

ETO: 821.111-1SHELLEY, P. B.  
821.111(411)-31STEVENSON, R. L.  
821.111(73)-32LOVECRAFT, H. P.  
DOI: 10.19090/hk.2021.3.21-36

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

SMID Róbert

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar  
Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék  
Budapest, Magyarország  
smidi86@staff.elte.hu

## HÁROM EPIZÓD A MONSZTRÓZITÁS IRODALOMTÖRTÉNETÉBŐL (SHELLEY, STEVENSON, LOVECRAFT)

Three episodes in the literary history of monstrosity  
(Shelley, Stevenson, Lovecraft)

Tri epizode iz književne istorije motiva monstruma  
(Šeli, Stivenson, Lavkraft)

A dolgozat arra a váltásra fókuszál, amelyen a horror műfaja ment keresztül a szörny figurájának és a szörnyűség tapasztalatának újraértésével a XIX. század elején és végén, illetve a XX. század első harmadában. Mary Shelley vagy Edgar Allan Poe gótikus prózája még idegen létezőként, egy másfajta ontológia részeként gondolta el a szörnyet; kvázi-természetellenesként, ugyanakkor a natúra–kultúra dichotómiában mégiscsak az előző markáns figurájaként tárva elének azt. Bram Stoker, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson és H. G. Wells pedig annak segítségével alkották meg a monsztrózitás tapasztalatát műveikben, hogy az idegenséget és az egzotikumot a XIX. századvég társadalmi rendjébe integrálták. A következő stádium annak az H. P. Lovecraftnak a horrorja, aki a monsztrózitást a századelő biztosnak hitt racionális diskurzusrendszerében tárta fel, ennyiben pedig az általa meghonosított „weird” zsánere a metafizikus horror helyett a materiális-mediális feltételrendszerekhez fordult.

*Kulcsszavak:* szörnyeteg, gótika, viktoriánus, weird

A modern szörnyeket – tehát nem olyan antik társaikat, mint az *Odüsszeia* küklpszai, vagy premoderneket, mint a *Beowulf* Grendelje – a szakirodalom általában úgy szokta értelmezni, mint a félelem és a szorongás metaforáit (Erle-Hendry 2020), ennyiben pedig figurájuk nem tud nélkülözni valamifajta morá-

lisan transzgresszív aspektust. Dolgozatomban amellet érvelek, kiemelve a hagyomány folyamatából Mary Shelley *Frankensteinj*át, Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-jét és H. P. Lovecraftnek a 20-as évek második felétől írt néhány elbeszélését, hogy a szörny kevésbé a diskurzuson belüli metaforaként érvényesül, mint inkább az adott kor diskurzrendszerének külsőleges szervezőeleme, amely önnön jogán megmutatkozik: ennyiben pedig nem mindig vagy nem univerzálisan a bináris oppozíciókat megsértő hibriditás vagy nagy Másik kell legyen, hanem korszakosan változó funkciókkal rendelkezik.

Annak a prózatrend-kutatásnak az aktualitását, amely a szörnyeteg és a szörnyűség tapasztalatának egymást váltó történeti kontextusaira és tényezőire koncentrálnak, nemzetközi viszonylatban a Monster Studies-nak már a 90-es években meglévő, de csak az utóbbi években intézményesülő jelenléte (Koenig-Woodyard–Nanayakkara–Khatri 2018), itthon pedig a nemrég gyors egymásutánban megjelenő kiadványok, a *Prae* spekulatív fikcióról (2020/4) és a *Helikon* posztmodern gótikáról szóló száma (2020/2), valamint a *Rémesen Népszerű* című többszerzős tanulmánykötet (Limpár 2021) is mutatja. Azonban, míg a gótikus kutatás e hagyomány aktualitásának felmutatása közben hajlamos homogenizálni saját keretét a szörny figurájának vizsgálatakor, emiatt pedig a gótikus újraélesztéséről, illetve visszatéréséről beszélni, én kifejezetten a különbségekre koncentrálok, vagyis a szörnyűség koncepcionalizálhatóságának korszakküszöbeire. Hovatovább dolgozatomban egyértelműen a szörnyre (monster) fókuszálok, amely mind itthon, mind pedig külföldön össze szokott csúszni olyan dolgokkal, mint a bestiális (beast) vagy a szörnyszülött (freak), mely utóbbi inkább bemutatott látványosság (showcased), míg a szörnyre az jellemző, hogy megmutatkozik (monstrare).

### Shelley

Jeffrey Jerome Cohennek a szörnykultúráról alkotott hét tézise szerint a szörny par excellence metafora, mert egyrészt sűrítés, amennyiben egy adott korszak atmoszféráját – a szorongásokat és a vonzalmakat egyaránt – magában foglalja, másrészt pedig az átvitel (meta-phorein) értelmében mindig máshová mutat (Cohen 1996, 4).<sup>1</sup> Frankenstein szörnye azért is paradigmátikus ebből a szempontból, mert Mary Shelley regényében a monsztróizálás a határsérté-

---

<sup>1</sup> A monsztróizálás tapasztalata ugyanígy az átvitelben jelentkezik Paul de Man Rousseau-olvasatánál is, amikor a nyelv metaforikus eredeténél az „ő félek” → „ő óriás” sémát vázolja fel (De Man 1999, 203).

sek kumulatív alakzataként jelentkeznek: egyrészt a szörny kategorizálhatatlan, mivel emberi és állati részekből lett összefércelve, másrészt ellentmond az élet természetes törvényeinek, például a fekete szájával, mely a keringés hiányát jelzi (Shelley 2001, 59). Olyan tisztátalanság, amely a kulturális kategorizációs formákat megbontja, ez pedig Cohen harmadik tézisével hangzik össze, mely szerint a szörnyeteg mindig a taxonómia krízisére mutat rá, besorolhatatlan az adott korszak bináris oppozícióiba (Cohen 1996, 6–7). Amikor tehát Frankenstein a teremtményét meglátva, azt „katasztrófának” nevezi (Shelley 2001, 59), ezt úgy is értelmezhetjük, hogy a katasztrófa maga a besorolás lehetetlensége, az élő és a halott, a természetes és a művi között – a paradoxont, amely Frankenstein sikeres kísérletével jelentkezik a kor rendszerében, eleve szörnyűségként kell stabilizálni.

Mary Douglas *Purity and Danger* című munkájában kifejezetten az ilyen formátlan, önmagának ellentmondó létezőket, a kategóriák közötti dolgokat vizsgálja, így például a vért, a köpetet, a könnyeket stb. Megállapítása szerint a maradványok, a mellék- és végtermékek – amelyekből Frankenstein szörnye is áll – kizárásával lehetett a természetet tisztán tartani, viszont mivel ezek mégiscsak ott végzik, ezért elkezdik annak részét alkotni (Douglas 2001<sup>3</sup>, 2). Shelley-nél a szörny márpedig ezek visszatéréseként áll előttünk, ha tekintetbe vesszük, hogy Judith Halberstam meghatározása szerint a gótikus próza egyik definíciója lehetne a testet öltött (embodied) horror (Halberstam 1995, 2): akár úgy értjük ezt, hogy a szörny bőre átlátszó, tehát minden maradék egyből szembetűnik bárkinek, aki ránéz, akár Frankenstein esztétikai ítéletére figyelünk, hogy hiába alkotta meg szép részekből teremtményét, a fényes fekete haj és a gyöngyfehér fogak éles kontrasztot alkotnak a vizenyős szemekkel és ráncos bőrrel (Shelley 2001, 59) – az összhatás egyértelműen taszító, mert nem homogén. Ezt a hibriditást, összeférceltséget magára a regényre is ráolvashatjuk, hiszen a három narratív szint (Walton kapitányé, Frankensteiné, valamint a teremtményé) egymásba feslenek, ráadásul a levél- és versbetétek is hozzá vannak varrva ezekhez az elbeszélő szövegekhez;<sup>2</sup> ahogy a szörny, úgy a szöveg is mindenevő. Nem véletlen, hogy Shelley előszavában, amikor elbúcsúzik

<sup>2</sup> Mindazonáltal a szörny megalkotása is szövegekhez köthető (Halberstam 1995, 36): egyrészt azokhoz a reneszánsz természetbölcséleti és Frankenstein-kortárs természettudományos szövegekhez, amelyekbe a címszereplő beleássa magát, másrészt azokhoz, amelyeket maga a szörny kezd el olvasni. Utóbbiakhoz kapcsolódóan szemléletes példa lehet, hogy a szörny csak azt követően képes elmesélni a De Lacey-család történetét – tehát tulajdonképpen a történelmi narratíva egyik altípusát megalkotni –, hogy olvasta Volney *Birodalmak romjai* című művét. Sőt, a saját geneziséről is Frankenstein munkanaplójából értesül.

teremtényétől („I bid my monstrous progeny go forth and prosper. I have an affection for it, for it was the offspring of happy days”), az „it” szócska egyaránt vonatkozhat a regényre és az abban szereplő teremtményre is.

Mindazonáltal a regényben nincs részletes leírás a szörny külsejéről, csak a kiváltott undor és a szereplők reakciói (például ájulás [Shelley 2001, 130] vagy támadás [Shelley 2001, 102]) révén kaphatunk valamifajta képet róla, de esetenként még erről sem tájékoztat a szöveg. Például, amikor a De Lacey-gyerekek rányitnak a szörnyre, akkor ő úgy fogalmaz, „[u] gyan ki tudná leírni elszörnyedésüket és felháborodásukat, amelyet a látványom okozott?” (Shelley 2001, 130). Ez a befogadói részről nemcsak érvényesíti Cohen második tézisét, hogy a szörnyre nem lehet közvetlenül ránézni (Cohen 1995, 5), de a szörny teljes láthatóságának hiánya megnyitja az olvasó számára a szimpátia lehetőségét is, miközben Frankenstein újra s újra olyan nem emberi létezőként írja be őt – leginkább litotékkal, például amikor kijelenti, hogy unokaöccsét, Williamet senki emberféle („nothing in human shape”) nem gyilkolta volna meg (Shelley 2001, 77)<sup>3</sup> –, aki nem érdemel szánalmat vagy együttérzést. Ugyanakkor kettejük hasonlatossága is egyértelművé van téve a regényben: az olyan esetlegességektől, hogy a szörny a teremtője köpönyegét ölti magára (Shelley 2001, 101), az olyan komplex viszonyokig, hogy a szörny elvonja Frankenstein figyelmét saját magáról. Amikor ugyanis Frankenstein belemerül a kísérleteibe, akkor etikai dilemmái helyett hiúsága kerül előtérbe, annak is a felszínes aspektusa: sérti, hogy úgy néz ki, mint egy bányász, és nem úgy, mint egy művész (Shelley 2001, 56). Miután viszont a szörny válik az egyetlen szenvedélyévé (Shelley 2001, 189), már nem érdekli a saját külseje, ezért is találhat rá Walton csapzottan, szörnyű látványt nyújtva – nem csoda, hogy a kapitány ekkor „interesting creature”-ként aposztrofálja Frankensteint (Shelley 2001, 27).

A szörnyűség másik aspektusát nem a vizuális kódok, hanem a femininitás modulálja. Egyrészt a nő a regényben az esztétikai tapasztalat kerékkötője; amikor a szörny meglátja Frankenstein anyjának arcképét a Williamnél talált medálban, arra gondol, hogy ilyen gyönyörűség neki sosem fog jutni, és éketlen haragra gerjed (Shelley 2001, 138). Másrészt a nőhöz a ragály képzelet kapcsolódik a regényben (Huet 1993, 131); nemcsak azért, mert Frankenstein anyját skarlát ragadta el, hanem azért is, mert amikor a címszereplő először gondol bele tetteinek nem kizárólag saját magát érintő következményeibe, ezt éppenséggel a női szörny elkészítésének apropóján teszi. Látja maga előtt, hogy

---

<sup>3</sup> Ezzel szemben Frankenstein teste nagyon is emberi, hiszen azt megviseli barátja, Henry halála: „The human frame could no longer support the agonies that I endured” (Shelley 2001, 167).

az így már szaporodni képes teremtményével végzetes ragályt szabadítana az emberiségre (Shelley 2001, 158). A nő tehát életadó helyett halálhozóként tűnik fel a szöveg több pontján, ezért is kell a férfinak a hiányzó anya helyére lépni, amiből viszont csak szörnyűség fakad.

Ám hiába történik meg ez a helycsere, a két főszereplő tulajdonképpen egymást akadályozza a természetes reprodukcióban; Frankenstein végül nem készíti el teremtményének a női társat, a szörny pedig megöli Elizabethet, teremtője feleségét. A reprodukció kérdéséhez tapadó természetesség–mesterségesség dichotómia kapcsán pedig egyértelműen a szörny kerül a szöveg fókuszába. Egyrésről születésekor a szörny csak a Holdat ismeri fel a laboratóriumban, majd először beszéd helyett a madarak énekét próbálja utánozni (Shelley 2001, 100). Hovatovább a természetnek arra a részére megy, ahol az ember nem jár, így az elhagyatott hegyek és sivár gleccserek lesznek az otthona (Shelley 2001, 97) – melyek mindazonáltal az élet hiányát is sugallják motivikusan. A természetbe ágyazottságához kapcsolódik az is, hogy a szörny felbukkanásakor mindig esik és/vagy villámlik (Shelley 2001, 59, 96), sőt a szemében a természet az ő hangulatváltozásait követi: például a csillagok gúnyolódva fénylenek, miután sikertelenül próbált az öreg De Lacey-vel összebarátkozni (Shelley 2001, 133). Ez utóbbiakat persze a gótikus jelenetezés számlájára is írhatjuk, ekkor pedig éppen hogy a teremtmény műviségét erősítik. A szörny mesterkéeltségét támasztja alá az is, hogy Frankenstein számkivetett, illetve a törvények felett álló gyilkosként<sup>4</sup> hivatkozik rá (Shelley 2001, 92).

A monsztrózitás ezzel kétféle olvasatot is megnyit a *Frankenstein*ban. Először is azt, hogy a szörnyet integrálni kell a társadalmi rendszerekbe, hogy az ember számára gondozhatóvá váljék. Frankenstein szörnye nem szörnynek teremtett, hiszen maga vall arról: az csinált belőle szörnyet, hogy a gazdája magára hagyta (Shelley 2001, 97). Ez pedig a modernitás azon hitét erősíti, hogy a gondozás, az odafigyelés, az elkötelezettség és a törődés hiánya vezet valaminek az elfajzásához (Latour 2011, 38). Másodszor viszont a szörny alakja magát a romantikus természetkép legitimációját kérdőjelezi meg, nemcsak azzal, hogy a „nature kontra nurture” vitába integrálhatatlan, de azzal is, hogy a természet tényleges, biológiai hibriditásának figurájaként mutatkozik meg – annak a hibriditásának, amely az embert is jellemzi a bőrünkön élő baktériumokkal vagy a bennünk lévő fehérjékkel. Az a Frankenstein, aki egy új fajt akart létrehozni (Shelley

<sup>4</sup> Frankenstein itt a „murderer” és nem a „killer” szót használja, tehát nem az állati, hanem a társadalmi szférába utalja teremtményét gyilkosként, ami feltételezi, hogy nem önfenntartásból vagy ösztönből gyilkolt, hanem tisztában volt tettének morális súlyával.

2001, 54), a hibriditás diszkurzív tilalmával szembesülve megakadályozza teremtményét abban, hogy szaporodjék (nem készít neki társat), ezzel pedig bár éppen az élet ellen lép fel, a romantikus ideának megfelelően mesterséges módon lekeríti őt mint természetit. És – az első olvasathoz kapcsolódva – ha a szörny gondozásra szorul, akkor Frankensteinnek el kellene ismernie azt, hogy nem természetes, legalábbis nem ahhoz a természetképhez tartozik, amelyet rajta keresztül (a lekerítéssel, hogy nem engedi szaporodni) végül mégiscsak helyreállít: tehát egy önmagának ellentmondó pozícióba kényszeríti a szörnyet. Timothy Morton értelmezése szerint a monsztróizitás ezért nem a partikularitásban, hanem az így kialakult általános diszkurzív szabályozottságnál érhető tetten a *Frankenstein*ban:

A teremtmény bármilyen testekből összeállított, bárkiből (any body – anybody). Frankenstein teremtménye még csak nem is egy másik, mert nem képes viszonzni a tekintetünket, vagy üres felületként viselkedni. Ő egy szörnyű abjekt, amely gyönyörű, felvilágosodás kori prózát beszél, egy hússzelet a hentespultról, pislogó szemekkel. Ez a művi tárgy vérzik, és lelkesen beszél a vegetarianizmusról és az együttérzésről, miközben gyilkosságaiért a környezetét hibáztatja: az embereket (Morton 2007, 194).

A fentiek értelmében a szörny Shelley-nél nem egy másik, hanem egyrészt egy kiasztikus viszony materializációja azzal, hogy neki az ember a környezete. Másrészt ahhoz, hogy Frankenstein rendelkezhesék felette, egyértelműen alsóbb rendűnek kell lennie, mint az ember, tehát természetinek. Azazhogy a természeti másikjának, mivel a lehatárolással ugyanazt az absztrahálást követi el rajta Frankenstein, mint amit a természet ideáljának megképezéséhez használt a romantika diskurzusrendszere. Bizonyos szempontból tehát ez egy olyan másikja az eleve másiknak (a természetnek), amelyet a Donna Haraway által népszerűvé tett „inappropriate/d other” fogalmával lehet leírni: ez az „eltolt másik” leleplez minden másikkonstrukciót azzal, hogy nem tudjuk beilleszteni egy bináris sémába a másik másikként (Haraway 1991, 299), tehát tükörképként, mert ő maga materializál egy tükrös viszonyt a környezet kapcsán.

### *Stevenson*

Míg Frankenstein elmenekült a szörnye elől, addig a brit századvég már legalábbis elismerte a szörnyeit Másikként (Lee Six–Thompson 2016, 353): Dorian Gray a képe előtt üldögél, Dr. Jekyll a tükörben saját magaként látja viszont Mr. Hyde-ot, Edward pedig Dr. Moreau szigetén emberi jogokat tulaj-

donít a vadaknak. Ekkor a szörnyeteg már egyértelműen természetesként tűnik fel, és a természet azon kapacitásában mutatkozik meg, hogy az képes deviáns formákat is létrehozni; ahogy a deviáns szóból kihallatszik, Darwin kutatásai a biodiverzitásról összekapcsolódva az angol kolonizációs fantáziákkal, a társadalmi és a biológiai diskurzus hibridizációja révén hozták létre a szörnyet a századvégi fikcióban. Mivel az evolúciót Darwin nem egyértelműen progresszivitásként, fejlődésként vázolta fel, ezért felerősödtek azok a félelmek, amelyek szerint a primitívek egyszer a civilizált emberek szintjére érnek el, vagy hogy maga az európai ember sem fejlődött még ki teljesen, sőt, hogy nem elképzelhetetlen a visszafejlődés sem, ekképpen pedig a jövő a morális kiteljesedés helyett az animális állapotba történő regresszió fenyegető árnyát vetette a XIX. század második felének társadalmi tudatában (Hurley 2004, 56). Az „imperial gothic”, ahogy Patrick Brantlinger azonosítja e kor egyes műveinek zsánerét, nem véletlenül köti össze a darwini és a keleti egzotikumot, okkultizmusba fordítva azt, a Másikkal szembeni szorongás kifejeződésékként (Brantlinger 1990, 232).<sup>5</sup>

Ezért nem csoda, hogy *A kincses sziget* után néhány évvel Stevenson a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esetét* írta meg, Hyde karakterével tulajdonképpen városi környezetbe helyezve a primitivitást. Stevenson nemcsak a korban a regény és a románc között bevett differencia miatt – tudniillik, hogy a regény realista, a románc fantasztikus elemekkel teletűzdelt – döntött az utóbbi mellett, hanem elmondása szerint azért is, mert a románc műfaja a regénnyel szemben sokkal inkább a „vadembereket” szerinte jellemző elemi energiákra játszik rá; gyakorlatilag a primitívnek mint Nagy Másiknak a társadalmi rendszerbe tükrözésével létrehozta a degenerált figuráját. Nemcsak a természetben lett

<sup>5</sup> Gondoljunk itt például Rudyard Kipling *The Phantom Rickshaw* című novelláskötetének darabjaira. Sőt, ennek az orientalista egzotikumnak olyasfajta átvitele is megtörténik a korban, hogy a Brit-szigetek nem angol szerzői ezen minta alapján saját – kolonizációs szempontból – szörnylétükkel is szembenéznek a művekben, például Wilde vagy Stoker az ír kérdésre alludálva. Előbbinél a *Dorian Gray arcképében* ennek parodisztikusan metafiktív alakzatoként szolgálhat a kis sárga könyv, egy francia regény (az eredeti kéziratban *Le Secred de Raul* Catulle Sarrazintól [köszönöm szépen Keresztes Baláznak az információt]), amelyet a címszereplő Lord Henrytől kapott, és amely a dekadencia útján elindítja; utóbbinál pedig a filológusok hiába küzdenek a cím ír olvasata ellen (Drac-ula, tehát 'rossz vér'), Friedrich Kittler grandiózus esszéjében mutat rá arra, hogy Vámbéry Árminnak mint Közép-Európából származó orientalistának mekkora szerepe volt abban, hogy a törökök által elhurcolt, majd a nyugat védelmezőjeként szerepeltetett Vlad Tepes figurája a maga hibriditásában a *Dracula* címszereplőjévé avanszáljon, egyesítve magában a geopolitikai reflexiókat is (Kittler 1993, 21–24).

elismerve ezzel a szörny, de mint olyan maga is egy diszkurzív rendet kezdett alkotni, tehát katalogizálhatóvá vált, ahogy Hyde-ról is bizonyos jegyek alapján valamennyi szereplő képes megállapítani, hogy monsztróz, akár integrálja őt a társadalmi rendbe, akár külön fajnak tekinti. Shelley műve után ugyanis már a monsztróz is megkapja a maga kategorizációját, ahogy a francia zoológus Isidore Geoffroy St-Hilaire írta a korban: „A monsztróizálás többé nem valami-féle rendszertelenség, hanem egy másik rend, amely nem kevésbé szabályos és törvények által vezérelt: új és régi rendszerek keveréke, két állapot egyidejű jelenléte, amelyek általában egymást követnék” (idézi Wright 2013, 111).

A populáris regényadaptációkkal ellentétben Hyde Stevenson szövege szerint nem egy nagydarab szörny, inkább a kor kriminológiájának tipikusan regresszív jegyeit mutató deviánsa: fehér bőrű, törpe, majomszerűen szőrös, és képtelen a szavakat normális hangerővel, artikuláltan kiejteni – de nem ordít, hanem suttog (Stevenson 2005, 41). Akik találkoznak vele, azokat inkább emlékezteti valamifajta előemberre (Stevenson 2005, 42), a darwini ősrre, ezért élék át a regény szereplői ugyanazt a kísérteties tapasztalatot Hyde-dal találkozáskor, mint amit az európai polgárok, valahányszor az újságokban vagy a cirkuszban szemben találtak magukat távoli területek őslakosaival. A majomszerűségnek viszont ellentmond az ízlésesen berendezett szobája (Stevenson 2005, 49), amely mindazonáltal abban a Sohóban található, amelyet mindenféle bevándorló népség lakik (Stevenson 2005, 48).

Stevenson saját bevallása szerint egy gótikus törpét („gothic gnome”) alkotott a kisregényével, és ahogy Halberstam felhívja a figyelmet, a XIX. századvég prózájában a nem szokványos testek előfeltételezik a bűnözést és egyéb devianciákat a kornak azon kriminalisztikai tételei mentén, hogy a belső gonoszság megkapja a hozzá illő külső reprezentatív jegyeket (Halberstam 1995, 41). Ugyanakkor bár Jekyll Hyde-ot „színtiszta gonoszságként” aposztrofálja (Stevenson 2005, 81), viszonylag keveset ismerünk meg állítólagosan számos kihágása és rémtette közül: amikor először találkozunk vele, átgázol egy kislánynon, majd megöl egy politikusot – ezenkívül mindössze olyan apró csínyeket hajt végre, hogy összefirkál könyveket (Stevenson 2005, 68). Visszatérő elem a regényben Hyde mosolya, azazhogy a vicsorgása: egyrészt ijesztőnek tartják, másrészt groteszknak, ráadásul amikor rávigyorog a sofőrrre a Dr. Lanyonhoz vezető kocsiótja során, akkor Jekyll ruháit viseli, emiatt még komikusnak is hat a kinézete (Stevenson 2005, 75).

A címszereplők egymásnak megfeleltethetősége felé a szöveg a kettejük figurája között feszülő romantikusan antagonisztikus ellentétől indít: Jekyll szélsőségesen jó (például még a háznépe hátralévő életére is van gondja, elren-



dezi megélhetésüket, ha vele történne valami [Stevenson 2005, 37]), Hyde pedig szélsőségesen gonosz. Ugyanakkor Jekyll sokkal inkább meg tudja élni magát Hyde-ként, már csak azért is, mert fiatalabbnak, étellel telibbnek érzi azt a formáját (Stevenson 2005, 80). A fiatalság egyszermind a szöveg egyik visszatérő toposza Hyde-dal kapcsolatban: Jekyll doppelgängerét ifjú Hydenak nevezik (Stevenson 2005, 44), Jekyll iskolásfiúéhoz hasonlítja természetét (Stevenson 2005, 83). A fiatalság egyben infantilizálással is jár, ezért nem merül fel a szereplőkben, hogy esetleg Hyde és Jekyll között olyasmi viszony lehet, mint Wilde-nál Lord Henry és Dorian között – az ifjú Hyde kifejezés az angolban legfeljebb valamifajta rokonsági-kitartotti kapcsolatot feltételez.

Miközben tehát úgy tűnik, hogy Hyde mindenben ellentéte Jekyllnek, valójában Jekyll volt, aki megteremtette őt azzal, hogy a nyugati orvoslás helyett egzotikus gyógyszerekhez nyúlt (Karschay 2015, 89), ennyiben pedig Hyde nem más, mint Jekyll saját morális bukásának produktuma, a civilizációtól eltávolításának a testi manifesztációja (Stevenson 2005, 81). A bukás oka Jekyll azon törekvése, hogy nekifeszüljön a nyugati kultúra dichotomikusságának, az erőszakos szétválasztásoknak, a kategorizációnak, amely a jó és a rossz vagy az intellektus és az ösztönök alá sorolja be a tetteket. Ehhez csatlakozik egy másik biológiai diskurzus is Stevensonnál, amelyben a Darwin előfutárának tartott Jean Baptiste Lamarck tanai idéződnek meg. Amikor ugyanis Jekyll arról értekezik, hogy Hyde azért fiatalabb és erősebb nála, mert nem fárasztotta őt ki az a társadalmi nevelés (Stevenson 2005, 82), amely civilizált szubjektumot állít elő, akkor ugyanúgy átfedésbe hozza egymással az egyed- és a törzsfajlódást, mint Lamarck, azt feltételezve, hogy az ontogenezis során a filogenezis stádiumait követi az egyed (Gould 1980, 205–206). Amellett, hogy Hyde karaktere miatt ez még ráolvasható a gyerekkorban járóknak elgondolt primitív kultúrákra is – amelyeket nem a társadalmi fejlődés merített ki, hanem a természet edzett –, Stevenson azon ellentmondást is színre viszi itt, hogy az ökológiai diskurzusban adaptációként megjelenő folyamat (a darwini „struggle for life”) a társadalmiban devianciaként azonosítódik: Mr. Hyde életerősebb Dr. Jekyllnél, mégis deviánsként tekintenek rá. A regényben ráadásul egyszerre eltávolító (az őslakos mint idegen faj, tehát nincs közük hozzájuk) és adaptáló (az őslakos mint degenerált, ha a saját rendszerükbe kívánják integrálni) mechanizmusok indulnak be a szereplőknél Hyde-dal találkozáskor.

Az evolúciós diskurzust tehát Stevenson regénye egy kulturális keretben érvényesíti, hogy morális allegorézise – a kriptopszichoanalitikus felhangjával, mint amilyen a hátsó ajtón ki-be járkáló Hyde – az emberi kétarcúságról működjék. Miközben Jekyll a szétválasztottságot nevezi kulturális tehernek és

mesterkéltnek (Stevenson 2005, 79), egyben a természetes élet béklyói („the restrictions of natural life”) ellen is fellép (Stevenson 2005, 88). Ugyanígy paradox, hogy bár Jekyll elismeri a saját kettősségét, Hyde-ra mégis ő-vel („he”) vagy – Frankensteinhoz hasonlóan – a teremtmény („creature”) szóval hivatkozik; amikor pedig kontrollt veszít felette, vagyis Jekyllnek Hyde már nem szolgája vagy szórakozásra használt formája, akkor elzárja, bekeríti őt, és félelmében, hogy meglátják – nem rájönnek, hiszen hátrahagyja a részletes leírást –, inkább megöli magát. Bár Hyde-ként szakadatlan szembesül a megvetéssel, Jekyll azt már nem meri megkockáztatni, hogy az egynek látott kettőre mit reagálnának mások – külön-külön megvan a helyük a társadalomban (ellentétben Frankenstein szörnyével, aki eleve soha nem tudott integrálódni), együtt viszont kilöködés, kizárás lenne a sorsuk.

### *Lovecraft*

Amikor nem két külön helyi érték létezik, mint Stevensonnál, hanem a normál és a monsztróz egymásra montírozódnak, ezzel pedig a kategorizációs alapok (például a percepció bizonyossága) inognak meg, az Lovecraft horrorja. Nála a társadalmi, ontológiai stb. megkülönböztetések és az így kapott szintek ütköztetése helyett a szörnyűség az érzékelt valóság szálainak felfesléséből, a racionalitásnak az érzékletek látszólagos immedialitásával szembesítése során történő önfelszámolódásból, valamint a létezés történeti rendjének megbomlásából fakad. Mert amíg a monsztróz test azonosítható, hiszen egy jól körülhatárolt rendszer épül rá, addig oppozíciókba lehet foglalni és litotékkal le lehet írni (például „nem emberi”) – ez érvényes a hibrid szörnyekre, mint amilyen Frankensteiné, és a doppelgängerekre is Jekyll és Hyde esetében, de Lovecraft Mérhetetlen Vénjeire (The Great Old Ones) már nem.

Ezért is vitatkoznék Nemes Z. Máriónak a Lovecraft-próza megközelítési irányaira tett javaslatával. Abban egyetértek vele, hogy a „kozmosz horror” közvetítő természetkultúra hibriditása egy olyan, emberi befolyásolást levetkőző, egyszerre materiális és vitális xenoökológiaként nyilvánul meg, melynek ágenciája antropomorfizálhatatlan marad” (Nemes–Wirágh 2020, 153). De abban már nem, hogy

az önfelszámoló természettörténet nem csupán metafizikai monopóliumaitól vonja meg az embert, hanem saját természeti-materiális-biológiai önazonosságától is, értve ezalatt azt a paranoid revelációt, miszerint a minket átható élet(anyag) redukálhatatlan idegensége (melynek fényében

a művi-természeti kora modern ellentéte értelmezhetetlen) teszi lehetlenné bármiféle bensőségesség, otthonosság vagy intimitás kiépülését (Nemes–Wirágh 2020, 154).

A szörnyűség Lovecraftnál nem dichotomikus, ugyanis éppen az oppozíciókba foglalásnak mint kényelmes koncepcionalizálásnak a csődje szüli a horrort nála. Az ismerős kulturális/idegen természeti párral vagy más bináris ellentétekkel azért nem írható le a Mérhetetlen Vének ősisége-előttisége, egyúttal pedig jelenlétként konstitúciója a szereplők részleges érzékelése által, mert a lovecrafti monsztróztatás maga egy nyomeltörlés, amely éppen a szörnyek túlzott intimitásából, túlzott közelségéből ered. Ezzel az intimitással pedig a novellák szereplői képtelenek megbirkózni, mert a szörnyet nem tudják másikként szembeállítani magukkal: egyrészt azért, mert az a környezetüket alkotja, másrészt pedig azért, mert nem képesek teljes mértékben befogni őt (szenzuálisan és mentálisan), ennyiben pedig egy másik rendszert felállítani számára.

Ha az előbbire koncentrálunk, akkor a környezet érthető helyként: ahogy Faulknernél betájolható a Yoknapatawpha County, úgy Lovecraftnál is kirajzolódik egy jól körülhatárolható terület Rhode Island, New York, Massachusetts és New England államokkal. És bár a klasszikus toposzt, miszerint a szörnyek a földből, a tengerből vagy a világűrből jönnek, tehát a környezetük más, mint az emberé, látszólag megtartja a Lovecraft-próza – úgy, hogy nem képezi meg azt a kiasztikus viszonyt, amelyet Shelley-nél láttunk –, a kulturális és térbeli külsőlegességet viszont egy úgynevezett lapos ontológiába rendezi, amelyet nem hierarchia vagy rétegzettség jellemez, ezért nem is rekeszthető ki belőle idegenként a monsztróz. Ennek az integratív létezésnek az egyik metatoposzaként az a mélyidejű szemlélet szolgál, amely például a *Shadow out of Time* című darabban érvényesül. Ott egy közgazdászprofesszor testét megszállja egy ősi faj egyik példánya, amely képes az időben előreutazni mentálisan. A szövegben a millió éves távlat, amikor a faj él, az 5 év, 4 hónap és 13 nap (Lovecraft 2014, 1968), amennyi időt az egyed a professzor testében tölt, és a visszaváltás időpontja, a negyed tizenkettő és dél közötti időintervallum (Lovecraft 2014, 1972–1973) szinkronizálódik. Másik esete ennek, amikor az idő a térben manifesztálódik. Ilyen Red Hook, Salem vagy Innsmouth: ezeken a helyszíneken a tradicionális és az új európai bevándorlás összeér (Kneale 2016, 52), illetve egy távoli hely múltja és a saját helytörténet egymásba fonódik. Az idő és a tér összesűrűsödése által okozott anomáliák színhelyei, mint a farm vagy a víz mélye, részei a helyi ökonómiának (halászat, földművelés stb.), ám hirtelen idegenként kezdenek megmutatkozni azzal párhuzamosan, hogy a hagyo-

mány, a múlt, az ősök felidéződnek, jelenlétükben intimmé válnak. Például a *The Case of Charles Dexter Ward*ban egy pawtuxeti farmon a providence-i családok történetét hallgatja ki az elbeszélő (Lovecraft 2008, 643–657), a *The Rats in the Walls*ban pedig a narrátor megtudja, hogy az ősei kannibálok voltak (Lovecraft 2008, 252–253), és ahogy azok emlékei a hatalmukba kerítik, az angolja előbb Middle English-re, majd latinra vált, végül pedig primitív szócsonkokat kezd hallatni (Lovecraft 2008, 255).

A környezethez, illetve a lovecrafti monsztróz ökológiához tartoznak még a tárgyak, amelyeken keresztül hozzáférés nyílik az ősi tudáshoz; ilyenek a könyvek vagy a különböző relikviák (Kneale 2016, 53). Azonban ahogy Lovecraftnál hallgatóság révén vagy a halottak felkeltésével, tehát némileg akcidentális módon jutnak a szereplők információfoslányokhoz, úgy a tárgyak sem feltétlenül nyújtanak számukra bizonyosságot. A tárgyak a Lovecraft-prózában nem egzotikus artefaktumok, mint Kipling orientális ereklyéi vagy Wells apparátusai, de akár Wilde-nál a portré, vagy az említett a regény a regényben, amely Grayt elindítja a dekadencia útján, hanem az intimitás médiumai. A szereplők a saját tapasztalataikat adják azokról, amikor túl közel mennek hozzájuk, egyfajta auraleírást, nem pedig ekphrasziszt: a *Cthulhu hívásában* Johansen a Cthulhu-dombormű jellemzésekor végső soron saját asszociációit jegyzi le a félelem által kiváltott eksztatikus állapotában (Lovecraft 2014, 548–549). Ez a legtöbbször okkultistaként aposztrofált narratív nézőpont a Lovecraft-prózában azonban nemcsak reakció a modernitás racionalitására, hanem feszültségkelésre is szolgál. A racionális detektívek, újságírók és tudósok az archívumban (legyen az tárgyi vagy nyelvi) a megszokott módokon próbálnak kutakodni, hozzáférni a múlthoz, rekonstruálni az „őstörténetet”, és ennek következményeként találják szembe magukat a monsztróizálással.

Noël Carroll a *The Philosophy of Horror* című könyvében éppen Lovecraft kapcsán különbözteti meg a narratív struktúrában a „discovery plotline” mellett az „overreacher plot”-ot, amelyet a tiltott tudáshoz való hozzáférés folyamatként értelmez: meglátása szerint a szöveg ugyanazt teszi az olvasóval, mint amit a szereplők átélnek akkor, amikor hallgatóságra, figyelmükre kénytelenek hagyatkozni, vagy amikor a halottakat hallgatják (Carroll 1990, 118–125). Vagyis az olvasó nem kapja meg a teljes képet, számára ugyanúgy nem befogható a szörny, mint a szereplők számára, valahányszor az ő eksztatikus percepcióikat olvassa – nem pedig, mint Shelley-nél, arra van sarkallva, hogy a lehető legszörnyűbbnek képzelje a szörnyet –, ahelyett, hogy magával a dologgal, vagy akár annak konkrét leírásával szembesülne. Ha pedig komolyan vesszük Michel Houellebecq megfigyelését, hogy Lovecraft karaktereinek sablonossága (hogy

egy kaptafára készülnek, illetve hogy nagyjából a már említett karakterekből állnak) abból is fakad, hogy a letaglózott megfigyelőlétük a lényeges, vagyis az, hogy az érzékletek, benyomások médiumaiként szolgálnak (Houellebecq 1991, 57–59) – mely érzékletek maguk is a megfogalmazhatatlan ősi nyomok bizonytalan lenyomatai bennük –, akkor a lovecrafti monsztróizálás abban áll, hogy nem is lehet közvetlenül szembesülni a szörnyvel. A *Cthulhu* hívásának felütése is erre utal, amikor a tudatlanságot az örülettel való védelemként azonosítja az a szöveg, amely főként a Cthulhuval való találkozás egyetlen túlélőjének feljegyzéseit átíró elbeszélő szövegéből áll. Benne a közvetettség növelése, az eredeti leírások átírása csak sűríti a horrorisztikus tapasztalatot az asszociációk és a szöveg, a képek stb. által kiváltott benyomások egymásra épülése miatti megsokszorozódás miatt. Ilyen az, amikor az elbeszélő, Thurston a következőket írja Johansen feljegyzéséről: „Meg sem kísérelhetem szó szerint, a maga homályosságában és monotonitásában leírni, de azért lényegre törően bemutatom, hogy a víznek a hajó oldalához ütdése miatt járt olyan elviselhetetlen zajjal, hogy be kellett tömjem a fülem vattával” (Lovecraft 2014, 545). Nem mellesleg a szöveg egyik metafikciós gesztusa az implicit olvasót fenyegető veszélyre is felhívja a figyelmet, amikor az egyetlen túlélőt, Johansent egy nagy köteg papír öli meg végül (Lovecraft 2014, 544).

Míg Hyde esetében a szereplők szörnypercepciója számított, hogy őt monsztróizálják le, lehessen azonosítani, Lovecraftnál a szörnyek már egészükben felfoghatatlanok, és ezért is jelenti az ősi kevésbé azt, hogy primitív – ennyiben nem a modernitásnak a másikjaként, a vad gondolkodásként megjelenítve a monsztróizálást. De maga a tudomány sem úgy érvényesül diszkurzíve Lovecraftnál, mint a Stevensont követő Wellsnél, akinél a tudományos leírás az ultrarealista hangnemet erősíti, és nem arról van szó, mint Mary Shelley-nél vagy Stevensonnál, hogy a tudományos diszkurzus a félelmeket hordozza magán, például a hibriditástól vagy a degenerációtól. Lovecraftnál a diszciplínák keresztezése a folklórtól a fizikán át a nyelvészetig csak növeli a bizonytalanságot (Houellebecq 1991, 85–86), ugyanakkor diszkurzív alapját jelenti a hasonlítások és metaforák révén azon érzéki rögzítő kísérleteknek, melyekből az egyik tag (az azonosító vagy az azonosított, a hasonlító vagy a hasonlított) konstans hiányzik (Harman 2012, 238): például Angell professzor olyan szótagokat hall, amelyekből a Cthulhu szó áll össze, de ez is csak a szubjektív érzékelésének produktuma (Lovecraft 2014, 507). Eközben viszont az elbeszélők a saját benyomásaikból folyamatosan átírásokat hoznak létre az olvasónak a szörnyűségekről (könyvekről, lények sziluettjeiről, illetve azok tárgyi képeiről stb.) annak érdekében, hogy a tapasztalat intimitását az újra- s újarögzítéssel valahogy

eltolják maguktól. Ennek sikertelensége, a monsztróizálás obszesszív inzisztálása a mediációban egyben a Harawaytól idézett inappropriate/d other konstrukciójának csődjét is jelenti, amiből végső soron a horror fakad Lovecraftnál.

Az ember ágenciája a domesztikációtól a biomérnökösödésig egyértelműnek látszik a szörnyűség modern irodalomtörténetében Shelley-től Stevensonon át egészen Lovecraftig: a modern szörnyek a XX. századig kreatúrák, létrehozottak, mint Frankenstein szörnye, Jekyll Hyde-ja vagy Wilde Dorian Graye (akinek személyiségét Lord Henry, képmását pedig Basil Hallward alakítja), ezért is leírhatók, taxonomizálhatók. A regények abból a premisszából indulnak ki, hogy azok nem azonos szinten vannak alkotóikkal – a monsztróizálás tapasztalata így éppen abból fakad, hogy mi van, ha mégis. Lovecraftnál viszont ennek inverze azonosítható. A monsztrózus abban inzisztál, ahogy a környezetet alkotja, ugyanabban a térben és időben jelenik meg, mint a szereplők; a szörny befogadása és leírása során viszont éppen annak lehetősége emel gátat és kényszeríti a befogadókat áttételekre, átírásokra, hogy a szörnyek mégsem azonos szinten vannak velük.

### Irodalom

- Brantlinger, Patrick. 1990. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914*. London: Cornell UP.
- Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge.
- Cohen, Jeffrey Jerome. 1996. Monster Culture (Seven Theses). In *Monster Theory: Reading Culture*, szerk. Jeffrey Jerome Cohen. 3–25. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.
- Douglas, Mary. 2001. *Purity and Danger: An analysis of the Concepts of Purity and Taboo*. London: Routledge.
- Erle, Sibylle – Hendry, Helen. 2020. Monsters: interdisciplinary explorations in monstrosity. *Palgrave Communications* 6 (53): <https://doi.org/10.1057/s41599-020-0428-1>
- Gould, Stephen J. 1980. *The Panda's Thumb: More Reflections on Natural History*. London: W. W. Norton & Company.
- Halberstam, Judith. 1995. *Skins Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. London: Duke UP.
- Haraway, Donna. 1991. The Promises of Monsters. In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. 295–336. London: Routledge.
- Harman, Graham. 2012. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Winchester: Zero Books.

- Houellebecq, Michel. 1991. *H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie*. Paris: Éditions du Rocher.
- Huet, Marie-Hélène. 1993. *Monstrous Imagination*. Cambridge (MA): Harvard UP.
- Hurley, Kelly. 2004. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge (MA): Cambridge UP.
- Karschay, Stephan. 2015. *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*. New York (NY): Palgrave Macmillan.
- Kittler, Friedrich. 1993. Draculas Vermächtnis. In *Draculas Vermächtnis: Technische Schriften*. 11–57. Leipzig: Reclam.
- Kneale, James. 2016. “Ghoulis Dialogues:” H. P. Lovecraft’s Weird Geographies. In *The Age of Lovecraft*, szerk. Carl H. Sederholm – Jeffrey Andrew Weinstock. 43–61. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.
- Koenig-Woodyard, Chris – Shalini Nanayakkara – Yashvi Khatri. 2018. Introduction: Monster Studies. *University of Toronto Quarterly* 1 (87): 1–24.
- Latour, Bruno. 2011. Love Your Monsters: Why we must care for our technologies as we do our children. In *Love Your Monsters: Postenvironmentalism and the Anthropocene*, szerző: Michael Shellenberger és Ted Nordhaus, 30–46. epub. s. l.: The Breakthrough Institute.
- Lee Six, Abigail – Thompson, Hannah. 2016. From Hideous to Hedonist: The Changing Face of the Nineteenth Century Monster. In *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, szerk. Asa Simon Mittman – Peter J. Dendle. 335–358. London: Routledge.
- Limpár Ildikó. 2021. *Rémesen népszerű: Szörnyek a populáris kultúrában*. Budapest: Athenaeum.
- Lovecraft, Howard Phillips. 2014. *The New Annotated H. P. Lovecraft*. London: W. W. Norton & Company.
- . 2008. *H. P. Lovecraft: The Fiction*. New York (NY): Barnes & Noble.
- De Man, Paul. 1999. *Az olvasás allegóriái*. Szeged: Ictus–JATE.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge (MA): Harvard UP.
- Nemes Z. Márió – Wirágh András. 2020. A halottak globálisan lovagolnak: Bevezetés a kortárs gótikus diskurzusokba. *Helikon* (2): 145–167.
- Shelley, Mary. 2001. *Frankenstein*. New York: Hungary Minds Inc.
- Stevenson, Robert Louis. 2005. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Toronto: Broadview.
- Wright, Alexa. 2013. *Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture*. London: I. B. Tauris.

### THREE EPISODES IN THE LITERARY HISTORY OF MONSTROSITY (SHELLEY, STEVENSON, LOVECRAFT)

The paper scrutinizes the shift in literary horror that occurred at the beginning and the end of the 19<sup>th</sup> century and in the first half of the 20<sup>th</sup> century with regard to the figure of the monster and the experience of monstrosity. The Gothic prose of Mary Shelley or Edgar Allan Poe in the first half of the 19<sup>th</sup> century postulated the monster as an alien entity that was part of a different ontology; it was unnatural, yet when it comes to the dichotomy of nature and culture, it paradoxically belonged with the former. Bram Stoker, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson and H. G. Wells, however, constituted the figure of the monster by integrating its alienity and exotic nature into the social order of the fin-de-siècle. The next and final stage in the paradigm shift of monstrosity is the horror of H. P. Lovecraft, who unveiled the monster in the very rationality of the discourse network of 1900, and turned the then-dominant “horror metaphysicae” into a profoundly physical horror, which ultimately lead to the foundation of a new genre: the weird.

*Keywords:* monster studies, gothic, Victorian fiction, weird fiction

### TRI EPIZODE IZ KNJIŽEVNE ISTORIJE MOTIVA MONSTRUMA (ŠELI, STIVENSON, LAVKRAFT)

S kraja 19. veka i u prve tri decenije 20. veka u žanru horora menjao se lik čudovišta i prikaz strahota. Meri Šeli i Edgar Alan Po su čudovište prikazivali kao nešto strano, druge ontologije; kao kvazi-prirodno. To je bila markantna figura s dihotomijom „priroda–kultura“. Bram Stoker, Oskar Vajld, Robert Luis Stivenson i H. G. Vels su doživljaje monstroznosti u svojim delima predstavili tako što su drugost i egzotičnost integrisali u društveni poredak s kraja 19. veka. Sledeći stadijum predstavlja horor H. P. Lavkrafta, koji je monstroznost otkrio u racionalnom diskursu koji je s početka veka bio smatran sigurnim polazištem. On se u žanru, koji je sam stvorio i nazvao ga „vird“ (uvrnuto), umesto metafizičkog horora okrenuo materijalno-medijalnim uslovnim strukturama.

*Ključne reči:* čudovište, gotika, viktorijanski, vird (weird)