

מוטיב נעילת המנעל באמנות האתית הארכאית והקלאסית

– יעל יונג

המאמר עוסק במוטיב נעילת המנעל, בהתפתחותו ובמשמעותו באמנות האתית הארכאית והקלאסית. סצנות שבהן גברים ונשים מתכופפים כדי לקשור סנדלים או למשוך מגף על רגל מורמת מופיעות לראשונה לקראת סוף המאה השישית לפנה"ס וממשיכות להופיע במאה החמישית לפנה"ס. נראה שסצנות נעילת המנעל מציגות נשים וגברים בהתכוננות לקראת מילוי תפקיד כלשהו. בחינה כרונולוגית של סצנות המציגות דמויות נועלות מנעלים מצביעה על אחיזה הולכת וגוברת של הדימוי באמנות האתית. מספר הסצנות עולה, וזוהות הדמויות המתוארות בתנוחה הנדונה הולכת ומתגוונת. לצד תיאורים של נשים וגברים אנונימיים, המתוארים כשהם מתכוננים למלא תפקידים חברתיים, נראים תיאורים של האנשות, אלוהויות, גיבורות מיתולוגיות ואלים בסצנות של קשירת סנדל. תיאורם מאוחר לתיאורם של האנשים, דבר המצביע על כך שנעילת מנעל היא קודם כול פעילות אנושית יום-יומית. המאמר מסתיים בדיון בתבליט המפורסם של ניקה מהמעקה שהקיף את מקדש אתנה ניקה. בעבר נטען כי הדמות מציגה טיפוס איקונוגרפי ייחודי באמנות אתית. הדיון במוטיב האיקונוגרפי ובגלגולו לאורך השנים מוכיח כי לחידוש של הפסל היה הקשר ברור: תיאור ניקה המתירה את סנדלה הוא עוד התפתחות וגיוון של הדמויות הקושרות סנדלים.

ד"ר יעל יונג, מתמחה באמנות יוונית בתקופה הארכאית והקלאסית. מלמדת בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטה העברית בירושלים ובמחלקה ללימודי תרבות במכללת שנקר. חיברה לקבלת תואר דוקטור עסק בייצוגים של כלי נשק הגנתיים באמנות היוונית בתקופה הארכאית והקלאסית.



תמונה 1:

קערת חרס אדומת-דמויות, מיוחסת לאולטוס, 520 לפנה"ס לערך, קוטר: 33.02 ס"מ, לונדון, המוזיאון הבריטי

המנעל הוא אחד הפריטים במערכת הלבוש של האדם. מערכת זו מסייעת בהתפתחות הזהות ותחושת האני ובהצגתו הציבורית של הגוף.¹ ללבוש שתי מטרות: האחת, להוות תחליף לתהליכים גופניים, כמו חימום והגנה; האחרת, להוות אמצעי לתקשורת בלתי מילולית המציין מעמד, מגדר, גיל ותפקיד.² במאמר זה אתמקד בתיאורים חזותיים של נשים וגברים נועלים מְנָעָלִים. תיאורים אלו מופיעים לראשונה באמנות החזותית של אתונה בעשורים האחרונים של המאה השישית לפנה"ס ושיאם מבחינה כמותית בסוף המאה החמישית לפנה"ס. מרבית הדמויות קושרות סנדלים, ורק לעתים הן נועלות מגפיים.³ המאמר בוחן את התפתחות התיאורים האלה ומשמעותם, אילו דמויות מתוארות כשהן נועלות מנעלים ובאילו הקשרים, תוך שהוא מצביע על מרכזיותו של המוטיב באיקונוגרפיה האתנית בתקופה הנדונה. מרבית הסצנות שיידונו במאמר מעטרות כלי חרס, אך מוטיב זה נוכח גם בשני מבנים המתוארכים למחצית השנייה של המאה החמישית לפנה"ס. הדיון בנוי בסדר כרונולוגי, כך שניתן לעקוב ביתר קלות אחר השינויים שחלים בהצגת הדמויות הנועלות מנעלים.

נפתח את הדיון בשתי סצנות המעטרות את הטונדו (החלק הפנימי) של קערות שתייה המיוחסות לאולטוס (Oltos), צייר שפעל באתונה בעשורים האחרונים של המאה השישית לפנה"ס. הסצנות מתוארכות פחות או יותר לאותו הזמן, 520 לערך.

1. Mary Ellen Roach-Higgins and Joanne B. Bicher, "Dress and Identity", (eds.) Mary Ellen Roach-Higgins et al., 16-10, Michael Argyle, *Bodily Communication*, New York: Fairchild Publications, 1995, pp. 10-16.

London: Methuen, 1988: 1, pp. 233-55

2. בהקשר זה, הגדרתו של רואש'היגנס ואייכנר למונח "לבוש" רלוונטית ביותר. הן מגדירות לבוש כך: "dress of an individual" is an assemblage of modifications of the body and/or supplements to the body. Roach-Higgins and Bicher, "Dress and Identity", 7.

3. "Definition and classification of dress: implications for analysis of gender roles", (eds.) Ruth Barnes and Joanne B. Bicher, *Dress and gender: Making and meaning*, Providence: R.I. Berg, 1992, pp. 15-16.

של ייצוגי לבוש וגוף כקשורות זו בזו בדרך מאירת עיניים. הארלו מאמצת אף היא את ההגדרה באסופת מאמרים העוסקת בלבוש בעולם העתיק. ראו: Mary Harlow, "Dress and Identity: an Introduction", (ed.) Mary Harlow, *Dress and Identity*, Oxford: Archaeopress, 2012, pp. 1-2.

3. לעתים קרובות המגפיים מזהים כ-kothornos. הקוטרונס היה מגף גבוה עשוי עור רך ללא רכיסה, שנלבש על הרגל כמעין גרב. מגפיים אלו שימשו בעיקר נשים, אך גם גברים ממעמד גבוה נעלו אותם, אף שנחשבו נשיים. מגף זה זוהה בתקופות מאוחרות עם מופעים טרניים, ראו: Liza, 180; Katherine D. Morrow, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture*, Madison, 1985, p. 180; Cleland et al. (eds.), *Greek and Roman Dress from A to Z*, London: Routledge, 2007, p. 106. Ulla Kreiling, *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher peribarides*, 63-162, Verlag Marie Leidorf, 2007, pp. 162-63. *Nacktheit im archaisch-klassischen Athen*, Rahden: Verlag Marie Leidorf, 2007, pp. 162-63. ראו: Cleland, *Greek and Roman*, 165.

בסצנה הראשונה נראית אישה עירומה חבושה סאקוס ועונדת עגילים וצמידים. היא מתוארת כשהיא מתכופפת ומרימה את רגל ימין, בעוד שתי ידיה מושטות כדי לקשור את רצועות הסנדל. רגלה השמאלית כבר נעולה בסנדל האחר.⁴ בסצנה השנייה מתואר עלם. הוא עומד כאשר הוא מרים רגל אחת, שרק חלקה הקדמי של כף רגלו נותר ממנה. קצה כף היד נראה מעל הרגל בתנועה של קשירת רצועה. רגלו האחרת עומדת וכבר נעולה בסנדל. לא ניתן לקבוע אם העלם היה עירום או לא, מכיוון שפרט לראש, אבד חלקו העליון של הגוף. העלם עומד לפני הדום שעליו מונח בגד.⁵ שני תיאורים אלו מציגים אישה ועלם בתנוחה זהה כאשר הם מבצעים פעולה של קשירת סנדל.

כדי להבין מה משמעות הפעולה שהם מבצעים, נשווה את שתי הסצנות לסצנה שלישית, המתארת לוחם מתחמש. גם במקרה זה הסצנה מעטרת את הטונדו של קערת שתייה המיוחסת לאולטוס.⁶ בציור נראה עלם כשהוא מתכופף כדי להניח את שריון השוק על רגלו המורמת. רגלו האחרת כבר מוגנת. על הרצפה בין רגליו מונחת קסדה קורינתית גדולת ממדים ומאחוריו נשען מגן עגול הנראה בצדודית.⁷ מהשוואה בין שלוש הסצנות מתחווה הזהות בין התיאורים. אולטוס השתמש בדיוק באותה התנוחה כדי לתאר את האישה והעלם נועלים סנדלים ואת הגבר מתחמש.⁸ שלושתם מתכופפים כאשר רגלם האחת מורמת, ובשתי הידיים מסדרים את המנעל או את שריון השוק. התנוחה הזוהי מאפשרת לקשור בין שתי הפעולות האלה ולפרשן באופן זהה. ניתן להבין תיאורים אלו כסצנות סטטיות המסמנות פעולה דינמית של התלבשות,⁹ כנראה כהכנה לביצוע משימה בתפקיד מסוים. הן מציינות מעבר ממצב אחד למשנהו, ומשקפות את השינוי שחל באדם על מנת

4. לונדון, המוזיאון הבריטי, 18, מולצ'י, אטרוריה. John D. Beazley, *Paralipomena*, ARV, 40.69; ARV², 62.86, 1600.20, Oxford, 1971 (=Para), 327; Add, 81; Add², 165; BArch 200522 Peschel, I., *Die Hetare bei Symposium und*. האזור בעקבות: Komos in der attisch rotfigurigen Malerei des 6-4. Jhs. v.Chr. Frankfurt: European University Studies, 1987, PL.22

5. מינכן, אוסף העתיקות, 2702.200561. BArch 42.99; ARV²: 66.123, 1600.33; Ada Bruhn, *Oltos and Early Red-figure Vase Painting*, Copenhagen: Nordisk Forlag, 1943, pp. 50-51, Nos. 45, 46, 49. שתיים מן הקערות שייכות לקבוצה רחבה יותר של קערות המכונה "קבוצת ממנון" וזאת עקב השימוש העקיב בכיתוב memnon kalos

7. ברלין, מוזיאון העתיקות, F2263. מולצ'י, אטרוריה. ARV, 40.68; ARV², 62.85, 1599.19, 1622, Add, 81; Add², 165; BArch 2005, 21

8. ביזלי תיאר ב-ARV את תנוחת האישה כ-"tying her sandal" ואת תנוחת העלם כ-"loosening his sandal", אף כי שניהם מוצגים באותה התנוחה בדיוק.

9. יורג זלר דן באופן כללי בסימנים חזותיים סטטיים כנשאים של תוכן דינמי, ראו: Jörg Zeller, "Dynamic Sign Structures in Visual Art", *Cultura, International Journal of Philosophy of Culture and Axiology* 7, 2007, pp. 34, 36, 40

למלא את תפקידו.

התפקידים ששלוש הדמויות עומדות למלא הם מגוונים. תפקידו של הגבר המתחמש ברור: הוא עומד לבצע משימה של לוחם. כלי הנשק המקיפים אותו הם סימן חזותי מובהק לכך. תפקידו של הנער הנועל סנדלים ניתן גם הוא לזיהוי: הוא קשור למשתה ולמוזיקה. זאת מכיוון שמאחורי העלם תלוי נרתיק עור לאחסון אבובים (sybene). בניגוד לשתי הסצנות האלה, הניסיון לברר איזה תפקיד עומדת למלא האישה הנועלת סנדל אינו עולה יפה. כיסוי הראש והתכשיטים שהיא עונדת אינם סימנים חזותיים ברורים דיים כדי לקבוע מה מעמדה החברתי ותפקידה. בעבר זוהו נשים אלו מיד כהטאירות (זונות, Hetairai), בהנחה כי אזרחיות אתונאיות לא תוארו עירומות. בשנים האחרונות נטען כי בהעדר סימנים חזותיים ברורים, הבחנה מעמדית בין נשים קשה מאוד ולעתים אפילו בלתי אפשרית. לפיכך, נסתפק בכך שנאמר כי היא עומדת למלא תפקיד נשי כלשהו, כנראה בעל אופי מיני.¹⁰ אם כן, אולטוס משתמש במוטיב חזותי שמשמעותו קשורה למילוי תפקיד: "פעם אחת כדי לתאר עלם המתלבש לקראת משתה, פעם שנייה כדי לתאר אישה מתלבשת



10. ראו: Sian Lewis, *The Athenian Woman, an Iconographic Handbook*, London: Routledge, 2002, pp. 100-101. לואיס מתייחסת לקושי הכללי בשאלת זיהוי מעמד הנשים בסצנות שונות, ראו: 7-8. Lewis, *Athenian Woman*, pp. 7-8. ראו גם: Robert F. Sutton, "The Invention of the Female Nude: Zeuxis, Vase-Painting, and the Kneeling Bather", (eds.) John Oakley and Olga Palagia, *Athenian Potters and Painters II*, Oxford: Oxbow Books, 2009, pp. 270ff. הפעולות שנשים עירומות עוסקות בהן (הסרת שער ערווה, רחצה והתלבשות) אפיינו נשים (וגם גברים) בכלל, בלא קשר למעמדן החברתי או למקצוען, ראו: Lloyd Llewellyn-Jones, "A Woman's View? Dress, Eroticism and the Ideal Female Body in Athenian Art", (ed.) Lloyd Llewellyn-Jones, *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London: Duckworth, 2002, p. 176; Ulla Kreilinger, "To Be or not to Be Hetaira: Female Nudity in Classical Athens", (ed.) Silvia Schroer, *Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, Göttingen: Academic Press, 2006, pp. 229-230. אחד לאחד כאשר היא בוחנת את תקפותם כסימנים המאפשרים להבחין בין הטאירה לבין אזרחית. ראו: Kreilinger, *Anstandige Nacktheit*, pp. 147-180. נציין כי מעמדן של זונות באתונה היה גמיש, ונשים ששימשו כפילגשים היו עשויות למצוא את עצמן משמשות כזונות בבתי זונות ולהפך. ראו: Allison Glazebrook and Madeleine M. Henry, "Introduction", (eds.) Allison Glazebrook and Madeleine M. Henry, *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean 800 BCE - 200 CE*, Wisconsin: University Press, 2011, p. 5; James Robson, *Sex and Sexuality in Classical Athens*, Edinburgh: University Press, 2013, pp. 70-82.

11. לעתים קשירת הסנדל מציינת את היציאה מן התפקיד שסיימו לבצע. כפילות זו אפשרית, מכיוון שכמה מן התפקידים החברתיים שנשים וגברים עסקו בהם בוצעו בעירום. אימוני ספורט ונשים שעסקו בזנות בזמן המשתה הם דוגמה ברורה לכך. במקרים אלו, המוטיב החזותי מצביע על יציאה מתפקיד, אך משמעותו זהה: הוא מציינ מעבר פיזי ומנטלי מתפקיד חברתי אחד למשנהו.

ראו: Donald G. Kyle, *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Malden: Wiley, 2007, p. 118.

תמונה 2:

קערת חרס אדומת-דמויות, מיוחסת לאולטוס, 520 לפנה"ס לערך, קוטר: 30 ס"מ לערך, מינכן, גליפטוטק.

Staatliche Antikensammlungen und © Glyptothek München, Photograph by: Renate Kühling

בנסיבות בלתי ברורות ופעם שלישית כדי לתאר גבר מתחמש לקראת מלחמה.¹² הקישור החזותי והרעיוני בין סצנת ההתלבשות לבין סצנת ההתחממות מקבל תוקף בעזרת עיון בטקסטים עתיקים. גם באפוסים ההומריים וגם בטקסטים דרמטיים ניכרת קרבה מילולית ורעיונית בין תיאורים של דמויות מתחממות למתלבשות. אחד החוקרים הראשונים שקישר בין סצנות חימוש לבין סצנות התלבשות גבריות באפוס ההומרי היה וולטר ארנד (Arend). ארנד מציין כי דמיון רב ניכר ביניהן, בעיקר באמצעות המבנה הלשוני שלהן, גם אם פחות בסדר ההתלבשות.¹³ כך, התיאור המפורט של הרה כשהיא מתלבשת לקראת פיתויו של בעלה, זאוס,¹⁴ הושווה לארבע סצנות החימוש של הגיבורים האכאיים באפוס האיליאדה.¹⁵ חוקרים אחרים ציינו את הקשר בין סצנות אלו: ריצ'רד יאנקו (Janko) מציין כי הסצנה קשורה, "בכוונה ובביטוי", לחימושו של הלוחם.¹⁶ גם הארלד פאטצר (Patzner) דן בסצנות אלו כקשורות זו לזו, בהתייחסו לנוסחאות הלשוניות המשמשות כאבני בניין במבנה השיר.¹⁷ אם כן, בסצנות, הפרט מתואר כשהוא עוטה על עצמו פריטי לבוש ובהם גם מנעלים (או שריונות שוק), כדי שיוכל למלא תפקיד כלשהו, של לוחם או של אישה מפתה.

בטרגדיות ובקומדיות מן המאה החמישית לפנה"ס סצנות התלבשות שכיחות הרבה יותר מסצנות התחממות.¹⁸ ברוב המקרים, מטרתה של סצנת ההתלבשות

היא להציג את הדמות כנכנסת לנעליה ולעורה של דמות אחרת, וחילופי תלבושות הם האמצעי העיקרי לכך. התחפשות זו יכולה לשנות את תפקידו של שחקן מסוים בגבולות המגדר שלו או אף לאפשר לו לחצות את הגבולות המגדר.¹⁹ לרוב, הנעליים מצוינות כפריט אחד במערכת הלבוש של הדמות. בניגוד לסכמתיות של סצנות החימוש ההומריות, סצנות ההתלבשות הדרמטיות מגוונות בהתייחסותן לפריטי הלבוש ולסדר ההתלבשות. דוגמה לסצנה שבה הגיבור מתלבש בבגדי נשים כשנעליים הן חלק מן התחפושת שלו מופיעה בקומדיה של אריסטופאנס חג הנשים (הוצגה ב־411 לפנה"ס). במחזה, הגיבור מתנדב לשאת בחג הנשים נאום בזכות הטרגיקון אוריפידס, כשהוא מחופש לאישה. לפיכך, באחת מן הסצנות המרכזיות, מתרחשת על הבמה התלבשותו כאישה. השלב הראשון בשינוי שחל על הגיבור הוא עטיית לבוש נשי (שורות 261–263),²⁰ כדי שיוכל למלא את התפקיד שהתנדב לעשותו.²¹ דוגמה לסצנת חימוש מופיעה בטרגדיה השבעה נגד תבי (הוצגה ב־467 לפנה"ס).²² בסוף נאומו המרכזי של אטאוקלס, מלך תבי, הוא מבקש: "מהר יובאו לי שריוני שוקי, כדי לסוכך מרמח וְחִצִּים" כדי שיוכל להתחמש (675–676).²³ זה הרגע שבו המנהיג החכם והשקול של העיר תבי הופך ללוחם צמא דם, המצפה לעימות הקטלני עם אחיו.²⁴ סצנות החימוש וההתלבשות הטקסטואליות מכוונות כולן לאותו הדבר: אלו סצנות המתייחסות לשינוי שחל בדמות כדי לבצע משימה

19. התיאטרון היווני היה מושתת על טרנסוווסטיזם, מכיוון שתפקידי הנשים גולמו כולם על ידי גברים. בסצנות כאלו יש מידה רבה של מטא־תיאטרליות, מכיוון שהן חושפות אותו מאפיין בסיסי, ראו: Ian C. Storey and Arlene Allan, *A Guide to Ancient Greek Drama*, Malden: Blackwell, 2005, pp. 55

20. Eva Stehle, "The Body and Its Representations in Aristophanes' *Thesmophoriazousai*: Where Does the Costume End?", *The American Journal of Philology*, 123, 2002, 384ff

21. James Robson, "Aristophanes on How to Write Tragedy, What You Wear is What You Are", (eds.) Fiona McHardy et al., *Lost Dramas of Classical Athens*, Exeter: University Press, 2005, p. 179
ההתפשטות: כלומר הסרת חלקי התחפושת כדי לחשוף את הזהות האמיתית של המתחפש. זו הסצנה שבה הנשים פושטות את תחפושתן של מנסייחולוס (שורות 635 ואילך) עד שהוא עומד באותו "עירום של במה", המאפיין את הקומדיה, ראו: Stehle, "The Body", p. 338

22. מיחלקים מציין סצנות חימוש נוספות בטרגדיות של אוריפידס: נשים פיניקיות (שורה 779), ילדי הרקלס (שורות 720–724) ורוזס (שורות 70–104), ראו: Pantelis Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge: University Press, 2002, p. 126
ראו גם: Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus, The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: University Press, 1977, pp. 160–161

23. תרגום: אהרון שבתאי, 2011, תל אביב: הוצאת שוקן. [פרטים מלאים]

24. Pierre Vidal-Naquet, "The Shields of the Heroes," in: Vernant and Vidal - Naquet (eds.), *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, Sussex: Harvester Press, 1981, pp. 120–124
Gordon M. Kirkwood, "Eteocles Oiakostrophos", *Phoenix*, 23, 1969, pp. 9–10

12. תיאורי התחממות מקדימים תיאורי נעילת מנעלים, וניכר כי האחרונים מבוססים על הראשונים. ראו: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley, 1951, p. 51

13. לדוגמה, הומרוס משתמש בביטוי דומה כאשר הוא מתאר את לבישת שריונות השוק בסצנות חימוש ואת קשירת הסנדל בסצנות התלבשות. Mark W. Edwards, "Homer and Oral Tradition: The Type-Scene", *Oral Tradition* 7/2, 1992, p. 312

14. שיר 14: עמי 170–186. לדיון בסצנות הפיתוי המילוליות, ראו: Neil Forsyth, "The Allurement Scene: A Typical Pattern in Greek Oral Epic", *Classical Antiquity* 12, 1979, p. 109
Cora A. Sowa, *Traditional themes and the Homeric hymns*, Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1984, 73 ff
הלבוש של האלה נמנים כאשר היא מתפשטת לפני אנחיסט.

15. James I. Armstrong, "The Arming Motif in the Iliad", *The American Journal of Philology* 79, 1958, pp. 342, 344
סצנות החימוש הן: פאריס (3: 330–338), אגממון (11: 46–15), פטרוקלוס (16: 130–154), אכילס (19: 424–356).

16. Richard Janko, *The Iliad: A Commentary. Volume IV: Books 13–16*, Cambridge University Press, 1994, p. 173; Lloyd Llewellyn-Jones, "Dress", (ed.) Margalit Finkelberg, *The Homer Encyclopedia*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 221–23
Edwards, *Homer*, pp. 288, 312–313

17. Harald Patzer, "Artistry and Craftsmanship in the Homeric Epics", (ed.) Irene J. De Jong, *Homer: Critical Assessments*, London: Routledge, 1999, pp. 171–175

18. למאמר העוסק בסצנות ההתלבשות בתיאטרון של המאה החמישית לפנה"ס, ראו: Frances Muecke, "I Know You - By Your Rags": Costume and Disguise in Fifth-Century Drama", *Antichthon*, 16, 1982, pp. 17–34

מסוימת במסגרת תפקיד מסוים, וכמוהן כביטוי טקסטואלי של כניסה לתפקיד או יציאה ממנו. ההתלבשות או ההתחמשות הן שלב הכרחי שלא ניתן לפסוח עליו; הן שיוצרות את התנאים המנטליים ההכרחיים למילוי התפקיד. ההשוואה בין שני טיפוסים הסצנות – התלבשות והתחמשות – מחדדת את המשמעות של ההתלבשות.²⁵ התיאורים החזותיים והמילוליים כאחד מאפשרים לפרש את סצנת נעילת המנעל – למעשה, סינקדוכה לפעולת ההתלבשות כולה – כביטוי חזותי לשינוי שחל באדם ולהכנות שלו למילוי תפקיד מסוים.

בדומה לתיאורים שנדונו למעלה, בתקופה הארכאית המאוחרת (עד שנת 480 לפנה"ס לערך) רווחים תיאורים של נשים וגברים עירומים כשהם נועלים סנדלים. כבר בתקופה זו ניכרת התגוננותו של המוטיב גם מבחינת אביזר ההנעלה וגם מבחינת התנוחה. דוגמה לשימוש במגף במקום בסנדל מעטרת את אחת הדפנות של קערת עיניים דו-לשונית (bilingual eye cup) השייכת לאוסף לודוויג בבאזל.²⁶ לאחרונה יוחסה הקערה לצייר של הסוס מבולון (The Painter of the Boulogne Horse), ומתוארכת לשנת 520 לפנה"ס.²⁷ הסצנות המעטרות את הדפנות החיצוניות של הקערה כוללות דמות אחת המאוגפת על ידי שתי עיניים ותימורות.²⁸ בצד א' מתואר דימוי פשוט של אישה עירומה מתכופפת כדי לנעול מגף אדום. היא מושיטה את שתי ידיה לרגלה השמאלית, המורמת כדי למשוך את המגף ולנעול אותו. תנוחתה זהה לחלוטין לתנוחת העלם והעלמה המתכופפים כדי לקשור את רצועות הסנדל. מן הצד האחר של הקערה, במיקום זהה, מתוארת אישה עירומה נוספת כשהיא רוקדת ומקישה בקרוטלה (Krotala).²⁹ ניתן לזהותה כהטאירה שרוקדת בחגיגה. נוכחותה מאפשרת לפרש גם את האישה הנועלת מגף כהטאירה לאחר משתה.

התגוננות התנוחה ניכרת בסצנה המעטרת צוואר אמפורה המיוחסת אף היא לאולטוס ולכדר פאמפיוס (Pamphaios, באמצעות חתימה). בסצנה מתוארות שתי נשים עירומות קושרות סנדל.³⁰ אחת מהן מרימה קלות את רגלה השמאלית ומתכופפת, האחרת יושבת על כרית ומרימה את רגלה השמאלית.³¹ בין שתיהן תלויים חפצים – כלי אחסון לחלקי האבוב (*glottokomeion, sybene*),³² ומאחורי גבן תלוי בגד מקופל. החפצים המוצגים בסצנה זו מצביעים על הקשר סימפוטרי וארוטי, שהנשים משמשות בו כהטאיריות וכנגניות.³³

תיאורים של גברים קושרים סנדלים מן התקופה הנדונה מצביעים גם הם על התגוננותו של המוטיב. דוגמה לתיאור כזה מעטרת את הטונדו של קערה המיוחסת לצייר ניקוסטנס (The Nikosthenes Painter) ולכדר פאמפיוס.³⁴ הקערה מתוארכת לשנים 500-510 לפנה"ס. בטונדו מתואר עלם יושב על שרפרף פשוט כשהוא עוטה גלימה על פלג גופו התחתון. הוא מתכופף ומושיט את שתי ידיו כדי לקשור את רצועות הסנדל הצבועות אדום. רגלו האחרת יחפה. על ראשו זר ומולו תלויים אריבלוס (כלי חרס לאחסון שמן) וספוג. חפצים אלו מצביעים על הקשר אתלטי ברור.³⁵ העלם קושר את סנדלו כסימן לכך הוא עומד לעזוב את הגימנסיון (*gymnasion*, מתקן ספורט).

תיאור של קשירת סנדל כחלק מסצנה מרובת משתתפים מעטרת קערה אבודה מברלין המיוחסת לדוריס (Douris).³⁶ בסצנה משולב מוטיב קשירת הסנדל באירוע המתרחש בגימנסיון.³⁷ באחד הצדדים מתוארת סצנה המתרחשת סביב

30. פריז, מוזיאון הלובר, G2. מאטרוריה. John D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford: University Press, 1956, 320.13; *ARV*: 34.4; *ARV*²: 53.2, 1622; *Para*: 326; *Add*, 79; *Add*², 163; *BArch* 200434.

31. שילוב זהה של אישה עירומה, *aulos* וכרית, המתאר סצנה מפורשת של התנפפות, מעטר טונדו של קערה המצוירת בסגנונו של צייר גאלט (The Gales Painter). הקערה שייכת לאוסף אוניברסיטת ייל בניו הייבן. *BArch* 200208. יש לציין כי הזוג דורנר זיהה את האישה המתכופפת לקשור את הסנדל כנערה ואת הפעולה שהיא מבצעת כהתרת הסנדל. ראו: Eleonore Dörner and Friedrich K. Dörner, "Kultbild und Porträt. Frauenbildnisse im griechischen Altertum. Das Leben der Frau in Athen", *Antike Welt* 8(4), 1977, p. 59, Fig. 75, 62.

32. החפץ האחר היה קופסה קטנה שבה אחסנו את הלשונית. ה-*Aulos* היה כלי נשיפה פנוץ מאוד ביוון. בתיאורים חזותיים הוא נוכח במגוון רחב מאוד של סצנות. אף כי הוא מופיע תדיר בסצנות הקשורות לדייניסוס או לסימפוזיון, הוא מופיע גם בסצנות חינוך או בסצנות של האל אפולו ובידי מוזות.

33. Lewis, *Athenian Woman*, p. 112.

34. מאליבו, מוזיאון פול גטי, AE.97. *BArch* 44100.96.

35. ככל הנראה, עיטרה סצנה דומה טונדו של קערה המיוחסת לצייר דוקימאסיה. *BArch* 9445.

36. ברלין, קערה אבודה, F3168. מאטרוריה. *BArch* 205057. *ARV*², 428.13; *Para*, 374; *Add*, 116; *Add*², 236; *BArch* 205057.

37. Thomas F. Scanlon, *Eros and Greek Athletics*, Oxford: University Press, 2002, p. 241. דיאנה באיטרון-אוליבר נוקטת

לשון כללית יותר בתיאור הסצנה ונמנעת מלציין את מקום ההתרחשות, ראו: Diana Buitron-Oliver, *Douris, A Master-Painter of Athenian Red-figure Vases*, Mainz: P. von Zabern 1995, pp. 12, 74, No. 25.

25. Ada Cohen, *Art in the Era of Alexander the Great*, Cambridge University Press, 2010, p. 41.

26. באזל, מוזיאון העתיקות ואוסף לודוויג, KA401. *Para*, 325 Bis; *Add*², 159; *BArch* 352407. Beth Cohen, *The Colors of Clay. Special Techniques*, Los Angeles: Getty Publications, 2006, p. 33.

Cohen, *The Colors*, pp. 33-35, No. 3.

28. לדיון בקערות עיניים, ראו: Matthias Steinhart, *Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst*, Mainz: P. von Zabern, 1995, p. 55; Françoise Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque: une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris: La

Découverte, 1991, pp. 177-180; John Boardman, *The History of Greek Vases*, London: Thames & Hudson, 2001, p. 277; Cornelia Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden: Brill, 2007, 172ff.

29. 46. Sheramy Bundrick, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge: University Press, 2005: p. 46. כלי נגינה ממשפחת כלי ההקשה, המזוהה בעיקר עם האל דייניסוס ומלוויו במרחב של הסימפוזיון והקומוס (*Komos*). הוא נראה בשימוש של הטאיריות, נגניות מקצועיות, סאטירים, נימפות וגברים חוגגים.

אגן רחצה (לוטאריון, *louterion*). מצד ימין נראים שני עלמים עירומים המפנים ראשם לצד שמאל; אחד מהם מפיל את הסטלוגיס (*Stelengis*, סכין רחצה מעוגל) מתדהמה וחברו אוחז בידו. מצד שמאל נראה עלם קושר סנדל על רגלו המורמת הנתמכת בבסיס אגן הרחצה, כשעל רגלו העומדת קשור סנדל זה כבר. הוא אדיש לחלוטין למהומה המתרחשת סביבו.

דוגמה יחידאית לעיטור הכולל תיאור מקביל של עלם ואישה קושרים סנדל מעטרת קערה המיוחסת לצייר אמברוסיוס (the Ambrosios Painter) ומתוארכת לשנת 510 לפנה"ס.³⁸ בטונדו מתואר אתלט מתכופף כדי לקשור סנדל על רגלו השמאלית, המורמת על בסיס מדורג. לפניו תלויים ספוג ואריבלוס ומאחוריו מקל הליכה. הנרי אימרואר מציין כי "It is clear that he is leaving the palaestra"³⁹. דופנות הכלי מעוטרות בסצנות המתארות נשים עוסקות במלאכות נשיות לנוכח גברים. אחת מהן לבושה כשהיא יושבת על שרפרף ומתכופפת כדי לקשור את סנדלה המונח על הרגל המורמת. מולה יושב גבר מעורטל חלקית. קשירת הסנדל מסמלת את העובדה כי היא עומדת לצאת מן המרחב הביתי.⁴⁰ נרתיקי העור התלויים על שתי הדפנות מצביעים כי מדובר בבדרניות מקצועיות. אם כן, סצנה זו עוסקת בפעילות נשית, מקצתה מסחרית, המתרחשת לנוכח גברים ממעמד גבוה.⁴¹ השימוש בשני תיאורים של קשירת סנדל כחלק מעיטור קערה אחת מעורר עניין. צייר אמברוסיוס מציג עלם עירום, ולראשונה, אישה לבושה בתנוחה דומה. קשירת הסנדל היא ביטוי למצב הביניים שהם נתונים בו, כנראה, לפני מילוי תפקיד כלשהו או מיד לאחריו. כך הוא מנסח בדרך חזותית את הקשר בין עירום, לבוש וקשירת סנדל.

עד עתה ראינו סצנות שבהן נראים הנשים והגברים כשהם נועלים לעצמם את המנעלים. על פליקה המיוחסת לאופרוניוס (Euphronios) ומתוארכת

38. מינכן, אוסף פרטי. Henry R. Immerwahr, "An Inscribed Cup by the Ambrosios Painter", *Antike kunst* 27, *BArch* 788, 1984, p. 13, Pls. 2-3

Immerwahr, "An Inscribed Cup", p. 10.

39. Carina Weiß, "Zur Typologie und Bedeutung attischer Schuh - und Sandalengefäße", *Nikephoros* 8, 1995, pp. 32-33. הפרשנות הכוללת של הנרי אימרואר לסצנה היא ביקור של גברים אצל השאירות לשם ארגון חגיגה. לנוכח הדיון של לואיס באיקונוגרפיה של האישה האתונאית, נראה כי קשה לקבל פרשנות גורפת זו. אין כל סימן מזהה המאפשר לזהות את כל הנשים כעוסקות בזנות. בכלי ישנה התייחסות לנשים כסחורות במיני סחורות או כבעלות מימוניות ייחודיות.

40. Robert F. Sutton, "Family Portraits: Recognizing the 'Oikos' on Attic Red-Figure Pottery", *Hesperia Supplements* 33, 2004, pp. 334-335

לשנים 515-520 לפנה"ס, מתוארת סצנה המציגה נושא חדש.⁴² בסצנה מתואר עלם צעיר יושב על כיסא, כשהוא פונה לצד ימין; בשמאלו הוא אוחז מטה ארוך ואת ימינו משעין על מותנו. למרגלותיו כורע עבד צעיר, הקושר בשתי ידיו את רצועות הסנדל האדומות. על כך רגלו האחרת כבר קשור סנדל. הסצנה מציגה את מוטיב קשירת הסנדל בהקשר של היררכיה מעמדית ושליטה. העבד אינו רק עומד לפני אדונו ומגיש לו את הסנדל, אלא מסייע ממש בקשירתו.

במרבית התיאורים מסוף התקופה הארכאית של נשים וגברים הקושרים סנדלים או נועלים מגביים, הדמויות עירומות או מעורטלות חלקית. ברוב המקרים, התיאור מכיל דמות בודדת שלעתים מוקפת באביזרים המשמשים כסימנים חזותיים המאפשרים להצביע על התפקיד שהדמות עומדת למלא או כבר מילאה. השימוש במוטיב נעילת המנעלים ממשיך גם בתחילת המאה החמישית לפנה"ס, אך כי מספר הסצנות מצומצם. בתקופה זו, לעתים קרובות הוא משולב בסצנות רבות-משתתפים ומשמש כמוטיב אחד בסצנות רחצה וטיפוח הגוף הנשי. בקבוצה קטנה של קערות המיוחסות לצייר המגף (The Boot Painter), מתוארות משני צדי הכלי סצנות רחצה והתלבשות של נשים עירומות.⁴³ צייר המגף פעל בשנים 470-480 לפנה"ס. בשתיים מן הקערות, האחת שייכת למוזיאון טורלוניה ברומא⁴⁴ והאחרת שייכת לאוסף המוזיאון בוורשה,⁴⁵ מתואר אגן רחצה גבוה, היוצר הקשר ברור של רחצה והתלבשות. על קערה נוספת השייכת למוזיאון לאומנויות יפות בבוסטון מתוארת סצנה זזה, אך הפעם בלא אגן רחצה.⁴⁶ שלוש הקערות מציגות רעיון זהה, ולפיכך נבחן כאן את הסצנות המעטרות את הקערה מטורלוניה, העוסקות כולה ברחצה והתלבשות. בדפנות מתוארות שתי סצנות של שלוש נשים עירומות מתרחצות. סצנה אחת מתרחשת בחוץ, ואילו האחרת מתרחשת סביב אגן רחצה גבוהה. בטונדו מתוארת סצנה תמציתית של נעילת מגף.⁴⁷ כל הנשים המתוארות על הכלי חובשות כיסוי ראש ועונדות עגילים לאוזניהן. הנשים עוסקות בפעולות

42. שיקגו, אוסף האוניברסיטה, 1967.115.1, ורומא, מוזיאון וילה גיליה, 0.74. מציריכר, אטרוריה. *ARV*, 17.10; *ARV*², 16.12; *Add*, 73; *Add*², 153; *BArch* 200074, 9017740

43. Susanne Pfisterer-Haas, "Mädchen und Frauen am Wasser", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* Vol. 44-46, 2002, p. 42, Nos. L 44-46

44. רומא, מוזיאון טורלוניה, 161. *ARV*², 821.3; *BArch* 210163

45. ורשה, המוזיאון הלאומי, 142313. מטארקוניה, אטרוריה. *ARV*²: 821.4; *Add*, 144; *Add*², 293; *BArch* 210164

46. בוסטון, המוזיאון לאומנויות יפות, 10.572. *ARV*²: 821.5; *Para*, 421; *Add*, 144; *Add*², 293; *BArch* 210165

47. מעניין לציין כי ארתור פיקרד-קאמברידג' השווה בין טיפוס מגף שלעתים נראה בסצנות תיאטרליות לבין המגף שנועלת האישה המתוארת בטונדו. לשענתו, מגף זה היה עשוי לשמש גם כאביזר תיאטרון וגם כאביזר יום-יומי, ראו: Arthur W. Pickard, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: University Press, 1968, p. 206, Fig. 65

תקופה, פחות או יותר, שייך אלבסטרוֹן על רקע לבן (whiteground alabstron), המיוחס לצייר של ורצבורג 557 (The Painter of Würzburg 557). האלבסטרוֹן מצוי באוסף המוזיאון הארכיאולוגי בפאלרמו.⁵¹ הסצנה מכניסה בברור את תנוחת ההתכופות לצורך קשירת סנדל למערך התנוחות הקשורות בהתלבשות. מצד אחד של הכלי מתוארת אישה לבושה מתכופפת כדי לקשור סנדל על כף רגלה השמאלית. מצדו האחר מתוארת אישה כשהיא פורשת את ידיה כדי לקשור חגורה לשמלתה. ברקע תלויים סלים המציינים כי הסצנה מתרחשת בתוך הבית. אך ככל הנראה, ההתפתחות המשמעותית ביותר בתקופה הזאת היא תיאור של אלוהות בסצנת קשירת סנדל. הסצנה מעטרת לקיתוס אדום־דמויות השייך לאוסף בטובינגן המתוארך לאמצע המאה החמישית לפנה"ס.⁵² בסצנה מופיעה ניקה, האנשת הניצחון, כעלמה מכונפת.⁵³ היא לבושה במיטב בגדים ועדויה בנזר. רגלה השמאלית מונחת על בסיס מדורג, והיא מושיטה את שתי ידיה כדי לקשור את רצועות הסנדל. אין להתפלא שבגלישתו של המוטיב האיֶקוֹנוֹגרֶפִי לתיאור של אלוהויות, לניקה זכות ראשונים. אף כי הסצנה חסרת כל הקשר נרטיבי, בחירתו של הצייר לתאר את ניקה בסצנת קשירת סנדל משמעותית. הניצחון שניקה מייצגת קשור לתחומים רבים ואינו מוגבל רק למלחמה. מדובר בניצחון גם בתחומים אזרחיים מובהקים כמו תחרויות ספורט ומוזיקה. לעתים קרובות, ניקה מתוארת כשהיא מרחפת ונושאת חפץ המסמן את אופי הניצחון: כאשר היא נושאת זרים מדובר בניצחון של אתלט, כאשר היא נושאת כלי נגינה מדובר בניצחון בתחרות מוזיקה וכאשר היא בונה כן שלל או נושאת כלי נשק, מדובר בניצחון צבאי.⁵⁴ הניצחון בתחרות או בקרב קשור הדוק למילוי מצוין של תפקיד, וייתכן שזו הסיבה שגם ניקה עצמה מתוארת באותה התנוחה המאפיינת אנשים המתכוננים למלא תפקיד מסוים. במחצית השנייה של המאה החמישית לפנה"ס חלה פריחה מחודשת בתיאורים של נעילת מנעלים. בתקופה זו מתגוונים התיאורים של דמויות קושרות סנדל,

לקיתוס אדום־דמויות,
אינו מיוחס, אמצע המאה
החמישית לפנה"ס, גובה:
10.1 ס"מ, טובינגן, אוסף
המכון לארכיאולוגיה
Tübingen, Institut für ©
Klassische Archäologie,
Inv. 5604



של רחצה, נשיאת בגדים ומזיגת מים. אחת מהן נועלת מגף מעל שרפרף נמוך. ברקע נראים אבזרי רחצה – ספוג וסטלנג'יס. בטונדו נראית אישה עירומה נועלת מגף מעל שרפרף זהה לשרפרף הנראה על הדופן. בהעדר סימנים מספקים, הניסיון לפענח איזה תפקיד הנשים המתרחצות ומתלבשות עומדות למלא נתקל בקושי. לעומת זאת, בטונדו ישנו רמז ברור לתפקיד. מול האישה תלוי ספוג ומאחוריה כלי אחסון של חלקי האבוב. נוכחותם מספיקה כדי להצביע על הקשר מוזיקלי, ולפיכך לסצנה יש הקשר סימפוטטי.⁴⁸ תפקידן של הנשים המתוארות על הדפנות אינו מוגדר. ייתכן שמטרת הסצנה ליצור ניגוד באמצעות תיאור נשים מהוגנות או לחלופין, התפקיד המתואר בטונדו שריר גם לגבי הנשים המתוארות בחוץ.⁴⁹ קערות אלו עוסקות ברחצה, בהתלבשות ובהתכוננות לקראת מילוי תפקיד נשי.⁵⁰ לאותה

51. פאלרמו, המוזיאון הארכיאולוגי, 0.3134. מסלינוס, סיציליה. ARV²: 304.2; BArch 203134.

52. טובינגן, אוסף המכון לארכיאולוגיה, 5604. BArch 16871.

53. על סוגיית האנשות כאלוהויות, ראו: Alan Shapiro, *Personifications in Greek art: the representation of abstract concepts, 600-400 B.C.*, Zurich: Akanthus, 1993, pp. 12-18; Amy C. Smith, *Polis and Personification in Classical Athenian Art*, Leiden: Brill, 2011, p. 2.

54. Smith, *Polis and Personification*, p. 20. דוגמה לניקה נושאת לירה: לקיתוס אדום־דמויות המיוחס לצייר פאן. אוקספורד, מוזיאון אשמוליאן, 1881.1401 [BArch 206345]. ניקה נושאת זר: לקיתוס אדום־דמויות המיוחס לדוריס. סירקוסה, המוזיאון הארכיאולוגי פאולו אורטי, 26830 [BArch 205316]. ניקה נושאת כלי נשק: לקיתוס אדום־דמויות המיוחס לצייר של פאלרמו.4. פאלרמו, המוזיאון הארכיאולוגי, V608 [BArch 203193].

Bundrick, *Music and Image*, pp. 34ff. 48

Robert F. Sutton, "Female Bathers and the Emergence of the Female Nude in Greek Art", in: Cynthia Cosso. 49 and Anne Scott (eds.), *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing, and Hygiene from Antiquity through the Renaissance*, Leiden: Brill, 2009, p. 73

50. השימוש במגפיים אינו סימן לעיסוק בנזות, מכיוון שלעיתים מזומנות המגפיים מופיעים בסצנות של רחצה גם כאשר מעמדן של הנשים ברור, ראו: 162. Kreilinger, *Anständige Nacktheit*, p. 162. קריילינגר מזהה את המגפיים האלה עם המונח *peribarides*.

בעיקר בתיאורי נשים. תופעה שהולכת וצוברת תאוצה על פי המגמה כללית באתונה של אותה התקופה,⁵⁵ היא ייצוגים של האנשות שונות בתיאורים של קשירת סנדל. ההאנשה הנפוצה ביותר בתיאורים אלו הם ארוטס (erotes), עלמים מכונפים המייצגים היבטים שונים של האהבה. בדרך כלל הם משמשים כמלוויה של אפרודיטה ומסמנים את תחום אחריותה. ארוטס (Eros, אהבה) הוא הנפוץ ביותר, אך גם הימרוס (Himeros, תשוקה) וארוטס אחרים מופיעים במספר לא מבוטל של סצנות. ארוטס מופיעים כמסייעים לקשור סנדל לנשים עירומות ולבושות וכן לנשים ערב נישואיהן. כמו כן, הם מופיעים כקושרים סנדל לגיבורות מיתולוגיות ולהאנשות נשיות. לעתים הם נוכחים בסצנות אלו, אך לא כמסייעים בפעולת הקשירה עצמה.⁵⁶ נוכחותם מדגישה את ההיבט הארוטי של ההתקשטות הנשית ואת הקשר שלה לתפקיד נשי.

דוגמה להופעתו של ארוטס כמסייע לקשירת סנדל לאישה עירומה היא צמד סצנות זהות המעטרות שתי פליקאי ומיוחסות לצייר הרחצה (The Washing Painter). בסצנה מתוארת אישה עירומה מתכופפת כדי לקשור סנדל. היא משענה את הרגל על סלע בעוד ארוטס מרחף מולה כשהוא נושא פריטי לבוש. על הפליקה השייכת לאוסף מוזיאון הלובר,⁵⁷ ארוטס מביא לה בגד ועוד חפץ קשה לזיהוי, ואילו על הפליקה השייכת לאוסף המוזיאון בהבאנה,⁵⁸ ארוטס נושא תיבה ועליה סנדל. בניגוד לתיאורים אחרים של נשים וסנדלים, לשני התיאורים האלה אין קשר מובהק לרחצה, לנישואין או לזנות. זהותה של האישה אינה ברורה כל צורכה. ייתכן כי מדובר באפרודיטה,⁵⁹ באישה מהוגנת או בהטאירה.⁶⁰ דוגמה נוספת המיוחסת לאותו הצייר מעטרת לקיתוס פחוס השייך לאוסף מוזיאון ויקטוריה ואלברט בלונדון.⁶¹ במרכז הסצנה יושבת אישה לבושה על כיסא. היא מסדרת בשתי ידיה את שערור של ארוטס, הנשען עליה. הם מוקפים מצד אחד בצעיר לבוש



פיקסיס אדום־דמויות,
מיוחס לצייר ארטריה,
440 לפנה"ס לערך,
גובה: 11.4 ס"מ, לונדון,
המוזיאון הבריטי
© Trustees of the
British Museum

גלימה ומגפיים ומצד אחר באישה המרימה רגלה על סל צמר וקושרת את הסנדל בשתי ידיה. גם אם בסצנה זו ארוטס אינו זה שקושר את הסנדל, החיבור בינו לבין פעולת הקשירה טוענת את הסצנה במשמעות של ביצוע תפקיד ארוטי נשי. סצנת התקשטות מרובת נשים מעטרת פיקסיס השייך לאוסף מוזיאון אשמוליאן באוקספורד.⁶² הפיקסיס מיוחס לצייר מאידיאס (The Meidias Painter), צייר אשר לו או לממשיכיו מיוחסים כמה כלים המעוטרים בסצנות שבהן נראים ארוטס ופעולת קשירת הסנדל בכמה שילובים. על הדפנות

החיצוניות של הפיקסיס מתוארת סצנה מרובת נשים. מקצתן יושבות, מקצתן עומדות ואוחזות בידיהן חפצים שונים כמו קופסה, שרשרת וזר. שני ארוטס מביאים גם הם חפצים שונים. אחת מן הנשים האלה מרימה את רגלה הימנית ובשתי ידיה קושרת את סנדלה. מולה עומדת אישה המושיטה לה זר ומאחוריה עומד ארוטס כשהוא פונה לכיוון אישה אחרת. במקרה זה פעולת קשירת הסנדל מוצגת כחלק ממערך תנוחות ומחוות העוסקות בהתקשטות וכניסה לתפקיד נשי.

בד בבד עם תיאורים אלו ישנם גם תיאורים של נשים לבושות קושרות סנדל כחלק מסצנות הכנה לחתונה. סצנות הכנה אלו מעטרות כלים המזוהים עם טקס הנישואין כמו לוטרופורוס או לבס גמיקוס (Loutrophoros, Lebes gamikos). אחד ההבדלים העיקריים בין הסצנות שנדונו עד כה לבין הסצנות המתארות כלה לפני נישואיה הוא שבסצנות האחרונות הכלה אינה קושרת לעצמה את הסנדל.⁶³ כך, נראה ארוטס או דמות אחרת קושרת את סנדל הכלולות המיוחד (נימפידס, *nymphides*) בעבור הכלה.⁶⁴ הבדל זה עשוי להצביע על הפסיביות של הכלה

⁶² אוקספורד, מוזיאון אשמוליאן, G 302. ARV², 1328.98; Para, 479; Add², 364; BArch 220654 מוזיאון אשמוליאן, הלאומי לארכיאולוגיה באתונה. בסצנה, הנראית כסצנה של הכנות לחתונה, הכלה? עומדת במרכז הסצנה כשהיא ניצבת בתנוחה המקובלת ומושיטה את שתי ידיה לכיוון כף הרגל שלא שרדה. מולה ארוטס מרחף ומושיט לה אלבסטרון. אתונה, המוזיאון הלאומי לארכיאולוגיה, 1659 [BArch 220560]. ראו: Ellen D. Reeder, *Pandora: Women in Classical Greece*, Baltimore: Trustees of the Walters Art Gallery, 1995, pp. 173-174, No. 28; Nikolaus Kaltsas and Alan Shapiro, *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens*, New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 2008, p. 322, No. 144 John H. Oakley and Rebecca H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison: Wisconsin University Press, 1993, pp. 18-19; Elisa Pellegrino, *Eros nella Grecia Arcaica e Classica, Iconografia e Iconologia*, Roma: Giorgio Bretschneider, 2009, p. 114 ff

⁵⁵ Smith, *Polis and Personification*, p. 2.
⁵⁶ ישנם תיאורים בודדים שבהם ארוטס קושר סנדל לעצמו. לדוגמה: קאליקס קרט אדום־דמויות, מיוחס לצייר מאידיאס. פאלרמו, המוזיאון הארכיאולוגי, 2187; ARV² 1321.9 Para, 478; Add², 363.
⁵⁷ פריז, מוזיאון הלובר, G.549. מנולה?, איטליה. BArch 214915; ARV², 1128.106; Add², 332.
⁵⁸ הבאנה, המוזיאון הלאומי לאומנויות יפות, BArch 206214916; ARV², 1128.107.
⁵⁹ הפליקה מהלובר מקוטלגת בערך "אפרודיטה" ב-LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae) כטיפוס של אפרודיטה מתירה את סנדלה, "Die sandalenlösende Aphrodite", ראו: Angelos Delivorrias, *LIMC II*, Zurich: Artemis & Winkler Verlag, 1984, pp. 57-59, No. 462.
⁶⁰ Ricardo Olmos, *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, p. 192, No. 89.
⁶¹ לונדון, מוזיאון ויקטוריה ואלברט, ARV² 1132.182 BArch 214994; Para, 454; C2500.1910.

העתידית בכל הקשור לנישואיה בכלל ועל נחשקותה בפרט.⁶⁵ קשירת הסנדל, המהווה חלק ממוטיבים חזותיים אחרים המתייחסים להכנות הכלה, מזככת את רעיון עזיבת האישה את בית הוריה ומעבר לבית חתנה וכן את המעבר ממעמדה החברתי כאישה בתולה לא נשואה לתפקיד אשת איש נשואה ופעילה מבחינה מינית.⁶⁶ תיאור כזה מעטר פיקסיס המיוחס לצייר ארטריה (The Eretria Painter) ושייך לאוסף המוזיאון הבריטי.⁶⁷

הסצנה מתארת את הכנת הכלה לנישואיה סמוך לדלת סגורה. לפני הדלת ניצבים שני לבטס גמיקוי – כלי חרס המשמשים בטקס החתונה. בהמשך מתואר לוטרופורוס, גם הוא כלי המשמש בטקס החתונה. בסצנה מתוארות כמה נשים, שתיים מהן יושבות והשאר עומדות ואוחזות בידיהן תיבות זרים. הן מכונות בשמות של נראידות וייתכן שמטרת הצייר היא להעניק להן נופך אלוהי.⁶⁸ האישה המכונה קימותיאיה (Kymothoa) יושבת על שרפרף; היא לבושה בהידור רב כשלאשה סרט; לרגליה ילדה קטנה המזוהה כשפחה,⁶⁹ מתכופפת וקושרת את הסנדל של גבירתה כחלק מן ההכנות לטקס החתונה. שילוב דימוי קשירת הסנדל בסצנת ההכנות לחתונה מציג את דינמיות המעבר בין התפקידים השונים וכניסתה של האישה לתפקיד אישה נשואה. דוגמה נוספת מעטרת לקיתוס פחוס המיוחס לצייר מחוגו של צייר מאידיאס. הלקיתוס מתוארך לשנים 410–400 לפנה"ס.⁷⁰ בסצנה נראית כלה צבועה לבן עומדת בין שתי נשים. הכלה לבושה בהידור רב ועונדת תכשיטים רבים. היא פותחת את הצעיף שלה בתנועה שאופיינית לנשים בזמן

נישואיהן (*Anakalypsis*).⁷¹ למרגלותיה של הכלה ארוס מכונף מתכופף וקושר את סנדלה. גם במקרה זה, הרעיון המגולם בדימוי קשירת הסנדל ברור. ארוס לוקח תפקיד פעיל בהכנות ומציג הקשר ארוטי ברור של הכלה.

בתקופה זו מתחילים להופיע תיאורים של גיבורות מיתולוגיות בסצנת קשירת סנדל. הלנה והיפודאמיה, שתי נשים המשמשות כאב־טיפוס לכלות, מתוארות כשארס קושר את סנדלן.⁷² סצנות אלו קשורות בברור לאיקונוגרפיה של הכנת הכלה ביום חתונתה. סצנה כזו מעטרת הדריית קלאפיס המיוחסת לצייר הרחצה. ההדריה שייכת לאוסף מוזיאון המטרופוליטן בניו יורק ומתוארכת לשנים 420–440 לפנה"ס.⁷³ בסצנה נראית אישה לבושה יושבת על סלע. למרגלותיה ארוס כורע כשהוא קושר את סנדלה. בשני הצדדים עומדים גברים במגביים לבושים גלימות. האישה היושבת זוהתה כהלנה ושני הגברים משני צדדיה זוהו כפאריס ואיניאס או כתזאוס ופריטואוס.⁷⁴ בסצנה אחרת המעטרת אמפורה אדומת־דמויות נראות ההכנות לחתונת היפודאמיה. האמפורה מיוחסת לצייר קאדמוס (The Kadmos Painter) ומתוארכת לשנת 425 לפנה"ס לערך.⁷⁵ במרכז הסצנה היפודאמיה יושבת לבושה למשעי וכתר על ראשה, כשעל ירכה ארוס מכונף עומד ואוחז בידו מגש פרות. היפודאמיה מוקפת במלוות; אחת מהן, המזוהה באמצעות כיתוב כאאורינואה (Eurynoe), עומדת כאשר רגלה השמאלית מורמת וארוס, המזוהה גם הוא באמצעות כיתוב, קושר את סנדלה. גם אם היפודאמיה עצמה אינה זו המתוארת כמי שסנדלה נקשר, נוכחותו של המוטיב בסצנה מסמנת את הרעיון של כלה הנכנסת לתפקידה.

ישנם כמה תיאורים של ארוס קושר סנדל להאנשות נשיות, שבדרך כלל קשורות

Lewis, *Athenian Woman*, 144. ⁶⁵

Sue Blundell, "Clutching at Clothes", in: Llewellyn-Jones, *Women's Dress*, 2002, pp. 149–150; Victoria Sabetai, ⁶⁶ "Women's Ritual Roles in the Cycle of Life", in: Kaltsas and Shapiro, *Worshipping Women*, pp. 291–97; Weiß, "Zur Typologie", p. 37

⁶⁷ לונדון, המוזיאון הבריטי, E774. מאתונה. ARV², 1250.32; Para, 469; AddP, 354; BArch 216969. הדמויות מזוהות בשם של נראידות באמצעות כיתוב, ראו: Judith Barringer, *Divine Escorts: Nereids in Archaic and Classical Greek Art*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, pp. 124–125

⁶⁸ Adrienne Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler, Werke und Weggefährten*, Mainz: P. von Zabern, 1988, p. 243; Oakley and Sinos, *The Wedding*, p. 19

⁶⁹ לדיון בדימויים של שפחות ולסימני הזיהוי שלה בסצנות חזותיות, ראו: Sian Lewis, "Slaves as Viewers and Users of Athenian Pottery", *Hephaistos* 16/17, 1998/1999, p. 87; John H. Oakley, "Some 'Others' Members of the Athenian Household: Maids and their Mistresses in Fifth-century Athenian Art", in: Ada Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden: Brill, 2000, pp. 231–232; Lewis, *Athenian Woman*, pp. 28–29. לדיון במוסד העבדות באופן כללי, ראו: Robert Garland, *Daily Life of the Ancient Greeks*, Westport: Greenwood Publishing Group, 2009, pp. 105–102

⁷⁰ בוסטון, המוזיאון לאומנויות יפות, 95.1402. מאזור אכאיה (איגיאון או פטרס). ARV², 1326.71; Para, 478; BArch 220627.

⁷¹ Oakley and Sinos, *The Wedding*, pp. 30, 36; Gaëlle Deschodt, "Images et mariage, une question de méthode: le geste d'anakalypsis", *Cahiers Mondes anciens* 2, 2011, p. 6

⁷² John H. Oakley, "Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-wedding Scenes", in: Ellen D. Reeder, *Pandora: Women in Classical Greece*, Baltimore: Trustees of the Walters Art Gallery, 1995, pp. 65–66; Robert F. Sutton, "Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens", *The Journal of the Walters Art Gallery* 55/56, 1997/1998, pp. 27, 31

⁷³ ניו יורק, מוזיאון המטרופוליטן, 19.192.86. מיוון(?) ARV², 1130.152, BArch 214962. Lilly B. Ghali-Kahil, *Les Enlèvements et le retour d'Helene*, Paris: E. de Boccard, 1955, p. 158; Ulrike Theisen, *Parthenos, Nymphe, Gyne: weibliche Trachtikonographie als Bedeutungsträger im 5. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, p. 86

⁷⁴ ארוס כורע לצד הלנה מעטרת קערה השייכת לאוסף בברלין. גיון אוקלי מזהה את הסצנה כקשירת סנדל, הגם שכפופת רגליה של הלנה לא שרדו. ברלין, מוזיאון העתיקות, F2356 (BArch 217284). ראו: Oakley "Nuptial Nuances", p. 66, Fig. 8. בוסטון, המוזיאון לאומנויות יפות, 03.821. מסאוסולה, איטליה. ARV², 1186.29, BArch 215718



לתחום האחריות של אפרודיטה. דוגמה מובהקת לכך הוא פיקסיס, השייך לאוסף המוזיאון הבריטי, מעוטר בסצנה דומה לסצנה המעטרת את הפיקסיס ממוזיאון אשמוליאן, אך הפעם מופיעות בה דמויות מיתולוגיות והאנושות של טוב ומזל.⁷⁶ בסצנה זו, אפרודיטה, אלת האהבה, נוהגת מרכבה הרתומה לשתי ארוטס – פוטוס (Pothos, תשוקה) והדילוגוס (hedylogos, מתק שפתיים). הנשים – מקצתן יושבות, מקצתן עומדות – מביאות חפצים שונים.

הן מכונות בשמות של האנושות כמו אאנומיה (Eunomia, סדר טוב), היגיא (Hygieia, בריאות) ופאדיא (Paedia, משחק ושעשוע). אחת הנשים האלה, אאודאימוניאה (Eudaemonia, אושר או שגשוג) מתוארת כשהיא מרימה רגל אחת וקושרת בשתי ידיה את הסנדל.⁷⁷ הימרוס, האנשת התשוקה, עומד מולה ומושיט לה שרשרת חרוזים. נציין כי שלושת הארוטס המופיעים בסצנה נועלים סנדלים מזהבים. בחירתו של צייר מאידיאס להוסיף שמות של אלוהויות והאנושות לצד הדמויות מעניקה לסצנה ממד נרטיבי והקשר מסוים.⁷⁸ סצנה המעטרת חואוס המיוחס לצייר בסגנונו של צייר מידיאס (Manner of The Meidias Painter) היא דוגמה נוספת לשילוב מוטיב קשירת הסנדל בסצנה שמתוארות בה האנושות.⁷⁹ בסצנה נראית אישה, המכונה פומפה (Pompe, תהלוכה דתית), עומדת בצד שמאל, כשלמרגלותיה ארוס קטן כורע וקושר את סנדלה. לצדם עומד גבר מכונף (ארוס?) האוחז בשתי ידיו שיבולים. לשמאלו, על שולחן נמוך, מונח סל המיועד לתהלוכות. כמו כן נראים אישה נוספת המכונה היגיא וגבר המחזיק קערת פולחן בידו. בסצנה מתוארות הכנות לקראת תהלוכה דתית, ככל הנראה, תהלוכה הקשורה לאפרודיטה. דמותה של פומפה לבושה מכף רגל ועד ראש, מוכנה לצאת לתהלוכה.⁸⁰

פיקסיס אדום־דמויות, מיוחס לצייר מידיאס, 400–420 לפנה"ס, גובה: 8.25 ס"מ, לונדון, המוזיאון הבריטי Trustees of the © British Museum

בניגוד לגיוון הרב שמתרחש בתיאורים שקשורים לנשים במחצית השנייה של המאה החמישית לפנה"ס, נראה כי במרבית תיאורי הגברים נשמר מצאי הנושאים המוכרים כבר מסוף המאה השישית והמחצית הראשונה של המאה החמישית לפנה"ס: תיאורים של נערים קושרים סנדל בהקשר אתלטי. על כמה כלים או שברי כלים המיוחסים לקבוצה של הפניקס 37 (Group of the Pnyx) 37) מתוארות סצנות פשוטות של אתלטים קושרים סנדל. בטונדו של קערה מטודי שבאיטליה מתוארים אתלטים;⁸¹ האחד נושא בחיקו דיסקוס והאחר מרים את רגלו כדי לקשור את סנדלו.

אפשר לסיים את הדיון בסצנות חזותיות המעטרות כלי חרס בתיאור של הימרוס קושר או מסיר את סנדלו של דיוניסוס. הסצנה מעטרת קרטל סלילים המיוחס לצייר קאדמוס (The Kadmos Painter). הקרטל שייך לאוסף מוזיאון ג'אטא שברובו ומתוארך לעשורים האחרונים של המאה החמישית לפנה"ס. במרכז הסצנה דיוניסוס שרוע על מיטת הסבה. משמאל הימרוס מתקרב ובידו סנדל. העדר רצועות ותנועתו הבלתי ברורה של הימרוס מקשים לקבוע אם הוא עומד לקשור סנדל לרגלו של דיוניסוס או לחלוץ אותו. הם מוקפים בפמליה של דיוניסוס: סאטירים ומאינדות – אחת מהן מכונה אאודאימוניאה. שני ארוטס נוספים מאגפים את הסצנה. הסצנה משלבת בין שני עולמות: עולמו של דיוניסוס ופמלייתו ועולמה של אפרודיטה ומלוויה. אף כי אאודאימוניאה מוצגת כאחת המאינדות, התיאור שלה דומה מאוד למופעים שלה בתור חלק מפמלייתה של אפרודיטה.⁸² השימוש בסנדל מושאל מאותו עולם אפרודיסי ומהווה נדבך נוסף בשילוב העולמות הנדיר הזה. ייתכן שערבוב העולמות של דיוניסוס ואפרודיטה אינו אמור להפתיענו – דיוניסוס גם הוא אל צעיר הקשור למיניות ופוריות.⁸³

אם כן, בתקופה זו ישנם תיאורים רבים של קשירת סנדל. מרביתם מופיעים בסצנות של נשים כחלק ממערך שלם של תנוחות ומחוות הקשורות להתקשטות ולהכנה. בתיאורים אלו תנוחת קשירת הסנדל מזוהה עם אפרודיטה ועם תחום אחריותה. בהעדר שמות או סימנים ברורים אפשר להתייחס לסצנה כאל סצנת ז'אנר. במקרים אלו, עצם הופעת התנוחה מעניקה לסצנה ממד ארוטי המתייחס לביצוע תפקיד נשי בכללותו. הופעת שמות או סימנים מובהקים מקנים לסצנה

81. טודי, המוזיאון העירוני, 486. מטודי, איטליה. *BArch*, 1297.1; *ARV* 217419. קערה זהה השייכת לאותו האוסף נחשבת להעתק של הקערה הנדונה.

82. Smith, *Polis and Personification*, p. 63.

83. Sabetai, "Women's Ritual", p. 292.

76. לונדון, המוזיאון הבריטי, *ARV* 1328.92; *BArch* 220648; Add², 364; E775.

77. אי שפירו מתייחס לתנועתה כאל בבואה/השתקפות מוקטנת של תבליט ניקה קושרת (האומנס?) את סנדלה. Shapiro, *Personifications*, p. 66. ראו להלן דיון בתבליט.

78. 14. *Apollo* 152 (July), 2000, Robin Osborne, "The Art of Personification on Athenian red-figure Pottery",

79. אתונה, המוזיאון הלאומי, אוסף מי ולאסטו, 47. *ARV* 1323.36; *BArch* 220589.

80. Smith, *Polis and Personification*, p. 86.

הקשר מסוים, לרוב, הקשור בעולם של אפרודיטה. כמו כן, בתקופה זו, לראשונה מתואר בברור אל שקושרים לו סנדל או חולצים אותו. עד עתה בחנו סצנות של קשירת סנדלים כחלק מעיטור של כלי חרס אתים – כלים שנועדו לצריכה פרטית ולכן כמוות הצופים בהם מצומצמת יחסית. ואולם, איקונוגרפיה של נעילת מנעל כביטוי לתהליך ההתלבשות בשלמותו וכאמצעי להבעת השינוי הנדרש כדי לבצע תפקיד מסוים מופיעה גם באפריז המערבי של הפרתנון, אחד המבנים החשובים ביותר שנבנו על האקרופוליס באתונה (מתוארך ל 438-443 לפנה"ס). ככל הידוע, זו הפעם הראשונה שהמוטיב הנדון מופיע בפיסול אדריכלי.⁸⁴ באפריז המערבי מתוארות ההכנות לקראת התהלכה הפאנתאטית. כך, מתוארים פרשים על סוסיהם, עלמים המוליכים סוסים או משתלטים עליהם, סצנת הפיקוח על הסוסים ועלמים מתלבשים. שניים מהם – עלם מס' מע' 12 ועלם מס' מע' 29 – מתוארים כשהם קושרים סנדלים בתנוחה זהה לחלוטין.⁸⁵ שתי הדמויות האלה מובחנות ברצף של האפריז, מכיוון שבניגוד לשאר הדמויות הפונות לשמאל, הן מתוארות בפרופיל מלא כשהן פונות לימין. נוסף על כך, נוכחות העלמים מודגשת גם מכיוון שעלם מס' מע' 12 מפריד בין שתי קבוצות פרשים וגם מכיוון שעלם מס' מע' 29 נמצא ממש בקצה האפריז.⁸⁶ שניהם מניחים את רגלם השמאלית על אבן גדולה,⁸⁷ מתכופפים ומושיטים שתי ידיים כדי לקשור את רצועות הסנדל. העלם הקיצוני ביותר בצד הדרומי של האפריז, עלם מס' מע' 30, משלים את רעיון ההתלבשות מאחר שהוא מתואר עוטה את הגלימה שלו. שיבוצו של מוטיב קשירת הסנדל באפריז המערבי מצביע הן על חשיבות הרעיון שהוא מציג הן על מידת הנפוצות שלו ברפרטואר החזותי.

84. בורקהארד פר מציין כי ראשיהם המורמים קדימה מצביעים על דריכות לקראת התהלכה. בתיאורים מוקדמים יותר נראים הנשים והגברים מרכינים את ראשם, אף שלא תמיד הם מתבוננים כלפי מטה. ראו: Burkhard Fehr, *Becoming Good Democrats and Wives, Civic Education and Female Socialization on the Parthenon Frieze*, Zürich: Lit Verlag, 2011, p. 22.

85. המספור עוקב אחר הרישום בנג הספר של ג'ניפר נייילס. בעבר טען פל כי דמות זו קושרת מגף. ראו: Philipp Fehl, "The Rocks on the Parthenon Frieze", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24, 1961, p. 2, note 3.

כי העלמים קושרים סנדל. ראו: Frank Brommer, *Der Parthenonfries*, Mainz: P. von Zabern, 1977, pp. 10, 11, 22, Pls. 18, 19, 44, 45; Jenifer Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge: University Press, 2001, pp. 104, 214; John Younger, "Work Sections and Repeating Patterns in the Parthenon Frieze", [ed.] Michael B. Cosmopoulos, *The Parthenon and its Sculpture*, Cambridge: University Press, 2004, pp. 73-74; Christian Ellinghaus, *Die Prthenonskulpturen*, Hamburg: Kova, 2011, pp. 99, 106-107.

לוחמים מתחמשים, כאשר ללא ספק ישנה קדימות כרונולוגית לתיאורי חימוש. על קושרי הסנדלים כדוגמה לשימוש הנמרץ בדגמים החוזרים על עצמם, ראו: Younger, "Work Sections", pp. 73-75.

86. Jenifer Neils, "Classic Moments: Time in the Parthenon Frieze", Cosmopoulos, *The Parthenon*, pp. 51-52.

87. ייתכן כי תיאור הנחת הרגל על אבן השפיע על התיאורים שנדונו לעיל, שבה נשים מניחות רגלן על אבן כשהן קושרות סנדל.

הדיון המפורט באיקונוגרפיה של נעילת מנעל, ובפרט הדיון בעלמים המתוארים קושרים סנדל בפרתנון, סולל את הדרך לדיון באחת מיצירות האמנות המפורסמות ביותר בעולם הקלאסי: התבליט של ניקה מהמעקה שהקיף את מקדש אתנה ניקה באקרופוליס שבאתונה. האפריז נוצר בשנת 410 לפנה"ס לערך ותיאר תהלכה של ניקות (Nikai) מכונפות המבצעות פעולות מגוונות לנוכח האלה אתנה. באחד הלוחות ניקה מרימה את רגלה הימנית, מטה את גווה לימין ומושיטה יד אחת לכיוון הסנדל; השמלה שהיא לובשת עמוסת קפלים וגולשת מעבר לכתפה הימנית החשופה.⁸⁸ ההתייחסויות השונות של החוקרים לתבליט מצביעות על חוסר תמימות הדעים באשר לאופי הפעולה של ניקה:⁸⁹ מקצתם סוברים שהיא קושרת את הסנדל,⁹⁰ מקצתם סוברים שהיא מתירה אותו⁹¹ ואחרים סוברים שהיא מסדרת אותו.⁹² נראה כי לאור הדיון לעיל, אפשר לקבוע בביטחון יחסי כי ניקה מתירה את סנדלה ואינה קושרת אותו.⁹³ היא מבצעת את הפעולה ביד אחת בלבד. אילו קשרה ניקה את הסנדל, היא הייתה משתמשת בשתי הידיים. היא מבצעת את הפעולה ההפוכה לאותם הנשים והגברים – הטאירות, כלות ואתלטים – שמעטרים כלי חרס רבים, ובפרט לאותם העלמים המופיעים באפריז המערבי של הפרתנון הסמוך. לעומתם, היא חולצת את הסנדל. אך גם היא עושה זאת כפעולה דינמית המאפשרת לה לבצע תפקיד מסוים, במקרה זה, תפקיד פולחני במרחב מקודש. קורנליה תונה (Thöne) טענה כי אין אפשרות להיעזר בסצנות קודמות לפענוח תנועתה של ניקה מכיוון "שהמוטיב כמעט אינו מוכר באמנות

88. מיקומו של הלוח במערך האפריז אינו ודאי לחלוטין – בעבר הוא שוחזר כמעט את הצד הקצר המזרחי של המעקה, אך כיום מקובל יותר למקמו בצד הדרומי.

89. Erika Simon, "Zur Sandalenlöserin der Nikebalustrade", [ed.] Margot Schmidt, *Kanon: Festschrift Ernst Bergeram 26. Februar 1988 gewidmet*, Basel: Vereinigung der Freunde Antiker Kunst, 1988, p. 70; Cornelia Thöne, *Ikonographische Studien zu Nike im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Heidelberg: Verlag Archaeologie und Geschichte, 1999, p. 72.

90. William B. Dinsmoor, "The Sculptured Parapet of Athena Nike", *American Journal Of Archaeology* 30, 1926, pp. 1, 18, 30, note 9; Andrew Stewart, *Greek Sculpture: An Exploration*, New Haven: Yale University Press, 1990, p. 187; Neils, *The Parthenon*, p. 104.

91. Rhys Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, Cambridge: University Press, 1929, p. 63; Brunilde S. Ridgway, "The Date of the So-Called Lysippean Jason", *American Journal of Archaeology* 68, 1964, p. 124; Jeffrey M. Hurwit, *The Athenian Acropolis. History, Mythology and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge: University Press, 1999, pp. 213-214.

92. Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the Ages, The Western Perspective* Gengage, Learning, 2001, p. 119.

93. השוו: Ridgway, "The Date", p. 124. גם אריקה סימון מציינת כי ניקה יכולה רק להתיר את הסנדל מכיוון שלא ניתן לקשור את הרצועות ביד אחת, וגם היא מתייחסת לפולחן שניקה מבצעת בעודה יחפה, ראו: Simon, "Zur Sandalenlöserin", p. 70.

תיאורים של גיבורות מיתולוגיות, האנשות, אלוהויות ואלים כקושרים סנדלים מופיעים רק במחצית המאה החמישית לפנה"ס. תופעה זו מעניינת, מכיוון שתיאורים אלו נתפסים כמודל התנהגות בעבור בני האדם.⁹⁷ לפיכך היה אפשר לצפות שתיאורים של אלוהויות וגיבורים יקדימו את התיאורים של אנשים בשר ודם או לפחות יופיעו אִתָּם בו בזמן. במקרה הנדון, גברים ונשים מוצגים כקושרים סנדל זמן רב לפני הופעתה של ניקה, האלוהות הראשונה המתוארת קושרת סנדל. למעשה, הראשונים הם שמשמשים מודל חזותי לתיאורי דמויות מיתולוגיות או אלוהויות קושרות סנדל. כך, המודל התהפך על ראשו. היפוך זה מגדיר את נעילת המנעל כפעולה אנושית באופייה, הקשורה לפעולות יום-יומיות של בני האדם. ההתרבות העקיבה של סצנות כאלו והופעתן במגוון הקשרים הן סימן לכך שהמוטיב האייקונוגרפי ומשמעותו קנו אחיזה הולכת וגוברת בשפה החזותית האתית. אך הסימן החשוב ביותר להתבססותו וחשיבותו של המוטיב באמנות החזותית באתונה הוא הופעתו בשניים ממבני הציבור המפורסמים ביותר שנבנו במחצית השנייה של המאה החמישית לפנה"ס על האקרופוליס באתונה. שילוב דמויות קושרות סנדל או מתירות אותו בתבליטי הפרתנון ומקדש אתנה ניקה הקנו למוטיב פומביות וחשפו אותו לקהל רחב. כך, תושבי אתונה של המחצית השנייה של המאה החמישית לפנה"ס יכלו לראות בקביעות את העלמים קושרים סנדל ואת ניקה מתירה אותו, כמתכוננים למלא תפקיד. כמותם, גם הם עוסקים בפעולה האנושית הפשוטה, המסמנת את השינוי הפיזי והמנטלי הכרוך בהכנות לתפקיד מסוים.

האתונאית.⁹⁴ נוסף על כך, היא מציינת שהלקיתוס מטובינגן שנדון לעיל אינו מסייע בפענוח ניקה מן המעקה. אך נקודת המבט המוצעת כאן מצביעה על כך שההפך הוא הנכון. יותר ממאה שנה של שימוש במוטיב נעילת המנעל מעידות על כך שלחידושו של "מאסטר E", הפסל העלום שמייחסים לו את התבליט הנדון, ישנו הקשר אייקונוגרפי מובהק. הסצנות הרבות שבהן נראים נשים וגברים קושרים סנדלים הם הקרקע הפורייה שעליה צמח הדימוי של ניקה המתירה את סנדלה. ניקה של "מאסטר E" מציגה התפתחות נוספת של המוטיב הנדון. היא מבצעת את הפעולה ההפוכה של התרת הסנדל, אך פעולתה מציגה אותה גם כן במצב ביניים לפני מילוי תפקיד פולחני, בעודה יחפה, לנוכח האלה אתנה ובהשגחתה. כדי להבינה, חשובים בעיקר העלמים הקושרים את סנדלם מהאפריז של הפרתנון. נוכחותם באותו המתחם המקודש יוצר את התופעה המכונה על ידי קלאוס יונקר "אינטרפיקטוריאליזם" – יצירת אמנות המתייחסת במישרין למוטיב חזותי שנמצא ביצירת אמנות אחרת ממקומת באותו המרחב.⁹⁵ ניקה המתירה את סנדלה היא ניסוח מחודש של העלמים הקושרים את סנדלם; כך התבליט מובן ומקבל רובד פרשני לנוכח התיאורים של קושרי הסנדלים. העלמים הקושרים סנדלים הם אזרחים שעומדים להשתתף בתהלוכה דתית לכבוד האלה אתנה, וניקה המתירה את סנדלה וחולצת אותו היא אלוהות שעומדת לבצע פולחן דתי לנוכח אותה האלה. בעבר נטען שהפיסול של מקדש אתנה ניקה גדוש בהתייחסויות לאפריז הפרתנון, שמקדים אותו בעשורים אחדים.⁹⁶ ניקה המתירה את סנדלה היא דוגמה נוספת לאופן החדשני שבו האפריז המאוחר מתייחס לאפריז המוקדם. הדיון במוטיב נעילת המנעל ובהתפתחותו מצביע על הסתעפות עקיבה בהיצגים של דמויות נועלות מנעלים בכלל, וקושרות סנדלים בפרט. בראשיתו, הוא מציג עלמים ועלמות עירומים, לעתים קרובות כדימוי בודד המתמצת את רעיון ההכנות למילוי תפקיד. תיאורים של דמויות קושרות סנדל הולכים ומתרבים בהדרגה. הם מופיעים במגוון רחב של הקשרים, כחלק מסצנות רבות משתתפים. לצד דמויות עירומות מתחילות להופיע דמויות לבושות. כמו כן, לצד דמויות אנונימיות ז'אנריות באופיין, החל מאמצע המאה החמישית לפנה"ס מופיעות דמויות בעלות זהות מוגדרת – האנשות ואלוהויות – המעניקות לסצנות הקשר נרטיבי מובחן.

⁹⁴ "Auf ikonographische Anhaltspunkte kann nicht zurückgegriffen werden. Das Motiv ist der attischen Kunst sonst fremd" (התרגום שלי, י"י).

⁹⁵ Klaus Junker, *Interpreting the Images of Greek Myths*, Cambridge: University Press, 2012, p. 148.

⁹⁶ Andrew Stewart, *Greek Sculpture: An Exploration*, Yale: University Press, 1990. P. 166.

⁹⁷ Joan B. Connelly, *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton: University Press, 2007. p. 30