

# ראשית הצילום בארץ-ישראל\*

ישעיהו ניר

## סיפור המבוא

המבוא לתולדות הצילום בארץ-ישראל התרחש באוקטובר 1833. חוקר ואדריכל בריטי בשם פרדריק קתרווד (Catherwood) עלה אז על גג בית המושל של ירושלים על-מנת לקלוט דרך העדשה את מראה הר-הבית והנוף שמסביבו. קתרווד שהתחזה לקצין מצרי, היה מצויד במכשיר אופטי הקרוי 'קאמרה לוסידה'. עדשת הקאמרה קלטה, כבמצלמה, את בבואת ירושלים כפי שנשקפה מנקודה זו, והטילה אותה באמצעות פריזמה על גליון-נייר; לקתרווד לא נותר אלא לעבור בעפרונו על הקווים שנצטיירו עליו. הוא חזר על מלאכה זו בנקודות אחדות בעיר, ביניהן על רחבת הר-הבית עצמה — מבצע אשר כמעט עלה לו בחייו!<sup>1</sup> מיבנה הקאמרה לוסידה דמה עקרונית למיבנה 'המטול העילי' של היום, אותו 'מקרן' המטיל ('מקרין') שקפים על לוח. פעולת הקאמרה היא כמובן הפוכה: עדשתה משמשת לקליטת הבבואה ולהטלתה על המכשיר; שם מונח, במקום שקף, גליון-נייר נקי. כאמור, הרישום נעשה ידנית, ולא היתה זו עדיין מצלמה כמלוא מובן המילה. אולם מעשהו של קתרווד ורצונו לתעד באמצעות מכשיר אופטי את מראה ירושלים בצורה מהימנה ככל שניתן, מבשרים עידן חדש בתולדות תיאורה של ארץ-ישראל. באותו הזמן ממש, באוקטובר 1833, השתמש נוסע בריטי אחר, אריסטוקראט ומדען-חובב בשם ויליאם הנרי פוקס-טלבוט (Fox-Talbot) ב'קאמרה לוסידה' במקום אחר ולמטרה דומה. טלבוט לא עשה זאת לצורכי מחקר או תיעוד. הוא בילה את חופשתו על שפת אגם קומו שבצפון-איטליה, וניסה לרשום באמצעות הקאמרה את הנוף המרהיב ביופיו. הדבר לא עלה יפה, וטלבוט נזכר באותו המעמד כי בעבר הצליח במלאכה זו במידה רבה יותר, כאשר השתמש במכשיר דומה, הקרוי 'קאמרה אוֹבְּסְקוּרָה'.<sup>1</sup> יחד עם זכרון זה חלף במוחו רעיון מקורי. 'כמה מקסים היה הדבר', רשם טלבוט ביומנו, 'לו ניתן היה לגרום לכך, כי תמונות הטבע המוטלות באמצעות עדשת הקאמרה על גליון הנייר, ייקלטו שם מעצמן כך שרישומן יישאר קבוע...'<sup>2</sup>

טלבוט ידע, כי מלחי-כסף מסוימים משחירים כתוצאה מחשיפתם לקרני-אור, ועם שובו לכריטניה החל בניסויים שהובילו להגשמת הרעיון ולהמצאת ה'טלבוטיפ' — התהליך הראשון

\* החומר במאמר זה מבוסס על הפרק הראשון של ספרי Y. Nir, *The Bible and the Image: The History of Photography in the Holy Land 1839-1899*, Philadelphia 1985

1 ראה: W.H. Bartlett, *Walks about the City and Environs of Jerusalem*, London 1842, pp. 148-151

\*1 ב'קמרה אוֹבְּסְקוּרָה', נקלטת התמונה כמהופך בגנה של קופסה אטומה — היא 'הלשכה האפלה' — על גבי לוח זכוכית או נייר. על הצופה לעבור בעפרונו על התוואים הנקלטים, בדומה ל'קמרה לוסידה'.

2 H. & Alison Gernsheim, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, New-York 1969, pp. 75-76

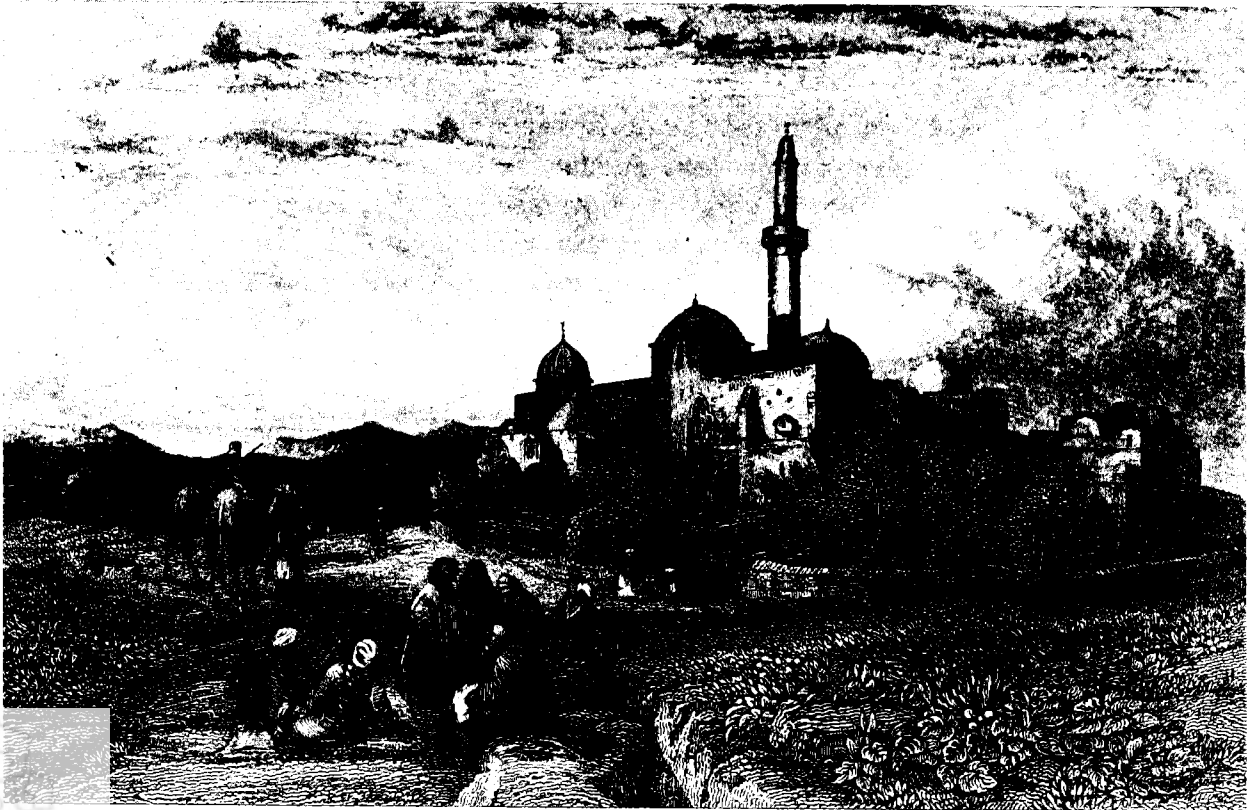
של צילום על-גבי נייר.\*2 הוא לא ידע, כי ה'קאמרה אובסקורה' שימשה כבר שבע שנים קודם-לכן, בשנת 1826, חוקר צרפתי בשם ניספור נייפס (Niepce), שהצליח לקלוט באמצעותה את התצלום הראשון שרישמו נשאר קבוע עד היום. תהליך הצילום של נייפס, שפותח לאחר-מכן על-ידי ממשיך דרכו ובן ארצו לואיס דאגר (Daguerre), היה שונה מהמצאתו של טלבוט, כשם שהיה שונה מן הטכניקה הצילומית המקובלת היום. המצאתם של נייפס ודאגר כונתה 'דאגרוטיפ', על שמו של האחרון. טכניקת הדאגרוטיפ שימשה בארץ שלושה צלמים, בין השנים 1839-1844, שאת עבודתם נסקור במאמר זה; ואילו הצלם הראשון בארץ, ב-1839, וכל שאר הצלמים שביקרו כאן החל משנת 1849, השתמשו בטכניקת ה'טלבוטיפ' (המכונה, כאמור, גם 'קאלוטיפ').

ברזמניות מעשיהם ורעיונותיהם של קתרוד וטלבוט ביחס לתולדות תיאורה של ארץ-ישראל במאה הי"ט, והעובדה כי שניהם השתמשו בקאמרה למטרות שונות, הן בעלות משמעות סמלית. פעילותם מבשרת עידן חדש בתיעוד ואת המגמות השונות בתיאור הצילומי של הארץ. שני פנים לצילום — זה התיעודי וזה האסתטי-אמנותי — ושניהם מקיימים ביניהם יחסים מורכבים, שאינם נפתרים אלא בעיניו של המתבונן בתצלומים, ולעתים הם בעיה גם לגביו. בארץ-ישראל העות'מאנית היה היסוד התיעודי דומיננטי, ועם זאת השפיעו לעתים תפיסות אידאולוגיות ואסתטיות שונות על סטייה מעקרון התיעוד המהימן. סטייה כזו ניכרת גם באחד הפרסומים של עבודות קתרוד (ראה איור 1). השוני בין סיפוריהם של טלבוט וקתרוד מרמז גם על היבט נוסף, המאפיין את תולדות הצילום בארץ-ישראל: החברה המקומית בארץ היתה רחוקה מן ההתפתחויות המודרניות. במהלך המאה הי"ט נתקלו כאן צלמים לא-מעטים בביטוי-עוינות ובהתנגדות לעבודתם. כאירופה, לעומת זאת, זכתה המצאת הצילום לתהודה רבה ולהצלחה מיידית; וזו, בין היתר, יצרה את הרקע להתעניינות בתצלומי ארץ הקודש. שנת פרסום המצאת הצילום, 1839, היא גם שנת הופעתו הראשונה בארץ; עוד ביוני אותה שנה ניסה כומר סקוטי להשתמש בטכניקה צילומית בארץ. המצאת הדאגרוטיפ פורסמה באוגוסט, והדאגרוטיפיסט הראשון הופיע בארץ-ישראל ארבעה חודשים לאחר-מכן. שנים נוספים — בריטי וצרפתי — הופיעו בארץ-ישראל ב-1844 והשתמשו בטכניקה למטרות שונות מאוד.

### אלכסנדר קית: ביקור ראשון

הנסיון הראשון להשתמש בטכניקה צילומית בארץ-ישראל נעשה, כאמור, ביוני 1839. חבר משלחת הסקר של כנסיית סקוטלנד שביקרה בארץ, ד"ר אלכסנדר קית (Keith), הביא עמו נייר-

\*2 בשיטה שפותחה על-ידי טלבוט נהגו לטבול גליון נייר כתיבה בתמיסה כימית רגישה לאור. לאחר חשיפתו (בעת הצילום) השחיר הגליון במקומות בהם נקלטו קרני האור, ואילו המקומות המוצלים ושחורים נשארו בהירים. תחילה כונתה השיטה 'טלבוטיפ', אולם בפיתוחיה המתקדמים יותר כינה אותה טלבוט עצמו 'קאלוטיפ'. הטלבוטיפ הוא אבי שיטת 'הנגטיב-פוזיטיב' המקובלת בצילום היום, בה הנגטיב משמש להעתקת מספר רב של פוזיטיבים. המונח 'קאלוטיפ' נגזר מן המלה היוונית 'קאלוס' — 'פה, ומן המלה 'טיפ' — אות-דפוס. הדאגרוטיפ — בו ידובר להלן — דמה ל'פולרואידי' של היום: צילום פוזיטיבי יחיד אשר מופק על-גבי לוחית נחושת מצופה כסף, בלא תיווך של נגטיב. חסרונו — ניתן להפיק באמצעותו עותק אחד בלבד, והדמות מתקבלת בו במהופך, משמאל לימין (ראה איורים 3, 7, 8, 9 להלן). יתרונו של הדאגרוטיפ לעומת הקאלוטיפ בחדותו ובדיקור הרבים. אלה נפגמים בקאלוטיפ מפאת העובדה שבעת הפקת פוזיטיבים מן הנגטיב העשוי נייר נקלט מטבע הדברים, יחד עם התמונה, גם דמות סיבי הנייר של הנגטיב עצמו.



Engraving by G. Hulman, from a sketch on the spot by F. Richardson Esq.

איור 1: הר-ציון, ירושלים (מסגד דוד). תחריט, על-פי רישום ידני (באמצעות 'קמרה לוסידה') מאת פרדריק קתרוד, 1839

איור 1: הר-ציון, ירושלים (מסגד דוד). תחריט, על-פי רישום ידני (באמצעות 'קמרה לוסידה') מאת פרדריק קתרוד, 1839

צילום, 'אשר אופן הכנתו היה אז סודי, אך עם הגיעו הסתבר כי הנייר היה בלתי-שמיש לחלוטין.<sup>3</sup> ד"ר קית זכה להגשים את תכניתו חמש שנים מאוחר יותר, בעזרת בנו, אך בכך אנו מקדימים את המאוחר.

ראשית נבחון את סבירות הידיעה הזאת, כי הרי לפנינו מקרה נדיר ולא-ידוע בתולדות הצילום בעולם. איש מבין חוקרי תולדות הצילום לא דיווח על נסיון לבצע צילומים במועד כה מוקדם מחוץ לגבולות בריטניה או צרפת. הנסיון היחיד במינו מעיד גם עד כמה תאמה המצאת הצילום את העניין שגילו גורמים כנסייתיים ומדיניים באירופה בתיאור הארץ ומצבה.

הדיווח על נסיונו של קית מתייחס לנייר-צילום מסוג 'קאלוטייפ'. אין בידינו כל ידיעה על מגעים בין קית לטלבוט. אולם טלבוט והצמד הצרפתי ניפס-דאגר לא היו היחידים שעסקו בנסיונות להפיק תמונות באמצעות קאמרה וחומרים רגישים לאור. החשוב בין אלה הוא הצרפתי היפוליט באייר (Bayard); אולם אין כל עדות בדבר מגעים שקיים קית בפאריס. קית היה דמות

3 A. Keith, *Evidence of the Truth of the Christian Religion*, Edinburgh 1847, p. 8 וראה ציטוט מלא יותר בהמשך מאמרנו.

ידועה כציבור הסקוטי בזכות ספרו התיאולוגי, שראה אור ב-1823, ויצא מאז במהדורות רבות. אפשר להניח, כי היו לו מהלכים בקרב העילית האינטלקטואלית של סקוטלנד, ובייחוד בעיר אדינבורו, וייתכן שידע על הניסויים שנערכו שם בנושא הצילום בידי רופא בשם ד"ר אנדריו פיף (Fyfe). פיף פירסם את ניסוייו המוצלחים בחברה הסקוטית לאמנויות ביום 17 לאפריל 1839, חמישה ימים בלבד לאחר שקית ועמיתיו הפליגו לארץ-ישראל.<sup>4</sup> ד"ר פיף היה נשיא החברה הרפואית של אדינבורו, שאליה נתקבל ב-1841 בנו של קית, ג'ורג', רופא אף הוא. גם בנו השני, תומס, היה רופא שנתקבל לחברה זו ב-1848.<sup>5</sup> שני האחים נתפרסמו כצלמים, ג'ורג' כדאגרוטיפיסט ותומס כקאלוטיפיסט. ייתכן, שפיף ידע על נסיעת המשלחת והיה מעוניין בניסוי המצאתו בתנאי האור העדיפים של המזרח הקרוב. מכל מקום עולה מן הדברים, כי קית יכול היה לדעת על ההמצאה סמוך לפרסומה.

הצילום היה אמור לאשש את תפיסתו הרעיונית-תיאולוגית של ד"ר קית. הוא טען, כי ארץ-ישראל מציגה בפני רואיה 'עדות לאמיתות הדת הנוצרית הנגזרת מהגשמתה של הנבואה' — זהו שם ספרו הנודע. קית טען, כי מצבם הירוד של הארץ ושל היהודים מהווה הוכחה נאמנה להתגשמות הנבואה המקראית, ומכאן לאמיתותה של הנצרות. נראה, כי מצבה של ארץ-ישראל במאה הי"ט אימת את נבואת החורבן בצורה משכנעת, לפחות בעיניים אירופיות.

מבחינת הטכניקה הצילומית הבלתי-מגובשת בראשית 1839, עמדו בפני קית שתי אפשרויות. הדיווח הנ"ל אמנם מזכיר שימוש בנייר 'קאלוטיפ', אך אין הוא מזכיר שימוש במצלמה. ייתכן שאין כאן מקרה או תיאור בלתי-מדויק, וקית בעצם ניסה להפיק בארץ 'רישומים פוטוגניים' — טכניקה המוכרת היום בשם 'פוטוגרָאם'. רישום פוטוגני אינו צילום במלוא מובן המילה (אם כי לא פעם השתמשו, ב-1839, בשם זה לשתי הטכניקות ללא הבחנה). זוהי צלילית של חפצים, שאותם מניח ה'צלם' על-גבי נייר-צילום, וחשיפתו לאור יוצרת את צילום-רישום הצלילית.

טלבוט ופיף עסקו בשתי הטכניקות. רבים מן הרישומים הפוטוגניים של אותה התקופה מתארים צמחים, וקית ניסה כנראה ללכת בדרך זו. בספר המסע של המשלחת מתואר קית כאדם המתעניין בצמחיית הארץ, שבה ראה עדות חיה לתיאור המקראי. בעת סיור בהר-ציון, למשל, קית ושותפיו למסע, בונאר ומקצ'יין, 'מצאו [עצמם] במרכזו של שדה שעורה. היכול היה דל למדי והגבעולים זעירים, אך עבורנו שום יכול לא יכול היה להיות מעניין יותר... קטפנו כמה שיבולים כדי לקחתם הביתה כהוכחה הפונה לעין והמעידה על הגשמת דברו האמיתי של האלוהים, "לכן בגללכם ציון שדה תחרש" (מיכה ג יב).'<sup>6</sup> נקל לשער את קית מניח שיבולים אלה על נייר-צילום וקולט עליו את צליליתם, במטרה לכלול איור כזה בספרו. כאמור, נסיונו של קית לא עלה יפה.

4 גרסה היים (לעיל, הערה 2), עמ' 86.  
5 שם, עמ' 124, ועל-פי התכתבותי עם דורותי ו' וורדל (Wardle), ספרנית בקולג' המלכותי של רופאים מנתחים, אדינבורו.

6 A.A. Bonar & R.M. McCheyne, *Narrative of a Mission of Inquiry To the Jews for the Church of Scotland in 1839*, Philadelphia 1845, p. 100. תיאור גישתו לארץ-ישראל ולנופה מתבטא גם בסיפור פגישתו עם מונטיפיורי. בעת ביקורו בירושלים נפגש קית עמו והציע לו להעסיק את יהודי הארץ בסלילת כבישים, 'שכן חומרים היו בנמצא בשפע והדבר יכול להיות ראשית הגשמת הנבואה "סלול המסלה סקלו מאבן" (ישעיה סב י'). שם, עמ' 143. מונטיפיורי חשש שלא יקבל רשיון לכך, ולכן דחה את הצעתו של קית.

## הדאגרוטיפים הראשונים

ב-11 בדצמבר 1839, פחות מארבעה חודשים לאחר שהמצאת דאגר פורסמה בפאריס, הופיעו בירושלים שני ציירים צרפתים, הוראס וֶרְנֶה (Vernet) ופרדריק גופיל-פֶּסְקֶה (Goupil-Fesquet). הם היוו למעשה חוליית-צלמים, אחת מני רבות, שנשלחו לרחבי העולם על-ידי מו"ל פריסאי בשם לרבור (Lerebours), על-מנת לצלם כשיטת דאגרוטיפי 'מראות מפורסמים'. לרבור פירסם בשנים 1840-1842 כרכים אחדים של תחריטים, שהועתקו מן הדאגרוטיפים, מלווים בטקסט, וקרא להם 'ספורים דאגריניים, אוסף המראות המפורסמים ביותר בעולם' (להלן: 'ספורים')<sup>7</sup>. באחד מאלה פורסמו הרפרודוקציות של שלושת הדאגרוטיפים הראשונים שצולמו בארץ, שצולמו, כאמור, על-ידי גופיל-פסקה. היו אלה מראות ירושלים, נצרת ועכו (ראה איורים 2, 5). קשה לדעת מי משני השותפים היה הצלם. המבוא ל'ספורים' מייחס את התמונות לשניהם כאחד, ללא הבחנה ביניהם. ההיסטוריונים של הצילום נוהגים להסתמך בעניין זה על דברי ורנה במכתבו מאלכסנדריה: 'אנו מצלמים כמו אריות'<sup>8</sup>. היות וורנה היה האמן הבכיר מבין השניים, מסיקים בדרך-כלל כי הוא, ולא שותפו הצעיר (שהיה גם אחיינו), היה הצלם או הדמות הקובעת והמדריכה. זוהי, בין היתר, גם דעתו של נחום טים גידל, צלם והיסטוריון צילום נודע.<sup>9</sup> לדעתי, התצלומים הם מעשה ידיו של גופיל-פסקה, היות וביזמן המסע שלו, שנתפרסם בצרפתית ובהולנדית, הוא נוקט גוף ראשון יחיד בלבד בתארו את מלאכת הצילום לכל אורך המסע. האחייך הצעיר ודאי לא היה מעז להתקשט בנוצותיו של דודו המפורסם; מה גם שדרך תיאורו את שותפו הבכיר אינה מותירה ספק ביחס למערכת היחסים ביניהם.<sup>10</sup> ייתכן כי האמן הבכיר, כדרכם של רוב עמיתיו בני התקופה, ראה בצילום מלאכה נחותה שאינה לפי כבודו, והשאיר את ביצועה בידי אחיינו. זאת ועוד; תיאוריו של גופיל-פסקה מתייחסים גם לערכם האמנותי של התצלומים שאותם קלט במצלמתו. קטעים רבים מוכיחים, כי היה בעל ידע באמנות, והוא נודע מאוחר יותר גם כמחבר ספרי-הדרכה לציירים. כך, למשל, הוא רשם בירושלים:

מראה החומות מצדו האחד של מגדל דוד נראה ראוי לצילום, וכך אני ניגש, עטוף מעיל-גשם כבד, להר הסמוך ביותר. לאחר כחינת המקום ולאחר חיפוש כמה אבנים קטנות הנחוצות לייצוב מצלמתי, אני ממקד את הקאמרה אובסקורה באובייקט שבו בחרתי...

7 *Excursions Daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*, Paris 1842 [להלן: ספורים]

8 B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present day*, New-York 1964, p. 175  
המכתב הופיע במקורו אצל A. Durand, *Joseph, Carle et Horace Vernet: Correspondance et biographies*, Paris 1846

9 *EJ: Yearbook 1975-1976*, Jerusalem 1976, p. 23

10 כך, למשל, כותב המחבר במבוא לספרו: 'הודות לשמו הטוב ויוקרתו של הוראס ורנה אני מעז לקוות, קוראי היקרים, שתהיה לכם הסבלנות או הסקרנות המספיקות כדי לקרוא שורות אלה. וזאת על-אף שאיני סופר מלומד או מנוסה, אלא פשוט אמן צנוע המצויד במצב רוח טוב, בעפרונות ובדאגרוטיפים, והמשתוקק להעשיר את זכרונו ודמיונו במראות חדשים'. ובמקום אחר: 'ה. ורנה רושם מעט מאוד בעת מסענו; זכרונו ממש פנומנאלי... [המתבונן] בתמונותיו מתפתה להאמין כי יכולת מסתורית זו מתקיימת הודות לאיזה דאגרוטיפי פנימי המצוי באיש זה... איני ניחן בדבר המתקרב לכשרונותיו של אמן דגול זה ואיני יכול אלא להיאחז ברישומים ובדאגרוטיפים, ממש כמו ניצול בים סוער הנאחז בסירת-הצלה'. F. Goupil-Fesquet, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Paris 1843 p. 1



איור 2: נצרת. תחריט על-פי דאגרוטייפ מאת גופיל-פסקה, 1839  
איור 3: נצרת. הדפס אלבומן. פראנסיס פרייט, 1858





איור 4: נצרת. דאגרוטייפ מקורי (מראה מהופך). זיירו דה פרנז'ה, 1844

מגדל דוד מרשים במראה, צלליתו הגיאומטרית נשקפת על רקע השמיים מעל לקו הקרקע המצטייר בקשת רכה שמתחתיה; הקונטראסט בין הקווים הישרים והמעוקלים משמח את העין, ואילו הקווים המאונכים המקבילים מוסיפים למראה חומרה כלשהי.<sup>11</sup> גופיל-פסקה וורנה חשו בארץ-ישראל כאמנים בסיוור אטרקטיבי ולא כחוקרי ארץ התנ"ך או כצליינים שמניעיהם דתיים. השניים ביקרו בכנסיית הקבר פעמיים, אך בניגוד לכל עמיתיהם צלמי המאה הי"ט (למעט בנו של קית, שביקר כאן ב-1844 וראה להלן), לא כללו מיבנה זה בין המראות המפורסמים. גופיל-פסקה אינו מזכיר ביומנו כל נסיון לצלם את בית-לחם או את כנסיית המולד, על-אף שהמקום נכלל במסלול סיורם. את נצרת עזבו שני הציירים, בדרכם לעכו המוסלמית, לאחר ביצוע הצילום שם ב-23 בדצמבר, יום לפני חג המולד; גופיל-פסקה אינו מקדיש למועד זה אף פסקה אחת.

בחינת הקומפוזיציה של תמונות ירושלים ונצרת מוכיחה כי הדאגרוטייפיסט הראשון מצא את נקודת המבט הטובה ביותר לתיאור הערים הללו. מראה ירושלים מהר-הזיתים שפורסם ב'סיורים', הוא המראה הקלאסי של העיר. ירושלים צולמה וצוירה מזווית זו פעמים רבות, וכך נוהגים רבים עד היום. לעומת נוף הר-הבית שלא השתנה בעיקרו, העיר נצרת נשתנתה במהלך המאה הי"ט והמאה העשרים במידה מכרעת. רק תצלומים מוקדמים מוכיחים, כי גם כאן מצא גופיל-פסקה את נקודת המבט המתאימה ביותר על האתר (ראה איור 2). תמונתו חופפת כמעט לדאגרוטייפ נוסף

11 שם, עמ' 116.

שצולם כאן ב־1844 על־ידי ז'ירו דה פרנז'ה (Girault de Prangey), הדאגרוטיפיסט הצרפתי השני בארץ הקודש (ראה איור 4 ולהלן). הצלם־הנוסע הבריטי פראנסיס פרית (Frith), שביקר בארץ באביב שנת 1858, צילם את נצרת מנקודת־מבט זהה כמעט (ראה איור 3).<sup>12</sup> ייתכן, שנקודת התצפית היתה מקובלת על מדריכי התיירים, והצלמים למדו אותה מהם.

לעומת תמונות ירושלים ונצרת — מקומות הקדושים לנצרות — הכללת עכו ב'ספורים' היא יוצאת־דופן. תצלומי עכו נדירים בכל אוספי המאה הי"ט. לאחר גופיל־פסקה, רק דה קלרק (1859)<sup>13</sup> ובונפילס (1870 לערך)<sup>14</sup> צילמו את העיר, בעשור החמישי והשישי של המאה. הצלמים־הנוסעים הבריטים הרבים שביקרו בארץ־ישראל לא הקדישו לה אף תמונה. עכו אינה אתר מקראי ואינה ראויה להיכלל בין 'המראות המפורסמים ביותר בעולם'. אולם העיר קשורה בכשלונו של נאפוליאון לכבוש את הארץ, ורק ארבעים שנה מפרידים בין מאורע זה לבין ביקורם של גופיל־פסקה וורנה; לאמור, עכו היא פרק בהיסטוריה של צרפת, ומכאן כנראה עניינם הבלעדי של הצלמים הצרפתים בהכללת תצלומה באוספיהם. עכו לא היתה מקום מרשים, וגופיל־פסקה התמקד במסגד, המופיע בתמונתו ובתמונת דה־קלרק, כאשר בניית המגדל טרם הושלמה. חומות הצלבנים נשארו ברקע, על־אף משמעותן ההיסטורית הרבה יותר. דומה, כי עכו והמסגד מייצגים ב'ספורים' ובאוספים המאוחרים יותר בעיקר את ארץ־ישראל האוריינטאלית והרומאנטית. השפעתם של האוריינטאליזם והרומאנטיציזם על האמנות הצרפתית בתקופה זו היתה רבה, והיא כולטת בפרודוקציה שב'ספורים': דמויות 'מזרחיות' של ערבים צוירו על־גבי התחריט — תוספת דמיונית וידנית לתיאור המהימן־הצילומי, שבאה 'להחיות את הנוף' (ראה איור 5).<sup>15</sup> גופיל־פסקה לא יכול היה לצלם דמויות; רגישותו של הדאגרוטיפ לאור היתה רחוקה מרגישותן של שכבות צילומיות מאוחרות יותר. אין בידינו פרטים טכניים על עבודתו בארץ. במצרים, כך כתב, 'קיבלתי ארבע תמונות של הספינקס וחמש של הפיראמידות, לאחר חשיפה של 15 דקות בשמש... על שפת הים, באלכסנדריה, קיבלתי תוצאות מצוינות לאחר 2 דקות ואפילו פחות מזה'.<sup>16</sup> התושבים המקומיים לא יכלו עדיין להוות אובייקט נוח לצילום, וגופיל־פסקה ראה בהם מיטרד בלבד. כך, למשל, הוא מתאר את נסיונו לצלם את מגדל דוד:

למרבה הצרה, שני יהודים מטיילים להם לפני העדשה ואיני יכול להמחיש להם כי הם מפריעים לי. הם ניגשים אלי ואני מנסה לסמן להם בידי כי עליהם להסתלק — ללא הועיל. אחד מהם אף מתחיל לצחוק ונעמד בכוונה לפני העדשה, על מנת להרגיז אותי.

לבסוף גירש אותם באבנים, ובהזדמנות זו לא נמנע מהערה אנטישמית.<sup>17</sup>

F. Frith, *Sinai & Palestine*, London 1859 12

L. de Clercq, *Voyage en Orient: Vues de Jerusalem et des lieux saints en Palestine*, II, Paris 1859-1860 13

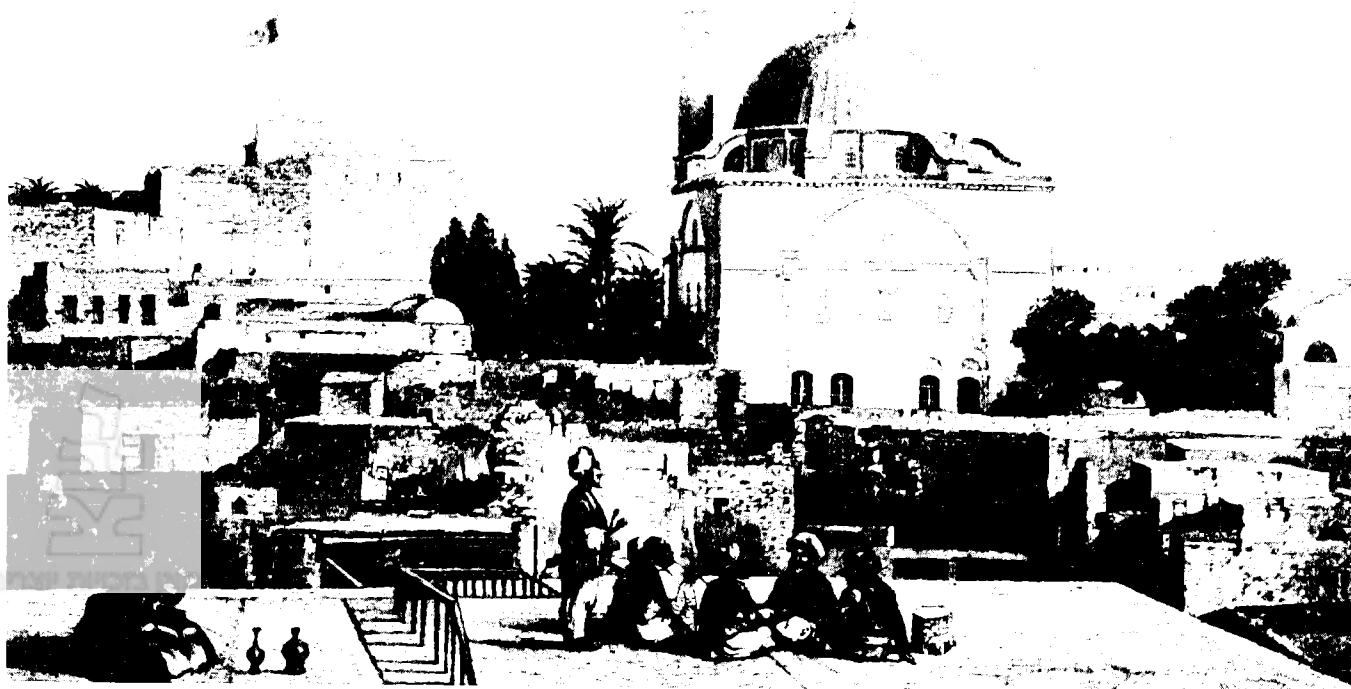
F. Bonfils, *Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Terre-Sainte*, Alais 1877, Vol. 3 14

סיורים, הקדמה. 15

גופיל־פסקה (לעיל, הערה 10), עמ' 123. 16

שם, עמ' 180-181. 17





איור 5: עכו. תחריט על-פי דאגרוטייפ מאת גופיל-פסקה, 1839

גופיל-פסקה אף תיאר את תנאי החיים בארץ-ישראל. כך, בקטע קצר המלווה את תמונת עכו ב'ספורים', כותב הצלם בין היתר:

בתקופות קצרות בין התקפי כולירע, טיפוס, דבר, רעידת-אדמה ואסונות אחרים אשר שוב ושוב פוקדים ארץ אומללה זו, בונים התושבים את מבניהם; אולם אין זה עולה על דעתם לשקם את המונמנמים שפיארו את עכו בעבר, ושום מחשבה אינה מוקדשת לעיבוד הקרקע, שעליה קוצים ועשבים גדלים באין מפריע.<sup>18</sup>

שורות אלה ואחרות מעידות, כי גופיל-פסקה היה נוסע שראה וקלט מראות מחיי היום-יום. אך בשנת המצאתו לא נחשב עדיין הצילום כאמצעי-דיווח, אלא כמדיום השייך לעולמה של האמנות או האומנות. נאמן לתפיסה זו, תיאר הדאגרוטייפיסט הראשון את הארץ במונחים של אדריכלות, בתמונות בעלות עניין לחובבי אמנות; ואילו את החומר ה'תיעודי', פרי התרשמותו, הועיד לטקסט המלווה.

### קית ובנו: הביקור השני

חמש שנים מאוחר יותר, ב-1844, שב ד"ר קית לארץ-ישראל עם בנו הרופא, ד"ר ג'ורג' סקין קית. הם בחרו בדרך תיאור שונה עקרונית מדרכו של גופיל-פסקה. עבודתם היא הראשונה בתולדות הצילום בעולם המתמקדת בתיעוד לצורכי תעמולה גלויה, במגמה דתית. מגמה זו גם מונחת ביסוד שאיפתם ליצור תיאום מוחלט בין הטקסט לתמונות. הם גם יצרו את ה'עיוות' הראשון בתולדות התקשורת הצילומית. בעיני אלכסנדר קית, כפי שכבר הזכרנו לעיל, המצלמה היתה אמצעי לאשש את טיעונו בדבר היות נחשלותה של ארץ הקודש הוכחה ניצחת להתגשמות הנבואה המקראית.<sup>19</sup> ד"ר ג'ורג' קית, הבן, כנראה בהשפעת אביו, היה הצלם הראשון בעולם שהשתמש בצילום על-מנת לחזק תפיסה אידיאולוגית. תפיסה זו היתה הגורם הדומיננטי בבחירת נושאי הצילום ובבחירת נקודות הראות של המצלמה כאחד.

המהדורות הראשונות של ספרו של קית איירו כרישומים, פרי דמיונם של המעטרים. תשעה מהם הוחלפו, החל במהדורה ה-36 שהופיעה בשנת 1847, בתחריטים, העתקים מתצלומיו של קית הצעיר. הכותרות נשארו ללא שינוי. במבוא למהדורה ה-36 של ספרו, שנכתבה בדצמבר 1847, לא על-ידי קית עצמו, נאמר:

בזמן שהצילום החל לתפוס את מקומו בין האמנויות היפות של תקופתנו, הבין קית כי מדובר בדרך-המחשה מעולה ביותר, שלא תשאיר מקום לספקות; היא תבטל את הצורך בהבאת עדות בעפרון או בעט; קרני השמש ירשמו את מה שהנביאים ראו. בעת ביקורו הראשון במזרח [בשנת 1839] לקח קית עמו נייר 'קאלוטייפ', שדרך הכנתו היתה אז סודית, אך בהגיעו לסוריה הסתבר כי הנייר היה בלתי-שמיש לחלוטין. בעת ביקורו השני בסוריה [בשנת 1844] הוא לווה על-ידי אחד מבניו, ד"ר ג'ורג' ס' קית מאדינבורו, שהפיק את הדאגרוטייפים; כך יש ביכולתו היום לספק את ההוכחה הנזכרת...<sup>20</sup>

דרך ביצועם של התצלומים על-ידי קית הבן אינה נזכרת במבוא או בהערות לספר (כשם שדבר הנסיון שנכשל לא תואר בספר המסע הראשון; ככלל, התיאורים המפורטים יחסית של עבודת הצילום שכתב גופיל-פסקה, הם בין הבודדים בספרות הנוסעים-הצלמים במשך המאה הי"ט כולה). על-כן לא ידוע האם קית האב הינחה את בנו לבחור בנושאים או בזוויות הצילום, וייתכן כי רק ביקש ממנו לצלם מראות שיחזקו את טיעונו. מכל מקום, ברור כי לא חוסר-זמן או מסלול סיור מקוצר השפיעו על מבחר זה. קית ובנו שהו באזור חמישה חודשים ועברו בו כאלף מילין, לאורך החוף ולרוחבה של הארץ. הם ביקרו בירושלים, חברון, טבריה, כורזין, כפר-נחום, זמרין (לימים

19 ראה, למשל, דבריו בספרו (לעיל, הערה 3, מהדורת 1843), עמ' 110-111.

20 שם (מהדורת 1847), עמ' 8.

זכרון-יעקב), רמלה, אשקלון, שומרון ובאזורים אחרים. הם אף הרחיקו לאזור הערבה והגיעו עד פטרה. ארבע מן התמונות הן של מבצרי הצלבנים באזור החוף, שתיים — של ירושלים, ואחת — של חברון. האזורים הכפריים מיוצגים על-ידי חורשות הזיתים סביב סבסטיה, וכפר קטן על גבעה בשם אשדוד. במבחר זה בולט העדרם של אתרים נוצריים מובהקים, כגון נצרת, בית-לחם וכנסיית הקבר.

הרושם הכללי של ארץ הקודש המצטייר בתמונותיו של קית, שונה לחלוטין מזה המצטייר בתמונותיו של גופיל-פסקה. למעשה ריכז קית בספרו תמונות המעידות על הדרה של הארץ בעבר ועל עזובתה בהווה. תמונתה של סבסטיה (שומרון) ממחישה את תפיסתו. קית הבין יכול היה להציב את מצלמתו בקירבת היישוב, או לכוונה לעבר העמודים העתיקים המצויים בתצלומים מאוחרים יותר. הוא העדיף על פניהם את חורשות הזיתים, וזאת כדי שתצלומו יתאים לנבואת מיכה (א 1): 'ושמתי שומרון לעי השדה למטעי כרם', פסוק המובא בגוף הספר. בעת הביקור הקודם, ב-1839, פירש קית בהרחבה את תפיסתו ביחס לפסוק ולמקום.

גם הצגת ירושלים בתצלומי ספרו של קית הינה מגמתית. תמונה אחת של העיר זהה כמעט לתמונת גופיל-פסקה. התמונה השנייה, לעומת זאת, מותירה אצל הצופה רושם שונה לחלוטין. היא מתמקדת בהר-ציון, הסמוך להר-הבית, ומבליטה את הנוף הכפרי הפתוח שמחוץ לחומות העיר. הצגה כפולה זו אינה מקרית, שכן שתי התמונות צולמו מהר-הזיתים. ההתמקדות באזור הר-ציון מוציאה את העיר — למעט אזור החומות שליד שער ציון — אל מחוץ למסגרת התמונה (ראה איור 6). באמצעות מיסגור זה יצר קית 'הוכחה' לפסוק המלווה את התמונה, 'ציון שדה תחרש... (מיכה ג יב; ירמיה כו יח). ואילו בגוף הטקסט מזכיר קית לקוראיו, כי 'תועבת העזובה השתלטה על המקום הקדוש. מחרשה עברה על השטח המקודש...'<sup>21</sup>. הפסוק והטקסט ליוו במהדורות קודמות של הספר רישום פרי דמיונו הפורה של המעטר האנונימי, ואילו עתה בא הצילום 'מוכיח' את הדברים. השימוש במושג 'ציון' הינו בלתי-מדויק ומגמתי. 'ציון' היא ירושלים (אפילו במסגרת הפסוק המצוטט, בחלקו השני), ולא הר-ציון במובנו המצומצם. חשוב להדגיש, כי זהו התצלום היחיד במאה הי"ט, המבודד בקפדנות את הר-ציון החרוש מן העיר שבין החומות — טכניקה צילומית מודרנית בהחלט. אותה התפיסה עצמה הביאה כנראה את קית לדלג על מונומנטים מרשימים, על כנסיות וכדומה. למרות מגמתיות תיאורו, ואולי הודות לה, יצר קית תיאור ריאליסטי למדי של תנאי החיים בארץ. קית הוא אפוא אבי הצילום התיעודי בארץ, שהוגבל בתקופתו לתיאורי נוף בלבד.

חוקרי תולדות הצילום נוהגים לציין, כי ספרו של קית הוא הספר הבריטי הראשון והיחיד שאיוריו מבוססים על דאגרוטיפים. הסיבה לדבר נעוצה בכך שדאגר הוציא את הפטנט שלו לתחומי אנגליה, וסקוטלנד לא נכללה בהם. הדור הראשון של חוקרי תולדות הצילום לא שם לב לגישתו התועמלנית של קית, היות שמסגרת ההתייחסות שלהם היתה תולדות הצילום כאמנות וכטכנולוגיה, והם לא הירבו להתעמק בבחינת הרפרודוקציות.

לדעתי, בניגוד לקודמי ולרבים מעמיתי, אין להוציא את הצילום ואת תולדותיו מן ההקשר החברתי-תרבותי-פוליטי של התקופה. יש מקום להתייחס לטקסטים שליוו את התצלומים, וכן



לרפרודוקציות של תצלומים מוקדמים; שכן בשנות הארבעים של המאה הי"ט לא היתה כמעט דרך אחרת לשימוש בצילום ברשות הרבים, מכל מקום כאשר מדובר בדאגרוטיפים. אין ספק, כי קית הקדים את זמנו בהשתמשו בצילום כאמצעי־שכנוע. ארץ־ישראל היתה בימיו לא רק נושא לוויכוח תיאולוגי, אלא גם מוקד להתעניינות גוברת של המעצמות. שליחותו הראשונה של קית ומסעו השני מהווים חלק בלתי־נפרד מתהליך זה. הצילום בארץ, מראשיתו ממש, לא היה נקי מן האידיאולוגיות האירופיות של התקופה, הוא הושפע מהן במישרין ובעקיפין.

### הדאגרוטיפים שנשתמרו: אוסף זירו דה פרנז'ה

הדאגרוטיפים המקוריים של גופיל־פסקה ושל קית אבדו והם מוכרים לנו רק באמצעות רפרודוקציות. האוסף היחיד של דאגרוטיפים מקוריים שנשמר עד היום, לא הועתק ולא פורסם מעולם ונשאר חבוי גם מעיני חוקרים. אוסף זה נתגלה לאחרונה מחדש, בקופסות העץ המקוריות שלו, בארמון כפרי במזרחה של צרפת, על־ידי כותב שורות אלו. יוצר התמונות, ז'וזף פיליבר זירו דה פרנז'ה אריסטוקראט והיסטוריון־חובב של אמנות האסלם, ביקר בארץ באביב 1844. בחינת תמונותיו מוליכה למסקנה מפתיעה: לו הכירוהו צלמי ארץ־ישראל במאה הי"ט, ודאי היה נחשב ליוצרו של אב־טיפוס ולבעל השפעה המכרעת ביותר על עבודותיהם. כאן אפשר למצוא לראשונה את נושאי התמונות וזוויות הצילום, שהפכו מאוחר יותר לפופולאריות מאוד. אם היתה קיימת בתודעת צלמי הנוף המוקדמים ובתודעת רוכשי תמונותיהם 'ארץ הקודש הפוטוגנית', הרי שאפשר למצוא ביטוי לכך כבר בתצלומי דה פרנז'ה.

חשיבותו של אוסף דה פרנז'ה כפולה: כאמור, זהו האוסף היחיד של דאגרוטיפים מקוריים שנשתמר, והוא גם האוסף היחיד המקיף עשרות תצלומים שלא ראו אור בספרים. שכן מה שנתר לנו, מכל אלבומי הצלמים שפורסמו ברבים, הוא חומר שעבר סינון על־ידי מו"ל, שעינו האחת צופה אל השוק ורק השנייה צופה בתצלום. יתר־על־כן, אוסף דה פרנז'ה מצביע על הימצאות נושאים שניתנו לצילום ועל המגבלות שחלו על המצלם בשנים הראשונות הללו.

זירו דה פרנז'ה החל במחקריו על אדריכלות מוסלמית בשנת 1832 בספרד. הוא נהג למדוד את מושאי מחקריו, לרשםם ואף לצקת מהם דגמים תלת־מימדיים. רישומיו מעידים על כשרון וידע. את עבודותיו המוקדמות פירסם דה פרנז'ה ב־1836 וב־1841; אל המזרח יצא ב־1842, מצויד זו הפעם הראשונה במצלמות ובעדשות מסוגים שונים.<sup>22</sup> מדבקות בגב תצלומיו הרשומות בכתב־ידו, מעידות כי המוקדמים ביותר ביניהם צולמו במצרים ב־1843, ואילו המאוחרים ביותר הם תצלומי בעל־בק בלבנון וקושטא, שצולמו ב־1844. האוסף כולו כולל כ־1,000 תמונות ממקומות שונים באירופה ובמזרח־הקרוב, ובתוכם 77 הניתנים לזיהוי כתצלומי ארץ־ישראל. מספר קטן של תמונות אשר צולמו כנראה בארץ, דהה כמעט לחלוטין ואינו ניתן לזיהוי. תמונות אחרות מראות נוף ים־תיכוני חסר סימני־זיהוי ברורים.

תצלומיו של דה פרנז'ה — ליתר דיוק, רפרודוקציות מודרניות מתצלומים אלה — רואים כאן אור לראשונה. התצלום־הדאגרוטיפי המקורי אינו תמונה על־גבי נייר, אלא על לוחית־נחושת

מצופה כסף. הבבואה הממוקדת על-ידי ה'קאמרה אובסקורה' נקלטת על-גבי הלוחית בתוך תמיסה מיוחדת; הפיתוח נעשה באמצעות אדי-כספית, והוא המגלה את הבבואה. התוצאה היא תמונת 'פוזיטיב' שנוצרה באורח ישיר, ללא שימוש ב'נגאטיב'; זוהי על כן תמונת-מראה ממש, בה הדמות המצולמת מופיעה במהופך — שמאל הוא ימין (ראה איור 7) — והשטחים הכהים יותר שבתמונה אף משקפים את המתבונן בלוחות. הדאגרוטיפ הוא תצלום בעל קונטראסט נמוך, אך היבט זה אינו מתבטא ברפרודוקציות כגון אלה המופיעות כאן. יתרונו של הדאגרוטיפ הוא בדיוק המדהים בפרטים ובחדות התמונה. איכות זו אובדת בחלקה בעת הרפרודוקציה וההדפסה. מתוך 77 התמונות שניתנו לזיהוי, 33 מתארות אדריכלות מוסלמית בירושלים. מתוכן, הוקדשו 27 תמונות להר-הבית ולסביבתו, והן מצולמות מטווחים ומכיוונים שונים. נושאים בעלי עניין לנוצרים תופסים מקום שני — 27 תמונות, מתוכן 10 של כנסיית הקבר. שאר התמונות (17) מתארות אתרים מחוץ לירושלים: כנסיית המולד בבית-לחם, כנסיית הבשורה בנצרת, מנזרים במר-סבא ובהר-הכרמל, שומרון-סבסטיה (תמונה דומה מאוד לזו של קית) ורמלה, עם המגדל הידוע.

תצלומי הר-הבית שבאוסף נראים כאילו צולמו מקרוב, והם מעידים כי דה פרנז'ה השתמש ב'טלה-אובייקטיב' על-מנת להתגבר על המרחק הגדול בין המצלמה לאזור המצולם. היתה זו עבורו הדרך היחידה לצלם את המבנים באתר זה ולהפיק מהם מידע מפורט, מפני שהגישה להר-הבית היתה אסורה על הנוצרים עד למחצית שנות החמישים של המאה הי"ט. דה פרנז'ה לא הסתפק במראות כלליים, היות שהפרטים הקישוטיים היו עבורו בעלי חשיבות. מיבנה כיפת הסלע נראה אפוא בתצלומיו מזוויות שונות מאלה של הצלמים המאוחרים יותר. אלה האחרונים צילמו את המיבנה מקרוב, ועל-כן מזווית נמוכה יחסית מזו של דה פרנז'ה, שהציב את מצלמתו על הגבעות מסביב. מקומות אליהם היתה לו גישה — למשל, כנסיית הקבר — צולמו על ידו מקירבה יתירה. צלם זה נחשב, הודות לתצלומיו מאתונה וממצרים (אשר בניגוד לתצלומיו מן הארץ, זכו לתשומת-לבו של היסטוריון הצילום גרנסהיים), לראשון שצילם פרטים שונים מטווח קרוב ('קלוז-אפ').<sup>23</sup> דה פרנז'ה השכיל לנצל את מלוא חלל התמונה, ולעתים חצה לצורך זה את לוחית הצילום הסטנדרטית, שממדיה 18 × 24 ס"מ בקירוב, לשתי לוחיות בנות 9 × 24 ס"מ, ובמקרים אחדים חצה אפילו לוחית זו כדי להגיע לפורמאט של 4.5 × 24 ס"מ. כמה מתצלומיו בפורמאט 9 × 24 נוצלו לתמונות אנכיות של מגדלים. במקרה אחד לפחות נוצלו פרופורציות אלו למטרה שאינה אינפורמאטיבית-תועלתית. תצלום יד-אבשלום, לרגלי הר-הזיתים, מצביע על חוש אסתטי מפותח. (ראה איור 8). יסוד זה בעבודתו מצוי, אם כי במידה פחות בולטת, גם בתמונות אחרות.

פעמיים ניסה דה פרנז'ה לכלול תושבים מקומיים בתצלומיו, ללא הצלחה. בתמונת קשת רובינזון אפשר להבחין באדם שנתבקש לעמוד ליד הבליטה יוצאת הדופן, על-מנת להמחיש את קנה-המידה (ראה איור 9). הדמות נראית כבירור, ועם זאת נראים מבעדה אבני החומה. הסיבה לכך היא, שהאיש לא עמד על מקומו במשך כל זמן חשיפת הלוחית, שהיה כפי הנראה ממושך

23 גרנסהיים (לעיל, הערה 2), עמ' 116; ניהול (לעיל, הערה 8), עמ' 20. H. & Alison Gernsheim, *L.J.M.* 1964, pp. 106-107

למדי. דמות-אדם ניתנת לזיהוי, בקושי רב, גם בתצלום נוסף; זהו דיוקן ממש, אך התצלום דהוי כמעט לחלוטין. מדבקה על גב הלוחית מזהה את התמונה כ'קבצן בירושלים'. כנראה ניסה כאן הצלם לקצר את זמן החשיפה על-מנת לקלוט את הדמות ללא תזוזה, ויצר תמונה שלא עמדה במבחן השנים שחלפו מאז.

דה פרנז'ה לא פירסם את פרי עבודתו בארץ. האלבום שהופיע בהוצאתו והמוזכר על-ידי חוקרים בהקשר זה, מכונה 'מונומנטים ערביים ממצרים, סוריה ואסיה הקטנה'.<sup>24</sup> האלבום כולל רק ליטוגראפיות, ומהן אחת מן הארץ המבוססת קרוב לוודאי על דאגרוטיפ. זוהי תמונה של רחבת הר-הבית. אלבום אחר, אף הוא בהוצאת המחבר, מכונה 'מונומנטים ונופים מן המזרח',<sup>25</sup> והוא כולל שתי ליטוגראפיות צבעוניות מן הארץ: רפרודוקציות של ציורים בצבעי-מים מפרי מכחולו, שבהן מתוארים 'קבר המלכים' בירושלים ו'מעייץ הבתולה' בנצרת.

דה פרנז'ה ראה את הארץ הן בעיני היסטוריון-אמנות והן בעיני תייר נוצרי, ואחדות מן התמונות מעידות כי הוא ראה אותה גם בעיני צלם אמיתי. כהיסטוריון-אמנות שאף דה פרנז'ה להפיק תיעוד מפורט של האדריכלות המוסלמית. דה פרנז'ה הנוצרי-קאתולי נמשך גם אל הכנסיות ההיסטוריות ואל המגזרים הפזורים ברחבי הארץ; מסלול סיורו היה מסלול הצליינים האופייני. אפשר לומר, כי צלם זה נמנה עם בעלי הגישה הצרפתית-קאתולית לצילום ארץ הקודש, שנתגבשה במהלך מחצית יובל השנים שלאחר המצאת הצילום. בעלי גישה זו התמקדו במונומנטים ובאדריכלות יותר מאשר באתרי הנוף הפתוח; אלה האחרונים היו חביבים במיוחד על הצלמים הבריטים-הפרוטסטנטים, והראשון בהם קית. על רקע הבחנה זו כולטת קירבתן של שלוש הליטוגראפיות של דה פרנז'ה לשלושת התצלומים של גופיל-פסקה. באותה מידה, ואולי ביתר שאת, כולט גם ההבדל בין תצלומי דה פרנז'ה לאלה של קית, שנעשו באותה השנה. בחינה השוואתית זו, המוצאת חיזוק רב בבחינת כלל תצלומי המאה הי"ט, מעידה כי ל'אובייקטיביות הצילומית' אין אחיזה במציאות. מסתבר, כי תצלומי ארץ-ישראל לא היו, אפילו בראשית דרכו של הצילום, ביטוי בלעדי של מנגנון טכני-מכאני, נייטראלי ואובייקטיבי. המגמות בצילום הארץ-ישראלי, שהלכו והתגבשו במהלך שישים השנה הראשונות לקיומו, מצויות כבר בראשית עידן הצילום.

J. P. Girault de Prangey, *Monuments arabes d'Egypte, Syrie et Asie Mineure: dessinés et mesurés de 1842 à 1845*, Paris 1846

Idem, *Monuments et paysages de l'Orient: Lithographies exécutées en couleur d'après aquarels*, Paris 1851