במיטב מחלצותיהם האירופיות (או בשילוב אירופי־מזרחי) או בבגדי שרד. למשל יוסף משה, שהיה נציג קונסולרי ונתן שירותים לארגונים ומוסדות אירופיים, הצטלם כשהוא לבוש במדי שרד עות'מאניים בסגנון מערבי ומעוטר במדליות שקיבל עבור שירותיו. אשתו מינה לבושה בשמלה בסגנון מערבי, ורק כיסוי ראשה הוא בסגנון מזרחי (ראו תמונת השער מימין).¹¹⁹ לבוש זה היה סמל סטטוס – ביטוי לכבודו ולמעמדו החברתי והכלכלי הרם ועדות לחוגים החברתיים שעמם בא במגע.

המצולמים והחברה הירושלמית

המצולמים באוסף השתמשו בתצלומי הדיוקן שלהם כאמצעי ליצירה או לחיזוק של קשרים משפחתיים, חברתיים ועסקיים ולזיכרון. האוכלוסייה המצולמת מייצגת ככל הנראה פלח אוכלוסייה

116 על מאפייני הגלובליזציה הללו ראו: D. Massey, 'The Conceptualization of Place', idem & Pat Jess (eds.), *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, Oxford 1995, pp. 46–50

117 על פי חתימות התאריך בגב התצלומים, כגון התצלום של אדולפו ריסֶדֶנְגֶר משנת 1866 (אי"ב צ', ValKaspiA001).
118 ניר תלה את הנכונות של המקומיים להצטלם בהיכרות המוקדמת שלהם עם הצלמים, בצילום על ידי צלם מאותו מין וברגישותו של הצלם למצולמים. ראו: ניר (לעיל, הערה 74), עמ' 185–194.

119 ראו גם: אי"ב צ', ValKaspiA003. על קשרי המשפחה עם האימפריות בנות הזמן ועל השירותים שהעניקה להן ראו: קרק וגלס (לעיל, הערה 2), עמ' 87–90. למדליות ולבגדי השרד ראו: נ' שלוי־כליפא, 'הבאנקיר ולירו: דיוקן ודימוי', מאיר (לעיל, הערה 14), עמ' 43–53. כיסוי הראש של מינה מזכיר את הקופייה, כיסוי ראש שעטו יהודיות בסלוניקי – מעין כיפה המעוטרת בחלקה העליון ומחוברת לצעיף. על כך ועל סגנון הלבוש של יהודי המזרח בשלהי התקופה העות'מאנית ראו: א' יהוס, 'מאפייני לבושם של היהודים, הנ"ל (עורכת), יהודי ספרד באימפריה העות'מאנית, ירושלים תשמ"ט, עמ' 120–170.

צר למדיי בירושלים – המעמד הגבוה המקומי ובני ארצות מערביות. הניסיון לאפיין אותם באמצעות המשתנים שהצגתי מלמד שהיה בתוך קבוצה קטנה זו מגוון חברתי ואנושי לא מבוטל – אנשי עסקים, דיפלומטים, אנשי צבא, אנשי דת, נציגים של בתי מלוכה ועוד.

אף שהאוסף אינו גדול אפשר להסיק ממנו מסקנות על הטיות חברתיות בחברה ככלל ושל בעלי האוסף בפרט: למשל דומיננטיות גברית וחברה פטריארכלית (בארץ ובאירופה כאחד) המשתקפת במיעוט תצלומי נשים ובמיקומן הנחות ביחס לגברים ברוב התצלומים המשותפים. ייתכן שהייצוג המועט של הקהילות המקומיות (יהודים וערבים) באוסף נבע לא רק מרתיעתן ממדיום הצילום אלא גם מחוסר עניין של בעלי האלבום בבני קהילות אלו.

אלבום עסקי

אופיו של האוסף, הכולל בעיקר תצלומי אנשים ואישי ציבור שאינם בני המשפחה, ממקם אותו לצד אלבומים ואוספי משפחה מוקדמים מן המאה התשע-עשרה, שבהם שילוב של ידוענים ואישי ציבור באלבום פרטי אפיין את מעמדו ואת זהותו של בעליו, ומנגד מבדל אותו מאלבומי משפחה שניתן בהם ייצוג נרחב לבני המשפחה כביטוי ללכידותה האמתית או המדומיינת.¹²⁰ האלבום הוא בעצם אוסף עסקי-מקצועי. ככל הידוע לי לא נעשה עד כה מחקר על אוסף מסוג זה שהיה שייך למשפחה ארץ-ישראלית או מזרח תיכונית. דוגמה דומה לאוסף זה היא האלבום של אליזבת אן פיין השמור ביד יצחק בן-צבי.¹²¹ נראה שיש לקשור בין מעמדה של משפחת וליירו, היחסותה לתרבות המערב וההשפעה החזקה של תרבות זו על המשפחה, לעובדה שהיה לה אלבום עסקי-מקצועי כזה, ששרדו ממנו כאמור רק התצלומים. מן המחקרים בנושא עולה כי באלבומים מקומיים שנוצרו במזרח התיכון משנות השמונים של המאה התשע-עשרה ואילך נשמרו בעיקר תצלומי בני משפחה.¹²² העובדה שהאוסף של משפחת וליירו מתחיל בשנות השישים והקשרו השונה מעידים על ייחודו. יש להניח שאפשר למצוא לו מקבילות בארכיונים של משפחות עילית אחרות במזרח התיכון, אך אלו טרם נחשפו. מכל מקום אוסף זה והאלבום של א"א פיין מרחיבים את המושג אלבום משפחתי ומשקפים סוג מוכר פחות של אלבומים, שבמוקדם קשרים עסקיים-מקצועיים וחברתיים, אלבומים שהיו מקובלים במאה התשע-עשרה באירופה וכפי הנראה גם במזרח התיכון, לצד אלבומי משפחה פרטיים יותר.

120 רוז מצאה שלתצלומים משפחתיים חשיבות רגשית וקיומית רבה עבור בני המשפחה, כיוון שהם מעוררים תחושת לכידות וקרבה (togetherness). ראו: G. Rose, "Everyone's cuddled up and it just looks really nice": An Emotional Geography of Some Mums and Their Family Photos, *Social & Cultural Geography*, 5, 4 (2004), pp. 549–564. לדברי רוז כדי להבין את התצלומים חיוני לבחון את חשיבותם עבור בני המשפחה ואת עולם הרגשות שהם מעוררים אצלם.

121 איב"צ, אוסף 0186. גם באלבום זה רוב התצלומים הם של אישים שעמם עמדו בני הזוג פין בקשר בשנותיהם בארץ, ולא תצלומים של בני משפחה. אך אלבום זה נוצר ברובו בבתי סטודיו באירופה לאחר שובם של בני הזוג לאנגליה ולא בבתי הסטודיו המקומיים בארץ. ראו הנספח בעמ' 110.

122 גרהם-בראון (לעיל, הערה 28), עמ' 94–95. נאצר מציין כי הצילום של משפחות מוסלמיות החל בשנות העשרים של המאה העשרים, ושל הנוצרים – קודם לכן. ראו: נאצר (לעיל, הערה 45), עמ' 148.

אלבום יהודי

המחקר מיעט לעסוק באלבומים משפחתיים ובדיוקנאות מצולמים שנמצאו ברשות משפחות יהודיות בארץ. נאצר לדוגמה דן רק בצילום הציוני המגויס, כאנטיתזה לצילום המקומי הפלסטיני – הארמני והערבי-הנוצרי שהגדרתו – והתעלם מתצלומים משפחתיים של יהודים ומבתי הסטודיו היהודיים והנוצריים שהנציחו אוכלוסייה זו. גרהם-בראון עסקה בעיקר בתצלומי חתונה משנות השמונים של המאה התשע-עשרה ואילך ופחות בתצלומי דיוקנאות מוקדמים שאינם מחתונות, וגם היא לא עסקה כלל בתצלומי דיוקנאות של יהודים.¹²³ נושא אלבום המשפחה היהודי – לאו דווקא הציוני – הארץ-ישראלי בשלהי התקופה העות'מאנית ראוי למחקר נוסף.

סיכום

במאמר זה ניתחתי את מאפייניו הסגנוניים והתוכניים של אוסף תצלומי דיוקן ייחודי מן המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. מן הניתוח עלה כי האוסף הוא שריד לאלבום משפחתי בעל אופי עסקי – סוג נדיר של אלבום שאינו מוכר מן המזרח התיכון, ושנוצר במשפחת ולירו ככל הנראה בשל מעמדה המכובד, עיסוקה בבנקאות והיחשפותה המוקדמת לתרבות המערב. זוהי גם דוגמה מוקדמת לאלבום משפחתי יהודי מירושלים. האוסף, בשל אופיו ובהיעדר אלבום מסודר, יותר משהוא מלמד על המשפחה עצמה, על ההיסטוריה שלה ועל היחסים בתוכה, מלמד על קשריה עם העולם החיצון, על תפיסתה את זהותה התרבותית והחברתית ועל נטייתה למערב.

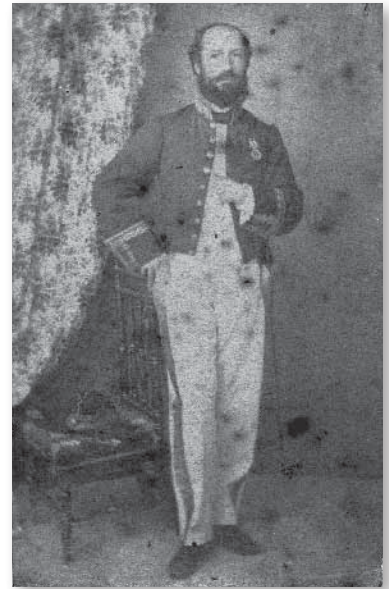
בהקשר הירושלמי והארץ-ישראלי חשף ניתוח האוסף פלח צר של החברה הגבוהה הירושלמית במאה התשע-עשרה, ובעיקר האיר היבטים חשובים בתולדות הצילום בירושלים בראשיתו, כגון דרכי הפעולה של הצלמים, ההשפעה המערבית עליהם והתאמתם לקהלי יעד שונים, מקומיים ומערביים. בתהליך הטמעת מדיום הצילום בחברה הירושלמית המקומית מילאו הקהילה הנוצרית המקומית ומשפחות עילית כמו משפחת ולירו תפקיד חשוב כסוכני תרבות: שתי הקבוצות נחשפו למדיום במגעיהן עם בני המערב, אימצוהו כבר בשנות השישים או השבעים של המאה התשע-עשרה כצלמים או כמצטלמים, והכשירו את הדרך לאימוצו גם בקהילה היהודית בסוף המאה.

נספח: הסטודיו העלום של ירושלים

בתצלום ValKaspiA004 באיב"צ נראה איש מיסיון או דיפלומט בריטי. התצלום אינו מזוהה, ואין בו כל סמל או חותמת של צלם, אך האביוזרים שבו זהים לאלו הנראים בתצלומים באוסף אליזבת אן פין שבארכיון יד יצחק בן-צבי,¹²⁴ וכולט ביחוד כיסא מגולף בעל ריפוד בסגנון מזרחי הנראה כמעט בכל התצלומים הללו.

התצלומים הנזכרים מאוסף פין מתוארכים לשנות השישים של המאה התשע-עשרה. לדעתי יש לקשור אליהם גם את התצלום הייחודי מאוסף ולירו. מלבד הכיסא המגולף תומכים בכך מאפייני הלבוש הבריטיים של המצולם בו (שהרי אוסף פין מציג בעיקר בריטים). נראה שהמצולם היה בקשר עם משפחת ולירו.

איני יודע מי היה בעל בית הסטודיו שצולמו בו תצלומים אלו, אך הדעת נותנת שהיה זה פטר מלוויל ברגהיים. ברגהיים היה מומר שהיה קשור בטבורו למיסיון האנגלי. מתחרהו העיקרי בירושלים משנות החמישים, מנדל ג'ון דינס, עזב את העיר בשנת 1860 לערך, בין השאר בגלל התחרות הקשה עמו.¹²⁵ נראה כי המתחרה העיקרי של ברגהיים בשנות השישים היה הסטודיו הארמני, שהתפתח בעיקר לאחר 1865, כאשר מונה גרבדיאן לפטריארך הארמני.¹²⁶ אי לכך סביר שברגהיים הוא שצילם בשנות השישים בסטודיו הפשוט שלו בירושלים העתיקה את הקהילה האירופית הקטנה בעיר – הגברת פין וילדיה, בני הזוג מִזְרְקִי, הקונסול הצרפתי אדמונד דה בֶּרֶר, דיפלומט או מיסיונר בריטי ועוד.



למעלה: גבר במדי שרד ייצוגיים, אולי בשירות קונסולרי, תמונת סטודיו, ירושלים, שנות השישים של המאה התשע-עשרה, צלם לא ידוע (איב"צ, ValKaspiA004)

למטה: אלכסנדר פין, קונסטנט הרי פין וארתור הנרי פין, ירושלים, 1863, צלם לא ידוע (איב"צ, Finn049)



124 איב"צ, finn018; איב"צ, finn019; איב"צ, finn047; איב"צ, finn049; איב"צ, finn050. אליזבת אן פין (1825-1921), פתו של המיסיונר האנגליקני ד"ר אלכסנדר מקקאול, באה בשנת 1846 לירושלים עם בעלה הקונסול ג'יימס פין. היא הייתה מעורבת במגוון פעילויות פילנתרופיות ומיסיונריות בירושלים ואף התנסתה בצילום. בשנת 1863 שבה המשפחה לאנגליה. היא פרסמה ספרים ומאמרים על שנות פעילותה בארץ הקודש. ראו עליה: S. Jack, 'Angels Come in Many Guises: Elizabeth Ann Finn, 1825-1921', ed. B. Caine (ed.), *The Woman Question in England and Australia* (Sydney Studies in History, 5), Sydney 1994, pp. 4-26. על אלכום התמונות שלה ככוונתי לכתוב בהודמנות אחרת.

125 על הסיבות לעזיבתו של דינס ראו לעיל, הערה 100; ורמן (לעיל, הערה 87), עמ' 115-121.
126 על בית סטודיו זה ועל התפתחותו בניהולו של גרבדיאן ראו: ויקטור-הומל (לעיל, הערה 87), עמ' 184-191.