Irodalomtörténeti Közlemények (ItK) 130 (2026) 5
doi:10.56232/itk.2026.5.04

„Árva" leányok

Az apa hiányának megjelenése Vörösmarty Mihály nőalakjainál

VÁMOS Violetta

Váci Piarista Gimnázium, középiskolai tanár
ORCID: 0009-0002-2755-2473

Fatherless daughters. The absence of the father in Vörösmarty Mihály's female characters

Abstract | The absence of paternal protection shapes the emotional vulnerability and personality development of female characters in Vörösmarty Mihály's works. In his epic poetry, an elderly father and a daughter in need of protection form a recurring pairing, which Zentai Mária traces to folktales and chivalric romances. Her research suggests that these female characters, unlike their male counterparts rooted in the epic tradition, should be examined in terms of their narrative functions in fairy tales. In Vörösmarty's later works, the figure of the elderly or unmentioned father persists: his daughter, who symbolically remains in need of protection, is rescued by a hero who also causes harm. Without a protective father or hero, these female characters are compelled to develop their own defences. This process is difficult, as some of Vörösmarty's apparent heroes also cause psychological harm, including the hunter in *Fair Ilonka* and even Csongor. The female characters must therefore undergo a long and painful process of developing psychological defences before they can find a suitable partner. This article examines how paternal neglect or absence shapes the personality development of Vörösmarty's female characters and explores their paths towards psychological maturity.

Keywords | Vörösmarty Mihály, female characters, fatherlessness, personality development, epic poetry

Vörösmarty Mihály életművének jelentős hányadát alkotják a változatos férfi- és női karaktereket felvonultató epikus művek, egyik legtöbbet vizsgált nőalakja mégis a *Csongor és Tünde* címszereplője. Zentai Mária *Az egyetlen eposz* című tanulmányában kimutatta, hogy Vörösmarty epikus nőalakjaira azért jellemző a sematikus karakterábrázolás, mert mesei és lovageposzi eredetűek, míg összetettebb személyiségű epikus férfialakjait a klasszikus eposzok hősei ihlették.[1] Zentai összegyűjti Vörösmarty említett nőalakjainak legjellemzőbb tulajdonságait:

> A hősnők többsége hajadon, mindannyian nagyon fiatalok és meglehetősen gyámoltalanok, passzívak. […] Felnőtt vagy középkorú, önálló személyiségű és akaratú nő nem létezik az eposzok univerzumában. Vörösmarty tipikus, sőt kizárólagos hősnője a nagyon fiatal, tapasztalatlan, ártatlan, gyenge, védelemre – apja és/vagy hős szerelmese védelmére – szoruló és tőlük függő lány.[2]

Zentai az eposzi nőalakok esetében egy további visszatérő motívumra is felhívja a figyelmet: anyjukról egyik műben sem esik szó, többségük apja viszont jelen van, és fiatal lányához képest feltűnően idős férfiként jelenik meg:

> ősz apa mellett virágzik boldog vagy szomorú sorsa Hajna, Etelke, Enikő, szép Ilonka […]. Ősz apa anyátlan lánya Hajna és Szömér (Huba), Jeve (Dalma), Etelke (Ernyei), Leila (Ulemán), Ida, Dalár (Dobó), Szűbál (Arta), Enikő (Káldor). Jola árva, Szűdelinek nincs se apja, se anyja.[3]

Zentai a meseértelmezésben használatos proppi alapfunkcióként azonosítja az *idős apjával szereplő hősnő*t, a lány védtelensége pedig a varázsmesékben indokolttá teszi a hős és a károkozó összetartozó szereplőpárosának jelenlétét. Vörösmarty eposzaiban is hasonló az idős apa funkciója: a leányt a védelmére képtelen apja helyett a főhős menti meg a károkozótól.[4] Az apák öregsége a nőalakoknál szimbolikusan arra a megüresedő helyre mutat rá, amelyet a védelmükre képes férfinak kell elfoglalnia. Az eposzokon kívül Vörösmarty egyéb szövegeiben is gyakoriak az idős apák leányai, azonban bizonyos művekben az apai védelem elégtelensége olyan férfialakot hív be a cselekménybe, aki egyszerre tölti be a hős és a károkozó szerepét. Tanulmányomban a Vörösmarty-apafigurák ábrázolásának jelentésrétegeit vizsgálom, arra összpontosítva, hogyan függ össze az apa szerepe a nőalakok férfiakhoz fűződő viszonyával.

1 Zentai Mária, „Az egyetlen eposz", in *Mesterek, tanítványok: Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. Szajbély Mihály, 380–402 (Budapest: Magvető Kiadó, 1999), 390.

2 Uo., 387.

3 Uo., 386.

4 Uo., 390.

A kritikai kiadás részletesen ismerteti a *Szép Ilonka* kutatástörténetét.[5] A kritikai jegyzetek szerint a *Szép Ilonka* mű kutatásának egyik visszatérő kérdése a történet és a Peterdy család kapcsolata. A kérdéssel elsőként S. Szabó József foglalkozott: Peterdy Gábor közlésére hivatkozva ismertette a családban fennmaradt anekdotát, miszerint Vörösmarty hősnőjét a néhai Peterdy Ilonka ihlette, aki Mátyás király iránt érzett szerelmébe halt bele.[6] Király György azonban tanulmányában kétségbe vonja az S. Szabó által közölt adatok hitelességét, megállapítása szerint ugyanis Peterdy Gábor másképp mesélte el Beöthy Zsoltnak a családjában fennmaradt történetet.[7] Király szerint az anekdota bizonyítható előzménye csupán annyi, hogy Peterdy Gábor apja, Peterdy József valóban ismerte Vörösmartyt Fáy András révén, és feltehetően mesélt neki családjuk ősi származásáról. S. Szabó cikkében a Peterdy család története valószínűsíthetően „nagyvonalúságból" egészült ki a szerelmébe belepusztuló leány alakjával, az ugyanis a kutatások szerint először csak Bajza József *Rege a hableányról* című novellájában kapcsolódott össze Mátyás király történelmi alakjával.[8]

Vörösmarty szövegében Peterdiről kiderül, hogy „vére hajdanában / Bőven omlott Nándor ostromában",[9] a vers pedig a továbbiakban unokájának, Ilonkának a vadász iránt ébredő szerelmére összpontosít. Egyrészt Ilonka nemessége árnyalódik azáltal, hogy nagyapja egykori katona, hős hazafi, aki együtt harcolt Hunyadi Jánossal, másrészt szokásos eljárás Vörösmarty epikájában és drámáiban a közéleti-hazafias tartalmak magánéleti-szerelmi tematikával való összekapcsolása. Zentai Mária gondolatmenetét követve megállapítható, hogy Vörösmarty epikus nőalakjai jellemzően hős harcfitól származnak, aki azonban az eposzok cselekményének idejére megöregedett, és már képtelen megvédelmezni leányát. A *Szép Ilonka* szüzséje azonban eltér ettől a mintától, ugyanis az Ilonka „apja"-ként aposztrofált ősz Peterdi nem Ilonka apja, hanem a nagyapja. Az egykori eposzi szüzsé megváltozása magyarázatot ad Peterdi aggkorára, és indokolttá teszi a leány védelmére érkező ifjú hős jelenlétét. A szöveg azonban jelzi, hogy a korábbi eposzi struktúrák felidézése ellenére már nem az idealizált eposzi világban járunk: Ilonka árva, hiszen a nagyapjával él, az érkező ifjú pedig Ilon-

5 Fontos megemlíteni (a teljesség igénye nélkül) a kritikai kiadás óta megjelent jelentős *Szép Ilonka*-tanulmányokat: Bécsy Ágnes, „A hervadhatatlan Szép Ilonka", *Árgus* 11, 5. sz. (2000): 44–49; Vaderna Gábor, „Mátyás király szerelmes: Vörösmarty Mihály: *Szép Ilonka*", *2000: Irodalmi és Társadalmi Havilap* 31, 3. sz. (2019): 61–79; Margócsy István, „A király mulat: Fejedelmi csábítás a magyar romantikában", *2000: Irodalmi és Társadalmi Havilap* 16, 9. sz. (2004): 56–72; Zentai Mária, „Hívott és hívatlan dalosok: Vörösmarty műveinek zenei adaptációi, különös tekintettel a *Szép Ilonká*ra", in *„Vendégek közt vendég": Poétikai örökség és szöveghagyomány: Vörösmarty az ezredforduló után*, szerk. Hansági Ágnes és Hermann Zoltán, Tempevölgy könyvek 41, 17–44 (Balatonfüred: Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2020).

6 Vörösmarty Mihály, *Kisebb költemények II. (1827–1839)*, szerk. Horváth Károly, Vörösmarty Mihály összes művei 2 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), 450; S. Szabó József, „Szép Ilonka és a Peterdyek", *Ország-Világ* 21, 50. sz. (1900. dec. 9.): 991.

7 Király György, „A *Szép Ilonka* keletkezése", *Egyetemes Philologiai Közlöny* 34 (1910): 231–233, 233.

8 Vörösmarty, *Kisebb költemények II.*, 449.

9 Vörösmarty Mihály, „Szép Ilonka", in Vörösmarty, *Kisebb költemények II.*, 131–135, 132.

ka szempontjából antihős – a Zentai által is használt proppi terminológia szerint a károkozó és a hős funkciója egybeesik a vadász figurájában. Bár a mű felidézi a költő korábbi elképzeléseit, azokat jóval realisztikusabb tónusban ábrázolja.

Ilonka bemutatása kettős: a szöveg hangsúlyozza rokonságát a hazafi Peterdivel, szüleiről azonban hallgat. A szövegben öt alkalommal fordul elő Ilonka neve, mindannyiszor a „szép" melléknévvel együtt, amely más, Ilonkára vonatkozó szókapcsolatokban is előfordul: „szép sugár lány", „erdők szép virága", „szép leánykám". Ilonka keresztneve egyszer sem szerepel jelző nélkül vagy nagyapja, Peterdi nevével együtt. A „szép" jelző gyakori előfordulásának számos verstani és intertextuális oka van, de az is felmerülhet, hogy Ilonka neve mellett nem véletlenül szerepel szinte vezetéknévi pozícióban a *szép* melléknév: Ilonka ugyanis nem feltétlenül viseli Peterdi nevét, amennyiben Peterdi Ilonkának nem az apai, hanem az anyai nagyapja. Ilonka anyját azonban hiába is keresnénk – ahogyan Zentai Mária is megállapítja –, a Vörösmarty-leányok anyjáról nem esik szó, jelen esetben azonban Ilonka apjáról sem. Logikusnak tűnne, hogy Ilonka apját Peterdihez hasonló harcfiként képzeljük el, azonban Peterdi nem tesz említést Ilonka csatában elhunyt apjáról visszaemlékezése során. Bár Ilonka szüleinek kilétét a versben homály fedi, Ilonka történetén keresztül mégis felmerül annak lehetősége, hogy a leány sorsa a családi múlt egyfajta újrajátszása. Antalfai Márta a női személyiségfejlődés szakaszainak, jellemzőinek és az azt gátló tényezőknek (komplexusoknak) a népmesei megjelenését vizsgálva „öröklött komplexus"-nak nevezi azokat az archetipikus struktúrákat, amelyek a felmenőktől erednek, és a személyiségfejlődés során az egyik fejlődési szakaszból a következőbe való átlépést gátolják.[10] Ez alapján Ilonka, aki a pillangót kergetve, de a vadásszal találkozva épp a nővé érés személyiségfejlődési stádiumában jár, hibás megküzdési stratégiát választ a férfival való találkozása során, ebben azonban a tudatos döntés mellett egy felmenője – vélhetően az édesanyja – történetének tudattalan megismétlése is szerepet játszhat.

10 „Pszichoterápiás tapasztalataim alapján az archetípushoz kapcsolódhat az ősöktől, felmenőktől származó úgynevezett öröklött komplexus is, melynek lépései nagyvonalakban: öröklött kapcsolattörténet (komplexus) ⟶ erős érzelmi töltés (archetípus aktiválódása) ⟶ ismétlődési kényszer. A viselkedésben, életstílusban, kommunikációban megjelenő komplexus esetében az adott archetípus is életre kel. Fordham szerint, amikor azt mondják, hogy az archetípusoknak örökletes funkcióik vannak, ezen azt értik, hogy a génsejtekben reprezentálódnak és ennek folytán minden archetipikus kép, amit a tudat rögzít, tartalmaz genetikai tényezőket is, illetve ezek hatásában is megragadható. (Fordham 1957, 11. Idézi: Knox 2005, 18.) Ennélfogva analógia szinten ismételhetjük (tudattalanul) egy-egy felmenőnk életmódját, azon belül is elsősorban annak komplexusait, tekintettel arra, hogy az archetípus elemi erejénél fogva megszállva tarthatja a tudatot, majd az egész személyiséget, s a további fejlődés gátjává válhat. Ezért az egyik identitásból a másikba történő átmenetnél az ősök életéből érkező transzferhatás is érvényesül. A következő pszichés fejlődési szakaszt az egyén először elődei mintájára és nem az individuációt elősegítő módon próbálja megoldani, ami gyakran tévútra vezet." Antalfai Márta, „A női kiteljesedéshez vezető út meghatározó állomásai", *A női dimenzió – Femme Harmone* 2, különszám (2022): 198–216, 201–202, doi:10.55344/andfhksz.2201198, https://katarziszegyesulet.hu/wp-content/uploads/2024/05/AM28.pdf.

Szép Ilonka és a vadász kapcsolatának kilátástalansága több szempontból is felidézi a *Csongor és Tünde* nőalakjának, Tündének a történetét, annak ellenére, hogy Tünde története pozitív végkicsengésű. Tünde Csongorhoz fűződő kapcsolatának nehézségei gyakran ugyanazok, mint szép Ilonkáéi: az ifjú iránti szerelme inkább illuzórikus, mintsem valódi ön- és társismereten alapuló, továbbá szüzessége „túl korai" elvesztésének sejtetése is azonos motívum a két nőalak történetében. Az érzelmileg még nem elég mély kapcsolatban túl korán megjelenő testi érintkezés a leányok esetében énhatáraik elégtelen védelmére is utal. Arról, hogy Tünde esetében is az apa szerepével állhat összefüggésben a szexuálisan kockázatvállaló viselkedés, az első kéziratból származó, Taxner-Tóth Ernő által a kritikai kiadás jegyzetanyagában ismertetett részletek tanúskodnak.

> A kihúzott sorokból az derül ki, hogy Tünde azért nem fogadhatja el Ilma ajánlatát a gyors ölelkezésre, mert minden fű, minden bokor atyjának kéme. Ezt – az egyébként árulkodó – okot már csak azért is ki kellett hagyni, mert Tünde égi – földön túli – származása ellentétben áll azzal, hogy földi atyja lehetne. A költő első elképzelése szerint ezzel a konkrét és gyakorlatias okkal függ össze – nem pedig varázstényezőkkel –, hogy a „vár kívül" hagyott üzenet szerint a férfinak azért kellett őt délben megkeresnie, mert a lány akkor tud kilopódzni hozzá; addig, amíg a szigorú atyja alszik.[11]

A kihagyott sorok alapján egy életben lévő, de szigorú apa képe rekonstruálható, azonban egy másik kicserélt szöveghely további adalékokat nyújtott volna Tünde származásához:

> Kimaradt az a gondolat, hogy Tünde a földet azért nem ismeri, mert utcáin nem szédelgett. Ugyanakkor kimaradt az a túlságosan kétértelmű hasonlat is, amely szerint Tünde rózsafán termett. A kétértelműség egyik tényezője itt a tündérlány „nem hétköznapi" származására történő utalás; a másik voltaképpen ugyanez azzal, hogy a rózsa nem csupán emelkedett értelemben kötődik a szerelemhez, hanem úgy is, hogy a „szerelemgyerekeket", azaz a nem törvényes házasságból születetteket rózsafabokorban termetteknek nevezték.[12]

Mivel a két eltérő konnotációjú szöveghely egyaránt kimaradt a végleges változatból, csak feltételezhetjük, hogy Vörösmarty eredeti koncepciójában összefüggött Tünde Csongorral szembeni viselkedése és az apjához fűződő viszonya. Ledér történetében később ismét összekapcsolódik az apa szerepe és a leány kockázatvállaló szexuális viselkedése, ez utóbbi azonban ott inkább az apa „romlásának", „betegségének" okaként

11 Vörösmarty Mihály, *Drámák IV.*, szerk. Fehér Géza, Staud Géza és Taxner-Tóth Ernő, Vörösmarty Mihály összes művei 9 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 721.

12 Uo., 718–719.

jelenik meg. Azzal, hogy Vörösmarty kihagyta a Tünde kétes törvényességű származására és a földi, szigorú apjára vonatkozó részeket, jóval szimbolikusabbá és absztraktabbá tette a leány történetét, talán azért, hogy a cselekmény a leány tetteinek okai helyett a megoldásra és fejlődésének útjára összpontosuljon. A kézirat első változata arra utal, hogy a Tündét Csongor felé űző vágy hátterében a költő eredeti elképzelése szerint a valódi szerelem helyett a magánytól való félelem állhatott,[13] továbbá hogy Tündének azért kell menekülnie hajfürtjének levágása után, mert azzal valami olyasmit veszített el, amit (még) nem szabadott volna.[14]

Amint azt Taxner-Tóth Ernő kifejtette, a *Csongor és Tünde* a szimbólumok szintjén – nem direkt módon Tünde személyéhez kapcsolódóan –, de markánsan szerepelteti az égi szerelem mellett az ösztönök által vezérelt szexualitást és a leányanyaság motívumát is. Már a mű első jelenetében a fához kötözött Mirígy figyelmezteti Csongort arra, hogy az ifjú által felfogható – illuzórikus – világ mögött megtalálható egy jóval sötétebb tónusú valóság is; Horváth Károly megállapítására reflektálva Taxner-Tóth kiemeli, hogy a dráma kezdetén szereplő kert az égi szerelmet jelképező, Tünde által ültetett fa képével ellentétben a pusztulásba vezető szerelmet is jelképezheti.[15] Mirígy szerepe itt kettős: egyrészt kerítőnőként cselekszik, amikor Csongornak beszél Tünde szépségéről és kívánatosságáról; másrészt arra figyelmezteti Csongort, hogy a világban a pozitív értékek mellett mindig jelen vannak a negatívak is.[16] Az almafa éjjeli virágzását részletező, víziószerű monológban Mirígy baljós, horrorisztikus képeket társít az éjjelhez:

> És mikor közelget a
> Szép borongó éjszaka,
> És az éjfél, a gyilkosnak,
> Denevérnek, és tolvajnak
> S kósza szellemnek dele
> Száll, mint holló szárnya, le;
> S felleg űl vad csillagon,
> Felleg, melyet az mocsárból
> Sárkányok sohajtatából
> S nyílt sirokból összevon
> S szürke apján a bagoly
> Szemmeresztve lovagol,

13 „Tünde panaszai közül kimaradt az a gondolatmenet, amely a századokban mért létezés és a fényhaza elvesztése következtében szenvedett veszteség középpontjába nem a földi örömök végességét, s nem is »e fenyér« kietlenségét, hanem a magányt állította, mint a legfőbb rosszat." Uo., 727.

14 „Az ezután kihúzott sorból világosabban derül ki a hajfürt elvesztésének varázserejű következménye, mint a végleges változatból. Eszerint Tündének azért kell bűnhődnie, meghalnia, mert nem vigyázott magára, nem őrizte jól vissza nem adható értékét." Uo., 717.

15 Taxner-Tóth Ernő, *Rend, kételyek, nyugtalanság: A „Csongor és Tünde" kérdései* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1993), 198.

16 Uo., 114–115.

Rém a bolygó rém nyakán,
Csép anyó a piszkafán,
Szép regében halandóknak
Bal szerencsét, gyászt huhognak
S a gyujtónak őr szeménél
Egy leégett ház tövénél
Isznak, esznek, alkudoznak,
S bömböl a bölömbika,
S a szüzek legjobbika
Most fiát megy eltemetni
Ölni, aztán eltemetni.[17]

Mirígy monológjának abban a szakaszában kerülnek elő a pusztulást és értékvesztést felidéző képek, amikor a Tünde által ültetett aranyalmafa éjjeli virágzásáról beszél, így egymással párhuzamba kerül (és Tündéhez kapcsolódik!) a két képsor: teremtés és pusztulás. A rémségek felsorolása a monológ végén a gyermekét temető anya képével zárul, amit az utolsó sor ismétléssel nyomatékosít és egészít ki („Ölni, aztán eltemetni."), jelezve, hogy a gyermekét elvesztő anya egyben gyermeke gyilkosa is. Taxner-Tóth felhívja a figyelmet a szavak és konnotációik ellentmondásosságára:

> akinek fia van, az – sem fiziológiailag, sem erkölcsileg – nem szűz, még kevésbé a szüzek legjobbika. […] A borzalmak után a szüzek szó egy tisztább réteg reményét villantja föl, sőt halványan utal a Csongornak ígért szerelemre is. […] Csakhogy a tisztarím mélyen ironikus, mivel a rímelő *bölömbika* és *legjobbika* szavakból a bika képét hívja elő. Vagyis miközben várakozásunk a szűzre figyel, a rím segítségével a szexualitás kap hangsúlyt, sőt nyomatékosan ez zárja a sort. E művészi fogás értelmét a következő sor adja, amikor kiderül, hogy a szűz és a bika képének egymás mellé „vágása" egyáltalán nem a véletlen játéka: a szexualitás és ezen belül a „hímség" szerepét jelzi a tragédia létrejöttében. Mert itt még úgy látszik, hogy a szintaktikailag zárt mondat az egyik legmarkánsabb, csak az emberre jellemző cselekvés, a temetés tényének közlésével zárja a fiát elvesztő anya tragédiáját. Ezt a tragikumot egyáltalán nem csökkenti, hogy leányanyáról van szó![18]

Ledér „döntése"

A fiát temető anya képe előtt egy felgyújtott és leégett ház romjai sejlenek fel Mirígy szavaiban; ez a kép Ledér szintén Mirígy által elmesélt történetének metaforáira emlékeztet:

17 Vörösmarty Mihály, „Csongor és Tünde (1830)", in Vörösmarty, *Drámák IV.*, 5–192, 11.

18 Taxner-Tóth, *Rend…*, 116–117. A *bölömbika* nevű madárfaj etimológiailag kapcsolódik a bikához, így a szó hangsora felidézi a bika fizikai képét és tulajdonságait is: „A jelentés azon a hasonlóságon alapul, amely a madár hímjének jellegzetesen mély, párzási hívóhangja és a bika bömbölése között van." „Bölömbika", in *Új magyar etimológiai szótár – online kiadás*, szerk. Gerstner Károly és mások (Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet–HUN-REN Nyelvtudományi Kutatóközpont, 2011–2025),

No lásd, leányom;
Az nagyon szép, mert atyád volt,
Aki téged, bennszorúltat
A rettentő tűzhalálból
Másod élettel megáldott,
S már te ép vagy, ő pedig, mint
Szén az izzadó kohóban,
Vész, fogy, s tán hamvába dől.[19]

Mirígy elbeszélése szerint Ledért az apja mentette ki az égő házból; a lány megmenekült, apja azonban azóta is lassan haldoklik. A Mirígy szavaitól sokkos állapotba kerülő Ledér elbeszélésében – amely mintha önmagához szólna – a ház felgyulladásának képe összemosódik a szerelmi találkához vezető megzabolázatlan szenvedély metaforáival („Egy setétlő kis teremben / A pokolmécs pillogása / Bűnös ajkak suttogása / Elboríták lelkemet […] Hév kar ége vállamon, / S a merész, az áruló csók / Elcsattant tűzajkamon.").[20] Szép Ilonka elcsábítását is a tűz és a rabul ejtés képét felidéző metaforák kísérik: „A leány rab szép szem sugaránál. […] Lángszemében csábító varázs ég."[21] Bár Ledér idézett szavait érzékelhetően szörnyű bűntudat kíséri („Oh, én elveszett leány, én!"),[22] saját elbeszélésében mégis áldozatként jelenik meg, nem érzékeli saját felelősségét vagy döntési lehetőségeit az események alakulásában. Mirígy Ledért végül ugyanennek a szenvedélynek az ígéretével csábítja el Csongorhoz („S mint a megrezzent harang, / Hangzik és ver a tüzes szív"),[23] és Ledér szavaiból kiderül, hogy azért tart Miríggyel a szenvedély ígéretére, mert számára – hasonlóan Tündéhez – a legnagyobb félelmet a magány jelenti („Oh, magány, te ölsz meg engem").[24]

Ledér olyan nőalak, aki értékvesztéssel járó döntéseket hoz (például apja haldoklása, Csongor általi megalázása), mert vélhetően képtelen másképp betölteni a benne lévő érzelmi űrt és szembenézni a magányával. Ledér leánynak nevezi magát, és Mirígy is utal a benne épp zajló életszakaszváltásra, amikor először „kis leány"-nak, majd Ledér ellenkezésére „nagy leány"-nak nevezi. Ledér viselkedése feltehetően ugyanannak az életkori krízisnek a jele, amely szép Ilonka vagy Tünde esetében is megjelenik a kislányból nagylánnyá – nővé – válás folyamata során. Ledér azonban „elveszett leány", tehát a költő az ő esetében a folyamat lezárultságát hangsúlyozza, míg Ilonka és Tünde érzelmi érése a cselekmény közben zajlik. Felmerül a kérdés, hogy pontosan mi választja el Ledért Tündétől, mivel a két nőalak sok tekintetben párhuzamba állítható – illuzórikus személy iránti vonzalom, meggondolatlan találkozóra való készülés stb. A két nőalak eltérő indítékokból dönt a Csongorral való találkozás mellett, de mindketten

19 Vörösmarty, „Csongor és Tünde", 102. https://uesz.nytud.hu/index.html?uuid=ae4e3305-7c44-1014-a8d2-ae24c20aeb7e.
20 Uo., 103.
21 Vörösmarty, „Szép Ilonka", 132.
22 Vörösmarty, „Csongor és Tünde", 104.
23 Uo., 105.
24 Uo., 126.

meggondolatlanul cselekszenek. Míg Tünde már találkozásuk előtt is szerelmes Csongorba, és ennek az érzelemnek rendeli alá cselekedeteit, addig Ledér pusztán az ölelkezés miatt – amivel Mirígy kecsegteti – szeretne Csongorral találkozni. Ledérnek nem Csongor személye a fontos, hanem amit Mirígy kerítőnői szerepében ígér neki („Egy szép úrfi vár reád […] Nézd e szép aranyhajat […] Lásd, neked van szánva, kell-e?"),[25] például Csongor fizikai szépsége, az aranyhaj (ami Ledérnek nem is volt, Tündétől pedig elrabolták) és a gazdagság. A testi vonzerő hangsúlyozása és a gazdagság ígérete Ledér „megvásárlására", azaz csábításra való felbérlésére utal. A IV. felvonásban Csongorra váró Ledér eleinte – talán mert ismétlődő tevékenységről van szó – unatkozik („Így ni! Most belém szerethet / Még a szívtelen halál is. *Énekel.* / Túl a Tiszán, túl a Dunán / Innen is, / Úgy galambom a kis leány, / Ha hamis. *Ásít.*").[26] Néhány sorral később azonban – amikor egyedül marad a gondolataival – figyelme a késlekedő „szép úrfi"-ról saját érzései felé fordul („*Egy rózsát vesz le kebeléről, s leveleit széthintve, azokon sétálva, énekel.* / Pesten jártam iskolában, / Térdig jártam a rózsában / *Hirtelen megáll.* / Ah! Szegény levélkék, Elszaggattalak.").[27] Az elszaggatott rózsa mint Ledér egykori ártatlanságának, szépségének – vagy akár gyermekkorának – jelképe felidézi a korábban már említett, házasságon kívül született gyermek motívumát. Ledér történetében nem esik szó saját gyermekéről; szó esik azonban két gyermekről („És az árvák / Oh, az a két gyenge gyermek"),[28] akik a szövegrészlet kontextusából ítélve Ledér testvéreinek tűnnek („S a szegény, e férgek atyja / Nem segíthet, nem mozoghat […] Én testvérimhez megyek").[29] Az értelmezés során azonban számolni kell azzal, hogy sem Ledér, sem Mirígy szavai nem feltétlenül tükrözik a valóságot, ugyanis Ledér bizonyos döntéseket nem érez saját felelősségének (például az elcsábítását), Mirígy pedig kizárólag a Ledér bűntudata szerinti narratívát szólaltatja meg („S már te ép vagy, ő pedig, mint / Szén az izzadó kohóban, / Vész, fogy, s tán hamvába dől.").[30] Ezáltal a Vörösmarty műveiben gyakran előforduló biedermeier hangulatú családi idillt idéző kép – apa, idősebb, gyönyörű leány, kisebb testvérek – Ledér által a szembesülés megtagadásával, míg Mirígy által az irónia kifejezőjeként hordozza az utalást Ledér „elveszett" voltára, azaz leányanyaságára. Az a mozzanat, hogy az apa kimenti leányát a tűzből, értelmezhető Ledér házasságon kívüli kapcsolatából született gyermekeinek befogadásaként is, ez magyarázatot adhat arra is, hogy Mirígy Ledér apjára a gyermekek „apja"-ként hivatkozik, a gyermekeket azonban „árvá"-nak és Ledér testvéreinek nevezi. Érdemes összevetni ezt a sejtelmes, metaforikus beszédmódot a *Szép Ilonká*éval: ott ugyanis úgy mossa össze a szöveg Peterdi apai és nagyapai szerepét, hogy míg saját magára mint Ilonka és a vadász apjára hivatkozik („Fogd fel gyermek, és kövesd *apádat* […] Ősz *apáddal* a vadász elvár"),[31] addig a narrátor Ilonkáról Peterdi unokájaként beszél („Föl Peterdi s bájos

25 Uo., 104.
26 Uo., 125.
27 Uo., 125–126.
28 Uo., 103.
29 Uo., 103–104.
30 Uo., 102.
31 Vörösmarty, „Szép Ilonka", 132–133.

unokája"),[32] mintha eltérés volna Peterdi vágyai és a tényleges helyzet között.[33] Bár nem zárható ki, hogy Vörösmarty korának köznyelvében szokásos volt az apa/atya szavak nagyapa/nagyatya értelemben való használata, mindenesetre feltűnő, hogy a nagyapa fogalmát is inkább az apa kifejezéshez kapcsolódó összetétellel fejezi ki a szöveg (például „Mert *apád én kétszer is lehetnék*"; „*Ősz apáddal* a vadász elvár").[34]

Mirígy kettőssége

Szilágyi Márton 2021-ben megjelent Vörösmarty-monográfiájában kifejti, hogy Tünde és Mirígy összetett kapcsolati dinamikája részben a hasonlóságaik mentén szerveződik.[35] Mirígy Tündéhez fűződő szoros kapcsolatát az is jelzi, hogy a mű kezdetén Mirígy az általa ültetett aranyalmafához van kötözve, tehát valamiképpen Tünde minőségéhez kapcsolódik, azonban a mű zárlatában az ördögfiak egy hársfa odvába dugaszolva teszik ártalmatlanná. A hársfaodúba zárás motívuma feltehetően Shakespeare *A vihar* című drámájából származik, ahol a sziget boszorkánya zárja szikomorfa odvába Arielt, akit Prospero azzal kényszerít hűséges szolgálatra, hogy kiszabadítja onnan. A faodúba zárás tehát cselekvőképtelenné teszi a varázserejű lényt, ideiglenesen megfosztva hatalmától. Mirígyet tehát nem lehet elpusztítani, csupán a cselekvőképességétől, erejétől lehet megfosztani. Antalfai Márta megkülönbözteti a népmesei nőalakok fejlődését akadályozó és segítő boszorkányt: a valódi ártó szándékú gonosz onnan ismerhető fel, hogy a mese végén elpusztítják, míg a fejlődést, önállósulást segítő „roszszat" jelképező boszorkányt (mint a Világszép Ilonka-típusú mesékben) csak elűzik, vagy magától eltűnik.[36]

---

32 Uo., 134.

33 Az apa/nagyapa kifejezések a Czuczor–Fogarasi-szótár szerint is eltérő jelentést hordoznak. A szótár szerint a gyermek szülőjére használt kifejezés az apa vagy atya, a két szó közti különbséget pedig abban jelöli meg, hogy az atya kifejezés ősibb, ünnepélyesebb hangulatú. Az apa szót egyetlen példában említi a szótár „ősök" értelemben, mégpedig az „apáink" kifejezésben. „Apa (1)", in *A magyar nyelv szótára*, szerk. Czuczor Gergely és Fogarasi János, 6 köt. (Pest: Emich Gusztáv akadémiai nyomdásznál, 1862–1874), 1:168–169; „Atya (1)", in uo., 1:222–223; „Nagyapa", in uo., 4:695.

34 Vörösmarty, „Szép Ilonka", 133.

35 „A gonosz intrikus szerepkörét betöltő Mirígy megítélése jelentősen módosul a dráma egészének kontextusában. Tünde és Mirígy sajátos összefüggése – amelyet az is kiemel, hogy Tünde almafája azon a helyen emelkedik, amelyet Mirígy »boszorkánydomb«-nak nevez, azaz a 'boszorkány' minősítés mindkettejükhöz kapcsolódik – a földi léten túli létezés két női szerepét mutatja meg. A boszorkány és a tündér ugyanannak a természetfeletti állapotnak a két aspektusa (s ebben az értelemben a »boszorkánydomb« kifejezés nemcsak azt jelentheti, hogy a hely Mirígyé, hanem akár azt is, hogy az Tündéé – vagy éppen mindkettejüké egyszerre). Vörösmarty ezen a ponton egy szemantikai feszültséget aknáz ki: a *Csongor és Tünde* »tündér«-képzete ugyanis egyszerre tartalmazza a szó eredeti – 'tünékeny, állhatatlan' – jelentését, valamint a fogalom lehetséges, pozitív transzcendens női lényre utaló képzetkörét." Szilágyi Márton, *„Miért én éltem, az már dúlva van": Vörösmarty-tanulmányok* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2021), 129–130.

36 „A kategória meséiben szerepel a Rossznak egy olyan megjelenítése is, amely fölött mindig győz a morál, vagyis a rossz elnyeri méltó büntetését. Ezt az amoralitást is általában a boszorkányok és lányaik testesítik meg, akik a mesében hazudnak, lopnak, csalnak, sőt még a gyilkosságtól sem riadnak vissza. Az er-

Amint azt a kritikai kiadás megállapítja, Mirígy ártó szándéka logikailag nem teljesen világos: eleinte a lánya számára akarja ellopni Tünde hajfürtjét, később azt akarja, hogy Csongor meggyűlölje a szerelmet, végül az aranyalmafa gyümölcseit akarja ellopni az örök fiatalság reményében.[37] Ugyanakkor Mirígy cselekedetei – még ha nem is mutatnak következetességet – elindítják Tündét az útján. A népmesék női hősei csak akkor fejlődhetnek, ha elindulnak otthonról (jelen esetben Csongortól), és erre minden esetben valamilyen károkozás kényszeríti őket.[38] Mirígy kötelékeit Csongor oldozza el – szimbolikusan tehát Csongor motiválja Tünde személyiségében az új életszakaszához szükséges minőségek kialakulását.[39] Mirígy károkozó szándékai a szépség, a fiatalság és a szerelem megszerzésére, csellel való elrablására irányulnak, vagyis olyan értékekre, amelyekkel ő maga (már) nem rendelkezik. Mirígy szereptévesztését jelzi, hogy a saját szerepéhez, életszakaszához nem tartozó minőségekre vágyik, másoktól viszont elvitatja ezeket; jelenlétével és szándékaival azt közvetíti, hogy ezek az értékek neki járnának, mintha ezeket tőle vették volna el, tehát Mirígy esetében – vélhetően – nem tudtak kiteljesedni. Az Antalfai Márta által a népmesék női főszereplőinél azonosított személyiségfejlődési szakaszok közül Tünde (és szép Ilonka) az úgynevezett „Világszépe-archetípus és komplexus" megjelenésének időszakát szimbolizálják. A világszépe-archetípus aktiválódásának (és a világszépe-komplexus eluralkodásának) mint életkori krízisnek az időszaka az úgynevezett *ifjúkor* (22–24 éves kor), amelynek a nők esetében a saját nemi identitás elfogadásáról és kimunkálásáról, a „virágba borulásról" kell szólnia.[40] Amennyiben az adott krízissel elégtelenül küzd meg a női psziché, úgy ennek következtében az archetípus negatív aspektusa uralkodik el a személyiségen, és a krízissel való további megküzdésig (vagy ennek hiányában egész életen át) a világszépe-komplexus lesz jellemző az adott nő személyiségére. A világszépe-komplexus eluralkodása esetén a nőiséghez kapcsolódó értékek felvállalása, az önértékelés és az önbizalom sérül, továbbá ellehetetlenül a másik nemmel való kapcsolatteremtés. Súlyos esetben – az archetípus rögzülésekor – a nő további életszakaszai során is a fizikai megjelenése (szépség, fiatalság) lesz érdeklődése fókuszában.[41] A világszépe-komplexus népmesei megjelenésének jó példája a *Hófehérke* című mese gonosz mostohája,

kölcsi rendet képviselő király felnégyelteti őket. A természet rendjét képviselő »gonosznak«, amelynek a feladata, hogy fejlődésre sarkalljon, sosincs ilyen büntetése: az a végén eltűnik vagy elzavarják (például a Világszép Ilonka című mesében)." Antalfai Márta, „A varázsmesék tündérei és boszorkányai az analitikus pszichológia tükrében", *A női dimenzió – Femme Harmone* 1, 1. sz. (2021): 46–63, 57, doi:10.55344/andfh.2101046, https://katarziszegyesulet.hu/wp-content/uploads/2024/05/AM27.pdf.

37 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 717.

38 A mű előzményszövege mitológiai-népmesei eredetű (lásd Kardos Tibor Árgirus-monográfiáját), így releváns elemzési szempontot jelenthet a népmesei eredetű motívumok jungiánus értelmezése.

39 „A mostohák és a boszorkák fiatal felnőttkorig kísérik végig a mesebeli főszereplők útját, s jórészt az egyes életszakaszváltásoknál jelennek meg. A meseelemzések arra engednek következtetni, hogy ezen szereplők minden korosztály esetében a fejlődés hajtóerői, mivel kizökkentik a fiatalokat abból a létállapotból, identitásból, ami már nem az önmegvalósítást szolgálja, hanem mint az állóvíznek, áporodottság lesz a sorsa." Antalfai, „A varázsmesék…", 55.

40 Antalfai, „A női kiteljesedéshez…", 209.

41 Uo.

aki boszorkányként (akárcsak Mirígy) mostohaleányát elpusztítaná csak azért, mert az rendelkezik a mostoha által vágyott női minőségekkel.[42]

Mirígy Csongorhoz intézett szavainak látomásszerű képei mintha a rossz döntések következményeit példáznák. A megfékezetlen ösztönök, a szenvedélyek akadályozatlan lángolása és az ennek következtében gyermekgyilkosságra kényszerülő anya képével Mirígy Tünde jövőjének egyik lehetséges változatát is vizualizálja. A két karakter ebben is összekapcsolódik – Mirígy a saját létezésével mutatja meg, mi vár Tündére, ha rosszul döntene: a *gyermekgyilkos anya* motívuma ugyanis elsősorban Mirígy kontextusában jelenik meg. Amint arra Szilágyi Márton felhívja a figyelmet, Mirígy a női szerepek közül az anyaság archetípusát szimbolizálja, amikor a gyermekét elvesztő anya képében jelenik meg.[43] Mirígy lányának hiányát azonban Mirígy tettei előzik meg:

> Hogy zavartak minapában,
> Félelemből lányom arcát
> Rókabőrbe öltözém át,
> S elbocsátám a harasztban,
> Már eddig südő lehet.[44]

Az átváltoztatás a népmesék világában átkot jelent, amely gyakran az anyától érkezik.[45] Az első látásra védelmezési gesztusnak tűnő átváltoztatás azonban nem képes megvédeni a lányt, Mirígy tehát nem tudja betölteni a védelmező anya funkcióját. Mirígy *kifejezetten* a félelemmel indokolja lánya átváltoztatását; ez egyaránt utalhat a lánya és az önmaga miatti aggodalomra. A róka alakjához megannyi negatív konnotáció társul: ravasz, hazug, tolvaj, gyilkos. Bár a rókává változtatás hatalmat adhatna a kisebb állatok fölött, a nagyobb ragadozókkal vagy az emberrel szemben aligha nyújt védelmet. Mirígy áttételesen tehát maga okozza lánya halálát, de legalábbis nem képes mellette lenni és megvédelmezni őt. Mirígy lányának kiszolgáltatottságát pedig az a körülmény is erősíti, hogy nincs apja, tehát bizonyos védtelenség eleve jellemzi. A leányanyaság egyik sajátos aspektusára világít rá Mirígy lányának története: a túl

42 „Előfordul, hogy az anyák ellenséges érzéseit serdülő lányuk fiatalsága, nőiessége váltja ki. Visszatér saját elmúlt fiatalságuk emléke, talán a meg nem valósult lehetőségek utáni vágyuk is. A Hófehérke című mese mostohája is az az anya, aki nem jutott el belső értékeinek felismeréséhez és megvalósításához, ezért számára csak a külső a fontos, csak az, hogy mit mutat a tükör: »Tükröm-tükröm, mondd meg nékem, ki a legszebb a vidéken?«" Antalfai, „A varázsmesék…", 57.

43 „Az időbeli létezés sajátos megjelenési formája a női szerepek egyikének, az anyaságnak a felbukkanása a dráma világában. Az anyává válás, a szülés már önmagában is a halandóság jelenlétét implikálja: hiszen ha egy élet elkezdődik, akkor annak véget is kell érnie. Innen nézvést tehát külön jelentősége van annak, hogy egyedül Mirígy az, akinek gyermeke van: egy olyan szereplő formájában, aki csupán említések formájában, önálló jelenet és önálló szöveg nélkül (a hiányával) van jelen a műben. Mirígy öregségével ez a mozzanat összhangban is van. A gyermek léte egyfelől utalhat Mirígy halandóságára, másfelől lányának elvesztése motiválja Mirígy intrikussá válását is." Szilágyi, *„Miért én éltem…"*, 123.

44 Vörösmarty, „Csongor és Tünde", 33.

45 Mogyoróssy-Révész Zsuzsanna és Vaskor Gréta, *Kinek a sorsa? Transzgenerációs örökség a mesékben és a terápiában* (Budapest: Kulcslyuk Kiadó, 2023), 184.

korán szülővé váló anya még érzelmileg éretlen, ezért nem feltétlenül válik képessé a gyermek érzelmi és fizikai gondozására és védelmére.

Magányos leányok

Szilágyi Márton a magányhoz való viszonyukban jelöli meg a Mirígy és Tünde közti legfontosabb különbséget. A magányt korábban Tünde és Ledér rossz döntéseinek egyik fő okaként azonosítottuk. A Mirígy létezését teljességgel uraló magány Tündében is jelen van, ő azonban képes feloldani ezt az érzést, tehát Miríggyel és Ledérrel ellentétben ő nem engedi, hogy ez a minőség uralkodjék fölötte.[46] Tünde pedig ehhez Mirígytől kap segítséget:

> Ifjúkorban (lásd a korábban tárgyalt Világszépe mesekategória meséi esetében) a fiatalok még mindig tanulásra szorulnak, különösen párkapcsolatuk alakítását illetően. Ebben a szituációban is megjelenhet a boszorka, aki segíthet nekik abban, hogy kinyíljon a szemük, és felismerjék választottjuk igazi arcát.[47]

Mirígy áskálódásai javarészt arra irányulnak, hogy Tünde „kiszeressen" Csongorból: ezért veszi rá a csábításra Ledért, amikor pedig a terve nem sikerül, az elbűvölt jóskút által téveszti meg Tündét Csongor hűségét illetően. A jóskút azonban nemcsak a hűtlenkedő Csongor képét mutatja, hanem az őt éppen elhagyó szerelmét a sziklapartról figyelő leány képét is. Mirígy tehát nemcsak Csongor hűtlenségét mutatja meg Tündének a jóskútban, hanem Csongor „elhajózását" is, azaz azt, hogy a leány ártatlanságának elvétele után elhagyja őt. Tündének pedig ez az igazi félelme: hogy szerelme viszonzatlan, Csongor pedig az első találkozásuk után el is tűnik. Míg ezt az eseményt Tünde a cselekmény szintjén „csak" áttételesen, a többi női szereplő jeleneteiben és az elbűvölt kút vízióiban éli át, addig szép Ilonka esetében fizikailag is megtörténik az elhagyás. Ilonkát tulajdonképpen senki sem figyelmezteti arra, hogy a vadász elhagyhatja, az öreg Peterdi egyetlen gondja a nála poharazgató vadásszal kapcsolatban az, hogy az iszik-e Mátyás király egészségére. Tünde azonban, miután látja a kút vízióit, egy igazabb, hatalmasabb jóslatért indul az Éj birodalmába, ahol meg is kapja azt –

46 „Mindazonáltal ez a két létállapot nem áll messze egymástól, mondhatni, szorosabban összetartozik, mint az emberi lét és a tündérség; s ilyenformán egymásba is átjátszhatók: Mirígy mintegy a Tünde számára is elérhető, nem kívánatos mintát jelenti azzal, ahogyan beavatkozik az emberi életbe – csakhogy, ne feledjük, Tündét is jellemzi ez a fajta aktivitás, Balgától például így veszi el a feleségét, Böskét, hogy Ilmát faragjon belőle. Mirígy és Tünde között a legfontosabb különbséggé ily módon más válik, nem a gonoszság vagy a jóság, amely a dráma viszonylatai között nehezen értelmezhető, s az ördögfiak teljes funkcióváltása miatt (Mirígytől egy csapásra Tündéhez állnak át, minden érdemi magyarázat nélkül) érdektelennek is mutatkozik: Mirígy ugyanis az első felvonásban magányossá válik, amikor a három ördög a rókává változtatott lányát megeszi, míg Tünde éppen a saját magányát oldja föl a Csongorral való szerelem révén." Szilágyi, *„Miért én éltem…"*, 122.

47 Antalfai, „A varázsmesék…", 55.

emberré változtatása formájában. A tündérből emberré válás mint az illúziók világából való kilépés a mesék tündér szereplőinél is feltétele a szerelmi kapcsolódásnak.[48] Ez a fajta transzformáció pedig szép Ilonkának nem adatik meg, Ilonka ugyanis – aki nem a mesék világából származik, és ezért boszorkány sincs, aki motiválja őt a fejlődésben – túl későn szembesül csábítója, a vadász igazi arcával. A *Szép Ilonka* balladisztikus szerkesztése miatt az események számos részlete kimondatlan marad, vagy csak jelképes utalásokból sejthető. Ilyen például a leány tragédiájának előrevetítése a kezéből elreppenő pillangó motívumával, vagy az utolsó versszakban Ilonka pusztulásakor megjelenő liliommotívum, amely az ártatlanságon kívül az anyaságot is szimbolizálja.[49] Vörösmarty árva leányainak – Tündének és szép Ilonkának – története egyaránt hiánnyal indul; a végtelen magány érzete miatt értelmezik félre érzéseiket, és kapcsolódnak megfelelő énhatárok nélkül az alkalmatlan, érzelmileg elérhetetlen férfialakokhoz. Az árva leányok tehát mintha újraélnék szüleik történetét: eltűnő szerelmük révén ismét megtapasztalják az apa hiányát, tragikus esetben immár saját gyermekük apjáét. Boldogság végül kizárólag arra az „árva" leányra vár, aki az útja végén, a műveletlen kertben is ki tudja sarjasztani az aranyalmafát.

48 „Halhatatlanságukat csak kivételes esetben adják fel: ha halálos szerelembe esnek. Jól szimbolizálja mindezt, hogy csak az esetben képes átváltozásra egy nő, csak akkor tud jól működni a mindennapok világában, a hétköznapok realitásában, ha saját életét, érzelmi világát és libidóját meg tudja osztani párjával. Ez azonban feltételezi a kölcsönösséget. Szükséges hozzá a férfi érzelmi érettsége, odaadása. Azok az ifjúkorban, illetve fiatal felnőttkorban lévő, de még éretlen ifjak, akiknél az intimitásra való képesség és a felelősségérzet nem alakult ki, elveszítik a nehezen megszerzett tündérlányt." Uo., 51.

49 „A méltóságteljes, fejedelmien szépséges »hókarú« Héra, akit a rómaiak Juno néven tiszteltek, a házasság istennője volt, de a gyermekáldás védelmezője is. […] Szimbólumai a tehén, a Tejút, a liliom virága […] A monda szerint a Tejút a Nagy Istennőnek, az Egek Királynőjének kebléből fröccsent az égre. Ez később Héra mítoszának is része lett. Az ő tejéből lett a Tejút, s ami a földre cseppent, abból lett a liliom virága. A liliom – ugyancsak egy pre-hellén hiedelem szerint – a női nemi szerv önmegtermékenyítő képességét szimbolizálja." Jean Shinoda Bolen, *Bennünk élő istennők*, ford. Karczag Judit (Balatonfenyves: Studium Effektive Kiadó, 2008), 141; Konrat Ziegler, „Lilie", in *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike in fünf Bänden*, szerk. Konrat Ziegler és Walther Sontheimer, 5 köt., 3:650–651 (Stuttgart: Alfred Druckenmüller, 1964–1975), 3:651, https://archive.org/details/DerKleinePaulyLexikonDerAntike/page/n1921/mode/2up, hozzáférés: 2026.09.30; Kerényi Károly, *Görög mitológia* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977), 270–271.