

Az emberalakú Isten
Az antropomorf Isten a Héber Bibliában és Esterházy Péter
Mercedes Benz című drámájában

1. Bevezetés

Az Ószövetség hatása az irodalomtörténetben tagadhatatlan: megjelenését követően minden irodalomtörténeti korszakban meghatározó korpusznak számított, amihez az ezzel foglalkozó adott szerző mindig valahogyan viszonyult – idomult hozzá vagy ellene ment.¹ Ezt a képet árnyalja az a tény, hogy a legkorábbi időktől fogva az utókorra hagyományozott bibliai szöveghez vallási kommentárok készültek, amik kialakítottak egy általános kulturális képet, eltérő közegben más-más vallási hagyományokkal,² melyet gyakran a Bibliával egyenrangú, vagy azt kiegészítő, netán éppen azt helyettesítő tudásként kezeltek. A fenti megállapítást pontosítva tehát a különböző értelmezési tradíciók, keretrendszerek alkották azt a tágabb értelemben vett bibliai kontextust, amihez az adott kor alkotói igazodtak, viszonyultak.

Erre a jelenségre kitűnő példa lehet Isten ábrázolása: a fordítások során elindult dezanropomorfizáló folyamatok egy olyan képzetet teremtettek a Héber Bibliával kapcsolatban, ami feltételezte az Úr alaktalanságát,³ amint az például Szent Ágoston teológiájában is megfigyelhető. Az ágostoni hagyomány a későbbi bibliai irodalmi recepciókban is megjelent, ott általános érvényűvé vált, topikus elem lett. Ezen tendencia gyönyörűen kirajzolódik a Bécsy Tamás⁴ által kétszintes drámának vagy emberiségkölteménynek nevezett műfajban, azon belül is a bibliai történeteket feldolgozó művekben, ahol Isten ezen jellemvonását több motívum segítségével erősítették meg.⁵ A fordulópontot a posztmodern jelentette, aminek jellemzője a hagyományok újraértelmezése, azoktól való elszakadás:⁶ aminek egyik lehetséges következménye bibliai toposzok esetében az eredeti korpuszhoz való tudatos vagy tudattalan visszatérés.

Dolgozatomban ezt az antropomorfizáló jelenséget ismertetem Esterházy Péter *Mercedes Benz* című drámájában mint a Héber Biblia magyar recepciótörténetének egyik jellemző mintáját tartalmazó művet. Céлом, hogy a *Mercedes Benz*-ben megbotránkoztatóként, lázadóként értelmezhető istenábrázolásról kimutassam, hogy valójában csak a hagyomány megkerülése és az eredeti korpusz ábrázolásmódjához való tudatos vagy tudattalan

¹ vö. FRYE, Northrop, *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996. különösen: 9 - 27.

² A felvetett példák a zsidó-keresztény vallás főirányzataira utalnak, esetenként azokat elemzik részletesebben. Természetesen mind a judaizmusnak, mind a kereszténységnek ennél szélesebb a teológiai perspektívája, ami szétfeszítené a dolgozat kereteit, ezért a kisebb irányzatok, felekezetek gondolatait az elemzés nem tartalmazza.

³ Ezzel szemben ambivalens módon a kora keresztény hagyományban (nyugati) megjelentek az ikonográf képi ábrázolások, amik szembementek Isten képi ábrázolásának tilalmával (2Móz 20:3–5) – így ez a két hagyomány egymásnak ellentmondva, a Héber Bibliától eltérő módon léteztek egymás mellett, aminek okára és történetére a dolgozat terjedelméből és fő témájából fakadóan nem térek ki.

⁴ BÉCSY Tamás, *Drámamodellek és a mai dráma*, Budapest: Akadémiai kiadó, 1974.

⁵ lásd a dolgozat 2.2. fejezetét.

⁶ A posztmodern ezen jellemzőinek pontos bemutatásához és értelmezéséhez ld. a dolgozat 2.1. fejezetét.

visszafordulás. Ezzel összefüggésben a Héber Biblia néhány posztmodernhez közeli vagy posztmodernként is értelmezhető jellemzőjét is tárgyalom,⁷ amely vizsgálatokkal a kortárs irodalom és a Héber Biblia összefüggéseinek kutatásához kívánok hozzájárulni.

2. *Mercedes Benz* – a hagyományok metszéspontján

2.1. A posztmodern irodalmi közeg

Esterházy Péter műveinek többségét hagyományosan az úgynevezett „areferenciális posztmodern” irodalom közé szokás sorolni, aminek jellegzetességei közé tartozik a nyelvi játék, a nyelv elsődleges szerepe, a szöveg által teremtett valóság abszolutizálása, az azon kívüli valóság illúziójának megbélyegzése, illetve a rontott nyelv poétikája. Mindezek mellett a szerző elveti a neoavantgárd újításra való törekvését, a szövegek szerzőségét szabadon kezeli, a különböző hagyományhoz képest nem lázadó szándékkal használja fel az idézeteket, amiknek az újító ereje a megváltozott kontextusban rejlik. Rendkívül erős az (ön)íronia és a nyelv generálta játék, poén szerepe is.⁸ Azonban sajátos módon Esterházy képes volt arra is, hogy a kilencvenes évektől elkezdődő „antropológiai posztmodern”⁹ bizonyos elemeit felhasználva alkosson „családragényeket”, identitás (/trauma)-feldolgozó műveket. Németh Zoltán az apa-regényeket sorolja ebbe a kategóriába (ő cím szerint a *Harmonia Caelestis* és a *Javított kiadást* említi)¹⁰, amik a sajátos kettős szerkesztésükkel is jelzik az átváltást. Ehhez az irányzathoz tartozik a hagyományoktól (főleg a totalitárius jellegűektől) való elhatárolódás, az azok ellen való lázadás. A *Mercedes Benz* esetében legerőteljesebben az intertextualitás (tehát a hagyomány feldolgozása), a nyelvi játékosság, az erotikus-obszcén megnyilvánulások, az identitásválság, az autobiografikus elemek megléte és elmosódása, illetve az *én* szűrőjének betudható sajátos gondolatvilág jelenik meg, ami végsősoron bizonyos szempontokból mégiscsak a hagyományoktól való elszakadást eredményezi. Ugyanakkor a felhasznált szereplőkkel, motívumokkal, a keretrendszer átvételével tovább visz jónéhány elemet a kétszintes drámák jellegzetességeiből, így ebből a szempontból folytatója lesz a hagyománynak.¹¹

Az Esterházy-életmű utolsó pár kötetét jellemző erőteljes halál- és betegségtudat egy újfajta felfogást eredményezett: sokkal inkább megjelenik benne az *én* által felfogható és

⁷ A kérdést más összefüggésben, de a posztmodern kor felől vizsgálja COLLINS, John J., *A Biblia Bábel után. Történetkritika a posztmodern korban*, Napjaink teológiája 10; Pannonhalma: Bencés Kiadó, 2008.

⁸ NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*, Pozsony: Kalligram Kiadó, 2012, 24–35.

⁹ NÉMETH Zoltán, *A posztmodern*, 35–44.

¹⁰ NÉMETH Zoltán, *A posztmodern*, 40.

¹¹ lásd a dolgozat 2.2. fejezetét

tapasztható valóság, nevezetesen a saját istenkép feldolgozása. Ahogyan Selyem Zsuzsa is fogalmazott: „(...) (D)e nem az a kérdés, hogy halott-e Isten, ahogy Nietzsche-től megtanultunk, nem, nem halott Isten, hanem nekem is van egy Istenem, és neked is van egy Istened, és ha nekem van egy Istenem, abból semmi nem következik a te Istenedre.”¹² A 20. századi irodalomnak az az alapvető problémája, hogy lehet-e valakihez szólni, vagy pedig személyes motyogásaink vannak, és ha szólunk valakihez, az vajon nem hazugság-e rögtön, nem valami duma-e, valami ideológiai duma, tehát mennyiben hihetünk valakinek, aki nem mi vagyunk, és ha csak magunknak hihetünk, ha csak az én-nek hihetünk, akkor mennyiben tud ez bárki máshoz is szólni, saját magadon kívül. (...) A tétje pedig valóban az, hogy elérjen az én-től a mi-ig valahogy.”¹³ Vagyis a legnagyobb feladata minden szerzőnek az, hogy az én körbehatárolása után képes legyen a szöveg „érvényességét” legalább még egy emberre (tudniillik saját magán kívül) kiterjeszteni. Ezen elgondolás következménye lesz az, hogy a beleértett szerzői alakváltozatok a mű szereplői között megoszlanak, egyszerre lehet beleértett szerzői hang két ellentétes szólam, vélemény is, aminek a célja még mindig annak az egy individuumnak a kirajzolása, akit hagyományosan elbeszélőnek nevez az irodalomtudomány. Ez tökéletesen megjelenik Esterházy Péter úgynevezett családi „regényeiben” is.

A saját istenég leírásának tényét még az is alátámasztja, ahogyan a szerző önmagához viszonyul: a 20–21. században alkotó, arisztokrata felmenőjű Esterházynak lehetősége nyílik reflektálni, és reflektál is erre a családi hagyományra (műveiben feldolgozza családjának kiemelt generációit), azonban tudvalevő, hogy az arisztokratizmus Kelet-Európában egy „van is meg nincs is”¹⁴ jelenség, ami megerősíti a posztmodernnel járó identitásbizonytalanságot. Ahogyan a nemesség, úgy lesz az Úr is egy „van is meg nincs is” jelenség, aki bár létezik, de „minek”, hatástalan és bizonytalan, hiszen a személye a földiektől függő, tehát nem független, objektív valóság.

Az én-körbejárás szubjektivitásának egy másik eredménye lesz az antropomorfizmus is: „Eszerint mindaz, amivel az ember szembetalálja magát, már át van antropomorfizálva, vagy az ember éppen most teszi hasonlatossá a maga képére, önnön érdekei, gyávasága, önlegitimációra-szorultsága mértéke szerint.”¹⁵

¹² Ez a gondolat megjelenik *A Márk-változatban* is. A tudás relativizációja, bizonytalansága során természetes, hogy az énjében is éppenhogy nem kételkedő emberek nem mernek állást foglalni egy olyan dologban, ami ennyire személyes és szubjektív.

¹³ SELYEM Zsuzsa, *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*, Kolozsvár: Koinónia kiadó, 2004, 16.

¹⁴ SELYEM Zsuzsa, *Szembe szét*, 18.

¹⁵ SELYEM Zsuzsa, *Szembe szét*, 17.

2.2. Megelőző kétszintes dráma- emberségköltemény

Esterházy *Mercedes Benze* egy posztmodern bibliai kétszintes dráma. Posztmodern dráma, hiszen rendelkezik azzal a négy jellemzővel, amiket Kékesi Kun Ádám írt le a műfajjal kapcsolatban,¹⁶ ebből is a leglátványosabb a már fent említett szubjektivitás formái (az *én* és az általa eljátszott szerepek, az egységes jellem felbomlása a nyelvben),¹⁷ illetve a reprezentáció felnyitása, amik mind meghatározó dramaturgiai elemei a *Mercedes Benz*nek. A mű feltételezi mind a Pokol, mind a Menny létezését, illetve azok ágenseit, amelyek a felvonások során többször is megszólalnak. Ennek leírása valóban egy esetben látszólag eltér a lentebb tárgyalandó kétszintes drámai hagyománytól abban, hogy a szférák már nem különíthetők el élesen egymástól, az égi és a földi szint összeecsúszik, szinte szétválaszthatatlanná válnak. Nem feltétlenül állapítható meg az sem, hogy a történet szereplői transzcendens lények vagy halottak.¹⁸ Azonban ennek ellenére is a kiindulásában, alapkoncepciójában őrzi a hagyományt; ez nyilvánul meg például a választott bibliai történetben (Jób), vagy a szereplők monológjaiban. Éppen ezen tényezők miatt érvelek amellett, hogy a posztmodern jellegzetességei ellenére is a *Mercedes Benz* egy olyan kétszintes dráma, aminek bibliai alapkoncepciója van.

Ami viszont vitathatatlan eltérés, az az, hogy a mű korántsem nevezhető emberiségkölteménynek. Míg a lent tárgyalandó alkotások esetében egy (Madáchnál egy pár) ember képviseli az egész emberiséget (ami még Jób könyvében is megjelenő motívum, hiszen Jób a mindenkori igazak és ártatlanok megtestesítője),¹⁹ addig a posztmodern énfelfogásnak köszönhetően Esterházy írásában több ember, pontosabban egy család több generációja (és mellettük a transzcendens lények) testesítik meg és alkotják együttesen a mindenkori „lírai ént”. Az, hogy a két ellentétes erő (az Úr és Lucifer) küzdelme itt is az emberekben zajlik és dől el, az véleményem szerint leginkább az intertextualitásnak köszönhető, mintsem a műfajnak.

¹⁶ KÉKESI KUN Árpád, *Textualitás és teatralitás. A modern és a posztmodern dráma horizontváltása*, In: BEDNANICS GÁBOR - BENGI László - KULCSÁR SZABÓ Ernő - SZEGEDY-MASZÁK Mihály szerk., *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, Budapest: Osiris Kiadó, 2000, 304–329.

¹⁷ „A posztmodern dráma jellemzője, hogy azok a momentumok, amelyeket egy *personnage* „múltjáról” tőle magától vagy más szereplőktől megtudunk, gyakran ellentmondásosak, és nem motiválják a figura éppen látható viselkedését.” KÉKESI KUN Árpád, *Textualitás és teatralitás*, 315–316. Ezen jellemzők előjönnek a dolgozat későbbi fejezeteiben is.

¹⁸ erről lásd: 2.3. fejezet

¹⁹ Emellett Jób nem csupán a sokaság, de a magány megtestesítőjeként is értelmezhető, hiszen azt reprezentálja, hogy rajta kívül nincsen egy igaz ember sem a Földön. Életútja annak a tanulsága, hogy megéri feddhetetlennek maradni, hiszen az égi jutalom nem marad el. Ebben az esetben kevésbé hozható párhuzamba a kétszintes drámai hagyománnyal, azonban ennek ellenére is visszatérő, központi motívum (talán az értelmezési kettősség miatt).

A *Mercedes Benz* esetében látható istenkép korántsem tekinthető egy előzmény nélküli megoldásnak. Isten antropomorfizációja a kétszintes drámákban egy folyamat eredménye, amely jól tükrözi az irodalom és a hagyomány viszonyát (jelen esetben Isten alakjáról) a különböző szellemtörténeti korszakokban. Három mű példáján keresztül lehet a legjobban szemléltetni a változásokat:²⁰

1, Dante, *Divina Commedia*: a korai római katolicizmus neoplatonista eszméi uralják a mű istenképét, ahol az Úr nem csak az alakját veszíti el teljesen (lásd Paradicsom, istenlátás), hanem a közvetlenül ható erejét is. A műben csak névlegesen a világmindenség ura, mert bár valóban ő van a láncolat tetején (ő az első létező), a valódi cselekvéseket nem ő hajtja végre. Az elbeszélőt/ „lírai ént” Szűz Mária és Beatrix menti meg, a cselekmény elindításáért is ők felelnek (Mária küld Beatrixhez, aki Vergiliushoz megy), tehát az Úr elvesztette ezen jellemvonásának gyakorlati szegmensét. A kizárólagos mindentudás sem lesz az övé, ugyanis a jövőnek egy bizonyos mértékű ismeretével rendelkeznek még a halott lelkek is.²¹ Mindezen tényezők rendkívül hasonlónak teszik Esterházy istenalakjához, azonban fontos azt leszögezni, hogy a *Commediában* a Teremtő nem mint személy jelenik meg, hanem mint erőter, alaktalan és személytelen mező, ami, ahogyan említettem, a mű jellegzetes neoplatonista világnézetéből eredeztethető. Ebből fakadóan Isten statikus (hiszen nem képes elhagyni a Paradicsom legfelsőbb szféráját) és nagy kiterjedésű, aki a mű célját és biztos pontját jelenti.

2, Goethe, *Faust*: a dráma egyik kulcskérdése a tudás, mindentudás megszerzésének dilemmája, ami lévén, hogy ember számára elérhetetlen, a transzcendens szféra része, így Isten abszolút attribútuma lesz, aki cserébe azonban elveszíti a kezdeményezés (akció) képességét és Mefisztóhoz képest mindig csak reagálni kényszerül. Már képes a beszédre, dialógust folytat az elején Mefisztóval és az angyalokkal, azonban még mindig javarészt az angyalokon keresztül fejezi ki az akaratát. Az angyalokkal való kommunikációs eltávolodás már magában a Héber Bibliában is megfigyelhető jelenség, ami a deuterokanonikus könyvekben teljesebben ki.²² Tehát Goethe istenábrázolása már jobban közelít a bibliaihoz: az Úrnak a meghatározott helye mellett már körülhatárolható személye is van, de még mindig statikus pozíciójú. Ezen kívül a szerző

²⁰ A három mű kiválasztásának az oka a következő: intertextuálisan a *Faust* és *Az ember tragédiája* állnak a legközelebb a *Mercedes Benz*hez. A kiindulópontja a *Faust*-nál látható jóbi fogadás, míg a monológok utalásai, Lucifer mint Sátán, és az alakváltozatok megjelenése egyértelműen *Az ember tragédiájához* kötik a drámát. Ezen művek abszolút és legkorábbi előzményének pedig a *Divina Commedia* tehető, így ezt a három alkotást választottam ki arra, hogy a vizsgált korpusz jellegzetességeinek kialakulási folyamatát szemléltessem. Az áttekintés a dolgozat kereteit figyelembe véve csupán a lényegre szorítkozva történik.

²¹ Erre való reagálás megjelenik a *Mercedes Benz*-ben is, az Úr egyik monológjában: „Ha még a jövőt is akarnám, bezabálnám előre, / akkor komcsi volnék, / én volnék a kommunista.” 1. felvonás, 5. jelenet (A dolgozatban szereplő idézeteknek a helyét felvonásban, ill. jelenetben fogom jelezni.)

²² Ez a folyamat fokozatosan, a fogság utáni kortól kezdődően jelentkezik strukturált formában.

igyekszik a görög és germán hitvilág elemeit is koherensen elhelyezni a jóbi kiindulópont mellett, ezt a Heléna-színben kifejtett szférák és azok hatásainak ismertetésével teszi meg. Eszerint pusztán addig van hatással a földiekre az adott „szféra” (hitvilág, transzcendens lények), amíg abban hisznek az emberek, vagyis megfelel a korszellemnek. Abban a pillanatban, hogy ez megváltozik, a benne szereplő lények földi szférára gyakorolt hatása gyengülni kezd: ennek a jelenségnek tudható be az, hogy Isten egyre kevésbé tűnik fel a történetekben meghatározó cselekvő szerepben, illetve, hogy egyre kevésbé tud vagy akar beavatkozni a történésbe. Míg Danténál Isten (mennyei szféra) a cél²³ volt, Goethénél már közös kulturális alapot biztosító háttér.

3, Madách, *Az ember tragédiája*: Madách *Tragédiája* rendelkezik a három közül a legösszetettebb istenképpel, ahol az Úr már saját szólammal bír,²⁴ az akarata többszörösen megnyilvánul a mű során, tehát karakterisztikailag jól körülhatárolható, meghatározott helyzetű, statikus szereplő. Emellett itt korlátozódik leginkább a megjelenése: pusztán a keretszínek bibliai képvilágába illeszthető be az aktív jelenléte,²⁵ és az ezt megelőző drámákkal ellentétben nem okoz problémát a szerzőnek az, hogy azokból a színekből kihagyja, amikben szellemtörténetileg nem a domináns szerepet tölti be a zsidó-keresztény kultúra. Madách esetében a cél a kultúrtörténet/történelem ábrázolása a tudás megszerzésének fényében – lehetséges, hogy egy rabbinikus történet kereti közé illesztve.²⁶ Művében így csupán az európai kultúra egyik alapjaként értelmezhető a Biblia.

A tendencia tehát fordított arányosságot mutat: ahogyan közelítenek a drámák a bonyolultabb képi és karakteri istenábrázoláshoz (ez a komplexitás a Héber Bibliának is sajátja), úgy szűnik meg az Úr jelentősége és szerepe a történetben. Azonban fontos azt még egyszer kiemelni, hogy az előbb felsoroltak csak egy folyamat bizonyos állomásait jelentették, ahol Isten bár valóban egyre inkább elkezdett antropomorf tulajdonságokat felvenni, ez a tulajdonság nem vált a leírásában uralkodóvá.

²³ Cél alatt a dráma, és így az elbeszélőnek/főszereplőnek, tehát magának az emberiségnek célját értem. A *Divina Commediában* a lélek megtisztulásának lépcsőit mutatja a költemény szerkezete, aminek az abszolút csúcán Isten helyezkedik el (hozzá igyekszik a lírai én). Ezzel szemben a többi műben Isten nem a szerkezeti csúcspontban (tehát célban) jelenik meg, hanem egy keretet szolgáltat, kulturálisan elhelyezi a többi szereplőt és motívumrendszerüket.

²⁴ Vö. S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*, Budapest: Argumentum Kiadó, 1997.

²⁵ A római szín végén Péter apostol nem a megváltásról, hanem a testvériségről beszél, így azt a jelenetet nem tekintem isteni beavatkozásnak, jelenlétnek.

²⁶ POLLÁK Miksa, *Madách Imre és a Biblia*, Budapest: Madách Irodalmi Társaság, 2009, 48. A szerző szerint Madách ismerte a rabbinikus irodalomban szereplő történetet, miszerint az Édenből való kiűzetés után az Úr álomban mutatta meg Ádámnak az emberiség jövőjét. Madách annyit változtatott, hogy ezt a műben Lucifer teszi meg, de a kiindulás eredetében még így is egy rabbinikus történet.

Mindezen művek ismertetése és a folyamat bemutatása azért volt szükséges, mivel ennek fényében vizsgálhatóak meg a *Mercedes Benz*ben megjelenő sajátosságok és azoknak eredete. Ahogyan látszódik, maga az antropomorfizáció következhet a fent megjelölt tendenciából és a posztmodern radikális fordulatából is. Isten hatásának és cselekvőképességének elvesztése, valamint a dialógusok gondolatvilágának komplexitása mindenképpen a kétszintes drámák változási sorába sorolandóak, míg a statikusságot felváltó dinamikus mozgás, az isteni attribútumok tömeges elvesztése és a szférák összezuhanása a véleményem szerint a posztmodern eredménye, ahogyan azt a dolgozat további pontjai is említeni és bizonyítani fogják.

A *Mercedes Benz* Urának egyik lefigyelemreméltóbb tulajdonsága az, hogy a dráma során többszörösen képes alakot váltani: akárcsak egy színész, amikor a darabban több szerepet is el kell játszania. Ezen jelenség sem újkeletű a kétszintes drámai hagyományban: már a *Faust*ban is megfigyelhető Faust és Mefisztó „alakváltozata”, ami igazán *Az ember tragédiájában* teljeseedik ki, ahol Lucifer és Ádám, az adott korszaknak (színek megfelelő) személy bőrébe bújnak, vagyis inkább Lucifer helyezi abba a szerepbe Ádámot.²⁷ Ez a tény mélységesen antropomorf, hiszen ahhoz, hogy ez megtörténjen, a szereplőknek jól körülhatárolható fizikai kiterjedéssel kell rendelkezniük. Az elváltozás a Bibliában kimondottan a Sátánnak tulajdonított jellemző („(...) hisz maga a Sátán is átváltoztatja magát világosság angyalává.”),²⁸ de több esetben az Úrnál és angyalainál is felfedezhető vonás (leginkább az angyalok emberként való megjelenése, amiben azonban még így is vannak eltérések). Éppen ezért, ahogyan a fent említett tulajdonságok, úgy az „alakváltozatok” megléte is többféle eredetű lehet: következhet magából a Szentírásból, a kétszintes drámák ábrázolási hagyományának továbbviteléből és a mű identitáskereső mivoltából is.

2.3.Szerzői életmű mint referencia

Bár életművének jelentős részében a keresztény, azon belül is a római katolikus szemlélet és istenábrázolás volt a domináns, a *Mercedes Benz* esetében egyértelműen a Héber Biblia a releváns kiindulási pont. Maga a mű több irodalmi alkotással is intertextuális kapcsolatot tart, ezen belül is a két legszembetűnőbb és legmeghatározóbb Goethe *Faustja* és Madách

²⁷ A *Divina Commediában* az elbeszélőnek is ugyanazt az utat végig kell járnia, mint az adott szinten lévő halott lelkeknek, így személyében kvázi idomul hozzájuk, ami értelmezhető akár az alakváltozatok reprezentációs elődjének is. Azonban mivel a többihez hasonló értelemben nem beszélhetünk valódi, fizikai testet és személyiséget lecserélő átalakulásról, ezért ezt a művet nem soroltam fel a főszövegben.

²⁸ 2Kor 11:15 (Károli-fordítás)

Tragédiája.²⁹ A legtöbb kétszintes drámában dominánsan a Héber bibliai hagyomány elemei jelennek meg: nincsen ez másképp az előbb említett drámák esetében sem. A *Mercedes Benz* kiindulási pontját a *Faust*nak az a jóbi fogadásjelenete szolgáltatja, ami *Az ember tragédiájában* is megjelenik. Goethe műve ugyanakkor kevésbé hangsúlyosan jelentkezik, szemben Madáchéval, ami akár idézetek, akár írói megoldások vagy szereplőválasztások terén is előtűnik. Mind az alakváltozatok megjelenítését, mind Lucifer nevét és jellemét Esterházy tőle kölcsönözte.³⁰

Továbbá a megváltás fogalma is helyet kap a műben, amely mind a szabadulás-motívuma, mind pedig a megváltónak a jelenléte vonatkozásában is ószövetségi eredetű, így emiatt nem lehet azt mondani, hogy a mű meghatározó alapjaiban keresztény elemeket tartalmazna. A katolikusok, katolicizmus mint ideológia meg van említve, és szerepet is kap a szocializmussal szemben,³¹ azonban ahogy jeleztem, nem mint vallás, hanem mint értékrend, kulturális jelenség szerepel,³² a szereplőkre és a történésre való hatás nélkül. Mindezek ellenére azonban érzékelhető egy egyfajta „katolikus szűrő” is az elbeszélés módjában, ami Esterházy sajátjának tekinthető.

A *Mercedes Benz* Esterházy Péter késői műveihez tartozik,³³ aminek az életművén belül is számtalan párhuzama van:³⁴ prózai munkái közül a drámánál csupán egy, illetve két évvel korábban megjelent *Egyszerű történet vessző száz oldal kardozós*³⁵ - és *Márk-változata*,³⁶ valamint a vele egy kötetben kiadott drámákban³⁷ is találhatunk hasonlóságokat.³⁸

²⁹ Mártonffy Marcell egyenesen *Az ember tragédiája* travesztiájának nevezi a *Mercedes Benz*-t. MÁRTONFFY Marcell, "Az Úr színrevitele. Szó, csend, zene (Esterházy Péter: Mercedes Benz)" In: Sepsi E. — Tóth S., szerk., Mellékzörej: Írások Visky András hatvanadik születésnapjára = Background Noise : Essays and papers in Hungarian, English, and French in honor of András Visky's sixtieth birthday, Budapest: KGRE — L'Harmattan, 2017, 89-205.

³⁰ Mártonffy Marcell *Az Úr színrevitele* c. tanulmányában más érveket is felhoz *Az ember tragédiája* és a *Mercedes Benz* párhuzamosságára.

³¹ 2. felvonás, 12. jelenet.

³² Ez egybevág azzal, hogy Esterházy magát „kulturális katolikusnak” nevezi. Esterházy katolicizmushoz való viszonyulásáról ld: MEKIS D. János, „Szeressétek egymást és ne legyetek hülyék”. Patetikus és ironikus vallásképzetek és Isten-alakzatok Esterházy Péter műveiben, *Vigilia*, 89. évfolyam, 1; illetve Martin C. Putna, Esterházy, a teológus, *Kalligram*, 24. évfolyam.

³³ Ezen művekre sokkalta inkább jellemzőek a bibliai témák, Mártonffy, *Az Úr színrevitele*, 6.

³⁴ Mártonffy Marcell tanulmányában ide sorolja még a *Harmonia Caelestis* is, a fő összehasonlítást ezzel végzi, ami lévén, hogy Esterházy főművének tekinthető, természetesen megannyi munkájának elemzése során felmerül mint lehetséges párhuzamforrás. Elemzésemben azért nem erre a műre hivatkozom, mivel az *Egyszerű történet* mindkét kötete kiadásban és megírásban sokkal szorosabban köthető a *Mercedes Benz*hez, illetve azért, mivel az író halála előtti köteteiben a betegsége miatt még inkább egymásra épülnek a motívumok, utalások.

³⁵ Esterházy Péter, *Egyszerű történet vessző száz oldal. A kardozós változat*, Budapest: Magvető Kiadó, 2013.

³⁶ Esterházy Péter, *Egyszerű történet vessző száz oldal. A Márk-változat*, Budapest: Magvető Kiadó, 2014.

³⁷ Esterházy Péter, *Drámák*, Budapest: Magvető Kiadó, 2016.

³⁸ Ezeknek ismertetése azért kulcsfontosságú, mivel ezen kötetek fényében szükséges áttekinteni a *Mercedes Benz*-ben megjelenő istenábrázolási jellegzetességek lehetséges indokait: ahogyan az előzőekben tárgyalt kétszintes drámai hagyományba való bekapcsolódás, úgy a szerzői életművön belüli párhuzamok is rámutathatnak a választott megoldások feltételezhető eredetére. Mivel a dolgozat célja a dráma Héber Biblia antropomorf

A drámákban „(...) már úgyszólván kizárólagos jelentőségre tesznek szert a zsidó és keresztény hit alapkijelentései: Istenről, a szenvedésről, a történelmi összszakról, a bűnről és a másik emberhez fűződő etikai viszony abszolútumáról, a szeretetről.”³⁹ Ezen tényezők miatt a művekben egy sajátos, ismétlődő motívumrendszer alakul ki, egyedi történeti keretrendszerrel. Állandóan megjelenő alakok közé tartozik az Úr, mellette egy gyakran narrátori szerepben lévő angyal (ez konkrétabban Lucifer is lehet), a gróf/herceg (arisztokrata) mint kiemelt önreprezentációs elem, valamint a nőfigura, aki szinte mindig anya, vagy anyai jegyeket vesz fel (ez lehet a számozott szerető is, vagy a szolgáló), valamint egy olyan történelmi alak, akinek köze volt a zenéhez (leggyakrabban Haydn, a drámában Janis Joplin).⁴⁰

A két prózai mű kiindulási pontja, ideje, helyszíne rendkívül hasonlít a *Mercedes Benz*-re; egyenesen olyan, mintha a dráma egy, a többi színpadra szánt műveinek motívumrendszerével ellátott lábjegyzete lenne az *Egyszerű történet*nek. A *Kardozós változat* a *Mercedes Benz* első felvonásának feleltethető meg (mindkettő a 17. században játszódik), míg a *Márk-változat* a második felvonásnak (20. század), amik terjedelmükben hasonlóan rövidebbek, mint az őket megelőző kötet, felvonás. A két prózai mű együttesen értelmezhető akár a dráma földi szintjének is, így a három mű együttesen adná ki egy kétszintes dráma jellemzőit. Ahogyan Jób könyvében, úgy ebben a „hármásban” is szerepet kap egyrészt az égi szféra (*Mercedes Benz*),⁴¹ a novellisztikus történet (*Kardozós változat*) és a lírikus panasz (*Márk-változat*).⁴² A műveket a megannyi közös idézet is összefűzi, amik végeredményben eggyé teszik a hármat, akárcsak a prózai kötetekben sokat emlegetett Szentháromság.

Ezenkívül mindegyik bizonyos szempontból identitáskeresésre felhasznált családregeként is értelmezhető (ahogyan az Esterházy-életmű számos darabja), ami illeszkedik a posztmodern irodalmi tendenciáihoz, miszerint a szerző sohasem juthat tovább az én fogalmánál, így a család, a szereplők és azok alakjai, alakváltozatai mind-mind az én, az individuum körbehatárolását szolgálják a mű során.

A *Kardozós változat*ban maga az Úr, pár fejezetet leszámítva, személyesen egyáltalán nem jelenik meg, nincsen dialógusban kihangosítva, az imák csupán egyirányú kommunikációt

istenábrázolásának recepciójaként való bemutatása, értelmezése, ezért a három mű egyként való olvasását jelen esetben nem áll módomban az itt taglaltaknál bővebben kifejteni, a kérdés tehát még további kutatásra vár.

³⁹ MÁRTONFFY, *Az Úr színrevitele*, 94.

⁴⁰ Bár ezek valóban topikus elemei az egész Esterházy-életműnek, itt csak arra szerettem volna rávilágítani, hogy jelen szöveghelyeken minden korábbi előfordulásukhoz képest intenzívebb, tömörebb formában jelennek meg.

⁴¹ Ahogyan említettem, a *Mercedes Benz*ben összezsússzik az égi és a földi szint, azok kvázi szétválaszthatatlanok lesznek egymástól. A három mű egyként való értelmezésében azonban szerepet játszik az a kiindulópont, miszerint a történet szereplői vagy transzcendens lények, vagy halottak, ezért a dráma olvasható egyfajta mennybéli színháznak is, ahol az emberi szereplők mennybe kerülésük után prezentálják a történelmi eseményeket.

⁴² Jób esetében: égi szféra – 1. fejezet, epikus rész – 2; 42:10, lírikus panasz – 3–42:9.

tesznek lehetővé. Ez a fajta ábrázolásmód (bár prózai szövegről beszélünk) közelebb áll a már említett kétszintes drámai hagyományhoz, mint maga a *Mercedes Benz*. Isten a szokott módon az imák címzettje, olyan imáké, amelyekre a mű során nem érkezik válasz. Tehát a regény mindvégig megmarad a földi síkon, az ég lerántása itt még nem kerül bemutatásra, annak ellenére sem, hogy az Úrnak saját magyar neve van és egy Gizi nevű bakmacska tulajdonosa. Ezenkívül elmondható, hogy az istenábrázolás ószövetségi utalások nélkül, „katolikus szűrőn” keresztül történik, ami néhány helyen kimondatlanul is érzékelhető még a *Mercedes Benz*ben is.⁴³

A *Márk-változat*ban az előbb említett szavakkal kifejezett imák helyébe a néma fohások kerülnek, amik az olvasóhoz különböző képek formájában jutnak el. A műben a domináns szerepet az Újszövetség, azon belül a címben is szereplő Márk evangéliuma kapja, amiből a szerző Jézus passióját állítja párhuzamba a történet elbeszélőjével azáltal, hogy a szenvedéstörténet elemeit szorosan az elbeszélő monológjaiba fűzi, azokat egyes szám első személyben interpretálja. Itt érhető tetten a földi szféra tragikus valósága, ami keresztény szűrőn keresztül kerül feldolgozásra. Az olyan eszmefuttatások, amik Isten jóságát, hangulatát, attribútumait vizsgálják, párhuzamba állíthatóak a jóbi panaszos perlekedéssel, csupán azzal a különbséggel, hogy a *Márk-változat*ot a 20. század jellemző erőtlén letargiájával lehet jellemezni, ahol már a halálvágy sem mint dinamikus belső késztetőerő jelenik meg, ellentétben Jób könyvével. A mű elbeszélőjének groteszk képvilágában egy olyan groteszk istenkép jelenik meg, ami szinte tökéletesen megfeleltethető a dráma Úr-ábrázolásának, olyan, mintha az ő istene lenne színre víve, a hagyományos kétszintes drámai keretrendszer elemeit felhasználva.⁴⁴

Mindezek ellenére, ahogyan már említettem, a *Mercedes Benz* önmagában is hordozza a kétszintes dráma jellemzőit, ami lehetővé teszi az *Egyszerű történet* nélkül való értelmezését. Ezt az olvasatot erősíti az a tény is, hogy a prózai kötetekkel ellentétben nem a kereszténység szimbólumrendszere jelenik meg a drámában, hanem a fent említett Héber bibliai hagyományhoz való viszonyulás.

2.4. Az ágostoni hagyomány

⁴³ Ez jelenik meg abban, hogy a dráma az „Úr” megnevezést használja Istenre, ami a keresztény hagyományba, ezen belül a katolikus hagyományos megnevezések közé is beilleszthető.

⁴⁴ MÁRTONFFY, *Az Úr színrevitele*, 96.

A Héber Biblia Isten alakjával kapcsolatban, mint sok más esetben, ellentmondásokat tartalmaz: egyrészt a szöveg szerint maga az Úr tiltja meg az égi lények (így önmaga) ábrázolását,⁴⁵ másrészt ugyanez a korpusz⁴⁶ számol be több esetben is Isten kinézetéről, személyiségéről, megjelenéséről (tehát szöveg szinten ábrázolja Istent).⁴⁷ Ezt a paradoxont mind a fordításoknak, mind a különböző hagyományoknak, kommentároknak kezelnie kellett. Bár a dráma szempontjából csupán maga a Héber Biblia a releváns, kiemelendő az is, hogy az Újszövetség, amit sok esetben az Ószövetség (pontosabban a Tóra) magyarázataként, továbbviteleként is értelmeznek, szintén követi Isten sok esetben antropomorf ábrázolását, aminek csúcspontjaként értelmezhető Jézus, a testben megjelent Istenfiú alakja.

Esterházy életművével kapcsolatban a legrelevánsabb istenábrázolási ideológia a Szent Ágoston-féle, ami nagyban befolyásolta nemcsak Esterházy, hanem a megelőző korok kétszintes drámáinak istenképét is.⁴⁸ Ágoston több művében is amellet érvel, hogy Istennek szükségképpen testetlennek kell lennie, hiszen a test a platonista filozófia szerint gyengeséget és tökéletlenséget feltételezne.⁴⁹ Ez a Szentírásnak az allegorikus olvasatából fakad, ami zömmel elveti a szó szerinti értelmezés lehetőségét, a Bibliában szereplő isteni antropomorf jegyeket pedig a tudatlanoknak, „testi keresztényeknek” szóló egyszerűsítésnek tartja, Isten tiszta megismeréséhez való útnak pedig a szellemi módon való megközelítést javasolja.⁵⁰ Ahogyan már említettem, ez az elképzelés legtisztább módon a *Divina Commediában* jelenik meg, az ettől való folyamatos elszakadás oka pedig abban keresendő, hogy Istenre már nem mint célra, hanem mint egy mitikus alakra, kötelező kulturális elemként tekintettek.

⁴⁵ Exodus 20:3–6, és a további keresztthivatkozások

⁴⁶ Bár a mai bibliakritika álláspontja alapján a szöveg több kisebb történetből és megannyi kiegészítésből, szerkesztésből áll össze, ami mind-mind különböző ideológiai célokat szolgált, a kulturális hatása és a vallási hagyományok értelmezése miatt én a Héber Bibliát egyetlen irodalmi korpuszként fogom kezelni, és a különböző korú szerkesztéseket, szövegeket az elemzés során nem emelem ki.

⁴⁷ Ezen előfordulások a dolgozat későbbi szakaszaiban lesznek tárgyalva.

⁴⁸ Ahogyan Esterházy Péter műveiben megjelenő istenképet elemző szakirodalmak is megjegyzik, a szerző esetében leginkább a katolikus hagyományhoz való viszonyulás érhető tetten. Azonban fontos megjegyezni azt, hogy a dezanthropomorfizáció nem csupán a nyugati katolikus egyház dogmaiban tűnik fel, hanem mind a Targumokban, mind pedig a hellenisztikus filozófiával találkozó rabbinikus kommentároknak is megjelenik, amiknek a tárgyalása nem célja a jelen dolgozatnak. A témával kapcsolatban széles a szakirodalmi skála, részletesebben ld.: Roskó Gábor – Turán Tamás, *Képfogyatkozás*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

⁴⁹ Szent Ágoston Isten testi alakjára vonatkozó téziseinek részletes bemutatása: Carl W. Griffin – David L. Paulsen, „Augustine and the Corporeality of God, *The Harvard Theological Review*”, vol. 95, 2002, 97–118. A dolgozat ezen fejezete ennek a tanulmányrészletnek az összefoglalója.

⁵⁰ A katolikus egyházban jelen lévő gazdag képi ábrázolást is részben ez az elmélet magyarázza: az írástudatlan emberek számára tanító, később gyönyörködtető céllal előállított istenábrázolások csak látszólag vannak ellentmondásban az ágostoni „testetlen Isten” felfogással, hiszen az írásbeli teológiai-filozófiai írások hivatottak Isten valóságos lényét feltérképezni, míg a képi ábrázolások (ahogyan a bibliai történetekben megjelenő antropomorf isteni jegyek) didaktikai szándékból léteznek, szimbolikusan értelmezendők.

3. Isten reprezentációja a Héber Bibliában

Isten antropomorf alakja és ábrázolása a Héber Biblia egészére nézve egy elfogadott axióma, annak ellenére, hogy a korpuszon belül, a szerkesztés és a keletkezés datálásának időpontja szerint ez különböző mértékben jelenik meg,⁵¹ és az eltérő korok akár más-más tendenciákat mutatnak. A következőkben ezen jellemvonásokat tekintem át röviden, és a drámával összefüggésbe hozható tulajdonságokat, jellegzetességeket a mű elemzésének megfelelő pontján fejtem ki bővebben.

3.1. Emberalakúság: a teremtés aktusa felől

Az ágostoni istenkép-hagyomány egyik alapkitétele, ahogyan azt fent is említettem, hogy Isten szükségképpen nem rendelkezhet testtel, hiszen az halandóságot feltételezne. Ezen kitétel okán a Genezisben szereplő Isten képére való teremtést Szent Ágoston pusztán szimbolikusan, szellemi síkon értelmezi. A képmás kérdése a különböző kommentárokból, vallási irányzatokból egy visszatérő probléma, ami legtöbbször hermeneutikai megfontolásokba torkollik.

Amennyiben ezen olvasati szempontoktól eltekintünk, és pusztán a korpuszt vesszük figyelembe, ahogyan önmagával folytat párbeszédet, az rajzolódik ki, hogy a Héber Biblia egészét nézve a szerzők, szerkesztők számára nem okoz különösebb problémát az, hogy az Istent valamilyen (legtöbbször tűzzel, fénnel összefüggésbe hozható) testtel rendelkező lényként írják le.⁵² Ezek közül is a leginkább emberszerű leírás Dániel könyvében található: *„Nézém, míg királyi székek tétetének, és az öreg korú leülne, ruhája hófehér, és fejének haja, mint a tiszta gyapjú; széke tüzes láng, ennek kerekei égő tűz.”*⁵³

Az emberalakúságot bizonyítja az is, hogy számos alkalommal említik Isten különböző testrészeit: szó van arról, hogy milyen az Úr karja, lába, teste, szeme, orra.⁵⁴ Ezek a zsoltáirodalomban valóban idiomatikus elemekként is értelmezhetőek (például a kar mint a cselekvésre való képesség metaforája). A prófétáknál található kijelentések miatt azonban véleményem szerint nincs ok arra, hogy pusztán az allegorikus olvasat legyen lehetséges. Ugyanis amikor az Úr szócsövei (vagy esetenként éppen maga a zsoltáros) JHWH kizárólagossága és hatalma mellett érvelnek, gyakran hozzák fel azt, hogy a többi nép istenei, bár valóban rendelkeznek a fent említett testrészekkel, nem képesek arra, hogy ezeket

⁵¹ A bibliakritikai szakirodalmak különbséget tesznek a szóbeli hagyomány és az írásos korpusz istenképe között, aminek az átmenete megjelenik a Héber Bibliában is. (Zsellengér 41.)

⁵² Ézsaiás 6 (az Úr székben ül és palástja van), Ezékiel 1:26–28; Dániel 7:9–10; Ezeket a leírásokat követi később az Újszövetségben a Jelenések könyve is.

⁵³ Dániel 7:9 (Károli-fordítás)

⁵⁴ Ezeket némely rabbinikus kommentár pontos paraméterekkel is megadja.

használják, ellenben Izrael Istenével: „*Szájuk van, de nem szólnak; szemeik vannak, de nem látnak; füleik vannak, de nem hallanak; orruk van, de nem szagolnak; kezeik vannak, de nem tapintanak, lábaik vannak, de nem járnak, nem szólnak az ő torkukkal.*”⁵⁵ Ezen lények tulajdonságai közé tartozik az is, hogy emberi kéz alkotásai, tehát szükségképpen nem segítenek a bajban,⁵⁶ míg a szabadítás az Úr egy sajátos attribútuma a Biblia egészében.

3.2. Emberalakúság mint isteni attribútum

Bár a dolgozatnak nem közvetlen tárgya, röviden szót kell ejtenem a monoteista istenkoncepcióról is, hiszen a Héber Biblia istenábrázolásának kapcsán kikerülhetetlen tényező. Szintén axiómának tekinthető az, hogy az Ószövetség istenképe a könyv nagyrésztében nem monoteista, JHWH mellett számtalan istenség neve megjelenik a panteonban. Amikor a szöveg különböző szerkesztéseknek lett alávetve, különböző hagyományok ütközőtereként szolgált, és az ideológiai munkálatok ellenére sem lett homogén az ábrázolás, hiszen egyes jelzőkben, („istenek istene”), ábrázolásmódban (Isten a kormányzást, főleg a hellén időszakokban született szövegekben nem egyedül végzi) és említésekben (Asera, Baál, É1,) továbbra is fentmaradt a valamikori többistenhit egy-egy darabja. Az egymás melletti hagyományok istenképe egy összetett, sok esetben ambivalens ábrázoláshoz vezet.⁵⁷

Isten számos attribútummal rendelkezik a Héber Bibliában, amik közül csak az egyik az emberalakúság. Az antropomorf ábrázolásán belül többféle „alakváltozat” fedezhető fel a Szentírásban, amelyek közül az alábbiak kapják a legtöbb szerepet:

Isten mint atya: számos esetben jelenik meg már az Ószövetségben is ez a kép, ami a csúcspontját az Újszövetségben éri el. A prófétáknál volt bevett alakváltozat, amikor az istenét elhagyó nép (Izrael) és az Úr kapcsolatát próbálták vizualizálni. Ezen kívül vannak olyan helyek a Héber Bibliában, amik az Örökkévaló atyai jellemvonásait domborítják ki. Ekként értelmezhető például a Genézis könyvében az, amikor közvetlenül a létrejötte után Ádámnak az életét segítő (és egyben azt korlátozó) szabályok lettek kinyilatkoztatva, ahogyan egy újszülött életét is korlátozzák a saját testi épségének érdekében. Emellett az örökös irgalomgyakorlás szintén egy olyan motívum, ami kifejezetten erősíti az atyai alakváltozatot.

Isten mint férj: Az előzőhöz hasonlóan a leggyakrabban a prófétáknál megjelenő kép, amit az Úr és a bűnös nép viszonylatában alkalmaztak. Az ezzel kapcsolatban felmerülő

⁵⁵ Zsoltárok 114:4–7 (Károli-fordítás) Ld. még: Zsoltárok 135:15–18, 5Móz 4: 28,

⁵⁶ pl. Jer 11:13; 16:19–20

⁵⁷ A témával bővebben Zsellengér József foglalkozott, ZSELLENGÉR József, *Az emberáldozattól az istennév kimondhatatlanságáig. Vallástörténet és teológia az Ószövetségben*, Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2021, 21–51.

szövetségekötés és szövetségtörés motívuma az egész Bibliában markáns jelenség, aminek a földi szinten való leképeződése a házasság.⁵⁸

Isten mint bölcs és uralkodó: az Úr legbevetettebb alakváltozata a király, a vezető, a hadvezér, aki bátorságával, erejével és bölcsességével vezeti a rábízott embereket. Gyakori megszólítás ezért a „Seregek Ura” vagy a „Menny/Egek Királya”. Istennek a bölcsességét (aminek az alapja az Úr félelme) emeli fel többek között a Példabeszédek és a Prédikátor könyve is. Ezzel kapcsolatba hozható az, hogy az Örökkévalóhoz milyen elemeket társítottak: így válhatott végül külön alakká az Úr haragja, dicsősége, és jelenléte, amik abszolút antropomorf tulajdonságokat feltételeznének, éppen ezért a későbbi fordításokban, mint például a Targumokban, már mint különálló, majdnemhogyan személyiséggel rendelkező ágensek, amelyek magukba gyűjtik Isten emberalakú tulajdonságait.⁵⁹

Isten mint „művész”: Azáltal, hogy az embert saját kezével formázta meg, illetve a teremtésben alkotóerőket szabadított fel, néhány esetben az Ószövetségben az Urra mint mesterember hivatkoznak. Ezen esetekben rendszeresen előkerül a por és az agyag mint szimbólum, aminek a segítségével az Örökkévalót leginkább egy fazekasmesterként jelenítik meg. Bár ezen alakváltozata valóban nem kap akkora hangsúlyt, mint a fent felsoroltak, pont a Genézis könyve miatt véleményem szerint ezt is fontos megemlíteni.

4. Isten reprezentációja a *Mercedes Benz*ben

A goethei szféraelmélet szerint addig van hatással egy transzcendens lény a földi világra, amíg az emberek hisznek benne, tehát az uralkodó korszellem részét képezi. Az attribútumaitól megfosztott ágensek bár léteznek, egyre inkább korlátozott a hatalmuk, és a végén az örökéleten kívül nem választja el őket semmi az emberektől (már amennyiben a „fénykorukban” rendelkeztek az örökléttel). Ahogyan a kétszintes drámákkal kapcsolatban említettem, az ott felsorolt művekben egyre inkább megjelenik ez az elképzelés, aminek az egyik végpontját láthatjuk a *Mercedes Benz*ben: „*Szolgaló: De mért is nekem kell megoldanom azokat a dramaturgiai problémákat, amelyek megoldása pedig a magasságos Úristen reszortja volna... Ilyenkor meg úgy tesz, mintha nem hallana semmit. Egy süket Isten – ki hallott már ilyet?*”⁶⁰

„*ÜGYVÉD: (Luciferként, az Úrhoz mintegy)*

⁵⁸ Hasonlóan az emberekkel való isteni szövetségekötéshez, a házasság szövetsége is tartalmaz ígéreteket és feltételeket mindkét fél részéről, ezért szokták hagyományosan együtt értelmezni őket.

⁵⁹ Például nem az Úr szól közvetlenül, hanem az Ő „Sekinája”.

⁶⁰ 1. felvonás, 11. jelenet

Ez a te műved? Te barmoltál ebbe bele? Hallgatsz? Ez a legújabb. Azt hiszed, a válasz hiánya is válasz. De a hiányból én dolgozom. Fölhívom a figyelmedet, hogy egyre többször plagizálsz engem. Ez egyikünk hírének se tesz jót.

AZ ÚR: *Engem nem érdekel a jó hírem.*

LUCIFER: *Nem a túró. Mindenkit érdekel.*

AZ ÚR: *Én nem avatkoztam bele semmibe. Azok az idők már elmúltak. (csönd)* ⁶¹

Emellett a szerző személyes istenképe és betegségtudata is erőteljesen befolyásolja a dráma Úr-ábrázolását, olyannyira, hogy az Isten is szinte minden szegmensében emberként (és nem feltétlenül jó emberként) jelenik meg. Így lehetséges az, hogy a drámát olvasva gyakran támad az az érzése az olvasónak, hogy a *Mercedes Benz* Istene olyan, mintha egy idős, szövegkönyv nélküli színészt beültettek volna egy improvizációs előadásba.

4.1. Isten, a szokásos kellékekkel: külső és belső attribútumok

1. A dráma első szerzői instrukciójában a következő áll: „(...) *mint két barát, sétálnak át az üres színpadon menő yuppie-s öltönyökben, de klasszikus úristen-ördög kiegészítőkkel, pata stb.*”⁶² Ennek olvasása folyamán felmerülhet az a kérdés, hogy mit ért a szerző „klasszikus kiegészítők alatt”? Bár utána ad egy példát (*pata*), mégsem írja teljesen körbe a meghatározást,⁶³ ami azért is lenne fontos, mivel a szöveg egy színjáték (hiszen előadásra szánták és elő is adták/adják).⁶⁴ Bár ebben a kérdésben látszólag rendezői szabadságot ad Esterházy, véleményem szerint a dráma istenképének képi ábrázolásával összefüggő egyik kulcsmondata fedezhető fel benne: az állandóság és a korszerűség kettőssége.

Az öltönyök aktualizálják a kort, és az Urat mint „korszerű”, mindig jelen lévő/örökkévaló, tehát az aktuálhoz képileg igazodó személyt festi le. Ez értelemszerűen folytonos változást hordoz magában, amit ellensúlyoz a mondat másik fele, a „klasszikus kiegészítők”, amelyek a maguk „klasszikusságukban”, „értékállóságukban”, ha nem is változatlanságot, de állandóságot közvetítenek. Lévén, hogy a dráma előadásra szánva íródott, ezzel a szerzői instrukcióval egyfajta előzetes, a játék során végig jelen levő vizuális megerősítés jön létre a későbbiek során bemutatott isteni karakterrel kapcsolatban. Fontos azt még megjegyezni, hogy ezek az öltözetek a két égi szereplő „standard” állapotára vonatkoznak, a későbbiekben, ahogyan a földi

⁶¹ 1. felvonás, 19. jelenet, Azért fontos az a kérdés, hogy vajon az Úr mennyiben avatkozik bele a fogadásba, mivel a Faustban az isteni kegyelem „csalásával” vitte el Faust lelkét Mefisztó elől.

⁶²

⁶³ Ugyanez a kérdés megjelenik az 1. felvonás, 4. jelenetében is.

⁶⁴

szerepelőknél is, alakváltozatok jelennek meg, amik szükségszerűen más jelmez meglétét indukálják.

2. Ahogyan már említettem, Isten alakja és teste egy sokat tárgyalt kérdés mind a Héber Bibliában, mind a hozzá fűződő teológiai irányzatokban, hagyományokban. Az azonban kétségtelen, hogyha elfogadjuk az Úr testét, akkor alakjában minden egyes emberi testrész is hozzátartozik (ennek elutasítása pedig egyik testrész meglétét sem feltételezi), kivétel nélkül. Ez a teljesség azonban nem hiánytalanul jelentkezik a *Mercedes Benz*ben, ugyanis egy ponton elhangzik, hogy az Úrnak nincsen hasa: „**AZ ÚR:(vállvonogatva) Nekem nincs is hasam.**”⁶⁵ Ezzel látszólag részben az ágostoni hagyományhoz csatlakozna az ábrázolás, azonban ahogy látható, az Isten mindezt vállvonogatva teszi meg, ami önmagában tartalmazza a vállak meglétét. Ezen kívül azonban szövegszerűen nem jelennek meg az Úr testére vonatkozó állítások, csupán utalások szintén (ilyen például az előbb említett öltönyök viselte, ami feltételez egy anyaggal rendelkező testet).

3. A dráma során többszörösen is megkérdőjeleznek a megszokott, keresztény hagyományban mélyen benne gyökerező isteni attribútumok. Ezek közül az első előfordulása, és mondhatni az egyik legmélyebb isteni karakterjegy, a **Mindentudás**, vagy általánosságban a tudás birtoklása. Már a Genézis könyvében is a sötétséget legyőző, szavával és kezével teremő Isten mellett azonnal megjelenik, az az Úr is, aki tudó. Ez az a tulajdonság, amivel a kígyó meg tudta kísértetni az első emberpárt, az isteni rang eléréséhez nélkülözhetetlen jegyként mutatja be a fa gyümölcsét. Bár az eredeti héber szövegben a jó és rossz tudásának fája szerepel, tehát a tudás kifejezetten erkölcsi ítélethozatal tekintetében jelenik meg, a későbbi irodalmi recepciók (főleg a felvilágosodás ész-kultuszát követően) kibővítik ezt a jelentést.⁶⁶ Ettől fog elfordulni Esterházy Péter a drámájában, továbbvívve a madáchi „felelőtlen istenség” koncepcióját,⁶⁷ és az Urat mint kulturálisan rendkívül elmaradott személyt jeleníti meg, akivel szemben Lucifer „értelmiségi” érdeklődése jelenik meg: „*Ne felejtsd el, kettőnk közül én vagyok az értelmiségi.*”⁶⁸ Ez az ellentét amellet, hogy látszólag ellentmond az eddigiekben tárgyalt kétszintes drámáknak, értelmezhető úgy is, hogy csupán a már megkezdett ellentétet sarkítja ki még inkább.

⁶⁵ 1. felvonás, 12. jelenet.

⁶⁶ Ez az olvasat jelenik meg *Az ember tragédiája* második színében is, illetve Goethe *Faustjában* – Faust doktor szemszögéből – ez Istennek is a legkívánatosabb tulajdonsága.

⁶⁷ Erre az Úr egy ponton reagál is, amikor az öngyilkossággal kapcsolatban fejti ki a véleményét ld.: 1. felvonás, 13. jelenet.

⁶⁸ 1. felvonás, 1. jelenet.

Ehhez kapcsolódik még az is, hogyha nem is rendelkezik az Úr mindentudással, a teremtés tökéletessége révén magas intelligenciát társíthatnánk hozzá. A drámában nem csak a teremtés művének a tökéletessége, de ez az alkotói „intelligencia” is megkérdőjeleződik. Erre utal a következő részlet:

*„Herceg: Képzeljünk el egy **buta Istent**.*

Kedves, barátságos, csak éppen butácska.

Nem fog az agya. Néz maga elé. Lassú.

Áll, mint borjú az új kapu előtt.

Megteremtette a világot, és most nem érti.

Hát, vagyunk így néhányan...

Nem hiszem, hogy jól járnánk egy ilyen Istennel.

A buta embert a legnehezebb becsapni.

***Észre sem veszi.**”*

Ezek alapján több kérdés is felmerül, egyrészt: az Urat egyáltalán be lehet csapni?⁶⁹ A Héber Bibliában számos alkalommal köt fogadást, vagy éppen alkudozik (Ábrahámval), amik akár kapcsolatba hozhatóak ezzel. Hogyha valóban átverhetetlen, akkor a Herceg monológja alapján Isten buta és nem érti a teremtést (ez utóbbira következtetni lehet a dráma alapján is, hiszen több esetben nem ismeri fel a teremtményeit, sőt, kiderül, hogy a nőkhöz sem ért).⁷⁰ A „**járnánk**” alak feltételes módja pedig vagy arra utal, hogy az Úr nem buta, vagy pedig arra, hogy Isten nem létezik (legalább nem teremtői mivoltában). Amikor pedig a végén már a buta emberről beszél, az értelmezhető egy külön, új gondolatként (erre mutat a központosítás az új mondat kezdésével), vagy akár az egész előtte lévő monológ kvázi megfejtéseként is (hasonlat vagy szimbólum-értelemben). A Herceg alakját a későbbiekben az Úr is magára ölti, elválaszthatatlanul azonosul vele, ami még problematikusabbá teszi az idézet értelmezését, hiszen az behoz még egy lehetőséget, miszerint akár magának az Istennek az önmegkérdőjelező gondolat kíséretétől fajuló egzisztenciális krízise is lehet.

4. A felelőtlen teremtő⁷¹ koncepciója révén a drámában több esetben előfordul az is, hogy néhány dologról vagy személyről az Úr nem ismeri fel, hogy az ő teremtménye, vagy nem

⁶⁹ A dráma válasza erre természetesen az, hogy igen, hiszen a következő ponthoz tartozó idézetekben éppen Lucifer csapja be azzal, hogy felveszi az Ügyvéd alakját. Tehát a mindentudás elvesztése mellett természetes jelenség az is, hogy az Isten becsaphatóvá válik.

⁷⁰ Ugyanígy vannak sok esetben marginális helyzetben a Héber Bibliában szereplő nők is: vagy egyáltalán nem jelennek meg, vagy csak nagyon sematikusán a látásmódjuk, az érdekeik pedig csupán akkor, hogyha azok egy férfi érdekeit is szolgálják.

⁷¹ Ez jelenik meg abban is, hogy nem csak a teremtő személyét, hanem magának az alkotásnak a teljességét is kritizálja a Mercedes Benz Lucifere (hasonlóan Madáchéhoz): ld. 1. felvonás, 4. jelenet. Ez értelmezhető magának

ismeri be a többi szereplő számára nyíltan, hogy nem ő alkotta azt. Az első eset szorosan kapcsolódik a mindentudás attribútumának az elvesztéséhez is. Ez látható az első felvonás tizenharmadik jelenetében, ahol Isten az ügyvédi alakváltozatban lévő Lucifert nem ismeri fel és megkérdőjelezi az általa való teremtettségét: „(...) *Te is az én teremtményem volnál, bazmeg?! (...) Micsoda világ! Még ha állítólag én teremtettem is.*”⁷² Emellett az is kiderül, hogy a főnevet kifejezetten nem Isten alkotta: „*Hanem kié, nyuszi? Maga engem ne fumigáljon. Mi az, hogy nem az én teremtményem... Minden az én teremtményem. (...) AZ ÚR: (mintegy bocsánatkérőn, halkan) A főnevet tényleg nem én teremtettem.*”⁷³

A Genezis könyvének első fejezetében megjelenő teremtetéstörténetben az Isten a már meglévő sötétséget és a föld felszínét borító vizet kezdi el formálni, hogy az ember számára élhető közeget biztosítson. Ezen folyamatok eredményéről aztán mindig véleményt formál, kijelenti, hogy jó. Ez azonban nem történik meg a sötétséggel kapcsolatban, így feltételezhető, hogy az nem Isten teremtménye. Ez összefüggésben van azzal, amit a bibliakritika állít: az első teremtetéstörténet kozmikus rendje egy folyamatos harc eredménye, ami megjelenik az akkád teremtetéstörténetben is. Ezt a bölcséleti irodalom is alátámasztja azzal, hogy több esetben megjelenik sötétséggel és vízzel kapcsolatos lényekkel (pl. Leviatánnal) való küzdés motívuma, amiből JHWH kerül ki győztesként. Ezen tények alapján igenis elképzelhető, hogy a földi szférában vannak olyan elemek, amelyeket nem Isten teremtett, tehát a dráma tudatosan vagy tudattalanul itt is visszatér a Héber Bibliához.

Az első felvonás kilencedik jelenetéből idézett részlet kapcsán még egy isteni attribútum válik megkérdőjelezhetővé, nevezetesen a tévedhetetlenség, vagy a hazugság hiánya. Ezzel ellentétben az előbb említett jelenetben az Úr hosszú monológ során állítja azt, hogy a főnevet is ő teremtette, majd csak ennek végén „félre” mondva, mintegy magának vallja be azt, hogy ez nem így van, tehát tudatában van valaminek, amiről az ellenkezőjét állítja. Az, hogy a hiányát és a bizonytalanságát igyekszik elrejtteni, mélységesen emberi vonás. Ez a jelenség megjelenik a Héber Bibliában is, számos esetben látható, hogy az Úr „meggondolja magát”, ami a legtöbb esetben az irgalmával és a hosszútűrésével van kapcsolatban, de például az özönvíz esetében (amikor megbánta, hogy embert teremtett) negatív konnotációban olvasható.

Mindezekhez kapcsolható az is, hogy a *Mercedes Benz* Ura több esetben is segítségre, konkrétan Lucifer segítségére szorul a mű során: *AZ ÚR: Ez a helyes kifejezés... Már a*

a teremtésnek az egészére is, illetve a második felvonásban tárgyalt 20. századi történelem jellemzésére is vonatkoztatható.

⁷² 1. felvonás, 5. jelenet

⁷³ 1. felvonás, 9. jelenet

nyelvemen volt, *de nem jutott eszembe.* LUCIFER: *Mire mennél nélkülem?!⁷⁴ Illetve láthatóan feledékeny: „Annak azért még utánanézzünk, hogy kinek is jutott eszébe ez a szabadakarat-cucc! / Remélem, nem nekem.”⁷⁵*

A tökéletlenség (és a szentség) elhagyását még azt is megerősíti, hogy a nyitójelenetben megjelenik a korrumpálható Isten képzete:

„Lucifer: Nincsenek jó emberek, csak szerencsések.

Az Úr: Ezek elég szerencsések, mondom, szeretem őket. Hát vedd el a szerencséjüket, fogadjunk, akkor sem fordulnak ellenem, akkor sem árulják el a jót.”

Bár a bölcséleti irodalom nagyrésze valóban foglalkozik azzal, hogy milyen az, amikor az Úr az ő kegyeltjeit (akik mindig igazak) szerencsésé teszi, azonban emellett az is sűrűn megjelenik, amikor ezek a szerencsétlenül járt igazak panaszkodnak az istentelenek szerencséje miatt. Ezek szerint az élet eme tényezője aligha mondható kizárólagosan Isten kegyelmének, sok tényező hozzájárul ennek meglétéhez vagy eltűnéséhez. Azonban az, hogy ki lesz kitüntetve az ég szeretetével, az mindig a jóindulat és a szimpátia függvénye (ehhez hozzáértve az ember általi igaz cselekedeteket).⁷⁶ Az isteni szeretet és a kegyelem hangsúlya azonban a katolikus hitnek ebben a formában egyáltalán nem sajátja (ott a jócselekedetek és nem a megtérés kapja a nagyobb hangsúlyt az üdvösségben), éppen ezért a dráma ezen részlete megintcsak nem a Héber Biblia ellentéte, hanem a katolikus hagyományban szereplő fókuszé.

Istennek az egyik tulajdonított jellemzője, ami a zsoltáirodalomban válik igazán kiemelkedővé, az a **hosszútűrés**. Bár valóban rengetegszer van szó az Úr haragjáról (legszenbetűnőbben a prófétáknál), emellett vagy a történet, vagy a szerző bizonyítja azt, hogy az indulat akár hosszú időkbe telik, mire kiteljesedik, és megérkezik a büntetés. Ezzel a szemben a *Mercedes Benz* istene korántsem rendelkezik ezzel a tulajdonsággal: több esetben is szóban jelzi a türelmetlenségét, sürgeti a beszélgetőpartnereit.⁷⁷ Ez hatványozottan érvényes Luciferre, ami azért kiemelkedő ellentét, mert az Újszövetséget alapul véve Isten a Sátánnal a legtürelemesebb (ugyanis sem a lázadás után, sem Jézus keresztfeszítését követően nem büntette meg, erre a Jelenések könyve szerinti apokalipszis után kerül csak sor).

⁷⁴ 1. felvonás, 9. jelenet

⁷⁵ 1. felvonás, 8. jelenet

⁷⁶ A kegyelem és igazságosság kettősségének kérdése az egész Biblián végigvonuló kérdés, ami a különböző teológiáknak is gyakori témája (ld. pl. predesztináció kérdése, vagy a megtérésről való gondolkodás).

⁷⁷ 1. felvonás 13. jelenet, kétszer is megjelenik.

Isten szentségének a megkérdőjeleződése történik meg az első felvonás negyedik jelenetében, ahol az Úr a Második Szerető melleit nézegeti,⁷⁸ „*érdeklődve (...), szánalommal, izgalommal (...).*”⁷⁹ Ahogyan említettem, a *Mercedes Benz* esetében többször is ábrázolva van az, hogy vajon az a lény, aki mindent lát (bár a dráma szerint ez valójában nem így van) hogyan viszonyulhat a profán, obszcén dolgokhoz, amelyek a hétköznapi ember életének részét képezik. Ilyen például a nemi vágy is, ami a Héber Biblia (jellemző, visszatérő motívuma is, például összefüggésbe hozható az özönvíz-történet előzményével, amikor a bukott angyalok – a *Mercedes Benz*beli jelenethez hasonlóan – szemlélték az emberek lányait, majd bementek hozzájuk, továbbá topikus elemként detektálható, hogy a próféták nagyon sokszor hasonlítják Jeruzsálemet (ezáltal Izrael népét) egy elhagyott, ruháitól megfosztott, sőt, nemi erőszakot érdemlő vagy szenvedő nőhöz, valamint egyedülálló az Énekek éneke erotikus ábrázolása, ami szintén az Isten-gyülekezet kapcsolatot jeleníti meg – legalábbis a későbbi zsidó, rabbinikus értelmezési hagyomány szerint. Tartalmilag a dráma jelenete az elsőt asszociálja leginkább, ami az Úrnak a férfiúi oldalát domborítja ki (profanizálva azt), pontosabban a férfinemet gyakran jellemző ösztönös vágyakat, amelyeket esendő emberi, de természetes dolognak tud be: „*Lassan tudott elszakadni a melleitől. Van ilyen.*”⁸⁰

4.2. Az alakváltoztatás mint reprezentációs játék

Az alakváltozatokkal és a szereplők személyiségével kapcsolatban is ugyanaz az összecsúszás figyelhető meg, mint az égi és a földi szféra esetében. Az eddig megszokott kétszintes drámai hagyományban, ha nem is töltött be az Úr aktív, dinamikus szerepet, de mindig egy, a szereplők elképzelésében, hitvilágában valamilyen módon, ha közvetetten is, de működő erőként szerepelt, aki időnként, a keretekben fel-fel bukkant. A szférák összezuhanása azonban azt implicálta, hogy ahogyan a földi szereplők identitása, személyisége sem biztos (ezt mutatja az Író/Gróf megnevezés is), úgy válik bizonytalanná, hogy az Úr valójában kicsoda. Csak egy név, foglalkozás, vagy cím? Hiszen *A Kardozós*-változatból az is kiderül, hogy az Úristennek magyar neve van és egy Gizi nevű bakmacskája, a dráma során pedig szóba kerül Isten édesanyja is.⁸¹

⁷⁸ A leírást követően az Úrnak is lesz megszólalása a dialógusban, aminek kétféle értelmezése is lehet: vagy a leskelődés tényét kérdőjelezi meg és tudja be egy írói fogásnak, vagy a Gróf által felvázolt színészi lehetőség jelentőségét becsüli le.

⁷⁹ 1. felvonás, 2. jelenet

⁸⁰ 1. felvonás, 2. jelenet

⁸¹ 1. felvonás, 7. jelenet. Mindez paradoxont képez az utána következő monológgal, ahol az Úr kifejti, hogy milyen nehezek neki az isteni tulajdonságok, és mennyivel inkább szeretne ember lenni.

„Az Úr: (felbődül) Naaaa! (buta arcot vág; milyen az? – összevissza lapoz a kéziratban?)
Gyerekek, ez már a darab?
Vagy megint politizáltok?
Nem találom a szöveghelyet...
Lapozok itt jobbra meg balra: semmi.
Nem találom.”⁸²

Az itt látható jelenet pont ezt a bizonytalan identitást mutatja be: Esterházy gyakran utal a szövegében arra, ahogyan a darab elkészül (az írási folyamatok megjelenítése is posztmodern sajátosság), vagy eljátszásra kerül, így ebben az esetben a jelenetnél nem lehet pontosan tudni azt, hogy mégis ki szólal meg: A szerepet eljátszó színész vagy maga az Úr (aki saját magát játsza) keresi a szövegét? Illetve felmerül még annak a kérdése is, hogy a drámában szereplő Isten mennyire illeszkedik bele az *én* körülhatárolásába, tehát a többi szereplő mellett mennyiben nevezhető szerzői alakváltozatnak? Ez leginkább azért kérdéses, mivel mind Lucifer, mind a Szolgálo, mind pedig a Gróf esetében van olyan pontja a műnek, amikor kvázi rendezői szerepben lép fel, ami az Úr esetében nem valósul meg.⁸³ Az Úr színészként való értelmezésének lehetőségét támogatja még az is, hogy az első felvonás negyedik jelenetében kifejezetten kétértelműen fogalmaz róla az éppen narrátori szerepben lévő Gróf: „(...) *civilként és a Mindenhatóként is; nagy színészi lehetőség.*”

Az alakváltozatokkal a morális szerep, pólus is megkérdőjeleződik. Az első felvonás kilencedik jelenetében például az Ávos szerepét, jelmezét is az Úr ölti magára, és hajtja végre a kihallgatást. Ugyanezt teszi meg a későbbiekben Lucifer is. A dráma második felvonásának egyik pontján, amikor a Herceg és a Kommunista beszélget, megfogalmazódik a kommunizmusnak az a hozzáállása, hogy Isten helyett isten kíván lenni. A párt a mindenhatóságát és mindentudását a besúgórendszereken keresztül, pontosan az ávos tisztek segítségével szerezte meg, ami abban a jelenetben is hangsúlyt nyer, hogy az Úr ült be a kihallgató szék másik oldalára. Fontos még megemlíteni azt is, hogy mindez a dráma első felvonásába, tehát a 17. századi eseményekbe ékelődik be, ezért ez egy olyan koridegen jelenet,

⁸² 1. felvonás, 5. jelenet

⁸³ Nem valósul meg még a „mellékszereplők” esetében sem (Második Szerető, Herceg), akik a műnek csupán kevés (vagy éppen késői) pontján csatlakoznak be a történetbe, így a dráma során nem esik rájuk akkora fókusz, mint az állandó karakterekre (az Úr, Lucifer, Gróf, Szolgálo). A Szolgálot azért is emelném az „állandó szereplők” közé, mivel ő testesíti meg azt a nőalakot, aki a fent említett kétszintes drámákban a „Szent Lélek” szerepét tölti be, tehát azt az Istenhez rendelt személyiséget, aki helyette lesz cselekvő és a főhős életét alakító erő (Beatrix, Margit, Éva). Ez a *Mercedes Benz*ben azonban nem lehet a Második Szerető, az ő alakja a *Harminchárom koponya Haydn változatra* drámából átvett figura, ami sok esetben megjelenik a 2016-ban megjelent *Drámák* kötet más műveiben is, ahol valóban sokkal erőteljesebb szerepet tölt be, itt azonban ez nem valósul meg,

ami előrevetíti a későbbi emberi tapasztalatokat. A 20. századi élmények alapján ugyanis a dráma szerint tapasztalható, hogy Isten nem jó többé, sem nem mindenható, így deszakralizálódik és profanizálódik a személye, tehát funkcióját és „munkáját” veszített, transzcendens vonásokkal már alig-alig rendelkező alak lesz, akinek a szükségessége és jelenléte a dráma során is megkérdőjeleződik. Így lehetséges például az, hogy az ávós jelmezben lévő Úr a kihallgatást egy újfajta munkakörként értelmezi: „**ÁVÓS:** *(félre) Befogod pofád. Dolgozom.*”

Emellett erőteljesen érzékelhető az Úr alakjának és a mindenkori államszervezetek összefonódása is. Sok jelenetben diktatorikusan lép fel, például a szabadakarat kérdésében,⁸⁴ azonban ezt nem egyes szám első személyben interpretálja, hanem többes szám elsőben, megteremtve vagy a királyi többes, vagy a vezetői kollektívum narratíváját. Ez egyaránt jelképezhet arisztokrata (hiszen cselédséget említ) és államfői hozzáállást is (törvényt hoz).

Bár a Héber Bibliában is vannak morálisan megkérdőjelezhető cselekedetei, konklúziójában, elméletileg, illetve a róla való beszédben Isten mindig az igazságosság megtestesítője és hordozója, tehát a korpusz egészét tekintve teoretikus síkon önzonos marad. Morális tulajdonságai azonban a cselekedetek tekintetében vagy az egyéni panaszszoltárok (mint amiket Jóbnál is olvashatunk) és bizonyos prófétai szakaszok tanúságai alapján minimum ellentmondásosak. A drámában az Úr nem cselekszik (csak az alakváltozatai hajtanak végre igazi tetteket), a beszédéből ismerhető fel, a beszéde pedig minden, csak nem igazságos és morálisan pozitív. Emellett már egyik szereplő sem állítja róla, hogy ő testesítené meg a mindenek felett való jószágot, sőt, sok esetben még feddésben is részesítik (a Szolgáló és Lucifer).⁸⁵

A morális megkérdőjelezhetőség másik példája lehet az, hogy a dráma folyamán kétszer is luciferi/kísértői szerepben jelenik meg az Úr. Először a dráma nyitójelenetében, amikor a jóbi/fausti mintával ellentétben nem a Sátán provokálja ki a hívő (jelen esetben egy egész család) megrontását, hanem maga Isten ajánlja fel azt, ráadásul a dráma egészével ellentétben mint dinamikus cselekvő lép fel (ugyanis visszafut a színpadra).⁸⁶ A második eset a második

⁸⁴ „AZ ÚR: *Ollálá. Hát itt már a cselédség is filozofál?/ Ennek se lesz jó vége! Nálam kussolnak az arkangyalok.*” 1. felvonás, 8. jelenet. Hogyha nem az arkangyalok alkotják a vezető réteget (hiszen a cselédséggel hozza párhuzamba annak ellenére, hogy Lucifer a hatalmi létra fokaihoz arkangyalokat rendel az 1. felvonás 9. jelenetében), akkor kivel alkotja a törvényhozói kollektívumot? („*Annak azért még utánanézzünk, hogy kinek is jutott eszébe ez a szabadakarat-cucc!// Remélem, nem nekem.*” 1. felvonás, 8. jelenet)

⁸⁵ Igaz, hogy a Héber Bibliában is megjelennek panaszos hangok (Jób, Zsoltárok, próféták), amik értelmezhetőek egyfajta feddésnéként (vagy épp emlékeztetésnéként) is, ahogy folyamatosan utalok is rá, azonban a legtöbb esetben erre valamilyen válasz érkezik az Úr részéről : vagy egy történet, vagy közvetlen beszéd formájában (tehát a Mindenhatónak fontos az, hogy a szolgálói előtt biztos legyen az igazságossága).

⁸⁶ 1. felvonás, 1. jelenet

felvonás tizenötödik jelenetében található, amikor az Apa és Lucifer dialógusában egyszerre csak Lucifer ruhát cserél, Ávós lesz, és beül a trónra, majd ezt mondja: „*Nem kell félni öregem. Beszélni kell. Mit láttál, mit hallottál.*”⁸⁷ Bár a szóhasználat, illetve a későbbi monológia valóban egy kihallgatásra hasonlít, az a tény, hogy mindez egy trónon játszódik, nem kerülhető meg. Ez a jelenet a kezdőképe Jób könyvének, ahol az Úr hasonló kérdést tesz fel a Sátánnak. Abból kiindulva, hogy már a dráma kezdetén is kvázi kísértői szerepet vett fel Isten, értelmezhető a fenti részlet úgy is, hogy az Ávós alakja mind az Úr, mind Lucifer alakjával összemosódik, tehát valójában az Úr intézi a beszédét az Apához. A Héber Bibliával párhuzamba állítható az is, hogy a dráma második felvonásában megjelenő Úr-Herceg-Apa képe végképp összemosódik, a jelenetek nagyrésztében nem állapítható meg, hogy melyik alakváltozat tartalmazza egészében Isten alakját.

Mindezen alakváltozatoknak háromféle eredete is lehetséges: egyrészt bizonyos elemei felfedezhetőek már a Héber Bibliában is, másrészt, ahogyan említettem, Lucifer/Mefisztó és Ádám/Faust esetében már a kétszintes drámai hagyományban is egy bevett jelenség, harmadrészt pedig a dráma posztmodern jellegéből is fakadhat,⁸⁸ a saját szűrő egy sajátos istenképet kreál a benyomások alapján, ami ebben az esetben egy változékony, megfoghatatlan és ambivalens ábrázoláshoz vezetett.

Az előző két pontban felsoroltak alapján joggal kérdőjeleződik meg az Úr tökéletessége is, és kimondatlanul is a dráma előterébe kerülnek a hiányosságai. Mindezen tényezők vezetnek el odáig, hogy Isten karaktere rendkívül emberi és esendővé válik. Így tehát nem meglepő az, hogy a mű éleslátó narrátori szerepét időnként betöltő Lucifer már az első felvonás első jelenetében kijelenti, hogy az Örökkévaló nem tökéletes, ami bár nem újkeletű, hisz Madách Lucifere is előszeretettel kritizálja ellenfelét, mégis itt jelenik meg a legnagyobb súllyal és a legrelevánsabban. Tehát a tökéletlenség immáron nem csak a Kísértő által hazudott vagy vélt dolog, hanem a mű egészének tekintetében egy mindenki által tudható állítás, amit maga az Úr sem cáfol meg.

Mind a tökéletlenség kiteljesedéseként, mind pedig a korhoz való alkalmazkodásként értelmezhető az, hogy a *Mercedes Benz*ben Isten előszeretettel káromkodik. Felvetődik ezzel kapcsolatban, az, hogy ez teszi-e végképp antropomorffá a karakterét (hiszen ez a deszakralizáció teljes végbemenetele), vagy ezáltal marad bent az isteni szerepben? Ahogyan említettem, Esterháznak különleges kapcsolata van a nyelvvel, és annak játékos jellegével,

⁸⁷ 2. felvonás 15. jelenet

⁸⁸ ld. 2.1. fejezet

emiatt még inkább szükséges az, hogy ezzel a részlettel kapcsolatban tisztázzuk, hogy mi maga a káromkodás. Annyi bizonyos, hogy Esterházy mint ember kerülte ezt a fajta beszédmodot, de mint író igencsak gyakran alkalmazta a műveiben. A káromkodás vagy vulgáris beszéd milyensége, fogalma, helye a mai napig nyelvészeti szakmai viták tárgyát képezi, éppen ezért a megítélése is kettős. Egyrészt adekvát szituációban megengedhető kommunikációs formaként, másrészt minden helyzetben udvariatlan, és alacsony szókincset, iskolázottságot bizonyító, udvariatlan magatartási formaként is szokás értelmezni. A dráma szempontjából az bizonyos, hogy az Úr vulgáris kifejezéseket tartalmazó mondatai meghökkentést keltenek a többi szereplőben (nevezetesen Lucifer teszi ezt szóvá), míg az, hogyha a többiek teszik ezt meg, az mondhatni a hétköznapiságot bizonyító írói nyelvi eszköz. Tehát Isten részéről a káromkodás használata nem adekvát stílus, sőt, kifejezetten profanizáló.

Mégis, hogyha a Héber Bibliából indulunk ki, megmagyarázható a jelenléte. Lévén, hogy a bibliai történetek célja sok esetben az, hogy valamiféle tanulsággal szolgáljanak, valamit propagáljanak, illetve meggyőzzék az embereket valamely morális kérdésben az igazságról, ezért egy-egy olyan központi motívumot vagy kommunikációt alkalmaznak ami az adott korbéli embereknek ismerős és könnyen érthető volt.⁸⁹ A 20–21. század aktualizációja a műben tehát nem csak azzal érhető el, hogy a két transzcendens ágens öltönyt hord, hanem azzal is, hogy a kor szokásainak megfelelően (a könnyebb érthetőség kedvéért) mindkettő káromkodik.

4.3. Isten posztmodern egzisztenciális krízise

A *Mercedes Benz* Urának egyik legszembeűnőbb tulajdonsága vagy éppen lelki állapota az az egzisztenciális válság. A dráma folyamán többször is elhangzik, hogy azokkal a szellemi javakkal, amelyekre minden eposzi és drámai hős vágyik (tudás, öröklét, hatalom), különböző indokok miatt már nem szívesen rendelkezik, számára terhessé vált az isteni mivolta. Éppen ezen jellemvonás miatt szokták a *Márk-változat* istenképét azonosítani a drámáéval, ugyanis abban jelenik meg az elbeszélő erre vonatkozó gondolata, miszerint, hogy állhat az Úr az öröklét súlyához. Erre ad választ több esetben is a *Mercedes Benz*.

„Gőgjében az ember Istenné vágyik lenni.

De gondolni,

tetszettek már arra gondolni,

édes publikum,

⁸⁹ Ez nyilvánul meg például abban is, hogy a babiloni fogság előtt (a történetek kronológiája, és nem a szerkesztés/szerzés időpontját tekintve) az Örökkévaló hatalmasságát legtöbbször az Exodus példájával reprezentálták (az, aki kihozta őket Egyiptomból), később a Dávid háza iránti könyörületességével, majd a fogság után a fogságból való kiszabadulással.

**hogy az Isten... az Isten meg hányszor szeretne
ember lenni?**

Ember! Un homme!

*Végesnek lenni mily szép s vonzó!,
konkrétnek, egyszerinek,
ellentétben a végtelenség ködös ígéreteivel.*

*Porból és porrá lenni micsoda izgalom,
halandónak lenni, kinek így minden pillanat:
nagy és értékes és egyszeri.*

Embernek lenni, vagyis tudni, hogy felettünk őrköd a gondoskodó Isten...
(csönd)

**Én bezzeg magányos vagyok,
felettem tényleg nincs senki,
még felhő se,
szóba nem áll velem senki.”⁹⁰**

Az egzisztenciális krízist megélve már abban sem biztos, hogy hol van a lakhelye: mivel a dráma során az égi szféra a földibe csúszott, ezért a menny, mint olyan megszűnt. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy a *Mercedes Benz* istene talajvesztett lett, hiszen nem érzi magáénak azt a befejezetlen „romot”, amit a földi szféra nyújthat neki:

*„AZ ÚR: (csapkod az elővett kézirattal) Ebben aztán semmi, semmi menny nincs.
Kérdezem én úgy is, mint magánember és úgy is, mint Úristen, **ha nincs menny, hogyan lehetne Úristen?***

*Menny és Úristen kéz a kézben járnak,
akár Lolka és Bolka.
(nézi az épülő romot)
Várrom, kísértetkastély...
Nem az istenek lakhelye.”⁹¹*

Az örökléten kívül még az előző pontban felsorolt isteni attribútumokhoz is ambivalens viszony fűzi: például a mindentudáshoz kapcsolódó „mindenhallást” egy olyan tulajdonságként értelmezi az Úr, ami még az ő képességeit is meghaladná: „*Hallom, hogyne hallanám. **Mindent***

⁹⁰ 1. felvonás, 5. jelenet

⁹¹ 1. felvonás, 4. jelenet

*én se hallhatok meg. Az nekem is sok volna. Tudom, hogy ez ellentmondás, de nem érdekel...*⁹²

Ehhez kapcsolódóan azt is megterhelőnek tartja, hogy mindenkor, minden pillanatban, mindenki számára elérhetőnek kell lennie a szeretetével. Ez az elképzelés így, leegyszerűsítve inkább az Újszövetség sajátja, mintsem a Héber Bibliáé, ugyanis János leveleiben és evangéliumában is többször kijelenti, hogy Isten legközpontibb identitása, meghatározása a szeretet. A kegyelem és szeretet valóban megjelenik az Ószövetségben is (kimondottan a prófétáknál), de ott többször előkerül az Úr haragvó arca is, míg az Újszövetség esetében kimondott és megcselekedett büntetés csak a Jelenések könyvében található. Emellett Pál apostol után mondható el csak az, hogy Isten gondoskodása mindenre (így a pogány népekre is) kiterjedt, éppen ezért a Héber Bibliában korántsem beszélhetünk az egész világra irányuló gondoskodásról.

Az Úr egyik legkomplexebb és legambivalensebb hozzáállása a mű során az imákkal kapcsolatban olvasható. Egyrészt, kifejezetten irritálónak tartja őket, főként, amikor azok a dicséretét zengik, emellett amiatt is panaszkodik, hogyha az emberek (vagy éppen Lucifer) az imát materiális javak kérésére használják fel,⁹³ tehát csak kihasználják. Mindezekkel szemben (vagy épp mellett) azt is nehezményezni, hogy már senki nem kommunikál vele, és emiatt igencsak magányosnak érzi magát.⁹⁴

„AZ ÚR: Senki. Nem áll szóba velem senki.

*Legföljebb imádkoznak hozzám,
ezek kilencven százaléka kunyeráló,
azt adjál, Uram, attól ments meg, Uram,
öt százaléka úgynevezett dicsőítés,
ennek nagyobb része nettó talpnyalás,
a maradék meg imának álcázott istenkáromlás...
Hát még ezek a legérdekesebbek.”*

Ez a magány vezet ahhoz az abszurd képhez, hogy az első felvonás kilencedik jelenetében az Úr magányában már Lucifert szólítja fel arra, hogy *„tessék imádkozni.”*

4.4. „Adj nekem egy Mercedes Benz-t”

Esterházy Péter életművében számtalan olyan kulcsmotívum van, ami több művében is elő-előbukkan, ilyen például a Janis Joplin *Mercedes Benz* című dalának a végén található nevetése,

⁹² 1. felvonás, 11. jelenet

⁹³ 1. felvonás, 1. jelenet

⁹⁴ Az Úr függőségi viszonyairól a dolgozat 4.1.-es fejeztében írtam már hosszabban.

ami a *Mercedes Benz*-drámában legalább kétszer is (a dráma elején és végén is, ezzel keretet szolgáltatva) jelenik meg. Ezen kívül még a *Daisyben*, az *Estiben* és a *Hasnyálmirigynaplóban* fordul elő, illetve egy rövid esszéjében, a *Marhában*. Az *Estiben* és a *Hasnyálmirigynaplóban*, lévén, hogy ezek önéletrajzi, naplószerű írások, a drámával és annak bemutatójával kapcsolatban jelenik meg ez a motívum.

Maga a dal egy 20. századi ember imája, ami rendelkezik társadalomkritikai, pontosabban azt leíró szemlélettel is: „*I'd like to do a song of great social and political import/ It goes like this*”. Az írója azt a szemléletet közvetíti, hogy a társadalmi javak megszerzéséhez (Mercedes Benz, színes TV) is már csoda kell („*Worked hard all my lifetime, no help from my friends/ So, oh, Lord, won't you buy me a Mercedes Benz?*”), így az egyedüli kívánt isteni jelenlét az „adó Isten” szerepe. Ennek az Úr felőli olvasta jelenik meg a dráma folyamán, ahogyan már említettem: Isten egzisztenciális krízise abban nyilvánul meg, hogy az örökkévalóság magányos, és hogy az emberek többé nem kommunikálnak vele (igaz, szinte mindegyik idegesítette is), pusztán akkor, amikor valamire szükségük van.

„Lucifer *Nobody is perfect. Mondd, uram, nem akarnál venni nekem egy Mercedest?*

Az Úr *Összekeversz, bazdmeg, a lottó-öttláltossal.*”⁹⁵

A mű „tragédiája” összpontosul abban a két jelenetben, amikor az Úr felszólítja arra Lucifert, hogy imádkozzon, és ő meg is teszi ezt a második felvonás huszadik jelenetében. Az Urat szoros kapcsolat fűzi Janis Joplin nevetéséhez, a műben legalább kétszer kifejezetten kéri mind a dalt, mind a befejezést, tehát ebben az esetben nem veti meg a felé irányuló „kizsákmányoló” kommunikációt, hanem kifejezetten kezdeményezi. így jut el a dráma istene ahhoz a konklúzióig, hogy mindegy ki, csak valaki imádkozzon hozzá:

„Ügyelő. Kéretem a Janis Joplin névre hallgató teremtményemet.

(megszólal a Mercedes Benz)

Hallgatlak, lányom.

(Joplin énekel)

Meglesz, lányom. Minden, amit kérsz. A nevetést kérném még egyszer.

(Joplin-nevetés)

Rémült és vidám. Ez az ember.

(újra Joplin; az Úr a közönséghez)

Tud itt valaki énekelni?”⁹⁶ *2. felvonás, 20. jelenet*

⁹⁵

⁹⁶ 2. felvonás, 20. jelenet

5. Összefoglalás

Az alábbi táblázat segítségével szeretném összefoglalni a drámában megjeleni antropomorf isteni jellemzőket:

A zsidó-keresztény hagyomány szerint Istennek tulajdonított attribútumok	<i>Mercedes Benz</i>	Héber Biblia ⁹⁷
mindentudó	nem ismeri fel a saját teremtményeit, nincsen általános műveltsége, nem ért a nőkhöz	hivatalosan mindentudó, de a megnyilvánulásai ennek ellentmondhatnak (pl. teremtéstörténet: „Ádám, hol vagy?”) és így tovább
mindenütt jelenlévő		22. zsoltár: „...Miért hagytál el engem?” egyéb panaszszóltárok ennek (=mindenütt jelenlévő) ellentmondó részei
egyedüli teremtő	nem ismeri fel Lucifer alakváltozatát (megkérdőjelezi, hogy ő teremtette-e), a főnevet nem ő teremtette	jóllehet az ember teremtésénél többes számot használ
tévedhetetlenség, hazugság hiánya	nem vallja be a többieknek, hogy a főnevet nem ő teremtette, állandó önellentmondás a művön belül	megváltoztatja a tervét, ld. Jónás, kvázi becsapja a prófétát próbára teszi Ábrahámot stb. meggondolja magát, megbánja, hogy embert teremtett (Noé-sztori)
hosszútűrés	türelmetlenség	számtalanszor megharagszik, féltékeny Isten
jó és változatlan, tökéletes	morálisan megkérdőjelezhető – alakváltozatok, káromkodás	ld. Jób, ld. az Aqéda-történet, amik ennek ellentmondanak, továbbá a szegények szenvedése, az ártatlanok halála az asszír és a babiloni ostrom esetén, a fogság, a panaszkodó zsoltáros, a nők kiszolgáltatott helyzete, a nemi erőszakot szenvedők stb. stb. stb. öli az embereket, idegen népekre és Júdára, Izraelre is átkot szór (ld. idegen népek elleni prófécia, Ámosz 1-2, egyéb próféták), folyamatos trágár beszéd,
nem részle hajló	a család azért szerencsés, mert szereti őket, a végén, bár elbuknak, nekik ad igazat	kegyelem (például Dávid esetében, prófétái könyvekben is!)
mindenható	goethei szféraelmélet megjelenése	a szegénységet nem számolja fel, a szenvedést nem szünteti meg stb.
örökkévaló	egzisztenciális krízis, az, hogy öröklő, nem jelenti azt, hogy birtokolja a múltat, a jelent és a jövőt (kifejezetten a jövőt nem birtokolja)	
szent	profán dolgok, káromkodás, szexizmus	szent

⁹⁷ Természetesen a Héber Bibliában szereplő sokféle könyv és réteg ennél komplexebb képet mutat Istenről, akár egymásnak ellentmondó tulajdonságokat is hozzárendelve. A dolgozat kereteit figyelembe véve ebben az összehasonlításban a jellemző tendenciákat veszem csak alapul.

Bibliográfia

BÉCSY Tamás, *Drámamodellek és a mai dráma*, Budapest: Akadémiai kiadó, 1974.

Németh Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*, Pozsony: Kalligram Kiadó, 2012, 24–35.

POLLÁK Miksa, *Madách Imre és a Biblia*, Budapest: Madách Irodalmi Társaság, 2009.

SELYEM Zsuzsa, *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*, Kolozsvár: Koinónia kiadó, 2004

KÉKESI KUN Árpád, *Textualitás és teatralitás. A modern és a posztmodern dráma horizontváltása*, In: BEDNANICS Gábor - BENGI László - KULCSÁR SZABÓ Ernő - SZEGEDY-MASZÁK Mihály szerk., *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, Budapest: Osiris Kiadó, 2000.

S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*, Budapest: Argumentum Kiadó, 1997.

MÁRTONFFY Marcell, "Az Úr színrevitele. Szó, csend, zene (Esterházy Péter: Mercedes Benz)" In: Seps E. — Tóth S., szerk., *Melléköre: Írások Visky András hatvanadik születésnapjára = Background Noise : Essays and papers in Hungarian, English, and French in honor of András Visky's sixtieth birthday*, Budapest: KGRE — L'Harmattan, 2017

Roskó Gábor – Turán Tamás, *Képfogyatkozás*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

Carl W. Griffin – David L. Paulsen, „Augustine and the Corporeality of God, The Harvard Theological Review”, vol. 95, 2002, 97–118.

Collins, John J., *A Biblia Bábel után. Történetkritika a posztmodern korban*, Napjaink teológiája 10; Pannonhalma: Bencés Kiadó, 2008.

Frye, Northrop, *Kettős tükrök. A Biblia és az irodalom*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996.

MEKIS D. János, „Szeressétek egymást és ne legyetek hülyék”. Patetikus és ironikus vallásképzetek és Isten-alakzatok Esterházy Péter műveiben, *Vigilia*, 89. évfolyam, 1; illetve Martin C. Putna, Esterházy, a teológus, *Kalligram*, 24. évfolyam.

ZSELLENGÉR József, *Az emberáldozattól az istennév kimondhatatlanságáig. Vallástörténet és teológia az Ószövetségben*, Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2021, 21–51.