

HÁSZ-FEHÉR KATALIN

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar  
Magyar Irodalmi Tanszék  
haszfeher@gmail.com

## ROSSZ KÖLTŐK TÁRSASÁGA

### Az epigonizmus és dilettantizmus természetrajza a 19. századi magyar irodalomkritikai gondolkodásban

#### I. rész.

Terjedelmi okokból csupán első harmada jelenik itt meg egy nagyobb kritikátörténeti dolgozatnak, mely a 18. század közepétől a 20. század elejéig járja körül azt a kérdést, hogy az európai és a magyar irodalomban mely korszakban mit tekintettek rossz költészetnek. Míg Horatiustól kezdve Winckelmannon és Wielandon át, a 18. század végéig a nagy mestereket és poétikai szabályokat csupán külsőségekben követő, ún. „szolgai utánzók” költészetét értékelték le, a 19. század elejétől, az Edward Young által kidolgozott eredetiségprogram jegyében már lényegében mindenfajta szövegkapcsolódás utánzásnak, s ily módon rossz költészetnek bizonyult. Az 1830-as években, az eredetiségfogalom vulgarizálódásával egyidőben terjedt el az utánzó költőkre alkalmazott *epigon* jelző. Az 1850-es évek végén Arany János az ars poeticaként is értelmezhető *Zrínyi és Tasso* című tanulmányában dolgozta ki a modern értelemben vett szövegkapcsolatok elméletét, melynek alapján az eredetiség és utánzás kérdése irrelevánsnak bizonyult. Ekkor újult meg az a kérdés, melyet a 18. század végén Goethe és Schiller vázlatban dolgozott ki: amennyiben vannak utánzó, de jó, és eredeti, de rossz költők, akkor melyek a rossz költészet poétikai ismérvei. A másodvonalbeli költők szövegeiből Arany János és Erdélyi János a magyar irodalomban szinte egyedülálló módon hozta létre a rossz költészet eszköztárának, hibáinak katalógusát. A Goethe és Schiller által bevezetett dilettánsfogalom az 1860-as évektől a századfordulóig fokozatosan, több szakaszban terjedt el, és kezdte jelölni a hivatásos, de nem elsőrangú művészt.

*Kulcsfogalmak:* imitatio, eredetiség, epigonizmus, petőfieskedők, intertextualitás, dilettantizmus, Goethe, Schiller, Gyulai Pál, Arany János, Erdélyi János

## I. AZ UTÁNZÁS ELMÉLETEI ÉS AZ EPIGONIZMUS

Az utánczás értékes és értéktelen változata Quintilianus és Horatius óta különül el az európai retorikai és poétikai hagyományban. Horatius az *Episztolák Első könyvének* XIX. darabjában a görög átvételek eredeti alkalmazását tekinti saját erényének. Abban tartja magát eredetinek például, hogy elsőként vette át a jambust („S a Paros-beli jambust én hoztam legelőbb Latiumba”, HORATIUS 1961: 23–24. sor). Horatius az átvett elemek *újrakontextualizálásáról* beszél. A követés itt oly módon hoz létre új és eredeti művet, hogy új nyelvi, kulturális környezetbe kerül. Az esztétikai újdonságot az az öröm képviseli, hogy az egyik helyen megcsodált jelenség más környezetben és nyelvi közegben reprodukálható.<sup>1</sup> Azonban Horatiusnál sem pusztán az átvitel a cél, hanem az átvétel *teremtő újraalkotása*, melyre csak a nagy tehetségek képesek.

A „sose járt úton” „elsőként, szabadon indulókkal” szemben nevezi meg az „ostoba szolgálai nyáját” („O imitatores, servum pecus”), mely a nagy szerzőket külsőségekben (borivásban, magatartásban, öltözködésben) és verseikben egyaránt követi, legtöbbször azonban vagy olyan téren szállnak versenybe, ahol gyengébbek elődeiknél, vagy meg sem értik, s így nem utánozhatják példaképük poézisének lényegét (HORATIUS 1961: 1–20. sor). Ez a követői sereg nem teremtő módon átvenni és alkotni, hanem olyanná, azzá lenni akar, ami a példaképe, anélkül, hogy tehetsége volna hozzá, tevékenységüket tehát nem az *inspiráció*, hanem a *szerepszimuláció* igénye vezérli.

A mimesis, imitatio, aemulatio, variatio fogalomegyüttes az európai művészetelméletekben, retorikákban és poétikákban – mint ahogyan azt többek között Jürgen H. Petersen összefoglalja – hatalmas pályát futott be, vagyis csaknem kétezer éven át számított a művészi alkotás és oktatás alapkategóriájának (PETERSEN 2000). A 18. század közepétől azonban a horatiusi gondolatok részben háttérbe szorultak, részben átalakultak. A *Nachbildung* (utánképzés) winckelmanni koncepciójában a görög művészet már nem az egyes követendő mesterek, művek, eljárások tárházaként értelmeződött, hanem a szellemi lét általános archetipikus modelljévé emelkedett, majd Herder, Goethe és Schiller nyomán újabb modellek társultak hozzá, létrehozva a kulturális mimézis tágabb (és plurálisabb) mintakészletét (RADNÓTI 2005; HORKAY HÖRCHER 2013). Végül a követendő kultúrák hierarchiájának újrakonstruálásával a nemzeti művészet esztétikája formálódott ki. A magyar irodalmi gondolkodásban közbeszó fokozatot képez Kölcsey Ferenc, akinél a nemzeti hagyományok elmélete

---

1 Ez a kulturális rácsodálkozás figyelhető meg a magyar irodalomban például az időmértékes verseléssel kísérletező klasszikus triásznál (Baróti Szabó Dávidnál, Rájnis Józsefnél, Révai Miklósnál), vagy a szonettet, görög epigrammát és más nyugati formákat magyarul megszólaltató Kazinczynál.

(1826) megkettőződött archetípust tükröz: az utánzó jellegű római kultúrától elfordulva, a görög kultúra saját hagyományaiból táplálkozó, organikus jellegét megértve és másolva lesz a nemzeti kultúra is eredeti és organikus. Az 1830-as évek végétől a nemzeti eredetiség koncepcióján belül is a népköltészet válik mintává, s ennek megfelelően eltűnik mögüle a görög modell.

Az egyes szerzők és művek utánzásáról szóló nézetek a 18. század második felétől két irányban indulnak el. Egyfelől radikális elutasításuk történik meg. Az Edward Young nyomán kialakuló angol génusz-elméletek 1790-ben, Kantnál a következőképpen összegződnek: „Mindenki megegyezik abban, hogy a zsenit az *utánzó szellemmel* tökéletesen ellentétbe kell állítani.” (YOUNG 1918; KANT 1979: 275., 47. §.)

A nézetek másik csoportjában a horatiusi kettősség továbbélése érzékelhető. Johann Joachim Winckelmann is megkülönbözteti a *Nachahmen* (utánzás) és *Nachmachen* (másolás) fogalmakat: „Másoláson a szolgálai követést [knechtische Folge] értem, az utánzásban azonban – ha értelemmel teszik – az utánzat mintegy másik természetet kap, és valami sajátossá válik.” (WINCKELMANN 1925: 147; WINCKELMANN 1978: 65). Az eredetiség-elméletek a következő évtizedekben annyiban módosították ezt a koncepciót, hogy a szerzőfogalom változásával megjelenik a szellemi tulajdon, s ezzel együtt a plágium kategóriája.

Christoph Martin Wieland 1787-ben németre ültette át és kommentárokkal látta el Horatius episztoláit. Horatius „imitatio” és „servum pecus” kifejezése nála a „Nachahmer” (utánzó) és a Martin Opitztól származó „Nachäffer” (majmoló) elnevezést kapja (OPITZ 1624: III. fejezet). Az utóbbit valamivel alább, a kommentárokból a „Pfuscher ohne alles Talent” (tehetségtelen fuseráló) és tolvaj névvel illeti („sondern die ihm sogar den Inhalt seiner Oden, seine Wendungen und seine Ausdrücke stahlen” – WIELAND 1787: 275–279). Amikor 1811-ben Kis János az egész Wieland-kötetet magyarra fordította, a „követő” és „himpellér” (kontár, csaló) kifejezésekkel ültette át a jelzett mondatokat, s átvette az utalást Aiszóposz meséjére is az idegen tollakkal ékeskedő hollóról. Wieland kommentárjainak újdonsága azonban az a gondolat, hogy az imitáció bizonyos fokig elkerülhetetlen, s hogy az sem mindig jó költészet, ami eredeti, vagyis hogy költői érték szempontjából az eredetiség és követés ténye irreleváns: vannak eredeti költők, akik rossz műveket írnak, és vannak jó költők, akiknél felismerhető a követett minta:

„Minden igaz mester vagy művész bizonyos értelemben követője az előtte élteknek; de Virgilius, mind a’ mellett is hogy Homérust követte, nagy poeta volt. A’ himpellér [Pfuscher ohne alles Talent] egészen eredeti és még is egészen semmire való munkát írhat: ellenben egy nagy költő nem tsak a’ tárgyat, hanem munkájának egész rendit is mástól költsönözhetné, és még

is a' kidolgozás' módja által a' rossz munkából újat és deréket tsinálhatna. Igaz mesterré nem a' hallatlan tárgyak', dolgok', erköltsök', s állapotok' feltalálása tehet, hanem az az eleven lélek, mellyet valaki a' munkájába lehelni, s az a' szépség és kellem, mellyet reá önteni tud." (KIS 1811: 285–287.)

Az utánzás elkerülhetetlenségének gondolata a továbbiakban a zsenielméletekkel is ötvöződik. A valódi géniuszt a Horatiust újragondoló Wieland szerint is képes az átvett elemekből eredetit alkotni, másfelől megjelenik az a szemlélet, hogy utánozni csak a géniuszt érdemes. Kölcsey a két nézet között – távolról Bacon méh-hasonlatát felidézve (*Novum Organum Scientiarium*, 1620) – ismét határhelyzetben foglal állást, amikor 1827-ben, *A Leányörző – A komikumról* című írásában lehetségesnek tartja ugyan a kölcsönzést, de igen szűk ösvényt szab ennek az alkotásmódnak: eredeti mű csak akkor jöhet létre, ha géniuszt követ géniuszt:

„mert Molière nem vagy, és még is kölcsönözni akarsz, kétségkívül tévedezni fogsz; mert sem idegen individualitásba magadat nem tehetted, sem a követés miatt saját individualitásodat ki nem fejthetted. Ezért igaza van Bouterwecknek, midőn a német vígjáték hátramaradását a francia és angol példányokat követésben keresi. A követés mindig csak bizonyos feltételek alatt jó; ha tudnillik a követő elég erővel bír a követésre felvett tárgyat egészen magáévá tenni s egészen saját erejével dolgozni fel, mint méh a virágot. [...]” (KÖLCSEY 1960. I.: 628.)

Friedrich Schlegel a görög költészet tanulmányozásáról szóló értekezésében (1795–1797) korábban hasonló nézetet fogalmaz meg az utánzásról, melynek során nem az áthasonítást emeli ki, mint Kölcsey, hanem archetipikus jellegét hangsúlyozza, és egyfajta „ősmintáról” beszél:

„[...] egy legmagasabbrendű *esztétikai ösképre* van szükség. Az *utánzásnak* már a neve is megbélyegző mindazok körében, akik zseniális és eredeti művészek akarnak lenni. Ugyanis a nagy és erős természet erőszakát értik rajta, mellyel az ájult-tehetetlent sújtja. De az utánzásnál nem tudok jobb szót annak a művészetnek vagy műértőnek tevékenységére, aki amaz ösképtörvényszerűségét elsajátítja anélkül, hogy korlátozni hagyná magát azon sajátosság által, amelyet a külalak, az általános érvényű szellem burka mindig magával hordozhat. Magától értetődik, hogy ez a fajta utánzás egyáltalán nem lehetséges a legmagasabb fokú önállóság nélkül.” (SCHLEGEL 1980: 172.)

Az 1830-as évekre ugyanakkor az eredetiségkultusznak is létrejöttek a vulgarizálódó és popularizálódó változatai. Anélkül, hogy az utánzás esztétikájának alkalma lett volna fogalmilag tisztázódni, megújulni vagy differenciálódni, erre az időszakra a szövegkapcsolatok minden változata leértékelődött és összemosódott a „szolgai utánzás” megítélésével. Nem véletlenül terjedt el a német kritikai

irodalomban – feltehetőleg Karl Immermann 1836-os, azonos című társadalmi regénye nyomán – az „epigon” kifejezés (IMMERMANN 1836; WINFUHR 1959; KÜPPER 2004: 91–97). Az epigonok a görög mitológiában eredetileg a Thébai ellen harcoló Hetek fiai voltak, akiknek – elődeikkel ellentétben – végül sikerült elfoglalniuk a várost. Thébait felégették és kifosztották, a kincsek egy részét a delphoi jósdába küldték. Utóbb a szó jelentése kibővült, Nagy Sándor után már az ő perzsa utódait nevezték epigonoknak. Immermann regényében a kifejezés – a modern kor viszonyainak megfelelően – pejoratív felhangot kap. Amikor egy F. S. szignójú magyar szerző a *Tudománytár* 1843. VII. kötetében a *Literaturblatt* egyik 1838-as írása alapján összefoglalja a német irodalom újabb irányait, a horatiusi szolgai utánzókra már ezt a fogalmat használja:

„A’ költészetre nézve azon meglehetősen általános panaszt hallani jelenleg, hogy az Epigonok’ korában élünk. A’ nagy mesterek csaknem mind kihaltak. Azon néhány roppant hegytető, mellyekre minden szem függesztve volt, háttérbe vonúlt ,s az előtért számlálhatatlan tanuló-, utánzó-, közbenjáró sergek foglalják el. Magok a’ jelenkor legjobb költői sem találnak olly általános ,s részvevő közönséget, mint az előbbiek. Túrniök kell a’ vásárt elárasztó gyárköltészet’ csödét ,s olly criticát, melly nem csak egészen különféle eszmetani ,s politicai hanem még személyes ,s kereskedési álláspontból is szabálytalan ,s barbar berontást merészelt tenni az izlés’ határiba.” (F. S. 1843: 134.)

A cikk német és magyar szerzője a Lessinggel kezdődő és Tieckkel záródó kort a német költészet aranykorának nevezi, majd a továbbiakban részletesen körülírja az epigonizmus ismertetőjegyeit: szolgai utánzás, hangnemek keveredése, stílusok eklekticizmusa, túlzás, mennyiségi termelés, a nagy költők szövegeinek közhellyé ismétlése, sztereotípiák használata, a már megteremtett költői nyelvből való építkezés, irodalmi irányzatok jegyeinek túlhajszolása, bizarr tartalmi és formai megoldások, a „kalmári érdek” eluralkodása. A regényírók Walter Scottot, a költők Schillert másolják leggyakrabban (F. S. 1843: 135).

Az idézett mondatokban kétségtelenül benne rejlik a szükségszerűség mozzanata, hogy a nagy korszakokat, nagy és eredeti alkotókat követő költészet törvényszerűen utánzó jellegű lesz. A cikk szerzője azonban korántsem igazolja ezáltal az új német irodalmat, sőt, mint a felsorolásból kitűnik, a horatiusi szolgai követés kritériumát eleveníti fel, ezúttal egész korszakot szervilisnek bélyegezve. De éppen a korszakra való alkalmazás révén kap új jelentést is az epigon fogalma. A cikk szerzője minden utánzást besorol e kategóriába, nem tesz különbséget dialogicitás és szolgai másolás között. Az „epigon” kifejezés mintha egyszerre utalna az eredeti görög értelemre és annak kései, ironikus módosulására. E jelentésváltozás az 1830-as évek német kritikai gondolkodásában olyan közkeletűvé vált, hogy Széchenyi István is rögzíti feljegyzéseiben:

„A hellén *epigon* mint az »epi« [rá h. é.: következő] és »gonosz« [sarjadék] szavak kapcsolata – voltaképp »ivadék«-ot jelent. A hellén azonban csupán Thébé-nél elesett hét hősenek utódjaira, csúfolódva pedig Nagy Sándor hadvezéreinek ivadékaira értette.\*) Általán korcsnemzedékre vagy korcsutódra értve csak a német földtekén szerepel.\*\*)

\*) Nagy Sándor hadvezérei akik holta után birodalmán osztoztak s a maguk tartományában – amint tudjuk – fejedelmi méltóságra emelkedtek, a történetben »diadohosz« [utód] néven szerepelnek; így azonban csak a későbbi hellén és római történetírók nevezték el őket; ők keresztelték a diadohoszok marakodását befejező ipszosi csata után közülük élvemaradtak fiait és unokáit is »epigon«-oknak.

\*\*) A francs aki mint vendégzót épenséggel nem ismeri, az ivadéket »descendent«-nak (deszañdañ-nak), a korcsivadéket tehát nyilván »descendent dégenéré«-nek hívja; ugyane francs kifejezést használja az angol aki ugyan olykor szintén beszél »epigon«-ról, németes jelentéséről azonban ő se tud.” (SZÉCHENYI 1866: 346–347.)

Feltehetően a Tudománytár cikkének hatására használta Toldy Ferenc is a kifejezést az 1854-es költészet-történetében, amikor a Vörösmarty utáni korszak egész költészetét, Petőfivel és Arannyal együtt epigonnak nevezte, s még az aranykor-képzet is ebből a forrásból származhat:

„Ez a Kazinczy és Révai, Berzsenyi és Kisfaludy Károly, Kölcsey és Vörösmarty koruk, *költészetünknek* valóságos *aranykora*, melyet 1830 ban a legújabb irodalom harmadik időszaka váltott fel. Ez a nyelvnek egyetemes kimíveltetését szépirodalomban, tudományban és életben mutatja; a költészet mellett a tudományos irodalom is sokat ígérő fejlődésnek indult, a nyelv minden irányok szerint határozott formákban állapotodott meg, s országos és társaséletben uralomra emelkedett. E kor, Széchenyié az életben, az akadémiáé a tudományokban az *epigónoké a költészetben*, alig húsz év után, a forradalomban lelte zárkövét.” (TOLDY 1854: 116–117.)

Az idézetekből is jól látszik, hogy az utánzás fogalma az 1840-es évekre további összetevőkkel bővült, s még az is egybeolvadt benne, ami korábban differenciálódott: az eredetiség és imitáció esztétikai és poétikai aspektusa, a művészeti és kulturális minták elmélete, a korszak- és nemzedékváltás problematikája és a jó, illetve rossz költészet kritikai normarendszere.

Emiatt tűnnek kissé egyoldalúnak a német irodalom- és kritikátörténet újabb kísérletei, hogy a posztmodern intertextualitás jegyében rehabilitálják a 19. század első felének epigonköltészetét.<sup>2</sup> Az intertextualitás, a kulturális

---

2 Magyarul e kísérleteket Tarjányi Eszter foglalta össze. TARJÁNYI 2013.

emlékezet, a szubjektivitáskritika modern elméletei felől valóban értelmezhetővé válik ugyan az poétika, amely az 1830-as évek végén már egyre inkább szembeszegül a romantika végletes eredetiségkultuszával, de ez a koncepció az epigonalitást pusztán esztétikai és korszakkérdésként tudja kezelni, vagyis nem képes az adott időszak másod-, harmadvonalú költészetét különválasztani az elsőrangú szerzők elsőrangú műveitől.

## GYULAI PÁL ÉS A PETŐFIESKEDŐK

Az 1850-es évek magyar kritikai irodalmában elsősorban a Petőfi-követők népes tábora izzította fel az epigonizmus körüli szenvedélyeket. Gyulai Pál 1854-ben a *Petőfi Sándor és a lyrai költészet* című tanulmányában részletes katalógust készít az „epigónok” jellemzőiről, akik Petőfi hű másai, „klónjai” igyekeznek lenni, ami, ha tökéletesen sikerülne is, éppen az ismétlés (megismétlődés) révén hozna létre torzképet (GYULAI 1908: 49–57). Az epigonok azonban még a tökéletes kópiáig sem jutnak el. A költészetéről úgy hiszik, „könnyű mester-ség”, tanulás nélkül, csupán a természetes tehetségre hagyatkozva művelhető. Valamennyi költő úgy gondolja magáról, hogy született lángelme. Utánozzák Petőfit a témákban: a szegénység dicséretében, a kritikusok megvetésében, az indulatos kifakadásokban, az életrajziségekben, a szerelemfelfogásban, a szülőkhöz való viszonyban. Másolják őt a műfajok terén: a lírai műfajok közül a dal, a zsánerkép, a leíró költemény és a néprománc vált uralkodóvá, csakhogy Gyulai szerint az utánczók kezén a zsánerképből néprajz, a leíró költeményből festegető „terpedtség”, a néprománcból adomák feldolgozása lett. Jellegzetes költői megoldások, formai elemek, motívumok ismétlődnek e költeményekben az unalomig. Gyulai, akárcsak a korábban a Tudománytár értekezésének szerzője, úgy látja, az epigonok egyik legjellemzőbb vonása, hogy a túlzásokig is elmennek egy-egy költő másolásában, s ezáltal lejáratták nemcsak a szövegeit, hanem az általa alkalmazott poétikai eljárásokat, műfajokat is:

„az epigónok pedig, kik soha egy költői stylt sem tudtak tökélyesíteni, először is ezeket tanulják el, hogy túlságig fejlesztve, minél előbb elhasználják.” (GYULAI 1908: 51.)

Míg ebben a tanulmányban Gyulai nevek nélkül jellemzi a Petőfi-utánczók költészetét, 1855-ben, a Budapesti Hírlapban, a *Szépirodalmi szemle* című sorozatának III. részében tíz szerző – Tompa Mihály, Mentovich Ferenc, Lisznyai Kálmán, Tóth Kálmán, Concha Károly, Balogh Zoltán, Tóth Endre, Zalár József, Spetykó Gáspár, Meáncsek István – frissen megjelent kötete alapján összegzi újra az imitátorok jellemzőit. Tompa Mihályon és Mentovich Ferencen kívül minden költőt Petőfi portréjából levezetve jellemez. A módszer lehetővé teszi, hogy ne csak az „ősmintához”, hanem egymáshoz is hasonlítsa őket, így a nyolc

szerző e bírálóiban egyfajta csoportba rendeződik, akiknek közös programjuk ugyan nincs, de az azonos minta révén – Gyulai kifejezésével – „tejtestvéreként” rokoníthatók.

Petőfi költészete az epigonok munkáiban nemcsak megismétlődik, ami már önmagában devalválja költészetüket, hanem a torzult kép az eredetire, Petőfire is visszasugárzik. A népiesség regionalitásba szűkülése erősen visszahat magának a népies irányzatnak a megítélésére is. Lisznyai Kálmán, Szelestey László, Spetykó Gáspár vagy Meancsek István palóc, kemenesi, gyöngyösi, dunántúli darabjai a tájnyelvi sajátosságok, helyi tárgyiasságok aprólékos, terjeszkedő festegetésével – egyfajta néprajzi lokálköltészetként – eredetibb akar lenni az eredetinel, ezáltal azonban túlzottan tudatossá, rideggé és programszerűvé válik, s elveszíti a népköltészetre jellemző naiv jellegét. Ami az utánzóknál naivítás szándékával íródik, nem más, mint a „vénség gyermekeskedése” (GYULAI 1908a: 192).<sup>3</sup> A lokalitás egyedisége hiteti el ezekkel a költőkkel, hogy eredetiek, noha költeményük jellege, menete, alaphelyzete, szerkezete mindahányszor vagy Petőfi-áthallás, vagy valamely népdal átdolgozása, olykor azonban, mint Szelesteynél, Spetykó Gáspárnál, az almanach-költészet, vagy szalonköltészet modellje fordul át népiesbe, csak itt falusi legény udvarol falusi leánynak. Gyulai a dominóhatásra is utal: Lisznyai volt az első, aki palócköltészetével népszerűvé vált, a többiek pedig már nem is közvetlenül Petőfit, hanem tudatosan, vagy az eredetiség hitében – a palócköltőt követték.

A megbírált költőket Gyulai aszerint tárgyalja, hogy Petőfi költészetének mely iránya jelenik meg náluk. A tájköltészet Lisznyainál, Spetykónál, Meándernél – a helyi sajátosságokhoz hasonlóan – puszta leírássá válik. Ugyanitt a „házi költészet” iránya a jelentéktelen privát epizódokban fullad ki. A „házi költészet” fogalmát Gyulai nem is Petőfi költészetéből vezeti le, hanem az epigonokéból: „midőn a költő házi ügyeit, barátjait és nem barátjait, kalandjait, a vidék vagy köre pletykáit a legprózaibb és legilletlenebb oldalról fogva föl, a közönség elé viszi” (GYULAI 1908a: 189).

Tóth Endre és Zalár verseiben Petőfi költészetének újabb vonulata, a *Felhők* ciklus világgal való perlekedése ismétlődik meg. Gyulai az eredeti ciklust sem kedveli. Úgy látja, Petőfi nem volt bölcselkedő alkat, képzettsége hiányos e téren, s szelleme „kevés becsű”. Az ilyen jellegű versei nagyrészt annak köszönhetőek, hogy igen sokat írt, így rossz kedvének termése is a nyilvánosság elé került. Másrészt Gyulai itt magát Petőfit is utánzóknak tekinti, és verseiben Byron-,

3 A megbírált kötetek: Tompa Mihály *Versei*, II. k., 1854; Mentovich Ferenc: *Száraz lombok*, 1854; Tóth Kálmán: *Szerelmi vadrózsák*, II. füzet, 1854; Concha Károly: *Tavaszi lombok*, Szombathely, 1855; Balogh Zoltán *Költeményei*, Pest, 1855; Tóth Endre *Ujabb költeményei*, 1855; Zalár *Költeményei*, 1855; Spetykó Gáspár: *Gyöngyvirágok*, 1855; Meancsek István: *Kakukdalok a nép számára*, 1854.



Heine-, Shelley-, Lenau-reminiscenciákat fedez fel. Ez a Petőfinél is mesterkéltségek és imitáló verscsoport azután tovább imitálva még gyengébbé válik a két említett költő kezén. Affektált érzelmek, mesterkéltségek világfájdalom jellemzi őket. A lírát elsősorban kibeszélőművészetnek tekintik, ezért „keresve keresik a fájdalmat” (GYULAI 1908a: 200). S míg Tóth Kálmán költészete „nem egyéb, mint síró rhytmus”, Zalár Józsefnél önmaga paródiájába fordul át a kínhalmaz, hol az örületig, hol a dagályos és illogikus képekig fokozódva, mint a következő versszakban:

„Keveset sírtam még, még sírni akarok,  
 Hiénává leszek, hogyha te akarod.  
 Fölsom a földnek sírjait egyenkint,  
 S elrablom belőlük az eltemetett kint.  
 Tán a világ kínját hordva boldog leszek,  
 Oh fájdalom lantja, ne hagyd el engemet!”

(Zalár: *A fájdalom lantjához*, GYULAI 1908a: 201.)

Míg Lisznyaytól Zalárig valamennyien egy-egy réteget követtek Petőfinek, Tóth Endrében Gyulai Petőfi „egy egész második Petőfit” fedez fel. Tóth Endre nemcsak szövegeiben, hanem pályájának megkonstruálásában is Petőfi-klónnak mutatkozik. Költői levelezést kezdett barátjával, verspolémiába keveredett kritikussal, alkotókört szervezett maga köré, vagyis újrajátszotta Petőfi életének főbb állomásait, kiosztva a szerepeket a környezetére is. A *Hölgyfutárral* például a *Pesti Divatlap*, Nagy Ignáccal pedig Vahot Imre szerepét játszatta (GYULAI 1908a: 215). Nála tapasztalható Gyulai szerint a legerőteljesebben a mintával való azonosulás kényszere. A versírás ebben az esetben olyan kellék, amely a szerep megfelelő alakításához szükséges. „Tóth Kálmánnak megtetszett a Petőfi genialis szerepe – írja Gyulai –, s a helyett, hogy költő akarjon lenni, színész lett.” (GYULAI 1908a: 216.)

Gyulai – mint arra Szajbély Mihály felhívja a figyelmet (SZAJBÉLY 1997) – egyfajta kritikai és kanonizációs stratégiát követ, amikor ennyire szorosan egymáshoz rendeli az eredeti mintát és az imitátorokat. Az egymáshoz rendelés kétirányú: nemcsak a felsorolt költőket jellemzi Petőfi felől, hanem Petőfi költészetét is az epigonok irányából olvassa, s olvasata szemmel láthatóan befolyásolja a Petőfi-portrét éppúgy, mint költészetének megítélését. A magyar irodalom költőeszményét hosszú időre meghatározó versről, *A természet vadvirágáról* kialakult, amúgy is ingatag ítéletét például éppen az epigonok tevékenysége billenti át negatív tartományba:

„Kinek nem jut e soroknál eszébe Petőfinek a »Természet vadvirága« című költeménye, melyet kritikussai és költőtársai ellen írt. Tóth Kálmánnak nem egy ily költeménye van, épen mint Petőfinek. Természetesen, hisz Tóth

Kálmán Petőfi egész pályáját, egész egyéniségét magához ragadta. Én Petőfinek ilyenmű költeményeit soha sem becsültem nagyra, noha oly rossz néven sem vettem, mint igen sokan. Ezek nélkül is épen oly költő lesz vala, mint a milyennek maradt ezek mellett is. De megvallom, mióta lyrikusaink e költeményekből merítik a genialitást, öndicsőítést és a művészet megve-tését, némi ellenszenvvel viseltetem irántuk. Azonban az ellenszenv nem tehet igazságtalanná.” (GYULAI 1908a: 219.)

Hasonló deformáció érzékelhető az epigonok által lejárattott *Felhők* ciklus és a népiesség esetében. Az Arany-költészetét Petőfi ellenében kanonizálni igyekvő Gyulai ily módon kissé szűkre szabja kritikai szemlélődésének határait, melyet ráadásul a másolat (vagy újrahasznosítás) iránti ellenszenv tovább korlátoz. Ennek az ellenszenvnek engedve – ahogyan arra Szajbély Mihály idézett tanulmányában utal – talán a vizsgált szerzők esetében is többnek, súlyosabbnak látja az epigonizmus problémáját, mint azt a tényleges arányok megkívánják.

Tény ugyanakkor, hogy a jelzett költők életművében valóban szép számmal található Petőfiéhez nagyon hasonló költemény. Műfaji, formai, tematikus, nyelvi, poétikai tekintetben egyaránt idézhetők példák akár Lisznyaitól (*Palóc dalok*, LXXI, *Komámasszony*, *Nyáréj*, *Csillagtolvaj*, *A magyar zene*, stb.; LISZNYAI 2009), akár Szelestey Lászlótól (*Lehullott a...; Sir a kis galambom; Bucsuzó napsugár; Dáridóban; Hej te kis lány...* stb.; SZELESTEY 1856), akár Zalár Józseftől (*Járok zöld mezőben, Szülőföldemen*). S amikor úgy tűnik, hogy az 1860-as évek elejére többen közülük elhagyják a Petőfi-mintát, vagyis Gyulai kritikai ítélete vagy érvényét veszíti, vagy pedig épp ellenkezőleg, igencsak hatásos volt (vagyis a megbírált költők új utakat kerestek, „megjavultak”), éppen akkor igazolódik a leginkább Gyulai észrevétele e költészet alaptermészetéről. Az évtized végére ugyanis Tóth Kálmán, Tóth Endre Arany-követővé válik, Zalár József a *Borúra derű* című kötetében (Pest, Emich Gusztáv, 1860) pedig az Arany-minta mellett egy sor külföldi költő nyomába szegődik. Váltásuk azt igazolja, hogy valameny nyien született imitátorok.

Éppen e fordulat miatt elgondolkodtató a kései irodalomtörténet néhány kísérlete, hogy a petőfieskedés vádját kritikusi stratégiának, vagy Erdélyi János bírálataihoz képest szűk és kevésbé kifinomult mértékrendszernek tekintse (pl. SZAJBÉLY 1997). Bizonyos, hogy Gyulai Pál kritikusi stílusa indulatosabb is, metaforikusabb is, mint Erdélyié, és az is kétségtelen, hogy az 1850-es évek közepétől Gyulai és a Deák-kör (Csengery Antal, Salamon Ferenc, Erdélyi János) részéről valóban jól kivehető az igyekezet, hogy Aranyt emelje a nemzeti költő rangjára (MILBACHER 2002). A törekvés leleplezésével együtt egyfajta megoldáskeresés jelenik meg e tanulmányokban, hogy a jelzett költőket feloldozzák a Petőfi-követés vádjá alól. Amennyiben azonban sikerülne is olyan perspektívát találni újraolvasásukhoz, mely felől az utánczás kérdése kiiktatható lenne – mint

ahogyan Szilágyi Márton mikrohistóriai elemzésében Lisznyaival és költészetével tette –, még mindig fennmarad a kérdés, vajon a jó költő rangjára emelkednének-e ezáltal?<sup>4</sup>

Gyulai erős szempontként érvényesíti a Petőfi-imitáció kérdését, ugyanakkor egyfajta katalógust is összeállít azokból a sajátosságokból, melyeknek alapján a vizsgált kötetek nemcsak utánzatnak, hanem esztétikailag gyengének is minősülnek. A gondolatszegénység, a szalon- és népköltészet sablonjainak alkalmazása, a bizarr, képtelen allegóriák és hasonlatok, a prózaiság, a túlzó megoldások, a népdalok sebes, szakadozott átmeneteinek logikai összefüggéstelenségé fordítása, az erőltetett naivitás, a formai hibák, a dagály, széteső szerkezet, a semmiféle logikával nem követhető képek valamennyi költőnél előfordulnak, a legsúlyosabb tünetnek azonban Gyulai a költő- és alkotáseszmény torzulását tekinti. A zsenifogalom vulgarizálódása következtében az alkotás az isteni tehetség öntörvényű, személytől és akarattól független kiáramlásaként tételeződik, mely kizárólag tökéletes, kész, érinthetetlen műveket hoz létre, a költészet tanulása és tanulmányozása ennél fogva művészetellenesnek minősül.

Az 1850-es években azonban, legalábbis az évtized végéig, hangsúlyosabbnak tűnik az utánzás kritikai szempontja, mint a rossz költészet ismérveinek katalogizálása. Részben a „korcs utód” értelemben használt és a magyar kritikai nyelvezetben is elterjedő epigonfogalom, mely Toldynál egész korszakra nyomta rá bélyegét, részben pedig a Petőfi-követők elleni erős kritikai fellépés vezethetett oda, hogy ezekben az években az utánzás változatainak fogalmi tisztázására mutatkozik elsősorban igény.

## AZ UTÁNZÁS FOGALMI DIFFERENCIÁLÓDÁSA AZ 1850-ES ÉVEKBEN

Szvorényi József 1851-ben, majd 1853-ban megjelent retorikatankönyvében feleleveníti az imitáció Horatius óta ismert formáit, kiszakítva ezáltal a kifejezést a romantikus eredetiségfogalommal képzett oppozícióból (SZVORÉNYI 1853: 83–84). Az utánzás alapfokozata nála is az a tanulási folyamat, amikor a fiatal írók stúdiumként próbálják végig a különböző stílusokat, poétikai eljárásokat. Eközben Szvorényi szerint is a remekírókat ajánlatos követni, s műveikből csak a jobb helyeket érdemes tanulmányozni. A választott szöveghelyeknek vagy a gondolatosságát, vagy a formai elemeit ajánlatos követni, különben az ifjú tanonc – Szvorényi kifejezésével – „írói orzást” fog elkövetni, a plágium pedig

4 Szilágyi Márton a Lisznyaairól szóló, nagy hatású monográfiájában egyenesen tagadja, hogy Petőfi-imitátor lenne, s ezt a nézetet veszi át Tarjányi Eszter 2004-es, a korszak irodalmi viaskodásait feldolgozó tanulmányában, melyben egyértelműnek tekinti Lisznyi kiszabadítását az epigon-diskurzusból. (SZILÁGYI 2001; TARJÁNYI 2004: 307–308.)

„szintoly rút, mint tilos”. A szóról szóra való átvétel csak idézetképpen lehetséges. Szvorényi, bár mellékesen, jegyzetben, kitér az önkéntelen, nem tudatos reminiscenciára, mert gyakran a legeredetibb művekben is előfordulhat véletlen egyezés valamely más szöveggel.

A gyakorló szerzőknél az utánzás elfogadható formájának tekinti a) a mű gondolatiságának, szellemiségének követését; b) a stílus, mondatalkotás, kompozíciós sajátosságok utánzását; c) versszöveg prózába való átfordítását, vagy idegen nyelvű szöveg magyar visszaadását; d) ide sorolja végül a bővítést és rövidítést. Fontos kritériumnak tartja, hogy a másolat, vagyis az újonnan létrejött szöveg minőségben elérje, vagy meghaladja az eredetit.

Szvorényi gondolatmenete szerint a Petőfi-imitátorok akár a jó utánzó csoportjába is tartozhatnának. Kellően nagy szerzőt követnek, egyiküknél sem tapasztalható plágium, a Petőfi-verseket többnyire szellemiségükben vagy formai, nyelvi, stilisztikai megoldásokban követik. Egyetlen ponton érheti őket vád, hogy a létrejött termék nem ér fel az eredeti költeményhez, és nem is haladja meg azt.

Greguss Ágost 1858-as esztétikai értekezésében szintén az utánzat, vagyis az elkészült mű felől gondolja végig az imitáció kérdését, és hasonló következtetésre jut, mint Szvorényi. A rossz másolatot – az élet és a halál, pontosabban a „halottiasság” fogalmából kiindulva – a „rút” kategóriájába sorolja. A halállal szemben a *halottiasságot* azon állapotként definiálja, amikor életet kellene találnunk, és az mégis ott, nincs meg az az elevenség, változatosság, gazdagság, mely az életet jellemzi. A kellemetlen érzést ilyenkor a beteljesületlen várakozás, a hiány okozza. A tökéletes másolat Greguss szerint önmagában csak hiányérzetet kelt: a várakozással ellentétben a szemlélő valami mást talál, mely sem az eredetivel, sem önmagával nem azonos. A gyenge minőségű költői és zenei utánképzésben ehhez képest nem is csak a várakozás beteljesületlenségéről van szó, hanem csalódásról és haragról is, amennyiben az újonnan létrejött alkotás emlékeztet ugyan az eredetire, de annál sokkal alávalóbb és üresebb. A részleges ismétlődés itt egyben degradálódással, értékvesztéssel jár: az eredeti műre emlékeztetve annak értékeiből elvesz, az új mű helyett pedig annak csak látszatát, vagy színlelését tudja adni:

„Ily iskolai képeknek kifejezése olyan, mintha kifejezésüket csak tettették. Szintezt tapasztalni a zene és költészetben, midőn a merően utánzó, magokban végkép meddő közpserűségek tehetlenségüket tanúsítják a nagy elődök eszméinek terméketlen, bensőleg üres, külsőleg ügyetlen ismétléseiben. A mi az eredetiben a pezsgő élet játéka, az utánzó másolatában holt csinálmánynyá, pusztá halmazzá lesz. Az eleven kigondolás rejtélyes forrásokból fakad, s hegyi patak gyanánt vígan zúg alá, az utánzat mint lecsapolt víz kiczirkalmazott csatornáknak szomorún és némán folydogál. Az

első kigondolót az eszme lelkesíti, az utánzót csak már ezen lelkesedés. Az utánzó nem csak eredetije hibáit túlozza, de szertelenkedésével rendszerint annak szépségeit is hibákká fordítja.” (GREGUSS 1858: 316.)

A *Zrínyi és Tasso* című akadémiai székfoglaló értekezésében [1859] Arany János lesz az, aki modernizálja és egy új költészeteszmény alapjaként legalizálja a követés esztétikáját (ARANY 1962). Nemcsak továbbgondolja a horatiusi eredetű klasszikus értelmezést, hanem – mintegy felvállalva a Toldy által adományozott „epigon”-jelzőt – a szövegeköziséget egy új poétika esztétikai alapkategóriájává emeli. Világosan elhatárolja egymástól a közepszerű és rossz költőkre jellemző, illetve a tanulási folyamatban lezajló tényleges utánzást; az önkéntelen reminiscenciát; a szükségszerűen ismétlődő, archetipikus műfaji, formai és eszközkészletet; az ugyancsak archetípusként adott emberi alapviszonyokat és történettípusokat; a szövegahagyomány ismeretforrásként való felhasználását, amikor a szerző tárgyi tudást, történelmi tényeket, kortörténeti ismereteket vesz át egy-egy műből; s mindezekről elkülöníti a szövegekkel való tudatos, dialogikus, jelentsgeneráló viszony különböző formáit (idézetet, megidézést, versengést, aktualizálást, polémiát, játékot, iróniát, paródiát) mint poétikai eljárásokat. Ha fogalmilag nem is összegzi rendszerszerűen a felsorolt szövegkapcsolatok típusait, Gérard Genette 20. századi transztextualitás-elméletének valamennyi kategóriája, az intertextualitás, paratextualitás, metatextualitás, hypertextualitás és architextualitás összes változata megjelenik nála (GENETTE 1989; GENETTE 1996). A szövegekhez való dialogikus (hypertextuális, kommunikatív, mediális) viszony Arany költészetének is egyik lényegi sajátossága: az eposzi hitelről, illetve az óangol balladák menetének, belső szerkezetének követéséről szóló fejtegetéseit figyelembe véve a szövegeköziség változatainak alkalmazása egyik legfontosabb elméleti és poétikai újításának tekinthető.<sup>5</sup> Ezért amikor a *Zrínyi és Tasso* című tanulmányában azt a kérdést állítja középpontba, hogy vajon lehetséges-e, illetve hogyan lehetséges követés által eredeti művet alkotni, akkor nemcsak irodalomtörténeti érdeklődéssel fordul a barokk eposz felé, hanem lényegében *ars poeticát* ír. A módszertanilag is újdonságnak számító összehasonlító elemzés során Arany előbb a Vergilius-követés módját figyeli meg Zrínyinél és Tassónál, majd a Tasso-átvételeket vizsgálja Zrínyinél. A magyar költő eredetiségét ott látja, hogy tudatosan, saját koncepciójának megfelelően építi be művébe az átvett elemeket. A saját koncepció pedig nemcsak a mű eszmeiségének síkján mutatkozik meg, hanem a részletek aprólékos, vizuális jellegű, lélektani hitelességű kidolgozásában is.

5 Tarjányi Eszter a parodisztikus hagyomány felől vizsgálja Arany költészetét, s jut hasonló következésre (TARJÁNYI 2013a); Arany költészetének dilagikus, transztextuális jellegéről: HÁSZ-FEHÉR 2010. és HÁSZ-FEHÉR 2012.

Aranynál élesen különválnak az utánzás értéktelen szintje (melyet ő is „majmolásnak” nevez) és értékes, remekműveket létrehozó változata, a romantikus eredetiségfogalmat pedig egyenesen tagadja egy későbbi írásában, amikor azt állítja: „Költészetben – valamint minden ágában a művészetnek – többé kevésbé mindnyájan *utánzók* vagyunk.” (ARANY 1968: 164–165.) Aranynál a zseni éppúgy alá van vetve e törvényszerűségnek, mint a középszerű tehetség, vagy az értékrend legalsó fokán álló „majmoló”. Az különbözteti meg őket egymástól, hogy a zseni gyorsabban járja végig elődeinek útját, s ha követné is valamelyiküket, a benne lévő erő folytán az átvett anyagból újat fog alkotni (ARANY 1968: 165). E megfigyeléseknek köszönhetően Arany nem „eredeti művekről”, hanem „remekművekről” beszél, melyeknek immár nem a követés megléte vagy hiánya a kritériuma.

Arany rendszere azonban nem kétosztatú, mint Horatiusé, vagyis nemcsak a rossz és jó utánzók alkotják e rendszert. Köztük helyezkednek el a *hasznos utánzók*, akik képesek túlhaladni a szolgai másolást, de nincs elég tehetségük arra, hogy remekműveket teremtsenek. Ez a középszerű, de mindenkor közölhető alkotógárda az irodalmi rendszer és folytonosság fenntartásához szükséges, mert a géniuszok megjelenése közötti időszakban is megőrzik, újratermelik az alkotáshoz szükséges viszonyokat, ismereteket, készségeket, azt az infrastruktúrát, amelyben egy leendő zseni a művészi tudásanyag birtokába juthat. Az alkotóknak ez a tábora a legnépesebb, ily módon képesek egy egész korszak arculatát meghatározni. Arany úgy látja, ők azok, akik iskolákba tömörülnek, és akik révén egy-egy stílus egységes irányzatként (vagy éppen korszakként) mutatkozik meg.

Kérdés azonban, hogy ezeket az alkotókat mi fogja megkülönböztetni a szolgai követőktől, vagyis az utánzók legalsó rétegétől. Míg Erdélyi János még 1863-ban is azt javasolja nekik, hogy senkit se kövessenek, mert a bennük lévő eredeti egyéniség sérülni fog ezáltal, vagyis Erdélyi továbbra is az eredetiséghez viszonyítja a költészetük értékét,<sup>6</sup> Arany éppen az ellenkezőjét tanácsolja: minél több mintát igyekezzenek követni és kipróbálni, így keressék és találják meg a tehetségüknek megfelelő kifejezésformákat. A követés szükségszerűségéből kiindulva Arany a nagy egyéniségeknek (zseniknek) ugyanazon hatását, befolyását, „varázsát” figyeli meg egyénre és korszakra nézve egyaránt, mint az 1970-es években a hatást és hatásiszonyt tanulmányozó Harold Bloom.<sup>7</sup> A

---

6 „Ezért mondtam feljebb, hogy nem volna rá eset, melyben költőnek valakit utánzandó előképül ajánlhatnék” – írja Erdélyi János Vida József költészetét és Petőfi-epigonizmusát jellemezve (ERDÉLYI 1863, 1991: 432).

7 A Yale-i egyetem tanára, Harold Bloom egész pályája során a hatásmechanizmust kutatta. Első nagyhatású könyvében a hatással, és a hatástól való menekülés (hatásiszony) természetével foglalkozott (BLOOM 1973), a befolyásban a hagyomány félreértésének, tagadásának, a folytatásnak és megszakítottágnak, a megszállottságnak, a tisztogatásnak és szelektálásnak alakzatait tárgyalva. Kései művében a hatás anatómiájának mechanizmusait vizsgálta (BLOOM 2011: különösen 3–35).

befolyásoltságtól való szabadulás azonban szerinte nem a befolyás tagadásával vagy legyőzésével, hanem megkerülésével érhető el. A harcot – Bloommal ellentétben – eleve kudarcosnak látja.<sup>8</sup>

## II. „...mert ő csak jövevény Izraelben” – AZ UTÁNZÓ ÉS A ROSSZ KÖLTÉSZET ELKÜLÖNÜLÉSE A KRITIKAI SZÖVEGEKBEN

Az epigonizmus fogalmának teoretikus tisztázása során az 1850-es évektől egyre határozottabban különül el egymástól az utánpótlás jelensége – mely, mint láttuk, ez idő tájt egy új poétika alapját kezdi képezni –, és a rossz költészet kritériumrendszere. Látenszen már Gyulai Pál írásaiban is benne rejlik – éppen úgy, mint Horatiusnál – a különbségtevés igénye az utánpótlás, bár nem rossz, és a rossz, bár nem utánpótlás, illetve a rossz utánpótlás közt olyannyira, hogy a „petőfieskedő” kifejezés mint alkalmi terminus technicus mindhárom változat jelölésére szolgál.

A 18. század legvégén Goethe és Schiller nyomán körvonalazódik a német gondolkodásban a rossz költészet kategóriájára a „dilettantizmus” szó jelentésmezeje. A latin *delectare* (gyönyörködés) és az olasz *dilettanti* kifejezésből a német kritikai gondolkodásba bevonult „dilettantizmus” az 1750-es évektől a századfordulóig lényegében pozitív csengésű volt, azt a műkedvelőt jelölte, aki szívesen tölti idejét a művészetek élvezetével, és alkalmanként anyagi áldozatot is hajlandó hozni e kedvtelésének. A századfordulótól azonban felerősödik a negatív jelentése: az iskolai szabályokhoz ragaszkodó pedáns művészt jelölik vele, majd egyre inkább a kritikán aluli, javíthatatlan művészet szinonimája lesz. A fogalom terjedéséhez nagymértékben hozzájárult Goethe és Schiller közös kísérlete 1799-ből, hogy meghatározzák a dilettantizmus ismérveit (SCHILLER [1799]; GOETHE 1833). Vázlatukban megtalálhatók a szociológiai szempontok (a művész és a laikus szembeállítás), az alkotói szempontok (a dilettáns az a

8 Arany több kritikájában is kifejti a véleményét. Itt az *Irányok* című, idézett értekezésére hivatkozunk: „Nagy fontosságot helyezünk tehát abban, hogy a költészet s általában a művészet terén minél több jó középszerű s ha tetszik, »utánpótlás« fussa szabad versenyét; nem mintha a középszerűséget becsülnék nagyra, de mivel ezek teszik lehetővé, hogy koronkint lángész álljon elé s mivel egy ily pezsgő, szélesen kiterjedt, hagyományos művészi élet nélkül a genie megszületik ugyan, de meg is hal, a nélkül, hogy léteztéről valamit tudna a világ.

A kérdés második része: mi haszna benne az irodalomnak, ha nem egészen önálló tehetség nem egy, hanem minél több remekíró hatását szíja fel – szintén az emberi szellem természetén alapuló törvényekben találja megoldását [...] De másképp van a dolog, ha mintáik választásában nem szorítkoznak egy bizonyos költői jelességre, de még korra s nemzetre sem. Annyiféle példa, annyi irány közt lehetetlen, hogy utoljára meg ne leljék azt, mely az ő specialis vagy egyéni hajlamuknak leginkább megfelel, melyen aztán tehetségek, ha van, szabadon bonthatja ki szárnyát [...]” (ARANY 1968: 166–167).

befogadó, aki részt akar venni az alkotásban is) és az esztétikai kritériumok (a dilettáns többnyire utánzó, az eszközök nála céllá válnak, az alkotás könnyebb és sekélyesebb módját kedveli, inkább játéknak, mint komoly tevékenységnek tekinti, a valósághoz való viszonya egyszerre magasabb és alacsonyabb fokú, abban a hitben él, hogy fantáziaképeit közvetlenül kell átültetnie a műbe, stb.).

A 19. század első felében azonban más irányt vesz a kifejezés, és inkább a szociológiai aspektusai erősödnek fel – a *nem hivatásos, műkedvelő, amatőr* jelentése kerül előtérbe. Így szivárog át a magyar kritikai irodalomba is. 1834-ben egy német társalgási szótárban találkozni vele: „Dilettans, mesterségszerető, kedvellő, a ki ügyességéből nem él” (LEVELEZŐ KÖNYV 1834). A tudományos irodalomban is a kívülről, a laikus tudománykedvelőt jelöli vele Wenzel Gusztáv 1851-ben, a tudományok önálló rendszerré épülésének hajnalán:

„nem marad egyéb hátra, mint feltenni, mikép ő egyszerűen csak mint dilettáns szándékozott föllépní ki egy részről más dilettánsoknak akar a szóban lévő kérdésről fölvilágosítást adni: más részről pedig néhány kétségekre nézve a szaktudósoktól kíván informáltatni.” (WENZEL 1851: 310.)

Ugyancsak használatos a zenei életben, de nem értékmérő jelzőként, csupán státusbeli jelölésként, hiszen az 1840-es években egy dilettáns zenész akár a konzervatórium tagja is lehetett:

„A conservatorium’ egyik főföladata az levón [!] hogy azon egyéneket, kik hangászí kikepezéssel birnak legyen ez akár dilettans akár művész, erős testületté a végre pontosítsa és kapcsolja hogy a fölsőbb foku hangászat’ szel-leme a nagyobb közönségben is szétsugározzék, és rendes előadások által, minden művészí méltóságában életben is tartassék; azért ezentul is minden, ki a hangászatban jártas, akár dilettans akár művész, conservatorium’ rendes tagjává fölvétethetik, ha az itt alább a hangászegyleti tagoknál szinte kikötött föltételeknek megfelelni kötelezi magát.” (HONDERŰ 1843: 369.)

„A Herczeg nagy kedvellője a Mu’ sikának, egy Dilettans, önnön maga is componál, s természet szerént igen szépen.” (KOTZEBUE 1831: 29.)

Pejoratív értelemben csupán néhány alkalommal találkozni a szóval a század első felében, többnyire a zenei és a tudományos élet területén: „befogadott kedves thema, mellynek változatait még a leggyengébb dilettans is prima vista eljátsza” (REGÉLŐ 1835); „Virtuozitásáról csak azt mondhatom, hogy ebben minden legközépszerűbb dilettans bátran megállhat mellette” (HONMŰVÉS Z 1841).

Egyértelműen negatív jelentése egy vallási vitairatban bukkan fel. A dilettáns itt olyan ígéhirdető, aki idegen, jövevény az adott területen, s éppen ezért hitele a szavának nincs:

„A protestans papságnak azon követelésle [!], hogy ő mintegy monopolium gyanánt birja az idvesség’ tudományát, a’ laicus pedig csak dilettans ki magá-



*nak annyi jogot nem követelhet, mert ő csak jövevény Izraelben, stb. Ugyan lehetséges-e, nagy érdemű táblabíró [!] úr! hogy valaha protestans pap' szájából ilyen beszédet hallott volna?"* (PÉTERFI 1842: 21.)

1860-tól azután széleskörű elterjedés tapasztalható, többnyire negatív értelemben, a „hózzá nem értő”, „tudatlan”, „kontár”, sőt „csaló” jelentésben, és egyre inkább az irodalomra vonatkozóan is.

Arany János 1873-ban zenészként nevezi magát saját kedvére játszógató dilettánsnak:

Zenét már csak *dilettans* módra űze;  
Elpöngeté a zongorát, gitárt,  
A hangjegyet lassacskán elbetűzte...  
(*Bolond Istók*, II. ének, 55. vsz.)

Várady Gábor 1884-ben írókról beszél:

„A hirlap-irodalomnak ezen utóbb említett »caviar«-ja főleg napjainkban gyakran betaláltatik úgy a dilettans írók, mint főleg a levélszámra fizetett referensek által.” (VÁRADY 1884: 40.)

A kifejezés ugyanakkor nemcsak az alkotói, hanem a befogadói tevékenységre is kiterjedt. Dilettáns az 1830-as évektől például a nem hivatásos műgyűjtő, akit a századvégtől inkább már „amateur”-nek neveznek. Az amatőr az a gyűjtő, aki szaktudás és válogatás nélkül, többnyire értékest értéktelennel keverve alakítja gyűjteményét.<sup>9</sup> Amatőrnek nevezetik ez idő tájt az a szórakozni vágyó turista is, akire előre elhelyezett tárgyak várnak az afrikai homokban, hogy maga találjon rá és ássa ki a leletet, természetesen gazdag pénzt fizetve e szórakozásért (Földrajzi Közlemények, 1888. 16: 332). Végül amatőr a képzőművészeti alkotás vásárlója (Budapesti Szemle, 1887: 442), vagy az egzotikumok, pl. japán fegyverek gyűjtője (Archaeologiai Értesítő, 1890: 202).

Magyarított változatban használatos a *műkedvelő* kifejezés is, ez azonban többnyire a színjátszás terén jelenik meg. Jókai egyik írása nyomán (*Műkedvelők, A magyar nép adomái* című kötetben, 1857-ben) terjedt el a század második felében a nem hivatásos politikusokra, kézművesekre.<sup>10</sup>

Irodalomkritikában ilyen jelentésben sem az *amatőr*, sem a *műkedvelő* szó nem használatos a 19. században – majd csak a 20. században terjed ki az irodalmi nyilvánosság hivatásos tereit nem használó költőre, íróra.

9 „Nem tekintve más közgyűjteményekben elhelyezett néhány tárgytömeget, amely nem néprajzi czéloknek szolgál, továbbá Herrmann Ottónak páratlan halászati s egyéb néprajzi gyűjteményét s némely amateur és szakember magángyűjtését...” (HERMANN 1890: 22.)

10 Egyetemes Philologiai Közlöny, 1890, 119, 553, 600; Budapesti Szemle, 1889, 315. stb.

A 19. század végére újra átalakul a *dilettáns* kifejezés, de használata most sem analitikus jellegű, nem a rossz költészet kritériumainak feltárására szolgál, inkább az általánosabb, szociológiai, alkotáslélektani, kulturális aspektusai kerülnek előtérbe, és egy ítélet sor végeredményét jelölik vele. Erre az irányváltásra figyel fel a fogalomtörténetet vizsgáló Hans Rudolf Vaget is, amikor azt írja, a 19. század végére a „dilettantizmus” kifejezés egyre inkább pszichológiai és életfilozófiai fogalomkomplexummá vált, egyre inkább halványultak jelentésbeli körvonalai, egyre többféle jelentés társult hozzá (VAGET 1970: 158). Vaget úgy látja, a változás szorosán összefüggött Friedrich Nietzsche *décadence*-fogalmával: a modern ember a művészetben a munkától független kikapcsolódást, szórakozást keres, és ehhez szabja a művészet iránti igényét. Szétválik a „munka” és a „szórakozás” ideje, s a művészet is ehhez a kettősséghez igazodik.<sup>11</sup> A *décadence* megbomlott társadalmá Nietzsche szerint arra szólítja a művészt, tegyen meg mindent, hogy a közönség kívánságát és elvárásait teljesítse. Ezért a dilettáns művész mindenekelőtt művének *hatására* összpontosít, a művészet lényegét a hatásban látja, s a hatás kellékeiből hozza létre a maga művészi eszközeit. Gondolatmenetéből szervesen következik, hogy Richard Wagnert is végső soron demagóg művészként, vagyis dilettánsként azonosítsa (akárcsak Nietzsche nyomán, 1933-ban Thomas Mann). Egy másik írásában (*Zur Genealogie der Moral*, 1878) Nietzsche a dilettáns egyéb vonásaira is felfigyel, többek között a prófétikus, vagy váteszi szerep deformálódására, arra, hogy milyen előszeretettel tekinti magát az ilyen „művész” a hatalom birtokosának és eszközének: olyan aszkétának, papnak, aki a jelenvaló élettől eltávolodva a tömeg fölé helyezkedik, és irányítani képes azt (VAGET 1970, 1971).

Vaget úgy látja, a dilettantizmus fogalma két időszakban volt igazán virulens: a 18–19. század fordulóján, és a 19. század végén. Mindkét korszakra jellemző, hogy a művészet terén egyfajta autonómiatörekvés tapasztalható, s ennek következménye lesz a diskurzus felerősödése. A 19. század végi esztéticizmus-konceptiókban megjelenő dilettáns művésztípust – Paul Bourget nyomán, aki 1883-ban egyenesen korszakjelenségként, korszakra jellemző lelki beállítódás-ként („*disposition de l'esprit*”) beszél róla, *fin-de siècle*-dilettánsnak nevezi.<sup>12</sup>

Bár a 19. század végére valóban áthelyeződnek a vita súlypontjai, a szociológiai, lélektani és kultúraelméleti vonatkozások bőven tartalmaznak esztétikailag és poétikailag hasznosítható szempontokat. Nietzschénél a hatásnak alárendelt,

11 Vaget itt Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* című, 1878-as gondolataira hivatkozik.

12 VAGET 1970. Paul Bourget munkája is lényegében kultúraelméleti jellegű: BOURGET 1883; BOURGET 1903: 61. Ld. még SØRENSEN 1969. *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1883. Németül: *Psychologische Abhandlungen über die zeitgenössische Schriftsteller*, Ford. A. Köhler, Minden, 1903, 61. A kérdéshez ld. még: Bengt Algot Sørensen: *Der Dilettantismus des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann* = *Orbis litterarum* 24, 1969, 251–254.

vagy egyenesen annak alapján létrehozott eszköztár például a Goethe- és Schiller-féle „laposság”, „sekélyesség” kritériumának feleltethető meg, vagy annak a megfigyelésnek, hogy a dilettánsnál az eszköz céllá válik („Alle Dilettante greifen die Kunst von der schwachen Seite”; „Ihre Mittel werden Zweck” – GOETHE 1833: 260; 259). Termékeny lehet az a megállapítás is, hogy a dilettáns mintegy félúton áll a recepció és produkció között: a művészetet játéknak és kellemes időtöltésnek tekinti, míg a hivatásos befogadót a kompetens műértés elégíti csak ki.

A dilettantizmus fogalomtörténetével szintén az 1970-es évek elején foglalkozó Uwe Wirth a befogadói aspektus felől közelíti meg a kérdést, és Gothének a műgyűjtőről szóló írására hívja fel a figyelmet. Goethe a *Der Sammler und die Seinigen* című levélsorozatában sajátos gyűjtő-lélekről beszél, mely a szelekció és konzignáció (csoportosítás, leltározás) műveleteire épül.<sup>13</sup> Amikor ezt a gyűjtést egy dilettáns végzi, akkor az nem mestere sem a szelekciónak, sem a diszpozíciónak, vagyis az elrendezésnek. A mennyiségre törekszik, és mindig van valami véletlenszerű, esetleges a beszerzéseiben. Tevékenysége így – Jacques Derrida kifejezésével – leküzdhetetlen „Mal d’Archive” [megőrzési/beszerzési láz] lesz (DERRIDA 2008). Uwe Wirth az aspektusokat módosítva állítja, hogy a dilettáns alkotás közben is diszpozíciós, elrendezési problémákkal küzd. Nincs türelme megtanulni, begyakorolni a szükséges ismereteket, összetéveszti a gyakorlati cselekvést a művészi alkotással, beéri a pusztán fizikai cselekvéssel, és azt azonosítja a művészettel. Műalkotásaiban is ott az elrendezés hiánya: kompozíciós, szelekciós gondjai vannak, s az önkorlátozás, a koncepciónélküliség hiánya látszik műve minden szintjén (WIRTH 1970: 29). Mindez szintén visszavezethető Schiller és Goethe koncepciójához, amikor arról írnak, hogy a dilettánsoknál hiányzik az architektúra (építkezés) iránti érzék (GOETHE 1833: 262–263). Schiller másutt is kiemeli, hogy a valódi művész és a dilettáns közötti határvonal a szigorú műgond és a biztos tudás meglétében vagy hiányában fedezhető fel (SCHILLER 1879). Ugyanezt állapítja meg 1900 táján Max Weber, amikor azt írja, a dilettánsoknak is vannak jó ötleteik, megérzéseik, de hiányzik a formakezelés biztonságossága és módszertana (WEBER 1988: 590).

A századvégi diskurzus elvezetett oda, hogy a kifejezés a rossz, az értéktelen, a kritikán aluli művész és produktum szinonimájává vált. Herczeg Ferenc *Új Idők* című lapjában, a szerkesztői üzenetek között már többször is így olvasható a kifejezés: „intelligens dilettáns verse, de komolyabb igényeket nem elégít ki” (1914. 105); „Dilettáns munka [...] irodalmi érték nélkül” (1914. 310); „dilettáns próbálkozások, szárazak és lélek nélkül valók” (1914. 334).

13 Az írás magyarul Görög Livia fordításában: *A gyűjtő és az övéi* (1799). In: GOETHE 1981.

## Irodalom

- ARANY János 1962. Zrínyi és Tasso [Budapesti Szemle 1859, VII. k. 177–212; 1860. VIII. k. 107–143.] In: ARANY János *Összes Művei*. Szerk. KERESZTURY Dezső. X. *Prózai művek 1*. S. a. r. KERESZTURY Mária. Budapest, Akadémiai Kiadó. 330–439.
- ARANY János 1968. Irányok (Szépirodalmi Figyelő I/I. 26. sz. 1861. máj. 1. 401–403. és II/II. 11. sz. 1862. júl. 17. 161–165). In: ARANY János *Összes Művei XI*. Szerk. KERESZTURY Dezső. *Prózai Művek 2. 1860–1882*. S. a. r. NÉMETH G. Béla. Budapest, Akadémiai Kiadó. 154–170.
- BLOOM, Harold 1973. *The Anxiety of Influence – A Theory of Poetry*. Oxford University Press.
- BLOOM, Harold 2011. *The Anatomy of Influence – Literature as Way of Life*, Yale University Press.
- BOURGET, Paul 1883. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris.
- BOURGET, Paul 1903. *Psychologische Abhandlungen über die zeitgenössische Schriftsteller*. Ford. A. KÖHLER. Minden.
- DERRIDA, Jacques–ERNST, Wolfgang, 2008. *Az archívum kínzó vágya – Archívumok morajlása*. Ford. BEREZKI Péter, LÉNÁRT Tamás. Szerk. KELEMEN Pál. Budapest, Kijárat Kiadó. (Figura, 3.)
- ERDÉLYI János 1863, 1991. *A legújabb magyar lyra. 1863* [Ország, 1863. febr. 1., 4., 13., 19., 20., 21., márc. 24., ápr. 9., 10., 12]. In: ERDÉLYI János: *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*. S. a. r. és jegyzetek: T. ERDÉLYI Ilona. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991. 406–446, itt: 432.
- F. S. 1834. Visszapillantás a' német irodalom újabb, s legújabb átalakulásaira = *Tudománytár*, IX: 121–141.
- GENETTE, Gérard 1989. *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Vorwort von Harald WEINRICH. Aus dem Französischen übers. v. Dieter HORNIG, Frankfurt am Main/New York: Campus/Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- GENETTE, Gérard 1996. Transztextualitás. Ford. BURJÁN Mónika = *Helikon*, 1996/1–2: 82–90.
- GOETHE, Johann Wolfgang von 1833. Ueber den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten [1799]. In: *Goethes Werke*. Vollständige Ausgabe letzter Hand, 44. Band: *Goethes nachgelassene Werke*, Stuttgart und Tübingen, Cotta. 256–285.
- GOETHE, Johann Wolfgang von 1981. *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Összeállította, szerkesztette, a bevezetőt és a jegyzeteket írta PÓK Lajos. Budapest, Gondolat Könyvkiadó. 255–297.
- GREGUSS Ágost 1858. A rútról [II. részlet] = *Budapesti Szemle IV*: 304–330.
- GYULAI Pál 1908. Petőfi Sándor és a lyrai költészet [Uj Magyar Múzeum, 1854]. In: GYULAI Pál: *Kritikai dolgozatok 1854–1861*. Budapest, MTA. 1–68.
- GYULAI Pál 1908a. Szépirodalmi szemle III. [Budapesti Hírlap, 1855. január–június.] In: GYULAI Pál: *Kritikai dolgozatok 1854–1861*, Budapest. MTA. 137–240.

- HÁSZ-FEHÉR Katalin 2010. Arany János költészetének dialogikus jellege = *Tanulmányok*, 43: 41–61.
- HÁSZ-FEHÉR Katalin 2012. Szövegihletek Arany költeményeiben In: *Médiumpok, történe-  
tek, használatok*, Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére. Szerk.  
PUSZTAI Bertalan. Szeged, Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudomá-  
nyai Tanszék. 156–178.
- HERMANN Antal 1890. Hazai néprajzi muzeum alapításáról = *Ethnographia*, 1890/1.
- HONDERÜ, 1843. Nemzeti conservatorium = *Honderü*, Szerk. Petrichevich Horváth Lázár,  
1843. sept. 23. 12. sz. 369.
- HONMŰVÉSZ 1841. Honművész, 1841. jún. 27. 406.
- HORATIUS 1961. Az Episztolák Első könyve, XIX. Ford. URBÁN Eszter. In: *Quintus Hora-  
tius Flaccus Összes versei – Opera omnia*. Szerk. BORZSÁK István, DEVECSERI Gábor.  
Budapest, Corvina Kiadó. 543.
- HORKAY HÖRCHER Ferenc 2013. *Eszttikai gondolkodás a felvilágosodás korában 1650–  
1800*, Budapest, Gondolat.
- IMMERMANN, Karl 1836. *Die Epigonen*. Familien-Memoiren in neun Bücher. Düssel-  
dorf, Schaub.
- KANT, Immanuel 1979. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. HERMANN István. Budapest, Akadé-  
miai Kiadó.
- KIS János 1811. *Horátzius' levelei Wielandnak magyarázó jegyzéseivel*. Fordította KIS János.  
Első kötet. Sopronyban, Sziesz' maradéki' betűjivel.
- KOTZEBUE, August Friedrich Ferdinand von 1831. *A' szerentsétlenek*. Vigjáték egy felvo-  
násban, Koczebue után, ABRUDBÁNYAI SZABÓ Anna által. Budán. Burián Pál  
könyvárosnál.
- KÖLCSEY Ferenc 1960. *Összes Művei*. I–III. S. a. r. SZAUDER József, SZAUDER Józsefné.  
Budapest. I. k. 594–629.
- KÜPPER, Thomas 2004. *Das inszenierte Alter: Seniorität als literarisches Programm von 1750  
bis 1850*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg. Különösen a *Jugend ist Alter –  
Der Epigone bleibt der Tradition Verhaftet* c. fejezet.
- LEVELEZŐ KÖNYV, 1834. *Legújabb, leghasználhatóbb pesti magyar-német levelező-könyv  
– Neuester, brauchbarer Pesther ungarisch-deutscher Briefsteller*, Pest, Verlag von Georg  
Kilian jun.
- LISZNYAI Kálmán 2009. *Lisznyai Kálmán válogatott versei*. Vál., előszó: ZONDA Tamás.  
Budapest, Madách Irodalmi Társaság. (Madách Könyvtár – Új folyam, 69.)
- MILBACHER Róbert 2002. „e mostani Arany-láz”. Arany János 1856-os kanonizálásának  
történetéből = *Alföld*, 2002/5: 62–79.
- OPITZ, Martin 1624. *Buch von der Deutschen Poeterey*. Breslau.
- PÉTERFI Albert 1842. *Másik szó a' maga helyén. Észrevételkép az Óramutatóra*. Közzéteszi  
TÖRÖK Pál, Pesten. Nyomt. Trattner és Károlyi' betűjivel.
- PETERSEN, Jürgen H. 2000. *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, Eine Geschichte der  
europäischen Poetik. München, Wilhelm Fink Verlag.

- RADNÓTI Sándor 2005. Az eredetiség Winckelmannnál = *Holmi*, 2005. február: 174–192.
- REGÉLŐ 1835. *Történet és elbeszélés. Somogyi képek* = Regélő, okt. 18. 666.
- SCHILLER, Friedrich [1799]. Schema über den Dilettantismus. In: *Schillers Sämtliche Werke*. Säkular-Ausgabe in 16 Bänden. 12. Band. Philosophische Schriften. Zweiter Teil. Einl. und Anm. Oskar WALZEL. Stuttgart–Berlin [é.n.], 324–325.
- SCHILLER, Friedrich 1879. Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen. In: *Schillers Sämtliche Werke*. IV. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung. 634–652.
- SCHLEGEL, Friedrich 1980. *A görög költészet tanulmányozásáról*. Ford. TANDORI Dezső. In: August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*. Vál. szerk. bev., jegyz.: ZOLTAI Dénes. Budapest, Gondolat. 121–189.
- SØRENSEN, Bengt Algot 1969. Der Dilettantismus des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann = *Orbis Litterarum* 24: 251–254.
- SZAJBÉLY Mihály 1997. „Most mód nélkül józan világ van” – Ellenérzések a lírával szemben 1849 után [1988]. In: SZAJBÉLY Mihály: *Álmok álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest, Magvető. 28–46.
- SZÉCHENYI István 1866. *Töredékek Gróf Széchenyi István fennmaradt kézírataiból*. Közli TÖRÖK János. II. k.: *Pesti por és sár*. Toldalékul: *A Budapesti Lánchíd, s a helytartósági közlekedési osztály genezise*. Pest, Heckenast Gusztáv. *Árnyéklódások* c. fejezet.
- SZELESTEY László 1856. *Tündérvilág*. Pest, Müller Gyula bizománya.
- SZILÁGYI Márton 2001. *Lisznyai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*. Budapest, Argumentum.
- SZVORÉNYI József 1853. *Ékesszólástan. Vezérlétül a' remekírók' fejtegetése-, s a' szépírásművek' kidolgozásában*. Második, javított kiadás. Eger. 83–84.
- TARJÁNYI Eszter 2004. Irodalmi viaskodások – Arany János és az 1850-es évek költői csoportosulásai = *ItK* 2004/3: 292–333., itt: 307–308.
- TARJÁNYI Eszter 2013. Egy epigon-diskurzus körvonalai. Az epigonitás mint kulturális emlékezet, mint újfajta szubjektivitáskritika és mint önmagára reflektáló történeti tudat = *Literatura*, 2013/4: 325–337.
- TARJÁNYI Eszter 2013a. *Arany János és a parodisztikus hagyomány*. Budapest, Universitas Kiadó–EditioPrinceps Kiadó.
- TOLDY Ferenc 1854. *A magyar költészet története*. Második kötet. Pest. Heckenast Gusztáv sajátja. 116–117.
- VAGET, Hans Rudolf 1970. Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte = *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 14: 131–158.
- VAGET, Hans Rudolf 1971. *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*. München.
- VÁRADY Gábor 1884. *Országgyűlési levelei*, 1–2. Budapest, Aigner Lajos. 40.
- WEBER, Max 1988. Wissenschaft als Beruf. In: WEBER, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Hrsg. von Johannes WINCKELMANN. Tübingen. 582–613.

- WENZEL Gusztáv 1851. Eszmetöredékek a magyarok eredetéről. Szontagh Gusztáv ebbeli értekezésére vonatkoztatva = *Uj Magyar Muzeum*, VI. füzet. 305–329.
- WIELAND, Christoph Martin 1787. *Horazens Briefe*, aus dem Lateinischen übersetzt und mit historischem Einleitungen und anderen nöthigen Erläuterungen versehen. Erster Theil. Leipzig, bey Weidmanns Erben und Reich.
- WINCKELMANN, Johann Joachim 1925: Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst [1756–1759]. In: *J. J. Winckelmanns kleine Schriften und Briefe*, Band 1. *Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums*. Hrsg. von Hermann UHDE-BERNAYS. Leipzig. 144–155.
- WINCKELMANN, Johann Joachim 1978: Megjegyzések a műalkotások szemléléséről. Ford. TÍMÁR Árpád. In: WINCKELMANN: *Művészeti írások*. Budapest, Magyar Helikon.
- WINFUHR, Manfred 1959. Der Epigone. Begriff, Phänomen und Bewußtsein = *Archiv für Begriffsgeschichte*. 182–209.
- WIRTH, Uwe: Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentationen = *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 14: 131–158.
- YOUNG, Edward 1918. *Conjectures on Original Composition* [1759]. Edited by Edith J. MORLEY. Manchester, University Press.

Katalin HAS-FEHER

## DRUŠTVO LOŠIH PESNIKA

### Opis epigonizma i diletantizma u mađarskoj književnokritičkoj misli 19. veka

Zbog njene dužine ovde se objavljuje jedna trećina jedne obimne studije iz oblasti istorije kritike. Studija obrađuje pitanje šta se u mađarskoj književnosti u periodu od sredine 18. veka do početka 20. veka smatralo lošom poezijom. Dok se počev od Horacija, preko Vinkelmana i Vilanda, pa sve do kraja 18. veka jedino osporavala poezija onih koji druge autore oponašaju „kao sluge”, od početka 19. veka, u znaku programa originalnosti koji je izradio Evard Jang svako se nadovezivanje na postojeće tekstove smatralo oponašanjem, dakle lošom poezijom. U 1830-tim godinama vulgarizacijom pojma originalnosti za označavanje pesnika-imitatora se ustalio atribut *epigon*. Na kraju 1850-tih godina Janoš Aranj je u svojoj studiji pod naslovom *Zrínyi és Tasso*, koja se može smatrati i za njegovu ars poetiku, izradio teoriju moderne intertekstualnosti, na osnovu čega je pitanje originalnosti i imitacije postalo irelevantno. Tada se ponovo aktualizovao problem koji su Gete i Šiler izradili u jednoj skici: ako postoje pesnici-imitatori koji su dobri i postoje originalni i loši pesnici, koji su onda kriteriji loše poezije? Janoš Aranj i Janoš Erdelji iz tekstova pesnika drugog reda na jedinstven način su stvorili katalog sredstava, grešaka loše poezije. Pojam diletanta, koji su uveli Gete i Šiler od 1860-tih godina raširilo se postepeno i počeo je da označava profesionalnog, ali ne prvorazrednog umetnika.

*Ključne reči:* imitatio, originalnost, epigonizam, imitatori Petefija, intertekstualnost, diletantizam, Gete, Šiler, Pal Đulai, Janoš Aranj, Janoš Erdelji

Katalin HÁSZ-FEHÉR

## **BAD POETS SOCIETY**

### **The science of the epigonism and dilettantism in the Hungarian literary critical thinking in the 19<sup>th</sup> century**

For reasons of space, only the first third of a bigger history of literary criticism dissertation appears here, which walks around, from the middle 18<sup>th</sup> towards the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries the questions in which era what was considered bad poetry in the European and Hungarian literatures. While, starting from Horatius through Winckelmann and Wieland, to the end of the 18<sup>th</sup> century the big masters and poetical rules were merely underrated as emulating the formalities, so called “apes”, from the beginning of the 19<sup>th</sup> century, in the spirit of the originality program elaborated by Edward Young, practically all kind of text linkage turned out to be imitation, and consequently so, bad poetry. In the 1830s, at the same time with the vulgarization of the concept of authenticity, spread the attribute *epigone*, employed for the imitating poets. At the end of the 1850s, János Arany outlined in his study entitled *Zrínyi and Tasso*, which can be defined as *ars poetica* as well, the theory of text contacts in the modern sense, on the basis of which the question of originality and imitation proved to be irrelevant. At this time revived the question that Goethe and Schiller drew up in a sketch at the end of the 18<sup>th</sup> century: in so far as there are imitating, but good and original, but bad poets, then which are the poetical criteria of bad poetry. From the texts of the secondary poets János Arany and János Erdélyi created the catalogue of the toolbar, mistakes of bad poetry, practically in a unique way in the Hungarian literature. The dilettante concept introduced by Goethe and Schiller from the 1860s until the turn of the century spread gradually, in several phases, and started to represent the professional, but not the top-rank artist.

*Keywords:* imitatio, originality, epigonism, in the style of Petöfi, inter-textuality, dilettantism, Goethe, Schiller, Pál Gyulai, János Arany, János Erdélyi