# צילום והידור: צדוק בסן — צלם החצר של ירושלים

מאיר ויגודר

לא הרבה ידוע על צדוק בסן.[1] הוא נולד בירושלים ב־1882 ונפטר ב־1956. הוא היה הצעיר מבין שבעת ילדיה של משפחה חרדית שגרה בעיר העתיקה. את לימודיו החל בישיבת "עץ חיים" ומאוחר יותר הורשה ללכת בעקבות נטייתו האמנותית ולהשתתף בשיעורי רישום בבצלאל ואף לרכוש מצלמה על ציודה. בעקבות זאת החל לצלם, ב־1900. שתי מודעות קטנות שפרסם בעיתון שופכות מעט אור על האופן שבו עבד: בראשה של מודעה אחת, מ־1927, מכריזה המילה "צלם" על מקצועו. מתחתיה כתב: "צדוק בסן, ירושלים", כאילו כדי לרמוז ששם העיר ונושא עבודתו, חד הם. במודעה אחרת, מ־1912, מופיע המונח "פוטוגרפיה אמנותית" כמאפיין של עבודתו ובהמשך נכתב: "צילום אמיתי בכל ההדורים... יוכל הקהל להשיג אצל הצלם צדוק בסן ברחוב החבשים אצל מאה שערים. השתמשו בימי החג!" השימוש במילה "הידורים" עשוי לרמז על צלם החולק כבוד ללקוח בהחמיאו לו וביוצרו בעבורו אובייקט יפה. בהדר יש גם כבוד, גם קישוט וגם משהו מרומם. ובנוסף, המילה מתארת את יכולתו להקפיד ולדקדק בכל הפרטים — בלשון ימינו, הוא מכריז על עצמו כעל צלם מקצועי.

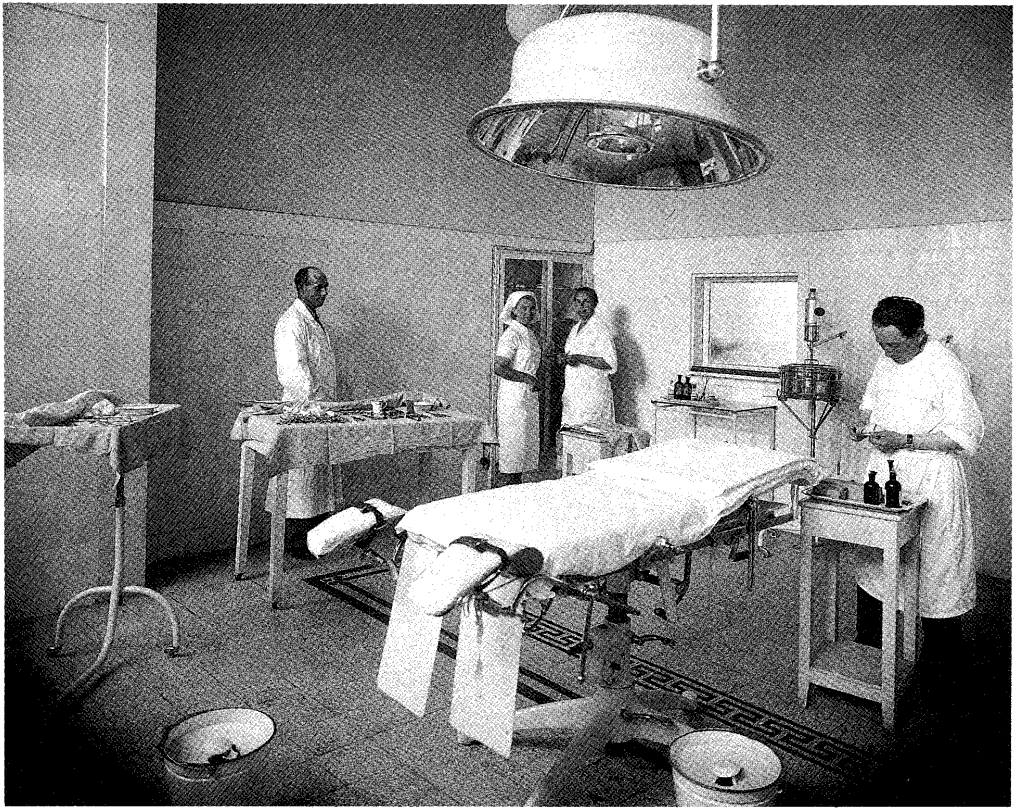
בסן היה צלם דיוקנאות רגיש, שהסגנון הפורמלי המייחד אותו אִפשר לו לסדר דיוקנאות קבוצתיים מעולים. הקומפוזיציות הדקדקניות שלו והשימוש בפרספקטיבה בוודאי שאבו השראה מלימודי הרישום שלו. על כל אחד מן הדיוקנאות הקבוצתיים של בסן שורה מודעות ארכיטקטונית. רמז לכך ניתן כבר בעבודות שבהן צילם תלמידים בבתי המדרש, יישובים בצורת החי"ת שיצרו הספסלים. בסן שילב

1 את הפרטים הביוגרפיים על בסן ומבחר של תצלומיו ניתן למצוא אצל Vivienne Silver-Brody, 1980. *Documentors of the Dream: Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel: 1890–1933*. Jerusalem: Magness Press, The Hebrew University. ברצוני להודות לגיא רז על שהסב את תשומת לבי לתצלומיו של צדוק בסן ולראובן קופלר, ממחלקת התצלומים של הארכיון הציוני, על עזרתו בצפייה בתצלומים אלה ובפרסומם.

את החי״ת בעיצוב דיוקנאות קבוצתיים אחרים למען הנוחות: היה זה פתרון יצירתי לצורך לאסוף בני אדם רבים במקום אחד, בלי להיאלץ להעמידם בשורות לפי גובהם. צורת החי״ת אפשרה תכסיסי העמדה ויצירת תחושה חזקה של עומק (שלא כבמסורת הדו־ממדית, החזיתית, של תצלומי הדיוקן) כך שהקבוצה עצמה תחמה בצורתה את מסגרת התמונה, למעט בצלע התחתונה, הפתוחה כלפי הצופה ומזמינה אותו להתבונן בדמויות שבתצלום. ההיגיון הפנימי של החלל העמוק בתצלום קובע יחסים בין דמויות לחפצים, שניתן להגדירם, במונחים השאולים מן הפנומנולוגיה של מרלו פונטי (Ponty), כ־lived space, שבו המודעות של הסובייקט לגופו נסמכת פחות על ראייה ויותר על תנועתו במרחב ביחס לעולם המקיף את גופו. חוויה תלת־ממדית זו שונה מזו של הפרספקטיבה המסורתית, שבה נקודת המבט של הצופה היא קבועה והוא יכול לראות את היחסים בין הדמויות במרחב משום שהוא עצמו מרוחק. צופה כזה מסוגל לראות את מה שלפניו רק משום שהוא נשאר תמיד מחוץ לתמונה.

צורת החי״ת הפשוטה גם מזכירה בית ובמיוחד את החלל הפנימי שלו. בסן היה הצלם שהפך את הפִּנים לְפָנים: את החדרים הפרטיים ובתי המדרש הפך לרשות הרבים ובד בבד סידר את דמויותיו בחצרות ירושלים כאילו היו אלה הפִּנים של הבתים. תצלומיו אינם חושפים את עורקי התנועה ואת הרחובות הצרים, שפעלו כגבולות בלתי נראים בין קהילות דתיות שונות בירושלים. ואולם, חללי הפנים שלו, כמו ראשי סיכה על מפת עיר, חושפים את הגיאוגרפיה המרחבית של מוסדות ציבור, בתי כנסת ובתי מדרש הממפים את אזורי ההשפעה של הזרמים השונים בקהילה החרדית.

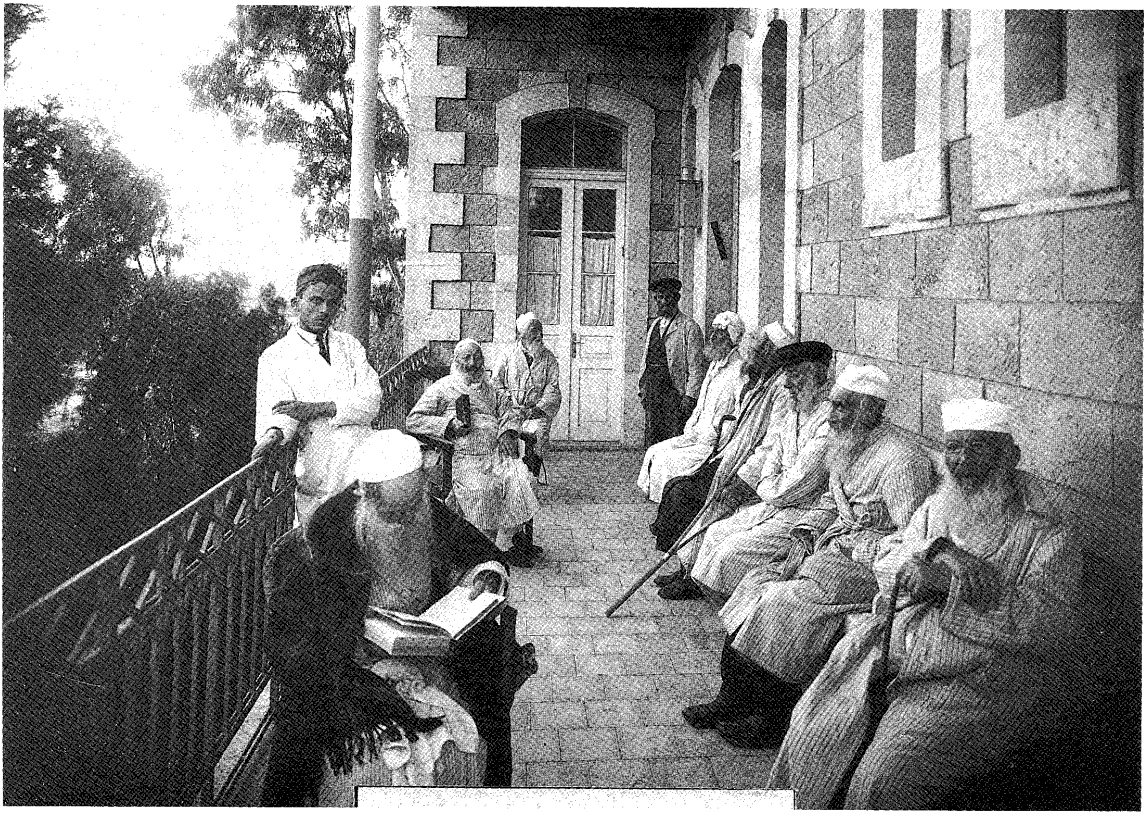
בזמן שאחרים החלו לצלם את החלוץ החילוני החדש, בסן צילם את היישוב הישן ואת הקהילה החרדית, שלא נשענה על הרוח הציונית־הלאומית אלא על נתיב, כמו אלטרנטיבי, שאִפשר לה בעבר — ומן הסתם גם יאפשר לה בעתיד — לחיות בירושלים, ואין זה חשוב מיהו הריבון הפוליטי שלה.



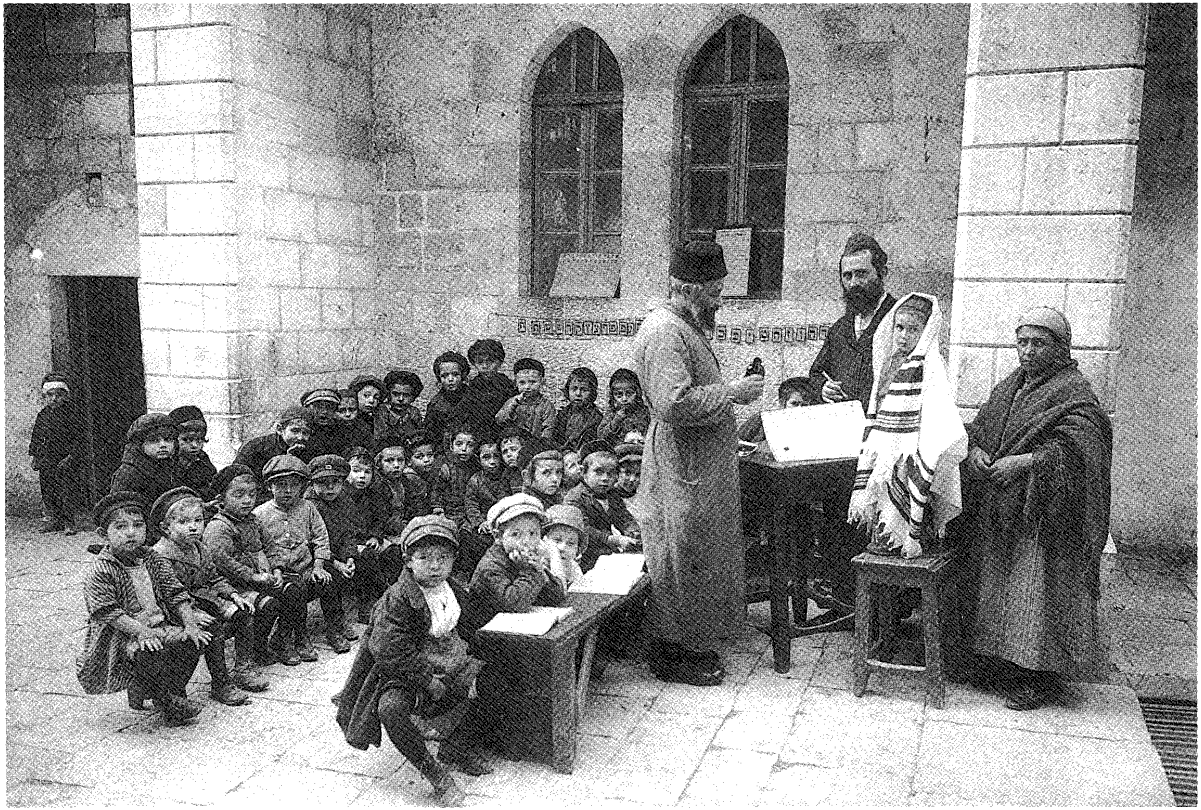
בית חולים "ביקור חולים החדש", חדר יולדות. ההבדל בין ההיגיון הפנימי של הקומפוזיציה לבין ההיגיון החיצוני שלה מורגש בחדר היולדות. החלל העמוק מזמין את העין לשוטט בחלל ללא נקודת מיקוד אחידה. בעוד שמבטן של שתי הדמויות ברקע, הפונות לעברנו, גורם לנו להבין שתמיד נשאר מחוץ לחלל־במה. כאן החפצים הדוממים נראים חיים יותר מאשר הדמויות, המזכירות שחקנים שהקפיאו את תנועותיהם לזמן־מה כדי לשאת מונולוג.

**ישיבת "שומרי־החומות" בבתי אונגרין.** עמדתו של הצלם כמעצב הסצינה (המחבר הנוכח בכל, אך לא נראה) מיוצגת בתמונה באמצעות הרב, שמיקומו המרכזי באמצע מבנה החי"ת של השולחנות הוא העתקה של יתרון המבט שיש לצלם על כל החדר: שניהם נמצאים במרכז ומסוגלים להקיף במבט את כל התלמידים.

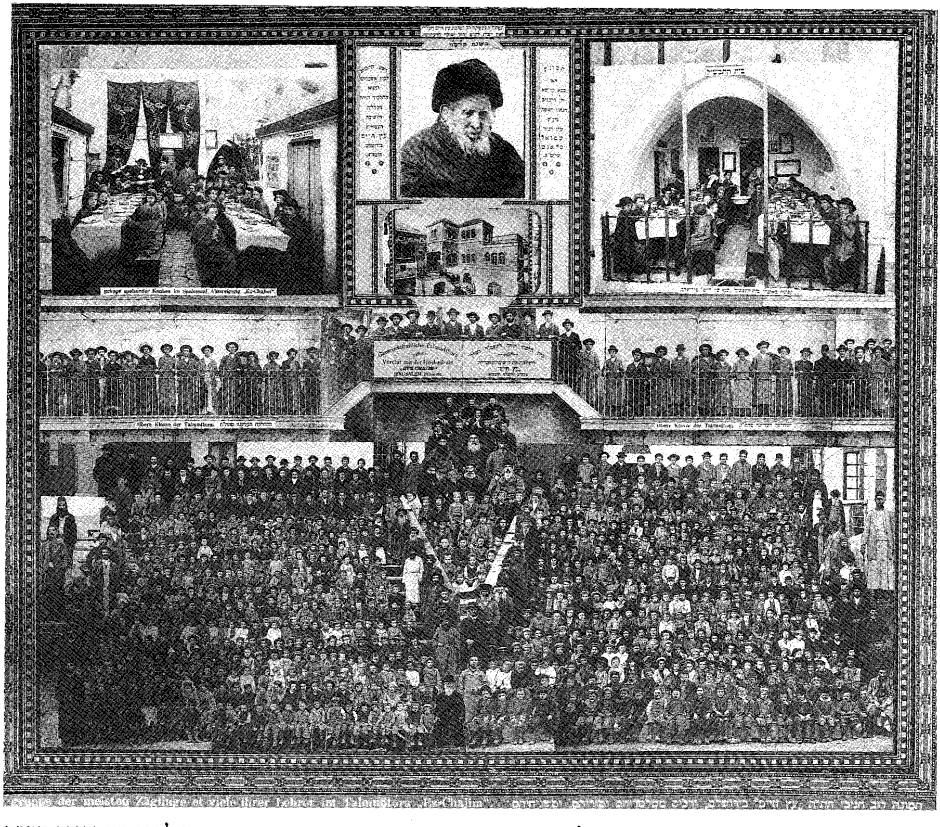
**בית מלאכה לנגרות — לימוד מקצוע לתלמידי ישיבה.** למבטו של הצלם אין כל זכר בחלל החדר: כאן הדמויות הפזורות אינן עירות כביכול לנוכחות הצלם ונראה כי הן העתקה במרחב של דמות אחת, בשלבים שונים של עבודתה. כך נוצר האפקט הקַצבי של הסצינה.



**בית חולים על שם "חיה מילר" במושב זקנים המאוחד.** התמונות המבוימות יכולות להיראות טבעיות, כשם שהתמונות הלא־מבוימות יכולות להפוך תיאטרליות. הקשישים על מרפסת בית האבות אינם מוטרדים מנוכחותו של הצלם ואילו הדמות הנשענת על מעקה המרפסת, בתנוחה יתר אקראית, מחדדת את המודעות לאפקט התיאטרלי משום שהיא מישירה מבט לעדשה. (שם המוסד היה נכתב בשטח הריק בתחתית התצלום.)



ישיבת "עץ־חיים" הישן. המבט של הילד עם הטלית המסתובב לעבר הצופה מעורר את אחת השאלות המהותיות הנוגעות להיסטוריה של צילום דיוקנאות: מדוע שורה עלינו תחושה חזקה שפעולת הצילום היא מקרית, למרות ההעמדה המוקפדת?



**ישיבת "עץ־חיים".** חניכי הישיבה עם הרב זוננפלד. בכמה מקרים משתמש בסן בדימויים מורכבים כדי לפרק את נקודת המבט האחידה בצילום. פנים וחוץ מתערבבים בתמונת המחזור של חניכי הישיבה; הצורה הפירמידית כמעט, שבה הועמדו תלמידי הישיבה, יוצרת את צורת הבית. עמם עומד בקודקוד הרב זוננפלד. מעל, בכל צד, מופיעים תצלומי פנים של בתי האוכל. במרכז נמצאת תמונת בניין הישיבה. מלמעלה בדיוקן נפרד — הרב שמואל סלנט.