

JUNIMEA

We know
books

Coordonatorii colecției:

Călin CIOBOTARI
Simona MODREANU

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
VIȘNIEC, MATEI

Lysistrata, dragostea mea : piesă inspirată din comedia
„**Lysistrata**” de Aristofan / Matei VIȘNIEC;
Cuv. însoțitor de Călin CIOBOTARI
Iași : Junimea, 2023

ISBN 978-973-37-2635-7
821.135.1

I. CIOBOTARI, Călin (pref.)

Redactor: *Simona MODREANU*
Coperta: *Cristina BROȘȚIANU*
Tehnoredactor: *Cezar BACIU*

Editura JUNIMEA,
Bulevardul Carol I
Parcul Copou, Iași
700 506

C. P. 85, Oficiul Poștal nr. 1, Iași
e-mail: edjunimea@gmail.com
revistascriptor@gmail.com

Telefon redacție: 0232 705 837

Vă invităm să vizitați site-ul nostru,
la adresa www.editurajunimea.ro
precum și pagina de facebook a editurii Junimea.

Editura Junimea și revista **Scriptor**
sunt membre ale **Asociației Revistelor,**
Imprimeriilor și Editurilor Literare (A.R.I.E.L.),
asociație cu statut juridic, recunoscută de **Ministerul Culturii**

Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul **Uniunii Scriitorilor din România**

© Matei VIȘNIEC
© Editura JUNIMEA, IAȘI – ROMÂNIA

Matei VIȘNIEC

Lysistrata, dragostea mea

(piesă inspirată din comedia
Lysistrata de Aristofan)

Cuvânt însoțitor de Călin CIOBOTARI



Editura JUNIMEA
2023

SUMAR

Călin CIOBOTARI:	
<i>Matei Vișniec, dramaturgul nostru</i>	5
Lysistrata, dragostea mea	17
Matei VIȘNIEC:	
<i>Lysistrata sau despre război și pace</i>	125

Lysistrata, dragostea mea
© Matei Vişniec, 2022
visniec@yahoo.fr

Călin CIOBOTARI

**Matei Vişniec,
dramaturgul nostru**

Fără îndoială, Matei Vişniec este dramaturgul nostru, în sensul acela în care George Banu vorbea despre *Livada de vişini ca teatrul nostru*. Nu doar pentru că este, de departe, cel mai jucat dramaturg român, ci pentru că textele sale conţin, cu fidelă şi inteligentă oglindire, lumea în care trăim. Şi, desigur, o dată cu lumea, ne conţin şi pe noi. Relaţia lui Matei cu teatrul, probată în atâtea decenii şi în atâtea zeci de titluri, nu este una întâmplătoare sau conjuncturală. Dincolo de alte (la fel de notabile) „escapade” literare ale autorului, Matei Vişniec rămâne, în opinia mea, un dramaturg pur sânge, unul dintre acele atât de rare cazuri când un scriitor de înaltă clasă îşi asumă limbajul teatral ca mijloc principal de expresie. E greu de indicat ce alchimii fericite s-au petrecut în forurile lăuntrice ale acestui creator, astfel încât teatrul să iasă câştigător, însă înclin să cred că a

contat într-un grad mare instinctul înnăscut de jurnalist al celui pe care mulți dintre contemporanii noștri îl știu fie de la RFI, fie din textele pe care le-a semnat și le semnează în publicații de prestigiu. La baza dramaturgiei lui Vișniec, la fel ca la baza oricărui act jurnalistic, se află întrebarea, cercetarea, iscodirea realului, identificarea unor „fisuri” ale prezentului. Ceea ce proza scurtă reprezenta pentru Cehov, un vast șantier de situații și personaje, ceea ce cronicile medievale reprezentau pentru Shakespeare, reprezintă privirea jurnalistică a lumii pentru Matei Vișniec – un punct solid de plecare pentru o multitudine de perspective prin care putem vorbi, în definitiv, despre noi înșine.

Opera dramaturgică a lui Matei Vișniec m-a atras mereu prin conturul ei adânc umanist. Bunătatea structurală a lui Matei, generozitatea și disponibilitatea sa, probate în atâtea rânduri, se răsfrâng în piesele sale atât de atent conectate la dramele omului, la suferințele societății, la limitele naturii umane, dar și la nelimitările ei. În centrul dramaturgiei sale se află Omul (uneori „ladă de gunoi”, alteori „pubelă” sau „cu o singură aripă”, uneori „din cerc”, alteori „de zăpadă”), cu rănilor sale de lov, cu spaima, dar și cu perspectiva salvării, a mântuirii care poate veni într-o bună zi. Tonul parabolic la care recurge frecvent dramaturgul subliniază exact distanțele și apropierile dintre ceea ce este și ceea ce pare a fi sau ceea ce ar putea fi omul.

E remarcabil, printre altele, modul în care, în opera teatrală a lui Matei Vișniec coexistă clasicul și contemporanul. Nu conflictual, ci într-o armonie structurală care pune în discuție tocmai existența unor astfel de dihotomii adânc intrate în gândirea noastră teatrală. Poate tocmai de aceea, piesele lui Vișniec sunt dificil de datat, semn al unui discurs care, în curenții lui de adâncime, ignoră sau, mai bine spus, își subordonează temporalitățile (ele însele asumate ca temă în piese precum *Negustorul de timp*). Rezistența la mode, la trenduri dramaturgice, la uzarea prin inadecvare tematică provine, pe de o parte, din calitatea indiscutabilă a scriiturii, iar pe de altă parte, din subiectele lipsite de „termen de valabilitate” pe care această scriitură le abordează: singurătatea, moartea, poezia existenței și, deopotrivă, absurdul ei, războiul, dragostea și așa mai departe. Chiar și atunci când personajele și temele sunt recognoscibile ca aparținând unui timp anume sau unui spațiu anume, ceva aproape enigmatic face ca ele să dobândească un fel de permis de liberă circulație prin istoria teatrului. Proaspete, tonice, pline de viață și de sens ele reapar la lecturile fiecărei noi generații, cerându-și dreptul la viață scenică. La Facultatea ieșeană de Teatru aproape că nu există an în care să nu fie revizitată, în vederea unui examen de actorie sau regie, câte o piesă, fie recentă, fie de la începuturile activității lui Matei Vișniec. De cele mai multe ori, opțiunea le aparține în întregime studenților, gradul lor de rezonare cu textul ales fiind veritabil, indiferent

dacă vorbim despre un text din anii 90 sau unul din 2020. Personajele, situațiile, relațiile sunt de fiecare dată proaspete, la fel de problematice și seducătoare ca la momentul inițial al nașterii.

Situația este cumva similară cu ce se întâmplă în dramaturgia lui Cehov: aparent, ce poate fi mai datat decât problemele unor moșieri ruși înglodați în datorii, cu moșii ipotecate și alarmati de schimbările sociale ce vin peste ei?! Și, totuși, de mai bine de un secol nu încetăm să vorbim despre Liubov Andreevna, despre Lopahin, despre Arkadina, despre Vanea, adeseori cu o asemenea familiaritate, încât aproape ne-am aștepta să îi întâlnim la mall, la piață sau în cine știe ce altă secvență din viețile noastre actuale. Să ne gândim acum, bunăoară, la *Angajare de clovn*, unul dintre cele mai importante texte ale Europei teatrale din ultimul sfert al secolului trecut. Totul e clasic acolo, însă, în egală măsură, totul este contemporan. Dați textul acesta unor literați care nu îl cunosc pe Vișniec, și nici opera lui, și veți vedea ce dificultăți și contradicții de datare vor rezulta. Din punct de vedere scenic, principalul efect al melanjului dramaturgic clasic-contemporan apare la nivel de atmosferă a lumii pieselor, o atmosferă familiară și, în egală măsură, stranie, pe care regizorul va trebui mereu să o joace la dublu, altfel riscând să deturneze abisurile atât de fertile ale creațiilor lui Matei Vișniec.

Intim legată de „efectul de clasic” pe care îl transportă această dramaturgie este poeticitatea ei inerentă.

Matei Vișniec se comportă adeseori asemenea unui poet-dramaturg, înscriindu-se astfel într-o venerabilă tradiție împlinită de Shakespeare care vedea în teatru, inclusiv în comedie, un spațiu al poeziei, iar în creatorul de teatru un poet în toată puterea cuvântului. Categorie, Matei Vișniec poate să „funcționeze” și în sensurile cele mai noi ale ipostazei de „dramaturg”; a și făcut-o în diverse ocazii, fie apropiindu-se de teme sociale, urgente, fie adaptând texte la cererea unor regizori colaboratori, fie părăsind temporar literatura dramatică pentru a scrie „literatură de scenă”. În mod esențial, însă, teatrul său rămâne un teatru poetic pe care, dacă încerci să îl interpretezi într-o cheie excesiv realistă, îl sărăcești. E incomplet, însă, să definim acest „poetic” doar într-un sens clasic. Poetice sunt, de asemenea, și aventurile de explorare a limbajului în care pornește frecvent acest dramaturg atras în egală măsură de avangarde și de „apocalipse” post-lingvistice (vezi piesa *Teatru descompus*, spre exemplu), de deconstrucție și de invenție, de subordonare și de supremație în raport cu cuvântul.

Mulți dintre regizorii români și-au manifestat precauția pentru dramaturgiile care, s-a spus, își conțin regia. Fără îndoială, Matei Vișniec are propriile sale spectacole imaginare atunci când își scrie textele; vede personaje, vede relații, vede scene și scenografii. Și, da, modul în care scrie teatru indică certe intuiții regizorale manifestate atât la nivelul didascalilor, cât și la nivelul unor situații textuale atât de intense, încât la simpla

lectură produc lume, foșnet de viață. Ei bine, unor regi-zori forța aceasta a textului le poate ridica întrebări despre chiar rostul lor într-o echipă de creație. Ce să mai regizeze un regizor când textul e atât de bine construit, încât își cere doar o mizanscenă (în sensul acelei banale transpuneri a unei piese în limbaj scenic prin intermediul unor actori, ce definea începuturile regiei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea)?! Nimic mai fals decât o astfel de întrebare. Piesele lui Matei Vișniec au, dincolo de structurile lor atât de solide, un grad mare de deschidere; ele procură un sol în care pot să încolțească superbe idei regizorale. Sunt multe exemple de regizori care au demonstrat această situație montând piesele lui Vișniec; mă limitez doar la a aminti de un spectacol care încă se mai joacă, *Întoarcerea acasă* (cunoscută inițial sub titlul *Recviem*); ei bine, întâlnirea dintre regizorul Botond Nagy și această atât de sensibilă piesă despre război și despre inutilitatea lui a dus la unul dintre marile evenimente teatrale din România anului 2022. Regizorul nu și-a subordonat textul, ci a construit într-o inteligență complementaritate a lui, îmbogățind lumea textului cu nuanțe și vizualități surprinzătoare. La rândul ei, piesa lui Vișniec s-a deschis acestei întâlniri, oferindu-se ca suport, ca punct de plecare, ca fundație pentru o construcție spectaculară de mare forță.

Probabil din poeticitate provine și muzicalitatea discretă a pieselor lui Matei Vișniec. Am spus-o și cu alte ocazii, doar la Mihail Sebastian am mai întâlnit astfel de

simfonicități, de melosuri lăuntrice, uneori difuze, alte-ori evidente, uneori rezultate din detaliul vreunei indica-ții auctoriale, alteori născându-se din melancolia vreunui personaj sau din evoluția vreunei relații. Ar fi interesant cum lecturează un muzician de profesie această dramaturgie, din perspectiva sonorităților psihologice, de receptare, pe care ea le procură. Discuția e foarte importantă pentru că ritmurile unui spectacol pe o piesă de Vișniec ar trebui, la modul ideal, să țină cont de ritmurile interne, de pulsațiile respectivei piese. Și Cehov, și Sebastian creau conștient aceste structuri simfonice. E suficient să parcurgem indicațiile auctoriale din marile texte ale celor doi, concentrându-ne pe trimiteri referitoare la sunet pentru a ne convinge de importanța pe care ambii o alocă acestui subiect. Ulterior, Beckett și Ionesco, pe filieră cehoviană, păstrează tradiția indicațiilor sonore. În *Așteptându-l pe Godot*, spre exemplu, se poate scrie o lucrare de doctorat doar pe acest subiect, al organizării sunetului și tăcerii. Întreaga dramaturgie a lui Matei Vișniec se subordonează, în opinia mea, acestei *stări scenice* în care cititorul/ spectatorul nu aude doar ce-și vorbesc personajele/ actorii, ci, dincolo de cuvinte, are de-a face cu multe alte sonorități, programe de dramaturg sau născute contextual și independent de voința acestuia. Calitatea de „lume vie” are legătură directă cu acest plan secund sonor. Din nou, regizorul ideal trebuie să „audă” aceste sonorități și să le lase să respire în scenă, neacoperindu-le cu propriile

lui opțiuni muzicale decât atunci când are motivații solide să o facă.

***Lysistrata, dragostea mea* sau despre imposibilitatea păcii**

Pieseii publicată în volumul de față îi sunt caracteristice cele mai multe dintre trăsăturile generale ale operei despre care am discutat în rândurile anterioare. Ea pleacă, tematic vorbind, de la „subiectul zilei”, cel ce, iată, de mai bine de un an, ocupă prim planul în discuțiile noastre și în modificările de perspectivă asupra prezentului: războiul și, colateral lui, pacea. Acestei teme, Matei Vișniec îi aplică, abil, un efect de generalitate: el nu va vorbi explicit despre războiul ruso-ucrainean, ci va puncta universalitatea conflictului luându-și ca punct parabolic de plecare străvechile războaie dintre greci și perși, prime forme culturale de punere în discuție a acțiunii umane de a cotropi, cuceri, omorî, umili. În acest sens, ia naștere un încântător parteneriat dramaturgic între un contemporan și un clasic (o recidivă, dacă ne gândim la piesa *De ce Hecuba?*, montată în 2014, la Sibiu), adică între Matei Vișniec și Aristofan. Din celebra *Lysistrata* a acestuia din urmă, pe lângă personajul principal și alte câteva personaje de ordin secund, Matei Vișniec recuperează o întrebare nerostită de Aristofan, dar conținută latent de scenariul său: cum ar arăta lumea noastră dacă războiul ar fi interzis?

Utopia lui Aristofan, exprimată prin cea *Lysistrata* ce are ideea unui șantaj sexual prin care să împiedice bărbații să mai practice războiul, se dovedește, în lectura răsturnată a lui Vișniec, o distopie. El merge mai departe cu raționamentul, imaginând un meta-scenariu în care deceniile de pace (trimiteri la timpul scurs între cel de al Doilea Război Mondial și prezent) ne plasează într-o foarte periculoasă stare de moliciune existențială. Discursul dramaturgic ia forma unei analize ludic-neli-niștitoare asupra consecințelor pe care impunerea păcii de către *Lysistrata* le produce: bărbații se îndeletnicesc cu artele, pijamalele lor roz sunt... dezarmante, se duelează doar în concursuri de versificație și de complimente meșteșugite. Vechea soluție a *Lysistratei*, vechiul ei șantaj trebuie folosit acum pentru reîntorcerea la paradigma anterioară: bărbații trebuie să apere cetatea; nu prin eseuri sau teoretizări de amfiteatru, ci violent, cu arma în mâini. Războiul e inevitabil, pacea e doar intervalul de răgaz dintre două războaie, nu ceva definitiv. Palierul filosofic al piesei propune această meditație necesară asupra a ceea ce e mai caracteristic ființei umane: starea de pace sau starea de conflict? Precaut, Vișniec nu dă un răspuns definitiv, însă ne pune în situația de a formula, în plan personal, astfel de răspunsuri. Perși sau ruși, căștile lor de luptă rătăcită în pașnicile năvoade vor fi mereu un semn că nimic nu e sigur, nimic nu e stabil, nimic nu e definitiv.

Savuros, textul are ambiția de a se apropia discret, dar abil, de cunoscuta vulgaritate aristofanică. Într-un registru mai mult sau mai puțin aluziv, sexualitatea traversează piesa de la un capăt la altul limbajul, producând efecte comice, dar și o foarte ofertantă tensiune erotică. Excelent mânuitor al ironiei, Vișniec pigmentează replicile obținând structuri dramatice cu succes garantat în fața unui spectator dispus să intre în joc. Corespondențele dintre trecut și prezent sunt marcate și prin apariția unor personaje cât se poate de actuale, precum jurnalista de la Antena pașpe ale cărei sondaje statistic-erotice dinamitează inteligent gravitatea de fond a subiectului tratat. Mesageri semi-morți aduc vești de tot felul, membrii corului antic nu se mai pot decide dacă reprezintă partea masculină sau feminină a corului, secvențe de teatru în teatru impecabil conduse procură provocatoare separări de planuri. O ironie se strecoară chiar și în titlu, sintagma „dragostea mea” ne-maiputând fi citită neutru în spațiul românesc de la momentul în care un perdant candidat de la președinție a folosit-o într-un anume context.

Fără îndoială, avem de a face cu o comedie, însă etichetarea aceasta se dovedește destul de ingrată pe măsură ce înaintezi în lectura piesei. *Lysistrata*, *dragostea mea* a lui Matei Vișniec te face uneori să râzi în hohote, alteori să râzi amar, uneori să râzi ca și cum ne e râsul tău, alteori doar să surâzi. Urci, etaj cu etaj, pe structura aceasta comică, iar acolo, în vârf, privind spre

abisul și spre întrebările de dedesubt, te cuprinde neli-niștea. Hohotele anterioare de râs par acum eco-uri-rafală de mitralieră.

În mod cert, vorbim despre o piesă de cursă lungă, cu un teribil potențial scenic, cu partituri generoase pentru actori, cu „noduri” ce abia așteaptă să fie preluate și prelucrate de un regizor ludic și curajos, cu o axă de toată frumusețea între Antichitatea lui Aristofan și Prezentul lui Vișniec și, mai ales, cu un profil apăsător de operă vie, actuală și necesară.

Lysistrata
Calonice
Myrrhine
Lampito

Soțul Lysistratei
Corifeul
Corul mixt
Corul format din femei
Corul format din bărbați

Glykeria
Melina
Eleni
Angeliki

Jurnalista
Emilia Ferventès
Marc Vondervil

Alte personaje fulgurante în secvențele video
Turistul cu cască de persan

Roluri interșanjabile. Număr minim de actori:
5 femei și 5 bărbați.

ACTUL I

PROLOG

O mască a lui Dionisos atârând deasupra scenei.

Intră corul antic condus de Corifeu. Membrii corului poartă căști militare antice grecești.

CORUL (*murmurând*) – Cu cincizeci de ani în urmă, noi, grecii i-am învins pe dușmanii noștri de moarte, perșii...

Corifeul își asumă brusc rolul soldatului de la Maraton: coboară de pe scenă, aleargă prin sala de spectacol (eventual deranjează câteva rânduri de spectatori), revine gâfâind pe scenă și se prăbușește în mijlocul ei, aruncând la picioarele corului o cască de persan.

CORIFEUL – Am învins!

Corifeul rămâne inert, mort.

CORUL (*cu voce mai puternică*) – Cu cincizeci de ani în urmă, noi grecii, la Maraton, l-am învins pe nesățiosul și sângherosul Darius, regele Persiei. Noi, grecii, uniți, am arătat că perșii nu sunt invincibili. Zeii au fost de partea noastră, ne-au iluminat mintea cu înțelepciunea lor.

Corifeul se ridică brusc, coboară din nou în sala de spectacol, aleargă din nou în jurul sălii, deranjează din nou câteva rânduri de spectatori, apoi revine gâfâind pe scenă și se prăbușește încă o dată, aruncând o cască de persan la picioarele corului.

CORIFEUL – Am învins!

CORUL – Cu furia disperării hopliții noștri au atacat și i-au aruncat pe perși în mare.

Celor care voiau să ne transforme în sclavi le-am scufundat corăbiile. Falangele noastre i-au oprit pe cei care voiau să scuipe pe democrația ateni-
ană.

Nici o secundă nu ne-a fost frică de moarte când i-am lovit pe cei care voiau să ne violeze soțiile și fiicele.

Noi, grecii, unindu-ne, i-am învins apoi și la Salamina și la Plateea pe cei care voiau să vomite ură și fum, sânge și fiere în căminele noastre.

Corifeul se ridică din nou, face câțiva pași spre sala de spectacol cu intenția vădită de a-și repeta „numărul” dar se răzgândește, consideră că nu mai este necesar să facă turul sălii, și „moare” din nou cu mâna dreaptă arătând spre casca persană.

CORIFEUL – Am învins definitiv!

Coreuții încep un dans ritual, se lansează într-un număr de percuție (dacă regizorul îi dotează cu tobe), răsună un cimpoi etc.

CORUL – Să le mulțumim zeilor din Olimp care ne protejează!

Să-i aducem ofrande Atenei, zeița înțelepciunii și a strategiei militare.

Să-l sărbătorim pe Dyonisos, zeul vinului și al teatrului.

Coreuții depun diverse ofrande sub masca lui Dyonisos. Sunt aprinse bețișoare aromate.

Ritualul se transformă într-o sărbătoare dionisiacă. Dansul începe să ia o coloratură sexuală sugerând (cu finețe) o orgie colectivă.

În momentul când dansul ajunge la paroxism, Corifeul se ridică, se îndreaptă spre rampă și vorbește într-un microfon.

CORIFEUL – Stop! Asta a fost acum cincizeci de ani...

Astăzi, însă, grecilor li s-a întunecat mintea. Atena a declarat război Spartei și Sparta a declarat război Atenei. Grecii din Atica se măcelăresc cu grecii din Tesalia...

CORUL (*schimbare totală de atitudine, coreuții își presară cenușă în cap și încep un fel de bocet*)

– Ce tragedie! Ce dezastru!

Grecii se luptă cu grecii...

câte ceva la ureche, alții cer parcă o explicație ca și cum nu ar ști ce înseamnă „femeie” și „bărbat”.

Hai, nu vă mai câcâiți, că nu v-am cerut să-mi demonstrați teorema lui Pitagora. Fetele la stânga și băieții la dreapta.

Trei personaje se duc la stânga și două se duc la dreapta. Celelalte ezită, continuă să discute în șoaptă.

Se aude, sau nu se aude ce am spus? Ce-i atât de greu să vă decideți? N-am fost clar? Fetele la stânga și băieții la dreapta!

Încă un personaj se duce la stânga iar două se duc la dreapta.

Incredibil, sunteți exasperanți.

Întorcându-se spre public.

Vedeți cât suntem, noi oamenii, de exasperanți? Vedeți? Ei bine, aflați că din această exasperare s-a născut și teatrul... Și probabil că și zeii se uită la noi stupefiați...

Către cei indeciși.

Ce nu clar în mintea voastră? Că doar natura e clară ca bună ziua...

Ultimele personaje se decid și acum avem două grupuri clare, cinci personaje la dreapta și cinci personaje la stânga.

În sfârșit... Mulțumesc... Apreciez efortul pe care l-ați făcut.

Se întoarce spre spectatori.

Iubiți spectatori, n-o mai lungim, acum trecem la fapte...

Unul din personaje se desprinde tiptil din grupul „băieților” și se instalează la mijloc, între cele două grupuri. Corifeul se întoarce (poate ca urmare a unor râsete în sală) și privește lung spre „indecis”. Corifeul se adresează din nou publicului.

Bun, deci iată cum se va desfășura această seară. Veți urmări de fapt o controversă în două acte... Pentru că Aristofan nu este doar părintele comediei, ci și al controversei...

Un personaj din categoria „fetelor” se răzgândește brusc și fuge să se alăture grupului de „băieți”.

Corifeul iar se întoarce și privește spre scenă. Sub privirile sale, un personaj din grupul bărbaților se desprinde, se apropie de „indecisul” aflat exact la mijloc, rămâne alături de

el câteva secunde, dar parcă nu se simte la „locul” lui și avansează cu încă doi sau trei pași spre grupul „femeilor”. Rămâne apoi nemiscat la egală distanță între „indecis” și grupul „femeilor”.

Corifeul, după ce urmărește cu atenție toate aceste mișcări, se adresează din nou spectatorilor.

Bon, je m'en fous, cum spune francezul. Nu asta e treaba mea.

Bat tobele.

SCENA 2

Participă la această scenă doar femeile. Lysistrata va dialoga cu Myrrhine, Lampito și Calonice, personaje în piesa lui Aristofan.

CORUL DE FEMEI – Bărbații noștri au înnebunit.

MYRRHINE – Bărbații noștri nu mai sunt cei pe care i-am cunoscut acum câțiva ani, când ne-au curtat și ne-au implorat în genunchi să-i luăm de bărbați...

LAMPITO – Și când se lăudau în fața noastră cu bărbăția lor și când se bărbăteau în fața noastră în fel și chip...

CORUL DE FEMEI – Ah, bărbații noștri au înnebunit.

CALONICE – Nu, bărbații noștri nu mai sunt cei pe care i-am cunoscut pe când încercau să ne seducă, pe când ne aduceau daruri, pe când componeau poeme ca să ne impresioneze și pe când se făleau cu...

LYSISTRATA – Scuze, doar pentru cultura mea generală, verbul *a se făli* nu vine cumva de la grecescul *phallus*?

Celelalte femei îi aruncă o privire usturătoare Lysistratei, după care își continuă lamentația.

CORUL DE FEMEI – Ah, bărbații noștri au înnebunit.

LAMPITO – Nu, bărbații noștri nu mai sunt cei pe care i-am cunoscut pe când ne promiteau marea cu sarea, luna cu stelele, soarele de pe cer și tandrețe veșnică...

CALONICE – Și pe când jurau că în ochii noștri se oglindesc zeii și întregul univers...

MYRRHINE – Și pe când se lipeau de sânul nostru ca să asculte chipurile muzica divină a inimii noastre...

LAMPITO – Și pe când de pe buzele noastre pretindeau că sorb nectarul care îi ține în viață...