

HUMÁNTUDOMÁNYI SZEKCIÓ

OTDK-DOLGOZAT

IZBÉKI FLÓRA KITTI:

„Vándorlok csüggedetten/ Az örökkétartó jelenben”
Petőfi Felhők ciklusának értelmezési lehetőségei

Konzulens:
DR. HÁSZ-FEHÉR KATALIN
egyetemi docens

Szeged, **2025. január**

Tartalom

I. Befogadástörténet.....	2
II. Módszertan	6
III. Az abszurd irodalom és az abszurd líra.....	8
IV. A <i>Felhők</i> értelmezési lehetőségei.....	12
Irodalomjegyzék.....	21

I. Befogadástörténet

A *Felhők* 1846. április 23-án jelent meg kötet formában, a kiadás hatvanhat számozott, címnélküli költeményt tartalmaz, a kritika ezt ciklusként olvassa.¹ A ciklusbeli versek másik kiadása az 1847-es összkiadás (*Összes költemények*),² amelyben a Petőfi a ciklust szétszedte, versek címmel (általában a kezdő sor szerepel címként) és keltezéssel szerepelnek (szalkszentmártoni helymegjelöléssel), ez utóbbira a kritika Ferenczi Zoltán óta *Felhők*-korszakként utal.³ A két különböző kiadás és azok eltérő felépítése is közrejátszik abban, hogy többféle értelmezése született a ciklusnak.

A korai kritikák (az 1840-es évekből) a byronizmus divatjának tekintik a kötetet, különösen a világgyűlöletet emelik ki. A *Felhők*nek olvasótábora elsősorban a szalonköltészet városi közönsége volt, a mezővárosi-falusi réteg figyelmét elkerülte, ezzel magyarázható, hogy a kötetről csupán egyetlen egykorú másolatot találunk.⁴ Gyulai Pál *Petőfi Sándor és lyrai költészetünk* című az Új Magyar Muzeumban megjelent 1854-es tanulmánya számítható az első mérvadó elemzésnek. A ciklust a korabeli esztétika szerint értelmezi, így annak sötét hangulatát kiemelve Byron és Shelley hatásának, illetve a magány szüleményének tulajdonítja. Petőfi többi művéhez, különösen a népies alkotásaihoz Gyulai szerint nem érnek föl a *Felhők* költeményei; csupán ötleteknek vagy ellentétes hasonlatoknak látja őket, melyekkel Petőfi „nem kard, de törnek élivel szándékszik behatni az élet és természet titkaiba”.⁵ Műfaját tekintve epigramma-, jelmondatszerűnek tekinti a ciklus darabjait vagy gnomáknak nevezi a költeményeket.⁶

¹ PETŐFI Sándor, *Felhők*, kiad. EMICH Gusztáv, Budapest, 1846.

² *Petőfi Sándor összes költeményei egy kötetben*, kiad. EMICH Gusztáv, Budapest, 1847.

³ KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor összes költeményei: Kritikai kiadás*, IV., Budapest, Akadémiai Kiadó, 2003, (a továbbiakban: KERÉNYI 2003) 444–449.

⁴ *Ua.*, 449.

⁵ GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lyrai költészetünk* [1854], szerk. ENDRŐDI Sándor, dr. FERENCZI Zoltán, Budapest, Kunossy, Szilágyi és Társa, 1908 (Petőfi-könyvtár, 5) (a továbbiakban: GYULAI [1854] 1908) 56.

⁶ *Ua.*, 19–95.

Meltzl Hugó Gyulai Pál munkájáról írt 1876-os, *Dr. Gyulai Pál, mint a Petőfi-irodalom megalapítója* című kritikai tanulmányában – amelyet ismét Barabás Ábel adott ki 1909-ben – az előzőekkel ellentétben nem Petőfi népköltészetét tartja a költő legeredetibb oldalának, hanem metafizikai líráját, főképp az 1844–1845-ös és azt követő verseit. Öntudatlan filozófusnak nevezi Petőfit, utalva ezzel arra, hogy a költő nem tanulmányozta filozófiai szerzők munkáit, mégis kimutathatók nála ezek a gondolatok, különösképpen a kanti és schopenhaueri metafizikához köthető verseiben. A *Világosságot!* című verset említi, és a *Felhők* ciklust is ide sorolja, melyet szerint „a mindenséghez (universum) intézett interpellációnak lehetne nevezni”.⁷ Olyan kérdéseket fedez fel a ciklus hátterében, mint „van-e tudomása az Universumnak arról, hogy mily eszeveszett igazságtalanságok fordulnak elő a földön”.⁸ Másik kérdéskör, melyet már Meltzl felfedez a Petőfi-kötettel kapcsolatban, hogy az ember nem kap választ kérdéseire, vagyis „az Universum kormányja sokkal hallgatagabb”⁹ annál, mint hogy kielégítse a halandók igazságvágyát. Meltzl kétféle értelmezést állít fel arra, hogy a világ miért nem válaszol. A buddhista megközelítés szerint azért nem juthatunk hozzá a tudáshoz, mert rejtve van, csupán a transzcendens síkon volna értelmezhető, vagyis a világ rendje, hogy nem férünk hozzá a válaszokhoz. Példaként Petőfi *Világosságot!* című versét idézi, melyben a fény nem hatolhat át „[a] másvilágnak fátyolán”. A másik út, hogy a lírai én mégis megpróbál megteremteni egy választ, amely szembemegy a pusztulással, így a világfájdalom (Weltschmerz) helyébe – mely a Petőfire nem jellemző szentimentalizmussal jár – a világöröm (Welterschmerz) áll. Meltzl Petőfi metafizikai költeményei közül mégsem a *Felhők* ciklust tekinti a legérettebbnek, inkább *Az örült*, a *Világosságot!* és *Az utolsó ember* című verseket emeli ki, illetve a későbbi ilyen jellegű költeményeit.¹⁰

Ferenczi Zoltán 1896-os, háromkötetes Petőfi-monográfiájában a ciklust, mint említettük, nem szövegciklusként, hanem átmeneti, válságos időszakként kezel egy bizonyos, a *Felhők* fémjelezte szövegcsoporthoz. E korszakot a „világgyűlölet időszakának” nevezi, és beleveszi a *Csillagtalan éjek* meg nem valósult kötet feltételezett verseit, a *hóhér kötele* című regényt és a *Tigris és hiéna* című színdarabot. Részletesen nem foglalkozik a *Felhőkkel*, leginkább Gyulai Pál munkája mentén elemzi, Shelley és Byron hatását ellenben külön taglalja. A költő hangulatváltozását („betegségét”) olyan életrajzi körülményekből vezeti le, mint a szerelmi

⁷ MELTZL Hugó, *Dr. Gyulai Pál, mint a Petőfi-irodalom megalapítója* [1875] = *Meltzl Hugó Petőfi-tanulmányai*, bev., jegyz. BARABÁS Ábel, Budapest, Kunossy, Szilágyi és Társa, 1909 (Petőfi-Könyvtár, szerk. ENDRÓDI Sándor és dr. FERENCZI Zoltán, 10), 157.

⁸ *Ua.*, 157.

⁹ *Ua.*, 157.

¹⁰ *Ua.*, 144–162.

bánat (Mednyánszky Berta elutasítása), az anyagi gondok és a fokozódó kritikai támadások. Ferenczi Zoltán a korszakot 1845 szeptemberétől (*Az utolsó ember* megírásától) 1846 közepéig számítja.¹¹

Horváth János szintén Gyulai Pál értelmezései alapján dolgozik 1922-es munkájában, elősorban az 1846-os ciklust olvassa. Hiányolja a ciklusból a rendszert, amely szerint felépülne a kötet, csupán tematikus elrendezést fedez fel benne. A *Felhők* szövegeit a gondolati költészet körébe sorolja, viszont nem látja benne a filozófiai gondolatokat, a versek szerinte csupán ötletekre épülnek. Az LI. darabban (*A férj hazajő beteg...*) Heine hatását érzékeli, a ciklus szeszélyes ötleteit pedig *Az örült* című verséhez hasonlítja: a képek szó szerinti értelmével groteszk hatást ér el, viszont a meglepő képek hajszolását erőltetettnek látja. Horváth János felismeri, hogy ezek a költemények formailag és témájukban is eltérnek a korábbi (nép)daloktól. Szemben e dalok „naivságával” az epigrammákhoz hasonlíthatók leginkább. Az egyszerűbb képeket tartja legsikerültebbeknek, különösen az L. számú költeményt (*Mulandóság a királyok királya...*). Kiemeli a kötet kísérletező újszerűségét, viszont szerinte ez nem válik a ciklus előnyére: „a gyakorlatozó művész jár elől a költő rovására” – írja.¹²

Kerényi Ferenc 2008-as kritikai Petőfi-életrajzában külön fejezetet szentel a Felhők-korszaknak. A ciklust illetően ő is kiemeli Byron, Shelley és Heine hatását. Horváth Jánoshoz hasonlóan ő is úgy véli, hogy a merész képzettársítások gyakran erőltetetté válnak, azonban ő a poétikai újítást érzékeli ebben, ahogyan Petőfi itt a távoli asszociációkkal kísérletezik. A költői képek előzményeit kimutathatónak látja a *Tigris és hiéna* című színdarab és *A hóhér kötele* című regény egyes részeiből, vagyis a *Felhők* anyagának ötletei szerinte már korábban megvoltak, csupán a ciklusban nyerték el végleges állapotukat. A Ferenczi Zoltán idejéből öröklődő „válságlíra” kifejezést Kerényi kettébontja. Az életrajzi válságot mint a ciklus lélektani kontextusát és háttérét megtartja szempontként, ugyanakkor magukat a szövegeket a Petőfi-költészet szerves részének, kísérletező irányának, s ily módon nem „válságba került költészetnek” tekinti. Így fogalmaz ezzel kapcsolatban: „[m]intha a poétalét nem kérdőjeleződik meg, a szónak ebben az értelmében a ciklus nem válságlíra”.¹³ *Az örült* című verset szabadversnek tartja, ehhez képest a *Felhők* költeményei szerinte visszatérnek a strófikus, rímes versformához. *A bánat? Egy nagy óceán...* kezdetű versben a modern lírában komplex képnek nevezett alakzathoz hasonló kompozíciót fedez fel. Kerényi úgy látja, hogy

¹¹ FERENCZI Zoltán, *Petőfi életrajza*, Budapest, Franklin Társulat, 1896 (továbbiakban: FERENCZI 1896), II, 212–253.

¹² HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Budapest, Révai, 1922, 185–194, (az idézett rész: 193).

¹³ KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete: Kritikai életrajz*, Budapest, Osiris Kiadó, 2008, 220–221.

Petőfi teljesen mégsem szakít a népdalköltészettel, megmarad például az alföldi tájélmény, de itt már mint nem a szabadság, hanem a magány szimbóluma, helyszíne, metaforájaként jelenik meg. Ide tartozik a kommunikációt lehetetlenné tevő távolság (XVI. *Itt állok a rónaközépen...*), vagy a télire elrepülő madarak képe (I. *Elvándorol a madár...*). Emellett a zsánerlép is megmarad a ciklusban, bordal formájában (XIII. *Melly'k a legvígabb temető...*).¹⁴

Margócsy István 1990-es évektől megjelenő Petőfi-könyveiben nem foglalkozik kiemelten a *Felhők* ciklussal, viszont Petőfi életművében három költőszerepet különböztet meg: a szélsőséges individualista vallomást, természetbe olvadót, és a népet vezető profetikust, melyek megférnek egymás mellett.¹⁵ Bár a *Felhők*re mindhárom költőszerep érvényes lehet, mégis a kísérletező Petőfi-kép illik leginkább a ciklusra, és ez harmonizál Kerényi Ferenc interpretációjával is.

Szilágyi Márton 2021-es *A magyar romantika ikercsillagai* című monográfiájában külön tanulmányban tárgyalja a *Felhőket*, egy egészen új szempont, és a ciklus legfontosabb újítása – új típusú szubjektum – mentén. A *Felhők* szerinte más közönséget szólított meg, ezt az is bizonyítja, hogy a szövegek nem folklorizálódtak, nincsenek benne a közköltészetben és csupán egyetlen másolat ismert dr. Huttkey Lipót nagyapjának hagyatékában. Formakísérletként tehát Szilágyi az „én-konstrukció megújítását” említi, mely során „a reflexió és látvány kettősségét és összefonódottságát hangsúlyozó költői eljárás révén ütközteti a személyiséget és azt körülvevő világot”.¹⁶ A versek többsége nem grammatikai egyes szám első személyben íródott, inkább leíró jellegű, tehát nem vallomások líráról van szó. Az egykorú kritika ezt vélte Byron hatásának, ugyanis ezek az újítások a korabeli magyar irodalomban „még nem bevett eljárások, hangulatok voltak”.¹⁷ A *Felhők* darabjainak többsége ritmikailag és formailag az *apostol*éval megegyezik, vagyis az itt kikísérletezett forma a későbbiekben szervesen beépült Petőfi költészetébe.¹⁸

¹⁴ *Ua.*, 214–226.

¹⁵ MARGÓCSY István, *Petőfi-kísérletek: Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről*, Pozsony, Kalligram, 2011.

¹⁶ SZILÁGYI Márton, *A magyar romantika ikercsillagai: Jókai Mór és Petőfi Sándor*, Budapest, Osiris Kiadó, 2021 (*Osiris Irodalomtörténet*), 137.

¹⁷ *Ua.*, 137.

¹⁸ *Ua.*, 127–138.

II. Módszertan

Az előző befogadástörténeti áttekintést követően látható, hogy az utóbbi másfél évszázad változó Petőfi-olvasatai és Petőfi-képei alig érintették a *Felhők* ciklus és az ugyanezzel a címmel megnevezett korszak vagy szövegcsoporthoz értelmezését, illetve az életmű kontextusában való magyarázatát. Leginkább csak Meltzl Hugó kísérelte meg, hogy műfajpoétikai szempontokat dolgozzon ki a ciklushoz, viszont az ő munkája a Petőfi-irodalom perifériájára szorult. Petőfi születésének kétszázadik évfordulójának szentelt 2023-as év is csupán részleges elmozdulást hozott e téren.

Jelen dolgozat épp ezért kísérleti olvasat arra nézve, vajon Petőfi *Felhők* ciklusához nyerhetők-e szempontok a modernitás, azon belül is az abszurd irodalom felől. A dolgozat természetesen nem állítom azt, hogy Petőfi abszurd szerző volna, vagy hogy a *Felhők* abszurd irodalmi alkotás lenne. Petőfi modernitás irányából való értelmezése nem is újdonsült ötlet, hiszen a szakirodalomban is olvashatók olyan kijelentések, hogy a költő meghaladta korát. Többek között Kerényi is a 20. századi irodalomra asszociál a ciklus egyik darabjával, *A bánat? Egy nagy óceán...* kezdetű verssel kapcsolatban. A közelmúltban szintén születtek olyan tanulmányok, amelyek ez irányból tárgyalják Petőfi műveit, például Kardeván Lapis Gergely *Petőfi sétálni megy* című munkája, ahol a nagyvárosi kószálás tematikáját vizsgálja a 19. században és Petőfinél.¹⁹ Hász-Fehér Katalin kutatásában Petőfi vándoralakja azokkal a századfordulós vándorfigurákkal rokon, akik „nem az ismeretlent és a kalandokat keresik, nem ködbe burkolózó vágyaik után erednek, mint romantikus elődeik”, hanem a realisztikus és a fölközeli élmények hajtják őket, épp ahogy Petőfit, erre utal a „személyes megélttség és az énkonstrukciók” az életművében.²⁰

Egy 19. századi szöveg modernitás felőli olvasatához módszertani megalapozásra van szükség, erre a komparatistika a legalkalmasabb.

Fried István szerint egy mű nem elzártan építkezik, hanem kapcsolatban áll a világirodalom folyamatával, ahogy Goethe az *Epirrhema* című versében írja: „ami él, nem Egy soha, / kerete a Soknak”.²¹ (Fried a tanulmányában Dóczi Lajos fordítását idézi, illetve a versrészlet szó szerinti fordítását is megadja: „természet szemlélésében mindig az egyre és a

¹⁹ KARDEVÁN LAPIS Gergely, *Petőfi sétálni megy: Avagy a séta poétikája az 1840-es évek városirodalmában és Petőfinél*, Irodalomtörténet, 2019/3, 235–256.

²⁰ HÁSZ-FEHÉR Katalin, *A „szabad lég gyermeke” A „szabad lég gyermeke”: A vándorlás mint autofikcionális narratíva Petőfi költészetében (1846 végéig)*, Tiszatáj, 2023/3, 62–95, (idézetek: 85).

²¹ ford. SZABÓ Lőrinc

mindre is figyelni kell, egyetlen élő sem egy, hanem sok”²²) A műalkotás az irodalmi kapcsolatrendszer részének tekintendő, miközben egyedi is, megismételhetetlen és maga is egész, tehát tartalmazza a „sokat”. Dionýz Ďurišinnal szemben, aki a nemzeti és a nemzetközi irodalom viszonylatában úgy látja, hogy bizonyos kapcsolatformák szerepe az irodalom alakulástörténete során egyes szakaszokban megnő vagy lecsökken, Fried István úgy vélekedik, hogy a kölcsönös kapcsolatok (kontaktusok) a nemzeti és nemzetközi irodalom szempontjából egyaránt meghatározóak és nincs meghatározva, hogy mely kontaktustípus mikor jellemzi az egyiket vagy a másikat.²³

Ďurišin megkülönbözteti a genetikus kapcsolatokat (közvetlen függőséget) a tipológiai kapcsolatoktól (nem közvetlen összefüggésektől). Habár a komparatistika elnevezése szerint a hasonlóságokat vizsgálja, figyelembe kell venni a különbözőségeket is. Az analógiák (a hasonlóságok) a közös jegyeket, míg a különbözőségek az egyedi vonásokat, esetenként a nemzeti sajátosságokat jelenti. Ďurišin intenzitás vagy mérték szerint (műnemek, műfajok, irányzatok) illetve kauzalitás szerint osztályozza a kapcsolatokat. A kauzális meghatározottságon belül a társadalmi-tipológiai összefüggések társadalmi feltételekhez kötöttek; ezek a mű eszmei összetevőiben (a kor filozófiájában és a szerző világnézetében) határozhatók meg. A 19. századi orosz felesleges ember például egy romantikus hőstípus, amely más európai irodalmakban „byronizmus” elnevezés alatt jelenik meg, viszont ez gyakran a társadalmi fejlődésre vezethető vissza mintsem Byron hatására. Ugyanakkor nem állítható, hogy az irodalmi jelenségek és a társadalmi tényezők között feltétlenül közvetlen oksági kapcsolat állna fenn, figyelembe kell venni az irodalmi tudat és konvenció irodalmi hagyományformáló szerepét is.²⁴

Az irodalomtipológiai összefüggések Ďurišin szerint a fentiekkel szemben olyan irodalmi jelenségek, amelyek az irodalmi fejlődés törvényszerűségeivel magyarázhatók; ezek a stílustipológiai, illetve strukturális-tipológiai kapcsolatok az irányzatok és műfajok alakulástörténetéből erednek, ide értendő például a leírások funkcióinak megváltozása a regényekben. A 19. századi regényben a leírásnak az illusztrálás volt a szerepe, míg a 20. században dinamikus funkcióval bírt. További kapcsolattípust jelentenek a lélektani-tipológiai összefüggések, melyek a szerző egyéni diszpozícióinak (hajlam, készség) és a korszak meghatározó diszpozícióinak (mint szentimentalizmus, romantika) összevetését jelentik. Ide

²² FRIED István, *Jegyzetek a kapcsolatformákról = A komparatistika kézikönyve*, Szeged, 1987, 81.

²³ *Ua.*, 75–92.

²⁴ Dionýz ĎURIŠIN, *Tipológiai összefüggések = Összehasonlító irodalomkutatás*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1977, 123–146.

tartoznak a műfajelméleti kérdések, vagy például a motívumok keletkezése és vándorlása. Ďurišin szerint a genetikai és tipológiai kapcsolatokat nehéz szétválasztani, mert egymással közvetlenül érintkező művek is mutathatnak tipológiai hasonlóságokat. Ezért bevezeti a kontaktológiai-tipológiai és a tipológiai-kontaktológiai összefüggéseket. Az előbbi esetben rendelkezésre áll megfelelő háttéranyag, a feltárás tipológiai kérdésekhez is vezet; a második eljárás esetében pedig nem lehet találni kontaktus-megnyilvánulásokat.²⁵

Fried István, aki kommentálja Ďurišin kategóriáit, megjegyzi, hogy mindkét módszer rejteget hibákat, a genetikus sekélyes ténymegállapításokat, gondolatlanságot, mechanikus és külsődleges magyarázatokat; míg a tipológiai összefüggések kutatása bizonyíthatatlan feltételezések és felületes analógiák veszélyét rejtheti.²⁶

Jelen dolgozat esetében mivel a Felhők és az abszurd irodalom térben és időben is távol esnek egymástól, összehasonlítás során tipológiai analógiák és különbségek figyelembe vételére van lehetőség.

III. Az abszurd irodalom és az abszurd líra

A *Felhők* ciklust olvasva elsősorban az értékekben csalódott költőhang, az apokaliptikus hangulat és a reménytelenség miatt juthat eszünkbe az abszurd életérzés. Az alábbi fejezetben ezek megtalálhatók a 20. századi abszurd irodalom jellemzőiként.

Webster's New Collagiate Dictionary szerint az abszurd egy állapot, melyben az emberi életnek a létezésen kívül nincs más értelme, a világ irracionális és értelmetlen; az abszurdizmus az előbbieken alapuló filozófia, amelyben az ember ellentétbe kerül a világgal, miközben az élet értelmét keresi.²⁷ Nicolae Balotă szerint ellenben nincs olyan, hogy „abszurdizmus”, abból az okból kifolyólag, hogy a feltételezett irányzatnak nincs egységes esztétikája; nincs „abszurd iskola” sem, mert minden alkotó a maga ízlése szerint bontakoztatta ki a saját változatát. „»Abszurdizmus« – »abszurdisták« hiányában – nem létezik.” – írja egy helyen Balotă. Az abszurd alkotók meg is tagadták összetartozásukat és abszurd voltukat, mert a 20. századra az abszurd egyfajta divat lett, negatív értékítélet kötődött hozzá, sőt szokás volt betegséggént emlegetni.²⁸ (Mindezek ellenére a mai kortárs kritika használja az abszurdizmus kifejezést.) A

²⁵ *Ua.*, 123–146.

²⁶ FRIED, i. m., 79.

²⁷ Neil CORNWELL, *The Absurd in Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2006, (Proquest One Academic Ebooks 2024), 16.

²⁸ Nicolae BALOTĂ, *Abszurd irodalom*, Budapest, Gondolat, 1979, 5–7 (idézet: 6).

fogalmat általában Albert Camus *Sziszüphosz mítosza* című esszékötetéből származtatják, bár maga Camus tagadja, hogy az abszurd filozófia volna, ő inkább egzisztencialista kérdésként emlegeti, ellenben Balotă szerint létezik abszurd filozófia, és Camus kötete tekinthető bevezetésnek az abszurd filozófiába.²⁹

Camus a hétköznapiakból származtatja az abszurd születését. Az abszurd embernek van bátorsága hívószó nélkül élni, nemet mondani a transzcendens vonzásnak, ehhez azért kell bátorság, mert így lehet, hogy az ember a pokolban végzi, az egzisztencialisták viszont végrehajtják az ugrást, vagyis azt „mikor az ember beleveti magát az istenibe vagy az örökkévalóba, mikor átadja magát a megszokásnak vagy az eszmék illúziójának”³⁰. Az ugrás tehát egyben filozófiai öngyilkosság is. Camus ezért helyezkedik szembe az egzisztencializmussal, habár őt is e filozófia nagyjának tartjuk.

Fontos megkülönböztetni az abszurd életérzést és az abszurd irodalmat mint műfajt, amelyhez poétikai eszközök köthetők, bár ez utóbbiak szerzőtől függően változatosak lehetnek, Martin Esslin *Az abszurd dráma elmélete* című monográfiájában mégis megalkotja az abszurd dráma fogalmát, illetve egy ideáltípust, amely univerzálisan érvényes ezekre a színdarabokra.

Az abszurd dráma az abszurd életérzés okozta metafizikai szorongást ábrázolja, viszont e műveket nemcsak a tartalom határozza meg – írja Esslin –, hiszen akkor Sartre-nak vagy Camus-nek az élet értelmetlenségéről szóló darabjait is abszurd drámáknak kellene nevezni, holott ezek a hagyományos konvenciók szerint, logikai érveléssel dolgoznak. Utóbbival szakítanak az abszurd drámaírók, mikor érvelés helyett csak felmutatják az emberi lét abszurditását, vagyis a forma és tartalom egybeolvasztásával megszüntetik az egzisztencialista drámákban még jelenlévő ellentmondást téma és kifejezésmód között.³¹ (Az abszurd drámának nincs cselekménye, nincsenek jellemmel rendelkező szereplői, nincs eleje, se vége, nem szembesít a társadalmi valósággal, mint a 18. századi drámák, a párbeszédok ismétlődőek és összefüggéstelenek.³²) Almási Miklós szerint az Esslin által bemutatott ideáltípus a gyakorlatban nem valósítható meg, szerinte csupán Beckett *Szavak nélkül* című pantomimjének feleltethető meg;³³ vagyis az ismertett abszurd formai eszközök közül nem feltétlenül jelenik meg mind egy-egy adott műben, pontosabban az abszurd irodalmi alkotások formai

²⁹ *Ua.*, 23.

³⁰ Albert CAMUS, *Az abszurd ember = Sziszüphosz mítosza*, ford. VARGYAS Zoltán, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2024, 130.

³¹ Martin ESSLIN, *Az abszurd dráma elmélete*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, Színháztudományi Intézet, 1967, (Korszerű Színház, 94), 8–9.

³² *Ua.*, 6.

³³ ALMÁSI Miklós, *Martin Esslin és az abszurd színház „mentőőve” = Az abszurd dráma elmélete*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, Színháztudományi Intézet, 1967, (Korszerű Színház, 94), 10–11.

szempontból nem egységesek, így nem is biztos, hogy szerencsés ennek alapján meghatározni ezeket az alkotásokat.

Almási Miklós szerint célravezető lehet pillantást vetni az irányzat történeti hátterére. Az abszurd gondolata már Nietzscheben megfogalmazódott a 19. században, míg a 20. században a háború félelme és a hidegháború bizonytalansága kelti életre az életérzést.³⁴ Balotă viszont az abszurdot divatjelenségnek tartja, amely a háború válságából fakadt, viszont már az 1960-as években hanyatlásnak indult, a szerzők másféle műveket kezdtek alkotni, színházi sikere is csökkent.³⁵ Az irányzat történeti jellegét és behatároltságát mi sem bizonyítja jobban, mint Beckett *Godot*-ja, mely eredetileg egy konkrét francia városban játszódott volna, a szereplői pedig menekültek (történetesen zsidók, Lévi és Albert úr), akik egy kalauzra vagy embercsempészre várnak, hogy átjuthassanak a határon.³⁶

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy az eltérő elméletek ellenére az abszurd életérzés egyetemes és a korszaktól független lehet, míg a poétikai eszköztár szerzőtől és esetleg szerzőtől függően változó, bár vannak hasonló kifejezésmódok. Az abszurd szövegek esetében lényeges, hogy az abszurdítás érzését nem érveléssel tárja a befogadó elé, hanem az élmény közvetlenségében mutatja be, az pedig a szerzőn múlik, hogy milyen eszközökkel teszi.

Bár az abszurdot elsősorban a dráma, esetleg a próza műneméhez szokás társítani, egyes szerzők szerint az abszurd kiterjeszthető a lírára is, például Milosevits Péter, aki a román származású vajdasági szerb költő, Vasko Popa (1922–1991) életművével kapcsolatban jut erre a megállapításra.³⁷ A szerb költő első kötete *Kéreg* címmel ugyanabban az évben, 1953-ban jelent meg, mint amikor bemutatták Párizsban Beckett *Godot*-ját.³⁸ A versek korábban, 1943 és 1951 között keletkeztek –, vagyis kizárható a hatástörténeti kapcsolat. A Popa-kötet a beckett-i életérzéshez hasonlóan ábrázol, ugyanakkor Camus lázadásával is rokonságot mutat. Az emberiség gondviselő nélkül maradt, ezt fejezi ki Nietzsche „isten halott” kijelentése; Popa szerint a játékot nem irányítja senki, a világteremtés elhibázott, nincs természet sem, és az ember csupán a véletlen folytán teremtdődött meg, így nem is volna helye a világban (erről szól például *A gögös hiba* és *A jöttment* című költemény). A *Nap-anya halála* című versben azért

³⁴ *Ua.*, 5–6.

³⁵ BALOTĂ, *i.m.*, 5–9.

³⁶ ALMÁSI Miklós, *Az abszurdok ősmoddellje: Beckett: Godot-ra várva = Az abszurd Shakespeare: Rendhagyó olvasópróbák*, Budapest, Park Kiadó, 2020, 156–157.

³⁷ MILOSEVITS Péter, *Abszurd líra: Vasko Popa költészete az abszurd dráma és próza kontextusában, Beckett, Camus, Kafka*, Budapest, ELTE BTK Szlav Filológiai Intézet, 2022.

³⁸ VASKO POPA, *Kora*, Beograd, Novo pokolenje, Beograd, 1953; magyar változat: VASKO POPA, *Kéreg*, ford. ÁCS Károly, BRASNYÓ István, DÉSI Ábel, Újvidék, Forum, 1963.

nem tud senki semmit, mert aki tudta a kérdésekre a választ, az meghalt; Nap-atya halála egyszerre jelenti a természet (nap) és isten (atya) halálát. Popa szerint a humor védekezés a halál ellen, de sem változtat semmit, csak átrendezi a világot: az értelmetlen világot egy másik értelmetlennel helyettesíti, viszont lehetővé teszi, hogy meglássuk, hogyan nézne ki minden, ha másképp volna.³⁹ Ugyanakkor – Milosevits értelmezését némileg árnyalva vagy kiegészítve – úgy tűnik, Popánál az abszurd jellegén kívül más perspektíva is adódhat. A *Kéreg* előszavában Popa szól arról, hogy a versei a csupasz életre kérget borítanak. Ez azonban a camus-i értelemben vett ugrásnak, filozófiai öngyilkosságnak tűnik, ugyanis szerintem az abszurd ember inkább csupaszon állna szembe a világgal, nem akarna betakarózni se vallással, se illúziókkal, se pedig versekkel, egyszerűen nem menekülne el. Ebben a gondolatában Popa inkább egzisztencialistának tűnik.)

Az abszurd lírára azonban korábbi, a 19–20. század fordulójáról származó példa is említhető. Thomas Hardy (1840–1928) költészetét irodalomtörténeti értékelések kapcsolatba hozzák az abszurdal. Filozófiájában és művészetében Hardy is a modernitáshoz kötődik; úgy látja, hogy az emberiség elvesztette a transzcendenssel való kapcsolódást, visszautasítja a felejtést és a hitet, mert menekülési útvonalként szolgálnak az életben. Charles E. May szerint három olyan szempont található Hardy költészetében, amit Camus abszurdnak nevez: nem reagál a világra, szembenéz a kiüresedett világgal, remény nélkül él. Thomas Hardyt a felesége halála juttatja el az abszurd érzéshez, elsősorban a magányosságon keresztül épül fel verseiben az abszurd, annak az lénynek a hiányán keresztül, aki előtte értelmet adott az életének. A versei saját mítoszt teremtenek, melyek a természetről, istenről, időről szólnak. Az előbb felsorolt entitások szimbolikus szereplőkként jelennek meg – absztrakciókként –, ez az abszurd drámák karaktereire is jellemző. Foglalkozik a halhatatlansággal, mint az *Ah, Are You Digging on My Grave?* (1914) című költeményében, ahol a halott kiszól a sírjából, hogy bárki legyen is ott, csak emlékezzen rá; a vers fordulata ironikus, mert csak egy kutya kapar felette, hogy elássa a csontját.⁴⁰

Evan Johnson az abszurd és T. S. Eliot (1888–1965) műveinek kapcsolatáról ír tanulmányában.⁴¹ Darwin *A fajok eredete* című munkája megkérdőjelezte a keresztény hitet, az ember eltávolodott, elidegenedett Istentől, viszont Eliot mégis Istenben látja a beteljesülést. A

³⁹ *Ua.*, 7–72.

⁴⁰ Charles E. MAY, *Thomas Hardy and the Poetry of the Absurd* = Texas Studies in Literature and Language, 1970/1, Austin, University of Texas Press, 1970, 63–73.

⁴¹ Evan JOHNSON, *Absurdism: The Catalyst of Self-Dissolution in Samuel Beckett and T. S. Eliot*, LaGrange, LaGrange College, Citations Journal of Undergraduate Research, (18)2021, 102–110.

régi hagyományok elhalványultak – írja Johnson –, a modernitásban ezeket próbálják pótolni saját elképzeléseik alapján, erre utal a „make it new” mottó is. Míg a posztmodern irodalom az értelem lerombolásán ügyködik (Beckett is felismeri és elfogadja az egzisztenciális válságot és ezt gyászolja), addig Johnson szerint Eliot a belső értelem megújítására keresi a megoldást. A 20. században fontos szerepe van az érvésznek, amely az én széttöredezettsége, felbomlása („self-dissolution”) miatt következik be. Mivel a társadalom megváltása Istenhez kötődik, ennek megszűnése az egyén lealacsonyodásához vezet, elszigetelődéshez, önbizalom hiányhoz. Johnson úgy látja, hogy Eliot ennek következményeit az abszurdal ábrázolja. Az abszurd kezdetben a szereplők jellemében és felfogásában nyilvánult meg. Eliot *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke* (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1910–1915) című poémájában Prufrock személyisége darabokra tört, emberségét pusztán imitálja, logikátlan gondolkodása miatt identitása illékonyvá válik, valójában önmagát is légynek nevezi a falon, tehát nem is emberként tekint magára. Tehetetlensége miatt utazásának nincs gyümölcse, ugyanolyan siváran tér vissza oda, ahonnan elindult. Mivel önmagát nem tudja uralni, a külvilágot sem tudja rendezni, a nőket töredezett alakoknak látja, nem is embereknek, hanem tárgyaknak, csak bizonyos testrészeikre figyel fel, ezért nem is tudja összerakni őket személyiségekké. A beteljesülést a környezet akadályozza, a céljait, cselekedeteit is. Az idő pedig nem szolgálhat tájékozódási pontként, csupán bizonytalan mankó, hamis remény, hogy még cselekedhet, lehetnek tettei, melyek sosem fejeződnek be.⁴² Eliot vallás felé fordulása párhuzamba állítható az egzisztencialisták transzcendens felé fordulásával, és ez – ahogyan korábban fejtegettük – valójában filozófiai öngyilkosságnak nevezhető.

IV. A *Felhők* értelmezési lehetőségei

A vázolt elméletek és a vizsgált abszurd szövegek alapján Petőfi *Felhők* kötetének újraolvasása során mindenek előtt az tűnik fel, hogy a ciklus beszélője a körülötte fellelhető értékek érvényességét keresi; keresi, de találni nem találja azokat. Nem arról van szó, hogy amit nem talál, az nincs, hanem inkább arról, hogy ezek az értékek hamisnak tűnnek a legköznapiabb részletektől a legkomplexebb kérdésekig (gondolva ez alatt a lányok szemére, a barátokra vagy az igazságra). A *Felhők* világa egy Camus-éhoz hasonló illúziókkal körül határolt világ, mint amilyenről a *Sziszüphosz mítosza* című esszékötetében ír.

⁴² JOHNSON, i. m.

Grammatikailag, mondattanilag a kérdőmondatok folytonos ismétlődése jellemzi a szövegcsoporthat. A ciklus beszélője számtalan kérdést tesz fel; vannak olyan költemények, amelyek csakis kérdésekből épülnek fel (mint a XXXVII. *Hány csep van az óceánban...* és a XLIX. *Miért hogy láthatatlanok...* kezdetű versek); mind megválaszolatlan és megválaszolhatatlan kérdések, melyekről általában el is terelődik a szó, és végül egy másik témára fut ki a lezárás (illetve a csattanó). Erre jellegzetes példa a XLVII. (*Szeretője-e vajon a testnek a lélek...*) költemény, amely egy „egzisztencialista”⁴³ kérdéssel indít, majd a barátok milyenségére vált át. A válaszok elmulasztása, figyelmen kívül hagyása hiányérzetet kelt; a poétikai eljárást érdemes összevetni Camus azon megállapításával, miszerint az ember „[h]ívó szavára a világ esztelen csöndje a válasz: ebből az ellentétből születik az abszurd”.⁴⁴ Beckett is ezt ábrázolja a *Godot-ra várva* című drámájában. Godot-t is értelmezhetjük olyan istenfiguraként, aki nem válaszol a hívásra; a válasz itt a Godot eljövételére lenne értendő, ami a darab keretein belül sosem történik meg, ezért még az is kétségesse válik, hogy létezik-e egyáltalán ez a Godot nevű illető. Ez viszont rokonítható a nietzschei gondolattal, hogy az isten halott, ami az abszurd irodalom visszatérő gondolata.

A *Felhők* alapvetően nemigen foglalkozik az isten-kérdéssel, viszont a természet megjelenik a kötetben. Az LIV. (*Hideg ellen a tél a folyókat jéggel...*) versben a természet mint gondoskodó erő jelenik meg, viszont az embertől elfordul. Az is fontos, hogy a lírai beszélő sejtésként, kérdés formájában ábrázolja a gondolatot, vagyis még nem annyira határozott kijelentésként, ahogy a 20. századi irodalomban tapasztalható.

Az igazságkereséshez köthető a fogalom egy másik aspektusa is, mely leginkább az igazság és igazságtalanság oppozíciójában, illetve mindennek személyessé válásában értelmezendő, vagyis a lírai én igazságosságvágyáról van szó. Az LVII. (*Igazság alszol?*) költeményben az igazságosság kérdőjeleződik meg, helyébe az igazságtalanság lép, de a kérdező személy, a lírai beszélő számára létfontosságú tapasztalatra, illetve elbizonytalanodásra utal a megszólító forma, az aposztrophé. A kötetben ugyanakkor szerepelnek olyan fogalmak, amelyek képesek az igazságtalanság megszüntetésére. Ilyen például a szabadságharc az LVIII. (*Az álom...*) versben, ahol – szubjektív és elszigetelt módon – ki-ki a maga jobb életéről álmodik, a költemény zárata („Álmamban én/ Rabnemzetek bilincset tördelem!”) azonban a lírai én egy igazságos világ megteremtését és a vers elején elsorolt egyéni álmok globális és közvetett teljesülését reméli, ahol a „rabnemzetek” felszabadítása által. Az LIX.-es számú

⁴³ Megjegyzés: úgy érve, a létezéssel kapcsolatos kérdés.

⁴⁴ CAMUS, *Az abszurd falak* = i. m., 43.

darabban (*E gazdag úr...*) az igazságot a halál utáni transzcendens világ szolgáltat, vagyis a gazdagok és gonoszok a pokolba, a szegények és jók pedig a mennybe kerülnek. A kötet ezen darabja teljesen ellentmond a korábbiakban említett LIV. (*Hideg ellen a tél a folyókat jéggel...*) verssel, mely szerint nincs gondviselés és az ember magára hagyatott a hidegben. A LXI. (*Voltak fejedelmek...*) költeményben a lírai én az időtől várja az igazságszolgáltatást: „Az idő igaz, / S eldönti, a mi nem az.” A zsarnok uralkodók hazug dicsőségei végül elfelejődnek idővel, ha már nem hirdetik azokat az emlékoszlopok, amelyeket senki sem épít újjá, miután elporladtak.

A szabadságharccal kivívott igazság egy olyan idea, amelyért tenni is kell, illetve amelyért tenni lehet. Az idő azonban emberéleten túl fejt ki hatását, ahogy a pokol és menny igazságszolgáltatása is csak az élet végén várható. Ez utóbbiért az ember nem tehet semmit, csupán annyit, hogy várakozik, viszont van célja, így megéri várni. A becketti drámák várakozásai ennél céltalanabbak; *A játszma* végében a szereplők csak azért várnak, mert még nem haltak meg, az életük sivár, így már a létezésüknek sincs semmi értelme, nem várja a végén őket az igazság; vagy a *Godot-ra várva* világában bizonytalan, hogy akire a szereplők várnak, az egyáltalán eljön-e, így semmiképp sem olyan biztos a végkifejlet, mint a két Petőfi-költemény esetében.

Ellenben a jelzett drámákhoz hasonló tehetetlenség figyelhető meg az V. (*Mögöttem a múlt szép kék erdősége...*) versben, amelyben a lírai én a jelenbe ragadva kényszerül egyhelyben járni, a múltat („szép kék erdőség” képében) nem hagyhatja el, de a jövőt („szép zöld vetés”) sem érheti el. A költemény valójában egy sziszüphoszi helyzetként is értelmezhető, ahogy Sziszüphosz büntetése örökké tart, úgy az itteni lírai én is örökké a jelenben való vándorlásra kárhoztatott; továbbá Sziszüphosz mozgása is csupán látszólag előre mozduló, hiszen a kő újra meg újra felér a csúcsra, de azzal vissza is gurul, és az egész kezdhető előlről. A Petőfi-versben szintén jelen van ez a „mozdulatlan mozgás”, amely a vers örökké tartó és állandósult állapotaként bontakozik ki.

A jelenbe való bezártság mellett megjelenik a szabadságvágy is a *Felhők*ben. A szabadságharccal nemcsak az igazságos világ teremthető meg, nemcsak az emberek álmai valósulnak meg, hanem a szabadság is elérhető vele. Camus az esszékötetében foglalkozik az abszurd ember szabadságával, amely a transzcendenstől való függetlenedésből fakad, vagyis a korábban már említett nietzschei megállapításból, hogy az isten halott. Ebből pedig az következik, hogy a tetteiért az ember felel, mert nincs aki vagy ami megbüntetné a rosszakat és megjutalmazná a jókat, így a két érték egyenértékűvé válik, ezt jelenti például

Dosztojevszkijnél *A Karamazov testvérek*ben, hogy mindent szabad.⁴⁵ A *Felhők*ben viszont az egyén szabadsága a világ szabadságától függ (ez inkább romantikus szabadságfelfogás), ezért kell lírai énnak a rabnemzetek bilincseit tördelnie és ezért áldozza fel a szívét azokért, „[k]ik szabadságért harcolnak” (LXIII. *Kivágom én keblemből szívemet...*).

Esslin szerint az abszurd drámák a hagyományos, elfogadott értékek pusztulásáról szólnak. Ionesco *A kopasz énekesnő* című darabjában az emberek hazug életmódja, az udvariassági rendszer és a viselkedési szokások lepleződik le, míg Beckett *Godot-ra várva* című színművében az isteni rendeltetés válik megkérdőjelezhetővé.⁴⁶ Petőfinél (a XXXVIII. *Nem sülyed az emberiség...* kezdetű versében) a mitológiák és vallási tanok csupán mint elriasztó mesék jelennek meg. Ez értelmezhető egyfajta leértékelődésnek, az emberek gonoszságának „zabolázására” való béklyónak.

Camus az esszékötetében ír arról az állapotról, amikor az ember elkezd idegenként látni a világot; az ő példája a telefonfülkés példa, amellyel az emberek embertelenségét mutatja meg. Ennek az a lényege, hogy azok a személyek, emberalakok, akiket korábban ismertünk, napi szinten látunk, hirtelen eltávolodnak és idegennek tűnnek. A telefonfülkében gesztikuláló ember azért válik embertelenné, mert nem halljuk, hogy a telefonba beszél is, és így a hanghatás nélkül értelmetlennek és érthetetlennek látszik, amit csinál.⁴⁷ Ionesco drámájában is valami hasonlóan mennek keresztül a szereplők a nézők szemében, az ő hadonászásuk is „ostoba”, mert mozdulataik és mondataik gépiesek, és felfedik nemigazi valójukat. Ionesco ezt a hatást gyakran ismétlődésekkel éri el. Szerdahelyi István és Garai László az ismétlődéssel kapcsolatban fogalmazza meg, hogy az teszi komikussá ezeket a mechanikus mozdulatokat, hogy az emberit imitálva a természetellenesség leplezi le őket.⁴⁸ A *Felhők*ben ennek az elidegenítő ismétlődésnek inkább csak a nyoma fedezhető fel, méghozzá a XVI. (*Itt állok a rónaközépen...*) költeményben, ahol Camus telefonfülkés példájához hasonlóan egy emberalakot látunk, aki élezi a kaszáját, de túl messze áll ahhoz, hogy halljuk is a mozgáshoz tartozó hangot. Az elválasztó közeg, amely Camus-nél a telefonfülke üvege, az Petőfinél a távolság. Emiatt a távolság miatt és a néma mozdulatok miatt a kaszás alakja elveszíti emberiségét. Vadai István *Tükörben tükröződő tükör* című munkájában egyfajta magyarázatot kínál a kaszás embertelenségére: a költeményt allegóriaként értelmezi, mely szerint a kaszás a halál, a róna maga a világmindenség, a delelő pedig az emberélet fele.

⁴⁵ CAMUS, *Az abszurd szabadság* = i. m., 74-99.

⁴⁶ ESSLIN, i. m., 154.

⁴⁷ CAMUS, *Abszurd falak* = i. m., 24-25.

⁴⁸ SZERDAHELYI István, GARAI László, *Az ismétlődés és az esztétikai minőségek = Ismétlődés a művészetben*, szerk. HORVÁTH Iván, VERES András, Budapest, Akadémiai, 1980 (Irodalomelméleti Tanulmányok, 5), 64–76.

Párhuzamot von Dante *Poklájának* kezdősoraival.⁴⁹ Az „Itt állok a rónaközépen...” kezdetű költemény alanya tehát valójában allegorikusan szembenéz a halállal és azzal is szembesül, hogy az elkerülhetetlen. A jelzett darabnak természetesen más olvasatai is lehetségesek.⁵⁰

A *Felhőkben* találunk más verseket is, amelyek a halálról és annak elkerülhetetlen bekövetkeztéről szólnak. Ehhez elsősorban a kötet elejét érdemes megnézni, különösképp az első három költeményt, ugyanis összeolvasva az értelmezhetőségük is más megvilágítást nyer. Feltételezhető, hogy a kötetet Petőfi tudatosan szerkesztette, habár ezen dolgozatnak nem témája, hogy ezt komolyabban is bizonyítsa, egy másik példát is érdemes ide beemelni ezzel kapcsolatban. A XLVI. (*Szép kedvesem, ha majd az oltár mellett...*) költemény egymagában olvasva egy szerelmi idill, amely még a halál után is tart, viszont ha megnézzük a vers kontextusát, egyik versszomszéd sem ennyire békés. A megelőzőben az emberiség lemoshatatlan bűneiről van szó, a következőben pedig a barátok hűtlenségéről szemben a szerető hűségével. A XLVIII. (*Oh szerelem, te óriási láng...*) költeményben viszont épp az idill és a halálon túli szerelem ellentétje fogalmazódik meg, itt a szerelem múlandóságáról van szó, amely után csak az üresség marad. Ezt figyelembe véve már nem annyira hihető a szerelmi idill, csupán illúzióknak tűnik.

A III. (*Szeretném itt hagyni e fényes világot...*) költemény önmagában a világtól való elvonulásról, attól való elmenekülésről és a halálvágyról szól. A nap mozgása itt félköríves pálya, annak „jötte” és „lemente” az élet halál felé tartó irányával áll párhuzamban, így a lírai én „lemente” a halálba való megtérést jelenti. A kötet nyitóverse, az *Elvándorol a madár...* kezdetű a természetet körforgásként jeleníti meg, amennyiben a vándormadarak metonimikusan a természet egészét jelentik. A madarak mozgása oda-vissza mozgásként írható le, melyet a vers ellentétbe állít az élet irányával, amely csupán elfelé tart, de vissza sosem. Már itt megjelenik az emberélet körforgása iránti vágy, amely valójában a halál elkerülése, a halál megszüntetés utáni vágyként is érthető. Ehhez kapcsolható hozzá a II. (*Nem sírok én és nem panaszkodom...*) vers, melyből első pillantásra szintén a halálvágy olvasható ki, hiszen a zárósortban úgy fogalmaz, „[h]ogy fáj nekem, hogy nagyon fáj az élet”, viszont itt figyelembe

⁴⁹ VADAI István, *Tükörben tükröződő tükör – Petőfi Sándor: Itt állok a rónaközépen*, Tiszatáj, 2000, 68. sz., Diákmelléklet, 6.

⁵⁰ Kosztolányi „liliputi”, illetve „impresszionista remekműnek” nevezi. Lásd: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Huszonhat év, A költő születésének századik évfordulójára és A Petőfi-vitához* = Uő., *Látjátok feleim*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976, 166–190. Pándi Pál az életmű kontextusában, annak szókészletével való hasonlóság alapján elemzi: PÁNDI Pál, *Jegyzetek Petőfi „Felhők” ciklusáról* = Uő. szerk., *Petőfi állomásai (Versek és verselemzések)*, Magvető, Budapest, 1976, 163–227. Gerold László ellenben hozzánk hasonlóan a „bizonytalansággal övezett emberi-költői jelenlét” versének mondja: GEROLD László, *Egy liliputi műremekről, Százhetvenöt éve született Petőfi Sándor* = Uő., „Itt állok a rónaközépen”, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2005, 35–39.

kell venni, hogy önmagát a halottakra jellemző tulajdonságokkal illeti: „szintelen arcaim” illetve a szeme, „melly kiégett”. Ebből kiindulva az az átok, amelyről beszél valójában a halál, így az utolsó sor arra vonatkozik, hogy azért fáj az élet, mert annak vége a halál. Mindezek mentén a III. (*Szeretném itt hagyni e fényes világot...*) vers sem a halálvágyra vonatkozik, hanem éppen az életigenlésre, pontosabban az örökélet utáni vágyakozásra. Mivel az elköltöző és hazatérő madarak az első versben a természetként jelentek meg, ezt kiterjesztve a harmadik versre, a nap mozgása is körforgás, miután lemegy, másnap reggel fel is kel, amelyhez ha a lírai én csatlakozik, ő is részese lesz ennek a körkörösségnek. A kötet elején a természet a halál elől való megszökés lehetőségeként szolgál, viszont szerintem ez a III. költeményben nem sikerülhet, mert a természetnek csupán szemlélője és hallgatója lehet, nincsen egyéb utalás arra, hogy valóban eggyé válna a természettel.

A *Sziszüphosz mítoszában* írja Camus azt a sokat idézett megállapítást, hogy „[n]incs abszurd az emberi szellemen kívül”,⁵¹ mely igazából annyit tesz, hogy az abszurd csak az emberi életben létezik, vagyis a halállal megszűnik. Az esszékötet egy másik fejezetében Don Juan alakját elemzi és megállapítja, hogy „[a] fizikai halál határáig Don Juan nem ismeri a szomorúságot”,⁵² amíg él tehát boldog. Az abszurd embernek így a legjobb, ha minél többet él, a legtöbb pedig a végtelen, vagyis az örökkévaló itt nem a halál utáni tovább élésről van szó, hanem az örök fizikai életről, amely az abszurd ember gondolkodásában mindig konkrét. A *Felhők* első három versében a lírai én szintén az örök élet után vágyakozik, viszont itt a természettel való egybeolvadás után nem valószínű, hogy emberként, tudatosan tudna tovább élni, akárcsak Don Juan.

A természet az abszurd gondolkodás inkább a transzcendenshez áll közelebb, mint a fizikai valósághoz. Camus szerint az egzisztencialisták fordulnak végül a transzcendenshez, ezt nevezi – ahogyan már utaltunk rá – ugrásnak vagy filozófiai öngyilkosságnak, amely lényegében egyfajta menekülés. Itt arról van szó, hogy a kiindulópont a világ jelentésnélkülisége, ahol végül csak valamilyen vallásban, isteni (transzcendens) segítséggel lehet értelmet találni. Petőfinél ez a menekülés elsősorban a halál elkerülésére irányul, mint az elemzett első három versben, illetve a XIV. (*Hajamnak egy fürtjét levágom...*) költeményben, ahol az öncsalást a test többi része, a szív fogja leleplezni, így végül mégis szembesülnie kell a halállal. A világ valójának elrejtésében a csillagok is részt vesznek a XLII. darabban (*Már sokszor énekeltem rólatok...*), melyben a csillagok fénye „[e]gy szebb világgal hiteget”. A

⁵¹ CAMUS, *A filozófiai öngyilkosság* = i. m., 47.

⁵² Uő., *A donhuanizmus* = i. m., 103.

csillagfény ellensúlyozza és elfedi a világ árnyoldalait, viszont a lírai én nem felejtí el azokat. A vers egészében jelen van –, hogy milyen a világ, valójában erre utal a „hiteget” kifejezés a vers elején és az „[e] szomorú világban” az utolsó sorban. A csillagok mint égi jelenségek olvashatók valamiféle isteni jelenlétként is, amely erősítheti az egzisztencialistákkal vonható párhuzamot. A csillagok a kötet más verseiben is hamis szépségként, valamilyen a világot megszépítő illúzióként jelennek meg, például a XXIX. versben (*Mosolygjatok rám...*), ahol a lányok szeme csak a csillagok fényét tükrözi vissza. A legtöbbször megghiúsul az illúziókban való elmerülés, így kevésbé nevezhetők ezek a költemények az „ugrás verseinek”, inkább leleplező jellegűek, ily módon pedig az abszurd kezdetéhez vezethetnek.

A *Felhők*ben a barátok elvesztése magányossághoz vezet; mindig valamilyen csalódás okozza az eltávolodást, amely a kötet VI. (*Voltak barátim, jó embereim...*) versében tűnik fel először. Itt még a barátság megmenthető volna a barátok korai, csalódás előtti halálával. A magány Petőfinél egy választott léthelyzet, amely részben az önvédelmet szolgálja, védekezést jelent a barátságok felszínessége és forgandósága ellen (XXXIII. *Barátim vagytok, azt mondjátok...*), a cserbenhagyás ellen (XLVII. *Szeretője-e vajon a testnek a lélek...*), a barátok álságossága és hátba szúrása ellen (LII. *Barátim megölelének...*). A magány egyben az illúziókkal és hazugságokkal szembeni magatartást is jelenti. A XXI. (*Sok embert ismerek...*) költeményben lírai én arról szól, hogy semmit sem érdemes másoknak adni és másokért élni, mert csak megbánja az ember, amelynél nincs nagyobb „gyötrelém”. A vers zárlatában a szomorúságot „a szív megreped a fájdalomtól” közismert metaforával fejezi ki, amelyet az utolsó sorban ironikusan és groteszk hatást keltve szó szerinti jelentésűvé fokoz le („S ez — büntetésül — nem reped meg”). Az érzéketlenséget érzékelteti ezzel, hogy van egy elvárás (a társadalom felől vagy önmaga felől), amelynek nem képes eleget tenni, jelen esetben nem képes érezni. Ez rokonítható Camus *Közönyében* (*Az idegen*) megtalálható létérzéssel, amely miatt Mersault kirekesztődik a társadalomból.

Az elhatárolódás ellenére a lírai alany vágyakozna és szüksége volna a barátok (jelen)létére, a XXIV. (*Gyertyám homályosan lobog...*) költeményben a múltbéli barátokról álmodozik, viszont itt nem arról van szó, hogy nem képes barátságokat kötni, mint például T. S. Eliot Prufrockja, aki nem képes a nőekkel emberi módon kapcsolatba lépni, vagy mint a beckett-i tehetetlen figurák az ír szerző korai műveiből. A *Felhők* lírai énje tudatos, tudatosan határolódik el, a magányossága is tudatos. Ezzel a tulajdonságával hasonlít a camus-i abszurd emberre, aki makacsul ragaszkodik az életéhez, annak ellenére, hogy kényelmesebb megoldás volna az öngyilkosság.

Az előzőekben már elemzett III. (*Szeretném itt hagyni e fényes világot...*) költemény a természetbe való elmenekülésként ábrázolja a választott magányosságot. A lírai én ezáltal a két világ közé szorul, mert az emberi világot, „mellyen olly sok sötét foltot” lát, már elhagyta, a természettel viszont nem egyesül, mivel – ahogy korábban is volt róla szó – csupán szemlélője, külső megfigyelője az erdőnek. A kirekesztettség (kirekesztődés) hangulata mégsem ebben a versben fogalmazódik meg igazán, hanem a kötet más darabjaiban, mint például az V.-ben (*Mögöttem a múlt szép kék erdősége...*), ahol a lírai én az országúton halad; az országút mint két helyszínt összekötő út a köztességet, a senki földjét, illetve a sehová sem tartozást jelképezi.⁵³

A *Felhők* az öngyilkossággal is foglalkozik, elsősorban a LXIV. (*Fövényszem... harmatcsepp...*) versben, ahol minden csak a természet álma, de olyan rémálom, amelyből felébredve a természet „[a] semmiség feneketlen tengerébe” veti magát. Megfigyelhető, hogy az álom, az illúziók sokaságának vége, vagy azok leomlása után a semmi marad, vagyis az üresség, amely hasonlítható a 20. századi irodalomban jelentkező elidegenedéshez.

Camus szerint a halál vagy az öngyilkosság megszünteti az abszurdot. Arra keresi a választ, hogy az ember miért marad életben; szerinte az abszurd ember nem akar meghalni.⁵⁴ Ugyanígy Beckett szereplői ha meg is próbálnak öngyilkosságot elkövetni, képtelenek rá, mert ők nem tudnak meghalni, csupán a körülöttük lévők halálát tapasztalják, emiatt az ő életük hiperbolikus, egyre közelebb kerülnek a halálhoz, de az sosem következik be.⁵⁵ A *Godot-ra várva* című drámájában például a két csavargó számára az öngyilkosság olyan unaloműző tevékenység, akár a folyamatos beszéd, az ismételtetett kérdések vagy a burleszkbe illő bohóckodás (a kalapcserélgetős rész).

Petőfinél az öngyilkosságot a természet lépi meg, nem egy személy haláláról van tehát szó, hanem a világ pusztulásáról (önpusztításáról); ehhez az emberek gonoszsága, a világot eluraló igazságtalanság vezet és a világ a maga pusztulásával ezektől az érvénytelenné vált, elváltozott értékektől próbál megszabadulni. A *Felhők* világvégeje mégsem olyan, mint a bibliai apokalipszis, nem követi megtisztulás, helyreállítás vagy rend. A LXII. (*Midőn a földön még csak pár ember vala...*) költeményben pusztulást követő az utolsó ember – a groteszk felé elhajlítva a verset – egy vadállatot választ párjául, így az emberi vérnek az állattal való

⁵³ Az országút köztessége a modernitás jellegzetes utazás-toposzaival rokonítható, mint a vonatok, megállók, vasútállomások mint foucault-i terek. Lásd: KOVÁCS Krisztina, *Vonatút és irodalom: A vonat rituális tere a modern magyar irodalomban*, Műhely, 2010/1–2.

⁵⁴ CAMUS, i.m., 11–177.

⁵⁵ Nicolae BALOTĂ, *Abszurd irodalom*, Budapest, Gondolat, 1979, 421–436.

keveredésével megteremtődik egy jobb faj. A vers mégsem az emberiség megjavítását, nem egy jobb világot ígér a gunyoros, ironikus stílus miatt.

Az embergyűlölet a beckett drámákra is jellemző, például *A játszma* végében az utolsó emberpár a bolhákat is kiirtja, nehogy abból újrateremtődjön az emberiség; az ablakon át látott gyereket is a világ újrakezdődésének megakadályozása miatt akarják agyonütni. Balotă szerint a szereplők embergyűlölete a teremtés ellen irányul, fájdalmuk abból származik, hogy megteremtették őket.⁵⁶ Az embergyűlölet Beckett-nél a félelem kifejeződése, mert ha újrateremtődne a világ, akkor a sok emberi rossz is (mint háborúk, szenvedés, atombomba) folytatódna, Petőfinél ugyanez inkább a felháborodást érzékelteti, és ez a felháborodás hasonló ahhoz, amelyről Camus ír az esszékötetében: szerinte az abszurd ellentmondásból épül fel, nem egyetlen dologból fakad, „hanem valamely állítás s egy bizonyos valóság” viszonyításából.⁵⁷ Camus hoz egy példát, mikor egy ártatlant bűnnel vádolnak, mire az ártatlan jogosan háborodik föl; ehhez hasonló történik Kafka *A per* című elbeszélésében: K. ott is jól láthatóan és értelemszerűen nem bűnös, mégis megvádolják valamivel. A *Felhők* felháborodása abból az elvárásból fakad, hogy a világ igazságos és annak kell lennie (ez az állítás), viszont ez nem teljesül, a lírai alanya mindenhol csak igazságtalanságot lát (ez pedig a valóság).

Petőfi *Felhők* ciklusát az abszurd felől olvasva – a hasonlóságok és különbségek révén – felmutathatja azokat a tartalmi, filozófiai, poétikai és retorikai jegyeket, melyek segíthetnek a ciklus értelmezési lehetőségeinek feltárásában.

2025. 01. 11.

⁵⁶ *Ua.*, 449.

⁵⁷ CAMUS, *A filozófiai öngyilkosság* = i.m., 46.

Irodalomjegyzék

ALMÁSI Miklós, *Martin Esslin és az abszurd színház „mentőőve” = Az abszurd dráma elmélete*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, Színháztudományi Intézet, 1967, (Korszerű Színház, 94).

ALMÁSI Miklós, *Az abszurdok ősmmodellje: Beckett: Godot-ra várva = Az abszurd Shakespeare: Rendhagyó olvasópróbák*, Budapest, Park Kiadó, 2020.

Nicolae BALOTĂ, *Abszurd irodalom*, Budapest, Gondolat, 1979.

Samuel BECKETT, *A játszma vége = Drámák*, Budapest, Európa, 1970.

Samuel BECKETT, *Godot-ra várva = A fizikusok: Öt modern dráma*, utószó FÖLDÉNYI F. László, Budapest, Európa, 1986³.

Albert CAMUS, *Közöny*, ford. GYERGYAI Albert Budapest, Jelenkor, 2023.

Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, ford. VARGYAS Zoltán, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2024.

Neil CORNWELL, *The Absurd in Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2006, (Proquest One Academic Ebooks 2024).

Dionýz ĎURIŠIN, *Tipológiai összefüggések = Összehasonlító irodalomkutatás*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1977.

Martin ESSLIN, *Az abszurd dráma elmélete*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, Színháztudományi Intézet, 1967, (Korszerű Színház, 94).

FERENCZI Zoltán, *Petőfi életrajza*, Budapest, Franklin Társulat, 1986, II.

FRIED István, *Jegyzetek a kapcsolatformákról = A komparatiztika kézikönyve*, Szeged, 1987.

GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lyrai költészetünk*, szerk. ENDRŐDI Sándor, dr. FERENCZI Zoltán, Budapest, Kunossy, Szilágyi és Társa, 1908 (Petőfi-könyvtár, 5).

HÁSZ-FEHÉR Katalin, *A „szabad lég gyermeke” A „szabad lég gyermeke”: A vándorlás mint autofikcionális narratíva Petőfi költészetében (1846 végéig)*, Tiszatáj, 2023/3.

HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Budapest, Révai, 1922.

Evan JOHNSON, *Absurdism: The Catalyst of Self-Dissolution in Samuel Beckett and T. S. Eliot*, LaGrange, Lagrange College, Citations Journal of Undergraduate Research, (18)2021.

Franz KAFKA, *A per*, ford. SZABÓ Ede, Budapest, Akkord Kiadó, 2022, (Talentum Diákkönyvtár)

KARDEVÁN LAPIS Gergely, *Petőfi sétálni megy: Avagy a séta poétikája az 1840-es évek városirodalmában és Petőfinél*, It, 2019/3.

KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor összes költeményei: Kritikai kiadás*, IV., Budapest, Akadémiai Kiadó, 2003.

KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete: Kritikai életrajz*, Budapest, Osiris Kiadó, 2008.

KOVÁCS Krisztina, *Vonatút és irodalom: A vonat rituális tere a modern magyar irodalomban*, Műhely, 2010/1–2.

MARGÓCSY István, *Petőfi-kísérletek: Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről*, Pozsony, Kalligram, 2011.

Charles E. MAY, *Thomas Hardy and the Poetry of the Absurd* = Texas Studies in Literature and Language, 1970/1, Austin, University of Texas Press, 1970.

MELTZL Hugó, *Dr. Gyulai Pál, mint a Petőfi-irodalom megalapítója* = Meltzl Hugó *Petőfi-tanulmányai*, bev., jegyz. BARABÁS Ábel, Budapest, Kunossy, Szilágyi és Társa, 1909 (Petőfi-Könyvtár, szerk. ENDRŐDI Sándor és dr. FERENCZI Zoltán, 10).

MILOSEVITS Péter, *Abszurd líra: Vasko Popa költészete az abszurd dráma és próza kontextusában, Beckett, Camus, Kafka*, Budapest, ELTE BTK Szlav Filológiai Intézet, 2022.

PETŐFI Sándor, *Felhők*, 1846.

Petőfi Sándor összes költeményei egy kötetben, kiad. EMICH Gusztáv, Budapest, 1847.

Vasko POPA, *Kora*, Beograd, Novo pokolenje, Beograd, 1953.

Vasko POPA, *Kéreg*, ford. ÁCS Károly, BRASNYÓ István, DÉSI Ábel, Újvidék, Forum, 1963.

SZERDAHELYI István, GARAI László, *Az ismétlődés és az esztétikai minőségek* = *Ismétlődés a művészetben*, szerk. HORVÁTH Iván, VERES András, Budapest, Akadémiai, 1980 (Irodalomelméleti Tanulmányok, 5).

SZILÁGYI Márton, *A magyar romantika ikercsillagai: Jókai Mór és Petőfi Sándor*, Budapest, Osiris Kiadó, 2021 (Osiris Irodalomtörténet).

VADAI István, *Tükörben tükröződő tükör – Petőfi Sándor: Itt állok a rónaközépen*, Tiszatáj, 2000, 68. sz., Diákmelléklet.