

Yuri Sam: Otoitza. Sorginaren berpiztea

Yuri Sam: Otoitza. La resurrección de la bruja

Yuri Sam. Otoitza. La résurrection du sorcier

Yuri Sam. Otoitza. Resurrection of the witch

VALVERDE, Jaime
Euskal Herriko Unibertsitatea

Noiz jaso: 2013-03-25

Noiz onartua: 2013-07-09

Euskera. 2012, 57, 3. 761-799. Bilbo
ISSN 0210-1564

Artikulu honetan *Yuri Sam: Otoitza* (2003) antzezlanaz aztertzen da, Ander Lipus eta Antzerkiola Imaginarioaren obrarik adierazgarriena. Yuri Sam Noh teatroa, Kathakali, Baliko dantzak eta maputxeen zeremoniak euskal sustraiekin nahasiz sorturiko xamana dugu; heriotzatik bueltatzen dena bizitza aldarrikatzeko erritu baten bidez. Antzerti-antropologiaren eragina duen obra hau teatroa ulertzeko modu iraultzaile baten isla da eta azken urteotako euskal antzezlanik interesgarrienetakoa dugu.

Hitz-gakoak: Lipus, Antzerkiola, antzertia, antropologia, erritua, interkulturala.

En este artículo se analiza la obra teatral *Yuri Sam: Otoitza* (2003), la pieza más representativa de Ander Lipus y la Fábrica de Teatro Imaginario. Yuri Sam es un chamán creado de la mezcla del teatro Noh, el Kathakali, las danzas balinesas y las ceremonias de los mapuches con las raíces vascas. El chamán vuelve de la muerte mediante un rito para hacer un llamamiento a la vida. Esta obra, influenciada por la antropología-teatral, representa una forma revolucionaria de entender el teatro y es una de las representaciones teatrales más interesantes de los últimos años.

Palabras clave: Lipus, Antzerkiola, teatro, antropología, rito, intercultural.

Cet article analyse l'œuvre théâtrale *Yuri Sam: Otoitza* (2003), œuvre la plus représentative d'Ander Lipus et *Antzerkiola Imaginarioa*. Yuri Sam est un chaman qui réunit le théâtre kathakali, les danses de Bali et les cérémonies des mapuches avec les racines basques. Le chaman revient de la mort grâce à un rite où il fait un appel à la vie. Cette œuvre, influencée par l'anthropologie théâtrale, présente une façon révolutionnaire de voir le théâtre ; il s'agit de l'une des représentations théâtrales les plus intéressantes de ces dernières années.

Mots-clés : Lipus, Antzerkiola, théâtre, anthropologie, rite, interculturel.

In this piece of work the play *Yuri Sam: Otoitza* (2003), the most representative piece of Ander Lipus and the Imaginary Theatre Factory, is examined. Yuri Sam is a shaman based on Noh theatre, Kathakali, Bali dances and Mapuche ceremonies mixed with Basque roots; he returns from death by means of a life-affirming rite. This play which is influenced by theatre anthropology reflects a revolutionary way of understanding theatre and is the most interesting Basque play of the last few years.

Keywords: Lipus, Imaginary theatre factory, theatre, anthropology, rite, intercultural.

Lan hau Eusko Jaurlaritzak sustatzen duen IT 851/13 Ikerketa Proiektuaren barnean kokatzen da.

1. Ander Lipus eta Antzerkiola Imaginarioa

Ander Lipus ezizenez, Iñigo Ibarra Lizundia izenez, Markina-Xemeinen jaio zen 1971an. Madrilgo William Layton antzerti laborategian ikasi ondoren, 1996an Bilbora bueltatu zen eta beste gazte batzuekin batera Mina Espazioa abiarazi egin zuen 1997an, garai hartako Bilbo postindustrialeko motor (kontra)kultural gisa hiru urtez funtzionatu zuena. Hain zuzen ere, espazioaren emaitzarik behinena Antzerkiola Imaginarioa¹ antzerti taldea izan zen, zeina, Udalak espazioa ixtea erabaki ondoren, hain proiektu aberasgarria izandakoaren aztarna bakarra bihurtuko zen.

Antzerkiolaren lau zutabeak Jon Gerediaga idazlea, Aitor Agiriano musikaria, Oier Ituarte argi-emailea eta Ander Lipus bera izan ziren. Horrez gain, bere ibilbidean zehar –2011ra arte– hainbat aktore gaztek hartu zuten parte proiektuan: besteak beste, Miren Gaztañaga, Veronica Fernandez, Leire Ucha, Alex Gerediaga, Na Gomes, Terri Florido, Miriam K. Martxante, Gabriel Ocina, Ainhoa Jauregi, Eriko Monroe, Itziar Izarra...

Baiki, esan daiteke Ander Lipus eta Antzerkiola Imaginarioaren arteko loturak berebiziko garrantzia izan duela noranzko bietan, non eta ezin den hitz egin Ander Lipusen obra edo estetikaz Antzerkiolaren obra edo estetikaz ere hitz egin gabe, eta aldrebes.

1.1. Estetika

Taldearen apustua antzertiaren inguruko ikerketa artistikoa eta esperimentazioa izanik, hasiera-hasieratik jite abangoardista egotzi zitzaizen ohiko teatrotik erakusten zuten distantziagatik –antzerti burges-psikologikoa edo komedia tradizionaletik alegia–. Orobat, artearen gaineko beren jarrera utopikoak publiko arruntetik urruntzen zuen taldea eta biziraupen ekonomikoa arriskuan jarri, baina, aldi berean, berezko estilo eta estetika bat garatzea ahalbidetu zien.

Hay actualmente experiencias tan esperanzadoras como las de Fábrica de Teatro Imaginario, que primero alrededor de Mina Espa-

¹ Fábrica de Teatro Imaginario (FTI) ere deitua. Hemendik aurrera Antzerkiola edo AI.

cio y actualmente en el Laboratorio del Drama, son los que mantienen un discurso más novedoso y con claras intencionalidades de romper los moldes clásicos (Gil 2002, 770).

Estetika berezi hori *ezetzaren estetika* edo *kaosaren estetika* izendatu zuten taldekoek. Funtsean, Mendebaldeko gizarte alienatua eta berari lotua dagoen teatro forma tradizionalaren kontrako jarrera baten isla litzateke hau tu hori: ezetza «[a]ntzerkiaren topiko, formula, estereotipo eta konkorreren kontrako orroa» bezala (AI 2007, 6); ezetza, Grotowsky-k aldarrikatu legez, benetako antzertiari arrotz zaion guztiari; ezetza indibidualismoaz antolatzen den gizarte endekatuari; ezetza kultura bigarren mailakotzat duen egitura politikoari; ezetza, kontrakultura punkak egin bezala, hipokrisian oinarritutako gustu estetiko apaingarri eta hutsalari.

Eta horrekin batera, sistema sozial horren euskarri den estruktura finkoaren aurka: kaosa. Kaos eszenikoa drama aristoteliko-psikologikoaren aurrean; kaosa antzerkigileak enpresari bilakatzera behartzen dituen egitura burokratikoaren aurka; kaosa, azken finean, hankaz gora ikusten zuten munduari buelta emateko; kaosa bere izaera eraldatzailean, aukera berri anitzen sorburu bezala; kaosa gizarte berri baten ernamuin gisa.

Artaudek egin zuen bezala (Artaud 2001, 12-13), Mendebaldeko antzertiarekin batera Mendebaldeko zibilizazioa bera salatzen dute Lipusek eta Antzerkiolakoek, lehenengoa bestearen ondorio logikoa baino ez baita. Gizartearen endekatze prozesuaren oinarrian espiritualtasunaren galera ikusten dute haiek: «[A]rima erdi galduen garai honetan, fede eta balio gabeko garai honetan, makinaria eder eta biribil hau deuseztatu nahian gabiltza. Nora ezean.» (Lipus 2004) Espiritualtasuna galtzarekin batera Mendebaldeko gizarteak lurrarekiko atxikipena, tradizioarekiko lotura eta komunitatearen uztardura ere galdu ditu: «Sakratua zena, biluztua agertzen zaigu, komunitatean elkartu eta konpartitzen zena, orain modu indibidualean ematen da. Pertsonak Jainko bihurtu gara» (Lipus 2005b). Hortaz, gizarte hutsal horri loturiko antzertia «aldare hutsa» izango da: «Erritoaren eta kulturaren oinarriak ahaztuta, ikuskizun hutsa bilakatu da egungo antzerkia» (Lipus 2001).

Lipusen ustez berreskuratu beharreko antzertia osotasun bat eratzen duten hiru zutabetan oinarritu behar da: espiritualtasuna, herria eta tradizioa. Espiritualtasunak antzerti hutsal hori zentzuz eta balioz beteko du; erritura hurbilduz. Herria antzertiaren helburu eta gai lehena izango da: herriarentzat, herriari buruzkoa eta, ahal den heinean, herriak sortua. Eta tradizioa herriaren arima bezala ulertuko da, iraganeko arbaso zein lurrarekiko lotura, non antzertia, hain zuzen ere, tradizio horren adierazpen nagusia baita.

Tradizioaz ari garelarik, seinalatu beharra dago Lipusengan Oteizaren filosofiak izan duen eragina. Oteizak aldarrikatu euskal arima estetikoak bilatzeko beharra bere egiten du Lipusek. Oteizak erabili esaldia «abangoardia prehistorian dago» lelotzat harturik, Lipusek uste du euskal tradizioaren iraganarekiko harremana berreskuratzea betebeharrak dela, eta bilaketa horrek aztarna garbia utzi du bere obran. Haatik, *Yuri Sam: Otoitza* aztertu ahala ikusiko dugunez, Lipusek ez du jarauntsi Oteizaren irizpide esentzialista. Oteizak euskal tradizioa gainerakoez bereizten zuena bilatu zuen (Oteiza 1993); Lipusek, ordea, euskal tradizioak besteekin erkide duena bilatuko du, kulturaren unibertsaltasunean sinetsita baitago.

1.2. *Errituala, ikuskizuna eta kultura*

Gauzak horrela, lehengo proiektuak abiatu ahala taldearen asmo sozial eta artistikoaren inguruko ideia guztiak antolatzeke eta definitzeko beharra sortu zitzairen. Hala, Eugenio Barbaren antzerti-antropologiaren (Barba 1994) teoriarik eraginda, eta hausnarketa prozesu sakon baten ondoren, taldeak berezko marko teoriko bat eratu zuen bere jardunari zentzu eta koherentzia emateko. Markoak hiru kontzeptu orokor definitzen zituen: *Errituala*, *Kultura* eta *Ikuskizuna*²; eta haiei esker aukera zegoen Antzerkiolak sortuko zituen proiektu guztiak bizitza-printzipio batzuen arabera antolatzea³.

² Berezko esanahiak egotzi zizkietenez, Lipus eta Antzerkiolaren markoari dagozkion kontzeptuak – *Erritua*, *Kultura* eta *Ikuskizuna* – letra etzanez adieraziko dira.

³ Esan beharra dago Ander Lipusek eskema kontzeptual honi eutsi diola bere karrera osoan, baita AI-tik kanpo ere.

*Erritual*a antzertiaren muina eta aktibitate osoari zentzua ematen dion ideia da: *erritual*a «behar batengatik egiten duzun gauza bat [da], inongo konpentsazio ekonomikorik gabe» (Lipus 2011b). *Erritual*aren bereizgarritasunak trukea, partaideen arteko parekotasuna eta dirurik eza dira; alegia interes ekonomikorik gabeko giza-harremanetan oinarritua da. Eta diru birtarteko erlaziorik ez dagoen bezala, aktore-ikusle bereizketarik ere ez dago.

*Erritual*aren kontrako aldean *ikuskitzuna* legoke: *ikuskitzuna* katxe finko baten arabera taularatzen diren obrak dira eta, hartara, merkantzia bilakatu den antzertia litzateke. *Ikuskitzuna* antzertiaren esentzian dauden ezaugarri garrantzitsuenak galdu ditu –doakotasuna, sakratutasuna, partaideen parekotasuna, ea.– eta beraz, benetako teatroaren endekapena litzateke, egungo artistaren amore ematea gizartean bizitzeagatik (Lipus 2005b).

*Erritual*ak eta *ikuskitzuna* markatzen dituzten muturren artean *kultura* izango genuke. *Kulturak* badauzka *erritualetik* bereizten duten zenbait ezaugarri: ez da trukean oinarritzen, partaideen artean ez dago parekotasunik, eta dirua tartean egon daiteke. Baina aldi berean, *ikuskitzuna* bereizten duten ezaugarriak ere badaude: dirua presente egon arren, ez da, inondik ere, gertakariaren muina; kontrara, *kultura*ren esentzia *kultura* edo tradizioa ospatzea da. Artistak etekin ekonomikorik atera gabe eskaini dezake bere lana, garrantzitsuena antzertiaren aitzakiaz herria biltzea eta *kultura* partekatzea delako, non batzuetan ekitaldi bati *kultura* izaera ematen diona lekuaren balio sozial sinbolikotik datorren: txoko bat, gaztetxe bat edota herriko plaza.

1.3. **Bitalismo beltza**

Logikoa denez, horrelako jarrera utopiko bat izanik, taldeak desengainuari aurre egin behar izan dio maiz. Izan ere, Ander Lipusen zein Antzerkiolaren biografia artistikoa gizartea antzertiaren bidez aldatzeko borroka sutsu horretan ematen diren garaipen txiki eta galtze handien kontaketa izan liteke. Hain zuzen ere, bitalismo utopiko horren eta errealtate desatseginak sortzen duen etsipen sentimenduaren arteko tentsioa izan daiteke bai Lipusen bai AI-ren jarrera eta estetikaren ezaugarri bereizgarrienetako bat.

Itxaropen eta etsipen sentimenduen arteko kontrastea eszena gainean gauzatzen den munduaren oinarria da, bitalismo beltzaren sorburua.

Izan ere eszenaratzeetan giro iluna nagusi da, non musika goibelak paraje baztertu eta irrealak sortzen dituen. Argiztapen mehearekin gaua eta itzalen mundua ekartzen dira tauletara maiz gorria bezalako koloreekin fantasiaren edo ametsaren erreinua iradokiz. Orobat, eszenografia soil, sinboliko eta hieratikoak espazio gordin eta aldi berean irudimentsua eskaintzen die pertsonaiei, zeinak usu grotesko edota fantasmagorikoak izaten diren, betiere drama klasikoko aginduei muzin eginez. Ez alferrik, Ander Lipusen pertsonaien berezitasuna da gatazka dramatikoa barnean daramatela, alegia, barruko indarren artean, pertsonaien arteko tentsio dramatiko tradizionalaren orde.

Jaso dituen eraginen artean –Artaud, Meyerhold, Grotowsky...– aipatu beharreko bat Tadeusz Kantor eta bere heriotzaren teatroa dugu; batez ere *Yuri Sam: Otoitza*-ri gagozkion honetan. Kantorrek heriotzarekin lotzen zuen eszena –aktorea dagoen eremu «arraro eta definigaitz hori»–. Bere iritzi, taula gainean gizakiak «eskala gupidagabe eta erabateko batekin neuritzen du bere patua, bere heriotzaren eskala» (Kantor 2004, 249). Haren ustez bizitza bakarrik adieraz daiteke bizitzarik eza eta heriotzaren bitartez artean (Kantor 2004, 247).

La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino: eso es lo que provoca en nosotros ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo. (Kantor 2004, 246)

Ander Lipusek paisaia ezaguna topatzen du Kantorren teatroan: poloniarak paratzen dituen objektu hilen taularatzeetan Lipusek errekonozitzen du Bilbo postindustrialeko ingurune sentimentala. Lantegi hutsak, pabiloi hondatuak, garai bateko eraikin erraldoiak egun herdoilak kontsumituta: behingo gizartearen motorrak oraingo arkitekturaren hilotzak. Eta Kantorri bezala, Lipusi objektuen heriotzak bizitzaz hitz egiten dio; are gehiago, Peter Brookek ohartarazi bezala, antzerkigilearen aurrean espazio hutsak aukera guztien potentziala gordetzen du.

Hain zuzen ere, horretan datza Kantor eta Lipusen heriotzen artean dagoen aldea: Lipusen kasuan bizitza berri baten aukera da, itxaropenez beteriko aukera iturria, edo, *Yuri Sam. Otoitza*-n ikusiko dugun bezala, bizitzearen urgentzia aldarrikatzera datorren heriotza bat. Ez alferrik, bertan behera lagatako lantegiaren metafora oso adierazgarria suertatzen da bai Lipus bai Antzerkiolaren iruditeriaren berri emateko: lantegi hutsak galera, utzikeria eta heriotza irudikatzen dituen arren, aldi berean berriro hasteko aukera-gunea ere bada, erabilpen berri anitzi leku eman diezaiekeen espazioa, non ekimen biziaren adorea bizitza berri bat sor daitekeen.

2. Antezlanaren azterketa

2.1. Harrera

Yuri Sam: Otoitza Ander Lipus eta Antzerkiolaren obrarik goraiatuena izan da. 2004ko Donostia Hiria Saria jaso zuelarik, kanpoan ere antzezteko aukera ugari izan zituzten; hala nola Madrilen (2004), Egiptoko nazioarteko teatro jaialdian (2004), New Mexico-n (2004), Tortosako nazioarteko teatro jaialdian (2005), Argentinako EXPERIMENTA jaialdian (2003), Chicagon (2004), Miami XXI Nazioarteko teatro hispanikoan (2006) eta Iraneko Fadj nazioarteko antzerti jaialdian (2006), besteak beste.

Kritikei dagokienez, laudorio eta onespak orokorrak izan ziren. Agus Perez-ek «botere handiko» antzezlanat jo zuen eta aktoreen presentzia eszenikoa nahiz beraien mugimenduen adierazkortasun eta zorrotasuna nabarmendu zituen; horrez gain, muntaketaren estetika ikaragarri zaindua, deklamazioaren indarra, osagai eszenikoen sinbologia edota argiztapenaren edertasuna ere nabarmendu zituen (Perez 2003).

Fernando Andú-k bestalde, heriotzaren eremuan egindako sakontze erakargarria dela idatzi zuen, publikoaren inplikazioa bilatzen duena eta erabateko konbentzimenduekin planteatuta dagoena. Hala ere, Artauden ankerkeriaren teatroarekin alderatzean, hizkuntzak obran duen nagusitasunak garrantzia kentzen diola ikuskizunari ere esan zuen, berau begira eta belarriera emana delako (Andú 2004).

Gloria Monterok «izugarrizko edertasuna duen ikuskizun liluragarria» dela esan zuen, eta hizkuntza arkaiko baten bidez, hitzez harantzago doazen hots eta oihuetan oinarritzen dela, bizitzaren edertasunaz mintzatzeko. Julio Cejasek obraren estetika landua eta zorrotza aipatu zuen (Cejas 2004); eta Carlos Pachecok dramaturgia doitu eta probokatzaileria azpimarratu (Pacheco 2003). Finean, kritika guztietan nabarmentzen zen Lipusen aktore lan bikaina.

Baina nolana ere den, esan beharra dago *Yuri Sam: Otoitza*-ren kasua paradoxikoa suertatuko zela azkenean; paradoxikoa eta, aldi berean, euskal teatroaren egoeraren adierazgarri tristea. Kritika on eta laudorio guztiak gorabehera, taldeak zailtasun handiak izan zituen gurean kontratazioa lortzeko (AI 2007, 7).

2.2. Pertsonaiak

Hiru pertsonaia ditu antzezlanak: Yuri Sam (Ander Lipus), Kurma (Miren Gaztañaga) eta Kumalen (Verónica Fernández). Yuri Sam, ahalmen magikoen bidez mundu batetik bestera igaro daitekeen pertsonaia miragarria, burutuko den errituaren gida eta, aldi berean, sakrifizioaren biktima ere bada. Hori bai, antzezlanaren eskuorrian hala nola lehenengo momentuetan ohartarazten zaigun bezala, Yuri Sam hilda dago jada; beraz, taula gainean bere berpiztea ikusiko dugu.

Yuri Sam pertsonaia zenbait kulturatako zantzuekin eratu xamana da: batez ere indiar, maputxe eta euskal aspektuekin. Identitate kulturalarekin ados, identitate sexual uherra ere badu: gizon batek jokatu izan arren, momentu batean «alaba» eta «arrebak» dela esaten baitu (AI 2007, 21); hau da, Yuri Sam pertsonaia transgeneroa dugu. Izan ere, bai maputxeren kulturari bai paganismo euskaldun zaharrean erritu magikoen gida espiritualaren papera emakumezkoei dagokie. Hori dela eta aproposa deritzot *xaman* izenarekin batera –gidok gizonetakoak diren kultura siberiarretik hartutako maillegua– *sorgin* izendapena ere erabiltzeari, egokitasun geografiko zein kulturala duelakoan. Bada, sorgin honen barne gatazka, bizirik zegoela espiritualtasuna galdu egin zuela da, eta horrek, heriotza tarteko, gorputzari

dagozkion plazerak galarazi zizkiola. Hortik aurrera akats horren damutzeak eta galdutako plazeren oroimenak torturatuko dute.

Kurma eta Kumalen ilargia eta eguzkiaren espirituak dira, hurrenez hurren. Pertsonaia hauek karakterizazio laua zein funtzio ordezkatzaila duten arren, behar-beharrezkoak dira obran. Arlo dramatikoan Yuri Sam-i elkar-reragina eskaintzen diote eta, errituari dagokionez, xamanek izan ohi dituzten laguntzaileen papera betetzen dute. Haien presentzia eszenikoari esker Yuri Sam-en irudia indartzen da kontrastez, eta berarekin izaten dituzten borroka eta jolasek antzezlanak ezinbesteko dituen ekintzak osatzen dituzte. Testuaren aldetik ere Yuri Samen jarduna monotono eta aspergarria izango litzateke beraien parte-hartzeekin ez bazen eta, gehiago dena, beraiek izango dira Yuri Sam sakrifikatuko dutenak.

Horiez gain badaude beste zenbait pertsonaia maila diegetikoan: Evohé, Henk eta Wendel, apenas garrantzirik ez duen besteren baten artean. Pertsonaia hauek Yuri Samen oroimen nahasian dabiltzan mamuak dira eta behin eta berriro ekarriko ditu ahotara, galdutako bizitzaren lekuko gisa. Evohé «argiaren printzea» da, Yuri Samen maitalea bizirik zegoenean eta obran zehar sorginaren intziri eta aitorten gehien jasotzailea. Henk eta Wendel pertsonaia itxuragabe eta lausoak dira, zeinak, Parnaso izeneko psikiatriko batean ezagutuak direnez, eromenaren sinboloa diren hein handi batean. Henk-ek «norena da errua?» galdera besterik ez omen zuen esaten eta Wendel berriz, zorientasun eroaren adibidea da.

2.3. Testua

Esan beharra dago AI hasiera-hasieratik dakusagula logozentrismoaren oposaketan kokaturik. Antzerti tradizionalen testuak erabat baldintzatzen badu antzezpena, non taularatzea «itzulpen» (Braun 1986, 81; Grotowski 1983, 50) prozesutzat har daitekeen, AI-k kontrako norabidean eratu ditu bere sortze prozesuak; hots, antzezpenezik testura. Izan ere, Antzerkiolaren sortzeko era «idazketa eszenikoan» (Sánchez 2002, 78) oinarritzen da: ideia idazlearengandik ateratzen den kasuetan ere –*Yuri Sam. Otoitza*, adibidez–, sortze prozesuaren motorrak irudia eta soinua ditugu, eta testua, betiere,

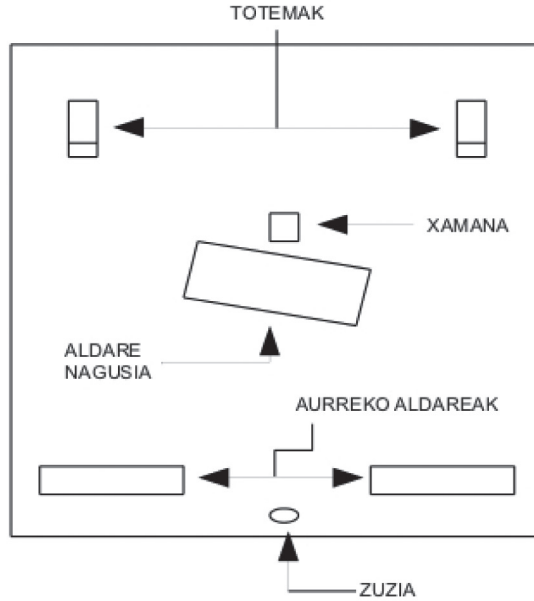
haien ondorengoa izango da. Eszenan gauzatuko diren irudi eta soinuak ezarritakoan geratzen den idatzizko hondarra baino ez da testua (AI 2007, 5).

Antzerkiolarentzat Gerediakak paratu testu guztietan jite poetikoa handia bada, *Yuri Sam: Otoitza*-ren izaera bereziak aukera eman zion joera poetiko hori erabat garatzeko. Sorgin berpiztuaren ahotsa eta antzinateko erritualaren ospatzea testuinguru ezin hobekak ziren Gerediagaren poesiak duen alde metafisikoa bidea emateko. Poetikotasun kutsuaz ez ezik, esan daiteke antzezlanaren testua poemaz beterik dagoela, non Gerediakak sakontzen duen Lipus eta Antzerkiolarekin erkide dituen obsesioetan: jainkoaren eta gizakiaren arteko erlazioa, natura eta espiritualtasuna edo mitoen mundu liluragarria. Izan ere, *Yuri Sam: Otoitza*-ren testua osatzen duten pasarte asko poema gisa argitaratuko zituen geroago poetak, *Fitola balba, karpuki tui* (2004) bere lehenengo olerki bilduman: besteak beste, *Evohé, Mea Culpa* edota antzezlanaren hasiera den *Sehaska kanta beltza*.

2.4. Eszenografia, atrezzo eta jantziak

Eszenografia eta atrezzoan (Jose Pablo Arriaga), obraren gainerako arloetan bezala, asmo dramatiko eta sinbolikoa uztartzen dira. Eszenaren gainean aldare nagusi bat dago; eszenaurrearen alde banatan, bi aldare txikiago; momentu oro piztuta dagoen zuzi bat beraien artean; eta atzeko partean, ezker eta eskuin, bi totem soil. Aldare nagusia errituaren –eta antzezlanaren– erdigunean dugu; errituaren fase jakin batzuetan pertsonaiak bertara igoko dira eta, bestalde, zenbait objektu gordetzeko ere balio du. Amaierako partean espirituak lurrean etzango dute aldare nagusia eta, era horretan hilkutxa forma duela, Yuri Samen azken sakrifizioa egiteko baliatuko da. Aterako totematik zenbait objektu aterako dituzte espirituak: beste zuzi bat, sakrifizioaren ezpatak eta zenbait makila. Errituan agertutako objektu guztiak erabili ostean aurreko zuziaren alde banatan utziko dituzte espirituak, solemnitatea emanez eta haien balio sinbolikoa nabarmenduz. Zentzu horretan, Rakel Marinek seinatu duen bezala, antzezlanean erabili objektu guztiak euskal tradizioan hain usua den egur ilunez eginak dira (2011, 202).

Eszenografiaren planoak



Berebiziko garrantzia dute antzezlanean erabilitako makilek: alde batetik, erritmoa emateko errituaren momentu askotan erabiltzen direnez, txalaparta jotzeko erabiltzen direnak irudikatzen dituzte eta, beraz, euskal kulturaren erreferentzia dira; bestetik, guztira hogeitak makila izanik, erritu-unitateen arabera erabiltzen diren esanahi sinboliko desberdineko lau makila motatan antolatzen dira. Lehendabizi, kontaktuaren sinboloa diren makila laburrak erabiltzen dira; gero, ertaineko luzerarekin, borrokarenak; ordenaren sinboloa direnak hurren, luzeenak; eta azkenekoz espiritualtasuna adierazten dutenak, ertz batean gako moduko formarekin (Lipus 2011a). Errituan zehar spirituek aurreko aldareetan utziko dituzte makila guztiak tente txertaturik; ezkerrekoan errituak izan dituen fase sinboliko guztiak hurrenkeran adierazita uzteko eta eskuinekoan espiritualtasuna irudikatzen duen konposizio bat eratzeko. Finean, xamanak normalean instrumentu magiko batez baliatzen diren bezala, Yuri Samek ere makulu luze bat erabiltzen du, zeinak

goiko muturrean AI-ren ikurra daukan: «Ixten ez dan zirkulu bat. Badirudi, izakiak egindako lehen irudia dela.» (Lipus 2011a)

Yuri Samen jantzia (Miren Lore Garmendia), detaile handiz egina, Kathakali teatroan erabiltzen diren jantzien euskal moldaketa bat da, zeinak txano, lepo ikusgarri eta azpikogona zabalarekin, xamanaren izaera sexual anbigua eratzten laguntzen duen. Espirituen jantziak berriz (Azegiñe Urigoitia), xamanaren ikusgarritasunarekin kontrastea egiteko pentsatuta daude eta, beraz, soil-soilak dira: inongo apaingarririk gabeko kolore zuriz eginak. Arestian esan bezala, espirituek zapi batez dute aurpegia estalita antzezlan osoan.

2.5. Espazioa⁴ eta denbora

Printzipioz antzezlan italiar erako agertoki arruntean taularatzeko pentsatuta dago; hots, Pavis-ek (1984, 171) eszena itxia deitzen duena, non «laugarren pareta» baita publikoaren aretora ematen duen bakarra. Hori bai, Oier Ituarteren argiztapenak gainerako hiru hormak ikustarazten ez dituenaz, espazioaren mugak itzalek zedarrituak dira, lekuari linbo itxura emanaz. Obraren argiztapenak espazio ilunekin nahiz itzalekin jolasten da, antzezlan misterioz zipriztinduz baina, aldi berean, eszenografiak duen soil-tasunari ere eutsiz.

Maila sinbolikoan ordea, erritualizazioak trataera berezia ematen dio hala espazioari nola denborari. Hasteko, antzezlaneko ekintza guztiak leku berean eta denbora tarte berean jazotzen direnez, *Yuri Sam: Otoitza*-k espazio eta denboraren unitatea erakusten du. Haatik, ezaugarri horretan ez da ikusi behar, inondik ere, arau aristoteliko klasikoak jarraitzeko intentziorik, baizik eta errituak berezko duen nolakotasun bat erreproduzitzeko asmoa: errituak leku eta denbora tarte bakarrean gauzatzen baitira.

Gauzak horrela, espazio eta denborari ematen zaien trataerak antzezlanaren denbora-lekua eta antzezenarena (hurrenez hurren, denbora-leku

⁴ Espazioarekin batera argiztapena ere deskribatzen dut espazioa argiztapenak egiten baitu.

erreala eta irudikatua) gauza bera direla pentsatzera garamatza. Espazioari dagokionez ikusten dugu haren balio sinbolikoa markatu gabe dagoela; gainerako osagai guztiak ez bezala. Esan nahi baita otoitzak, jantziak, objektu sinbolikoak eta abarrekoak erreferente diren tradizio kulturalen arabera zehaztuta daudela, baina espazioari lotutako informazioa ordea, bete gabe dago. Horren aurrean, aukera bat da pentsatzea antzezten den errituaren espazioa edozein edo bat ere ez dela; Ander Lipusen poetika ezaguturik berri, ondorioztatu behar dugu antzeztanaren espazio erreala eta irudikatua bat eta bakarra direla; alegia Yuri Samen berpiztea agertokian bertan beste inon ez dela gertatzen.

Denborari dagokionez maila diegetikoaren informazioak kokatzen du antzeztana. Kumalenek «Yuri Sam, 2000. urteko neguan hil zen.» esaten duenean (AI 2007, 16), aurrekariak ezartzeaz gain antzeztanaren denbora ere ezartzen ari da, non eta antzeztanaren momentu berean. Heriotzaren data antzeztanaren iragan hurbilean kokaturik, zehaztu gabe dagoen antzeztanaren momentua orainarekin identifikatzen da. Beste modu batez esanda, denborazko erreferentzia hori seinalaturik, pertsonaiak publikoaren denborazko perspektiba berean kokatzen dira, iraganeko gertakari horretatik *distantsia* berean daudela iradokiz. Horrela, Yuri Sam «2000. urteko neguan hil zelarik», antzeztan bakoitzean –2003an, 2004ean, 2007an...– berpizten da berriro.

Izan ere, Ander Lipusen pentsamenduari ez ezik, interpretazio hori erabat koherentea da gainerako antzeztanaren baldintzekin: pertsonaien jardunak, argi eta garbi, ez dauka beraien artean informazioa trukatzeko inongo asmorik; pertsonaiak publikoaren presentziaz jabetuta daude eta, are gehiago, publikoa *dagoelako* hitz egiten dute, askotan zuzenean hitz egiten diotelarik. Orobat, publikoa ez da «antzeztanaren hitzarmenaren» (García Barrientos 2003, 29) magiaz eszena horiek ikustea egokitu zaion eta ez ikusiarena egiten zaion errealitate bat: Yuri Sam berpiztearen arrazoia heriotzatik mezu bat zabaltzea da, eta mezu horren jasotzailea antzokiaren eserlekuetan biltzen den jende multzoa baizik ez da. Hartara, erritua gauzatzeko espazioa antzoki bakoitzaren agertokiarekin identifikatu behar dugu, hala nola errituaren denbora antzeztan bakoitzaren iraupenarekin; ordubeteko hain zuzen. Ez alferrik, *Yuri Sam: Otoitza*-ren atzean –eta baita Lipusen antzerkigintza osoaren atzean ere– agertokia sakratu bihurtzeko asmoa ikusi behar dugu.

2.6. Mugimendua eta ahotsa

Obraren alderik interesgarrienetako eta funtsezkoenetakoa da Yuri Samen mugimenduari dagokiona, zeina, Ander Lipusek egindako ikerketa sakon horretan gauzatzen denez, proiektu artistikoaren atzean dagoen asmo ideologikoaren azalaraztea ere baden. Yuri Samen egoera eszenikoan ga-koak dira Katakhaliko teatrotik, Baliko dantzatik eta Noh antzertitik bereganaturiko teknikak. Yuri Samen grabitate zentroa, Katakhaliko aktoreen antzera, oso baxu dago, eta bere belaunak ia momentu oro daude tolesturik; hau da, aktorearen energia nahiz indarra gorputzaren sabalpetik ateratzen dira. Horrek, alde batetik, bere jite sensua eta eskatologikoa ematen dio Yuri Sami; bestetik, lurrarekin duen harremana nabarmentzen du, sorginari dagokion izaera telurikoa sendotuz. Indarra eta energia ez ezik, pertsonaiaren ahotsa ere irteten da sabalpetik, eite berezi-berezi bat emanez: alegia baxu-baxua den tonu bat, ezkutua eta iluna, hilobiaz haraindikoa balitz bezala. Finean, kontrastea eta bitxitasuna sortze aldera, Yuri Samek intziri agudoak ere botatzen ditu tarteka.

Horrez gain, Baliko dantzarien presentzia berezia ere antzematen da xamanaren jarrera eszenikoan: gorputzaren posizioa ia momentu guztietan orekaren mugara eramaten da baina, aldi berean, erosotasun fisikoa iradokitzen du aktoreak, gorputz atal bakoitzari kontrol zorrotzaz eusteko kapaza delako. Orobat, mugimenduei adierazgarritasun berezia ematen dion Noh teatroaren neurritasun geldoa ere nabaria da, eszena gainean momentu batzuetan denbora gelditu den irudipena sortuz. Baliabide tekniko horien guztien uztardura harmonikoak –non nekez antzeman daitekeen zer mugimendu dagokion teknika bakoitzari– ematen dio Yuri Sami bere presentzia irrealia, aldi berean solemnea eta fantastikoa, magikoa eta erakargarria: organikoa.

2.7. Estructura

Erritu baten antzezpena izateak dramaturgia osoa erritualizazioaren menpean egotea dakar. Adibidez, nekez aurkitu ahal da fabula bat obran eta, halakorik egotera, maila diegetikoan kontaktzen den Yuri Samen istorioa

litzateke. Gainera, testua osatzen duten esaldi deitzaile ugariei erreparatuz, elkarrizketa bat baino gehiago, publikoari zuzendutako kontaketa bat bezala ikusi behar da. Bestalde, erritu baten antzezpena den arren obrak ez du «meta» izaerarik, publiko bat eta bakarra dagoelako: erreala alegia.

Yuri Sam: Otoitza ez da istorio baten antzezpena baizik eta asmatu-rik erritu baten antzeppen estetikoak. Beraz, antzeplan klasikoetan dramaturgia- ren deskribapena egiteko istorioaren hezurdura aproposa suertatzen den legez, *Yuri Sam*-en dramaturgia azaltzeko ere baliagarria izango da erritua eta horri dagozkion osagai sinbolikoak erreferente bezala izatea. Hala, antzeplanaren estruktura behar bezala adierazteko bi plano bereiziko ditugu.

Lehenengoa antzeppenaren muina izango da: errituari dagokiona. Plano hau taldeak antzeplanerako propio asmatutako iruditeri sinbolikoaren eta osagai erritualen dimentsioa izango da. Edozein erritu bezala, barneko erritu hori koherentzia eta esanahi sinbolikoa duten ekintza zeremonialek osatzen dute. Publikoarentzat sinbolok partzialki ulergaitzak diren arren, aldi berean errituak behar duen autonomia eta entitatea ere ziurtatzen dute; benetakotasuna, azken finean.

Bigarren planoan errituaren zeremoniari zuzenean ez dagozkion osagaiak izango dira; kanpoko dimentsioa alegia. Plano hau errituaren eta publikoaren arteko komunikazio eremua izango da, publikoak jaso eta ulertuko duen mezua bertan garatuko baita. Plano honetan pertsonaiek Yuri Samen istorioa publikoari adieraziko diote eta, zeharka bada ere, errituaren helburua azaldu. Beraien jardunean, beraz, funtzio diegetikoa eta, batez ere, ideologikoa nabarmentzen dira. Mezaren zeremoniarekin antzekotasun handia duenez, esan dezakegu pertsonaien solasak sermoi izaera duela, non publikoari helarazi nahi zaion mezu nagusia bizitza profitatzearen beharra den (*Carpe Diem*). Guztiarekin, irakurleari ohartarazi behar zaio antzeplanak osotasun organikoa duela eta, hortaz, bereizketa hau artifiziala dela, azterketa sistematikoa egiteko beharraz bakarrik justifikatua.

Estruktura adierazteko lehenengoz taldeak berak prestaturiko eszena-eszenako energia dramatikokoaren partitura grafikoa erakusten da, eta ondoren deskribapenaren taula. Taulak hiru zutabe ditu: hurrenez hurren, eszena zenbakiak, barneko planoak (erritua) eta kanpokoak (publikoarekiko

Eszena	Barneko planoa	Kanpoko planoa
0	<p>Kurma eta Kumalen, xamanaren laguntzaileak, ikusgai egiten dira.</p> <p>Sarrerako purifikazioa</p> <p>Bi espirituak dantza zoroan, mugimendu espasmodiko eta oihuekin, espazioa purifikatu egiten dute Yuri Sam aldare nagusiaren atzetik altxatzen den bitartean.</p>	<p>Iluntasuna. Espazioan aurreko zuzia baino ez da ikusten. Musika geldoa eta malenkoniatsua.</p> <p>Sehaska kanta «Off» ahotsez:</p> <p>(13) «<i>Ixo!, ixo! saguzarrak lotan daude, / amets erotikoak franko dituzte saguzarrek eta/ixo! arren, lotan daudela. /Zeintzuk dira haien begiak, /begi xume itsuak badituzte, /begiak. /Zein da haien norabidea /noraeza ez bada, /noraeza. /Zein da haien iparra /hegoak ez badira, /hegoak. /Zein da haien metafisika, /metafisikarik badute,/ez badute. /Ixo! Saguzarrak lotan daude.</i>»</p> <p>Musika bizi-bizia. Espazioa argitzen da.</p>
1	<p>Espirituek kontaktuaren sinbologia diren makilak totemetik hartu eta beraien eta ahotsarekin Yurik botatzen duen otoitzaren oihartzuna egiten dute.</p>	<p>Lehendabiziko otoitza:</p> <p>(14) A otoitza</p>
2	<p>Yuri Sam aldare nagusira igo. Espirituak esaldi laburrak bota makila kolpeak tartekatuz. Yuri Samek bizkarra ematen dio publikoari, eta gero berriz aurpegiz jarri.</p> <p>Isiltzeko agintzen die makila kolpe batez.</p>	<p>Espirituek publikoari aurkezten diote Yuri Sam:</p> <p>(Kr, 14) «<i>Yuri Sam, lehen, panteista amorratua zen, edonon sumatzen zuen jainko adiskidetsu baten aztarna.</i>» (Kl, 15) «<i>Gero, tamalez, izpiritua ezkatatu eta buruarekin pentsatzen hasi zuenean, mundua profano bilakatu zitzaion eta barraskiloa barraskilo.</i>»</p>

Eszena	Barneko planoak	Kanpoko planoak
3	Otoitza izpirituen begirunerako Espirituek kontaktuaren sinbolo diren makilak txertatzen dituzte aurreko aldareetan, bina bakoitzean.	(16) B otoitza
		Heriotzaren gaztigua: (Kl, 16) «Yuri Sam, 2000. urteko neguan hil zen.» Bizitza eta sexua galdu izanaren intziria.
	Oroimenaren letania Evohé-ri hitz egiten dio Yuri Samek; aldare nagusitik jaitsi, makulua espiritu bati eman. Honek eutsi tarte batez eta gero aldare nagusiaren gibelean tente txertatu.	

Eszena	Barneko planoa	Kanpoko planoa
4		Musika bizi laburra
	Zintaren borroka: Espirituek Yuri Sami bi zinta jartzen dizkiote esku-muturretan. Zintekin dantza-borroka egiten dute hirurek, espirituek Yuri Samen mugimenduei eutsiz.	Henk pertsonaiak hitz egiten du: (Y, 17) « <i>Henk ezagutu dut pamasoan. Pamasoan Henk, Henk ezagutu dut.</i> »
	Zintak askatu. Espirituak Yuri Samen gonaren azpian sartzen dira eta imintzio sexualak egin.	(Y, 18) « <i>Norena da errua?</i> » 1. apelazioa publikoari: (Y, 19) « <i>Eta zuek, ba al dakizue galdera horri erantzuna ematen? [...] Zuek ez, zuek lasai, goza ezazue gozatzeko daukazuen aukera paregabea.</i> »
	Espirituak zintak totemetan utzi eta borrokaren makilak hartu erritmo bizia baina baxua eginez Yuri Samen solasari.	(Y, 20) « <i>Wendel ezagutu bazenute zuok gizaki bizidunok</i> »
	Aingeruen ospakizuna Espirituak makilez erritmoa egin. Dantza. Bat-batean dantza bukatu; espirituek borrokaren makilak ezkerreko aldean uzten dituzte.	Musika bizia.

Eszena	Barneko plano	Kanpoko plano
5	<p>Xamanaren aurkezpena, jainkoen lekuko</p> <p>Espirituek, ordenaren sinbolo diren makilak hartu eta aldare nagusira igota, Yuri Sam aurkezten dute eta makila bana ematen diote.</p> <p>Ondoren, Yuri Samek 2. dantza hasten du</p> <p>Isiltzeko agindu.</p>	<p>(Kl, 21) «Yuri Sam [...] (Kr) kosmosaren zazpi espaloiak igotzeko eta jaisteko ahalmena dauka [...] hegaldi magikoen azkenengo xamana.»</p> <p>Musika bizia.</p> <p>(Y, 21) «Ayahuaskaren alaba naiz, Daturaren arreba, peyotearen lagunmina.»</p>
	<p>Errua</p> <p>Bat-batean Yuri Sam lurrera belauniko erortzen da, etsitua bezala.</p> <p>Espirituek eraso saiakerak egiten dizkiote Yuri Sami, bere makiletan kolpatuz.</p>	<p>(Y, 22) «Ez dut aitortu behar [...] nire aldare kutuna aspaldi profanatu nuela [...] zuek errugabeak zarete, nik aurkitu eta galdu nituen mapa, fede, aldare eta Atlantida guztiak. Mea culpa.»</p>
	<p>Erruaren itzulera eternala</p> <p>Ordenaren makilak kendu eta itzuli egiten dizkiote hiru aldiz. Gero, espiritu bakoitzak aurreko aldare banatan uzten ditu makilak.</p>	<p>(Y, 23) «Ez dugu inoiz larrua joko amets erotikoetan ez bada.»</p>

Eszena	Barneko planoak	Kanpoko planoak
6	<p>Jakinminaren bekatua</p> <p>Espirituak totemen atzean ezkututzen dira.</p> <p>Espiritu batek makila nagusia hartu eta Yuri Sami eman.</p> <p>Espirituak lurrean jartzen dira, Yuri-ren aldamenean.</p>	<p>Musika geldo eta arranguratsua.</p> <p>(Y, 24) «Zer dago mugaz bestalde? [...] Zuek biziduntxoak, jakinminaren gatibu beti [...] heriotzaren ostean dagoenari begiratzeko prest.»</p> <p>(Y, 25) «Eta zuek fedebako gixajoak, indar telurikoen sema-alaba prodigoak, zorioneko bizidunak, zuek zuen arbasoen ahotsa ahaztu egin duzue, eta Mariren orrazia harkaitz artean galdu. Ah! Latza da fededumen bidea.»</p> <p>(Y, 25) «Baina nik, Yuri Samek, nire borondatearen kontra otoi egiten dut otoi egiten ez duzuen bizidun guztien partez.»</p> <p>C otoitza</p>

Eszena	Barneko planoa	Kanpoko planoa
7		<p><i>Hibris-aren aitormena:</i></p> <p>(Y, 26) «Ai Ebohé, laztana, belarrira esango dizut [...] ez zela giza axolagabetasun ergela izan, ezta kilkerrak brome-tan hartzea ere, baizik eta jainko guztiak akatzea. [...] Hori izan zen zure zerua-rekiko zaletasun hura zapuzteko arrazoi bakarra.»</p> <p>(Kr, 26) «Jainkoa izaten saiatu zinen.»</p> <p>Desioaren aitortpena: (Y, 26) «heriotz honetan gauza bakarra nahi dudala [...] izandakoa izan.»</p>
	<p>Sakrifizioaren odola</p> <p>Aldarean kopa bat dago hautsez betterik.</p> <p>Espirituek Yuri Samen bihotzetik bi zinta gorri ateratzen dituzte eta aldarearen alboetan jarri.</p> <p>Yuri Samek kopa hartu eta, bat-batean eskukada bat hauts botatzen du lurrera.</p>	<p>Ilunantz gorrixka, musika arranguratsua; gero, hasierako argia.</p> <p>Itakaren metafora: (Y, 27) «Jakín ezazue bidearen luzeera alde zurreratik erabakita dagoela, [...] bi puntuen arteko bidea dela Itaka bakarra.»</p>

Eszena	Barneko planoak	Kanpoko planoak
8	<p>Yuri Samek hauts gehiago hartu eta ibiltzen hasten da hautsak eskuetatik ihes egiten diolarik.</p> <p>Espiritu batek aldareko kopa hartu eta zuziaren ondoan jarri, zapi zuri baten gainean.</p> <p>Yuri Samek aldare gaina hankarekin indarrez zapaldu.</p>	<p>«Carpe diem»</p> <p>(Y, 27) «Ez izan presarik/Zure bidearen helmuga/Zu zeu zara»</p> <p>(Kl, 29) «Zin egin [...] (Y) erritmo geldo-geldoan ahoskatuko duzuela bizitza.»</p>
	<p>Agindutako lur galdua</p> <p>Kurmak kontzertina bat hartu eta lurrraren doinua jotzen du. Yuri Sam aldarearen gainean dago. Kumalenek zuzi bat hartzen du totem batetik.</p> <p>Zuzia amatatzean kea barreiatzen da espazioan.</p> <p>Yuri Samek bi ezpata txiki dauzka eskuetan.</p> <p>Concertina zuziaren beste aldean jarri eta kaparekin estali.</p> <p>Espirituak kapa beltzak ateratzen dituzte totemetatik.</p>	<p>(Kr, 30) «Lurran bizirik geundeneko garai ahaztezin hura [...] Gure eskuak lur hura harraipatzeko gai ziren.»</p> <p>(Kl, 31) «Orain ordea, kea da gure eskuak harraipatu dezaketen gauza bakarra.»</p> <p>(Kr, 31) «Berandu zabiltzate.»</p> <p>Iluna. Isiltasuna.</p> <p>Argia itzultzen da, baina aldareak nabarmenduz bakarrik.</p>

Eszena	Barneko planoa	Kanpoko planoa
9	<p>Guda dantza</p> <p>Espirituek espiritualtasunaren makilak hartu.</p> <p>Aldarearen gainean dago Yuri Sam.</p> <p>Yuri Sam aldaretik jaitsi eta espirituak igo.</p> <p>Yuri Samek guda dantza egiten du ezpatekin eta bat-batean espirituak aldaretik berriz jaitsi eta Yuri Sami ezpatak kendu.</p>	<p>Musika bizia, danborrak.</p> <p>Argia aldatzen da, berde kutsua, ezkerretik.</p> <p>(Y, 33) «<i>Munduko indigenak gara eta ez gaituzue akabatuko!</i>»</p>
	<p>Porrota</p> <p>Kurmak kutxa txiki bat hartzen du aldaretik eta horren gainean jarri. Ezpatak batu eta espiritualtasunaren makilak aurreko aldareetan uzten dituzte spirituek, bina bakoitzean. Kumlalen kutxatik hautsa «lau haizetara» botatzen hasten da. Spirituek kapa beltzak kendu eta aurreko aldareen tartean uzten dituzte kopa eta kutxa txikia horiekin estaliz.</p> <p>Yuri Samek makulua hartu.</p>	<p>Parnaso psikiatrikoa dela argitu:</p> <p>(Kl, 34) «<i>Baina azkenean... preso hartu eta Parnaso izeneko psikiatrikoan sartu dute Evohé.</i>»</p> <p>Musika arranguratsua.</p>

Eszena	Barneko planoa	Kanpoko planoa
10	<p>Maitasun mezua pekatarietzat</p> <p>Hizketa bizia. Espirituek petaloak barreiatu.</p>	<p>Perkusio bizia entzuten da.</p> <p>(Y, 36) <i>«Pertzepzioaren ateak zabaltzeko bedar, hauts eta perretxiko magikoak hartzen dituztenei. [...] Eta munduan pekatari izateko dauden aukera zenbaezinak praktikatzen dituztenei, [...] Amodiozko mezu bat bidali nahi nieke: Izan gizaki eta ez jainko.»</i></p> <p>Isilunea</p>
	<p>Azken aurreko otoitza</p> <p>Kurmak Yuri Sami aldare gainera laguntzen dio eta makulua eman.</p> <p>Espirituek espiritualtasunaren sinbolo diren makila bana ematen diote Yuri Sami eta beste bina beraietzat hartu.</p>	<p>Musika arranguratsu eta bizia.</p> <p>(Y, 37) <i>«Erregu bat bizitzaren meandroen alde, azkenaurreko oparia mugaz bestaldeko biztanleei.»</i></p> <p>D otoitza</p>

Eszena	Barneko planoa	Kanpoko planoa
11	<p>Galdutakoaren aienea</p> <p>Guztiek erritmoa markatzen dute makilekin.</p> <p>Espirituek bat-batean Yuri Sami kentzen dizkiote espiritualtasunaren makilak eta guztiak aurreko aldareetan utzi: aldareak osaturik daude.</p>	<p>Musika bizia (perkusioa).</p> <p>Mundu magiko zaharreko biztanleak non dauden galdetzen dute behin eta berriz (Henk, Wendel, Kallfumallen, Anchimallen...)</p>
	<p>Azken sakrifizioa</p> <p>Espirituek aldare nagusia etzaten dute sakrifizioa prestatzeko.</p> <p>Yuri Sam aldare etzanak osatzen duen hilkutxan jarri. Espirituek jantziak atondu, makulua aldarean kokatu eta ezpatak hartu.</p> <p>Espirituek makilak bihotzean sarturik Yuri Sam sakrifikatzen dute.</p> <p>Espirituek otoitz egiten dute kantuka Yuri Sami hil-atorra egin bitartean; txanoa kentzen diote.</p>	<p>(Y, 40) «<i>Esaiozue bihotza hautsi zaidalako hil naizela. [...] Aio Evohé. Aio bizidunak [...] gozatu bizitzaren meandro zoragarri guztiak. Gozatu.</i>»</p> <p>Iluntasuna.</p>
	<p>Agonia geldoa. Azkeneko otoitzak, aintzak eta agurrak</p> <p>Espirituak hilkutxaren atzeko parteko alde banatara igo. Kantatzen hasten dira eta makuluarekin jolasten; tarteka Yuri Sam kolpatzen dute.</p> <p>Kolpatzeari utzi eta aurreko aldareak zutik jartzen dituzte espirituak. Gai-neko muturrean ezpata bana sartuz Yuri Sam erabat akabatzen dute.</p> <p>Yuri Samen heriotza. Consummatum est</p>	<p>(Y, 41) «<i>Agurtzen ditut bizidumen pribilegioak.</i>»</p>

Eszena	Barneko planoak	Kanpoko planoak
0	<p>Epilogoak.</p> <p>Yuri Samen gorputza altxatzen da eta kontrargian fantasma-irudia erakutsi; beste alderako muga zeharkatzen ari dela dirudi.</p> <p>Errituala bukatu da</p> <p>Errituala bukatu dela adierazteko neskek laguntzen diote arropa erazten zeremonialki.</p> <p>Maskarak kendu eta publikoen txaloetara joan.</p>	<p>(Yuri Samen off ahotsa, 42) «Saguzarrak esnatu dira jadanik.</p> <p><i>Aurpegiko bi begiak itxita hegaz gorputzeko beste begi guztiak erabiliz.</i></p> <p><i>Begi da begi ez zena.</i></p> <p><i>Amets erotikoak izan eta gero, erotismoz beteko dute bizitza.</i></p> <p><i>Animalia metafisikoak oso eta metafisikarik gabe bizi direnak.</i></p> <p><i>Haiek ere amasa hartzen dute eta, noiz-bait,</i></p> <p><i>amasa hartzeari uzten diote.</i></p> <p><i>Baina begirik gabe,</i></p> <p><i>begi zena begi ez dela,</i></p> <p><i>hegaz egiten dute.</i></p> <p><i>Bitxia da saguzarren nahigabeko jakinduria.»</i></p>

2.8. Azalpena eta interpretazioa

Estrukturaren deskribapena baliatuz, bertatik kanpo geratu diren zenbait aspektu interesgarri seinalatuko ditugu eta, aldi berean, Ander Lipusen filosofiarekin erabat koherentea den obraren interpretazio bat egingo dugu, testuarentzako erreferentzia garrantzitsuenak aipatuz.

0. eszena. Saguzarren olerkia (13)

Antzezlanaren hasieran Mikel Laboaren ahots grabatuaz entzuten den olerkia aparatu sinbolikoaren giltza da. Saguzarrak Mendebaldeko biztanle xeheen metafora bezala uler daitezke: espiritualtasuna zein lurrarekiko antzinako harremana galduta, Mendebaldeko gizakia loaldi luze batean balego bezala dago. Gorputzeko plazerak ahaztu zituenetik, espiritualtasuna arrazoi sutsu baten alde galdu zuenetik, espektakuluaren gizartean bizi denetik, lo

egotearen parekoa den ilusio batean erori eta noraezean mugitzen da. Beraz, saguzarren aipamenean antzezpenean parte hartzen duten pertsoneri egindako erreferentzia bat ikusi behar dugu: aktoreak nahiz ikusleak, guztiak dira saguzar eta lokartuta daude. Zentzu horretan, isiltzeko aginduak *-ixo!*-, antzezlanean gehien errepikatzen den hitzak, ustez saguzarrak ez esnarazteko, zentzu ironikoa du; ikusiko dugunez errituaren helburua, hain zuzen, saguzarrak bere ilusio horretatik esnaraztea baita.

1. eszena. *Lehendabiziko otoitza (14)*

A, B, C eta D letraz adierazitako otoitzak maputxeek erabiltzen dituztenak dira. Hizkuntza zahar bateko otoitz sakratuekin errituari antzinakotasuna eta benetakotasuna ematea lortzen da.

2. eszena. *Espirituek publikoari aurkezten diote Yuri Sam (14-15)*

Yuri Sami gertatutakoa Mendebaldeko gizakien patuaren metafora litzateke. Puntu horretan adierazten da nola garai batean gizakiak pentsamendu erlijioso-animista zuen, espiritueltasuna inguruko edozein lekutan topatzen zuelarik. Baina momentu batean mundua «profano» bilakatu zitzaion eta orduan naturari magiarik gabe begiratzen hasi zen.

3. eszena. «*Yuri Sam, 2000. urteko neguan hil zen.*» (KL, 16)

Gaztigu horrekin publikoari jakinarazten zaio Yuri Sam hilda dagoela eta, beraz, orain bere berpiztearen lekuko direla ikusleak.

4. eszena. «*Norena da errua?*» (Y, 18)

Henk-ek egindako galderak balio erretorikoa du: nor izan du munduarekiko kontaktua galtzeko errua? Noiz galdu zuen Mendebaldeak espiritualtasuna?

– Aingeruen ospakizuna (20):

Dantza horretan ikus daiteke Noh teatroaren eragina.

5. eszena. *Xamanaren aurkezpena, jainkoen lekuko* (21)

Eszena honetan Yuri Samek egiten duen dantzan Arratiako jota tradizionalaren pausuak antzematen dira.

– «*Ez dugu inoiz larrua joko amets erotikoetan ez bada.*» (Y, 23)

Amets erotikoek bizitzaren alde dionisiakoari egiten diote erreferentzia. Mendebaldeko gizarteak Apolo/Dionisio oreka galdu du lehenengoaren alde (Nietzsche 2000). Adimena <> gorputza funtsezko bereizketa zela-eta gorputzari dagozkion gozamenak bekatuaren eremura igaro zirenetik, bizitzaren alde arrazionalen baino ez omen da bizi egungo gizakia, eta plazer horiekin amets egin baino ezin du egin. Amets erotikoak behinola izanda eta ondoren galdutakoaren arrastoa lirateke. Zentzu horretan, Yuri Samen heriotza Mendebaldeko gizartearen heriotza ere bada: hiltzeak ez dio xamanari pentsatzeko gaitasuna kendu baizik eta sexua izatekoa; hau da, Yuri Samen heriotzak gizartearen alde dionisiakoa, gorputzaren heriotza islatzen du.

6. eszena. *Jakin-minaren gatibu* (24)

Jakin-minaren gatibutasunarekin garapen zientifikoaren demasak salatu nahi dira. Mundua arrazoimenaren bidez kontrolpean izateko grina, dena jakiteko desioa. Gehiegizko jakin-min hori da Mendebaldeko gizakia mundutik bereizi egin duena: naturaren gertakariei buruz azalpen arrazionala emanda, naturari zegokion magiaren nozioa galtzen da. Ildo horretan, espiritualtasuna galdu izana Mariren orrazi magikoa –euskal mitologiaren jainko nagusia eta naturaren pertsonifikazioa– galtzearen metaforak islatzen du.

– «*Baina nik, Yuri Samek, nire borondatearen kontra otoi egiten dut otoi egiten ez duzuen bizidun guztien partez.* » (Y, 25)

Yuri Samek, Jesu Kristok bezala, egiten ez dutenengatik egiten du otoitz.

7. eszena. *Hibris-aren aitormena*

Tragedia grekoetan bezala, heroia galbidera daramana *hibris*-a da; hots, urguilua, berekoikeria, zegokiona baino gehiago nahi izatea. Kasu honetan, Mendebaldea da heroia, eta bere akatsa, gehiegi jakin nahi izatea izan da; hots, jainkoaren orojakintza eta natura erabat kontrolatzeko boterea bilatu izana.

– «*Jakin ezazue bidearen luzeera aldez aurretik erabakita dagoela, [...] bi puntuen arteko bidea dela Itaka bakarra.*» (Y, 27)

Kavafis-en olerkiaren erreferentzia, *Itaka*, obra osoaren mezua den Carpe Diem-ekin bat dator. Publikoari aholkua ematen zaio bide bat den bizitzaz gozatzeko, helmugara iristeko presarik ez izateko, muga heriotza bera baita.

8. eszena. *Agindutako lur galdua (30)*

Zenbait erlijiotan –katolikoan barne– agertzen den paradisu galduaren mitoa. Kasu honetan agindutako lur hori gizakia naturarekin bat eginda bizi zen garai mitikoarekin lotu behar dugu. Zehatzago, euskal paganismo zaharreko garaia, nahiz eta paganismo zahar hori unibertsaltzat hartzen den.

– «*Gure eskuak lur hura harrapatzeko gai ziren.*» (KR, 30) «*Orain ordea, kea da gure eskuek harrapatu dezaketen gauza bakarra.*» (KL, 31)

Esaldi hauekin iradoki nahi da behinola gizakiak gozatzen zuen bizitza soil eta konkretua, lurra hartzeko ahalmenaren bidez adierazia. Kea harrapatzeko gaitasunaz adierazten da Mendebaldeko eguneroko bizimoduan pentsamenduak zein ideia abstraktuek duten nagusitasuna. Ikuspegi horretan ekialdeko filosofia eta erlijioen kutsua antzeman daiteke.

– «*Akordatzen naiz eguzkiaren garai harekin, berak adar sendoak argizatzen zituen, eta baita adaska berriak ere, berak bazekien nola kolore eman objektu bakoitzari...*» (KR, 30)

Kurmaren berbaldi honetan Hölderlin poeta erromantikoaren eragina antzematen da; bai Lipus bai Gerediagarentzat idazle kuttunetakoa dena.

Pasarteak, naturaren edertasunari loturiko gaztetako oroimenen deskribapena izanda, Hölderlin-en *Hyperion*⁵ obra famatua gogorarazten du.

9. eszena. «*Munduko indigenak gara eta ez gaituzue akabatuko!*» (Y, 33)

Munduko indigenak izatearen aipamena lurrari atxikia dagoen giza-komunitatearen ideiarekin lotu behar dugu. Indigena horiek herri zehatz batekin lotu baino –euskaldunak edo maputxeak–, badirudi aipamenak bizitzeko modu bati egiten diola erreferentzia: alegia gizakiak lurrarekiko atxikipen geografikoa –zonalde jakin batean antzinatik bizi izateagatik–, eta espirituala –inguru naturalarekin lotura erlijioso edo mitikoa izatea– daukanean.

– *Porrota* (34):

Obraren hasieran Yuri Samek kontatzen zuen nola ezagutu zituen Henk, Wendel, Marcus eta besteak Parnasoan. Baina orain Yuri Samek aitortzen digu Parnasoa ez dela olerkarien zerua, baizik eta psikiatriko baten izena. Hemen azalarazten da Ander Lipus eta Antzerkiolaren estetikan hain bereizgarri den etsipenaren presentzia.

Orobat esan beharra dago erotasunaren itzala ere garrantzitsua dela obra guztian; gaixotasun mentala munduari buruzko ikuspegi arrazionalegiarekin lotuta baitago. Eskuarekin lurrik ez eta bakarrik kea harrapatu ahal izatea errealitatea ulertzeko modu oker batez mintzo zaigu. Gehiegi pentsatzea Mendebaldeak pairatzen duen tara bat bezala ikusia da obran; besteak beste, bizitza espirituala eta gorputzaren plazarekin bateraezintzat jotzen delako.

10. eszena. *Amodiozko mezua pekatarientzat* (36-37)

Dotrina katolikoak bekatua saihestearen deia egiten duen bitartean, Yuri Samen espiritualtasuna bekatuaren aldarrian oinarritzen da. Jakinaenez, filosofia katoliko-platonikoa gorputz eta arimaren bereizketa dikotomikoan

⁵ Hölderlin, Friedrich. 2001. *Hyperion*. Gil Bera, Eduardo (Itzul.). Donostia: Erein.

datza –zentzumenak eta pentsamendua Platonen hizkeran–, non gorputzari dagozkion plazerak –bekatuak hain zuzen– moralki baztertzeak diren, eta arimarenak goratzekoak. Yuri Samen aldarri bitalista dikotomia hori deuseztatzen letorke, bekatuaz gozatzeko gaitasuna dutenak omenduz.

Horrekin batera, bekatuaren aldarri hedonista horretan, Nietzsche filosofoaren azarna ere nabaria da zeinak kristautasunaren puritanismo eta moztasuna gogor kritikatu baitzituen. Gerediagarengan ez ezik, filosofo alemaniarrek eragina utzi du Lipusengan *Honela mintzatu zen Zaratrusta*⁶ bezalako obren bidez. Nietzsche-ren filosofiaren eragina azalarazten da beste leku batzuetan; esaterako, «erruaren itzulera eternala» aipatzen denean, Nietzsche-ren «itzulera eternala» iradokiz.

– «Pertzepzioaren ateak zabaltzeko bedar, hauts eta perretxiko magikoak hartzen dituztenei » (Y, 36)

Esaldi horretan William Blake-ren bertso famatuari egiten zaio erreferentzia: «If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite.», bere *The marriage of the heaven and hell* (1790-93) obratik hartua. Bertso hori Aldous Huxley-ek meskalinaren eraginei buruzko bere entseguari izena emateko baliatu zuelarik –*The doors of perception* (1954)–, drogen erabilera eta espiritualtasuna aldarrikatzen zuten *Beat* belaunaldikoentzat funtsezko obra bilakatu zen.

– «Erregu bat bizitzaren meandroen alde.» (Y, 37)

«Bizitzaren meandroak» antzezlanaren beste metafora gako bat da: alegia bihurtuak eginez jomugara iristea atzeratzen duen bizimodua islatu nahi du; hots, bizitzaren esperientzietan entretenitzen dena, bizitza patxadaz hartzen duena.

11. eszena. *Galdutakoaren aienea. Ubi sunt?* (38)

Pasarte honetan galdutako munduaren kexa gauzatzen da, oraingo honetan mundu horren biztanle magikoak gogoratuz: Henk, Marcus, Nayem,

⁶ 2007an *Hala mintzatu zen Zapatrusta* izeneko ikuskizuna abiatu zuen Lipusek.

Wendel, Kallfumallen, Anchimallen, Inguma, Mari... Zerrendan mapu-
txeen jainkoak eta euskal mitologiaren pertsonaiak nahasten dira; azken
finean, antzeulanaren atzean bada behinolako espiritualtasun pagano eta
animista galdu izanaren aienea, jatorrizko herriak edota «munduko indige-
nek» zuten espiritualtasun mota alegia.

– *Azken sakrifizioa*. (39)

Berriz ere Jesu Kristoren antzera, gizakion akatsengatik sakrifikatuko
dute Yuri Sam; baina bere kasuan bekatuak ez daude gorputzaren plazerei
lotuta, baizik eta «jainko» izan nahi izatearekin: arestian azaldu arrazoike-
ria, alegia.

0. eszena. «*Saguzarrak esnatu dira jadanik.*» (Yuri Sam –Lipus–
«off» ahotsez, 42)

Saguzarren esnatzea errituaren eragin katartikoa burutu den iragarpena
da, antzeulanaren helburuetako bat publikoari begiak irekiaraztea baita.
Yuri Samek eskaintzen duen esperientzia hunkigarriak publikoa bizitza
aprobetxatzeko urgentziaz kontzientziatzeko asmoa du; bizitzaren alde dio-
nisiakoa ametsetan bizi beharrean, benetan bizitzeaz. Yuri Samen sakrifi-
zioak ikusleen liberazioa dakar; hain zuzen ere, horixe da errituaren helbu-
ru nagusia, antzeulanaren jite estetikoaren azpian dagoena, publikoa modu
metaforikoan iratzartzea.

3. Ondorio gisa

Yuri Sam: Otoitza Ander Lipusen antzerkigintzaren adibiderik adierazga-
rriena dugu arrazoi askorengatik. Hasteko, bitalismo beltzaren estetika ezin
baino hobeto gauzatua dago Yuri Samen pertsonaian eta bere inguruko gi-
roan: itzalen artetik, hilen mundutik, agertzen den xamana, galdutakoaz
intzirika baina aldi berean bizitzaren edertasuna aldarrikatuz. Horrez gain,
interpretazioaren harira ikusi dugunez, Ander Lipus zein AI-ren ideologia-

ren muina islaturik dago obran: espiritualtasunaren galtzea, gizartearen alienazioa edota arrazoiari egindako kritika.

Era berean, obra garrantzitsua da *erritual*, *kultura* eta *ikuskizunaren* arteko koherentzia argitan uzten duelako. Azken finean, *Yuri Sam: Otoitza ikuskizunaren* testuinguruan *errituala* ezartzeko saioa da, *ikuskizunak* galdu dituen funtzioak berreskuratzeko asmoz. Publikoari bizitza hobeto esperimentatzeko premia helarazi nahi dion unetik, esan daiteke obra erritu batzuek duten funtziora hurbiltzen dela; gizartearen onura –edo behintzat antzezpenera joaten direnena– lortzea baitago egitasmoaren oinarrian, esperientzia estetikoarekin batera uztarturik.

Gainera, antzezlanak gakoak da tradizio unibertsalaren ideian oinarritzen delako aurrez egindako ikerketa artistiko guztia. Ez alferrik, antzeztan den erritua munduko kultura guztien abstrakzio poetikoa izango litzateke, eta horren arduraduna den xamana edo sorgina munduko edozein herritako –dela iraganen dela orainaldian– gida espiritualaren irudikatzea. Montero kritikariak dioen bezala: «Yuri Sam abarca todas las culturas y lo que nos quiere enseñar es lo que hemos perdido a través de los siglos» (Montero 2006, 139).

Obraren funtsean tradizio guztiek jatorri erkide bat dutelako ideia dago: alegia tokian-tokiko desberdintasun kulturalen muinean printzipio unibertsalak aurki daitezkeelako ustea. Hau da, antzerti-antropologiaren filosofia:

Different performers, at different places and times and in spite of the stylistic forms specific to their traditions, have shared common principles. The first task of theatre anthropology is to trace these recurrent principles nothing more than particularly good «bits of advice». (Barba & Savarese 1991, 8)

Kontua da Ander Lipusek espektro kultural osoan aplikatzen duela ideia hori: «munduko erritua guztien printzipioak ia berdinak dir[ela]» (Lipus 2011a) uste baitu berak. Eta nahiz eta unibertsaltasunaren ideiaz interpretazio asimilatzaileak egin daitezkeen (Luku 2009, 57–59), Lipusena irakurketa postkolonialtzat hartu behar dugu: antzerti eta dantza tradizio guztiak printzipio berberetan oinarritzen direla onartzean, tradizio guztiei berezko balioa ematen ari zaie, gune kultural hegemonikoetan oihartzunik izan ala ez.

Patrice Pavis-en sailkapena baliatuz, *Yuri Sam: Otoitza* antzezlan «interkulturala» dugu: zeren antzezlanak «crea formas híbridas a partir de la mezcla más o menos consciente y voluntaria de tradiciones de interpretación localizables en áreas culturales distintas.» (Pavis 1994, 136) Saio interkultural hori globalizazioa dela-eta kultura hegemonikoek kultura periferikoak irenstearen aurkako erresistentzia mekanismo bezala ere uler daiteke: hibridazioaren bidez periferiako ondare kulturalen arteko elkartasuna eta parekotasuna aldarrikatzen da eta, elkartasunezko harreman horri esker, norberaren ondare kulturala aberasteko parada dago asimilazio kulturean erori gabe; kulturen arteko harremana ez delako hegemoniko-menpeko era-koa baizik eta periferiko-periferiko.

Yuri Sam: Otoitza giza-kultura guztien erroan dagoen antzezenaren bilaketa estetiko bezala uler daiteke, zeinean antzertiak (antzezen estetiko) eta errituak (antzezen errituala) bat egiten duten. Yuri Samek erakusten digu ikerketa artistikoaren helburua antzerti sakratu eta komunaren formak berreskuratzea izan dela. Artearen oinarrian garai desberdinetako artisten arteko elkarrizketa bat dagoela gogoratu, obra honetan Lipusen asmoetako bat bere arbasoekiko elkarrizketa artistikoa berreskuratzea izan da; hots, tradizioa berreskuratzea.

Hortaz, *Yuri Sam: Otoitza* Ander Lipusek bere jatorriarekiko lotura berrezartzeko saio bezala ere uler daiteke. Azken finean, Yuri Sam pertsonaia, neurri handi batean, Lipusek bere jatorri mitikoaren ispiluan ikusten duen irudia da: Yuri Sam, sorgina, aktore eta bufoia aldi berean, bere arbaso eta bere aitzindaria da nolabait, zeinarekin lotura partzialki galdurik duen eta berreskuratzeko asmoa daukan. Zentzu horretan, beraz, antzezanaren baitan iragan mitiko erkidearen *gaurkotze* eta *gauzatzearen* helburua ere bada-
go, Schechner-en arabera erritua zein antzertiaren funtsean dagoena (Schechner 1988, 44). *Yuri Sam: Otoitza*-n gaurkotu eta gauzatu nahi den iragan mitikoan ondare espiritual, kulturala eta artistikoa gauza bat eta bakarra dira.

Horrekin batera, iragan mitikoa berreskuratzeko asmoz / beste herrialde batzuetatik zantzu kulturalak bereganatu izanak erakusten digu Lipusen eta Oteizaren arteko desberdintasunaren gakoa. Jakina denez, Oteizak euskal

estiloa edo arima aurkitzeko egin zuen hausnarketa filosofiko sakonean, *Quosque Tandem*-en azaldua, harrespilaren forma euskal arima ondoen azaltzen duen metafora dela esatera iritsi zen, euskaldunen benetako estetika-ren isla harrespilaren erdigunean dagoen hustasunean topatu zuelarik (Oteiza 1993, 25–26). Oteizaren ustez euskal arima errealitate esentzial bat zen, gainerako arima guztiengandik desberdina; Lipusen arabera berriz, herri guztiek arima bat eta bakarra dute, nahiz eta gero bide kultural desberdinak hartu dituzten. Horregatik du zilegi beste tradizio batzuetatik teatro formak, zantzu erritualak edo dantzak bereganatzea berean antzemandako hutsuneak bete ahal izateko, arbasoekiko harreman kulturala berreskuratuz –betiere iturri-kulturak hegemonikoak ez badira–.

Nire ustez, kontzienteki ala ez, Lipusen saiakeran esentzialismoak ezerez kulturalera daramalako susmoa dago, eta Oteizaren metafora euskal arima adierazteko harrespilaren hustasuna bazen, esan dezakegu Lipusek beste kulturek eskaintzen dizkioten maileguak baliatu dituela hain zuzen ere hustasun esentzialista hori betetzeko. Hartara, Lipusen irizpide artistikoa esentzialismoak inplikatzeko duen isolamendu kulturala gainditzera dator; mesizajearen, trukearen, maileguaren eta bereganatzearen mehatxua barik, tradizioa indartzeko aukera ezin hobea ikusirik. Oteizaren garaian bazirudien erlazio kulturalak hegemoniko-menpeko erakoak besterik ezin zitezkeela izan; Lipusenean ordea, Globalizazioak parada eskaintzen du menpeko kulturen artean zubiak eraikitzeke, eta orduan asimilazioa zena aberastasun bihurtu ahal da.

Ez alferrik, Lipusen tradizionalismoak euskal kulturaren ohikoa izan den tradizionalismoarekin egiten du talka. Garai batean tradizioarekiko errespetua ondare kulturala berreskuratu eta aldaketa gutxienekin erreproduzitzean zetzan bitartean, Lipusen tradizioarekiko konpromisoa ondare kulturala hartu eta berinterpretatzean datza. Bere obra azpimarratzera dator tradizioa ez dela bakarrik «produktua» baizik eta «prozesua» ere bai (Redfield 1962, 392-395). Tradizioa sakratua da baina sakratu izateak ez du esan nahi ezin dela ukitu; kontrara, sakratua *delako* ukitzeko beharra dago: «Ohiturak ohitura direlako soilik mantentzeak fosilizazioa dakar, galtzea, heriotza alegia. Bilatzea/aurkitzea, ikerketa, aldaketa eta jolasak, ordea, ohiturak bizirik irautea dakar» (Lipus 2005a, 308).

Aipamenak

ANDÚ, Fernando, 2004, «El último chamán», *Heraldo*, (maiatzak 22).

ANTZERKIOLA IMAGINARIOA, 2007, *Yuri Sam: otoitza; Au revoir, triunfadoreak!:* garai berrietako komedia tristea. Bilbao : Artezblai.

ARTAUD, Antonin. 2001, [1. arg. 1938], *El teatro y su doble*. Barcelona : Edhasa.

BARBA, Eugenio. 1994, *La Canoa De Papel: Tratado De Antropología Teatral*. Buenos Aires : Catálogos.

———, & SAVARESE, Nicola, 1991, *A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer*, Psychology Press.

BRAUN, Edward, 1986, [1. arg 1982], *El director y la escena*, Galerna.

CEJAS, Julio, 2004, «Festival Experimenta Argentina», *Artez* (urtarrilak 1).

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, 2003, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid : Síntesis.

GIL, Carlos, 2002, «El teatro vasco profesional desde su creación hasta la fecha», *Eusko Ikaskuntza. XV Congreso de Estudios Vascos: Euskal zientzia eta kultura, eta sare telematikoak* 15: 765–771.

GROTOWSKI, Jerzy, 1983, [1. arg. 1968], *Hacia Un Teatro Pobre*. 11. arg. México : Siglo XXI.

KANTOR, Tadeusz, 2004, *El teatro de la muerte*. Buenos Aires : Ediciones de la Flor.

LIPUS, Ander, 2001, «Euskal antzertiaren aldare hutsa». *Argia* 1806, (maiatzak 6).

———, 2004, «Munduak biraka jarraitzen du». *Berría* (ekainak 29).

———, 2005a, «Bertsoartean irauten duen arnasa», *Euskal Herriko bertsozale elkarte*: 305–312.

———, 2005b. «Urrezko armiarma», *Nabarra* (maiatza).

———, 2011a. «Idatzizko galdetegia (2011/08/15)».

———, 2011b. «Aurrez-aurreko elkarrizketa (2011/11/09)» Grabaketa.

LUKU, Antton, 2009, *Euskal kultura?* Iruña : Pamiela.

MARIN, Rakel, 2011, *Teatro experimental en Euskadi*. argitaragabea.

MONTERO, Gloria, 2006, «El hechizante Yuri Sam», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 52-53: 139–140.

NIETZSCHE, Friedrich, 2000 [1. arg. 1872], *El origen de la tragedia*. Madril : Espasa-Calpe.

OTEIZA, Jorge, 1993, [1. arg. 1963], *Quousque tandem...!* Irunea : Pamiela.

PACHECO, Carlos, 2003, «Terminó el Festival Experimental». *La nación argentina* (abenduak 16).

PAVIS, Patrice, 1984, *Diccionario del teatro / Theatre Dictionary*. Paidós Iberica Ediciones.

———, 1994, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana : UNEAC.

PEREZ, Agus, 2003, «Zer dago mugaz bestalde?» *Egunero* (martxoak 14).

REDFIELD, Robert, 1962, «Civilizations as culture structures?», *Human nature and the study of society: the papers of Robert Redfield*, 392–395. University of Chicago Press.

SÁNCHEZ, José A, 2002, [1. arg 1994], *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Univ de Castilla La Mancha.

SCHECHNER, Richard, 1988, *Performance theory*. New York : Routledge.