



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Εισαγωγή στο Κουκλοθέατρο

Ενότητα 1: Εισαγωγή στην τέχνη της κούκλας

Αντιγόνη Παρούση

Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία

Η κούκλα στην αρχαία Ελλάδα

Το θέατρο, τέχνη κατεξοχήν κοινωνική, αλλάζει μορφές και ρόλους ανάλογα με τις ανάγκες της ιστορικής στιγμής. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε πως κάθε εποχή έχει το θέατρο που της αξίζει. Επίσης, πως οι μεγάλες στιγμές του θεάτρου συμπίπτουν με τις μεγάλες μεταβολές μιας κοινωνίας. Αυτό δείχνει πως η θεατρική τέχνη δεν είναι μόνο όργανο καταγραφής των κοινωνικών μεταβολών, αλλά συμβάλλει ενεργά και στην πραγμάτωσή τους. Στην ιστορική αναδρομή, θα εξετάσουμε το κουκλοθέατρο όπως εξελίσσεται στην Ελλάδα κατά την περίοδο από το έτος 800 π.Χ., όταν για πρώτη φορά εμφανίζονται γραπτές μαρτυρίες για τα είδωλα.

Η κούκλα ως είδωλο είχε θρησκευτικό και μαγικό νόημα. Ο πρωτόγονος άνθρωπος λάξευε με αιχμηρό εργαλείο μορφές στους τοίχους των σπηλαίων. Δημιουργούσε μορφές τις οποίες θεοποιούσε προσπαθώντας με τον τρόπο αυτό να συμφιλιωθεί, να αναχαιτίσει και να υποτάξει τα φυσικά στοιχεία. Ακριβώς σ' αυτή τη θεοποίηση βρίσκονται οι ρίζες της κούκλας του κουκλοθέατρου. Ξεκινώντας από την ανάγκη του να αναπαραστήσει, να αναπλάσει τους θεούς, ο άνθρωπος, χάρη στις δημιουργικές του ικανότητες, έφτιαξε τις πρώτες μορφές –τα είδωλα, τα πρωτότυπα της κούκλας. Μ' αυτό τον τρόπο εισέρχεται στο χώρο των παιχνιδιών, είναι η στιγμή που ο άνθρωπος συνειδητοποιεί την ενανθρώπιση του, δεν παίζει για την ευχαρίστηση τού να είναι «άλλος», αλλά μεταμορφώνεται για να ξεγελάσει ακόμα και τον ίδιο του τον εαυτό, δημιουργώντας έτσι την ψευδαίσθηση.

Στην Αρχαία Ελλάδα η κούκλα δεν ήταν απλά ένα παιχνίδι στα χέρια των παιδιών, αλλά έπαιζε σημαντικό ρόλο στην καθημερινή ζωή των μεγάλων.

“Επικρατέστερη παραμένει η υπόθεση ότι, καθώς εξασθενίζε η πίστη, οι κούκλες έχαναν τη θέση τους στις τελετουργίες και κατέληγαν στα χέρια των παιδιών όπως εξάλλου μαρτυρεί και η ίδια η λέξη- αφού *idol* (*idolon*) στην αγγλική γλώσσα σημαίνει είδωλον (ομοίωμα θεού) και *doll* σημαίνει κούκλα”.¹

Είναι όμως πολύ δύσκολο να διαπιστώσουμε πότε ακριβώς η κούκλα έγινε παιχνίδι, ενώ παράλληλα είναι δύσκολο πολλές φορές να διακρίνει κανείς τον προορισμό της απλά και μόνο από τον τρόπο και τα υλικά με τα οποία είναι κατασκευασμένη.

Στα ορφικά κείμενα η κούκλα παρουσιάζεται συνδεδεμένη με τις τελετουργίες μύησης στα μυστήρια του Διονύσου, του περιθωριακού θεού ο οποίος μόνο στη διάρκεια των γιορτών του μετατρέπεται σε κεντρικό πρόσωπο για την πόλη, και στον οποίο όλα τα είδη θεάτρου οφείλουν πολλά (ας μην ξεχνάμε πως στα «Διονυσιακά» πρωτοχρησιμοποιήθηκαν τα χορικά που υπήρξαν η βάση της τραγωδίας).

Περιθωριακό θρησκευτικό κίνημα, η διονυσιακή θρησκεία, παρουσιάζεται διαφορετική απ' την επίσημη θρησκεία της πόλης, η οποία έχει έντονο κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα. Ο Διόνυσος συγκεντρώνει γύρω του όλους εκείνους που μένουν έξω από τα κοινωνικά πλαίσια (τους σκλάβους, τους χωρικούς, τις γυναίκες). Μέσα ή έξω από την πόλη, οι πιστοί οργανώνουν θιάσους, όπου οι διαφορές που δημιουργεί και επιβάλλει η κοινωνία εξαφανίζονται και όπου ο καθένας βρίσκει τη σωτηρία του σαν άτομο και σαν μέλος μιας περιθωριακής ομάδας. Οι ειδικές τελετές που προετοιμάζονταν για να δηλώσουν την παρουσία του Διονύσου, χαρακτηρίζονταν από καταστάσεις καταληψίας με τη βοήθεια ρυθμών, ήχων, μαγικών λόγων, χρήσης της σκιάς,

¹ Αργυριάδη Μ, Η κούκλα στην Αρχαία Ελλάδα, Η κούκλα, Λ. Μπρατζιώτη 1991, σ. 15

επιτρέποντας έτσι μια εκστατική² επικοινωνία.

Ως κοινωνική λειτουργία η πρώιμη διονυσιακή λατρεία ήταν ουσιαστικά καθαρτική³, με την ψυχολογική έννοια. Συντελούσε στην εκτόνωση όλων εκείνων των «άλογων ορμών», οι οποίες όταν παρεμποδίζονταν, προκαλούσαν το ξέσπασμα της ορχηστικής μανίας και παρόμοιων εκδηλώσεων συλλογικής υστερίας. Με την παροχή μιας τελετουργικής διεξόδου οι ορμές αυτές ανακουφίζονταν. Όπως αναφέρει ο E. R. Dodds, οι χαρές του Διονύσου εμφανίζονταν σε μια εξαιρετικά πλατιά κλίμακα, απ' τις απλές απολαύσεις του χωριάτη, που χόρευε πηδηχτό χορό πάνω σε λιγδωμένα ασκιά κρασιού, ίσαμε την *ωμοφάγο χάριν* του εκστατικού εκβακχιευμένου. Και στα δύο επίπεδα ο θεός είναι ο Λύσιος,⁴ «ο Ελευθερωτής», αυτός που με πολύ απλά μέσα βοηθά τον πιστό για ένα σύντομο διάστημα να πάψει να είναι ο εαυτός του, και ως εκ τούτου τον απελευθερώνει. Ο σκοπός των λατρευτικών αυτών τελετών ήταν η *έκστασις*, που μπορούσε πάλι να σημαίνει τα πάντα, από την περιστασιακή απώλεια του αυτοελέγχου μέχρι τη βαθιά αλλαγή της προσωπικότητας. Η ψυχολογική της λειτουργία ήταν να ικανοποιεί και να ανακουφίζει την έμφυτη τάση που έχει ο άνθρωπος να απωθεί την ευθύνη, μια τάση που υπάρχει σε όλους μας και που μπορεί να μετατραπεί, κάτω από ορισμένες κοινωνικές συνθήκες, σε ακαταμάχητη ορμή.

Η μαριονέτα, είδωλο και παγίδα, μέσα από τον θάνατο συνιστά υπόσχεση ζωής, αφού μπορεί και περνά διαδοχικά από το διαμελισμό στην επανασύνδεση. Τα αρθρωτά μέλη της με τη βοήθεια των νημάτων μπορούν να πάρουν ζωή με το χέρι του δημιουργού τους ή να κομματιαστούν και να περάσουν στην ακινησία, στην ανυπαρξία. Οι τελετουργίες του ενταφιασμού είναι μια προσπάθεια ανατροπής του φυσικού νόμου του θανάτου. Η μαριονέτα παίζει το παιχνίδι της ψευδαίσθησης, είναι το μέσον με το οποίο ο άνθρωπος ανατρέπει το αναπόφευκτο για να εξασφαλίσει την επιβίωση του. Με αυτό τον τρόπο, το φανταστικό γίνεται η πηγή διαφόρων εκφάνσεων της οντολογικής αλήθειας του ανθρώπου.

Στα πρώιμα χρόνια της αρχαιότητας τα ειδώλια συμβόλιζαν μορφές προγόνων, από τους οποίους οι άνθρωποι, *οι θνητοί*, ζητούσαν την προστασία από το κακό. Αργότερα τα ειδώλια αναπαράστούσαν γυναικείες θεότητες. Στην αρχή τα ειδώλια ήταν μικρές άμορφες πέτρες. Αργότερα τη θέση της πέτρας πήρε ο πηλός, ένα υλικό πιο εύπλαστο. Τα πρώτα πήλινα ειδώλια εμφανίζονται στην Κύπρο. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι ζωγραφισμένα, τα μαλλιά και τα στολίδια σχεδιάζονται με άσπρες οδοντωτές διακοσμητικές γραμμές.

² Dodds, E.,R., Οι Έλληνες και το παράλογο, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σ.69

³ Ευριπίδης, Βάκχες

⁴ Σύμφωνα με την Ορφική Θεογονία ο Διόνυσος παρουσιάζεται τρισυπόστατος σαν Διόνυσος Φάνης που ξεπήδησε από το αργυρό οσμικό αυγό του χρόνου, σαν Διόνυσος Ζαγρέας γιος του Δία και της Περσεφόνης ή της Δήμητρας και σαν Λύσιος Διόνυσος γιος του Δία και της Σεμέλης. Ο μύθος περιγράφει ότι όταν ο Διόνυσος ο Ζαγρέας διαδέχθηκε τον Δία, ύστερα από επιθυμία του ίδιου του Δία, η Ήρα (σύζυγος του Δία) μη μπορώντας να δεχθεί την κατάκτηση του θρόνου από ένα εξώγαμο σχεδίασε την εξόντωση του. Έπεισε τους Τιτάνες να τον εξοντώσουν με την υπόσχεση να φύγουν από τα τάρταρα. Κατάφεραν να ξεγελάσουν τον Διόνυσο με τεχνάσματα παιχνίδια, τον δολοφόνησαν και τον διαμέλισα. Σε μία από τις εκδοχές η καρδιά του Διονύσου σώθηκε απείραχτη από τη Δήμητρα ή την Αθηνά και ο Δίας με τη βοήθεια της Σεμέλης τον ανάστησε ξανά, τον αναγέννησε. Ο αναγεννημένος Διόνυσος αποκαλείται Λύσιος, και αποτελεί σύμβολο μιας νέας τελεολογίας που υπόσχεται την αθανασία στον μύστη
.ο.π. Dodds E. R. , σ.168,307 και Τιτάνες σ.172

Ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς απαριθμεί τα παιχνίδια με τα οποία οι Τιτάνες παγίδευσαν το νέο θεό και τον οδήγησαν στο θάνατο. «κόνος και ρόμβος και παίγνια καμπεσίγννα μήλα τε χρυσέα καλά παρ' εσπερίδων λιγυφώνων» Το σύνολο των παιχνιδιών μέσα στα οποία συγκαταλέγεται και η μαριονέτα *παίγνιον καμπεσίγνον* είναι μυητικού μαγικού χαρακτήρα.

Κέντρα παραγωγής ειδωλίων ήταν η Ρόδος, η Κρήτη, η Κόρινθος, η Σπάρτη, το Άργος, η Αττική και η Βοιωτία. Τα ειδώλια (“τερρακόττες”)⁵ είχαν μορφές και αντιπροσώπευαν θεές της γονιμότητας της γης, όπως τη Δήμητρα και την Περσεφόνη.

Άλλα πάλι, φτιαγμένα τον 5ο αιώνα εξ ολοκλήρου με το χέρι, παριστάνουν άνδρες στην άσκηση διαφόρων επιτηδευμάτων, γυναίκες σε καθημερινές ασχολίες και κωμικά ζώα. Μερικοί μελετητές υποστηρίζουν ότι αποτελούν τιμητικές αναπαραστάσεις των νεκρών, τους οποίους απεικονίζουν στην επαγγελματική τους δραστηριότητα. Όλα αυτά τα ειδώλια, που σαν αντικείμενα θρησκευτικής λατρείας συνέβαλαν στη διατήρηση της πίστης του ανθρώπου και στην καλλιέργεια της ικανότητάς του να προσεγγίζει τα στοιχεία της φύσης, είχαν για τους αρχαίους πολλαπλή σημασία. Η κούκλα-ειδώλιο διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο και σαν ομοίωμα στις λατρευτικές εκδηλώσεις του λαού, αλλά και στην πρακτική της μαγείας.

Η κούκλα-παιχνίδι από τερρακόττα στην αττική διάλεκτο ονομαζόταν “πλαγγών”.⁶

Με τη λέξη *νύμφη* και το συνώνυμο *κόρη* οι κούκλες αποκτούσαν έντονο συμβολικό χαρακτήρα.⁷ Τις αρθρωτές κούκλες οι Έλληνες τις ονόμασαν *νευρόσπαστα* ή *νευρόσπαστα αγάλματα*⁸. Η κίνηση της κούκλας αναπαράγει τις κινήσεις του ανθρώπινου σώματος, με περιορισμένες ωστόσο τις δυνατότητες ελιγμών, και πραγματοποιείται χάρη στην ειδική τεχνική της κατασκευής. Σ’ ένα σύρμα που διαπερνά τις ωμοπλάτες, κι ένα άλλο που διαπερνά τους γλουτούς, προσαρμίζονται τα αλύγιστα άκρα με τέτοιο τρόπο, ώστε να έχουν τη δυνατότητα να κινούνται. Οι αρθρωτές πλαγγόνες μπορούν να χωριστούν σε κατηγορίες ανάλογα με τις κινήσεις των άκρων τους. Υπάρχουν οι απλές που κινούν τα άνω ή κάτω άκρα, οι χορευτικές που κινούν άνω και κάτω άκρα, οι καθιστές -συχνά πάνω σε θρόνο- και τέλος αυτές που χάρη στην ιδιομορφία τους ονομάστηκαν *νευρόσπαστα* και που κινούν τα άνω και κάτω άκρα, ενώ στην κορυφή του κεφαλιού υπάρχει ένα είδος κρίκου από όπου ήταν δυνατή η ανάρτηση. Ένα τέτοιο είδος κούκλας-νευρόσπαστου διακρίνεται στην επιτύμβια στήλη της Αθηνάς. Τα *νευρόσπαστα* θεωρήθηκαν η πρώτη μορφή μαριονέτας που εμφανίστηκε στην Ευρώπη και, όπως μας παραδίδει ο Ηρόδοτος, ήταν ήδη

⁵ Λέξη που προέρχεται από τη σύνθεση του υλικού και του τρόπου κατασκευής τους. Οι τερρακόττες

θεωρούνται και θεϊκές, γιατί τα δύο βασικά τους στοιχεία, η φωτιά και το χώμα (πηλός) είχαν θεϊκή καταγωγή. Αυτό επιβεβαιώνεται και από το μύθο της Πανδώρας, όπου ο Ήφαιστος την έφτιαξε από πηλό πανέμορφη «βαθιά και ακαταμάχητη παγίδα αυτή για τους ανθρώπους προορισμένη.» Ησίοδος, *Θεογονία*, 585-590.

⁶ Βουλοδήμος, Χ., *Δοκίμιο Περί του Ιδιωτικού βίου των αρχαίων Ελλήνων*. Ε. Γ.Βουτσινά. Εν Αθήναις. Π.Δ. Σακελλαρίου, 1903, τόμος Β', σ. 93

⁷ Η κοινή ονομασία *κόρη* είχε την έννοια της αγνότητας και της παρθενικότητας. Όταν ένα κορίτσι περνούσε από την εφηβεία, αφιέρωνε *πέπλα* σε θεές προστάτιδες της παρθενίας και έναν αυστηρό τύπο κούκλας ειδωλίου σε βωμούς νυμφών, για κάθαρση και δύναμη γονιμότητας, πράξεις που επιβεβαιώνονται από απεικονίσεις αγγείων. Σε όσες *κόρες* δεν είχαν την ευκαιρία να εκπληρώσουν τον προορισμό τους με ένα γάμο εξαιτίας αιφνίδιου θανάτου, οι γονείς θα πρέπει να χρησιμοποιούσαν τις κούκλες και τα παιχνίδια τους ως κτερίσματα αφού πολλές φορές βρέθηκαν σε παιδικούς τάφους. Έτσι τα σύμβολα της ανεμελιάς των κοριτσιών που ήταν και μέσα προετοιμασίας του επικείμενου γάμου τους και την κατοπινή μητρότητα, γίνονταν σύμβολα συντροφικότητας και ελπίδας.
Βουλοδήμος, 1903, τόμος Β', σ. 446

⁸ Liddell - Scott, - Κωσταντινίδου, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης*, Συστάσει του Υπουργείου της Παιδείας, Εν Αθήναις, Ι.Ν. Σιδέρη, 1907, Ι Ι Ι λέξη *νευρόσπαστος*.

γνωστά από τους πρώιμους αιγυπτιακούς χρόνους. Στην αρχαία Ελλάδα τα νευρόσπαστα πρέπει να αποτέλεσαν τις πρώτες κούκλες οικιακών παραστάσεων κουκλοθέατρου.

Υπάρχουν πολλές ενδείξεις ότι κάποια νευρόσπαστα ήταν προορισμένα για δραματικές θεατρικές παραστάσεις για ενήλικες, τις οποίες έδιναν οι παρουσιαστές, οι περιπατητές ή κωμοδρόμοι. Κατά τον Αριστοτέλη οι κωμοδρόμοι ονομάζονταν “νευροσπάσται . . . Οι τα αγαλμάτια και τας κούκλας παίζοντες διά των χορδών κινούντες”.⁹

Από την εποχή εκείνη η τέχνη του *νευροσπάστη* ταυτίζεται με αυτή των μίμων, των ταχυδακτυλουργών, με τον ισορροπιστή ή *νευροβάτη*, ένα κόσμο αμφίβολης ηθικής και αμφίβολης σχέσης με την αρχαία πόλη των ελεύθερων ανδρών. Εμφανίζεται σαν μία περιθωριακή καλλιτεχνική πρακτική που συνδέεται όμως και με φιλοσοφικές διερευνήσεις σαν αυτές της Πολιτείας και των Νόμων αλλά και με τις λατρευτικές εκδηλώσεις της πόλης.¹⁰

Έναν αιώνα μετά τους Ορφικούς βλέπουμε πως περιγράφει ο Ηρόδοτος τη λατρεία των Αιγυπτίων:

“Την παραμονή της εορτής του Διονύσου, κάθε Αιγύπτιος σφάζει μπροστά στην πόρτα του ένα χοίρο . . . Την υπόλοιπη εορτή οι Αιγύπτιοι τη γιορτάζουν, εκτός από τους χορούς, με τρόπο σχεδόν ελληνικό. Αντί για φαλλούς όμως έχουν άλλα, δηλαδή νευρόσπαστα αγάλματα ενός περίπου πήχεος, των οποίων το αιδούο, ίσο σχεδόν σε μήκος προς το σώμα, είναι κινητό και η περιφορά τους στα χωριά γίνεται από γυναίκες. Προηγείται αυλός και αυτές ακολουθούν τραγουδώντας τον Διόνυσο. Σχετικά με το γιατί το αιδούο είναι μεγαλύτερο και κινείται μόνο αυτό από το υπόλοιπο σώμα, υπάρχει μία μυστική ιερή παράδοση”.

Ηρόδοτος 1 1, 48

Κατά τον Γ. Ανδρεάδη ωστόσο αυτή η αντίληψη για τους νευροσπάστες ήταν των αμύητων, εκείνων που δεν έβλεπαν αυτά που έπρεπε να δουν. Έτσι στο “Θείο Θαύμα” αναφέρει :

“Το *παίγνιον καμπεσιγύιον* είναι πρώτα απ’ όλα παιχνίδι παιδιού, σύγχρονα όμως και παγίδα θανάτου. Η μαριονέτα είναι πρώτα παγίδα, γιατί είναι είδωλο, μίμημα της ζωής και της κίνησης που την εκφράζει, η σπασμωδική χάρη της έχει κάτι από την ομορφιά των αδέξιων παιδικών κινήσεων· πίσω, ωστόσο, από την επιφάνεια αυτή της ζωής παραμονεύει ο θάνατος· τα αρθρωτά μέλη της συνταιριασμένα από τον *νευροσπάστην* με τη βοήθεια των νημάτων, *νεύρων* ή *μηρίνθων*, μπορούν με την ίδια ευκολία να κομματιαστούν και να επιστρέψουν στην ακινησία, την ανυπαρξία, απ’ όπου μόνο το χέρι του δημιουργού της μπορεί να την ανασύρει. Όπως και το βλέμμα όποιου προσηλώνεται στο είδωλό του, στο *έσοπτρον*, έτσι και το βλέμμα εκείνου που μαγεύεται από τη μαριονέτα χωρίς να διαβάσει όσα κρύβονται πίσω της μένει αμύητο, *ούχ ορά ά χρή οράν*, για να θυμηθούμε το στίχο του Ευριπίδη που επαναλαμβάνεται πανομοιότυπος στις Βάκχες και τον Ίωνα.»

Παρά τις λιγοστές πηγές πληροφοριών, μπορούμε να σχηματίσουμε μία αμυδρή εικόνα του θεάτρου της μαριονέτας στα κλασικά χρόνια.

⁹ Αριστοτέλη περί Κόσμου Αριστοτέλης Περί Κόσμου 398 Β 16, Aristotelis Opera, Im. Bekkeri, Academia Regia Borussica, MCMLX, Αρχείο εκδόσεων ελλήνων συγγραφέων, Ακαδημία Αθηνών.

¹⁰ Γιάγκος Ανδρεάδης, Θείον Θαύμα, περιοδικό Δρώμενα, τεύχος 3/4 σελ. 18.

Έτσι, ο Πλάτωνας στην “Πολιτεία” μας μιλάει για τα παραπετάσματα - *παραφράγματα*¹¹ (είδος πρωτόγονης σκηνής) - τα οποία οι μαριονετίστες, θαυματοποιοί, ύψωναν ανάμεσα σ’ αυτούς και το κοινό τους.

Ο Αριστοτέλης στο “Περί Κόσμου” μας πληροφορεί για την τελειότητα στην κίνηση: “*οι νευροσπάσται μίαν μήρινθον επισπασάμενοι ποιούσι και αυχένα κινείσθαι και χείρα του ζώου και οφθαλμόν.*”¹²

Στο “Συμπόσιο” του Ξενοφώντος¹³ βλέπουμε τον κουκλοπαίκτη να εξασκεί και άλλες συγγενικές τέχνες, να είναι εκπαιδευτής και χορογράφος ενός ζεύγους μίμων.

Η μεγάλη στιγμή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου είναι ο 5^{ος} π.χ. αιώνας, όταν η πόλη-κράτος φτάνει στο απόγειο της ακμής της. Στην προσπάθεια να εντοπίσουμε στοιχεία θεατρικής κούκλας συναντάμε ένα άλλο στοιχείο, τη μάσκα. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο είναι το πρώτο θέατρο με μάσκα στην ιστορία του πολιτισμού. Η μάσκα, πέρα από κάθε αισθητική, λειτουργική, φαινομενολογική εξήγηση, υπογραμμίζει τον *ενδιάμεσο* χαρακτήρα της και συγχρόνως το *διφορούμενο* της υπόστασης της.

Στην ελληνιστική εποχή, μέσα στα κείμενα του Ήρωνα, βρίσκουμε τις πιο οργανωμένες πληροφορίες για το “κουκλοθέατρο”. Έχουμε λοιπόν σ’ αυτή την εποχή το όνομα ενός διάσημου μαριονετίστα, του Ποθεινού, όπως αναφέρει στα κείμενά του ο Αθηναίος, καθώς και πληροφορίες για τους μεγάλους μηχανικούς Φίλωνα και Ήρωνα. Μέσα στα κείμενα έχουμε λεπτομερή περιγραφή δύο τύπων θεάτρου αυτομάτων, του πρώτου με κινητή σκηνή και του δεύτερου με ακίνητη, όπως επίσης και ένα δραματικό μύθο που χρησιμεύει σαν υπόδειξη για τη λειτουργία της κάθε είδους σκηνής. Εδώ μιλάμε για ένα θέατρο συγγενικό, όχι όμως και ταυτόσημο με τη μαριονέτα. Αξίζει να σημειωθεί η ευρύτερη σχέση που έχει η μαριονέτα των αρχαίων ως *Θείον Θαύμα* όχι πια με τον κόσμο της τέχνης, αλλά με αυτόν της τεχνικής.

Ο Baldi είναι ο πρώτος Ευρωπαίος μεταφραστής των κειμένων του Ήρωνα (σύγγραμμα σε δύο μέρη, το “Περί Αυτοματοποιητικής”). Στο σημαντικό πρόλογο που προτάσσει στο “Περί Αυτοματοποιητικής” ο Baldi παρατηρεί: “Πιστεύω, ωστόσο, ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο Αυτόματο και το Νευρόσπαστο, δηλαδή ότι το *αυτόματον* ή *αυτοκίνητον* είναι εκείνο στο οποίο ο τεχνίτης δεν τραβά σκοινιά, ενώ στα *νευρόσπαστα*, χωρίς να χρησιμοποιεί κάποιο αντίβαρο, ο τεχνίτης τραβά τότε το ένα και τότε το άλλο σκοινάκι για να κινήσουν οι μορφές (φιγούρες) τον βραχίονα, το χέρι, το πόδι, το κεφάλι, όπως βλέπουμε με τις κουκλίτσες εκείνες που δίνουμε για παιχνίδι στα παιδιά¹⁴”.

¹¹ Πάτων Νόμοι, Αρχαίο κείμενο, εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις, Ν. Σ. Φιλίππα. Πρόλογος Κ.Δ. Γεωργούλη, Πάπυρος, 1966 V I I, 514 B

¹² Αριστοτέλης Περί Κόσμου 398 B 16, ο.π.

¹³ Ξενοφώντος Συμπόσιον, Αρχαίο κείμενο, εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις, Αδ., Ν. Διαμαντοπούλου, Πάπυρος, Εν Αθήναις 1937 IX, 3

¹⁴ Baldi, De Gli Automati di Herone Alessandrino, Βενετία 1589

Παραμένει το ερώτημα αν το αυτόματο ήταν όντως η εξέλιξη του κουκλοθέατρου. Θα μπορούσε να είναι απλώς ένα τεχνικό παιχνίδι, που καμία σχέση δεν θα είχε με τις τελετουργίες από τις οποίες προέρχεται.

«Πριν το βεβαιώσουμε με σιγουριά, ας αναλογιστούμε τη γενική ανάπτυξη των μυητικών εταιρειών και κινημάτων στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια και το γεγονός ότι - αβέβαιο αν από ανεπάρκεια ή από βαθύτερη σοφία - οι μηχανές των αρχαίων έμειναν αυτό που ήθελε ο Πλάτων τον άνθρωπο : ένα θεϊκό παιχνίδι που γεννούσε το θαυμασμό και λειτουργούσε, κατά το δυνατόν, σαν μίμηση των θεών που, παίζοντας ίσως, είχαν δημιουργήσει την ανθρωπότητα»¹.

Το κινήσιμο αγαλματίδιο, σαν σήμα ιερού χρησμού που χρησιμοποιείται στους Αιγυπτίους, στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη, για να δώσει ζωή στο θείο με τη βοήθεια απλών ή και σύνθετων μηχανισμών, επαναλαμβάνεται από τη χριστιανική εκκλησία για να αναπαραστήσει το θρησκευτικό δράμα. Το θείο γίνεται ανθρωπόμορφο και το άτομο επανακτά την αρχαία ιδιότητά του να το ορίζει μέσω της αναπαράστασης του, να γίνεται επομένως υπεράνθρωπο. Ο Ιησούς δεν αναπαράσταίνεται πια με τη συμβολική μορφή του αρνιού, αλλά με ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Από το 13ο αιώνα και σε όλη την Ευρώπη, βεβαιώνει ο Alain Recoing, μορφοποιούμε με τη βοήθεια του κινητού αγαλματιδίου τις θρησκευτικές γιορτές του χρόνου. Δίπλα στο μηχανικό αγαλματίδιο, η μαριονέτα εμψυχώνει επίσης, κατά τον Μεσαίωνα, τις σημαντικές στιγμές του Χριστιανικού ημερολόγιου. (Πολωνικά Szorka ιερό- τελετουργικό, θείο-καθημερινό ή Vertep εξελιγμένα στη Ρωσία, Ουκρανία, Λευκορωσία).

Παρόλα αυτά, το κινητό αγαλματίδιο και η παραδοσιακή θρησκευτική μαριονέτα θα διωχθούν από την Εκκλησία. Στη συνέχεια αυτού του εξοβελισμού θα ξεκινήσει αληθινά η περιπέτεια του θεάτρου.

Έχουμε λοιπόν δυο ρεύματα: το ένα αντικαθιστά την θεία δύναμη με την τεχνική, και είναι αυτό των ανθρωποειδών και των αυτομάτων που θα προεκταθεί από τα επιτεύγματα της ηλεκτρονικής. Το άλλο χρησιμοποιώντας την μαριονέτα, θα αντικαταστήσει το αντικείμενό του τη θεία δύναμη, με την κοινωνική και πολιτική σάτιρα, ισχυρό όπλο στον αγώνα υπέρ των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.¹⁵

¹⁵ Badiou, M., Present trends in research of the world of the puppetry, Ινστιτούτο Τέχνης της Πολωνικής Ακαδημίας Επιστημών, UNIMA Πολωνίας, 1992, σ. 18

Σημειώματα

Σημείωμα Ιστορικού Εκδόσεων Έργου

Το παρόν έργο αποτελεί την έκδοση **1.0**

Σημείωμα Αναφοράς

Copyright Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Αντιγόνη Παρούση. «Εισαγωγή στο Κουκλοθέατρο. Ενότητα 1 Εισαγωγή στην τέχνη της κούκλας – Η κούκλα στην αρχαία Ελλάδα». Έκδοση: 1.0. Αθήνα 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: [σύνδεσμο μαθήματος](#).

Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά, Μη Εμπορική Χρήση Παρόμοια Διανομή 4.0 [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ως **Μη Εμπορική** ορίζεται η χρήση:

- που δεν περιλαμβάνει άμεσο ή έμμεσο οικονομικό όφελος από την χρήση του έργου, για το διανομέα του έργου και αδειοδόχο
- που δεν περιλαμβάνει οικονομική συναλλαγή ως προϋπόθεση για τη χρήση ή πρόσβαση στο έργο
- που δεν προσπορίζει στο διανομέα του έργου και αδειοδόχο έμμεσο οικονομικό όφελος (π.χ. διαφημίσεις) από την προβολή του έργου σε διαδικτυακό τόπο

Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

Διατήρηση Σημειωμάτων

- Οποιαδήποτε αναπαραγωγή ή διασκευή του υλικού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει:
- το Σημείωμα Αναφοράς
- το Σημείωμα Αδειοδότησης
- τη δήλωση Διατήρησης Σημειωμάτων
- το Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων (εφόσον υπάρχει)

μαζί με τους συνοδευόμενους υπερσυνδέσμους.

Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «**Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών**» έχει χρηματοδοτήσει μόνο τη αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.

