

## Az Én, a Művem, meg a Történetem

(A diszkréció mikéntje az okszitán vidákban és razókban)

Komoly kérdés, mit is kezdünk a költők (írók) életrajzával, függetlenül attól, hogy mit értünk életrajzon. Persze, Michel Foucault óta alig tudjuk, *Mi a szerző*, mit kezdünk történeteivel, mit kezdünk mindazzal, ahogyan e szerzők a műveikhez kötődő viszonyaikat elgondolták. Tanácsstalanságunkat nem oldja fel a biográfia elvi elutasítása, lett légyen ez bármilyen megokolt is, hiszen az elfordulástól függetlenül az életrajzok léteznek, mint ahogy léteznek a hagyományban mindazok a szemléletek, amelyek életrajzot és életművet a legszorosabb egységben, összefüggésben láttak. A leghelyesebb talán – mint azt Kibédi Varga Áron is javasolta volt – szembenézni azzal a sok száz esztendőes értelmezői hagyománytömeeggel, amely műalkotást és életművet csak egyszerre és együttesen tudott és volt képes látni és értelmezni.

Igen, az életrajz többnyire a költő-kultusz kitüntetett alakzata. Nagyon erősen nyilvánul meg benne a mindenkori utókornak, a hagyománynak az a törekvése, hogy három tényezőt, úgymint az életesemények alapján kialakított biográfiai víziót, az életműről kialakított általános képet, valamint e kettő viszonyát »berendezze«, összerakja, értelmessé tegye. Az életrajzban válhat bármely esemény poétikai tényé: eszerint az élete a költőnek éppen olyan alkotása, mint bármely költeménye, s amit a hagyomány végez el (a biográfia és az életmű összerendezését), azt a hagyomány magának az alkotónak tulajdonítja. A hagyománynak heterogén elemeket kell összerendeznie, éppen ezért találkozhatni gyakran fakultatív életrajzokkal (gondoljunk például a Dante-életrajzokra) és csereberélhető, áthelyezhető életrajzokkal (közismert például, hogy Guillem de Cabestanh »szívevéses« történetét miként vitte át a hagyomány Châtelain de Coucy-ra és másokra). Ha a költő-biográfia európai múltját keressük, úgy tűnik számomra – roppant elnagyoltan fogalmazva -, hogy három jól elkülönülő tömb rajzolódik ki az engem érdeklő 14–15. században: 1) az antik alapozású humanista biográfia, 2) a hagiografikus mintára épített életrajz, valamint 3) az okszitán *vidák* és *razók* csoportja. Az első kettő meglehetősen jól ismert, hiszen irodalmunkban és az irodalomról való gondolkodásunkban régóta jelen van. E tanulmány az

utóbbiról kíván szólni, a *trobar* »életértelmezői« és »énekértelmezői« hagyományáról, egyetlen példán keresztül.

Amennyire drasztikusan különbözik mai tartalmától, s amennyire nehéz megadni például az *író* (*escrivan*) vagy a *költő* középkori jelentését,<sup>1</sup> annyira nehéz helyzetbe kerülünk, ha a *költői Én*, vagy egyszerűen az Én terminológiai megfelelőit keressük időszakunkban.<sup>2</sup> Belátható, hogy bármit értsünk is rajta – a *költői Én* megjelenése kulturális előfeltételekhez kötött, s az individuáció bizonyos erős fokát elengedhetetlenül megköveteli. Különösen, ha más egykorú, a neolatin nyelveken kívüli költészetekkel vetjük össze költészetfelfogásukat és költő-önelképzeléseiket, nem lehet nem érzékelni, hogy az az állapot, amit ma – definiálatlanul, mert definiálhatatlan valami – a modern *költői ének* nevezünk, előképében a trubadúroknál alakult ki.<sup>3</sup> A költemény, a *canso* egyedítésével és címzettje, a hölgy egyediségének belátásával párhuzamosan a költőt is mint egyedít, mint valaki éppen-őt-és-nem-mást gondolták el. „A trubadúr minden egyes hangja átkozottul személyes” – írta Jacques Roubaud 1986-os monográfiájának előszavában.<sup>4</sup> Szignálja a költeményét, aláírja, álnévvel vagy egyéb más módon (a formai egyedítés valamely eszközével) mintegy rávési művére azt a szót, hogy: *enyém*. Nézzük meg az »enyém«-nek mint a költő és műve közötti viszonyt – igen anakronisztikusan szólva – a korabeli ©-nak a legelterjedtebb megjelölési módjait, saját, házilagos elnevezéssel az *enyém jeleit!*

### ***(Az enyém jelei: a műalkotás)***

A *trobador* nemcsak hölgyét, de önmagát is gyakran álnévvel, *senhallal* jelöli meg, amivel mintegy elrejti tényleges, köznapi énjét (és eltakarja eredeti, köznapi nevét), s költőként nevezve meg magát mintegy megnevezi saját *költői énjét*. Ugyanígy *senhallal* nevezheti meg költőtársát is, a névadással az illető költő létének lényegére mutatva rá. (A szakirodalom

---

<sup>1</sup> Erről érdekes megfigyeléseket tett Jean-Charles Huchet. Az *escrivan* szó a vidák és razók corpusában mindössze egyetlen alkalommal fordul elő, s itt is „egyébként inkább másolóra utal, mintsem szövegkészítőre”. Jean-Charles HUCHET: *L'écrivain au miroir dans les Vidas et le roman occitan*. Le Moyen Age 1990. n° 1. XCVI (5 série, tomke 4.), 82. p.

<sup>2</sup> A középkori *költői* existenciáról és névhasználatukról általánosan: Ernst Robert CURTIUS: *La littérature européenne et le Moyen Age latin*. I-II., trad. Jean Bréjoux, P.U.F., Paris, 1986. Főként a *L'existence du poète au Moyen Age*, valamint az *Indication du nom de l'auteur* fejezetek az Excursusban, II. kötet. 271–279. és 351–356. p.

<sup>3</sup> A *ieu* (az *én*) középkori irodalomtörténeti horizontjáról az általam ismert legjobb munka: Paul ZUMTHOR: *Le je de la chanson et le moi du poète*. In: u.ő: *Langue, texte, énigme*. Ed. du Seuil, Paris, 1975. 181–196. p.

<sup>4</sup> Jacques ROUBAUD: *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*. Ramsay, Paris, 1986. 12. p.

egybehangzóan így értelmezi például az időben korai Baguas–Cadenet, vagy a Pamperdut–Marcabrun névcserét, melyek az emlékezet szóbeli hagyományában rögzültek, majd – jóval később – írásos rögzítésben a vidák is fenntartották őket).<sup>5</sup> Hogy igazán híres példára hivatkozzam, így járt el a *trobar leu* egyik fejedelme, Bernart de Ventadorn is, amikor *Quan vei la lauzeta mover* (Látok pacsirtát, csapdosó örömmel...) kezdetű cansójában a Tristan névvel költőtársát, Raimbaut d'Aurengát nevezte meg. E költemény *tornadája* a tradicionalizmus iskolapéldája.

A belépés a trubadúrok *ordójába*, rendjébe ugyanis azt feltételezte, hogy a költőnek, miközben feltehetőleg rendkívüli szellemi erőfeszítéssel – hiszen ez az erőfeszítés működött egyedüli és kulturális szűrőként, mert egyébként bárki, azaz bármilyen származású férfi vagy nő (!) trubadúrrá válhatott – felkészült a *mesterségére*, gyakorlatilag az összes múltbeli és kortársi jelentős trubadúrreljesítményt el kellett sajátítania, meg kellett tanulnia. A csak időben később, a 14. század elejétől fogva kodifikált, tehát korábban poétikákban explicite majdhogynem megfogalmazatlan szabályok nem doktrinális elsajátításának követelményével magyarázható a trobar példaértékű hierarchizálása a műfajok között éppen úgy, mint az a közismert tény, hogy későbbi költemények – motivikusan, a formán keresztül vagy egyéb más módon – minduntalan visszautalnak *korábbi* költeményekre, egyetértőleg, vagy az iróniáig kifordítva az utalt költeményt. Mivel önnön múltjukat a trubadúrok gondosan beépítették mesterségük gyakorolhatóságának feltételrendszerébe, ezzel egyúttal a trobart mint mindig-eleven hagyományt határozták meg: a trobar addig él, amíg eleven a hagyománya. Létfeltétele a tradicionalizmus. Ez a – példaértékű – Narcisszosz-Tristan-canso is a *nem tudom, hova* kifejezéssel Raimbaut d'Aurengának, a *trobar clus* költőjének a *nem tudom, mit* kifejezésére utal, amely(ek) viszont vissza IX. Vilmos semmi-versére (*nem tudom, ki*), valamint „előre” Albertet de Sisteron és Aimeric de Peguilhan tensójára, vitaversére:

*Tristans, ges no-n auret de me,*

---

<sup>5</sup> Például Jean-Charles HUCHET: i. m. 83–85. Talán az sem véletlen, hogy a hagyományban IX. Vilmos neve, a *Guillem* minden költő igazi nevévé vált, amint ezt Roger Dragonetti első pillantásra merész feltevése sugallja. A hagyományban megőrződött viszonylag kevés adat szerint mintegy »visszaíródott« a Kezdetnek arra az alakjára, akinek a vonásai lényegében a 13–14. században fixálódtak. A névnek mint a költői én jelölőjének ez a felfogása jól összehangzik azzal a törekvéssel, hogy a trubadúr utókor IX. Vilmoson keresztül a trobar arisztokratikus, sőt királyi eredetét hangsúlyozta. Erről és a korabeli *comte – conte* azonosításról lásd Roger DRAGONETTI: *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Jaufrói de Poitiers*. Éd. du Seuil, 1987., 17. és 98–110. p.; valamint uő: *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*. Éd. du Seuil, Paris, 1980, az 5. fejezetben, különösen a 117–118. p.

Qu 'eu m'en vau caitius, *no sai on:*  
De chantar me gic e'm recre,  
E de joi e d'amor m'escon.<sup>6</sup>

*Tristan*, mit sem küldök neked,  
indulok, *nem tudom, hova*,  
már elhagyom az éneket,  
gyönyöröm nincsen már soha.

(Weöres Sándor fordítása)

Az »enyémet« megjelölik az ún. *mots-signatures* is – talán *szóalírások*nak fordíthatnánk. A trubadúrok ismerték a költői szóhasználat egyedi természetét, tudták, hogy a szó mennyire rávall költőjére, azaz igen szorosra fonták a viszonyt a költő és a szavai között. Kialakítottak egymás között egy társas játékot. Ennek lényege, hogy valaki költő elkezd használni valamely szót vagy kifejezést, a cansók kitüntetett pontjain (rímhelyzetben, *mot-rime*-ként, a költemény nyitáskor vagy a zárásában stb.), szisztematikusan használja, mintegy lefoglalja, s ezzel azt is közli, hogy ez és ez a szó »az enyém«. Ezt követően a *mot-signature*-t már az összes többi költőnek tiszteletben kell tartania, hiszen ha ugyanezt a szót vagy kifejezést más is elkezdené használni, ezzel tökéletesen elrontaná a játékot, mert megsértené a szóhasználat személyes, azaz személyhez kapcsolódó voltát. Ha viszont senki nem sérti meg a játékszabályokat, úgy a játék beindulása után a szerzőnek már fölösleges a nevét, álnevét stb. feltüntetni a művében, hisz szó-aláírásával már szignálta azt, tudható, hogy a cansót ő és csak ő írta, mert ő és csak ő írhatta. Így privatizálta például Jaufre Rudel a *de lonh*, a „távoli” kifejezést a nevezetes *Canso de l'amors de lonh*-ban (A távoli szerelem énekében), s használta később más művében is. Nem véletlen tehát, hogy életrajza is a távoli szerelem költőjeként (valamint a személyes kontaktust és a fizikai közelséget nem feltételező szerelembe esés konvenciójának megteremtőjeként) mutatja be őt. Rigaut de Barbezieux-nél (neve az oc idiómában Berbeziil, a Barbezieux elfranciásított alak, a későbbi hódítók nyelvének terméke) költemény- és strófászerkezetben feltűnően sokszor jelenik meg a „mint”: őt – szó-aláírása alapján – az *atressi con*, az „olyan vagyok, mint” költőjének nevezhetjük.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Pierre BEC: *Antologie des troubadours*. 10/18, Paris, (1979) nouvelle édition, 1992. 134. p.

<sup>7</sup> Nemcsak vidája jellemzi őt a hasonlítások költőjeként, Jacques Roubaud a szó-aláíráson keresztül rajzol róla ihletett, plasztikus képet: „Rigaut est par excellence le troubadour du „comme” de la comparaison amoureuse introude par les mots magiques „atressi con”: l'éléphant, le lion, l'ours, Dedalus et Simon mage, le phénix, le

A trubadúr időnként a költemény zárórészében, a *tornadában* tudatta a nevét,<sup>8</sup> így jelölte meg az enyém viszonyát. Ezt az eljárást a legrendszeresebben először Arnaut Daniel használta,<sup>9</sup> s a hagyományban a szignatúrának ez a szokása a legszorosabban összefonódott a költeményeiből megkonstruált költő-figurával. Az *Ab gai so conde e leri* (más kiadásokban, ahol a szövegkiadó más kéziratost forrást vett alapul, *En cest sonet coind'e leri*, Derús formás énekemben...) kezdetű cansóját például ezzel az életrajzán keresztül is elhíresült tornadával zárta:

Eu son Arnauz c'amas l'aura  
e chas la lebr'a lo bou  
e nadi contra siberna.

Arnaut szólt, ki leget pántol,  
úszni ár ellen szeret,  
s ökörrrel vadászni nyúlra.

(Weöres Sándor fordítása)

---

cerf, Perceval, la lance et le graal, l'étoile du matin, la Durence se perdant en la mer, la tigresse a son miroir, la clarté du jour et le feu de l'enfer, le soleil d'été, le faucon, le bon autour entrent tour à tour dans la figure du „comme” afin d'éclairer et exalter l'amour et la dame qui est Miels de Domna (meilleure des dames), Bel Paradis (beau paradis) ou Belh Bericle (belle escabourcle): images et exemples, les métamorphoses universelles, panthéistes, du troubadour évoquent les „chimères” nervaliennes; l'appel mystérieux au non moins mystérieux graal n'est pas gratuit mais saisit sans doute une analogie très profonde. La bizarrerie, au regard de l'histoire naturelle, des habitudes de ces animaux familiers au fabuleux convoqués par Rigaut pour la séduction émerveillée de ses auditeurs et de sa dame, a très longtemps masqué pour les modernes la pertinence étonnante de leurs gestes et de leurs masques dans ce théâtre de la mémoire d'amour ou se joue la *canso*.” – Jacques ROUBAUD: *Les troubadours. Anthologie bilingue*. Seghers, Paris, 1971. 134. p.

<sup>8</sup> Mind a tornada, mind a névvel történő szignatúra a záróstrófában csak látszólag analóg a régi magyar költészetből jól ismert kolofón strófával: a két jelenség hasonlósága felszíni, és nagyon mély különbségeket takar. Egyébként a trubadúrköltészet az akrosztichont sem ismeri. A régi magyar költészet mindkét eljárást a középkori latin klerikus regiszterből vette át. E hagyományról Dag NORBERG: *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*. Almqvist & Wiksel, Stockholm, 1985. 54–57. p.

<sup>9</sup> Arnaut Danieltől mindössze 18 költemény maradt ránk. Nevét – a számozásban a Perugi-kiadást követve – a II., III., V., VI., VII., VIII., IX., XI., XI., XIII., XIV., XV., XV., XVII. és XVIII. számú költeményének a tornadájába írta bele, de ezek közül az egyik költemény tornadájának szövege csonkán maradt ránk. A Daniel-költemények szövegének legutóbbi kritikai kiadása: *Le canzoni di Arnaut Daniel*. Edizione critica a cura di Maurizio Perugi, Tomo II., Riccardo Ricciardi Editore, Milano–Napoli, MCMLXXVII.

Dante Alighieri felismerte e szignatúra és az „Arnaut vagyok, aki” szerkezet költészettörténeti jelentőségét. Felismerte ezt az a névtelen is, aki Arnaut vidáját szerezte, mert az életrajzba ezt az egyetlen három sort szőtte be a költőtől – a leghitelesebb ön-összegzésként. Tudjuk, amikor a Purgatórium XXVI. énekének végén találkozik Arnaut-val, a *commedia* si nyelvű szövegén belül, természetesen szabályos terzinákban, Dante okszitán nyelvű szöveget ad Arnaut szájába. Ezt Babits Mihály, helyesen, nem fordította le versesen magyarra, csak nyersfordítását adta meg jegyzetben, *A purgatóriumban* a ribairac-i trubadúr így szólalt meg:

Jeu sui Arnaut que plor e vau cantan,  
consiros vei la passada folor,  
e vei jauzen lo jorn, qu’esper, denan.

(Arnaut vagyok, ki sírok és énekelve járok: látom eltűnt bolondságaimat /őrültségeimet?/, de látom a napot is, melyet remélek, közel már.)

Dante nyilván tudott arról, hogy Daniel vidája is egy terzinányi, a–b–a rím sorozatú egységet idézett az okszitán költőtől, ezt, a *Jeu sui Arnaut que* kezdetű, az imént Weöres Sándor fordításában közölt tornadát, a szerzői név öntudatos rögzítését. Nála, Danténél, ezért szólal meg így Daniel: *Jeu sui Arnaut que...*

De a trubadúrok nem pusztán a költő és műve közötti igen szoros kötelék nyelvi és poétikai jeleit alkották meg, hanem egyúttal igen szoros összefüggést teremtettek a költő élete és művei között is. Ez az összefüggés egyáltalán nem természetes, nem magától értetődő: fel kell fedezni, meg kell teremteni. A hagyományban a költőnek kettős kultusza alakult ki: műveinek dicsérete és életének dicsérete. E kettős kultusz jegyében két prózai (tehát a különböző műfajú verses művek tömbjével élesen szembenálló) műfajt fejlesztettek ki, a *vidát* és a *razót*. A továbbiakban e két műfajt kívánom jellemezni egy olyan eseten keresztül, ahol egyszerre maradt fenn költőéletrajz és költeménykommentár. Rigaut de Barbezieux esetéről van szó.

### ***(Az övé jelei, I: a vida)***

A trubadúr költeménye apró részleteiben és teljes egészében személyes, beszédmódja az Én beszédmódja. Ellentétben az oïl nyelvű északi költőkkel, ők a szerelmet nem történetként fogták fel. A vidának és a razónak a nézőpontja viszont az *ő*, formája sohasem a vers, mindig a próza. Időben mindkét prózai műfaj kései, legkorábbi megjelenésük a trobar alkonyára tehető, talán csak a 13. század utolsó harmadára. Azt hiszem, teljesen igaza van Jean-Charles

Huchet-nek, amikor mindkét műfajban egy válságkorszak válságtermékét látja, s ez a válság nem pusztán a versnek prózára cserélődésében mutatkozik meg, hanem az Én felcserélődésében az Ő-re. „[...] a *vida* úgy határozható meg, mint a lírai beszédmódban írott mű narrativitásának irodalmi kiaknázása, mint az Elkülönülés a költészettől, a Más. A letűnt idő ölt testet a próza segítségével és a vörös tinta segítségével, mellyel a másolók többsége a *Vidas*-t az énekeskönyvekbe lejegyezte. A *vida* a trobar széttagolódásának állapotában a líra válságát testesíti meg, egyszerre kapcsolódva a kvázi-orális hagyomány írásos rögzítéséhez és az albigensek elleni kereszteshadjárat keltette társadalmi zűrzavarhoz. [...] Poétikailag a válság a kijelentő mondatot kedvelte, s ezt az *eu*-nek az *el*-re, az „én”-nek az „ő”-re való átváltása jelölte meg; a kijelentő mondatban a korábbi kijelentő alany egy másik kijelentés tárgyává válik; az, aki beszélt, s aki azzal volt azonosítható, amit mondott, most egy másik beszéddel másik identitást kap, amelyik megfosztja őt az elsőtől. Amikor felfedezték az írókat, a *vidák* széttagolt tárgyat csináltak belőle, kiszolgáltatva őt a beszélő és a beszéd, a kijelentő és a kijelentett széthasadásának.”<sup>10</sup> Mint majd látni fogjuk, a *vidák* és a *razók* az Én személyes és verses beszédmódját csak reprezentatív töredékekben, betétként őrizték meg, mintegy a prózai és narratív szöveg nem-prózai és nem-narratív ellenpontjaiként (ekként szerepel például Arnaut Daniel tornadája a róla szóló prózai *vidában*).

Összesen mintegy 225 *vida* és *razo* maradt ránk,<sup>11</sup> javarészt a 14. századból. Ez a corpus 101 trubadúr emlékezetének meglétéről tanúskodik a közvetlen poszt-trobar hagyományban. A latin *vita* szóból eredő *vida* kifejezésről a romanista kutatók minduntalan elmondják, hogy életrajznak tekinteni e szövegeket nehezen lehet és nem szabad, s csak első modern kiadójukra, Raynouard emlékezetére való tekintettel használják a „biographie” terminust. Maga a műfaj – mint a bevezetőben utaltam rá – erősen különbözik a humanista biográfiáktól, s véleményem szerint a latin *vitae poetae*-től is. Ez utóbbi műfaji eredeztetést kitűnő cikkben védelmezte ugyan Margarita Egan 1983-ban a *Romance Philology* hasábjain, de egyrészt kénytelen bevallani azt a két évszázados űrt, amely a *vitae poetae* és a *vidas* között tátong, másrészt ügyesen megválogatott példái csak a *vidák* egy részére, vagy ha úgy tetszik, csak bizonyos fajtáira terjednek ki, más esetekben meggyőző analógiák nem állíthatók fel az általa vizsgált anyagok között.<sup>12</sup> Nem véletlen, hogy majdnem minden kutató vagy

<sup>10</sup> Jean-Charles HUCHET: i. m. 86–87. p.

<sup>11</sup> A corpus kritikai kiadása: Jean BOUTIÈRE & A-H. SCHUTZ: *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*. A-G. Nizet, Paris, 1964.

<sup>12</sup> M. Egan a *vida* műfaját tágan a kommentárok közé sorolja (már ez is vitatható), s a kommentárok előtti accessus ad auctores-ből vezeti le a *razót*, a *vitae poetae*-ből a *vidát*. Lásd Margarita EGAN: *Commentary*, *vita*

igyekszik elkerülni az »életrajz« terminust, vagy megpróbálja felváltani valami más, kevésbé félreérthető kifejezéssel. Jacques Roubaud például »rövid életrajznak« nevezi, utalva arra, hogy más nyelvű költészetekben nem ismer analóg műfajt, kivéve a 17. századi Aubrey-féle *brief lives*-t, ahonnan a saját elnevezését (*vie brève*) kölcsönözte.<sup>13</sup>

A vidáknak számos zavarbaejtő tulajdonságuk van. Valószínűleg téves stratégiából kiindulva olvasták e szövegeket tudósnemzedékek akkor, amikor egyszerűen történeti forrásként kezelték őket, hiszen ezzel minduntalan rákényszerítették magukat, hogy a szövegekben elkülönítsék egymástól a más forrásokból is alátámasztható »dokumentáris igazságot«, és a fikciót, a folklorisztikus és a fantasztikus motívumokat, elemeket, cselekményrészeket. Valóban, léteznek olyan vidák is, amelyek rendkívül tömörök, szinte csak adatokat tartalmaznak. Margarita Egan e típust nevezte *Simple Lives*-nek. Alig néhány sor terjedelmű szövegekről van szó, a trubadúr nevének megjelölésével, társadalmi helyzetének és származásának rögzítésével (azonosítási életrajzi adatok), valamint költői tevékenységének általános jellemzésével: milyen műfaj(ok)ban alkotott, esetleg a dallam avagy a szöveg feltalálásában jeleskedett-e inkább, mennyi költői műve van stb. (azonosítási irodalmi adatok). Nézzünk meg egy példát, Jordan Bonel vidáját (a Boutière & Schutz kiadásban a XIV. szám alatt):

Jordans Bonels si fo de Saintonge, de la marqa de Peitieu. E fez mantas bonas cansos de Na Gitbors de Montausier, que fo moiller del comte d' Egoleima e pois fo moiller del seingnor de Mon<t>ausier e de Berbesiu e de Cales.

Jordan Bonel Saintonge-ból való volt, a poitou-i örgrófságból. És sok jó cansót készített Guilbourc de Montausier úrhölgy tiszteletére, aki Angoulême örgrófjának, majd később Montausier, Barbezieux és Chalais urának a felesége volt.

Ennyi az egész. Talán érdemes megjegyezni, hogy az ilyen típusú vidák esetében igen meggyőző a párhuzam kimutatása az *accessus*-okkal (M. Egan az *Accessus Maximiai*-t vetette

---

poetae, and vida. *Land and Old Provençal „lives of Poets”*. Romance Philology 1983. (XXXVI.), n° 1., 36-38. p. A Vergilius-életrajzokról (Donatus, Lionardo Bruní, stb.) áttekintést és szerkezeti jellemzést ad Vladimiro Zabughin: *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, I. kötet, az *I biographi* fejezet, 149-168. p. és a jegyzetek.

<sup>13</sup> Jacques Roubaud: *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, Paris, 1986, 195. p.



össze Guillem Rainol d'At rövid életrajzával). A biográfia nézőpontjából ezek a szövegek valóban nevezhetők „életrajzi jegyzeteknek”.<sup>14</sup> De ez csak a vidák egyik típusa.

A másik típust M. Egan More *More Complex Lives*-nek nevezi: az ide tartozó szövegek terjedelme hosszabb, tartalmaznak valamilyen (többnyire szerelmi) történetesírárt vagy történetvázlatot, és időnként idézetként versbetétet is.<sup>15</sup> (Véleményem szerint feltétlenül ez utóbbi csoporthoz tartozik Guillem de la Tor-nak a kiadásban XXXII. szám alatt közölt vidája is, melyet az amerikai szerző az egyszerű életrajzok típusába sorol.) Legfeljebb az választja el ezt az anyagot a razóktól, hogy többnyire nem egyetlen költemény egyetlen részlete köré épülnek, hanem több mű, az életmű általános jellemzője köré. De ami a szövegek megközelítése szempontjából a legfontosabb a számomra: ez a típus már nem nevezhető modern historiográfiai értelemben dokumentárisnak, benne nem az adatolható tény, a pozitivistá »vrai vérité«, vagy ennek a kiszűrése a lényeges. Az igazság itt már jóval több, mint a megtörténtség puszta igazsága. Szintén modern, tehát anakronisztikus nyelvezettel mondván, e szövegekben szétválaszthatatlanul összeforrt, összekeveredett fikció és realitás, tény és fantázia, valódiság és mitikus távolság. A vidák és a razók nem történeti, hanem irodalmi források, igazságuk sem történeti, hanem költészeti igazság.

Ebbe az utóbbi, összetett típusba tartozik Rigaut de Barbezieux vidája is. Költőnkéről tényszerűen (dokumentárisan) rendkívül keveset tudunk, még költői működésének időhatárai is igen bizonytalanok. Vannak, akik a Chabeneau-Anglade szerzőpáros datálását fogadják el, s szerint tevékenységét 1175-1215 közé kell tenni;<sup>16</sup> mások Rita Lejeune tanulmányát követve 1140-1160 közé. Az énekeskönyvek tíz költeményét őrizték meg. Az énekeken kívül a legtöbb információt róla vidája és razója adja, ám majd látni fogjuk, hogy e két – jóval a költő halála után keletkezett – prózai mű lényegében a költeményekből kiolvashatókból táplálkozik. (Ez a romanisták által jól ismert tapasztalat számomra igen lényeges, mert a következőt mondja: ha a 14. századból visszatekintve a költő régi szerző, s ha nem maradt fenn róla semmilyen információ, akkor is *kellott hogy költőéletrajza legyen volt* – és az életrajz megcsinálható, mert *benne van a költeményeiben*, csak ki kell olvasni belőlük.) A vida és a raso a költő figuráját a költeményekből mintázza meg (e tanulmány elején ebben az

---

<sup>14</sup> Boutière & Schutz: *i. m.*, 146. p.

<sup>15</sup> A corpus kiadója ezért beszél gyakran az előszóban „életrajzi feljegyzésekről, jegyzetekről” (*notices biographiques*). A vidák szerintük (...) a mai antológiák életrajzi jegyzeteinek felelnek meg”. Boutière & Schutz: *i. m.*, VIII. p.

<sup>16</sup> Ezt fogadta el például Teodou Boșca: *Poezia trubadurilor*, Dacia, Cluj-Napoca, 1980, 101. p.

értelemben beszéltem élet és mű összerendezésének kényszeréről), igazsága tehát nem több, de nem is kevesebb, mint a cansók igazsága.

Richart de Berbezill, Vida<sup>17</sup>

„Rigaut de Barbezieux a Saintes püspökségben lévő Saintonge-ban található Barbezieux kastélyának volt lovagja, szegény hűbéres. Jó fegyverforgató lovag volt és jóvágású; és jobban tudott trobar (kitalálni), mint elképzelni [?] és kimondani. A társaságban igen félénk beszédű volt; és minél tovább volt kiváló emberek között, minél jobban zavarba jött, annál kevésbé tudott; és mindig szüksége volt arra, hogy valaki bátorítsa. De jól énekelt és jól készített dallamokat, és kellemes dallamokat és szavakat talált.

Beleszeretett egy úrhölgybe, a vidék vitéz urának, Geoffroy de Tonnay-nak a feleségébe. És a hölgy nemes volt és szép, vidám és tetsző, és igen vágyott a dicsőítésre és a tiszteletre. Blaye hercegének, Jaufre Rudelnek volt a lánya. Amikor rájött, hogy (Rigaut) belészeretett, úgy színlelte az édes szerelmet, hogy az vakmerőn esdekelt hozzá. És ő szerelmi színleléssel fogadta esdekléseit, elfogadta és meghallgatta őket, mint bárki hölgy, aki örömet leli a trubadúrban, ha az róla „talált” (que trobes d’ella). Aki cansókat kezdett róla készíteni, és ezekben az énekekben a „Hölgyek-Legjobbja”-nak („Meillz-de-Domna”) nevezte. És énekeiben nagy gyönyörűséggel hozott létre hasonlításokat vadállatokhoz, madarakhoz és emberekhez, a napsütéshez és a csillagokhoz, hogy megújítva adja elő azokat a tárgyakat, melyekről bárki más már beszélt. Igen sokáig énekelt e hölgyről; de soha nem hihette senki, hogy az odaadja magát neki.

A hölgy meghalt; és ő Spanyolországba ment a vitéz Don Diego úr környezetébe; és itt élt és itt halt meg.”

Rigaut de Barbezieux vidája az összetettebb életrajzok általános vonásait mutatja. Az életrajzi azonosítási adatokkal kezdődik (neve, származási helye, társadalmi helyzete). Ezek között az adatok között gyakori a „jó fegyverforgató lovag volt” klisé (*Bons cavalliers fo d’armas*, mondja Barbezieux vidája; IX. Vilmos *fo (...) bons cavalliers d’armas*; Pons de Capdoill is *Bons cavalliers o d’armas* stb ). A trubadúr jellemzésének hasonló nyelvi formulája a külső megjelenésre vonatkozó megjegyzés: szép személyű (jóvágású, a fordításomban). A fizikai

<sup>17</sup> A szövegek terjedelme miatt helykímélés céljából sem a vida, sem a razo okszitán szövegét nem adom meg, csak az általam készített magyar fordításukat. A szövegek kiadása: BOUTIÈRE & SCHUTZ: i. m. 149–158. p. Neve többféle alakban maradt fenn, ennek nyoma a cím alakváltozata a vidák és razók kritikai kiadásából.

megjelenésre történő utalás ugyan ritkább a vidákban, mint a harci erényekre vonatkozó, de nem egyedülálló: Guillem de Cabestaing *Mout fo avinens hom de la persona*, Peirol *fo avinenz de la persona*, Peire d Alvergne *Bels et avinens fo de la persona*, s Rigaut is *fo [...] bels de la persona*. Ezek a nyelvi klisék jól mutatják a műfaj közös nyelvezetét, a rögzült panelekből történő építkezést.

Az életrajzi azonosítási adatokat a műfaj szabálya szerint a költői azonosítási adatok követik. A vida ismeretlen szerzője a valamely költészet jellemzésére igen elterjedt szintagmát használta: Rigaut *saup mielz trobar qu'entendre ni que dire*,<sup>18</sup> amelynek értelmezése bizonytalan, magyar fordításomban így a megoldás csak közelítőleges. Természetesen ugyanígy formulaszerű, más vidákban is rendre visszatérő elemekből épül a „[...] jól énekelt és készített dallamokat, és kellemes dallamokat és szavakat talált” mondat is.

Ám Rigaut de Barbezieux vidájában számos páratlan, azaz egyedi motívum is felfedezhető. Költőnk félenksége olyan jellemvonás, amely ismereteim szerint egyetlen más trubadúr vidájában vagy razójában nem olvasható. Nem fedezhető fel az sem másutt, hogy a költő a társaságban könnyen zavarba jött, hogy szüksége volt mások bátorítására a beszédhez. Miért került az életrajzba ez a momentum, a beszéd nehézségének és a férfi félenkségének a motívuma, túl azon, hogy e tulajdonságát Rigaut említi a költeményeiben? Az utóbbira a prózai szöveg folytatása ad magyarázatot: az úrhölgy, a Hölgyek-Legjobbja szerelmet színlelve örömmel fogadta Rigaut cansóit, ami úgy fogható föl, hogy bátorította őt, mire az vakmerőn, tehát félenkségét leküzdve esdekelt neki. Ugyanakkor a félenk (esetleg kevés) beszéd igen érdekes, ellentmondásos viszonyban áll azzal, amit a költő a kiadásokban II. számú cansóban mond, és erre az ellentmondásra érdemes figyelni. A II. énekben Rigaut utal egy általa elkövetett hibára, vétekre, amely abból áll, hogy „túl sokat beszél”, valamint „hazug és hitvány szavakat” ejt ki. A vida szerint a szerelemben a színlelés, azaz hazugság momentumát a Hölgyek-Legjobbja viszi be (és ez is új és nem szokványos elem a trobarban, a szerelemben megjelenő hazugság eleme, az, hogy a szerelem hazudható): a hazugság itt a magatartás szintjén jelentkezik. A canso szerint a szerelemben a hazugság momentumát a költő viszi be a nyelv, a fecsegés, a hazug és hitvány szó révén (pedig a szerelem axiomatikus nyelve nem tűri a hazugságot): a hazugság itt a nyelv szintjén jelentkezik. De figyelemre méltó, hogy sem a magatartásbeli, sem a nyelvi véték nem jár következményekkel (és nem indít be történetet sem). A vidából csak annyi derül ki, hogy a hölgy nem lett költőnké, de nem is hihette senki, hogy az odaadja magát neki. Ám ez is formulaszerű, majdnem szó

szerint megtalálható Arnaut Daniel vidájában is (a teljesen azonos szavakat dőlt betűkkel emelem ki):

(Rigaut de Barbezieux:) „... *mas anc non fo crezut qe‘ella lifezes amor de la persona’*; (Arnaut Daniel:) „... *mas non fo cregut que la domna li fezes piaiser en dreit d’amor’*”.

A vida másik, a többitől teljesen elkülönülő passzusa a költői produktumok jellemzése. Eszerint „Énekeiben nagy gyönyörűséggel hozott létre hasonlításokat vadállatokhoz, madarakhoz és emberekhez, napsütéshez és a csillagokhoz”, és mindezt új, *novel* módon. A mondat globálisan jellemzi Rigaut költeményeit, és a legjellemzőbb, a legegységibb vonást emeli ki. Ahogyan Jaufré Rudelt a vidája a távoli szerelem költőjeként definiálja, úgy definiálja Rigaut de Barbezieux-t az ő életrajza *a hasonlítások költőjeként*. Nem a metaforikus beszédmódról van szó, hanem a *similitudines*ről, és arról a leleményről, hogy Rigaut korábban elképzeltetlen hasonlításokat kreált, hiszen mások is beszélnek csillagokról, madarokról és napsütésről, de így, hasonlításokban nem. Rigaut e dolgokhoz saját magát hasonlítja. *Atressi con Persevaus* (Olyan vagyok, mint Perlesvaus), hasonlította magát a Graal-történet Percevaljához. Vagy azt mondja: *Atressi con l’orifanz*: olyan vagyok, mint egy elefánt. A *razo* „magyarázza” meg, hogy miért.

(Az övé jelei, 2: a *razo*)

Rigaut de Barbezieux *razójának* bemutatása előtt meg kell említeni azt a »szabályt«, amit a fin’amors a diszkréció törvényének nevez. A szerelemnek titkosnak kell lennie, ezért a szeretett hölgy nevét kötelező elhallgatni, s helyette *senhallal*, titkos névvel kell emlegetni. Így lesz Rigaut hölgyének *senhalja* a *Meillz-de-Domna*, a Hölgyek-Legjobbja. Szeretném, ha az Olvasó erre, a névelrejtésre és a szerelem titkosságára figyelne az itt következő *razóban*. A történet Rigaut de Barbezieux *Atressi con l’orifanz* (Olyan vagyok, mint az elefánt) kezdetű *cansójának* „magyarázata”.

#### Richart de Berbezill, Razo

Jól hallottátok, ki volt Rigaut de Barbezieux, és miként szeretett bele Geoffroy de Tonnay feleségébe, aki szép volt és nemes és fiatal. Mértéken felül a javát kívánta, és a Hölgyek Legjobbjának nevezte; és a hölgy is részesíteni kívánta őt a jóból, udvari módon. És Rigaut szerelmi örömet kért tőle, és a kegyére várt. A hölgy azt válaszolta neki, hogy igen szívesen részesíti örömben, (de) csak abban a mértékben, amennyire tisztességes; ha Rigaut jót akar neki, amint mondotta, csak annyit szabad, mondta a hölgy, akarnia, amennyit ő [a hölgy] beszélt, és ne tegyen többet annál, amit a hölgy nem tesz és mond.

Szerelmük így folytatódott és tartott tovább, [mígnem] a vidék egyik hölgye, egy hatalmas kastély úrhölgye magához nem hívatta Rigaut-t. Rigaut elment hozzá, s a hölgy elmondta, hogy igen ámult azon, amit [Rigaut] tett, ő, aki oly soká szerette hölgyét anélkül, hogy bármilyen örömet kapott volna a szerelmi szabályok szerint. Hozzátette, hogy Rigaut a személyében olyan és annyira értékes, hogy valamennyi érdemes hölgy szívesen részesítené örömben; a maga részéről, ha Rigaut megfogadja, hogy hölgyét elhagyja, ő minden örömet megad neki, amit csak parancsol; azt is mondta, hogy ő szebb és nemesebb hölgy annál, aki körül Rigaut gondolatai forognak.

És az történt, hogy Rigaut, a nagy ígéretékért, melyeket a hölgy tett, azt mondta neki, hogy elhagyja [a másikat]. És a hölgy úgy rendelkezett, hogy menjen el, vegyen búcsút tőle, hozzátéve, hogy semmilyen örömben nem részesíti addig, míg meg nem tudja, hogy elhagyta [az első hölgyet], Rigaut elment, s odament a hölgyhöz, akinek korábban udvarolt; és elmondta neki, hogy miként szerette volt jobban, mint bárki hölgyet a világon, és jobban mint önnönmagát; azt is, hogy mivel visszautasította, hogy bármilyen szerelmi örömben részesítse, el kívánja hagyni. És a hölgy szomorú lett, és kérni kezdte Rigaut-t, hogy ne hagyja el; és [hozzátette] ha semmi örömet nem is adott a múltban, mostantól fogva adni kíván. És Rigaut azt válaszolta, hogy mihamarabb el kíván menni; és így történt, hogy elhagyta.

És azután, hogy elhagyta, visszament ahhoz a hölgyhöz, aki a szétválást okozta, és elmondta neki, hogy miként teljesítette parancsát, kérve őt, hogy immár teljesítse mindazt, amit megígért. Ő azt válaszolta, hogy a hölgyeknek nem kötelességük senki férfi örömeire szólni vagy tenni; ráadásul ő [Rigaut] a világon a leghitványabb férfi, mivel csupán egy másik [hölgy] szavára elhagyta hölgyét, aki oly szép volt, oly vidám, és aki annyira jót akart neki; és ahogyan elhagyta őt, elhagyná úgy a másikat is. Amikor meghallotta, Rigaut a legszomorúbb férfi lett, és a fájdalom úgy átjárta, mint soha senkit. Elment, és vissza akart térni a legjobb hölgyhöz; de az elutasította a viszontlátást. Így [Rigaut] szomorúságában egy erdőbe vetette magát, kunyhót épített és bezárkózott, mondván, nem jön ki addig onnan, míg hölgye kezét el nem nyeri; ezért mondja egyik énekében:

„Hölgyek Legjobbja”, kit két éve hagytam el...

E vidék lovagai és érdemes hölgyei, látván Rigaut nagy elveszettségét, aki eltűnt előlük, elmentek arra a helyre, ahová elzárkózott, és kérelték, hogy lépjen elő és menjen velük. És Rigaut azt válaszolta, hogy addig nem indul el, míg a hölgy meg nem bocsát neki. És a hölgyek a lovagokkal együtt elmentek a hölgyhöz, hogy a megbocsájtásra biztassák, de ő azt válaszolta nekik, hogy addig nem tesz semmit, míg száz hölgy és száz lovag, valamennyien szerelemmel szeretők, nem jönnek el együtt elébe, térdepelve és összekulcsolt

kézzel, kegyelemért kiáltozva és megbocsájtásért könyörögve. Ha így lesz, akkor megbocsájt. A hír eljutott Rigaut-hoz, s erről írta azt az énekét, amelyik ezt mondja:

Mint az elefánt, aki  
eldőlt s nem tud felállni,  
csak ha rákiált a többi,  
mozdítja meg a lárma,  
kívánom, így álljak lábra.  
Mert vétkem súlyos, nehéz, s ha a puy-i  
udvar, szeretők könyörgései  
nem jönnek segíteni, hát sosem  
fogok már állni szálegyenesen,  
kiáltsanak hozzá kegyelemért,  
bár irgalom híján semmit sem ért.

És amikor a hölgyek és a lovagok meghallották, hogy Rigaut kegyelmet kaphat hölgyétől, ha száz hölgy és száz lovag, szerelemmel szeretők, elmennek hozzá kegyelemért kiáltozni és megbocsájtásért könyörögni, s akkor a hölgy majd megbocsájt – akkor a hölgyek és a lovagok mind összegyűltek, és elmentek kegyelemért kiáltozni Rigaut megsegítésére. *Et la dompna li perdonet*. És a hölgy megbocsájtott neki.

E razo azzal az előfeltételezéssel indul, hogy a hallgatóság ismeri Rigaut vidáját, tehát tudja, hogy ki ő, milyen származású, milyen karakterű, hol élt és mit csinált, azaz rámutat „életmagyarázat” és „költéménymagyarázat” összetartozására. A razo a vidából már ismert irodalmi és életrajzi azonosítási adatokat tehát nem ismétli meg. Megismétli viszont a hölgy, a Meillz-de-Domna azonosítási adatait (kinek a lánya volt, kinek a felesége volt).

Évekkel ezelőtt elkezdtem – mire nem jó a személyi számítógép! – egy listát összeállítani a vidákban és razókban szereplő senhalokról, a magam gyönyörűségére, pontosabban esendő filozofos bogarászási szenvedélyem kielégítésére. Össze is állt a Legkitűnőbb Okszitán Hölgyek Galériája, egy ábécé-rendbe állított senhal-lista. De igen könnyen nyithattam még két rovatot: az 1. adat a kigyűjtött senhal volt, a 2. a hölgy valódi (nem költészetbeli) neve, s a 3. tartalmazta az egyéb életrajzi azonosítási adatokat (a férj nevét, az atya nevét stb.) Mindezt a vidákból és a razókból! És ekkor, még munka közben felmerült néhány kérdés, valamint adódott néhány megállapítás. Igaz-e az a tankönyvekben és lexikoncikkekben olvasható meghatározás, amely szerint a senhal a hölgy álneve, olyan név,

amely arra szolgál, hogy elfedje, eltakarja a hölgy valódi nevét? Igaz-e, hogy a senhalban mint elnevezésben a szerelmi diszkréció kötelezősége jelenik meg? Hiszen ha valóban kötelező a szerelmi diszkréció s ha a senhal valóban betölti neki szánt hivatását, nekem tudnom sem lenne szabad, ki is volt valójában Rigaut Meillz-de-Domnája! Többszemponútú katalógusom miért tartalmazza, pontosabban miként tartalmazhatja a Megudvarolt Hölgyek Férjeinek Listáját? Ilyen 14. századi közállapotok mellett beszélhetünk-e a szerelmi diszkrécióról?

Végezetül néhány meggondolásomat adnám közre. Talán megkockáztatható, hogy a senhal nem álnévként, fedőnévként fogható fel, tehát olyan névként, amely mintegy eltakarja az igazi nevet, hanem – kratüliánus módon – úgy, mint a hölgy valódi neve, egy olyan megjelölés, amely a hölgy leglényegét adja vissza. Talán a senhal nem más, mint kratüliánus névadásos játék.

Úgy gondolom, a vida és a razo a szerelmi *indiszkréció* prózai két műfaja. A szövegek minden esetben drasztikusan áthágnak a szerelem titkosságának törvényét azzal, hogy a senhalt – nem tudok másként fogalmazni: kötelezően – feloldják, ki-kicsoda alapon azonosítják azt a hölgyet, aki a cansókban szerepel. Pontosan - és itt a pontosság maga a riasztó: e pontosság miatt kell nem egy, hanem több életrajzi azonosító adat – adják meg a kapcsolatot, a köteléket a *Dame Poétique* és a *Dame Réelle* között. Akit a költő a névadással is elemelt a földtől, azt a vidák és a razók visszaláncolják eredendő közegébe. Tudjuk, e prózai szövegek nem kortársiak. Így talán felvethető lenne, hogy a diszkréció a *dames du temps jadis*, a túnt idők asszonyai esetében feloldható, e feloldással szorgalmazva a 14. századi jeles hölgyeinek körében azt a vágyat, hogy ők is érdemes, azaz megírott, megénekelte hölgyekké váljanak. Tessék belépni a hölgyek galériájába! hiszen hercegnők, örgrófnők mellé lehet belépni. (Kétségtelen tény, hogy a hölgy értékét igen megnöveli a megénekeltsége, hiszen hatalmas szakadék tátong a megírott és a meg nem írott hölgyek értéke között; ez azonban eléggé valószínűtlen magyarázat a diszkréció semmibe vételére, szerintem.)

Ráadásul: nem csak a poszt-trobar utókor, tehát nem csak a 14. század indiszkrét. Hiszen tudjuk, hogy a vidák és a razók az egyes költők halála után ötven, száz, százötven évvel később keletkeztek. Ez viszont azt jelenti, hogy az indiszkrét információkat – mint a cansókat – orális és kvázi-orális szinten ötven, száz, százötven éven keresztül gondosan megőrizték! A 14. századig pontosan tárolták, hogy a 12. századi Meillz-de-Domna Geoffroy de Tonnay felesége volt, egyébként Rudel-lány. És ezt még én is tudom! Botrány.

Visszatérve az eredeti kérdésre, diszkréció és senhal összefüggésének kérdésére, úgy gondolom, a diszkréciót a senhalon keresztül nem társadalmi, hanem poétikai konvenciónak

kell tekintenünk, tehát érvényét a költészetre, azon belül pedig egy még kisebb, bár a legkifinomultabb tartományra kell leszűkítenünk. A diszkréciónak a senhalon keresztül mindig működik a cansóban, a szerelmi énekben, a költészet legkifinomultabb tartományában. Nem működik viszont a populáris regiszter műfajaiban és nem működik a vidák és a razók prózájában. Valószínűleg nem udvari, hanem udvarló konvenció, hiszen például Rigaut de Barbezieux iménti razójából világosan kiderül, hogy minimum száz hölgy és száz lovag tudta, kihez és miért kell menni könyörögni. Ez egyáltalán nem meglepő. Például Guillem de Sain Leidier egyik razója elmondja, hogy miként kötött ki az ő saját ágyában (s miért kellett neki másuttaludnia) egyik éjjel comtesse Rossillon egy kollégával, egy bizonyos Uc Maréchal nevű trubadúrral, természetesen Guillem beleegyezésével. „E la nueit se colgua N’Uc Manescal ab si el leit d’En Guilem. *La novela fo saubuda per tota la encontrada (...)*”, azaz: „És az éjszaka Uc Maréchal velem [a hölgygel] együtt hált Guillem ágyában. *És a hírszertefutott az egész vidéken.*”

Ami pedig a 14. századi, a vidákban és a razókban megtestesült poszt-trobar hagyományt illeti, ennek szemlélete világosan kimondja, hogy a gyönyörű cansók, a Művek mellé nem pusztán a költő nevét rendelték, hanem annak megkonstruált életrajzát, a Történetét is. Az Én talán nem más, mint a Művem és a Történetem, e kettő, és a viszonyuk. (És ezt, szemben a KuKuCs-csal (a Kultuszkutató Csoporttal), kultusz nélkül is gondolom. A kultusz csak »ráadás« minderre, az idő és az emlékezet ráadása.) A költő élete legalább annyira irodalmi tény, poétikai tény, mint a műve, az életéről kialakított diszkurzus (az életrajzai) pedig legalább annyira része az irodalmi beszédmódnak, mint a művéről kialakított diszkurzus (az értelmezései), ráadásul e kettő nem két egymástól független beszéd. Miért mondanánk le bármelyikről is?