

SZILASI LÁSZLÓ

VÖRÖSMARTY KORAI TÖREDÉKE
/REGE A HAJDANISÁGBÓL 1819./

III. A mű töredékként maradt fenn, sőt, két darabban: a kéziratköteg 68. oldalának rectóján az 1-24. sorok, a 73. oldal versoján a 25-34. sorok.¹ A kézirat valószínűleg a tisztázat, amit a javítások szinte teljes hiánya valamint az mutat, hogy a cím utólag, világosabb színű tintával lett befestve.² Az autográf szöveg tanúsága szerint tehát a mű olyan töredék, amit a szerző véglegesnek, sőt, befejezettnek tekintett.

A töredék szó korabeli jelentése: "... csonkán maradt, be nem végzett, vagy az egészből kiszakított szellemi mű."³ Értették tehát a szón a részletet is, csakúgy, mintma: "megszonkított vagy befejezetlen írásmű /írásműnek kisebb, zárt egységet nem alkotó részlete/."⁴ A töredékesség tehát a művészeti alkotások egy sajátos létmódja: a mű valamiképpen nem befejezett.

A részlet meghatározását pontosnak vehetjük: "az egészből kiszakított". A töredék két fajtájának a szótárak megfogalmazásából kiinduló meghatározását Szajbély Mihály dolgozatából idézzük:

/Csonkán maradt / megszonkított /- Töredék₁: A mű belső törvényszerűségeitől függetlenül, valamely külső körülmény hatására az író nem fejezi be munkáját, ill. az elkészült alkotásnak csak töredékei maradnak fenn."

/be nem végzett / befejezetlen /- "Töredék₂: A mű belső törvényszerűségeihez önkéntelenül vagy tudatosan

alkalmazkodva / esetleg külső körülményre hivatkozva / a költő nem fejezi be munkáját."⁵ Az idézett dolgozat azt bizonyítja be, hogy a töredék / pontosabban Töredék₂ / "mely esztétikai értékeit többek közt éppen töredékes voltának köszönheti", a romantika speciális formája, hatását az elhallgatásával, mint retorikai eszközzel veti össze, helyét a XX. sz. nyitott művek felé vezető úton jelöli ki.

Véleményem szerint a romantika, legalábbis e tekintetben semmiképpen sem vethető össze az avantgardizmussal. Voltaképp valóban elképzelhető, hogy a töredékes művek is egy irodalomtörténeti sort alkotnak, melynek kiindulópontja a romantika töredékessége, kifutása pedig a "nyitott mű". Azonban pl. Borges másképp képzei el a folyamatot. a nyitott mű elméletének első megfogalmazóját nem Umberto Eco-ban, hanem Angelus Silesiusban látja, aki így ír *Der Cherubinische Wandersmann* c. munkájában:

"Barátom most elég. Ha olvasnád tovább is,
Légy magad az írás, légy te magad a tárgy is."⁶

Hasonló André Chastel vélekedése is. **A töredék, a hibrid, a befejezetlen** c. elmemozdító kis tanulmányában arról beszél, hogy a címben jelölt újonnan bevezetett megjelölések a reneszánsz és a manierizmus bizonyos töredékes jellegű megnyilatkozásait nevezi pontosan nevükön, mint e korok fordulópontjának speciális formái.

E formákat mintegy "elnyeléssel fenyegeti a nyersanyag alaktalansága" s ezekben a művekben "a befejezetlenben a kibomlóban lévő forma nyilatkozik meg."⁷

A példák sora nyilván folytatható, de e kettő is elég ahhoz, hogy meglássuk: a töredékes művek mint művészeti tények, nem csatárláncot alkotnak, hanem egymásra mutatnak: rendjük nem leszármazási táblázat, hanem együttállás.

Azt mondhatjuk tehát inkább, hogy a töredékesség a művészetek történetében mindvégig jelenlévő létmód, melyet a különböző korok eltérő módon használtak, mindvégig sajátos szellemi háttérrel, elméleti alappal indokolván választásukat. A speciális forma helyett helyesebbnek

látszik, ha a töredékek előfordulásában csupán gyakorisági csomópontokat jelölünk ki, s nem tartjuk azokat egy adott kor saját, immanens termékének.

Szajbély dolgozatának másik számomra problémás helye a meghatározások egysége.

Chastel már említett dolgozatában a töredék három formáját különbözteti meg, melyek közül kettő számunkra is fontos lehet. /A harmadik a hibrid, amely olyan torz, szörnyeteg alakokat jelöl, amelyeket alkotójuk szokványos figurák elemeiből állít össze, Frankenstein doktor módjára, ahogy azt Mary Shelley regényében olvashatjuk./

Az egyik torzó, a megszakadt, sérült forma, az elkészült, de részlegesen megsemmisült, mely a korban a művészet méltóságát és esendőségét önkéntelenül szimbolizálja. /Töredék₁/ A másik a non finito, a nem-befejezett, a vázlatos csiszolás előtti, abbozzata forma, melyben a kibomlóban lévő nyilatkozik meg. Látható, hogy a non finito csak nyelvi formájában egyezik meg a befejezetlennel, hiszen az egyik terminus a kimunkáltságot tartja befejezetlennel, míg a másik a művet mint funkcionális egészet azaz "rusztikusan" szólva az egyikben több anyag van a kelletténél, míg a másikban kevesebb.

A "nem befejezett" meghatározás tehát hiányosnak látszik, nem fejlik ki ugyanis a kifejezés kettős értelme. Felvetődhet az az ellenvetés, hogy a non finito a képzőművészet, a Töredék₂ pedig az irodalom terminus technicus. Az effajta töredékesség azonban lehet jegye mindenféle művészeti alkotásnak, gondoljunk csak például a javított változatban fennmaradt versek eredeti /javítatlan/ alakjára, vagy az Iskola a határon c. regény szövetébe beépített Medve Gábor kézírata, mely Balassa Péter szerint a mű a korábbi kidolgozatlanabb változatának beemelése s éppen abbozzata formájával fejti ki sajátos esztétikai értékeit.⁸

Hiányosnak tűnnek a töredékesség definíciói abban az esetben is, ha az esztétikailag releváns befejezetlenség körülírása a cél. A továbbiakban /kizárólag saját

használatra/ a pontosításra teszünk kísérletet, az idézeteknél nyilvánvalóan sokkal kevésbé könnyed módon.

A töredékes, hiányos lét csak az összehasonlításban tétéleződik hiányként, tökéletes elszigeteltségben egész, s csak a hasonló létezők ismeretében, de a hierarchikus összehasonlítás igénye nélkül szemléletben az, ami: töredék.

Az irodalomtörténet tényei /túlnyomórészt egész művek/ felől nézve tehát a töredék olyan alkotás, amely nem tartalmazza a műfaj megkövetelte valamennyi szerkezeti egységet, a megfelelő kimunkáltsági fokon. Önmagában minden töredék egész. Valójában megpillantani azonban csak akkor tudjuk, ha a többi művészeti tény létmódját nem kitiintetettebbnek, csak elterjettebbnek tekintjük.

Ezután csak egyféle kérdést tehetünk fel: melyek azok az esetek, melyekben a töredékes létmód kész, beteljesült formává lép elő.

Nyilván nem önmagának elégséges, immanens formai a sérült vagy külső körülmények miatt be nem fejezett művek töredékessége /torzó, Töredék 1., passzív töredék/ Az immanens okokból önkéntelenül v. tudatosan be nem fejezett művek /Töredék 2., aktív töredék/ közül a kimunkálatlanul maradtak /non finito/ csak a tudatosság biztos ismeretében tekinthetők kész formának, azaz csak akkor, ha a művész "mesterségét gyakorolván mintegy kibányássza az anyagból a benne rejlő formákat, és ez a munka minden stádiumában pontos megfelelője az önnön bonyolult mélységeivel bírózó lélek gyötrelmes erőfeszítéseinek."⁹ Az aktív töredékek másik csoportja a befejezetlen töredék, melynek kimunkáltsága lezártnak tekinthető ugyan /anyagfelhasználása az elkészült darabon ideális/, ám nem tartalmazza a tervezett műfaj által előírt valamennyi szerkezeti elemet.

A további elvi jellegű közelítés azonban itt véget is ér, minden további pontosítás csak a konkrét elemzés közben végezhető el, s ott sem mindig a teljes bizonyosság igényével; a felosztás egyre inkább flexibilissé válik.

A befejezetlen töredék tehát mindezek után bizonyulhat oly módon hiányosnak, hogy az elkészült rész a

tervezett műnek zárt szerkezeti egysége, mint ilyen befejezett, azaz a töredékesség csak a tervezett mű felől tétéleződik mint hiány /másodlagos töredék/, s emiatt szintén kizárható. Ha a töredék nem tekinthető zárt szerkezeti egységnek, akkor elsődleges töredéknek nevezzük.

Ám ezek az ismérvek már szinte sosem dönthetők el maximális biztonsággal, az egzakttság tere folyamatosan szűkül, s az utolsó lépésben a nullára zsugorodik. Utolsó megállapításainak gyakorlatilag nincs empirikus ismérvük.

Ennek tudatában tehát az elsődleges töredékről /ha egyáltalán eddig eljutunk/ csupán intuitíve ismerhetjük fel, hogy lezáratlansága esetleg nem hiány, hanem a nyelv sajátos elemének, a csendnek a megléte. Ez a töredék /kompakt töredék/ az egyik irányban végtelen, jóllehet határolt, akár a gömb, mint a mágnes, végén az erőterrel, mi nemcsak nem érzékelhető, de nem is létezik, míg nem közelítek felé azonos anyagot, csönd hegyű nyelvkapszula felé ugyanazt. Igazában csak ez utóbbiról mondható el, hogy "eleget tesz sajátos formai szabályainak, melyeket Schlegel az ÖNMAGÁBAN BEFEJEZETTSÉG külső nyitottságot megengedő fogalmával jelez."¹⁰

a kitűzött feladatot, az esztétikailag releváns töredékesség racionális leírását, definícióját tehát nem tudjuk teljesített feladatként felmutatni. Ellenben talán sikerült kissé szűkíteni a kört, vagy legalábbis felvetni egy fontos kérdést, az alábbi ábra tehát a lebontás menetével annak eredményét is szemlélteti:

Töredék

passzív aktív

non finito befejezetlen

másodlagos /?/ elsődleges/?/

 /kompakt/ /egyéb/

Szimbolikus formává duzzadó, szándékosan azzá tett töredékes létmódnak egyedül a csak becserkészhető utóbbit, a kompakt töredékességet tekintem, melyhez az aktív, elsődleges, befejezetlen, egyre kisebb területű koncentrikus körökön át jutunk. A legbelső, már csak pont méretű kör, a centrum: a szimbólum értékű töredékesség.

IV. Azt remélve, hogy az iménti kitérő nem tűnt ámokfutásnak, a cím elemzésére térek rá. A világosabb tintával befestett felirat első szavát a célba vett műfaj kijelölésének tartom.

A regéről, mint műfajról ezt mondja a Czuczor-Fogarasi szótár: "Rege-vetus cantilena-régi dalicza. Akár versekben, akár kötetlen nyelven előadott elbeszélés, mesebeszéd valamely régi eseményről, mely vagy költött, vagy ha némi történeti alapja van is, de költőileg van előadva s jobbadán a költői képzelődésnek leleménye, milyenek Kisfaludy Sándor Regéi a magyar elő-időből."¹¹ A szótárszerző itt a "fabula" és a "história" közötti megkülönböztetést kívánja megfogalmazni, azaz célja elválasztani egymástól a fikció és a valóságírást. Terepét, s emellett meghatározni az adott műfajban a két összetevő arányát. Az eredmény, a leírás eredménye természetesen a vizsgált anyagból ered, azaz a műfaj közösnek tartott, általánosnak vélt jegyei Kisfaludy regéinek elemzésén alapulnak, ténylegesen csak ezeknek közös jegyei, vagyis a skopusz ebben az esetben is alapvetően determinálja az eredményt. Mindenesetre a magyar irodalomban a regének valóban ez a változata honosodott meg- egy időre.

Miképpen értelmezhetjük a rege műfaját emblematikusan?

A romantika, mint "Gesamterscheinung" voltaképp nem más, mint egy fantáziával teli világfelfogás, egy fantáziával teli hit, mely konkrét megvalósulásában, történeti jelenségként talán csak ennyit állít: "Nicht die Wissenschaft, sondern die Dichtung bildet den Eingang

zum wahren Verstandnis der Welt",¹² vagyis csak a költészet, a költészetbe vetett hit oldhatja fel a világ végtelen rejtvénytudóságát. Ez a világ pedig /annak, aki Kantot megérti/ csak a szellemképezte látszatvilág, mese, s ezért a romantika költészete: meseköltészet. Ahogy Novalis mondja; "A mese a költészet kánonja. Minden költészetnek meseszerűnek kell lenni." Ennek a költészetnek poétikai központja a mese, alapja pedig a távolság, a messzeség, térben és időben: Itália a görögség és középkor; meseország lesz mindháromból. Ahogy Kisfaludy írja Regéi előszavában: "ami távol vagon az embertől, azt a képzelődés mindég szebbnek, jobbnak és nagyobbbnak állítja." ¹³

Ebben a kontextusban válik érthetővé a romantikának a várromokhoz /töredék!/ való, közismert vonzódása. A rege ennek a vonzalomnak a műfajként való testetöltése. A töredék pedig, mint meta-műfaj nem a múlt, az időbeli távolság, hanem a múlt létmódja, a töredékesség iránti viszony inkarnációja. Emlékezzünk például Kisfaludy Somló c. regéjének egyik bevezető strófájára:

"De a melly most pusztánáll fenn -

Üszve roppant kőhalom:

Feldulá a mindent dülő

Legfőbb erő s hatom

Az Idő, melly vasgyomrával

Megemészti, ami van

E temérdek Természetnek

Minden szege -lyukában." - írja. Majd pedig érzékletes jelenetek során átfesti az itt folyt szép régi életet, emlékezvén a régiekre. "És mi mást akarhat az emlékezés ha nem meggátolni a felejtést vagyis tagadni az idő folyását?"¹⁵ Tanta vis adminitionis in locis...

A rom tehát mint töredék, önmagában is az idő vagy más tisztító hatalom erejét szimbolizálja, s vele az emberi teremtés méltóságát és törekenységét is. Kisfaludy Sándor a mű bevezetésében voltaképp az ihlet

születéseként ír le, nagyon figyelemreméltó nyelvi formában. Figyelemreméltó, hiszen ez a leírás egy nagyon régi emblematikus ábrázolást ad vissza szavakkal.

Az általam ismert ábrán, mely eredetileg egy 1638-ban Rómában megjelent *Segmenta nobilium signarum et statuarum* c. kötet fedelén található,¹⁶ az Idő démona épp hatalmasakat harap a belvederei Apollo testéből, mintegy felfalja azt. A mindent felfaló Idő elképzelés az "Idő vasfoga" közhelyben /amit maga Kisfaludy is előszeretettel használt/ máig is él. A regét az idő okozta elmúlás, megsemmisülés, az élet hiányának oly nagyon tapintható hordozói ihlették; a töredékesség, ill. a töredékesség megszüntetésének, étellel betöltésének, feltámasztásának vágya hozta létre. Ember és lakhely-Helynélküli ember és embernélküli Ház-Vándor és Rom.: a romantika alapvető közhelyei ezek. A meghaló világban az ember "sehol nincs otthon, visszakívánczik oda, ahol otthon érezheti magát legalább valamiképp, "mert ott szeretne otthon lenni"-mondja Nietzsche és hozzáteszi: a görög világban.¹⁷

A cím második szava /hajdaniság/ jelentése: Őskor, Előidő, nyilvánvalóvá teszi a Kisfaludy regéinek gyűjtőcímére való rájátszást, a magyar jelző hiányával általánosabb értelmezést engedve meg. A történeti múlt értékelése csak a mulandóság tudatában létezhet. Múlt csak ott van, ahol halál. A mulandóság iszonyatos súlyú tudata minden alkotni vágyás alapja, a Vörösmartyének különösen, történetfelfogásának pedig meghatározó jegye. Azért is fontos az idő bizonyos fokú meghatározása, mert az időtől, környezetétől, okaitól és eredményeitől elszakított események semmiképp nem lehetnek történetiek.¹⁸ Az időre közvetlenül utaló szavak /pl. hajdaniság/ önmagukban hordozzák jelzőjüket, eleve meghatározottak. Időben meghatározott /meghatározható/ eseményről írni, beszélni eleve historikus cselekedet, históriát hoz létre, bármekkora is legyen az alkotó szubjektum szerepe az események visszaadásában. A

história, a történelem írásának sajátos fajtája pedig eleve ismétlés: a történet megismétlése. Ha ez az ismétlés pusztán létrejöttével irodalmivá teszi is azt,¹⁹ ami saját létmódjában megismételhetetlen, egyedi: "ami megismételhető az ennyiben maradandó is egyben". Ez talán az előrevetett feltételezésnek /miszerint a Vörösmarty töredék motiváló ereje, formaépítő princípiuma az ismétlődés/ első bizonyítéka.

Töredékünk a műfaj meghatározta fő szerkezeti egységek közül csak az elsőt /kort, tájat és hangulatot festő bevezetés/ valósítja meg, azt azonban teljesen, azaz másodlagos töredékkal van dolgunk.

Heterogén műfajban létező kisebb, egységes alkotások lehetőségükben olyan autonóm léttel bírnak, mint önálló, magukban álló társaik, amit egyes levált elemek külön pályafutásával bizonyíthatunk. /pl.: Iliász, 6. ének/ Esetünkben a tervezett rege nem készült el, csak annak első etapja, ami pedig így corpusként és nem membrumként olvasandó. Ez azért is döntő fontosságú, mert ellenkező esetben a hagyomány szálait gombolyítva végül a hősi epikáig juthatnánk el, melyben mint háttérmezőben a vers emblémái merőben más, téves jelentést kapnának.

V. A vers első két sora eleve többfajta értelmezésre ad lehetőséget, amelyek közül a későbbiekben a motívum szerkezet feltárása után próbáljuk kiválasztani az abba leginkább illeszkedőt.

A "fájdalom gyötrelmei közt" /1./ kifejezés képes és valós helyhatározóként egyaránt felfogható. Az első értelemben a cselekvő alany lelkivilágának festése, a másodikban a "Dült hazában" /2./ megmaradtak kínjaira tett utalás. Az is lehetséges, hogy a két értelmezés együttállásának megfigyelése a legmegfelelőbb, azaz a cselekvő és az ország állapota egymásának kölcsönös tükröképe, függvénye.

A nagybetűs Haza, Tsz. 3.sz. birtokos személyragos alakjával szűkíti az értelmezhetőség körét, nyilvánvalóan Magyarországra utal, méghozzá a hazafi nézőpontjából.

/Vörösmarty egyébként 1819-ig, pontosabban a **Tisztul ködéből** c. versig a sorokat nagybetűvel kezdte, s így művünk, mint korábbi, esetében, elképzelhető, hogy a soreleji, szokásból eredetű nagybetű néhol eltakarják azokat, amelyeket Vörösmarty a kiemelés céljából írt így./ Nagybetűsen hátravetett alany formájában, csak mindezek után jelenik meg a cselekvő, Király, magával hozva az enciklopédikus ismeretek egész halmazát. A Király /csakúgy mint a hős, a szent, az apa/ ősidők óta a tudás, az emberi tökéletesség archetípusának bevett jelképe, aki, mint ilyen, minden spirituális energiát magában foglal. Ily módon jele a férfi princípiumnak, az időben létező /mulandó/ világ fő végrehajtó ereje, aki ezen a szinten a teremtő Istennel és a nappal egyenlő, hisz ő erejük fő letéteményese. Attributumai a nap, a korona, a jogar, a gömb, a kard s ami a legfontosabbnak látszik az eddigiek alapján, minden tradicionális vélekedés egyetért abban, hogy vitalitása feltétele és következménye életének és tevékenységének. /lásd: szakrális gyilkosság, ill. a közismert felkiáltást **Meghalt a király; Éljen a király!**, melyet az interregnumok anarchiájától való félelem is motivált./ az emblematikus értelmezés fényében tehát, a vers első szókapcsolatának értelmezési lehetőségei közül az együttes szemléletet tartjuk helyesnek, azaz a párhuzamos-közös jelentést. Az additív ismeretek ebben az esetben tehát, éppen a szűkítést, pontosítást eredményezik. A töredék folytatása maga is szelektálja a Király alakjához járuló asszociációinkat: "hogya a Tatár had /dúlva hagyta mindenét"/ /3-4./ az országban járó király a tatárjárás után a Tengeremellékről hazatérő IV. Béla /időpont és hely, személy teljes pontossággal áll előttünk./ A hely a feldúlt Magyar Királyság, a hajdaniság pedig 1242. A Tatár, e versben az arctalan, de jól ismert pusztító hatalom. Nyilvánvaló Kisfaludy Károly **A tatárok Magyarországon** c. drámájának hatása, amit először 1819. május 5-én mutattak be Pesten. Ugyanennek a műnek a nyomait

fedezhetjük fel a Vörösmarty Mihály szintén 1819-es a **Tatár Járás után történt** eset c. drámatöredékben, melyről később még lesz szó. Mindenesetre hasonlóvá teszi a két töredéket, nemcsak az ihlető dráma, s nemcsak az a tény, hogy Vörösmarty valószínűleg a krónikák, pontosabban Heltai Krónikáját ültette át mindkét esetben, hanem a célkitűzés is. A **Tatórok** prológusa akár a Rege előtt is állhatna: "... itt hol elődünknek nemes tette a hajlandóság örök éjjeléből kiragadtatván, a jövendőnek elevenítve átadatnak ...drága hazánkat legrosszabb állapotában mutatjuk; midőn megrázatva gyökerében, alighogy örök romlásba nem dőle..."²⁰ Az a tény, hogy a "Tatár" nem kap pontosabb ábrázolást, előremutat a már említett **Tisztul ködéből** c. töredék 9. sorára, ahol az első változat "tatórok" szava "pogányok"-ra javítottatott, azaz jelentése a sorscsapás, próbatétel lehetne.

A második mondatban jelenik meg az expozíció központi fogalma a "keserves állapot" /5./ ami egyformán jellemző jegye a Király lelki és országa valós állapotának. A mondat első szava arra utal, hogy a "keserves állapot" az előzőekben kifejtettek összefoglaló jegye, azaz két helyzetleírásra is vonatkoztatható: 1. "fájdalom gyötrelmi" mint egyszerre külső-belső leírás, melyet mégis a Király személy hordoz. 2. "Dült Haza minden feldúlt;" mint a külső tájképe, ami azonban a Király lelkiállapotát is szimbolizálja. az állapotleírások így denotátum-motívumként épülnek e sajátos párhuzamos szerkesztéssel, amit az emblematicus jelentés is erősít. A második mondat amellet, hogy a központi, s egyben illumnatív erejű fogalmat a kétfajta tér egységes jellemzőjeként tételezi, megtoldja azt a kettő közötti ok-okozati viszony feltárásával is, amennyiben a környezet, a külső táj /"hont, liget, vidék"/ ill. ez mint emlékhordozó kvázi cselekvővé lép elő. Emellet a belső táj kifeléfordulása is megkezdődik, magának a hatásnak a létrejöttével, hiszen befogadás semmiképpen sem létezhet, bizonyos fokú extrovertáltság nélkül. A közös jegyet, mint vezérmotívumot /8. a kétféle jeltárgy jegyei

2,4,6,8,1,7./ magyarázzák s felépítik az oksági-szimbolikus viszonyt /3,4-1,6,8,7./, sőt saját rendszerükön belül egymást is jellemzik.

Ezt a szimultán-paralell térkezelést egy olyan sajátos nyelvhasználat teszi lehetővé, ami előszörre csupán szokatlan szórendnek tűnnek, ám valójában maga is motivikus szerkesztettség eredménye; lásd: az /eltérő/ alanyok hátravetésének visszatértét az első mondat első tagmondatában, a második mondat végén.

Az expozíció lezárult, a fikció alapszabályának, "szerzői utasítás"-nak a kifejtése megtörtént, kirajzolódnak a kettős tér körvonalai: a Király "belső táját" a "külső táj" leírása indokolja. Ténylegesen, valós szerzői utasításként ez a **Tatár Járás után történt eset II.** felvonásának első jelenésében így jelenik meg. "Itt azért környékez e külszend engemet, hogy annál jobban érezzem belső kínomat. /Körül nézi a vidéket./"²¹ ez a szerkesztési elve egyben az 1818-as keltezésű Borzadva jártam... kezdetű töredéknek is.

Megtörtént egyben a téma kiválasztása is, amely a formameghatározás első etapja, méghozzá oly módon, hogy a téma már /csírájában/ értékeltetett is, ahogy azt láthattuk, azaz a mű megkapta az első "világnézeti stigmákat" s csak így, világnézetként értékelhető a műfaj megválasztása is. A téma egyébként ismerős lehet, történetírói művekből számtalan példa lenne hozható s megnevezésére azt hiszem, a latin postliminium szó a legpontosabb.²² A szó szerinti jelentés /a küszöb átlépése után/ a jog nyelvében alakult át a száműzetés utáni visszatérés, s hozzákapcsolódó rehabilitálás, a jogokba való visszaállítás folyamatának jelölőjévé.

A következő nagyobb egység, mely a kilencedik sortól a 32-ig tart, mint "látás" /azaz mint látvány és mint cselekvés/ jelenik meg.

Gombrich szerint egyébként "a látás, gyorsasága és közvetlensége okán a magasabb rendű megismerés kedvelt szimbóluma lett, többek közt a korinthusi levél I. 13:12. hatására."

Ezenbelül a 9. sortól a 14-ig terjedő rész teljes egészében a Király látása, s mint ilyen motivikus utalás a 6-7. sorra, amit az expozíciót záró:-is hangsúlyoz. Tovább folytatódik a Király lelkiállapotát indokló külső táj leírásának részletesebbé tétele, ami az eddigiekben is megindult már. mindenét /4./ - minden hant, liget vidék /8./. Az új szerkezeti egység első két sorának elején megjelenik a Gyász, nem igeként, azaz az élők cselekedeteként, hanem főnévként, mint a halottak emlékjegye, nyoma, így részletezve a "Bús nyomok" /6./ kifejezést. A lexéma ismétlése a kontextus változtatásával egybekötve annak mindenütt való /tar mezőkön 9. hegyek ormain 10./ jelenlétét hangsúlyozza oly módon, hogy a környezetek maguk is a észletezés folyamatának részévé válnak, ellentétességükkel immár majdnem a Földi-Menny ellentétpár érve áll. a "néma gyötrelm" /11./ csak az élők kínja lehet, mint "keserves állapot" /5./, s azt is tudjuk, hogy a kevés élő csak a magaslatok azon váraiban maradhatott meg.

"Melyeket dühös karokkal

Nem rutolt meg a pogány"

A 8. sor lent- fent szembe állítása itt töltődik fel halál és élet, bús nyomot hagyó nemlét és gyászos lét ellentétével-közelségével s a "pogány" /14./ szó, mint a Tatór változata, behozatalával általánosabb okozattal, mindez az első mondathoz hasonló mellékmondatos szerkezettel kifejezve.

A 15-20. sorok már a síró nap látta tájat festik. A sírás motívuma a látó kifelé fordulásának folyamatát /fájdalom gyötrelmi közt fojtogatta érzeményit 7./ teszi teljessé, megismétlése, eltérő szöveggörnyezetben való alkalmazása/ 15,17. pedig az előző szerkezeti egység szerkeztéséhez teszi hasonlóvá.

A Nappal kapcsolatban szintén "úgy tűnik, több szerzője által szándékolt szép jelentést ígér."²² Macrobius szerint a Nap a világ intelligenciája, Dionysios Areopagita az isteni gondviselés látható

képének tartja, Dante pedig benne fedezi fel minden földi és mennyei dolog fő "megvilágítóját" /megvilágosítóját s egyben Isten leghasználhatóbb szimbólumát/. Mindez talán fontos lehet, ám aktuálisan inkább a hagyományból világosan magyarázható szerep, a halálon túli élet, túlélés jelképe a használható. Csak így lényeges az is, hogy a Király a Nap földi helytartója s egymásnak kölcsönösen attributumai. A sírás motívuma arra figyelmeztet, hogy a Nap sem kivétel a látvány hatása alól, azaz a szimultán szerkezet rá is vonatkozik, s ezzel Vörösmarty egész életművén végigvonuló kérdésre még a pozitív választ látjuk megfogalmazódni.

A kérdés először 1819-ben vetődött fel /ebből az évből ismerjük egyébként legtöbb töredékét/:

"Ti Felsők nem ügyeltek-e ily képtelenekre?

Nem bosszultok-e ily vétket? Föld terhe nem omlasz?"

A sírás melléknévi igenévként kapcsolódik a "nézte" /15./ igéhez, ami az érzékelést fejezi ki csakúgy, mint a "fojtogatta érzeményeit" /15./ igéhez, azaz a verba sentiendi sorba épül bele, s a látvány /temetetlen testek 16./ a "bus nyomok" további elemét tárja fel, miként a "gyász" tette az előző egységben. A porba dült várhalmok képe szintén visszautl a Király látására, minőségjelzői mellékmondat formájában kifejezett ellentétezással /mellyeket gyilkolók raboltanak 19-20./, amit a tatárok mgnevezésének újabb változása is aláhúz /pogány 14. - gyilkolók 20./.

Az ilyen típusú, azaz szomszédos szerkezeti egységek közötti kapcsolatot megteremtő, elsődlegesen ezt a célt szolgáló, csak oda-vissza felelő, kettőnél többször elő nem forduló ismétlődéseket kontaktus-motívumnak nevezem.

A kelő-hanyatló Nap ellentét csupán a pusztulás hatalmas voltára hívja fel a figyelmet, az idő múlását egy egész nap elteltével jelezve, hanem az elentétpár második tagja /hanyatló 17./ párhuzamba állítható a proba dült várhalmok /romok!/ külső jegyével, hangsúlyozva

ezzel, hogy a látó ebben az esetben is függvénye a látványnak. A külső tájat aligha jellemezhetni jobban, mint a belsőkre tett hatással.

A következő szerkezeti egység is látás, csupán a cselekvő alany /illetve szenvedő tárgy/ változik csillaggá. a motívum folyamatosságát nemcsak a sírás megléte /könnyeket hintett 21./ biztosítja, hanem a "járt" /23./ ige is, ami a vers első sorában király cselekedete volt. A "sírás" és a "remegve" melléknévi igenév szemantikailag illetve grammatikailag egyaránt kontaktus-motívumnak tekinthető, míg a járás és a látás a mű egészének fő áramába csatolja ezt az etapot is.

A csillag nemcsak az éjszaka szeme /mint a nappalnak a Nap/, hanem az istenség reprezentánsa is, a Naphoz és a Királyhoz hasonlóan jegye az öröklétnek és a reménységnek, úgy is, mint a férfi princípium /Nap, Király/ és a női /Hold/ egysége. Ne felejtsük, hogy Jézusnak, a "Hajnal ragyogó csillagának" a jövetelét csillag jelezte, halálakor pedig kialudt a Nap és megrendültek a hegyek. A pusztulás általános és döbbenetes képe mögött az újjászületés lehetősége pontakozik ki az emblematikus jelentésekből, a halál, mint az új élet létrejöttének feltétele nyilatkozik meg, s a megváltásra való asszociációkat talán a jegyek sajátos együttállásán kívül a Király, a Második Honalapító személye is valószínűsíti.

A csillag látása mindenesetre fontos állomás, ugyanis a külső és belső tájak eddig csak motivikusan bizonyított egymásra rímelése mellé most idesorakozik a földreszállás, azaz a figyelő szubjektum és a figyelt objektum közeledésének mozzanata is. Ezt a kifelé fordulás folyamatossága és a Nap Földre nyújtott lángjainak képe készítették elő, összekapcsolódva az ember nélkül eleve is egész természet /erdő, liget/ felé való fordulással, ami azonban ugyanolyan nyomok hordozója, mint az ember közvetlen környezete. Ennek bizonyítéka a "gyilkkal undok" /24./ kifejezés, amit Vörösmarty csak a tisztázás

utolsó fázisában javított bele a szövegbe a "vérrel undok" helyébe.

A természet állapotát azonban már a következő rész-látás: a vadak képe fejti ki /25-28./. E részben a "tető"-nek /26./ és a Földnek /fent-lent/ egyaránt a kopárság, csupaszság, termékatlenség a fő jegye, amely a folyamatos némaság-diagramnak is része, s melynek előkőn való manifesztációjá az éhezés, mint halálközelség. Ez már a két táj összeolvadásának végső fázisa, amit a folyamathoz nemcsak a tartalmi ismétlés kapcsol /jártak 26./, hanem az ismételten megjelenő morféma is /tántorogva 25./, amely szemantikailag kontaktus-motívumnak is felfogható. Ezen egység nyelvi formájához, mint előképet /non finito-töredék/ idézem a **Tatárjárás után történt** eset-ből Nagyfalvi monológjának két részletét: "/a'/ nap csak bujdosva jár aombok között és félénken láttatja azoknak fürtjein át reszkető sugarait, ... bujdosott sok Magyar a Tatár elől, remegve járt ligeten s köszirtek aljain, így bujdosott s. átkozta a gyűlölt virradást."/23

/29-33./ A záró látás, sőt látomás, vizuális monológ valamiféle általános, összefoglaló nézőpontból történik. Bármelyik nézőjének, de leginkább a látók egészének felel meg. A "vérrel habzó csermelyek" /29./ bevett közhely, Vörösmarty a tatárjárás után történt esetben is használja /"a Sajó vize magyar vérrel tajtékzott"/. A "rohadt, eves testek" /30-31./, a bús nyomok további pontosítása egyben utalás a Nap által látott temetetlen testekre, az "elterülve" morféma-motívum pedig a látványok sorához kapcsolja.

Végső, hatalmas látomás ez, melynek hatását nemcsak a kép ereje kelti, hanem a gondolat, a halált fiadzó halál gondolata is, ami csírájában már az éhség gondolatában is megtalálható, merkérdőjelezve ezzel az élet megújulásának, az újjászületésnek a lehetőségét. Ez az egység már víziószámbe megy, ami azt mutatja, hogy a külső és belső tájak képe végképp fedésbe került. Miként

Faust monológjában, itt is megtörtént a "mágikus hatás egységének a látásból az intuícióba, s az intuícióból az átváltozásba való átmenete".²⁴ A különbség csupán az, hogy az átmenet e töredék esetében több alanyon keresztül valósult meg. Vörösmarty jelhasználata tehát Goethe-éhez hasonló; a Faust jelhasználata, különösen a Makrokozmosz mágikus erejű ábrájával kapcsolatban - mint tudjuk - Paracelsus gondolatainak nyomát viseli magán.²⁵

Önállóan létezve, a külső és belső tájak megszűnnek, összeolvadnak, és ez az új egység már csak önmagát jelöli.

Az utolsó két sor, mint a tervezett rege első etapjának lezárása az ínség motívumával még a fősodorhoz kapcsol, a "Hunnia" /24./ azonban keretként is funkcionál, ugyanis a pontos helymeghatározás már megtörtént a vers elején /háznak 2./. a honfi nézőpontja általánossá, az idegen nézőpontjává változott, ezzel is hangsúlyozva az eredeti témától való elszakadást, az "internacionális olvasat" szükségességét.

VI. Vörösmarty e munkájában egy bevett műfaj alkalmazására tett kísérletet. A mű töredék maradt. Bizonyítja ez az írói szándék sikerületlenségét, valóban a "töredékbe csukló hangú romantikus költő" áll előttünk? Úgy gondolom: nem.

Az alkalmazás a megértés mozzanata. Vörösmarty tetteivel mélyen hagyományba gyökereztetni művét, hiszen a hagyomány elsajátítására tett kísérletet, beleállítva ezzel magát a tradícióba s egyben ténylegesen létezővé is téve azt, hiszen a hagyomány csak elsajátítás révén létezhet. A szembenézés akkor is megtörtént, ha a választott műfaj nem is lett - öröklött formájában - Vörösmarty sajátja. Vörösmarty nem naívvul elsajátít, meggondolás nélkül továbbmond, hanem megbirkózik elődeivel - akik kortársai. "A tradíciónak, melynek lényegéhez tartozik a hagyomány magától értetődő továbbadása, kérdésessé kell válnia, hogy kialakulhasson

a hermeneutikai feladat, a hagyományelsajátítás világos tudata."²⁶ A töredékesség ebben az esetben tehát nem immanens szimbolikus forma, hanem a tradíció kérdésessé válásának jele, nem az alkotói, hanem a hagyománybéli kvalitások mutatója.

A rege valóban nem tűnik autentikus műfajnak: ismérvei bizonytalanok, összetevői túlságosan heterogének, hazai versformája túlhaladott. Kazinczy szerint idegen példa túlbuzgó másolása, tíz Rittergeschichtéből összelopkodott tizenegyedik. Bajza szerint csak Kisfaludy "kedves musátskáját" bírja elhordani, Vörösmarty "hatalmas Juppiter istenét" már nem.²⁵

Megfontolandó ez a kétoldali óvakodás, hiszen a rege a romantika novalisi mese-koncepciójában meggyőzően illeszkedni látszott. A látszat ellenére azonban nem illeszkedik ugyanígy a romantika egészébe. A romantikus fantázia, a felvilágosodás hozadékaként, intellektualitással töltött s ez a fantázia filozófiai hátsó értelemmel csinál mesét a valóságból, néhol a régmúlt valóságának költészetéből. A regeköltészetből ez az igény hiányzik. Fogalmaink szerint Kazinczy a klasszicizmus fantázia és realizmus-harmóniáját kérte számon, Bajza pedig a romantika "romántossága" elleni teremtő iróniáját, mely önnön fejlődésének alapja. Vörösmarty a saját romantikus fantáziájának kifejezési lehetőségeit kereste a műfajban, azért a fantáziáját, mely a felszín a jelenségek megismerése- megismertetése után akarja megsejteni-megsejtetni a világ lényegiségét, a Világ-rejtvény megfejtését.

A rege erre nem volt képes.

A mű ezért maradt töredékben, a tradíció ezért vált kétségessé. A rege nem a történetet alakította költőileg, hanem a maga költői gondolatát alakította történetileg. A tradíció azonban nem meghaladottá, nem megtagadottá, hanem megoldandó feladattá vált Vörösmarty

számára. A feladat megoldására Vörösmarty az 1820-as évek kiseposzaiban tette a legerőteljesebb kísérletet. A rege termékeny tévdésnek bizonyult.

A kiseposzok körüli vélemények, vélekedések közismertek, ezekre most nem is hivatkozom részletesebben. A kérdést összefoglalva az látszik valószínűnek, hogy az évtized epikus alkotásait a nemzeti eposz megteremtésének elementáris erejű vágya és szükségessége hozta létre. A kísérlet biztató volt, de a **Zalán futása** csak a nemzet közvéleménye, s nem alkotója előtt látszott megvalósulásnak. Meg-megújuló kísérletek látszanak kibomlani a kiseposzokból, de Vörösmarty epikus tervvázlataiból is. A nemzeti eposz megteremtésének vágyában fogant volna ezek szerint a **Tündérvölgy /1825./**, a **Délsziget /1826./**, a **Magyarvár /1827./** és **A'Rom /1830./**, tematikájuk, cselekményük, idejük és epikus formájuk alapján. A többi kiseposz születésére azonban nem található ilyen közös magyarázó elvet, pedig rokonságuk, hasonlóságaik régóta ismertek.

Az 1820-as évek alkotásai szerintem olyan ideális rendbe állnak, amelynek a rege-műfaj felvette kérdése a rendező elve.

VII. Láttuk, hogyan kapcsolódik össze a Rege a hajdaniságból .c. töredékben a költői történetiség, (a krónikák történetének költői feldolgozása) a történeti költőiséggel (azaz a költői gondolat a nemzet létéről hogyan vetül a történelembé, exemplumként).

Láttuk, emblematikus és történeti adalékokból bizonyítva, hogyan vetül egymásra ebben az exemplumban a nemzet halálának és újjászületésnek víziója a Második Honalapító személyen keresztül. Láttuk azt is, hogy a Király, a konstrukció középpontjába lépve elő, hogyan teljesíti be a regehős definícióját: "valamely regében, mint elbeszélésben vagy költeményben a főszemély, kinek történetébe szövődnek a többi személyek és események." Nem láttuk, de tudjuk, hogy ez a regehős a tengerre

távozott, azaz mint király meghalt, mint népe, de visszatért, azaz feltámadott, mint országa. Ezek az ellentétek pedig az epikus és lírikus költő küzdelmében nyernek verbális formát.

A történeti költőiség a módszere, a nemzet születése a témája s a tényleges eposz a megjelenési módja a kiséposzok egyik csoportjának: a Zalán bűvöletében fogantaknak.

A költői történetiség, a halál, a középkori téma és a rege-szerűség másik csoport jegyei.

Tehát a korai Vörösmarty gondolatvilágában felvetődött kérdések, eleve meglévő, szélső, egymással harcban álló pólusok alakították ki a kiséposzok két, egymásba fonódó csoportját, melyek közül az elsőt eposzi csoportnak, a másodikat regei csoportnak nevezzük.

A hűség diadalma /1822./ c. epikus kísérletében "saját korai drámáján /ti. Tatárjárás után történt eset/ keresztül használta fel a Csobánc nyújtotta motívumokat",²⁶ mutat rá a kritikai kiadás is, explicálva ezzel a Kisfaludyval, s reprezentatív műfajával való kapcsolatát.

A Cserhalom /1825./ László herceg történetét dolgozza fel, a lányért vívott párviadalt állítva a középpontba. A művet Toldy "romantisch-episches Gedicht"-nek tartja, miként a műfajmegjelölés is "romantikus, epikus költemény", főként az elrabolt lány megszabadításának története miatt, aminek alapvető lovagtörténet jellege még Kisfaludy Károly romantikus ízlésnek is megfelel. Toldy németnyelvű dolgozatában ugyan az "echt-homerisches Feuer" meglétét tartja a legfontosabbnak, ám a központi történet inkább a lovagtörténetekkel rokonítja e művet, s nem az eposzokkal.

Az Eger /1827./, jóllehet eredeti címében még az 1552-es évszámot is hordozza, mégsem igazán a történelemre, a történetre, magára a hősi küzdelemre összpontosít, hanem a szerelmi mellékszálra. A Handbuch

für ungarische Poesie c. könyvben és az Auróra 1834-es évfolyamában Omár és Ida címmel jelent meg, ami a mű regejellegű hangsúlyeltolódását mutatja.

A **Széplak** /1828./ már nem csupán tematikai vonásaival csatlakozik a regéhez, mint az előzőek hanem az eposznak még formai kellékeit is elveti, ellentétben az előzőekkel. Vörösmarty "először igyekezett az eposzi elképzeléshez alkalmazkodni... aztán mégsem 'éposz' lett belőle, hanem olyan műfaj, mely leginkább Kisfaludy Sándor regéivel rokonítható"-írja Martinkó András.²⁷ Köztudott, hogy Kisfaludy Sándor, **Gyula szerelme** c. regéjét 1825-ben Vörösmarty könyvtárájánál hagyta, a **Zalán futása** ajándék példányáért cserébe, s e regéből bőven merített a Széplak írásakor a megajándékozott. A művet egyébként már a kritikai kiadás jegyzetei is az 1819-es versekhez kapcsolja /**Rege a hajdaniságból, Tisztul ködéből, Csattog az öldöklő viadalban...**/ valamint **A hűség diadalmához**, "...a szomszéd vidékek népei ellen kardot kötő, lórákapó, otthonát, övéit otthagyo vitéz képe mint "életművi motívum" okán.²⁸

A két szomszéd vár /1831./ műfaja: rege.

Alapképlete a vendetta, a vérbosszú: a vitéz hazatér a harcból - romlást talál - bosszút áll. Akár a **Hűség diadalma**, vagy a **Széplak** vonalvezetése. Párhuzamba Kisfaludy Sándor: **A megbosszult hitszegő** c. művével szokás hozni. A feladat látszólag megoldatott: a költő megbírkózott a hagyatékkal, hozzáerősödött a hagyományhoz, úgy tűnhet, a műfajt immár képes saját céljaira használni; Vörösmarty megtanulta önmagát versbe szedni. Azt, hogy valójában mi történt, csak az érzékeny Berzsenyi veszi észre: "Az igazi költő ne tartsa lantjához méltónak az oly kannibálokat, minő a két szomszédvári hős", keressen "a mi keresztyén bölcseletünk iránylatával egyező..." emberibb és természetes tárgyakat "mert ezt az egész bódultságot a legregényesebb legcsapongóbb költészet sem teheti széppé", különösen pedig akkor nem, ha ez a költészet csupa érthetlenség,

homályosság: "homályos beszéd".²⁹ Elképzelhető, hogy Berzsenyi a Poetai harmonisztika mögül nem látott rá Vörösmarty új, intenzív, expresszív vívmányaira, s ez okozza látszólagos értetlenségét, az azonban biztos, hogy egyedül ő vette észre: nem Vörösmarty változott, erősödött meg annyira, hogy immár "képes" befejezni egy regét, de maga a műfaj változott, formálódott az ő keze alatt az ő képére.

Az "eposzi" és a "regei" csoport tanúságai természetesen kölcsönösen áthatják egymást. A **Tündérvölgy** műfajmegjelölése például "ó magyar rege", jóllehet a kor alexandrinekben írt romantos eposznak tartotta. Emellett ebben a műben a legtökéletesebb a korhűség is, ami pedig a Vörösmarty által kinevelt rege sajátossága. Csak így, a regékben tárgult az értelmezhetőség köre általánossá, ami azonban tetőpontját a **Délszigetben** és a **Tündérvölgyben** éri el. A **Magyarvárat** pedig egy magyarnak vélt, távoli rom ihlette akár a **Csobáncot**, a **Tátikát**, a **Somlót**:

"Dőlve, magányosan áll, az enyészet képe, Magyarvár
Késő romjaiban."

A rege műfaja felvetette kérdés, s az erre adott válasz, rendkívül nagy horderejű. A **Rege** a **hajdaniságból** elemzése közben többek közt azt figyelhetjük meg, hogy Vörösmarty saját szövegén a szellemi szövegértelmezést hajtotta végre: a jel nem a szó, hanem a szószerinti értelemben vett dolog. Omnis creatura significans. Minden szerzői teremtmény jelentéssel bír. Non solum voces sed et res significativae sunt-idézi Friedrich Ohly a modern emblémakutatást (az egyik irányból) elindító dolgozatában Richard St. Victor illuminatív félmondatát.³⁰ Azt hiszem állításon nem a használt módszerből eredő túlkapas.

Vörösmarty nem emblematisztikus költő, ahogy Shakespeare az. De ő, a nemzet érdeklődésének középpontjában álló, koszorús költő, teremtő fantáziáját teremtésre használva hagyatkozhatott és hivatkozhatott a

közös történelmi emlékezetre, a másodlagos, mögöttes jelentések kozmikus harmóniájának elmúltával, fantázia és közös emlékezet egységének kora után is. A romantika középkor utáni vonzódása nemcsak tematikai szinten jelentkezik, hanem a romantika jelhasználatában is a középkorét imitálja. A középkorban Isten, a romantikában a költő jelöl dolgokkal.

Így válik érthetővé, hogy miért nevezi 1845-ben írt allegóriáit a fáról és a madárról, a rétről és a virágról a forrásról és a patakról regének. Hiszen az allegória "a betű szellemé nemesítésével, értelmes formában keletkezett szépség",³¹ vagyis az allegória: annyi, mint dologgal jelölni.

Az 1819-es év legfontosabb töredéke által íly módon új rendbe állt művek közül az "eposzi" csoport egy fata morgana bűvöletében született, s azt el nem érve lett öncéllá, eredménnyé; míg a regék csoportját egy műfajjal való folyamatos küzdelem teremtette meg (melléktermékként a romantikus prózai elbeszélést is megteremtve), sőt végeredményében ez az erecske az allegória misztikus márványmedencéjét is tápláljuk.

Vörösmarty korai költészetét nem klasszicizmus és romantika harcából, hanem a tradíció és a génius, hagyomány és egyéniség egymásba csiszolódásából lehet megérteni.

Czuczor Gergely és Fogarasi János szótárukban a rege címszónál még Kisfaludy Regéjét említik, de már Vörösmartyt idéznek:

"Regét beszélek, regeszón,
 Öröme bura változón,
 A sziv mulat kéjjel tele,
 S könnyüden lejt az óra le."

JEGYZETEK

1. A dolgozat eredeti terjedelme 25. oldal A terjedelmi korlátozások miatt jelen közlésből kimaradt:
 - a szakirodalom értékelése (I.),
 - az elemzés eszközéül választott eljárás részletes bemutatása (II.),
 - a cím elemzésének néhány mozzanata (IV.).
 Az flymódon felmerülő esetleges hiányosságokért személy szerint is elnézést kérek. (Sz.L.)
2. VÖM/2.
3. CZUCZOR Gergely-FOGARASI János: A magyar nyelv szótára VI. kötet Pést, 1870.
4. Magyar értelmező szótár Akadémiai, Bp., 1980.
5. SZAJBÉLY Mihály: Vörösmarty utolsó töredéke /Fogytán van a napod.../ ITK. 1978/3. 307.
6. Lásd: Jorge Louis BORGES: Okok, jelek, dolgok Európa, Bp., 1984. 122.
7. André CHASTEL: A töredék, a hibrid, a befejezetlen in: Fabulák, formák, figurák Gondolat, Bp., 1984. 165,173.
8. BALASSA Péter: "...Az végeknél..." in. szépirodalmi, Bp., 1982.
9. CHASTEL: i.m. 165.
10. SZAJBÉLY i.m. 307.
11. CZUCZOR-FOGARASI i.m. IV. kötet.
12. Hermann August KORFF: Das Wesen der Romantik in: Zeitschrift für Deutschkunde 43/1929. s. 545-561.
13. KISFALUDY Sándor: Regék a magyar Elő-időből Kner-Magvető 1978. 7.
14. u.o. 92.
15. Daniel ARASSE: Ars memoriae és a vizuális szimbolumok: a képzelet kritikája és a reneszánsz vége in. Az ikonológia elmélete/2. Szeged, 1986. 195.

16. E.PANOFSKY: Studies in Iconology New York, 1939.
LX.tábla.
17. HAMVAS Béla idézi: Az írás platonizmusa c. írásában
/kézirat/
18. lásd: GERGELY András: az ismétlés-ismétlődés a
történelem filozófiában Opus /5./ 43-58.
19. Juriy TINYANOV: A konstrukció fogalma in:
Strukturalizmus Európa, Bp., é.n. 8.
20. VÖM/6.
21. VÖM/6.
22. RUSCELLI: Le Imprese Illustri /Velece, 1566./ idézi
GOMBRICH: Icones Symbolicae c. tanulmányában
IKon. elm./1. 98.
23. VÖM/6.
24. GOMBRICH: i.m. 110.
25. idézi: ZILAHY Károly előszavában in: Kisfaludy Sándor
Összes Költeményei Lampél és tsa. Bp., 1901.
26. VÖM/6/254.1.
27. VÖM/5/565.1.
28. VÖM/5/567-568.1.
29. BERZSENYI Dániel: Prózai munkái Kaposvár, 1941.
115,123-125.
30. Friedrich OHLY: A szavak szellemi jelentése a
középkorban in: Ikon. elm./1.233.
31. OHLY i.m. 252.