

גוף, מצלמה, צבע: תצלומי הגוף היהודי-הודי

קציעה עלון

מרכז אלישר, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

במסה זו אני בוחנת שני מאגרים של תצלומים כדי להתחקות באמצעותם על ייצוגו הוויזואלי של הגוף היהודי-הודי — בפרק זמן אחד, בשני מרחבים גיאוגרפיים.¹ מאגר אחד הוא האלבום קהילות ומשפחות קוצ'ין בעין המצלמה בהוצאת מרכז מורשת יהדות קוצ'ין (שחף 2014),² הכולל תצלומים מהשנים 1940–1950 שבהם תיעדו בני הקהילה את עצמם לפני עלייתם ארצה. בשל תהליך העלייה הארוך, ברור כי הידיעה בדבר העלייה המתוכננת לישראל ריחפה זמן רב באוויר. אין ספק שתצלומים ייצוגיים אלו, שצולמו לעתים בנוכחות שליחים שונים מישראל, נתפסו כתעודת הזהות החזותית של הקהילה.

המאגר השני כולל תצלומים רשמיים המוצגים באתר לשכת העיתונות הממשלתית ומתעדים את רגעי המפגש של העולים מהודו עם המרחב הישראלי. תצלומים אלו מציגים דימויים חזותיים סותרים של הגוף היהודי: מאחורי דימוי הגוף הכהה, העוטה בד (שנחשב בעיניים מערביות ללבוש נשי ולעתים אינו נחשב כלל לכגד ממש) ניצב דימוי אחר, שאיננו

* ברצוני להודות מקרב לב לאיתן בר-יוסף וליעל שלר-ויגיסר על נדיבותם ומסירותם, וגם לד"ר נחמיה שחף, אשר על אף חילוקי הדעות הפרדיגמטיים בינינו היה נכון לשיתוף פעולה מלא.

1 התצלומים שיידונו אינם אלא דוגמה פרטיקולרית של תפיסה צילומית רחבה הרבה יותר, שאני מכנה "לצלם מזרחים". תצלומים שעוסקים באקולטורציה של המזרחים היוו במשך עשרות שנים את רוב רובו של המסד הצילומי בישראל. לכאן אפשר לשייך למשל תצלומים של מזרחים לומדים היגינה (הירש 2014), תצלומים של מזרחים מבקרים במוזיאון (מולר-לנצט 2010) ותצלומים של נשים מזרחיות שלומדות קרוא וכתוב. ראו את מאמרי "על צילום ואתניות בישראל" (כרפוס).

2 מערכת תיאוריה וביקורת מודה לד"ר נחמיה שחף, יו"ר המרכז למורשת יהדות קוצ'ין, על האישור להשתמש בתמונות. הכיתובים המלווים את התמונות אינם מופיעים באלבום, ונמסרו לנו על ידי ד"ר שחף.

מיוצג בתצלומים בפועל אבל הכמיהה אליו חולשת על הצילום. זהו הגוף הציוני, החסון והבהיר, נציגה של אידיאולוגיה אירופוצנטרית ומוגזעת (סלע 2001; גלזמן 2007). בספרה דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום כתבה אריאלה אזולאי: "התצלום הוא מצע שעליו נרשמים עקבות המפגש שהתחולל בין אלה שנועדו יחד בסיטואציות הצילום מרצון, מכורח, מתוך ידיעה, אדישות או התעלמות או הונאה. רבים מן העקבות האלה אינם מתוכננים ואינם רצוניים" (אזולאי 2010, 28). ברשימה שלהלן אני מבקשת אפוא להציג אל מאחורי התצלומים ולבחון את האקסיומות שהכתיבו את הנדוסם המחמיר.

בין הודו לישראל

ב-1918 החליטה הקהילה היהודית בקוצ'ין לעלות לפלשתינה. ראשי הקהילה יצרו קשר עם המוסדות הציוניים, אולם אלה לא הזדרזו לקדם את העניין; רק ב-1930 נשלח אליהם השליח הציוני עמנואל אולסונגר. למרות תשוקתם לארץ ישראל, לא התקבל אישור לעלייתם מחשש שיביאו עמם את טפילי הפילריה. לאחר הקמת מדינת ישראל חידשו ראשי הקהילה את מאמציהם במלוא המרץ. כדי לבדוק את המצב לאשורו נשלח אליהם רופא מחיפה (עדותם של רופאים בני הקהילה או של רופאים הודים אחרים לא נחשבה מן הסתם קבילה). ב-1951 שלחו ראשי קהילת קוצ'ין מכתב קורע לב אל ראש ממשלת ישראל,³ ובו ציינו את דבר החשש הלא מוצדק ממחלות ואת בואו של הרופא הישראלי אליהם. בסופו של דבר התקבל האישור המיוחל לעלייתם ב-1954.⁴ עם זאת, העולים (כ-3,000 במספר) נדרשו לשלם מכיסם בעבור כרטיסי הטיסה היקרים מהודו ובכך היו לקהילה היחידה שמימנה בעצמה את עלייתה (אדלשטיין 1958).

ראוי אפוא לבחון את שורשי הקשיים שערמו תושביה הוותיקים של הארץ לפני עלייתם של בני הקהילה. האנטישמיות האירופית יצרה זהות סימבולית בין יהודים לשחורים וראתה בהם חלקים נחותים של החברה. עם עלייתם של יהודי קוצ'ין לארץ נדמה שזהות זו בין יהודים לשחורים קורמת לפתע עור וגידים – היהודים ה"שחורים" יגיעו ויטמיעו בקרבם את היהודים ה"לבנים"; הזהות הסימבולית תעטה אפוא צורה גשמית ותהפוך לזהות אונטולוגית שממנה אין להימלט. חששות אלו הצמיחו רפרטואר שלם של בידול וריחוק: העולים נשלחו למושבים מרוחקים בקצות הארץ (כפר יובל בצפון, נבטים בדרום); כולם קובצו יחד; נהגו בהם גזענות; והם היו מושא לאקזוטיפיקציה קיצונית.⁵

3 "מכתב ראשי קהילת קוצ'ין", הארכיון הציוני המרכזי, תיק 222, 6170-56.

4 ראו בהקשר זה את עלילת הסבל בסיפור עליית יהודי קוצ'ין כפי שמגולל אותה עזריאל קרליבך בספרו הודו: יומן דרכים (1956).

5 בסיפורים שבספר איצ'קדנה שוברת שתיקה: נשים יוצאות הודו מדברות (עלון ואהרון 2012), אין סיפור אחד שנקי מביטויי גזענות שחוו העולים. ראו גם את הראיונות בספר יהודים אחרונים בקראלה (פרננדס 2011). לעומת זאת, ד"ר נחמיה שחף, ראש המרכז למורשת יהדות קוצ'ין (ועורך האלבוט קהילות ומשפחות קוצ'ין בעין המצלמה), מבקש להרגיש את השתלבותם של יהודי קוצ'ין בכל שדרות החברה בישראל.

מי מצלם את מי

הצילום נודע, בין היתר, בפוטנציאל שלו לשמש פרקטיקה דכאנית המגלמת יחסי כוח סבוכים. הפריבילגיה לעמוד בצל, מאחורי המצלמה, והיכולת לחשוף את האחר לאור השמש המסמא, הן סממנים של הגמוניה: גברים צילמו נשים – המשך ישיר לציורי השמן שהציגו נשים ערומות; קולוניאליסטים מסוגים שונים, מאנשי צבא ועד אנתרופולוגים, תיעדו באובססיביות את העם הנכבש; אליטות כלכליות צילמו את "חיי העניים".

אריאלה אזולאי סבורה שלמרחב שבו חיים הפלסטינים פרצו ופלשו מצלמות אינ-ספור פעמים, ולכן נתנה למאמרה את הכותרת "סטודיו (לצילום) ללא גבולות" (אזולאי 2012). לדבריה, "השתררותו של הסטודיו לצילום על פני טריטוריה שלמה מעידה על מעמדה האזרחי הפגום של האוכלוסייה היושבת בה. מעמד פגום זה בא לידי ביטוי באפשרות לצלם בקביעות בתחומי המרחב הפומבי פלסטינים ופלסטיניות בשעות שונות של היום, במצבי חיים שונים, ולא פחות מכך בתחומי מרחבם הפרטי, שהפך אף הוא נגיש למצלמות מזדמנות" (שם, 168).⁶ מדברים אלו אפשר להסיק שהצילום לסוגיו (צילומי תיירות, צילומי עיתונות או אף צילומים של ארגוני זכויות אדם [גינצבורג 2014]) נועד להפוך את מושאיו ל"אחרים" או לעשות אקזוטיפיקציה שלהם.

בעקבות אזולאי אפשר לטעון שהודו, יותר מכל מדינה אחרת, היא בעיני ישראלים "סטודיו לצילום ללא גבולות".⁷ יעידו על כך בין השאר מספרם הרב של אלבומי התמונות ותרומתם הרבה להבניית האחרות ההודית. שורשיה של האקזוטיפיקציה, הניכרת היום באלבום התמונות של "הטיול בהודו" הנמצא ברשותו של (כמעט) כל צעיר ישראלי, נטועים באוסף התצלומים הלאומי של מדינת ישראל, בתצלומים המתעדים את עשוריה הראשונים של ישראל – ועוד אחזור לעניין זה בהמשך דבריי.

המזרח מצלם את עצמו

האלבום קהילות ומשפחות קוצ'ין בעין המצלמה הוא אתר של סתירות. מוצג בו רגע מיוחד במינו, רגע שבו "המזרח (הרחוק) מצלם את עצמו", אבל גם מבטא מודעות מובהקת להיותו נתון לשיפוטן ולפיקוחן של עיניים מערביות. מעצם ליקוטן של התמונות ופרסומן המאוחר

6 המאמר פורסם בספר RealityTrauma וההגיון הפנימי של הצילום, בעריכת חיים לוסקי. ספר זה מתעלם לחלוטין מן היחסים האתניים בישראל כפי שהם משתקפים במדיום הצילום.

7 הקישור בין הפלסטינים להודים, שבמבט ראשון נראה מוזר, הוא קישור חד וברור בביוגרפיה הישראלית. דפוס התנהגות אדנותיים ותפיסות גזעניות, המושרשים בשירות הצבאי, מיושמים על האוכלוסייה ההודית המקומית ב"טיול הגדול" (Maoz 2008). המונח "ללא גבולות" מתאים כאן גם מבחינה מטפורית: ישראלים רבים חשים כי הודו היא כדוגמת השטחים הכבושים, כלומר מרחב פרוץ שבו אפשר לעשות הכול בלי לתת על כך את הדין.

באלבום תמונות פנים-קהילתי עולה שמדובר בתגובה מאוחרת לתרבות הצילום במערב.⁸ פרדיגמות המחשבה המשוקעות בתצלומים מהדהדות באלבום מכוח ממשותו, מכוח היותו חפץ. מבטי הוא שמתיק את התצלומים מספר הזיכרונות הקהילתי וקורא אותם כיצירות פוליטיות, כתייעוד רב חשיבות. אני מבקשת לעמוד כאן על הפנומנולוגיה של פני השטח המוצרנים בתצלום, אבל במיוחד אני רוצה להתחקות על רגעי ההיפרמות וההיקרעות מן הקנון, על פערי ההבנה של הדקורום המדומיין.

בתמונות שבאלבום יש תמהיל זהיר ומדוד של ממשות הודית וחומרי מציאות "מנוקים", "מתוקנים" ו"משופצים" שהותאמו לקנה המידה המערבי, המדומיין הן על ידי הצלם והן על ידי בני הקהילה. הגוף בצילום מוצרן כזירה האולטימטיבית של המאבק. יהודי קוצ'ין אמנם שייכים בו בזמן לשני יקומים סותרים, מרובי סימנים (יהודי והודי), אבל מוטלת עליהם החובה לתת ביטוי סימבולי לשאיפתם להשתייך למרחב הישראלי, המדומיין כמערבי.

כדי לקרוא את יקום הסימנים ההודי יש להקדים ולומר כמה מילים על הפרדיגמות העומדות ביסוד החשיבה ההודית על הגוף והמרחב. מהו גוף? מהי צניעות? מהו מרחב ציבורי? התשובות של ההודים לשאלות יסוד אלו שונות בתכלית מן התשובות המערביות הנורמטיביות. המרחב הציבורי ההודי הוא אולי המרחב הסובלני ביותר בעולם כולו. זהו המרחב הציבורי היחיד המוכן להכיל עירום גברי מלא ומכבד את התפיסה הרואה בעירום סממן של אתיקה דתית קיצונית. נזירי הדיגמברה, זרם של דת הג'אין (המכונים "הג'אינים העירומים"), רואים בכבוד ליצור החי, ולו הקטן ביותר, ערך ראשון במעלה. וכיוון שעצם פעולת ייצור הבגדים מחייבת הרג של יצורים שונים, אין הם עוטים על עצמם בגדים ואת פיהם מכסה מטפחת בד לבנה כדי שלא ישאפו בטעות חרק. שלא כמו הרעלה המוסלמית, למשל, מטפחת הבד לא נועדה להסתיר את הפה בגלל הארוס הטמון בו או להגן עליו ממבטים העלולים לחמוד אותו. הגוף בעיניהם אינו ארוטי מעצם טיבו וצניעות גופנית פשוט משקפת בעיניהם צניעות רוחנית. דת הג'אין צמחה במרחב התיאולוגי-דתי שצמחו בו ההינדואיזם והבודהיזם; המרחב שבו נוצרו המקדשים של קג'וראו והקאמה סוטר; המרחב שבו עד היום מתרגלים יוגה בציבור בעירום כמעט מלא; המרחב שבו סוגדים בכל פינת רחוב לשיווה לינגאם (הפאלוס המסמל את שיווה). במוכן מסוים, בגלל "ייצוג יתר" של הגוף העירום נוטרל הגוף מכל מטען מיני. ואולם האב דיבואה, מיסיונר שנשלח להודו בסוף המאה השמונה-עשרה, ראה את כל זה בעיניים אחרות:

8 כן בוחר האלבום להצהיר על עצמו: "תמונות אלו צולמו בקהילות ארנקולם, פארור, ערב העלייה לישראל. הדמויות המופיעות בתמונות הללו מייצגות את מנהיגי וחברי הקהילה ומשפחותיהם. לבושם של המבוגרים, לבוש מסורתי לשבת מעיד על חשיבות מעמד הצילום בעיני הקהילה. התמונות מבטאות גם את מרכזיות וחשיבות בתי הכנסת בחיי הקהילות. רוב התמונות צולמו בקרבת או על רקע בתי הכנסת" (שחף 2014, 1). התמונות כולן מעוטרות בכיתוב "משפחות קוצ'ין בעין המצלמה" ואינן מלוות בכל טקסט פרשני המנתח את משמעותן.



1 מתוך אלבום התצלומים "משפחות קוצ'ין בעין המצלמה": משפחת דוד מהעיר ארנקולס, 1954

היצרים המגורים על ידי העירום שבו מסתובבים הילדים עד גיל שבע ואפילו יותר, השיחות המתירניות והשירה של ניבול הפה שההורים מלמדים את ילדיהם, כשאלה רק מתחילים לדבר, הביטויים המגעילים שהילדים לומדים ליהנות מהם בדיבור ובשמיעה, והרגילים לקבל אותם כחכמה שנונה [...] נראה כאילו רוב המוסדות הדתיים והאזרחיים של הודו הומצאו רק כדי לעורר תשוקות שמלכתחילה היו חזקות במיוחד אצל ההודים. כל הסיפורים חסרי הבושה על האלים שלהם [...] הבניינים הציבוריים והפרטיים המכוסים בציורים ובפסלים של פריצות [...] כל אלה נועדו לגרות את הדמיון הפרוץ של תושבי ארץ טרופית זו (מצוטט אצל גרינשפון 2005, 120).

אין ספק שדבריו של האב דיבואה שיקפו את קו המחשבה ששלט במערב מאות שנים. היום אנחנו יודעים שקו המחשבה הזה מעיד על אי-הבנה של קוד ההתנהגות המיני ההודי הממשי ומייחסים אותו לראייה אירופוצנטרית מובהקת. עם זאת, ראוי לציין שהתפיסות והפרקטיקות שדיבואה מתאר אינן מתיישבות גם עם מושג הצניעות שהתפתח במשך דורות רבים ביהדות והוא מאבני הפינה שלה עד היום. ואמנם, כפי שנראה, היהודים הקוצ'ינים מקיימים דיאלוג מרתק עם מושג זה.

אופן השימוש של הנשים היהודיות ההודיות בסארי הוא דוגמה מובהקת לדיאלוג הזה. היהודים אינם רואה בבטן איבר ארוטי שראוי להסתירו והסארי ההודי המסורתי חושף את הבטן כמעט לחלוטין. הסארי, יריעת בד שאורכה חמישה-שישה מטרים, נכרכת סביב המותניים בקפלים מהודקים ושארית הבד מונפת אל מעבר לכתף. מתחת לסארי נהוג ללבוש תחתונית נסתרת, וחולצה קצרצרה המכונה צ'ולי, המסתיימת מתחת לחזה, משלימה את



2 מתוך אלבום התצלומים "משפחות קוצ'ין בעין המצלמה": קהילת פארור, קבלת הפנים לשליחים מישראל, עזריאל קרליבך ושלמה שמידט

הלבוש. הסארי חושף את הבטן הנשית בכל גיל וכמעט בכל מצב. נשים ממעמד נמוך ונשים שעובדות בשדות אף לובשות אותן לעתים בלי צ'ולי.⁹ לעומת זאת, הנשים היהודיות ההודיות המתועדות בתצלומי האלבום מתייחסות אל הסארי באופן אמביוולנטי. בתמונה 1 נראות כמה בנות משפחה שלבושות סארי. אמנם האישה שיושבת שנייה מימין בשורה הקדמית לובשת דווקא חצאית וחולצה, אך על כתפה האחת מונח אריג, רמז מובהק למראה הסארי. אף על פי שכמה מהנשים היהודיות בחרו להצטלם בלבוש ההודי המסורתי, כולן מקפידות הקפדה יתרה להסתיר את בטנן והצ'ולי שלהן ארוכה במיוחד.¹⁰

9 בעבר, בהשפעת שלטון המוגולים המוסלמים בהודו, אפיינה הסתרת הגוף הנשי את המעמד הגבוה, אבל היום נפוץ בקרב בני המעמד הגבוה קוד לבוש חושפני דווקא, שנחשב מערבי ומתקדם.

10 יש לציין שבמוזיאון יהדות קוצ'ין בנבטים, שמתמקד בלבוש ההודי, הסארי אינו מוצג כלל כלבוש מקובל בקרב נשים יהודיות. דומה שהמוזיאון מבקש להצניע את ההשפעה ההודית על יהודי קראלה. המנהג לחלוץ נעליים בכניסה לבית הכנסת הפארדיסי (ראו להלן הערה 12) למשל, מיוחס לרצון לשמור על



3 מתוך אלבום התצלומים "משפחות קוצ'ין בעין המצלמה": חברים מהעיר ארנקולם, 1954



4 מתוך אלבום התצלומים "משפחות קוצ'ין בעין המצלמה": משפחת קדאוויל מהכפר צ'אנוגלום, 1949

הלבוש ההודי הגברי בתצלומים מתאפיין אף הוא בדיאלקטיקה דומה. הדוטי אינו אלא בד שכרוך על אזור החלציים ומשאיר את מרבית הירך חשופה. שימו לב לגבר היחף הלבוש דוטי לבן בלבד בצד שמאל של תמונה 2: ראשו מגולח ומראהו כשל סאדהו (מתרגל רוחני), מראה נפוץ מאוד בהודו. קשה להעלות על הדעת גבר מבוגר בעל נוכחות גופנית חשופה כל כך עומד בשורה הראשונה בתצלום רשמי אחר של קהילה יהודית כלשהי ברחבי העולם. ואכן נראה שלבוש הודי נפוץ זה נתפס בלתי הולם בקרב היהודים ההודים: אין פלא שהוא היחיד הלבוש כך בכל אלבום התמונות.¹¹ חשוב לציין גם כי הגברים אינם חובשים כיפה ואילו הנשים הנשואות אינן עוטות כיסוי ראש — לא מטפחת כמנהג יהדות ספרד ולא פאה נוכרית כמנהג יהדות אשכנז.

אריחי החרסינה המפורסמים ולא להשפעת המרחב המקודש בהודו (כידוע, הן ההינדים והן המוסלמים מחייבים את המאמינים לחלוץ נעליים בכניסה למתחם המקודש).

11 ואמנם, על פי דברי עורך האלבום נחמיה שחף, קרוב לוודאי שגבר זה איננו יהודי כלל אלא שכן הודי ש"התגנב" לתמונה.

בפתח האלבוש נכתב כי "לבושם של המבוגרים, לבוש מסורתי לשבת, מעיד על חשיבות מעמד הצילום בעיני הקהילה". אך מהו אותו לבוש מסורתי מכובד לשבת? ובעיני מי הוא נתפס כמכובד? בתצלומים רבים באלבוש אנחנו רואים גברים רבים לבושים בלונגי, מעין חצאית ארוכה — למשל בתמונה 3. אך אם נביט בכנות ובתשומת לב בתמונה 4, למשל, נגלה מן הסתם שבתודעתנו האירופוצנטרית, רק חליפה מלאה מזוהה עם כבוד ועם גבריות. מנקודת המבט המערבית שלנו, הבחורים הצעירים העומדים בשורה האחרונה לבושים בחליפות ועניבות נראים מכובדים וגבריים הרבה יותר מן הדמות הנשית המבוגרת שיושבת בקדמת התמונה. אילו הסתכלנו בכל אחד מהם בנפרד היינו מתייגים את האחד כאיש עסקים ואת האחרת כקבצנית לובשת סמרטוטים. למעשה, העין המערבית שלנו אינה בטוחה אם אותה דמות בקדמת התמונה היא גבר או אישה. הדיאלוג הזהיר עם קוד הלבוש המערבי — אימוץ חלקה העליון של החליפה הגברית מצד אחד, ובחירה בבגד המסורתי מצד אחר — גורם לנו לראות בה בת כלאיים, לקטנית של בגדים שבגדיה מעידים על עונייה ועל אי־בהירותה המגדרית.¹²

התצלומים באלבוש, למרות הרפרזנטטיביות המודעת הגלומה בהם, מסגירים אפוא שלושה רכיבים אינהרנטיים של יהודי קוצ'ין העומדים בסתירה לדגם הישראלי: אי־התאמה באשר להגדרה של לבוש צנוע, המשקף לכאורה מיניות מוסרית ונכונה; אי־כידול מגדרי, שבא לידי ביטוי בלבוש (שמלה או סוג של חצאית גם לגברים); וכהות גופנית לעומת בהירות. ההתנגשות הכואבת בין העולים לבין המרחב הישראלי הייתה אפוא בלתי נמנעת.

רמז להתנגשות הזאת אפשר למצוא כבר תוך כדי דפדוף ראשון באלבוש, בהבעת הפנים של המצולמים. אף אחד מהם אינו מחייך. אם בישראל, בהשפעת ארצות הברית, מקובל להיענות לציווי המערבי להציג לראווה מראית עין של אושר, כאן הבעות הפנים רציניות וחמורות דווקא. דומה שהמצולמים חששו שמא חיוך וצחוק ישרו קלות ראש, משחקיות ושובבות, ולא יהלמו את חשיבות המעמד ואת המסר שאמור לעבור בתצלום.¹³ בעניין זה נשענו ההודים על מסורת הדיוקן המצויר, האירופי, המציגה את האדם במלוא תפארתו ואינה רואה בחיוך פרט הכרחי ובוודאי אינה נוהגת לייצר חיוך מלאכותי באמצעות אמירת "צ'יז".

12 את היעדרה של הפרדה מגדרית נוקשה בקרב יהודי קוצ'ין ניתן למצוא גם באלמנט פיזי אדריכלי ייחודי בבית הכנסת בנבטים, שהוא העתק של בתי הכנסת שנבנו בקראלה. בבית הכנסת עצמו יש שתי כמות — האחת כחלל התחתון, בעזרת הגברים, והאחרת כחלל העליון, בעזרת הנשים. החזן שעומד בעזרת הנשים מוקף אפוא נשים, אבל מופרד מהן במחיצה. דגם ייחודי זה של בית כנסת אינו קיים בשום קהילה יהודית אחרת בעולם. אלמנט אדריכלי זה מראה שהפרדה מגדרית קיצונית הייתה זרה ליהודי קראלה. עם זאת, חשוב לזכור שקהילת קוצ'ין כללה קהילות משנה שנבדלו על פי צבען. הקהילה הפארדיסית (זו שבית הכנסת שלה שוחזר בנבטים) הייתה הקהילה ה"לבנה". בקרב הקהילה הזו התנהלה פרקטיקת ההפרדה על פי קוד מעמדי אתני מובהק, כלומר לאישה הפארדיסית ה"לבנה" נשמר מקום בבית הכנסת, אך לא לגבר היהודי ה"שחור" (שכניסתו נאסרה).

13 במיוחד בולט הדבר אל מול התצלומים המשפחתיים המופיעים בספר איצ'קדנה שוברת שתיקה (עלון ואהרון 2012). שם תנוחות הגוף חופשיות יותר, המבט אינו חמור סבר.



5 מתוך אלבום התצלומים "משפחות קוצ'ין בעין המצלמה": עולים מקוצ'ין בשער העלייה בחיפה, 1954

בתמונה האחרונה באלבום (תמונה 5) בולט היטב הפער שבין המסורת הזאת לתפיסה המקובלת בישראל. הדמות הנשית הבהירה העומדת מצד שמאל, המשמשת כאן בתפקיד של קולטת עלייה, יודעת היטב מה מצפים ממנה ולכן פניה נמתחות בחיוך. ואולם ניכר כי החיוך שעל פני העולים החדשים מהוסס ומביע את חששם מן הלא נודע. הפנים של בנות קוצ'ין ושל ילדי קוצ'ין מסגירים את רגשותיהם האמיתיים: נדמה שאין הם חשים שעליהם לשמש ניצבים בכרזת פרסומת ציונית; אין הם נראים כמי שהגיעו סוף־סוף לארץ המובטחת; וחיוכם אינו חיוך של גאולה.

"לצלם הודים"

במנוע החיפוש על פי נושאים של אוסף התצלומים הלאומי אין קטגוריה של "אשכנזים"¹⁴. של "הודים" דווקא יש. ביסוד הקטלוג עומדת פרדיגמה המזהה "אשכנזים" עם "ישראלים" ולכן רואה בקטגוריה זו קטגוריה שקופה וכולענית. פרדיגמה זו מסגירה עמדה הגמונית: "נקודה אשכנזית לבנה בחלל, שכביכול אינה מסומנת ואינה מוגזעת, ושממנה נוטים לזהות ולגזור הברל" (יוסף 2010, 45). תוצאת חיפוש הקטגוריה "מרוקאים" מסגירה דפוס זהה: מיד עולות תמונות מן המעברות ומיישובים שונים. קטגוריות החיפוש של ארכיון התצלומים הרשמי של מדינת ישראל הן עדות חיה לשקיפות המומצאת של האשכנזיות בישראל ולזכותה להתמייין על פי מקום מגורים, מקצוע או השתתפות באירוע, ולא על פי מראה ומוצא. זכות זו אינה שמורה למזרחים.

14 גם הקטגוריה המקבילה ל"יהודים הודים" (למשל, "יהודים גרמנים") אינה קיימת.



7-6 צילם: פריץ כהן, לשכת העיתונות הממשלתית.
הבחירות לכנסת הרביעית במסילת ציון, 11.3.1959

בחכתי הווירטואלית עולים תצלומים מן היישובים שאליהם נשלחו עולי הודו, מסילת ציון ונבטים.¹⁵ בקטגוריה "מסילת ציון" עשרה תצלומים. ארבעה מהם הם תצלומים מיום הבחירות, ובשלושה מהם מופיעות נשים (תמונות 6–9). האם זה מקרה בלבד? התמה "הודים בוחרים", כלומר "לומדים דמוקרטיה", החמיאה לפנטזיית ההצלה וההתמערבות המשתקפת בצילום: "באנו הנה להביא את המערב".¹⁶ ככל הנראה, צילום בחירות ביישוב אשכנזי לא נתפס אקזוטי מספיק או מעניין מספיק. שקיפות של קבוצה, היותה מובנת מאליה, מבוססת על זכותה שלא להיות מוגזעת. דווקא תצלומים המתעדים חניכה בדרכי הסדר הסימבולי של הדמוקרטיה מטעימים את האזרחות הפגומה של המצולמים ומסגירים את מעמדם כאזרחים פחותים.¹⁷ אל ההגזעה התלווה גם נישוי. הגוף המייצג את הגוף ההודי הוא גוף ממוגדר. נשים מזרחיות לא יוצגו — ואף היום כמעט אינן מיוצגות — כנשים משכילות, מנהיגות, בעלות אופקים רחבים.¹⁸ ההודים עברו אפוא תהליך של הגזעה ונישוי, והתמונות הללו אינן אלא סימפטום חזותי שלו.¹⁹

אני רוצה לחזור לדבריה של אריאלה אזולאי: "השתררותו של הסטודיו לצילום על פני טריטוריה שלמה מעידה על מעמדה האזרחי הפגום של האוכלוסייה היושבת בה. מעמד פגום זה בא לידי ביטוי באפשרות לצלם בקביעות בתחומי המרחב הפומבי פלסטינים ופלסטיניות בשעות שונות של היום, במצבי חיים שונים, ולא פחות מכך בתחומי מרחבם הפרטי, שהפך אף הוא נגיש למצלמות מזדמנות" (אזולאי 2012, 168). כיוון שישראל היא מדינה אתנר-לאומית שבה ההבחנה בין יהודי ללא יהודי חריפה לאין ערוך מן ההבחנה בין אזרח ללא אזרח (תנו דעתכם על עשרות הקטגוריות המומצאות השמורות לערבים: תושב ארעי, תושב קבע וכו') — כיוון שכך, קו ישר מחבר בין הנגישות למבטה הפולשני של המצלמה ובין הספק ביהדותם של מושאיה.²⁰ בספרי אפשרות שלישיית לשירה (2011) כתבתי על מנגנון הפיכת המזרח התיכון למזרח הרחוק שחלק מן השירה המזרחית משתמשת בו. מדובר במנגנון

15 יוצאי הודו נשלחו גם למושבים יובל, תרום ותעוז.

16 זה המוטו שבחרה דפנה הירש (2014) לצטט בכותרת ספרה. יש לציין שהיהודים ההודים הגיעו ממדינה שניהלה מאבק מופתי, בראשות גנדהי, לשחרור מן השלטון הבריטי, כלומר הם חזו מבשרם דמוקרטיה מהי. הודו קיבלה עצמאות שנה לפני ישראל.

17 דוגמה בולטת לאזרחות הפגומה שלהם היא זכותם החלקית לייצוג תרבותי הולם. על חלוקת המשאבים הלא שוויונית בתרבות ראו את דוח קואליציית "לבי במזרח" משנת 2012 (לבי במזרח 2012).

18 בהקשר זה לא מיותר להזכיר את שושנה שבבו, ז'קלין כהנוב, שרה לוי תנאי, ויקי שירן ורבות אחרות, נשים מזרחיות שהן בבחינת גיבורות תרבות, אך הודרו, נדחקו לשוליים ואף הועלמו במאת השנים האחרונות. לצערי הרב אני סמוכה ובטוחה שרוב הקוראות והקוראים של רשימה זו אינם מכירים את פניהן של נשים אלו, שכן הן נמחקו לחלוטין מעולם הדימויים החזותי שעיצבה הציגונות בקפידה.

19 לחקירה של האופנים שבהם הוגזעו המזרחים בתצלומים שמילאו את האלבומים המסחריים והלאומיים ואת דפי העיתונות בישראל ראו חזן 2009.

20 בהקשר זה לא מיותר לציין כי קבוצה אחרת מיהודי הודו, הקרויה ביתא ישראל, לא הוכרה כלל כקבוצה אתנית יהודית עד שנת 1964, על אף מאבקה החריף, ורבים מחבריה עזבו את ישראל. לא בכדי ניתנה הכרה זו בסופו של דבר על ידי רב ספרדי, הרב עובדיה יוסף.

להרחקה ולהזרה של חומרים פואטיים רגישים הקשורים למזרח התיכון ולערביות, והסתם למזרח הרחוק — לסין וליפן. דווקא הודו קוטלגה בישראל כמזרח קרוב ואף על פי שאין היא מדינה ערבית או אפילו מוסלמית היא "מזרחה" לחלוטין.²¹ אין ספק שפרמטר מכריע במנגנון המזרוח היה צבע עורם הכהה של יוצאי הודו, שהיו הכהים ביותר במרחב הישראלי עד העלייה מאתיופיה.

זהו המקום לסמן שלוש נקודות ציון כרונולוגיות של השקילות הסימבולית בין יהודיות לשחורות כפי שהן משתקפות בצילום מפלסטין/ישראל. ראשית המאה העשרים הייתה נקודת זמן ייחודית: "בשנים שבין שתי המאות יכול היה היהודי הווינאי לראות את עצמו כשחור ויחד עם זאת לא לסבול מרגשי נחיתות בשל כך" — כך כתב סנדר גילמן על פרויד (גילמן 2015, 89). גם בפלסטין ההיסטורית נתפסו היהודים המזרחים (ובייחוד התימנים) כמי שמייצגים בגופם את דמות העברי הקדמון כיוון שצורתם "שמית קלאסית". כלומר הסתכלו בהם במבט אוריינטליסטי מובהק, ועם זה ראו בהם נציגים של עבר אבוד שיש לחזור אליו. תמהיל זה יצר שפע של תצלומים. את נקודת הציון השנייה, השנים שמעליית הנאצים לשלטון עד תום מלחמת העולם השנייה, ברצוני לכנות בשם "שנות ההלם". זיהוי השחורים עם היהודים הגיע לשיאו, הגוף היהודי הושמד בשואה והטראומה המזעזעת אפשרה לו להלבין את עצמו לחלוטין ולהשתלב במערב הלבן: בשל רגשות האשם על ההשמדה, חיסול הגזענות והאנטישמיות כדרך מחשבה לגיטימית וההכאה על חטא, נוצרו תנאים נוחים יחסית להשתלבות חלקה במערב. מתוך כך נוצרה נקודת הציון השלישית, שממנה ואילך הושלכה השחורות על הערבים ועל היהודים-ערבים, כלומר על המזרחים, המכונים גם שחורים.²² עלייתם של ההודים החמיצה אך בפסע גורלי את תקופת החסד, את הרגעים לפני מלחמת העולם השנייה שבהם היו "היהודים השחורים" דמויות עטויות הוד קדומים שבידיהן העבר האבוד.

מיעוט התצלומים של ההודים באוסף התצלומים הלאומי (כעשרים תצלומים של עולי הודו לעומת מאות של תימנים, למשל) מסגיר דבר מה עמוק. עלייתם של יהודי קוצ'ין אינה נחגגת כלל ואינה מסומנת בהיסטוריוגרפיה הציונית. המדינה, שלא שילמה עבור הגעתם ארצה, לא ראתה בהם את "בניה השבים לגבולם". ליהודים כהים הותרה נישואי צרה. תצלומי התימנים והקוצ'ינים כאחד כמו מעניקים צורה לנרטיב: אנו, היהודים האירופים, רשאים להלבין את עצמנו ולהשתלב שילוב מלא במערב, ואילו תפקידם להיות שומרי הגחלת — תזכורת תמידית להישגינו. ואמנם כך כתב גילמן על האדם השחור: "נוכחותו בעולם המודרני משמשת עדות למסע הארוך שעשתה האנושות בדרכה להשיג שליטה על העולם ועל עצמה" (שם, 221). עולי הודו כמו מעידים אפוא על ידה הארוכה של המדינה הציונית. עד להודו הרחוקה הגענו! אולם יש לזכור כי על נישואי זו להיוותר תמיד קטנה ולא מאיימת. משנת 1948

21 באופן דיאלקטי, הודו עצמה (שלא כמו ההודים) נחשבת היום למזרח הרחוק, אך לא רחוק מדי (Parciack, 2008).

22 ראו למשל גאנס 2008 או חבר 2008.



9-8 צילם: פריץ כהן, לשכת העיתונות הממשלתית.
הבחירות לכנסת השלישית במסילת ציון, 26.7.1955

ועד 1954 (שנת עליית הקוצ'ינים) קלטה מדינת ישראל עולים רבים מארצות ערב, וחשש עז מ"הצפה" של יהודים שאינם אירופים שטף את הארץ. אגד התצלומים בנושא "הודיות בוחרות" הוא קפסולה מורכבת של משמעויות. לא מדובר רק בהודיות "פרימיטיביות" שלומדות את רזי הדמוקרטיה. הלימוד המדומיין של התהליך הדמוקרטי מאפשר להלבין את הנשים ולהכניס אותן לתוך הסדר הסימבולי של המדינה הציונית. אפשר לומר שעל האישה ההודית הבוחרת עובר תהליך מורכב המכונה בפי ברונו לאטור "הכלאה וטיהור" (שנהב 2005) — היא "מטוהרת" מסממני השחורות שלה ומחזיקה בהם בעת ובעונה אחת. לאטור סבור שתהליך זה הכרחי לתפיסתה העצמית של המדינה המודרנית. התשוקה הציונית "להפוך למודרנים" היא שמייצרת אפוא תצלומים מסוג זה. ואם תהיתם שמא השתנו פני הדברים משנות החמישים עד ימינו, להלן כמה כותרות עכשוויות מאוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית: "אתיופית לומדת עברית", "אתיופי במטבח המודרני החדש", "אתיופי מול המחשב". האם תצליח אי פעם אחרותו המובנית-חברתית של הגוף הכהה להתמוסס במרחב הרב-תרבותי? ימים יגידו.

ביבליוגרפיה

- אדלשטיין, י', 1958. יהודי קוצ'ין בישראל, דעת, לימודי יהדות ורוח (מקוון).
 אזולאי, אריאלה, 2010. דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום, תל אביב: רסלינג.
 —, 2012. "סטודיו (לצילום) ללא גבולות", חיים דעואל לוסקי (עורך), RealityTrauma וההגיון הפנימי של הצילום, תל אביב: מכון שפילמן לצילום, עמ' 167–177.
 גאנס, הונידה, 2008. "מה צבעו של הערבי? מבט ביקורתי על משחקי צבע", יוסי יונה ויהודה שנהב (עורכים), גזענות בישראל, ירושלים: מכון ון ליר בירושלים, עמ' 76–92.
 גילמן, סנדר ל', 2015. הגוף היהודי ואיברים בולטים אחרים, תל אביב: רסלינג.
 גינצבורג, רותי, 2014. והייתם לנו לעיניים, תל אביב: רסלינג.
 גלזמן, מיכאל, 2007. הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
 גרינשפון יוחנן, 2005. על כוח ואי אלימות: חייו ומשנתו של מהטמה גנדי, תל אביב: משרד הביטחון, האוניברסיטה המשודרת.
 הירש, דפנה, 2014. "באנו הנה להביא את המערב": הנחלת היגיינה ובניית תרבות בחברה היהודית בתקופת המנדט, קריית שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.
 חבר, חנן, 2008. "צבע וגזע בסיפורת הישראלית של 'דור המדינה'", יוסי יונה ויהודה שנהב (עורכים), גזענות בישראל, ירושלים: מכון ון ליר בירושלים, עמ' 119–129.

חזן, נועה, 2009. "ללמוד לראות גזע בעברית", היחידה להיסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים 11: צילום והזירה הפוליטית, ינואר (מקורן).

יוסף, רוז, 2010. לדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

לבי במזרח, 2012. "משאבי התרבות בישראל 2008–2011: קריאה לחלוקת משאבים של משרד התרבות על בסיס עקרונות של שוויון, פלורליזם וצדק חלוקתי", הוגש למשרד התרבות מטעם לבי במזרח, הקואליציה להקצאה שוויונית של משאבי התרבות בישראל.

מולר-לנצט, אביבה, 2010. כסות ומסר: לבושם של יהודים בארצות האסלאם, ירושלים: מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח, יד יצחק בן-צבי והאוניברסיטה העברית בירושלים.

סלע, רונה, 2001. צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים, תל אביב: מוזיאון הרצליה לאמנות והקיבוץ המאוחד.

עלון, קציעה, 2011. אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

—, (ברפוס). "על צילום ואתניות בישראל", נועה חזן וסיוון שטאג (עורכות), אנתולוגיה לתרבות חזותית, הקיבוץ המאוחד.

עלון, קציעה, ורפי אהרון (עורכים), 2012. איצ'קדנה שוברת שתיקה: סיפורים מחיי נשים יוצאות הודו בישראל, תל אביב: בימת קדם.

פרנגדס, עדנה, 2011. יהודים אחרונים בקראלה, בתרגום תלמה אדמון, תל אביב: עם עובד.

קרליבך, עזריאל, 1956. הודו: יומן דרכים, תל אביב: עינות.

שחף, נחמיה (עורך), 2014. אלכום קהילות ומשפחות קוצ'ין בעין המצלמה, חמ"ד: הוצאת המרכז למורשת יהדות קוצ'ין.

שנהב, יהודה, 2005. "על הכלאה וטיהור: אוריינטליזם כשיח בעל שוליים רחבים", תיאוריה וביקורת 26 (אביב), עמ' 5–11.

Maoz, Daria, 2008. "When Images Come True: The Israeli Backpacking Experience in India," in David Dean Shulman and Shalva Weil (eds.), *Karmic Passages: Israeli Scholarship on India*, New Delhi: Oxford University Press, pp. 214–232.

Parciack, Ronie, 2008. "West Asia, South Asia: Travels to the Other Side of the Self," in David Dean Shulman and Shalva Weil (eds.), *Karmic Passages: Israeli Scholarship on India*, New Delhi: Oxford University Press, pp. 191–214.

