

תוכן העניינים

7	ראשיתו של התיאטרון ברומא העתיקה
16	על המחזה
25	המחזה
90	הערות

ראשיתו של התיאטרון ברומא העתיקה

על פי המקובל, תחילתו של התיאטרון ברומא כרוכה בשמו של טיטוס ליביוס אנדרוניקוס, אשר הציג ברומא מחזה רומי מתורגם ומעובד ממקור יווני בשנת 240 לפנה"ס, 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 האודיסיא של הומרוס, ושלט ברומית היטב. הוא היה איש תיאטרון, ששיחק במחזות שכתב, וסביר להניח כי העתיק לרומא יחד עם הדרמות גם את דרכי הצגתן והפקתן על פי מה שהיה נהוג בתיאטרון היווני לא ביוון גופה אלא בסיציליה או בדרום איטליה: שמו קשור בעיר טרנטום שהיתה מרכז חשוב של פעילות תיאטרון. והיכן מצא אנדרוניקוס שחקנים יודעי רומית ששיחקו לצדו במחזותיו? אמנם אנדרוניקוס היה הראשון שהציג מחזות המבוססים על מקורות דרמטיים יוונים, אך מופעי תיאטרון מסוגים אחרים היו קיימים ברומא לפניו.

ההיסטוריון ליביוס, שכתב בתקופת הקיסר אוגוסטוס, מתאר בספרו את שלבי התפתחותו של התיאטרון ברומא מהתחלות צנועות עד לפריחה הגדולה והיתרה בימיו (מייסוד העיר, ז, 2). על פי תיאורו, תחילתו של התיאטרון ברומא בהופעתם של מחוללים מאטרוריה בשנת 364 לפנה"ס. 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 ומוסיקה, תופעה מוכרת גם מתרבויות אחרות:

בין שאר הדברים שהוחלט עליהם כדי לפייס במ 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 מאטרוריה ולצליליו של חליל גם חוללו מחולות על פי מנהג האטרופים, בתנועות מלאות חגיגות, 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 ולפייס את האלים בדרכים אחרות, נוכריות, דרכיו של עם אחר. לא היתה זו, אם כן, הופעה חילונית, שבאה לבדר בני-אדם אלא טקס בעל משמעות דתית-פולחנית שנערך למטרה אפוטרופאית, 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 העדרו של יסוד מילולי בהופעתם רואה ליביוס בריקודם את תחילתן של הופעות תיאטרון ברומא. לא ידוע לנו, אם שבו האטרוסקים לחולל ברומא גם אחרי שנת 364 לפנה"ס, 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 בחיקוי של המחול, אלא הוסיפו לו יסוד מילולי, דברי ליצנות מאולתרים שלבשו צורה של חילופי דברים, של מעין דר-שיח, מרכיב דרמטי מובהק שהיה חסר בהופעתם של האטרוסקים. דברי הליצנות לוו 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, על מנת לחזור עליהם ולבצעם במדויק כמוהם, אלא חיקו אותם חיקוי פארודי-ליצני. הם הציגו הצגה, שיחקו תפקיד, פרשו על דרך הפארודיה דמות של אחר, והרי מהותו של תיאטרון הוא בחיקוי, במשחק, ביצירת תפקיד. לא היתה זו פעם ראשונה שצעירי רומא, בנבדל מכלל העם, הופיעו בהופעות שנשאו אופי תיאטרוני-ליצני, הם עשו כך גם בהודמנויות אחרות, כמו בתהלוכות ניצחון, בתהלוכות דת ואפילו בלוויית. באלתורים הפארודיים של חובבים לא היה, אם כן, חידוש. הוא היה בהפיכתם של אלתורים ספונטניים של חובבים להופעות מקצועיות שמבצעהן שוב אינם חובבים, אלא שחקנים מקצועיים החוזרים על הופעותיהם שוב ושוב.

למרבה הצער, ליביוס אינו מתאר תהליך זה. מדבריו לא ברור מנין 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 היסטרי "שחקן מקצועי", שהושאלה מן

על המחזה

האבות יצאו את העיר לרגל עסקים ובהעדרם ניהלו בניהם פרשיות אהבה אסורות: האחד התאהב בנגנית קתרוס, שפחה של סרסור, השני נשא לאישה נערה ענייה, חסרת נדוניה. לאחד אין כסף לקנות את הנערה מידי של סוחר עבדים, השני ירא שמה יצווה עליו. אביו לגרש את הנערה שנשא לאישה בלי הסכמתו. בסיועם של עוזרים נאמנים, עבד ומלחך פנכה בקי בהלכות משפט, משיגים הצעירים את מבוקשם בסוף שכולו טוב לאלה שהקהל רצה ביקרם.

המחזה, כמוהו כשאר הקומדיות של טרנטיוס, הוא מחזה תככים – כל צד מנסה להביס את הצד השני בתחבולות ובתרמיות. תכנון התחבולות וביצוען הן עיקר העלילה והמתחבלים – במחזה שלנו אלה האבות, העבד ומלחך הפנכה, פורמיו, שעל שמו קרוי המחזה – הם הדמויות הראשיות במחזה, ולא הצעירים המאוהבים שלמענם נרקמות המזימות. שתי פרשיות האהבה שבמוקד העלילה שזורות זו בזו: יש וחשיבותה של האחת עולה ויש והשנייה היא מרכז ההתעניינות, מה שמאפשר העמקה בדרך של השוואה בין הפרשיות, מגביר את הציפייה והמתח בדחיית פתרונות של פרשייה אחת מפני פיתוח מפתיע של הפרשייה השנייה, ומעשיר את העלילה בהכפלה של הנפשות הפועלות: יש שני אבות, שני צעירים וגם שני מסייעים לצעירים. הנערות שמדובר בהן אינן מופיעות על הבמה.

במעמד הפותח את המחזה מופיעים שני עבדים. העבד הראשון, דַאבוס, שאינו שייך לשתי המשפחות שבהן עוסקת העלילה, יודע אך מעט על הנעשה. הוא בא להשיב הלוואה לַגְטָה, שכן אדוניו, אַנְטִיפּוֹ, נשא אישה. דאבוס משמיע מידע ראשון זה וגם מספק את המניע – סקרנותו לדעת את הכול לאשורו – להשמעת שאר הפרטים שבאקספוזיציה. גטה יכול עתה לספר לו את כל אשר אירע. הוא אינו פותח דבריו בסיפור נישואיו של אנטיפו, אלא במה שקרוב לו יותר – צרותיו שלו: הוא מפחד, הוא נמצא בסכנה; וגם אחר כך, במקום לספר את קורותיו של אנטיפו הוא שואל את דאבוס, אם הוא מכיר את תְרֶמְס, אחי אדונו, ואת פְּיִנְדְרִיאַ בְנו. נוצר מתח ציפייה בגלל דחיית המידע המובטח והשמעת מידע אחר, וגם אי־ודאות, כי מתעורר ספק, אם הפחד שנפל על גטה והסכנה האורבת לו באו בגלל נישואיו של אנטיפו או בגלל מה שאירע לבני משפחה אחרים. לרגע אף

הנפשות הפועלות

דאבוס, עבד

גָטָה, עבד

אַנְטִיפּוֹ, צעיר

פֵּיִדְרִיא, צעיר

דְּמִיפּוֹ, זקן

פּוֹרְמִיּוֹ, מלחך פנכה

הַגִּיּוֹ, ידידו של דמיפו

קְרִטִּינוֹס, ידידו של דמיפו

קְרִיטוֹ, ידידו של דמיפו

דוֹרִיּוֹ, סרסור

תְּרֶמֶס, זקן

סוֹפְרוֹנָה, אומנת

נְאוּסִיסְטֶרֶטָה, אשתו של תרמס

תמצית העלילה מאת ג'איוס סולפיקיוס אפולינאריס

דמיפו, אחיו של חרמס, יצא למסע מחוץ לעיר והשאיר את בנו, אנטיפו, באתונה. בחשאי היו לחרמס בלמנוס אישה ובת, ואילו באתונה היתה לו אישה אחרת ובן מאוהב מאוד בנגנית קתרוס. האישה מלמנוס הגיעה לאתונה ושם נפטרה. בהעדרו של חרמס דאגה הבת בכוחות עצמה לקבורת אמה. ראה אותה אנטיפו והתאהב בה, ובעזרתו של מלחך פנכה נשא אותה לאישה. מששבו אביו וחרמס ממסעם, זעמו מאוד. אחר כך נתנו למלחך הפנכה שלושים מנים, כדי שהוא עצמו יקח אותה לאישה. בכסף זה נקנתה נגנית הקתרוס ואילו אנטיפו הוסיף להחזיק באשתו, משזיהה אותה דודו ונודע מי היא.¹

פרולוג

עד עתה לא הצליח המחזאי הוותיק² להרחיק את המחזאי שלנו ממלאכת יצירתו ולהוציאו לגמלאות, לכן הוא מנסה עכשיו להרתיעו מלכתוב בהשמצות. הוא אומר שוב ושוב שהמחזות שכתב המחזאי שלנו תכניהם שטחיים וסגנונם פשטני. בוודאי! הרי מעולם לא תיאר המחזאי שלכם צעירון מאוהב הצופה בצבייה נמלטת מפני כלבים הדולקים אחריה, והיא בוכה ומתחננת לפניו שיחוש לעזרתה.³ לו הבין המחזאי הוותיק שההצגה של מחזהו הצליחה אך ורק הודות לכשרונו של שחקן, ולא בזכות כשרונו שלו, היה בלי ספק ממתן מאוד תוקפנות השמצותיו. אם יימצא אדם שכזאת יאמר או כך יחשוב: "לולא הקדים להתקיפו המחזאי הוותיק, לא יכול היה המחזאי החדש לחבר פרולוג כלשהו, כי לא היה לו את מי להשמיץ," זאת תהיה לו לתשובה: "הדרך להצלחה ולהצטיינות פתוחה בפני כל מי ששולחים ידם במלאכת הכתיבה של מחזות." ההוא שאף לאלץ את המחזאי שלנו לחדול מיצירה ולשבור את מטה לחמו, ואילו זה כל חפצו היה להשיב לו, לא להתקיפו. לו בחר המחזאי הוותיק להתמודד בדברי שבה, היה זוכה לשמוע דברי הלל. עתה יידע נא כי כאשר עשה, כן ייעשה לו. הגיע הזמן לסיים את דברי על המחזאי הוותיק, אף על פי שהוא עצמו לא פסק מלפגוע בו. עכשיו שימו נא לב לעצם העניין: אני מביא לכם קומדיה חדשה שהיוונים מכנים בשם התובע (אפידיקוֹמָנוֹס) והרומאים קוראים לה פורמיו, כי מלחך הפנכה פורמיו ממלא בה תפקיד ראשי והוא האיש שיותר מכול יניע את גלגלי

העלילה, אם תגלו רצון טוב כלפי המחזאי. שימו לבכם והאזינו בשלווה ובשקט פן נתנסה שוב באותו מזל־ביש שבו נתנסינו לא מכבר, כשנאלצה הלהקה שלנו בגלל המולה ומהומה לעזוב את הבמה,⁴ שאליה השיבנו בכשרונו ראש הלהקה, שבו תמכתם בטובכם ובהתאפקותכם.