תוכן העניינים

הקדמה 9
מבוא — ראשיתו של התאטרון ברומא העתיקה 11
המחזאי טרנטיוס 17
חיי טרנטיוס 21

על המחזה 27
המחזה 35
הערות 94
ביבליוגרפיה 103

הקדמה

האחים לטרנטיוס היא הקומדיה הקלסית השלוש עשרה הרואה אור בהוצאת מאגנס. היא מצטרפת לשבע קומדיות של אריסטופאנס — **האכארנים, הענגות, הציפורים, הצפרדעים, הצרעות, חג הנשים** ו**פלוטוס** — ולחמש קומדיות רומיות — **האישה מאנדרוס, הסריס** ו**פורמיו** מאת טרנטיוס ו**החייל הרברבן** ו**פסאודולוס** לפלאוטוס.

ההוצאה שמה לה למטרה להמשיך במפעל זה ולהוסיף להביא לקורא העברי מחזות קלסיים נוספים בתרגומי מופת המצוידים במבואות ובפירושים מפורטים ונרחבים.

המחזות, המצטרפים יחד לאוסף נכבד וחשוב, מהווים אמנם סִדרה, אך כל אחד מהם יכול לעמוד בפני עצמו. על מנת שכל ספר יהיה כחי הנושא את עצמו, ראתה ההוצאה לנכון להקדים לכל מחזה מבוא כללי, היפה לכל המחזות, והרואה אור בכולם, ולאחריו מבוא מיוחד לכל מחזה ומחזה.

הוצאת מאגנס

מבוא

ראשיתו של התאטרון ברומא העתיקה

על פי המקובל, תחילתו של התאטרון ברומא כרוכה בשמו של טיטוס ליביוס אַנדרוֹניקוס, אשר הציג ברומא מחזה רומי מתורגם ומעובד ממקור יווני בשנת 240 לפסה"נ, שנה לאחר סיומה של המלחמה הפונית הראשונה. תאריך זה מסמן גם את תחילתה של הספרות הרומית האמנותית, שנשענה כל כולה בשלבי התחלתה על הספרות היוונית. טיטוס ליביוס אנדרוניקוס היה, אם כן, יודע יוונית ואיש משכיל, שכן הוא תרגם לרומית גם את **האודיסאה** של הומרוס, ושלט ברומית היטב. הוא היה איש תאטרון, ששיחק במחזות שכתב, וסביר להניח כי העתיק לרומא יחד עם הדרמות גם את דרכי הצגתן והפקתן על פי מה שהיה נהוג בתאטרון היווני לא ביוון גופה אלא בסיציליה או בדרום איטליה: שמו קשור בעיר טַרֶנטוּם שהיתה מרכז חשוב של פעילות תאטרון. והיכן מצא אנדרוניקוס שחקנים יודעי רומית ששיחקו לצדו במחזותיו? אמנם אנדרוניקוס היה הראשון שהציג מחזות המבוססים על מקורות דרמטיים יווניים, אך מופעי תאטרון מסוגים אחרים היו קיימים ברומא לפניו.

ההיסטוריון ליביוס, שכתב בתקופת הקיסר אוגוסטוס, מתאר בספרו את שלבי התפתחותו של התאטרון ברומא מהתחלות צנועות עד לפריחה הגדולה והיתרה בימיו (**מִיְסוּד העיר**, ז, 2). על פי תיאורו, תחילתו של התאטרון ברומא בהופעתם של מחוללים מאֶטרוּריה בשנת 364 לפסה"נ. אותה עת השתוללה בעיר מגפה קשה שלא הצליחו להדבירה. משלא הועילו עצות בני אדם ועבודת הפולחן המקובלת של האלים לא הביאה תוצאות כלשהן, נעשה ניסיון ללחום במגפה בדרך חדשה, באמצעות כוחם המרפא של מחול ומוזיקה, תופעה מוכרת גם מתרבויות אחרות:

> בין שאר הדברים שהוחלט עליהם כדי לפייס בם את זעמם של אלי השמים, מסופר שהיו גם הופעות במה, דבר חדש לעם מלחמתי, שידע

> עד אותה עת מופעי קרקס בלבד. בדומה למרבית ההתחלות, היו גם ההופעות האלה צנועות, וכל הדבר כשלעצמו הובא לרומא מבחוץ. רקדנים נקראו לבוא מאֶטרוּריה ולצליליו של חליל גם חוללו מחולות על פי מנהג האֶטרוּסקים, בתנועות מלאות חגיגיות, אך בלי להשמיע דברי שיר כלשהם ובלי תנועות גוף המחקות את דברי השיר.

המחוללים מאטרוריה לא הובאו אפוא על מנת להטעים את אנשי רומא טעם של הנאה אמנותית־אסתטית ולהרחיב את האופקים התרבותיים, אלא כדי לנסות לפייס את האלים בדרכים אחרות, נכריות, דרכיו של עם אחר. לא היתה זו, אם כן, הופעה חילונית, שבאה לבדר בני אדם אלא טקס בעל משמעות דתית־פולחנית שנערך למטרה אַפּוטרופֶּאית ולהרחקת מגפות.

הופעתם של האטרוסקים מתוארת על דרך השלילה: הם לא שרו, הם לא ליוו דברי שיר במחול מימטי ממחיש, אלא רקדו ריקוד אטרוסקי מסורתי. למרות היעדרו של יסוד מילולי בהופעתם רואה ליביוס בריקודם את תחילתן של הופעות תאטרון ברומא. לא ידוע לנו אם שבו האטרוסקים לחולל ברומא גם אחרי שנת 364 לפסה"נ, אך צעירי רומא, אזרחים בני חורין, חובבים ולא שחקנים מקצועיים, חיקו את האטרוסקים:

> אחר כך החלו לחקות אותם צעירי רומא, שגם החליפו בו בזמן זה עם זה דברי ליצנות אותם שקלו בחרוזי שיר מאולתרים וליוו בתנועות גוף הולמות.

הצעירים לא הסתפקו בחיקויו של המחול, אלא הוסיפו לו יסוד מילולי, דברי ליצנות מאולתרים שלבשו צורה של חילופי דברים, של מעין דו־שיח, מרכיב דרמטי מובהק שהיה חסר בהופעתם של האטרוסקים. הם ליוו את דברי הליצנות בתנועות גוף הולמות שתאמו את רוח המילים והיו, מן הסתם, ליצניות גם הן. יוצא מכאן שצעירי רומא לא למדו את ריקודי האטרוסקים על דרך החיקוי, כדי לחזור עליהם ולבצעם במדויק כמוהם, אלא חיקו אותם חיקוי פרודי־ליצני. הם הציגו הצגה, שיחקו תפקיד, פרשו על דרך הפרודיה דמות של אחר, והרי מהותו של תאטרון הוא בחיקוי, במשחק, ביצירת תפקיד. לא היתה זו הפעם הראשונה שצעירי רומא, בנבדל

מכלל העם, הופיעו בהופעות שנשאו אופי תאטרוני־ליצני, הם עשו כך גם בהזדמנויות אחרות, כמו בתהלוכות ניצחון, בתהלוכות דת ואפילו בלוויות. באִלתורים הפרודיים של חובבים לא היה, אם כן, חידוש. הוא היה בהפיכתם של אִלתורים ספונטניים של חובבים להופעות מקצועיות שמבצעיהן שוב אינם חובבים, אלא שחקנים מקצועיים החוזרים על הופעותיהם שוב ושוב.

למרבה הצער, ליביוס אינו מתאר תהליך זה. מדבריו לא ברור מניין צצו לפתע ברומא שחקנים מקצועיים וכיצד סיגלו לעצמם את הופעותיהם של החובבים והשתלטו עליהן. אם ניתן ללמוד על השפעות תרבות מעדויות לשון, אפשר אולי להסיק מן המלה הִיסְטְרִיוֹ, "שחקן מקצועי", שהושאלה מן האטרוסקית, כי הופעת השחקנים המקצועיים ברומא קשורה ישירות בהשפעה האטרוסקית. ואין זו המילה היחידה; גם המילים פֶּרְסוֹנָה (מסכה) וסְקַיְנָה (במה), שבמקורן הן מילים יווניות, הגיעו לרומא בתיווכם של האטרוסקים ויש להניח שהמונחים לא עשו דרכם בנפרד מן המהויות שהם מציינים. אם כך הדבר, תיווכו האטרוסקים בין היוונים לרומאים כבר במאה הרביעית לפסה"נ. לצד השפעה בדרך של תיווך היתה גם השפעה ישירה של הערים היווניות על התרבות הרומית, לאחר שרומי כבשה את דרום איטליה ובין היתר את העיר טרנטום (כיבושה הסופי היה בשנת 272 לפסה"נ).

השחקנים המקצועיים, בניגוד לנוער הרומי שאִלתר אלתורים, ביצעו יצירות שיצירתן קדמה לביצוען. אמנות המשחק המקצועי בתאטרון היא אמנות של ביצוע. המבצעים חייבים ללמוד כיצד לבצע יצירה נתונה ובזה הם נבדלים מחובבים, שהרי מועד יצירתו של האלתור הוא אף מועד ביצועו והשמעתו. ליביוס מדמה את האלתורים של הנוער הרומי לשירים פֶּסְקֶנִינִיִים, שלא היו יצירות אמנות מלוטשות אלא אלתורים ספונטניים גסים ומחוספסים שהושרו בחגים חקלאיים, כמו חג האסיף, לא על ידי שחקנים מקצועיים אלא על ידי איכרים ששבו בסיום החגיגה לעסוק במקצועם. המשורר הוֹרַטיוּס, שאינו מזכיר את האטרוסקים, רואה בשירים הפסקיניים את ניצניו של התאטרון הדרמטי ברומא (**איגרות**, ב, 1, 139–146). אלה מקורותיו המקומיים, הכפריים של התאטרון, מה שהיה קיים לפני ש"יוון הכבושה כבשה את המנצח הפרא והחדירה את האמנויות לְלָטיוּם הכפרית" (שם, 156–157), ואילו מה

שליביוס מתאר כתחילת התאטרון הוא יצירה של חברה עירונית, שבה יש מקום גם למקצועות של פנאי, כמו המשחק.

את סוג ההופעות שבהן הופיעו לראשונה שחקנים מקצועיים מכנה ליביוס בשם סַטוּרה: מופע שהוא מזיגה של שירה לא מאולתרת בריקוד ערוך לצלילי חליל. החידוש בסוג הופעה זה הוא בהפרדה בין היצירה לביצוע. השירים, הריקוד והליווי המוזיקלי חוברו מראש. השחקנים צריכים היו ללמוד מה שחובר ולבצעו. נקבעה מסורת ונקבעו דפוסים: תנועות גוף כאלה תואמות דברי שיר אלה ותנועות אחרות דברי שיר אחרים, ואין היסוס בביצוע, אין הפסקות. הכול זורם ומחליק לפי תכנית ערוכה מראש והמבצעים יודעים מהי התכנית ומה סדר מעשיהם על הבמה.

את הצגתו של מחזה בעל עלילה מייחס ליביוס לאנדרוניקוס ומספר שהיה משחק במחזותיו, כפי שנהגו כולם בימים ההם:

> פעם, כאשר קראהו הקהל לחזור שוב ושוב, נפגע קולו, ומשקיבל רשות לכך, העמיד עבד שישיר במקומו לפני המחלל, ואילו הוא עצמו שיחק את דברי השיר בתנועות גוף נמרצות הרבה יותר, מכיוון שלא הופרע עוד כלל על ידי הצורך לתת קולו בשיר. מאותה עת ואילך נהגו השחקנים ללוות בתנועותיהם דברי שיר בפי אחרים, ואילו לעצמם הותירו לבצע בקולותיהם הם רק את קטעי הדו־שיח.

אם להתייחס לסיפור צרידותו של אנדרוניקוס כאל סיפור אייטיולוגי, המסביר מצב שהיה קיים בתאטרון בתקופה מאוחרת יותר, היתה הפרדה בין שחקנים לזמרים, והמחזות כללו גם קטעי דו־שיח וגם קטעי שירה שהושרו לצלילים של חליל.

מעדותו של ליביוס אפשר, אם כן, להסיק כי המסורת הרומית הפרידה בין שתי תקופות. התקופה הראשונה היא תקופת הופעות תאטרון קדם־דרמטיות (נטולות עלילה), שהחלו רווחות ברומא במאה הרביעית לפסה"נ, בעקבות השפעה יוונית שהגיעה לרומא בתיווכם של האטרוסקים. התקופה השנייה היא תקופת ההשפעה היוונית הישירה והיא באה לידי ביטוי בהצגת מחזות יווניים, קומדיות וטרגדיות, מתורגמים ומעובדים לרומית. מלבד אלה היו קיימות גם הופעות תאטרון עממיות־כפריות של חובבים. הללו המשיכו להתקיים לצדו של התאטרון המקצועי, שהיה בתחילת דרכו בידי

יוצרים דו־לשוניים, שלא היו אזרחים רומים אלא הגיעו לרומא מן החוץ, ובידי שחקנים מקצועיים, שהתפרנסו מאמנותם.

משחידש אנדרוניקוס את חידושו, הלכו בעקבותיו יוצרים רבים אחרים שכתבו טרגדיות וקומדיות על סמך מקורות יווניים, וביניהם נַיביוס, אֶניוס, פּלאוטוס, פַּקוּביוס, קַיקיליוס, טרנטיוס ואַקיוס. המאות השלישית והשנייה לפסה"נ ראו פריחה גדולה של מופעי תאטרון ברומא, ובכל זאת אי־אפשר היה ללכת לתאטרון כל יום. הצגות היוו חלק מתכנית של חגיגות ציבור שנערכו במועדים קבועים, כמו לוּדִי רוֹמַנִי (ludi Romani) לכבודו של האל יופיטר בתחילת ספטמבר, לוּדִי פְּלֶבֶּיאִי (ludi Plebeii) לכבוד האל אַפּוֹלוֹ ביולי, לודי מֶגַלֶנֶסֶס (ludi Megalenses) לכבוד האלה "האם הגדולה" באפריל. גם אנשים פרטיים יכלו לערוך חגיגות, כמו "חגיגות קבורה", או "חגיגות נדר", שנדרו מצביאים לערכן לכשישובו ממלחמה בשלום, ולכלול בתכניתן הצגות תאטרון. לחגיגות אלה, מטבע הדברים, לא היה מועד קבוע בלוח השנה.

המדינה מימנה את חגיגות הציבור ואת המופעים בהן ובכלל זה גם את הצגות התאטרון. האַידילים, בעלי הכהונה שהיו אחראים על ארגון החגיגות, היו מוסיפים סכום נכבד מכיסם לתקציב שניתן מטעם המדינה כדי להבטיח חגיגות מפוארות שייחרתו בזיכרונם של הצופים עד ליום הבחירות, שבו יציגו את מועמדותם לכהונה חשובה יותר. ואמנם אלה מקרב האַידילים שהתמזל מזלם לארגן חגיגות, צברו בדרך זו הון פוליטי וזכו להגיע ברבות הימים, רובם ככולם, גם לכהונת קונסול, הבכירה בסולם הכהונות הרומי. החגיגות הפרטיות מומנו, כמובן, על ידי האנשים שערכו אותן.

מי שהיה אחראי על החגיגות קנה את ההצגות מידי המחזאי או מידי ראש להקת השחקנים; הלהקות היו קטנות, חמישה או שישה שחקנים, שהיו בדרך כלל עבדים או אזרחים שקוצצו זכויות האזרח שלהם בגלל מקצועם. ראש הלהקה, שחקן אף הוא, היה אחראי לכל סידורי ההפקה ודאג לתלבושות, למסכות, לאבזרי במה, לליווי מוזיקלי ולחזרות. השימוש במסכות אִפשר לשחקן אחד למלא תפקידים אחדים ולגברים לשחק תפקידי נשים. ההצגות הוצגו בהמשך אחד, ללא הפסקות (החלוקה למערכות ולתמונות, המצויה בכתבי יד, היא מאוחרת).

תאטרון האבן הקבוע הראשון נבנה ברומא על ידי פּוֹמפּיוס בשנת 55 לפסה"נ, שנים רבות לאחר תחילת פעילותו של התאטרון הדרמטי. אם לא היה בעיר תאטרון קבוע, היכן הוצגו מחזותיהם של המחזאים הרומים הנודעים, פלאוטוס, טרנטיוס ואחרים? על במות מאולתרות שהוקמו בקירקוס מַקסימוס או בקירקוס פלַמיניוס, בפוֹרום רוֹמַנוּם ובמרחב הפתוח לפני מקדשי אלים, כמו המקדש של "האם הגדולה" על גבעת הפַּלַטינוּם. שנים רבות נערכו החגיגות העיקריות ברומא, שכללו בדרך כלל הופעות פופולריות כמו מרוצי מרכבות והצגות ציד, בקירקוס. משנוספו לתכנית גם הצגות של קומדיות וטרגדיות, היה צורך לבנות במה ארעית ועליה הוצגו לא רק הצגות תאטרון אלא גם סוגים אחרים של מופעים, מהם פופולריים יותר מן הקומדיות והטרגדיות, כמו התגוששויות, התאגרפויות ומעשי לוליינות. משלהי המאה השלישית לפסה"נ ואילך נכללו ב"משחקי קבורה", שערכו יורשים לנפטרים ידועי שם ועשירים, קרבות של גלדיאטורים. אלה נערכו בפורום רומנום ושם גם נערכו, על אותה במה, הצגות התאטרון שהיו חלק מתכנית "משחקי הקבורה", כמו **האחים והחמות** של טרנטיוס, קומדיות שהוצגו בשנת 160 לפסה"נ ב"משחקי הקבורה" לכבודו של לוּקיוס אַימיליוס פַּאוּלוּס. בפורום ישב הקהל על מושבים שהוכנו לצופים על ידי מַיניוס ונקראו על שמו בשם "המושבים המַיניַניים". אלה היו מִתקנים קבועים שצריך היה להכשירם לכל הופעה והופעה. לפני מקדש של אל נערכו ההצגות על הרחבה שלפני פתח המקדש ועל המדרגות שהוליכו אליו. הקהל ישב על מושבים מאולתרים, ואפשר שזאת היתה אחת הסיבות לרעשנותו, שכן לא אחת נאבקו הצופים זה עם זה על מקומות צפייה טובים.

ההצגות נערכו, אם כן, על במה ארעית שהוקמה במיוחד לרגל החגיגה. היא היתה צרה וארוכה וסימלה רחוב. עליה נבנה מבנה ארעי ששימש את השחקנים כחדרי הלבשה ובו היו פתחים שדרכם יצאו אל הבמה. המבנה סימל בתים ברחוב ומלבדו לא היתה על הבמה כל תפאורה. כל פתח במבנה היה פתחו של בית אחר. להצגת **האישה מאנדרוס**, למשל, נחוצים שני פתחים, אחד מסמל את ביתו של סימו ובנו פַּמפילוּס ואחר המסמל את ביתה של חְרִיסִיס המנוחה ופַּמפִּילָה. יש מחזות הנזקקים לשלושה פתחים (כמו המחזה **פְּסָאוּדוֹלוּס** של פלאוטוס), ויש הנזקקים לפתח אחד (**אַמְפִיטְרִיוֹן** של

פלאוטוס). השחקנים יכלו להיכנס לבמה ולצאת אותה גם מן האגפים. על פי המוסכמות סימלו כניסות אלה דרכים שהובילו אל הבמה ממרכז העיר והפורום ומחוץ לעיר ומן הנמל. מכאן שהעלילה של המחזות התרחשה כולה ברחוב, ובכלל זה גם מעמדים שצנעת פנימו של בית יפה להם. מסכות ותלבושות סייעו לצופים להבחין בין הדמויות.

המחזאי טרנטיוס

טֶרֶנְטיוּס היה אחד הסופרים הרומים האהובים ביותר על הדורות שבאו אחריו; משום שהִרבו לקרוא במחזותיו ולהעתיק אותם, הם השתמרו יפה וגם זכו לפירושים כבר בתקופת הקיסרות הרומית. אחד מן הפירושים החשובים שהשתמר הוא פירושו של דוֹנַטוּס, שחי במאה הרביעית לסה"נ. בראש פירושו העתיק דונַטוס ביוגרפיה של טרנטיוס שכתב ההיסטוריון הרומי סוֶטוֹנְיוּס (69–140 לסה"נ, לערך) והיא המקור העיקרי לידיעות שיש לנו על חייו של טרנטיוס. מידע נוסף אפשר לשאוב מן הדידאסקליות המצורפות למחזותיו ומן הפרולוגים, שאינם פרולוגים דרמטיים אלא פולמוסיים, ומהם אפשר ללמוד מכלי ראשון על מאבקיו של טרנטיוס עם מחזאים אחרים בני דורו ועל סדרי הצגת מחזות בימיו.

הביוגרפיה של סווטוניוס כתובה על פי המתכונת המקובלת של כתיבת ביוגרפיה בעולם היווני והרומי. נמסרים שמו של טרנטיוס, מקום הולדתו, מעמדו החברתי, יחסיו עם בני דורו, יצירותיו והצלחתן, נסיבות מותו ומידת פרסומו לאחר מותו. סווטוניוס שאב את ידיעותיו מכתבים של קודמיו. הוא דן במקורותיו דיון ביקורתי והעמיד אותם זה מול זה תוך הבלטת סתירות. מן העיון בדיונו עולה שהוודאי מועט וההשערות מרובות. חוקרים מודרנים הטילו ספק גם במה שהתקבל על דעתו של סווטוניוס, ולמעשה לא נותר דבר בביוגרפיה שלא יצאו עוררין עליו.

לפי סווטוניוס נולד פּוּבליוּס טֶרֶנטיוּס אַפֶּר בעיר קרתגו שבאפריקה הצפונית בשנת 185 לפסה"נ ומת בשנת 159. הוא היה חינני, בעל קומה ממוצעת ועור שחום. הוא הגיע לרומא כעבדו של הסנטור טרנטיוס לוּקָנוּס, שחינך אותו כחנך בן חורין ואף שילחו לחופשי בגיל צעיר. כמנהג הימים ההם נקרא העבד המשוחרר בשם אדונו לשעבר, טרנטיוס. הוא התחבר עם משכילים בני דורו וביניהם המדינאים הנודעים סְקִיפיוֹ אַפְּרִיקַנוּס הצעיר

וידידו לַיליוּס. שמועות עקשניות רווחו שהם כתבו את מחזותיו, אך מכיוון שלא רצו מסיבות כלשהן להציג אותם תחת שמם, העמידו פנים שטרנטיוס הוא שחיבר אותם. רינונים אלה מבוססים במידה רבה על הפרולוג למחזה **האחים**, שבו כתוב: "יש משמיצים רעי לב האומרים שאנשים אצילים סייעו למשורר ובשקדנות כתבו יחד עמו את מחזותיו. הם חושבים שזאת הרשעה חמורה, ואילו משוררכם רואה בכך שבח גדול, שהוא נושא חן בעיני אלה הנושאים חן בעיני כולכם ובעיני העם, ומשירותם חסר הפניות במלחמה, בשלום ובענייני ציבור, נהנה בשעתו כל אחד ואחד מאתנו". טרנטיוס לא פירש בשמם של מסייעיו וגם לא הכחיש שסייעו בידו לכתוב את המחזות. בימי קיקרו, שחי כמאה שנה ויותר לאחר מותו של טרנטיוס, מקובל היה לחשוב שאישים אלה היו סקיפיו ולַיליוס. סווטוניוס מביא גם דעה סותרת של היסטוריון ושמו סַנְטְרָה, בן זמנו של קיקרו, שטען כי סקיפיו ולַיליוס היו עדיין צעירים מאוד אותה שעה ולא עשו לעצמם שם; הקריירה הפוליטית שלהם היתה עדיין בבחינת שיר מזמור לעתיד לבוא ולא ייתכן שדבריו של טרנטיוס נסבו עליהם. סנטרה נוקב בשמם של אישים אחרים, בני זמנו של טרנטיוס, שהיו הן מדינאים הן משוררים, ואליהם, לדעתו, יכולים להיות מכוונים דבריו של טרנטיוס. כך או כך, כמאה שנה לאחר מות טרנטיוס, דבריו בפרולוג למחזה **האחים** כבר היו בבחינת חידה.

טרנטיוס כתב שישה מחזות שהוצגו בשנים 160–166 לפסה"נ. סווטוניוס מספר שהאיידילים שקנו מידי טרנטיוס את מחזהו הראשון, **האישה מאנדרוס**, שלחו אותו לקראו באוזני קַיקִיליוּס, זקן מחברי הקומדיות בדורו של טרנטיוס והמכובד בהם. קַיקיליוס סעד אותה שעה סעודת ערב והתייחס בזלזול אל טרנטיוס, שהיה לבוש בגדי עוני, אך לשמע חרוזים מועטים בלבד שקרא באוזניו הזמין אותו להסב לידו ולהשתתף בסעודה ושמע מפיו את המחזה כולו תוך הבעת השתאות והערכה. המחזה הוצג בהצלחה וכך גם ששת המחזות האחרים שחיבר טרנטיוס. משני הפרולוגים למחזה **החמות** ידוע כי הצגתו של מחזה זה הופסקה פעמיים על ידי קהל פרוע שהעדיף לצפות במופעים מרתקים יותר, כמו אִגרוף, הליכה על חבל או קרבות לודרים, ולא הניח לשחקנים להמשיך בהצגתם. רק בשלישית הוצג המחזה בהצלחה עד סופו. סווטוניוס כותב שכל מחזותיו של טרנטיוס התקבלו יפה על ידי הקהל (הוא אינו מזכיר את שתי ההצגות של **החמות** שנפסקו באמצע), אך יותר

מכולם זכה להצלחה בימתית וכספית חסרת תקדים המחזה **הסריס**. לבקשת הקהל הוא הוצג פעמיים באותו יום ושולם עבורו סכום כסף גדול במיוחד, שנרשם לזיכרון בכתב היד של המחזה.

מחזאים מתחרים התקיפו את טרנטיוס, ניסו לפגוע בו בדרכים שונות וביקרו אותו בחריפות. הוא השיב להאשמותיהם בפרולוגים הפולמוסיים שחיבר למחזותיו. שתי ההאשמות העיקריות שבהן הואשם הן: גנבה ספרותית ו"הכתמה".

בפרולוגוס למחזה **האישה מאנדרוס** טרנטיוס אומר ששני מחזותיו של מֶנַנְדְרוֹס, **האישה מאַנדרוס** ו**האישה מפָּרינתוס**, דומים בעלילתם אך שונים בסגנון ובנוסח: "משוררכם מודה שהעביר קטעים מ**האישה מפרינתוס** שנראו לו מתאימים ל**האישה מאנדרוס**". מתנגדיו של טרנטיוס גינו נוהג זה וכינוהו בשם הגנאי "הכתמה", ואילו הוא טען שכמוהו עשו לפניו רבים וטובים. אין זו הדוגמה היחידה של העברת קטעים ממחזה אחד לשני. בפרולוג למחזה **הסריס** אומר טרנטיוס ששילב במחזה זה שתי דמויות — חייל רברבן ומלחך פנכה — ממחזה אחר של מנגדרוס ושמו **קוֹלַקָס**, שלא ידע כי תורגם לרומית; ובפרולוגוס ל**האחים** הוא מספר, ששילב במחזה **האחים** תמונה מן המחזה **המתים יחדיו**, מאת מחבר הקומדיות דִיפִילוֹס, תמונה שעליה פסח המחזאי פלאוטוס, כשתרגם מחזה זה לרומית. מדברים אלה עולה כי מותר היה למחזאים רומים לתרגם לרומית מחזות יווניים כל עוד לא היה להם תרגום רומי. אם היה למחזה תרגום רומי, למתרגם היתה, כביכול, חזקה עליו ואיש מלבדו לא יכול היה לתרגמו. דוַנטוס, שעדיין היו לפניו המחזות של מנגדרוס, מאשר שאכן היה דמיון, לפחות בין תמונות הפתיחה של המחזות **האישה מאנדרוס** ו**האישה מפרינתוס** שנכתבו "כמעט באותן המילים", אלא ש**באישה מאנדרוס** היה מונולוג ואילו ב**האישה מפרינתוס** דו־שיח בין הזקן לאשתו. לאחר תמונת הפתיחה מצא דוַנטוס עוד שני קטעים זהים — האחד בן עשרים שורות והשני בן אחת עשרה שורות — השאר היה שונה בסגנון ובנוסח. דוַנטוס כותב גם שדמויותיהם של חַרינוס ובִיריא לא היו מצויות במחזהו של מנגדרוס וטרנטיוס הוא ששילב אותן בעלילת המחזה. וכך כותב דוַנטוס בפירושו לשורה 301: "טרנטיוס הוסיף דמויות אלה למחזה, כי אינן מצויות אצל מנגדרוס"; ובפירושו לשורה 977: "רקם במחזה אחד שתי פרשיות אהבים על שני צעירים ושתי חתונות, שלא על פי הכתוב אצל

מנגדרוס, שאת הקומדיה שלו תרגם". הסיבה, לדעתו של דונַטוס, נעוצה ברצון שלא להשאיר את פילומנה ללא בעל, שעה שפַּמפילוס, ארוּשׂה, נושא לו אישה אחרת.

שני מחזות של טרנטיוס, **פורמיו** ו**החמות**, מבוססים על מחזותיו של אפולודורוס מקָרִיסְטוֹס, ואילו שאר מחזותיו, **האישה מאנדרוס**, **הסריס**, **המתענה** ו**האחים**, נשענים על יצירות של מנגדרוס. מן הדידאסקאליות ומעדותו של דונַטוס עולה הסדר הכרונולוגי הבא של המחזות: **האישה מאנדרוס** — בשנת 166 לפסה"נ; **החמות** (הצגה ראשונה) 165 לפסה"נ; **המתענה** — 163 לפסה"נ; **הסריס** ו**פורמיו** — 161 לפסה"נ; **החמות** (הצגות שנייה ושלישית) — 160 לפסה"נ; **האחים** — 160 לפסה"נ. כל המחזות שטרנטיוס כתב השתמרו.

פעילותו האמנותית של טרנטיוס נפסקה בשנת 160 לפסה"נ. סווטוניוס מספר שהפליג ליוון ולא שב. על נסיבות מותו הוא מוסר גרסאות סותרות, אחת מהן, שמטרת נסיעתו היתה לחפש מחזות נוספים של מנגדרוס ובשובו, והמחזות עמו, טבע בים. הותיר בת שנישאה לרומאי ממעמד הפרשים ונכסי קרקע בוִיָא־אַפִּיָא, ליד מקדשו של מארס.