Kabbala, tudomány és utópia: Margaret Cavendish és a *The Blazing World* (1666)

Absztrakt

A jelen dolgozat Margaret Cavendish *The Blazing World* (1666/1668) című utópiáját értelmezi az utópikus irodalom és a kabbala hagyományának 17. század közepi kontextusában, ugyanakkor reflektál a szöveghez kapcsolódó, a tudomány és az irodalom korabeli viszonyát illető kérdésekre is. Mindkét hagyományban és így Cavendish szövegében is kiemelt szerepet kap a „teremtés” általános fogalma, melynek háttérében az inventio retorikai fogalmának korábban már Bacon által is jelentősen módosított, majd Cavendishnél még radikálisabban megújított értelme áll. Ám Cavendish az irodalmi szöveg hangsúlyozott és ünnepezt, a Kabbalában is központi szerepet játszó teremtmény funkciója ellenére, különösen a szöveg legönreflexívebb pillanatában, mintha kétkedést is kifejezne a teremtés hatásával kapcsolatban. Ennek köszönhetően utópiája a kritikai utópia egyik igen izgalmas korai példájának is tekinthető.

Szerző

Maczelka Csaba (1981) a Szegedi Tudományegyetemen végzett angol és magyar szakon, majd a kora újkori angol utópikus irodalommal foglalkozó PhD-ját az SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában védte meg (2014). 3 évig Nagyváradon, a Partiumi Keresztény Egyetemen tanított régi magyar irodalmat, jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Angol nyelvű irodalmak és kultúrák tanszékének adjunktusa.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.4>

Kabbala, tudomány és utópia: Margaret Cavendish és a *The Blazing World* (1666)

Bevezetés

A *Stage Beauty* (Richard Eyre, 2004) című film az angol színháztörténet egy rendkívül izgalmas pillanatát ragadja meg.^[1] Miután a polgárháború korai szakaszában, 1642-ben a színházakat bezárták, a monarchikus rend visszaálltával, az 1660-as években újra kinyitó intézményekben megkezdődött az általában „restaurációs színházként” hivatkozott korszak. E korszak talán legnagyobb újdonsága az volt, hogy míg korábban a női szerepeket is kizárólag férfiak játszhatták (ez képezi a John Madden rendezte 1998-as *Shakespeare in Love* alapkonfliktusát), a restaurációt követően már női színészek is felléphettek a színpadon. A melodramatikus hangvétellű film az ilyen módon feleslegessé váló, női szerepeiről híres férfi színész, Edward Kynaston sorsát állítja középpontba, és meglehetősen idealista módon mutatja be, hogyan adaptálódik a színész a megváltozott helyzethez, hogyan gondolja újra magát férfi színészként. Ha a történet ábrázolása idealista is, a film mindenesetre ráirányítja a figyelmet arra, hogy valamennyire már a polgárháború és protektorátus idején (1640 és 1660 között) is, de különösen a Restaurációt követően a női értelmiségi karrier terei és lehetőségei jelentős változásokon mentek keresztül. Nyilvánvalóan összefügg ez a Csillagkamara és vele az államosított cenzúra 1641-es összeomlásával, az ennek hatására bekövetkező „második nyomtatási forradalommal”, a könyvkereskedelem pamfletkultúra hatására történő robbanásszerű növekedésével is (Keeble 2001). Mindez azzal az általánosságban elfogadott, de pontos mértékét tekintve sokat vitatott szakirodalmi megállapítással is összhangban áll, amely szerint a kora újkori angol nők helyzetével kapcsolatban a protestantizmus terjedése mellett még a polgárháború időszaka tudott minőségi és mennyiségi változásokat hozni.^[2] Fontos kiemelni, hogy a mennyiség és minőség tekintetében egyaránt új szintet képviselő kor irodalmának középpontjában a már említett pamflet műfaja és az általa képviselt nyomtatott diskurzus állt, az ugyanis univerzális jelenlétének köszönhetően nem csak arról mond valamit, hogy milyen, „a nyomtatással kapcsolatos szorongások és remények” voltak jellemzők ebben a korban, hanem lényegében a születőben lévő nyilvános szféráról nyújt pillanatképet (Halasz 2006: 4-5.).

A jelen dolgozat nem az ilyen általánosabbnak tekinthető tendenciákra, hanem egy többé-kevésbé egyedi szerzői teljesítményre fókuszál, amelynek megértéséhez ugyanakkor a fentiekben vázolt kontextusok is nélkülözhetetlenek. Margaret Cavendish, Newcastle-upon-Thyne (1623-1673) hercegnője ugyanis termékeny szereplője volt a kor színházi kultúrájának, a legkülönbözőbb műfajokban szerzett egyéb műveivel, filozófiai ért

ekezéseivel és valamennyire önéletírásával is a kor nyomtatott diskurzusának, különösen a tudományos diskurzusnak is aktív, bár neme miatt meglehetősen ellenérzésekkel kezelt, ellentmondásos résztvevője volt. A jelen tanulmány e gazdag életműből a *The Blazing World* (1666, majd 1668) című utópikus szövegre fókuszál, ugyanakkor esetenként a széles irodalmi repertoárban fellelhető egyéb művekre is utal. Teszi mindezt azzal a céllal, hogy bemutassa, hogyan, milyen célokra használja Cavendish a fiktív, eltávolított utópikus teret, és hogy az utópia műfajának a jelentékeny átalakításával hogyan teremt meg egy olyan köztes, a fikció és a valóság határait szándékoltan összemossó textuális univerzumot, amely mintegy alternatív nyilvános szféraként működik, ahol a szerző a való világban egyébként elképzelhetetlen hatalom fölött diszponálhat.

Margaret Cavendish

Margaret Cavendish az angol történelem egyik legzavarosabb időszakában élt, és sorsa ennek megfelelően kalandosan alakult. Életútjáról ő maga is vallott *True Relation* (1656) című autobiografikus munkájában, de mint később látni fogjuk, alapvetően fiktív műveiben is meghatározó szerepet játszottak életének fordulatos eseményei. E fordulatok fő forrása az angol polgári forradalom volt – ennek kitörése után a királpárti Lucas családból származó Margaret az angol királynő, Henrietta Mária kíséretében franciaországi száműzetésbe került (az életrajz forrása: Rees 2003: 1-3.). A száműzetés alatt találkozott William Cavendishsel, Newcastle leendő hercegével, és meg is házasodtak, az óriási korkülönbség miatt titokban. Gyermeük soha nem született, és Margaret Cavendish végső soron a korban igencsak szokatlan módon a férje támogatását élvező, pusztán az írással foglalkozó női író életét élte, még ha a Katie Whitaker Cavendish-életrajzának a címében (vagy legalábbis egyes címváltozataiban) eléggé hatásvadász módon kiemelt állítás, miszerint ő lett volna az első nő, aki megélt az írásból, nem is tekinthető teljesen megalapozottnak (Whitaker 2003). Ám a kortársak szemében már önmagában az író-publikáló nő figurája is megütközést keltett, ez a heves reakciókból is látható – egy halála után készült gúnyvers a „neme szégyenének”, „címzetes kurvának” és a „nagy ateisztikus filozófátornak” nevezi, de az „Örült Madge” ragadványnév is oly gyakran fordul elő a korban, hogy Whitaker említett életrajza fő címének is azt választotta.

Különcsége legendás volt, és helyzete egyediségével jól láthatóan ő is tisztában volt, sőt, ezt a legendát mintha önmaga teremtette volna meg, vagy legalábbis mindent megtett, hogy építgesse azt. Mindez nagyon sokáig a munkássága megítélésében is kiemelt szerepet játszott, így például Emma Rees meglehetősen leegyszerűsítve úgy fogalmaz, hogy „különcsége, melyben kedvére tobzódott, biztosította a tizenhetedik század közepének zűrzavaros évei alatt a lehetőséget számára, hogy hangját és pörlekedő nézeteit hallathassa” (Rees 2003: 2-3.). Rees ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy bár Cavendish a kor tablóján kétségkívül egyedi jelenségnek számít, nem szabad kritika nélkül elfogadni azt a nem csupán a kortársak, hanem gyakran a kritikusok

beszámolóiban is megfigyelhető ábrázolást, mely Cavendisht szellemi, sőt akár fizikai értelemben is beteg személyként jeleníti meg; sokkal inkább egy, a korabeli szellemi élethez folyamatosan és aktívan hozzájáruló közszereplőt kell látnunk benne. Munkái háttérében Rees szerint a száműzetés háromszoros élménye állt, hiszen Cavendish jogi értelemben, női íróként és különböző műveiben a színpadiasság akkoriban elfogadhatatlannak tartott esztétikáját hirdető royalistaként is exulánsnak számított (Rees 2003: 5). Ez természetesen nagyon jól illeszkedik abba a logikába, amelyet például Edward Said fejt ki a száműzetés és az irodalom összefüggéséről: adott egy, a többszörös száműzetés miatt identitása integritásában fenyegetett női szubjektum, aki ezt a fenyegetést az írás segítségével próbálja meg legyőzni vagy legalábbis kezelni (vö. Said 2000). Cavendish irodalomhasználatának ezt a fajta pragmatikumát a saját megnyilatkozásai is alátámasztani látszottak, mint például debütáló kötetében, a *Poems and Fancies* című kötetben a következő kitétel: „Soha nem olvastam vagy hallottam egyetlen angol könyvet sem, amely tanított volna engem” (idézi Dodds 2013: 1). Ezek az állítások azonban némi ellentmondásban vannak azzal a műfaji sokszínűséggel, amely már az eddig említett művek listájából is kiviláglik: Cavendish önéletrajzot, filozófiai értekezést, utópiát, színdarabokat, leveleket, költeményeket egyaránt írt. Míg Rees e változatosságot a száműzetés kezelésére irányuló törekvések különböző stratégiáiként értelmezi, 2013-as könyvében Lara Dodds más irányba tereli a szövegek vizsgálatát, és arra figyelmeztet, hogy Cavendish következetesen elhallgatja vagy legalábbis kevésbé jelentősként tünteti fel az őt érő irodalmi hatásokat. Így aztán a fentiekhez hasonló kijelentéseit mindig kétkedéssel kell kezelni – azok ugyanis inkább adnak képet Cavendish önreprezentációs technikájáról és mindig hangsúlyozott, erősen mitizált eredetiségéről, semmint tényleges irodalmi jártasságáról (Dodds 2013: 8-9.). Cavendish tehát talán kissé túlföntül is szereti azt kiemelni, eredeti, különutas szerzőként mennyire eltér a korábbi hagyománytól, és az alábbiakban az elkülönülés konkrét gesztusait szeretném vizsgálni sajátos utópiájában, az ugyanis több szinten, hol látványosabban, hol inkább implicit módon (elhallgatással) próbálja önmagát a műfaji előzményektől függetlenként beállítani.

The Blazing World

A *The Blazing World* című utópia szerzőjét az utópikus románc rövid magyar nyelvű ismertetőjének kissé bombasztikus címében úgy ünneplik, mint „a feminista hercegnő, aki megírta a világ első sci-fijét” (Fidelio 2016). Nyilván lehetne vitatkozni azon, hogy valóban ez a szöveg-e az első sci-fi (Johannes Kepler *Somnium*-át vagy Francis Godwin *Man in the Moone*-ja is szokás elsőként emlegetni, és persze itt is vissza lehet menni akár a görögökhöz), de abban szinte biztosak lehetünk, hogy a forrásait szívesen elhallgató író nő örömmel olvasná ezt a címet. Immáron utópiája tárgyalására áttérve az elsősége, maga által is propagált eredetisége miatt is célszerű tehát megvizsgálni a források kérdéskörét, különös tekintettel arra, hogy erről maga a szerző mit mond.

E vizsgálat során kitüntetett figyelmet kapnak a Cavendish által bőségesen használt paratextusok. Már Genette kezdeményező elméleti munkájában kihangsúlyozza, hogy az általa a „küszöb”

metaforával ábrázolt elemek egy olyan privilegizált zónát képeznek, amelyen keresztül a szerző kialakíthatja a nyilvánosság befolyásolásának stratégiáját, vagyis nyilvánvaló, hogy e tér alkalmas a könyv világának és a könyvön kívüli világnak az összekapcsolására is (Genette 1997: 2). Meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy a Genette nyomán elinduló, de figyelmüket kifejezetten a kora újkori paratextushasználatra összpontosító kutatók ma már úgy tartják, a nagy elméletíró túlságosan éles határt húz e két zóna közé, pedig a határ a két tér között a kora újkori munkákban korántsem ilyen éles, sőt, időnként (például a szövegből kifelé beszélő élőfejek esetében) nem is beszélhetünk küszöbszerű határról, a játék a szövegen belüli és a szövegen kívüli elemekkel gyakorlatilag folyamatos és kétirányú, így metaforának ők inkább a „labirintust” javasolják (Smith-Wilson 2011: 5-6., az élőfejekről: 2. fejezet). Mindez a jelen vizsgálat szempontjából egyrészt azért fontos, mert Cavendish önreprezentációját, a hagyományhoz való viszonyát paratextusaiból lehet a legdirektebb módon kibontani, másrészt azért is, mert a szövegen kívüli és belüli világ összemosása nála a paratextuális téren kívül, végeredményben a műveken átívelően jellemző, olyannyira, hogy Rees szerint az „író és művének különválasztása kudarcra ítélt vállalkozás” (Rees 2003: 2). Az alábbiakban ezért először a paratextusok bizonyos elemeit vizsgálom, utána alaposabban körüljáróm a hagyományhoz való viszonyulás egyéb kérdéseit is. ^[3]

Margaret Cavendish: The Blazing World, az 1666-os kiadás címlapja

A *The Blazing World* esetében már maga a kötet felépítése is érdeklődésünkre tarthat számot, ugyanis két, egymástól jelentősen eltérő kiadványban jelent meg. 1666-ban a szöveg az *Observations upon Experimental Philosophy* című értekezéssel együtt, mintegy a komolyabb hangvételű munka mellékleteként, a kötet végén szerepelt a szöveg, míg 1668-ban önálló kiadványként is kinyomtatták. A kevésbé összeillő művek meglepő közös kiadását a szerző az 1666-os kiadás olvasónak szóló előszavában igyekszik megindokolni, ahol fontos megkülönböztetést tesz az Értellem (Reason) és a Fantázia (Fancy) között: míg előbbi „a természeti hatások okaira irányuló racionális keresés és kutatás”, az utóbbi „az *Elme* önszántából végzett teremtmény vagy alkotó

működése” (Cavendish 1999 [1666/1668]: 55-56.). Azt is kihangsúlyozza a szerző, hogy a két mű valójában igenis összhangban áll egymással, vagyis igyekeznek felszámolni a tudományos értekezés és az általa „románcosnak” nevezett irodalmi szöveg közötti távolságot, ami a későbbiekben még fontos lesz. Mindeközben irodalmi mintáit is megnevezi: név szerint Lukiánoszt (nyilvánvalóan *Ikaromenniposzára* gondol), és név nélkül egy franciát említ (ez utóbbi hivatkozás Cyrano de Bergeracra és az ő igen népszerű, 1659-ben angol fordításban is megjelenő *Holdbéli utazására* utal). Nagyon fontos azonban itt a konkrét szöveggörnyezet: a művek címének az említésétől jól láthatóan tartózkodik, és mindkét szerzőről úgy nyilatkozik, mint akik nem műveket írtak *meg*, hanem világokat írtak *le*. Cavendish nagyon kihangsúlyozza ezt a különbséget az említett szerzők és önmaga között: míg a görög és a francia egy már meglévő területet, a Holdat ír le, ő ehelyett arra vállalkozik, hogy egy „saját maga által teremtet” világot mutasson be, hogy így végre igazi *Teremtőnővé* (Creatoress) válhasson, így lehet belőle I. Margit, ha már V. Henrik vagy II. Károly nem lehetett (Uo.).

A magyar ismertető, mint említettem, „feminista hercegnőként” hivatkozik Cavendishre, és a fentiekben olvasható megjegyzések, a főszöveg számos passzusa, és maga a történet valóban tág teret nyújt a feminista olvasatoknak. Ilyen megközelítésből értelmezi a szöveget például Thell, aki szerint Cavendish „úgy alakítja ki beszélői pozícióját, hogy miután azonosította a hatalom kora újkori helyeit – vagyis az imperializmus, a tudomány, a vallás, a felfedezések és az utazás diskurzusát –, azokon keresztül mintegy felhatalmazást szerezve magának, ezekből táplálkozva bonyolíthassa le teljes körű textuális hódítását” (Thell 2008: 441). Különösen fontos az, amit a szövegben kiemelt szerepet kapó tudomány kapcsán fejt ki Thell, szerinte ugyanis a tudós alattvalóival folyamatosan egyeztető, a tudományos kutatások irányát aktívan megszabó Császárnőt (Empress), a szöveg főhősét Cavendish úgy formálja meg, hogy abból az is kiderüljön, ő maga mennyire jártas a tudományokban, és hogy ő maga is képes új tudás előállítására. Vagy ahogy Thell fogalmaz, számára „a »fantázia« – vagyis a fantáziadús fikció – az új tudás előállításának legitim módszere” (Thell 2008: 452). Ennek értelmében tehát a szöveg nem csupán egy önmagában létező, zárt egység, hanem az a szövegen kívüli világban is bír egyfajta performatív hatóerővel.

Az imént idézett tanulmányban ugyan nem találunk hivatkozást Elizabeth Spiller munkáira, a konkrétan a *The Blazing World* kapcsán megfogalmazott kijelentések azonban nagyon jól rezonálnak a neves kutató által a kora újkori tudomány és irodalom kapcsolatáról megfogalmazott általános állításaira, és a Spiller által elemzett esettanulmányok között Cavendish szövege is szerepel. A kutató legfontosabb megfigyelése a két terület korabeli elválaszthatatlansága – mind a tudomány, mind az irodalom esetében is a tudás *létrehozására* (making) alkalmas, egymással nem, viszont együttesen a *talált* tudást biztosító teológiával mégiscsak némileg szembenálló, határvonalait a kora újkorban kialakító diszciplínákról van szó (Spiller 2004: 5-6., 11). Az egyszerűsítő, az irodalmat csupán a tudomány nyelvi hordozójának tekintő megközelítésekkel szemben Spiller azt állítja, hogy az irodalom szerepe a kora újkorban ennél jóval fontosabb: nem csupán „részt vesz” a tudomány konstruálásában, hanem lényegében a tudományhoz hasonlóan

magának a tudásnak a „létrehozásában” érdekelt (Spiller 2004: 8).

Véleményem szerint Cavendish előszavának és így voltaképpen a teljes művének (megkockáztatom: teljes munkásságának) a megértéséhez kulcsfontosságúak ezek a megfontolások. Enélkül ugyanis utópiáját, az új világ teremtése fölötti lelkesültségét könnyen tulajdoníthatjuk egyfajta protofeminista eszkipizmus eredményének, melynek célja a kor kedvezőtlen viszonyainak az íráson keresztül történő enyhítése, pusztán valamiféle vágybeteljesítés lenne (az ilyen olvasatokról kritikusan ld. Thell 2008: 442/1.lj.). Ez jól összecseng Rees már említett megközelítésével, amely a száműzetés ellenszereként tekint Cavendish műveire, és bár e szempontok kétségtelenül fontos részét képezik a szövegnek, annak rendkívül komplex rétegeiben valójában valami más (is) történik. Ennek jelentőségét akkor érthetjük meg igazán, ha Cavendish hagyománytagadó eljárását ütköztetjük egyrészt az utópikus szakirodalom hagyománnyal kapcsolatos bizonyos megállapításaival, illetve a szöveg némely kulcsfontosságú részével és azok művelődéstörténeti háttérével is.

Az utópiakutatás területén a Cavendish előtti időszak, a forradalom időszaka kitüntetett figyelemnek örvend. Míg a More utáni első száz évben még a legalaposabb bibliográfiák szerint is viszonylag kevés angol utópia születik, az 1640-es években, nyilvánvalóan az angol forradalom hatására, ugrásszerűen megnő az ideálistársadalom-irodalom népszerűsége. Ez a mennyiségi váltás a szakirodalomban is jól kitapintható: már az utópikus irodalmat feltételezett csomópontok mentén vizsgáló Manuel-testvérek hatalmas monográfiájában is az általuk vizsgált „utópikus konstellációk” egyikének számít az 1640 és 1660 közötti időszak (Manuel 1979: 332-365., a hagyomány kérdéséről: 13), majd klasszikus munkájában az utópikus hagyomány folytonosságát alapvetően megkérdőjelező J. C. Davies is arányaiban sok fejezetet szán az ebből az időszakból származó szövegeknek (Davies 1981: 6-9. fejezet). Chloë Houston friss monográfiájában még fontosabb szerepet kap e két évtized. Houston szerint ugyanis ekkoriban válik el a hagyomány egy didaktikusabb és egy regényszerűbb ágra, ám szerinte a polgárháború időszakában mindkét ág elveszti a korábbi utópiákra jellemző „ambivalens, ironikus vonásait” (Houston 2014: 156). A hagyomány kérdése, az elődszövegekhez való viszony a megfigyelhető fontos eltérések ellenére mindegyik említett monográfiában kulcsfontosságú, és a Cavendish-korpusz „legirodalmibb” kutatója, Dodds is úgy gondolja, hogy az „utópia nem csupán a létező világtól különül el, hanem az ideális társadalom korábbi változataitól is” (Dodds 2013: 128). Nagyon fontos tehát megérteni, hogy mihez kezd a *The Blazing World* ezzel a hagyománnyal, de az már az eddig elmondottak alapján is sejthető, hogy ebben explicit utalásokra nem igazán támaszkodhatunk. Célszerű ezért talán inkább arra irányítani a figyelmünket, hogyan viszonyul a szöveg a More utáni másfél évszázadban lassan-lassan kikristályosodó műfaji konvenciókhoz, hogy szerkezetében, bizonyos megoldásaiban mennyire különül el a korábbi szövegektől.

Az elkülönülés gesztusa már a kettős kiadvány (tehát a fent említett, 1666-os első kiadás) címlapján is tetten érhető, az ugyanis eszünkbe idézheti Francis Bacon néhány évtizeddel korábbi, hasonló felépítésű, vagyis egy természetfilozófiai és egy fiktív munkát tartalmazó kötetét, melyben a *Sylva sylvarum* és a *New Atlantis* szerepel. Vagyis Cavendish lényegében ugyanazt a technikát alkalmazza

kiadványában, mint Bacon, ennek ellenére a híres filozófus neve egyetlen alkalommal sincs megemlítve sem az előszóban, sem máshol. Mindez ráadásul nem csupán a címlap és az alapvető szerkezet tekintetében érdekes: egy újonnan megjelent, a tudomány és irodalom kora újkori viszonyát tárgyaló kötet Bacon és Cavendish fikciókonceptióját vizsgáló tanulmánya egyenesen úgy fogalmaz, hogy bár erről új, a szerzőt forrásai és modelljei jelzése alól felmentő és korlátoktól megszabadító fikciófogalma szellemében Cavendish hallgat, a *The Blazing World* „egyértelműen Bacon *Új Atlantiszának* újraírt változata” (Ait-Touati 2017: 499). A két szöveg közötti tagadhatatlan hasonlóság miatt ez az elhallgatás igencsak szembeötlő.

Egy Francis Bacon *Sylva Sylvarum*-át és *Új Atlantiszát* is tartalmazó 1683-as kiadás címlapja (a két szöveg az első, 1627-ben vagy 1628-ban megjelent kötetben is együtt szerepelt)

Filológiai ellenőrizhetősége miatt talán még ennél is érdekesebb a már említett, Cyrano de Bergerac szövegére történő, de nevet nem közlő hivatkozás. Bár Bergerac művei már az 1650-es évek végén megjelentek angol fordításban, még ennek fényében is furcsa, hogy a francia szerző mellett vagy akár helyett Cavendish egy szóval sem említi meg azt a rendkívül gazdag kora újkori angol irodalmi hagyományt, amely az 1630-as évek végére olyan burjánzásnak indul, hogy David Cressy egyenesen az angol irodalom „lunáris pillanatáról” beszél (Cressy 2006: 967). 1638-ban két, a holdbéli utazás lehetőségeiről szóló angol nyelvű mű is megjelent, Francis Godwin posztumusz kiadott pikareszkszerű utópiája és John Wilkins könyve. A dolog legfőbb érdekessége az, hogy a newcastle-i könyvtár 1719-es árverésének a katalógusából egyértelműen kiderül, hogy Wilkins *Of a World in a Moon* című műve megvolt Cavendish-könyvtárban (ismerteti Dodds 2013: 17). E példák együttesen arra utalnak, hogy a szerző valóban hajlamos elhallgatni forrásait, különös

tekintettel az angol előzményekre.

Szintén a vizsgált szöveg és a korábbi utópikus hagyomány szempontjából érdekes a szöveg topológiája. Ha a kora újkori utópiák térhasználatát vizsgáljuk, akkor azt látjuk, hogy a képzeletbeli országot a legtöbb szöveg még a 18. században is általában a déli féltekére, jellemzően az akkor még feltérképezetlen Ausztrália területére helyezi. Ez a háttér olyannyira meghatározó, hogy David Fausett külön monográfiában érvel amellett, hogy az utópikus irodalom legfontosabb katalizátora a 17. században az „ismeretlen déli föld” volt (Fausett 1993). Ehhez képest Cavendish utópikus térkonceptiójában nagyon fontos különbségek figyelhetők meg, ennek megismeréséhez azonban elengedhetetlen röviden szólni a szöveg cselekményéről. A Cavendish által „románcosnak” nevezett első rész azzal kezdődik, hogy a későbbi Császárnét elrabolják, és elviszik, de nem a Karibi-térség és nem is Ausztrália, hanem észak felé. A Föld legészakibb pontján áthaladva egy új világba (ez a címben kiemelt Blazing World) kerülnek, ám itt az elrablók a nagy hidegtől meghalnak, és a főhősnő egyedül folytatja útját. Az újvilágban élő lelkes állatok segítségével aztán újabb és újabb régiók felfedezésére kerül sor, mígnem el nem jut az uralkodóig. Az uralkodó első látásra szerelembe esik vele, megházasodnak, és a Császárné megkapja a Blazing World fölötti uralkodás jogát is. Ezt a kalandosabb első részt követi a dialogikus második rész, ahol az újdonsült uralkodó tudós alattvalóival vitatkozik a legkülönbözőbb korabeli, valós tudományos eredményekről.

A románcos rész elején megfigyelhető útvonal már önmagában is markáns elkülönülést jelent a hagyománytól, hiszen az ismertebb 16-17. századi utópiák közül egyben sem találkozunk ezzel a régióval. Ez még akkor is egyedi jelenség, ha nem feltétlen kell Cavendish egyéni invenciójának gondolkunk: a görög mitológiából ismert, gyakran utópisztikusan ideálisnak ábrázolt északi Hyperborea könnyen asszociálható ehhez a régióhoz, különösen ha figyelembe vesszük azt, hogy e táj lakóit több forrás a keltákkal, a területet magát pedig Britanniával azonosította (erről ld. Bridgman 2005). Akármi is a pontos forrás, a kortársakhoz képest nagyon egyedi megoldást választ Cavendish, sőt, ez az elkülönülés voltaképpen még markánsabb, ha Cavendish fikcióelméletét is figyelembe vesszük. A már említett Ait-Touati szerint ugyanis Cavendish elméletének legfontosabb újdonsága a retorikai *inventio* fogalmának újragondolása. Ez valamennyire már Baconnál elkezdődik: már ő is újragondolja az *inventio* klasszikus retorikákban megfigyelhető jelentését, mely lényegében nem más, mint a meglévő, ismert elemek közötti válogatás. Ehelyett Bacon arra buzdít, hogy a már ismert elemek mellett használjunk általunk *felfedezett* elemeket is, és mondani sem kell, hogy Baconnál ez már nem csupán a retorikára, hanem a tudományra, (természet)filozófiára is vonatkozik. Cavendish azonban még ennél is tovább megy, ugyanis azt javasolja, hogy az *inventio* csúcsa az, ha nem csupán felfedezünk dolgokat, hanem mi magunk hozzuk létre azokat az elménk segítségével (Ait-Touati 2017: 490-494.).

Mindennek a szöveg földrajzához is köze van: mint már fentebb láttuk, Lukiánoszt és Bergeracot is kárhoztatja Cavendish amiatt, hogy „csak” *leír*nak egy meglévő helyet, míg ő *létrehoz* egy korábban nem létező világot. Bár nyilvánvaló, hogy bárhol is helyezze el, végeredményben

minden utópiaíró létrehozza azt a bizonyos ideális képzeletbeli világot, Cavendish mégis igyekszik különbnek láttatni magát, és ehhez egy eddig még nem idézett paratextus, a férje által írt ajánlóvers is hozzájárul. A vers ugyanis, feltűnően szembemenve a kor utópikus irodalmának egyik toposzává váló, a felfedezőt pozitív példának tekintő konvencióval, meglehetősen lesajnálja Kolumbuszt, mivel Amerika „talált, nem pedig megteremtett föld”. Ezzel szemben az ünnepeelt Cavendish „a semmiből teremti meg a világát, a tiszta Szellemből” – az ellentét jól rímel a Bacon és Cavendish *inventio*-fogalma közötti legfőbb különbségre (Cavendish 1999 [1666/1668]: 55, vö. Ait-Touati 2017: 492). Mondani sem kell, hogy erős csúsztatásról van itt szó, az viszont jól látható, hogy a csúsztatást az elkülönülés szándéka vezérli. Érdekes kérdéseket vet fel ugyanakkor, hogy ha Cavendish a maga által teremtett világ önállóságát emeli ki, akkor, ahogy az például a mű jelentős részét alkotó tudományos dialógusban teljesen egyértelmű, miért kapcsolódik az ezer szállal a való világhoz, annak kortárs eseményeihez, tudományos eredményeihez. Véleményem szerint ebben is az a fent már említett meggyőződés érhető tetten, hogy szövegen belüli és a szövegen kívüli világ között van átjárhatóság.

Mint említettem, a történet során egyre beljebb jutunk a *Blazing World* világában, és az elrabolt hölgyből hamarosan e különös világ Császárnéja lesz. A szöveg derekán azonban újabb szereplő lép fel a színen a Hercegnő (Duchess) személyében. Figyelemreméltó, hogy a nyilvánvalóan a szerző fiktív alteregójaként értendő Hercegnő nem ugyanabból a világból származik, mint a Császárné (vagyis nem abból a világból, ahol a történet elkezdődik), tehát összességében három világ szerepel a szövegben (ld. 1. ábra). Ezek közül az első kettő között van fizikai átjárás, ahogy azt a Császárnő történetéből láttuk, ám a Császárnő és a Hercegnő világa között kizárólag szellemek segítségével lehet közlekedni, vagyis a két főszereplő tulajdonképpen fizikailag soha, csupán lélekben, egyfajta spirituális síkon találkozik. E platonikus barátság és a három világon keresztül történő spirituális utazás utalhatna akár magának a fikciónak a működésére is, ahol az olvasó fizikai utazás nélkül vihető el különböző világokba, és ahol az olvasó és az író lélekben találkozhat. Ezt az értelmezést erősíti az is, hogy a Császárné éppen akkor próbál meg a szellemek segítségével kapcsolatba lépni a Hercegnővel, amikor írni szeretne valamit, és emiatt szüksége van egy írónkra, aki lejegyezné a szöveget (88-89.).

A The Blazing World térszerkezete

Bármily vonzó is azonban ez a kissé idejét meghaladónak tűnő értelmezési lehetőség, valójában arról van szó, hogy az utópikus hagyomány ezen a ponton kiegészül a korabeli ezoterikus gondolkodás bizonyos

elemeivel is. A Császárné ugyanis nem csupán a Blazing World lakóival kerül dialogikus kapcsolatba, hanem a szöveg egy jelentős részében szellemekkel társalog. Ők olyan tudáshoz is hozzáférést biztosítanak számára, amelyhez a tudósok nem tudnak, és ők azok, akik spirituális kapcsolatot tudnak teremteni a Császárné és a Hercegnő között. Ez összecseng az *exaltatio* tanával is, mely szerint a materiális világ hátrahagyható, és bizonyos segítőkkal – Cavendishnél ezek lesznek a szellemek – elérhető egyfajta „misztikusan felemelő állapot” (Szőnyi 1998: 25-28.). Mintha a Császárné a könyv azon részében, ahol szellemekkel társalog, éppen ebben az állapotban lenne, ráadásul erre tulajdonképpen ő maga is reflektál. Nem esett ugyanis eddig szó arról a feltűnő jelenségről, hogy bár az „új teremtet világ” kifejezés nagyon hangsúlyosan jelen van a szövegben, az „utópia” kifejezés egyszer sem fordul elő.

A szövegnek ezen a pontján ugyanakkor megfigyelhető egy nagyon markáns műfaji megjelölés: amikor az íráshoz kéri a szellemek segítségét a Császárné, akkor ő éppen egy „zsidó Kabbala” megírására készül. Az *exaltatio* tana mellett tehát a Kabbala is a szöveg fontos elemévé válik, annyira, hogy a szöveg és a kabbalisztikus hagyomány viszonyának Susan Kaye Johnson egy fél disszertációt szentelt (Johnson 2004, kül. 61-66.). Az alapos, Cavendish szövegét a kabbalisztikus hagyomány restauráció korában megfigyelhető népszerűségének a kontextusában elhelyező feldolgozásból itt most csak néhány, a jelen vizsgálathoz szorosan kapcsolódó szempontot szeretnék kiemelni. Ezek közül a legfontosabb az, hogy Johnson szerint Cavendish saját világa megteremtése során lényegében a kabbalára mint intellektuális módszerre épít, ugyanakkor azonban a ‘cabal’ szó korabeli jelentésére (kb. valamilyen közös ügy céljából létrehozott titkos társaság/szövetség, az összeesküvés negatív konnotációival) is rájátszik, amennyiben a Császárné és a Hercegnő viszonyát lényegében egy ilyen titkos szövetséggént ábrázolja. Mindez azért hasznos, mert a kabbala „fikciós eszközként” alkalmazva, annak bizonytalan asszociációi miatt nyújt teret Cavendish számára, hogy „valós személyes akadályokat és a nyilvános politika kihívásait is legyőzze” (Johnson 2004: 62). Vagyis egyértelmű, hogy a kabbala/‘cabal’ kettős értelme és fikciós eszközként történő ilyenén használata is erősíti, hogy Cavendish szövegét képesnek érzi arra, hogy korrigálja a szövegen kívüli világ problémáit, vagyis a határ a kettő között a kabbala használatával még inkább elmosódni látszik. Nagyon fontos szempont emellett az, hogy mint ahogy Cavendish szövegében – ezt az előszóban és férje kísérőversében is láttuk – a világ *teremtése novum*ként jelenik meg, úgy a kabbala középpontjában is a Teremtés áll (Johnson 2004: 86-87.). A párhuzam azonban nem csupán a témában, hanem a mű szerkezetében is megfigyelhető: az előszó a mű hármas szerkezetéről beszél, míg ahogy az 1. ábrán próbáltam bemutatni, a szövegben részletesebben ábrázolt világok száma is három. Johnson (2004: 87) szerint ez a megoldás a „Cavendish idejéből származó kabbalisztikus szövegek, egyúttal a kabbala minimum három, esetenként négy világot tartalmazó kozmológiai szerkezetét is követi.”

Ez az összetett szerkezet és annak kabbalisztikus háttere jelentős különbség a kor fősodorba tartozó utópiáihoz képest, ^[4] és a dolog még izgalmasabb lesz, amikor a Hercegnő is megjelenik a színen, és az önreflexió csúcspontjára jutunk. A leglátványosabb jelenet ebből a szempontból alighanem az, amikor egyik beszélgetésük során a Hercegnő röstelkedve vall páratlan ambíciójáról: szeretne ő is igazi uralkodónő lenni. Hosszas mérlegelés után a két karakter között közvetítő szellemek hívják fel a Hercegnő figyelmét rá, hogy ő is „létre tud hozni magának egy égi világot” (91). Nem lehet ezt nagyon máshogy érteni, mint hogy a szöveg derekán szabályos me

tatextuális kisülést figyelhetünk meg, hiszen tulajdonképpen az éppen olvasott szöveg születésének leszünk szemtanúi. Ha ez nem lenne elég, a szöveg ráadásul ezen a ponton átalakul egyfajta interaktív ideálistársadalom-/kabbalakészítő műhellyé, ugyanis azt olvashatjuk, hogy „[a szellemek] magukra hagyták a két hölgyet, hogy teremtsék meg saját világukat önmagukban: és ők is elbúcsúztak egymástól addig, amíg ki-ki elkészítette saját világát” (91-92.).

A szövegből az önreflexió hasonló eseteire töménytelen sok példát lehetne hozni, de talán már ennyiből is nyilvánvaló, hogy a *The Blazing World* nem csupán egy a kor utópikus szövegei közül, nem csupán egy lehetséges ideális államról beszél, hanem alaposan felméri magának az ideálisállam-irodalomnak a működési mechanizmusát és a lehetőségeit is, és azzal kapcsolatban fontos problémákra hívja fel a figyelmet. Az imént idézett jelenetből ugyanis azt is megtudjuk, hogy bár egy ideális világ létrehozására bárki képes, amikor a Hercegnő példájára a Császárné is nekiáll egy ilyen világ létrehozásának, egy idő után nagyon elege lesz az ideális világokból:

Miután a Hercegnő meggyőzte a Császárnét, hogy ő is teremtsen meg a maga képzeletbeli világát, a Császárné követte tanácsait. És miután már végzett a dologgal, és mindenféle hasznos és illő Teremtményeket formált meg e világba, és jó törvényekkel megerősítette, művészetekkel és tudományokkal megékesítette azt, nem volt már mit tennie. Hacsak nem szertefoszlatja e képzeletbeli világot, vagy megváltoztat valamit a *Blazing-World* világában, amelyben élt, de ezt sem nagyon tehette, az a világ ugyanis már most is olyan jól volt elrendezve, hogy nem volt mit jobbítani rajta. E világban ugyanis nem volt titkos és megtévesztő politika, sem ambíció, pártosság, rosszindulatú becsmélés, polgári széthúzás és belviszályok, vallási megosztottság vagy külhoni háború stb., hanem mindenki egy békés társadalomban, egységes nyugalomban és vallási összhangban élt.

Ez a szövegrész véleményem szerint kulcsfontosságú abból a szempontból, hogy az utópikus forma használatával fejt ki kritikát az utópikus irodalommal kapcsolatban, problematizálva annak statikus jellegét. Ugyanakkor a fenti szövegrész, valamint a néhány bekezdésen belül megteremtett, majd félretett képzeletbeli világok nagy száma mintha kissé relativizálná is a koncepció használhatóságát.

E kritikus hang a Hercegnő megjelenésével szüremkedik be a szövegbe, innentől kezdve folyamatos az összehasonlítás a szöveg világa és Margaret Cavendish világa között, bár ez már a korábbi, a kor tudományos vitáihoz időnként szinte oldalszámok szintjén kapcsolódó dialogikus részekre is jellemző; leglátványosabb példája ennek az, amikor a mikroszkopikus megfigyeléseiről metszeteket publikáló Richard Hooke egyes illusztrációinak tüéles leírásával találkozunk, hogy a Császárné elmondhassa a kísérleti tudománnyal kapcsolatos kifogásait (67-68.). Érdekes módon a talán legkonkrétabb ügyben, amikor a polgárháború során vagyonától megfosztott férjének próbál a fikció világában igazságot szolgáltatni, akkor a szöveg voltaképpen műfajt is vált, és a moralitásjátékokkal rokon, de kissé a lukianósi dialógusok szatirikus világát is felidéző szövegrészben zajlik le a per a Herceg és Fortuna között (98-100.).

Nyilvánvaló, hogy ez a szövegrész abban a meggyőződésben születik, hogy a szövegben kivívott igazság hozzájárulhat William Cavendish valós ügyeinek a rendezéséhez és reputációjának helyreállításához. Ugyanakkor a fentiekben a Császárné által a képzeletbeli világ és a való világ között érzékelt áthidalhatatlan különbség mintha kétségeket szülne azzal kapcsolatban, hogy mennyiben lehet hatással a szövegbeli jóvátétel a férje valós társadalmi megítélésére.

Összegzés

A fentiekben azt igyekeztem bemutatni, hogy a gyakran egyfajta eszkélista női utópiaként olvasott, irodalmi modelljeit elhallgató *The Blazing World* valójában igen kritikusan és kreatívan viszonyul az explicit módon ritkán megemléített utópikus hagyományhoz, miközben e hagyományt a kor ezoterikus irodalmával is ötvözi. Már a földrajzi tájolás (észak) is ezt az elkülönülést mutatja, de ennél is fontosabb az, hogy a szerző elhagyja a szokásos „távoli, elképzelt ország” paradigmát, és ideális államát nem a létező világon belül, és nem is a kortársak fantáziáját nagyon megmozgató Holdon helyezi el. Elhagyja a két nagy elődre, Thomas More-ra és Francis Baconre történő hivatkozást, pedig az eddigre már szinte közhelyszerű eleme az utópiák előszavának. Ennek véleményem szerint a már sokszor említett (Bacon szempontjából a legszembevetőbb) elhallgatási technika mellett az is oka lehet, hogy az utópikus irodalom mellett a kabbalával kapcsolatos korabeli nézetek is fontos forrását képezi a szövegnek.

Talán ezzel a forrásterülettel is összefügg az a fontos újítás, hogy nem áll meg egy ideális másik világ megteremtésénél, hanem újabb és újabb világokat teremt a szövegen belül, ami végső soron az ideális állam fogalmának a szinte teljes relativizálásáig vezet, szövege tulajdonképpen nem is utópia, hanem a műfaj határait feszegető kritikai utópia lesz (Claeys-Sargent 1999: 2). Ennek legjellemzőbb vonása Claeys és Sargent definíciója szerint az, hogy nem hallgatja el a nehéz társadalmi problémákat, de még ennél is fontosabb, hogy kritikusan viszonyul magának az utópiának a műfajához is. Cavendish szövegében mintha egy ilyesfajta irányt látnánk: a képzeletbeli világ megteremtése eleinte egyértelműen pozitív, reményteli aktus, ám az alaposabb vizsgálatot követően, a fent idézett jelenetben felmerül az az implicit kérdés, hogy e tökéletesen berendezett világ tökéletes megoldásai mennyire hathatnak a viszályokkal stb. terhes szövegen kívüli világra. Mintha a szöveg szerzője hinni akarna, de nem teljesen tudna hinni abban, hogy ami a szövegben történik, az a szövegen kívül is bír valamiféle érvénnyel.

*A dolgozatban érintőlegesen említett
Robert Hooke (1635-1703) rajza a légy
szeméről a mikroszkóppal végzett
megfigyeléseit (is) összegző Micrographia
(1665) című művéből*

A fenti szempontokat figyelembe véve Cavendish szövege tulajdonképpen nem más, mint annak a kísérleti vizsgálata, hogy a pusztán a szövegek szintjén véghezvitt teremtés mennyire bírhat hatással a szövegeken kívül. A szöveg elején a diagnózis egyértelműen pozitív: az elrabolt hölgyből egy világ ura lesz, aki privilegizált hatalmi pozíciójából aktívan hozzá tud járulni a kor tudományos diskurzusához, a szövegben éppen úgy létre tud hozni tudást, mint a Royal Society tagjai a való világban (arról, hogy a feltételezett elszigeteltségükkel szemben Cavendish egyes megállapításai mennyire szorosan kapcsolódnak a kor bizonyos tudományos véleményeihez, ld. Wilkins (2014)). Ám amikor a pusztán diszkurzív tudományos rész helyet ad újabb ideális világok létrehozásának, akkor, ahogy a fenti idézet mutatta, Cavendish már mintha kevésbé lenne biztos az átjárhatóságban. Úgy gondolom, hogy az, hogy éppen a tudomány területén lesz pozitívabb az ítélet, nagy mértékben köszönhető annak, hogy a korban, ahogy azt Spiller is állítja, a két terület nyelvi meghatározottságú működése között valóban fontos átfedések figyelhetők meg. E későbbi, kritikusabb részek ugyanakkor arra utalnak, hogy Cavendish már a különbségekre, az irodalom tudománnyal szembeni korlátozott hatóerejére is nagyon érzékeny, sőt, mintha saját kabbalája finoman a kabbalisztikus módszer használhatóságát is megkérdőjelezné – vagyis minden forrásához nagyfokú kritikával viszonyul.

A bolha rajza az előző ábránál is említett Hooke-kiadványból[]

Margaret Cavendish talán az első utópiáíró, aki őszintén vall arról, hogy az utópia belső logikájából eredően mérhetetlenül unalmas tud lenni. Reflexióban gazdag, több utópiát is magába ágyazó, a kor meghatározó diskurzusaiba becsatlakozó, azokat aktívan formálni igyekvő szövege azonban éppenséggel a kor legizgalmasabb utópiái közé tartozik, aktív hatóerejét pedig nem csupán az írásaira adott végletes kortársi reakciók, hanem az utóbbi évtizedekben, a kora újkori női irodalommal kapcsolatos kutatások virágzása következtében burjánzó szakirodalom is mutatja, amely az itt tárgyalt és egyéb szövegeivel a legkülönbözőbb nézőpontokból foglalkozik.

Jegyzetek

1. A tanulmány Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-4 -I.-PTE-292 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.
2. Erről ld. Eales (1998 [2005]:17-18.). Ha számszerű példát szeretnénk hozni a jelenség illusztrálására, érdemes a nők hitéleten belüli szerepét újraértelmező és a nyomtatásra nagyon erősen támaszkodó kvékerekre támaszkodni: a 17. század végéig majd' 4000 kiadványt jegyző csoport között a női szerzők aránya a korban megszokott kb. 1% helyett 5,7% volt, és ha a pusztá számadatból nem is lehet messzemenő következtetéseket levonni, a változást ez a mutató is jól jelzi (Gill 2005: 1-5., 11-13.).
3. A paratextusok vizsgálata az utóbbi időben az utópiakutatás területén belül is igen népszerű kutatási iránnyá vált, különösen Thomas More *Utópiája* kapcsán. Terence Cave (2008) nyújt összefoglalást arról az óriási projektről, melynek során az *Utópia* 1650-ig megjelent latin kiadásaiban és vernakuláris fordításaiban térképezték fel az ilyen kísérőelemek változását. A kora újkori angol utópiák korpuszát felölelő, szisztematikus vizsgálatokra tudomásom szerint a mai napig nem került sor, jóllehet az utópiák előszavai és egyéb paratextusai gazdag forrást kínálnak az egyes szerzők fikcióról vallott nézeteinek a tanulmányozásához és e viszony időbeli változásához. Erről ld. (MACZELKA 2014).
4. Itt meg kell jegyezni, hogy a szöveg irodalmi hagyományokon belüli helyének a pontos megállapításához a jövőben mindenképpen részletesen össze kell azt hasonlítani a kor más, az ezoterikus tudásra reflektáló utópiáival is, mint amilyen például Johann Valentin Andreae *Christianapolisa* (1619), Henricus Nollius *Parergi philosophoci speculuma* (1623) vagy a dolgozatban más szempontból többször hivatkozott *Új Atlantisz* (1626).

Irodalomjegyzék

- Ait-Touati F. (2017): Making Worlds: Invention and Fiction in Bacon and Cavendish. In Marchitello H., Tribble E. (szerk.): *The Palgrave Handbook of Early Modern Literature and Science*. Palgrave Handbooks of Literature and Science. London, Palgrave Macmillan.
https://doi.org/10.1057/978-1-137-46361-6_23
- Bridgman, Timothy P. (2005): *Hyperboreans: Myth and History in Celtic-Hellenic Contacts*. Routledge. Studies in Classics. EBSCOhost, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=106476&site=ehost-live
- Cavendish, Margaret (1955 [1666/1668]): *The Description of a New World called the Blazing World*. In Gregory Claeys (szerk.): *Restoration and Augustan British Utopias*. Syracuse NY, Syracuse University Press.
- Claeys, Gregory – Lyman Tower Sargent szerk. (1999): *The Utopia Reader*. New York - London, New York University Press, 1999.
- Cressy, David (2006): Early modern space travel and the English man in the moon. *The American Historical Review*, 111.4, 961-982.
- Davis, J. C. (1981): *Utopia and the Ideal Society: A Study of English Utopian Writing 1516-1700*. Cambridge, CUP.
- Dodds, Lara A. (2013): *The Literary Invention of Margaret Cavendish*. Pittsburgh, PA, Duquesne University Press.
- Eales, Jacqueline (1998 [2005]): *Women in early modern England, 1500-1700*. Routledge.
- Fausett, David (1993): *Writing the New World. Imaginary Voyages and Utopias of the Great Southern Lands*. Syracuse, NY, Syracuse University Press.
- Fidelio (2016): *Őrült Madge, a feminista hercegnő, aki megírta a világ első sci-fijét*. Fidelio, 2016. 09. 26. URL: http://fidelio.hu/konyv/2016/09/26/orult_madge_a_feminista_hercegno_aki_megirta_a_vilag_elso_sci-fijet/ (hozzáférés: 2017. 07. 19.)
- Genette, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gill, Catie (2005): *Women in the Seventeenth-Century Quaker Community. A Literary Study of Political Identities, 1650-1700*. Farnham, Ashgate.
- Halasz, Alexandra (2006): *The marketplace of print: pamphlets and the public sphere in early modern England*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Houston, Chloë (2014): *The Renaissance utopia: Dialogue, travel and the ideal society*. Farnham, Ashgate.
- Johnson, Susan Kaye (2004): *Cabalas and Cabals in Restoration Popular Literature*. PhD-disszertáció, Univ. of Maryland. <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/1574/umi-umd-1640.pdf>
- Keeble, N. H. (szerk.) (2001): *The Cambridge Companion to Writing of the English Revolution*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Maczelka, Csaba (2014): *The Uses of Paratextuality and Dialogicity in Early Modern English Utopias*. PhD, Szegedi Tudományegyetem. <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2210/>
- Manuel, Frank E. és Fritzie P. Manuel (1979): *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge,

The Belknap Press.

- Rees, Emma L. E. (2003): *Margaret Cavendish: Gender, Genre, Exile*. Manchester, Manchester UP.
- Said, Edward (2000): Reflections on Exile. In uő: *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 173-186.
- Smith, Helen és Louise Wilson (szerk.) (2011): *Renaissance Paratexts*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Spiller, Elizabeth (2004): *Science, reading, and Renaissance literature: The art of making knowledge, 1580–1670*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Szőnyi György Endre (1998): „Exaltatio” és hatalom. Keresztény mágia és okkult szimbolizmus egy angol mágus műveiben. Szeged, JATEPress.
- Thell, Anne M. (2008): The Power of Transport, the Transport of Power: Margaret Cavendish’s Blazing World. *Women’s Studies* 37, 441-463.
- Whitaker, Katie (2003): *Mad Madge: Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, royalist, writer and romantic*. Vintage. (NB: a könyv eredetileg 2002-ben jelent meg, és a különböző kiadásokban más-más címen szerepel.)
- Wilkins, Emma (2014): Margaret Cavendish and the Royal Society. *Notes and Records*, 68.3, 245-260.

Filmográfia

- *Stage Beauty* (Richard Eyre, 2004)
- *Szerelmes Shakespeare* (Shakespeare in Love. John Madden, 1998)

© Apertúra, 2017. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/nyar/maczelka-kabbala-tudomany-es-utopia-margaret-cavendish-es-a-the-blazing-world-1666/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.4>