



TESIS DOCTORAL

2015

**Mende aldaketako (1990-2010) euskal antzerkiaren joerak:
antzerki egitura eta korronte estetikoak.**

**Tendencias del teatro vasco en el cambio de siglo
(1990-2010): estructura y corrientes estéticas.**

M^a ARÁNZAZU FERNÁNDEZ IGLESIAS

LICENCIADA EN FILOLOGÍA VASCA

UNED

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DIRECTORA: DRA. M^a JOSÉ OLAZIREGI ALUSTIZA

TUTORA: DRA. ROSA PEDRERO SANCHO

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Mende aldaketako (1990-2010) euskal antzertiaren joerak: Antzerti egitura eta korronte estetikoak [Tendencias del Teatro Vasco en el cambio de siglo (1990-2010). Estructura y corrientes estéticas].

MARÍA ARÁNZAZU FERNÁNDEZ IGLESIAS

LICENCIADA EN FILOLOGÍA VASCA

DIRECTORA: DRA. MARÍA JOSÉ OLAZIREGUI ALUSTIZA

TUTORA: DRA. ROSA PEDRERO SANCHO

ESKERRAK

Eskerrak eman nahiko nizkioke, lehenengo eta behin, Doktorego Tesi honetan zuzendari izan dudana Maria Jose Olaziregi doktoreari. Ikerketa lana bideratu dituzten aholku eta iradokizunak berari zor dizkiot eta. Era berean, eskerrak eman nahi dizkiot Rosa Pedrero doktoreari emandako laguntza guztiagatik.

Eskerrak ere Patri Urkizuri teatroa ikertzeko emandako laguntza, animo, aholku eta bere jakinduria hainbat solasalditan nirekin konpartitzeagatik. Esker mila Agus Perez eta Loli Miramoni beren etxeko ateak eskuzabaltasunez ireki eta eskura jarri izan didaten informazio guztiagatik eta baita ere Jaime Valverde doktoreari bere tesia irakurtzen utzi zidalako argitaratu gabe zegoela.

Eskerrak, halaber, KM liburutegiko langileei eta Eusko Jaurlaritzako Kultur Sailari eskuratu didaten materialagatik.

Mila esker Martari *The Shining* sindromearen murgiltzeko nuen joera bere mugan mantendu izan didalako. Hari esker ez diot Jack Torranceren mamuari kasurik egin.

Eskerrak familia eta gertukoenei baina batez ere Aran Arrazolari berarengandik jasotako irakaspen guztiengatik. Tesi honen ahaleginak *in memoriam* zuretzat.

AURKIBIDEA

RESUMEN	17
---------------	----

1. SARRERA.....	39
-----------------	----

- 1.1 Tesi honen zergatiak
- 1.2 Ikerketaren helburuak
- 1.3 Ikerketa aldiaren justifikazioa
- 1.4 Ikerketa aldiaren deskribapena
- 1.5 Datu bilketarako estrategia
- 1.6 Tesiaren atalak
- 1. Aurrekariak

2. MARKO TEORIKO METODOLOGIKOA.....	55
-------------------------------------	----

2.1 Teatroaren kontzepzioaz:

- 2.1.1 Teatralitatea
 - 2.1.1.2 Gure kontzepzioa
- 2.1.2 Teatroa:
 - 2.1.2.1 Teatroa eta teatralitatea
 - 2.1.2.2 Teatroa ikuskizun moduan
 - 2.1.2.3 Testu dramatikoaren testua(k):
 - 2.1.2.3.1 Teatro testu (literarioa)ren ezaugarriak
 - 2.1.2.3.2 Testu eszenikoa
 - 2.1.2.3.3 Ikuskizun testua
 - 2.1.2.4 Agertokia eta hitzaren arteko harremanaz
 - 2.1.2.4.1 1990-2010 aldiko euskal genero dramatikoaz
 - 2.1.2.5 Teatroa: industria kultural moduan:
 - 2.1.2.6 Kultura Industria
 - 2.1.2.6.1 *The economic dilemma*
 - 2.1.2.6.2 Arte eszenikoak kultura industria?
 - 2.1.2.6.3 Euskal Herriko Arte Eszenikoen profila
 - 2.1.2.6.4 Ondorioak

2.2 Teoriaren ekarpenak

- 2.2.1 Sarrera
- 2.2.2 Aristotelesen Poetikaren itzal luzeaz

- 2.2.3 Teatroa eta historizismoa
- 2.2.4 Semiotikaren hurbilpena
 - 2.2.4.1 Zeinu teatrala Semiotikaren argitan
 - 2.2.4.2 Kodeak eta sistemak teatroan
 - 2.2.4.3 Teatro semiotika eta alde sozialak
- 2.2.5 Ikuskizunak aztertzeko metodologia

3. ANTZERKIAREN SISTEMA. AZPIEGITURAK.....115

- 3.1 Sarrera
- 3.2 Politika kulturalak antzerkiaren argitan
 - 3.2.1. Kultura eta kultur politiken oinarritzko kontzeptuak
- 3.3 Eusko Jaurlaritzaren politika kulturala
 - 3.3.1 Kulturaren Euskal Plana
 - 3.3.2 Politika kulturalaren balorapen zenbait
 - antzerkigileren ahotan.
 - 3.3.2.1 *Primer Acto* (1997)
 - 3.3.2.2 Eusko ikaskuntza XV Kongresua (2000)
 - 3.3.2.3 'Frontoitik antzokirako komeriak' mahai-ingurua (2002)
 - 3.3.2.4 Agortu den sistema (2012)
 - 3.3.3 Kultur Politikei buruzko Lehenbiziko Biltzarra (2007)
 - 3.3.4 Hizkuntza politikak, euskara eta antzerkia
 - 3.3.4.1 Sarrera
 - 3.3.4.2 Euskal kulturaren plana, euskararen babesa eta teatroa
 - 3.3.4.3 Antzezlanen bi bertsioak
 - 3.3.5 Diagnostikoa
- 3.4 Genero dramatikoaren argitalpenak
 - 3.4.1 Sarrera
 - 3.4.2 Aldizkari espezializatuak
 - 3.4.3 Aldizkari ez espezializatuak
 - 3.4.4 On lineko argitalpenak
 - 3.4.5 Argitaletxeak
 - 3.4.6 Sariekin lotutako argitalpenei buruz
 - 3.4.7 Antzerkiaren lekua euskal liburugintzan

- 3.4.8 Literatur dramatikoa argitalpeni buruzko ondorioak
- 3.5 Antzerki esparruko agerkariak
 - 3.5.1 *Artezblai eta Artez*
 - 3.5.2 Teatro/Antzerki
 - 3.5.3 *Jokulariak*
 - 3.5.4 *Aetakariak*
- 3.6 Zirkuituak eta antzokiak
 - 3.6.1 Sarrera
 - 3.6.2 Euskadiko Sarea
 - 3.6.3 Nafarroako Antzoki Sarea
 - 3.6.4 Lapurdi, Nafarroa Behera eta Zuberoako antzokiak
 - 3.6.5 Beste zenbait espazio eszeniko
 - 3.6.5.1 Tamaina handiko azpiegiturak. Kongresu Jauregiak
 - 3.6.5.2 Antzoki tradizionalak
 - 3.6.5.3 Beste zenbait antzezpen-toki
 - 3.6.5.4 Sormenerako egoitzak, lantegiak eta laborategiak
 - 3.6.5.5 Mugaz gaindiko proiektuak
 - 3.6.5.6 Ondorioak
- 3.7 Programazioaz: balorazioa eta jardueren laburpena
 - 3.7.1 Sarrera
 - 3.7.2 Euskal Teatroaren bilakaerari buruzko balorazio kuantitatiboa milurteko berrian
 - 3.7.3 Taulak
- 3.8 Prestakuntza
 - 3.8.1 Aurretikoak:
 - 3.8.1.1 Euskal Iztundea
 - 3.8.1.2 Euskal Herriko Unibertsitateko Antzerki Tailerra
 - 3.8.1.3 Antzerti Zerbitzua
 - 3.8.2 Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskola Ofiziala: Eszenika
 - 3.8.3 Antzertia eta Arte Eszenikoak Unibertsitateko espezialista
 - 3.8.4 Nafarroako Antzerki Eskola
 - 3.8.5 Beste antzerki eskolak
 - 3.8.6 Ondorioak
- 3.9 Elkarteak

- 3.9.1 Euskal Aktoreen Batasuna
- 3.9.2 EATAE: Euskal Antzerki Talde Amateurren Elkarte
- 3.9.3 Nafarroako Amateur Antzerkia
- 3.9.4 ESKENA
- 3.9.5 Artekale
- 3.9.6 ATAE: Asociación profesional de Técnicos de las Artes Escénicas
- 3.9.7 EHAZE: Euskal herriko antzerkizaleen elkarte
- 3.10 Jaialdiak
 - 3.10.1 Sarrera
 - 3.10.2 Jardunaldiak, topaketak eta jaialdiak euskara hutsean
 - 3.10.3 Beste Jardunaldiak, topaketak eta jaialdiak
 - 3.10.4 Arte eszenikoen bestelako topaketak
- 3.11 Azoka profesionalak
- 3.12 Dokumentazio zentroak
- 3.13 Teatro kritika garaikidea
 - 3.13.1 Sarrera
 - 3.13.2 Euskarazko kritika egileak
 - 3.13.2.1 A. Pezen kritika publikoaren kontzepzioa
- 3.14 Taldeak
 - 3.14.1 Profesionaltasunaren hastapenak
 - 3.14.2 Profesionalak eta *profamateurrak*
- 3.15 Milurtekoaren aldaketarako antzerki ikuslea

4. IKUSKIZUNEN JOERAK (1990-2010): KORRONTE ESTETIKO- IDEOLOGIKOEN AZTERKETA.....257

- 4.1 Sarrera
- 4.2 Euskal teatroa eta literatur dramatikoaren harremana
- 4.3 Sailkapen proposamena:
 - 4.3.1 Sailkapen Formala: Ikuskizun konbentzionalak vs ikuskizun ez-konbentzionalak
 - 4.3.2 Sailkapen tematikoa:
 - 4.3.2.1. Teatro antropologikoa: festa eta heriotza
 - 4.3.2.1.1 Maitea Agirre-*Agerre teatroa*: festa

- 4.3.2.1.2 A. Lipus-*Antzerkiola Imajinarioa*: heriotza
- 4.3.3 Umorea
- 4.3.4 Iragan historikoa
- 4.3.5 Euskararekiko kezka
- 4.3.6 Politikari buruzko teatroa eta teatro politikoa
 - 4.3.6.1. Politikari buruzko teatroa. *El Florido pensil*, adibide bat
 - 4.3.6.2. Teatro politikoa. Lukuren proposamena
- 4.3.7 Emakumeak hizpide
 - 4.3.7.1. Emakumeen presentziaz
 - 4.3.7.2 Arlo pribatuko gaiak
 - 4.3.7.2.1 Maite Agirrerren proposamenak
 - 4.3.7.2.2 Agurtzane Intxaurrearen ekarpenak
 - 4.3.7.3 Aldaketa zantzuak 2010etik aurrera
 - 4.3.7.3.1 Teatro postdramatikoa. Hainbat apunte

5. *ERRAUTSAK*.....309

- 5.1 Hasierakoak
- 5.2 *Errautsak*-en lan egiteko molde ekonomiko berriak
- 5.3 Euskal komunitate osoarentzako egitasmoa
- 5.4 Esperimentazioa eta berrikuntza da bidea
- 5.5 Zuzendariaren asmoak eta hastapeneko ideiak
- 5.6 Harrera kritikoa
- 5.7 Errautsen antzezlanaren lekuan sistema kulturalan
- 5.8 Paratestuaren informazioa
- 5.9 *Errautsak* ikuskizunaren azterketa
 - 5.9.1 Generoa eta estilo eszenografikoa teatro konbentzioan
 - 5.9.2 Rock kulturaren intermedialitatea
 - 5.9.3 Tradizioa, tokian tokiko erreferentzia kulturalak, nazioa
 - 5.9.4 Egitura eta fabula
 - 5.9.5 Erritmo-mekanismoak

5.9.6	Pertsonaien mintzamoldeak	
5.9.7	Argiteria-koloreak	
5.9.8	Espazioa	
5.9.8.1	Espazio teatrala: komunikazio espazioa	
5.9.9	Denbora	
5.9.10	Utileria	
5.9.11	Janzkerak	
5.9.12	Pertsonaiak	
5.9.12.1	Pertsonaiak banan-banan: arketipo garaikideak	
5.9.12.2	Pertsonaia kolektiboa: koadrilla	
5.10	Gure interpretazioa eta balorapena	
6.	ONDORIO OROKORRAK.....	349
7.	BIBLIOGRAFIA.....	361
7.1	Hiztegiak	
7.2	Bibliografia orokorra	
7.3	Literatur teoria	
7.4	Teatroari buruzko teoria	
7.5	Literatur dramatikoaren argitalpenak	
7.6	Komunikabideetako erreferentziak	
7.7	Administrazioaren dokumentuak	
7.8	Web orriak	
7.8.1	Taldeen web-ak	
7.8.2	Beste batzuk	
8.	ERANSKINAK (Ikus artxiboa txikia)	
8.1	Ikuskizunen paratestuak (eskuorriak...)	
	8 olivettis poéticos	
	1937 gogoaren bidezidorretatik	

Ahuntza edo Nor da Silvia
Ai ama
Aitarekin bidaian
Anarkista baten ezusteko heriotza
Arrainen bazka
Artea
Au revoir triunfadoreak
Aulki hutsa
Covek Nije Tica
Dakota
Desperrados
Donostiako hainbat antzerki Sari
El cartero Neruda
El florido pensil
Emakumeak izarapean
Ernesto izatearen garrantzia
Errautsak
Errenta
Eta Maria hiru aldiz amapola
Euskal off 2050
Euskararen zazpi bekatu nagusiak
Esukara sencilloaren manifestua
Ez da hain erraza
Ezekiel
FTI-Antezkiola Imajinarioa
Gaur bakar bat
Gernika
Grönholm metodoa
Han izanik hona naiz
Henry Bengoa Inventarium- HIKA
Hny Illa
Hor dago koxka
Ibañeta
Ikaro

Ipuin Iberiarrak
Isla(da)k
Jon Wayneren laguna
Juglarea Puta eta eroa
Kaio luma zikina
Kaputen kanta
Kaukasiar krezko borobila
Komeriaka
Konbat
Kutsidazu bidea Ixabel
Lauaxeta gaurko begiz
Lezio berri bat ostrukari buruz
Logalea zeukan ekilibristaren kasua
Matalaz
Metxa
Mirande kabareta
Miserableak
Mundopolski
Mungia, elizatea eta euria
Nasdrovia Txekhov
Novecento.El Pianista sobre el oceano
Ohean
Sommer jaunaren istoria
Su txikian
Tartean
Tempus I
Todo Shakespeare o casi
Tramankuluak
Umekeriak
Xagu apia
Yuri Sam
Zapata hondaturik
Zergatik Panpox

8.2 Elkarrizketak:

8.2.1 Patri Urkizuri eginiko elkarrizketa

8.2.2 Agus Perezi eginiko elkarrizketa

8.2.3 Ximun Fuchsi eginiko elkarrizketa

RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL

*Mende aldaketako (1990-2010) euskal antzertiaren joerak:
Antzerti egitura eta korrante estetikoak*

**Tendencias del Teatro Vasco en el cambio de siglo (1990-2010).
Estructura y corrientes estéticas**

Doctoranda: Arantzazu Fernández Iglesias

Directora: María José Olaciregui Alustiza (Universidad del País Vasco)

Fecha: 16 de noviembre de 2015.

It's unique as a medium because, as far as I can see, it's the only place left on the world where people can stop and listen. I think that is as important as having a home and having water and having health – to be able to sit together communally and listen and reflect and think and share. How many times have I been to the theatre and, thought it might be that the production wasn't most brilliant I'd never seen in my life, nevertheless somehow the work that was being done, what had been written, a scene, an approach, made me think: 'Yes, life is worth living and we might win'?

V. Redgrave

1. Objetivos

El teatro vasco y el ensayo son los géneros a los que menos interés prestan tanto la historiografía literaria vasca como la crítica literaria. Tampoco existe en el País Vasco ningún centro de documentación teatral ni estudios universitarios especializados en la investigación sobre las artes escénicas que garanticen la preservación de la memoria y el estudio del hecho dramático. La tesis tiene como intención última cubrir el vacío documental y bibliográfico existente y reconstruir el periodo que abarca desde el año 1990 al 2010 para poder, además de certificar y estructurar los hechos teatrales en euskera ajenos a las tradicionales representaciones denominadas “pastorales”, dar cuenta de las tendencias estético-ideológicas de la literatura dramática vasca en esas décadas. Queremos saber, en definitiva, cómo han evolucionado las condiciones materiales en el sistema teatral vasco. Deseamos conocer si el discurso del teatro vasco se inserta en la (post)modernidad, es decir, si atiende a las principales preocupaciones de la sociedad occidental contemporánea. Asimismo, deseamos describir cuál es la relación que se establece entre las obras de teatro publicadas y las representadas.

La redacción de la tesis viene precedida por un máster dedicado a las literaturas catalana, gallega y vasca en el que hemos ahondado en la evolución del teatro en las dos

primeras. Dos son a este respecto los trabajos que consideramos que habrían de reseñarse en este campo: *La Nueva Dramaturgia Gallega*¹ de M. F. Vieites y *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, escrito por M. J. Ragué-Arias (Vieitez 1998; Ragué-Arias 2000). Sin embargo, no contamos con ninguna aportación similar en el ámbito de la dramaturgia vasca, debido al vacío académico que hemos mencionado líneas más arriba.

Queremos, asimismo, reseñar que deseamos que la información ofrecida en la tesis sirva de punto de partida a otras investigaciones futuras. De hecho, hemos escrito la tesis con la esperanza de que sea un trabajo que tenga una continuación en forma de aportaciones propias y ajenas en el campo de los estudios teatrales.

2. Justificación de la elección del período de análisis (apartado 1.3 de la tesis)

La elección del período viene dada por dos estrenos que resultan de importancia en la historiografía de los espectáculos en vasco. Por un lado, en 1990, se estrena *Ama Begira Zazu* [Mire madre], una comedia popular que gozó del favor del público de una manera reseñable y que es representante de un humor popular básico cuya principal función es la del entretenimiento. Por su parte, en el año 2010, se estrenó en Luhuso (Dpto. de los Pirineos Atlánticos, Francia) la obra *Errautsak* [Cenizas], un retrato de la generación nacida en los años 70 y criada, por tanto, en los agitados años de la primera reconversión industrial y del terrorismo de ETA. Esta obra es el resultado del esfuerzo realizado por tres compañías de teatro que se configuran como las más visibles de un movimiento teatral comprometido social y políticamente con su entorno, así como con la experimentación, base de cada uno de sus trabajos. *Errautsak* supone la recuperación de una manera colectiva de abordar el teatro que se diluyó con la llegada de la profesionalización a las artes escénicas vascas, la desaparición de las compañías independientes o la marginalización de las compañías de aficionados.

Además de estas razones relacionadas con los espectáculos, existen otros argumentos de índole social e histórica que delimitan el contexto de las obras del periodo que estudiamos. Los inicios de la década de 1990 son considerados como el punto de partida de la denominada

¹ Con respecto a las tendencias en el cambio de siglo, los investigadores citados han dedicado numerosos trabajos al teatro contemporáneo de las geografías del gallego y del catalán. Se podría decir que Vieitez ha prestado especial atención al periodo comprendido entre los años 1965 y 1999, y que los estudios de Ragué-Arias abarcan desde el año 1975 al 2000. A estos estudios hay que sumar los esfuerzos que el centro SELITEN@ viene realizando en la misma UNED para darnos cuenta de las últimas tendencias teatrales.

globalización; 2010 es el año en que ETA anuncia el cese de sus actividades terroristas, proceso que culminará en 2013 y que dará lugar a una nueva era política. Ambos hechos, junto con los dos espectáculos mencionados, sirven también para establecer un marco temporal de aquello que sucede en la comunidad *euskaldun* [vascoparlante], una comunidad pequeña, con un sistema cultural frágil que se desarrolla en una sociedad diglósica (cf. Olaziregi: 2012; Aldekoa: 2008).

3. Estructura de la tesis y marco teórico-metodológico

El capítulo número 2 es el que describe el marco teórico-metodológico de la tesis, así como la introducción histórico-social al período de estudio (décadas 1990-2010), en el apartado número 1.4. A continuación, en el 1.7 damos cuenta del estado de la cuestión con respecto a los estudios de la dramaturgia vasca contemporánea. Sigue, en el mismo apartado la presentación de las teorías más reseñables sobre el hecho teatral, desde las que se intenta definir dos conceptos claves, tales como el teatro y la teatralidad, a las que se suma la concepción del teatro como industria cultural (Hoggart 1957, Hall 1973, Willimas 1973). También hemos elaborado, en ese apartado, un método de análisis de los espectáculos, basado principalmente en las propuestas de De Toro (2014), Pavis (2007, 2011) y Trancón (2006) y que nos servirá para analizar *Errautsak*. El capítulo 3 de la tesis doctoral describe las infraestructuras teatrales del País Vasco, y prestamos especial atención a las de la Comunidad Autónoma Vasca. Es un capítulo extenso y que presenta una contribución esencial al estudio del campo, por cuanto incluimos datos y aproximaciones novedosas al mismo. En el apartado 3.14 proponemos una clasificación de las compañías y sus espectáculos, para centrarnos, a continuación, en el apartado 4.3, en las corrientes que nos resultan más significativas en cuanto que aportan singularidad a la cartelera en nuestro periodo de investigación. Sigue, en el capítulo 5, el análisis del espectáculo *Errautsak*, por considerarlo un hito que establece el principio de un florecimiento teatral que comienza en 2010. Los primeros indicios del mismo se observan en nuestro periodo de estudio, cuajan en la citada representación y se prolongan en un espacio de tiempo que excede el límite temporal de nuestro estudio. Finalmente, en el capítulo 6, exponemos unas conclusiones generales que son el resumen de las expresadas en cada uno de los capítulos en los que se desarrolla esta tesis.

Hemos abordado el tema de nuestra investigación desde un punto de vista sistémico (I. Ever-Zohar 1990, 1999) Esto significa que partimos de la premisa de que el sistema teatral es un subsistema que se inserta en el sistema cultural vasco y que, éste, a su vez, es parte de un

engranaje concebido como el sistema cultural occidental. Las permeabilidades y relaciones dialécticas entre todas las partes del conjunto conforman la identidad de cada una de las piezas del mismo. En nuestro caso, la producción teatral ocupa un lugar en el sistema que ha de ser estudiada, no sólo por sus valores artísticos sino también en paralelo a las condiciones materiales que la hacen posible. Así, hemos analizado, en el capítulo 3 datos relativos al estado de las infraestructuras teatrales y la producción editorial; además, hemos señalado la incidencia de las políticas culturales en la elección de la lengua vehicular de los espectáculos; asimismo hemos dado cuenta de los resultados económicos y la tipología de los espectadores en la Comunidad Autónoma Vasca. La elección de este territorio viene dada por el hecho de tratarse de la Administración en la que existe la mayor comunidad de vascoparlantes y por tanto, en la que habita la comunidad susceptible de ser el mayor público potencial para las producciones artísticas en lengua vasca. Se trata, además, de la región en la que las políticas de amparo a la lengua minoritaria cuentan con mayor desarrollo. Los datos han sido extraídos de los informes que el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco ha puesto amablemente a nuestra disposición.

Como hemos comentado con anterioridad, no existe un centro documental sobre el teatro vasco y por lo tanto la tarea por la cual íbamos a elaborar el censo de espectáculos de nuestro periodo se ha emprendido, sobre todo, a partir de un vaciado de la prensa de la época. Los anuarios *Argia* del período estudiado han resultado la primera fuente de información desde la que se nos indicaban las referencias en prensa de otras publicaciones². Hemos recurrido a estas para la reconstrucción de un periodo teatral que- aunque se inserta en nuestra propia contemporaneidad- no se encuentra registrado de manera fidedigna. Además, se han consultado, tal y como muestra la bibliografía que sigue a este resumen, las páginas web de las compañías teatrales, los históricos de los festivales y los fondos particulares del crítico Agustín Pérez³.

4. Descripción sociohistórica del periodo de estudio (1990-2010) (apartado 1.4 de la tesis)

Estamos de acuerdo con el postulado de A. Badiou (2014: 61), por el cual el teatro habla del estado de la sociedad hasta tal punto que lo define como el *art de la déclaration d'état (de choses)*. Por ello, hemos considerado que debíamos, de manera sucinta, describir el

²Semanario *Argia*, los periódicos *El Diario Vasco*, *Berria*, *Egunkaria*, *Deia*, *El Correo*, principalmente.

³Se ha consultado la base de datos del INAEM. La información que hemos encontrado se podría calificar como “asistemática” en lo que al teatro en dos versiones se refiere e inexistente para el teatro que se realiza sólo en euskera. Por eso no lo reseñamos como fuente principal de información.

periodo de estudio elegido desde el punto de vista de los principales acontecimientos histórico-sociales en los apartados 1.4. La década de los 90 está definida por la influencia de internet en la gestión y distribución de la información y la primacía del inglés en cuestiones tanto económicas como culturales (Cristal 2005). El capitalismo neoliberal aumenta su dimensión transnacional sustanciándose en un sistema de operaciones financieras que no conoce fronteras. Las preocupaciones de las minorías afloran con más claridad que en los años 80 y se concretan en la aparición de los movimientos alternativistas (George 2005:12). La caída del muro de Berlín en 1989 y la desaparición de la Unión Soviética dan paso a una nueva relación entre los antiguos bloques antagónicos. Aunque en ese año termina el periodo de R. Reagan al frente de la Casa Blanca, y un año más tarde M. Thatcher deja de ser Primera Ministra en Inglaterra, el liberalismo económico se determina por una libertad para las grandes inversiones internacionales. China y Rusia apuestan por el capitalismo pero la implantación de éste no reduce, aumenta o mejora la cuota de democracia. Desde 1990 vivimos en un proceso económico conocido como la *commodification* o *la marchandisation du monde* (Klein 2000:43-44) en el que todos los agentes que nos afectan – salud, educación, cultura etc.- están supeditados a las leyes del mercado. Esos mercados supranacionales debilitan la democracia y ponen en riesgo desde los años 90 los logros conseguidos por la sociedad del bienestar en occidente (George 2005:15, 23, 37). Los movimientos contra los perjuicios que acarrea la globalización, así como la redefinición de los sentimientos de identidad y/o pertenencia, establecen la paradoja de que en la época de mayor internacionalización, se fortalezcan las miradas que reivindican la diferencias de género, etnia, confesión, orientación sexual etc. (Naïr 2005, 52-55) al tiempo que los nacionalismos étnicos, culturales o religiosos puján al alza. 1990 es el año en el que el ejército estadounidense pelea en Kuwait contra la invasión de Irak. Al año siguiente comienza la guerra de los Balcanes. En 2001, el atentado contra las torres del World Trade Center cambiará la percepción sobre la amenaza terrorista en el panorama internacional, pero especialmente en los Estados Unidos. La sensación de vulnerabilidad lleva a la toma de medidas que en ocasiones restringen las libertades y derechos de los ciudadanos en un mundo que parece dividido entre el occidente liderado por Estados Unidos y el *nacionalislamismo* (Todorov 2005: 62, 123) que llama a la guerra santa. El movimiento ecologista ha visto reforzados sus argumentos con accidentes como los de Chernobil (1984) y Tokaimura en 1999. Enfermedades tales como la Creutzfeldt- Jakob, manifestada por primera vez en 1996, y la pandemia del SIDA, hacen aumentar las preocupaciones por temas relacionados con la salud. Al mismo tiempo, los descubrimientos en biotecnología nos llevan a pensar en la

necesidad de nuevas legislaciones que regulen asuntos como la clonación o la manipulación genética. Además de los temas mencionados, es un signo de estas dos décadas (1990-2010), que la mayor parte de las riquezas se concentren en una cantidad pequeña de personas y que aumente el número de ciudadanos en situación desfavorecida o de pobreza. En 1998, al celebrarse el 50 aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, se dejó claro que la universalización de los derechos básicos (alimentación, vivienda, educación y servicios de salud) estaba cada vez más lejos (Ramonet 2005: 103-163). 2008 fue el año en el que se desató la crisis de los créditos *subprime*, primero en Estados Unidos y más tarde en Europa. Esto afectó especialmente a los países del sur (Grecia, Portugal y España), además de a Irlanda e Islandia. En España, desde 2007, la crisis de la burbuja inmobiliaria explota y en 2010 los bancos, faltos de liquidez, no pueden conceder préstamos y han de ser “reflotados” con dinero público europeo (Reinhart 2008); Blackburn 2008; Hornero 2008; Platino 2009).

En las geografías del euskera, hay un cambio político en Navarra en donde los socialistas, en el poder desde 1984, pierden el gobierno a favor de UPN. Este partido proseguirá al frente del Gobierno hasta 2015. En Euskadi, el PNV se mantuvo en el poder desde 1980 hasta 2009. En ese año, el PSE estará en la cabeza del Gobierno hasta 2012, fecha en la que lo recuperarán los nacionalistas vascos del PNV. En 2003 se inician los procesos que culminarán con la ilegalización de Herri Batasuna y Batasuna. En 2004, se presentó en las cortes de Madrid *El plan Ibarretxe* que fue rechazado por un 90% de la Cámara. La izquierda abertzale, por su parte, organizó la Propuesta de Anoeta el mismo año. Dos años más tarde ETA anuncia su tregua permanente y en 2009 ingresan en prisión, a la espera de juicio, algunos miembros de Batasuna por el caso Bateragune.

En el periodo que estudiamos son centrales, en nuestra opinión, las actividades de ETA, así como los movimientos por la paz que articulan entidades tales como *Gesto por la Paz*, *Gernika Gogoratuz* y *Elkarri*. En 2010 ETA declara el cese definitivo de la violencia y son constantes las preocupaciones explícitas por reconstruir la convivencia en la sociedad vasca, una sociedad que había conocido en el año 1984 el cierre de los Astilleros Bilbaínos y un desmantelamiento del tejido industrial de Bilbao. A ésta le sigue una reconversión de su paisaje urbano polarizado por la apertura del Guggenheim en 1994. La ciudad más grande del País Vasco cambia su personalidad a partir de un *museo contenedor* y se gentrifica. Se inserta en la modernidad que aúna ciudades como destino turístico en la que el arte internacional es uno más de los elementos de seducción para atraer al turismo.

Pero, ¿ha representado el teatro en euskera las preocupaciones y miedos de la contemporaneidad? ¿Han tenido cabida en sus espectáculos los conflictos internacionales y locales? ¿Se ha escenificado la utilización de la violencia armada y sus consecuencias? Y si no es así, ¿cuál es el mensaje que ha hecho llegar al público? ¿La producción teatral en euskera destaca por su compromiso o se manifiesta como una industria del entretenimiento? Son preguntas que la tesis ha tratado de responder en los diversos capítulos porque creemos que es lícito, por tanto, preguntarse qué teatraliza el teatro vasco, qué es lo que re-presenta y qué tipo de discurso construye.

5. Sobre el estado de la cuestión (apartado 1.7 de la tesis)

Los principales trabajos de historiografía teatral vasca se deben al profesor Patrizio Urkizu, profesor jubilado de la UNED, figura decana en los trabajos sobre teatro contemporáneo vasco. Sin embargo sus aportaciones -salvo la descripción de la década de los 90- no abarcan el periodo de nuestra investigación. Sólo existen dos tesis con respecto al teatro que no sea de corte tradicional: la que se ha dedicado al escritor labortano Pierres Larzabal (1915-1988) y la defendida por J. Valverde, todavía hoy (julio 2015) inédita, en la que se investiga el teatro ritual de M. Agirre, A. Lipus y A. Luku. Así las cosas, pensamos que la aportación de nuestra investigación es reseñable porque, además de ofrecer una visión panorámica, ayuda, precisamente, a avanzar en el estado de la cuestión y sienta las bases para futuras líneas de investigación.

6. Teorías teatrales. (capítulo 2 de la tesis)

Teatralidad y los distintos conceptos de teatro

Preocuparse por saber en qué consiste la teatralidad lleva a interrogarse sobre la esencia misma del teatro (Féral 1985:11) para intentar abordar los límites de una expresión (artística) que se apoya en la *mimesis* y que se inserta en la vida de tal manera que es difícil discernir entre las fronteras de la realidad teatralizada (ritos, ceremonias, eventos, pautas de comportamiento...) y el teatro como disciplina artística independiente. Como ha señalado P. Pavis (1996: 358), la distinción que estableció la teoría literaria entre *literaturidad* y *literatura* en los años 50, es la que en la década de los 80 se aplica al teatro, hecho que, por otra parte, testimonia el retraso de la teoría teatral con respecto a otras disciplinas. Para nosotros,

la discusión sobre la localización de la teatralidad (en la vida o en el teatro), no oscurece el hecho de que la teatralidad exista en el teatro concebido como espectáculo y en los textos literarios que pueden ser su génesis (tal como los define C. Bobes 1977, 2001). Se trata de una especificidad que, desde nuestro punto de vista, presenta distintos niveles y cuya raíz está en el juego de artificio y su aceptación por parte del público. Por esa razón, prestarle atención a la teatralidad nos llevará a visibilizar los procedimientos de la representación (Cornago 2010: 249-250). Asimismo, el concepto de *performance*, no como disciplina artística definida, sino como un término que hace referencia a algo que es “actividad”, a algo que “está en curso o en desarrollo” es el que nos ha interesado utilizar en la tesis. En parte es así porque se ajusta perfectamente al presente del espectáculo y también porque como se ha de inducir de lo que venimos explicando hasta este momento- nos conduce a la idea de que el teatro ha de ser analizado también desde su puesta en escena. Es decir, el teatro ha de ser investigado y explicado – siempre y cuando sea posible- desde la perspectiva que supone un espectáculo, y no desde la fijeza del texto literario, aproximación ésta que ha venido siendo la imperante en los estudios académicos⁴ (Fortier 2002:4).

Resumiendo: la línea argumental expuesta con detalle en la tesis en el apartado 2.2.4, las características del hecho social que es el teatro, son su tridimensionalidad, su inmediatez, su desarrollo en un tiempo real que no coincide con el dramático, su ejecución en un espacio que divide el espacio escénico del que no lo es, el pacto que se establece entre emisores y receptores por encima de la identificación y/o el distanciamiento a la hora de asumir, tanto la convención como la irrealidad -real por otra parte- de lo que se representa⁵. El teatro, es, en los ya avejentados tiempos de la reproductibilidad mecánica, un producto social que no puede reproducirse mecánicamente y que puede albergar en su seno el resto de las expresiones artísticas. Su principal herramienta, no obstante, es el cuerpo, la materialidad biológica que lo hace posible y vehicula la palabra en el caso del teatro de texto. Dicha palabra se considera, no sólo por su condición de signo lingüístico, sino también por el tono, el ritmo y la voz con que se enuncia (Trancón 2004: 159).

La literatura dramática puede ser objeto de lectura o de representación y es la segunda opción la que nos interesa en esta tesis. Así, el análisis de *Errautsak* [Las Cenizas] no se propone únicamente desde la concepción del texto como género literario, ya que consideramos éste como un elemento más de la puesta en escena. Se trata, pues, de analizar lo

⁴Esos estudios se circunscriben al campo de la filología. El hecho de estudiar una producción teatral desde el punto de vista espectacular nos circunscribiría a los estudios en el campo de la Dramaturgia.

⁵Es lo que Ubersfeld denomina *la realidad paradójica* (1993:11)

que Marco De Marinis definió como *texto espectacular* (1980: 197): *unidades de manifestación teatral que son los espectáculos, tomados en sus aspectos de 'procesos' significantes complejos, a la vez verbales y no verbales.*

Además de la concepción del teatro como espectáculo, hemos de admitir junto a los investigadores que hemos seguido en el apartado 2.1.2.6.2 que -aunque son notables las opiniones contrarias- el teatro pertenece a la categoría de industria cultural, es decir, es una mercancía relacionada con la creación, destinada al consumo y relacionada a menudo con la perpetuación del discurso social (Zallo 1988: 26)

7. Marco epistemológico (capítulo 2 de la tesis)

En primer lugar queremos recordar aquí que el mayor volumen de las investigaciones sobre teatro pertenecen a distintas disciplinas (antropología, sociología, historia de la literatura, crítica literaria, semiótica teatral...), lo que dificulta tanto la delimitación del objeto de estudio como la unificación del método de investigación que se ha de aplicar al mismo (M. Carlson 1986: 10). Asimismo hemos de recordar que existen dos corrientes de teorización sobre el teatro: una que nace de la interpretación y análisis que suscita el hecho teatral y que engloba la diversidad citada líneas más arriba, y otra que encarna las teorías sobre cómo hacer teatro escrita por los escenógrafos y directores teatrales (Meyerhold, Apia, Craig, Brecht, Stanislavski, ...).

La teoría aristotélica, cuya centralidad la ocupan los conceptos de mimesis, fábula y catarsis ha marcado las Artes y las Poéticas que han versado sobre el teatro hasta el siglo XVIII. El teatro es así analizado desde un punto de vista logocéntrico en el que los diálogos, en definitiva, el texto que se enuncia, es lo más importante sin que, sin embargo, se repare en la teatralidad de las didascalias o acotaciones (Bobes 1997:9-22).

Bajo la influencia del historicismo decimonónico el teatro será recopilado y reseñado dentro de unas coordenadas cronológicas o periodos estéticos. Esta organización es deudora de la concepción positivista y teleológica de la historia y se conforma como una corriente historiográfica que estudiará el teatro como una narración de hechos, una recopilación de datos asimilados a la historia de la literatura. Desde la década de los 80 del siglo XX, sin embargo, la escuela denominada *New Historicism* (S. Grenblatt & C. Gallagher 2000) estudia el contexto histórico del teatro, sus periodos, bajo el prisma de lo simbólico, lo dinámico y

como un medio producto de influencias varias. Así, según avanza el siglo XX, los historiadores del teatro abandonan la concepción positivista de la Historia (T. C. Davies 2003, M. Carlson 1986) e integran en su praxis los temas de la semiótica, el deconstructivismo, el feminismo así como los del marxismo y postcolonialismo (Reinelt, Roach 1992 : 293-297; McConachie 1985: 465-486; Carlson 1989; Quinn 1991). Ponen, por tanto, a la vista *the desolating inadequacy (...) of documents or a narrative account to represent the reality* (Reinelt, Roach 1992: 297).

El estudio semiótico de las representaciones viene a suponer la puesta en práctica de los principios teóricos de la Escuela de Praga en el ámbito de lo teatral. En concreto, en torno a los años 30 del siglo XX, las aportaciones escenográficas de E.G. Craig (1872-1966) y A. Appia (1862-1928) dejan atrás las escenografías del teatro burgués y se suman a la revolución comenzada por el estreno de *Ubu Roi* en 1896. Las producciones de las vanguardias (dadaísmo, surrealismo, teatro del absurdo etc.), son el campo abonado para que los estudios de semiótica teatral⁶ adquieran una consistencia que perdura hasta nuestros días. Así, el texto, el signo lingüístico enunciado, pasa a considerarse uno más de los elementos que componen la obra de teatro. En 1969 T. Kowzan publicó una clasificación del corpus de los signos teatrales que ha servido de base para los numerosos estudios; en 1980 K. Elam publica *The semiotics of Theatre and Drama* con los principales artículos sobre ese campo. En resumen, partiendo de las reflexiones sobre los signos lingüísticos de principios del XX de F. Saussure (1916) y Ch. Pierce (1974) a las que se añaden las reflexiones de E. Husserl (1859-1938) y más tarde las de P. Bourdieu (2012) se analizan todos los tipos de signos en su puesta en escena, es decir, asumiendo el resignificado: la *resemantización*, de la que son objeto cuando se utilizan en el escenario. Además, la *ostentación* se señala como una de las características principales del teatro. También se considera desde la semiótica que el teatro es una forma de expresión en la que se utilizan todos los códigos de comunicación y que por lo tanto es susceptible de ser analizada como el sistema de los sistemas de signos, lo cual complica y colapsa la acotación del objeto de estudio teatral hacia la década de los 90 (Del Toro 1991a, 1999b). A partir de esa fecha se asume ya con claridad qué código teatral, se encuentra inserto en el sistema cultural al que pertenece y que este hecho sanciona el abordaje semiótico de los factores sociales de las obras de teatro (Fitzpatrick 1990; De Marinis 1990). Así, del Toro (2014: 315-315) propone que el lugar del análisis semiótico se

⁶Se consideran a este respecto como presupuestos fundacionales de los análisis de la semiótica teatral, los contenidos de la obra *Aesthetic of the Art Drama* de Ingarden y de “An Attempted Structural Analysis of the Phenomena of Actor” de Mukafovsky.

encuentra en la conjunción que proponen los estudios culturales donde el signo se estudia en relación al sistema económico-socio-cultural que lo produce. El conjunto de signos que constituye el hecho teatral puede ser analizado como un discurso que o bien perpetúa la ideología imperante o bien la pone en cuestión.

8. Propuesta metodológica para el análisis de los espectáculos (apartado 2.2 5 de la tesis)

Partimos de la idea de que no existe un método que podamos dar por válido en su totalidad a la hora de analizar los espectáculos teatrales. Por eso hemos diseñado un metodología propia tomando elementos de las propuestas de De Toro 2014, Trancón 2006 y Pavis 2007, 2011 que permite un análisis semiótico que incluye el análisis de los aspectos socio-políticos de la obra *Errautsak*. En resumen, se han de abordar las siguientes cuestiones: el lugar que ocupa la obra en el sistema cultural vasco y el subsistema teatral, además de su lugar con respecto al supersistema del teatro contemporáneo; el contexto socio-político de la producción; las cuestiones referidas al género, la clase y la identidad así como a los factores de producción. El código teatral, sus convenciones y el análisis de los signos (verbales y no verbales) más notables son otros de los puntos que se reseñarán. Con respecto a la representación en sí, se han de analizar además, la estructura del espectáculo y la materialización de la forma (sonido, color, movimiento, imágenes, iluminación, el cuerpo, kinestesia y utillaje). También se analizarán los temas y subtemas, los mecanismos del ritmo, los personajes y sus conflictos, la intermedialización en la puesta en escena, así como el espacio en el que se desarrolla el espectáculo, la relación con el texto literario y su recepción.

9. Las infraestructuras teatrales (capítulo 3 de la tesis)

La llegada de la democracia y la aprobación del Estatuto de Autonomía de la CAPV (1979), así como la Ley del Amejoramiento del Fuero Navarro (1982), supuso la creación y asunción de dos circuitos teatrales de titularidad pública. Para finales de la década de los 90 podemos afirmar que el circuito se ha consolidado y que el sistema teatral se institucionaliza, los grupos de teatro se profesionalizan y tienen una excesiva dependencia de la Administración. Para determinar cuál ha sido el desarrollo de las infraestructuras durante el periodo 1990-2010 hemos analizado los siguientes factores: las políticas culturales y las políticas lingüísticas en relación con el teatro, las publicaciones teatrales, los espacios

teatrales (circuitos), la programación, la formación en el campo teatral y las asociaciones relacionadas con el teatro además de dar cuenta de los grupos señeros y la producción editorial dramática.

Con datos proporcionados por el Gobierno Vasco se analiza en la tesis la evolución del sistema teatral de la CAV por considerar que se trata de la Administración con mayor presencia de la producción en euskera. En este territorio, se concluye que las épocas de institucionalización (1988-2001) y gobernanza (2002-2011) de sus políticas culturales (Zallo 2012: 41 y ss.) han dado como resultado una excesiva autorización de la producción artística (Martínez Albéniz 2012: 155) que, sin embargo, no ha redundado en la renovación del teatro en euskera desde las instancias del teatro convencional. Además no hay durante el periodo 1990-2010 iniciativas de carácter público que influyan en la creación de un circuito común a las áreas vascoparlantes.

La obra de *Les Chimères* taldeak y *Pok en 2005, Kaukasiar krezko borobila* [El círculo de tiza caucásico] traducida por Itxaro Borda y en 2010 *Errautsak* montada por *Dejabu, Artedrama* eta *Le Petit Théâtre de Pain* son dos indicios de que la colaboración entre los grupos de ambos lados de la frontera está tomando cuerpo desde espacios ajenos a la centralidad, oficialidad y la convencionalidad del hecho teatral vasco.

De los datos que hemos analizado cogimos que la Administración se convierte en el principal cliente de las obras teatrales y que los grupos, convertidos en empresas, no tienen un perfil definido ya que atienden a los intereses del mercado. El carácter de “colectivo” que definía a los grupos independientes del final del franquismo se pierde en los grupos profesionales hasta que el camino emprendido por *Artedrama* en 2006 da comienzo a una nueva era teatral en la que las compañías se asimilan a ese carácter de colectivo, basado en la experimentación que fue común entre los grupos del teatro independiente de los años 80.

Las principales debilidades del sistema/circuito teatral son, en nuestra opinión, que las ayudas que reciben los grupos se destinan al montaje de una obra y no a apoyar la trayectoria de un colectivo teatral durante un tiempo determinado. La programación es, en muchas ocasiones, decidida por personas ajenas al mundo del arte⁷. El circuito es un circuito de

⁷Los responsables de la programación son en muchos casos los concejales de cultura que carecen de la mínima formación al respecto.

exhibición y no se ha contemplado en nuestro periodo de estudio la producción de obras ni la residencia de grupos en los teatros de titularidad pública. Así, espacios ajenos a los lugares públicos tales como Les découvertes, el extinto Espazio Mina, La Fundición, Mikelazulo Elkartea, Harri Xuri y Pabellón 6, se han convertido en los espacios de exhibición más importantes, en nuestra opinión, que los de titularidad pública.

10. Las dos versiones vs la versión única en euskera (apartado 3.3.4.3 en la tesis)

Los grupos independientes del comienzo de la democracia española trabajaban en castellano únicamente. El peso del teatro vehiculado en euskera está en manos de los grupos de aficionados (*Intxixu, Jarrai, Goaz...*). El proceso de profesionalización conlleva la proliferación de las dobles versiones (castellano/euskera) en las producciones teatrales. *Maskarada* es la única compañía que se mantiene con producciones en euskera exclusivamente, hasta el año 1994 en el que por razones económicas deciden atender a un público más amplio y pasan a trabajar también en español. Esa tendencia de las dobles versiones se mantiene hasta que en el año 2006, año en el que se funda *Artedrama*, los grupos de *profamateurrak* (*Dejabu, Huts teatroa, Metrokoadroka, Lauka, Rouge Elea, Dxusturi, ATX...*) que conforman el grueso del teatro alternativo, destacan por montar obras exclusivamente en vasco.

11. Datos sobre la producción teatral en la CAV (apartado 3.7 de la tesis)

Nos ha parecido reseñable señalar que en el periodo 2007-2009 la producción teatral en lengua vasca ha sufrido menos los efectos de la crisis que la producción en castellano en cuanto al número de obras escenificadas. Durante ese periodo se programó menos pero la evolución de la asistencia a los espectáculos es como sigue: en 2010 hay una media de 317 espectadores por producción, en 2011 de 289,7 y en 2012 de 299,8 lo que supone un pequeño incremento respecto a la asistencia de público a los espectáculos en euskera. También en ese periodo los gastos por contratación de los espectáculos bajan ya que debido a la crisis, los montajes se ofrecen a un precio más bajo. Hasta 2010 la tendencia de las representaciones en lengua vasca es que fueran mayoritariamente para niños; sin embargo, en el mencionado año la tendencia se quiebra por primera vez y se ofrecen 259 funciones para los adultos, frente a 249 funciones para niños a los que asisten 37.646 y 55.266 espectadores respectivamente.

12. El teatro vasco y los textos teatrales (apartado 3.4 de la tesis)

Los espectáculos del periodo analizado no tienen en su punto de mira los textos del género dramático vasco que han sido publicados en la primera década del periodo que hemos investigado. De hecho, esos textos no son representados – con la excepción de las obras de A. Luku- porque los escritores en lengua vasca, en general, no tienen relación con los grupos de teatro vascos. A finales de la década de los 90, sin embargo, consideramos que hay un cambio de tendencia en el que la editorial Artezblai publica textos que han sido en la mayoría de los casos representados. *Zortzi olivetti poetiko* [Ocho olivettis poeticos] fue, por ejemplo, publicado en 2007 pero se había representado en 1999.

En el anverso de esta situación se encuentran los numerosos textos representados y que nunca han sido publicados. Es destacable que se deben a la impronta de personas que tienen una fuerte ligazón con los grupos que los han llevado a las tablas, bien por tratarse de miembros de ese colectivo o bien por una cercanía de otra índole. Así destacan las relaciones entre J. Gerediaga y los proyectos de A. Lipus, M. Agirre y *Agerre Teatroa*, Garbi Losada y *Ados* o las colaboraciones entre *Hika*, A. Itxaurraga y A. Iturbe. En esta línea de trabajo funcionan asimismo P. Telleria con *Ez dok Bikoteatroa* y A. Luku con *Hiru Puntu*, A. Goenaga con *Pok* o J. Oregi con *Kanpingags*.

El teatro vasco cuando recurre a la literatura vasca se decanta por adaptaciones de obras que no son del género dramático. Así, en el corpus que hemos analizado J. Sarrionandia es el autor más adaptado y B. Atxaga es el escritor de la obra (*Henry Begoa. Inventarium*) del que más versiones se han escenificado.

Por otra parte, los textos representados escritos originariamente en otras lenguas, suelen pertenecer al género dramático y se corresponden con obras de probado éxito allí donde hayan sido representadas.

13 . La evolución de las corrientes estético-ideológicas (capítulo 4 de la tesis)

Como resultado de los procesos de institucionalización, profesionalización y normalización del teatro vasco durante el periodo investigado, la mayoría de las obras representadas pertenecen al ámbito del entretenimiento en el que prevalece el humor. Se

impone una acomodación o rutinización en las producciones que atienden más a las leyes del mercado que a la investigación artística o a la expresión de resistencias ideológicas al discurso imperante. No asoman en los espectáculos del corpus de nuestra investigación las inquietudes contemporáneas a las que nos referíamos al definir el periodo 1990-2010. Sin embargo, desde 2006, con la fundación de *Artadrama* encontramos numerosas señales de la consolidación de una corriente de teatro alternativo que vuelve a concebir las compañías como un colectivo comprometido tanto estética como ideológicamente con su comunidad. Así, colegimos que existe una masa de producción teatral suficiente para clasificar los grupos entre aquellos que se alinean con la convencionalidad formal (*Tanttaka, Txalo, Ados, Vaiven, Hika...*) y aquéllos que desean pertenecer ajenos a ella (*Antzerkiola, Artedrama, Dejabu, Metrokoadroka, Le Petit Théâtre de Pain...*). Hemos concluido que durante el periodo 1990-2000 el teatro había perdido su fuerza como elemento de protesta, resistencia y experimentación, pero también que durante la década del 2000 existen claros indicios que anuncian el florecimiento teatral que cuaja en el País Vasco a partir de 2010 y del que la obra *Errautsak* es un claro exponente. En la estela del trabajo iniciado por *Antzerkiola Imajinarioa* (1997) y la consecuente crisis del proyecto que fue el punto de partida para la plataforma *Artedrama* se origina un teatro que opta exclusivamente por la expresión en euskera y el tránsito por otros espacios además de los de la red pública, en un afán por recuperar el público para el teatro vasco comprometido con su comunidad. En ese contexto destacan las figuras de A. Lipus, X. Fuchs y A. Luku, tanto por sus prácticas teatrales como por su concepción de lo que ha de ser el teatro vasco contemporáneo. Este teatro busca su lugar de ensayo en Harri-Xuri (Luhuso), lejos de los centros culturales que se supone que son las ciudades y recoloca, por tanto, la periferia, en una centralidad que se corresponde con la geografía en la se ha brindado el mayor apoyo a las artes escénicas en el País Vasco.

14. *Errautsak* (2010): Claros indicios de una nueva época (capítulo 5 de la tesis)

En ese contexto mencionado en el punto anterior, el trabajo de colaboración entre tres compañías, la plataforma *Artedrama*, *Dejabu panpin laborategia* [*Dejabu laboratorio de muñecos*] y la compañía *Le Petit Théâtre de Pain* crearon la obra *Errautsak* en 2010 a la que asistieron 7000 espectadores en 50 representaciones⁸. En nuestra opinión, este trabajo marca un punto de inflexión en la historiografía del teatro vasco porque, en primer lugar, sus promotores defienden la creación colectiva y experimental en la que se funden las tendencias

⁸ Los datos nos los ha proporcionado la plataforma *Artedrama*.

contemporáneas con la tradición vasca; en segundo lugar, porque se trata de un montaje concebido para toda la geografía del País Vasco y en tercer lugar porque retrata la generación nacida en los años 70 a la que pertenecen los componentes de las compañías mencionadas. La obra transcurre durante una noche en la que un grupo de amigos vuelve a reunirse con motivo del fallecimiento de uno de ellos. El paratexto teatral nos da información del tipo de personajes, así como de la intención de la obra. Sin embargo la interpretación de la misma es abierta y puede concebirse como el retrato de una generación, y por metonimia de una sociedad con una alta tolerancia a la violencia. Este tema es novedoso también porque se vehicula a través de las canciones del rock radical vasco y la actitud punk que adoptan los personajes durante la noche de juerga que pasan juntos antes de despedir definitivamente a Odei, la amiga fallecida.

Los personajes son arquetípicos, a decir de X. Fuchs, director de la obra, pero han sido contruidos por los actores a partir de personas conocidas; las anécdotas que se suceden y constituyen el argumento de la obra también han sido tomadas de testimonios reales. No existe entre los personajes ninguna individualidad marcada ni ningún antagonista, de la misma manera que la “fabula” no existe como tal, puesto que no existe ninguna dificultad o crisis que superar. Se trata de la escenificación de una noche de desenfreno en la que los protagonistas dan cuenta de la frustración personal en la que viven. Durante esa noche los personajes (cuatro hombres y dos mujeres) reviven las alocadas maneras de su juventud en las que no hay ninguna idea que merezca su respeto. La idea de nación vasca, el fundador del PNV, escritores como Orixe y Etxahun, ETA, los planteamientos estéticos de Oteiza, son objeto de la mofa de un grupo cohesionado por la música y el consumo de drogas.

También hay que señalar que cada uno de ellos habla en una variante dialectal distinta, hecho que puede encuadrarlos en el ámbito de las familias de refugiados que vivían en Francia durante la infancia del director Fuchs. Además, la coincidencia de edad entre la generación representada y los actores que encarnan a los personajes nos han llevado a reflexionar sobre la identificación entre el público y lo representado. *Errautsak* opta por un camino en las antípodas del alejamiento brechtiano, los actores se re-representan y el público asume los textos de los intertextos más allá de su enunciación. La mezcla de tradición y modernidad en todos los actos, la exposición de las contradicciones político-sociales y la estética contemporánea de *Errautsak* la hacen coincidir con los planteamientos de Bernardo Atxaga para la consecución de un *Nuevo Teatro (sic) Vasco* (1978). Junto con Gabriel Aresti, el escritor guipuzcoano abogaba por la fusión de los elementos de la dramaturgia contemporánea con aquéllos de la tradición teatral vasca: un teatro para todo el País Vasco,

vanguardista y revolucionario, al mismo tiempo que cumpliera la función de un teatro público vasco.

La fórmula de colaboración de *Errautsak* se repetiría en 2013 con una versión de Hamlet a la que asistieron 10.000 espectadores, según datos de *Artedrama*. El retrato de otra generación fue asumido en 2011 por *Dejabu*, uno de los grupos que integraba los proyectos anteriores; se trataba en esa ocasión de los jóvenes que en los años 60 soñaban con un mundo más justo. Desde 2010 Harri Xuri se ha consolidado como el lugar desde el que se mantiene la producción de un teatro vasco exclusivamente en euskera, no dependiente de la Administración y que está gozando del favor del público. Consideramos en la tesis que existe un florecimiento del teatro vasco del que encontramos indicios en nuestro periodo de investigación y que se consolida más allá de 2010. Además, la respuesta del público nos lleva a concluir que el teatro alternativo contemporáneo está funcionando como un elemento de cohesión social similar al fenómeno de la bertsolaritza y la asistencia a las pastorales.

Finalmente, en la tesis hemos indicado futuras líneas de investigación. Tal como hemos señalado al comienzo de esta exposición, el estado de la cuestión con respecto al estudio del teatro contemporáneo tiene tales carencias que sería estratégico que atrajera la curiosidad de la comunidad científica. Los estudios al respecto habrían de abordarse, siempre que sea posible, desde una perspectiva que analice los espectáculos en su totalidad. Hemos señalado que también se trata de una tarea urgente porque el teatro, como parte del patrimonio cultural, se está perdiendo, ya que no hay institución alguna que ampare o garantice su resguardo. Así, en la línea de lo explicado con detalle en la tesis en el apartado 2.1.2.6.4, en primer lugar, proponemos que la Administración arbitre una fórmula para la conservación de ese patrimonio. Asimismo creemos que en el ámbito universitario se debería establecer alguna medida que motivara el acercamiento de los investigadores al teatro. Sería francamente interesante que los hispanistas especialistas en las artes escénicas estudiaran el teatro que se ha desarrollado en dos versiones (euskera castellano). Hemos apuntado, entre otras cuestiones, que falta un estudio sobre la crítica pública, es decir, la crítica que analiza la recepción en los medios de comunicación escritos en euskera. Como trabajo concreto, creemos que debería analizarse la producción crítica de Agustín Pérez ya que con el análisis de ese corpus conseguiríamos reconstruir un periodo importante del teatro contemporáneo vasco.

15. Sobre el capital simbólico del teatro en vasco

Una vez analizado el funcionamiento del teatro vasco como industria cultural en el apartado 2.1.2.6.3, hemos llegado a la conclusión de que las instituciones no se hacen cargo ni promueven la capacidad que tiene el teatro para ser crisol del capital cultural y simbólico del arte escénico en euskera. Esa capacidad que suele ser asociada a las manifestaciones culturales en lengua vasca, tales como la bertsolaritza o la representación de las pastorales, está siendo ignorada en el caso del teatro contemporáneo. En nuestra tesis defendemos la idea de que ese teatro vasco contemporáneo no tradicional, es también un elemento de cohesión sociocultural entre *euskaldunes* que no ha sido detectado por el mundo académico. *Errautsak*, (2010) así como *Hamlet* (2013) constituyen un ejemplo de esa conexión con el público, ya que han sido espectáculos a los que han asistido 7.000 y 10.000 espectadores respectivamente⁹.

Por último, quisiéramos señalar que la tesis, salvo en el capítulo dedicado a reseñar las aportaciones teóricas en el campo del estudio de la dramaturgia (capítulo 2), es absolutamente novedosa y realiza una contribución al estudio del campo, pues hoy por hoy no hay ningún trabajo que haya abordado de manera sistémica la producción teatral vasca en el periodo 1990-2010.

Bibliografía y anexos (véase en el documento PDF original de la tesis).

Donostia-San Sebastián, noviembre de 2015

⁹ Son datos proporcionados por *Artedrama*.

1. SARRERA

It's unique as a medium because, as far as I can see, it's the only place left on the world where people can stop and listen. I think that is as important as having a home and having water and having health – to be able to sit together communally and listen and reflect and think and share. How many times have I been to the theatre and, thought it might be that the production wasn't most brilliant I'd never seen in my life, nevertheless somehow the work that was being done, what had been written, a scene, an approach, made me think: 'Yes, life is worth living and we might win'?

Vanessa Redgrave

Frank Lloyd Wright said that theatre is the great mother art, because it's the ritual meeting place of all other form of expressions, a place where music, literature, dance and architecture can express ideas. It's a total form of expression, and because of that you can't imprison it and say: well, this is what the theatre is.

Robert Lepage

The theatre is a fantastic whore and could be anything. If a thousand atom bombs drop, somebody will stand up in the ashes and tell a story.

Fiona Shaw

1. Sarrera:

- 1.1 Tesi honen zergatiak
- 1.2 Ikerketaren helburuak
- 1.3 Ikerketaren aldiaren justifikazioa
- 1.4 Ikerketa aldiaren deskribapen sozio-politikoak
- 1.5 Datu bilketarako estrategia
- 1.6 Tesiaren atalak
- 1.7 Aurrekariak

1.1 Tesi honen zergatiak

Tesirako ikerketa aldiaren zein idazteko garaian, askotan etorri zait burura zein izango zen honelako lana egiteko ben-benetako arrazoia. “Benetako” esaten dudanean neuregandik propio jaiotzen zen beharraren zioaren bila nengibilen nire galderaz, eta ez, arlo akademikoan lan egiteko planteatzen zidan eskakizunarenaren xerka.

Tesi hau, gazte nintzeneko ezin ahaztu ditudan sentitutako emozio, harridura eta zirraretatik jaiotzen dela aitortu behar dut. Emozioa, 1978an, Erroman nengoela, *La storia di un soldato di Dario Fo* liburua erosi nuenekoa. Harridura, 1980an *Bread&Puppet Theatre* liburua Parisen eskuratu nuenekoa, eta zirrara, 1985-1986 denboraldian Donostiako Astoria

antzokian Jorge Lavelliren eszenografiarekin Nuria Esperten konpainiak antzeztu zuen *Yerma* lehenbiziko aldiz ikusi nueneko edo garai berean T. Kantorren ikuskizun bat estreinakoz gozatzeko aukera Gasteizko jaialdiak eman zidaneko.

Liburu italiarrean baziren hiru hitz - *Scala*, *Stravinskij* eta *Fo* - triangelu magikoa osatzen zutenak, eta bazeuden, halaber, txuri-beltzeko argazki ugari, konpositorearen bigarren urteurrena ospatzeko Fok antolatutako ikuskizuna nolakoa zen azaltzen zidatenak. Frantzian, ulertzen ez nuen ingelesez idatzita zegoen liburu hura erosi nuen pozik oso, eta ale horrek baieztatu zidan Italiako liburuan aurkitutakoa ez zela kasualitatea, une horretan hain erakargarria egiten zitzaidan estetikaren tankerako antzerki gehiago bazegoela. Biak liburu ederrak ziren, arte liburu kutsua hartu niela pentsatzen dut egun, eta baita, teatroarekiko zaletasuna irudi horiek ikustearekin batera piztu zitzaidala, lilurak sortu zidala denboraren joanean tesi hau burutzeran eraman nauen zioa.

Aitortuak aitortu, badira arrazoi pertsonalez gain, arlo akademikotik bertatik planteatu izan diren eskakizunak antzerkigintzari eskainitako ikerketen urritasuna ikusita. Tesiaren gaia zehaztu behar nuen unean, J. M. Lasagabasterrek 1985 urtean ondorioztatu zuena, 2000. milurtekoan, oraindik ere, indarrean zegoelako ustea nuen gogoan. Aipatu irakasleak euskal teatroari buruzko *erreflexioaren premia* eta *faltaz* ohartarazi zigun (Lasagabaster 1985: 58), antzerkigintzaren bai egoera, bai baldintzak zein ezaugarriak, eta haren inguruko ekarpen teorikoak ikasteko beharraz, hain zuzen. Gainera, UNEDen burututako *Literaturas Catalana, Gallega y Vasca Masterrean*, bai katalanezko zein galegozko milurteko amaieraren edota mende aldaketaren antzerkiaren egoera aztertuta zegoela baina euskal antzerkiarena aztertu gabe zirauela ikasi genuen.

Halaber, bada beste arrazoi bat antzerkigintzaz jarduteko: Euskal Literaturaren historiografiari bagagozkio, gure antzerkigintzak bazterreko generoa dela egiaztatuko dugu, bai literaturaren historietan, bai kritika literarioaren esparruan. Saiakera generoarekin gertatzen den lez, euskal antzerkiari buruzko corpus teorikoa guztiz murrizta da (Olaziregi: 2003).¹⁰ Bazterreko generotik abiatuz gero, hau da, egun, gure sistema literarioan erdigunean ez dagoen generoarean gainean ikertzeak, gogoeta egiteko garaian ez ohiko den toki batean

10 (...) euskal literatura garaikideari buruzko bibliografian antzerkia arloa dugu, saiakerarekin batera, gutxien aztertua dagoena, dio in Olaziregi M.J. (2003) "Euskal Antzerki garaikideaz", Lapurdum, 8. alea, 389-426 orr. On lineko bertsioa: <http://lapurdum.revues.org/1167> (azken ikustaldia 2014eko abendua)

kokatuko gaitu, hots, egitura literarioaren alde ahul batean, non bertan ematen den ekoizpen, bitartekaritza, harrera eta bilakaeraz hausnarketa egingo dugun (Schmidt 1997). Euskal sistemaren bilakaeraz edota kontsolidazioaz egiten den diagnostikoa guztiz bestelakoa – eta osatuagoa- izango da, haren azterketarako hartzen dugun abiapuntua, sistemaren ez-ohiko alde batetik abiatzen bada. Hala beraz, antzerkigintza ikertzeak ekarri beharko luke gure sistema literarioa ebaluatzeko beste ikuspuntu bat eta, hartara, ondorio ezberdinak haren osasunari buruz.

1. Ikerketaren helburuak

Tesi honek mende aldaketako (1990-2010) euskal antzerkiaren egoera ezagutzera eman nahi du, betiere, antzerkigintzaren historian dagoen hutsune bibliografiko eta dokumentala betetzeko asmoz eta gure kultur sisteman antzerkiaren lekua zein den jakiteko. Izan ere, gizarte postindustrialan testugintza dramatikoak behera egiten du, eta hartara, sistema literarioaren bazterretan kokatzen da. Gurean, era berean gertatzen da, baina, askoz ere modu nabarmenagoan, ia generoaren biziraupena arriskuan jartzearaino. 1876-1936 aldian euskal literaturaren genero nagusia zela literatura dramatikoa ekoizpen guztiarekiko % 48,5 portzentaia zuela. 2009an, esate baterako, %3 besterik ez zen izan, behera egiten duen joera sendoa izaki 2010 urte bitartean. Helburu nagusi eta orokor hori beste behineneko helburuez osatu gura dugu:

Aipatu urteetan teatroaren azpiegituran eman diren aldaketen berri eman nahi dugu, betiere, behin azpiegitura hori finkatzen dela, antzerkigintza arloaren alde sendoak eta ahulak zeintzuk diren diagnostikatzeko asmoa gogoan dugula, kultur politikak begi bistatik kendu gabe.

Horietaz gain, mende aldaketako euskal antzerkiaren korrante estetiko-ideologikoak aztertzeko helburua ere badugu. Beste era batean esanda, aztertu gura dugu zer-nolako diskurtsoa eratzen den ikuskizunetan eta ea bi hamarkada horiek definitzen dituzten ezaugarri eta kezkekin bat datorren, funtsean, zein den euskal antzerkiaren kokapena garaikidetasunean. Euskal antzerkiaren edukiak (post)modernitatean nola kokatzen diren, globalizazioak ekarri dizkigun kezkei erreparatzen dien ala ez, jakin nahi du tesiak. Horretarako, 1990-2010 bitarteko urteetan testu antzerkian oinarritutako helduentzako ikuskizunen zein argitaratutako

literatura dramatikoaren ezaugarrien azterketa eskainiko ditugu, atal berezi banatan eta ikuskizun baten (*Errautsak*) azterketa burutuz.

1.3 Ikerketa aldiaren justifikazioa

Doktorego tesi hau, literatura katalana, galego eta euskaldunari eskainitako masterraren ondoren garatzen ari garela adierazi dugu dagoeneko. Ikasketa horietan ikasleok aukera izan genuen XX. mendeko amaierako zein XXI mende hasierako Galiziako eta Kataluniako antzerkigintzak nolakoak ziren jakiteko. Bi dira nire ustez gai horietaz nabarmendu behar ditugun ikerketak: bata, M. F. Vieites-en *La Nueva Dramaturgia Gallega*¹¹ izeneko liburuan borobildu zena, eta bestea, M. J. Ragué Arias-ek *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares* tituluarekin idatzi zuena (Vieitez 1998; Ragué-Arias 2000). Alabaina, euskal ekoizpenari buruz, ez genuen irakurri bi liburu horietako tankerako ikerketarik masterreko ikasketetan. Horregatik, doktorego tesiak aipatu ikerlariak ikertzen duten aldi bat ikertu nahi du, gure antzerkigintzari buruzko historiografia literarioan, aipatu aldi euskal ekoizpenari buruz dagoen ikerketa hutsunea alde batera utz dezagun. Burutu nahi dugun ikerketa honek, gainera, etorkizunean esparru iberiarreko literaturen artean egin ahal izango diren konparaketak ahalbidetuko ditu.

Bestaldetik, “mende amaiera”ko zein “mende hasiera”ko epearen mugak ere zehaztu egin beharko genituzke. Zergatik aukeratu dugu 1990-2010 urte bitarteko aldia, eta ez urte batzuk lehenago hasten dena, edota zenbait urte beranduago bukatzen zaiguna? Hasteko, bada ikerketa esparrutik sortzen den arrazoi bat, hots, “Antzertia 1980-1990: argibide bibliografikoak” deritzon artikulua, non Urkizuk aipatzen dituen izenburuan zehaztutako aldi eginiko ikerketak eta argitalpenak (Uukizu 1990: 65-71). 90. hamarkadatik aurrera ez dagoela ikerlan corpus sendorik eta horregatik, hain zuzen, ikertu nahi ditugu 1990-2010 bitarteko urteak, euskal antzerkiaren ikerkuntzan zein materialaren ekarpena egiteko asmoz.

Hala ere, badaude hemen azalduko ditugun beste hainbat arrazoi:

¹¹Antzerki garaikidean garatu dituzte aipatu ikerlari horiek beren ikerlan oparoak. VIEITES-ek XX mende osoa ikasi duen arren batez 1965-1999 teatro galiziarra aztertu duela esatea zilegi dela deritzot. Ragué-Ariasen ikerketak 1975-2000 urte bitarteko epean fokalizatzen dira. Hauetaz gain, mende aldaketako joerak UNEDen bertan SELITEN@-k, *Centro de Investigación y Semiótica teatral y Nuevas tecnologías*-ek, urtero antolatzen dituen kongresuetan XXI mendeko hasierako hamarkadako joeren berri eskaini digu puntualki.

1990. urtea hasierako urtea dugu bi arrazoi nagusiengatik: hamarkadak globalizazio garaia hasiera ere ematen baitio alde batetik, eta bestetik, Arriaga Antzokiak 100 urte betetzen zuen urte berean, *Ama begira ezazu* lanaren biraren arrakastaren urtea dugu. Gizarteak – zenbait lerro beherago azalduko dugunez- kezka eta beldur berriak ezagutuko ditu data horretatik aurrera eta, esan dugun bezala, euskal antzerkiak zenbateraino islatzen dituen gizakiaren kezka eta arazo berriak jakitea da tesi honen helburuetako bat. *Ama begira ezazu* antzezlanak ikusle euskaldunak erakartzea lortu zuen garaiko prentsan irakurri dugunarengatik oso era nabarmenean. Euskal taldeen profesionalizazioaren ondoren horrelako erantzuna lortu zen lehenbiziko aldia dugu eta hortaz, gure ustez, lan mugarrria da gure antzerkigintzan.

Esanak esan, 2010 amaitzeko urtea aukeratu dugu. Alde batetik, 20 urteko epeak perspektiba nahikoa emango digulakoan gaudelako, baina beste aldetik, antzerkigintzan bertan eman zen gertakizun batengatik: urte horri dagokion denboraldian, *Errautsak* estreinatu zen. Estreinaldi horrek antzerki alternatibo berriaren zantzuak dakarzkigu, baina hori bakarrik ez, hurrengo urteetan itzala izango duen egiteko modu baten berri ere bai. *Errautsak* antzezlanak, gure ustez, Euskal Herriko antzerkiari euskaraz soilik antzezten diren lanen paradigma estetiko ez-komertzialaren paradigma berria ekarri dio, eta baita, ikuskizunak eratzeko kontzeptio berri bat ere. Gainera, ez dugu ahaztu behar 2010eko irailaren 5ean, ETAk ekintza armatuak bertan behera utziko zituela iragarri zuela, politikoki beste aro bati hasiera emanez, ahalik eta 2013an erakundea desegiten zela adierazi zuen arte. Gertakizun honen garrantzia tesiko orrietan argudiatzen joango gara.

Agidanez, bi motatako irizpideak elkarri txertatuta erabili izan ditugu azterkizun dugun aldia mugatzeko: arrazoi historiko-soziologikoak eta euskal antzerkigintzaren baitan eman direnak.

1.4 Ikerketa-aldiaren deskribapen sozio-politiko

Adierazi berri dugunez, gertakizun historiko-soziologikoak zein antzerkigintzaren arlokoak erabili ditugu gure ikerketa aldia mugatzeko. Jokaera honen arrazoia A. Badiouren antzerkiari buruzko postulatuen bidez aurkeztu nahi dugu:

De quoi parle le théâtre, sinon de l'état de l'État, de l'état de la société, de l'état de la révolution, de l'état des consciences relativement a l'État, à la société, à la révolution, à la politique? (...) le théâtre: art de la déclaration d'état (des choses) (Badiou 2014: 61).

Azken buruan, jakin nahi dugu euskal antzerkiak nola jasotzen dituen gizartean gertatu diren aldaketak, tentsioak, beldurrak. Horretarako, 1990-2010 urte bitarteko gertakizun historiko-politikoak laburtuko ditugu hurrengo lerroetan, betiere, antzerkiak horiek inguruko kezkek ala beste batzuk irudikatu dituen jakite aldera.

90. hamarkada interneten eraginak eta ingelesaren nagusitasunak definitzen dute (Cristal 2005). Interneten sorrerak informazioa kudeatzeko eta zabaltzeko erak erruz aldatu ditu, informazioa mendebaldarren eskura era errazago batean eskuragarri izaki, ezagutzari mugak kenduz. Gertakizun horrek mundu mailako kapitalismoari bide zabala ireki dio, hots, mugarik gabeko finantzaketak bermatzeko sarea eskaini dio. Ingelesaren nagusitasuna behin betiko gailendu da beste hizkuntzen artean, dela ekonomian, dela kulturean. Nazioarte mailan, hala ere, kultura txiki eta txikiagotuen inguruko kezkek nabarmendu dira, 80eko hamarkadaren ostean nagusiki. Horrela, globalizazioaren kontrako mugimenduak gorpuztuz joan dira proposamen alternatiboetan, zeintzuek tokian tokiko soluziobideak aldarrikatzen dituzten (George 2005:12). Gure ustez, ildo honetatik ere ulertu behar dira euskara bezalako hizkuntza gutxituen aldeko mugimendu eta antzerkiak hizkuntzarekiko islatzen dituen kezkek (ikus 5. atala).

1989an Berlineko harresia eraitsi zutenean nazioarteko oreka aldatu egin zen eta ordura arteko bi blokeen arteko harremanak birdefinitu egin ziren inperio sobietarraren desagertzearekin batera. Urte horretan ere R. Reagan errepublikazalearen lehendakaritza eta 1990ean M. Thatcher-ena amaitu baziren ere, liberalen aro berria inauguratu zen non transakzioak finantza merkatuko eragile erraldoiek egiten dituzten hiru ezaugarri dituen aldian: inbertsioak egiteko mundu mailako askatasuna, kapitalaren mugimendurako askatasuna eta mundu zabaleko edozein tokitan saltzeko zein erosteko askatasuna. Bai Sobietar Batasuna, bai Txina prest ageriko dira Friedmanen iraultzan parte hartzeko komunismoa atzean utziz eta kapitalismoa-demokrazia bikotea ez dela berezko bikotea frogatuz (Klein 2000:43-44). Finean, *conmodification* izenez edota *la marchandisation du monde* esapideaz ezagutzen dugun prozesuaren aurrean bizi gara harrezkero. Horren arabera,

bizitzaren alde guztiak – osasuna, hezkuntza edo kultura barne- merkatuaren menpe daude, kontsumo ondasunak besterik ez direlako, haziak, ura, edo bizitza bera definitzen duten genen katea kontsumo ondasunak diren era berean. Merkatu supranazionalak agintzeak demokrazien ahulezia ekartzen duela esaten da, hiritarrek politikoen ordezkapenak zalantzan jartzen baitituzte finantza merkatuen menpe daudelako susmoa daukatelako. Gauzak horrela, ongi izatearen estatua era globalean arriskuan dago 1990tik hona (George 2005:15, 23, 37) mendebaleko munduan eta horregatik globalizazio txarraren aurkako mugimenduak ere nazioartekoak izaten dira, pertenezia sentimendua eta identitateak birdefinitzen diren bitartean era paradoxiko batean: ideologiak unibertsaltasunean biltzen diren aroan *begirada etnikoek, kulturek, konfesionalek eta generoari dagozkionek diferentzia aldarrikatzen dute* (Naïr 2005, 52-55) nazionalismoek beren bertsio etniko, kulturala edota erlijiosoak gora eraman duten une berean.

1990ean estatubatuarrek euren tropak bidali zituzten Kuwaitera Iraken erasoaren aurka borroka zezaten. 1991an Europako kontinentean bertan Jugoslaviako gerra etnikoa hasi zen, alde horretako muga administratiboak guztiz aldatu zuena, hain zuzen ere. Amerikako Estatu Batuetako ohiko etsaia zen komunismoa, alde batera lagata zegoelarik, estatubatuar beste herrialdez osatutako koalizioaren liderra izaki, Irakeko kontrako gerra hasi zen. Erasoak Kuwaiti egindako inbasioari erantzuna izan nahi zuen, Nazio Batuen Erakunderen baimenaz. 2001an World Centerreko bi Dorreen atentatuak terrorismoaren pertzepzioa aldatu zuen mundu osoan, baina bereziki Estatu Batuetan. Herrialde horretan zaurgarritasun sententzia zabaltzen zen eta badaezpadako gerra kontzeptu berriaren ondorioz eskubideen murrizketari ekin zieten. Urte berean, Afganistango estatu talibanaren kontrako inbasioari hasiera eman zion AEBk. Mundu mendebaldarren eta muturreko islamisten artean banatzeko behineko mugarria 2003ko Iraken kontrako inbasioa izango dugu. Hortik aurrera, Estatu Batuek mendebaldeko munduko lidergoa izango dute mundu isalamiarrean *nazionalismoaren aurka*) eman diren ekintzetan (Todorov 2005: 62, 123).

Islam erlijioak gora egiten du 90. hamarkadan. Ideologia politiko bihurtuta, fededun gabekoen kontrako erasoak justifikatzen ditu eta terrorismoak beste dimentsio bat hartzen du, bai aipatu World Trade Centerreko Dorreen kontrako erasoarekin, bai Madrilan trenen aurkako atentatuekin 2004ean. Gizakiaren – eta zenbait estaturen- beldurrak aldatzen dira. Beldurra izaten zaio nazioarteko mailan aritzen den terrorismoari eta baita mugarik gabe zabaltzen diren izurrite tankerako kutsadurei. Chernobilen 1984ean eta Japoneko Tokaimuran

1999an gertatutako istripu bezalakoek ekologiaren aldeko posturak areagotzen dituzte. Osasun arazoek, hala nola, 1996an Creutzfeldt- Jakobek sortutako gaixotasuna eta IHESArek hedapena, beldurra zabaltzen dute. Horietaz gain, teknologia berrien aurrerapenek, etika arloan – eta norberaren bizitzan- zer pentsatu ematen dute, araudi berriak behar ditugula agerian uzten. Ezin dugu ahaztu, adibidez, 1997. urtean Dolly ardia klonatu zen urtea dugula eta 2000. urtean 23 kromosometako 3000.000.000 bikoteak deszifratu zituztela zientzialariek medikuntzari bide berriak eskainiz.

Ondasunak gero eta bilduagoak daude gutxi batzuen eskuetan eta aldi berean lan, etxe eta janari nahikorik ez dutenen kopuruak gora egiten du. 250 familiaren ondasunaren % 4a erabiliz mundu mailako mota horretako gabeziak konpon litezkeela dioenik badago. Datu eta iritzi horiengatik 1998an ospatu zen Giza Eskubideen Adierazpenaren 50 urteurrenak oinarritzko eskubideak (elikadura, etxebizitza, hezkuntza eta osasun zerbitzuak) lortzeko helburuak gero eta urrunago zeudela agerian jarri zuen (Ramonet 2005: 103-163).

2008. urteak eredu ekonomiko berriaren krisia ekarri zuen kalifikazio agentziek produktu eratorrien balorapena ez zelako luzeago mantendu eta *subprime* deituriko kredituen sistemak huts egin zuelako, hasiera batean Estatu Batuetan, eta geroxeago mundu mailan. Krisialdiak Islandia eta Irlandan gogor jo bazuen ere, are era gogorragoan azaldu zen Europako Hegoaldeko Portugal, Grezia eta Espainian, non etxegintza burbuilak 2007an eztanda egin zuen, ahalik eta 2010ean bankuen kreditu gabezia borobildu zen arte. (Reinhart; Blackburn 2008; Hornero 2008; Platino 2009).

Euskal Herriko administrazioetan ere badaude aipatu behar ditugun zenbait gertaera. 1991ko hauteskundeetan, 1984tik boterean egon ostean, PSOEko G. Urralburuk Nafarroako Gobernuko burua izateari utzi behar izan zion UPN alderdiko J. C. Alli presidente berriari leku egiteko. Azkenaren alderdiak, lehenbizi Allirekin, 2003tik M. Sanzekin, eta 2011tik aurrera Y. Barcinarekin, 2014 arte eutsi dio lehendakaritzari Nafarroan. Beste alde batetik, Euskadin EAJ alderdia 1980-2009 aldian gobernuko buru mantendu dela ez da ahaztu behar, eta horrekin batera 2009-2012ko urteetan PSE-EE alderdiak lehendakaritza eskuratzea lortu zuela. Aipatzekoa da 2004an Euskadiko Lege Biltzarrak Ibrretxe Plana onartu zuela PSE eta PPren botoen kontra zituela. Halaber, Ibarretxek Madrileko parlamentuan Plana aurkeztu zuenean ganbarako %90ak ezetza eman ziola gogoan hartu behar dugu. Gauzak horrela, urte horretan bertan, ezker abertzaleak (HBk) Anoetako Proposamena zeritzon ekimenean bi

mahai eratzeko eskaera luzatu zuen: batean, ETA eta Espainiako gobernua elkartu behar ziren, eta bestean, alderdi politiko guztiak, betiere, bakearen aldeko pausuak eman zitzen. 2003tik aurrera, ezker abertzalearen kontrako prozesuak (hala nola Herri Batasuna eta Batasunaren ilegalizazioak) areagotu egin ziren. 2006an Herri Batasuneko kidea zen A. Otegi terrorismoaren apologia egiteagatik errudun deklaratu zuen Espainiako justiziak. ETAk urte bereko martxoaren 24ean sueten iraunkorra iragarri arren Barajaseko atentatua burutu zuen bi urte beranduago. 2009an Herritarren Zerrenda legez kanpo utzi zuten eta Garzon epaileak Bateragune kasuagatik Batasuneko zenbait kide ohi atxilotu zituen 2011ean epaiketa burutu zen arte.

Gurean, ETAREN borroka armatua eta haren inguruko jarrerak azterkizun dugun aldiko protagonista nagusietakoa izan delako ustekoak gara. Era berean, lehen esan dugun bezala, 2010ko urtea mugarriztat hartu dugu ETAk armak behin-betiko utzi zituela adierazi zuelako. Urte hori arte, bakearen aldeko mugimenduak, hala nola, *Gesto por la Paz*, *Gernika Gogoratuz* edota *Elkarri* euskal gizartea armen erabileraren kontrako jarreraren alde mobilizatzen saiatu ziren. Beste saiakerak ere izan dira *Zutik Euskal Herria* izeneko dokumentua zein *Iruñeko Adierazpena* eta baita nazioarte mailako eragileekin batera bideratu direnak, hala nola *Bruselako Adierazpena*, edota *Aieteko Bilera*, gure ikerketaren epetik kanpo geratzen zaizkigunak.

Goikoaren batera, Euskal Herriko hiri handienak bere izaera guztiz aldatu zuen 1984an Astillerosen itxierarekin hasi zen prozesuaz. Guggenheimen eraginaren laguntzaz itxuraldatu zuen, gune industrial izatetik zerbitzu-hiria izatera museoaren inguruko aldean “gentryfication” fenomenoak zabaltu dela. Halaber, Euskal Herriko arte gune garrantzitsuena bihurtu da zeren lehengoko Bizkaiko Campuseko Arte Ederretako Fakultatea, Arte Ederretako Museoa eta Windsor aretoari, Rekalde (1991), Euskalduna jauregia (1999) eta Alhondiga (2010) aretoa ere gehitu zaizkie aipatu Guggenheimez gain. Azken hori kapitalismo finantzieroa ematen den museo eredu berrien puntako adibidea izango dugu, Centre Georges Pompidou aitzindariaren antzera, non museoak –Huysen-en esanetan– kultura elitistaren tokia izatetik *museo mass media* izatera pasatzen diren turismoarekin zerikusia duen publikoa erakarriz eta hiriko ekonomia berpiztuz (Guasch 2007: 15).

Gauzak horrela, arestikoak baldin badira gizakiaren kezka eta beldurrak, gure antzerkiak horrelakoak jasotzen al ditu? Nazioarteko ardurek zein tokian tokikoek lekurik ba

al dute euskal ekoizpenean? Eta garaian garaiko ardura horiek baitaratzen ez baditu gure antzerkiak, zertaz hitz egiten digu? Zein da helarazten digun mezua? Ba al da garaiko lekukoa, ala entretenimenduen aldeko ikuskizunenekin lerratzen da gehien bat?

Zilegi izan bekigu Badiouren pentsakera berriro hona ekartzea gure buruari egiten dizkiogun galderen sostengua izan dadin. Filosofo frantziarraren ustez, antzerkiak *il représentante la représentation* (op. cit,15). Hala, beraz, berriro ere gure itauna: zer irudikatzen du euskal antzerkiak? (*Zer berraurkezten du?*)

1. Datu bilketarako estrategia

Dokumentazio zentrorik ezean nola jakin gurean izan diren ikuskizunak? Hori zen geure buruari egiten genion galdera. Gauzak horrela, estrategia bikoitza burutzea otu zitzaigun: batetik, 1990-2010 urte bitarteko prentsa hustuketa egin dugu eta bestetik, taldeen web-ak arakatu ditugu. Lehenbizikoan aritzeko *Argia urtekaria* gidari izan dugu. Bertan aurkitzen genituen aipamenak, hemerrotekan eta on line bilatu ditugu. Taldeen web-ak direla eta, lehenbizi, ikerketa aldirian, hainbat talde desagertu direla kontuan hartu behar da, eta bigarrenik, amateurren lanaren lekukotzarik ez dela usu izaten¹². Honetaz gain, bi bertsio duten hainbat antzezlanen erdarazko fitxak eskuragai daude INAEMeko dokutekan, baina euskaraz soilik aritzen diren taldeekin ez da horrela gertatzen. Lan honi esker, 1990-2010 bitarte aldiko kartelera osatu dugu.

Horretaz gain, azpiegiturak nola sortu eta egonkortu diren ikertzeko garaian Sarearen txostenez gain, Eusko Jaurlaritza, Nafarroako Gobernua eta Pirinioetako Departamentuko Kultur Saileko informazio publikoa arakatu dugu. Esandakoaz bat, Eusko Jaurlaritzako Kultura Saileko barne txostenak eskuratu ditugu.

Tesiaren atalak

Lehenik eta behin gure ikerketa gaiaren inguruko ikerketak zertan dauden azaldu nahi dugu. Egia esan, 90. hamarkadarekiko deskribapena P. Urkizuri zor diogu (ikus hurrengo

¹²Hiru Puntu taldearen lanak, kasu.

atala) baina hurrengo bi hamarkadei buruzko ikerketa sendorik ez dago J. Valverdek idatzitakoaz gain.

Bigarren atalean, teatroa mugatzeko ahaleginen deskribapena egiten dugu. Hasteko, *teatralitatea* (teatrotasuna) zertan datzan azalduko dugu, hots, kontzeptu honen inguruko gogoetak eskainiko ditugu. Horren bitartez, teatroa definitzen dugu, beti ere, ikuskizuna den heinean. Gure ikerketa gaia testu teatroa bada ere, ikuskizun moduan ulertzen dugu teatroa, hau da, bere osotasunean. Baina jakin badakigu, antzezpen eta testuaren arteko harremanak garrantzia duela eta adituek saiatu direla harreman hori azaltzen. Hori dela eta, bigarren atalean, teatroarekiko ezberdintzen diren hiru testu mota azalduko ditugu. Horrekin batera, hainbatek teatroa kultura industria moduan ulertzen dela azaltzen da bertan eta baita teoria arlotik teatroa ulertzeko egin diren saikerak. Bukatzeko, ikuskizunen azterketarako metodologia proposatzen dugu, 5. atalean praktikan jarriko duguna *Errautsak* aztertzean.

Hirugarren atalean, hurbilpen sistemikoa landu nahian, antzerki sistemaren ahalik eta elementu gehien aztertzen saiatu gara. Horrela, politika kulturalak hizpide izan eta gero, genero dramatikoaren argitalpenaz mintzatuko gara eta baita ere teatro esparruko agerkariez. Azpiegiturak izango dira atal honetako hurrengo ikergaia. Zirkuituak, programazioa, prestakuntza, teatroaren inguruko elkarteak zein jaialdien berri emango dugu. Azkenik, kritikaren rola nola betetzen den azalduko da.

Laugarren atalean 1990-2010 urte bitarteko kartelera ikusita, testu teatroaren lerro nagusiak zeintzuk diren zehaztuko ditugu. Hasieran, ikuskizunak eta literaturaren arteko harremanari erreparatuko dio jakiteko nola edo zertaz elikatzen diren euskal ekoizpenak. Jarraian, ikuskizunen sailkapen formala eta tematikoa proposatzearekin batera, azkenaren hainbat ildo gogoetagai izango dugu. Bukatzeko, testuinguru honetako mugarría den *Errautsak* ikuskizuna aztertuko dugu 2. txatalean proposatu dugun metodologiari jarraituz.

Bukatzeko, ondorio orokorrak eskainiko ditugu, atal bakoitzean emandako ondorioak laburbilduz eta etorkizuneko ikerketa lerroak iradokituz.

1.7 Aurrekariak

Euskal antzerkigintzari buruzko ikerlari akademikoak oso urriak dira P. Urkizuren lan historiografiakoak salbuespenak izaki (1975;1984;1990; 1996; 2000a, 2000b; 2002a, 200b,

2003; 2007a, 2007b; 2009). Urkizuren lanetan euskal antzerki garaikidearen ikerketen aurrekariak zeintzuk izan diren jakite aldera, *Oihenart* 19 monografikorako idatzi zuena azpimarratuko nuke. Bertara jo behar du 1801-1999 bitartean antzerkiaren inguruko argitalpenak zeintzuk izan diren jakin nahi duen ikerlariak.

Horietaz gain, unibertsitate arloko irakasleen artikulu urrien artean Tx. Lasagabasterrek (1985) eta M. J. Olaziregiren testuak nabarmenduko nituzke. Irakasle horien lanari gehitu behar zaie Euskal Herriko Unibertsitateak kaleratu *Egungo euskal antzerkiaren historia* (Del Olmo 2012), non idatzitako 16 testu dramatiko aztertzen diren 1977-2012 bitartean. 90 hamarkadako hiru testu eta 2000 hamarkadako beste zortzi testu iruzkintzeaz gain, Euskal Herriko antzerkigintzaren literatur dramatikoaren egoera orokorraz mintzo da, estreinakoz egoeraren diagnostikoa ematen delarik ikuspuntu sistemiko batetik.

Ikerkuntza arloan 2001an Eusko Ikaskuntzak antolatu zuen XV. Kongresuko 4. atalean, Literatura eta Arte Eszenikoak hizpide izan zituzten. Bertan, antzerkigintzako hainbat profesionalek antzerkiaren egoera aztertu zuten profesionalizatzea, ekoizpena eta legeria aztertuz (ikus 2.2 atala). Urte berean A. L. Agra Burgosek Becerro de Bengoa saria eskuratu zuen 25 años de *Teatro Vasco: La producción escénica en la CAV (1975-2000)* lanagatik.

Horietaz gain, Euskal teatroa ikertu duten tesiak bi multzotan bana ditzakegulakoan gaude: batetik, tradizioa aztertu dutenak (Garamendi 1991; Oihartzabal 1991; Pascual 1994; Mozos 1995; Etxeberria 2008) eta bestetik, kritika (post)feministaren abiapuntutik K. Eleizegiren lanean genero eta identitatearen arteko harremanak aztergai zituen doktorego lana (Alvarez 2011), zein Lartzabalen antzerkia ikertu duen I. Etxeberriaren tesia, *Antzerki identitario paradigmak*. Horiekin batera *Ander Lipusen antzerkigintza* izeneko lana argitaratu du Jaime Valverde (Valverde 2013) eta *Herrikoitasuna garaiko euskal teatroan: Maite Agirre, Antton Luku eta Ander Lipus* doktore tesia defendatu du 2014-2015 ikasturtean.

Ikusten dugunez, urritasuna eta tradizioaren edo herri-antzerkiaren aldeko interesa ditugu antzerkiaren inguruko ikerketaren ezaugarriak. Beste generoek ikerlarien artean lortzen duten arreta antzerkigintza garaikideak ez duela lortu nabarmendu behar da, beraz. Tradizioen aldeko interesak zerikusia du, gure ustez, pastoralek euskal komunitatean betetzen duten kohesio funtzio-sozialarekin, batetik, eta horrek ekartzen dion zentralite kanonikoarekin, bestetik (Fernández Iglesias 2013).

Gauzak horrela, esparru ez unibertsitarioetako iturrietara ere jo behar izan dugu informazioaren bila eta nabarmenki, ikuskizunen berri eta kritiken bila abiatzen garenean. Euskal Herrian, Galizia eta Katalunian ez bezala, antzerkiari buruzko (dokumentazio) zentrorik ez dago, ezta Unibertsitate mailako Antzerki Instituturik ere, eta horrek ikerketa eta argitalpenen gabezia dakarkigute.

Esan bezala, 2002an Becerro de Bengoa saria *25 años de teatro vasco: la producción escénica en la CAV (1975-2000)* saiakerak irabazi zuen (AGRA 2002). Akademiatik landa ere, M. K. Gil Fombellidaren *El teatro en Gipuzkoa- Antzerkia Gipuzkoan (1970-1984)* · “Gaurko euskal antzerkiaren aurrekariak eta izaera” (FOMBELLIDA 2004, 2005) eta *J. A. Ascunceren 1936 Euskal erbestealdiko antzerkia/El Teatro del exilio vasco* ditugu. Hauekin batera, *El teatro independiente en Vasconia, 1969-1984* artikulua erdal antzerkia abiapuntu badu ere, euskarazko ekoizpenari lerro batzuk eskaintzen dizkio. Hurrengo urtean, 2007an, I. Gereñuk idatziriko *Antzerti 75 urte ondoren* eta 2011eko A. Iurreren *La mujer en las artes escénicas de Euskadi* liburuek gure aurrekarien zerrenda laburra osatzen dute, Sudupek 2011an argitaratu zuen *50 hamarkadako Euskal Literatura III* izeneko lanarekin batera.

Aldizkarietan, 1997ko *Jakin* aldizkariak teatroari buruz kaleratu zuen monografiko ezaguna, 2011ean *Larrun* aldizkariaren 57. zenbakian antzerkigintza profesionalari eskaini zion monografikoa eta 2011eko *Hegats* argitalpenaren 40. zenbakia dira euskal antzerkigintzaren inguruan kaleratutakoak.

Bukatzeko, ez dugu ahaztu behar Euskal Herritik kanpoko lanak, hala nola Ragué- Ariasek idatziriko *El teatro del fin del milenio en España (de 1975) hasta hoy* liburua, non Euskal Herriko antzerkiaren inguruko zenbait berri dauden, alegia, zeintzuk diren 1994tik aurrera mantentzen diren taldeak, eta I. Amestoy eta X. Mendiguren idazleei eskainitako atal bana (Ragué- Arias 1996: 79, 162, 196-198). Horretaz gain, Seliten@at semiotika elkarteak antolatzen dituen kongresuetan – oraindik gutxitan bada ere- Euskal Herriko antzerkiari erreparatu izan zaio. Arreta horren adibideak dira N. Aburtoren ekarpenak (“Presencia del teatro vasco (Vizcaya/Bizkaia) en internet (2000-2009)”, “Mujeres en sus camas/ Emakumeak Izarapean (2007) de Tantaka”, “Dibertimenduak de 'Ez dok hiru'. Bikoteatro: divertimentos lingüísticos en formato breve” eta “ El humor en los espectáculos de calle de Trapu Zaharrak

2000-2008”). Horietaz gain, M. A. Murok idatziriko “El teatro de M. Agirre: 'La fiesta de confabulación con el público’” dugu.

Arestikoez gain, gure herritik landako aldizkariak aztertuz gero, 1986an eta 1997an *Primer Actok* euskal teatroari eskainitako artikulua aurkituko ditugu. Gainera, *ADE* aldizkariak 1996an E. Acevedoren “Una aproximación al teatro vasco” artikulua kaleratu zuen bere 51 alean; hiru informazio iturri horiei gaineratu behar diegu 2012an, C. Gilek “País Vasco y Navarra. De un paradigma a un sistema agotado” izeneko testua non egoeraren ebaluazioa jakitera eman zuen. Bai Euskadi bai Nafarroa teatro inportatzaile moduan deskribatzen ditu eta elkarri begiratu gabe bizi direla deritzo. Jarraipenaren aldeko eredu ezarrita izan beharrea, eredu *produktibistari* lehentasuna ematen diotelako ustekoa da Gil.

Esan dugu jada 1990. hamarkadako antzerkigintzaren inguruan -era laburrean bada ere- Olaziregik, Urkizuk eta del Olmok (ed.) idatzi dutela. Lehenbizikoak egituraren zein taldeen ibilbidearen deskribapenak egiten zituen; bigarrenak idazleen lanen berri ematen zigun eta hirugarrenak literatur dramatiko garaikidearen deskribapen orokorra eskaini zigun 1975 urtetik aurrerako obrak kontuan hartuz. Beraz, ez dugu gure lana guztiz *ab novo* hasten 1990. hamarkadatik abiatzen garenean, baina bai 2000. urtetik aurrerako edukiak ikertzen ditugunean.

2. MARKO TEORIKO-METODOLOGIKOA

2. Marko teoriko metodologikoa

2.1 Teatroaren kontzepzioaz:

2.1.1 Teatralitatea

2.1.1.2 Gure kontzepzioa

2.1.2 Teatroa:

2.1.2.1 Teatro eta teatralitatea

2.1.2.2 Teatroa ikuskizun moduan

2.1.2.3 Teatroa testu moduan

2.1.2.3.1 Teatro testu (literarioa)ren ezaugarriak

2.1.2.3.2 Testu eszenikoa

2.1.2.3.3 Ikuskizun testua

2.1.2.4 Agertokia eta hitzaren arteko harremanaz

2.1.2.4.1 Euskal teatro testuen kasuaz 1990-2010 urte

bitarteko

aldian

2.1.2.5 Teatroa: industria kultural moduan:

2.1.2.6 Kultura Industria

2.1.2.6.1 *The economic dilemma*

2.1.2.6.2 Arte eszenikoak kultura industria?

2.1.2.6.3 Euskal Herriko Arte Eszenikoen profila

2.1.2.6.4 Ondorioak

2. 2 Semiotikaren ekarpena

2.2.1 Sarrera

2.2.2 Aristotelesen Poetikaren itzal luzeaz

2.2.3 Teatro eta historizismoa

2.2.4 Semiotikaren hurbilpena

2.2.4.1 Zeinu teatrala Semiotikaren argitan

2.2.4.2 Kodeak eta sistemak teatroan

2.2.4.3 Teatro semiotika eta alde sozialak

2.2.5 Ikuskizunak aztertzeke metodologia

2.1 Teatroaren kontzepzioa

A rose is a rose is a rose.

G. Stein

Teatroaren mugak zehazteko garaian zailtasunak izaten ditugu teatro ikerlariok teatro eta bizitza batera ulertu izan direlako mendebaldarren tradizioan. *Theatrum mundi* metaforak bizitza, - finean, gure gure errealitatea- teatro moduan ulertzen bazuen, nola banatu errealitatea errealitatetik? Eta bizitza teatroa ez bada, baina antzezpen ugariaren aterpea bada, bere erritual, zeremonietan eta urbanitate arauetan, nola zehaztu non hasten eta bukatzen den fikzioa? Eta adierazpen artistikoen artean bere baitan gaineko guztiak gordetzen dituen teatroa bada, nola azaldu diziplina artistiko ezberdinen arteko harremana? Eta teatroa komunikazioa bada, bizitza arrunteko zeinuak (hitzak, keinuak, mugimenduak...) baliaturik mezua helarazten diguna, nola antzeman oholtzako zeinu horiek berez teatralak diren ala teatralizatuta dauden? Finean, nola mugatu zer den teatroa?

Galderak galdera, hurrengo lerroetan erantzunak ematen dituzten zenbait ideia jaso ditugu: *Teatralitate* kontzeptuaren ingurukoak azaldu ondoren teatroa *ikuskizun moduan, testu(ak) eran* eta *industria gisa* azalduko dugu.

2.1.1 Teatralitatea

Juan Villegasen esanetan 1990ko hamarkadatik teatroa aztertzeke metodoak, estrategiak eta teoriak zaharkituak geratu dira, batez ere teatroa praktikaren baitan eman den muga zabaltze eta diziplinartekotasuna, aipatu hamarkadaren baino lehenagoko hurbilpen teorikoetan, horrelako intentsitateaz gerta zitekeenik ez zegoen aurreikusita. Horregatik “teatralitatea” termino estrategikoa dela dio, abiapuntu moduan erabiltzen dena.

Teatralitate kontzeptuak lagundu beharko digu, beraz, teatroa zer den mugatzen, berariazkoa zer duen mugarrizten Josette Féralek dioen moduan:

Pour qui s'intéresse au phénomène théâtral et à ses structures, toute problématique renvoie nécessairement à la question d'une spécificité du théâtre, que celle-ci soit cherchée du côté du texte dramatique ou plus communément du côté de la scène. Or poser la question de la spécificité du théâtre, c'est en d'autres termes poser la question de sa théâtralité, c'est-à-dire de son *essence*. Démarche philosophique qui interroge l'art théâtral en son point de rupture d'avec les autres genres (...) (Féral 1985:11)

Patrice Pavisen hiztegiak 50. hamarkadako *literatura/literarioritasuna* artean ematen den harremanaren antzera deskribatzen du *théâtre/théâtralité* ideien artean ematen den lotura (Pavis 1996: 358). Bereizketa hori, haatik, ez da azaldu 80. hamarkadara arte, antzerkigintzari buruzko ikasketek izaten ohi duten atzerapenaren adibidetzat jo dezakeguna.

Euskaltzaindiaren 2008 urteko *Literatur terminoen hiztegiak teatralitatea* jasotzen ez duenez, zilegi bekigu literarioritasunaren definizioa hona ekartzea, eta hori baliatzea teatralitatea zertan datzan azaltzeko. Historian zehar kontzeptuaren adierazian egon diren aldeak alde batera utzita, aipatu hiztegian, funtsean eta laburbilduta, Jon Kortazarrek eskaintzen diguna hauxe dugu: *Literaturari dagokion ezaugarria da literarioritasuna. Hari dagokiona, hari atxikia edo haren izaera adierazten duen ezaugarria. Testu sortze lan bat literatura lana bihurtzen duen ezaugarria da literarioritasuna* (Kortazar 2008: 515). Kontua da literarioritasuna askoz errazago mugatzen dela esparru literariora teatralitatea teatrorra baino, eta horregatik, adiera ezberdinen arteko adostasuna lortzen zailagoa dela. Esaterako, teatralitatea gizarte zeremonietan, ekitaldi politikoetan nahiz masa- komunikabideetako komunikazio-estrategietan antzematen dugu. Era horretan, historia bera ekintza multzo moduan uler dezakegu, hau da, hainbat ekintzen eszenaratze -erritualak, festak, joko-jolasak...- eta gizarteak horiekiko duen ulermena. Gauzak horrela, teatralitatea, *performance*¹³ moduan ikertu izan dute bai soziologiak, bai etnografiak eta baita linguistika pragmatikoak antzerki ikerketek baino lehen, testuaren garrantzia beste elementuen artean gailentzen delako antzerki ikasketetan (Cornago 2005).

Alta, 90. hamarkadatik teatro ikerlariak gaiari heldu diote (Féral 1985, 2004; Fischer-Lichte 1995; Villegas 2000, Davis eta Postlewait 2003; Cornago 2003) bi esparru (bizitza eta antzerkia) aintzakotzat hartzen zituztela alde batetik, eta bestetik, lanabes metodologiko egokitze jotzen dutelako antzerki lan garaikideek ohiko moldeetatik, eta horregatik aurreko planteamendu teorikoei ihes egiten dietelako.

Teatralitatea terminoaren lehenbiziko kontzepzio modernoak Georg Funch-en 1909ko *Die Revolution des Theaters* eta Nikolai Evreinov-ek 1908an idatzirikoa *Apology for Theatricality* eta *The theatre in life* testuetan (1927) aurkitzen ditugu. Hasieratik kontzeptu bera ulertzeko erak aldatzen eta biderkatzen joan dira bi XIX. mendean antzerki araudi

¹³Tesian zehar *performance* hitza erabiliko dugu, ez adierazpen artistiko zehatz bati dagokion esanahiaz baizik eta teatroaren ezaugarria dena azaltzeko, hots, *jarduera, ekintza, aritze* aditzen bitartez ere uler daitekeen zentzu orokorrigoaz.

neoklasikoa zalantzan jartzearen ondorioz. XIX. mendearen bukaeran eta XX. mendeko abangoardietan antzerki ekoizpena testutik urruntzen da, eta teatroaren espezifikitatea definitzeko zailtasun handiagoak izaten zirenez, gero eta saio gehiago egin ziren kontzeptuaren esanahia zuzenenaren xerka. Literaturak teatroaren muin moduan garrantzia galtzen duen heinean, keinuek, eszenografiak, ikus-entzunezko elementuek, finean, eszena-zuzendaritzapean dauden elementuek eta gorputzak garrantzitsuagoak bilakatzen dira teatroa egiteko garaian zein teatralitatea azaltzeko unean. Azkenaren eraginaren menpe, teatroa bere konbentzio eta mekanismoak agerian jarriko ditu, ilusioa eta ez errealtatea begi bistan utziz (Féral 2003: 49). Osvaldo Pelletierrentzat metateatro antzekoa sortzen da, non fikzio/ilusio eta errealtatearen arteko mugak lausotu egiten diren (Pellettieri 2005: 200).

Arestian iradoki dugun moduan, honako usteekin topo egiten dugu: lehenik, teatralitatea teatroaren ezaugarri dela baietzatzen duen ideia, eta bigarrenik, teatralitateak bizitzan/errealtatean sorburua duela usten dutenena. Lehenbiziko planteamenduan, halaber, badago testuari teatralitatea ukatzen edo ikusten ez dionik (ikus beherago). Hona hemen, errepasso gisa, aztergai dugun kontzeptuaren inguruko iritziak kronologikoki antolatuta:

Fuchs-en ustez, teatroa arte adierazpen espezifikoa denez berau definitzeko irizpidea argitzen ahelgindu behar da. Horrela, 1909ko *Die Revolution des Theaters* idatzian teatralitatea antzerki performance batean erabiltzen diren material zein zeinuen bilduma moduan deskribatu zuen, antzerkiaren birteatralizazioa (*retheatralisierung des Theaters*) erreklamatzeko bitartean. Evreinov-en aburuz, aitzitik, gizabanakako bakoitzarengan dagoen pulsio edota instintua da teatralitatea. Inpultso horri esker, gizakiak jokatu izan du historian zehar teatralitatearen bitartez errealtatetik askatzeko. Uste horretan oinarriturik, Evreinov-ek iraultza aurreko Errusian praktikatu zuen gizataldeen teatroan¹⁴, inpultsu hori errealtatera eraman nahi izan zuen bizitza teatralizatu gura zuelako. Horrela, beraz, teatralitatea ez da teatroari dagokion berariazko ezaugarria. N. Evreinoven ustez bizitzan dago, hiritar bakoitzarengan indarrean jar daitekeen zerbait da. Uste hori bai artista komunista eta marxistenagan zein Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba eta Peter Brook-engan errotuta dago nahiz eta *inpultso* hitza ez erabili. Egile sobietar honen ekarpen nabarmena da teatro kontzeptua erabilpen metaforikotik haratago erabili izana, eta kultura eredu moduan

141917ko urriko Iraultzaren gertakizunen antzezpenean antolatuta zuela *Neguko Jauregiari Eraso* masa-antzezlanean. Egun, Eisenstein-en *Urria: Mundua harritu zituzten hamar egunak* filmean ikusi ahal da, partzialki zinemaren galbahetik iragazita bada ere.

identifikatu izana soziologia, historia, zuzenbidea, psikologia nahiz historia politiko eta kultural arloetan nola erabili zuten ikasi ondoren.

Vsévolod Meyerhold-en pentsamenduan (1874-1940), antzerkia konbentzio- munduko partaidea da eta ez du errealitatea imitatu behar. *Teatralitate faltsua* deritzo azken horren kopia izan nahi duenari. Antzerkigile moskutarrarentzat azken hori ez da balekoa, teatralitatea antzematen den zerbait izan behar delako, ikusleari faltsutasun mekanismoak ezkututzen ez dizkiona. Formalisten jarreretatik gertu, biomekanikaren bitartez lantzen zituen aktoreen lana zeina keinu eta mugimendu nabarmenen bidez gauzatzeaz gain, laugarren pareta apurtzen zuen¹⁵. Haren ustez, adierazpen artistikoa zenbait eta artifizialagoa izan orduan eta egiatiagoa izango da errepresentazioa. Evreinov-en kasuan ez bezala, ez du teatralitatea antzerkitik kanpo hizpide izaten, teatroan bertan aztertzen du, naturalismoaren alde eginda aktoreen lana –biomekanika teknikaz- haren kontzepzioaren erdigunea izaki teatro sinbolistaren alde (Meyerhold 2008: 55-58).

Kontzeptuaren azalpenen berria emateko garaian beste bi ideia kontrajarri aipatu behar direla deritzogula esan dugu: idatzizko lanetako hitzetan teatralitatea defenditzen duena eta teatralitatea berbetan aurkitzen ez delako pentsamendua. *Horrela*, Antonin Artaudek, *Le théâtre et son double* liburuan, mendebaldeko teatro jardueraz aritzen den unean, are eta argiago mintzo zaigu definitu behar dugun terminoaz: (...) *ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue* (Artaud 1956: 45).

Roland Barthesek 1954an, Baudelaireren lan dramatikoaz aztertzen ari zela, teatralitatea hitzetik edo testu literariotik zein elkarrizketatik bereizi izan zituen, baita narratibidadetik edota dramatizatzeatik ere. Idazle frantsesaren ustez (...) *la théâtralité c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et des sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur* (Barthes 1981: 41). Urte horretan, bistan da, testuari teatralitatea ez datzekiolako

¹⁵Bere ustez XIX. mendeko aktoreek *gramofonoak* ziruditen haien lanaren muina testuan errezitatzean zetzalako. Horren aurka egiteko aktore *akrobata* proposatzen du, ahotsaren teknikez gain gorputzeko beste teknikak menperatzen dituenak. Espazio eszenikoa berrantolatzean, ez du adibidez, aktorea agertokiren zentro aldera eramaten. Era horretan simetria eszenikoa apurtzen zuen ikuslearen espazioaren banaketaren inguruko aurreiritzia kolokan jartzeko eta publikoak pertzepzio mailan lan handiagoa egin zezan.

Gurean “aktore gramofono” erdaldunak diren pastoraletako aktoreak genituzke adibiderik puntakoena.

ustekoa dugu Barthes baina zenbait urte beranduago, teatroaren definizioaren karietara, teatralitatearen definizio bera errepikatzen du, testutik haratagokoa dela esanez baina testuan ere badagoela azpimarratuz:

Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes (Barthes 1981: 2) (Nabardura gurea da).

Beraz, Barthesek ez dio testuari teatralitatea ukatzen, haraindi doan zerbait da, mezu linguistikoaren gainetik agertuko zaiguna baina testuan ere teatralitatearen zantzuak ere egon badaudela diosku. Teatralitatea, teatroak adierazteko duen berariazko era da, Arthur Adamov-ek *errepresentazioa* deitzen duena, hau da, komunikatzeko era bat, zeinak mundu sentikorrari proiektatzen dizkion testu batean dauden mezu latenteak (Adamov 1964:13) ahozko eta beste edozein zeinu erabiliz. Horrela lortzen da goiko *épaisseur de signes et des sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit*.

Erika Fischer-Lichteren esanetan 70.eko hamarkadan aipatzekoak dira Elizabeth Burnsen eta Joachim Fiebachen lanak (Fischer-Lichte 1995:85-86). Lehenbizikoak teatroa historiak eta kulturak zehazten dutelako ideia zabaltzeaz gain, teatralitatea definitu zuen *as a mode of perception*. Bretchen keinu teknikak ikertzen ari zela, giza konbentzioek pertzepzio moduan zehazten dituela dio, eta horregatik, antzerkiaren historia bat proposatzen du zeinak jaso beharko lukeen pertzepzioa eta haren baldintza sozial eta kulturalak. Burnsen ustez, definizio honek duen abantaila da kultura eta teatroa zeharkatzen dituela, edota pertzepzioa biek bat egiten duten elkargune gisara aurkezten duela.

J. Fiebachek kontuan hartu zuen Brechtek eguneroko bizitzan (ohitura errito, politika erlijio, zuzenbidean eta abar) antzerkia ikusten zuela zioela, alde batetik, eta bestetik, ikuslerik gabeko, norberak eguneroko bizitzan gordeta egiten duen antzerkia aztertu egin behar dela azpimarratu zuela. Horri gehitzen dio antzerki kontzeptua historiak eta kulturak zehazten duten premisa, ondoko ondoriora iristeko: teatralitatearen definizio orokorrerako ezin dela irizpide bakarra egon, salbu-eta ekoizpen prozesuan arreta jartzen duena, kontsumitzen den eta ekoizten den bitartean desagertzen den prozesu horretan, hain justu. Teatralitatea portaera eta adierazpen gisara ulertu, aztertu eta deskribatu behar da, betiere, aro eta kultura zehatz baten testuinguruan. Fischer-Lichte-k argi azaltzen du:

theatre involves the 'doubling up' of the culture in which it is played: the signs engendered by theatre denote the signs produced by the corresponding cultural systems. Theatrical signs are therefore always signs of signs (...) When the semiotic function of using signs as signs of signs in a behavioural, situational or communication process is perceived and received as dominant, the behavioural, situational or communication process may be regarded as theatrical.

Baina, esanak esan, ikerlari honentzat *the term theatricality necessarily remains diffuse; as a concept it becomes indistinct, if not avoid* eta horregatik Helmar Schrammen ikuspuntu berria, hots, teatralitatearen erabilera eta funtzioa teatro eta kultur ikasketen elkargunean planteatzen duena, egokiago iruditzen zaio. Honek, hiru marko edo erreferentzia izango ditu teatralitatearen kontzeptuaren historian kokatzeko: lehenbizikoa, teatroa eredu metaforiko gisa, bigarrena, erretorika gisara eta hirugarrenik, teatroa arte autonomo moduan (Fischer-Lichte 1995: 87).

Pavisek, berriz, teatralitatearen kontzeptu esistentzialista pragmatiko bihurtzen du (Pavis 1996:358-359). Ikerlari horren esanetan *La théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique)*, baina ez da testuari edo egoera bati dagokion *essence* moduan ulertu behar, baizik eta *comme une utilisation pragmatique de l'outil scénique, de manière à ce que les composantes de la représentation se mettent réciproquement en valeur et fassent éclater la linéarité du texte et de la parole* (1996:359).

J. Féralek Barthesen goiko aipua aztertzean teatralitatea ez dela ekoizpen-elementua baizik eta sormen-elementua ondorioztatzen du, pentsalari frantziarraren hitzetatik eta aktorearen gorputzean¹⁶ duela ardatza gogora ekarriz. Egunerokotasunekoa ikuskizun bihurtzen dugunean azalduko zaigu teatralitatea, edo beste era batean esanda, antzeztearen bitartez fikzioa errealitate bilakatzen dugunean. Kontzeptua gauzatzen da, aipatu bezala, errepresentazioan, hau da, publikoa aurrean dagoenean baina ez dagokio antzerkiari soilik, lehenago era latentean existitzen baita: *La teatralidad es causa de la representación y también de su consecuencia, está ligada a la estética y a la práctica* dio, Féralek. Teatralitatea prozesuan bertan bilatu behar da eta ez prozesuaren azken ekoizpenean, errealitatetik fikziora pasatzeko ematen den bilakaeran antzeman behar dugu. Ikusleak jakin badaki, ikuskizunaren, aktoreen eta bere artean ematen den harreman dialektikoaren bitartez sortzen den fikzioaren aurrean dagoela, errealitate hori *teatrala* dela. Zentzu horretan, teatralitateak eszenatokiko ilusioa deseraikitzen du eta harreman zuzena du ikuslearekin. Ikuslea prozesuaren azken katea da, errealitatea/ fikzioa eta azken ekoizpena/prozesua bikoteen lekuko eta interpretatzailea dugu, eta horregatik, hura gabe ez da teatraliterik emango. Teatralitateak *mimesia* baitaratzen du, azken hori teatralitatearen gauzatzeko era bat besterik ez baita. Mimesia errealitatearen imitazioaren bidez ikuslearen *catarsis*-aren xerka abian jartzen duen mekanismoa da, teatralitateak, aitzitik, mimesiak ikusle eta ikusiaren arteko balizko identifikazioaren haustura lortzen du, ikuslearen begiradak prozesua deseraikitzen duelako, errealitate eta fikzioaren arteko aldeak azaleratzen dituelako. (Féral 2003: 86).

2.1.1.2 Gure kontzepzioa

Teatralitatea errealitateari berari darion ezaugarri bat dela onartzeak ez du antzezlanen ezaugarri modura hartzea deuseztatzen. Teatralitate kontzeptuak ikerketarako bi ikergai ezberdin aztertzea ahalbidetzen digula uste dugu: antzerki emankizunak eta testu dramatikoak, betiere, teatroak eta kulturak topo egiten duten gunetik abiatuz. Artifizio jokoak da, artifizialitate bat eszenatokiko identitateen artean ematen dena. Aktorea ez da – eta bada-errepresentatzen duena eta trikimailu joko horren jakitun da ikuslea. Gure ustez, literatura dramatikoak aztertzean teatralitate mailak antzeman beharko genituzke. Lehenbizi, testuak eszenaratzeko idatzita daudelako, eta horren ondorioz teatralitate latentea (espresioa gurea da)

¹⁶Féralek Barthesek Baudelaire-ri buruz idatzi zuena gogoan du, gorputzarekiko bikoiztasuna defendatzen duela teatroa definitzeko garaian *comme le lieu d' une ultra-incarnation, où le corps est double, à la fois corps vivant venu d' une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé para sa fonction d' objet artificiel* (Barthes 1963 : 43)

dutelako. Bigarrenik, irakurleak lehenbiziko testuan eta didaskalietan teatralitate mailak gauzatzeko norabideak aurki ditzakela uste dugulako. Teatroa egiten da ala ez da egiten, baina teatralitatea edozein neurritan eman daiteke (zerori dagokizuna barne), izaera performatibo handiagoa, orokorragoa baitu teatroak baino.

Ildo horri heldurik, hurrengo muga proposatzen dugu gure ikerketarako: teatroari dagokion ezaugarria da lan honetan zehar agertuko den teatralitatearekiko erreferentzia, hau da, teatroari dagokiona, hari atxiki edo haren izaera adierazten duen ezaugarria. Ezaugarri hori abian jartzen da hirugarren bat hari begira dagoenean eta funtzionatzen du gertatzen ari den unean, ez lehenago ez beranduago, prozesu bat delako. Giltza *errepresentazioa* da publikoki ematen baita baina Cornagok adierazten duen moduan, ez da azken kontzeptu hau teatralitatearekin nahastu behar:

La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa. La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, una especie de representación de la representación (...) asistimos a una *presentación de la representación* (...) representación presentándose a sí misma que saca a la luz los procedimientos que de otro modo pasarían inadvertidos (Cornago 2010: 249-250).

2.1.2 Teatroa:

Teatro latineko hitzaren bitartez (*teātrum*) iritsi zaigun hitza, etimologikoki grekeratik dator (θέατρον). Jatorriz, *ikusi* esan nahi duen aditzetik (θεᾶσθαι) datorkigunez, ikusteko tokia esan nahi zuen terminoaren jatorrizko hizkuntzan. Euskaraz, Euskaltzaindiaren *Hiztegi Orotarikoan* lau aldaki dituen termino honek (*teatro*, *teatru*, *teatre* eta *triatu*) hiru adiera nagusi ditu: lehenbizikoan, lekua *-antzokia* dela, *eskenatokia* dela- jasotzen da; bigarrenean, *adierazpen artistikoa -antzerki (Arte teatral)-* eta hirugarrenean, *antzerki*, hau da *obra de teatro*, *representación teatral*.

Antzerki hitzaren sarreran, Sabino Aranaren jarraitzaileek sorturiko hitza 1927an Euskaltzaindiak ofizialki onartu zuela irakurtzeaz gain, *comedia*, *drama*, *obra dramática* itzulpenak nahiz *teatro*, *komedia*, *jostirudia* sinonimoak aurkitzen ditugu. Gainera, guri interesatzen zaigun beste xehetasuna dakarkigu: *Con el tiempo, toma también el sentido de 'arte teatral' que en un principio correspondía a 'antzerki'*.

Patrizio Urkizuk - tradizioa argudio gisa erabilita- *antzerki* terminoa defendatu izan duen arren¹⁷ goian aipaturiko *Literatur Terminoen Hiztegian* ematen den bigarren adieran: *Antzerki (sic) lana, literatur obra dramatiko edo testua gaurko erabilerarekin bat dator: Gaur egun, antzerkiak edo teatroak duen adiera ere ematen zaio hedaduraz, genero dramatikoaren izendapen orokortzat harturik.* (Urkizu 2008:54) Hori horrela izaki, gure tesian zehar “antzerki” hitza eta “teatroa” sinonimo gisa erabiliko ditugu, bai emanaldia, bai diziplina adierazteko.

Euskaraz -frantsesez eta gaztelaniaz bezala- ez dugu ezberdintzen ingelesez eta alemanez egiten den moduan “*Theatre*” – a performing art-, eta *drama* -text- artean. Euskaraz *teatro* edo *antzerki* esatean taularatzen denari zein idatzita dagoenari dagokio. Dena den, tesian zehar idatzizko lanaz aritzen garenean *literatura dramatiko*¹⁸ edota, *testu literarioa* esapideak erabiltzen ditugu gaizki ulertuak ekiditeko asmoz.

Orobat, testu idatzia teoria literarioen aztergai izan ohi denez, horren ondorioz *the affinity of drama and literature has produced a tendency for literary theory and literary studies to think of theatrical activity as drama rather than as theatre* (Fortier 2002:4). Baliteke, dena den, teatroa testu baten gainean eratutako ekoizpena izatea, edo beste hitzekin esanda, baliteke antzezpenaren hasierako muina testu batean egotea. Horrela gertatzen denean testuak garrantzi handia izango du baina, hala ere, antzerkizunaren elementu bat besterik ez da izango. Hitzekin batera, espazioa, aktoreak, ikusleak, osagarriak... eta berauen arteko harreman konplexua kontuan hartu behar dira, antzerki-ekintza horiek guztiek osatzen baitute, eta hartara, azterketa orotariko baten aztergaiak dira. Gorputzak, soinuak, argiak...hitzez adierazten ez den sistemako zeinuak dira, Fortierren hitzetan *non verbal language, non verbal writing* direnak (Fortier 2002:4).

17Horrela adierazi izan digu P. Urkizuk behin baino gehiagotan mantendu izan ditugun solasaldietan. Irakasle lezoarrarentzat “antzerki” termino orokorra izango litzateke eta “antzerki” banakako obra bat izendatzeko balio duena. Dena den proposamen horrek ez du arrakastarik izan eta antzerki hitza orokortu da. Horretaz gain bitxikeria bat ekarri nahi dugu hona: Casenave-Haragilek 2012an plazaratu zuen liburuaren tituluan *Xiberoko antzerkia edo Pastoral*a dugu.

18Aurrerago mintzatuko gara testuei buruz literatur genero moduan.

Teatroaren ezaugarriak hurrengo lerroetan laburbiltzen ditugu (Trancón 2006: 134-150):

- Hiru dimentsiotako espazioa izateak eta denbora erreala izateak pertzepzioaren berehalakotasuna ekartzen du arte eszenikoetara.
- Espazioak bi alde izan behar ditu teatroa egon dadin: errepresentazioarena eta espazioa soziala edo begiestearena. Bi alde horien mugak ez dira fisikoak izan behar eta iraganik ere konbentziorako/errerepresentaziorako espazioa zein den jakitun dira publikoa eta antzezleak. Funtsezkoena horixe da, antzezpen eta begiestearen espazioa bereizita egotea, zeremonia, erritual, musika emanaldi zein kiroletan gertatzen den lez.
- Errepresentazioaren denbora *continuum* baten bitartez gauzatzen denez, *lineala* dela deritzogu, ezin da ez gelditu ez errepikatu denbora hori erreala delako. (Baina errepresentazioaren denbora eta fikzioarena ez direla gauza bera eta antzezlanaren errepika daitekeela bistan da).
- Komunikazio zuzeneko ekintza da teatroa: aktoreak eta ikusleak elkarrekin daudela ematen da, parez pare daudela. Identifikazio, proiektzio eta urruntze harremanak berehalakoak dira, zuzenean suertatzen dira.
- Ez da era mekanikoaz biderkatzen beste kontsumo objektuekin gertatzen den moduan. Grabazioek ez dute bere izaera gordetzen produktu filmiko baten antzera eginak izaten direlako edo errealizaziorik gabe. Azken kasu honetan dokumentaziorako besterik ez du balio. Esanak esan ez da segidan/sailean ematen den ekoizpena.
- Askotan sormena indibidualekoa bada ere, azken ekoizpena auzolanari zor zaio. Izaera soziala du ekoizpen eta harreran.
- Errealitatea fikzio bihurtzen du teatroak baina aldi berean fikzioa haragitu/gauzatu egiten du. Fenomeno hori dela eta, errealitate paradoxikoa eskaintzen dela dio Ubersfeld-ek (1993:11).

Berriazko ezaugarriak:

- Teatroak, adierazpen artistiko guztiak biltzen ditu.

- Edozein espazio, eta denboratan egin daiteke. Ekintza publikoetan parte hartzen du: aktore, publiko eta espazioa besterik ez du behar. Bizitza sozialeko ia edozein esparrutan azaltzen da, gure bizitza soziala antzerkiratzeko aukera handiak direlako.
- Gorputza du baliabide nagusi bere osotasunean. Haren materialitate biologikoa du elementurik funtsezkoena.
- Hitza hiru modutan lantzen da: tonu antzera, zeinu eran, eta ahots gisara. Horregatik hitzaren erabateko pertinentziagatik teatroak hitza indartu egiten duela esaten da (Trancón 2004: 159).

Aitzitik, *teatroa* testurik gabeko ekintza izan daitekeela ez da ahaztu behar. Horrela gertatzen denean, *keinu-antzerkia* dugu, frantsesez *théâtre gestuel*, gaztelaniaz *teatro gestual* eta ingelesez *gestural theatre* deritzotena. Teatro mota horrek keinua eta gorputz adierazpenak gailentzen ditu baina ez du *a priori* hitzaren erabilera kanpoan uzten. Keinu-antzerkia testu antzerkia nahiz mimoa ekiditen dituen generoa dugula dio Pavisek (1996:376). Gure ikerketatik kanpo gelditzen da, guk aztertuko baititugu, helduentzako testu antzerki¹⁹ motako ikuskizunak eta helduentzat argitaratutako testu dramatikoak.

Teatroa bi aldeko batasuna delako ideiarekin bat gatozenez, antzerkiari buruzko ikerketak norabide horretan murgildu behar direla deritzogu. Testu²⁰ eta errepresentazio bakoitza bere aldetik azter litezke baina baita ere beraien artean ematen den loturari begira, zeina mota ezberdinetakoa izango den baina bi osagarri horiek elkarren mendekoak izango ditugun beti. Esan gabe doa guk azken planeamendua hobesten dugula, teatroari buruzko teoria orokor batek bi ikuspegi aztertu beharko bailituzke.

2.1.2.1 Teatroa eta teatralitatea

¹⁹Izendapen hori *-testu antzerkia* esan nahi da- modu estrategikoan erabiltzen dugu objektu edo keinu antzerkitik ezberdintzeko bidea dela dakusagulako.

²⁰Testua ez da nahitaez testu literarioa izan behar. Errepresentazio aurreko testua da, errepresentazioaren kariatara idatzita dagoena eta hizketaldiak zein akotazio eta didaskaliak ditu (Ikus aurrerago testu dramatikoak, testu literarioa eta ikuskizun testuen gaineko azalpenak). Definizio horrekin, teatroa testua ala errepresentazio den auzi honi buruz Trancón-ek Beckett *Sans parole* (1957) antzezlanak planteatzen dituzkeen arazoak ekiditea lortzen du eta baita ere bat-bateko jardunaldia dela ematen duen teatroarena. Azken horrek, taulen gainean bat-bateko jarduera delako itxurak egiten ditu, baina plantak egitea besterik ez dela gauza jakina da. Teatroa irudien saila bada ere aurreko testua baten jarraibideetan oinarriturik dago. Euskal Herriko eremuan, esaterako, *Kulunka* taldearen *Andre et Doriné* hitzik gabekoa izan arren aurreko testu batean oinarrituta daude. Era berean gertatzen *Kukubiltxo* taldearen objektu antzezlanekin.

Fischer-Lichtek (Fischer-Lichte 1995: 85-89) azaltzen du *theatre* kontzeptua diziplina akademiko askotan, hala nola, psikologian, antropologian, arte eta literatura historiografian, soziologian, zientzia-politikoetan eta komunikabide zientzietan, *as an heuristic model to a wide extent* erabiltzen dutela (1995: 85). Adibide ugari eskaintzen dizkigu, besteak beste, Michel Foucault-en 'Theatrum philosophicum', Jean François Lyotarden 'philosophal and political stage', Jean Baudrillardaren 'the stage of the body', Clifford Geertzen 'theatre state Bali', Ferdinand Mounten 'the Theatre of Politics' bezalakoak aipatzuz²¹. Hitza eta kontzeptuaren erabileraren (metaforikoa) aurrekari nabarmenen artean, Sigmund Freud, Marcel Mauss, Michel Leiris, edo Henri Lefebvre aipatzen ditu, eta 1960 hamarkadatik aurreragoko soziologoaren artean, berriz, E. Goffan eta G. Deborden lanak gogoratzen ditu. Fischer-Lichteren ustez, 1970. hamarkadatik aurrera, ikasketa kulturalen eredu heuristikoa bihurtu da:

(...) the dissemination of 'theatre ' not only as a metaphor, but as specific cultural model in different disciplines has increased to such an extent that nowadays it seems to be the most widespread heuristic model in cultural studies. Thus theatre historians searching for new analytic tools and strategies in other disciplines are referred back to their own field (...) (1995: 85).

Teatro terminoaren esanahia mendebaldeko gizartean baldintza kulturek eta historikoen moldatu dute, eta beraz, esanahi aldakorra izan du urteetan zehar. Horrekin batera, arlo politiko, kultural eta politikoak ikertzeko garaian erabili izan den neurrian zentzu hertsian ere erabili izan da estetika arloan. Ildo honetatik gogoratu behar dugu, XX. mendeko hasierako abangoardiek bi esanahi zabaldu zituztela, arte ekoizpen jakin bati zegokiona eta teatroa eta errealitatea batzeko nahiari zegokiona. Bi adiera horien erabilpenaren ondorioz teatro kontzeptua arlo ezberdinetan hedatu zen adierazpen artistiko ezberdinak izendatzeko zirkuko *performace*-ak zirela, dadaistek eta surrealisten antolatzen zituzten happenings-ak zirela, zein beste kirol eta kultural ekintzak. 60-70 hamarkadetako urteetan berrindartua zegoen antzerki erritualak are gehiago zabaldu zuen teatroaren adiera Fischer-Lichteren ustez: *wherever a person exhibit her/himself, someone else, or something to gaze of other, the term 'theater' was applied* (1995:86). Horren ondorioz, teatroaren arlo semantikoa zabaldu ez ezik erabilera metaforikoen arteko mugak lausotu egin ziren eta antzerki ikasketen esparruak zabaldu (Schramm in Erika Fischer-Lichte 1995:86). Gauzak horrela, antzerki historialariak

21 Zerrenda askoz luzeagoa da: *the list can be continued 'ad infinitum'*? dio ikerlariak.

ataka baten aurrean aurkitzen du bere burua: beste diziplinetatik baliabide analitikoak erabiltzen ditu baina, aldi berean, bere diziplinaren ikergai eta mugak zehaztu behar ditu bere ikerkuntza arloa independentea izan dadin nahi badu. Testuinguru horretan *teatralitate* terminoaren erabilera baliabide estrategiko, lanabes heuristiko bihurtzen da eta baita ikasketa kulturalen kontzeptu giltzarri ere Fischer-Lichtenen proposamen teorikoan (Fischer-Lichte 1995).

2.1.2.2 Teatroa ikuskizun moduan

Ikuskizuna hitz/kontzeptuak arte eszenikoen esparruan antzezlanaren alde ikusgarria (*eszenaratzea*) izendatzeaz gain (Pavis 1990: 191), antzezlan hitza bera ordezkatu ere egiten du gaur egun. Era horretan, edozein dantza, zein antzerki edota zinema emanaldi izendatzeko erabiltzen da, *ekintza bere osotasunean hartuz*, dio *Literatura terminoen hiztegiak* (Urkizu 2008: 401). Gainera, publikoaren parte-hartzea eskatzen duten hainbat ekimenek ere termino berarekin izendatzen ditugu, hala nola, kirol zein bertsolaritza saioak nahiz flash-mobak eta dj-ek antolaturiko dantzaldiak, esate baterako. Hizkuntzaren ikuspuntutik, beraz, *ikuskizun/errepresentazioa* arlo semantikoa zabaldu egin da eszenaratze esanahiaz haraindi. Guk horren jakitun, *ikuskizuna* eta *eszenaratze* hitzen artean sor daitezkeen arazoekin topo ez egiteko, bigarrena erabiliko dugu. Horrela, *Errautsak* antzezlanaren azterketa eskaintzen dugun zatian bat egiten dugu Anne Ubersfeldek ematen duen ikuskizunaren definizioarekin:

La mise en scène est donc à la fois la mise en oeuvre phonique d' un ensemble linguistique (le dialogue), et la transformation d' un texte, dont la substance de l' expression est linguistico scripturale (les didascalies), en un système complexe de signes (de substances de l' expression diverses: visuelles, auditive...) (Ubersfeld 1996:63).

Eszenaratze kontzeptua ez da teatroaren historian azaldu XIX mendearen amaiera arte. Garai hori arte aktore nagusiak, erregidoreak edota egileak alde zuzeneko molde bati jarraituz eratzen zuten antzezlanak, era horretan, antzezlanaren memoria gordez oholtzara igotzen ziren bakoitzean.

Aipatu mendetik aurrera, berriz, zuzendariaren lanak garrantzia hartzen duen heinean, haren bertsioa nagusituko da idazlearenaren gainetik. Orduantxe, tradizioak/testuak zioenari zor zitzaion leialtasunak garrantzia galtzen du eta eszenaratzea aktibitate autonomoa bilakatzen da eszenaratzearen helburu nagusitako bat originala²² izatean datzalako. Horrela, testua (*fût-il un simple canevas*), *base de réflexion, de création* izango da, non eszenaratzaileak testu eszenikoaren erreferentziak eta zeinuak sistema organiko bihurtuko dituen espazio jakin batean osotasun koherente bat lortze aldera. Finean, *est une interprétation du texte (ou du script), une explication du texte in 'acte'; nous n' avons accès à la pièce que par l' intermédiaire de cette lecture du metteur en scène* (Pavis 1999:65). Azken horrek ikuskizunaren osagarri guztiak koordinatzen dituenez, eta literatur dramatikotik abiatuz beronen interpretazioa oholtzara eramaten duenez, egile bihurtzen da idazlearen gainetik.

Orobat, testu eszenikoari buruz mintzatu garenean aipatu dugun zehazgabetasuna -testuaren hutsuneak- desagertuko da eta oholtzako ambiguitasuna beste maila batekoa izango da, berari soilik dagokiona edo testuarena areagotzen duena. Beste garai bateko lanen bat eszenaratzea jatorrizko hartzaile eta hartzaile garaikidearen arteko bitartekaritza lana egitea da gehienetan, testuaren azalpen modu bat, nolabait esateko, baina beste batzuetan, jatorrizko testua nahita ilundu edo korapilatuko ditu bi harrera testuinguruen arteko komunikazioa iluntzeko asmoz (Pavis 1996: 211).

Eszeneratzearen elementuak²³

□ aktorealen lana

gorputza- keinuak/*figurala dena*²⁴

²²Originala diogu eszenaratzaileak lan artistikoa egiten duenez bere irarmarka utzi gura duelako. Hala ere, norberaren lana bere garaiko korronte estetikoan baitaratzen denez, originaltasunaren ideia zuhurtziaz hartu behar da gure ustez. Antzerkiaren historian eszenaratzeak kategorizatuta daudela gogoan dugu, esate baterako, errealista-naturalistak, sinbolistak, surrealistak eta espresionistak daudela esaten ohi dugu. Antzezlanak, beraz, oholtzara nola eraman den azaldu nahi izanez gero zehaztu beharko ditugu zeintzuk izan diren unean uneko aurrerapen tekniko zein gustu estetiko ez ezik egoera sozioekonomikoa eta ideologiak ere, azken finean, eszenaratzaileari gizarte eta garai zehatz bat dagozkiolako.

²³Hainbat adituren proposamenen moldaketa egin dugu hemen (Pavis 2011, Kowzan 1975: 72-74, García Barrientos 2001, 2011, Bobes 1997: 155-159). Bistan da kodigo ezberdinek osatutako ekintza dela teatroa. Kowzn-ek errepresentazioan 13 sistema zeudela esan zuen (1. Hitza, 2. Tonua, 3. Mimika, 4. Keinua, 5. Mugimendua, 6. Makillajea, 7. Orrazkera, 8. Jantzera, 9. Tresnak (utilajea), 10. Dekoratuak, 11. Argiteria, 12. Musika, 13. Soinu efektuak). Sistema horiek, aipatu ikerlariaren ustez, honako taldeetan sailka daitezke: 1. Esandako testua, 2. Gorputz adierazpena, 3. Aktorearen kanpoko itxura, 4. Leku eszenikoaren ezaugarriak, 5. Artikulatu gabeko soinu efektuak.

²⁴Eredu semiologikoa erabili beharrean Pavisek berrartzen du Lyotard-ek *Discours, figure* testuan proposatzen duen eredu energetikoa non ikusle edo behatzailearengan ematen den efektu artistikoaz azaltzen baita. Efektu estetikoak espresio linguistikoaren bitartez adierazteak ez du ekartzen bere zentzua

Partitura eta azpipartitura²⁵

- ahotsa, musika , erritmoa (lan osoarena eta zati espezifikoa, *tempo*)
- denborazkotasuna, espazioa

denborazkotasuna edo tenporalitatea:

kanpokoak, objektiboak, kuantitatiboak

barrukoak, subjektiboak, kualitatiboak

denbora dramatikoak

denbora eszenikoak

espazioa:

espazio teatrala (antzokia edo emanaldia hartzen duen tokia)

espazio eszenikoa (jokoaren aldea)

espazio limiarra (ikusleak/aktoreak/teatro hegala bereizten dituen)

keinu espazioa²⁶ (aktorearen keinuen espazioa dena)

espazio dramatikoa (testu dramatikoak aipatu eta sinbolizatzen duena)

- lekualdatzeak²⁷

- karakterizaziorako elementuak

jantziak (aktorearen gorputzarekiko harremanean: espazioan,

pertsonaiarekiko, moda sisteman)

orrazkera

makillajea

- objektuak (bisualak, usaimenezkoak, soinuak=attrezzo). Aktoreak manipulatu dituenak dira.

- argiteria eta kolorea: argien norabidea eta haren eragina eszenografian: denborazkotasunerako, jantziekiko, aktorearen kokapenerakiko)

edo funtzio agortzea Lyotard-ren ustez. Funtsean, Lyotard-ek semiotikaren inperialismoaren kontra zeinuen ordezkatzeari baino *the libidinal displacements of flows of psychic energy* ikasi behar zela aldarrikatu zuen (Janelle 2005: 17).

²⁵*Partitura* hitzak errepresentazioko zeinu hautemangarri guztiak adierazten ditu (aditu eta ikusten direnak). *Subpartitura* aktoreak ahoskatzeko unean erabiltzen dituen testuinguruko faktoreak eta abildade teknikoak adierazi nahi ditu.

²⁶Aktorearen *spazio ergonomiko* esapideaz ere ezagutzen dena.

²⁷Zuzendariak edota eszena erregidoreak aktoreen desplazamenduak grafikoki marrazten dituzte. Pavisek (2011:173) bektoreen bitartez deskribatzen ditu. Ikerlari frantziarraren esanetan ibilbide erritmiko eta denborazko moduan espazioan idatziriko traiektozia dira (2011:173).

□ Bestelakoak: usaimena, ukimena, gustua²⁸.

Eszenaratzearen osagarri hauek bi eredu nagusi jarraituz antolatzen ditu zuzendariak. Horrela, operan, esate baterako era integratzailean elkartzen dira elementu guztiak koherentziaren bitartez osotasuna lor dezaten. Brecht-en planteamenduan, berriz, ikuslearekiko distantzia areagotzeko osagarri bakoitzak bere autonomia mantenduko du, osotasunari desegituratze zentzua emanez eta mekanismo teatralak agerian jarritz.

2.1.2.3 Teatroa testu moduan

Testuak izaera iraunkorra du baina haren eszenaratzea galdu izan ohi da harik eta grabazioen bitartez hainbat ikuskizunen lekukotza mantendu ahal izan dugun arte²⁹. Testua eta haren antzerkiratzea bereizteko joera mendebaldeko gizarteari dagokio eta ez beste latitudeetako gizarteei (Parvis 1996:358). Greziatik bertatik³⁰ sortzen den ikuspuntu logozentrismo horretatik, testuak ikertu eta erabili izan dira genero dramatikoaren ibilbidea marrazteko, hau da, ikerketa literarioetarako. Hala, beraz, testua izango litzateke teatroaren lehenbiziko egitura, teatroari dagokion oinarritzko edukia. Kontzepzio horretan (Pavis 1996: 355) taulan gertatzen dena azalekoa da *-superficielle-* eta ez beharrezkoa *-superflue-* testua, diskurtsoa mendebaldeko ideologian, beste elementuen gainetik egon baita (1990: 470). Dramaturgia klasikoak, kasu, horrela ulertzen du teatroa: testua adierazpen artistikoaren oinarritzko elementu gisara ulertuz; horren ondorioz, egileen testuak aztertu ohi dira eta ez testu horiekin garatutako ikuskizunak. Bestela esanda, idatzizko zeinuen azalpena gailendua da.

XIX. mendetik zuzendariaren lanak idazlearenari aurre hartuko dio poliki poliki. Artaudek testuaren menpe egiten den antzerkia *théâtre d' idiot, de fou (...)* c' est à dire d' *Occidental* (1964, IV: 49-50) bezala definitu zuen, muturreko jarrera bat defendatuz. Gauzak horrela, teatro antzerki kontzepzio klasikoak hitza ardatz bazuen, XX. Mendetik hona bisuala denari garrantzi handiagoa eman zaio eta beraz, ikerketa literarioak ikuspuntu dramatiko eta

28 Baina errepresentazioan gutxien erabili ohi diren zentzumenak ditugu hauek.

29“Lekukotza” nahita diogu. Telebistan emaniko antzezpenen gordailua den gaurko internet, dokumentazio zentroetan dauden grabazioak, antzokietan zuzeneko emanaldiak, on lineko ikuskizunen erreproduktzio mekanikoa anekdotikoa dela deritzogu. Berez teatroak – eta beste arte eszeniko adierazpenek- arte adierazpen analogiko izatean dauka bere izaeraren ezaugarri nagusietako bat.

Gurean pastoralen emanaldiak dira gehien filmatu eta filmatzen diren ikuskizunak. Horiei dagokie beraz, ikus entzutezko corpus-ik zabalena.

30Aristotelesen Poetikan *fabulak* tragedia osagarri moduan garrantzi handiagoa zuen *opsis*-ak baino.

semiologikotik abiatu dira. Horien bitartez, teatroak ikerketa objektu moduan autonomia irabazi du.

Testu bat antzeztokira eramaten denean *errepresentazio* bihurtzen da. Hori gerta dadin, testua/ahozkoak ez diren elementuak, haren testuinguru bilakatzen dira. Testu-enuntziatua eta ahozkoak ez diren elementuen arteko harreman mota zuzendariak aukeratuko du: bi elementu multzo horiek bat etor daitezke edo talka egin dezakete, muturreko bi jokabide jarraituz.

Alta, testua oholtzaratzen ez denean, hau da, irakurtzeko besterik ez erabiltzen dugunean, beste fikzionalitate mota bat ematen da. Azken horretan irakurleak –fikzioarekin interferentziarik izan ezean- bere irudimenaz deskodetuko du,³¹ ez zuzendariaren bitartekaritzaren bidez.

Testu dramatikoak antzezpenean ditu sorrera eta helburua:

La literatura dramática es la fijación textual, en el plano literario, de la memoria de la creación teatral, o la narración de la circunstancia o circunstancias que constituyen la acción teatral encarnada, en forma de diálogo o de expresión (sonora, gestual, etc.), por los actores que la representan en un escenario (...) Los textos del teatro, que se convierten en literatura al ser transcritos y mantener su carácter imaginario, han creado un género específico de la literatura (Berenguer 2002:11).

Berenguer-ek dioenaren hariari jarraituz, testua transkripzio horietatik urruntzen den heinean ekoizpen autonomo eta genero dramatiko moduan gauzatzen dela jaso behar dugu hemen. Erdi Aroko testuek antzezpeneen memoria gordetzen zuten baina Errenazimenduan, autorearen banakotasunaren garrantziarekin batera, testuek autonomia hori irabazten hasiko dira. Emaniko teatroaren transkripzioa izateari uzten dioten unean, autorea idazle moduan, literato moduan gailenduko da eta aldi berean gauza bera gertatuko da testuarekin eta hari

³¹Pavisek bi status ezberdinak bereizten ditu: *fictionnalisation scénique* eta *fictionnalisation textuelle*. Ikerlari frantziarrentzat teatroa oholtzara igotzen denean bi fikzionalizate horiek batera ematen dira eta elkarri sortzen diotela dirudi ez baitakigu testuak enuntziatzeko egoera sortu duen ala azken honek testu honetan eta ez beste inon esana izan behar zen. Hala eta guztiz ere fikzioari buruzko teoriak zehaztu beharko ditu bi fikzionalitateen arteko harremanak (1996:356).

datxekion balio literarioarekin³². Literatur dramatikoak asmo eta borondate literarioak ditu eta horren ondorioz estilo literario ezberdinak literatura dramatikoan azalduko dira (Berenguer 2002:13). Romera Castillok – Veltrusky-ri- jarraituz, hiru genero nagusien artean (lirikoa, epikoa eta dramatikoa) azkenengoa jotzen du mugak argien dituen gisara. Horrekin bat, honako hau esaten du testu dramatikoei buruz:

Los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística —¿cómo no?— y, por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias. Pero cuando hay representación, el texto escrito es una varilla más del abanico —todo lo importante que se quiera—, una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral. Así de sencillo y de claro. Dicho con palabras de Veltrusky: “El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Éste utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente” (Romera Castillo 2002:15)

Baina teatroaz mintzatean, ez da zilegi *testu dramatiko* eta *errepresentazioaren* artean bereiztea, *testu dramatikoak* idatzizko testua eta haren alegiazko errepresentazioa bere baitan gordetzen dituelako, batetik, eta bestetik, errepresentazioak elkarrizketak ez ezik testuaren beste jarraibideak ere baitaratzen dituelako (objektuak, distantziak, tonu, erritmoa, jantziak eta abar). Antzezlanaren bi aldiak (*irakurketa*³³ eta *errepresentazioa*), beraz, *testu dramatikoan* egoten dira (Bobes 2004:500). Gauzak horrela, Bobesek proposatzen duenari jarraitzen badiogu, *testu dramatikoak* bi alde dituela -*Testu literarioa* eta *Ikuskizun testua*³⁴- onartu behar dugu (Bobes 2001), irakurtzeko eta errepresentatzeko idatzita daudenak hurrenez hurren.

2.1.2.3.1 Teatro testu (literarioa)ren ezaugarriak

³²Testuak garrantzia galtzen hasten denean idazleak nagusitasuna galduko du eszenografoaren alde. XIX mende amaierako eta XX mende hasierako abangoardiek adierazpen figuratiboari muzin egingo diotenez hitzezko adierazpena gutxitu edota alboratu egingo dute neurri nabarmen batean mugimendu, dantza, musika eta margo lanei protagonismoa emanaz. 1970. hamarkadan testu dramatikoaren erabilera berreskuratzen da hurrengo hamarkadan ez bezala, baina 90. hamarkadan berriro testu antzerkia joera deigarria bihurtuko da.

³³(Irakurketa moten artean oraingo honetan aktore eta zuzendariak egiten dutenaz ari gara.)

³⁴*Texto espectacular* dio Bobesek. Horretaz gain, gogoratu literariotasuna ez dela nahitaezko baldintza errepresentazio aurreko testurako.

Teatro testu literarioaren baitan bi testu hartzen dira kontuan. Batetik elkarrizketa dramatiko eta bestetik akotazioak eta didaskaliak, Roman Ingarden-ek *lehenbiziko testua* eta *bigarren testua* deitu zituenak, hurrenez hurren (Ingarden 1998: 437³⁵). Bi testu horiek batera etortzen dira eszenaratze errealista zein naturalistetan, baina bigarrenak esaten duena eta ikusleak bisualizatzen duena disoziatuak azaltzen zaizkigu teatro garaikidean. Hori dela eta, testua eszenaratzean, bien artean zein harreman mota dagoen jakin beharko dugu eta baita, testu idatzia eta esandakoaren artean ere, bien artean menpekotasunak ematen diren ala guztiz independenteak diren argitzeko (Pavisek 2001: 2008).

Teatro mendebaldarraren hastapenetatik bertatik muntaiak egiteko arauak izan dira. Oro har, lehenbiziko erregelak aipatzeko, Aristoteles-en *Poetikara* jotzen dugu nahiz eta jakin bigarren mailako iturriak direla, lehenbizi³⁶, eta bigarrenik, bere lanetan baino lehen Isocrates, Aristophanes eta Platonen testuetan teatroari buruzko prezeptu zatiak egon badaudela (Carlson 1986: 16) *Mimesis* eta *katharsis*, *harmatia*, *dianoia* eta *opsis* kontzeptuak alde batera utzita, 6. txatalean *fabulari*, hau da, trama edo argudioari, garrantzi handiena ematen diola gogoratu nahi dugu hemen, tragediaren *arima* kontsideratzen baitu, hain justu, fabula. Aristotelesen garaitik aurrera teatroaren osaketarako araudiak idatzi izan ohi dira, bakoitzak bere une historikoan gailentzen zen moduari jarraitzen ziolarik. Hori dela eta, hitzak garrantzia galduko du abangoardiako *praxian* eta baita teatro posdramatikoan ere, biek ala biek hitzen bitarteko ekintzen bilakaera baino, giroa sortu nahi dutelarik, sentsazio bat, eta horretarako keinua, mugimendua, argiteria, musika eta abarreko elementuei garrantzia emanez, minimalismo³⁷ edo antiegitura izeneko bi teatro korronteetan ikus daitekeenez (Alonso 2002: 6). Halaber, *osaketaren ordezkiz egituraz* mintzo gara.

35 Bi testu horien artekoa harreman osagarria dugu. Bi testu horiek eszenatokian elkartzen dira eszenografo kontserbadoreak bigarren testuak diotenari kasu eginez betetzen du bere lana baina gaur egun maiz ematen dira didaskalietako jarraibideak alde batera uzten diren antzezlanak. Horrela zuzendariaren bertsio idazlearen gainetik gailentzen da usu.

Ingarden R. (1998) *La obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana: Mexiko DF, 437-438 orr.

36M. Carlson-en arabera XI. mendeko eskuizkribua baliaturik aztertu izan dira Aristotelesen ideiak.

37Minimalismoren baitan biltzen diren teatro lanetan ez da gatazka azaltzen eta hartara ez da berau gainditzen. Antiegiturak, berriz, gertakizunek eratzen duten *continuum* bat era zatikatuan azaltzen ditu, soluziobiderik ez dagoela. Ezin dugu hemen ahaztu Beckett-en jarrera erradikala lehen aipaturiko *Sans paroles* izenekoan non hitzik gabeko antzezlanak "idatzi" zuen artista irlandarrak.

Taularatzeko sortua dela izango litzateke testuaren ezaugarri eta haren funtzio funtsezkoena. Izaera horrek hainbat ezaugarritzat zipristinduko ditu testuak eta horiek izango dira testu dramatiko bati dagozkion ezaugarriak (Trancón 2006: 162-190³⁸):

1. Egilea gordeta mantentzen da. Testuak ez du egilearen arrastoa diren marka semantiko, morfologiko edo sintaktikorik eta egilearen iritziak azaltzekotan pertsonaiek ahoskatuko dute narratzaile baten bitartekaritzarik gabe. Ezaugarri hau dela eta, genero “ez subjektibo³⁹” moduan definitu izan da teatroa. 2. Narratzailek ez dagoenez, antzerki testuak bitartekaritza diskurtsiborik ez duela ondorioztatzen du Santiago Trancónek. Ikerlari horrek XX mendeko teatroan narratibitatearen oholtzara/testura eramateko egin diren saiakeren berri ematean, teatroaren krisiaren baitan aurkitzen du saio horien zergatia⁴⁰, eta ezaugarri hori ez legokio, beraz, antzerkiaren zehaztasunari. Ikerlari gehienak bat datoz teatroaren kasuan narratzailek ez dagoela baieztatean (Del Toro 1992:41; Bobes 1987: 240, Genette 1998: 30-31, Canoa 1989: 163). Elkarrizketaren gailentzearen ondorioz, beste ezaugarri bat izaten du testu dramatikoak, testu banatua, izatearena, batetik, eta ahotsak erdigune (espazial, hierarkiko) batetik sortuta ez izatearena, bestetik (Pavis 1990:503).

3. Elkarrizketen nagusitasunaren ondorioz: Pertsonaiek zuzenean hitz egiten dute, zeharkako estiloa ez da, beraz, teatro testuaren berariazko egitura sintaktikoa. Ekintzak zuzenean, orainean gertatzen dira gehienetan, gertatu ahala ikusten ditu ikusleak. Ez da elkarrizketa narratibo edo deskriptiboa, parez-pare ematen da *in fieri* aurrera egiten

38Trancónek esaten duena abiapuntu hartzen dugu hemen baina beste ikerlarien ekarpenekin osatzen dugu.

39Errelato subjektibo/objektibo kategoriak errelatoen narratzaile motekin lotuta Tzvetan Todorov-i zor dizkiogula gogoratu nahi dugu hemen. Teatorako testu literarioan narratzailek ez egoteak objektibotasuna lezarke.

Todorov T. (1965) “Théorie de la littérature”, *Communications* 8 liburukia, 125-151 orr.

Egilearen (idazlearen) zantzurik ez dagoela estrategia metodologiko moduan onartuko dugu zeren P. Iglesiasek esaten duenarekin ados gaude: antzerkigilearen arrastoak era implizitu edo esplizituan azal daitezke. Azken kasuan *antzerkigile dramatiko* deritzona hiru motakoa izan ahal da: absente, latente (edo implizitua) eta agerikoa (esplizitua) (Iglesias 2007: 237-238).

40Bistan da XX mendeko abangoardiek irauli egin zutela antzerkiaren kontzepzioa. Teoria egileek, dena den – eta horregatik- nolabaiteko esentzialismora jotzeko joera dutela esango genuke, betiere, teoria corpusari koherentzia bilatzearen alde. Narratibitate eta egilearen presentziaren kariatara Brecht-en kasua aipatzea merezi du: teatro epikoaren estrategien artean elkarrizketa digresioez eta balorazioez moztea dela gogoratu nahi dugu hemen. Oholtzan gertatu denaz edo gertatuko denaz hausnartzen duten pertsonaiek Genetten narratzaile heterodiegetikora hurbilduz. Baina hala izanik ere, ez dugu ahaztu behar *personaien* bitartez egiten dela, oholtzan – edo testuan- egilearen arrastoa ez dagoela, haren presentzia ikusleak edo irakurleak inferitua dela. Honen harira gehitu egin behar da Genettek berak errelato eta antzezkizun dramatikoaren arteko lehenbiziko ezberdintasuna *diégésia* dela, eta bigarrena *mimesia*. Errelatoak kontatzen du, informatzen du lengoaiaren bidez, ez du errealitatea imitatzen/errepresentatzen (Genette 1998: 30).

duela (Bobes 2005: 502). Horretaz gain, pertsonaiek unibertso dramatiko berean aurrera egin dezaten, diskurtso komuna- alderen bat behintzat- izan behar dute beraien arteko komunikazioa eman dadin. Beste era batean esanda, pertsonaien arteko elkarrizketek ideia edo testuinguruko dialektika sor dadin gutxieneko euskarri minimoa behar dute (Pavis 1990: 503).

Elkarrizketak bost eratakoak izaten dira eta sei funtzio betetzen dituzte José Luis García Barrientos-en esanez (2001: 50-62)

elkarrizketa mota

- elkarrizketak
- bakarrizketak
- bazter solasa
- publikoari mintzaira

funtzioak:

- dramatikoa (hitzezko ekintzak dira , hala nola erasoak, sedukzioak, mehatxuak...)
- izaera emaile (publikoari laguntzen dio pertsonaiaren nortasuna eratzten)
- diegetikoa (gertaeren berri ematen du)
- ideologiko edo didaktikoa (ikusleentzako mezua, irakaspen edo ideiak igortzea)
- poetikoa (formari garrantzi handiagoa ematen zaionean)
- metadramatikoa (elkarrizketa antzezlanei buruz ari da)

4. Antzerki testua zenbait baldintzek eragiten dute: espazioa, denbora (denbora erreala eta fikzioarena) eta garaian garaiko teatro konbentzioak. Nolabaiteko orain iraunkorren gaude ikuskizun batera ikustera joaten garenean, nahiz iraganeko zein etorkizuneko ekintzak haragitu oraina dugu denbora erreala.

5. Harrera maila ezberdinetako hartzaile askotarikoa izaten da taularatzen denean: aktoreak, zuzendaria, komediografoa, alde batetik, ikusleak, bestetik, eta hirugarrenik, pertsonaiak. Bistan da, aitzitik, irakurketaren bitartez deskodetzen duenean irakurleak maila horiek batera mugatzen direla.

6. Teatro testua osatugabea da: ez ditu enuntziario edo antzezkizunaren xehetasun guztiak izaten. Hutsune horiek irakurleak, zuzendariak edota bertsio berriaren egileak interpretatuko dituzte. Ezaugarri honi buruz ez da ahaztu behar egungo teatroaren antzezle eta publikoaren arteko komunikazio erak biderkatu egin direla azkenari interbentzio aukerak

gero eta handiagoak eskaini zaizkiolako. Horren adibide erradikalena *happening*-etan aurkituko genuke non publikoa hartzaile hutsa izatetik igorlea izatera pasatzen den performancearekiko harreman dialektikoaren bitartez.

7. Teatro testua irakurria izatetik tauletara eramaten denean aldaketak eta egokitzapenak jasotzen ditu. Haren finkotasun maila aleatorioa edo aldakorra dela esango genuke.

8. Teatro testuaren interpretazio eta ulermena norberaren mailan ematen da irakurtzearen bidez deskodetzen dugunean. Aktoreek, esana, berriz, ulermen eta interpretazio hori prozesu konplexuago baten emaitza izango da, ekintza /harrera sozial baten barruan ematen delako. Gauza bera gertatzen da haren balorazioarekin.

2.1.2.3.2 Testu eszenikoa

Teatroari gagozkiolarik, *testua* hitza erabiltzen denean, oro har, idazleak idatzi duen testuaz ari gara (lehenbiziko testua eta didaskaliak dituen) eta baita oholtza gainera eramaten den ikuskizun testua (ikus aurrerago). Halaber, beste testu bat izaten da, hots, eszena zuzendariak idatzi duena idazlearen testua taularatua izan dadin zehaztasunak ematen dituen. Nolabait esateko, jatorrizko idazleak zioena oinarri harturik, didaskalietan horren gaineko norabide, aholku eta moldaketak daude. Hori dela eta, azken testu honen izaera didaskaliko eta paratestuala moduan definitu du Ubersfeld-ek (1996: 95). Ikerlari honek, gainera, testu eszenikoa definitzen duen beste ezaugarri bat azaldu zigun, idazleren testua eta ikuskizun testuaren arteko zubi-lanak egiten dituen testu gisara definitu zuenean (Ubersfeld 1977:15-25⁴¹). Pavisek mintzagai dugun hau *el texto invisible de la puesta en escena* dela dio, metahizkuntza, eszenaratzea deskribatzeko zein haren geroko emanaldia ahalbidetzen dituen eta usu *zuzendariaren liburuan* gauzatzen dela gaineratzen du⁴².

Beraz, testu eszenikoak idazlearen testuan- edo literatur dramatikoan- azaltzen diren egoerak zehaztuko ditu, eta horrela erritmoa, tonua, joan-etorriak (korografiak), distantzia proxemikoak, kinesia elementuak ez ezik, pertsonaien jarrera diskurtsiboa eta haien sentimenduak ere zehaztuko ditu (De Toro 2014: 90-96). Testu eszenikoak, finean, idazlearen

41Honela formalizatu zuen Ubersfeld-ek bere proposamena: $T+T'=P$; formula horretan Idazlearen testutik (T) eszenaratzerara (P) iristeko T' ren (agertoki testua) bitartekaritza behar da.

42Liburu tankerako euskarria erabili beharrean Brecht-ek eskemak (*Modelbuch*) erabiltzen zituela gauza ezaguna da.

testua ideologizatzearekin batera, haren alegiazkotasunetik ateratzen du, bertako alegiazko elementuak ikuskizunean gauza daitezzen, ez edozein modutan baizik eta zuzendariak edo taldeak aukeratutako eran, Ingarden-en *zehazgabetasun tokiak (Unbestimmtheitsstellen)*, informazio hutsune horiek, alegia, beteaz (1973 eta 1973a).

2.1.2.3.3 Ikuskizun testua

Teatroa ikuskizuna den heinean ezin da ez deskodetu ez azaldu ikuspuntu linguistikoa baliaturik, hots, teatroaren funtzionatzeko era ez du kode bakar batek azalduko baizik eta kode ez homogeneo anitzen arteko harremanaren ikerketak (Kowzan 1992⁴³).

Ikuskizun testua espresioa Marco De Marinis-i zor zaio (1980: 197): *Unidades de manifestación teatral que son los espectáculos, tomados en sus aspectos de 'procesos' significantes complejos, a la vez verbales y no verbales*. Ideia bera adierazten duten beste hainbat adierazpen⁴⁴ gailendu izan da egun, haren erabilera zabalagoa eta arruntagoa izaki maila teorikoan eta horregatik berau izango da guk erabiliko duguna. Funtsean, testu dramatikoaren *performancia (sic)* da, Fernando de Toro esanetan (2014:96), zeinak azaltzen duen ikuspuntu semiologikotik prozesu baten azken ekoizpenari – antzezlanari berari- testua deitzeko zergatikoa: testua iraunkortasuna eta emankortasuna da, ezer baino lehen. Azken honi gaineratu behar zaio, ikuskizuna *testuratua* dela bai testuan bai ikuskizunean funtzionatzen duten kode komunak daudelako. 1997 urtean De Marinisek berak zehaztuko du hainbat urte aurrerago emandako definizioa (1997:23):

Dentro de estos dos ámbitos [semiotikaren *performance analysis* ildo eta teoriarako testu azterketarako pragmatika zein teorizazioa] tiende a abrirse camino progresivamente una concepción (fundante) del espectáculo teatral como texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos, de diversa materia expresiva (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de luces.) y regido entre otras cosas, por una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad (...) En estos enfoques semiótico-textuales del teatro, generalmente se comparte la

43Lehen esan dugun bezala, teatro antzezpenaren koordenada espazio tenporaletan elkarreragineko 13 kodigo berezi zituen Kowzan-ek: hitza, tonua, mimika, keinua, mugimendua, makillajea, orrazkera, jantziak, osagarriak, argiteria, musika eta soinuak.

44De Marinisek berak honako hauek aipatzen ditu: Ertel-ek (1977) *texte théâtral*, Elam-ek (1980) *performace text* erabili izan du eta Ubersfeld-ek *La représentation comme texte* (1981).

diferenciación entre el espectáculo, como 'objeto material', y el texto espectacular o *performance text*, como 'objeto teórico' o 'de conocimiento' (Prieto 1975), el cual se construye tomando el espectáculo-objeto como material dentro de los paradigmas de lo semiótico, y haciéndolo funcionar como un principio explicativo con relación al funcionamiento comunicativo concreto de los fenómenos teatrales observables (...). El texto espectacular no constituye por lo tanto un modelo de fenómeno teatral 'in toto' sino sólo *uno* de sus aspectos, precisamente el signico-textual.

2.1.2.4 Agertokia eta hitzaren arteko harremanaz

Agertoki eta testuaren arteko harremanak historian zehar teatroaren kontzepzioaren bilakaerarekin lotura zuzena du. Esan dugun bezala, jarrera logozentrikoa Aristotelesengandik hasita XIX. mendeko amaiera aldera mantendu izan da eredu nagusi gisara mendebaldean. Aristotelesek berak azaltzen duenez, idatzita dagoenari ikuskizuna gehitzen zaio adierazpen ez beharrezko eta azaleko moduan. Ikuskizunak fabularen edertasun literarioarekiko zein gatazka tragikoarekiko arreta galarazten zizkion ikusleari. Aristotelesek testua, beraz, esanahiaren gordailutzat zuen, eta ikuskizuna zentzumenenarentzat⁴⁵. Kontzepzio honen barruan, dena den, agertokian gauzatzen den ekintzak testua berresaten du, berau aurkezten saiatzen da. Testuak badu eszenaratua izateko ahalmen gordea, zeina azaleratu egiten den oholtzan antzeztean, funtsean, ideia horren arabera testuaren ezaugarriak, haren testualitatea, ez dago eszenaratzearen kontra baizik eta horren alde (Hornby 1977:109). Kontzepzio logozentrista hau jarrera filologikoaren isla da Pavisentzat. Aditu honen ustez, teatorako holako hurbilpenak oztopa dezake antzerkigintzaren inguruko ikerkuntza baina baita ere testuarekiko - eta horregatik antzezpenerako - finkotasuna ekartzen du. Testua deskodetzea behin betirako egiten zelako ustekoak ziren testuren nagusitasunaren defendatzaileak. Eszenaratzeko zenbait elementu aldatzen diren bertsio batetik bestera, baina testua mantendu egin ohi zen.

45Ikuskizuna tragediaren sei osagaietako bat da Aristoteles *Poetikan* baina la tragedia *existe también sin representación y sin actores* zehazten du. (Aristoteles 2011:51)

Aristoteles (2011) *Poética*, Alianza, Madrid [2004].

Pavisek Aristotelesen interpretazio dialektiko interesgarria proposatzen digu gai honetaz: antzezlanaren esanahia, interpretazioa, zentzua, testuaren baitan leudeke. Alta, elementu eszenikoek *locus* periferiko bat osatuko lukete non deigarria dena, sentsualitatea eta gorputz inperfektua baitaratuko lirakeke. Ezin hobeto azaltzen da, gure ustez, *testu* eta *ikuskizunaren* arteko hierarkian zein den nagusi (Pavis 1990) XIX mendean bi kategori horien arteko oreka apurtzen den arte.

XIX mendean hitza ez da jotzen egiaren gordailu moduan eta irudien zein ametsen indarrean sinesten hasiak dira inkontzientearen egia bideratzeko modua dela sinetsita. Errepresentazioaren elementuak izango dira agertokian eszenaratzen denaren gune garrantzitsua halako moldez non bisuala eta testualaren arteko distantzia ematen den *zirkuitu interpretatibo* berri baten itzalean. Bertan gizartearen gustu eta kode aldaketengatik testuen interpretazioak berritzen diren heinean eszenaratzeak aldatzen dira. Bistan da, beraz, testu eta agertokiaren arteko harremana historizatu egin ahal dela teatroaren historia zabalago baten barruan. Historia hori, hau da, eszenaratzearena edota jatorrizko testua eta errepresentazioaren arteko harremanen epeak azaltzen dituen, modu eskematikoan eskaintzen dugu⁴⁶ (Pavisek 1996, 2011: 211, Dieterich 2007, Couprie 2009, Oliva 2012)

Mendebaldeko teatroan, dramaturgia aristotelikoan logozentrismoa dugu nagusi. Testua teatroaren lehenbiziko osagarria da, sakoneko egitura, arte dramatikoaren esentzia, kontzepzio horren arabera.	Testua
Frantziako klasizismotik hasita XVIII mendera arte aurreko kode erretoriko jarraibideak mantendu behar dira, bai ahotsaren inflexioak, bai gorputz jarreretan. Errepresentazioa, estereotipoen errepetizioan datza. Racine (1677-1699) eta Corneille (1666-1684) lanak izaten dira aro honetako adibideak, non testuak agintzen duen beste osagarrien gainetik. Testua elementu funtsezkoena dugu, aldaezina dena.	baten
1750 ⁴⁷ -1850 urte ingurura erromantizismoaren eragina handituz joaten den heinean emozio errealisten zein irakurketa banakotasunarekiko eskakizunek atzean utziko dituzte keinu eta ahotsa estereotipatuak, norbanako testuaren irakurketaren xerka. Dideroten <i>Le père de famille</i> (1776) eta <i>Le fils naturel</i> (1771) antzezlan burgesen lanen baino garrantzi handiagoa dute <i>Discours sur la poésie dramatique</i> (1758) eta <i>Paradoxe sur le comédien</i> (1830 argt.). Haren ideiak Gotthold E. Lessing (1729-1781) egile alemaniarrak jasoko zituen bere literatur dramatikoan ez ezik <i>Hamburgische Dramaturgie</i> (1767-1769) lan teorikoan, non Shakespeare eta teatro frantsesaren eraginpean Alemaniako tragedia eta komediaren oinarriak jarri zituen.	

⁴⁶Modu eskematikoan esaten dugu kronizidatean ematen den aldaketa baino seinatu nahi ez dugulako. Aldi bakoitzean uste estetiko – eta hartara eszenaratze eta testuaren arteko harremana ezberdinak ematen direlako.

⁴⁷Urte horretan D. Diderot (1711-1784) l'Encyclopédie-ren lehenengo Prospectus-a. Epea Pavis-ek eskainita den arren 1995ko J. Martin eta W. Sauterren *Understanding Theater* liburua aipatzen du.

XIX. amaieratik eskena zuzendariaren rola finkatzen denean idazlearen testuarekiko fideltasuna era aleatorioan ulertzen da. Testuinguru historiko bakoitzaren arabera aipatuarekiko distantzia erlatiboa izango dugu. Zolak *Le Naturalisme au Théâtre* (1881) idazketa – eta horren eszenaratzea- errealitatearen isla izan zitezen defendatzen zuen drama burgesarako. XIX. mendearen amaieratik 1960 hamarkada aldera testuaren arrazionaltasun zein unibertsaltasun usteari uko egingo diote garaiko mugimendu antinaturalistek (sinbolismoa⁴⁸ eta espresionismoa) eta teatro abangoardiek (surrealismoa, absurdoaren teatroa, Grotowskyren (1933-1999) teatro pobrea, Living Theater-en eta Odin Teatret-en zein Cageren lanak. Testuaren nagusigoa, oholtzaren logozentrismoa bertan behera utzi nahi dute A. Artaud-en⁴⁹ (1896-1948), Brecht-en (1898-1956) zein Barbaren (1927-) bezalako proposamenek, besteak beste. Fabulak indarra galtzen du, subjektua eskematizatu egiten da nozitzen ari den krisiaren ondorioz. Ekintza dramatikoak, mugimendu, jarrera, keinuak, fisonomiak, ahotsak eta isiltasunak zuzendariak sortu, arautu eta harmonizatu egiten ditu. Beste baten testua erabiltzen badu, testu hori interpretatu egingo du ikusleentzat, Teatro hierarkian eskena zuzendaria egileren/idazlearen gainetik egongo da. Beraz, horrela, Artaudek *Les Cenci* edo Brechtek *Antigona* antzezlanetan literatura abiapuntua badute ere, bertsio libreak egingo dituzte non euren ikuskera nagusituko den; horien bezalako jokaeren ondoen sortze kolektiboarena dugu non egiletza taldearen izenari atxikitzen zaion eta ez banakako inori⁵⁰. Baina joera hori beste batzuekin batera ematen dela ez da ahaztu behar. Esaterako, P. Sartreren (1905-1980) eta Camusen (1913-1960) teatroak filosofia eta ideiekiko duen engaiamenduak jatorrizko testuarekiko fideltasunaz gain, idazlearekiko miresmena ekartzen du oholtzara. Hizkuntza ez da entretenimendurako

48Paul Fort-ek eta Lugné Poek Antoineren Théâtre Libre-ren naturalismoaren kontra egingo dute Théâtre d'Art antzokiko muntaiekin non joera (hiper)errealistak arbuiatu zituzten. Horrela, Frantziako Amable eta Jusseaume-ren argazki moduko eszenografiaren korrontearen ordez, dekoratuen interpretazio subjektiboa nahiago zuten Alemaniako Hoffmann eta Brückner-en planteamenduaren zaleak baitziren. Ekonomia makalak bultzatuta ez zuten pintura sinbolistaren eskaintza dekoratibista, barroka edo onirikaren bidetik abiatu eta Roussel, Bonnard eta M. Denis margolariei dekoratu *sinetikoak* eskatzen zizkieten. Bertan testuaren izpiritua jaso behar zen, antzezlanaren giro orokorrean sartzeko balekoa izan behar zena (Oliva 2012: 272 eta hurr.).

49Artaud-ek muturreko jarrera agertu zuen honela adierazi zuenean: *Un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épiciier, d'antipoète et de positiviste, c'est-à-dire, d'Occidental* (1978:39)

Artaud A. (1978) *Œuvres complètes*, 4. liburukia, Gallimard, Paris, 39 orr.

50Euskal ekoizpenaren adibide argi bat 2014ean lehenbiziko aldia taularatu izan den *Hamlet* antzezlanak genuke. Shakespearearen ikuskerari gailendu zaio antzezaldeena (Le Petit Théâtre du pain, Dejabu, Artedrama). Bertan tramaren munia langabezia zen.

ubidea baizik eta hausnarketarako euskarria.

60. hamarkadatik aurrera, eskema zuzendariaren boterea zalantzan jarriko denez eskenaratzeari uko egingo zaio. *Posteskeneratze* aldian, bai testua, bai eskenaratzea era irekian ulertzen dira, hau da, inongo fideltasuna ez zaiela gorde behar uste da era postmodernoan. Horrela, esaterako, *New Brutalism* erako mugimendu teatralak irrazionalitatean eta antinaturalismoan oinarritzen ditu bere dramaturgia, non ekintzak eta irudiek hitza baino garrantzia handiagoa duten.

Agertokia eta testuaren arteko harremanen gaineko auziak teorizazioen norabideetan ere islatzen dira. Horrela, testua izaera bikoitza (literarioa eta eszenikoa) ahaztuz testu dramatikoak aztertzean jarrera filologiko zaleek ikerketa literarioa egingo dute, testuen egitura zein ezaugarri formalak azaltzeko asmoz. Semiologiatik abiatzen den ikerketak, testua osotasun handiago baten osagarrietako bat delako abiapuntuan oinarritzen ditu bere interpretazioak. Gure ustez bi bide horiek independente izan ez daitezkeen Carmen. Bobesek planteatzen duen oinarritzko argiztetik abiatu behar du teatro ikerlariak (Bobes 1997: 284-432): testu literarioa eta ikuskizun testua direlakoetan gai ezberdinak ikertu behar dira. Lehenbizikoan *fabula* edo *narrazio dramatikoa* aurkituko dugu, narratologoarekin zerikusia duten kategoriak: ekintzak, pertsonaien espazio eta denbora jakin batean elkarriketa nagusitzen delarik⁵¹.

2.1.2.4.1 Euskal teatro testuen kasuz 1990-2010 urte bitarteko aldian

Euskarazko antzerkian ikuskizunen eta testu argitaratuen arteko harremana gutxitan ematen da argialetxeek kaleratutako antzerki generoko idazlan gehienak ez direlako taularatu 1990-2010 urte bitartean (ikus aurrerago salbuespenak). Antzezlanak testu batetik abiatzen dira gehienetan baina testua ezezaguna dugu, galduta, edo taldeak gordeta dagoelako, publikoaren eskura egon ezean. Gurean, beraz, ez da testu dramatikoa/ antzeppen arteko harremanen auzia maila teorikora iritsi, gertatzez, antzeppenak, alde batetik, eta literatur dramatikoa, bestetik, eskura izan ditu publikoak, beraien arteko – gertatzez diogu, berriro-independenteak bailiran. Horrekin batera literatura dramatikoaren argitalpena oso urria dela

51 Nobelaren elkarrizketaren eta antzezanenaren izaera ezberdinak ikertu ditu Bobesek: [lo característico del diálogo teatral está] en el hecho de que debe ser un texto autosuficiente, al contrario de lo que ocurre en los diálogos incluidos en el discurso narrativo, que pueden ser completados con otro discurso que los explica, los presenta, los amplía, etc., de alguien ajeno al diálogo, el narrador (Bobes 1992: 249).

esana dugu halako moldez non gure ikerketaren aldiko azken urteetan galtzeko zorian egon den.

Bistan da testu eszenikoa edo zuzendariaren liburuaren garrantzia erabatekoa dela ikuskizunen memoria gordetzeko.uskal antzerkiaren dokumentazio bilketari buruz hitz egin dugunean galtzen ari den ondasunari buruz mintzatu ginen eta ideia bera errepikatu behar da hemen. Ez dago eskena testuak gordetzen dituen inongo erakunderik eta antzeztaldeen iraunkortasun hauskorrak bermatzen du euskal teatro modernoaren praktikaren memoria pastoraletan gertatzen ez den lez⁵².

Gurean teatroa ikertu izan denetan testu literarioari atxikitu zaizkio ikerlariak. Joera aldatzea espero dugu, ez bakarrik nazioartekoan teatroa *performance* moduan eta testu moduan ikertzeko joera nagusi delako, baita euskal teatroari buruz gaurdaino idatzi den azken tesian ere ikuskizuna izan delako azterketaren ardatza. J. Valverdek inauguratu duen bideak euskal teatroaren azterketan norabide zuzen batetik abiatzen gaituela uste dugu.

2.1.2.5 Teatroa: industria kultural moduan

Txatal honetan lehenik eta behin argitu nahi dugu zer den kultura industria eta zuzeneko euskal adierazpen artistikoak kategoria horretan ondo egokitzen diren. Orobat, Euskal arte eszenikoen profila ezagutzera emango dugu eta merkatu globalizatuan euskarazko merkatu txikiak bezalakoek zer-nolako hedapena izan dezaketen galdetzen da hurrengo lerroetan.

2.1.2.6 Kultura Industria

Kultura industriari buruzko lehenbiziko ikerketak gizartean kulturaren masifikazioak izan zezakeen eraginarekin lotuta zeuden. *Kultura industria* esapidea Frankfurteko Eskolako Adorno-k eta Hoorkheimer-ek erabili zuten lehenbiziko aldiz “Industria Cultural. Iluminismo como mistificación de masas” (1944-1947) artikuluan non kapitalismoak kultur produktu masiboak sortzeko gaitasuna azaldu ez ezik, produktu horien gizartearen izpiritu kritikoa

⁵²Euskal adibide bat jartzearen pastoraletako eszenaratze eta testu dramatikoaren arteko harremana klasizismoaren eszenaratze ohiturekin antza duela esan nahi dugu hemen. Horregatik hitzak ez ezik korografiaren memoria ere gordetzen ditu errejentak belaunaldiz belaunaldi elkarri pasatzen dioten eskuizkribuan. Gai honi buruz interesgarriak dira – eskuizkribuak ikusi ezean- Casenave-Haragileren *Xiberoko Antzertia edo Pastoral* liburuko leku aldaketen marrazkiak (2011: 35-46).

ezeztatzeko ahalmena salatzen zuten. Industrializazioak ekarritako produktu kultural industrialak teknologiari esker seriatuak, errepikatuak zein estereotipatuak izaten direla onartzen da harrezkero. Haatik, izpiritu kritikoaren deuseztatzearen ideia ez da aho batez onartzen gaur egun, garrantzitsuena ez baita kulturalki zer kontsumitzen dugun baizik eta zer egiten dugun kontsumitzen ditugun produktuekin, hau da, hartzaileok nola dekodetzen eta iraultzen ditugun kontrol baliabideak izan daitezkeen ekoizpen kultural horiek erresistentzia estrategiak garatuz. Horrela, kultura hegemonikoaren balioak gizarteak onartuak direla uste duten arren Birmingham Eskolakoek ustez erresistentzia praktikak tartekatzen dira zenbait kultur praktketan, hala nola, kontrakultura edo subkulturarenetan. Halaber, hartzailearen bitartekaritzaren bitartez “mainstream” jatorrizko mezuari beste esanahi bat berrezar dakiok (Hoggart 1957, Hall 1973, Williams 1973) eta horrela mezua beste era batean interpretatu.

Urteek aurrera egin ahala, Adornok berak ere 1975an goian aipatu tituluaren berrargitalpenari ekin zionean *masa kultura* esapidea *kultura industrias* ordezkatu zuen (1975:12 in Mato 2007: 133).

Kultura industria, kultura kontsumo kontzeptuaz osatzen ohi da. Biek, bai industriak bai kontsumoak, argitalpen digital zein inprimategietako argitalpenak (egunkariak, aldizkariak, liburuak, txartelak, komikiak...) publizitatea, argazkigintza, telebista, zinea, bideo, bideo-jokoak zein irratiko ekoizpenak baitaratzen dituzte, eta baita, zuzeneko musika edo arte eszenikoen adierazpen artistikoak. *Kultura industriak*, masa komunikabideak eta entretenimendu edota ikuskizun industria adierazi ohi du, kirola salbuespena izaki. *Kultura kontsumoak* ez du kultur industrien ekoizpenen kontsumoa soilik adierazten, baita beste kontsumo motak ere: museoetara, arte galerietara edota indusketetara egindako bisitak edota musika zein teatro emanaldiak, esaterako. Esanahia, beraz, zabaldu egin da *kultura industria, kultura industriak* (pluralez) bilakatu arte, eta gaur egun aniztasun horren baitan industria guztiak “kulturalak” dira funtzionalitatea duten produktuak ez ezik sinbolikoki esanguratsuak diren produktuak sortzen direlako (Mato 2007: 131⁵³).

53 Artikuluak industri kultural kontzeptuaren estatusa salatzen du. Matorentzat adiera horren barruan ulertzen ez ditugun beste industriak, hala nola, jostailu, automobil, janari, kirol industria, besteak beste, kultura bakoitzetik interpretatzeaz kulturaren ekoizpenak ere badira. Zentzu horretan antzerkia errentagarritasun baxuko industria kulturala izango litzateke, mekanizatzen ez diren artean kokatzen dena baina industrietan jo dezakeguna manufakturatutik egon ez arren. Pentsalari mendikotarrak artikulu berean itzuli gogora ekartzen digu Adornok esandakoa:

(...) la expresión 'industria' no debe tomarse literalmente. Ella se refiere a la estandarización de la misma cosa (...) y a la racionalización de las técnicas de distribución, pero no estrictamente al proceso de producción (1975:14)

Ramon Zallok 1988an honela definitu zituen Industria Kulturalak:

Un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica y social” (Zallo 1988: 26).

Egun, ekoizpen industrialaren mendebaldeko mundutik deskokaturik dagoelarik mendebaldarrok kultur ekoizle izan behar dugulako ustea eta baita ekoizpen krisia produktu kulturalen bitartez gainditu daitekeelako iritzia hedatuta daude Europan . Gainera, nazioartekoan, *Sormenezko Ekonomia* (teknologia digitala, turismo kulturala, kultur ondasuna, museo eta erakusketa zein beste kultur kontsumo etab.) edo *Ekonomia Kulturala* esaten zaion horrek publikoaren kultur kontsumoa areagotzeko joera nabarmena du nazioartekoan multinazionalen bitartez (Bernárdez 2014:72).

2.1.2.6.1 The Economic Dilemma

XIX mendearen amaieran Europako zein Estatu Batuetako teatro-negozio ereduak aldatu egin zen: aktore entzutetsuek sortutako konpainiak enpresa bati lotutako erreparto konpainiak ordezkatu zituzten. Egun, teatro komertzialean ekoizle batek antzezlanak aukeratu eta finantzaketa bilatu ondoren zuzendaria eta aktoreak kontratatzen ditu eta antzoki bateko jabeekin hitzarmenak sinatuko ditu. Antzokiaren jabea publizitateaz ez ezik leihatilako salmentaz ere arduratzen da. Negozio eredu hau zabaltzearekin batera, zentralizatzea

Gainera “industria” kontzeptuaren hedapenarekin bat dator Nazio Batuen Erakundeak (NBE) jardueraren ekonomikoaren egiten duen sailkapena zein UNESCOren definizioaz. Lehenbizikoaren arabera industrian kultur zerbitzuak sartzen dira eta bigarrenaren definizioaren arabera:

cultural and creative industries as “sectors of organized activity whose principal purpose is the production or reproduction, promotion, distribution and/or commercialization of goods, services and activities of a cultural, artistic or heritage-related nature.” This approach emphasizes more than just the industrially made products of human creativity, it makes relevant the entire productive chain, as well as the specific functions of each sector involved in bringing these creations to the public.

In <http://www.unesco.org/new/en/santiago/culture/creative-industries/> (azken ikustaldia 2015eko apirilean)

sendotzen da. Horrela, hiriburu handiak (Madrid, Bartzelona, Paris, Londres, New York) teatro komertzialaren guneak bilakatzen dira (Vogel 2004: 448-456).

William J. Baumol eta William G. Bowen-ek 1966ko lan kanonikoan, arte eszenikoen *the economic dilemma* eta *cost disease* [ataka ekonomikoa] kontzeptuak agertu zituzten. Beste sektoreetan bezala, arte eszenikoaren produktibitateak jarraian gora egin zuela onartzearekin batera, produktibitate hori - pertsona bakoitzeko eta ordu bakoitzeko produktibitatea- ezin zela handitu irizten zuten. Kontua da zuzenean ematen den antzezpena produktu bakarra dela bere baitan bukatzen delako, eta ataka ekonomikoa gero eta era nabarmenagoan azaltzen dela beste arloetako produktuen ekoizpena handitzen den neurrian. Orduan, ekonomikoki hain errentagarriak ez diren zuzeneko arte eszeniko bezalako produktu kulturalekin zer gertatzen den galdetzen zuten *Performing Arts: The Economic Dilemma - A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance* liburuan.

Mendebaldean arte eszenikoek askotan irauten dute laguntza publiko zein filantropikoei esker.⁵⁴ Lehenbizikoak honako justifikazioen bidez arrazoitzen dituztela Baumol eta Bowen-ek: adierazpen artistikoei laguntza ematea errekurtsu gutxiagoko jendeari laguntza ematea da; onura ekonomikoa sortzen da; ondare publikoa da ekoizpen kulturala; ekoizpen kulturaleri emaniko laguntzek tokian tokiko merkataritza ekonomia suspertzen dute. Esanak esan, ataka termino ekonomikoetan planteatzetik kulturaren bestelako balioekin erkatzen dutela bistan da.

Kulturaren balioen zehaztapena Bruno Freyre eta Werner Pommerehne-ren lumatik hedatu zen hasiera batean arlo ekonomikoan. Kulturaren ekoizpenari laguntzeak honako balioen iraupena ahalbidetuko luke: etorkizuneko belaunaldikoentzat ondare balioaz gain, prestigio balioa du kulturak, besteak beste. Finean, ekonomialariek eragin ekonomikoaren azterketari gaineratu behar diote kulturaren prestigioa mantentzeak ondorioztatzen dena (Frey, Pommerehne 1989, Frey 2005).

2.1.2.6.2 Arte eszenikoak kultura industria?

⁵⁴Laguntza filantropiko kopuruarekin harreman zuzena izaten du mezenasgo legeak. Espainia horrelakorik ez dagoela legeztaturik gogoratu behar dugu hemen.

Badago arte eszenikoak industri kulturaltzat ez jotzeko eskatzen duenik, esate baterako, *La Revista ADE-Teatro* izenekoaren editorialaren leerro nagusia dugu (ikus adibidez 2009ko 128 zenbakia⁵⁵). Ildo horri segituz, M. F. Vieitezek - Bauman eta Bowenen *cost disease* ideiare jarraituz -ekoizpen seriatuen kostua gero eta merkeagoa den bitartean arte eskenetako ikuskizunenak gora egiten dutela azaltzen digu. Kontua da ekoizpen biek teknologia erabiltzen dutela baina liburu, musika eta filmen ekoizpenaren kostua merketzeko balio duen bitartean, zuzeneko arte eszenikoetan erabilia, berriz, muntaia garestitzen dute. Horregatik, ondorioztatzen du M. Vieitez-ek arte eszenikoek industriarekin zerikusia ez duten politiken beharrean daudela. (2009: 5-6).

Gurean ildo horretatik abiatzen diren iritziak antzerkigintza profesionala gai zuen *Larrun 57* aldizkarian aurkitzen ditugu. Bertako adierazpenetan argi eta garbi adierazten dute C. Panerak, I. Irastorzak, A. Perezek zein P. Telleriak euren aburuz teatroa ez dela industria (Garate eta Jauregi 2002: 6-7⁵⁶).

Zuzeneko arte adierazpenak (balleta, teatroa, performanceak, musika “kultoa” zirkua...) politika kulturalen diseinuan industrietzat jotzen diren ala ez jakitea funtsezkoa da. Erakundeek arte eszenikoei ematen dieten izaeragatik horiengandik zer espero duten esango baitigu⁵⁷.

2.1.2.6.3 Euskal Herriko Arte Eszenikoen profila

55 Ideia hori ez da aldizkariaren ale bakar batean azaltzen; argitalpenaren oinarri ideologikoa dela esango genuke.

Erredakzioa (2009) “La cultura del mercadeo destruye la cultura”, *Revista ADE-Teatro* 128 zkia. 9-11 orr.

56 Industria izatea ala ez izatea gai irristakorra bihurtzen da krisi garaian non onura ekonomikoari begiratzen zaion. Espainiaren kasuan, esate baterako, 2007tik nabarmentzen den gainbehera ekonomikoaren kariatara izan diren arlo publikoko murrizketak errentagarritasunaren izenean burutu izan dira. Testuinguru horretan 2009ko urriaren 30ean Madrileko Círculo de Bellas Artes aurkeztu zuten manifestuan krisi ekonomikoa kulturala ere bazela eta eredu espekulatiboaren ordez beste eredu bat eskatzen zen. Finean, merkatua arte ekoizpenen ardatza izan ez zedila nahi zuten idatzia sinatu zuten 300 artistek.

57 Quebec-en ematen den eredia Industries Culturelles-en izendatzepean garatzen dira. Ingalaterran eta Estatu Batuetan *Arts Council* eta *National Endowment for the Arts* erakundeek menpean hurrenez hurren. Izenek, kasu bakoitzaren filosofia edo kontzepzioa agerian uzten dutelako ekartzen ditugu hona. Ingalaterran British Council tokian tokiko erakundeekin batera antzoki publikoen finantzaketaz arduratzen da. Teatro pribatua ez du diru laguntza publikorik jasotzen baina bai Mezenasgo Legearen eraginagatik iristen zaizkion laguntza pribatuak. Alemaniako eredian teatroa ondasun publikotzat jotzen da eta haren esparrutik kanpo egiten dena antzerki komertziala da. Aldi berean arte eszenikoetako langileek jarraitutasunezko kontratuak izaten ohi dituzte antzoki jakin batekin lotuta.

Kataluniako L'Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) 2000tik eta Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC) dituzte 2011tik Industria entretenimendurekin, “showbiz” denarekin, erlazionatuta daude eta baita Galizian A Axencia Galega das Industrias Culturais (Agadic) izenekoek ere.

Euskal antzerkigintza ez da, oro har, mundu akademikoaren ikusmiran egon eta horren ondorioz gabezi nabarmenak daude ikerketak topatzeko garaian baina, batez ere, urritasun hori erabatekoa bihurtzen zaigu *Cultural Economics*⁵⁸ marko teorikotik abiatzen diren antzerkigintzari buruzko lanak kausitzeko momentuan. R. Zalloren ikerlanak, aitzitik, testuinguru horretako salbuespenak lirateke (Zallo 1988, 1992, 1995, 2011, 2012). Irakasle gernikarraren ustez, sektore industrial konbentzionaletatik at ulertu eta planteatu dezakegu kultura, UNESCOk kulturarako arestian eman digun definizioari esker. Kulturaren bilakaera hazkunde begetatibo gisara deskribatzen du, 90. hamarkadan noizbehinka eragin handiko ekintzak egiten zirela .

Erakundeek – euskal kasuan ez dugu banakakoen inbertsioren berri izan- kultur zerbitzuen garapenaren bitartez tokiak tokiko BPG-a⁵⁹ igo nahi dute ala bestelako asmoak dituzte arte-ekoizpenen sustapenerako? Teatrorako mantentzen diren laguntzak zertarako dira, enpresa baten biziraupenerako ala horien hedapenean lagundu nahi da? Nola iraungo du herri txiki bateko hizkuntz minoritarioaz gauzatzen den antzerkiak? Eta nola iraungo du bereziki, nazioarteko *entertainment* industria globalizatu den munduan, non ekoizpen artistikoak eta komertzialak nahasten diren? Horrelako galderak etengabe sortzen dira industria

58Frey-k herri germanikoetan XX mendean *Kunst und Volkswirtschaft* arloko ikerlariak zeudela aipatu arren (Kindermann 1903, Seeling 1914, Haak 1921, Reusch 1922 eta Bröker 1928) argi ikusten du diziplina ekonomiko horren sorburua 1966an, Bauman eta Bowel-ek *Performing Arts-The Economic Dilemma* argitaratu zuten urtean, alegia. 90. hamarkadako diziplina honen garapena ikusteko ikusi Frey (2001: 2-5). Espainian tesia erredaktatzen ari garen momentuan E. Harvey-ren *Política y financiación pública del teatro* argiratu dute. Aipatu liburuan Espainian ematen den finantziario eredua eta beste herrialdetakoa erkatzen du egileak. Kataluniaren kasurako *Teatro y política* (1980-2000) Orozko idatzita eta sarrera honetan zenbaitetan aipatzen dugun testua. EAEko esparruan, R. Zalloren ikerlanak dira diziplina honetako sortze-lanak.

59BPG: Barne Produktu Gordina

anglosaxoiaren bultzadaren parean kokatzen ditugunean gure ekoizpen kulturalak. Galderak kezka bihurtzen dira euskal teatroaren ekoizpenak beste hizkuntzetako ekoizpenekin erkatzen baditugu. *Gure testuinguruko hizkuntz gaztelania eta frantsesa hegemonikoaren sendotasunarekiko kezkatuta dagoenik badagoen ere zer esan euskarazko kulturari buruz?* (Lertxundi 2005: 103). Euskarazko antzerkirako zein toki dago praktika kultural globalizatuen artean galdetzea zilegi dela uste dugu.

Zalloren ustez, globalizazioak ez du kultura txikien alde egiten eta identitarioak diren komunitateak baztertuta gelditzen dira. Komunitate horiek, bizirauteko euren baitan aurkitu behar dituzte bai borondatea bai estrategia zuzenak kultura menderatzaileei aurre egin nahi badiete. Kultur merkatuak nazioarteko kultur klonadore batez asetzen dira, tokian tokiko ekoizpenak makromerkatuan tokirik ez dutela agerian utziz. Kultur sektoreko enpleguak gero eta gehiago dira baina – beste arloetan bezala- soldata gutxikoak eta prekarioak dira. Kultur minoritarioak ez dira inertziaz garatzen eta ez dute izaten kultur estatudunek duten kultur erreprodukziorako ahalmenik. Horregatik, Estatuaren kultura hegemonikoen zein transnazionalen presioari aurre egiteko kultur txikiek adierazpen kulturalak mantentzeko erakunde eta kolektibitateen jarraiko borondatea behar dute (Zallo 2005:121).

Euskal antzerkiaren ekoizleen egoera aztertzen duen txosten bakarra dago ikertzen dugun aldirako⁶⁰. 2010 urtean Kulturaren Euskal behatokiak argitaraturik, 2007 du erreferentziako urtea⁶¹. Bertan argitalpenaren garaiko errealitatea eta inkesta egin zutenekoa agian bat ez letozkeela aitortzen den arren, hurrengo datuak interesgarriak direla deritzogu hurbilpen moduan behintzat.

2007an administrazioaren ustez EAEn 50 teatro ekoizle profesional zeudela ekarri nahi dugu hona⁶². Konpainia horiek guztira 11.493.863 euroko sarrerak dituzte eta 10.360.867 euroko gastuak. Irabaziak, beraz, 1,1 miloi eurokoak dira. Enpresa horietako %

60Kultur arloko jardueren gainean diagnostiko egiteko garaian Eusko Jaurlaritzaren Kultur Saileko eta bereziki Euskal Kultura Behatokiaren dokumentuak kontuan hartu beharko liratekeelakoan gaude. Kontua da Behatokia 2007an abian jarri zela eta, horregatik, oro har, dauzkagun dokumentuak 2007tik aurrerakoak direla. Gainera, beste gabezi pare bat gaineratu behar zaio esandakoari, “arte eszeniko” moduan aurkezten dizkigutela teatroa, dantza eta bestelako performance-ak bakoitzari zer dagokion ezberdindu gabe gehienetan. Halaber, datuak hizkuntzaren arabera oso gutxitan daudela diskriminaturik. Hala ere, industria izatearekin lotuta dauden datu garrantzizkoenak ekarri nahi ditugu hona, arte eta kultur arloan gertatzen denaren bitartez teatroarekiko hurbilpena egiteko modua izan dadila esperoan. Honetaz gain, sektoreko profila deskribatzeko ekoizpenetatik abiatu izan garena esan nahi dugu.

61Eusko Jaurlaritza. Kultura Saila (2010) *Estadística. Productores de Artes Escénicas*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz.

62Ekoizle edo teatro konpainia sinonimotzat jotzen dira txostenean. Ekoizletzat dituzte ekoizpena eguneroko jarduera ordainduta edo *modus vivendi* moduan dutenak eta 2005-2007 urteen artean gutxienez ikuskizun bat ekoitzi dutenak. Azalduta dugu dagoeneko antzetzaldeak 80 hamarkadatik enpresa edota ekoizleak bihurtu zirela.

50 konpainien banaketak Gipuzkoa teatro profesionalaren erdigunean kokatzen dela diosku: 33 talde Gipuzkoakoak dira, 26 Bizkaikoak eta 9 Arabakoak.

94,0k irabaziak izan zituela adierazten da. Diru-sarreraren % 81,4koa konpainien jarduerari esker izan da, % 6,2 koprodukzio edo bestelako babesari esker, eta gelditzen den % 12,4 erakundearen diru-laguntzei esker.

Enplegu mailan konpainiak enpresa txikiak direla esan dugu dagoeneko, batzuetan beste 3,3 langile dituztelarik erreferentziazko urte honetan; taldeen gastuetatik % 52,5 langileetan izan zen eta % 33,6 jardueran. Horretaz gain, antzetzaldeek jarduera osoko 165,3 lanpostu zuzen sortu zituztela diote datuek. Lanpostu horietatik gehienak (% 59,2) finkoak dira. Urte horretan 54 teatro ikuskizun ekoiztu ziren, horietatik % 48,1 Bizkaitik, % 38,9 Gipuzkoatik eta % 13,0 Arabatik. Antzezlanak antzezle gutxiak izan ziren: hiru laurdenak bost aktore baino gutxiagokoak ziren.

Miradas. Estadística de las Artes de Industrias Culturales (2012⁶³) txostenaren arabera, arte eszenikoak dira, sektoreko beste jarduerekin alderatuta⁶⁴, administrazioarekiko menpekotasun maila altuena duten aktibitateak. Izan ere, programatzaileen sarreraren % 30,1 eta ekoizleen % 14,5 laguntza publikoari zor zaizkio. Horien aldean, eragile pribatuen sarreraren % 6,1k soilik du iturria diru laguntza publikoetan, beherantz doan joeran. Euskal Jaurlaritzaren kultur kudeaketan argi ikusten da Euskadiko teatroaren merkatua gobernuaren esku hartzeari esker programatzen dela, arestian esan dugun bezala, administrazioa bezero nagusia izan ez ezik antzetzokien jabe nagusia ere badelako. Euskadin Arte eta Kultur industrien garrantzi ekonomikoa dute oro har, guztira, 423,7euro diru sarrera ekartzen dutelako baina 2007-2008an hasitako krisiak eragina izan duela sektorean ez da ahaztu behar: sektorean 2009-2011 urte bitarteko epean 45 miloi gutxiagoko diru-sarrerak izan ziren eta 225, 9 enplegu galdu ziren 2007an hasi zen beherako joerari jarraiki. Teatro arloan irabazi ekonomikoek behera egin dute, beraz. Txostenaren arabera, Euskadin zuzeneko kultur ekintzak dira eragile gehien dituztenak⁶⁵. Sarrera eta gastuaren arteko balantzea positiboa izan da, bai 2009an, bai 2011ean (14,3 eta 14,6 miloi, hurrenez hurren).

Hizkuntzaren aldagaia hartuz gero, euskarazko ekoizpen kulturalen kontsumoa merkatu *mugatuan* ematen dela dio txostenak. Euskaldunak gutxiengo bat dira Euskal Herriko komunitatean eta horrek murrizten du euskal kultur lanen kontsumoa edota hedapena. 2011ko inkesta Soziolinguistikokoaren arabera, 16 urte gorako 714.000 elebidun daude Euskal Herrian, biztanle kopuru osotik % 27 besterik ez. Kulturaren Behatokiak (2013: 52-56) adin tarte bera

63 Eusko Jaurlaritza. Kultura Saila (2013) *Miradas. Una lectura analítica de los datos de la estadística de las Artes y las Industrias Culturales 2011*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz.

64 Aztergaiak hauexek dira: Arte eszenikoak, Liburua, Musika eta Arte bisualak. Erreferentziazko urtea 2010 dugu.

65 Zuzeneko kulturako eragileak 395 dira.

aipatuz beste datu batzuk ere ematen ditu, hots, EAEan euskal produktuen barruko merkatua 922.000 lagunena izango litzatekeela, eta lurralde historikoetan honela banatuko liratekeela: Gipuzkoan 300.000 (% 49,9), Bizkaian 254.000 (% 25,4) eta Araban 46.000 (%16,8).

EAEko konpainia profesionalen lanetan euskarak garrantzi kuantitatiboa du ekoizpenen % 64,3 hizkuntza horretan antzezten delarik. Hizkuntzaren aukerak ekoizleengan kultura eta merkatuarekiko konpromisoa adierazten du⁶⁶ Behatokiaren esanetan. Azken erakundearen arabera euskararen presentzia gailentzen da areto txikietan, non emanaldien % 49,4 euskaraz diren baita milurtekoaren aldaketaren mugan.

Euskarazko antzerkiaren kontsumoa antzerki enpresek bideratzen dute, betiere, administrazioaren sarean. Antzeztaldeek 80 hamarkadan talde independente edota amateur izateari utzi zioten 90. hamarkadan eman zen profesionalizatzeko prozesutik enpresa bihurtuta ateratzeko. Enpresa txikiak dira non bizpahiru partaide iraunkorrek muntaia bakoitzeko behar dituzten beste langile eta aktoreak kontratatzen dituzten. Badugu datu bat zehatza dena⁶⁷, alegia, teatro konpainia profesionalen kopuruak gora ere egiten duela 2009tik 2011 urte bitartera: 50 izatetik 68 izatera pasatzen dira. Dakigunez, konpainia eta ekoizleak sinonimo dira horregatik ulertu behar dugu 68 enpresa ditugula. Esan dugun bezala, Euskal Herrian talde profesionala bera izaten da ekoizlea, zenbaitetan beste inbertsoreak bilatu behar dituen. Inbertsore horiek -Txaloren kasuaren salbu- beste antzeztaldeak edo erakunde publikoak izaten direla esan behar dugu, ez baitugu banakako inbertsorearen berririk aurkitu. Esaterako, aipatzekoak dira *Tanttakaren* ibilbidean azken zenbait ekoizpen, hala nola, 2012ko *Soinujoleren semea/El hijo del acordeonista* Bilboko Arriaga, Donostiako Antzoki Zaharra eta Viktoria Eugeniarekin, 2014ko *Barealdi magikoa/la Calma Mágica* Espainiako Centro Dramático Nacionalekin batera, Valentziako Albena Teatre eta Bartzelonako Tarantana Teatrotan *Gauerdia/A media noche* (2014ean). Arte eszenikoen ekoizpena pribatua izaten dela gauza argia da; programazio publikoa, berriz, 2009an % 1,8 eta 2011an % 6,3koa izan dugu Behatokiaren esanetara. Baina arestian esan dugun bezala, teatroari dagokion daturik ez dago bereizita aipatu arte eszenikoen barruan.

Programaziori dagokionez 2009an % 81,2 eta 2011an % 77,1 eragile publikoek programatutakoa da⁶⁸.

2.1.2.6.4 Ondorioak

⁶⁶*Implica un compromiso cultural y de mercado*, dio, *Miradas 2011* dokumentuak.

⁶⁷2013ko *Miradas* izeneko txostenean ematen den datua da.

⁶⁸Antzerkia eta dantza ez dira bereizten.

Enpresak ekonomikoki balantze positiboan mantentzen dira. Jasotzen duten laguntza ekonomikoa beste diru sarreren osagarria da, ez da sarrera nagusia. 2009-2011 bitarteko joera laburbilduz, talde gehiago daudela esan beharko genuke baina emanaldi gutxiago eskaini dira bai barneko eta bai kanpoko merkatuetan. Bi urte gutxi dira egoera egonkortzeko eta ondorioak ateratzeko, baina 2007tik nabaritzen den krisiagatik lan gutxiago egiteko joera dagoela esatea zilegi dela uste dugu.

Orain arte esandakoagatik erraz ulertzen eta justifikatzen da euskal adierazpen teatralak errentagarritasun mugatua eta hedapen kronologiko zein geografikoko laburrekoak direla. Horrela izan ez dadin balio ekonomikoari baino, balio sinbolikoari eman beharko litzaioke garrantzia gure ustez. Administrazioak teatro arloan banatzen dituen laguntzak ekonomikoak besterik ez dira; ez ditu aisialdiaren edo entretenimenduaren produktuak bereizten, uste dugu trataera bera ematen zaiela laguntza emateko garaian galbaherik gabe. Irizpide ezberdinez sortuak diren teatro ekoizpeneo – komertziala, konbentzionala, ez konbentzionala, ez komertziala- trataera bera ematea kaltegarria da, gure iritziz, teatroaren kalitate eta erakargarritasunerako. Entrenimenduzko ekoizpenak ekonomikoki izan behar dira lehiakorrak baina *ekoizpen kulturalak, kulturalki izan behar du lehiakorrak* (Lertxundi 2005: 107).

Erakundeen babes ekonomikoa, diru-laguntzetan baino, askoz erabakigarriagoa da programazioaren arloan, non administrazioa den antzezlanak hautatzen/kontratatzan dituen Sarea zirkuiturako.

EAEEn ikusten diren arte eszenikoen antzezlanen sortzaile gehienak bertakoak izan ziren 2009an (% 51,9) eta ia erdia 2011an (% 46,1). Talde atzerritarren presentzia eta gainontzeko estatukoena % 13 eta % 40 inguru izaten da. Euskal Herriko taldeak antzoki ertain edo txikietan nagusitzen dira, kanpoko konpainiak berriz antzoki handienetan. Gauzak horrela, EAE – eta hedapenez Euskal Herria osoa – arte eszeniko eremu inportatzailea dugu, ez esportatzailea. Behatokiaren datuen arabera esportazioa oso txikia da, ez da ekoizten denaren % 10 izatera iristen.

Profesionalek muntaketa elebidunak sortzeko joera sendotu eta nagusitu izan da 1990 gaur arte (2015) baina euskarazko bertsiok ez dute lortzen erakargarri izatea barne-merkatuan. Hizkuntza aukeran, gaztelaniazko bertsioren emanaldia garaile ateratzen da ikusle kopuruari begira. Euskal Herriko ikusle gehienek euskaraz ez diren muntaketak nahiago dituzte eta joera hori gaindi dadin jarrera aldaketa sustatu beharko lukete erakundeek. Opera eta jatorrizko bertsioko filmen ikusleek hizkuntzari ez diote erreparatzen ikuskizun horiek ikustera hurbiltzen direnean. Europa mailako ikuskizunetan, nahiz eta teatro-testuak

izan jatorrizko bertsioan mantentzen dira. Kultur ohiturak aldarazi beharko lirateke erakundeen interbentzioak bultzatuta euskarazko kalitatezko ekoizpen teatralak lehiakorrak izan daitezzen, bai barneko merkatuan, bai nazioartean.

2.2 Teoriaren ekarpenak

2.2 Teoriaren ekarpenak

2.2.1 Sarrera

2.2.2 Aristotelesen Poetikaren itzal luzeaz

2.2.3 Teatroa eta historizismoa

2.2.4 Semiotikaren hurbilpena

2.2.4.1 Zeinu teatrala Semiotikaren argitan

2.2.4.2 Kodeak eta sistemak teatroan

2.2.4.3 Teatroaren semiotika eta alde sozialak

2.2.5 Metodologia

El vuelco de lo complejo a lo simple posee súbitamente un efecto deconstructivo. Porque si lo complejo puede hacerse simple, entonces no era tan complejo como parecía, y lo simple podía servir como medio adecuado para esa complejidad, entonces tan poco era tan simple. Aquí tiene lugar una transferencia de cualidades entre lo complejo y lo simple que nos obliga a revisar nuestra comprensión inicial de ambos extremos, y a contemplar la posibilidad de que la traducción de una cosa a la otra es posible a causa de una secreta complicidad entre ellas.

2.2.1 Sarrera

M. Carlson-ekin batera (1986: 10) teatroari buruzko diziplina autonomorik ez dagoelako ustekoak garela esanez hasi nahiko genuke. Hori onartuz, ulergarria da historian zehar teatroari buruz garatu diren teoriak beste diziplinetako atalak izatea. Esaterako, literaturaren historiografiaren baitan, antzerkiaren historia, soziologia eta antropologia esparruetan, teatroaren soziologia eta teatroaren antropologia, batetik, eta semiotikaren barruan semiotika teatrala, bestetik, izan ditugu, besteak beste, azalpen/ulermen/ikerketa estrategia ezagunenak⁷⁰. Horien artean semiotika pragmatikoa dugu, hain zuzen, emaitza gehien eman dituen ikerketa lerroa baina testu/ikuskizun arteko bereizketa gainditu badu ere, ez du lortu teoria oso bat antolatzea (Trancón 2006). Trancón-ek, De Marinis-en hitzak baliaturik (1982:7), beste arazo bat planteatzen digu, teoriaren ikerketa objektuaren zehaztapenik ezarena, alegia:

Una particularidad adversa de los estudios teatrales es la de no saber aún exactamente qué es lo que estudian o deberían estudiar y mucho menos, por consiguiente cómo estudiarlo (De Marinis 1982:7)

⁶⁹*The Ideology of the Aesthetic* (2006) liburuaren gaztelaniazko bertsioetik hartu dugu aipua. Eagletonek hori idatzi zuen pastorala, *Trauerspiel*, *Plunpes Denken* eta ipuin herrikoia erkatzen ari zela, baino guretzat, teatroaren eta teoriaren artean askotan “sentitu” duguna ondo itzultzen zuelako aukeratu dugu. Dena den, sentzazio horren zergatia atal honetako hasierako sarreran azaltzen saiatuko gara.

⁷⁰Antzerkiak beste adierazpen artistikoak (pintura, musika, dantza, bideoa,...) nahiz baliabide tekniko anitz bere praktikan txertatzen dituenaz ia edozein ikuspuntu artistikotatik heldu dakioke bere izaerari. Gainera, berez teatroari ez dagokion jakinduria esparruei dagokie teatro teoria goiko lerroak aipatuz gain, adibidez, filosofia, psikologia, teologia, kultur historia politika eta abar. Ildo horretatik, teoriaren bilakaera guk aukeratu dugun ardatz kronologikoa erabili beharrean esparru horien interes nagusien arabera antolatu du Mark Forthier-ek .

Honekin batera, Trancón-ek, objektu ikerketaren definizioa dela eta, Marinis-en ahaleginaren berri ematen digu, berriro ere, haren zuzentasun falta azpimarratzen duelarik, azken finean (ikus hurrengo aipua), azalpenean bertan tautologia bat ematen delako, hain juxtu, hiponimoa (*espectáculo teatral*/teatro ikuskizuna) hiperonimo (*fenómeno espectacular*/ ikuskizun fenomenoa) baten bitartez definitzen duelako :

Los espectáculos teatrales son esos fenómenos espectaculares que se comunican con un destinatario colectivo, el público (que está presente físicamente en la recepción), en el momento mismo de de su producción (emisión) (De Marinnis 1982:64).

Teoriak partzialak eta anitzak direnez, ezin dira osotasun bakar batean bateratu teoria orokor bat osa dezaten. Teatroaren behaketa, beste arteen behaketarekin harremanetan egiten da ,eta teatroaren teoriak estetikaren teoriarekin lotura izaten du. Gainera, historian zehar, teatroaren interpretazioaren gaineko teorialarien esparruak askoz oparogoak dira, teatroa egiteko teoria idatzi dutenenak baino:

Professional 'theatre theorist' constitute a very modest proportion indeed of those who have considered this subject [theatre theory], and even we add the theoretical writings of the practitioners of the art, we still have accounted for the greater part of the available material (Carlson 1986:10).

Bi esparru horiek, gure ustez, aipatu behar den beste oztopo bat dute: marko teorikoaren bilakaeraren berri ematean, bi arlo horien arteko mugak mantendu behar izatearena, eta horrenbestez, argi utzi behar dugula teatroa ulertzeko/aztertze/dekodetzeko teorizazioa dela gure jardunaren ardatza, nahiz eta zenbaitetan teatroa egiteko teoriaren kasuak aipatuko ditugun osagarri gisan.

2.2.2 Aristoteles-en *Poetikaren* itzal luzeaz

Aristoteles-en poetikaren ibilbidearen aztarnak C. Bobes-ek idatzi dituen azalpenei esker jarraitu ditugu (Bobes 1997: 9-22). Baina hurrengo lerroetako argibide gehienak berari

zor zaizkiola onartu arren, aldian aldiko beste erreferentziak seinalatuko ditugula azpimarratu nahi dugu.

Aristoteles-ek *Poetika* jarrera arrazionalista eta deskriptiboz idatzi zuenean, antzezlanaren genesisia *mimesi* ideiarene bitartez azaltzean egiantzekotasunaren gaia planteatzeaz gain, *katarsia* jo zuen tragediaren funtzio nagusitzat. Azken horrek tragediaren balore hezitzaile eta morala justifikatzen du bai antzinate klasikoan, eta baita, Elizako Aita Sainduen eragin garaitik haraindi ere. Horrela, tragediak publikoaren pasioak arazten dituzenez, haren duintasunaz, haren moralitate sozialaz hitz egin daiteke, ludikoa – eta arriskutsua – delako ideia alboratuz. Ildo horretatik, IV mendeko Evantuis-en *De Fabula*-n eta Aelius Donatus-en *De Comedia*-n⁷¹ ez ezik, Errenazimenduan eta baita ere – eta era argiago batean- Frantziako Neoklasizismoan, antzezlanei didaktikoak eta eredugarriak izan zitezela eskatzen zitzairen. *De Comedia*-n, gainera, musikaren eta koloreen esanahiaz aritzen denean Donatus, Aristoteles logozentristotik ateratzen da Boberen ustez, ahozkoak ez diren zeinuen balore semiotikoaz mintzatzen baita.

Alta, Europan *Poetikaren* berriak galdu egin genituen harik eta XII. mendean Averroes-i berriro eskuratu genizkion arte, baina andaluziarrak – beste arabiarren antzera-imitazioa, mitoa, fabula, pertsonaiak *katarsia* eta egiantzekotasunaren gaiak alboratzen ditu Logikaren baitan iruzkintzen baitu Aristoteles-en lana. Geroago, XVI. mendera arte, ez da pentsalari greziarra berriro berreskuratuko. Italian izan zuten haren lanaren berri hasiera batean eta handik Europan barne zabaldu zen. Baina hala eta guztiz ere, *Poetika* Logikaren esparruko jakintza gisa mantendu zen Robertelli-ren *In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes* Florentzian, 1585eko argitalpen arrakastatsuen bitartez⁷². Bobesen esanetan, haatik, Aristoteles-en liburuaren irakaspenek arau emaile ez ezik didaktikoak izan nahi ez zuten arren, Kontrarreformako tragediaren balore etikoaren defentsarako oinarriak jarri zituzten, teatroari eskatzen zitzaion zurruntasun moralerako argudioak eman baitzizkieten.

XVI mendeko iruzkingileen artean Lodovico Castelvetroren lana, *Poetica d' Aristóteles vulgarizada y expuesta*, nabarmendu nahi dugu denbora zein espazio unitateaz

71Bi tratatu Terenzioren komediekin batera argitaratzen zirela jakiteak Terenzioren komedien balorazioak decorum delakoan zuela oinarria hobeto ulertzen laguntzen digu. Aldi berean, tragedia eta komediaren arteko bereizketa ulertarazten du.

72B. Segnik ttoskanora itzuli eta iruzkindu zuen testu latinoa 1549an, horren ondoren V. Maggi, A. Minturno, J. C. Scaligero, Castelvetro eta abarrek gauza bera egin zuten. Maggi-k *Poetikaren* azalpen katoliko hertsia egingo du, non *katarsia*- azalpen guztiz moralistaren bitartez azaltzen baita, Kontrarreformaren estetika idatziz emanaz.

mintzo zelako. Horri *ekintzari* buruzkoa gehitu zitzaionean, *hiru unitateen araua* sortu zen. Horrela *Poetika*-n idazlanean zegoen tonu deskriptiboa atzean utzi eta arau emaile bihurtu zuten lan klasikoekiko zuten miresmenaren kariatara⁷³. Beraz, mimesia, egia eta egiantzekotasunaren arteko harremana, poeta eta historiaren arteko harremana, antzezlanen zatiak eta itxurak, horien osaketaren balioak (hiru arauak), antzezlanen helburua (katarsia) eta haren balio etikoak bezalako gaiak antzerkiari buruzko ezbaiaren mamia osatzen dute Barrokoko eta Neoklasizismoko teoria.

Honaino esandakoagatik, argi ikusten da teatroaren inguruko teoria Aristoteles-ek zehaztu zuen esparruaren mugen barnean egon dela mende luzeetan. Literaturaren inguruko teoria teatroaren ikerketekin hasi zela gogoratzeaz gain, hastapen horren eragina zein handia izan den ez da bistatik kendu behar, baina horrekin batera gogoratu behar dugu teorizazioak praxian ere izan duela sorburua Gauzak horrela, Frantzian Boilearen (1636-1711) *L'Art Poétique*-n (1674), eta Espainian Luzán-en (1702-1754) *La Poética* (1737), teatorako jarraibideak eta arauen ardatz izango dira estetika neoklasikoan. Baina Espainiako Lope-ren *Arte Nuevo de Hacer Comedias* (1609) tratatuarekin zerikusia duten antzezlanek eta Ingalaterrako teatro isabeldarrak, berriz, Aristotelesgan sorburua zuen prezeptibari ihes egiten zioten, estutasun normatiboarekin talka eginez⁷⁴. Aro honetan – beti testuari erreparatuta-teatroaren duintasuna defendatzeko haren balorazio moral positiboa lortu nahi da, klasizismoaren arauen errespetuaren bitartez, eta horregatik, Lopek bere *Arte*-n Aristotelesen arauak ezagutzen zituela aditzera eman zuen.

XVIII mendera arte teatroari buruzko hausnarketek (Poetikak eta Arteak) teoria aristotelikoan dute sorburua nahiz eta greziarrak idatziak balore arautzailerik ez zuen. Hitzak, idatzizko elkarrizketak, hain zuzen, teoriaren erdigunea okupatzen zuen. Solasaldien garrantzia horren handia zen non testu dramatikoaz arduratu ziren, olerkien antzera irakurtzeko soilik pentsatua bailitzan. Ikuspuntu logozentriko honek, dena den, testuan bertan zeuden ezaugarri teatralei ez zien erreparatu, hala nola, elkarrizketan bertan dauden didaskaliei edo testuko akotazioei.

73

□ Izaera arau emaileari egindako kritikarik zorrotziena A. Boal-i irakurri diogu (Boal 2009: 236) *Poetikari* buruz idatzi zuen *El sistema trágico coercitivo de Aristoteles* izenekoan esaten zuena gogora ekarriz:
Aristóteles propone una teoría de la coerción. Esa teoría fureza al espectador a 'purificarse' de todo lo que puede 'corromper' una sociedad.

74 Shakespeare-ren lanek ez zuten hiru unitateen ararua errespetatzen. Salbuespenak *The Comedy of Errors* (1511-1512) eta *The tempest* ditugu (1611 ca.).

2.2.3 Teatroa eta historizismoa

She said: What is history?/And he said: History is an angel/being blown backwards into the future/He said: History is a pile of debris/And the angel wants to go back and fix things/To repair the things that have been broken/But there is a storm blowing from Paradise/And the storm keeps blowing the angel/backwards into the future/And this storm, this storm/ is called/ Progress.

L. Anderson, *The Dream Before*

XIX. mendeko historizismo dezimononikoaren eraginez, teatroaren historiografia literarioek, antzerki testuak kronologian kokatu, eta literatura orokorraren periodizitate estetikoetan lerratu zituzten beste literatur generoekin batera. Antzezlanek eta haien idazleen zerrendek balio dokumentala zuten, hau da, egiaren testigantza eskaintzen zuten historiaren garaiko kontzepzio positibistan. Testu dramatikoaren bilketak datu metaketa besterik ez zuen izan nahi⁷⁵, Historia diziplina zientifiko gisa jaio zen mendean. Antzerki testuak beste genero literarioekin batera deskribatzen ziren Auguste Comte (1798-1857) filosofoari zor zaion historiaren kontzepzio teleologikoan, non gertatutakoaren errelatoa, aurrerapen narratiba moduan antolatzen zen (Reinelt, Roach 1992: 293; Bobes 1997:9).

Gauzak horrela, gure aburuz, historia mota honetan garaikidetasunaren balioa goraiatzeaz gain, mendebaldeko ekoizpen kulturala kanon moduan ezartzen zuen ustezko objektibotasunaren izenean; horretan badago – berriro ere gure ustez- teatroaren ikerkuntzaren etorkizunerako garrantzizkoa den beste eragina. Literaturaren historiak, testuak eskuragarriago eta erabilgarriago zituelarik, haren ikerketa jomuga bihurtu zituen - eta hartara- idazlearen testuaren nagusitasunak, ikuskizunetako beste diziplinetako aspektuak ikasteko aukera alboratu zituen⁷⁶.

⁷⁵ Bobesek (1997:9) honako hau gehitzen du: y acaso una historia del desarrollo del género que se ocupa de buscar los antecedentes de las temas y las formas.

⁷⁶ Esaterako, R. Wagnerren operetako libretoak ez dira jasotzen Literatur historian operarako idaztiak izateagatik. Paradoxikoa da idazle erromantiko alemaniarrek testuari garrantzi handiagoa eman nahi ziola argi baitago (Pöltner 2003); hein berean, esandakoa bezain paradoxikoa da, Greziako antzinateko tragediaren izpiritua jaso izanagatik, hau da, erromantizismoaren gailurtzat hartu izan dugun obraren egilea izanagatik, eta berarekin batera, beste libreto egileak, literatur historietan ez azaltzea

Wagner-i buruz Teatro neoklasikoaren fabularentzako historia zaletasuna alde batera utzi zuela eta mitoa gaitzat hartu zuela esaten da haren lana ezaugarritzeko. Garaiko antzinate eta historizismo

Datu bilketarekiko obsesioa hobekien gauzatu zuen korrante akademiakoa Alemaniako *Theatrewissenschaft* dugu. Eskola honek Europan mantendu zuen Filologia historizistaren jokabidea, Estatu Batuetan 1980 aldera, S. Grenblatt, C. Gallagher, W. B. Michael eta D. A. Miller-en lanek *New Historicism* eskolari hasiera eman zioten bitartean. Ikerketa hurbilpen berrian, testuinguru historikoa ez da xehetasunaren iturri bilatuko egia osatze aldera, baizik eta testuinguru hori, sinboliko, dinamiko eta norbaitek (edo zerbaitek) eraginda ulertuko duten (Jackson 2004: 150).

XX. mendean historiaren esparruko teatro ikerlariek (T. C. Davis, M. Carlson, V. Turner, R. Banks) positibismoaren jarrera ideologikoen kontrako norabideak hartu izan dituzte euren *praxian* eta Eurozentrismoa bezalako jarrerei aurre hartzeko beste hurbilpen historikoetatik abiatu ziren antzerkia ikasteko garaian. Semiotika, dekonstruktibismoa, feminismoa zein marxismo eta postkolonialismoak planteatutako kezkak bereganatu ditu *postpositibismoaren* korrontetik elikatzen den eskola historiografikoa berriak (Reinelt, Roach 1992 : 293-297; McConachie 1985:465-86; Carlson 1989; Quinn 1991). Horrela begi bistan jartzen dute *the desolating inadequacy (...) of documents or a narrative account to represent the reality* (Reinelt, Roach 1992:297).

2.2.4 Semiotikaren hurbilpena

Everything is a sign in a theatrical presentation

T. Kowzan

Literatur Historia eta zientzia literarioa bakoitza bere aldetik abiatu ziren argi eta garbi XX. mendeko 70 hamarkadatik aurrera, batez ere, zientziak literatur azterketarako eredu teorikoak diseinatu nahi zituelako (V. Propp 1970, T. Teodorov 1969, G. Genette 1972, 1969,1966; Pavis 1976, Marinis 1982...) eta ataka horretan ohiko jarrera historizistak laguntzen ez ziolako. Dena den, hainbat urte lehenago, formalistek komunikazioaren inguruan eta zeinu linguistikoari buruz egiten ari ziren hausnarketak teatro esparrura pasatuko dira 1930 hamarkadaren inguruan Pragan. Semiotika diziplina zientifikoa izan nahian esparru anitzetan zabalduko da, hala nola teatro arloko ikasketetan. Funtsean -eta laburbilduz- haren

zaletasunaren eredu moduan lan mugarría izan arren Wagner-en *Der Ring des Nibelungen* trilogiaren libretoka ez da ikasten literatura moduan. (Gavilán-ek 2007: 24-46)

Wra berean, XIX. mendean, adibidez, F. Sotanak , G. M Foppak Puccinirentzat, A. Leone Tottolak Donicetti eta Belliniretzat edota F. Romanik Bellini eta Verdirentzat idatzi zituzten testuak ez ditu garaian garaiko Literatur Historiak ikasten.

hausnarketa gaiak lau izan dira: testu dramatiko eta ikuskizunaren arteko harremana, diskurtsoa, harrera eta teatro zeinuen semiosia.

Esan dugun bezala, 1930 inguruan teatroarekiko beste hurbilpen mota bat hainbat faktoreren eraginagatik azalduko da. Hamarkada horretako antzerkiari buruzko teoria literarioa, ahozkoak ez diren zeinuak kontuan hartzen hasiko da, E. G. Craig eta A. Appia bezalako eszenografoek⁷⁷ ekarritako berrikuntza teknikoek ikuskizunari ematen ziolako garrantzia, batetik, eta bestetik, komedia burgesaren kontra, *Ubu roi* 1986an estreinatu zenetik, sortzaileen komunitatean sendotzen ari ziren hitzaren kontrako planteamendu teatralak (dada, surrealismoa, absurdoaren teatroa..). (Ahozko) zeinua ikasiko da, betiere, eszenaratzeko dela – eta horrek hornitzen dizkion ezaugarriak- kontuan hartzen. 1931eko Ingarden-en lengoia teatralaren ezaugarrien inguruko artikulua lan fundazionala da, urte horretan bertan O. Zich -en *Aesthetic of the Art Drame* eta Mukařovský-ren “An Atemped Structural Analysis of the Phenomena of the Actor” lanekin batera.

Teatroa ikertzeko bi bide irekitzen dira momentu honetan⁷⁰ko hamarkada arte: edo hitza neurritz kanpo balioztatzen da, edo hitzari teatralitatea ukatzen zaio. Baina 1968an T. Kowzan-ek teatroaren zeinuen sailkapena argitaratu zuen. Hamarkada horretatik aurrera semiotika teatralaren corpusa osatuko da komunikazio errepresentazio eta hitzaren arteko harremanari begira baino, komunikazio teatralaren azterketari begira idazten diren lanekin (Bogatyrev 1938, Mukařovský 1975, Veltruský 1940 eta Honzl 1975). K. Elam-ek (1980). Horien ideien bildu zituen, egun, arlo honetako erreferentzia den *The semiotics of Theatre and Drama*⁷⁸ liburuan.

Polonia eta garaiko Txekoslovakia formalismo eta estrukturalismoaren eraginagatik semiotika teatrala Europako guneak bihurtu ziren Pragako Zirkuluaren nahiz Logikaren

⁷⁷G. Craig zein Appia teatro antinaturalista, sinboista eta girozkoa defendatzen zuten. G. E. Craig (1872-1966) eszena egileak Reinhart zein Stanislavski-rentzat lan egin zuen, besteak beste. Nolabait, Wagner-en Gesamtkunstwerk antzeko ideia betetzen saiatu zen bere ustez ere antzerkia osagarri anitzek (acting, play, scene, dance, words, colours, rhythm...) osatzen zuten arren, osotasun bakarra zelako. Harentzat theater is the equal of literature but a very different form of art that can reach its full potential if is not longer subordinated to the written word. Halaber, aktorea besteak bezalako elementu bat zen da haren ustez, supertxotxongilo deitzen duena (Innes 1998).

A. Appia (1862-1928) eszenografoaren lan ezagunena Wagner-en *Der Ring des Nibelungen*-entzat egin zuen garai hori arteko dekorazioaren bi dimentsioko *trompe-d'œil* pikturiko-errealista da, aldapa zein maila ezberdinez osaturiko bolumen tridimentsionalez ordezkatur. Aurreko garaietako luxuzko dekorazioak arbuaiatu eta argiteria baliaturik espazioa diseinatuko du soiltasun eskematikoa gidari zuela (Beachaman 2002)

⁷⁸ Semiotika aurkeztu beharrean semiotikezak (pluraleanz) mintzo zaigu aurpegi askotako marko epistemologikoa osatzen dutela azaltze aldera. Dena den, semiotikaren definizioa ematen ausartzen den da: a science dedicated to the study of the production of meaning in society (2001: 3).

baitan. Zeinuak teatroaren testuinguruan ikasteko garaian Saussure eta Pierceren ikerlanak izango dituzte oinarrizko, eta halaber, Husserl-en irakaspenak edo, beranduago, Pierre Bourdierenak. Zeinuak (ahozkoak eta ez ahozkoak) ikasi egin beharko dira biak eszenaratzean, hau da, ekintzan, jardueran ematen direnean. Beste gaiekin batera, espazioaren esanahi semiotikoak garrantzia hartzen du, zeinu dramatikoaren artean eraginkorrenetako bat dela uste baita. Espazio teatraleako objektuen zein hitzen *semiotizazioa* ematen da teoria honen baitan (Elam 2001:7):

The process of semiotization is clearest, perhaps, in the case of the elements of the set. A table employed in dramatic representation will not usually differ in any material or structural fashion from the item of furniture that the members of the audience eat at, and yet it is in some sense transformed: it acquires, as it were, a set of quotation marks. It is tempting to see the stage table as bearing a direct relationship to its dramatic equivalent—the fictional object that it represents—but this is not strictly the case; the material stage object becomes, rather, a semiotic unit standing not directly for another (imaginary) table but for the intermediary signified ‘table’, i.e. for the class of objects of which it is a member. The metaphorical quotation marks placed around the stage object mark its primary condition as representative of its class, so that the audience is able to infer from it the presence of another member of the same class of objects in the represented dramatic world (a table which may or may not be structurally identical with the stage object).

Oinarrizko denotazioaren gainetik, teatro zeinuen beste esanahiak hartzen dituzte publikoarentzat. Azken horiek aktoreen eta ikusleen testuinguru sozialaren balio moral eta ideologikoekin lotuta daude. Petr Bogatyrev-en galderan ondo ulertzen delakoan gaude:

What exactly is a theatrical costume or a set that represents a house on stage? When used in a play, both the theatrical costume and the house set are often signs that point to one of the signs characterizing the costume or the house in the play. In fact, each is a sign of a sign and not the sign of a material thing. (1976: 33)

Denotazio-konnotazioen⁷⁹kotasuna k) dioenean. Gainera malgutasun hori zeinuen hierarkian ere ematen da hauen antolamendua ez dagoelako a priori finkaturik. Hierarkia horretan goiko elementuak ikuslearen atentzioa erakartzen du *aktualisace* (*foregrounding* ingelesez) ezaugarriari esker⁸⁰ (Veltrunsky 1940:85, Havránek 1932:10):

(...) the use of devices of language in such a way that this use itself attracts attention and is perceived as uncommon, as deprived of automatization, as deautomatized, such as a live poetic metaphor (Havránek 1932:10)

2.2.4.1 Zeinu teatrala Semiologiaren argitan

Semiotikaren bigarren aldiari Kowzanen lanak ematen dio hasiera 1968an. Antzezlanetan gauza guztiak zeinu teatrala direlako bere usteari jarraituz, eta estrukturalistotik abiatuta, Pragakoen ideiak bereak egiteaz gain, *zeinu artifizial* eta *naturalen* arteko bereizketa planteatu zuen teatrorako. Naturalak diren zeinuak artifizialak bihurtzen dira ikuskizunean. Zeinu artifizial horiek gizakiaren borontateak eragiten ditu bizitzan ere, baina bereziki, antzezlanetan, non semiotikak kontuan hartu beharko duen ikusleek dekodeatzen dituen zeinuak *arbitroriotasun bikoitzazkoa* direla badakiela.

Bestalde, C. S. Peirceren zeinuaren sailkapenari (ikonoa, indizea eta sinboloak) erreparatuta, askotan idatzi da teatroaz semiotikaren ikuspuntutik (Kott 1969, Pavis 1976, Helbo 19575, Uberfeld 1977). Teatroak, laburbilduz, beste arte adierazpenekin erkatuta, ahalmen ikoniko handiagoa izango luke. Adibidez, oholtzan dagoen hilkutxa bat *adierazlea* da, baina aldi berean *adierazia* ere bada. Teatroko zeinuen harremanak biderkatu egiten

79 Gizartearen - eta teatro beraren- konbentzio semantikoen arabera dialektika hori handia ala txikiagoa izango da. Esanahien arteko aldea txikiagotu egiten da, esaterako, pastoraletan non zeinu asko (koloreak, sarbideak, mugimenduak) oso kodetuta dauden. Berdin gertatzen da Balineko dantzetan zein Txinako operan.

80 Mendebaldeko tradizioan hierarkiaren goiko aldean aktorea paratzen dugu, bera da, beraz, atentzioa erakartzen duena. *Aktualisace* ideia formalista errusiarren *ostranenie* [*estrainamendu* edo *urruntze*] kontzeptuaren egokitzapenetik. Antzerkian Piscator (1893-1966) eta Brecht-en (1898-1956) proposamenen ardatza bihurtu zuten ikusleak ikusten ari zenarekin distantzia har zezan identifikazio prozesua bertan behera uzteko (Brecht 2014: 147). Teatroaren zeinu linguistikoren kasuan ez da prozedura berria – baina bai semiotikaren arreta-, pertsonaiek publikoari begira egiten dituzten komentarioen bitartez eta iruzkin metalinguistikoen bidez lortu izan ohi da. Euskal kasu bat jartzearren, prozedura horren aztarnak *Gabonetako Ikuskizuna-Actto para la Nochebuena* antzezlanean aurki ditzakegu.

Arroztasunak deskodeatze prozesuak gidatzen dituzenez jarrera ikusleengan jarrera kritikoa lortzea errazagoa da eta teatroaren funtzio didaktikoa gailentzen da beste guztien artean. Mekanismo honek eskzenaratzeko elementu guztietan eragina du eragina.

direlako oholtzan paratzen diren unetik. Horrekin konparatuz, ez da gauza bera gertatzen margo lanetan, non hilkutxaren irudia *adierazlea* besterik ez den izango. Ahalmen hori baliaturik, errealitatearekiko (*adieraziarekiko*) konbentzio maila ezberdinak eskatzen dituzte antzezlanek. Horrela, Naturalismoak adierazia eta adierazgarrien arteko kointzidentziaren ilusioa sortu nahi du ikuslearengan, Teatro epikoan eta Kantor lanetan, berriz, ikonizitatea nabarmenduko da⁸¹.

Zeinu teatralaren sinekdoke izaera izan dugu Semiotikaren beste ekarpen bat. U. Ekok agertokian dauden objektuek semiotikoki funtzionatzen dutela diosku (1976: 226). Irakasle italiarra baino lehenago antzezlaneko objektuek metonimikoki funtzionatzen dutela agerian jarri zuen J. Honzl-ek. Funtzionamendu horri esker, arbola bat basoa izan daiteke -edo leiho baten markoa trena- *Arrastoak* (2014) antzelanean gertatzen zen lez. Kontzeptu berak pertsonaiantzako balekoa dugu pertsonaiantzako, klase, ofizio, adina edo beste motako kolektibitatea haragitu ditzakeelakodezakeelako. Horrela, A. Goenagaren *Arrainontziako* emakumezko protagonistak tratu txarrak jaso dituzten emakume taldea irudikatzen du.

Goikoekin batera, Semiotikak *ostenzioa* teatro ezaugarri moduan seinlatu du. Umberto Ecoren esanetan, *performancearen*ko oinarrizko maila dugu zeren antzezlanetan ikusleari gertatzen dena deskribatu ordez antzeztu/erakutsi egiten zaion. Hala eta ere, hemen gogoratu behar da erakusten den errealitatea/adierazia/adierazia ez dela benetakoa, baizik eta bera ordezkatzen duen *adierazitalea*, zeinaren esanahia sinekdokearen bitartez eratzen den⁸².

2.2.4.2 Kodeak eta sistemak teatroan

Hurbilpen semiotikoak ikergai diren objektuen bereizketa egiten ahalegindu da, praktikotasuna bilatze aldera, baina zinez zalantzan jartzen da egun hori lortu duenik, hau da, praktikotasuna lortu duenik. komunikazio prozesua ikasteko ikerketa objektuaren zatiketa egiten saiatu da harik eta guztiz korapilatsua izateagatik praktikotasuna galdu duen arte. Beraz teatroaren *sistemen sistemako elementuak* identifikatzeko teoria sendorik izan ezean, ordez

⁸¹ Ikonizidadeari buruz bi adibide ekarri nahi ditugu:

A. Lipusek Monzonen Hazparneko Anderea zuzendu duenean (2015) aktore guztiek sudurra gorritz margotuta eramango zutela erabakitzeaz gain, begi bistan uzten zituen oholtzaren erdigunean kokaturik sare baten atzealdean. Publikoari aktoreak zeinuak ere badirela gogoratzen zitzaion horrela. Ildo horretatik Pavisek teatroaren ikonizidadea seinlatuz, aktoreen mintzaira aktoreek esatean ikono bihurtzen zela esan zuen (1976, p. 13) eta Kott-ek aktorea bera berezko ikonoa zela zioen (In Elam 1997: 23). Ikonizidadearen ideia teatroa ikertzeko garaian erabilgarria dela bistan da baina aintzakotzat hartzen dugunean honako bi nozio ez dira ahantzi behar: bata, antzekotasun printzipioa konbentzionala dela eta bestea zeinua eta adieraziaren arteko harremanean harreman hori interpretatzen duenik ere egongo dela.

Living Theater taldeak 1960ko antzezlan batean ikonizidadeari buruz hausnarketa egin zuen: bi aktorek – Julian Beck-ek eta Judith Malinak- euren burua antzeztzen ari zirela aitortzen zuten oholtzan. Horrela, zeinua eta horrek errepresentatzen duen objektuaren arteko aldea bertan behera uzten zuten. (Elam 1994).

⁸² Ingeleseaz “The show” edo euskaraz ikuskizuna hitzek ondo adierazten dute ahalmen erakuslea.

hurbilpen partzialak edo erlatiboak erabiltzen ditu komunikazio testua mozteko zedarrizteko egungo semiotikak.⁸³. Ezintasun honek antzezlanaren komunikazio egituraren hedadura zehaztean zailtzen du, batez ere komunikazio horretan agertoki zein antzokiko elementuak eragileak ere badirela kontuan hartzen badugu. Horregatik, ikuskizunen azterketa egiteko egin baino lehen, horren jakitun izanda, gure azterketaren mugak zehaztu beharko ditugu, betiere, zein kultur eta teatro kodetan kokatzen ditugun argitu ondoren.

Sistema horiek barruko arau sintatikoak betetzen dituzten zeinu eta seinaleen aukera eta osaketak osatzen du. Zeinuak kode komunekoak izaten direnean sistema bereko partaideak izan daitezke eta bertako osagarriekin elkartu mezua eratzeko. Teatroak bizitzako kode guztiak erabil ditzake, dela linguistikoak direla, dela kinetikoak direla, dela ikusizkoak, ikustekoak direla eta horregatik teatroari dagokion kode teatrala beste subkodeek azpikodez osaturik dagoela onartzen da semiologian (Eco 1976, 1977). Baina kasu honetan ere, informazio masa hau formalizatzeko egin diren saiakerek ez duten asmatu. Ikertzaileak merezi duen ikuskizunean Ikertzaileak, kode behaketa, kode gauzatzea eta kode apurtzea ematen direla jakitun izanda, kodearen desbideraketa noiz eta non dagoen antzeman beharko du, antzerkigintzaren historia antzeman beharko du noiz eta non dagoen kodearen desbideraketa, lan horrek nola berritu duen antzerkigintzaren historia zehaztu beharko du eta baita zein *idiolekto* eragin dituen duen antzezlan.

1990 hamarkada aldera, postestrukturalismoa kolapsatu egin zen, beste gauzen artean, ikuskizunaren oinarritzako unitateak zehazteko izan ziren arazoengatik eta, bereziki, garaiko ikasketek teatroaren alderdi soziala alde batera utzi zutelako ikerketa prozesuan (De Toro 1991a, 1999b). Hamarkada horretatik aurrera beste norabide batean abiatuko ziren ikerketak aurreko marko epistemologikoa ahituta zegoela uste zelako izan delako. (Fitzpatrick 1990; De Marinis 1990) F. del Tororen esanetan semiologiak bere lekua izango du teoria eta praktikaren zein literario eta ez-literarioaren arteko mugak lausotzen dituzten ikasketa kulturaletan non teoria eta arao sozialak elkartzen diren (2014: 314-315).

2.2.4.3 Teatro Semiotika eta alde sozialak

⁸³Esate baterako, 1971an M. Corvin-ek B. Wilson-en bi ikuskizun aztertzeke erabili zuena, non “arrain”, “ume” eta “ura” semak aztertzen zituen antzezlanetan azaltzen ziren aldiak testuingurutzat harturik.

Elam-ek argi uzten du azterketa mota horrek ez duela argitzen Kowzan-ek adierazitako arazoa: the question of defining multi-levelled units specific to theatrical discourse (...) until we know more about the levels and rules of theatrical communications, the theatrical 'discrete unit' remains a semiotic philosopher stone (Elam 1997: 48).

Gauzak horrela ikerlari bakoitzak erabakitzen du zein unitate aztertuko dituen.

Semiotikatik abiatuta hainbat dira osatu diren ikerketa esparru jakin bati egokiturik sortu izan diren diziplinak⁸⁴; horien artean soziokritika nabarmentzen dugu hemen beraren bitartez teatro testuan soziala dena ikasten duelako. Pavisen esanetan (1997:331) literaturaren soziologia eta testu literarioaren hurbilpena bateratzeko sortu zen diziplina dugu, funtsean beraz, formalismoaren eta soziologiaren ikuspuntuak batzen zituen. Aztergaiaren mekanismoak azaltzeaz batera haren ekoizpenaren eta harreraren testuingurua deskribatuko ditu. Teatroa ikerketagai ona da Soziokritikarako bere baitan hitzaren (edo zeinuen) erabilera soziala eta haren deskodeaketa (indibiduala zein taldeka) baitaratzen baitira. Eszena arduradunak bere irakurketa planteatuko du eta publikoak emozionalki zein intelektualki erantzuten dionez kontuan hartu behar da publikoaren ezaugarriak eta testuinguru soziala. Baina soziokritikaren mugak oso porotsuak dira eta, funtsean, ideologiaren mekanismo eta egiturak azaleratzen dituzenez, kritika materialista zein postkolonialistaren ezagutza eta baliabide metodologikoekin bat egiten du.

Pertsonaiek hitz egiten dutenean benetan nork hitz egiten duen galdetzeaz gain, zein den antzezlanaren diskurtsoa eta haren asmoa zein estrategiak nola garatu diren jakin gura izatea zilegi da. Agerian utzi beharko da pertsonaien arteko konfliktoen azpian zein diren erakundeen arteko gatazka (Foucault eta Althusser) eta zeintzuk diren ikuskizuna oholtzara eramanean dutenak. Ikuskizuna praktika soziala den heinean hainbat galdera sortzen ditu, garrantzizkoena – eta erantzuteko zailena- gizartea eta ekoizpen kultural zehatz baten artean dagoen loturarako erantzuna bilatu nahi duena. Beste galderak ez dira hain zabalak baina bai interesgarriak gure ustez: Antzeztaldeak zein ezaugarri ditu? Zeintzuk dira haren asmo estetiko eta ideologikoak? Aktoreak nolakoak dira? Hierarkizazioak nola funtzionatzen du?

Soziokritikak, baina, ez du agerian uzten, esate baterako, zuzendariaren ideologia baizik eta testu dramatikoan dauden kontraesanak *ideologema* direlakoan bitartez. Horiek intertestuekin guztiz lotuta daude horien baitan ematen baitira. Hasteko, testu guztiak intertestutzat har ditzakegu maila ezberdinetako testuez osatuak baitira: beste testu batzuen zatiak, praktika ez literarioaren zatiak, beste kulturatik txertatutako aldiak, edota giro kulturalari hartutako testuak. Horrela (De Toro 2014: 71) intertestua⁸⁵ kulturaren alde soziala da, eta lan egiten du, testura etortzen den edozein testutan garaikidea dela, zaharragoa dela

84Etnosemiotica, semiotika sozialal, eta estetika semiotika esate baterako.

85Intertestuaren kontzeptuak erretorika aristotelikoaren *loci communes* deritzotenenekin lotura du. Horiek, erreperitorio itxiak osatzen zituzten eta esanahia finkoa eta jakina zuten, egungo intertestuak, berriz, aukera librekoak dira eta esanahia irekiagoa dute.

Gure ikerketa aldian (1990-2010) zehar intertestu ugarien eskaintzen dituen testu dramatikoak *Errautsak* dugu. Punk-rock musikari dagozkio testu literarioan txertatzen diren beste testu esanguratsuak.

(Barthes 1968:1015). Ideolegemak asimilatzen duten testuetan azaltzen dira. Azken horiek beste testu eta praktika batera eramaten gaituzte. Julia Kristeva-ren ustez intertestualitatea beste testu bakar batean ematen den testu interakzioa da (1968a: 311). Horrez gain, ideologema definitzen du beste testuekin dituen harremanen bitartez (1969:280).

De Torok Testuak bi taldetan banatzen dira dio : hainbat testuk boterearen ideologia zabaltzen dutela dio, baina beste batzuek, berriz, ideologia horri aurre egin nahi diote, edo behintzat, boterearen mekanismoak agerian uzten dituzte salaketa gisa. Informazio hori jasotzen duen publikoaren iritziak garrantzia du, zeren taldearen edo antzezlanaren arabera igurikitze horizontea bat edo beste bat izango baitu. Ikerleak testuaren eta publikoaren arteko harreman dialektikoaren jakinaren gainean egon behar luke, ikusleen horizontea zabaldu den ala ez ezagutu nahi badu.

2.2.5 Ikuskizunak aztertze metodologia

Gaur egun teatro azterketa egiteko, Erretorika gaurkotuari jarraitzen dion García Barrientosen bezalako metodori (2015) ez dago ez semiotikan ez beste eskoletan (De Toro 2014:298, Trancón 2006). Zeinuen bidetik metodologia independente, autonomo eta borobilik ezean De Tororen, Trancónen zein Pavisen (2007, 2011) proposamenak moldaturik diseinatu dugu gure metodoa.

Planteamendu horiei teatroaren jarduera beste testuinguru zabalago batean ulertu behar dela gehitzen diogu, Eduard W Saidek (1983: 153⁸⁶) proposatzen zuen ikuspuntu aldaketarekin bat eginez. Ikuspuntu berriak eskatzen dio ikerlariari to determinate how, or when , or where, the poet or the poem can be said to be voluntary (personal and intentional) expression of difference and of community. Honekin esan nahi dugu antzezkiaren esanahia baino bere baitan dauden esanahi anitzak nola azaleratzen diren jakin nahi dugula eta beraien artean berrerabilitako materialez erresistentzia jarrerak garatu duten (Eagleton 1995). Egia esate aldera, garaian garaiko botere egiturak eta diskurtsoei aurre egiteko ikuskizunaren konpromiso mailari erreparatu nahi diogu. Geertz-ek proposatzen duen kulturaren kontzepzioaz bat eginez esanahien sistema dela esango genuke, eta sistema horren bitartez, komunitateak adierazten duela bizi den munduarekiko harremana (1973: 250). Ideia hori antzerki talde baten azpisisistema aplikatuz gero sortzaileen taldearen gizarterako lotura azter

86 Said-en izenekin gehien lotzen den ideia *hybridity* izango genukeela jakitun gara baina hemen testuak beti testuinguru zehatz batean sortzen direla, hau da, denbora, tokia eta sozietate jakin batean jaio direla adierazi nahi dugu.

genezakeela ondoriozta daitekeelakoan geundeke. Ildo honi jarraitzen dio Pavisek (1990:16) jasotzen duen Barbaren iritzia, zeinaren bidez jarduera kolektibo eta indibidual anitzen bitartez kultura ingurunea egokitzeko gaitasuna izango litzatekeen.

Esanak esan, antzerki ikuskizun jakin baten iruzkina egitean semiotikatik ekarpenez gain irakurketa politikoa egin nahi dugula adierazi nahi dugu hemen. Irakurketa politikoa hori zertan datzan azaltzeko Eagletonek emandako (1995:194) definiziora jotzea biderik egokiena dela deritzogu: *I mean by political no more than the way we organize our social life together, and the power relations which this involves. Errautesak* lanak antzerki burgesaren moduei ihes egiteak hainbat konbentziorekin apurtzen duela esan nahi du. Haren eszenaratzearen formek ulertaraziko dizkigute antzezlanaren ideologia eta haren diskurtsoa nolakoa den⁸⁷ eta nola kokatzen den euskal antzerkiaren sisteman.

Azalpenak azalpen hona hemen Metodologiaren zehaztapenak:

1. Semiotikaren ildotik abiatuta maila formala zein testuingurukoa azalduko ditugu ardatz diakroniko zein sinkronikoan.
2. Aztertuko dugun lana garaikidetasunaren supersistemaren barruan kokatzeaz aparte euskal antzerkiaren baitan ematen dela azaldu ondoren teatro alternatiboaren barnean lekutzen dela zer esan nahi duen justifikatu beharko dugu.
3. Alde formalaren azterketan ezaugarri estilistikoak zein egiturazkoak jarri behar dira agerian. Ikertu beharko da gure testuaren ezaugarri horiek komunak diren beste testuekin. Beraz lehenbiziko prozedura analitikoak sailkapena izango da, betiere, testua originala den eta bakarrik dagoen bere mikrosisteman ala antzekoen talde bateko partaidea den. Sailkapen horrek sistemak antolatze marko heuristikoa emango digu (De Tororen 2014: 260). Lanen corpusa ikertuta behin sistemaren ezaugarriak zehaztuta dauden aldaketa egon dela baieztatu genuke. Sistemak haren testuinguru sozialarekin dituen harremanak azaldu behar dira.
4. Aztertuko dugun ikuskizuna corpus baten partaidea dela kontuan harturik, corpusa eratze irizpideak kronologiko izateaz gain ikuskizunari dagokion testu literario argitaratuta izatea premisa moduan izango dugu.

⁸⁷Diskurtsoa Foucault-en eran ulertzen dugu, hau da, praktika moduan non boterea lortzeko/mantentzeko desioak azaltzen diren (Foucault 1998:100-101):

We must make allowances for the complex and unstable process whereby a discourse can be both an instrument and an effect of power, but also a hindrance, a stumbling point of resistance and a starting point for an opposing strategy. Discourse transmits and produces power; it reinforces it, but also undermines and exposes it, renders it fragile and makes it possible to thwart'

5. Gure aztergaia zein genero edota teatro konbentzioari dagokion jakin behar dugu, konbentzio horrek egitura zein estiloa eragiten dituelako. Antzezlanaren erritmoa nola markatzen den esateaz gain, espazio eta denbora ikertu behar da.
6. Testuen testuinguru soziala eta politikoa aditzera eman behar da, betiere, maila formala eta testuinguru maila harremanetan jarri behar dira. Horretarako 1990-2010 bitarteko testuinguruaren ezaugarri soziokulturalean kokatu behar dugu jarduera teatrala. Gizarte postmodernoan, hain zuzen.
7. Klase, identitate kontuei erreparatu behar zaie.
8. Ekoizpenaren testuingurua aztertu behar da jakiteko lanaren harrera (kritika) testuinguruan nola kokatzen den eta igurikitze horizontean aldaketarik egon den.

Zehazturik hona hemen aztertuko ditugun errepresentazioaren aldeak:

Kodigo teatrala eta ikuskizunaren zeinu (linguistiko eta ez linguistikoak) nabarmenak

Ikuskizunaren egitura

Forma bere materialitatean: soinua, koloreak, kinestesia, irudiak, argiak, gorputzen erabilera, hitza (maila fonikoa) eta objektuak.

Gaia nagusia eta azpigaiak

Erritmoaren mekanismoak

Pertsonaiak eta konfliktoak

Espazioa

Ikuskizunaren Literatur Dramatikoaren jatorria/sorrera/egokitzapena. Erabilitako hizkuntzaren modalizazioa.

Ikuskizunaren Harrera eta Kritika

Bistan da metodologia diziplina aniztasunak eraginda dela, aurreratu dugun bezala, semiotikaren tresnen ikasketa kulturelek birkokatzen dutelako euskal teatroarena baino handiagoa den sistema kulturalean.

3. ANTZERKIAREN SISTEMA. AZPIEGITURAK

No profit grows where is no pleasure ta'en;
In brief, sir, study what you most affect.
The Taming of the Shrew I ekít.,1 esz.

Antzerkirik gabeko herria. Antzoki huts bat.
Publikorik gabeko antzerkia. Sorkuntzarako
espaziorik eza. Hauek izan dira sarritan nire
obsesioak.

A. Lipus, *Egoitzak, egonaldiak eta bitartekotzak*

3.1 Sarrera

Hirugarren txatal honetan azalduko ditugun datuek sendotzeko bidean dagoen euskal antzerki sistema hobeto ebaluatzen lagundu beharko ligukete ekoizten diren ikuskizunei eta literatura dramatikoari begira. Gainera, datuen azterketak argitu beharko liguke zein den antzerkiaren tokia gure sistema kulturean eta baita ere zein den genero dramatikoaren lekua

euskal sistema literarioan. Finean, jakin nahi da, euskal ekoizpenak zein egoeratan sortzen diren, beste era batean esanda, zeintzuk diren horien baldintza ekonomiko eta sozialak. Horretarako, hurrengo aldagaiak aztertuko ditugu:

Politika kulturalak
Politika kulturalak
Wirkungspolitik
Antzezlanen bertsioak
Testu orriaren argitalpena
Testu orriaren argitalpena
Zenbakiaren argitalpena
Zirkulazioa
Programazioa
Erakundeak
Elkarteak
Antzerki profesionalak-Topaketak
Antzerki profesionalak-Topaketak
Dokumentazio Zentroak
Teatrakritika
Ikuslearen profila
Ikuslearen profila
3.2 Politika kulturalak antzerkiaren argitan

We observe nowadays that 'culture' attracts the attention of men of politics: not that politicians are always 'men of culture', but that culture is recognized both as an instrument of policy and as something socially desirable which it is the business of the State to promote.

T. Eliot, *Notes towards the definition of culture* (1949)

Tesiaren asmoa aurkeztu dugunean gure ikerketa era sistemikoaz burutu nahi genuela esan dugu. Euskal antzerki sistemaz hausnartu eta ebaluatzen garaian beharrezkoa ikusten dugu, beraz, euskal gizartearen kulturgintzan, eta bereziki teatro arloan, erakundeek zein politika mota sustatu nahi izan duten jakitea 1990-2010 bitarteko aldirian.

Francoren diktadura ondorengo demokraziak autonomia estatuak eratu zituen. Euskal Autonomia Erkidegoa eta Nafarroako Foru Gobernua Berrezarri eta Hobetzeari buruzko Lege Organiko onarpenarekin batera (bata 1979an eta bestea 1982an), kultura transferentziak eskuratu zituzten Euskal Jaurlaritzak zein Nafarroako Gobernuak. Harrez geroztik, politika kulturalen ekintzaileak hiru mailatakoak dira Euskadi zein Nafarroan: gobernuak berauek,

diputazioak eta udalak. Horretaz gain, euskal antzerki sistema hiru administraziotan banaturik egoteak, ikerketa orokorrerako datu sakabanaketaz gain, euskaraz antzezten den emanaldien aldetik, EAEko administrazioaren zentraltasuna agerian uzten digu. Horregatik politika kulturalak aztertzean ikerketaren gune nagusia aipatu EAE izango dugu. Era horretan, Erkidego horren kultura planifikazioa eta euskararen inguruko asmoak aurkeztuko ditugu, betiere, teatroaren ikuspuntutik.

3.2.1 Kultura eta kultur politiken oinarrizko kontzeptuak

Hurrengo lerroak kultura kontzeptuaz eta kultur politiken inguruan mintzatuko dira. Kultura *web of significance* moduan definitzen dute bai Geertz-ek (1975:5) eta baita Lewis-ek ere (2001:13) eta, Williams-ek (1981: 43-52), berriz, hiru aldeko kontzeptua aurkezten digu. Azken egile honen definizioaren arabera, kulturak hainbat arlo hartzen ditu beregain, ideala, dokumentala eta soziala, hain justu. XX mendean kultura kontzeptuari gaineratu behar zaizkio kultur ekoizpenak gizarterako mesedegarriak direlako sinetsmena (Vogel 2001: 326) batetik, eta bestetik, ekoizpen horiek haien emaitza ekonomikoren arabera epaitzen dituen *Cultural economics* ikerketa lerroa. Gizarte batek sortzen duen ondasun kulturak zerikusia du gizartearen alde intelektual, moral, arau-emaile eta artistikoekin baina baita ere ekoizpenen antolaketa ekonomikoarekin zein politika kulturek murrizten edo zabaltzen dituzten bideekin.

Z. Bauman-ek, *Cultura as praxis* liburuan (1999: 15-17), kultura kontzeptuaren historiaren berri ematen ari dela, giza habitat-a kulturaren mundua dela dio, eta horretan, soziologoaren ustez, gaindiezinezko anibalentzia – edo paradoxa filosofoentzat- ematen dela, hots, *sormen* eta *arauketa normatiboaren* artekoa. Azken bi horiek egungo kulturaren ideien barruan daudela eta hala iraungoko dutela gaineratzen du. Filosofia garaikideak bi ideiak kontrajarriak bakar baten bildu nahiko lituzke, kontraesanak atzera gera daitezen baina Poloniako soziologoarentzat bi diskurtso ezberdinetatik sortuak diren kultura ideiak ditugu adiskidetzen zailak direnak:

The product of the first discourse was the notion of culture as the capacity to resist the norm and rise above the ordinary (...) irreverence to tradition, the courage to break well-drawn horizons, to step beyond closely-guarded boundaries and blaze news trails (...) It was the property of a minority and

bound to remain so (...) ⁸⁸The product of the second discourse was the notion of culture formed an applied in orthodox anthropology. There “culture” stood for regularity and pattern -with freedom cast under the rubric of “norm breaking” and “deviation” (...) ⁸⁹

P. Ricoeur-en pentsamendua gogora ekarriz, gaurko diskurtso kulturalaren paradoxa horretatik beste bi termino aurkezten dizkigu kultura ekoizpenekin lotuta: *autonomia eta agurgarritasuna [autonomy eta vulnerability⁹⁰]* gure ikerketarako ere egokiak irizten ditugunak. Gure ustez, funtsean, bi ildo ezberdinetatik jaiokak diren kultur kontzeptuarekiko hurbilpenak gizarte garatu industrial eta posindustrializatuetakoa arte esparruan nahasten dira, arlo horretako ekoizpen kulturalak diru-menpekotasunaz bizi direlako. Eta are gehiago euskara bezalako hizkuntz gutxitu bat euskarri moduan dutenekin edo babes politikak abian jartzen direnean. Estatuak/gobernuak/administrazioak asumitzen dutenean sormen lanei babesa ematea, Z. Baumanek aipatzen duen kontraesan bizian mantenduko dira kultura munduaren ekoizpenak, eta hartara, horietatik aztertzeko garaian jakin beharko dugu administrazioak zein kulturaren alde lan egiten duen, edo beste era batean esanda, nola asumitzen duen bi kontzeptuen bateraezintasuna.

Kultura eta ekoizpen kulturalak antolatzen eta legeztatzen dituzten administrazio egiturak eta legeak osatzen duten multzoa politika kulturaltzat jotzen badugu (Orozco 2007: 24), gai legalak zein ekonomikoen inguruko ikergaiak azalerazten dira, Kultur Ekonomiak ikasten dituenak, hain zuzen ere. Diziplina honentzat, kultura, gizartearen beste alde ekonomikoa bailitzan aztertzen da baina, betiere, administrazio publikoak ala sektore pribatuak sortutako ekoizpenak diren ezberdintzen duela.

88 Aiputik beste hainbat adierazpen interesgarri ere ekarri nahi dugu hona (ikus ere hurrengo oinoharra):

To the rest of humanity it came as best in the form of a gift: It sedimented “work of arts”, tangible objects than could be appropriated by or at least learned to be appreciated by others non-creative beings. Their efforts to learn how to appreciate the products of high culture would not make them creative; they would remain, as before, more or less passive recipients (viewers, listeners, readers) (...) the non-creative majority will nevertheless become “better beings” undergo a process of spiritual uplifting, enhancement, and ennoblement (...)

89 Honela jarraitzen du aipuak:

Culture was an aggregate, or better still a coherent system of sanctions-supported pressures, interiorized values and norms, and habits which assures repetitiveness (and thus also predictability) of conduct at the individual level and monotony of reproduction, continuity over time, “preservation of tradition”, Ricoeur’s *mêmeté*, at the level of collectivity (...). The orthodox anthropological narrative of “culture” emerged in the early-modern times of “order panic” as simultaneously a theory of social coherence and moral tale.

90 Ricoeur-en hitzetan *fragilité* deritzona.

Administrazioari kultur politikak diseinatzea dagokio eta haren interbentzio ekonomikoa zein mailatarainokoa izango den erabakiko du; zalantzak sortu eta eztabaidagarriak izango dira beti gobernu baten edo beste baten aukera kulturalak, azken finean, zeinen mesede (edo kalterako) kudeatuta dauden agerian jarri beharko duelako aztertzaile kulturalak. Vitányi-k (1983: 109-110) kultura eta estatuaren arteko harremanetan oinarriturik kultura politika ezberdinak daudela dio, heuristiko-demokratikoa gizarte demokratikoenari dagokiona dela seinalatuz. Azken honek sormen askatasuna eta asimilazio printzipioei die errespetua, diktaduretan ematen den politika kulturala autokratikoak eta liberalismo printzipioetan oinarritzen direnak egiten ez duten bezala. Horiek ez diote babesik emango makroprozesu kulturalari baizik eta boterean dagoen klaserako onuragarriak diren mikroprozesuei, arestian aipatu adituaren arabera.

David Throsby-ren esanetan (2001:138-139; 144-145), azpimarratzekoak dira artegintzaren dimentsio ekonomikoa eta gobernuek berauek ere arlo horretan egiten diren diru inbertsioak. Kulturak gizartea eraldatzeko edota hobetzeko duen ahalmenean sinesten dute sozialdemokratek, horretxegatik bigarren mundu gerratearen ondorengo politika kultura babesteko joera ezagutu du mendebaldeko Europak. Alde batetik – teoria gisa aurkezten du Throsby-k: [because] *governments are simply acting on the belief that voters share their view that the arts are good for society and there is a proper role for the public sector in supporting them*. Izan ere, demokraziako alderdien programa politikoetan kultura bere tokia zabalduz joan da gero eta era integratzaileago batean eraldatuz. XX mendeko bigarren erditik aurrera, goi mailako klase abantailatsua ez da publiko-helburua izango baizik eta partaidetzari begira, kultura balore berri bat sortuko da, hots, kulturaren balio artistiko hutsez gain, ahalmen integratzaile horri begiratuko diona, alegia, elitez haraindi beste sektore batzuei erantzun nahi liekeena. Izan ere, ongizatearen gizarteko kultura kontzeptuaren inguruko hausnarketek, masa kultura, kultura industria (Adorno eta Horkheimer 1947, Benjamin 1931, 1936,...) eta halaber kontsumo kultura izaten dute hizpide (Braudillard 1970, Bauman 2007, Lipovetsky 2009...).

Ekoizpen kulturalak birkokapen berri bat dute gizarte postindustrialetan non gizartea eraldatzeko ahalmenaz gain, kapitala sortzeko gaitasuna errekonozitzen dieten D. Throsby bezalako adituek (Throsby 2001). Ildo horretatik, UNESCO 1998ko Stockholm-eko bileran aurkeztutako dokumentuko⁹¹ garapen ekonomikoa eta hazkuntza kulturala elkarrenganako menpekotasuna dutelako adierazpenak kulturari erantsitako balore integratzaile eta alde ekonomikoa uztartzen ditu. Aburu berekoa dugu Frey, zeinak arte munduan interbentzio

91 *Action Plan on Cultural policies for Development* izeneko dokumentua da. Beheko URL-n dagoena: <http://www.unesco.org/cpp> (azken irakurketa 2015eko ekainean).

publikoa defendatzen duen arrazoi praktiko batengatik, hau da, artea ekonomia dinamizatzailea delako (in Orozco 2001: 32-33) eta baita ere estatuari ekar liezaiokeen prestigioagatik. Bere kulturaren alde egiten duen Estatuaz horrela mintzo zaigu L. Orozco (2001:32) Frey parafraseatuz:

Ese prestigio viene dado por el hecho de que un estado interventor en el mundo de la cultura es percibido, por la población y por los demás estados, como un Estado que defiende y promueve la identidad nacional de un país. De este modo, el Gobierno británico, por ejemplo, deberá hacer todo lo posible por hacer llegar al mundo la figura emblemática de Shakespeare, que se convertirá en un símbolo de un espíritu nacional, del mismo modo que sucede con Cervantes en España o Víctor Hugo en Francia. Según Frey, *el Estado aumenta su prestigio a través de la cultura ya que ésta representa un símbolo de identidad nacional.* (Azpimarra gurea da)

Eta oraindik argiagoa den zentzu bereko beste hausnarketaren berri ematen digu Frey-k (2003: 113) berak honela dioenean:

Artistic and cultural institutions often have a prestige value attributed to them by non-users (...). This applies even to people not interested in art at all (...). The reason is that such institutions preserve and promote the feeling of national identity.

Baina Estatuaren esku-hartzeari buruzko beste hainbat iritzi aipagarri ere badaude. Esate baterako, Heilbrun eta Ch. M. Gray autoreek uste dute Estatuaren interbentzioak artegintzan onura baino, kalte ekartzen diola gizarteari, identitate nazionalek gatazkak besterik ez dutelako ekartzen gizartera. Horregatik, ikuskizun edo arte adierazpenek diru laguntza publikorik jaso behar ez luketelako ideia defendatzen dute (2001: 219-249⁹²). Alta, Estatu interbentzio ekonomikoaren alde azaltzen da Vogel (2001: 317), zeinarentzat *The performing arts operate under somewhat different economics assumptions* zeren esparru horretako entitate askok *non-profit moduan* definitzen dute euren burua eta diru-laguntzarik gabe ezin litezke existitu.

⁹²Oro har guztiz kontra ez daudela esan genezake baina egile hauek diote identitate eta harrotasun nazionala ez luketela estatuek diru-laguntza publikoaz lagundu behar.

Buamolek eta Bowenek (in Orozko 2001:34-35) kultura politiken inguruan beste argudio bat erabiltzen dute estatuaren interbentzioa iritzi ekonomikoetatik at justifikatzeko: *the inherent value of value of beauty and the uneffable contribution of aesthetic activity*. Egile hauek, aipatu ideiaz gain, estatuaren laguntzek askatasun artistikoa kaltetzen ez badute ere haren sasoiaren nolabaiteko galera ekar dezaketelako ustekoak dira. Diotenaren arabera, Estatuak bermatuak diren proiektuak laguntzen baldin baditu soilik esperimentazio eta berrikuntzaren arloan sortzen direnak ez ditu sustatuko eta, horren ondorioz, arte adierazpen prozesuetan geldialdia nagusituko da.

Hau guztiagatik aise ulertzen da politika kultural onek oreka bilatu behar dutela goiko bi kontzepzio beharrei erantzuteko garaian, hau da, aurrera eraman nahi baldin dituzte gobernu/herria/estatuaren ikurra izango den proiekturen bat, horren aitzakian, ez lukete dirua inbertitzeko garaian hiritarren egunerokotasunean ematen diren kultura praktikak ahaztu behar, (antzerki zein dantza tailerrak, irakurketa klubak zein kultur etxeetako arte ikastaroak adibidez, ezta alde esperimentalak lantzen dituzten ekoizpenak ere).

Goikoez gain, 90. hamarkadako proiektuei buruz ez da ahaztu behar nazioarte mailako kultur ekoizpenak sortu zituztela kultura eragileek Europaren kasuan *Culture 2000* izeneko proiektuaren pean, esaterako. Teatroaren kasuan, Europa mailako koprodukzioak sortzen dira lehen mailako jaialdien zein antzokien artean sorturiko sareari esker (Pérez- Bustamante 2010:211-216). Horrek guztiak nazioartean izen handien muntaiak ezagutzeko parada ematearekin batera ekintza kulturei nolabaiteko nazioarteko homogeneizazioa ekarriko die tokian tokiko ekoizpen kulturekin talka egiten duena.

Arlo pribatuko antzerkigintzan horren adibiderik nabarmena dugu frankiziaren bidez zabaltzen diren musikalak, nazioarteko inbertsio pribatuen adierazpen direnak. 90 hamarkadako Globalizazioarekin batera hiri handietan nazioarteko inbertsio pribatua nabarmentzen da eta aipatu bezalako ikuskizunak, 2007tik, berriz, European zabaldu den krisialdia eta gobernuen kultura inbertsioen murrizketak bat etorri dira.

Guy de Debord-en ustez, gure gizarte mendebaldarra *la société spectaculaire* bilakatu zaigu non *La culture devenue intégralement marchandise doit aussi devenir la marchandise vedette* (1992: 149). Baina esan behar dugu fenomeno hori hiri handietan ematen bada ere ez dela horrelakorik suertatzen Euskal Herrian. Gurean Europako teatro koprodukzio publikoak ezagutzeko parada urria dugu, Espainiako INAEMen bitartekaritza Arriagako eta Frantziako Biarritzeko Antzokian ikusgai izaten diren ikuskizunetatik at ez bada. Nahiz eta nazioarteko proiektu onak eta duinak ikusteko aukera dagoen, ez dira izaten Europa mailan suertatzen diren entzutetsuenak, prestigiotsuenak edo inbertsio publiko zein pribatuko handienak jaso

dituztenak. Euskal Herriak- eta ez da berez txarra izan behar- nazioarteko zirkuitu handietatik kanpo bizi du antzerkigintza, beste dimentsio bat da gurea, euskal antzerkiaren kasuan, oso xumea, tesi honetan zehar ikusten ari garenez⁹³. Gainera, Antzertik eta Sareak EATB ahultzearekin batera, mugaz bi aldeetako talde euskaldunen elkarlana zein zirkuitua ahultzea ekarri zuten.

3.3 Eusko Jaurlaritzaren politika kulturala

Euskara eremua administrazio zein estatu ezberdinetan banatuta egoteak kultur politiken batasun eza ekartzen duenez, Euskal Autonomia Erkidegoaren kultur politika izango dugu hurrengo lerroetako protagonista nagusia. Erabaki horri beste arrazoi batzuek ematen diote sendotasuna, hala nola, bertan euskararen erabilera eta euskal kultura industriaren presentzia handiagoa izatearen ondorioz, lurraldeko ekoizpena sistema kulturalaren erdigunean kokatzen dela, besteak beste.

Hasi baino lehen Euskadiko administrazioan kultura kompetentziak hiru mailetan (Udalak, Diputazioak, eta Jaurlaritza) banatzen direla esan beharko genuke, 1983ean onartu zen Lurralde Historikoen Legearen arabera (27/1983 dekretua); ekoizpena eta prestakuntza Jaurlaritzari dagozkio eta programazioa zein erakustaldiak Diputazioei baina, egun, eskarmentua eta ohitura dira kompetentzia horien esleipenaren arduradunak (Martinez de Albeniz 2012:151⁹⁴).

Euskadiko Estatutua onartu zenetik 2009 urte bitartean Administrazioaren kultur politikak hiru fasetan garatu dira, R. Zalloren aburuz (Zallo 2012: 41 eta ss.):

- 1979-1987 urte bitarteko aldia: Normalizazioa eta Balioespena.

93Dantza arloan Miarritzeko Madalain Ballet eta Donostiako Viktoria Eugenia 2007tik *Ballet T* programari esker sortu duten elkarlana salbuespen bat izango genuke. Teatro arloan, *Zubi egitasmoa* 2013an aurkeztu zen Durangon data horretatik aurrera Euskal Herri kontinentalaren zein penintsularreko antzezlanaren egitasmoa aukeratu eta laguntza ekonomikoa zein artistikoa jasotzeko. Honako hauen eskutik sortutako ekimena da: Luhusoko *Harri Xuri* Karrikako arteen fabrika (Lapurdi), Donazarreko *Herri Antzokia* (Nafarroa Beherea), Durangoko *San Agustin Kultur Gunea* (Bizkaia), Leioako Kultur Leioa (Bizkaia), Zornotzako Amets Zornotza Aretoa (Bizkaia), Elorrioko Arriola Aretoa (Bizkaia) eta Aulestiko *Artedrama Euskal Laborategia* (Bizkaia).

European, besteak beste, *Mitos 21* (2008an), *Cities on Stage* (2011ean), *Union des Théâtres de l'Europe* (UTE) sareak ditugu. Holakoetan ez dago euskal partaidetzarik.

94Erakunde bakoitzeko eskumenak ez du besteena oztopatu behar kultur planak ondo gauza daitezen baina ez da beti horrela izan. Esaterako, Kataluniako Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA) ereduari jarraituz, Euskal Kultura Planak Euskadiko Arte eta Industria Kulturalen Institutua abian jartzeko aurreikusten zuen asmoa bertan behera geratu zen Diputazioak eta udaletxeen arteko desadostasunengatik.

Frankismotik atera berria zen gizartean, estaturik gabeko nazio baten kultura berreskuratzeko ahaleginak egin ziren, erakundeek sortzaileentzat laguntza sistema bat eratzen zuten neurriak abian jarriaz. Eusko Jaurlaritzako Kultura Saileko Kultura Hedapenerako Zuzendaritzaren menpe jarri zen *Antzerti Zerbitzua* 1983an martxoaren 21eko 49/1983 dekretuaz abian, ofizialki hiru betebeharrak nagusi izaki: prestakuntza, dokumentazioa eta ikuskizunen ekoizpena. Gainera, Dekretuaren zortzigarren puntuan irakurtzen denaren arabera, Euskadiko antzerki jarduerak sustatu behar zituen. Funtsean teatro politikaren lehenbiziko saio orokorra dela esanenez (Agra 2001: 24). Aldi honetako kultur politikaren erdian euskararen berreskurapena dago Martinez de Albenizen esanetan (2012:151).

- 1988-2001 urte bitarteko aldia: Erakunderatzea Azpiegiturak, aurrekontuak sendotuz eta bermatzen diren bitartean gizartean 70.hamarkadan euskal kulturaren alde egon zen mugimendua desaktibatu zen, kultura errutinara ekarriaz. Arte ekoizpenen eskaeren bezero nagusia Administrazioa (Diputazioak eta Udaletxeak) da eta baita baliabide hornitzailea, ekipamenduak zein diru-laguntzak bermatzen dituena. 90. hamarkadan kulturaren balio sinbolikoa neurritz kanpo handitu eta haren erabilera instrumentalari ekiten zaio. Guggenheim inauguratu zen aldiaren zehar kultura haren oinarri sozialetik aldetzen hasten da Zalloren esanetan. Erakundeek tamaina handiko proiektu berriei ekingo zieten, hala nola, Guggenheim bera eta Euskalduna zein Arte Ederretako Museoaren eraberritzea Bilbon, Kursaal Jauregia Donostian edota Arte Ederretako Museoa Gasteizen, Baluarte Jauregia Nafarroan, Halle d'Iraty Miarritzen. Teatro mailan SAREA egitura, proiektu erraldoietatik urrun geratzen bada ere, egituren mailan beste panorama berri bat irudikatzen du.

- 2002-2011 urte bitarteko aldia: Planifikazioa eta Gobernantza

Bi aro ditu aldiak, lehenbizikoan, 2002-2009 urteetan zehar, EAJ/PNVren agintepean *Kulturaren Euskal Plana*⁹⁵ (EKP) diseinatu eta indarrean jarri zen; bigarrean,

95Kulturaren Euskal Planak lau erakunde aurreikusten zituen: Kulturaren Euskal Kontseilua, Erakunde arteko koordinaziorako Batzordea, Euskal Kulturaren Behatokia eta Arte eta Industria Kulturaren Euskal Institutua. Azken hori ez zen abian jarri Udalen eta Diputazioen arteko desadostasunagatik. Planaren aurkezpenak berak honela dio: Eusko Jaurlaritzaren plana da, eta erakunde horren jarduerak bideratu eta konpromisoak ezarriko ditu. Baina hori baino gehiago ere bada. Lehenik, filosofia bat da, gure herriko erakunde eta eragile guztientzat esparru orokor bat (azpimarratzea gurea da).

Sarrera hori ikusteko: http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-5773/eu/contenidos/informacion/plan_vasco_cultura/eu_6571/el_plan.html

2009-2011 aldirako, PSE-EEren lehendakaritzan *Kulturen aldeko Herritartasun Kontratua* ezarri zuten.

Bi dokumentu horien aldeak alde batera utzita, biek aurreko eredia gainditu nahi dute: *significarían sendos intentos de superar la lógica del gobierno de la cultura hacia un modelo de gobernanza de la cultura, de la búsqueda de participación de nuevos agentes en los procesos de decisión sobre la política cultural* (Martinez de Albeniz 2012: 159).

R. Zallok *Industrias y políticas culturales en España y en el País Vasco* liburuan zehar Euskal Herriko kapitalari egotzi dio kulturarekiko utzikeria historikoa. Horren ondorioz ez da gurean kultura industria garatu Katalunian bezala. Erakunderik eza horren isla ere badira, esaterako, 2002-2009 urte bitarteko aldian Eusko Jaurlaritzaren Kultur Saila eta Industria Sailaren ez zetozen bat antzerki taldeak industria moduan sailkatzeko: talde gehienak bazkide gutxikoak zirenez, eta autoenpleguko formula erabiltzen zutenez, ez zituzten “enpresa” izateko bete behar ziren baldintzak betetzen. Horren atzean, gure ustez, arte eszenikoen ahalmen ekonomikoan sinesmen falta legoke. Ikertzen ari garen aldian kultura garaikidea ez da enplegu sortzailezat hartzen ezta adierazpen artistiko garaikideei kapital sinbolikoa sortzeko gauzatzen ikusten.

Bestalde, gure ikerketa aldia baino lehenagoko urteak aztertuz, eraikitze prozesu baten lekukoak izan garela konturatzen gara. Normalizazio fasean, euskararen berreskurapena politiken ahaleginen erdian egongo da, aurrekontuen eta kapital sinbolikoaren zati garrantzitsu bat izaki (Martinez de Albeniz 159). Horren zergatikoa adibide bat aurkitzen dugu, gure aburuz, 1983an sorturiko HABE erakundean, zeina Kultur Sailak finantzatzen zuen. Onura ekonomikoen garaietan eraikin handiak altxatu ziren kulturaren erakusleho moduan funtziona zezaten. 1990ko hamarkadan, Kultur arloko hornidura ekonomikoak *inertziaz* funtzionatzen zuen, tarteka-marteka ekintza garestiak eginez (Zallo 2005:125). Antzerki eta Arteszena ekimenak kenduta ez da ez teatro prestakuntzan, ez berrikuntzan, ez sormenean inbertitu neurri nabarmenean.

Martinez Albenizek *kulturarekiko tutoretza handiegia* esapideaz laburtzen du egoera (2012: 155) eta laburbilduz dio politika kulturala gurean artikulatu gabekoa dela. Haren ustez kulturaren instrumentalizazio politiko eta fetitxizazioa eman da ikuskera identitarioaren alde egiten zuen Kulturaren Euskal Planak euskara Euskadiko imaginarioa erdigunean kokatzen duelako⁹⁶.

96Bere iritzia ekartzen dugu hona Eusko Jaurlaritzaren lehen aldiko Planari aurkitutako kritika zorrotzena baita. Euskararen zentraltasuna berreskuratze linguistikoaren garaietan eta normalizazio linguistikoaren ahalaginetan onartzen badugu ere, halakorik ez dagokie – gure ustez - euskarazko- adierazpen artistikoen berreskuratze,

Dirulaguntzek antzerki sektoreko menpekotasuna sortu dutela esan dezakegula uste dugu, ez da, baieztapen horri egiaztatzeko, Eusko Jaurlaritzak emaniko txostenak irakurri besterik egin behar. Erakunde publikoek arte eszenikoen ekoizpena eta zabalpena mantentzen dute antzerkiaren kasuan inertzia baino kapital sinbolikoa izan daitezen neurriak hartu gabe eta askoz gutxiago kapital hori ekonomikoa bilaka dadin erabakiak hartuz. Planen asmo idatziak bestelakoak badira ere, erakundeek ekintzek Kultura materialaren sostenguren alde egiten dute maila sinbolikora pasa gabe, eta hartara, ekoizpen artistikoa ez da gure sistemaren erdialdean kokatzen.

3.3.1 Kulturaren Euskal Plana (2004)

Euskal Antzerkia Gaur eta bihar txostena

Kulturaren Euskal Planaren behin betiko erredakzioa baino lehen Kulturaren Euskal Kontseilua eratu zen. Haren Batzorde Iraunkorrek, Planean jasoko ziren ekarpenetarako txostenak idazteari arloka ekin zion. Teatroari dagokionez, Arte-Sorkuntza eta Adierazpena izeneko lan taldean antzerki arloko adituak biltzen ziren. Horien lanen ondorioz, *Euskal Antzerkia Gaur eta bihar txostena* aurkeztu zuten F. Bernuesek eta haren taldeak⁹⁷ 2003an.

Txosten horretako zenbait datu nabarmendu behar ditugula iruditzen zaigu, horren baitan jaiotzen baita arte eszenikoetarako erakundeek kontzepzio teorikoa, eta baita, konkrezio maila.

Txostenean antzerkia eta dantza *ondare publikoak* direla esaten da, *erakundeek zaindu, ordenatu eta sustatu* egin behar dituztenak, Arte Eszenikoetako Euskal Erakundea sortzea eskatzen dute Kultura Sailaren organigramaren barruan egon dadin. Goi mailako Eskola eta Produkzio Unitate Publikoa zein Laguntza Logistikorako Zentroa eskatzen dituzte, ekoizpenerako bi ildo bereizi izatea modurik egokiena izango litzatekeela diotelarik. Dirulaguntzei dagokienez, gaur oraindik bete ez den planteamendua proposatzen zaio Administrazioari, hots, egonkortasuna baitaratzen duen sistemaren bat, hainbat urteko kontratuen bitartez birak – eta ez emanaldi solteak- ziurta ditzakeena. Halaber, hona ekarri nahi dugu oraindik ere gabezia gisara irauten duen auzia: Teatroaren inguruko Artxibo eta

suspertze edo sendotzeari, ez behintzat era nabarmen eta eraginkor batean.

⁹⁷Hala azaltzen da egiletza txostenean bertan. Taldeko partaideen artean kultur teknikariek gain, teatro arloko zuzendariak eta bestelako adituak daude F. Bernuesekin batera: C. Morán, C. Gil, F. Pérez, F. López de Landatxe, Garbiñe Losada, Javier Alkorta, J. L. Ibarzabal, J. R. Martínez, M. Etxebarria, N. Chiapuso, P. Barea, S. Burutxaga, A. Pérez, D. Barbero, G. Pérez, G. Centeno, I. Ayestaran, J. L. Raymon, P. López, S. Sueiras, H. Pimenta eta J. Sabadie eta X. Puerta.

Dokumentazio Zentroa unibertsitatearekin lotuta egon dadin proposamena. Azkenik, Antzerkiaren Museoa sortzeko aukera kontuan hartu beharko dela zioten.

Antzerkia eta Kulturaren Euskal Plana

Kulturaren Euskal Planak globalizazioaren garaian bizi garela onartu eta Euskal Herriko jarduera kulturalak aztertzen ditu gertakizun horren argitan. Globalizazioak ekartzen dituen, eta planak azaltzen dituen joeren artean, honako hauek azpimarratu nahi ditugu (1.3.1⁹⁸):

- Kulturak trukatzeko eta bat egiteko joera; eremu industrializatueta kulturen uniformetasunerako joera eta mundua esparruetan banatzekoa.
- Kulturaren ekonomia berria gorantz doazen sektoreak metropoli handietan metatzeko joera.

Ondorioen artean, ekonomia globalizatuaren eragina argi uzten du planak, dela kultur ekoizpenean, nahiz hedapenean, baita kontsumoan ere:

- a) Kulturaren garrantzi ekonomikoa, aberastasuna eta enplegua sortzen dituen sektore gisa, beste sektore tradizional batzuek baino pisu handiagoa hartu baitu, gazte hezienen enpleguari dagokionez.
- b) Konpainia multinazional handiek kontrolatutako nazioarteko kultur merkatu garrantzitsu eta aldakor baten eraketa; multinazional horiek kultura uniforme hedatzen ari dira, unibertsala baino.
- c) Lurralde jakin baten desberdintasunak eta identitatea islatzeko baldintza kulturalak eta politikoak mantentzen dira oraindik, baina babes hutserako diren politikei mugak jarri.
- d) Kultura eskaintza handitu egin da eta publiko berezituak ugaltu egin dira; aldi berean, kultura merkatuko produktu huts bihurtzeko joerak desberdintasunak eragin ditu gizartearen, eta kultura eskuratzeko aukera berdintasunik eza.

Planaren egituraketa dela eta, antzerkia, Sorkuntza eta Adierazpen Artistikoen azpisisteman kokatuta dago, Kulturaren Ondarearen eta Kultur Industriarekin batera. Sailkapenak, sailkapen, teatroaren kokapenari guztiz garrantzitsua deritzogu: teatroa kultur industriaren barruan ez azaltzeak errentagarritasuna ekonomikoki neurtu beharrean beste balioetan neurtu behar delako⁹⁹. Planak Teatroa *Arteen eremuan* kokatzeaz gain, sorkuntza

981.3.1. *Globalizazio kulturala: joerak eta zenbait ondorio* ataleko hitzak ditugu goikoak.

99Sorkuntza eta Adierazpen Artistikoen azpisisteman, antzerkiarekin batera, Musika, Literatura, Arte Plastikoak, Dantza, Ahozko Tradizioa eta Eskulangintza daude zerrendatuta. Kultur industriaren azpisisteman, aldiz, Liburugintza, Fonografia, Ikus-entzunezkoak eta Multimedia eta Kultura digitala ditugu.

gizarte ekimena dela dio, batetik, eta bestetik, administrazioari ez dagokiola artea sortzea baizik eta *sorkuntza eta zabalkundea posible egingo dituzten baldintzak erraztea bakarrik*. (1.2.4, Planaren 19.orr.) Esperientzi artistikoen izaera bereziak eta ikus-entzunezko kopuru mugatuak proiektu artistikoen errentagarritasuna oztopatzen dutenez, artea erakundeen diru laguntzaz zein babesle pribatuen finantzaketarekin bultzatu behar dela dio Planak.

Politika kulturalaren arabera, diru publikoak norabide batean edo bestean bideratu zen milurtekoaren aldaketan. Gu ikertzen ari garen aldian nolako inbertsioa egin den jakiteko lortu dugun dokumentu bakarra 2008 urteari eta EAERI soilik dagokie. 2012ko *Euskal Kulturaren Behatokiaren Estatistika: Finantzaketa eta gastu publikoa kulturaren EAEn* azaltzen den informaziotik honako datuak nabarmendu nahi ditugu:

- 2008an kulturaren egindako gastuak 512, 2 milioi euro izan ziren, biztanleko 234,8 euroko ratioa zena.
- Diru hori guztia hiru erakundek jartzen dute:
 - Udalek 300,1 miloi
 - Eusko Jaurlaritzak 57,4 miloi
 - Foru Aldundiek 104,6 miloi

Gastua dela eta, bi kultura-esparru gailentzen dira: musikak eta museoek, biek batera, EAEko kultura-gastuaren hiru eurotik bat baino pixka bat gehiago hartu zuten. Museoetako gastua 91,4 milioi eurokoa izan zen guztira, hau da, kultura gastuaren % 17,9 (42 euro biztanleko). Bi horietaz gain, kultura-ekintzako gastua nabarmentzen da (ekipamendu komunitarioak eta soziokulturalak, balio anitzeko kultura-ekipamenduak eta -zerbitzuak, amateurismoa eta kultura-partaidetza). Arte eszenikoen gastuak (antzerki zein dantzarenak) laugarren postuan daude:

Jarduera	ehunekotan	eurotan
Musika	18,8	95.809.523,00 €
Museoak	17,9	91.376.831,00 €
Kultur ekintzak	13,7	69.657.235,00 €
Ondarea eta arkeologia	8,6	44.127.386,00 €
Antzerkia eta dantza	8,4	43.107.624,00 €
Jaiak eta herri kultura	8,4	42.726.028,00 €
Liburutegiak	6,7	34.210.263,00 €
Zuzendaritza eta zerbitzu orokorrak	6,6	30.382.760,00 €

Zinema eta ikus-entzunezkoak	5,7	28.904.131,00 €
Ikusizko arteak	2,4	12.352.059,00 €
Artxiboak	2,1	10.830.193,00 €
Literatura eta edizioa	0,8	4.222.848,00 €
Bertsolaritza	0,5	2.448.443,00 €
Jarduera	Biztanle bakoitzeko Kulturen egindako gastua. €/ biztanle bakoitzeko	
Musika	44,1	
Museoak	42,1	
Kultur ekintzak	32,1	
Ondarea eta arkeologia	20,3	
Antzerkia eta dantza	19,8	
Jaiak eta herri kultura	19,7	
Liburutegiak	15,7	
Zuzendaritza eta zerbitzu orokorrak	14,4	
Zinema eta ikus-entzunezkoak	13,3	
Ikusizko arteak	5,7	
Artxiboak	5	
Literatura eta edizioa	1,9	
Bertsolaritza	1,1	

3.3.2 Politika kulturalaren balorapena zenbait antzerkigileren ahotan

Antzerki sistemaren antolakuntzari buruzko iritziak ez dira baikorrak izan guk aztertu dugun aldirian. Teatro munduko eragileak, kultur politikan erakundeek hartutako erabakiez mintzo direnean arloko langile edota artisten eta administrazioaren arteko desadostasuna agertzen digute. Hona hemen euskal teatroaren inguruko lau hausnarketa, hurrenkera kronologikoan:

3.3.2.1 *Primer Acto* (1997)

1997ko *Primer Acto* Euskadiko teatroa mintzagai hartu zuen Euskal Kultur Plana ez zegoen aldirian, hain juxtu. Aipatu aldizkariaren artikuluen artean, F. Bernues *Tanttakako* zuzendariak idatzi zuena nabarmentzen da politika kulturalari buruz mintzo delako. Haren ustez, ezin da esan benetako teatro politika zegoenik; horren ondorioz ezegonkortasun

kronikoa dario antzerkiaren sistemari (Bernues 1997: 40-42) eta taldeak desegiten dira haren giza baliabideak sakabanatzen direla. Bernuesek idatzitakorekin batera, R. Bareak *Sobre la producción teatral en Euskadi como modelo de catástrofe empresarial y algunas conclusiones optimistas* artikuluan ere teatro sistemari buruzko iritzi garrantzak azaltzen ditu. Barearen ustez une horretan *El departamento de Teatro el Gobierno Vasco, Antzerti, es un cadáver mantenido con dinero público*. Gainera, antzokietako arduradunek beraien artean harremanik ez dutela mantentzen eta Udalen eta Diputazioen artekoek trabak dituztela dio. Argitalpen berean, *SOS egoera* gisara deskribatzen du Amaia Rodriguez Hernandorena Kultura hedapenerako garaiko zuzendariak.

3.3.2.2 Eusko ikaskuntzaren XV Kongresua (2000)

Euskal teatroaren egoera aztertu zuten C. Gilek, P. Telleriak, E. Olasagastik, J. Perugorriak, J. Centenok eta F. Bernuesek. Iritzi guztietatik F. Bernuesenak ekartzen ditugu hona kultura politiken inguruko iritzi sendoak ez ezik horien ahultasunak argi eta garbi seinalatzen dituelako. Honatx zer zioen:

La intervención pública lleva demasiados años instalada en una "intervención de mínimos" sin ninguna 'ambición' proyectada en políticas culturales con objetivos y horizontes que se traduzcan en 'leyes' (...) Falta un debate serio y profesional sobre objetivos culturales y sus correspondientes diseños de actuación (...) Con la responsabilidad de intervenir en aquellos espacios donde la iniciativa privada no llega (Grandes formatos, espacios para la creación y puesta en escena de nuevas dramaturgias y espectáculos no sometidos a la presión de la rentabilidad-amortización económica en los que se puedan formar y contrastar nuevos autores, directores, escenógrafos, músicos, fotógrafos, iluminadores. (Bernues 2001: 777-778).

Azken hitzekin Euskal Herriko Teatro publiko baten aldeko jarrera falta agerian uzten du, beste gabeziekin, hala nola, udalen inplikazio eta teatro-eskola gabezia. Sarearen inguruan asko aurreratu duela esan arren egiteko asko geratzen dela gaineratzen duenean programazioa luzatu, edo birak egiteko aukera zein denboraldiak gauzatzeko neurriak hartu beharko lituzkeela dio.

3.3.2.3 'Frontoitik antzokirako komeriak' mahai-ingurua (2002)

2002an Kafe-antzokiak teatroaren bilakaera mintzagai izango zuen mahai-ingurua antolatu zuen. Bertan parte hartu zuten, P. Telleriak, C. Panerak, A. Perezek eta I. Irastorzak, egoera orokorrari buruz duten balorapen ezkorra profesionalizatze prozesuak ekarri dienari buruz mintzo dira. Erakundeen erabakiek direla eta, zilegi bekigu ondorengo lerroak jasotzea:

I. IRASTORZA. Hasiera-hasieratik egin zen izugarritzko hanka sartzea. Zegoen profesioari kasurik egin gabe egin zen Antzerti. Lehenengo urteetan Estatu espainoetik eta Europatik oso profesional onak ekarri ziren. Lehenengo urtean, gutxiengoa ginen antzerki mundutik etorritako jendea. Jende berri-berria zegoen, antzerki eskolara zihoana, baina antzerkiaz ezer ez zekiena. Eta sekulako profesionalak genituen aurrean. Eta jende horrek profesioko jendearekin lan egitera etorri zela uste zuen. Hasieran kristoren profesionalak zeuden eta azkenean, inork ez zuen etorri nahi. Nolabaiteko prestigio kontu bat ere bazen beraientzat.

C. PANERA. Eta zergatik gertatu zen desprestigio hori? Seriotasunik ez zegoelako administrazioaren planteamenduan

I. IRASTORZA. Bada, etxea egiten teilatutik hasi zirelako. Jendea etorri zen pentsatuz eskola honetan profesionalak zirela eta proiektu bat zegoela martxan. Eta hona iristean hori horrela ez zela ikusi zuten, ezta gutxiagorik ere.

P. TELLERIA. Garai batean euskal gobernuak eta teknikariek aktoreekiko zuten mesprezuak liburuak idazteko balio dezake. Orain, gauzak aldatu direla uste dut. Nik sekulako bilerak izan ditut Lakuan, eta ez dakit gu joaten ginenean bulegoa desinfektatzen zuten edo ez, baina askorik ez zitzairen faltako. Eta hori sentitu egiten da. Tontotzat hartzen gintuzten.

A. PEREZ. Kontuan hartu behar da politikari horietako asko ez zirela inoiz joaten antzerkira eta ez zitzairela batere gustatzen. Lanpostu hori egokitu zitzairen eta handik antolatu behar zuten beste guztia. Beraz, zuekin harremanetan jarri behar zuten, beren postua justifikatzeko. Baina ez zuten antzerkiarekiko inolako zaletasunik, nazka edo gorrotoa baizik. Eta hori kanpotik ikusita nabaritu egiten da, benetako amildegia egon

dela administrazioa eta antzerkiaren estatusaren artean. Beharbada, gaur egun amildegi hori leuntzen ari da.

Bistan da Administrazio eta teatro arloko langileen artean harreman ezaz gain bestearen lanarekiko ulermen edo komunikazio gabezia larria zegoela.

3.3.2.4 Agortu den sistema (2012)

Carlo Gil Zamorak *Galán* aldizkarirako idatzi zuen “País Vasco y Navarra. De un paradigma a un sistema agotado” (2012) artikuluan tituluko bi komunitateen zirkuituen arteko harremanak aztertzen zituen. Bertan elkarri begiratzen ez dioten komunitate gisa deskribatu zituen aipatu lurraldeak. Horretaz gain, bi lurraldeetako politikak hizpide izan zituen:

Las políticas de ayudas y subvenciones en ambas administraciones que fomentaron la producción puntual de espectáculos, que se basaban en el producto concreto y no en la trayectoria y el futuro a base de proyectos integrales. Políticas que mantuvieron *una noción productivista* que generó muchos trabajos al aliento de las convocatorias de ayudas, la creación de muchas compañías, grupos, productoras, en muchos casos escisiones de otras anteriores, pero *que no logró abrir nuevos caminos de exhibición, no superaron los problemas estructurales existentes y acabaron convirtiéndose en propuestas de consumo interno*, que generaban una falsa idea de profesionalismo y que no se detuvo en recapacitar ni analizar el presente ni prever el futuro y lo que se debía hacer (Gil 2012).

Gilen ustez, eredutzat hartzen zen Sarea zirkuitua kolapsatu egin da, baliabide eza eta krisi ekonomikoagatik. Haren hitzek hauxe azpimarratzen digute: euskarazko lurraldeetan zirkuituak ez daudela komunikaturik.

3.3.3 Kultura Politikei buruzko Lehenbiziko Biltzarra

2007 urtean argitaratu ziren Kultura Politikei buruzko Lehenbiziko Biltzarraren emaitzak. Bilkura horretan parte hartu zuten arloko adituen artean bazen Euskadiko politika kulturelek antzerkian duten eragina aztertu zuenik. Horrela, Carlos Morán garaiko Serantes

Kultur Aretoko programatzaileak teatroan inoiz ez bezalako garapena emana bazegoen ere azken 2015eko aurreko 25 urteetan *estrategia jakinik gabeko politikaren ondorioz kontraesanak sortu* direla dio, hala nola teatro arloko langileak emigratu behar izanarena. Haren ustez *ez da ikuskizun-politika publikorik finkatu ezta ezaugarri bereizgarridun antzerkirik* nahiz eta aurrerapauso handiak emanak (AAVV 2007: 278). Horretaz gain, zertarako balio duen antzerkiak, nolako lanak antzeztu behar dituzten eta erakundeen parte hartzeak zenbaterainokoa izan behar duen bezalako galderak planteatzen ditu .

Argitalpen berean D. Barberoren hausnarketak Arte Eszenikoen Goi mailako eskola sortzearen premiazko beharra du mintzagai. Barberok Euskal Kulturaren Planean lehenetsuneko lerro gisara aipatua izan arren, Kultura Sailak edota Hezkuntza Sailak lerro hori bete dadin interesik ez duela ondorioztatzen du (2007: 278).

3.3.4 Hizkuntza politikak, euskara eta antzerkia

3.3.4.1 Sarrera

D. Throsbyk (2001: 145) kulturaren zein alderdi aztertu behar diren zehazten duenean¹⁰⁰ hizkuntza politikak analizatu behar direla dio. Ideia horri kasu eginez, Euskal Herriko antzerki taldeen hizkuntza-aukerari eskaini nahi dizkiogu hurrengo lerroak, 90.eko hamarkadan teatro profesionalizatuan elebitasuna nagusitzearen joera eta hizkuntza politikak harremanetan jarritz.

Kulturaren Euskal Planean (KEP) esplizituki onartzen da euskal kulturak herri txikia eta estatu gabekoa izaki, bi kultura hegemonikoen ekoizpen kulturalaren aurrean zailtasunak dituela eta are gehiago testuinguru globalizatuan. Euskal kultura era naturalean garatzeko -edota bizirauteko- oztopo handiegiak izango lituzke erakundeen laguntza edukiko ez balu. Aldi berean, KEPk berak, Euskara Biziberritzeko Plan Nagusian esaten dena errespetatuz garatzen dela aitortzen du. Horrek esan nahi du Eusko Jaurlaritzaren Kultura Planak euskararen egoera hobetzearen alde egingo duela.

¹⁰⁰Hizkuntza politika, dirulaguntzak, azpiegiturak, publikoa, dramaturgoak/sortzaileak, antzerki-testuak, eta ekoizpena aztertu behar zela dio D. Throsby-k.

Halaber, euskarazko produktuen eskalako ekonomia bestelakoa dela agertzen du testuak, eta baita, euskarak arreta berezia behar duela, hala nola, hizkuntz hori euskarri duten kultur ekoizpenek¹⁰¹. Horrekin batera, *eskalako ekonomiarik gabeko komunitateek* erdiguneko kultura nagusiekiko dituzten *desabantailei, erabaki politiko kolektibo* baten emaitza den borondatezko prozesuaren bidez aurre egiten dietela irakurtzen da.

3.3.4.2 Euskal kulturaren plana, euskararen babesa eta teatroa

Gurean hizkuntza-politiken emaitzak hiztun kopuruaren gora-beheretan aztertzen dira gehienetan¹⁰² baina beste adierazleen bitartez interpreta daitezke, 90.eko hamarkadako bi joeratan ikus daitekeenez, kasu.

Demokrazia espainiarrarekin batera, Gernikako estatutuaren ezarpenak, politika kulturaren beste neurri batzuk ekarri zituen, hala nola, 10/1982 Euskararen erabilera normalizatzeko oinarritzko Legea. Bertako 4. kapituluko 26. artikuluan honela dio:

26. artikulua Euskal herri-agintek neurri egokiak hartuko dituzte eta beharrezko bitartekoak jarriko gizarte-bizitzako alor guztietan euskararen erabilera sustatzeko, herritarrek salerosketako, kulturako, elkarteetako,

101Horrela esaten du Planak hitzez-hitz:

Euskarazko kultur produktuen eskalako ekonomiak oso bestelakoak dira gaztelaniazko edo frantsesezko kultur produktuen ekonomiekiko. Euskarak arreta berezia behar du, eta bere zabalkundearen eta telebista, irrati, prentsa edo Internet bezalako komunikabideetan (komunikazio publikorako hizkuntza), produktuetan (produktu edo kultur zerbitzuko hizkuntza) eta ekoizpen prozesu kulturaletan (laneko hizkuntza), euskararen erabilera sustatu behar da. Horretarako, komeni da legearen aldetik laguntzak izatea (zenezko kuota politika batez zerbitzu publikoko komunikabideetan, edo kontzertuen eta zerga pizgarrien bidez) eta hizkuntzaren eta zabalkundearen industrietan garapen teknologikoei arreta berezia eskaintzea.

Zailtasun nagusiak Euskal kulturak, dagoen egoera minorizatuan, ez dauka lantergi erraza sare berrien eta globalizazioaren testuinguruan; batik bat, hurbileneko bi estatuetako kultura nagusien aurrean, kontuan izanik horiek, gaur egun, ez dutela juridikoki beren burua nazio anitzeko estatutzat hartzen (1.3.3.)

1.3.6 artikulua honela dio:

(...) Euskarazko kultur produktuen eskalako ekonomiak oso bestelakoak dira gaztelaniazko edo frantsesezko kultur produktuen ekonomiekiko. Euskarak arreta berezia behar du, eta bere zabalkundearen eta telebista, irrati, prentsa edo Internet bezalako komunikabideetan (komunikazio publikorako hizkuntza), produktuetan (produktu edo kultur zerbitzuko hizkuntza) eta ekoizpen prozesu kulturaletan (laneko hizkuntza), euskararen erabilera sustatu behar da. Horretarako, komeni da legearen aldetik laguntzak izatea (zenezko kuota politika batez zerbitzu publikoko komunikabideetan, edo kontzertuen eta zerga pizgarrien bidez) eta hizkuntzaren eta zabalkundearen industrietan garapen teknologikoei arreta berezia eskaintzea.

102Esaterako, *V Inkesta Soziolinguistiko 2011* txostenean.

kiroletako, erlijiozko edota beste edozein motatako jarduera guztiak euskaraz garatu ahal izan ditzaten.

Horrela Lege horri jarraitu zioten planetan euskarazko kultura sustatzeko neurri zehatzak idatzi ziren:

1999an Euskal Parlamentuak onartuta	1999an Euskal Parlamentuak onartuta	Euskara Sustatzeko Ekintza Plana (ESEP)
<p>Euskara Biziberritzeko Plan Nagusia (EBPN)</p> <p>VI.3.3.g. Kulturgintza</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hurrei eta gazteei zuzendutako ekoizpenak lehenetsi, euskara biziberritzeko duten garrantziagatik. • Euskaraz bakarrik jaso daitekeen irrikagarri egiten ahalegindu eta horren eman erdaldunei ere; hau da, euskal kulturaren emaitzak barreiatu, euskaraz ez dakienak zerbait galtzen duen irudipena dezan. Erdarazkoei aurea hartu. • Euskara ulertzeko gai direnak erakartzen saiatu. • Administrazio guztien arteko loturak sendotu. • Lan-baldintzak hobetzen, sortzaileen lanabesak egokitzen, beren lanaren oihartzuna ozentzen eta euskararen eta euskal kulturaren erabilera bultzatzen lagundu <p>Kultura Saila</p>	<p>Euskara 21-XXI mende hasierarako hizkuntza politikaren oinarriak</p> <p>Dokumentuaren 14 lehentasunezko lidoetatik honako hauek nabarmendu ditugu:</p> <p>7. Euskarazko kultura kontsumoa indartzea, euskal kultura industria, ekoizle eta sortzaileekiko ikuspegi askatzaile batetik.</p> <p>11. Euskararen erakargarritasuna lantzea era egokian proiektatzea (...)</p> <p>12. Euskararen irudiari prestigioa ematea, kultura eta komunikazioaren alorreko lorpenak garbi proiektatuz,</p>	<p>Euskara Sustatzeko Ekintza Plana (ESEP)¹⁰⁴</p> <p>Ekimen proposamenetarako hiru helburu lan estratégiko zehazten ditu planak: euskararen irakaskuntza, erabilera eta kalitatea. Azkenengo bietan teatroarekin zerikusia duten ekimenak azaltzen zaizkigu:</p> <p>7. Euskarazko kulturaren kontsumoa indartzea, euskal kulturaren kontsumoa bultzatzea eta nahi duen Kulturgintzarako ekintzaren barruan (65 orr.) honako hauek ditugu: Euskarazko kultura ekoizpenak kontsumitzeko pizgarrien sistema bat eratzea; Sorkuntzan eta haren hazkundera eragiten duten faktoreen inguruko enatea, azterlana egitea; Euskarazko kultura sorkuntza sustatzeko diru-laguntzak erakundearen arabera; Arte eszenikoetan zein ikus-entzunezkoetan zirkuitu ibiltariak indartu eta saritzea</p>

2004an onartu zen Kulturaren Euskal Planak Euskara Biziberritzeko Plan Nagusian esaten denari jarraitzen diola esana dugu. Azken horretan, egoera diglosikoa kontuan harturik

¹⁰³Hizkuntza politikaren markoan datozen 10 urteko epeari begira egin beharrekoak definitzen ditu. *Euskara 21* izeneko dokumentuaren lan ildoak zehazten ditu ekimenak proposatuz.

¹⁰⁴Hurrengo 10 urteetarako Hizkuntz Linguistikoaren markoko proposamenak jasotzen ditu. Euskara 21 ponentziako oinarri eta lan ildoen aplikazio praktikoa izan nahi du.

euskarak, eta baita euskarazko ekoizpen kulturelek ere babes neurriak behar dituztela zehazten da. Halaber, aipatu dokumentuak zerbitzu publikoei begira kuota sistema erabiltzea proposatzen du, bai eta zerga pizgarriak edo kontzertu bereziak (1.3.6) ere; ekintzen artean, arte eszenikoen sormen, ekoizpen eta hedapen arloetan diru-laguntza eta sostenguak zabaltzea proposatzen du. 2009 urteak ekarri zuen gobernu aldaketak Kulturaren Euskal Plana Kulturen Aldeko Herritartasun Kontratuaz ordezkatu zuen. Azken txosteneko ekintza lerroek, Hizkuntza Politikarako Sailburuordetzaren zeharkakotasuna arlo linguistikoan zein kulturean sustatzeaz gain (L5.TE11), kulturaren edozein arlotako zerbitzu kulturala euskaraz eskainia izatearen alde egiten zuten (L2.TE4). Alta, hizkuntzen inguruko kuota edo pizgarrien aipamena desagertzen da azken dokumentuan.

3.3.4.3 Antzezlanen bi bertsioak

1960-70 hamarkadetan euskarazko teatroa antzezten zuten konpainiak hainbat talde amateur ziren: Hego Euskal Herrian, *Kriseilu* (Bilbo), *Jarrai* (Donostia), *Allerru* (Lezon), *Intxixu* (Oiartzun), *Ereintza* (Erreterria), Debako *Goaz* eta Elgoibarreko *Taupada*; Ipar Euskal Herrian, *Hirurak bat*, *Bordaxuri*, *Xirristi eta Mirristi*. Erdaraz aritzen ziren talde independente gehienak Bilbon zuten egoitza. Haatik, Bizkaiko hiriburua izango da lehenbiziko bi talde euskaldun profesionalen sorteria, *Kukubiltxo* (1977) eta *Maskarada*¹⁰⁵ (1980), zeintzuek euskaraz besterik ez antzeztea erabaki zuten haien hastapenetan. Antzezlanak arrakastatsuak suertatzen ziren P. Telleriaren esanetara (Garate: 2007):

Egia da garai hartan guk teatroa egiten genuela eta teatro horrek nahiko oihartzun zeukala jendearengan. Maskaradaren lehenengo garaietan, obra bat euskeraz ateratzea eta ehun emanalditik gora egitea normala zen. Frontoietan, plazatan, baldintza txarrekin egiten genuen lan. Garai hartan antzokiak, sare profesional bat noiz egongo ote ziren galdetzen genion gure buruari¹⁰⁶.

Demokrazian urteek aurrera egin ahala, antzeztaldeak, ekoizleak, banatzaileak eta programatzaileak profesionalizatzen dira. Baina profesionalizatzeko hori, Maskarada eta

10580. hamardaren hasieran *Cómicos de la Legua* taldeak bi taldetan banatu eta bi talde berriak sortzen ditu: Karraka, R. Barea zuzendari zuena eta *Maskarada C*. Paneraren zuzendaritzapean lan egin zuena. Lehenbizikoa gaztelaniaz aritzen zen gehien bat, bigarrena, berriz, euskaraz soilik hasiera batean.

106Marc Legasseren *Gastibeltzaren Karabinak* eta Oskorrirekin batera *Harrizko Herri hau* Arestiren testuetan oinarritutakoak dira haien muntaia entzutetsuenetako batzuk.

Kukubiltxo taldeen kasua izan ezik, ez da iritsiko euskaraz soilik antzezten zuten taldeetara. Profesionalen munduan, gutxiengo bat (aipatutako Maskarada eta Kukubiltxo) euskaraz soilik arituko dira eta ikuskizun gehienek bi muntaketa izango dituzte, bata euskaraz, eta bestea gaztelaniaz. Horren harira, Julia Marin itzultzaileak 2012an Donostian burutu ziren IV Esperientzixak izeneko topagunean honela laburbildu zuen bi bertsioren inguruko gaiaz bertan esaten zena: *lehen* [90.eko hamarkada du erreferentzia] *bi bertsiio muntatzen ziren diru laguntza jasotzeko*¹⁰⁷ (0.12” = -1,07).

Ildo horretatik, K. Agirrek, P. Telleria, C. Panera y A. Perezi *Argia* astekarirako egin zien elkarrizketan esandakoak interesgarriak dira (Ibidem, Garate 2000).

Telleriak honela zioen:

Dena den, badago teatro taldeei leporatu behar zaion bigarren arazo bat: Ikuskizunen euskarazko bertsioren klausuletariako bat betetzearren egiten da; Bigarren bertsiota da, beraz, eta zenbaitetan ardura gehiegi gabe prestatua. Hau nabaritu egiten da, eta jakina, euskararen kalterako da.

Ikuskizun bat elebiduna izanik, bertsiota bat bestea baina landuagoa, zainduagoa... baldin badago, ez dago bigarrena ikustera joateko arrazoi handiegirik, militantziagatik ez bada. Izan ere, paraje honetan euskara ulertzen dugunok, gaztelera ere ulertzen dugu, eta militantzia hutsa ez da hizkuntz egoera normalizatu betetara heltzeko bidea. Euskal kulturari, behar duen maila exijitu behar zaio, erdal kulturaren pareko jarriko bada

(...) Bigarren bertsiotiei dagokienez, euskarazko estreinaldietara jende gutxiago joaten da. Neurri batean gizartearen gertatzen denaren ispilu da. Produktioa hizkuntza batean egiten denean oso zaila da bigarren hizkuntzan produktu berdina egitea, batez ere, segituan bada. *Eta normalean nik dudan sentsazioa euskeraz gaztelera baino pobreago gertatzen dela da* (azpimarraketa gurea da).

Telleriak are eta urrunerago jotzen du lanen kalitate kaxkarra salatuz eta euskarazko produktu zenbaiten militantzia gogora ekarriz:

¹⁰⁷Esaldi hori hitzez-hitz ekartzen dugu hona jardunaldietan esan zenaren laburpen gisa. Ikus-entzunezko dokumentua tesiaren osagarrietan paratu dugu *IV Esperientzixak* tituluaz. Aipatu dokumentua Eranskin moduan aurkezten dugu osorik Esperientzixak IV- Itzulpena Oholtzara tituluaz. Marinek, -1,09an hitza hartzen du.

Antzerki profesionalean, euskerazko bigarren bertsioetan egiten diren ahoskera eta gramatika akatsak erderazko bertsioetan entzungo bagenitu, antzokitik aterako ginateke. Euskerazkoan egiten badira, obra lardazkeria bat dela pentsatzen dugu, baina ikusi egiten dugu.

A. Perez 90.eko hamarkadan gaztelaniatik euskarara itzultzeko nagusitu zen joeraz mintzo da:

Hainbat urtetan erdarazko bertsioa egin ondoren, euskarara itzultzeko joera egin da. Itzulpen gogor ugari egin dira, askotan kalkoak eginez edo itzulpen teknikoegiak eginez (...) tamalez, euskerazko bertsioak oso euskera bortitzean eginak daude. Eta horrek nekatu egiten du ikuslea. Gainera antzezlearentzat kristoren ahalegina da egun batean euskerazko bertsioa egitea eta hurrengoa erderazkoa. Egun berean ez bada!

2007an R. Bareak errodatuiko *Nos sentamos a hablar* dokumentalean (01: 04') ildo bereko iritziak azaltzen dira P. Telleria eta L. Astorekaren ahotan:

El Gobierno Vasco te ofrecía ayuda, era difícil negarse a ella pero por otro lado era una trampa¹⁰⁸ (P. Tellería)

Tienes que hacer dos versiones, en euskera y en castellano para recibir “ x” cantidad que ellos consideran /// Cosa que no entiendo porque euskaldunak

1081990tik aurrerako testuinguruan ulertu behar dira hitz horiek. Urte hori baino bost urte lehenagokoetan Maskaradak- Telleriaren taldeak- ez zuen inolako diru-laguntzarik jaso aktorearen esanetan (Anonimoa 1991:144):

Euskal Gobernuaren jarrera ikusi eta jasan egiten dut, bai. Ulertu ordea ez; inondik inora. Euskal Gobernuaren teatro politikari inolako irizpide logikorik aurkitzen ez diodanez, ez naiz horretaz arituko. Baina norbaitek koherentziarik kausitzen badio, zinez erregutzen diot azal diezagun zergaitik Maskaradak ez den pezeta bat ere jaso azkeneko bost urteotan (...) Nire eritzirako, diru-laguntzen politika koherente batek ardatz bi izan beharko lituzke: proiektu interesgarrienak bultzatzea eta *euskararen erabilera zaintzea*. (...)

gara, euskaraz berba egiten dugu, eta jente kopuru pilo bat dago euskeraz egiten dutenak baina euskeraz antzerkia egitea da ...ba ...hori...amateur moduan. Eta bizitzeko eta abar gazteleraz egin behar da, orduan hor dauden produkzio guztiak eta talde guztiak dituzte zerbait egiteko, obra bat egiteko bertsio biak egin behar dituzte. Gehien saltzen dena erderaz da, batez be Euskadi mailan ere, no es que tengan que ir fuera... y entonces se entiende que podrían ir en castellano. No. aquí, Euskadin bertan ere ///orduan por un precio tenemos dos obras. No, aquí la mayoría de las obras se hacen en castellano (Loli Astoreka).

Finean, teatroaren sistema kontsolidatuz joaten den heinean, bi joera nagusiko dira. 1978an sorturiko *Tanttaka*¹⁰⁹ taldea bezalako kasuak: hasieratik gaur arte (2015) euskaraz zein gaztelaniazko bertsioak¹¹⁰ prestatu izan ditu bere ikuskizunetarako askotan bi aktore talde ezberdinekin; beste joera, *Ados* taldeak irudika daiteke: muntaketaren arabera erabakitzen dute bi hizkuntzetan edo soilik gaztelanian antzeztea. Gauzak horrela, ikuspuntu kuantitatibo batetik, bi hizkuntzetan (EUS, ES) sortzen diren ekoizpen kopuruak gora egiten du 1990 hamarkadatik aurrera *Euskara 21. Itun berri txostenean* irakurtzen dugunaren arabera¹¹¹ baina publiko helduak nahiago zuela gaztelaniazko funtzioetara joan dioten iritziak aurkitzen ditugu. Usu, sormen eta lan hizkuntza gaztelania izaten zen. Behin produktua borobilduta zegoenean, euskaratu egiten zuten taldeek. Euskarazko ekoizpen horiek – itzulpen kaxkarrengatik eta aktoreen hizkuntza gaitasun eskasa zela medio- ez zuten

109Gure ikerketa aldian, antzezlanak euskaraz estreinatzeak beste diru-laguntza bat ekartzen zion antzezlanari. I. Martínez de Albenizek biltzen dituen testigantzen artean babesletzaren eraginkortasuna zalantzan jartzen duenik badago. Oro har, kritikak dirulaguntzen eta ekoizpenaren arteko harremanaz mintzo dira: *Se hacen cosas en cultura porque hay subvenciones. Y tiene que ser totalmente al revés* dio E14, RT-E elkarrizketatuak. (Mtz. de Albeniz 2012: 155)

110Anteztalde honen ekoizpenak katalanez ere eskaini izan dira. Gaurdaino: *El Florido Pensil, Novecento, Ozeanoko pianista/El pianista del Oceano, La mujer justa* eta *Carta de una desconocida*. Kafkaren panpina euskaraz ez ezik, galegoz eta valentzieraz eskaini izan dute konpainiakoak ez ziren aktoreak kontratatuz.

111XXI mende hasierarako politikaren oinarriak. *Euskara 21. Itun berri baterantz* txostenaren titulu osoa dugu. Testu horretako 2. txatalean Ekoizpen kulturala merkatuen legeen argitan aztertzen da. Bertan euskarazko ekoizpenari buruz honela dio:

Lo cierto es que, para garantizar una producción cultural de alto nivel en una lengua débil no se puede hurtar a dicha producción cultural el contraste con el mercado, salvo que se desee condenar a la cultura creada en euskera a una eterna adolescencia (...) a la hora de diseñar y poner en práctica una política de protección de la cultura en euskera, las instituciones deben basar su actuación en un criterio emancipador.

Adierazpen horren ondoren asmo sendo honek gehitzen du testuak: *La cultura en euskera ha de insertarse de modo eficaz y con poder de atracción en los circuitos culturales a escala mundial* (21-22 orr.).

publikoaren oniritzia izaten, baina bai, berriz, euskara hutsetik abiatzen ziren antzezlanek (E. Olasagasti in J. Agirre 2004:54)

Euskararen babeserako erabakitzen diren neurriak, hau da, bi bertsio egitearen aldeko jarrerak, kopuruak gora egitea ekarri du baino hori ez da, nahitaez, euskarazko teatroaren erakargarritasunerako mesedegarria. Are gehiago, gure ustez, euskarazko teatroaren kalitaterako kaltegarria izan da zenbait muntaietako hizkuntzaren kalitate eskasa -eta beraz haren hauskortasuna- bisibilizatu egiten zelako. Horrela, 1990. hamarkadan beraz, hizkuntzaren aldeko neurriek euskarazko teatroaren kalitatea gutxitzearekin zerikusia izan dutela dirudi. Horretaz gain, merkatuaren logikak aginduta bi bertsio egiteko joera sendotzen da, batetik, euskarazko lanak ez direlako hainbeste programatzen euskal eremuan eta bestetik, oro har, Espainian biratuko direlako esperoan. 90. hamarkadak aurrera egin ahala *Maskarada* taldeak euskaraz soilik jarduteari utzi zion. Horrela, 1994-1995an. *Ernesto izatearen garrantzia/La importancia de llamarse Ernesto* biratu zuen.

Gure ustez, nahiz eta KEParen asmoen artean egon, eta nahiz eta euskarazko ekoizpenetarako neurri mesedegarriak indarrean egon, ez da euskarazko ekoizpen teatralek izan dezaketen balio edota kapital sinbolikoa erabili, ez euskal kulturaren, ez antzerkigintza bertako ikurra izan dadin. Merkatuaren agintea eta erakundeen hizkuntza politiken ondorioz bi bertsio nagusitzeko joera nagusitu zen 1990an baina publikoa gaztelaniazko emanaldietara jotzera ohituta egotea euskal kulturaren – eta bereziki antzerkiaren- hauskortasunaren seinalea da. Euskarazko antzerkia ez da erakundeek sustatua izan, ez da instrumentalizatua izan, Eusko Jaurlaritzak gastronomiarekin, esaterako, egiten duen moduan.

Urteek aurrera egin ahala, 2000ko hamarkadan bertsio elebidunak eskaini ohi dituzten taldeen artean lan egiteko eredia aldatu zen. Horrela, bi bertsio egiteari bi aktore talde ezberdinek – edo zenbait aktore aldatuta- ekiten zioten, bakoitzak hizkuntza batez ziharduela. Hizkuntzaren kalitateak oro har ez du hortik aurrera kalitate eskasaren aztarnarik gure ustez, baina dagoeneko hirietako publikoak euskarazko antzezlanetara joateko ohitura galdu egin du eta aukeran gaztelaniazkoa nahiago du.

Haatik, 2000 hamarkadaren azken urteetatik aurrera beste joera bat antzematen da, antzerki ez komertzialean eta berrian euskaraz soilik antzezteko erabakia. Horrela egiten dute: *Dejabu panpin laborategiak*, *Artedrama* plataformak, *Metrokoadrokak*, *Lauka Teatroak*, *Dxusturi teatroak*, *Kolektibo Monstrenkok*, *Kamikaz kolektiboak*, *Gilkitzarok*, *Bina-Binak*,

eta *Txirenek*, amauterrak baino *profamateurrak* deitzen ditugunak, O. Guillanen esapidea baliatuta¹¹².

3.3.5 Diagnostikoa

Sarea sortzen den momentuan zirkuitu profesionala eratzen eta sendotzen hasten da, baina bertako programazioarekin ez da gauza bera gertatzen. Euskal Kulturaren planean erakundeen esku-hartzearen alde azaltzen da Euskadiko Administrazioa, baina esatetik egitera ez dirudi saltoa guztiz egin duenik azpiegiturari sorkuntza, prestakuntza eta programatzaileen profesionalizazioa falta zaiolako. Zuzendariak, banatzaileak, ekoizleak profesionalizatu egin ziren baina ez programatzaileak, ez behintzat era nabarmen batean. Horren ondorioz, zirkuitua egon badago baina norabide artistiko finkorik gabe, hau da, asmo estetiko eta ideologiko zehatzik gabe.

Antzoki publikoetan, gainera, ekoizpen zentroa bakarra Iruñeko Gayarre dugu gaztelaniaz aritzen den talde egoiliar bakarra duela. Antzoki honetaz gain, beraz, ez dago titulartasun publikoko ekoizpen unitaterik.

Sarea sortzearekin antzezleku publikoen aldeko politikari jarraitzeak leku pribatu edota alternatiboen sarea ez izatea ekarri zuen 1990eko hamarkadan. Milurtekoaren aldaketarekin batera, berriz, zirkuitu alternatibo pribatua indartzen hasten ari dela deritzogu, zenbait espaziok teatroari leku egin diotelako (herriko tabernak, gaztetxeak, kafe antzokiak, teatro lantegietako lekuak...)

Dirulaguntzak direla eta, erakundeekiko menpekotasuna nagusi da gure ikerketaren aldian. Aldi berean, administrazioa dugu arte eszenikoetako bezero nagusia. Bi faktore horiek, gure ustez, tentsioak eta egonezinak ekartzen dizkiote sistemari, erakundeen esku-hartzeak ekoizpena eta programazioa baldintzatzen dituen beldurra, alegia¹¹³.

Antzerti Zerbitzua eta *Arteszena* nazio-estatudunek antzerki nazionalen pareko egitasmoaren zantzua zutela esan genezakeelakoan gaude. Mota horretako egitasmoek

¹¹²*Ez dok Hiru* taldea ez dugu hemen aipatzen *Tartean* teatroko proiektuetako bat delako. *Tartean*, oro har, elebitasunerako joera dute aipatu *Ez dok hiru* salbu.

¹¹³Administrazioak gainera, programatzaileak laguntzeko asmoz ikuskizun gomendagarrien katalogoa zabaltzen duela ez dugu ahaztu behar.

aurrekontu eta baliabide gehienak kontsumitu egiten dituzte, sortzaileek euren kultura jarduerako ikurra – edo sinbolo- izan nahi dutelako. Arloko eragileek ez zituzten ekimen publiko horiek hasiera batean ontzat hartzen prozesuak baztertu egiten dituela sentitzen dutelako. Hortik etortzen dira erakundeen politikarako kritikak, hortik eta diru-laguntzen urritasunagatik.

Antzerki itxi zenetik ez da egon 1990-2015era arte, hezkuntza arloan euskarazko teatorako prestatzen duen goi mailako eskola publikorik¹¹⁴, beraz, hezkuntza arloan teatro sistemak hutsune nabarmena du.

1990-2010 urte bitarteko aldian, Hego Euskal Herrian areto hornidura nahikoa egon badagoela esatea dagoen arren, politika teatral sendo baten faltan gaudela uste dugu. Hasteko, Kultura ereduak erakunde publikoen babesa garatzen duelako baina soilik diru hornitzaile moduan, funtsean, gure aburuz, kultura – eta hartara euskal teatroa- ondasun publiko moduan ez delako asumitzen. Kulturaren Planak dioenaren arabera, teatro arloko inbertsioa ez da errentagarri ekonomikoari begira egiten baina bestelako errentagarritasunak, hala nola, kapital sinbolikoari dagokiona, ez dira, gure ustez, amortizatzen euskal ekoizpenen kasuan, kalitatezko ekoizpenak ez direlako bereziki zaintzen.

Funtsean, Kulturaren Euskal Plana burutu baino lehenagoko ekarpenak egiteko idatzi zirenen *Euskal Antzerkia Gaur eta Bihar* txostenean planteatzen ziren eskaera zehatz garrantzitsuak ez dira egun bete¹¹⁵, antzerki sistemaren ahuleziaren seinale besterik ez dena.

Asmo zuzenak idatzita daude Kulturaren Euskal Planean baina euskarazko kalitatezko ekoizpenen hedapena dela eta, bete gabe diraute 2015ean. Eta beraz, euskal antzerkiaren balio sinbolikoa garatu gabe dago.

3.4 Genero dramatikoazko argitalpenak

3.4.1 Sarrera

Antzerki testuen argitalpenak direla eta, gure sistema literarioak dituen hauskortasun zantzuak kontsolidaturik dauden beste sistema literarioetan, -kopuruaren aldetik testu antzerkiek generoari dagozkion urritasun erlatiboa betetzen badute ere- ez dira aurkitzen.

¹¹⁴2015-2016 ikasturterako aurreikusita dago arte eszenikoetarako goi mailako eskola Bilbon.

¹¹⁵Ikusi zer genioen *Euskal Antzerkia gaur eta bihar* txostenaz hitz egin dugunean: Goi mailako eskola 2015-2016 ikasturterako abian jarriko dela alde batera utzita, ez da burutu ez Ekoizpen unitaterik, ez Logistika Zentrorik ez Teatroaren Artxiborik ezta Museorik ere.

Esan nahi da, literatura dramatikoak kaleratzeko- eta hartara eskuratzeko- aukerak sendoagoak direla edota argitalpen esparruan literatura dramatikoak kokapen sendoagoa – eta hartara ikusgarriagoa- duela gurean baino.

Gauzak horrela, ez zaigu gehiegikeria iruditzen filologo batek egin ohi dituen oinarrizko zenbait galderari erantzutea: non daude guk arakatu nahi ditugun aldiko testuak? Galdera horrek beste batzuk sortuko ditu: ba al dago argitaletxe espezializaturik? Ba al dugu aldizkari espezializaturik? Egon al da bide horretatik abiatu eta eten den aurrekaririk? Ikertzen ari garen aldiak, hots, 1990-2010 epean, beste aldiekin erkatuz aldaketarik izan al da, ala antzerki testuen argitaratzeko moduan *continuum* bat izan dugu? Funtsean, nola eta non argitaratzen da euskal literatura dramatikoak? Eta, azkenik, zer gertatzen da antzezten diren baina argitaratzen ez diren testuekin? Non daude?

3.4.2 Aldizkari espezializatuak

XX mendeko lehenbiziko laurdeneko antzerki idatziaren argitalpenak Antonio Maria Labaienek *Antzerti* aldizkarian argitaratutakoari zor dizkiogu. 1932an kaleratu zuten aurreneko alea, non Toribio Altzagaren *Aterako gera!* idazlana ezagutzera eman zen; hortik aurrera, ale horri beste 52k jarraitu zioten, Espainiako gerrak eta ondorengo intelektualen erbesteratzeak proiektua bertan behera utzi zuten arte. Urteak joan, urteak etorri, 1982-1985 aldiak, Eusko Jaurlaritzaren babesaz eta Antzerti Eskolaren eskutik, izen eta antxeta bereko aldizkariak kaleratzeari berriro ekin zion.

Antzerti aldizkariaren bi aroetan 47 idazleren 76 idazlan dramatiko argitaratu ziren, guztira, 83 ale.¹¹⁶ Zein testu mota argitaratu zituzten kontuan hartzen baldin badugu, euskal literatura dramatikoak ezagutaraztea helburu nagusi zutela ondorioztatzen da. Bistan Euskal Herriko literatura dramatikoak hedatzea zela arduradunen asmo nagusia. (Ikus 1. taula)

Hala eta guztiz ere -eta zenbakiak apalak izanik- bi faktorek atentzioa ematen digute: batetik, emakumeen presentzia eskasa. 45 idazleren lanez osaturiko corpusean lau besterik ez dira emakumezkoenak (% 8,8), eta bigarren aroa aintzat hartuz gero, portzentaiak behera egiten duela ikusiko dugu (% 4,3), E. Genuaren lana besterik ez zelako argitaratu (Ikus 2. taula). Bestetik, itzulpenei bagagozkio, 17 idazleren lanak itzuli dira guztira: 6, lehenengo aroan, eta 11 bigarrean. Shakespeare eta M. María (1929-2004) dira gehien itzuli direnak: antzerkigile britaniarrari 5 idazlan eta galiziarrari bi lan itzuli zaizkiolarik. Hizkuntzak direla eta, aldizkariak ez du zehazten zein bertsio erabili duten itzultzaileek, eta horregatik,

116 <http://antzerti.armiarma.com/gehiIdaz.htm> URLean eskainiriko datuak dira

idazlearen jatorrizko hizkuntzatik euskaratutako lanak direla onartu dugu. Gauzak horrela, Shakespeareren itzultako 5 lanei esker ingelesa da gehien itzuli den hizkuntza eta jarraian-hiruna obra dutela- frantsesa, gaztelania eta galegoa (Ikus 4. taula).

Datuen azterketarekin bukatzeko, argitalpenen aukera konbentzionalismoaren menpe dagoelako ustekoak garela esan nahi dugu.

Horiek horrela, 1990-2010 aldian ez dago Euskal Herri osoan euskarazko literatura dramatikoa ezagutzera ematen duen inolako antzerki aldizkari espezializaturik. Aldika kaleratzen joan diren testuak, beraz, beste euskarri orokorragoetan aurkituko ditugu, hala nola, *Maiatz* zein *Egan* literatur aldizkarietan (ikus aurrerago 2.3.3 atalean).

1. taula

Idazleak eta idazlanak	
Lehenbiziko aroa 1932-1936	Bigarren aroa 1982-1985
1-Altzaga, Toribio - <i>Aterako gera!</i> , 1 zenbakia, 1932ko urtarrila - <i>Osaba</i> , 28-29-30 zenbakiak, 1934ko apirila-maiatza-ekaina - <i>Zanpantzar</i> , 10 zenbakia, 1932ko urria	Barriola, Abelino - <i>Goi-argi</i> , 55 zenbakia, 1982
2-Amonarriz, Ander - <i>Iturrian</i> , 26 zenbakia, 1934ko otsaila - <i>Ustegabeko poza</i> , 16 zenbakia, 1933ko apirila - <i>Biotz oneko neskatilla</i> , 46 zenbakia, 1935eko urria	24-Begiristain, Iñaki - <i>Bata zu eta bestea ni</i> , 66 zenbakia, 1984ko apirila
3-Arostegi, Frantzisko - <i>Arantza</i> , 8-9 zenbakiak, 1932ko abuztua-iraila	25-Castelao, Alfonso R. - <i>Agureok maitemindu bear ez</i> , 70 zenbakia, 1984ko urria
4-Arozena, Antonio - <i>Andregaia nai ta...</i> , 19 zenbakia, 1933ko uztaila - <i>Balujan</i> , 37 zenbakia, 1935eko urtarrila - <i>Mox, miss, xapi!!</i> , 37 zenbakia, 1935eko urtarrila - <i>Urteurrena</i> , 23-24 zenbakiak, 1933ko azaroa-abendua - <i>Xanko ta paxko</i> , 49 zenbakia, 1936ko urtarrila	26-Euripides - <i>Troiako emakumeak</i> , 61 zenbakia, 1983ko iraila
5-Arzelus, Ander, "Luzear" - <i>Neskamearen marmarak</i> , 31 zenbakia, 1934ko uztaila	27-Goldoni, Carlo - <i>Arlekino</i> , bi nagusiren zerbitzari, 57 zenbakia, 1983ko martxoa
6-Barriola, Abelino - <i>Gai dagonaren indarra</i> , 40 zenbakia, 1935eko apirila	28-Heguiaphal, Marzelin - <i>Santa Jenebieba</i> , 65 zenbakia, 1984ko martxoa
7-Charasson, Henriette - <i>Berezi</i> , 31 zenbakia, 1934ko uztaila	29-Fo, Dario - <i>Izuauren aurpegia</i> , 71 zenbakia, 1984ko abendua

<p>8-Dominguez Manresa, José -Eskaleak, 22 zenbakia, 1933ko urria</p>	<p>30-Elias, Imanol -Bi ahoko ezpata, 80 zenbakia, 1985</p>
<p>9-Erkiaga, Eusebio -Antzerti-yayan izan NAZ..., 49 zenbakia, 1936ko urtarrila</p>	<p>31-Humpert, Paul Zartzi ehun ahari..., 68 zenbakia, 1984ko uztaila</p>
<p>10-Etxabe, Alfredo -Mirentxu, 32-33 zenbakiak, 1934ko abuztua-iraila</p>	<p>32-Landart, Daniel -Nola jin, hala joan..., 81 zenbakia, 1985</p>
<p>11-Folch i Torres, Josep M. -Poxpolin gorria, 19 zenbakia, 1933ko uztaila</p>	<p>33-Larzabal, Piarres -Matalas, 69 zenbakia, 1984ko iraila</p>
<p>12-Gorostidi, Juan E. Eleizatxoko ardazlea, 44-45 zenbakiak, 1935eko abuztua-iraila</p>	<p>34-Maria, Manuel Buenafengela izeneko otarantza baten ibilketak eta biribilketak, 72 zenbakia, 1985eko ekaina -Maiatza zorabiatuaren pastoralak, 72 zenbakia, 1985eko ekaina</p>
<p>13-Karraskedo Olarra, Jazinto -Etxe-aldaketa, 25 zenbakia, 1934ko urtarrila -Garo-usaina, 47-48 zenbakiak, 1935eko azaroa-abendua -Txokolo, txerri-tratalari, 23-24 zenbakiak, 1933ko azaroa-abendua</p>	<p>35- Olaizola, Jose Markesa'ren alaba, 58 zenbakia, 1983ko apirila</p>
<p>14-Labaien, Antonio Maria -Gizon bizarpeituti eta emazte bizartsuti..., 43 zenbakia, 1935eko uztaila -Iparragire, 17-18 zenbakiak, 1933ko maiatza-ekaina -Iruñxeme, 53-54 zenbakiak, 1936ko maiatza-ekaina -Mateo txistu, 4 zenbakia, 1932ko apirila -Maya, 2-3 zenbakiak, 1932ko otsaila-martxo</p>	<p>36-Sartre, Jean Paul Yakov, 75 zenbakia, 1985</p>
<p>15-Lafitte, Piarres -Egiatzko argia, 14-15 zenbakiak, 1933ko otsaila-martxo</p>	<p>37-Sastre, Alfonso Bazterrean utzitako panpinaren ixtorioa, 63 zenbakia, 1983ko abendua</p>
<p>16-Lekuona anaiak Eun dukat, 41-42 zenbakiak, 1935eko maiatza-ekaina</p>	<p>38-Shakespeare, William Endrike VIII, 78 zenbakia, 1985 Julio Zesar, 73 zenbakia, 1985 Neurriari neurriaz, 79 zenbakia, 1985 Richard II, 82 zenbakia, 1985 Zeuk nahi duzunez, 76 zenbakia, 1985</p>
<p>17-Lizardi, Xabier -Bi aizpak, 5-6 zenbakiak, 1932ko maiatza-ekaina -Ezkondu ezin ziteken mutilla, 59 zenbakia, 1983ko ekaina -«Laño» ta «izar», 2-3 zenbakiak, 1932ko otsaila-martxo</p>	<p>39-Steinsson, Gudmundur Atsedeen laburra, 83 zenbakia, 1985</p>
<p>18-Markiegi, Peli Seme ondatzaillea, 50-51 zenbakiak, 1936ko otsaila-martxo</p>	<p>40-Strindberg, August Herio-dantza, 74 zenbakia, 1985</p>

19-Martinez Sierra, Gregorio <i>Seaska-abestia</i> , 11-12 zenbakiak, 1932ko azaroa-abendua	41-Taupada Antzerki Taldea <i>Behin batean... ju, ju, ju...</i> , 77 zenbakia, 1985
20-Mujika, Tene <i>Gabon</i> , 46 zenbakia, 1935eko urria <i>Gogo-oñazeak</i> , 34-35-36 zenbakiak, 1934ko urria-azaroa-abendua	42- Txotxongilo Taldea <i>Txotxongilo</i> , 60 zenbakia, 1983ko uztaila
21-Orkaiztegi, Patrizio <i>Euskal-dantzak</i> , 7 zenbakia, 1932ko uztaila	43- Urkia, Fernando <i>Aralar mendian</i> , 27 zenbakia, 1934ko martxoa
22-Rueda, Lope de <i>Zenbategen sagarrak?</i> , 7 zenbakia, 1932ko uztaila	44-Urruzola, Estanislao, Uxola <i>Askatasun garratza</i> , 56 zenbakia, 1983
24- Sofokles <i>Antigone</i> , 20-21 zenbakiak, 1933ko abuztua-iraila	45- Zubikarai, Augustin <i>Mendi ta itxaso</i> , 62 zenbakia, 1983ko urria
<p>Guztira: 47 idazle</p> <p>25 idazle lehenbiziko aroan</p> <p>22 idazle bigarren aroan¹¹⁷</p> <p>%63 Euskal Herriko idazleak dira</p>	

2. taula

Emakumezko Idazleak	Testua	Aldizkari alea	urtea
Martinez Sierra, Gregorio	<i>Seaska-abestia</i>	Antzertia 11 Antzertia 12	1932
Mujika Tene	<i>Gabon</i> <i>Gogo Oñazeak</i>	Antzertia 46 Antzertia 34, 35, 36	1934 1935
Genua Enkarni	Txontxongilari buruzko monografikokoan: <i>Jaxinto eta Joxepa</i> <i>Sugea, gizona eta azeria</i> <i>Erreka Mari, Euskal Herriko azken lamina</i> <i>Zezena plazan</i> <i>Behin batean Txindoki maldan</i>	Antzertia 60	1983
Charasson Henriette	<i>Berezi</i> (<i>Separation</i> testu dramatikoaren Labayru itzulpena)	Antzertia 31	1934

3. taula

¹¹⁷Barriola da bi aroetan agertzen zaigun idazle bakarra.

¹¹⁸Maria Lejarrari ebatsitako egiletza.

Itzulpenak	
Antzerti aldizkariaren 1. aroa (1932-1936)	Antzerti aldizkariaren 2. aroa (1982-1985)
Charasson, Henriette <i>-Berezi</i>	Castelao, Alfonso R. <i>-Agureok maitemindu bear ez</i>
Dominguez Manresa, José <i>Eskaleak</i>	Euripides <i>Troiako emakumeak, 61 zenbakia</i>
Folch i Torres, Josep M. <i>Poxpolin gorria</i>	Goldoni, Carlo <i>Arlekino, bi nagusiren zerbitzari</i>
Humpert Paul <i>Eriotz bide</i>	Fo, Dario <i>Izuaren aurpegia</i>
Martínez Sierra, Gregorio <i>Seaska-abestia</i>	Humpert, Paul <i>Zortzi ehun ahari...</i>
Rueda, Lope de <i>Zenbatean sagarrak?</i>	María, Manuel <i>Berengela izeneko otarantza baten ibilketak eta biribilketak</i> <i>Maiatza zorabiatuaren pastorala</i>
Sofokles <i>Antigone</i>	Sartre, Jean Paul <i>Nekrassov</i>
	Sastre, Alfonso <i>Bazterrean utzitako panpinaren ixtorioa</i>
	Shakespeare, William <i>Endrike VIII, Julio Zesar</i> <i>Neurriari neurriaz, Richard II,</i> <i>Zeuk nahi duzunez</i>
	Steinsson, Gudmundur <i>Atsedeen laburra</i>
	Strindberg, August <i>Herio-dantza</i>

4. taula

jatorrizko hizkuntza eta testuen kopurua	Testuak
Galegoa 3	Castelao: <i>Agureok maitemindu bear ez</i> Marías: <i>Berengela izeneko otarantza baten ibilketak eta biribilketak</i> <i>Maiatza zorabiatuaren pastorala</i>
Gaztelania 3	Martínez Sierra, Gregorio <i>Seaska-abestia</i>

	Rueda, Lope de <i>Zenbatean sagarrak?</i> Sastre, Alfonso <i>Bazterrean utzitako panpinaren ixtoria</i>
Greziera 2	Sofokles <i>Antigone</i> Euripides <i>Troiako emakumeak, 61 zenbakia</i>
Frantsesa 4	Charasson, Henriette <i>Berezi</i> Anonimoak Joyeux Sermon de mariage Senar bat neurrira Sartre, Jean Paul <i>Nekrassov</i>
Ingelesa 5	Shakespeare, William <i>Endrike VIII</i> <i>Julio Zesar</i> <i>Neurriari neurriaz</i> <i>Richard II,</i> <i>Zeuk nahi duzunez</i>
Islandiera 1	Steinsson, Gudmundur <i>Atsedeen laburra</i>
Italiera 2	Goldoni, Carlo Arlekino, bi nagusiren zerbitzari Fo, Dario <i>Izuaren aurpegia</i>
Katalana 2	Dominguez Manresa, José <i>Eskaleak</i> Folch i Torres, Josep M. <i>Poxpolin gorria</i>
Suediera 1	Strindberg, August <i>Herio-dantza</i>
Alemaniera	Humpert Paul <i>Eriotz Bide</i>
12 hizkuntza	26 testu

3.4.3 Aldizkari ez espezializatuak

Antzerki zerbitzua itxi zenetik, teatro ekoizpenean eta literatura dramatikoan espezializaturiko aldizkaririk gabe geratu zen euskal antzerkiaren sistema, *Artez* aldizkaria 1996an azaldu zen arte. Haatik, Bilbotik kudeatzen den aldizkari honek ez du Euskal Herriko antzerkia abiapuntu, esparru hispanikoko edozein adierazpen eszeniko baizik, eta gainera, ez ditu testu dramatikoak argitaratzen. *Artezblai* argitalpen etxea dute literatur dramatikoa kaleratzeko (ikus aurrerago).

Literatur aldizkarietako bagagozkie, eta antzerkia aintzakotzat duten ala ez ikusmiran hartzen duten aztertzen badugu, *Egan* (1948-1987) aldizkarian teatroari eskainitako 51 atalek argitalpen hori literatur dramatikoa kaleratzen duten aldizkari ez espezializatuena aitziindari bihurtzen dute.

Haatik, Euskarazko genero dramatikoak ez zituen bide guztiak itxita, *Maiatz* aldizkarian ere tarteka-marteka zenbait testu ezagutzera eman direlako. Horri esker, gure ikerketa aldiari *Maiatz* aldizkariak behereko taulan azaltzen diren idazleen lanei parte egin die:

Maiatz 23	1995	A. Luku <i>Ezkonduko ditugu</i>
Maiatz 28	1997	M. Irigoien <i>Hautsi da kristala</i> A. Luku <i>Gerizitzea</i>
Maiatz 29	1997	M. Irigoien <i>2016a</i>
Maiatz 31	1998	J. Casenave <i>Ilargi Xendera</i>
Maiatz 32	1999	M. Irigoien <i>Tu quoque filii</i>

Teatroaren gaineko ikerketarekin gertatzen den lez, teatro argitalpenak ere urriak dira. Gainera, bistan da, argitaratze politikak edota jokoerak ez duela mugaz bi aldeetako literatura batzen ezta emakumezko antzezlanik bultzatzen ere.

Horiek horrela, oso gutxi geratzen zaigu aipatutakoaz. *Hegats* 40 (2011) aldizkariak antzerkigintzari eskainitako monografikoak argitaratu zituen bi antzezlanak: O. Olaizolaren *Atea* eta Aizpea Goenagaren *Literatur...Dramatikoa*. Era berean, 1994ko Toribio Alzaga Saria irabazi zuen X. Mendigurenen *Hilerri txikia*, *Primer Acto* aldizkariak kaleratu zuen 1997an.

3.4.4 Argitalpenak sarean (onlineko argitalpenak)

Egun, Mikel Martinez *Bikoteatro* taldeko aktoreak kudeatzen duen www.teatro-testuak.com¹¹⁹ webguneak euskarazko zenbait testu pantailaratzeko aukera ematen du. *Euskaraz sortuak* atalean idazlanak eskaintzen ditu word edo pdf euskarrietan. Idazlan gehien dituen idazlea, 18 antzezlanekin, P. Larzabal (1915-1988) dugu, horren ondoren, P. Telleriak bost lan sinatzen ditu (bat lankidetzan) eta G. Aresti (1933-1975), J. Oregi eta X. Mendiguren hirugarren lekuan daude hiruna lan dituztela. Datu horiek hona ekartzen ditugu hurrengo iruzkina egiteko atea zabal diezaguten: testuak gal ez daitezen gordailuan mantentzea da Martinezen asmoa, ez du estiloa, data edo ideologiaren aldeko galbaherik jartzen. Memoria gorde nahi du eta teatro testuak eskuragai paratu artxibo publiko gisa (ikus 1. taula). Horren lekuko dira haren webguneko beste atalak, non eskuragarri jartzen dituen eskoletan erabilitako testuak -eta berrerabilita izan daitezkeenak- edota itzulpenak. Horiek aukeratzean ezaugarri berdinak betetzen direlako ustekoak gara: ez dago iragazkirik estilo, garai literario edota gaiaren aldetik webgunean zintzilikatuak izateko.

Gauzak horrela, haatik, ekimen probatu honetan badira gailentzen diren taldeak eta tituluak, hala nola, Maskarada taldea sormen kolektiboko lanen egile moduan hiru aldiz agertzen zaigulako. Biko taldearekin zerikusia duten antzezlanak ere aipagarriak dira, P. Telleriak idatzi dituenak, hain zuzen ere. Azken finean, Telleria eta Martinez Biko taldeko partaideak eta Maskaradako sortzaileak izatean datza azaldutakoaren arrazoia (ikus 1. taula).

Genero ikuspuntutik, euskaraz idatzi dutenen artean emakumezko idazlerik ez azaltzeak atentzia ematen du. Itzulpenez hornituriko sailean, berriz, itzulpen gehien egin dituen itzultzailea Julia Marin dugu. Izan ere, TAEko irakaslea eta itzultzaile hau dugu, ikertutako epean, bere burua antzerki-itzultzaile moduan aurkezten duen pertsona bakarra (Ikus 3. taula).

1. taula: euskal jatorrizko helduentzako edukiak

Titulua	Egilea(k)
<i>Monstru sakratuak</i>	Maskarada, Roland Dubillard, Groucho Marx, Michel Tournier.
Gastibeltzaren karabinak	Marc Legasse - Maskarada

¹¹⁹2015ko otsailean azken kontsulta.

<i>Beteluko Balnearioko Mirakulua</i>	Mikel Antza eta Iñaki Uria
<i>Gabonetako ikuskizuna</i>	Pedro Ignacio de Barrutia (Gabriel Arestiren edizioa, 1960)
<i>Etxe aberatseko seme galdua eta Maria Madalenaren seme santua</i> <i>Mugaldeko herrian eginikako tobera</i> <i>....eta gure heriotzeko orduan</i>	Gabriel Aresti
<i>Justizia txistulari</i>	
<i>Harrizko Aresti hau</i>	Gabriel Aresti, Maskarada eta Oskorri
<i>Kaio luma zikina</i>	Gabriel Aresti (testuak), Patxo Telleria (dramaturgia)
<i>Markesaren Alaba</i> <i>Begia Begi truk</i> <i>Pedro Mari</i>	Jon Etxaide
<i>Herri bat Gaztetxe bat!</i>	Juan Luis Zabala
<i>Angles ginelarik</i> <i>Lana eri</i> <i>Paper mende</i> <i>Aralar</i> <i>Matalas</i> <i>Roxali</i> <i>Basabeltz</i> <i>Nor da hobenduna</i> <i>Sarako lorea</i> <i>Ibañeta</i> <i>Orreaga</i> <i>Senperen gertatua</i> <i>Ihauteriak</i> <i>Orria 778</i> <i>Suedako neskatxa</i> <i>Lartaun</i> <i>Otsoak artaldean</i> <i>Ziri-ziri</i>	Pierres Larzabal
<i>Bi ahizpak</i> <i>Ezkondur ezin ziteken mutila</i> <i>Laino eta izar</i>	Lizardi
<i>Errenta</i>	Ramon Agirre
<i>Trokaolatarrak</i>	Gilkitxaro Antzerki Taldea
<i>Eztenbako trikuak (Igogailua) antzezlan laburra, 2002</i>	Galder Perez

<i>Azken Benshia</i>	Aitor Argote eta Iñigo Azkona.
<i>Kontenedore baten istorioak</i> <i>Euskara Sencilloaren Manifestoa</i> <i>Larru Haizetara</i> <i>Euskarazetamol</i> <i>LARRIA, Kutsakorra, Mendebaldekoa (egilekidea)</i>	Patxo Telleria
<i>Metxa</i>	Koldo Izagirre-Eneko Olasagasti.
<i>Sexua.org.asmoa.</i>	Kepa Gallego
<i>Ni naiz Hector, ni bakarrik!</i> <i>Ezin dut egia esan</i> <i>Emakumea lepoz, emakumea biluzik, emakumea harrigarri</i> <i>LARRIA, Kutsakorra, Mendebaldekoa (egilekidea)</i>	Jokin Oregi
<i>Kanpotarrak maisu</i> <i>Amodioaren ziega</i> <i>Heroien gaua</i> <i>Telesforo ez da Bogart</i>	Xabier Mendiguren Elizegi
<i>Nola Jin, Hala Joan...</i> <i>Xuri, gorriak eta...</i> <i>Bai ala ez</i>	Daniel Landart

2.taula: itzulpenak

itzultzailea	Itzulitako lana+ egilea
Agirre J.	<i>Andere Etxea</i> , H. Ibsen
Aurre J.	<i>Pistolaren begi zuri-beltzak</i> , D. Fo
De Pedro	<i>Jaun Kristobal</i> eta <i>Andere Rositaren tragikomedia</i> , F. Garcia Lorca
Lizartza R.	<i>Aitarekin jolasean</i> , Ionesco <i>Sasa</i> , P. Bilbao <i>Dakota</i> , Galceran; <i>Aizpea Goenagarekin batera</i> <i>Tentazioak</i> , P. Bilbao
Hirigoien A.	<i>Auto erakusketa</i> , Ionesco
Lahirigoyen J. P.	<i>Itsas izar bat</i> , Steinbeck, Bordaxuri
Marin Julia	<i>Anarkista Baten Ezusteko Heriotza</i> , Dario Fo <i>Artea</i> , Yasmina Reza <i>Hor al zaude</i> , Javier Daulte <i>Gronholm metodoa</i> , Jordi Galceran <i>Eskola hutsik</i> , Thar Ben Jelloun

	<i>Lapur zuloa</i> , Stephen Adly Guirgis <i>Ahuntza edo nor da Silvia?</i> Edward Albee <i>Ihunpetan</i> , Peter Shaffer
Mendizabal F.	<i>Bernarda Albaren etxea</i>
Muñoz J.	<i>Abeslari burusoila</i> , Ionesco
Telleria P.	<i>Gulliver</i> , R.Barea <i>Begiratzeaz aski badute</i> , E. Caballero <i>Marxkaradak</i> , Marx anaiak, Maskarada <i>Txinagoa</i> , J. London <i>Ernesto izatearen garrantzia</i> , O. Wilde
Rodriguez F.	<i>Emmanuel Kanten azken egunak</i> , A. Satre
Sarrionandia J.	<i>Mariñela</i> , F. Pessoa
Txiliku eta Beñavente	<i>San Maria</i> , hiru aldiz amapola
Zabalondo	
“Utrex” J.	<i>Izarretako bitakora</i>
BESTELAKOAK	
Elkarlanean: Agote J. L., Mendiartx J. L, Beobide Olatz	<i>Oleanna</i> , D. Mamet
<p>Susa Literaturako URLra pasabidea eskaintzen du teatro-testuak.com guneak, eta hartara, <i>William Shakespeare</i> euskaraz titulupean honako antzerki lanak irakurtzeko aukera:</p> <p style="text-align: center;"> <i>Macbeth</i>, B. Larrakoetxeak euskaratua <i>Lear Errege</i>, B. Larrakoetxeak euskaratua <i>Ekatxa</i>, B. Larrakoetxeak euskaratua </p>	

3.taula: emakumezko presentzia webean

Titulua	Egilea	Itzultzailea(k)
Dakota	Jordi Galcerán	Aizpea Goenaga eta Richi Lizartza
<i>Artea</i>	Yasmina Reza	
<i>Gronholm metodoa</i>	Jordi Galceran	
<i>Ezuste heriotza</i>	Dario Fo	
<i>Hor al zaude</i>	Javier Daulte	

<i>Eskola Hutsik</i> <i>Lapur zuloa</i>	Thar Ben Jelloun Stephen Adly Guirgis	Julia Marín
<i>Ahuntza edo Nor da Silva?</i> <i>Ilunpetan</i>	Edward Albee Peter Shaffer	
<i>Auto erakusketa</i>	Eugène Ionesco	Arantxa Hirigoien
<i>Eta Maria, hiru</i> <i>Amapola, Maria</i>	Maite Agirre	Maite Agirre (Txiliku eta Beatriz Zabalondo)

3.4.5 Argitaletxeak

Literatura dramatikoak argitaratzea ez da irabazi ekonomikoak gidatzen duen ekimena zenbait fundaziori zergak arintzeko ez bada. Irakurle gutxiko generoa dugu eta, beraz, salmenta urriko produktua (Del Olmo 2012: 64) baina, halarik ere, nabarmena da, gure ustez, administrazioak oso gutxi egin duela genero hau argitaratzearen alde¹²⁰. Euskal Iztundeak euskararen irakaskuntzaren tresna moduan hartzen bazuen ere, urteen joan-etorrian, ideia hori desagertu egin da teatro praktikatik. Antzezlanak idazteko dirulaguntzak eman diren arren, horrek ez zuen ziurtatzen testua argitaratua izango zenik. Honen guztiagatik, oso eskasak dira helduen antzezlanak kaleratzen dituzten argitaletxeak.

Literatura dramatikoaren historiografian argitaletxeak aintzat hartzen baldin baditugu, lehenengo aroan *Auspoa* argitaletxea, eta izen bereko bildumaz kaleratutakoa dugu gunerik esanguratsuenak. 1928tik 1994ko¹²¹ aldian, esaterako, honako idazleen lanak kaleratu zituzten: X. Munibe, Peñafloredako kontea (1723-1785), P. I. Barrutia (1682-1759), R. Azkarate, T. Alzaga (F. Torresen *Ramuntxo* nobelaren egokitzapenaren itzulpena), P. Larzabal, M. Soroa eta A. Maria Labayenenak. Bigarren aroa, gure aburuz, Susa argitaletxeak egin zituen ahaleginek osotuko lukete eta, azkenik, hirugarren aroa – eta gure ikerketarako garrantzizkoena- 1996an *Artezblai* argitaletxea sortzeaz batera izango genuke. Carlos Gilen zuzendaritzapean gaztelaniazko zein euskarazko tituluak aurkitzen ditugu haren bilduman. Gainera, egun (2015an) mendebaldean euskaraz argitaratzen ari den apurra Artezblairi gehien

¹²⁰“argitaratzearen alde” diogu zeren jakin badakigu testu sormenerako diru-laguntzak eman dituela baina gero testu horiek ez dira publikoaren eskura jarri, ez liburu moduan ezta euskarri digitalizatuan.

¹²¹Auspoa argitaletxea izen bereko liburu bilduma argitaratu zuen 1928-1994 urteko bitartean. Data horretatik aurrera Sendoak izena hartu zuen 2003ra arte. Azken urte horretan Gipuzkoako Diputazioaren izenean azaltzen hasi ziren haren argitalpenak. Gure ikerketa aldian, dena den, ez du antzerki lanik ezagutzera eman.

bat zor diogula azpimarratu nahi dugu. Argitaletxe honi esker ez da Hegoaldean literatura dramatikoaren argitalpena desagertu (Ikus beheko 1. taula).

Goikoez gain, Hiru argitaletxearen lana ezin dugu ahaztu erreferentziako gunea delako Espainia mailan. Haatik, euskarazko argitalpenak, bakan batzuk besterik ez dira. Horrekin batera, euskal zenbait lanen gaztelaniazko bertsio eskaini izan dituela gogora nahi dugu hemen. (Ikus beheko 2. taula)

Bistan da, argitaletxeak direla eta, gerra ondoren Auspoak berrezarri zituen teatroa argitaratzeko ohitura 80. hamarkadatik aurrera Susak eskuratu zuela 1991era arte. Gainera, taularatuta izan ziren lanak argitaratzea, Susak egiten zuen bezala, ez da geroko usadioa izango. 90. hamarkadan eta hortik aurrera, Artezblai dugu teatroan espezializaturiko argitaletxe bakarra (Ikus beheko 3. taula). Argitaletxe honek ekoizpen gehiena gazteleraz du, Euskal Herritik kanpoko merkatuari begira lana egiten duelako, baina euskarazko ekoizpena ez du ahazten. Artezblai 2011ean lan editorial onenari Teatro Autoreen Elkarteak ematen duen saria eskuratu zuen eta arlo hispanikoko erreferente bihurtu da bere bost bildumarekin. Haren ospea ez da literatur dramatikoaren editore moduan soilik, baizik eta, sortu duen web gunea informazio banatzailea ezin hobea bihurtu delako. Horretaz gain, euskal argitalpen kopuruak gora egin duela eta 2011tik aurrera guztiz sendotua ikusten dugula (ikus 3. taula) nabarmendu nahi dugu hemen.

Gure ikerketa aldian, Susa eta Artezblai gain, badira beste argitaletxeak teatro argitaratu dutenak baina era anekdotikoz. Horrelakoak ditugu Elkar, Hiria eta Gereño¹²² editore izenpean kaleratu izan diren lanak. Horiei gehitu behar dizkiegu sarien bitartez argitaratu izan direnak eta hurrengo atalean iruzkinduko ditugunak (ikus 2.3.5).

Horiek horrela, literatur dramatikoa idazten dela jakin badakigu testuan oinarritutako ikuskizunak direlako tesi honen ikergaietako bat. Eta testu horiek argitaratzen ez diren bitartean, gure sistema kulturalak eta literarioak baztertzen duen ondasun galdua besterik ez da izango. Arazo hau Teatro Nazional pareko zerbitzuren bat izateak konpondu beharko luke, lehenbizi antzeztan diren testua argitaratzen ohi dituztelako, eta bigarrenik, dokumentazio zentroa ere izaten dutelako, eta beraz, argitaratzeke eta sakabanaturik dauden lanak bilduko lituzkeelako¹²³.

122G. Irigoien *Don Ibai eta ibai gorri* lana 1991ean Elkar eskutik ezagutu genuen. Gereño editoreak izen bereko idazlearen antzezlanak argitaratzeaz gain, Urkiola taldekoarenak kaleratu ditu 1995-1997 bitartean: X. Gereñoren *Amona eta iloba* eta *Aireportua arriskuan biak* 1995an, hurrengo urtean *Bi argi piztuta* eta 1997an *Hilketa misteriotsua*; 1995ean *Alkate ordea*, *Bi neska ingles ikastera*, *Historia baten bila*, *Mediku ordea* eta *Oporraldi baketsua*.

123Hala egiten dute Espainiako Centro Nacionalak, Frantziakoak, Britainia Handikoak. Horrela gertatzen da, esaterako, Espainiako Centro Dramático Nacionalek Sanzolek idazti eta Tanttakak antzeztu duen *La Calma mágica/Barealdi magikoa* bi bertsiotako lana izan arren eta biak 2014eko udazkenean

1 taula

SUSA argitaletxea		
Titulua eta antzeztu duen taldea	Egilea	urtea
<i>Gastibeltzaren karabinak</i> Maskarada taldea	M. Legasse	1985
<i>Beteluko balnearioko mirakulua</i> Branka taldea	I. Uria-M. Antza	1985
<i>Pedro eta Kapitaina</i> Intxixu taldea	M. Benedetti	1987
<i>Itsas izar bat zen</i> Bordaxuri taldea	J. Steinbeck	1986
<i>Ez da pale egiteko ordua</i> Goaz taldea	Sastre A.	1986
<i>Kanpotarrak maisu</i> <i>Kultur ministrariak ez digu errukirik</i>	X. Mendiguren	1987
<i>Hamar mana minduak</i> <i>Apetitu on!</i> Hiruak bat taldea	G. Irigoien	1987
<i>Handitasun ametsak</i> <i>Hiru morroi</i> Antxieta taldea	I. Elias	1987
<i>Kotrabajua</i> Maskarada taldea	P. Süskind	1988
<i>Marxkarada</i> Maskarada taldea	Marx anaiak	1990
<i>Jacques eta nagusia</i> Bederen 1 Taldea	M. Kundera	1991

2. taula

Hiru argitaletxea	
Argitalpen elebidunak	
I. Roxas	<i>Una sola noche- Gaur bakar bat</i>
A. Sartre	<i>Guillermo Tell tiene los ojos tristes- Guillermo Tellek begiak triste ditu</i> <i>Ahola no es de Leil-Ez da pale egiteko ordua</i>
Euskaratik itzuliak	
Antzerkiola Imajinarioa	<i>8 olivettis poéticos</i>
Maite Agirre	<i>La baladilla de San Sebastián</i>

Madrialeko Valle Inclánen antzeztuak izan arren, gaztelaniazkoa besterik ez da honainokoa argitaratu.

4. taula.

Artezb lai argitaletxea		
Titulua	Autor	urtea
<i>Sin vergiuenzas/ Lotsa gabe Ados</i>	Felipe Loza eta Garbiñe Losada	2001
<i>Anpurrek</i>	Oscar Galán Pérez	2002
<i>Zenbakiak ala eleak. Pedagogoko gogoan. Eko-logikoa</i>	Aitor Txarterina	2002
<i>Kontenedore baten istorioak</i>	Patxo Telleria	2003
<i>Kukubel / Txirriz/ Ekidazu Lehoiek ez dakite bibolina jotzen</i>	Kukubiltxo	2003
<i>Agur betiko</i>	Aizpea Goenaga	2003
<i>Herorien gaua. Amodiozko ziega</i>	Xabier Mendiguren Elizegi	2004
<i>Ezin dut egia esan</i>	Jokin Oregi	2005
<i>Eingo al deu?</i>	Kepa Gallego	2006
<i>8 Olivetti poetiko. Mundupolski erreboltaren ziaboga</i>	Antzerkiola Imaginarioa	2007
<i>Yuri Sam. Otoitza. Au revoir, triunfadoreak</i>	Antzerkiola Imaginarioa	2007
<i>Neva</i>	Guillermo Calderón	2007
<i>Ni naiz Hektor, ni bakarrik</i>	Jokin Oregi	2008
<i>Kinseyren showa</i>	Jesús Díez/ Itzulp. Iñigo Errasti	2008
<i>Haritzaren azalera zehatza Kukubiltxo</i>	Aristides Vargas/ Itz. Uxue Albezu	2008
<i>Emanuel Kanten azken egunak</i>	Alfonso Sastre/ Itz. Fito Rodríguez	2008
<i>Armiarmategian (isil-mihisika)</i>	Pablo Barrio	2009
<i>Bartzelona ahaztu</i>	Carles Batlle/ Itz. Iñaki Ziarrusta	2009

<i>Baba zango-horiak</i>	Catherine Zambon	2009

4. taula

Hiria argitaletxea		
<i>Iratzederren antzerki kaierak</i>	Iratzeder	2009
<i>Lafitteren antzerki kaierak</i>	Lafitte	2009
<i>Larzabalen antzerki kaierak</i>	Larzabal	2010
<i>Monzonen antzerki kaierak</i>	Monzon	2011
<i>Sei antzerkigileren kaierak</i>	AAVV	2011

3.4.6 Sariekin lotutako argitalpenei buruz

1990-2010 bitarteko aldiari, literatur dramatikoaren argitalpena urria izateaz gain, beste ezaugarria ere badago. Gutxiengo genero honen argitalpena literatura dramatiko sarien zorduna dugu dudarik gabe. Honen inguruan datu garrantzitsuak aurkitzen ditugu, hala nola, 1994an sarien irabazleetatik at ez zela beste testu dramatikorik argitaratu edo zenbait urtetan saridunak direla gehien kaleratzen diren antzerki lanak. Gauzak horrela, eta saridunen kalitatearen auzia albo batera utzita, sarien erabateko garrantzia azpimarratu behar da gure literatur ekoizpenean eta, hartara, gure sistema literarioan. Saririk gabe ez guke euskal literatur dramatiko nahiko corpusik eta defizita handiagoa izango litzateke gure ekoizpen literarioan. (Adierazpen hori baieztatzeko beheko taulak besterik ez da irakurri behar).

2010ean gure ikerketa aldia amaitzen den urtean, aitzitik, sarien eta argitaratzearen arteko loturak sortzen zuen argitalpen-joera apurtzen hasten delako ustekoak gara. Urte horretan kaleratu ziren lau lanetatik bik Artezblai zuten argitaldaria, beste batek Kutxa, Donostiako Hiria saria izan zelako, eta laugarrena Oñatiko Olaiturri Kultur Elkarrekin argitaratu zuen. Ez dira zenbaki altuak baina argitalpenak aldaketa bidean daudela adierazten dute; Artezblai argitaletxearen kopuruak gora egiten duenean, sarien argitalpen ehunekoak behera egingo du, beste arrazoien artean, hainbat sari bertan behera geratzen direlako, hala nola Donostia Hiria eta Toribio Alzaga, Kutxa Fundazioarena eta Bizkaiko Kutxa zein Euskaltzaindiarena hurrenez, hurren.

1. taula¹²⁴

Urtea	Argitaratutako saridun argitaratutak	Titulua eta tituluak	Ehunekotan %
-------	--------------------------------------	----------------------	--------------

¹²⁴Tauletan ez ditugu urtero argitaratzen diren pastoralen liburuxkak kontuan hartzen.

	kopuru osoa	kopuru osoa		
1990	1	0		0
1991	2	1	L. Haranburu, <i>St Cyran: Jainkoa gorderik</i>	50
1992	3	3	Y. Arrieta, <i>Badago...ala ez dago</i> J. Casenave, <i>Agota</i> K. Izpizua, <i>Lore zimelduen sua</i>	100
1993	2	1	X. Mendiguren, <i>Garaia da Euskadi</i>	50
1994	2	2	R. Agirre, <i>Errenta</i> X. Mendiguren, <i>Hilerri itxia</i>	100
1995	11	2	A. Goenaga, <i>Zu(t) gabe</i> J. Olasagarre, <i>Hegazti errariak</i>	18
1996	3	2	M. Irigoien, <i>Hautsi kristala</i> A. Luku, <i>Tu quoque filli</i>	66
1997	3	2	K. Linazasoro, <i>Burdin denda</i> A. Luku, <i>Antso Azkarra edo Miramamolinen Esmeralda</i>	66
1998	2	2	K. Del Olmo, <i>Jon Gurea, Parisen Hatzana</i> P. Hirigarai, <i>Beherearta</i>	100
1999	2	2	F.J. Cillero, <i>Uzailaren laua Renon</i> M. Ugalde, <i>Bake biltzarraren ildotik</i>	100
2000	2	2	K. Del Olmo, <i>Aldi joana, Joana</i> P. Hirigarai, <i>Lamindegiko lamiak</i>	100
2001	2	2	E. Genua, <i>Ostiraleko afaria</i> A. Olaizola, <i>Zereko zera zertzen delako zereko zerarekin</i>	100
2002	4	2	A. Arana, <i>Lagun mina</i> P. Hirigarai, <i>Garatenea</i>	50
2003	2	2	P. Barrio, <i>Ama hor al zaude?</i> X. Mendiguren, <i>Telesforo ez dago, Bogart</i>	100
2004	5	3	A. Goenaga, <i>Agur betiko</i> P. Hirigarai, <i>40 Urteak</i> A. Olaizola, <i>Klitemnestraren itzulera</i>	60
2005	3	3	A. Goenaga, <i>Santxa</i> J. Oregi, <i>Ezin dut egia esan</i> J. Sagastizabal, <i>Moskatel team</i>	100
2006	3	3	A. Arana, <i>Editorea</i> K. Gallego, <i>Eingo al degu?</i> A. Olaizola, <i>Joanes (Itxaropenaren semea)</i>	100
2007	4	2	P. Barrio, <i>Kontrako bidean</i> L. Haranburu, <i>Josafat</i>	50
2008	3	3	P. Aristi, <i>Josu Dukatiren proposamena</i>	100

			<i>J. Oregi, Ni naiz Hektor. Ni bakarrik!: Komedia erromantiko hiperbolikoa</i> P. Zubizarreta, Ohe deseginak	
2009	2	1	P. Barrio, <i>Armiarmategian (isil-mihisilka)</i>	50
2010	4	1	M. Irigoien, <i>Jendeen jende</i>	25

3.4.7 Antzerkiaren lekua euskal liburugintzan

Antzerki lanen argitalpena dela eta, interesgarria iruditzen zaigu jakitea zenbateko garrantzia duen literaturaren ekoizpenaren baitan. Horretarako, *Jakin* aldizkarian Torrealdaik urtero ezagutzera ematen dituen Euskal Liburugintzaren datuen artean bildu ditugu beheko tauletan testu dramatikoaren kopuruaren ehunekoa 1990, 1995, 2000, 2005 eta 2010 urteetan. Beheko tauletan ikusten denagatik, bistan da, antzerkia dela gutxien argitaratzen den generotako bat. 1995ko igoera Gereño editoreari zor zaio eta salbuespena dugu. 2005ko beherakada ondoren, 2010ko igoera Artezblai argitaletxeari zor zaio. Hortik aurrera portaera hori mantenduko da.

Torrealdaik emandako datuen eskuinean, Del Olmok (2012:74) eskaintzen dituen argitalpen kopurua paratu dugu zenbaki osoez, literatur dramatikoaren argitalpen urritasuna hobeto uler dezagun.

Helduen literatura 1990ko ekoizpena %	1990
Eleberria	35,26
Olerkia	17,31
Narrazio motza	17,31
Bertsoak	8,33
Historia, Kritika	7,69
Saiakera	7,69
Antzerkia	3,85
Herri-literatura	2,56

Patxo Telleriaren *Marxkarada* izan zen argitaratu zen liburu bakarra.

Helduen literatura 1995	1995
-------------------------	------

Hamaika antzezlan argitaratu ziren. Horietatik 7 Gereño editoreak kaleratu zituen.

ekoizpena %	
Narratiba	56,5
Olerkia	11,0
Antzerkia	14,3
Herri literatura	4,0
Antologia eta beste	6,3
Saioa	1,5
Generoak nahasian	2,4
Besterik	4,0

Helduen literatura 2000	
ekoizpena %	
Eleberria, ipuina	59
Olerkia	10,1
Antzerkia	6,3
Herri literatura. Bertsoa	4,8
Saioa. Poligrafiak	5,8
Generoak nahasian	4,3
Besterik	4,8

Bi liburu besterik ez ziren kaleratu. Saridunak biak

Helduen literatura 2005	
ekoizpena %	
Eleberria, ipuina	62,3
Olerkia	14,5
Antzerkia	2
Herri Literatura. Bertsoa	3,2
Saioa. Poligrafias	3,2
Beste zenbait genero	8,1
Besterik	6,4

Sei titulu eman ziren argitara. Seiak saridunak.

Helduen literatura 2010¹²⁵	
ekoizpena %	
Eleberria, ipuina	66
Olerkia	10,5
Antzerkia	3,5
Herri Literatura. Bertsoa	3,5
Saioa. Poligrafiak	8
Biografia. Kronika.	3,5

Lau titulu berri merkaturatu ziren 2010ean. Horietako bat testu sariduna dugu, eta beste bi Artezblai argitaletxeak argitaratu zituen.

¹²⁵Euskal liburugintzak, 2009ko urtean nabarmen izan eta gero, bere abiadurari neurria hartu diola dio Torrealdaik.

Memoriak.	
Historia.	
Besterik	5,5

3.4.8 Literatur Dramatikoaren argitalpeni buruzko ondorioak

Literatur dramatikoaren argitalpenak oso urriak dira. Hain urriak non generoaren argitalpenak galtzeko arriskua dago honako arrazoiengatik:

-Ez dago antzerkian espezializaturiko euskal aldizkaririk ezta euskal literatura dramatikoa soilik argitaratzen duenik *Antzerki* aldizkaria 1985an desagertu zenetik.

-Literatur aldizkarietan antzerkiak ez du sailik ezta periodikotasun tinkorik, eta beraz, testuen argitalpena ez dute ziurtatzen.

-Argitalpenek lotura handiegia izan dute Sariekin. Horrela, kalitate gutxiko lanak kaleratu dituzte zenbaitetan, gure ustez, generoaren bizi iraupenerako kaltegarria izan dena. Beste aldetik, azken bi denboraldietan, sariak bertan behera utzi dituztela dirudi. Argitalpenen biziraupenak ez luke sariekin lotuta egon behar.

-Testuan oinarritutako antzezlanen testuak ez ohi dira argitaratu. Testu horien kaleratze ezak emakumezko idazleen presentzia gutxitu egiten du, emakumeen lanak taldeekin lotura estua duelako, hau da eszenaratzearekin eta ez argitalpenekin.

-Literatur dramatikorako diru-laguntza publikoa lortu izanak ez du ekartzen testuen argitalpena.

-Antzeztutakoa gorde edo argitara eman dezakeen Antzerki bezalako, zerbitzurik ez dagoenez ondare kulturala galtzen ari gara.

-Artezblai argitaletxea, aldizkaria eta onlineko egunkaria dira gaur egun euskal literatur dramatikoaren argitalpenak eta euskal antzerkiaren gaineko berriak eskaintzen dituzten komunikabide espezializatu bakarrak.

-Egoera honetan testua.com ekimenak garrantzia hartzen du literatur dramatikoaren nolabaiteko gordailu bihurtu delako.

3.5 Antzerki esparruko agerkariak

Hemen aurkeztuko ditugun aldizkariak ez dira literatur dramatikoa argitaratzen dutenak baizik eta esparruko profesionalentzat zein publiko antzerkizalearentzat idatzita daudenak.

3.5.1 Artezblai eta Artez

Artezblai¹²⁶ izeneko on lineko egunkariak, *El periódico de las artes escénicas* azpitituluz definitzen du bere burua. Izen bereko argitaletxea eta Yorick liburu-denda espezializatuarekin batera, Karlos Gilek gidatzen duen proiektua osatzen dute. Horiei guztiei gehitu behar zaie **Artez** paperezko aldizkaria., Aldizkariak 2015ko martxoko alean 203. alera iritsi izana ekimenaren osasunaren seinalea da.

Euskal Herriko ekoizpenei ikusgaitasuna ematen die Bilboko enpresa honek. Jaialdi eta ikuskizun garrantzizkoenei buruzko kritikak edota kronikak, Karlos Gilek berak, Norka Chiapussok eta Virginia Imazek, besteak beste, idazten dituzte. *Artez* aldizkariaren Agendan (biltzailea erabiliz) Nafarroako, Gipuzkoako zein Bizkaiko programazioa jakitera ematen dute. Horretaz gain, harpidedunen artean banatzen duten buletina informazio iturri ezinbestekoa bihurtu da. *Artezblai* aldizkaria on line irakur daiteke baina Espainia osoan banatzen da teatro liburu dendetan.

3.5.2 Teatro/Antzerki

Teatro/Antzerki aldizkaria¹²⁷ Nafarroako Antzerki Eskolaren eskutik (ETN-NAE) argitaratzen da 1994eko udazkenetik. 2015ko urriko zenbakia dugu egun haren 40. alea (2015ko martxoan). Funtsean, Eskolako aretoan antolatzen diren antzezlanen informazioa zabaltzen dute bertan euskaraz zein gaztelaniaz. Horrela, argitalpenaren ibilaldian nagusitzen diren edukiak 1986an abian jarri zuten Festa-Teatro de Otoño-Antzerki Udazkena jaialdiaren ildotik eskaintzen dizkigutenak dira eta (NAEk antolatzen dituen beste emanaldi zikloenak, hala nola *Sugestión* zein *Antzerkiaz areago eta Antzerkia aroarenak*.

126 *Artezblai* egunkaria eta *Artez* aldizkaria kontsultatzeko helbidea: <http://www.artezblai.com/artezblai/> (azken bisita 2015ko abuztuan).

127 Aldizkariaren aleak pdf euskarrian ikusgai daude hurrengo helbidean:

<http://www.laescueladeteatro.com/eu/centro-de-documentacion-e-investigacion/revista-teatro-antzerki> (azken bisita 2015ko martxoan)

Aldizkaria doanekoa da eta ez du banaketa zabala Nafarroan bertatik ez baita zabaltzen. On line irakur daiteke eta baita eskolak antolatzen dituen ekimenetan aurki daiteke. Kritika sailik ez du izaten, Iruñea aldeko ikusleak ikus dezakeenaren jakinaren gainean jartzea du helburu.

3.5.3 Jokulariak

Jokulariak izeneko buletina Euskal Aktoreen Batasunak (AEB) argitaratzen du periodizitate gabeko maiztasunaz. 2015ko martxoan 85 zenbakiak argitaratu dituzte, engoitik. Edukiak, elkarteko kideen interesgarriak izan daitezkeen lan eskaintzak, profesionalen topaketen berri, prestakuntza ikastaroak, lan eskubideen inguruko informazioa zein arloko egoerari buruzko hausnarketak izaten dira.

3.5.4 Ataekaria

Ataekaria aldizkaria¹²⁸, ATAEk, Asociación de Técnicos de las Artes Escénicas-ek, argitara ematen du hiru hilabetez behin. Espainia mailako elkarte honetan Euskal Herriko bazkideak nagusi dira. Elebiduna (euskara, gaztelania) den argitalpena dugu Bilbon kokaturik. 2004tik, hasierako urtetik hona, 2015ko martxora, 61 ale kaleratu dituzte. Bertan antzerkigintzako teknikarien arloko berriak, lan eskaintzak eta prestakuntza ikastaroen berri, hala nola profesionalen topaketen informazioa irakurtzeko parada dago.

- **Zirkuituak eta antzokiak**

3.6.1 Sarrera

1990ko hamarkadako hasieran birmoldatu zen Euskal Herri penintsularreko agertokien mapa. Atal honetan azalduko dugunez, Euskadiko Euskal Antzokien Sarearen sorrerak egoera erruz aldatuko zuen (1994-1995), taldeei hiriburuetatik kanpo haien antzezpenak ikustarazteko tokia eskaintzeaz ez ezik, administrazioa teatroaren bezero nagusia bihurtu zelako Euskal Herri penintsularrean. Horrela, teatro taldeak erakundeen menpe geratuko dira, batetik, diru-laguntzen beharrean zeudelako, eta bestetik, erakunde horiexei saldu egin behar zitelako euren ekoizpena. Honainokoa Euskadiko Sareako partaideek antzoki ofizial edota [128http://atae.org/comunicacion/ataekaria/](http://atae.org/comunicacion/ataekaria/) (azken bisita 2015ko martxoan)

instituzionalen sarea osatzen dute XIX mendeko hiriburuetakoa antzoki italiarrekin batera, hala nola Viktoria Eugenia, Gazteizko Prinzipala, Bilboko Arriaga. Horretaz gain, Nafarroako Sarea dela (Iruñeko Gayarre), Ekialdean Bordeaux- Aquitaine- Pyrénées Atlantiqueseko OARE¹²⁹ sarea dela edo Scenationaleko aretoak direla, 1994-1995 denboralditik aurrera, antzokiak ditugula eta zirkuitua dagoela esan dezakegula, eta hartara, programazio iraunkorra eskaintzeko aukera¹³⁰ dagoela (nahiz eta teatro praktikarako guztiz zuzenak ez diren zenbait antzezleku diren ere).

Arabako kasua langintza honetatik ateratzen zaigu zertxobait. Sarea eratu zen denboraldian ez omen zegoen, erakundearen partaidea izateko eskatzen ziren baldintzak betetzen zituen antzokirik eta horregatik, Diputazioak *Ereiten* izenaz Arabako zirkuitua osatu zuen bere kabuz (Agra 2011:36¹³¹). Aitzitik, 2015an, gutxi badira ere, Sareako zenbait partaide badituzte Eusko Jaurlaritzaren datuen arabera (ikus aurrerago).

Nafarroako Sareak hamarkada bat beranduago osatua izan da baina, ezaugarri beretsuak dituelakoan gaude: azpiegiturak – edo espazioak- egon badaude, baina sormenerako tresnarik ez dute eskaintzen, hau da, erakustoki besterik izan ez daitezten baliabiderik gabeko zentroak izaten dira, kultura kontsumitu egiten dutenak baina sorkuntza lantzen ez dutenak (erdarazko Gayarre antzokiaren lanak salbuespena izaki).

Aipatutakoei azpiegitura arkitektoniko erraldoiei gehitu behar dizkiegu. Hor daude, esaterako, arte eszenikoetako ekoizpen handienetarako agertoki egokiak dituzten Euskalduna Jauregia, Donostiako Kursaal, Iruñeko Baluarte edo Baionako Gare du Midi. Gehienak fundazio izaera dute eta horien bazkideen artean erakundeez gain enpresak ere izaten dira. Iruñeko Baluarte adibide gisa ikertuz gero Nafarroako gobernuarekin batera, Iberdrola, Corte Inglés, Mondragon taldea eta Volkswagen bertako bazkideak direla konturatuko gara. Guztiak Kongresu jauregiak dira eta gehienek dute opera, ballet eta euskarri handiko ikuskizunak eskaintzeko hornidura tekniko nahikoa. Gauza jakina da arkitektura hirietako geografiaren ikurra bihurtu zela XX. mendean, eta antzoki handi hauek ideia horri jarraituz eraikiak dira. Horrela, horietako zenbaiten webguneetan, kultur eta topaketa toki izaeraz haraindi, euren balio sinbolikoa azpimarratzen dute. Esaterako, Donostiako Kursaal *ikonoa* dela irakurtzen dugu, Euskaldun Jauregia *Bilboko ikurra* zeina I. Soriano eta D. Palaciosek aurre-egitasmoari jarraituz eraiki zen. Azken horretako arkitektoek *Wagnerren Itsasontzi fantasma* esapidea

129OARA siglen bidez Office Artistique de la Région Aquitaine izendatzen dugu.

130“aukera dagoela” esaten dugu ez baita beti programazio iraunkorra ematen antzoki gehienetan.

131Agrak 2011lean honela dio: *No se encuentra dentro [de Sarea] ni un solo teatro de la provincia de Álava*, baina adierazpen hori guztiz zuzena ez da 2015ean.

erabili zuten Euskaldun ontziola ordezkatu zuen eraikina deskribatzeko orduan. Hanpatasun eta aberastasun garaiko seme-alabak dira eraikin hauek.

Baionako Gare du Midi antzokiak, berriz, beste planteamendu bati erantzuten dio nahiz eta 1500 jarlekuko tokia izan. Hasteko geltokia baten eraikina baliatuz berreraiki zen, eta jarraitzeko ez du bere burua definitzen haren webgunean aipatu Kongresu jauregiek egiten duten moduan.

Dena den, espazio handi hauek zirkuitua bakar moduan ez dute funtzionatzen. Frantzia eta Espainiako muga ez da deuseztatzen haien programazioan Miarritzeko balletaren ekoizpenen salbuespenarekin. Espainiako antzoki hauetan, aitzitik, programazioan bat-etortzeak izaten dira gertutasun geografik eragina izaten duelako askotan artisten agendetan. Laburbilduz, eta antzoki hauek deskribatzeko, ikuskizun garestienek eta jendetsuenek tokia hartzen dutela bertan eta euskal antzerkiak ez dela halako jauregietara iristen esan genezake .

Horietaz gain, Administrazioaren itzaletik kanpo beste zenbait areto zabaldu izan dira gurean, alternatibo edo “off Sareaz” adierazpenenaz deskriba ditzakegunak. Talde horretako partaideak dira “beste antzokiak” izeneko txataleko bigarren zatian deskribatzen ditugunak, hala nola Antzoki Kafe, Mikelazulo eta Pabellon 6 bezalakoak. Aipatzekoa da elkarte pribatuek kudeatzen dituzten horietan askoz nabarmenagoa dela euskarazko emankizunen programazioa, XIX. mendean eraikitako antzokietan zein auditoriumetan gertatzen ez den bezala.

Eta bukatzeko ez ditugu ahaztu behar antzokiaz gain, sormen zentroak direnak. Horiek jabego pribatukoak dira eta nahiz eta diru-laguntzak eskuratu kudeaketa administrazioetik kanpo geratzen da.

Direnak direla, egun (2015ean) arestian esandakoari, Administrazioa bezero nagusia delako ideari, gaineratu behar zaio ekoizten den % 65a Sarearen bidez kontsumitzen dela. Gainera, Kulturaren Euskal Behatokiaren arabera, milurtekoaren aldaketan (2009-2011) EAEko aretoak bi taldeetan polarizatzen direla honelako ehunekotan %20- % 80. Lehenbiziko taldeko 15 aretoek, handienak dira eta hiriburuetan dute kokagunea. Horiek ekoizpen garestiak kontratatu eta programazio egonkorra eskaintzeaz gain, diru-sarreraren bolumen handiena (%77,5) ez ezik enpleguaren % 75,0 eta ikusleen %68,8 biltzen dituzte. 2009tik asimetria handitu dela irakurtzen dugu baina emanaldi kopuruei begira mapa bestelakoa da: ikuskizunen %37,1 programatzearen ondorioz emanaldien % 50,4 eskaini dute.

3.6.2 Euskadiko Sarea

Hurrengo atalean irakurriko ditugun datuen arabera, antzokien zirkuitua 1990 hamarkadan sendotzen doala argi dago. Historia hurbilari begirada bat emanez gero, euskal eremu kontinentalean demokraziak kultur zerbitzuen horniketa ekarri zuela esan behar da aldeaz aurretik. Horregatik, taldeen profesionalizatzeko eta zirkuitu eraketa batera ematen diren prozesuak direla deritzogu. Zirkuituaren kasuan, hirietako ohiko antzoki enblematikoez gain¹³², gutxi ziren areto-teatroa ikusteko aukera zuten herriak baina 2000ko hamarkadaren hasierarako Euskadin eta 2000ko hamarkadaren amaierarako Nafarroan aldatuta zegoela esan genezake aurkitutako datuengatik.

1994ean azpiegituren egoera aldatu zuen faktore berri eta guztiz garrantzitsua abian jarri zen: EAS, Euskadiko Antzoki Sarea, EAEko erakundeek bultzatuta egituratzen hasi zena beste erkidego autonomoetan egin zuten lez. Espainiako Arte Eszenikoen eta Musikaren Institutu Nazionalaren bidez Espainiako antzokien sarea¹³³ urte bat lehenago hasita zegoen, eta horren bitartez zirkuitu autonomikoen antolakuntzari egin zioten norberak bere erkidegoan. Gauzak horrela, Sarea eta Nafarroako bazkideak Espainia mailako La Red izeneko azpiegiturako partaideak ditugu baina paradoxikoki nahiz eta makroegitura bereko bazkideak izan, ez diote ekoizpenik elkarri trukutzen. Gehienetan, autonomi erkidego bakoitzean sortzen dena bertan geratzen delako iritzia zabaldua dago. Gainera, gure erkidegoetatik gutxi esportatzen da eta inportatzen dena, gehienetan Madril aldekoa izaten da bai udako denboraldirako bai neguko noizbehinkako saioetarako.

Euskadin hiru administrazio maila ditugu arte eszenikoen kudeaketako partaideak: Udalak, Diputazioak eta Eusko Jaurlaritza. Aurkitu ditugun datuen arabera (Ikus beheko taulak) Sareko antzokien jabegoa udalena da gehien bat baina beste erakundeek ere parte hartzen dute zirkuituan hurrengo deskribapenak azaltzen duen moduan:

Honela zioen Euskadiko Antzoki Sarearen urte haietako agiri batek: "erakunde publikoek, azken urteotan, ahalegin handia egin dute arte eszenikoak antzezteko azpiegitura egoki bat sortzearen, koordinazioa eta bultzada

132 Donostiako Victoria Eugenia, Bilboko Arriaga eta Campos Eliseos, Iruñako Gayarre eta Gazteizko Principal antzokiez ari gara.

133 Izen ofiziala du La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales.

eskaten dituen eskaintza bat kontsolidatze bidean (...). Hori dela-eta, koordinazio egitura gisa Euskadiko Antzoki Sarea sortzeko beharra ikusten da".

Sarea-ko partaideak

"Koordinazio egitura" hau osatzen dutenak, Eusko Jaurlaritzako Kultura Saila, Foru Aldundietako Kultura Departamentuak, eta azpiegitura egokia izanik hala erabakitzen duten udalak dira. "Puzzle" honen baitan, erakunde bakoitzak zeregin batzuk dauzka: udalei, giza baliabideen nahiz baliabide ekonomikoen zuzkidura dagokie, espazio eszenikoek programazio egonkor bat izan dezaten; Foru Aldundiei, sareko kide diren antzokiei zuzendutako laguntza ekonomikoak arautzea; eta Eusko Jaurlaritzari, SAREA koordinatu, hedatu eta ordezkatzeari (Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultur saila, 2008¹³⁴)

SAREA izenekoaren egitura hirukoitza aztertzen denean Jaurlaritzari, Diputazioei eta udalei, koordinazio lanak, diru laguntzen erregulazioa eta azpiegituren ardura hurrenez hurren dagozkielako iritzia zabaldua dago (Agra 2002: 36-38). Horregatik, zirkuituaren, hau da, Sarearen programazioaren azken arduradunak kultur arloko arduradunak dira, eta horrekin batera antzerkigileen kritiken jomuga argiena.

1990ko hamarkadan Erakundeek kultur azpiegiturretan inbertitu zuten. Horren adibiderik nabarmena Guggenheim izango genuke baina Euskal Herri penintsularrean herriz-herriko instalazio hornitze urteak ditugula esan genezake. Bakoitza bere neurrian, kultur etxeak tokian tokiko erakundearen zereginaren ikurra bihurtu ziren askotan, gure aburuz, Guggenheim Jaurlaritzarena izan zen moduan (Zulaika 1997). Antzekotasuna dute museo bilbotarraren proiektuak eta kultur etxeen eraikuntzak antzerkiari begira: eraikinari garrantzi handiagoa eman zaielako edukiei baino, eta biek ala biek, kultura eredu berdinari dagozkielako, hau da, artea erakunde publikoen mesedetarako erabiltzen denaren kontzepzioetik sortuak direlako. Batez ere EAEko erakundeek kultur leku publikoez- eta hartara teatroa ikusteko aretoez- hornitu zuten euskal lurraldea, eta espazio horiei esker SAREA eratu zatekeen ikuskizunak frontoi zein beste txoko desegokietatik ateratzen zirela.

¹³⁴http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-20895/eu/contenidos/informacion/euskal_antzoki_sarea/eu_sarea/aurkezpena1.html (Azken ikustaldia 2015ko otsailean).

Oparoaldi garaietan erakundeek sortu zituzten kultur etxeek, beste zerbitzuen artean, areto erabilera aniztuna zuten. Bertan zinema zein hitzaldi zein teatroa eman zitekeen. Gauzak horrela, zirkuitua eratzen ari zela esaten dugunean zuhurtziaz jokatu behar dugu egun 54 antzoki ditugula irakurtzen dugunean kontuz ulertu behar ditugu datuak¹³⁵, ezen, antzerki arloko zenbaiten ustez, desegokiak edo programaziorik gabekoak direnak badaude: ikus K. Gilen eta A. Perezen azpiegituren inguruko adierazpenak (ikus beheko oharra¹³⁶).

Dena den, 1994-1995 denboralditik aurrera, jabego publikoaren aretoetan gutxiengo programazio egonkorra eskaintzeko aukera egongo da Sareako antzoki bazkideen bitartez. Egoera hori dela eta, 2000ko hamarkadarako taldeek, esan dugun bezala, haien lanak non erakutsi izango dute. Aldi berean administrazioa bezero nagusia bihurtuko denez, egitaraua udal programatzaile eskuetan egongo da urteek aurrera egin ahala. Euskadin behintzat zirkuitu profesionala eratuko da baina egitura kudeatzeko moduak antzerkilarien kritika zorrotzak jasoko ditu hurrengo urteetan zehar gaur eguneraino. Azpiegitura izateak, hau da, antzokiak edukitzeak ez du, kalitatezko teatroa izan dezagun ezta profesionalen beharrak ase izan daitezen bermerik ematen, kudeaketa ona eta egitarau egonkorra egon ezean.

1989 urtean *Agerre Kolektiboak Pelotari* izeneko ikuskizuna prestatu zuen M. Agirrerren zuzendaritzapean. Azpimarratzekoa da bi bertsio prestatu zituztela, bata frontoietan egiteko eta bestea antzokietan, lehenbizikoa nagusia izaki. Horrela arrazoitzen zuten: *ze hemen frontoi piloa dago, eta inolako antzoki zirkuiturik ez dagoenez...*(Makazaga: 1989).

135Sarea Euskal Antzokien Sareko Panoramika. EAE arte eszeniko laguntzeko erakunde arteko plataforma. 2014eko Memoria izeneko dokumentuko datua da. (Dokumentu hori osagarri moduan eskaintzen da tesiarekin batera).

136Honela irizten zuen Carlos Gilek 2002an:

Eusko Jaurlaritzan "Herriz herri" kanpaina egiten hasi zen, eta kanpaina haietan herri txikiak sartzen ziren batez ere. Herri txikietan ez zegoen inolako azpiegitaririk, ezta elektrizitatea jartzeko ere.... (...) Denbora pasa ahala, zelan eratu da azpiegitura hori? Gaur egun profesional gehiago dagoela esaten dugu, baina nire ustez hori fikzioa da hein handi batean. Egungo egoera ez da batere ona, ez da ondo eratu espazioen azpiegitura hori. Administrazioaren jarduna herri txikietan eta handietan zein izan da? Erdi Aroko etxe bat edo dorretxe bat baldin badago, horrekin zer egin ez dakitenez, erakusketak, ikastaroak, emanaldiak egiten dituzte bertan, baina hor ezin da ezer egin. Beste kasu batzuetan mugimendurik ez dagoen lekuetan eraikitzen dira antzokiak eta behar diren lekuetan ez. Gernikan adibidez, harrigarria benetan, azkenean aurten inauguratu dute antzokia. Batzuetan antzokiak edo azpiegitura batzuk sortu dira, baina agian gero ez dago dirurik programatzeko edo hor dagoen funtzionarioari ez dakit zer gustatzen zaio edo nahiago du beste zerbaitekin egin. Gaur egun dauden azpiegituez eztabaidatu beharra dago.

Sarea eratu baino lehenagoko adierazpen horiek ez dira hamar urteren buruan balekoak izango, lehen esan dugun moduan, azpiegitura falta hori gaindituta zelako (Ikus beheko taula).

Argia 2003 urtekariak jakitera eman zituen datuen arabera, Euskal Herrian 53 *antzerki areto* zeuden 2002ko denboraldian¹³⁷. Lehenik eta behin, zerrendari erreparatzeak EAE eta beste lurraldeen arteko alde nabarmenak aipatzera garamatza. EAEn 40 antzokiren aldean Nafarroan 6 besterik ez dituzte eta beste 6 Euskal Herri kontinentalean, Lapurdin (4), Zuberoan (1) eta Behe Nafarroan (1), hurrenez hurren. Bigarrenik, nahiz eta antzokien sarea egon bazegoen, bertako programazioaren erregulartasunik ezak zirauela salatu zuten profesionalek *Gara* egunkariak antolatu zuen bileran Eibarreko jardunaldien kariatara. Euskal herriko antzerkigintzaren egoera hizpidea izan zezaten Mikel Azpiazu, Karlos Gilen, Julio Perugorria, Juan Ortega, Eibarreko Jardunaldietako zuzendaria, zein Maite Agirre antzerkigileak bildu zituen egunkariak. *Garak* argitaratu zuen “Sarea, La red que no acaba de gustar” artikuluak (*Gara* 2002-03-24)¹³⁸ jakinarazi zigun bilkura horretako partaideen artean bazirela gailentzen ziren iritziak eta salaketak, hala nola, Sareko programatzaileen prestakuntza eta irizpiderik eza, programazio egonkoraren falta eta ekoizpen gehiegi egiten zirela garaiko merkaturako¹³⁹. Gainera, Agirrek, azpiegituraren kudeaketarekin lotuta dagoen *zentsura* izan zuen hizpide:

Gaur egun Euskadin antzerkia boterearen eskuetan dago. Inork ezin du publikoarenganaino iritsi Administrazioaren oniritzirik jaso gabe. Ezta plaza batean jarriz ere, bertatik kanporatuko bailukete. Ezta doan ere. Zentsura mota hau sofistikatua bezain perfektua da, antzerkiarentzat zorrotza bezain suntsitzailea. Zein ikuskizun diren ezinbestekoak eta zeintzuk ez erabakitzen da¹⁴⁰. Benetan antzerkian interesaturik bagaude azpiegitura anitz, plural eta dinamiko bat sortzeko lan egin behar dugu (Almagia 2002).

137Datu iturri hori ofiziala ez izan arren aipatzea merezi duela uste dugu batez ere antzezlekuen banaketaren inguruko ideia bat izan dezagun balio duelako. Urte horretako Eusko Jaurlaritzaren datuek Bizkaiko eta Gipuzko informazio besterik ez dute jasotzen, Arabako antzokiak Sareko partaideak ez zirelako eta Kultura Behatokia izan arte Euskal Herriko eremuko datuak jasotzen ez zirelako teatro arloan behintzat. Aipatu bi lurraldeen artean 35 areto zeuden .

138*Argia 2003 Kultur Urtekariak* artikulu osoa jasotzen du.

139Perugorriaren esanetan denboraldi baten zehar 40 ikuskizun ekoizten dituzte Euskal Herriko antzerkigileek baina gero 30 baino ez dira erakusten antzokietan.

140Zenbait lerro beherago aipatzen dugun Jose Antonio Arbelaizen, Eusko Jaurlaritzako arte eszenikoetarako zuzendariaren, adierazpenarekin batera Jaurlaritzaren diru laguntzaren berri ematen duenean (beste batzuen artean 504.000 euro sorkuntzarako eta 100.000 eskola ezberdinetako aipatzen du), taldeei errentagarriak izan daitezen lagundu behar zaie, dio, ez manten daitezen.

1996an, iritzi berekoa azalduko zaigu Alfonso Sastre. Haren lehenbiziko estreinaldiren 50. urteurrenerako Katamitus Taldeak erakusketa bat antolatu zion Donostiako KM Kulturgunean. Horren kariatara idazle madrildarraren iritzia aurkitu dugu Diario Vascorako egin zioten elkarrizketan:

Sastre comparó la anterior situación del teatro, 'en la que sólo existía la iniciativa privada y la censura' con la actual 'con poco dinero público y mal administrado y en la que la decisión burocrática de favorecer unas obras en detrimento de otras sigue funcionando como una *censura* encubierta (Meaurio 1996).

Esan behar da hemen Administrazioak- hainbat kultur arduradunek teatro arloan zuten prestakuntza gabezia konturatuta- Batzorde Artistiko bat sortu zuela eta horrek aukeratutako hainbat antzezlanekin katalogo bat osatzen zuela. Hainbeste ekoizpenen artean denboraldiko egitaraua diseinatzeko tituluak aukeratzeko orduan, kultur teknikoei – edo unean-uneko politikariek- nolabaiteko irizpidea izan zezaten, eta gutxienezko kalitatea mantentzea zedin osatzen zen katalogo hori¹⁴¹. Testuinguru horretan, hain zuzen, ulertu egin behar dira Agirreraren eta Sastrearen kezka zentsuraren inguruan.

Sareako aholkularitza batzordekidea den Juan Ortega izan ezik elkarrizketan parte hartzen zuten beste antzerkigileak programazioa diseinatzeko laguntzeko indarrean egon zen katalogoaren kontra mintzo ziren zeren Sareako antzoki bazkideko kudeatzaileak Sareako katalogoan aholkatzen zen ikuskizun bat aukeratzeko baldin bazuen, bere programaziorako diru laguntza jasotzen zuelako. Sektoreko protesten ondoren katalogoa *orientagarria* izatera pasa zen eta antzokiek diru laguntza jasotzen zuten programatutako ikuskizun bakoitzeko nahiz eta katalogokoa ez izan. Egun katalogoaren sistemak dirau, betiere, lehen esan dugun bezala, haren izaera orientagarria mantentzen duelarik. Batzorde Artistikoaren aholkua enbateraino onartzen den Jaurlaritzaren urteko azken ebaluazio txostenetan kontsulta daitezke (Ikus aurrerago).

Testuinguru horretan, katalogotik kanpo geratzeko arriskuak aurreikusteak ekartzen duen kezka ulergarria den heinean, ondo ulertzen da ere, Perugorria banatzaileak antzokiz antzoki bere ikuskizunak saltzeko joan behar duen momentutik, *katalogo horrek ezer ez diola konpontzen* salatzea eta Sareari birak egitura ditzan eskatzea. Banatzailearen ustez, talde subentzionatuaren funtzio-paketea kontratatzea izango litzateke hoberena, izan ere, haren esanetan, konpainia *batek estreinatu ondoren ez du jakiten zenbateko bira egingo duen*.

141Espainiako La Red izenekoak gauza bera egiten duela jakitea adierazgarria dela uste dugu.

2002an K. Panerak Sareako azpiegiturak eztabaidan jartzen ditu bi kritika zorrotz egiten dituela: alde batetik, administrazioak herri txikietan antzerkirako balio ez duten espazioak eskaintzen dituelako, eta bestetik, antzoki duina izanda zenbaitetan programaziorik ez dagoelako. Iritzi berekoa azaltzen zaigu A. Perez bere ekarpenean honela dioenean:

Hainbat antzoki berreskuratu izan dira (Zornotza aretoa, Barakaldoko Antzoki Zaharra, Basauriko Soziala) eta antzoki interesgarriak ere sortu dira (Leidor Tolosan, Amia Arrasaten...) baina gero agintariek edo arduradunek ez dakite zer egin beraiekin. Agintariak azpiegiturak sortzen oso trebeak dira, diru asko mugitzen delako horren inguruan edo pentsatzen dutelako, fede onez, zerbait egin behar dela. Ilustratuek esaten zuten moduan, dena herriarentzat baina herria kontuan hartu gabe. Azpiegiturak sortzen dituzte, antzoki itzel bat sortzen dute eta gero hutsik dago urteko ez dakit zenbat eginetan ez dago ez programaziorik ez ezer (Garate 2002)

Antzoki azpiegitura eta horri zor zaion Sareako zirkuituaren programazioa, talde profesionalentzat eremua izango da, eta beraz, euskal talde amateur guztiak kanpo utziko ditu. 1995an azaroaren 18an Sarearen aurkezpen ofiziala iragarri zenetik Euskadiko euskal teatro-sistema erabat birmoldatuko da profesionalen alde, diru-laguntzen kontuan ere administrazioak horien aldeko apustua egin zelako hurrengo lerrotan deskribatuko dugun elkarrizketan argi eta garbi adierazten den moduan. EAEko sarea zein Nafarroako Sarea Espainiako Titulartasun Publikodun Jaialdi, Zirkuitu, Auditorio eta Antzokien Sareako¹⁴² partaidea dira beste erkidego autonomoetako sareekin batera [*La Red de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales*]. Azken hori 2000. urtean sorturiko elkarte dugu, INAEMek (*Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música*) eta Espainiako Hezkuntza, Kultura eta Kirolen Ministerioak sortua. Kultur etxeko tankerako espazioak ez ezik Espainiako auditorium eta antzoki garrantzitsuenak baitaratzen ditu. Guztira, 450 erakus-espazio publikoak dira. Horretaz gain, egun (2015ko otsailean) La Red zuzendaritza taldean, Auditorium-Kultur Leioako Ana Lopez Asensiok idazkari dihardu.

Espainiako La Red IETM-International Network for Contemporary Performing Arts-eko partaidea dela esan behar da. Erakunde honek nazioartean arte eszenikoen eragileen

142 La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública du jatorrizko izena. Haren webgunean *La Red* esapideaz laburbiltzen dute izena.

arteko harremanak sustatzeaz gain, garapen soziala, ekonomiko eta kulturalean arte horien garrantzia azpimarratu nahi du. Guztira 50 herrialdetako partaideak daude, estatu gehienak europarrak izaki.

Sarearen sorrerak hasieratik profesionalizatzeko prozesua borobiltzen lagundu zuelako testigantza argiak daude hemerotekan. Horrela, Amaia Rodriguezek, Kultura Sortu eta Zabaltzeko zuzendariak, *El Diario Vasco* (Herrero 1996)¹⁴³ egunkariko elkarrizketan -eta 1995 erreferentzia urtea izaten duen- diru-laguntza profesionalentzat soilik izatearen alde agertzen da. Rodriguezen ustez, euskal antzerkigintzaren sistemaren osasuna makala da *merkatua zehaztua ez egoteak dakarren zentzu enpresarial eza* dela eta. Kazetariaren berbetan Euskal Herrian 60 talde daude baina Rodriguezek talde profesionala zer den definitzen duenean – *urte osoan lan egon eta irabaziak dituen- 5 edo 10 talde profesional baino ez* daudela dio. Adierazpen honen ondoren beste irizpide bat aipatzen du, emankizun kopuruarena, hain zuzen, zeren haren esanetan 1995ean lau taldek bakarrik eman dute 26 emankizun baino gehiago. Elkarrizketan bertan zehazten dute antzerkigintzak 110 miloi pezetako aurrekontua izango duela eta diru horretatik 55 milioi diru-laguntzarako izango direla. Horretaz gain, talde gehien artean banatuko duten galdetuta, hona hemen zer erantzun zuen:

Ez dut banatzeagatik banatuko. Hasteko, administrazioen elkarlana lortu behar da, ezin baita produkzioarako dirua eman banaketa bermatu gabe. Ondoren, produktu onak bultzatuko ditugu. Berrikuntza moduan, Estatu Espainiarrera doazenek diru laguntza izango dute.

Esan gabe doa, profesional eta amateurren arteko banaketarekin batera (ikus 2.12 atala), beste banaketa mantentzen dela, hots, mendebaldeko eta ekialdeko antzerki zirkuitu publikoena zeina 1990-2010ko epean zehar mantendu izan den joera dugu beste arrazoien artean komunikaziorik gabeko zirkuitu ezberdinak direlako.

Beheko tauletan zeldak zuriz agertzen badira edo Nafarroaren kasuan bezala informazioa azaltzen ez bada Sareak berak eskaintzen ez dituelako da. Honetaz gain, aforoan

143 Kazetariak galdera egitearekin batera bere iritzia ematen du talde kopurua hizpidea dutela. Egoera honelaxe azaltzen du Rodriguezek:

- Hay unas sesenta compañías de teatro en el País vasco. ¿No es una barbaridad?

Una compañía profesional es aquella que trabaja y tiene beneficio durante todo el año dedicándose sólo al teatro. Si lo aplicamos quedan 5 ó 10 compañías profesionales. El dato del número de funciones es fundamental. En 1995 sólo cuatro grupos han hecho más de 26 funciones.

bi zenbaki agertzen badira bigarrenak elbarrituentzako jarlekuak adierazten ditu eta lehenbizikoak esertzeko dituzten leku kopurua jakitera ematen du.

Nafarroari buruz ez du Sareak izenez eta kokapenez gain daturik eskaintzen. Salbuespen bakarra Zizur aretokoa da non ezagutzera ematen duten 244 jarleku dituztela.

1. taula: Sareako bazkideak

ANTZOKIAK	Kudeatzailea	Aforoa	Hasierako urtea
Gipuzkoa			
Aita Mari Antzokia- Zumarraga	Udala	300	
Amaia Kultura Zentroa-Irun	Udala	-	
Amaia Udal Antzokia-Arasko	Udala	790	1975 1993 zaharberritua
Antzoki Zaharra- Donostia	Udala	-	-
Bastero Kulturgunea- Andoain	Udala	500	-
Baztartxo Udal Antzokia- Azkoitia	Udala	-	-
Biteri Kultura Etxea- Hernani	Udala	-	
Coliseo Antzokia - Eibar	Udala	496	1947
Complejo Educativo Eibar	Udala	-	-
Altzako Kultur Etxea - Donostia	Udala	-	-
Egiako Kultur Etxea- Donostia	Udala	264	-
Lugaritz Kultur Etxea- Donostia	Udala	240	-
Antzoki Zaharra- Donostia	Udala	576	-
Victoria Eugenia antzokia (ikus 2.5.5 puntua)	Udala	888	-
Erreterria Hiria- Erreterria	Udala	302	-
Gurea Antzokia- Villabona-Amasa	Udala	-	-
Herri Antzokia- Ordizia	Udala	377	-
Herriko Antzokia- Elgoibar	Udala	400	-
Latzartegi Aretoa- Legazpia	Udala	-	-
Leidor Antzokia- Tolosa	Udala	-	-
M.Lekuona Kultura Etxea-	Udala	530	-
Pagoeta Udal Antzokia-Urretxu	Udala	-	-
Santa Ana Udal Antzokia- Oñati	Udala	280	-
Sutegi Aretoa- Usurbil	Udala	-	-
Usurbe Udal Antzokia- Beasain	Udala	-	-
Zelai-Arizti Aretoa- Zumarraga	Udala	330	-
Gasteszena- Donostia	Udala	264	-
ANTZOKIAK			

Bizkaia	Kudeatzailea	Aforoa	Hasierako urtea
Arriola Kultur Aretoa- Elorrio	Udala	394	1988
Cinema Ermua- Ermua	2002tik Udala 50. hamarkadatik eliza	600	
Espaloia Kafe Antzokia- Elgeta	Udala	350	-
Klaret Antzokia- Balmaseda	Udala	254	-
Kultur Leioa-Auditorium- Leioa	Udala	250	2004
Lasarte Aretoa- Igorre	Udala	300	-
Lizeo Antzokia- Gernika-Lumo	Udala 1997tik	347	1992 2002 zaharberritua
Lonbo Aretoa- Arrigorriaga	Udala		-
Meatzari Aretoa- Muskiz	Udala	312 + 6	-
Nestor Basterretxea Aretoa- Bermeo	Udala	139	1990
Salón de la Aiss- Sestao	Udala		-
San Agustin Kultur Gunea- Durango	Udala	320	1998
Serantes Kultur Aretoa- Santurtzi	Udala	598+ 3	-
Sondikako Kultur Etxea- Sondika	Udala	192+ 4	-
Barakaldo Antzokia- Barakaldo	Udala	697	1990
Sozial Antzokia- Basauri	Udala	752	1993
Torrezabal Kultur Etxea- Galdakao	Udala	416	1994
Zalla Zine – Antzokia- Zalla	Udala	460	2004
Zornotza Aretoa- Zornotza	Udala	363	1994
Escuela de Música Andrés Isasi- Getxo	Udala	320	

ANTZOKIAK	Kudeatzailea	Aforoa	Hasierako urtea
Araba			
Amurrio Kultura Etxea- Amurrio	Udala	-	-
Auditorio Txema Blasco- Alegría-Dulantzi	Udala	172+ 2	2005
Harresi Aretoa- Agurain	Udala	-	-
Teatro Principal Antzokia	Autonomía, Provincial, Udala	988	
Gaitezko Udal sarea ¹⁴⁴			

3.6.3 Nafarroako Antzoki sarea

Nafarroako Sarea, Nafarroako Gobernuaren datuen arabera 2009. urtean abiatu zuten Kultura eta Turismo Sailak eta Nafarroako Udalerrien eta Kontzejuen Federazioak sinatutako hitzarmenari esker. Komunikabideetan, berriz, *La red de teatros de Navarra no será completamente funcional hasta octubre de este año [2013] irakurtzeaz gain, beste datu hau zehazten dute: Desde que se constituyera formalmente el pasado 18 de marzo de la mano de 25 municipios la Asociación Red de Teatros de Navarra ha estado realizando tareas puramente organizativas y administrativas.* (Oliveira 2013).

144Gasteizko Udalaren kudeatzen dituen lau Kultur Etxeak Sareako partaideak ditugu: Felix Petite Antzokia, Jesus Ibañez de Matauco Antzokia, Federico García Lorca Antzokia eta Beñat Etxepare antzokia non Gasteizko Nazioarteko Jaialdiko zenbait saio eskaintzen diren.

Sareak, hiru urtez behingoz Kultur Sailarekin sinatzen duen hitzarmenari esker Nafarroako Antzoki Sarea elkartearen 2013-2015 aldiko ohiko jarduera finantzatzeko diru-laguntza eman zuen: 52.352€ 2013rako eta 70.000na euro hurrengo bi urteetarako. Hitzarmenak arte eszenikoen eskaintza hobetu eta programazioa egonkortzea du asmoa. Diru kopuru horretaz gain, 400.000 euroko diru -laguntzaz hornitu jarri zen proiektua. Arduradunen esanetara hauexek ditugu Nafarroako Sarearen helburuak:

- *Kultur egitaraua eta kultur eskaintza hobetzea eta publiko berrien sortzeari bidea eman.*
- *Kultura teknikariek elkarlanean aritu egitarau koordinatu eta eraginkorra lortzeko.*
- *Tokian tokiko entitateak lagundu arte eszenikoen inbertsio handitu dezaten.*
- *Arte eszeniko sektorearen antolaketan lagundu.*
- *Antzeztokien katalogo eguneratua ezagutaraztea.*
- *Konpainia, elkarte, artista eta sortzaile profesionalen katalogo eguneratua ezagutaraztea.*

Nafarroako Antzokien Sareko partaidea izateko hitzarmeneko baldintzekin bat datorren aretoa izan behar zen eta kultur kudeaketako pertsonal profesionala ez ezik aretorako laguntza tekniko laguntza zerbitzua ere izatea nahitaezkoa zen.

3.6.4 Lapurdi, Nafarroa Beherea eta Zuberoko antzokiak

Beheko tauletako antzokiak Hego Akitaniako sarearen barruan daude eta Mendebaldean gertatzen den lez, jabeago publikokoak dira gehienak. Azpimarratzekoa da Eszenatoki Nazionala izenekoak (*Scène nationale du sud-Aquitain*) hainbat egoitzatan banatzen dituela haren agertokiak, Miarritzen, Angelun eta Donibane Garazin eta horri taulan jaso ez ditugun 3 *chapitiaux* gehitzen dizkiela, AOC kolektiboarena, *Têtes de mules* eta *Ozigno Zirkuko*arena, biak Baionan, eta

Pré-o-coupé taldearena, Donibane Garazin. Horrela, beraz, Frantziako eredia eta Espainiakoa ezberdinak suertatzen dira, zeren Frantzian “*Centres Dramatiques Nationaux*” baitaizkate, pluralez izendatuta, Estatuarenak direnak baina geografikoki deszentralizatuta (*Centres régionaux* direlakoetan) eta eskualdeko *Maison de Culture Regionales* izenekoekin elkarlanean aritzen ohi direnak. Espainian, berriz, demokraziak ekarri zuen egituratze

administratibo berriarekin erkidegoek ahalmena dute euren zentro “nazionala” osatzeko baina ikusi dugunez mendebaldeko Euskal Herrian holakorik ez dago.

Pentsatzekoa zenez antzoki kontzentrazio handiena Lapurdin dago eta txikiena Zuberoan, paradoxikoki, tradizio herrikoia antzezteko indartsuen dagoen lurraldean, hain zuzen ere.

1. taula

Antzokiak	Lapurdi	Kudeatzaileak/arduradunak	Jarleku kopurua
Lapurdi Les découvertes	Miarritze	Chimères Taldea	-
AIEC Antzokia	Kanbo	Association Inter-Etablissements de Can	240
Baiona-Hego Akitaniako Eszena Nazionala ¹⁴⁵ : -Baionako Antzokia -Quintanou Antzokia (Angelun) -Salle Paul Vallant Couturier (Boucau) -Jai Alai (Donibane Garazi) -Auditorium Rave (Donibane Garazi) -St, Jean Baptiste Eliza (Donibane Garazi)	Baiona	Baiona, Boucau, Donibane Garazi Angelu udalak, Akitania eskualdeko Kultur eta Komunikazio Ministerioa eta Pyrénées-Atlantiqueseko Kontseilu Nagusia.	500
Ecuries de Baroja	Angelu	Kultur gaietarako Zuzendaritzaren Zerbitzua [Direction du Service des affaires culturelles]	80
Family Zinema	Bidarte	Herriko Etxea	-
Gare du Midi - Atalaya gela ¹⁴⁶	Miarritze	Miarritzeko Turismo eta Merkataritza Zerbitzua	108
Glain - Elkarteen etxea	Baiona	Udaletxea	700
Le Colisée	Miarritze	Udala	189
Les Variétés gela	Hendaia	Udala	290

145Frantziako Scene Nationaleko webgunean ematen dituzten datuak dira.

<http://www.scenenationale.fr/fr/infos-pratiques/les-salles.html>

<http://www.scenenationale.fr/fr/tous-les-spectacles/saison/theatre.html> (azken ikustaldia

2015eko maiatzean)

1461998tik Thierry Malandainek zuzentzen duen Centre Chorégraphique National/Mandalain Balletak Miarritzen du egoitza.

Luna Negra Kabareta	Baiona	Pribatua	100
Lur Berri gela	Sara	Herriko Etxea	120
Maurice Ravel Entzundegia	Donibane Lohizte	Herriko Etxea	300
Mendeala gela	Hazparne	Herriko Etxea	500
Mendi Zolan, kultura eta arte gundak	Leizaola	Herriko Etxea	160
MVC ¹⁴⁷ Bayonne centre ville Aret	Baiona	Herriko Etxea	120
MVC Polo Beyris	Baiona	Herriko Etxea	250
Natura Antzokia (Kanpoko antzoki gunea)	Donibane Lohizte	Herriko Etxea	3000
Paul-Vaillant Couturier kultur gundak	Baiona	Baiona-Hego Akitaniako Eszenatoki Nazionala	
Sanoki gela	Itsasu	Herriko Etxea	200

2. taula

Antzokia Nafarroa Beherea	Nafarroa Beherea	Kudeatzaileak/arduradunak	Jarleku kopurua
Aiziritzeko gela	Aiziritze-Gamue-Zohazti	Herriko Etxea	500
Faustin Bentaberry Gela	Izpura	Herriko Etxea	320
Itsasoa Kultur Ostatua	Heleta	Traboules Elkarte- Konpainia	80
Plaza xoko gela	Baigorri	Herriko Etxea	500
Vauban zinegela	Donibane Garazi	Garazikus elkarte	-

¹⁴⁷MVC (Maison de la vie citoyenne)

Antzokia Zuberoa	Zuberoa	Kudeatzaileak/arduradunak	Jarleku kopurua
Bil Lekia gela	Domintxaine-Berroeta	Herriko Etxea	200
Maule Baitha Gela	Maule	Herriko Etxea	306 eta 100 leku (sic)

3.6.5 Beste zenbait espazio eszeniko

3.6.5.1 Tamaina handiko azpiegiturak. Kongresu Jauregiak

Bilboko Alhondigak 43.000 metro karratuetan zehar zabaltzen ditu bere txokoak. Kultur Etxe erraldoi honek musika, dantza, *live art* eta teatro esperimantalari egoitza eskaintzen die 2010ean berriro inauguratu zenetik. Izan ere, 1905 R. Bastidak diseinatutako arandegia P. Starck-ek birmoldatu zuen hiriko eraikin publikoen artean estetika garaikidearen ikurra izan zedin haren webgunearen esanetan. Bertan izaten diren arte eszenikoekin zerikusia duten ikuskizunek lotura handiagoa izaten dute *performance* euskarriarekin testu antzerkiarekin baino.

Iruñeko **Baluarteko** Aretoko nagusiak 1568 eserlekuko edukiera du. Kongresu Jauregi eta Auditorium moduan pentsaturik arte eszenikoetako egitarauan kontzertuak ditugu nagusi. Tamaina handiko ikuskizunak izaten dira bertan, hala nola orkestretako emanaldiak, edota musikalak, esate baterako. F. Mangado arkitektoaren eraikin hau 2003an inauguratu zutenetik Iruñeko gune kultural zein komertziala bihurtu da.

Euskaldun Jauregiak 53.000 metro karratuko gunea osatzen du Euskalduna ontziola egon zen tokian. *Munduko Kongresu Jauregi Onena 2003 Saria jaso zuen, Kongresu Jauregien Nazioarteko Elkarteak emana* irakurtzen dugu haren webguneko aurkezpenean. Ez da, aitzitik, eraikinak jaso izan duen sari bakarra, *Enric Miralles 2001 saria lortu zuen Espainiako Arkitekturaren VI. Biurtekoan. Kongresu Antolatzaile Profesionalen Espainiako Federazioaren 2003 saria ere eman izan diote* Auditorium eta Kongresu Aretok. Bertako programazioan operak eta musikak dute nagusitasuna.

Miarritzeko **Gare-du-Midi** deritzonak bi auditorium eskaintzen ditu, beste ekitaldi batzuen artean arte eszenikoetarako. Tamaina handiko azpiegitura da aipatu bi aretoek 1730 jarleku kopurua osatzen dutelako. Dena den ez du Baluarte, Euskalduna, Kursaal edo Alhondiga bezala *ab novo* hasi eraikin moduan zeren, bere izenak adierazten duen moduan, Miarritzeko geltoki zaharra eraberrituz sortu zuten 1991an lurraldeko azpiegiturak sendotzeko

baina kongresuei begira. Hona ekartzen dugu Thierry Mandalain/Ballet Biarritz izeneko egoitza delako, egun, Euskal Herriko ballet talde baten egoitza bakarra. Bertatik talde horren agenda kudeatzen da, Baluarten, Euskaldunan zein Kursaaletan ikusteko aukera ematen zaie mendebaldeko zein Nafarroako ikusleei.

Kursaal Jauregia R, Moneoren proiektuaz 1999 Donostian inauguratu zen eraikina dugu. Bertan Musika Hamabostaldia eta Donostiako Zinemaldia ez ezik Kongresuak, kontzertuak, antzerkia eta dantza izaten dira bertako bi aretoetan. Horiek 624 eta 1806 lagunentzako edukiera dutela kontuan hartzeak zer-nolako ekimenak antolatzen direla bertan ulertzen lagundu diezaguke. Nazioartekoan ospe handiko artistak ekartzen dituzte gehien bat. Euskal Herriko adierazpen artistikoak bertsolaritza edo kanta herrikoiekin zerikusia izan dute.

3.6.5.2. Antzoki tradizionalak

Euskal Herriko antzoki tradizionalak edo italiarrak XIX mendeko burgesiaren aisialdi ohituretarako eraiki ziren. Boterearekin lotuta dekorazioko dotorezia zuten ezaugarri estetiko komuna eta baita kaxa italiarrak eskaintzen zituen abantaila teknikoak. Goi mailako klaseak, burgesia zein noblezia ikusiak izateko bertaratzen ziren. Egun, udal kudeaketaren menpe ditugu, eta hartara, antzoki publikoak. Beren garaian, gaur azpiegitura handiek betetzen zuten balio enblematikoa izan zuten, hau da, hiria eta klase baten kapitalaren sinboloa izateko sortuak ziren.

Bilboko Arriaga antzokia 1890ko maiatzaren 31ean ireki zituen haren ateak estreinako, 1914an sute batek harrapatuta 1919ra itxi behar izan zituen arte. Uholdeengatik beste itxialdi bat izan zuen 1983-1986 bitartean eta 1978 urtetik aurrera jabegoa udalari dagokio. Haren webgunean *soziedade anonimo batek kudeatzen du baina kapitala udalarena* dela aditzera ematen dute. Beraz, erakunde publikoa dugu besteak beste, dantza, opera, *music-hall*-ak, zarzuela eta kontzertu eta antzerki emankizunen egoitza bilbotarra. Antzoki honen ezaugarri nagusia bere balio sinboliko eta historikoaz gain ekoizpen zentroa izatean datza. Zehazki, beste erakunde zein konpainia pribatuekin elkarlanean aritzearen ondorioz ikuskizun berriak estreinatzen dira bai bertan edo uneko sozietateko antzokietan. Izaera horri esker gure ikerketa alditik kanpo geratzen bada ere, Tanttakaren *Soimujolearen semea* (2012) elkarlanean ekoitzi zuela Arriagak, Donostiako Victoria Eugeniak eta Antzoki Zaharrak Tanttakarekin batera. Horrek titularitate publikoko antzokietan berrikuntza moduan eta normalizazioaren isla gisa ulertu behar dela azpimarratu nahi dugu hemen baina baita ere

hasi berria zen joera hori 2015era bitartean ez zela berriro errepikatu¹⁴⁸. Arriaga Sareako partaidea da.

Ateria-Campos Eliseos Antzokia izenekoaren titularitatea Bilboko Udalak eta SGAEk (Espainiako Sociedad General de Autores y Editores) dute. 1902 estreinakoz ireki zituen bere atea 2010 urtean berrinauguratu zuten arte. 805 jarlekuko edukiera duen antzoki honen egitaraua SGAEk erabakitzen duela mota guztietako ikuskizunak baitaratzen ditu, betiere, antzerkia izaten denean, komertzialtasunaren aldekoa agertzen dela. Espainian zehar SGAEk duen ARTERIA izeneko sareko bazkidea da.

Gasteizko Principal Antzokiak 1000 jarlekuko edukieraz arte eszenikoetako diziplina guztietako ikuskizunak eskaini arren teatroari nagusitasuna ematen dio. Gasteiztarren diru ekarpenei esker 1918an ireki zituen haren atea lehenbiziko aldiz; bigarren inaugurazioa 1992 urtean izan zen Gasteizko Udala, Euskadiko Jaurlaritza eta Arabako Diputazioaren eskutik. Egitarauak teatroari ematen dio nagusitasuna antzokiaren beraren azken tradizioari jarraituz, hauxe izan zelako Gasteizko Nazioarteko Antzerki Jaialdiaren hasierako egoitza. Sareako bazkidea da.

Gayarre antzokiaren kudeaketa udal fundazio baten eskuetan dago. Castillo Plazako Teatro Principal izeneko antzokia haren aitzindaritzat jotzen dute antzokiaren webgunean. Azken hori 1841 zabaldu zen lehenago Komediak Patioa zegoen tokian bertan, eta hortxe mantendu zen egungo kokapenean 1932an berriro eraiki zen arte. Ordurako Gayarre sopranoaren omentzeko asmoz izena aldatuta zeukan honetan 1953 egin zituzten haren bigarren etapako lehenbiziko zaharberritze lanak. 1968ko suteagatik urtebete itxita egon ondoren, berriro ireki zituen haren atea 2005 urtean azken hobetze lanak hasi zireneraino. 2012an O. Wilderen *The importance of being Earnest* A. Sanzolen bertsioan¹⁴⁹ ekoitzi zuela eta baita ikuskizun horretarako prestatu zuten koaderno pedagogikoa aipatzekoak dira gure antzokietan horrelakoak ez baitira ohikoak. Azken lan horretaz gain beste 24 antzezlanen ekoizlea dugu *Gayarre Udal Fundazioa* eta horregatik antzoki eredu baten adibidea da, ekoizle izateaz gain, udal talde homonimoaren egoitza izaten delako. Antzezlan hauek, diru laguntza publikoetz gain, Nafarroatik kanpoko birei esker irauten dute, hau da, Espainiako zirkuituetan mantentzen dira urte pare bat normalean. Datu hauek antzerki gaitasuna dagoela adierazteko eta beste gogoeta aipagarrietarako ere balio dute: teatroa egiteko gaitasuna ez da

1482014ean Tanttakak *La Calma Mágica/ Barealdi majikoa* antzezlanaren taularatu zuen. Ekoizpena Espainiako CDN eta Tanttaka berarena izan zen Euskal Herriko antzokien inolako partaidetzarik gabe.
149Gaurdaino (2015) *La importancia de llamarse Ernesto* antzokiaren azken ekoizpena dena, adibidez, Madrileko Teatro Fernando Gómezen antzeztu zen 2013/05/12tik 2013/04/12era.

euskara isuraldatzen Iruñeko antzoki klasikoenean titulu bakar bat aurkitzen ez delako bertatik ekoitzi dutenen artean.

Donostiako **Victoria Eugenia** 1912an inauguratu zen. Bere bigarren aroari 2007an hasiera eman zion zaharberritze lanak bukatu ondoren; harrezkero Donostia Kultura udal patronatuak kudeatzen du Sareako partaidea den antzoki hau. Gipuzkoako hiriburuko antzoki tradizional honek teatroa eskaintzen du bere programazioan urtean zehar. Udaldiko denboraldian kanpoan etorritako konpainiak programatzen ditu gehien bat udatiarren aisialdirako begira. Donostian izaten diren euskarazko ekoizpen gehienak Antzoki zaharreen izaten ohi dira eta Victoria Eugeniara iristen direnak areto txikian (Victoria Club) eskaini izan ditu oro har urte hauetan euskarri txikiko ikuskizunak izaten direlako.

3.6.5.3 Beste antzeppen tokiak

Badulake Kafe antzokiak *Las Txirenitás* eta *Las Fellini* (Nagore Gore, Yogurinha Borova, Caprochossi) taldeen ikuskizunak ematen ditu ezagutzera Bizkaiko hiriburuan. Azken taldea La Otxoak Bilbon mantendutako tradizioetik genero arauak hausten dituen kabareteko emanaldiak eskaintzen dituzte non haien transformismo parodiako, ironiko eta politikoaz ehuntzen dute gaztelaniaz 100-250 lagunentzako edukiera duen tabernan.

BBK Aretoa izen bereko finantza entitateak sostengatzen du Bilboren erdigunean. Bertako programazioan musika, dantza, hitzaldi eta ikastaroen artean noizbehinkako aukera izaten da antzerkia ikusteko.

Nafarroako Antzerki Eskolaren aretoak 300 jarlekuko edukiera du haren egitarau egonkorrerako. Jaialdiak ere antolatzen ditu, hala nola *Festa*, *Festín* eta *Golfos*, helduentzako teatro garaikidearen erakusketa, umeentzako teatroa eta kafe teatroa direnak hurrenez hurren. 2013tik Antzerki Aroa izenekoan euskarazko lanak eskaintzen dituzte ikusle helduentzat hilean behin eta Antzerkiaz Areago deritzonaren bitartez bigarren hezkuntzako ikasleentzat euskarazko antzerkiaren aldeko kanpaina egiten dute. Maiatzean euskarazko antzezlanen gazteen topaketa eta Irri zikloa gauzatzen dituzte. 1985 urtean zabaldu zenetik 50 antzezlan baino gehiago ekoitzi dituztela adierazten dute euren webgunean¹⁵⁰. Bilboko La Fundicionekin bezala, Espainiako Antzoki Alternatiboen Sareko partaidea da.

150<http://www.laescueladeteatro.com/es/> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

T esi honetan ikertzen ari garen aldian ekimen pribatuko Bilboko **Espazio Mina**¹⁵¹ eta hari lotutako proiektu artistikoa sortu eta bertan behera utzi zen. 1997an, Guggenheim museoa inauguratu zuten egun berean hasiera eman zion *arte mundua den negoziotik kanpo geratzen diren proposamen guztiei eskaintzen zaien planeta, utopikoen espazioa, arte laborategia, antzerki fabrika* moduan bere burua definitzen zuela. Argia astekariaren datuen arabera¹⁵² 62 ikuskizunek estreinaldiak bertan izan zituzten proiektuaren ibilbidean. *Táctica Teatro* taldeak eta *Antzerkiola Teatro Imaginarioak* bertako drama laborategian dute sorrera, besteak beste.

Bilboko **Kafe Antzokiak** San Vicente zinema aretoan egoitza hartu zuen 1995ean eta erabilera anitzeko areto bihurtuta ekimen pribatuko ostalaritza proiektua bilakatu zen. Jarlekuak kenduta dauden arren, haren izenagatik agerikoa denez, antzokia ere bada. Gauzak horrela, beste ekoizpen kulturalen artean, bertako programazioan antzerki emanaldiek presentzia egonkorra izaten dute. Euskaldunen topagunea izatea du helburu eta horregatik bezeroek aisialdia euskaraz gozatzeko parada izan zezaten nahi zuten hasieratik. Bilboko Kafe Antzokiaren eredia jarraiki beste Kafe antzokiak ditugu beste kokagunetan, hala nola, Ondarroa, Elgeta (Espaloia) Durango (Plateruena) eta Donostia (Doka). Espazio horiek nolabaiteko sarea eratu dutela esan genezake, aldika, formatu txikiko euskal antzerkia ikusteko aukera eskaintzen duena haren programazioan. Horrelakoetatik pasa izan dira P. Telleria eta M. Martinezen euskararen inguruko *Dibertimenduak* eta Lipusen *Erregea eta Bufoia*, besteak beste.

Bilboko **La Fundición**¹⁵³ aretoak Bizkaiko Foru Aldundia zein Eusko Jaurlaritzaren diru laguntzaz jasotzeaz gain, bestelako entitateenak, hala nola, BBK, Metro Bilbao, Tarima eta AISCerenak ere eskuratzen ditu. 2000 urtetik *Sorketa Garaikidearen agerraldirako Gunea* eta *Baliabide Zentro* moduan aurkezten du bere burua bere webgunean eta bertan diotenaren arabera, ikerketa, sentsibilizazio, sorketa eta prestakuntza egonkorra dira bere helburuak.

Areto hau Espainiako *Red de Teatros alternativos* deritzon partaidea da. Elkarte hori 1992ean Espainiako sala alternatiboen koordinakundean du sorburua. Egun, 14 erkidego Autonomotako 38 areto dituzte, *UB Ú* aldizkaria argitaratu eta Dantza eta Antzerki

151Bilboko giro postindustrialetik postmodernorako aldatetako giroak eragina utzi zuen hainbat bizkaitar sentsibilitate artistikoan. 1997an *Testuinguru horretan plazaratu zuen UTOPIA* [Unión Temporal O Permanente de Inquietas Almas] *manifestua, non Bilbo inguratzen zuten lantegi hutsak gazteen arte adierazpenetarako aprobetxatzeko deiadarra egiten zuen* [A. Lipusek] (Valverde 2013: 16).

152<http://www.argia.com/argia-astekaria/1710/13-kultur-alternatiba-eskaintzen-digu-bilbok>

153Hona hemen aretoren webgunearen helbidea:

<http://www.lafundicion.org/?dpg=quees&lang=eu> (azken ikustaldia 2015eko otsailean).

Garaikidearen Zirkuitua zein Zirkuitu Iberoamerikarrean parte hartzeko aukera eskaintzen diete bazkideei.

Errenteriako **Mikelazulo Kultur Elkarte**a 1995ean sortu zuten herritarrek tokian tokiko kultura eta erresistentzia gune kulturalerako tokia izan zedin nahi zutela. Hala adierazten dute elkartearen hamar urteurrenaren inguruko informazioan¹⁵⁴. Antzerkigintzari dagokionez, bi jaialdi antolatzen dituzte, *ZIZT Antzerkia Udaberrian* eta *Eztena* baina horietaz gain, urtean zehar programazioa eskaintzen duela esan genezake. *Dejabu* taldeko kideek kultur elkarte honetako partaideak eta kultur sustatzaileak dira. 1990 hamarkadaren amaieran sendotzen doan euskal antzerki berriarako beraz gune garrantzitsua dugu.

Bilboko **Pabellón 6** aretoak hamahiru bazkide sortzaileek (Ander Lipus, Blanca Arrieta, Borja Ruiz, Irene Bau, Jose Urrejola, Jose Ibarrola, Josu Montero, Matxalen Bilbao, Nagore Navarro, Nuria M. Cres, Pako Revueltas, Patxo Telleria, Ramón Barea) sostengatzen dute autokudeaturiko elkarte moduan. Egoitza honen txostenean horrela deskribatzen dute euren izaera:

En este momento [2013ko uztailean] consta de un tejido asociativo de cerca de 200 socios que forman la Asamblea General decisoria, lo que conforma un espectro representativo y democrático que hace del espíritu asociacionista un señuelo de identidad y de participación en la gestión y cerca de 1200 colaboradores (espectadores) que han manifestado su deseo de estar informados y participar en las actividades de Pabellón nº6

Bi urte beranduago egitarau egonkorra eskaintzeaz gain, zenbait ikuskizun ekoizten ditu elkarlanean (*Orquesta de señoritas*, *Cabaret Chihuahua*, *La noche árabe-Gau arabiarra*). Horregatik antzerkizale bilbotarrentzat erreferentzia gunea bihurtu da eta baita euskarazko antzezlanak ikusteko noizbehinkako aukera izaten delako, *La fundición*en ez bezala.

3.6.5.4 Sormenerako egoitzak, lantegiak eta laborategiak

Asvinenea izen bereko kultur elkarte pribatu batek mantentzen du Adunan (Gipuzkoa) sormenerako eta esperimentaziorako baliabideak eskaintzeaz gain, bertan sortu diren

¹⁵⁴www.errenteria.net/es/ficheros/40_6012es.pdf (azken ikustaldia 2015eko otsailean).

ikuskizunei biran ateratzeko laguntza eskaintzen die. Bertan ikastaroak, emanaldiak eta proba-saioetarako espazioak daude. Eskaintzen duen programazioagatik dantza, musika, gorputz adierazpena, panpina teatroarekin eta zirkuko zenbait diziplinekin zerikusia dutenak lantzen dira testu-antzerkia baino.

Bilbaoeszena Bilboko udalak sostengatzen duen ekipamendu tokia da. Arte eszenikoen sormen prozesuak hobetzeko eta bultzatzeko asmoz jaio zenen dantza zein teatro taldeentzako baliabide zentro bihurtzen zen. Publikoa orokorrarentzako lantegi irekien antolakuntza ez ezik *BAD-ARTIST* artistentzako egoitza eskaintzen du.

Louhossoko (Lapurdi) **Harri-Xuri** Kultur gela SIVOM ARTZAMENDI elkarteak “Lurraldeko Kultura Programa” dauka abian 2009ko ekainaz geroztik, euskarazko antzerkia eta kaleko arteetan (zirkua, dantza herrikoi eta garaikidea, antzerkia) zegoen hutsuneaz betetzeko xedeaz. Honela azaltzen digute Errobi herri elkargoaren webgunean¹⁵⁵ ekimen honen hasierako planteamendua:

Une précédente étude commandée à un cabinet spécialisé relevait la densité de lieux de programmation dans un périmètre proche et soulignait l’absence de lieux de résidence et de création, en particulier pour les Arts de la rue en Aquitaine. De ce fait, le SIVOM ARTZAMENDI, à partir de 2009, a mis en place un programme culturel de territoire, repris depuis juillet 2013 par la Communauté de Communes ERROBI, fortement soutenu par le Conseil Général des Pyrénées Atlantiques, le Conseil Régional d’Aquitaine et la DRAC —Aquitaine.

Egun, **Hameka** izenarekin birbataiatutako sormen leku honetan hiru talde ditugu egoiliar iraunkorrek: *Le Petit Théâtre de Pain*, egitarau artistikoaren kudeatzailea dena, Kilikolo Zirko et Iparraldeko *Dantzarien Biltzarra*. Bertan, landu izan dira lehenbizikoek, *Dejabu panpin laborategia* eta *Antzerki Imajinarioarekin* batera muntatu izan dituzten *Errautsak* eta *Hamlet* ez ezik *Huts teatroaren Publikoari Gorroto* ere. Horietaz gain, 2011tik aurrerako Zu.bi proiektuari esker bertan eratu dira Dtxuri teatroaren Konpota eta Lauka taldearen Amodioaren ziega.

¹⁵⁵<http://www.errobi.fr/fr/culture/hameka/presentation-du-projet.html> (azken ikustaldia 2015eko otsailean).

Bilboko Otxarkoagan kokaturiko arte eszenikorako **HARROBIA-ESKENA**, baliabide zentroak,¹⁵⁶ Euskadiko Produkzio Eszenikoen Enpresa Elkartuak kudeatzen duen 1000 metro karratu inguruko antzerki lanerako prestatze lanetarako lekua da. Mari Izen Santuaren Santutegia zena egun aipatu elkartearen edo espazioa alokatzen duen beste entitateen probasaio eta lehen emanaldirako lekua dugu. 2013ko uztailean bertako webgunean¹⁵⁷ Hortzmuga, Gorakada, Tartean, Kabia, Cia. Matrioska, Gaitzerdi taldeek ekoiztutako antzezlanen berri ez ezik AT ikuskizunarena ere bertan ekoiztuta izan direla irakurtzen dugu. Gure tesiaren ikerketa alditik lana geratzen baldin bazaigu ere nahitaezkoa deritzogu 2011an abian jarri zen espazio honen aipamena zeren era publikoan azpiegitura eskaintzen duen espazioren gabezia betetzen duen kokagune garrantzitsua dela baiteritzogu. Euskal arte eszenikorako aro berriaren adierazgarritzat jo dezakegulako ustekoak gara.

L'MONO aretoak kultur gune independente eta autokudeaturik moduan definitzen du bere burua. Espazioak ikerketa eta sormena ditu helburuak dantzan, musika, bideo eta bat-bateko jardunetan. Bilboko Andres Isasi aldean industria pabiloi batean kokatutik genero mugak nahasten dituzten praktika garaikideak eskaintzen ditu, musika kontzertuaz gain.

Muelle 3k dantza eta sorkuntza uztartzen dituen ikerketa proiektuak bultzatu nahi ditu. Horretarako sortzaileentzako erresidentziak eskaintzeaz gain ikastaroak antolatzen ditu. Nagusiki dantza jorratzen da bertan baina ikuspegi garaikide batetik generoen arteko mugak gaitzen dituzten eta genero aniztuneko ikuskizunak lantzen dituzte, betiere, gorputza eta mugimendua gunea dutenak. *Bilbaoeszena* jaialdiarekin elkarlanean aritzen dira lantegiak antolatzeko. Horman Poster taldeak (Igor de la Quadra eta Matxalen de Pedro) eta Olatz de Andresek kudeatzeaz gain, bertatik ezagutzera ematen dituzte euren sormen lanak.

Arabako **Azala** landa etxeak egonaldiak egiteko aukera aurkituko dituzte gorputz inguruko diziplina artistikoak lantzen dituzten sortzaileak. Dantza eta Arte eszenikoak bertako epizentro dituztela azaltzen duten haien webgunean¹⁵⁸. Ekimen pribatua da baina Arabako Diputazioa zein Eusko Jaurlaritzako Kultura Saila, INAEM eta Ibereszenaren laguntzak jasotzen ditu. Proiektu honen garrantzia baloratzeko goizegi delako ustekoak izan arren aipatzea merezi duela deritzogu, zeren Azalatik pasa baitira Metrokoadradoka *Zergatik dantzatzen duten bosniarrek* prestatzeko, Kolektibo Monstrenko Zanguango Teatroyen

156Euskal Produktoreen elkarteko bazkideak zeintzuk diren egiaztatzeko momentuan Sebastopoleko titiriteoak SL enpresa aurkitu dugu nahiz eta aipatu elkarteko gainontzeko bazkideak zinema ekoizleak izan. Datua egiaztatzeko www.epe-apv.com atarira jo egon behar da. (azken bisita 2015ko otsailean).

157<http://www.harrobia.org/eu/gu/>

158Hala esaten dute euren aurkezpen orrian. Ikus:

http://www.azala.es/es/espaciocreacion_presentacion.php (2014ko abuztuan azken bisita).

elkarlanean eta Dejabu Panpin Laborategia, zeintzuk beste taldeekin batera, azken euskal antzerkilarien mugimenduko ordezkarietako batzuk diren¹⁵⁹.

6.6.5.5 Mugaz gaindiko proiektuak

Euskarazko ekoizpen dramatiko profesionala Euskal Herri penintsularrean emateaz gain biratzeko orduan Espainia aldera jotzen du. Euskal Herriko ekoizpen dramatikoa, era berean, ez da Espainia aldera usu pasatzen. Salbuespenak salbuespen, egun (2015) antzerkigintzan ematen ari den aldaketaren zantzuak badaude euskal komunitatearen Pirinioen bi aldeetako antzerkigileen arteko elkarlaneko arloan. EHAZEK bultzaturik Zubi proiektua sortu zen Artedramak, Luhusoko Harri Xurik, Nafarroa Behereko Herri Antzokiak eta Durango, Zornotza, Leioa eta Elorrioko aretoetako programatzaileen eskutik. Honela azaldu izan dute euren asmoak:

Batetik Hegoaldeko eta Iparraldeko eragileen sareak antolatzea eta bermatzea, lanak bultzatu eta ezagutzera emateko orduan. Bestetik, sortzaileen eta programatzaileen arteko harremanak beste modu batean egituratzea, orain arte egon den bloke kontrajarrien dinamika apurtzeko (Guillan 2012).

Funtsean, 2012tik Harri Xuriko lantegian egoitza eskaintzen diote irabazten den proiektuari antzezlanak taularatzeko behar diren baliabideak eskuratzen diotela.

Antzeko asmoa betetzeko azken proiektuak Mugalariak du izena. Donostia 2016k, Donostia Kulturarekin batera, Errobi Herri Elkargoarekin lankidetzan, eta Akitania-Euskadi Euroeskualdearen laguntzarekin, antzerki bost proiekturi bitartekoak eta egoitza eskainiko diete 2014-2015 urte bitartean. Deialdia zabaltzean *Hegoalde eta Iparralde/Akitaniako kultur ekipamenduen arteko lotura eta lankidetzeta eta lurraldeko artisten mugikortasuna bultzatu* nahi dutela aditzera eman zutela interesgarria deritzogu.

2.5.6 Ondorioak

Funtsean hauexek izango lirateke gure ondorioak:

¹⁵⁹http://www.azala.es/eu/kreazio_espazioa_aurkezpena.php

-1980ko hamarkadako antzezteko leku egokien gabezia gainditzeko da 1990ko hamarkadan mendebaldeko lurraldeetan Sarea eta Arabako zirkuituen bitartez. Hurrengo hamarkadan prozesua borobilduko da Nafarroan.

-Antzoki gehienak jabego publikokoak dira eta hortik programatzaile gehienak kultur teknikariak edota horien funtzio betetzen dutenak. Programazioa teatroaz ez dakienaren eskuetan egon daitekeela salatzen dute eta baita (auto)zentsura arriskua dagoela Sareako katalogoaren barruan baitaratuta egoteko garaian.

-Antzerkiaren zirkuitua instituzionalizatu egiten da 1990-2010 aldian, antzoki gehienak publikoak direlako.

-Antzokien perfil ezberdinak antzematen dira oso era argian:

-udal antzokiak: eraikin berriak eta italiarrak.

-Makro-azpiegiturakoak, non jabego publikoa hainbat fundazioarekin banatzen den. Hauetan ere sostengu pribatua egoten da.

-Antzoki eta baliabide tokiak direnak, hala nola, Asvinenea, Hameka- Harri Xuri eta Harrobi-Eskena.

-Off edo antzoki alternatiboak jabego pribatukoak dira. Horietako batzuk sormen lekuak dira.

-Euskarazko antzerkiaren presentziak ez du makroegituretan eraginik. Antzoki enblematikoetan gauza bera gertatzen da. Aitzitik, leku alternatiboetan handiagoa da eskarazko ikuskinen kopurua euren programazioari erreparatuz gero. Dena den Euskadiko Arte Eszenikoen gaineko datuek ez dute jasotzen sendotzen ari den zirkuitu hauen zifrarik Sareatik kanpo geratzen direlako.

-Frantzia eta Espainia aldeko zirkuituak ez daude ondo komunikatuta. Erkidego autonomikoen arteko zirkuituekin gauza bera gertatzen da.

-Administrazioa euskal ekoizpenen bezero nagusia da. Esperimentazio eta berrikuntzarekin zerikusia duten lekuak pribatuak dira.

-Antzokiek Lagarceren ustetan espazio sozialak dira non asanblada publikoaren errepresentazioa ematen den eta, beraz, non gizartearen egituratze eta hierarkizazio islatzen den. Zentzu horretan antzokien arkitektura esanguratsua da eta botere harremanen metafora gisa uler daiteke (Lagarce 2007: 45-53). Honi buruz, oro har, Euskal Herriko antzerki tradizionalak zirenak neurri batean behitzat demokratizatu egin direla esan genezake antzoki publiko bihurtu direnetik. Horretaz gain, Sareako antzoki gehienek espazio kontzepzio konbentzionala dutela gogoratu nahi dugu hemen, laugarren pareta mantentzen duena.

Bukatzeko euskal zirkuitu antzoki alternatibo generitzakeenak (Pabellon 6, Kafe Antzokia, Les découvertes, Mikelazulo...) ez du espazioaren antolamendurako profil komun zehatzik baina konbentzionaletik at geratzen dela deritzogu.

-Gure ikerketa aldiak ez dago mugaz bi aldeetako elkarlana bultzatzeko proiektu publikorik. Maila pribatuan berriz *Errautsak* antzezlanak zentzu horretan norabide berri baten zantzua markatzen duen deritzogun bezala 2012 urtetik *Zubi* proiektuak euskal zirkuitua indartzeko urrats berriak ematen dituelakoan gaude. Orain arteko emaitzak -Eneritz Artetxeren *Konpota* eta X. Mendigurenek idatziriko eta Lauka kolektiboa oraindik ere antzeztan ari den *Amodioaren ziega*- oso interesgarriak suertatu dira, eta horregatik pentsatzekoa da kalitatea dela eta, ekimen emankor baten aurrean gaudela nahiz eta guztiz ziur egoteko itxoin behar dugun.

3.7 Programazioaz: balorazioa eta jardueren laburpena

3.7.1 Sarrera

Atal honetan aurkeztuko ditugun datuek Euskadiko egoera besterik ez dute islatzen. Aukera honen alde egin dugu datu falta eta sakabanatzeari aurre egiteko moduan nahiz eta pentsatzen dugun euskal eremu osora ezin direla estrapolatu. Gabezia aitortuta, zilegi izan bekigu esatea hautu honen argumentu gisa, Euskadi dela euskaldun gehien biltzen duen eremua, eta horregatik, haren kultur ekoizpenak leku zentrala okupatzen duen lurralde administratiboa dela. Hala beraz, eskainiko ditugun datuek erdi gunean gertatzen dena baino ez dute adierazten eta are gehiago, zentralitate horretako erdigunean jazotakoa jasotzen dute Sareako antzokietatik kanpo gertatzen dena ez baitituzte biltzen. Gainera, hurrengo datuen izaera partziala are partzialagoa bihurtzen zaigu beste gabeziagatik: Jaurlaritzako dokumentazioak ez du hiriburuei buruzko informazioa kontuan hartu urte guztietan eta horregatik herrietako Sareako 53 antzokietatik 33etan gertatutakoa baino ez da islatzen zenbait denboralditan (ikus aurrerago).

Ondorengo balorazioa eta jardueren laburpenak Eusko Jaurlaritzako Kultur Saileko teknikarien bitartez 1997-2014 urte bitarteko urtez urteko *Sarea Euskal antzokien Sareko Panoramika*, *Sarearen estatistiko txostenak* eta *Jardueren balorazio* izeneko dokumentuetatik atera ditugu (1. osagarri moduan tesi honekin batera atxikiturik). Kultur jaurlaritzaren Sailetik

bertatik esan digutenarengatik horien egiazkotasuna zuhurtziaz juzgatu behar dugun arren Sareako antzokien bilakaeraren ildo nagusien berri ematen digutelakoan gaude.

3.7.2 Milurtekoaren aldaketako Euskal Teatroaren bilakaerari buruzko balorazio kuantitatiboa

Krisiaren isla: 2007-2009 bitartean ia 53.000 ikusle gutxiago izan zen eta emanaldien kopuruak behera egin zuen. Aipatu epean emanaldi kopuruak behera egin du %10 urrituz. Datu honi gaineratu behar zaio emanaldi bakoitzeko ikusle kopuruak ere behera egin duela 214 izatetik 2007an 189 izatera 2009an. Arte eszenikoen ikuskizunen kostu orokorra kasik 700.000 euro murriztu den arren emanaldiko kostua 4.200¹⁶⁰ eurotara hurbilduz mantendu da, hots, 4.195, 4.472 eta 4.190 eurokoa izaki 2007, 2008an eta 2009an hurrenez hurren (ikus 1. taula). Datu horri, kontrajartzen zaio emanaldien bitartez lortzen zen dirua kopurua, berriz, 800 euro baino gehiago galdu duela emanaldi bakoitzeko: 2017 euro 2007an, 1251 2008an eta 1213 euro 2009an. Euskadiko herrietan arte eszenikoen artean antzerkia izaten dugu gehien antzezten dena (% 82a), baina hala eta guztiz ere 44.000 ikusle galdu ditu 2007-2009 aldian.

Dena den antzerki arloko krisia hizkuntzaren bitartez aztertzen denean krisiaren eragina gutxiago izan dela antzematen da Jaurlearitzaren datuen arabera: gaztelaniazko ikuskizunek %22a murriztu ziren eta horietara bertaratu ziren ikusleen kopuruak - % 20 galdu zuen. Aitzitik datuek dioskute, euskarazko zenbaki ezkorretan murrizketa txikiagoa izan dela: emanaldiak -%13a eta ikusleen kopurua -%10a.

Beharakada adinaren arabera aztertuz gero, haur-ikusleen kopurua gehien murriztutakoa (-%45) eta era berean haurrentzako ikuskizunak (30%). Helduengan kopurua - %25koa izan da. Dena den zuhurtzia behar da, goian esan bezala, datu hauek

Arestian aipatu ditugun 44.000 ikusleen galera Euskadiko konpainien ikuskizunetan galdu izan dira (40.000, -% 27a) Sarearen datuen arabera. Beraz, krisiaren eragina bertako konpainietan nozitu da nabarmenki; atzerrikoetan, berriz, halako eraginik ez da batere nozitu

¹⁶⁰Emanaldiko kostua konpainien cache-a izaten da. Horregatik konpainiak kontratatzeke kostuak igo egin ez badu, beste era batean esanda, "prezioak mantendu" dituztela ondorioztatzen da.

(% 0) eta Espainiako konpainietan emanaldi kopuruak zertxobait behera egin badu (-%2) funtzio bakoitzeko ikusleen kopuruak behera egin du -%14

2010-2012ko aldiko datu kuantitatiboen gabeziak Sareako Txosten Estatistikoak berak azaltzen digu: 53 antzokietatik %81,1 erantzun dute inkestari (43 antzoki zenbaki osoetan) datu orokorrak direla (emanaldiak, ikusle kopuruan eta abar). Gainera, hiriburuetako zenbait antzokiren datuak ez dira urte osokoak eta ikuskizuna eta emanaldien arabera sailkatuta banaturik daudenez ezin dira eman publiko mota, hizkuntzaren eta konpainiaren aldagaien arabera eskaini. Datu ekonomikoei buruzko informazioak ez du jaso hiriburuetako antzokietan gertatzen dena eta Sareako herrietako antzokietan 38k besterik ez dute erantzun, hau da, %71,7k.

Hiru denboraldi hauetan gutxiago programatu zen, baina emanaldi bakoitzeko ikusle kopuruak honelako jokaera izan du hiru urte hauetan. 2010an, 317 ikusle izan zen emanaldi bakoitzeko, 2011ean 289,7 eta 2012an 299,8, beraz, igoera bat antzeman de 2011 eta 2012 bitartean. Horretaz gain, diru sarreren truke lortzen den diru iturriak gora egin du 2012ean (% 12,2), kontratazio kostuek, berriz behera egin dute, emanaldi bakoitzeko (125 euro (-%2,9 gutxiago) izaki.

Antza, beherakadaren eragina programazioan ez da berdin antzematen antzoki guztietan. Horrela C¹⁶¹ taldean sailkaturik daudenetan laurden bat murriztu da eta B sailekoetan (-%14). Honek esan nahi du argi eta garbi eskualdeetako antzokietan dela programazio murrizketa nozitu den tokian, hiriburuetan berriz, A taldeko antzokiak biltzen diren eremuan ez da kasik nabaritu. Ikusle kopurua dela eta A mailako antzokiek hobetu dute 2011ko datua nahiz eta bertan emanaldi kopuruak behera egin ikusle kopuruak emanaldi bakoitzeko gora egin du (%5,3). C motako antzokian, berriz beherakada egon da 2010eko datuekin alderatuta: ikusleen kopuruak %40 egin du behera. Datu horiei gaineratu behar diegu Sarearen datuen arabera, A eta B kontratatazio-kostuek behera egin dute C antzokietan izan ezin non gastua % 20 murriztu arren emanaldi bakoitzeko gastuak % 8 egin du gora.

Lurralde lurralde aztertutik Araba da eskaintza eszenikoan murrizketa handien duen eskualdea: 2011 urtearekin alderatuta - % 25 izan du, bai emanaldiak bai ikusle kopuruan. Ildo honetatik jarraituz, 2012ko txostenaren arabera, zenbat eta udalerrria handiago izan, orduan eta jarduera indizea altuagoa izaten dugu. 100.000 biztanletik gora duten hiri

1612012eko Sareako Txosten Estatistikoan antzokiak sailkatzeko irizpideak honela geratu ziren:

A: 50 emanalditik gora eta kontratazio gastuetan 200.000 €tik gora

B: 20-50 emanalditik gora eta kontratazio gastuetan 50.000 €tik- 200.000 € bitartean

C: 20 emanalditik behera eta kontratazio gastuetan 50.000 €tik behera

Txostenak berak hiriburuetako antzokiak A taldean daudela dio.

udalerriek jardueraren % 40 tik gora antolatzen dute ikusleen bi heren bilduz. Adierazle ekonomikoek antzeko joera adierazten dute: Zenbat eta udalerrri handiagoa izan orduan eta emaitza ekonomiko hobea.

Antzerkia, aurreko aldian bezala arte eszenikoetako beste generoen artean gailentzen da. 2012 urtean zehazki emanaldien % 63,7 eta ikusleen % 53,4 izaki. Datu ekonomikoen inguruan nabarmentzekoa da Sareako espazio eszenikoen diru sarreren bi heren inguru antzerkiari dagozkiola eta gainera beste generoen artean (esaterako dantza, musika, lirika) emanaldi bakoitzeko batez besteko kosturik txikiena antzerkiak duela.

Adinaren aldagaiari erreparatuz gero 2012an Sareak programatzen dituen lau emanaldietatik hiru ikusle gazte eta helduarentzat zirela irakurtzen dugu. Datu hori, dena den, hizkuntzak ezberdintzen ez dituen ezin dugu balekatzat jo euskararen kasuan. Gainera haurrentzako antzerkia espazio eszeniko txikietan metatzen ari dela (% 56,7), diosku txostenak. Era berean dio *hurbileko antzokiek eginkizun garrantzitsua dutela haurren zaletasuna bultzatzeko garaietan*. Oro har, 2010-2012 urte bitarteko epean jarduerak behera egin dute bai gazte-helduen esparruan bai haurrentzakoan nahiz eta emaitza ekonomikoek hobera egiten duten haurrak direla edo helduen antzerkia dela.

Alta, argiago geratzen zaizkigu guri gauzak hizkuntza aldagai izaten dugula. Horrela, argi eta garbi ikusten dugu gaztelania dela Sareako programazioan gailentzen den hizkuntza 2012an eta ekonomikoki errentagarriena dena. Ikus urte honi dagokion hurrengo taula:

2012 urtea		
Jarduera	Euskaraz	gaztelaniaz
Emanaldi kopurua	507	718
Ikusle kopurua	92.912	255387
Ikusle kopurua emanaldik	183,3	01/03/57
Adierazle ekonomikoak eurotan		
Diru -sarrerak	309.166	799. 959
Diru-sarrerak emanaldik	765. 3	01/02/15
Kostuak	1.052.755	1. 667. 362

Kostuak emanaldiko	2.605,8	41. 999
Kostuen estaldura (sarrerak/kostuak)	% 29,4	%48,0

2010-2012 urteen bitartean euskarazko emanaldiek (%13,6) eta ikuskizun horietara joaten direnen kopuruak (% 20,4) gora egin dutela irakurtzen dugu 2012ko Jaurlaritzaren Txostenean. Era berean emanaldiko ratioak gora egin du ere 2012an, 10 ikusle gehiago izaki. Nabarmentzekoa da gaztelaniazko ikuskizunek kontrako joerari ekin diotela, hau da, ikuskizunetan -% 15,2 eta ikusle kopuruan %-11,1 jaitsiera izan dute. 2012ko datu ekonomikoak direla eta 2011koekin alderatuta igoera txikitxoak izan du kostu-estalduran tasa, hiru hamarrenekoa, hain zuzen ere. Diru sarrerak %13 hasi dira orokorrean eta %12 emanaldi bakoitzeko. Dena den, kostuen igoera antzeko egoera izan du (%12 ingurukoa). Horren harira, gogoratzen badugu, emanaldi kopuruak %13 ingurukoa izan dela cacheek beren balio mantendu dutela ondorioztatzen da. Gaztelaniazko jardueretan estaldura tasak hobetu egin du 2011an %37,2 izatetik %48,6 izatera pasa delako, batez beste %-4,2 jaitsiera izan dute emanaldi bakoitzeko prezioek, aitzitik, emanaldi bakoitzeko diru sarrerek % 25,2ko igoera izan dute.

Nabarmentzekoa da 2012an ohiko zen joera apurtzen dela. Urte hori arte euskarazko emanaldi gehienenek haurrentzako ziren baina urte horretan 259 eta 249 emanaldi izan dira helduentzat eta haurrentzat hurrenez hurren. Emanaldi horien ikusleen inguruko datuek diote helduen emanaldietan 37.646 ikusle heldu eta gazte izan zirela eta haurrentzako emanaldietan 55.266 haur. Horrek ekartzen ditu emanaldi bakoitzeko honako ratioak euskarazko antzezlanetan: 145,4 helduak eta 222,9 haur. Gaztelaniazkoetan, berriz, helduen ratioa 369,1 eta haurrena 216koa izan zuten emanaldi bakoitzeko eta hizkuntza honetan ematen den joerari jarraituz 665 ikuskizun izan ziren gazte-helduentzakoak antolatutakoak eta haurrentzakoentzat 63 besterik ez.

2012an EAEko konpainiek ia eskaintza eszenikoaren erdia hartzen dute (%49,5). Gainera zenbat eta txikiagoa izan antzokia orduan eta presentzia handiagoa dute. Horrela C moduan sailkatuta dauden antzokietan programazioa -eta hartara- ikuslegoaren 5koa hartzen dute. Baina nolahi ere, EAEko konpainia horiek emanaldi bakoitzeko ikusle ratorik txikiena dute, emanaldi bakoitzeko 225,7 ikusle dituztela. Honek esan nahi du Sareako programaziorako Espainiatik etortzen diren konpainiak tamaina handiagoko antzokietara etortzeaz gain ikusle kopuru handiagoa izaten dutela. Esandakoaz gain 2012ko urtean EAEko

konpainiek bai diru-sarrerak bai gastuak txikiagoak dituzte kostuen, % 32,1 estaltzera iristen direlarik. Hori dela eta 2012ko txostenean esaten denaren arabera argi dago *gainerako estatu konpainiek errentagarritasun handiagoa dutela*, kostuen % 46,4 estaltzen dutelako.

2010-2012 aldian ikuskizun kopurua zein ikusleena behera egin dute urtero. Dena den murrizketa txikien nozitu duten konpainiak EAEkoak dira (-%14,2), gero gainerako estatukoak (-%22,2) eta azkenik atzeritarrak (-%38,2). Bestalde, ikusle kopuru orokorrak behera egin duen arren, emanaldi bakoitzeko ratioak gora egin du kasu guztietan: 7, 6 eta 45 ikusle, EAEko taldeen lanetan, Espainiako taldeen antzezlanetan eta Atzerriko taldeen lanetan hurrenez hurren.

2012ko datuen esanetara beste aldaketa bat eman izan da aurreko urteetako informazioarekin alderatuta. Orain arte euskarazko emanaldi gehienak haurrentzako emanaldiak ziren eta hartara ikusienak. Aurten gehien programatu diren euskarazko lanak helduentzat ziren baina berriro ere ikusienak (zenbaki orokorretan) haurrenak izan dira.

Gehien ikusi izan diren euskarazko antezlanak			
Ikuskizuna	Konpainia	Emanaldiak	Ikusleak
<i>Wilt panpina puzgarriaren hilaketa</i>	Ados Teatroa	27	3176
<i>Hil arte bizi/Amigos hasta la muerte</i>	Txalo produkzioak	18	3527
<i>Su txikian/A fuego lento</i>	Glu glu produkzioak	16	1030
<i>Ali Baba eta 40 lapurrak</i>	Borobil teatroa	14	2705
<i>Zazpikoloroa</i>	Pirritx eta Porrotx	12	5816

2012-2014 aldiko bilakaera aztertzen duen txostenean hurrengo datuak azpimarratzekoak direla uste dugu, beste arrazoen artean egungo azpiegituretarako hurbilpen modukoa eskaintzen dizkigutelako. Dena den, horrekin batera gogoratu nahi dugu EAEko

Sareako datuak besterik ez direla eta hizkuntzaren aldagai aipatzen ez den bitartean euskarazko zein gaztelaniazko datuak biltzen dituela guk hemen laburtuko dugun txostenak¹⁶².

2012 urtearekin alderatuta ikusleen berreskuratze joera dagoela ematen du: emanaldiek % 6,6 igo dira eta ikusleek %4,4. Igoera hori batez ere formatu txiki eta ertainetako antzokietan ematen da, lehenbizikoetan %23ko igoera izan zuten eta bigarrenetan %25koa, guztira, 30.000 ikusle gehiago 2013arekin alderatuta. Emanaldi gehiago dagoen arren emanaldi bakoitzeko ikusle ratioa igo dela azpimarratzen du txostenak: 34 ikusle gehiago antzoki ertainetan eta 10 antzoki txikietan.

Sareako programazioan antzerkia izaten da gehien programatzen den generoa eta hizkuntza aldagaia moduan albo batera uzten bada 10 emanalditatik 7 gazte-helduentzat izan dira. Horrela ikuskizun horiek ikustera bertaratu diren 4 ikusleetatik 3 helduak ziren. Dena den, pentsatzekoa zenez, euskara aldagaia kontuan hartzen dugunean beste ikuspegi bat izaten dugu: Haurrentzako programazioa %70 izan da, eta helduentzako %27. Programazioaren ildotik esan behar da antzoki ertainek eta txikiek Sareako eskaintzaren % 50 eta ikusleen %30 hazten dutela. Hiriburuetako antzokiek, berriz, ikusleen % 60 eta eskaintzaren %35 betetzen dute. Azken hauetan bai emanaldiek bai ikusleen kopuruak behera egin dute, baina emanaldiko ratioak gora egin du 2012koa baino 44 ikusle gehiago izaki (469,3).

2014ean orain arteko joera mantentzen da ere konpainien jatorrien araberako azterketa egitean: emanaldi gehienek eskaini dituztenak (%56,3) EAEkoak dira. Horiek ikusleen %40 erakarri dute. 2012ko datuekin erkatuz 2014ean emanaldi igoera egon da, eta gauza bera gertatzen da ikusle kopuruekin. Antzoki ertainen eta txikien programazioa %75 EAEko taldeez osatuta dago.

2014ean aurreko urteetan bezala emanaldiko ikusle ratio altuena Espainiako taldeek dute 401,88 kopuruarekin. EAEko emanaldiek, berriz, 198,21 ikusle izan dute emanaldi bakoitzeko.

Sareako EAEko antzokiak 54 dira 2014ean, horietan programazio kostuak, hiru lurraldeetako kontuak hartuta, ia 9 milioi eurokoak dira. Aurrekontu horretatik % 20 (825.000 euro) Foru Aldundiek ordaintzen dute. Leihatilaren bitartez beste %41ko estaldura lortzen da. Eusko Jaurlaritzaren laguntza sorkuntza, prestakuntza eta ekoizpen eszenikoetarako laguntza ia milioi eta erdikoa izan zen 2014ean, azken horrek 2013eko urtearekiko % 14ko igoera ekartzen du. Gauzak horrela 2014eko txostenean lehenbiziko aldiz eskuratzen dugu erakunde bakoitzaren diru ekarpena:

¹⁶²Hauxe dugu txostena: *Sarea Euskal Antzokien Sareko Panoramika. EAEko arte eszenikoak laguntzeko erakunde arteko plataforma. 2014eko memoria.*

Diru-iturria	2013	2014
Leihatila	1.449.243,00 € (% 39,3)	1.556.259,00 € (%41,1)
Udalek	1.541.691,10 € (%41,8)	1.478.465,40 € (% 39,0)
Aldundiek	699.750,90 € (%19,0)	751.4774,60 € (%19,8)
guztira	3.690.685,00 € (%100)	3.786.199,00 € (%100)

3.7.3 Taulak¹⁶³

1. taula: Arte eszenikoen emanaldiak, ikusle kopurua, kontratazioa kostua eta diru sarreraren ekarpena

Urteak	Emanaldiak	Ikusleak	Kontratazioaren kostua eurotan	Diru sarrerak eurotan	
				Sarrerak	Erakundeen ekarpenak
1997	665	184.223	353.130.045	226.242.912 (64%)	126.887.133 (36%)
2000	1.084	373.297	861.248.336	526.723.606 (61%)	334.524.730 (39%)
2001	1.096	320.922	951.744.852	456.710.952 (52%)	
2005	1.434	445.728	-	-	-
2007 ¹⁶⁴	859	184.169	3.603.668	1.732.285	
2008	768	149.370	3.434.219	960629	
2009	694	131.431	2.908.140	841933	
2010	1.712	542.672		1.192,1	
2011	1.739	503.721		1.176,9	
2012	1.589 ¹⁶⁵	462.353 ¹⁶⁶	3.449,5	1.337,1 ¹⁶⁷ (%38)	

163Taulatan azaltzen diren datuak Eusko Jaurlaritzak emaniko txostenetan oinarrituta daude. Urteen sekuentziak eta tauletako informazioak ahalik eta koherentzia handiagoren alde egin nahi duten arren, zenbaitetan zeldaxka zuriz utzi behar izan ditugu aipatu txostenek ez zutelako bertan kokatu behar genuen formaziorik eskaintzen.

164 Gogoratu esandakoa: 2009, 2008 eta 2007ko urteek ez dute hiriburuetakoko datuak kontuan hartzen. Txostenak 2007-2009 aldiko datuak eskaintzen dizkigula esan behar da hemen eta hiru urte horietan *emaitza negatiboak* eskaintzen da aztertutako adierazle. 2008an galerarako joera hasi eta 2009an sendotu egin da; kasik 53.000 ikusle gutxiago izan dira arte eszenikoen emankizunetan. Aldi honetako datuetan txostenak ez du diru sarreraren jatorria zehazten, 2010, 2011 eta 2012ean gertatzen zaigun lez.

165Sareako Txosten estatistikoa 2012 izeneko dokumentuko 11. orrian, 2012eko urtean 1.542 emanaldi izan direla jasotzen dute. Taulan, berriz, adierazi dugu dokumentu berak 10. orrialdeko zifra (1.589).

2. taula: Haur eta Helduentzako programazio orokorra

Urtea	Haurrak		Gazte-helduak	
	Emanaldiak	%	Emanaldiak ikusleak	%
1997	132	20	528 emanaldi	80
2000	274	25	822 emanaldi	75
2001	278 69.615 ikusle	25	818 emanaldi 251.307 ikusle	74
2005	425	30	1.009 emanaldi 355.259 ikusle	80
2010	405	27,5	1065 emanaldi 319 ikusle emanaldi bakoitzeko	72,5
2011	443	25,5	1.291 emanaldi 315 ikusle emanaldi bakoitzeko	74,5
2012	379 ¹⁶⁸ 79.103 ikusle	28,1	1.161 emanaldi 326 ikusle emanaldi bakoitzeko	71,9

16. taula: Teatroaren presentzia beste generoekin alderatuta

Urtea	Teatroa			
	Emanaldiak	%	Ikusleak	%
2001	914	82	243.902	75%
2005	1.169	82	318.526	71
2007-2009	-18,00%	82	131.431 149.370 184.169	-

2010-2012 bitarteko denboraldietan laborpen gisa gutxiago programatzen dela irakurtzen dugu (%9,9) baina emanaldi bakoitzeko batez besteko kopuruak gora egin duela diote azken bi urteetan (2011ean 289, 7 eta 2012an 299,8 ikusle emanaldi bakoitzeko). Horren ondorioz txarteldegia bitartez lorturiko diru sarrerak gora egin du 2012an (%12,12).

166Sareako Txosten estatistikoa 2012 izeneko dokumentuko 11. orrian, 2012eko urtean 1.542 emanaldi izan direla jasotzen dute.

1672010ko urtearekin alderatuta diru sarreren bidez lortzen den dirua ekarpenaren kopuruak gora egin duela irakurtzen dugu. Nabarmenezko datua da zeren aurreko urteetan gertatzen zenarekin alderatuta *hazkunde nabarmena* dagoela dio 2012eko txostenak: txarteldegian bildutako diruaren bidez kontratazio-kostuaren %40 bete ahal izan da, eta aurreko urtean, berriz, kontratazio kostuen herena baino ez zen izan. Txostenaren 10. orrian 1.259.876 zifra ematen du txarteldegiren sarreretarako.

168Sarean programatu izan diren lau emanaldietatik hiru gazte-helduentzat izan zirela dio txostenak. Ikusle mota horrek Sareako antzokietara joandako ikusle guztien % 80a osatzen du. Adierazle honi hizkuntzaren aldagaia kontuan hartuz gero guztiz bestelakoa da (ikus 4. taula): 2012ra arte euskarazko programazio gehiena haurrentzat izan da.

			44.000 ikusle galdu du ¹⁶⁹	
2012	1.070	67,3	249.243	53,4
2014	1.215	66,9	508.526	60,6

4.taula: Programazioa eta hizkuntza

Urtea	Euskaraz		Gaztelaniaz		Elebidunak ¹⁷⁰				Testurik gabea		Beste batzuk	
	Emanaldiak	%	Emanaldiak	%	EUS		ES		Emanaldiak	%	Emanaldiak	%
1997	174	27	451	73					30	14	4	2
2000	291	29	712	71								
2001	303	29	639	61	109	51	105	49	89	9	13	1
2005	378	30	778	61	76	58	55	42	69	5	53	4
2007-09	-	-13		22						-16		
2012	507 ¹⁷¹	31,9	718	45,2 ¹⁷²					268	16,9	238	

5.taula: Programazioa euskara eta ikusleen adinaren arabera

Urtea	Haurrak		Helduak+gazteak	
	emanaldiak	%	emanaldiak	%
1997	104	60	70	40
2000	207	71	84	29
2001	174	57	129	42

¹⁶⁹Euskadi Antzoki Sareak- Txosten estatistikoa 2007-2009 izeneko dokumentuan antzerkia EAEn gehien antzeztzen den arte eszenikoa dela irakurtzen dugu ikuskizunen %80a delako baina, aldi berean, ikusle kopuru handiena galdu duen diziplina artistikoa dela adierazten digute, 44.000 ikusle gutxiagorekin. Krisia dela eta, ikuskizunak %22an murriztu dira, ikusleen %20 galdu dela esaten dute zifra orokorrekin. Alta, hizkuntza aldagaiari erreparatuz gero atzerakada txikiagoa izan dela euskarazko antzezlanetan irakurtzen dugu: emanaldiak %13a murriztu dira eta ikusleak %10a.

¹⁷⁰Elebidunak dira *Bi bertsio dituzten ikuskizunen emaitzak* eta guk jasotzen ditugunak helduentzat dira, hau da, haur ikuskizunen gaineko datuak eman gabe. Eta kontuz, zenbakiak adierazten dute bi hizkuntzen arteko proportzioa.

¹⁷¹Urte horretako txostenaren arabera euskarazko ikuskizunek 90.000 ikusle baino gehiago bildu dituzte. Heren (%31,9) bat hartu dute euskarazko emanaldiek programazioa osan, ikusle guztien %20 izaki. Hala ere emanaldi bakoitzeko ikusleen ratioa txikiagoa da: euskarazko emanaldietan 183,3 ratioa dugu eta gaztelaniakoetan, aitzitik, 355, 7ko ratioa dugu. Horretaz gain, euskarazko garrantzia handiagoa du B (%42,4) eta C (%57,9) mailako antzokietan.

Dena den ezin dugu isildu txosten bereko 41. oinarrian 2012rako euskarazko emanaldi kopuruan 483 ematen dutela eta gaztelaniaz 700.

¹⁷²Aurreko urtetako txostenetan ez bezala 2012an ez dute ikuskizun elebidunen emaitzak zehazten baizik eta "euskaraz/gaztelaniaz" aldagaiaren pean "7" izan direla diote.

2005	261	69	117	31
2007-09	-	-30	-	-15
2012	248	48,9	259	51,5

6. taula: emanaldiak antzerki-taldeen jatorriaren arabera

urtea	Euskadi		Espainia		Atzerria	
1997	329	%50	288	%44	38	%6
2000	487	%45	522	%48	75	%7
2001	544	%49	477	%43	75	%7
2005	751	%52	589	%41	94	%7
2007-09	-	%-27 ¹⁷³		%-2		
2012	782 ¹⁷⁴	%49,2	529	%37,8	108	%1

7. taula: gehien ikusitako ikuskizunak

Urtea	Ikuskizuna	Konpainia	Ikusleak	Emanaldiak
2001 ¹⁷⁵	<i>La cena de los idiotas</i>	Pentacion S.L.	14.022	16
	<i>Lotsa gabe</i>	Vaiven produkzioak	10.650	46
	<i>Parrandan</i>	Takolo, Pirritx eta..	8.994	14
	<i>El verdugo</i>	Teatro de la Danza	8.244	11
	<i>Cacao</i>	Dagoll Dagom	8.163	14
	<i>Muerte accidental de un anarquista</i>	Tentazioa	7.516	15
	<i>Emaztea kapelarekin nahastu zuen gizona</i>	Txalo	7.447	36
2005	<i>Cocidito madrileño</i>	Glu glu	43.740	90
	<i>Qeen, We will rock you</i>	Luis Alvarez	26.426	30
	<i>El graduado</i>	Stage Holding	10.077	20
	<i>Solas</i>	Pentación	8.590	15
	<i>5 mujeres.com</i>	Globo media	8.280	6
	<i>Los mejores sketches de Monty Python</i>	Lóm Teatro	8.178	11
	<i>¿Gorda!</i>	Trasgo	7.296	11

173Euskadiko konpainiak eskaintzaren %57 izan arren 40.000 ikusle galdu dutela irakurtzen dugu Eusko Jaurlaritzaren txostenean. Era berean emanaldietan -%27ko jaitsiera izan dute.

174Euskadiko konpainien presentzia handiagoa da zenbat eta antzoki txikiagoak izan. C mailako antzokietako programazioaren eta ikuslearen % 80tik gora hartzen dute.

175Eusko Jaurlaritzaren datu estatistikoetan ez dute 2001 urterako zehazten zein izan den ikuskizunaren hizkuntza. Esaterako *Lotsa gabe* aipatzen dutenean ez dute gaztelaniazko titulua erabiltzen eta jakin badakigu bertsioko elebiduneko antzezlanak izan zela. Zerrenda emateko garaian euskarazko titulua duen bigarren ikuskizuna ezagutzera ematea erabaki dugu.

	<i>Ezezt Lepoa jarri</i>	Kanpingags	7.136	28
	<i>Triki traka triki tron (15. garren lekuan)</i>	Txirri, Mirri eta Txiribiton	4848	2
2012	<i>My fair Lady</i>	Stage Entertainment Spain	13.741	28
	<i>Tricycle bits</i>	Tricycle	14.187	18
	<i>La bella y la bestia</i>	Stage Entertainment Spain	18.826	17
	<i>Wilt, panpina puzgarrien hilketa</i>	Ados	3.176	27
	<i>Hil arte bizi</i> ¹⁷⁶	Txalo	3.527	27

8. Programatutako autoreen jatorria

urtea	Atzerria		Espainia		Euskadi	
	emanaldia	ikusleak	emanaldia	ikusleak	emanaldia	ikusleak
2001 ¹⁷⁷	436 (% 39)	131. 330 (% 41)	346 (%31)	110. 565 (% 34)	314 (% 28)	79. 027 (% 24)
2005	497 (% 35)	191. 276 (% 43)	414 (%29)	126. 673 (% 28)	523 (% 36)	127. 779 (% 29)

9. Programatutako obren garaia¹⁷⁸ ehunekotan

Urtea	Garaikidea		Herrikoia		Klasikoa	
	emanaldia	ikusleak	emanaldia	ikusleak	emanaldia	ikusleak
2001 ¹⁷⁹	90	89	1	1	8	10

176Ikuskizunak bi bertsiio zituen, *Hil arte bizi/ Amigos hasta la muerte*. Kasu honetan euskarazko berstioa gehiago ikusi zen gaztelaniazko baino: euskaraz 3527 ikusle izan zituen, gazteleraz ez da iristen ikusien artean egoteko, beraz, ez dugu daturik. Kontrakoa gertatzen da Tanttakaren *Ipar haizearen kontra/ Contra el viento del norte*: antzezlan hau ikusien artean azaltzen da 1659 ikuslerekiko gaztelaniazko bertsiioaz, euskarazkoa, berriz, ez da iristen ikusien zerrendakoen artean egoteko.

177Urte hau baino lehenagoko daturik ez dago.

178Atentzioa ematen du "herrikoia" kategoria garairik gabekoa izatea.

179Urte hau baino lehenagoko daturik ez dago.

3.8 Prestakuntza

Arte eszenikoak ogibide izan nahi dituztenek ez dute inolako goi mailako ikasketa ofizialik Euskal Herrian Antzerti Zerbitzua itxi zenetik. Arte dramatiko ikasteko Madril eta Paris aldeko eskoletara (RESAD, ESAD¹⁸⁰) edo hango unibertsitateetara jo izan dute eskola arauturen xerka ibili diren ikasleek. Bestela, zenbait antzerki eskola pribatuetan, talde amateurren bidezko praktikan edo telesaioetan hartzen dute eskarmentua gaur egungo aktore profesionalek. Ez da, horregatik, prestakuntza eza antzez-tekniketan soilik ematen, baizik eta antzerkigintzaren edozein esparrutan heziketa falta dagoen bai teknikariengan bai sormen lanean diharduten artistengan.

Dena den, Euskal Herriko prestakuntza esparruko aitzindaria Euskal Iztundea dugu; horren segidan Antzerti Zerbitzuak sorturiko eskolak goi mailako ikasketak burutzeko aukera eman zien hainbat aktoreri. Azken horren itxieraren ondoren ofizialak ez diren zenbait eskola ditugu beheko lerroetan azalduko dugunez. Era horretan, heziketa prozesuan euskararen presentzia ez dago ziurtatuta edo eduki urriak ditu, beraz, euskal aktoreen prestakuntza, erdal prestakuntza dela argi dago, eta horregatik ahotsa zein ahoskerarekin zerikusia duten teknikak oro har beste hizkuntz baten bitartez lantzen dutela.

3.8.1. Aurretikoak

3.8.1.1 Euskal Iztundea

Euskal antzerkiaren inguruko heziketa ikertzean *Euskal Iztundea* nahitaezko hizpide eta abiapuntua izan behar dugu. Aipatu antzerki erakundea Donostian sortu zen 1915ean hasiera batean Toribio Alzagaren zuzendaritzapean, eta gero Maria Dolores Agirre zuzendari izan zuelarik. Bi Zuzendaritza horiek eskolaren bi aldiak markatzen dituzte, bata 1915tik 1936ra eta bestea 1952tik 1982ra bitartekoa. Antzerkia egitea helburua zuen arren, beste xede batek sortua dela aipatu behar da, hots, eskolaren gaztelaniazko izenak ondo adierazten duen moduan, euskararen berreskurapenerako tresna gisa erabili zela antzerkia (Labayen, 1965: 15-16):

¹⁸⁰RESAD, Real Escuela Superior de Arte dramático de Madril; ESAD, École supérieur d'Art Dramatique de la Ville de Paris.

-¿Cuál es el origen de la Escuela de Lengua y Declamación Euskera? -dijimos comenzando nuestro interrogatorio.

-Siempre ha habido en Donostia gente muy entusiasta de las tradiciones vascas. Quizá le extrañe a usted que me exprese así; pero advierta que este número constante de amigos con el que cuento para realizar mis proyectos de propagación intensa del euskera son muy escasos si los comparamos con la nutrida población que hoy día cuenta San Sebastián. Pero volviendo a la pregunta que me ha hecho, le diré que debido al entusiasmo de un núcleo de fervorosas personas que hoy en día me acompañan, pudimos inaugurar la cátedra de la Declamación Vasca el día 1 de febrero de 1915.

- ¿Entonces ha preparado a sus alumnos bajo un plan metódico?

- No cabía otra cosa. Aun siendo el vascuence la lengua natural del país, cada uno lo aprendía a su modo, sin seguir un ritmo gramatical que impidiera la filtración en nuestra lengua de palabras extrañas. Mi labor fue sencillamente educativa. Confieso que me costó muchísimo ordenar un curso definido de estudios, no sólo por lo que la tarea supone, sino por el gran número de disquisiciones que inevitablemente surgen cuando se trata de realizar una obra de esta índole (...).

- ¿Cómo formó usted los actores para el teatro vasco?

- El punto de donde radica toda nuestra institución es, como hace unos momentos le decía, la cátedra de declamación vasca; luego se creó la clase de lengua que, fusionada a la primera, constituye la actual Escuela de Lengua y declamación en Euskera. Ya contando con una organización perfectísima, pudimos ir a la formación de nuestros actores.

Urtean zehar obra bat edo bi estreinatzea zekarren *Euskal Iztundea* egoteak. Horretarako, eskolak, hiriko erakundea zenez, Donostiako udalaren laguntza izaten zuen, Gipuzkoako Foru Aldundiarenarekin batera. Bi erakundeen diru laguntzak ekimena bermatzen zuen eta gainera, udalak Tabako Lantegi zaharra eta Antzoki Zaharra uzten zizkion eskolari haren zereginetarako.

3.8.1.2 Euskal Herriko Unibertsitateko Antzerki Tailerra (1978- ?)

Eskola honi buruzko aipuak Luis Iturri (1944-1998) zuzendari bilbotarrarekin lotuak daude. Izan ere, Arriagako kudeatzaile nagusia izatera iritsi zena EHUKo tailerraren sortzaile eta arduradun nagusia izan genuen haren ibilbide osoan. Talde independente edo *Teatro Estudios* zeritzatzenen garaiko eskola honen garrantziaz jabetzeko Akelarren lanekin gogoratu besterik ez da egin behar gure ustez.

Lehenbiziko emaitza, *Gerra ez*¹⁸¹ (1979) ikuskizuna, Iturrik zuzendu eta *Akelarre* aipatu talde independenteak biratu zuen gero. Iturrik sortutako tailerreko zenbait ikasle – esaterako, Kandido Uranga, David Pinilla edo Karlos Sarachu, besteak beste- 1966an eratutako *Akelarre* antzerki talde independentearen muntaketako partaideak izaten hasi ziren haien aktore ogibidean. Baina urteen joan etorrian unibertsitateko lantegia zein Akelarre bertan behera geratu ziren eta 1990. hamarkadako paisaia ez zuten parte hartu.

3.8.1.3 Antzerti Zerbitzua (1983-1993)

1983ko martxoaren 21an Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailaren eskutik sortu zen¹⁸² Antzerti Zerbitzua ofizialki 1983/49 ebazpenaren bitartez. “Ofizialki” diogu bi urte lehenago – 1981eko bigarren seihilekotik abian zegoelako nahiz eta lege babesik ez izan (AGRA 2011:24). Kultur Sailaren menpe zegoen erakunde berriak teatro arloko ekimenak, hala nola, prestakuntza, ekoizpena taldeen laguntzak bideratzea eta dokumentazio zentroaz artatzea helburu nagusiak zituen Eugenio Arozenaren zuzendaritzapean.

Sorkuntza dekretuan ondo zehazten dute zerbitzuko hasierako lerroetan zeintzuk izan behar ziren antzerkigintzaren eraikuntzarako hasierako pausuak:

Honako hauek ditu helburu Antzerti-Zerbitzuak:

- a) Antzerki-adar berezietako oinarrizko gaikuntzarako ikastaroak eratzea; Euskal Herriko Autonomia-Elkartean bizi eta honetarako jarri daitezten Baliotze-Epaimahaien aurrean gutxienezko antzezpen -maila bat dezatenek sartu ahal izango dute horietan.
- b) Jarri aukeratze-modutan hautatutako aurreko zatian esandako ikastarotako ikasleek horietan eskuhartu dezateneko antzerki-talde iraunkorrak eratzea; ikasle horiei zehaztu dadin zenbatekoko ikastaldi-dirutza bat emango zaie, bere gaikuntza osatu eta antzerkia Euskadin zabaltzen lagundu dezaten.

181 Indarkeriari buruzko muntaia trilogia bateko osagarria zela azaltzen du Monleonek (1979:29).

182 Martxoaren 21ko 49/1983 Dekretua Euskadiko Antzerti-Zerbitzua sortaraziz Ramon Labayen Sansinenea Kultura aholkulariak sinatu zuen. Apirilaren 19an argitara eman zuten EHAAn.

- c) Liburutegi bat eta Euskadin sortu daitezen antzerki lanak argitaratzeko zerbitzu bat eratzea, eta bai beste hizkuntzetan idatzietakoak euskarara itzultzeko zerbitzu bat ere.
- d) Euskadin gerta daitezen antzerki-ekitaldiak eratzea eta hala egokituz gero horien erakuntzan esku-hartzea.
- e) Euskadin herri-antzokiak sortu daitezeneko sustapena.
- f) Laguntza eta aholkularitza-politika egoki baten bidez ogibidezkoaz bestelako antzerki-taldeek ekintzabideei laguntza ematea.
- g) Bere egoitza Euskadin duten ogibidezko antzerki taldeen ekintzabideei laguntza ematea.
- h) Eta, oro har, Euskadin antzerkiaren onerako izan daitezen ekintza guztiak.

Antzerki-alorreko Baliotze eta Ikerketa Mahaiak diru laguntzak kudeatzen zituen; Aholkularitza Batzordeak, Antzertiak Euskadin errotzeko eta hedatzeko aurrera egin zezan irizpideak garatu behar zituen, beste zereginen artean. *Dena den ekintza lerro nagusi horiek bertan behera geratuko ziren Arte Dramatikokoaren eskola itxi zen urtean eta Zerbitzua profesionalentzako aholku zentroa bilakatu zela* (Olaziregi, 2003).

Zerbitzua, indarrean egon zen bitartean, *Antzerti Zabalkunderako Aldizkaria* (1982-1985) eta *Antzerti Berezia* (1982-1985) aldizkariak erantzule izan zen eta baita *Euskal Herriko Antzerki Urtekariarena*. Horietako lehenbizikoan ale bakoitzeko antzezlan bat argitaratzen zen (Ikus 2.3.2 atala). Horretaz gain, *Antzertiteka* izan genuen dokumentazio zentro moduan pentsaturik dokumentu bilgune eta liburutegia izan behar zuenaren izena. Egitasmoa bertan behera utzi zutenean dokumentazioaren atal handi bat Donostiako Koldo Mitxelena Kulturgunera eraman zen. Eugenio Arozena Antzertiko zuzendari ohiak bere kasaz bildu izan zuen egun Oiartzungo Udalean dago Koldo Mitxelenera bidaltzeko asmoz.

Heziketari gagozkiolarik, teatro ikasleei lau urtetan burutzen zituzten goi mailako ikasketak ofizialak eskaintzen zizkien. Antzerki eskola publikoak prestakuntza ematen zien Donostia, Bilbo eta Gasteizeko egoitzetan aharik eta 1993an itxi zuten arte. Eskolak lehenbiziko eta bigarren ikasturteetako ikasketak, Bilbon, Gasteizen eta Donostian eskaintzen zituen, hirugarren eta laugarren ikasturteei zegozkienak, berriz, Gipuzkoako hiriburuan soilik ikas zitzaketen ikasleek. 1983/1984 ikasturtean atera zen antzezlariek lehenbiziko promozioa 13 ikasleek osaturik.

Data hori arte, ez dugu ahaztu behar bestelako eskolak bazeudela Euskal Herri penintsularrean, horien artean, garrantzizkoenak, Errenteriko Niessen aretoa Ur taldea kudeatzen zuena, Basauriko, Getxoko eskolak ditugu eta Nafarroako Antzerki eskola (ikus aurrerago).

Antzerti zerbitzua desagertzearekin batera ikasketa ofizial egiteko aukera galdu zen baina baita ekoizpen zentro publiko bakarra eta dokumentazio gunea. Antzertiaren ibilbidea antzezlari askoren kritiken jomuga izan zen sortu zenetik (ikus 2.2.2 atala) baina behin bertan behera utzita 1990-2010 aldian goi mailako eskola ireki dadin ugari dira han-hemenka erreklamatu aditzen diren ahotsak.

3.8.2. Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskola Ofiziala: Eszenika

1993tik euskal aktoreak – eta dantzariak- ofizialak ez diren eskoletan, hau da, irakaskuntza arauturik kanpo ikasten ari direla gauza jakina da. Eskola horiek, oro har, ez dute irakasten interpretazioz gaineko diziplinak, hala nola, teatro idazketa, zuzendaritza, eszenografia, argitze teknika etb. Gauzak horrela, logikoa denez, arte dramatikoaren ikasketen egoerak ondorio kaltegarriak besterik ezin dizkio ekarri euskal antzerkigintzari, bai ekoizpen arloan bai sormen esparruan.

Esan dugun bezala, antzerti itxi zenetik, goi mailako antzerkigintzako eskola bat izateko eskaerak eten gabe azaldu dira han-hemenka Euskal Herriko komunikabideetan. Antzerkigileen jardura profesionalari dagokionez, esaterako, ez dugu -ikasketak direla edota lan eskaintzak direla- haien migrantziari buruzko daturik aurkitu, baina prestakuntza eta ondorengo profesionalizatzearen arteko katea ikasketa arautuetan apurtuta dagoela argi dago.

2006ko apirilaren 24an Euskadiko Legebiltzarrak aho batez onartu zuen lege proposamenaren arabera 2007-2008 ikasturterako goi mailako antzerkigintza zentro sortzeko eskatzen zitzaion¹⁸³ Eusko Jaurlaritzari. Eszenika izena izango zuen eskolarako kudeaketa eredia eta kokapena ezagutzera eman zituen Bilboko alkateak Irene Berrok jasotako kronikan¹⁸⁴ (Berria, 2010-23-05) non Bilbon izango zuela 1000 metro karratuko egoitza eta

183Goi Mailako ikasketa ofizialek, Espainiako kasuan, iturri legala honako legerian dute euskarria:maiatzaren 3ko 2/2006 Lege Organikoak arautzen duen goi mailako ikasketa artistikoen irakaskuntzarako urriaren 26ko 1614/2009 Errege Dekretuan eta maiatzaren 14ko 630/2010 Errege Dekretuan non ikasketa horien oinarritzko edukiak arautzen diren.

184*Arte eszenikoen hiriburua?* Titulupean sareratuta dago hurrengo URLn http://paperekoa.berria.info/plaza/2010-05-23/038/003/Arte_eszenikoen_hiriburua_Denbora_gutxian_Campos_antzokia_eta_BBK_sala_zabaldutuzte_Bilbon_Produkzio_Eszenikoen_Berrikuntza_Zentroa_eta_Goi_Mailako_Eskola_ere_hirian_irekiko_dituzte.htm

(azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

Testu honetan ere Campos Antzokia eta BBK salaren berri ematen dute.

kudeaketa pribatuko zentru publikoa izango zela aurreratu zuen. Izan ere, 2010ko ekainaren 28an,¹⁸⁵ Isabel Celaák, Hezkuntza, Unibertsitate eta Ikerketa Sailburuak egitasmoa aurkeztu zuen ofizialki.

Bost urte beranduago, aitzitik, *Berria* egunkarian (2011-26-02) Irene Berrok berak idatziriko *Arte eszenikoen eskola sortzeko urratsak egiteko garaia da* artikuluan irakurtzen dugu Lege Biltzarrearen eskaera Eusko Jaurlaritzak bete dezala eskatzen duela 2000 lagunek osaturiko profesionalen plataformak:

Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskola Ofizialak unibertsitate mailako irakaskuntza zentroa izan beharko lukeela uste dute sektoreko profesionalek, 'arte dramatikoko eta dantzako goi mailako ikasketak eskaini beharko lituzke; hots, egile, zuzendari, aktore, koreografo, dantzari eta arte eszenikoen teknikariei oro har, goi mailako titulazioa eskuratzeko prestakuntza akademiko zein artistikoa eskaini beharko lieke'. Halaber, eskolatik ateratako ikasle tituludunek, antzerkiari loturiko irakasgaietan, Derrigorrezko Bigarren Hezkuntzan eskolak emateko aukera izan beharko luketela diote plataforma osatzen duten lagunek. Era berean, eskolan lizentziaturiko ikasleek doktoretza eta goi mailako unibertsitateko bestelako ikasketak egiteko aukera izan beharko lukete, beren ustetan.

Goi mailako ikasketak ez ezik, ikastaroak ere eskaini beharko lituzke arte eszenikoen eskolak, plataformako kideen irudiko. Gainera, ikerketarako eta

185Prensa aurrekoaren berri hurrengo helbid:ean
<http://www.dantzan.com/albisteak/eszenika-aurkeztu-da-bilbon> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean)

dibulgaziorako bokazioa izan beharko luke; hainbat motatako lanak argitaratuko lituzke, hortaz. Orobat, arte eszenikoen dokumentazio zentro izan beharko luke.

Baina urte bat beranduago *Euskal Herrian Arte Eszenikoen Goi Mailako eskola bat sortzearen aldeko Plataformaren komunikatua* izeneko dokumentua ezagutzera eman zuten 2012 arestian aipaturiko plataformako kideek¹⁸⁶. Bertan, aldarrikapenez haraindi euren kezka eta beldurren berri ematen zuten¹⁸⁷.

Euskal Herrian. Horretan aritu gara azken zazpi urte hauetan Hezkuntza Sailarekin izan ditugun etengabeko elkarlan eta elkarrizketekin, eta horretan jarraitzeko asmoa daukagu. Badakigu bizi dugun koiuntura ekonomikoa ez dela aproposena, baina

186Talde hauek izenpetu zuten aipatu dokumentua: Euskal Aktoreen Batasuna; Eskena, Euskadiko Produkzio Eszenikoen Enpresa Elkartua; ATAE, Asociación de Técnicos de las Artes Escénicas; ADDE, Euskal Herriko Dantza Profesionalen Elkartea; Teatro Autoreen Elkartea; Euskal Herriko Gidoilari Profesionalen Elkartea, Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao (Asociación Txirlora), Anima Eskola; Bilboko Arte Eszenikoen Eskola, Artebi; Gasteizko TAE-AET, Eszena Arte Tailerra; Donostiako Arte Eszenikoen Tailerra; Getxoko Antzerki Eskola; ORTZAI, Arte Dramatiko eta Zinema Laborategia; BAI, Bizkaiko Antzerki ikastegia.

187Hona hemen testua:

Euskal Herrian Arte Eszenikoen (Arte dramatikoa, Dantza eta Eszenoteknika) Goi Mailako eskola bat sortzearen aldeko Plataformatik gure harridura eta kezka azaldu nahi dugu publikoki, Eskolaren sorrera ahalbidetuko zuen proiektuaren eta obren lehiaketak izan duen geldialdiaren harira, azken aldian argitaratutako berriengatik. Lehiaketa bertan behera uzteko arrazoi zehatzak zeintzuk izan diren azaltzeko xehetasunetan sartu gabe, Plataforma hau osatzen dugun profesionalok, sektoreko elkarte ezberdinetako partaideak denok ere, Eszenika proiektuak egun bizi duen zalantza egoera salatu nahi dugu. Hezkuntza Saileko arduradunek duela bi urte baino gehiago hartu zuten konpromisoa proiektu hau 2012-2013 ikasturtean irekitzeko, eta uste dugu epealdi horretan egon ahal izan diren zailtasunek ez dutela justifikatzen hitzartutako epeak ez betetzea. Are gehiago, duda egiten dugu, 2013-2014 ikasturtean ere proiektua gauzatzeko ote den (...) Arte Eszenikoen sektoreko profesionalok zazpi urte daramatzagu Goi Mailako Eskola baten sorrera modu aktiboan eskatzen; sektoreko elkarte eta profesional gehienak biltzen dituen Plataforma hau eratu zenetik hain zuzen ere. Urte hauetan guztietan formazio ofizial eta arautua eskainiko ligukeen Eskola baten beharra defendatu dugu. Izan ere, beste sektore batzuetako profesionalek, musika eta arte ederrak diziplinatakoek barne, eskura dituzte, inguruan, aipatutako formazioa garatzeko lekuak. Beste komunitate autonomo batzuek aspalditik eskaintzen dituzte ikasketak hauek eta ez dugu ulertzen zergatik joan behar dugun hemengo aktore, dantzari, dramaturgo, zuzeneko ikuskizunetako tekniko eta abarrek etxetik urrun formazio ofizial hori jasotzera. Seguru gaude formazio on bat jasotzea garrantzitsua dela, ez norberaren karrera profesionala garatzeko bakarrik, baita arte eszenikoen sektoreari egonkortasun eta oparotasun bat emateko ere. Izan ere, sektore hau, gizarte honetako lan eta ekonomia ehunduraren parte izateaz gain, funtsezkoa da herrialde baten kulturaren garapenerako. Azkenik, lanean jarraitzeko borondatea berretsi nahi dugu, ahalik eta denborarik laburrenean, Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskola errealitate bat izan dadin Gaur egun, Euskal Herri osoan ez dago Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskola Ofizialik. Sei antzerki eskola eta dantza kontserbatorio bat daude. Baina 200 inguru ikaslerentzako lekua baino ez dute. Eta eskaintzen dituzten ikasketak ertainak izateaz gain, ez dira ofizialak. 'Egoerak ezin du okerragoa izan', Algis Arlauskas antzerki zuzendariaren ustez. Eta nabarmendu du hezkuntza arazo larri horri irtenbidea emateko 'borondate politikoa' baino ez dela behar.

Batxillergoa eta maila ertaineko ikasketak bukatzen dituzten euskal gazteek ez dute arte eszenikoen goi mailako ikasketarik egiteko aukerarik. Era honetako ikasketak homologatuak egin nahi izanez gero, Euskal Herrikan kanpora joan behar dute, hala nola, Espainiara eta Frantziara. Arlauskasek esan duenez, 'Jaurilaritzarekin egindako bilera horietako batean esan ziguten beraiek atzerrian ikasteko bekak ematen zituztela, eta beharbada, ez litzatekeela ideia txarra izango horrekin segitzea eta eskola ahaztea. Eta hori lotsagarria da. Besteak beste, horrek suposatzen duelako Euskal Herriko talentua atzerrian galtzea'.

sektoreko gehiengoaren babesarekin beharrezkoak diren adostasunetan sakontzeko konpromisoa hartzen dugu, Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskolaren proiektua ahanzturan geratu ez dadin.

Aitzitik, 2013ko otsailaren 12an proiektua ez gauzatzeko beldurrak errealitate bihurtu ziren data horretako EHAAn honako iragarkia irakurri ahala:

Honako espediente honetan atzera egin dela jakinarazteko dena: Bilboko Eszenika Goi Mailako Arte Irakaskuntza Eszenikoen Zentroaren eraikuntzarako oinarrizko proiektua, exekuzio proiektua, jarduera proiektua, dagokion obra burutzeko proiektua, eta obra gauzatzeko kontratazio espedientea (Espedientea: CO/05/12)

Horregatik, aurreko era beretsuan hitz egin behar izan zuten plataformakideek berriro 2013ko martxoaren 27an, Nazioarteko Antzerkiaren Egunean, hain zuzen ere:

(...) Zergatik ez dago oraindik normalizatuta Arte Dramatiko eta Dantza arloko goi mailako prestakuntza arautua Euskal Herriko Goi Hezkuntzaren esparruan? Zergatik dago oraindik kolokan aurreko legegintzaldian garatu zen Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskola sortzeko proiektuaren gauzatzea? Arte Eszenikoen esparruan garapen profesionala aurrera ateratzeko asmoa duten gazteek zergatik jo behar dute beste erkidego edo herrialdeetara gaur egungo hezkuntza legeek aurreikusten duten goi mailako prestakuntza lortzeko, gure inguruko Kontserbatorio eta Arte Eskoletan lortu ahal badute edozein Unibertsitateko Graduen pareko goi mailako titulazioa?

Ia zazpi urte igaro direnean, zergatik ez da oraindik bete gure Gobernuari Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskola sortzea agintzen dion 2006ko ekaineko Eusko Legebiltzarraren ebazpena?

Arte Eszenikoen sektorea zergatik ezin da izan berrikuntza-politiken hartzaile, zeinen bitartez Dantza, Antzerki eta zuzeneko ikuskizunen ofizioen profesionalak bilduko diren espazio berean prestakuntza jaso ahal izateko, sektorean joera nagusia den diziplinen elkarlanari jarraituz? Eskola horrek berreskura zezakeen, gainera, urteetan gure herrian Arte Eszenikoen sortze eta produkzio-esparruan sortu izan den eta ahaztuta dagoen Ondare Kulturala (...) ¹⁸⁸.

188Komunikatu osoa irakurri ahal izateko hurrengo helbidera jo:

<http://www.kulturklik.euskadi.net/euskal-herriko-arte-eszenikoen-goi-mailako-eskola-sortzearen-aldeko-plataformaren-komunikatua-martxoak-27-antzerkiaren-nazioarteko-eguna-comunicado-de-la-plataforma-pro-creacion-de-un-centro-de-ed/> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

Egun, eskolaren egoitzako obrak geldiarazi zirenetik ez da gai honen inguruko asmorik errealitate bihurtu nahiz eta 2004ko Euskal Kulturaren Planeko *aukerak* deritzon txatalean adierazpen hau irakurtzen genuen:

Arte eszenikoetako eskaintza arautuari buruzko hausnarketa ere *premia-premiazkoa* da. Mahai gainean dugu hiru lurralde historikoetan lehen ikasketafase bat bideratzeko aukera (erdi-mailakoa edo lanbide-hezkuntza mailakoa), eta goi-mailako ikasketak, berriz, balizko Arte Dramatikoaren edo Arte Eszenikoen Goi-Eskolan eskaintzekoa. (Azpimarraketa gurea da)

Eta beste hau *Ahulguneak* izenekoan:

Araututako hezkuntza sistema arruntean idazketak oso presentzia aktibo eskasa du; hezkuntza plastikoa eta artistikoa atzeraka doaz; eta dantza eta arte eszenikoak agertu ere ez dira egiten ikasketa-planetan. Ez dago gure musika edo ikus-entzunezko kulturaren hezkuntza bidezko transmisiorik (...).

Akats larriak daude hastapeneko prestakuntza espezifikoa, profesional eta jarraituaren eskaintzan eta arte eszenikoetako lanbide-multzoan (sortzaileak, interpreteak, teknikariak, jantzi-diseinugileak, argizatzaileak, eszenografoak...) eta dantzan. (Azpimarraketa gurea da)

2004ko Planari II. *Kulturaren Euskal Planerako Jarraibideak: 2009-2012* izenekoak darraio. Dokumentu horretan, bitxia bada ere, ez dugu Arte Eszeniko Goi Mailako eskolaren aipurik aurkitzen antzerkigintzari dagokion Sektoreko 7. Jarduera Planeko 9 proiektuen artean.¹⁸⁹

Eskolaren gaineko azken adierazpenen arabera 2015-2016 goi mailako ikasketak indarrean izango direla jakin dugu. Cristina Uriartek, Hezkuntza Sailaren buruak, 2014eko irailaren 24an emandako prentsaurrekoan adierazi zuen Bilboko Juan Krisostomo Arriaga

¹⁸⁹Hauek dira 9 proiektuak:

1. Sarearen nortasun juridikoa berriro aztertzea; 2. Kaleko antzerkia ere sartzea; 3. Sarea hausnarketa estrategikoa egitea; 4. Ekoizpen publikoko esparruak bultzatzea; 5. Antzerkia hemendik kanpora Sustatzeko Plana prestatzea; 6. Madrilan eta Bartzelonan euskal antzerkia sustatzea; 7. Arte eszenikoetarako zerbitzu-pool bat sortzea komen den aztertzea; 8. Publikoak kudeatzeko plana prestatzea; 9. Haurrak eta gazteak antzerkira erakartzeko ahaleginak egitea.

Kontserbatorioan egoitza izango zuela Euskadiko Zentru Eszenikoak edifizio berria eraiki barik. Aurreikusita dauden espezialitateak Arte dramatiko eta Dantza dira hasierakoak. Jaurlaritzak lau urteko epea emango dio eskolari bere ikasleen enpleguratzeari ebalua dezan; emaitza baikorrak izatekotan beste espezialitate batzuk abiatuko liratekeela aitortu zuen Uriartek. Ikasketak 4 urteetan burutuko dira 24 ikaslez osaturiko geletan. Gehienera eskolak ez du 164 baino ikasle gehiago onartuko. Egun (2015eko ekainean), ikasleek matrikula egin dezaten propaganda kanpaina zabaltzen ari da euskal komunikabideetan.

3.8.3 Antzertia eta Arte Eszenikoak Unibertsitateko espezialista.

Euskal Herriko Arte Ederretako Fakultateak berezko titulazioa bat¹⁹⁰, *La formación del actor. Interpretación, Creación y Performance* izeneko ikastaroa gainditzen duten ikasleei eskaintzen die 2004tik Leioako campus-ean. Ikasketen 111 orduak irakasgai hauen artean banatuta daude: Performancea, Aktorea Espazioan. Mugimendu espaziala, Aktorearen sormen-egoera eta bat-batekotasuna. Interpretazio metodoa, Testua “ulerturik-antzezturik¹⁹¹”, Nire ahotsa naiz, Mugimendutik teatroa, Gertokiko mugimenduaren perspektibak, Denbora antzerkian. Formakuntza hau 2010etik Bilboko ARTEBI udal eskolarekin elkarlanean ematen denez asteburuetakako ordutegian ikasten da harrezkero.

3.8.4 Nafarroako Antzerki Eskola

2013-2014 ikasturtean 28 urte bete dituen Nafarroako Antzerki Eskola lurraldeko taldeak hobetze aldera sortu zuen Vianako Printzea Erakundeak. Nafarroako Gobernuko Hezkuntza eta Kulturako Zuzendaritzaren ekimenaren ondorioz, koordinadora bat osatu zuten prestakuntza, ikerkuntza eta zabalkunde arloetan eskolaren proiektua aurrera atera zezan. Egun, izaera pribatua du baina hitzarmenak sinatuta izaten ditu Nafarroako Gobernuko Kultura, Turismo eta Hezkuntzako Departamentuekin nahiz Iruñeko Udalarekin eta Nafarroako beste udal batzuekin. Horretaz gain, Kultura Ministerioarekin, INAAC institutuarekin ere hitzarmenduta egon direla adierazten du Nafarroako Antzerki Eskolaren webguneak.

Titulazio moduan *Ikasketen ziurtagiria* eskuratzen du 900 ordu hiru urteko programazioko edukiak gainditzen dituen ikasleak:

¹⁹⁰Titulazio buruzko informazioa URL honetan baitaratu du Unibertsitateak: <http://www.euskalnet.net/escena/index.html> (azken ikustaldia 2015ko uztaillean).

¹⁹¹“Texto interpretado” dio egitarauak.

IKASKETA PLANA	1. ikasturtea	2. ikasturtea	3. ikasturtea
Interpretazioa	Gorputz adierazpen I, Herri dantza eta aretoakoak, Commedia dell'Arte	Interpretazioa II (Interpretazio teknikak, Clown, Autoeskola III)	Interpretazioa III (Interpretazio teknika, Eszenaratzea eta emankizunak I, Eszenaratzea eta emankizunak II, Autoeskola III)
Gorputz teknikak	Gorputz adierazpen I, Herri dantza eta aretoakoak, Commedia dell'Arte	Gorputz adierazpena II, Dantza garaikidea.	Zanprobisazio koreografikoa, Gorputz Tailerra
Ahots teknikak	Ahots teknika I, Fonetika eta Intonazioa.	Ahots teknika II, Kantuaren hastapena.	Gorputza eta ahotsa, Metrika eta bertsoa.
Arte Dramatikoari buruzko Teoria	Antzerkiaren historia I, Lengoaiaren historia I, Adierazpen plastikoari buruzko teknikak.	Lengoaiaren historia I, Lengoaiaren historia II, Antzerkiaren historia II, Literatura dramatiko I.	Literatura dramatiko II, Dramaturgia eta zuzendaritza, Eszena-teknikak.
Musika Prestakuntza	Musika prestakuntza I	Musika prestakuntza II	Bi aukeratzen dira honako hauen artean: Makillajea, Pedagogia, Argiztapena eta soinua, etab.
Hautazkoa I	-----	Bat aukeratzen da honako hauen artean: Makillajea, Pedagogia, Argiztapena eta soinua, Txotxongiloak...	Bi aukeratzen dira honako hauen artean: Makillajea, Pedagogia, Argiztapena eta soinua, etab.

Erakundearen mende laurdenean zehar izandako talde eta irakasle bisitariak zein ekoiztutako obren informazioa, besteak beste, *25 aniversario de la Escuela navarra de Teatro. 25 urteurrena. Nafarroako antzerki eskola* liburuan jaso dute eskolaren memoria gisa.

Gogoratu behar dugu Nafarroako antzoki pribatu bakarria kudeatzen duela eskolak, antzerki denboraldi osoan zehar programazioa mantentzen duena, euskaraz zein gaztelaniaz et urtero *20.000 ikusle inguru* biltzen dituela haren webgunean¹⁹² esaten duenaren arabera.

3.8.5 Beste antzerki eskolak

Madrileko RESAD, Galiziako ESAD, Bartzelonako *Institut del Teatre*, Andaluziako ESAEM edo Frantziako Goi mailako Ikasketen Eskolak¹⁹³ bezalakorik ezean beste ikastetxe batzuek osatzen dute antzerkigintza prestakuntzarako eskaintza. 2001ean itxi egin zuten

¹⁹²<http://www.laescueladeteatro.com/eu/teatro-la-escuela> (azken ikustaldia 2015 otsailean)

¹⁹³Hiru eskola dira Frantziako antzerkigintza arloko profesionalen prestakuntzaz aritzen direnak Parisen, Strasbourgen eta Lyon, Le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, L'Ecole supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg, L'Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, hurrenez hurren.

Basauriko Antzerki Eskola, eta dantza prestakuntzara gehien bat jotzen duen Durangoko eskola ahaztu gabe, eskola horien artean, haien ibilbideagatik, eta edukien ordu kopuruengatik¹⁹⁴, honako hauek nabarmentzekoak direlako ustekoak gara:

Getxoko Antzerki Eskola-Utopian¹⁹⁵ antzerkiari eskainitako prestakuntza aktoreen formakuntza teknikoari begira bideratuta dago. *Espektakulu edo ikuskizun bat burutzeko beharrezkoak diren ahalmen nagusien ikaskuntza eskaintzen dugu.* Hala diote haien webgunean. Ikasketak hiru urtetan garatzen dira, antzerki, dantza edo perkusio espezialitateak lantzen direla.

Hiru urteko ikasketak ere egingo ditu Gasteizeko TAEn¹⁹⁶, Taller de las artes escénicas-Eszena Arte Tailerrean, *aktoreen prestakuntzan* izena ematen duen ikasleak. Eskola *Porpol* taldeak kudeatzen du eta zerikusia dauka Aguraingo Harresi udal Aretoarekin eta baita 1994tik burutzen den Araiako Antzerki Umore jaialdiarekin. Irakasgaien artean bada “Ahozkeraren eta entonazioaren euskaraz” deritzona.

AET: Donostian Arte Eszenikoen Tailerreko irakaskuntza “Aktore formakuntza osoa” lemapean iragartzen dute haien webgunean¹⁹⁷. 1995ean sortu zen eskola honek ikas orduak hiru ikasturtetan (bi lauhilabeteko urteko eta 20 ordu asteko) banaturik egoten dira, “Euskararen intonazioa”, “Testuak euskaraz” eta “Euskarazko muntaia”, irakasgaiak aipatzen ditu haren ikasketa plangintzak.

BAI, Bizkaiko Antzerki ikastegiak¹⁹⁸ “Arte Dramatiko” ikasketak eskaini ditu hiru urtetan banaturik, asteko 20 ordu kopuruaz. Horretaz gain, 2013an 10 urte bete dituen eszena sortzaile berrien Bilboko ACT jaialdia antolatzen du.

Bilboko ARTEBI¹⁹⁹ eskolan ARTEBI bertatik ikasten diren ikasketak daude (hiru ikasturte 11,5 ordu asteko “Arte dramático” deritzotena) alde batetik, eta bestetik, EHUko Arte Ederretako graduondokoa izaten duen kolaborazioaren bitartez “La formación del actor/actriz. Interpretación, Creación y Performance” izeneko gradu ondorengo ikasketak. Lehenbiziko ikasketa lerroan zortzi irakasgai irakasten dituzte: interpretazioa, ahotsa,

194Batezbesteko hiru ikasturteko ikasketak dira, gehienera 20 ordu eta gutxienera 11,5 ordu birtarteko ordu kopuruetan banaturik.

195Getxoko Antzerki Eskolaren web-a: http://www.utopiangetxo.com/?page_id=33 (azken bisita 2015ko otsailean)

196www.escueladeteatro-tae.com (azken bisita 2015ko otsailean)

197<http://taedonostia.com/> (azken bisita 2015ko otsailean)

198<http://www.bai-bai.net/baibaiweb/indexeius.html> (azken bisita 2015ko otsailean)

199Eskola honek “Escuela de Música, Artes Escénicas y Visuales” moduan deskribatzen du bere burua.

<http://www.antzerti.e.telefonica.net/> (azken bisita 2015ko otsailean)

gorputz adierazpen, Dantza, Kantua, Teoria eta Historia, Karakterizazioa, Antzerki Musikala.

3.8.6 Ondorioak

Goi mailako Arte Eszenikoetarako ikasketa ofizialik ez izateak argi hitz egiten du egun Antzerkigintza gure kultur sisteman okupatzen duen lekuari buruz. Hezkuntza arloan prestakuntzarik ez eskaintzeak guztiz zailtzen ditu punta-puntako kalitateko lanak ekoiztea, euskal kulturaren ikurrak izan daitezkeen ikuskizunen sorrera. Euskal kulturak antzerkiaren bitartez oso zaila du bizibilizazioa lortzea, teatorako heziketa, gertatzez, ez delako egon erakundeen gogoan orain dela gutxi arte. Edonola ere, lerro hauek idazten ari garen unean 2015-2016rako goi mailako eskola abian jarriko dela iragarrita dagoenez esandakoa beteko bada, eta ondo funtzionatuko badu, zuzendu beharko genuke hemen adierazi duguna. Eskola egoteak, baina, ez du automatikoki ekarriko euskal teatro ikasleen prestakuntza hobetzea euskarazko ikasketarik eskaintzen ez baditu. Ikusiko beharko dugu, beraz, euskarari zenbateko garrantzia ematen dion tesi honen ardatza den euskal antzerkiari, zenbaterainoko eragina izango duen eskolak eremu horretan, eta hartara, euskarazko teatroaren bilakaera hobetzeko balekoa izango den.

Bestaldetik, ez dago zifra zehatzik inork ez baitu ikertu zenbat diren kanpora ikastera joan eta bertan geratzen diren antzezleri eta dantzariak baina gaur egun (2015eko otsailean) ihes puntu bat dago prestakuntza arloan, gaur eguneko egoerari begira belaunaldien arteko prestakuntza mailekiko jarraitasuna hauskortu egiten duena gure ustez.

3.9 Elkarteak

3.9.1 Euskal Aktoreen Batasuna

Euskal Aktoreen Batasunak bere webgunean²⁰⁰ ematen dituen datuen arabera Euskadiko hiru lurralde eta Nafarroako 420 bazkide zituen 2004ko martxoan. *Euskal Herriko kulturaren, gizartean eta lan munduan gure lanbideko aldarrikapenak defendatzeko* sortu zela diote sindikatutzat jo dezakegun entitate honetaz. Aktoreak ezagut ditzagun ere ahalegina egiten dute bertatik, casting saileko sareraturako bideoei eta Euskadi aktoreen gidaliburua bezalako ekimenei esker. *Jokulariak* izeneko buletinaz argitaratzeaz gain, Antzezleen Eguna

200<http://www.actoresvascos.com/> (azken bisita 2015ko otsailean)

antolatzen du non 1993tik Jokalaririk Onena Saria banatzen baitu urtero. Erakunde hau Espainiako zein Nazioarteko Artisten Sindikatuko Federaziokidea²⁰¹ da.

3.9.2 EATAE: Euskal Antzerki Talde Amateurren Elkarte

Elkarte honen garapenaren berri *Teatroak behar duen hauspoa* artikuluan aurkitu dugu (Gurrutxaga, 2004). 1995ean euskara hutsez aritzen ziren Etxebarriko Taldeak, Antxieta, Bordaxuri, Ekekei, Goaz, Goizeko Izarra, Txirri-Mirririxti taldeek osatu zutela irakurtzen dugu bertan eta baita 2004an sei direla elkartearen bazkideak: Ekekei, Ereintza, Gilkitxaro, Goaz, Goizeko Izarra eta Lakrikun. Beraien artean euskararen erabilera gain, ez dago irizpide estetiko komunik, diru-laguntza eskaxa lortzen dutela, zirkuiturik eza eta baliabide urriak dituztela izango lirateke haien aburuz talde horiek ezaugarritzen dituzten tasunak. EATAEko partaideek ez ohi dute parte hartzen ohiko zirkuituetan eta horregatik, taberna, gaztetxe eta kultur etxeetan ematen dituzte euren emanaldiak. 1998tik 2000 urtera bitarteko aldia garai elkartearen garai osasuntsua izan dela esan genezake. Urte horietan Topaldiak antolatzen zituen elkarteak Saran, Bermeon, Motrikun, Deban eta Elgoibarren.

Gure kultur sisteman kultur eragileen profesionalizazio prozesua eman baino lehen antzerki arloa – beste arloetan bezala- amateurrei esker sostengatzen zen. Gainera, *amateurismoa antzerki independente izen ohoragarriaren pean, antzerki egiteko modu bat, ia bakarra izan da (euskaraz behintzat bakarra)* izan zela zioen M. Antzak (Antza 1985). Antzerki praktika frankismoaren garaian erresistentziari lotzen zaion heinean euskal antzerki amateurra euskararen erabilera sendagoari lotzen zaio – gaur eguneko gure ustez eta aurrerago azalduko dugun eran, 2010tik goraka ari diren eta euskaraz soilik aritzea erabaki duten talde semiprofesionalekin.

3.9.3 Nafarroako Amateur Antzerkia

Elkarte hau amateurren lanak bultzatzeko eta koordinatzeko asmoz sortua da. Espainiako Escenamateur sarearen partaide dugunez elkarteko bi taldek amateurren sarearen elkartrukean parte hartzen dute. Altsasun Ciclo de Teatro Amateuren (Teatreves) antolatzailek izan dira hiru urtetan (hirugarren aldia 2013an) eta *Muestra Navarra de Teatro Amateur-* Antzerki amateur izenekoarenak ere, besteak beste. Haren blogeko²⁰² 2015rako

201Gaztelaniako sigletan OSAAEE, Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español.

202<http://teatroamateurnavarra.blogspot.com.es/>

datuen arabera, 33 taldek 44 antzezlan taularatu dituzte baina ez dugu aurkitzen – nahiz eta erakusketen izenak ez ezik elkartearena bera ere elebidun izan- euskerazko ekoizpenik. Adibide baterako baliagarria suerta dakigukeen II Muestra de Teatro Amateur-Antzerki amateur 2013an 3 obra eskaini zituzten lau funtziotan non ez zen izan inongo euskal bertsiorik. Gauza bera gertatzen da Altsasuko *Teatreves* izenekoan non hiru funtzioetatik ehuneko ehun gaztelaniaz bertsiio besterik ez zen aurkeztu.

Tesi honen ardatza euskal antzerkia dela gogoratzen dugun arren - edo agian horregatik hain zuzen- kontziente gara azken bezalako elkarte gure ikerketaren ardatzetik kanpo geratzen zaigula baina ez panorama orokorretik, zeren, antzerki amateurren garrantziaz oharturik egonda adierazgarria iruditzen zaigu, batetik, Nafarroan amateurren munduan euskararen presentzia eza, are gehiago euskal hiztunen eremuko taldeak izaki elkartean eta, bestetik, Nafarroako teatro amateurren talde kopuru hain handia izatea²⁰³.

3.9.4 ESKENA

Eskena, Euskadiko Produkzio Eszenikoen Enpresa Elkartuak, arte eszenikoen mundu egitaratu eta baldintza hobeen bila lortzeko abiatu zuten proiektua 1995ean hainbat konpainiak eta profesionalek. Helburuak honela laburbiltzen dituzte haien webgunean²⁰⁴:

- Arte Eszenikoak sustatzea.
- Sektoreko enpresen garapena bultzatzea.
- Erakundeekin eta arloko gainerako eragileekin etengabeko harremana ahalbidetzea.
- Afiliatuen interesak ordezkatzeko, babestea eta sustatzea.
- Afiliatutako kideen arteko elkartasuna sustatzea.

203 Honako hauek dira elkartearen bazkideak *Almadía* (Iruña), *Aquí hay madera* (Iruña), *As de t* (Tutera), *Aula de teatro Jus La Rocha* (Iruña), *Auzoa teatro* (Iruña), *Bubulú teatro* (Iruña), *Caricaturas* (Villafranca), *Chapalangarra* (Cintruénigo) *Complexus* (Iruña), *Define 's* (Carcastillo), *El bardo* (Atarrabia), *Encadenadas teatro* (Iruña), *Gabalzeka* (Tafalla), *Alhama de Teatro* (Corella), *Habia teatro* (Iruña), *Incierto troupe* (Iruña), *Jacarandá teatro* (Iruña), *Karretabidea* (Barasoain), *Kilkarrak* (Lizarrak), *Kromlech* (Uharte), *La traperera* (Peralta), *Ligli troupe* (Egües Arana), *Los cadalzos* (Erri-Berri), *Mireni* (Allo), *Puntido teatro* (Tafalla), *Resa* (Andosilla), *Ilusiona* (Pamplona/Iruña), *Atarapana antzerki lantegia* (Dicastillo), *Tarima beltza* (Altsasu), *Teatralis* (Iruña), *Talo* (Iruña), *Trapalán* (Mañeru), *Zarrapastra* (Iruña).

204 <http://www.eskena.com/index.php?id=eu> (2015eko otsailean azken aldiz ikusita)

Sektoreko 24 enpresa ekoizle garrantzitsu bazkideak dira.²⁰⁵ Horrek esan nahi du Euskal Herriko sormen eta ekoizpen ugari zentralizatu egiten dela teatro elkarte honetan bazkideen kopurua dela eta bertan elkartzen delako talde profesionalen kopururik handiena.

Edonola ere, bada elkarte honekiko gertakizun mugarrria dena 2010tik aurrera: Eskenak, Bilboko udalari esker Harrobi zentroko kudeatzailea da. 2009an Udal bilbotarrak Otxarkoagako Mariaren Izen santuaren santutegia zentro kulturala bihurtzeko asmoa zuela ESKENAKo ordezkariari proposamena luzatu zien sortuko zen zentroa kudea zezaten. Horregatik, 2011ko martxotik aurrera hasi zen arte eszeniko ekoizpenetarako zentro moduan erabiltzen. Harrobikoen esanetan hirian bai arlo publikoan zein pribatuan ekoizpen arloan zegoen hutsunea bete nahi zuten Harrobitik bertatik. Horrela, 1000 metro koadro inguru duen lekuan prozesu eszeniko osoa borobiltzeko baliabide eta azpiegitura teknikoak eskaintzen ditu, hala nola, *prestatze-lanak, aurreprodukzioa, eta ikuskizun eszenikoen aurkezpena, erakusketa kontrolatua eta sustapena baldintza profesionaletan egin ahal izateko azpiegitura guztia*. Egun, beraz, Eskenako partaideen lanak Harrobin bertan gauzatzen dira eta horrek bilakatzen du Bilboko egoitza hau kopuruaren aldetik ekoizpen leku garrantzitsuena gurean.

3.9.5 Artekale

Artekalekalek Euskadin kaleko antzerkia egiten dutenentzat elkargune eta hausnarketa tokia izan nahi du. Antzerki mota hori lantzen duten honako konpainiak dira bertako partaideak:

Bizkaia	Araba	Gipuzkoa	Lapurdi
<i>Antzezkizuna Giñol Taldea</i>	<i>La Tirili</i>	<i>Oihulari Klown</i>	<i>Lagunarte</i>
<i>Azulkillas</i>	<i>Panta Rhei Producciones</i>	<i>Trapu Zaharra</i>	<i>Tokia Theatre</i>
<i>Deabru Beltzak</i>	<i>Pikor Teatro</i>		
<i>En la Lona</i>	<i>Turukutup</i>		
<i>Gaitzerdi Teatro</i>			
<i>Ganso & Cia</i>			
<i>Hortzmuga Teatroat</i>			
<i>Kukubiltxo Antzerki Taldea</i>			
<i>Simulacro Teatro</i>			

205 Ados Teatroat, Agerre Teatroat, Ez dok hiru-Bikoteatroat, Gaitzerdi Teatroat, Golden Apple Quartet, Gorakada, Hika Teatroat, Hortzmuga, Julio Perugorria, K Producciones Kanpingags, Kukubiltxo, Maskarada, Panta Rhei Antzerkia, Pikor Teatro, Porpol Teatro, Simulacro Teatro, Tantaka, Taun-Taun, Teatro Paraiso, Tentazioa, Traspasos, Txalo eta Vaivén.

Sektore honetan krisialdiaren eragina dela kausa, Eusko Jaurlaritzak 2010 uztailean izenpetu zuen aginduak “Kale Antzerkia Bultzatuz” programari hasiera eman zion 13.000 euroz hornituriko subentzioak lortzeko deialdia zabalduz.

Jakin badakigun arren kaleko antzerkia ez dela gure tesian jomuga elkarte hau aipatu nahi dugu bazkideen artean badaudelako noizbehinka areto antzerkia egiten dutenak ere, eta bestetik berriro ere azaleratzen delako administrazioaren arteko desoreka banaketa geografikoan.

3.9.6 ATAE. Asociación profesional de Técnicos de las Artes Escénicas

2004an sortu zen elkarte honek Bizkaian du jatorria eta egoitza. Gauzak horrela izaki, Espaiariako ia 300 lagun partaide ditu,²⁰⁶ baina bazkide gehienak Euskadikoak dira eta argitaratzen duten aldizkaria, ATAEkaria, elebiduna (euskeraz eta gaztelaniaz). Elkartearen webguneak²⁰⁷ lan poltsa moduan funtzionatzea du helburu nagusi, baina horretaz landa, prestakuntza ikastaroen berri eman, ikerkuntza bultzatu, lan aholkularitza eskaini eta, finean, arlo honetako ofizioen duintasunaren eta zuzeneko lan baldintzen alde egiten du elkarte dugu. Ildo horretatik *Jornadas de Artes escénicas* [Arte eszeniko Jardunaldiak] antolatu izan dituzte Gasteizko Nazioarteko Antzerki Jailearen testuinguruan, 2012. urtekoan topaketa horien 6. edizioa bete zela.

2004 urtetik Euskal Herriko Unibertsitatearen ikastaroetako²⁰⁸ Arte Eszeniko eremuko ikastaro trinkoak eskaini ditu, betiere, espazio eszenikoen behar teknikoari buruzkoak, *Bizkaia Bilbao Arte eta Kultura* (Bizba) izenpeko ikastaroen artean Sarriko *campuseko* Basoko Etxean.

3.9.7 EHAZE: Euskal herriko antzerkizaleen elkarte

Amis du théâtre de la Côte Basque eta ABAO-OLBE (*Asociación bilbaína de amigos de la ópera-Operaren Bilboko Lagunen Elkarte*) bezalako elkarteek arte dramatikorako

206 Elkartearen webgunean 2012ko memorian 258 kopurua ematen dute. Horietatik 51 emakumezko teknikariak dira eta 207 gizonezkoak.

207 Hona elkartearen URLa : <http://atae.org/>. Eta *Ataekaria* pdf euskarrian pantailaratzeko hurrengo helbidera jo: <http://atae.org/comunicacion/ataekaria/> (azken bisita 2015ko otsailean)

208 Gehienetan udako ikastaroak izaten ohi dira baina UPV/EHU eta *Bilbao Eszenarekin* elkarlanean beste urtaroak ere prestakuntza ikastaroak antolatzen garaia izan dira noizbehinka. Ikusi, esaterako, <http://palmadores.net/index.php?topic=formacion&page=2> (azken bisita 2015ko otsailean)

publikoaren zaletasunaren adierazgarria diren arren ez dute bereziki testu antzerkia ezta antzerki bisuala bultzatzen eta ez dute euskarazko ekoizpenekiko aparteko loturaren erakusten. Horregatik, euskarazko- antzerkiaren inguruko publikoaren ehunduraren bilbea ezagutzeko beste elkarte bat ekarri behar dugu hizpidera hurrengo lerroetan. Euskal Herriko Antzerkizaleen Elkarteko ordezkariak (EHAZE) *Argia* astekarian O. Gillani emandako elkarrizketan euskal antzerkiaren egoerak sortzen dizkien kezkek bultzatu zituela taldea eratzera azaldu zioten kazetariari (Guillan O. 2010). Euren kezka nagusia da, pastoralak alde batera utzita, Euskal Herriko teatroa *erdalduna* dela: *Sentitzen dugun arazoa da, antzerkia, izatez, nahiko erdalduna dela*. EHAZEkoen esanetan, 60 hamarkadaz honentzako antzerkiaren %18a soilik da euskaraz eta kopuru horretatik %80 umeentzako antzezkizunak dira. Izan ere, programaziori atxikituko litzaizkioke egoera zuzenago baten alde: *Hemen daukagun programazio eskeman ikuslea agente pasiboa da, kontsumitzaile hutsa. EHAZEren bidez lortu nahiko genukeena da agente aktiboa izatea, berak ere gaitasuna izan dezala eskatzeko zer nahi duen*. Kezka horiei jarraituz Antzerkizaletasunaren aldeko manifestua kaleratu zuten²⁰⁹.

EHAZEK Antzerkizale Saria urtero banatzen du: 2014ean Begoña Foruari, 2013an Berako Mugaz gain taldea, 2012an Agus Perez kritikaria eta aurreko deialdietan Amaia Arzaluz (2011) eta Iñaki Beobideren lana (2010) saritu ditu elkarteak. Sariez gain, Durangoko liburu azoka euskal teatro laginen erakustokia bihurtu dute Szenatokiak deritzonaren bidez, betiere, bisibilizazioaren bila. Horren alde ere egiten du sostengatzen duten webgunea zein urtero antolatzen duten Esperientzixak, antzerkizaleen topaketak. 2010tik euskal antzerkiaren beste fase baten aurrean gaudelako seinaleztat jotzea zilegi dela uste dugu, beste arrazoen artean urte hori EHAZEren sorrerako urtea delako.

3.10 Antzerki jaialdiak

3.10.1 Sarrera

209 Bertan elkarteak zein testuinguru sortzen den azaltzen dute:

Izan ere, euskarazko antzerkiaren egoera larria da. Xume, ahul eta sakabanatua, ekaitzaren erdian hondoratzeke arriskuarekin borrokan ari den ontziaren irudia datorkigu burura. Ezin premiazoagoa da, beraz, partekatutako gogoeta egin ondoren, indarrak bildu eta, asmoz eta jakitez, diskurtso berri bat garatzen hastea. Testuinguru eta egoera horretan sortzen da Euskal Herriko Antzerkizale Elkarteak (EHAZE), hortik planteatzen ditu bere helburu eta zereginak: arloa antolatu-sendotu-sustatzeko borondate eta deliberamenduarekin, modu sustraitu eta irekian, erronkaren aurrean ausartu, sartu eta sortzen ari direnen eraginez. Erronka antzerkigintza bizi, sortzaile eta sendotua lortzea da. Nabaria denez, inplikazio sakonak dauzka horrek, gu guztion zereginetan, gure bizitzetan eta, azken buruan, euskal jendarte osoan.

Antzerki jaialdiek, gure ustetan, funtzio hirukoitza betetzen dute antzerkigintza sendotzeko garaian. Lehenik, profesionalei lana egiteko aukera ematen die haien antzezlanen erakusleihoak izaten direlako, bigarrenik ohikoa baino arrisku artistiko handiagoko antzezlanak ikusteko – eta horrekin batera haren begirada edota gustu estetikoak era irekiago batean lantzeko- parada izaten dute ikusleek programatzaileek horren alde egiten badute, eta hirugarrenik, topaguneak izaten direlako arloko sortzaileentzat.

Tesirako materiala jaso heinean jaialdien kopuruak zer pentsatua eman digu programazio hauskorra eta desorekatuta duen lurraldean. Bistan da, teatro esparruan egunean egoteko jaialdiz jaialdiz ibiltzea hobe dela hiri bateko programazioari jarraitzea baino. Hori ez da teatroari soilik gertatzen zaion zerbait, baizik eta – gure ustez- gure garaietako kultur ezaugarria. Urtean zeharreko programazioa diseinatu beharrean, denboraldia hainbat hilabetetan luzatu ordez, erakundeek aste edo egun batzuetan bildu nahiago dute. Planeamendu hori zenbaitetan helburu ekonomiko baten menpe izaten da, jaialdiak egun gutxitan jende kopuru nabarmena ekarriko du eta turismo edo ostalaritza zerbitzuetarako mesedegarria izango delako ideiak agintzen baitu udal kultur politika. Beste zenbaitetan erakundeek kultur adierazpenak – musika dela, dantza dela, teatroa dela- erabiliko dituzte horien kapital sinbolikoagatik, bestela esanda, hiri - edo herri edota nazioa edota estatua - ordezkatzeko duten ahalmenagatik.

Nabarmentzekoa dugu ere kale teatroari eskainitako jaialdien kopurua. Horren arrazoia bikoitzak direlakoan gaude: alde batetik Euskal Herrian ahaltasun handia dagoelako kale teatroa asko lantzen den diziplina delako; beste alde batetik errentagarria dira teatro mota horren ikuskizunak aurrekontu merkeagoaz – eta beraz, kontratazio merkeagoaz- gauzatzen direlako, eta aretoetatik kanpo izanak, areto teatroko emanaldiak baino askoz demokratikoagoak ematen dutelako publiko guztiari zabaldua, erakundeen (oro har udalen) zereginak bistartzeko mesedegarriak suertatzen. Finean, inbertsio gutxiago eskatzen duten adierazpen artistikoak dira baina bisibilitate handia izan eta ematen dute.

Gurean badira euskara hutsean izaten diren teatro jaialdi, jardunaldi edo topaketak (ikus aurrerago) eta baditugu ere euskal antzerkirako egitarau zatitxo bat besterik ez uzten duten teatro ospakizunak (ikus aurrerago). Horietaz gain, beheko lerroetan jaso izan ditugu euskarazko teatroari lekua egiten dioten beste kultur topaketak (ikus aurrerago). Bistan da hizkuntza erabil dezakegula sailkapen faktore gisa. Haatik, jaialdien egitarauan teatro konbentzionala ala ez konbentzionala gailentzen den sailkatzeko irizpidea ere erabil genezake. Horrela ikusiko genuke badirela gora egiten ari den antzerkiarekiko atentzio berezia duten

jaialdiak hala nola, Aulestiakoa, Maratila, Eztena (*Eta Zizt*) eta Harri bi lau txori. Horietan *Dejabu*, *Metrokoadroka*, *Antzerkiola*, *Le petit Théâtre du Pain* bezalakoena lana ikusgai paratzen dute izaera berezia hartuz, eta jaialdi alternatiboen zirkuitua sortuz.

3.10.2 Jardunaldiak, topaketak, jaialdiak euskara hutsean

Lerro hauen segidan deskribatuko ditugun jaialdietako ezaugarri komuna da Euskal Herriko taldeei eskainitako espazioa beste batzuen baino handiagoa izatea, eta horren ondorioz, euskal ekoizpenen presentzia, nabarmenki, beste jaialdietan baino handiagoa. Jardunaldi hauetako bitan (Azpeitikoan eta Debakoan), gainera, amateurismoaren presentziari erreparatu behar zaio haien profilaren jakitun izateko.

Azpeitiko Euskal Antzerki Topaketak 1982an hasi ziren 6²¹⁰ talde amateurren lana eskaintzen zituztela. Denboraren poderioz erakustoki amateur izatetik baita profesionalen lana baitaratzeko garatu dute beren egitaraua. *Antzerki* aldizkaria 1984ko 66 zenbakia lehenbiziko topaketaren inguruko zehaztasunak ematen ditu, hala nola, Iñaki Begiristainekin, obra garailaren idazlearekin, elkarrizketa, antzezlan irabazlearen testua eta, besteak beste, Udako Kultur Batzordearen arrazoiak topaketa antolatzekeo garaian:

Aitortu egin behar Azpeitiko Topaketa hauek euskal antzerkigintzan dagoen hutsune haundi bat betetzeko jaio direla. Euskal Herria honelako Topaketa baten beharrean zen. Badira hainbat eta hainbat Lehiaketa, Erakusketa, eta abar antzerkiaren inguruan, baina inon ez da eskatzen aurkezten diren lan guztiak euskara hutsean eginak izatea. Euskal antzertia zertxobait baztertuta zegoela esan behar. Eta hutsune hori bapote bezake Topaketa honek eta uste dugu horregatik izan duela harrera bikain hau. Gure nahia, neurri batean behintzat antzerkiari indarra ematea da, era berean Euskal Herrian zehar diren antzertaldeak ezagutzera emanaz eta ahal bada berriak sorraraziz, antzerki berriak sortzera eraginez eta azken fin batean, euskara bera ere indartuz.

Beharrezko egiten da euskal antzerki berriak sortzea, idazle berriek beren lanak jendaurrean agertzea eta antzerkigintzari indar berri bat ematea. Lan horretan Azpeitiko Topaketa hauek bultzada bat eman dezakete eta ematen dute.

210Antolatzaileen deialdira 11 taldek erantzun zuten, horietatik 4k haurrentzako ikuskizunak eskaintzen zituztenak. Kultura Batzordeak, lehenbiziko urtea zela kontuan harturik, 6 talderen eskaintza onartu zuen, heldua den publikoarenak zirenak, hain zuzen ere.

Azpeitiko *Antxieta* taldeari zor zaio topaketa honen hasiera. Euskara hutsean egiten den jaialdi honetan profesionalen presentzia areagotuz joan da egun oinarrizkoa izan arren. 2012ko egitarauan, estreinako urtean ez bezala, ibilaldi profesional sendo dutenen zazpi talderen lanak aurkezten zituen (ikus beheko 1. taula), hau da, eskolarekin zerikusia duen taldea alde batera uzten badugu, gaur egun egitarau gehiena profesionalak betetzen dutela ondoriozta dezakegu.

Topaketek – arestian aurreratu dugun bezala- amateurrei eskainitako tarte nagusiak *Eskola eta Gazte antzerkia* izena du. Sail horretan, esate baterako, 2012an 11 antzezlan aurkeztu ziren, programazio alde handiena hartu zuten. Haurrentzat – eta helduentzat- antzezlanak hiru izan ziren, hau da, %15, 7. Era berean interesgarria deritzogu topaketak antzerki alternatiboari eskainitako tokia denborak aurrera egin ahala. Horrela, 2014eko egitarauan *Ziklo berezian. Antzerki alternatiboa* izeneko sailean *Zertarako hegoak, Metrokoadrokarena* ikusgai egon zen profesionalen beste hainbat lanaren artean (Ikus 2. taula). Amateur eta profesionalen topagunea izaki, aukera ematen du urtean zehar biran izango ditugun euskal ekoizpen garrantzitsuak ezagutzeko.

1. taula: 2012

Talde profesionalak+ antzezlana	Ikusle mota
Artedrama: <i>Publikoari Gorroto</i>	helduentzat
Pausoka eta Glu-glu: <i>Goenkale Teatroa</i>	helduentzat
Patata Tropikala: <i>Zapata gorriak</i>	Haur + helduentzat ²¹¹
Glu gluren <i>Elkarrizketa su txikian</i>	helduentzat
Biko: <i>Lingua Nabajorum</i>	helduentzat
Tartea: <i>Alabatxoa</i>	Haur + helduentzat
Panta Rhei: <i>Auzokideak.</i>	Haur + helduentzat

2.taula: 2014

Talde profesionalak+antzezlana	Ikusle mota
Kamikaz Kolektiboa <i>Euli giro</i>	helduentzat

211Kontuan izan “Haur eta helduentzat” direla diotenean haurrentzako teatroa dela gehienetan.

Tartean <i>Pankreas</i>	helduentzat
Maskarada <i>Arkimidesen printzipio</i>	helduentzat
Txalo <i>Mollie Malonen ipuin sinestezina</i>	haur + helduentzat
Dejabu <i>Arrastoak</i>	helduentzat
Paraiso <i>Erpurutxo</i>	haur + helduentzat
Eneritz Artetxe <i>Konpota</i> (ziklo alternatiboan)	helduentzat
Metrokoadroka <i>Konpota</i> (ziklo alternatiboan)	helduentzat

Aulestiko Topaketek 2015an beren 10. urteurrena bete dute A. Lipusen eskutik. Haren esanetan bi zutabe dituzte nagusi, alde batetik antolatzen duten jaialdia bertako herritarrentzat publiko jo muga duena eta, bestetik, antzerkigileentzako antolatzen den laborategia non teatroa eta dantza lantzen dituzten. Biak euskaldunentzat pentsaturik daude, bigarrena, bereziki *antzerki formakuntzan, transmisioan, ikerketan eta esperimentazioan* euskara euskarri duten ekimen urritasuna nolabait ekiditeko. Falta horren kariatara sortu zuten ere Artedrama laborategia²¹² orain 10 urte, euskara izan dadin euren lan artistikoaren gunea Lipusek eta Paradak *Berria* egunkariari emandako elkarrizketan:

Lipus: Behar zen halako zerbait. Leku batzuetan euskara existituko ez balitz bezala da, baina bat-batean konturatzen zara tailerrean dauden hamar ikasleetatik zortzi euskaldunak direla'. Parada: 'Jendea etortzen da ez tailer hau edo bestea dagoelako, baizik eta badakielako tailerrak euskaraz izango direla eta maila bat izango dutela. Jendeak konfiantza dauka. Guretzat, ona da hori (Astiz 2015).

Topaketek beti lekua egiten diote euskal azken antzerkiari, adibidez, 2015ean Dejaburen *Errautsak* eta Lauka Teatroaren *Amodiozko ipuinak* pasa izan dira bertatik eta 2014ko edizioan Metrokoadroka kolektiboaren *Zergatik dantzatzen dute bosnietarrek, Oh my good* taldearen *Zer duzu Amy?*, Dxuriren *Konpota*, besteak beste. Bistan da belaunaldi gazteagoen txandaren erakusleihoa izaten dela.

Debako Antzerki Astea. 1974an sorturiko Debako Goaz talde amateurrek abian jarri zuten Debako Antzerki Asteak 25 urte bete zituen 2010eko edizioan. Emanaldi guztiak

212 Artedramaren historikoa ikusteko: <http://www.artedrama.com/esp/aulestiko.html> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

euskaraz izaten dira, kalean zein areto itxietan (Aldats pilotalekua, Zahar etxea, Gaztelekua, esaterako, antzokirik ezean). Emanaldiak amateurrek antzeztuak izan ohi dira gehienetan pare bat salbu azken urteetako egitarauen arabera²¹³.

Eztena, Dejabu Panpin Laborategiaren laguntzaz Mikelazulo Kultur Elkartek antolatzen dituen “Antzerkiko egunak” dira *Eztena* izenaz ezagutzen dugun ekimena 2010tik. Euskara da euskarri hizkuntza. Antolatzaileen esanetan zirkuitu ofizialetik kanpo geratzen diren ikuskizunak ditu helburu. Hala azaltzen dute elkartearen webgunean²¹⁴. Horren ondorioz, Aulestiko jaialdian bezala jaialdien zirkuitu alternatiboaren partaidea izango litzateke.

3.10.3 Beste Jardunaldiak, topaketak eta jaialdiak

Euskal Herriko gaineko antzerki jaialdiak, hau da, euskararekin lotura estua ez dutenak, ugariak dira, egia esate aldera gehienak. Usu euskal ekoizpenak toki marjinala hartzen duelako ustekoak gara, euskararen ekoizpena zenbatekoa den zehatz mehatz jakitea zaila den arren, askotan nazioarteko izaerak kanpoko taldeei lehentasuna ematen dietelako, beste batzuetan egoera diglosikoaren isla antzerkian ere argi dagoelako. Jaialdiek, bakoitzak bere asmo, mentalitate edo ideologiarekin diseinatzen duten programazioan lekutxo bat egiten dio euskarari, norberak uste duen tamainakoa (ikus beheko taulako zenbait adibide). Horrela, badira jardunaldiak non euskararen erabilera nabarmena den (Ikus beheko taulan, Kalerki, Antzerti Garaia) edo gora egiten ari den (ikus Lekeitioko jaialdia) edo era anekdotiko moduan mantentzen den (ikus Eibar Jaialdiari eskainitako informazioa).

Hona hemen ibilaldi sendoenen jaialdien zerrenda:

ACT festival. Bilbo- (Barakaldoko)	2003 urteko edizioan 10 urte bete ditu BAIk, Bizkaiko Antzerki Ikastegiak, antolatuta. Nazioarteko eszena sortzaileen lanak erakustoki izateaz gain, lehiaketa ere bada. Zuzendari onenari eta Antzezle onenari dira ACTen banatzen dituzten sariak. Lau tokitan hartzen du egoitza: Bilboko Guggenheim museoa eta Bertako Kafe antzokia, Museo Maritimoa eta Barakaldoko Antzokia. Jaialdi honen web orriak dio ²¹⁵ <i>ikerketara eta arriskua posible izango dituen gune bat sortzea</i> xedea duela. Performance motako ikuskizunak dira gehienak,
------------------------------------	--

213Hona hemen lagin batzuk: *Sebastopoleko titiriteroak* eta *Karrika* 2005ean; 2008an *Dar-dar* produkzioak eta *Pirritx eta Porrotx*; *Ez dok hiru* eta *Txalo* 2010ean;

214<http://www.mikelazulo.com/> eta Estena URL-a: <http://www.eztena.info/> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

215http://www.bai-bai.net/act/act13/web/act13_eu.htm (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

	<p>esperimentazio artistikoan oinarri dutenak eta batezbesteko 30 minutuko iraupenekoak. Euskal Herriko taldeek parte hartzen dute (2010-2013 bitarteko egitarauetan urte bakoitzeko hiru talde aurkitu ditugu).</p>
Antzerkiaren Maiatza (Hendaia)	<p>2014tik aurrera Hendaian Antzerkiaren Maiatza gozatzeko aukera izan dute Théâtre des Chimères taldeak eta Herriko Etxeak adostutako proiektuari esker. Kaleko zein areto itxiko emanaldiak izaten dira. Taldeak nazioartekotik zein Euskal Herrikoak izaten ditugu baina euskararen presentzia anekdotikoa dela esan genezake. 2010ko 13 taldeen ikuskizunetatik bakarrik batek – Donostiako koreografoaren Mikel Aristegiren <i>Battelekua</i>- euskal tituluaz izendatzen zen. 2011ean gauza bera gertatzen da, berriro ere, euskal titulupean Kukai taldeak <i>Karrikan</i> izeneko koreografia eskaini zuen. 2013ko edizioan Chimères eta Bederen 1-k <i>Otso</i> eta <i>Xentimorik gabe</i> eskaini zuten.</p>
Antzerti Garaia (Goeirri)	<p>Beasain eta Ordiziako Kultur Sailek antolatzen duten jaialdiak 20. urtemuga bete zuen 2013an. Zortzi antzezlan ikusi ahal ohi dituzte goierritarrek, aipatu herri bakoitzeko launa. Euskarazko ekoizpenen kopuruaren gorakada udalek euskal hizkuntzari lehentasunari eman izanari zor zaio. Horrela, 2013an, aipatu zortzitik sei izan dira euskarazko emankizunak eta 2014ean kopuru bera errepikatu zen.</p>
Bilboki. Testu laburrak. (Bilbo)	<p>Bizkaiko hiriburuko Café Bar Bilbaok eta Bilbo Zaharra euskaltegiak formatu txikiko obren erakus -lehioa dugun hau bi hilabetetan behin Plaza Berrian. 2010tik aurrera abian da. Antolatzailerak den Mikel Martinezi egindako elkarrizketan antzerkiaz gain beste kultur ekintza izan daitekeela programan²¹⁶ aditzera ematen du elkarrizketatuak. Estreinako urtean O. Guillanen <i>Herio heroi</i> eta Giltzikaroren <i>Zortzi begi</i> irakurketa dramatizatua eskaini zituzten. Aipatzeko da esandakoaz gain, testuak.com web orrian antolatzen duten txapelketaren irabazleen lanak baitaratzen dituztela.</p>
Bilboko Kalealdia (Bilbo)	<p>Kalealdiak, Kaleko Antzerki eta Kale arteen jaialdia du izen osoa. 2013an bere XIV. urteurrena bete duen honetan antzerkiak ez du pisu nabarmenik egitarauan non zirkua, dantza, akrobaziak, clown saioak, kalejirak eta performanceak eskaintzen ohi dituzte nazioarteko konpainiek formatu txikian, oro har. 2010ko edizioak, esate baterako, zirku esperimentalak izan zuten ardatz.</p>
Bilboko Zirkuitua (Bilbo)	<p>2013an 14. edizio bete duen jaialdi honek Udaleko Kultura eta Euskara Sailak antolatua da. Auzoetan antzerkia bultzatzea du helburu, betiere, Bilboko talde amateur edo semi-amateurren lana ikusgai jarriaz. Euskara Sailak antolaketan parte hartu arren, euskarazko antzezlanak oso gutxi izaten dira. Esaterako 2010ean zazpi taldeetatik bik besterik ez zuten antzerki lana euskaraz eskaini. Urte horretako egitaraua da beste urteen adierazgarria jaialdiaren historikoan²¹⁷ egiazta daitekeena.</p>
Eibarreko Antzerki Jardunaldia	<p>2010ean 33. urtemuga bete zituzten Eibarreko Antzerki jardunaldiek antzerki amateur zein profesionala plazaratzen dituzte eta baita eskola antzerki emanaldiak. Euskarazko ekoizpenak urteko bizpahiru izan dira, batezbeste, 2010tik 2013ra bitarteko aldian.</p>
Erriberiko Teatro Klasikoaren	<p>01. urteko Jaialdiak Antzerki Klasikoa du gunea baina klasikotasun Espainiako Urrezko</p>

216 <http://www.tas-tas.org/euskera/content/view/938/> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

217 <http://www.badbilbao.com/index.php/es/2013-06-14-11-52-48/bilboko-zirkuitua> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

jaialdia	mendeetako antzezlanen gain testu antzerkia garaikideagoarekin lotura ere duela egiaztatzen da ekimen honen historikoan ²¹⁸ . Nagusiki bi ikuskizun mota izaten dira ikusgai, alde batetik talde profesionalen lana <i>Joyas de Palacio</i> sailean eta bestetik, <i>Clásicos de aquí</i> , Nafarroako amateurren zenbait ekoizpenek osatzen dute. 2015an bere 16. edizioa burutuko duen jaialdian emanaldiez gain, lantegiak eta hitzaldiak zein Nafarroako Antzerki Klasikoaren Jardunaldiak – azken horiek 2012an sortuak- eskaintzen ditu jaialdiak.
Getxoko antzerki jardunaldia	Getxoko antzerki jardunaldiek 2010ean euren 29 edizioari ekin zioten. Udalako Kultur Sailak antolatuz, Euskal Herriko taldeen lana erakustokia izatea helburua duenez bertako ekoizpenen erakuskaritzat jo ahal da. Horrela, esaterako, 2010ean 11 estreinaldi izan ziren, urte horretako produkzioaren aztarna dena. Antzezlari horietatik 5 gaztelaniaz eskaini zituzten, beste bost euskaraz, eta hizkuntzari erreferentziari egiten ez dion ikuskizun fitxa bat era badago, <i>Éxodo</i> tituluari dagokiona, hain zuzen ere. Gailentzen den teatro mota aretoko testu antzerkia da baina ez dira falta kale ikuskizunak, txotxongiloak edota pailazoak urteen arabera. Jaialdian ibilbidean aurrera jotzen badugu planteamendu berari atxikitzen zaiola ikusiko dugu. Esaterako, 2014eko urtean emandako prentsaurrekoan beren helburua mantentzen zela berresan zuten <i>euskal antzerki taldeek ekoiztako lan onenaren erakusle</i> izango zela esapideaz. Azken horretako ezaugarritzat jo genitzake umeentzako izan zirela emankizun gehienak (bederatzitik bost) gazteen zaletasuna bultzatu nahi zutelako arduradunek eta osagarri moduan osatu zituztela antzerki arineko egitaraua non 20 minutuko piezak antzeztu zituzten aktoreek batetik eta bestetik <i>Zurumurruren kontrako bakarriketak</i> , udalak teatroak duen balio didaktikoa baliatu nahi izan zuelako.
Jokuz Kanpo	Ezpeletako Pinpulka kultur elkarteak 1999tik antolatzen dituen jaialdiak kaleko arteak (dantza, musika, antzerkia) publikora hurbildu nahi du. Euskal antzeztaldeen presentzia ziurtatuta izan da orain arteko egitarau guztietan.
Kaldearte Kale antzerkia (Gasteiz)	2006ean ospatzen hasi zen jaialdi honetan 2010ko edizioan 25 taldek parte hartu zuten; horietatik bi – Monstrenko kolektiboa eta Hortzmuga- Euskal Herrikoak ziren. Kaleko arteen nazioarteko erakustaldi gisa definitzen dute euren burua. 2014eko egitarauan Euskal Herriko taldeak bost izatera iritsi dira. Dena den, nazioarteko izaerak profilatzen du Gasteizko Udalak antolatzen duen jaialdia hau non dantza, teatroa eta euskarri ezberdinetako ikuskizunak eskaintzen diren haren webgunearen esanetan ²¹⁹ .
Kalerki (Zarautz)	2013an XX. edizioa bete zuen Kalerki kale antzerkia erakustea du helburu. Alproka Antzerki Taldeak antolakuntza lanak Udalarari pasa dizkion XX edizioan 10 ikuskizunetatik

218 http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Actividades+culturales/Programacion+Cultural/Teatro/Ediciones+anteriores/

219 Azken urteetako programazioa hurrengo helbide honetan ikus daiteke: http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001Action.do?aplicacion=wb021&tabla=contenido&idioma=es&uid=_23a15b61_1222a40577e__7fcb (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

	8 euskarazko ekoizpenak ziren. Batezbeste, <i>Diario Vasco</i> egunkarian ²²⁰ eta ARGIA astekarian ²²¹ aurkitzen ditugun berrien datuen arabera, bizpahiru eguneko ekimena izan ohi da, hamar inguruko funtzio izaten ditu nazioarteko izaera duen jaialdi honek. Egun, Udalari, Gipuzkoako Diputazioa eta Eusko Jaurlaritza laguntza ematen diote.
Kultur Maratila (Leioa)	Artedramak eta Kultur Leioak antolatutako jaialdi honetan nahiz eta musikak tokia izan teatroa dugu nagusi era nabarmen batean. 2011 hasita, haren nortasun alternatiboaz hitz egiten digu, esaterako, 2015eko egitarauaren edukia non <i>Zer duzu Amy?</i> , <i>Amodiaren ziega Jokoz kanpo</i> eta <i>Arren ganbara eta emeen sotoa</i> ikasgai egon ziren.
Lekeitioko Nazioarteko antzerki jaialdia	Kale antolatutako, 1989an hasi zen jaialdia dugu Lekeitioko Nazioarteko Kale antzerkia. Nazioartekoa izan arren beste jaialdietan baina Euskal Herriko talde eta baita euskarazko antzezlan gehiago izaten ohi direla egiaztatzen da festibalaren historikoari ²²² birpasa emanez.
Les Translatines (Baiona)	1981ean sortu zen jaialdi honetan Espainia, Frantzia eta Amerika latindarraren antzezlanak izaten dira ikusgai. 2004tik aurrera, aurrekontua dela kausa, bi urtetan behin ospatzen dute. Antolatzaile-kudeatzaileak Les Chimères ditugu, dramaturgia berrien eta engaiamenduaren aldekoak programatzeko garaian direnak. Horrela idatzi zuen Carlos Gil Zamorak, <i>¡Festival!</i> liburuan, jaialdiaren 25 urteurrenagatik kaleratu zuten argitalpenean: <i>Et c'est grâce à ce festival, je dois l'avouer, que j'ai connu les grandes créateurs français et auteurs et metteurs en scène latino-américains les plus novateurs. Certains d'entre eux n'ont pas eu d'écho en Euskadi ni en Espagne. (...) Il correspond [le festival] à une nécessité et il me semble qu'il pourrait nourrir davantage le théâtre basque, si celui-ci voulait bien se sentir concerné</i> (Hemmert, 2005: 36). Antzerkigileen bilkura izateaz gain, Chimèresek Paubeko unibertsitatearekin batera teatroari buruzko Kongresua antolatu izan du azken urteotan. Dena den, 2015ean berriz, urrian izaten den deialdi hau burutuko ez dela jakitera eman dute antolatzaileek, aurrekontu arazoak direla eta. Udalak <i>Kultur Sport</i> izeneko ekimenaren alde apustua egin duelako.
Mugaz gaindi (Bera, Nafarroa)	Berako (Nafarroa) jaialdi hau 1996an sortu zen herriko eskolen eskutik. 2013an EHAZE elkarteak saritu zuen euskarazko antzerkiaren alde Nafarroan egiten duten lanagatik. Udalaren laguntzaz antolatzen den jaialdi hau ikasturtean zehar Berako DBH, Lehen eta Batxilerreko I hezkuntzako eskoletan jakingai moduan <i>curriculumean</i> txertaturik duten antzerki eskolako lanen erakustokia da.
Nazioarteko Antzerki Jaialdi (Gasteiz)	Gasteizko Jaialdiak, Euskal Herriko jaialdirik zaharrenak, 2010ean bere XXXIII urteurrena bete zuen. Emanaldien historikoan ²²³ ondo antzematen da euskararen presentzia urria,

220Kalerki berrien bilduma pantailaratzeko helbidea :

<http://www.diariovasco.com/hemeroteca/noticias/kalerki.html> ,

<http://www.argia.com/bilaketa?cx=009062826913257285995%3Aleslvx3rgmm&cof=FORID%3A11&ie=UTF-8&q=Kalerki>

221<http://www.argia.eus/bilaketa?q=kALERKI> helbideak Argian argitaratutako berriak biltzen ditu.

222<http://lekeitiokale.net/eus/home.html> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

223<http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001Action.do?>

[idioma=eu&aplicacion=wb021&tabla=contenido&uid=_61953ed4_119f03d7303_7ffd](http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001Action.do?idioma=eu&aplicacion=wb021&tabla=contenido&uid=_61953ed4_119f03d7303_7ffd)

	Euskal Herriko taldeek bi bertsio edo gaztelaniakoa besterik ez baitute aurkezten beren ikuskizunetan. 1990-2010 bitarteko aldirak batezbesteko, Euskal Herriko hiru talderen lana azaltzen da egitarauetan. Udalak antolatuz, antzerkizaleentzat erreferentzia ikuskizuna da, nazioarteko punta-puntako konpainiak gonbidatzen baititu.
Nazioarteko Antzerki Jaialdiak (Santurtzi)	Jaialdiaren antzerkiarekin gertatzen den bezala Santurtziko nazioarteko jaialdiari buruzko informazioa zehatzena jaialdiak berak plazaratu duen argitalpenean ²²⁴ aurkituko dugu 1979-2004 aldirako bederen. Azken datan mende laurdena bete zuen jaialdiak ²²⁵ , zeinak bigarren urtetik aurrera tokian tokiko talde garrantzitsuenak ²²⁶ ez ezik Euskal herriko kanpoko taldeen lana ere ezagutzera ematen dituen. Herriarren ekimenari esker jaioa, Bizkaiko jaialdirik zaharrena dugun honetan hainbateko ibilaldian urtetan zehar bere izaera zehaztuz joan da bai programazio mailan bai kudeaketa mailan. Egun, aipatu azkena udalarena da eta Serantes Kultur Etxea du egoitza. Ikuskizunen gain aipatzekoak dira hainbat ekimen, hala nola, 1989an antolaturiko lehenbiziko “Espainiako Kritikoen batzarrera”, 1995an “Euskal Antzerkiko Profesionalen Topaketak” eta 2000tik Serantes Saria teatro idazketarako. Saritutako obrak argitaratu eta jaialdian bertan taularatu egiten dira. Euskararen presentzia, nazioarteko bihurtutako jaialdian txikia da, esaterako, 1990. urtea baino lehenago Maxkaradaren <i>Pistolaren begi zuri beltza</i> (1984) eta <i>Ama begira zazu</i> konpainiak antzezlan homonimoa oholtzan ikusteko aukera egon zen. 1990-2010 aldirak, aurreko aldirak bezala zenbait urtetan ez dago euskarazko emankizunik eta egoten denean ez da, batezbeste, hiru emankizunetik pasatzen denborak aurrera egin ahala, 18 titulu ezberdin inguru izan arte emanaldi kopuruak gora egin duen jaialdian.
Nazioarteko Arrigorriagako Clown eta Pailazo jaialdia	1995ean abian jarri zenetik Zirku berria eta kaleko arteak ditu ardatz. Talde gehienak kanpotarrak izaten ohi dira eta gehien bat testu gabeko ikuskizunak eskaintzen dituzte. Datu gisa: 2012ko edizioan, prentsan azaldu zenaren arabera ²²⁷ , 15 talderen 17 emankizunetatik 2 euskarazkoak izan ziren. Antzeztoki moduan herriko plaza erabiltzen dute nagusiki.
Bilboko Nazioarteko Txotxongilo Jaialdia	1982 urtean plazaratu zen estreinakoz. Txirlora eta Pantzerki dokumentazio zentroak kudeatzen dutela Concha de la Casa zuzendaritzapean. Euskal Herriko taldeek, umeentzat ohi dituzten lanak euskaraz antzezteko joera dagoela antzematen da jaialdiaren historikoa ikusita ²²⁸ .

224Argitalpenaren titulua “ Festival Internacional de Teatro de Santurtzi: 25 años de teatro en Euskadi” da.

2251993 eta 1993 Santurtziko antzokia itxita zegoela kale antzerkia izan zen ikuskizun mota bakarra. 1994 kudeaketa mota berrira- hau da erakunde publikoaren eskuan egotea- trantsizio urte aizan zen eta zen jaialdia ospatu.

226Akelarre, Geroa, *Cómicos de la Legua, Cobaya, Karraka, Teatro estable de Navarra, Maskarada, Taupada, Bederen 1, Bekereke, Teatro Gasteiz, Trapu zaharra, Tattanka, Kukubiltxo* 1990 arte. Gero, aurreko zenbaitek jarraitzen zutela beste talde berriagoek parte hartu zuten jaialdian, hala nola, *Ur Teatroa, Hortzmuga, Txalo, K produkzioak, Tentazioa-Peineta-SKA* ekoipen taldea, *Gorringo, Legaleon, Markeliñe, Pikor teatroa* eta *Dar-dar*.

227[http://paperekoa.berria.info/plaza/2012-05-](http://paperekoa.berria.info/plaza/2012-05-09/036/001/arrigorriagako_clown_jaialdiak_zirku_diziplina_guztiei_gingo_die_txoko_bat.htm#despiezal)

[09/036/001/arrigorriagako_clown_jaialdiak_zirku_diziplina_guztiei_gingo_die_txoko_bat.htm#despiezal](http://paperekoa.berria.info/plaza/2012-05-09/036/001/arrigorriagako_clown_jaialdiak_zirku_diziplina_guztiei_gingo_die_txoko_bat.htm#despiezal)

(azken ikustaldia 2015eko otsailean)

228URL honetan paintalaratuko da jaialdiaren historikoa:

http://www.pantzerki.com/interiores_eusk/home_fr.html

Pasaiaiko Umorezko Antzerki Jardunaldiak	Pasaiaiko Udalaren babesaz, Topo Antzerki Tailerrak sortu eta kudeatutakoa dugu Pasaiaiko Umorezko Antzerki Jardunaldia, zeinak 2012an bere XXXI edizioari ekin zion. 2007-2012ko aldiko berriek ²²⁹ dioskutenaren arabera bi asteburutan taularatu dituzte zazpi bat ikuskizun inguru Kultur Etxean eta Udal Aretoan.
Poltsiko Antzerkia (Donostia)	Poltsiko Antzerki Jaialdiak XXIII. edizioa izan du 2015an. Izena argi adierazten duenez formatu txikiko zein ertaineko ikuskizunak ikusteko aukera zabaltzen du, betiere, Gipuzkoako hiriburuko auzoetan zehar eta “barietate-antzerkia” ohiko antzokietara joaten ez diren ikusleak teatrorra hurbiltarazi nahian. Tabernak, jatetxea zein kultur gunek agertoki moduan baliaturik izaten dira Donostia Kulturak antolatzen dituen emanaldiak. 2014eko edizioan hamar antzezlanetatik 4 euskaraz izan ziren (<i>Koka Kola eta Barea Markesa Loukost, Mil a Zien Baietz parrez lehertu</i> eta <i>Euskararen espektakulue</i>)
Tolosako Titirijai	Tolosako txotxongiloen inguruko nazioarteko jaialdia 1982an sortu zuen Tolosako Ekinbide Etxeak antolaturik. Denboraren poderioz Europako erreferente bihurtu zaigu ikuskizun mota honen antzezle eta zaleontzat. webgunean ²³⁰ plazaratzen dizkiguten datuetatik “25.000 ikusle erakartzeko gai dela” eta batezbeste 160 antzezpen ematen dituela azpimarratzekoak direla uste dugu, datu horiek, ezagutzen ez duenari eman baitiezaiokie Titirijairen tamainaren ideia. Jaialdi honen nazioartekotasun zabala dugu, mundu zabaleko parte hartzaileak bertan izaten baitira urtero.
Umore azoka Kaleko artisten azoka (Leioa)	Kaleko antzerkia ardatza duen azokak 2015ko edizioan bere 16. urteurrena bete du edizioan. Parte hartzaileak nazioartekoak dira gehienak baina Euskal Herriko presentziaren datuak jakitera 2013ko emanaldietan 45 taldetatik 14 bertakoak zirela esan ahal dugu antolatzaileen esanetan. Azoka denez sektoreko negozioa bultzatu nahi du, eta hala adierazten zuen Eneko Arruabarrenak, uneko Leioako alkateak, <i>Berria</i> egunkariko Maite Azkuenaga kazetariari emaniko informazioan, ²³¹ non “Erreferentzia izan dadin nahi dugu, eta honetatik bizi eta negozioa egiteko aukera eduki dezatela” esaten baitzion. Honetaz gain, aipatu azken azoka antolatzeko gaineratzen du 300.000 euroko aurrekontua izan dutela zeinaren % 70a Udalaren kontura izan da. 2011ko datuen arabera 40.000 lagun bertaratu ziren Leioa herrira azoka hiru egunetan zehar. Testuan oinarritutako ikuskizunik ez da oro har izaten ²³² , komikotasuna – edo hobeto esanda entretenimendua- zirkutik abiatzen diren teknikak baliatuta (malabarrak, diabolok, kontorsionismoa....) eta dantzan bilatzen dute taldeek. Urtero bi sari banatzen ditu azokak, Euskal Herriko ikuskizun onena eta Munduko gainerako tokietako ikuskizunik onena (sic).
ZIZT udaberrian (Errenteria)	Mikelazulo elkartearen ekimen honi “antzerki zikloa” izena jarri diote. EZTENArako data

(azken ikustaldia 2015eko otsailean)

229 <http://pasaia.hitza.info/?s=Umorezko+Antzerki+Jardunaldia> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

230 <http://www.topictolosa.com/> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

231 http://paperekoa.berria.info/plaza/2012-05-10/044/001/parte_hartzaile_eta_ikusleen_topaleku_izango_da_leioako_umore_azoka.htm

(azken ikustaldia 2015eko otsailean)

232 Historiakoa pantailaratzeko hurrengo URLra joa behar da: <http://www.umoreazoka.org/edizioak/>

(azken ikustaldia 2015eko otsailean)

	<p>iristen den bitarteko antzerki emanaldiak antolatzen dituzte 2014tik Eskaintza honen iraunkortasuna egiaztatzeko goizegi bada ere, euskarari eta talde alternatiboei lehentasuna emanaz sortzen ari diren ekimenen ildo beretik datorkigula dirudi.</p>
--	--

3.10.4 Arte eszenikoen bestelako topaketak

Goiko jaialdiez gain, atal honen hasieran genioen bezala, badaude kultur topaketak diziplina anitzekoak direnak eta teatroari tarte uzten diotenak. Gehienetan musika, dantza, performance eta teatros osatzen dute euren egitaraua. Beheko lerroetan aipatzekoak direnen berri emango dugu:

Bilboko **BAD**, Antzerki eta Dantza Garaikidearen Jaialdiak 2013an bere 15 urtemuga bete du. Ezagutzera ematen duten historikoari partziala izan arren²³³, begirada bat botatzea nahikoa da euskarazko ekoizpenak ez direla batezbeste bi antzezlan izatera iristen 2006-2010 aldikoan. BADen performance, instalazio eta dantza kopurua gora egiten ari da egitarauan eta testu teatroa gero eta gutxiago izaten da jaialdiaren profila dela eta. Artisten erresidentziak antolatzen dituzte, egonaldiaz aparte laguntza ekonomiko (3000 euro 2013an) eta teknikoa eskainiz haien proiektu artistikoa aurrera atera dezaten²³⁴. Antolatzaileak Bilboko Udala, Bilbao Eszena, eta Antzerki Baliabideen Zentroa.

Bi harriz Lau Xori deritzon Jaialdian Euskal Kulturaren sorkuntza garaikidearen eraskustoki izan nahi du antolatzaileen esanetan²³⁵. Miarritzeko hainbat aretotan zinema, musika eta teatro ikuskizunak eskaintzen dituzte aste batean zehar. Teatroari dagokionez konbentzionala ez dena programatu dute, esaterako 2014ean *Biutz* eta *Kukai* konpainia eta 2015ean *Dejaburen Arrastoak* programatu dituzte.

Iruñako **Inmediarioak** jaialdiak 2010ean sortu zen finantzazio publikoa²³⁶ duen ekimen pribatu bati esker. Arte eszenikoak, filosofia, soziologia, ekonomia zein politikarekin

²³³<http://www.badbilbao.com/index.php/es/ediciones-antérieures>

²³⁴2013an berrogeitik gorako proiektuetatik lau aukeratu zituzten. Horietatik bat euskaraz eta beste bat elebiduna (euskara- gaztelania). Esan behar da aipatu aldiari, euskarazko sorkuntza, 2009an gertatzen den moduan, testuari lotuta izan ez diren diziplinetako ekoizpena izan dela. Urte horretan “Hizkuntza: Euskara” adierazten denean, bi instalaziori buruz ari dira, esaterako.

²³⁵2014eko jaialdia deskribatzen dute helbide honetan baitaratuta dagoen audio-artxiboa:

<http://euskalirratia.eus/bi-harriz-lau-xori-festibala-2014.html> (azken entzunaldia 2015eko otsailean).

²³⁶Nafarroako Gobernua, Espainiako Hezkuntza, Kultura eta Kirol Ministerioa, Iruñeko Udala laguntzaile babesleak dira, aitzitik, Bartzelonako Graner Centre de Creació eta Gaztela-Mantxako Unibertsitatearen Praktika Eszeniko eta Kultura bisual Masterra babesle pribatuak ditugu.

uztarten dituzten lanak ditu helburu. Beraz, diziplina anitzeko lanak aurkezten dira bertan, aipatu irakasgaien irakaspenak euren praktikan itzuli egiten dituztenak.

Szenatokia EHAZE Euskal Herriko Antzerkizaleen Elkarteak Durangoko Azokan 2011tik antolatzen duen ekitaldia da. Bertan antzerki maratonia izena duen ekimenaren barne arte eszenikoen lanen laginak ikusteko aukera izaten du bisitariak. Horretaz gain, *Kafie eta berba* deritzona dugu non teatroari buruzko solasaldia antolatzen duten, betiere lanen berri emateko asmoa dutela. Maratoiak formatu jakin bati heltzen dio: goizean lau antzerki zati ematen dituzte eta arratsaldean beste hainbeste. Lagin bakoitzaren ondoren atsedena egoten da, pintxoak eskaintzen dituzte ikusleek ikusitakoa hizpide izan dezaten. A. Perez *Berriako* kritikoak era baikorrean baloratzen duen ekimena den arren, ohartarazi dizkigun bi puntu ahul aipatu nahi ditugu hona. Lehenik, kritiko bilbotarraren ustez ez da egokia lan zatiak ematea teatroa aspergarria delako ideia indartzen delako eta bigarrenik programazioak kalitatearekin zerikusi zuzena ez duen koherentziarik gabe nahasten dituela tankera ezberdinetako antzezlanak: profesionalak eta amateurrak, makalak eta bikainak (Perez 2014).

Durangoko azoka liburuen azoka baino euskal kultur erakustokia dela eta euskaldunen elkargunea delako usteak baliatzen ditu EHAZE elkarteak teatroa bisibilizatzeko. Baiki, urtean zehar mugarrira den Durangokoan antzerkiak lekua izatea garai antzerkian garai berriaren hastapenetan dagoelako beste zantzutat jotzen dugu guk.

Bestetik, programazioaren ildoak da hobetzeko moduan dugun beste kontu bat, orain arte zaku berean sartu baitira antzezlan bikainak eta makalak, talde amateurrak eta konpainia profesional ezagunak, nahiz eta horrek askotan zerikusi zuzenik ez izan proposamenen kalitatearekin.

3,2,1 Forma Eszeniko Berrien Nazioarteko Topaketak, performance, dantza eta antzerki diziplinetan ardaztuta izan dugu 2013tik aurrera Bilboko Alhondigan beste bi urtetan. Ez da, beraz, jaialdi iraunkorra izango, baina hona ekartzen dugu, arte dramatikoaren adierazpen gaurkotua²³⁷ ikusteko aukera ematen dielako bilbotarrei. 2013ko pdf euskarriko egitarauan²³⁸ 9 performance iragartzen dituzte zeinetatik, bik titulu elebiduna duten: Guillen

237Hala diote antolatzaileek parte hartuko duten sortzaileen lanei buruz:

(...) hainbat ikuspegi eta berrazterketa azalduko dituzte eguneroko kontzeptuei buruz, begirada artean jarrita, zuzeneko artean, soilik unean bertan ikus daitekeen eta ikusleentzat esperientzia bilakatzen den zerbaitetan. Kontua da esperimazioan aritzea, berritzea, kritikoa izatea, aurkeztea eta irudikatzea (...) Live Art bezalako kontzeptuak, Low Technology, antzerki fisikoa, ahots-inprobisazioak, live-cinema, High Technology, esku-hartzeak gune publikoan edo iraupen gutxiko arkitektura.

238<http://www.alhondigabilbao.com/eu/programacion/3-2-1-encuentro-internacional-de-nuevas-formas-escenicas>

(azken ikustaldia 2015eko otsailean)

Mont de Palol eta Jorge Dutorren *Zergatik John-Cage/ ¿Por qué Jonh Cage?* eta *Paseoa/ El Paseo* Idoia Zabaletarena. Beste kasuetan bezala euskararen presentzia ezin ziurtatu gaude eta are gutxiago performance izaerako ekimenetan, testu antzerkitik urruntzen diren arte adierazpenetan, alegia.

3.11 Azoka profesionalak

Teatroa industria kultural moduan ulertzea izango litzateke hurrengo lerroetan deskribatuko ditugun ekimenen ardatz nagusia. Hori horrela, merkatuari begira antolatzen dute euren egitaraua ze azken finean ekoizpen teatroak programatzaileei ikustarazi nahi dieten. Merkatua zabaltzeko asmoz antolatzen dira horrelako ekimenak salerosketako mekanismoari bultzada emateko gogoz eta hartara alorreko ikuspuntu ekonomikoa abiapuntua dutela.

Donostiako **Dferia** izenekoak 2010ean bi egunetan zehar 15 ikuskizun eskaini zituen, 176 laguni eman zieten akreditazioa – ekoizle, banatzaile eta kazetariak barne- eta aretoen % 68 okupazioa izan zuten krisia dela kausa antolatzaileen esanetan. Antzerki azoka izateko jaioa, 2013ko datuen arabera, 200 programatzaile inguru elkartu ziren bertan. Izan ere, sektorekoen arteko harremanak eta salerosketak bultzatzeko du asmoa goian azaldu dugun moduan. Partaide kopururik handiena Euskal Herriko taldeek osatzen dutela begi bistan da Dferiaren historikoa birpasatuz gero²³⁹. Euren ikuskizunak erakusteko garaian gaztelaniazko bertsioari lehentasuna ematen diotela bi bertsio dituztenean, ze azken finean feriaren helburua den Euskaditik haratago saltokia izatea bertaratzen diren taldeentzat. Feria honek antzerkia zein dantzako ikuskizunak erakusten dio publiko espezializatu zein arruntari eta Tarregako feria ezagunagoarekin pareka liteke haren asmoengatik, baina Katalunian ez bezala testuingurua ez du hain emankorra.

2003ko azaroaren 18-21 bitartean Bilbo **Escenium** Nazioarteko Antzerki Topaketen egoitza bihurtu zen. Bizkaiko hirira bertaratu ziren 337 parte hartzaile eta 33 aditu hiru sail izaten dituen elkargunean: merkatua, kongresua eta topaketa. Ekimen hau La Red jabego publikoaren antzokien sarea antolatzen du Bilboko Udala, Bizkaiko Aldundia zein Eusko Jaurlaritzaren diru laguntzaz. Hemendik aurrera bi urtetan behin burutuko den bateragune

239Historikoa eskuragai dago honako helbidean:
http://www.dferia.com/2015/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=15&lang=eu
(azken ikustaldia 2015eko otsailean)

honek lanen erakustoki eta salmenta puntua izateaz gain antzerkigintzari buruzko hausnarketak izango da, beti ere, ikusleak ekartzeko ahaleginak hobetzeko aldera egingo duena antzerkigintzaren merkatua hobetzeko.

3.12 Dokumentazio zentroak

2009an, Titirijaiaren ildotik, **TOPIC** txotxongiloen Zentroa inauguratu zuten Tolosa herrian. Bertan, erakusketa, topaketak, lantegiak eta abar eskaintzea ez ezik dokumentazio zentroa ere eskaintzen dute txotxongiloren inguruan. Azken hori, Bilboko **Pantzerki** Txotxogilo Arteetako Dokumentazio zentroarekin batera panpina antzerkian ikertzeko aukera ematen duten zentroak dira. Lehenbizikoa Titirijaiarekin lotura duen moduan, bigarrenak, aldiz, 1982 urtean Bilboko Nazioarteko Txotxogilo Jaialdian sorburua du.

Iruñeko Nafarroako Antzerki Eskola **Ikerkuntza eta Dokumentazio Zentro** publikoa ere bada. Liburutegiko zerbitzuaz eta antzerkigintzarekin lotutako gaien hedapen lanak egiteaz beste, honako bi helburu hauek aipatzen ditu bere aurkezpenean²⁴⁰:

Nafarroan Arte Eszenikoen historiari buruz dagoen dokumentazioa biltzea eta artxibatzea.

Gaur egun Arte Eszenikoek Nafarroan duten egoeraren datu-baseak mantentzea eta eguneratzea.

Bestalde ezin dugu dokumentazioari buruzko atala itxi beste bi dokumentazio iturri aurkeztu gabe. Batetik, Espainiako Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) Antzerkigintza Dokumentazio Zentroa mantentzen du. Datu baseak (ikus ondorioak) ez daude euskal antzerkigintzari dagokionez eguneratuta baina ezin esan genezake Euskadi zein Nafarroako antzerkiaren berri jasotzen ez duenik gutxi bada ere.

Bestetik, gordailu partikular pare bat aipatu nahi dugu hemen. Eugenio Arozenak, Antzertiko zuzendaria izan zenak, euskarazko antzerkiaren grabaketak, txarteleria, argazkia eta mota anitzeko material audiobisuala gorde izan du urtetan zehar gaurdaino (2015). Material hori euskal antzerkiaren historia idazteko dokumentatzeko oinarritzkoa dena, Oiartzungo Udalaren eskuan dago baina Koldo Mitxelena gordetzeko asmoa du erakunde oiartzuarrak. A. Perez kritikoak Lali Marimonekin batera ikusitako antzezlanen esku-orriak eta bestelako materiala beren etxean gorde eta sailkatu egiten dute. Biek ikerlari eta beste antzerkizaleen eskura jartzen ohi dute dokumentazio hori. Azkenik Artez eta Artezblai

²⁴⁰<http://www.laescueladeteatro.com/eu/centro-de-documentacion-e-investigacion> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

agerkarien arduraduna den C. Gilek ikerlarientzat eta euskal teatroaren memoria idazteko dokumentazio oparoa du.

3.13 Teatro kritika garaikidea

The critic, then, considered as the interpreter,
will give no less than he receives,
and lend as much as he borrows.
O. Wilde, *The critic as an artist*

3.13.1 Sarrera

Gure ikerketa ahalik eta modu sistemikoagoan burutu ahal izateko euskal kritika zertan datzan azaleratu nahi dugu hemen. Kultur sistemaz mintzo izan garenean, ekoizpena, bitartekaritza eta harreraz osatzen den egitura deskribatu nahi genuela esan dugu. Atal honetan antzerkigintzarekiko bitartekaritza lanak nola gauzatzen diren, hau da, euskal teatroaren kritikak nola funtzionatzen duen jakinarazi nahi dugu, betiere, kritika publikoaren nolakotasuna azken helburua dugularik.

Orobat, nazioarteko kritikaren ibilbideari hitz batzuk eskaini gura dizkiogu aipatu diziplinaren rola ulertzen lagunduko digutelakoan. I. Egañak eta kritikari buruz idatzi duen baliatu dugu horretarako (Egaña 2005), baina, guk “literatur kritika” diogunean, antzerkiari buruzko kritikarekin parekatzen dugula ulertu behar da, bai testu dramatikoei egiten zaien kritika zein antzezlanek jasotzen dutena eta horregatik “irakurle” aipatzen denean “hartzaile” ulertu behar dela eta are zehatzago “ikuslea” ikuskizunak gogoia izaten ditugunean.

Bai Habermasek 1962ko *Teoría y crítica de la opinión pública* testuan bai Eagletonek 1984ko *The Function of Criticism* liburuetan *esfera publikoan* kokatzen dute literatur kritika eta XVII zein XVIII mendean burgesiak eraikitzen duen espazio diskurtsibo ilustratuan. Azken horren baitan hainbat gizarte erakunde biltzen dira, hala nola aldizkariak, egunkariak, solasaldiak, klubak ... non arrazoinamenduak gidatuta hiritarrek iritziak publikoki elkarri trukutzen dizkioten. Kritika, dena den, status-etik aldatuko da inprimatutako agerkarien garapenarekin eta kritikoaren eskuetan geratuko da. Horrela, kritikoa gorteetatik edota akademiatik kritika ateratzen duen egilea (Egaña 2015:16-17) eta bere iritzia ematen duena beste hiritarrek baino jakitunagoa dena izango dugu. Gainera, ilustrazioari dagozkion arrazoinamenduari eta eztabaidarako zaletasunari, arau estetiko zorrotzak gehituko dizkie

kritikoak gustuaren erlatibotasuna alde batera utziz aro erromantikoak erabat berreskuratzen duen arte. Gauzak horrela, kritiko ilustratua, poetika neoklasikoaren arauak jarraitzen dituela, gustuaren zaintzaile bihurtzen den heinean gustuaren inguruko autoritate moduan azalduko da gizarte burgesaren baitan²⁴¹ ahalik eta hezkuntza sistemaren zabaltzearekin batera zenbait irakurlek haren legitimitatea zalantzan jartzen duten arte. Faktore horri XIX mendeko Erromantizismoak legitimitate hori esfera publiko eta arrazionaletik aterako duela eta norberaren subjektibitatea egiaren objektibotasunaren aurrean ezarriko duela gaineratu behar zaizkio. Kritiko erromantikoak ez du kritika baloratzailea egingo ideal unibertsailekin parekatzen duelako epaitu behar duen lan eta lan partikular bakoitzean subjektuaren originaltasunaren xerka abiatuko da, bera ere sormen lana egiten duela indibidualtasunaren izenean²⁴².

Egun unibertsitateko esparruko kritika eta prentsa arloko kritika bereizten da Northrop Fryek *Anatomy of Criticism. Four essays* (1975) liburuan egindako bereizketa eta izendapenari esker. Lehenbizikoari *kritika akademikoa* et bigarrenari *kritika publikoa* esango zaio askotan nahiz eta zenbatentzat azken izendapena guztiz egokia ez izan kritika horren baitan kritika mota asko eta oso ezberdinak biltzen direlako²⁴³. Egunkarietan egiten den kritika izango dugu alde batetik eta bestetik XIX. mendearen erdialdean unibertsitatean bertan egiten hasten den kritika izango dugu Azken honek errotik aldatuko ditu une hori arteko kritikaren legitimazioa zein oinarriak. XIX. eta XX. mendearen hasieran unibertsitateko kritika diziplina berria izan nahiko du, hartaz, metodo zientifikoa erabili beharko du. Ildo horretatik kritika positibistak juzku estetikoak alde batera utziko du objektibotasunaren bila, kritika baloratzailea eta zientifikoaren arteko distantzia areagotuz. Baina behin kritika positibista eta historizistaren jakintza arloa berrantolatuta zegoela kritika inpresionista ekiteari egin zitzaion lehenbizikoaren arrazionalismoari aurre egiteko nahian. Lemaitrek kritika inpresionistaren oinarriak jarri zituen irakurle batetik bestera literaturaren inpresioa aldatu egiten dela aditzera eman zuenean 1884ean Brunetière-ren lana iruzkintzean²⁴⁴. Kritikoaren funtzioak momentuan

241Gustua kategoria estetiko hutsa izateak eta kritika era deduktiboan egiteak talka egiten duten bi kontzeptu kontraesankorrak aipatzea da. Horregatik, XVIII. mendean gustua estetikaren kezka nagusi eta ikergai behinena izango dugu alde batetik, eta bestetik, horren praxiaren inguruko iritzitik bereziko da. Beste hitzetan esanda, literatur teoria eta literatur kritika bi diziplina ezberdin moduan definituko dira.

242Bi kontzeptzio horien zantzuak aurki daitezke *man of letters* zeritzotenen Ingalaterra viktoriarrean eta baita ere euskal kritika garaikidean non kritika baloratzailea egiteko joera alboratuta izan da ekoizpen kultural urritasuna babestu behar zelako aitzakian (Egaña 2005).

243Horregatik, Egñañak van Reesek (1983) proposaturiko bereizketa gogora ekartzea komenigarria ikusten du. Azkenaren planteamenduan hiru kritika mota ezberdin behar dira kritika akademikoa, saiakera motako kritika eta prentsa-kritika (Egñañ 2014:33).

244Gustua aldaketaz idatzi zuen 1890an *L' evolution des genres dans l'histoire de la literature* liburuan. *Garai* horretan Darwinen ideiek eraginda generoen historia historia natural irizpideekin azaldu nahi zuen. Esaterako dramaren gainbehera generoen barneko arazoiek azaltzen dute ez gizartean ematen diren

jasotako inpresioaren berri ematea izan beharko luke *critique savant* zenetik aldentuta *critique d'auteur* delakoaren gerizpera etorrira. Gertatzez, kritiko inpresionistek iruzkinduko dituzte euren gozamenerako balekoak izan diren ekoizpenak, euren gustukoak ez direnak albo batera utziz. Funtsean, plazera, identifikazioa eta *simpathiaz* dituzte euren jardueraren katalizatzaileak. Aldi berean, sortzaileentzat dituzte euren burua eta hartaz testu artistikoak – eta ez zientifikoak- ekoizten dituzte. Jarrera horretaz, Thierry-ri irakurtzen diogu Lemaitreren ustetan “la critique est la dernière en date de toutes les formes littéraires” (Thierry, 2012).

XX. mendean unibertsitateko kritikak legitimazioa eta akademizazioa lortzearekin batera eragin soziala galtzeko gero eta aukera handia izan zuen ahalik eta bi korrontetan bereizten diren arte: unibertsitateko akademizismoaren guneetan egiten zena eta komertzializazioaren alde eta publiko zabalarentzar egunkarietan argitaratzen zena. Kazetaritzako kritikan kontsumo-kultura, masa-kulturaren barruko osagai eragilea izango da XX. mendeko lehengo hamarkadetatik aurrera eta unibertsitateak mespretxaturik bere irakurlego zabalagoan izango du legitimazio irizpidea. Kritika akademikoari, aitzitik,

aldaketak (Levin Schunking 1996 [1931]) .

berdinen komunitateak emango dio haren legitimazioa baina publiko zabalean eragina izateko gaitasunik gabe geratuko da²⁴⁵.

60 hamarkadatik aurrera, urteek aurrera egin ahala, teorizazio akademiko oparoaren itzalean halako molde hipersofistikatua garatu zen non mezuaren ulermena ilundu eta kolapsatu egiten ziren bai Frantzian eta baita Estatu Batuetan estrukturalismo, semiotika, pragmatika, psikoanalisi, eta dekonstruzioan bezalako arlo jakintzako ideiak bere ikerketaren ildoak bihurtu zituela. Eragin hori ez da, oro har pasa, komunikabidetako kritikara baina, hala ere, korrante horri egondako kritiken artean esparru publikoko kritikarentzat balio duenik badagoela uste dugu²⁴⁶. Bai Eagleton bezalako marxistek (1999: 114-119, 2006, 2008.), bai Said (2004) bezalako postkolonialistek, bai Steiner (1990) bezalako literatur konparatzaileek kolapsatzen ari zen diskurtsoa kritikatu zuen haren balorazio eta hierarkizazio ezagatik, alde sozialak ahazteagatik eta garatutako fetitxismoagatik, hurrenez hurren. Hartara, kritikoaren funtzioa kanonizatzaile-pedagogiko -baloratzaila, gizartean eragin ahalmena duena berreskuratzen saiatuko dira ikasketa kulturek Birminghameko taldeko partaideen lanetan, besteak beste²⁴⁷.

245 Bikoizketa horren erdian T. S. Eliot (1888-1965) legoke kritika egiteko garaian uenean ezagutza akademikoaz eta olerkariaren izpiritua txertatuko dituelako bere iruzkinetan. *Close reading* eta *objective correlative* funtsezkoak dira haren jardueran eta, hartara, New Criticism delako mugimenduan bai European eta baita Estatu Batuetan.

Testuinguru akademiko kritiken hutsuneei erantzuteko asmoz garatutako teorien arten berrikuntza handia ekarri zuen Harrera Estetika 80. hamarkadan ikuspuntu sustantzialista alde batera utziz eta efektu estetikoaren euren hausnarketan ardatza bihurtuz, irakurlea eta haren baitan ematen den testuarekiko harreman dialektiko-dialogikoan paratuko dute euren arretaren gunea bai Hans Robert Jauss-ek, bai Wolfgang Iser-ek. *Harrera* konkrezio ekintzak edo tradizioak baldintzatzen duen alderdia bada, *Efektua*, testuak berak baldintzatutakoa izango da (Jauss, 1989: 240; Iser 1987: 12). Oinarritzko kontzeptu horiekin batera *igurikimen horizontea* eta *irakurle implizituaren* funtsezko ideiak garatu zituzten Estetika Herrerakoek. Laburbilduz, subjektua ezin da banatu azterkizuna den testutik eta gainera, edozein testu juzgatzean eta interpretatzean tradizio historiko batetik abiatzen garelako diote. Horrela Estetika Harrera eskolaren aitzindaritzat jotzen den H. D. Gadamer-entzat testua da horizonte ezberdinak batzen dituen (H. G. Gadamer 1989:85).

Ez da ahaztu behar 1931rako Levin L. Schüking-ek gustu literarioari buruzko azterketaren ikuspuntu soziologiko eta ideologikotik ulertu behar zela planteatu zuela Brunetière gustu aldaketa arrazoitzeko erabilitako argudioak osatuz. (Schüking 1969 [1931]). Harrera estetikaren Pragako bertsioan bide hori hartuta soziologiatik bideratuko ditu bere pausuak irakurtalde batek testuinguru historiko ezberdinetan testua nola ulertu duen jakiteko xedez.

Eskola ezberdinetako ikerlariak, hala nola, Wilson-ek "Fikziozko irakurleak", Fish-ek "irakurle informatua", Wolff-ek "gurarizko irakurlea", Princek "0 graduko narratarioa", besteak beste, erabili izan dituzten testu barneko irakurlearen izendatze hauekin – irakurle impliziturako- irakurlearen zentraltasunaz mintzo zaizkigu. Era berean testuz kanpoko nomenklatura oparoa dugu: H. J. Jauss-en "irakurlearen esplizitua" ren baliokideak ditugu, Culler-en "Irakurle kompetentea", M. Riffaterre "artxirakurlea", Barthes-en "irakurle fetitxista", H. Ecoren irakurle modelo (Villanueva 1984: 343-367).

Villanueva D. (1984) "Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca" in Gonzalez del Valle, L. & Villanueva, D. (bil.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 343-367

246Euskal kritika baloratzaila izan beharrean informatiboa denean edota kritika ematen duena marketing kanpainako osagarri bat besterik ez denean gutxienez egokia da Eagleton-en kezka.

247Urteek aurrera egin ahala T. Eagleton *How to read a poem* (2008) testuan kritikaren etorkizunaz mintzo zen: *In both ways, then, Literary criticism is at risk of reneging on both of its traditional*

Egun, Fryek bereizi zituen kritika akademiko eta publikoaren arteko mugak, dena den ahultzen ari direlako ideiak zabaldu dituzte beste zenbait ikerlarik, hala nola Pool (2007) eta Beltrán (2003); zenbaitetan unibertsitateko irakasleek prentsako kritikara emanak direlako batetik (esaterako, arestiko Steiner eta Said), eta bestetik, komunikabide idatzizkoetako idazleek/kazetariak mundu akademiko argudioak erabiltzen dituztelako unibertsitateak ematen duen legitimazioaren bila. Horretaz gain, tradizionalki prentsako kritikoak argitaratu berriak ziren liburuak – gure kasuan estreinatu berriak ziren antzezlanak- aztertze joera lanaren ezaugarria zuen. Alabaina, unibertsitateko lanak gero eta ekoizpen garaikide gehiago aztertzen ari dira nahiz oraindik ez den galdu obra eta egile garaikideen lana aztertze erreparatu osoa Vallsek dioenez (in Egaña 2013: 160). Hala ere, Egañak Beltránen iritzia jasotzen du (2003: 160), hots, informazio gizarteak kritika akademiko eta prentsakoaren artekoaren konbergentzia eragiten duela ustea, alegia. Ideia honi gaineratu behar zaio hurbilpen pragmatiko, sistemikoa edota soziologikoa erabiltzen duten adituek (Bordieu 1991, Even-Zohar 1990) literatur sistemaren diagnostikoa egiteko prentsako kritika kontuan hartzen dutela.

Kritikari publikoaren funtzio nagusia egile eta hartzailearen arteko zubi-lanak egitea bada, irakurritakoaren – edo ikusitakoaren – balorazioa egitea, kritikaren alde eztabaidagarrientzat joenezake haren diskurtsoaren ezaugarria bada ere. Idazteko garaian, gainera, nobedadea irizpidetzat hartzeak zalantzan jartzen du haren gogoetaren sakontasuna; kritika akademikoan ez bezala, euskarri teoriko esplizitua ez erabiltzeak kolokan jartzen du bere iritzia akademiarenaren aldean. Funtsean, bere autoritatea ezbaian jarriko da berak edota lan egiten duen hedabideak edizio munduarekin dituzten harremanengatik, edo beste era batean esanda, balizko independentzia faltagatik. Sortzen duen diskurtsoa arautu gabekoa izaten da, teoria literarioak ez ditu jarraitzen eta zientifikotasuna ez du helburua baina informazioa zabaldu, interpretatu, baloratu eta jujatu egiten du zabalkunde handiko iritzi genero baten bitartez. Aitzitik, C. Bértolok dio prentsako kultur industriarekiko bitartekaritza

functions. If most of its practitioners have become less sensitive to literary form, some of them look with scepticism on the critic's social and politics responsibilities. Hori dela eta, kritika akademikoaren zirkulu itxietatik haraindi zabaltzeko eta era berean literaturaren formari berriro eusteko gaia sozialei eusten dielako kritika proposatzen du XVIII., XIX. eta XX. mendeko zenbait idazlek egin zuten bezala. Horregatik dio laborpen gisara, erretorikaren planteamenduak eta Humanismoan sortutakoak kritika erradikalak berreskura ditzan "forwards to antiquity" estrategia" soluziobidea dela (Eagleton 2008: 16).

Eagletonek berak proposatzen ditu kritikaren aitzindarien izenak: Joseph Addison (1672-1719), Richard Steele (1672-1729), Samuel Johnson (1709-1784), S. Taylor Coleridge (1772-1834), Matthew Arnold (1822-1888), F.R. Leavis (1895-1978), G. Orwell (1903-1950), E. P. Thompson (1924-1950) eta R. Williams (1921-1988).

rola gero eta handiagoaz jakitun dela gaurko kritikariak edo horregatik estrategia komertzialei erreparoa jar diezaietela bere funtzio didaktikoa indartuz (C. Bértolo 2008²⁴⁸).

3.13.2 Euskarazko kritika egileak

Euskal kritika, gaur argitaratu zenean bertako edukien artean P. Urkizuk idatzitako ekarpenean teatroari buruzko lanen berri ematen zen. Lan bibliografikoa zen berez, ikerlarien eskura 1801tik 1999 urte bitartera eginiko ikerketen zerrenda paratzen zuena (Urkizu 2002: 197-2002). Argitalpenean zehar teatroaren inguruan eginiko ekarri bakarra genuen eta gainera kritika eta ikerketa berdintzen zuena, arlo akademikoan egiten ohi den bezala. Aipatu kaieraz gain, 2014ean I. Egañak idatzirik *Izan gabe denaz liburuan* euskal kritika publikoaren ibilbidea errepasatzen da baina teatro esparruko aintzat hartzen ez duela. Horrenbestez, teatroaren inguruko kritika publikoaren ikerketara ez da inor hurbildu eta ez dago, horri buruzko berriazko bibliografiarik.

Goian Fryeren kritika publiko eta akademikoren arteko banaketaren mugak porotsuak direla iradokitu dugun arren, ez da ideia hori bete betean mantentzen euskal antzerki- kritika garaikidean. Gurean kritiko zein kritika kopurua zenbaki xumeetan adierazten dira eta gainera norbera bere arloan mantentzen da, hau da, kritika akademikoa egiten duenak ez du lanik egiten kazetaritza munduan eta arlo publikoko kritikoak ez dute esparru akademikoan jarduten, Jaime Valverderen kasua izan ezik salbuespenarekin beherago zehaztuko dugun bezala.

Kritika akademikorako arestian (9. atalean Aurrekariak) esandakoa hemen ez errepikatzea zilegi izan bekigu eta era laburrean gogoratzean esandakoa. Tesi gehienek teatro tradizionala (pastoralak²⁴⁹) ikertu izan dituzte, Ixabel Etxeberriak (2008), Amaia Alvarez Uriak (2011) eta Jaime Valverdek (2014) idatzitakoak izan ezik. Horiek, P. Lartzabal, K. Eleizegi eta antzerki herriko garaikidea (Lipus, M. Agirre eta Lukurena) ikertu dute hurrenez, hurren. Antzerkiari buruzko argitalpenak aipatu genituen P. Urkizuren ikerketak eta Del Olmoren koordinatutako azken lana. Urkizuren ekarpena historiografia literarioan zegoen

248 *La Cena de los notables. Sobre lectura y crítica* liburuan zehar hiru kritiko mota berezitzen ditu: dastatzailea, zaintzailea eta tribunoa. Lehenbizikoak bere juzku literarioa gustu pertsonalaren bidez legitimizatzen du baina normalean bere gustu hori orokorrarekin bat dator, eta horregatik, komunikabideetan gehien ematen den kritiko mota da. Bigarrenak literaturaren – gure kasuan adierazpen artistikoaren edo teatroaren - balioa eta esentziak defendatzen ditu lan bat gorestekoa edo gutxitzekoa uenean, eta hirugarrenak, gizarterako onuragarria izan daitekeena balio positibotzat jotzen du. Hirurek, Bértoloren ustez aurre egin behar liekete merkatuaren legeei haien funtzioa ondo betetzeko.

249 Tradizio arloan I. Mozos, B. Oihartçabal eta A. Garamendik tesia idatzi dute. *Jean de Paris* pasterala, Antzerki herrikoiaz eta *Charlemagne* Pastoralaz hurrenez hurren.

hutsunea betetzera dator, literatur historia orokorraren baitan genero dramatikoaren emaitzak baitaratzen baititu idatzi zuen *Historia de la Literatura Vascan*, esaterako. Ikuspuntu historiografiko diakronikoa antzerki generoari eskainitako liburuetan erabiltzen du ikerlari lezoarrak, eta baita antologia gisako lanetan. Del Olmok editatu *Egungo Euskal Herriko antzerkiaren historia* liburuko aitzinsolasean azterketa sistemiko bati heltzen zaio euskal antzerki sistemaren bilakaeraren ingurukoa diagnostikoa egin ahal izateko. Horretaz gain, bertako artikuluak idazteko aukeraketa bat egin da, nolabaiteko balorazioa suposatzen duena, *tradizio /aukeraketa* binomioan murgiltzen dena (Jauss 1989: 243) eta nahitaez, balorazio bat ekartzen duena.

Kritika publiko esparruan A. Perez izan dugu orain dela urte gutxi arte euskal kritika baloratzaileraren egiten zuen bakarra, Jaime Valverde jardueraren hasi zen arte 2008ean urtean²⁵⁰. Antzerkizaleen elkartearen webguneak eskura jartzen dizkigu eurek *Berria* eta *Gara* egunkarietan idazten dutena hemeroteca gisara²⁵¹, horixe dugu, beraz, kritika publikoaren gunea, bi kritikari horiek osatzen dutena.

Alta, badira gure ustez aipatu beharko genituzkeen kazetari lanean diharduten zenbaiten izen, kulturari buruz eta aldika arte eszenikoei buruz *Berria* eta *Argia* astekarian kazetaritza informatiboa – eta ez baloratzaileraren – egin izaten dutenenak, O. Guillan, Miriam Gartzia, Katixa Agirre eta Ainar Gurrutxagarenak²⁵² hain zuzen.

Arlo akademiko ikerketa urritasunean arestian esan bezala Patri Urkizuren lanak gailentzen dira; arlo publikoan, berriz, Agus Pezenak. Batak zein besteak corpus kritiko sendo bana garatu dute bakoitzak bere esparruan. Hori dela eta, eta gai honetaz dagoen hutsune bibliografikoa ekiditeko asmoz, elkarrizketatu²⁵³ ditugu gure ikerketa garaiko kritika eta euren jardueraren berri eman diezaguten.

Hurrengo lerroetan adieraziko dugu solasaldi horien bitartez lortutako informazio nabarmen dena gure ustez.

Kritikoak militantziagatik

250J. Valverderi egindako elkarrizketan *Gara* egunkarian burutzen duen jardueraren hasieraren berri eman zigun: aipatu egunkariak ordura arte C. Gilek egiten zituen gaztelaniazko iruzkinak ordezkatzeko teatro aditu euskaldun baten bila zeudela deitu zioten. Solasaldian kritika baloratzaileraren alde agertu zuen bere burua.

251<http://www.ehaze.eus/euskara/kritikak> (azken ikustaldia 2015eko ekainean).

252Zerrenda horri A. Lipus noizbehinkako artikuluak gaineratu behar zaizkio. *Berria* egunkariko testu horietan, oro har, antzerkiari buruzko hausnarketa eskaintzen zigun antzerkigile bizkaitarrak.

253Elkarrizketa horiek eranskinetan osorik datoz.

Urkizuk (12:23') Labayenek *Teatro Euskaro* 1965an idatzi zela gogora ekartzen duela eta horren ondorengo urteetan antzerki historiografian sortu zen hutsunea bete nahi zuela dio bere Euskal Teatroaren Historia 1975an idatzi zuenean: *Ni saiatu naiz hutsune hori betetzen*, dio. Aurrerago (28:56') ideia honetara bueltatuko da eta berriro errepikatuko du *euskal munduan baziren hutsune asko eta hala edo nola hutsune horiek betetzen saiatu naiz* dio.

Perezek, bere aldetik, *Euskaldunon egunkaria* egitasmoarekin lotzen du bere jardueraren hasiera. 1990an aipatu egunkariaren egitasmoa abian jartzeko arte eszenikoen inguruko artikuluak idatziko zituen kazetari baten beharra zegoen eta berari egokitu zitzaion, Mikel Martinezek ezetz esan ondoren (4:29'). Ordura arte gai horretaz Txomin Barullo irratiko saio batean esataria zen astean behin baina, -eta datu hau azpimarratzen du-gaztelaniaz aritzen zen. Euskaraz egiteko *konpromisoa* hartu zuen, hizkuntzaren gabeziak gainditzeko Marta Llorente eta artxiboen antolamendurako Lali Marimon lankideen laguntza zuela. Inork egiten ez zuena egiten berari egokitu zitzaiola azaltzen du *ardura*, *erresponzabilitatea* eta *ohore* hitza erabiltzen ditu Perezek (02:50').

Bistan da, esanak esan, biek euskararekiko *konpromisoa* adierazten dute, batek euskal literaturaren historiografian eta besteak kazetaritzan.

Berariazko prestakuntzarik eza

Prestakuntza berezirik jaso al zuten uren jarduerara kritikorako galdetuta Urkizuk Filologia ikasketak aipatzen ditu karreran dramaturgiarekin lotutako edukiek garrantzi gutxi zutela filologiaren prestakuntzan adieraziz. Perezek, *era autodidaktatiko* esapidea erabiltzen du erantzunaren laburpen gisa. Biek diote denboraren poderioz irakurriz eta ikusiz ikasiz joan direla.

Kritikaren egoera norbera bere arloan

Arlo akademiko deskribatzean (2:27') *desertu hutsa da, oso eskas da* dio Urkizuk. Haren ustetan zenbait salbuespen daude, zehazki, egindako tesiak aipatzen ditu. Horren ondoren (7:49') Gil Fombellidaren tesia gogora ekarri eta gero zehaztuko digu: *agian desertua ez da hain desertua*. Honetaz gain, Euskal Herriko unibertsitatean antzerki ikasketarako interes gutxi dagoela bi faktore aipatzen ditu: inolako katedrarik ez izatea batetik, eta bestetik, berak idatzitako azken liburuak kanpoko unibertsitate batean, UNEDen,

argitaratu behar izana, Euskal Herrian inork ez zelako prest azaldu lan horiek kaleratzeko. Azkenik *erakundeek axolagabekeriaz jokatu dutela* gehitzen du (21:38').

Perezek kritika publikoaren egoera euskararen egoerarekin lotzen du egindako elkarrizketan. Esparru askotan hizkuntza zabalduz joan dela, hainbat eremutan aurrerapausoak izan direla dio eta horien artean arte eszenikoen inguruko kazetaritza-kritikan. Bere ustez *proporzio kontua* ere bada euskal ekoizpen kritikoaren kopuru xumea (10:08'). Azken ideia hori justifikatzen du ureetan euskal egunkari bakarra (*Berrria*) eta aldizkari bakarra (*Argia*) daudela esanez eta azkenik dio...*eta ni kritiko bakarra*. Kritikaren egituraketaz mintzo denean berak sortu duela dio. Azken urteotako J. Valverderen lana aipatzen du eta baita O. Guillanek, A. Intxaurreak eta M. Gartziak egiten dutena.

3.13.2.1 Agus Perezen kritika publikoaren kontzepzioa

Ardura estilistiko dugu A. Perezen kezketako bat idazten duenean (14:10'>>). Haren ustetan *kritika genero bat da* eta horregatik saiatzen da berak idazten duen *testuari dotorezia ematen irakurleak*, informazioaz biltzeaz gain, *goza dezan*. *Formaren biribiltasuna, gozotasuna* abiapuntuak dituela adierazi zigun egindako elkarrizketan (ikus tesiaren osagarriak). Dena den *sortzailea* baino *interpretzailea* dela dio, beraz, ikusitakoa *deseraiki* egin behar du, gero *berriro eraikitze*ko irakurleari emateko garaian. Adituaren papera ondo betetzeko dokumentazio bilatzeari ekiten dio bere testuak idatzi baino lehen baina ez du irakurlea jartzen ezjakinen tokian. Bere ustez 21:55')- eta horretan Pateyren definizioarekin²⁵⁴ bat dator- irakurleari interpretatzen lagunduko diola aitortzen du *baina dakienaz gogoratuz bezala*. Irakurlearen pare jartzen du bere lan era eratzailan, antolatzaile gisara ikusten duela diosku; informaziori egitura ematen dio, pertinentea ez dena alde batera utziz gauzatzen du bere lana haren esanetan. Finean, kritiko artekaria, bitartekaritza lanak egiten dituen dela onartzen du arte sortzaile eta publiko orokorraren artean kokatzen du kritikoaren tokia euskal gizartean, gainera, ezkutuan dagoena ikustarazten laguntzaile gisara definitzen du bere jardura. Hala, beraz, ez du A. Perezek ikusten Eagletonek (2005:52) deskribatzen duen egoeraren parekotasunik. Irakasle britaniarrak kritikoa klase kultu eta merkatuaren artean lekutzen du kritika idazle garaikidea²⁵⁵ Perezek ez bezala. Azken honek mundu anglosaxoiak

254Pateyk 1997 honela deskribatu zuen kritikoaren papera: *kritikoa irakurlearen adiskidea da eta irakatsi egiten dio, baina dagoeneko dakiena gogoratuz bezala*.

255Horrela zioen Eagletonek: [The critic] *poised precariously between clerisy and market forces, he represents the last historical attempts to suture these realms together; and when the logic of commodity production will render such strivings obviously utopian, he will duly disappear from historical sight*

ez du zerikusirik euskal gizartearekin, oso urrun gaudela dio bai egoera merkantilista horretatik, bai antzerkiak boterearekiko duen errolatik eta ondorioz kritikoaren zeregina Euskal Herrian beste bat da haren ustez.

Kritikaren rol baloratzaileri uko egin ziola dio haren jarduerako hasierako urteetan eta *horren bekataria* sentitzen dela aitortzen du (25:25'). Hemengo kritikaren hasierako rola aztertzen badugu, euskal ekoizpenentzako ulermen edo onarpen handiagoa izateko jokaera orokorra zela uste du A. Perezek. Honela dio:

(...) gaixo dagoenari oso gogorra da esatea oso gaizki zaude eta bi egun geratzen zaizkizu. Euskal kultura oso makala egon da, hiltzeko zorian. Orain ez dago oso sano baina kimu batzuk daude (...) orain aukera dago esateko kimu batzuk babes ditzagun edo beste horiek garrantzi gabeko gauzak egiten ari direla (27:08').

Argi uzten du orain ez duela horrelakorik egiten eta erruz asumituta duela kritika baloratzailera egin behar dela. Hala ere, isiltzea estrategia gisara erabiltzen duela ondorioztatzen dugu haren berbetatik.: *Isiltzea oso esanguratsua da askotan*, esan zigulako (28:20'>>) Honi *Berría* egunkariaren beste ezaugarri bat gehitzen dio, alegia, orri gutxi, espazio murrizta izatearena. Horren kariatara *interes gabeko gauzetan* ez duela lekua galdu nahi dio. Produktu txarrak salatu egin behar direlako ustekoa azaltzen den arren, kritika txarrek mina eragin dezaketela jakitun baita zuhurtziaz jokatu behar delako ustekoa dugu Perez. Ildo honetatik, nahiz eta kritika egitea nota jartzea delako ustearekin guztiz ados egon, ebaluatze zuzenak hiru oinarri edo azpiebaluazio bete dituela azaltzen digu: lehenik eta behin aurreko egoera zein izan den jakin behar da, taldea, antzezlan, zuzendaria...nondik datozen, alegia, zertan ibili diren orain arte ; bigarrenik, aztertu behar da ekoizpenaren prozesu bera nolako izan den, gaingitu behar izan dituzten oztopoak, soluziobideak aurkitzeko erabili izan dituzten estrategiak eta abar; hirugarrenik azken ebaluazioa egingo da. Hiru urrats horien azpian *erregulazioa* dago, *militantzia* eta *iraupena* eskatzen duen kontzeptua. Ahal bada taldeekin elkarlanean egin behar da, idatziz edo pertsonalki (44:04').

(Eagleton 2005: 52).

In Eagleton T. (2005) *The Function of Criticism*, Verso, London-New York, (1984)

Hiru urte beranduago gorako jokaera dugu Arozenaren esanetara: 14 talde erdaldunak ditugulako -Geroa, Tarima, Karraka, Trapu Zaharra, T. Estudio Bilbo, Cobaya, Bekereke, Porpol, Eterno Paraiso, Grupo Expresion de Trintxerpe, Ttipi-Ttapa, Zumbido, Hordago, La Traka- 4 talde elebidun: Tanttaka, Titiriteros de Sebastopol, Orain, Peter Roberts eta hiru talde euskaldun: Maskarada, Kukubiltxo eta Higa. Antzezlariak honela banatzen ziren: 87 antzezlari talde erdaldunetan, 16 lagun talde elebidunetan eta 15 aktore talde euskaldunetan. Honetaz gain, Arozenak konpainia hauek aipatzen ditu: Maite Agirre kolektibo erdalduna, lau elebidunak -Joaquin M. Cueto, K. Badiola, C. Gallo eta Idoia Sagarzazu- eta Akelarre, guztira, 5 konpainia 25 antzezlarirekin .

Zenbakiak argi eta garbi adierazten digute 80. hamarkadan talde berriak sortzeko joera dagoela eta euskal antzerkia eremu urriko jarduera dela²⁵⁷. Euskal ekoizpen gehiena, beraz, muntaketa kopuru gehiena, esan nahi da, Espainiako diktaduraren urteetan bezala, amateurren eskuetan dago. Euskal antzerkiaren profesionalizatzearen hastapenetan gaude eta talde gehienak gaztelaniaz aritzen dira. 90. hamarkadan berriz elebidunak izango dira ekoizpen profesional gehienak, euskara hutsean diren talde gehienak²⁵⁸ amateurrek izaten jarraitzen dutela gaur egun arte.

3.14.2 Profesionaltasuna vs amateurtasuna?

Goian esandakoak zilegitzen du amateurren eta profesionalen arteko dikotomiari buruzko hausnarketa egin dezagun euskarazko antzerkia dela eta. Amateurtasuna gaitza moduan (Antza 1985: 97) deskribatu izan da. Halaber, Euskal Herriko teatroa profesionalizatzen hasi zenean profesionalen mundua eta amateurrena urruntzen zirela ematen zuten. Baina euskarazko kasuan, gure gertuko iragana amateurra besterik ez dela, hots, gure tradizioa “ez profesionalena” izan dela eta amateurren taldeek 2000 hamarkadatik sortu

2572007ko arte eszenikoen inguruko txostenak, *Estadística. Productores de Artes Escénicas*-ek, data hori arte hamarkada guztietan talde kopuruak gora egiten duela dio. Bertako datuen arabera konpainien % 56 90. hamarkadako lehenbiziko erdialdean baino lehenagokoak dira. Joera berriztatzailea dagoela ondorioztatzen dute datu horretatik antzeztaldeek % 44ak hamar urte baino gutxiagoko ibilaldia duelako.

Txostenak jasotzen dituen datuen arabera 2007an ekoizpenen % 46,3k bi bertsio dituzte. Bertsio bakarrekoak, berriz, % 20,4 eta % 25,9 dira euskaraz eta gaztelaniaz hurrenez hurren. 258Ikertzen ari garen aldian Txirene taldearen hasiera kokatzen da. Lehenbiziko lanekin euskaraz soilik aritu ziren zirkuitu alternatiboan. Azken antzezlana, *Birus*, (2014ean) berriz bi bertsiotan aurkeztu dute eta antzokietan eszenaratu dute (Arriaga eta Antzoki zaharrean). Goiz da oraindik profamateur hauek zenbatean joko duten elebitasunera esateko. Hizkuntza aldaketa zenbaitetan puntuala izan daiteke, esaterako Euskal Herrian euskaraz soilik eta Espainian gaztelaniaz aritu dira guk dakigunez Lipusen *Babilonia* antzezlanean eta Dejabu *Azken portua* muntaketan. Profamateurrek zirkuitu konbentzionaletik at mugitzen dira, esperimentazio eta konpromiso estetiko zein ideologikorako joera nabarmena dute. Horretaz gain, antzerkia ikasi duten ofizioak sostengu ekonomiko nahikorik ematen ez dienez antzerki tailerrak edota eskolak ematen dituzte edo beste ogibideren bat izaten dute.

dituzten antzezlanen kalitatea kontuan hartuko baldin bagenitu ez genuke amateur vs profesionala eskema hain argi edukiko. A. Lukuk, esate baterako, *Euskal Kultura?* liburuan zorrotz esaten du: *Amateur/Profesional ezberdintasun hau ez da gurea. Ez dugu guk egin* (2009 110-111). O. Guillan ez da hain erradikala baina interesgarria – eta guztiz onargarria den- den *profamateur*rak esamoldea proposatzen du (Guillan 2010:23) tarteko kategoria bat izendatzeko.

EATBk indarra galduz joan zen eta XXI mendean euskal talde amateur gehienak EHAZen daude. Amateurren artean badira lan nabarmenak egiten direnak, profesionalak ez direnak baina ofizio handikoak ditugunak. Ofizioa dute eskarmentu handikoak direlako eta baita beste muntaketetan parte hartzen dutenean teatro profesionalen aritzen direlako. Funtsean, Dejabu panpin laborategia, Metrokoadroka, Bina-bina, Kolektibo Monstrenko, Aldatzen Laguntzen, Gilkitxaro, Artedrama, eta ATX bezalakoak ez dira profesionalak merkatu *standar*-ari begira lan egiten ez dutelako, talde horiek enpresa ez direlako, baina izaera horrek ez du kalitatea kaltetzen, areago komertzialtasunetik urruntzen dira konpromisozko antzerkia eskaintzen²⁵⁹. Haien esanetara merkatuaren menpe ez egoteak euskara hutsez aritzeko zein esperimendazio eta arrisku handiagoko antzezlanak taularatzeko zilegitzen ditu. Batzuetan ez dira profesionala izatera pasatzen programatzaileek ez dituztelako kontuan hartzen eta emanaldi gutxiko muntaketak izaten dituztelako. Beste batzuetan, aitzitik, profesionalak eskaintzen ez duten kalitatea eskaintzeaz gain, horiek egiten dituzten emaldi kopurua baino handiagoa burutu izaten dute nahiz eta Sareko zirkuitutik kanpo egon²⁶⁰. Euskal Herri kontinentalean M. Irigoienek zuzentzen duen *Kitzikatzank* eta A. Lukuren *Hiru Punttu* talde izandakoa nahiz *Iduzkilore*ren ere asmo estetiko zein ideologikoak ausartagoak dira zenbait talde profesionaletan baino²⁶¹. Euskal profamateur gehienek euskal antzerkigileen belaunaldi aldaketa suposatzearekin batera, estetika zein konpromiso berriak ekarri dituzte eta horiek eman die – gure aburuz- euskal publikoarekin harreman sendoago bat.

3.15 Milurtekoaren aldaketarako antzerki ikuslea

259 Ezaugarri horien bitartez definitzen dute euren burua U. Muguruzak, A. Alberdi, E. Agirrezabalak eta A. Gurrutxagak, *Munstroa, Eta Karmele?*, *Ogiyik karrik ez zun semea*, *Gizona ez da txoria* antzezlanetan parte hartu izan duten antzerkigileak.

260 *Aldatzen laguntzen* taldeak *Ispilu* 50 aldiz errepresentatu duela dio haren webgunen. Oiartzungo *Txirene* taldeak *Ogiyik karri etzun semeaz* 100 emanalditik gora eskaini dituzte.

261 *Kitzikatzank* taldea bertsogintza eta teatroaren teknikak nahastu zituzten, esaterako *Loreak mendian*, *ondarkinak lurpean eta bideak gainean* 2008ko antzezlanean. A. Lukuren pentsaketaren erdigunean, kolonizazio kulturalari erresistentzia kulturala dagoela irizten dugu eta hortik abiatzen direla *Hiru Punttu*koen muntaketak.

Ikusleei buruzko datuak, 2007-2008ko Euskal Herriko kultura-ohiturei, -praktikak eta kontsumoari buruzko inkestak²⁶² deritzon dokumentu beste datu-iturririk ezean, Euskal Behatokiaren bi urte horien inguruko azterketa estatistikotik lortu izan ditugu. Informazio urritasunaren jakitun egonda, hurbilpen modukotzat besterik ez dugu jotzen baina ikuslearen profila partziala bada ere, tesian aurkeztu behar genuelako ustekoak gara, hau da, hemendik ateratzen den ikuslearen profila milurtekoaren aldaketarako baliagarria izan daitekeela irizten dugu.

Estatistikak, Behatokiaren esanetan, produktu zein zerbitzu kultural batzuekiko herritarren portaeraren berri ematen digu, kasurako, teatroaren ikusleen kontsumoaren maiztasuna eta intentsitatea.

Lehenik eta behin, kultura jardueretako interesaren ranking-a -bertsolaritzaren kasua salbu- hizkuntzaren arabera ez dagoela egina esan behar da hemen. Antzerkira joateko interesa zazpigarren tokian aurkezten digute bertsogintzaren aurrean eta musika garaikidearen kontzertuaren atzean. Baina ezin dugu zehaztu ikusle euskaldunek zenbaterainoko garrantzia ematen dion antzezlanak ikusteari, horien zaletasuna erdaldunenaren aldean handiagoa ala txikiagoa den²⁶³.

Antzerkira joateko ohitura hobetu beharreko alderdia da EAEn (% 21,8), Europako datuekin aldean (% 32,0), lortutako emaitzak estatukoak (% 19,0) baino hobeak diren arren. EAEn 1,7 aldiz, Nafarroan 1,8 aldiz, eta Euskal Herria Kontinentalean hiru hilabetetan 1,4 aldiz joaten da antzerkira hiru hilabetetan.

Euskal Herri kontinentalean antzerkira joateko ehuneko handiena Zuberoan aurkitzen dugu (%21,8), Lapurdin eta Nafarroa Beherean %15,2 eta % 14,2koa izaki hurrenez hurren. Hirurak Europako ehunekoak baina baxuagoak dira.

Nafarroako Foru Erkidegoan %25,0k adierazi zuen antzerkira epealdian behin behintzat joana zela. Ehuneko altuena lurralde honetan dago.

2007-2008 epealdiko Euskal Herriko 15 urtetik gorako biztanle elebidunen % 24,7k ikusi du teatro ikuskizunen bat.

2007-2008ko epealdian euskarazko teatro ikuskizunen bat ikusi duten elebidunen kopurua (%24,7) honela deskribatzen da:

262 2007-2008ko Euskal Herriko kultura-ohiturei, praktikak eta kontsumoari buruzko inkestak.

(Erreferentzia urtea 2007-08 da baina sareratze urtea ez dute zehazten.)

<http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46->

[19479/eu/contenidos/informacion/est_hp/eu_hp_eh/hp_eh.html](http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19479/eu/contenidos/informacion/est_hp/eu_hp_eh/hp_eh.html) (azken kontsulta 2015eko ekainean)

263 Ranking-aren item-ak hauek dira: 1. musika oro har; 2. Irakurketa oro har; 3. Liburuak; 4. Egunkariak; 5. Zinema; 6. Egungo musikaren kontzertuak; 7. Antzerkia; 8. Bertsolaritza; 9. Musika klasikoko kontzertuak; 10. Aldizkariak; 11. Museoak; 12. Argazkilaritza; 13. Erakusketa aretoak; 14. Arte-galeriak; 15. Liburutegiak; 16. Dantza eta 17. Lirika.

Lurraldea				
	Guztira	EAE	Nafarroa	EH kontinentala
Guztira	164.211 ikusle	134.470 ikusle	14.084 ikusle	15.658. ikusle
Joan da	50,8	46,8	47,4	88,8
Ez da joan	46,7	50,7	50,5	8,7
Ez daki	1,9	2	1,1	1,4
Ez da egokia	0,6	0,5	0,9	1,1

	gizonezkoak	emakumezkoak
Joan da	52,1	49,8
Ez da joan	45,6	47,5
Ez daki	1,8	1,9
Ez da egokia	0,5	0,8

Udalen tamaina					
	10.000 biztanle baino gutxiago	10.000- 25.000 biztanle bitarteko	25.001- 50.000 biztanle bitarteko	50.001 100.000 biztanle bitarteko	Hiriburuak
Guztira	61.309 ikusle	37.806 ikusle	15.631 ikusle	9.072 ikusle	40.393 ikusle
Joan da	60,02	57,2	40,04	36,8	50,2
Ez da joan	38,8	41,8	56,8	53,4	46
Ez daki	1	0,7	0	6,1	3
Ez da egokia	0	0,4	2,7	3,7	0,8

Adinaren arabera							
	Guztira	15-24	25-34	35-44	45-54	55-61	64tik gora
Guztira	164. 211	29. 433	40. 433	36. 507	24. 196	17. 759	15885
Joan da	50,8	49,8	46	62,1	55,2	40,3	44,2
Ez da joan	46,7	48,5	52,1	34,6	43,9	57,3	49,7
Ez daki	1,9	0	1,9	2,6	0,9	0,8	6,1
Ez da egokia	0,6	1,7	0	0,7	0	1,6	0

Euskarazko teatro ikusleak ikasketen mailaren arabera				
	Ikasketa gabe Lehen hezkuntza bukatu gabe	Lehen hezkuntza	Bigarren hezkuntza H. profesionala	Inibertsitateko Ikasketak

	7 . 922 ikusle	26. 745 ikusle	61. 181 ikusle	68. 364 ikusle
Bai, joan dira	56,9	48,6	47,4	54
Ez dira joan	43,1	47,7	50,5	43,3
Ez daki	0	2,4	1,7	2
Ez da egokia	0	1,3	0,4	0,7

4. IKUSKIZUNEN JOERAK (1990-2010): KORRONTE ESTETIKO-IDEOLOGIKOEN AZTERKETA

4. IKUSKIZUNEN JOERAK (1990-2010): KORRONTE ESTETIKO-IDEOLOGIKOEN AZTERKETA

Ellos miran un punto, un cerco o un alud,/ algo ha sucedido, un algo que se ensancha,/ les llama, les succiona, se adentran en el cerco/ y suceden en él al tiempo que les miro, ellos suceden dentro del punto que se ensancha,/me succiona, y es otra la mirada/que nos observa a todos y escribe lo que usted/ acaba de mirar.

Platón desterró a los artistas por temor a que/mostraran que lo-que-ocurre/no tiene correlato real.

Chantal Mallard, *Matar a Platón*

Sarrera

Euskal teatroa eta literatur dramatikoaren harremana

Sailkapen proposamena:

Sailkapen Formalak: Ikuskizun konbentzionalak vs ikuskizun ez-konbentzionalak

Sailkapen tematikoa:

Teatro antropologikoa: festa eta heriotza

Maite Agirre-Agerre teatroa: festa

Lipus-Antzerkiola Imajinarioa: heriotza

Umorea

Iragan historikoa

Euskararekiko kezka

Politikari buruzko teatroa eta teatro politikoa

Politikari buruzko teatroa:

El Florido pensil, adibide bat

Teatro politikoa

Lukuren proposamena

Emakumeak hizpide

Emakumeen presentziaz

Arlo pribatuko gaiak

Maite Agirrereren proposamena

Agurtzane Intxaurrearen ekarpenak

Aldaketa zantzuak 2010etik aurrera

Teatro postdramatikoa. Hainbat apunte

4.1 Sarrera

Txatal hau idazteko garaian, euskal teatro ikuskizunen historiografia idazteko balekoa suerta dadin nahi dugula lehenik eta behin esan nahi dugu. Tesi honen zehar jasotako informazioa, bidenabar, euskal testu teatroa ikertzen duen ikerketa lerroa berrindartzeko itxaropenaz idatzi dugulako. Hala ere, alde zehatzetik zehatz nahi dugu hurrengo lerroetan aipatzen duguna ez dela euskal oholtzetan antzeztu den guzti-guztia baizik eta, korrante

estetiko edota ideologiko baten eredu sendoa seinalatzen duten ikuskizunak. Era berean aitortu gura dugu egin ditugun sailkapenek behar estrategiko bati erantzuten diotela, hau da, kategoria itxiak ez dituztela sortzen, mugatu ditugun multzoen izaera porotsua delako.

Ikuskizunen korronteak zehaztea dugu helburu; testu dramatikoak ikuskizun horien beste osagai bat dela errepikatu nahi dugu hemen. Dena den, egia da, testu literarioa argiturik zegoenean informazio euskarri ia garrantzitsuena bihurtzen zaigula bestelako datu iturririk ezean, antzezlanak tematikoki aztertzeke garaian behintzat. Txatal honetan hizpide dugun ikuskizunak taularatua izan dira gutxienez behin. Ez ditugu, hartara, kontuan hartzen, literatur dramatiko hutsa izatetik pasa ez direnak. Berrero diogu, euskal testu teatroaren korronteak argitzeko garaian taularatutako antzezlanak hartzen ditugu ardatz hemen iruzkinduko dugun *corpusaren* hezur eta mamia.

Euskal teatro ekoizpena aztertzeke sailkapen formala orokorra proposatzen dugu hasieran, bigarren momentuan, sailkapen tematikoari heltzeke proposamenari helduko diogularik. Edonola ere, lan horri heldu baino lehen, 1990-2010 urteko aldiko teatroak literaturarekin zein harreman duen argitu nahi dugu, genero dramatikoak dela, beste generoko literatura dela, batez ere, tesi honen hasieran esan genuen bezala, euskal teatroaren historiografia idazteke garaian testu literarioari erreparatu diotelako ikerlariak, halaber, antzeztu ez diren lanen gainean iruzkinak eginez.

4.2 Euskal teatroa eta literatur dramatikoaren harremana

Gure ikerkuntza aldian (1990-2010) argitaratu den euskal literatura dramatiko gehiena ez da inoiz taularatu. Hori esanda, onartu behar dugu zenbaitetan, argitaratu eta handik urte batzuetara idatzitakoa oholtzara igotzen dela jakitun gara. Baina ez da, antza, horrela usu gertatzen gure literatura dramatikoarekin. *Gabonetarako ikuskizuna* alde batera utzita, salbuespen bakan batzuk baditugu: Xabier Mendigurenen *Publikoari Gorroto* dugu, zeina 1987 argitaratuta izan arren²⁶⁴ 2011eko azaroaren lehenera arte ez zuen *Artedramak* taularatu, edo *Goaz* talde amateurrek 2002an antzeztu zuen M. Soroaren *Antton Kaiku*. Tesia irakurri behar dugun urtean (2015an) *Lauka* taldeak X. Mendigurenen *Amodioaren ziega* biran du, hau da, *Artezblai* argitaratu zuenetik (2004) hamaika urteetara antzeztu da.

²⁶⁴Bai argitalpen data bai estreinatu egunekoak gure ikerketa alditik kanpo geratzen zaigun arren adibide bitxia da euskal historiografian. Horregatik ekartzen dugu hona eta baita ere gure ikerketa aldian sumatzen diren bide berrien luzapena eta egiaztapena delako. Mendiguren X. (1987) *Publikoari Gorroto*, Euskaltzaindia-Bizkaiko Aurrezki Kutxa, Bilbo.

Gainera, oholtzara igotzen diren euskal jatorrizko lanen sorburua literatura denean ez da genero dramatiko gailentzen dena, baizik eta beste genero bateko egokitzapenak (ikus 2. eta 3. taula). Azken horien artean Sarrionandiaren testuak dira taularaketarako gehien egokitu direnak²⁶⁵ poetikotasun bisuala errebindikatibo tankerako ikuskizunak egiteko parada eman baitiete antzeztalderi. Egindako lanen artean aipatzekoak dira, gure ustez, *Tanttakak* eta *Kukai* taldeak sorturiko *Hnuy illa* non dantza eta antzerkia txertatu ziren eta baita objektu teatroaren bidez haren irudien indarragatik *Kabiaren Euria esan eta euria erortzea*. Sarrionandiaz gain, Atxagaren izena beste idazleen artean gailentzen zaigu *Henry Bengoaren Inbentarioa* delako bertsio gehien ezagutzen dituen antzezlan. Jatorrizko irakurketa dramatizatu berreskuratu izan da gure ikerketa aldiaren eta horrela bertsio ezberdinak eskaini dira, irakurketa dramatizatu gisa (K. Uranga) edota *Hikaren* eskutik egin zen lan dramatiko²⁶⁶. Dena den, *Tanttakak Soinujolearen semea* 2012an taularatu zuen arte ez da inor ausartu Atxagaren eleberri bat taularatzen.

Harrigarria bada ere, Gabriel Arestiren antzerki lanak ez dira oholtzaratu idazleak idatzi zituen moduan gure ikerkuntza aldiaren. Haren testuak abiapuntua hartuta, *Harrizko Aresti hau* antzeztu zuen Maskaradak²⁶⁷ 1986an. Eszena batetik bestera igarotze egiteko Oskorreren musika zegoela, eta zenbaiten, Arestiren ahotsa off moduan aditzen zela gogoratu behar dugu hemen. 2010ean musika talde berak lagundu zuen *Ez dok hiruren Kaio Luma*

265 Ez ditugu haurrentzako ikuskizunak kontuan hartzen, eta beraz, ez ditugu B. Atxagaren lanak aipatzen. Gauza bera egiten dugu Sarrionandiaren *Idazlea zu zara irakurtzen duzulako* errelatoan 2011ko *Dejabuk* eta *Artedramaren Idazlea zu zara* lanarekin.

266 B. Atxagak, J. M. Iturralde, R. Ordorikak 1986-1987 sortutakoa urte bat beranduago *Eman Bakia Baita* taldearen izenean argitaratu zuten. Urteek aurrera egin ahala irakurketa musikaturik izaera zuen ikuskizuna gero eta teatralagoa bihurtu zen aurreko muntaketetan.

267 Maskaradak bera honela azaldu zuen antzezlanaren muina:

Harrizko Aresti Hau “collage” bat da, eta bertan, tartekaturik, hiru gai edo atal nagusi bereizten dira: *idazlea*, *irakurketa* eta *antzerkia*. Alde batetik bere bizitzaren pasarte esanguratsuak azaltzen ditugu: Aresti lanean, Concordiako tertulietan, Bilbaotik paseatzen, Euskaltzaindiko bileretan eztabaidatzen... Atal honetako testuak (sic) Arestiren poesia eta artikuluetatik aterata daude. Aipatzekoa da atal honetan agertzen den deabrua. Berau, Arestiren teatro lan argitaratu gabe baten pertsonaia da: “Beste mundukoak eta Zoro bat”. Aresti bere obraren protagonista bihurtzen da eta besteek ikusten ez dituzten deabruak ikusten ditu berak.

Bigarren atal edo gaia, “Olerkaria” ipuinetik hartuta dago. Ipuin honetan poeta kontadore baten kalkuluak, numeroak eta bertsoak azaltzen zaizkigu. Ipuin hau sartzearen arrazoia argi dago. Arestik kontadurian egin zuen lan bizitza osoan, literaturari, arrazoi ekonomiko nabarmenengatik, bete betean dedikatu ezinean.

Azken atala “Mundu Munduan” teatro lanaren laburpena da. Honek Arestiren bizitzarekin zerikusi zehatzik ez badu ere, beraren nortasuna eta pentsamoldea ondo azaltzen duelakoan gaude. Teatro kostunbrista, euskalduna bertute guztien jabe aurkezten zuen teatroa alegia, nagusi zen garaian, Arestik gaiztotasun ikaragarria duten pertsonaiak sortzen ditu. Ezin zitezkeen falta gure ikuskizunean Arestiren teatro lanik gogorrenaren pertsonaiak.

In <http://www.teatro-testuak.com/aresti/testoa.html> (azken ikustaldia 2015eko ekainean)

zikina muntaian, non G. Arestiren hitzak baliaturik, P. Telleriaren dramaturgiatz, poeta bilbotarraren unibertsoa irudikatzen zuten²⁶⁸.

Euskal Teatroak badu euskal literaturarako harreman sendoa, baina ez, genero dramatiko euskarrian idatziriko lanentzako. Euskal ekoizpenetan, teatroarako egokitzapenak dira ikuskizunetarako gehien erabiltzen den testu mota.

Argitaratutako euskarazko genero dramatiko ez da ia taularatzen. Edo bestela esanda 1990-2010 bitarteko aldi argitaratu den literatur dramatikoetik zein gutxi den taularatu denak atentzia ematen du. Oro har, Euskal antzerkiak ez du genero dramatiko moduan idatzita dagoena bere ikusmiran izaten, testuak kalitate gutxikoak direlako, teatralitate gutxiagokoak direlako edota idazleak ez duelako inolako loturarik teatroan diharduten beste sortzaileekin. Euskal teatroak literaturara jotzen duenean, beraz, antzezteko pentsatuta izan ez diren lanak aukeratzen ditu (ikus 3. taula).

Baina, esanak esan, zuhurtziaz jokatu behar da joera honetaz gaur egunean ikuskizunei dagokien testu literarioa ikuskizun testutik jaiotzen da eta ez alderantziz. Horrela, bi sekuentzia ezberdin ematen dira gurean:

17. testu argitaratua >>> ikuskizunak (X. Mendigurenen 2004 *Amodiaren ziega*, esate baterako 2015an estreinatu da)

18. ikuskizuna >>> testu argitaratua (Antzerkiolaren *Zortzi olivetti poetiko* 2007an argitaratu da baina ikuskizuna 1999an estreinatu zen)

Bigarren eran, antzeztuta izan ondoren argitaratzen da ikuskizunari dagokion testu literarioa. Era horretan jarduera teatralean du iturburua testu literario bat-batekotasunezko lanaren ondorioa izan daiteke, *Errautsak* (2010) kasu, XIX. mendean egilearen figura berezitu baino lehen egiten zen moduan. Lan kolektiboaren ondorioetako bat da argitaratu izan den testua²⁶⁹.

Erdal jatorria duten antzezlan gehienek, genero dramatikoetako euskarria duen testura jotzen dute, zenbaitetan, beste euskarri literario/testuala izango da abiapuntua baina, oro har, beste herrialdeetan antzeztu diren ikuskizunak ekartzen dira hona. Hori horrela izaki, uneren batean ikertu beharko genuke erdal eragina euskal antzerkian baina momentuz apunte gisa uzten dugu hurrengo ikerketa eta hausnarketa baterako (ikus 4. taula).

2. taula: ikuskizunak eta argitaratutako euskal genero dramatikoetako lanak

Ikuskizunak	Argitaratutako testua
-------------	-----------------------

268Egun, lan hori ikus daiteke honako URLean: <https://vimeo.com/80753089> (azken ikustaldia 2015eko ekainean)

269*Errautsak* -en kasuan U. Iturriagak eta I. Elortzak sinatu zuten taldeak sortutako testua.

titulua	taldea	titulua	egiletza
<i>Marxkarada</i>	<i>Maskarada</i>	<i>Marxkarada</i> , Susa, 1990	Maskarada
<i>Bihozkadak</i>	<i>Dzanga!</i>	<i>Bihozkadak</i> , Egan aldizkarian 1996	-Arrieta
<i>Zu(t)gabe</i>	<i>Bederen I</i>	<i>Zu(t)gabe</i> , Kutxa Fundazioa, 1995	A. Goenaga
<i>Tu quoque fili</i>	<i>Hiru Puntu</i>	<i>Tu quoque fili</i> , Kutxa Fundazioa, 1996	Ukuku
<i>Errenta</i>	<i>Bederen I</i>	<i>Errenta</i> , Kutxa Fundazioa, 1994	R. Agirre
<i>Gau bakar bat</i>	<i>Moaré dantza</i> <i>Amarauma danza</i>	<i>Gaur bakar bat</i> <i>Una sola noche</i> , Hiru, 2004	I. Rozas
<i>Kontenedore baten istoriak</i> <i>Euskara sencilloaren manifestua</i>	<i>Maskarada</i>	<i>Kontenedore baten istoriak.</i> <i>Euskara sencilloaren manifestua</i> , Artezblai, 2003	P. Telleria
<i>Larru haizetara</i> <i>Euskarazetamol</i>	<i>Ez dok Hiru</i>	<i>Dibertimenduak.</i> <i>Euskara sencilloaren manifestua.</i> <i>Larru haizetara.</i> <i>Euskarazetamol</i> , Artezblai, 2010	P. Telleria,
<i>Putzuak lehortzen</i>	<i>Agerre teatroa</i>	<i>Ramon eta Ramona</i> , Artezblai, 2007	M. Agirre, M. Arana
<i>Yuri Sam</i> <i>Au revoir triunfadoreak</i>	<i>Antzerkiola</i>	<i>Yuri Sam. Au revoir triunfadoreak</i> , Artezblai, 2007	J. Gerediaga, N. Gomes
<i>Zortzi Olivetti poetiko</i> <i>Mundopolski</i>	<i>Antzerkiola</i>	<i>Zortzi Olivetti poetiko.</i> <i>Mundopolski</i> , Artezblai, 2007	J. Gerediaga
<i>Ni naiz Hector, ni bakarrik</i>	<i>Kanpingags</i>	<i>Ni naiz Hector, ni bakarrik</i> , Artezblai, 2008	U. GREGI
<i>Errautsak</i>	<i>Artedrama+Dejabu+</i> <i>Le Petit Théâtre du Pain</i>	<i>Errautsak</i> 2010	U. Iturriaga, I. Elortza

3. taula: sorburua euskal literaturaren egokitzapenak

urtea	titulua	taldea	Jatorrizko idazlana
98/12/11	<i>Estazioko begiradak</i>	<i>Fregoli</i>	J. Sarrionandiaren hainbat errelatotan onarriturik.
95/11/18	<i>Henry Bengoa inventarium</i>	<i>Hika</i>	B. Atxagaren <i>Henry Bengoa inventarium</i>
95/12/19	<i>Zergatik Panpox</i>	<i>Agerre teatroa</i>	A. Urretbizkaiaren eleberri homonimoa
95/12/19	<i>Kaio Luma zikina</i>	<i>Maskarada</i>	G. Arestiren hitzaldietan oinarriturik
02/10/24	<i>Ai Ama</i>	<i>Hika</i>	A. Iturberen testu homonimoa
03/02/21	<i>Metxa</i>	<i>Tentazioak</i>	K. Izagirreraren testu homonimoa
03/03/15	<i>Kutsidazu bidea Isabel</i>	<i>Gorringo</i>	J. Sagastizabalen testu homonimoa
08/05/?	<i>Hnuy Illa</i>	<i>Tanttaka, Kukai</i>	Sarrionandiaren olerkiak
08/01/10	<i>Eria esan eta euria erortzeak</i>	<i>Gaitzerdi-Kabia</i>	Sarrionandiaren hainbat testu
06/03/10	<i>Espazio Hutsak</i>	<i>Higa antzerkia</i>	A. Lasaren <i>Geroaren aurpegia</i> poema bilduma
10/10/23	<i>Etzi</i>	<i>Dar-dar produkzioak</i>	K. Linazasorearen errelato homonimoa

Ekoizpen atzerritarrekiko gauza bera gertatzen zaigu. Lanen kopuru deigarria dela alde batera utzita, euskal egokitzapenak bi taldeetan bana ditzakegu. Lehenbizikoan genero dramatikoari dagozkion lanen itzulpenak izango lirateke eta bigarrenean antzerkirako idatzi ez ziren lanen moldaketa.

4. taula . Erdal sorburua

estrenaldia	titulua	Taldea/	Jatorrizko testua	idazlea
1989	<i>Gillermo Tellek triste ditu begiak</i> ²⁷⁰	<i>Bederen I</i>	Guillermo Tell tiene los ojos tristes	Alfonso Sastre Schilleren obra moldaturik.
aurrestreinaldia 1990	<i>Jacques eta Nagusia</i>	<i>Bederen I</i> Jordi Mesalles zuzendaritzapean	<i>Jacques eta Nagusia</i> Milan Kundera titulu bereko obran oinarritua dago	Milan Kundera
1989	<i>Woyzcek</i>	Eduardo Fuentesek zuzendutako zuen.	<i>Woyzeck</i>	Georg Büchner -en obra A. Sastreren moldaketan ²⁷² .
1990	<i>Chaplin Tropela</i>	<i>Hika</i>	Tropa Chaplin	Jorge Amich
1991 ²⁷³	<i>Julia andereño</i>	<i>Orain</i>	<i>Fröken Julie</i>	Maribel Belastegik egokitu zuen A. Strinberg-en lana.
1991	<i>Kontrabajua</i>	<i>Mikel Martinez</i>	<i>Der Kontrabaß</i>	Peter Süskind
1992	<i>Monsieur Klebs eta Rosalie</i>	<i>Topo</i>	<i>Monsieur Klebs et Rosalie</i>	René de Obaldia
1993	<i>Molly Bloom</i>	<i>Agerre Teatroa</i>	<i>Ulisses-en azken txatala</i>	James Joyce

270Gaztelaniazko testuaren itzulpena da *Gillermo Tellek triste ditu begiak*. Euskaraz estreinatu Azpeitian eta euskaraz zein gaztelaniaz eskaini zuten Donostian 1989ko urtarrilean Eduardo Fuentesen zuzendaritzapean. Euskarak kanpoko zuzendari batentzat [Eduardo Fuentes] zekartzakeen arazoei buruz mintzo ziren horrela Bederen I taldekoek:

(...) talde horretatik, zuzendariak ez du inolako arazorik izan, muntaketa gazteleraz egin baita. Hizkuntzari buruz: produkzio aldetik askoz interesgarriagoa da gazteleraz antzezte, baina euskaraz estreinatu nahi izan dugu, abanderatu gisa bederen. Hizkuntzaren erabilera alde batera lagata, interesgarria iruditzen zaigu taldekideek antzezlanaren tonuaz zer zioten: Urteotan joera light edo komedia franko nagusitu da gure artean, eta pentsatzen dugu jendeak gustora (sic) hartuko duela obra.

2711975ko *Jakub a jeho pán: Pocta Denisu Diderotovi* teatrorako testua Dideroten 1796eko *Jacques le fataliste et son maître* lanetik abiatzen da. Bederen Iekoek Kundera-rekin harremanetan jarri zirela irakurtzen diegu Argia aldizkariarentzat eman zuten elkarrizketan:

Milan Kunderarekin harremanetan jarri ginen, eta kartaz nahiko harreman polita izan dugu. Bere bidez erdarazko bertsiorekin zuzenketa batzuk egin ditugu, frantsesezko bertsiota ere berreditatu izan bait da (sic) korrekzio berri batzuek. Itzultzaileek lana antolatzerakoan Dideroten obra kontutan izan dute, zeina estruktura bereziarengaitik nobela-teatro delakoaren barnean sartzen bait da (sic). Honela lana egin dugu ahal izan den material gehienarekin: alde batetik Kundera eta Dideroten obrak hartuta (Apaolaza 1990).

272 Azken honen bertsiota 1989an kaleratu zuen Hiru argitaletxeak. Beatriz Zabalondo eta Txiliku izan ziren obraren itzultzaileak.

273Dario Fó eta F. Rame italiarren euskarazko bertsiota egin zuela Marta Beaskoetxeak *El Despertar* titulupean irakurri dugu *Argia Urtekaria 1991*ean baina ez gara gauza izan datu hori beste inon egiaztatzeko.

1994	<i>Oleanna</i>	<i>In fraganti</i>	<i>Oleanna</i>	David Mamet
1994	<i>Ernesto izatearen garrantzia</i>	<i>Maskarada</i>	<i>The Importance of Being Earnest</i>	Oscar Wilde
1995	<i>Mephisto</i>	<i>Arteszena</i>	<i>Mephisto</i>	Klaus Mannen nobela Ariadne Mnouchkinek egokitua
1995	<i>Fran V²⁷⁴</i>	<i>Akusa</i>	<i>Frank der Fünfte</i> (Oper einer Privatbank)	Friedrich Dürrenmatt
1995	<i>El Florido pensil</i>	<i>Tanttaka</i>	El Florido pensil	A. Spenaren testuaren antzerkirako egokitzapena.
1995	<i>Besarka gaitezen Foleville</i>	<i>Orain</i>	Embrassons-nous Folleville!	E. Labiche , A. Lefranc-en opereta
1996	Nerudaren postaria	Maskarada	Ardiente paciencia	Antonio Skármeta

5. taula . Sorburua: erdal literatura

urtea	titulua	Taldea	Jatorrizko testua	idazlea
1995	<i>Aurpegi atzekaldea</i>	<i>Gasteiz taldea, Chimères</i>	<i>Derrière les visages</i>	Andrée Chéhid
1998	<i>Desperrados²⁷⁵</i>	<i>Ados</i>	<i>Desperrados</i>	J.A. Vitoria, Garbiñe Losada
1999	<i>Izarretako bitakora</i>	<i>Maskarada</i>	<i>Hainbat errelatotan oinarrituta</i>	Stanislaw Lem
1999	<i>Celimene eta Kardenala</i>	<i>Txalo</i>	<i>Cèlimène et le Cardinal</i>	<i>Jacques Rampal</i>
1999	<i>Novecento</i>	<i>Tanttaka</i>	<i>Novecento</i> nobela	Alessandro Baricco-ren testua eta G. Tornatore-ren <i>The legend of 1900</i> filmean du sorburua
2000	<i>Txerrikeriak</i>	<i>Agerre</i>	<i>Truismes</i> nobela	Marie Darrieussecq
2001	<i>Emaztea kapelarekin nahastu zuten gizona...</i>	<i>Txalo</i>	<i>The Man who Mistook His wife for a Fool</i> (saikera dibulгатiboa)	Oliver Sack
2001	<i>Dakota</i>	<i>Tanttaka</i>	<i>Dakota</i>	Jordi Galcerán
2000	<i>Laurel eta Hardy</i>	<i>Bederen 1</i>	<i>Laurel eta Hardy go to heaven</i>	Paul Auster-en antzerki testua U. Elorriagak egokituta.
2000	<i>Errudun jaiok</i>	<i>Tanttaka</i>	<i>Nacidos culpables</i> (Valentziako Momak teatroaren egokitzapena)	P. Sichrovskik Hitlerrekin batera borrokatu zuten-en seme-alabei eginiko elkarrizketetan oinarrituta.
2000	<i>Hor dago Koxka</i>		<i>El Perque de toto plegat</i> (kontakizun)	Quim Monzón

274Komedia musikala da.

275Euskarazko bertsiok gaztelaniazkoaren titulu bera mantendu zuen

			bilduma)	
2001	<i>Oihanaren Legea</i>	<i>Hika</i>	<i>La ley de la Selva</i> antzerki lana	Elvira Lindo
2001	<i>Anarkista baten ezusteko heriotza</i>	<i>Fantazio produkzioak</i>	<i>Morte accidentale di un anarchico</i>	D. F6
2001	<i>Upsalako Banpiroa</i>	<i>Topo taldea</i>	<i>Ejercicios de terror (pasarte bat)</i>	A. Sastre
2002	<i>John Wayneren laguna</i>	<i>Ados</i>	<i>El amigo de John Wayne</i> ²⁷⁶ , Artezblai	Garbi Losadaren antzerki obra euskaratu dute Beatriz Zabalondo eta J. L. Aranguren (Txiliku)
2002	<i>Ekaitz Txorien eskua</i>	<i>Tanttaka</i>	<i>La mano del emigrante</i> eleberria	Manuel Rivasen testua F. Bernuesek egokituta
2002	<i>Biblia osoa gutxi gora-behera</i>	<i>Kanpingags</i>	<i>The bible: The complete word of God</i> (abridged)	Long, Martin, Tichenor
2003	<i>Konbat. Beltza eta Txakurrak borrokan.</i>	<i>Maskarada</i>	<i>Combat de nègre et de chiens</i>	Bernard-Marie Koltès
2004	<i>Ezezaguna helbide honetan</i>	<i>Tanttaka</i>	<i>Adress Unknown</i> eleberria	Kathrine Taylor
2004	<i>Dekameroia</i>	<i>Ados</i>	<i>Decameron</i>	Giovanni Boccaccio; José Antonio Vitoria, Garbi Losada.
2005	<i>Nasdrovia Txekhov</i>	<i>Vaiven</i>	Txekhov-en zenbait ipuin Lizartzak euskaraturik.	A. Txekhov
2005	<i>Zeta</i>	<i>Hika</i>	<i>Seda</i> nobelaren moldaketa A. Iturbe eta Intxaurragak egin.	A. Baricco
2005	<i>Extrak</i>	<i>Maskarada</i>	<i>Extras</i> (antzerkia lana)	M. Jones
2005	<i>Erreleboa</i>	<i>Txalo</i>	<i>Retén; Iker Galartzaren itzulpena eta egokitzapena</i>	Ernesto Caballero
2006	<i>Arte</i>	<i>Txalo</i>	<i>Arte</i>	Yasmina Reza
2007	Lapur zuloa		<i>Den of thieves.</i> Julia Marinek euskaratu	Ma Adlly
2007	Emakumeak izarapean	Tanttaka	<i>Mujeres en sus camas.</i> R. Lizartzak	Lourdes Buñuelos, Mireia Gabilondo

²⁷⁶Gaztelaniazko bertsioa soilik plazaratu zuen Artezblai 2002an.

			euskaratua.	
2008	<i>Haritzaren azalera zehatza</i>	<i>Kukubiltxo</i>	<i>La exacta superficie del roble.</i> Uxue Alberdik euskaratua	A. Vargas
2008	<i>Grönholm metooda</i>	<i>Txalo</i>	<i>El método Grönholm</i>	J. Galcerán

4. taula . Sorburua erdal literatura (jarraipena)

urtea	titulua	taldea	Jatorrizko titulua	Idazlea
2008	<i>Lola ikusten baduzu esaiozu aberatsa dela</i>	Ados	<i>Si ves a Lola dile que es rica</i>	Garbi Losadaren gaztelaniazko bertsioa Dorleta Urretabizkaiak euskaratu zuen.
2009	<i>Ate joka</i>	Txalo	<i>The Odd Couple</i> antzezlan	<i>Neil Simonen testua R. Lizartzak euskaratu ditu.</i>
2009	<i>Ohean</i>	Maskarada	<i>En la cama</i> , filma	Matias Bezé
2010	<i>Arrastoa</i>	Txalo	<i>Sleuth</i> komedia	A. Shafferen
2010	<i>Doltza. Dultzinea Kixote vs Txegone Panza</i>	Txegone	El Quijote-n du iturria	Cervantes
2010	<i>Osaba Vania</i>	Chimères	Дядя Ваня	Тхеххов

4.3 Sailkapen proposamena:

4.3.2 Sailkapen Formalak: Ikuskizun konbentzionalak vs ikuskizun ez-konbentzionalak

Euskal Herrian ekoizten diren teatro ikuskizun profesional gehienak testu antzerkia antzezteaz gain, Sareako zirkuitutik zabaltzen dira. Aurrean esan duguna hemen errepikatzea komenigarria dela deritzogu, hau da, Administrazioa dela kudeatzaile eta bezero nagusia zirkuitu horretan. Behin baino gehiagotan esan dugu ez dagoela euskara eremuan Teatro Nazionalaren rola betetzen duen erakunderik eta horrek, gure ustez, ekoizten diren ikuskizunetan eragin handia du. Era berean antzoki pribaturik ez egoteak edota antzoki jakin batean talde egoiliar egonkorrik ez izateak antzeztaldean sormen lana baldintzatzen duelakoan gaude. Finean, azpiegituraren egituraketa ekoizpena baldintzatzen duela uste dugu, antzezlekuaren izaera era berean eragiten duela sinesten dugulako eta horrekin batera uste dugu teatro aretoek / edo kaleek) talde soziala elkartzen dutela eta euren izaeraren aurrean jartzen dituela (Lagarce 2007: 18).

Euskal Herriko zirkuitu publikoak ez dio lehentasunik ematen konbentzionala ez den euskal antzerkiari; jabeago publikokoaren sareak teatro konbentzionala, eta komertziala, esperimenez at egiten dena eskaintzen du oro har. Alta, *Mina Espazioan* (1998) sortu zen

*Antzerkiola Imaginarioa*²⁷⁷k ondorengoa den *Artedramak* markatu duen bideko taldeek zirkuitu alternatiboan eskaintzen dituzte euren lanak gehien bat. Bi talde nagusi horiei – Sarean aritzen dena eta *off* eta *off-off* zirkuituan²⁷⁸ jarduten duenari- gehitu beharko genioke amateur-ak izaki, teatro jarduera seriotasun osoz emana izan diren eta dauden Euskal Herriko kontinentaleko hainbat amateur talde, hala nola *Hiruak bat*, *Hiru Punttu*, *Bordaxuri* eta *Xirristi Mirristi* eta berriki *Eduzkilore*. Hauek mantendu dute euskal teatroa ikerlarien arreta atentzioa merezi duen eran²⁷⁹. *Hiru Puntturen Baionan bizi* ikuskizuna, komedian bertsolaritza uztartzeaz gain, 30 hamar ikuskizun bete izanak talde horien garrantziaren aztarna eman diezaguke.

Laburpen moduan lan gehien egiten duten taldeen oinarrizko sailkapena eskaintzen dugu 1. taulan (ikus beheiago). Hor bi multzotan banatzen ditugu antzeztaldeak. Lehenbiziko multzokoek teatro konbentzionala egiten dutela diogu, bai antzezten duten lanengatik, bai horiek zabaltzeko erabiltzen duten zirkuituagatik eta baita talde horiek ekoizpen enpresak direlako. Bigarren multzokoek ezaugarri nagusia teatro ez-konbentzionala egitean datza, eskatzen dituzten eszenografiengatik, Sarea-ko zirkuitutik kanpo usu aritzen direlako, eta enpresa izaera baino kolektibo izateari heltzen diotelako²⁸⁰. Gainera, gehienetan diru laguntzarik ez dute jasotzen. Guillan-ek *profamateurrak* (Guillan 2010: 23-25) *definizioarekin* bat egiten dutenak dira teatro ez-konbentzionala egiten duten taldeak. Izan ere, badira euren burua *laborategia* izendatzen dutenak, esperimentazio aldera jotzen dutelako seinale bat dena.

277 *Antzerkiola Imaginarioaren* sorreraren data emateko *Trilogia Underground*-en data eman daiteke (1998) baina talde lan moduan 8 *Olivetti Poetikok* antzeztaldea mugarririk delako deritzogu eta 1999 data eman nahiago dugu.

278 Kafe Antzoki tankerakoek osatuko lukete euskal antzerkigintzaren *off*-a. Horietaz gain, gaztetxeak, frontoiak eta tabernak *off-off* -a izango lirake mundu anglosaxoian erabiltzen sailkapena onartuko bagenu.

279 Hala zioen Anton Lukuk *Kalegats* aldizkarirako eginiko elkarrizketan:

Hiru Punttu sortu zen Iparraldeko antzerkiaren depresio kroniko horren une batean. Nonbait inkontzienteki profesional/amateur eskema horren hausteko xedez. *Petit théâtre de Painekoek* parte hartzen baitzuten (...) Lan egin dugu komediaren eta toberaren arteko ezberdintzeaz. Gure herri antzerkiaren lantzeko, egokitzeko, sakontzeko. Tobera gaiez, erran nahi du gai minberatsuez.

280 Dena den, bi taldeetan baldintza guztiak betetzen ez dituztenak daude sailkapenean, finean, halako banaketa estrategia baino ez delako. Taulan paratu ditugun taldeak gure ikerkizun aldiari dagozkio baina 2010tik aurrera badira euskal antzerkian *profamateurrak* multzoan sendotzen ari den lana egiten dutenak. Hor ditugu esaterako, Kolektibo Monstrenko, Urki Muguruzaren lana, *Aldatzen laguntzen*, *Eta Karmele* antzeztaldea antzeztu zuten Ainhoa Alberdi eta Iraia Elias, *Txirene* taldea, *Atx* teatroa, *Lauka* teatroa edo *Zer duzu Amy* taularatu zuen *Oh my God* konpania. Horiei gehitu behar zaie *Eduzkilore* talde amateurren kalitatezko ekoizpenak sortzeko Lipusen zuzendaritzapean adierazi duen indarra.

Kolektibotasuna erabateko ezaugarri moduaren alde mintzo zitzaizkion A. Gurrutxaga eta O. Guillan Igor Susaetari (Susaeta 2014)

Orobat, egiletza irizpide moduan erabili daiteke taldeen profilak bereizteko unean. Baiki, 90. hamarkadan talde independenteen ezaugarria zen egiletza kolektiboaren indarra ahultzen den heinean banakako egiletzak gora egiten du *Ados*, *Hika*, *Tanttaka*, *Agerre* bezalako taldeetan. Hasierako *Maskarada*, *Antzerkiola*, *Artedrama* bezalakoetan, berriz, egiletza talde lanari zor zaio eta zenbaitetan bat-batekotasunean oinarritutako talde lanari. Azkenengoen kasuan, testu literario argitaratzen denean, *Yuri Sam eta Au revoir triunfadoreak* kasu, taldeak sinatzen du edo *Errautsak*, adibidez, Igor Elortzak eta Unai Iturriagak sinatu arren taldeak sortu duena jaso dutela argi geratzen da argitalpenean.

Ander Lipus eta *Antzerkiola* euskal antzerki ez konbentzionalaren haietatik mugimendu horren ardatzak izan dira izan duten – eta Lipusen kasuan – duen eraginagatik. Aipatu taldearen sorreran gauzak erruz aldatzeko gogoia zegoen, beste antzerki mota eskaintzeko desio sutsua:

Kaosaren eta ezetzaren estetikak gidatu zuen gure lana hasieran. Garai hartan ikusten genuen antzerki eta espektakuluen aurkako ezetza. Antzerkiaren topiko, formula, estereotipo eta konkorreren kontrako orroa (...) Guk beste zerbait esan nahi genuen, oraindik ez genekien ondo zer esan, baina Nietzscheren lehoia bezala, ezetzean aurkitu genuen hitza eta izana. Hasierako premisa bakarra zen: obrako elementu guztiak originalak izan behar ziren. Abiapuntu horrekin eta Ander Lipus eta Aitor Agirianoren gidaritzapean sortu zen gure lehenbiziko antzezlanak: *8 Olivetti Poetiko*. Antzerkia bera antzerki gai bihurtuz (Antzerkiola 2007: 2 orr.)

Hainbeste esfortzuz ez zuen gero ase publikoaren erantzunarekiko zituzten itxaropenak:

Antzerkiolan pertsonaiak imaginarioagoak ziren, kutsu sinbolikoagoa zuten, eta orain hurbilagotik ari naiz publikoari zerbait komunikatu nahian. *Erregea eta bufoia* edo *Errautsak* bezalako lanetan badago toke naturalista edo errealistago bat. Horrek pena ematen dit alde batetik. Agian gehiegi esatea da, baina nik uste dut euskal publikoari ez zaizkiola gustatzen gauza oso “zoroak”. Niretzat *YuriSam* da egin dudana obrarik ederrenetarikoa eta osatuena, eta hemen ez zuen asko funtzionatu, ezta *Babiloniako loreak*-ek ere (...) Barne istiluak eduki ahal dituzu, baina gauza horiek konpon daitezke. Zailagoa da

bide berean ikuspegi antzekoarekin proiektu bat bermatzea teatroan ditugun laguntzekin, zeintzuekin teatroa odolustea bezala den. Talde baten funtzionamenduan sentimendu eta mekanika batzuk daude ez direnak merkantzia batenak. Zein da Hegoaldean daukagun konpainia mota? Produktora bat, obraren arabera aktorea kontratatzen duena, eta listo. Taldearen zentzua lortzen dute soilik konpainia gazteek, edo semiprofesionalki ari direnek, edo amateurrek. Horregatik ibiltzen naiz asko amateurekin, asko gustatzen zaizkidalako dinamika horiek, plazer handia delako hamabost jende zuzentzea (Guillan 2012:23) (Nabardura gurea da)

Lipusek ulertu zuen *Antzerkiola Imaginarioaren* egitasmoa betetzeko beste norabide batetik joan behar zuela eta jarrera horretatik beste taldeekin harremanak sendotuz eta bideratzen dira, gure ustez ADEL (2005) topaketak hasi zirenetik, jardunaldi horretan, indartzen baita euskal antzerki ez konbentzionala. Gaur egun (2015) euskal teatroan daukagun antzerki *loraldi kolektiboa* (Matxain 2015: 26) *Antzerkiola Imaginarioan* duela sorburua beste taldeen imaginarioa eta praxian arragoa bailitzan ADELek funtzionatu duela egitasmoa deritzogula guk. Proiektuek izan duten arrakastak ez du zerikusirik onura ekonomikoarekin baizik eta teatroa egiteko adierazi zuten konpromisoarekin. Horrek ematen zien sinesgarritasunak euskal antzerkiaren sisteman euskal teatro ez konbentzionalentzako toki zabala eta sendoa okupatzea ekarri die. Baiki 2010tik, Euskal antzerkigintza ematen ari den loraldia ez ezik berrikuntzaren aurrekaria dugu *Antzerkiola Imaginarioa*. Funtsean lan kolektiboan, hierarkia horizontalean, oholtzan bertan egiten den sorkuntzan eta Euskal herriko bertako sortzaileen lanean zein euskara euskarri gisan sinestuta egiten dute lana. Horietaz gain, baliabide eszenografiko gutxi baliaturik eta, esan dugun bezala, zirkuitutik kanpo beren lanak eskaintzen dituzte publikoa hezteko ahaleginak egiten dituztela (Matxaian 2015: 25-26).

Gauzatzen ari den mugimendua honela deskribatu zuen Lauka taldeko Eneko Sagardoi:

Periferian lore asko daude eta, orain, agian, haiengan jarri dugu arreta (...) Lan moldeetan ere garai emankorra da euskarazko antzerkian. Lekua eta errekonozimendua irabazten ari da lan egiteko modu kolektiboa. Loraldi hori ez da hain bistakoa agian, baina bai funtsezkoa (Matxain 2015: 27).

Antzerki konbentzionaleko taldeak/proiektuak ²⁸¹	Antzerki alternatiboko taldeak
<p><i>Ados</i></p> <p><i>Arteszena</i></p> <p><i>Bederen I</i></p> <p><i>Gorringo</i></p> <p><i>Hika</i></p> <p><i>Kanpingags</i></p> <p><i>Maskarada</i></p> <p><i>Orain</i></p> <p><i>Tanttaka</i></p> <p>Tartean produkzioak :</p> <p style="text-align: center;"><i>Tartean, Mari de Jongh,</i></p> <p><i>Tentazio produkzioak</i></p> <p><i>Txalo</i></p> <p><i>Txirene</i></p> <p><i>Vaivén</i></p>	<p><i>Agerre Teatroa</i></p> <p><i>Antzerkiola Imaginarioa</i></p> <p><i>Artedrama</i></p> <p><i>Dejabu panpin laborategia</i></p> <p><i>Gaitzerdi-Kabia laborategia</i></p> <p><i>Gilkitxaro</i></p> <p><i>Le Petit Théâtre de Pain</i></p> <p><i>Chimères</i></p> <p><i>Ez dok hiru</i>²⁸²</p>

4.3.2 Sailkapen tematikoa

Tesiaren hasieran geure buruari galdetzen genion ea euskarazko antzerkiak kezka garaikideak oholtzara eramaten zituen. Sailkapen tematikoan itaun hori kontuan hartzen dugu, jakin nahi dugulako teatroak zein diskurtso mota zabaltzen duen eta ea antzeman daitekeen

281“proiektuak” diogu *Arteszena* bezalako ekimena sartu ahal izateko taulan; aipatzen ditugu taldeak 1990-2010 bitarteko aldian aktibitatea izan dutenak dira. Hona hemen taulen azaltzen direnen gaineko zenbait xehetasun;

Orain taldeak eta *Arteszena* ekimena ez daude indarrean dagoeneko. *Maskarada* taldearen nortasuna guztiz aldatu da, egun, taldeaz gain ekoizpen etxea da. *Legaleon* eta *Hortzmuga* kaleko antzerkia egiten dute gehien bat baina aretorako egokitzapenak egin dituzte noizbehinka. Bestaldetik *Gaitzerdi* eta *Kabia* objektu teatrorara emanak lan egiten dute gehien bat baina badute esaterako, testu literarioarekin lotura handia *Euria esan* ikuskizunean, esaterako.

282*Ez dok hiru taldeari* taulan eman diogun kokapenak aukera ematen digun alternatibo izaerari buruz hausnarketa egin dezagun euskararen kariatara. Mikel Martinezek eta Patxo Telleriak muntatu duten *Euskara sencilloaren manifestua*, *Larru haizetara* eta *Euskarazetamol*, esate baterako, eszenografiaren aldetik eta aktoreen jardueraren aldetik konbentzionalak direlakoan gaude. Baina muntaien euskarri hain sinplea da (bi aktore ia atrezzo-rik gabe) eta gaia (euskararen ajeak) hain zehatza den non zirkuitu ofizialetik kanpo askotan aritzen diren. Joera hori, bai gai dela bai estetika dela mantentzen dute azken egun horien azken ikuskizunean, *Desentxufatuak*, non aurreko ikuskizunen zatirik onenen antologia dugun.

ildo tematikorik gure corpusean, betiere, ildo horiek tesiak zabaldu nahi dituen ikerketa berrien ikergai izan daitezten. Foucault-en adierazi zuen bezala diskurtsoak eta botereak harreman zuzena dute lehenbizikoak bigarrenaren legitimatzaile gisa funtzionatzen duelako. Botereak, aldi berean, bere aldeko diskurtsoa jakintza kanoniko bihurtzen du. Horrela, bi faktore horien aliantzak botereari interesatzen zaion egia lortzeko, mekanismoak eta prozedura egokiak indarrean jartzen ditu diskurtso kritikoak kontrolatzeko neurriak hartzen dituen lez (Ceballos 1994:54). Baina diskurtsoa ez da soilik menpekotasun egiturak irakasten/biziraunarazten dituen, baizik eta, horren desioa, hau da, botere legitimatuaren kontrako erresistentzia diskurtsoa, zeinak botere berri bat ezarri nahi duen (Foucault 2004: 14-15).

Esan dugu gure ikerketa aldian euskaraz sortu diren ikuskizunetan entretenimendua nagusitzen dela, eta baita ere umore kutsua duten ekoizpenak. Guri, horiek erresistentzia guneak izan daitekeelako interesatzen zaizkigu eta esan bezala ikerketa lerro bat gauzatu daitekeelako. Artearen historiografian aldaketa dakartzatenek egotea merezi dute, aurrekariak ezarri dituztenak, ez beste ezerk ez beste inork (Wellwarth 1964:17).

4.3.2.1 Teatro antropologikoa: festa eta heriotza

E. Barbak teatro antropologikoaren eraginaren erdian Maite Agirreren hainbat lan eta Ander Lipus (Iñigo Ibararra) aktore eta zuzendariak gidatu zituen *Anterkiolako* hasierako lanak aurkitzen ditugu. *Agerre taldeak* eta *Antzerkiolak* teatro erritual zein festa moduan nahiz tokian tokiko praktika kultural herrikoak baliatu dituzte euren sormen lanei funtza eta koherentzia emateko.

Egun, euskal teatroaren historiografian *Ritos. Gure azken lur zatia* (errituala) (2002-2006) eta *Yuri Sam. Otoitza* (2003) azken belaunaldiek egiten duten teatro antropologikoaren adibide argia izango genituzke baina, hori baino lehen, Euskal Herrian M. Agirreren eta Lukuren lanak ditugu korrante horren aitzindari eta gaurdaino bultzatzaileak.

Antzerki antropologiko sail honetan Agirreren azken lana eta *Yuri Sam* hizpide nagusi izango ditugu hurrengo lerroetan. Horiek baitira, gure ustez, joera teatral honetako lan aipagarrienak 1990-2010 aldian.

4.3.2.1.1. Maite Agirre- Agerre Teatroa: festa

Maite Agirre aktore, antzerki idazle, zuzendari eta noizbehinkako irakaslearen ibilbide profesionala 1973an hasi zen *Dagoll Dagom*-en konpainia katalanaren lehenbiziko muntaian, Bartzelonako Arte Dramatiko eskolan ikasketak amaitu ondoren. Aipatu prestakuntza bezain garrantzizkoa iruditzen zaigu, aitzitik, *Domus de Jana* Antzerki Laborategian Agirrek eman zituen urteak, non Grotowski eta Odin Teatret-en ildotik, gorputz eta ahots espresioa lantzearekin batera antzerkigintzaren hurbilpen eta kontzepzioa antropologikoa erabiliz lan egin zuen. Euskal Herrira itzuli zenean, gaur arte dirauen Agerre Kolektiboa sortzen du 1986ean. Garai hartan antzerki sistemaren egitura eraldatzen hasi zenean, merkatuko legeei men eginez taldeak enpresa bihurtu eta kolektibo moduan desagertu ziren. Agerre kolektiboa da, aitzitik, lehengo izpirituko zenbait manera gordetzen dituen taldea, non aretoko ikuskizunak kaleko ekintzekin lantzen dituzten, azken horiek teatro antropologikoaren ildotik.

Lan luzea egin du Agerrek Agirrerren zuzendaritzapean. Egokitzapen zerrenda luze baten egileak dira (Beckett, Joyce, Büchner, Marie Darresquieu, Jarry, Sinesterra eta Alfonso Armadar) eta baita hainbat artista plastikorekin elkarlanean (Jorge Oteiza, Koldobika Jauregi, Vicente Amestoy, besteak beste) inspiratutako eszenografiaren sortzaileak. Agirrerri ere zor diogu Euskal Literaturaren iturritik Peñafloredaren *Gabonetako Ikuskizunaren* taularaketa, baina baita ere Urretabizkaiaren *Zergatik Panpox* eszenaratu izana. Agirrerren ekarpen oparoa laburtzeko garaian, berak sortutako ikuskizunei helduta, gehienetan bi norabidetan lan egiten duela azpimarratu nahi dugu. Alde batetik emakumeen bizipenek gorputzen duten lanen joera dugu eta bestetik, festara gonbidatzen duen herri antzerkia. Baiki, bigarrena da hurbilpen antropologikoarekin zerikusia duena.

Arestian esan bezala, festarako gonbidapenerako joera duten lanek osatzen dute Agirrerren lanen bigarren ildo, edo bestela esanda, publikoaren partaidetza eskatzen dutenak, finean publiko aktore bihurtzen dutenak. Tankera horretako lehenbiziko lana *Pilotari* dugu, frontoietan antzezten hasi zena 1989ean estetika oteiziar, zein pilota jokoaren koreografiaz osaturiko dramaturgiak. Ikuskizunaren muina amaitutzat eman zitekeen unean ikusle zein aktoreentzat festa hasten zen frontoian bertan dantza trikitixa lagundurik. 1991an Agerrek euskal tradizio herrikoira jo zuen *Pantzart* ikuskizuna gauzatzeko. Ihauteriak eta Zuberoako Pastoralak izan zituzten sormen iturri, *Pantzart* izeneko trajikomedia hain zuzen, non Karnabaletako garaian gehiegi jaten eta edatearen ondorioz gorputza edota haragiaren boterea nagusitzen den gizakia naturarekin lerratzen eta ondorioz libertimentua eta gozamina ematen diren heriotzaren presentziarekin batera. Gargantua antzean jokatzen duen Pantzartekin batera, haren emazte Pantzartina, Bakus eta Poloni edaleak dira obraren protagonistak eta

Agirrek, Foucault-en terminologia erabiliz, honela definitu dituenak: *jakintza* dira eta horregatik *boterea*.

Laugarren paretaz haraindi antzezteko joera gero eta argiago bihurtu da urteek aurrera egin ahala, eta horrela, Agerre kolektiboa antzeztokiak alde batera utzita, kaleetan edo ezohiko espazioetan antzezten ditu bere obrak azken urteotan. 2004an *Puta Vieja Alcahueta Celestinaz* Rojasen obraren berrirakurketa eskaini ondoren, Cervantesen lanaren inguruan garatu duen tetralogiari hasiera eman zion Monzanbiquen Luarte taldearekin *Dulcinea e o Cavaleiro dos Leoes* antzeztu zuela. Bai azken lan horretan bai hurrengoan *Doltza, Dulcinea Quijote versus Teresa Panzan*, publikoa errepresentazioaren osagarri eragilea da, eraberritu eta suspertzeko festa antzera ulertzen baitu Agirrek funtzioa. Sanchoren izpiritua, haren ahalmen ludikoa zabaldu nahi du Agirrek publikoak haurtzaroko nortasun jostalaria berreskura dezan.

*Zu ere On Kixote-¿Es usted también Don Quijote?*²⁸³ Agerreren lanak tokian tokiko artisten eta hiritarren partaidetza behar du. Pasarte askotan kalejira antzera ulertuta, tokiaren arabera erreferentziak aldatuz joaten den obra bat eskaintzen du konpainiak. Horretarako antzezpena egingo den udaleko giza eragileei laguntza eskatuko die auzo elkarteak dela, eskolako ikasleak direla, bertako musika banda dela...betiere, bertakoek bertakoak errekonozitu ditzaten.

Dena den, Agirrerena ez da teatro politiko moduan zentzu hertsia batean ulertu behar baizik eta antzerki herrikoi gisa baizik, festa askatzaile baterako hurbilpen antropologikotik abiatzen dena.

4.3.2.1.2. Ander Lipus-Antzerkiola Imaginaroaren *Yuri Sam*: heriotza

Jaime Valverderen doktorego tesian ez ezik egile beraren 2013ko *Ander Lipusen antzerkigintza. Erritualak, kultura eta ikuskizuna* liburuan eta *El viaje intercultural de la Fábrica de Teatro Imaginario: Yuri Sam. Una Oración* (2015) artikuluan aztertuta daude.

283Ekintzarako erabiltzen duten txartelean Txikitixa, Teatroa eta Herria lemapean iragarten dute *Zu ere On Quixote?*

Izan ere, atal honetan azalduko ditugun ideiak berari zor dizkiogu neurri handi batean Valverde baita egun *Antzerkiola Imaginarioa* eta *Artedrama* taldeei buruz ikertu duen ikerlaria.

2001an *Antzerkiolako* kideek *Laboratorio del Drama* izeneko egonaldia bete zuten BilbaoArte egoitzan antzerki antropologian sakontzeko. Esperientzia horretatik *8 Olivetti Poetikoren* (1999) ondorengo antzezlanerako ideia eta euren teatro kontzepzioan ardatza izango litzatekeen *errituala-kultura-ikuskizuna* eskema eratu zuten bertan. Odin Teatret-en filosofiari jarraituz 2002-2006 urte bitarteko aldi hainbat egonaldi burutu zituzten Euskal Herriko zenbait herritan²⁸⁴. Bertako komunitateekin kultura trukaketa egitea zen asmo nagusia, tokian tokikoek bizirik mantentzen zituzten tradizioak *Antzerkiolak* ikasi eta horiek euren jardueran uztartuz *RITOS. Gure azken lur zatia*, eskaini teatroa heltzen ez zen tokietan (Valverde 2013:20).

2003an *Yuri Sam. Otoitza*²⁸⁵ antzezlanaren estreinatu zuten Durangon. Jon Gerediagak Txileko maputxe komunitateen erritoak ikasten zebilela Lipusi bakarriketa baten zirriborroa bidali zion, non heriotzatik itzultzen den xaman batek hitz egiten zuen alboan, Kurma eta Kumal laguntzaile zituela. Horrela deskribatzen zuen pertsonai ikuskizuneko esku-orria (ikus osagarrietan).

Yuri Sam 2000 urteko neguan hil zen. Diagnostika: bihotz haustura eta zorotasuna. Hal ere, bere izpiritu shamanikoa kosmosetik bidaiatzeko aukera ematen dio (...) Yuri Samek fedea galdu zuen, baina mugaz bestaldeko bizitzen ebidentziaren aurrean otoi egiten du kontraesanen artean. Yuri Samek Ehové galdu zuen, Argiaren Printzea, eta harrezkeroztik hilik bizi da bere saguzaharren konpainian.

Testu literario hori baliaturik Antzerkiolako ikerketaren²⁸⁶ emaitzak haragitu zituen ikuskizun horrek. Beraz, Yuri Sam ikasketa prozesu baten ondorioa dugu non errituen teatralite unibertsalaz mintzatzen zaigun, hau da, erritualen tokian tokiko forma ezberdinen muinaren muinean funtsezko printzipio komunaz.

284Bilboko San Frantzisko auzoan, Deban, Zalla, Ea, Urigoiti, Ondarroa, Urduñan eta abarretan egon ziren.

285 *Yuri Sam* 1990-2010 urte bitarteko aldi Madrilen eta Egipton (2004) ez ezik Mexiko (2004), Argentina(2003), , Chicago (2004), Miami (2006) eta Iraneko jaialdietan parte hartu izan du. Antzezlanak Donostia Antzerki Saria jaso zuen 2004ean.

286BilbaoArteko egonaldiaz gain esan behar dugu Lipus bera Indian egon dela Kathakali dantzak ikasten.

Erritualean oholtzako atzealdeko ezker-eskuinean zutikako errektangulu bana dago²⁸⁷; aurrean hiru kaxa egoten ziren, nagusia erdian kokaturik kutxa bat da, eta besteak, berriro kaxa errektangularrak aurrerago eta alde bakoitzean. Ikuskizunaren amaieran aldare nagusiak hilkutxa bihurtuta, Yuri Samen gorpua bilduko du. Objektuek (ezpatak eta makilak) balio sinboliko erlijioso edo boterearen lotuta izateaz gain, erritmoa markatzeko erabiltzen ziren. Giro erlijioso, izpirituala lortzen zuziak eta argiteria laguntzen zuten. Azkenak agertokiaren paretan iluntasunean uzten zituela. Yuri Sam-en jazkera bitxia da, ez du genero markaturik, laguntzaileek beti azaltzen dira burua estalita baina emakumeak direla antzematen da²⁸⁸.

Yuri Sam-ek ez du Antzerkiolak fabula bat kontatu nahi, baizik eta sakrifizio erritual bat irudikatu. Txamanaren hitzak, zeremonia maputxe, indiar zein katolikoenen arrastuak dituen diskurtsoan txertatzen dira giro artegarriari. Berpizte baten aurrean egongo da ikuslea, gizakien alde sakrifizio moduan gorpuzten dena. Txamana “bekataria” da eta horregatik ezin ditu plazerak gozatu. Haren jarduna kontzientziako harrak sorrarazia dela dirudi, zenbaitetan zuzena ematen duena, eta beste zenbaitetan, txamanak oroitzen dituen Wendel, Henk eta Evohé mamuen gogorapenek inkoherentzian bilbatua irudituko zaiona ikusleari. Honela entzuten du publikoak ikuskizunaren hasiera:

KURMA: Yuri Sam, lehen panteista amorratua zen , edonon sumatzen zuen jainko adiskidetsu baten aztarna:

KUMALEN: ilargiaren argi zurian,

KURMA: mendietako bedar berdeetan,

KUMALEN: itxasoaren ur ilunetan,

KURMA: han eta hemen azaltzen zitzaion izen ezezaguneko jainko ba

KUMALEN: Gero, tamalez, izpiritua ezkutatu eta buruarekin pentsatzen hasi zuenean, mundua profano bilakatu zitzaion (...) (Gerediaga 2007: 14-15).

Mendebaldeko arrazionalismoan erori izana da Yuri Sam-en okerra. Hori dela eta gozamen fisikorik gabe bizi behar zen. Erru hori, era berean, ikusleena ere bada, *arbasoen ahotsa* ahaztu egin dutelako eta *Mariren orrazia harkaitzen artean galdu*. Yuri-k otoi egiten ez duten guztien artez otoi egiten duela dio, naturarekiko lotura galdu duen gizarte baten alde

287Valverdek *totemak* eta *aldare nagusia* eta *aldare txikiak* deritze (2013-84-87).

288Ikuskizunari buruz bederatzi bideo txiki daude Antzerkiolak youtuben paratuta. Gaztelaniazko bertsioak dira. Hemen hasierako biak besterik ez ditugu jartzen. Behin hauek pantailaratuta besteak ikusteko bidea irekitzen baita:

<https://www.youtube.com/watch?v=WuQQF7zBX7k>

<https://www.youtube.com/watch?v=sSrupIVK0RM> (azken ikustaldia 2015eko irailean).

edo magian sinesten ez duen komunitate baten alde. Azkenean Kurmak eta Kumalen-ek txamana sakrifikatuko dute aldare nagusiaren gainean etzana dagoela. Jesukristo antzera besteak askatzeko hiltzen da bere bekatua gozatu ez izana dela, katolizismoak esaten duenaren kontrako diskurtsoa eratzen duela Yuri Sam-ek. Txamanaren ustean zentzumenek adimena eta ulermen ahalmena ematen diote. Ez du *jakinminaren gatibu* izan nahi, jakin baino sentitu nahi du, belarraren bitartez, esaterako haren pertzepzioa zabaltzen duela. Valverderen ustez bekatuaren aldarri hedonistan Friedrich Nietzsche (1844-1900) filosofoaren eragina ikusten da, bai kristautasunari egiten dion kritikan eta baita *itzulera eternala* aipatzen duenean (2013: 98). Horrez gainera, Kantor-en eragina argia izan arren heriotzaren kontzepzioan ez dira bat etortzen Bilboko kritikoaren ustez. Antzezle poloniarrak ustez bizitza heriotzaren bidez soilik adierazi daiteke baina Bilboko taldearentzat heriotza bizitza berriari ekiteko modua da, aldaketarako igarobidea (Valverde 2015: 518).

Azken horrengatik zilegi egin bekigu Bilbo industrialia kultura mendebaldar arrazionalistaren porrotarekiko irakurketa paraleloa proposatzea *Yuri Sam lanaren*entzat. Txaman erahiltzen/sakrifikatzen duten moduan Euskal Herriko hiririk handiena bere buruz beste egin behar izan zuen postindustrializazioaren mundu berrira jaiotzeko. Mundu horretako fabrika zaharkitu eta hutsen artean, izena guztiz esanguratsuz, jaio zen *Antzerkiola Imaginarioa*, zeinak materialitate eta desagertutakoaren arteko harremanetan murgiltzen da Yuri Sam-en. Egia bada ere txamana gizarte industrializatua irudika daitekeela Valverdek dion moduan, Bilboko gizartea eta hiriaren eraldaketa moduan uler dezagula proposatzen dugu hemen.

4.3.3 Umorea

1991ko *Argia Urtekariaren* datuen arabera 1990an umorea nagusitu zela esan genezake, *Ama Begira Zazu* eta *Marxkarada* ikuskizun arrakastatsuenak baitziren publikoaren erantzuna dela-eta. Bi umore mota ezberdin izan dira, beraz, gure ikerketa aldiko ildoak marrazten dituztenak. Lehenbizikoari *herri komeria* definizioa egokitzen zaiola iruditzen zaigun bitartean, bigarrenak, berriz, Marx anaien umoretik bertatik jatorria duela uste dugu, hau da, hizkuntzaren aldrebeskeriatik absurdora abiatzen dena eta intelektualki sofistikatuagoa dena. Aipatu urtekarian (138 orr.) *Ama begira ezazu* lana mugarriztat jotzen dute honako hitzez:

Euskal Antzerki garaikidearen historian ez du aitzindaririk fenomeno honek eta nahiz eta arrakasta gehien bat Gipuzkoan lortu, poliki poliki Euskal Herrian zehar hedatuz joan da (...) Arrakasta honen giltza umorea da, euskal umorea hain zuzen. *Ama Begira Zazu* antzezlanaren egitura sinple eta zuzenez osaturik, publikoak erraz ulertzen duen umoreaz blai dago eta obra honek bisitatu dituen aretoak ohizkoa ez den ikusle goz bete dira.²⁸⁹

Talde biek²⁹⁰ eszenografia sinple eta aktore gutxiko muntaketa eratu dutenez, tankera horretako ikuskizunak euskarazko antzerki profesionalaren etorkizuneko irtenbidea izango diren galdetzen duenik badago ere (*Argia urtekaria* 1991, 138 orr.) baina joera horri kontrajartzen zaion beste antzerki mota baten eredia dugu urte honetan bertan. Izan ere, Tanttaka gaztelaniaz zein euskaraz aurkeztu zuen *Kontuz*, *Maite zaitut lana*, *euskaraz burutu den musikalik handiena* (*Argia urtekaria* 1991, 138 orr.).

*Ama Begira Ezazu*²⁹¹, Zestoako Bainu Etxean 89-X-15an estreinatu zen Elena Iruretak eta Kontxi Odriozolak idatzita. Jose Ramon Soroiz, Mikel Garmendia, Kontxu Odriozola eta Elena Irureta berak *Ama Begira Zazu* izeneko taldea osatu zuten antzezlan homonimoa taularatzeko garaian. Eneko Olasagasti zuzendari zutela *euskal umorearen eredia* eskaini zuten bi denboralditan zehar. Datu ofizialik izan ezean, 134 emanalditan 8000 mila lagunek ikusi zutel, dio, aipatu iturriak eta arrastaka horren adibide gisa Oiartzuneko antzezpenean

289Aipua ez da hor bukatzen. Honela jarraitzen du: *Horregatik, fenomeno harrigarri honek euskal antzerkian bide berriak urratu dituela zalantzarik ez dugu.*

Gure irudiko adierazpen hori oker dago eta euskal ekoizpenei euskaraz izateagatik zor zaien babesaren eraginpean idatzitako kritika da. Fenomeno berria da euskal ekoizpen baten ikusleen kopuruak nabarmen gora egin duelako ikertzen ari garen aldi baina komedia mota horrek tradizioa du gurean, ez ditu, hartara, *bide berriak urratu* baizik eta Toribio Alzagaren ildotik edan, euskal ohitura antzerkia egoera garaikideetan kokatuz.

1991ean *Argiak* haren urtekariaren argitalpenerako, antzerkigintzari buruzko mahai ingurua antolatuta eta elkarrizketa gisa argitaratu zuen Imanol Agirre, Mikel Garmendia, Patxi Santamaria eta Mireia Gabilondoren partaidetzaz. Bilkuraren solasalditik telebistaren eragina aktore lanarentzat zentzu baikorrean ikusten dutela azpimarratzekoa delako usteak daude. Ezaguna izatea ona antzerkirako eta bereziki zinemarako dio R. Agirrek. Teatro egile honen ustez *Ama Begira Zazu* obraren arrakasta ez zitekeen hain handia izan *aurretik telebistan azaldu izan ez balitz* (*Argia urtekaria* 1991, 191-200 orr.).

290Aipatzekoa da *Maskaradaren* taldea eta *Ama begira ezazu* euskaraz soilik aritzen diren bakanetakoa pare bat izan arren, ez zutela inongo diru-laguntzarik jaso. Gainera, 1990ean bi urtetarako diru-laguntzak nola banatu erabaki zuen Eusko Jaurlaritzak irailean. 80 milioi aurrekontua hamabi talde hauentzat izan zen: *Bederen I*, *Bekereke*, *Gasteiz*, *Karraka*, *Kukubiltxo*, *Maite Agirre*, *Orain*, *Tanttaka*, *Ur*, *Acción*, *Eterno Paraiso*, *Geroa*.

Ama begira ezazu muntaiaren dekorazioa (sic) Jose Luis Urdanpilletari zor zaio. Funtsean atzeko aldeko pareta margotua da non komiki tankerako marrazkiek elkarrizketen lekua adierazten dute. Horren aurrean altzari batzuk, eszenaren arabera behar zirenak, besterik ez. Estiloa beraz ez da errealista eta gutziz xumea da. “Komedia” dela adierazteko balio du, pertsonaien estereotipoak nabarmentzeko balio du gure ustez.

291Ikuskizun honen argitalpenik ez dugu baina bai ikus-entzunezko testigantza youtuben. Ez ditugu hemen URL-ak ematen ez baitakigu nor jarriak diren.

mila eta lauhun lagun bildu zirelako datua eskaintzen digu (*Argia Euskal Kulturaren urtekaria 1991, 138 orr.*).

Elkarrizketak herri hizkeran esan zituzten aktoreek, bakoitzak bere jatorrizko euskalkia erabiltzen zuela oholtzan: Legorreta, Ordizia, Zumaia eta Azpeitikoak hain zuzen ere. Hizkuntzaren erabilera ez da aukera hutsala E. Olasagastiren esanetara:

Sketch-ez moldatutako komedia honek piper eta gatzik erakutsi baldin badu, hein handi batean testuak zekarren kargagatik izan da, eta beraz hizkeraren erabilera funtsezko osagarria bilakatu da.

Bai, gipuzkeraz dago. Baina uste dut guk euskararekin egundoko problemak dauzkagula. Beste herri batetan ez lukete horrelakorik planteatu ere egingo, pertsonaiak halako edo bestelako espainolera edo frantsesera motaz egiten duen. Gaur egun heldu da momentua euskal antzerkian gauzatutzat emateko hizkuntza standar bat, eta horren aurrean herri xeheak jokaten duen era berean jokatzeko pertsonaia bat edo bestea egiterakoan. Gainera, estilo bakoitzak halako edo bestelako hizkuntza baliatzea eskatzen du, eta honen kasuan naturala, zuzena eta bizia. Publikoaren identifikazioetariko asko hizkuntzarenak dira, dudarik gabe.

6 sketchek osatzen dute egunerokotasunean oinarritzen den ordu eta erdiko ikuskizuna *non umore xume eta bizkorra erraza izan gabe, ulerterreza (sic) irakurri dugu* ikuskizunaren gaineko elkarrizketan. (Arrese 1989). Jatetxe bateko langileen arteko tira-birak, moja eta gotzaiaren arteko hika-mikak, harrijasotzaile baten entrenamenduaren inguruko pasadizo barregarriak, Jehovaren lekuko baten bisitaldia eta bikote baten Benidorm-eko oporrak zein Euskal Telebistako kazetari bati kaleko inkesta bat burutu nahian gertatzen zaizkionak. Eszena arteko lotura pertsonaia baten bakarriketa laburrak ematen du.

Entretenitzea beste asmorik ez duen lan honetan istorio bakoitzaren independentzian du jardueraren zatiketak zergatikoa, eta baita ere, Estatu Batuetatik etorri zaizkigun *telebistako sketch-show*²⁹²-ak (Creenber in Grandio, Diego 2009: 84). Azken hauek, dena den, irrati saioekin zein saineterekin lotura zuzena dute: elkarrizketa laburrak, herri hizkera, pertsonai estereotipatuak eta tokiak tokiko egokitzapenetan folklokeriara hurbiltzen den erregionalismoa, non pertsonaia herrikoiak barregarri geratzen diren eta sexu kontuak barre

292Estatu Batuetako *comedy* kategoriatik beste produktu batzuk sortu ditu, hala nola *sitcomedy*, *stand up comedy* eta aipatu *sketch-show*-ak.

sorrarazteko erabiltzen diren (Grandio, Diego 2009: 84, 88). *Ama Begira Ezazu antzezlanarena* horrelako kasu dela uste dugu. Uste hori sendotu zaigu gainera honako hitzak elkarriketatu bati irakurri dizkiogunean:

(...) euskaldunon umorearen modu batzuk erakusten dituela uste dugu. Beti esan izan da euskaldunok ez daukagula umorerik, baina hemen argi asko ikusten da gure buruaz²⁹³ farre egiten badakigula (Arrese 1989) (azpimarraketa gurea da).

Horretaz gain, ikuskizun honen lekukotza ETBren grabazioetan dauzkagu. Horiek ikusteak *skecht- show-a* moduan errodatu zirela egiaztatzen digu, hau da, publikoa bertan zegoela eta txaloak aditzen direla²⁹⁴, funtsean, artifizialtasun gardena izaten delarik.

Marxkarada 1990ko ekainaren zortzian Basaurin estreinatu zuen Maskarada taldean bere 10. urteurrenean. Susak urte bereko azaroan argitaratu zuen liburuxkan argi eta garbi adierazten dute Marx anaiak 1932an idatzirako irratiko gidoietan oinarrituriko testua dela. Horri filmetako zenbait esketx eta *Grouchoen liburuko pasarteak*²⁹⁵ kontuan hartu dituztela. Honetaz gain beste zehaztasun bat egiten da *hemen ematen den testua lanaren gidoia* dela diote. Karlos Paneraren zuzendaritzapean aktoreek (P. Telleria, M. Martinez, Inazio Tolosa eta Marife Berrojalbiz) Groucho, Chico eta Harpo zein horien arreba haragituko dute, hau da, lehenbiziko hiruek Marx anaien moduan karakterizaturik azalduko dira oholtzan eta horietako bakoitzak egiten zuen pertsonaia errepikatuko dute: Flywheel (Groucho), Ravelli (Chico), Astolfi (Harpo). Emakumezko pertsonaiaren kasua bestelakoa da, Susaren argitalpenean azaltzen diren argazkiek erakusten digutenarengatik. Emakume errubio, adatsa luzekoa makilaje diskretoia duena, eta beraz, beste pertsonaiaetatik estetikoki aldeztu dena *clown*-en logikari ihes egiten diola. Clown kontzepzioa da, hain zuzen, muntaketa honen oinarria²⁹⁶.

293Kontua da, gure ustez, “gure burua” horrek zein ordezkatzeko duen jakitea. Euskaldunen komunitate osoa? Euskaldunen gehiengoa? Oholtzako pertsonaiekin identifikatzen dena? Gipuzkoarrok? Ercilla Kritika Sario jaso zuen lan honek kostunbrismo berantiarraren adibidea da guretzat, euskara hutsean izateagatik meritua nahikoa duela komunitate baten erresistentzia erantzuna dela esateko. Gure aburuz, arrazoi estrateatralak ematen diote, beraz, meritua.

294Skecht-en egitura nahiz eta teatroan jaio oso ondo egokitzen da telebistak publizitatea txertatzeko duen behararekin. Horregatik euskarri horretako telesailak izan ziren hain arrakastatsu 50 hamarkadatik aurrera AEBko telebistan.

295Hitz aurrean ez dute liburua titulua aipatzen, jakintzat ematen da (Ikus 38 oin-oharra).

Maskarada (1990) *Marxkarada*, Susa, l/g.

296 *Groucho eta chico abogados* liburuan irratiko gidoiak bildu zituztela diote euren argitalpenaren hitzaurrean (Maskarada 1990: 5).

Umorea hizpide hartuta, hurrengo talde hauek irudikatuko lukete, gure ustez, euskal talde profesionalen izaerak eta joerak:²⁹⁷

-Komertzialtasuna eta umorea sinplean identifikatzearen bidetik jotzen duten *Ama Begira Ezazu* bezalako muntaketak. Horiek fartsa eta karnabaletako umore herrikoian (Batjain 1998) iturri urruna izango litzatekeen arren, kritikarako aipatu umoreak zeukan indarra galdu dute. Multzo honetan *Hau paraderoa*, *Komeriaka*, *Hura paraderoa* izango genuke. Entretenimendurako soilik sortuak dira ere, esaterako Kanpingags-ek *Biblia oso gutxi gora behera* tankerakoak (ikus beheko taula) eta Tanttakaren *Shakespearen osoa*. Antzellan horiek *Reduced Shakespespeare Companyren* arrakastak izan dira urte askotan Euskal Herrira etorri baino lehen. Egun frankiziapean egiten den teatro mota bat irudikatzen dutelakoan gaude²⁹⁸.

-*Ez dok Hiru taldeak* (Martinez eta P. Telleria) eta Ramon Agirre eta Inazio Tolosak osatzen duten bikotea, hizkuntzan oinarrituriko umore sakonagoa, “intelektualagoa” jotzen dute eta *Marxkaradak* markatu zuen bidetik. Ez da kasualitatea, *Ernesto Izatearen garrantzia Maskaradak bera taularatu izana*, azken finean Oscar Wilde-ren antzezlanean elkarrizketen asmamen zorrotza da funtsa. Ildo honetan umore *judutarra*²⁹⁹ izango genuke gure ustez eragin nabarmena. Txantxa gehienak *ostensioaren* bidez egin ordez hitz-jokoetan oinarritzen dira. Bide berekoak dira Ramon Agirre eta Inazio Tolosak osatutako bikotearen azken ibilbidean (2010ko *Xentimorik gabe*, 2014eko *Koka kola eta barea*, adibidez).

-*Baionan bizi* (2007), *Hôtel du Fronton* (?) bezalako lanek komediak dira baina euren asmoa kontzientziak astintzea da. Horretarako umorezko euskarria publikoa erakartzeko bide egokia

297Denborak aurrera egin ahala *Tanttaka* talde periferikoa erreferentzia talde bihurtuko da Espainia mailan (Torres 2011 in El País 2011-2-18) eta beste profila gehitu beharko diogu goian esandakoari, esperimentazio eta komertzializazioetik kanpo aritzen diren hainbat talderena, hots, Ander Lipusen proposamenak, *Metrokoadrokarenak*, *Gilkitzarorenak*, 2010tik aurrera guztiz sendatuko direnak, euskal antzerkiaren off eta off-off definizioaz deskriba genitzakeenak. Tanttakaren eredua sendotuko da eta 2014ko Max sarietan enpresa edo ekoizpen pribaturik onena saria irabazi du.

298 Mundu anglosaixoan biratu izan dituztenak honako hauek ditugu: *The Complete History of America (abridged)*, *The Complete Works of William Shakespeare (abridged)*, *History of Comedy (abridged)*, *The Complete World of Sports (abridged)*, *The Ultimate Christmas Show (abridged)*, *Western Civilization: The Complete Musical (abridged)*, *All the Great Books (abridged)* eta *All the Great Books (abridged)*.

Best selling show-ak dira, globalizazioak teatroa ekarri duen nazioarteko homogeneizazioaren seinale.

299Alfonso Sastre-k *Ensayo general sobre lo cómico* saiakeran komizidadeari buruzko Freud-en ideiak erreparatzen dituenean umore judutarraz aritzen da (esan gabe doa umore judutarra ez dela juduei buruz egiten den komikotasun antisemita baizik eta ailezia linguistikoa aktibatuz sortzen dena). Vienako psikoanalistarentzat txistea eta komikotasuna ezberdindu behar ziren. Horrela txistek dira “lo cómico que se cuenta” (2002: 55-57). Azken definizio horri erreparatuz gero teatroarekin baino txiste kontakizunekin lotu genitzake *Euskerazetamol* bezalako lanak.

iruditu zitaion *Hiru Punttuko* zuzendaria zen A. Lukuri (Luku 2014:367). Era honetan, esaterako umorea aitzakia dute *El Florido pensil*-ekin gertatzen den bezala.

6. taula Umorezko antzezlanak³⁰⁰

Estrenaldiaren urtea	titulua	taldea	egiletza
1989	<i>Ama begira ezazu</i> ³⁰¹	<i>Ama begira ezazu</i>	Talde homonimoa
1990	<i>Marxkarada</i>	<i>Maskarada</i>	Talde homonimoa
1991	<i>In Fraganti</i>	<i>In fraganti</i>	Talde homonimoa
1994	<i>Errenta</i>	<i>Bederen 1</i>	R. Agirre
1994	<i>Ernesto Izatearen garrantzia</i>	<i>Maskarada</i>	O. Wilde
1995	<i>El Florido pensil</i>	<i>Tanttaka</i>	A. Sopeña
1996	<i>Shakespeare osoa</i>	<i>Tanttaka</i>	A. Long, D. Singer eta J. Winfield
1996	<i>Lamiak</i>	<i>Ados</i>	G. Losada
1997	<i>Hau komeria</i>	<i>Hika</i>	A. Intxaurreaga
1999	<i>Arrautza delikatuak</i>	<i>Hika</i>	A. Intxaurreaga
1999	<i>Euskal off</i>	<i>Hika</i>	A. Intxaurreaga
2000	<i>Birus</i>	<i>Txirene</i>	P. Telleria
2001	<i>Komeriaka</i>	<i>Tentazio Produkzioak</i>	P. Telleria
2001	<i>Trakaolatarrak</i>	<i>Gilkitxaro</i>	G. Perez
2002	<i>Hau da paraderoa</i>	<i>A. Goenaga, E. Irureta...</i>	A. Goenaga, E. Irureta
2002	<i>Biblia osoa gutxi gora-behera</i>	<i>Kanpingags-Txalo</i>	R. Martin, A. Long, A. Tichenor; R. Lizartzak euskaratuta
2002	<i>Ai Ama!</i>	<i>Hika</i>	A. Iturbe, A. Intxaurreaga
2003	<i>Kutsidazu bidea</i>	<i>Gorringo</i>	J. Sagastizabal
2003	<i>Erase una vez o casi</i>	<i>Kanpingags</i>	Nagore Aramburu; Kike Díaz de Rada; Patxi Barco; Óscar Terol; Ritxi Lizartzak euskaratura
2003	<i>Zazpi gezur txiki</i>	<i>R. Agirre, J. Senperena</i>	R. Agirre
2005	<i>Ezin dut egia esan</i>	<i>Tartean</i>	J. Oregi
2005	<i>Extrak</i>	<i>Maskarada</i>	M. Jones, <i>Stones in his pockets</i>
2007	<i>Ongi ibili</i>	<i>POK</i>	A. Goenaga
2007	<i>Larru haizetara</i>	<i>Ez dok hiru</i>	P. Telleria
2006	<i>Eva vs Eva</i>	<i>Hortzmuga</i>	Á. Mirou
2009	<i>Euskerazetamol</i>	<i>Ez dok hiru</i>	P. Telleria
2009	<i>Xabinaitor</i>	<i>Gorringo</i>	P. Gallegoren <i>Poxpolinen lurrina komikiaren</i> egokitu du <i>Gorringok</i>
2010	<i>Arrastoa</i>	<i>Txalo</i>	A. Shaffer-en <i>Sleuth</i>

300Umorezko sail horretaz egongo da tituluren bat edo beste faltan izango duenik. Esaterako Y. Rezaren “Arte” komedia dela... umorezkoa da? Lan horretako funtzio nagusia umorearen bidez entretenitzea da ala arte munduko konbentzioez hitz egitea? Holako zalantzak izatea zilegi izan bekigu. Horiek direla eta, taulan paratu ditugunak umore oso argia dute.

3011989ko urriaren 15ean estreinatu zen arren titulua mugarriztat jotzen dugula esan genuen tesiaren hasieran. Haren arrakasta eta bira 1990tik aurrera gauzatu zela irizpidetzat hartu dugulako gure zerranda irekitzen du.

2010	<i>Xentimorik gabe</i>	R. Agirre, I. Tolosa	R. Agirre, I. Tolosa
------	------------------------	----------------------	----------------------

4.3.4 Iragan historikoa

Euskal antzerkigintza bere osotasunean hartuko bagenu, hau da, tradizioari dagozkion teatro atalak ere barne, gai historikoen nagusitasunaz konturatuko ginatke berehala, pastoralen tradizioan -besterik ezin delako izan- iraganak baitu garrantzi handiena. Literatur dramatiko argitaratuen artean historiaren pisua nabarmentzen da, baina ez da izaten teatro tradizionalan bezain pisutsua. Bukatzeko, historia zaletasun horrek, oholtzaratu izan diren ikuskizunetan, pisua guztiz txikia dela esan behar da

Euskal Herriko historia zaletasunak isla argiena du erdal narratibagintzan, non iragan historiakoaren bitartez euskaldunen batasunak zigilatzen zituen giza talde moduko ezberdintasuna, eta Estatu independente baten aldarrikapena. Gerrate Karlisten amaierak (1876) ekarri zuen erregimen foralaren galerak Walter Scott-en nobelen tankerako narratiba sortu zuen gurean, gaztelaniaz bazen ere. Foruzaletasuna Abertzaletasun bihurtzen denean iraganaren erabilera sendotzen da; historia dela, legendak direla, literaturaren bitartez, iraganak proiektu abertzalearen alde egingo du³⁰² pastoraletan ere.

Literatur dramatikoan gerra aurretiko Katalina Eleizegiren (1889-1963) idazlanak aipatu behar ditugu: XIII mendean girotutako *Garbiñe* (1916) drama, gerra kantabroen garaian (29-19 K. a.) gertatzen den *Loreti* (1917) eta Nafarroaren konkista deskribatzen duen *Yatsu* (1934) testua. Horiei gehitu behar zaie, bere garaian argitaratzeko geratu zen Erausoko Kateriñe³⁰³, non izen bereko pertsonai historikoaren biografia literatur dramatiko euskarrian idatzi zuen Eleizegik. Idazle horren lanekin batera, Pierres Larzabalen (1915-2015) lanak aipatu behar ditugu. Idazle oparo honek pertsonaia historikoei garrantzia eman zien euskaldunen identitatearen aldeko borroka irudikatzeaz gain, justiziaren aldeko jarrerak bideratzeko balio zirelako. Lan horien artean hona hemen gure ustez azpimarratzekoak direnak: *Etchaun* (1953), *Berterretx* (1955), *Orreaga* (1964), *Ibañeta* (1968), *Matalas* (1968), *Bordaxuri* (1952). Orobat, pastoraletan iraganeko gai erlijiosoak ordezkatu dituzte historiako

302 Hona hemen zenbait adibide: Txomin Agirrek (1864-1920) *Auñamendiko Lorea*; pastoraletan pertsonai historikoei zein gertakizun buruzkoak direnak *Roland* (1827), *Charlemagne* (1835), *Ibañeta* 1978, beste batzuen artean.

303 Amaia Alvarez Uriak bere doktorego tesian edizio kritikoa paratu zuen 2012an <http://hdl.handle.net/10810/7612> (azken ikustaldia 2015eko ekainean).

gaiak baliaturik non Euskal Herriko historiak gailentzen diren Frantziako edo erlijio katolikoari zegozkien gainera³⁰⁴.

Honaino esandakoan historiaren erabileraren funtzio nagusia identitate nazionalaren alde egitea zen. Haatik, bada gai historikoa emakumezko generoaren diskriminazio historikoa salatzen erabiltzen duenik. Aizpea Goenagaren *Santxa* elizak eta botere zibilaren emakumeen bazterketa salatzen du. Sancho IIIaren historiari emakumezkoen genero ikuskera atxikituz, historia berrikusten du haren zuzentasuna zalantzan jartzen. Iragana, ez da kasu honetan, oraina legitimizatzeko erabiltzen, baizik eta lehengo eta orainaldiko okerrak agerian uzteko. Iratxe Retolaza irakasleak *Berrian* (2007-11-10) argitaratu zuen erreseina labur batean, tradizioa duen *molde historikoan* idatzita egon arren *Santxa* lan berriztatzailea dugu *euskal literaturan eta Euskal Herriko historian gizon izenez bete eta irudikatu izan den garai bat emakume izenez kontatzen digu*³⁰⁵.

Hori guztiagatik *Santxak*, 80. hamarkadan Luis Haranburu Altunak idatzitako *Lankre* (1987) *Zumalakarregi* (1986), *Sabino* (1986), *Loyola. Gatazkaren bizia* (1986), *Lankre* eta 1992ko *St. Cyran* eta 1991eko Mattin Irigoienek *Amikuzeko Toberak* antzezlanek jorratutako ildotik alde egiten du. Orobat, era berean gertatzen da 1997ko Lukuren *Antso Azkarra edo Miramamolin* *esmeralda* eta Karlos del Olmoren *Aldi joana Joana* (2001).

Ez da, beraz, 1990-2010 urte bitarteko epean, 1985 denboraldian *Maskaradak Gastibeltzaren Karabinak* historiaren erabileratik abiatu. *Formula umoretsu eta arrakastatsu hori ez da berriro taularatu. Espainiako Gerra zibilari buruzko istorioak aipatu epean taularatu ez diren moduan oraintxe azlduko dugu salbuespenak salbuespen. Aipatutako taldeak Espainiako demokraziako lehenbiziko hamakardan Gernika 16:30 HSO antzeztu ondoren, Picasso 1937, historia del Gernika (2006), Estatu Batuetara eta Kanadara eta Madrilera eraman zuen Bilboko estreinaldia baino lehen erdaraz besterik ez antzeztu zen lan hau.*

Bukatzeko ez dugu amaitu nahi 2010tik aurrera memoria historikoa mantentzeko egin diren ahaleginak. Horrela 2012ko *Amantalen ahotsa* eta *Itsasoaren emazteak* aipatu gabe. Lehenbizikoak memoria historikoaren inguruan Amantal elkartearen ekimenari esker 1936ko

304 *Turkoak* beste atzerritarrek ordezkatzeko dituzte, hala nola 2010eko *Xahakoan* non naziak ziren gaiztoen artean gaiztoenak. Hona hemen goian esaten dugunaren zenbait adibide: *Agosti Chaho* (1988), *Santa Kruz* 1992, *Zumalakarregi* (1989), *Agirre presidentea* (1995), *Sabino Arana* (1996), esate baterako, *Etxahun Iruri* 2001, *Bereterretx* 2005, *Elizagarai* (2007), *Telesforo Monzon* (2011), *René Cassin* (2013). P. Ukizuren aburuz XX mendean bi joeratan erdibituenez gendak, bata Europako bigarren gerrate arte eta bestea 1950tik urtetik aurrera; bigarrenean Euskal pertsonaiak guztiz nagusitzen dira (Urkizu 1999: 599).
305 Aipu osoa hola dio: “Bestalde, antzezlan honek euskal antzerkian oso jorratua izan den molde historikoari eutsi dio, baina tradiziozko genero hori berritasunez jantzi du. Izan ere, euskal literaturan eta Euskal Herriko historian gizon izenez bete eta irudikatu izan den garai bat emakume izenez kontatzen digu” (Retolaza 2007).

gerrari buruz bildu diren emakumezko testigantzak jasotzen dituelako, eta bigarrenak galtzear dagoen itsasoko emakumeen munduari omenaldi egin nahi ziolako. Biek emakumea dute protagonista nagusia, baina horretaz gain, hemen aipatu nahi dugun beste ezaugarri bat ere badute: biek amateurrekin eratuak direla eta Euskal Herrian antzerkia egiteko -ez antzerkira joateko- dagoen zaletasunarekin lotzen direla. Intxaurragak ondo jakin du bideratzen herri ikuskizunetarako zaletasuna eta antzerki profesionalaren eskarmentua. Ez ohiko emanaldietan eskaini izan dira, lehenbizikoa behin soilik, eta bigarrena ez askoz gehiago. Ikuskizun hauek, eta 2005eko *Maskaradak* Lekeitiarrekin antolatutako *Lauaxeta*, herri teatroa Euskal Herri penintsularrean ere indartsua izan daitekeelako froga dugu, eta gainera herri antzerki hori gizartearen aldarrikapenen ubidea izan daitekeelako egiaztatu dutenez 2010tik aurrera ematen ari den teatro aldatetaren barruan garrantzizko lanak direla uste dugu³⁰⁶.

4.3.5 Euskararekiko kezka

2002an Artezblaik argitaletxeak Ozkar Galán argitaratu zion *Anpurrek*³⁰⁷ tituluko testuaren amaieran Mario pertsonaiak publikoari begira honela zioen:

Gure hizkuntza euskara da, eta gauza guztien gainetik babestu, zaindu eta mintzatu behar dogu, bai Euskal Herria eta bai kanpoan; etxean eta lanean;

³⁰⁶Horren beste adibideak ditugu, esaterako 2004ko Hondarribian *Antso erregeraen* antzezlan eta Urretxu-Zumarragan 2014ean taularatutako *GI 631!* herri opera.

³⁰⁷*Anpurrek* 199eko udaberrian taularatu zen Bermeoko karmeldarren Sagrado Corazón de Jesús ikastetxean O. Galánen zuzendaritzapean. Agidanean behin soilik plazaratutako lana da.

lagunekin eta izara azpian maitaleekin; jaiotzean eta hilerrian...hori da gure bete beharra, gure hizkuntza aurrera zakatu, baina ez dugu zertan ezagutzen doguzan beste hizkuntzak galdu behar, guretzako galera baita.

Bermeoko mintzaira euskarri moduan duen *Anpurrek* lana 1990-2010 urte bitarteko aldiko hainbat lanen hizpide bera du: euskara hizkuntza gutxitua izateagatik sortzen dituen gaiak, alegia.

Hikako Agurtzane Intxaurregak oholtzara idatzi dituen lanen corpusa aztertzean bi ildo tematiko nabarmentzekoak direla irizten dugu. Alde batetik euskararen egoerarekiko kezka, eta bestetik emakumeei egokitzen ohi zaizkien gaiak. 1999an *Arrautza delikatuak*³⁰⁸ estreinatu zuen *Hikak* Mireia Gabilondo zuzendaritzapean. Antzezlan horretan horretan euskaren naturaltasuna zuten mintzagai, euskara batua eta etxeko euskararen arteko lehiak zer pentsatua ematen zien taberna batean zeuden pertsonaiei. *Arrautza delikatuak* lanaren dossierraren arabera umore eta absurdoaren ukituak dituen *fikzioa bat beste fikzio baten barruan* antzeztan dela jakingo du amaieran ikusleak.

Urte bat beranduago Macarena Ponbo zuzendaritzapean *Euskal Off*³⁰⁹ biratu zuten Euskal Herriko antzokietatik. Lan horretan euskararen biziraupena izango dugu ardatz tematikoa. *Sitcom*-eko tankerako egoerak harilkatzen dituen tragikomediak ukitu surrealista eta dramaturgia abangoardistaz eskaintzeko asmoa zuela, dio, lanaren dosierrak, eta horrekin batera, ikusleari barregarria egingo zitzaion antzerki lan bat eskaintzea helburua zuela taldeak.

308Taberna batean emakume batek ikerketa bat aurkezten die bertan txikiteoan ari diren pertsonen. Bezeroen artean, badago euskaraz alfabetatzeko kanpainaren foileto bat duen gizon bat; esaten duenagatik bere etxeko euskararekin nahiko eta sobera du pertsonaia. Emakumea arbasoengandik hasita bere tesia aurkezten. Arbaso horiek, gizonarenak dira eta berak ezagutu egingo ditu. Istoriok hiru ildokoa izango dugu: lehenengoan Aurelioren aitona-amonon kontakizuna; bigarrenean, gizonaren eta emakumearen arteko alegiazko edo benetako harremana, eta azkenik, gizona eta emakumearen artekoa ez dela ikusleari sinestarazi dioten moduan Amaiera arte ez da, hartara, egia agerian azalduko: gizon-emakumeak aktoreak dira *Arrautza Delikatuak* euskara kanpaina etxeak kontrataturikoak iragarkia bat egiteko.

Honela dio dosierrak:

Absurdoaren antzerkia da arrautza delikatuak aurkezten diguna. Bi pertsona horien arteko gorabeherak; hizkera dela (gizonaren hizkera herrikoa eta kaletarra, arrunta eta emakumearen hizkera landuagoa, poetikoa eta eskolatua) eta joko dramatikoaren bidez, antzerki absurdo horri komikotasuna nagusituko die.

3092.050 urtean, Bill eta Mary, amerikar turista bikote batek Euskal Herriko kultura eta hizkuntzaren museo antropologikoa bisitatzea erabakitzen dute. Bertako hizkuntza, munduko hainbat eta hainbat hizkuntza gutxitu bezala, hizkuntz nagusien ezarpenaren ondorioz desagertu egin zen. Museoa da Euskal Herriaz gelditzen den azken aztarna. Baina museoan bertan hainbat ezusteko emango dira. Bill eta Maryk, gela ezberdinetatik paseatuz narrazioaren ardatza garatuko dute. Hauen hizkuntza, 2050. urteko munduko biztanle gehienaren nagusiarena bezala espanglisa da. Hizkuntz hau XX. mendaren azken urtetan sortu zen, munduko bi hizkuntz nagusien artekoak bat egin zutenean: ingelesak eta hispanoak. Aurrera egin ahala gogora ekarriko dituzte euren oroimenean ahaztuta zituzten hainbat elementu. Gizonak gero eta jarrera iheskorrago bat erakutsiko duen neurrian, emakumeak bereak egingo ditu bertan aurkituko dituen elementu ezberdinak.

Dakusagunez, antzerki obra honetan 2050ean gure hizkuntz gutxituaren etorkizun ezin beltzago deskribatu arren, komikotasuna heldu lekua izango dute³¹⁰.

Hizkuntzen desagerpena dela eta, azken hamarkadan eman diren datuen arabera 5000 eta 6.700 hizkuntza daude munduan zehar. Hurrengo milurtekoaren aldaketarako horietatik %60 galtzeko arriskuan daudela diote hizkuntzalariek (Nettle, Romaine 2000: 97). Euskararen kasuan elebidunen kopuruak, oro har, gora egiten badu ere, erabilpenaren datuek gizartearen urruntze baten zantzuak adierazten dituzte. Lurralde administratiboak irizpide hartuta, egoera ez da bera izango euskal lurraldeetan zehar. UNESCOren *Atlas of the World's Languages in Danger* argitalpenean ez da azaltzen Euskal Herriko penintsularreko euskara *endangered language* moduan baina lurralde kontinentaleko hiztun kopuruak belaunaldien arteko arriskuan jartzen duela deritzenez, haren zaugarritasunaren berri ematen digu

Gizartearen egoera diglosikoa nozitu egiten duten zenbait hiztun komunitatetan, hizkuntza gutxitua bera eta haren biziraupenerako egiten diren ahaleginak, taldearen identitatearen funtsezko oinarriak dira. Gainera, hizkuntzaren arriskua gutxitzea lortzen den komunitateetan hiztunen arteko *language solidarity* edota zein elebidunen eta elebakarren atxikimendua ezinbesteko eragilea izaten da (Bradley D. 2010: 2). Euskal teatroak, bistan da, ez dio egoera horri muzin egiten eta euskararen hauskortasuna gaitzat hartzen dute arestian aipaturiko *Hikaren muntaiak* umorez bustita bada ere. Horri A. Goenagaren 2005an estreinatu zen *Euskarazko zazpi bekatu nagusiak* korronte honetako beste adibide bat dugula gaineratu behar zaio.

Dena den, Atal honetan gure atenzioa merezi duen talderen bat bakarrik aukeratu beharko bagenu *Ez dok hiru bikoteatroa* izango genuke mintzagai bakarra. Talde horretako partaideak Mikel Martinez eta Patxo Telleria ditugu, *Maskaradan* lankideak izan zirenak eta 2002tik *Euskara sencilloaren manifestua* lana burutu zutenetik, herriz herri aritu direnak euskararen inguruko beste hiru antzezpenekin: *Larru haizetara* (2005), *Euskarazetamol* (2009) eta *Lengua Nabajorum* (2012).

Egun, azkena ezik, Patxo Telleriak sinatzen duen ale bakar batean plazaratu ditu Artezblaik *Dibertimenduak* (2010) tituluaz.

Euskara sencilloaren manifestua antzezlanean *euskaldun berri zaharren haserrea* adierazi nahi zutela irakurri dugu *Dibertimenduan*, *Larru Haizetara* lana, berriz, horrela aurkezten dute euren web orrian³¹¹: *Sigmund Freud-ek esan zuen 'euskal-sexoa' sintagma kontraesanguratsua zela bere terminoetan, 'borobil-karratua' edo 'funtzionari-kementsua'*

310Bi lan hauen umore tonua zehazkiago ulertu arazteko Osagarriak izeneko atalean esku-orriak paratu ditugu.

311<http://tartean.com/>

diren bezela. Guk, arazoa aztertu nahi izan dugu ikuspuntu erabat zientifikotik. Eta hirugarren lanean supereuskalduna nahi izateak sortzen duen pilulekiko menpekotasun, zeren horien bitartez lortzen baita euskeraren ezagutzan hobetzea.

Honaino esandakoak *Ez dok hiru* taldearen lanen funtsa dramatikoak bi norabide ezberdinetan zertan datzan azaltzera garamatza. Batetik, dakusagunez, ekoizpen horien izaera teatrala zalantzan jar genezake, funtsean elkarrizketa antzeztuak direlako batetik, eta bestetik ez dagoelako garatzen den ekintzarik. Fabula ezean, dana kontaketa dugu, non Patxo Telleriak eta Mikel Martinezek haragitzen dituzten pertsonaiek gainera *Mikel* eta *Patxo* izena duten. Kontaketa hori, dena den, “teatralizaturik” egoten da (mugimenduak direla, keinuak direla, mozorroak direla, hainbat objekturen eta kanten erabilera dela) baina euren jarduera ez da *stand up comedy* tankerako produktua izatetik pasatzen. Trilogiaren titulua – zentzu guztietan oso egokia da, asmo handirik gabeko entretenimendua besterik ez dutelako eskaini nahi bizkaitarrek. Adierazpen artistiko eskaintza baten gogotik urrun, entretenimendua dute jomuga *Euskarazetamolen* argiki adierazten dena:

Patxo: Jaun andreak, horra gure asmoa:

Gure kontura zuek barre egitea

Gauza bakarrak axola digu guri

Zuek ordu betez ondo pasatzea

Publikoa dago nere uste apaletan

oso serio ta inkognitaz betea

Espero dugu gutioi zaizuela

Atsegina izango hemen egotea (Telleria 2010:115)

Bestetik, *Dibertimenduak* liburuaren hitzaurrean *Maskaradaren* umorearen zordun direla onartzen du M. Martinezek *Ez dok Hiruren* umorea (*groucho*)*marxianoa, absurdo xamarra, oso ironikoa, exageratua, ezkonbentzionala eta ezustekoez beteta dela* dioskunean. Horrek esan nahi du umorezko antzerkizunei eskainitako atalean esan genuena errepikatu behar dugula hemen: umore hau *ostensionen* bidez gauzatu ordez joko linguistikoei helduta garatzen dela, adimenari keinu egiten diona, ulermenari deitzen diona. Ezaugarri nabarmenak berbaldi laburrak³¹² eta oso azkarrak eraikitzean aurkituko dugu. Elkarrizketa horietan gaizki ulertuak, errepikapen barregarriak, hitz jokoak, kanten zatiak erantzun modukoak, publikoarekin jarduera zuzenak eta esanahi bikoitzeko hitzez bilbatuko txisteak izaten dira, besteak beste. Azkenak, gainera, gaztelaniaz eta euskararen arteko homonimiak baliaturik

312Lerro batekoak izaten dira erabilienak.

zenbaitetan. Hizkuntza berak barre egiteko errekursoak dituela adierazten dute, hizkuntzaren maneiatzen maisuki jokatzeko duela Telleriak³¹³ nahiz eta euskara sinple ulertteraza eta guztiz ez-zaindua erabili.

Euskara oholtzarako baliabidea bilakatzen zaie bi bidetan, lehenbizi euskaldunen bizipozak sormen iturria direlako eta bigarrenik, bertsolarien moduan, abilezia linguistikoaren erakuspena egiteko parada ematen dielako. *Euskarazetamol*, formula arrakastatsua izanda hurrengo bi lanetan errepikatu dute. Gure aburuz euskarri txikian kasik eszenografiarik gabeko muntaia merkea izatean ere datza euren kontratazio kopurua³¹⁴.

Esanak esan bistan da euskal oholtzan euskararen egoerak entretenimendurako balioa hartzen duela eta ez gatazka linguistikoa adierazteko. *Ez dok hiruren* umore hau euskararen desakralizazioaren eragile moduan ikusten dugu.

4.3.6 Politikari buruzko teatroa eta teatro politikoa

4.3.6.1 Politikari buruzko teatroa: *El Florido pensil*, adibide bat.

Gutxienez, “bitxia” izenlagunaz jo daiteke euskal teatroa eta politikaren harremana. 2010 urtea gure ikerketaren azken data izaki, gai horren inguruko hutsunea, gabezia, isiltasuna harriztekoa dela begi bistan agerian utzi nahi dugu bederen, txataleko hasierako hitz hauekin. Mundu mailako krisi ekonomikoak ez du izan euskal antzerkian islarik ez eta globalizazioak ekarri dituen arazoak. Euskal Herriko gatazka politikoa, indarkeriaren erabilera, ETaren gaia, eraildakoena, presoena ez dira taularatu beranduago arte. Ia gauza bera esan genezake testu

313 Euren web gunean *Ez dok Hiruren* estiloaren deskribapena irakurgai dago:

Denborarekin, halako estilo bat sortu dute ia oharkabea, iturri askotatik edaten duena baina bere berezko kaligrafia duena: aktore bion elkarrizketetan oinarritzen da, berbaldi motz eta pikatuak, azkarrak, eroak. Bikote honen lanaren ezaugarriak, beraz, hauexek lirateke: \

- Aktore-pertsonaia biren elkarrizketetan oinarritutako hitzezko umorea. \
- Euskara hutsez sortua eta eskainia. \
- Edozein txokotara heldu ahal izateko moduko formatoa – Gertuko gizajendea da beti mintzagaia (euskara, euskal gizartea, kultura...)

314 Honela diote: *Emanaldi pilo bat egin dugu beraiekin (500-600 ?) Euskal Herriko txoko guztietatik, antzoki-areto-lokal-plaza oso ezberdinetan (...)* (Mikel Markez in Telleria 2010: 2).

literarioei buruz non aipatu aldian oso gutxitan azaldu diren kezka³¹⁵ dira. P. Urkizuk honela adierazi zuen isiltasun joera honen zergatikoa:

No es raro, por lo tanto que ante una visión objetiva y real negativa de la historia, y del horror de la violencia (...) lo que esté proliferando sea el teatro cómico, algo que va con el lema de la poética teatral propugnada por Labayen *negar labor eta irria luze* (...) ya que como decía Rabelais es mejor escribir de risas que de lágrimas (Urkizu 2010:148).

Baina ikerlari lezoarrekin bat gatozen arren, euskarazko teatroa beste arrazoi direla medio ere isildu da. Hasteko, ekoizpen gehiena zirkuitu konbentzionalean aritzeak, gai arinak eta entretenimenduaren aldeko lanen nagusitasuna ekartzen duelakoan gaude. Bestetik, zirkuitu horretako taldeen izaera konbentzionalak ez du laguntzen gai arazotsuak antzez ditzaten. Hau da, merkatuko arrazoiak batetik, eta jarrera teatralak bestetik ez da ausardia egon euskarazko teatro konbentzionalean ezta -euskararen egoeraz gertatu den bezala- ETAkide baten gorabeherak, adibidez komedietako gaia bihur dadin. Euskarazko teatroak ez du gai politikoak ezta umorezko komedien aldera lerratu. Aitzitik, erdaraz aritzen den *Glu-Glu* konpainiak euskaldunen izaera topikoaz, Euskadiko eta Madrileko politikarien arteko tirabirak, esate baterako hainbat ikuskizunen oinarri izan dituzte. Telebistako *Vaya Semanita* umoreari men eginez eta Galder Perez eta Eloi Beatoaren eskutik 2004eko *Cocidito madrileñok* antezlanak beste hiru lanekin jarraipena izan zuen bideari ekin zion³¹⁶.

Euskal Herri penintsularreko teatroa gure ikerketa aldian politikaz aritu izan denean Espainiako gerra zibilaren garaiko gogorapenak ekarri izan ditu oholtzara baina hala ere

315Genero dramatikoan 2010 baino lehen egin den saiorik erakargarriena Juanjo OIasgarreren 1995eko *Hegazti Errariak* izango genuke. 30 hamar urte inguru bizi diren pertsonaien aldean gazteago bat paratzeak belaunaldi bateko portreta egiteko parada ematen dio OIasgarreri. Euskaldun izateak dakarrena, senide eta bikotearen arteko harreman higituak, migrazio ilegala zein ezker abertzale eta ETaren jardura pertsonaien bizitzaren bilbean.

OIasgarreren testuaz gain, Xabier Mendigurenen *Garaia da Euskadi* (1993) ETA ezadostasun politikoez mintzo ziren *Bake biltzarraren ildotik* (2000) eta *Ostiraleko afaria* (2001) plazaratu zuten Mikel Ugaldek eta Enkarni Genuak hurrenez hurren. Baina beste batzuetan genero dramatikoaren testuen kariatara esan duguna hauekin ere betetzen da ez baitira inoiz antzeztu.

316Beste hiru obrak hauek ditugu: *Todos nacemos vascos* (2005), *Ama quiero ser lehendakari* (2006) eta *Cocidito madrileño 2* (2009). Aipatu *Cocidito Madrileñok* irrati saio homonimoan du iturburu. Antezlanak herriz herria joaten den irrati saio bat irudikatzen du 50 skech-ek osaturik.

Galder Perez-en ibilbideak bitan banatzen dela nabarmentzekoa da. Gaztelaniaz aritzen denean antzerki konbentzionalaren bidetik abiatzen da; euskaraz antzezten duen *Gilkitxaro* taldearekin, berriz, zirkuitu konbentzionaletik kanpo gero eta proposamen interesgarriagoak garatu izan du (*Trakolarrak*, *Honolulu leku bat* (2007), *Mirande Kabareta* (2009), *8 begi* (2011), *Urak ttikie dire* (2013), esate baterako). Banaketa horrek zer pentsatua ematen du, hizkuntzen gaien espezializazioarako ikerlerro bat irekitzen baitu.

Gartzia M. (2013) *Negarra eta barrea saio berean*, Argia 2395 alea, 33 orr.

kopuru txikian³¹⁷. Dena den, euskal ikuskizunen historiografia idazteko garaian bada zer aipatu Espainiako aldean ere.

Frankismo garaiko irakaskuntza sistema salatzeke izan da baina era epel batean, euskarri umoretsu eta gozoaz *Tanttak* antzeztu zuen *El Florido pensil* muntaiaren arrakastatsua bidez taldearen bira arrakastatsua erdietsiz Espainia osoan. *Tanttak*okoek egiten ohi dutenez bi bertsio izan zituen lana honek Andrés Sopenak *Memoria de la escuela nacionalcatólica* (1994) liburuaren egokitzapena³¹⁸ izan genuen. F. Bernuesen eszenografian frankismo garaiko eskolako gela bat irudikatzen zen non aktoreak, umeen batzuek jantzita, haurtzaroko pasarte kontatzeari/erreprezentatzeari ekiten diote³¹⁹. Nazional katolizismoaren ikuspuntu politikoak ez ezik jakintza arlo ezberdinak nola irakasten ziren antzeztu du ume taldearen rola betetzen duten aktoreek. Horien karakterizazioak egokitzapenaren lorpenetako bat dela iradoki nahi dugu hemen ze aktoreek – amantalak alde batera utzita- umeen fisikoa ez baitute imitatzen . Horrela, gorputz helduak, txikitan bizi izandako iraganekiko lotura bi hurbilpen kokatzen ditu frankismoa bizi izan ditu ikuslearengan³²⁰: orainalditik egiten den hausnarketa intelektualean eta bizi izandakoaren hurbilpen emozionala

Euskal Herriko izaera teatrolean eman den bilakaeran, Euskal Herri penintsularrean bederen, teatroa, talde independente edota amateurrek egin izateko enpresa ekoizle eta banatzaile diren taldeek antzeztua izatera pasa dela esan dugu, dagoeneko. Demokraziaren etorrerak ekarri izan duen erakundetze prozesuak ez du gauza izan teatro kritiko edo protesta teatroa mantentzeko (edota bere baitan garatzeko³²¹). Egoera horretan, galderazko teatro errebeldea, ikusleak euren ziurtasunetik atereaz egonezinean kokatzen dituen teatroa egotea zaila da. Teatro Nazional baten bezalako baten egoitzak ez izateak ere ondorio berdinerak garamatza, azken horri zalantza gehitzen diogula: Teatro Nazional bezalako bat izatekotan zer-nolako programazioa izango luke?³²². Entretenezko umorezko komediak dira gurean

317 *Tanttaka* -Kukai taldeek elkarlanean 1937 *Gogoaren bidezidorretatik* antzeztu zuten 2002an, 2006an Miami jaialdian Maskaradak *Picasso 1937: La historia del Gernica* estreinatu zuten euskarazko bertsiorik izan ez zuena, 2012an Hikak *Amantalen ahotsa* taularatu zuen non Ahotsak proiektua zela eta gerrako bizipenak kontatu zituzten 45 emakumek.

318 Egokitzapena *Tanttaka* taldeak sinatzen du fitxa teknikoan.

319 Egun, gaztelaniazko bertsioa osoa (zein zatika) youtube plataforman ikusi ahal da. Ez dugu hemen URL horien berri ematen *Tanttaka* taldeak ez dituelako jarri baizik eta guztiz ezezagunak egiten zaizkigun hainbat lagunek (azken egiaztapena 2015ko abuztuan).

320 Aktore gehienak irakaskuntza sistema horretan hezitako umeak izan dira: Enrique Díaz de Rada, Zorion Egileor, Mikel Garmendia, Pako Sagarzazu, Jose Ramon Soroiz.

321 Alemaniako teatro publikoak muntaia aurrerakoiak laguntzen ditu. Madrilgo CDNeko Valle Inclán egoitzan, esaterako nazioarteko abangoarteko garaikideari lekua egiten diote.

322 Martin Mc Donagh *The Lieutenant of Inishmore* (2001) eta Jordi Galceranek *Burundanga* (2011) antzezlanekin egin duten moduan.

nagusitzen direnak, garaikidetasunak planteatzen dituen arazoak kontuan hartzen ez dituztenak tonu umoretsuan ez bada³²³.

4.3.6.2. Teatro politikoa: Lukuren proposamena

XIX mendearen amaierako aldaketa sozialen ondorioa da teatro politikoa. Garai horretan ematen baitira masen burujabetzaren aldeko diskurtsorako baldintzak. Baldintza horietako bat dugu burges ideologiarekiko haustura, non antagonismo sozial berriak bere lekua hartuko dute bi arotan. Lehenbiziko aldia, XIX. mendeko amaieratik- 1950 urte bitartean, burgesia eta proletariadoaren gatazkek definituko dute, eta bigarrena, 1950 urtetik gaur egun artekoa, biopolitikaren kontrako erresistentziak eta heriotzaren ukazioak³²⁴ (De Vicente 2013: 25). Piscatorren *El teatro político* liburuan) honela zioen:

Antzerki politikoa antzerki lan moduan gisan XX mendean azalduko zaigu. Horrek ez du esan nahi data hori baino lehen politika ez dela antzeztu baizik eta ez direla mundu hori errepresentatuzetik pasa, imitatuzetik haraino joan, tartekaritza gordeta mantentzen den bitartean. Teatro politikoak, berriz, ez du mundua den bezala deskribatzen. Hori egin ordez, mundu hori desegituratu egiten du eta bistan ez zegoena agerian lagatzen du. Sofoklesen Antígona, Schiller-en Guillermo Tell eta Shakespeare Richard III teatro politiko adibidetzat aipatu izan dira askotan baina gai politikoa aurkezteaz gain ez dute besterik egiten De Vicenteren esanetan (2013: 69). Ikerlari berari jarraituz, teatro politikoa funtsean, kontzeptu bat da, tipologia teatralari ihes egiten diona edozein generotan, formatan gauzatu daitekeelako gatazka sozialari atxikiturik:

El teatro político abre una crisis en la práctica teatral (que Piscator y Brecht señalaban constantemente), en el discurso ideológico dominante, constituido, que trata de construir un nuevo discurso de carácter crítico. Es una nueva lógica productiva (la dialéctica marxista en el caso de Brecht, el materialismo histórico en el caso de Piscator, la radicalidad democrática en el caso de Boal); y es un sujeto nuevo de esa producción (actores, directores, dramaturgos) que se

323 J. Galceranen *Grönholm metodoa* Txalo produkzioak 2008an euskaratu zuen. Lanpostu bakarra lortzeko lau hautagaien lehia zikina du gaia eta urte bereko Tanttakaren *Arrainen bazka* non jazarpena lanean duen gaia.

324 De Vicentek 2006ko Negri-ren *Movimientos en el Imperio* liburua kontuan hartzen du adierazpen hori egiteko.

revela a través de esa función de teatro (...) En ese sentido *el teatro político* lleva el mismo trazo de poder *constituyente* que define Negri (2013: 101).

Baina *teatro constituyente* bezalakoren arrastorik ez dugu aurkitzen Euskal Herrian 1990-2010 urte bitarteko aldian. Agidanez, erakunderatze prozesuak desaktibatu du teatroak izan dezakeen botere iraultzailea eta militantzia politikoak ez du teatroaz baliatu era sendo batean haren ideologia sustatzeko.

El desarrollo de una nueva dramaturgia que responda, en cuanto a forma y tendencia, a nuestro teatro, es un proceso que no puede separarse del desarrollo social de nuestra época. Ni el contenido ni los problemas, ni tampoco la forma, son asuntos a la carta. También aquí se presenta en primer plano, la cuestión de las necesidades del teatro, y el teatro burgués no ha sentido hasta hace dos años [1927] la necesidad de poner en discusión temas sociales y mucho menos revolucionarios (Piscator 2001:138)

Horregatik, De Vicenteri jarraituz, teatroaren historian zehar ezin izango ditugu topatu guztiz politikoak diren antzezlanak baina bai teatro mota honen ezaugarri fundazionalak dituztenak. Iraultza Frantsesera arte herriak ez du eragile sozial berria izateko aukerarik izan, baina une horretan ezartzen den kontratu sozialagatik (Rousseau) oholtza gizartearen errepresentazioez betetzen hasten da. Teatro Politikoak bere diskurtsoa proposatzen du, hots, kritika politiko bat non kontratu sozialak sorturiko dominazio egitura publiko aurrean deseraikitzen den, gizartearen kontraesanak (klase, arraza, genero, edade, hezkuntza, hiri/herri, Estatu/Herriaren artekoak...) agerian utziz. Ideia guzti hauek argudioak baldintzatuko dute halako modez non gai historikoek gai subjektiboak ordezkatuko dituzten dramaturgia berri batean. Horrela, Piscator-en Teatro Politiko, Errusiakoko Agitpro (агитпроп) teatroa, B. Brecht-en Teatro epikoa, Peter Weissen-en teatro dokumentala eta Augusto Boalen Zapalduen Teatroa sortuko dira eta baita Teatro politikoak bere baitan hartzen dituen teatro herrikoia zein soziala (De Vicente 2013:45-52).

Gurean, arestian esan dugun bezala, antzerki konbentzionalak (eta profesionalak) ez du sortu gizartearen injustiziak salatzen duen teatro politikorik. Ildo horretako ikuskizunak talde amateurretan eman dira gutxi badira ere. Hurrengo lerroak *Azeri* taldeak muntatu zuen *Txano Barra Gorro* ikuskizunari eskainiko dizkiogu, talde horren lana teatro politiko deritzon kategorian bete-betean sartzen delako eta baita, apunte gisa utzi nahi dugulako ikuskizun honen testigantza hurrengo etorkizuneko iker lerro bat irekiko duelako itxaropenaz. Javier

Zubimendik idatzitako testuan oinarriturik 50 hernaniarrek parte hartu zuten herriko Kultur Etxean izan ziren lau emanaldietan. Aktore hauekin batera *Artedramako A. Lipus* eta *Intijaiko Beatriz Larrañaga* antzerkigile profesionalek pertsonai nagusiak antzeztu zituzten³²⁵. Satira moduan definiturik *terrorismo kontzeptuarekin egiten den abusuaren kritika* izan nahi duen antzezlan honela deskribatu zuen taldeko Ibon Agirrek:

Orotariko Auzitegian lau zuruteko ari dira epaitzen. Koloretsuegiak izatea da leporatzen dieten delitua. Batek txano berde bat darama, beste batek, laranja, hirugarren batek urdina eta azken neskato batek, beltza. Liburukote Nagusiaren arabera ezin da inor beltzez jantzi eta horregatik auzipetu dituzte. Koloretako txanoak daramatzaten zurutekoek, ordea, euren txanoak ez direla beltzak esanez saiatu dira beren buruak defenditzen. Epaileak ez die jaramonik egiten. Gualdilandian gualda ez beste kolore guztiak beltzak dira, haren esanetan (Arruti 2009).

Salbuespen sendoa bazterretik etorriko zaigu, Euskal Herri kontinentaletik, *Hiru Puntu* talderen eskutik eta, gainera, teatro herrikoa eta amateurren bitartez. Aipatu taldeak hamar urtetan zehar *Baionan Bizi*, *Hotel du Fronton*³²⁶, *Lurra*, *Beltzeria*, *Escualdunac* eta *Fauxto* plazaratau ditu azkenek toberen tetralogia osatzen dutela.

A. Lukuk, taldearen zuzendariak, teatro politikoak ez duela lekurik ohiko zirkuituetan argi izateaz gainera, Elena Etxekopartek esandakoari atxikitzen zaio gai *minberatsuak* zirela eta. Pastoralak, euren ustez, jendea biltzen du, toberak, berriz, *bereizten duela* diote (2014: 362³²⁷). Bide horretatik abiatuta tobera lirudike politikoa antzezteko biderik egoki, argi eta

3252006an *Azeriaren Kastillako dorreak* musikalean formula bera erabili zuten, Hernaniko partaideez gain I. Lipus eta I. Aranbarri ekarri zituzten errola garrantzitsuenak egin zituzten. Antezlana makroprozesuetan sormen iturria izan zuela adierazi zuen I. Agirre taldeko kideak: Ez dago makroprozesu jakin baten kronika, baina prozesu horietan dago oinarrituta. Terrorismo kontzeptuaren abusuaren kritika bat da.

Antezlana Zumaian, Arrastan, Oiartzun eta Bergaran, Lesakan eskaini zen.

326 *Bainoan bizi* Iñaki Etxeleku eta Amaia Etxandik zuzendu zuten lanak zirkuitua berpiztu zuela irizten du Lukuk. Etxe bizitzaren garestia salatzen zuten obra honekin batera *Hotel du Fonton*-ekin turismoaren kalteaz mintzo zela gogoratu nahi dugu.

327 Pastoralen erkaketaz gain, honela ezberdindu izan du Lukuk tobera eta libertimenduaren arteko aldea Argia astekariari emaniko elkarrizketa batean:

Toberak ikuslea zirikatzea al du helburu?

Horretan da libertimendu eta toberaren diferentzia. Libertimendua tonuz inauterietan ematen da, kokina da, behar du zirikatu baina kritikatu den horrek gustura egon behar du plazan. tobera, ordea, egina da ez erranaren apurtzeko. Tripan dena ateratzea da xedea. Eta hor dator zuzendariaren lana. Antezlanaren zuzendariak egun guztiz bizi dugun egoera hori aho ahora jauzi egiten lagundu behar du: inperfekzio bat, kontraesan bat edo eskandalu bat. Gaiaz distantzia hartu eta hori artistikoki tratatzea da, hura argiago ikus dadin. Bestela mitin bat da. Jendea entzun nahi duena entzunarazten dion lanak, ez du deus aldatzen (Gurrutxaga 2006)

erabatekoena, gainera, *gure estilistikan*³²⁸ (2014: 369). Lukurentzat, antzerkia mundua ulertzeko modua izateaz gain, galderak sortzen ditu antzezten ari den momentuan bertan; *desestabilizaioaren batetik* hasiko zaio orduan ikusleari *barne galdezketan* (2014: 361). Aurrerago honela esango du: *Tobera bortitza da, ez du eskutitz hartzen konpreni deza. Pozisionatzera behartzen du hitz hartze gordin batetik*. Bi moldeekin zerikusia du bere planteamendua, batetik E. Barbaren teatro antropologikotik abiatzen dela esan genezake tokian tokiko formula erabiltzen duelako, mendebaldeko teatroaren nolabaiteko “iragan”era³²⁹ jotzen duela, lehenbiziko iturrietara joanda. Bestetik hausnarketarako teatroa planteatzen duela Brecht-engandik gertu kokatzen du bere burua Luku, eta baita ere Boalen-gandik, hirurek teatroaren bitartez gizartea eraldatu nahi dutelako, finean, teatro guztiz politikoa egiten dutelako. 1996ko *Tu quoque Fili*³³⁰ lanak *premonitorioa* izan zela dio Lukuk bertan garatu zituelako arketipoen ideia eta baita ere dekoradoko estilizazioak errealismoarekin haustura ekarri zuelako tobera forma zela, dio, *hondarrean tobera forma berria antzemateko baitzen* (2014:358).

Lur toberan publikoarekin lantzen zen harremana generoari ekarritako berrikuntza formalik behinena izan zen. Hiru neska adintsu eta bi gizon aritu ziren aktore. Lehenbizikoek emakume baten hiru profila ezberdin betetzen zituzten bitartean gizon biek funtsean pertsona bakarra zirela. Testua lurraren jabegoaz mintzo zen, haren salmentaren ezintasunaz, finean, *egiazko* euskaldunen identitateak lurra/etxearekin zerikusia izateak mundu garaikidean txertatzen duen pentsakeraz.

Beltzeriak euskal jendartean gai minberatsuak zeintzuk ziren itaunetik abiatu zen. Erantzuna *ETA da problema* izaki ez zen taularatu sortzaileari bururatzen zitzaion moduan: *Ezena honek ez luke behar euskal antzerkian lekurik. Edo tobera dei daitekeen euskal antzerki mota horretan* (2014: 363) Gauza bera gertatu zen Baltasar epailea eta Martxelo euskal kazetariaren arteko eszenarekin baina beste arrazoi batengatik. Oholtzara iritsi ez zen pasartean jujeak kazetariaren eta ETAREN arteko harremanak frogatu nahi zituen. Lukurentzat alferrikakoa da hori kontatzea euskadunen artean, *ez du interesik hori esateak, guztiak horren*

328 Guztiz interesgarria da Lukuren pentsamendua euskal kulturaren kariatara. Horretaz Euskal kultura liburua bere pentsamoldea azaldu zigun. Horren arabera kolonizazio kulturalari erresistentzia eratzeko euskal kultura zer den jakin egin behar da, euskal euskarriak/manerak/estiloak zeintzuk diren zehaztu behar dugu. Auzi hori dela eta, honela esaten zuen: Konprenitu dut batzuek egiten euskal kultura, baizik eta euskal etiketa duten ikuskizun batzuen difusioa. Egin bezate. Hor dira bereizten gure bideak. Ene arazoa ez da hori, ene arazoa da euskaldun guztiak berena kontsideratzen dutena egitea, eta ez saltzen dena.

329“nolabaiteko iraganera” diogu iragan hori indarrean dagoen arren antzinateko formulak direlako (agian “betiko iraganera” zuzenagoa da).

330*Tu quoque fili* 15 aldiz ikusteko parada egon zen, 250/300 ikusle izan zituztela emanaldi bakoitzeko Lukuren esanetan (2014:358).

jakinean baitira. Bistan da ez duela (auto)zentsura, publikoaren interesik eza bezalakorik gogora ekartzen baizik eta soberazko informazioa arazo diegetikoa bihurtuta, bestela esanda, fabula ez dela fabula izango, denok jakinaren gainean egonez gero. Dena den, hona kontua: *Beltzeria* borroka armatua, zientziaren introspektzioa arrazetan, euskararen azkena, ekologia gaiei lotzen zitzaien.

Euscaldunac (2006) lanak euskalduna izatean zertan datzan galderan du abiapuntua etnia eta etxeaz haunarketarako parada eskaintzen zuela. Hiru jokalariek skech-ak antzeztu zituzten bitarteko aldia publikoren erditik bertsolari pare batek ikusitakoan, iturburua hartuta bertsoak era librean botatzen zituela. Toberak ez dizkio galderak baino ekarriko ikusleari:

Zer da euskaldun izatea? Antzerkiak ez ditu erantzunak ematen, baina gogoetarako bide anitz irekitzen du, bai. Eztabaidarako ere bai. Ohikoak ez diren gogoetak, urrun doazenak ere bai. Langilea izan behar du, edo langilea delako itxura eman. Sexuan berant hasten da, eta goizik gelditzen? Abertzaleak aspergarriak dira. Hauteskundeetan ideientzat bozkutzen al da? Ala familiaren arabera? Hauteskunde sistema horrek demokrazia bermatzen al du? Zer da Ipar Euskal Herria? Ez ote dugu maiz herri txiki bat bezala hartzen? Zergatik dugu maite dena hain garbi-garbia izatea? Euskal Herria itsusia balitz, etxeen prezioak ez ote lirateke apalago? (Bidegain 2006)

2010 *Argia urtekariaren* arabera (26 orr.), esan dugun bezala, terrorismo kontzeptuaren abusuaren kritika da Garaian garaiko makroprozesuak ditu ardatz tematikoa, hala nola 18/98 deiturikoa, Segi taldeari zegokiona zein *Euskaldunon Egunkariari* ipinitako salaketarena. 19 ekitalditan banaturik satira politiko honek egunerokotasuna islatzen dela esateaz gain, helburu eta tonuagatik toberak gogora ekartzen duela, dio, Berria egunkariak.

4.3.7 Emakumeak hizpide

4.3.7.1. Emakumearen presentziaz

Emakumeak euskal antzerkigintzan duen garrantzia aztertu zuten Arantxa Iurrek eta Aintza Uriartek 2006ko *Parekotasuna/Desberdintasuna Euskadiko Arte Eszenikoen botere eta erabaki guneetan* izeneko txostenean. Ondorioak argiak izan ziren: emakumezko antzezle

ugari izan arren egile, programatzaile, zuzendari, eszenografo lanetan %30 eta %70 ziren emakumezkoak eta gizonezkoak hurrenez hurren. 2007an Jaialdien programazioa aztertu ondoren, egitarauetan gizonezkoak nabarmen nagusitzen zirela, eta hartara, haien munduko ikuskera zabaltzen zela ondorioztatu zuten³³¹Iurrek eta Uriartek. Gizonak ziren programatzaile gehienak, eta gizonezko obrak kontratatzen zituztela nabarmena zen. Horregatik sortu zen *Mugagabe* zirkuitua, Espainiako zirkuitu paritario bakarra.

Oro bat, teatroa euskal literaturaren historiografia orokorretatik kanpo bada, ikertzen ez bada, zaila izango da antzerki bera eta emakumezko antzerkigileen lana azalratzea. Teatroa genero ahaztua bada, arlo horretan lan egiten duten emakumeen lana bi aldiz ahantzita dagoela deritzogu.

Alabaina, azken antzerkigintzari dagokion historiografia literarioa idazteke dagoenez, badago historiografia emakumezko lanetatik abiatuta idaztea, emakumezko antzerkigileek gai eta azpigenero teatral guztiak lantzen dituztelako. Alta, hurrengo taulari erreparatuz gero inork gutxi jarriko luke zalantzan emakumezko generori atxekitzen ohi zaizkion gaiak arlo pribatuko gaiak (amatasuna, gorputzaren zentralitatea, menpekotasuna dutenen zaintza, tratu txarra, sexualitatea...) gizonezko idazleek ez dituztela aintzakotzat hartzen.

4.3.7.2 Arlo pribatuko gaiak

Oro har, entretenimendu joera duen teatroak noizbehinka lekua egin die emakumezko generoekin lotzen ohi diren gaiei, hala nola, amatasunari (*Zergatik Panpox*, *Ai ama!*), tratu txarrak, (*Arrainontzia*), zaintzei (*Aitarekin bidaian*) eta botere banaketa ez-zuzenak emakumeengan sortzen dituen arazoei, bai familian (*Zu(t)gabe*), bai botere publikoa eskuratzeko garaian (*Santxa*) zein emakumezko generoaren ezaugarriek emakumeen bizitza nola baldintzatzen duten (*Emakumeak gori gorian*, *Zu(t)gabe*). Esan dugu dagoeneko, gai

331 Txostena ez zen inoiz plazaratu baina Argia astekarirako Break idatzi zituen datak zuzenak zirela A. Iurrerekin egiaztatu genuen 2014eko abenduko telefonoz.

2007ko urtean EAEko Jaialdien programazioa aztertu zuten genero irizpidea erabiliz. Beheko zenbakiak gizonezkoen zuzendutako lanen kontratazioari dagozkio:

Getxoko Antzerki Jardunaldiak: %83

Donostiako Antzerki FERIA: %65

Santurtziko Nazioarteko Antzerki Jaialdia: %71

BAD (Bilbo Antzerki Dantza): %62

Lekeitioko Kale Antzerki Jaialdia: %95

Leioako Umore Azoka: %73

Araiako Umore Jaialdia: %70 (zuzendariak baino ez; ez baitzuten eskuratu egileei buruzko daturik).

horiek ez luketela nahitaez emakumezko sortzaileekin lotuta egon behar, baina bistan da salbuespenak salbuespen- horrela gertatzen dela euskal ekoizpenean. Izan ere, euskal gizonekoen sorkuntzan 1990-2010ko epean azaltzen ez diren gaiak dira. Horrek beste ondorio bat ekartzen du, hots, maskulinitate berria irudikatzen duen pertsonaiarik ez izatea, hots, patriarkatuaren gainbehera (Ehrenreich 1995) erakusten duen gizentasunaren eredurik ez edukitzea *Aitarekin bidaian* antzezlaneko Patxi pertsonaia eta Cilleroren *Uztailaren 4a Renon* semearen salbuespenez.

Horietaz gain, esan behar dugu badela beheko taulan beste ildo batetik abiatzen den *Lamiak ikuskizuna*, non emakumearen botereari erreparatzen zaion ahalmen magikoa bailitzan, tituluko izaki magiko bezalakoengandik zerbait izango bagenu emakumeok. Antzeppen hau errealismo magikotik abiatzen dela irakurri dugu euren eskuorria.

Bourdieuaren (1998) esanetan, maskulinitate hegemonikoaren jabeak emakumearen -edo “ahulagoak” direnen – gainetik dagoela uste du haren identitate esentzialistaren ezaugarriak honako hauek direlako: burujabetza prestigioduna, borroka zaletasun heroikoa, zein ezberdinak direnentzat (emakumeak, hain “maskulinoak” ez diren gizonak) nagusitasuna eta hierarkian sinesmena. Ezaugarri horrekin identitate maskulino patriarkala osatzen da. Robert Moore eta Douglas-ek (1993) feminismoak ekarritako aldaketak, eta emakumea lan merkatuan parte hartzen hasi izanak, maskulinitatearen krisia eragin dutela azaltzeaz batera, gizonetan ematen diren arketipoak sailkatzen dituztela (Erregea, Magoa, Maitalea...), betiere, izaera patriarkaletik aldenduta eraikitzen den beste identitate maskulinoaren alde egitea posible dela iritziz. Baina arestian esan dugun bezala, Patriarkatu arau emaileekin identifikatzen ez diren gizonen aldarrikapena (Cortés 2002) ez da gure oholtzan ikusi 2011 urtea igaro arte, hots, Oier Guillanek 2010ean Artezblaik argitaratu zion *Arra Arraroa* 2011an bakarrik gisa taularatu zen arte³³².

Generoak eta teatroa/errepresentazioak lotura zuzena dute zeren Simone de Beauvoir-en *emakumea ez dela jaiotzen egiten* baizik zioen ideiare, Judith Butler-en generoari dagokion performatibitatearena³³³ gehitzen badiogu, genero adierazpena antzeppen bat dela ondoriozta dezakegu (Berger, Wallis 1995:4). Orduan, teatralitatea bizitzaren ezaugarri moduan onartzeko beste arrazoi bat izango genuke, baina baita ere, genero identitate zein identitate sexuala tenporala [*temporal*] nahiz aldakorra [*fluid*] izan daitekeela baieesteko. Genero jakin

332Irakurketa irakurria izan da 2011an, eta *Sartu da Lapurra* irrati saioan 2014ean. 2011 urtean *Metroko adroak* bakarriketaren jatorrizko bertsioa taularatu zuen; 2012an, berriz, *Arra arraroa 2.0* bertsioaren muntaia ikusteko aukera egon zen, eta azkenik, 2014ean *Kafkaren aulkia* ikuskizunaren barruan txertatu zen Gillanen testua.

333Butler-ek honela zioen: *There is no gender identity behind the expression of gender; that identity is performatively constituted by the 'very expressions' that are said to be results* (2000: 25).

bati atxikimendua performatibo izateak generoen deseraiketaren ideia dakar, eta baita ere, heterosexualitatea zein homosexualitatearen kategorien mugen lausotzea. Finean, sexua eta generoa *contiunuum* (Rich 2005:121) baten adierazpenak izango lirateke eta ez binarismo baten kategoria itxiak, non kategoria maskulinoa zein femeninoak kategoria kulturalak besterik ez diren. Baina hausnarketa hauek ez dira 1990-2010 bitarteko aldian taulatu gurean, goian aipaturiko *Arra Arraroa* (2011), Virginie Despentes -en *King Kong théorie* saiakera (2006) Josune Montonen *King Kong Neska* (2011) izeneko egokitzapena, eta Luis Riaza madrildarraren testuaren euskarazko bertsioa *Arren Ganbara eta Emeen Sotoa* (2015) oholtzara igo diren arte.

Esanak esan, genero edo praktika sexualekin zerikusiak duten gaiak ez dute gure oholtzetan nabarmenki izan, baina 2010tik aurrera, joera aldaketarako zantzuak daudela esan daiteke arestian aipatu berri ditugun lanei esker. Beheko taulako ikuskizunak dira, gure ustez agenda feministaren oinarrizko gaiak, oholtzaratu dituztenak. Horren ondoren M. Agirre eta A. Intxaurragaren lanaren berri ematen dugu, horiek baitira, gure ustez, emakumezko generoarekin zerikusia duten kezkak gehien landu dituztenak.

7. taula

1993	<i>Molly Bloom</i>	Agerre teatroa	J. Joyceren testuaren egokitzapena
1995	<i>Zu(t)gabe</i> ³³⁴	Txalo	Aizpea Goenaga
1995	<i>Zergatik Panpox</i>	Agerre Teatroa	A. Urretabizkaiaren testuaren egokitzapena
1995	<i>Mujeres al rojo vivo</i> (ES)	T Legaleon	Eduarne Gonzalez Murok idatzitakoaren itzulpena
1997	<i>Emakumeak gori gorian</i>	Agerre teatroa	
1996	<i>Lamiak</i>	Ados	Garbi Losada
1997	<i>Maria, hiru aldiz amapola</i>	Agerre teatroa	M. Agirre, Beatriz Zabalondo, Txiliku
2000 ³³⁵	<i>Uztailaren laua Renon</i>	?	Javi Cillero testu literarioa A. Goenaga zuzendaria
2002	<i>Ai Ama!</i>	Hika	Arantxa Iturbe eta Agurtzane Intxaurraga lehenbizikoaren testua egokitu dut.
2007	<i>Emakumeak izarapean</i>	Tanttaka	Ritxi Lizartzak euskaratu zuen Lourdes Buñuelos eta Mireia Gabilondoren gaztelaniazko testua
2008 ²	<i>Putzuak Lehortzen</i>	Agerre teatroa	Maite Agirre, Garbi Losada, Ainhoa

334Belztuta azaltzen diren tituluak eskuragai daude liburu euskarrian. *Maria hiru aldiz amapola*, berriz testuak.com webean gordeta dago.

335Ez J. Cillerori ez A. Goenagari galdetuta lortu ditugun lan honen antzezenari buruzko datu zehatzik zeharka ez bada. Rola nagusia Mikel Garmendiak jokatu zuenez, beraz, hari eskainitako *Bidegileak* sortako liburuxkan, esaterako 21.orr Jose Kruz Gurrutzaga aktorearekin batera azaltzen da proba saioaren argazki batean (Asurmendi 21 orr.).

			Pineda ³³⁶
2008	Santxa ³³⁷		A. Goenaga
2009	Arrainontzia	POK	A. Goenaga
2009	Aitarekin bidaia		Agurtzane Intxaurraga, Arantxa Iturbe

4.3.7.2.1. Maite Agirrerren proposamenak

Zergatik Panpox eleberri ezagunaren eskutik amatasuna eta horri dagozkion azpigaiak oholtzaratu zituen Agirrek 1994an. *Zergatik Panpox* harreman zuzena du 70. hamardako emakumeen askapen mugimenduaren aldarrikapenekin (amatasuna, sexu askatasuna, bikote harreman ez zuenak, emakume izategatik etxeko lanen gainkarga...). Kristevak eta Cosoux-en teorizazioa abiapuntu hartuta garatu zen ezberdintasuen feminismoari zor dio Urretbizkaiaren lanak (Olaziregi 1999: 42). Protagonistaren hitz jariora, Molly Bloom-arenarekin gertatzen den bezala bakarrizketa teatrala bihurtzeko egokia zen oso. Bietan gainera, bakoitzak bere tetstuinguru eta manerekin bere bizitza egingodu kontakizunaren ardatza.

Lau urte geroago, *Maria, hiru aldiz amapola* egiletza eta amatasunaren arteko harremani buruz hausnarketa baitaratzen duen lanaz, María O. Lejarragari, idazle, feminista eta II Errepublikako diputatu sozialista izan zenari, omenaldia egin zion obraren protagonista bihurtu zuela. Lejarragak idatzi zuenaren zati txiki bat, María Martínez Sierra izenaz argitaratu zuen, baina lanaren gehiena, -banaturik zeudela ere- Gregorio Martínez Sierra senarraren izenaz sinatzen zuela gauza jakina da³³⁸.

336Hala irakurtzen da ikuskizunaren afitxean: *A partir de la obra homónima de Maite Agirre, Garbi Losada ha realizado una versión propia para la propuesta escénica que ella dirige. Paralelamente Ainhoa Pineda la ha escrito en euskara.* Egiletza dela eta, 2012an Artezblai argitaletxeak *Ramon eta Ramona* izenburupean argitara eman zuenean M. Agirre eta Mielajel Harana dira egile moduan azaltzen zaizkigunak. Ikuskizuna estreinakoz eman zutenean, berriz, *Putzuak Lehortzen/Secando Charcos* tituluaz publizitatu zuten emanaldien eskuorrian ikusten den moduan ez zen egiletza bera aipatzen. Ez da testu eta ikuskizunaren artean aipatu behar dugun alde bakarra. Egiletzari buruz aldaketak ere izan dira zeren Maite Agirrek Elena Sierrari *El Correo* egunkarirako eman zion elkarrizketan (Elena Sierra 2008) *La apoyé en todo [Garbi Losadari] hasta el punto que le dije que firmara la obra* zioen; horren ondorioz *Ramon eta Ramona* obraren egileak Maite Agirre eta Mielanjel Harana dugun arren *Secando Charcos/ Putzuak* lehortzen ikuskizunak euskarazko egilerik onenari Max Saria jaso zuenean Maite Agirre eta Garbi Losadaren elkarlanari eman zioten 2010ean.

337Idazlearen web orrian lan estreinatu zela jartzen duen arren guk lehenbiziko emanaldiari buruzko beste datu zehatzik ez dugu lortu. Idazlearekin harremanetan jarrita POK ekoiztuta irakurketa dramatizatu egin zela jakin dugu. Emanaldia 2007ko martxoaren 15ean Okendo Kultur Etxean gauzatu zuten aktore hauek:

Olatz Beobide, Asier Hernandez Mendizabal, Kandido Uranga, Xabier San Sebastian, Galder Perez, Ane Gabarain, Klara Badiola eta Xabi Paya (azken hori bertsolari lez).

Aizpea Goenagaren web orria:

<http://www.aizpeagoenaga.com/idazle-gidoigile.htm>

338Martinez Sierrak – edo María Lejarragak- Usandizagaren musikarentzat letrak egin zituen.

Antzerki historikotzat jo izan den testu hau (Nieva 1999) amodioari dagozkion genero konbentzioengatik protagonistak bere buruari nola egiten dion uko ikusten du ikusleak eta horrekin batera, antzerki historikoa eraikuntza nazionalerako erabili beharrean genero desoreka salaketa egiteko erabiltzen duela Agirrek. Antzerkigile berak azaldu du *Molly Bloom* antzeztu ondoren emakumezko idazleen ahotsen bila hasi zela, emakumeen bertsioa entzun behar zuela garrantzi handiko zein eguneroko gauzei buruz. Horrela zioen hain zuzen: *Tanto en el cine como en teatro o literatura la versión que se ha contado ha sido de 'ellos' generalmente* (Agirre 2002).

2008an Erreterian *Putzuak Lehortzen* estreinatu zuen Garbi Losadaren dramaturgiak eta zuzendaritzapean. Agirrek eta Lupusek, 18 urte elkarrekin bizi ondoren *Ramon eta Ramona* izeneko bikote helduaren desilusia gorpuztu zuten. Porrota sentimentalaren kronikak iraganera salto egiten du gaztaroko asmoak zertan geratu diren ikus dezan ikusleak. Amatasuna eta aitatasunaren arteko lehia sutua ez ezik ezkontza ere izango dute desenkontru gunea. Orainaldiko tempusean ilusioa berreskuratzen hasteko Ramonak antolatu duen afaria irudikatzen da. Antzezpeneak aurrera egin ahala higitutako maitasuna birbideratzeko ezintasuna nagusituko da. Ikuskizunaren fitxan irakurtzen dugu “*Amodioa amaitzen zaigunean Zer egingo dugu?*” galdera buruan zuela eratu zuela Garbi Losadak *Putzuak lehortzen*, galdera horri erantzuteko hain zuzen.

2005ean Agirreren beraren *La baladilla de San Sebastián* testuan oinarritutako *Neska politik-Artasoro Alaiak /Chicas alegres bonitos maizales* oholtzara eraman zuen, non Ixi emakume baserritar heldua eta Norden afrikar etorkin gaztearen harremana antzezten baita, Donostiako Bretxari erreferentzi egiten dion eraiki berri duten merkatal zentro berriaren inguruetan. Freenetik taldeak ingelesez, gaztelaniaz zein euskaraz abesten du, erritmoa azkartuz eta festarako giroa sortzen. Emakumezko protagonistak urteek ematen duten eskarmentua eta jakinduria herrikoia jabea da.

4.3.7.2.2 Agurtzane Intxaurragaren ekarpenak

Hika taldearen sortzaile eta egun bazkidetako bat dugu. Beste Euskal Herriko hainbat talderen ibilbidean gertatu den bezala, kaleko ikuskizunak egitetik aretoko muntaiak egitera pasa dira. Intxaurragak egokitu edota idatzitako testuak hornitzeko, argiak eta oholtzako iruditeriaren bitartez gauzatzen duen poetikotasuna haren laneko ikurtzat har genezake³³⁹.

³³⁹*Ixa* ikuskizuna deskribapen honetatik kanpo geratuko litzateke.

Intxaurragak oholtzara eraman dituen lanen corpora aztertzean bi ildo tematiko nabarmentzekoak direla esan beharra dago. Alde batetik, euskararen egoerarekiko kezka (ikus euskara ildo tematikoari eskainitako atala), eta bestetik, emakumeei egokitzen ohi zaizkien gaiak.

Intxaurragak A. Iturbekin batera bigarrenaren *Ai ama* liburua egokitu zuen antzerkirako 2002an³⁴⁰. Testuan ahots bakarra zena hiru pertsonaia ezberdin sortuz: ama izan nahi ez duen emakumea, haurdun dagoena eta seme-alaba helduak dituen. Baina liburuaren eta antzerkiaren arteko aldeak ez dira hor geratzen, aipatzekoa da taldekoek esandakoa: *Iturberen testua antzerkia baino gogorragoa da* zioten, hau da, mezua mantenduz irudia leuntzea erabaki dutela (...) eta *salmentak hobeto joateko estetika samurtzea* erabaki zutela (...) *Batzuei asko gustatu zaien arren, badira ñoñoegia gelditu dela diotenak* honelaxe azaldu zuen Intxaurragak lanaren kontzepzioa: '*Ai ama*' ez da ikuskizun feminista bat (Gurrutxaga 2002).

Tradizionalki, arlo pribatutzat jo izan ohi den beste gai bat jorratuko dute Intxaurragak eta Iturbek *Aitarekin bidaiari*³⁴¹ izenekoan (2009). Lan horretan zahartzaroaren kronika krudela eszenaratzen dute; amari aita zainduko zuelako hitza eman zion seme baten bizipenak taularatzean. Aita eta semearen arteko harremanetan komunikazio eza nagusia izan bada ere, orain semeak aita gaixoaren ardura osoa izango du. Horrela, normalean emakumeei egokitzen zaien zaintzari rola gizonezko bati dagokio *Aitarekin bidaiari*. Zaintzen edota menpekotasunaren gaia ez ohiko eraz aurkezteaz gain, maskulinitate berriaz mintzatzeko parada ematen du obrak, aita eta semearen arteko aldeak azpimarratuz, aita plazagizona eta parrandazalea baita eta semea, berriz, herabea eta etxezalea. Azken honi gainera, gurasoen harreman zaila egiten zaio onartzea; ez du ulertzen ama nola egon zitekeen berarentzako aita *in absentia* zenarekin maiteminduta. Honetaz gain, aipatu behar da, nahiz eta era esplizituan ez izan, zaintzen arazoa aitaren alzheimerrean edo zahartzaroko demenzian duela iturburua zenbaitetan umore ukituak dituen drama honek.

Intentzio estetiko horretan musikak eta dantza edo disposizio koreografikoak ere garrantzi handia izaten dutela testu antzerkitik haraino joaten den antzerkia sortuz. Horren adibide nabarmena Bariccoren *Zeta* lanaren egokitzea dugu, A. Iturbekin batera egin zuena, eta Torrejon de Ardozeko Emakumeen Antzerkigileen VIII Jaialdian Eszena muntaiarik onena eta Zuzendaritza onenari Haroko Garnatxa irabazi zituena. Testuak garrantzia galdu ez duen arren, elementu gutxiko dramaturgia minimalistak efektu bisual handikoa lortzen du Intxaurragak, intentzio estetiko nabarmen duela Bariccoren nobelako sentimenduen itzulpena eginez.

340Bi sortzaile horien arteko hartu-emana, 1990-2010 urte bitartean, sendotu eta hainbat proiekturi ekin izan diote elkarrekin, hala nola *Zeta*, *Ai Ama!* eta *Ixa*.

341 Euskarazko antzerkigile onenaren Max saria 2011ean

2012an Intxaurren Iturberen kolaborazioarekin *Hitzak* idatzitako lana *gaizki tratatuak* izaten diren emakumeak ulertzeko sortua dela diote ikuskizunaren dossierrean: *Euren bizitza hilda dagoela jakinda ere, zergatik jarraitzen dute hortxe, toki berean, mugitu ezinik, beren maitez errukituz? Zergatik?*

Bost urte geroago, 2014ean *Ados* taldeak Garbi Losadak idatzi *El amor después del amor*, *Maitasunaren ostean maitasuna* tituluaz estreinatu zuen. Antzezlanak bi gai jorratzen ditu: hirurogei urte bete gabe dituen matematika irakaslea izandako emakumearen egonezinak eta memoria galerak gogora ekartzen dion gaztetan beste emakumearekiko sentitu zuen maitasuna. Dora Salazar-en artista plastikoan iturburua du Losadaren testuak. Eszenografia aipatzekoa, Salazarren irudien proiektzioa, zeren erdietsitako tonu, kolore eta lortutako giroa bisualki guztiz erakargarri egiten baitzen.

4.3.7.3 Aldaketa zantzuak

Bizitzaren absurdoari beste era batean aurre egiten dio *Eta Karmele* lanak. Samara Veltezen testuak XX mendeko lehenbiziko erdiaren abangoardiako obra baten ildotik sortua da. Izan ere, 1952eko *En attendant Godot* [*Godoten esperoan* euskal itzulpenean] tragikomediaren berrirakurketa edo bertsio berrizat joenezake. Oraingo honetan, Becketten lanean ez bezala, *Karmele*, bere zain dauden bi emakumezko lagunei azalduko zaie, baina adiskideek alde egingo diote benetako *Karmele*, betiko *Karmele*, ez delakoan daudelako. Absurdoak sortarazten duen umoretik abiatuta bi pertsonaiak – Emakume 1 eta Emakume 2 etxetik urrun daudela diote, bidegurutze batean, haren etxetik alde egin duen *Karmeleren* zain. *Karmele* ez zen bere etxean bizi, *Karmele bere etxean hil egiten dun (...) Gauero hiltzen dun*. Kontua izango da *Non sartu ote dun Karmele*, *Karmele* haien laguntza behar duelako. Horretaz gain, *Eta Karmele?* lana Euskal antzerkian ematen ari den azken korrante baten ordezkaria dugulakoan gaude. Azken urteotan ikusi dugu eszenografia sinple edota merkeak baitaratzen zituela lan (semi)profesional ez komertzialak. Arrakasta komertzialean edo esportazioan ikusmira jarri gabe antzerki alternatibo berriaren erreperitorio garaikidea osatzen ari dira³⁴² gehienek euskaraz soilik eskaintzen dituzten ikuskizunak.

Agenda feminista dela eta, arestian aipatu dugu *Arra Arraroa* kontuan hartzekoa da. Bertan gizon antipatriarkala izateari buruzko hausnarketa aurkeztu zuen Gillanek bere testuan. Antzerkirako 2011 eta 2013ko bertsioen aipamena uzten dugu hemen teatroaren ikuskizunen

342 Ildo horretatik aipatzekoak dira *Antzerkiola Imajinarioaren* lanak, *Dejabu panpin laborategiarenak*, Ander Lipusenak, *Gilkitzarorenak*, *Errautsak*, *Babiloniako Loreak*, *Publikoari gorroto*, *Hamlet*, besteak beste.

historiografia Metrokoadroka-k izaten duen efikazia eszenikoez gain³⁴³, gaia guztiz berria aurkeztu zigulako.

2013an teatro diskurtso aldaketa bortitza egon zen euskal oholtzetan Josune Montonen eskutik. Artista horrek Virginie Despentes King Kong Théorie testutik abiatuta agertokirako egokitu zuen bakarrizketa moduan. Funtsean, emakumezko idealetik guztiz urrun sentitzen den ahotsa emakumetasun *queer*-etik mintzo da itsusientzat, potoloentzat, atsoentzat, frigidontzat eta baita arau patriarkaletik kanpoko gizonentzat, emakumetasun proletario gisa hau da, bazterretakoak bazterrekoei (Despentes 2007: 7,10) hitz egiten dieten bezala.

4.3.7.3.1. Teatro postdramatikoa

Una sola noche/Gau bakar bat Hiru argialetxeak kaleratu zuen ale bakar batean gaztelaniaz eta euskarazko bertsioak jasotzen zituela 2004ean. Ixiar Rozasen obrak posmodernitatean sartzen gaitu hainbat arrazoiengatik: fragmentarismoaz gain, jorratzen duen gai nagusia historiaren amaiera delako, drama itxaropenerako diskurtsorik ez duen gizarte batean kokaturik. 2001ean World Trade Centerreko dorreak lehertu zituztenetik edozein gauza gerta dakiokela sentitzen du mendebaldeko publikoak eta Rozasek idatzirikoak ildo horri jarraitzen dio. Tesiaren hasieran planteatzen genuen ea euskal teatroak kezka garaikide mendebaldarrei erantzuten zien. Kezka horietako bat bikoitza dugu: batetik errelatoen amaieran sinesten duelako ideia (Lyotard) eta bestetik, historia(k) sortzeko ahalmena agorturik zegoelako sinesmena egoera horretan, fabulak ezin du izan, ezinean isilduko da, eta zenbaitetan -Óscar Cornagoren esanetan- *Fin del Drama. Comienza el performance*.

Ez da azken hori Rozasen lanaren kasua, baina bai katastrofe/gatazka/gaitz handienak, ezohikoa zena, gure egunerokotasunaren normaltasunaren sinonimoak direla gaur egun. Gertatzen denak ez du *Una sola noche/Gau bakar bat* lanean kokapen geografikorik aipatzen,

343 Guk ikusi genuen muntaian (2011koa Dokan) pertsonaiak bere bakarrizketari egiten zion bitartean kartoizko kaxekin zerbait eraikitzen ari zelako plantak egiten zituen. Eszenografia oso sinplea, bere funtzioa oso ondo betetzen zuena.

<http://arrarraroa.blogspot.com.es/> (azken ikustaldia 2015eko uztailean)

inon eta leku guztietan jazotzen delako (2011: 266, 272, 276). Aro globaleko geografia transnasionalean imaginario komun batean du, beraz, euskarri.

Pertsonaia generikoak- margolaria, presoak, emakume gaztea, kazetaria- eta bi eskale – Riga eta Rigo- izen gabeko hiri handi batean zehar azalduko zaizkigu, desbideratuta, desleketuta, egia bakar bat dakitela soilik: apokalipsiaren aurreko gaua dela eta beren patuari ezin diotela ihes egin. Telebistaren arabera Pentagonoak esan du 12 ordu besterik ez direla geratzen munduko amaierarako. Dena den, haien patua onartuta noraezean ibiliko dira baina ez ikusleak aurreikus zezakeen giro tremendista. Honela azaltzen zuen Rozasek:

Apokalipsia agertzen da, baina ez Hollywoodeko filmetako irudi tremendistekin. Claudio Magrisek dio apokalipsia beste zentzu batean ere ager daitekeela, greziarrek ikusten zuten moduan: errebelazio moduan, azpian dagoen zerbaiten azalratze moduan. Eta ni ikuspegi hori lantzen saiatu naiz. Antzerki obran badago umorea, badago ironia. Amaierako poema bestelakoa da, urgentzia handiagoko testua da, edo horrela ikusten dut nik behintzat (Zabala 2004).

Ikuskizuna oholtzara igo zenean ez zen jatorrizko testu literarioa taularatu baizik eta Rozasek *dantza-antzerki bat homonimoentzako* antzezlanean oinarrituta idatzi zituen olerkiak. Huraxe da *Gau bakar bat (off)/Una sola noche (off)* tituluaz jatorrizko testuarekin batera Hiruk kaleratu zuena. Idoia Zabaletak 2004an³⁴⁴ zuzenduta euskarri konbentzionalari ihes egiten dion muntaia formen hibridazioarekin batera hitzaren garrantzia mantentzen duen lana eskaini zuen, azken finen olerkigintza izaten baita, gure ustez, hitzaren gordailurik leialena.

Orobat, antzezlanak- euskarri txikikoa bazen ere- euskal ikuskizunen historiografian tokia izan behar duela deritzogu arrazoi formalengatik. Hitza eta dantza uztartzearekin dantza teatroaren adibidea delako baina baita ere Rozas-en proposamena hainbat urte beranduago *Metokoadroka*³⁴⁵ eta *Cia Rouge Elea* taldeek sendoki jorratzen duten bidearekin erkatu

344 Moaré Danza – Cia. Amarauna izan ziren dantza taldeak. Rozasek horrela deskribatu zion prozesua Jose Luis Zabalari:

Antzerki obra irakurri eta gero, Idoia Zabaleta dantzariak esan zidan oholtzara eramán nahi zuela, baina dantza edo dantza-antzerki moduan, egokitze lan bat egin eta gero. Gabriel Ocina antzerkilariarekin elkartuta, ikusi genuen testu gehiegi zegoela dantzarako. Dantzariekin elkartuta, talde hausnarketa egin genuen, eta nik erabaki nuen dantza piezarako poema bat idaztea: orain antzerki obraren ondoan argitaratu dudán poema. Poema idatzi eta gero, hustuketa lan bat egin genuen, denon artean, dantzarien inprobisazioetako asko nik planteatutako galderetatik etorri dira... (Zabala 2004)

345 Metrokoadrokaren azken lanaren eskuorrian honela diote:

'Teatro posdramatikoa' deitu izan den horren mugetan murgildu gara lan honetan, poetika bide, kode eta diziplina artistiko ezberdinen arteko zubiak bilatuz eszenan, umoreari eta

dezakegulako. Aukera estetiko horretan edozein diziplina artistikok du lekua hitzaren indarra mantentzen dela.

publikoarekiko gertutasunari uko egin gabe. Poza antzezlanaren bitartez ikusi dugu, hain zuzen ere, posible dela kode eszeniko berritzaileetan nabigatu publikoarekiko komunikazioari uko egin gabe, jendearen bihotzera iritsiz. *Su izan nahi* proiektuaren bitartez bide horretan urrats berriak eman nahi ditugu.

Euskal Teatro posdramatikoaren ibilbidea ikertzeaz dago eta apunte gisa uzten dugu hemen posdramatikotasuna ez dela soilik hibridazioan zergatikoa aurkitzen baizik eta munduari buruzko ikuskera batean zeinari esker fabula teatrala gero eta ahulago den arren gizaki garaikidearen egonezinaren errelatoa sortzen den.

5. Errautsak

*Leo en la libreta los movimientos/que describe la que
persigue al/actor que ensaya el monólogo./Creo leer la
soledad del barco de/hocico oxidado en su misión de/ir y
venir. También la/soledad del actor, la del personaje,/y la
de la mujer que toma notas. No me muevo de la casa.*

Eli Tolaretxipi

nuestros

*Yo estaba seguro de que, si en verdad
'somos', un día bajarían del monte
muchachos con las
hachas. Bai jeitsi ere!
Cuando los vi, no tuve duda ninguna:
eran ellos.*

5. Errautsak

5.1 Hasierakoak

5.2 *Errautsak*-en lan egiteko molde ekonomiko berriak

5.3 Euskal komunitate osoarentzako egitasmoa

5.4 Esperimentazioa eta berrikuntza da bidea

- Zuzendariaren asmoak eta hastapeneko ideiak
- Harrera kritikoa

5.7 *Errautsak* antzezlanaren lekua sistema kulturalan

5.8 Paratestoaren informazioa

5.9 *Errautsak* ikuskizunaren azterketa

Generoa eta estilo eszenografikoa teatro konbentzioan

Rock kulturaren intermedialitatea

Tradizioa, tokian tokiko erreferentzia kulturalak, nazioa

Egitura eta fabula

Erritmoaren mekanismoak

Pertsonaien mintzamoldeak

Argiteria-koloreak

Espazioa

Espazio teatrala: komunikazio espazioa

Denbora

utileria

Janzkerak

Pertsonaiak

Pertsonaiak banan-banan: arketipo garaikideak

Pertsonaia kolektiboa: kuadrilla

5.10 Gure interpretazioa eta balorapena

5.1 Hasierakoak

Errautsak antzezlanaren Luhusoko Harri Xuri-n estreinatzen zen 2010eko azaroaren batean, antzezlaneko partaideak bertan egoiliar egon ondoren. Ikuskizun hau *Artedramak*, *Dejabu panpin laborategia* eta *Le Petit Théâtre de Pain* taldeek elkarlanean sortu zuten. 2011eko abenduan, berriz, Igor Elortzak eta Unai Iturriagak *Errautsak* tituluaz sinatzen zuten testu literarioa kaleratu zuen Artezblai argitaletxeak.

1990-2010 bitarteko aldia aukeratu izanak bi ikuskizunekin zerikusituz zuzena zuela azaldu dugu behin baino gehiagotan. Batetik, 1990 urtean *Begira Ezazu* lanaren bira arrakastatsua izan zelako, eta bestetik, 2010ean *Errautsak* lanak, gure ustez, epe berri baten irekieraren zantzu argiak erakusten zituelako.

Ama Begira Ezazu lanak maila teatralan ez zuen, ez estetikoki, ez gairen aldetik inolako aurrerapenik ekarri; umore entretenigarria egitea beste asmorik ez zuen, eta horren harira, ez zen bere antzezpenerako proposamen berritzailetik abiatu. Haren meritu handienak euskal publikoa berreskuratzetik datoz, herri komeriari eta telebistari esker bada ere.

Hizkuntza gutxituen sistema kulturalan, zalantzazko kalitatea duten lanak kontuan hartzen ditugu, subsistema teatral edo sistema kulturalaren ahuldadea dela eta. Guk *Ama begira ezazu* antzezlanaren arrakasta euskal teatroaren azpisistema kulturalaren hauskortasun seinaleztat jotzen dugun heinean, *Errautsak* proiektua, egoera hauskorrari erantzun sendoa eta zuzena emateko proposamena dela deritzogu. Alta, teatroa egiteko era hau, ez da zerotik abiatu baizik eta, *Antzerkiolaren* krisialditik sortu zen, *Artedrama* plataformaren bide alternatibotik. Horrenarekin *Le Petit Théâtre de Pain* eta *Dejaburen* teatro perspektibak bat zetoenez, *Errautsak* bezalako antzezlanari elkarlanean egiteko aukera eman zitzaion garai eta ingurune zehatz batean: *Antzerkiola Imajinarioaren* proiektuaren ondoren eta Luhusoko Hamekan, alegia.

Dena den, *Errautsak*-ek eta *Ama Begira Ezazu* antzezlanek abiapuntu ezberdinak izan arren, biek ala biek euskara besterik ez dute erabiltzen; ez dira, hartara, komunitate elebidun batentzat pentsatutako produktuak³⁴⁶, baizik eta euskal komunitatearentzat. Horretaz gain, biek euskara batua alde batera lagatzen dute, eta gainera – arrazoi ezberdinak direla medio-erakunderatu gabeko zirkuitutik ere biratu ziren. Azken puntu hau argitzeko, kontuan hartu behar dugu *Ama Begira Ezazu* antzeztu zenean, Euskadiko zirkuitua eratzear eta kontsolidatzear zegoela, baina baita ere, *Errautsak*-ek beste era batean funtzionatzeko helburu izan zuela hasieratik, bai ekarpen artistiko mailan, bai lana saltzeko mailan, eta horixe izan

³⁴⁶Dagoeneko esan dugu, helduentzako euskarazko ekoizpenen artean bi bertsio egitea dela joera nagusia 1990-2010 aldian.

dela zirkuituaren barne zein kanpo aritzeko zioa. Biak, beraz, zirkuitu ofizialetatik kanpo aritu izan ziren eta biek publikoaren erantzuna jaso izan zuten.

Gure planteamendua da *Errautsak* aztertzea ikuskizun moduan; ikuskizun horren osagarri bat testu literarioa dugu. Horren harira, aldez aurretik argitu behar da nola idatzi izan zen Artezblaik 2011an argitaratutako *Errautsak* liburua zeina Igor Elortzak eta Unai Uturriagak sinatu zuten. Testua egiletza kolektiboari esker sortu ondoren, bi bertsolariek testua finkatu, txukundu eta egokitu egin dute, baina, betiere, inprobisazioaren bitartez taldearen entseguetan onartzen zena oinarri hartuta (Iantzi 2011: 56).

Hurrengo azpitxataletan azaldu nahi dugu, Ximun Fuchs-i egindako elkarrizketaren bitartez zeintzuk izan diren *Errautsak* eratzeko planteamenduak³⁴⁷.

5.2 *Errautsak*-en lan egiteko molde ekonomiko berriak

Ximun Fuchs-en esanetan *Errautsak* proposamena etorri zen lan egiteko beste modelo ekonomikoarekin batera. Ohikoa eta normala denez, taldeek ekonomia aintzakotzat hartu izaten dute muntaketak egiteko garaian. *Errautsak* taulartzeko, hasieratik argi zeukaten emanaldi asko egin nahi zituztela epe laburrenean eta leku guztietara iritsi nahi zutela (II-25:25')³⁴⁸. *Le Petit Théâtre de Pain*-en erabiltzen duten formula ekonomikoa *Errautsak* egiteko moldatu zuten (-20:21') eta horren ondoren *Dejabu* eta *Artedraman-ek* eredu hori bereganatu dute. Fuchs-en ustez, planteamendu ekonomikoaren aldaketa hori mugari izan da. Artistikoki zer aldatu duten esateko gai ez dela dio, nahiko distantziarik ez duelako baina *gu* [taldeak] *aldatu izan gara*, dio. Publikoaren erantzuna lortu dutelako eta ekonomikoki funtzionatzen duelako *Errautsak* bezalako egitasmo bat aurrera eramatea bideragarri dela egiaztatu dute.

Ekonomia adituekin hitz egin ondoren hartu zituzten euren erabakiak. Esaterako, programatzaileengana joatea erabaki zuten, horri esker emanaldien erdia, aurre salmentan kontratatu zieten (II-16:51'). Horretaz gain, salneurri merkea eskaini izan dute, beste taldeen ikuskizunekin alderatuta, bi aldiz edo hiru aldiz gutxiago kobratu zutela. Azken horrek, Fuchs-ek dio, sektoreko hainbat kritika ekarri die ekonomia kaltetu egiten dutela leporatuta, baina *diru dexente mugitu* dutela (II-16:32). Egia da, *mugimendua* lortu dutela, hain suertez non, urte batez, 50 emanaldi eman zituzten (-03:23'). Emanaldi horietan, Artedramaren artxiboen arabera, 7000 lagun egon ziren ikusle.

347Tesiaren osagarrien artean elkarrizketaren bi zatiak paratu ditugu.

348Bi elkarrizketak ezberdintzeko "I" eta "II" idatzi izan dugu minutajearen zehaztasunaren ostean.

Egitasmoa Euskal Herria osoan biratzeko ideiarekin jaio zela adierazi dugu jadanik, asmo horrek zirkuitu ofiziala zein off edo off-ean aritzeko borontatearekin lotuta zetorkien *Errautsak*-eko hiru konpainiei. Ximun Fuchs-en ustez, publikoa berreskuratzeko ardua dutenez (II -2:15') Sarean zein elkartetan eta bestelako lekuetan antzeztu zuten *Errautsak*. Azken horrek Iparraldeko zirkuitua indartzeko balio izan duela dio, eta baita, beste hainbat eragilerekin batera elkartuta, *publikoa nola berreraiki* hausnartzeko³⁴⁹ (II -2:15).

Jarrera honek ez du, dena den, talka egiten planifikazio ekonomikoarekin, zeinak hedapen eta banaketa lanak lantzea ekartzen duen. Merkatuko posizio zentralen diren euskal taldeek

-esaterako *Hika, Tanttaka, Txalo*- enpresa modelo zehatz bat osatzen zutela esana dugu jada. Muntaketaren arabera. langileak kontratatzen dituzte, “kolektibo” izaera galdu dutelako. *Artedramak* eta *Le Petit Théâtre de Pain*-en eredia ezberdina da, konpainia, taldea, edo enpresa gauza bera dira, izaera kolektiboa izaki.

5.3 Euskal komunitate osoarentzako egitasmoa

Euskal Herria osoarentzat sortu nahi zuten lana nahiz eta horrelako proiektua aurrera ezin litekeela eraman pentsatzen zuenik bazegoen: (...) *Baina guk esaten genuen, baietz, noski, posible da, ez garelako 80. hamarkadan* (24:18, II). Uste horren sustraian beste ideia bat zegoen, hots, Euskal Herrian zehar jendea mugitzen dela, *guk uste duguna baino gehiago*, eta hori sinetsita, *mugimendu horretan sartu* nahi zuten (14:37, II). Bestela esanda, publiko potentzial bazegoela jakitun izanda, ikuslego horren bila joango zirela argi dago, zirkuitu konbentzionala zein ez konbentzionaleko espazioak agertoki bihurtzeko prest zeudelako. Baina publikoa ere euren bila ere joango zelako esperoan zeudela bistan da. Jarrera hori J. Valverdek, *Artedramako* Lipusen kasuan, ondo dokumentatu du: Lipusek euskal teatroaren azpiegitura instituzionalean erosotasunezko posizioa eskuratzeari uko eginez, erabaki zuen *bere antzerkia publikora egokitu behar zuela eta horrek esan nahi zuen hiriburuetako*

349*Errautsak* egitasmoan– eta era zabalago batean Harri Xurin- gauzak ez dira halabeharrez gertatzen. X. Fuchs-ek azaldu digu, esaterako Iparraldeko zirkuitua sortzeko, teatroarekin zerikusirik ez duten eragileekin elkartu, eta elkarri zer erakutsi ziezaioketen ikusirik, publikoa berreskuratzeko neurriak abian jarri zituztela. Hala zioen Fuchs-ek Argiarako Nora Arbelbideri emandako elkarrizketan:

Iparraldeko Euskal Herrian, programatzaile historiko guztiekin bildu gara: kultur eragileak, ikastolak, gaztetxeak, Hameka, Biarritz Culture, Baxenabarreko Herri Antzokia, Euskal Kultur Erakundea, baita Herriko Etxe batzuk. Ez dituzte ez ekonomia, ez egutegi, ez behar berak. Baina ikusi dugu ea zer egiten ahal zuen bakoitzak, zenbat ematen ahal zuen, eta nola egin falta den dirua lortzeko. Elkarrekin proiektu bat eratu dugu, ikusteko nola formatzen den publikoa, nola eramaten den leku batetik bestera. Hori posible baita euskaraz ere (Arbelbide 2014).

antzokiak alde batera utzi eta tokian-tokiko gune kultural txikiak helburutzat hartu behar zituela (Valverde 2013: 103).

Horrelako joera ez da *Le Petit Théâtre*, *Artedramaren* edo *Dejaburena* soilik, baizik eta 2010etik aurrera ematen den loraldiko taldeena. Teatroko eragile horiek, ofizio handiko “sasiamateurrak” edo *profamateurrak* dira, eta prest daude, edozein espazio eszeniko baliatzeko. Publikoak beraiengana joko zuelako aurreikuspena, hedapen lanen bitartez betetzea lortu zuten. *Errautsak* dugu, 1990-2010 urte bitarteko aldiari, Euskal Herrian komunikabideei atentzio gehien eskaini zien ikuskizuna³⁵⁰. Euren Blog-ean, *Argia*, *Berria*, *El Diario Vasco* eta abarretako hasierako kritikak jasotzeaz gain (ikus osagarrietan paratu dugun artxiboa), tokian tokiko komunikabideetan presentzia iraunkorra lortu zuten biran zeuden bitartean herrietako estreinaldien karietara. Horrela, udalen web-etan iragarrita izan ezik (Zumaia, Zarautz, Durango, Hondarribia, Pasaia,...) *Antxetamedia*, *Mondraberrri*, *Aiaraldea* eta *Irutxulo* bezalako informazio gunetan zein irrati eta telebistan zabaldu zen ikuskizunari buruzko. Laburbilduz, publiko eskuratzeko estrategia bikoitza erabili dute: antzezlanen periferiatik biratzeaz gain, komunikabideetan oihartzun ahalik eta handiena lortzen saiatu dira.

Euskal komunitatearen ezaugarriak direla eta, *antzerkia konplikatu da herria ez den herri batean* (II-14:37) baina dirua falta bada ere, ez da arazorik handiena X. Fuchs-en ustez. Oztopo larriena dugu *proiektu kultural komun bat falta dela*:

Euskal Herrian hori inork ez du (...), ezkerretik eskuinera ez dute proiektu politiko kultural sendorik, politika sendo bat, iraunkorra eta eraikitzailea ez da, zeren kopiatzen dira modelo agortu batzuk, kanpoko modeloak (-05:06, II) (...) Ez dira funtzionatu modelo haiek (-04: 57, II) (...) zertarako horiek hartu, eta ez beste batzuk asmatu, erakitzaileagoak... (-04:32, II)

Agidanez, Euskal Herriko geografia guztirako erakundeen proiekturik ezean *Errautsak* eta ondorengo *Hamlet* (2013), proiektu horren hutsunea betetzera etorri dira. Harri Xuri espazioko periferiatik borobildu da eta Bizkaiko periferiako *Artedrama* plataformatik zein Errenteriako sormen gunetik. Euskara hutsean egiten den gaur eguneko teatroaren zentralitatea *Errautsak*-en parte hartu zuten taldeek okupatzen dute, hirietatik at, merkaturatze joeratik zein erankundeturik dauden proposamenetatik at.

350Esperimentu txiki bat eginez *Yuri Sam* eta *Errautsak*-en Googleeko erantzun kopurua zenbatu ditugu. Lehenbizikoaren erantzun gehienak Euskal Herriatik at iristen zaizkigu.

Teatroaren mesederako lan egiten dute, komunitaterako zerbitzurako lan eginez, gure ustez, egoera artistikoa aldatzeko grinaz, eta publikoa hazten artatzen direlarik. Publikoa fidelizatu nahi dute kalitatezko antzezlanak sortuz, baina ez hiztun komunitate moduan, baizik eta antzerkizale komunitate gisa:

Nola sortzen den publikoa. Nola sortu gertakaria, nola lan egin ikasleekin, nola joan xerka publikoa. Erran nezake jendea euskal antzerki baten ikustera joatea dela gure helburu politikoa. Euskaraz, espainolez edo ingelesez denetz galdegin gabe bere buruari. Normaltzat jotzea. Ohitura bat izatea. Akats bat egina izan da, nire ustez, batik bat antzerki profesionalean. Jendeari erraten zitzaion joan behar zela antzerkia ikustera euskaraz zelako; kasik urrikaltasunez. Horrek ez gaitu interesatzen. Kontua ez da antzerki hau [Errautsak] beste batzuk baino hobea dela. Gauza da momentu batean zerbait gertatu dela (Arbelbide 2014).

5.4 Esperimentazioa eta berrikuntza da bidea

Espazio Minan sortu zen *Antzerkiola Imaginarioak* bere izenean bertan iradokitzen zuen bezala teatro artisaua, esperimentalak, ikerketa prozesu baten ondoren lortzen denaren aldekoak ziren. Horren ondorengoa den *Artedrama* plataformak antolatzen duen euskal antzerkigileen topaketen akronimoak ADEL, *Artedrama Euskal Laborategiak* esanahia du, eta plataforma berak bere web gunean esaten denaren arabera, *ekintza, drama, antzerkia eta artearen lengoaiak ikertu eta sortzeko bokazioarekin jaio zen* taldea da. *Le Petit Théâtre de Pain* bere aldetik *cultive cet esprit qui passe par la mise en commun des propositions et le souci de réinventer un théâtre vivant et métissé. Les choix artistiques se font de manière collective: aller vers un théâtre populaire, jouer là où le théâtre est absent*. Horietaz gain, *Errautsak*- en beste partaidea den *Dejabu*-ko antzeztaldeak *Dejabu panpin laborategia*³⁵¹ izen osoa duela gogoratu nahi da hemen.

Errautsak, berria den zerbait sortzeko ahaleginetik jaiotzen da. X. Fuchs zuzendariak honela adierazi zigun egindako elkarrizketan: *Errautsak bezalako proiektua ez dut nik lehen*

351Honela zioen A. Gurrutxagak *Dejabu*-ko partaideak bere taldeari buruz: *gure idealen arabera funtzionatzen dugu, antzerkiarekiko dugun ikuspegia laborategian lantzeko aukera ematen digu* (Abaroa 2013).

egin eta *Le Petit Théâtre de Pain*-en lana egiteko eran egin zutela, hau da, *denon artean bilatu zerbait ezberdina, orain arte egin ez dutena* (I -20:54). Ikasketa eta ikerketa prozesu kolektiboaren lana *artisautza* da, haren hitzetan, eta gainera Fuchs-ek uste du “*ez dakit*” dela zuzendariak gehien erabili behar duten esapidea (I-17:40).

5.5 Zuzendariaren asmoak eta hastapeneko ideiak

Ximun Fuchs-en hasierako ideia planteatu zien beste antzerkigileei: antzezleen belaunaldia, hau da, 70. hamarkadan jaiotakoen belaunaldia, erretratatu lukeen antzezlanaren sortzea. Horrekin batera, *gure Herria kontatzeko gure belaunalditik ikusita*, proposatu zuela dio (I-35:41). Hasieratik bertatik, beste bi ideiarekin kontatu zuten: batetik, *koro moduan funtzionatu zutela antzezleek*, “talde antzerkia” egingo luketela, eta bestetik, *molde arkaikoa* bat nahi zuela Fuchsek, dibertimendu edo toberaren lotsagabekeriaz.

Maila zehatzago batean fabularen ildo nagusiak ere bazituzten : kuadrillako sei lagun biltzen dira zazpigarrena ehorzteko eta gau bateko iraupenean euren *gaztaroa ehortziko dute* (I -20:54), zeren euren ilusioak nola zapuztu diren onartuko baitute, euren frustrazio eta gabeziak agerian jartzen dituztela.

Honetaz gain, X. Fuchs-ek dio, *antzerki basajauna* egin nahi zuela, baina izaera hiritarrekoa eta sentiberatasuna, zein emozioa, bere baitan barneratuko lituzkeena³⁵² (I-30:45). Irreberentea, eta, lehen esan dugun bezala, antzerki euskalduna izaeraz eta moldez.

Kokapenak edo espazioak zeintzuk izango ziren bazekien Fuchs-ek hasieratik: zeremonia ondorengo kotxea, amatxiren etxea, ostatua, hilerria eta plaza-frontoia. Horrekin batera *Errautsak*-en zuzendariak argiztapeneko fokuak oholtzan bertan egongo zirela erabakita zeukan, antzinako argiztapen kutsua lortzeko.

Fabula lantzeko, aktoreei ezagunek kontatu zizkieten pasadizoak proposatu, eta bat-batekotasunaren teknikaren bitartez gorpuzten ziren, zuzendariak (eta antzezlea dena) hiru taldeen estiloak batzen saiatzen zen bitartean. Gorputz hizkuntz komuna erabaki behar izan zuten lehenbizi, *Errautsak*-eko lagun talde bezalakoetan ematen diren keinuen homogeneizazioaren bila (I-20:30>>). Bigarrenik, pertsonaiak aukeratzeko antzezleen belaunaldikoei begira *arketipo soziologikoak* hautatuko zituzten, eta hirugarrenik, Aktoreek, pertsonaia arketipikoa eraikitzeko, ezaguna zeukaten jendearen izaeratik abiatzen ziren.

352Parez-parez izandako elkarrizketan euskera arkaikoa dela dioskutela eta euskaldunok basajauntzat hartzen gaituztela adierazi zuen (31:19, I).

5.6 Harrera kritikoa

Kritika akademikoak ez du *Errautsak* hizpide izan. Halaber, antzezlan honek komunikabideetan oihartzuna izan badu ere, iragarki moduko berritzat jo ditzakegun testuetan izan da gehien bat, eta horren ondorioz, kritika baloratzaileak jaso ordez, lehen emanaldia baino lehenagoko testu deskriptiboak plazaratu ziren komunikabideetan, Pavis-en esanetan *paratestu publizitarioak* direnak (2011:55). Azken horiek irakurriz gero, fabula zertan zetzan eta erretrato generazionala egin nahi izan dutela esateaz gain, beste informazioa errepikatzen zela konturatzen gara, hala nola, lagunari agurra *festa basati* bihurtu zela eta, elizan sinetsi ezean, protagonisten *erritual berriak* asmatzeko behar garaikideari buruz esandakoak (*Artez* aldizkaria 163, Relación 2010, Gorostizu 2010).

A. Perezek *Berria* egunkarian idatzirik *Aizkorakadak* testu kritikoa (Perez 2010) salbuespena izango genuke. Kritiko bilbotarrak *Errautsak* antzezlanaren *estilo garaikide eta aurreratuenen ildotik* esapidearen bitartez lana sailkatu ondoren, *Artedrama* eta *Le Petit Théâtre de Painen* arteko elkarlana euskal antzerki *panoraman lan aberasgarrien* moduan deskribatu zuen. Orobat, kritikoak erreberentzia gutxiko giroa, *ortodoxiari jaramonik egin gabekoa* aukeratu izana eskertzen die antzerkigileei. Esandakoen artean azpimarratzekoa genuke honako hausnarketa: (...) *mirariak ez dira zerutik jaisten (...) haien atzetik beti daudela gutxi batzuren borontatea eta urte askoan landutako prestakuntza pertsonal itzela*. Horren harira, zilegi bekigu berresatea, *Errautsak* bezalako lana, euskal antzerki alternatiboaren korrante barruan kokaturik dagoela eta Bizkaiko *Artedrama* izan dela mugimendu horren zutabe eta zurtoinetako bat eta Luhusoko Harri Xuri – Hameka baliabide zentroa beste bat. *Le Petit Théâtre*rek kudeatuta, korrante alternatiboaren sorgune garrantzitsuena bihurtu da. *Errautsak*-ekiko entsegu tokia izateaz gain, *Huts Teatroak*, *Laukak*, *Dejabuk* eta *Ze onda antzerkiak* sortu dituzten azken ekoizpenen sorlekua izan da.

5.7 Errautsak antzezlanaren lekua sistema kulturean

Errautsak kultur eta teatro sisteman nola kokatzen zen aztertuko genuela agindu genuen. Horrela, garaikidetasunaren barruan nola lekutzen den esateaz gain, euskal teatroaren sisteman zein toki okupatzen duen mintzagai izango dugu hurrengo lerro hauetan. Hasteko, *Errautsak* kultura praktika herrikoian eta garaikidean lekutu egin behar da bere fabula dela eta, zeren 70. hamarkadako subkultura punkaren mezua helarazten dien ikusleei. Sei lagunek, haien gaztaroa punk musikak zabaldu zuen diskurtsoaren erdian bizi zuten. *Sex Pistols*-ek

God Save the Queen abestian [and there-s] *no future*³⁵³ leloaz hasitako belaunaldikoak dira bai pertsonaiak eta baita taldeko aktoreak ere.

Azken *no future* hori zehaztu nahi dugu, gure ustez, *Errautsak*-en mezua ez baita lerratzen, errelato handiak (Lyotar 1989) edo historia amaitu (Fukuyama 1992) dela defendatzen duten pentsalariekin. Horren ordez, 70. hamarkadako amaieran sistematik kanpo geratu eta gizartearen bazterretan bizi ziren gazteen frustrazioen ikurra izan zen punk mugimendu musikalaren izpirituarekin bat dator. Punk mugimenduak, amorrazioa aditzera dei egiten baitzuen, gizartean ezarrita zeuden usteak eta portaera moldeen kontrako jarrerren bitartez. Punk-a haserrealdi baten oihua izango da, gustu onari gustu txarra kontrajarri ziona, morala eta tradizioaren arauak onartuko ez zituen adierazpena. Gizartean zegoen desilusia eta estutasun ekonomikoaren itzulpenaren adierazpena era agresibo eta bortitza azalduko dute, gizalegezko manierak onartzen ez zituztelako.

Le punk était porteur d' un sacré paquet des blessures et de ravages qui on n'a pas décelés³⁵⁴ (...) Mais il y avait aussi des problèmes spécifiques à la fin des années 70: le début de la cassure de la famille, l' effondrement du monde de vie hippie des années 60, l' usage de drogues dures suivant les fluctuations de l' offre, un environnement social et politique nouveau et dur (...) Le punk était une esthétique marginal internationale: sombre, tribale, aliénée. (Savage 2005.16-17).

Musika mota horrek zabaldu zuen izpiritua laster egokitu zen Euskal Herrian 80. hamarkadaren hasierarako. Beste rock motekin nahastuta, Euskal Herriko rock erradikala mugimendua hedatu zen, urteek aurrera egin ahala, hainbatek (*Kortatu, Negu Gorriak*) muturreko mugimendu politiko ezkertiarren ideologiarekin bat egiten zutela (Zapirain 2001, Espinosa eta López).

70. hamarkadan jaiotakoak mundua hobetuko zela uste zutenen seme-alabak dira. Belaunaldi hori zertan geratu den azaltzeko sortu da *Errautsak*:

353 *Sex Pistols* taldea 1975an sortu zen laboristak Britainia Handiko gobernuan zeudela. Bi urte beranduago, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* albumean *God save the Queen* kanta enblematikoa grabatu zuten, hau da, Britainia Handiko gobernuaren politika ekonomikoaren aurkako 1978-79 negukoko greba kanpaina baino urte bat lehenago. 1979. Margaret Thatcherrek irabazitako hauteskunderi esker liberalen aroari hasiera eman zion bera gobernuko lehendakaria zela.

354 Savage *Sex Pistols*-eko partaiden haurtzaro goibel eta familia giro zakarraz ari da.

Jende normalak edo helduak bilakatuak gara. Pixka bat geure buruaz trufatzeko izan da (...) 70eko hamarkada horretakoek zer egin dugu? Gure belaunaldiak oraindik sinesten du iraultzan, eta horrelakoetan. European leku bakarrenetakoa da. Beste lekuetan 68koa egina da, eta orain ziniko bilakatuak dira. Gurean, ez hainbeste... edo bai. Ez dakit. Galdera hor da (...) (Alberbide 2010)

Musika oldarkorrez ez ezik, borroka politikorako mezuez, drogez zein zapalkuntza eta festa giro zurrunbilotsuan bizi izan dira 2010 urtean 40 urte inguru zeudenak. X. Fuchs-ek euskararen erabilera kariatara (ikus aurrerago) *Errautsak*-eko protagonista den kuadrilla bezalako asko ez dagoela onartu arren, bere haurtzaroan errefuxiatuen seme-alabek osaturiko horrelako lagun taldeak ezagutzu zituztela dio. Talde horietan, norberak bere esukalkiri egiten ziola esanez, kideen euskara aniztasuna azpimarratu zigun. Hori jakinda, punk subkulturaren mugimenduaz bustiriko aroan bizi izateaz aparte, ETaren gertuko giroko uste eta sinesmenenetatik gertu bizi izan dira *Errautsak*-eko protagonistak. Eta hala izango ez balitz, indarkeria legitimizatzen duen gizarte edo subkultura batean. Horren harira interesgarria iruditzen zaigu 1994an KAS erakundeak idatzirikoa *Nuestro presente, nuestro futuro* txostena non, belaunaldien arteko hausturaz mintzo zen. Horiek, hain juxtu formen askatasunetan antzematen zen bereziki:

Una juventud- se dice- que se libera de su represión cristiana en su doble formato español-católico y también euskaldun fededun, que en su grupo de edad de veinticuatro y menos años se ha socializado primero en un entorno de hundimiento del franquismo, y luego, auge de corrientes liberadoras como el rock radical vasco, la nueva educación sexual, la insumisión etc., una juventud así desarrolla una sexual vida específica escandalosa para los grupos de edad más avanzada (Zubero, Aierdi 1999: 28).

Belaunaldi horren bidetik abiatzen zirenen filiazio genealogikotik urrun ez dago *Errautsak* aurkezten duen antzezle taldea. Izan ere, aktoreak ere 70. hamarkadan jaioak baitira eta belaunaldikideek esandakoarekin harilkatu dituzten fabularen gertakizunak.

Bestaldetik, jakin nahi genuke zein den *Errautsak*-en tokia sistema teatralean. Kritika baloratzailerak haren alde esan duena aipatu dugu, hots, teatralitate garaikide aurreratuan kokatzeaz gain, hainbat profesionalen ibilbidearen ondorio dela. 80-90 hamarkadetan Euskal Herri penintsularrean kontsolidatu den teatro sistemak, zirkuitua eratzeaz gain, eta euskarazko lan gehienak helduentzat ez eskaintzearekin batera, bi bertsioak eskaintzea nagusitu zuen

oholtzetan. Euskarazko bertsoa soilik egiten zuten taldeak -*Ama Begira Ezazu* komedia homonimoa antzeztu zuen taldea, *Gorringo*, *Txaloren* hainbat ekoizpen eta *Ez dok hiru Bikoteatroa*, besteak beste- umore eta komertzializatze aldera jotzen duten ikuskizunetan espezializatu dira, esperientazio teatraletik urrun, eta entretenitzea helburu nagusi zutela. Alabaina, Euskal antzerkiaren entretenimendu korrante horretatik kanpo kokatzen da *Errautsak*, eta baita ere, Euskal Herri penintsularrean ematen den azpiegituretik landa. 1990-2010 bitartean lan arrakastatsu hau periferiatik gailendu da. Baiki, bistan da euskarazko teatro berriztatzailearen tokia hiriburuak ez direla³⁵⁵. Gainera, antzerki konbentzionala egiten dutenen artean ez da azaldu ikuskizunen historian aldaketa mugarrizten duen antzezlanik. Inflexio puntua korrante alternatiboan suertatu da.

Jakin badakigu kritika akademikoak legitimatu eta kanonizatu egiten duela artelana. *Errautsak* lanak asmo jakin bati erantzuten zion, hots, *Antzerkiola Imaginarioak* hasitako kalitatezko euskal lan alternatiboaren kontsolidazioa sendotzera. Horregatik, euskal teatroaren ikuskizunen historiografian lan mugarririk izan dadin proposatu nahi dugu tesi honetan. Lan berritzailea da, belaunaldi baten bilakaera ez delako inoiz deskribatu, pop-rock subkulturatik abiatuz eta hori gutxi balitz, antzezlanaren fabularen irekitasunak aukera ematen digu gai nagusia indarkeria izan litekeelako interpretazioa defendatzeko (ikus 5.10). Horrek berriztapen tematikoa suposatuko luke, baina horrela ulertuko ez bagenu, *Errautsak*-en konnotazioaren dentsitateaz mintzatzeko parada izango genuke, 1990ko *Amaren Begira Ezazuren* antipodetan kokatuz.

Ur Apalategik euskal sistema kulturalaren kanonizatzeko, zentralitate zein Iparralde eta Hegoaldeko subsistemen lehia deskribatu zituen *Iparraldeko azken aldiko literatura euskal literatur sistemaren argitan (eta vice versa)*³⁵⁶ artikuluan. Apalategik zentralitatea okupatzeko subsistemen gatazka dialektikoa gogora ekartzeaz gain, Hego Euskal Herriko subsistemen nagusitasuna agerian jartzen zuen. Boterearekiko harremana irudikatzen duen egituraketa horrek ez du balio, gure ustez, antzerkiari buruz ari garenean ezta *Errautsak* kokatzeko garaian. Are gehiago, *Errautsak*-ek logika hori apurtu egiten duela eta sistemaren analisisa bera (periferia/erdigunea) ere kolokan edo zalantzan jartzen duela bistan da. *Errautsak*-en ez dago mugak utzitako aztarnarik (Hegoa vs Ipar). Ereku geografiko guztietako – eta guztietarako- lana dela simulatzearekin batera, periferia erdigunera ekarri dute, eta erdigune hori, geografikoki kokatzen da teatro tradizioa handiena izan duen lurraldean, edo bestela esanda, antzerkia genero nagusia den lurraldean.

³⁵⁵*Le Petit Théâtre de pain*-ek Luhuson du egoitza, Artedramak Aulestin eta *Dejabuk* Erreterian.

³⁵⁶Honela zioen: *Literatur sistema beti da borroka eremu bat, hain zen zilegitasun literarioa edo 'naturaltasuna' eskuratzeko lehia eremua.*

Errautsak lanaren formula *Hamlet*-ekin errepikatu zen, eta biak ala biak, kokatzen dira lehenbizikoa 2010ean estreinatu zenetik euskarazko teatroaren loraldiko gailurrean. Merkatuari begira egon ordez, teatro askoz aszetikoagora jotzen dute, eta kodigo berri baten bila abiatzen dira esperimentazioaren bidez, publikoaren oniritziaz, gainera³⁵⁷.

5.8 Paratestuen informazioaz

P. Pavisek (2011: 53-64) antzezlanen azterketarako bere protokoloa zehazten duenean, ikusleak antzezpena ikusi baino lehen eskura izan duen informazioaz berba egiten du. Informazio hori euskarri ezberdinetan azalduko da: eskuorriak, prentsa txostenak, argazkiak eta bideoetan, besteak beste. Ikerlari frantziarraren esanetan, ikuslearen harrera ondo neurtzeko, aipatuen bitartez ikusleak zein informazio mota eta noiz jaso duen jakin beharko luke ikerlariak (2011:53). Izan ere, gure tesian ikuslearen harrera hizpide ez izan arren, *Errautsak*-en arduradunek, antzezpenari buruzko informazioan zer zioten zehaztu behar dugula uste dugu Pavis-ek azaltzen dituen argudioengatik, bideratzen dutelako, antzezlanari buruzko oinarrizko informazioa (data, ordua, tokia, esaterako) baino gehiago eskaintzen baitute.

Hona hemen, preseski, *Errautsak*-en esku orrian³⁵⁸ fitxa artistikoaz gain, zer irakurtzen den Unai Iturriaga eta Igor Elortzak sinaturik:

Sinopsia

Odei hil da. Gaztaroko lagunak, urteetan elkarren berririk izan gabe egon ondotik, Hodeiren hiletarako bilduko dira. Saminak eta berriz elkartzearen emozioak eraginda, Odeiren azken agurra garai bateko festa basati bihurtuko da. Iraganeko eta oraineko egiak, gezurrak eta kontraesanak azaleratuko dituen gau eroa.

³⁵⁷Dagoeneko esan dugu *Errautsak* eta *Hamlet* 7.000 eta 10.000 ikuslek ikusi zutela hurrenez hurren.
³⁵⁸Osagarrietan eskuorriaren kopia bat eskaneatu dugu.

Noizbait izatea amestu eta sekula izan ez zirenaren *Errautsak* baino ez dira geratzen, ordea.

Gaia

XX. mendeko hirurogeita hamargarren hamarkadan jaioak gara. Mundua aldatzear zela sinetsita zeudenengandik sortu ginen. Hautu gaitza, ordea, mundua aldatzea. Musikaz, borrokarako leloz, errepresioz, festaz eta orotariko drogaz inguratu gintuen gaztaroak. Denboraren errotak egin du gainerakoa. XXI. mendea da, eta XX.eko ametsen *Errautsak* gara. Oraindik orain, errautsotan noizbait surik izan zela sinestarazi nahi diegu gure buruei. Ba ote?

Era berean, eszenografia eta pertsonaiei buruzko xehetasunak aurkitzen ditugu (ikus aurrerago), baina ez dugu inolako informaziorik jasotzen honako hauek jakiteko: zerk hil duen Odei, non ezagutu zuten elkar, non bizi diren, zergatik ez duten elkar ikusi urte hauetan guztietan.

Errautsak-en kasuan, eskuorriaz gain, *Errautsak.com* blogak informazio gune gisara funtzionatu du prentsa dosierra bailitzan. Bertan, argazki eta agendarekin batera³⁵⁹ komunikabideetan kaleratutako artikuluak biltzen ziren³⁶⁰ kazetari nahiz informazioa jaso nahi zuen guztientzat lehen aipatu dugun hedapen estrategiaren barruan.

Horretaz gain, taldeak ikuskizuna zuzenean grabatzea erabaki zuen eta Vimeo plataforman sareratu³⁶¹. Grabazioak nahitaezko erreferentzia izan ditugu lerro hauek idazteko, nahiz eta jakin badakigun, jatorrizko ekoizpenetik zertxobait aldetzen garela, errealizazioa dela medio. Bideoak, eta Artezblaik argitaratu zuen testua kontuan hartu ditugu tesiaren atal honetako erreferentziak emateko garaian³⁶².

5.9 Ezaugarri estilistikoak

5.9.1 Generoa eta estilo eszenografikoa teatro konbentzian

359Agenda ez da bere osotasunean azaltzen, dena den.

360Egun blogak dirau nahiz eta barruko zenbait esteka galdurik izan.

361Ikuskizuna bi zatitan ikus daiteke hurrengo helbideetan: <https://vimeo.com/21435961> eta <https://vimeo.com/21758204> 38:36 eta 57:35 iraupenaz hurrenez hurren (azken ikustaldiak 2015eko uztailean).

362Hemendik aurrera, *Errautsak* antzezlanari buruzko erreferentziek bideoaren minutuak edo argitalpenaren orria seinalatuko dute.

Hemeretzigarren mendean Naturalismoak antzerkian inauguratu zuen korrontetik at geratzen zaigu *Errautsak*. Honekin esan nahi da, errealtatea oholtzaren gainean irudikatzeke, ez duela publiko ahaztuko, denbora guztian pareta mantenduko, ezta dekorazioan errealtatea imitatuko. Finean, teatro burgesa ezaugarritzen duten tasunetatik landa geratzen da, bai estetikoki zein ideologikoki. *Errautsak*, gure ustez, Grotowskiren eskolak garatutako bidekoa dugu baina euskal erara gaurkotutakoa edo bestela, Euskal usadioan iturburua duen duen toberaren estiloa Grotowskitua. Azal dezagun zergatik: zuzendari poloniarra teatroaren esentziaren bila abiatuta, Wagnerren kontrako teatro kontzepzioan murgildu zen. Opera egile germaniarrak “teatro osoa” (Gesamtkunstwerk) defendatzen zuen, hots, bere baitan beste adierazpen guztiak gordetzen zituelako adierazpen artistiko nagusia zenak. Grotowskik proposaturiko antzerkian, berriz, teatrala zena soilik mantendu behar zen, beste adierazpen artistikoak teatrotik ateraz. Horrela, dekoratu gabeko estiloa planteatzen du, *Errautsak*-en ematen den bezalakoa. Horrela, objektu gutxiko antzezenak eratuko ditu poloniarrak *Errautsak*-en egin duten moduan. Korronte horrek teatroa bere biluztasunean nahi du, teatro aberatsaren kontrako teatro pobrea aldarrikatuz³⁶³. Dekoratu gabezian garatuko du, halaber, Peter Brook-ek bere kontzepzio teatrala, hala nola, zuzendari britaniarrak hainbeste miresten duen Brechtek Berliner Ensemble-n eginiko lana. Korronte honen barruan Frantziako Teatro Nazionaleko Pierre Villar-en ahaleginak eta Ariadne Mouskineren zuzendaritzapean La Cartoucherie egoitzaatik sostengatzen diren proiektuak ere koka genitzake, nahiz eta Harri Xurik sortutako *Errautsak* baino proportzio askoz handiagokoak izan.

Hala beraz, Jose Pablo Arriagak *Errautsak*-entzat pentsaturiko eszenografia, soiltasunaren soiltasunaz abiatzen da, esan dugun bezala, dekoraziorik gabe. Egun, Tolcachirren *Timbre4ren* (*La Omisión de la Familia Coleman, El tercer cuerpo, El Viento en un Violín*) azken ekoizpenetan, zein P. Brooken ikuskizun berrietan (*The man who, The Valley of Astonishment*), hala nola *Los Colochos* (Mendoza) eta Lars Norén eta Sofia Jupither-i ikusi izan diegun azken lanean (*Fragmente*) lantzen den era berean. Sinpletasun hori, guztiz txertatuta dago, beraz, mendebaldean indarrean dagoen korronte estetiko batean, non aktoreen lanak ez duen dekoratuaren babesik.

Errautsak-ek, estilo eszenografiko horri zorra dion moduan, A. Lukuren ekarpena intelektualari ere zorra dio. Lukuk, globalizazio garaietan, tokian tokiko formula teatralen garrantzia bistaratzeaz gain, berauetan euskal teatraltasunaren iturria aurkituko dugula

363 Dena den, “pobrea” ez da “merkea”ren sinonimoa baizik eta teatro burgesaren *saturaziotik* kanpo geratzen dena (Barthes 2002: 151-153), antzerki *totala* lortzeko baliabide pilaketak ezaugarritzen duen antzerki aberatsaren antonimoa (Grotowsky 1999: 5).

defendatzen du. Gainera, pastoralek betetzen duten erdiguenan beste forma tradizioanal xumeagoak paratu ditu fokupean (2014: 27-60). Era horretan, toberaren paperaz mintzo berri da, Gabriel Arestik egin zuen moduan. Biek ala biek formula hori erabili dute euren lanetan, zeren euskal euskarria izaki, kontzientziak mugiarazteko baliabideak biltzen dituen teatro herrikoa baita. Zentzu horretan, Fuchs-ek zer teatro egin nahi zuten adierazten zigunean, (-33:55, I) *gure egiteko moldean, molde arkaiko bat* eta *antzerki basajaun* (-31:19, I) esapideak erabiltzeaz gain (-26:02, I), teatro korala ³⁶⁴ nahi zuela argitu zuen. Horregatik, ekintza berari ekiten dionean, taldeak, kuadrillak, batera mugitzen dira ikuskizunean zehar. Horretaz gain, *Errautsak*-ek euskal tradiziotik hartutako kanten zatiez gain, pastoral zati bat ere irudikatzen du (12: 12', I) eta baita bertso jarduera ere (13:18', I-14:30, I).

5.9.2 Rock kulturaren bitartekaritza

Pavisek (2011:61-65) *intermedialitatea* kontzeptua erabiltzen du bitartekaritza gisara izendatu duguna, komunikabide ezberdinetako kontzeptu estetikoak testuinguru berri batean txertatzen direla adierazteko. Antzezlan baten eszenaratzean, intermedialitatearen zantzuak biltzen ditu ikerlariak, esaterako, teatroak filmetako hainbat egitura narratibo edota zinemako argiztapen mota erabiltzen dituenen. Horrela, *Errautsak* antzezlanak rock kulturaren oihartzuna jasotzen du aktoreen mozorroetan zein talde poseetan (erkatu atal honen amaierako argazkiak), eta baita, punk subkulturarena ere, antzezlanari darizkion abiadura zein irreberentzia kutsua eta gordinkeria direla medio. Azken bi horiek bat datoz toberarekin, zeinak trufak eta zirtzilatzak baliatzen dituen.

Errautsak-ek, 70. hamarkadan jaiotakoen belaunaldian euskal rock erradikalak izandako eragina erakusten du, azken batean, mugimendu horrek aurreko belaunaldikoen mundu politikoarekin uste eta jarrerekin haustura irudikatzen baitu. Francoren diktaturaren amaierako kantautoreen solemnitete eta seriotasunari uko eginez, gazte asanblada, okupazioa, fanzineak, irrati libreak eta intsumisioaren garaian iraultza politikoaren barnean, festa eta ospakizuna errebindikatu dute rock eta punkzaleek 80. hamarkadan, ³⁶⁵ non drogen erabilerak ere garrantzi oso handia izan zuen (Herreros, López 2014: 73-83). Kultura underground delakoak bat egiten du garaiko muturreko errebindikazio politikoekin baina

364Fuchs-ek “koru teatroa” esaten zuen, guretzako horren sinonimo moduan “talde teatroa” erabiltzen dugu. (-32:37, I egindako elkarrizketan).

3651977an sortu zen *Zarama* taldea mugimenduaren aintzindaritzat jotzen da. Geroagoko talde ezagunenak *Hertzainak*, *Eskorbuto*, *Cicatriz*, *La Polla records*, *Barrikada*, *BAP*, *RIP*, *Kortatu* – eta ondorengo *Negu Gorriak*. *Itoiz* taldeak, *berriz*, eta pop-a jotzen zuen.

inongo erakunderen egituren sartu gabe. Oro har, gazteen egonezina eta amorrazioa afiliatorik gabeko musikaren bidez bideratzen zen baina errebindikazio politiko zehatzeko bidetik abiatzen zenik bazegoen ere. Azken ildo horretatik, oso adierazgarriak iruditzen zaizkigu Fermin Muguruzari buruz Bernardo Atxagak eginiko deskribapena: (...) *un activista, un hombre de ideas claras, un organizador* (...) *uno de los cantantes políticos más importantes del siglo XX* (Herreros, López 2014: XIII) eta baita *Kalimotxo* fanzineko egilea zen Jean-Nöel Etxeberri *Txetx*-ek eginikoa: (...) *Él era un militante y no tenía una simple mirada de artista, veía de verdad la música como un arma política* (Herreros, López 2014:86). *Kortatu* eta *Negu gorriak taldeen* kanta zatiak *Errautsak* antzezlanean zehar *abestuko dituzte pertsonaiek*, baina baita ere, ezker abertzalearekin zerikusirik ez zuten taldeenak (*La polla, Cicatriz...*).

Laburbilduz, rock erradikalaren erabilerak, erritmoa, mugimendu, janzkera zein poseetan eragina izateaz gain, parez pareko antolamenduan ere eragina izaten du, hots, ikuskizunean zehar aurrez-aurreko disposizioa mantentzen da, kontzertuetan ematen dena bezalakoa.



Irudiak goitik behera: Blue brothers, Metallica, Doctor Deseo eta Errautsak-eko eskuorriko argazkia.

5.9.3 Tokian tokiko erreferentzia kulturalak

Toberaren izpiritua, hau da, irreberentzia, punk mugimenduaren gordinkeria zein zakarkeriarekin oso ondo uztartzen da. Rockaren erreferentziaz gain, etengabekoak dira euskal erreferentzia politiko kulturalak. Alde formalari dagokionez, pastoralen (12:12', II) erabilera zein pertsonaietako bat bertsoan aritzea, Eiderrek dantzatzeko duen aureskua hilkutxaren aurrean 1. agerraldiaren amaieran, kutxa euskal kutxa tradizionala dela, Erramunek agerraldi berearen aizkolariena egiten duela etab. Aipa genitzake. Gabriel Arestiren *Nire aitaren etxea* olerkia baliaturik ironia eta trufa abian jartzen dute etxea eta *pitua* (zakila) konparatuz 5. agerraldian non ahari-talka imitatzen duten Ferminak eta Erramunek apustu bat irudikatzen dutela. Hurrengo agerraldian, kanposantuan daudela, begirune falta da nagusi: Sabino Aranaren eta Etxahun-en hilobiak aurkitzeak zein Orixeren lerro batzuk³⁶⁶ irakurtzeak barre handia eragiten diete. Oteizaren pentsamenduaz trufa egiten dute frontoian dauden bitartean (7 agerraldia³⁶⁷), eta irrintzia orgasmoaren metafora gisa azalduko da.

Euskal egoera politikoari buruzko kontuak (nazioa, identitatea, ETA) mintzagai dituztenean begirune falta handiz egiten dute trufa gaztetan kotxeak erretzen ibilitakoak direla aitortzen duten pertsonaia hauek. Aldi berean, pertsonaia berberak usadioko kantutegiari heltzen diote gehienetan serio jartzen direla. Euskal Herriko kaleetako mozkorraldietako oihu bezala emana dago *Gora ETA bera*³⁶⁸ eta Zigorrek euskaldunen identitateaz hona hemen zer esaten duen:

Zigor: Por la puta reketepudika frankaise! Por la puta monoarkaika España! Ta inoiz existiduko eztan euskal errepublika libertarixugatxik! ...

Danak: Gora gu eta gutarrak! (27:07', I)

(...)

Zigor: Salbau gaizuez español maitxiok, salbau geure burue frantses ohoretsuok! Euskaldunek psikotiko eskizofreniko frustrau batzuk baño ez gaitxuk...Ezezbezak gaitxuk...Arren! Otoi!, faborez...zuen premiñie jaukau! (28.00', I).

366Orixeren hitzek honela diote: *Jaio nintzen hiltzeko, aldioro noa hiltzen, hildakoan erabat hasiko naiz bizitzen*

367Frontoiari *euskal esentziaren metafora* deitzen dio Kaietek. Zigorrek honela erantzungo dio: *Hau fronton puta batok, Kaiet! Ezker pareta! Frontona! Le fronton! Un puto fronton de mierda! Hoixe besterik ez.* Kaietek honela jarraitzen dio: *Baaai! Pilota! Pilota borobila karratu hutsaren kontra!* (37 orr.)

368Esaten eragatik ez dakigu “Gora ETA behera” dioten ala testuan agertzen den moduan *Gora ETA bera*.

Sexu kontuak trataera bera dute, gordinkeriak abertzaletasuna eta sexu griña batzen dituela, irrintzia orgasmoaren metafora gisa azaltzen den antzezlan honetan:

Erramun: Enük sexuan galthatzen ai, Zigor. Poejiaz, ala Herriaz ai nük... Nahi diat hie üskal makila ene üzkian senditü eta üken zazpi orgasmo...Bat gue probintzia bakotxantako. Ez düta behi batek bezain beste mehatxi?

(...)

Erramun: Hi bizkaia, ni xiberua, herri bakar bat egin dezagün!

Zigor: Herrixe ta uskixe! Ontxe entzun biok hik Etxahun txirulie joten baña Dolby Sorroundien.

Denak: Zigor! Herria zurekin!

5.9.4 Egitura eta fabula

19. Agerraldia: Dei ukaldia

Haizkorakada markatzen du akotazioak (11 orr.³⁶⁹). Odeiaeren heriotzaren berri izaten dute banan bana telefonoaren bitartez. Aktoreak txandaz oholtzaratu diren unetik aurrera elkarrekin emango dute antzezlan guztia. *Hemen zirezte orori* kantak ixten du agerraldia

20. Agerraldia: Omenaldia

Hilkutxa aurrean bakoitzak bere azken agurra eskaintzen dio. Zigorrek solemnitare giroa apurtzen duen lehenengo txantxa egiten du, beste guztiak irri egiten dute. *Omenaldi egitekotan gurea egin beharko dugu*, diote.

21. Agerraldia: Kotxea

Akotazioak laburtzen du zer gertatuko den aurrerantzean honela diola: *Odei agurtzeko gaua bestan ematea erabakitzen dute*. Piliren aitaren kotxean abiatzen direla irudikatzen dute hilkutxa erabiliz. Agerraldi honetatik aurrera aktoreek mozkor plantak egingo dituzte.

22. Agerraldia: Amaxiren etxea

Akotazioak agintzen du Zigorrek Pili heldu eta *larrutan aritzeko keinuak egiten dizkiola*. Besteek aldebanatzen dituzte. Piliren amaxiren etxea izan zen tokian daude. Lehengoko

³⁶⁹Aizkorarekin eburra mozten dio akotazioak, horrela ikusita ez dator bat oholtzan gertatzen denarekin. Aizkora kolpe bakar bat ematen du aktoreak. Indar handiz, ikusleak ikusten ez duen oholtzako izkin batetik oholtza erdira ekarri duen enbor zatiaren gainean. Hasieratik aizkorak elementu simboliko gisa atentzioa ematen du. Fabula has dadin seinalea dela ematen du.

baratza gogoratzen du Pilik. Turismoari burla egiten diote. Ingelesen jardinei buruz jardun dute. McManan jauna mehatxatu egiten dute telefonoz. *Les bourgeois? C'est comme les cochons* eta *Lucy man for You* abestien zatiez eginek kantak ixten du agerraldia.

23. Agerraldia: Ostatua

1. eszena: *Ostatuan mailara biltzen dira, edateko*, dio akotazioak. Moskor eginda daudela ingelesen etxeak erreko dituztela oihukatzen duten moduan, Gernikako arbola txotx bihurtu arte tikituko dutela aldarrikatzen dute. Edariak hilkutxatik ateratzen dituzte. Tonua gero eta zakarragoa da. 2. eszena: Krzysztof KieslowskiK 1980an grabaturiko *Gadajale Glow*y dokumentala deskribatzen du Zigorrek. *Oi ama Euskual herri goxiak* abestiak ixten du agerraldia.

24. Agerraldia: Hilerria

Laugarren pareta hautsita ikusleen artean mugitzen dira hilobiak norenak diren esaten duten bitartean. Zenduei buruzko trufak eta isekak. “Marrak” hartzen dituzte (hilkutxa erabiliko dute horretarako). Sexuari buruz mintzo dira era zakarrez. 5 eta 6 agerraldiak luzeenak ditugu. Bertan kanta kopurua zein digresioek gora egiten dute. Erljio, gobernu zein abertzaleen pentsamoldeen kontrako aldarrikapenak.

25. Agerraldia: Plaza-frontoia

Frontoiaren esanahiaz dihardute. Kaiet gaixotzen da. Etzanda paratuko da kutzaren gainean. Stress-ak - eta drogak- jota dago. Bere porrota pertsonala kontaktzen du. Hobetuxeago jartzen denean lotara doala dio eta publikoaren artean agertokitik alde irten da.

26. Agerraldia: Loaldia

Berriro akotazio batek 1. eszena laburtzen du: gizonezkoak lotan dauden bitartean Pili eta Eider *pixa egitera doaz* irakurtzen dugu (41 orr.). Gizonezkoek emakumeen orgasmoez esan dutena hizpide dute. Eiderrek orgasmorik ez duela sekulan izan aitortzen du. Eiderrek fantasia sexual bat irudikatzen du. Askatasun sexualari buruz ironizatzen dute. Fermin eta Kaiet kontsumo gizarteak eskaintzen dituen paradisuaz mintzo dira. Eider lotara doa, Pili *hor zehar doa* eta Zigor, Fermin, Keit eta Erramun hizketan hasten dira 2. eszenan: Fedea eta drogak hizpide dituzte. Erramun, Fermin eta Eider lotara biltzen dira. 3. eszena: Zigor eta Pili drogak ematen duen “bajadon” (sic) delakoan murgildurik, eta horretaz mintzo direla, beren gabeziak elkarri kontaktzen dizkiote. Zigorrek dana saldu eta berarekin alde egingo lukeela aitortzen dio neskari. Muxu bat eskatuta, egoera “in crescendo doa” eta hilkutxaren gainean koito bat antzezten dute aktoreek. Pili haserre dago, bere borondatearen kontrako sexua izan dutelako eta Ferminen aitortpena beranduegi iritsi zaiolako. Dena den, lotara doa baina bere literan sartzeko iradokitzen dio Pilik Fermini.

Testuaren akotazioak dio (49 orr) *Kaxarranka*³⁷⁰ *hemen edo bukaeran sar daitekeela*. Beraz *amaiera* izateko bi modu iradokitzen ditu testu literarioak. Ikuskizunean, berriz, hurrengo agerraldiaren bukaeran erretzen da hilkutxa.

27. Agerraldia: Agurra

Banan banan egindako gaupasaren eraginpean daudela Odeiri hitz egiten diote bigarren agerraldian gertatzen zen bezala. Antza, ez dute Odei gaztarotik ikusi. Pilik oraindik mozkorturik dagoela telefonoz³⁷¹ hitz egin dio. Azken eszena: Erramunen berbaldiaren osteko kanta herrikoiak amaiera ematen dio antzezkiunari hilkutxa erretzera doala ikusten dugun bitartean.

Gaua -edo 3 eta 8 bitarteko agerraldiak- bi agurren arteko parentesi moduan uler daiteke. Honelako egiturak pastoralena ekartzen du gogora, lehen eta azken pheredikiaren artean pastoralara bera kokatzen baita. Pastoralari agurra kantak hasiera ematen dio eta beste abesti batek itxierari ekiten dio *Errautsak*-en gertatzen den lez.

Fabula mailan esan behar da, ekintzen bidez gainditu behar den gatazkarik ez dagoela. Ez dago gertaeren arteko suspentserik ezta protagonista/antagonista banaketarik ere. Pertsonaiek zendutako lagunari euren agurra eman nahi diote eta horretarako gazte garaiko ohituretara itzuliko dira gaupasa gaubeila bailitza. Iragana protagonistak lotzen dituen faktorea denez, lagunak zireneko iraganeko manierak hartzen dituzte: kontrol gabeko gazte batzuen, hots, indarkeriaren giroan hazitakoenak.

5.9.5 Erritmoaren mekanismoak

Taldearen mugimenduak eta keinuak dira, gure ustez, erritmoa markatzeko bi baliabide nabarmen. Teatro korala izanda, pertsonaiek, batera daudenean, egiten dituzten mugimenduek garrantzia handia hartzen dute, bai bisualki, baita erritmo aldaketak markatzeko ere. Horretaz gain, pertsonaia batek hitz egiten duenean, taldetik alde egingo du; haren solasaldia amaitzen denean, berriro integratuko da taldean. Mugimendu koralekin batera, zenbait momentu daude non, aipatu ditugun rock abeslarien poseak eta manierak

370Objektu honi buruzko xehetasunak aurrerago ikusi.

371Telefonia lehen agerraldian azaldu eta gero orain arte ez da berriro bistaratu.

kopiatzen dituzten (15:54', I eta 23:07', II esaterako) . Horiei guztiei gehitu behar dizkiegu, punk kulturaren eraginez, pertsonaiek batera salto egiteko duten joera, “pogo” dantza gogora ekarriz (15:35', I>> eta 27:37', I>>). Eragin bera ikusten dugu pertsonaiek *fuck off* (0: 15, II; 04:06, II; 59:58' II) batera oihukatuz bata besteren gainean erortzen direnean; handik gutxira, ezkerreko ukabila altxatuta *Gora ETA be/(he)ra!* batera oihukatzen dute (0:46', II). Hala ere, eragin horretatik kanpo, badaude batera egiten dituzten mugimenduak, hala nola, Kieslowskiren dokumentalaren zigarro erreketeta (35:12', I...36:50', I) edo bigarren marra hartzen duteneko (10:01).

Agerraldiko eszenekin amaitzeko, kutxa andanetan hartuta, eszenatokian zehar ibilbide zirkularra egiten dute abesti bat kantatzen duten bitartean. Momentu horretan Lekeitioko kaxarrankaren³⁷² itxura hartzen du izkinetatik atertzen dizkioten euskarriak direla medio.

Musika eta kantak dira erritmoaren beste ardatza. *Errautsak*-ek bi motako musika darabiltza. Erritmoa azkartzen da rock musikako kantekin eta moteldu egiten da kanta tradizionalen bidez. 3. agerraldian adierazpen horren adibiderik puntakoena izango genuke. Bertan, automobilaren abiadura irudikatzeko, bolumen handiko punk erritmoko musika erabiliko dute (ikus 15-35-15:55 bitarteko aldia), *La polla records* taldearen *Y ahora qué?* izen bereko maketako kanta (1983). Erritmo bortitz horri zortziko baten arintasuna kontrajarriko zaio amaierako eszenan, euskal tradizioari eutsiz, hilkutxa erraustegira aurreratzen den bitartean. Horrela, bi erritmo ez ezik, bi mundu irudikatzen dira kanten bitartez, hots, euskal ohiko tradizioarena zein Euskal Herriko rock erradikalarena, finean, gizarte anglosaxoian iturburua duena. Aipatutakoei Urkoren *Irabazi* bezalako kanta abertzalea gehitzen zaie 6. agerraldian eta Jose Mendiaguenen *Kantuz sortu naiz* 7. agerraldian, besteak beste. Kanta tradizionalen zein kantautoreen ekoizpena frankismoaren azken urteetako erresistentzia mugimenduko partaide ikusgarriak izan ziren 70 hamarkadatik aurrera. Rock erradikalak ez zuen abertzaleen aldarrikapenekin zerikusirik, baina denborak aurrera egin ahala, ezker abertzalearekin identifikatuko dira haren jarraitzaile asko.

Bi musika mota kontrajarriz erritmo aldaketa lortzeaz gain, 70. belaunaldikoek bizi zituzten gizarte industrializatuaren aldaketak ekarritako egonezina zein indarkeriazko giroa irudikatzen dute. Hona hemen ikuskizunean zehar protagonistek kantatzen edo erreztatzen duten kanten zatien erreferentziak:

372Lekeitioko arrantzaleen kofradian dokumentu gordailua izan zen kutxa, San Pedroko eguna maiordomo zaharraren etxetik berriaren etxera eramateko ohituran du iturburua gaur eguneko kaxarranka dantzak.

Arlo tradizionalako kantak	Rock-pop kantak
Sagarra manzana, ikatza carbón....(1. agerraldia)	4. agerraldia ixten duen kanta hiru abestiren zatiez osaturikoa da: -Jacques Brelen <i>Les bourgeois? C' est comme les cochons...</i> (<i>Bourgeois</i> album-etik, 1962). -La polla records-en <i>Lucky man for you: Lavando el dinero de la mafia...</i> (<i>Revolución</i> albumetik, 1985) -Kortaturen <i>Zu atrapatu arte: Hi, burges madarikatua.</i> (<i>Kortatu</i> albumetik, 1985). Errezitatu egiten du Zigorrek.
Xoxo beltz banuen kaiolan sartua... (1 agerraldia)	5. agerraldian - <i>Negu Gorriaren Kaixo: Bizitza agurtzen besterik ez denean...</i> (<i>Borreroak baditu milaka aurpegi diskoa</i> , 1993); <i>Delirium Tremensen</i> abestiaren bertsioa da.
Hemen zirezten orori (3. agerraldia)	5. agerraldian - <i>BAPen San Frantziskoan bueltaka: Iturraldeko Kontxesi,...</i> Zubia beltzez diskotik.
Handitzen handitzen (4. agerraldian)	5. agerraldian - <i>MCD</i> taldearen <i>No más punkys muertos, De ningún sitio a ninguna parte</i> diskotik (1991)
Segituan kantatzen dituzte bi konposizio hauek (5. agerraldia) <i>Oi ama Euskal Herri goxoa</i> (Etxahun-Iruriren) <i>Oi gu hemen bidean galduak</i> ³⁷³	5. agerraldian - <i>Itoizen Hil zori I: Bihar, bihar, bihar hil egingo naiz...Itoiz</i> diskotik (1976).
Kantautoreen kantak	5 agerraldian -Niko Etxart-en <i>Euskal jator, goxo eta puta huntan; Baikor</i> diskotik (1990). (Amnistiaren aldeko kanta zen).
-Jacques Brelen <i>Les bourgeois? C' est comme les cochons...</i> (aipatuta dagoeneko, 4. agerraldian)	Bestelakoak
7. agerraldian -Urkoren <i>Gure lagunei</i> izeneko diskoko <i>Irabazi dugu kanta</i> (1978) abertzalea prakak jaitsita Zigorrek hasita.	7. agerraldian Jose Mendiagueren <i>Kantuz sortu naiz, eta kantuz nahi bizi</i> ³⁷⁴ Airea: <i>Gazte nintzenian hogoi urtetan.</i>
- Gorka Knörr-en <i>Azken agurraren negarra: Morts pour la patrie...Nik nahi dudana</i> diskotik (1975).	8. agerraldian Iratzederren <i>II munduari gogor olerkia: Elkar gaitezen lagunok; Zeru menditik</i> (1941-1946) liburutik.
8. agerraldian - Xabier Leteren <i>Sinesten dut</i> kanta. Izen bereko olerki musikatu da <i>Bigarren poema</i> liburuatik hartua, 1974).	

373Kanta tradizional amerikararren euskal egokitzapena herri ondasun gisa ulertzea zilegi izan bekigu.
3742012 urteko *Jose Mendiague* pastoralean koruak kanta osoa abestu zuen.

Rock kanta zein ondare herrikoari dagozkion kanta ezagunak dira, ikusleek ezagutzen dituztenak. Horregatik, ikusleari, letren edukia etorriko zaio gogora eta horrela, aditzen denaz harago eramaten da kanten mezuek sortutako giroa eta memoria lana. Kantek, gainera, abiadura aldaketarekin batera tonu aldaketa ekartzen dutela ez da ahaztu behar.

Oro har, erritmo azkarreko ikuskizuna dela esan genezake. Goiko baliabideez gain, pertsonaien elkarrizketak esaldi gutxikoak direla, eta bakarriketa luzerik ez dagoela kontuan hartu behar da *Errautsak*-en erritmoa nolakoa den azaltzeko. Elkarrizketen gaiak ez dira luze mantentzen, pertsonaiak gero eta aztoratuagoak azaltzen baitira drogen kontsumoa dela medio. Horregatik, ahozko kontaketa itxurako digresioek ez dute luze jotzen: Kielowskiren dokumentalari buruzkoa (35:35', II), 5. agerraldian, ikuskizunaren egiturako une garrantzitsua dugu zeren, giroa baretzeko balio izateaz gain, garaiak aldatu direlako aitormenari egiten baitio bide:

Eider: Pertsona liiibreek osaturiko herri liiibre batean bizi nahi zuena [Zigor],
mundu liiibre batean! Nola aldatzen diren gauzak, kamarada!

Zigor: Gauza asko kanbiaxaitxun, bai, ordutik

Erramun: Funtsean, deuje

Kaiet: Gu aldatu gaituk...

Fermin: Eta, beraz, dena

Pili: Ya te digo ...Fuck off!

Denak: (Taldean eroarena eginez) Fuck off!, fuck off!, fuck off!

5.9.6 Pertsonaien mintzamoldeak

Hizkera batua erabili beharrean, tokian tokiko hizkera erabiltzea naturaltasunaren aldeko formula moduan erabili izan da. *Errautsak*-eko pertsonaia bakoitzak euskalki ezberdin bati ekiten dio. Horrela, bost euskalki eta batua aditzen ditu ikusleak. Fuchs-i egin genion elkarrizketan hauxe ziozkun: euskalki horiek ez zirela benetakoak, euskalki bakoitzari dagokion estandarizazioa baizik. Gauzak horrela, pentsa genezake kuadrilla talde bateko partaideak norberak bere hizkera geografikoan hitz egitea egiantzekotasunaren kontrako faktorea izan litekeela baina Fuchs-ek esandakoari jarraituz beste arrazoi batzuk badaude oinarrian: horrelako euskalki nahasketa ohikoa egiten zitzaien, txikitzen, errefuxiatuen seme-alabekin izan dituzten eguneroko harremanetan:

Iparaldeko ikastoletan baziren zuberotarrak, nafarrak, lapurtarrak...baina bizkaitarrak ere, errefuxiatuen seme-alaba anitz baitzen. Batzuetan baziren ikasten genituen hitz berriak, baina ez dugu sekula izan hizkuntza arazorik (Guillan 2010).

Euskal Herria osorako pentsatua dagoen ikuskizuna denez logikoa da hizkuntza aldakien aniztasuna, gure ustez, hitanoaren erabilerak lagun arteko girora hurbiltzen gaituen lez. Molde ezberdinetako hizkera nahasiaren formula Foren *Juglarea, Puta eta Eroaren* ikuskizunean erabili zuen Fuchs-ek. *Juglarea, Puta eta Eroa* 70. Italiako hamarkadako egoera islatzen duen ikuskizuna dugu, eguneko Euskal Herrian oihartzun izan zezakeena, eta beraz, *Errautsak*-en nolabaiteko aurrekaria.

5.9.7 Argiteria-koloreak

Eszenaratzearen soiltasunak argiterian du aliatu behinena. Argiekin espazioa mugatzeko baliabideak ditu eszena zuzendariak. Horrela, *Errautsak*-en agertokiko kaxaren paretarik ez da ikusten argiek oholtzako bazterrak belztasunez bustitzen dituztelako. Fokuak dira, kasu honetan, argi iturri bakarra, kanpoko argi naturalari ez baitiote pasatzen uzten. Horretaz gain, argiztapenarekin kolorea sortzeko duten ahalmena ez dute erabili muntaia honetan 6 agerraldian salbu. Gaueko giro beltza da, hartara, irudikatu dutena, bazterrak iluntasunean galtzen dituena. Proiektoreak oholtzan bertan egoteak teatraltasuna begi bistan areagotzeaz gain, rock kutsuaz zipriztindutako gaubeilari oso ondo dagokion giroa sortzen dute. Ikuskizunak gaueko giro iluna eskatzen duen arren aretoko argiak behin pizten dituzte 7. agerraldiko hasierako segundoetan, non pilotaz jokatzen hasiko direla ikusten du ikusleak (17:43, II).

Beheko lerroetan azalduko dugu argiztapenaren erabilera ikuslearen begietatik. Jakin egin behar da, dena den, argiztapenak ondo funtziona dezan ezin dela argirik gabeko eremurik izan oholtzan. Horrela argirik gabeko une bakarra 6. agerraldian antzematen da (ikus beherago).

Lehenbiziko agerraldian dagoen kolore apurra beltari kontrastea egiten diona (Zigorren albornoiz berde argia eta Piliren amantal zurixka) desagertu egiten da bigarren

agerraldirako. Mantenduko diren koloreak – eta horregatik argia- Eiderren soinekoa, Piliren hanka biluziak eta Erramunen eta Zigorren alkandora argiak izango dira.

Dekoraturik gabeko muntaia honetan aktoreak eta kutxa fokoen jomuga direla argi eta garbi antzematen du ikusleak. Publikoaren begirada bideratuta dago, beraz, muntaiaren minutu oro argiaren bitartez. Antzezlanaren hasten denean, esate baterako (00:14'), gibelargiek argi-contraz, oholtzaren gainean dagoen kutxa argizatzen dute. Erramunen rola egiten duen aktoreak iluntasunean zegoen enborra hartu ondoren, aurreko aldeko foku baten parean eta distantzia laburrean ipiniko du, begiradarekiko beste gunea sortuz. Odeia heriotzaren berri jaso ostean, enborrean eseriko da pareko fokua argizatuta. Horrela jokatu dute aktore guztiak gertatu dena jakin ondoren: eszena poliki eraikitzen da, eskema berari zatika jarraitzen diotela: berria entzun eta gero fokua argian geldirik paratuko dira. Kanta hasten denean, konposizioa desitxuratu egingo da hurrengo forma hartu arte non, kutxak hasierako egoera berberean dirauen eta aktoreak, publikoari bizkarra emanez, goiko fokuek partzialki soilik argizatzen dituzten. Aditu duenagatik, kutxa, hilkutxa dela jakin du ikusleak, erdi-erdian dagoen objektuaren nagusitasuna berriro agerian jartzen diotelako fokuek (I-10:26'). Argiztapen partziala aipatzekoa dela uste dugu (ikus esaterako I-11. 10', I-17:22', II-00: 33), aurpegiaren alturan fokalizaturik egiten duen efektu estetikoagatik, zeinak pertsonaiak bereziteaz gain, agerpen berezia ematen dien, hondo beltzako argazkietan suertatzen den bezalakoa. Hemendik aurrera gehien erabiltzen den argiztapen mota dugu.

Proiektoreak oholtzaren egoteak funtzio hirukoitza betetzen du gure ustez. Batetik, lanabes teatralak ez ezkutatzek, antzezlanaren joera ilusionistatik aldentzen du; bestetik, alde egite horrek ikuslearekiko distantzia sortzen du, teatralitatearen mekanismoak agerian uzten dituelako fokua ikusgai lagata eta, hirugarrenik, ikuslearekiko distantzia markatzen du, hau da, antzeppenaren tokia mugatu egiten duzu. Antzeppenak bere eremua du oholtzara mugatua, 6. agerraldian izan ezik.

Hilerrian izena duen agerraldia hasi baino lehen, 5. agerraldiari amaiera ematen dion *Oi gu hemen bidean galduak* abestia aditzen dugun bitartean, foku guztiak itzaltzen dira. Geroagoko argi puntuak linternak dira, 6. agerraldian zehar (3:14, II). Aktoreek linterna bana daramate beren aurpegian argi sorta urdinxka jotz. Manera horretan geroago, publikoaren baitan erabiliko dute harlauzetako izenak irakurtzen dituztela irudikatuz. Horren ondoren, Piliren xerka abiatuko dira argiak airera proiektatuz. Kutxaren gainean *marrak* hartzen ari direla efektu komikoa sortuko dute drogaren eragina irudikatzean, eta azkenik, kanposantuan bizitako pasadizoen banan-banako kontaktari egiten diotenean (05:09, II>>). Agerraldi honen amaieran Zigorrek Urkoren *Irabazi dugu* abesten ari denean fokua piztuko dira berriro

poliki-poliki eta linternen erabilera alde batera utziko dute aurreko argiztapen motara itzultzen direla.

1660an Britainia Handian indarrean egon zen puritanismoa Frantziako aurrerapen teknikoak erabiltzen hasi zen. Antzeztokiak antzoki moduan ixten ziren unean, argiztapen artifizialari ekin behar ziotenez, kandelak paratuko dituzte oholtzan bertan XIX mendera arte. Mende horretan gasa izan zen oholtzako argi guneak piztuta izateko era. 1848an estreinatu zen Giacomo Meyerbeer-en *Le Prophète* operari egozten zaio indar elektrikoa lehenbiziko erabili izana, betiere, dekoratuei men eginez. Sinbolismoaren garaian Adolphe Appiak (1862-1928) eta Gordon Craigeak (1972-1966), berriz, margoturiko dekorazioa kendu, eta argiari garrantzi handiena eman zioten, argiztapena baitzen giro emozionala sortzeko biderik egokiena komediografo horien ustetan. Pentsamendu ildo horretakoa dugun *Errautsak*-en argia eta berau izatea eszenografiarik elementurik funtsezkoena.

5.9.8 Espazioa

Espazio teatrala: komunikazio espazioa

Espazio teatrala komunikazio espazio gisa ulertzeko Garcia Barrientosen proposamenari helduko diogu. Horren ondorioz, teatroa agertokian ezezik aretoan ere ematen dela onartu behar dugu eta espazio bikoitzeko bi aldeen arteko harremana nolako den zehaztu (Garcia Barrientos 2012: 150). *Errautsak* mota askotako espazio teatraletan anteztu dela kontuan harturik, hurrengo lerroetan deskribatuko duguna Luhusoko Harri Xuri aretoan eman zenekoa izango da, non aretoko jazarlekua eta agertokiak parez-pare zeuden.

Espazio diegetikoa fabulari dagokiona dugu, berez ilusiozko espazioa, dekoratuen edo beste zeinuen bitartez irudikatzen dena. *Errautsak*-en kasuan, hitzek eta objektu batek (kutzak) adierazten dute agerraldiz agerraldi ekintzen testuinguru direnak. Agertokia irekia zen³⁷⁵. Dagoeneko esan dugunez, aktoreak laugarren paretaz haratago joango dira 6. agerraldian. Horrela antzoki italiarretan ematen den konbentzioa bertan behera uzten dute publikoaren artean nahasten direnean, gero berriro ere, agertokian jarduteko.

Espazio dramatikoa aipatu bi espazioez osaturik dago; Garcia Barrientos esanetan (2012: 152), hor gauzatzen da espazioa adierazteko modu teatrala, zeina, modu zinematografiko edo narratiboarekin erkatuta, guztiz ezberdina den. *Errautsak*-en testu

375Gortinarik gabekoa.

literarioko agerraldi bakoitzeko tituluez gain³⁷⁶, zenbait akotaziok emango digute espazio aldaketaren zehaztapena, hala nola hurrengoek:

6. Mahaiak zerbitzatzeko, gerturatuko da ostatuko mahai batera (lehenengo agerraldia)
7. Tabernako telefonoa hartzera doa (lehenengo agerraldia)
8. paper bati sua emanaz etxera jaurtiz (bigarren agerraldian)
9. Ostatuan, mahaira biltzen dira edateko (bosgarren agerraldian)
10. Zigor, Kaiet, Erramun eta Fermin lotara etzaten diren bitartean, pixa egitera doaz Eider eta Pili (zortzigarren agerraldia)

Baina akotazioen berri ikusleak izaten ez duenez, genero teatraleako testuekin gertatzen ohi den bezala, *Errautsak*-en ere, aktoreen solasaldiek ematen dute espazioaren berri. Hona hemen *Errautsak*-en hainbat adibide:

Kaiet: (...) j'ai les deux avec la gastro, et je ne m'en sortait pas...Oui le dossier F 23 vous le trouverez aux archives des impayés (...) kaka egin eta utzi bakean! Bai bakarrik...Aitak lan egiten du, redios!! (1. agerraldia etxean dagoela adierazteko)

Pili: (Jiratuz et atzeko horma seinalatuz) Hau...nere amatxin etxia zen. Ta hemin bazegon baratza bat ta uain begittu uain...(…) patu dute ipotx zikin hori...Putos gnomos!

(...) Oporretan etortzen dira ingles batzuk, eta urtean zehar zakurtzar bat uzten dute zaindari. Mc Manan dute abizena. Hori patu dute postontzian (...) (4. agerraldia)

Kaiet: Uaaah! Indarra sentitzen dut lagunak, indarra! Hemen euskal plazaren erdian, euskal frontoiaren erdian, euskal frontoiaren indar metafisikoa sentitzen dut! (7. agerraldia)

Zeinu teatralen ostensioa dela eta, *Errautsak*-en kasuan, dekorazio gabeko antzezlanari izaki, zeinu linguistikoaren nortasun deiktikoa argi dago. Hizkera baita espazioari

³⁷⁶Hona hemen espazioa adierazten duten agerraldien tituluak: 3. agerraldia: Kotxea; 4. agerraldia : Amatrixiren etxean; 5 Agerraldia: Ostatua; 6. agerraldia: Hilerrria; 7. agerraldia: Plaza-frontoia. Besteek ekintza adierazten dute.

pertsonalitatea emateko lanabesa utillierekin batera. Horregatik, ekintzak, espazio aldaketa eskatzen duenean, kokapen berri horren berri pertsonaiek esandakoak jakinarazten dio ikuslea.

Horretaz gain, espazioa irizpidetzat hartuta bi agerraldi mota izango genituzke:

a-Aldi bereko espazio anitzak: Lehenengo 1. agerraldian Odeia heriotzaren berria jasotzean, pertsonaia bakoitza bere zereginetan dago eta, beraz, sei espazio ezberdin batera irudikaturik daudela onartzen du ikusleak.

b- Espazio bakarrak: Beste agerraldiek, berriz, bigarren talde bat osatuko lukete, non kokapen bakar bat legokiokeen agerraldi bakoitzari.

5.9.9 Denbora

Denbora diegetikoa 24 ordu ingurukoa baino gutxiagokoa da; 1. agerraldia Odeiren heriotzaren berri izaten dutenetik 9. agerraldira bitartean geratutakoa gau batean gertatzen da. Errausketa baino lehenagoko gauean, hain zuzen ere. Gainera, fabula, aldiberean gertatzen da, ikuslea ikusten ari den une kronologiko berean. Antzezlanaren iraunpena, berriz, ordu eta erdikoa dugu, gutxi gorabehera.

5.9.10 Utileria

Antzerkiko objektuak *utillaje edo utileria* terminoez izendatzen ditugunean aktoreek maila dramatikoan erabiltzen dituzten objektuez ari gara (Gómez García 2007: 853). Dekoraturik gabeko antzezpenean gaudenez, argiztapenarekin batera, elementu garrantzizkoenak direla esan dugu dagoeneko. *Errautsak*-en telefonoak, Ferminen maleta, kutxa eta haren gaineko oihala, zigarretak, edalontziak, linternak, aizkora eta haren enborra dira ikuskizunean zehar ikusiko ditugunak, eta hiru taldetan sailka ditzakegunak euren izaera teatralari begira. Esaterako, edalontziak “edalontziak” izateko erabilia daude, ez dute, ez beste esanahirik hartzen, ez beste funtziorik betetzen ere, maletarekin gertatzen den bezala. Azken hori, maleta da hasiera batean, baina gero oihala oholtzatik ateratzeko balio du.

Esanahi bakarra	Esanahi bakarra Erabilera bikoitza	Esanahi anitza eta erabilera anitza
edalontziak	Maleta	Kutxa

	telefonoak zigarroak linternak	Aizkora
--	--------------------------------------	---------

Lehenbiziko agerraldian, Odeiren heriotzaren berri jasotzen dutenean, telefonoak esku batetik bestera pasatzen dira. 4. agerraldian Mcnamara familia mehatxatzeko eta azken agerraldian Piliren azken agurra ematean. Dagokien funtzioa betetzeaz gain, funtzio teatrala betetzen dutela argi dago. Gauza bera gertatzen da Ferminen maletarekin, pertsonaiaren egoera irudikatzeko balio izateaz gain, hurrengo eszenan kutxa gainean dagoen oihala oholtzatik desagerrarazteko balio izango du.

Pertsonaiak erretzaileak dira, baina horretaz gain, haien zigarretak, argiekin jokoan, eragin estetiko berezia lortzen dute haien kea dela medio. Linternekin antzekoa gertatzen da: linterna moduan erabiltzen dira, hilerrian gau ilunean hilobien bila aritzen direnean, baina baita drogak kuadrillakoengan eragiten duen efektua irudikatzeko ere. Linternak ilusio optikoa jokoan sartzen dira, bigarren kasuan barregarritasuna eragiten dutela.

Beste maila batean kutxa eta aizkora ditugu, utileriako elementurik garrantzitsuenak eta konnotazio handikoenak.

Kutxa: 1. agerraldian agertokiko erdian azaltzen da oihal zuri batek estaltzen duela. Iluntasunean ez dago beste ezer argizatutako kutxa baino. Aldare bat ekartzen du gogora gainean duen zapiagatik, baina egongelako mahai bat ere izan liteke ez baitu berezko nortasuna definituta oraindik. Zapia altxatuko bagenio, arropa gordetzeko antzinako kutxa lirudike. Ilargia eta eguzkia zizelatuak ditu alboetan. Erramunek, Odeiren heriotzaren berria zabaltzen duenean, kutxa, hilkutxa bihurtuta, lagunaren agurraren jomuga izango da 2. agerraldian. Hirugarren agerraldian, aitzitik, Piliren aitaren automobila ikusiko du ikusleak. Poliziaren kontrola dagoela irudikatzen duten unearen ostean, kutxari izkin bakoitzeko makil bana atera eta kaxarranka modukoa bilakaturik, pertsonaiek kutxa andetan eramango dute, abesten duten bitartean. Portaera hori, hirugarren agerraldia ixteaz gain, ikuskizunean zehar errepikatzen da hainbat aldiz: laugarren, zazpigarren eta baita bederatzigarren agerraldian ere, non kutxa denon agurren jomuga izan ostean, erraustegian sartzen den. Momentu hori iritsi arte kutxak honako hauek irudikatu ditu: aldare/mahaia/ohea edo sofa (1), hilkutxa (2), automobila (3), mahaia eta bankua (5), hilobia (6), frontoia (7) eta hilkutxa (8) hurrenkera horretan eta parentesi artean adierazita zein agerraldietan azaltzen diren.

Gainera, objektu honen erabilera serioa zein umoretsua izan daiteke haren izaera anitzari esker.

Aizkora: Eskuorriko azalean *labrys* batek irudikatzen du <t> hizkia. Gure ustez aizkora mota horrek rock kulturarekin duen lotura ikonografikoagatik aukeratu du diseinatzaileak. Ohikoak dira rock talde zaleen elastikoetan zein bitxietan. Ikuskizunean, berriz, aho bateko aizkora erabiliko dute, hau da, aizkolariek maneiatzen dutena eta 1985eko *Kortatu* albumeko azaleko zein gainontzeko irudietan aurkitzen ditugunak (ikus txatal honen amaieran paratu ditugun argazkiak). Halaber, ETArek *Bietan jarrai* lelorako irudia dela gauza jakina da³⁷⁷.

1. agerraldian kutxa besterik argiztatuta ez dagoela Erramun ezkerretik azaltzen da jakaz jantzita eta enbor zatia eskuan duela. Jaka kendu, kutxa gainean utzi, eta oholtzako ezkerreko aldean foku pean jartzen du enborra. Kontrako aldean iluntasunak begi bistatik gordeta dagoen aizkora eskuratzen du. Aizkorakada ematera doanean, aizkora airean dagoela, telefonoak jotzen du. Telefonoz beste aldeko jarduera aditzen ez dugunez, Odei hila dagoela esan diotela jakingo dugu geroago. Amorrazio handiz, bere haserrealdia xurgatzen duen aizkorakada bat ematen du (01:53). Kolpe horren ondoan beste pertsonaien banan banako sarrerarekin fabula hasiko da. Ikuskizunean zehar erabilera puntuala izango du, hala nola, Eiderren fantasia sexualen pasartean, non *Gora orgasmo askatua!* oihukatzen duen Eiderrek aizkora airean altxatzen duela (29:38', II...31:10', II).

5.9.11 Janzkerak:

Honela dio eskuorriak: *Mozorroak, keinu gisa, ttattardun jauntzi beltz eta betaurreko beltzekin ditaizke*. Gauzak horrela, muntaian gailentzen ziren tonuak ilunak ziren, beltza kolorea nagusitzen zelarik; gizonezkoek traje eta gorbatak janzten zituzten eta emakumezkoek soinekoa (Eider) edo gona (Pili). Janzkera serioa da, gorputzei ondo egokitzen zaiena, ekimen serioetan erabiltzen dena, eta berez, kaleko jantzi moduan deskriba genezakeena. Elizkizun edo ehorzketa batera joateko egokia jotzen dena, manera burgesetkiko errespetu adierazpen gisa.

Finean, eguneroko bizitzan ematen diren ehorzketarako/zenduen omenaldietarako arlo formalean erabiltzen duguna jantzi zuten aktoreek. Janzkerek, pertsonaien status

³⁷⁷Aizkora eta sugea batzen dituen irudia Felix Likinianok asmatu zuelako ustea nahiko zabalduta dago.

sozioekonomikoa adierazteaz gain, beste hainbat esanahi eszenifikatzeko bide³⁷⁸ dira. *Errautsak*-en, jantziek kontraste handia gauzatzen dute, antzezlanean zehar garatzen diren elkarrizketa zein ekintzetan hala nola tonu agresiboarekin. Jantzi horiek funtzio bikoitza betetzen dutelakoan gaude: gazte horiek, gizarteak “etxekotutako” helduak direla gogoratzen digute, baina baita ere, rock kulturarekin duten lotura gogora ekarriko digute betaurreko beltzek lagunduta. Finean, ekintza teatralean bersemantizaturik daude; aktoree “star” itxura ematen diete, bai teatralitatea, bai ironia areagotuz.

Argudio hau sendotzera datoz antzezlanaren zehar egiten diren talde geldialdiak, non argazki baterako disposizioa hartzen duten aktoreek, rock and roll-eko artistak balira lez (ikus, esaterako eskuorriko 1. argazkia eta 10:3'8 eta 11:10' minutuak). Bereziki adierazgarriak dira, automobilean doazela antzeztu ondorengo dantzaldiaren minutuak 15:35 >>).

5.9.12 Pertsonaiak

5.9.12.1 Pertsonaiak banan-banan: arketipo garaikideak

Pertsonaien definizioak eskuorrian bertan aurkitzen ditugu eta baita testu literarioaren deskribapenean. Hona hemen zer dioten biek:

Odei: Hildakoa. Gaztea betirako; Eider: Emazte eta ama eredugarria. Rimmela isurtzen zaio. Erramun: Etxeko premua. Kubako zigarroak erretzen ditu, herritik irten gabe; Zigor: Euskaldun zikiratua eta analfabeto sentimentala; Tripa dauka. Pili: Ezdeusa. Aitaren jatetxean lan egiten du. Dirua irabazteko, berriz, pitxua pasatzen du; Kaiet: Aita familiako hipotekatua. Automedikatu egiten da. Fermin: Bidaiaria da. Inork ere ez daki asko gehiago.

Makillaje nabarmenik eraman gabe, kaleko jende arrunta ematen dute nahiz eta pertsonaiak baino arketipoak nahi zituztela esan zigun X. Fuchsek elkarrizketan. Ikusleak, dena den, pertsonaia bakoitzetik zerbait aurkitu dezake bere baitan gertukoak izan daitezkeen arketipoak baitira. Odeiren heriotzak biltzen ditu aspaldian elkarrekin egon ez diren lagunak.

378 Gustu ona eta errespetagarritasuna bezalakoa. Gizarte burgesaren baloreak sinbolizatzen dituztenez haiekiko morrontza ere ekartzen dute gogora, balore harekiko egokitzapena esan nahi da. Jantziek berez, ez dute inongo detaile ironikorik, eguneroko bizitzan diren bezalaxe erabilia daude.

Taldeak, gazte garaietan, kale borroka, alkohola, kokaina eta musikaren bidez ondo lotutako kuadrilla zela dirudi.

Dagoeneko esan dugu aktoreak, pertsonaiak bezala, 70. hamarkadan jaiotakoak direla. Antzezle taldeak fisikoki ez du nabarmena den ezberdintasun fisikorik eskaintzen. Gorputzen artean nagusitzen dena homogeneizazioa da, 40 urteren bueltan dagoen lagunen taldea. Maila ekonomikoa izan daiteke alderik nagusiena baina ez da azaleratzen, ez jantzietan ezta gaueko ekintzetan ere, esaten dutenetan baizik (1. agerraldiko Eiderren solasaldian, esterako). Iraganak lotzen dituen moduan, parrandak berdintzen ditu, baina gauak aurrera egin ahala, a beraien arteko giroa ozpinduko da 5. agerraldian, harik eta norberak daraman bizimodua elkarri leporatzen dioten arte (33:00' >>) (26 orr. eta hurrengoak). Pertsonaia bakoitzak bere bizitzan nolabaiteko hutsunea duela jakinaraziko digute, gaztetan espero ez zuten bizitza bizi dutela edota frustrazioa dela haien egunerokotasunaren zama garrantzitsuena. Odeirekin zer gertatu den, zergatik hil den ez dakigu, depresioak jota ibili zela esaten du Kaietek (26 orr.) Fermini aurpegiatzen dioenean bisitan joan ez izana. Ferminen Kaieti aurpegiatzen dio haren bisitak interesatuak izaten zirela Odeirekin maiteminduta zegoela iradokitzen duen bitartean. Ferminen aitortzen du “haizea” behar zuela. Besteek, antza, ez dute *herri honetatik kanpora ezagutzen* (27 orr.). Pili izango da sentimentalitate apur batez erantzuten duena, bere desioaren galdetzen zaionean: *Ba gu berriz egotia elkarrekin. Lehenago bezala...ta punto.* Iraganekiko nostalgia hori Etxahun-Iruriren *Oi ama Euskal Herri goxua* kantak eteten – edo areagotzen - du agerraldia itxiz.

Guztira 7 pertsonaiak dira *Errautsak*-ekoak. Odei izenak, ukigaitza den zerbait irudikatzen du gure aburuz, zerumugatik harago dagoena, eta hori guztiagatik, eskuraezina. Pertsonaien deskribapenaren artean, esan dugun bezala, *Gaztea betirako*, irakurtzen dugu. Ez dakigu argi eta garbi zerk edo zergatik hil duen Odei, baina pentsatzekoa da guztion ametsak, errauts bihurtuko direla haren gorpuarekin batera lagun baten heriotzak ekartzen omen dien heldutasunagatik.

5.9.12.2 Pertsonaia kolektiboa: kuadrilla

Pertsonaiak banan banan hartuz gero arketipoei buruz hitz egingo genuke. Alta, pertsonaia guztiak batera hartzen baditugu kuadrillaz hitz egin beharko genuke. *Errautsak*-ek, kuadrilla irudikatzen du, eta beraz, entitate kolektiboko giza taldea. Belaunaldi bat erretratatzan dute -eta metonimiaren bitartez- gizarte osoa. *Errautsak*-eko kuadrilla,

dirudienez, bizitzak sakabanatu du baina gazte zirela bizi izandako pasadizoek batzen dituzte eta heriotzaren aurrean denbora aurreratu izan ez balitz moduan jokatzen dute.

Pertsonaia kolektiboa dugu, beraz, *Errautsak*-eko protagonista, belaunaldi bat, ordezkatzeko duena. Izaera horrek garrantzia handia du oholtzan egiten diren mugimendu koreografikoetan, hala nola, energiaren lekualdatzean baina, horrekin batera, izaera horrek, *Errautsak* eta mimesi kontzeptuaren arteko harremanaz mintzatzera eramaten gaitu. Platonen aburuz, mimesia kopia baten kopia izaten da, betiere, benetako errealitateetik urrun (ideien mundutik urrun), filosofoak egiari buruz duen ustea dela-eta (*Errepublikan* 3 eta 10 liburukia). Aristotelesek, berriz, ekintza zein izaeren kopiatzat du mimesia. Ekintzak imitatzean *fabula* dugu eta *ethos* imitatzean pertsonaien errepresentazioa (*Poetican* 1447 lerrotik aurrera). *Errautsak*-en kasuan, belaunaldi baten erretratua eskaintzen da kuadrilla edo pertsonaia prototipikoen bidez, baina kontua da, aktoreak belaunaldi horretakoak direla, hau da, pertsonaia bihurtzen direla. Horrela, antzerkia eta bizitza uztartzen dira, pertsonaiak eta pertsonak txertatzen diren eran, errealitateak eta teatroak bat egiten dutelako, errealitatea eta mimesiaren arteko bidea laburra izaki.

Gure interpretazio eta balorapena

Errautsak ikuskizunak duen merituetako bat da, gure iritziz, interpretazio irekia egiteko bidea zabalik uzten duela. Pertsonaiak gaztetan elkarrekin ibiliak direla jakiteaz gain, oso gutxi dakigu haien iraganaz. Gainera, Odeik, bere buruaz beste egin du? Indarkerian murgilduta bizi den gizartean norbaitek hil du? Ala bera norbait hiltzera zihoala zendu da? Droga kontsumoak kaltetuta hil zaigu Odei? Gaixotasun batek eraman du? Errefuxiatuen giroan hazitako umeak dira *Errautsak*-eko protagonistak? Kotxe erreketari buruz mintzo direnean, kale borrokan zenbateko inplikazioa izan zuten galdetzea zilegi dela uste dugu. 1973ko krisiaren ondoren 80. hamarkadako industri birmoldaketaren ondorioz droga, rocka eta politika nahastutako zurrumbilo kontrakulturalean hazi zirenen erretratua da *Errautsak*. Testuinguru horretan Odei ETAkide ohia izan zitekeelako ustea zuzena izan liteke, baina horrela izan ez balitz ere, Errautsak indarkeria eta krudelkeriazko gizartean bizi izandakoen potreta genuke.

Horrekin batera, pertsonaia bakoitzak duen -eta beteko ez zaion- ametsa irudika lezake Odeik. Edonola ere, gaztetako asmoak nola galdu dituzten zehatz -mehatz ez genuke jakingo, eta informazio hori izan ezean, bizitzaren beraren inertziak eraman dituela pentsa genezake.

Errautsak lanak 1998. urtean *Antzerkiola Imajinarioak* eta horren ondorengo *Artedrama* plataformak jorratutako bidetik jarraitzen du. Antzerkia erakundetzetik alde eginez. Merkatuari baino, esperimentazioari begira lan egin dute aipatu *Artedrama* zein *Dejabu* eta *Le Petit Théâtre de Pain*-eko partaideek. Bi bertsio egiteari utzi diote eta publiko euskalduna dute euren jomuga. Administrazioak dituen zirkuitua baliatzeaz ez ezik, prest agertu dira bestelako eszenatokietan antzezlanak eskaintzeko. Kolektibitatearen lanari erabateko garrantzia ematen diotelako, euren talde kontzepzioa gertuago dago konpainia independenteek izan zutenetik gaur egungo teatro enpresenarenetik baino.

Errautsak (eta geroko *Hamlet*) Harri- Xurin gauzatu izana ez da kasualitatea. Ipar Euskal Herrian mantendu izan da euskal antzerkiaren tradizio herrikoia bizirik, finean, teatro zaletasun handiena. Orain dela gutxi hasita, baina euskal teatro berriaren ardatz bihurtu da Harri-Xuri. Egun, Zu-bi proiektuaren egoitza izateaz gain, Huts teatro (*Etxekoak*), Ze onda (*Mikrouhina*) eta Lauka (*Amodiaren ziega*) taldeek beren azken ikuskizunak prestatu dituzte bertan 2010tik hona (2015).

ETA eta identitate nazionalaren auzia agerian uzten ditu, hala nola, turismoak ekarritako paisaia suntsiketa, gazteen *mozkor-kultura* (Atxaga in Herrero, López 2014: XII), sexurako jarrera desagokia edota heziketa emozionalik eza. Horrekin batera belaunaldien arteko haustura irudikatzen du *Errautsak*. Maila formalean teatro burgesetik alde egiten du gai eta manerengatik eta baita hizkuntzaren moldeengatik.

Esanak esan, Atxagak 1974an *Anaitasuna* aldizkarian proposatzen zuen Euskal Teatro Berrirako (NHI³⁷⁹) premisak betetzen ditu *Errautsak*-ek. Teatro bat, gizartearekin engaiaturik, haren arazo eta kontraesan latzak antzeztzen dituen, Euskal Herri osorako egin dagoena, tradiziotik edaten duena, esaterako, bertsolarien bat-batekotasunari, pastoraletako zein kontalarien ezaugarriei erreparatzen diena. Funtsean, Saizarbitoriak Arestiren *Lau teatro arestiar* (1974) liburuko hitzaurrean Arestiren planteamenduak laburbilduz dionarekin bat datorrena: abanguardismo kutsuko teatro herrikoia bila idazten zuela bilbotarrak (9-10 orr).

Hau guztiagatik *Errautsak* egitasmoak Euskal Teatro Nazional batek bete beharko lukeen errola bete du, gainera, publikoaren teatro zaletasuna lantzea alde batera uzten ez duela. Ikuskizunak bi aldeetako taldeak batu ditu mugaz gaindiko proiektu komun batean. Euskal teatroaren historiografiarako lan mugarria dela deritzogu, euskal teatro alternatiboaren, merkaturako baino komunitaterako lan egiten duenaren ikurra baita, eta

379NHI-k, Nazionala, Herrikoia eta Iraultzailea esan nahi zuen.

baita, 2010etik aurrerako euskal teatroaren loraldiari hasiera ematen dion ikuskizunik behinena ere.

Kortatu taldeari dagozkion irudiak:



6. ONDORIO OROKORRAK

Hemen aurkezten ditugun ondorioak tesian zehar atalez-atal aurkeztutakoen laburpena besterik ez dira. Halaber, bederatzigarren puntuan irakurtzen dena, dagokion atalean adierazitakoaren kopia partziala da zenbait lerrotan.

Teatroari buruzko ikerketak eta informazioa

1990-2010 urte bitarteko euskal antzerkiari buruzko ikerketak -edo euskal antzerki garaikideari buruzko ia edozein ikerketak- informazio hutsune batekin topo egiten du, bi arrazoi nagusiengatik: batetik, oso gutxi direlako antzerki garaikideari buruzko ikerketa akademikoak, eta bestetik, dokumentazio zentrorik egon ezean, informazioa desagertu egin delako, edo guztiz sakabanaturik dagoelako. Bada, beraz, gure kulturaren historiako galdutzat ematen dugun ondasun teatrala, testigantzarik utzi ez duten ikuskizunak daudelako. Horregatik, Administrazioak dokumentazio zentroa sortzeko premia tesi honen ondorioetako bat dugu.

Alta, dokumentazioa dela eta, aipatutako bi hamarkadak ez dira berdinak, eta *Artedrama* plataformak ireki duen bidetik jarraitu duten taldeek (*Metrokoadroka, Lauka, Dejabu, Le Petit Théâtre de Pain, ATX...*) interneten baliabideak euren lanen hedapenerako ez ezik, gordailu moduan ere erabili dituzte, aurreko hamarkadako *Hika* eta *Tanttaka* taldeen web-etan eskaintzen zena baina eduki gehiago baitaratuz.

Esandakoaz batera, beste faktore garrantzitsu bat bada: Eusko Jaurlaritzaren informazio txostenak Sareari soilik dagozkio, eta gehienetan, gainera, hiriburuetako antzokiak ez dira kontuan hartzen. Gauzak horrela, Eusko Jaurlaritzaren Euskal Herriko programazioen historikoak ikuskizun askori buruzko datu asko kanpoan uzten dituenek, etorkizunerako akats hori konpontzea ongi legokeelakoan gaude: ikuskizun guztien berri izatea derrigorrezkoa genuke ikerketa akademikoak burutu nahi baditugu eta gure memoria teatrala gorde nahi badugu.

Ikerketak areagotzeko neurriak

Era berean, arlo akademikoak teatroari buruz erakutsitako interes txikia ikusita, ikerlarien jakinmina pizteko neurriak hartu beharko lirateke unibertsitate mailan. Alde batetik, landu gabeko eremuak ikerkuntzaren helburu garrantzizkoenetakoa bat direlako, eta bestetik, halako ikerketek, euskal kulturaren sistema minoritario eta minorizatuaren ondasun kulturalaren sostengurako balioko dutelako. Horregatik, komunitate akademikoaren baitan teatro garaikideari buruzko ikerketa-lerroaren garrantzia areagotzeko ekintzak behar dira. Aldi berean, teatro ikerketen joera garaikide nagusia zabal dadin, ikerketa horiek ikuskizunari buruzkoak izan daitezela proposatzen dugu – eta ez testuari buruzkoak soilik.

Kritika publikoaz

Kritika akademikoaren gabeziak eragina handia du kritika publikoaren rolean. Horrela, komunikabideetako kritika urria, informazio iturri bihurtzen da kritikariarentzat, baina hori bakarrik ez: kanona ezartzen du hainbat ikuskizun edota talde legitimatuz. Euskal teatroaren eta kritika publikoaren arteko harremana aztertuko dituen ikerketa lana egin behar dela iradoki nahi dugu ondorio gisa. *Artezblai* egunkaria, *Artez* aldizkariaren (1996) eta euskal ekoizpenen arteko harremanen gaineko ikerketa proposatzen dugun eran, Agus Perez, *Berriako* kritikoaren lan corpusa sakonkiago aztertu behar dela uste dugu, betiere teatroaren harrera zertan datzan zehazteko.

90. hamarkadako talde profesionalak vs kolektibo berriak

Euskal antzerkiaren sistema 1990.eko hamarkadan berrantolatzen da Sarea zirkuitua eta Eusko Jaurlaritzaren diru laguntzekin batera. Erakundetze prozesu horrek taldeen profesionalizazioa ekartzen du, alde batetik, eta administrazioa izatea euren bezero nagusia, bestetik. Taldeak, bazkide gutxiko enpresa bihurtzen dira, eta horren ondorioz, ez dute profil artistiko tinko edo zehatzik merkatuaren biziraupenak markatzen duena baino. Profesionalak izaki, frankismo garaia amaiarako konpainien ezaugarri zen izaera kolektiboa ere galdu egiten da harik eta, *Artedrama* plataformak 2006an aro berri bati hasiera ematen dion arte. Aldi berri horretan *profamateurrak* diren taldeak, profesionalizatzek ekarri duen enpresa antolamendua alde batera utzita, esperimentazio eta kolektibo izateari eutsiko diote, 70. hamarkadako talde independenteekin gertatzen zen lez.

Teatroaren kapital sinbolikoaz

Teatroak industria kultural moduan funtzionatzen duela onarturik, beste balio batzuen jabe dela uste dugu, hala nola, kapital sinbolikoa irudikatze ahalmena, zeina, gaur egun, euskal sistema kulturean gauzatu gabe baitago, bertsolaritzarekin, esate baterako, geratzen ez den bezala³⁸⁰. Teatro garaikide ez tradizionala, euskaldunen topagune bihur daitekeelako zantzu sendoak daudela uste dugu. Horren adibide dira, esaterako, *Errautsak* (2010), eta geroxeagoko *Hamlet* (2013) antzezlanek lortutako publiko arrakasta. Hau guztiagatik, Euskalgintza garatzeko estrategiak erabakitzeko orduan -*Kulturaren Euskal Plana* delakoan, esaterako- Administrazioak teatroaren balio sinbolikoaren garrantzia kontuan hartu eta eskuratzeko neurriak garatu beharko lituzke.

380 Kapital kulturala kapital sinboliko bihurtzeko ahalmenaz ari gara. Ikus, BOURDIEU (1979; 1997)

Bi bertasioak vs euskarazko bertasio bakarra

Erakundetze prozesuak hizkuntzen erabilera mintzagai bilakatzen du. Espainiako Demokrasiaren hasierako talde independenteak erdaraz aritzen ziren Maskarada izan ezik. Autonomiaren ondorioz, EAEko erdigunean bermatzen den sistemaren diru laguntzek talde profesional askok bi bertasio (gaztelaniaz eta euskaraz) egitea ekarri zuen. Maskaradak berak gaztelaniazko bertasioak egiteari ekin zion 1994an, arrazoi ekonomikoak zirela medio. Helduen antzerkian euskaraz soilik eskaintzen ziren ikuskizunak gutxiengo dira. Baina *Artedrama* sortu zenetik (2006) joera aldaketa nabarmen dago. Horrela, *profamateurrak* deritzogunak (*Dejabu, Huts teatroa, Metrokoadroka, Lauka, Rouge Elea, Dxusturi, ATX...*) euskaraz soilik aritzen dira; publiko zabala jomuga izan beharrean, euskal hiztunen komunitatea dute helburu.

Zirkuituaz

Espainia aldeko Sarearekin, eta Frantziako antzoki publikoen azpiegiturarekin zirkuitua eratutzat eman dezakegu. Baina zirkuitu publikoa indarrean egon arren, ahulezia nabarmenak ditu, hala nola, kontsumo edo erakuspen zirkuitua soilik izatea, sormenerako zirkuitua ez izatea, eta programatzaileen prestakuntzarik eza. Ekoizten denaren bezero nagusia Administrazioa izateak, gainera, taldeen menpekotasuna ekarri du. Horretaz gain, 1990-2010 bitarteko urteetan, Euskal Herriko zirkuituen arteko lotura edo harremanik ez da ia izan. Mugaz bi aldeetako elkarlanaren lehenbiziko mugarri sendoa Itxaro Bordaren itzulpena den *Kaukasiar krezko borobila* dugu, *Les Chimères* taldeak eta POKek 2005ean oholtzaratua. 2010ean *Dejabu, Artedrama* eta *Le Petit Théâtre de Pain* taldeen *Errautsak* dela eta, joera horren aztarnak sendotzen diren eragatik, euskal antzerkigintzaren historiografian aro berri baten aurrean gaudela uste dugu. Egun ere, gauzatzen ari den prozesu horren erdigunean Harri-Luhusoko Harri-Xuri (Hameka) aretoa dago, hala nola Zu-bi proiektua.

Programazioaz

Dena den, zirkuituaren izaera publikoak ez du programazio iraunkorrik bermatzen, ezta lehen esan dugun bezala- administrazio ezberdinen menpe dauden zirkuituen arteko harreman jarraitua. Aldi berean, administrazioa zirkuituen jabea izateak, ez du nahitaez kalitate oneko programazioa ekartzen, ezta hizkuntzen banaketaren orekatua ere. Ikertu dugun aldian (1990-2010), gure administrazioak ez dira euskarazko ekoizle moduan azaltzen, ez bakarrik, ezta beste erakunde publikoekin batera ere; Gayarre Fundazioa salbuespena izango

genuke, baina erdarazko ekoizpenak besterik ez ditu muntatu. Gauzak horrela, hiriburuetako antzoki tradizioaletatik kanpo, Les decouvertes (Espazio Mina izandakoa), La Fundación, Mikelazulo Elkarte, Harri Xuri eta Pabellón 6 ekimen pribatuek kudeatutako espazioen lanei esker sostengatzen da Euskal Herrian kalitate oneko eta konbentzionalismotik kanpo geratzen diren ikuskizunak ikusteko aukera.

Euskadiko datuak

Krisi ekonomikoaren eragina nabarmendu da ikuskizunen kopuruan, baina 2007-2009 aldian, euskarazko ekoizpenen kopuruak kalte txikiagoa izan du erdarazko ekoizpenenak baino. Dena den, ondorio hori Euskadiko konpainiei dagokie, zeren konpainia atzerritarren edo Espainiakoen ekoizpen kopuruak ez du behera egin. 2010-2012 aldian, gutxiago programatu zen, baina emanaldi bakoitzeko ikusle kopuruak honelako jokaera izan du hiru urte hauetan: 2010an, 317 ikusle izan zen emanaldi bakoitzeko, 2011an 289,7 eta 2012an 299,8, beraz, igoera bat antzeman de 2011 eta 2012 bitartean. Horretaz gain, diru sarrereren truke lortzen den diru iturriak gora egin du 2012an (% 12,2), kontratazio kostuek, berriz, behera egin dute, emanaldi bakoitzeko (125 euro (-% 2,9 gutxiago). Nabarmentzekoa da 2012an ohikoa zen joera apurtzen dela. Urte hori arte euskarazko emanaldi gehienak haurrentzakoak ziren, baina azken urte horretan 259 eta 249 emanaldi izan dira helduentzat eta haurrentzat hurrenez hurren. Emanaldi horien ikusleen inguruko datuek diote helduen emanaldietan 37.646 ikusle heldu eta gazte izan zirela, eta haurrentzako emanaldietan, 55.266 haur. Horrek emanaldi bakoitzeko honako ratioak dakartza euskarazko antzezlanetan: 145,4 heldu eta 222,9 haur. 2012an EAeko konpainiek ia eskaintza eszenikoaren erdia hartzen dute (% 49,5). Gainera, zenbat eta txikiagoa izan antzokia, orduan eta presentzia handiagoa dute Euskal Herriko konpainiek. 2012ko datuen arabera, beste aldaketa bat ere eman da aurreko urteetako informazioarekin alderatuta: 2012ra arte euskarazko emanaldi gehienak haurrentzako emanaldiak ziren eta ikusienak. 2012an, gehien programatu diren euskarazko lanak, berriz, helduentzako ziren baina berriro ere ikusienak (zenbaki orokorretan) haurrenak izan dira.

Prestakuntza

Nafarroako Eskola ikasketa zentro publiko bakarra zen ikertzen ari ginen aldian. Euskadin, prestakuntza, eskola pribatuen eskuetan egon da Antzerti Zerbitzua 1993an itxi zenetik; Frantzia aldean, egoera berdintsua zen antzerkia ikasteko eskola ofizialik ez baitago euskal eremuan. Hori dela eta, antzerkigintzan lan egiteko xedea zutenek Euskal Herritik

kanpo ikasi behar zuten, goi mailako ikasketak egin nahi baldin bazituzten behintzat. Tesian zehar Eszenikaren berri eman dugun arren, errealitatea bestelakoa izan da, Bilboko Crisostomo Arriaga kontserbatorioan antolatu baitira ikasketa ofizial eta publikoak, estreinako, 2015-2016 ikasturterako. Goiz da, beraz, proiektua nola gauzatuko den.

Jaialdiak

Programazio finkorik ezean, jaialdiek antzerkia ikusteko parada eskaintzen dute. Gehienak ez daude, dena den, euskarara itzuliak, eta askotan euskarak toki marjinala baino ez du izaten. Horregatik, Azpeitiko jardunaldi dekanoez gain, Aulestian Artedramak antolatzen dituen topaketak azpimarratu nahi ditugu hemen bi arrazoiengatik: lehenik, egitarau osoa euskaraz eskaintzen delako eta bigarrenik, teatro alternatiboaren erakusleho bihurtu delako. Aulestiakoaz gain, Maratilak, Eztenak (Eta Zizt), Harri bi lau txorik eta Hamekak jaialdi alternatiboaren zirkuitua sortu dute, non 2010tik eman den teatroaren loraldiko kimuak ikusteko parada egoten den.

Taldearen bilakaera

Erakundetze prozesua dela medio, taldeen izaeraren bilakaera hizpide bihurtzen da tesian zehar. Frankismoaren azken garaietako talde independenteak desagertuz joan ziren Espainiako demokraziaren etorrerarekin batera. Garai horretako *Akelarrearen Irrintzi* eta *Gerra ez izeneko* ikuskizunak bukatzeaz zegoen paradigma baten ereduak genituzke. 90.eko hamarkadan zirkuituaren bermatzearekin batera, taldeen profesionalizazio prozesua borobilduko da. Horrela, talde independenteentzako eredugarria zen izaera kolektibotik enpresa izatera pasako dira profesionalizatzen direnean. Enpresa izaera hori, ekoizpen etxe izatearekin batera ematen da gehienetan, eta hortaz, partaide iraunkor gutxi batzuek osatzen dute, beste langileek aldikako kontratua dutelarik ikuskizunen arabera. Izaera hori, *Tanttaka*, *Ados*, *Hika*, *Kanpingags* eta *Pok* bezalako konpainiek dute. Halaber, *Txalo* taldeak ekoizpen etxe moduan funtzionatu du, besteen -esaterako Espainia mailan- ekoizpenetan inbertituz. Gure ikerketa aldiko eredurik hedatuena, dena den, taldea bere ikuskizunaren produktorea izatea da; inbertsioa eurak bakarrik edo beste inbertsore edo produktoreekin batera egingo dute. Alta, *Antzerkiola Imajinarioaren* uberan sortu den *Artedrama*, *Dejabu*, *Gilkitxaro*, *Metrokoadroka*, *Atx* eta *Lauka* bezalako taldeek, hau da, 90. hamarkada amaierako eta 2000 hamarkadan sortutakoek, izate kolektiboari eutsi diote berriro, eta hartara, taldeko partaideak finkoak (behin betikoak) izaten dira. Horientzako Gillanek *profamateurrak* esapidea asmatu zuen, profesional eta amateurren artean kokatzen diren konpainiak baitira.

Gai horren harira, A. Lukuk, profesional eta amateurren arteko bereizkuntza, euskal kulturari ez dagokion banaketa gisara ikusten duela aipatu dugu tesian. *Profamateurren* lana guztiz garrantzitsua bihurtu da euskal agertokietan, batez ere, esperimentazio eta artearekiko adierazi duten konpromisoagatik. Horri gaineratu behar zaio, lehen esan dugun bezala, bi bertsio egin ordez, euskaraz soilik aritzen direla, merkatura baino, euskal komunitaterako lan egiten dutela adierazi dutelako. Esandakoaz gain, tesiak seinalatu nahi dituen etorkizuneko ikerketa lerroen artean, amateurren lana ikertzeko beharra iradoki nahi dugu. *Hiru Puntu* eta *Kitzikatzank* taldeen lanak, esaterako, ikertzaileen arreta merezi baitute gauzatu dituzten proposamenagatik.

Ikusleez

Ikusleen harrerari buruzko ikerketen faltan gaude, harrera kritikoaz gertatzen den lez. Arlo horretako ikerkuntzarik eza, sistemaren gabezia moduan ikusten dugu, eta hartara, doktoregai berriei aholkatu diezazkiekegun ikerketa gaien artean genuke hau. Aztertu dugun aldirako lortu ditugun datuetatik, Euskadin teatrorako joateko ohitura (% 21koa) Espainiako batez bestekoa (% 19) bainoa altuagoa zela ikusi dugu eta Europako portzentaitik (% 32) urrun zegoela. Dena den, datu horietatik ezin dugu estrapolatu zenbatekoa den euskarazko teatrorako joateko ohitura, datuek ez baitute hizkuntzaren aldagaia kontuan hartzen, batetik, eta gehien ikusten diren ikuskizunak konpainia atzerritarrenak direlako, bestetik.

Genero dramatiko argitaratuek ikuskizunekin dituzten harremenez

Euskal idazleek eta teatroak ez dute harreman sendo iraunkorrik. Lehenbizi, genero dramatikoa idazle garaikide gutxik landutako generoa delako, eta bigarrenik, 1990-2010 urte bitartean argitaratutako testu gehienak ez direlako taularatu. Aitzitik, taularatu diren testu gehienak ez daude argitaratuta eta, beraz, irakurleok ez ditugu eskura.

Gaur egun, dena den, euskarazko testuen argitalpenak Artezblai argitaletxeak sostengatzen ditu, kopuru txikian bada ere. Aldi berean, gogoratu behar da hemen, sarietatik kanpoko argitalpena enpresa honi esker mantendu dela guk ikertu dugun aldian. Egoera hauskor honetan, ekimen pribatuak sostengaturiko www.testuak.com atariak garrantzi handia hartzen du, finean, gordailu gisa funtzionatzen duelako.

Euskal teatroa eta testuen jatorria

Euskal antzerkiak ez du genero dramatiko moduan idatzita dagoena bere ikusmiran izaten, oro har, euskarri horretan idatzi izan dutenek antzerki konpainiekin

harremanik ez dutelako. Alta, 90.eko hamarkadaren amaieratik aurrera, joera aldaketa dago, Artezblaik kaleratzen duena antzeztua izan delako. Joera horren adibide garbia dugu *Zortzi olivetti poetiko*, 2007an argitaratu zena baina 1999an estreinatu zena. Artezblaik kaleratutakoak, taldeek, taldeko partaide batek edo taldearekin harreman estua duen idazle batek sinatuak dira. Azken honi dagokionez, azpimarratzekoak dira, Jon Gerediaga eta Lipusen proiektuen arteko harremana, M. Agirreren eta *Agerre* Tetroarena, Garbi Losada eta Adosena zein *Hikak*, A. Itxaurraga eta A. Iturberekin duena. Horietaz gain, P. Telleriak *Ez dok Bikoteatroarentzat* eta A. Lukuk *Hiru Puntturentzat* sinatu izan dutenak argitaratu eta antzeztuen nomina gorpuzten dute. Halaber, A. Goenaga eta Pok, edota J. Oregi eta Kanpingags taldearen arteko kolaborazioak ditugu. Esandakoaz gain, X. Mendigurenen lana berreskuratu izana aipatu behar da (*Publikoari gorroto* 2012an eta *Amodioaren ziega*, 2013an), gure azterketa alditik kanpo geratzen bada ere.

Euskal literaturaren egokitzapenak direla eta, J. Sarrionandia dugu gehien egokitu den idazlea. B. Atxagarenak dira, berriz, bertsio gehien ezagutu dituzten testuak (*Henry Bengoa. Inventarium*). Erdal jatorria duten ikuskizun gehienek, berriz, genero dramatikoazko euskarria duten testuetara jotzen dute, hau da, beste herrialdeetan ikuskizun arrakastatsua izan dena ekartzen da gurera; euskarazko lanek, berriz, euskal literatura egokitzen dute.

Euskal antzerkiaren korronte estetiko ideologiko nabarmenak

Tesiaren hasieran agindu genuen euskal korronteen berri emango genuela. Euskal teatro alternatiboaren berri eta umorearen nagusitasuna aipatzeaz gain, beste hainbat lerrori erreparatu diegu, hala nola, teatro antropologikoari. Horretan M. Agirreren Kixoteren inguruko tetralogia nabarmentzekoa da, eta baita eAntzerkiola Imajinarioaren *Ritos* eta *Yuri Sam. Otoitza* lana ere. Lehenbiziko biek festa herrikoirako gonbitea ekarri zuten kaleetara, hirugarrenak, berriz, heriotza eta berpizte erritua irudikatzen zuen era abangoardista batez. *Yuri Sam-ek* ez zuen, nahiz eta harrera kritiko ona izan, publikoaren arretarik lortu, Lipusen ustetan merezi zuen moduan behintzat. Gauzak horrela, Lipusek beste norabide batera jo zuen ikuskizun txikiagoak eta “hurbilagoak” sortuz, hala nola *Bertsotranpoak* 2005 edo *Erregea eta Bufoia* 2008an. *Artedramak* edo *Anterkiolak* beste ikuskizunekin alderatuta publikoaren arrakasta lortu zuten eman zituzten emanaldiengatik, 31 eta 85 emanaldi hurrenez hurren. Ikuskizun horiek Lipusen teatroa egiteko manerak nola aldatu ziren irudikatzen dute. Ikusleengana hurbiltzeko estrategia, publikoa sortzeko zein hezteko helburua, 2010ean Errautsak-ekin hasitako bidearen gauzatzea..

Ikertutako aldia, 1990ko denboraldian, herri komedia batek, *Ama begira zazu-k*, publiko arrakastarik handirena izan zuen. 2010 urtean, berriz, zenbaitetan barregarritasuna eragin dezakeen *Errautsak* lanak umoreari planteamendu guztiz apurtzailea ezartzen dio. Publiko ezberdina dute helburu, gure ustez, *Errautsak* belaunaldi konkretu baten inguruko kultur erreferentziez beterik baitago eta gatazkaren eta modernitatearen inguruko hausnarketan sakontzen du. Umorearen nagusitasunarekin batera, indarkeria armatuari buruzko aipamenik ezak atzentzioa deitzen du – *Errautsak* salbuespena genuke-. Ez dago, 1990-2010 bitarteko aldia euskarazko teatroa lantzen dutenen artean gai hori jorratzen duen ikuskizunik. Era berean, politikari buruzko teatrorik edo teatroaren erabilera politikorik ez dago ikertu dugun aldia. 2010tik aurrera, berriz, gaiak indar gehiago hartzen du, Boalen ildotik lan egiten dutenek egiten duten bezala (Donostiako *Teatro de las oprimidas*, taldea, esate baterako).

Indarkeria dela eta, taularatzen dena, genero indarkeria da, erakundearen agendetan agertzen baita, ikusleen adostasunak batzen dituena. Emakumearen inguruko gaiak nabarmentzen dira ekoizpenetan, eta baita gizarte globalizatu eta diglosiko batean bizitzeak euskararekiko sortarazten dizkigun kezkek eta bizipenak ere. Bi gai honen inguruko berrikuntzak 2010tik aurrera etortzen direlako zantzuak aipatu ditugu, gure ikerketa alditik kanpo geratzen badira ere. Hasteko, feminismo klasikoaren aldarrikapenak dira oholtzaratzen direnak, hau da, tratu txarren eta parekotasun ezaren inguruko salaketak, zein amatasunari (gorputzari) buruzko gaiak. Ikertu dugun aldia, postfeminismoaren edota maskulinitate berria³⁸¹ren gaineko diskurtsoak ez direla tauletan nabarmendu errepikatu behar dugu hemen. Era berean, harrigarria badirudi ere, antzezlanak ez dira erabiliak izan Historiaren berrirakurketarako edo garaian garaiko gaiei buruzko hausnarketa egiteko. Agian, egungo gizartean kezka garaikideak gailendu direlako eta boladan dagoen generoa ez delako European, oro har, baina baita ere, ziurrenik, arlo tematiko hori pastoralek edo bestelako herri teatroak betetzen dutelako.

Testuinguru honetan *Errautsak-ek* aldaketa ekartzen du, publiko gazte baten kezkekin bat egiten duelako, euskal dramaturgiara bide berriak irekiz. Bere sorreran parte hartzen duten taldeek korrante alternatiboaren buru ikusgarrienak ditugu baina ez daude bakarrik. Azterkizun dugun aldia badiren antzeko bideak jorratzen zituzten ereduak, hala nola, *Agerre teatroa* edota *Chiméres* taldea. Kontua da hauek gauzatzen dituzten antzezlanetan euskarazko bertsioa ez dagoela ziurtatuta, *Artedrama*, *Metrokoadroka* eta *Dejabu Panpin Laborategiarekin*, esaterako, gertatzen ez den bezala.

3812009ko *Hikaren Aitarekin Bidaian* salbuespen moduan ulertzen dugu.

Korronte estetiko ideologikoen bilakaera

Erakundetze prozesuaren ondorioz, taldeen ekoizpena nahiko homogeneoa dela esan genezake, errutinizatu ere egin dela esan genezake, arrisku estetiko edo ideologiko gabeko testu antzerkia eginez. Guggenheim zabaltzen den urte berean Espazio Mina ireki zen. Azken horretan sortutako *Antzerkiola Imajinarioa-La fábrica de teatro imaginario* taldeak aipatu inertzia apurtzera etorriko da. Proiektu hori agortzen denean, 2006an, *Artedrama* plataformak teatroa egiteko era alternatiboaren motorra eta talderik ikusgarriena bihurtuko da. Gauzak horrela, talde masa nahikoa dago, gure ustez, ikertu dugun aldi profesionalen – edo *profamateurren*- artean bi joera nagusi gauzatzen direla esateko. Baditugu, zirkuitu publikoan zehar teatro konbentzionala egiten duten taldeak (*Tanttaka, Txalo, Ados, Vaiven...*), eta beste aldetik zirkuitu horren barruan zein kanpoan aritzen diren talde alternatiboak (*Antzerkiola, Artedrama, Dejabu, Metrokoadroka, Le Petit Théâtre de Pain...*). Maite Agirrek zuzentzen duen Agerre Teatroaren proposamenen joera azken taldekoan sailkatzen dira, bereziki, *On Kixoteren* inguruko tetralogia.

1990-2000 bitarteko hamarkadetan, protestarako indarra, esperimentazio edo berritzeko kemena, eta publikorekin konektatzeko gaitasuna galduz joan da teatroa. Gure ikerketa aldi euskaraz sortu diren ikuskizunetan umorezko entretenimendua nagusitzen da. Administraziarekiko menpekotasunak -diru laguntzak direla eta programazioak direla- era produktibista batean eragin du merkatuan. Baina urteek aurrera egin ahala, zenbaitek antzerkia beste era batean egingo dute, bai estetikoki, bai ideologikoki, eta esperimentazioarekin duten konpromisoan oinarriturik. Taldeek lan horiek zirkuitu ofizialetatik kanpo zein barruan eskaini dituzte, publikoarekin lotura berreskuratuz. Testuinguru horretan, A. Lipusen lanak erabateko eragina izan duen eran, Harri-Xuri (Hameka) aretotik X. Fuchs-en lana funtsezkoa da euskal korronte alternatiboan. Bizkaitarra Bilbo hiritik Aulestiko herrira joan da, teatroaren gunek deszentralizatuz, publiko euskaldunarekiko hurbiltasuna bilatuz. Gauza bera gertatzen da Luhoso herriko espaziorekin, zeina mugaren bi aldeetako talde alternatiboen gune bihurtu den.

Errauntsak (2010): Aro berriaren zantzu sendoak

Testuinguru horretan Aulestiako *Artedrama* plataforma (Errenteriako *Dejabu panpin laborategiarekin* batera) eta Luhusuko *Le Petit Théâtre de Pain-ek* elkarlanean sortu duten *Errauntsak* ikuskizunak aro berri bati hasiera ematen diola ondorioztatu dugu, lehenbizi, haren sortzaileek lan egiteko era kolektiboa defendatzen dutelako, bigarrenik, Euskal Herri

osorako ikuskizuna sortu nahi izan zutelako, eta azkenik, euskal gizarteak oso berea duen gaztedi belaunaldi baten izaera eta konfliktoak erretratatu dituztelako.

Horretaz gain, eszenografia sotila erabili arren, dentsitate semantiko handia lortzen dutelako objektu gutxirekin definizio estetika zehatza eskainiz. Gainera, ikusleek arketipo moduan identifika dezaketen pertsonaia bakoitzak, euskara ezberdina erabiltzen du, hizkuntzari tratamendu berezia ematen dio Fuchs zuzendariak, esaterako, *Juglarea, puta eta eroa* (2008)-n egin zuen moduan. Molde guztietako hizkerak Euskal Herriko geografia osorako, ala errefuxiatuen seme-alaben koadrila baten aurrean dagoela erabaki beharko du ikusleak. Bigarren aukeraren alde egiten badu argudioaren irakurketa politikoa egiteko parada areagotuko zaio. Horrela ez egitekotan, beste era batean ulertu beharko du mezua. Guztia da balekoa, Errautsak-ek, ezer baino lehen, irekitasuna, mezu edo irakurketa aniztasuna bilatzen baititu. *Errautsak-ek* bortizkeria gordinen bizi den gizartea aurkezten du, indarkeriaz aipamen anitz egiten direla. Biolentzia jarreretan, biolentzia hitzetan, biolentzia intertestu gisa tartekatzen diren rock kanten letren zatietan. Punk mugimenduaren eragina 70.eko hamarkadaren hasierako krisia zela medio, gazteen egonezina bideratu zuen musikak oihartzun handia lortu zuen hurrengo belaunaldietan.

Pertsonaiek 40 urte inguru dituzte -aktoreen edadea gutxi gora behera- eta rock erradikalaren musikaz – eta letrez- hazitako belaunaldia osatzen dute. Taldeak ez ditu beste baten bizipenak antzezten, taldeak, nolabait, bere burua antzezten du, errealitatearekiko distantzia laburtuz. Zentzu horretan, Brecht-ek proposaturiko kontrako bidea hartzen du antzezlanak, antza: urruntasuna agerian utzi beharrean, identifikazioaren bila letorkeela lirudike, baina, pertsonaiak klipseak direnez, antzezpena ez dabil identifikazio xerka baizik eta urruntze lanetan, bide partikular batetik. Banan banan, euren gabeziak erakutsiko dizkigute, nola zahartu diren *Euskal Herri puta hunetan* euren ametsak bete gabe.

Ikuskizun hori tesi honetan historiografia teatralean mugarri gisa proposatzen dugu, *Hamlet* (2013) ikuskizunerako bidea prestatu zuen mugarri gisara. Azkenaren antzezpeneak 10.000 ikusle izan ditu, *Artedramaren* datuen arabera. Euskal antzerkigintzaren historian biak ala biak mugarriak direla esatearekin batera, hiru konpainia hauek, batera aritu izan direnetan, Teatro Nazional edo Publiko baten lana egiten dutela iruditzen zaigu. Aresti eta Atxaga zein Lukuren teorizazioak maila praktikokoan jasotzen dituzte: euskal teatroa geografia osorako pentsatuta dago eta formalki tradizioa zein modernitatea uztartzeaz gain, lan garaikideak taularatu dituzte, gizartearentzat duten konpromiso soziopolitikoaz azpimarratuz. Teatroa, beraz, ez dute ulertzen entretenimendu erraz gisa eta, publikoaren harrera dela eta, fenomeno soziala osatu dute. Euskal komunitatean pastolarak eta

bertsolaritza kohesio faktore gisa funtzionatzen duten eran funtzionatu du *Errautsak*-ek eta neurri handiago batean *Hamlet*-ek.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1 Hiztegiak

AAVV (2008) *Literatur terminoen hiztegia*, Euskaltzaindia, Bilbo.

On lineko bertsioa ikusteko: http://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_xslt&view=frontpage&layout=lth_list&Itemid=474&search=1&lang=eu

(azken ikustaldia 2015eko apirilean).

De la Fuente R., Villa S. (2003) *Diccionario general de teatro*, Almar, Salamanca.

Dieterich G. (2007) *Diccionario del teatro*, Akal, Madrid [1995].

Gómez García M. (1988) *Diccionario del teatro*, Akal, Madrid.

Pavis P. (1990) *Diccionario de teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona [1980].

___ (1996) *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris.

7.2 Bibliografía orokorra

Adorno T., Horkheimer M. (1994) *La Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Valladolid [1947].

Agra A. L. (2002) *25 años de teatro vasco. La producción escénica en la CAV (1975-2000)*, Arabako Diputazioa, Vitoria-Gasteiz.

Álvarez Uria A.(2011) *Genero eta Nazio identitateak* (doktoretza tesia)

<http://hdl.handle.net/10810/7612> (azken ikustaldia 2015eko ekainean).

Antza M. (1985) “Profesionalismoa eta amateurismoa edota 'Antzerti'k sortu nahi duen nahaspila”, *Jakin*, 112, 1985, 95-98 orr.

__ (1985) “Amateurismoa 'versus' Profesionalismoa? (edo arazo hau kokatzeko saioa)”, *Jakin*, 112 zkia., 129-136 orr.

Araolaza O.(2010) “Profesionalak eta amateurrak”, *Argia*, 2241 zkia., 22 orr.

Arozena E. (1985) “Euskal teatroa gaur: Eusko Jaurlaritzaren antzerki-politika”, *Jakin* 37 zkia., 99-110 orr.

Artaud A. (1964) *Le théâtre et son double* in IV alea, Gallimard, Paris.

Bauman Z. (2007) *Vida de Consumo*, Fondo de Cultura Económico de España, Madrid.

Baumol J. W., Bowen G.W. (1966) *Performing Arts: The Economic Dilemma - A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, The Twentieth Century Fund, New York.

Benjamin W. (2010) *La obra de arte en los tiempos de la reproducción mecánica*, Casimiro libros, Madrid [1936].

__ (2011) *Pequeña historia de la fotografía*, Casimiro libros, Madrid [1931].

Bernárdez Rodal A. (2014) “Industrias culturales en España en los últimos diez años: Estrategias de supervivencia de las mujeres profesionales en las artes escénicas en un periodo de crisis”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 39 (2) zkia. 69-95 orr.

On lineko bertsioa: <http://eprints.ucm.es/25946/> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

Bernués F. (1997), “La producción escénica en la Comunidad Autónoma Vasca”, *Primer acto* 268 zkia., INAEM, Madrid, 40-42 orr.

- Blackburn R. (2008) *La crisis de las hipotecas subprime*. New left review, 50, 53-96.
Ikus <http://economaiinternacional.sociales.uba.ar/files/2011/03/Blackburn-La-crisis-de-las-hipotecas.pdf> (azken ikustaldia 2015k urtarrilean).
- Bourdieu P. (1998) *La domination masculine*, Seuil, Paris.
__ (2012) *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, Lonrai [1979].
- Bradley D., Bradley M. (ed.) (2002) *Language Endangerment and Language Maintenance*, Routledge, Oxon-New York.
- Braudillard J. (1996) *La société de consommation*, Gallimard, Paris [1970].
- Butler (2000) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Oxon-New York [1990].
- Ceballos H. (1994) *Foucault y el poder*, Ediciones Coyoacán, México.
- Cristal D. (2005) *La revolución del Lenguaje*, Alianza, Madrid.
- Cornago O. (2011) "Dramaturgias para después de la historia" in Bellisco M. *et al. Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación/Rethinking dramaturgy. Errancy and Transformation*, Centro Parraga, CENDEAC, Murcia, 263-285 orr.
- Corvin M. (1971), "A propos de deux spectacles de Robert Wilson. Essai de lecture sémiologique", *Cahiers Renaud-Barrault*, 77 zkia., Paris.
- Debord G. (1992) *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, [1967].
- Despentes V. (2007) *King Kong Théorie*, Le Livre de poche, Paris.
- Eliot T. (1949) *Notes towards the definition of culture*, Harcourt, Brace and Company, New York.

Ehrenreich B. (1995) "The Decline of Patriarchy" in Berger M., Wallis B *et al.* (ed.) *Constructing Masculinity*, Routledge, New York.

Escuela Navarra de Teatro (2010) *25 aniversario de la Escuela navarra de Teatro. 25 urteurrena. Nafarroako antzerki eskola*, Gráficas Navarras, lege gordailurik gabe.

On lineko bertsioa:

<http://www.laescueladeteatro.com/eu/teatro-la-escuela> (azken ikustaldia 2015 otsailean).

Espinosa P., López E. (2013) *Hertzainak. La confesión radical*, Pepitas-aianai, Logroño.

Foucault M. (1998) *The history of sexuality: the will to knowlwdge*, Penguin, London [1978].

__ (2004) *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona [1971].

Frey B., Pommerehne W. (1989) *Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts*, Basil Blackwell, Oxford.

__ (2005) *What Values Should Count in the Arts? The Tension between Economic Effects and Cultural Value*, Working Paper 253, University of Zurich.

Artikuluua pantailaratzeko honako helbidera jo: www.iew.uzh.ch/wp/iewwp253.pdf (azken ikustaldia 2015eko uztailean).

Fukuyama F. (2006) *The End of History and the Last man*, Free press, NY, London, Toronto, Sidney [1992].

Gavilán E. (2007) *Escúchame con atención. Liturgia del relato en Wagner*, Universidad de Valencia, Valencia.

Geertz C. (1973) *The interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.

__ (1975) *The Interpretation of Culture*, Hutchinson, London.

George S. (2005) "Otro mundo es posible: el movimiento de los ciudadanos del mundo". *Frente a la razón del más fuerte*. Galaxia Gutemberg, Barcelona 11-48 orr.

__ (2005) "Un debate ciudadano", *Frente a la razón del más fuerte*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, pp.11-48.

Ghelderode M., Arrabal F. (2000) *El teatro y lo sagrado*, Universidad de Murcia, Murcia.

Grandío Pérez M.M., González Pérez D. (2009) “La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de 'Friends' y '7 vidas””, *Ámbitos* 18 zka., 83-97 orr.

Guasch A.; Zulaika J. (arg.) (2007) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Akal, Madrid.

Hall S.(1980) “Encoding/decoding” in Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79 Hutchinson, London, 128-38 orr. [1973].

Heilbrun J., Gray M. Ch (2001), *The Economics of Art And Culture*, Cambridge Press, Cambridge, 219-249 [1993].

Herreros R., López I. (2014) *El estado de las cosas*, Lengua de Trapo, Madrid [20013].

Hoorkheimer M. , Adorno T. (1998) “Industria Cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid.

Hornero M. (2008) *La crisis de las hipotecas subprime y el riesgo de credit crunch*. Revista de Economía mundial, 18 zka..., 195-204.

Klein N. (2000) *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Paidós, Barcelona, pp.43.

Lewis J. (1990) *Art, Culture & Enterprise*, Routledge, London-New York.

Lipovetsky G. (2009) *Le bonheur paroxal: Essais sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard, Paris [2006].

Luhmann N (1996) *Introducción a la teoría de los sistemas. Lecciones publicadas por J. Torres Nafarrete*, Universidad Iberoamericana, Mexico DF.

Luku A. (2009) *Euskal Kultura?*, Pamiela, Iruñea.

__ (20014), *Libertitzeaz*, Pamiela, Iruñea.

Lyotard J.F. (1989) *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid [1979].

Mato D. (2007) “Todas las industrias son culturales”, *Comunicación y Sociedad*, 8. zkia., ekaina-abendua, Universidad de Guadalajara, Zapopan, 131-135 orr.

Martínez de Albéniz (2012) “La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural”, *RIPS Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11 alea, 3. zkia.

On lineko bertsioa: <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1022> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

Mignon L. (1978) *Panorama du théâtre au XX siècle*, Gallimard, Paris.

Moore R., Gillette D. (1993) *La Nueva masculinidad. Rey, Guerrero, Mago y Amante*, Paidós, Barcelona.

Moseley Chr. (ed.) (2010) *Atlas of the World's Languages in Danger*, 3. edizioa, UNESCO, Paris [1996].

On lineko bertsioa: <http://www.unesco.org/languages-atlas/> (azken ikustaldia 2015eko ekainean).

Nair S. (2005) “*La modernidad en contra del choque de civilizaciones*”, *Frente a la razón del más fuerte*, Galaxia Gutemberg, Barcelona.

Nettle D., Romaine S. (2000) *Vanishing Voices*, Oxford University Press, Oxford.

Nieva P. (1998) “Y María tres veces amapola María (1998), de Maite Agirre: una visión del testimonio histórico y existencial de María de la O Lejárraga (1874-1974)” in Romera Castillo J., Gutiérrez Carbajo F. (ed) *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones: actas*

del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Visor, Madrid, 399-408 orr.

Orozco L. (2007) *Teatro y Política: Barcelona (1998-2000)*, Publicaciones de la ADE, Madrid.

Pérez- Bustamante D. (2010), *La política cultural Europea*, Dykinson, Madrid.

Platino, M.; Moore, V. (2009) *El origen de la crisis financiera: claves para entender sus alcances. La imagen*.

On lineko argitalpena:

http://fundamentar.com/archivos/publicaciones/contexto_internacional/pdf/contexto_internacional_026.pdf#page=34 (azken ikustaldia 2015ko urtarrilean).

Reinhart C. M.; Rogoff, K. S. (2008) *Is the 2007 US sub-prime financial crisis so different? An international historical comparison*, 13761 zkia., National Bureau of Economic Research [monografikoa].

Rich A. (2005) "Compulsory heterosexuality and lesbian existence" [1986] in Keetley D. , Pettegrew J., *Public Women, Public Words: A Documentary History of American Feminism 2* alea, Rowman & Littlefield publishers, Lanham-Maryland, 121-127 orr.

Said E. W. (1983) *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press.

Savage J. (2005) *England's Dreaming. The sex Pistols and Punk rock*, Faber & Faber, London [1991].

Throsby D. (2001) *Economics and Culture*, Cambridge Press, Cambridge.

Torrealdai J. M. (1991) "1990ko Euskal Liburugintza", *Jakin aldizkaria* 63 zkia, 91-145 orr.

___ (1997) "Euskal Liburugintza 1995", *Jakin aldizkaria* 98 zkia., 77-142 orr.

___ (2002) "Euskal Liburugintza 2000", *Jakin aldizkaria* 128 zkia, 11-112orr.

___ (2007) "Euskal Liburugintza 2005", *Jakin aldizkaria* 158 zkia., 11-58 orr.

___ (2012) "Euskal Liburugintza 2012", *Jakin aldizkaria* 188 zkia., 17-56 orr.

Vieitez M. (2009) “Artes escénicas e industria cultural”, *Revista ADE- Teatro* 128 zkia, 5-6 orr.

Vitányi (1983) “Las políticas culturales y sus efectos: una tipología”, *Culturas* (33), 9 alea, 1. zkia, 101-110 orr.

Vogel L. H. (2001) *Entertainment Industry Economics. A Guide for Financial Analysis*, CUP, Cambridge.

Wellwarth (1966) *El Teatro de protesta y paradoja*, Alianza Lumen, Barcelona.

Williams R. (1981) “The analysis of culture” in T. Bennet *et al.* (ed.) *Culture, Ideology and Social Process. A reader*, The open University Press, London, 43-52 orr.

___ (1983) *Culture and Society, 1780-1950*, Columbia University Press, New York [1976].

Zallo R. (1988) *Economía de la Comunicación y la Cultura*, Akal/Comunicación, Madrid.

___ (1992) *El mercado de la Cultura*, Tercera Prensa-Hirugarren Prentsa, Donostia.

___ (1995) “Industria y políticas culturales en España” *Los desafíos del ocio*, Universidad de Deusto, 47-75 orr.

On line eskuragai honako helbidean:

<http://www.deusto-publicaciones.es/deusto/pdfs/ocio/ocio3.pdf> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

___ (2005) “Política Cultural en la CAPV”, *Kultur politiketi buruzko Nazioarteko I Biltzarra*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria- Gasteiz, 121-132 orr.

___ (2011 a) “Industrias culturales y territorios creativos” in Bustamante E. (koord.) *Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital*, Gedisa, 153-187 orr.

___ (2011 b) “Cultura, industria, cultura e innovación en la Comunidad Autónoma de Euskadi” in Zallo R., Miguel de Bustor (koord.), *Industrias Culturales y creativas en la sociedad del conocimiento desigual Ekonomiaz-Revista vasca de economía*, 78 zkia., 146-185 orr.

In:

<http://www.ogasun.ejgv.euskadi.net/r51k86aekon/es/k86aEkonomiazWar/ekonomiaz/getArticulosPubl?idPubl=74> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

___ (2012) *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales en España, Cataluña y País Vasco*. Fundación alternativa, Madrid.

Zapirain (2001) “Salda badago”, Orio produkzioak. Dokumentala Euskal Herriko Rock erradikalaren berri ematen du: <http://www.argia.eus/multimedia/dokumentala/salda-badago> (azken ikustaldia 2015eko uztailean).

Zulaika J. (1997) *Crónica de una seducción*, Nerea, Donostia.

Zuzero I., Aierdi B. (1999) “Apertura a cargo de Imanol Zubero y Bittor Aierdi in Beriain J., Fernández Ubieta R.” (koord.) *La cuestión vasca. Claves de un conflicto cultural y político*, Anthropos Editorial, Barcelona, 25-43 orr.

7.3 Literatur teoria

Aldekoa I. (2008) *Euskal Literaturaren Historia*, Erein, Donostia.

Apalategi U. (2005) “Iparraldeko azken aldiko literatura euskal literatur sistemaren argitan (eta vice versa)”, *Lapurdum: euskal ikerketen aldizkaria*, 10 zkia., 1-18 orr.

On lineko bertsioa <http://lapurdum.revues.org/32> (azken bisitaldia 2015eko uztailean).

Barthes R. (1981) “Littérature et signification ”, *Essais critiques*, Seuil/Points 258 orr. [1963].

Batjain M. (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.

Bértolo C. (2008) *La Cena de los notables. Sobre lectura y crítica*, Periférica, Madrid.

On lineko bertsioa: <http://eprints.ucm.es/25946/> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

Bloom, H. (1995) *El canon Occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama, Barcelona.

Eagleton T. (1995) *Literary Theory. An Introduction*, Blakwell, Oxford.

___ (1999) *La función de la Crítica*, Paidós, Barcelona [1984].

___ (2005) *The Function of Criticism*, Verso, London-New York, [1984].

___ (2006) *La estética como ideología*, Trotta, Madrid [1990].

___ (2008) *How to read a poem*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Victoria, [2006].

Eco U. (1976) *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.

Egaña I. (2015) *Izan gabe denaz. Hogeita hamar urte euskal hedabideetako literatur kritikan*. Utriusque Vasconiae, Donostia.

Even-Zohar I. (1990) "Polisystem studies", *Poetics today* 11, 1. zkia.

___ (1999) "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas" in M. Iglesias Santos (comp.), *Teoría de los polisistemas*. Arco Libros, Madrid.

Genette G. (1998) *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid.

Guillén C. (1989) *Teorías de la historia literaria*. Madrid, Espasa Calpe.

___ (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Tusquets, Barcelona.

Ingarden R. (1973a) *The Cognition of the Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston (Chicago).

___ (1973b) *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston.

___ (1998) *La obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana, México DF.

Lasagabaster J. M. (1985) "Gaurko euskal teatroaren goraberak", *Jakin*, 16 zkia., 109-116 orr.

Levin Schunking L. (1996) *El gusto literario*, Fondo de Cultura Económico, México D.F, [1931].

Olaziregi M. J. (2000) "The basque literary system at the gateway to the new millennium", *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo*, 34, 2. alea, 413-422 orr.

___ (2003) "Euskal antzerki garaikideaz", *Lapurdum*, 8. zkia.. 389-426.

On lineko bertsioa: <http://lapurdum.revues.org/1167> (azken irakurketa 2015ko urtarrilean).

Patey R. A. (1996) "The institution of criticism in the eighteenth century" in Nisbet H.B., Rawson C. (ed.) *The Cambridge History of Literary Criticism Volume 4: The Eighteenth Century*, CUP, Cambridge, 1-31 orr.

Roger T. (2012) "Jules Lemaitre et la querelle de l'impressionnisme", *Fabula / Les colloques*, *Jules Lemaitre: 'un don d'ubiquité familière'*.

On lineko bertsioa: <http://www.fabula.org/colloques/document1609.php> (azken irakurketa 2015ko apirila).

Said E. W. (1983) *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press. Cambridge-Massachusetts.

___ (2004) *El mundo, el crítico y el texto*. Debate, Madrid [1982].

Schmidt S. (1997) "The empirical study of literature" in Van Gorp eta al. , *Under Construction, Links for the Site of Literary Theory: Essays in Honour of Hendrik Van Gorp*. Leuven University Press, 2000, 325-350 orr.

Steiner G. (1990) "Crítico/lector", in *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 93-131 orr.

Todorov T. (1965) "Théorie de la littérature", *Communications*, vol. 8, 1. zkia, 125-151 orr.

Villanueva D. (1984) "Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca" in Gonzalez del Valle, L. & Villanueva, D. (bil.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 343-367.

Villegas J. (1996) "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria", *Gestos*, nº 21, 17-15 orr.

7.4 Teatroari buruzko teoria

AAVV (2001) *XV Congreso de estudios vascos. Euskal Zientzia eta Kultura, eta Sarea Telematikoak. Literatura eta Antzez arteak*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2001.

___ (2005) “III Ekarpinak mintegietan. Arteak. Antzerkia” in *Kultur Politikoei buruzko lehen Biltzarra*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia: Vitoria-Gasteiz.

Aburto N. (2009) “El humor en los espectáculos de calle de Trapu Zaharra (2000-2008)” in Francisco Gutiérrez Carbajo F. *et al. El teatro de humor en los inicios del siglo XXI: Actas del XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor libros, 181-194 orr.

___ (2011) “Dibertimenduak de "Ez dok hiru" Bikoteatro: divertimentos lingüísticos en formato breve” in Romera Castillo J. N. *et al. (koord.) El teatro breve en los inicios del siglo XXI: actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor libros, 485-497 orr.

___ (2012) “Mujeres en sus camas/ Emakumeak Izarapean (2007) de Tanttaka Teatroa” in Romera Castillo J. N. (zuzen.) *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI: actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor libros, 361-370 orr.

Acevedo E. (1996) “Una aproximación al teatro vasco”, *ADE, Revista de los directores de escena de España*, 51 zkia., 75-77 orr.

Adamov A. (1964) *Ici et Maintenant*, Gallimard, Paris.

Aguirre J. (2006) “El teatro independiente en Vasconia”, *Revista Internacional de Estudios Vascos, RIEV*, 51 zkia., 2, 2006, 335-383 orr.

Agra L. (2002 a) *Teatro Vasco: La producción escénica en la CAV (1975-2000)*, Arabako Foru Aldundiko Kultura Saila, Vitoria-Gasteiz.

___ (2002 b) *25 Años De Teatro Vasco: La Producción Escénica En La C.A.V. (1975-2000)*. Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila, Vitoria-Gasteiz.

Alonso de Santos J. L. (2002) “La estructura dramática”, *Las puertas del Drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro, AAT*, 10 zkia., 4-9 orr.

Álvarez A. (2011) *Genero eta nazio identitateak Katalina Eleizegiren antzezlanetan*. Euskal Herriko Unibertsitatea.

On line ikusteko:

http://www.euskara.euskadi.net/appcont/tesisDoctoral/PDFak/Amaia_Alvarez_TESIA.pdf

(azken ikustaldia 2015eko urtarrila).

Aresti G. (1973) *Lau teatro Arestiar*, Lur, Donostia.

Artaud A. (1964) *Œuvres complètes, Le théâtre et son double* [1938], *Œuvres complètes*, 4. liburukia, Gallimard, Paris.

__ (1978) *Œuvres complètes*, 4. liburukia, Gallimard, Paris, 39 orr.

Ascunce A. et al. (2012) *1936ko euskal erbestealdiko antzerkia. El teatro del exilio vasco de 1936*. Hamaika Bide Elkarte, Donostia.

Atxaga B. (1974) “Euskal Theatro Berriaren bila (1)”, *Anaitasuna*, 268. zkia., 1974-01-31.

__ (1974) “Euskal Theatro Berriaren bila (2)”, *Anaitasuna*, 269. zkia., 1974-02-15.

On line ikusteko: http://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_anaitasuna&Itemid=602&view=frontpage&lang=eu&izenburua=Euskal+Theatro+Berriaren+bila&autoritatea=&gaia_id=&noiztik=&nora=

(azken ikustaldia 2015eko uztailean).

Azurmendi N. (2006) *Bidegileak. Mikel Garmendia (1954-2005)*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz.

Badiou A. (2014) *Rhapsodie pour le théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris.

Barea R. (1997) “Sobre la producción teatral en Euskadi como modelo de catástrofe empresarial y algunas conclusiones optimistas”, *Primer acto* 268 zkia., INAEM, Madrid, 37-39 orr.

Barthes R. (1963) “Le théâtre de Baudelaire”, *Essais critiques*, 43 orr. [1954].

__ (1981) “Le théâtre de Baudelaire”, *Essais critiques* Seuil/Points, 41 orr. [1954].

__ (2009) “El teatro popular de hoy”, *Escritos sobre el teatro*, Paidós, Barcelona, 147-153 [2002].

Beacahaman R. C. (2002) *Adolphe Appia: Texts on Theatre*, Routledge, London-New York.

Bernues F. (1997), “La producción escénica en la Comunidad Autónoma Vasca”, *Primer acto* 268 zkia., INAEM: Madril, 40-42 orr.

__ (2002) “La consolidación de las empresas dedicadas a la producción escénica en Euskadi”, *XV Congreso de Estudios Vascos: Euskal zientzia eta kultura, eta sare telematikoak. Ciencia y cultura vasca, y redes telemáticas = Science et culture basque, et réseaux télématiques*, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 777-779 orr.

Bobes C. (1977) *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid [1948].

__ (2001) *Semiótica de la escena*, Arco Libros, Madrid.

__ (2004) “Teatro y Semiología”, *Arbor*, CLXXVII, marzo-abril, arbor.revistas.csic.es, 497-508 orr.

On lineko bertsioa: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/591/593> (2015eko apirilean azken ikustaldia).

Bogatyrev P. (1971) “Les signes du théâtre”, *Poétique* 8, 513-530 [1938].

__ (1976) “Semiotics in the Folk Theatre” in Matejka L., Titunik I. R. *Semiotics of art: Prague school contributions*, Mitt Press, Cambridge, 33-49 [1938].

Brecht B. (2014) *Escritos sobre teatro*, Alba, Barcelona [1988].

Carlson M. (1986) *Theories of the Theatre. A historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University, Ithaca-New York.

__ (1989) *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca-New York, Londres.

Cornago O. (2003) *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*, Fundamentos/RESAD, Madrid.

__ (2005) “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, www.telondefondo.org, 1 zkia., agosto 2005.

<http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html> (azken ikustaldia 2015ko apirilean).

___ (2010) "La teatralidad como crítica de la modernidad. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 15-17, 242-265 orr.

Coupric A. (2013) *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris [2009].

Davies T. C. , Postlewait T. (2003) "Theatricality: An Introduction", in Tracy C. Davis eta Thomas Postlewait (ed.) *Theatricality*, CUP, Cambridge.

De Marinis M. (1980) "Le spectacle comme texte", *Sémiologie et théâtre*, Université de Lyon, Lyon 195-258 orr.

___ (1990) "La semiótica y las posibilidades de una nueva teatrología" en De Toro F. (ed.) *Semiótica y teatro latinoamericano*, Galerna, Buenos Aires, 43-50 orr.

___ (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna, Buenos Aires.

___ (2014) *Semiótica del teatro*, Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, México DF.

De Toro F. (2014) *Semiótica del teatro*, Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Mexico DF.

Del Olmo (liburukinaren zuz.) et al. (2012) *Egungo antzerkiaren historia*, Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua, Bilbo.

Elam K. (2001) *The semiotic of Theatre and Drama*, Routledge, Londres-New York.

Erredakzioa (2010) "El posgrado en Artes Escénicas" se podrá cursar en Bilbao", *elpais.com*, 2010-09-9.

I n http://elpais.com/diario/2010/09/09/paisvasco/1284061211_850215.html (azken bistaratze 2015eko apirilaren 1ean).

Erredakzioa (2014): "El Centro de Artes Escénicas arrancará en 2015 con arte dramático y danza", *elpais.com*, 2014-09-24. In: http://caa.elpais.com/caa/2014/09/24/paisvasco/1411554587_153290.html (azken ikustaldia 2015ko otsailean).

Etxebarria I. (2010): "Piarres Larzabal (1915-1988) eta antzerki identitarioa". *Oihenart*. 25. 199-215 orr. (Tesian oinarriturik idatzitako artikulua da).

Féral J. (1985) "Le sujet démystifié" in Féral J. Aslan O. *et al. et al.*(ed.) *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtubise HMH, Québec.

__ (2003) "Acerca de la Teatralidad" *Cuadernos Teatro XXI*, Pelleteri O. (zuz.), Nueva generación, Buenos Aires [monografikoa].

__ (2004) *Teatro, teoría práctica: más allá de las fronteras*, Galerna, Buenos Aires, 2004.

Féral J., Aslan O. *et al.* (1985) *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtubise HMH.

Fernández Iglesias M.A (2013) "Las pastorales modernas. Fenómeno multitudinario en el País Vasco: La pastoral *Xahakoa*", *Revista Signa* 22, 33-58 orr.

Fischer-Lichte E. (1995) "Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies", *Theatre Research International*, 20. 2, CUP, Cambridge, 85-89 orr.

__ (1995) "From Theater to Theatricality - How to Construct Theatre", *Theatre Research International*, 20. 2, CUP, Cambridge, 97-105 orr.

__ (1995) "Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies" *Theatre Research International* 20, 85-89 orr.

Fitzpatrick T. (1990) "Models of Visual and Auditory Interaction in Performance, *Gestos*, 5. urtea, 9. zkia., 9-22 orr.

García Barrientos J. L. (2001) *Cómo se comenta una obra de teatro*, Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, México DF.

__ (2015) *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, Síntesis, Madrid [2007].

Garamendi M. A. (1991) *El teatro popular vasco. Semiótica de la representación*, Julio Urkixo Euskal Filologia Mintegiaren Urtekariaren Gehigarriak. Euskal Herriko Unibertsitatea.

Gil C. (2012) “País Vasco y Navarra. De un paradigma a un sistema agotado”, Galán, 2. zkia., INAEM, 2012.

Gil Fombellida M. K. (2004) *El teatro en Gipuzkoa-Antzerkia Gipuzkoan (1970- 1986)*, Michelena Artes Gráficas, Donostia.

Grotowski J. (1999) “Hacia un teatro pobre”, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, Madrid, 1-10 [1968, lehenbiziko bertsioa ingelesez].

Hornby R. (1977) *Script in to Performance. A Structuralist View of Play Production*, University of Texas Press, Austin.

Iglesias P. (2007) “*Le Polygraphe/Polygraph* de Robert Lepage y Marie Brassard (Aproximación al comentario de un espectáculo)” in García Barrientos (zuz.) *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. 229-251 orr.

Ingarden R. (1997) “Las funciones del teatro en el lenguaje” in Bobes (ed.) *Teoría del teatro*, Arco Libros, 155-165orr.

Innes C. (1998) *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Harwood academic, Amsterdam.

Jackson S. (2004) *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, CUP, Cambridge.

Jauss H. R. (1989) “La Ifigenia de Goethe y de Racine” in Warning (koord.) *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 217-250 orr.

Kowzan T. (1992) *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid [1970].

__ (1997) “El signo en el espectáculo. Introducción a la semiología del arte del espectáculo” in Bobes (ed.) *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 122-164 [1968].

Lagarce J. L. (2007) *Teatro y poder en occidente*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

Lasagabaster J.M. (1985) “Gaurko euskal teatroaren gorabeherak. Euskal antzerkia (1876-1885)”, *Jakin*, 37, 45-60 orr.

Luku A. (20014), *Libertitzeaz*, Pamiela, Iruñea.

Mc Conachie A. B. (1985) “Towards a Postpositivist Theatre History”, *Theatre journal*, 37, 465-486 orr.

Meyerhold V. E. (2008) *Teoría teatral*, Fundamentos , Madrid.[1971].

Mozos I. (1995) *Jean de Parisen pastorala. Eskuizkriburen azterketa eta iturriaren moldemoduak*. Euskal Herriko Unibertsitatea.

Muro M. A. (2012) El teatro de M. Agirre: 'La fiesta de confabulación con el público, *Revista Signa 21*, UNED, 85-113 orr.

Olaziregi M. J. (2003) “Euskal antzerki garaikideaz”, *Lapurdum*, VIII, 389-426 orr.

On lineko bertsioa:

<http://lapurdum.revues.org/1167> (Azken ikustaldia 2014eko irailean).

Oliva C., Torres F. (2012) *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid [1990].

Oliveira A. (2013). “La Red de Teatros de Navarra no estará operativa hasta el próximo mes de octubre”, *Diario de Navarra*, 2013-06-21.

<http://m.noticiasdenavarra.com/2013/06/21/ocio-y-cultura/cultura/la-red-de-teatros-de-navarra-no-estara-operativa-hasta-el-proximo-mes-de-octubre> (2015ko otsailean azken irakurketa).

Oyartzabal B. (1991) *La pastorale souletine: édition critique de Charlemagne*, Julio Urkixo Euskal Filologia Mintegiaren Urtekariaren Gehigarriak XVI.

Pascual M.T. (1994) *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona. Estudio y Documentos*. Universidad Complutense, Madrid.

Pavis P. (1990) *Le théâtre au croisement des cultures*, Corti, Paris.

__ (2007) *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d' Ascq.

__ (2011) *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona.

__ (2011) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Madrid [2001].

Pedraza Jiménez F. (2005) *Drama, Escena e Historia. Notas para una filosofía del teatro*, Universidad de Granada, Granada.

Pellettieri O. (2005) *Teatro, memoria y ficción*, Galerna, Buenos Aires.

Piscator (2001) *El teatro político y otros materiales*, Hiru, Hondarribia.

Pöltman G. (2003) “La idea de Richard Wagner de la obra de Arte Total” *Thémata Revista de Filosofía*, 30 zkia., 171-185 orr.

On lineko berstioa: <http://institucional.us.es/revistas/themata/30/11%20polther.pdf> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

Quinn M. (1991) “*Theatrewissenschaft* in the History of Theatre Study”, *Theatre Survey*, 32, 123-36 orr.

Ragué- Arias M. J. (1996) *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona. 79, 162, 196-198 orr.

__ (2000) *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Instituto Nacional de Artes escénicas (INAEM), Madrid.

Reinelt J. G., Roach J. R. (2005) *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Michigan [1992].

Romera Castillo J. (2006) *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor, Madrid.

Ruiz Ramón F. (1980) *La historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra, Madrid

Sastre A. (2002) *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*, Hiru, Hondarribia.

Stanislavski K. (2009) *El arte escénico*, Siglo XXI, Madrid [1968]

Sudupe P. (2011) *50 hamarkadako Euskal Literatura III: Antzerkia eta hamarkadaren ikuspegi orokorra*. Utriusque Vasconiae, Donostia.

Trancón S. (2006) *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Fundamentos, Madrid.

Ubersfeld A. (1977) *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris.

___ (1993) *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid.

___ (1996) *Les termes clés de l'analyse du Théâtre*, Seuil, Paris.

Urkizu P. (1975) *Euskal Teatroaren Historia*, Kriseilu, Donostia.

___ (1984) *Euskal antzertia*, Antzerti- Eusko Jaurlaritza, Gasteiz.

___ (1990) "Antzertia 1980-1990: argibide bibliografikoak", *Jakin 61* azaroa-abendua, Arantzazu, 65-71 orr.

___ (1996) *Historia del teatro Vasco*, Orain, Donostia.

___ (1999) "Anacronismo, panfleto y poesía en el teatral histórico vasco del postfranquismo" in Romera Castillo J., Gutiérrez Carbajo (eds.) *Teatro histórico (1975-1998)*. Textos y representaciones, Visor, Madrid, 595-603.

___ (2000a) *Historia de la Literatura vasca*, UNED, Madrid, 643-648 orr.

___ (2000b) "El teatro vasco entre la tradición y la modernidad: la década del 60", *Euskonews*, 76 zkia., 1-7 orr.

___ (2002a) *Euskal Antzerkia*, Etor-Ostoa, Lasarte-Oria, 10-99 orr.

___ (2002b) "*Euskal antzertiaz ikerketa zenbait*", *Oihenart 19* zkia., Eusko Ikaskuntza, Donostia, 197-202 orr.

___ (2003) "Maria Dolores Agirre eta Euskal Antzerkia", *Egan*.

___ (2007) "XX. Mendeko euskal teatroaz ikuspegi orokorra", *Hegats 40*, Euskal Idazleen Elkarte.

___ (2007a) "XX. Mendeko euskal teatroaz ikuspegi orokorra". *Hegats 40* liburukia, Euskal idazleen Elkarte, Donostia.

___ (2007b). *Teatro popular vasco. Manuscritos inéditos del siglo XVIII: estudio y edición*, UNED, Madrid.

__ (2009) *Teatro vasco. Historia, reseñas y entrevistas. Antología bilingüe, catálogo e ilustraciones*, UNED, Madrid.

Valverde J. (2013) *Ander Lipusen Antzerkigintza: errituala, kultura eta ikuskizuna*, Arabako Foru Aldundia, Vitoria- Gasteiz.

__ (2015) “El viaje intercultural de la fábrica de Teatro imaginario: Yuri Sam: Una Oración”, *Revista SIGNA* 24, UNED, Madrid, 515-535 orr.

Vieites M. F. (1998) *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Debate 7, Madrid.

Villegas J. (1996) “Teatralidad como estrategia multidisciplinaria”, *Gestos*, 21, [Theatricality as Multidisciplinary Strategy monografikoa], California University, Irvine, 7-15 orr.

7.5 Literatur dramatikoaren argitalpenak (liburuak)

AAVV (2005) *¡Festival! 1981-2004, Un quart de siècle de théâtre à Bayonne*, Elkarlanean , Donostia-Bayonne.

__ (2011) *Sei antzerkigileren kaierak*, Hiria, Donostia.

Agirre M. (2000) *La baladilla de San Sebastián*, Hiru, Hondarribia.

Antzerkiola Imajinarioa (2002) *8 olivettis poéticos*, Hiru, Hondarribia.

__ (2007) *8 Olivetti poetiko. Mundo polski erreboltaren ziaboga*, Artezblai, Bilbo.

__ (2012) *Yuri Sam. Otoitza. Au revoir, triunfadoreak*, Artezblai, Bilbo.

Barrio P. (2009) *Armiarmategian (isil-mihisika)*, Artezblai, Bilbo.

Battle C., Ziarrusta I. (Itzulp) (2009) *Bartzelona ahaztu*, Artezblai, Bilbo.

Calderón G. (2007) *Neva*, Artezblai, Bilbo.

- Díez J./ Errasti I. (Itzulp) (2008) *Kinseyren showa*, Artezblai, Bilbo.
- Galán Pérez O. (2002) *Anpurrek*, Artezblai, Bilbo.
- Gallego K. (2006) *Eingo al deu?* Artezblai, Bilbo.
- Guillan O. (2010) *Herio heroi*, Artezblai, Bilbo.
- Goenaga A (1995) *Zu(t)gabe*, Kutxa Fundazioa, Donostia.
- __ (2003) *Agur betiko*, Artezblai, Bilbo.
- __ (2005) *Santxa*, BBK-Euskaltzaindia, Bilbo
- __ (2009) *Arrainontzia/La pecera*, Palas Atenea, Madrid.
- Iratzeder (2009) *Iratzederren antzerki kaierak*, Hiria, Donostia.
- Kukubiltxo (2003) *Kukubel / Txirriz/ Ekidazu Lehoiek ez dakite bibolina jotzen*, Artezblai, Bilbo.
- Kundera M. (1991) *Jacques eta nagusia*, Susa, Zarautz.
- Lafitte P. (2009) *Lafitteren antzerki kaierak*, Hiria, Donostia.
- Larzabal P. (2010) *Larzabalen antzerki kaierak*, Hiria, Donostia.
- Losada G. (2002) *El amigo de John Wayne*, Artezblai, Bilbo.
- Loza F., Losada G. (2001) *Sin vergüenzas/ Lotsa gabe*, Artezblai, Bilbo.
- Marx anaiak (1990) *Marxkarada*, Susa, Zarautz.
- Mendiguren Elizegi X.(2004) *Heroien gaua. Amodiozko ziega*, Artezblai, Bilbo.
- Monzon T. (2011) *Monzonen antzerki kaierak*, Hiria, Donostia.
- Oregi J. (2005) *Ezin dut egia esan*, Artezblai, Bilbo.
- __ (2008) *Ni naiz Hektor, ni bakarrik*, Artezblai, Bilbo.
- Rozas I. (2004) *Una sola noche- Gaur bakar bat*, Hiru, Hondarribia .
- Sastre A. (1990) *Guillermo Tell tiene los ojos tristes- Guillermo Tellek triste ditu begiak*. Hiru, Hondarribia [1974 jatorrizko erdarazko bertsioa].
- __ (1990) *Ahola no es de Leil-Ez da pale egiteko ordua*. Hiru, Hondarribia .
- Sastre A./ Rodríguez F. (Itzulp) (2008) *Emanuel kantek azken egunak*, Artezblai, Bilbo.

Telleria P. (2003) *Kontenedore baten istorioak*, Artezblai, Bilbo.

___ (2010) *Dibertimentuak: Euskera sencilloaren manifestua. Larru Haizetara. Euskerazetamol*, Artezblai, Bilbo.

Txarterina A. (2002) *Zenbakiak ala eleak*, Artezblai, Bilbo.

___ (2002) *Pedagogoak gogoan*, Artezblai, Bilbo.

___ (2002) *Eko-logikoa*, Artezblai, Bilbo.

Vargas A. / Alberdi U. (Itzulp) (2008) *Haritzaren azalera zehatza*, Artezblai, Bilbo.

Zambon C. (2009) *Baba zango-horiak* Artezblai, Bilbo.

7.6 Komunikabideetako erreferentziak

Argia urtekariak

AAVV.(1994) *Hamar urte Euskal Kulturaren 1983-1993*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (1995) *Argia urtekaria 1995*, Zeruko Argia, Donostia 17-23 orr.

___ (1996) *Euskal Kulturaren Urtekaria 1996*, Zeruko Argia, Donostia, 15-24 orr.;

___ (1997) *Euskal Kulturaren Urtekaria 1997*, Zeruko Argia, Donostia

___ (1998) *Euskal Kulturaren urtekaria 1998*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2000) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2000*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2001) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2001*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2002) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2002*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2003) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2003*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2004) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2004*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2005) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2005*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2006) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2006*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2007) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2007*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2008) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2008*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2009) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2009*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2010) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2010*, Zeruko Argia, Donostia.

___ (2011) *Euskal Kulturaren Urtekaria 2011*, Zeruko Argia, Donostia.

Besteak

Agirre I. (1994) “Iturri agortua”, *Egunkaria*, 1994-01-14, 25 orr.

Agirre M. (2002) *Teatro ¿de mujeres?*, Artezblai.com, 2009-03-09, (azken aldiz irakurrita 2015eko ekainean).

Agirre K.(2003) “Maribel Belastegi.'Pentsatzen dena esatea arazoa da oraindik””, *Argia*, 1909 alea, 2003-07-27.

On lineko bertsioa: <http://www.Argia.com/Argia-astekaria/1909/maribel-belastegi-pentsatzen-dena-esatea-arazoa-da-oraindik>.

__(2007) “ Asvinenea: sormenarentzako gunea, 1934 alea, 2004-03-07.

On line ikusteko:

<http://www.Argia.eus/Argia-astekaria/1934/asvinenea-sormenarentzako-gunea?ids=Argia-astekaria/1934/asvinenea-sormenarentzako-gune> (azken ikustaldia 20014eko irailean).

Almagia K. (2001) “Luces y sombras del teatro vasco”, *Gara*, 2002-03-24, 50 orr. __(2007) “¿Qué pasaría si los actores se declararan en huelga durante un año?”, *gara.info*, 2007-05-23

On lineko bertsioa ikusteko:

<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20070523/19919/es/Que/pasaria/si/actores/declararan/huelga/durante/ano>

Anso (2007) “*Lapur-zuloa* estreinatuko du Donostian Kanpingags konpainiak”, *gara.naiz.info*, 2007-02-07.

On lineko berstioa:

<http://gara.naiz.info/paperezkoa/20070207/1994/eu/Lapur-zuloa/estreinatuko/du/Donostian/Kanpingags/konpainiak> (azken ikustaldia 2014eko uztailean).

Apaolaza E. (1990) “Bederen 1:"Milan Kunderarekin harremanetan egin dugu obra”, *argia.com*, 1310 alea, 1990-10-28 .

On lineko berstioa:

http://m.argia.eus/artikulua.php?id=1310_bederen-1milan-kunderarekin-harremanetan-egin-dugu-obra (azken ikustaldia 2015eko uztailean).

Arizaga A.(1991) “Teatreroak”, *Argia urtekaria 1991*, 189 orr.

Arrese G. (1989) " 'Ama begira zazu' sketch-komeria herri teatro tradizioa zuzpertzuz", argia.com,1264 alea, 1989-10-22.

On lineko bertsioa: http://m.argia.eus/artikulua.php?id=1264_ama-begira-zazu-sketch-komeria-herri-teatro-tradizioa-zuzpertzuz (azken ikustaldia 2015eko uztailean).

Arruti A. (2009) "Herri antzerkia zentzugabekeriak salatze bide bakarra denean", gara.naiz.eus, 2009-01-10.

On lineko bertsioa:

<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20090110/115829/eu/Herri-antzerkia-zentzugabekeriak-salatze-bide-bakarra-denean>

Artezblai: "LA BAI estrena 'Objetivo Macbeth' de Fer Montoya", artzblai.com, 2007-II-26.

I k u s : <http://www.artzblai.com/artzblai/la-bai-estrena-objetivo-macbeth-de-fer-montoya.html> . (azken ikustaldia 2014eko uztailean).

Astiz I. (2015) "Hiriburu bat herrixka maskaraz", berria.info., 2015-04-09.

On lineko bertsioa:

http://www.berria.eus/paperekoa/1753/030/001/2015-04-09/hiriburu_bat_herrixka_maskaraz.htm (azken ikustaldia 2015eko otsailean).

Asurmendi M. (2007) "Antzerkia beti gaizki ibili da eta beti irauten", *Kalegats*, 12 zkia., Euskal Idazleen elkarte, Donostia, 10-11 orr.

Azurmendi N. (2006) *Bidegileak. Mikel Garmendia 1954-2005*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria- Gasteiz.

Berro I. (2012) "Ez dut izan nahi epaile arbitrario bat, ezta kritikari kriptiko bat ere", *Berria*, 2012-11-11.

On lineko bertsioa:

http://www.berria.eus/paperekoa/1503/032/001/2012-11-11/lege_info.htm

Bidegain E. (2006) "Euskaldunen hariet tiraka", *Berria*, 2006-04-21, 36 orr.

Brea U. (2010) “ Emakumeak oholtzan, gizonak erabaki guneetan”, *Argia* 2256 alea, 27-29 orr.

On lineko bertsioa: <http://www.argia.eus/argia-astekaria/2256/arte-eszenikoak>

(azken pantailaratzea 2015eko ekainean).

Butron A. (2009) “Harri Xuri izeneko kultura sorkuntza gune berria jarri dute abian Luhoson”, gara.naiz.eus, 2009-IV-3 Ikus hurrengo URLa berriaren iturria ikusteko:

<http://gara.naiz.info/paperezkoa/20090603/140295/eu/>

(azken ikustaldia 2015eko irailean).

Cubillo I. (2005) “Una radiografía de la sociedad”, elpais.com, 2005-12-16.

Ikusgai in:

http://elpais.com/diario/2005/12/16/paisvasco/1134765617_850215.html

(2015eko irailean azken ikustaldia).

Doxandabaratx B. (2000) “Labirintotik alde egiteko hegoak prestatzen”, argia.com, 1757. alea , 200-04-09 .

On lineko bertsioa: <http://www.argia.eus/argia-astekaria/1757/labirintotik-alde-egiteko-hegoak-prestatze>

__ (2000) “Labirintotik alde egiteko hegoak prestatzen”, *Argia* 200-0409 . Ikus:

<http://www.Argia.com/Argia-astekaria/1757/labirintotik-alde-egiteko-hegoak-prestatzen/inprimatu> (azken ikustaldia 20015eko uztailean).

Epelde E. (2009) “Egunerokoaren satira”, www.berria.eus, 09-01-10.

I k u s : http://paperekoa.berria.info/plaza/2009-01-10/038/006/egunerokoaren_satira.htm

(2015eko uztailean esteka galdua dago).

Erasun A. (1996) “Telebista bi ahoko labana da, lana ematen dizu, baina erre ere bai”, *Argia*, 1564 zkia., 96-02-11.

I k u s : http://m.argia.eus/artikulua.php?id=1564_telebista-bi-ahoko-labana-da-lana-ematen-dizu-baina-erre-ere-bai

Erostarbe G. (2007) “Bada garaia antzerkigintzan heldutasun berri bati iristeko”, berria.info, 2007-01-10.

Ikus: http://paperekoa.berria.info/plaza/2007-01-10/044/010/bada_garaia_euskal_antzerkigintzan_heldutasun_aro_batera_iristeko.htm (azken ikustaldia 2014eko azaroan, 2015eko uztailen lotura galdua dago).

Erredakzioa (1994) “Maite Pascual: 'Egile antzerkia azpimarratu eta arte eszenikoa modu zabalean jorratuko dugu’”, *argia.com*, 1994-10-16.

On line ikusteko:

<http://www.argia.eus/argia-astekaria/1500/maite-pascual-egile-antzerkia-azpimarratu-eta-arte-eszenikoa-modu-zabalean-jorratuko-dugu> (azken ikustaldia, 2014eko azaroan).

Erredakzioa (1998) “Antzerkiaren munduan euskara arazo bat da”, *El Mundo*, 1998 03-22, 13 orr.

Erredakzioa (2003) “Hemengo kale antzerkia maila handikoa da”, *Gara*, 2003-07-13, Igandeko Geltokia, zenbakitu gabe.

Erredakzioa (2003) “50.000 personas asisten al Kalealdia de Bilbo”, *Gara*, 2003-07-13, 48 orr.

Erredakzioa (2006) “Maskarada estrena hoy en Miami una obra sobre la historia del 'Guernica’”, *gara.naiz.eus*, 2006-06-24.

<http://gara.naiz.eus/idatzia/20060624/art170309.php> (azken ikustaldia 2015eko uztailen).

Erredakzioa (2009) “Txanobarragorri antzezlan Amaiain”, *mondraberri.com*

<http://www.mondraberri.com/mondraberri/contenidos.item.action?id=6588844&menuId=5635792&onlypath=tr>

Erredakzioa (2010) “El posgrado en Artes Escénicas” se podrá cursar en Bilbao”, *elpais.com*, 2010-09-9.

In http://elpais.com/diario/2010/09/09/paisvasco/1284061211_850215.html (azken bistaratze 2015eko apirilaren 1ean).

Erredakzioa (2010) “28. Antzerki Jardunaldiak Bizkaiko Getxo herrian”, *nontzeberri.com*, 2010-10-07.

Ikusgai in : <http://nontzeberri.com/Albiste4.aspx?a=1113&o=129> (2015eko otsailen azken aldiz pantailaratua).

Erredakzioa (2010) “La paz es una idea subversiva”, *gara.naiz.eus*, 2010-07-25
<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20100725/211881/es/La-paz-es-una-idea-subversiva> (azken ikustaldia 2015eko irailean).

Ezkerra E. (2000) "Antzerkia naturalki eratzen ari da barruan gaudenok munduratu nahi izan dugulako", *Euskonews*, 77 alea, 2000-05-05. Ikus:

<http://www.euskonews.com/0077z/bk/frelkar.htm> (azken ikustaldia 2015eko azaroan).

Fernández J. (2008) "Antzerkigintza soziala da, hurbila eta indartsua; bizia eman dio Euskal Herriari", *berria.info*, 2012-07-03. On line ikusteko:

http://www.berria.eus/paperekoa/1793/025/001/2012-07-03/antzerkigintza_soziala_da_hurbila_eta_indartsua_bizia_eman_dio_euskal_herriari.htm

(azken ikustaldia 2015eko irailean).

Garate K. (2002) "Frontoitik antzokirako komediak", *Argia*, 1864 alea.

On lineko bertsioa: <http://www.argia.eus/argia-astekaria/1864/frontoitik-antzokirako-komeriak>

__ (2005) "Agurtzane Intxaurrea eta Arantxa Iturbe: 'Tandem perfektua gara'", *argia.com*, 2000 alea, 2005-07-10.

On lineko bertsioa: <http://www.argia.eus/argia-astekaria/2000/agurtzane-intxaurrea-eta-arantxa-iturbe-tandem-perfektua-gara> (azken pantailaratzea 2015eko ekainean).

Garmendia J. (2009) "Ezin dugu antzerkia euskara hutsean egin hortatik bizi nahi badugu", *lejpb.com*, 2009-04-09.

On lineko bertsioa: <http://www.lejpb.com/paperezkoa/20090409/131501/eu/Ezin-dugu-antzerkia-euskara-hutsean-egin-hortatik-bizi-nahi-badugu> (azken ikustaldia 2014eko irailean).

Gartzia M. (2013) "Negarra eta barrea saio berean", *Argia* 2395 alea, 33 orr.

Guillan O. (2008) "Etorkizunaren orena amateurren esku", *Argia*, 2161 alea, 2008-XI-30, 7-10 orr. <http://www.Argia.com/Argia-astekaria/2161/ipar-euskal-herriko-teatroa> (azken ikustaldia 2014eko irailean)

__ (2008) "Antzerkia eta bertsoa sormen bideak kitzikatuz", *Argia*, 2143 alea, 2008-06-29, 25-27 orr.

__ (2009) "Teatroaren memoria", *Argia*, 2206 alea, -11-15, 25-28 orr. On lineko bertsioa: <http://www.argia.eus/argia-astekaria/2206/teatroaren-memoria> (azken ikustaldia 2014eko irailean).

__ (2010) "Profamateurrak agertokira", *Argia*, 2251 alea, 2010-11-07, 23-25 orr.

__ (2010) "Antzerki zaleak mugimenduan", *argia.com*, 2247 alea, 2010-10-10, 25-27 orr.

On line ikusteko: <http://www.argia.eus/argia-astekaria/2247/ehaze>

__ (2010) "Antzerki zaleak mugimenduan", *Argia* 2247 zkoa., 25-27 orr.

__ (2012) “Kaosean sorkuntzak beste dimentsio bat hartzen du”, *Argia* 2318 alea, 23-24 orr.
On line: <http://www.argia.eus/astekaria/docs/2318/pdf/23-25.pdf> (azken ikustaldia 2015eko ekainean).

__ (2012) “Euskal sortzaileak laguntzeko Zubia”, *Argia* 2332 zkia., 23-25 orr.

Gostin A. (1989) “Bederen-1: 'Derrigorrezkoa zen Sastreren obra bat euskaraz antzestea””,
argia.com, 1274 alea, 1989-12-31. On lineko bertsioa: <http://www.argia.eus/argia-astekaria/1274/bederen-1-derrigorrezkoa-zen-sastreren-obra-bat-euskaraz-antzestea>

Gurrutxaga A. (2003) “Arnasa hartzea al da bizirik egotea?”, *Argia*, 1893 zkia. , 2003-03-30.
On lineko bertsioa: <http://www.argia.eus/argia-astekaria/1893/arnasa-hartzea-al-da-bizirik-egotea> (azken ikustaldia 2014eko irailean).

__ (2004) “Antzerki amateurra: Teatroak behar duen hauspoa”, argia.com,
On lineko bertsioa pantailaratzeko: <http://www.argia.com/argia-astekaria/1942/antzerki-amateurra-teatroak-behar-duen-hauspoa>

__ (2006) “Antton Luku: 'Antzerkiaz mintzo gara sobera, eta ez aski ari””, argia.eus 2061 zkia., 2006-11-05.

On lineko bertsioa irakurtzeko ikus:

<http://www.argia.eus/argia-astekaria/2061/antton-luku-antzerkiaz-mintzo-gara-sobera-eta-ez-aski-ari> (azken ikustaldia 2015eko uztailean).

Herrero R.(1996) “Para el teatro vasco se acabó el reparto general de dinero”, *El Diario Vasco*, 1996-01-31, 57 orr.

__ (2003) “Una parte del oficio de autor se puede aprender”, *El Diario Vasco*, 2003-02-19, 61 orr.

__ (2009) “‘Marica de playa llega con polémica””, *diariovasco.com*, 2010-10-12
<http://www.diariovasco.com/v/20101012/cultura/marika-playa-llega-polemica-20101012.html>

Iban A (1998) “Hemen oraindik ez dago antzerki ikusle hezirik””, *Egunkaria*, 1998-04-6, 42 orr.

__ (1999), “Gurea oraindik artisau lana da””, *Egunkaria*, 199-03-27, 46. orr.

Ibargutxi F. (2000) “Itzulera ona izan dut, nik uste baino herdoil gutxiago neukan””, *El Diario Vasco*, 2000-07-20, 18 orr.

__ (2006) “ 'Bertsolaria kolokan' jartzen duen ikuskizuna sortu dute: 'Bertsotranpak'””, *El Diario Vasco* 2006- IX-9 Ikus in :

http://www.diariovasco.com/prensa/20061109/cultura/bertsolaria-kolokan-jartzen-duen_20061109.html (2014eko irailean azken ikustaldia).

Intxaurre A. (2005) "Escenium", *Argia*, 2020. alea, 2005-12-18. On lineko URL-a: <http://www.Argia.com/Argia-astekaria/2020/escenium> (Azken ikustaldia 2014eko uztailean).

Iraeta A. (2002) "Euskal antzerki hoberenari saria", *elpais.com*, 2003-03-11. Iturria: http://elpais.com/diario/2002/03/11/paisvasco/1015879214_850215.html (Azken ikustaldia 2014eko abendua).

Irazu A. (1999) Antton Luku: "Espontaneitate handiko garaia da", *Euskonews*, 199-07-09. <http://www.argia.eus/mendea/hemero/99luku.htm>

__ (1999 ca.) "Iparraldean antzerkian aritzeko nahikeria handia dago", *Euskonews*, datarik gabe. Ikus: <http://www.euskonews.com/0041zkb/frelkar.htm> (Azken ikustaldia, 2015eko uztailean).

Jalón A. (2005) "Se produce mucho y buen teatro pero luego no se programa", *Gara*, 2005-03-27, 40. orr.

__ (2005) "Antzerki taldeok sabai jo dugu produkzioan", *Gara*, 2005-03-27, 40. orr.

Labega I. (2004) "El trabajo de calle no goza aún del reconocimiento del teatro de sala", *Gara*, 2005-06-06, 36 orr.

Larrauri E. (2007) "Ramón Barea disecciona en un documental la 'catastrofe' de las artes escénicas", *elpais.com*, 2007-05-22. Ikus : http://elpais.com/diario/2007/05/22/paisvasco/1179862820_850215.html (azken ikustaldia 2015eko irailean).

Martínez X. (2005) "Euskarazko emanaldien ehunekoa ez da hazi bost urteotan Sarearen programazioan", *Berria*, 2006-V-18. Ikus: http://paperekoa.berria.info/plaza/2006-05-18/045/013/euskarazko_emanaldien_ehunekoa_ez_da_hazi_bost_urteotan_sarearen_programazioan.htm (azken ikustaldia 2014eko uztailean).

Matxain K. (2015) "Loraldi kolektiboa", *Argia*, 2467 zkoa., 25-27 orr.

On lineko bertsioa ikusteko: <http://www.argia.eus/argia-astekaria/2467/euskal-antzerkia> (azken ikustaldia 2015eko ekainean).

Makazaga X. (1989) “'Pelotari', frontoiko jokoa gorputzaren jario askea medio”, *Argia*, 1264 alea, 1989-10-22. Ikusgai in: <http://www.Argia.com/Argia-astekaria/1264/pelotari-frontoiko-jokoa-gorputzaren-jario-askea-medio> (azken ikustaldia 2014eko urria).

Maldonado M. (2006) “La historiografía literaria, una aproximación sistémica”, *Revista de filología alemana*, vol. 14, 9-40 orr.
<http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/RFAL0606110009A> (2015eko uztailean azken kontsulta).

Martín X. (2008) “Diru laguntzak berraztertu behar dira bizirik irauteko eredua gainditzeko”, *Berria*, 08/06/20. Ikus: http://paperekoa.berria.info/papera_inprimatu.php?html=BERRIA&urtea=y2008&hilabetea=m06&eguna=d20080620&orria=p00038011

Meaurio J. (1996) “Sastre cree que el teatro recibe poco dinero y mal administrado”, *El Diario Vasco*, 1996-01-31, 59 orr.

Monleón J. (1979) “El NO a la muerte de un espectáculo Vasco”, *Triunfo* 832 zkia., XXXII urtea, 39 orrialdean.

Murua I. (1997) “Pastoraleko gaia? Peixoto”, *Egunkaria*, 1997-04-20, azken orrialdea (zenbakirik gabe).

__ (2003) “Euskal antzerki garaikideaz”, *Lapurdum*, VIII, 389-426 orr. Artikulua bistaratzeko jo hurrengo helbidera: <http://lapurdum.revues.org/1167> (azken ikustaldia 2014eko irailean).

Oliveira A. (2013). “La Red de Teatros de Navarra no estará operativa hasta el próximo mes de octubre”, *Diario de Navarra*, 2013-06-21.

On lineko bertsioa:

<http://m.noticiasdenavarra.com/2013/06/21/ocio-y-cultura/cultura/la-red-de-teatros-de-navarra-no-estara-operativa-hasta-el-proximo-mes-de-octubre> (2015ko otsailean azken irakurketa).

Olmos L. *eta al* (2004) *Festival Internacional de Teatro de Santurtzi. 25 años de Teatro en Euskadi (1979-2004)*, Elorri Artez blai,

Ortiz de Pinedo (2010), “Ahulen erresistentzia”, *eskena.com*, 2010-03-25

On lineko bertsioa: <http://www.eskena.com/noticias/ver.php?id=eu&Nnoticia=1269427869&desde=> (azken ikustaldia 2014eko irailean).

Pérez A. (2014): “Szenatokiaren maratoia”, *berria.eus*, 2014-12-10.

On lineko bertsioa: http://www.berria.eus/paperekoa/2489/032/002/2014-12-10/szenatokiaren_maratoia.htm (azken irakurketa 2015eko otsailean).

Portocarreño E. (2007) “Honesto debate de Ramón Barea”, *El Correo*, 2007-10-07.

On lineko bertsioa: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20071007/sociedad/honesto-debate-ramon-barea-20071007.html> (azken ikustaldia 20014eko irailean).

Puerta X. (1997) “Itinerario por el Teatro Vasco en forma de alfabeto”, *Primer acto*, nº 268, 1997, 17-26 orr.

Redacción (2006) “Maskarada estrena hoy en Miami una obra sobre la historia del 'Guernica'”, *gara.nazi.eus*, 2006-06-24.

On lineko bertsioa: <http://gara.naiz.eus/idatzia/20060624/art170309.php>

Retolaza I. (2007) “Historia agertokira” *Berria*, 2007-01-10.

On lineko bertsioa: <http://kritikak.armiarma.eus/?p=1654>

Roger T. (2012) “Jules Lemaitre et la querelle de l'impressionnisme”, *Fabula / Les colloques, Jules Lemaitre: 'un don d'ubiquité familière'*.

On lineko bertsioa: <http://www.fabula.org/colloques/document1609.php>, azken (azken irakurketa 2015ko apirila).

Saban P.C., (1999) “13 Kultur alternatiba eskaintzen digu Bilbok”, *Argia*, 1710 alea, 1994-04-04:

On line ikusteko : <http://www.argia.com/argia-astekaria/1710/13-kultur-alternatiba-eskaintzen-digu-bilbok>

Sala T. (2001) “Antzerkia bizitzan esku hartzeko bidea bezela hartzeak, asetu egin nau”, *Euskonews & Media* 131 zbk , 2001-07 -13-20. On line ikusteko : <http://www.euskonews.com/0131zbk/elkar13101eu.html> (azken ikustaldia, 2014eko abendua).

Sastre F. (1997) “¿Pero es que existe un teatro vasco?” *Primer acto*, nº 268, 1997, 15-16 orr.

Sierra E. (2002) “‘Secando charcos’, en el Arriola (Elorrio). Maite Agirre (actriz): ‘En el amor hay pozos’”, elcorreo.com, 2002-11-07 (azken irakurketa 2015eko ekainean).

On lineko bertsioa:

<http://www.elcorreo.com/vizcaya/ocio/gps/escena/230508/esena-maite-agirre.html>

Sinatu gabea (1991) “Teatro eta diru laguntzak”, *Argia Urtekaria* 1991, 144 orr.

Sinatu gabea (2000), “Le Galeón presenta su provocativo Cómeme el punto”, elpais.com, 2000-04-14 Ikus: http://elpais.com/diario/2000/04/14/paisvasco/955741215_850215.html

Sinatu gabea (2004) “Euskal Antzerkiaren Ajeak” , *Gara*, 2004-03-7, 54 orr.

Sinatu gabea (2006) “La obra teatral ‘Art’, de Yasmina Reza, por primera vez en euskara”, gara.naiz.info, 2006-09-28. In: <http://gara.naiz.eus/idatzia/20060928/art182266.php>

Sinatu gabea (datarik gabe) “Txanobarragorri antzezlanaren Amaian”, [mondraberry.com](http://www.mondraberry.com).

<http://www.mondraberry.com/mondraberry/contenidos.item.action?id=6588844&menuId=5635792&onlypath=tr>

Susaeta I. (2014) “Kolektiboa da eso bestela ez da”, argia.com, 2014-05-15

On line ikusteko : http://www.berria.eus/paperekoa/1859/018/001/2014-08-15/kolektiboa_da_edo_bestela_ez_da.htm

Torres R. (2011) “Fernando Bernués o la emigración teatral”, elpais.com, 2011-02-18. On line ikusteko : http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/18/actualidad/1297983612_850215.html (azken ikustaldia 2014ko azaroan).

Urdangarin A. (2001) “Antzerkia zainetan”, *El Diario Vasco*, 2001-05-13, 16 orr.

Velez de Mendizabal Z.. (2003) “Euskal Antzerkigintza, batetik, oso positiboa eta, bestetik, kezka handiz dakusat”, *Gara*, 2003-01-5, 26 orr.

Viñas E. (2010) “Txalo producciones lleva a Oyarzun su último montaje, 'Arrastoa'”, *diariovasco.com*, 2010-11-02. In <http://www.diariovasco.com/v/20101102/pasaia-errenteria/txalo-produkzioak-lleva-oiartzun-20101102.html> (azken bisitaldia 2014eko abenduan)

Zabala J. L. (1993) “Kultura ezin da gainerik inposatu”, *Egunkaria*, 1993-03-27, 23 orr.

__ (2004) “Literaturaren aldeko apustua egin dut, inoren ordezkari izan gabe”, *Berria*, 2004-11-24.

__ (2007) “Inoiz baino antzerki gehiago egiten da baina inoiz ez da ezer gertatzen”, *Berria*, 2007-01-20, 42 orr.

Zuazabeitia A. (1993) “Jesús Peña: Ezin beharrezkoa da euskal herrian antzerkiaren industria”, *Egunkaria* 1993-07-20, 32 orr.

Eszenika proiektuari buruz

Erredakzioa (2010) “Arte eszenikoen hiriburua?” *Berria* eus

http://paperekoa.berria.info/plaza/2010-05-23/038/003/Arte_eszenikoen_hiriburua_Denbora_gutxian_Campos_antzokia_eta_BBK_sala_zabaldu_dituzte_Bilbon_Produkzio_Eszenikoen_Berrikuntza_Zentroa_eta_Goi_Mailako_Eskola_ere_hirian_irekiko_dituzte..htm

Erredakzioa (2014): “El Centro de Artes Escénicas arrancará en 2015 con arte dramático y danza”, *elpais.com*, 2014-09-24. In:

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/09/24/paisvasco/1411554587_153290.html (azken ikustaldia 2015ko otsailean).

Erredakzioa (2010) “Eszenika, Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskola aurkeztu da Bilbon”, *dantza.eus.*, 2010/06/28.

On line ikusteko : <http://www.dantzan.com/albisteak/eszenika-aurkeztu-da-bilbon> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

Errautsak

Elortza I., Iturriaga U.(2011) *Errautsak*, Artezblai, Bilbo.

Ikuskizuna bi zatitan ikus daiteke hurrengo helbideetan: <https://vimeo.com/21435961> eta <https://vimeo.com/21758204> (azken ikustaldiak 2015eko uztailean).

Erredakzioa (2010) “Los nuevos rituales de los nacidos en los setenta”, Artez 163, Artezblai, Bilbo, 18-19 orr. In <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez163/estrenos/errautsak.htm> (azken ikustaldia 2015eko uztailean).

Erredakzioa (2010) “Dejabu, Le Petit Théâtre de Pain eta Artedramak 'Errautsak' ikuskizuna plazaratuko dute hilabete osoan zehar” in <http://www.artezblai.com/artezblai/dejabu-le-petit-theatre-de-pain-eta-artedramak-errautsak-ikuskizuna-plazaratuko-dute-hilabete-osoan-zehar.html>

ETBko berria:

On line ikusteko : <http://www.eitb.eus/eu/bideoak/osoak/542787/eitb-kultura-errautsak/> (2015eko uztailean azken bisita)

Euskal Iparraldeko irratien sarean:

On line ikusteko : <http://euskalirradiak.eus/hodei-hil-da.html> (2015eko uztailean azken aldiz entzunda)

Gorostizu A. (2010) “Errautsak astindu bizirik zauden jakiteko”, zuzeu.com, 2010-11-08.

I n <http://zuzeu.eus/kultura/errautsak-astindu-bizirik-zauden-jakiteko/> (azken ikustaldia 2015eko uztailean).Ikuskizunaren bloga: www.errautsak.com (2015eko uztailean indarrean oraindik).

Iparraldeko Orena (ETBn):

On line ikusteko : http://www.dailymotion.com/video/xhcn9a_errautsak-eitb-iparraldearen-orena-2011-02-21_creation (2015eko uztailean azken bisita).

7.7 Administrazioaren dokumentuak

Eusko Jaurlaritzako kultur sailaren informazioa

Txostenak

Eusko Jaurlaritzak. Kultura saila (2001) Euskal Antzoki Sarea. Red vasca de teatros. 2001eko datu estadistikoak. Datos estadísticos de 2001.

Eusko Jaurlaritzak. Kultura saila (2002) Euskal Antzoki Sarea. Red vasca de teatros. 2002eko datu estadistikoak. Datos estadísticos de 2002.

Eusko Jaurlaritzak. Kultura saila (2003) Euskal Antzoki Sarea. Red vasca de teatros. 2003eko datu estadistikoak. Datos estadísticos de 2003.

Eusko Jaurlaritzak. Kultura saila (2004) Euskal Antzoki Sarea. Red vasca de teatros. 2004eko datu estadistikoak. Datos estadísticos de 2004.

Eusko Jaurlaritzak. Kultura saila (2005) Euskal Antzoki Sarea. Red vasca de teatros. 2005eko datu estadistikoak. Datos estadísticos de 2005.

Eusko Jaurlaritzak. Kultura saila (2006) Euskal Antzoki Sarea. Red vasca de teatros. Sarea 2006.

Sarea (1997). Euskal Antzoki Sarea. 1997ko Ihardueraren balorazioa. Valoración del ejercicio 1997.

Sarea (1998) Euskal Antzoki Sarea. 1998ko datu estadistikoak. Datos estadísticos de 1998.

Sarea (1999) Euskal Antzoki Sarea. 1999ko datu estadistikoak. Datos estadísticos de 1999.

Sarea . Koordinaziorako Idazkaritza Teknikoa (2007-2009) Euskadiko Antzoki Sarea- Txosten Estatistikoa 2007-2009. red Vasca de Teatros. Informe estadístico 2007-2009.

Sarea. Koordinaziorako Idazkaritza Teknikoa (2011) Sareako Txosten Estatistikoa 2011.

Sarea. Koordinaziorako Idazkaritza Teknikoa (2012) Sareako Txosten Estatistikoa 2012.

Sarea. Koordinaziorako Idazkaritza Teknikoa (2014) Sarea Euskal Antzokien Sareko panoramika. EAEko arte eszenikoak laguntzeko erakunde arteko plataforma. 2014ko Memoria.

Bestelakoak

Anonimoa (2004) *Euskal Kulturaren Plana*, Euskal Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Bilbo.

Eusko Jaurlaritza (?) 2007-2008ko *Euskal Herriko kultura-ohiturei, praktikak eta kontsumoari buruzko inkestak*. http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19479/eu/contenidos/informacion/est_hp/eu_hp_eh/hp_eh.html (azken kontsulta 2015eko ekainean).

Eusko Jaurlaritzako Kultura Saila (2004) *Euskal Kulturaren Plana*, Euskal Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Bilbo.

__ (2004) *Kulturaren Euskal Plan*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz.

__ (2010) *Estadística. Productores de Artes Escénicas*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz.

__ (2013) *Miradas. Una lectura analítica de los datos de la estadística de las Artes y las Industrias Culturales 2011*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz.

Kulturaren Euskal Behatokia (2013) *Ikuspegiak 16- 2011*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz.

Eusko Jaurlaritza (2013) *V Inkesta Soziolinguistiko 2011*, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Vitoria-Gasteiz 2013. In:

http://www.euskara.euskadi.eus/contenidos/informacion/argitalpenak/eu_6092/adjuntos/V.%20Inkesta.pdf (azken pantailaratze 2015eko ekainean).

Eusko Jaurlaritzaren kulturaren euskal plana:

http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-5773/eu/contenidos/informacion/plan_vasco_cultura/eu_6571/el_plan.html

Frantziako Scène Nationalaren datuak

<http://www.scenenationale.fr/fr/infos-pratiques/les-salles.html>

<http://www.scenenationale.fr/fr/tous-les-spectacles/saison/theatre.html> (azken ikustaldia 2015eko maiatzean).

Nafarroako Gobernuaren datuak:

http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Actividades+culturales/Red+de+teatros/Default.htm (2015ko otsailean azken irakurketa).

7. 8 Web orriak

7.8.1 Taldeen web-ak:

Ados Teatroa:

<http://www.adosteatroa.com/index%20euskara.html>

Agerre Teatroa:

http://www.agerreteatroa.com/compania_pre.html

Antzerkiola Imaginarioa- Fábrica de Teatro Imaginario:

<http://www.antzerkiola.blogspot.com.es/>

Artedrama

<http://www.artedrama.com/esp/aulestiko.html>

Deferia

<http://www.dferia.com/2015/index.php?>

[option=com_content&view=article&id=5&Itemid=15&lang=eu](http://www.dferia.com/2015/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=15&lang=eu) (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

Des Chimères:

<http://theatre-des-chimeres.com/wordpress>

Dejabu:

www.dejabu.org

Erre Produkzioak & Arteka & Maskarada³⁸²:

<http://www.maskarada.net>

Gaitzerdi teatro: www.gaitzerditeatro.com

Kabia: <http://www.kabia-teatro.com/>

Hika:

<http://www.hikateatroa.eus/eu/sarrera>

Hortzmuga teatroa:

<http://hortzmuga.com/eu/hortzmuga-3/>

Le petit théâtre de pain:

<http://www.lepetittheatredepain.com>

Legaleon:

<http://legaleont.wix.com/ellayelficciones>

Metrokoadroka:

<http://www.metrokoadroka.org/>

Tanttaka:

<http://www.tanttaka.com/zerda.php?lang=eu>

Tartean: tartean, ez dok Hiru, Marie de Jongh:

<http://tartean.com/>

Tentazioa Produkzioa:

<http://www.tentazioa.com/zerda.php?lang=eu>

382Maskarada izena, ekoizpen etxe honek mantendu du.

Txalo:

<http://www.txalo.com/eu>

Vaiven:

<http://www.vaivenproducciones.com>

7.8.2 Beste batzuk

Arte Bi

<http://www.antzerti.e.telefonica.net/> (azken bisita 2015ko otsailean)

Bai

<http://www.bai-bai.net/baibaiweb/indexeus.html> (azken bisita 2015ko otsailean)

Getxoko Antzerki Eskola

http://www.utopiangetxo.com/?page_id=33 (azken bisita 2015ko otsailean)

Nafarroako Antzerki Eskola

<http://www.laescueladeteatro.com/es/> (azken ikustaldia 2015eko otsailean)

TAE

www.escueladeteatro-tae.com (azken bisita 2015ko otsailean)

<http://taedonostia.com/> (azken bisita 2015ko otsailean)

UPV/ EHUko Udako ikastaroak

<http://palmadores.net/index.php?topic=formacion&page=2> (azken bisita 2015ko otsailean)

Bilbao Eszena

<http://www.bilbao.net/cs/Satellite?>

[c=BIO_Equipamiento_FA&cid=3000417442&language=eu&pageid=3000094681&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Equipamiento_FA%2FBIO_Equipamiento](http://www.bilbao.net/cs/Satellite?c=BIO_Equipamiento_FA&cid=3000417442&language=eu&pageid=3000094681&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Equipamiento_FA%2FBIO_Equipamiento) (Azken ikustaldia 2014eko irailean).

Kontainer

<http://www.kontaineraretoa.com/>

Aizpea Goenagaren web-a

<http://www.aizpeagoenaga.com/idazle-gidoigile.htm>

Artezblai egunkaria eta *Artez* aldizkaria kontsultatzeko helbidea:

<http://www.artezblai.com/artezblai/> (azken bisita 2015ko abuztuan).

Antzerti aldizkaria

<http://antzerti.armiarma.com/gehiIdaz.htm>

Antzerti-teatro aldizkaria (Nafarroako teatro eskola)

<http://www.laescueladeteatro.com/eu/centro-de-documentacion-e-investigacion/revista-teatro-antzerti> (azken bisita 2015ko martxoan)

Arra arraroa

<http://arrararoa.blogspot.com.es/>

Ataekaria

<http://atae.org/comunicacion/ataekaria/> (azken bisita 2015ko martxoan)

Eskena

<http://www.eskena.com/index.php?id=eu> (2015eko otsailean azken aldiz ikusita)

Eskuorri galdua (O.Guillenen bloga)

<http://www.berria.eus/blogak/oier/index.php?blog=20>

Euskal Aktoreen Batasuna

<http://www.actoresvascos.com/> (azken bisita 2015ko otsailean)

Publikoari gorroto ikuskizuna

<http://www.publikoarigorroto.com/eus/index.html>

Testuak.com

<http://www.teatro-testuak.com>

UNESCO. Creative Industries

<http://www.unesco.org/new/en/santiago/culture/creative-industries/> (azken ikustaldia 2015eko apirilean).

Topic

www.topictolosa.com

OHARRA:

8. Eranskinak (Tesi honekin batera erantsitako artxiboa ikusi)