

ΟΙ ΧΑΡΙΤΕΣ ΚΑΙ Η ΥΦΑΝΣΗ ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΩΝ ΥΦΑΣΜΑΤΩΝ

Δρ Beate Wagner-Hasel

Επίκουρος Καθηγήτρια Αρχαίας Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο του Darmstadt

Ο Αριστοτέλης στα *Ηθικά Νικομάχεια* αφιερώνει το πέμπτο βιβλίο στο πρόβλημα της δίκαιης ισορροπίας. Εκεί μας λέει ότι στις περιπτώσεις που δεν είναι δυνατόν ν' ανταποδώσει κανείς το καλό με το καλό δεν μπορεί να υπάρξει αμοιβαιότητα. Στην αμοιβαιότητα όμως στηρίζεται και η κοινωνική συνοχή, σύμφωνα με την άποψη του Έλληνα φιλοσόφου του 4ου αιώνα π.Χ. Για τον λόγο αυτό, συνεχίζει ο Αριστοτέλης, οι άνθρωποι στις πόλεις τους κτίζουν ναούς αφιερωμένους στις Χάριτες, για να θυμίζουν την ανταπόδοση, επειδή αυτή ακριβώς "χαρακτηρίζει την ευγνωμοσύνη. Πρέπει δηλαδή και να ανταμείβει ο ευεργετούμενος, και ο ίδιος ν' αρχίζει και πάλι ευεργετώντας"¹ (τούτο γάρ ίδιον χάριτος άνθρωπετησάι τε γάρ δεῖ τῷ χαρισσαμένῳ καὶ πάλιν αὐτὸν ἄρξαι χαριζόμενον) (*Ηθικ. Νικ.* 5,1133a 1-5). Οι Χάριτες είναι αρμόδιες για τη συνεχή ροή της παροχής προσφορών και υπηρεσιών. Σ' αυτή του την άποψη έχουν ακολουθήσει τον Αριστοτέλη και άλλοι φιλόσοφοι. Ακόμα και οι στωικοί αντιλαμβάνονταν τις Χάριτες ως εγγυητρίες της αμοιβαιότητας. Σύμφωνα με τον Σενέκα, η μεγαλύτερη από τις Χάριτες ενσαρκώνει το να δίνει κανείς, η μεσαία το να λαμβάνει και η μικρότερη το να ξαναδίνει κανείς (*Seneca, De Beneficiis* 1, 3, 2-10).

Η εξέχουσα σημασία που αποδίδουν οι φιλόσοφοι στις Χάριτες για την καλή λειτουργία της κοινωνίας καθρεφτίζεται επίσης και στο ρόλο που αυτές κατέχουν στις γιορτές. Ενώ οι φιλόσοφοι τις συνδέουν με την αρχή τού να δίνει και να ξαναδίνει κανείς, οι ποιητές συσχετίζουν τη δράση τους με τη χαρά για τη γιορτή, με τα τραγούδια και το χορό. Σύμφωνα με τον Ησίοδο, οι Χάριτες είναι κόρες της Ευρυνόμης και του Δία, και ζουν στον Όλυμπο δίπλα στις εννέα Μούσες (*Θεογονία* 64), "στις οποίες αρέσουν τα γέμματα και η τέρψη του τραγουδιού"² (τήσιν ἄδον θαλία καὶ τέρψις ἀοιδῆς) (*Θεογονία* 917). Οι ίδιες οι Χάριτες είναι αρμόδιες για το χορό (*Ομηρικός ύμνος στον Απόλλωνα* 194-196. Αριστοφάνης, *Θεσμοφορίζουσες* 120-122). Τα ονόματά τους αντιπροσωπεύουν: η Ευφροσύνη την ευχαρίστηση που αισθάνεται κανείς ακούγοντας ένα σαγηνευτικό τραγούδι (Ομήρου, *Οδύσσεια* ι, 4-11), η Αγλαΐα τη γιορταστική λάμψη και η Θάλεια (ή Θαλία) το μεγαλείο των ανθών αλλά και την ερωτική επιθυμία. "Από αυτών τα βλέφαρα ο έρωτας κυλούσε, καθώς κοιτούσαν, ο λυσομέλης· κι ωραία κάτω απ' τα φρύδια κοπάνε" (τών καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἴβετο δερκομενάων/λυσιμελής· καλὸν δέ θ' ὑπ' ὄφρῦσι δερκιδώνται) (*Θεογονία* 910-11). Οι Αθηναίοι τις γνωρίζουν ειδικότερα ως θεές γάμου, "γαμηλία" (*Pirenne-Delforge* 1996, 203). Ένα ανάγλυφο από την Ακρόπολη των Αθηνών, έργο του 510 π.Χ. περίπου, παρουσιάζει τις Χάριτες να χορεύουν στο σκοπό ενός αυλητή (εικ. 1). Κρατούν από το χέρι ένα γυμνό αγόρι που έχει ερμηνευτεί ως έφηβος. Όταν οι έφηβοι ορκίζονταν, επικαλούνταν τις Χάριτες, όπως και οι γυναίκες στις γιορτή των Θεσμοφορίων έκαναν δέηση στους θεούς και τις Χάριτες για την ευημερία της πόλης (Αριστοφάνης, *Θεσμοφορίζουσες* 295-300).



1. Οι τρεις Χάριτες χορεύουν. Ανάγλυφο. Αθήνα, περίπου 510 π.Χ. Μουσείο της Ακρόπολης. (Α.Η. Borbein (εκδ.), *Das alte Griechenland. Möncho* 1995, σ. 140.)

Οι Χάριτες ανήκουν σ' εκείνον τον τύπο γυναικείων θεοτήτων, που εμφανίζονται πάντα σε αριθμό μεγαλύτερο του ενός, είτε ο αριθμός αυτός είναι, για παράδειγμα, το εννέα (οι εννέα Μούσες, οι θείες αοιδοί), είτε το τρία (οι τρεις Μοίρες, που γνέθουν το νήμα της ανθρώπινης ζωής). Ωστόσο η λατρεία τους δεν περιοριζόταν στην Αθήνα. Στον Ορχομενό της Βοιωτίας ο Πίνδαρος, στις επινίκιες ωδές του, καλεί τις Χάριτες κυρίαρχες ("βασιλείαι", βασίλισσες, ηγεμονίδες, *Επινίκια στους Ολυμπιονίκες* 14, 3-4). Ενώ στη Βοιωτία οι Χάριτες λατρεύονταν ως τριάδα, σε άλλες περιοχές ήταν γνωστές ως δυάδα (Παυσανίας 9, 35, 1-3). Αυτό ισχύει, για παράδειγμα, στη Σπάρτη, όπου λατρεύονταν με τα ονόματα Φαέννα (η λάμπουσα), εκείνη που λάμπει, και Κλήτα (η καταυγάζουσα), εκείνη που φωτίζει.

Αυτά μας τα λέει ο Παυσανίας, που επικαλείται την αυθεντία του ποιητή Αλκίμανος. Το ιερό των δύο λακωνικών Χαρίτων βρισκόταν στις Αμύκλες, κοντά στην Πάσα, τον παραπόταμο του Ευρώτα (Παυσ. 3, 18, 6 και 9, 35, 1). Στην δε Ολυμπία είχαν κοινό βωμό με τον Διόνυσο. (Παυσ. 5, 14, 10). Στην Κω τούς αποδιδόταν λατρευτικές τιμές μαζί με τον Απόλλωνα (LSCG 151 D).

Στην Αθήνα, όπου λατρεύονταν μαζί με την Αφροδίτη, την Πειθώ και τον Δίμο, τα ονόματά τους ήταν Ηγεμόνη (εκείνη που οδηγεί, που ηγείται του χορού) και Αυξώ (εκείνη που αυξάνει τα πράγματα). Μερικοί θεωρούσαν ότι στις Χάριτες ανήκαν και οι δύο Ώρες, η Καρπώ (θεά της καρποφορίας) και η Θαλλώ (θεά της άνθισης), καθώς και η Πειθώ, η ενσάρκωση του τόσο σημαντι-

κού στην αρχαιότητα λόγου που πείθει (Παυσ. 9, 35, 3). Ενώ στην εποχή του Παυσανία τις Χάριτες τις παρουσίαζαν γυμνές, σε αρχαιότερα ανάμματα και σε απεικονίσεις, όπως στο ανάγλυφο των Αθηνών, φορούσαν ενδύματα (Παυσ. 9, 35, 7). Ποιητές όπως ο Πίνδαρος (*Επινίκια στους Νεμεονίκες* 10, 10, στους *Πυθιονίκες* 5, 45 και 9, 2), η Σαπφώ (XXX) ή ο Βακχυλίδης (*Διθύραμβοι* 15, 48/9. Βλ. Maehler) τις περιέγραφαν ότι είχαν ωραία μαλλιά, "καλλίκομοι/ηκόμοι", με τη ζωή τους χαμηλά στη μέση, "βαθυζώνοι", και ότι φορούσαν ωραία ενδυμασία, "εΰπεπλοι".

Πώς προκύπτει λοιπόν αυτή η σημασία που έχουν για την κοινωνική πραγματικότητα οι Χάριτες; Και τι σχέση έχει αυτή τους η λειτουργία με το γεγονός ότι ανήκαν στο γυναικείο φύλο; Η Nicole Loraux (1991, 45), η οποία πριν από λίγο καιρό έθεσε το ερώτημα σχετικά με το τι είναι εκείνο που ανάγει μια γυναικεία μορφή σε θεά, θεωρεί ότι με την παρουσίασή τους σε τριάδες ή σε δυάδες εκφράζεται μια στρατηγική που επιχειρεί να αφαιρέσει την ατομικότητα από το γυναικείο στοιχείο. Με αυτό η Loraux αποδέχεται μεν τη σημασία που αποδίδεται στον γυναικείο χαρακτήρα τους, αλλά ταυτόχρονα υποθέτει μια περιθωριοποίηση του γυναικείου στοιχείου, δίχως όμως να κάνει κάποια ουσιαστική αναφορά στον τρόπο ζωής των γυναικών.

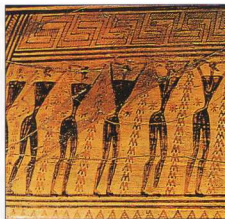
Ακριβώς αυτή τη σύνδεση ανάμεσα στις Χάριτες και στον κόσμο των γυναικών είναι εκείνο που θέλω να πραγματευθώ και να αποσαφηνίσω: τη σημασία δηλαδή που έχει το γεγονός ότι η χάρις ως θεότητα δεν είναι μια αλλά περισσότερες. Δεν ξεκινώ από την παραδοχή ότι η εξετασμένη είχε στην αρχαιότητα μεγαλύτερη αξία από το να

ανήκει κανείς σε ομάδα, ούτε από την παραδοχή ότι η πολλαπλότητα εμπεριέχει μια περιωρισμένη του γυναικείου στοιχείου. Αντίθετα, η δική μου θέση είναι ότι ο ομαδικός χαρακτήρας με τον οποίο εμφανίζονται οι Χάρτες έχει λειτουργική σημασία και απορρέει από τον συλλογικό χαρακτήρα που ενυπάρχει στην εργασία και στην κοινωνικότητα. Εδώ εννοώ την υφαντική και ιδιαίτερα την ύφανση χρωματιστών υφασμάτων, μια δεξιότητα που στα ομηρικά έπη διαθέτουν ιδιαίτερα οι Χάρτες (Ιλιάδα Ε, 338).

Στον κόσμο που περιγράφουν τα ομηρικά έπη οι Χάρτες δεν αντιπροσωπεύουν σε καμία περίπτωση την προσωποποίηση αφηρημένων αρχών, αλλά ενσαρκώνουν την ακολουθία εκείνων των γυναικών που κατέχουν υψηλά αξιώματα. Είναι *αμφίπολοι* ή *δμῶαι* γυναίκες. Αυτές οι αμφίπολοι και οι Χάρτες έχουν κοινό τους στοιχείο την αρμοδιότητα για την κατασκευή νημάτων και υφασμάτων και φροντίζουν τις κυρίες τους σχετικά με την εξωτερική τους εμφάνιση. Είναι εκείνες που τις βοηθούν στο λουτρό, τις αλείφουν με αρώματα και τις ντύνουν (Wagner-Hasel 1994/1998, κεφ. III). Από αυτές τις λειτουργίες μπορεί κανείς να συναγάγει συμπεράσματα σχετικά με τη σημασία που κατείχαν οι Χάρτες στις γιορτές, αλλά και σχετικά με την ερμηνεία του ρόλου που έπαιζαν ως εγγυητρίες της αμοιβαιότητας. Τα συμπεράσματα αυτά μας οδηγούν να αναλύσουμε τη χρήση του όρου *χάρις* στον Όμηρο και στον Ησίοδο. Αρχικά θέλω να ασχοληθώ λεπτομερέστερα με τον συγκεκριμένο όρο, και ξεκινώντας από αυτό το σημείο να

ερμηνεύσω την τεχνική της κατασκευής χρωματιστών υφασμάτων καθώς και εκείνο που συνδέει τις Χάρτες με τη διαδραστικότητα.

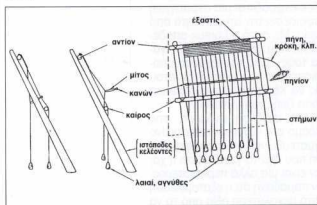
Όπως και οι ίδιες οι Χάρτες, έτσι και ο όρος *χάρις* έχει πολλές σημασίες. Παράλληλα με τη σημασία του με την έννοια της υπηρεσίας, της ευγνωμοσύνης, της εύνοιας και της εξυπηρέτησης, όπως τον συναντάμε στον Αριστοτέλη, ο όρος *χάρις* έχει και μια άλλη σημασιολογική διάσταση: εννοείται ως δύναμη που ασκεί οπτική επίδραση και πηγάει από ένα πρόσωπο ή μια ομιλία. Μια και συχνά αποδίδεται με τους όρους *γοητεία* ή *ελκυστικότητα*, ο Joachim Latacz, στη μελέτη του για το γλωσσικό πεδίο της έννοιας "χάρα" στον Όμηρο, δικαιολογημένα έδωσε στην επίδραση αυτή του όρου *χάρις* τη σημασία του: "κατευθυνώ όλα τα βλέμματα προς τον εαυτό μου" (Latacz 1966, 84 επ.). Στην επίσημη έρευνα υπάρχουν αρκετές διαμάχες σχετικά με την προτεραιότητα μεταξύ των δύο αυτών σημασιολογικών επιπέδων. Ενώ η Evelyne Scheid-Tissinier ορμάει από μια αρχική σημασία με την έννοια της υπηρεσίας και της ευγνωμοσύνης (Scheid-Tissinier, σελ. 3, 1994, 35 επ., 258 επ.), άλλοι φιλόλογοι επικεντρώνονται στην ορατότητα της *χάριτος* και αντιλαμβάνονται ως αρχική σημασία του όρου *χάρις* τη λάμψη ή το φως (Borgoud/MacLachlan 1985, 5-14). Στη νεότερη μελέτη της σχετικά με τη σημασία του όρου *χάρις*, η Bonnie MacLachlan επιχειρεί να σχηματίσει έναν κοινό παρονομαστή, εισάγοντας την ερμηνεία "social pleasure" σε αμοιβαία βάση (MacLachlan 1993, 4-7, 52). Θέλω να προχωρήσω ένα βήμα παρακάτω και να συσχετίσω αυτήν τη social pleasure [την "κοινωνική ευχαρίστηση"] με συγκεκριμένα αντικείμενα, και ειδικότερα με υφαντά που είναι υφασμένα με πολύχρωμα σχέδια. Σ'αυτά συνενώνονται οι διάφορες σημασίες του όρου *χάρις*. Οι Χάρτες δεν είναι μόνο προσφορές λόγω ευγνωμοσύνης, αλλά διαθέτουν και μια ακτινοβολία στην οποία ανάγεται η σημασία του όρου *χάρις* με την έννοια της δύναμης με οπτική επίδραση.

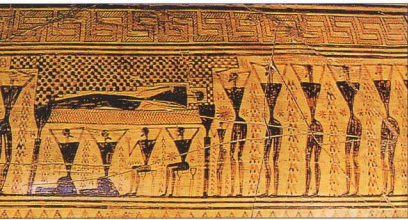


Στο ομηρικό έπος εμφανίζεται ο όρος *χάρις* σε όλες τις κεντρικές δεσμευτικές σχέσεις που στηρίζονται στην αμοιβαιότητα, είτε η σχέση αυτή είναι η σχέση των πολεμιστών μεταξύ τους, είτε η σχέση του ζεύγους ή αντίστοιχα του οίκου, είτε ακόμα και η σχέση των ανθρώπων με τους θεούς. Στο ομηρικό έπος υπονοείται με τον όρο *χάρις* η παροχή πολεμικών υπηρεσιών, ή αντίστοιχα η εύνοια των θεών για την επιτυχή έκβαση του πολέμου, και ακόμη η ευγνωμοσύνη που εκφράζεται για μια τέτοια υπηρεσία ή εύνοια. Φέρων *χάριν Έκτορι θεώ*, για χάρη του θείου Έκτορα φρέε, για παράδειγμα, ο Πάνδαρος από τη Λυκία, στην Τροία, όπου πολέμησε με τους Τρώες εναντίον των Αχαιών (Ιλιάδα Ε, 211). Αλλά και το γεγονός ότι ο Οδυσσεύς ακολούθησε τον Αγαμέμνονα με τους Αχαιούς περιγράφεται με την έκφραση *χάριν φέρειν*. Όταν ξεπασσε η τρικυμία ο Οδυσσεύς παρανοστήθηκε για την καταστροφή που τον απειλούσε, δηλαδή να καταποντισθεί στη θαλασσοταραχή, και μακάρισε τους Δαναούς που είχαν βρει στην Τροία ένοδο τέλος, *χάριν Άτρείδῃσι φέροντες*, ακολουθώντας, δηλαδή, στον πόλεμο τον Αγαμέμνονα (Οδύσσεια ε, 307).

Με τον ίδιο τρόπο, όπως ο πολεμιστής θέτει τα όπλα του στην υπηρεσία κάποιου, χαρακτηρίζεται και η βοήθεια που παρείχαν οι θεοί στους άντρες που πολεμούσαν: *χάριν φέρειν*. Η *χάρις* των θεών στους πολεμιστές συνίστατο είτε στο ότι έπαιρναν και οι ίδιοι μέρος στη μάχη, στον ότι τους εννοούσαν κατά τη διάρκεια της. Όταν ο Άρης πήρε μέρος στη

2. Αρχαϊκόλες με βαριόδη. Ανακατασκευή Barber, *Prehistoric Textiles* 1991, σ. 270.





περιπτώσεις αυτές η *χάρις* δεν είναι κάτι που το "φέρνουν" ή το προσφέρουν, αλλά κάτι που το βλέπουν. Για τον Ιφιδάμια από τη Θράκη, που πολεμούσε με το μέρος των Αχαιών, λέγεται στη ραψωδία Λ της *Ιλιάδας*: "Εται εκείνος πέφτοντας εκεί κοιμήθηκε τον χάλκινο ύπνο, αξιολύπητος, μακριά από τη γυναίκα που στεφανώθηκε, καθώς υπερασπιζόταν το λαό του, τη γυναίκα του, της οποίας *ού τι χάριν ἴδε*, κι ας έδωσε πολλά δώρα γι' αυτήν. Πρώτα έδωσε εκατό βόδια και για αργότερα έταξε άλλα χίλια κομμάτια, κατσίκια μαζί και αρνιά, που του έβρισκαν αμέτρητα" (*Ιλιάδα* Λ, 241-245). Εδώ αναφέρεται μια σχέση αμοιβαιότητας μεταξύ συζύγων και των οικογενειών τους.

Στο ομηρικό έπος συναντάμε τις περισσότερες φορές μόνο την περιγραφή της πλευράς του άντρα, την προσφορά δώρων (*πορείν*) για τη σύψη. Γι' αυτόν τον τύπο προσφοράς υπάρχει στην *Ιλιάδα* ειδικός χαρακτηρισμός: τὰ *ἔδνα/ἔεδνα*. Όταν ο γαμπρός φέρει στη σύψη για τη γαμήλια δώρα, εκείνη πρέπει πλέον να μετοικήσει στο νοικοκυριό του. "Προσφορές για να την φέρει στο σπίτι του",

μάχη υποστηρίζοντας τους Τρώες και τραυματίστηκε, κατήχησε τον Δία για την κατοχή του: "Πάντα οι θεοί τραβούμε πολύ φοβερὰ πράγματα, γιατί θέλει ο ένας να κάνει κακό στον άλλον, *χάρην ἀνδρείοι φέροντες*"³ (*Ιλιάδα* Ε, 873/4).

Η εννοία των θεών, η *χάρις* τους, αποκτάται όταν τους προσφέρονται θυσίες, που χαρακτηρίζονται ως *χαρίεσσα* και υποδηλώνουν τη χαρά ή την ικανοποίηση που θα προκαλέσουν στον αποδέκτη τους. Στη ραψωδία Θ της *Ιλιάδας*, η Ήρα μέμφεται τον Ποσειδώνα επειδή δεν βοηθούσε τους Αχαιούς, μολοντί εκείνοι του είχαν φέρει *δώρα.../ πολλὰ τε καὶ χαρίεντα* στην Ελική και στις Αιγές (*Ιλιάδα* Θ, 203/4). Σύμφωνα με τα λεγόμενα της Ήρας, οι Αχαιοί δικαιούνται να νικήσουν.

Μπορεί όμως και να αρνηθεί κανείς αυτή την *χάρην*, δηλαδή την παροχή πολεμικών υπηρεσιών, όταν εκείνος στον οποίο παρέχεται μια υπηρεσία δεν την ανταποδίδει με κατάλληλο τρόπο. Εδώ μπορεί να εννοηθεί κάποια μορφή ανταπόδοσης στη διάρκεια της μάχης ή μερίδιο από τα λάφυρα. Όταν ο Έκτορας διατάζει να αγωνισθεί για τον νεκρό Πάτροκλο, του οποίου όμως τα όπλα έχει ήδη ιδιοποιηθεί, τον βρίζει ο Γλαυκος, ο αρχηγός των Λυκίων, και του ανακοινώνει ότι ούτε ένας από τους Λυκίους δεν θα συνεχίσει να πολεμιά αφού δεν υπήρξε καμία *χάρις* (*ἔπει οὐκ ἄρα τις χάρις ἦεν*) για το μεγάλο όφελος (*πολλὸν ὄφελος*) που είχε συνεισφέρει ο Σαρπηδόνας (*Ιλιάδα* Ρ, 147 και 152). Οι Λυκιοί θέλουν να πάρουν το σώμα του

νεκρού Πάτροκλου για να το ανταλλάξουν με εκείνο του αρχηγού τους Σαρπηδόνα, που είχε πέσει στη μάχη και το σώμα του βρισκόταν στα χέρια των Αχαιών.

Πέρα από αυτή τη σημασία του όρου *χάρις*, ως υπηρεσία στην πολεμική αντιπαράθεση, υπάρχει και μία περίπτωση όπου μπορεί να του αποδοθεί η σημασία υπηρεσιών στον τομέα της υφαντικής, ως ευγνωμοσύνη (*χάρις*) της γυναίκας για τις γαμήλιες προσφορές του άντρα, και η σημασία αυτή να αναφέρεται στη σχέση αμοιβαιότητας των ζευγαριών. Στις

3. Αττικός αμφορέας από τη Νεκρόπολη προ του Διόσκου, 750 π.Χ. περίπου, Αθήνα, Εθνικό Μουσείο. (Α.Η. Borbein, *όν. ανωτ.*, σ. 242.)

4. Ινδονησιακό τελετουργικό υφασμα με ενυφασμένη σχέση. (Kahn-Majilis, *Gewebte Botschaft*, 1991, σ. 100, εκ. 78.)



χαρακτηρίζει για το λόγο αυτό ο Rudolf Koestler (1950, 48 και 60) τα λεγόμενα *έδνα*. Υποθέτουμε σήμερα ότι επρόκειτο για κοπάδια ζώων, όπως αναφέρονται στο κείμενο που παραθέσαμε παραπάνω σε σγέμει με τον Ιαβάρδα. Και ενώ τα κοπάδια μεταβιβάζονταν στην ιδιοκτησία του πατέρα της νύμφης, οι γυναικες δέχονταν από τους μησπρες τους κοσμημάτα και ενδύματα, που χαρακτηρίζονταν ως *δώρα*. Με τους δύο αυτούς τύπους προσφορών οι άντρες αποκτούσαν δικαιώματα τόσο πάνω στα παιδιά όσο και στα υφαντά έργα της σπύβης τους καθώς και στις γυναικες που την υπηρετούσαν και ονομάζονταν *αμφίπολοι* ή *δμωαί* γυναικες. Στα συμφραζόμενα της δεσμειτικής σχέσης του ζεύγους, ο όρος *χάρις* μπορεί επομένως να έχει τη διπτή σημασία τόσο της ευγνωμοσύνης όσο και της παροχής υπηρεσίας, που συγκεκριμενοποιείται από τη μία πλευρά ως παροχή ερωτικών υπηρεσιών και από την άλλη ως παροχή υπηρεσιών στην υφαντική. Αυτή η ευγνωμοσύνη της σμύβας έχει επιπρόσθετα και μια ορατή διάσταση, καθώς τα έργα της υφαντικής είναι εκείνα τα οποία μπορούν να εκτέμψουν *χάριν*, με την έννοια μιας (ερωτικής) ακτινοβολίας. Αυτή την επίδραση την ασκούν τόσο τα ενδύματα όσο και τα κοσμημάτα, από τα οποία πηγάζει επίσης *χάρις*, και ανάγεται (η επίδραση αυτή) στις διακοσμικές απεικονίσεις που υφαινόταν με ειδικές τεχνικές σε υφάσματα ή που εφαρμόζονται σε μεταλλικά αντικείμενα. Θέλω να εξηγήσω περισσότερο τη θέση αυτή με τη βοήθεια μερικών παραδειγμάτων.

Ός αποδέκτης της θηλικής χάριτος παρουσιάζεται σε πρώτη γραμμή ο Οδυσσεύς. Όταν ο Οδυσσεύς, ναυαγός πλέον, έφτασε στη Σχερία, πλύθηκε στον ποταμό και φόρεσε τα ρούχα που του είχε ετοιμάσει η Ναυσικά· η Αθηνά τον έκανε να φαίνεται τρανότερος, παχύτερος και τα σγουρά μαλλιά του να πέφτουν στους ώμους του σαν τους ανθούς των ακινύθων. “Και όπως τεχνίτης Ξακουστός με μάλαμα χρυσώνει τ’ αστήμ, που τον έμαθε λογιής να Ξέρει τέχνες η Αθηνά κι ο Ήφαιστος, *χαριέντα δέ έργα τελείει*, παρόμοια κατέχεις *χάριν κεφαλή τε και ώμοις*. Έπειτα πήγε και κάθισε στην ακροθαλασσιά *κάλλει και χάρισι στίλβων*” (Οδύσσεια ζ, 232-237)⁴.

Το θέαμα αυτό, από τη μια παραξενεύει τη Ναυσικά και από την άλλη την κάνει να τον ερωτεύει. Θέλει πλέον να τον παντρευτεί, να τον κάνει δικό της σύντροφο (Οδύσσεια ζ, 237 και 244). Στο νησί των Φαιάκων ο Οδυσσεύς υποβάλλει ο ίδιος τον εαυτό του σ’ αυτή την κάθαρση και ξαναγίνονται μόνος του. Αντίθετα, στην επιστροφή του στην Ιθάκη, είναι η *ταμής* [ο οικονόμος], η πιο υψηλόβαθμη ανάμεσα στις υπηρέτριες, εκείνη που εκτελεί τις διαδικασίες αυτές στο σώμα του Οδυσσέα. Ονομάζεται μάλιστα Ευρυνόμη, όπως και η μητέρα των Χαρίτων (Οδύσσεια ψ, 153-163). Εδώ η επίδραση της χάριτος έχει στόχο της την ψυχή της Πηνελόπης, που στο πρόσωπο του περιποιημένου Οδυσσέα πρέπει πλέον να αναγνωρίσει τον χαμένο της σύντροφο, τον οποίο προηγουμένως επανειλημμένα δεν είχε αναγνωρίσει (*ἀγνώσασκε*), επειδή ήταν ρακενδύτος (*κακά χροοί είματ’ έχοντα*) (Οδύσσεια ψ, 95). Και στις δύο αυτές περιπτώσεις η χάρις επιδρά σαν λαμπερή επικάλυψη

που εξευγενίζει και αποδίδεται στην επιρροή της Αθηνάς. Ωστόσο, συνδέοντας την με την λειτουργία της κάθαρσης, η διήγηση την εμφανίζει ως το πρακτικό αποτέλεσμα της διαδικασίας όπου ο Οδυσσεύς γίνεται με καινούργια ρούχα. Η *χάρις* συνδέεται άμεσα με την ενδυμασία. Συνεπώς στην *Ιλιάδα* η *χάρις* μπορεί ν’ αντικατασταθεί από την έννοια της ενδυμασίας. Όπως ο Οδυσσεύς στο νησί των Φαιάκων, αφού ντύθηκε και έβαλε καθαρά ρούχα, άστραφτε από ομορφιά και χάρες, με τον ίδιο τρόπο αστράφτει και ο Πάρις στην *Ιλιάδα*. Μονό έδνο, στη θέση της χάριτος συναντάμε τον όρο *είμα*, ρούχο. Είναι η ομορφιά του σώματός του και τα ρούχα αυτά, που κάνουν τον Πάρι να αστράφτει (*κάλλει τε στίλβων και είμασιν*) (Ιλιάδα Γ, 392).

Στο ομηρικό έπος η ενδυμασία έχει τη δική της δύναμη να επιδρά οπτικά. Σαν να βλέπει κανείς ένα θαύμα, *θαύμα ιδέσθαι* είναι τα ρούχα με τα οποία ντύνουν την Αφροδίτη οι Χάρτες μετά το λουτρό της (Οδύσσεια θ, 366). Με τον ίδιο τρόπο χαρακτηρίζονται και τα θαλασσοπόρφυρα υφάσματα, τα *άλιπόρφυρα φάρεα*, που υφαινόταν οι νύμφες στην Ιθάκη (Οδύσσεια ν, 108), όπως και τα νήματα που γνέθει η Αρετή, περιτριγυρισμένη από υπηρέτριες της (Οδύσσεια ζ, 306). Η ίδια η θεά που περιλούει τους άντρες με *χάριν*, είναι και εκείνη που θεωρείται υπεύθυνη γι’ αυτή την τεχνική. Σύμφωνα με τα λόγια του ποιητή, η Αθηνά έδωσε στις γυναικες των Φαιάκων την ικανότητα να κατασκευάζουν έργα πολύ όμορφα, *περικαλλέα* (Οδύσσεια η, 111). Τέτοια αποτελέσματα γυναικείας δεξιοτήτας επιδρούν στο άλλο φύλο όπως και η *χάρις*, με την έννοια της ερωτικής ακτινοβολίας. Αυτό ισχύει για τα ρούχα, που, φορώντας τα ο Πάρις, αστράφτει. Εισισχύουν την ελκτική δύναμη που απευθύνεται στο άλλο φύλο. Τα ρούχα αυτά του τα δίνει η Αφροδίτη, η οποία τον εξερανίζει από το πεδίο της μάχης και τον μεταφέρει στο παλάτι. Εκεί ο Πάρις περιμένει την Ελένη για να ανανεώσουν την αγάπη τους (Ιλιάδα Γ, 374-446).

Όχι μόνο η ομορφιά του σώματός της Αφροδίτης, αλλά και η λάμψη της ενδυμασίας της είναι εκείνα που έμψουν στον Άγχιστη την επιθυμία για σαρκικό έρωτα με τη θεά στον ομηρικό Ύμνο της Αφροδίτης (Υ. Αφρ. 85-91). Την Πηνελόπη δεν την περιλούει η *χάρις*, αλλά την τυλιγουν λαμπερά πέπλα, *λιπαρά κρήδεμνα*, όταν εμφανίζεται μαζί με τις δύο υπηρέτριες της μπροστά στους μνηστήρες και ξιννά μέσα τους την επιθυμία να πλαγιάσουν μαζί της (Οδύσσεια σ, 210-214). Παρόμοια, όπως και στην περίπτωση του Οδυσσέα, ο λαμπερός τρόπος που εμφανίζεται η Πηνελόπη έχει τον χαρακτήρα πρόκλησης. Μετά από την εμφάνιση αυτή, ο Ευρύμαχος και οι άλλοι μνηστήρες δμύρουν στην Πηνελόπη κοσμήματα. Ιδιαίτερα έμφανη δίνεται στα σκουλαρικήτα, τα *έρματα*, που λαμπεροποιούν με πολλήν *χάριν* (*χάρις δ’ ἀπέλαμποτο πολλή*) (Οδύσσεια σ, 298).

Αυτή η *χάρις* που ακτινοβολούν τα κοσμημάτα, δώρα των ανδρών στις γυναικες που επιθυμούν, επιδρά στο άλλο φύλο, όπως και η *χάρις* της ενδυμασίας. Για να ξεμαλίσει τον Δία, η Ήρα χρησιμοποιεί ένα υφαντόμο αντικείμενο, τη ζώνη της Αφροδίτης, που ήταν υφανμένη με τη δύναμη του έρωτα και του πόθου. Πέρα από

αυτήν, όμως, στολίζεται και με κοσμήματα, με σκουλαρική, από τα οποία ακτινοβολούσε πολλή χάρις: *χάρις δ' ἀπέλαμπετο πολλή (Ιλιάδα Ξ, 183).*

Αλλά και η Πανδώρα, η πρώτη γυναίκα που έπλασε ο Ηραστής, χρωστά τη δύναμη που έχει να ξεμυαλίσει τους άνδρες στην *χάριν* που εκπέμπουν τέτοια υφάντα με μεταλλικά αντικείμενα. Εδώ πρόκειται για κοσμήματα και υφάντα διακοσμημένα με εικόνες. Αφενός πρόκειται για το χρυσό περιδέραιο που, σύμφωνα με τον Ησίοδο, έβραλαν στο λαμόγι της Πανδώρας οι Χάρτες και η Πειθώ (*Έργα και Ημ. 73.4*), η αντίστοιχη η Αθηνά. Από τη μία πλευρά πρόκειται για το χρυσό στεφάνι που της έβαλε στο κεφάλι η Παλλάδα Αθηνά, το οποίο εκπέμπει *χάριν*. "Γύρω στο κεφάλι της έβαλε χρυσό στεφάνι που το 'ψαφιε' ο Ξακουσμένος Κουτσός, δουλειαντάς το με τις παλάμες του για *χάρη* του Δία του πατέρα του (*χαριζόμενος*). Και μέσα σ' αυτά σχέδια (*δαίδαλα*) πολλά ήταν φτιασμένα (*τετεύχοντα*) θαυμαστά να τα βλέπεις (*θαύμα ιδέσθαι*) ζώ, όσα πολλά τρέφει η στεριά κι η βάλασσα: απ' αυτά πολλά έβαλε εκεί –και ακτινοβολούσαν πολλή *χάρη*– (*χάρις δ' ἐπί πᾶσιν ἄητο*), θαυμαστά, όμοια με ζωντανά που έχουν φωνή." (*Θεογονία 577-587.*)

Από την άλλη πλευρά, πηγή της *χάριτος* ήταν το γεμάτο σχέδια πέπλο, η *καλλιπρη δαδάλη*, με το οποίο σκέπασε η Αθηνά το κεφάλι της θελκτικότητας της Πανδώρας. Και αυτό ήταν "θαυμαστό να το βλέπεις", όπως αναφέρεται στη *Θεογονία* (Θεογονία 574-576). Στο διδακτικό έπος *Έργα και Ημέρας* η επίδραση που ασκεί το ύφασμα αυτό περιγράφεται με τον όρο *χάρις* και ανάγεται στην επιρροή της Αφροδίτης, που είναι αρμόδια για την εξωτερική ομορφιά. Με τον ίδιο τρόπο, όπως η Αθηνά στην *Οδύσσεια*, περιχύνει και η Αφροδίτη στο κεφάλι της Πανδώρας *χάριν* (*χάριν ἄμφιχεῖται κεφαλῇ χρυσοῦν Ἀφροδίτη*) (Ησίοδος, *Έργα 65*).

Τα παραδείγματα αυτά δείχνουν ότι η *χάρις* είναι συνυφασμένη με κάτι το σωματικό, ή με κάτι που έχει τη μορφή αντικειμένου και διαβέβαι το ίδιο την ιδιότητα της λάμψης. Πρόκειται φυσικά, αφενός για την ακτινοβολία των χρυσών και ασπένινων κοσμημάτων, αφετέρου όμως αναφέρεται και η ακτινοβολία της ενδυμασίας, που μπορεί να αναχθεί στο πορφύρεο χρώμα, το οποίο στην αρχαία βιβλιογραφία εμφανίζεται να εκπέμπει μια ιδιαίτερη λαμπρότητα. Και τα δύο αντικείμενα έχουν και άλλο κοινό χαρακτηριστικό. Από τις περιγραφές γνωρίζουμε ότι τόσο τα κοσμήματα όσο και τα υφάσματα έχουν σχέδια, ή αντίστοιχα είναι διακοσμημένα με εικόνες (*δαίδαλεος*). Η ίδια η Αθηνά διδάσκει την Πανδώρα να υφάνει στον αργαλειό ένα τέτοιο πολυτολισμένο ύφασμα, μας λέει ο Ησίοδος (*αὐτὰρ Ἀθῆνην / ἔργα διδασκῶσα, πολυδαίδαλον ἰστὸν ὑφάνειν*) (*Έργα 63-64*).

Πολλές εικόνες, πολλά δαίδαλα, έχει υφάνει και η ίδια η Αθηνά στο πέπλο που βάζει η Ήρα, όταν πάει να ξελογιάσει τον Δία (*τίθει δ' ἐνὶ δαίδαλα πολλά*) (*Ιλιάδα Ξ, 179*). Στην *Οδύσσεια*, τα νέα σεντόνια που καλύπτουν τα καθίσματα στο μέγαρο του Οδυσσεά και της Πηνελόπτης περιγράφονται με τον όρο *δαίδαλεος* (*Οδύσσεια α, 131*). Σύμφωνα με τις έρευνες της Françoise

Frontisi-Ducroux, στη μεταλλοτεχνία και στην ξυλουργική ο όρος *δαίδαλεος* αναφέρεται στην κατασκευή ένθετων σχεδίων ή ένθετων ανάγλυφων απεικονίσεων, όπως μαρτυρούν τα ευρήματα από τη Γεωμετρική και την Αρχαϊκή περίοδο.

Μια παρόμοια τεχνική κρύβεται και πίσω από τη χρήση του όρου *δαίδαλεος* στην υφάνση σχεδίων. Στην τελευταία περίπτωση ο όρος αυτός μπορεί ν' αντικατασταθεί από τον όρο *ποικίλος*, που μας παραπέμπει στην πολυχρωμία και στα σχέδια του υφαντού. Παλαιότερα ο όρος *ποικίλος* είχε ερμηνευθεί λανθασμένα, ότι δηλαδή παρέπεμπε στα κεντήματα που κομοούσαν τα υφάσματα, επειδή κυριαρχούσε η πεποίθηση ότι στον πέτρινο, όπως τον περιγράφει ο Όμηρος, αργαλειό (εικ. 2), που χρησιμοποιούσαν συνήθως στην αρχαία Ελλάδα, ήταν αδύνατο να υφάνει κανείς σχέδια.

Ενάντια σ' αυτή τη θέση ανέπτυξαν ήδη τη δεκαετία του '20 την επιχειρηματολογία τους οι Margarete Bieber και A. J. B. Wace. Ως αφερτήρια οι δύο επιστήμονες είχαν την περιγραφή μιας τεχνικής, παρόμοιας με εκείνη της κατασκευής κλιμιών, όπου σε ορισμένα σημεία του υφαντού οι τεχνίτες ή οι τεχνίτριες περνούσαν στη διάρκεια της υφάνσης με το χέρι τα ειδικά νήματα που προσορίζονταν για τα σχέδια. Αυτόσο, σύμφωνα με τις νεότερες μελέτες της Elisabeth Wayland Barber (1991, 1992) σχετικά με την τεχνική της υφαντικής στην αρχαιότητα, πρέπει να αναθεωρηθεί και αυτή η αντίληψη. Μερικά πειράματα και παρατηρήσεις που έκανε σε άλλους πολιτισμούς της έδειξαν ότι στον αργαλειό υπάρχει μια κατάλληλη τεχνική για την υφάνση σχεδίων, που συνίσταται στο πέρασμα, στην "υφαιδιά", ενός πρόσθετου, διαφορετικού χρωματιστού νήματος. Με τον ίδιο τρόπο κατασκευάζονταν σε νορθηγικούς "πέτρινους" αργαλειούς κουβέρτες, διακοσμημένες με σχέδια, μέχρι και τη δεκαετία του '50, τον 20ό αιώνα. Αυτή η επιδέξια ενύφανση ειδικών νημάτων για τη δημιουργία σχεδίων χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα στην Ινδονησία για την κατασκευή ειδικών τελετουργικών υφασμάτων, των οποίων τα σχέδια έχουν εξαιρετική ομοιότητα με τις παραστάσεις που απεικονίζονται στα αγνά της Γεωμετρικής περιόδου (εικ. 3 και 4).

Ήδη τον 19ο αιώνα ο Alexander Conze (1870) διατύπωσε την υπόθεση ότι η αγγειογραφία της Γεωμετρικής περιόδου έχει τις ρίζες της στην υφαντική τέχνη. Οστόσο, τη δυνατότητα να ερμηνευθεί από τεχνική άποψη η υπόθεση αυτή την πρόσφεραν τα αποτελέσματα των μελετών που δημοσίευσε το 1991 η Elisabeth Wayland Barber. Ο ιδιότυπος σχεδιασμός της γεωμετρικής επιζωγράφισης των αγγείων προκύπτει, όπως μας δείχνει παραστατικά μια σύγκριση των εικόνων, από τη μίμηση της ειδικής τεχνικής που χρησιμοποιείται, όταν ενυφάνονται ειδικά νήματα για το σχηματισμό σχεδίων. Πάντως δεν μπορούμε να υποθέσουμε με βεβαιότητα, ότι υπήρχε ήδη από την αρχή αυτός ο αντικατοπτρισμός στη συμμετρία των σχεδίων, όπως τον συναντάμε στα πολυάριθμα ευρήματα υφαντικής και αρχαιολογικής στην Παλιμόρα των πρώτων μετά Χριστό αιώων (εικ. 5). Μεμονωμένα ευρήματα υφαντών τεκμηριώνουν με την υπαρέξη της υφάνσης σχεδίων, όπως για παράδειγμα ένα υφαντό που το

5. Μάλλινο ύφασμα από τον τάφο του Κίτο στην Παλμύρα, 1ος αιώνας μ.Χ. Μουσείο της Παλμύρα (1), και παραδείγματα αρχιτεκτονικής διακόσμησης του 2ου και του 3ου αιώνα μ.Χ. (2). (Schmidt-Colinet, *Palmyra* 1995, σ. 50, εικ. 78, 79.)



διαπερνούν χρυσοκλωστές, από τον τάφο του Φιλίππου στη Βεργίνα (εικ. 6), αλλά για την ανακατασκευή των σχεδίων εξαρτημάστε σε μεγάλο βαθμό από τις λογοτεχνικές πηγές και από την παρουσίαση της ενδυμασίας στην αγγειογραφία. Επειδή όμως οι αμφορείς και οι κρατήρες ήταν πάνω σε τάφους, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ότι στην επιφανεία τους απεικονίζονται τα σχέδια που περιέχει το νεκρικό σεντόνι, καθώς στο κέντρο της εικόνας βλέπουμε συχνά την παρουσίαση του νεκρικού σεντονιού που αιωρείται σαν στέγαστρο πάνω από το φέρετρό με τον νεκρό (εικ. 3).

Ο όρος για την κατασκευή τέτοιων σχεδίων είναι *πίσσειν/έμπάσσειν*, και μπορεί να αποδοθεί: "ενυψώνω" και "ραίνω". Η Ανδρομάχη πρόσθεσε χρωματιστά τριαντάφυλλα, ροζέτες, στον πορφυρό χιτώνα που ύφαινε στον αργαλειό της για τον Έκτορα: *ιστόν ύφαινε.../δίπλακα πορφυρέην, έν δέ θρόνα ποικιλ' έπασσε* (Ιλιάδα Χ, 440/1). Με τον ίδιο τρόπο και η Ελένη, στον χιτώνα που ύφαινε στον αργαλειό της, πρόσθετε εικόνες από τις μάχες μεταξύ Αχαιών και Τρώων: *ιστόν ύφαινε / δίπλακα πορφυρέην, πόλεας δ'ένέπασσεν αέθλους / Τρώων θ' ίπποδάμων και Άχαιων χαλκοχιτώνων* (Ιλιάδα Γ, 125-127). Ένας άλλος τεχνικός όρος για την ενέργεια αυτή είναι το "κάμειν", με τον οποίο εννοείται η πολύ προσεκτική, με κόπο καμωμένη εργασία και η τεχνική της λεπτομέρειας στη μεταλλοτεχνία, στην πολεμική τέχνη και στην ύφανση σχημάτων. Στην υφαντική ο όρος αυτός περιγράφει κυρίως τις κινήσεις της θεϊκής υφάντριας, της Αθηνάς, καθώς και των Χαρίτων. Όταν η Αφροδίτη απεύδει

να βοηθήσει στη μάχη τον προστατευόμενο της Αινεία, φορά πέπλο που είχαν φτιάξει με προσοχή οι ίδιες οι Χάριτες, *όν οι Χάριτες κάμιν αύται* (Ιλιάδα Ε, 338). Δυο φορές η Αθηνά χάνει στη μάχη το πέπλο της, για το οποίο πάλι λέγεται ότι το είχε φτιάξει εκείνη, το είχε δούλεψει με τα ίδια της τα χέρια, *όν ρ' αύτη ποιήσατο και κάμει χερσίν* (Ιλιάδα Ε, 735). Από τις θνητές μόνο η Ελένη κατέχει την τέχνη αυτή που χαρακτηρίζεται ως "κάμειν". Φυλάει στην κασέλα της πολλά πέπλα με σχέδια, δουλειά των χερών της, *κάμειν αύτη* (Οδύσσεια ο, 105). Ειδικά τα υφαντά, για των οποίων την κατασκευή χρησιμοποιείται ο όρος *κάμειν*, χαρακτηρίζονται συχνά με το επίθετο *ποικίλος*, που μας παραπέμπει στην ενύφανση σχεδίων. Αυτό ισχύει για το πέπλο που έφτιαξε η ίδια η Αθηνά και πήγε στη μάχη πρόκειται για *πέπλον εάόν ποικίλον*.

Πλούσιοι σε σχέδια, *παμποικίλοι*, είναι και οι πολλοί πέπλοι της Ελένης. Από αυτούς διαλέγει έναν ως γαμήλιο δώρο για τον Τηλέμαχο (Οδύσσεια ο, 105). Ο χαρακτηρισμός *ποικίλος* ισχύει και για το πέπλο που αφιερώνουν οι γυναίκες της Τροίας στην Αθηνά την ώρα του κινδύνου, ή ακόμα και για τη ζώνη, με τη βοήθεια της οποίας η Ήρα ξελογάζει τον Δία (Ιλιάδα Ζ, 288, και Ξ, 219). Αυτά τα υφαντά με σχέδια και παραστάσεις τα χρησιμοποιούσαν κατά πρώτο λόγο σε τελετές: σε νεκρώσιμες τελετές, στα Παναθήναια, σε γάμους, ή και στην υποδοχή ξένων.

Σε αντίθεση με τις υποθέσεις που διατύπωσαν οι ιστορικοί του 19ου αιώνα, οι οποίοι εξίσαιναν τη δεξιοτεχνία με την

επαγγελματικότητα και την αμειβόμενη εργασία, η κατασκευή υφασμάτων που περιείχαν σχέδια και παραστάσεις παρέμεινε στην αρχαιότητα στο πλαίσιο του οικου. Ωστόσο, σήμερα γνωρίζουμε πολύ λίγα για αυτή τη διαδικασία. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι, παρόμοια όπως και σε άλλους πολιτισμούς, η εργασία γύρω από τα υφάσματα είχε ομαδικό χαρακτήρα. Σηλλογονικά χαρακτηριστήρα είχε οπωσδήποτε η εργασία γύρω από τα ενδύματα που, σε πολλές αρχαίες πολιτείες, αφιερώνονταν στους θεούς. Αυτό ισχύει π.χ. για την κατασκευή του πέπλου της Ήρας στην Ηλεία, όπου συμμετείχαν δεκαέξι γυναίκες, αλλά και για την κατασκευή του πέπλου της Αθηνάς. Στην Αθηνά η εργασία αυτή είχε ανατεθεί σε δύο *αρχηφόρες*, που εργάζονταν υπό την εποπτεία της ιέρειας της θεάς.

Ο αριθμός δύο μας θυμίζει ότι στην Αθηνά λατρεύονταν





ζεται χορός κοριτσιών, όπως εκείνος των Χαρίτων στο ανάγλυφο της Ακρόπολης των Αθηνών. Μια τέτοια σχέση παρουσιάζει και το ομηρικό έπος, όπου η Αφροδίτη πηγαίνει στο χορό των Χαρίτων (Οδύσσεια σ, 194). Αυτό το είδος κοινωνικότητας χαρακτηρίζει και τις υπερτέρριες (αμφίπολοι) της Ναυσικάς, που είναι όμορφες σαν τις Χάρτες, *χαρίτων άπο κάλλος έχουσαι* (Οδύσσεια ζ, 18). Η Ναυσικά πηγαίνει μαζί τους στη θάλασσα όχι μόνο για το πλύσιμο των ρούχων αλλά και για να διασκεδάσει κοντά τους παίζοντας με το τόπι (Οδύσεια ζ, 100).

Αυτά τα διακοσμημένα με σχήματα υφάσματα, όπως τα κατασκευάζουν οι Χάρτες στο περιβάλλον των θεών και οι αρηφόροι στο περιβάλλον των τελετουργιών, έχουν ιδιαίτερη συμβολική σημασία, επειδή μέσω αυτών γίνεται οπτικά αντιληπτό ότι κάποιος ή κάποια ανήκει σ'ένα ορισμένο σύνολο. Στο ομηρικό έπος, τέτοιου είδους υφάσματα χρησιμεύουν ως υπόμνηση για την ύπαρξη συγκεκριμένων δεσμευτικών σχέσεων και στη νεκρώσιμη τελετουργία, τα οποία, παράλληλα με άλλα αντικείμενα, λειτουργούν ως φορείς της υστεροφημίας (Wagner-Hasel 1994/98). Στο αττικό δράμα τα σχέδια πάνω στα υφάσματα της ενδυμασίας παίζουν σημαντικό ρόλο, επειδή μέσω αυτών αναγνωρίζονται πρόσωπα (Αιχύλος, *Χοηφόρος*, 231 επ., και Ευριπίδης, *Ιων*, 141 επ.). Στην Αθήνα τα σχέδια που διακοσμούσαν τα υφάσματα για την ενδυμασία της θεάς Αθηνάς υποκείμετο στον έλεγχο ενός εκλεγμένου συμβουλίου (Barber 1992). Η κοινωνική σημασία αυτών των ενδυμάτων, που καθιστούν ορατό το γεγονός ότι κάποιος ανήκει σ'ένα συγκεκριμένο σύνολο, τεκμηριώνεται και από το μοτίβο του κοινού μανδύα, το οποίο χρησιμοποιούν τόσο οι γραμματικές κωμωδιών όσο και οι φιλόσοφοι, ως επικλήση για τη συνοχή της κοινότητας που είναι η πόλις (Scheid / Svenbro 1994).

Από τους κλασικούς χρόνους γνωρίζουμε πολυάριθμες παραστάσεις που δείχνουν ομάδες γυναικών να περιβάλλονται από έναν κοινό μανδύα

δύο Χάρτες, αλλά και οι αμφίπολοι του Ομήρου δεν εμφανίζονται ποτέ μόνες. Από τη σημασία του όρου αμφίπολοι, που παραπέμπει στα συμφοριζόμενα της υφαντικής, μπορούμε να συμπεράνουμε τη χρήση του πληθυντικού αριθμού. Οι αμφίπολοι είναι οι γυναίκες εκείνες που κινούνται ή στέκονται (*πέλω/πέλωμαι*) και στις δύο πλευρές (αμφί). Ο Stefan Hiller συνέδεσε τον όρο αυτόν με τον μυκηναϊκό όρο *a-pi-ro-ro*. Πρόκειται για συλλογικό χαρακτηρισμό γυναικείων ομάδων εργασίας, ο οποίος εμφανίζεται και στις Θήβες σε σχέση με την υφαντική. Λόγω της σημασίας του όρου και της σύνδεσής του με μια πάντα στους πίνακες της Γραμμικής Β' γραφής, ο Hiller διατυπώνει την υπόθεση ότι η προέλευσή του έχει σχέση με τα θεία και ερμηνεύει τους όρους *a-pi-ro-ro/αμφίπολοι* ως χαρακτηρισμό των προσώπων που συνόδευαν την ίερεία. Το ίδιο πειστικός είναι και ένας συσχετισμός με τη

δραστηριότητα της υφαντικής, ο οποίος τεκμηριώνεται από τις απεικονίσεις. Σύμφωνα με τη μοναδική απεικόνιση που σώζεται σήμερα, και αναφέρεται στη δραστηριότητα αυτή στην αρχαία Ελλάδα, οι υφάντριες πηγαίνουν πέρα δώθε και στις δύο πλευρές του αργαλειού. Δεν είναι ωστόσο ξεκάθαρο αν οι δύο γυναίκες που απεικονίζονται σε αττική λήκυθο του βου π.Χ. αιώνα συναντιούνται στη μέση, ή αν προσπερνούν η μία την άλλη (εικ. 7).

Το ότι σ'έναν αργαλειό μπορούν κατά την ύφανση να εργαστούν δύο γυναίκες, δεν το γνωρίζουμε μόνο από σύγχρονους παραλληλισμούς, αλλά και από αρχαίες αιγυπτιακές απεικονίσεις (Barber 1991, σ. 81, εικ. 3.2 και 3.5). Εντυπωσιακό στην ελληνική λήκυθο είναι, από τη μία πλευρά το γεγονός ότι δεν απεικονίζονται μόνο γυναίκες που υφαίνουν, αλλά και γυναίκες που ζυγίζουν το μαλλί, το κλώθουν και που διπλώνουν το έτοιμο υφάσμα, και από την άλλη το γεγονός ότι τις εργασίες αυτές τις εκτελούν ανά δύο.

Από αυτά δεν μπορούμε μεν να συμπεράνουμε με βεβαιότητα ότι οι γυναίκες υφαίνουν και έκλωθαν στην καθημερινότητά τους πάντα ανά δύο, καθότι οι δραστηριότητες που απεικονίζονται στο αγγείο θεωρούνται ότι ανήκουν στο πλαίσιο των Παναθηναίων (Bothmer, 1985, σσ. 185 επ.). Αλλά ακόμα και αν υποθέσουμε κάποιο τελετουργικό πλαίσιο, πρέπει να είχε γίνει από τότε αντιληπτή η λειτουργικότητα των δυάδων στο πλαίσιο της υφαντικής. Εντυπωσιακό στην αιγυπτιακή αυτή είναι και ο συνδυασμός σκηνών κοινωνικότητας με εικόνες από το εργασιακό περιβάλλον των γυναικών. Στον ώμο της λήκυθου εικονί-



6. Ύφανση από τον τάφο του Φίλιππου II, Μουσείο Γεωσολογικής (J. Boardman, *Geschichte der antiken Kunst*, Stuttgart 1997, εκ. 147, niv. XII.)

7. Γυναίκες που εργάζονται στον τομέα της υφαντικής. Αττική λήκυθος του Ζυγυφόρου Άμασι, 540 π.Χ. Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum. (D.v. Bothmer, *The Amasis Painter and His World*, Missouri Paul Getty, 1985, σ. 185 επ., επ. 48.)



8. Ενείνα γυναικεία κτύπο από μονάδα. Μελανογράφος κύλικας, Βερολίνο F 3993, (Koch-Harnack, *Erotische Symbole*, Βερολίνο 1989, σ. 111, εικ. 1.)

(εικ. 8). Η Gundel Koch-Harnack (1989) υποθέτει κάποιον ερωτικό συμβολισμό, επειδή το ύφασμα είναι διακοσμημένο με ροζέτες. Θεωρώ ωστόσο πιο εύλογη την ερμηνεία του κοινού μονάδα, ως σύμβολο της κοινότητας που έχει τις ρίζες της στην κοινή εργασία και την από κοινού εμφάνιση σε τελετές. Μια ματιά, πέρα από το δικό μας πολιτισμικό περιβάλλον, σε μια ομάδα γυναικών που στη διάρκεια τελετής ενταφιασμού χορεύουν έναν τελετουργικό χορό και περιβάλλονται, όπως και στην αγγειογραφία της αρχαιότητας, από υφαντό, ενισχύει κατά πολύ τη δική μου άποψη (εik. 9).

Αυτή η τελετουργική κοινωνικότητα είναι και το τελευταίο σημείο που θέλω να αναφερθώ. Από την ερμηνεία του όρου *χάρις* ως μιας δύναμης που ασκεί οπτική επίδραση και ηγιάζει από τις πολύχρωμες ενφασμαμένες απεικονίσεις, ή από τις απεικονίσεις στη μεταλλοτεχνία, ξεκινά μια συνδετική γραμμή με μια άλλη λειτουργία της χάριτος, με την ακτινοβολία ενός λόγου ή ενός γιορταστικού τραγουδιού. Και αυτή η μορφή της χάριτος γίνεται οπτικά αισθητή μέσω ενός αντικειμένου. Αρμόδιες γι' αυτό είναι και πάλι οι Χάρτες. Πρόκειται για το στεφάνι. Η χάρις δεν στέφει τα λόγια του, *ού οί χάρις ἀμφι περιστεφέται ἐπέεσσιν*, λέει ο Οδυσσεύς στον Ευρύλοιο, όταν ο τελευταίος τον περιφρονεί, θεωρώντας τον δειλό (*Οδύσσεια* θ, 175). Για τον ίδιο τον Οδυσσεύς ο Αλκίνοος θεωρεί ότι δεν ιμείλησε δίχως χάρις: *ούκ ἀχάριστα μεθ' ἡμῖν ταύτ' ἀγορεύεις* (*Οδύσσεια* θ, 236).

Αλλά και το τραγούδι εκτέμνει χάρις. Στη φρόνημη Πηνελόπεια ο θεός θα κάνουν *αἰοῖδην... χάρησαιαν: τεύξουσαι δ' ἐπιχθονίοισιν αἰοῖδην/ ἀθάνατοι χαρίεσσασι ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ* και καλοτυχεῖει ο Αγαμέμνων τον τυχερό Οδυσσεύς, όταν οι νεκροί πλέον μνηστήρες του δηγούνται στον Άδη για την πίστη και τη σταθερότητα της Πηνελόπεια (*Οδύσσεια* ω, 197/8).

Οι συζητήσεις αυτές και τα τραγούδια εκτυλίσσονται στις αντρικές παρέες και στις γιορτές, των οποίων οι επιδράσεις χαρακτηρίζονται επίσης ως *χαρίεσσα*. Για τον τρόπο που εκτελεί ο Δημοδόκος τα τραγούδια του, λέει ο Οδυσσεύς στη συγκέντρωση των Φαίακων: "αυτό είναι το καλύτερο, ν' ακουσίμενος έναν τέτοιο, / ως είναι αυτός, τραγουδιστή πόχει φωνή ἀθανάτου. / Γιατί δεν έβρω άλλο σκοπό πιο χαριώπο (τέλος χαριέστερον) στον κόσμο, / παρ' όταν μ' ήουχη καρδιά (*εὐφροσύνη*) ζουν όλοι μες στη χώρα / κι' οι καλεσμένοι κάθονται μες στο παλάτι αράδα / κι' ακούνε τον τραγουδιστή κι' έχουν τραπέζι εμπρός τους / ψωμιά γεμάτα και ψητά κι' από κροντήρι παίρνει / ο κεραστής γλυκό κρασί και

χύνει στα ποτήρια. / Απ' όλα, αυτό μου φαίνεται το πιο όμορφο πως είναι!" (*Οδύσσεια* ι, 4-11). Σύμφωνα με τον Ησίοδο, η ευφροσύνη είναι το τέλος, ο τελικός σκοπός του τραγουδιού με το οποίο αποκτάται ένας υψηλότερος βαθμός χάριτος, αλλά είναι και το όνομα της μιας από τις Χάρτες (*Θεογονία* 908).

Η εικόνα του στεφανίου παραπέμπει, σύμφωνα με την άποψη του Joachim Latacz, στο ότι με τον όρο *χάρις*, σε σχέση με τον λόγο και το τραγούδι, δεν εννοείται το περιεχόμενο, αλλά ο σωστός τρόπος της άρθρωσης. "Όπως συνήθως στην περίπτωση του σώματος, έτσι και εδώ, η χάρις επιστεγάζεται τα λόγια... σαν ένα στεφάνι" (Latacz 1966, 86). Εδώ πρόκειται περισσότερο για την επίδραση που ασκεί η εκτέλεση του λόγου και του τραγουδιού, όχι το ειδικό του περιεχόμενο.

Το περιεχόμενο το ελέγχουν οι Μούσες, αλλά η σωστή μορφή και επίδραση των τραγουδιών είναι θέμα που το φροντίζουν οι Χάρτες. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τους λυρικούς ποιητές του 5ου αιώνα π.Χ., οι οποίοι αναφέρονταν συχνά στις Χάρτες. Ο Βακχυλίδης, σ'έναν ύμνο του για τους Αθηναίους, τον 5ο π.Χ. αιώνα, επικαλείται τις Χάρτες, που φέρνουν στέφανα (*φερεστεφαναί Χάρτες*) και τον γεμίζουν με τιμές για τους ύμνους του (Βακχυλίδης, *Διθύραμβοι*, 19, 6-8 Maehler). Ο ίδιος ποιητής, σε άλλον διθύραμβό του, αναφέρεται στον Μενέλαο που είχε μλήθει στην συνάθροιση των Τρώων με λόγια συναρπαστικά, τα οποία έβδσε στην κρίση των Χαρίτων με τα ωραία πέπλα, *εὐπέπλοισι κοινάσαι Χάρισσιν* (Βακχυλίδης, *Διθύραμβοι*, 15, 48/9 Maehler).

Την ίδια εποχή ο Πίνδαρος καλεί στις ωδές του τις Χάρτες να τον βοηθήσουν να φέρει στη γλώσσα του από την έδρα των διανοητικών δυνάμεων (*φρήν*) τη λέξη που θα προστατεύσει από τη λήθη τα κατορθώματα εκείνων που θα υμνήσει (Πίνδαρος, *Νεμεωνικές* 4, 6/7 Bremer). Και οι δύο ποιητές χρησιμοποιούν στην περιγραφή αυτού που κάνουν το λεξιλόγιο της υφαντικής. "Φέρνω ένα λυδικό κεφαλοσκέπασμα πολύχρωμα στολισμένο με ήχους (*φέρων / Λυδία μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμένω*) για τον δρομέα Δεινιά", διαβάζουμε στην όγδοη ωδή (14-16) του Πίνδαρου προς τους Νεμεωνικές. Για τους γιους του Αμυθόνα υμνείει πολύχρωμα κορδέλα που συγκρατεί τα μαλλιά: *υφαίνα ... ποικίλον ἄνθημα* (Πίνδαρος, απόσπασμα 169 Bowra). Εξύφασμα, γλυκιά λύρα, προτρέπει το μουσικό όργανο στην τέταρτη ωδή προς τους Νεμεωνικές, όπου καλεί και τις Χάρτες (44-46). Ο Βακχυλίδης δεν υμνεί τα τραγούδια για τους μεμονωμένους νικητές, αλλά συλλογικά για τους Αθηναίους. "Υφαίνε νῦν ἐν ταῖς πολλήρατοισι τι καινόν ὄλβιας Ἀθάνας", "ύφανε λοιπόν κάπ καινούργια για τις πολυαγαπημένες, τις μακάριες Αθηνές", λέει στον διθύραμβό του προς τους Αθηναίους (Βακχυλίδης, *Διθύραμβοι*, 19, 8-10 Maehler).

Η Jane McIntosh-Snyder διατυπώνει την υπόθεση ότι αυτό το μεταφορικό σχήμα που παραπέμπει στην υφαντική εκφράζει τη νέα αυτοσυνειδηση των τραγουδιστών, οι οποίοι, σε αντιδιαστολή με τους ομηρικούς τραγουδιστές, αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους ως αυτόνομο



παραγώγ των τραγουδιών του και θεωρούν την ποίηση τους, όπως και την υφαντική, μια τέχνη που αποτελεί αντικείμενο εκμάθησης (McIntosh-Snyder, 1980, 196). Το μέτρο συγκρίσης δεν είναι ωστόσο η τέχνη καθ'εαυτή, αλλά η ειδική τεχνική για την κατασκευή εικόνων. Την τεχνική αυτή δεν την κατέχουν μόνο οι γυναίκες που έβρουν να υφανθούν και οι επιδέξιοι μεταλλοτεχνίτες, που από τα έργα τους ηγιάζει χάρις, αλλά και οι ποιητές και οι τραγουδιστές. Και αυτοί κατασκευάζουν με την τέχνη τους εικόνες, που δεν θα πρέπει να είναι λιγότερο πειστικές από εκείνες που διακοσμούν τα μετάλλια αντικείμενα και τα υφάσματα.

Και αυτό επειδή σ'έναν πολιτισμό, όπου η μετάδοση της γνώσης γίνεται σε μεγάλο βαθμό προφορικά και όχι με τη βοήθεια εγχειριδίων ή άλλων γραπτών μέσων, χρειάζεται ειδικές τεχνικές απομνημόνευσης που να μπορούν να ανταποκρίνονται στις ανάγκες μετάδοσης της προφορικής παράδοσης. Τούτο σημαίνει ότι η κατανοήση και η διαμεσολάβηση της παράδοσης δεν γίνεται μέσα από ιδέες και αρχές, αλλά μέσα από πράξεις προσώπων. Αυτό συμβαίνει με την άμεση συμμετοχή τόσο στην καθημερινή συμβίωση των γενεών όσο και στις τελετουργικές πράξεις, στις οποίες η κοινότητα σκηνοθετεί τη δική της τάξη πραγμάτων. Στην ποιητική διήγηση μιας σειράς διαδοχικών ενεργειών η διαδικασία εκμάθησης εξομοιώνεται με τη συμμετοχή στη διήγηση. Η παραστατικότητα, ο πλούτος σε εικόνες και ο προσανατολισμός σε πρόσωπα είναι για τον λόγο αυτόν πολύ σημαντικά χαρακτηριστικά της πρώιμης προφορικής αλλά ακόμα και της γραπτής ποίησης. Οι διηγήσεις για γεγονότα και φαινόμενα πρέπει να έχουν όσο το δυνατόν πιο συγκεκριμένη μορφή, ώστε να μπορούν να υπαγορευθούν στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό την ορατότητά τους και με τον τρόπο αυτό να καθιστούν δυνατή την αποτύπωση τους στη μνήμη (Wagner-Hasel 1994/1998, κεφ. 1/5).

Ακριβώς η αποτελεσματικότητα αυτής της οπτικής επίδρασης είναι υπόθεση των Χαρίτων. Και εδώ η χάρις πρέπει να εκληφθεί ως η δύναμη που έχει οπτική επίδραση. Επίδρα έτι, ώστε ν' αποκτήν παραστατικότητα τα τραγουδία, και οι λόγοι οπτικές παραστάσεις, και να μπορεί κανείς να δει πραγματικά τις εικόνες που κατασκευάζουν οι τραγουδιστές και οι ρήτορες. Το γεγονός ότι ο Πινδαρός και ο Βακχολίδης παρουσιάζουν τις εικόνες που κατασκευάζουν οι τραγουδιστές σαν να είχαν υφανθεί, οφείλεται λιγότερο στην παρόμοια επίδραση που έχουν οι

εικόνες της υφαντικής και της λογοτεχνικής κατασκευής και περισσότερο στην εμφάνιση ενός νέου μέσου, στην εμφάνιση της γραφής. Εντελώς διαφορετικά απ' ό,τι συμβαίνει με τους ομηρικούς τραγουδιστές, οι ποιητές του 5ου π.Χ. αιώνα κατασκευάζουν ένα γραπτό κείμενο και το στέλνουν στους παραγγελιοδότες τους (Πινδαρός, *Νεμεόνικες*, 8, 46). Έτσι κατασκευάζουν ένα κομμάτι ύφασμα, με τη μεταφορική έννοια του όρου. Κατασκευάζουν ένα κείμενο στο οποίο οι ποιητές ενθέτουν λέξεις και μέσω αυτών νοερές εικόνες, όπως συμβαίνει στο ομηρικό έπος, όταν οι γυναίκες σε υψηλά αξιώματα και οι Χάρτες ενφάνισαν με την ειδική τους τεχνική σχέδια και παραστάσεις στον ιστό τους.

Και οι δύο τύποι, τόσο το υφαντό κείμενο όσο και το εικονογραφημένο ύφασμα, έχουν διαστάσεις σημαντικές για τη διαδικασία απομνημόνευσης. Από αυτήν την απομνημονευτική λειτουργία συνάγν την εξέχουσα σημασία που είχαν οι Χάρτες στην οργάνωση των εορτών της Κλασικής εποχής. Οι Χάρτες ήταν αρμοδίως τόσο για "να βλέπει κανείς σωστά" τη θέση που κατείχαν στο τελετουργικό πλαίσιο εκείνου που συμμετείχε στη γιορτή, όσο και για την επίδραση των υφαντών και ποιητικά κατασκευασμένων εικόνων, μέσω των οποίων η κοινότητα επιβεβαιώνει την τάξη των πραγμάτων. Με αυτή τους την αρμοδιότητα σχετικά με την οπτική αντίληψη ασκούσαν ταυτόχρονα και μια λειτουργία σε ό,τι αφορούσε την ενσωμάτωση στην κοινωνία, μια λειτουργία που δεν θα πρέπει να υπεκτιμηθεί και η οποία καλύπτεται μόνο εν μέρει από την έννοια της αμοιβαιότητας.

Μετάφραση

από το γερμανικό πρωτότυπο: Λένα Σακολή.

Σημειώσεις

1. Η νεοελληνική απόδοση των παραπομπών στον Αριστοτέλη έγινε με βάση τις εκδόσεις "Κράκος" Μεταφραστική ομάδα υπό την εποπτεία Η. Νικολαΐδη, Αθήνα 1993.
2. Η νεοελληνική απόδοση των παραπομπών στον Ηοίοιο έγινε με βάση τις εκδόσεις "Κράκος", μεταφραστική Σ. Σκαρτσής, Αθήνα 1993.
3. Η νεοελληνική απόδοση της *Ιλιάδος* έγινε με βάση τις εκδόσεις Ι. Ζαχαράτου, Μετάφραση Ο. Κομνηνού-Κοκκιρά, Αθήνα 1993.
4. Η νεοελληνική απόδοση της *Οδυσσείας* έγινε με βάση τις εκδόσεις Ι. Ζαχαράτου, Μετάφραση Ζ. Σιδέρη, Αθήνα 1956.

The Graces and the Weaving of Colour Textiles

Beate Wagner-Hasel

Aristotle dedicates the fifth book of the *Ethical Nicomacheia* to the problem of the fair balance: in the cases that the good is not possible to be counterbalanced with the good, there is no reciprocity. Social coherence is also founded on reciprocity, according to the same Greek philosopher of the fourth century B.C. The Graces have the authority for the continuous flow of offerings and services. The major importance that the philosophers ascribe to the Graces, as regards the proper function of the society, is also reflected on their role in the various feasts.

The decorated textiles, embellished with patterns, as they were known by the Graces in the godly environment, have a special symbolic meaning, since, whether someone belongs to a certain ensemble is visually conveyed through them. Thus, through this visual property, the Graces were at the same time exercising a certain function as regards social incorporation, a function which must not be underestimated and which is only partially covered by the notion of reciprocity.

9. Ινδώνικα βαμβάκερα ύφασμα ενάντι με ομάδα γυναικών στη Σούμπα κατά τη διάρκεια νεοελληνικής τελετής. (Kahn-Majlis, *op. cit.*, σ. 16, εκ. 2.)

Βιβλιογραφία

- Elizabeth Wayland J. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special References to Aegaeon*, Princeton 1991.
- Της Ίβας, "The Peoples of Athena", στο: Jennifer Neils (Ed.), *Goddess and Polis: The Parthenon Festival in Ancient Athens*, Princeton 1992, σσ. 103-11.
- Willy Alfred Borgeud, *Bornie MacLachlan, "Les Kharties et la lumiere"*, στο: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 43, 1965, σσ. 5-14.
- Alexander Conze, *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst*, Wien 1870.
- Karl Diechgräber, *Chans und die Chariten*, *Grans und Grazien*, München 1971.
- Françoise Frontis-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975.
- Stefan Hiller, "A-PI-QO-RO Amphipoloi", στο *Minos* 2, 1987, σσ. 239-255.
- Brigitte Kahn-Majlis, *Gewebte Botschaften - Indonesische Traditionen im Wandel*, Hildesheim 1991.
- Koch-Harnack, *Gündel: Erotische Symbole. Lotusbüte und gemainsamer Mantel*, auf Antiken Vasen, Berlin 1969.
- Josef Stibel, *Homericos Recht*, Wien 1950.
- Joachim Latacz, *Zum Wortfeld "Fraude" in der Sprache Homers*, Heidelberg 1965.
- Nicole Loraux, "Qu'est-ce qu'une déesse?", στο *Histoire des femmes I: L'Antiquité*, εκδ. von Pauline Schmitt Pantel, Rom-Bari 1991, 31-62.
- Bornie MacLachlan, *The Age of Grace. Claris in Early Greek Poetry*, Princeton 1993.
- Henvis Maehler, "Die Lieder des Bakchylides. Zweiter Teil. Die Dithyramben und Fragmente Text, Übersetzung und Kommentar", Leiden 1977 (= *Mnemosyne*, Supplement 167).
- Vinciane Pirenne-Delroge, "Les Chartes à Athènes et dans l'île de Cos", στο: *Kernos* 9, 1996, σσ. 195-214.
- Jane McIntosh Snyder, "The Web of Song. Weaving Imagery in Homer and the Lyrik Poets", στο: *Classical Journal* 76, 1980/1, 193-196.
- John Scheid, *Jesper Svenbro, Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans la monde gréco-romain*, Paris 1992.
- Evelyn Scheid-Tissier, *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratiques*, Nancy 1994.
- Beate Wagner-Hasel, "Geschlecht und Gabe: Zum Brautgütersystem bei Homer", στο: *Zeitschrift für Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, Rom, Abt. 1, 1988, 32-75.
- Της Ίβας, *Die Macht der Kleider. Eine Studie über den Gabaentausch in den Epen Homers*, Unveröffentlichte Habilitationsschrift Technische Universität Darmstadt 1994, (Veröffentlichung 1998 unter dem Titel: *Der Stoff der Gabe. Gewebe, Zeichen und Kommunikation im archaischen Griechenland*.)