

KELEMEN ERZSÉBET

Gondolati generálás – meditatív irodalmi műfajok

Papp Tibor logo-mandalái

Az 1950-es években jelentkező konkrét és spacialista¹ költők a szóalak erejében bízva eltávolították a szóalakhoz kapcsolódó jelentést, s így a műveikben az elsődleges esztétikai hordozóeszköz már nem a szó mögöttes jelentése lett, hanem a nyelv nyersanyaga, a leírt szó a maga direkt közvetlenségében.² Olykor ezekhez a szövegekhez se közvetlen, se közvetett értelmet nem lehet rendelni, s közvetett korrelátumként is csak azt az esztétikai élményt, amit a szöveg szemlélése nyújt. „De miért kellene kizárnunk az ilyen esztétikai élményt a szöveg lehetséges jelentései közül? Még akkor is, ha a jelentéstől mást várunk, mert máshoz vagyunk hozzászokva?” – jegyzi meg Petőfi S. János Timm Ulrichs egyik konkrét művét elemezve.³

A konkrét és térbeli költészetek szakítottak tehát a lineáris írással és annak megszerkesztett mondattanával: a szintaxis térbeli kapcsolatok sorozatává alakult át, s az időre épülő, klasszikus, lineáris mondattant, a kronoszintaxist felváltotta a toposzintaxis, amelyben az idő már egészen másfajta szerephez jut. A térbeli költészet ugyanis semlegesíti a szöveg időbeliségét, alkalomadtán megfordíthatóvá is teszi azt, s topológiai kapcsolatokat létesít a nyelvi jelek elemei, a betűk, szótagok, szavak, mondatok között. S nem létezik sem nyelvtankönyv, sem szótár, amely „ezen elemek jele és jelöltje között pontos, stabil kapcsolattal szolgálna”. Így egy térbeli költemény befogadója olyan átmeneti pozícióban találja magát, ami „a szöveg olvasója [...] és a kép értelmezője [...]” között jön létre.⁴ (A szöveg olvasója betűket, szavakat talál, a kép értelmezője formák és színek két dimenzióban való elrendezésével szembesül.) Az ilyen konkrét szabályok szerint létrehozott mű már nem mutat be semmit, nem beszél valamiről, hanem „vizuális, verbális és hangbeli elemeinek: a színnek, a szónak és a hangnak mint önmagára utaló jelnek a megvalósítására” törekszik.⁵ A konkrét költészet tárgya tehát saját maga, hiszen „nem mond, nem akar többet mondani, mint saját maga, »tartalma a forma és formája a tartalom«”.⁶ Akárcsak Timm Ulrichs műve, az „ordnung” szóból megalkotott költemény. A mű zártsága egy helyen megtörik, s a rendből rendtelenség, az *ordnung*-ból *unordnung* lesz, méghozzá úgy, hogy az *un* fosztóképzőt az *ordnung* szóból emeli ki.⁷ Így válik a forma és a tartalom azonossá.

Francis Edeline negyven, térbeli költészetet képviselő költő életművét vizsgálva az 1990-es években egy gyűjteményt adott közre, amelyben mintegy kilencven, azonos kritériumok alapján kiválogatott konkrét művet idéz. A kötetben szereplő vizuális költemények toposzintaxisa alapvetően szimmetrikus kapcsolatokon, megfordíthatóságokon, derékszögű tengelyeken, azaz a középponton alapszik, a domináns alakzat pedig elsősorban a kör vagy a négyzet, esetleg a kettő változata. A gyűjteményben előfordulnak még téglalapok, rombuszok vagy olyan geometriailag teljesen szimmetrikus alakzatok is, amelyek csúcsát különböző szavak foglalják el. Az alakzatokat pedig nem vonalak, hanem betűk vagy szavak egymásutánisága építi fel. Téglalap alakzatú például a kötetben Eugen Gomringer *Schweigen* című műve, amelyet a szerző számtalan nyelvre lefordított. Valójában a konkrét vers lényegét nem érinti, az alkotást nem módosítja a fordítás: mindegy, hogy milyen

nyelven olvassuk. A *silencio* (vagy akár *Schweigen*) szó szabályos ismétlése egy zónát, egy felületet hoz létre, nevezetesen egy olyan téglalapot, amelynek középpontja üres. „A nyomtatott oldalon a fehér terület fontosságát nem kell bizonygatni – írja Francis Edeline –, de talán nem vagyunk eléggé tudatában annak, hogy minden könyvünk minden oldala fehér margóval van keretezve, ami egyenértékű egy csendkerettel. Egy könyv nem tűnne túl kellemes látványnak margó, fehérén hagyott fejléc vagy lábléc nélkül. Nemcsak azért, mert eltér a normálistól, hanem azért is, mert eltűnik a csendfal, ami körülveszi és elkülöníti a szöveget a nyüzsgő külvilágtól.”⁸ Hasonló témakörben mozog Alan Riddel műve is, *A csend felé (Towards silence)*, amely koncentrikus négyzetekből épül fel. Az alakzatokat egy zenei terminus technicus, a *diminuendo* betűi alkotják. A hang intenzitásának fokozatos csökkentését nemcsak a zenei műszó és az alkotás címe jelzi, de grafikusán is megjeleníti a szerző az elhalkulást. Az ismétlések száma ugyanis arányosan csökken, ahogy haladunk a középpont felé. A folyamat végén pedig az egyedüli, végső O-t találjuk, a záró hangot kiejtő, nyitott száját vagy (előlegezzük meg az elnevezést) egy mandala-kört, illetve ezt a központi O-t a végső csend megjelenítőjeként akár nullának is nevezhetjük.⁹ A Francis Edeline-kötet további alkotásai is a megfordíthatóságra, a középpontra épülnek. A szigorúbb értelemben vett mandalának,¹⁰ a hindu és buddhista tantrikus irányzatokban használt meditációs, rituális ábrának is (a betűk, a szavak ábrába való beépíttetésétől eltekintve) ez a szerkezete. Ezért Francis Edeline a görög *logosz* és a szanszkrit *mandala* szavak összevonásával logo-mandalának nevezte el a térbeli versek e különös csoportját. Az elnevezés görög szóeleme abból a felismerésből született, hogy minden költemény – nyelvi jelekkel vagy akár képi, emblematis formában – az *anthroposzt*, a *kozmoszt* közvetíti. A kötet vizuális költeményeiben ez a közvetítés egyrészt nyelvi jelekkel, szavakkal történik, akárcsak a hagyományos versekben, s ezáltal az Igén meditálunk, a jelek közvetítő szerepén. A mandala utótag pedig jelzi a közvetítés topológiai szerkezetek általi megvalósulását. A vallási-filozófiai fogalomrendszerhez tartozó mandalának mint metaforának az allegorizálását, a Francis Edeline általi elnevezés jogosságát itt akár meg is kérdőjelezhetnénk, hiszen valamiképpen minden elnevezés egy kicsit önkényes is, viszont éppen a nomen motiválja a befogadót a mandala és logo-mandala közötti különbségek, illetve azonosságok meghatározására. S ezt az elkülönítést Francis Edeline is elvégzi.

A mandala egy erősen szemiotizált tér, amelyben a szavak kivételével különféle jelek élnek együtt, s bizonyos módon egy grafikai, észlelő közvetítést hoznak létre a pszichogramma és a kozmogramma, vagy a Groupe μ terminológiájával élve az *anthroposz* és a *kozmosz* között. S bár a logo-mandala, akárcsak a mandala, közvetítő, meditatív eszköz, mégis nehéz lenne kimutatni, hogy „ez az eszköz a tantrizmushoz hasonló spirituális, kimunkált tanként funkcionálna”. A logo-mandalákban ugyanis a szavakon meditálunk (ahogy Francis Edeline írja, a jelek közvetítő szerepén), s így valamiképpen a szó, az Ige szakralizálását jelenítik meg ezek az alkotások. Az újplatonizmus szerint a szó nemcsak hang, nemcsak eszme, hanem logosz prothorikosz, azaz kifejezett gondolat. Szellemi valóságként pedig a gondolatnak önmagában véve nincs semmi köze a testhez, mégis testet kell öltenie szóban és hangban, érzékelhetővé kell válnia, hogy közölhető legyen.¹¹ A logo-mandala ezt az érzékelhetőséget a nyelv különböző vonásainak alkalmazásával és egyes nyelvi elemek eltávolításával, vizuális jegyekkel éri el. Ellentétben az epeával, ami a szó szótári alakját és jelentését jelöli, a logosz azt az értelmet jelenti, amit a szó a szövegösszefüggésben kap. A logosz valójában a beszéd egészében és egységében létrejövő értelem.¹²

Carl Gustav Jung szerint az individuum számára a tudaton túl létezik egy tudattalan, univerzális érvényű szervezőerő, amely „mindenkor és mindenhol alapvetően egyforma, de legalábbis nagyon hasonló szimbólumokat tud produkálni”. Jung ezt a szervezőerőt *kollektív tudattalannak* nevezte el, és szimbolikus produktumainak alapját meghatározandó ösképek, *archetípusok* létét posztulálta. A pszichológia az archetípust az ösztönnek egy

bizonyos, gyakran előforduló formális aspektusának tartja, amely tehát „ugyanúgy a priori adott, mint maga az ösztön. Ennek megfelelően a mandalák minden külalakbeli különbségük ellenére alapvető hasonlóságot mutatnak, függetlenül attól, hogy honnan és mely korból származnak.”¹³

A mandalaszerkezetet Francis Edeline számos költőnél felfedezte, viszont csak kevés olyan szerzővel találkozott (például Alain Riddel, Raoul Duguay és Dom Silvester Houédard), akik kifejezetten hivatkoznak is a mandalára. Garniernél, aki elismeri ugyan a tantrizmus hatását a művén, a mandalával való kapcsolata mégis közvetett és beleértett marad. „A többiek esetében tehát feltevésről van szó – vallja Edeline –, de ezt megerősítették mindazok (főleg Shutaro Mukai), akikkel ezt megvitattam.”¹⁴

Kelényi Béla a *Szó-körökben körbeszéd* című tanulmányában a mandalának a modern művészetekben való gyors elterjedését Carl Gustav Jungnak és tanítványainak a munkásságára vezeti vissza. Jung észrevette, hogy a megzavarodott tudat új személyiségközpontokat hozhat létre az archetipikus „mély-én” segítségével, s ez az új központ védő és oltalmazó körként mintegy „ráhelyezkedik a pszichés káoszra”.¹⁵ Jung szerint „a mandalák a rendezettséget, a teljességet, az egységet sugallják”, s a vizsgált pácienseknél általában „intuitív, irracionális jellegűek, és szimbolikus tartalmukkal visszahatnak a tudattalanra. Ilyenformán – átvitt értelemben – »mágikus« jelentőségük és hatásuk van, csakúgy, mint az egyházi ikonoknak.”¹⁶ Jung a mandala-motívumot nemcsak a pácienseinél, hanem gyermekek öntudatlan műveiben, alkímiai jelképrendszerekben és a különböző vallásos képzetekben is megtalálta. Ugyanúgy, mint ahogy Francis Edeline is felfedezte a motívumot a költői életművekben. Tehát Kelényi Béla állítása ugyan jogos, amikor megjegyzi, hogy Jung hatására a mandala iránti érdeklődés megnőtt, viszont joggal feltételezhetjük azt is, hogy e teammunka során csupán tudatosult az oltalmazó, „gyógyító” kör jelenléte, hiszen mindig is megvolt ez az univerzális szervezőerő, archetípusként hatott és hat a művészetekben, így az irodalomban is.¹⁷ Ha Francis Edeline kutatása mellé odaillesztjük a magyar irodalomnak a vizuális költészeti alkotásait, akkor láthatjuk, hogy már a régi magyar képversek is őrzik, számos alkalommal felvillantják ezt a motívumot.

A piarista elméletíró, Moesch Lukács (1651) küllős kerék és rózsa alakú képverseinek középpontjában például Mária neve áll. Lepsényi István (~1706) János-napi köszöntőverse a sugárzó napot ábrázolja, csillagképverse centrumában pedig a DIV VIVAT olvasható. Simándi László (1655), aki magát a könyvében Corvus Albusnak nevezte, remete Szent Pál dicséretére koncentrikus körökből alkot egy hat cikkelyre osztott szókubust, de van óra és csillag formájú logo-mandalája is (*Rímes vers thebői Szent Pálról, Thebői Szent Pál tiszteletére*), s egy olyan vizuális költeménye, amelynek centrumába egy és ugyanazon betűt állítva egy disztichont rejt el a körbe. A XVIII. század egyik legtermékenyebb képversalkotója, Kozma Mihály pedig sokszor kör és körcikkek játékából formálja virág alakúvá a műveit.¹⁸

A mandala számos előfordulása ellenére csak egyetlen meghatározott jelentéssel bír, míg minden egyes logo-mandala új jelentést hordoz, s csak a szerkezete utal egy egyedi típusra.¹⁹ Már e kritérium alapján is a jelzett mandala-motívumokat megjelenítő alkotásokat a logo-mandalák edeline-i kategóriájába csoportosíthatjuk.

Bár e meditatív formát felfedezhetjük a XX. század vizuális költészetében is (lásd Kassák Lajos, Barta Sándor, Tamkó Sirató Károly, Juhász Ferenc, Elek István, Fábrián István, Kemenczky Judit stb. egyes műveit),²⁰ viszont a műfaj tudatos magyarországi meghonosítója Papp Tibor lesz, aki gondolati generálást előhívó műveivel, a *Vendégszövegek 5* című kötet logo-mandaláinak poétikai struktúrájával a befogadó interpretációs attitűdjére épít.

Papp Tibor „szó-körei”²¹ azonban az edeline-i kategóriától innovatív módon eltérnek. Az olvasatok sokféleségére utalva Kelényi Béla szerint is a költő, szinte a *Disztichon Alfa* analógiájára, „vers-generátorként” használja a mandala-elvet. S mintha „a »mandala« rendszerének felidézése csupán ürügy” lenne arra, hogy megkérdőjelezze az új műfaj „rendszerében kimondhatatlan szó jelentésének állandóságát. [...] ebben a labirintusban soha sincs megérkezés, a szó, végső soron a *logosz* soha nem érheti el végleges jelentését.”²²

A Papp Tibor-i logo-mandala legfőbb jellegzetessége, hogy „kör vagy négyzet alakú, középpontja van, szimmetrikus, olvasata a tengelyek mentén megfordítható”, szavai pedig legtöbbször visszafelé is olvashatók.²³

A körökből felépülő *Futunk* című logo-mandala például egy vég nélküli, már-már értelmetlen cselekvéssorozat reprezentációjával egy időben megteremt egy védelmi zónát is: a látótérnek a védelmet nyújtó középpont felé való körkörös szűkítésével a mű egyfajta jantraként, kontemplációs eszközként hat. A centrum a belső békét és a teljesség képzetét közvetítheti a szemlélőnek. Ugyanis Jung szerint a jantrák „a meditáció, az elmélyülés, a koncentráció és a belső tapasztalások tudatosításának eszközei”: a belső rend megteremtését szolgálják.²⁴ Viszont a műben az intenzitást kifejező ige („futunk”) és a középponti határozószó („körbe”) jelentéskörei éppen az elcsituló szenvedélyesség helyett egyfajta örök mozgást, nyugtalanságot, a külvilág problémáinak a lelki szférába való hatolását közvetítik.²⁵ A logo-mandalában a centrum szerepe tehát jellegzetes, akárcsak a mandalában, viszont gyakran összetettebb is. „Nem mindig egy kiegyensúlyozott, végső pihenőhelyről van szó – írja Francis Edeline. – Ellenkezőleg, lehetséges, hogy ez csak »egy középpont a szemnek«, miközben az olvasás arra kényszerít, hogy átszaladjon rajta újra és újra a tekintetünk.” A mandalának és a logo-mandalának nagyon is hasonló térbeli szerkezete ellenére ezért sem hasonlíthatunk össze egy misztikus eljárást egy esztétikai eljárással, hiszen „a grafikus szerkezetbeli különbségek jelentősek, és a spirituálisak még inkább”.²⁶

A *Hallod* című logo-mandalában a tapasztalat, a költői fikció medializálódása, egyik médiumból a másikba való átfordítása rekonstruálható. Az imaginárius médiuma az írásnak, a szerkesztésnek a médiumán keresztül egyrészt verbalizálódik az olvasás során és a „hallod” ige centrális helyzetével, másrészt vizualizálódik a tizenhat sugarú középpont képiségevel. A szem – mint minden logo-mandalában – szabadon ugrálhat egyik észlelési pontról a másikra, és „átadhatja magát” a költemény formájának, a globális megértésnek. Francis Edeline *reflex szemfixálásnak* („fixations oculaires réflexes”), a *szem vakációjának* („vacence de l’œil”) nevezi ezt a jelenséget: a szem kevésbé van a sor követésére kényszerítve, annál inkább alá van vetve „a vonzás és összpontosítás észlelőmechanizmusának”. Ezek az észlelőmechanizmusok a nyelvi egységek jelentésére („a menekülések és vonzások tárgyaira”) reagálnak, és meghatározzák a hallucináló effektust, a „bizonyos szimmetriák megfelelő használatával” az érzéki csalódást, az ún. reflex szemfixálást.²⁷ A konkrét versben nyolc tárgyragos főnév variációjából épül fel az auditív élmény: akit vagy amit hallunk, hallgatunk. A hang forrása pedig hangszínképzetet idéz fel a befogadóban a költészeti meditáció során. A próféta, a szívverés, a hiábavalóság vagy a farkas hangja, szava ugyanis egészen másként hat, ha a kútból, az égből, a gőzvezetékéből ered, vagy akár a kezeden át jut el hozzánk, vagy ha a fa alatt, a tűzhely mellett, esetleg mindenütt halljuk a költői üzenetet. Az üzenet tartalmát viszont a befogadónak kell megfogalmaznia. S ebben a befogadói-alkotói folyamatban a nyelvi alapú gondolkodás korlátai, határai is kirajzolódhatnak.

A mandalák alapvető eleme a középpont, azaz „a lélek mélyén rejtőző centrális hely megsejtése”, egy energiaforrás, amely mindent el tud rendezni. A szemlélő ezt a centrumot a személyes énről egy személytelenre helyezi át, s ezt a személytelen *nem-ént* éli meg

személyisége létalapjaként.²⁸ Papp Tibor *Lyuk-mandalája* (*Lyukas mandalája*) viszont üres. Ez az üresség azonban nem a „semmit” rejt magában, mint Jung gyűjteményének egyik rotunduma²⁹ vagy Eugen Gomringer *Schweigen* (*Silence, Silencio*) című téglalap formájú műve, amelynek fehér és üres a középpontja.³⁰ Papp Tibor logo-mandalájának a centruma fekete: mintha egy teljes, beálló napfogyatkozást szemlélnénk benne.

A középpont köré az égtájaknak megfelelően kapcsolódnak a szavak. Az É–D irányú tengely választja el egymástól az azonos fogalmakból felépülő égtájrészt (a keleti rész a nyugati megisméltése és fordítva), a K–Ny-tengely pedig két egymástól elkülönülő refrénes „strófát” jelöl („A kút sötétje – az üres szóvirág – az emlékezetben”, illetve „Miskolcon is – a versben – a fájdalom”). A tengelyek mentén a szavak, szókapcsolatok ismétlődnek: az északnyugati az északkeletinek („az üres szóvirág”), a délnyugati a délkeletinek („a versben”) – és fordítva – az É–D-tengelyre vetített fogalmi tükröződései. Hasonló képzeletbeli tengelyek mentén, fogalmi tükröződéssel épül fel a mandala további *logosz* része is. A tengelyek mentén elhelyezett szavak füzére ugyancsak szintaktikailag értelmezhető mondatot, gondolatföredéket hoz létre, de a sötét középponton áthaladva ölt igazán meditatív formát a befogadás: a fekete centrumot ugyanis behelyettesíthetjük a *lyukas mandala* szókapcsolattal, de variálhatjuk akár a *fekete, sötét folt, napfogyatkozás* stb. kitételekkel is. S ez a fekete centrum nyitja meg a művet a generatív formák felé: számtalan olvasat generálódik a szemlélődés során.

Az első automatikus versgenerátor, a *Disztichon Alfa* lemeze hatmilliárd verseskötet anyagát rejtí. Több millió évre lenne szükségünk a tizenhatbillió disztichon elolvasásához. A lyuk-mandala és minden logo-mandala olvasata viszont belátható idő alatt kimerül. Mégis ebben a töredékességben – a gondolati generálás során – megélhetjük a teljességet, a meditatív irodalmi formák határtalan gazdagságát.

Jegyzetek

¹ A konkrét költészet sajátos formája a spacializmus, amit Pierre Garnier teremtett meg s nevezett el. Pierre Garnier, *Plan pilote fondant le spacialisme*, in les Lettres, no. 31, 2., André Silvaire, Párizs, 1965. Lásd még: Philippe Minguet, *Le Sycomore*, in Écritures, Párizs, 1982, 121.

² Martos Gábor ezekkel a jegyekkel határozza meg a konkrét vers fogalmát. Lásd *Kép(es) költészet. Kísérleti irodalmi olvasó- és nézőkönyv*, Patriot Kiadó, Sopron, 1995, 92.

³ Petőfi S. János: *A jelentés értelmezéséről és vizsgálatáról. A mondatszemiotikától a szövegszemiotikáig (Tanulmányok)*, Magyar Műhely, 1994, 58.

⁴ *Cahiers Internationaux de Symbolisme*. In Francis Edeline, *Le logo mandala*, Centre Interdisciplinaire d’Études Philosophiques de l’Université de Mons (Ciéphum), Belgique, 205. Fordította: Papp Nóra.

⁵ Szombathy Bálint: *A konkrét költészet útjai II. Új Symposion*, 147–148. számok melléklete, 2.

⁶ L. Simon László: *Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok*. Ráció Kiadó, 2005, 90.

⁷ Uo. 98–100.

⁸ *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, i. m. 218.

⁹ Uo. 220.

¹⁰ A szó általános jelentése: *kör*. A vallásos gyakorlat és a pszichológia térben megformált vagy eltáncolt, rajzolt, festett kör-képet ért rajta. (Lásd: tibeti buddhizmus, derviskolostorok kör-képei, ill. pszichológiai jelenségként álmokban, bizonyos konfliktushelyzetekben és skizofrénia esetén tűnik fel spontán módon.) A mandalákban a négyesség vagy a négy többszöröse (kereszt, csillag, négyzet, nyolcszög stb. formájában, ill. a kör négyszögösítésében) gyakran kifejezésre kerül. C. G. Jung, *Mandala, Képek a tudattalanból*. Ford.: Tóth Tamás Boldizsár, Édesvíz Kiadó, Budapest, 1999, 121.

- ¹¹ Nyíri Tamás: *A filozófiai gondolkodás fejlődése*. Szent István Társulat, Budapest, 1991, 113
- ¹² Turay Arfréd – Nyíri Tamás – Bolberitz Pál: *Filozófia*. Szent István Társulat, Budapest, 1992, 179
- ¹³ C. G. Jung: i. m. 120., 122.
- ¹⁴ Francis Edeline: i. m. 206.
- ¹⁵ Kelényi Béla: *Szó-körökben körbeszéd. – Papp Tibor logo-mandaláiról*. Új Forrás, 30. évf., 1998, 5. szám, 44.
- ¹⁶ C. G. Jung: i. m. 91–92.
- ¹⁷ Nemcsak India és a Távol-Kelet vizuális művészetében vagy a zen-festészetben jelennek meg ezek a meditációs ábrák, de az európai keresztény művészetben is. Aniela Jaffé példaként említi a katedrálisok rózsablakait, Jézusnak és a szenteknek a festményeken látott glóriáit, valamint Mária ábrázolását („a Szűz egy kör alakú fa – ami az égő csipkebokor, Isten szimbóluma – középpontjában látható”). S a leggyakoribb mandalának tartja a keresztény művészetben a négy evangélistával körbevett Jézus ábrázolását. Sőt, az építészetben is felfedezhetjük a mandalaformát: minden kultúrában a vallásos és szent építmények alaprajza mandalaszerű, valamint számos ősi és középkori város alaprajzában s a modern várostervezésben is jelen van e forma. (Lásd például: Washington alaprajzát, a párizsi Étoile-t, amely tíz utca metszéspontjában áll.) Mindez Jaffé szerint is „az emberi tudattalan archetipikus képének kivetítése” a külső világba. S Jungra hivatkozva hangsúlyozza, hogy e pszichikus tartalmak projekciója az építészetben tudattalan folyamat volt. Aniela Jaffé: *A vizuális művészetek szimbolizmusa*. In C. G. Jung: *Az ember és szimbólumai*. Ford.: Matolcsi Ágnes. Göncöl Kiadó, Budapest, 1993, 240–251.
- ¹⁸ Kilián István: *A régi magyar képvers*. Felsőmagyarország Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, Miskolc–Budapest, 1998, 18–32.
- ¹⁹ Francis Edeline: i. m. 208.
- ²⁰ Kovács Zsolt – L. Simon László (szerk.): *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*. Felsőmagyarország Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, Miskolc–Budapest, 1998, 28., 32., 34., 44., 55., 100., 102., 118. oldal alkotásai.
- ²¹ A *logosz* és a *mandala* szójelentései alapján nevezi Kelényi Béla *szó-köröknek* a logo-mandalákat. (Lásd Kelényi Béla, i. m. 44.)
- ²² Uo. 48–50.
- ²³ Papp Tibor: *Vendégszövegek 5*. Magyar Műhely, Budapest, 1997, 5.
- ²⁴ Jung: i. m. 119.
- ²⁵ Jung szerint a mandala mágikus körei megakadályozzák a külvilágból érkező problémák behatolását a belső, lelki szférába, így egyfajta önvédelmi célt szolgálnak. Lásd Jung, i. m. 110.
- ²⁶ Francis Edeline: i. m. 208–209.
- ²⁷ Uo.
- ²⁸ C. G. Jung: i. m. 87-89.
- ²⁹ Lásd Jung, i. m. 98. oldalához tartozó képmellékletét!
- ³⁰ Lásd Edeline: i. m. 213.

digitális forrás:

<https://epa.oszk.hu/00300/00381/00136/kelemen.htm>

<https://www.kortarsfolyoirat.hu/archivum/2009/04/gondolati-generalas-e28093-meditativ-irodalmi-mufajok.html>

analóg forrás:

in: Kortárs irodalmi és kritikai folyóirat, Budapest, 2009/4. – /53. évfolyam, 4. szám, április/