

(az ő nagybátyjukat, Brendan) látogatja meg, de Veronica arra sem emlékszik, hogy ők, a gyerekek bementek-e az épületbe. A látogatás után „nyilván a tenger következett” (117), a kórház kapujánál pedig „nyilván elértük a buszt” (uo.). Harminc évvel később, Liam halála után Kittyvel újra elmennek ugyanoda; látják azt, amit korábban nem láttak, nem értettek; meggyászolják azt (Brendan bácsit), akit korábban nem gyászoltak meg.

A regény szerkezetének kulcsát ezek a pillanatok adják: amikor nem értjük, amit látunk, mégis reagálunk rá valahogy: sírással, felejtéssel, dührohammal. Rebecca nem érti, miért fakad sírva a halottbúcsúztatáson, nyilvánvalóan nem a halottat siratja, de épp azért sír, mert valahol megértett valamit. Kettéválik: egyik része sír és ért, a másik nem sír és értetlen, de értetlensége belső értetlenségé válik: önmaga síró és értő részét nem érti. Veronica összegyűjti múltjának darabkáit (amelyek Liam múltjának darabkái is), miközben le is bontja a szilárdnak tűnő múlt darabokat: rájön, hogy az alapokig kell leásnia, mert az, amit múltjaként tárol, fantáziaképek, összekevert és elmosódott emlékek koherenssé tett, de valójában zavaros gyűjteménye. „Kizárólag azokban a dolgokban vagyok biztos, amelyeket soha nem láttam.” (68)

A regény közepén értjük meg, hogy itt nem a posztmodern szövegalkotás újabb iskolapéldáját kapjuk, hanem valami mást, olyasmit, ami történetesen egybeesik a posztmodern történetmondás bizonyos sajátosságaival. Veronica és Liam élete azért fonódik össze rejtett és nehezen feldolgozható módon, mert összeköti őket egy közös trauma. Kilencéves korában – így emlékszik Veronica – Liamet szexuálisan zaklatta Lamb Nugent, nagyanyjuk régi udvarlója. A szöveg középpontjában a trauma pillanata, pontosabban a trauma túlexponált képe áll: „hiába tudom, hogy ez igazán megtörtént, fogalmam sincs, hogy a tudatomban az igazi képet őrzöm-e – azt a különös kinövést Mr. Nugent pénisz végeén, a testek hídját a férfi és a fiú között. A képen túl sok a sárga fény, túl sok a hosszan elnyúló árnyék [...] Azt hiszem, hamis emlék lehet, mivel rettentő kuszaságon kell átverekednem magam, hogy elérjek hozzá, a fejemben. És azért is, mert elviselhetetlen.” (144)

Gyermekkori szexuális zaklatás mint a trauma forrása – első látásra már ez is közhelyesnek tűnhet. Enright regénye azonban nagyon eredeti módon kezeli mind a konkrét helyzetet, mind a trauma és a személyiség kapcsolatát. Egyrészt Liam traumája Veronicába is áthelyeződik és fordítva; a halottvirrasztás jelenetében, amikor Veronica a régi iratok között turkál, előhívva ezzel a családi kísérteteket, felvillan benne, hogy a zaklatás valójában talán vele történt meg, vagy talán mindkettőjükkel; talán a saját traumatikus emlékét helyezte át Liam életébe, s ha így van, talán a Liam félresiklása miatt büntudata is oktalan. A kísértetek hatására felidéződő különös emlékkép, amelyen ő maga Mr. Nugent fajtalankodásának áldozata, nem ad választ a kérdésekre: a kép „azokból a szavakból áll össze, amelyek elbeszéltek” (221); az agynak olyan rekeszből származik, ahol „a szavak és a tettek összekeverednek” (az én angol kiadásomban nem a

mingled, vagyis „összekeveredett” szerepel, hanem a *mangled*, vagyis „szétmarcangolt”; ha ez a helyes változat, akkor a szavak és tettek szétmarcangolódásáról, roncsolódásáról van szó). A kép „a dolgok kezdetéről származik, nem tudom eldönteni, igaz-e. Azt sem tudom eldönteni, valóságos-e” (uo.). Végző soron azonban mindegy, hogy valóságos-e a kép, sőt, végző soron az is mindegy, hogy igaz-e, hiszen ha ennek a képnek az elfedésére, helyettesítésére épült fel a szubjektum egész szimbolikus világa, akkor a kép „ott van” és valódi, igazi hatást fejt ki: a dolgok kezdeténél van, ahol a tudatunkat megtöltő dolgok elkezdődnek és jelentéssel telítődnek. Ami igaz és ami valóságos, az a traumatikus szerkezet, amely nemcsak a Liam és Veronica közötti szoros kapcsolat hátterére ad magyarázatot, de az elmosódott, hézagos és folyamatosan korrigált emlékképek szerkezetére is. Nem az a fontos, hogy kivel történt, még csak az sem igazán fontos, hogy pontosan az a jelenet megtörténhetett-e egyáltalán, csak az, hogy valamikor történt valami rettenetes dolog, amelynek ők hárman voltak a szereplői, és ez a rettenetes dolog – amely elválaszthatatlan a rákapcsolódott emlékképektől, felejtésektől és hézagoktól – valamiképpen meghatározta a két gyerek életét.

Enright regénye – egyébként mély összhangban a pszichoanalízis belátásával – a traumát nem egyetlen sokkoló pillanatként képzelel el, amely, mivel nem tudunk rá kellőképpen reagálni, nem hajlandó múlttá válni, hanem a szubjektum alapszerkezeteként: olyan magként, amely köré a szubjektum mint szimbolikus struktúra kiépül (ahogy az igazgyöngy is valami oda nem illő szennyeződés köré rakódik le), s amely mindig az utólagos, megkésített megértettség szerkezeit táplálja. „Ránézek a gyerekeimre – írja Veronica –, és azt hiszem, az ember nyolcévesen már mindent tud. De lehet, hogy tévedek. Az ember nyolcévesen mindent tud, mégis el van rejtve előle, le van pecsételve, még hozzá úgy, hogy nyílást kell vágnunk önmagunkon, ha meg akarjuk tudni a módját.” (147) Liam halála – ami részben Veronica halála is, hisz legalábbis őbenne a kettőjük belső szimbolikus világa teljesen összefonódott – alkalom arra, hogy a gyógyuló nővér nyílást, sebet ejtsen önmagán: így, önmaga hitetlen Tamásává válva sem az igazságot fogja megtudni, csak azt, hogy az a bizonyos lepecsételt tudás miként van előle lepecsételve és elzárva. Ez nem tűnik soknak, de Enright könyörtelen világában ez a legtöbb, ami elérhető.

Mikola Gyöngyi

Az olvasás próbatételei és pillangó-effektusai

(Bán Zsófia: *Próbacsomagolás*. Kalligram, 2008)



„Én tökéletesen mentes vagyok ettől az érzéstől, nem szeretem és nem is becsülöm, noha az emberek, mintha csak kialakultak volna az árát, különös becsben tartják és tisztelik. Ebbe öltöztetik a bölcsességet, az erényt, lelkiismeretet; ostoba és ijesztő öltözék! A taljánok, találóbban ennél, a gonoszsgot kerestették el róla. Mivel mindig ártalmas, mindig oktalan tulajdonság ez, s mivel mindig meghunyászkodó és gyáva, óvják tőle híveiket a sztoikusok

is” – írja Montaigne a búskomorságról (*De la tristesse*; Antal László fordítása; más fordításban szomorúság, úgy is mondhatnánk melankólia, mélabú vagy úgy, mai szóhasználattal, hogy depresszió). Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című grandiózus regény-folyamának egyik szereplője, Lippay-Lehr Ágost súlyos depresszióban szenved, melynek oka, hogy gyerekkorában eldobták maguktól, intézetbe adták őt a szülei, és önvessző melankóliájából – „Ágost különben is a búskomorság rendszeres időközökben visszatérő rohamaival küszködött” – sem a barátai, sem a szeretője, sem az anyja nem képesek kimozdítani, sőt egyre inkább szörnyeteget látnak benne, mint ahogy akként is viselkedik, regénybeli utolsó fellépéseként mint kommunista titkosügynök becsapja, szó nélkül elhagyja a feleségét. (Igaz, magát a házasságot is fedőműveletként találták ki a felettesei, amelybe természetesen a volt szerető, Gyöngyvér nem lett beavatva.)

Bán Zsófia a *Párhuzamos történeteket* elemző, nagyszerű kötetindító tanulmányában (*Az anatómia melankóliája*) pontról pontra egybeolvassa a regényt Nádas korábbi írásával, a *Mélabú* című esszével, s innen kölcsönzi a regény narrációját jellemző kifejezéseket is, vagyis hogy ezt a látás- és elbeszélésmódot „az érzés nélküli tudás”, a „rezzenéstelen tekintet” jellemzi. Bán Zsófia szerint Nádas eképpen megkonstruált narrációja radikális absztrakció eredménye. Formatervezés tehát, fikció, amely a

testről való beszéd új dimenzióit nyitja meg, a szenzualitás új nyelvét hozza létre: „Nádas regénye szó szerint a testté vált ige; a szó »megtestesülése«. Ez azonban csupán elfedi azt, ami valóban kimondhatatlan, és ilyen értelemben mindez nem más, mint a fragmentum, az anatómia melankóliája.” A test faggatása „az érzés nélküli tudás”, vagyis a személytelen, az objektivitásra törő tudás igényével és eszközeivel szükségképpen csak a fragmentumhoz képes eljutni, hiszen a „rezzenéstelen tekintet” nem tud szelektálni, nem tud értelmet konstruálni a részletek végtelen halmazában, és nem is célja a jelentésadás, sőt épp a jelentésvesztés folyamatait regisztrálja. Nádas narrátora Borges novellahőse, Ireneo Funesre emlékeztet, „Egy sokféle, pillanatnyi és valósággal tűrhetetlenül pontos világ magányos és éles megfigyelője”-re, aki „sötét kínvirágot tart a kezében, és annyit lát belőle, amennyit soha senki se látott, még ha reggeli szürkületől esti szürkületig nézte volna is egész életében.” (Benyhe János fordítása)

Az anatómia melankóliája, azaz a pusztá szenzualitás kudarcra ítéltettségének belátása az ember mibenlétének megismerésében a melankólia anatómiájához vezet: „az érzés nélküli tudás” koncepciójába eleve bele van kódolva a Másik megértésének lehetetlensége, hiszen az érzelmi tartomány súlyos zavarai, elfojtásai, avagy éppen hiánya nem hagyja érintetlenül az értelmesség dimenzióját sem. Az apagyilkosság gondolatától megszállt (a nyomozó szerint súlyosan neurotikus) Döhring jellemzése az „érzés nélküli tudás” absztrakciójának (és csapdájának) egyik mintázata is lehet: „Érzéseit csupán azért engedte közel az eszéhez, hogy elméje minduntalan lebírja a lelke nyűgét.” Döhring szerint a társkeresés öncsalás, az ember eleve társtalan lény, „neki nem hiányzik senki, nagyon jól megvan önmagával, így aztán nincsen kit kínoznia és gyűlölnie”. Ám stratégiáját romba dönti egy véletlen, a csupasz emberek látványa a Berlin melletti tó partján: „Életében először fedezte föl önmagában az örökös, a javíthatatlan, a gyűlöletes tettetőt, akit a szülei megvetett, s amiért annyira neheztelt rájuk, hogy nem tudott velük többé szót váltani.” Döhring a jelek szerint gyilkossá válik, de legalábbis beleőrül a vágyba, hogy elkövesse a gyilkosságot, s mindenáron le akarja leplezni magát a nyomozó előtt.

A melankóliának és a „gonoszsgnak” eredendő rokonsága, párhuzamossága, a melankólia mint destabilizáló, destruktív erő ebben a történetben is megjelenik – igaz, Bán Zsófia esszéjében a melankóliának ez az összefüggése nem kap hangsúlyt. Értékelése szerint „*A Párhuzamos történetek* [...] arról szól, hogy mi az, ami nem jelenik meg a magyar irodalomban; [...] Ezek közé tartozik többek között a Horthy-korszak, a II. világháborúban való részvétel, a holokauszt, a test, a szexualitás, illetve ezek nyelvezete, az eugenika, az 56-os forradalom, a német kultúrához, történelemhez való viszony, a magyarországi németajkúak, a cigányok, a zsidók története, és így tovább.” Értelmezésében a regény „a magyar irodalom és a magyar olvasók beavatását, azaz nagykorúsítását hajtja végre.” Mindehhez azt tennem hozzá, hogy a történelmi emlékezetnek nem valamiféle összefüggő víziójával

találkozunk, az emlékezet, ahogy a föntiekben láttuk, erősen fragmentált; Nádas regénye engem mindenekelőtt a XX. századi diktatúrák okozta pusztítás mértékével, pontosabban mértéktelelenségével szembesített, a testi és lelki szenvedésnek azokkal a nyomaival, amelyeket a fasiszta és kommunista rezsimok vezetői és alattvalói önmaguknak és egymásnak okoztak, és azzal, hogy a pusztulásnak sose lesz vége, hiszen a traumatizált nemzedékek szükségképpen továbbörökítik a traumát, a részvétlenséget, a tettétést, az elfojtást és az ezekből eredő kegyetlenséget. Ezért is olyan kitüntetett nézőpont a regényben az árvák nézőpontja. Ahogy Nádas maga mondja a Károlyi Csabának adott interjújában: „Ha az embernek korán meghalnak a szülei, gyerekként magára marad, akkor saját tapasztalatokat kell szereznie, és nem fogják őt a pusztító tapasztalatoktól megkímélni a többiek. Így aztán regényemben a szereplők egy része rendelkezik ezekkel a pusztító tapasztalatokkal, s bizony ebből a szempontból szemléljük azokat a szereplőket, akik nem rendelkeznek ilyen pusztító tapasztalatokkal, és még akkor sem akarnak tudomást venni az emberi pusztítás egyetemes realitásáról, amikor ők maguk gyilkolnak.” Bán Zsófia Nádas regényének nagy morális tétet tulajdonít, azt, hogy ne hagyja eltéríteni magát az átél rettenettől, ne hagyja kitörölni a kultúrából a történelmi traumákat, mert az ő értelmezői látószöge, az ő „harcos olvasása” a kötet első részének, az *Olvasópróbák* című egységnek az írásaiban a tanár nézőpontja, akinek tanítási szenvedélyét áthatja az a meggyőződés, hogy személyes felelősséggel tartozik a tanítványaiért. (Jóllehet Nádas úgy nyilatkozik az említett interjúban, hogy e regény írásakor „búcsút mondott az etikai kötelezettségnek”.)

Van azonban egy másik írói út, egy másfajta tét is: nem hagyni, hogy a pusztító zsarnoki rendszerek kitöröljék az emberi világból a kultúrát, nem hagyni, hogy az átél rettenet eltérítsen a művészetbe, a szépségbe vetett hittől. Susan Sontag utolsó, nemrég magyarul is megjelent kötetében olvasható a *Szeretni Dosztojevszkijt* című esszé, mely egy kivételes írói életutat és teljesítményt mutat be, Leonyid Cipkin orosz íróét. Cipkin maga is elárult, édesanyját az 1941-es német invázió idején a minszki gettóban gyilkolták meg lánytestvérével és két unokaöccsével egyetemben. 1950-ben megint menekülni kényszerült, ezúttal Sztálin antiszemita kampánya elől. Cipkin kutatóorvos volt, de egész életében lelkesedett az irodalomért, írói álmokat dédelgett, ám az irodalmi körökbe nem sikerült bejutnia. Ettől függetlenül, a kiadás legcsekélyebb reménye nélkül is írt, műveit családtagjain kívül csak néhány barátja ismerte. Hogy mégsem kallódott el az életműve, annak köszönhető, hogy írásait sikerült kicsempésznie az országból, és az Egyesült Államokba emigrált fia kiadatta azokat. Cipkin hét nappal regénye megjelenése után halt meg. Főműve, a *Nyár Baden-Badenban* Sontag szerint „a regény ritka, kivételesen nagyigényű alfaját képviseli: egy másik korszak valóban élt jelentős személyiségének életét újramesélve, ezt a történetet beleszővi egy jelenkori történetbe, az író tanakodásába, aki elmélyed egy nemhogy történelmi, de emblemikus sorsra rendeltetett nagyság belső életében.” Ám ami Sontagot a

legjobban megdöbbeneti, az nem az írás a megjelenés legcsekélyebb reménye nélkül, nem a remekmű születése a hányattatásban, hanem a mélységesen mély szerelem az irodalom iránt, mely a könyvet áthatja, annak dacára, hogy a *Nyár Baden-Badenban* az olvasóra zúdítja Dosztojevszkij antiszemizmusának egész kínos problematikáját is: „Hogyan szeresse Dosztojevszkijt az ember – ha zsidó – abban a tudatban, hogy zsidógyűlölő volt? Hogyan magyarázza ádáz antiszemizmusát annak, »aki regényeiben olyan fogékony mások szenvedései iránt, olyan féltékenyen áll ki a megalázottakért, megszorítottakért«? És hogyan értheti meg »a különös vonzalmat, amellyel a zsidók minden jel szerint viseltetnek Dosztojevszkij iránt«?» (N. Kiss Zsuzsa ford.)

Sontag esszéjét nemcsak a Nádas-regény lehetséges ellentéteként idéztem meg, hanem azért is, mert Bán Zsófia írásainak egyik meghatározó mintája, előképe éppen Sontag művészléte, gondolkodásmódja, érdeklődési köre, és mindenekelőtt talán elkötelezettsége, angazsáltsága. (A *Próbacsomagolás* második írása a másik „nagy melankolikus szerzőről”, Sebaldról szól, akiről Sontag is többször írt, és akít Cipkinről írott esszéjében is megemlíti.) Ahogy Sontag, Bán Zsófia sem választja szét egymástól az általa elemzett művek esztétikai és etikai dimenzióit, mint ahogy nem tagadja meg, ellenkezőleg: nyíltá teszi az olvasás és írás személyes vonatkozásait is. A legszebb példa erre a kötetben *A hiány negatívja* című esszé, amely utazás, képekkel dokumentált nyomozás a valódi anya terezini deportálásának története, és az apa Auschwitzban elpusztult első feleségének személye után, a potenciális anya örökbefogadása, a veszteség, az eltérített múlt, a kizökkent idő irodalmi rekonstrukciója. A holokauszt reprezentációjának része a hiányzó narratíva is: az üldöztetés, a megaláztatás el nem mesélt, elhallgatott, titokban tartott „néma tartománya”. Ám ez nemcsak a holokauszt narratívájának sajátossága, hanem általában a nagy közös és egyéni traumáké is. Aki hallgat, nem feltétlenül magát igyekszik védeni a hallgatással, a felejtéssel, hanem a gyermekét is, nehogy az olyasmiről beszéljen, amiből a családnak baja származhat. Vagy nem akarja továbbadni a bánatot, megkeseríteni vele a gyerek életét. A csend sokféle hangon szólhat. Ám a hallgatással mégis eltávolítja magát a szülő a gyermekétől, a gyermek a hallgatást a bizalom, a szeretet hiányaként éli meg. A valós anyához fűződő kapcsolatnak e hiánytapasztalatára utal a *Papafilm* című kötetzáró esszé mellbevágó metaforája, ahol az elbeszélő, aki édesapja régi amatőr családi filmjeit nézi, így jellemzi kettősét az édesanyjával: „én mint kétévesforma accessoire, anyámat kiegészítendő, aki azonban csöppet sem szorul kiegészítésre, szépsége olyan teljes, mint egy vibráló nyári délután.” Az accessoire korábban a Kertész-esszében szerepel, amely a megkülönböztető sárga csillag viseléséhez való viszonyt elemzi a *Sorstalanságban*. Bán Zsófia kitűnően szerkesztett kötetében nyilván nem véletlen a kifejezés újbóli fölbukkanása, ráadásul egy ennyire más szövegkörnyezetben. A gyermekhez az anya nem mint teljes, önálló személyiséghez fordul, hanem mint toalettje kiegészítőjeként, akihez leguggol és „pusztító, bájos mosollyal” igyekszik rávenni,

hogy a játéktelefonján beszélgessenek, ám a gyerek (még) nem tud beszélni. Az esszé legnagyobb próbatétele talán éppen ez: utólag megszólítani az anyát, faggatni a csendet, és jobb híján megalkotni a hiányzó narratívát: a magunk fájdalomában, hiányérzetében találni meg annak a nyomait, amire vagy akire anynyira vágyunk. A beszéd nem az elveszett (sosemvolt) teljességet célozza az esszében, nem is a művészet általi megváltást, mert ilyesmiben az esszé szerzője nem hisz, hanem a közelséget, a közelítést, az érintés, az érintkezés lehetőségét, melyet az élők nem érhetnek el máshogy, csak úgy, ha magukhoz ölelik a holtak árnyait. A *Hiány negatívja* című esszé, és a *Próba-tételek* című ciklus emlékező írásai a személyes gyász alkalmai, a térbeli és időbeli utazások egzotikus, karneváli sokfélesége után készülődés a végső elutazásra, az előttünk járók nyomainak mint térképnek az olvasása.

Főnt idézett esszéjéből kiderül: Montaigne persze tud az olyan fájdalomról, olyan veszteségekről, amelyekbe bele lehet halni, mint írja, előtte sem ismeretlen kín az olyan perzselő szerelmi szenvedély, melyet egy adott pillanatban a jeges hidegség jár át. Rémületes történetei végére mégis azt az esetet teszi, hogy „Diodoros, a dialektikus, szörnyethalt szegényében, amikor a saját iskolájában tartott nyilvános dispután sehogy sem boldogult egy argumentummal, amelyet szembeszegeztek vele.” Bán Zsófia írásaiban is ott bujkál ez a fajta szellemesség, önirónia és nevetés az emberi gyengeség karneváli sokszínűsége láttán. Laoszi útján az ismeretlen-ismerős élmények zuhatagában a kupléhős Surabaya Johnnyhoz fohászodik, aki a dal szerint Burmából érkezett a lányért, hogy örökre boldogtalanná és boldoggá tegye.

Láng Zsolt

Párosdrámák

(Spiró György: *Drámák I–II. Átiratok 1–2. Scolar, 2008*)

A színpad sokkal liberálisabban kezeli a szerzőség problematikáját, mint a könyv. Az interpretáció szabadságjogai felülírják a szerzői jogokat. Hogy mi hallatszik egy-egy monológból, sok mindentől függ, az előadás szubjektív szűrőkön jut el a befogadóhoz: semmi sem egyértelmű. Tény, hogy az átiratoknak erős hagyománya van a magyar színjátszásban, régtől fogva színre visznek átírt darabokat. Azt sem lehet állítani, hogy Arany Hamlet-fordításának ne volna átírás-jellege, hogy maga a fordítás művelete, akármennyire törekedne hűségre, nem volna kisebb-nagyobb mértékben átdolgozás. Géher István emlékezetes tanulmánya a Hamletet fordító Aranyról mindent elmond az átiratban jelentkező metafizikus metamorfózisról.

Amikor magyarról írnak át magyarra, azt is lehet fordításnak nevezni. Arany átírta Madáchot, Illyés átírta Aranyt is, Telekit is stb., stb.

Aztán van egy másfajta válfaja az átírásnak, amikor a szerző történetesen saját regényét írja színpadra. Netán másvalakiével teszi. Regényét, elbeszélését, akár versét. Sőt, a memoárját (az életét).

Spiró drámáinak első két kötete átiratokat tartalmaz. Az első kötetben három magyar mű szerepel, illetve két tényleges átdolgozás, Katona József *Jeruzsálem pusztulása* és Vörösmarty *Czillei és a Hunyadiak* mellett egy Hamvas Béla-regény, a *Szilveszter* dramatiszálása. A második kötetben prózai művek színpadra-alkalmazásai olvashatók, Hasek *Svejkje*, Bulgakov *Végzetes tojások* és Thomas Mann *Mario és a varázsló* című elbeszélése.

Mi jellemző a Spiró-átiratokra? A mondatok csinosításán túl, a hathatósabb, konvergálóbb dramaturgia érvényesítése, és ezzel együtt a jellemek és a helyzetek gazdagítása: fonák dolgokat színükre fordít, talpára perdíti a tótágast állót, felesleges magyarázatokat, kitérőket elhagy, monológokat megkurit, vágást, jelenetezést korszerűsít. Hozott anyagból dolgozik, ritkán ír hozzá, igaz, a Katona-dramánál két új monológ beékelésével teljesen kifordítja Titus jellemét. A Vörösmarty-dramánál az átszabott végkifejlettel pótolnia kellett azt, hogy a tervezett folytatást (két további drámát a Hunyadiakról) Vörösmarty nem írta meg: valamit kezdeni kellett azzal, hogy Hunyadi László itt még nem hal meg, a jellemeket is rövidebb távon kellett kifuttatnia. Mátyásból érdek-király lesz, kissé gonosz, kissé enigmatikus, László pedig apakomplexusos Hamletbe hajlik, ám Czilleinek így sincs vele nehéz dolga, felhabzik rendesen, színesen, pompázatosan. A *Szilveszter* című Hamvas-regényt szatírának, történelmi esszeregénynek, paródiának tartják, ki ennek, ki annak, interpretátoraira nemigen lehetett szilárdan támaszkodni, ám Spirónak minden esetben saját olvasata a legbiztosabb dramaturgiája. Hamvasnak mindenképpen nagy ereje a nyelv, drámai formába nem könnyű átvinni öniróniáját, humorát, érzékeny indifferenciáját, főképp pedig enciklopédikus utalásrendszerét, száraznak tűnő meghatottságát, térben és időben a mélybe nyúló allegóriáit, a kontextust, amivel előző szövegeire utal. Spiró keretet teremt a regényhez, égi jelenetet konstruálva hozzá, és ezzel kiemeli a földi létből az elmesélt történetet, hitelessé teszi: értelmezésbeli, azaz jól érthető színpadi konvenciót ad mellé.

