

ANTZERKI MINORITARIO BATERANTZ: MYRIAM BENEN ANTIGONA ALJERIARRA

Caroline E. Kelley

D. Phil.

Simone de Beauvoir Institutua - Concordia Unibertsitatea

caroline.e.kelley@gmail.com

Aipatzeko gomendioa || KELLEY, Caroline E. (2011): "Antzerki Minoritario baterantz: Myriam Benen Antigona aljeriarra" [artikulu linean], 452°F. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 5, 29-51, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/eu/caroline-kelley.html> >

Ilustrazioa || Nadia Sanmartín

Itzulpena || Roberto Serrano

Artikuluak || Jasota | Argitaratuta: 07/2011

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Artikulu honetan, Myriam Benen *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* (Leila, antzez poema bi ekitaldi eta sarrera batean) Sofoklesen *Antigona* lanaren berrinterpretaziozat hartu dut. Aljeriar antzerkigintza, historia eta tragedia greziarraren nahaste honek ‘antzerki minoritario’ mota bat sortzen duela esan nahi dut, honen eraginak Aljeriako iraultzari (1954-1962) buruzko antzerki egitura ezarriari eta orokorrean dabilzan narrazio historikoei azpiak jaten dizkiolarik. Lan kanonikoaren mugatik at ekinez, antzerkigilea tragedia klasikoaz gain doa, pentsatu arazten digun moldapen tekniko baten bidez eta, era berean, askatasun borrokaren inguruan dauden fikzioak ukatzen ditu, *Front de Libération Nationale* (FLN) eta, bereziki, 1965ean Houari Boumediene defentsa ministroaren esku, Ahmed Ben Bella presidentea kargutik kendu zuen estatu kolpe militarra. Testuinguru honen berezitasuna gora behera, hala ere, antzezanaren izaera alegorikoak unibertsaltasun zentzua baimentzen du. Ingurunea, zalantzarik gabe, iraultza osteko Aljeria den arren, eskaintzen duen istorioa edozein herrialdetan eta edozein denboratan gerta daiteke, diktadurak ez baitira Ipar Afrikan mugatzen.

Gako hitzak || Literatura minoritaria | Lurraldez beste egitea | Gilles Deleuze | Literatura aljeriarra frantsesez | Literatura konparatua | Antigona.

Abstract || In this paper, I read Myriam Ben’s *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* as a reinterpretation of Sophocles’ *Antigone*. I contend that this blend of Algerian theatre, history and Greek tragedy yields a variety of ‘minor theatre’ that sets out to undermine established dramaturgical structures and prevailing historical narratives about the Algerian Revolution (1954-1962). Working in the outline of a canonical work, the playwright decentres the classic tragedy by way of a thought-provoking technical adaptation while, at the same time, refuting the fictions shrouding the events of the liberation struggle, the *Front de Libération Nationale* (FLN) and, especially, the military overthrow of President Ahmed Ben Bella by his Defence Minister Houari Boumediene in 1965. Despite the specificity of its context, however, the allegorical nature of the play allows for a sense of universality. While its milieu is undoubtedly post-revolution Algeria, the story it communicates might take place in any country past or present –dictatorships not being limited to North Africa.

Keywords || Minor Literature | Deterritorialization | Gilles Deleuze | Algerian Literature in French | Comparative Literature | Antigone.

0. Sarrera

Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue (Leila, antzez poema bi ekitaldi eta sarrera batean) antzezlanaren ezaugarri unibertsala Frantzia eta Aljeriako ikusleez gainera hedatzen da eta interpretazio multzoa dakar. Dena dela, antzerkigileak zirkin egiten dio gizon batekin identifikatzen den unibertsalari eta antzezlanaren pertsonaia emearen inguruan, Leila, egituratzen du. Pertsonaia emearen nagusitasunak laguntzen dio antzerkigilearen helburu politikoari. Izan ere, Myriam Benen *Antigonaren* berrinterpretazioa ekintza politikotzat onartu eta osatzen da, adibidez nortasuna, hiritartasuna, familia eta gizartearen kontzeptu zurrinak berriro ebaluatzen bultzatzen gaituelarik, “izaera minoritario” baten hasiera puntutik bertatik: *moudjahida* (askatasun gerrako emakume borrokalaria) aljeriar bat. Nire irakurketak idazte praktikatik ekintza politikorako tartean dagoen *continuuma* argitu nahi du. Asmo hau babeste aldera, Gilles Deleuze eta Félix Guattariren teoriak, “literatura minoritarioa” zein “antzerki minoritarioa”, aztertuko ditut, hauekin osatuko dut artikulu honen oinarri teorikoa. Azterketa honen ostean Benek bere lana osatu zuen Frantzia eta Aljeriako antzerkiaren eta historiaren testuinguruaren ikusketa bat egingo dut. Honen ostean, artikuluak badakar *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* lanaren azterketa bat, antzerki minoritarioaren praktikarekin batera

1. Minoritarioa

Kafka: Pour une littérature mineure (1975) lanean, Gilles Deleuzek eta Felix Guattarik literatura minoritarioa honelaxe definitzen dute: ez da “hizkuntza minoritario” baten literatura, gutxiengo batek “hizkuntza nagusi” batean sortzen duen literatura baizik (Deleuze, Guattari, 1975: 29). Oraindik garrantzizkoagoa, literatura minoritarioan hizkuntzari lurraldez erbesteratua izatearen zentzu sendo batek itxura ematen dio (Ibid.). Literatura minoritarioaren bigarren ezaugarria jatorri politikoa da: “Tout y est politique,” adierazten dute (1975: 30). Norbanakoa gizartearen kokatzen da; norbera beti lotzen da politikarekin:

Son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle (1975: 30).

Literatura minoritarioaren hirugarren osagaia adierazpenaren balio kolektiboa da; egilea berehala lotzen zaio ekintza komun bati eta hark esan edo egiten duen edozer nahitaez izaten da politikoa. Politikak adierazpen guztiak kutsatzen ditu (1975: 31). Eta kontzientzia nazionala edo kolektiboa “souvent inactive dans la vie extérieure, et toujours en voie de désagrégation,” dagoenez, haren literatura bada

kolektiboaren, baita iraultzaren, aldarrikapenaren funtzioa baikorra bere gain hartzen duena (Ibid.). Literatura minoritarioak, nabarmenki, badauka beste gizarte posible baten ahotsa adierazteko aukera, beste kontzientzia eta beste sentikortasunaren zentzua osatzeko aukera (1975: 32). Abdelkebir Khatibik (1983) diseinatu zuen *pensée-autre* haren praktikaren antzera, literatura minoritario batek haxe ezartzen du: “les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu’on appelle grande (ou établie)” (Deleuze eta Guattari, 1975: 33). Hizkuntza, hainbat trinkotasun eta bibrazio dituen hizkuntza, nabarmentzen da bilakaeraren prozesuan (*devenir-mineur*). Honela, literatura minoritario batek badauzka, era berean, desadostasunezko osagai polifonikoak. *Pour une littérature mineure* lanean, Deleuze eta Guattari interesatuta daude Kafkak nola lurraldez beste egiten duen Praga, nola bihurtzen duen Alemania, “de faire de sa propre langue” aukera sortzen duen bere idazkera palimpsestikoaren bidez (1975: 48). Literatura minoritarioaren edukia, berez, politikoa eta aurrerantz bideratua den bitartean, “lurraldez beste egitearen” kontzeptuak azalpen gehiago eskatzen du, artikulua honen ondorengo argudioak ulertze aldera¹.

Deleuze eta Guattarik lurraldez beste egitearen kontzeptua azaltzen dute *Mille plateaux* (1980) lanean. Haien argudioa honako hau da, hizkuntza ekintzarako mekanismoa da, gauzak hitzen bidez gerta daitezen egiteko. Esaterako, epaile batek errudun epaia ahoskatzen duenean, haren hitzek salatua errudun bihurtzen dute. Zentzu honetan, hizkuntza ez da neutrala, alderantziz, gizarteko orden zehatz bat kodetu eta finkatzen du. Areago, hizkuntza guztiek badute hitzen adierazpen onargarria eta onartezina zehazten dituzten arauak – adierazpen onartezina “arautik” aldentzen den erabilpena da eta, orokorrean, ez da sustatzen. Adibidez, dialektoak edo perpaus ez-gramatikalen erabilpena eta kaleko hizkera hizkuntza estandarren desbiderapenak bezala hartzen dira. *Mille plateaux* lanean, Deleuze eta Guattarik halako hizkuntza estandarren sustapena boterearen hierarkiaren inposaketa bezala ikusten dute. Dena dela, hizkuntza etengabeko mugimenduan egoten da, estandarrek oposizioa eta berrikusketa dituzten neurrian. Haxe da lurraldez beste egiteko eta birkokatzeko prozesua. Hizkuntzaren arauak iraultzen direnean, emaitza hizkuntzaren lurraldez beste egitea da. Hizkuntzari ohiko kodeak kentzen zaizkio eta bizi den egitura linguistikotik ateratzen dute. Beste aldetik, hizkuntzaren arauak sustatzen direnean, edo lurraldez beste egindako hizkuntzak menperatzen duenean, emaitza hizkuntzaren kokapena edo birkokapena da; prozesu hau infinitua da, hizkuntza estandarrek ezegonkortuak, negoziatuak eta konponduak diren neurrian.

Hasiera batean Deleuze eta Guattarik minoritarioaren ikerketa prosara mugatu zuten bitartean, Deleuzek behingoz kontzeptua

OHARRAK

1 | Zorretan nago Ronald Bogue (2003; 2005) eta J. Macgregor Wise-rekin (2005), “minoritarioaren” kontzeptua aztertze haren begiradagatik.

luzatu zuen antzerkia eta zinemari eusteko beste. “Un manifeste de moins” saioan, Carmelo Bene dramaturgo garaikide italiarraren *Richard 3* antzezlanaren ekartzen du antzerki minoritarioaren adibidetzat. Dramaturgo honen antzezlanaren adibide erakargarria da, errotik berrosatzen baitu Shakespeareren lana, esanahia aldatzearen. Zehazki, Benek mugatzen ditu pertsonaia nagusiak eta indar gutxiagoko beste batzuk sendotzen ditu, edo jatorrizko testuan ez dauden beste pertsonaia gehitzen ditu (hau da, *Romeo and Julietaren* moldapenetik kentzen du Romeo, eta gizonezko pertsonaia guztietatik Richard gordetzen du, *Richard 3an*). Kasu hauetan guztietan, zenbait pertsonaiaren kenketak besteak berregiteko aukera ematen du; prozesu bikoitz honetan Deleuzek kokatzen du Beneren antzerkigintza kritikoaren mamia: “Ce théâtre critique est un théâtre constituant, la Critique est une constitution” (Bene, 1979: 88). Prozesu estrategiko honek bilakaera baimentzen du, antzerkigintza berri eta desberdin baterako. Honela, antzerki minoritarioaren kontzeptua eraikitzen da literatura minoritario baten ideiarenean gainean, hizkuntza arautua ezegonkortzeaz gain ahoskapena eta mugimenduaren ohiturak ere ukitzen baititu.

Edonola ere, axolagabea izan liteke literatura eta antzerki minoritarioaren azalpena ematea, teoria horiek jaso dituzten kritikak aipatu gabe. Kezka lerro nagusiak formularen erromantizismoari dagozkio, eta benetako egoera politikoa kontuan hartu ez izana. Samia Mehrezek nabarmentzen duenez:

The formula proposed by Deleuze and Guattari in *Pour une littérature mineure* stops short at the glories of deterritorialization. It leaves us with a subversive potential in ‘minor’ literature that does not seek to empower itself beyond the revolutionary conditions which it produces within the heart of the dominant, as if revolutions do not seek legitimacy and territory (1993: 28)².

Era berean, Winifred Woodhullek Deleuzeri honako honetaz ohartzen dio: “alternative politics, which mobilizes ‘wild’ modes of social and cultural analysis in order to elude the politics of representation” (1993: 198). Woodhull 1968an estrukturalismo ondoko aldaketaz kezkatuta zegoen, literaturaren ikuspena esanahia gaineratik ezegonkortzeko gauza bezala hartzen baitzuen. Beraz, haren ustez Aljerian sortzen ari zen mugimendu feminista estrukturalismo ondoko teoriak ilundu zuten, hizkuntzak soilik diskurtso nagusiak gailentzeko gaitasuna zuela baieztatzen zutenak (Woodhull, 1993: 198).

Kezka hauek gora behera, kolonialismo ondoko Elizabeth Grosz eta Françoise Lionnet bezalako feminista adituek Deleuze eta Guattariaren lana berraztertu dute, baliagarri gerta dakieken euskarri teorikoen bila, “dominant philosophical paradigms, methods, and assumptions” (Olkowski, 1999: 54) delakoei aurre egitearren. Groszen ondorioa hau da, pentsamendu sistemei buruzko (bir)iritziak boterea eta

OHARRAK

2 | Renato Rosaldok (1987) eta Caren Kaplanek (1987) Deleuze eta Guattariaren literatura minoritarioari buruzko antzeko kritikak egin dituzte, *Cultural Critique* aldizkariaren ale berezi batean.

agintea kolokan jartzeko ondorioa sortzen du, “sweep[ing] away metaphysical frameworks” that prevent women and other minorities “from devising their own knowledge and accounts of themselves” (1999: 55). Areago, Groszek Deleuze eta Guattariren lanean aniztasun eta nortasun zalu bat aintzat hartzen dela ikusten du; nomadismoa eta lurraldez beste egite horren ikuspegi integrala, desberdintasuna eraikuntza oposagarrietatik kanpo osatzen den bitartean, hierarkiak eta egitura bikiak pitzatuz. Era berean, Lionnetek kolonialismo ondoko emakumeen idazkerarekiko hurbilketa baliagarria osatzen du, haren hitzetan *métissage* deritzona, gehien batean Deleuze eta Guattariren literatura minoritarioa eta lurraldez beste egiteari buruzko lanetik datorrena³. Haren hurbilketak irakurleari kolonialismo ondoko emakumeen idazkerak sortutako esparrua ikusteko aukera ematen dio, *devenir-mineur* delakoaren prozesuak bideratua, “bilakaera” aniztasunaren modu bat den bitartean.

Azalpen eta kritika hauek kontuan izanda, *Leïla, un poème scénique en deux actes et un prologue* antzezlanaren ardura guztiaz kokatzen dut antzerkigintza minoritarioaren eztabaidan, bide politikoak eta asmo literarioak nola sortu eta elkar ekiten duten aztertzearen, modu kritiko batean⁴. Mehrezekin batera, uste dut garrantzizkoa dela idazkera honek ekoizten duen esparru birkokatua azalaraztea, Aljeriako Iraultzaren esperientzia militante eta femeninoa, bizitzaren idazkerak eta ekiteak irudikatua, aintzat hartzearen.

2. Testuinguru historikoa

Myriam Benek *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* eta beste bi antzezlan, *Karim ou jusqu'à la fin de notre vie* eta *Prométhée* idatzi zituen 1967an. Beraz, haren oinarri artistikoa antzerkigintza dela esan daiteke⁵. Hiru antzezlanak Aljeriako Iraultzaren gertaeretan garatzen dira, eta haietako bik inspirazio handia hartzen dute Greziako tragediatik. Greziako tragedia aukeratu izana ez da kointzidentzia. Errusiera eta historia ikasi baino lehen, Benek Aljerian hizkuntza klasikoak ikasi zituen, literatura arabiarrean uko egin ziotenez gero. Beraz, pentsatzekoa da Greziako tragedien kakonak ezagutzen zituela eta jakin bazekiela zer nolako arrakasta zutela haren europar garaikideen artean, demokraziaren hauskortasuna ikertzeko antzez saioetan⁶. Edonola ere, *Antigona* grekerazko jatorrizko bertsioan irakurri ez balu, itzulpenean irakurri beharko zukeen, garai hartan Frantziako ikasketetako programan klasikoek leku esanguratsua hartzen zuten eta (Leonard, 2005).

L'Harmattan lineako katalogoak *Leïla* laburbiltzen du honelako istorio bezala: “les faits qui ont conduit au coup d'Etat de 1965 et à l'arrestation de Ben Bella” (*L'Harmattan France*, 2011). Antzezlanaren Radio Franceko zerrendan ere agertzen da, Ben Bella presidenteari

OHARRAK

3 | Lionneten hurbilketa teorikoa sendo oinarritzen da *créolité* kontzeptuan, Martinikako idazleak, Edouard Glissantek, garaturiko praktika literarioa, izen bereko mugimendu sozial baten laguntzaz (mugimenduko partaideak *les créolistes* izenez ziren ezagunak). Ikus Edouard Glissant (1981) eta Catherine Le Pelletier (1998).

4 | Myriam Benen antzezlanaren literatura minoritarioarekin batera (edo tarteka) irakurriz, espero nuen testua bortxatuzetik ihes egingo nuela. Hau da, testua beti molda ez daitekeen marko teoriko batean jartzeari uko egin diot. Honela, Deleuze eta Guattariek eskaintzen duten “minoritarioarekiko” hurbilpena ematen saiatu naiz, teoria bere osotasunean aplikatzen saiatu beharrean.

5 | Ikus Christiane Chaulet Achour eta Zineb Ali-Benali (1991 : 273). Berez, Aljeriako lehenetariko antzerkigile emakumea da. Assia Djebarek *L'Aube rouge* antzezlanaren 1969an argitaratu zuen.

6 | *Antigonaren* moldapen europar oso ezagunen artean bi hauek daude: Jean Anouilh, *Antigone* (Paris: La Table Ronde, 1946), Bertolt Brecht, *Antigonemodell* 1948 (Berlin: Gebr. Weiss, 1948).

buruzko irakurgai gomendagarria bezala, haren bizitzako dokumental seriea iragarri. 1998an argitaratu baino lehen, *Leïla* antzeztu zuten *Petit T.N.P.*-an. 1968ko ekainean, aktoreak aljeriar erbesteratuak ziren, Mohamen Boudiaren zuzendaritzapean, *Théâtre de l'Ouest Parisien* (TOP)eko administratzailea zenean. Antzezlanaren argitarapen data, idatzi eta hiru hamarkada beranduago, azpimarragarria da, Aljeriako emakumeen idazlanen interesa piztu baitzen Frantziako argitaletxeetan, 1990eko Algeriako krisialdi zibila burutu zenean (Chaulet-Achour, 2003). Gainera, Jocelyne Carmichael aktore frantsesak arreta berezia eskaini zion Benen antzerkigintzari, *Les Enfants du mendiant* istorio laburra moldatuz eta taularatu. Lantxo hau *Leïla* antzezlanaren argitalpen berean agertu zen⁷. Zalantzarik gabe harrerako giroak paper garrantzitsua jokatu zuen haren lanak argitara zitezen, hala ere funtsezkoa da Benek *Leïla* konposatu zuenean inguruan zeukan testuinguru historiko, kultural eta politiko berezia berrikustea, testuinguru honek irakurketa argitzen du eta.

Bigarren Gerra Mundialaren osteko pentsamendu frantsesean klasikoek izan duten eraginaren azalpen batean, Miriam Leonardek (2005) argumentatzen du greziar zaharrak nahiko arruntak zirela zirkulu intelektual eta politikoetan, berez “post-war France’s encounter with the Greeks gave rise to a new interrogation of the political” (Leonard, 2005: 3). Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan, eta Claude Lévi-Straussen testuak aztertuz, 1959tik 1974ra bitartean, aldi honetako filosofia frantsesaren bilakaera aipatzen du:

The heroic period of Existentialism corresponded to a moment in which social structures, in France at least, were in effective dissolution. As the German occupation and Vichy government collapsed together they left a void in which for a time there were no rules, so that existing subjects could have the experience of making their own. [...] This historical moment marked the limit of the swing toward existence at the expense of structure (Caws, 1992: 4-5, in Leonard, 2005).

Bigarren Gerra Mundialak, Aljeriako Iraultzak eta 1968ko Maiatzak, Komunismoaren milaka porrotekin batera, Frantziako intelektualengan aldaketa sakona eragin zuen.

Alabaina, Bigarren Gerra Mundialaren osteko garaira itzuli beharra dago, inspirazio iturri bezala antzinako kulturak berriro sortzen zuen interesa ulertzeko:

It is problems of political involvement versus political abstinence, individual versus collective responsibility, thrown up in the wake of the German occupation, which lie at the centre of the post-war engagement with classical Athens and its own explorations of democracy and tyranny (Leonard, 2005: 5-6).

Greziarrek sortzen zuten lilura honekin batera, sorpresarik gabe,

OHARRAK

7 | Carmichaelek *Les Enfants du mendiant* moldatu zuen antzerkirako eta Montpelieren taularatu zen 1965ean. Beranduago antzeztu zuten Avignoneko Jaialdian. Carmichaelek Maïssa Beyren *Cette fille-là* ere moldatu zuen. Ikus Jocelyne Carmichael (2003).

historiaren paperari buruzko eztabaida ere erabiltzen zen Frantziako teoria-zaleen artean:

Sophocles, it would seem, brings the importance of historical distance back into the equation. It is precisely through this negotiation of the historical specificity of antiquity that some of the most interesting political debates in the intellectual history of post-war France have arisen (Leonard, 2005: 7).

Dena dela, Gerra ondoko Europako testuinguruan diskurtso historikoari buruzko zalantza eta honekin batera subjektu modernoari egiten zaion hordagoa –biak lan haietako osagaiak- askok hartu zituzten erronka arriskutsutzat (2005: 13).

Greziako tragediaren gaur eguneko garrantziaz, eta estatuari aurre egiteko norberaren erantzukizunaz eztabaidatan dauden pertsonen taldean –gorago zerrendatu ditugun jakintsu handiez gain- Pierre Vidal-Naquet greziar ikasketan aditua sartzen da, giza-eskubideen defendatzaile sutsua eta torturaren kontrako legedia ezartzearen aldekoa⁸. Aljeriako gerraren bitartean, Frantziako gobernu kritikatzegatik ospetsua, Vidal-Naquetek bat egin zuen Aljerian autonomia sustatu nahi zuten beste legegileekin eta komunistekin, Henri Alleg, Francis Jeanson, eta FLNko fiskalekin, Jacques Vergès esaterako, Frantziako militarrek aljeriarrekin (hiritar frantsesekin ere bai) erabiltzen zuten tortura salatu eta gaitzesteko. 1960eko hamarkadan ere eginkorra izan zen, Frantziako 1968ko maiatzean ikasleen protesta gorakadan, garai hartan Greziako klasikoak berraipatu zituzten gizarteko matxinada islatzeko. Ben ez zen zuzenean greziarrei buruzko eta demokraziaren hauskortasunari buruzko eztabaida sutsuetan sartu, kontzientzia hartu zuen Frantzian ikasle izan zenean eta Pariseko eztabaida haietako erdigunean zeuden pertsonak ezagutu zituenean.

Mohamed Boudia antzerkigileak eta haren FLNeko historiak arreta merezi dute, Benen antzezlanak nola oinarritzen den finko testuinguru politiko haren esfortzuan ikusita. Boudia Frantziako antzokietara heldu zen 1950eko hamarkadaren erdialdean, FLN-Francek artista eta aktore aljeriarrei independentzia lortzeko mugimenduan parte har zezaten dei egin zenean (Cheniki, 2002: 34). Ahalegin honen bihotzean egon zen 1959. urtera arte, frantsesak FLN-Franceko helburu didaktikoez ohartu ziren eta Boudia atxilotu zuten. Fresnèsen kartzelaratu zuten arren, idazten eta antzezlanak osatzen jarraitu zuen presondegian, haietako asko antzezlan frantses kanonikoen moldapenak izanik. Boudiak kartzelako zigorra betetzen zuen bitartean, *troupe artistique du FLN* aktore taldeak jarraitu zuen, Mustapha Kateb lemazain. Antzez-talde honen lehen helburua jendeari askapen mugimenduaz informazioa helaraztea zen. 1958tik 1962era bitartean, hiru antzezlan nagusi osatu zituzten, bakoitzak jendearen borroka kolektiboa irudikatzen zuen, egitura

OHARRAK

8 | Vidal-Naquetek idatzi dituen testuak, Bigarren Munduko Gerra, Aljeriako Iraultza eta Greziako Tragediari buruzkoak, honako hauek dira, argitalpen dataren arabera ordenatuta: Pierre Vidal-Naquet, *L'affaire Audin* (1958), *Torture: cancer of democracy, France and Algeria, 1954-62* (1963), Jacques Vergès, Michel Zavrian, Maurice Courrégé eta Pierre Vidal-Naquet, *Les disparus : le cahier vert* (1969), Pierre Vidal-Naquet eta Comité Maurice Audin, *La raison d'état : textes publiés par le Comité Maurice Audin* (Minuit, 1962), 'Du bon usage de la trahison', *Flavius Josèphe: La guerre des juifs*, (1975), *Les juifs, la mémoire et le présent* (1981), *Les assassins de la mémoire* (1987), *La démocratie grecque vue d'ailleurs: essais d'historiographie ancienne et moderne* (1990), *Mémoires--La brisure et l'attente, 1930-1955* (1995), *Mémoires--Le trouble et la lumière 1955-1998* (1998), Denise Barrat eta Robert Barrat, *Algérie, 1956 : livre blanc sur la répression* (2001).

eta animazioaren bidez (Cheniki, 2002: 35). FLN-eko antzezlanak agerrarazi zituzten Frantziako hiri industrialetan, biztanle inmigratuen kopuru handia zuten hiriguneak, baita atxiloketa gunetan, ospitaletan eta Aljeriako mugako *maquisetan* ere.

Herrialdeak askatasuna lortu ostean, *troupe artistique* irautzaileko kideak antzerki nazionalako enpresako bihotz eta arima bihurtu ziren, *Le Théâtre national algérien* (TNA), *Opéra d'Alger* eraikinean. Estatuak diruz lagundutako antzokiaren atzean zeuden bi gizonak FLNeko beteranoak ziren, Mohammed Boudia eta Mustapha Kateb. Ez zen harrigarria herriak sortu eta herriarentzako egina zen antzerkian sinestea. Haien zuzendaritzapean, TNA independentzia garaiko urteetan loratu zen, dozena bat antzezlan aljeriar orijinal eta atzerriko zortzi antzezlan baino gehiagorekin. Gerra bitartean egin zen bezala, konpainiak sarritan moldatu zituen antzerkigileen lan kanonikoak, esaterako Molière eta Shakespeare (Cheniki, 2002: 41). Hau guztia amaitu zen 1965ean, Boumedienek Ben Bella kargutik kendu zuenean. Poliziaren jazarpenean, Boudiak alde egin zuen herrialdetik. Garai honetan beste intelektual batzuek ere erbestea aukeratu zuten, Aljerian geratu zirenek, berriz, atxiloketa, kartzela eta torturaren arriskupean zeuden. Gertakari hauek herrialdeko intelektualen eta artisten arteko haustura ekarri zuten, honela emankortasun kulturalako aldiari amaiera emanez. Ben Bella militarrek kargutik kentzearekin Boudiaren desadostasunak laguntza aurkitu zuen Benen antzerkigintzan adierazten zen jarrera kritikoa. 1968ko ekainean *Petit TN* Pan *Leïla* antzezlanaren irakurketa publiko bakarra zuzenduz, dirudienez, antzezteko zailtasunak aurkitu zizkion, baina *le Marchand de jasmin* pertsonaiak liluratu zuen (Achour eta Ali-Benali, 1991: 276). Antzezlanaren gauzatze osoa egin baino lehen, hala ere, *Mossad* israeldarrak haren autoa lehertu arazi zuen 1973an, *Popular Front for the Liberation of Palestine* (PFLP) erakundea laguntzeko ekintzak burutu omen zituelako. *Leïla* antzezlana ez da FLNko *théâtre de l'urgence* delakoaren emaitza zuzena, alabaina badauzka antzeko eskakizun osagaiak elkarrizketan, eta testu kanoniko bat moldatzeko praktikan jarraitzen du.

3. Aljeriarra: Antzerki minoritarioa sortuz

Kolonialismo ondoko antzerkigintzaren erreinuan, Antigonaren pertsonaia giza portaeraz, demokraziaz eta justiziaz, baita iraultzaren trikimailuez ere, eztabaidatzeko irudi famatua da. Haren izenak esan nahi du “sortzearen aurka”, bera da umezurtza, denboratik kanpo eta unibertsala (Appel, 2010). Bere artikuluan Kevin Wetmorek (2002) adierazten du *Antigona* antzezlana ziur aski inoiz egindako tragediarik “most transcultured” eta “transculturable”,

“the sheer number and variety of the adaptations [...] of the play” kontuan izanda (Wetmore, 2002: 169-170). Pertsonaiaren ezaugarri unibertsalak antzezlanaren arrakastaren arrazoia badira ere, honen aspekturik erakargarriena dela esan liteke (kolonialismoaren osteko antzerkigileentzat, behintzat), funtsezkoena gerra ondoko ondorioak eta honekin batera estatuak ordena finkatzeko ahaleginak dira. Osagai tragikoa borroka pertsonalean oinarritzen da, halako testuinguru zail batean norberaren aliantzak eta sistemaren sinesgarritasuna lortze aldera: “Antigone can be adapted into any situation in which a group is oppressed, or in which, in the aftermath of struggle, the forces of communal and social order come into conflict with the forces of personal liberty” (Wetmore, 2002: 170-171). Dakartzan ezaugarriei esker, *Antigona* matxinatu ahal da talde zapalduaren alde, edo borrokaren ondorioetan eman dezake norabide morala, gizarteko ordenaren legeek norberaren askatasunarekin talka egiten dutenean. Hau dela eta, bereziki pertsonaia kutuna da kolonialismo osteko antzerkigileentzat. Honez gain, Afrika garaikidean gehien eta sarrien moldatu den antzezlan da; *Antigona* berrantzeztu da Europa, Ekialde Hurbil, Hego Amerika, Ekialdeko Asia eta Hego-Ekialdeko Asiako antzerkigileen lanetan⁹.

Antigona Myriam Benen Leïla pertsonaiaren atzean dagoen indar bizia da. Leïla tradizio literario arabiarrean esanahi handia daukan izena da. Arabieraz, “Leïla”-k “gau” esan nahi du, edo “gauean jaio”, eta literatura arabiarreko testu xebleenaren izenburua, *Alif laylah wa-laylah* edo *Mila gau eta bat gehiago*, bi ahizpen arteko elkartasuna, errege tirano baten aurka, narratzen duen istorioa. *Alif laylah wa-laylah* erreferentziazko gune komuna da zenbait idazle emakume aljeriarrentzat; ospetsuena Assia Djebar da, ipuina azpiko korrante moduan erabili du bere eleberrietan, esaterako *L’Amour, la fantasia* (1985), *Ombre Sultane* (1987), istorioko pertsonaia gizonezkoaren bi emazteen arteko elkartasuna deskribatzeko¹⁰. Sasson Somekhek nabarmentzen du kondaira hau ez dela literatura klasikoan onartzen, *fushā* (arabiar literarioa) eta *āmmiyyaren* (arabiar dialektala) nahasketa batean idatzita dago eta; Mendebaldean, Europako hizkuntzetara XVIII. mendean itzuli ostean, ospea bereganatu badu ere, azken hamarkadatan baino ez du lortu nolabaiteko errespetua literatura arabiarren kanonean (Somekh, 1991: 4). Benek hierarkiak suntsitu nahi zituenez –biak, errealak eta literarioak– emakumeen erresistentziako ipuin honen aipamena, arabieraren eredu informal edo nahasi batean idatzia, guztiz bat dator *Antigona* klasikoaren lurraldez beste egitearekin. Izenaren esanahia ospetsua da, Sofoklesen Kreonek etengabe deitzen dio bere ilobari “inongoa” eta “lurperaturiko bizitza bizitzen” agintzen dio, heriotzara daraman bizitza ilunean bizi dadin, *Leïla*, berriz, Aljeriako historiako momentu ilun edo ahul batean gertatzen den bitartean.

Antigonak bezala, *Leïlak* errege ahul eta nartzisista erakartzen du,

OHARRAK

9 | Kolonialismo ondoko moldapenen artean hauek nabarmentzen dira: Aidan Mathews, *The Antigone* (1984), Sylvain Bemba, ‘Noces posthumes de Santigone’, *Le Bruit des autres* (1995), Brecht, *Antigonemodell 1948*, Athol Fugard, ‘The Island’, *Statements* (1986), Seamus Heaney, *The Burial at Thebes: A Version of Sophocles’ Antigone* (2004), Sarah Kane, *Cleansed* (2000), Brendan Kennelly, *Sophocles’ Antigone: A New Version* (1996), Conall Morrison, *Antigone* (2003), Femi Osofisan, *Tegonni, an African Antigone* (1999), Tom Paulin, *The Riot Act: A Version of Sophocles’ Antigone* (1985).

10 | Leïla Sebbarek bere eleberrietan ere aipatzen du Sherazade izeneko pertsonaia bat. Ikus Leïla Sebbar, *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), Leïla Sebbar, *Les carnets de Shérazade* (1985).

le Roi, haren lekua erreinuko agintean ahula delarik. Erregearen ziurtasun eza argi geratzen da bere buruari estatua bat eraikitzeko iragarkia egiten duenean, fanfarrea eta ospakizunekin batera. Hereje egozentriko honen aurkari bezala, Leïla, gure pertsonaia nagusia eta *ancienne moudjahida* (lehenagoko emakume borrokalaria), ekintzaile ausarta da. Antigona zantzuan, neba baten heriotza zalantzarriak nahasten du *–le Roi* haren hilketa agindu izanaren susmagarria da. Dena dela, kasu honetan kidesasuna ez da odolezkoa, baizik eta arma-kidea eta senarra, *le Roiren* anaia gaztea da; Leïlaren ahizpa metaforikoa Attikaren papera da, harekin batera askapenerako gerran parte hartu zuena¹¹. Ahizpa-arma-kide hauek ekarrita, antzerkigileak berehala Mendebaldeko lehia antagonikoan dauden emakume aurkariaren multzoarekin hausten du eta areago, *Alif laylah wa-laylah* lpuinean bezalaxe, elkartasun militante batean biltzen ditu. Haien elkartasunak kontraste zorrotza sortzen du estatua gobernatzen duten gizonekin, elkarren arteko barne gatazkan daudenekin; gatazka honen emaitza erregearen heriotza izango da azken batean.

Zenbait paperen salbuespena gora behera (Leïla, *le Roi*, Attika, eta Omar), ekintzaile gehienek lerro nagusiaren aurkari sinbolikoak dira, bereziki *le Marchand de jasmin*. Jasmin saltzaile moduan, Benen idazlanetako ikono herrikoa da¹². Egilearentzat, jasmin loreak gaztaroa gogora ekartzen dio eta haren aitari jasminez egindako lepokoak saldu ohi zizkion agurea: “Pour moi, cet homme était un sourcier car il transformait les odeurs horribles de la rue en parfum magique” (Achour, 1989: 71). Jasmin saltzailearen irudia herritarren ikurra da, lanbide honek nahitaez erakartzen baititu txiroak eta baztertuak. Iritzi hau sendotzeko, Benek gogoratzen du militante gaztea zeneko garaia:

un paysan d'un certain âge venait de Tixeraïne pour assister aux réunions, le lundi soir. C'était un paysan pauvre; il avait avec lui un petit couffin; il me raccompagnait et sortait de son panier des fleurs de jasmin gardées fraîches entre deux feuilles de figuier, et m'offrait: ce geste était pour moi d'une qualité indicible (Achour, 1989: 71).

Kultura ikurra bezala, *le Marchand de jasmin* paperak nabarmentzen eta gorpuzten du antzezlanaren arima herrikoa. Ziur aski arrazoi hauek erakarri zuten Boudia, baina baita *hakawati* ekintzailea delako, Magrebeko *hakaya* (ipuin-kontakteta) tradizioko istorio-narratzailea¹³. Honela, saltzailea sarritan bakarka egoten da eszenatokian eta zuzenean hitz egiten die ikusleei, abesbatza greziarraren antzera, baina aktore bakarra izanik. Areago, *hakawati* ezaugarriez gain, Ipar Afrikako ikusleek *le Marchand* pertsonaian Djeha edo Djoha ezagutuko dute, Magrebeko heroi herrikoien artean maitatuena¹⁴. Kamal Salhiren hitzetan:

Traditionally Djeha was the epitome of the carnivalesque, with an

OHARRAK

11 | Attika izena hautatzeak Greziako tragediaren osagaiak areago indartzen ditu antzezlanean –Attika bada Greziako lurraldea, bertan Atenas hiri zaharra dago eta tragedia genero bat bada, orokorrean ‘Attic tragedy’ izenez ezaguna. Ikus Euben (ed.), *Greek tragedy and political theory* (1986).

12 | Jasmin loreak paper sinbolikoa betetzen du Benen *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1986) eta ‘Nora’ narrazio laburrean, *Ainsi naquit un homme* (1982) lanean ere bai.

13 | Ipuin kontalariak eta haren ekitaldiek honako izenak ere hartzen dituzte: *gawwal, meddah, rawi, muqallid, berrah, eta fdawi*. Ikus Kamal Salhi (2004: 41).

14 | Ekialde Hurbila eta Ipar Afrikan Djeharen pertsonaiak duen zama kulturala, literarioa eta historikoa uler dezagun, ikus Jean Déjeux (1978). Izenaren aldakiak hauek dira: Djoha, Djeha, Djeh'a, Jeh'a, eta Jh'a; nik nahiago dut izenaren lehen aldakia, Aljerian arrunta delako, Djeha Marokkon erabiltzen dute eta Djoha pertsonaiaren egungo agerraldia ‘Fellag’ da, Kabylia komediantea. Ikus Dominique Caubet (2004).

eccentric character, a unique brand of humour, and a kind of gentle madness which runs through his exploits. This playful madness is a common element of North African humour (Salhi 1999: 329).

Kateb Yacine, eleberri eta antzerkigile aljeriarra, bereziki ospetsua da funtsezko pertsonaia hau erabiltzeagatik eta Djeha haren antzezlan askotan agertzen da, bikainenetan barne, *Nuage de Fumée*, paper nagusia *La Poudre d'intelligence* lanean (1959). Lan honek, Leïlaren antzera, ironia, umorea eta alegoria erabiltzen ditu estatu aljeriarrean agintzeko bide autokratikoa komentatze aldera. Edonola ere, *le Marchand* (eta Djeha, orokorrean) ez da arazorik gabeko ikurra. Sexista da eta beste ezaugarri desatseginak agertzen ditu, sarritan beste pertsonaiak inorenganatzuz edo atzera botaz. Honela, ezaugarri multzoa dauka, ez du interpretazio erraza baimentzen.

4. Sarrera: Hitzaurrea

Hitzaurreak antzezlanaren ekintzaren marko moduan funtzionatzen du –hau agertzen da lehen eta bigarren ekitaldietan. *le Marchand de jasmin* pertsonaia arinak dena menperatzen du, gure *hakawati* edo pertsona bakarreko greziar abesbatzaren funtzioan jokaten du, honela haren bizitzako istorio bitxia ikusten dugu, era berean Aljeriako historia narratzen digularik. Haren bakarrizketa, arranditsua eta gogoetatsua, zenbait ekintza argigarrirekin batera datorkigu, noizbehinka ikusleen erantzuna eskatuz; baliabide hau sarritan erabiltzen da Ipar Afrikako *halqa* edo ipuin-kontalarien zirkuluan (Chakravarty Box, 2005: 45-46). Antzerki eredu konbentzionala izan arren, *halqa* dinamikoa eta ozena da ere bai, tradizionala eta modernotzat har daiteke, baina ez mendebaldeko zentzuan (Chakravarty Box, 1997). Modu errazean esanda, *halqa* ikusleek osatzen duten interpretazio zirkulua da. Sarri askotan antzezlanean ikusleen parte hartzea espero da, bai ekintzaileari arinki nolabait erantzunez, bai zuzenean ekitaldian nolabait ekinez. Ikusleei hitz eta keinu eginez, baita galderaren bat luzatuz, *le Marchand de jasmin* pertsonaiak entzuleen aldetik ekarpenen bat espero du. Antza, ekitaldiko zirkulura erakarritz, istorioaren emaitzan inplikatzeko dituen.

Ikusleei bidaia luzearen ostean hartutako zauri marka erakutsi ostean, astiro makurtzen da ura eskuetan jasotzera, eta ohiko ekintza hau hiru aldiz errepikatzen du, zikinkeriak ezabatze aldera. Irudimenezko ura edanez, zerbait gogoratuko balu bezala gelditzen da –poema moduan, zalantzati, konpartitzen du oroimena. Bakarrizketan zehar, *le Marchand* behin lurralde kiskaldu batean *sorcier* izan zela jakin dezakegu:

va... ici pas même le charbon pousse, les torrents ne sont que cendres et, s'il y a des vagues, elles viennent seulement du fond, du fond de la

terre, pour la faire craquer sous nos pieds... ici, c'est le grand désert desséché... passe ton chemin... ici, toutes les sources sont taries (1989: 14).

Ezaugarri magiko edo jainkozkoaz jantzita –Greziako mitologian orakulua edo profetaren moduan, edota Ipar eta Mendebaldeko Afrikako *marabout* errito erlijiosoak bezala- ura topatzen du eremu lehor eta hondatueta. Bilaketa honek napalmez suntsituriko mendietan eta sutan dauden basoetan zehar eramango du, “patriarche sans yeux” hila aurkitzen duen arte, iturri ondoan – Edipori, Antigonaren aita eta Tebasko erregea, egindako aipamen garbia; honek, emaztearen (eta amaren) buru-hilketaren berri izan zuenean, emakumearen gorputik papar-orratz bat hartu zuen eta bere begietan iltzatu zuen. Bera patriarka izanik, *le Marchandek* jakinduriaren garrantzia azpimarratzen du, botere-bide bezala: “Oedipus loses throne, dignity, and eyesight, but gains wisdom and knowledge (which are everything)” (Kowsar, 1986: 28).

Poliziak iturri pozonduaren ondoan aurkitzen du eta *le Marchand* modu faltsuan iturria pozoitzeaz salatu eta kartzelara eramaten dute. Zazpi urtetan, iraultzak iraun zuen beste, gutxi gora behera, presondegian usteltzen da. Zigorra amaitutakoan, herrira itzultzen da eta uraren bilaketari ekiten dio berriro: “Et j'en ai trouvé et j'en ai trouvé, dix mille au moins” (1989: 14). Alabaina, emankortasun zabal honek herritarren arteko tirabirak sortzen ditu, jabetza dela eta. Baliabideak lortzeko borroka alegorikoak islatzen du boterea eskuratzeko benetako borroka, honek 1962ko udan Aljeriako burujabetasuna ekarri zuen jarraian. Frantziarekiko negoziazio arrakastatsuen ostean, Evian hitzarmenean, Boumediene koronelak, zenbait *chefs historiqueren* laguntzaz, besteak beste Ben Bella, Rabah Bitat, eta Mohammed Khider, herrialdeko muga zeharkatu zuen, *wilayas*¹⁵ buruzagi ahulduki kontrola kendu zelarik. Izaki kolonial baten kontrako gerra FLN-ALN alderdien arteko gerra bihurtu zen. 1956ko *Congrès de la Soummam* biltzarrean hartutako estrategiaren araberako emaitza izan zen, orduan *chefs historiques* delakoek askapenerako borroka barnealdeko borrokalariek gidatuko zutela baieztatu zuten, atzerrian zain zeuden horiek baino¹⁶. Alabaina, plan hau gerrako azken urteetan gainbehera joan eta kolapsatu zen, eskualdeetako *maquis*, *wilayas*etan, ahuldu baitziren, demaseko galerak, baliabide eza eta buruzagi sendoen eta politika honen proposamenaren aldekoen heriotzak zirela kausa¹⁷. 1962ko uztaillean, pozez gainezka zegoen jende multzoaren aurrean zutik, Ben Youssef Ben Kheddak, *Gouvernement Provisoire de la République Algérienne* (GPRA) delakoaren buruzagiak, zera jakinarazi zien herritarrei: “la volonté populaire constitue le barrage le plus solide contre la dictature militariste dont rêvent certains, contre le pouvoir personnel, contre les ambitieux, les aventuriers, les demagogues et les fascistes de tous poils” (Stora, 1998: 192).

OHARRAK

15 | “Bederatzi taldeko” *chefs* historikoak ofizialki 1954an sortu zen FLNeko mugimendu nazionalista armatuko hasierako buruzagiak dira. Honako hauek ziren: Mohamed Boudiaf, Hocine Aït Ahmed, Rabah Bitat, Didouche Mourad, Larbi Ben M'Hidi, Mostefa Ben Boulaïd, Ahmed Ben Bella, Mohamed Khider eta Krim Belkacem. Jatorrizko bederatzi buruzagi hauetatik, sei bizirik heldu ziren burujabetasuna ikustera eta hiru “ohorezko zelaian” hil ziren: Mostefa Ben Boulaïd, Didouche Mourad eta Larbi Ben M'Hidi. *Wilayas* zeritzanak matxinadaren lehenengo egunetan zehaztu ziren lurraldeak ziren eta herrialdean luze iraun zuen borroka armatua errazteagatik erabili zituzten. *Wilaya* bakoitzean –sei ziren guztira –lauko kontseilu batek agintzen zuen, haien artean koronel maila zeukan buruzagi politikoa militarra zegoen eta honekin batera hiru komandante, hiru ekintza nagusien arduradun: politikoa, militarra, eta komunikabideak eta informazioa. Egitura zurrin hau errespetatu zen gerran zehar, estrategiak eskatzen zituen aldaketa arinak gora behera.

16 | *Congrès de la Soummam* (1956ko abuztua eta irailean) FLN-ALNeko lehen batzar erabakigarria izan zen, altxamendu armatua hasi zenetik, eta askapen borrokaren helburuak ateratzeko eta paperean jartzeko balio izan zuen, haren estrategia militarreko politika orokorra. “Plataforma” batzar honek erakundearen burujabetasunarekiko atxikimendua azpimarratu zuen eta *Conseil national de la Révolution algérienne* (CNRA) izeneko adarra sortu zuen, baita *le Comité de Coordination et d'Exécution* (CCE) batzorde exekutibo ere. Era berean, plataformak politika botere militarren gainean zegoela zehaztu zuen eta herrialde barruko borrokalariek kanpokoan gainean. Batzarrak borroka armatua egituratuta zegoen *wilayas* eta zonaldeak ere marraztu zituen.

Tamalez, diktatura militarren aldekoek irabazi zuten eta Ben Bella ALN eta Colonel Boumedieneren laguntzaz ezarri zuten boterean. Zoritxarrez, Boumedienek geroago kendu zuen Ben Bella eta bere burua jarri zuen Aljeriako eskubide ahalguztidun buruzagi bezala.

Testuinguru historiko hau azaleratzen da bakarrizketan zehar, poetikoki *le Marchand de jasminek* eta haren erkideek pairatu duten borroka zehazten duenean. Hirira heldu baino lehen, bere herrira beste behin itzultzen denean, jabegoa estatuko ordezkari batek konfiskatu diola jakin dezake (1989: 15). Egoeraren berri izan eta gero, bere lurretan geratzen diren azken jasminak jaso, saski batean biltzen ditu eta estatuari emandako ospakizunetan saltzeari ekiten dio. Istorioa bat-batean burutuz, entzuleei susmagarri galdetzen die ea zertara etorri diren hirira: “Pour t’amuser...? Ah oui, tu as raison... on va s’amuser aujourd’hui –Ah! Pour ça oui, on va bien s’amuser.... Chez nous, ce qu’il y a de bien, c’est qu’on s’ennuie jamais” (1989: 16). Hitz hauekin, entzuleei honako galdera geratzen zaie, zergatik dauden hemen, antzezlan hau ikusten edo irakurtzen. Antzezlanaren ekintzan, hasierako abagune honetan sartuta, galdera hau balora dezakegu lehen eta bigarren ekitaldietan zehar, antzeztokian ekintzak agertzen hasten diren bitartean (edo irakurle moduan ekintza horiek irudimenean geratzen ditugun bitartean). Honela, *halqa* honetan partaide gisa inplikatzeko gara, nola osatzen diren (eta irakurtzen, eta gogoratzen diren) iraultzaren historia eta haren ondorioak. Hitzaurrea lasai burutzen da, gizon zaharra haitz batean eserita, jasminaz osatutako lepokoak zenbatuz. Horretan diharduela, haren ahotsa moteltzen da eta argiak eszenatokiko alde batetik bestera egiten du salto, *le Roiren* gelan gelditu arte. Argia mugitu bitartean, entzuleek jaso dezakete isiltasun *Chiffonnière* bat, zaborrean miatuz.

Antzezlanaren lehen eszenan, *le Marchand de jasminek* aipatzen ditu bi ikur errepikakor: jasmina eta ura. Jasminaren esanahia eztabaidagarria da, baina urak garrantzi handia dauka antzezlanaren aipamen sinbolikoak argitzeko. Uraren gaia azalduz, Benek dio: “Cette quête de l’eau, c’est la quête de l’homme du désert qui cherche toujours le puits, la source... L’eau c’est la vie, l’eau c’est la justice, la source, c’est la connaissance” (Achour, 1989: 72). *Le Marchanden* uraren bilaketak –bizi, justizia eta jakinduriaren iturriaren bilaketak- Leïlaren bilaketa aurreikusten du, antzezlanaren lehen eta bigarren ekitaldietan. Ikusle edo irakurleen ibilbide kontzeptuala ere aipatzen du, ekitaldian zehar Iraultzaren traizioaren ulermena azaleratzen du eta haren itxurakeriari erronka egiteko nahia geratzen du, itxaropentsu. Benek etsipena adierazten du honela, herriaren borrokaren “egia”, batasun nozio faltsuez, hain azkar lanbrotu zelako eta FLN-ALNen buruzagi eskubide ahalguztidunak bermatu zituztelako. Oraindik esanguratsuago, antzerkigileak traizio horretan haren kide aljeriarren onespina edo parte hartze eraginkorra jartzen

OHARRAK

17 | IBerez, El Kaireko ordezkariak, Ben Bella, Boudiaf, eta Mahsasek, 1959an plataformak zeukan barnealderako jomuga jatorrizkoa mesprextatu zuten publikoki, areago, Batzorde aurkari baten sorrera ere bultzatu zuten, Nasar eta Bourguiba presidenteen laguntzapean.

du agerian:

En mettant sous les yeux des lecteurs la logique implacable de la conduite des bourreaux, l'auteur leur montre que la fatalité continue dans ces conduits peut être renversée. Il espère soulever la révolte chez le lecteur et contribuer à développer le sentiment que l'homme est libre de s'engager ou non dans la lutte contre cette fatalité (Achour, 1989: 85).

Lehen ekitaldian, Leïlak Antigonaren bakarrizketa, Tebasko Erregerekin, gogora ekartzen duen hitzaldi batean gauzatzen du etsipen hau.

5. Lehen ekitaldia: Isiltasuna menperatuz

Hitzaurreak antzezlanaren narrazio nagusiar ingurune poetikoa ematen zion bitartean, lehen ekitaldiak Leïla, pertsonaia nagusiaren izaeraren berri ematen digu, honek gauzatzen duen diktaturaren aurkako borrokaz eta gerrarekiko jarrera koherenteaz aritzen da, *Antigonaren* 'diskurtso nagusian' inspiratuta, antzezlaneko palimpsestoa da. Ekitaldi honetako lehen eszenan, argia kalera ematen duen hormatik erregeren gelara astiro mugitu ahala, bat-batean *Le Roik* salto egiten du ohetik, bekokia, aurpegia eta eztarria igurtziz eta, arnasestuka, leihorantz hurbiltzen da. Leihoa irekitzen du urduri, leiho-ertzean kokatzen ditu ukondoak eta ikusleengana biratzen da, urrutira begira: "Quelle fièvre... Étranges ces visions qui vous poursuivent et vous agitent au-delà de toute raison" (Ben, 1998: 19). Jarrera etsi honetan dagoela, agertzen da haren koinata. Gelara sartzen denean, antzerkigileak *Le Roiri* agintzen dio zutik egoteko, burua makurturik, kokotsa bularrean, honela zuzenean argitzen duen fokua bururik gabeko pertsonaia delako ilusioa sortzen du. Ikuspegi honek datozen gertakariak aurreikusten ditu, lanaren amaiera aldean izango duen heriotza, hain zuzen. Edonola ere, eszenaren zuzentze lanak beste interpretazioak ere eskaintzen dizkigu. Buru ezaren iradokizunaz gain, *Le Roiren* jarrerak aipa ditzake Iraultza bitartean exekutatu zituzten militante aljeriarrak. Heriotza zigorraz sarritan epaituei burua mozten zitzairen egunsentian, Orango, Constantineko edo Algierseko presondegiko patioan¹⁸. Leïlak hau nabarmentzen du bere haurtzain absentea gogoratuz:

Lalla Fatma... où sont les contes de mon enfance? Elle m'en racontait souvent un, qui se terminait toujours ainsi: 'Et depuis ce temps-là, les rois se réveillent chaque matin avant l'aube, couverts de sueur, glacés par l'épouvante du cauchemar qui les arrache à la nuit: en eux s'est réincarnée l'âme d'un des condamnés à mort, qu'ils ont fait achever à l'aube' (Ben, 1998: 27).

Esanahi garbiarekin nahastuz, Lalla Fatmaren istorioak *Alif laylah wa-laylah* liburuko erregeari, maitaleak egunsentian hiltzen

OHARRAK

18 | Assia Djebarek goizaldeko exekuzio hauek aipatzen ditu bere antzezlan bakarraren izenburuan, *L'Aube rouge*. Ikus Assia Djébar eta Walid Carn, *L'Aube rouge: pièce en 4 actes et 10 tableaux* (1969).

zituena, aipamen osagarria egiten dio. Azkenik, Kreonek Antigonari zuzenduriko lehen hitzak, hura harrapatu bezain laster, hauexek dira: “Hitz egidazu, neska, burua makurtuta eta begirada lurrera / erruduna zara edo egindakoari uko egiten diozu?” (Sofokles, 1912). *Le Roiren* jarrera errudunak bere suposaturiko aginpidea ahultzen du, Leïlaren gainean, eta Sofoklesen *Antigona* lanean ezarritako boterearen dinamika (erregea eta pertsonaiaren artekoa) alderantziz jartzen du. Dena dela, besterik ez bada ere, susmoa dakar, *Le Roiren* erregimenean Frantziako kolonialismoaren aldi arruntak ziren tortura praktikek, epairik gabeko exekuzioek eta politika bidegabeek irauten dutela.

Leïla isiltasunetik irten eta mintzatzen da azkenean, gerraren emaitza etsigarria dela eta, bere larritasuna azalduz. Nabarmenki, haren bakarrizketak *Le Roik* jarritako galdera multzo bati erantzuten dio (Ben, 1999: 27-28). Leïlaren mugimenduak, pentsamenduak edo sentimenduak kontrolatu ezin dituela sentitzen duenez, erregea urduri dago, eta larritasun hau areagotzen da Leïlak bere laguna, Attika, bisitatu berri duela dakienean. Attikarengana zergatik joan zen jakiteko saioak isurpen emozionala sortzen du, Leïlak *Le Roirengandik* daukan mesfidantzatik eta haren senar gaztearen heriotza dela eta emandako azalpen zalantzarrietatik dario isurketa; boterean jarraitzeko erregimenak erabiltzen dituen baliabide ezmorak, tortura barne; eta emakumeek askapen borrokan egin zuten eskaintza bermatuz amaitzen du:

Ce que je suis allée faire chez elle? [...] Attika et moi, nous avons marché ensemble des nuits et des jours à travers la plaine et la montagne –Une fois, nous avons passé une heure, l’une contre l’autre, un seul corps qui ne respirait plus, emmurées vivantes dans une cache prévue pour un seul homme, sous la terre, avec des grilles et des feuillages au-dessus de nos têtes” (1999: 31). Buried alive, the two women became one body in the dark and “des soldats... marchaient sur nous sans le savoir (1999: 31).

Ezkutalekutik irten baino lehen, zera azpimarratzen du: “j’avais sur mes bras la marque de ses ongles et Attika porte encore sur ses bras la marque des miens” (1999 : 31). Solasaldiak nabarmentzen du bi lagunaren arteko hurkotasuna; haien loturak gainditzen du odolezko harremanen indarra eta gerraren ostean irauten du:

Avant –pendant et après la prison, tout ce que nous nous sommes juré... Tout ce que nous nous sommes juré, Attika et moi... Ah! Nous n’avons pas fait comme nos grands chefs historiques, nous! En sortant de la prison, nous sommes restées des sœurs, des membres d’un même corps (1999: 32).

Iraultzako buruzagiak kritikatu, heroi emeak agerian uzten du agintari hauek ez datozela bat emakume militanteekiko elkartasunarekin.

Leïlak adoretu jakinarazten dio *Le Roiri* Attikarengandik zera jakin zuela, erregimenak tortura erabiltzen duela disidenteeekin:

Ce sont nos frères qui torturent... Entends-tu? Oui, chez nous... alors chez nous aussi, il y a une police de tortionnaires... Voilà ce que j'ai appris. [...] Les nazis, ils étaient tous responsables de la torture ? Alors... ? Et nous ? Nous sommes aussi... Nous sommes devenus des nazis... ? Des nazis... Des nazis... (1999: 33).

Askapen borrokaren buruzagiek beraien idealei traizioa egiteaz gain, kideak torturatzen dituzte, anai-arreben arteko erailketa izanik. Leïlaren begietan, iraultzaile aljeriarrak nazien mailara jaitsi baldin badira, haien kolonialismoaren kontrako proiektuak porrot egin du. Tebasko Erregeak kondenatu zuen Antigonaren arima eta pozoia bailitzan, Leïlak *Le Roi* salatzen du, askapen borrokaren helburuekin eta borroka-kideekiko leialtasunarekin duen adostasuna bermatzen duen bitartean. Neba batengandik borroka-ahizpa batenganainoko atxikimenduaren transferentziak islatzen du *Antigonarenean* ezarrita zegoen patriarkatza sistemarekiko leialtasun itsua. Ahizpen arteko maitasun adierazpen honek « berridazten » du Sofoklesen antzezlaneko Antigona eta haren ahizpa Ismeneren arteko harreman estua.

Hurrengo pasarteetan jakingo dugu Leïla umezurtza dela –gurasoak eta anai-arrebak gerran hil zituzten- eta haren senarra, Rachid, modu ilunean hil zen Iraultzaren azken egunetan. Erregimenak tortura erabiltzen duela jakinik, *Le Roik* Rachid erail zuela susmatzen du eta ahal zuen guztia ikertzeko agintzen dio bere buruari (1999: 35). *Le Roiren* tema gora behera, gauzak ulertzeko neska gazteegia eta idealistegia dela, Leïlak zin dagi bere senarraren hiltzailea aurkituko duela. Iraunkortasun hau gerran militante moduan hartu zuen esperientziaren emaitza zuzena da; haren senarrak agindu zion bezala aldarazi zuen esperientzia (1999: 36). Norbanakoaren eskaera emakumeen eskubideen kontu zabalarekin lotuz, Leïlaren kritika samina burutzen da askapen borrokaren osteko emakume aljeriarren patu zorigaitzekoa berrikusten. Emakumeak ihes ezinezko ispilu argi batean harrapatuta daudela egiten du aldarri. Adibide moduan erabiltzen duen ispilua Rachiden oparia da:

Oui, c'est maintenant le même miroir que possèdent toutes les femmes de notre pays. Il m'avait dit en riant: 'Pour qu'il te surveille pendant que je ne serai pas là. Je saurai tout en le regardant quand je reviendrai. Fais attention.' 'Et toi? Qui te surveillera?' (1999: 33-34).

Idazki autobiografikoetan ohiko metafora izaten den ispiluak isla dezake norberaren errealitatea edo bizitza, apaingarririk gabe¹⁹. Kasu honetan, ispilua emakumeen desabantailen ikurra da –haien gorputzak, literalki, mugatzen dituzten desabantailak. Alabaina, ez dira jadanik alde bakarreko ispiluan islatzen, ispiluak bidaltzen ditu,

OHARRAK

19 | Ikus George Gusdorf, adibidez, haren ustez autobiografia "is the mirror in which the individual reflects his own image" (Gusdorf, 1980: 33).

20 | 'Arabizatze' politika Houari Boumediene boterera heldu eta berehala abiatu zen, 1965ean; hasiera batean Hezkuntza Ministerioak sustatu zuen politika honek frantsesa arabierarekin ordeztu nahi zuen, eskoletan, negoziotan, literatura, artean eta komunikabideetan. Aldaketa zakar eta gogor honek sistema frantsesean hazi ziren adinekoei ahalegin handia eskatu zien, batzuetan frantsesez ikasi zuten, arabiera ez zen irakasten eta sarritan atzerriko hizkuntzatat zeukaten. Idazle, intelektual eta negozio gizon asko – eta haien lekua betetzera zindoazenak, pied-noirsek multzoka alde egin zutenetik –kolokan geratu ziren. Zenbait egilek, esaterako Kateb Yacinek, frantsesez idazten zuen eta ostean arabiera dialektalean itzultzen zuen; Beste zenbaitek, adibidez Malek Haddadek, idazteari utzi zion, ezin baitzuen arabieraz sortu; eta Assia Djebarek hamar urteko tarte hartu zuen narrazio laburren bilduma argitaratu zuen arte, Femmes d'Alger dans leur appartement (1980). Literaturaren ordezkari pelikula bat grabatu zuen arabiera dialektalean, La Nouba des femmes du Mont-Chenoua (1977). Honela, denbora aurrera joan ahala, frantsesez idaztea gobernuaren aurkako protesta modua izan zen, eta beharra ere bai, hainbat idazlek, ezin zuten arabieraz idatzi, isilarazi zituzten eta. Hauxe izan zen bereziki krisi zibileko garaian (1992-2000), Front islamique du salut (FIS) eta beste erakunde paramilitar eta terroristek artistak, idazleak eta intelektualek hiltzeko mehatxua egin zutenean. Arabizatze politikak Aljerian izan zuen ondorioa eta historia ezagutzeko, ikus Madeleine Dobie (2003) eta Gilbert Grandguillame (1985).

baztertzen ditu, gizonak zelatatzeko funtzio bera betetzen du. *Le Roiri* egindako hitzaldia ekintza politikorako aldarrikapena da, bertatik hasiko da, jakintza eta ulermena bereganatzen hasiko da, jarritako nahien aurka; ekintza erreboltari honek haren gorputza askatzen du, alegian, senarrak oparitu zion ispilutik. Leïlaren hitzaldiak *le Roiri* iradokitzen dio haren senarra nola hil zen argi dezan, eta lehen ekitaldia honekin amaitzen da, Rachidek kobazuloan izandako istorio dramatikoarekin. Haemon, Antigonaren maitalearen moduan, Rachid lurpean hiltzen da, baina, nabarmenki, maitalea gabe.

Erregu, aipamen eta azalpenen katea frantsesez dago osatuta, esanahiaren beste geruza trukaketarako gehituz. Antzezlanak kolonizatzailearen hizkuntzez idatziz gero, Benek pertsonaiak egiten duen hizkuntza nagusiari lurraldez erbesteratzen du. Beneren Shakespeareren kritika bezala, Leïlaren bakarrizketak “functions as a critique of the power relations represented in [the] original [play], but it also undermines the forms of conventional theatre” (Bogue, 2003: 6). Emaizta disidentzia kognitibozko zerbait da, Leïlak eta beste pertsonaiek *halqa* bat osatzen dute ikusleekin, argudioak frantsesez ematen dituzte, arabiera arruntean baino, *halqako* ohiko hizkera. Pertsonaia nagusiaren solasaldia hizkuntza kolonialean izan liteke geroko aniztasunari (eta onarpenari) egindako aipamena. Le Poivoirek frantsesaren erabilpena murriztuz zedin eta kaleko hizkuntza arabiera standard modernoa izan zedin egiten ari zen esfortzuak markaturiko giro politiko batean, Leïlaren bakarrizketa (eta antzezlanak orokorrean) uler zitekeen eleaniztasunaren aldeko deia bezala eta Aljeriako benetako hizkuntzaren ideia gaitzesteko²⁰. Emakumea, martiriaren alarguna eta lehengo *moudjahida* den aldetik, pertsonaia nagusia plazaratzen da, literalki, paradoxa baten moduan. Bigarren mailako hiritarra da, askapen borrokaren ikur ohorezkoa eta *hakawati* subertsiboa. Hau honela izanda, Leïla kokapen ezin hobean dago sinbolikoki antzezlanaren testuinguru historikoa markatzen duten egitura linguistiko eta sozial estuak hauts zitzen. Alarguna eta *moudjahida* izateak moralaren agente ere bihurtzen du –aipamenak eta kritikak egiteko gai –Sofoklesen tragedia grekoan Antigona aginte moralak hartu zuen bezalaxe²¹. Aginte moralak zeukan agentea den aldetik, Leïlak hiritarrei parte har dezaten deitzen die, iraganaren jakintzaren bitartez, emakumeen berdintasunez eta idatzi gabeko legeak onartuz, tortura ekintzak kondenatuko lituzkeen goiko aginpide moralak bideratuta.

6. Bigarren Ekitaldia: Herria eta bere aurre-jakintzazko Eromena

Kultura herrikoia ikurrak izanik, bigarren ekitaldiko pertsonaiek gertakariak eramaten dituzte ibilbide tragikoan, haien amaiera

OHARRAK

20 | ‘Arabizatze’ politika Houari Boumediene boterera heldu eta berehala abiatu zen, 1965ean; hasiera batean Hezkuntza Ministerioak sustatu zuen politika honek frantsesa arabierarekin ordeztu nahi zuen, eskoletan, negozioetan, literatura, artean eta komunikabideetan. Aldaketa zakar eta gogor honek sistema frantsesean hazi ziren adinekoei ahalegin handia eskatu zien, batzuetan frantsesetik ikasi zuten, arabiera ez zen irakasten eta sarritan atzerriko hizkuntzatzat zeukaten. Idazle, intelektual eta negozio gizon asko –eta haien lekua betetzera zindoazenak, pied-noirsek multzoka alde egin zutenetik –kolokan geratu ziren. Zenbait egilek, esaterako Kateb Yacinek, frantsesetik idazten zuten eta ostean arabiera dialektalean itzultzen zuten; Beste zenbaitek, adibidez Malek Haddadek, idazteari utzi zion, ezin baitzuen arabieraz sortu; eta Assia Djebarek hamar urteko tartea hartu zuen narrazio laburren bilduma argitaratu zuen arte, Femmes d’Alger dans leur appartement (1980). Literaturaren ordezkari pelikula bat grabatu zuen arabiera dialektalean, La Nouba des femmes du Mont-Chenoua (1977). Honela, denbora aurrera joan ahala, frantsesetik idaztea gobernuaren aurkako protesta modua izan zen, eta beharra ere bai, hainbat idazlek, ezin zuten arabieraz idatzi, isilarazi zituzten eta. Hauxe izan zen bereziki krisi zibileko garaian (1992-2000), Front islamique du salut (FIS) eta beste erakunde paramilitar eta terroristek artistak, idazleak eta intelektualak hiltzeko mehatxua egin zutenean. Arabizatze politikak Aljerian izan zuen ondorioa eta historia ezagutzeko, ikus Madeleine Dobie (2003) eta Gilbert Grandguillame (1985).

21 | Antigone as Moral Agent” izenburuko saiakera batean, Helene Foleyk hauxe ikertzen du, “the complex interrelation between female moral capacity and female social roles that

alderantz: “Ce qui a été –a été comme ce devrait être” (Ben, 1998: 25). Omar eta Attika salbu, pertsonaia hauek Maghrebeko folkloretik datoz, lehen ekitaldiko pertsonaiak ez bezala, hauek Greziako mito klasikoetatik etorrira. Garai eta kultura desberdinetako pertsonaien kenketak eta batuketak sortzen dute lanaren kritika minoritarioa. Funtsean, kritika minoritarioak ohiko narrazioari dagokion esanahiaren osaketa ahultzen du: “D’une pensée on fait une doctrine, d’une manière de vivre on fait une culture, d’un événement on fait de l’Histoire. On prétend ainsi reconnaître et admirer, mais en fait on normalise” (Deleuze eta Bene, 1979 : 97). Greziako tragediak inspiratutako testu batean Ipar Afrikako pertsonaia folklorikoak sartzeak konposaketaren linealtasuna desorekatzen du. Gehiengoaren eta minoritarioaren dialektikarekin daukan analogiak antzerkigintzaren izaera politikoa definitzen duen heinean, lehenengoa ondo ezagutzean eta balio minoritarioekin ordezkatzean datza. Prozesua argitzeko ahalegin honetan, Deleuzek zera azaltzen du, gehiengoa ez dela nahitaez nagusi den taldea. Adibidez, Frantzian, herrialdeko hiriguneetan emakumeak, umeak, atso-agureak, eta arraza edo gutxiengo etnikoak baztertuta egoten dira gizonezko kristau zuriekin alderatuz, nahiz eta azken hauek, kuantitatiboki, gutxiengoa diren. Alabaina, gutxiengoaren taldeak sor dezake gehiengoa beste gutxiengoaren harremanetan, hau da, emakume aberatsak eta behe mailako klase sozio-ekonomikoko emakumeak. Ez dago komunitateak banatzeko lerro bakarra, oposaketa garbia ematen diguna; areago, gurutzapenak eta lerro anitzak daude, etengabean gehiengoa eta gutxiengoa berdefinituz: “Minority designates here the potential of a becoming, whereas majority designates the power or the impotence of a state, of a situation” (Kowsar, 1986: 26). Zentzu honetan, bigarren ekitaldiak herrien iraultzaren tragedia uzten du agerian –bertan aginte klaseko diktaduraren elitea hazten da balio minoritarioen antzezko borroka batean.

Myriam Benek antzezlanari dagokion “egitura minoritarioa” ekoizten du, bilbea sekuentzian moztuz: Leïlaren eskaera idealista, askapen borrokaren konpromiso idealak berreskuratzeko eta *coup d’état* bat aurreikusteko, nahastuta dago hiritarren anbiguotasuna erakusten duten koadroekin. Jendearengana bihurtzen denean, Leïla berraxikitzen zaio langileen borrokari, Iraultza osteko Estatuari “balio minoritarioak” jartzeko alferreko ahaleginean jokatzeko duen paper integrala aintzat hartuz. Pertsonaia anonimo hauek langileen klasea ordezkatzeko dute, ikono kultural ezagunak eta markarik gabekoak eta erregimenari heriotza azkar hurbiltzen zaiola aurreikusten dute.

Hamahirugarren eszenan, *le Jeune homme à la guitare* pertsonaiak Leïlarentzako abestiak konposatzen dituenean, *la Mère* eszenan sartzen da eta, bi gazteak maitaleak direlakoan, Leïla iraintzen du eta gizon gazteari bidea gal ez dezan eskatzen dio. *La Mère* pertsonaiak

OHARRAK

conditions, and is articulated in, such choice” (Foley, 1996: 49). Tebasko printzesa birgina bezala, Foleyk (1996) zera argudiatzen du, jatorrizko ikusleek berehala aintzat har lezaketela haren estatus soziala haren aukera moralen funtsezko osagai bezala.

mahboula, edo emakume zoroaren ezaugarriak ditu, Ipar Afrikako folklorea hirugarren mailako pertsonaia, baina oso boteretsua. Antzerkigilearen arabera, borrokan sortzen den zoramena jotako pertsonaia disidentzia kognitiboren aldakia da (Achour, 1989: 88). Deleuze eta Guattarik argudiatzen dutenez, osasunetik zoramenera doan ibilbidea 'beste bat bihurtzeko', beste hitzetan 'gerrarako tresna' bihurtzeko mamia da. 'Gerrarako tresna' gotorlekuak, mugak eta hesiak suntsitzen dituen indar mekaniko zein organikoa izaten da. Ezaugarriez gain, gerrarako tresna lurraldeko antolakundeak, maila politikoak edota bereizketa morala eta sexuala hausten dituen edozein indar edo desira da. Gerrarako tresna eragiketa iraultzailea da eta kulturaren nozioak setiatzen dituenean inoiz baino itzulkorragoa izaten da: Mundua, Jainkoa, Egia, Arrazoaia, Kapitala, Historia, e.a. (Kowsar, 1986: 27). Gerrarako tresnaren kontzeptua azaltzean, estatuaren aurkako aktibismo sortzailatzat hartuta, auto-suntsiketa, buru-hilketa eta zoramenerako joera arriskutsuaz gaztigatzen dute:

Est-ce le destin d'une telle machine, lorsque l'Etat triomphe, de tomber dans l'alternative: ou bien n'être plus que l'organe militaire et discipline de l'appareil d'Etat, *ou bien se retourner contre elle-même*, et devenir une machine de suicide (Deleuze and Guattari, 1980: 440).

La Mèreren zoramena bikoizketa hau biltzen du; gerrarako tresna bada eraldatzeko gailua eta nihilismoaren iturria. Alabaina, zorameneraren *devenir-mineur* delakoak sortzen ditu ere goian Benek azpimarratu dituen aurre-jakintzazko trebetasunak. Argitasun bitxi honek baimentzen du *la Mèreren* antzezlanaren amaierako gertakari oldartuak ikus ditzan. Leïla eta *le Jeune homme à la guitare* bikotetik aldenduta, emakumearen arreata Attikarengan, ume txikia besoetan duela, jartzen da: "Tu lui as donné la vie? Oui... nous leur donnons la vie –Tu lui as donné la mort, comme nous toutes. Tu lui as donné la mort" (Ben, 1998: 94). Zorigaitzoko hitz hauek mozten dira *le Roi* hil duteneko albistea heltzen zaienean. Antzezlanaren zuzendariak dramatikoki bideratzen du berri hau, hasieran ozenki jaurtitzen dute, pixkanaka jendetzak irensten du eszenako oihua: "On... a assassiné le Roi" (1998: 94). Eszena kaos bihurtzen denean, Leïla, Attika, *le Jeune homme à la guitare*, *l'Enfant* eta *le Vieillard* isiltasun hotzean *la Mèreri* begira daude..

Antzezlanaren azken eszena *Le Roiren* gelan gauzatzen da, haren gorpua lurrean datzan bitartean. Hormaren bestaldean, ikusleek entzun ditzakete jendetzaren soinu motelduak eta tiro hotsak. Erregearen egoitzara itzultzeak markatzen du Leïlaren ahaleginaren egiazko amaiera, erregimenaren bukaera aurreikustearren (eta demokrazia ezartzeko aukera makala). Sortu den nahasmenduari leihotik begira, tiro hotsa bakoitzean kikiltzen da, gelako beste pertsonaia isilik dauden bitartean. *La Mère* da isiltasuna hausten duen bakarra, poema bat errezitatuz. Poemaren amaiera aldean, Omar soldadua hurbiltzen da Leïlarengana eta galdetzen dio ea

zergatik itzuli den erregeren egoitzara. Alde egin dezan konbentzitu nahian, geratzeko arriskuaz gatzigatzen du. Ez du konbentzitzen (1998: 100). Komandante batek Omarri gela uzteko agindua ematen dionean, Leïlak azken aldiz ezetz esaten dio harekin joateari. *La Mère* abestiaren azken ahapaldi tristearekin batera oihala jaisten da:

Vois la terre de ton pays...
Chaude comme une immense pâte qui lève...
Il fut et il sera toujours aigre le levain qui soulève la pâte—
Mais elle sait attendre, la mère nourricière qui
L'a pétrie dans le grand silence des mères—
Elle sait attendre le temps qu'il faut
Pour voir lever le pain (1998: 101).

Ahapaldi honetan, herrialdea lasai dago emakumeek ogia prestatzen duten bitartean; irudiak galerazko poema berberearra gogorarazten digu²². Ekitaldia ez da amaitzen abesbatzaren hitzez, baizik eta amaren abesti tristeaz, honela ekitaldiaren hasiera islatzen du, *le Marchand de jasmin*ek errezitaturiko poemaz hasi zen eta. Tragedia greziarrak antzezlanari inspirazioa ematen baldin badio, berehala desbideratzen da handik, bertako pertsonaiek aldaketa sustatzeko trebetasun handia dute eta. «Antigona berria» deitzen duen hura deskribatuz, Bertolt Brechtek sinesten du genero honek hauxe transmititzen duela, “the opinion that mankind’s fate is mankind itself” (Kuhn eta Constantine, 2004: 215-216). Greziako antzerkigintzan ez bezala, gizakien gaineko jainkoen boterea aldarrikatzen da, gizakiak joko ahalguztidunean peoi hutsak baliran, sententzia honek gure patua aldatzeko dugun gaitasuna deskribatzen du. Estatu demokratiko bat osatzeak prestakuntza arduratsua eskatzen badu –ogia bezalaxe, -emakumeen partaidetza eraginkorra ere nahitaezkoa da²³. Leïlak erregeren egoitza uzteari uko egiten dionean, jakin arazten digu heriotza zigorra jaso dezakeela, aurreko erregimenarekiko hurbiltasuna dela eta; alabaina, badago itxaropen izpi ñimiñoa, bizirik atera eta aldaketa aurrerakoi baten aldeko borroka jarrai dezan. .

7. Ondorioa

Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue 1998. urtean argitaratu zenean, idatzi eta hiru hamarkada beranduago, Aljeria krisi zibil oldarkorraren agonian zegoen. Myriam Benek profetikoki bere lanean aditzera ematen duen bezala, historia tragikoki errepikatzen da. Beste idazle aljeriar batek, mitoaren botereaz ziharduela, Aljeriako historiako atal berri hau gogoratzen zuen *Blanc de l’Algérie* (Djebar, 1996) lanean. Eleberri hau “lekuko kolektiboa” deiturik, Clarisse Zimrak nabarmentzen du Assia Djebar idazleak “take up the problematic and tangled connection between writing and saying

OHARRAK

22 | Brecht-ek, *Antigona* antzezlanana 1947an moldatu zuen, Bigarren Gerra Mundialaren ostean, hauxe idatzi zuen bere egunerokoan: “All that is left for Antigone to do is to help the foe, which is the sum total of her moral contributions; she also had eaten for too long of the bread that is baked in the dark” (Brecht, 2003: 199). Kabyliako kantak direla eta, ikus Jean Amrouche eta Tassadit Yacine (1988). Sarritan poema hauek eskaintzen zitzaizkion maitatuari eta poetaren sorlekua gogorarazten zuten.

23 | Aïcha Bouazzarek, *SOS, Femmes en détresse* eta *ancienne moudjahida* sortu zituenetariko batek, berez gauza bera zioen Parminder Vir-en filmean, Aljeria, *Women at War*, VHS, Formation Films eta ENTV Aljeria, Ingalaterra eta Aljeria, 1992.

the individual self, writing and expressing the collective self (*parole* versus *écriture*) in a repressive state” (Zimra, 1995: 148). Era berean, Benek oroimen historiko eta literariotik berreskuratzen du “emakume galdua”, erregimen zapaltzaile batek sortzen dituen arriskuei aurre egiten –ez du soilik berreskuratzen, izen propioa ere jartzen dio, herrialdeko agintariak izenik gabe geratzen diren bitartean. Honela, Benek biltzen ditu pertsonaia eta inspirazioa, Antígona, emakumeak estatuaren kontrako norbanakoaren (idazlearen) borroka gorpuzten duelako; Benek berak dioenez, “j’étais le héros... de quelque sorte” (Achour, 1989: 81). Norbanakoaren erresistentzia politikoa da, hain zuzen, literatura minoritarioaren ezaugarri funtsezkoa, Deleuze eta Guattarik gogorarazten digutenez:

La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L’affaire individuelle devient donc d’autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu’une tout autre histoire s’agite en elle (1975: 30).

Genero kategoriak, testuak eta benetako esparruen loturak minimizatuz, frantsesez osatutako *mu’arada* honek

produit une solidarité active, malgré le scepticisme; et si l’écrivain est en marge ou à l’écart de sa communauté fragile, cette situation le met d’autant plus en mesure d’exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d’une autre conscience et d’une autre sensibilité (1975: 31-32).

Artikulu honetan, Myriam Benen idazketak sortzen dituen asmo politikoak eta literarioak, antzerkigintza minoritarioaren adar bakarra gauzatzearren, erakusten ditut. Iraganeko eta egungo faxismoak modu trebean lotuz, antzerkigileak zeharka kritikatzeko Sofoklesen *Antígona*, narratiba hegemonikoei erronka egite aldera eta, zehatzago, 1965eko Aljeriako diktadura militarrez aritze aldera. Hementxe topatu dut lanaren jomuga politikoa eta poetikoa, haren praxi minoritarioa, antzerkigileak mito greziarra, kultura herrikoi aljeriarra, politika eta historia elkartzen dituzten fusio dramatiko sortzearren. Leila pertsonaiaren bidez, borroka iraultzailearen arriskuak, antzerkian eta politikan, erakusten ditut, balio minoritarioen aldeko ahalegina moztzen denean eta funtsean gutxiengoa gehiengo zapaltzailea ‘bihurtzen’ denean. Lurren beste egitearen prozesuaren antzera, hizkuntza txandaka desosatzen da eta agintean jartzen da, estandarrak desorekatzen, negoziatzen eta osatzen dira, balio minoritarioak onartzeko prozesua amaigabea da, eztabaida etengabea. Edonola ere, Irudi ximplea ez marraztearen, antzerkigileak bere pertsonaia nagusia kokatu du estatua eta herriaren arteko *écart-etan*; guztiona edo inoren gustukoa. Bazterreko kokapen honetatik gerrarako tresna gida dezake. Alabaina, Deleuze eta Guattarik proposatzen duten esanahiari kasu egiten badiogu, Leila ez da gerrarako tresna bat

gidatzen duen gudaria; aitzitik, Myriam Benek Sofoklesen antzezlanara
berrikusten duen prozesuak osatzen du gerrarako tresna, Leilaren
sorrera, gudaria, baimenduz.

Bibliografia

- ACHOUR, C. C. (1989): *Myriam Ben*, Paris: L'Harmattan.
- ACHOUR, C. C. and ALI-BENALI, Z. (1991): *Diwan d'inquiétude et d'espoir: la littérature féminine algérienne de langue française*, Alger: ENAG-éditions.
- AMROUCHE, J. and YACINE, T., eds. (1988): *Chants berbères de Kabylie*, Paris: Harmattan.
- ANOUILH, J. (1946): *Antigone*, Paris: La Table Ronde.
- APPEL, L. (2010): "Autochtonous Antigone", in Wilmer, S. and Zukauskaitė, A. (eds.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy & Criticism*, Oxford : Oxford University Press, 229-239.
- BARRAT, D. and BARRAT, R. (2001): *Algérie, 1956: livre blanc sur la répression*, La Tour d'Aigues: Aube.
- BEAUGÉ, F. (2005): *Algérie, une guerre sans gloire: Histoire d'une enquête*, Paris: Calmann-Lévy.
- BEMBA, S. (1995): *Le Bruit des autres*, Solignac, France.
- BEN, M. (1998): *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue; suivi de les enfants du mendiant*, Paris: L'Harmattan.
- BOGUE, R. (2003): *Deleuze on Literature*, New York: Routledge.
- BOGUE, R. (2005): "The Minor", in Stivale, C.J. (ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Chesham, England: Acumen Publishing Ltd., 110-120.
- BOX, L. C. (1997): *Interview with Fatima Chebchoub*, Meknès, Morocco.
- BOX, L. C. (2005): *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women: A Body of Works*, New York and London: Routledge.
- BRANCHE, R. (2001): *La Torture et l'armée: pendant la guerre d'Algérie*, Paris: Gallimard.
- BRECHT, B. (1948): *Antigonemodell 1948*, Berlin: Gebr. Weiss.
- BRECHT, B. (2003): *Bertolt Brecht Collected Plays*, Kuhn, T. and Constantine, D. (eds.), London: Methuen.
- CARMICHAEL, J. (2003): *Filles du silence*, Montpellier: Chevre-feuille étoilée éditions.
- CAWS, P. (1992): "Sartrean Structuralism", in Howells, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge, England: University of Cambridge Press, 293-317.
- CHAULET-ACHOUR, C. (2003): "L'Algérie en scène", *Algérie Littérature/ Action*, 75-76, 70-77.
- CHENIKI, A. (2002): *Le Théâtre en Algérie: Histoire et enjeux*, Paris: Édisud.
- DÉJEUX, J. (1978): *Djoh'a, hier et aujourd'hui*, Sherbrooke, Québec: Éditions Naaman.
- DELEUZE, G. and BENE, C. (1979): *Superpositions, Richard 3, Un Manifeste de moins*, Paris: Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F. (1975): *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions de minuit.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F. (1980): *Mille plateaux*, Paris: Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F. (1998): *Mille plateaux*, Paris: Editions de Minuit.
- DJEBAR, A. (1987): *Ombre sultane*, Paris: J.C. Lattès.
- DJEBAR, A. (1996): *Le Blanc de l'Algérie: récit*, Paris: A. Michel.
- DJEBAR, A. and CARN, W. (1969): *L'Aube rouge: pièce en 4 actes et 10 tableaux*, Alger: SNED.
- DOBIE, M. (2003): "Francophone Studies and the Linguistic Diversity of the Maghreb", *Comparative studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 1-2, vol. XXIII, 17-25.
- EUBEN, J. P., ed. (1986): *Greek tragedy and political theory*, Berkeley: University of California Press.

- FOLEY, H. (1996): "Antigone as Moral Agent", in Silk M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford: Clarendon Press, 49-73.
- FUGARD, A. (1986): *Statements*, New York: Theatre Communications Group.
- GLISSANT, E. (1981): *Le Discours antillais*, Paris: Seuil.
- GRANDGUILLAME, G. (1985): "Les Conflits de l'Arabisation", *The Maghreb Review*, 2-3, vol. X, 57-61.
- GUSDORF, G. (1980): "Conditions and Limits of Autobiography", in Olney, J. (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press, 28-48.
- HARLOW, B. (1985): "Sentimental Orientalism", in Takeddine-Amyuni, M. (ed.), *Tayeb Salih's "Season of Migration to the North": A Casebook*, Beirut: Lebanon.
- HEANEY, S. (2004): *The Burial at Thebes: A Version of Sophocles' Antigone*, London: Faber and Faber.
- KANE, S. (2000): *Cleansed*, London: A & C Black.
- KAPLAN, C. (1987): "Deterritorialization: The Re-writing of Home and Exile in Western Feminist Discourse", *Cultural Critique*, 6, 187-198.
- KHATIBI, A. (1983): *Le Maghreb Pluriel*, Paris: Denoël.
- KENNELLY, B. (1996): *Sophocles' Antigone: A New Version*, Newcastle-Upon-Tyne: Bloodaxe Books.
- KOWSAR, M. (1986): "Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's *Richard III*", *Theatre Journal "Dramatic Narration, Theatrical Disruption"*, 1, vol. XXXVIII, 19-33.
- LEONARD, M. (2005): *Athens in Paris: Ancient Greece and the Political in Post-War French Thought*, Oxford: Oxford University Press.
- LIONNET, F. (1989): *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- MAKDISI, S. (1992): "The Empire Renarrated: Season of Migration to the North and the Reinvention of the Present", *Critical Inquiry*, 4, vol. XVIII, 804-820.
- MALTI-DOUGLAS, F. (1991): *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Princeton: Princeton University Press.
- MATHEWS, A. (1984): *The Antigone*, London: A.P. Watts Ltd.
- MEHREZ, S. (1993): "From Azouz Begag: Un di zafas di bidoufile or The Beur Writer: A Question of Territory", *Yale French Studies*, 82, 25-42.
- MORRISON, C. (2003): *Antigone*, Galway: Town Hall Theatre.
- OLKOWSKI, D. (1999): *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley: University of California Press.
- OSOFISAN, F. (1999): *Tegonni, an African Antigone*, Ibadan: Opon Ifa.
- PAULIN, T. (1985): *The Riot Act: A Version of Sophocles' Antigone*, London: Faber and Faber.
- PELLETIER, C. L. (1998): *Encre noire: la langue en liberté: [entretiens avec Edouard Glissant]*, Kourou: Ibis Rouge Editions.
- PRONKO, L. C. (1961): *The World of Jean Anouilh*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ROSALDO, R. (1987): "Politics, Patriarchs and Laughter", *Cultural Critique*, 6, 65-84.
- SALHI, K. (1999): *The Politics and Aesthetics of Kateb Yacine: From Francophone literature to popular theatre in Algeria and outside*, Lampeter: E. Mellen Press.
- SALHI, K. (2004): "Morocco, Algeria and Tunisia", in Banham, M. (ed.), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, England: Cambridge University Press, 37-76.
- SEBBAR, L. (1982): *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris: Stock.
- SEBBAR, L. (1985): *Les carnets de Shérazade*, Paris: Stock.

- SOMEKH, S. (1991): *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- SOPHOCLES (1912): "Oedipus Trilogy", Loeb Library, [18/04/2011] <<http://www.gutenberg.org/files/31/31-h/31-h.htm#antigone>>.
- STORA, B. (2004): "1999-2003, guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire" in Stora, B. and Harbi, M. (eds.), *La Guerre d'Algérie: 1954-2004 la fin de l'amnésie*, Paris: Éditions Robert Laffont, 501-514.
- STORA, B. and HARBI, M. (eds.) (2004): *La Guerre d'Algérie: 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont.
- TAYEB, S. (1969): *Season of Migration to the North*, London: Heinemann Educational.
- VERGÈS, J., M. Zavrian, et al. (1969): *Les disparus: le cahier vert*, Lausanne: La Cité.
- VIDAL-NAQUET, P. (1958): *L'affaire Audin*, Paris: Editions de Minuit.
- VIDAL-NAQUET, P. (1963): *Torture: cancer of democracy*, France and Algeria, 1954-62, Baltimore: Penguin Books.
- VIDAL-NAQUET, P. (1975): "Du bon usage de la trahison", foreword in Pelletier, A., *Flavius Josèphe: La guerre des juifs*, Paris: Les Editions de Minuit.
- VIDAL-NAQUET, P. (1981): *Les juifs, la mémoire et le présent*, Paris: Maspero.
- VIDAL-NAQUET, P. (1987): *Les assassins de la mémoire*, Paris: La Découverte.
- VIDAL-NAQUET, P. (1990): *La démocratie grecque vue d'ailleurs: essais d'historiographie ancienne et moderne*, Paris: Flammarion.
- VIDAL-NAQUET, P. (1995): *Mémoires--La brisure et l'attente, 1930-1955*, Paris: Seuil.
- VIDAL-NAQUET, P. (1998): *Mémoires--Le trouble et la lumière 1955-1998*, Paris: Seuil.
- VIDAL-NAQUET, P. and Comité Maurice Audin (1962): *La raison d'état: textes publiés par le Comité Maurice Audin*, Paris: Editions de Minuit.
- VIR, P. (1992): *Algeria, Women at War*, England and Algeria: Formation Films and ENTV Algeria, 52 minutes.
- WETMORE, K. J. (2002): *The Athenian Sun in an African Sky*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- WISE, J. M. (2005): "Assemblage", in Stivale, C. J. (ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Chesham, England: Acumen Publishing, Ltd, 77-87.
- WOODHULL, W. (1993): *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literatures*, Minneapolis, MN and London, England: University of Minnesota.
- YACINE, K. (1959): *La Poudre d'intelligence*, Paris: Seuil.
- ZIMRA, C. (1995): "Disorienting the Subject in Djébar's *L'amour, la fantasia*", *Yale French Studies*, 87, 149-170.