

מסע אישי עם תיאטרון-מוזיקה¹

אתי בן־זקן

תיאטרון-מוזיקה ובין-תחומיות

במאמר זה אתאר תשע יצירות מוזיקליות-בימתיות שיצרתי בתור במאית, מעצבת וכותבת-טקסט, ושככמה מהן השתתפתי גם כמבצעת סולנית. שש מתוכן יצרתי לצד שותפי לחיים וליצירה, המלחין איתן שטיינברג, שחיבר את המוזיקה. לרוב, כינינו יצירות אלו בשם "תיאטרון-מוזיקה".

החל מאמצע המאה ה־20, מלחינים שחיפשו חלופה לאופרה המסורתית - מסיבות אמנותיות או פרקטיות - יצרו יצירות מוזיקליות-בימתיות במגוון פורמטים חדשים. למרות השוני הרב בין היצירות האלה - בהיקף, בתזמור, ברבדים הבימתיים והוויזואליים ובעיקר בסוג הדיאלוג בין המוזיקה לטקסט, לבימוי ולעיצוב - יצירות אלו מכונסות לרוב יחד, תחת שמות כלליים כמו "אופרה קאמרית", "מונו־אופרה" (במקרה של זמר יחיד) או "תיאטרון-מוזיקה". המונח האחרון עלול לבלבל: הכוונה למונח האירופי Music-Theater ולא למונח האמריקני הרומה לו, Musical-Theater, המתייחס למחזמר. המוזיקולוג פול גריפית' (Griffiths)² כינה בשם זה יצירות שמפגישות מוזיקה ודרמה בהיקף קאמרי שאינו מצריך עיצוב ותפאורה,³ אבל

1. המאמר מבוסס בחלקו על קטעים מתוך: אתי בן־זקן, תיבת הקולות - מסות של אמנית רבת-תחומית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2019.
2. Paul Griffiths, *Modern Music and After*, New York: Oxford University Press, 1995, p. 176
3. כדוגמה גריפית' מביא את יצירתו של פיטר מקסוול דייויס (Maxwell Davies) *Eight Songs for a Mad King* (1969) לבריתון ואנסמבל. גריפית' רואה גם ביצירות מוקדמות

המונח נעשה מקובל דווקא ליצירות שכוללות היבטים תיאטרליים ואף תפאורה. אם לא די בכלבול, בשני העשורים האחרונים החלו גם באירופה להשתמש בניסוח האמריקני Musical-Theater ולכנות כך יצירות שאינן שייכות לעולם מחזות הזמר אלא למוזיקה אמנותית עכשווית.⁴ ליצירותינו המשותפות, איתן ואני הערפנו את המונח "תיאטרון-מוזיקה", בגלל הדיאלוג הבין-תחומי המשתמע ממנו, כמו שהוא משתמע מהמונחים "תיאטרון-מחול" או "וידאו-ארט", המצביעים על מפגש תחומים שוויוני.

חשוב להדגיש שלא כל יצירת אמנות הכוללת מספר תחומי אמנות היא בהכרח "בין-תחומית". ברוב המקרים תחומי היצירה השונים באים לתאר ולחזק תחום מרכזי אחד. למשל האופרה המסורתית היא מדיום שממזג כמה תחומי אמנות, אך יש בה היררכייה: הפגנת הווירטואוזיות הקולית חשובה יותר מהעיצוב והבימוי, אפילו יותר מהסיפור, והמוסכמה הזאת מאפשרת לדמות שהזמר מגלם "לעצור" לרגע את חייה ולשיר באריכות טקסט שכל אורכו שניים-שלושה משפטים. האופרה "איינשטיין על החוף",⁵ שיצרו רוברט וילסון (Wilson) ופיליפ גלאס (Glass), היא דוגמה מלהיבה למיזוג שוויוני של תחומים: יותר מארבעים שנה אחרי שנוצרה היא עדיין יוצאת דופן בנוף האופראי. המוזיקה שלה איננה מימטית ואילוסטרטיבית לסיפור, ההפקה הקולית וכל שאר תחומי היצירה והביצוע לא הוצבו בסולם היררכי. אלא שיצירה זו נוצרה בהיקף גדול של משתתפים, תאורה ותפאורה, ואילו רוב המלחינים מהמחצית השנייה של המאה ה-20 ואילך יצרו את יצירותיהם הבין-תחומיות בהיקפים קאמריים.⁶

יותר, כמו פיירו הסהרורי של שנברג (1912) ומעשה בחייל של סטרווינסקי (1918) - יצירות תיאטרון-מוזיקה ומציע להתייחס ליצירתו של מונטוורדי *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) כאל "אם קדמונית" של ז'אנר זה מכיוון שהולחנה כסצנה דרמטית לשלושה זמרים ותזמורת.

4. למשל בנוגע ליצירותיו המוזיקליות-בימתיות של המלחין בן זמננו ז'ורז' אפרגיס (Aperghis).

5. Phillip Glass and Robert Wilson, *Einstein on the Beach*, Opera in Four Acts, 1976, Music: Philip Glass, Director: Robert Wilson, Texts: Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs, Choreography: Lucinda Childs

6. עם היצירות החלוציות אפשר למנות את *Theater Piece* (1960) של ג'ון קייג' (Cage), אשר משלבת מוזיקה, מחול, פרפורמנס-קריאה של טקסטים ממקורות שונים, אמנות פלסטית והקרנת שקופיות, והכול בברי-זמניות שוויונית, ללא מהלך דרמטי שיש בו "התחלה", "אמצע" ו"סוף". יצירה בין-תחומית באופן אחר היא *Laborintus II* (1965) שהלחין לוצ'יאנו בריו (Berio): אין בה עיצוב חלל, שחקנים או רקדנים; יש בה שני

במאה ה-20 התמסדו בעולם האמנות המערבי פורמטים בין-תחומיים רבים; מיצג, מיצב, וידיאו-ארט ותיאטרון-מחול הם המוכרים שבהם. במקום היחס ההיררכי והאילוטרטיבי, פורמטים בין-תחומיים אלו מציעים מגוון יחסים חדשים בין הרבדים האמנותיים המרכיבים אותם. יצירות כאלה מזמינות גם את הקהל להתנסות בפעילות בין-תחומית של פירוש ופרשנות: למזג מסרים של סאונד, שפה ודימויים; לחבר הקשרים ואסוציאציות ולהסכים, כמו בקריאת שירה, שלא הכול יהיה נהיר כבר ב"קריאה ראשונה". וכשהצופים מוזמנים להשתתף השתתפות פעילה בפענוח, עולה השאלה העתיקה: עד כמה "קומוניקטיבי" צריך להיות הדיאלוג בין היוצר לקהל? כל תקופה וחידושיה מעלים שאלה זו מחדש. גם כשיוצרי המוזיקה הכנסייתית בתחילת ימי הביניים הרחיבו את המזמור החד-קולי והלחינו מנגינות לקולות נוספים במקלה, נולדה המוזיקה הרב-קולית ואיתה הדאגה: אם שרים בכמה קולות, האם המאזינים יבינו את המילים? וכיום, עד כמה אנו רוצים שהקהל "יבין את המילים" ביצירה? האם בכלל חשוב להיות מובנים? כל אמן עונה על כך בדרכו.

בתוך מגוון הסגנונות במוזיקה בת זמננו, השפה המוזיקלית של איתן שטיינברג - שלעיתים קרובות נשענת על מודוסים וכוללת קווים מלודיים - נחשבת "קומוניקטיבית". בשיתופי הפעולה הבין-תחומיים שלנו השתדלתי גם אני לשמור בטקסט ובבימוי על קומוניקטיביות עם הקהל: אם בתחילת המופע השתמשתי בטקסט חידתי או מפורק, הרי בהמשך המופע ישנו טקסט מסופר ונהיר. אם בתחילת המופע מתרחשת פעולה לא מובנת, הרי בהמשך המופע מתבהר ה"טקסט" שפעולה זו היא חלק ממנו. בכל המופעים הקפדתי על יופיו של העיצוב, כך שגם אם לעיתים לא יבינו, תמיד ייהנו להסתכל.

במאמר זה, בין-תחומיות תהיה נקודת מבט מרכזית. אכתוב גם על ההיבטים המעשיים שלה ועל האתגרים של מימושה בישראל. היצירות שאתאר הן נסיכת חמשת הפנים (1995); הסולטן בהיריון (2002); סטאבט מאטר - תפילה אנושית (2004); השוטה שאהב לשיר (2006); *Naturale* (2007); סיפורי בדים (2011); אי הדייגים המאושרים (2012); וסגולה להרחבת הלב (2015). אתייחס בקצרה גם למשלחת חיפוש 220, אשר בזמן כתיבת מאמר זה איתן ואנוכי עובדים על יצירתה לקראת בכורה ב"חג המוזיקה הישראלית" באוקטובר 2019.

בנוגע ליצירות המשותפות לאיתן ולי, חשוב להזכיר היבט בין-תחומי נוסף, הנובע מעצם הדיאלוג ההדוק המתקיים בינינו בזמן היצירה. העובדה שמרכיבי

תחומי אמנות - טקסט ומוזיקה - והדרמה נוצרת מעצם ביצועם בו בזמן על ידי קריינים, זמרים סולנים, אנסמבל קולי, אנסמבל נגנים וטייפ.

המופיע השונים נוצרים באותו זמן ובכית אחד היא רק חלק מההסבר לדיאלוג הזה. בכל שלב בתהליך היצירה, כל אחד משנינו יודע על מה האחר עובד, זקוק לידעיה זו ושואב השראה ממנה. כל אחד משנינו מתפקד כמבקר, עורך ויועץ לאחר, ומעורבות זו גורמת לכך שתחומי היצירה השונים נבנים מתוך השפעה הדדית: כשאתן משמיע לי קטע מהמוזיקה שהוא שוקד על הלחנתה, עולה בי רעיון לטקסט, לעיצוב או לבימוי; ולהפך, מראה המָקט הבימתי שבניתי משפיע עליו בזמן ההלחנה, ואת הסקיצות שאני מסרטטת הוא תולה מעל שולחן הכתיבה שלו להשראה. כל אחד מאיתנו רואה בעצמו יוצר של היבטים מסוימים מתוך מכלול גדול אחד - היצירה השלמה - והשיח בינינו מהותי לתהליך העבודה. איתן נוהג לומר שכאשר הוא מלחין יצירה בימתית, המוזיקה שהוא כותב מקבלת הד ונוכחות בזכות המתרחש בחדר הסמוך: 'המָקט שהכנת, הבדים שאת עובדת עליהם, הניסיונות הקוליים שאת עושה עם הטקסט, רעש מכונת התפירה, זו תיבת התהודה שאני עטוף בה'.

'נסיכת חמשת הפנים' (1995)⁷

ביצירה זו איתן ואני שיתפנו פעולה בפעם הראשונה לא רק בתור מלחין ומבצעת אלא גם בתור זוג יוצרים. בהשראת ספרו של מילוראד פאביץ' (Pavić) מילון הכחורים⁸ יצרנו מופע שמורכב מארבעה רבדים: מוזיקה, טקסט, פעולה בימתית ועיצוב חזותי. כל אחד מהרבדים מיזג אלמנטים שונים: ברובד המוזיקה, התפקיד הקולי כלל זמרה בטכניקה מערבית-קלסית לצד אפקטים של טכניקה קולית מורחבת וסיפור מדובר (storytelling); אנסמבל הנגנים כלל כלים מערביים קונצרטניים לצד כלי הקשה אתניים, וכולם נכחו על הבמה סמוך למרחב הפעילות התיאטרלית. כמה מפרקי המוזיקה היו מופשטים ודיסוננטיים, ואחרים היו מלודיים וקליטים - בשפה מוזיקלית שניכרה בה השראה ממוזיקת רנסנס

7. אתי בן־זקן ואיתן שטיינברג, נסיכת חמשת הפנים (*Princess of Five Faces*) - תיאטרון־מוזיקה לזמרת־שחקנית ושבעה נגנים, 1995, מוזיקה: איתן שטיינברג, טקסט: אתי בן־זקן (גרסה בעברית, גרסה באנגלית), בימוי, עיצוב וביצוע מסכות, עיצוב במה ותלבושות: אתי בן־זקן, תאורה: פליס רוס, ביצוע תלבושות: מרגלית בן־זקן, עוזרת במאית: סיגל פישטיין; בכורה: פסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון, 1995, בביצוע: איתן שטיינברג (ניצוח), אתי בן־זקן (שירה ומשחק), איל לרנר (חליליות), שמואל כץ (כינור), אברי לויתן (ויולה), יגי מלכה (צ'לו), דני עקיבא (לאוטה), חן צ'ימבליסטה (כלי הקשה), יובל מיסנמאכר (כלי הקשה אתניים). משך היצירה כ־40 דקות.

8. מילוראד פאביץ', מילון הכחורים - רומן־לקסיקון, תרגום: דינה קטן בן־ציון, תל אביב: מעריב, 1990.

באירופה וממוזיקה אתנית ממרכז-אסיה. ברובד הטקסט, העיבוד שלי לפרגמנטים מתוך הרומן של פאביץ' הכיל קטעי סיפור וקטעי שירה, מרביתם נהירים אבל כמה מהם מורכבים מהברות חסרות פשר.

ביצירה זו הגדרתי לעצמי שפה בימתית שחזרתי אליה גם בחלק מעבודותיי הבאות: המופע התפתח לא מתוך הנרטיב הסיפורי – שהיה תמציתי ולעיתים חידתי – אלא דרך שורת פעולות, תנועות וסצנות קצרות שהתחברו ל"טקס" בדיוני בהשראה פולקלורית ומיסטית. באחדים מפרקי היצירה הנרטיב הסיפורי הועבר בטקסט, ואילו בפרקים אחרים הנרטיב התבהר דרך העיצוב החזותי, שהלך ושינה את פני הבמה. בעקבות גיבורת ספרו של פאביץ' – הנסיכה אָטָה, שלבשה פנים חדשות בכל בוקר והנהיגה בממלכתה פולחן של מלח – יצרתי מעיט נייר מְכֵלִים מעוטרם: קערות וגביעים גדולי ממדים, כלי־נגינה ושריון ענק של צב. בטקס מוקפד מזוגתי מתוכם אל רצפת הבמה קילוגרמים רבים של מלח גבישי, שזרחו בלובנס בתאורת הבמה. במשך המופע חבשתי על ראשי או הצמדתי אל פניי את הכלים, וצידו הנסתר של כל מְכֵלִי נחשף כמסכה גדולה ומעוצבת. בעזרת המסכות גילמתי את פניה של הנסיכה, את אדונה הכגאן הכוזרי ואת האובה המסתורי. ביצעתי את ה"טקס" תוך כדי שימוש במסכות ובמלח, וכמובן תוך כדי שירה.

התרגשתי לגלות שלפעולה ולתנועה יש השפעה מיטיבה ומשחררת על הפקת הקול. גם הזמרה, מצידה, היטיבה עם הביצוע הבימתי מכיוון שלא כמו מגבלה רגשית מדומיינת ששחקנים ורקדנים נעזרים בה, היא יצרה מגבלות פיזיות אמיתיות. למשל היה עליי לתכנן את ביצוע התנועות תוך כדי התחשבות בפראזה המוזיקלית ובאורך הנשימה שלי; היה עליי להקפיד שהפקת קול חזקה בזמן שירת צליל גבוה לא תשפיע על דקויות התנועה בקטע עדין בכוריאוגרפיה. את הפעולות והתנועות ביצעתי בריכוז ובנוכחות אבל ממרחק רגשי. ההזרה והמרחק הרגשי אופייניים לאמנות בין־תחומית, ואני שאפתי ללכת בעקבות רעיונותיהם של גורדייף (Gurdjieff) על "אמנות אוכייקטיבית",⁹ של קנדינסקי על "יסוד טהור באמנות"¹⁰ ושל ארטו, שכתב: "ליצור מיתוסים, זו תכליתו האמיתית של התיאטרון".¹¹

אבל הדרך להגשמת הרעיונות הרוחניים הייתה רצופה מהמורות גשמיות.

-
9. פ"ד אוספנסקי, חיפוש אחר המופלא – קטעי תורה לא נודעת, תרגום: חברי החוג לחקר משנתו של גורדייף, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1979, עמ' 315-316.
 10. ואסילי קנדינסקי, על הרוחני באמנות, בייחוד בציור, תרגום: שמואל שיחור, ירושלים: מוסד ביאליק, 1972, עמ' 61.
 11. אנטוניו ארטו, התיאטרון וכפילו, תרגום: אולין עמר, תל אביב: כבל, 1996, עמ' 131.

בישראל, אחד האתגרים הוא שהעבודה הרבה - הלחנה, עיצוב חזותי, חיבור הטקסט, עבודת הבימוי, החזרות התיאטרליות והמוזיקליות - מסתכמת לרוב בהעלאת המופע פעם אחת בלבד: ברוב הפסטיבלים מעוניינים להציג בכורה ולא מופע שכבר הוצג. אתגר אחר נובע מעצם הבין־תחומיות של המדיום: עלויות ההפקה של מופע תיאטרון־מוזיקה גבוהות מדי לפסטיבלים מוזיקליים בגלל הדרישות הטכניות של תפאורה ותאורה; ואילו מבחינת פסטיבלים תיאטרליים, מופע כזה קשור מדי במוזיקה בת זמננו ולכן נתפס כ"לא קומוניקטיבי". לשמחתי, בכורת נסיכת חמשת הפנים זכתה לבית ראוי בפסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון, אבל גם שם חוויתי את הפער בין ההשראה למימושה ונאלצתי לעשות פשרות, קטנות כגדולות. למשל היה עליי להתחשב בכמות המלח שהרשו לי לשפוך על הבמה (אנשי כפר בלום הגנו על רצפת בית העם שלהם בחירוף נפש מעורר כבוד). נאלצתי להשלים עם העובדה שלא עמד לרשותנו שום תקציב, אפילו לא שכר תמורת הופעתי כמבצעת־סולנית, ולכן היה עליי לצמצם באופן דרסטי את התפאורה, להתמקד בעיקר במסכות שיצרתי, להסתמך על עיצוב תאורה טוב ובו בזמן להסכין עם כך שהוקצבה לי רק חזרה אחת עם מעצבת התאורה. נאלצתי להשלים גם עם הידיעה שכתור מבצעת לא אוכל להיעשות מיומנת במופע ולשכלל אותו מהצגה להצגה מכיוון שהיצירה - שאומנם בוצעה בהצלחה לפני שש מאות הצופים באולם - היא הפקה עצמאית וככל הנראה לא תוצג שוב. בסופו של דבר היצירה עלתה עוד פעם אחת, בפסטיבל "פנומנה" לאמנות המופע בירושלים, פסטיבל שבעצמו שרד שנה אחת בלבד.

'הסולטן בהיריון' (2002)¹²

ליצירה זו חיברתי טקסט סיפורי נהיר ורציף: בהשראת הסכסוך הישראלי-פלסטיני כתבתי מחאה פוליטית, אבל מיקמתי אותה בעל-זמן ובעל-מקום של עולם המעשיות, והיא נפתחה ב"היה היה פעם" קומי ולא מחייב. לאורך עשרים וארבעה

12. אתי בן־זקן ואיתן שטיינברג, הסולטן בהיריון (*The Sultan is Pregnant*) - תיאטרון־מוזיקה לזמרת־שחקנית ושבעה נגנים, 2002, מוזיקה: איתן שטיינברג, טקסט: אתי בן־זקן (גרסה בעברית ובערבית, גרסה באנגלית, בעברית ובערבית), כימוי, עיצוב במה, תלבושות ואביזרים: אתי בן־זקן, ביצוע תלבושות: מרגלית בן־זקן, תאורה: אורי רובינשטיין, תרגום לערבית: גסאן ג'מאל, בהזמנת פסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון. בכורה: פסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון, 2002, בביצוע: איתן שטיינברג (ניצוח), אתי בן־זקן (שירה ומשחק), מיכאל מלצר ויעל שמשוני (חליליות), יוליה פרידיץ (כינור), יאיר לנטנר (ויולה), יונתן גוטליבוביץ' (צ'לו), עדינה הרעזו (נבל), אורון שוורץ (כלי הקשה). משך היצירה כ-30 דקות.

בתי שיר ממושקלים ומחורזים - בעברית, בעברית ובאנגלית - פרסתי סיפור רבת-הפוכות על סולטן אכזר וצר-לב: בעקבות כישוף הוא נכנס להיריון ויולד בן מתוך חזהו, וחויית הלידה משליכה השלכות הרות גורל עליו ועל ממלכתו. הסולטן, חרד לשלום בנו שבבוא היום עתיד להיות לוחם, מבין לפתע את אכזריות המלחמה וכורת בריתות שלום עם אויביו. אבל בעוד נתיניו - וגם הקהל במופע - מתמלאים תקווה, מתברר ששכניו לא עברו שינוי דומה:

נרמה היה שנפתחה / תקופת שלוה ומתינות
אבל תוך זמן קצר נמוגה / התקווה בכריונות.
השליטים כולם גברים / בן לא נולד מחזיהם,
בלב חסר שלחו פולשים / להעמיק גבולותיהם.

והסולטן רחב-הלב / אוהב פשרות מאין כמותו,
ויתר על עיר מבצר או שתיים / או שלוש מממלכתו.
ארצו הלכה והתכווצה / ובני עמו הפכו פליטים,
”זה השליט מביא אסון!” / בעיר הכריזו השלטים.

אל הארמון המלכותי / אז מתנקש אכזר נשלה,
בשעת תפילה לשלום הארץ / הסולטן הטוב נרצח.
במאמץ גדול ניצלה / עיר הבירה של המדינה,
כל שאר הארץ שועבר / למשך שלוש-מאות שנה.

אבל הסיפור לא נגמר שם. תפניות העלילה התממשו על הבמה בתוך ממלכת חול, שבנתי מוחל, מדבק וממייים במשך שעותיים לפני תחילת המופע. בסצנת הפתיחה משכתי אותה בזהירות איטית אל תוך הבמה, כשהיא נישאת על השובל של גלימת הזהב הסולטנית שלי. במהלך הביצוע, כמו בתיאטרון כובות, שלפתי מתוך ארמנותיה אביזרים לקידום העלילה, והממלכה הלכה והתפוררה, תרתי משמע: עם כל התקדמות בסיפור נפגם עוד צריח מצריחיה, נפל עוד קיר מחומותיה. אבל כמו כל מעשייה, גם סיפור הסולטן בהיריון הסתיים בסוף טוב:

אך היורש, בסל גמל / הוסתר, הוברח לגבול רחוק,
ושם ייסד הוא ממלכה / בה אהבה היא אם כל חוק.
אמנם קטנים גבולות ממלכת / החמלה והכבוד,
אך נתיניה התברכו / בלב גדול מאוד-מאוד.¹³

13. גרסת פרוזה של סיפור הסולטן בהיריון ראתה אור בתוך: אתי בן-זקן, מה שכתוב למעלה, תל אביב: ספרית פועלים, 2004. הגרסה השירית ראתה אור בתוך: אתי

ביצירה זו, הטקסט עמד בראש היררכיית התחומים הבימתיים. הנרטיב הסיפורי היה מרכזי, ואיתן התייחס אליו ככזה בזמן הלחנת המוזיקה: התפקיד הקולי הולחן באופן "נורמטיבי", ומלבד מעברים לשוניים בין השפות לא נכללו בו אלמנטים של טכניקה קולית מורחבת. בבימוי, ההשראה שלי הייתה דמותו של המספר העממי בארצות ערב וצפון אפריקה, שאוסף סביבו קהל ומספר כשהוא מחליף תפקידים ומגלם בעצמו את כל הדמויות.

למרות מרכזיותו של הטקסט, ניכרו ביצירה גם דיאלוגים בין־תחומיים. תפיסת החלל והעיצוב כללה שלושה "מישורי מציאות": הנגנים והמנצח נכחו לצידי על הבמה ריאליסטים לחלוטין, כולל הלבוש השחור המקובל בקונצרטים, עמודי התווים ודפי התווים. לעומתם, יורש העצר הסולטני נולד כבובה ששלפתי מתוך אחד ממגדלי הממלכה, ואילו את רוח־עץ־הזית־הזקנה, את הפילגש ואת המתנקש האכזר – גילמתי אני בעזרת אביזרים סמליים שהחלפתי: כובע מענפי זית, סכין, צעיף. הנגנים התקיימו במישור ריאליסטי והמשחק שלי התקיים במישור סימבולי עם בובות וחפצים, אבל התפוררותה של הממלכה התממשה במישור קונקרטי לגמרי: עד לסצנה האחרונה ארמונות־החול המרכיבים אותה נהרסו לחלוטין, ובמרכז הבמה עמדה תלולית חרבה. מימוש זה של המושג "התפוררות הממלכה" היה בתחילה קומי, אך בסוף היצירה, כאשר כיסיתי בכד גדול את תל העפר – הוא עורר אסוציאציות של קבורה ואבל.

גם יצירה זו הוצגה בבימוי מלא פעמיים בלבד: בישראל ביצעתי אותה בפסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון, ובארצות הברית ביצעתי אותה במופע עם אנסמבל "בוסטון מוזיקה ויווה" והמנצח ריצ'רד פיטמן.

בן־זקן, "הסולטן בהיריון", תו+ כתב־עת למוסיקה, אמנויות וחברה 3 (2004): עמ' 87-90.

'סטאבט-מאטר - תפילה אנושית' (2004)¹⁴

גם יצירה זו היא מחאה פוליטית שבחרנו לבטא באמצעות אלגוריה בהשראה עממית,¹⁵ אך הפעם לא כיצירה קומית אלא כקינה. נקודת המוצא שלנו הייתה המזמור הנוצרי בלטינית *Stabat Mater Dolorosa* ("עמדה האם המיוסרת"), שנכתב בימי הביניים והולחן מאז בידי מאות מלחינים כתיאור של הצער האימהי האולטימטיבי, צערה של מריה למראה גופת בנה הצלוב. מנקודה זו, איתן ואנוכי הפלגנו אל מחאה כלל-אנושית על מותם המיותר של צעירים במלחמה. הסכמנו בינינו שנשתמש בארבעה תחומים בימתיים - טקסט, מוזיקה, עיצוב ופעולה בימתית - וכל אחד מהם יהיה נהיר או חידתי, ובלבד שיוכל לעמוד בזכות עצמו גם כיצירת אמנות עצמאית. מרכיביה של היצירה אכן עומדים בפני עצמם: המוזיקה שאיתן הלחין מבוצעת תדיר כיצירה קונצרטית, ללא המרכיבים התיאטראליים שהיו במופע. הפריט המרכזי בעיצוב הבמה עומד גם הוא כיצירת אמנות חזותית עצמאית רחבת-היקף: זו יצירה עשויה בד, שלושה וחצי מטרים גובהה ושישה מטרים רוחבה, מעשה טלאים שיצרתי בהשראת דימויים מתוך קלפי הטארוט. רובד הטקסט מורכב מחטיבות עצמאיות קצרות ממקורות שונים ובשפות שונות, ואין בו מהלך נרטיבי סדור: השתמשנו רק בשני פרגמנטים מהמזמור הלטיני והצמדנו אליהם קינה עממית בלדינו, שיר מחאה עממי אמריקני וטקסטים מקוריים שלי בעברית, בערבית ובאנגלית. איתן הלחין את אסופת הטקסטים בתשעה פרקים בעלי אופי שונה. אל המוזיקה, העיצוב והטקסט נוספה פעולה בימתית, וביצירה זו היא-היא שקשרה את כל המרכיבים לכדי רצף, מכיוון שלכל אורך המופע ערכתי

14. אתי בן-זקן ואיתן שטיינברג, סטאבט מאטר - תפילה אנושית (*Stabat Mater - A*) (Human Prayer) - תיאטרון-מוזיקה לזמרת-שחקנית, רביעיית כלי קשת ושני נגני כלי הקשה, 2004, מוזיקה: איתן שטיינברג, טקסט: אתי בן-זקן (בעברית, בערבית, באנגלית), לצד קטע ממזמור לטיני, רומנסה בלדינו ושיר מחאה אמריקני, תרגום לערבית: גסאן ג'מאל, בימוי, עיצוב במה, עיצוב וביצוע קולאז' בדים: אתי בן-זקן, ביצוע תלבושות: מרגלית בן-זקן, תאורה: חגי ורדי. בהזמנת פסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון. בכורה: פסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון, 2004, בביצוע: אתי בן-זקן (שירה ומשחק); הרביעייה הישראלית העכשווית: הדס פבריקנט וטלי גולדברג (כינורות), גליה חי (ויולה), הילה אפשטיין (צ'לו); אייב דורן וקרן פנפימון (כלי הקשה על גבי פסקול שהוקלט מראש). משך היצירה כ-30 דקות.

15. על ביטויי ההשראה העממית במוזיקה שהלחין איתן למופע זה, ראו: Eitan Steinberg, "Rustles and Whispers from the Past", in: *Music and Dance in Time*, Jerusalem: the Jerusalem Academy of Music and Dance, 2014, pp. 51-57.

טקס אחד, טקס בדיוני של אבל ותחייה:

בעומק הבמה, מהתקרה עד הרצפה, תלויה יצירת הבדים הגדולה, והתאורה חושפת אותה בהדרגה. הנגנים מנגנים למרגלותיה, וקולי נשמע כשאני מספרת, בלי להיראות לעיני הקהל, על רוקמת מומחית שהמלך ציווה שתרקום לו את מסע החיים. הבדים מבריקים בצבעי אדום וזהב: אישה הרה רקומה מימין, מלאך מוות משמאל, ביניהם זוג נאהבים, מלאך שומר ומאזני צדק מתנדנדים. באמצע נער עם אקורדיון על חזהו; את הנער רקמה האישה בדמות בנה הצעיר, שנעשה חייל בצבא המלך. כשמבשרים לה על מותו, היא שובתת ממלאכתה. אני נכנסת לבמה בשירה חזקה, כמעט זעקה, לבושה שמלה בצבע ברונזה ונושאת מגש נחושת גדול. למרות השמלה - שניכר שאינה שייכת לזמננו - אינני מגלמת דמות ספציפית; אני פרפורמרית שמבצעת פעולה טקסית: מהמגש אני מורידה שבע אבנים ומניחה אותן על הרצפה במעגל. זה ה"מקום": מקום הטקס, מקום הפרפורמנס. אני נכנסת אל מעגל האבנים כשבידי דלי נחושת, מוציאה מתוכו סחבה רטובה - טפטוף המים מצטרף למוזיקה החרישית - כורעת על ברכי ומנקה לאט את ה"מקום". שוטפת, סוחטת, שרה. לבסוף מניחה את הדלי ויוצאת. כשאני חוזרת לבמה, אני נושאת בזרועותיי גווייה, עטופה מטרים רבים של בד ארגמני שקוף-למחצה. במאמץ שמאתגר את יציבות השירה שלי, אני מתקדמת אל ה"מקום", מתנשפת. בזהירות ובמאמץ אני מניחה בתוכו את הגווייה ושרה ספק קינה ספק שיר ערש למת שבתוך הבדים. שני תופי ג'מבה מצטרפים למוזיקה במקצב מהיר. אני מסירה באיטיות את כיסוי הבד מעל הגווייה. מתגלים קווי המתאר של הגופה, מהודקת בתכריך צבעוני, קשורה בעשרות סרטי בד אדומים, כתומים, זהובים וסגולים, ואני מתירה אותם אחד-אחד. נקישות התופים המהירות - המנוגדות למוזיקה האיטית בכלי הקשת, לזמרה האיטית ולפעולה החזרתית של פרימת הקשרים - מעצימות את המתח: מייד תיחשף הגווייה. כשאחרון הקשרים נפתח, המוזיקה משתתקת באחת, והתכריך נפרם. עשרות תפוחים, אגסים, רימונים ותפוזים מתגלגלים מתוכו החוצה, מתפזרים בצבעוניות מלאות חיים על פני ה"מקום". אני קמה לאט, מסירה את הסינר וחלק מן השמלה ונשארת בחולצה ובמכנסיים נפוחים בצבע זהוב, מין וריאציה על נער בלבוש רנסנסי. אני פונה אל יצירת הבד, מורידה את האקורדיון הקטן התלוי על חזהו של הנער הרקום, וכשהאקורדיון על גופי חוזרת אל ה"מקום". שם, בתוך שדה הפירות הצבעוני, אני שרה שיר מחילה שהוא תכליתו והשלמתו של הטקס: מחילה לאויבי, מחילה לעצמי.

הטקס הבימתי העניק מובן ומשמעות למרכיבים העצמאיים בטקסט, במוזיקה ובעיצוב. הוא זה שאסף אותם לכדי מסר אחד על הצורך לעבור מאבל לסליחה, ממוות לתקווה.

שלא כמו רוב המופעים הבין תחומיים בישראל, מופע זה בוצע בבימוי מלא ארבע פעמים: בפסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון (2004), בכיאנלה למוזיקה עכשווית במוזיאון תל אביב (2005), בפסטיבל האביב בראשון לציון (2005) ובחג החגים בחיפה (2008). בתור יצירה קונצרטית, ללא העיצוב והבימוי, היצירה מבוצעת תדיר, וזכיתי לבצע אותה פעמים רבות בישראל, באירופה ובארצות הברית, לצד רביעיות כלי קשת שונות מהארץ ומחור"ל.

'השוטה שאהב לשיר' (2006)¹⁶

בדרכו של השוטה שאהב לשיר נקרו מהמורות רבות, ואולי אך סמלי שבחרתי לפתוח את המופע בנפילה מפתיעה ודרמטית של הגיבור על רצפת הבמה. אחד האתגרים, למשל, אירע בעיצומן של החזרות האחרונות: פרצה מלחמת לבנון השנייה, החזרות הופסקו, ואירועי פסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון – בהם גם בכורת המופע – נדחו בשלושה חודשים.

קלפי הטארוט היו השראה לרבות מעבודותיי, לרוב השראה מופשטת ולא מפורשת, אבל הפעם כתבתי את הטקסט בהתייחסות ישירה לאחד הקלפים, קלף "השוטה". הסיפור נאמר במילים רק בסוף המופע, והוא מספר על שוטה שנהג להעביר את כל זמנו בשירה ונגינה. יום אחד, אחרי שכל עצי הממלכה קמלו בבת אחת, המלכה שולחת את השוטה למסע לחפש חוכמה ולהצייל את הממלכה. במהלך המסע הוא מתקדם ונכשל, מתרברב ומתייאש ומתקשה לוותר על הישגיו, אמיתיים או מדומיינים (סימלתי אותם בשקים שהוא נושא איתו: שק ראשון מלא אגוזים; בשק השני יש רימונים יבשים; בתוך השלישי הוא גורר ארון קטן; בשק

16. אתי בן-זקן ואיתן שטיינברג, השוטה שאהב לשיר (*The Fool Who Loved Singing*) – תיאטרון-מוזיקה לזמרת-שחקנית, קריין, רקדנית ו-7 נגנים (2006), מוזיקה: איתן שטיינברג, טקסט: אתי בן-זקן (בעברית ובאנגלית), בימוי, עיצוב במה: אתי בן-זקן, עיצוב וביצוע תלבושות: ברק אביעם, תאורה: ג'ודי קופפרמן. הזמנה: פסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון. בכורה: פסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון, 2006, בביצוע: איתן שטיינברג (ניצוח), אתי בן-זקן (שירה ומשחק), ג'וזף שפרינצק (אמן-קול), ענת שמגר (מחול), מיכאל ויעל מלצר (חליליות), גליה חי (ויולה), חגית גלזר (צ'לו), עורד שוב (גיטרה), אלון שריאל (מנדולינה), אמנון יואל (כלי הקשה אתניים). משך היצירה כ-30 דקות. גרסה קאמרית (באנגלית בלבד) הוזמנה על ידי New England Conservatory of Music, בוסטון, ארצות הברית. בכורה: Musiktrenniale, קלן, גרמניה, 2007, בביצוע: אתי בן-זקן (שירה ומשחק), קים קשקשיאן (ויולה), רובין שולקובסקי (כלי הקשה).

הרביעי הוא נושא את כלי הנגינה שלו; ועוד שקים ובני-שקים). שוב ושוב הוא נכשל בעבודתו הפנימית, נופל וקם, ולא רק באופן מטפורי: כמי שגילמה את השוטה, נפלתו על רצפת הבמה פעם אחר פעם, כשתוכן השקים מתפזר על רצפת הבמה וגורר איסוף מייגע של עשרות אגוזים, רימונים, קופסאות וסמרטוטים. בהדרגה נפרד השוטה מחפציו ומשיל מעליו את כל אשליותיו. הוא כבר נכון לוותר על הדבר האחרון שנשאר לו, כלי הנגינה, אלא שאז רומזים לו משמיים שעליו לא כדאי לוותר מכיוון שבו טמונה החוכמה שהוא מבקש: החוכמה לנגן ולשיר. כשהשוטה תוהה מדוע אפוא היה עליו לצאת למסע, מסבירים לו שהחוכמה טמונה בנתינה. ואז, "בפעם הבאה שהשוטה שר, הוא שר בכוונה גדולה עד שכל צליל הפך לטיפה של מי מרפא. כשהסתיים השיר, אזרחים ואויבים ישבו יחד ומחו דמעות, וכל העצים עמדו בפריחתם".

היצירה נבנתה בתשעה פרקים. לכמה מהם חיברתי טקסט שירי קצרצר שאיתן הלחין כריקוד באווירה ימי-ביניימית, ולאחרים כתבתי טקסט פרגמנטרי שביצע הקריין, כשהוא ממלל-ממלמל את מחשבותיו של השוטה על רקע מוזיקה כלית מופשטת. את העיצוב יצרתי בהשראה מתרבויות המזרח הרחוק והקרוב. לציירי על הבמה היו קריין, רקדנית ושבעה נגנים - כולם בכגדים לבנים שבנקודת המפנה הוסרו וחשפו גלימות צבעוניות עשירות ומקושטות. הבמה כולה הלכה והשתנתה לאורך המופע, מתכסה בכדים ובחפצים שהשוטה השאיר אחריו. הרקדנית סימלה את התקדמות הזמן והחזיקה מנורה גדולה בידה; במקום אור שפע מהמנורה מלח, במסלול לבן שהלך ונסגר סביב השוטה. לקראת סוף המופע ואחרי שהוא נופל ארצה בפעם האחרונה והקשה מכולן, מתרומם השוטה מהרצפה כעולה מתוך קבר, או אולי כפרפר הבוקע מתוך גולם: הוא פושט לאט את מעיל הסמרטוטים הגס ונשאר בכגד לבן עדין. גם מעל כלי הנגינה הוא מסיר את כיסוי הסמרטוטים - סאז ארוך צוואר נחשף מתוכו - וכשהוא מלווה את עצמו בסאז הוא שר ומספר בקצרה את כל העלילה.

היחס בין התחומים ביצירה היה יחס של מרכיבים שכולם מתארים נרטיב אחד, אבל בפערי תזמון: מה שהתממש לאורך המופע דרך המוזיקה, העיצוב והבימוי - נאמר בטקסט רק בסיום.

ההפקה הייתה מאתגרת. תנאי ההפקה, שבפסטיבל קול המוזיקה תמיד היו חלוציים, היו הפעם קשים במיוחד. המופע נקבע לשעה 12:00 בצוהריים. תקציב הפסטיבל אפשר לאיתן ולי ללון בכפר בלום רק לילה אחד, לילה שאת רובו בילינו באולם בבניית תוכנית התאורה (בשעות היום התקיימו באולם קונצרטים אחרים). בכוקר, אחרי שפינינו את חדרנו, שבנו אל האולם לחזרה יחידה, ובה נפגשו לראשונה כל מרכיבי המופע, הטכניים והאמנותיים: אולם, תפאורה, הגברה, תאורה,

מוזיקאים, רקדנית וקריין. המתח הרב שהייתי שרויה בו התגבר כשנוכחתי לדעת שאנחנו, המוזיקאים והאנשים הטכניים, איננו היחידים שהגיעו לחזרה החשובה הזאת: כמיטב מסורת הפסטיבל נמכרו כרטיסים גם לחזרה, והאולם המה קהל... כמו תיאטרון-המוזיקה סטאבט מאטר - תפילה אנושית, גם מופע זה נמשך כשלושים דקות, והקדשנו לו את המחצית השנייה של הקונצרט. את המחצית הראשונה הגשנו, בשני המקרים, במתכונת מוזיקלית בלבד: לפני היצירה סטאבט מאטר - תפילה אנושית, ביצענו רביעיית כלי הקשת ואני את "סטאבט מאטר" של ויוולדי בגרסה שעיבד בשבילנו איתן, ואילו במחצית הראשונה של קונצרט השוטה שאהב לשיר ביצעתי, לצד נגני האנסמבל, מעיבודיו של איתן לשרי-עם על שוטים. אחרי ההפסקה, כשהמסך נפתח, נכנסתי לכמה בלבושו המסמורטט של השוטה, והשתטחתי מלוא קומתי ארצה.

אני עדיין אוהבת קטעים מתוך היצירה הזאת - את המוזיקה של איתן וחלקים מהעיצוב והטקסט שלי - אך אני פחות שלמה עם הטקסט בסיום: הנמשל שנמסר באופן כה ישיר מעורר בי תחושה של מוסר השכל מתחסד. אומנם חיברתי את הטקסט בדיאלוג עם מחזות-המוסר הרתיים-למחצה של ימי הביניים, אבל הרי אינני דתייה ולא חיה בימי הביניים, ונראה לי שהיה עליי להמשיך ולחפש ביטוי מרומז יותר להשלמת המסע הפנימי של הגיבור. ההיזכרות במופע מעלה בי, חוץ מביקורת עצמית, גם זיכרון מוחשי של הפער בין ההשראה ובין הגשמתה במציאות: בצוהריים, בתום המופע, איתן ואני נשארנו לכדנו באולם, פירקנו את התפאורה שתלינו בלילה ופנינו לנסוע הביתה. בבת אחת הסתיים תהליך העבודה הממושך - חודשי היצירה, שבוע החזרות האינטנסיבי, העבודה הטכנית בלילה, המתח של חזרת הבוקר לפני הקהל וגם הקונצרט עצמו על שני חלקיו. למשך זמן-מה גברה הרגשת הריקנות על כל תחושה אחרת, אבל לבסוף התפוגגה. במקצוע שלנו יש עבודה ובדידות, נסיעות וסבלות, אבל ברגעי היצירה והביצוע קשיי ההגשמה נשכחים לנוכח המפגש הפלאי בין יוצרים, מבצעים וקהל. בכל שלב אנו חווים עליות ומורדות ומתקדמים בדרך רצופת שאלות, ואולי זו הסיבה שלא היטבתי לתאר את סיום המסע של השוטה: הרי אני עצמי נמצאת בעיצומו של מסע, לומדת בכל צעד, מפילה ואוספת אגוזים.

המופע השוטה שאהב לשיר עלה בישראל פעם אחת בלבד. בעקבות הזמנה מחו"ל איתן ואני יצרנו לו גרסה נוספת, עם טקסט באנגלית ומוזיקה במתכונת קאמרית המיועדת לשלוש מבצעות בלבד: זמרת-שחקנית, נגנית ויולה ונגנית כלי הקשה. במתכונת זו ביצעתי את המופע בקלן שבגרמניה לצד נגנית הוויולה קים קשקשיאן (Kashkashian) ונגנית כלי ההקשה רובין שולקובסקי (Schulkowsky). לכבוד הקונצרט המשותף יצרתי גם את המופע *Naturale*.

יצירה זו היא פרשנות בימתית שלי ליצירה שהלחין לוצ'אנו בריו (Berio) לוויולה ולכלי הקשה. מפגש התחומים כלל ביצוע חי של המוזיקה לצד ביצוע תיאטרלי־נועתי שלי, ללא טקסט, במרחב פעולה קטן סמוך לשתי הנגניות. היצירה של בריו נמשכת כעשרים דקות, והוא שילב בה שבעה אינטרלודים של מוזיקה מוקלטת מראש: שבעה קטעים קוליים של זמר עממי בסיציליה שמדקלם שירי רחוב, כאלה ששימשו את הרוכלים בשוקי פלרמו למשוך קונים. ביצירה התיאטרלית שהתאמתי למוזיקה אין נרטיב סיפורי אלא שורת פעולות שמשנות בהדרגה את מראה הבמה. הפעולה, התנועה והעיצוב החזותי היו נרטיב בסמלים: כשאינטרלוד הקריאות הראשון נשמע, נכנסתי כשעל ראשי מגולגל שטיח; בזריזות פרשתי אותו לצד הנגנים ויצאתי. באינטרלוד השני חזרתי כשעל ראשי ובידי סלים, שאותם סידרתי במעגל על השטיח. בסל אחד היו תרמילי־זרעים שחורים ענקיים של צאלון; בסל אחר – פקעות כותנה לבנות; סל נוסף היה גדוש שושנים אדומות ובסל אחר קונכייה ענקית בתוך מצע של בדי טורקיז; סל נוסף היה עם לימונים, והסל האחרון היה מלא כדי חמר קטנים. הנגניות המשיכו לנגן. באינטרלוד הקריאות הבא מיקמתי במרכז את הפריט האחרון: מגש גדול ושטוח ובמרכזו גבעה גבוהה של אורז. טמנתי את ראשי באורז והתחפרתי בתוכו בעזרת כפות הידיים. כשהרמתי את הראש (גשם לבן של אורז גלש ממני אל הרצפה), מסכה גדולה בלבן וזהב הייתה צמודה אל פניי. בכל אחת מידיי החזקתי ביצה, ועם הביצים הנעתי את ידי גבוה, במעגלים, ובמשך זמן מה התנדנדתי מצד לצד בריקוד איטי. כשהיצירה התקרבה לסיום ערמתי את הסלים זה על זה, הנחתי עליהם את המסכה וכיסיתי את הכול בשטיח. הזמר נשמע בהקלטה בפעם האחרונה ובמפתיע נשמעו בה גם קולות ירייה. שכבתי על הערמה הענקית, מחבקת אותה, שומרת ונשמרת בזכות השפע המוסתר.

כבר ביצירה המוזיקלית הפגיש בריו בין מופשט לקונקרטי: תפקידי הנגנים הולחנו כמוזיקה אינסטרומנטלית עכשווית, ואילו ההקלטות תיעדו קריאות רוכל בשוק. בפרשנות התיאטרלית שלי שמרתי על הדואליות. תיאום הזמנים בין פעולתי ובין קריאות הרוכל, הריקוד החידתי והשימוש בחומרים יום־יומיים כמו

17. אתי בן־זקן, *Naturale* תיאטרון־מוזיקה לשחקנית אחת, בד בכר עם ביצוע חי של יצירה מוזיקלית בשם זה מאת לוצ'אנו בריו, 2007. הזמנה: New England Conservatory, Boston, USA. בכורה: Musiktriennale, קלן, גרמניה. בביצוע: אתי בן־זקן (משחק), קים שקשיאן (ויולה), רובין שולקובסקי (כלי הקשה). משך היצירה כ־20 דקות.

ביצים, אורז ולימונים – יצרו משחק של אסוציאציות: האם זה מופע של קוסם? האם זה ריטואל של שמאן? האם זה מימוש פיוטי של דוכן בשוק אקזוטי או הרהור חידתי על בריאה ויצירה?

'סיפורי בדים' (2011)¹⁸ ו'אי הדייגים המאושרים' (2012)¹⁹

שתי יצירות אלו נוצרו כיצירות תיאטרליות לכל דבר ולא כמופעי תיאטרון-מוזיקה. עם זאת, התקיים בהן דיאלוג ייחודי בין מוזיקה, טקסט, בימוי ועיצוב. את שתיהן יצרתי לסטודנטים שלי – תלמידים יהודים וערבים בחוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה – כחלק מהסדנאות לביצוע שירי עם וסיפורי עם שהנחית שם. קבוצת הסטודנטים בסדנת "סיפורי בדים" מנתה שישה עשר שחקנים: שמונה יהודים (בני עדות שונות) ושמונה ערבים (שהתחלקו לתת-קבוצות מבחינת דת וזהות אתנית ופוליטית). במהלך הסדנה הטלתי עליהם מטלות של איסוף, תיעוד וביצוע של סיפורי עם ושירי עם מפי מבוגרים במשפחותיהם ומתוך ארכיון הסיפור העממי על שם דב נוי.²⁰ ביצוע המטלות במרחב בין-תרבותי על ידי שתי קבוצות

18. אתי בן-זקן, סיפורי בדים (*Fabric Stories*) – יצירה בימתית לשישה עשר שחקנים, 2011, טקסט: אתי בן-זקן (בעברית, בערבית וברוסית בשילוב שירים בשפות נוספות). בימוי, עיצוב במה וקולאז' בדים: אתי בן-זקן, ניהול מוזיקלי ומוזיקה מקורית: איתן שטיינברג, דרמטורגיה: דורית ירושלמי, תאורה: אורי רובינשטיין, עיצוב וביצוע תלבושות: דנה פלמון ואתי בן-זקן, הפקת החוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה. בכורה: אוניברסיטת חיפה, 2011, בביצוע תלמידי החוג לתיאטרון אסיל אבו-ורדה, חאולה אברהים, הנרי אנדראוס, גילי בטת, אלון גולן, גל דורון, סמאא ואקים, אהוד ורדי, מוראד חסאן, חולוד טאנוס, למא נעמנא, ליבי סולוקולובה, רעות צורף, שארן קנבורה, אפרת קרני, ראשית תאנה-עמר. משך היצירה 60 דקות.

19. אתי בן-זקן, אי הדייגים המאושרים (*The Merry Fishermen's Island*) – הצגת ילדים לשבעה שחקנים, 2012, טקסט: אתי בן-זקן (בעברית ובערבית, בשילוב שירים בשפות נוספות). בימוי, עיצוב במה, תלבושות ואביזרים: אתי בן-זקן, ניהול מוזיקלי ומוזיקה מקורית: איתן שטיינברג, דרמטורגיה: דורית ירושלמי, תאורה: אורי רובינשטיין, ביצוע תלבושות: דנה פלמון, הפקת החוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה. בכורה: אוניברסיטת חיפה, 2012. בביצוע תלמידי החוג לתיאטרון פידאא זידאן, אהוד ורדי, אלון כהן, יעל יסעור, רחל גרינוולד, הדסה ליבסקינד, אמיר נחפאווי, אורנה שטיין, קלרנית וכלי הקשה: לורין שחאדה. משך היצירה 55 דקות.

20. על איסוף שירי העם בסדנאות אלו ראו גם: אתי בן-זקן, "בעלה של הדרבוקה נסע למכה: שירי ילדים עממיים כגשר בין-תרבותי", דפים למחקר בספרות 20 (תשע"ז), 2017: 278-292.

שנמצאות בקונפליקט פוליטי היה חוויה מעצימה שהגיעה לשיאה במופע. את הטקסט למופע הרכבתי מהסיפורים שאספו הסטודנטים. ערכתי אותם לביצוע דו־לשוני (בעברית ובערבית, בעברית וברוסית), ועטפתי אותם בטקסט מקורי שלי על קבוצת חייטים, שבזמן העבודה עורכים בינם ובין עצמם תחרות סיפורים. בהדרגה מתברר שאלה חייטים־מלאכים העמלים על תפירתו של בד־גורלות, ובו כתוב מי ייוולד למי ומה יהיו האירועים בחיי כל אדם. בזמן המופע השחקנים אכן שקדו על תפירת צידו האחורי, הלכן והריק, של בד גדול ממדים. צידו הקדמי והצבעוני נחשף לקהל רק בסצנת הסיום: מעשה טלאים מרהיב שהכנתי מראש בהשתתפותם הפעילה של הסטודנטים.

כפסקול חי ביצעו השחקנים הצעירים את השירים שתיעדו מבני משפחותיהם – בעברית, בערבית, באיטלקית, בידיש, בצרפתית וברוסית. השירים בהצגה בוצעו תמיד בקבוצה, כמו שבוצעו בהקשר העממי המקורי: בהפקה קולית פשוטה וטבעית, בלי הגברה, בליווי קל, לפעמים בגיטרה ולפעמים במחיאות כף או בכלי הקשה. איתן הצטרף להפקה בתור מנהל מוזיקלי, ובשלוש סצנות יצר לשחקנים מהלך מוזיקלי מיוחד. למשל, כחלק מסצנת פריסתו וחשיפתו של "בד הגורלות", המשתתפים ביצעו עיבוד שאיתן יצר משני שירים: שיר חתונה ערבי עממי ושיר מקורי בעברית ששנינו חיברנו בסגנון עממי. הקטע הדו־לשוני והברזמני היה שירם השמח של המלאכים בשעה שהם מכריזים על גורלות ומעניקים חיים.

לאורך המופע, מארג הזהויות של המשתתפים קיבל הד: ברובד הטקסטואלי על ידי הסמכת הסיפורים והשירים השונים זה לזה, וברובד החזותי בעזרת הפריט העיצובי של מעשה הטלאים. אבל את ההדהודים האלה בניתי בזירות: מההיבט הפוליטי הקפדתי להימנע מאמירה שטחית על רב־תרבותיות ודו־קיום, ומההיבט האמנותי נזהרתי מהקבלה אילוסטרטיבית בין תחומי המופע. אפשר לומר שהיחס בין תחומי היצירה היה יחס של "טלאים" עצמאיים, אשר התקיימו יחד בתוך "מעשה טלאים" גדול שהעניק להם משמעות.

שנה לאחר מכן יצרתי את אי הדייגים המאושרים, גם הפעם לביצוע של קבוצה בין־תרבותית ודו־לשונית של סטודנטים יהודים וערבים מהחוג לתיאטרון. את הטקסט כתבתי בהשראת משחקי ילדים, שירי ילדים וסיפורי עם שאספו המשתתפים, והוא מספר על נסיך המבקר באי מיוחד: תושבי האי פותרים מחלוקות בעזרת משחקים (כמו "זוג או פרד" או "אבן, נייר ומספריים") ומעבירים את ימיהם בשירים (באי כזה טבעי שבלילה נרדמים לצלילי שיר ערש עממי בגיאורגית, ובבוקר יוצאים לשוק בכיצוע בוזמני של שיר חתונה בידיש ושיר ילדים בחכיתיה). כשנסיכה זרה נקלעת אל חופי האי, האקזוטיות שלה מתבטאת בכך שהיא דוברת ערבית בלבד, שפה שהנסיך והדייגים אינם מבינים. היא מנסה

להסביר להם שהיא אינה בת ים אלא נערה אמיתית, ולקול צחוקם של הילדים בקהל - ההצגה הוצגה לפני קהלים מעורבים יהודים-ערבים - הם מנסים להבינה:

בן המלך: מי את? ... בתים? ... יש לך רגליים או זנב של דג?

הנערה: לא! אנה מוש ערוס البحر... אנה, אנה אמירה, בנת המלך, אנה לנה מנה מנה
בעדה.

בן המלך [לקהל]: אתם מבינים מה היא אומרת? [לנערה]: אני לא מבין כלום...

הנערה: אנה אמירה, בנת המלך!

בן המלך [לדייגים]: אתם מבינים מה היא אומרת?

דייג ד': בטח שאנחנו מבינים! באי שלנו עברו ימאים מכל המדינות, ובגלל זה אנחנו מבינים את כל השפות! [מתרועע בין הקהל ומונה באוזניהם את השפות: פירטית, דגיגית, דגדוגית, לווייתנית...]

דייגים א'+ב'+ג' [קצת מודאגים מההכרזה הגורפת, אבל מעמידים פנים שזה נכון]: בטח, בטח... נכון!

בן המלך: אז תגידו לה שתחיל מהתחלה, בבקשה, ותתרגמו לי.

דייגים א'+ב': תחילי מהתחלה בבקשה.

דייג ד': [נעזר בפנטומימה] מהתחלה. מהתחלה, בבקשה.

הנערה [בדיבור איטי ובעזרת תנועות ידיים]: אנה מוש ערוס البحر... אנה [מרימה מעט את שולי שמלתה ומראה את כפות רגליה] אנה אמירה, בנת המלך, אנה לנה מנה מנה בעדה.

דייגים א'+ב': היא אומרת, שהרגליים שלה כואבות.

דייג ד': לא! היא אומרת, שהיא איבדה את נעל הזכוכית שלה!

כולם [בביטול]: לא, זה מסינדרלה, מה זה שייך.

גם הפעם איתן הצטרף להפקה בתור מנהל מוזיקלי, עיבד את השירים ויצר מתווה לליווי מאולתר-למחצה שניגנה סטודנטית מהחוג למוזיקה. המוזיקה, הטקסט, העיצוב והבימוי מימשו עולם אוטופי רב-לשוני ורב-תרבותי, שבו ריבוי זהויות הוא מקור אי-סופי לשירים ולמשחקים. בעולם זה גם השפה הערבית - שביום-יום היהודי-ישראלי נתפסת כשפת אויב - נשמעה באופן חדש: הילדים דוברי

הערבית בקהל התרגשו לשמוע את שפתם בפי הגיבורה, והילדים דוברי העברית חוו לראשונה את הערבית לא כאיום אלא כשפתה הקסומה של נסיכה. בשתי יצירות תיאטרליות אלו, אף על פי שהיו "היררכיות" מהבחינה שהטקסט הסיפורי עמד במרכזו, התקיימו דיאלוגים בין־תחומיים אופייניים לשפה הבימתית שלי, והפעם נוצר דיאלוג בין־תחומי לא רק בין הרבדים המרכיבים את המופע, אלא גם בין המופע ובין ההיבטים החברתיים־פוליטיים שמחוצה לו. כל תחום בכל אחת משתי ההצגות – הטקסטואלי, הדרמטי, העיצובי והמוזיקלי – מימש באופן מופשט את המפגש הבין־תרבותי של השחקנים עצמם. מנקודת מבט מעשית, ההפקות באוניברסיטה אפשרו לי זמן חזרות ראוי עם משתתפי המופע, באולם המיועד למופע, באמצעים טכניים צנועים אך מספיקים – חוויה חדשה למי שרגילה לעבוד במבוכ האילוצים של יוצרת עצמאית. כל אחת משתי ההצגות הוצגה באולם של החוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה במשך שבוע לפחות, ואחר כך גם באולמות אחרים.²¹ ממופע למופע שכללו השחקנים הצעירים את הביצוע המשולב של טקסט, תנועה, משחק ושירה, להנאתם ולשמחתם של הצופים.

'סגולה להרחבת הלב' (2015)²²

זהו מיצב המורכב משני תחומים: רובד של סאונד ובו מוזיקה מקורית ופסקול שיצר איתן, ורובד חזותי ובו יצירות בד שיצרתי אני. שני הרבדים ממוקמים באולם אחד ויוצרים חלל אודיו־ויזואלי שאומנם אין בו שחקנים, אך הוא מרחב "תיאטרלי" שהמבקרים בו שותפים לבניית הנרטיב הדרמטי שלו. במשך שלוש שנים איתן ואנוכי היינו חלק מקבוצת המחקר "העברת זיכרון ובריון" שהובילה הסופרת מיכל גוברין מכון ון ליר – קבוצת חוקרים ואמנים שעסקה בשאלת העברת זיכרון שבעים שנה לאחר השואה. לסיכום פעילותנו החליט מכון ון ליר לקיים תערוכה של הקבוצה, ובכך המריץ את איתן ואותי

21. ביצועים נוספים של ההצגה סיפורי בדים כללו את פסטיבל נווה יוסף לתיאטרון קהילתי בחיפה (2011), התיאטרון הערבי־עברי ביפו (2011) והפסטיבל הרב־תרבותי בתיאטרון חיפה (2011). גם הצגת הילדים אי הדייגים המאושרים בוצעה בפסטיבל נווה יוסף לתיאטרון קהילתי בחיפה (2012).

22. אתי בן־זקן ואיתן שטיינברג, סגולה להרחבת הלב (*Amulet for the Widening of the Heart*) – מיצב, 2015, עיצוב וביצוע יצירות־בד: אתי בן־זקן, מוזיקה מקורית ועיצוב פסקול: איתן שטיינברג, עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין. בהזמנת מכון ון ליר ובתמיכתו. בכורה: "מהו זיכרון? 70 שנה אחרי", תערוכה בבניין פולונסקי, מכון ון ליר, 2015.

לממש רעיון ישן שלנו: לשזור קטעים מהקלטות שהקלטנו במשך השנים מפי מבוגרים במשפחותינו, לצרף אליהם הקלטות חדשות מפי חברינו לקבוצה ולהפוך אותם ליצירה אמנותית. בעבודת אולפן ממושכת ארג איתן פרגמנטים מתוך עשרות הסיפורים המוקלטים אל תוך המוזיקה שלו. את עולם הסאונד המרובד שנוצר הוא תיאר כך:

לעיתים נשמע בבהירות קול של אדם אחד, לעיתים שני אנשים מספרים בדואט, לעיתים יש ריבוי בוזמני של קולות, והצלילים המוזיקליים עוטפים-מערסלים את ריבוי הקולות. הזיכרונות מגיעים ממקורות רבים ויוצרים מרקם זיכרון משותף: משותף לכל הנשכחים, לכל הנזכרים, לכל המבקרים בחלל המיצב.²³

בזמן שאיתן עבד באולפן ההקלטות, יצרתי את יצירות הבד: ספק פרוכות ספק קמעות ענק התלויים מהתקרה עד הרצפה, ועליהם כתובים לא פסוקי קודש אלא סיפורי חולין אנושיים, סיפורי הזיכרונות שהקלטנו. תפרתי חמישה מעשי טלאים גדולי ממדים: כל אחד שלושה מטרים גובהו ומטר אחד רוחבו, עשוי משי טבעי לבן המוקף מסגרת של בדי משי פראי צבעוניים. כל אחד ממעשי הטלאים האלה הוא דו-צדדי, ופיסות הבד בצידו האחד תפורות בהקבלה מדויקת לאלה שבצד האחר, כך שתאורה עדינה מאפשרת לקרוא טקסט על בד אחד ולראות דרכו השתקפויות של הטקסט שבצד האחר. על פיסות הבד כתבתי בכתב יד כמאה ועשרים סיפורי זיכרון אישיים, רובם בעברית ומקצתם בשפות אחרות. הבדים נתלו מהתקרה, והמבקרים שוטטו ביניהם וקראו מכל צד. פעולת הקריאה יצרה רובר קול נוסף, הקול הפנימי של הקריאה. תוך כדי קריאה והאזנה נזכר כל מבקר גם בסיפוריו שלו, וכל אחד חווה גרסה אישית וחד-פעמית של היצירה. נוצר מרחב אישי ובו בזמן כלל-אנושי, אשר הזמין את המבקרים בו להכיל את אין-ספור הזיכרונות בלב מתרחב.

שני הרבדים האמנותיים - המוזיקלי והחזותי - נוצרו מאותם חומרי גלם עצמם: סיפורי הזיכרונות. כל רובר מתקיים באופן עצמאי, והמימוש של שני הרבדים בחלל אחד מתקיים ב"חוסר-תיאום" בין הפרגמנטים המסופרים בפסקול ובין אותם פרגמנטים עצמם הכתובים על יצירות הבד (מכיוון שאי אפשר לצפות מול איזה חלקי-סיפור-כתוב יעמוד המבקר בזמן שיגיע לאוזניו חלקי-סיפור-מוקלט בפסקול). דווקא הקיום העצמאי של כל רובר הוא-הוא שהופך את החלל

23. איתן שטיינברג, "זיכרון ושכחה בקומפוזיציה מוזיקלית", בתוך: מיכל גוברין, דנה חפץ ואתי בן-זקן (עורכות), זיכרון ובדיון, אסופת מאמרים בכתובים, תל אביב: הוצאת כרמל, צפוי לראות אור בשנת 2021.

המשותף לעולם חי, המשתנה תדיר ומתגלה מחדש לכל מבקר. המיצב הוצג בתערוכה במכון ון ליר במשך שבועות אחדים, ולאחר מכן זכינו להציגו גם ב"בית הכנסת הקטן" בעיר ארפורט שבגרמניה (2015), ובגלריית "בית הגפן" בחיפה (2019).

'משלחת חיפוש 220' (2019)²⁴

בזמן כתיבת מאמר זה איתן ואני עובדים על מופע מוזיקלי־בימתי חדש, מפגש בין־תחומי של מוזיקה, עיצוב חזותי ופעולה בימתית. כל אחד מהתחומים עומד בפני עצמו כיצירה עצמאית, והמימוש הבר־זמני של סאונד, שפה ודימויים מתחבר לכדי מהלך אחד, לפרקים חידתי, לפרקים נהיר. לגישה הטקסטואלית שכה מאפיינת את המוזיקה הקולית של איתן (שימוש בריבוי שפות לצד שברים באין־שפה) ולגישה הבימתית־עיצובית שלי (יצירת "טקס" אמנותי הנושא משמעות סימבולית ושימוש בחומרים שמשנים בהדרגה את מראה הבמה) יצרנו הפעם "הצדקה" בתוך סיפור העלילה עצמו. הסיפור אינו נאמר בטקסט של היצירה, אבל הצופים יוכלו, אם ירצו, לקרוא את פרטיו בתוכנייה לפני שיצפו במופע או אחרי כן:

מאתיים ועשרים שנה אחרי האסון על כדור הארץ, חברי משלחת חיפוש 220 בוחנים שרידי כתבים עתיקים ומנסים לפענח את הכשל המוסרי שהביא לחורבן. הם רכונים מעל כתבים שאיש אינו מבין עוד את שפתם, בוחנים ביראת כבוד את צורת האותיות, את צלילי ההגאים וההברות. בחברה האנושית שמשלחת זו היא חלק ממנה, הקוד הגנטי התחדש באופן שונה, ודווקא התודעה המוסרית פועלת ביתר שאת: הקשבה הדדית, צליל משותף, שקט משותף הם ערכים מהותיים בחיי בני האדם. לחברי המשלחת הטקסטים אינם נהירים; פה ושם הם מצליחים לפענח מילים אחדות. שחזור המילים וצירופן זו לזו הוא טקס של תיקון מסלול העבר.

24. אתי בן־זקן ואיתן שטיינברג, משלחת חיפוש 220 (*Search Expedition 220*) – אופרה קאמרית לשש זמרות־שחקניות ואנסמבל, 2019, מוזיקה: איתן שטיינברג, עיצוב, בימוי, יצירות בד: אתי בן־זקן, טקסט: פרגמנטים רב־לשוניים בעריכת אתי בן־זקן. בכורה: "חג המוזיקה הישראלית" אוקטובר 2019, בביצוע: איתן שטיינברג (ניצוח), אתי בן־זקן ואנסמבל "עלמה – קול נשי ישראלי" אלה מדינה, כרמל רונן, תום בן ישי, שרה אבן חיים, רונה שרירא (זמרות־שחקניות), ואנסמבל מודאליוס בהרכב מורחב: דפנה יצחקי (חליל), יסקו היראטה (כינור), אוריאן צאיג (ויולה), אורית מסר־יעקבי (צ'לו), טל פדר (קונטרבס), עודד שוב (גיטרה), אופירה זכאי (לאוטה), אמנון יואל, עידית דביר־מאיר (כלי הקשה). משך היצירה 50 דקות.

איתן ואני נתנו ליצירה זו את כותרת המשנה "אופרה קאמרית" בשל ההיקף הגדול יחסית של משתתפים: שש זמרות ועשרה נגנים. אך גם הפעם היצירה איננה דומה לאופרה מסורתית: אנסמבל הנגנים נמצא על הבמה לצד הזמרות-השחקניות, ואין לברית, סיפור או דיאלוגים. תפקידי הזמרות כוללים שירה בריבוי שפות, טכניקה קולית מורחבת באינ-שפה ופירוק והרכבה מחדש של מילים ממקורות תרבותיים שונים: מתוך הצהרת זכויות האדם של האו"ם (באנגלית), מן התלמוד (בעברית), מן ההגות הסופית של ימי הביניים (בערבית), מן השירה הרוסית של המאה ה-19 (ברוסית), מן הברית החדשה (בלטינית), מן הפילוסופיה המודרנית (ביפנית, בצרפתית, בגרמנית) ומילה אחת בסנסקריט. הטקסטים ארוגים זה בזה לא רק במישור המוזיקלי אלא גם בהיבט החזותי מכיוון שלאורך המופע, הזמרות-שחקניות עסוקות בהרכבת יצירת בד מרהיבה וגדולת ממדים, ועליה כתובים פרגמנטים מהטקסטים. ערכי מוסר וחוכמה ממגוון תרבויות ומתקופות שונות נארגים זה בזה לכדי מסר משותף, שהקהל מוזמן להשתתף בפענוחו.

מחשבה לסיום

כדאי להזכיר שבישראל של היום, צמצום החינוך לתרבות ולאמנות הקטין בהדרגה את העניין הציבורי בהן, וחמור מכך - גרם לאנשים רבים לראות בהן גחמות של אמנים אקסצנטריים. נפוץ לקרוא ברשתות החברתיות אמירות כמו "אם ההצגה לא מכסה את העלויות שלה - סימן שהיא לא טובה, אז שלא יציגו אותה". אלא שבמציאות, גם אולם מלא קוני כרטיסים לא יחזיר את עלויותיה של הצגה ממוצעת, שאמורות לכלול תשלום ליוצרים (מחזאי, במאי, מלחין, תפאורן, מעצב תאורה, מעצב תלבושות), תשלום למבצעים (שחקנים, נגנים), עלויות טכניות (שכירת אולם, טכנאי תאורה, ציוד תאורה, טכנאי סאונד וציוד סאונד), פרסום ויחסי ציבור. בכל תחומי האמנות בישראל יוצרים עצמאיים עוסקים בעשייה שהכנסותיה אינן פרופורציונליות להשקעה בה, ולצד היצירה והביצוע הם עסוקים בעל כורחם גם בניהול, בהפקה, בשיווק וביחסי ציבור, ומוסיפים ומשקיעים מכספם כדי שההגשמה תתאפשר. מכיוון שעשייה אמנותית דורשת משאבים רבים, לא זו בלבד שהיא פרנסה בלתי אפשרית - ואכן רוב האמנים מתפרנסים מהוראה - אלא שמימושה כמעט אינו אפשרי ללא תמיכה חיצונית. הדבר מעורר באמנים עצמם שאלות, שכן כל התערבות כספית עלולה להפוך להתערבות ביצירה.

אבל בעיניי, מקור הראגה בישראל כיום אינו היקף התמיכה בתרבות אלא

הכרסום בהכרה בעצם נחיצותן וחשיבותן של תרבות ואמנות כמרכיב חיוני בחברה בריאה. לעיתים אני מרגישה שהעובדה שאני פועלת בתחום שאינו מסחרי הפכה את העשייה האמנותית שלי למיותרת במקרה הטוב, לאלטיסטיטית במקרה הרע, אפילו לחותרת־תחת־המדינה. בזמנים כאלה, הבחירה של אמנים לחיות בישראל מצריכה אישור פנימי מחודש. לשמחתי, אני מגיעה תמיד לאותה המסקנה: ברלין אינה הבית שלי. אני כאן, נחושה ליצור ולבצע אמנות בישראל.