

---

# KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

---

## REVICZKY „IRÁNYAI”

BORI IMRE

Reviczky Gyula művében a XIX. század utolsó negyedének művészi irányait látjuk hajnalpírjukban. Sajátos virradat volt ez: az új líra és új ízlés bizonyos vonásait már jól kiveheti a szem, mások még sötétségben maradnak, legfeljebb sejtjük őket a világirodalmi kortársak és a magyar lírai utódok munkái segítségével. Több lehetőség is érezte hatását, de Reviczky még nem volt az az irányt adó egyéniség, aki törvényt szabott volna. És kora sem tette ezt lehetővé, hiszen az is még kereste önmeghatározásának a mondatait mind a gazdasági, mind a társadalmi-politikai életben, így az új, a jobbágyfelszabadítással fellazult társadalom-szerkezet sem szilárdult meg elemeinek új rendjében.

Hogy Reviczky már szimbolista is volt, szinte természetesnek látszik, holott nem tudhatta még nevét. Eszmei televényét azonban már „vegy-elemezhetette” és leírhatta az 1870-es években készült olyan tanulmányai-ban, amelyeket külön kötetben gondolt kiadni. Jeleztük már, hogy éppen azokat a mozzanatoikat emelte ki Schopenhauer eszmevilágából, amelyek világszerte a szimbolizmus ideológiai alapjait képezték, elannyira, hogy később sem lesz magyar költő, aki a szimbolizmus akkora eszmei tőkájével rendelkezett volna, mint Reviczky. A nagy, a pompás és színes szimbólum-sátor azonban mégsem borul költészete fölé. Ezért jut el Mezei József is ahhoz a végkövetkeztetéshez, miután testes kötetben kísérte végig a „szimbolista élmény kialakulását” Reviczky Gyula költészetében, hogy itt a „szimbolista élmény még csak egy egyszerű absztrakció, első fokon leszűrt tapasztalás, amely valamely nagyobb egységbe, még elvontabb élményformába tartozik”. Ugyancsak Mezei József beszél, igen találóan, a költő szimbolizálódó „fogalmairól” a Nirvána és a Szanzara-fogalom átképzésével kapcsolatban, mondván, hogy ezeknek Reviczky költészetében már elvesz eredeti filozófiai vagy vallási jelentésük, új „tartalmi mázi” kapnak, a költő „saját költői világának jelképeivé” alakítja őket. Alátámasztja ezt az irodalomtörténeti megállapítást az az 1884-es kritikája is, amelyet Alexander Bernát: *A XIX. század pesszimizmusa* (Schopenhauer és Hartmann) című könyvéről írt. Ebben Tantalusz jelképei voltáról beszél: „A nemes kedélyek e tragikumuma nem pesszi-

mizmus, hanem világbánat s kifolyása ama csalódásnak, mely a világhoz és emberekhez fűzött várakozásunkat érte. A csalódás, mely a barátainkról, szeretőnkről, a világról és az emberekről, a földi gyönyörökről alkotott fogalmainkat megzavarta, okozza azt a fájdalmat, mely a csalódás nagyságához és az egyéni szenzibilitáshoz mérve egyes emberek, az egész társadalom vagy éppen az egész világrend ellen fordult. E világbánatnak az a forrása, hogy a világtól és az emberektől kelletténél többet vártunk és követeltünk. Jelképe Tantalusz, soha ki nem elégíthető vágyaival. Talaja a szív érzékenysége, kikeltője pedig a világ képzelt vagy megismert rosszasága, s az a tapasztalat, hogy az emberek erkölcsi élete sem egyéb, mint harc a létért, az életrevalónak folytonos győzelme a nem életrevaló fölött.” Így kap jelképi szerepet nála a bibliai Jób, azután Don Quijote és Hamlet is. Hamlet Reviczky szemében a „világbánatos kedélynek”, a „vágyak telhetetlenségének”, az ember „végtelen önzésének”, a „nagyzó, kielégíthetetlen léleknek” a jelképe, főképpen hogy „napjainkban különösen számosak” a Hamletek. Jelképi szerepben találjuk az *Éden elvesztése* bibliai jelenetet is: „A biblia — írja fentebb idézett bírálataiban — mélyen szimbolizálja, hogy a bűnbeesés, a paradicsomból való kiűzetés az ember tudásvágyának fölébredésével összeesik, és hogy a földi szenvedés eredendő bűn.” A szimbólum rangjára emelkedik nála a „páma a Hortobágyon” kép és a cigarett is. Egy másik csoportban ott találjuk a „szerelmi özvegység” és a „halál önkéntesei” jelképét. Szükségszerűen volt ez így, hiszen a költőt az 1870-es években a „kétkedés álomszerű, sejtelmes világa lelkesítette”, az az eszmei és érzelmi „félhomály”, amelyben a szimbolista lelkiesség olyan jól érezte magát. Természetesen egy ilyen típusú gondolkodásmód nem lehetett meg „általános” szemléleti pont nélkül sem, mert Reviczky tudta, hogy a „költészet, főleg a modern költészet lehető általánosságban mozog, mindnyájunkkal közös emberi eszméket és érzelmeket zeng. Nana, bármennyire francia, a világ rimája...” (Kozmopolitikus irány a költészetben) 1884-ben azt is tudja már, hogy a „világbánat nem filozófiai rendszer kifolyása, hanem patológiai jelenség” (Századunk pesszimizmusa), előidézői között pedig felsorolja a „század szibarita elveit”, az érzelmi gyönyörök „kizsákmányolását”, az abszint mesterséges mámorát, az éjszakázást és a „hatodik érzéket: az idegességet”.

Ha mindezek után helyét keressük Heine és Baudelaire között mintegy félúton látjuk a szimbolizmus elfogadása és képvisellete vonatkozásaiban. 1886-ban lefordítja az *Éjjeli számvetés* című Baudelaire-verset, egy esztendővel később pedig az *Optimizmus, pesszimizmus* című tanulmányában nem csupán Baudelaire-ismeretéről, de Baudelaire-rajongásáról is tanúbizonyságot tesz. Tanulmányában azt fejtegeti, hogy „éppen napjainkban talált a pesszimizmus a legtermékenyebb talajra” — szerinte érdekes módon „a »fleur du mal« legbuzgóbb kertészei a könnyedlelkű, életvidám, pezsgővérű, élvezeg franciák”, noha angolok (Swift, Byron, Shelley)

voltak első hirdetői, s „filozófiai rendszerré a német Schopenhauer által lőn gyúrva”, míg kultusszá Franciaországban vált Balzac, Stendal, Musset és Flaubert munkásságában. Majd a Baudelaire-t ünneplő sorok következnek: „A kánkán, a pezsgő és az operett hazájában született az a tagadhatatlanul nagy erejű, hatalmas vénájú költő, Baudelaire, akiben egy-magában több és kétségbeesettebb pesszimizmus van, min: Jóbról, Szophoklésztól kezdve Vajda Jánosig az összes viláirodalomban. E félelmes költő szerint az élet »une oasis d' horreur un desert d' ennui« (ocsmányságok oázisa az unalom sivatagában). Káin sarjadékát — mint Ábelnél minden tekintetben különbet arra ösztönzi Baudelaire, hogy törjön fel az égbe, s dobja Istent a földre; a sátánt pedig arra kéri, vegye őt halála után magához, s adjon neki nyughelyet a tudás fája mellett. De a fájdalom mégis megindítja és a szenvedést a mi tisztátalanságaink isteni gyógyszerének mondja.” Írása egy másik helyén Richepinnel kapcsolatban Baudelaire „dantei erővel harsogó istenkáromlását” említi. Azt is megállapíthatjuk, hogy a szimbolizmus kérdéseivel közvetlenül 1884-ben foglalkozott *A szimbolizmusról* című tanulmányában. Ebből már kiderül, különben a francia irodalmi fejleményekkel teljesen összhangban, hogy a szimbolizmus naturalizmusellenes irányzat, s hogy Reviczky jó úton járt, amikor Schopenhauernek abból a megállapításából kiindulva, hogy az „érzelmek: homályos képzetek” a jelkép problémájához jutott el. Nincs mit csodálkoznunk, amikor Böcklin-kritikájában majd 1888-ban azt veti a német művész szemére, hogy vásznain ott látható „egy darab megelevenült pogány természet”, de „ennek szimbolikus szépsége és igazsága nélkül”. Böcklinben a naturalistát látta, ki valóban többek között naturalista volt, amellet akadémiizmus és szimbolizmus is elegendik műveiben. Itt írja: „A naturalizmus szót használom a Sarah Bernhardt művészetére és Verescsagin képeire éppúgy, mint a Zola regényeire, nem mintha ez az elnevezés találó volna, hanem, mert a zolai evangélium óta a természetesség példátlan kigúnyolásával naturalizmusnak szokás nevezni az igazság örve alatt összehordott piszkot, rútságot, sivárságot, a természettel ellenkező bűnöket és mindenfajta változatait a torz képeknek.” Ami főképpen ellenszenvét ébreszti, az az „érzések megrohanásának” naturalista elve. Különben Tolsztoj *Háború és béke* című regényéről írott kritikájában (Tolsztoj főműve) Tolsztoj hitével kapcsolatban mintha a szimbolista jelleget emelné ki: „Nem dogmatikus hit (ti. a Tolsztojé. B. I.), hanem azok a homályos, leküzdhetetlen érzelmek, azok az apokaliptikus látományok, melyek az első proféták lelkiét járták át.” Ez okolhatja azt a véleményét, hogy Tolsztojban „néha az új, a jövő költészet előhírnökét sejtjük”. Az igazi, a nagy író azonban ennek ellenére is Turgenyev, Tolsztoj — Reviczky szerint — csak a második helyen áll.

Az új, előbb a humor problémájában, majd a szimbólum-kérdésben megragadhatónak vélt művészet ösztönzései tehát végigkísérik Reviczky

Gyula pályáját elméletben, gyakorlatban egyaránt. A vers volt alapvető kifejezési formája, s költészetének mélyáramában a szimbolizmus megismerés-felfogásának jellemzőit találjuk, ezért bukkantunk többször is cikkeiben, tanulmányaiban az érzések és gondolatok félhomályának, álomszerűségének, sejtelmességének a felemlegetésére, amit az 1877-ben írt *Osztályrészem* című költeménye a következőképpen beszél ki:

Saját búbánatomban érzem  
 Örök bánatját a világnak,  
 S a lelki szomjazók nevében  
 Söhajtom el szelíd imámat.  
 Én öntudatlan', önmagától  
 Szakad szívemből énelem.  
 Örömet, bűt, mindent elárul . . .  
 S én nem tudom, csak érzem.

De a dráma és a regény műfajában tett kísérleteit sem lehet elszigetelten, a lírájában munkáló, a tanulmányaiban eszmei töltést hordozó szimbolista ösztönzésektől függetlenül vizsgálni. Az 1876-ban *Új bűnök, új erények* címmel kezdett regényét 1884-ben előbb *Nemezis*, majd *Apai örökség* címmel fejezte be és jelentette meg — azzal az elsődleges szándékkal, mint Komjáthy Jenővel közölte, hogy benne „egy modern Hamletet rajzoljon” meg, 1877-ben pedig a bibliai Jób lesz a *Jobáb házában* című drámájának főhőse.

Regényének egy schopenhauerista Hamlet a központi alakja, akibe, az első elkészült részletek szerint Reviczky lírai hősenek „lelke” költözött: „Az én életem emlékeimmel kezdődik. Amire nem emlékszem, az nem is tartozik történetemhez . . .” Ez a hangütése a *Kiket hoz a négyökrös cséza* című 1877-es regényrészletnek, s ez a hang marad ki majd a végleges szövegváltozatból. Akkor kezdett regényébe tehát, amikor Schopenhauer filozófiája talán a legintenzívebben ihlette, de az íróat dicséri, hogy végül is nem tézisregényt formált a rendelkezésére álló életanyagból: hőse „kedélyét”, jellemét, magatartását konkrét társadalmi közegekből bontja ki, s abból ki nem szakítja. Egyetlen kis részletben is tükrözteti korának pozitivistá-darvinista életszemléletét: „Ha erősebb lélekkel, több akarat-tal bír, megküzdhetett volna az étellel, mely csak a gyöngéket teperi le. Neki azonban nem volt másra ereje, csak a szenvedésre. Tudott tűrni, hallgatni, lemondani; de arra, hogy a harcot az étellel fölvegye, gyáva volt már tenészeténél, véralkatánál fogva is s nevelése körülményei folytán még jobban megrögződött ebben a nembánomságban.” S ha mindehhez még hozzátesszük, hogy hőse tönkrement nemes ember fia, akkor látjuk, hogy Reviczky leglényegesebb vonásaiban ragadta meg. S ezek között Fejérházy Tibornak az az „impressziója, hogy a fizetett munka lealázó”, éppen olyan fontos, mint a buddhista közönye, vagy Wagner

zenéjének szeretete (a Lohengrinből a nászdal a kedves száma). Buddhista-nak nem a hős tartja magát, hanem az író nevezi annak, az elemzés láttatja ilyenek: „Nem a haláltól fél ő, hanem a földi szenvedésektől, nyomorúságoktól. Pedig ez a buddhista világnézet, mely az embert a tétlenségre, boldogtalan szemlélődésre kárhóztatja, volt oka minden szenvedésnek. Napokig el tudott tűnődni a földi dolgok hiúságán, az emberi törekvések haszontalanságán, a szerencse változandóságán, a szívet boldogító érzelmek, az ifjúság, a tavasz, a szerelem és a szépség mindenhatóságán; de arra sohasem gondolt, hogy ha nem akarja sorsát súlyosítani, tennie is kell valamit.” Ebből a forrásból fakadtak fel Fehérházy Tibor „hamleti répelődései”, így vált a „meghasonlott belvilág”, a „meddő kontempláció”, az „iszonyú indolencia”, a flegmaság és cinizmus áldozatává. Felhangzik hát a kisregényben a hős „el nem ért vágyaimnak a sírása”, és megmutatkozik az „aránytalanság, amely vágyai és élvezetei között” alakult ki. Így nő lki Reviczky műve a lkor vallóságából és a kor hangulatából. Az író hőse szemléletében humor-elmélete pozícióin áll, mintegy azt próbálja lki gyakorlatban — a végleges szövegben következetesebben, mint művének első kiadásában. Módosított szövegén, így a végkifejleten is. „A főmódosítás — írta Az olvasóhoz címzett bevezetőjében — azonban az, hogy a minden tettől irtózó Fehérházy Tibort nem hagytam meg öngyilkosnak, hanem az olvasóra bízam annak az elképzelését, meddig fog a lejtőn lefelé gurulni s lesz-e képes valamikor megállni.” A hős sorsával szemben a be nem avatkozás elvét képviseli: „A főkifogásról, hogy a hős nem rokonszenves, nem bírtam tenni. Inkább a tárgyilagosság lebegvén szemem előtt, be akartam mutatni egy semmi tetthez erővel nem bíró, a munkától elszoktatott, tétlenül szemlélődő jellemet, anélkül, hogy idegen vonások becsempészése, nem az adott tényezőkből folyó helyzetek teremtése által pszichológiátlan szánalmat ébresszek iránta.” Szemmel láthatóan a Flaubert prózaírói „vonalát” követi, nem pedig Zolaét. Ugyanakkor elvileg igen szoros a rokon volta Asbóth János regényével, az *Almok álmodójával* — nézzük alkár fogantatásuk idejét, alkár szellemét: az *Apai örökség* újabb levél azon a „családfán”, amelynek utolsó hajtása Krúdy Gyula Szindbádja lesz majd évtizedekkel később.

Dramája, a *Jobáb házában* pedig lényegében az első szimbolista drámaszövege a magyar irodalomnak, de nem az első schopenhaueri ihletű drámaszövege is a magyar irodalomnak. Vértesy Jenőtől tudjuk, hogy Czabó Zsigmond 1846-ban színre került színműve, a *Leona* az. Reviczky 1877-ben írta, és az Akadémia Teleki-pályázatára nyújtotta be, így azután Beöthy Zsolt mondhatta el lesújtó véleményét az 1944-ig nyomtatásban meg nem jelent műről: a szerző a „szennyes nyereség példáit adja”, a dráma „tele van indokolatlansággal, túlzással s komolysága végig nevetető”. Különösebben csodálkoznunk nem szükséges, hiszen Reviczky drámájának tragikum-felfogása, az írói sorsértelmezés a korszak-

nak a tragikumról alkotott nézeteitől nagyon is különbözött, gondoljunk az 1880-as évek derekán kezdődött ún. tragikum-vitára, amelynek egyik résztvevője, Rákosi Jenő, adhatott volna igazat a biblia Jób történetét színpadra állító költőnek. Ő volt az, aki 1886-ban *A tragikum* című művében „a tragédiától bizonyos fokú szimbolisztikus ábrázolást kíván”, a hős pedig „nem egyén, nem is csak egy típus, hanem az emberiség köztragikumának hatványozott jelképe”. (Németh G. Béla) Nem véletlen, hogy a vitában éppen Rákosi Jenőt vádolja Beöthy Zsolt a „schopenhaueri eszmék” képviselőjével. Reviczky a maga módján gondolkodik, s teremt egy Hamletet, aki életben marad (Fejérházy Tibor az *Apai örökségben*), s szerepeltet egy Jóbot, aki szenvedéseinek „áldását” nem élvezheti, mert meghal miután végighallgatta a mennydörgés, villámlás közepette felhangzó „Szózatot”, amely azzal fejeződik be, hogy felhangzik a kérdés:

Ki tudja, hogy a rossz azért a legjobb,  
Mert legszükségesebb? . . .

Am Reviczky sem merete vállalni a Jób szimbolizálta passzivitást és bűn nélküliséget, a tragikai vétket az apa és fia ellentétéből eredezteti, s így mintegy evilági módon indokolja a Jóbra zúduló sorscsepásokat, eredendő passzivitásába pedig legalább egy csöppnyi cselekvést csempész. Különben a determináltság az uralkodó: „A természetben is csak az erő uralkodik, az erkölcs semmisen . . .” — mondja az apja ellen lázadó fiú, Jábesz. A szakadék azonban, amelybe ahogy „Hamletje”, úgy Reviczky Jóbja is belehull, az az egyetemes érvényűnek hitt ellentmondásban tátong. Itt az istennel perbeszálló Jób-Jobáb mondja többek között:

És bölcseséged hogyha volna, nem  
Lehetne ellenmondás és hazugság  
Nagy gondolat s a hitvány lét között . . .

A költemények is hozzák a Jób-jelképet *A Volkov-temető* soraitól a *Jób siralma* monológiájáig, a jelkép értelmezésének változataival egyetemben. A drámában azonban, miként Lukács György megállapította, a szimbólum „veszélyes”, mert az író abban az illúzióban ringatja magát, hogy a jelkép pótolhatja ami a hősök passzív természetéből következően hiányzik a drámából, holott azt gondolhatnánk, hogy a jelkép egyetemes jelentése a drámai szövegben adni tudja az „a priori meg nem levő általánosságot”. Reviczky is olyan kérdést akart tárgyalni itt, amely jellegénél fogva „kívül esik már minden drámaiság lehetőségén”, s tetézte, hogy szélsőségeket akart átfogni — az istenhivésből a nihilizmusba csap át az ő Jobábjá. Nagyobb drámaírói tehetséggel sem sikerült volna jó szimbolista drámát írnia, mint ahogy a többi kortársának sem sikerült.

Prózavers kísérletei pályája utolsó éveiben már egészen a Baudelaire-jegyében születtek. Hogy a *Halál a rózsák közt* című 1887-es prózájában valami újat, a maga számára szokatlant kezdett, azt az alcím műfajmegjelölése is bizonyítja. „Lírai vers pongyolában” — mondja, de mondhatta volna Baudelaire nyomán „kis költeménynek prózában”, vagy Turgenyevre gondolva „költeményeknek prózában” is. Azon kellene csodálkoznunk, ha Reviczky nem próbálkozik ezzel a formával, amely — francia mestere tanúsága szerint — „elég hajlékony és eléggé szaggatott” ahhoz, hogy „hozzásimuljon a lélek lírai mozdulataihoz, a merengés hullámzásához, a tudat cikázásaihoz”. Mint Somlyó György mondja a prózaverssel kapcsolatban, „műfaj és érzület” sajátos változásáról van itt szó, annak a spleennek új megfogalmazásáról, amely a verset is táplálta. S Reviczkynél éppen ez van:

„Van egy hányados, melyet kiszámítani, de elgondolni se lehet. A lét és a nem lét hányadosa. Előttünk egy örökkévalóság, egy örökkévalóság s a két örökkévalóság közt egy kiszámíthatatlan, elenyésző semmisség, emberi nyelven: élet. És ezt a semmisséget szeretjük úgy, ehhez ragaszkodunk oly görcsösen? ... Igen, amíg visszaemlékezhetünk rá, addig minden perc az örökkévalósághoz tartozónak látszik... De odalent, néhány lábnyira a föld alatt nincs emlékezet. Ami utánunk jön, az egészen olyan, mint az, ami előttünk volt. Ismeretlen, át nem érezhető, fel nem fogható, semmi! ...

Nirvána! Örök csend, örök mozdulatlanság, érzéketlenség... Elöttem hömpölyögnek a Duna hullámai. Mióta visz előre az útjok s mindig közömbösen, némán haladnak el a Margitsziget előtt. Nem kíváncsiak se nagy gonddal ápolt utaira, se rózsáira, se fenséges tulajdonosára. Nem állnak meg egy pillanatra sem; hallgatagon, részvétlenül, vágy nélkül sietnek elenyészni a tengerben...

Csak nézem a hullámokat, a közömbös, néma hullámokat és Léthe vizére gondolok.”

Azok a rövid, prózai „strófák” sorolhatók Reviczky prózaversei közé, amelyeket a Páku Imre Reviczky-kiadása a „Színes írások” cím alá sorolt. A költő alighanem azért kapott e kifejezési módon, mert bennük közvetlenebb lehetett témáihoz, de műfajteremtő igényt már kevésbé kereshetünk bennük. Hacsak nem gondolunk arra az 1875-ös kifakadására „mostani költészetünk hatodfeles vagy ötös jambusú sorai” ellen, amelynek „unalmas prédikációra vagy élmélygő, elnyújtott zavaros dallamokra emlékeztetnek”. (Egy elfeledett magyar költő) Reviczky Gyula verseiben ugyanis már egy más *zene* szólal meg, és egy-egy pillanatban más és nagyobb szerepet játszik, mint a szokványos verszene általában. Mezei József figyelte meg az *Altató* című verssel kapcsolatban, mivel „már alig van tartalma”, hogy „üres lett a vers”, a költő a vers zenéjét erősíti fel, azzal pótolja, amit veszni lát, s ezért a „vers zenéjében érezni ezt az eltűnt tartalmat”. Joggal merül fel a kérdés tehát, hogy Reviczky „for-

maőrző” vagy pedig „formaromboló” költő volt-e. Széles Klára Reviczky poétikájáról írott könyvében azt hangsúlyozza többször is, hogy a költő „formaőrző” volt, amit csinált, az „szerény és bátorítatlan modernizálás” csupán. „Verseiben — írja — a hagyományos poétikai műfajok, stilisztikai és verselési eszközök átvétele a szembetűnőbb, s csak ezek mögött, sokszor leplük alatt kísérhetjük figyelemmel a vers keretének lassú fellazítását, szétfeszítését, árnyalati változásokon keresztül történő átalakulását”. Röviden szólva: Reviczkynek nem volt modern értelemben vett „formakultúrája”. Bizonyos, hogy hiába keressük egy Ady Endre vagy egy Babits Mihály ilyen jellegű megnyilatkozásait. Mert ha a verssel nem is történik semmi látványos, a versben átrendeződik a „világ”, és inkább a vele való verstani foglalkozás hiányára kell gyanakodnunk, ha ezeket nem ismerjük fel, illetve nagyon keveset ismerünk meg belőlük. A magyar verstanok általában átugorják ezt a költői korszakot, és Kiss József érdemeit méltatják csupán, alkitől Adyhoz vezet az út. Gáldi László ugyanakkor idézi a *Ha már szeretni nem fogok* című Reviczky-vers vívmányát — egy sor refrénszerű ismétlését, ami oly sajátos zenei hatású:

Ha már szeretni nem fogok,  
És búcsút int a szerelem,  
Szelíd nézésű asszonyok  
Fogják be majd haló szemem,  
Ha búcsút int a szerelem.

De idézhetjük a *Boldog idő* strófáit is, amelyekben a hétszótagos negyedik sor, valamint a négyszótagos hatodik sor rímmel kapcsolódik az előző tizenegy szótagú sorokba. Ezek az „adyasan” megrövidült sorok mind jelentésbeli, mind „zenei” vívmányai is a költőnek:

A bölcsek gúnyja, szenvedő siráma,  
Nem bírják lelkemet lekötni már ma.  
Mély bánat, borús eszme, ködös álom  
Most nem az én világom.  
Mélységbe lelkem most nem tud merülni,  
Csupán repülni!

Mint a madár, ha meglegyinti szárnya  
Röptében a víz felszínét cikázva  
Merül a kék, napfényes levegőbe,  
Dalát küldvén előre;  
Ugy játszom én a búval most: reményem  
Fönt jár az égen.



Csak jelezhetjük éppen idézett versünkkel kapcsolatban az enjambement új esztétikai szerepét a modern hangszerelésű verszene megszületésében. A versbeli „kozmpolitizmusnak” akár a kokárdája lehetne a versmondattól „átszakítása”, „átívelése”, „áthajlása”, a „sorhatár sérelme”, ahogyan az enjambementet a magyar verstani szakirodalom nevezni szokta. Az úttörő érdem kétségtelenül a „modern” Aranyé, de Reviczky Gyula is élt vele, amikor modern hangzást akart versének adni. Ezért minősítheti Király István Ady-monográfiájában a rímtelen és ritka ütemkapcsolatok kedvelését az enjambement kultuszával együtt a „művészgőg esztétizáló-stilizáló, a formákat bizarrá, szecesszióssá tevő törekvések ritmikái vetületének” (Szepez Erika—Szerdahelyi István) — általában a dekadencia jellemzőjének.

A Heinetől Baudelaire felé vezető költői Júton találjuk a dal kérdését is Reviczkyknél, annál is inkább, mert mint olvashatjuk, „a dal Reviczkyknél az első verstől az utolsóig főszerepet játszik, művének mennyiségi és minőségi többletét adja” (Széles Klára). S valóban, feltűnő a költőnek a dalformához való ragaszkodása a maga ellentmondásosságában. A XIX. század második felében problematikus megoldásnak látszik, hiszen a dal valójában a még 1848 előtti korszaknak, a magabiztos személyiségnek a lírai kifejezésformája volt, utána stilizálás és átképzés nélkül alkalmatlannak tetszhetett új érzések kifejezésére, főképpen hogy a költő nem „dalolni”, hanem „reflektálni” akart, éppen ezért a *gondolat* formáját kereste, s azt már Baudelaire sem a dalformában találta meg. Ha a lírai én nem tudja befogadni az „egészet”, a dal valójában lehetetlen. Reviczky műhelyéből éppen ezért „egy új, módosított helyzetdal forma” kerül ki (Széles Klára), amelynek mások a tárgyi és az alanyi feltételei, mint voltak az ősmesternél, Heinenél, aki egyszerre volt szentimentális és ironikus is. A szerepjátszás mozzanata mindenképpen előtérbe kerül, hiszen Reviczky emlék-verseket ír, az ő dala tehát valóban a „költői szerepet is lassan, bizonytalanul, de következetesen eltünteteti, felszámolja”, és megteremti a „semmisségek dalait, az árnyalatok költészetét... az önmagában létező, a szuggeszióra, a hanghatásokra építő verset” (ua.). Nyilvánvalóan felleptének az idején is élt még a Heinetől származó állítás, nevezetesen hogy a „dal az eredetiség kritériuma”, s ott volt Petőfi példája, bár epigonjai éppen a dal-műfajt devalválták. De csábító lehetett Petőfinék „elemző önszemlélete”, melyet Horváth János emleget, azután a „szemlélettől átvett hangulat”, nem utolsó sorban a „dal-magány”, mint a „dalbeliség egyik fő feltétele” — legfeljebb módosítani kellett, megtagadni nem. S adva voltak az „érzelem konvenciói” is, mint a szomorúság, az alkony, a hervadás, az öregség szomorúsága. (Mezei József) S a melankólia is, amelyről a *Szenvedély és világfájdalom* című tanulmányában beszél. Fontos adalék ez Reviczky dalainak problémájához, mert végeredményben a dal műfajának időszerűségét Schopenhauer filozófiájának az aktualitásából következteti ki: a költő szerint a mé-

labú „együtt jár a belátással”. De azt sem szabad felednünk, hogy a *közvetlenség* vágyott ideálja felé is a dal műfaja mutatott, ha figyelembe vesszük, hogy a dal amikor „eredeti, ősi, hiteles és népi” (Ungvári Tamás), egyúttal a visszasóvárgott boldog, s már elvesztett költészeti korszakot is idézte. S ott a „pillanat” élménye is; Reviczky dalról szóló versmeghatározásai közül a legtalálhatóbb éppen ezt hirdeti: „Halk sákoltyok a kis dalok, Gyorsan szülemlenek...” (Dal) Mondanunk sem kell, akkor is a dalforma forrásvidékén járunk, ha az oly nevezetes „a világ csak — hangulat” költői meghatározásával hozzuk összefüggésbe — a dal pedig ennek a „hangulatnak” a formája!

Ez a Reviczky emlegette „hangulat” jellegénél fogva egyfajta *pre-impresszió*, hiszen mintegy a benyomás párlataként csapódik a versbe. Németh G. Béla nem alaptalanul emlékezett Reviczky Gyula költészetének lappangó impresszionizmusára: „Reviczky többnyire visszanyúlt a romantika, a késő romantika szentimentális, biedermeieres fajtájához, s életképbeli keretű, napló- és leíró elemekkel bőven vegyített életrajzi költészetet valósított meg, amely a nyugati impresszionista törekvésekkel volt rokon.” Mezei József a valóságnak „a költő lelkeiben összegyűlt színeire, foszlányaira” mutat, amikor arról beszél, hogy a költői impresszionizmus nem mond ellen Taine esztétikai aktualitásának, sугallva, hogy Reviczky is deduktív, akárcsak az impresszionizmus.

Azért lehetséges az ilyen „átváltozás”, mert Reviczkynél tulajdonképpen a szimbolizmus elvileg kristályosodott ki, éppen ezért belső tartalmi szempontjából nyílt volt, lehetőségeket hordozó. A szimbolista „keretben” megjelenhetett tehát az impresszionizmus, s a szecessziós kép megmutathatta körvonalait, annál is inkább, mert általános jelenség volt a szimbolizmusból kinövő szecesszió. A *Salamon király álma* című versére gondolunk, amelynek gyökerét a szimbolisták kedvelte álomfejtésig, okkultizmusig lehet követni. Ezen a síkon ez a vers epikus is: álomfejtések történetét mondja el. Maga az *álom* rajza a szecesszió elvárásolt édenkertjébe ragad:

A hallgatag Jordánon lefelé  
Siklott velem egy rozszant kis hajó.  
A tájat sűrű párázat fedé,  
S az ég nem volt derült, hanem fakó.  
Lehúnyt pillákkal úsztam csöndesen  
Komor sziklák, homokpartok között.  
Aztán egy hangra fölnyitván szemem,  
Ég és föld mosolygó mezbe öltözött.  
Szelíd fuvalmak árja csókdosott,  
Meg-meglíbbentve ősz szakállomat.  
A szellő nárdusz-illatot hozott,  
Kőszikla is termett virágokat.

Oly fényes volt a táj, oly meleg!  
A fákon, földön nyílt a sok virág.  
Láttam csodás nézésű szüzeket;  
Köztük rózsakeblű Jemimámát.  
Fürgén szökelték, mint az őzikek  
Ő s Izraelnek többi lányai.  
Titkos zenétől zengett a vidék.  
Vágytam kikötni, partra szállani...

Ami feltűnő, egyedi volta Reviczky költészetében az ilyen típusú versnek. Példázata van még, ilyen ikonográfiájához más hasonlót nem találunk. Egyike ugyanakkor azoknak a költeményeknek, amelyek a *Magány* című kötetében a „Virágnyelven” címszó alá kerültek. Itt van a *Pálma a Hortobágyon* is — az új költői vívmányok oly kétségtelen jeleként.