

תוכן העניינים

	הקדמה	9
11	מבוא – ראשיתו של התאטרון ברומא העתיקה	
	המחזאי פלאוטוס	17
	על המחזה	20
	המחזה	27
	הערות	81
87	ביבליוגרפיה נבחרת	

הקדמה

אמפיטריון לפלאוטוס היא הקומדיה הקלסית השבע עשרה הרואה אור בהוצאת מאגנס. היא מצטרפת לשמונה הקומדיות של אריסטופאנס – האכארכנים, העננות, הציפורים, הצפרדעים, הצרעות, חג הנשים, פלוטוס והשלום – ולשבע קומדיות רומיות: האחים, האישה מאנדרוס, הסריס ופורמיו מאת טרנטיוס והחייל הרברבן, האוצר ופסאודולוס מאת פלאוטוס. ההוצאה שמה לה למטרה להמשיך במפעל הזה ולהביא לקורא העברי מחזות קלסיים נוספים בתרגומי מופת המצוידים במבואות ובפירושים מפורטים ונרחבים.

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

מבוא

ראשיתו של התאטרון ברומא העתיקה

על פי המקובל, תחילתו של התאטרון ברומא כרוכה בשמו של טיטוס ליביוס אנדרוניקוס, אשר הציג ברומא מחזה רומי מתורגם ומעובד ממקור יווני בשנת 042 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 טַרְנְטוּם שהייתה מרכז חוב 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 אגוסטוס, מתאר בספרו את שלבי התפתחותו של התאטרון ברומא מהתחלות צנועות עד לפריחה הגדולה והיתרה בימיו (**מייסוד העיר**, ז, 2). על פי תיאורו, תחילתו של התאטרון ברומא בהופעתם של מחוללים מאַטְרוּרִיָה בשנת 463 לפסה"נ. באותה העת 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 העת מופעי קרקס בלבד. בדומה למרבית ההתחלות, היו גם

ההופעות האלה צנועות, וכל הדבר כשלעצמו הובא לרומא מבחוץ. רקדנים נקראו לבוא מאַטרווריה ולצליליו של חליל גם חוללו מחולות על פי מנהג האַטרוסקים, בתנועות מלאות חגיגות, אך בלי להשמיע דברי שיר כלשהם ובלי תנועות גוף המחקות את דברי השיר.

המחוללים מאטרווריה 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 הייתה זו, אם כן, הופעה חילונית, שבאה לבדר בני אדם אלא טקס בעל משמעות דתית-פולחנית שנערך למטרה אַפּוּטרוּפּאית 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 ליבוס בריקודם את תחילתן של הופעות תאטרון ברומא. לא ידוע לנו אם שבו האטרוסקים לחולל ברומא גם אחרי שנת 364 לפסה"ג, 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 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, פירשו על דרך הפרודיה דמות של אחר, והרי מהותו של תאטרון היא בחיקוי, במשחק, ביצירת תפקיד. לא הייתה זו הפעם הראשונה שצעירי רומא, בנבדל מכלל העם, הופיעו בהופעות שנשארו אופי תאטרוני-ליצני, הם עשו כך גם בהזדמנויות אחרות, כמו בתהלוכות ניצחון, בתהלוכות דת ואפילו בלוויות. באלתורים הפרודיים 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 ליבויס 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 היסטריו, "שחקן מקצועי", שהושאלה מן האטרוסקית, כי הופעת השחקנים המקצועיים ברומא קשורה ישירות בהשפעה האטרוסקית ואין זו המילה היחידה; גם המילה פֶּרְסוֹנָה (מסכה) וּסְקִינָה (במה), שבמקור 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"ג. לצד השפעה בדרך של תיווך הייתה 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"ג).

השחקנים המקצועיים בניגוד לנוער הרומי שאֵלֵתֵר אלתורים, ביצעו יצירות שיצירתן קדמה לביצוען. אמנות המשחק המקצועי בתאטרון היא אמנות של ביצוע. המבצעים חייבים ללמוד כיצד לבצע יצירה נתונה ובוזו הם נבדלים מחובבים, שהרי מועד יצירתו של האלתור הוא אף מועד ביצועו והשמעתו. ליבויס מדמה את האלתורים של הנוער הרומי לשירים פֶּסְקִינִיִים, 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 הוֹרְטִיּוֹס, שאינו מזכיר את האטרוסקים, רואה בשירים הפסקניניים 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 לִטְיוֹם הכפרית" (שם, 156-157), ואילו מה שליבויס 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 ליבויס בשם סְטוּרָה: מופע שהוא מזיגה של שירה לא מאולתרת בריקוד ערוך לצלילי חליל. החידוש בסוג הופעה זה הוא בהפרדה בין היצירה לביצוע. השירים,

הריקוד והליווי המוסיקלי 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 שיסיר 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 אייטולוגי, המסביר מצב שהיה קיים בתאטרון בתקופה מאוחרת יותר, הייתה הפרדה בין שחקנים לזמרים והמחזות כללו גם קטעי דו־שיח וגם קטעי שירה שהושרו לצליליו 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"ג, בעקבות השפעה יוונית שהגיעה לרומא בתיווכם של האטרוסקים. התקופה השנייה היא תקופת ההשפעה היוונית הישירה והיא באה לידי ביטוי בהצגת מחזות יוניים, 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 יוניים, וביניהם ניביוס, אַניוס, פלאוטוס, פַּקוביוס, קיקיליוס, 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 לודי רומני (Iudi Romani) לכבודו של האל יופיטר בתחילת ספטמבר, לודי פּלֶבִּיאי (Iudi Plebeii) לכבוד האל אפולו ביולי, לודי מְגַלֶּנְסֶס (Iudi (Megalenses) לכבוד האלה "האם הגדולה" באפריל. גם אנשים פרטיים יכלו לערוך חגיגות, כמו "חגיגת 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. האידילים, בעלי הכהונה שהיו אחראים על ארגון החגיגות, היו מוסיפים סכום נכבד מכיסם לתקציב שניתן מטעם המדינה כדי להבטיח חגיגות מפוארות שיחרתו בזיכרונם של הצופים עד ליום הבחירות, שבו יציגו את מועמדותם לכהונה חשובה יותר. ואמנם אלה מקרב האידילים 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 אפשר 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 פומפיוס 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 מקסימוס או בקירקוס פלמיניוס, בפורום רומנום ובמרחב הפתוח לפני מקדשי אלים, כמו המקדש של "האם הגדולה" על גבעת הפלטינום. שנים רבות נערכו החגיגות

העיקריות ברומא, שכללו בדרך כלל הופעות פופולריות כמו מרוצי מרכבות והצגות ציד, בקירקוס. משנספו 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, התאגרפיות 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 061 לפסה"נ ב"משחקי הקבורה" לכבודו של לוקיוס אימיליוס פאולוס. בפורום ישב הקהל על מושבים שהוכנו לצופים על ידי מיניוס ונקראו על שמו "המושבים המיניניים". אלה היו מתקנים קבועים שצריך היה להכשירם לכל הופעה והופעה. לפני מקדש של אלה נערכו ההצגות על הרחבה שלפני פתח המקדש ועל המדרגות שהוליכו אליו. הקהל ישב על מושבים מאולתרים, ואפשר שזאת הייתה 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 הייתה 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 הייתה 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 פמפילוס ואחר המסמל את ביתה של קריסיס המנוחה ופמפילה. יש מחזות הנוזקים לשלושה פתחים (כמו המחזה **פסאודולוס**), ויש הנוזקים לפתח אחד (**אמפיטרון** 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.