

חסד חייתי
על אמנות הסיפור אצל תמרה קוטבסקה
ד"ר יסמין ששון

"וְלִמָּה נִקְרָא שְׁמָה חֲסִידָה? שְׁעוֹשָׁה חֲסִידוֹת עִם חֲבֵרוֹתֶיהָ"

(תלמוד בבלי, מסכת חולין דף סג ע"א)

הדימוי הראשון בסרט התיעודי **האגדה על סיליאן** (תמרה קוטבסקה, 2025) מציג יד אנושית המלטפת ראש של חסידה. צילום יפהפה, חסידה אצילית. כתובית ה"נשיונל ג'אוגרפיק" שמקדימה את השוט הזה רומזת לכאורה כי אנו עתידים לצפות בסרט טבע תיעודי, אך בהמשך נגלה כי החסידה – המבויתת וחיה באינטימיות שלווה עם ניקולה גיבור הסרט – מעוצבת כדמות קולנועית בסרט עלילתי, הנשען על יסודות התסריט. גם כאשר סרטי טבע מציגים קרבה בין אדם לחיה, לרוב מדובר בחיות מחמד או חיות משק. מחווה כה עדינה של אינטימיות וחסד כלפי עוף נודד כחסידה היא מחזה נדיר, אלא אם הסרט עצמו מתפקד כאגדה.

במרכז **האגדה על סיליאן** עומד ניקולה, חקלאי מקדוני פושט רגל הנותר לבדו במשק המשפחתי, לאחר שיקיריו – אשתו, בתו, חתנו ונכדתו – נאלצו להגר לגרמניה כדי לשרוד כלכלית. מפגש מפתיע שלו עם חסידה פצועה משרטט מחדש את מסלול חייו וטווה קשר מיוחד ביניהם, כעין תרופה לשבר והקושי של שניהם. הוויס-אובר בסרט מבליח בין סיקוונסים דוקומנטריים מחייו האישיים של ניקולה ומחיי החקלאים באזור. בנוסף, הוא מגולל אגדה צפון מקדונית עתיקה, הממסגרת את מציאות החיים הקשה בכפר המצולם, בסטוריטלינג בדיוני ואוורירי: מעשייה המספרת על איכר המקלל את בנו הסורר סיליאן, והופך אותו לחסידה. לאחר קושי ונדודים, חוזר סיליאן בדמות החסידה אל הכפר, אלא שבני משפחתו אינם מזהים אותו ולא מודעים לנוכחותו. אגדת הפולקלור מטילה עוגן במציאות התיעודית של הסרט, כאשר שני הנרטיבים – סיפור בתוך סיפור – מתלכדים. זהו מהלך שמתרחש עם ההבנה שגם בנו של ניקולה עזב את הבית, למורת רוחו של אביו, ולא יממש את ציפיותיו להמשיך את דרכו החקלאית.

בדומה למקומות רבים באירופה, גם בתרבות המקדונית החסידות תופסות מקום מרכזי בפולקלור ובדימוי המיתולוגי, וצפון מקדוניה היא אחת המדינות שבהן מצויה אוכלוסיית חסידות לבנות גדולה במיוחד. החסידות נחשבות לא רק למבשרות מזל וילודה, אלא גם קשורות באופן הדוק למחזור החיים החקלאי ולעבודת האדמה. מעמדה הסימבולי של החסידה הפך אותה לדימוי קולנועי אהוב. מפגשים קודמים עם חסידות על המסך הופיעו בקולנוע לילדים ובסרטי טבע; באנימציה **מדמבו** (בן שרפסטיין, 1941) שבה הופיע מיתוס החסידה כמביאת ילדים לעולם, דרך **חסידודס** (ניקולס סטולר, דאג סוויטלנד, 2016) שנגע בסוגיות מודרניות באותו מיתוס, ועד **לעוף על אפריקה** (טובי גנקל, רזה ממרי, 2017) שהציג נדידת חסידות והפליא לדייק בצורת התקשורת שלהן המבוססת על נקישות במקור. סרטים אלה הציעו בעיקר חוויות קולנועיות לילדים ולילדות, ואילו הקולנוע התיעודי הציע בין היתר את **ציפורים נודדות** (ז'אק קלוזו, מישל דבאט, ז'אק פרין 2001) שנראה כסרט טבע מרהיב – אך נעדר פן עלילתי-סרטיאני – אותו פן שקוטבסקה מצליחה להכניס אל הצילום התיעודי בסרטה.

בממאר "קרתגו" הפילוסוף זהר כוכבי מתאר את הקשר עם חתולו הזקן לאחר שהלך לעולמו. הליטוף, המחווה בין שני "אורגניזמים ממינים שונים"¹ מובילים אותי לכנות גם את הקשר המיוחד הנטווה בין ניקולה לחסידה כחמלה וכחסד, ומכאן לדון בקולנוע הסיפורי של תמרה קוטבסקה, היוצרת הצפון מקדונית. מהפריים הראשון **בהאגדה על סיליאן** מציעה לנו קוטבסקה זווית ייחודית; שזירה של חומרי גלם תיעודיים אל נרטיב תסריטאי עלילתי, השואבת את הצופה ומכניסה אותו אל מערכת היחסים בין איש לחסידה. במאמר אתאר כיצד היא מצליחה לפצח את הסיפור הקולנועי הנע בין תיעודי לעלילתי ויוצרת אגדה קולנועית משל עצמה.

הבחירה לציין את המילה "אגדה" בשם הסרט היא ייחודית, ומזכירה יצירה תיעודית ישראלית הצעירה ממנה כמעט בעשרים שנה, בבימוי דוד אופק: **האגדה על ניקולאי וחוק השבות** (2008). הכותרת כמו גם המצלול הדומה בין שמות הגיבורים – ניקולה וניקולאי – מחבר בחוטי דמיון בין שתי יצירות המאתגרות בהיבירדיות שלהן את התפיסה השמרנית של יצירה דוקומנטרית. עידו לויט היטיב לנסח את האבולוציה של טשטוש הגבולות הסוגתי:

"בעוד הקולנוע הבדיוני הפוסט־מודרני, שחומר הגלם שלו הוא הבדיון, עושה מאמצים להציג את מה שנתפס על המסך כמימזיס או כ'טקסט' על ידי פירוק מתמיד שלו, ועל ידי כך מבקש לערבל ולאתגר את הגדרת מושג המציאות, הרי הקולנוע התיעודי הפוסט־מודרני, שחומר הגלם שלו הוא המציאות, שואף על פי רוב להציג את המציאות על התפר עם הבדיוני"².

הקולנוע התיעודי מצוי בחיפוש מתמיד אחר אופני סיפור חדשים. תהליך החיפוש הזה הביא יוצרי קולנוע תיעודי, שראו בקול המספר גישה "סמכותנית", וביקשו לייצר קירבה בין מושא הסרט לקהל, להשתמש בדיאלוג ישיר של הדמויות עם המצלמה. כך, הדמות משתפת בסיפורה ובכאבה בלי תיווך של קול המספר ('ראשים מדברים')³. קוטבסקה אוהבת לשבור את המבנה התיעודי הקלאסי, לדידה, צורת סיפור קונבנציונלית תיעודית אינה מספקת את הקהל הצעיר שבקיא במדיה חברתית, ומאבד עניין בקולנוע תיעודי⁴.

במונחי תסריט, גם השימוש בקול המספר, וגם דיאלוג של דמות מול מצלמה הינם חריגה ממטרת היסוד של התסריט – "להראות את" במקום "לספר על". שאיפתה של קוטבסקה היא קולנוע תיעודי שצורתו מדמה סרט עלילתי. במובן זה, סרטיה אכן מייצרים מבנה תסריטאי עלילתי קלאסי: דמות שמאורע מחולל משנה את חייה, נדרשת לפעול מול קונפליקט, דרך נקודות מפנה, ועד למימוש רצון הדמות או הצורך הפנימי שלה. באופן שבו מסופר הסיפור, המסר הביקורתי מובא לידי ביטוי בלי "ראשים מדברים", ומעורר הזדהות עם הדמויות והעלילה.

1 "ליטפתי אותו והסתכלתי עליו, נהגתי לומר לעצמי: אתה ביחסים עם צורת חיים אחרת [...] יש ביננו קרבה, חום, הבנה, אי־הבנה וגם ריבים. אנחנו נותנים זה לזה מקום, אבל גם יודעים לקצר זה את זה. זאת כל זה אנחנו עושים וחווים על אף שאנחנו אורגניזמים ממינים שונים" (זהר כוכבי, *קרתגו* [תל אביב: עולם חדש, 2021], עמ' 12)

2 עידו לויט, "התיעוד כאגדה", *תקריב* 2 (2015).

3 בכר חוקרת סוגיות של כאב בקולנוע דוקומנטרי שנוצר על ידי יוצרים המזדהים כישראלים מזרחים, ופולסטינים, ומתייחסת לקולנוע בשנות האלפיים: Shirly Bahar, *Documentary Cinema in Israel-Palestine: Performance, the Body, the Home*. (London: I.B. Tauris, 2021), p. 21

4 ראו ריאיון עם קוטבסקה: Emmerzael, Hugo and Sonya Vseliubskia. *The Wounded Bird*. Documentary Magazine, International Documentary Association. December 4th, 2025

כבר בסרטה הדוקומנטרי **ארץ הדבש** (בימוי במשותף ליובומיר סטפנוב, 2019) טוותה בתבונה את סיפור המסגרת סביב הקשר בין אדם לחיה ומארג היחסים החקלאיים-כלכליים ביניהם. במרכז הסרט עמד הקונפליקט בין עיסוקה של גיבורת הסרט, הטידזה, בדבוראות מסורתית של דבורי בר, לבין רדיית הדבש הדורסנית שנעשית בידי משפחה צוענית העוברת לגור בקרבתה. הרדייה החמדנית של המשפחה לא התחשבה בתהליכים הביודינמיים של הטבע. כתוצאה מכך, היא גרמה לחיסול הדבורים של הטידזה, שפרנסתה היחידה הייתה תלויה בהן. הסטוריטלינג הרגיש של היצירה הדוקומנטרית היה ייחודי ומשך הרבה התייחסות לכשעצמו. מבקר הקולנוע ריצ'רד ברודי כתב **ארץ הדבש** ניחן ברבות מן המעלות של סרט עלילתי דרמטי משובח: "המבנה הנרטיבי שלו מציג מתחים ועימותים יוצאי דופן בבהירות ובקוהרנטיות שכל תסריטאי היה יכול לחלום עליו".⁵ חוקרת הקולנוע דינה יורדנובה טענה כי האלגוריה הסביבתית של הסרט מעוצבת בקפידה רבה עד כדי כך שהיא מסתכנת בהפיכתה למשל מוסרי מובנה ומתוכנן, יותר מאשר לתצפית תיעודית על המציאות.⁶ בביקורתה היא אף מיקמה למעשה את **ארץ הדבש** במורשת הקולנועית של רוברט פלאהרטי, לצד סרטים תיעודיים המעצבים את המציאות בתסריט ובימוי, ולאזן דווקא שואבים את כוחם מתצפית "טהורה" בה.⁷

גם אם המוטיבים התוכניים דומים בין שני הסרטים; ההתמקדות בקשר בין גיבוריה לעולם החי, ותסריט שנראה עלילתי, הרי שישנו הבדל משמעותי בין שניהם: בעוד **האגדה על סיליאן** היא קולנוע היברידי, שהאגדה העלילתית שבו שזורה באמנות רבה בפיסות תיעודיות, **ארץ הדבש** הוא דוקומנטרי אמנותי ללא שימוש בוויס-אובר, מבוסס רובו ככולו על חומרי היוסיום הקשה אך המלא ביופי נשגב, של הטידזה הכוורנית. הטידזה היא גיבורה עמלה, במסע הישרדות המבוסס על כלכלת הדבש שהיא מפקה מדבורי הבר, ובטיפול באימה החולה והקשישה. יחד עם זאת החמלה והחסד שלה שמורים גם לעולם בעלי החיים. בסצנות רבות היא נראית משוחחת עם חיות משק, ואף מלטפת בחמלה חתול באופן שנראה במיונסצנה שלו דומה להפליא לליטוף בין ניקולה לחסידה.

הבמאי ורנר הרצוג, שקוטבסקה מציינת אותו כמקור להשראה, עוסק רבות גם הוא בקשר בין אדם לחיה. בגיליון 27 של "תקריב" שהוקדש להרצוג, כתב מבקר הקולנוע גדי רימר כי לרוב החיות של הרצוג לא רק מושוות לדמויות האנושיות שפוגשות בהן או מטילות עליהן צל של סמליות, אלא מוצגות עימן באותו השוט (לרוב מוחזקות בזרועותיהם של בני האדם).⁸ בנוסף, השפעתו של הרצוג כמי שטוען שאינו מפריד בטהרנות בין הז'אנרים ומשתמש באותן מתודות ופרקטיקות לבימוי סרטים תיעודיים ועלילתיים כאחד, מהדהדת גם בעבודתה של קוטבסקה, המייחסת חשיבות רבה למארג העלילתי המניע את הסרט. לדבריה בתהליך היצירה שלה היא נוקטת גישה מסורתית בצילום וצפייה טהורה בטבע, ואוספת כמה שיותר חומרי גלם על מנת שיוכלו בהמשך לתמוך במבנה הדרמטי של הסיפור.⁹

ההבדל העיקרי בין שני סרטיה של קוטבסקה טמון בחדש שבין האיש לחסידה, שחווים את המציאות הכלכלית בצפון מקדוניה ביחד. **בארץ הדבש** הדבורים הן עזר כנגדה של הגיבורה, אך הן אינן דמות מובחנת בסרט. אף שהיא מתייחסת אליהן בכבוד כשהיא רודה מהדבש ומקפידה להשאיר "חצי לי חצי לדבורים",

⁵ Richard Brody, "Honeyland, Reviewed: A Gripping, Frustrating Documentary About a Beekeeper's Fragile Isolation," *The New Yorker Review*, (August 1st., 2019)

⁶ Dina Iordanova, "Underdevelopment, Coated in Honey," *Docalogue* (June 2020)

⁷ ביל ניקולס, "כיצד להגדיר קולנוע תיעודי?", בתוך: אמת או חובה: מבחר מאמרים על קולנוע תיעודי, עורכים: אוהד לנדסמן ולייב מלמד (תל אביב: עם עובד, 2021), עמ' 46-47.

⁸ גדי רימר, "'החיה שבאדם': על הופעות בעלי חיים בקולנוע של ורנר הרצוג", *תקריב* 27 (2024).

⁹ Emmerzael, Hugo and Sonya Vseliubska. *The Wounded Bird*

הן נותרות אמצעי ייצור עבודה, ומטפורה של צדק סביבתי עבור הסרט. **בהאגדה על סיליאן** לעומת זאת, מתרחשים שני דברים יוצאי דופן: הראשון, החסידה היא דמות בפני עצמה, והשני, במהלך הצפייה מתחזקת התחושה כי איננו צופים בסרט תיעודי אלא בעלילה בדיונית קולנועית. זהו תעלול נרטיבי מתוחכם. בעוד שבסרטי בעלי חיים אנו נוטים להשליך על החיה תכונות ורגשות אנושיים, **בהאגדה על סיליאן** מתרחש מהלך כפול: החסידה טעונה מראש במשמעות אנושית דרך סיפור המיתוס על ילד שקולל והפך לחסידה. בנוסף, אגדה זו השזורה בסיפור הדוקומנטרי של החקלאי ניקולה מהדהדת גם דרך דמות בנו הנעדר במציאות. כך נוצרת בתודעת הצופה חפיפה בין שלוש ישויות נפרדות – סיליאן הבן האגדי, הבן האנושי הנעדר של ניקולה, והציפור (החסידה) עצמה – אף שברור שאין ביניהן זהות ממשית.

התאורטיקן כריסטיאן מץ טען שהדימוי הקולנועי אינו פועל רק ברמה המימטית או התיעודית, אלא כצומת שבו מתכנסות משמעויות שונות ולעיתים אף סותרות. באמצעות מנגנונים הקרובים למה שפרויד כינה "עיבוי" (condensation), אובייקט אחד על המסך עשוי לשאת בעת ובעונה אחת מטענים היסטוריים, תרבותיים ורגשיים שונים. החסידה בסרט הופכת אפוא לדימוי מעובה, שבו מציאות, מיתוס, זיכרון ואובדן נשזרים זה בזה, ומעניקים לדמותה עומק סימבולי החורג בהרבה מנוכחותה כבעל חיים ממשי.¹⁰ בבחירה ליצוק את האגדה למבנה של תסריט, נוקטת קוטבסקה בטקטיקות תסריטאיות נפוצות, שבהן: עקרון האדפטציה החופשית, כפי שהציע אברהם הפנר בספרו **סינימה נייר**: "מעשה עיבוד בסרטים הוא מעשה פירטי נפלא. הנאמנות לעולם איננה אחורה אל המקור; היא תמיד קדימה אל היצירה שבה אנו עוסקים. [...] יצירתו, החלום שחלם, אינה אלא טרמפולינה, מקפצה לספר סיפור חדש-בעתיד".¹¹ אגדת הפולקלור המקדונית מקפצה את התיעוד הפוליטי והמקומי אצל קוטבסקה לסיפור שזור היטב המתעתע בקונבנציות של הז'אנר. באופן דומה, גם התסריטאי הידוע בלייק סניידר, בספרו **הצילו את החתול!**, מציע את התפיסה החתרנית שבה ניתן לקטלג כל סרט לאחד מעשר קטגוריות נרטיביות (בהן למשל "מפלצת בבית", "חברים בלב ובנפש", "טקס מעבר"). הקטגוריות של סניידר הן מבניות יותר מאשר תמטיות, כלומר מתייחסות לאופן שבו הסיפור בנוי ופועל, ולא לנושא שבו הוא עוסק. לכן, ז'אנרים קולנועיים שונים יכולים כולם להשתייך לאותה קטגוריה אצל סניידר, אם הם נשענים על אותו מנגנון סיפורי בסיסי. זוהי אומנם יומרה אוניברסלית המתארת בעיקר את הדרמטורגיה של הקולנוע המסחרי האמריקאי הקלאסי, אולם תפיסה זאת נועדה, להבין שכתובת תסריט פועלת בחוקי תחביר המאתגרים את גבולות הז'אנר לטובת יצירה מקורית.¹² במובן הזה, קוטבסקה, היוצרת התיעודית, היא תסריטאית מפוכחת המודעת לאפשרויות התסריטאיות הנעוצות בהישענות על מבנה האגדה הקיים, על מנת לספר סיפור חדש.

נטיעת האגדה בקרקע המציאות הפוליטית

צפון מקדוניה היא מדינה צעירה בבלקן, שקיבלה את עצמאותה ב־1991 לאחר התפרקות יוגוסלביה (שמה שונה ממקדוניה לצפון מקדוניה בשל סכסוך על שימוש בשם דומה לחבל ארץ ביוון). מחקר של קרן המטבע הבינלאומית (IMF), שפורסם ב־2025, מצביע על אחוז הגירה שלילי גבוה, בעיקר של הגירת צעירים אל מערב אירופה בנסיבות כלכליות. המחקר מזהיר שהתופעה פוגעת בצמיחה הכלכלית, בפריון העבודה וביכולת

¹⁰ Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press, 1982)

¹¹ אברהם הפנר, **סינימה נייר**, עיבודים מספרות לקולנוע (תל אביב: הוצאת דיונון, אוניברסיטת תל אביב, 1999), עמ' 66–65.

¹² בלייק סניידר, **הצילו את החתול! טקסט מכון לתסריטאים, לכותבים, לאנשים קולנוע**, מאנגלית: יואב כ"ץ (רמת השרון: הוצאת אסיה, 2020 [2005]).

המדינה למשוך השקעות, ויוצרת מעגל שבו חולשה כלכלית מעודדת הגירה, וההגירה מחלישה עוד יותר את הכלכלה.¹³

התיעוד של קוטבסקה מנכיח את המציאות הזאת בסצנות המשקפות את המחיר הנמוך שמוצע לחקלאים עבור תוצרתם, ואת הקושי העצום שהם חווים במכירת התבואות שלהם. קוטבסקה מרבה להפגין בסרטיה חיבור בין אנשים לחיות ככלי לדיון פוליטי. כתיבת הסיפור מאפשרת למציאות הכלכלית לזלוג לעולמן המואנש של החסידות. הרגולציה הממשלתית במדינה שנשענה בעבר על ענף החקלאות המקומית מתעמרת באיכרים המשוועים לפרנסה. זהו סבל המשותף לאדם ולחיה כתוצאה מניהול בעייתי של המדינה: החקלאים עוזבים ואינם מקבלים תמריצים כלכליים לעבד את האדמה. החסידות, כמוהם, נשארות בלי מזון.

העמדת המיתוס כסיפור המסגרת מונעת על ידי ביקורת פוליטית וחברתית. זו באה לידי ביטוי בסיקוונס המציג את שוק האיכרים הכושל וייאושם הנחוה לכאורה, גם דרך עיני החסידות: מה שמתחיל כמפגש משמח בין חקלאים המשנעים את התוצרת לנקודת מכירה מרכזית הופך לתסכול כשהם מגלים שאין לה מספיק ביקוש. המחירים המשקפים את עלות הייצור המקומית שלהם לא עומדים בתחרות עם יצרנים גדולים או תוצרת מיובאת ומכופפת אותם למחירי רצפה הפסדיים. ניקולה ומשפחתו חוזרים מהשוק הביתה עם טונות תפוחי אדמה שלא נקנו.

בסצנות הבאות מובאים קטעי ארכיון טלוויזיוניים של מאבק חקלאים, בהפגנות המחאה שבהן הם השמידו יכול חקלאי מעשה ידיהם. בעוד חדשות הטלוויזיה מסקרות את המאבק ואת זעמם של החקלאים, הקסם הקולנועי של קוטבסקה מגיע במלוא תפארתו: חסידות נוקשות במקורן, ונדמות כמצטרפות למחאת החקלאים. ממש באותו הפריים נראות ונשמעות החסידות, ותחתן הכיתוב בתרגום כזועקות בעצמן: "צדק לחקלאים!"

המונטז' הקולנועי, הופך את החסידות לדמויות ממש בעלילה, ולא רק אמצעי לקידומה. החסידות פורשות כנפיים ממגבלות הז'אנר, ומצטרפות למאבק שבלי ספק שייך גם להן: סצנה שבה החסידות מחפשות מזון במזבלה של תבואות שנרקבו, מביאה את הסרט לשיא של ייאוש פוליטי וחברתי. קוטבסקה מפנה את תשומת הלב לאופן שבו חסידות משוחחות אחת עם השנייה בנקישות מקור. החסידות בסרט מקבלות ממד תבוני עד כדי אנימיזם שמניח את שפת האורגניזם החייתי כשפה אנושית, כשהן חולקות מצב רגשי ותודעה פוליטית עם האיכרים.

ענת פיק מבקרת את ההרגל להאניש ייצוגי חיות – כלומר הדחף להשליך תכונת אופי או רגש אנושיים על בעלי חיים, כיוון שהוא מטשטש לדבריה את האחרות והייחודיות של בעל החיים הלא-אנושי, ומייצר הזרה בייצוג התרבותי שלהם.¹⁴ נדמה כי אצל קוטבסקה מתקיים אנימיזם אלגורי מיתי, אך החיה, החסידה, נשארת עצמה במפגש עם בן אנוש למרות הפרשנות האנתרופומורפית הנלווית ליכולתה לייצר חברות וקשרים רגשיים עם ניקולה. מהלך מעניין נוסף מתפתח לאורך הסרט כאשר נדמה כי ניקולה בעצמו נעשה דומה לחסידה: הוא צד עבורה צפרדעים בידים, כמעשה חייתי, ולקראת סוף הסרט הוא אף צוחק

¹³ Stephen Ayerst and Simona Kovachevska Stefanova, "Population Dynamics, Labor Market Integration, and Migration, Republic of North Macedonia", [International Monetary Fund \(Selected Issues Paper, May 21, 2025\)](#)

¹⁴ ענת פיק, "משפילים מבט: המציאות והסבל בזעיר אנפין בסרטי הארבה של חן שינברג" **תיאוריה וביקורת** 51 (חורף 2019): 143–156; 150.

באופן שמזכיר את נקישות החסידה. כלומר תהליך ההידמות, ההשלכה וטשטוש הגבולות בין החיה לאדם, נראה הדדי.

מלבד המטפורה המתבקשת בין ההגירה הכלכלית של בני משפחתו של ניקולה, לנדידת החסידות המחפשות כמותם, ביטחון קיומי ומזון, היוצרת, מבקשת להזכיר שהעזיבה מסמנת מראש את הרצון לחזור הביתה. נדידת החסידות מאופיינת ייחודית בטבע בחזרתן המדויקת לאותו הקן, לאותו הבית. במובן זה, חסידה היא סמל עבור מי שנאלץ לנדוד ושואף לחזור לבית שעזב. עבור בתו וחתנו של ניקולה, כרבים ממהגרי העבודה הנאלצים לעזוב במחשבה עתידית של שיבה והתבססות מחוזקת במדינת המוצא, רצונם הבסיסי מתלכד עם ריטואל השיבה של החסידות. ההגירה עבורם אינה מימוש חלום קפיטליסטי, אלא האפשרות להרוויח מספיק בגרמניה על מנת לחזור ולהחיות את החלום החקלאי. החזרה הביתה טמונה ביציאה למסע.

למרות חלום ההתבססות הכלכלית, די מהר מתברר כי בתו וחתנו של ניקולה, לא מצליחים להתפרנס כראוי בגרמניה. הפרופיל הסוציולוגי המאפיין בדרך כלל הגירת עבודה של אנשים נטולי השכלה למדינות מפותחות נכון גם במקרה שלהם. בהיעדר שפה, כלים וחוסן חברתי הם נאלצים לקרוא לסבתא – אשתו של ניקולה – שתגיע לסייע. עלויות המסגרת החינוכית לפעוטה גבוהות, וסבתא תחסוך בהן אם תבוא. כעת, כשהמשק שלו פושט רגל וניקולה נשאר מאחור, הבית ריק, בלי הדור הבא, בלי אשתו, בלי חקלאות – הכול אפוף אכזבה ואובדן. נקודת מפנה דרמטית מתרחשת בדיוק באמצע הסרט, כשחסידה בודדה חוזרת למגרש משחקים עזוב בכפר. הפריים לוכד את החסידה לצד נדנדה ישנה, המצביעה על העיזבון וההיעדר.

בשאלתו "מדוע להתבונן בבעלי חיים?" ג'ון ברג'ר טוען שההתבוננות מוצדקת, כשהיא נעשית באופן בלתי אמצעי. הוא מבחין במעגלים של נוכחות בעלי חיים לצד אנשים: החל מהמעגל הרחוק של חיות וציפורים נודדות, דרך חיות משק, ועד חיות מחמד.¹⁵ נראה שבסרט, החסידה עוברת דרך כל המעגלים: מהקינן המרוחק, דרך הקרבה היחסית כציפור הקובעת את קינה לצד בית המשפחה, עבור בביות שלה בעקבות פציעתה, ועד להפיכתה חיית מחמד ובת'בית. התיעוד הקולנועי של הרדיוס המצטמצם בין החסידה לאדם התאפשר בזכות התבוננות סבלנית של צוות הצילום, שעקב אחר שיבת החסידות שנה אחר שנה לאותם קינים, וקלט את תגובתו של ניקולה לחסידה הפצועה.¹⁶ הקרבה הכפולה הזו של ניקולה לחסידה ושל צוות הצילום לשניהם היאהיא שאיפשרה את הקלוז'אפים המביטים לעיני החסידה והופכים אותה ממטפורה לדמות בפני עצמה. כעת, כשהיא משוטטת במגרש המשחקים, כמחפשת את מקומה מחדש, האם החסידה היא סיליאן הבן שעזב וחזר?

האגדה כתחבולה נרטיבית של חסד ותיקון המציאות

עלילת הסרט בנויה כרונולוגית בסדר מתפתח של אירועים. הם נבנים בתודעת הצופה כהצטברות של מידע על המרקם המקומי, הדמויות והרקע החברתי פוליטי שלהם. החסידות בסרט שבות מהנדודים אל בצורת, שממה ודממה. ניקולה וחברו, שני גברים מבוגרים, נשארו לבדם בלי אפשרות לעבד את אדמתם ובלי המשפחה. הם נוהגים בטרקטור במזבלה, משוחחים ביניהם בנוסטלגיה על העבר שהיה עשיר במזון לחסידות – "אנחנו שתלנו והן אכלו [...]" אבל תראה מה הן אוכלות עכשיו – בעוד המצלמה מתמקדת בחסידות אוכלות פסולת, ולאחר מכן בשני הגברים קוברים בעצב חסידה מתה, כעושים עמה חסד אחרון.

¹⁵ John Berger, "Why Look at Animals?", in *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980)
¹⁶ Emmerzael, Hugo and Sonya Vseliubska. [The Wounded Bird](#)

בשדות החקלאיים שהפכו לעיי חורבות של ריקבון ופסולת. ניקולה מזהה לפתע חסידה פצועה. זוהי פגישתם הראשונה שמובילה אותו אט אט לפרוש חסות על החסידה בלא שיקולים רציונליים – מעין קול פנימי של חסד המוביל את העלילה. כעת שתי הדמויות הבודדות נותרו לבדן, אך הן ביחד, כפי שברגיר תיאר זאת:

"With their parallel lives, animals offer man a companionship which is different from any offered by human exchange. Different because it is a companionship offered to the loneliness of man as a species."¹⁷

ההגירה של אהוביו של ניקולה מערערת מושגים של בית ומשפחה, והנרטיב האגדתי של הבמאית דוחף ליצירת אלטרנטיבה – בניית אינטימיות משפחתית בין ניקולה לחסידה באמצעות חסד טהור. היא אוכלת מזון שהוא צד עבודה, נוסעת לצידו במושב הקדמי של המכונית, ונוכחת לצידו במטבח בזמן שהוא שותה את קפה הבוקר שלו. שיאה של הקירבה ביניהם באה לידי ביטוי בסיקוונס שבו ניקולה יוצא לאסוף את החסידה שנקלעה בחוץ לגשם זלעפות. בסצנה מלאת רגישות, ניקולה מנגב את החסידה הנוטפת, ובאותה מגבת מנגב גם את ראשו הרטוב. הוא עוטף אותה בבד, והשניים נרדמים זו בזרועות זה, באינטימיות המדמה אב ובנו הפעוט. בערב השנה החדשה, כאשר ניקולה וחברו חוגגים בבדידותם, ניקולה מחבק את החסידה בזרועותיו. ברקע, הקריין מביא את האגדה לסופה: האב אינו יודע שהחסידה היא בנו, אך הוא מאמץ אותה בכל זאת, ומציע לה לעבוד איתו את האדמה, לחיות יחד.

מיתוס הבן השב הוא אלמנט ספרותי אוניברסלי: המפגש המיוחד בין האב לחסידה, מזכירה גם את משל "הבן האובד" מהברית החדשה, שעליו ביססה לאה גולדברג את המחזור הלירי "משירי הבן האובד". במקור הנוצרי הדגש הינו על החזרה, החסד והפיוס, ואילו הדגש של גולדברג הינו על תחושת הניכור שממשיכה להדהד גם בשיבה הביתה.¹⁸ סצנת השיבה מזכירה גם את שובו של נילס לביתו **במסע הפלאים של נילס הולגרסון**.¹⁹ במרכז הספר וסדרת האנימציה הפופולרית, נילס, ילד שהתעלל בחיות המשק, נענש בכישוף על ידי גמד וחסידה, והופך לילד פצפון. הוא יוצא לנדוד עם האווזים על גבו של אווז הבית מולי. עם שובו של מולי הביתה, נילס מגלה שהמשק קרס, הכול עזוב. הוריו של נילס מזהים את האווז, ורואים בחזרת העופות אפשרות לחזרתו של בנם עימם. אביו, בחוסר מודעותו לרגשות בעלי החיים, מתכוון לשחוט את האווז לסעודת הודיה. בשיאו של הסיקוונס, מתפרץ נילס שנקשר לאווז ועבר במסע טרנספורמציה מצפונית, ומתנגד לשחיטה. תוך כדי זעקותיו הוא הופך באור נוצץ בחזרה ל"ילד בגודל אמיתי", תגמול קוסמי על הפיכתו ל"ילד טוב" המכבד את עולם החי. בשונה מנילס, חזרתו של סיליאן באגדה המקדונית לא מייצרת טרנספורמציה לבן אנוש, אלא משאירה אותו בדמות חסידה. תחבולת התסריט מותירה את הצופים בשלוות נפש לכך שאין ריטואל החלפה ויזואלי בין שניהם, מאחר שעיקרו הוא החמלה והחסד העוטפים.

לקראת סיום, נראה זוג חסידות על גג הבית, כאלגוריה לבן האובד שחזר והקים משפחה. תחבולה עלילתית וטכניקות עריכה מביאות מזור ופיצוי לתסכול הכפול מעזיבת הבן והבת, כעין הבטחה שזוג החסידות יקימו

¹⁷ Berger, Why Look at Animals?, p. 417

¹⁸ הברית החדשה, הבשורה על פי לוקס טו: 11–32 (משל הבן האובד); לאה גולדברג, "משירי הבן האובד", **לאה גולדברג: כל השירים** (שלושה כרכים), עורך: טוביה ריבנר (הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים 1973), כרך ב, עמ' 66–69.

¹⁹ סלמה לגרלף, **מסע הפלאים של נילס הולגרסון הקטן עם אווזי הבר**, תרגום: ח"ש בן-אברם, מהדורה מחודשת (עם עובד 2006 [1906]). מעניין שבספר המקור, האם היא זאת שמבקשת לשחוט את האווז, ובסדרת האנימציה האב. "אמא, אל נא תעשי כלום לאוז!" (שם, עמ' 479).

שם בית, במקומם. בין היתר העלילה מציעה לנו קריאה מנחמת: אלה אינן חסידות אקראיות שמקננות – החסידה הפצועה של ניקולה היא זו המקימה את ביתה על גג הבית.

בעוד שמיתוסים רבים עוסקים באובדן ענישה והקרבה, ואינם מחויבים ל"סוף טוב", האגדה נוטה בדרך כלל להוביל אל תיקון, השבת הסדר על כנו ופתח לתקווה. **האגדה על סיליאן** מתקיימת במתח שבין שני המודלים הסיפוריים הללו: היא נשענת על מיתוס של אובדן והשתנות, אך מעצבת אותו במסגרת הקרובה למבנה האגדתי. ברוח הגותם של ולדימיר פרופ ומקס לית, ולצד קריאתו הפסיכולוגית של ברונו בטלהיים, ניתן לראות כיצד גם לנוכח אובדן, פרידה ומצוקה, העולם האגדתי מותיר פתח לקשר, חסד ולהתחדשות.²⁰ ייחודו של הסרט הוא בכך שהוא מחיל היגיון אגדתי זה, לא על עולם בדיוני, אלא על חומרי מציאות תיעודיים הנטועים בהקשר חברתי ופוליטי קונקרטי. כך החסידה אינה רק נושא זיכרון של אובדן, אלא גם מאפשרת לדמיין אפשרות של קירבה, תיקון והמשכיות, במציאות שהסרט מציג על כל מורכבותה ושברירותה.

בראיון עימה הסבירה הבמאית כי היא חשה מחויבת לעשיית סרטים שמעוררים גל של שינוי חיובי. "מה בדיוק אני תורמת כיוצרת סרטים כשאני רק מבקרת ולא מציעה שום תקווה?" היא שאלה.²¹ קוטבסקה נאחזה באופטימיות ויצרה סרט תיעודי שמאשרר את אגדת הפולקלור העתיקה. הסטוריטלינג של קוטבסקה לא פתר את המציאות, אבל האגדה העניקה לה מסגרת משמעות ותקווה, ובעצם, טוותה אגדה בפני עצמה.

פילמוגרפיה

ארץ הדבש (*Honeyland*, 2019) בימוי משותף עם ליובומיר סטפנוב (Ljubomir Stefanov)
האגדה על סיליאן (*The Tale of Silyan*, 2025)

²⁰ Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott (Austin: University of Texas Press, 1968); Max Lüthi, *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales* (New York: Frederick Ungar, 1970); Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York: Alfred A. Knopf, 1976)

²¹ Emmerzael, Hugo and Sonya Vseliubska. [The Wounded Bird](#)