

16. Női békeüzenetek stilisztikai jellege Herczeg Ferenc *Bizánc* és Matei Vişniec *Lüszisztraté, szerelmem* című drámájában

SÁJTER LAURA

1. Bevezetés

1.1. Témaválasztás

A vizsgált korpusz a 20. század eleji magyar drámairodalom 1904-ben keletkezett nagysikerű drámai műve, Herczeg Ferenc *Bizánc* című drámája, illetve a 21. század elején, 2022 februárjában Párizsban véglegesített drámai mű, a *Lüszisztraté, szerelmem*, amely ugyancsak nagysikerű drámai szerző, a francia-román kétnyelvű Matei Vişniec műve. A választott drámák témája: korszakváltást megelőző hatalmas háborús összeütközések. Szándékunk megvizsgálni, hogy milyen nyelvi-stilisztikai köntösben jelenik meg a békeüzenet a magyar, illetve francia drámairodalomban a 20., illetve a 21. században kétezernégy száz évvel Arisztophanész után.

A vizsgált drámákban mindkét szerző a görög történelem eseményeihez nyúl vissza. Herczeg a Bizánci Birodalom utolsó napját nagyítja ki, Vişniec pedig a peloponnészoszi háborúk idejét. Mindketten koruk társadalmi, történelmi, erkölcsi látteleletét kívánták nyújtani, ennek érdekében használták fel a görög történelmi miliőt éppúgy, mint a 20., illetve a 21. század eleji irányzatok – szecesszió és posztmodern – stílus eszközeit.

Herczeg eredetileg *Mohács előtt* címmel akarta megírni az Osztrák-Magyar Monarchia végnapjait: „Eredetileg ... a színhelye Magyarország volt. Irásközben azonban annyi keserűség szivárgott a tollamból, annyi politikai aktualitás keveredett bele a történelmi miliőbe, hogy megijedtem a saját munkámtól, eltéptem a kéziratot és Bizáncba helyeztem át a drámámat” (Supka 1926: 10). Láta ugyanis, hogy „mindannyian sírunk felé tántorgunk. Egy látszólag békés és viruló országban azonban nem beszélhetett a valóság megrémítő nyelvén. Majdnem ötszáz év messzeségébe vonult vissza, és egy hasonlóan tragikus és hasonlóan megvakult kor színpadán mondatta el jóslatának fenséges és szörnyűséges ígét” (Ebeczky 1935: 890).

Vişniec pedig így vall a darab romániai ősbemutatójához írt kísérő szövegben: „A színház olyan, mint az antik agora, még ha nevetünk is, vagy önfeledten élvezzük a játékot, közösen elmélkedhetünk komoly témákról. Mint például a béke és háború, a médiadelírium, az elvakultság, amely hatalmába keríti a fo-

gyasztói társadalom és a szórakoztató ipar hipnózisában élő közösséget, amely nem veszi észre, hogy körülötte mérgező ideológiák és egzisztenciális veszélyek leselkednek...” (2023).

1.2. A szerzőkről

Mindkét szerző anyanyelvet váltott. Franz Herczog 1863-ban Versecen (ma Szerbia) bánáti sváb családban született, alig tizenegy éves korában sajátította el a magyar nyelvet, hogy Herczeg Ferencként kora egyik legnépszerűbb magyar drámaírójává váljon (Sájter 2022: 159–174). Vişniec közel száz évvel később, 1956-ban született az észak-romániai Bukovina tartomány Radóc városában, 1987-ben politikai menedékjogot kért Franciaországban, ahol tökéletesítette francia nyelvtudását, 1992-től pedig sikerült betörnie – Eugène Ionesco után második román drámaíróként – a francia színház zártkörű, rendkívül konzervatív világába.

2. A *Bizánc* és a szecesszió

Kutatásunk célja megvizsgálni a szecessziós dráma női szereplőit és ezek replikáit a korszakváltásra készülés közben, illetve azt, hogy replikáik és a replikák üzenetei a béketeremtés és életmentés milyen módozatait tartalmazzák.

A szecessziós drámában a szavak, mondatok, kisebb-nagyobb szövegegységek nagyobb jelentőségre tesznek szert, mint a mű bármely más összetevő eleme, illetve a dráma minden egyes eleme azáltal nyer jelentőséget, hogy a szó sajátosan rámutat, felkelti iránta az érdeklődést. A szöveg, a nyelvi megjelenítés szintjének primátusa miatt jelen dolgozatban a szövegszint elemeit vesszük górcső alá, a keretet és a főszöveget.

2.1. A drámai keret

A keret tartalmazza a címet, a műfaji megjelölést, a szereplő személyek névsorát, esetleg szűkszavú jellemzésüket, a prológust és az epilógust.

2.1.1. A cím

A *Bizánc* szó a keresztény világ legnagyobb városát, illetve birodalmát konnotálja, amelyhez hozzárendelődik a fényűzés, a műveltség, a civilizáció, a diplomácia fogalma, de nem utolsósorban az intrikák és a dekadencia (háborút nem vállaló, mert hadviselésre alkalmatlan) is. A szecesszióra jellemző sűrítő, összefoglaló egyszavas cím a keresztény világ utolsó bástyájára utal, amelyet a dráma (amint erre a legelső szerzői utasítás utal – B: 5) fennállásának utolsó napján, 1453. május 29-én és legközpontibb, leglátványosabb helyén, a császári trónteremben szem-

léltet. Ezt a napot „a történelemtudomány úgy tartja számon, mint a kereszténység legfájdalmasabb és legsúlyosabb vereségét” (Petővári 2018). Szélsőségek találkozásának helye és ideje ez, mint ahogyan a szecesszió kedveli a határhelyzeteket, az ellentétek szembevillantását, ugyanis ebből az összevillódzásból, világok találkozásából sejtetni üzenetét.

2.1.2. *A műfaj*

Az 1904-ben keletkezett dráma műfaja színmű három felvonásban, melyet Herczeg szántsándékkal nevezett el annak idején „színműnek” és nem „történelmi drámának” (N. N. 1927: 195) nem annyira a történelemhamisítás vádja elleni védekezés szándékával, hanem mert a „szereplő személyek [...] nem történelmi alakok, hanem pusztán szenvedélyeknek, indulatoknak és bűnöknek a szimbolikus megjelenítései. [...] Iréné császárnénak, [...] magának Konstantinnak az alakja is tisztára költött; ők ketten egyszerűen az Embert képviselik, az örök Ádámot és Évát, csakhogy ezúttal a hypercivilizáció által deformált alakban” (N. N. 1927: 195).

A *Bizánc* műfaja a szecesszió drámaformáját előkészítő – 1900 után felismerhető – hagyományos vonulat része, amely az „emberi nagyság” és a „klasszikus forma” jegyében áll, és amelyben a „monumentális forma és a szecessziós elemeket hasznosító dekoratív forma az uralkodó” (Sájtér 1999: 22).

2.1.3. *Dramatis personae*

A játszó személyek nagy száma a dekoratív összképet, illetve a sugallni kívánt „bizantinizmus” (N. N. 1927: 195) látványának megvalósítását szolgálja.

Tizennyolc görög férfiszereplő és két török követ ellenében hat női névvel ellátott szereplő lép színre. Ez a diszpozíció a női szereplőknek harmadannyi súlyára enged következtetni. A jelenetekben való részvételük viszont mást sejtet. Jelenlétük felvonásonként növekvő mennyisége a nők megkerülhetetlen fontosságára figyelmeztet. A hat női név közül ötnek beosztása van a császárné körül, amire a *dramatis personae*-ben a neve mögött álló, rangot vagy foglalkozást jelző főnév utal: Iréne császárné, Olga nagyhercegnő, Zenóbia palotahölgy, Anna és Zoe udvarhölgyek, és mindössze az egyik női szereplőt jellemzi csupán a neve: Herma. Az öt szembenáll az eggyel. Herma mindig a császárné ellenpontjaként jelenik meg. A legmagasabb udvari méltóság szemben a legjelentéktelenebb ismeretlennel.

Az *Iréne* név a görög eredetű *eirēnē* szóból származik, ami békét jelent. Irene a címszereplője Kisfaludy Károly szomorújátékának (1820) is, amelyben a görög lány áldozatvállalása lép előtérbe. Kisfaludynál az angyalinak tételezett lány tudatosan, küldetéssel vállalja Mohammed szeretőjének a szerepét szemben a sá-

tániként jellemzett Mohammeddel (Gintli 2010). Herczegnél Iréne a koronát viselő császárné, s mint ilyen a stabilitás biztosítója.

A *Herma* név eredete a görög *herma* szóra vezethető vissza, amely határkövet vagy oszlopot jelent, mely utak, határok mentén védte az utazókat, ill. útmutatásként szolgált. Herma a célt vesztett Konstantin számára útjelző, támasz, a szeretetben fogant szolgálat megjelenítője, ilyen értelemben – az első felvonásban – nem fontos a neme (B: 115). Gintli szerint „a Herma név aligha véletlenül idézi fel a »hermaphrodita« szót, hiszen Herma nemi identitása éppen a darabban válik kérdésessé, amikor a korábban fiúként számontartott szereplőből nővé változik” (2010). Herczegnél viszont nem a nemi identitás zavaráról van szó, Herma esetében a hermafrodita (=kétnemű) sokkal inkább olyan személyre vonatkozik, aki Konstantin mellett mind férfiként, mind szerelmes nőként a végső-kig kitart.

2.2. A drámai főszöveg

A női szereplők diszpozíciójának megrajzolása után a szembenálló szereplők nyelvi megalkotását, felépítését követjük nyomon a drámai főszöveg replikáiban, illetve azt, hogy a női megnyilatkozások, hogyan szolgálgják a békét.

2.2.1. Iréne

Az első felvonásban Irénére, a császárnőre így utal az udvari talpnyalók hada: *szent, felséges, imádott császárné, isteni felség, szent augusztá, felséges augusztá, felséges úrnő, hatalmas szultána*, „halhatatlan szépségű augusztá ambróziás lába” (B: 36), „ő szent felsége” (B: 36). A szépségére és ennek hatalmára utal: „A császárné ereje [...] a szépsége és az övénél nincs nagyobb a földön. [...] Mohamed hadat üzent az erőnek, de meghódol a szépség előtt” (B: 30–31), „aki a császárnéhoz szít, az jó helyen kereskedik” (B: 44), Mohamed „legbájosabb ellenségem”-nek nevezi (B: 31), és a császárné kertjében viruló rózsák után áhítozik.

A szépség és a hatalom összetartozó fogalmak Iréne alakjában, hatalma pedig Konstantin császár hatalmának függvénye. Ezt így látja Konstantin – „koronás virág [...], aki gondolkozni nem tud, nem akar” (B: 50) –, de maga Iréne is: „Boldog vagyok, büszke vagyok, én, a triumfátor hitvese!” (B: 52). Iréne csak a császár feleségként tudja meghatározni magát. A kontrapunkt viszont itt sem hiányzik: Zenóbia, a palotahölgy segít Irénének „új dicsősége aranypalástját” (B: 34) szőni, akinek kék szeme most zöld, és „apró arany kígyók kergetődznek iriszén” (B: 53). Az Irénére vonatkozó replikákban az oxymoron és paradoxon uralkodik, az ellentétek egysége dekoratív látványt teremt, amelynek középpontjában áll a császárné.

Iréne három látomása is ellentéteket villóztat: a törökök ostroma idején arany-börtönben tartott nősténytigris ő, aki az erdőben bömbölő királytigris-párját várja (B: 29). Másik látomásában a Hágia Szófia keresztje helyett „egy szörnyű s pompás sárkány ült [...] kigyóteste pedig legyűrődött a térig. Bíboros szárnya volt a mesés szörnyetegnek, a mellén pedig aranypikkelyek csillogtak” (B: 30). A látvány ijesztő, elrettentő, de a *pompás, bíboros, mesés, arany* jelzők biztosítják a dekorativitást.

Amikor Iréne leteszi a „léha dísszé” (B: 109) vált koronát, szavai tovább árnyalják, megerősítik az eddig róla kialakított képet: „A korona a hatalom jelképe. Ha nem jár vele hatalom: játékszer. [...] Nem hitvesnek: császárnénak születtem! [...] Isten hozzád, én tovább szállok!” (B: 109–110). Az eddigi Iréne-kép kiegészül: az önálló döntésre korona nélkül is alkalmas nő képe ez, aki viszont egy másik kapaszkodó után nyúl, egy másik férfihoz, másik császárhoz, akihez való kapcsolata ad létjogosultságot az életének. Az új kapcsolat látomása az eddigiekhez hasonlóan ellentétek végleteit kapcsolja össze: „tüzes vihar”-ban vezető „légi út,” amelyben a nő megmámorosodik a „felséges dübörgéstől, az izzó lehellettől,” a megsemmisülést vagy halhatatlanságot hozó lángoló ölelés látomásától (B: 110). Az egyoldalú megszállottság (mely szerint az ő szépsége fordítja meg Bizánc végétét) erőteljes vízióinak ellenpontjaként emelkedik ki a hír a császár és császárné sápadt teteméről, melyet a fekete paripán lovagoló, „veszett tigrisként” vérben fürdő szultán emel magasra (B: 148). A képi kontraszt után következik Iréne megsemmisülése a replikában is: „A császárné meghalt s ha te élsz: nem vagy császárné!” (B: 151). A szecessziós nőszereplő „végzete”: addig létezhet, amíg egy férfi iránti rajongása eleven. Iréne önként dobta el magától a konstantini koronát, a látomásában megidézett mohamedai diadalt pedig elvette tőle az ismeretlen Herma.

Elmondható, hogy Iréne látomásai, valamint az alakját megrajzoló replikák olyan dekoratív és stilizált szecessziós összképet eredményeznek, melyben ellentétek végletei érnek össze: a hatalom csúcán, gondolattalan koronás virágként élő alakja szembenáll a híveit maga köré rántó, az ellenséget szépségével és számitásával hódolásra készítő alakjával. Emitt a gyenge, erőtlen Konstantin és a megszűnő bizánci birodalom császárnéja, amott az aranyketrecben királytigrisét váró tigris, aki az aranypikkelyes, szörnyű sárkány kigyótestében gyönyörködik.

A szecesszió nőalakjaira jellemző módon Iréne császárné is csak egy férfihoz való kapcsolatában tudja tételezni magát. Amint hatalmát veszti egyik császár, Iréne kapcsolatot keres a másikhoz. A császárné alakja ily módon az örök emberi hatalmon maradás elvont modus vivendijét illusztrálja, mely a szecesszióra jellemzően mindössze a szépség emberfeletti erejére, hatalmára épít. Ebben a konstellációban a szépség a hatalom és erő szövetségese, ezért vonzódik Iréne – szemben a törpének mondott bizánci császárral – a bömbölő tigrishez, a mesés szörnyeteghez (B: 31–33). Gintli megfogalmazásában „Irénenek lenni voltaképpen funkció, s nem egyéni létállapot” (2010).

A szecessziós dekoratív képkalkotás és ellentétező variativitás stíluseszközeivel megrajzolt Iréne alakjával sugallt üzenet: az őserő és a szépség szövetsége csak a mámoros látomásban tud túllépni birodalmak pusztulásán. A valóságban ez nem lehetséges.

2.2.2. *Herma*

Herma kulcsjelenetekben és egy kivétellel mindig a császár szöveggörnyezetében jelenik meg. A győzhetetlen nagy Konstantin apródjaként lép a színre az előző jelenetek ellenpontjaként. Könnyei, bemutatkozása, hűségvallomása („Ha szolgálhatlak, boldog vagyok.” B: 58), továbbá Konstantin jellemzése („az ég ajándéka [...] késői, sápadt virága egy klasszikus világnak” B: 59) azt a szerepet vázolják fel, amelyet – Iréne alakjával ellentétben – a hűség, a szolgálat és a halálig való kitartás fémjelez. Ha Iréne „koronás virág”, Herma „hervadó szép virág” (B: 116).

Különös gyermek, leány, nem fiú (B: 51), árva, nincs senkije és semmije, öröksége egy bokájára kovácsolt arany-abroncs (B: 58), létének lényege a szolgálat. A stilizálásnak drámában való megjelenése ez: egy szereplőnek valamely tulajdonságra, funkcióra való egyszerűsítése. Herma mint a szolgálat elvont fogalma nem magyarázható érdekléssel, sem szerelemmel (a császár sokáig csak az apróruhás hű cselédet látja benne), a szecesszió törvényei szerint a fogalmat nem szükséges magyarázni, csupán természetének árnyalatokban való láttatása a cél.

A Konstantintól elpártoló hívek jelenetében a császárnak két hű szolgálója marad: Giovanni és Herma. A császár döntése után (mellyel kivégezteti a szultán fivérét, Ahmedet, és a városra szabadítja Mohamed bosszúját) a halál ellenpontjaként jelenik meg a színen a fehérruhás Herma: „a halál ül a trónteremben, most már udvarképes a szeretet” (B: 115). Az ellentéteket egységbe olvasztó dekoratív képben Herma „hervadó szép virág”, mely csendesen hal meg, mint az őszi dértől megdermedő pillangó, „aranypillangó”, akinek (nászajándékba kapott) tőr a fulánkja, amellyel életét fogja kioltani az ura holtteste fölött (B: 116–117). Herma fejére kerül a nemrég eldobott korona is, amely ez alkalommal nem a hatalom, hanem a hűség jutalma. A második felvonás zárójelenetében Herma a szabadon választott halál felséges pillanatában úgy pompázik, mint ifjú császárné, mint a megvetett korona úrnője, aki életével váltja meg a koronát, és aki őszi pillangóként percekig tudja élvezni „bús dicsőségét”, majd elindul a násznép közé, a fekete oltár elé (B: 118). Ő maga is „irigylésreméltó császárnénak” mondja magát: „egyszer szerettem életemben és meghalok szerelmemben” (B: 118). Herma sorsa is széttéphetetlenül összefonódik egy férfi sorsával, ő sem létezhet függetlenül a férfitől.

A szecesszió nőalakja ő éppen úgy, mint Iréne. Egyoldalú, alapvető vonásaira egyszerűsített fogalma a szolgálatnak, amely nemcsak a szerelem és hűség árnyalataival gazdagodik, hanem a halállal járó bús dicsőség vállalásával is. Az utolsó

görög nő ő, aranypillangó, pompás, aranykoronás, fehérruhás császárné, aki gondolkodás nélkül követi társát a fekete oltár elé (B: 118). Az ellentétes színjelzők (arany és fekete, fehér és fekete), az oximoronok (bús dicsőség, megvetett korona, násznép a fekete oltárnál) a magasztos halál dekadenciába hajló dekoratív képét nyújtják. Herma szerelme Byron Mirrháját juttatja eszünkbe, aki Sawanapalt a máglyára kíséri (Meridiesz 1904: 3). Herma alakjával sugallt üzenet: a kor, amelyben élünk, már nem terem hűséges, önfeláldozó, nemzetet szolgáló hősöket. A kevé, aki mégis van (Herma és Giovanni), követi urát a hiábavalónak, fölöslegesnek bizonyuló halálos önfeláldozásban a (már nem létező) grandiózus bizánci eszme betetőzéseként.

3. Lüsizisztraté – Vişniec színpadán, Arisztophanész nyomán

Kutatásunk célja megvizsgálni a posztmodern dráma nőszereplőit és replikáikat, illetve azt, hogy az ezekben megfogalmazott béketeremtési szándékok hogyan valósulnak meg.

3.1. A drámai keret

A keret megvizsgálendő elemei ugyanazok, mint a *Bizánc* esetében.

3.1.1. A cím

A *Lüsizisztraté, szerelmem* egyértelműen utal Arisztofanész *Lysistrate* című vígjátékára (1957: 7–84) a „szerelmem” értelmező jelzős kiegészítéssel. Arisztophanész komédiáját Kr. e. 411-ben adták elő először. Vişniec darabjának romániai ősbemutatója több mint kétezer-négyszáz évvel később, 2023-ban volt a Jászvásári Nemzeti Színházban (Románia). Az értelmező jelzős vişnieci cím ironikus allúzió egy 2009-es romániai politikatörténeti momentumra, egy elnökjelölt megdicsőülésének pillanatában mondott szerelmi vallomásra. A vélt győzelem másnapra tévesnek bizonyult. A *Lüsizisztraté, szerelmem* ily módon bizonyítja Vişniec napi eseményekbe ágyazott társadalmi elkötelezettségét, de a béketeremtéssel, illetve a már megvalósult békével szembeni fenntartásait is.

3.1.2. A műfaj

A szerző „színdarabként” (L: 17) hivatkozik a műre, amikor a darab ősbemutatójának pontos helyét és idejét jelzi. Tény, hogy Vişniec szövege inkább színházi szöveg, mint olvasásra szánt dráma, mely csak úgy olvasható, ha eleve színházban feltételezzük magunkat. A műfajra a főszöveg többször is utal: „ünnep” (L: 23,

122), „tulajdonképpen egy vita” (L: 25), „a mi darabunk [...] nem volt már annyira vidám” (L: 122).

Egyértelmű, hogy Vişniec *Lüszisztratéja* az arisztophaneszi komédiaműfaj köpönyegéből bújt ki annak minden formai elemével együtt. A *Lüszisztraté* Arisztophanész pályafutásának középső időszakához tartozik, amelynek a komédiái a politikai diskurzus kialakítására alkalmas fórumok voltak, és nagymértékben építettek a nézői reakcióra (Fábián 2020: 17). Vişniec színpadi szövege az arisztophaneszi dramaturgiai megoldásokat a 21. századi tartalom politikai diskurzussá emelésének szolgálatába állítja. A főszövegbeli agónban a közönséghez szóló karvezető így szól: „Azért jött létre a színház, mert az emberek nyilvános vitákon akartak dilemmák megtárgyalásánál jelen lenni” (L: 73). Vişniec a Kr. e. 5. századból származó kérdésfelvetést is átmenti a 21. századba: Melyek a női cselekvés lehetőségei a béke érdekében egy maskulin társadalomban, és melyek ezek esélyei? Vişniec műve több mint az antik dráma aktuális értékek mentén való megközelítése (Karsai 2018: 10): eredeti mű. A *Lysistrate* modern adaptációi gyakran feminista vagy pacifista célzatúak, míg az eredeti darab nem volt sem feminista, sem fenntartás nélkül pacifista. A darab nem is annyira a háború befejezéséért mondott könyörgés, mint inkább vízió, álom a békéről, a háború tiszteletreméltó befejezéséről egy olyan időszakban, amikor ez nem volt lehetséges (Sommerstein 1973: 177–178).

3.1.3. *Dramatis personae*

Akárcsak az ókomédiában, Vişniecnél is kettéosztott, férfi- és női kar jelenik meg. A női kar a női érdekeket, a férfikar pedig a férfiakét képviseli. Négy női név az arisztophaneszi komédiából ismert, a békéért síkra szálló asszonyoké: Lüszisztraté, Kalonike, Myrrhine, Lampito. Hiányoznak a származásukra utaló megjegyzések a nevük mögött. Míg Arisztophanésznál az athéni nők szövetkeznek az elleneséges spártaiakkal, itt a békét vágyó nők állnak szemben a háborúzó férfiakkal. A két felvonás között 75 év telik el (jel ez is, a második világháború óta eltelt béke időszakára utal), Lüszisztraté harcostársai helyett mások jelennek meg a színen hasonlóképpen névvel egyénítetten: Glykéria, Melina, Eleni, Angeliki, Mária. Itt már tematizálódik a származás: a nők athéniak, thébaiak, spártaiak, megaraiak. Valamennyien tanácsot kérnek Lüszisztratétól. Jelzésértékű, hogy a nők férjeinek, mint ahogyan senki másnak nincs neve. A nőszereplők névvel való egyénítése, valamint aránytalanul nagy szövegrészesedésük a férfiszereplők hátrányára a női szempont érvényesítésének nyit tág teret.

A *Lüszisztraté* görög női név, melynek jelentését (hadseregeket feloszlató) éppen az arisztophaneszi komédiában való szerepeltetése erősítette meg és tette közismertté a világirodalomban. Arisztophanész óta Lüszisztraté irodalmi alak, a békét teremtő nő. Ezzel az erőteljes konnotációval indul a mű.

3.2. A főszöveg

3.2.1. Az első felvonás

A női szereplők diszpozíciójának megrajzolása után a szembenálló csoportok nyelvi megalkotását, felépítését követjük nyomon a drámai főszöveg replikáiban, illetve azt, hogy ezek a megnyilatkozások milyen hatékonyssággal szolgálják a békét.

A prológusban a közönséghez szóló karvezető így vezeti a színpadi játékot: „elmeséljük, hogyan sikerült mégis egy fiatal nőnek megmenteni a görög civilizációt” (L: 23). Az elidegenítés és aktualizálás irányába hat a színészi játékra való hivatkozás („Lüszisztraté, itt vagy?” L: 23), a megmentő jelenlétének megkérdőjelezése a civilizáció megmentésével kapcsolatos félelmeinkre utal. Elidegenítő jel a kar kettéosztása is. Kizárólag az ókomédiára jellemző kardal-fajta a parabaszisz, amelyben a kar felsorakozott a közönséggel szemben, és a dráma történetétől független dalt énekelt (Karsai 2008). A posztmodern parabaszisz Vişniecél jel: a vegyeskar női, illetve férfikarra való osztásának – felsorakozásának – elidegenítő gesztusa közvetett célzást szolgál: a nemek szerint differenciált kar felállásának nehézségei a kétféle szempontra (maszkulin és feminin) váltás átmenetét, illetve ennek nehézségeit jelzik: „Látjátok, milyen őrijítők, milyen észbontóak vagyunk mi, emberek?” (L: 24) A második jelenetben a kar a tételt ismételi („A férjeink megbolondultak.” L: 26–28), a nők pedig kifejtő jelentésárnyalással egészítik ki a képet addig, amíg kimondásra kerül: „A probléma az, hogy közben a férjeinknek módfelett megtetszett a háború” (L: 29). Lüszisztraté külön szint képvisel a női egységben, három közbeszólása a „phallus” fogalmát mint a maszkulin társadalom alapkategóriáját nagyítja ki (L: 27–28), látszólag indokolatlanul. De – mint kiderül – Lüszisztraté tisztánlátóan a probléma gyökerére tapintott, és ugyancsak ő lesz az, akinek megoldási javaslata van a tanácstalanságban: „Szexuális sztrájk!” A javaslat nem újkeletű, Arisztophanész szövegével korrespondeál. A férfi-nő konfrontációt bemutató hatodik jelenet a terv kivitelezése, melyben a férfireplikák a férfidomináns társadalom agresszivitást sugalló fogalmait sorjazzák. A nyolcadik jelenet (V: 49–55) a terv sikertelensége után megverten gyülekező nők párbeszéde, amely a férfitársadalom brutalitására világít rá. A női szempont egyenlő az esztelen háborúskodás megszüntetésével, a nők ui. a sikertelen vállalkozás után megerősítik védvonalukat, békeszándékukat: eddigi sztrájkjuk mellett az Akropoliszon elzárják a harc folytatásához szükséges forrást, a kinestárt.

A férfiszempontra rávilágító tizedik jelenetben hangsúlyt nyernek a nemek közötti oppozíciók, és megfogalmazódik az új férfi ideálképe:

*Az új korszakban tudjuk már
Milyenek szeretnénk lenni*

Önazonos, derűs, egyszerű
Hermafrodita, androgün (L: 58–59).

Az első felvonás zárójelenetében, az elidegenítő agónban a karvezető a történelem első nemek közötti diplomáciai eseményére hívja fel a figyelmet: „a görög nők az emberség és ésszerűség legszebb példáját nyújtották a művelt világnak” (L: 62). Nők és férfiak egyenlő tárgyalófelek: a nők zéró toleranciával elutasítanak minden érvet és javaslatot mindaddig, amíg a férfiak ki nem kiáltják az általános és örök békét.

Az első felvonás nőszereplői Lüsizisztratéval az élen a meghirdetett szexuális sztrájjal, a kincstár elzárásával és a háború iránti zéró toleranciával elérték céljukat. Lüsizisztraté beírta nevét a történelembe. A felvonás az ókomédia szabályai szerint rituális happeninggel zárul – indokoltan.

A 21. század és Arisztophánész jelene észrevétlen játszik egymásba, teremti meg a mű sajátos belső történelmét. A két és fél évezrede deklarált egyetemes béke örökérvényű, tehát ma is érvényes. Az idősíkváltás kifinomult eszközei a felvonások közé iktatott riportok, amelyekben a megkérdezettek korunk emberei. A piacon, illetve parkban, tehát köztéren elhangzó problémafelvetés az antik agórára emlékeztet, melyet Vişniec a színháztérben és a színház eszközeivel akar feleleveníteni. A riporter személye – fiatal nő – is jel: jelzi a nők (és nem a férfiak!) téma iránti differenciált érdeklődését, a megértés érdekében tett erőfeszítést. Továbbá itt kell jelezni, hogy a második felvonásban bontakozik ki egy másik jelentés: a média manipuláló hatalma, amely Vişniecnél a nők kezében van. A kortárs válaszadók videóban kerülnek kivetítésre, a néző bevonása által a magánéleti téma is közösségivé válik.

A vişnieci színpadi mű egyik szövegszervező elve a nézőpontok egyidejűsége. A nézőpontok sokfélesége elsősorban nem a nézőpontbőséget, hanem sokkal inkább az ironikus távolságtartást jelzi. A karvezető az egyetlen, aki a tudatosság szubjektumaként jelenik meg. A többi megnyilatkozó elhárítja magától, hogy a mondottakért felelősséget vállaljon (Tátrai 2008: 318), ezáltal ironikus távolságtartás hatását keltik. Ez még a közösséget jelképező vegyeskar megnyilatkozásaira is érvényes. A kar hol hamut szór a fejére, hol kollektív orgiasztikus táncban tör ki, de mindahányszor így kiált: „Milyen tragédia! Mily katasztrófa! Görögök görögökkel harcolnak” (L: 22). A karvezető (a tudatosság szubjektuma) lángokban álló Pelloponészoszról beszél, a kar pedig orgiában tobzódik, miközben tragédiát kiált.

A női hálósobába bebocsátásért könyörgő nevetséges férfi (az élvezethajszoló szexuális szokások példajaként) ironikus ellenpontja a rákövetkező jelenet, amelyben férfikartagok sorolják fel az állatvilágnak a faj fenntartását szolgáló udvarlási szokásait. A közönséghez szóló karvezető a tudatosság szubjektumaként fogalmazza meg a következtetést: „az ember [...] csak ő csépelte el a szexuális aktust és tette hétköznapi élvezetté” (L: 49). Ez az ironikus „szakadás” a férfiak kommu-

nikációjának jellemzője szemben a női megnyilatkozások békevágyával. Az ironikus láttatás eszköze az első felvonás fő opozíciója is: a nők kijelentik: „A férjeink megbolondultak” (L: 26), ugyanis görögök görögökkel háborúznak, ezzel szemben a férfiak: „Az asszonyaink megbolondultak” (L: 59), ugyanis szexuális sztrájkot hirdettek.

A béke érdekében át kell hidalni a nemek közötti különbségeket: a nők ennek érdekében kitartanak a sztrájk mellett, a férfiak pedig arról álmodnak, hogy egy új korban hermafroditák és androgünök lehetnek, tehát visszanyerhetik az ember ősrégi mitológiai egységét, egyneműségét (lásd Arisztophanész beszéde Platón *A lakoma* című művében). A nők tesznek a béke érdekében, a férfiak álmodnak.

3.2.2. *A második felvonás*

A második felvonás hetvenöt év múlva játszódik, amikor megvalósult már az örök, egyetemes béke. Az új civilizációs körülmények között, illetve ellenére megismétlődnek a háború fémjelezte első felvonás nyelvi egységei, jelenetei, amelyek így módon a megváltozott kontextus hatására többlettartalommal telítődnek (Kabán 2008: 321). „Az irodalmi mű szövegének alapvető strukturális jegye tehát, az ismétlődés [...] Az irodalmilag mérvadó ismétlődés ’mindig variációs jellegű’” (Cs. Gyimesi 1983: 87–88). A női, valamint a nőkre vonatkozó ismételt szövegegységek Višniec művében jelentéshordozó szereppel bírnak.

A riporternő – az előző, köztereken filmezett helyszínekkel szemben – hús-vér valójában megjelenik a színpadon: a játékteremben intéz körkérdést a játékosokhoz. A második felvonásban eltűnik a távolság film, média és színházi fikció között: a riporter kérdéseivel belép a színpadon zajló események folyamatába, betolakodik az események színpadterébe, jelenébe: a hálószobába, Lüsizisztraté születésnapjára, illetve műsort vezet két vendéggel a televíziós stúdióinak télelezt színpadterén. A férfi interjúalany mondja ki a következtetést: „Tulajdonképpen a médiabirodalom miatt megy minden tönkre. Mert átvettétek a hatalmat. Mindenből showt csináltak” (L: 118). Az „átvettétek a hatalmat” a médiabirodalomra éppúgy vonatkozik, mint a női nemre. Ezt a jelentést erősíti meg a kilencvenöt éves Lüsizisztraté nyilatkozata is, aki beszámol társadalomátalakító programjáról, melynek kulcsmomentuma a fallosz megszelídítése volt az általános és korlátlan szexuális sztrájk által. „Így született meg a legfényesebb társadalmi doktrína, a lüsizisztranizmus!” (L: 98)

A vegyeskar kettéosztásnak kísérletére itt is sor kerül, a višnieci parabaszisz most is jel: lehetetlen két csoport létrehozása, a szereplők a biológiai férfi és nő közötti skálára állnak be, ami a nemi identitás nembináris korára utal. A béke a karvezetőt elfogadóbbá tette a nemi önmeghatározás nehézségei iránt: „Most már tudjuk, hogy a természet nem egyértelmű, mint a kétszerkettő” (L: 73).

A *perzsák*, illetve a *perzsa sisak* különböző szövegkörnyezetben való megjelenése a fokozatosan közeledő ellenséget, illetve az ellenséghez való viszonyulás maszkulin, illetve feminin módozatait sugallja.

A *perzsa sisak* előbb a perzsák fölött aratott győzelmet jelképező tárgy, másodszori megjelenésekor a közeledő ellenség bizonyítására szolgál a hírnök kezében. Ott a győzelem fölött érzett öröm vitathatatlan forrása, itt nők és a férfiak eltérő valóságérzékelésének kiindulópontja: a nők szerint a perzsák ugyanaz az ellenség, mint 75 évvel ezelőtt, a férfiak szerint viszont a 75 éve megteremtett civilizációban nincsenek, nem lehetnek ellenségek, nincs rossz, következésképpen a perzsák mi magunk vagyunk.

Az ágyjelenetben a nőknek *perzsa sisakos* rémálmaik vannak: „képesek még a férjeink, hogy megvédjenek minket?” (L: 88). A színen megjelenő riporternő a perzsák kilétére kérdez rá. Variációkkal ismétlődik a szóismétléssel nyomatékosított válasz: „látom őket, látom őket, látom őket. Minden éjszaka velük álmodom. Minden éjszaka velük álmodom. Minden éjszaka velük álmodom” (L: 89). A férfiak szerint a perzsákra vonatkozó kérdés nem kompatibilis a civilizáció típusával. Lüsizisztraté ünneplésének tetőfokán megjelenik a hírnök az új hírrel: „A perzsák partra szálltak!” Az állatvilág udvarlási szokásait bemutató jelenet más-más állatokkal ugyancsak ismétlődik, de míg ez az első felvonásban oppozíciósan kiemelte és leminősítette az ember szexuális szokásainak élvezethajszoló jellegét, a másodikban párhuzamos jelenet sejteti a férfipáváskodásnak az állatokéhoz hasonló jellegét: a férfiak Robin Hoodot, western-, Mátrix-hősöket, Rambót, Csillagok háborúja-hősöket imitálnak a nőktől elvárt hőskultusz jegyében.

A férfiasság fogalmának változása a háborúskodó férfitől az ideológiájába merült, ellenséget nem érzékelő, elnőiesedett, illetve önostorozó férfi víziójáig vezet. Az első felvonás vére, életre-halálra menő harcaival szemben a második felvonásban költői versenyen vesznek részt a férfiak, a tét nem a Görögország feletti uralom, hanem egy nő kegyei. A nők az első felvonáshoz hasonlóan egységbe kovácsolódnak Lüsizisztraté körül; előző problémájuk (a férfiak a háború megszállottai) az új kontextusban (az egyetemes béke civilizációjában) önmaga ellentétébe fordul: meg tudnak védeni elnőiesedett férjeink a perzsáktól? Lüsizisztraté mindkét felvonásban kulcsszereplő: az elsőben az örök békét meghozó megoldás kiötlője és kivitelezője, a másodikban pedig a megvalósított lüsizisztranizmus még élő bástyája, akitől a nők tanácsot kérnek. Lüsizisztraté tanácsa az elpuhult férfiak felrázására szó szerint ugyanaz, mint az első felvonásban: szexuális sztrájk, amíg a férfiak a legjobb, leggyorsabb, legokosabb, legvadabb és legbátrabb harcosokká nem képezik magukat. Miközben a nők ugyanazokkal a szépítkező műveletekkel készülnek a férfiak fogadására, mint az első felvonásban, a férfiak filmhősök ellesett bravúrjait tulajdonítják a magukénak, azonosulnak velük, a nők pedig elfogadják a show-t. Amott nehéz és hosszadalmas tárgyalások folynak a maszkulin és feminin szempontok egyeztetéséért, a feminin győzelméig, emitt a férfiak szórakoztató

szerepjátékban tetszelegnek, amit a nők valódiként fogadnak el. A szerepjáték el- lenpontja a tévéműsor jelenete, amelynek férfiszereplője vállalja a nyugati fehér ember képviselőjének szerepét. Gyerekként szipogva jelenti ki magáról: „tudom, hogy a nyugati fehér ember egy szörnyeteg [...] egy fallokrata [...] egy gyógyítha- tatlan macsó” (L: 115). A távolságtartó ironikus láttatás után a heteroszexuális fe- hér ember öngyilkos gesztussal igyekszik megmenteni megmaradt becsületét, mi- közben a potens és nemnyugati férfiakra hagyja a nőket. A tévéműsorban szem- benálló férfi és nő, kutató és filozófus az eddig felépített férfi-, illetve nőképet ár- nyalják: a nő tények ismerője, kezelője, a valósággal számoló, a férfi a hisztéria- keltés és önostorozás letéteményese.

A felvonás az ókomédia szabályai szerint rituális happeninggel zárul – indoko- latlanul, ugyanis a közeledő (jönnek, partra szállnak, itt vannak) ellenség híre vé- dekező intézkedéseket indokolna. A bacchanália semmiből nem következik, csu- pán ismétlése az első felvonás táncritmusára járt orgiának (miközben a perzsasisa- kos turista itt van, és érdeklődve fényképez), amelynek csúcspontján Lüsziisztraté- nak újabb látomása van: „talán nem annyira nagy baj, hogy jönnek a perzsák [...] Ellenkezőleg [...] Az élet szempontjából” (L: 121). És ezzel megerősíti a filozófus végrendeletét.

Mindkét felvonás szereplőinek alaptevékenysége az ünneplés. Ott előbb az öt- ven éve a perzsák fölött aratott győzelmet ünneplik, aztán a nőkkel megkötött bé- két, a második felvonásban előbb Lüsziisztratét ünneplik, aztán indokolatlanul folytatják. A karvezető az epilógusban a prolókus szavait ismétli, ezzel keretezi a történetet: „Ilyenek vagyunk mi, görögök” (L: 121). A közönség köszöntése is is- métlődik: „Isten hozta Önöket az ünnepünkre! [...] az istenek nem adtak elégséges bölcsességet, hogy megérthessük önmagunkat és a világot” (L: 23). De itt van a színház ünnepe. Itt van az ünneplés. Ezt adták.

A záróakkord szerint a béke lehetősége a nő kezében van, aki viszont az ironi- kusan felvázolt rózsaszínű béke-vízió megteremtője:

*És mondanék még valamit
Bár nem tudom illik-e itt
A te nemed, ó szerelmem
A béke biztos záloga (L: 124).*

4. Következtetés

A megvizsgált drámai művek különböző korok termékei, különböző irodalmi irányzatok stílusjegyeit viselik magukon, mégis a közös téma – a nők megnöveke- dett jelentősége a háborús körülmények között – a nyelvi megjelenítés szintjén a két művet összekötő (egy évszázadon átívelő) párhuzamokat enged felfedezni. To-

vábbá az Arisztophanész-komédiához való kapcsolódás évezredekén átívelő konnexiókat tesz lehetővé.

Mindkét mű az önkifejezés eszközeül a görög miliót használja fel: míg Herczeg monumentális és közérdekű történelmi eseményt, az ortodox kereszténység bizánci bukásának napját, Vişniec közismert görög drámai formát és irodalmi alakot „gyúr” modernné. A hercegi műfaj monumentalitás és dekorativitás szecessziós keveréke, amely lehetőséget biztosít az ellentétező variativitás által kora látleletének megfestésére. Vişniec visszanyúl a görög ókomédia műfajához, amelynek szerkezeti elemeit a kortárs politikai diskurzus szolgálatába állítja. Mindkét műfaji választás a kortársak megrázását, felrázását célozza.

Mindkét műben kitüntetett szerepet játszanak a nők. A *Bizáncban* az ellentétező variativitás szövegszervező elve oppozíciókba rendezi a nő- és férfítábor is, sőt a főszereplő Iréne személyén belül is megütözkönek az ellentmondásos tulajdonságok, továbbá mámor és valóság oppozíciója rétegződik rá a játszó személyekre. A béketeremtés több alternatíváját hordozzák a női szereplők: a női csáberő ismeretében a női szépség felajánlása, alárendelése a férfiasabb, erősebb, életképesebb férfinak (Iréne), az előre elrendelés tudatában a hatalom csillogásában való gondolatlan létezés (Iréne), a férfi lelki békéjének megteremtése és ennek mindhalálig való vállalása (Herma), a fizikai túlélést és megmaradást szolgáló békesség érdekében árulás, gyilkolás vállalása (Zenóbia). A szecesszió nőszereplője csak egy férfihoz való kapcsolatában tudja tételezni önmagát, és amennyiben a régi kapcsolat veszélybe kerül, a femme fatale készen áll az ellenséges hódító meghódítására is. Vagy: a másik nő a halálban való megdicsőülést vállalja szerelme oldalán.

Vişniec nőszereplői is oppozíciókba rendeződnek, de nem egymással szemben. Ők – még ha ellenségek is – közös tábort alkotnak a férfiakkal szemben, nem a férfiak ellenében, hanem a közös béke, illetve védelem érdekében. A variációs ismétlés a *Lüszisztraté*, *szerelemem* két felvonásában két, egymással ellentétes kontextusban (életre-halálra menő háború, illetve örök béke) szerepelteti a nőket, a *Bizánc* nőszereplőinek viszont egyetlen nap alatt kell „bemutatniuk” túlélési stratégiájukat a birodalom bukása esetére. Míg Vişniec nőszereplői a férfiakkal szembe szállva mentik meg a görög civilizációt, és teremtik meg az örök béke korszakát, Herczeg asszonyai parádés bemutatót tartanak a békelehetőségekről, melyeket csak a férfiak (legyenek ellenség vagy barát) oldalán tudnak elképzelni. Míg Vişniec-nél a nők az örök béke körülményei között leselkedő veszélyekre (Jönnek a perzsák!) is rezonálnak (ismételten a férfiakkal ellentétben, akik különféle eltérő ideológiákat gyártnak), a *Bizánc* nőszereplői számára a kapuknál tomboló ellenséges civilizáció nem jelent fenyegetést, hiszen – a szecessziós femme fatale szerint – a nemek vonzását és saját csáberejükét kihasználva a nők a másik civilizációra való átállást készítik.

A végkicsengés szerint a *Lüszisztratéban* az állandósult ünneplés civilizációjába besétál az ellenség, a nők jelentik – az ironikus beállítás miatt sokértelműen! –

az egyetlen biztosítékot a békére. A *Bizáncban* a rózsákkal és szerelemfelkínálás mámorában várt ellenség kardélre hányja a bizánciakat, hogy megmentse magát a tarka kígyórajként a sátrai felé kúszó bizánci ingoványtól, bujaságtól, Bizánc mérges virágaitól (B: 114).

Irodalomjegyzék

- Ciobotari, C. 2023. *Matei Vişniec, dramaturgul nostru*. (Cuvânt însoţitor) Iaşi: Editura Junimea, 5–15.
- Cs. Gyimesi É. 1983. *Teremtett világ (Rendhagyó bevezetés az irodalomba)*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.
- Ebeczky Gy. 1935. Bizánc. Ünnepi előadás a Nemzeti Színházban. *Új Idők* 42/2. 890–891.
- Fábián P. 2020. *Kortársunk, Arisztophanész – gondolatok a színpadi szövegalkotás természetéről*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola.
- Gintli T. 2010. A színházi repertoár differenciálódása (Kisfaludy Károly színművei). In: Gintli T. (szerk.) *Magyar irodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó. https://mersz.hu/dokumentum/mirod__115
- Gintli T. 2010. A szimbolikus történelmi tragédia kísérlete (Herczeg Ferenc: Bizánc). In: Gintli T. (szerk.): *Magyar irodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó. https://mersz.hu/dokumentum/mirod__191/
- (N. n.) 1927. Hazai 's külföldi tudósítások. Költészet vagy történelem? Egy athéni lap súlyos támadása Herczeg Ferenc ellen. *Literatura* 2. 194–195.
- Herczeg F. 1985. *Herczeg Ferenc emlékezései. A Várhegy. A gótikus ház*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kabán A. 2008. Ismétlés. In: Szathmári I. (főszerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 320–322.
- Karsai Gy. 2008. Színházi kardalok. *Hyperion Lexikon*. <http://hyperion.szepmuveszeti.hu/hu/lexicon/1846>
- Karsai Gy. 2018. Bevezető. In: Karsai Gy.–Kárpáti A.–Vámos K. (szerk.): *Az antik dráma útjai. Tanulmányok a görög-római színjátszásról és hatásáról*. Budapest: Reciti Kiadó, 7–15. <https://mek.oszk.hu/19600/19645/19645.pdf>
- Meridiesz. 1904. Bizáncz. Herczeg Ferencz 3 fölvonásos színműve. Bemutató előadás a Nemzeti Színházban. *Magyarország* 11/97. 1–3.
- Petővári Á. 2018. *Herczeg Ferenc: Bizánc*. 2018. 02. 26. <https://petovariagnesszinikritika.wordpress.com/2018/02/26/herczeg-ferenc-bizanc>
- Platon. 1964. Lakoma. In: Simon R. (szerk.): *Lakoma. A görög-latin próza mesterei*. Budapest: Európa Könyvkiadó. <https://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm#19>

- Sájter L. 2022. „És kezdetben vala a szó, a magyar szó...” Herczeg Ferenc nyelv-váltásáról. *Magyar Nyelv* 118. 2. 159–174.
- Supka G. 1926. A földnek itt varázsereje van... avagy hogy' lett a verseci német fiuból az első magyar író. *Literatura* 1. 4–11.
- Sommerstein, A. H. 1973. Introductory Note to *Lysistrata*. In: *Aristophanes: Lysistrata. The Acharnians. The clouds*. London: Penguin, 177–178.
- Vişniec, M. 2023. Informații suplimentare. Iași.
<https://teatrulnationaliasi.ro/spectacole/lysistrata-dragostea-mea/>

Források

- Herczeg F. 1904. *Bizánc. Színmű három felvonásban*. Budapest: Singer és Wolfner.
 Rövidítve: B.
- Arisztophanész. 1957. *Lysistrata*. In: *Nőuralom. Három vígjáték*. (Ford. Arany J.) Budapest: Magyar Helikon, 7–84.
- Vişniec, M. 2023. *Lysistrata, dragostea mea* (piesă inspirată din comedia *Lysistrata* de Aristofan). (Ford. Sájter L.) Iași: Editura Junimea. Rövidítve: L.

Stylistic Nature of Women's "Peace Messages" in Ferenc Herczeg's *Byzantium* and Matei Vişniec's *Lysistrata, My Love*

The aim of this study is to identify in the two dramatic works the messages of peace formulated by women. Both works go back to an event in Greek history to provide a socio-moral vision of their time. In the intrinsic world of both works, women have a primary, but different role. The stage texts are products of their time, they bear the marks of the style of time-course: one of Art Nouveau, the other of postmodern style. These style marks also define the elements of the textual level.

The study examines these elements (dramatic frame: title, genre, dramatis personae and the main text with lines from and about women) and identifies that the female protagonists in *Byzantium* are typical female figures of the Art Nouveau, who can define themselves only in relation to a man. They carry several alternatives for creating peace (offering and subordinating female beauty to the more masculine, viable man or glorification in death on the side of her love), but these are not effective. In Vişniec's work female characters constitute the opposite of male characters, and as such save the Greek civilization by confronting the men, moreover: the women also resonate with the dangers lurking in the conditions of eternal peace.