

KOMÁROMY ZSOLT

Mimézis, forma és formátlanság

Alexander Pope *Dunciad* című művében

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21369>

Azon alapvetés szerint, amely összekapcsolja a mimézist és az idealizálást, a „jobbak” utánzása előbbre való, mint a „hitványabbak” utánzása; egyes szöveghehelyek nyomán az értelmezői hagyományban elterjedtté vált a nézet, hogy Arisztotelész a mimézisnek azt a formáját részesítette előnyben, amely pozitív példák bemutatása révén alkalmas az erkölcsi nevelésre, szemben például a karikatúraszerű ábrázolással (Arisztotelész 1997. 48a5; Arisztotelész 1969. 1340a). Ebben az esszében a mimézis és idealizálás egy olyan esetéről lesz szó, amelyre igen nehéz e fogalmak ezen viszonyát alkalmazni. Alexander Pope, az angol klasszicista költészet mesterének *Dunciad* (*Szamáriász*)¹ (1728/1743) című, több változatban megírt műve ugyanis szatíra, a szatíra pedig jellemzően hitványabb jellemeket utánoz, és épp az a karikatúraszerű ábrázolás jellemzi, amely elvileg alkalmatlanná teszi a mimézist az idealizálásra. Mi több, ez a mű a szatíra egy igen extrém változata. Mint igyekszem majd megmutatni, olyannyira szélsőséges, hogy felforgatja a mimézis és idealizálás azon megjelenési módját, amelyet itt mimetikus formának fogok nevezni.

Bár a művészetek mimetikus voltának és erkölcsi nevelő hatásának arisztotelészi tanai meghatározóak voltak a klasszicista poétika számára, a szatíra mégis a klasszicista költészet egyik kitüntetett formája volt (mint azt többek között Nicolas Boileau vagy Pope munkássága is jelzik) – gyaníthatjuk tehát, hogy a szatírárt annak ellenére is megfelelőnek tartották az erkölcsi nevelésre és az idealizálásra, hogy az a rút és a silány ábrázolása. Első lépésben ennek okaira fogok kitérni, majd pedig arra, hogy ez miért releváns a mimetikus forma gondolata számára. Ezután ismertetem a *Dunciad* néhány fontos vonását – mivel igen nehezen megközelíthető műről van szó, a Pope-filológián kívül kevesen olvassák, s itthon még a szakértő közönség számára is kevésbé ismert, így elkerülhetetlen, hogy dolgo-

¹ A mű végső változatának 1753 vessorából tudomásom szerint összesen 38 sornak készült magyar fordítása, *Szamáriász* címen (lásd Szenczi et al. 1986. 1:663–665, ford. Ferencz Győző), a műhöz tartozó paratextusokból pedig semennyinek; a mű változatainak teljes címei nem azonosak – mindezek miatt a dolgozatban az angol címet használom, a mű egészére átfogóan *Dunciad*-ként utalva.

zatom egy részét a mű bemutatásának szenteljem. Többek között azt igyekszem megmutatni, hogy a *Dunciad* azért forgatja fel a klasszicista poétika néhány alapvetését, mert ezt a satírárt mintegy megfertőzi az, amit támad, s utánzásának tárgya legalább annyira a káosz, mint bármiféle idealitás. Azzal, amit így Pope műve a forma és a formátlanság viszonyáról mond, a mimetikus forma és a mimézis idealizáló voltának gondolatait is sajátos megvilágításba helyezi.

I.

Bár Arisztotelész nem szentel sok figyelmet a satírának, a *Poétikában* kitapinthatók a gyökerei annak, amit a satíra idealizáló jellegének tekinthetünk. Arisztotelész azért értékelte többre a költészetet a történetírásnál, mert az egyediben is az általánosítást mutatja meg (Arisztotelész 1997. 51b5–7). A satíra ugyan gyakorta egyes embereket gúnyol, a műfaj klasszikus formájának részévé vált az általánosítás ezen igénye. Ami keveset Arisztotelésznél találunk erről, aszerint a satíra a komédia történeti háttéréhez sorolható: ahogyan a tragédia az eposzból, úgy a komédia a „csúfolódásból” nőtt ki, és első formáját a *Margitésben*, a homéroszi eposzok komikus változatában jelöli meg, amelyben azonban, mondja, Homérosz már nem pusztán csúfolódik, hanem a „nevetségést” aknázza ki (Arisztotelész 1997. 48b25–49a). A komédia fejlődéséről szólva ezért aztán azzal kezdi, hogy bár az a „silányabbak utánzása [...], de nem a hitványság minden értelmében, hanem a rútságé, melynek része a nevetségesség”; a nevetségesség pedig Arisztotelész szerint abban különbözik a csúfolódástól, hogy „nem fájdalmas és nem pusztulást okozó tévedés és rútság” utánzata (Arisztotelész 1997. 49a32–37). Bolonyai Gábor *Poétikához* írt kommentárja a fájdalom ezen hiányát arra vezeti vissza Arisztotelész gondolkodásában, hogy az igazi komédia „nem egyes személyeket tesz nevetségessé, [...] hanem a hibákat a valóságos személyektől elvonatkoztatja, történeteit pedig általánosítja” (Arisztotelész 1997. 120). Az általánosítást az idealizálás egyik módszerének is tekinthetjük, hisz ezáltal tud a mimézis általános etikai értékeket felmutatni. Ebben az értelemben a silányabbak utánzása is idealizál, amikor az általánosítást mutatja meg az egyediben. Ezt az érvelést találjuk az angol klasszicizmus „atyjának” tartott John Drydennél is. *A satíra eredetéről és fejlődéséről* (*Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*, 1693) című esszéjében azért sarkall a klasszikus latin satíraírók követésére, mert náluk láthatjuk, hogy a satíra azáltal több, mint egy személy sértegetése, hogy nemcsak személyes ellenszenvből táplálkozik, hanem a vétkeket általánosságban támadja és az erényt és a közjót védelmezi (Dryden 1974. 3–91).²

² Ha a szövegben másként nem jelölöm, vagy a hivatkozott kötetben nem szerepel fordító, a dolgozatban szereplő fordítások és parafrázisok tőlem származnak; a latin szövegek esetében köszönettel tartozom Bene László segítségéért.

Bár a klasszikus szatíra műfaji konvencióinak része, hogy nemcsak a vétkek osztorozását tartalmazza, hanem az azzal ellentétes erények méltatását is, ahhoz, hogy a rossz, a silány, a vétkes megmutatásával a szatíra az erényt szolgálja, nem is kell feltétlenül méltatni az erényeket – azok akár mintegy önmaguktól is elismerést követelhetnek, mikor a velük ellentétes vétségek nevetségessé válnak. Ha valamin nevetünk, az nemcsak megakadályozza a rúttság okozta fájdalmat és félelmet valami „pusztulást okozó tévedéstől”, de a nevetésünk a vétséggel ellentétes erény értékének el- vagy felismerését is tartalmazza, mintegy affirmál valami általános értéket, ahonnan nézve egy kigúnyolt vonás valami vétség általánosságának a megjelenése. Vagyis, akár Arisztoteléstől eredeztethető szellemenben is mondhatjuk, hogy a szatíra is idealizál – nem azzal, hogy a jót és a szépet mutatja meg, hanem azzal, hogy bár a silányt és a rútat utánozza, de azokat általánosságban mutatja meg, és azzal, hogy ezeket kineveti, a velük ellentétes erényeket, erkölcsi ideálokat védelmezi és okítja.

A mimézis és idealizálás ezen, az általánosságra építő felfogása jelenik meg Pope *An Essay on Criticism* című korai költészettani művében is. Eszerint a természet utánzása nem azt jelenti, hogy azt fenomenális sokféleségében, látszólag rendezetlen, kaotikus megjelenésében utánozzuk, hanem azt, hogy az egyesben vagy a sokféleségben megragadható általánost, a világban működő rendező elvet utánozzuk. Ez az, ahogyan a mimetikus műalkotás fel tudja mutatni a fenomenális világban az ideálisat. Vagyis az idealizálás nemcsak annyit jelent, hogy a műnek a jobb és nem a silányabb dolgokat kell utánoznia, hanem azt is, hogy akár a jobb-ban, akár a silányabb-ban megjelenő általános igazságokat, a jelenségek mögött működő rendező elveket kell megjelenítenie. Ez magyarázza, hogy a klasszicista poétika szabályainak célja, René Rapin szavaival, módszerességre redukálni a természetet (a Pope versének születése előtt nem sokkal megjelent angol fordításban: „I affirm that these rules well considered, one shall find them made only to reduce nature into method.” [Rapin 1706. 2:146]). Ezt visszhangozza Pope is, mikor azt írja, hogy a mimézis tárgya a módszeresség, szabályszerűvé tett természetet („Those RULES of old discover’d, not devis’d, / Are Nature still, but Nature methodis’d” [Pope 1993. 21]).

Ezen poétikai alapvetés miatt válhatott a klasszicista költészet és Pope értelmezési hagyományában általánosan elfogadott nézetté az, hogy a költői forma rendezett volta a természet belső rendjét hivatott ábrázolni, annak imitációja. Ilyen értelemben mondhatjuk, hogy ebben az értelmezői hagyományban a költői forma mimetikus. A mimetikus forma gondolata él tovább minden olyan kritikai állításban vagy megközelítésben is, melyek egyes formákat és konkrét tartalmakat rendelnek egymáshoz, az előbbieken az utóbbiak megjelenítését látják. Az angolszász irodalomkritikában erre épp a klasszicista költészet kínálja a legismertebb példát: a szigorú, zárt párrímes formaszerkezetet, mely szintén egyeduralkodó volt az angol klasszicista költészetben, a világban létező zárt rend leképezéseként szokás értelmezni. A 20. század második felének kritikai

irodalmában ez a mimetikus formafelfogás egyre inkább úgy jelent meg, hogy a formában történelmi körülmények és ideológiai alakzatok megjelenését látták, és a Pope által tökélyre fejlesztett párrímes verselésben a világ rendezett voltára épülő ideológiai formációt ismerték fel. Ezen igen elterjedt felfogás szerint (s a korban bőséggel találunk ezt alátámasztó kijelentéseket) például (a republikánus) Milton rímtelen sorokban írt művei a törvénytelenység vad csapongásai, mellyel szemben a párrímes verselés szabályossága a (monarchikus) rend kötöttségébe való visszahúzódás a 17. századi polgárháborúk után. E nézet szerint tehát e formáknak kitapintható politikai-ideológiai tartalma van. Kétségtelen, hogy a formáknak maguknak van jelentése, és hogy tulajdonítható nekik efféle ideológiai funkció. Mégis, némiképp egyszerűsítőnek tűnik az az elgondolás, mely egy adott formát egy bizonyos eszme megjelenítésének tekint. A formalista kritika újabb irányzatai többek között azt hangsúlyozzák, hogy a formák funkciói, jelentésképző szerepük korról korra, sőt, műről műre változhat, és hogy nem egyszerűen leképeznek egy eszmét vagy ideológiai formációt, hanem ezekkel aktív viszonyban állnak, akár a velük való konfrontációt is szolgálhatják, nem vakon fejeznek ki tartalmakat (mint ezt a formák ideológiakritikai olvasatai jellemzően állították), hanem kölcsönhatásban vannak velük, folytonosan alakítják egymást (a formák és a nekik tulajdonított ideológiai funkciók közötti aktív viszony gondolatáról lásd pl. Wolfson 2006; konkrétan Pope kapcsán a formák változó jelentésképző szerepéről lásd Bogel 2013. 117).

Pope *Dunciad*-ja igen sok szempontból zavarba ejtő mű, és különösen az a mimetikus forma gondolatán alapuló értelmezői megközelítések számára. Úgy gondolom, ennek egyik oka az, hogy a mimézis tárgya itt nem a rend, hanem legalább annyira a káosz; egy másik oka pedig az, hogy emiatt a mű kiforgatja azokat az elveket és eljárásokat is, melyek a szatírárt idealizálásra teszik képessé.

II.

Röviden összefoglalva, a *Dunciad* annak a történetét mondja el, ahogyan az Ostobaság istennője nekilát visszaállítani a Káosz birodalmát, s ehhez a rossz írókat, a bértollnokokat, a névtelenül acsarkodó újságírókat, az alacsony szellemi színvonalú szórakozást kínáló színházi élet résztvevőit, az irodalmat a pénz világába rántó, erkölcstelenül a kultúrán élőködő könyvkiadókat, és még sok egyéb olyan alakot használ fel, akiket a mű a kultúra megrontóiként mutat be. Ők a címben jelzett szamarak, akiknek hada segít beteljesíteni Ostobaság célját, a káosz végső diadalát. Az 1. könyvben az istennő rátalál kiválasztottjára, megteszi a szamarak vezérének, elmondja neki hogyan gondoskodott az irodalom lealacsonyításáról, és megjövendőli, ahogyan uralma az egész nemzetre ki fog terjedni. A 2. könyvben a szamarak vezérét megkoronázzák, és ezt megünneplendő, hősi játékokat rendeznek; ezek között kiadók és könyvárusok előbb egy költő fan-

tomját üldözik, majd vizezőverseny következik, amit hízelgőverseny és zajkeltő verseny követ, majd bűvárverseny a szennyvízcsatornában, hogy végül ébrenmaradó verseny zárja a mulatságokat, melyben a szamarak műveikből olvasnak, ám ezt senki nem bírja ki ébren. A 3. könyvben a szamarak vezére alászáll az alvilágba, ahol költői „atyja” megmutatja neki, ahogyan a butaság eluralkodott a világban, és ennek eszközei – a rossz írók, a színházak üres látványosságai és a kulturális hanyatlás egyéb jelei – között kalauzol, és azt jövendőli, hogy a kiválasztott be fogja végezni a munkát, amit ő nem tudott, s így Ostobaság sikerrel állítja majd vissza a káoszt, és univerzális sötétség borul a világra.

Mindebből kiderül, hogy a satíra céltáblái elsősorban az irodalmi élet résztvevőit, a Pope szerint rossz írók, az elvtelen propaganda-szerzők és haszonleső könyvkereskedők, akiknek butasága, tehetségtelensége és erkölcstelensége a szellem és a kultúra hanyatlását hozza el, vagyis a mű tárgya egy általános kultúrkritika, melyet a satíra eszközeivel szólaltat meg. Az érték, amit a satíra ezzel szemben védelmez és idealizál a magaskultúra, az irodalom szellemi magaslatai, általában a művészet értéke, civilizáló ereje, az anyagi (és anyagi) világ összevisszaságával szemben a világ szellemi rendje.

Ám kérdés, hogy a mű mennyire felel meg az általánosítás azon követelményének, amely az idealizálást lehetővé teszi. Pope először 1728-ban jelentette meg *The Dunciad: An heroic poem. In three books* (*Szamáriász: hősköltemény három könyvben*) címmel, s ebben a főhős, a szamarak vezére Tibbald néven szerepel, akiről már az előszóban megtudjuk, hogy Lewis Theobaldnak felel meg. Theobald ismert közéleti személyiség volt, jogász, fordító és drámaíró, de elsősorban filológus és szövegkiadó, aki 1726-ban nyilvános vitába szállt Pope-pal a költő Shakespeare-kiadásáról. A felkészült filológus pellengérré állította a költőt tévedései miatt, sőt, kötetet jelentetett meg *Shakespeare Restored* címmel, melyben igyekszik „helyreállítani” Shakespeare-t Pope kiadása után. A korabeli irodalmi életben nem volt szokatlan a szerzők közötti, nagy nyilvánosság előtt zajló, személyeskedő összetűzés, és Theobaldé közel sem az első Pope-ot ért támadás volt, ám ezt a csatát Pope látványosan elveszítette. Ezért aztán nehéz eltekinteni attól, hogy mikor Pope Theobaldot egy satirikus mű hősének tette meg, személyes sérelmekért vett revansot. Sőt, mintha Pope a satíra általánosításra vonatkozó követelményét tudatosan kezdené ki. A mű a szerző nevének feltüntetése nélkül jelent meg, de Pope a kiadónak az olvasókhoz írt levelének álcázva sorait a rövid előszóban megemlíti, hogy bár nem tudja, ki a szerző, a stílusa alapján vélhetően „P. úrnak” akarta kiadni magát. A stílus és a vers kiválósága valóban könnyen azonosíthatta Pope-ot, mint ahogy az is, hogy a szamarak közül sok közismerten Pope személyes ellenfele volt. A kiadó hangján az előszóban Pope azt is elmondja, hogy a műben említett valós embereket ugyan neveik kezdőbetűi jelölik, de ő (a kiadó) nem gondolta ezeket álnevekre változtatni, mert akkor az olvasó a jellemzéseket sok mindenkire alkalmazná, nem csak egyvalakire; így a szerző azt is jól tette, hogy a hőst Theobaldnak [sic!] nevezte, ami

történetesen egy valós személy neve (Pope 1728. v, vii). Pope végső soron a szatíra általánosító törekvéssel ellentétes álláspontra helyezkedik, konkrét személyek megnevezése mellett érvel. Egy 1734-es levelében ezt a gyakorlatot meg is védte: „A bűnöket általánosságban támadni”, írja, „anélkül, hogy személyeket szurkálnánk biztonságos ugyan, de csak árnyakkal való küzdelem. Az általános állítások homályosak, ködösek, és az egyszerű, kerek példánál bizonytalanabbak...” (Sherburn 1956. 3:419.) Nos, Pope nem is bízta a véletlenre ellenfelei konkretizálását, ám ezzel aláásta azt, ahogyan a szatírának idealizálnia kellene, hisz nehéz megszabadulni attól az érzéstől, hogy a műben Pope nem a szellemet védelmezi, hanem irodalmi ellenfelein áll bosszút, sőt ez esetben még csak a saját szellemét sem tudja szembe állítani ellenfeleivel, mert alámerül a kicsinyes irodalmi csaták származó személyeskedéseibe, abba a fajta magatartásba, amit kritizál.

Miután Pope sikerrel inzultálta a londoni irodalmi élet jelentős részét, el is indult a válaszok áradata. Ezek vagy védelmükbe vettek egyes személyeket, vagy Pope-ot sértegették, vagy a mű sikeréből hasznot húzni kívánó könyvkereskedők olyan „kulcsai” voltak, melyek azonosítják a versben monogrammal szereplő „szamarakat”. Pope vélhetően eleve számolt ezzel a reakcióval, mert azzal a látszólagos indokkal, hogy a nevek kezdőbetűit feloldó „kulcsok” hibáit kijavítsa, s hogy a mű szerzőjét megvédje a rá zúduló harag ellen, 1729-ben kiadta a második változatot *The Dunciad Variorum* címmel, melyben jegyzetekkel, előszavakkal és mellékletekkel látta el a verset.

A „variorum” szó az „editio cum notis variorum” bevett rövidítése a klasszikus szövegek olyan kiadásaira, melyeket különböző kommentátorok jegyzetei kísérnek. Vagyis mikor Pope „variorum” kiadást készített, az antik szerzőknek kijáró apparátussal látta el saját művét, mintegy klasszikussá avatta magát.³ Bár az apparátus (esetenkénti vendégszövegeket leszámítva) Pope munkája, fenntartotta a látszatot, hogy az előszavakat, indexeket és jegyzeteket mások írták, akik elvileg a szerzőt veszik védelmükbe és a mű jelentéseit, jelentőségét magyarázzák, vagy a személyekre, korabeli eseményekre, klasszikus és kortárs művekre tett utalásokat tisztázzák. Ám a személyek, akiknek e jegyzeteket tulajdonította, a legkülönbözőbbek. Az egyik fő jegyzetelő Martinus Scriblerus („Firkász Márton”, vagy akár „Harcos Firkász”), egy fiktív alak, aki Pope korábbi munkásságából lép színre. Pope és barátai (köztük Jonathan Swift és John Gay) 1713-ban hozták létre a Scriblerus Klubot, mely a tervek szerint egy ki-

³ A kötet jellegében és tipográfiai elrendezésében Boileau összes műveinek Claude Brosette által készített, 1716-os, Genfben megjelent kiadását imitálja, és Pope Boileau-t másképp is maga mellé állította, mint például mikor az egyik előszóban hozzá hasonlítja a *Dunciad* szerzőjét, mint akit szintén alaptalan támadások értek, és mint aki szatíráiban szintén elbánt ellenfeleivel (Pope 1729. ix), s így „klasszikus” státuszt biztosít még személyeskedéseinek is. Minderről és a Brosette-féle Boileau-kiadáshoz való hasonlatosságokról lásd McLaverty 2001. 87–89.

talált alak, a komikus ál-tudós Martinus Scriblerus neve alatt jelentetett volna meg szatirikus írásokat. Ezek céltáblája egyrészt a könyvpiac ekkor kialakuló mechanizmusai révén virágzó megélhetési írók és politikai bértollnokok tevékenysége, amely a mélybe rántja a szellemet, másrészt a tudományok új útjai, így például a klasszika-filológia is, mely Pope-ék szerint valójában olyan tudós aprólékoskodás, amely eltereli a figyelmet a klasszikus irodalom időtálló szellemi értékeiről. Nem véletlen tehát, hogy Scriblerus alakja itt újra előkerül az életműben, mert a *Dunciad* bizonyos értelemben a „scribleriánus” vállalkozás részének tekinthető.⁴ A filológia Theobald személyén keresztül is célkeresztbe került, de a *Dunciad Variorum* egész apparátusa az okoskodó tudóskodás szatír-ája. Scriblerus mellett rengeteg egyéb figurának tulajdonította Pope a jegyzeteket: hol valós alakok fiktív jegyzetei (mint mondjuk a Theobald nevében írt részek), hol valós alakok valós szavai, mint mikor Pope egyes ellenfeleitől származó jelöletlen, de szó szerinti idézetekkel él, melyek persze ebben a kontextusban az illető butaságát hivatottak bizonyítani, hol valós alakok fiktív megfelelői (mint a híres klasszika-filológus és Pope Homérosz-fordítását élesen kritizáló Richard Bentley alteregója, aki Aristarchus néven jelenik meg, bár esetenként maga „Bentley” is megszólal), hol valós alakok valós jegyzetei, akiknek a neve nem jelenik meg (mint Pope munkatársa, William Warburton, aki sok névtelen, tehát Pope-nak tulajdonított jegyzettel járult hozzá a műhöz). Maguk a jegyzetek is igen sokfélék: szinte kiismerhetetlenül keverednek benne a szöveg megértését valóban segítő jegyzetek teljesen értelmetlen, pedánskodó filológiai okoskodással, félrevezető információkkal, paródiákkal, valós és nem létező művekre tett allúziók hol releváns, hol szatirikus magyarázataival; mi több, a versben és az apparátusban megjelenő ellenfelek és allúziók gyakorta jelentéktelen, már a korban is csak kevesek által ismert szerzők és művek, s így az olvasó, aki gyakran nem tudja, mire vagy kire vonatkoznak az utalások, sokszor nincs is abban a helyzetben, hogy megítélhesse, vajon a jegyzet valóban segítségünkre van-e az értelmezésben, netán szatirikus ítélet, netán valaki más véleménye és szavai, vagy teljesen fiktív dolog. És nem is csak jegyzetekről van szó: ha csak a tartalomjegyzékre tekintünk, 19 címet látunk, és ezek közül csak egy jelöli a három könyvből álló verset magát – a többi különböző előszavakból, a verset magyarázó értekezésekből, a „notus variorum”-ból, a kiadó leveléből, a szerzőt védelmező levélből, a versben szereplő személyek indexéből, a jegyzetekben szereplő személyek indexéből, a szerzőt korábban támadó kiadványok listájából, a Pope és Dryden elleni támadásokat összevető listából, és elvben a műhöz nem is tartozó írásokból (mint például Pope sok évvel korábban írt szatirikus esszéjéből a pásztorversről, vagy az *Aeneis* egyes filológiai kérdéseit taglaló ál-filológiai értekezéséből) tevődik össze.

⁴ A klub maga csak alig egy évig működött, de tagjainak későbbi írásaiban – így például Swift *Gulliver*-jében vagy Gay *Koldusoperájában* – dolgoztak még ezek az indíttatások.

Mindezt nemcsak azért részletezem, mert az apparátus szatirikus gesztusa révén szerves része a műnek, de azért is, hogy érzékeltessem, hogy milyen átláthatatlanul bonyolulttá teszi azt. Versolvasó vagy filológus legyen a talpán, aki ki tudja bogozni, hogy a jegyzetek, előszavak, utószavak, mellékletek és indexek kavalkádjában mit kell vagy lehet komolyan venni, mi vicc és mi hasznos útmutatás. Bonyolultsága és terjengőssége miatt az apparátus mintegy bekebelezi magát a verset.

Ennek a jelentőségére még vissza fogok térni, ám előbb hadd kerekítsem le a mű keletkezéstörténetét, mely itt még nem ér véget. Több mint egy évtizeddel később Pope visszatért a *Dunciad*hoz, és eddigi három könyvét kiegészítette egy negyedikkel. Ez először *The New Dunciad (Az új Szamáriász)* címen jelent meg 1742-ben. Az új rész mintha folytatná az eddigi narratívát, bár valójában itt már igen kevés a cselekmény, és az eredeti zárlat ismétlődik a végén, vagyis a történet iránya, szerkezete nem változik, de relevanciája nagyban kibővül. Ebben a műben Pope már nem annyira a kultúra elanyagiasodását, a morális hanyatlást és a szellem lealacsonyodását véghez vivő személyeket támadja, nem a rossz írók, bértollnokok és gátlástalan könyvkereskedők vannak a középpontban, hanem inkább azok az intézmények, társadalmi gyakorlatok, melyek hozzájárulnak ahhoz a szellemi és erkölcsi romláshoz, melynek diadaláról a mű szól. Ostobaság istennője ebben a könyvben általános betegség és terméketlenség, és a rabul ejtett és menekülő művészetek csoportképei között elfoglalja a trónját, rangokat és jutalmakat osztogat a hanyatlást elősegítő, gyakorta allegorikus alakoknak. Miközben a színházi látványosságok, az opera, az egyetemek, a saját felfedezéseinek jelentőségét hiúnn félreértő tudomány, vagy a fogyasztói társadalom jelenségei vonulnak el szemünk előtt, találkozunk itt iskolamesterekkel, a Grand Tour-ról hazatérő ifjú arisztokratával, antikvárius gyűjtőkkel és hamis régiségekkel kereskedőkkel, és még sok mindenki mással, köztük az ország nagyaival is, akiket az istennő arra biztat, hogy ne törődjenek a közügyekkel és késztessek a vallási és erkölcsi elveket meghátrálásra, míg végül mindez egy óriási ástásba fullad, amitől az egyház, az iskolák, a parlament és a hadsereg is elalszik, Ostobaság kioltja az intellektus lángját, és diadalmaskodik a káosz sötét éjszakája. Mindebből kiderül, hogy ez a negyedik könyv meglehetősen eltér a három könyvből álló műtől; bár a sziporkázó humor (vagy épp a testiséggel való lealacsonyító tréfálgozás) itt sem tűnik el, sokkal komorabb, sok kritikai vélemény szerint emelkedettebb mű.

1743-ban azután Pope *The Dunciad in Four Books (A Szamáriász négy könyvben)* címmel egybedolgozta a korábbi változatot és a folytatást, ez a mű végső, immár négy könyvből álló formája. Hőse azonban már nem Lewis Theobald, hanem Colley Cibber, a kor populáris színházi életének központi alakja, aki 1730-tól a koszorús költő posztját is megkapta, és ezer szállal kötődött ahhoz a Pope szerint a materialitás és a butaság mocsarába süllyedő irodalmi élethez, melyet a mű támad. De mint a hatalom kegyeltje és talpnyalója, Pope számára ekkor már

Theobaldnál érzékletesebben jeleníthette meg az ország rettenetes állapotait is. Az 1720-as és 1740-es évek között a történeti kontextus is megváltozott, Pope ekkor már sokkal sötétebben látta az ország politikai helyzetét és a szerinte erkölcstelen és a kulturális életet saját politikai propagandagépezetévé alakító hatalmi rendszert; úgy találhatta, hogy a romlás erői végképp legyőzték a szellemet és az erkölcsöt, és a *Dunciad* végső változata – az 1744-ben elhunyt költő utolsó nagy műve – keserűbb, és már-már apokaliptikus hangnemű a korábbi változatokhoz képest.

Az általánosítás fent említett problémája az 1740-es évek változataiban már nem jelenik meg, még ha konkrét személyek kinevetésével itt is találkozunk. Eddigre Pope álláspontja változott ebben a kérdésben. Nyolc évvel a fent idézett levele után már a korábbival ellentétes véleményt fogalmaz meg, mikor a *Dunciad* későbbi változatairól szólva azt írja (szintén egy levélben), hogy „versem, mely többnyire az általánosság talaján áll, nem pedig konkrét szatíra, nem váltott ki különösebb ellenérzést. Bár sokkal magasabb célpontokra irányul, mint a korábbi [változat], de az emberek sokkal jobban viselik a fenyegetést, ha nem emeljük ki őket a csordából...” (Sherburn 1956. 3:419; az általánosítás és a személyes referencia problémáiról, valamint e leveleket idézve Pope álláspontjának változásairól lásd Vermuele 1998). Ám mivel a mű végső változata a *The New Dunciad* és a *The Dunciad Variorum* összedolgozása, Pope korábbi és azzal ellentétes későbbi véleménye a műben magában nem elegyül egységes szatirikus stratégiává – a *The Dunciad in Four Books* általánosít is, meg nem is, alá is merül tárgyában és fölé is emelkedik, részben személyes ellenfeleket támadó alacsony bohózat, részben fenséges látomás a kultúra hanyatlásáról. A modern kritikában újra és újra hangot kap a zavarodottság, hogy hogyan is kell viszonyulnunk ehhez a műhöz, minek is kell tekintenünk, s az, ahogyan erre válaszolunk, meghatározza azt is, hogyan érthetjük azt, hogy mit is utánoz és mit is idealizál.

III.

Ha a klasszicista poétikának a bevezető részben említett elveire gondolunk, a helyzetnek világosnak kellene lennie. A mimézis tárgya a természet belső rendje, s a szatíra is ezt a rendet mutatja fel ideálként azáltal, hogy annak torzulásait neveti ki. Elvileg ez történik a *Dunciad*-ban is: Pope a kultúra hanyatlását, a rossz irodalmat, az erkölcsi és szellemi káoszt ábrázolja, és azzal, hogy nevetéssé teszi mindezt, ennek ellentétjét, az irodalmi remekműveket, a magas-kultúrát, és a világban működő rend eszményét állítja elénk értékként. A hagyományos értelmezések igyekeznek is így olvasni a művet. Hagyományosnak nemcsak azért nevezem ezt az értelmezési módot, mert legalábbis a 20. század utolsó harmadáig uralkodó nézet volt a művet kommentáló kritikában, de azért is, mert a klasszicista poétikai elvekből következő mimetikus forma gondolatára

épül. Eszerint bár a *Dunciad* a káosz diadalát ábrázolja, a mű maga nem kaotikus, amennyiben van formája – van valamiféle narratívája, melynek van eleje, közepe, vége, könyvekre tagolódik, motivikus kapcsolódások járják át, van ritmusa és rímszerkezete és így tovább, s mindez felismerhetővé tesz egy koherens szándékot és gondolatot. A megformáltság maga fejezi ki a kinevetett káosszal szemben álló értéket, a fenomenális összevisszaság mögött álló univerzális rendet, mely a mimézis és az idealizálás tárgya. Röviden, ez a szatíra ugyan a káosz győzelméről szól, a mű a saját megformáltsága által mégis diadalmaskodik a káosz felett. A forma e nézet szerint mimetikus, mert szervezettsége az ábrázolt világ káoszával szemben a természet belső rendjét jeleníti meg.

A *Dunciad* értelmezési hagyományában a mimetikus formára épülő megközelítésben máig meghatározó annak a vizsgálata, ahogyan a művet átjárják az elévülhetetlen értékű szellemi teljesítményeknek tartott művekre tett utalások, allúziók, idézetek. Ez ugyanis önmagában is egy szellemi rend idealizálására mutat, mely rendet a megidézett művek képviselik. A legfontosabb vonatkoztatási pontok a versben a Biblia, Vergilius *Aeneise* és Milton *Elveszett Paradicsoma*. Az utóbbiak jelenléte miatt a *Dunciad*ot végeposznak vagy komikus eposznak (*mock-epic*) is tekinthetjük, hisz ennek a műfajnak a lényege, hogy hőskölteményhez nem illő témát eposzi párhuzamokon és konvenciókon keresztül dolgoz fel, ezáltal hangsúlyozva a téma nevetségességét. A *Dunciad* egész szerkezete támaszkodik ezekre a forrásokra, pontosabban kiforgatásukra, melynek révén a vers világának ellentétjévé válnak. Az *Aeneis* nem csak a hősi játékok és az alvilágba való alászállás epizódjaiban jelenik meg; a *Martinus Scriblerus of the Poem* című esszé (*Martinus Scriblerus a versről* – a paratextusok között ez a hatodik bevezető) a tágabb párhuzamot is világossá teszi, mikor azt írja, hogy ahogyan az *Aeneis* cselekménye Trója feltámasztása azáltal, hogy a birodalom áthelyeződik Latiumba, úgy itt a Káosz és az Éjszaka feltámasztása megy végbe azáltal, hogy Ostobaság birodalmát a városból kiterjeszti a világra (Pope 2009. 72).⁵ Aeneas a romokból indul, hogy megalapítsa a várost, az Ostobaság istennője Smithfieldből – London azon negyedéből, amely otthont adott az olcsó vásári szórakozásnak – vezényli számárhadát az Udvar felé, vagyis a szellemtelen szórakozás világából a magaskultúra világa felé. Az út itt nem a romoktól az Örök Város megalapítása felé halad, hanem az Udvar romosítása felé, itt a formátlanság jut diadalra. Az *Elveszett Paradicsom* számtalan áthallás és allúzió mellett főként a *Dunciad*, úgy mond, mitikus szerkezetében van jelen. Miltonnál Sátán ajánlkozik, hogy segít Káosznak és Éjszakának, hogy visszaállítsák uralmukat ott, ahol a Teremtés rendezett univerzumot hozott létre, s Pope ezt a miltoni fikciót folytatja, versének végére meg is valósul a Káosz uralmának helyreállítása. További kapcsolat Mil-

⁵ A továbbiakban végig az utolsó változat modern kritikai kiadását (Pope 2009) használok a hivatkozásaimban, verssorokra könyv és sorszám-, a paratextusokra pedig oldalszám szerint utalva; az egyszerűség kedvéért szó szerinti idézetek helyett jobbra parafrázisokat használok.

ton figuráihoz az, hogy a vers nyitányában megtudjuk, hogy Ostobaság a Káosz és az Éjszaka leánya (1.12), s ez olvasható úgy, hogy Pope mítosza kiteljesíti Miltonét, Ostobaság e miltoni alakokkal együtt egy inverz szentháromság tagja lesz, vagyis a *Dunciad* Milton művének „negatív új testamentuma”, a Káosz viszszaállítására tett második, immár sikeres kísérlet (Keener 1989. 90–91; lásd még Lewalski 1978; a vergiliusi és miltoni párhuzamok máig alapvetőnek számító értelmezését lásd Williams 1955). Az *Elveszett Paradicsom*hoz való kapcsolódás pedig természetszerűleg bibliai, teológiai kontextust is létrehív, melyben a *Dunciad* a teremtés inverze, a de-kreáció története, mely a Genézis 1.3 kiforgatásával zárul, a világosság létrejötte helyett a sötétség beálltával:

Lásd! Újra áll, Káosz, a birodalmad
rontó szavadra a fények kihálnak;
Anarchia! Kezed nyomán lehull
a függöny, s mindenre sötét borul.⁶

Kétségtelen, hogy az ilyen viszonyítási pontok szervezik a jelentést és úgy formálják a művet, hogy az ábrázolt káosszal szemben ideális rendet is felmutasson. A hagyományos olvasatok ebben a mű formai rendjét ismerik fel, és a formát az idealizált rend imitációjának tekintik.

Ez az olvasásmód jellemzően tragikusnak, apokaliptikusnak találja a *Dunciad*-ot; a 4. könyv már a fenséges régióiba emelkedik, zárata komor és univerzális diagnózis a világ állapotáról, melyet az anarchia és a káosz ural. Ezzel a szamarak hadát és Ostobaság istennőt ez az értelmezés a szellemet és a kultúrát fenyegető valódi veszélynek láttatja, melyet főként a miltoni párhuzamok miatt egyenesen sátáni erő mozgat; Aubrey Williams például azt írja, hogy mert Isten minden létező forrása, és Ostobaság a műben Isten inverze, Ostobaság a nem-lét, „a káosz, a jó megsemmisülése, vagyis röviden: a gonosz” (Williams 1955. 155). Ebben az olvasatban már nem is igen beszélhetünk komikus eposzról, hisz aminek abban nevetség tárgyává kellene válnia, az így fenyegető, sötét erő.

Hasonlóan jogosnak tűnik azonban az az érvelés is, mely szerint a szamarak ténykedésében semmi félelmetes nincs. Pope maga mutat rá egy jegyzetben, hogy Ostobaságot és követőit saját fogyatékságaik teszik ártalmatlanná, szándékaik önmaguk által fulladnak kudarcba (348). Donald Siebert szerint ez meg is valósul a versben, a szamarak csak csetlenek-botlanak, nevetségessé teszik magukat, a költő kedve szerint manipulálja őket, hatalma van felettük. Ahhoz, hogy komolyan veszélyesnek tartsuk őket, valamiféle erőt kellene nekik tulaj-

⁶ E híres záró sorok szerepelnek a Ferencz Győző által lefordított részletek között, lásd Szenczi et al. 1986. 1:664. A sorok eredetije: „Lo! thy dread Empire, Chaos! is restor'd; / Light dies before thy uncreating word: / Thy hand, great Anarch! lets the curtain fall; / And Universal Darkness buries All.” (4.653–656.)

donítani, ami meg is nemesítené őket, ám a versben erről szó sincs, semmiféle tiszteletet nem parancsolnak azáltal, hogy destruktív erővel bírnak. Szerinte a fent idézett záró sorok sem apokaliptikusak, a lehulló függönyben egy színházi előadás végén legördülő függönyt kell látnunk, az egész látványosságot felülről irányító költő véget vet a mulatságnak, a sötétség nem a civilizációra borul, hanem a szellemtelen butaság színpadára, az önmagát nevetségessé tevő számárvilágra (Siebert 1976–1977). Így olvasva a zárlat diadalittas, s ez a fentivel teljesen ellentétes nézet a mű jellegéről. Abban azonban mégis megegyezik vele, hogy úgy véli: Pope alkotásával, úgymond, megszelídíti a káoszt, nevetésével elhárítja erőit, s így győzedelmeskedik felette. Egyik variánsa ez annak a nézetnek, hogy Pope versében jól és szellemesen csinál mindent, amit a szamarak rosszul: amit a műben a szamarak irracionálisan, öntudatlanul vagy tévhitek miatt tesznek, azt Pope tudatosan, szatirikus céllal teszi, s ezáltal a költő úgy hoz létre káoszt, hogy azt „gazdag és összetett költői rendbe” alakítja (Kinsley 1971. 29; lásd még pl. Fairer 1984, aki szerint Pope végső soron a jól és rosszul használt képzelőerőt szembesíti, az utóbbi sikeres ábrázolásával az előbbit viszi diadalra). Ám ha az olvasók azt sem tudják feltétlenül eldönteni, hogy dévaj kacajjal vagy apokaliptikus próféciával, komikus vagy emelkedett eposszal, diadallal vagy bukással van dolguk, lehet, hogy a mű formája mégsem megnyugtató imitációja a természet belső rendjének.

Úgy gondolom, ez a bizonytalanság nem véletlen. Pope tudatosan teszi ezt a mű részévé, s értelmezésemben ennek a gesztusnak a révén a *Dunciad* a káosz olyan imitációja lesz, amely a klasszicista poétika elveitől eltérő módon kezeli a forma és a formátlanság viszonyát. Az értelmezés tudatos elbizonytalanítására jó példa a 3. könyv alvilági látomása. Ennek során Cibbernek álmában a vergiliusi és miltoni konvenciók kiforgatásának megfelelően túlvilági vezetője (akit a politikai köpönyegforgató és irodalmi élősködő Elkanah Settle testesít meg) a világ butaságának panorámaképeit mutogatja és megjósolja a káosz diadalát; a jelenetsor végén azután a látomás „elefántcsont kapun” át illan el (3.340). Ez a kapu arra az antik mítoszra utal, melyben az álmok két kapun át közlekednek, az egyik szaruból van, ezen „a való árnyak szoktak kilebegni”, a másik elefántcsontból, „Itt a család jelenéseket engedik égne a mánok” (*Aeneis*, 6.893–6, lásd Vergilius 1984. 251). Vagyis a látomás hamis, a mű nem jövendőli a káosz diadalát (az itt hagyományosnak nevezett olvasatok szerint legyőzi a formátlanság fenyegetését azzal, hogy formába önti). Scriblerus a 3. könyv elején egy jegyzetben figyelmeztet is erre: Cibber álma olyasmi, írja Scriblerus, amit csak az lát, aki maga mögött hagyja az értelmet, s ez előre jelzi, hogy a könyvben bemutatott látomás csak hamis ábránd, „és nem igazi vagy szándékolt szatírája a jelen kor-nak, mely kétség kívül sokkal felvilágosultabb, sokkal gazdagabb egyházi, politikai, művészeti és tudományos zsenialításban, mint minden korábbi”, s hogy ezt a költő a könyv végén az elefántcsont kapura tett utalással jelzi, „ami (a régiek szerint) a hamisság jele” (220). Scriblerus azután megjegyzeteli a könyv

végén az elefántcsont kaput említő sort is, és azt írja, hogy a megjövendőlt romlás nem a költő valós ítélete, annál sokkal nagyobb bizodalma van az egyetemekben, a kor nagy embereinek éleslátásában, a nemességben, a művészetek támogatóiban, s a mindenféle írók zsenialitásában, amit az is jelez, hogy a látomás az elefántcsont kapun át tűnik el, vagyis hogy amit az álomban láttunk, alaptalan fikció, hamis képzelgés (264). Mindez világos jelzése lehetne annak, hogy a mű valójában csak komikus, és nem apokaliptikus, ha Sciblerus szavai nem mondanának homlokegyenest ellent a 4. könyv tartalmának, melyben az egyetemek, a nemesség, a művészetek támogatói mind a szamarakhoz tartoznak, nem pedig a kor zsenialitásához. Scriblerus elsőként idézett jegyzetét követi is egy másik, amely épp erre az ellentmondásra mutat rá: „azt, hogy a jó Scriblerus mennyire téved, a negyedik könyvből láthatjuk, melyet, ez szavaiból világosan kiderül, nem is olvasott” (220). E jegyzet szerint tehát mégis komolyan kell vennünk a próféciaát, mindez nem komédia, hanem igaz látomás a káosz diadaláról, Scriblerus magyarázkodása az elefántcsont kapuról csak filológiai tudálékoskodás, amely vakká teszi Scriblerust a nyilvánvaló jelentésre. Ám tovább fokozza a zavart az, hogy ezt a második jegyzetet Pope Bentleynek tulajdonítja, aki Pope számára a filológiai tudálékoskodás megtestesülése, és akivel épp az a baj, hogy vak a nyilvánvaló jelentésre. Higgyünk akkor tehát annak a Bentley-figurának, aki a szatíra egyik céltáblája? Még akkor is, ha ugyanúgy elképzelhető, hogy „Bentley” jegyzete leginkább annak a demonstrációja, hogy Bentley vétkes abban, amivel Scriblerust vádolja? Vagy higgyünk Scriblerusnak, aki ugyan megmagyarázza az allúziót, ám mégis világosan az ellenkezőjét mondja annak, amit a versben olvasunk? Hol kell iróniát látnunk, melyik az „igazi” és melyik a kiforgatott, ellentétes jelentés?

Ez a példa jelzi, hogy a mű nemcsak abban tudatos, hogy jól csinálja azt, amit a szamarak rosszul, de abban is, hogy örvénybe taszítsa az értelmezést. Ennek pedig véleményem szerint az az oka, hogy Pope a forma és a formátlanság viszonyát ebben a műben nem az itt hagyományosnak nevezett értelmezői keretben láttatja, nem pusztán a természet belső rendjét imitálja és idealizálja a szatíra inverz mechanizmusával. A továbbiakban a mű olyan aspektusait és apróbb részleteit említem meg, melyek a forma és formátlanság másfajta viszonyáról árulkodnak, mint ami a klasszicista poétika és a mimetikus forma elveiből következne.

IV.

A művet bemutató fenti részben már kitértem az egyik ilyen aspektusra: nehéz volna meggyőződéssel állítani, hogy a *Dunciad* megfelel az idealizáló mimézis antik hagyományához kapcsolódó klasszicista szatíra azon követelményének, hogy általánosítsa tárgyát. A mű, mondjuk így, túl közel megy a tárgyahoz, többek között azért, hogy részt vesz abban az irodalmi sárdobálásban, amit ki akar

nevetetni. Ezért is okozott mindig zavart a kritikában, hogy a 4. könyv állítólagos emelkedettsége hogyan egyeztethető össze a korábbi könyvek néha minden eleganciájában és komplexitásában is alpári humorával, hogyan férhet meg a vulgáris személyes sértegetés mellett a Biblia, Vergilius és Milton? S ha úgy érvelünk, hogy a mű emelkedettnek mondott részei is valójában csak a vicchez tartoznak, el tudunk-e tekinteni a 4. könyv pesszimizmusától? Mint fent idézttem, Arisztotelész szerint a nevetséges „nem fájdalmas és nem pusztulást okozó tévedés és rútság” utánzata, de nem fájdalommal járó és pusztulást okozó rútságot mutat-e egy olyan láttelelet, melyben a politikai hatalom erkölcsileg romlott és a szellemi élet Ostobaság szolgálatában áll? Továbbá, megvalósul-e vajon a mű azon formai egysége, melyet a formátlansággal állítólag szembeszegez? Ha nem, akkor nem is tekinthető a természet belső rendjét imitáló s idealizáló műnek.

Az apparátussal Pope mintegy gondoskodik is arról, hogy kételyeink maradjanak a mimézis idealizáló voltát, vagy azt illetően, hogy műve valóban valami lényegi rendet, s nem inkább a káoszt imitálja-e. Az, ahogyan már a korban is és mára még inkább ismeretlen alakok százai lépnek színre, akikről elvben tudnunk kellene valamit a vers megértéséhez, vagy az, ahogy az apparátus hivatkozásairól nem mindig megállapítható, hogy hol kell viccet látnunk és hol nem, óhatatlanul az áthatolhatatlanság és a zűrzavar érzését kelti az olvasóban. Az apparátus a vers formájának egyik eleme, de olyan elem, amely nem szolgálja azt, hogy a forma renddé alakítsa a káoszt. Aligha kétséges, hogy Pope részéről ez tudatos: ugyan a tudományos pedantériát parodizálja, ám ezt olyan excesszíven teszi, hogy a vicc végül bekebelezi és a káosz örvényeibe rántja a művet. A mai olvasó esetében ráadásul a hatás hatványozott; a rengeteg mára elfeledett alak és mű szerepeltetése, a rengeteg allúzió miatt a modern olvasó csak olyan kiadásban tudja megközelíteni a művet, amely Pope jegyzeteit is jegyzeteli. Mondhatni, ebből a viccből nem lehet tanulni: vagy folytatjuk az aprólékoskodó tudós lábjegyzetelésünket, és hozzájárulunk ahhoz, ahogyan a mű elszabadítja a káoszt, vagy hagyjuk az egészet az érthetetlenség sötétjébe sülyedni.

S hogy mindez szándékoltan része a műnek, azt sok olyan passzus alapján is gondolhatjuk, melyben Pope a szamarak műveit a *Dunciad* jellegzetességeivel jellemzi. Nehéz lenne nem magára a *Dunciadra* is gondolni, mikor Ostobaság feltárja műveit kiválasztottjainak: ezekben a próza verssé dagad, a vers prózába ténfereg, prologusok előszavakba hanyatlanak („Prologues into Prefaces decay” – a kettő közötti különbség a drámák verses prologusai és a prózában írt előszó közötti különbségre utalhat, vagy egyszerűen csak a bevezetők azon sokaságára, amit a paratextusok parodizálnak), előszavak jegyzetekben szóródnak szét, s az „index-tanultságtól” (vagyis a filológiában ekkortájt megjelenő indexek alapján való tájékozódástól, a főszövegek ismerete helyett) senki nem sápad el (1.274–280). A *Dunciad* mindezt megteszi a vers és a paratextusok párosításával (indexből nem is eggyel, hanem kettővel rendelkezik). És nehéz nem a *Dunciadra* gondolni akkor sem, mikor azt olvassuk, hogy a szamarak művei mindent

összekuszálnak, így például keresztezik az eposzt és a bohózatot (1.70). Ha a *Dunciad*-nak van emelkedett aspektusa, ahogyan az értelmezői hagyomány oly gyakran állítja, akkor a mű is épp ezt teszi, a bohózat és az eposzi emelkedettség keveréke. Az ilyen párhuzamokban nemcsak azt láthatjuk, ahogy a parodista belebújik a kigúnyoltak bőrébe, de azt is, hogy Pope tudatosan merül alá abba, amit kinevet, a mű formájának szándékoltan része az is, ahogy a káosz szatíráját megfertőzi önnön tárgya.

De más tekintetben is mondhatjuk, hogy Pope olyan közel megy az ábrázolt káoszhoz, hogy az megfertőzi művét és formai, esztétikai felfordulást szül. Az értelmezői hagyománynak mára az a belátás is részévé vált, hogy a szamarak világának leírásai adják a mű legélvezetesebb részeit, élményét. Pope esetenként olyan fantáziavilágot rajzol meg, melynek abszurditása, furcsasága, energiája magával ragadó. Mikor Ostobaság Smithfield negyedben először pillant a költők lakhelyére, többek között azt látja, hogy ott az „üresség által keltett zene” emblémájaként fúznak a szelek, s hogy innen indulnak útjukra a költők, akiket hiába kötöznek le, Proteusként átváltoznak és szörnyalakban mennek szórakoztatni a várost; de mást is lát: „mély és sötét káoszt” ahol „névtelen valamik” szundikálják át szándékaikat, ahol utalások / ötletek / célzások (a „hints” szó bármelyik lehet) épphogy élő embrióként fekszenek, ahol az újszülött értelmetlenségeket először tanítják felsírni, ahol „félig-formált férgek” találkoznak pontos rímekben és verslábakon tanulnak mászni, ahol egy szó száz szójátékba keveredik, s a „formátlan ostobaság” mindig újabb irányokat vesz, lát össze nem illő alakzatokat, hasonlatokat, amikben semmi nem hasonlít, és örömmel nézi a metaforák bandájának örült táncát, azt, ahogyan összeölelkezik tragédia és komédia, s ahogy parancsára maga az idő is megáll, birodalmak cserélnek helyet, és az óceán földdé változik (1.35–38, 1.55–72).⁷ A szakaszt olvasva jól érzékelhető, ahogyan Pope mintegy lendületbe jőve egyre nagyobb élvezettel festi le az értelmetlenséget, káoszt, szörnyszülötteket és összevisszaság világát. Howard Erskine-Hill, aki talán először hangsúlyozta a vers ezen aspektusát, azt is megjelöli, hol szabadul el a költő fantáziája: szerinte a szakasz szavai egy pontig valami természetellenes torzulást jeleznek, ám a metaforák kusza, örülden tomboló táncánál, vagy mikor

⁷ Kivételesen megadom parafrázisom eredetijét, hogy jobban érzékelhető legyen a mondanódó: „Keen, hollow winds howl thro’ the bleak recess, / Emblem of Music caus’d by Emptiness. / Hence Bards, like Proteus long in vain ty’d down / Escape in Monsters, and amaze the town. / [...] / Here she beholds the Chaos dark and deep, / Where nameless Somethings in their causes sleep, / [...] / How hints, like spawn, scarce quick in embryo lie, / How new-born nonsense first is taught to cry, / Maggots half-form’d in rhyme exactly meet, / And learn to crawl upon poetic feet. / Here one poor word an hundred clenches makes, / And ductile dulness new meanders takes; / There motley Images her fancy strike, / Figures ill pair’d, and Similies unlike. / She sees a Mob of Metaphors advance, / Pleas’d with the madness of the mazy dance: / How Tragedy and Comedy embrace; / How Farce and Epic get a jumbled race; / How Time himself stands still at her command, / Realms shift their place, and Ocean turns to land.”

a tomboló nonszensz saját hatalomra tesz szert, birodalmakat mozdít el, tengereket változtat földdé és megállítja az időt, a passzus már túlárado multságba csap át, abszurditása élvezet forrása. Erskine-Hill további részleteket is tárgyal ilyen szempontból, melyekben nemcsak abszurd fantazmagóriák, de szépség és báj is megjelenik, mikor Pope a groteszk világ ábrázolása során átadja magát az invenció örömeinek. Szerinte Pope „meg akarta alkotni és fel akarta fedezni az ostobaság önmagában álló világát, és nemcsak nevetségesnek és sértőnek találta, de furcsaságában lenyűgözőnek és összetettnek, szürrealitásában ámulatba ejtőnek és akár szépnek is” (Erskine-Hill 1964. 808–811, 812). Később Emrys Jones tanulmánya révén vált a *Dunciad* értelmezéstörténetének visszatérő elemévé ez a jelenség. Jones azt hangsúlyozza, hogy a mű egyrészt a tudatos művészi formálás szintjén működik, ahol a sorok szellemessége és megformáltsága, az allegóriák és utalások révén érzékeljük a kritikus elme, a satirikus hangnem, a racionális törekvés jelenlétét. De működik egy másik, kevésbé világos szinten is, ahol egy kaotikus, bizarr fantáziavilágban vagyunk, amely elbűvöl és magával ragad anélkül, hogy a racionális törekvések és a kritikai intellektus foglalkoztatna. Jones szerint a szamarak gusztustalan és szégyenteljes ténykedéseiben Pope annak az örömet mutatja meg, mikor a társadalmi és pszichés kötöttségektől még mentes gyerekek féktelenül szabadjára engedik energiáikat, s a szamarak gátlástalanságában van valami ártatlanság, tudatlanságukban pedig valami szabad öntudatlanság, amit a felnőtt, civilizált ember talán irigyel is, de legalábbis nem tud nem csodálni (Jones 1968). Jones, és nyomában sok más értelmező is, azon a véleményen van, hogy ez a két szint nem egyesül a műben, a fantáziavilág vonzása sehogyan sem kapcsolódik a kritikai tudathoz. Lehet ezt épp a mű esztétikai kudarcának is tartani – főleg, ha ez a megítélés azon múlik, hogy a mű formája mimetikus, a természet belső rendjét utánozza, és ezért, ha sikeres, szükségképpen rendezett formába kell öntenie a káoszt, harmonikus rendbe szerveznie azt is, ami ellentétes vagy össze nem illő. De véleményem szerint lehet annak jeleként is érteni – az eddig említett sajátosságokhoz hasonlóan –, hogy a mű jellegének, formájának része a formátlanság, része az, ahogyan a művet megfertőzi a káosz. S ez azt is jelenti, hogy a *Dunciad* nem legyőzi a formátlanságot (s így nem is idealizál valamiféle univerzális rendet), hanem azt mutatja meg, hogy a formátlanság leküzdhetetlen velejárója a természetnek, hogy a káosz nem egy mitologikus, teremtés előtti múlt része, hanem mindig velünk van. Ez pedig a klasszicista poétika mimézisről és idealizálásról vallott elveit felrúgó implikáció. Ha ugyanis Pope műve a természet belső rendjét utánozza, akkor azt is mondja, hogy ennek a rendnek része a formátlanság. Vagy, más megfogalmazásban, azt mutatja meg, hogy bár a kultúra próbálhat rendet látni a természetben, a természetnek inherens része a káosz. Ezért a *Dunciad* nem is szegez szembe semmiféle idealitást a satíra tárgyával, mert a mű jellege az elszabaduló értelmetlenséget, a kultúra káoszáat mutatja fel a természet (s vele az emberi természet) belső rendjeként.

Dolgozatom utolsó lépésében néhány apróbb részlet és motívum összefüggésének tárgyalásán keresztül igyekszem alátámasztani ezt az értelmezést és megragadni, hogy mit is mond ezáltal a *Dunciad* forma és formátlanság viszonyáról.

V.

A *Dunciad in Four Books* címlapján egy Ovidius-idézet áll az *Átváltozások*ból, ez az első a mű rengeteg utalása közül, mottóvá kiemelve. Ennek az idézetnek tartalmán túl is lehet jelentősége, ha tekintetbe vesszük egyrészt azt, hogy az *Átváltozások* a káosz leírásának egyik forrása, másrészt pedig azt, hogy Ovidius művében a káosz nem pusztán egy múltbéli állapot. Richard Tarrant elemzése szerint a káosz az *Átváltozások* egészét áthatja, végig „jelen van a fizikai világban és [...] az emberi lények morális életében”. A mű a káosz leírásával kezdődik, amit formátlanságból megformálttá változtat az isteni beavatkozás, ám a mű egésze azután is arról szól, ahogyan a formák alakulnak, átváltoznak – „ami egy torz pre-kozmikus állapotnak tűnik, az Ovidius szerint a természet állandó és univerzális állapota”, nem egy átmeneti stádium, hanem a világ természetéhez tartozik. És ez nemcsak a fizikai, hanem a morális világra is igaz, annak kategóriái is részei az elementáris zűrzavarnak, s a morális szférában isteni közbeavatkozás sincs, hogy megfékezze a káoszt (Tarrant 2002. 349, 351, 352–353). Mint azt alább igyekszem igazolni, jó okunk van azt gondolni, hogy Pope így olvasta Ovidiust, és az, hogy épp ebből a műből választ mottót a *Dunciad*hoz önmagában is jelezheti, hogy a formátlanságot nem feltétlenül tartotta meghaladhatónak.

A mottóban idézett rész tárgya épp a forma rögzülése, ám nem lényegtelen, hogy Pope változtat az eredetin, egy sor kihagyással idézi a passzust. A *Dunciad* címlapján ez olvasható: „Tandem Phoebus adest, morsusque inferre parantem / Congelat, et patulos, ut erant, indurat hiatus.” (21.) A szakasz abból a jelenetből származik, mikor Phoebus (vagyis Apollo, aki többek között a költészet istene) megakadályoz egy sárkányt abban, hogy bekebelezze Orpheus fejét, melyet Lesbos partjára mos a víz: „Phoebus megjelenik, fékezni a marni törekvőt, / és a kinyílt ajakú sárkányt kővé merevíti: / torka-kitátottan maradott meg, kőbe fagyottan” (*Átváltozások* 11.58–60; lásd Ovidius 1975. 304). Pope Ovidius három sorából azonban csak kettőt idéz, az 58–60. sorokban szereplő mondatból kihagyja az 59. sort: a teljes szöveg eredetije: „Tandem Phoebus adest, morsusque inferre parantem / arcet et in lapidem rictus serpentis apertos / Congelat, et patulos, ut erant, indurat hiatus.” (Ovidius 1941. 2:124.) Pope rövidített idézete megáll magában is, de változtat a nyelvtani szerkezeten, és így a jelentésen: elliptikus változatában a sárkány nem az *arcet* (távol tart, megfékezz), hanem a *congelat* (megdermeszt, megmerevít) tárgya lesz – a különbség tehát az, hogy Pope idézetében a sárkányt ugyan megdermeszti, kővé merevíti Phoebus, de távol nem tartja, el nem úzi. A mottó vonatkozása a mű egészére értelmezői sze-

rint az, hogy Pope orpheusi szerepbe helyezkedik, akinek költészete harmóniát hoz a világba, és bár pusztulásra van ítélve a káosz erői által, a költészet istene, Apollo attól megmenti, hogy szétmarcangolt testrészeit is felfalják, mert a támadó sárkányt (aki itt a káosz erőinek, a szamaraknak felel meg) kővé dermedtíti; a mű maga hajtja végre ezt, kőszoborrá fagyasztja a szamarakat, a *Dunciad* lesz az emlékművük, így fognak rájuk emlékezni, abban a megmerevedett formában, melyet a vers ad nekik.⁸ Úgy gondolom azonban, hogy a kihagyott sor miatt ez az értelmezés kiegészítendő: az elliptikus idézet azt is sugallja, hogy a szamarak és a káosz világa mocsanatlan formába fagyasztva sem válik ártalmatlanná. Azzal, hogy Pope formába merevíti összevisszaságukat, nem gondolja, hogy távol is tartotta őket (sőt, a kihagyott *arceo* ige szótári jelentései között a „rendben tart”, „lekötve tart” is szerepel) – a forma megmerevítheti a formátlanságot, de ezzel nem feltétlenül szünteti meg. A mottó eredetijének pope-i variációja egyáltalán nem kecsegtet azzal, hogy a mű formai rendje legyőzné vagy kordában tartaná a formátlanságot.

Alátámasztja ezt az is, hogy a kővé merevedés mint formában való rögzítés és a rögzíthetetlen alakváltás motívumai a műben ellentmondásos viszonyban vannak. Egy fent már idézett szakaszban Pope a káosz formátlan világát azzal fejezi ki, hogy a szamarakat Proteushoz hasonlítja, azért nincs integritásuk, mert nincs rögzített formájuk, torz szörnyalakok, létrejöttük is csak összevisszaság, mint ahogy amit létrehoznak is az (lásd a 7. jegyzetben idézett sorokat). Aligha véletlen, hogy ehhez egy olyan jegyzet tartozik, amely a mottóval összecsengő utalást tartalmaz, ismét az *Átváltozásokra* és ismét kihagyásosan. A jegyzet elején ez az idézet áll: „Sunt, quibus in plures ius est transire figuras: / Ut tibi, complexi terram maris incola, Proteu. / Nunc *violentus aper*, nunc, quem tetigisse timerent, / *Anguis* eras, modo te faciebant *cornua Taurum*, / Saepé *Lapis* poteras.” Ovid. Met. viii.” (103, kiemelés az eredetiben.) A teljes szakasz (8.731–735, lásd Ovidius 1941. 1:456) magyar fordításában kapcsos zárójelben jelzem, amit Pope elhagy az eredeti szövegből:

s van nem is egy, ki akárhányszor akar, tud váltani orcát;
mint, Proteus, te, a földölélő sima víz lakozója.
[Mert hiszen ifju legény vagy egyszer, s másszor oroszlán,]
most dühödt vadkan, máskor, mihez érni sem mernek,
kígyó vagy; de utána bikává válhat a szarvad;
gyakran sziklának [, gyakran tudsz látszani fának].
(Ovidius 1975. 239.)

⁸ A mottó jelentését részletesen tárgyalja Regan 1975 és Peterson 1975. Regan egyáltalán nem tér ki arra, hogy Pope kihagy egy sort, Peterson szerint pedig a kihagyás jelentése, hogy a szakasz fókusza az 59. sorral eltűnő *rictus* (tátott száj) helyett a 60. sor végén álló *hiatus* (nyílás, űr) szóra kerül – eszerint Pope verse a szamarakat a rájuk jellemző üres tátogásban dermedtíti mozdulatlan kőszoborrá, így örökíti meg őket.

Ovidius 730–735. soraiból kimarad a 733. sor és a 735. sor második fele. Az előbbi talán az magyarázza, hogy az ifjú és az oroszlán konnotációi inkább pozitívok, a dühödt vadkan, a kígyó, a bika és a kő jobban illenek a szamarak ábrázolásához. Az pedig, hogy hiányzik az utolsó fél sor, határozottan a mottóhoz köti a jegyzetet – ott a szamarak kővé dermedtéséről volt szó, itt arról, hogy az alakváltó isten kővé válik, amit Pope idézetében nem követ már más alakváltás. Vélhetően ismét azt kell itt hallanunk, hogy Pope verse emlékművet állít a butaságnak azáltal, hogy formátlanságukat köszoborrá merevíti, mozdulatlanná rögzíti állandó alakváltásukat. Ám a jegyzet itt közel sem ér véget, és ahogy folytatódik, az több módon is megkérdőjelezi a proteusi alakváltás és a kő szilárd formája közötti ezen ellentétes viszonyt.

A jegyzetíró az idézet után mítoszok antik kommentátorait említi, akik nem tudták Proteus alakját megmagyarázni, ám, mondja, ha nem hagyja cserben a tudása, világos, hogy Proteus megfelelt a közhelyeket pufogtató londoni firkász, aki azért változtatja alakját, hogy kicsússzon örök ellenfele, a végrehajtó markáiból. Megmagyarázza az idézetben szereplő alakokat is: a vadkan a dühödt párt-propagandista, a kígyó a rágalmazó, a bika szarvai a minden polémiához hozzászóló bértollnok dilemmáit jelöli, a kő pedig azt, ahogy a névtelenül rágalmazó bértollnok végül visszatér természetes alakjába, a mozdíthatatlan butaságéba („into his natural state of immovable Stupidity” 103). Nem mehetünk el amellett, hogy ebben a mondatban a rögzített, mozdíthatatlan forma a butaság eredeti, természeti állapota – ez ugyanis nemcsak azt jelzi, hogy a mű a szamarakat a butaság emlékművébe merevíti, de azt is, hogy ha Pope formát adna a káosznak, saját művét is a mozdíthatatlan butaság állapotába merevítené. A mottó kihagyásos voltának fent javasolt értelmezése épp ezt fejezi ki: nem gondolhatjuk, hogy azzal, hogy a mű formába önti a formátlanságot, el is úzná, diadalt is aratna felette. Itt is azt látjuk, hogy a formában való rögzülés nem garancia a káosz megfékezésére.

A szöveg a jegyzetet mintha Antoine Banier-nek tulajdonítaná, a korban jól ismert, *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire* szerzőjének, aki az antik mitológia történeteit igyekezett történelmi körülményekkel magyarázni; úgy tesz tehát, mintha Banier értelmezné Proteust a londoni bértollnokok megjelenítéseként. De igazából ebben sem lehetünk biztosak, mert a jegyzetíró egy őt megelőző tudósra utal, aki ezt felfedezte, s ennek kapcsán Banier-t idézi (latinul, bár Banier franciául írt, s az idézetnek olyan angol fordítást ad, mely megfelel a jegyzet Proteus-értelmezésének). Ezzel a szöveg a kibogozhatatlan értelmetlenségbe hanyatlik. Ráadásul azt is tudjuk, hogy a jegyzet valós szerzője William Warburton, aki a *Dunciad* 1751-es, Pope halála után megjelent kiadásában szignójával látta el – a jegyzetet tulajdoníthatjuk Pope-nak, a magát előbb Pope-nak kiadó, ám később Warburtonné változó Warburtonnek, vagy az ál-Banier egy ál-követőjének, aki kiforgatja az igazi Banier-t, vagy egy önmagával meghasonlott ál-Banier-nek, aki saját előfutáraként utal magára. A mégoly apró részletekben

is ott lappang a káosz. Mi több, így a jegyzetíró ugyanolyan alakváltó, formátlan identitású, mint a szamarak. Ám mivel Pope azt is mondja, hogy a formában való rögzülés a „mozdíthatatlan butaság természetes állapota”, nagyon is jó oka van arra, hogy saját művét – ez esetben jegyzetírói identitását – a formátlanság örvényébe taszítsa, máskülönben az is kőszzerűen rögzített formává, a butaság természetes állapotának szobrává válna. Ennek alternatívájaként hasonul a mű a proteusi alakváltókhoz.

Azt, hogy a rögzített forma nem jelenti a kulturális hanyatlás formátlanságának ellenpontját, egy másik, a szamarak ábrázolására következetesen használt motívum is jelzi, amely alakváltásukkal szemben éppen hogy alakíthatatlanságukat, nehézkedésüket, tehetetlenségüket emeli ki. A káosz uralma a mű bevezetőjében „saturnusi ólom kor”-ként szerepel (1.28); a római mitológiában Saturnus az aranykorban uralkodott, itt ennek inverzéről van szó, és nem lényegtelen, hogy az ólom a legstabilabb, a folyékony alaktalanságtól legmesszebb álló elem. Mikor az alvilági jövődöléseket hallgatva Cibber megígéri, hogy beteljesíti Ostobaság uralmát, ismét ugyanezzel az inverzióval találkozunk: Pope megidézi az *Aeneis* próféciját Augustus és a saturnusi aranykor eljöveteléről (3.320), s jegyzetben hozzáteszi, hogy ez itt az 1. könyvben említett ólom-kor eljövetelét jelenti (258). Az ólom újra és újra előkerül a szamarakkal kapcsolatban: a hősi játékok azon fordulójában, mikor a szamarak a szennyvízesatornába merülnek alá, a győztesnek járó földj egy ólomból kiöntött disznó (2. 281); John Gilbert, a Pope szerint a szamarak hadához tartozó yorki érsek jellemzése „ólmos Gilbert” (4.608), s Scriblerus lábjegyzete megmagyarázza, hogy a jelzőt az „ólom-korból” képezte a szerző (353). De nem is kell a szamaraknak alakíthatatlannak lenniük ahhoz, hogy ólmosságuk jellemezze őket: mikor Ostobaság Cibber elvetélt író kísérleteit figyeli, a művek halott embriói között „folyó ólomként kicsapódó értelmetlenséget” (1.123) lát – ebben a szakaszban még ami folyékony is ólomból van, a formátlan változás is az ólom mozdíthatatlanságává lesz. És ez a motívum egyéb hasonló módokon is megjelenik. A nevelést, iskolákat és egyetemeket támadó részben a tanítók biztosítják Ostobaság istennőt, hogy ugyanazt az elméket biztosan megkötő cementet használják mindenkre, s így minden elmét egyként holt állapotba hoznak (4.267–268). Cibber szédítő butasága örökön vánszorog, saját nehézsége biztosítja, hogy soha nem tér le az ostobaság útjáról (3.294–295). A 4. könyv invokációjában pedig a költő azt kéri Ostobaságtól, hogy mielőtt elragadná őt dalával együtt, egy pillanatra még enyhítse „mozdulatlanságában erős” hatását (4.7), az ide vonatkozó jegyzet pedig elmagyarázza, hogy itt az anyag tehetetlenségi erejéről van szó, amely ugyan nem is erő, de mégis az alapja a „tunya” anyag minden minőségének (273). Ez az utolsó példa főként azért jellemző, mert a vers az itt tárgyalt minőséget az anyaghoz, anyagisághoz, vagy az anyagiassághoz köti, a nehézkedés, tehetetlenség, mozdulatlanság, tunyaság az anyag világából a szellem világába való felemelkedést akadályozzák meg.

A műben tehát a szamarakat ez a motívum és az ezzel ellentétes proteusi alakváltás egyaránt jellemzi, s ez meghatározó azt illetően, amit Pope műve a forma és a formátlanság viszonyáról mond. Mint láttuk, a mű sikere a recepció szerint leginkább azon múlik, hogy formát ad az ábrázolt formátlanságnak, a szobor mozdíthatatlan, kőszerű, stabil formájába önti a szamarak alaktalanságát. Ha azonban csak ezt tenné, a mű is az ólom-, cement-, tunya-, nehézkes-, mozdulatlan-lét motívumával volna jellemezhető. A *Dunciad*-ban azonban a kőszerűen rögzült forma és a rögzíthetetlen formátlanság nem egy morális vagy esztétikai skála ellentétes pólusai. A mottó épp azért alakít Ovidius sorain, hogy hangsúlyozza: a szamarak megmerevítése nem jelenti azt, hogy ezzel a formátlanság és a káosz távol tartható, hisz mint láttuk, a kőszerű rögzítettséggel, a változásra, alakíthatóságra képtelen nehézkeséssel jellemzett forma egyben a butaság ősállapota is. Így talán nem is csoda, hogy Pope műve annyi módon hasonul a formátlansághoz, amit ábrázol; egyenesen szükséges, hogy a műnek része legyen saját összevisszasága, abszurditása, az alaktalanságban való tobzódása is, máskülönben a rögzített forma tehetetlenségébe nehezedne. A kőszoborrá merevített szamarak emlékműve nem a rend idealizálása a káosszal szemben, mert ezzel csak a butaság inerciájává válna. Mindebből azonban nem azt kell leszűrünk, hogy Pope szerint minden csak káosz volna – az érvek a mű rendezettsége mellett érdemi érvek, nagy műgonddal megformált alkotásról van szó, ám olyanról, amelynek, úgymond, a formátlanság a formája. A *Dunciad* formája nem arról árulkodik, hogy Pope a klasszicista poétika eszményeinek jegyében a természet belső rendjének imitálásával győzné le a káoszt – ez a mű nem a rend idealizálása a formátlansággal szemben. Pope utolsó műve ehelyett azt mutatja meg, hogy a káosz nem elhárítható, konstans része a világnak, ha tetszik, a rendezetlenség része a természet rendjének. A *Dunciad* nem diadal-maskodik a káosz fölött azzal, hogy formába önti azt, mert olyan formába önti, melynek része a formátlanság – e kettő Pope műve szerint nem elválasztható, s mikor ezt megmutatja, kilép abból az értelmezési keretből, melyet a klasszicista poétikának a mimézisre és idealizálásra vonatkozó elvei és a mimetikus forma gondolata határoznak meg.

Ennek az értelmezésnek arra nézve is vannak következményei, hogyan változott Pope gondolkodása, miért is lépett ki a klasszicista poétika keretei közül az életmű utolsó darabjának alkotásakor, mit gondolt az emberi természetről, vagy a kultúráról, vagy arról, ahogyan az formát igyekszik adni a világnak. Mindez azonban kívül esik ennek a tanulmánynak a tárgyán. Mintegy utógondolatként azonban érdemes megemlíteni, hogy mivel a mű a formátlan létének kiiktathatatlanságát mutatja meg, a mimetikus formát megalapozó kategóriáknál alapvetőbb – a forma és a lét összefüggéseit tételező – filozófiai elgondolásokra való reflexióként is olvasható Pope életművének záró aktuusa.

IRODALOM

- Arisztotelész 1969. *Politika*. Ford. Szabó Miklós. Budapest, Gondolat.
- Arisztotelész 1997. *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerkesztette, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította Bolonyai Gábor. Budapest, PannonKlett.
- Bogel, Fredric 2013. *New Formalist Criticism. Theory and Practice*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137362599>
- Dryden, John 1974. *Works, Volume 4. Poems 1693–1696*. Szerkesztette A. B. Chambers és William Frost. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520905245>
- Erskine-Hill, Howard 1964. The “New World” of Pope’s *Dunciad*. In Maynard Mack (szerk.) *Essential Articles for the Study of Pope*. Hamden, Archon Books. 803–825.
- Fairer, David 1984. *Pope’s Imagination*. Manchester, Manchester University Press.
- Jones, Emrys 1968. Pope and Dulness. *Proceedings of the British Academy*. 54. 231–263.
- Keener, Frederic 1989. Pope, Dryden, Milton, and the Poets’ Secret. *English Literary History* 56/1. 81–97. <https://doi.org/10.2307/2873124>
- Kinsley, William 1971. The *Dunciad* as Mock-Book. *Huntington Library Quarterly*. 35/1. 29–47. <https://doi.org/10.2307/3816930>
- Lewalski, Barbara 1978. On Looking into Pope’s Milton. *Milton Studies* 1. 29–50. <https://doi.org/10.2307/26395409>
- McLaverty, James 2001. *Pope, Print and Meaning*. Oxford, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198184973.001.0001>
- Ovidius 1941. *Metamorphoses*. Ford. Frank Justus Miller. Cambridge/MA, Harvard University Press – London, William Heinemann. The Loeb Classical Library 42–43. 1–2 köt.
- Ovidius 1975. *Átváltozások*. Ford. Devcséri Gábor. Budapest, Magyar Helikon.
- Peterson, R. G. 1975. Renaissance Classicism in Pope’s *Dunciad*. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 15/3. 431–445. <https://doi.org/10.2307/449989>
- Pope, Alexander 1728. *The Dunciad. An heroic poem. In three books*. Dublin, Printed; London, Reprinted for A. Dodd.
- Pope, Alexander 1729. *The Dunciad Variorum. With the Prolegomena of Scriblerus*. London, printed for A. Dodd.
- Pope, Alexander 1993. *The Major Works of Alexander Pope*. Szerk. Pat Rogers. Oxford, Oxford University Press.
- Pope, Alexander 2009. *Alexander Pope: The Dunciad in Four Books*. Szerk. Valerie Rumbold. London és New York, Routledge.
- Rapin, René 1706. *The Critical Works of Monsieur Rapin, in two volumes*. 1–2 kötet. London.
- Regan, John V. 1975. Orpheus and the *Dunciad*’s Narrator. *Eighteenth-Century Studies*. 9/1. 87–101. <https://doi.org/10.2307/2737661>
- Sherburn, George 1956. *The Correspondence of Alexander Pope*. 1–5 kötet. Oxford, Oxford University Press.
- Siebert, Donald T. Jr. 1976–1977. Cibber and Satan. *The Dunciad* and Civilization. *Eighteenth-Century Studies*. 10/2. 203–221. <https://doi.org/10.2307/2737555>
- Szenczi Miklós – Kéry László – Vajda Miklós (szerk.) 1986. *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig*. 1–2 kötet. Budapest, Európa.
- Tarrant, Richard 2002. Chaos in Ovid’s *Metamorphoses* and its Neronian Influence. *Arethusa*. 35/3. 349–360. <https://doi.org/10.1353/arc.2002.0026>
- Vergilius 1984. *Vergilius összes művei*. Ford. Lakatos István. Budapest, Európa.

- Vermeule, Blakey 1998. Abstraction, Reference, and the Dualism of Pope's "Dunciad." *Modern Philology*. 96/1. 16–41. <https://doi.org/10.1086/492713>
- Williams, Aubrey 1955. *Pope's "Dunciad": a Study of its Meaning*. Baton Rouse, Louisiana State University Press.
- Wolfson, Susan J. 2006. Introduction: Reading for Form. In Susan J. Wolfson – Marshall Brown (szerk.) *Reading for Form*. Seattle – London, The University of Washington Press. 3–25.