



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΠΜΣ ΚΛΑΣΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ, «ΔΕΞΙΠΠΟΣ»
(ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΛΑΤΙΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

Χαρίλαος Τσοκανάς

Α.Μ. 2021Δ018

Ειδολογική, διακειμενική και
επιτελεστική διερεύνηση
στην *Άλκηστη της Βαρκελώνης*
(*Alcestis Barcinonensis*)



Jean François Pierre Peyron, *La mort d'Alceste ou l'héroïsme de l'amour conjugal*, 1785.

Μουσείο του Λούβρου

Τριμελής επιτροπή

ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ ΣΟΦΙΑ (Επόπτρια), Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας

ΒΑΪΟΠΟΥΛΟΣ ΒΑΪΟΣ, Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας

ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΣΟΦΙΑ, Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας

ΑΘΗΝΑ-ΙΟΥΛΙΟΣ 2023

Copyright ©, **Τσοκανάς Χάρης, 2023**. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Περιεχόμενα	
Πρόλογος	4
Εισαγωγή.....	6
A. Ειδολογική και επιτελεστική διερεύνηση στην <i>Alcestis Barcinonensis</i>	12
A1. Η ειδολογική ταυτότητα της <i>Alcestis Barcinonensis: status quaestionis</i>	12
A2. Η <i>Alcestis Barcinonensis</i> ως ηθοποιία (<i>sermocinatio</i>)	19
A3. Η <i>Alcestis Barcinonensis</i> ως επύλλιο	28
A4. Η <i>Alcestis Barcinonensis</i> ως λιμπρέτο παντομίμας – επιτελεστικά στοιχεία.....	39
B. Διακειμενική διερεύνηση στην <i>Alcestis Barcinonensis</i>	61
B1. Σύγκριση της <i>Άλκηστης</i> του Ευριπίδη με την <i>Alcestis Barcinonensis</i>	61
B2. Βιργιλιανά και προπερτιανά διακείμενα στην <i>Alcestis Barcinonensis</i>	76
B3. Επιρροές της προγενέστερης φιλοσοφίας στην <i>Alcestis Barcinonensis</i>	87
Συμπεράσματα	96
Βιβλιογραφία.....	102
Εικονογραφικό Παράρτημα.....	110

Πρόλογος

Έναυσμα για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας αποτέλεσε το σεμινάριο «Ρωμαϊκό Θέατρο: Μίμος και Παντομίμα», το οποίο προσέφερε η Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας, κ. Σοφία Γεωργακοπούλου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών Κλασικής Φιλολογίας «Δέξιππος» του ΕΚΠΑ, κατά το εαρινό εξάμηνο 2021-22. Στο πλαίσιο του σεμιναρίου αυτού εξετάσαμε, μεταξύ πολλών άλλων ζητημάτων, το είδος της ρωμαϊκής παντομίμας, τις απαρχές του και την εξέλιξή του, με αναφορά και στο λατινικό ποίημα *Alcestis Barcinonensis*, το οποίο αποτελεί το επίκεντρο αυτής της εργασίας. Το συγκεκριμένο έργο ανακαλύφθηκε σχετικά πρόσφατα, το 1979. Η δυνατότητα να ασχοληθώ με ένα ‘νέο’ κείμενο υψηλής αισθητικής αξίας, το οποίο ανακαλύφθηκε τόσο πρόσφατα μου κίνησε το ενδιαφέρον και για αυτό τον λόγο ανέλαβα να το εξετάσω στη σεμιναριακή μου εργασία. Ωστόσο, όπως μαρτυρά και η πλούσια βιβλιογραφία που συγκεντρώθηκε πολύ γρήγορα σχετικά με αυτό, το συγκεκριμένο έργο ήταν πολύ γόνιμο και μου έδωσε την ευκαιρία για περισσότερη ανάλυση. Για τον λόγο αυτό αποφάσισα να το μελετήσω περαιτέρω στα πλαίσια της διπλωματικής μου εργασίας, προκειμένου να διερευνήσω σε βάθος όλες εκείνες τις πτυχές του με τις οποίες δεν είχα ασχοληθεί.

Στη διερεύνηση αυτή ιδιαίτερα πολύτιμη στάθηκε η στήριξη της επόπτριάς μου κ. Σοφίας Γεωργακοπούλου, η οποία με την εξαιρετική της κατάρτιση και την υπομονή της με βοήθησε σε όλα τα στάδια συγγραφής της εργασίας μου. Οι μεθοδολογικές προτάσεις της, οι βιβλιογραφικές υποδείξεις της και οι διορθώσεις της ήταν πολύ χρήσιμες και χωρίς τη βοήθειά της η παρούσα εργασία δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί. Για όλους αυτούς τους λόγους θα ήθελα να τις εκφράσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου. Ταυτόχρονα, θερμές ευχαριστίες οφείλω και στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής μου, την Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας, κ. Σοφία Παπαϊωάννου και τον Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας, κ. Βάιο Βαϊόπουλο, οι οποίοι ασχολήθηκαν με πολλή φροντίδα και προσοχή με την εργασία μου και με τις γνώσεις τους και τις υποδείξεις τους συνέβαλαν καθοριστικά στο να λάβει την τελική της μορφή. Ουσιαστικότερα, τα μεταπτυχιακά τους σεμινάρια με ενέπνευσαν και μου έδωσαν ισχυρή μεθοδολογική κατάρτιση για την ανάλυση και ερμηνεία Ρωμαίων συγγραφέων και λατινικών λογοτεχνικών ειδών. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους συμφοιτητές μου Χρήστο Φροσυνάκη και Παναγιώτη Κουρούσια, η βοήθεια των οποίων καθ’ όλη τη διάρκεια συγγραφής της εργασίας ήταν ανεκτίμητη.

Τέλος, θα ήθελα να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου, η οποία με στήριξε με κάθε τρόπο σε όλη τη διάρκεια αυτής της προσπάθειας, γεγονός για το οποίο τους είμαι ευγνώμων.

Εισαγωγή

Το λατινικό ποίημα με τον συμβατικό τίτλο *Alcestis Barcinonensis* (Άλκηστη της Βαρκελώνης) ανακαλύφθηκε από τον R. Roca-Puig σε έναν πάπυρο το 1979 (ο οποίος περιελάμβανε επίσης τους δύο πρώτους *Katá Katilína* λόγους του Κικέρωνα, έναν λατινικό *Psalmus Responsorius* και ένα ελληνικό λειτουργικό κείμενο) και η *editio princeps* πραγματοποιήθηκε από τον ίδιο το 1982. Την έκδοση αυτή ακολούθησαν οι κριτικές εκδόσεις του W. D. Lebek (1983), των P. J. Parsons, R. G. M. Nisbet και G. O. Hutchinson (1983), του M. Marcovich (1984) και του V. Tandoi (1984). Το έργο αποτελείται από 122 εξάμετρους, ενώ υπάρχουν και δυο *lacunae* που ανεβάζουν τον συνολικό αριθμό των στίχων σε τουλάχιστον 124 εξάμετρους. Υπάρχει διχογνωμία μεταξύ των μελετητών σχετικά με το αν σώζεται ολόκληρο, καθώς ορισμένοι θεωρούν ότι έχει χαθεί η αρχή και το τέλος του.¹ Αυτό το πιστεύουν εξαιτίας του γεγονότος ότι ξεκινά και καταλήγει με κάπως απότομο τρόπο, ωστόσο γενικότερα οι μεταβάσεις από το ένα τμήμα στο άλλο είναι επίσης σχετικά απότομες, γεγονός που υποδεικνύει ότι αυτό αποτελεί μάλλον συνειδητή υφολογική επιλογή του ποιητή και δεν οφείλεται σε ελλιπή παράδοση του κειμένου. Το όνομα του ποιητή παραμένει άγνωστο, ωστόσο φαίνεται ότι ήταν αρκετά ικανός και μπορούσε να χειρίζεται με άνεση το μέτρο και τη φόρμα, ενώ παράλληλα διακρίνεται για την αυθεντικότητα και την πρωτοτυπία του. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως *poeta doctus*, καθώς γνωρίζει πολύ καλά την προγενέστερη λογοτεχνία και την αξιοποιεί δημιουργικά μέσα στο έργο του, ενώ ήταν επίσης πολύ κατατοπισμένος και σε ζητήματα φιλοσοφίας.²

Όσον αφορά το ζήτημα της χρονολόγησης, υπάρχει γενικότερη συμφωνία μεταξύ των μελετητών ότι το έργο γράφτηκε στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αι. μ.Χ., ενώ αντίθετα σχετικά με τον τόπο συγγραφής του δεν μπορεί να εξαχθεί ασφαλές συμπέρασμα. Πιο συγκεκριμένα, ως *terminus ante quem* θεωρείται το δεύτερο μισό

¹ Για το ζήτημα αυτό βλ. Mueller-Goldingen (2004) 139 και Marcovich (1988) 5 που αναφέρει ότι ο Hutchinson είναι εκείνος ο οποίος πιστεύει ότι η αρχή και το τέλος του ποιήματος έχουν χαθεί.

² Υπάρχει γενικότερα συμφωνία μεταξύ των μελετητών ότι ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* μπορεί να χαρακτηριστεί ως *poeta doctus*. Για το ζήτημα αυτό βλ. Mueller-Goldingen (2004) 145, Mantzilas (2011) 64 και Marcovich (1988) 11-12 που του αφιερώνει μια αντίστοιχη ενότητα στην εισαγωγή του.

του 4^{ου} αι. μ.Χ. με βάση τη χρονολόγηση του ίδιου του παπύρου³ και η χρονολογία σύνθεσης του ποιήματος τοποθετείται λίγο πριν με βάση λεξιλογικούς, εκφραστικούς και θεματικούς συσχετισμούς του με άλλα έργα, χωρίς ωστόσο να είναι απόλυτα βέβαιο.⁴ Ο Marcovich αναλύει τις σημαντικές ομοιότητες της *Alcestis Barcinonensis* με ένα επίγραμμα του Μοδεστίνου,⁵ το οποίο τοποθετείται στα τέλη του 3^{ου} ή στις αρχές του 4^{ου} αι. μ.Χ., υποστηρίζοντας ότι ο ανώνυμος ποιητής το γνώριζε και επομένως έπεται χρονολογικά. Επιπλέον, αναλύει και τα σημαντικά κοινά στοιχεία της *Alcestis Barcinonensis* με σημεία του έργου του Λακτάντιου, του Κλαυδιανού και του Δρακόντιου, τα οποία επίσης συνηγορούν σε μια πιο ύστερη χρονολόγηση του ποιήματος.⁶ Παράλληλα, τον συσχετισμό του ανώνυμου ποιητή με τον Κλαυδιανό επισημαίνει και ο Schwartz, ο οποίος τονίζει τα κοινά στοιχεία των δύο ποιητών και λέει ότι η *Alcestis Barcinonensis* πρέπει να τοποθετηθεί στο 2^ο μισό του 4^{ου} αι. μ.Χ.⁷ Τέλος, γενικότερα στον 4^ο αι. μ.Χ. την τοποθετούν οι Parsons, Nisbet και Hutchinson.⁸ Όσον αφορά το ζήτημα του τόπου συγγραφής της, τα στοιχεία είναι ελάχιστα και αφήνουν περιθώρια μόνο για εικασίες και όχι για ασφαλή συμπεράσματα. Με βάση λοιπόν την αναφορά των αρωματικών φυτών και ουσιών που αναφέρονται στους στίχους 112-115 και τα οποία εντοπίζονται όλα στην Εγγύς Ανατολή,⁹ ο Marcovich θεωρεί αυτήν ως χώρο σύνθεσης του ποιήματος και πιο συγκεκριμένα ως πιθανότερη επιλογή προκρίνει την Αίγυπτο, άποψη με την οποία συμφωνεί και ο Mueller-Goldingen.¹⁰

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη του έργου αυτού από δύο διαφορετικές οπτικές, από την οπτική της ειδολογικής του ταυτότητας και από την οπτική των επιδράσεων που δέχθηκε από την προγενέστερη γραμματεία. Το ζήτημα της ειδολογικής του ταυτότητας θα εξεταστεί στο πρώτο μέρος. Στην αρχαία λογοτεχνία υπήρχαν συγκεκριμένα κριτήρια για την κατάταξη κάποιου έργου σε ένα

³ Βλ. Marcovich (1988) 99.

⁴ Βλ. Parsons, Nisbet & Hutchinson (1983) 31, Schäublin (1984) 174.

⁵ *Anth. Lat.* I.1.273 Riese=267 Shackleton Bailey, βλ. Marcovich (1988) 99-100.

⁶ Βέβαιο ο Δρακόντιος τοποθετείται στο δεύτερο μισό του 5^{ου} αι., σε μια περίοδο δηλαδή η οποία δεν μπορεί να γίνει δεκτή για τον ανώνυμο ποιητή της *Alcestis Barcinonensis*, βλ. Horsfall (1989a) 221. Συνεπώς, τα κοινά σημεία των δύο έργων δεν μπορούν να οφείλονται σε επιδράσεις του Δρακόντιου στον ανώνυμο ποιητή και ο συσχετισμός τους αναδεικνύει κυρίως ότι ανήκαν σε μια κοινή ποιητική παράδοση και επομένως ο ποιητής *Alcestis Barcinonensis* είναι όσο κοντύτερα γίνεται στην εποχή Δρακόντιου.

⁷ Βλ. Schwartz (1983) 38.

⁸ Βλ. Parsons, Nisbet & Hutchinson (1983) 31.

⁹ Όπως επισημαίνει μάλιστα ο Marcovich (1988) 101 ο ίδιος ο ποιητής τα αποκαλεί *barbaricas frondes <et> odores*.

¹⁰ Βλ. Mueller-Goldingen (2004) 135.

λογοτεχνικό είδος, όπως για παράδειγμα το μέτρο, το ύφος, στοιχεία του περιεχομένου κ.ά., και η κατάταξη αυτή ήταν σημαντική. Παρ' όλα αυτά, το φαινόμενο του συνδυασμού στοιχείων από διαφορετικά λογοτεχνικά είδη ήταν υπαρκτό και έντονο (ιδιαίτερα από την ελληνιστική περίοδο και μετά), γεγονός που παρατηρείται και στην *Alcestis Barcinonensis*.

Όπως θα φανεί και από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση, με την οποία θα ξεκινήσει το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας, από την εμφάνιση της *editio princeps* (1982) το ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας του νέου αυτού έργου είναι βασικό στην έρευνα και όσοι μελετητές ασχολήθηκαν μαζί του φρόντισαν να εκφράσουν, είτε ανεπτυγμένα και αιτιολογημένα ή πιο επιγραμματικά, την άποψή τους για το θέμα αυτό. Η επιμονή των μελετητών με αυτό το ζήτημα εξηγείται από το γεγονός ότι το συγκεκριμένο έργο διαθέτει στοιχεία από διαφορετικά λογοτεχνικά είδη και είναι δύσκολο να ενταχθεί ομόφωνα και τελεσίδικα σε ένα μόνο. Το στοιχείο αυτό το αναγνωρίζει η πλειονότητα των μελετητών, όπως επίσης και τα είδη τα οποία εντοπίζονται στην *Alcestis Barcinonensis*. Παρόλο που έχουν εντοπιστεί ίχνη από μεγάλη ποικιλία ειδών, όπως είναι η παραμυθητική λογοτεχνία (*Konsolationsliteratur*), τα επιτάφια επιγράμματα, ο κέντρωνας κ.ά., για τη συνολική ταυτότητα του έργου οι βασικές απόψεις είναι τρεις, ότι πρόκειται είτε για ηθοποιία (*sermocinatio*), είτε για επύλλιο ή για λιμπρέτο παντομίμας. Αυτές οι τρεις απόψεις θα εξεταστούν αναλυτικά στο πρώτο μέρος της εργασίας.

Πρώτα θα διερευνηθεί η άποψη ότι η *Alcestis Barcinonensis* ανήκει στο είδος της ηθοποιίας, του ρητορικού εκείνου προγυμνάσματος, δηλαδή, το οποίο αφορά στη μίμηση των λόγων ενός δεδομένου προσώπου, συνήθως μυθολογικού, σε μια συγκεκριμένη περίπτωση. Για τη διερεύνηση αυτή θα αξιοποιηθούν τα θεωρητικά εγχειρίδια του Θέωνα, του Ερμογένη, του Αφθόνιου και του Νικόλαου από τα Μύρα, τα οποία επιλέχθηκαν με κριτήριο κατά κύριο λόγο την αξία τους, αλλά και με στόχο να μη γίνει σημαντική υπέρβαση της χρονολογίας σύνθεσης της *Alcestis Barcinonensis*. Παράλληλα, θα αξιοποιηθούν και οι συλλογές με 'ηθοποιίες' του Λιβάνιου, του Αφθόνιου και του Σεβήρου του Αλεξανδρινού, προκειμένου να επισημανθούν ορισμένα στοιχεία με περισσότερη ενάργεια. Από τα τρία είδη που θα εξεταστούν η ηθοποιία είναι εκείνη για την οποία διαθέτουμε τα περισσότερα στοιχεία, με βάση τα οποία θα πραγματοποιηθεί η διερεύνηση. Επίσης είναι σημαντικό ότι, παρά το μεγάλο χρονικό διάστημα που καλύπτουν τα θεωρητικά

εγχειρίδια και οι συλλογές με ηθοποιίες, σε γενικές γραμμές αυτές παραμένουν αξιοπρόσεκτα ομοιογενείς, γεγονός που διευκολύνει την έρευνα σε σχέση με το να εξετάζονταν ένα είδος που παρουσιάζει μεγάλη ποικιλομορφία.

Στη συνέχεια θα εξεταστεί η εγκυρότητα της άποψης αυτών που υποστηρίζουν ότι η *Alcestis Barcinonensis* ανήκει στο είδος του επύλλιου. Στην περίπτωση αυτή τα στοιχεία στα οποία θα στηριχθεί η διερεύνηση είναι πολύ λιγότερο ασφαλή σε σχέση με εκείνα της ηθοποιίας, καθώς δεν υπάρχει ομοφωνία σχετικά με τα γνωρίσματα του είδους του επύλλιου και μάλιστα ούτε καν σχετικά με το αν υπήρχε πράγματι ως ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος. Η πρώτη αναφορά στο επύλλιο ως λογοτεχνικό είδος είναι σχετικά πρόσφατη (αρχές 19^{ου} αιώνα¹¹) και οι απόψεις των ερευνητών διαφέρουν πολύ μεταξύ τους. Πάντως υπάρχει ένας πυρήνας έργων που χαρακτηρίζονται με σχετική ομοφωνία ως επύλλια από όσους αναγνωρίζουν την ύπαρξη του είδους και ένας γενικός βασικός ορισμός με τα πιο θεμελιώδη γνωρίσματά του. Παράλληλα, ως δευτερεύοντα γνωρίσματα του είδους έχουν αναγνωριστεί και διάφορα άλλα, τα οποία απαντώνται σε ορισμένα από (και όχι απαραίτητα σε όλα) τα σωζόμενα επύλλια. Με βάση λοιπόν τον βασικό ορισμό, τα δευτερεύοντα γνωρίσματα και τα κοινώς αποδεκτά επύλλια θα γίνει η εξέταση του αν η *Alcestis Barcinonensis* ανήκει στο συγκεκριμένο είδος.

Στο τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου μέρους θα εξεταστεί η τρίτη εκδοχή αυτών που υποστηρίζουν ότι η *Alcestis Barcinonensis* αποτελεί λιμπρέτο παντομίμας. Σε αντίθεση με το επύλλιο, για το είδος αυτό διαθέτουμε σημαντικές πληροφορίες από την αρχαιότητα, με τη διαφορά ωστόσο ότι δεν έχει διασωθεί κανένα δείγμα του, γεγονός το οποίο δυσχεραίνει την εξέταση. Η διερεύνηση της εκδοχής αυτής θα γίνει με δύο τρόπους: από τη μία πλευρά θα εξεταστεί αν η *Alcestis Barcinonensis* ανταποκρίνεται στα γνωρίσματα του είδους που γνωρίζουμε με βάση τις αρχαίες πληροφορίες και τη σύγχρονη έρευνα και από την άλλη αν είναι ένα κείμενο ικανό να παρασταθεί ως παντομίμα ή αντίθετα η προσπάθεια αναπαράστασής του προσκρούει σε ανυπέρβλητες δυσκολίες.

Στη συνέχεια στο δεύτερο μέρος της εργασίας θα εξεταστεί ο συσχετισμός της *Alcestis Barcinonensis* με την προγενέστερη της γραμματεία, ελληνική και λατινική, και στο μέτρο του δυνατού και με βάση τις σχετικές αναπαραστάσεις της αρχαίας τέχνης. Συγκεκριμένα θα γίνει σύγκρισή της με την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη,

¹¹ Βλ. σελ. 28 της παρούσας εργασίας.

η οποία αποτελεί το βασικό της πρότυπο, ενώ θα αναζητηθούν και οι επιρροές της από σημαντικά έργα της λατινικής ποίησης και συγκεκριμένα από τις ελεγείες 4.7 και 4.11 του Προπέρτιου και από το 4^ο βιβλίο της *Αινειάδας*, όπως επίσης και από προγενέστερα φιλοσοφικά ρεύματα και έργα.

Την απόφαση αυτή του ποιητή να χρησιμοποιήσει από τη μία πλευρά ένα βασικό ελληνικό πρότυπο και από την άλλη μια πληθώρα έργων από τα καλύτερα που έχει να επιδείξει η λατινική γραμματεία ο Μαντζίλας την ερμηνεύει στο πλαίσιο μιας διαδικασίας *imitatio* και *aemulatio*.¹² Με τον όρο *imitatio* εννοείται η απόφαση του ανώνυμου ποιητή να χρησιμοποιήσει δημιουργικά ως βασικό πρότυπο την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, την οποία ακολουθεί στα κεντρικά της σημεία, ενώ ο όρος *aemulatio* δηλώνει την προσπάθειά του να αναμετρηθεί και να ξεπεράσει το πρότυπο αυτό, «διορθώνοντας» αυτά που θεωρεί ως μειονεκτήματά του με τη δημιουργική αξιοποίηση του έργου σημαντικών Λατίνων ποιητών αλλά και φιλοσόφων. Τέτοια θεωρούμενα μειονεκτήματα είναι αυτά που δίνουν στο έργο τον διαφορούμενο χαρακτήρα του, όπως το γεγονός ότι δεν είναι απόλυτα τραγικό, το γεγονός ότι ο χαρακτήρας του Άδμητου παρουσιάζει αντιφάσεις και δεν είναι εύκολο να χαρακτηριστεί ομόφωνα ως θετικός ή αρνητικός κ.ά.¹³ Στόχος του δεύτερου μέρους της εργασίας δεν είναι να γίνει αξιολόγηση των δύο έργων και να κριθεί ποιος ποιητής χειρίστηκε καλύτερα τον μύθο. Αντίθετα, στόχος είναι να επισημανθούν τα σημεία εκείνα στα οποία ο ανώνυμος ποιητής ακολούθησε τον Ευριπίδη και εκείνα στα οποία επηρεάστηκε από άλλες πηγές. Η προσέγγιση γίνεται με βάση τον διακειμενικό διάλογο.

Αρχικά λοιπόν στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους θα γίνει η σύγκριση με το έργο του Έλληνα τραγικού. Εφόσον η *Alcestis Barcinonensis* παρουσιάζει έντονα δραματικό χαρακτήρα, με την κυριαρχία των πρωτοπρόσωπων λόγων των χαρακτήρων, η σύγκριση των δύο έργων για λόγους συστηματικότητας θα γίνει με βάση τα κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας που ορίζει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του. Πιο συγκεκριμένα θα χρησιμοποιηθούν τα τέσσερα πρώτα, τα οποία αναφέρονται στο

¹² Βλ. Mantzilas (2011) 78-85.

¹³ Βέβαια, όπως αναφέρει ο Most (2010) 99 – βλ. Mantzilas (2011) 85 – τα στοιχεία αυτά μπορούν να θεωρηθούν κάλλιστα και ως πλεονεκτήματα που προσδίδουν στην τραγωδία τον ιδιαίτερο πλούτο και βάθος της καθιστώντας την ανοικτή σε πλήθος ερμηνείες. Αντίθετα, ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* με την απαλοιφή αυτών των στοιχείων μπορεί να θεωρηθεί ότι απλουστεύει το έργο υπερβολικά, καθιστώντας το απλώς ένα παράδειγμα ευγενούς αυτοθυσίας, χωρίς να εισάγει περαιτέρω καινοτόμα στοιχεία.

ποιητικό κείμενο, δηλαδή ο μῦθος, το ἦθος, η δiάνοια και η λέξις και θα γίνει προσπάθεια να βρεθούν οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις των δύο έργων ως προς αυτά.

Στη συνέχεια, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, θα επισημανθούν τα σημεία στα οποία η *Alcestis Barcinonensis* επηρεάστηκε από τις ελεγείες 4.7 και 4.11 του Προπέρτιου και από το 4^ο βιβλίο της *Αινειάδας*. Αυτά δεν είναι τα μόνα έργα της λατινικής λογοτεχνίας, ίχνη των οποίων εντοπίζονται στην *Alcestis Barcinonensis*. Αντιθέτως, όπως φαίνεται ξεκάθαρα από την ερμηνευτική έκδοση του Marcovich (1988), η οποία είναι ιδιαίτερα πλούσια ως προς τα παράλληλα κείμενα που συγκεντρώνει, στην *Alcestis Barcinonensis* εντοπίζονται επιρροές, εκφραστικές κυρίως αλλά και ευρύτερες, από μια πολύ μεγάλη ποικιλία κειμένων. Ωστόσο, στόχος του κεφαλαίου αυτού δεν θα είναι να γίνει μια εξαντλητική επιγραμματική αναφορά όλων αυτών των δυναμει πηγών, αλλά να εξεταστούν σε μεγαλύτερο βάθος οι επιδράσεις των έργων που αναφέρθηκαν παραπάνω στην *Alcestis Barcinonensis*, καθώς είναι ιδιαίτερα σημαντικές.

Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο θα αναζητηθούν οι επιδράσεις από διάφορα φιλοσοφικά ρεύματα και έργα. Οι επιδράσεις αυτές είναι αναμενόμενο να υπάρχουν, καθώς το έργο πραγματεύεται το κεφαλαιώδες για τη φιλοσοφία θέμα του θανάτου και της στάσης των ανθρώπων απέναντί του και το βασικό ερώτημα του έργου είναι ποιος θα δεχθεί να θυσιαστεί για χάρη του Άδμητου. Ο τρόπος με τον οποίο οι τρεις χαρακτήρες που ερωτώνται απαντάνε στο ερώτημα αυτό και τα επιχειρήματα που χρησιμοποιούν αντλούνται, μεταξύ άλλων, και από τον χώρο της φιλοσοφίας. Εκτός όμως από τα επιχειρήματα των προσώπων, θα δειχθεί ότι ένα φιλοσοφικό έργο, και συγκεκριμένα ο *Φαίδων* του Πλάτωνα, έχει επηρεάσει τον ανώνυμο ποιητή (μαζί με το 4^ο βιβλίο της *Αινειάδας*) και μάλιστα στο επίπεδο της αφήγησης, στον τρόπο με τον οποίο περιγράφονται οι τελευταίες στιγμές της Άλκηστης, που παρουσιάζουν σημαντικές αναλογίες με εκείνες του Σωκράτη.

A. Ειδολογική και επιτελεστική διερεύνηση στην *Alcestis Barcinonensis*

Όπως αναφέρθηκε ήδη, στο πρώτο μέρος θα διερευνηθεί η ειδολογική ταυτότητα της *Alcestis Barcinonensis*, η οποία θα έχει ως αφετηρία τη βιβλιογραφική ανασκόπηση (A1). Θα αναλυθούν οι εκδοχές της ηθοποιίας (*sermocinatio*), του επυλλίου και του λιμπρέτου παντομίμας, οι οποίες συγκέντρωσαν τους περισσότερους υποστηρικτές ανάμεσα στους μελετητές του έργου (A2, A3, A4). Θα εξεταστούν λοιπόν τόσο τα στοιχεία που υποστηρίζουν αυτές τις εκδοχές όσο και εκείνα που τις αποδυναμώνουν. Στην περίπτωση του λιμπρέτου παντομίμας η ανάλυση θα είναι πιο ενδελεχής (A4), καθώς εκτός από τη σύγκριση της *Alcestis Barcinonensis* με τα δεδομένα που διαθέτουμε για το συγκεκριμένο είδος, θα γίνει και ανάλυση των επιτελεστικών της στοιχείων, προκειμένου να διαπιστωθεί αν προσφέρεται για αναπαράσταση.

A1. Η ειδολογική ταυτότητα της *Alcestis Barcinonensis*: *status quaestionis*

Το ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας της *Alcestis Barcinonensis* δεν είναι απλό, καθώς με το συγκεκριμένο έργο παρατηρείται κάτι που συμβαίνει και στο βασικό του πρότυπο, στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη, η οποία δεν αποτελεί τυπικό δείγμα αμιγούς τραγωδίας, αλλά, όπως έχει τονιστεί συχνά, διαθέτει έντονα στοιχεία ιλαροτραγωδίας και σατυρικού δράματος.¹⁴ Αντίστοιχα, και η *Alcestis Barcinonensis*, από τη στιγμή που ανακαλύφθηκε (1979) και άρχισε να μελετάται, έχει καταστεί αδύνατο να ενταχθεί ομόφωνα από τους μελετητές σε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος.

Το ζήτημα λοιπόν της ειδολογικής της ταυτότητας παραμένει σε μεγάλο βαθμό ανοιχτό. Όπως αναφέρθηκε ήδη, κατά γενική ομολογία ο δημιουργός του συγκεκριμένου έργου θεωρείται ένας *poeta doctus*,¹⁵ και με στοιχεία επιγονικότητας,

¹⁴ Για το ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας της *Άλκηστης* του Ευριπίδη βλ. ενδεικτικά Dale (1954) xviii-xxii, Luschign & Roisman (2003) 5-7, Parker (2007) xx-xxiii, Sutton (1973), Marshall (2000), Gregory (2006), Shaw (2014) 78-105.

¹⁵ Βλ. ενδεικτικά Parsons, Nisbet & Hutchinson (1983) 31, που αντικρούουν τους ισχυρισμούς για αδεξιότητα και έλλειψη κλασικής παιδείας εκ μέρους του ανώνυμου ποιητή και αναφέρονται στην δεξιότητά του στον χειρισμό του μέτρου και των ρητορικών τεχνικών· Lebek (1983) 18 που παραδέχεται τη λογοτεχνική παιδεία του ποιητή, αν και εκφράζεται με περισσότερη μετριοπάθεια σε σχέση με τους συναδέλφους του από την Οξφόρδη (των οποίων την παραπάνω άποψη παραθέτει) σχετικά με το ταλέντο του και Marcovich (1988) 11-12. (Σχετικά με ζητήματα για τα οποία υπάρχει σχεδόν πλήρης ομοφωνία από πλευράς των μελετητών – όπως είναι για παράδειγμα το θέμα της

με αποτέλεσμα το έργο αυτό, παρά το μικρό του μέγεθος, να ενσωματώνει στοιχεία από πολλά διαφορετικά λογοτεχνικά είδη. Για παράδειγμα, έχουν εντοπιστεί στοιχεία από την παραμυθητική λογοτεχνία (*Konsolationenliteratur*¹⁶), ιδιαίτερα στον μονόλογο της μητέρας, από τα επιτάφια επιγράμματα, ενώ έχει χαρακτηριστεί και ως κέντρωνας,¹⁷ πιθανότατα λόγω της θεματικής του συνάφειας με τον βιργιλιοκέντρωνα *Alcesta*, αλλά και λόγω των σποραδικών στοιχείων κεντρωνισμού του ίδιου του έργου. Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε ήδη, κατά βάση η πλειονότητα των ερευνητών έχει καταλήξει σχετικά με το ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας του έργου σε τρεις πιθανότερες εκδοχές: ρητορικό είδος της ηθοποιίας (*sermocinatio*), επύλλιο, λιμπρέτο παντομίμας. Θα αναφερθούν με χρονολογική σειρά ενδεικτικά ορισμένοι βασικοί μελετητές του έργου και οι απόψεις τους σχετικά με την ειδολογική του ταυτότητα.

Μετά την έκδοση της *editio princeps* από τον R. Roca-Puig (1982) ακολούθησαν, όπως έχει αναφερθεί ήδη, τρεις σημαντικές κριτικές εκδόσεις του έργου, οι οποίες εκπονήθηκαν παράλληλα από τους ερευνητές και εμφανίστηκαν μέσα σε διάστημα λίγου χρόνου: η έκδοση του Lebek (1983), η έκδοση των Parsons, Nisbet και Hutchinson (1983) και η έκδοση του Marcovich (1984). Ο Lebek στα σχόλια που συνοδεύουν την κριτική του έκδοση¹⁸ αποφεύγει να πάρει γενικότερη θέση για το ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας του έργου και εντοπίζει απλώς μεμονωμένα τμήματά του τα οποία φέρουν τα στοιχεία διαφόρων λογοτεχνικών ειδών. Έτσι διακρίνει στην *Alcestis Barcinonensis* επιρροές από τα επιτύμβια επιγράμματα,¹⁹ ενώ εντοπίζει στοιχεία της παραμυθητικής λογοτεχνίας (στους στίχους 53-70²⁰ και 76-80²¹). Ωστόσο, σε άρθρο που εξέδωσε το 1989 σχετικά με το ποίημα αυτό,²² χωρίς να εξετάζει ρητά το ζήτημα της ειδολογικής του ταυτότητας, αναφέρεται συχνά και με συνέπεια στο συγκεκριμένο έργο ως επύλλιο.

χρονολόγησης του έργου ή η άποψη ότι ο δημιουργός του ήταν ένας *poeta doctus* – παραπέμω ενδεικτικά στις εισαγωγές των κριτικών εκδόσεων του Lebek και των Parsons, Nisbet & Hutchinson, όπως επίσης και στη σχολιασμένη έκδοση του Marcovich, χωρίς να αναφέρω εξαντλητικά όλους τους μελετητές που έχουν εκφράσει την ίδια άποψη).

¹⁶ Γενικότερα σχετικά με το είδος της παραμυθητικής λογοτεχνίας βλ. Kassel (1958).

¹⁷ Βλ. Hall (2008b) 264 που αναφέρει γενικά χωρίς να τους κατονομάζει ότι ορισμένοι μελετητές χαρακτήρισαν την *Alcestis Barcinonensis* κέντρωνα. Στη συνέχεια της παρούσας ανασκόπησης θα αναφερθούν συγκεκριμένα κάποιοι από τους μελετητές που προέβησαν στον χαρακτηρισμό αυτό.

¹⁸ Βλ. Lebek (1983) 18-29.

¹⁹ Βλ. Lebek (1983) 20-21.

²⁰ Βλ. Lebek (1983) 23.

²¹ Βλ. Lebek (1983) 25-26.

²² Βλ. Lebek (1989).

Αντίθετα, οι Parsons, Nisbet και Hutchinson λαμβάνουν πιο ξεκάθαρη θέση σχετικά με το ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας της *Alcestis Barcinonensis* ήδη από την κριτική τους έκδοση, αναφέροντας ότι: «The poem combines ethopoea and mythological narrative. The type is familiar from the *Hylas* and *Orestis Tragoedia* of Dracontius. Another example of the same exercise, entitled *Alcesta*, survives in the Codex Salmasianus (Anth. Lat. I no. 15): a flaccid pastiche which points up the merits of the Barcelona bard». ²³ Είναι δηλαδή οι πρώτοι που χαρακτηρίζουν το έργο αυτό ως ηθοποιία, εισάγοντας με αυτό τον τρόπο έναν από τους τρεις βασικούς του χαρακτηρισμούς που θα επικρατήσουν στην έρευνα, ενώ ταυτόχρονα έκαναν και την επιτυχημένη επισήμανση της σχέσης του με τον Δρακόντιο, η οποία επίσης θα αποκτήσει αρκετούς υποστηρικτές. Ωστόσο, ένα σημείο των απόψεων τους το οποίο προβληματίζει είναι ο συσχετισμός της *Alcestis Barcinonensis* με την *Alcesta*, καθώς η τελευταία αποτελεί κατά γενική ομολογία βιργιλιοκέντρωνα.

Την ίδια χρονιά, το 1983, ο Schwartz σε ένα σύντομο σημειώμα του αποφεύγει να χαρακτηρίσει συνολικά το έργο αυτό ως προς το είδος του, αλλά εντοπίζει και αυτός στοιχεία παραμυθητικής λογοτεχνίας, ²⁴ ενώ το γενικότερο θέμα του συγκεκριμένου σημειώματος είναι η προσπάθειά του να εντοπίσει κοινά στοιχεία ανάμεσα στην *Alcestis Barcinonensis* και στα έργα του Κλαυδιανού. ²⁵ Την επόμενη χρονιά, το 1984, διατυπώνεται για πρώτη φορά η άποψη ότι πιθανώς το έργο αυτό να αποτελεί λιμπρέτο για παραστάσεις παντομίμας από τον Tandoi. ²⁶ Παράλληλα, την ίδια χρονιά ο Schäublin σε άρθρο του υποστηρίζει ότι η *Alcestis Barcinonensis* δίνει στον αναγνώστη την αίσθηση σχεδόν μιας τραγωδίας ²⁷ (τραγωδίας σε μικρογραφία – miniature tragic drama – σύμφωνα με τη διατύπωση της Hall ²⁸).

Το 1984 όμως είναι και το έτος κατά το οποίο δημοσιεύει για πρώτη φορά ο Marcovich μελέτη σχετικά με την *Alcestis Barcinonensis*. Ο Marcovich αξίζει ιδιαίτερη μνεία, καθώς, εκτός από τη σχολιασμένη του έκδοση του 1988, έχει δημοσιεύσει έναν σημαντικό αριθμό άρθρων για το συγκεκριμένο έργο, αναφέροντας σε πολλά από αυτά τις απόψεις του για το είδος του, όχι όμως με ιδιαίτερη συνέπεια, όπως θα φανεί στη συνέχεια. Στο άρθρο του 1984 αναφέρει τα εξής για το

²³ Βλ. Parsons, Nisbet & Hutchinson (1983) 31.

²⁴ Βλ. Schwartz (1983) 37.

²⁵ Για τη συσχέτιση της *Alcestis Barcinonensis* με το έργο του Κλαυδιανού βλ. και Marcovich (1988) 100-101, Horsfall (1989b) 26.

²⁶ Βλ. Tandoi (1984) 236.

²⁷ Βλ. Schäublin (1984) 175.

²⁸ Βλ. Hall (2008b) 264.

συγκεκριμένο θέμα: «The *Alcestis Barcinonensis* belongs to the genre of late Latin exercises in verse composition, ethopoeia, rhetoric, and mythological erudition. The *Alcesta* of the *Anthologia Latina* (No. 15; 162 hexameters) is its closest parallel. Dracontius' *Hylas* and *Orestis Tragoedia* belong to the same genre. But what a difference between the *Alcesta* of the A.L. and our *Alcestis*! The former is basically a Vergilian cento, while the latter is the product of an inspired, skilled and learned poet. To quote again my Oxford colleagues: “*Alcesta* ...: a flaccid pastiche which points up the merits of the Barcelona bard”». ²⁹ Ακολουθεί επομένως την ταξινόμηση των Parsons, Nisbet και Hutchinson (1983), που έχουμε προαναφέρει. Παράλληλα, στο ίδιο άρθρο επισημαίνει και τα στοιχεία παραμυθητικής λογοτεχνίας που είναι δυνατόν να εντοπιστούν στο έργο, παραπέμποντας και στη σχετική άποψη του Lebek που επισημάναμε προηγουμένως. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η αναφορά που έκανε στα σημαντικά μοτίβα παραμυθίου που υπάρχουν μέσα στο έργο, ³⁰ αναδεικνύοντας μια νέα πηγή από την οποία πιθανώς να άντλησε στοιχεία ο ανώνυμος ποιητής. Τέλος, αναφέρεται και αυτός στα κεντρικά γνωρίσματα, ³¹ καθώς, όπως θα αναλυθεί στο δεύτερο μέρος της εργασίας, ορισμένοι στίχοι είναι αντλημένοι από διάφορα πρότυπα, αποφεύγοντας ωστόσο να το χαρακτηρίσει συνολικά ως κέντρωνα.

Στο άρθρο όμως που ο Marcovich δημοσίευσε το 1986 φαίνεται να μεταβάλλει – τουλάχιστον αρχικά – την άποψη του, αποκηρύσσοντας τον χαρακτηρισμό του έργου ως ρητορικής άσκησης/ηθοποιίας και κατατάσσοντάς το στα επύλλια. Πιο συγκεκριμένα στο άρθρο αυτό αναφέρει τα εξής: «But the main culprit is the scribe, being exceptionally illiterate or negligent. The consequence is that the restoration of this late Latin epyllion must still remain tentative only. Nevertheless, I think the general content of the poem is clear enough to allow an attempt at interpretation. We are not dealing here with a late Latin exercise in verse composition, rhetoric, ethopoeia, and mythological erudition». ³² Με τη δήλωση του αυτή λοιπόν απορρίπτει ρητά τον χαρακτηρισμό του έργου ως ηθοποιίας. Ωστόσο, είναι παράξενο ότι μέσα σε αυτό ακριβώς το άρθρο ο ίδιος αναφέρεται ενίοτε στην *Alcestis Barcinonensis* ως ηθοποιία, γεγονός που προκαλεί σύγχυση στον αναγνώστη.

²⁹ Βλ. Marcovich (1984) 114.

³⁰ Βλ. Marcovich (1984) 116-120.

³¹ Βλ. Marcovich (1984) 118.

³² Βλ. Marcovich (1986) 39.

Στο άρθρο που δημοσίευσε το 1987 επανέρχεται περιστασιακά στον χαρακτηρισμό ηθοποιία, ενώ στη σχολιασμένη έκδοση που εξέδωσε το 1988 αναλύει το ζήτημα αυτό πιο εκτεταμένα. Συγκεκριμένα, στην εισαγωγή έχει μια ξεχωριστή ενότητα όπου αναφέρεται στο είδος της *Alcestis Barcinonensis* σημειώνοντας τα εξής: «Formally speaking, the Barcelona *Alcestis* belongs to the literary genre of late Latin exercises in verse composition, rhetoric, mythological erudition, and -above all- *ethopoeia* of a hero or a heroine. As closest parallels come to mind the *Alcesta* (162 hexameters long) of the *Latin Anthology* (I, No. 15 Riese), and Dracontius' *Hylas* (163 hexameters: *Romulea* II, ed. Fr. Vollmer: *M.G.H.* XIV). But what a difference between the *Alcesta* and the new *Alcestis*! The former is one hundred percent a Vergilian cento: the latter is an original poem, the product of a reasonably gifted, skilled and learned poet. To quote only the Oxonienses (*ZPE* 52 [1983] 31), the *Alcesta* of A.L. is ‘a flaccid pastiche which points up the merits of the Barcelona bard’». ³³ Ταυτίζεται με την άποψη που διατύπωσε στο άρθρο του 1984, με εξαίρεση λίγες εκφραστικές αλλαγές, σημαντικότερη από τις οποίες είναι ότι εδώ ο χαρακτηρισμός του έργου ως ηθοποιίας τίθεται ως πρωτεύων (“above all”). Τον χαρακτηρισμό αυτόν τον ακολουθεί με συνέπεια αυτή τη φορά ο ερευνητής σε όλο του το έργο, ενώ ταυτόχρονα επισημαίνει πάλι τα έντονα στοιχεία παραμυθιού, τα στοιχεία κεντρωνισμού και την επιρροή από τα λατινικά επιτύμβια επιγράμματα, όπως την γνωρίζουμε από τη συλλογή *Carmina Latina Epigraphica*. Τέλος, τον χαρακτηρισμό του έργου ως ηθοποιίας και τη συσχέτιση με τα επιτύμβια επιγράμματα θα τα επισημάνει και στο άρθρο του του 1998.

Συνεχίζοντας την ανασκόπηση με άλλους ερευνητές, οι Harrison και Obbink (1986) χαρακτηρίζουν το έργο ως επύλλιο και τονίζουν επίσης τα σημαντικά στοιχεία παραμυθητικής λογοτεχνίας που είναι δυνατόν να εντοπιστούν. ³⁴ Αντίθετα, ο Gianotti (1991) είναι ο πρώτος που εξετάζει επισταμένως το ενδεχόμενο να είναι η *Alcestis Barcinonensis* λιμπρέτο παντομίμας (ενώ ο Tandoi είχε κάνει μια απλή νύξη το 1984). Βέβαια, το μεγαλύτερο μέρος του άρθρου του Gianotti αφιερώνεται σε μια γενικότερη επισκόπηση του είδους της παντομίμας, ενώ η συγκεκριμένη αναφορά στην *Alcestis Barcinonensis* είναι πιο περιορισμένη. ³⁵

³³ Βλ. Marcovich (1988) 4.

³⁴ Βλ. Harrison & Obbink (1986) 77.

³⁵ Βλ. Gianotti (1991) 141-146.

Ο Mueller-Goldingen (2004) αναφερόμενος στο ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας του έργου υποστήριξε τα εξής: «Όσον αφορά τον ειδολογικό χαρακτηρισμό της *Alcestis Barcinonensis* μπορεί να ειπωθεί το εξής: επισήμως η *Alcestis* ανήκει στα κείμενα τα οποία μπορούν να χαρακτηριστούν ως ασκήσεις, προγυμνάσματα πάνω στη ρητορική, τον μύθο ή τη μετρική».³⁶ Ταυτόχρονα, ο ίδιος καθιστά σαφές ότι το έργο αυτό δεν αποτελεί κέντρωνα, παρά τα έντονα στοιχεία κεντρωνισμού που διαθέτει.³⁷ Στη συνέχεια ακολουθεί η πολύ σημαντική συμβολή της Edith Hall (2008) στον συλλογικό τόμο που συνεπιμελήθηκε σχετικά με το είδος της παντομίμας (*New Directions in Ancient Pantomime*), η οποία αποτελεί το μόνο μελέτημα που ασχολείται αποκλειστικά με το ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας της *Alcestis Barcinonensis*.³⁸ Στη μελέτη της αυτή η συγγραφέας επιχειρηματολογεί υπέρ της άποψης ότι το έργο αυτό αποτελεί λιμπρέτο παντομίμας ή τουλάχιστον ό,τι συγγενέστερο διαθέτουμε προς το συγκεκριμένο είδος, καθώς είναι δύσκολο να διατυπωθούν κατηγορηματικές απόψεις για ένα λογοτεχνικό είδος από το οποίο δεν έχει σωθεί κανένα δείγμα. Πρόκειται επομένως για το μοναδικό λιμπρέτο παντομίμας που έχει διασωθεί από την Αρχαιότητα.

Τέλος, σημαντική αναφορά στο ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας του έργου υπάρχει και στο άρθρο που δημοσίευσε ο Μαντζίλας το 2011, στο οποίο αποφεύγει να κατατάξει σε ένα μόνο είδος αυτό το έργο και προσπαθεί να συνθέσει τις διαφορετικές απόψεις που είχαν διατυπωθεί. Αρχικά εκφράζει την άποψή του για τη συγχώνευση διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών μέσα στην *Alcestis Barcinonensis* ως εξής: «The *Alcestis Barcinonensis* is actually a mixture of multiple literary genres, which appear and disappear and are transformed into each other, as the poet weaves together their techniques: it is mainly a combination of ethopoeia and the mythological narrative of a heroine (Alcestis), in a form of epyllion, since it presents romantic and mythological themes that are linked with the generative principles of mythology, with many elements usually belonging to the late Latin exercises in verse composition, rhetoric, and mythological erudition».³⁹

Ταυτόχρονα όμως θεωρεί σεβαστή και επαρκώς τεκμηριωμένη και την άποψη που υποστηρίζει ότι η *Alcestis Barcinonensis* αποτελούσε λιμπρέτο παντομίμας

³⁶ Βλ. Mueller-Goldingen (2004) 138.

³⁷ Βλ. Mueller-Goldingen (2004) 138.

³⁸ Βλ. Hall (2008b).

³⁹ Βλ. Mantzilas (2011) 63-64.

αναφέροντας σχετικά τα παρακάτω: «For some scholars this is strong evidence that the poem had been composed for potential scenic purposes, which they define as a tragic pantomime, a performance genre. Even though we think that *Alcestis Barcinonensis*, as we intend to demonstrate from the analysis that follows, is far superior to a popular pantomime, a genre often looked down by ancient writers as inferior to the theatre, its dramaturgical conditions and theatrical elements (in conjunction with the religious aspect) are undeniable, bolstering the Italian hypothesis and making it difficult to reject».⁴⁰ Αναφέρεται στην υπόθεση των Ιταλών μελετητών (Gianotti, Burlando, Salanitro⁴¹), οι οποίοι πρώτοι υποστήριξαν και επιχειρηματολόγησαν υπέρ του ισχυρισμού ότι η *Alcestis Barcinonensis* είναι λιμπρέτο παντομίμας.

Η παραπάνω ανασκόπηση δεν είναι φυσικά εξαντλητική. Στόχος της ήταν να αναφερθούν ορισμένα βασικά μελετήματα που αφορούν το συγκεκριμένο έργο, προκειμένου να αναδειχθούν οι κύριες κατευθύνσεις και απόψεις της έρευνας σχετικά με την ειδολογική ταυτότητα της *Alcestis Barcinonensis*. Με βάση τον *status quaestionis*, γίνεται φανερό ότι πρόκειται για ένα σύνθετο έργο, το οποίο δεν είναι εύκολο να ενταχθεί σε ένα μόνο είδος. Πιθανότατα να αποτελεί μικτό είδος, όπως έχουν υποστηρίξει ορισμένοι από τους μελετητές, σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω. Έχουν εντοπιστεί μεμονωμένα και περιστασιακά γνωρίσματα από διάφορα είδη (παραμυθητική λογοτεχνία, επιτύμβια επιγράμματα, κέντρωνας, στοιχεία τραγωδίας και παραμυθίου κ.ά.). Ωστόσο, οι βασικές απόψεις οι οποίες έχουν διατυπωθεί για την ταξινόμηση του έργου είναι ότι μπορεί να πρόκειται είτε για ρητορική άσκηση/ηθοποιία είτε για επύλλιο ή για λιμπρέτο παντομίμας. Στη συνέχεια θα εξεταστούν ξεχωριστά οι τρεις αυτές βασικές προτάσεις.

⁴⁰ Βλ. Mantzilas (2011) 66-67.

⁴¹ Βλ. Mantzilas (2011) 67, υποσημ. 21.

A2. Η *Alcestis Barcinonensis* ως ηθοποιία (*sermocinatio*)

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξεταστεί η άποψη πολλών μελετητών ότι η *Alcestis Barcinonensis* ανήκει στο είδος της ηθοποιίας. Η ηθοποιία ήταν ένα από τα ρητορικά προγυμνάσματα, από τις ασκήσεις δηλαδή εκείνες που προετοιμάζαν τους νέους για τη σύνθεση ρητορικών λόγων. Τα παιδιά, αφού ολοκλήρωναν τη βασική τους εκπαίδευση ως προς την ανάγνωση, τη γραφή και τις βασικές γραμματικές γνώσεις, συνέχιζαν με τα προγυμνάσματα, μια σειρά τυποποιημένων ασκήσεων που μπορούν να θεωρηθούν ότι ανήκαν είτε στο προχωρημένο στάδιο των γραμματικών σπουδών ή στο αρχικό στάδιο των ρητορικών σπουδών.⁴² Δεν ήταν σταθερές οι ασκήσεις που περιλαμβάνονταν στα προγυμνάσματα, πράγμα λογικό αν αναλογιστούμε τους αιώνες που διήρκεσε αυτή η εκπαιδευτική πρακτική,⁴³ η ηθοποιία ωστόσο συμπεριλαμβάνεται σταθερά σε αυτά.⁴⁴ Οι ασκήσεις αυτές χρησίμευαν στο να εξασκήσουν σταδιακά τους μαθητές όχι στη σύνθεση ολόκληρων ρητορικών λόγων, αλλά μεμονωμένων τμημάτων τους, τα οποία στη συνέχεια θα μπορούσαν να ενταχθούν στους ρητορικούς τους λόγους.⁴⁵

⁴² Βλ. Hock & O' Neil (2002) 79-81, όπου αναφέρεται στην εκπαίδευση των παιδιών και τη θέση των προγυμνασμάτων σε αυτή, παρέχοντας και επιπλέον βιβλιογραφία, και Kennedy (1997) 49. Ο Κοϊντιλιανός (*Inst.* 1.9) αναφέρεται επίσης στις ρητορικές ασκήσεις και μαρτυρεί ότι στον 1^ο αι. μ.Χ. αναλάμβαναν όλο και περισσότερο να τις διδάσκουν οι γραμματικοί. Ο Σουητώνιος (*Gram. et rhet.* 25.4) παραδίδει ότι από το τέλος του 1^{ου} αι. και τις αρχές του 2^{ου} αι. μ.Χ. τις ασκήσεις αυτές δεν τις διδασκαν καθόλου οι ρητοροδιδάσκαλοι, αλλά μόνο οι γραμματικοί. Ο Κοϊντιλιανός πιστεύει ότι αυτό οφειλόταν στο γεγονός ότι πολλοί Ρωμαίοι ρητοροδιδάσκαλοι υποτιμούσαν την ενασχόληση αυτή, σε αντίθεση με τους Έλληνες (*Inst.* 1.9: *Cetera maioris operis ac spiritus Latini rhetores relinquendo necessaria grammaticis fecerunt: Graeci magis operum suorum et onera et modum norunt*). Έτσι, τα Προγυμνάσματα του Θέωνα ίσως αποτελούν μια προσπάθεια να συνεχίσουν να διδάσκονται οι ασκήσεις αυτές στην ελληνική εκπαίδευση, πράγμα που όντως συνέβη, όπως φαίνεται και από το γεγονός ότι τον 4^ο αι. μ.Χ. ο ρητοροδιδάσκαλος Λιβάνιος συνέθεσε τα προγυμνάσματά του, για να αποτελέσουν πρότυπα για τους μαθητές. Βλ. Webb (2009) 43.

⁴³ Ο Pernot (2005) 232 επισημαίνει ότι, παρά τις μικρές αλλαγές που παρατηρούνταν, το σύστημα ρητορικής εκπαίδευσης κατά την αυτοκρατορική περίοδο παρέμενε κατά βάση κοινό. Αντιστοίχως, η Webb (2009) 45 παρατηρεί ότι τα προγυμνάσματα (τόσο με βάση τις θεωρητικές πραγματείες όσο και με βάση τα υποδείγματα που διαθέτουμε) παρουσιάζονται σε γενικές γραμμές αξιοπρόσεκτα ομοιογενή, αν ληφθεί υπόψη ότι τα χωρίζουν αρκετοί αιώνες από την εποχή του Θέωνα ως του Νικόλαου. Η ομοιομορφία αυτή πιθανόν να οφείλεται στο γεγονός ότι με το πέρασμα των αιώνων έγινε ένα είδος διαλογής και πολλά παράξενα είδη ή κείμενα προγυμνασμάτων έπεσαν σταδιακά σε αφάνεια και χάθηκαν.

⁴⁴ Ο Russell (1983) 12 αναφέρει ότι οι ηθοποιίες ως είδος είχαν μεγάλη διάρκεια. Η παρουσία τους στην ελληνική ρητορική εκπαίδευση κράτησε περισσότερο από την πλήρη μελέτη και υπήρχαν περιπτώσεις ηθοποιιών της βυζαντινής περιόδου με χριστιανικά θέματα, φαινόμενο σπάνιο για άλλα είδη προγυμνασμάτων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Νικηφόρου Βασιλάκη, ο οποίος συνέθεσε ηθοποιίες τόσο με χριστιανικά όσο και με παγανιστικά θέματα. Σχετικά με τον Βασιλάκη και τις ηθοποιίες που συνέθεσε βλ. και Hock & O' Neil (2002) 280-283, ενώ σχετικά με τη διάρκεια και το τέλος του είδους της ηθοποιίας βλ. και Jeffreys (2007) 173.

⁴⁵ Βλ. Russell (1983) 10-11. Για παράδειγμα, τα είδη προγυμνασματος του μύθου και του διηγήματος βοηθούν στο μέρος της *διηγήσεως* ενός ρητορικού λόγου, οι κοινοί τόποι στην επιχειρηματολογία (*πίστις*) και ούτω καθεξής.

Η σειρά με την οποία διδάσκονταν τα προγυμνάσματα κατά βάση είχε τη λογική να προχωράει το παιδί από τα απλούστερα στα συνθετότερα.⁴⁶ Το γεγονός επομένως ότι η ηθοποιία βρίσκεται προς το τέλος των καταλόγων που παραθέτουν οι θεωρητικοί του είδους των προγυμνασμάτων φανερώνει ότι θεωρούνταν σχετικά πιο απαιτητικό και σύνθετο είδος άσκησης.⁴⁷ Τέλος, αφού τα παιδιά εξασκούσαν στη σύνθεση προγυμνασμάτων, στη συνέχεια συνέχιζαν τη μαθητεία τους με τη σύνθεση ολόκληρων λόγων, των *declamationes* (μελέται).⁴⁸

Δεν σώζονται λατινικά εγχειρίδια προγυμνασμάτων πριν από τον 6^ο αι. μ.Χ., όπου τοποθετείται το έργο *Praeexercitamina* του Πρισκιανού, το οποίο αποτελεί παράφραση του αντίστοιχου έργου του Ερμογένη.⁴⁹ Τα τέσσερα βασικότερα εγχειρίδια προγυμνασμάτων που έχουν σωθεί είναι ελληνικά και ανήκουν στον Θέωνα (1^{ος} αι. μ.Χ.), στον Ερμογένη (2^{ος} αι. μ.Χ., αλλά πιθανότατα αποτελεί ψευδεπίγραφο έργο του 3^{ου} αι. μ.Χ.⁵⁰) στον Αφθόνιο (4^{ος} αι. μ.Χ.) και στον Νικόλαο από τα Μύρα (5^{ος} αι. μ.Χ.). Σε αυτά τα τέσσερα έργα θα βασιστεί η ανάλυση που θα ακολουθήσει, καθώς αποτελούν τα βασικότερα εγχειρίδια προγυμνασμάτων και δεν ξεπερνούν σημαντικά τη χρονολογία σύνθεσης της *Alcestis Barcinonensis*. Παράλληλα, σώζονται και ορισμένες συλλογές προγυμνασμάτων, οι οποίες αποσκοπούσαν στο να αποτελέσουν πρότυπο για τους μαθητές στη σύνθεση των δικών τους ασκήσεων, οι βασικότερες από τις οποίες είναι του Λιβάνιου, που περιλαμβάνει 96 προγυμνάσματα, μεταξύ των οποίων 27 ηθοποιίες, του Αφθονίου, του Νικόλαου και του Σεβήρου του Αλεξανδρινού.

Ο Αίλιος Θέων από την Αλεξάνδρεια δεν χρησιμοποιεί τον όρο «ηθοποιία», αλλά τον όρο «προσωποποιία», όταν αναφέρεται στο συγκεκριμένο είδος προγυμνάματος. Ο ορισμός που παραθέτει είναι ο εξής: *Προσωποποιία ἐστὶ προσώπου παρεισαγωγὴ διατιθεμένου λόγουσ οἰκείουσ ἐαυτῶ τε καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασι ἀναμφισβητήτως*⁵¹ («Προσωποποιία είναι η παρουσίαση ενός προσώπου στο οποίο αποδίδονται λόγοι ταιριαστοί σε αυτό και στη δεδομένη κατάσταση στην

⁴⁶ Ο Hock & O' Neil (2002) 82 αναφέρει ότι ο αριθμός των προγυμνασμάτων παγιώθηκε σε 14 από τον Αφθόνιο και η κατάταξή τους κλιμακώνονταν με βάση το μέγεθος, την πολυπλοκότητα και τη δυσκολία τους.

⁴⁷ Η ηθοποιία αποτελεί το έκτο από τα δέκα προγυμνάσματα στον Θέωνα, το ένατο από τα δώδεκα στον Ερμογένη, το ενδέκατο από τα δεκατέσσερα στον Αφθόνιο και το ένατο από τα εννιά στον Νικόλαο.

⁴⁸ Βλ. Goldhill (2009) 230-231.

⁴⁹ Γενικότερα, η εξοικείωση με το ερμολογικό *corpus* ήταν σπάνια για τους Ρωμαίους, αλλά ο Πρισκιανός δίδαξε στην Κωνσταντινούπολη και έτσι μπόρεσε να έρθει ευκολότερα σε επαφή με αυτό, βλ. Kennedy (2009) 447.

⁵⁰ Βλ. Webb (2009) 44.

⁵¹ Βλ. Θέων *Προγ.* 8.

οποία βρίσκεται»). Στη συνέχεια διακρίνει τα πρόσωπα των ηθοποιών σε *ὄρισμένα*, δηλαδή γνωστά πρόσωπα αντλημένα από τη μυθολογία ή την ιστορία, και *ἀνόνημα*, δηλαδή φανταστικούς χαρακτήρες.

Ο Ερμογένης ορίζει την ηθοποιία ως *μίμησιν ἤθους ὑποκειμένου προσώπου*⁵² («μίμηση του χαρακτήρα ενός συγκεκριμένου προσώπου») και την διακρίνει σε δύο κατηγορίες, την ομώνυμη *ηθοποιία* (όπου παρατίθενται οι λόγοι ενός προσώπου) και την *προσωποποιία* (όπου παρατίθενται τα λόγια ενός άψυχου αντικειμένου το οποίο προσωποποιείται). Παράλληλα, όσον αφορά τα πρόσωπα, ο Ερμογένης ακολουθεί την διάκριση του Θέωνα ανάμεσα σε *ὄρισμένα* (για παράδειγμα ο Αχιλλέας) και *ἀόριστα*.⁵³

Ο Αφθόνιος (4^{ος} αι. μ.Χ.) ταυτίζεται με τον Ερμογένη και ορίζει επίσης την ηθοποιία ως *μίμησιν ἤθους ὑποκειμένου προσώπου*.⁵⁴ Ως προς τη διάκριση όμως διαφοροποιείται ελαφρά, καθώς, εκτός από τις δύο παραπάνω κατηγορίες της ηθοποιίας και της προσωποποιίας, εισάγει και την κατηγορία της ειδωλοποιίας (όπου παρατίθενται οι λόγοι ενός νεκρού προσώπου).⁵⁵ Παράλληλα, διακρίνει περαιτέρω τις ηθοποιίες σε παθητικές (στις οποίες τα λόγια του προσώπου που μιλά φανερώνουν κυρίως τα έντονα συναισθήματά του εξαιτίας της συγκεκριμένης περίπτωσης στην οποία βρίσκεται), ηθικές (στις οποίες αναδεικνύονται περισσότερο τα μονιμότερα γνωρίσματα της προσωπικότητάς του) και μικτές (που αποτελούν έναν συνδυασμό των δύο προηγούμενων ειδών). Πρέπει να σημειωθεί ότι ο Αφθόνιος, μετά τη θεωρητική περιγραφή κάθε είδους προγυμνάσματος, παραθέτει και ένα υπόδειγμα.

Ο Νικόλαος από τα Μύρα (5^{ος} αι. μ.Χ.) κινούμενος στο ίδιο μήκος κύματος αναφέρει ότι η ηθοποιία είναι *λόγος ἀρμόζων τοῖς ὑποκειμένοις ἤθος ἢ πάθος ἐμφαίνων ἢ καὶ συναμφοτέρα*⁵⁶ («λόγος ο οποίος ταιριάζει σε κάποια συγκεκριμένα πρόσωπα και φανερώνει τον χαρακτήρα τους ή τα συναισθήματά τους ή και τα δύο»). Επίσης, αποδέχεται και αυτός τις διακρίσεις ανάμεσα σε ηθοποιία και προσωποποιία και ανάμεσα σε παθητικές, ηθικές και μικτές ηθοποιίες. Εκτός από το θεωρητικό του έργο, σώζονται και ορισμένα προγυμνάσματα που συνέθεσε ο ίδιος (μεταξύ των

⁵² Βλ. Ερμογ. *Προγ.* 9.1.

⁵³ Βλ. Ερμογ. *Προγ.* 9.13.

⁵⁴ Βλ. Αφθ. *Προγ.* 10.34.2.

⁵⁵ Ο Kennedy (2009) 328 αναφέρει ότι κλασικό παράδειγμα αυτού του είδους στο πλαίσιο των ρητορικών λόγων είναι η προσωποποίηση του Αππίου Κλαυδίου Κράσσου από τον Κικέρωνα στον λόγο του *Pro Caelio*.

⁵⁶ Βλ. Νικ. *Προγ.* 64.1.

οποίων και 14 ηθοποιίες), προκειμένου να λειτουργήσουν ως υποδείγματα, αν και η γνησιότητά όλων ή ορισμένων από αυτά αμφισβητείται έντονα.⁵⁷

Με βάση την ανάλυση αυτή θα εξεταστεί το αν η *Alcestis Barcinonensis* ανταποκρίνεται στην περιγραφή της ηθοποιίας που δόθηκε παραπάνω, αξιοποιώντας παράλληλα και τα υποδείγματα του είδους που έχουν σωθεί κυρίως στον Λιβάνιο, τον Αφθόνιο και τον Σεβήρο τον Αλεξανδρινό.⁵⁸ Βέβαια, η *Alcestis Barcinonensis* δεν περιλαμβάνει τους λόγους ενός μόνο προσώπου, της ομώνυμης ηρωίδας, αλλά πέντε διαφορετικών προσώπων, σε αντίθεση με τις ηθοποιίες, όπου παρουσιάζονται οι λόγοι ενός μόνο προσώπου. Αυτή η διαφορά είναι σημαντική και θα ληφθεί υπόψη στην εξέταση του θέματος που θα ακολουθήσει παρακάτω.

Καταρχάς, ένα πρώτο στοιχείο που δυσκολεύει τον χαρακτηρισμό της *Alcestis Barcinonensis* ως ηθοποιίας είναι το γεγονός πως είναι γραμμένη σε στίχους. Οι ηθοποιίες, εφόσον αποσκοπούσαν στην προετοιμασία των νέων για τη σύνθεση ρητορικών λόγων, γράφονταν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα σε πεζό λόγο. Βέβαια, υπάρχουν αναφορές και σε έμμετρες ηθοποιίες, όπως είναι η περίπτωση του Κόιντου Σουλπίκιου Μάξιμου, ο οποίος σε ηλικία έντεκα ετών συνέθεσε μια ηθοποιία αποτελούμενη από 43 εξάμετρους στίχους, την οποία απήγγειλε στον Καπιτώλιο διαγωνισμό το 94 μ.Χ. και η οποία χαράχτηκε στον τάφο του λίγο αργότερα όταν πέθανε.⁵⁹ Παράλληλα, σύμφωνα με τον Russell⁶⁰ και τα ποιήματα 9.453-480 της *Παλατινής Ανθολογίας* ανήκουν στο είδος της ηθοποιίας.⁶¹

Πράγματι, τα ποιήματα αυτά διαθέτουν τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους.⁶² Κατά βάση παρατίθενται οι λόγοι ενός θεού ή ενός ήρωα της μυθολογίας (που πολύ συχνά προέρχεται από τον κόσμο των ομηρικών επών) και οι λόγοι αυτοί αναπτύσσονται στα πλαίσια μιας δεδομένης κατάστασης. Βέβαια τα ποιήματα αυτά έχουν πολύ μικρό μέγεθος, που κυμαίνεται από έναν έως επτά στίχους, και είναι δύσκολο να αποτελέσουν μέτρο σύγκρισης για τους μεγαλύτερους και συνθετότερους

⁵⁷ Για μια σύντομη αλλά περιεκτική ανάλυση του ζητήματος της πατρότητας της συγκεκριμένης συλλογής προγυμνασμάτων με ανασκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας βλ. Hock & O' Neil (2002) 198-204.

⁵⁸ Σχετικά με τον Σεβήρο τον Αλεξανδρινό, ο οποίος μαζί με τον Αφθόνιο αποτέλεσε μαθητή του Λιβανίου, βλ. Hock & O' Neil (2002) 114, 121-122. Γεννήθηκε το 314 μ.Χ. και σώζονται 8 ηθοποιίες του.

⁵⁹ Βλ. Pernot (2005) 235.

⁶⁰ Βλ. Russell (1983) 12.

⁶¹ Παράλληλα, όπως αναφέρθηκε ήδη στη βιβλιογραφική ανασκόπηση (βλ. σελ. 14-15 της παρούσας εργασίας), οι Parsons, Nisbet & Hutchinson (1983) 31 και ο Marcovich (1984) 114 έχουν χαρακτηρίσει (εσφαλμένα κατά τη γνώμη μου) ως ηθοποιίες και τα έργα *Hylas* και *Orestis Tragoedia* του Δρακόντιου.

⁶² Εξάιρεση πιθανώς αποτελούν τα 9.463, 9.472 και 9.473, όπου δεν φαίνεται ξεκάθαρα ποιος μιλάει και μοιάζουν περισσότερο ως τμήματα τριτοπρόσωπης αφήγησης.

λόγους των προσώπων της *Alcestis Barcinonensis*. Είναι ενδιαφέρον μάλιστα ότι ανάμεσά τους υπάρχει και ένα που αναφέρεται στον μύθο της Άλκηστης,⁶³ αλλά το περιορισμένο του μέγεθος και το γεγονός ότι δεν μιλάει κάποιο γνωστό πρόσωπο, αλλά ένα ανώνυμο που απευθύνεται στην ηρωίδα, περιορίζουν τη σημασία του ως διακείμενου. Ωστόσο, το σημαντικό είναι ότι τα ποιήματα αυτά φανερώνουν ότι η ύπαρξη έμμετρων ηθοποιών δεν ήταν αδύνατη και συνεπώς το γεγονός ότι η *Alcestis Barcinonensis* αποτελεί ένα έμμετρο έργο καθιστά βέβαια δυσκολότερο τον χαρακτηρισμό της ως ηθοποιίας, αλλά δεν τον αποκλείει.

Στη συνέχεια θα πρέπει να εξεταστεί το ζήτημα του μεγέθους. Ως προς το θέμα αυτό η *Alcestis Barcinonensis* δεν παρουσιάζει σημαντικό πρόβλημα, είτε εξεταστεί ως σύνολο είτε ως σύνθεση πέντε ξεχωριστών ηθοποιών. Γενικά οι ηθοποιίες έχουν περιορισμένο μέγεθος, αν και παρουσιάζουν κάποια διακύμανση. Υπάρχουν ορισμένες πολύ μικρές, όπως εκείνες της *Παλατινής Ανθολογίας* ή η πρώτη του Σεβήρου του Αλεξανδρινού, και άλλες μεγαλύτερες, όπως οι συνήθειες του Λιβάνιου και εκείνη που παραδίδει ο Αφθόνιος. Η *Alcestis Barcinonensis* συνεπώς με το περιορισμένο της μέγεθος δεν φαίνεται να δημιουργεί πρόβλημα ως προς αυτό.

Σχετικά με το ζήτημα της ποιότητας όμως η κατάσταση είναι διαφορετική. Η υψηλή καλλιτεχνική αξία του έργου αυτού και η βαθιά παιδεία που μαρτυρά το πλήθος των διακειμενικών αναφορών καθιστούν απίθανο το να προέρχεται από έναν μαθητή στην πολύ νεαρή ηλικία όπου διδάσκονταν τα προγυμνάσματα. Ωστόσο, είναι δύσκολο και να θεωρηθεί ότι αποτελεί το έργο ενός δασκάλου που ήθελε να δημιουργήσει υποδείγματα του είδους της ηθοποιίας για τους μαθητές του, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Λιβάνιου, του Αφθόνιου και άλλων, καθώς το έργο αυτό παρεκκλίνει σε πολλά σημεία από τις συνήθειες ηθοποιίας και δεν είναι κατάλληλο για να αποτελέσει υπόδειγμα προς τους μαθητές για τη σύνθεση του προγυμνάσματος αυτού. Θα μπορούσε να εκληφθεί ίσως ως το δημιούργημα ενός ανθρώπου με ρητορική παιδεία, που χρησιμοποίησε ως βάση το είδος της ηθοποιίας για τη σύνθεση του έργου αυτού. Με τον τρόπο αυτό όμως απομακρυνόμαστε από τον χαρακτηρισμό της *Alcestis Barcinonensis* αυστηρά ως ηθοποιίας, δηλαδή ως ενός έργου που είχε ως στόχο να χρησιμεύσει στη ρητορική εκπαίδευση των νέων.

Σχετικά με το περιεχόμενο της *Alcestis Barcinonensis* αρχικά πρέπει να σημειωθεί ότι το θέμα του έργου αυτού ταιριάζει με το είδος της ηθοποιίας. Πρόκειται για ένα πολύ γνωστό μυθολογικό θέμα, το οποίο αξιοποιήθηκε συχνά σε

⁶³ 9.466: *Ἦνορέης κλυτὰ ἔργα τειν ἔστεψαν ἀπήνην / καὶ νύμφην βοόωσιν ἀριστοπόνοις ὕμεναιόις.*

λογοτεχνικά και όχι μόνο έργα, με γνωστότερο παράδειγμα την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Αντιστοίχως, η ηθοποιία αποτελεί το προγύμνασμα εκείνο που βρίσκεται πλησιέστερα από όλα στην ποίηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του ισχυρισμού αυτού αποτελούν οι *Ηρωίδες* του Οβιδίου, οι οποίες έχουν χαρακτηριστεί και ως έμμετρες ηθοποιίες.⁶⁴ Αλλά γενικότερα οι ηθοποιίες αντλούν τα θέματα τους από τη μυθολογία και την ποίηση, πρωτίστως από τον Όμηρο και δευτερευόντως από την τραγωδία. Ενδεικτικό του γεγονότος αυτού αποτελούν τα παραδείγματα που παραθέτουν οι τέσσερις προαναφερθέντες θεωρητικοί του είδους μετά τους ορισμούς τους και τα οποία προέρχονται κυρίως από τον χώρο της ποίησης και όχι της ρητορικής.

Μάλιστα, όπως αναφέρει και ο Russell, βασική διαφορά της ηθοποιίας και της μελέτης (*declamatio*) είναι ότι η πρώτη δεν έχει ένα ζήτημα, δηλαδή ένα νομικό πλαίσιο, με βάση το οποίο γίνεται η ανάπτυξη του θέματος, αλλά το θέμα αναπτύσσεται πιο ελεύθερα, γεγονός που θέτει την ηθοποιία πιο κοντά στην ποίηση παρά στη ρητορική.⁶⁵ Άλλωστε, ο ίδιος ο Θέωνας αναφέρει ξεκάθαρα ότι τα προγυμνάσματα δεν αφορούν μόνο τους επίδοξους ρήτορες, αλλά γενικά όσους ασχολούνται με την τέχνη του λόγου,⁶⁶ ενώ η προσωποποιία συγκεκριμένα (δηλαδή η ηθοποιία σύμφωνα με την ορολογία του) είναι χρήσιμη για τους ποιητές και τους ιστοριογράφους.⁶⁷

Παράλληλα, ο τρόπος με τον οποίο επεξεργάζεται το θέμα του ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* ταιριάζει με τους ορισμούς του είδους της ηθοποιίας που παρατέθηκαν παραπάνω. Με βάση τους ορισμούς αυτούς η ηθοποιία ουσιαστικά αποτελεί τη μίμηση των λόγων εκείνων που θα μεταχειριζόταν ένα συγκεκριμένο πρόσωπο σε μια δεδομένη περίπτωση και συνήθως εισάγεται με την ερώτηση *τίνας ἂν εἴποι λόγους ὁ δεῖνα*.⁶⁸ Αυτό ταιριάζει απόλυτα με την περίπτωση της *Alcestis Barcinonensis*, καθώς καθένας από τους λόγους των πέντε προσώπων της θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια ηθοποιία που απαντά στο συγκεκριμένο ερώτημα. Για

⁶⁴ Βλ. Kennedy (2009) 323.

⁶⁵ Βλ. Russell (1983) 12. Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί για να επεξηγήσει τον ισχυρισμό αυτόν είναι το εξής: υπάρχει ένα φανταστικό περιστατικό, το οποίο έχει αποτελέσει πράγματι θέμα ηθοποιών, και αναφέρει ότι στο σπίτι του Δημοσθένη ανακαλύφθηκε μια εικόνα του Φίλιππου, γεγονός που δείχνει ότι ο Δημοσθένης προσποιούνταν τον εχθρό του Μακεδόνα, ενώ στην πραγματικότητα είχαν καλές σχέσεις. Αν με βάση αυτό το φανταστικό περιστατικό αναλάβει να παρουσιάσει κάποιος τα λόγια που θα έλεγε ο Αισχίνης όταν το μάθαινε, τότε αυτό θα ήταν μια ηθοποιία· αν όμως παρουσιάσει κάποιος τα λόγια που θα έλεγε ο Δημοσθένης στην απολογία του, αν οδηγούνταν στο δικαστήριο εξαιτίας αυτής της ανακάλυψης, τότε αυτό θα ήταν μια μελέτη.

⁶⁶ Βλ. Θέων *Προγ.* 2.

⁶⁷ Βλ. Θέων *Προγ.* 1.

⁶⁸ Βλ. Hunger (2008) 181.

παράδειγμα, οι στίχοι 12-20 θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μια ηθοποιία με θέμα τι θα απαντούσε ο Απόλλωνας αν ο Άδμητος του ζητούσε να μάθει τη στιγμή του θανάτου του ή οι στίχοι 32-42 ως μια ηθοποιία με θέμα τι θα απαντούσε ο Φέρης αν ο Άδμητος του ζητούσε να θυσιαστεί για χάρη του και ούτω καθεξής. Τα πρόσωπα αυτά δηλαδή εκφράζονται κατάλληλα με βάση τον χαρακτήρα τους και τις δεδομένες περιστάσεις, αναπτύσσοντας έναν σύντομο ολοκληρωμένο λόγο.

Επιπλέον, η περαιτέρω διάκριση που κάνουν οι θεωρητικοί που αναφέρθηκαν παραπάνω ανάμεσα σε παθητικές, ηθικές και μικτές ηθοποιίες ταιριάζει και στην περίπτωση των λόγων της *Alcestis Barcinonensis*. Στους λόγους τους τα πέντε πρόσωπα του έργου παρουσιάζονται να εκφράζονται τόσο με βάση τα έντονα συναισθήματα που βιώνουν εκείνη τη στιγμή (παθητικά), όσο και με βάση τα μονιμότερα γνωρίσματα του χαρακτήρα τους (ηθικά), αλλά και με έναν συνδυασμό των δύο (μικτά). Παθητικά εμφανίζονται να εκφράζονται κυρίως ο Άδμητος και η Άλκηστη, που παρουσιάζονται ως πολύ έντονα συναισθηματικά φορτισμένοι, ηθικά η Κλυμένη, η οποία εμφανίζεται πιο αποστασιοποιημένη και χρησιμοποιεί περισσότερο λογικά επιχειρήματα που φανερώνουν στοιχεία του χαρακτήρα της, όπως και ο Απόλλωνας, που δεν εμφανίζει έντονη συναισθηματική εμπλοκή λόγω της θεϊκής του φύσης, ενώ μικτά απεικονίζεται ο χαρακτήρας του Φέρη.

Με βάση τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ της *Alcestis Barcinonensis* και του είδους της ηθοποιίας και αν εξετάζονταν ξεχωριστά ο κάθε λόγος του ποιήματος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ηθοποιία. Το πρόβλημα όμως έγκειται στο γεγονός ότι το έργο αυτό δεν αποτελεί μια απλή συμπάρθεση ξεχωριστών λόγων, αλλά ένα σύνθετο δημιούργημα που τους συνθέτει μαζί σε ένα σύνολο, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα και το στοιχείο της τριτοπρόσωπης αφήγησης. Το τελικό αποτέλεσμα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τον συνδυασμό αυτό, από τον τρόπο που ο ένας λόγος φωτίζει τον άλλον, όπως για παράδειγμα ο λόγος του Φέρη που έχει την ίδια κατάληξη με τον λόγο της Κλυμένης (αρνούνται και οι δύο στο γιο τους να θυσιαστούν για χάρη του), αλλά πολύ διαφορετικό ύφος ή το ζεύγος λόγων της Κλυμένης και της Άλκηστης που είναι διαμετρικά αντίθετοι. Παράλληλα, τα αφηγηματικά μέρη δεν είναι αδιάφορα στοιχεία που λειτουργούν απλώς ως σύνδεσμοι μεταξύ των λόγων, αλλά καθορίζουν σημαντικά το τελικό αποτέλεσμα που δημιουργεί το σύνολο, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την περιγραφή της σκηνής του θανάτου της Άλκηστης, που αποτελεί το αποκορύφωμα του έργου.

Επίσης, ακόμα και η μεμονωμένη εξέταση των λόγων αναδεικνύει ένα στοιχείο που τους διαφοροποιεί σημαντικά από τις ηθοποιίες. Οι ηθοποιίες αναφέρουν τα λόγια ενός συγκεκριμένου προσώπου σε μια δεδομένη στιγμή, αλλά είναι κυρίως μονόλογοι, δεν φαίνεται να απευθύνονται σε κάποιον άλλον. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί στην πλειοψηφία των ηθοποιιών που σώζονται, όπως για παράδειγμα στον Λιβάνιου, στη μία του Αφθόνιου, στις ηθοποιίες του Σεβήρου του Αλεξανδρινού κ.λπ. Στις περιπτώσεις αυτές, ακόμα και στα σημεία όπου υπάρχει κάποια κλητική προσφώνηση, αυτή φαίνεται να λειτουργεί περισσότερο ρητορικά, αντίστοιχα περίπου με την τυπική προσφώνηση *ἄνδρες δικασταί* των ρητορικών λόγων, και όχι τόσο σαν να απευθύνεται πραγματικά σε ένα άλλο πρόσωπο.

Ως προς το σημείο αυτό είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό μάλιστα ότι από τις 27 ηθοποιίες του Λιβάνιου μόνο μία, η 24^η με τίτλο «*Τίνας ἄν εἴποι λόγους Ὀδυσσεὺς πρὸς τὸν Κύκλωπα ὁρῶν τοὺς ἐταίρους ἐσθίοντα;*», φαίνεται να αποτελεί αυθεντικό κομμάτι ενός διαλόγου, όπου ο Οδυσσεύς παρουσιάζεται να απευθύνεται πράγματι στον Κύκλωπα σαν να είναι μπροστά και να περιμένει από αυτόν μια απάντηση. Στις υπόλοιπες, ακόμα και στα σημεία όπου υπάρχουν κλητικές προσφωνήσεις και αποστροφές σε άλλα πρόσωπα,⁶⁹ αυτές λειτουργούν περισσότερο ρητορικά, χωρίς να μειώνουν την αίσθηση μονολόγου. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στην ηθοποιία που παραδίδει ο Αφθόνιος, όπως και σε εκείνες του Σεβήρου του Αλεξανδρινού.

Αυτό πιθανότατα οφειλόταν και στην ίδια τη φύση και τη σκοπιμότητα των ηθοποιιών, οι οποίες στόχευαν στο να εξασκήσουν τους μαθητές στη συγγραφή αντίστοιχων κομματιών, τα οποία στη συνέχεια θα μπορούσαν να εντάξουν στους ρητορικούς τους λόγους, όπου δεν θα απευθύνονταν σε κάποιον περιμένοντας απάντηση, αλλά θα δραματοποιούσαν με μονόλογο τα λόγια ενός προσώπου. Αντίθετα, στην περίπτωση της *Alcestis Barcinonensis* είναι ξεκάθαρο ότι οι λόγοι των προσώπων δεν αποτελούν ανεξάρτητους μονολόγους, αλλά ότι ο καθένας απευθύνεται σε έναν συγκεκριμένο συνομιλητή, τον οποίον επηρεάζει και από τον οποίον περιμένει μια απάντηση.

Συμπερασματικά, η επιρροή του είδους της ηθοποιίας στην *Alcestis Barcinonensis* είναι αναμφισβήτητη. Τα κοινά τους σημεία είναι αρκετά και

⁶⁹ Για παράδειγμα, στη δεύτερη ηθοποιία υπάρχει η έντονη και συγκινητική αποστροφή της Ανδρομάχης στο παιδί της, ενώ παρόμοιες αποστροφές υπάρχουν και σε άλλες ηθοποιίες, όπως στην 11^η, στην 15^η, στην 16^η κ.ά.

σημαντικά, όπως για παράδειγμα το περιορισμένο τους μέγεθος, η θεματική, ο τρόπος ανάπτυξης του θέματος με τη μορφή λόγων που εκφέρει ένα πρόσωπο κ.ά. Αν οριστεί επομένως η ηθοποιία ως μίμηση των λόγων ενός προσώπου σε μια δεδομένη συνθήκη, τότε οι λόγοι των προσώπων της *Alcestis Barcinonensis* ταιριάζουν πολύ καλά με τη συγκεκριμένη θεώρηση. Όμως αυτός ο ορισμός είναι πολύ ευρύς και θα μπορούσε να συμπεριλάβει πολλά ετερογενή πράγματα, όπως τους λόγους των προσώπων των επών, της τραγωδίας κ.ά. Αν όμως θεωρήσουμε την ηθοποιία πιο αυστηρά ως το προγύμνασμα εκείνο που μιμούνταν τους λόγους ενός προσώπου σε μια δεδομένη στιγμή και αξιοποιούνταν στη ρητορική εκπαίδευση των νέων και συγκρίνουμε την *Alcestis Barcinonensis* με τις ηθοποιίες που έχουν σωθεί (καθώς στη συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε τη δυνατότητα αυτή, αφού έχουν σωθεί δείγματα του είδους της ηθοποιίας, σε αντίθεση με την περίπτωση της παντομίμας που θα εξεταστεί στη συνέχεια), τότε γίνεται φανερό ότι απέχουν αρκετά μεταξύ τους. Η προσεκτικότερη αυτή εξέταση φανερώνει σημαντικές διαφορές, όπως είναι η χρήση έμμετρου λόγου, η ποιότητα, ο χαρακτήρας του λόγου των προσώπων (στις ηθοποιίες είναι κατά βάση ρητορικός, ενώ στην *Alcestis Barcinonensis* είναι έντονα δραματικός), η πολυπλοκότητα του έργου κ.ά. Καθεμία από αυτές τις διαφορές αν εξεταστεί μεμονωμένα μπορεί να μην είναι απαγορευτική για τον χαρακτηρισμό του έργου ως ηθοποιίας, όμως όλες μαζί σε συνδυασμό δυσκολεύουν σημαντικά τον χαρακτηρισμό αυτό.

Τελικά πιθανότατα ισχύει ότι η *Alcestis Barcinonensis* δεν αποτελεί ηθοποιία, αν και είναι αναμφίβολα επηρεασμένη από το είδος αυτό. Η γενικότερη σημασία της ρητορικής κατά τα αυτοκρατορικά χρόνια και η έντονη παρουσία των προγυμνασμάτων στην εκπαίδευση καθιστούν εύλογο το γεγονός ότι πολλοί δημιουργοί και σε άλλους κλάδους της γραμματείας έχουν επηρεαστεί από αυτά. Όπως αναφέρει ο Kennedy, η επιρροή των προγυμνασμάτων στη λατινική λογοτεχνία από τον Αύγουστο και μετά ήταν πολύ σημαντική.⁷⁰ Εφόσον λοιπόν η ηθοποιία αποτελεί το προγύμνασμα εκείνο που είναι πιο κοντά από όλα στην ποίηση, είναι λογικό να επιδρά στους ποιητές και να επηρεάζει τον τρόπο που συνθέτουν τα έργα τους, όπως συνέβη στην περίπτωση του ποιητή της *Alcestis Barcinonensis*.

⁷⁰ Για να καταδείξει μάλιστα τον ισχυρισμό του αυτό ο Kennedy (2009) 323-324 επισημαίνει ότι οι *Ηρωίδες* του Οβιδίου αποτελούν έμμετρες προσωποποιίες (δηλαδή ηθοποιίες), οι *Μεταμορφώσεις* του ίδιου ποιητή διαθέτουν στοιχεία από διάφορα προγυμνάσματα, όπως τον μύθο, την προσωποποιία, την αφήγηση, τη σύγκριση και την έκφραση, ενώ και οι *Βίοι Παράλληλοι* του Πλούταρχου είναι επηρεασμένοι από το προγύμνασμα της σύγκρισης.

A3. Η *Alcestis Barcinonensis* ως επύλλιο

Στην ενότητα αυτή θα εξεταστεί η δυνατότητα η *Alcestis Barcinonensis* να ανήκει στην κατηγορία του επυλλίου. Η έννοια του επυλλίου, παρόλο που εκ πρώτης όψεως παρουσιάζεται οικεία και συνδέεται αβίαστα στον νου πολλών μελετητών με έργα της αρχαίας γραμματείας, στην πραγματικότητα πρόκειται για μια έννοια της νεότερης εποχής,⁷¹ η οποία αποδεικνύεται πολύ δύσκολη στο να προσδιοριστεί με ακρίβεια. Το ζήτημα του προσδιορισμού της έννοιας αυτής είναι πολύπλοκο και πλήθος μελετητών έχουν ασχοληθεί με αυτό χωρίς να έχουν καταλήξει σε κάποια συμφωνία. Υπάρχει διαφωνία όχι απλώς ως προς τον ορισμό του επυλλίου, αλλά ακόμα και σχετικά με το αν υπήρχε πράγματι ως ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος.⁷²

Πάντως η πλειονότητα των μελετητών που αναγνωρίζουν την ύπαρξη του συμφωνούν σε ικανοποιητικό βαθμό στα έργα που θεωρούν ότι ανήκαν σε αυτό.⁷³ Το πρώτο χρονικά έργο για το οποίο διαθέτουμε επαρκείς πληροφορίες, ώστε να θεωρηθεί ότι ανήκει ξεκάθαρα στο συγκεκριμένο είδος, είναι η *Εκάλη* του Καλλίμαχου.⁷⁴ Παράλληλα, από την ελληνική γραμματεία ως επύλλια έχουν χαρακτηριστεί το 13^ο, 24^ο και 25^ο ειδύλλιο του Θεόκριτου, όπως επίσης και η *Ευρώπη* του Μόσχου. Αντίστοιχα, στη λατινική γραμματεία το *Carmen* 64 του Κάτουλλου έχει θεωρηθεί ως χαρακτηριστικό δείγμα επυλλίου.⁷⁵ Φαίνεται μάλιστα

⁷¹ Για την ιστορία του όρου «επύλλιο», βλ. Reilly (1953). Συγκεκριμένα, η πρώτη εμφάνιση του όρου που κατάφερε να εντοπίσει ο Reilly ήταν το 1855 στη διατριβή του Moritz Hauert με τίτλο *De Catulli carm. LXIV*, αν και αναφέρει ότι πιθανότατα ο όρος εμφανίζεται και παλαιότερα, βλ. Reilly (1953) 111. Βλ. επίσης και Most (1982) 155, ο οποίος ανακάλυψε τη χρήση του όρου αυτού από τον Wolf, πιθανότατα ήδη από το 1817. Ο όρος αυτός εμφανίζεται βέβαια ήδη επτά φορές σε αρχαία κείμενα, όμως χρησιμοποιείται με διαφορετικό νόημα, βλ. Jackson (1913) 38-39, Reilly (1953) 111, Allen (1940) 5-6 και 25-26, όπου επισημαίνει δυο ακόμα εμφανίσεις του στον Αυσόνιο, που είχαν διαφύγει από τους προηγούμενους μελετητές.

⁷² Για την αμφισβήτηση της ύπαρξης του επυλλίου ως ξεχωριστού λογοτεχνικού είδους βλ. Allen (1940), Allen (1958) και Barber *apud* Allen (1958) 518. Ο Allen (1940) 24 συμπεραίνει ότι οι ορισμοί και οι περιγραφές των επυλλίων που έχουν δοθεί ταιριάζουν καλά μόνο στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου και στην *Ciris* και όχι στα υπόλοιπα επύλλια (η Crump (1931) 154 θεωρεί πράγματι την *Ciris* ως το πιο χαρακτηριστικό επύλλιο που περιέχει όλα τα γνωρίσματα του είδους). Ο Allen προτείνει μάλιστα να εξοβελιστεί ο όρος «επύλλιο» και να θεωρηθούν τα έργα αυτά ως μια ομάδα έργων που δεν αποτελούν ένα νέο ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος, αλλά συνθέσεις διάφορων γνωστών ειδών σε διαφορετικές αναλογίες, με προεξάρχοντα είδη το έπος και την αφηγηματική ελεγεία. Για τη σχέση αφηγηματικής ελεγείας και επυλλίου βλ. και Crump (1931) 271-273.

⁷³ Βλ. Reilly (1953) 111, Allen (1940) 1, Jackson (1913) 39.

⁷⁴ Βλ. Lyne (1978a) 181, Crump (1931) 22. Η Crump (1931) 32 υποστηρίζει ότι ακόμα και αν τα τρία επύλλια του Θεόκριτου προηγήθηκαν χρονικά, η *Εκάλη* του Καλλίμαχου ήταν το πρώτο ξεκάθαρο δείγμα αφηγηματικού επυλλίου, με εντελώς ανεξάρτητη παρέκβαση (η παρέκβαση παίζει σημαντικό ρόλο σύμφωνα με την Crump στο είδος του επυλλίου).

⁷⁵ Βλ. Thomson (1997) 387 και Τρομάρας (2001) 457-458, οι οποίοι χαρακτηρίζουν επίσης το *Carmen* 64 ως επύλλιο. Ο Thomson (1997) 387-388 φαίνεται πολύ καλά εξοικειωμένος με τη βιβλιογραφία σχετικά με το είδος του επυλλίου και αναλύει τα βασικά του χαρακτηριστικά, αναφέροντας ότι

πως το είδος του επύλλιου που άρχισε με τους αλεξανδρινούς ποιητές επηρέασε ιδιαίτερα τους νεωτερικούς ποιητές της Ρώμης, καθώς πολλά μέλη της ομάδας αυτής θεωρούνται ότι συνέγραψαν επύλλια. Συγκεκριμένα, παρόλο που τα έργα αυτά δεν σώζονται και διαθέτουμε ελάχιστες πληροφορίες, ως επύλλια θεωρούνται η *Dictynna* του Valerius Cato, η *Io* του C. Licinius Calvus, η *Zmyrna* του C. Helvius Cinna και ο *Glaucus* του Q. Cornificius.⁷⁶ Παράλληλα, στην ίδια κατηγορία θεωρείται ότι ανήκουν και τα έργα *Ciris* και *Culex*, τα οποία σώζονται ως κείμενο, αλλά αμφισβητείται ο συγγραφέας και η χρονολογία σύνθεσής τους.⁷⁷ Τέλος, ως επύλλια έχουν χαρακτηριστεί και το επεισόδιο του Αρισταίου που περιλαμβάνεται στο 4^ο βιβλίο των *Γεωργικών* του Βιργιλίου, όπως επίσης και διάφορα επεισόδια των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, αν και ορισμένοι μελετητές απορρίπτουν τον χαρακτηρισμό αυτό με τη λογική ότι τα επύλλια είναι αυτοτελείς συνθέσεις και όχι τμήματα μεγαλύτερων έργων.⁷⁸

Με βάση τον χαρακτηρισμό των παραπάνω έργων ως επύλλιων (αλλά και με βάση άλλα στοιχεία, όπως τη σύνδεση με το έπος κ.λπ.) οι μελετητές προσπαθούν να καταλήξουν σε έναν κατάλληλο ορισμό και περιγραφή των γνωρισμάτων του είδους αυτού, χωρίς ωστόσο να βρίσκονται σε συμφωνία μεταξύ τους. Είναι βέβαια γενικότερα δύσκολο να οριστεί με ακρίβεια ένα λογοτεχνικό είδος, με τρόπο τέτοιο ώστε να περιγραφούν τα έργα που περιλαμβάνει και ταυτόχρονα να αποκλειστούν όλα τα υπόλοιπα,⁷⁹ αλλά το επύλλιο φαίνεται να αντιστέκεται ακόμα περισσότερο. Αν γίνει προσπάθεια να οριστεί με τον απλούστερο και γενικότερο δυνατό τρόπο, δηλαδή ως μια μικρή σε μέγεθος αφήγηση σε δακτυλικό εξάμετρο, τότε ο ορισμός

απαντούν και στο *Carmen* 64. Από την άλλη πλευρά ο Τρομάρας (2001) 457-8, 460, αναφέρεται πιο γενικά στο είδος του επύλλιου ως έπος σε σμίκρυνση και θεωρεί συνεπώς ότι πρέπει να διαθέτει όλα τα γνωρίσματα του έπους. Ωστόσο, στο *Carmen* 64 παρατηρείται απουσία βασικών γνωρισμάτων του επικού ύφους, με αποτέλεσμα να προκαλείται σύγχυση στους ερευνητές και ορισμένοι από αυτούς να χαρακτηρίζουν αρνητικά το έργο, βλ. Τρομάρας (2001) 460. Αυτή η σύγχυση οφείλεται στη λανθασμένη, όπως θα φανεί στη συνέχεια, πεποίθηση ότι τα επύλλια έχουν όλα τα χαρακτηριστικά του έπους.

⁷⁶ Βλ. Vessey (1970) 42, Jackson (1913) 39-40. Για μια σύντομη ανάλυση των έργων αυτών και του συσχετισμού τους με το είδος του επύλλιου βλ. Lyne (1978a) 173-174 και Crump (1931) 131-40, η οποία προσθέτει επίσης και την *Alcyone* του Κικέρωνα.

⁷⁷ Ειδικότερα για την *Ciris* και τη σχέση της με το ρωμαϊκό επύλλιο, βλ. Sudhaus (1907) 476, ο οποίος τοποθετεί το έργο λίγο μετά την ολοκλήρωση της *Αινειάδας*. Ο Lyne (1978b) 48-56 λέει ότι, παρόλο που το έργο αυτό έχει κατά καιρούς αποδοθεί στους Γάλλο, Βιργίλιο, Οβίδιο και Λουκίλιο τον νεότερο, ο συγγραφέας του παραμένει άγνωστος, ενώ το τοποθετεί χρονικά πολύ αργότερα σε σχέση με την πλειονότητα των μελετητών – μετά τον Στάτιο και πιθανώς στον 3^ο αι. μ.Χ.

⁷⁸ Βλ. Vessey (1970) 42, Allen (1940) 1, 25, Allen (1958) 517.

⁷⁹ Ο Allen, παρά την αυστηρή κριτική που ασκεί στους μελετητές που προσπάθησαν να προσδιορίσουν το είδος του επύλλιου, παραδέχεται και ο ίδιος ότι είναι γενικά πολύ δύσκολο να οριστούν με ακρίβεια τα λογοτεχνικά είδη, βλ. Allen (1940) 13.

αυτός περιλαμβάνει πράγματι τα παραπάνω έργα, αλλά ταυτόχρονα ισχύει και για άλλα, όπως για παράδειγμα τους αφηγηματικούς ύμνους.⁸⁰ Όμως αν, προκειμένου να ξεπεραστεί αυτό το πρόβλημα, προσθέσουμε ορισμένα επιπλέον χαρακτηριστικά που έχουν αναγνωρισθεί στα επύλλια, όπως είναι για παράδειγμα τα «ρομαντικά» θέματα ή η ύπαρξη παρεκβάσεων, τότε γίνεται φανερό ότι τα χαρακτηριστικά αυτά δεν εντοπίζονται σε όλα τα επύλλια, αλλά μόνο σε ορισμένα από αυτά.⁸¹

Όπως γίνεται φανερό, το θέμα του ορισμού του επυλλίου είναι ιδιαίτερα πολύπλοκο και δεν έχει προσδιοριστεί με ακρίβεια. Προκειμένου να διερευνηθεί το ζήτημα αν η *Alcestis Barcinonensis* ανήκει στην κατηγορία αυτή, θα εξεταστεί αρχικά το αν ανταποκρίνεται στον βασικό, γενικό ορισμό του είδους και στη συνέχεια το αν διαθέτει τα δευτερεύοντα γνωρίσματα που αποδίδονται στα επύλλια. Ένας βασικός ορισμός του επυλλίου με τον οποίο συμφωνεί η πλειονότητα των μελετητών είναι ότι πρόκειται για αφηγηματικό ποίημα γραμμένο σε δακτυλικό εξάμετρο, με μυθολογικό θέμα⁸² και μέγεθος που δεν ξεπερνά τη μία ραψωδία των ομηρικών επών.⁸³ Κατά βάση τα γνωρίσματα αυτά τα έχει και η *Alcestis Barcinonensis*. Το θέμα της είναι ένα πολύ γνωστό μυθολογικό επεισόδιο, είναι γραμμένη στο κατάλληλο μέτρο, ενώ και το μέγεθος της δεν ξεπερνά τα δεδομένα όρια. Βέβαια, η *Alcestis Barcinonensis* είναι γενικά μικρότερη από το μέσο επύλλιο, αλλά υπάρχουν και άλλα παραδείγματα σε ανάλογο μέγεθος, όπως τα προαναφερθέντα ποιήματα του Θεόκριτου. Το βασικό σημείο του ορισμού στο οποίο η *Alcestis Barcinonensis* δεν ανταποκρίνεται καλά είναι το ότι αυτή δεν αποτελεί κατά βάση ένα αφηγηματικό ποίημα, καθώς η αφήγηση δεν κατέχει τον πρωτεύοντα λόγο, ο οποίος ανήκει στους λόγους των προσώπων. Η διαφορά αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, σε σημείο που να αμφισβητεί τον χαρακτηρισμό της ως επυλλίου, όπως θα φανεί στο τέλος της παρούσας ενότητας.

⁸⁰ Η Crump (1931) 22-23 αναφέρει ότι αυτά τα δυο είδη όντως παρουσιάζουν σημαντικά κοινά στοιχεία, με τη διαφορά όμως ότι οι ύμνοι αφηγούνται πάντα τη δράση ενός θεού, ενώ τα επύλλια όχι απαραίτητα. Ο Allen (1940) 17 όμως δεν το θεωρεί αυτό σημαντικό διαφοροποιητικό στοιχείο.

⁸¹ Βλ. Allen (1940) 4, Allen (1958) 516.

⁸² Βλ. Jackson (1913) 40.

⁸³ Βλ. Jackson (1913) 40, Crump (1931) 22, Reilly (1953) 111. Το ζήτημα του μεγέθους και ο τρόπος που προσδιορίζεται είναι κάπως προβληματικά. Πρώτον, ο προσδιορισμός με βάση τις ραψωδίες των ομηρικών επών δεν είναι καθόλου ακριβής, καθώς αυτές παρουσιάζουν μεγάλη διακύμανση. Παράλληλα, και το μέγεθος των σωζόμενων επυλλίων ποικίλει σημαντικά, από τους 75 στίχους του 13^{ου} ειδύλλιου του Θεόκριτου μέχρι τους 541 της *Ciris*, από τα σωζόμενα, ενώ άλλα, όπως η *Εκάλη* του Καλλίμαχου, ήταν ακόμα μεγαλύτερα. Για μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση του ζητήματος του μεγέθους τόσο των επυλλίων όσο και γενικότερα των έργων της αρχαίας λογοτεχνίας με αναφορά στον τρόπο με τον οποίο αυτά εκδίδονταν, βλ. Allen (1940) 18-23.

Εκτός από τα παραπάνω γνωρίσματα, υπάρχει και μια σειρά δευτερευόντων στοιχείων που έχουν αναγνωριστεί ότι χαρακτηρίζουν ορισμένα επύλλια και τα οποία θα αναλυθούν παρακάτω. Καταρχάς, είναι απαραίτητο να διερευνηθεί η σχέση του επύλλιου με το έπος και να εξεταστούν τα στοιχεία που προσέλαβε από αυτό και τα σημεία όπου διαφοροποιήθηκε. Όπως αναφέρει ο Lyne, το επύλλιο είναι ένα μικρό, προσεκτικά δουλεμένο έπος που περισσότερο ή λιγότερο επιδεικτικά διαφοροποιήθηκε από το παραδοσιακό έπος.⁸⁴ Αυτό ισχύει σε μεγάλο βαθμό σχετικά με τον τομέα του περιεχομένου. Το επύλλιο έχει βέβαια κατά βάση ως χαρακτήρες του θεούς και μυθολογικούς ήρωες, αλλά συχνά επιλέγει να επικεντρωθεί σε μη ηρωικές πράξεις των προσώπων αυτών.⁸⁵ Μάλιστα πολλές φορές ως κεντρικό πρόσωπο επιλέγεται μία ηρώιδα και όχι ένας ήρωας, ενώ υπάρχει γενικότερα μια τάση προς μη τετριμμένα, αντισυμβατικά θέματα.⁸⁶ Τα γνωρίσματα αυτά είναι πολύ σημαντικά και θα εξεταστούν στη συνέχεια αναλυτικότερα, όπου και θα τονιστεί η σύνδεσή τους με την *Alcestis Barcinonensis*. Στο σημείο αυτό αναφέρθηκαν απλώς επιγραμματικά, προκειμένου να τονιστεί η διαφοροποίηση του επύλλιου από το έπος ως προς το περιεχόμενο.

Παρ' όλες τις παραπάνω διαφορές, υπάρχουν και σημαντικές συγκλίσεις μεταξύ των δύο αυτών ειδών. Το μέτρο φυσικά είναι ένα σημαντικό κοινό στοιχείο, ενώ και η γλώσσα του επύλλιου προσεγγίζει σημαντικά τη γλώσσα του έπους.⁸⁷ Παράλληλα, όπως αναφέρει ο Jackson τα επύλλια έχουν συστηματικά επικό ύφος.⁸⁸ Υπάρχουν πολλά στοιχεία του επικού ύφους που δανείζεται το επύλλιο και τα οποία έχουν εντοπίσει οι μελετητές, τα βασικότερα από τα οποία είναι η επίκληση, οι κατάλογοι, οι επικές παρομοιώσεις, οι θεϊκές επεμβάσεις, οι περιγραφές του Κάτω Κόσμου, οι προφητείες, τα τυπικά επίθετα, οι επικές φόρμουλες κ.ά.⁸⁹ Φυσικά δεν εμφανίζονται όλα τα παραπάνω στοιχεία σε όλα τα επύλλια, καθώς για παράδειγμα επίκληση υπάρχει στην *Ciris*, στο επεισόδιο του Αρισταίου, αλλά όχι στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου. Πάντως είναι χαρακτηριστικό ότι πολλά από τα παραπάνω γνωρίσματα εντοπίζονται και στην *Alcestis Barcinonensis*. Έτσι στην αρχή του έργου ο Άδμητος απευθύνεται στον Απόλλωνα χρησιμοποιώντας ορισμένα χαρακτηριστικά

⁸⁴ Βλ. Lyne (1978a) 172-173.

⁸⁵ Βλ. Lyne (1978a) 173.

⁸⁶ Βλ. Lyne (1978a) 172-173.

⁸⁷ Βλ. Lyne (1978a) 173. Για την επική γλώσσα στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου και στην *Ciris*, βλ. Lyne (1978b) 27-28.

⁸⁸ Βλ. Jackson (1913) 40, Lyne (1978a) 173.

⁸⁹ Βλ. Jackson (1913) 43-44.

τυπικά επίθετα του θεού (στ. 1-3) και στη συνέχεια λαμβάνει την προφητεία του. Επίσης, υπάρχουν και δύο κατάλογοι, ένας με τους θεούς που κατέβηκαν στον Κάτω Κόσμο (στ. 60-63) και ένας με διάσημες γυναίκες της μυθολογίας που έχασαν κάποιο παιδί τους (στ. 65-68). Οι κατάλογοι αυτοί είναι βέβαια μικροί σε μέγεθος, αλλά αυτό είναι ένας περιορισμός που επιβάλλεται από τις γενικότερα μικρές διαστάσεις του έργου. Παράλληλα, υπάρχει και η παρουσία του θείου με τη μορφή του Απόλλωνα, ενώ, παρόλο που απουσιάζει κάποια ξεκάθαρη περιγραφή του Κάτω Κόσμου, υπάρχουν σημαντικές αναφορές σε αυτόν. Συνεπώς, γίνεται φανερό ότι στοιχεία επικού ύφους μπορούν να ανιχνευθούν και στην *Alcestis Barcinonensis*.

Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τα επύλλια παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές με το έπος ως προς το περιεχόμενο. Αυτό σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στο γεγονός ότι είναι δημιουργήματα της αλεξανδρινής εποχής. Ένα βασικό σχετικό γνώρισμα που χαρακτηρίζει την εποχή αυτή, όπως επίσης και πολλά επύλλια,⁹⁰ είναι η *eruditio* που παρουσιάζει ο ποιητής μέσα από τις διακειμενικές αναφορές στο έργο των προκατόχων του, αλλά και με τους συχνά εξεζητημένους μύθους και τα θέματα που μεταχειρίζεται. Αυτό το στοιχείο υπάρχει έντονα στην *Alcestis Barcinonensis*, καθώς οι διακειμενικές αναφορές σε Έλληνες και Ρωμαίους ποιητές είναι πολλές, όπως θα φανεί στο δεύτερο μέρος της εργασίας. Παράλληλα, ο ποιητής παρουσιάζει και ορισμένους σπάνιους μύθους, όπως εκείνον της κατάβασης της Αφροδίτης στον Άδη (στ. 63), προκειμένου να επαναφέρει τον Άδωνι στον επάνω κόσμο. Αντίθετα, το στοιχείο της σκοτεινότητας που χαρακτηρίζει ορισμένα έργα της αλεξανδρινής εποχής (με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την *Αλεξάνδρα* του Λυκόφωνα), αλλά και ορισμένα επύλλια⁹¹ (για παράδειγμα την *Ciris*, αλλά και τη χαμένη *Zmyrna*, για την οποία ο Lyne αναφέρει ότι γρήγορα χρειάστηκε σχολιασμό⁹²) απουσιάζει από την *Alcestis Barcinonensis*, η οποία, παρ' όλη την *eruditio* του ποιητή, δεν δυσκολεύει την κατανόηση από μεριάς του αναγνώστη.

⁹⁰ Βλ. Linforth *apud* Allen (1958) 516, Mendell *apud* Allen (1958) 517.

⁹¹ Βλ. Mendell *apud* Allen (1958) 517, Crump (1931) 22. Ο Allen (1940) 15 όμως επισημαίνει ότι το στοιχείο της σκοτεινότητας υπάρχει μόνο στην εισαγωγή (1-91) της *Ciris*. Τη σκοτεινότητα της εισαγωγής της *Ciris* παραδέχεται και ο Lyne (1978b) 31.

⁹² Βλ. Lyne (1978a) 173 που στην υποσημείωση 21 παραπέμπει στη μαρτυρία του Σουητόνιου (*Gram. et rhet.* 18) ότι ο L. Crassicius έγραψε έναν σχολιασμό στο ποίημα, ο οποίος μάλιστα υμνήθηκε από ένα μικρό επίγραμμα που παραθέτει ο Σουητόνιος.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της αλεξανδρινής ποίησης που χαρακτηρίζει και πολλά επύλλια⁹³ είναι ο συνδυασμός διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών σε ένα έργο. Και η *Alcestis Barcinonensis* φυσικά, όπως έχει φανεί ήδη από την έως τώρα ανάλυση και θα φανεί και στη συνέχεια, παρά το μικρό της μέγεθος, έχει συνδυάσει και μάλιστα με πολύ επιτυχημένο τρόπο στοιχεία από διάφορα λογοτεχνικά είδη. Παράλληλα, ένα άλλο σχετικό γνώρισμα των επυλλίων που επίσης αποτελεί κληρονομιά της αλεξανδρινής παράδοσης είναι η αποφυγή των γνωστών και τετριμμένων ιστοριών ή εκδοχών μιας ιστορίας και η επιλογή και ανάδειξη παραμελημένων μύθων ή η έμφαση σε νέες πτυχές των ήδη γνωστών μύθων⁹⁴ (για παράδειγμα τόσο στην *Εκάλη* του Καλλίμαχου όσο και στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου η έμφαση δεν δίνονταν στα ηρωικά κατορθώματα του Θησέα, αλλά φωτίζονταν άλλες όψεις της ιστορίας).⁹⁵ Η *Alcestis Barcinonensis* ως προς το σημείο αυτό στέκεται κάπου στη μέση. Ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον μύθο και το βασικό της πρότυπο, τον Ευριπίδη, χωρίς να δίνει έμφαση σε δευτερεύοντα στοιχεία, αλλά ταυτόχρονα προβαίνει και σε ορισμένες σημαντικές καινοτομίες, με βασικότερη την απουσία ανάστασης της ηρώιδας.

Η αναζήτηση της πρωτοτυπίας ως προς το θέμα είχε σαν αποτέλεσμα να στραφεί το ενδιαφέρον από την αφήγηση ηρωικών κατορθωμάτων στην εξιστόρηση ρομαντικών ιστοριών, όπου κεντρικό πρόσωπο δεν ήταν ένας άντρας, αλλά μία γυναίκα.⁹⁶ Αυτό φυσικά δεν ισχύει για όλα τα αναγνωρισμένα επύλλια, τα οποία συνεπώς μπορούν να τοποθετηθούν σε δύο κατηγορίες, στα ηρωικά και στα ρομαντικά.⁹⁷ Με βάση τα όσα γνωρίζουμε, ηρωικά επύλλια εμφανίζονται μόνο στα ελληνικά,⁹⁸ ενώ γρήγορα φαίνεται ότι κυριάρχησαν τα ρομαντικά θέματα. Σε αυτές τις περιπτώσεις το βασικό θέμα ήταν ο έρωτας, ο οποίος παρουσιάζονταν ως πολύ έντονος, κεντρικό πρόσωπο ήταν η ηρώιδα, ενώ ορισμένες φορές

⁹³ Βλ. Jackson (1913) 41-42, όπου αναλύει ως παράδειγμα τους συνδυασμούς των ειδών στο 13^ο και 25^ο ειδύλλιο του Θεόκριτου, στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου, στο επεισόδιο του Αρισταίου, στην *Ciris* και στον *Culex*. Βλ. και Allen (1940) 16.

⁹⁴ Βλ. Crump (1931) 22, Lyne (1978a) 182, Lyne (1978b) 33.

⁹⁵ Για μια αναλυτική παρουσίαση των καινοτομιών του Κάτουλλου στο *Carmen* 64 σχετικά με την αφήγηση των μύθων που παρουσίασε, βλ. Thomson (1997) 389.

⁹⁶ Βλ. Mendell *apud* Allen (1958) 517, Jackson (1913) 40, Crump (1931) 22.

⁹⁷ Ο Allen (1940) 14 δεν δέχεται τον χωρισμό αυτό, καθώς υποστηρίζει ότι κανένα ελληνικό επύλλιο δεν μπορεί να θεωρηθεί ρομαντικό. Ως ρομαντικό αναγνωρίζει μόνο το 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου, ενώ την *Ciris* την χαρακτηρίζει μεταμόρφωση και τον *Culex* παρωδία. Ο Jackson (1913) 40 θεωρεί ότι τα ηρωικά επύλλια σχετίζονται με το παραδοσιακό έπος, ενώ τα ρομαντικά με το νεότερο έπος του Απολλώνιου του Ρόδιου.

⁹⁸ Ηρωικά επύλλια θεωρούνται κυρίως το 24^ο και 25^ο ειδύλλιο του Θεόκριτου, βλ. Jackson (1913) 40-41.

συμπεριλαμβάνονταν και θρήνος.⁹⁹ Οι ερωτικές ιστορίες που παρουσιάζονταν συνήθως δεν είχαν ευτυχή κατάληξη, ενώ συχνό μοτίβο ήταν ο ανανταπόδοτος έρωτας της ηρωίδας για τον ήρωα.¹⁰⁰

Είναι φανερό ότι η *Alcestis Barcinonensis* περιέχει σε μεγάλο βαθμό τα παραπάνω γνωρίσματα. Το θέμα της είναι ιδιαίτερα «ρομαντικό», καθώς παρουσιάζει τον βαθύτερο έρωτα που φτάνει ως την αυτοθυσία, αλλά και τον εντονότερο πόνο μέσω του θανάτου. Μάλιστα στην περίπτωση αυτή το πάθος επιτείνεται από την απουσία ανάστασης σε σχέση με τον βασικό μύθο, ενώ στην περίπτωση μιας άλλης ηρωίδας, της Αριάδνης στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου, μετά τον πόνο ακολουθεί η ευτυχής έκβαση. Μάλιστα είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η παρατήρηση της Crump ότι στα επύλλια συχνά υπάρχει η τάση να προτιμώνται ιστορίες που περιλαμβάνουν κάποιο στοιχείο μακάβριου ή νοσηρού αισθησιασμού.¹⁰¹ Το στοιχείο αυτό του μακάβριου είναι δυνατόν να εντοπιστεί στην έκκληση της Άλκηστης προς τον σύζυγό της να παίρνει μετά τον θάνατο της τις στάχτες της στην αγκαλιά του, ενώ και εκείνη θα επιστρέφει τις νύχτες ως σκιά και θα ξαπλώνει μαζί του (στ. 87-90). Το στοιχείο αυτό αποτελεί πιθανότατα δάνειο από τον Προπέρτιο (4.7.1-6), ο οποίος παρουσιάζει την Κυνθία να επιστρέφει επίσης μετά τον θάνατό της στην κρεβατοκάμαρα όπου κοιμάται και να συνομιλεί μαζί του. Ωστόσο, με βάση την παραπάνω ανάλυση, είναι πιθανόν να έχει και άλλες ποιητικές πηγές σε προγενέστερα επύλλια.

Σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οι δημιουργοί των επυλλίων επέλεξαν να αναπτύξουν το θέμα τους έχει επισημανθεί ότι δίνονταν έμφαση στο στοιχείο της περιγραφής και στη γραφικότητα των σκηνών και όχι τόσο στην αφήγηση.¹⁰² Ο ποιητής δηλαδή του επυλλίου, τουλάχιστον στα πρώτα στάδια της εξέλιξής του, επιδίωκε πρωτίστως να συνθέσει μια σειρά από όμορφες σκηνές και εικόνες με βάση την ιστορία που είχε επιλέξει ως θέμα του και χρησιμοποιούσε την αφήγηση επικουρικά, ως το συνδετικό νήμα που ένωνε αυτές τις εικόνες. Η έντονη τάση για απεικόνιση όμορφων και εντυπωσιακών σκηνών γίνεται ιδιαίτερα φανερή σε

⁹⁹ Βλ. Mendell *apud* Allen (1958) 517, Lyne (1978a) 182. Ο Allen (1940) 15 θεωρεί λάθος τη συμπερίληψη του θρήνου στα γνωρίσματα του επυλλίου, καθώς δεν απαντά στην πλειονότητα των σωζόμενων επυλλίων. Ο Lyne (1978b) 34 εικάζει ότι ο θρήνος της ηρωίδας έγινε βασικό χαρακτηριστικό του μεταγενέστερου επυλλίου.

¹⁰⁰ Βλ. Jackson (1913) 40.

¹⁰¹ Η Crump (1931) 38 αναφέρει ότι αυτό είναι γνώρισμα του ύστερου επυλλίου που αναπτύχθηκε από τους Ρωμαίους κάτω από την επίδραση του Ευφορίωνα και του Παρθένιου.

¹⁰² Βλ. Mendell *apud* Allen (1958) 516, Allen (1940) 16, Jackson (1913) 38. Η Crump (1931) 40 αναφέρει ότι αυτό ίσχυε αρχικά στον Θεόκριτο, μειώθηκε με τον Καλλίμαχο και συνέχισε να περιορίζεται όσο προχωράμε προς τον Οβίδιο και την *Ciris*.

ορισμένα επύλλια, όπως στο 13^ο ειδύλλιο του Θεόκριτου, στην *Ευρώπη* του Μόσχου και στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου.¹⁰³ Στην περίπτωση της *Alcestis Barcinonensis* η κατάσταση είναι λίγο διαφορετική, καθώς η αφήγηση τίθεται έτσι και αλλιώς σε δεύτερη μοίρα σε σχέση με τους λόγους των προσώπων. Ωστόσο, στα λίγα κομμάτια που έχουμε μεγάλο τρίτοπρόσωπο, αφηγηματικό λόγο παρατηρείται επίσης μικρός βαθμός πραγματικής δράσης και εξέλιξης της πλοκής και έμφαση στην περιγραφή των σκηνών, με σκοπό την δημιουργία εικόνων που θα εντυπωθούν στον νου των αναγνωστών (στ. 21-25, 42-46, 104-22). Παρά τη συντομία τους, τα χωρία αυτά είναι αρκετά ενδεικτικά ως προς το στοιχείο αυτό, ενώ αντίθετα οι λόγοι των προσώπων δεν περιλαμβάνουν τόσο αφήγηση, όσο επιχειρήματα που χρησιμοποιεί ο κάθε ήρωας προκειμένου να δικαιολογήσει τη στάση του.

Παράλληλα, ένα ακόμα σημαντικό γνώρισμα των επυλλίων είναι η ύπαρξη παρεκβάσεων (*digressiones*), δηλαδή διακοπής της κανονικής ροής της αφήγησης μέσω της παρεμβολής μιας δεύτερης ιστορίας, η οποία μπορεί να εισαχθεί με διάφορους τρόπους, όπως με τον λόγο ενός προσώπου, με την έκφραση ενός αντικειμένου κ.ά.¹⁰⁴ Υπάρχουν αρκετά τέτοια παραδείγματα, όπως είναι η προφητεία του Τειρεσία για τη ζωή του Ηρακλή στο 24^ο ειδύλλιο του Θεόκριτου, η ιστορία της Ιώς στην *Ευρώπη* του Μόσχου, η ιστορία της Αριάδνης στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου κ.λπ. Μάλιστα, στην τελευταία περίπτωση, η παρέκβαση της Αριάδνης είναι τόσο εκτεταμένη και σημαντική που κατέχει εξίσου σπουδαία ή και σπουδαιότερη θέση σε σχέση με το βασικό θέμα της περιγραφής του γάμου του Πηλέα και της Θέτιδας.¹⁰⁵ Μάλιστα οι παρεκβάσεις είναι τόσο σημαντικές που ορισμένοι μελετητές τις έχουν αναγνωρίσει ως το κατεξοχήν χαρακτηριστικό γνώρισμα του είδους του επυλλίου,¹⁰⁶ ενώ επισημαίνουν και ορισμένα χαρακτηριστικά τους, όπως είναι το γεγονός ότι διαφοροποιούνται σημαντικά από το βασικό θέμα της αφήγησης, με το οποίο όμως μπορεί να εμφανίζουν και κοινά σημεία

¹⁰³ Για τον Κάτουλλο η Crump αναφέρει ότι, παρόλο που ήταν μεταγενέστερος και θα έπρεπε να έχει λιγότερο έντονο το περιγραφικό στοιχείο, αυτός ξέφυγε από την παράδοση και επέστρεψε στον Θεόκριτο, δίνοντας μεγάλη έμφαση στις περιγραφές και στη δημιουργία θελκτικών εικόνων, βλ. Crump (1931) 44. Βλ. και Τρομάρας (2001) 461, ο οποίος επίσης αναφέρεται στις εντυπωσιακές εικόνες και το εικαστικό στοιχείο που εντοπίζεται στο *Carmen* 64.

¹⁰⁴ Για τις παρεκβάσεις βλ. Allen (1940) 5, Crump (1931) 23-24, Lyne (1978b) 34-35.

¹⁰⁵ Η Crump (1931) 65 υποστηρίζει ότι στο 25^ο ειδύλλιο του Θεόκριτου, στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου και στο επεισόδιο του Αρισταίου η παρέκβαση είναι πιο σημαντική από το κύριο θέμα, βλ. και Thomson (1997) 388.

¹⁰⁶ Η Crump (1931) 23-24 παρατηρεί ότι, εκτός από 13^ο ειδύλλιο του Θεόκριτου, όλα τα υπόλοιπα επύλλια πριν από τον Οβίδιο έχουν παρεκβάσεις και αναλύει την έννοια της παρέκβασης και τα γνωρίσματά της.

και παραλληλίες.¹⁰⁷ Στην περίπτωση της *Alcestis Barcinonensis* το στοιχείο αυτό απουσιάζει, καθώς δεν μπορούν να εντοπιστούν σημαντικές παρεκκλίσεις από το βασικό θέμα της ιστορίας που να εμφανίζουν κάποια αξιολογη έκταση. Αυτό βέβαια δικαιολογείται και από το μικρό μέγεθος του ποιήματος, καθώς και το 13^ο ειδύλλιο του Θεόκριτου (που είναι το μικρότερο από τα θεωρούμενα επύλλια) δεν παρουσιάζει παρέκβαση.¹⁰⁸ Άλλωστε σε κάθε περίπτωση, παρά την έντονη παρουσία των παρεκβάσεων, η ύπαρξη τους δεν θεωρείται από όλους τους μελετητές υποχρεωτική για τον χαρακτηρισμό ενός έργου ως επυλλίου.

Μία από τις μορφές που είναι δυνατόν να λάβει η παρέκβαση μέσα στα επύλλια είναι εκείνη της ‘έκφρασης’. Στην ανάπτυξη της έννοιας του επυλλίου πολύ σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η ανάγκη να βρεθεί το λογοτεχνικό είδος στο οποίο άνηκε το 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου.¹⁰⁹ Το ποίημα αυτό διαθέτει μια από τις εκτενέστερες και διασημότερες εκφράσεις της λατινικής λογοτεχνίας, την ‘έκφραση’ του καλύμματος που σκέπαζε το νυφικό κρεβάτι της Θέτιδας και του Πηλέα και αναπαριστούσε μέρος της ιστορίας της Αριάδνης. Συνεπώς, όταν το ποίημα αυτό θεωρήθηκε ότι αποτελεί επύλλιο, τότε η ύπαρξη έκφρασης αναγνωρίστηκε ως ένα από τα βασικά γνωρίσματα του είδους αυτού. Εκτός από το συγκεκριμένο ποίημα, ‘έκφραση’ υπάρχει και στην *Ευρώπη* του Μόσχου, όπου δίνεται η περιγραφή του καλαθιού της Ευρώπης, που περιέχει την ιστορία της Ιώς. Ωστόσο, γενικά η ‘έκφραση’ δεν αποτελεί ισχυρό γνώρισμα του επυλλίου με βάση τα σωζόμενα έργα, καθώς δεν εμφανίζεται σε πολλά, ενώ υπάρχει και σε είδη πέραν του επυλλίου (για παράδειγμα στο έπος, στην τραγωδία, τη ρητορεία κ.ά.).¹¹⁰ Στην περίπτωση της *Alcestis Barcinonensis* δεν υπάρχει κάποια εκτενής, σημαντική ‘έκφραση’, εκτός ίσως από την περιγραφή της προετοιμασίας της νεκρικής πυράς από την ηρωίδα, που όμως δεν αποτελεί παραδοσιακό είδος έκφρασης.

¹⁰⁷ Βλ. Crump (1931) 23-24. Για παράδειγμα στην *Ευρώπη* του Μόσχου η παρέκβαση με την ιστορία της Ιώς που απεικονίζεται στο καλάθι που κρατάει η Ευρώπη αποτελεί μια εντελώς ξεχωριστή ιστορία που αναπτύσσεται ανεξάρτητα σε σχέση με το βασικό θέμα του ποιήματος. Ταυτόχρονα όμως οι δύο ιστορίες παρουσιάζουν κοινά σημεία, καθώς αποτελούν περιγραφή ερωτικών περιπετειών του Δία. Επίσης στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου η ιστορία της Αριάδνης είναι εντελώς ανεξάρτητη και αυτόνομη σε σχέση με το βασικό θέμα της περιγραφής του γάμου της Θέτιδας με τον Πηλέα και έρχεται τόσο σε αντίθεση μαζί του (με την απεικόνιση της δυσάρεστης ερωτικής ιστορίας του Θησέα με την Αριάδνη), όσο και σε παραλληλία (με την περιγραφή της ευτυχισμένης ένωσης του θεού Διονύσου με τη θνητή Αριάδνη). Για εκτενέστερη ανάλυση των παραλληλίων και των αποκλίσεων αυτών των παρεκβάσεων/εκφράσεων με το κυρίως θέμα, βλ. Lebek (1982) 193-194.

¹⁰⁸ Ωστόσο, τα δύο άλλα επύλλια που έχουν σχετικά ίσο μέγεθος με την *Alcestis Barcinonensis*, δηλαδή το 24^ο ποίημα του Θεόκριτου και η *Ευρώπη* του Μόσχου, περιλαμβάνουν παρεκβάσεις.

¹⁰⁹ Βλ. Vessey (1970) 40.

¹¹⁰ Βλ. Vessey (1970) 40-41.

Παράλληλα, ένα ακόμα γνώρισμα που εντοπίζεται σε ορισμένα επύλλια και συμβάλλει στη διακοπή της συνεχούς αφηγηματικής ροής είναι η παράθεση των λόγων των ηρώων σε πρώτο πρόσωπο, οι οποίοι συχνά είναι εκτενείς και έχουν τη μορφή μονολόγου.¹¹¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου μονολόγου είναι φυσικά ο λόγος της Αριάδνης στο 64^ο *Carmen* του Κάτουλλου, αλλά και της Σκύλλας στην *Ciris*. Συνεπώς, όπως αναφέρει και η Crump, φαίνεται ότι οι δραματικοί λόγοι και οι μονόλογοι ηρώων αποτελούσαν ένα χαρακτηριστικό του επυλλίου.¹¹² Φυσικά το στοιχείο αυτό όχι απλώς υπάρχει, αλλά αποτελεί το κατεξοχήν γνώρισμα της *Alcestis Barcinonensis*, σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι εμφανίζεται στα επύλλια, καθώς στην περίπτωση αυτή κυριαρχούν οι λόγοι των προσώπων, ενώ η αφήγηση τίθεται σε δεύτερη μοίρα.

Η μεγάλη κυριαρχία του ευθέως λόγου στην *Alcestis Barcinonensis* και ο δευτερεύων ρόλος που διαδραματίζει η αφήγηση αποτελούν βασικό εμπόδιο για τον χαρακτηρισμό της ως επυλλίου. Τα επύλλια έχουν ως βάση τους την αφήγηση, ενώ και στις περιπτώσεις εκείνων που χαρακτηρίζονται ως περισσότερο περιγραφικά, αυτό που εννοείται είναι ότι είναι πιο στατικά και η αφήγηση προχωρά με βραδύτερο ρυθμό. Σε κάθε περίπτωση, με βάση τα αναγνωρισμένα επύλλια που έχουν σωθεί, η αφήγηση είναι βασικότερη σε σχέση με τους λόγους των προσώπων, παρόλο που και αυτοί φυσικά δεν απουσιάζουν, όπως αναφέρθηκε ήδη.

Η διαφορά αυτή ως προς τον αφηγηματικό τρόπο είναι πολύ έντονη στη συγκεκριμένη περίπτωση και αρκετά σημαντική, ώστε από μόνη της να αρκεί για να απορριφθεί ο χαρακτηρισμός του έργου ως επυλλίου. Ακόμα και αν δεν ληφθούν υπόψη οι άλλες διαφοροποιήσεις, όπως είναι η απουσία παρέκβασης, η διαφορά αυτή αρκεί, διότι, παρά την αβεβαιότητα που, όπως φάνηκε παραπάνω, επικρατεί σχετικά με τον ορισμό του επυλλίου και παρά τις διαφορές που παρουσιάζουν μεταξύ τους τα αναγνωρισμένα επύλλια, το στοιχείο της πρωτοκαθεδρίας της αφήγησης είναι κοινό σε όλα. Αν η *Alcestis Barcinonensis*, με το ίδιο ακριβώς περιεχόμενο και ύφος, είχε συντεθεί σε τριτοπρόσωπη αφήγηση με σαφώς πιο περιορισμένους τους λόγους των προσώπων, τότε κάλλιστα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως επύλλιο, καθώς οι υπόλοιπες διαφορές που παρουσιάζει δεν είναι απαγορευτικές.

¹¹¹ Βλ. Crump (1931) 22. Η Crump (1931) 62 αναφέρει ότι τα περισσότερα επύλλια έχουν τουλάχιστον έναν μεγάλο λόγο.

¹¹² Βλ. Crump (1931) 22.

Σε κάθε περίπτωση πάντως το έργο αυτό παρουσιάζει πολύ έντονα κοινά στοιχεία τόσο με τις θεωρητικές περιγραφές των επυλλίων όσο και με τα σωζόμενα επύλλια που διαθέτουμε. Ορισμένα σημεία μάλιστα, όπως είναι η προτίμηση σε ρομαντικά θέματα, ο πρωταγωνιστικός ρόλος μιας γυναίκας αντί για έναν άνδρα, αλλά ακόμα και δευτερεύοντα, όπως το στοιχείο του παράξενου και μακάβριου που αναφέρθηκε παραπάνω, χαρακτηρίζουν τόσο έντονα την *Alcestis Barcinonensis*, ώστε καθιστούν σχεδόν βέβαιη την επιρροή της από το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος. Ωστόσο, η κυριαρχία των λόγων σε πρώτο πρόσωπο εμποδίζει τον χαρακτηρισμό αυτό και την φέρνει πιο κοντά σε ένα άλλο λογοτεχνικό είδος με έντονα δραματικό στοιχείο, το είδος της παντομίμας, το οποίο θα εξεταστεί στην επόμενη ενότητα.

A4. Η *Alcestis Barcinonensis* ως λιμπρέτο παντομίμας – επιτελεστικά στοιχεία

Στην ενότητα αυτή θα εξεταστεί η άποψη ότι η *Alcestis Barcinonensis* ανήκει στην κατηγορία των λιμπρέτων παντομίμας και θα αναλυθούν τα στοιχεία που τη στηρίζουν και εκείνα που την αποδυναμώνουν. Η δυσκολία της διερεύνησης αυτής έγκειται κατά βάση στο γεγονός ότι, ενώ με βάση τις αρχαίες πηγές¹¹³ μπορούμε να ανασυνθέσουμε ικανοποιητικά το πώς θα έμοιαζε μια παράσταση παντομίμας,¹¹⁴ δυστυχώς δεν σώζεται κανένα λιμπρέτο έως την εποχή της,¹¹⁵ με το οποίο θα μπορούσε να συγκριθεί η *Alcestis Barcinonensis*, προκειμένου να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα. Το γεγονός αυτό είναι ακόμα πιο παράδοξο αν συνυπολογιστεί η μεγάλη δημοφιλία του είδους αυτού και η πλατιά του εξάπλωση, τόσο γεωγραφικά όσο και χρονικά, ειδικά κατά την ύστερη αυτοκρατορική περίοδο.

Αρχικά, είναι σημαντικό να εξεταστούν τα εξωτερικά γνωρίσματα του έργου, δηλαδή ο χρόνος και ο τόπος συγγραφής του, προκειμένου να διαπιστωθεί αν έρχονται σε αντίθεση με όσα είναι γνωστά για το είδος γενικά της παντομίμας. Το έτος συγγραφής της *Alcestis Barcinonensis* δεν είναι με ακρίβεια γνωστό, ωστόσο στο σύνολο τους οι μελετητές την τοποθετούν στον 4^ο αιώνα μ.Χ.¹¹⁶ Η χρονολόγηση αυτή συνάδει με το διάστημα ανάπτυξης του είδους της παντομίμας (το οποίο άλλωστε είναι αρκετά ευρύ), καθώς ως έτος εμφάνισης του είδους θεωρείται το 23 ή 22 π.Χ.,¹¹⁷ ή γενικότερα η περίοδος ηγεμονίας του Αυγούστου, ενώ μαρτυρίες αναφέρουν την ύπαρξή του έως και τα μέσα του 7^{ου} αιώνα μ.Χ.¹¹⁸ Σχετικά με τον τόπο συγγραφής του συγκεκριμένου έργου η έρευνα δεν έχει καταλήξει σε ασφαλή

¹¹³ Οι βασικότερες και εκτενέστερες πηγές που διαθέτουμε είναι το έργο του Λουκιανού *Περί Όρχησεως* (το οποίο πιθανότατα γράφτηκε ως απάντηση σε ένα χαμένο πια έργο του Αίλιου Αριστείδη που καταφερόταν εναντίον του είδους της παντομίμας, βλ. Hall (2008a) 17, και ο λόγος 64 του Λιβάνιου. Παράλληλα, υπάρχει ένα πλήθος δευτερευουσών πηγών που θα αξιοποιηθούν στην παρούσα ενότητα, οι σημαντικότερες από τις οποίες είναι συγκεντρωμένες στο επίμετρο του συλλογικού τόμου *New Directions in Ancient Pantomime* των Hall και Wyles (2008).

¹¹⁴ Η εικόνα που διαθέτουμε βέβαια δεν είναι απολύτως συγκροτημένη και φαίνεται να υπάρχουν αντιφάσεις ή μάλλον παραλλαγές στον τρόπο που παρασταίνονταν οι παντομίμες. Βλ. σχετικά Hall (2008a) 3-4 και Hall (2008b) 259.

¹¹⁵ Σώζεται μόνο ένα απόσπασμα λιμπρέτου, η φράση «τόν μέγαν Άγαμέμνονα», που μαρτυρείται στο έργο του Μακρόβιου (*Sat.* 2.7.13). Ορισμένες από τις βασικές αιτίες εξαιτίας των οποίων δεν έχουν διασωθεί τα λιμπρέτα παντομίμας αναλύονται στον Jory (2008) 161-162.

¹¹⁶ Βλ. ενδεικτικά Lebek (1983) 1, όπου αναφέρει συμφωνώντας με τη χρονολόγηση του R. Roca-Puig ότι το ποίημα τοποθετείται στο πρώτο μισό του 4^{ου} αιώνα μ.Χ., Parsons, Nisbet and Hutchinson (1983) 31, Marcovich (1988) 99-101 κ.ά.

¹¹⁷ Σχετικά με τη χρονολόγηση αυτή βλ. Jory (1981) 147, την οποία χρονολόγηση δέχεται και η Webb (2008) 46.

¹¹⁸ Βλ. Hall (2008a) 6 και Jory (2004) 153, που αναφέρει ότι η παντομίμα διατήρησε τη δημοφιλία της για έξι αιώνες, δηλαδή περίπου μέχρι το 600 μ.Χ., χωρίς να υποστηρίζει ότι τότε χάθηκε, αλλά πιθανώς ότι άρχισε να εξασθενεί ως είδος.

συμπεράσματα,¹¹⁹ αλλά αυτό δεν αποτελεί πρόβλημα, καθώς η παντομίμα, ενώ ξεκίνησε και διαμορφώθηκε στη Ρώμη, πολύ γρήγορα εξαπλώθηκε σε όλη την επικράτεια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.¹²⁰ Συνεπώς, γίνεται φανερό ότι τα δύο αυτά εξωτερικά γνωρίσματα του έργου δεν αντιφάσκουν με τον χαρακτηρισμό του ως λιμπρέτου παντομίμας.

Ένα ακόμα στοιχείο που πρέπει να εξεταστεί είναι αν το μέτρο στο οποίο έχει γραφτεί η *Alcestis Barcinonensis*, δηλαδή το δακτυλικό εξάμετρο, συνάδει με όσα γνωρίζουμε για τα λιμπρέτα παντομίμας, καθώς σε αντίθετη περίπτωση η κατάταξη του έργου στη συγκεκριμένη κατηγορία θα ήταν αδύνατη, αν ληφθεί υπόψη η σημασία του μέτρου για την κατάταξη των λογοτεχνικών ειδών στην αρχαιότητα. Δυστυχώς όμως αναφορικά και με το ζήτημα αυτό τα στοιχεία που διαθέτουμε είναι ελλιπή. Είναι γνωστό με σχετική βεβαιότητα ότι τα λιμπρέτα παντομίμας ήταν έμμετρα και όχι πεζά¹²¹ είτε στα ελληνικά είτε στα λατινικά, αλλά δεν υπάρχει κάποια πηγή που να αναφέρει το μέτρο το οποίο χρησιμοποιούνταν. Παρ' όλα αυτά μπορούν να εξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα με βάση τα έργα που είναι γνωστό ότι αξιοποιήθηκαν σε παραστάσεις παντομίμας.

Καταρχάς, η *Αινειάδα* του Βιργιλίου αποτελεί ένα παράδειγμα. Μια γνωστή ιστορία αναφέρει ότι ο Νέρωνας είχε εκδηλώσει την επιθυμία να αναπαραστήσει το πρόσωπο του Τύρνου σε μια παράσταση παντομίμας, αν κατάφερνε να γλιτώσει από μία εξέγερση που τον απειλούσε.¹²² Παράλληλα, ο Μακρόβιος αναφέρει ότι η ιστορία της Διδώς αποτελούσε πολύ δημοφιλές θέμα για παντομίμες,¹²³ ενώ το ίδιο φαίνεται ότι ίσχυε και για την κατάβαση του Αινεία στον Κάτω Κόσμο.¹²⁴

Παράλληλα, ο ίδιος ο Οβίδιος αναφέρει ότι και δικά του έργα αξιοποιήθηκαν στο πλαίσιο παραστάσεων παντομίμας, χωρίς όμως να προσδιορίζει ποια έργα.¹²⁵ Η πιθανότερη εκδοχή είναι ότι πρόκειται είτε για τμήματα των *Μεταμορφώσεων* είτε για

¹¹⁹ Η πλειονότητα των ερευνητών υποστηρίζει ότι δεν διαθέτουμε επαρκή στοιχεία για να αποφανθούμε με ασφάλεια για τον τόπο συγγραφής της. Ο Marcovich (1988) 101 την τοποθετεί στην Αίγυπτο, ωστόσο η επιχειρηματολογία του δεν είναι απόλυτα επαρκής, χωρίς βέβαια να αποκλείεται αυτό το ενδεχόμενο.

¹²⁰ Βλ. Hall (2008a) 7.

¹²¹ Βλ. Hall (2008a) 29.

¹²² Βλ. Suet. *Nero* 54.

¹²³ Βλ. Macr. *Sat.* 5.17.5. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι η σκηνή του θανάτου της Διδώς έχει επηρεάσει σημαντικά τον ποιητή της *Alcestis Barcinonensis* στην περιγραφή του θανάτου της Άλκηστης.

¹²⁴ Βλ. Hall (2008a) 30 και γενικότερα για τη σχέση του έργου του Βιργιλίου με το είδος της παντομίμας βλ. Panayotakis (2008).

¹²⁵ Βλ. Ον. *Tr.* 2.519-20 και 5.7.25-30.

τις *Ηρωίδες*.¹²⁶ Επιπλέον, από αρχαίες πηγές είναι γνωστό ότι ανάμεσα στους συνθέτες λιμπρέτων παντομίμας συγκαταλέγονταν και οι σπουδαίοι επικοί ποιητές Λουκανός και Στάτιος,¹²⁷ από τους οποίους δεν χρησιμοποιήθηκαν τμήματα του επικού τους έργου για τις ανάγκες των παραστάσεων, αλλά συνέθεσαν πρωτότυπα λιμπρέτα. Από όλα τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι, παρόλο που δεν μπορεί να εξαχθεί ένα τελικό συμπέρασμα για το μέτρο στο οποίο γράφονταν τα λιμπρέτα, η παρουσία του δακτυλικού εξάμετρου είναι η πιθανότερη. Τόσο η *Αινειάδα* όσο και οι *Μεταμορφώσεις* είχαν συντεθεί στο μέτρο αυτό, όπως επίσης και τα έπη του Λουκανού και του Στάτιου. Ωστόσο, φαίνεται ότι το μέτρο αυτό δεν ήταν το μοναδικό, καθώς οι *Ηρωίδες* για παράδειγμα είναι γραμμένες σε ελεγειακό δίστιχο, ενώ υπάρχει και η άποψη ότι και οι τραγωδίες του Σενέκα είχαν αξιοποιηθεί στο πλαίσιο παραστάσεων παντομίμας.¹²⁸ Τέλος, δεν πρέπει να παραβλέπεται το γεγονός ότι η χρήση ενός ποιήματος (για παράδειγμα της *Αινειάδας*) δεν αποκλείει την περίπτωση μεταβολής και προσαρμογής του σε άλλο μετρικό σχήμα, ωστόσο εδώ εισερχόμαστε στον χώρο των απλών εικασιών. Σε κάθε περίπτωση πάντως η χρήση του δακτυλικού εξάμετρου από τον ποιητή της *Alcestis Barcinonensis* δεν φαίνεται να αντιφάσκει με τον χαρακτηρισμό του έργου αυτού ως λιμπρέτου παντομίμας.

Ένα άλλο ζήτημα το οποίο πρέπει να εξεταστεί είναι αν η υπόθεση της *Alcestis Barcinonensis* την καθιστά κατάλληλη να αποτελέσει λιμπρέτο παντομίμας.¹²⁹ Η παντομίμα ως είδος ήταν γνωστή και με τον όρο *fabula saltica*, όπου ο όρος *fabula* δήλωνε την ύπαρξη καθορισμένου θέματος και πλοκής (κατ' αναλογία με τις γνωστές *fabula togata*, *fabula palliata* κ.λπ.), σε αντίθεση με το συγγενές της είδος του μίμου, το οποίο άφηνε μεγάλα περιθώρια για αυτοσχεδιασμό.¹³⁰ Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπως θα φανεί στη συνέχεια, η υπόθεση της *Alcestis Barcinonensis* όχι μόνο δεν αντιβαίνει με τον χαρακτηρισμό της

¹²⁶ Σχετικά με τη σχέση του Οβιδίου με το είδος της παντομίμας βλ. Hall (2008a) 30-31 και τις υποσημειώσεις 86-87 που παρέχουν επιπρόσθετη βιβλιογραφία και Ingleheart (2008).

¹²⁷ Ο Ιουβενάλης στην έβδομη σάτιρά του αναφέρει ότι ο Στάτιος συνέθεσε παντομίμες, μιλώντας μάλιστα συγκεκριμένα για μία με θέμα την Αγαθή, για οικονομικούς λόγους. Βλ. Iuv. 7. 86-87. Για την περίπτωση του Λουκανού πηγή αποτελεί ο αρχαίος βίος του που σώζεται ανώνυμα και αποδίδεται στον Vacca, ο οποίος αναφέρει ότι ο ποιητής συνέγραψε πολλά λιμπρέτα και 14 από αυτά σώζονταν και μετά από πέντε αιώνες, δείγμα της μεγάλης τους αξίας. Βλ. Jory (2008) 160.

¹²⁸ Σχετικά με τη σχέση του έργου του Σενέκα με την παντομίμα βλ. ενδεικτικά Zimmermann (2008), Zanobi (2008) και Zanobi (2008), δηλ. η on line διατριβή της.

¹²⁹ Βλ. Jory (2004) 154.

¹³⁰ Αυτό αποτελεί ίσως και ένα στοιχείο ποιοτικής της ανωτερότητας έναντι του μίμου και συσχετισμού της με τα ανώτερα λογοτεχνικά είδη, βλ. και Jory (2004) 153.

ως λιμπρέτου παντομίμας, αλλά αντιθέτως είναι ιδιαίτερα κατάλληλη για το συγκεκριμένο είδος.

Καταρχάς, ο Ιουβενάλης στους στίχους του 6.652-653 (*spectant subeuntem fata mariti / Alcestim*: «παρακολουθούν την Άλκηστη που υπομένει τη μοίρα του συζύγου της») αναφέρει ότι η ιστορία της Άλκηστης είναι θέμα παραστάσεων,¹³¹ ενώ και ο Λουκιανός την περιλαμβάνει στον εκτενή κατάλογο που παραθέτει με τα θέματα που προσφέρονταν για παραστάσεις παντομίμας.¹³² Παράλληλα, το θέμα αυτό ικανοποιεί και τις γενικότερες προδιαγραφές που γνωρίζουμε ότι έπρεπε να πληρούν τα λιμπρέτα παντομίμας. Όπως είναι γνωστό, η παντομίμα διαμορφώθηκε από τον Βάθυλλο και τον Πυλάδη στα χρόνια του Αυγούστου. Το έργο των δύο αυτών καινοτόμων καλλιτεχνών είχε εκ διαμέτρου αντίθετα χαρακτηριστικά, καθώς η παντομίμα που παρουσίαζε ο Βάθυλλος ήταν *ίλαρωτέρα*, ενώ η παντομίμα του Πυλάδη χαρακτηρίζονταν ως *όγκώδης, παθητική και πολυπρόσωπος*.¹³³ Τελικά, επικράτησε σχεδόν αποκλειστικά η εκδοχή του Πυλάδη, με αποτέλεσμα να επιλέγονται για τις παραστάσεις κατά βάση τραγικά θέματα αντλημένα από τη μυθολογία (και σπανιότερα από την ιστορία¹³⁴), ενώ πολύ δημοφιλή ήταν όσα πραγματεύονταν ερωτικές ιστορίες.¹³⁵ Παράλληλα, μαρτυρείται ότι όχι μόνο ήταν αποδεκτή η αναπαράσταση θανάτου επί σκηνής, αλλά ήταν και ιδιαίτερα αγαπητή,¹³⁶ γεγονός που την προσιδιάζει με την σενεκανή τραγωδία. Η ορατιανή σύσταση να αποφεύγονται σκηνές θανάτου και βίας ενώπιον των θεατών, *coram populo* (*Ars*, 185-188)¹³⁷ δεν μπορεί να αποτελεί ένα ισχυρό αντεπιχείρημα προς τον χαρακτηρισμό του έργου αυτού ως τραγωδίας σε μικρογραφία.¹³⁸ Το γεγονός ότι η *Alcestis Barcinonensis* διαθέτει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά καταδεικνύει ότι,

¹³¹ Ο Ιουβενάλης δεν αναφέρει ξεκάθαρα ότι πρόκειται για παράσταση παντομίμας. Έτσι το εκλαμβάνει η Hall (2008b) 261, αλλά η άποψη της αυτή είναι πράγματι πολύ εύλογη, διότι την εποχή του ποιητή η παντομίμα ήταν εξαιρετικά δημοφιλές θέαμα.

¹³² Βλ. Λουκ. *Περ. Όρχ.* 52.

¹³³ Τόσο ο Πλούταρχος (*Hθ.* 711e-f) όσο και ο Αθήναιος (*Δειπν.* 1.20d-e) χρησιμοποιούν ακριβώς τους ίδιους τρεις όρους για να χαρακτηρίσουν την παντομίμα του Πυλάδη. Αυτό υποδεικνύει είτε ότι ο Αθήναιος είχε ως πηγή του τον Πλούταρχο ή πιθανότερα ότι και οι δύο άντλησαν από μία κοινή και άγνωστη σήμερα πηγή. Βλ. και Hall (2008a) 33, Jory (2004) 154.

¹³⁴ Λουκ. *Περ. Όρχ.* 37, 58.

¹³⁵ Βλ. Λουκ. *Περ. Όρχ.* 59 και Ον. *Rem.* 755 σύμφωνα με την παρατήρηση της Hall (2008b) 263.

¹³⁶ Βλ. *Παλ. Ανθ.* 9.254, *Λιβ. Λογ.* 64.110: Hall (2008b) 263-264.

¹³⁷ Hor. *Ars.* 185-188: *ne pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. / quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

¹³⁸ Σχετικά με τον χαρακτηρισμό της *Alcestis Barcinonensis* ως τραγωδίας σε μικρογραφία βλ. τις απόψεις του Schäublin (1984) που παρατέθηκαν στην προηγούμενη ενότητα της βιβλιογραφικής ανασκόπησης.

αναφορικά με την παράμετρο της υπόθεσης, αποτελεί ένα έργο κατάλληλο να χρησιμοποιηθεί ως λιμπρέτο παντομίμας.

Μάλιστα ο ποιητής δεν επέλεξε απλώς ένα θέμα το οποίο ήταν κατάλληλο να αξιοποιηθεί για παραστάσεις παντομίμας, αλλά ταυτόχρονα επέλεξε να επιφέρει σημαντικές αλλαγές στο βασικό του πρότυπο, δηλαδή στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη, προκειμένου να αναδείξει ακόμα περισσότερο τα στοιχεία που προσιδιάζουν στο είδος της παντομίμας. Οι γενικότερες αποκλίσεις του από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη θα αναλυθούν εκτενέστερα στην αντίστοιχη ενότητα του δεύτερου μέρους της παρούσας εργασίας. Στο σημείο αυτό θα αναφερθούν απλώς επιγραμματικά οι κυριότερες μεταβολές που συνάδουν με τον χαρακτηρισμό του έργου αυτού ως λιμπρέτου παντομίμας. Καταρχάς, εξαλείφθηκε ο χαρακτήρας του Ηρακλή, ο οποίος σε μεγάλο βαθμό διατάρασσε τον τραγικό χαρακτήρα της ευριπίδειας τραγωδίας προσδίδοντάς της στοιχεία σατυρικού δράματος, ενώ ταυτόχρονα εισήγαγε και ένα δεύτερο βασικό θέμα, το θέμα της *φιλοξενίας*. Το γεγονός αυτό μαζί με τη συμπερίληψη του προσώπου της Κλυμένης, η οποία απουσίαζε από τον Ευριπίδη, συμβάλλουν ώστε η *Alcestis Barcinonensis* να διαθέτει ενότητα τόσο ως προς το θέμα (υπάρχει ένα βασικό θέμα – η άρνηση των γονιών του Άδμητου να θυσιαστούν για χάρη του και η προσφορά της Άλκηστης) όσο και ως προς το ύφος (είναι αποκλειστικά τραγικό). Όπως αναφέρει ο Λουκιανός¹³⁹ η τραγωδία και η παντομίμα έχουν παρόμοιες υποθέσεις και διαφέρουν μόνο ως προς το ότι στις τραγωδίες η πλοκή είναι πιο περιπλεγμένη και περιέχει περισσότερες μεταβολές. Η βασική αυτή διαφορά στη συγκεκριμένη περίπτωση επιτυγχάνεται με την απλοποίηση της πλοκής χάρη στην εξομάλυνση του ύφους σε αποκλειστικά τραγικό και την αύξηση της δραματικότητας. Παράλληλα, η πολύ σημαντική μεταβολή του τέλους της ηρωίδας, η οποία αυτή τη φορά δεν ανασταίνεται όπως στον Ευριπίδη, αυξάνει την τραγικότητα του έργου και ικανοποιεί και τις θεατρικές τάσεις της εποχής για αναπαράσταση θανάτων επί σκηνής.

Επιπλέον και ο αριθμός των δραματικών προσώπων της *Alcestis Barcinonensis* συνάδει με όσα είναι γνωστά για τους χαρακτήρες που εμφανίζονταν στις παραστάσεις παντομίμας. Ο Λουκιανός σχετικά με αυτό το θέμα αναφέρει τα εξής:

¹³⁹ Βλ. Λουκ. *Περ. Όρχ.* 31.

Ἐθέλω γοῦν σοι καὶ ἄλλου βαρβάρου ῥῆσιν ἐπὶ τούτοις εἶπειν. ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα—τοσοῦτων γὰρ μερῶν τὸ δρᾶμα ἦν—ἐζήτει, ἕνα ὁρῶν τὸν ὀρχηστήν, τίνες οἱ ὀρχησόμενοι καὶ ὑποκρινόμενοι τὰ λοιπὰ προσωπεῖα εἶεν· ἐπεὶ δὲ ἔμαθεν ὅτι αὐτὸς ὑποκρινεῖται καὶ ὑπορχήσεται τὰ πάντα, "Ἐλελήθεις," ἔφη, "ὦ βέλτιστε, σῶμα μὲν τοῦτο ἔν, πολλὰς δὲ τὰς ψυχὰς ἔχων." (Λουκ. Περ. Ὀρχ. 66)

«Θέλω τώρα να σου διηγηθῶ και τα λόγια ενός άλλου βάρβαρου σχετικά με αυτό το θέμα. Επειδὴ ἐβλεπε ὅτι εἶχαν ετοιμαστῆ πέντε μάσκες για τον ορχηστή, διότι τόσα πρόσωπα περιελάμβανε το δράμα που θα παρουσιάζονταν, αλλά υπήρχε μόνο ένας επιτελεστής, ζητούσε να μάθει ποιοι θα χόρευαν και θα αναπαριστούσαν τα υπόλοιπα πρόσωπα. Και ὅταν ἔμαθε ὅτι το ίδιο άτομο χορεύει και αναπαριστά ὅλα τα πρόσωπα εἶπε: "Δεν το εἶχα καταλάβει, φίλε μου, ὅτι ἔχεις ἕνα μόνο σῶμα αλλά πολλές ψυχές"».

Και νωρίτερα ο Κριναγόρας (περ. 70 π.Χ-18 μ.Χ) σε ἕνα ἐπίγραμμα του αναφέρει ἐπίσης για το ίδιο θέμα:

*θάρσει καὶ τέτταρσι διαπλασθέντα προσώποις
μῦθον καὶ τούτων γράψαι ἔτι πλέοσιν
οὔτε σὲ γὰρ λείψουσι, Φιλωνίδη, οὔτε Βάθυλλον,
τὸν μὲν ἀοιδάων, τὸν δὲ χερῶν χάριτες. (Παλ. Ανθ. 9.542)*

«Ἐχε θάρρος και γράψε ἕνα ἔργο για τέσσερα πρόσωπα και για ἀκόμα περισσότερα. Διότι οὔτε σε εσένα, Φιλωνίδη, θα λείψει η χάρη του τραγουδιού, οὔτε στον Βάθυλλο η χάρη των κινήσεων των χεριών».¹⁴⁰

Με βάση τις μαρτυρίες αυτές γίνεται φανερό ὅτι η ὑπαρξη πέντε προσώπων στην *Alcestis Barcinonensis* ὄχι μόνο δεν εἶναι ἐμπόδιο ὥστε να αποτελεί λιμπρέτο παντομίμας, αλλά μάλλον δείχνει ὅτι ἀκολουθεῖται ο γενικότερος κανόνας.

Οι μελετητές¹⁴¹ μάλιστα αναφέρουν ὅτι υπήρχε περιθώριο για συμμετοχή ενός βοηθητικού επιτελεστή που θα ἀναλάμβανε να ἀναπαραστήσει δευτερεύοντες

¹⁴⁰ Σχετικά με το ἐπίγραμμα αυτό, η Ypsilanti (2018) 389 κάνει την ενδιαφέρουσα παρατήρηση ὅτι και τα πέντε ουσιαστικά που περιέχει (*προσώποις, μῦθον, ἀοιδάων, χερῶν, χάριτες*) σχετίζονται ἀμεσα με την παντομίμα, καθὼς τα τέσσερα πρώτα ἀποτελοῦν συνθετικά της στοιχεία και το πέμπτο το ἀποτελέσμα στο ὁποῖο ἀποσκοπεῖ να φθάσει. Επίσης, ἀναφέρει ὅτι υπάρχουν ἄλλα ἕξι ἐπιγράμματα της *Παλατινῆς Ἀνθολογίας* σχετικά με την παντομίμα, τα 7.563, 9.248, 11.195, 11.253, 11.254 και 11.255.

χαρακτήρες της πλοκής. Ο Λουκιανός λοιπόν, αναφέροντας μία περίπτωση όπου ένας παντόμιμος ξεπέρασε το μέτρο στην ερμηνεία του ρόλου του, σημειώνει τα εξής:

ὄρχούμενος γὰρ τὸν Αἴαντα μετὰ τὴν ἦτταν εὐθὺς μαινόμενον, εἰς τοσοῦτον ὑπερεξέπεσεν ὥστε οὐχ ὑποκρίνασθαι μανίαν ἀλλὰ μαίνεσθαι αὐτὸς εἰκότως ἂν τινι ἔδοξεν. ἐνὸς γὰρ τῶν τῶ σιδηρῶ ὑποδήματι κτυπούντων τὴν ἐσθῆτα κατέρρηξεν, ἐνὸς δὲ τῶν ὑπαυλούντων τὸν αὐλὸν ἀρπάσας τοῦ Ὀδυσσεύος πλησίον ἐστῶτος καὶ ἐπὶ τῇ νίκῃ μέγα φρονοῦντος διεῖλε τὴν κεφαλὴν κατενεγκών, καὶ εἴ γε μὴ ὁ πῖλος ἀντέσχεν καὶ τὸ πολὺ τῆς πληγῆς ἀπεδέξατο, ἀπωλώλει ἂν ὁ κακοδαίμων Ὀδυσσεύς, ὀρχηστῆ παραπαίοντι περιπεσών. (Λουκ. Περ. Ὀρχ. 83)

«Ενώ έπαιζε (ένας ορχηστής) τον Αίαντα που ήταν μαινόμενος αμέσως μετά την ήττα του, τόσο πολύ παρεκτράπηκε, ώστε έδινε εύλογα την εντύπωση ότι δεν αναπαριστούσε τη μανία, αλλά ότι είχε πράγματι τρελαθεί ... αφού άρπαξε τον αυλό από έναν αυλητή τον έφερε με δύναμη στο κεφάλι του Οδυσσέα, που στεκόταν δίπλα του και υπερηφανευόταν για τη νίκη του και, αν το κράνος δεν τον προφύλασσε και δεχόταν όλη την ισχύ του χτυπήματος, θα χάνονταν ο ταλαίπωρος Οδυσσέας, επειδή έτυχε σε παράφρονα ορχηστή».

Το χωρίο αυτό είναι ενδιαφέρον από πολλές απόψεις, στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι σημαντική η αναφορά στην ύπαρξη ενός δεύτερου επιτελεστή, ο οποίος είχε αναλάβει τον ρόλο του Οδυσσέα, φανερώνοντας με αυτό τον τρόπο ότι υπήρχε γενικότερα αυτή η δυνατότητα.

Στην περίπτωση της *Alcestis Barcinonensis* οι πιθανότεροι ρόλοι οι οποίοι θα μπορούσαν να παρασταθούν από έναν βοηθητικό επιτελεστή είναι τα παιδιά της ηρωίδας και η προσωποποιημένη Ώρα.¹⁴² Η αναφορά στα παιδιά καλύπτει ποσοτικά περισσότερους στίχους (93-99) σε σύγκριση με την αναφορά στην Ώρα (117-118), ενώ αποτελούν επίσης πιο βασικά πρόσωπα για την εξέλιξη του έργου σε σχέση με τη δεύτερη. Ωστόσο, προσωπικά θεωρώ ότι η *persona* της Ώρας προσφέρεται περισσότερο για αναπαράσταση από έναν βοηθητικό επιτελεστή. Καταρχάς, παρόλο που τα παιδιά αναφέρονται εκτενέστερα, ο ποιητής δεν περιγράφει ιδιαίτερα τις σωματικές τους κινήσεις, γεγονός που μειώνει την ανάγκη να παρασταθούν ως πρόσωπα και επί σκηνής. Επιπλέον, η επιλογή της σκηνικής παρουσίας των παιδιών

¹⁴¹ Βλ. Hall (2008a) 3 που αναφέρει την πιθανότητα ύπαρξης βοηθητικού επιτελεστή (assistant actor).

¹⁴² Το ενδεχόμενο της χρήσης βοηθητικών βουβών επιτελεστών για τα πρόσωπα των παιδιών και της Ώρας το επισημαίνει η Hall (2008b) 273-274.

θα απαιτούσε περισσότερους του ενός βοηθητικούς επιτελεστές, στοιχείο το οποίο βέβαια πιθανώς να μην ήταν απαγορευτικό, αλλά ίσως να προκαλούσε δυσκολίες, ειδικά αν δεν υπήρχε ιδιαίτερος λόγος. Αντιθέτως, στην περίπτωση του ρόλου της Ώρας ο ποιητής δίνει έμφαση στις κινήσεις της, παρά τους λίγους στίχους που της αφιερώνει. Παράλληλα, η αίσθηση που θα προκαλούσε το αργόσυρτο βάδισμά της μέχρι να φτάσει δίπλα στην ηρωίδα και στη συνέχεια το πιάσιμο του χεριού της θα ήταν ιδιαίτερα έντονη και θα συγκινούσε τους θεατές, αυξάνοντας την τραγικότητα της σκηνής. Συνεπώς, η *persona* της Ώρας με τη σύντομη αλλά καθοριστική εμφάνιση, τη σαφώς περιγραφόμενη κινησιολογία και το έντονα συγκινησιακό στοιχείο είναι ιδιαίτερα πρόσφορη για επί σκηνής εκτέλεση του ρόλου της. Φυσικά, αυτή η ανάλυση κινείται σε θεωρητικό επίπεδο, καθώς δεν υπάρχουν ακριβή δεδομένα για το τί συνέβαινε στην παράσταση – αν βέβαια όντως παραστάθηκε το συγκεκριμένο έργο ως παντομίμα.

Επιπλέον, ο έντονα απλουστευτικός και αφαιρετικός χαρακτήρας του έργου με την διαδοχική εμφάνιση των προσώπων, τα οποία ουσιαστικά εκφέρουν εκτενείς μονολόγους, είναι ένα ακόμα στοιχείο που συνηγορεί υπέρ του ισχυρισμού ότι η *Alcestis Barcinonensis* πιθανότατα αποτελούσε λιμπρέτο παντομίμας. Η παντελής απουσία στιχομυθίας, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο «ρεαλιστικό» συστατικό των τραγωδιών, αλλά είναι απαγορευτική στα πλαίσια της παντομίμας, αποτελεί βασικό αντεπιχείρημα στον ισχυρισμό που αναφέρθηκε προηγουμένως ότι η *Alcestis Barcinonensis* συνιστά «τραγωδία σε μικρογραφία» και ενισχύει σημαντικά την υπόθεση ότι ήταν λιμπρέτο παντομίμας. Εφόσον δεν είναι δυνατόν να γνωρίζουμε με εγκυρότητα αν ήταν όντως λιμπρέτο και επιχειρηματολογούμε υπέρ αυτής της πιθανότητας βασιζόμενοι σε ενδοκειμενικά κριτήρια και σε αρχαίες πηγές περί χορευτικών παραστάσεων, η – γενικά σπάνια – δυνατότητα αναπαράστασης του έργου αυτού από έναν μόνο επιτελεστή αυξάνει σημαντικά την πιθανότητα να αξιοποιήθηκε για παραστάσεις παντομίμας.¹⁴³

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να διερευνηθούν και ορισμένα τεχνικά ζητήματα που ανακύπτουν από την αναπαράσταση ενός έργου, όπως η χρήση κοστούμιών, σκηνικών αντικειμένων (*props*) και μασκών, προκειμένου να διαπιστωθεί αν θα ανακύψουν δυσκολίες οι οποίες θα αναιρούν την δυνατότητα αναπαράστασης της *Alcestis Barcinonensis* ως παντομίμας. Όσον αφορά τα

¹⁴³ Βλ. και γενικότερο άρθρο Hall (2013).

κοστούμια οι μελετητές αναφέρουν ότι κατά πάσα πιθανότητα στην πλειονότητα των περιπτώσεων αυτά δεν άλλαζαν κατά τη διάρκεια των παραστάσεων παντομίμας, αλλά το ίδιο ένδυμα με τον κατάλληλο χειρισμό από τον επιτελεστή μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για διαφορετικούς ρόλους.¹⁴⁴ Υπάρχει βέβαια μια ενδιαφέρουσα μαρτυρία από ένα συριακό κείμενο του 500 μ.Χ., που συνέταξε ο Ιάκωβος του Sarug/Serugh (περ. 450-521 μ.Χ., χριστιανός επίσκοπος μιας περιοχής που εντοπίζεται στα σημερινά σύνορα της Τουρκίας με τη Συρία) και αποτελείται από πέντε ομιλίες, μέσα από τις οποίες εξαπολύει σφοδρή επίθεση στα θεάματα που παρουσιάζονταν στα θέατρα. Στο κείμενο αυτό λοιπόν αναφέρει ότι χρησιμοποιούνταν ειδικά προσθετικά στο στήθος για να παρασταθούν οι γυναικείοι χαρακτήρες.¹⁴⁵ Ωστόσο, η μεμονωμένη αυτή μαρτυρία, η οποία είναι απομακρυσμένη χρονικά και γεωγραφικά και είναι γραμμένη με εμπάθεια εναντίον του είδους της παντομίμας,¹⁴⁶ δεν είναι σε θέση να αναιρέσει από μόνη της τις αναφορές που σημειώνουν ότι δεν υπήρχε ανάγκη αλλαγής κοστούμιών.

Σχετικά με τη χρήση σκηνικών αντικειμένων (*props*) τα στοιχεία που διαθέτουμε δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικά. Η Webb¹⁴⁷ υποστηρίζει ότι η παντομίμα ως θέαμα χαρακτηρίζονταν από το στοιχείο του μινιμαλισμού, όπου το βασικό οπτικό εφέ ήταν ο επιτελεστής και το κοινό καλούνταν να φανταστεί σχεδόν όλα τα υπόλοιπα συστατικά της ιστορίας – πρόσωπα, τόπους και αντικείμενα. Ωστόσο, οι αρχαίες πηγές δεν αποκλείουν την περιορισμένη χρήση σκηνικών αντικειμένων. Στο παράδειγμα που αναφέρθηκε προηγουμένως με τον παντόμιμο που υπερέβαλε στον ρόλο του ως Αίαντας γίνεται αναφορά στη χρήση κράνους (*πίλος*).¹⁴⁸ Παράλληλα, ο Μακρόβιος αναφέρει και ένα άλλο περιστατικό όπου ο Πυλάδης είχε αναλάβει τον ρόλο του μαινόμενου Ηρακλή και, προκειμένου να αναπαραστήσει την τρέλα του ήρωα, εκτόξευε βέλη προς το κοινό.¹⁴⁹ Συνεπώς, η περιορισμένη χρήση αντικειμένων

¹⁴⁴ Σχετικά με το ζήτημα αυτό βλ. Hall (2008a) 22 και Webb (2008) 47 που επικαλούνται και την μαρτυρία του σοφιστή του 2^{ου} αι. μ.Χ., Φρόντωνα, ο οποίος εκδήλωνε τον θαυμασμό του αναφορικά με το πώς ένα μοναδικό ένδυμα μπορούσε με τον κατάλληλο χειρισμό να αναπαραστήσει ένα μεγάλο πλήθος πραγμάτων, βλ. Fronto *Ant.* 5. Γενικότερα για το θέμα των κοστούμιών στα πλαίσια των παραστάσεων παντομίμας βλ. Wyles (2008).

¹⁴⁵ Βλ. Mar-Jacobus Sarugensis *Homiliae* 2 στο Hall & Wyles (2008) 412-413 (Appendix, T41, με αγγλική μετάφραση, βασισμένη στη μετάφραση από τη συριακή γλώσσα που δημοσίευσε ο Cyril Moss (1935) “Jacob of Serugh’s Homilies on the Spectacles of the Theatre”, *Le Muséon* 48: 87–112).

¹⁴⁶ Ο συγγραφέας καταφέρεται με μένος εναντίον των θεαμάτων του θεάτρου, τα οποία θεωρεί ως σημαντική πηγή διαφθοράς για τους ευσεβείς χριστιανούς.

¹⁴⁷ Βλ. Webb (2008) 47.

¹⁴⁸ Βλ. Λουκ. *Περ. Όρχ.* 83.

¹⁴⁹ Βλ. Macr. *Sat.* 2.7. 17.

τα οποία κρίνονταν είτε απαραίτητα για την αναπαράσταση της ιστορίας ή σημαντικά για την επίταση της δραματικότητας της παράστασης ήταν πολύ πιθανή.

Στην περίπτωση της *Alcestis Barcinonensis* η ύπαρξη στη σκηνή ενός υπερυψωμένου χώρου περιορισμένου σε έκταση θα μπορούσε να αποδειχθεί εξαιρετικά χρήσιμη – σχεδόν απαραίτητη – καθ’ όλη τη διάρκεια της παράστασης. Στην αρχή του έργου ο χώρος αυτός θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ως βάθρο για το άγαλμα του Απόλλωνα στο οποίο απευθύνεται ο Άδμητος. Λίγο αργότερα το ίδιο αυτό ύψωμα είναι δυνατόν να αναπαριστά το ανάκλιτρο (στ. 22: *toro*) στο οποίο προσπέφτει κλαίγοντας ο Άδμητος όταν πληροφορείται την τραγική είδηση και συνομιλεί με τον πατέρα του. Τέλος, στο κλείσιμο του έργου ο χώρος αυτός θα ήταν κατάλληλος για αναπαράσταση της νεκρικής πυράς, την οποία στολίζει η Άλκηστη και στη συνέχεια ξαπλώνει πάνω της έως ότου επέλθει ο θάνατός της.¹⁵⁰ Η αναγκαιότητα ύπαρξης ενός τέτοιου χώρου προκύπτει από το γεγονός ότι οι σκηνές αυτές θα ήταν πολύ δύσκολο και ακαλαίσθητο να διαδραματιστούν στο δάπεδο του σκηνικού χώρου της παράστασης. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την ευκολία κατασκευής ενός τέτοιου χώρου καθιστά αρκετά βέβαιη την ύπαρξή του στα πλαίσια μιας παράστασης του συγκεκριμένου έργου.

Κατά τα άλλα, δεν υπάρχουν άλλα σκηνικά αντικείμενα ή κατασκευές που να κρίνονται απαραίτητα για την εξέλιξη της πλοκής. Επίσης, όλα τα πρόσωπα του έργου είναι εύκολα διακριτά μέσα από το κείμενο και δεν υπάρχει πιθανότητα σύγχυσης της ταυτότητάς τους, ώστε να είναι απαραίτητη η χρήση διακριτικών αντικειμένων. Ωστόσο, δεν αποκλείεται βέβαια, ιδιαίτερα στην περίπτωση του Απόλλωνα, η χρήση ορισμένων χαρακτηριστικών του συνοδευτικών αντικειμένων (δάφνη, τόξο ή λύρα) χωρίς όμως να κρίνεται απαραίτητη. Άλλωστε, σύμφωνα με την επιτυχημένη παρατήρηση του Jory,¹⁵¹ σε μια παράσταση παντομίμας ως βασικό σκηνικό αντικείμενο (*prop*) είναι το ίδιο το λιμπρέτο του ποιητή.

¹⁵⁰ Η Hall (2008b) 271 αναφέρει επίσης την πιθανή ύπαρξη ενός τέτοιου χώρου, επισημαίνοντας ότι θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως ανάκλιτρο για τον Άδμητο και ως νυφικό κρεβάτι (στο οποίο γίνεται αναφορά στους στίχους 86-90) και μετά νεκρική πυρά για την Άλκηστη. Ωστόσο, προσωπικά θεωρώ ότι – εφόσον ένας τέτοιος χώρος πράγματι υπήρχε – είναι πολύ πιο λογικό και πιθανόν να αξιοποιούνταν και ως βάθρο για το άγαλμα του Απόλλωνα.

¹⁵¹ Βλ. Jory (2008) 161.

Σχετικά τώρα με το ζήτημα της χρήσης και της εναλλαγής масκών η διερεύνησή του είναι λίγο πιο πολύπλοκη.¹⁵² Σίγουρα η αλλαγή μιας μάσκας απαιτούσε ορισμένο χρόνο, αν συνυπολογιστεί το γεγονός ότι έπρεπε να στερεωθεί προσεκτικά στο κεφάλι του επιτελεστή για να μην του δημιουργεί προβλήματα κατά τη διάρκεια του χορού. Ίσως μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις ο χρόνος αυτός να ήταν μεγαλύτερος από το περιθώριο που άφηναν τα σημεία τριτοπρόσωπης αφήγησης ανάμεσα στους λόγους δύο προσώπων. Για παράδειγμα, στις μεταβάσεις από τον Άδμητο στον Απόλλωνα, από τον Άδμητο στον Φέρη και από την Κλυμένη στην Άλκηστη μεσολαβεί μόνο ένας στίχος τριτοπρόσωπης αφήγησης (στ. 12, 32 και 71 – μάλιστα στις δύο πρώτες περιπτώσεις δεν πρόκειται καν για ολόκληρο στίχο). Ωστόσο, η άγνοιά μας για πολλές παραμέτρους του τρόπου αναπαράστασης μιας παντομίμας δεν παρέχει τη δυνατότητα να εξαχθούν σαφή συμπεράσματα. Είναι πιθανόν ο χρόνος που απαιτούνταν για την εναλλαγή των масκών να καλύπτονταν από απλή μουσική χωρίς τη συνοδεία λόγου και αφηρημένες ρυθμικές κινήσεις εκ μέρους του παντόμιμου μετά το τέλος της τριτοπρόσωπης αφήγησης ή με κάποιον άλλο τρόπο.¹⁵³ Σε κάθε περίπτωση, το στοιχείο αυτό δεν είναι απαγορευτικό για τον χαρακτηρισμό της *Alcestis Barcinonensis* ως λιμπρέτου παντομίμας.¹⁵⁴

Για τον εντοπισμό των σημείων όπου πραγματοποιούνταν οι εναλλαγές των масκών στην *Alcestis Barcinonensis* είναι χρήσιμη η εξής σχηματική παρουσίαση της δομής του έργου:

μονόλογος Άδμητου (στ. 1-11) – τριτοπρόσωπη αφήγηση (στ. 12) – μονόλογος Απόλλωνα (στ. 12-20) – τριτοπρόσωπη αφήγηση (στ. 21-25) – μονόλογος Άδμητου (στ. 26-31) – τριτοπρόσωπη αφήγηση (στ. 32) – μονόλογος Φέρη (στ. 32-42) – τριτοπρόσωπη αφήγηση (στ. 42-46) – μονόλογος Κλυμένης (στ. 46-70) – τριτοπρόσωπη αφήγηση (στ. 71) – μονόλογος Άλκηστης (στ. 72-103) – τριτοπρόσωπη αφήγηση (στ. 104-122) – μονόλογος Άλκηστης (στ. 122-4).

Με βάση την παραπάνω δομή η σειρά εμφάνισης των προσώπων είναι η ακόλουθη: Άδμητος – Απόλλωνας – Άδμητος – Φέρης – Κλυμένη – Άλκηστη. Αν

¹⁵² Η Webb (2008) 48 μάλιστα πιστεύει, με βάση την άποψή της ότι οι παραστάσεις παντομίμας χαρακτηρίζονταν από έντονο μιμητισμό, ότι είναι πιθανόν σε ορισμένες περιπτώσεις να μην υπήρχαν καθόλου εναλλαγές масκών κατά τη διάρκεια μιας παράστασης.

¹⁵³ Η Webb (2008) 50-51 αναφέρει ως πιθανή την ύπαρξη και αφηρημένου, μη μιμητικού χορού επικαλούμενη ως επιχείρημα και τη μαρτυρία ενός ανώνυμου λατινικού επιγράμματος, βλ. *Anth. Lat.* 100 στο Shackleton Bailey (1982) [ο αρ. 100 ισχύει στη συγκεκριμένη έκδοση].

¹⁵⁴ Η Hall (2008b) 269-270 αναφέρει την ύπαρξη ειδικών παραβάν (*siparia*) που θα τοποθετούνταν σε κάποιο σημείο της σκηνής και θα εξυπηρετούσαν στην αλλαγή των масκών.

τεθεί ως προϋπόθεση ότι στις παραστάσεις παντομίμας ένας χαρακτήρας εμφανίζεται μόνο μια φορά στη σκηνή και δεν επανέρχεται, τότε εντοπίζεται ένα πρόβλημα στη διπλή εμφάνιση του Άδμητου.¹⁵⁵ Για την επίλυση αυτού του ζητήματος οι πιθανότερες λύσεις είναι τρεις.

Μια πρώτη λύση είναι να εξαλειφθεί η δεύτερη εμφάνιση του Άδμητου. Ο επιτελεστής μετά την αναπαράσταση του Απόλλωνα μπορεί να μεταμορφωθεί κατευθείαν σε Φέρη και στη διάρκεια του δεύτερου μονολόγου του Άδμητου να δείχνει ως Φέρης τον τρόπο με τον οποίο ο πατέρας αντιδρά στο άκουσμα των λόγων του γιου του.¹⁵⁶ Μια δεύτερη λύση είναι να εξαλειφθεί εντελώς η αναπαράσταση του προσώπου του Απόλλωνα επί σκηνής. Είναι δυνατόν δηλαδή να ακούγονται τα λόγια του θεού χωρίς να εμφανίζεται ο ίδιος και να βλέπουν οι θεατές μόνο τις αντιδράσεις του Άδμητου στα λεγόμενά του. Μια τέτοια λύση μάλιστα θα διέθετε και το πλεονέκτημα της επίτασης της δραματικότητας της σκηνής με το άκουσμα λόγων που αντηχούν χωρίς να φαίνεται η πηγή τους,¹⁵⁷ ενώ με τον τρόπο αυτό θα εμφανίζονταν τέσσερις χαρακτήρες και θα απαιτούνταν τέσσερις μάσκες για την αναπαράσταση. Τέλος υπάρχει και η λύση της χρήσης ενός βοηθητικού επιτελεστή, ο οποίος θα αναπαριστούσε είτε το πρόσωπο του Απόλλωνα ή του Άδμητου.

Η διαφορά ανάμεσα στις δύο αυτές εναλλακτικές επιλογές δεν επηρεάζει τη μεταξύ τους σκηνή (και στις δύο περιπτώσεις θα αναπαρίστανται τόσο ο Άδμητος όσο και ο Απόλλωνας ταυτόχρονα), αλλά επηρεάζει σημαντικά τη συνέχεια του έργου. Αν ο βοηθητικός επιτελεστής χρησιμοποιηθεί για να αναπαραστήσει το πρόσωπο του Απόλλωνα, τότε το ζήτημα είναι απλό και μόλις ολοκληρωθεί ο ρόλος του ως θεού θα αποχωρήσει από τη σκηνή, ενώ ο κύριος επιτελεστής θα εξακολουθήσει μόνος του να αναπαριστά διαδοχικά όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα. Όμως, αν ο βοηθητικός επιτελεστής χρησιμοποιηθεί για να εκτελέσει τον ρόλο του Άδμητου, τότε η κατάσταση είναι πιο περίπλοκη.¹⁵⁸ Αυτό θα σήμαινε ότι ο κύριος επιτελεστής της παράστασης θα αναλάμβανε τους ρόλους του Απόλλωνα, του Φέρη,

¹⁵⁵ Δεν είναι σε καμία περίπτωση βέβαιο ότι μια τέτοια προϋπόθεση ίσχυε και μάλιστα για το σύνολο των παραστάσεων, αλλά είναι πολύ πιθανή και αξίζει να διερευνηθεί. Ωστόσο, δεν αποκλείεται στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Άδμητος να εμφανίζονταν δύο φορές επί σκηνής κατά το ανέβασμα του έργου.

¹⁵⁶ Βλ. Hall (2008b) 267.

¹⁵⁷ Μάλιστα, καθώς η συγγραφή του έργου τοποθετείται στον 4^ο αιώνα μ.Χ. και ο χριστιανισμός ήταν πλέον ευρύτατα διαδεδομένος, το άκουσμα της φωνής ενός θεού από τον ουρανό χωρίς να εμφανίζεται, θα ήταν περισσότερο οικεία στο κοινό και θα ανακαλούσε αντίστοιχες σκηνές της Βίβλου.

¹⁵⁸ Σε αυτή την περίπτωση αναφέρεται και η Hall (2008b) 267-268.

της Κλυμένης και της Άλκηστης, ενώ ο βοηθητικός μόνο του Άδμητου. Το πρόβλημα όμως στην περίπτωση αυτή έγκειται στο αν και πότε θα αποχωρούσε ο Άδμητος από τη σκηνή. Στην περίπτωση του Απόλλωνα δεν υπήρχε πρόβλημα, καθώς μετά τον μονόλογο του ο θεός δεν εμπλέκεται ξανά στο έργο και επομένως η παρουσία του πάνω στη σκηνή δεν εξυπηρετεί τίποτα. Το πρόβλημα με τον Άδμητο έγκειται στο γεγονός ότι όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου τού απευθύνονται, και μάλιστα εμφατικά, μέχρι και το τέλος. Συνεπώς, εφόσον εμφανίστηκε επί σκηνής και υπάρχει η δυνατότητα να παραμείνει, θα ήταν παράλογο να αποχωρήσει και να αφήνει τα άλλα πρόσωπα να απευθύνονται στο κενό.

Ωστόσο, η παραμονή επί σκηνής του βοηθητικού επιτελεστή ως Άδμητου καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης θα δημιουργούσε άλλες σημαντικές δυσκολίες, καθώς θα διασπούσε την προσοχή του κοινού. Η βασική στόχευση της παντομίας είναι η μουσική και το λιμπρέτο να απευθύνονται στα αυτιά του θεατή, ενώ τα μάτια του να είναι επικεντρωμένα σε ένα μόνο αντικείμενο, την αναπαράσταση του παντόμιμου. Για αυτόν τον λόγο άλλωστε οι παραστάσεις παντομίας οπτικά χαρακτηρίζονταν από έντονο μινιμαλισμό, με απουσία πολλών επιτελεστών, εντυπωσιακών σκηνικών και χρήση ιδιαίτερων κοστουμιών και αντικειμένων, προκειμένου η προσοχή να στρέφεται αποκλειστικά στη χορευτική αναπαράσταση του παντόμιμου. Η ύπαρξη ενός βοηθητικού επιτελεστή που θα συμμετέχει για λίγο στην παράσταση δεν αποτελεί πρόβλημα. Αλλά η συνύπαρξη δύο επιτελεστών, που να παίζουν ταυτόχρονα σε όλο σχεδόν το έργο και να εκτελούν χορευτικά πολύ δραματικά στοιχεία, σημαντικά για την κατανόηση της πλοκής, θα ήταν μάλλον κουραστική και θα διασπούσε την προσοχή του κοινού.

Ένα στοιχείο το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί ως αντεπιχείρημα έναντι της άποψης ότι η *Alcestis Barcinonensis* αποτελεί λιμπρέτο παντομίας είναι η υψηλή ποιότητα που διαθέτει. Ο ισχυρισμός αυτός βασίζεται στο γεγονός ότι σε μια παράσταση παντομίας ο λόγος αποτελούσε στοιχείο δευτερεύουσας σημασίας, δρώντας κυρίως υποστηρικτικά ως προς το όλο θέαμα.¹⁵⁹ Παράλληλα, μια ακόμα παράμετρος, η οποία συνέβαλε στη σχετικά χαμηλότερη ποιότητα των λιμπρέτων

¹⁵⁹ Αυτή την παρατήρηση την κάνει και ο Λιβάνιος, βλ. Λιβ. Λογ. 64.87-88δ. Κάτι ανάλογο σε σύγχρονα συμφραζόμενα συμβαίνει με τα λιμπρέτα της όπερας, όπου επίσης ο λόγος έχει δευτερεύουσα σημασία, αν και στην περίπτωση αυτή την πρωτεύουσα σημασία δεν έχουν οι κινήσεις του επιτελεστή, αλλά η φωνή. Ένα νεότερο είδος τέχνης που ταιριάζει αναλογικά καλύτερα με την παντομίμα είναι ίσως το μπαλέτο. Σχετικά με τη σχέση των δύο αυτών μορφών τέχνης βλ. Hall (2008c).

συγκριτικά με άλλα λογοτεχνικά είδη είναι η μεγάλη δημοφιλία που γνώρισε το είδος της παντομίας. Το είδος αυτό δεν γνώρισε μόνο πλατιά γεωγραφική και χρονική εξάπλωση, αλλά ταυτόχρονα απευθυνόταν σε όλες τις κοινωνικές τάξεις και όχι μόνο σε μια πνευματική ελίτ.¹⁶⁰ Όπως ανέφερε χαρακτηριστικά ο Λιβάνιος (361 μ.Χ.):

θεῶν τις ἐλέησας τὴν τῶν πολλῶν ἀπαιδευσίαν ἀντεισήγαγε τὴν ὄρχησιν διδαχὴν τινα τοῖς πλήθεσι παλαιῶν πράξεων, καὶ νῦν ὁ χρυσοχόος πρὸς τὸν ἐκ τῶν διδασκαλείων οὐ κακῶς διαλέξεται περὶ τῆς οἰκίας Πριάμου καὶ Λαῖου. (Λιβ. Λογ. 64.112)

«...κάποιος από τους θεούς, επειδή λυπήθηκε για την απαιδευσία του πλήθους, εισήγαγε την παντομίμα ως ένα είδος διδασκαλίας για τους πολλούς των αρχαίων πράξεων, και τώρα πια ο χρυσοχόος μπορεί να συνομιλεί πολύ καλά με τους απόφοιτους του σχολείου σχετικά με τον οίκο του Πριάμου ή του Λαίου».

Επίσης, στη μεγάλη δημοφιλία της παντομίας σε όλες τις κοινωνικές τάξεις αναφέρονται και ο Σενέκας ο νεότερος (*Ep.* 29.12) και ο Δίων Χρυσόστομος (*Λόγ.* 20.9).¹⁶¹ Επομένως, με βάση όλα τα παραπάνω και αν ληφθεί υπόψη ο πιθανότατα εφήμερος χαρακτήρας αυτών των παραστάσεων,¹⁶² η μεγάλη ζήτηση που υπήρχε για συνεχώς νέα λιμπρέτα συνεπάγονταν την πτώση της ποιότητάς τους, καθώς για να καλυφθούν οι ανάγκες, θα επιστρατεύονταν μετριότεροι ποιητές, οι οποίοι θα εργάζονταν βιαστικά υπό συνθήκες πίεσης (ειδικά αν ληφθεί υπόψη ότι πολλοί σπουδαίοι ποιητές πιθανόν να απαξιούσαν να ασχοληθούν με ένα είδος τέχνης όπου ο λόγος κατείχε δευτερεύοντα ρόλο).¹⁶³

Ωστόσο, παρότι όλα τα παραπάνω αποτελούσαν μάλλον τον κανόνα, είναι πολύ πιθανό να υπήρχαν και ορισμένες σημαντικές εξαιρέσεις. Όπως αναφέρθηκε ήδη, ως λιμπρέτα για παραστάσεις παντομίας χρησιμοποιήθηκαν στίχοι από το έργο του Βιργίλιου¹⁶⁴ και του Οβίδιου,¹⁶⁵ δηλαδή δύο κορυφαίων ποιητών της λατινικής λογοτεχνίας. Επιπλέον, δύο ακόμα σημαντικοί επικοί ποιητές, ο Λουκανός και ο Στάτιος, συνέθεσαν λιμπρέτα για παραστάσεις παντομίας. Ο Στάτιος, σύμφωνα με

¹⁶⁰ Βλ. Hall (2008a) 6.

¹⁶¹ Βλ. Hall (2008a) 6.

¹⁶² Μια παράσταση παντομίας πιθανότατα επαναλαμβάνονταν ορισμένες φορές, αλλά σίγουρα δεν συνέβαινε κάτι αντίστοιχο με τις αρχαίες τραγωδίες, όπου παίζονταν για αιώνες ολόκληρους μετά τη συγγραφή τους. Αντιθέτως, το πιθανότερο είναι ότι ανέβαιναν ολοένα νέες παντομίμες και συνεπώς υπήρχε η ανάγκη για νέα λιμπρέτα.

¹⁶³ Σχετικά με το ζήτημα της χαμηλής ποιότητας των λιμπρέτων παντομίας βλ. Jory (2008) 158-160 και Hall (2008b) 276, όπου αναφέρονται και οι αρχαίες μαρτυρίες του Σενέκα του πρεσβύτερου (*Suas.* 2.19) και του Σιδώνιου Απολλινάριου (*Ep.* 8.9.5).

¹⁶⁴ Βλ. Panayotakis (2008).

¹⁶⁵ Βλ. Ingleheart (2008).

τους παρακάτω στίχους του Ιουβενάλη (Iuv. 7.86-87: *Sed cum fregit subsellia versu / esurit, intactam Paridi nisi vendit Agaven*: «αλλά, ενώ συντάρασσε το κοινό με τους στίχους του, θα πεινούσε αν δεν πουλούσε την ανέγγιχτη *Αγαθή* στον Πάρη»), φαίνεται ότι καταπιάστηκε με το συγκεκριμένο είδος για οικονομικούς λόγους. Αντίθετα, ο Λουκανός, αν και σχετικά ευκατάστατος,¹⁶⁶ δεν περιφρόνησε τη συγκεκριμένη ενασχόληση, συγγράφοντας μάλιστα έναν σεβαστό αριθμό λιμπρέτων.¹⁶⁷ Εξάλλου, και ο Λουκιανός¹⁶⁸ αναφέρει ότι χαρακτηριστικό του καλού ηθοποιού αποτελεί και η ικανότητα του να επιλέγει τα όμορφα λιμπρέτα, φανερώνοντας με αυτό τον τρόπο ότι η ποιοτική τους αξία δεν ήταν σε καμία περίπτωση αδιάφορη. Συμπερασματικά, η μεγάλη ζήτηση και η δευτερεύουσα σημασία του λόγου αποτελούσαν ανασταλτικό παράγοντα για την παραγωγή ποιοτικών λιμπρέτων, αλλά, όπως είναι λογικό και επιβεβαιώνεται από τις αρχαίες μαρτυρίες, η συγκεκριμένη κατάσταση πρέπει να είχε και πολλές εξαιρέσεις.

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο να γίνει και μία εκ του σύνεγγυς εξέταση του κειμένου της *Alcestis Barcinonensis*, για να διαπιστωθεί αν υπάρχουν και συγκεκριμένα στοιχεία στο ύφος του, τα οποία ενισχύουν την άποψη ότι αποτελούσε λιμπρέτο παντομίμας. Στην εξέταση αυτή θα χρησιμεύσουν ως αφετηρία ορισμένες βασικές παρατηρήσεις σχετικά με τις κινήσεις του επιτελεστή κατά τη διάρκεια της παράστασης και ειδικότερα σχετικά με τις χειρονομίες του.¹⁶⁹

Η μεγάλη σημασία που αποδίδεται στις χειρονομίες αποτελεί κοινό στοιχείο ανάμεσα στο παντόμιμο και τον ρήτορα, αν και η φύση των χειρονομιών διέφερε σημαντικά.¹⁷⁰ Ιδιαίτερα σημαντικό ως προς το συγκεκριμένο θέμα είναι το εξής χωρίο από τον Κοϊντιλιανό:

Et hi quidem de quibus sum locutus cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus: alii sunt qui res imitatione significant, ut si aegrum temptantis venas medici similitudine aut citharoedum formatis ad modum percutientis nervos manibus ostendas, quod est genus quam longissime in actione fugiendum. Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba

¹⁶⁶ Βλ. Tac. *Ann.* 16.17, Stat. *Silv.* 2.7.85. Jory (2008) 160.

¹⁶⁷ Βλ. Jory (2008) 160 όπου αναφέρει τη μαρτυρία του αρχαίου βίου του ποιητή που αποδίδεται στον Vacca.

¹⁶⁸ Βλ. Λουκ. *Περ. Ορχ.* 74.

¹⁶⁹ Σχετικά με τη χρήση των χειρών από τους παντόμιμους και την εκφραστικότητά τους, βλ. Hall (2008a) 6, Jory (2004) 148-149, Jory (2008) 163-164, Παλ. *Avθ.* 9.505.17.

¹⁷⁰ Βλ. Schlapbach (2008) 315-316.

accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit. (Quint. *Inst.* 11.3.88-89)

«Οι χειρονομίες στις οποίες έχω αναφερθεί φαίνεται ότι αποτελούν φυσικά επακόλουθα των λέξεων. Υπάρχουν άλλες ωστόσο οι οποίες εκφράζουν τα πράγματα μέσω της μίμησης. Για παράδειγμα, μπορείς να αναπαραστήσεις έναν άρρωστο άνθρωπο μιμούμενος τον γιατρό που τον σφυγμομετρά ή έναν μουσικό που παίζει λύρα τοποθετώντας τα χέρια σου σαν να αγγίζουν τις χορδές. Πρέπει να αποφεύγεται αυτό το είδος των χειρονομιών στις αγορεύσεις των ρητόρων. Ένας ρήτορας οφείλει να απέχει από έναν χορευτή, πρέπει να προσαρμόζει τις χειρονομίες του κυρίως στο γενικό νόημα και όχι στις λέξεις καθ' εαυτές – το οποίο μάλιστα είναι και η συνήθεια των πιο σοβαρών από τους ηθοποιούς-χορευτές».

Κάτι ανάλογο υποστηρίζει και ο Κικέρωνας στον λόγο του *De Oratore*:

Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, [...] manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens. (Cic. *de Orat.* 3.220)¹⁷¹

«Αλλά όλα αυτά τα συναισθήματα πρέπει να συνοδεύονται από χειρονομίες, όχι όμως εκείνες τις χειρονομίες της σκηνης που αναπαριστούν τις λέξεις, αλλά εκείνες που αποδίδουν τη γενικότερη κατάσταση και την ιδέα, [...] όπου οι κινήσεις των χεριών είναι λιγότερο γοργές, ακολουθώντας τις λέξεις με τα δάχτυλα χωρίς όμως να τις αναπαριστούν».

Με βάση τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι στην παντομίμα οι χειρονομίες των επιτελεστών στόχευαν στην όσο το δυνατόν ακριβέστερη μίμηση αυτών που ανέφεραν τα λόγια και όχι στην απόδοση της γενικότερης αίσθησης. Για να καταστεί όμως αυτό δυνατόν θα πρέπει και ο λόγος του ποιητή να είναι πρόσφορος για μια τέτοια απόδοση, δηλαδή να προτιμά την περιγραφή απτών αντικειμένων, να αποφεύγει τις αφηρημένες εκφράσεις, ενώ, όταν αναγκάζεται να εκφράσει ένα αφηρημένο νόημα, να προσπαθεί να το αποδώσει με απτούς όρους.¹⁷² Όπως θα γίνει φανερό από την ανάλυση που θα ακολουθήσει, όλα τα παραπάνω ισχύουν σε μεγάλο βαθμό στην *Alcestis Barcinonensis*.

¹⁷¹ Βλ. και την αναφορά από τον Jory (2008) 164-165.

¹⁷² Βλ. Hall (2008b) 277.

Φυσικά, δεν είναι δυνατόν να αποφευχθεί εντελώς ο αφηρημένος λόγος και να αποδίδονται τα πάντα με χειροπιαστούς όρους. Η αναφορά και η περιγραφή σκέψεων και συναισθημάτων δεν μπορεί να απουσιάζει τελείως. Οι αναφορές αυτές θα συνοδεύονταν από πλευράς του επιτελεστή από πιο αφηρημένες κινήσεις, οι οποίες θα απέδιδαν το γενικό αίσθημα του λόγου – κάτι ανάλογο με τις χειρονομίες των ρητόρων δηλαδή, σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω. Άρα είναι δυνατόν να διακριθούν δύο είδη κινήσεων του παντόμιμου, πρώτον εκείνες οι οποίες μιμούνται με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια συγκεκριμένα αντικείμενα και ενέργειες¹⁷³ και δεύτερον εκείνες οι οποίες προσπαθούν με πιο αφηρημένο τρόπο να εκφράσουν την ιδέα του συναισθήματος ή τη γενική εντύπωση της σκέψης που διατυπώνεται. Τέλος, ως κάτι ενδιάμεσο θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι κινήσεις του επιτελεστή που δείχνουν προς τον ουρανό ή τη γη ή προς μακρινούς τόπους, οι οποίες κατέχουν σημαντική θέση μέσα στην *Alcestis Barcinonensis*.¹⁷⁴

Στο σημείο αυτό θα εξεταστεί το ίδιο το έργο και θα σχολιαστούν συγκεκριμένα χωρία με βάση τις προκαταρκτικές αυτές παρατηρήσεις. Ήδη από την αρχή του ποιήματος μπορεί να εντοπιστεί η τεχνική του ποιητή να αποδίδει αφηρημένες έννοιες με περιφραστικό τρόπο και με συγκεκριμένους όρους. Έτσι στους στίχους 3-4 η έννοια του θανάτου αποδίδεται με τον εξής τρόπο:

Quando / rumpant Admeti fatalia fila Sorores

«πότε / θα σπάσουν οι Αδερφές τα νήματα της μοίρας του Άδμητου»

Δίνεται επομένως η δυνατότητα στον επιτελεστή να αναπαραστήσει με τις κινήσεις του την ιδέα του θανάτου.

Στη συνέχεια, στον στίχο 6 (*sidereas animus quando ivit in auras*: «όταν το πνεύμα μου θα έχει πάει στις αύρες των αστεριών») υπάρχει η πρώτη αναφορά στον ουρανό, η οποία θα συνοδευόταν από μία ανάλογη κίνηση του παντόμιμου. Οι αναφορές προς τον ουρανό ή τη γη είναι πολύ συχνές μέσα στο έργο (στ. 6, 13-14, 50, 52, 58-59, 61-63, 70, 82, 104, 117), όπως και οι αναφορές σε μακρινούς τόπους (στ. 53-56), δημιουργώντας ένα σύνολο που θα αποδίδονταν παραστασιακά με

¹⁷³ Βλ. Jory (2008) 163.

¹⁷⁴ Η Webb (2008) 49 αναφέρεται στην ύπαρξη τυποποιημένων χειρονομιών που θα χρησιμοποιούσε ο επιτελεστής και το νόημα των οποίων θα γίνονταν εύκολα αντιληπτό από τον εξοικειωμένο με την παντομίμα θεατή.

ανάλογο τρόπο και θα αποτελούσε ένα είδος *leitmotiv* που θα διέτρεχε όλη την παράσταση.

Στη συνέχεια, στους στίχους 21-24 εντοπίζεται η πρώτη εκτεταμένη τριτοπρόσωπη αφήγηση, η οποία παρουσιάζει ένα χαρακτηριστικό που επανέρχεται και στα επόμενα αφηγηματικά μέρη. Οι κινήσεις των προσώπων περιγράφονται από τον αφηγητή με μεγάλη ακρίβεια, σε σημείο που να θυμίζουν σκηνοθετικές οδηγίες.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση δηλαδή αναφέρεται ότι μόλις μαθαίνει τα άσχημα νέα ο Άδμητος, ρίχνεται απελπισμένος στο ανάκλιτρό του και κλαίει γοερά και τότε τον πλησιάζει βιαστικά ο πατέρας του, ο οποίος αναστενάζει βαθιά και τον ρωτάει τι συνέβη. Το γεγονός ότι ο ποιητής περιγράφει με ακρίβεια τις κινήσεις και των δύο προσώπων μπορεί είτε να οφείλεται σε λογοτεχνική επιλογή ή να είναι μια ελαφρά ένδειξη ότι υπήρχαν δύο επιτελεστές, ένας κύριος και ένας βοηθητικός, που αναπαριστούσαν και τα δύο πρόσωπα (βέβαια, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αυτή η πιθανότητα παρουσιάζει άλλα προβλήματα).

Επειτα, στους στίχους 26-31 παρατηρείται μια πληθώρα αναφορών στο πρώτο και στο δεύτερο γραμματικό πρόσωπο (*me, noster, tu, tu, me, tuam*), οι οποίες θα συνοδεύονταν από τις ανάλογες χειρονομίες εκ μέρους του επιτελεστή. Το γεγονός αυτό θα οδηγούσε σε ένα πολύ ενδιαφέρον αποτέλεσμα, ιδιαίτερα αν υπήρχαν δύο επιτελεστές όπου ο ένας θα αναπαριστούσε τον Φέρη και ο άλλος τον Άδμητο ή ακόμα περισσότερο αν υπήρχε μόνο ένας που να αναπαριστά τον Άδμητο.¹⁷⁵ Στην τελευταία αυτή περίπτωση το αποτέλεσμα θα ήταν ακόμα περισσότερο εντυπωσιακό, καθώς όταν ο “Άδμητος” θα χρησιμοποιούσε το δεύτερο ενικό πρόσωπο θα έδειχνε προς το ανύπαρκτο πρόσωπο του Φέρη που θεωρητικά θα βρισκόταν απέναντί του, αυξάνοντας την ψευδαίσθηση του κοινού και εκπληρώνοντας εντελέστερα τον στόχο της παντομίμας, δηλαδή να κεντρίζει τους θεατές να φαντάζονται όσα περιγράφονται με τον λόγο αλλά δεν εμφανίζονται μπροστά στα μάτια τους.

Στη συνέχεια ακολουθεί ο λόγος του πατέρα, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τις συχνές αναφορές σε μέρη του σώματος (32: *lumina*, 33: *manum*, 33: *corpore*, 34: *manus*, 35: *lumine*), αναφορές οι οποίες θα κινητοποιούσαν αντίστοιχες κινήσεις εκ μέρους του επιτελεστή. Κάτι ανάλογο παρατηρείται και στον λόγο της μητέρας (48:

¹⁷⁵ Σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε (A4) και τα δύο αυτά ενδεχόμενα είναι πιθανά. Αντίθετα, το επίσης πιθανό ενδεχόμενο να εμφανίζεται στο συγκεκριμένο σημείο μόνο ένας επιτελεστής που να αναπαριστά τον Φέρη μειώνει την ισχύ του συγκεκριμένου εφέ.

ubera, 49: *uterumque*), ο οποίος είναι ο επόμενος μεγάλος μονόλογος του έργου. Σχετικά με τους δύο αυτούς διαδοχικούς μονολόγους θα πρέπει να γίνει μια σημαντική επισήμανση. Τα πρόσωπα του Φέρη και της Κλυμένης, των γονέων του Άδμητου, έχουν έναν παρόμοιο ρόλο μέσα στα πλαίσια εξέλιξης της πλοκής του έργου. Ουσιαστικά πρόκειται για μια αναδίπλωση, αφού δέχονται τις παρακλήσεις του γιου τους, αλλά αρνούνται να θυσιάσουν για χάρη του. Επομένως, οι δύο αυτοί μονόλογοι ως προς την ουσία τους είναι ίδιοι, αποτελούν την έκφραση της άρνησής τους να σώσουν τον γιο τους. Συνεπώς, τόσο από λογοτεχνική άποψη όσο και στα πλαίσια της σκηνικής τους αναπαράστασης, προκειμένου να αποφευχθεί η μονοτονία της επανάληψης, τα επιχειρήματα, ο τρόπος έκφρασης και το *ἦθος* των δύο αυτών προσώπων παρουσιάζονται εντελώς διαφορετικά.¹⁷⁶

Ο ποιητής επιλέγει να σκιαγραφήσει τον πατέρα ως έναν άνθρωπο πιο ήπιο και διαλλακτικό, ο οποίος προσπαθεί να δικαιολογήσει την άρνησή του, προτείνοντας εναλλακτικές λύσεις και συνθήκες (που όμως είναι αδύνατον να πραγματοποιηθούν) υπό τις οποίες θα δέχονταν το αίτημα του γιου του. Αντίθετα, η μητέρα παρουσιάζεται εξ αρχής επιθετική και ξεκινάει τον λόγο της κατηγορώντας τον γιο της για την θρασύτητά του να διατυπώσει ένα τέτοιο αίτημα. Συνεπώς, με βάση τον παραπάνω χαρακτηρισμό φαίνεται ότι οι χειρονομίες και η κινησιολογία με την οποία θα παρουσιάσει ο επιτελεστής τα παραπάνω πρόσωπα, θα είναι διαφορετική ανά περίπτωση. Με το όρο «χειρονομίες» στην περίπτωση αυτή δεν αναφέρομαι στις συγκεκριμένες κινήσεις με τις οποίες ο επιτελεστής θα παρουσιάσει συγκεκριμένες ενέργειες (θα δείξει δηλαδή τα μάτια του ως Φέρης στον στίχο 32 ή το στήθος του ως Κλυμένη στον στίχο 48), αλλά στον γενικότερο τόνο των κινήσεων του με τον οποίο θα παρουσιάσει την ηπιότητα του πατέρα και την επιθετικότητα και οργή της μητέρας του Άδμητου. Με τον τρόπο αυτό το όλο θέαμα θα αποκτήσει μεγαλύτερη ποικιλία και θα δοθεί στον επιτελεστή η δυνατότητα να αναδείξει όλη την γκάμα του ταλέντου του μέσω της έκφρασης διαφορετικών συναισθηματικών αποχρώσεων.

Στη συνέχεια, ο μονόλογος της Κλυμένης, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έχει αναφορές σε μέρη του σώματος, αλλά και σε μακρινούς τόπους, προς τους οποίους

¹⁷⁶ Γενικότερα το *ἦθος* των προσώπων θα αναλυθεί στο δεύτερο μέρος της εργασίας, στην ενότητα όπου θα γίνεται σύγκριση με τον τρόπο που παρουσιάζει το *ἦθος* των προσώπων ο Ευριπίδης στην αντίστοιχη τραγωδία. Στο σημείο αυτό η εξέταση θα περιοριστεί στον τρόπο με τον οποίο η διαφοροποίηση του ἠθους του Φέρη και της Κλυμένης απαιτούσε διαφορετική ερμηνεία εκ μέρους του επιτελεστή.

μπορεί να έδειχνε αόριστα με το χέρι ή να περιέτρεχε στη σκηνή.¹⁷⁷ Παράλληλα, στους στίχους όπου η Κλυμένη αναφέρεται σε άλλες μητέρες που έχασαν τα παιδιά τους (στ. 66-68), ο ποιητής χρησιμοποιεί ορισμένα πολύ έντονα και εκφραστικά ρήματα και εκφράσεις (*carpsit, flevit, colligit ilia cruda*), τα οποία προσφέρονταν για χορευτική απόδοση από τον επιτελεστή.

Μετά τον μονόλογο της Κλυμένης ακολουθεί ο μονόλογος της Άλκηστης, ο οποίος είναι ο μεγαλύτερος του έργου και εκφράζει μια μεγάλη ποικιλία συναισθημάτων. Περιέχει και αυτός όλα τα παραπάνω στοιχεία, δηλαδή αναφορά σε συγκεκριμένα αντικείμενα και ενέργειες (ενδεικτικά για παράδειγμα στ. 88: *in gremio cineres nostros dignare tenere, nec timida tractare manu*: «να θεωρείς τιμή ότι κρατάς στον κόρφο σου τις στάχτες μου, να τις αγγίζεις με άφοβο χέρι»), αναφορά στη γη και στο μακρινό ταξίδι προς τον Κάτω Κόσμο (στ. 81-82), και αναφορές σε άλλα πρόσωπα και πιο συγκεκριμένα στον Άδμητο στον οποίο απευθύνεται καθ' όλη τη διάρκεια του μονολόγου της, στα παιδιά τους (στ. 93-99), στους γονείς του Άδμητου (στ. 75), στην πιθανή μελλοντική σύζυγο του Άδμητου (στ. 83-85, 98-99) και στον Χάροντα (*Porthmeus*: στ. 82). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ωστόσο είναι η αφήγηση (στ. 104-122) η οποία χωρίζει τον μονόλογο της ηρωίδας σε δύο μέρη. Αφού γίνει πρώτα αναφορά στη νύχτα που πέφτει και στον Άδμητο που κλαίει, από τον στίχο 109 και εξής αρχίζει η περιγραφή των ενεργειών με τις οποίες η Άλκηστη προετοιμάζει τη νεκρική της πυρά:

disponit famulos, conponit in ordine funus | 109
I<a>eta sibi pictosque toros uariosque paones, | 110
barbaricas frondes †odoresque† tura crocumque, | 111
pallida sudanti destringit balsama uirga, | 112
ereptum nido pr<a>ecidit puluer amomi, | 113
arida purpureis destringit cinnama ramis | 114
arsurosque omnes secum disponit odores. | 115

«διατάζει τους υπηρέτες, βάζει σε τάξη την κηδεία για τον εαυτό της, χαρούμενη, και το στολισμένο κρεβάτι και τα πολύχρωμα σκεπάσματα και τα βαρβαρικά (εξωτικά) βότανα και αρώματα, τα λιβάνια και τον κρόκο: ξεφλουδίζει το ωχρό βάλσαμο απ'το βρεγμένο κλαδί (του βαλσαμόδεντρου), το αρπαγμένο από

¹⁷⁷ Βλ. Hall (2008b).

φωτιά άμωμο κοπανίζει (ώσπου να γίνει) σε σκόνη, αποκόπτει (ξεφλουδίζει) αποξηραμένη κανέλα από τα πορφυρόχρωμα κλαδιά και παρέχει (τοποθετεί, ορίζει) όλα τα αρώματα που θα καούν μαζί της». (μετάφραση: Μαντζίλας)

Η ακριβής και λεπτομερής αναφορά του ποιητή σε ένα πλήθος αντικειμένων που χρησιμοποιούνται για την προετοιμασία της νεκρικής πυράς κάνει το χωρίο αυτό να μοιάζει με λογοτεχνική «έκφραση», δηλαδή με μια λεπτομερή, εναργή περιγραφή ενός αντικειμένου – στη συγκεκριμένη περίπτωση της νεκρικής κλίνης της ηρωίδας. Πρόκειται όμως για μια «έκφραση», η οποία δεν είναι στατική, αφού μας περιγράφει τη διαδικασία της κατασκευής της.

Αυτή η σκηνή, όπως έχει αναφερθεί ήδη και όπως θα αναλυθεί λεπτομερέστερα στο δεύτερο μέρος της εργασίας, είναι έντονα επηρεασμένη από την σκηνή του τέταρτου βιβλίου της *Αινειάδας*, όπου η Διδώ προετοιμάζει τη δική της νεκρική πυρά.¹⁷⁸ Ωστόσο, αν θεωρηθεί ότι αποτελεί πράγματι ένα είδος «έκφρασης» που αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια της κατασκευής της νεκρικής κλίνης, τότε ανακαλεί την πρώτη μεγάλη «έκφραση» της αρχαίας λογοτεχνίας, την ιλιαδική κατασκευή της ασπίδας του Αχιλλέα.¹⁷⁹ Πράγματι, ο Όμηρος δεν περιγράφει την ασπίδα ως τελειωμένο έργο, αλλά παρουσιάζει τον Ήφαιστο να την κατασκευάζει. Η επιλογή αυτή αποτελεί μια επιτυχημένη τεχνική, η οποία χρησιμοποιείται για να δοθεί μεγαλύτερη ζωντάνια στην περιγραφή. Ωστόσο, μπορεί να παρατηρηθεί μια διαφορά στην ένταση με την οποία χρησιμοποιούν αυτή την τεχνική οι δύο ποιητές. Στον Όμηρο οι ενέργειες του Ήφαιστου καταλαμβάνουν μικρό μέρος του όλου χωρίου, ενώ δίνεται μεγάλη έμφαση στην περιγραφή του ίδιου του αντικειμένου. Αντίθετα, στην *Alcestis Barcinonensis* το βάρος δίνεται στις κινήσεις της ίδιας της ηρωίδας, οι οποίες περιγράφονται με ακρίβεια (113: *destringit*, 114: *ereptum, percidit*, 115: *destringit*, 116: *disponit*) και διαδέχονται γοργά η μία την άλλη, θυμίζοντας σχεδόν σκηνικές οδηγίες.¹⁸⁰ Με τον τρόπο αυτό δίνεται η δυνατότητα στον επιτελεστή να αναπαραστήσει ένα πλήθος διαφορετικών κινήσεων, τις οποίες το κοινό θα ήταν σε θέση να αναγνωρίσει εύκολα με τη βοήθεια του λιμπρέτου. Το γεγονός μάλιστα ότι τα ρήματα που χρησιμοποιούνται τίθενται στον ενεστώτα, εκτός από το ότι επιτείνει

¹⁷⁸ Βλ. Verg. *Aen.* 4. 504-521.

¹⁷⁹ Βλ. Ομ. *Ιλ.* Σ 478-608. Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου τύπου έκφρασης, όπου το αντικείμενο περιγράφεται τη στιγμή της κατασκευής του (και μάλιστα αυτή τη φορά από γυναίκες) είναι η έκφραση των υφαντών που διακοσμούν η Αράχνη και η Αθηνά στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (*Met.* 6. 53-128).

¹⁸⁰ Βλ. Hall (2008b).

την ενάργεια του λόγου, ταιριάζει πολύ και στην περίπτωση της χορευτικής αναπαράστασής του, διότι συμβαδίζει με όσα συμβαίνουν εκείνη τη στιγμή μπροστά στα μάτια των θεατών.

Τέλος, το ποίημα κλείνει με την περιγραφή του σταδιακού θανάτου της ηρωίδας, ένα θέμα που, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ήταν γενικά δημοφιλές στο κοινό της παντομίμας και έδινε ακόμα μια ευκαιρία στον επιτελεστή να αναδείξει το ταλέντο του. Η έμφαση δίνεται και πάλι στα μέλη του σώματος (119: *ungues, oculis*, 120: *pedes*), τα οποία νιώθει η Άλκηστη σιγά σιγά να νεκρώνονται, ώσπου τελικά, απευθύνοντας λίγα ακόμα λόγια προς τον σύζυγό της, αφήνει την τελευταία της πνοή. Πρόκειται για μια σκηνή αναμενόμενη για το κλείσιμο μιας παράστασης τραγικής παντομίμας.

B. Διακειμενική διερεύνηση στην *Alcestis Barcinonensis*

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας θα εξεταστούν οι σημαντικότερες διακειμενικές σχέσεις που έχει η *Alcestis Barcinonensis* με την προγενέστερη γραμματεία. Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, ο ανώνυμος ποιητής για τη σύνθεση του έργου του κινήθηκε στα πλαίσια της *imitatio* και της *aemulatio*, έχοντας από τη μία πλευρά ως βασικό του πρότυπο την *Άλκηστη* του Ευριπίδη και ταυτόχρονα αξιοποιώντας μια πληθώρα διαφορετικών πηγών, λογοτεχνικών και φιλοσοφικών, προκειμένου να εμπλουτίσει το περιεχόμενό του και να διαφοροποιηθεί από τον Έλληνα τραγικό στα σημεία που το έκρινε αυτό απαραίτητο. Αρχικά λοιπόν θα διερευνηθεί η σχέση του με την τραγωδία, τα σημεία δηλαδή στα οποία την ακολούθησε και κυρίως εκείνα στα οποία διαφοροποιήθηκε με νέα οπτική γωνία, δηλ. τους αριστοτελικούς άξονες του *μύθου*, του *ἥθους*, της *διανοίας* και της *λέξεως*. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναλυθούν διεξοδικά οι επιρροές του από τρία κορυφαία έργα της λατινικής λογοτεχνίας και συγκεκριμένα από τις ελεγείες 4.7 και 4.11 του Προπέρτιου και από το 4^ο βιβλίο της *Αινειάδας*. Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο θα επισημανθούν οι επιρροές προγενέστερων φιλοσοφικών ρευμάτων και έργων (συγκεκριμένα της επικούρειας φιλοσοφίας, του στωικισμού και των έργων *Συμπόσιο* και *Φαίδων* του Πλάτωνα) στη διαμόρφωση των επιχειρημάτων που χρησιμοποιούν ο Φέρης, η Κλυμένη και η Άλκηστη, όπως επίσης και στην περιγραφή του θανάτου της τελευταίας.

B1. Σύγκριση της *Άλκηστης* του Ευριπίδη με την *Alcestis Barcinonensis*

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται σύγκριση της *Alcestis Barcinonensis* με την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, η οποία αποτελεί το βασικό πρότυπο του Ρωμαίου ποιητή. Η δραματικότητα αποτελεί σημαντικό συνδετικό στοιχείο των δύο αυτών έργων, καθώς η *Άλκηστη* του Ευριπίδη αποτελεί μια τραγωδία, ενώ η *Alcestis Barcinonensis* έχει ξεκάθαρα δραματικό χαρακτήρα. Επομένως, για λόγους σαφήνειας και μεθοδικότητας κρίνω σκόπιμο η σύγκριση αυτή να πραγματοποιηθεί με βάση τα *κατά ποιόν μέρη τῆς τραγωδίας* που ορίζει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του και που αφορούν το ποιητικό κείμενο, δηλαδή με βάση τον *μῦθον*, το *ἥθος*, τη *διάνοιαν* και τη *λέξιν*.

Μῦθος

Η πλοκή της *Άλκηστης* του Ευριπίδη αποτελείται από δύο ξεχωριστά νήματα, τα οποία στο τέλος του έργου συνδυάζονται. Από τη μία πλευρά, υπάρχει η ιστορία του θανάτου της Άλκηστης και από την άλλη η ιστορία της φιλοξενίας του Ηρακλή στο παλάτι του Άδμητου.¹⁸¹ Στο τέλος του έργου αυτές οι δύο σχετικά ανεξάρτητες ιστορίες συνδέονται, όταν ο Ηρακλής επαναφέρει στη ζωή τη νεκρή Άλκηστη. Ο ανώνυμος ποιητής ωστόσο του λατινικού έργου κρατά μόνο τη μία από τις δύο ανεξάρτητες αυτές ιστορίες, δηλαδή την ιστορία του θανάτου της Άλκηστης, ενώ ο Ηρακλής απουσιάζει παντελώς. Από την άποψη του μύθου δηλαδή το έργο του αντιστοιχεί με το τμήμα της τραγωδίας του Ευριπίδη που αναπτύσσεται μέχρι το τέλος του πρώτου επεισοδίου, όπου πεθαίνει η Άλκηστη, ενώ σχετίζεται και με το πρώτο μισό του τρίτου επεισοδίου, που περιλαμβάνει τη λογομαχία του Άδμητου με τον πατέρα του, από την οποία αντλεί πολλά στοιχεία. Μια ακόμα σημαντική διαφορά στο επίπεδο του μύθου έγκειται στο γεγονός ότι ο Ευριπίδης ξεκινά την τραγωδία του *in medias res*, ενώ ο ανώνυμος ποιητής *ab ovo*. Ο Ευριπίδης δηλαδή τοποθετεί την αρχή του έργου του λίγες στιγμές πριν τον θάνατο της Άλκηστης, ενώ η προφητεία του Απόλλωνα και η άρνηση των γονιών του Άδμητου να θυσιαστούν για χάρη του βρίσκονται έξω από τον δραματικό χρόνο του έργου. Αντίθετα, ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* ξεκινά με την προσευχή του Άδμητου προς τον Απόλλωνα και την προφητεία του τελευταίου και προχωρώντας αυστηρά γραμμικά αναφέρει την άρνηση των γονιών του να θυσιαστούν και την αποδοχή της συζύγου του που την ακολουθεί ο θάνατός της. Περιλαμβάνει δηλαδή όλα τα απαραίτητα στοιχεία του μύθου και όλες τις σημαντικές δραματικές συγκρούσεις, παραλείποντας τα δευτερεύοντα στοιχεία και προχωρώντας με σοφή οικονομία προς τη λύση του μύθου. Μάλιστα, είναι ενδιαφέρον ότι το έργο τηρεί σε γενικές γραμμές και τις περίφημες αριστοτελικές ενότητες του χώρου και του χρόνου: με εξαίρεση τον διάλογο Απόλλωνα-Άδμητου που πραγματοποιείται σε προγενέστερο χρόνο και πιθανότατα στους Δελφούς,¹⁸² όλο το υπόλοιπο έργο εκτυλίσσεται στο παλάτι στις Φέρες και μέσα στο διάστημα μίας ημέρας.

¹⁸¹ Αυτά τα δυο νήματα είναι που προσδίδουν στο έργο και τον αμφίβολο ειδολογικό του χαρακτήρα. Όπως αναφέρει ο Burnett (1971) 44, η δράση της Άλκηστης αποτελεί μια τραγωδία σε μικρογραφία, η δράση του Ηρακλή ένα σατυρικό δράμα σε μικρογραφία, ενώ η τελική ευτυχής κατάληξη παραπέμπει στην κωμωδία.

¹⁸² Για τα στοιχεία που φανερώνουν ότι η πρώτη αυτή σκηνή του ποιήματος διαδραματίζεται πιθανότατα στους Δελφούς βλ. Marcovich (1988) 41.

Μια ακόμα σημαντική διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα εντοπίζεται στον χαρακτήρα που κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Στην τραγωδία του Ευριπίδη η ομώνυμη ηρώιδα πεθαίνει πολύ νωρίς, μόλις στο πρώτο τρίτο του έργου (συγκεκριμένα στον στίχο 392 μιλάει για τελευταία φορά). Ακόμα και όταν επανέρχεται στη ζωή με τη βοήθεια του Ηρακλή και εμφανίζεται πάλι στη σκηνή, ο ποιητής την παρουσιάζει να σιωπά. Αντιθέτως, όπως έχουν ισχυριστεί ορισμένοι μελετητές, φαίνεται ότι ο βασικός χαρακτήρας του έργου είναι μάλλον ο Άδμητος.¹⁸³ Από την άλλη πλευρά, στην *Alcestis Barcinonensis* συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Ο Άδμητος δηλαδή εμφανίζεται στην αρχή του έργου, για να χαθεί σύντομα από το προσκήνιο και να μην ξαναμιλήσει, ενώ αντίθετα η εμφάνιση της Άλκηστης συμβαίνει στο τέλος του έργου και αποτελεί το αποκορύφωμά του. Ο ποιητής την καθιστά πρωταγωνίστρια: τής προσφέρει τα περισσότερα λόγια, αλλά και την περισσότερη δράση μέσα στο έργο με την περιγραφή του μεγαλειώδους θανάτου της. Η δυναμική εμφάνιση της Άλκηστης στο τέλος του ποιήματος συνδέεται με μία ακόμα αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στα δύο έργα.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, ο Ευριπίδης χωρίζει την πλοκή της τραγωδίας του σε δύο ξεχωριστά νήματα. Μια ανάλογη, αν και αρκετά διαφορετική, διχοτόμηση είναι δυνατόν να ειπωθεί ότι παρατηρείται και στην *Alcestis Barcinonensis*. Στο πρώτο μέρος δηλαδή παρατηρούμε ότι συγκεντρώνονται όλες οι μορφές των ανδρών (Απόλλωνας, Άδμητος, Φέρης), ενώ στο δεύτερο μέρος κυριαρχούν οι γυναίκες (Κλυμένη, Άλκηστη). Συγκεκριμένα, στο δεύτερο αυτό μέρος λαμβάνει χώρα ο εντυπωσιακός αγώνας λόγων της μητέρας και της συζύγου του Άδμητου, ο οποίος αποτελεί ίσως τη μεγαλύτερη πρωτοτυπία του ανώνυμου ποιητή. Στον Ευριπίδη το πρόσωπο της Κλυμένης απουσιάζει παντελώς και φυσικά και η αντίστοιχη σκηνή, πιθανώς επειδή η παρουσίαση μιας σύγκρουσης μητέρας-νύφης δεν ήταν στο πνεύμα της τραγωδίας. Ο δημιουργός του λατινικού ποιήματος όμως φαίνεται ότι διαπίστωσε τις δραματικές δυνατότητες αυτής της σκηνής και με σωστή κρίση παρουσίασε τη σύγκρουσή τους, η οποία αποτελεί το αποκορύφωμα του έργου του.

Η δραματικότητα που προσέδωσε στο έργο η συγκεκριμένη επινόηση¹⁸⁴ συνάδει με τον γενικότερο στόχο του ποιητή να δημιουργήσει ένα αυστηρά τραγικό

¹⁸³ Βλ. Liebermann (1993) 176.

¹⁸⁴ Βέβαια, δεν μπορεί να αποκλειστεί η πιθανότητα μερικές από αυτές τις επινοήσεις να τις έχει αντλήσει ο ανώνυμος ποιητής από λατινικές χαμένες τραγωδίες που πραγματεύονταν τον μύθο της Άλκηστης. Με βάση τα όσα είναι γνωστά, από τους μεγάλους Ρωμαίους τραγικούς ο Έννιος, ο

έργο. Το δημιούργημα του Ευριπίδη είναι κάπως αβέβαιο ως προς τον χαρακτήρα του, καθώς ήταν το τέταρτο έργο της τετραλογίας, κατείχε δηλαδή θέση σατυρικού δράματος,¹⁸⁵ και γενικότερα περιέχει πλήθος κωμικά και σατυρικά στοιχεία (χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί η παρουσία και η δράση του Ηρακλή¹⁸⁶). Παράλληλα, έχει ευτυχές τέλος, με αποτέλεσμα να έχει χαρακτηριστεί ως ιλαροτραγωδία, τραγικωμοδία κ.ά. Σύμφωνα μάλιστα με την άποψη του Arrowsmith¹⁸⁷ η *Άλκηστη*, συγκριτικά με κάθε άλλο έργο των τριών τραγικών, διαθέτει το μεγαλύτερο εύρος συναισθηματικών διαθέσεων και τη μεγαλύτερη ποικιλία από διάφορους τόνους, που κυμαίνεται από τον ακραία τραγικό έως τον σατυρικό και τον κωμικό. Ο ανώνυμος ποιητής ωστόσο δεν ακολούθησε τον ίδιο δρόμο, αλλά επέλεξε να προσδώσει στο έργο του έναν ενιαίο τραγικό χαρακτήρα. Αυτό καταδεικνύεται και από μια ακόμα βασική διαφορά στο επίπεδο του μύθου, από το γεγονός δηλαδή ότι στο μεταγενέστερο έργο δεν παρουσιάζεται η ανάσταση της Άλκηστης, αλλά η ιστορία τελειώνει με τον θάνατό της.¹⁸⁸ Παρ' όλη όμως την απουσία αναφοράς στην ανάσταση της πρωταγωνίστριας, υπάρχει ωστόσο ένα στοιχείο που την υπονοεί. Μέσα στο ποίημα υπάρχουν δύο αναφορές στον φοίνικα,

Ναΐβιος, ο Πακούβιος και ο Σενέκας δεν είχαν γράψει τραγωδίες βασισμένες στον μύθο αυτό. Ωστόσο, με βάση μαρτυρία του Πρισκιανού για το ρ. *strideo* (*GL* II, 481, 13) φαίνεται ότι ο Άκκιος είχε γράψει τραγωδία *Alcestis*: παραδίδεται ένας στίχος του αγγελιαφόρου που αναφέρει τη διάσωση της Άλκηστης από τον Ηρακλή στον Κάτω Κόσμο (*Nuntius: Cum striderat retracta rursus inferis*), βλ. Keil & Hertz (2009) 481. Επίσης, ο Λαΐβιος παραδίδεται ότι είχε συγγράψει έργο με αυτό τον τίτλο, εκτός από τα *Erotopaegnia* του, σύμφωνα με μαρτυρία του Αύλου Γέλλιου, *Noct. Att.* 19.7.2-16: *Cum ad eum (scil. Iulium Paulum poetam) cenassemus et apud mensam eius audissemus legi Laevii Alcestin...*: βλ. Pastore Polzonetti (1988), Liebermann (1993) 192, Mantzilas (2013), 61-64.

¹⁸⁵ Για μια πιθανή εξήγηση της επιλογής του Ευριπίδη να παρουσιάσει ένα μη σατυρικό δράμα ως τέταρτο έργο της τετραλογίας αυτής, βλ. Marshall (2000) 233-235, ο οποίος υποστηρίζει ότι είναι πιθανόν ο Ευριπίδης να χρησιμοποίησε ως πρόφαση τον νόμο που απαγόρευε το *κωμωδεῖν* και ίσχυσε την περίοδο 440/39-437/6, προκειμένου να παρουσιάσει ένα έργο όπως η *Άλκηστη* στη θέση του σατυρικού δράματος. Σχετικά με το ζήτημα του ειδολογικού χαρακτήρα της *Άλκηστης* του Ευριπίδη βλ. και Buxton (2013) 216-217.

¹⁸⁶ Ο Ηρακλής ήταν βασικός χαρακτήρας των σατυρικών δραμάτων, βλ. Seaford (1984) 147. Και σε αυτό το πνεύμα δρα στην αρχή της εμφάνισής του στο συγκεκριμένο έργο, όταν αφήνεται να ξεγελαστεί εύκολα από τον Άδμητο σχετικά με την ταυτότητα του προσώπου που πέθανε και στη συνέχεια παρουσιάζεται να γλεντάει μέσα στο σπίτι, ενώ επικρατεί το πένθος για τον θάνατο της Άλκηστης και παραδίδει ένα φιλοσοφικό μάθημα στον δούλο σχετικά με την απόλαυση των χαρών της ζωής. Ο Buxton (2013) 210-212 αναλύει τον χαρακτήρα του Ηρακλή και των διαφορετικών όψεων που παρουσιάζει στον μύθο γενικότερα και πιο συγκεκριμένα στην ποίηση του Πίνδαρου, στην τραγωδία και στην κωμωδία και στη συνέχεια εξηγεί ότι στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη οι διαφορετικές αυτές όψεις συνδυάζονται.

¹⁸⁷ Βλ. Arrowsmith (1974) 24, άποψη με την οποία συμφωνεί και ο Buxton (2013) 217.

¹⁸⁸ Η περιγραφή του θανάτου της Άλκηστης, παρά τη διαφορετικότητα που παρουσιάζει στους δύο ποιητές, έχει και ορισμένα κοινά στοιχεία, με βασικότερο τον αργό και σταδιακό τρόπο απεικόνισής του. Ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* παρουσιάζει τον θάνατο να απλώνεται σταδιακά στο κορμί της ηρωίδας, μέχρι να την καταβάλλει πλήρως και να πει αυτή τα τελευταία λόγια της πριν ξεψυχήσει. Αντιστοίχως, και στον Ευριπίδη, σύμφωνα με την παρατήρηση της O' Higgins (1993) 80, ο θάνατος της Άλκηστης έχει μια μοναδικότητα, καθώς είναι από τις σπάνιες φορές που συμβαίνει επί σκηνής, ενώ ο Ευριπίδης καταφέρνει να αποδώσει καλύτερα από ποτέ στην τραγωδία τη στιγμή που η ψυχή εγκαταλείπει το σώμα.

το μυθολογικό πτηνό που ήταν περίφημο για το γεγονός ότι σε τακτές χρονικές περιόδους πέθαινε και στη συνέχεια επανερχόταν στη ζωή (στ. 54 κ.ε. και 114). Μάλιστα, η φροντίδα με την οποία η Άλκηστη διευθετεί όλα όσα είναι απαραίτητα για την καύση της θυμίζει την αντίστοιχη φροντίδα με την οποία το συγκεκριμένο πουλί κατασκευάζει τη φωλιά του, στην οποία θα καεί κι έπειτα θα αναστηθεί.¹⁸⁹

Τέλος, το λατινικό ποίημα παρουσιάζει διαφοροποιήσεις σε σχέση με το ελληνικό δράμα και σε άλλα σημεία ελάσσονος σημασίας. Για παράδειγμα μια τέτοια διαφοροποίηση αποτελεί η αναφορά ότι ο Άδμητος θα ζήσει όσα χρόνια θα ζούσε εκείνος που θα θυσιαστεί για χάρη του. Το στοιχείο αυτό δεν υπάρχει στον Ευριπίδη, παρόλο που αναφέρεται σε μια αρχαία υπόθεση της τραγωδίας, η οποία είναι προφανώς επηρεασμένη από κάποια παλαιότερη μορφή του μύθου.¹⁹⁰ Παράλληλα, στην *Alcestis Barcinonensis* η ομώνυμη ηρωίδα αναφέρεται στον μελλοντικό γάμο του συζύγου της και μάλιστα του δίνει σχετικές συμβουλές, στοιχείο που επίσης απουσιάζει από το έργο του Ευριπίδη, καθώς ο Άδμητος απορρίπτει ρητά αυτό το ενδεχόμενο, αν και στους στίχους 181-182 υπάρχει μια μικρή αναφορά της Άλκηστης στην προοπτική αυτή.¹⁹¹ Όπως θα φανεί σε επόμενη ενότητα, στα σημεία αυτά ο ανώνυμος ποιητής έχει επηρεαστεί κατά κύριο λόγο από Ρωμαίους ποιητές.

ἦθος

Το δεύτερο κριτήριο σύγκρισης των δύο έργων είναι το ἦθος, δηλαδή οι ομοιότητες και οι διαφορές που παρουσιάζουν ως προς τη διαγραφή των χαρακτήρων. Το πρώτο πρόσωπο που εμφανίζεται στην *Alcestis Barcinonensis* είναι ο Άδμητος, ο οποίος αποτελεί τον πιο περίπλοκο και ανοιχτό σε ερμηνείες χαρακτήρα στο δράμα του Ευριπίδη.¹⁹² Ο συνεχής θρήνος του τον απομακρύνει από το πρότυπο

¹⁸⁹ Ο Schäublin (1984) 179-180 κάνει μια περιεκτική ανάλυση της παρουσίας του μοτίβου του φοίνικα μέσα στο ποίημα. Ωστόσο, θεωρεί ότι η ταύτιση της Άλκηστης με τον φοίνικα δεν γίνεται για να προοιωνίσει τη μελλοντική ανάσταση της ηρωίδας, αλλά για να καταδείξει ακόμα περισσότερο μέσω της αντίθεσης την απελπιστική της θέση, καθώς προορίζεται να πεθάνει χωρίς καμία ελπίδα να αναστηθεί.

¹⁹⁰ Βλ. Mueller-Goldingen (2004) 140.

¹⁹¹ Βλ. Marcovich (1988) 66-68 και Dale (1954) 66, Parker (2007) 90, οι οποίοι παραπέμπουν και στην παρωδία των στίχων αυτών από τον Αριστοφάνη στους *Ἰππῆς* 1251-1252.

¹⁹² Βλ. Dale (1954) xxii-xxiv. Ο Buxton (2013) 212-216 αναφέρει ότι υπάρχουν δύο διαφορετικοί τρόποι αντιμετώπισης του Άδμητου από τους μελετητές του έργου, ένας θετικός και ένας αρνητικός, ανάλογα με τη βαρύτητα που δίνουν και τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουν τις δύο όψεις που παρουσιάζει, τη θετική όψη του ερωτευμένου συζύγου και καλού οικοδεσπότη που τιμά τον θεσμό της ζηνίας και την αντίθετη όψη του δολοφόνου της Άλκηστης, όπως τον χαρακτηρίζει με αυστηρότητα ο

του τραγικού ήρωα και τον υποβιβάζει σε σχέση με τη γυναίκα του, ενώ οι κατηγορίες προς τον πατέρα του τη στιγμή που και ο ίδιος άφησε τη γυναίκα του να θυσιαστεί για χάρη του δεν δημιουργούν θετική εντύπωση. Ο Ευριπίδης προσπαθεί να αντισταθμίσει αυτά τα αρνητικά στοιχεία με τον ωραίο και αξιέπαινο τρόπο με τον οποίο χειρίζεται το ζήτημα της φιλοξενίας του Ηρακλή και με την πίστη που δείχνει προς τη μνήμη της γυναίκας του. Παρ' όλα αυτά, η γενική εντύπωση που δημιουργείται παραμένει άنيση και ασυνεπής.

Ένα ιδιαίτερο στοιχείο που καθιστά δυσκολότερο τον ασφαλή χαρακτηρισμό του Άδμητου αποτελεί το γεγονός ότι ο ποιητής δεν παρουσιάζει τις συνθήκες υπό τις οποίες προτάθηκε στην Άλκηστη να πεθάνει στη θέση του άντρα της, πράγμα το οποίο αυτή αποδέχθηκε, και την αντίδραση του Άδμητου στην απόφαση αυτή. Δεν γνωρίζουμε δηλαδή τις αντικειμενικές και ψυχολογικές συνθήκες αυτού του γεγονότος και ορισμένα βασικά ζητήματα σχετικά με αυτό, όπως για παράδειγμα αν είχε ο Άδμητος τη δυνατότητα να αρνηθεί τη θυσία της γυναίκας του ή όχι.¹⁹³ Αυτό το κενό στη γνώση μας σχετικά με την καθοριστικότερη στιγμή της ζωής του Άδμητου του προσδίδει ιδιαίτερο βάθος, όπως φαίνεται και από τις διαφορετικές ερμηνείες του που έχουν προταθεί. Αντίθετα, αν γνωρίζαμε με ακρίβεια το περιστατικό αυτό, τότε ο χαρακτήρας του θα παρουσιάζονταν περισσότερο παγιωμένος και ο ακριβέστερος χαρακτηρισμός του θα ήταν πιο εύκολος.¹⁹⁴ Η απουσία από το έργο μιας τόσο κομβικής για την υπόθεση σκηνής αποτελεί, σύμφωνα με τον Lloyd,¹⁹⁵ συνήθη πρακτική του Ευριπίδη, την οποία εφαρμόζει και σε άλλα έργα, όπως στη *Μήδεια*, τον *Ιππόλυτο*, τις *Βάκχες* κ.ά. Στις περιπτώσεις αυτές μάλιστα ο ποιητής συχνά φροντίζει να παρουσιάσει στο έργο σκηνές, οι οποίες αντικατοπτρίζουν εκείνες που απουσιάζουν, όπως θα φανεί στη συνέχεια, όταν θα αναλυθεί η λογομαχία του Άδμητου με τον Φέρη. Γενικότερα πάντως στον Ευριπίδη ο Άδμητος παρουσιάζεται με δύο αντίθετες όψεις, μια θετική, που προκύπτει κυρίως από τον θρήνο και την πίστη του προς τη γυναίκα του και από τη φιλοξενία του προς τον Ηρακλή, και μια αρνητική, που εντοπίζεται κυρίως στη λογομαχία του με τον

Buxton (2013) 214. Ο ίδιος επιχειρηματολογεί υπέρ της άποψης ότι ο χαρακτήρας του Άδμητου είναι καλός και ότι ο Ευριπίδης ήθελε να τον παρουσιάσει με θετικό τρόπο.

¹⁹³ Βλ. Dyson (1988) 22.

¹⁹⁴ Η απουσία της συγκεκριμένης σκηνής από το έργο δημιουργεί περιπλοκές σχετικά με τον χαρακτηρισμό και της Άλκηστης, καθώς δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τις συνθήκες υπό τις οποίες αποδέχθηκε να θυσιαστεί ή αν είχε δυνατότητα να αναιρέσει αργότερα αυτή την απόφαση. Σχετικά με το ζήτημα αυτό βλ. Gregory (1979) 263-264.

¹⁹⁵ Βλ. Lloyd (1985) 120.

πατέρα του.¹⁹⁶ Αυτή η διάσπαση του χαρακτήρα του είναι δυνατόν να φέρει σε αμηχανία τους αναγνώστες του έργου, οι οποίοι δυσκολεύονται να ενώσουν τις δύο αυτές αντίθετες όψεις του ήρωα και να τον αντικρίσουν ως ένα ενιαίο πρόσωπο.¹⁹⁷

Αντίθετα, στην *Alcestis Barcinonensis* ο Άδμητος παρουσιάζεται βέβαια αρνητικά, αλλά με περισσότερη συνέπεια και με αποφυγή των αντιφάσεων.¹⁹⁸ Ήδη από την αρχή του έργου, από την προσευχή του στον Απόλλωνα, ο ποιητής τον παρουσιάζει να θέτει δύο επιπλέον ερωτήματα, εκτός από το πόσα χρόνια θα ζήσει ακόμα. Τα ερωτήματα αυτά απουσιάζουν από τον μύθο, όπως έχει αποτυπωθεί στις σωζόμενες πηγές και μάλλον αποτελούν πρωτοτυπία του ανώνυμου ποιητή. Η ύπαρξη τους δεν εξυπηρετεί την εξέλιξη της πλοκής, αλλά βοηθά στην καλύτερη διαγραφή του χαρακτήρα του. Με τις ερωτήσεις αυτές ο Άδμητος παρουσιάζεται ως ανόητος, αλαζόνας και ανίδεος ως προς τα θρησκευτικά ζητήματα.¹⁹⁹ Στη συνέχεια του έργου το κυριότερο χαρακτηριστικό του είναι ο συνεχής θρήνος και οι παρακλήσεις προς τους γονείς του να θυσιαστούν για χάρη του. Όλα τα παραπάνω επίσης δεν συνθέτουν έναν ηρωικό χαρακτήρα, αλλά στην περίπτωση του λατινικού έργου το πρόσωπο του Άδμητου παρουσιάζει μεγαλύτερη συνοχή και δεν γεννά τα κενά και τις εικασίες αναφορικά με τον τρόπο ερμηνείας του που παρατηρούνται στο έργο του Ευριπίδη.²⁰⁰

Στη συνέχεια ακολουθούν οι τρεις άλλοι βασικοί χαρακτήρες του έργου, των οποίων ο χαρακτηρισμός βασίζεται στον τρόπο που αντιδρούν στο αίτημα του Άδμητου. Υπάρχει μάλιστα μια πολύ έντεχνη *variatio* από τον ποιητή στον τρόπο με τον οποίο εισάγονται αυτοί οι τρεις χαρακτήρες. Αρχικά, ο Άδμητος πηγαίνει πρώτα ο ίδιος προς τον πατέρα του και του ζητάει να θυσιαστεί για χάρη του (στ. 26-31). Ο ποιητής της *Alcestis* μάλιστα παραθέτει σε ευθύ λόγο το αίτημά του, το οποίο βέβαια ο πατέρας του αρνείται. Στη συνέχεια, η μητέρα του Άδμητου σπεύδει μόνη της προς τον γιο της και εκείνος της διατυπώνει πάλι το ίδιο αίτημα, μόνο που αυτή τη φορά ο

¹⁹⁶ Βλ. Dyson (1988) 13, 19.

¹⁹⁷ Βλ. Dyson (1988) 23.

¹⁹⁸ Βλ. Liebermann (1993) 175-176. Στο σημείο αυτό ο Liebermann αναφέρει ότι αρχικά ο Lesky θεωρούσε τον Άδμητο του Ευριπίδη ως έναν μονοδιάστατο χαρακτήρα παραμυθιακής υφής, αλλά στη συνέχεια μετέβαλε τη γνώμη του (στις σελίδες αυτές ο Liebermann παρέχει μια σύντομη ανασκόπηση των μεταβαλλόμενων απόψεων του Lesky σχετικά με τον χαρακτήρα του Άδμητου). Ο Liebermann υποστηρίζει ότι ο χαρακτηρισμός αυτός ταιριάζει περισσότερο στον Άδμητο του ανώνυμου ποιητή της *Alcestis Barcinonensis*.

¹⁹⁹ Βλ. Mueller-Goldingen (2004) 139-140 και Marcovich (1988) 5 και 40.

²⁰⁰ Ο Liebermann (1993) 174 αναφέρει ότι ο χαρακτήρας του Άδμητου είναι ουσιαστικά αδιάφορος για τον ποιητή της *Alcestis Barcinonensis* και έχει δευτερεύουσα σημασία για το έργο.

ποιητής, προκειμένου να αποφύγει την επανάληψη, δεν παραθέτει απευθείας τα λόγια του (στ. 42-44). Μετά την άρνηση της μητέρας εμφανίζεται η Άλκηστη, η οποία, πριν καν ερωτηθεί, ανακοινώνει ότι προτίθεται να θυσιαστεί αυτή στη θέση του άντρα της.²⁰¹ Με αυτή την προσεκτική *variatio* ο ποιητής, πέρα από το ότι ποικίλλει τη διήγησή του, βοηθά ταυτόχρονα στον χαρακτηρισμό των προσώπων και ιδιαίτερα της Άλκηστης που προθυμοποιήθηκε τόσο αυθόρμητα.

Όσον αφορά τώρα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτών των χαρακτήρων, είναι δυνατόν να επισημανθούν οι εξής παρατηρήσεις. Καταρχάς, ο ανώνυμος ποιητής, εφόσον έγραψε ένα έργο περιορισμένο σε έκταση και δεν μπορούσε να αφιερώσει παρά λίγους μόνο στίχους στα λόγια κάθε προσώπου, φρόντισε να τους χαρακτηρίζει με σαφήνεια από την αρχή με ορισμένες τριτοπρόσωπες παρατηρήσεις, προκειμένου ο αναγνώστης να αντιλαμβάνεται αμέσως το ήθος τους. Έτσι για παράδειγμα, πριν ακόμα μιλήσει ο πατέρας, ο ποιητής τον χαρακτηρίζει με τη φράση *hic genitor, non ut genitor* («τότε ο γονιός του (ενν. μιλώντας) όχι ως γονιός», στ. 32) και τη μητέρα με τη φράση *nec pietate, nocens, nec vincitur inproba fletu* («ούτε από το μητρικό της χρέος δεν νικήθηκε η κακούργα, ούτε από τα δάκρυα η αναίσχυντη», στ. 45). Πιο συγκεκριμένα, με βάση τα λόγια του ο πατέρας εμφανίζεται ως ηδονιστής και υλιστής, αφού θέλει να απολαύσει τις χαρές της ζωής και τις θέτει πάνω από την επιβίωση του γιου του, αλλά και από τις ηθικές αξίες όπως η *pietas*, η οποία, όπως θα φανεί στη συνέχεια, παίζει σημαντικό ρόλο μέσα στο έργο. Ως προς το ζήτημα της απόλαυσης των χαρών της ζωής ο ανώνυμος ποιητής συμβαδίζει με τον Ευριπίδη, ο οποίος επίσης παρουσίασε με ανάλογο τρόπο τον πατέρα (*Άлк.* 691, 703-704, 726).

Παράλληλα, στην *Alcestis Barcinonensis* ο Φέρης παρουσιάζεται περισσότερο προσηνής και μιλά με ήρεμο τρόπο στον γιο του, προσπαθώντας να δικαιολογήσει όσο καλύτερα μπορεί την άρνησή του να θυσιαστεί για χάρη του. Αντίθετα, στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη παρουσιάζεται πιο επιθετικός, αν και βέβαια ο Άδμητος είναι εκείνος που τον προκαλεί πρώτος. Επιπλέον, στην τραγωδία του Ευριπίδη ο διάλογος του Άδμητου με τον πατέρα του τοποθετείται σε διαφορετική χρονική στιγμή σε σχέση με την *Alcestis Barcinonensis* και συγκεκριμένα λίγο πριν την ταφή της

²⁰¹ Είναι ενδιαφέρον μάλιστα ότι ένα στιγμιότυπο αυτής της *variatio* αναπαρίσταται και στις εικαστικές τέχνες, καθώς, σύμφωνα με την Schmidt (1981a) 535 και Schmidt (1981b) 399 εικόνες 4α και 4β, στις σαρκοφάγους αυτές απεικονίζεται ο Άδμητος να συνομιλεί με τους γονείς του (ή μόνο με τον πατέρα του) και η Άλκηστη λίγο πιο δίπλα να ακούει τη συνομιλία και την άρνησή τους και ενδεχομένως να ετοιμάζεται να παρέμβει (βλ. εικόνες 1 και 4 του παραρτήματος).

Άλκηστης, αφού δηλαδή είχε ήδη αρνηθεί ο ίδιος να θυσιαστεί. Βέβαια, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η λογομαχία αυτή του Άδμητου με τον Φέρη αποτελεί μια από τις χαρακτηριστικές εκείνες σκηνές, οι οποίες, σύμφωνα με τον Lloyd,²⁰² αντικατοπτρίζουν άλλες σημαντικότερες σκηνές που βρίσκονται έξω από τον δραματικό χρόνο του έργου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση δηλαδή ο Ευριπίδης αδυνατούσε να παρουσιάσει την αρχική λογομαχία του Άδμητου με τον Φέρη, κατά την οποία εκείνος αρνήθηκε να θυσιαστεί για χάρη του, επειδή βρισκόταν πριν από τον χρόνο έναρξης του έργου, και για αυτό τον λόγο παρουσίασε μια δεύτερη λογομαχία, η οποία αντικατοπτρίζει την πρώτη.²⁰³ Υπό αυτό το πρίσμα λοιπόν δικαιολογείται η σύγκριση αυτών των δύο σκηνών και του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζεται ο Φέρης μέσα στα δύο έργα. Στον Ευριπίδη λοιπόν ο Φέρης παρουσιάζεται πολύ επιθετικός απέναντι στο γιο του, αλλά πιθανότατα αυτό δεν αποτελεί γενικότερο γνώρισμα του χαρακτήρα του, καθώς τα πρώτα λόγια του μετά την είσοδό του στη σκηνή είναι ιδιαίτερα μετριοπαθή και με μεγάλο σεβασμό προς την Άλκηστη (Άλκ. 614-628). Η επιθετικότητα που επιδεικνύει μετά προέρχεται μάλλον από ένα ξαφνικό ξέσπασμα οργής, το οποίο πυροδοτήθηκε από τον απότομο τρόπο με τον οποίο του απευθύνθηκε πρώτος ο Άδμητος.²⁰⁴ Γενικότερα, θα μπορούσε να αναφερθεί ότι, όπως επισημαίνει και ο Marcovich, ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* είναι φανερά επηρεασμένος από τον Ευριπίδη για τη δημιουργία του προσώπου του Φέρη, καθώς μάλιστα, όπως θα αναφερθεί και στη συνέχεια, και τα δύο επιχειρήματα που εκείνος χρησιμοποιεί εντοπίζονται ήδη στον Ευριπίδη.²⁰⁵

Η μητέρα από την άλλη πλευρά είναι μια νέα μορφή, η οποία απουσιάζει από το έργο του Ευριπίδη. Εκείνο που κάνει μεγαλύτερη εντύπωση στην παρουσίασή της είναι η ψυχρότητα και ο θεωρητικός τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει το συγκεκριμένο θέμα. Όπως θα φανεί και στην ενότητα της *διανοίας* που ακολουθεί, σε αντίθεση με τον πατέρα αυτή χρησιμοποιεί επιχειρήματα που σχετίζονται με τη

²⁰² Βλ. Lloyd (1985) 120-121.

²⁰³ Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται και σε άλλα έργα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Ιλιάδα*. Στο έργο αυτό πολλά επεισόδια, όπως για παράδειγμα η Τειχοσκοπία, όπου η Ελένη υποδεικνύει στον Πρίαμο τους Αχαιούς πολεμιστές, ή η μονομαχία Μενελάου-Πάρη, ενώ περιγράφονται σαν να συνέβησαν στον δέκατο χρόνο του πολέμου, στην πραγματικότητα αποτελούν γεγονότα που χρονικά ανήκουν πολύ νωρίτερα. Αυτό αποτελεί μια πολύ έξυπνη τεχνική, με την οποία ο εκάστοτε ποιητής μπορεί να επικεντρώνεται στο συγκεκριμένο, περιορισμένο χρονικό διάστημα που τον ενδιαφέρει και ταυτόχρονα να παρουσιάζει με έμμεσο τρόπο όσα από τα προηγούμενα γεγονότα κρίνει ως τα πιο σημαντικά.

²⁰⁴ Βλ. Dyson (1988) 21 και Gregory (1979) 266 που υποστηρίζουν ότι ο Φέρης στην πραγματικότητα είναι καλύτερος σε σχέση με την εντύπωση που δημιουργεί με βάση τον διάλογό του με τον Άδμητο.

²⁰⁵ Βλ. Marcovich (1988) 49.

γενικότερη κοσμική τάξη, ωστόσο η ουσία είναι ότι και αυτή αρνείται τη θυσία. Αντίθετα, η Άλκηστη, με έναν πολύ πιο ανθρώπινο τόνο, δέχεται πρόθυμα να θυσιαστεί και πορεύεται προς τον θάνατό της με πολύ θάρρος. Αυτό αποτελεί μια διαφορά σε σχέση με τον τρόπο που παρουσιάζεται το συγκεκριμένο πρόσωπο στον Ευριπίδη, όπου παριστάνεται κάποιες στιγμές να αντιμετωπίζει με θάρρος τη μοίρα της, αλλά κάποιες άλλες να θρηνεί έντονα. Στο έργο του τραγικού η Άλκηστη παρουσιάζει δύο πρόσωπα απέναντι στο θάνατο, ένα δημόσιο, θαρραλέο πρόσωπο, όταν καρτερικά και με θάρρος προετοιμάζει τα απαραίτητα για την κηδεία της (Άλκ. 158-174) και ένα πιο ανθρώπινο και τρομαγμένο πρόσωπο, όταν αποσύρεται μόνη στο δωμάτιο της και ξεσπά σε θρήνους (Άλκ. 175-195).²⁰⁶

Αντίθετα, στην *Alcestis Barcinonensis* παρουσιάζεται να πηγαίνει χαρούμενη (*laeta*, στ. 110) προς τον θάνατό της, σχεδόν με ορμή μάλιστα (*ad mortem properans*, στ. 106), ετοιμάζοντας η ίδια τα απαραίτητα για την ταφή της. Στο σημείο αυτό δηλαδή θυμίζει περισσότερο μια άλλη τραγική ηρωίδα, την Αντιγόνη, η οποία επίσης εξαιτίας του καθήκοντός της προς έναν συγγενή της επέλεξε εκούσια και θαρρετά τον θάνατο.

Διάνοια

Στην ενότητα αυτή θα εξεταστούν τα δύο έργα ως προς το στοιχείο της *διανοίας*, η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορά κυρίως τα επιχειρήματα που χρησιμοποιούν οι χαρακτήρες, προκειμένου να δεχθούν ή να απορρίψουν το αίτημα του Άδμητου. Καταρχάς, όπως αναφέρθηκε ήδη, στην *Alcestis Barcinonensis* ο Φέρης προβάλλει κυρίως μια ηδονιστική στάση, προτιμώντας την απόλαυση των χαρών της ζωής. Τα βασικά του επιχειρήματα είναι τα εξής: α) δεν υπάρχει τίποτα πιο επιθυμητό για αυτόν από τη ζωή του (στ. 39 κ.ε.) και β) παραχώρησε τη βασιλεία στον γιο του για να απολαύσει τον λίγο χρόνο που του απομένει και δεν μπορεί να του προσφέρει τίποτα άλλο (στ. 38). Τα επιχειρήματα αυτά έχουν τα αντίστοιχά τους στο έργο του Ευριπίδη. Συγκεκριμένα, το πρώτο επιχειρήμα αντιστοιχεί με τους στίχους 691-693 και 722 της τραγωδίας και το δεύτερο με τους στίχους 686-688. Γίνεται επομένως φανερό ότι τόσο για το γενικότερο ήθος του Φέρη όσο και για τα

²⁰⁶ Βλ. Ο' Higgins (1993) 81, η οποία κάνει την πολύ ενδιαφέρουσα παρομοίωση της Άλκηστης με τον Έκτορα, ο οποίος επίσης παρουσιάζει ένα δημόσιο, θαρραλέο πρόσωπο, καθώς έχει έντονο το αίσθημα ευθύνης απέναντι στον λαό του, αλλά υπάρχουν και στιγμές όπου λυγίζει. Βλ. και Dyson (1988) 14 που επίσης αναγνωρίζει τη διάκριση ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό πρόσωπο της Άλκηστης.

συγκεκριμένα του επιχειρήματα, ο ανώνυμος ποιητής στηρίχθηκε πολύ στο βασικό του πρότυπο, τον Ευριπίδη.

Αντιθέτως, η Κλυμένη αποτελεί μια εντελώς πρωτότυπη πρόταση, έναν νέο χαρακτήρα τον οποίο εισάγει ο Λατίνος ποιητής στο έργο του. Ωστόσο, είναι δυνατόν να εντοπιστούν και πάλι επιρροές, όχι από τη συγκεκριμένη τραγωδία αυτή τη φορά, αλλά από το συνολικότερο έργο του ποιητή. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η Κλυμένη, σε αντίθεση με τον άντρα της, δεν προβάλλει επιχειρήματα για τον εαυτό της, αλλά περισσότερο θεωρητικά, τα οποία αφορούν τη γενικότερη τάξη του κόσμου και την ανθρώπινη κατάσταση. Όπως θα φανεί σε επόμενη ενότητα, τα επιχειρήματα αυτά αντλούνται κυρίως από το φιλοσοφικό ρεύμα του στωικισμού. Το στοιχείο αυτό ταιριάζει με το γενικότερο γνώρισμα του Ευριπίδη να παρουσιάζει τους χαρακτήρες των έργων του να διατυπώνουν φιλοσοφικές ανησυχίες (*από σκηνης φιλόσοφος*). Μάλιστα, ο Έλληνας τραγικός έδειχνε ακόμα και τους γυναικείους χαρακτήρες να φιλοσοφούν, πράγμα που φαινόταν ακόμα πιο παράξενο στους συγχρόνους του.²⁰⁷ Βλέπουμε δηλαδή ότι από την άποψη αυτή το πρόσωπο της Κλυμένης συνδέεται στενά με τη γενικότερη τάση και τεχνική του Ευριπίδη.²⁰⁸

Η Κλυμένη χρησιμοποιεί πέντε επιχειρήματα μέσα στον λόγο της για να δικαιολογήσει την άρνησή της να θυσιαστεί: α) είναι έγκλημα για έναν γιο να καταστρέψει τους γονείς του (στ. 46-51), β) δεν υπάρχει λόγος να θυσιαστεί εφόσον δεν μπορεί να του χαρίσει την αθανασία (στ. 51 κ.ε.), γ) δεν πρέπει κανείς να φοβάται τον θάνατο, γιατί αποτελεί το τέλος της ζωής όλων (στ. 53 κ.ε.), δ) η μοίρα είναι αναπόδραστη (στ. 56) και ε) υπάρχουν πλήθος παραδείγματα θανάτων σπουδαίων μυθικών προσώπων (στ. 60-63 και 65-68). Από αυτά τα δύο βασικότερα είναι το τρίτο και το τέταρτο, τα οποία επηρεάζονται άμεσα από τον στωικισμό και τους κοινούς τόπους των παραμυθητικών λόγων.²⁰⁹ Ωστόσο, παρά το φιλοσοφικό της υπόβαθρο, δεν φαίνεται να αποφεύγει η Κλυμένη (ηθελημένα ή όχι είναι αβέβαιο) τις

²⁰⁷ Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί η χαμένη τραγωδία του Ευριπίδη *Μελανίπη*. Στο συγκεκριμένο έργο η ομώνυμη ηρωίδα είχε έναν μονόλογο, όπου ανέπτυξε ένα ολόκληρο φιλοσοφικό σύστημα, προκειμένου να αποδείξει ότι η φύση κυβερνάται από αυστηρούς νόμους και δεν υπάρχουν τέρατα. Στη *Μελανίπη* αναφέρονται τόσο ο Αριστοτέλης – χαρακτηρίζοντας άστοχο τον συγκεκριμένο μονόλογο (*Ποιητ.* 1454a) – όσο και ο Πλάτωνας (*Συμπ.* 177a).

²⁰⁸ Βέβαια είναι δυνατόν να εντοπιστούν και συγκεκριμένες επιρροές από την ίδια την *Άλκηστη* στη δημιουργία του χαρακτήρα της Κλυμένης. Για παράδειγμα, το επιχείρημα της Κλυμένης ότι τα πάντα πεθαίνουν και ότι ακόμα και θεοί κατέβηκαν στον Κάτω Κόσμο (στ. 60-63) θυμίζει την αναφορά του Ευριπίδη στο γεγονός ότι ακόμα και τα παιδιά των θεών υποτάσσονται στον θάνατο (στ. 989-990), βλ. Marcovich (1988) 52-53, 60.

²⁰⁹ Βλ. Marcovich (1988) 52-53.

σοφιστείες. Το επιχείρημά της για το αναπόδραστο της μοίρας, παρόλο που φαίνεται εκ πρώτης όψεως έγκυρο, είναι στην πραγματικότητα σαθρό, καθώς η μοίρα που καταδίκασε τον Άδμητο σε θάνατο είναι η ίδια μοίρα που επιτρέπει να θυσιαστεί κάποιος άλλος στη θέση του.²¹⁰

Τέλος, η Άλκηστη στον δικό της λόγο διατυπώνει πρώτα ορισμένα επιχειρήματα που εξηγούν γιατί αποφάσισε να θυσιαστεί για τον άντρα της και στη συνέχεια ορισμένα αιτήματα προς τον σύζυγό της. Τα επιχειρήματά της είναι τα εξής: α) θα αποκτήσει τεράστια δόξα με τον θάνατό της (στ. 76), β) θα αποφύγει τον πόνο που θα της προκαλούσε ο θάνατος του άντρα της (στ. 80 κ.ε.)²¹¹ και γ) πρέπει να υπακούσει στις επιταγές της *pietas* (στ. 75 κ.ε.).²¹² Οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι η *pietas* (που μεταφράζεται εδώ ως το καθήκον κάποιου απέναντι στην οικογένεια και τους φίλους του)²¹³ είναι το βασικό στοιχείο του χαρακτήρα της και εκείνο που την κινητοποιεί κυρίως για να αναλάβει δράση, αν και έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ίσως η επιθυμία της για μεταθανάτια δόξα έχει μεγαλύτερο βάρος.²¹⁴ Το στοιχείο μάλιστα της δόξας εντοπίζεται και στον Ευριπίδη, σε διάφορα σημεία του έργου, όπως στους στίχους 150-156, 323-325, 623-624 κ.ά. Αυτό μάλιστα είναι ένα από τα σημεία πρωτοτυπίας του έργου και του χαρακτήρα της Άλκηστης, δίνοντας το έναυσμα για ιδιαίτερα γόνιμες έμφυλες αναγνώσεις. Όπως αναφέρει η Ο' Higgins,²¹⁵ ήδη από την *Ιλιάδα* η δόξα και η αναζήτησή της ήταν ιδιαίτερο γνώρισμα των αντρών, που την κέρδιζαν είτε με την επικράτηση στη μάχη είτε με τον ένδοξο θάνατο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως οι ρόλοι των δύο φύλων έχουν αντιστραφεί, καθώς η Άλκηστη είναι αυτή που κατακτά τη δόξα μέσα από τον ένδοξο θάνατο, ενώ ο Άδμητος τη θρηνεί παθητικά. Όπως παρατηρεί μάλιστα η Gregory,²¹⁶ ο

²¹⁰ Βλ. Marcovich (1988) 9.

²¹¹ Δηλαδή, στο σημείο αυτό, φαίνεται σαν η Άλκηστη να επιλέγει τον θάνατο επειδή αποτελεί μια πιο ευχάριστη προοπτική, σε σχέση με το να συνεχίσει τη ζωή της μετά τον θάνατο του Άδμητου. Αντίθετα, στον Ευριπίδη κάτι τέτοιο δεν ισχύει και είναι μάλιστα ένα στοιχείο που διακρίνει την Άλκηστη από άλλες ευριπίδειες ηρωίδες. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την παρατήρηση του Lloyd (1985) 121, η Άλκηστη διαφέρει από τις άλλες ηρωίδες του Ευριπίδη που επίσης επιλέγουν τον θάνατο (όπως είναι για παράδειγμα η Μακαρία στις *Ηρακλειΐδες*, η Πολυξένη στην *Εκάβη*, η Ευάδνη στις *Ίκέτιδες*, η Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια εν Αύλιδι* κ.ά.), επειδή αυτές το πράττουν, διότι ο θάνατος τούς φαίνεται πιο ευχάριστη ως προοπτική σε σχέση με τη συνέχιση της ζωής τους.

²¹² Ο Mueller-Goldingen (2004) 142-144 αναφέρεται στη σημασία και τη διαχρονική σταθερότητα αξιών όπως η *pietas* για τη ρωμαϊκή κοινωνία.

²¹³ Βλ. Marcovich (1988) 64-65. Ο Marcovich θεωρεί ότι ο χαρακτηρισμός της Άλκηστης ως *pia* στην *Alcestis Barcinonensis* αντιστοιχεί με τον χαρακτηρισμό της ως *σώφρων* στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη. Είναι όμως γνωστή η *pietas* ως χαρακτηριστική ρωμαϊκή *virtus*, ενώ η ελληνική σωφροσύνη είναι συναφής με τη ρωμαϊκή *temperantia*, με την έννοια του «κρατεῖν ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν».

²¹⁴ Βλ. Liebermann (1993) 185, Marcovich (1988) 9.

²¹⁵ Βλ. Ο' Higgins (1993) 78-79.

²¹⁶ Βλ. Gregory (1979) 265.

Άδμητος φαίνεται σαν να προσπαθεί να αντισταθμίσει το ηρωικό σθένος της Άλκηστης με μια εκδήλωση θρήνου και εξιλέωσης, τυπική των γυναικών μέσα στο έπος, γεγονός που ενισχύει την αντιστροφή των ρόλων. Σε κάθε περίπτωση, είναι ενδιαφέρον ότι η αγάπη της Άλκηστης προς τον άνδρα της και το συναίσθημα του έρωτα δεν προτάσσονται ιδιαίτερα. Κάτι ανάλογο φαίνεται να συμβαίνει και στον Ευριπίδη, όπου κατά τη συνομιλία της Άλκηστης με τον Άδμητο (στ. 244-392) η ηρωίδα φαίνεται σαν να θέτει σε δεύτερη μοίρα τον άντρα της, ενώ αντίθετα αναφέρεται πολύ συχνά στα παιδιά της, γεγονός που ίσως υποδεικνύει ότι αυτή τη θυσία την κάνει κυρίως για χάρη τους.²¹⁷ Ακόμα και μελετητές όπως ο Dyson, ο οποίος δεν αμφισβητεί καθόλου ότι η ευριπίδεια Άλκηστη προέβη στη θυσία της λόγω του έρωτά της για τον Άδμητο, παραδέχεται ότι στους στίχους 280-325 τα λόγια της παρουσιάζονται κάπως ψυχρά απέναντί του, ενώ προτάσσεται ο αυτοέπαινός της για τη θυσία.²¹⁸

Η έμφαση αυτή στα παιδιά εμφανίζεται και στα αιτήματα που διατυπώνει η ηρωίδα στο λατινικό ποίημα. Τα σχετικά αιτήματα είναι τα εξής: α) να συνεχίσει ο Άδμητος να την αγαπά και να τιμά τη μνήμη της (στ. 83 κ.ε.) και β) να φροντίζει τα παιδιά τους και να τα προστατεύσει από κάποια πιθανόν κακόβουλη μελλοντική μητριά (στ. 93 κ.ε.). Γίνεται φανερό δηλαδή ότι και στη συγκεκριμένη περίπτωση το

²¹⁷ Για τη σημασία της παρουσίας των παιδιών, βλ. Dyson (1988) 14-15. Συγκεκριμένα, ο Dyson (1988) 16 κρίνει την απόφαση του Ευριπίδη να δώσει στον Άδμητο και στην Άλκηστη και μία κόρη πέρα από τον γιο τους ως ιδιαίτερα επιτυχημένη, καθώς τα κορίτσια χωρίς την υποστήριξη της μητέρας τους ήταν περισσότερο απροστάτευτα, με αποτέλεσμα να αυξάνεται η δραματικότητα της όλης κατάστασης. Ο συγκεκριμένος μελετητής υποστηρίζει ότι στην απόφαση της Άλκηστης να θυσιάσει συνέβαλε και η μέριμνα της για το μέλλον των παιδιών της, που θα ήταν περισσότερο εξασφαλισμένο υπό την παρουσία του πατέρα τους, χωρίς ωστόσο να το αναφέρει ρητά ο αρχαίος τραγικός. Μάλιστα η συγκεκριμένη επίνοια του ποιητή να αναφερθεί στην ύπαρξη κόρης φαίνεται ότι επηρέασε και τις εικαστικές τέχνες, όπως φαίνεται από μία λουτροφόρο (βλ. Schmidt (1981a) 535 και Schmidt (1981b) 400 εικόνα 5), η οποία είναι ιδιαίτερα σημαντική και λόγω της παλαιότητάς της (περ. 340 π.Χ.), που παρουσιάζει την Άλκηστη στο κρεβάτι να αγκαλιάζει τα δύο παιδιά της, εκ των οποίων το ένα είναι κορίτσι (βλ. εικόνα 3 του παραρτήματος).

²¹⁸ Βλ. Dyson (1988) 16 και Dale (1954) xxiv, xxviii. Η Schmidt (1981a) 543 μάλιστα αναφέρει ότι και οι αναπαραστάσεις της αρχαίας τέχνης δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερα συναισθηματικές σκηνές μεταξύ της Άλκηστης και του Άδμητου. Για παράδειγμα στην εικόνα 5 της Schmidt (1981b) 400 (βλ. εικόνα 3 του παραρτήματος και προηγούμενη υποσημείωση) η Άλκηστη απεικονίζεται να αγκαλιάζει με τρυφερότητα τα παιδιά της, ενώ ο Άδμητος στέκεται πιο πέρα χωρίς να την αγγίζει. Η πιο περιπαθής σκηνή ανάμεσά τους υπάρχει στον κρατήρα της εικόνας 6 της Schmidt (1981b) 400 (βλ. και Schmidt (1981a) 535 και εικόνα 5 του παραρτήματος), όπου απεικονίζονται να αγκαλιάζονται και φαίνεται σαν η Άλκηστη να θέλει να τον προστατεύσει. Είναι ενδιαφέρον πάντως ότι σε πολλές απεικονίσεις του θανάτου της Άλκηστης σε σαρκοφάγους ο Άδμητος απουσιάζει εντελώς και αντιθέτως δίπλα στην Άλκηστη βρίσκονται οι γονείς της, βλ. Wood (1978) 501.

ενδιαφέρον της μητέρας Άλκηστης για τα παιδιά είναι μεγάλο και ως ένα σημείο επισκιάζει τον ρόλο της συζύγου Άλκηστης.²¹⁹

Λέξις

Γενικά, στην *Alcestis Barcinonensis* ο ποιητής εμφανίζεται πολύ οικονομικός και λιτός στην αφήγησή του και η εξέλιξη της ιστορίας κινείται με γρήγορο ρυθμό. Συγκεκριμένα, αποφεύγει τις λεπτομέρειες και τα δευτερεύοντα στοιχεία, παρουσιάζει μόνο τα βασικά θέματα και έχει γρήγορες μεταβάσεις από τη μία σκηνή στην άλλη. Για παράδειγμα, δεν επαναλαμβάνει τις παρακλήσεις που απηύθυνε ο Άδμητος προς τη μητέρα του, καθώς τις ανέφερε προηγουμένως στον πατέρα του. Με όλη αυτή την οικονομία καταφέρνει να παρουσιάσει με πληρότητα ολόκληρη την υπόθεση μέσα σε μόλις 124 στίχους. Ωστόσο, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι, παρ' όλη τη λιτότητα που αναφέρθηκε, ταυτόχρονα υπάρχουν και πολύ έντονα δείγματα ρητορικότητας και επανάληψης. Σε πολλά σημεία δηλαδή υπάρχουν στίχοι που επαναλαμβάνουν το νόημα των προηγούμενων χωρίς να προσθέτουν κάποιο καινούργιο στοιχείο.²²⁰ Μάλιστα, όπως είναι αναμενόμενο, τα σημεία όπου μακρηγορεί περισσότερο ο ποιητής είναι εκείνα στα οποία θέλει να δώσει και τη μεγαλύτερη έμφαση και αυτά είναι τα λόγια της Κλυμένης και της Άλκηστης, που συνθέτουν με τον αγώνα λόγων τους το αποκορύφωμα του έργου. Αυτά τα δομικά χαρακτηριστικά προσιδιάζουν σε λιμπρέτο, δηλαδή σε αδόμενο κείμενο που συνοδεύει όρχηση. Όπως θα δούμε παρακάτω, ο ανώνυμος ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* φαίνεται να είναι ένας δεξιοτέχνης λιμπρετίστας για παντομιμική επί σκηνής εκτέλεση.

Επιπλέον, φαίνεται ότι η λατινική *Alcestis Barcinonensis* είναι σε διακειμενικό διάλογο με την ευριπίδεια *Άλκηστη* ως προς την επιλογή ορισμένων εκφράσεων. Μια πληρέστερη καταγραφή όλων αυτών των σημείων μπορεί να βρεθεί στο υπόμνημα και τα σχόλια της κριτικής έκδοσης του Marcovich, από την οποία έχουν αντληθεί και τα παρακάτω παραδείγματα. Ένα πρώτο χαρακτηριστικό

²¹⁹ Βλ. Schäublin (1984) 177 και Dale (1954) xxv-xxvi.

²²⁰ Για παράδειγμα το νόημα του στίχου 3 ουσιαστικά επαναλαμβάνεται και στον στίχο 4, το τέλος του στίχου 29 επαναλαμβάνεται στον στίχο 30, ενώ ιδιαίτερα πολλές επαναλήψεις υπάρχουν στον λόγο της Κλυμένης. Σε μια παντομιμική παράσταση συνοδευόμενη από λιμπρέτο αυτές οι επαναλήψεις διευκολύνουν τον θεατή να εμπεδώσει το νήμα της υπόθεσης ή και τις επαναλαμβανόμενες φιγούρες του παντόμιμου (του ηθοποιού-χορευτή).

παράδειγμα είναι η έκφραση *hic genitor, ut non genitor* (στ. 32) που αντιστοιχεί με την έκφραση *καί μ' οὐ νομίζω παῖδα σόν πεφυκέναι* (στ. 641).²²¹ Άλλα αντίστοιχα σημεία που εντοπίζει ο Marcovich είναι η φράση του λατινικού ποιήματος *man<u>s indigna<nda> novercae* (στ. 98), η οποία απηχεί τον στίχο 307 *τοῖς σοῖσι κάμοις παισί χεῖρα προσβαλεῖ* [ενν. μητρυιά]²²² ή η έκφραση *meque puta* (στ. 86) που πιθανώς παραπέμπει στο *δόξω* του στίχου 352 (*δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν*).²²³ Όπως γίνεται φανερό η επιρροή του Ευριπίδη στον ποιητή της *Alcestis Barcinonensis* είναι σχετικά περιορισμένη ως προς το εκφραστικό επίπεδο, σε αντίθεση δηλαδή με την επιρροή του ως προς το περιεχόμενο και την απεικόνιση των χαρακτήρων, η οποία, όπως έχει φανεί έως τώρα, είναι πολύ σημαντική. Η αναμέτρηση με το ελληνικό πρότυπο δείχνει και τις λογοτεχνικές αξιώσεις που έχει ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* για το έργο του, καθώς και τις απαιτήσεις ενός μάλλον λόγιου ή τουλάχιστον πεπαιδευμένου κοινού στο οποίο απευθύνεται τον 4^ο αι. μ.Χ.

Παράλληλα, ο Λατίνος ποιητής κάνει ευρεία χρήση ρητορικών τρόπων (*ornatus*).²²⁴ Μέσα στο έργο του χρησιμοποιεί με άνεση και επιτυχία την αναφορά, την παρήχηση, το πολύπτωτο, τις ομοιοκαταληξίες κ.ά., ενώ υπάρχει και μια εντυπωσιακή *κλίμακα-gradatio* στον στίχο 69, όπου κάθε λέξη έχει μία επιπλέον συλλαβή από την προηγούμενη. Παράλληλα, το ποίημα αυτό περιέχει και ορισμένα στοιχεία κεντρωνισμού (της πρακτικής δηλαδή να παρατίθενται αυτούσιοι οι στίχοι άλλων ποιητών, διαδεδομένης τον 4^ο αι. μ.Χ.). Για παράδειγμα στον στίχο 103, ο οποίος ενσωματώνει τους στίχους 5.636-639 από τα *Punica* του Σίλιου Ιταλικού, στον στίχο 93 που υιοθετεί τον στίχο 73 της προπερτιανής *Regina Elegiarum* κ.ά. Κάποιοι μελετητές το έχουν θεωρήσει αυτό ως ελάττωμα,²²⁵ αλλά διαφαίνεται ο παιγνιώδης και πολυφωνικός τρόπος σύνθεσης του έργου, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύεται τόσο η λογιωσύνη του ποιητή όσο και η διάδραση με το λόγιο κοινό. Τέλος, η *Alcestis Barcinonensis* έχει πολλές συνήθειες *clausulae*,²²⁶ οι οποίες, αν και έχει υποστηριχθεί ότι δεν συμβάλλουν στη λογοτεχνική ποιότητα του έργου, είναι απαραίτητες για τη μουσική έμφαση μιας παντομμυχικής επιτέλεσης.

²²¹ Βλ. Marcovich (1988) 49.

²²² Βλ. Marcovich (1988) 69.

²²³ Βλ. Marcovich (1988) 76.

²²⁴ Για το ζήτημα αυτό βλ. Nosarti (1992) xxxi-xxxviii.

²²⁵ Βλ. Marcovich (1988) 14.

²²⁶ Ορισμένα παραδείγματα τέτοιων *clausulae* είναι τα εξής: στ. 100: *dulcis imago* (– UU / – –), στ. 121: *fugientis imago* (UU / – UU / – –) κ.ά.

B2. Βιργιλιανά και προπερτιανά διακείμενα στην *Alcestis Barcinonensis*

Οι οφειλές του ανώνυμου ποιητή της *Alcestis Barcinonensis* στους προγενέστερους Λατίνους ποιητές είναι ευρείες και πολύ σημαντικές, τόσο στο επίπεδο του περιεχομένου, όσο και στο επίπεδο της έκφρασης. Ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο κατάλογος των θεών που κατέβηκαν στον Κάτω Κόσμο, τον οποίο παραθέτει η Κλυμένη (στ. 60-63)²²⁷ ή οι διάσπαρτες μέσα στο ποίημα αναφορές στον μύθο του Φοίνικα (στ. 54-55, 114).²²⁸ Στην ενότητα αυτή δεν θα δοθεί έμφαση στην παρουσίαση όλων αυτών των επιρροών (τις οποίες άλλωστε έχει εντοπίσει με μεγάλη επιμέλεια ο Marcovich στην ερμηνευτική του έκδοση), αλλά στη βαθύτερη ανάλυση της επίδρασης που δέχθηκε ο ανώνυμος ποιητής από δύο κορυφαίους προκατόχους του, τον Βιργίλιο και τον Προπέρτιο, για την περιγραφή τόσο των λόγων της Άλκηστης όσο και των τελευταίων της στιγμών πριν πεθάνει.

Ο Προπέρτιος αποτέλεσε σημαντικό πρότυπο για τον ποιητή της *Alcestis Barcinonensis* και ιδιαίτερα οι ελεγείες του 4.7 και 4.11. Η επιρροή τους εντοπίζεται κυρίως σε ένα πολύ συγκεκριμένο σημείο, στα λόγια της Άλκηστης προς τον Άδμητο (στ. 71-103). Στο χωρίο αυτό ο ανώνυμος ποιητής απομακρύνεται σημαντικά από τον Ευριπίδη και ακολουθεί κυρίως τον Προπέρτιο, αλλά και τον Οβίδιο, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Ένα πρώτο σημείο στο οποίο ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* διαφοροποιείται από τον Έλληνα τραγικό είναι το γεγονός ότι παρουσιάζει την Άλκηστη να αποδέχεται το ενδεχόμενο ενός δεύτερου γάμου του Άδμητου μετά τον θάνατό της. Όπως έχει αναφερθεί ήδη, στον Ευριπίδη το ενδεχόμενο αυτό απορρίπτεται τόσο από τον Άδμητο όσο και από την Άλκηστη²²⁹ και συνεπώς ο ποιητής στο σημείο αυτό παρουσιάζεται πιθανότατα επηρεασμένος από την ελεγεία

²²⁷ Για τα λογοτεχνικά διακείμενα των συγκεκριμένων μύθων και την πιθανότητα να έχουν αντληθεί από καταλόγους χριστιανών απολογητών βλ. Harrison & Obbink (1986) και Marcovich (1988) 58-60.

²²⁸ Ο μύθος του Φοίνικα ήταν πολύ αγαπητός και είχε παρουσιαστεί από πολλούς συγγραφείς, βλ. Marcovich (1988) 55-56, 91-92 και Schäublin (1984) 179-181, ο οποίος αναφέρει ότι και η περιγραφή του στολισμού της νεκρικής κλίνης από την Άλκηστη παραπέμπει στο συγκεκριμένο μυθικό πουλί, το οποίο επίσης, όταν πλησίαζε το τέλος του, στόλιζε τη φωλιά του μέσα στην οποία επρόκειτο να πεθάνει.

²²⁹ Υπάρχει βέβαια μια φευγαλέα νύξη της Άλκηστης σχετικά με το ενδεχόμενο αυτό στους στίχους 181-182, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα.

4.11 του Προπέρτιου, την επονομαζόμενη *Regina Elegiarum*.²³⁰ Στην ελεγεία αυτή ο Προπέρτιος παρουσιάζει την Κορνηλία²³¹ να απευθύνεται μετά τον θάνατό της προς τον άντρα της Παύλο,²³² σχετικά με διάφορα ζητήματα, αλλά και προς τα παιδιά της, στα οποία και θέτει το θέμα ενός νέου γάμου του Παύλου.

Οι δύο ποιητές χειρίζονται πολύ διαφορετικά το θέμα του δεύτερου γάμου του άντρα αλλά και της σχέσης των παιδιών με τη μητριά τους. Βέβαια ως προς το σημείο αυτό δεν πρέπει να παραβλέπεται το γεγονός ότι τα δύο αυτά ποιήματα είναι διαφορετικής φύσεως και ότι ο Προπέρτιος γράφει για ιστορικά πρόσωπα, τα οποία μάλιστα κατείχαν υψηλή κοινωνική θέση, στοιχεία τα οποία έπρεπε να λάβει υπόψη του. Στην *Alcestis Barcinonensis* η Άλκηστη ζητά αρχικά από τον Άδμητο να μην αγαπήσει ποτέ άλλη γυναίκα όσο αυτή, ακόμα και όταν λάβει ξανά νέα σύζυγο (στ. 83-85). Στη συνέχεια εγκαταλείπει για λίγο το θέμα αυτό, αλλά επανέρχεται στους στίχους 98-99, με τους οποίους του ζητά να φροντίσει ώστε μια πιθανή νέα και κακιά μητριά να μην βλάψει τα παιδιά, επειδή τότε θα επιστρέψει η ίδια ως σκιά για να εκδικηθεί. Παράλληλα, μια τελική αναφορά στο θέμα της μητριάς υπάρχει με τους στίχους 102-103 που ακολουθούν μετά από *lacuna*.

Με βάση το κείμενο που παραδίδεται ο στίχος 102 έχει τη λέξη *caro*, την οποία ο Marcovich διορθώνει σε *cara*,²³³ εξηγώντας ότι στο σημείο αυτό η Άλκηστη εξακολουθεί να απευθύνεται στον Άδμητο και του ζητά να θυσιαστεί και αυτός για τη νέα σύζυγό του αν παραστεί ανάγκη, ακολουθώντας το παράδειγμά της. Ο Lebek αντίθετα διατηρεί το *caro* και υποστηρίζει ότι εδώ η Άλκηστη απευθύνεται στις μελλοντικές αναγνώστριες του έργου, σαν να πρόκειται δηλαδή για ένα είδος παράβασης, και τους ζητά να μιμηθούν το παράδειγμά της σε ανάλογες περιπτώσεις.²³⁴ Μια τρίτη ερμηνεία είναι εκείνη του Nosarti, ο οποίος επίσης διατηρεί το *caro*, θεωρώντας άκομψο το να παροτρύνει η Άλκηστη τον αγαπημένο της σύζυγο να θυσιαστεί κι εκείνος στο μέλλον τη στιγμή που ετοιμάζεται να το κάνει

²³⁰ Για τα κοινά στοιχεία της ελεγείας αυτής και του προσώπου της Κορνηλίας με την Άλκηστη του Ευριπίδη βλ. Curran (1968) 135-136.

²³¹ Η Κορνηλία άνηκε σε σημαντική ρωμαϊκή οικογένεια. Ήταν κόρη του P. Cornelius Scipio, που διετέλεσε ύπατος το 38 π.Χ. και της Σκριβωνίας, της μετέπειτα συζύγου του Αυγούστου. Αδερφός της ήταν ο P. Cornelius Scipio, ο οποίος επίσης διετέλεσε ύπατος το 16 π.Χ. Βλ. Butler & Barber (1996) 378-379.

²³² Ο L. Aemilius Paullus Lepidus αρχικά υπηρέτησε στην παράταξη του Βρούτου και του Κάσσιου και στη συνέχεια συμπαρατάχθηκε με τον Αύγουστο. Διετέλεσε *consul suffectus* το 34 π.Χ. και *ensor* το 22 π.Χ. Βλ. Butler & Barber (1996) 378-379.

²³³ Η διόρθωση αυτή είναι δικαιολογημένη, καθώς ο συγκεκριμένος αντιγραφείας έχει κάνει πολλά ανάλογα λάθη στο χειρόγραφο του, σχετικά με τα οποία βλ. Marcovich (1988) 68.

²³⁴ Βλ. Lebek (1983) 27.

η ίδια για χάρη του, και διατυπώνει την ευφυή υπόθεση ότι είναι πιθανόν στο σημείο αυτό η ηρωίδα να απευθύνεται στην κόρη της.²³⁵ Τέλος, μια ακόμα εκδοχή είναι να απευθύνεται νοητά στο σημείο αυτό η Άλκηστη στη μελλοντική σύζυγο του Άδμητου και να της λέει να κάνει και αυτή το ίδιο αν χρειαστεί.²³⁶

Στον Προπέρτιο το θέμα της δεύτερης συζύγου και μητριάς των παιδιών αναπτύσσεται πολύ διαφορετικά. Καταρχάς, η Κορνηλία απευθύνεται στα παιδιά της για το θέμα αυτό και όχι στον σύζυγό της Παύλο και αυτή τη φορά δεν ανησυχεί μήπως η νέα μητριά είναι κακή απέναντί τους, αλλά αντίθετα τα προτρέπει να συμπεριφέρονται αυτά με όμορφο τρόπο προς αυτήν (στ. 85-88). Επίσης, ενώ στην *Alcestis Barcinonensis* η ηρωίδα επιθυμεί να κατέχει θέση ανώτερη από τη μητριά και να τιμάται από τον Άδμητο, εδώ αντιθέτως η Κορνηλία ζητά από τα παιδιά να μην την επαινούν υπερβολικά για να μην προσβληθεί η μητριά τους (στ. 89-90). Λέει μάλιστα ότι είναι αρκετό για αυτήν να τη θυμάται ο Παύλος και να τιμά απλώς τις στάχτες της (στ. 91-92). Βέβαια στο τέλος παραδέχεται ότι ένας ενδεχόμενος δεύτερος γάμος του Παύλου θα είναι περισσότερο λόγω ανάγκης και όχι πραγματικού έρωτα, προκειμένου να αποτραπεί η μοναξιά της μεγάλης ηλικίας (στ. 93-94).

Εκτός από τα παραπάνω σημεία, τα δύο έργα παρουσιάζουν και άλλα κοινά θέματα, τα οποία οι ποιητές χειρίζονται με ανάλογο ή με διαφορετικό τρόπο. Ένα τέτοιο θέμα είναι το ζήτημα του θρήνου για τον θάνατο των δύο γυναικών. Στον στίχο 104 η Άλκηστη ζητά να την θρηνούν συχνά, ενώ αντιθέτως η Κορνηλία αρχίζει τα λόγια της με το αίτημα να σταματήσει ο Παύλος να τη θρηνεί, διότι είναι άωφο (4.11.1-10). Ένα ακόμα κοινό θέμα είναι το ζήτημα της δόξας, για την οποία υπερηφανεύονται και οι δύο γυναίκες ότι την έχουν κατακτήσει. Η Άλκηστη κερδίζει τη δόξα της μέσω ακριβώς αυτού του θανάτου της, ενώ αντιθέτως για την Κορνηλία η δόξα της ενάρετης ζωής που έζησε είναι μια από τις παρηγορίες που την στηρίζουν για να αντέξει τον πρόωπο θάνατό της.²³⁷ Η Κορνηλία υπερηφανεύεται για τον άμεμπτο χαρακτήρα της και τονίζει τη δόξα ολόκληρης της οικογένειάς της (στ. 29-40), ενώ αναφέρεται απερίφραστα στην αξία της δόξας για μια γυναίκα στους στίχους 71-72.

²³⁵ Βλ. Nosarti (1992) 152.

²³⁶ Αναφορά σε άλλα σημαντικά διακείμενα στα οποία εμφανίζεται αυτό το μοτίβο της αποδοχής του θανάτου υπάρχει στον Schäublin (1984) 179.

²³⁷ Η συζυγική *pietas* αποτελεί διακριτικό της Κορνηλίας και την καθιστά πρότυπο σύζυγο και για άλλες συνθέσεις, όπως για παράδειγμα για την 14^η επιστολή των *Ηρωίδων* του Οβιδίου.

Παράλληλα, κοινή και στα δύο έργα είναι η παρουσία των παιδιών και η σημασία τους ως συνέχειας της μητέρας τους που πεθαίνει. Στο θέμα αυτό κάνουν αναφορά και οι δύο γυναίκες, η Άλκηστη στους στίχους 96-97 της *Alcestis Barcinonensis*, ενώ η Κορνηλία στους στίχους 4.11.64-65. Τέλος, πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η αναφορά σε ένα σχετικά σπάνιο μοτίβο. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, μια από τις διαφορές της *Alcestis Barcinonensis* με την *Άλκηστη* του Ευριπίδη είναι η αναφορά ότι ο Άδμητος θα ζήσει όσα χρόνια θα ζούσε αυτός που θα τον αντικαταστήσει.²³⁸ Το μοτίβο αυτό υπάρχει και στην ελεγεία του Προπέρτιου, στον στίχο 4.11.95, όπου αυτή τη φορά η Κορνηλία εύχεται τα χρόνια που στερήθηκε η ίδια να μπορούσαν να τα κερδίσουν τα παιδιά της.

Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο σύνδεσης της *Alcestis Barcinonensis* με την ελεγεία 4.11 του Προπέρτιου, αλλά και με την 13^η επιστολή των *Ηρωίδων* του Οβίδιου παρέχουν οι στίχοι 87-88: *in gremio cineres nostros dignare tenere, / nec timida tractare manu* («να θεωρείς άξιο να κρατάς στον κόρφο σου τις στάχτες μου και να μην τις αγγίζεις με φοβισμένο χέρι», μετάφραση: Μαντζίλας). Η αναφορά στο αγκάλιασμα ενός αντικειμένου, το οποίο συσχετίζεται με την αγαπημένη σύζυγο που χάθηκε, ως ένδειξη διατήρησης της μνήμης της υπάρχει και σε άλλους ποιητές, μόνο που στις περιπτώσεις αυτές πρόκειται για τη γλυπτική αναπαράσταση της συζύγου και όχι για την τεφροδόχο με τις στάχτες της. Αυτό το μοτίβο εμφανίζεται ήδη στον Ευριπίδη (*Άлк.* 348-352),²³⁹ ο οποίος με τη σειρά του είναι πιθανόν να έλαβε έμπνευση από τον μύθο της Λαοδάμειας.²⁴⁰ Τον μύθο της Λαοδάμειας πραγματεύεται και ο Οβίδιος στην 13^η επιστολή των *Ηρωίδων* του και το συγκεκριμένο μοτίβο εμφανίζεται στους στίχους 151-158 του ποιήματος, όπως επίσης και στους στίχους 83-84 της ελεγείας 4.11 του Προπέρτιου. Και στις τρεις αυτές περιπτώσεις όμως πρόκειται για γλυπτική αναπαράσταση του αγαπημένου νεκρού προσώπου, το οποίο στην περίπτωση του Ευριπίδη και της ελεγείας 4.11 πιθανότατα παριστάνονταν σε φυσικό μέγεθος, ενώ στις *Ηρωίδες* του Οβίδιου σε μικρότερο μέγεθος, καθώς η

²³⁸ Η συγκεκριμένη ερμηνεία δεν είναι σίγουρη, αλλά στηρίζεται σε πολλά λατινικά διακείμενα, σχετικά με τα οποία βλ. Marcovich (1988) 46 και Liebermann (1993) 179-180.

²³⁹ Μάλιστα, όπως επισημαίνεται, το συγκεκριμένο είδωλο ίσως αναπαρίσταται σε επιτοίχια γλυπτική αναπαράσταση (βλ. Schmidt (1981a) 537-538, Schmidt (1981b) 404 εικόνα 27 και εικόνα 7 του παραρτήματος), όπου απεικονίζεται ο Άδμητος να θρηνεί στην κρεβατοκάμαρά του, ενώ πίσω του υπάρχει μια γυναικεία μορφή, αν και πιθανότερο είναι να πρόκειται για κάποια συγγενή του Άδμητου.

²⁴⁰ Βλ. Marcovich (1988) 70. Μάλιστα, σύμφωνα με την Schmidt (1981a) 543, λόγω της ομοιότητας των μύθων της Άλκηστης με τη Λαοδάμεια, είναι συχνά δύσκολο να ξεχωρίσουμε μεταξύ τους τις αναπαραστάσεις τους.

Λαοδάμεια είναι σε θέση να το κρατά στον κόρφο της.²⁴¹ Αντιθέτως, ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* αναφέρεται στους *cineres*, τους οποίους η ηρωίδα ζητά να παίρνει ο Άδμητος στην αγκαλιά του και να τους χαϊδεύει.

Ο Marcovich εξηγεί τη διαφορά αυτή υποστηρίζοντας ότι οι *cineres* χρησιμοποιούνται μετωνυμικά και ότι και σε αυτή την περίπτωση αναφέρονται στην εικόνα της Άλκηστης.²⁴² Προκειμένου να στηρίξει τον ισχυρισμό αυτό παραπέμπει στο αντίστοιχο λήμμα του *Oxford Latin Dictionary* που παραδίδει μεταξύ άλλων και αυτή τη σημασία, όπως επίσης και σε ένα χωρίο του Στάτιου (*Θηβ.* 8.113) με ανάλογο νόημα.²⁴³ Παράλληλα, αναφέρει ότι μετά τον θάνατο και την καύση της Άλκηστης θα απέμεναν μόνο τα κόκαλά της, τα οποία θα θάβονταν, και οι στάχτες της, οι οποίες θα τοποθετούνταν στον τάφο της μέσα σε μία τεφοροδόχο και στις οποίες αναφέρεται ο ποιητής με τον όρο *favillae* (στ. 88). Επομένως, με τον όρο *cineres* δεν γίνεται να αναφέρεται σε άλλες στάχτες της νεκρής, οι οποίες αυτή τη φορά θα τοποθετούνταν στο συζυγικό τους δωμάτιο και τις οποίες ζητά από τον Άδμητο να αγκαλιάζει με στοργή.

Ωστόσο, προσωπικά θεωρώ ότι στο σημείο αυτό ο Marcovich παρασύρεται από τα παράλληλα κείμενα και ερμηνεύει λανθασμένα το συγκεκριμένο χωρίο, καθώς ο ποιητής δεν αναφέρει πουθενά ότι το αγκάλιασμα αυτό θα συμβαίνει στην κρεβατοκάμαρα της Άλκηστης. Πράγματι, στους στίχους 83-92 υπάρχουν απότομες μεταβάσεις από τον χώρο της κρεβατοκάμαρας στον χώρο του τάφου της Άλκηστης και αυτή πιθανότατα είναι η αιτία της σύγχυσης. Ο Marcovich λοιπόν επηρεασμένος

²⁴¹ Για τα διακείμενα αυτά και για τις υποθέσεις σχετικά με το μέγεθος των αγαλμάτων βλ. Marcovich (1988) 70-71. Από τις τρεις αυτές περιπτώσεις η περίπτωση της Λαοδάμειας και του ομοιώματος του Πρωτεσίλαου είναι εκείνη στην οποία υπάρχει πολύ έντονο το ερωτικό στοιχείο, ενώ στις άλλες δύο – όπως και στην *Alcestis Barcinonensis* – το ομοίωμα καλύπτει συναισθηματικές κυρίως ανάγκες. Πιο συγκεκριμένα, όπως αναφέρουν οι Βαϊόπουλος, Μιχαλόπουλος & Μιχαλόπουλος (2021) 556, η περίπτωση της Λαοδάμειας εντάσσεται στην κατηγορία της αγαλματοφιλίας, σχετικά με την οποία παραθέτουν βιβλιογραφία, ενώ αναφέρονται και στο ερωτικό λεξιλόγιο του χωρίου. Το έντονο ερωτικό στοιχείο αναγνωρίζει και ο Reeson (2001) 114-115, 200-202, ο οποίος αναφέρει ότι ορισμένες στιγμές φτάνει στα όρια του βακχικού, και εξηγεί ότι ταιριάζει πολύ καλά με την επιτυχημένη απόφαση του Οβιδίου να παρουσιάσει την ηρωίδα να κατασκευάζει το άγαλμα, ενώ λανθασμένα θεωρεί ότι ο σύζυγος της είναι ακόμα ζωντανός. Σε όλες τις άλλες εκδοχές του μύθου που διασώζονται, εκτός από εκείνη του ψευδο-Απολλόδωρου, η ηρωίδα κατασκευάζει το άγαλμα αφού πληροφορηθεί τον θάνατο του συζύγου της, με αποτέλεσμα αυτό να λειτουργεί ως μέσο παρηγοριάς για τον θάνατό του και όχι απλώς για την απουσία του, βλ. Reeson (2001) 200-203.

²⁴² Για την ανάλυση αυτή βλ. Marcovich (1988) και Marcovich (1998) 3203. Ο Horsfall (1989a) 222 μάλιστα προσθέτει ότι η πρακτική της λατρείας ειδώλων των πεθαμένων συγγενών δεν ήταν μόνο επίνοια των ποιητών, αλλά συνέβαινε και στην πραγματικότητα. Ο Lebek (1989) 21-23 αντίθετα πιστεύει ότι με τον όρο *cineres* ο ποιητής αναφέρονταν πράγματι στην τεφοροδόχο με τις στάχτες της Άλκηστης.

²⁴³ Βλ. Marcovich (1988) 71.

από τα παρόμοια χωρία που αναφέρθηκαν και στα οποία το αγκάλιασμα του αντικειμένου, το οποίο συμβόλιζε το αγαπημένο πρόσωπο που πέθανε, συνέβαινε στην κρεβατοκάμαρα, θεώρησε ότι το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση αυτή. Συνεπώς, θεωρεί ότι οι στίχοι 83-88a (έως *manu*) αναφέρονται στον χώρο της κρεβατοκάμαρας, οι στίχοι 88b-89 στον χώρο του τάφου της Άλκηστης, ενώ με τους στίχους 90-92 γίνεται ξανά επιστροφή στον χώρο της κρεβατοκάμαρας. Για να στηρίξει την άποψη αυτή είναι βέβαια αναγκασμένος να καταφύγει στη σπάνια και μετωνυμική σημασία του όρου *cineres* ως εικόνα του πεθαμένου προσώπου («ashes as an image of the deceased person»). Αντιθέτως, θεωρώ ότι οι στίχοι 83-86 αναφέρονται στον χώρο της κρεβατοκάμαρας, οι στίχοι 87-89 στον χώρο του τάφου της Άλκηστης και οι στίχοι 90-92 ξανά στον χώρο της κρεβατοκάμαρας. Δηλαδή ο ποιητής πράγματι έχει επηρεαστεί από τους προκατόχους του στην παρουσίαση του Άδμητου που αγκαλιάζει ένα αντικείμενο το οποίο συμβολίζει τη νεκρή Άλκηστη, μόνο που αυτή τη φορά δεν πρόκειται για ένα είδωλό της, αλλά για την τεφροδόχο με τις στάχτες της, και το αγκάλιασμα δεν συμβαίνει στην κρεβατοκάμαρά τους, αλλά στον τάφο της Άλκηστης.

Το επόμενο σημαντικό μοτίβο του ποιήματος για το οποίο ο ποιητής έχει επηρεαστεί από τον Προπέρτιο είναι εκείνο που εμφανίζεται στον στίχο 90. Στον στίχο αυτό η Άλκηστη λέει στον Άδμητο ότι θα επιστρέψει ως σκιά μετά τον θάνατό της για να τον συντροφεύει. Τόσο στον Ευριπίδη όσο και στην ελεγεία 4.11 του Προπέρτιου γίνεται αναφορά στην επιστροφή της νεκρής συζύγου, όμως όχι με τη μορφή σκιάς, αλλά μέσω της εμφάνισής της στα όνειρα του αγαπημένου της. Αντίθετα, στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ανώνυμος ποιητής φαίνεται ότι έχει επηρεαστεί από την ελεγεία 4.7 του Προπέρτιου – η οποία βέβαια συνδέεται με την 4.11, υπό την έννοια ότι παρουσιάζει μια Κυνθία-“σύζυγο”.²⁴⁴ Στην ελεγεία αυτή η Κυνθία, η οποία έχει μόλις πεθάνει, εμφανίζεται στον ποιητή υπό τη μορφή σκιάς ή φαντάσματος για να του εκφράσει τα παράπονα και τις επιθυμίες της.²⁴⁵

²⁴⁴ Βλ. Marcovich (1988) 71-72. Ενώ γενικότερα είναι αποδεκτό ότι στην ελεγεία 4.7 εμφανίζεται στον Προπέρτιο το φάντασμα της Κυνθίας, ο Richardson (1977) 454-455 υποστηρίζει ότι στην πραγματικότητα ο ποιητής βλέπει έναν εφιάλη και ότι πολλά από αυτά για τα οποία τον κατηγορεί η Κυνθία και θα αναφερθούν παρακάτω (ότι δεν ακολούθησε την κηδεία της, ότι δεν φρόντισε τον τάφο της κ.ά.) ουσιαστικά παρουσιάζονται διαστρεβλωμένα και δεν ισχύουν.

²⁴⁵ Το βασικότερο διακείμενο του Προπέρτιου για το θέμα αυτό είναι η *Ιλιάδα* (Ιλ. Ψ 62-108), όπου το φάντασμα του Πάτροκλου εμφανίζεται στο όνειρο του Αχιλλέα. Τις αναλογίες των δύο κειμένων αναλύει ο Muecke (1974) 125-127 και ο Dué (2001) 402-404. Για άλλες περιπτώσεις παρουσίασης φαντασμάτων στην αρχαία λογοτεχνία βλ. Yardley (1977) 84-85 και Hutchinson (2006) 170. Παράλληλα, σύμφωνα με την Allison (1980) 332-335 η μορφή της Κυνθίας γενικότερα παρουσιάζει

Παράλληλα, η *Alcestis Barcinonensis* παρουσιάζει και άλλες συνάψεις με την ελεγεία 4.7 ως προς το περιεχόμενο, γεγονός που στηρίζει περισσότερο την άποψη ότι ο ανώνυμος ποιητής την αξιοποίησε για τη δημιουργία του έργου του. Καταρχάς, πρέπει να τονιστεί ότι τα δύο ποιήματα έχουν διαφορετικό σημείο εκκίνησης, καθώς στην ελεγεία του Προπέρτιου μιλά η Κυνθία λίγο μετά τον θάνατό της και κατά βάση κατηγορεί τον ποιητή επειδή την παραμέλησε. Αντίθετα, στην *Alcestis Barcinonensis* η Άλκηστη μιλά λίγες στιγμές προτού πεθάνει και παρακαλεί τον Άδμητο να μην κάνει ακριβώς αυτό, δηλαδή να μην την ξεχάσει. Αυτή η διαφορετική προοπτική φωτίζει εντελώς διαφορετικά τα δύο έργα.

Αρχικά, η Κυνθία κατηγορεί τον ποιητή επειδή την λησμόνησε (στ. 13-34), κατηγορία που είναι ακόμα εντονότερη, καθώς έχει μόλις πεθάνει και εκείνος την παραμέλησε ακόμα και στην κηδεία της.²⁴⁶ Επίσης, αναφέρει ότι ο Προπέρτιος έχει συνάψει δεσμό με άλλη γυναίκα, γεγονός όμως το οποίο εκείνη συγχωρεί (στ. 70-72). Από την άλλη πλευρά, η Άλκηστη παρακαλεί τον Άδμητο να μην την ξεχάσει, αλλά να τιμά τη μνήμη της και μάλιστα με θέρμη (83-92) και, ακόμα και στην περίπτωση που τελικά παντρευτεί για δεύτερη φορά, να παραμείνει αυτή η μεγαλύτερή του αγάπη.

Παράλληλα, η Κυνθία κατηγορεί επίσης τον ποιητή επειδή δεν φρόντισε τον τάφο της (στ. 32-34), υποδεικνύοντάς του τις πράξεις που αμέλησε να κάνει. Οι πράξεις αυτές ήταν να ρίξει νάρδο στη σωρό της, ώστε να αναδίδει ωραίο άρωμα, να στολίζει τον τάφο της με υάκινθους και να σπάσει πάνω του μια υδρία.²⁴⁷ Στους στίχους 79-80 μάλιστα του ζητά να τον φροντίσει έστω και τώρα, φυτεύοντας κισσό, προκειμένου να μεγαλώσει και να τυλίξει τα κόκαλά της. Αντίθετα, η Άλκηστη παρακαλεί τον Άδμητο να φροντίσει τον τάφο της με ανάλογο τρόπο, δηλαδή με τον αρωματισμό και την προσφορά λουλουδιών, διαφορετικών όμως αυτή τη φορά. Η σύμπτωση των μέσων φροντίδας δεν υποδηλώνει κάτι, καθώς αυτά ήταν τα τυπικά μέσα για τον σκοπό αυτό, ωστόσο η μεγάλη έγνοια και των δύο γυναικών για τον τάφο τους είναι ένα ακόμα στοιχείο που τις συνδέει.

σημαντικές αναλογίες και με τη μορφή της Διδώς, με την οποία θα συγκριθεί και η Άλκηστη λίγο παρακάτω.

²⁴⁶ Η κηδεία ήταν πολύ σημαντική και για την Κορνηλία, στην οποία εστιάζει με έμφαση, βλ. Curran (1968) 137.

²⁴⁷ Για την πρακτική αυτή βλ. Butler & Barber (1996) 361, οι οποίοι παραθέτουν και ορισμένα διακείμενα.

Επίσης, η Κυνθία εκδηλώνει την αγάπη της απέναντι στους υπηρέτες και τις υπηρέτριες, τόσο του Προπέρτιου, με τους οποίους είχε καλή σχέση και την αγαπούσαν (στ. 43-46),²⁴⁸ όσο και τις δικές της, για τις οποίες ζητά από τον ποιητή να μεριμνήσει (στ. 73-76). Ανάλογη συμπεριφορά επιδεικνύει και η Άλκηστη, όπως φαίνεται στον στίχο 109, που παρουσιάζεται να φροντίζει για τους υπηρέτες στη διαθήκη της, πριν ακόμα αρχίσει να προετοιμάζει τα απαραίτητα για τη δική της καύση.²⁴⁹ Αυτή η μικρή λεπτομέρεια που περιγράφεται με δύο λέξεις μόνο (*disponit famulos*) και που θα μπορούσε κάλλιστα να παραληφθεί τονίζει έμμεσα αλλά εμφατικά την καλοσύνη της Άλκηστης και είναι πολύ πιθανόν να είναι επηρεασμένη από την αντίστοιχη στάση της Κυνθίας στην ελεγεία 4.7.

Τέλος και τα δύο ποιήματα κλείνουν με ανάλογο τρόπο, με τη μετάβαση δηλαδή της ηρωίδας στον κόσμο των νεκρών. Η *Alcestis Barcinonensis* τελειώνει τη στιγμή του πραγματικού θανάτου της Άλκηστης, όπως φαίνεται μέσα από τα τελευταία λόγια της (στ. 122-124). Από την άλλη πλευρά, στην ελεγεία 4.7 η Κυνθία είναι ήδη νεκρή, αλλά επανήλθε ως φάντασμα μπροστά στον ποιητή. Στο τέλος αυτής της ελεγείας παρατίθενται τα λόγια της, τα οποία αναγγέλλουν τη στιγμή του κατά κάποιο τρόπο δευτέρου θανάτου της, όταν αρχίζει να ξημερώνει και οφείλει να επανέλθει στον Κάτω Κόσμο.

Ένα άλλο σημαντικό πρότυπο για τον ποιητή της *Alcestis Barcinonensis* είναι ο Βιργίλιος και πιο συγκεκριμένα το τέταρτο βιβλίο της *Αινειάδας*. Όπως είναι φυσικό, η περιγραφή της Άλκηστης να προετοιμάζει τη νεκρική της κλίνη, στην οποία λίγο αργότερα θα πεθάνει, ανακαλεί αυτόματα στον νου το αντίστοιχο επεισόδιο της Διδώς. Οι δύο αυτές σκηνές παρουσιάζουν έντονες ομοιότητες, αλλά και σημαντικές διαφορές.²⁵⁰ Μετά την απόφασή της να αυτοκτονήσει, η Διδώ ζητά από την Άννα να προετοιμάσει την πυρά, την οποία τελικά ετοιμάζουν και οι δύο αδερφές μαζί με την ιέρεια (στ. 504-521).²⁵¹ Η πυρά αυτή περιλαμβάνει πλήθος αντικειμένων, όπως τα όπλα του Αινεία,²⁵² τα ενδύματά του, το κοινό τους κρεβάτι

²⁴⁸ Οι Butler & Barber (1996) 360 αναφέρουν ότι πρόκειται για υπηρέτες του Προπέρτιου, τους οποίους αυτός είχε παραχωρήσει αρχικά στην Κυνθία και, μετά τον θάνατό της, τους πρόσφερε στη νέα του αγαπημένη, τη Χλωρίδα.

²⁴⁹ Για αυτή την ερμηνεία βλ. Marcovich (1988) 87.

²⁵⁰ Βλ. Hall (2008b) 275.

²⁵¹ Σχετικά με τη σύγχυση που υπάρχει αναφορικά με το γεγονός ότι η Διδώ προστάζει την Άννα να κάνει ορισμένες ενέργειες, τις οποίες στη συνέχεια εκτελεί η ίδια, βλ. Pease (1935) 408.

²⁵² Ίσως βέβαια δεν πρόκειται για πολλά όπλα, αλλά μόνο για ένα και συγκεκριμένα το σπαθί, με το οποίο λίγο αργότερα θα αυτοκτονήσει η Διδώ, και ο ποιητής στη συγκεκριμένη περίπτωση κάνει ποιητική χρήση του πληθυντικού, βλ. Fratantuono & Smith (2022) 707 και Austin (1963) 147.

και τη μορφή του φτιαγμένη από κερί.²⁵³ Παράλληλα, στολίζεται με στεφάνια και πένθιμα άνθη και προστίθενται ακόμα ορισμένα αντικείμενα που υποτίθεται ότι θα συμβάλλουν στη μαγική τελετή που προσποιείται ότι θα εκτελέσει η Διδώ.²⁵⁴ Στη συνέχεια επέρχεται η νύχτα, η περιγραφή του ερχομού της οποίας αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο του ύφους του Βιργίλιου. Η Διδώ την περνά ξάγρυπνη, γεμάτη οργή και εξετάζει τις προοπτικές της, επιλέγοντας τελικά τον θάνατο.

Στην περίπτωση της *Alcestis Barcinonensis* η αφήγηση του επεισοδίου του θανάτου της ηρωίδας αυτή τη φορά ξεκινά με την περιγραφή του ερχομού της νύχτας, η οποία είναι φανερά επηρεασμένη από τον Βιργίλιο.²⁵⁵ Η Άλκηστη επίσης μένει ξάγρυπνη, αλλά παρουσιάζεται πιο ψύχραιμη να παρακολουθεί τον Άδμητο, ο οποίος θρηνεί έντονα. Παράλληλα, μεριμνά για τους υπηρέτες στη διαθήκη της, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, και αρχίζει να προετοιμάζει το τέλος της, φροντίζοντας για τη νεκρική της κλίνη και το σκέπασμά της (στ. 110-111). Στο σημείο αυτό ο ποιητής δεν διασαφηνίζει τον χρόνο στον οποίο εκτυλίσσονται τα γεγονότα, ωστόσο φαίνεται ότι η προετοιμασία της νεκρικής κλίνης έγινε τη νύχτα, στη συνέχεια ακολουθεί μια *lacuna* στο κείμενο (στ. 111) και έπειτα περιγράφεται ο στολισμός της κλίνης με διάφορα φυτά και αρωματικά. Ο στολισμός αυτός, παρόλο που δεν δηλώνεται ρητά από τον ποιητή, πρέπει να πραγματοποιήθηκε την επόμενη μέρα, πιθανότατα με το φως του πρωινού, διότι οι ενέργειες που περιγράφονται (ξεφλούδισμα του βάλσαμου από το κλαδί του βαλσαμόδεντρου, κοπάνισμα του άμωμου προκειμένου να γίνει σκόνη, ξεφλούδισμα της κανέλας από τα κλαδιά του δέντρου) θα ήταν δύσκολο να εκτελεστούν στη διάρκεια της νύχτας. Επιπλέον, ο στολισμός αυτός με άνθη και φυτά αναφέρεται και στον Βιργίλιο (στ. 506-507), αλλά αυτά δεν αποτελούν σημαντικό τμήμα της πυράς της Διδώς και δεν κατονομάζονται. Αντίθετα, ο ανώνυμος ποιητής είναι πιο συγκεκριμένος στα φυτά που χρησιμοποιήθηκαν και στο σημείο αυτό

²⁵³ Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες περιπτώσεις, στις οποίες, όπως είδαμε, ο επιζών κρατά τη μορφή του αγαπημένου του για να τον θυμάται, εδώ συμβαίνει το αντίθετο και η Διδώ πεθαίνει μαζί με τη μορφή του Αινεία που απεικονίζεται στο κερί.

²⁵⁴ Βλ. Pease (1935) 388 που αναφέρει ότι η Διδώ χρησιμοποιεί ως πρόφαση τη μαγική τελετή για να ξεγελάσει την αδερφή της Άννα και συγκρίνει το τέχνασμά της με του Αίαντα, ο οποίος παραπλάνησε την Τέκμησσα πριν αυτοκτονήσει. Είναι γενικότερα αποδεκτό ότι ο σκοπός της Διδώς είναι να ξεγελάσει την Άννα, αλλά, όπως αναφέρει και ο Austin (1963) 142, 148-150, δεν μπορεί να αποκλειστεί η πιθανότητα η Διδώ κατά βάθος να πίστευε ή να ήλπιζε ότι τα μάγια θα έφερναν αποτέλεσμα.

²⁵⁵ Βλ. Marcovich (1988) 85-86 και Hall (2008b) 275.

ακολουθεί κατά κύριο λόγο τον Στάτιο,²⁵⁶ και δευτερευόντως και άλλους ποιητές, όπως τον Οβίδιο (*Μετ.* 10.307-310) ή τον Μαρτιάλη (11.54.1-3).²⁵⁷

Στη συνέχεια, στην περίπτωση της Διδώς, όταν έρχεται η μέρα η ηρωίδα καταριέται τον Αινεία και τους Τρώες, καλεί την αδερφή της Άννα και ανεβαίνει στην πυρά, όπου και καρφώνεται με το ξίφος.²⁵⁸ Η Άννα καταφτάνει αργά, πηγαίνει στο πλάι της και την παίρνει στην αγκαλιά της. Η Διδώ δεν έχει πλέον τη δύναμη να μιλήσει και βγάζει μόνο έναν στεναγμό,²⁵⁹ ώσπου τελικά ξεψυχά στην αγκαλιά της.²⁶⁰ Αντίστοιχα στην Άλκηστη, όταν φτάνει η ορισμένη στιγμή, ο θάνατος αρχίζει να επέρχεται επάνω της χωρίς κάποια φανερή αιτία (όπως ήταν για παράδειγμα το χτύπημα με το ξίφος στη Διδώ), αλλά απλώς αρχίζει από μόνος του να την καταλαμβάνει.²⁶¹ Τα συμπτώματα που παρουσιάζει δεν συμπίπτουν με την περιγραφή του Βιργιλίου, καθώς στην περίπτωση αυτή, όπως θα φανεί στην επόμενη ενότητα, ο ανώνυμος ποιητής αξιοποίησε κυρίως την αφήγηση του Πλάτωνα από τον *Φαίδωνα* σχετικά με τον θάνατο του Σωκράτη. Το τέλος της Άλκηστης επέρχεται επίσης στην αγκαλιά ενός αγαπημένου προσώπου, αυτή τη φορά του Άδμητου, ενώ στην περίπτωση αυτή η ηρωίδα έχει τη δύναμη να πει ορισμένα τελευταία λόγια, με τα οποία κλείνει και το ποίημα. Όπως γίνεται φανερό από την παραπάνω ανάλυση, για την περιγραφή του θανάτου της Άλκηστης ο ανώνυμος ποιητής χρησιμοποίησε πολλά στοιχεία από το αντίστοιχο επεισόδιο του Βιργιλίου, προσαρμόζοντας ωστόσο στις

²⁵⁶ Βλ. Marcovich (1988) 88-90 που αναφέρει ότι όλα τα εξωτικά φυτά (μαζί με ορισμένα επιπλέον) που παραθέτει ο ανώνυμος ποιητής της *Alcestis Barchinonensis* απαντώνται και στον Στάτιο στις *Silvae* και στη *Θηβαΐδα* σε αντίστοιχες περιγραφές νεκρικών πυρών.

²⁵⁷ Βλ. Marcovich (1988) 91.

²⁵⁸ Το σπαθί αυτό μάλιστα ήταν δώρο του Αινεία. Σχετικά με το ζήτημα της Διδώς που αυτοκτονεί με το σπαθί που της χάρισε ο Αινείας, ενώ αντίστροφα ο Αινείας κόβει τα σχοινιά του πλοίου του και αναχωρεί με το σπαθί που του χάρισε η Διδώ, βλ. Basto (1984) 333-334. Επιπλέον, για τον λόγο της καύσης της Διδώς, η οποία ακολούθησε την αυτοκτονία της με το σπαθί, και τη σύνδεση του θανάτου της με αυτόν της τελευταίας βασίλισσας της Καρχηδόνας και γυναίκας του Hasdrubal, βλ. Edgeworth (1976).

²⁵⁹ Για την αναφορά στον στεναγμό, ο οποίος επαναλαμβάνεται και στον θάνατο του Τύρνου (*Αιν.* 12.951-952) και για τη σημασία του γενικότερα στον Βιργίλιο, βλ. Pease 528.

²⁶⁰ Σύμφωνα με τον Moorton (1990) 163-164 όλη η σκηνή της αυτοκτονίας έχει πολύ έντονους ερωτικούς συμβολισμούς.

²⁶¹ Ο Pease (1935) 385-386 κάνει μια σύντομη ανασκόπηση της βασικής βιβλιογραφίας σχετικά με το θέμα της αυτοκτονίας της Διδώς και αναφέρει τις ενδιαφέρουσες απόψεις ότι η αυτοκτονία για λόγους έρωτα ήταν σπάνια. Αντιθέτως, ο τρόπος θανάτου των ανέλπιδων ερωτευμένων ήταν αναίτιος, ένα είδος «μαραζώματος» (pining away), όπως ακριβώς δηλαδή εμφανίζεται να πεθαίνει η Άλκηστη, χωρίς κάποια εμφανή αιτία.

δικές του ανάγκες το περιεχόμενο και τη σειρά των γεγονότων σε αρκετά σημεία και αξιοποιώντας ταυτόχρονα και άλλους ποιητές.²⁶²

Τέλος, θα αναφερθεί ένα ακόμα σημείο στο οποίο είναι πιθανόν να έχει επηρεαστεί ο ανώνυμος ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* από το επεισόδιο της Διδώς. Στους στίχους 98-99 η Άλκηστη αναφέρει ότι θα επιστρέψει ως σκιά για να εκδικηθεί, σε περίπτωση που η μέλλουσα μητριά των παιδιών της τα κακομεταχειρίζεται. Η απειλή αυτή και η αναφορά στην επιστροφή της υπό μορφή σκιάς ανακαλεί την αντίστοιχη απειλή της Διδώς να εκδικηθεί τον Αινεία ακόμα και μετά τον θάνατό της (*Ain.* 4.384-386).²⁶³ Φυσικά οι δύο αυτές περιπτώσεις διαφέρουν σημαντικά ως προς το περιεχόμενό τους, ωστόσο ο τρόπος με τον οποίο επιλέγουν να εκφραστούν οι δύο γυναίκες παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα, η οποία, σε συνδυασμό με τη γενικότερη επιρροή του χαρακτήρα της Διδώς που παρουσιάστηκε παραπάνω, κάνει πολύ πιθανή την επίδραση του Βιργιλίου και στο σημείο αυτό.

Οι τρεις γυναίκες που συγκρίθηκαν παραπάνω με την Άλκηστη, δηλαδή η Κορνηλία, η Κυνθία και η Διδώ, αποτελούν σύνθετους λογοτεχνικούς χαρακτήρες με διειδολογικά γνωρίσματα. Η Κορνηλία και η Κυνθία, έτσι όπως παρουσιάζονται στις συγκεκριμένες ελεγείες, δεν αποτελούν τυπικές ελεγειακές *puellae*, αλλά έχουν έντονα τραγικά στοιχεία. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της Διδώς, ο τραγικός ρόλος της οποίας, όπως και γενικότερα του 4^{ου} βιβλίου της *Αινειάδας*, έχει επισημανθεί συχνά. Το στοιχείο αυτό είναι που τις συνδέει με την τραγική ηρωίδα της *Alcestis Barcinonensis* και επιτρέπει στον ποιητή να τις χρησιμοποιήσει ως πρότυπα, όπου κρίνει ο ίδιος κατάλληλα. Ωστόσο, εκτός από τα παραπάνω σπουδαία λογοτεχνικά έργα, για τη σύνθεση του έργου και τον εμπλουτισμό του περιεχομένου ο ανώνυμος ποιητής αξιοποίησε και την προγενέστερη φιλοσοφία, όπως θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

²⁶² Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον μάλιστα ότι τόσο ο Σέρβιος (*ad Aen.* 3.46) όσο και ο Μακρόβιος (*Sat.* 5.19.2) συνδέουν την περιγραφή της στιγμής του θανάτου της Διδώς (στ. 4.693 κ.ε.) με τα λόγια του Θανάτου στους στίχους 73-76 της *Άλκηστης* του Ευριπίδη, καθώς και στις δύο περιπτώσεις γίνεται αναφορά στην κοπή με σπαθί λίγων μαλλιών της ετοιμοθάνατης γυναίκας, προκειμένου να πεθάνει πιο γαλήνια. Είναι συνεπώς πολύ πιθανόν ο ανώνυμος ποιητής να γνώριζε αυτή τη διακεκεμική σχέση και ως *doctus poeta* να την αξιοποίησε περαιτέρω.

²⁶³ Βλ. Marcovich (1988) 83, 98. Βέβαια, η περίπτωση της νεκρής μητέρας που επιστρέφει ως σκιά προκειμένου να υπερασπιστεί τα παιδιά της αποτελεί ένα πολύ συνηθισμένο λαογραφικό μοτίβο, βλ. Nosarti (1992) 100.

B3. Επιρροές της προγενέστερης φιλοσοφίας στην *Alcestis Barcinonensis*

Εκτός από τις διακειμενικές σχέσεις με προγενέστερους ποιητές, στην *Alcestis Barcinonensis* έχουν εντοπιστεί επιρροές από συγκεκριμένους φιλοσόφους και φιλοσοφικά ρεύματα. Μάλιστα, ανάλογα με τον τρόπο που απαντούν οι τρεις βασικοί χαρακτήρες στο αίτημα του Άδμητου, είναι δυνατόν να καταταχθούν, με κάπως σχηματικό και απλουστευτικό τρόπο, σε ξεχωριστό φιλοσοφικό ρεύμα. Συγκεκριμένα, ο Φέρης με τα λόγια του έρχεται πιο κοντά στην επικούρεια φιλοσοφία, η Κλυμένη στον στωικισμό, ενώ τα λόγια της Άλκηστης θυμίζουν σημεία του πλατωνικού έργου και ιδιαίτερα το *Συμπόσιο* και τον *Φαίδωνα*.

Αρχικά, λοιπόν ο Φέρης, με βάση τον τρόπο που μιλάει και τα επιχειρήματα που χρησιμοποιεί, φαίνεται να παρουσιάζεται ως επικούρειος υλιστής, που εκτιμά τις χαρές της ζωής και αρνείται να τις εγκαταλείψει. Μάλιστα, το φιλοσοφικό αυτό ρεύμα είχε γενικότερα σχετικά αρνητική στάση απέναντι στους θεσμούς του γάμου και της οικογένειας, στάση που φαίνεται να υιοθετεί εδώ και ο Φέρης.²⁶⁴ Έτσι λοιπόν ο πατέρας του Άδμητου φαίνεται να τοποθετεί υψηλότερα από όλα την ατομική του ικανοποίηση και ευτυχία, ενώ προτίθεται να κάνει κάποιες περιορισμένες μόνο και χωρίς κόστος θυσίες για τη σωτηρία του γιου του, προσφορές όμως που ουσιαστικά είναι ανούσιες και μάταιες.

Από την άλλη πλευρά, στον λόγο της Κλυμένης εντοπίζονται κατά κύριο λόγο στωικές απηχήσεις. Ο Marcovich την αποκαλεί ενδεικτικά «στωική φιλόσοφο», αναφέρει ότι είναι πολύ επηρεασμένη από τον Σενέκα²⁶⁵ και εντοπίζει πολλά παράλληλα από το έργο του Ρωμαίου συγγραφέα, κατά κύριο λόγο από τα έργα *De consolatione ad Marciam*, *De consolatione ad Polybium* και από την 24^η επιστολή της συλλογής *Epistulae Morales ad Lucilium*. Ο Σενέκας αποτελεί τον κατεξοχήν εκπρόσωπο του στωικισμού στη Ρώμη²⁶⁶ και με βάση αυτόν θα εξεταστούν τα στωικά στοιχεία στον λόγο της Κλυμένης.

²⁶⁴ Βλ. Mantzilas (2011) 69.

²⁶⁵ Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «Clymene enters the stage with Seneca in her right hand», Marcovich (1988) 8.

²⁶⁶ Ο Σενέκας μπορεί να αποτελεί τον βασικότερο στωικό στοχαστή της Ρώμης, βλ. Noyes (1973) 223, ωστόσο δεν ακολουθεί αποκλειστικά το συγκεκριμένο φιλοσοφικό ρεύμα, απορρίπτοντας τα υπόλοιπα. Οι Motto & Clark (1968) 39 παρουσιάζουν έναν πίνακα όπου συγκεντρώνουν τις αναφορές του Σενέκα στα διάφορα φιλοσοφικά συστήματα και σε συγκεκριμένους φιλοσόφους, όπου παραδόξως επισημαίνεται ότι οι περισσότερες ονομαστικές παραπομπές του Σενέκα είναι στον Επίκουρο και όχι σε κάποιον στωικό φιλόσοφο.

Στις επιστολές και τα φιλοσοφικά έργα του Σενέκα το θέμα του θανάτου και ο τρόπος με τον οποίο ο άνθρωπος πρέπει να το αντιμετωπίζει είναι κυρίαρχο. Η Κλυμένη ωστόσο δεν ξεκινά τον λόγο της σε στωικό τόνο. Αντιθέτως, τα πρώτα λόγια της προς τον Άδμητο (στ. 46-51) είναι πολύ επιθετικά, με έντονο συναίσθημα και δυνατές εικόνες και εκφράσεις που δείχνουν την ψυχική της ταραχή²⁶⁷ και όχι μια νηφάλια και φιλοσοφική θεώρηση. Στη συνέχεια το δεύτερο επιχείρημά της (στ. 51-52) είναι πιο πρακτικό, ενώ η παραδοξολογία που περιέχει ανακαλεί τα αντίστοιχα επιχειρήματα του Φέρη (στ. 32-35 και 40-42).

Όπως παρατηρεί και ο Marcovich,²⁶⁸ από το τρίτο επιχείρημα και μετά η Κλυμένη αρχίζει να κινείται στον χώρο του στωικισμού. Το τρίτο επιχείρημα (στ. 53, 57-59, 69-70)²⁶⁹ σχετίζεται με το αναπόφευκτο του θανάτου, ο οποίος αποτελεί την κοινή ανθρώπινη μοίρα, στοιχείο που αποτελεί σημαντικό κοινό τόπο της παραμυθητικής λογοτεχνίας και της στωικής φιλοσοφίας. Με τον τρόπο αυτό, όπως επίσης και με την προτίμηση μιας ζωής, στην οποία η ποιότητα κατέχει υψηλότερη θέση από τη διάρκεια, οι στωικοί φιλόσοφοι προσπαθούσαν να αντιμετωπίσουν τον φόβο του θανάτου.

Το επόμενο επιχείρημα κινείται σε ευρύτερα πλαίσια και τονίζει το γενικότερο αναπόφευκτο της μοίρας. Οι στωικοί είχαν ως θεμέλιο της ηθικής τους φιλοσοφίας τη φυσική φιλοσοφία, σύμφωνα με την οποία ο φυσικός κόσμος λειτουργεί με βάση συγκεκριμένους κανόνες, υπόκειται δηλαδή στα προστάγματα της μοίρας και η συνειδητοποίηση του γεγονότος αυτού, η αποδοχή και η αποφυγή της εναντίωσης προς τη μοίρα είναι δείγμα σοφού ανθρώπου.

Τέλος, το πέμπτο επιχείρημα της Κλυμένης λαμβάνει τη μορφή δύο καταλόγων, ενός που αναφέρεται στους θεούς που μετέβησαν στον Κάτω Κόσμο και ενός δεύτερου που αναφέρει σπουδαίες γυναίκες του μύθου, οι οποίες έχασαν, συχνά με φρικτό τρόπο, τα παιδιά τους. Οι κατάλογοι με *exempla* του παρελθόντος που χρησιμοποιούνται για ενδυνάμωση όσων έρχονται αντιμέτωποι με τον θάνατο

²⁶⁷ Είναι ενδιαφέρουσα η αναλογία με το έργο του ίδιου του Σενέκα, για το οποίο έχει παρατηρηθεί ότι οι τραγωδίες του, με τα σκοτεινά και έντονα πάθη που παριστάνουν, διαφέρουν πολύ από το περιεχόμενο της φιλοσοφίας του. Κατ' αναλογία το πρώτο έντονο επιχείρημα της Κλυμένης και ο σφοδρός τρόπος με τον οποίο διατυπώνεται αντιστοιχεί στις τραγωδίες αυτές, ενώ από το τρίτο επιχείρημα και μετά, όπως θα φανεί στη συνέχεια, υπάρχει αντιστοιχία με το φιλοσοφικό έργο του Σενέκα.

²⁶⁸ Βλ. Marcovich (1988) 8, 52-53.

²⁶⁹ Για τη διάκριση των επιχειρημάτων μεταξύ τους, η οποία δεν είναι ιδιαίτερα εύκολη, καθώς δεν αναπτύσσονται σε διαδοχικούς στίχους, βλ. Marcovich (1988) 52-54.

αποτελούν επίσης ένα τυπικό μέσο σε ανάλογες περιπτώσεις, στο οποίο έχει καταφύγει και ο Σενέκας, τόσο στην 24^η επιστολή του προς τον Λουκίλιο, όσο και στον παρηγορητικό του λόγο προς τη Μαρκία.²⁷⁰ Με βάση τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι η Κλυμένη, έπειτα από τη βίαιη αρχή του λόγου της, όπου αντιμετώπισε πολύ επιθετικά τον γιο της, στη συνέχεια κινήθηκε μέσα στο χώρο του στωικισμού με άνεση, από τον οποίο άντλησε τα βασικότερα επιχειρήματά της και πιο συγκεκριμένα από τον Σενέκα.

Τα επιχειρήματα της Κλυμένης βέβαια, παρόλο το φιλοσοφικό τους υπόβαθρο, παραμένουν σε μεγάλο βαθμό ειρωνικά, λόγω της ιδιαιτερότητας της κατάστασης. Ενώ δηλαδή τα επιχειρήματα αυτά θα είχαν μεγάλη ισχύ αν απευθύνονταν σε κάποιον που ήταν αμετάκλητα καταδικασμένος και επρόκειτο σύντομα να πεθάνει, στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν συμβαίνει αυτό, καθώς ο Άδμητος θα μπορούσε να αποφύγει τον θάνατο, αν θυσιαζόταν η ίδια στη θέση του. Συνεπώς τα ίδια ακριβώς επιχειρήματα θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και στην περίπτωση της, στην οποία θα ταίριαζαν ίσως και περισσότερο, ως πιο ηλικιωμένης και μητέρας του Άδμητου. Φαίνεται λοιπόν ότι αυτή, που με τόση παρρησία νουθετεί τον Άδμητο να μην φοβάται τον θάνατο, τελικά τον φοβάται περισσότερο η ίδια, ενώ το επιχείρημα σχετικά με το αναπόφευκτο της μοίρας αποτελεί, όπως έχει αναφερθεί ήδη, ένα σόφισμα.²⁷¹

Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένοι παραλληλισμοί της ζωής του ίδιου του Σενέκα με την αφήγηση της *Alcestis Barcinonensis*. Ένα πρώτο περιστατικό είναι αυτό που αναφέρει ο ίδιος στην 104^η επιστολή του προς τον Λουκίλιο, όπου διηγείται πως κάποτε βασανιζόταν πολύ έντονα από μια σοβαρή ασθένεια και σκέφτηκε να τερματίσει τη ζωή του, αλλά μετέβαλλε τη γνώμη του όταν αναλογίστηκε τον πόνο που θα προκαλούσε αυτή η πράξη στον πατέρα του. Δηλαδή ο φιλόσοφος βρέθηκε σε μια στιγμή ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, αλλά απαρνήθηκε την πιο επιθυμητή για τον ίδιο επιλογή του θανάτου, για χάρη του γονέα του, στάση η οποία, παρά τις όποιες διαφορές, είναι αντίθετη από εκείνη του Φέρη και της Κλυμένης, οι οποίοι έθεσαν το προσωπικό τους συμφέρον πάνω από του γιου

²⁷⁰ Βλ. Grollios (1956) 25-28 που αναλύονται τα *exempla* που χρησιμοποιεί ο Σενέκας για να παρηγορήσει τη Μαρκία στο έργο του *De consolatione ad Marciam*. Τα δύο βασικά είναι η Οκτάβια και η Λίβια, ενώ υπάρχουν και άλλοι κατάλογοι παραδειγμάτων (12.6-16.4, 20.4-6, 22.30). Όπως αναφέρεται, ο Σενέκας γενικότερα προτιμά να χρησιμοποιεί ως *exempla* ιστορικά πρόσωπα, τα οποία ήταν σχετικά κοντά στην εποχή του (πρβλ. *Ep.* 24.11), τακτική την οποία δεν ακολουθεί η Κλυμένη στη συγκεκριμένη περίπτωση.

²⁷¹ Βλ. σελ. 71-72 της παρούσας εργασίας.

τους. Παράλληλα, ένα δεύτερο ακόμα πιο χαρακτηριστικό περιστατικό αφορά τη σύζυγο του Σενέκα Pompeia Paulina, η οποία, όταν ο φιλόσοφος διατάχθηκε από τον Νέρωνα να αυτοκτονήσει, επιχείρησε και η ίδια να τον μιμηθεί, αλλά αποτράπηκε τελικά, αφού είχε κόψει ήδη τις φλέβες της, από τον αυτοκράτορα (Τάκ. *Ann.* 15.63-64). Η αυτοθυσία της θυμίζει έντονα τη θαρραλέα στάση της Άλκηστης (όπως επίσης και της Λαοδάμειας), καθώς και στις δύο περιπτώσεις η συζυγική αγάπη υπερνίκησε τον φόβο του θανάτου.

Από την άλλη πλευρά, τα λόγια και ο τρόπος θανάτου της Άλκηστης φαίνονται να είναι κυρίως επηρεασμένα από τον Πλάτωνα και συγκεκριμένα από δύο έργα του, το *Συμπόσιο* και τον *Φαίδωνα*.²⁷² Στο *Συμπόσιο* μάλιστα γίνεται ειδική αναφορά στον μύθο της Άλκηστης.²⁷³ Στο έργο αυτό εκφωνούνται έξι λόγοι με στόχο την εξύμνηση του έρωτα. Στον πρώτο λόγο ο Φαίδρος,²⁷⁴ προκειμένου να αναδείξει τη δύναμή του, αναφέρει ότι αυτός εμπνέει τόσο θάρρος στους ανθρώπους, που καθιστά τον ερωτευμένο ικανό να αγηφά ακόμα και τον θάνατο, φέρνοντας ως παράδειγμα, μεταξύ άλλων, και την περίπτωση της Άλκηστης.²⁷⁵ Παρατηρεί λοιπόν ότι η Άλκηστη αγήφησε τον θάνατο σε αντίθεση με τους γονείς του Άδμητου και μάλιστα μεταβάλλει τον μύθο και διηγείται ότι η ανάστασή της οφείλεται στο γεγονός

²⁷² Αυτοί οι δύο διάλογοι έχουν ως συνδετικό στοιχείο μεταξύ τους το θέμα της αθανασίας, αλλά, όπως αναφέρει ο Hackforth (1950), το αναπτύσσουν διαφορετικά. Στο *Συμπόσιο* η αθανασία θεωρείται ότι επιτυγχάνεται με τη γέννηση σωματικών ή πνευματικών τέκνων και με την απόκτηση δόξας, ενώ στον *Φαίδωνα* η ίδια η ψυχή των ανθρώπων χαρακτηρίζεται ως αθάνατη. Η εξήγηση του Hackforth για αυτή τη διαφορά είναι ότι το *Συμπόσιο* γράφτηκε μετά τον *Φαίδωνα* και ο Πλάτωνας είχε αναθεωρήσει στο μεταξύ τις απόψεις τις οποίες είχε εκφράσει για το θέμα αυτό στον *Φαίδωνα* (και στον *Μένωνα*). Για τον αντίλογο της παραπάνω θέσης βλ. Luce (1952), ο οποίος υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει ουσιαστική αντίφαση ανάμεσα στον *Φαίδωνα* και στο *Συμπόσιο* αναφορικά με το θέμα της αθανασίας.

²⁷³ Μάλιστα, σύμφωνα με την παρατήρηση του Hooper (2013) 545 είναι ενδιαφέρον ότι ο Ευριπίδης (από τον οποίο έχουμε τη σημαντικότερη πραγμάτευση του μύθου της Άλκηστης) φαίνεται πολύ οικείος στα πρόσωπα του *Συμποσίου*, καθώς υπάρχουν πολλές αναφορές σε σημεία του έργου του (είναι ο δεύτερος ποιητής μετά τον Όμηρο με τις περισσότερες αναφορές μέσα στον συγκεκριμένο διάλογο).

²⁷⁴ Για αναλυτικότερες πληροφορίες σχετικά με τον Φαίδρο και τον δάσκαλό του Ιππία βλ. Rosen (1968) 39-45.

²⁷⁵ Για τα επιχειρήματα υπέρ και κατά της άποψης ότι ο Φαίδρος για την αφήγησή του στηρίζεται στο έργο του Ευριπίδη ή σε κάποια άλλη εκδοχή του μύθου, βλ. Berg (2010) 156-157. Πάντως, έχουν εντοπιστεί σημαντικές αντιφάσεις στον λόγο του Φαίδρου και στα παραδείγματα τα οποία χρησιμοποιεί. Αρχικά, φαίνεται να υποστηρίζει ότι οι εραστές είναι εκείνοι που με τη δύναμη του έρωτα είναι ικανοί να θυσιάσουν για χάρη των ερώμενων (*Συμπ.* 179b), τοποθετώντας και την Άλκηστη μάλιστα στην κατηγορία των εραστών, άποψη ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη. Ωστόσο, όπως έχει επισημανθεί συχνά – Rosen (1968) 53, Allen (1991) 13, Strauss (2001) 52, Scott & Welton (2008) 48 – στη συνέχεια ο Φαίδρος αντιφάσκει, καθώς παρουσιάζει τον Αχιλλέα ως ερώμενο να θυσιάζεται για χάρη του εραστή Πάτροκλου, γεγονός το οποίο κρίνει ως άξιο ακόμα μεγαλύτερης τιμής σε σχέση με τη θυσία της Άλκηστης (*Συμπ.* 180b). Μια πιθανή εξήγηση της κρίσης αυτής προσφέρει ο Strauss (2001) 52-53. Γενικότερα πάντως έχουν εντοπιστεί σημαντικές αντιφάσεις και σοφιστείες στον λόγο του Φαίδρου, βλ. Scott & Welton (2008) 48-49, Bury (1973) xxv.

ότι οι θεοί ικανοποιήθηκαν πολύ από αυτή την πράξη της και όχι στην παρέμβαση του Ηρακλή.²⁷⁶

Αναφορά στον μύθο της Άλκηστης όμως υπάρχει και στον λόγο της Διοτίμας, η οποία όμως τον ερμηνεύει διαφορετικά. Ισχυρίζεται ότι ο έρωτας είναι ένα από τα μέσα των ανθρώπων, προκειμένου να κερδίσουν την αθανασία, η οποία αποτελεί μεγάλο τους πόθο. Υποστηρίζει λοιπόν ότι η Άλκηστη, μεταξύ άλλων, δεν θα θυσιαζόταν για τον Άδμητο αν πίστευε ότι το κατόρθωμά της θα λησμονηθεί και δεν θα της χαρίσει αθάνατη δόξα. Με άλλα λόγια θεωρεί ότι βασικό κίνητρο της Άλκηστης ήταν η απόκτηση μεταθανάτιας δόξας.

Γενικότερα, ο λόγος της Διοτίμας ανταποκρίνεται σε πολλά σημεία με τα λόγια της Άλκηστης στην *Alcestis Barcinonensis*. Η Διοτίμα, μεταξύ άλλων, υποστηρίζει ότι οι ερωτευμένοι επιζητούν κυρίως τον τόκο (σωματικό ή πνευματικό) μέσα στο ωραίο, διότι η γέννηση είναι το μέσο των θνητών για την επίτευξη της αθανασίας, η οποία αποτελεί εκ φύσεως βασική επιδίωξη των ανθρώπων. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο όλα τα όντα επιθυμούν διακαώς να αναπαραχθούν και όταν το κάνουν στη συνέχεια υπερασπίζονται τα παιδιά τους ακόμα και με την ίδια τους τη ζωή. Παράλληλα, ένας δεύτερος τρόπος επίτευξης της αθανασίας, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, είναι μέσω της δόξας για τα κατορθώματα κάποιου, η οποία θα του εξασφαλίσει τη διαίωνιση του ονόματός του.²⁷⁷ Μάλιστα η Διοτίμα φροντίζει να ιεραρχήσει αυτά τα δύο μέσα επίτευξης της αθανασίας, θέτοντας σε ανώτερη θέση τη δόξα και σε δεύτερη μοίρα την απόκτηση απογόνων.²⁷⁸

Και στην *Alcestis Barcinonensis* όμως γίνεται αναφορά σε αυτά τα δύο στοιχεία. Αρχικά η Άλκηστη αναφέρει ότι η ίδια θα εξακολουθήσει να ζει μέσω των

²⁷⁶ Όπως αναφέρει ο Berg (2010) 17-18, ενώ στον Πλάτωνα οι θεοί παρουσιάζονται να είναι περισσότερο με το μέρος της Άλκηστης και να τη θαυμάζουν, στον Ευριπίδη ο Απόλλωνας εμφανίζεται να ενδιαφέρεται πρωτίστως για τον Άδμητο, ενώ και ο Ηρακλής επαναφέρει την Άλκηστη από τον Κάτω Κόσμο για να ευχαριστήσει τον Άδμητο. Πάντως και στις εικαστικές τέχνες, παρά την κυριαρχία της εκδοχής του μύθου με την ανάσταση της Άλκηστης με τη βοήθεια του Ηρακλή (βλ. Schmidt (1981a) 543), η εκδοχή του Πλάτωνα επίσης υπάρχει, όπως φαίνεται από την Schmidt (1981a) 536 και Schmidt (1981b) 402 εικόνες 15 (βλ. εικόνα 2 του παραρτήματος) και 16 (λεπτομέρεια της σαρκοφάγου του C. Iunius Euhodus και της Metilia Acte, βλ. εικόνα 6 του παραρτήματος) που παρουσιάζουν την Άλκηστη στον Κάτω Κόσμο μαζί με τον Πλούτωνα, ο οποίος της επιτρέπει να φύγει. Ενδιαφέρον παρουσιάζει μάλιστα η σαρκοφάγος του C. Iunius Euhodus και της Metilia Acte, στην οποία τα δύο αυτά μοτίβα συνδυάζονται, καθώς στη σκηνή που απεικονίζει την ανάσταση της Άλκηστης εμφανίζονται τόσο ο Ηρακλής, μαζί με τον Απόλλωνα και τον Θάνατο, στοιχείο που παραπέμπει στον Ευριπίδη, αλλά ταυτόχρονα απεικονίζεται και ο Πλούτωνας μαζί με την Περσεφόνη, η οποία φαίνεται σαν να του ζητά να ελευθερώσει την Άλκηστη, στοιχείο που αντιστοιχεί με την εκδοχή του Πλάτωνα, βλ. Wood (1978) 501-502.

²⁷⁷ Ανάλογη άποψη διατυπώνεται και στους *Νόμους* (4.721b-d), βλ. Allen (1991) 76.

²⁷⁸ Βλ. Scott & Welton (2008) 128-129.

παιδιών της (στ. 96-97) και παρουσιάζεται να ενδιαφέρεται σε μεγάλο βαθμό για αυτά. Ίσως μάλιστα να πραγματοποιεί και για χάρη τους ως έναν βαθμό τη θυσία της, επειδή γνωρίζει ότι με την υποστήριξη του πατέρα τους το μέλλον τους θα ήταν πιο εξασφαλισμένο. Παράλληλα όμως κάνει αναφορά και στο στοιχείο της δόξας και λέει ότι θα παραμείνει αθάνατη λόγω της φήμης που θα της εξασφαλίσει το κατόρθωμά της (στ. 75-78), χωρίς ωστόσο να ιεραρχεί αυτά τα δύο στοιχεία, όπως έκανε η Διοτίμα. Μέσα από τα λόγια της επομένως γίνεται φανερό ότι για τη θυσία της έπαιξαν ρόλο πολλά αίτια, όπως είναι ο έρωτας της για τον άντρα της, η φροντίδα για τα παιδιά της, η επιθυμία για δόξα κ.ά., τα οποία εντοπίζονται και στο *Συμπόσιο* ως γενικότερα γνωρίσματα του έρωτα.

Τέλος, η περιγραφή του θανάτου της Άλκηστης και τα συμπτώματα που αναφέρονται θυμίζουν πολύ την αντίστοιχη περιγραφή του θανάτου του Σωκράτη που υπάρχει στο τέλος του *Φαίδωνα*.²⁷⁹ Στον *Φαίδωνα* η στιγμή κατά την οποία ο Σωκράτης αρχίζει πια να προετοιμάζεται για τον επικείμενο θάνατό του δηλώνεται με τη φράση του «*ἐμὲ δὲ νῦν ἤδη καλεῖ, φαίη ἄν ἀνὴρ τραγικός, ἢ εἰμαρμένη*» (*Φαίδ.* 115a). Η φράση αυτή, παρ' όλη την ειρωνεία της, τονίζει τη δραματικότητα της σκηνής του θανάτου του, η οποία θυμίζει αρχαία τραγωδία, και δημιουργεί ένα κλίμα ανάλογο με αυτό που επικρατεί στις τελευταίες στιγμές της Άλκηστης στην *Alcestis Barcinonensis*.

Παράλληλα, η σύγκριση της προετοιμασίας των δύο προσώπων για τον επερχόμενο θάνατό τους παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον.²⁸⁰ Όπως έχει αναφερθεί ήδη, η Άλκηστη προετοιμάζει μόνη της την καύση της και παρακαλεί τον Άδμητο να φροντίζει τον τάφο της. Αντίθετα, ο Σωκράτης αδιαφορεί πλήρως για την ταφή του, γεγονός που το αναφέρει και ο ίδιος εμφατικά, ζητώντας από τους μαθητές του να κάνουν ότι οι ίδιοι νομίζουν καλύτερο. Η μόνη δική του προετοιμασία για τον θάνατο είναι το λούσιμο που έκανε, προκειμένου να απαλλάξει από αυτό τον κόπο τις γυναίκες που επρόκειτο να φροντίσουν το νεκρό του σώμα. Την αδιαφορία του αυτή την δικαιολογεί με τον ισχυρισμό ότι μετά τον θάνατό του το σώμα του θα είναι κάτι ξένο και αδιάφορο, ενώ η ψυχή του που αποτελεί τον πραγματικό Σωκράτη θα φύγει γρήγορα (*Φαίδ.* 115c-e). Και ο ανώνυμος ποιητής μεταχειρίζεται μια ανάλογη εικόνα για την Άλκηστη, προκειμένου να δηλώσει τη στιγμή ακριβώς που η ψυχή αρχίζει να

²⁷⁹ Βλ. Liebermann (1993) 187.

²⁸⁰ Για μια ενδιαφέρουσα ανάλυση του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζει ο Ευριπίδης την Άλκηστη να προετοιμάζεται για τον θάνατό της, βλ. Buxton (2013) 205.

εγκαταλείπει το σώμα, χαρακτηρίζοντας την ηρώίδα του ως *fugientis imago* («φευγαλέα εικόνα (σκιά)»), σύμφωνα με τη μετάφραση του Μαντζίλα), λίγο πριν αυτή αναφέρει τα τελευταία της λόγια και ξεψυχήσει.

Επιπλέον, και οι συνθήκες του θανάτου των δύο προσώπων παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες μεταξύ τους. Και οι δύο αποφάσισαν να πεθάνουν με τη θέλησή τους για καλό σκοπό, υπακούοντας σε ένα υπέρτατο καθήκον κι ενώ οι ίδιοι ήταν ήρεμοι, την ώρα που ο περίγυρός τους θρηνούσε έντονα. Η Άλκηστη είχε δίπλα της την οικογένειά της και ο Άδμητος παρουσιάζεται να θρηνεί έντονα, ενώ εκείνη ατάραχη τον παρακολουθεί. Αντιθέτως, στην περίπτωση του Σωκράτη η οικογένειά του εμφανίστηκε για λίγο στο δεσμοτήριο και μετά την έδωξε ο φιλόσοφος. Στις τελευταίες του στιγμές τον συντρόφευαν οι μαθητές του, οι οποίοι, παρά τις νουθετήσεις του και τη διδασκαλία που προηγήθηκε, έκλαιγαν σπαρακτικά, τονίζοντας με αυτό τον τρόπο ακόμα περισσότερο την αταραξία του δασκάλου τους.

Παράλληλα, και τα συμπτώματα που παρουσιάζουν οι δυο τους φαίνεται να συμπίπτουν σε μεγάλο βαθμό.²⁸¹ Στην περίπτωση του Σωκράτη το δηλητήριο αρχίζει να επιδρά στο σώμα του από κάτω προς τα πάνω και στην περιγραφή του Πλάτωνα δίνεται μεγάλη έμφαση στα συμπτώματα που εμφανίζονται πρώτα στα πόδια του. Ο Σωκράτης ανέφερε ότι ένιωσε τα πόδια του να βαραίνουν (*οί βαρύνεσθαι ἔφη τὰ σκέλη, Φαίδ.* 117e), όπως άλλωστε τον είχε προειδοποιήσει ήδη ότι θα συμβεί ο άνθρωπος που του έφερε το δηλητήριο (*Φαίδ.* 117a). Στη συνέχεια άρχισε να μην αισθάνεται τα πόδια του σταδιακά και παράλληλα να παγώνει και να γίνεται δύσκαμπτος (*ἐπεδύκναιτο ὅτι ψύχοιτό τε καὶ πήγνυτο, Φαίδ.* 118a). Το ψύχος είχε ανέβει πια στο υπογάστριο (*ἦν τὰ περὶ τὸ ἦτρον ψυχόμενα, Φαίδ.* 118a) και λίγες στιγμές αργότερα ο φιλόσοφος εξέπνευσε.²⁸² Η περιγραφή του θανάτου της

²⁸¹ Ο Gill (1973) 25-28 υποστηρίζει ότι τα πραγματικά συμπτώματα της δηλητηρίασης από κώνειο δεν ταιριάζουν με την περιγραφή του Πλάτωνα και πιθανώς ο φιλόσοφος τα παραποίησε για να αναδείξει τον αυτοέλεγχο και τη σωματική αντοχή του Σωκράτη. Για να το αποδείξει αυτό έκανε αναφορά τόσο σε αρχαίες πηγές (Αριστοφάνης *Βάτραχοι*, Νικάνδρος *Αλεξίφάρμακα*) όσο και στη νεότερη ιατρική, που παρουσιάζουν διαφορετικά συμπτώματα του κώνειου. Ο Sullivan (2001) ωστόσο στην κριτική του συγκεκριμένου άρθρου επισημαίνει ότι είναι πιθανόν η περιγραφή του Πλάτωνα να ταιριάζει με την πραγματικότητα, καθώς μπορεί είτε να χρησιμοποιήθηκε διαφορετικό είδος κώνειου είτε να το επεξεργάστηκαν για να έχει πιο ήπια συμπτώματα.

²⁸² Υπάρχει μια πολύ ενδιαφέρουσα αναλογία ανάμεσα στις τελευταίες στιγμές του Σωκράτη και στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη αυτή τη φορά. Όπως παρατηρεί ο Buxton (2013) 205-206 το κάλυμμα της κεφαλής κάποιου με ένα πέπλο ή γενικότερα ύφασμα χρησιμοποιούνταν στις μεταβατικές καταστάσεις, για παράδειγμα στο πέρασμα από τον άγαμο στον έγγαμο βίο ή από τη ζωή στον θάνατο, και για αυτό όταν η Άλκηστη επιστρέφει από τον Κάτω Κόσμο και βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ ζωής και θανάτου παρουσιάζεται καλυμμένη με πέπλο. Είναι ενδιαφέρον ότι και ο Σωκράτης λίγες στιγμές πριν πεθάνει κάλυψε το πρόσωπό του με ένα ύφασμα.

Άλκηστης παρουσιάζει σημαντικά κοινά στοιχεία, καθώς και στην περίπτωση της γίνεται αναφορά στα πόδια, στο ψύχος που την καταλαμβάνει και στην παράλυση των μελών της. Ο ποιητής αναφέρει ότι ήταν παγωμένα όλα της τα μέλη (*rigor omnia corripiebat*, 118), ενώ στη συνέχεια εντοπίζει το ψύχος ειδικότερα στα πόδια (*algentisque pedes*, 120). Παράλληλα, προστίθεται και η λεπτομέρεια του μελανιάσματος των νυχιών του χεριού (στ. 119), η οποία απουσιάζει στην περίπτωση του Σωκράτη και φανερώνει ότι στην Άλκηστη η επίδραση του θανάτου εκδηλώθηκε σε όλα τα άκρα μαζί και δεν κατευθύνθηκε από χαμηλά προς τα πάνω. Τέλος, τη στιγμή του θανάτου της η ηρωίδα αισθάνεται τις αισθήσεις της να ξεγλιστρούν (*ut vidit sensus <labi>*, 122) και, όπως αναφέρει η ίδια, τα μέλη της να παραλύουν (*infernusque deus claudit <mea> membra sopore*, 124). Είναι φανερό επομένως ότι, παρά τη διαφορετική αιτία θανάτου, τα συμπτώματα παρουσιάζουν σημαντική ομοιότητα, η οποία οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πιθανότατα ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* έχει επηρεαστεί από το συγκεκριμένο πλατωνικό χωρίο.

Επιπλέον, και οι δύο δηλώνουν με μια φράση τη στιγμή που ξεψυχούν και η ψυχή τους εγκαταλείπει το σώμα. Η Άλκηστη με τους στίχους 122-124 απευθύνεται στον Άδμητο και αναφέρεται στο γεγονός αυτό με τρόπο ξεκάθαρο και κυριολεκτικό, ενώ οι εκφράσεις της δηλώνουν ότι πρόκειται για κάτι κακό. Αντιθέτως, ο Πλάτωνας περιγράφει τα τελευταία λόγια του Σωκράτη ως εξής: «Ὁ Κρίτων, ἔφη, τῷ Ἀσκληπιῷ ὀφείλομεν ἀλεκτρύονα· ἀλλὰ ἀπόδοτε καὶ μὴ ἀμελήσητε» (Φαίδ. 118a). Η φράση αυτή είναι ιδιαίτερα κρυπτική και έχει δεχθεί πλήθος ερμηνειών.²⁸³ Η βασικότερη αναφέρει ότι ο Σωκράτης θεωρεί τον θάνατο ως ένα ευτυχές γεγονός που απελευθερώνει την ψυχή από τα δεσμά του σώματος και για τον λόγο αυτό ζητά να θυσιάσουν στον Ασκληπιό, όπως συνηθίζονταν στις περιπτώσεις που κάποιος θεραπευόταν από μια ασθένεια.

Τέλος, μέσα στο έργο μπορούν να εντοπιστούν και στοιχεία που σχετίζονται με τον χριστιανισμό.²⁸⁴ Ένα από τα επιχειρήματα της Κλυμένης είναι ότι ο θάνατος είναι κάτι φυσικό και ότι ακόμα και ορισμένοι θεοί πέθαναν. Ως απόδειξη αναφέρει έναν κατάλογο με τέσσερις τέτοιες περιπτώσεις: ο Δίας, του οποίου ο τάφος

²⁸³ Αυτή είναι η πιο ευρέως αποδεκτή ερμηνεία της φράσης αυτής, βλ. Rowe (1993) 295-296. Ο Gallop (1975) 225 αντίθετα πιστεύει ότι είναι πιθανότερο ο Σωκράτης να αναφερόταν σε κάποια πραγματική οφειλόμενη θυσία του προς τον θεό την οποία είχε αμελήσει να πραγματοποιήσει. Για μια ενδελεχή παρουσίαση των προτεινόμενων ερμηνειών της φράσης αυτής βλ. Griffith (2017) 89-92.

²⁸⁴ Σύμφωνα με την Schmidt (1981a) 544 η σχέση του μύθου της Άλκηστης με τον χριστιανισμό εντοπίζεται και στις εικαστικές τέχνες.

μαρτυρείται στην Κρήτη, ο Διόνυσος που διαμελίστηκε από τους Τιτάνες και η Δήμητρα με την Αφροδίτη που για διαφορετικούς λόγους κατέβηκαν στον Κάτω Κόσμο (στ. 60-63). Το θέμα του θανάτου των θεών ήταν γενικά γνωστό, αν και συνήθως παρουσιάζονταν κατάλογοι όχι θεών, αλλά ημιθέων και παιδιών θεών (όπως κάνει ο Ευριπίδης στην *Άλκηστη*, αλλά και ο Οράτιος στις *Ωδές* 1.28.7-11 και ο Προπέρτιος στην ελεγεία 3.18.27). Από αυτά τα τέσσερα παραδείγματα που αναφέρει ο ανώνυμος ποιητής τα δύο (η περίπτωση του Διονύσου και της Αφροδίτης) είναι πολύ σπάνια και αναδεικνύουν τη λογιωσύνη του. Ωστόσο, παρά τη σπανιότητά τους, και οι τέσσερις αυτές περιπτώσεις υπάρχουν στα έργα των χριστιανών απολογητών.²⁸⁵ Αυτό είναι αναμενόμενο, καθώς το θέμα του θανάτου ενός θεού είναι πολύ λογικό να ενδιαφέρει τους πρώτους συγγραφείς του χριστιανισμού. Φαίνεται λοιπόν ότι, ακόμα και αν ο ποιητής της *Alcestis Barcinonensis* δεν επηρεάστηκε άμεσα από τον χριστιανισμό, επηρεάστηκε έμμεσα από τη χριστιανική γραμματεία. Παράλληλα, όπως αναφέρει ο Mantzilas,²⁸⁶ έχει τεθεί το ζήτημα αν ολόκληρη η έμπνευση του ποιήματος οφείλεται στον χριστιανισμό. Αν δηλαδή η θυσία της Άλκηστης αποτελεί αλληγορία για τη θυσία του Χριστού για χάρη της ανθρωπότητας. Υπάρχουν άλλωστε τα παράλληλα μεταξύ άλλων του Λακτάντιου (*De ave Phoenice*), αλλά και του *Άσματος Ασμάτων*, όπου και πάλι μια ερωτική ιστορία χρησιμοποιείται αλληγορικά για να δηλώσει χριστιανικές πεποιθήσεις. Σε κάθε περίπτωση, ακόμα και αν οι παραπάνω ισχυρισμοί αποδειχθούν κάπως υπερβολικοί, η πιθανή επίδραση του χριστιανισμού δεν μπορεί να αποκλειστεί.

²⁸⁵ Ο Marcovich (1988) 53 σημειώνει τα ονόματα των απολογητών συγγραφέων (Τατιανός, Αθηναγόρας, Κλήμης και Αριστείδης) στα έργα των οποίων εμφανίζονται οι τέσσερις αυτοί μύθοι.

²⁸⁶ Ο Mantzilas (2011) 76 στην υποσημείωση 80 αναλύει σύντομα το ζήτημα της σχέσης της *Alcestis Barcinonensis* με τον χριστιανισμό.

Συμπεράσματα

Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας εξετάστηκε το ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας της *Alcestis Barcinonensis*, ενώ στο δεύτερο μέρος οι επιρροές που δέχθηκε από προγενέστερα λογοτεχνικά και φιλοσοφικά έργα. Αρχικά έγινε μια ανασκόπηση της βασικής βιβλιογραφίας με στόχο να επισημανθούν οι απόψεις των μελετητών σχετικά με την ειδολογική ταυτότητα του έργου. Με βάση τη διερεύνηση αυτή έγινε φανερό ότι δεν υπάρχει ομοφωνία μεταξύ τους σχετικά με την κατάταξη του έργου, ενώ εντοπίστηκαν και δευτερεύουσες επιρροές από διάφορα είδη, όπως είναι η παραμυθητική λογοτεχνία (*Konsolationsliteratur*), τα επιτάφια επιγράμματα, ο κέντρωνας κ.ά. Οι μελετητές διαφοροποιούνται ως προς τα γνωρίσματα στα οποία ο καθένας δίνει τη μεγαλύτερη έμφαση και με βάση τα οποία επιλέγει τελικά να την κατατάξει σε ένα συγκεκριμένο είδος. Ωστόσο, όπως φάνηκε, τα επικρατέστερα είδη είναι τρία, η ηθοποιία, το επύλλιο και το λιμπρέτο παντομίμας, ειδολογικές κατηγορίες που εμφανίστηκαν σχετικά νωρίς στη βιβλιογραφία (ηθοποιία: Parsons, Nisbet και Hutchinson (1983), λιμπρέτο παντομίμας: Tandoi (1984), επύλλιο: Marcovich (1986)). Στη συνέχεια της εργασίας εξετάστηκαν πιο επισταμένα οι τρεις αυτές βασικές προτάσεις.

Αρχικά εξετάστηκε η άποψη όσων υποστηρίζουν ότι η *Alcestis Barcinonensis* ανήκει στο είδος της ηθοποιίας (*sermocinatio*). Η εξέταση της εκδοχής αυτής ήταν η πιο ασφαλής από τις τρεις, καθώς για το συγκεκριμένο είδος διασώζονται από την αρχαιότητα τόσο θεωρητικά εγχειρίδια όσο και συλλογές με υποδείγματα. Από τα θεωρητικά εγχειρίδια που διασώζονται αξιοποιήθηκαν τέσσερα και συγκεκριμένα του Θέωνα, του Ερμογένη, του Αφθόνιου και του Νικόλαου από τα Μύρα, με κριτήριο τόσο την αξία τους όσο και τη χρονολόγησή τους, προκειμένου να μην γίνει σημαντική υπέρβαση της χρονολογίας σύνθεσης της *Alcestis Barcinonensis*. Παράλληλα, έγινε σύγκριση της *Alcestis Barcinonensis* με συγκεκριμένα προγυμνάσματα που διασώζονται στις συλλογές του Λιβάνιου, του Αφθόνιου και του Σεβήρου του Αλεξανδρινού.

Από την εξέταση αυτή προέκυψαν σημαντικά στοιχεία, τα οποία στηρίζουν τον χαρακτηρισμό του έργου ως ηθοποιίας. Συγκεκριμένα, η επιλογή μυθολογικού θέματος ανταποκρίνεται στο είδος της ηθοποιίας, η οποία επίσης αντλούσε κατά κύριο λόγο τα θέματα της από τη μυθολογία και γενικότερα ήταν το προγύμνασμα

εκείνο που βρισκόταν πλησιέστερα από όλα στην ποίηση. Και ο τρόπος ανάπτυξης του θέματος, με την έμφαση κυρίως στους λόγους των πέντε προσώπων, ταιριάζει στο είδος της ηθοποιίας, το οποίο εξ ορισμού στοχεύει στη μίμηση των λόγων ενός δεδομένου προσώπου. Παράλληλα, και σε πιο θεωρητικό επίπεδο, η διάκριση των ηθοποιών σε ηθικές, παθητικές και μικτές ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο της *Alcestis Barcinonensis*, ενώ και από άποψη μεγέθους το λατινικό ποίημα κινείται στα όρια του είδους της ηθοποιίας. Από την άλλη πλευρά όμως το γεγονός ότι στο έργο αυτό παρουσιάζονται οι λόγοι όχι ενός αλλά πέντε προσώπων, οι οποίοι πλαισιώνονται και από αφηγηματικά μέρη, το απομακρύνει από το είδος της ηθοποιίας. Επίσης, και η μεμονωμένη εξέταση των λόγων κάθε προσώπου έδειξε ότι χαρακτηρίζονται από έντονη δραματικότητα, η οποία απουσιάζει γενικότερα από τους λόγους των προσώπων των ηθοποιών, οι οποίοι χαρακτηρίζονται περισσότερο από το ρητορικό στοιχείο. Επιπλέον, η υψηλή ποιότητα του έργου το απομακρύνει από το είδος αυτό, όπως επίσης και το γεγονός ότι είναι γραμμένο σε στίχους, στοιχείο που συμβαίνει σπάνια στις ηθοποιίες. Επομένως, με βάση τη συνδυαστική ισχύ όλων των παραπάνω αρνητικών στοιχείων προέκυψε το συμπέρασμα ότι ο χαρακτηρισμός του έργου ως ηθοποιίας είναι ο πιο αδύναμος από τους τρεις.

Στη συνέχεια εξετάστηκε η εκδοχή η *Alcestis Barcinonensis* να ανήκει στο είδος του επυλλίου. Σε αντίθεση με την περίπτωση της ηθοποιίας, τα στοιχεία που διαθέτουμε για το είδος του επυλλίου είναι πιο περιορισμένα και αβέβαια, γεγονός που καθιστά τη διερεύνηση της εκδοχής αυτής πιο δύσκολη. Για την εξέταση αυτή αξιοποιήθηκαν τα βασικότερα χαρακτηριστικά τα οποία οι μελετητές έχουν αναγνωρίσει ως γνωρίσματα του επυλλίου και πραγματοποιήθηκε σύγκριση της *Alcestis Barcinonensis* με τα έργα εκείνα τα οποία με σχετική ομοφωνία έχουν ενταχθεί στο είδος αυτό. Αρχικά εξετάστηκε αν η *Alcestis Barcinonensis* ανταποκρίνεται στον βασικό, ασφαλή αλλά πολύ γενικό ορισμό του είδους και στη συνέχεια στα πιο δευτερεύοντα χαρακτηριστικά που του έχουν αποδοθεί. Ένας βασικός, κοινά αποδεκτός ορισμός του επυλλίου είναι ότι πρόκειται για αφηγηματικό ποίημα γραμμένο σε δακτυλικό εξάμετρο, με μυθολογικό θέμα και μέγεθος που δεν ξεπερνά τη μία ραψωδία των ομηρικών επών. Από την εξέταση του ορισμού αυτού αποδείχθηκε ότι η *Alcestis Barcinonensis* ανταποκρίνεται πλήρως στα στοιχεία του, με εξαίρεση το στοιχείο της αφηγηματικότητας, καθώς αυτή έχει κυρίως δραματική μορφή και πρωτοπρόσωπο λόγο.

Αναφορικά με τα δευτερεύοντα χαρακτηριστικά που έχουν αποδοθεί στο επύλλιο η *Alcestis Barcinonensis* περιέχει σημαντικό αριθμό από αυτά. Καταρχάς, το επύλλιο λόγω της συγγενειάς του με το έπος μοιράζεται με αυτό ορισμένα κοινά στοιχεία στο γλωσσικό και υφολογικό κομμάτι, τα οποία εντοπίστηκαν και στην *Alcestis Barcinonensis*. Παράλληλα, η προτίμηση σε ρομαντικές ιστορίες και η τοποθέτηση γυναικών στον πρωταγωνιστικό ρόλο επίσης εντοπίζεται και στην *Alcestis Barcinonensis*, όπως και το στοιχείο της *eruditio*. Επιπλέον, ο συνδυασμός των ειδών και η προτίμηση παρουσίασης νέων εκδοχών των γνωστών ιστοριών που χαρακτηρίζουν τα επύλλια ενυπάρχουν και στο λατινικό ποίημα. Ωστόσο, υπάρχουν και γνωρίσματα τα οποία εντοπίζονται σε ορισμένα επύλλια, αλλά απουσιάζουν από την *Alcestis Barcinonensis*, όπως είναι το στοιχείο της σκοτεινότητας του ύφους, η ύπαρξη παρεκβάσεων και η αποφυγή χρήσης των γνωστών μύθων. Όμως όλα αυτά δεν αποτελούν απαραίτητα γνωρίσματα του είδους του επυλλίου και επομένως η απουσία τους από την *Alcestis Barcinonensis* δεν είναι απαγορευτική. Συνεπώς, με βάση τα παραπάνω φαίνεται ότι η *Alcestis Barcinonensis* διαθέτει σε μεγάλο βαθμό τα γνωρίσματα του επυλλίου και η βασικότερη διαφορά της εντοπίζεται στο γεγονός ότι το επύλλιο χαρακτηρίζεται ως αφηγηματικό ποίημα, ενώ στην *Alcestis Barcinonensis* κυριαρχεί το δραματικό στοιχείο και ως προς τους τρόπους αφήγησης επικρατεί σημαντικά ο πρωτοπρόσωπος λόγος των χαρακτήρων. Ο περιορισμένος ρόλος της αφηγηματικότητας όμως, η οποία αποτελεί μέρος του βασικού ορισμού του επυλλίου, είναι τόσο σημαντικός που από μόνος του αρκεί για να αποδυναμώσει καθοριστικά την ισχύ της εκδοχής αυτής.

Τελευταία εξετάστηκε η άποψη ότι η *Alcestis Barcinonensis* αποτελεί λιμπρέτο παντομίμας, η οποία οδήγησε και στη διερεύνηση των επιτελεστικών της στοιχείων. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος είναι ικανοποιητικές, όμως δεν σώζεται κανένα δείγμα του. Παρ' όλα αυτά, εξετάστηκαν τα στοιχεία που διαθέτουμε, προκειμένου να διαπιστωθεί αν η *Alcestis Barcinonensis* συνάδει με αυτά. Καταρχάς, η χρονολογία, ο τόπος σύνθεσης και το μέτρο του έργου δεν αντιφάσκουν με όσα είναι γνωστά για την εξέλιξη του είδους της παντομίμας. Επιπλέον, η υπόθεσή του ταιριάζει με εκείνες των λιμπρέτων παντομίμας, οι οποίες κατά βάση αντλούνταν από τη μυθολογία, ενώ οι αλλαγές στο βασικό πρότυπο του Ευριπίδη, οι οποίες προσέδωσαν στο λατινικό ποίημα ενιαίο τραγικό χαρακτήρα, συμμορφώνονται με το είδος της παντομίμας που επίσης είχε ανάλογο χαρακτήρα. Παράλληλα, ο αριθμός των προσώπων που εμφανίζονται στην

Alcestis Barcinonensis συμπίπτει με τις πληροφορίες των πηγών για τα πρόσωπα στις παντομίμες, ενώ και το γεγονός ότι οι λόγοι παρατίθενται διαδοχικά και κάθε πρόσωπο μόλις ολοκληρώσει τον λόγο του αποχωρεί²⁸⁷ καθιστούν δυνατή την παρουσίαση του έργου από έναν επιτελεστή, όπως απαιτεί το είδος της παντομίμας. Τέλος, η υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα της *Alcestis Barcinonensis* δεν αντιφάσκει με τον χαρακτηρισμό αυτό, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις λιμπρέτα παντομίμων είχαν συντεθεί από σπουδαίους ποιητές, όπως ο Λουκανός και ο Στάτιος, ή βασιζόνταν σε κλασικά έργα της λατινικής λογοτεχνίας.

Ταυτόχρονα, στο κεφάλαιο αυτό επιχειρήθηκε και μια διερεύνηση των επιτελεστικών στοιχείων του έργου. Αρχικά, έγινε εμφανές ότι είναι δυνατόν να παρασταθεί από έναν μοναδικό επιτελεστή χωρίς να υπάρχει πρόβλημα στην αλλαγή της μάσκας, ενώ προτάθηκαν και διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους μπορεί να επιλυθεί το ζήτημα που δημιουργείται από τη διπλή εμφάνιση του Άδμητου. Επιπλέον, αναπτύχθηκαν επιχειρήματα υπέρ της πιθανής αναγκαιότητας στη χρήση ενός μόνο σκηνικού αντικειμένου, και συγκεκριμένα ενός βάρους, το οποίο θα μπορούσε να αξιοποιηθεί καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, ενώ αναλύθηκε και το ζήτημα της πιθανής ύπαρξης και δεύτερου, βοηθητικού επιτελεστή, είτε για τον ρόλο του Απόλλωνα ή του Άδμητου στην αρχή του έργου ή για τον ρόλο της προσωποποιημένης Ώρας στο τέλος. Στη συνέχεια επιχειρήθηκε μια εκ του σύνεγγυς εξέταση του έργου, με σκοπό να επισημανθούν τα σημεία όπου το ποιητικό κείμενο υποδεικνύει την κινησιολογία που θα έπρεπε να ακολουθήσει ο επιτελεστής του. Με βάση όλη την παραπάνω ανάλυση προέκυψε ότι η εκδοχή η *Alcestis Barcinonensis* να ανήκει στο είδος του λιμπρέτου παντομίμας είναι η πιο πιθανή, καθώς δεν αντιφάσκει με κανένα από τα γνωστά γνωρίσματα του είδους, ενώ προσφέρεται κάλλιστα και για σκηνική αναπαράσταση.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας αυτής εξετάστηκε η *Alcestis Barcinonensis* από άποψη περιεχομένου και επιχειρήθηκε η σύγκρισή της με την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, που αποτελεί το βασικό της πρότυπο, ενώ εντοπίστηκαν και οι επιρροές που δέχθηκε από προγενέστερα έργα της λατινικής λογοτεχνίας (συγκεκριμένα από τις ελεγείες 4.7 και 4.11 του Προπέρτιου και από το 4ο βιβλίο της *Αινειάδας*), αλλά και από διάφορα φιλοσοφικά ρεύματα και έργα.

²⁸⁷ Με εξαίρεση τον Άδμητο, βλ. σελ. 49-50 της παρούσας εργασίας.

Η σύγκριση με την *Άλκηστη* του Ευριπίδη για λόγους συστηματικότητας έγκρινα σκόπιμο να γίνει με βάση τους αριστοτελικούς άξονες του *μύθου*, του *ήθους*, της *διανοίας* και της *λέξεως*, και εν μέρει σε συνδυασμό με αρχαίες μαρτυρίες που διαθέτουμε από τις εικαστικές τέχνες (σαρκοφάγους, αγγειογραφίες) που παριστάνουν ομόθεμες σκηνές.

Στον άξονα του *μύθου* οι βασικές διαφορές εντοπίζονται στο ότι στην *Alcestis Barcinonensis* έχει απαλειφθεί όλο το περιστατικό της φιλοξενίας του Ηρακλή, ενώ το έργο εξιστορεί τον μύθο *ab ovo* και όχι *in medias res*, όπως στον Ευριπίδη. Επιπλέον, πρωταγωνιστικός χαρακτήρας στο λατινικό ποίημα είναι η Άλκηστη και όχι ο Άδμητος, ενώ το έργο τελειώνει με τον θάνατο της ηρώιδας, τον οποίο δεν ακολουθεί η ανάσταση. Στο επίπεδο του *ήθους*, ο χαρακτήρας του Άδμητου παρουσιάζεται με περισσότερη συνοχή σε σχέση με τον Ευριπίδη, όπου εμφανίζεται με δύο αντίθετες όψεις. Από την άλλη πλευρά, για τη σκιαγράφηση του Φέρη ο ανώνυμος ποιητής έχει επηρεαστεί έντονα από τον Έλληνα τραγικό, με τη μόνη διαφορά ότι τον παρουσιάζει πιο προσηνή. Η Κλυμένη αποτελεί έναν νέο χαρακτήρα που δεν εμφανίζεται στο ελληνικό πρότυπο, ενώ η Άλκηστη παρουσιάζεται με πολύ θετικό τρόπο να βαδίζει πρόθυμη και αποφασισμένη προς τον θάνατό της.

Στο επίπεδο της *διανοίας* καταδείχθηκε ότι τα επιχειρήματα του Φέρη εντοπίζονται και στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη, ενώ τα επιχειρήματα της Κλυμένης, τα οποία είναι περισσότερο θεωρητικά και φιλοσοφικά, κινούνται στο κλίμα του συνολικότερου έργου του Ευριπίδη, που αποκαλούνταν *ό από σκηνης φιλόσοφος*. Η Άλκηστη επιχειρηματολογεί με ποικίλα επιχειρήματα υπέρ της απόφασής της να θυσιαστεί, με βασικότερο την υποταγή της στις επιταγές της *pietas*, ενώ κάποια από αυτά (όπως η προσδοκία της για δόξα) εντοπίζονται και στον Ευριπίδη. Τέλος, στο επίπεδο της *λέξεως* είναι δυνατόν να εντοπιστούν εκφραστικές επιρροές από το ελληνικό πρότυπο, αλλά είναι πολύ περιορισμένες σε σχέση με τις πολύ σημαντικές επιδράσεις από την προγενέστερη λατινική λογοτεχνία.

Στη συνέχεια αναζητήθηκαν οι διακειμενικές και διειδολογικές σχέσεις του έργου με τη λατινική λογοτεχνία, όπου επικεντρώθηκα στις ελεγείες 4.7 και 4.11 του Προπέρτιου και στο 4^ο βιβλίο της *Αινειάδας* του Βιργίλιου. Καταρχάς, είναι πολύ πιθανό ότι η *Alcestis Barcinonensis* αντλεί το θέμα του ενδεχόμενου δεύτερου γάμου του Άδμητου μετά τον θάνατό της από την ελεγεία 4.11, αλλά το αναπτύσσει αρκετά διαφορετικά. Άλλες θεματικές αναλογίες των δύο έργων είναι η στάση των δύο

γυναικών απέναντι στον θρήνο του συζύγου τους, η σημασία που δίνουν στη δόξα τους και στη φροντίδα των παιδιών τους, όπως και η αναφορά σε ένα αντικείμενο που θα λειτουργούσε ως ενθύμιο για τον άντρα τους μετά το θάνατό τους, ζήτημα το οποίο αναλύθηκε εκτενέστερα. Εντοπίστηκαν επίσης οι κοινές θεματικές της *Alcestis Barcinonensis* με την ελεγεία 4.7, οι βασικότερες από τις οποίες είναι η αναφορά στην επιστροφή των νεκρών γυναικών ως σκιών, το ζήτημα διατήρησης της μνήμης τους από τους συζύγους τους και της φροντίδας του τάφου τους, το ενδιαφέρον τους για τους υπηρέτες τους και το παρόμοιο τέλος των δύο ποιημάτων. Τέλος, ο συσχετισμός της *Alcestis Barcinonensis* με το 4^ο βιβλίο της *Αινειάδας* καταγράφεται στην περιγραφή του τρόπου θανάτου των δύο γυναικών, της Άλκηστης και της Διδώς, ο οποίος αναλύθηκε λεπτομερώς και επισημάνθηκαν οι προφανείς ομοιότητες, αλλά και οι τροποποιήσεις του ανώνυμου ποιητή για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς του.

Στο τελευταίο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους εξετάστηκαν οι επιδράσεις της *Alcestis Barcinonensis* ως προς το περιεχόμενο από προγενέστερους φιλοσόφους και φιλοσοφικά συστήματα. Αρχικά σημειώθηκαν τα στοιχεία επικούρειας φιλοσοφίας στα λόγια του Φέρη και στη συνέχεια εξετάστηκαν πιο επισταμένα τα στοιχεία στωικής φιλοσοφίας στα λόγια της Κλυμένης. Αναλύθηκαν ξεχωριστά τα πέντε επιχειρήματά της και εντοπίστηκαν οι επιδράσεις από το έργο του Σενέκα, του βασικότερου εκπροσώπου του στωικισμού στη Ρώμη, στα τρία τελευταία. Στη συνέχεια εξετάστηκε ο λόγος της Άλκηστης και εντοπίστηκαν οι επιρροές από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα. Πιο συγκεκριμένα αναλύθηκαν τα χωρία του *Συμποσίου* που αναφέρονται στον μύθο της Άλκηστης και έπειτα καταδείχθηκε ότι τα επιχειρήματα της ηρωίδας στο λατινικό ποίημα πως θα νικήσει τον θάνατο μέσω των παιδιών που αφήνει πίσω της και της δόξας που θα κατακτήσει εντοπίζονται και στο *Συμπόσιο*. Στη συνέχεια έγινε σύγκριση της περιγραφής των τελευταίων στιγμών του Σωκράτη στον *Φαίδωνα* και της Άλκηστης στην *Alcestis Barcinonensis* και επισημάνθηκαν οι πολύ σημαντικές ομοιότητες που παρουσιάζουν, ενώ τέλος έγινε σύντομη αναφορά και στην πιθανή επίδραση του χριστιανισμού στη σύνθεση του λατινικού ποιήματος.

Βιβλιογραφία

1. Αρχαίες πηγές (κριτικές εκδόσεις, σχόλια, μεταφράσεις)

*Άλκηστη της Βαρκελώνης (Alcestis Barcinonensis)*²⁸⁸

Lebek, W. D. (1983). “Das neue Alcestis-Gedicht der Papyri Barcinonenses”, *ZPE* 52: 1-29.

Marcovich, M. (1984). “Alcestis Barcinonensis”, *ICS* 9.1: 111-134.

Marcovich, M. (1988). *Alcestis Barcinonensis. Text and Commentary. (Mnemosyne Suppl. 103)*. Leiden.

Μαντζίλας, Δ. (2018). *Ρωμαίες και φιλορωμαίες συγγραφείς: ποιήτριες και πεζογράφοι από τις απαρχές έως την ύστερη αρχαιότητα* [σελ. 494-501]. Ιωάννινα.

Nosarti, L. (1992). *Anonimo, L'Alceste di Barcellona. Introduzione, testo, traduzione e commento*. Bologna.

Parsons, P. J. – Nisbet, R. G. M. – Hutchinson, G. O. (1983). “Alcestis in Barcelona”, *ZPE* 52: 31-36.

Roca-Puig, R. (1982). *Alcestis. Hexàmetres Llatins*. Barcelona. [editio princeps]

Tandoi, V. (1984). “Anonymi Carmen de Alceste nuper repertum”, *Quaderni AICC di Foggia* 4: 3-11.

Αφθόνιος

Patillon, M. (2008). *Corpus Rhetoricum Anonyme. Préambule à la Rhétorique. Aphthonios Progymnasmata. Pseudo-Hermogène Progymnasmata*. Paris.

Βιργίλιος (Vergilius)

Austin, R. G. (1963). *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. Oxford.

Fratantuono, L. M. – Smith, R. A. (2022). *Virgil, Aeneid 4: Text, Translation and Commentary*. Leiden.

Pease, A. S. (1935). *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. Cambridge.

²⁸⁸ Για φωτογραφίες του παπύρου και πλήρη στοιχεία, βιβλιογραφικά και άλλα, βλ. τον ισπανικό ψηφιακό κατάλογο:

<https://dvctvs.upf.edu/catalogo/ductus.php?operacion=introduce&ver=1&nume=480>

Ερμογένης

Patillon, M. (2009). *Corpus Rhetoricum Hermogène Les états de cause*. Paris.

Ευριπίδης

Arrowsmith, W. (1974). *Euripides: Alcestis*. Oxford.

Dale, A. M. (1954). *Euripides Alcestis*. Oxford.

Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*. Oxford.

Luschnig, C. A. E. – Roisman, H. M. (2003). *Euripides' Alcestis*. Norman.

Parker, L. P. E. (2007). *Euripides Alcestis*. Oxford.

Seaford, R. (1984). *Euripides: Cyclops*. Oxford.

Θέων, Αίλιος

Patillon, M. – Bolognesi, G. (1997). *Aelius Théon Progymnasmata*. Paris.

Κάτουλλος

Thomson, D. F. S. (1997). *Catullus*. Toronto.

Τρομάρας, Λ. (2001). *Κάτουλλος. Ο νεωτερικός ποιητής της Ρώμης*. Θεσσαλονίκη.

Κοϊντιλιανός (Quintilianus)

Winterbottom, M. (ed.) (1970). *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*. Oxonii.

Νικόλαος από τα Μύρα

Felten, J. (1913). *Nicolaus Progymnasmata*. Leipzig.

Οβίδιος

Βαϊόπουλος, Β. – Μιχαλόπουλος, Α. Ν. – Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021). *Οβίδιος. Ηρωίδες (1-15)*. Αθήνα.

Reeson, J. (2001). *Ovid Heroides 11, 13 and 14. A Commentary*. Leiden.

Πλάτων

- Allen, R. E. (1991). *Plato. The Symposium*. New Haven.
- Bury, R. G. (1973). *The Symposium of Plato*. Cambridge.
- Gallop, D. (1975). *Plato. Phaedo*. Oxford.
- Rowe, C. J. (1993). *Plato. Phaedo*. Cambridge.

Πρισκιανός (Priscianus)

- Keil, H. – Hertz, M. (2009). *Grammatici Latini Volume 2: Prisciani Institutionum Grammaticarum Libri I-XII*. New York.

Προπέρτιος (Propertius)

- Butler, H. E. – Barber, E. A. (1996). *The Elegies of Propertius*. Hildesheim.
- Hutchinson, G. (2006). *Propertius Elegies: Book IV*. Cambridge.
- Richardson, L. Jr. (1977). *Propertius: Elegies I-IV*. Norman.

2. Μελέτες, άρθρα

- Allen, W. (1940). “The Epyllion: A Chapter in the History of Literary Criticism”, *TAPhA* 71: 1-26.
- Allen, W. (1958). “The Non-Existent Classical Epyllion”, *SPh* 55.3: 515-518.
- Allison, J. W. (1980). “Virgilian Themes in Propertius 4.7 and 8”, *CPh* 75.4: 332-338.
- Basto, R. G. (1984). “The Swords of *Aeneid* 4”, *AJPh* 105.3: 333-338.
- Berg, S. (2010). *Eros and the Intoxications of Enlightenment: On Plato’s Symposium*. New York.
- Burnett, A. P. (1971). *Catastrophe Survived: Euripides’ Plays of Mixed Reversal*. Oxford.
- Buxton, R. (2013). “Euripides’ *Alkestis*: Five Aspects of an Interpretation” στο *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*, Oxford, 201-218.
- Crump, M. M. (1931). *The Epyllion: From Theocritus to Ovid*. PhD Thesis. Oxford.
- Curran, L. C. (1968). “Propertius 4. 11: Greek Heroines and Death”, *CPh* 63.2: 134-139.

- Du , C. (2001). “*Sunt Aliquid Manes*: Homer, Plato, and Alexandrian Allusion in Propertius 4.7”, *CJ* 96.4: 401-413.
- Dyson, M. (1988). “Alcestis’ Children and the Character of Admetus”, *JHS* 108: 13-23.
- Edgeworth, R. J. (1976). “The Death of Dido”, *CJ* 72.2: 129-133.
- Gianotti, G. F. (1991). “Sulle tracce della pantomima tragica: Alcesti tra i danzatori?”, *Dioniso* 61: 121-149.
- Gill, C. (1973). “The Death of Socrates”, *CQ* 23.1: 25-28.
- Goldhill, S. (2009). “Rhetoric and the Second Sophistic” στο Gunderson, E. (ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*, 228-241.
- Gregory, J. (1979). “Euripides’ *Alcestis*”, *Hermes* 107.3: 259-270.
- Gregory, J. (2006). “Genre and Intertextuality: Sophocles’ *Antigone* and Euripides’ *Alcestis*”, *BICS. Suppl.* 87: 113–127.
- Griffith, R. D. (2017). “Socrates’ Dying Words (Plato *Phaedo* 118a) as an Aesopic Fable”, *Phoenix* 71.1/2: 89-101.
- Grollios, C. C. (1956). *Seneca’s ad Marciam: Tradition and Originality*. Athens.
- Hackforth, R. (1950). “Immortality in Plato’s *Symposium*”, *CR* 64.2: 43-45.
- Hall, E. (2008a). “Introduction: Pantomime, a Lost Chord of Ancient Culture” στο Hall, E. – Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 1-40.
- Hall, E. (2008b). “Is the ‘Barcelona *Alcestis*’ a Latin Pantomime Libretto?” στο Hall, E. – Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 258-282.
- Hall, E. (2008c). “Ancient Pantomime and the Rise of the Ballet”, στο Hall, E. – Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 363-377.
- Hall, E. (2013). “Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire” στο Harrison, G. – Liapis, V. (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, 451-473.
- Harrison, G.– Obbink, D. (1986). “Vergil, *Georgics* I 36-39 and the *Barcelona Alcestis* (P. Barc. Inv. No. 158-161) 62-65: Demeter in the Underworld”, *ZPE* 63: 75-81.
- Hock, R. F. – O’ Neil, E. N. (2002). *The Chreia and Ancient Rhetoric: Classroom Exercises*. Leiden.

- Hooper, A. (2013). “The Memory of Virtue: Achieving Immortality in Plato’s *Symposium*”, *CQ* 63.2: 543-557.
- Horsfall, N. (1989a). Βιβλιοκρισία του M. Marcovich (1988), *Alcestis Barcinonensis: Text and Commentary*, *CR* 39.2: 220-222.
- Horsfall, N. (1989b). “Alcestis Barcinonensis 67: Some metrical problems”, *ZPE* 77: 25-26.
- Hunger, H. (2008). *Βυζαντινή λογοτεχνία: ή λόγια κοσμική γραμματεία τών Βυζαντινών*, μετ. Μπενάκης, Λ. Γ. – Αναστασίου, Ι. Β.– Μακρής, Γ. Χ., , τ. 1. Αθήνα [=Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. Munich: 1978].
- Ingleheart, J. (2008). “*Et mea sunt populo saltata poemata saepe* (Tristia 2.519): Ovid and the Pantomime” στο Hall, E. – Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 198-217.
- Jackson, C. N. (1913). “The Latin Epyllion”, *HSPH* 24: 37-50.
- Jeffreys, E. (2007). “Rhetoric in Byzantium” στο Worthington, I. (ed.), *A Companion to Greek Rhetoric*, 166-184.
- Jory, E. J. (1981). “The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime”, *BICS* 28: 147-161.
- Jory, E. J. (2004). “Pylades, Pantomime, and the Preservation of Tragedy”, *MedArch* 17: 147-156.
- Jory, E. J. (2008). “The Pantomime Dancer and his Libretto” στο Hall, E. – Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 157-168.
- Kassel, R. (1958). *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur*. Munich.
- Kennedy, G. (1997). “The Genres of Rhetoric” στο Porter, S. E. (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 B.C.-A.D. 400*, 43-50.
- Kennedy, G. (2009). *Ιστορία της κλασικής ρητορικής*, μετ. Νικολούδης, Ν., επιμ. Αναστασίου, Ι., Αθήνα [=A New History of Classical Rhetoric. Princeton, 1994].
- Kyrkou, M. (2000), “Réalité iconographique et tradition littéraire. Noces d’Admète et d’Alceste”, στο J.C. Balty, N. Icard-Gianolio, L.G. Kahil, P. Linant de Bellefonds (eds), *Agathos Daimon: mythes et cultes. Études d’iconographie en l’honneur de Lilly Kahil*, Αθήνα, 288-295.

- Lebek, W. D. (1982). Βιβλιοκρισία του A. Perutelli (1979), *La narrazione commentata. Studi sull'epillio latino*, *Gnomon* 54.2: 193-195.
- Lebek, W. D. (1987). "Die Alcestis Barcinonensis: Neue Konjekturen und Interpretationen", *ZPE* 70: 39-48.
- Lebek, W. D. (1989). "Postmortale Erotik und andere Probleme der Alcestis Barcinonensis", *ZPE* 76: 19-26.
- Liebermann, W. L. (1993). "Euripides und die Folgen: Zur *Alcestis Barcinonensis*", *WS* 106: 173-195.
- Lloyd, M. (1985). "Euripides' *Alcestis*", *G&R* 32.2: 119-131.
- Luce, J. V. (1952). "Immortality in Plato's *Symposium*: A Reply", *CR* 2.3/4: 137-141.
- Lyne, R. O. A. M. (1978a). "The Neoteric Poets", *CQ* 28.1:167-187.
- Lyne, R. O. A. M. (1978b). *Ciris: A Poem Attributed to Vergil*. Cambridge.
- Mantzilas, D. (2011). "Reception and genre cross-reference in *Alcestis Barcinonensis*", *Graeco-Lat. Brun.* 16.2: 61-90.
- Mantzilas, D. (2013). "Intertextuality, Language Experimentation and *Ludus* in Laevius' *Erotopaegnia*", στο Ιωαννίδου, Χ. – Γαβρηλίδου, Ζ. (επιμ.), *Τιμητικός Τόμος αφιερωμένος στον Ομότιμο Καθηγητή Ανδρέα Μάνο, Ροδόπη [Rhodope] Επετηρίδα Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας, ΔΠΘ, 2*, Κομοτηνή, 53-89.
- Marcovich, M. (1986). "The Alcestis Papyrus Revisited", *ZPE* 65: 39-57.
- Marcovich, M. (1987a). "On Marcovich's Alcestis: A Reply", *ZPE* 68: 29-32.
- Marcovich, M. (1987b). "The Alcestis Papyrus Revisited: Addendum", *ZPE* 69: 231-236.
- Marcovich, M. (1998). "Alcestis Barcinonensis", *ANRW* 34.4: 3197-3206.
- Marshall, C. W. (2000). "*Alcestis* and the Problem of Prosatyrlic Drama", *CJ* 95.3: 229-238.
- Moorton, R. F. (1990). "Love as Death: The Pivoting Metaphor in Vergil's Story of Dido", *CW* 83.3: 153-166.
- Most, G. W. (1982). "Neues zur Geschichte des Terminus 'Epyllion'", *Philologus* 126: 153-156.

- Most, G. N. (2010). “Alcestis Redux”, *NECJ* 37.2: 99-112.
- Motto, A. L.,– Clark, J. R. (1968). “*Paradoxum Senecae: The Epicurean Stoic*”, *CW* 62.2: 37-42.
- Mucznik, S. (1996b). “Devotion and Unfaithfulness: Alcestis and Phaedra in Roman Art.” στο *RdA Supp. 20*, Roma.
- Muecke, F. (1974). “*Nobilis Historia? Incongruity in Propertius 4.7*”, *BICS* 21: 124-132.
- Mueller-Goldingen, C. (2004). “Der Alkestis-Papyrus von Barcelona” στο Mueller-Goldingen, C. (ed.), *Das Kleine und das Grosse: Essays zur antiken Kultur und Geistesgeschichte*, 135-145.
- Noyes, R. (1973). “Seneca on Death”, *JORH* 12.3: 223-240.
- Ntontou, A. (2014-15). *The Myth of Alcestis on Roman Sarcophagi*. Προπτυχιακή εργασία. Università Ca’ Foscari, Venezia.
- O’ Higgins, D. (1993). “Above Rubies: Admetus’ Perfect Wife”, *Arethusa* 26.1: 77-97.
- Panayotakis, C. (2008). “Virgil on the Popular Stage” στο Hall, E. – Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 185-197.
- Pastore Polzonetti, G. (1985). “L’Alcesti di Levio”, στο Tandoi, V. (ed.), *Disiecti membra poetae. Studi di poesia latina in frammenti*, II, Foggia, 59-78.
- Pernot, L. (2005). *Η ρητορική στην αρχαιότητα*, μετ. Τσελέντη, Ξ., επιμ. Σερέτη, Β., Αθήνα [= *La rhétorique dans l’ antiquité*. Paris, 2000].
- Reilly, J. F. (1953). “Origins of the Word ‘Epyllion’”, *CJ* 49.3: 111-114.
- Rosen, S. (1968). *Plato’s Symposium*. Michigan.
- Russell, D. A. (1983). *Greek Declamation*. Cambridge.
- Schäublin, C. (1984). “Zur Alkestis Barcinonensis”, *MH* 41.3: 174-181.
- Schlapbach, K. (2008). “Lucian’s *On Dancing* and the Models for a Discourse on Pantomime” στο Hall, E. –Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 314-337.
- Schmidt, M. (1981a). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) 1.1*. [s.v. Alkestis, 533-544]. Zürich.

- Schmidt, M. (1981b). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) 1.2*. [s.v. Alkestis, 399-408]. Zürich.
- Schwartz, J. (1983). “Le papyrus latin d’Alceste et l’oeuvre de Claudien”, *ZPE* 52: 37-39.
- Scott, G. A. – Welton, W. A. (2008). *Erotic Wisdom: Philosophy and Intermediacy in Plato’s Symposium*. New York.
- Shaw, C. A. (2014). *Satyrical Play: The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*. New York.
- Strauss, L. (2001). *On Plato’s Symposium*. Chicago.
- Sudhaus, S. (1907). “Die Ciris und das Römische Epyllion”, *Hermes* 42.3: 469-504.
- Sullivan, J. (2001). “A Note on the Death of Socrates”, *CQ* 51.2: 608-610.
- Sutton, D. F. (1973). “Satyrical elements in the *Alcestis*”, *RSC* 21: 384–391.
- Webb, R. (2008). “Inside the Mask: Pantomime from the Performers’ Perspective” στο Hall, E. –Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 43-60.
- Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate.
- Wood, S. (1978). “Alcestis on Roman Sarcophagi.” *AJA* 82: 499-510.
- Yardley, J. C. (1977). “Cynthia’s Ghost: Propertius 4.7 Again”, *BICS* 24: 83-87.
- Ypsilanti, M. (2018). *The Epigrams of Crinagoras of Mytilene: Introduction, Text, Commentary*. Oxford.
- Zanobi, A. (2008a). “The Influence of Pantomime On Seneca’s Tragedies” στο Hall, E. – Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 227-257.
- Zanobi, A. (2008b). *Seneca’s Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*. Diss. Durham Univ. [Διαθέσιμη Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/2158/>].
- Zimmermann, B. (2008). “Seneca and Pantomime” στο Hall, E. –Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York, 218-226.

Εικονογραφικό Παράρτημα*

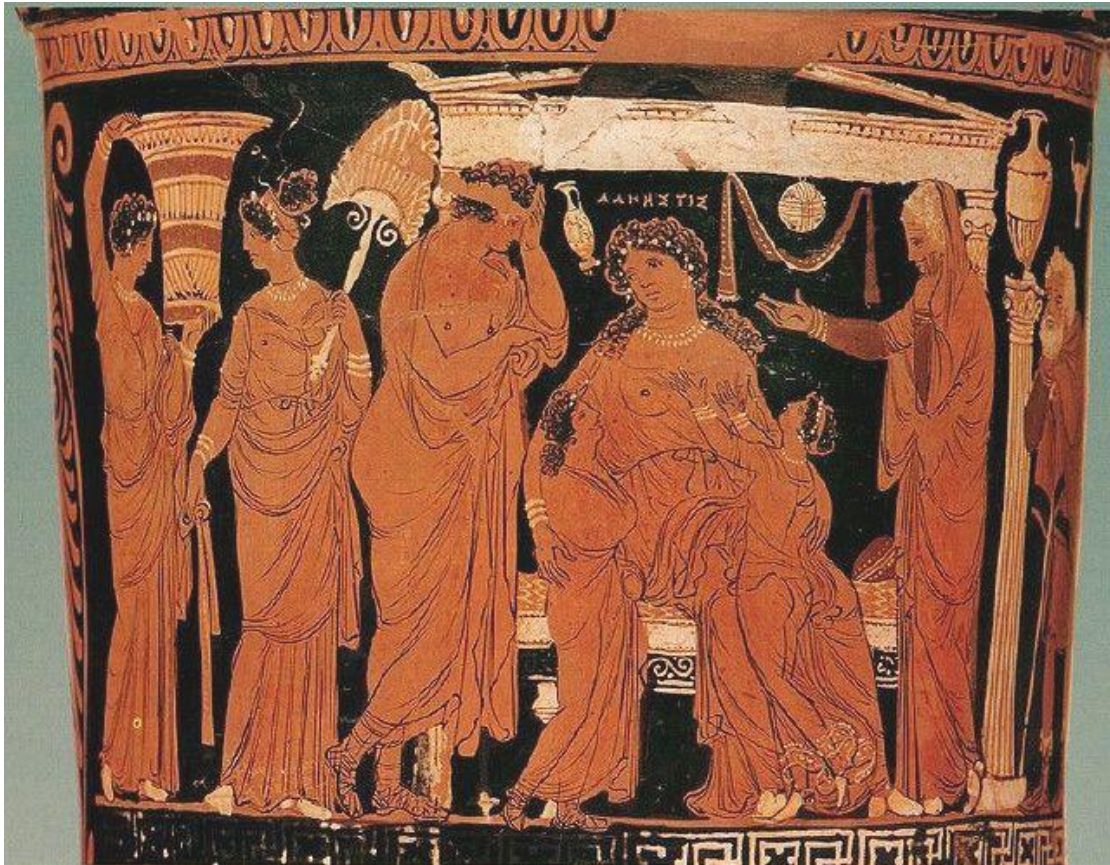


Εικ. 1 [=4a]: σαρκοφάγος, Κάννες, Villa Faustina (βλ. σελ. 68 υποσ. 201 της παρούσας εργασίας, πηγή εικόνας: Mucznik (1999b) III 17)



Εικ. 2 [=15]: σαρκοφάγος, Κάννες, Villa Faustina: πλάγια όψη της σαρκοφάγου της εικόνας 1 (βλ. σελ. 91 υποσ. 276 της παρούσας εργασίας, πηγή εικόνας: Ntontou (2014-2015) 24)

* Στο παράρτημα αυτό περιλαμβάνονται εικόνες έργων που σχολιάστηκαν στο κύριο μέρος της εργασίας. Στην εργασία παραπέμπω στα σχόλια και στις εικόνες του *LIMC*, s.v. 'Alkestis' (Schmidt, 1981). Για το παράρτημα αναζητήθηκαν καλύτερες εκδοχές των εικόνων από άλλες πηγές (εκτός από την περίπτωση της εικόνας 7). Η αντιστοιχία με τον αριθμό των εικόνων του *LIMC* δηλώνεται μέσα σε αγκύλες αμέσως μετά τον αριθμό κάθε εικόνας.



Εικ. 3 [=5]: λουτροφόρος, Βασιλεία, Antikenmuseum (βλ. σελ. 73 υποσ. 217 και 218 της παρούσας εργασίας, πηγή εικόνας: <https://nl.pinterest.com/pin/323555554465935991/>)



Εικ. 4 [=4b]: σαρκοφάγος, Ρώμη, Villa Albani (βλ. σελ. 68 υποσ. 201 της παρούσας εργασίας, πηγή εικόνας: Wood (1978) 503)



Εικ. 5 [=6]: κρατήρας Paris, Bibliothèque Nationale (βλ. σελ. 73 υποσ. 218 της παρούσας εργασίας, πηγή εικόνας: <https://www.stilus.nl/oudheid/wdo/MYTHOL/HERALCES.html>)



Εικ. 6 [=16]: σαρκοφάγος, Βατικανό, μουσείο Chiaramonti: η σαρκοφάγος του C. Iunius Euhodus και της Metilia Acte (βλ. σελ. 91 υποσ. 276 της παρούσας εργασίας, πηγή εικόνας: Wood (1978) 500)



Εικ. 7 [=27]: επιτοίχια γλυπτική αναπαράσταση, Smederevo, Μουσείο Smederevo (βλ. σελ. 79 υποσ. 239 της παρούσας εργασίας, πηγή εικόνας *LIMC*)