

Mészáros Zsolt

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Szalonkabát és fűző találkozása a sminkasztalon, avagy a férfiasság vizuális megalkotottsága a 19. század végén

Tanulmányomban a 19. század végi magyar úriember toalett-titkait kívánom felfedni. Nem azért, hogy kellemetlen helyzetbe hozzam, vagy valamifajta *voyeur*-késztetésnek engedjek, hanem azért, hogy az olvasóval együtt megfigyelhessem, hogyan készül a jó házból való férfi. Beauvoir elhíresült kijelentése – „Az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik” (197) – szintúgy vonatkoztatható a másik nemre. Ennek jegyében a „férfias” megjelenés alkotóelemeire kérdezek rá, különös tekintettel a divat (ruha, kozmetika) és a maszkulin test viszonyára. Vizsgálódásaim a korabeli magyar férfi divatlapok ruhaleírásaira, cikkeire, tanácsadásaira irányulnak, de kitérek, néhány hazai regény példáján keresztül, a téma irodalmi reprezentációira is.

Várjuk be egyszer türelemmel az estét, rejtőzzünk el valamely úri 'dandy' budoárjában, és mialatt minden, ami él, nyugszik és pihen; lessük el az öltözőszoba titkait. Ennek a misztériumai olykor legalább is akkora érdekességűek, mint azok a számtalanszor hallott, megunásig ismeretes 'titokszerű' rejtelmek, amik az ünnepeelt primadonna öltözőparadicsomáról időnként szárnyra kelni szoktak. (Ámon 9)

Az 1980-as években körvonalazódó *men's studies* a férfiasság társadalmi, kulturális, szexuálpolitikai diskurzusait, valamint a sajátos férfitapasztalatokat és azok megnyilvánulásait kutatja. Megkérdőjelezi a férfi pozíciójának rögzítettségét azáltal, hogy a feminista törekvések analógiájára, megbontja és dinamizálja a nemi alapú bináris oppozíciókat, vagyis rámutat a maszkulinitás térben és időben változó identitáskonstrukciójára.¹ Tematikai térképén a belső erények (viril), társadalmi és családi szerepek revíziója, újradefiniálása, valamint a közös aktivitás szociálpszichológiai aspektusa talán kitüntetettebb figyelmet kap, mint a vizuális megalkotottság, pedig kondicionáló szerepe éppoly kulcsfontosságúnak tekinthető, mint amazoké. A korszakunkra

¹ Hadas Miklós szerkesztői munkásságának köszönhetően a külföldi férfigutatók számos fontos szövege vált hozzáférhetővé magyar nyelven (Hadas 2001, Hadas 2009, Hadas 2011).

vonatkozó szakirodalomból George L. Mosse a *Férfiasságnak tükröire* című könyvét kell kiemelnünk, amely a modern férfieszmény kialakulásával foglalkozik a 19-20. századi társadalmi és mentalitástörténeti folyamatok tükrében. A férfiideál eredőjét a görög atlétákban látja, és az egység-arány-erő antik hármására alapozza a modern maszkulin szubjektumot. Ezeknek a kvalitásoknak a külsőn való érvényre juttatására azonban már nem tér ki bővebben, miközben elismeri, hogy a tét súlyos, hiszen a társadalomba való beilleszkedés múlik rajta:

...a kívülállók többnyire a férfiideál testalkatával és szellemiségével szemben ítéltettek meg. Minden zsidó vagy fekete, vagy más alsóbbrendűnek tartott férfi tanúsíthatja ezt saját tapasztalatai alapján. Hány ilyen kívülálló, *outsider* alakította át testét és változtatta meg viselkedését a férfiszépségeszmény előírása szerint, hogy bennfentes, vagyis *insider* legyen? Testépítés, orrműtét, a göndör hajszálak egyenesre húzása csupán néhány példa az e cél szolgálatába állított eszközökre. (Mosse 17)

Francia nyelvterületen Anne-Marie Sohn „*Sois un homme!*” című műve mikrotörténelmi módszerekkel vizsgálja a maszkulinitás konstrukcióját a 19. század Franciaországában. Egy kisebb fejezetet szentel benne a férfiasság külsődleges jegyeinek, elsősorban az arcszőrzet első kiütkezésének, amely a kamaszok férfikorba való szimbolikus belépését jelentette maguk és környezetük számára. Azt követően a dohányzás, az ivás, az erőnlét vizuális attribútumait kapcsolja mozaikszerűen a felnőtt virilis kinézethez, azonban nem állítja az objektívet nagyobbra, hogy az egyes részletekből a férfi test társadalmilag differenciált képzetének kompozícióvariánsai kibontakozzanak a maguk egészében és változatosságában (Sohn 27-34). A magyar tudományos életben Hadas Miklós kutatásai honosították meg ennek az aldiszciplínának elméleti szempontjait. Ő a modern férfi kialakulását a sport 19. századi intézményesülésére vezeti vissza, amely során a harcos férfiasság civilizálódik, és a kooperatív, szolidaritáson alapuló mintázatok válnak benne meghatározókká (Hadas 2003).

A fentiekben kiragadott példák azt sugallják, hogy a bajusz- és szakállviselet, a testalkat, az erő kifejtés, a harc azok a felületek, momentumok, cselekvések, amelyeken keresztül a modernitás férfiasság-konceptiója „természetes módon” ölt látható alakot, míg a külső „mesterséges” alkatrészei leginkább a transzneműség, a homoszexualitás alkategóriáinál kerülnek előtérbe. A férfikutatások a maszkulin identitások pluralitását vallják, mégis érzékelhető esetükben némi esszencializmust sem nélkülöző előfeltevés a külső megjelenésével, megjelenítésével kapcsolatban. Azt sugallják, hogy a férfi saját erőből, mintegy önmagából merítve hozza létre a férfias látványt, nem pedig applikációk segítségével. Továbbá az

alkoholizálás, a dohányzás, az izomerősítés, a csapatjáték eleve „férfitevékenységként” értelmeződnek, miközben a mögöttük húzódó nemi, társadalmi és kulturális markerek nyüzsgő változatossága és különbözősége homogenizálódik. Érdeemes kiterjeszteni a pluralizmust magára a férfieszményre is, hiszen azt láthatjuk, hogy nem egy, hanem több ideálkép kísérte végig a 19. századot, egymással hol párhuzamosan, hol kereszteződve, egymást hol elnyomva, hol felerősítve.

Csabai Márta írja a test átalakításának mentalitástörténetéről, hogy a „18-19. századi polgárság egyre többet foglalkozott az öltözködéssel, beszéddel, megjelenéssel, mint ’védőréteggel’, ami megóv a másik behatoló tekintetétől. Az a nézet, hogy a külső ’kimutatja’ a jellemet, egy újfajta kontrollt, odafigyelést hozott létre...” (126). Tanulmányomban a férfieszmények külső megvalósításának eszközeire, ha úgy tetszik, applikációira vagyok kíváncsi. Abból indulok ki, hogy a divat, egyszerre képezi a társadalmi érdeklődés, vágy és függés tárgyát (Marzel 1). Pillantásomat a magyar közép- és felső osztályra vetem, ahol a férfi test egyedül bástya, társaságban falanx, amely társadalmilag és nemileg elkülönül, őriz és véd. Naponta újrainduló őrzárataira azonban mégiscsak valahol fel kell készülnie, ahol felölti vértetét, rendbe szedi haját, arcbőrét, bajuszát. Ez a szimbolikus helyszín, a *backstage*, az öltöző, vagy a mottóban szereplő férfi-budoár, ahol a polgári férfifiasság misztériumát gyanítom rejtőzni.

A ruha a fő és benne a... férfi

„A piperkőcködés végórája ütött s a férfi nemes méltóságában feltámadt”
(*Férfi divatlap* 1886a, 1)

„Egy hangverseny-öltöny áll egy corksercio-kammgarn szövetből csinált egysoros, testhez álló jakettből, egy vékony piros sávokkal átszótt kammgarn nadrágból s végre egy sötét atlasz-selyem mellényből.”
(*Férfi divatlap* 1886b, 2)

Arszlán, dendi, divatfi, ficsúr, gavallér, gigerli, uracs. Ők azok, akik „férfi létükre” szeretnek öltözködni, és szorosabb összefüggésbe hozhatóak a divattal. Egymás szinonimáinak tűnnek, valójában a „divatos férfi” jelentésének spektrumán elhelyezkedve, más-más időszakhoz, társasági tónushoz, társadalmi osztályhoz és szintérhez tartoznak. Közös bennük, hogy megjelenésükkel, ruházatukkal keltenek feltűnést. Elnevezésükben tetten érhető pejoratív felhang magyarázatért *A Hét* főszerkesztőjéhez, Kiss Józsefhez fordulunk, aki a következőket írja a *Férfi divat* számára: „Nem faire dolog sokat törődni a külső megjelenésünkkel. Aki jól és divatosan

öltözködik, oly könnyen keveredik gigerli hírébe, amitől komoly férfinak óvakodnia kell. A tekintéllyel sem igen fér össze; tekintély és a divat nem ikertestvérek, inkább antagonisták” (Kiss 1900, 2). A 19. századi férfiruházat látszólagos egyhangúságában, aki leginkább felvillanyozza a divattörténéseket és a kultúratudomány kutatóit, az a dendi figurája, mint olyan személy, akinél a külső látványos és tudatos megkonstruálása identitásképző funkcióval rendelkezik (Dede 155). A kifinomult öltözködés virtuóza és a szellem arisztokratája ő, aki életmódjában és felfogásában, a másik baudleriánus hős, a nagyvárosi kószálóhoz (*flâneur*) hasonlóan, magának a modernitásnak az ágense (Taciun 1998). A dendi, mintegy kiemelkedve a kor férfitársadalmából, olyan összetett kultúrajelenséggé vált a szak- és szépirodalomban, amely túlmutatva önmagán, indikátora a kor kulturális képzeinek és modellje az új művésztípus karakterológiájának. De mi a helyzet a hétköznapi polgártársakkal? Ha komoly, köztisztületben álló férfinak óvatosan kellett bánnia a divattal, valószínű a divatnak is ugyanezt kellett tennie vele szemben, hogy létrejöjjön a mindkét fél számára előnyös üzlet.

A 19. század második felének sajtójában a női divatlapok bőségét hiába is keresnénk a férfiaknál. Léteztek ugyan kimondottan nekik szánt divatlapok, de nem bizonyultak hosszú életűnek: *Férfi divatközlöny* (1858-1863), *Férfi-divat-futár* (1864), *Nemzeti férfi-divat közlöny* (1863-1870), *Férfi divatlap* (1886-1887), *Férfi divat* (1899-1908). Rajtuk kívül a női divatlapok (pl. *Magyar Bazár*) közöltek időnként férfi divatképeket és -leírásokat. Ugyanez volt egyébként a helyzet a francia vagy az angol szintéren is. A hazai férfi divatlapok az 1850-es évek végén és az 1860-as évek elején a nemzeti ipar, illetve viselet támogatását és terjesztését hirdette, majd a politikai légkör enyhülésével kezdett nyitni a világdivat, különösen az angol ízlés felé. A hivatkozási horizont módosul, a nemzeti mellé a civilizáció lép. A szókészlet lecserélődése jól nyomon követhető a *Férfi divatlap* szerkesztői beköszöntőjében:

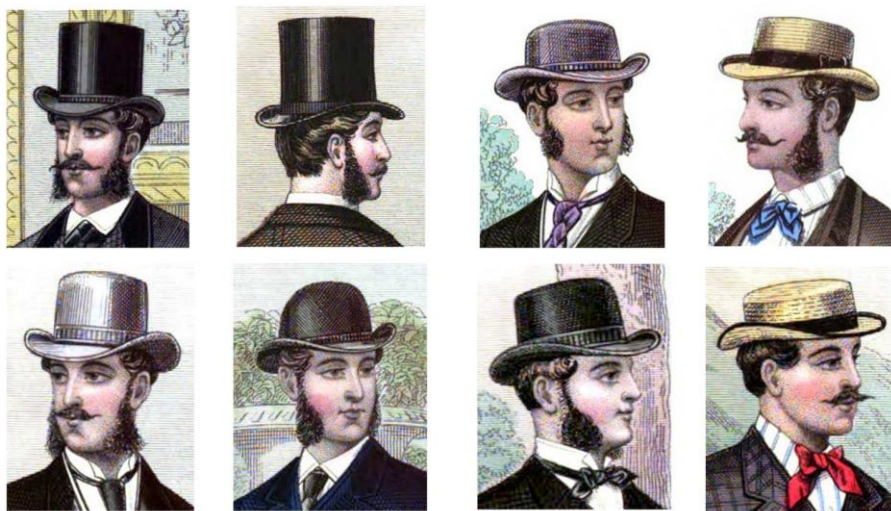
A műveltség, a haladás valamint a polgárisodás úgy a lélekben, valamint a testhez tartozó dolgokban jelentkeznek. Minél komolyabban és behatóbban foglalkozunk a divattal és abban nem az uralkodó célt, hanem a szolgáló eszközt fogjuk felismerni, annál szabadabbá leszünk a divat ezernyi szeszélyes balgaságaitól.
(*Férfi divatlap* 1886a, 1)

Természetesen divatújságból vagy divatképekből levezetni egy társadalmi réteg öltözködési szokásait történelmietlen módszer, de azok az irányelvek, ideáltípusok kinyerhetőek belőlük, amelyek az adott kor, osztály kulturális képzeit tükrözik, például arra vonatkozóan, hogy a két nem milyen módon és milyen külső attribútumok segítségével juttatta kifejezésre

saját nemi státuszát, milyen hatásra kellett törekednie ahhoz, hogy az aktuális társadalmi konszenzusnak megfelelő fogalmakat mozgósítsa a szemlélőben. Ebből kiindulva, a fenti idézet rávilágít a férfidivat retorikájának azon komponenseire, mint a higgadság, a tudatosság, a megfontolt tempó, amelyek a polgári szubjektum alapértékeire rezonálnak. A ruhaleírásokban a méreteknak van jelentősége: hol lehet szűk, hol pedig bő, hány centire szabad hagyni a felvarrást, meddig érhet az ujj, mekkora a távolság a gombok között. Nem a színek intenzitása vagy a valóörök gazdagsága a fő kritérium, hanem az összhang, a párosítás, a választás. Nem gyönyörködtet, viszont praktikus, tartós, méltóságteljes és mérnökien precíz, mint amilyen a korban elvárt jól szituált férfihabitus. A Mosse által felállított egység-arány-erő hármasa uralkodik a szabásasztalon. Az 1936-ban napvilágot látott *Öltözködés és divat* című kézikönyv férfiakat érintő fejezete is a komoly ünnepélyességet hangsúlyozza: „A férfidivat nem ugrál. Évek kellene hozzá, míg megmásul. Vezérmotívumai, akár egy Wagner-trilógiában, egyformák, ismétlődnek. Csak hangszerelésük lep meg néha újszerűségével. Kis külsőségei (nyakkendő, kesztyű, cipő) formálódnak csak át” (Feiks 1936a, 37). A megfontolt tempóról alkotott képet kritikai megvilágításba helyezi F. Dózsa Katalin divattörténész észrevétele, miszerint a férfi öltözködés és külső alakulásának ritmusa a valóságban megegyezik a nővel. A 10-15 éves periódusváltások során változik a haj-, szakáll- és nyakkendőviselet, a kabátok, mellények, ingek szabása (F. Dózsa 212). A férfiruha leírásokban működő retorikának az állandóságot kellett sugározni a fogyasztói felé, miközben belső törvényszerűsége és lételeme a folyamatos megújulás. Az ebből fakadó paradoxont kívántam érzékeltetni a fejezetet bevezető két mottóval. Mindkettő 1886-ból származik, ugyanannak a lapnak az egymást követő számaiból, míg az első elutasítja a piperkőcködést, addig a második a hangversenyöltöny kammgarnszövetein, és az azzal harmonizáló szürke atlasz-selyem mellényen időz kedvtelve. Tehát azon benyomásunk ellenére, hogy fantáziátlan és unalmas lett volna egy 19. századi úriember öltözködése, azt figyelhetjük meg, hogy változatlanul működteti a divat hatásmechanizmusainak gazdag és differenciált eszköztárát. Minden ruhadarabnak meg volt a külön jelentése, funkciója, elnevezése. Akár egy olyan alapdarabnál, mint a kalap vagy a mellény, egy azon időben hihetetlen széles repertoárral szembesülhetünk mind fazonban, mind színben.



Férfimellények, 1897 (forrás: [MMoA Digital Collection](#))



Viktóriánus férfikalapok (forrás)

Aradi Fekete Paula, a *Fővárosi Lapok* divattudósítója az 1894-es férfifrizurák tipológiájába kalauzolja el az olvasót:

A walesi herceget utánozva most minden 'előkelő' férfi, szakállát oldalt rövidere nyírva és elől jó hosszúra eresztve. A haját pedig 'à la Vierge' hordják az urak, mert az addig égne meredő 'à la brosse' hajviselet többé nem divatos; most közepen szétválasztva, s természetes hullámokra fésülve, hordják a haját. A választék a nyakszirtig vagy a fej búbjáig érhet, tetszés szerint. Ha a választék oldalt van alkalmazva, neve 'à la jockey'.

(1853)

Ahogy a cikkrészletből is kiderül a korszak, azaz a 19. század második felének úriember-példaképe az öltözködés terén hosszú évtizedeken



Angol férfidivat (1881-1882, tél). Forrás: Digital Collection from Victoria & Albert Museum.

keresztül a walesi herceg, a későbbi VII. Edward brit király. Az általa képviselt irány a maga egyszerű, testhez álló szabászati munkájával a férfiaság koherens vizuális egységét lett hivatott képviselni, amely plasztikai hatásra törekedett. A ruhának tökéletesen kell simulnia, egy ráncot sem szabad vetnie, vagyis megbontania bármely részletében az egységes összhangot. Ez nem feltétlen a fizikai adottságok érvényre juttatását jelentette, sokkal inkább azt, hogy a szövet burokként zárta körül a férfitestet. A kifogástalan gentleman állig begombolt, arcát szőrzet fedí, kezét kesztyű, fejét kalap (ld. bal oldali ábra). A ruhákat vattával bélelték, hogy

elrejtve a fizikai esetlegességeket, megformázzák, uniformizálják az áhított és előírt plasztikai jelleget. Például a már fentiekben idézett Kiss József a zsákszabást és a csónadrágot, mint a férfiruházat általános jellemzőit kárhóztatta, amely formátlanná teszi az alakot:

Egy fél század óta a mi férfidivatunk alig ment át valami nevezetesebb evolúción. Mindig ugyanaz a zsákzubbony, hol alul keskenyebb, hol felül; mindig ugyanaz az esztétikátlan bugyogó, mely a lőcslábaknak kedvez, de az adoniszi lábikrákat irigyen rejti el szeméink előtt. (...) Mintha a mi ruhaviseletünket a csámpások kedvéért találták volna ki és színeit blazírtak és életuntak kedélyvilágához alkalmazták volna. Az ünnepi dresszünk fekete, a hivatalos frakkunk fekete és ami nem fekete, az legalább is szürke, egyhangú, búskomor, beteg. (Kiss 1900, 1)

Pekár Gyula is a régi korok, elsősorban a rokokó kosztümök pompája mellett szállt síkra a *Férfi divat* hasábjain, mert „a jelenkor ’föltünést kerülő’ szabóművészetének az is a célja, hogy lehetőleg ’neutralizálja’, diszkrétan eltüntesse a testet” (1-2). Tehát az az érdekes paradoxon áll elő, hogy míg a walesi herceg által megtestesített ideál a testre simuló, „plasztikus” viseletet írta elő, addig valóságban kiváltáztott, a testet a legkevésbé figyelembevevő szabászati megoldások érvényesültek, amelyek láthatatlanná tették a fizikumot. Barthes írja *A divat mint rendszer* című nagyhatású művében, hogy egy „ruházat plasztikus értelme sokkal inkább függ elemeinek kontinuitásától (vagy diszkontinuitásától), mint a formájától” (105). A francia filozófus szerint a ruházat a varrásnélküliség álma, a retorika szintjén a testtel való egylényegűsége törekszik, és diszkontinuitás, azaz a nyílások, hiányok arányától függően válik erotikussá. Egy női toalett leírásában a dekoltázsok, az áttűnő csipkék, sejtető kelmék, kivillanó fodrok fontos szerepet játszanak, a férfiaknál ez elképzelhetetlen. Talán azért, mert, ha átszínezi őket az erotika, akkor kiszolgáltatottak lesznek, amely nem része a kor maskulin képzeteinek, sőt a legtávolabb áll a virilista eszménytől. Ki lennének téve a tekinteteknek, tárgyiasulnak, kikerülnek a megfigyelő állásukból, ahonnet pásztázták a nők színpompás látványát. Esetleg kritika érheti a beesett mellkasukat, csapott vállukat, rossz testtartásukat, dongalábaikat, márpedig ez sértené a világban és a családban betöltött köztiszteletben álló polgári patriarcha tekintélyt, vagy a társasági szintéren gyakorolt hódító világfői szerepét. Ezért írhatta Kiss Gerő, Mangold Béla Kolos és Pekár Gyula polémiájához kapcsolódva, amely a férfidivat fantáziátlan, dísztelen állapota körül zajlott, hogy bár megérti a fiatal író ellenvetéseit, és elismeri, az esztétika az ő pártján áll, de ő személy szerint örül az elrejtésnek, mert nem minden férfi rendelkezik olyan héroszi testalkattal, mint Pekár (Kiss Gerő 3). Ugyanakkor tanulságos adalék az észlelés szelektív mivoltára vonatkozóan (Klapper 1960), hogy Kiss József vagy Pekár Gyula abban az időben panaszkodik a férfiruhák fakóságán, a fekete és a szürke dominanciáján, amikor a színes, mintás ingek és kiegészítők egyre népszerűbbé és elterjedtebbé válnak az 1890-es évektől kezdve szerte Európában, amelynek maga a *Férfi divat* is lelkes fóruma.

A férfi szépség fenntartásának, ápolásának és növelésének titkai

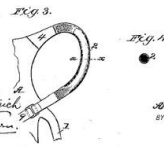
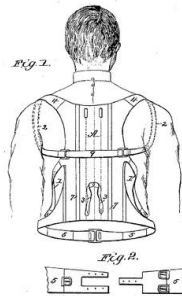
“A piperézés divatja eltűnt, mint a tegnapi hó, és nincs senki, aki siratja.”
(L’homme d’or 2)

A fejezet címét Wohl Janka egyik művétől kölcsönöztem annyi módosítással, hogy a „nő” helyére férfit tettem. Ugyanis hiába keresnénk ilyen témájú könyveket a 19. század második felében, nem nagyon találunk. A polgárjogi mozgalmakon keresztül megkonstruálódó férfi dolgozik a családjáért, a közösségért, a hazájáért, felelős, komoly, szorgalmas, azaz a korábbi abszolutista rezsim arisztokrata szubjektumának ellenpontja. A kor társadalmi etikájába nem fért bele az a férfi, aki krémeket használ, hajsütővasat, esetleg púdert, ha mégis, azt higiénának nevezték, nem szépségápolásnak. Ugyanakkor fontos hozzátennünk, hogy a szépségápolási szerek használata a nőknél, legalább is a jó házból való úrilányok esetében sem volt megengedett (Lipovetsky 9).

Vajon tényleg eltűnt volna a piperézés, mint a tavalyi hó? Miket találunk a társaságban forgó háziúr toaletasztalán, a fésűn kívül? Vay Sándor szerint erősen illatos szappanokat, parfümöket, köröm- és hajkeféket (2). F. Dózsa Katalin írja az 1900 utáni férfidivatról, hogy az „arc jól táplált, enyhén rózsaszín, amit esetleg púder támogat” (214). Történeti példaként Nagy Endrét idézi, aki Kossuth Ferencről jegyezte fel, hogy „fehér arca

simaságát, üde rózsaszínben derengő zománcát a kozmetika varázsszereivel támogatta” (214). A valós arányok felderítéséért érdemes volna a különféle gyógyszertárak üzletkönyveit végigböngészni, vajon hány férfi megrendelőnek szállítottak krémeket, arcvizet, pakolásokat. Talán hasonló számokat kapnánk, mint a fűzők esetében. 1903-ban egy párizsi fűzőgyár peréből pattant ki a hír, hogy a cég nagy mennyiségben gyártott mідert férfiaknak. Franciaországba évenként, több mint 18.000 darab kelt el, Angliába 3000 darabot exportáltak, főképp tiszték részére. Korábban a német hadsereg katonái is innét szereztek be a mідert, míg egy berlini gyárossal

(No Model.)
A. J. BOBBS.
SHOULDER BRACE CORSET.
No. 432,363. Patented July 15, 1890.



WITNESSES:
Fred G. DeWitt
Edw. W. Ryan

INVENTOR:
A. J. Bobbs
BY
Maurice G.
ATTORNEY

A. J. Bobbs vallfűző-szabadalma
ferfiaknak (1890)

sikerült jóval kedvezőbb anyagi feltételekben megállapodniuk (*Férfi divat* 1903a, 10). A *Férfi divat* következő számában a névtelen tárcaszerző azon csodálkozik, hogy angol újsághirdetések között bajuszos, fűzőbe bújtatott férfi képére bukkan, amelyet elsősre nem is tud értelmezni: „Titokzatosnak találtuk ezt a figurát, de azért nem egykönnyen szántuk rá magunkat, hogy e miatt a kereskedő céghez kérdést intézzünk. Végre is győzött a kíváncsiság és meginterpelláltuk a hirdető angolt” (*Férfi divat* 1903b, 6). A válaszból megtudjuk, hogy atletikus, katonás megjelenésű urak viselik elsősorban sportokhoz, vadászathoz a szoros, erős csontú magas mídert, azért, hogy testük feszes tartását, valamint a ruha kifogástalan állását könnyebben megőrizhessék. Tehát, pont a férfi szépségideál előírásait érvényesítette: a szoborszerű megjelenést, a testtel

egylényegű ruha látványát. A szerzőnél érezhető a kezdeti megrökönyödés, majd a zavar, mikor praktikus magyarázatot kap. Vajon váratlan, korábban nem tudott felfedezésként érte vagy csak nem tartotta helyénvaló beszéd- és reklámtémának a nyilvánosság előtt? Feiks Jenő adhatja meg rá a választ, aki negyven évvel később is azt fejtegeti, hogy a haskötő, alias fűző milyen kínos téma még hazánkban, pedig külföldön igen elterjedt, főleg Angliában. Frakkhoz veszik fel, mert szebb tartást és mellkasi domborulatot eredményez. A legtöbb használója színész. Majd hirtelen elhallgat: „ne beszéljünk erről. Toalett-titok” (Feiks 1936b, 262). Fűző hirdetésre eddig még nem



Férfifűző újsághirdetés: The Queen (1893)

lettem figyelmes 19. századvégi magyar lapokban, de szakáll és hajnövesztő, -ápoló szerekre igen. Ezek a kozmetikai termékek, mint a bajuszpedrő, amely illat- és festékanyagot is tartalmazott, nem számított titkolnivalónak, sőt. A *Révai lexikon* szerint a viaszból, zsírból és velencei terpentintől való elegy „eredetileg magyar kozmetikus készítmény”, és a legismertebb márka a tiszaujlaki (453). A korabeli reklámokból megtudjuk, hogy a hazafi szükségesség

kelléke. A hirdetések szövegei a bajusz ősi magyar jellegére apellálnak. A reklámfigurák árvalányhajás parasztleányeket, huszárokat ábrázolnak.²

A legszebb férfiarcnak



sincs kellemes kinézése, ha bajusza kuszált és ápolatlan, ellenben a kevésbé csinos ábrázat is jó hatással van az őt szemlélőre, ha bajuszát rendbe hozva daltánsan viseli, ezért senki se mulasztja el a cs. és kir. szabadalm.

magyar bajuszkötőt

megszerezni, ezen egyedüli megbízható módszert, mely a legbiztosabb bajuszt is alig 10 percnyi használat után egy bármilyen tetszésű tartós formába hozza, mellőzve az ártalmas sütést és kenést. **Ára dróbként 50 kr.** Vidékre 60 kr., előleges beküldése után (bélyegeken is) bérmentve küldi

Grün Armin, Bécs, XIV., Fischergasse 45 a.

Mint a nőknek a szép haj, úgy a férfiak ékessége a szép bajusz.



A magyart ős idők óta erős nővési bajusz jellemezte. Tehát, hogy hátek legyünk öseinkhez, a bajusz növesztését el ne hanyagoljuk, miert is használjuk a világon már elősmert legjobb bajusznövesztő- és bajuszapolószert, **a híres Hajdusági pedrót**, melylyel a legkisebb bajuszt is rövid időn át nagygyvá lehet növesztetni. **A híres Hajdusági pedrót** teljesen ártalmatlan anyagokból készült, szép állásban tartja, nem töri, nem tépi ki a bajuszt, vajpuha és sohasem keményedik meg. Kapható fehér és barna színben. Próbadozob 50 f., 1 nagy dozob 1 K. 3 dozob 2 K 15 f., 6 dozob 3 K 65 f. utánvétel. Készíti a feltaláló **Grósz Nagy Ferencz gyógyszer, Debreczen, Kossuth Lajos-utca** az „Egyszarvas” gyógyszerzárta.

Főraktár: **Török József gyógyszer, Budapest, Király-u. 12.**

Forrás: Magyar Bajusz Társaság [honlapja](#)

A sminkelő férfi irodalmi reprezentációi a 19. század végén

„S a' viszony felbomlik apa 's fiú között” (Shakespeare 158)

Kiss Józsefnél merült fel a szelektív észlelés (*selective perception*) a monokróm kontra színes férfidivat kapcsán.³ Vajon beszélhetünk-e ilyenről az irodalmi regénynarrációs eljárásokban, negligáltak-e az írók az olyan információkat, tulajdonságokat, amelyek nem fértek bele a kor férfieszményébe? A nőknél fontos, karakterábrázoló jelentőséggel bír, hogy pongyolát viselnek vagy egyszerű szabású házi ruhát, a szövet fénylik vagy tompa, hol zárul össze és hol nyílik szét a maskulin tekintet előtt. De a magyar (férfi) narrátor ugyanezt fontosnak tartja-e megemlíteni, sőt részletezni a férfi hősöknél vagy azzal kell szembesülnünk, Pekárral szólva, hogy a férfitest neutrális zóna? Talán azzal ritkábban találkozunk hazai területen, mint Justh Zsigmond a *Pénz legendája* (1893) című művénel, ahol részletekig menően megtudjuk, hogy Sándor a jachtkirándulásra sötétkék jerseyt, jachtsapkát, vitorlavászon nadrágot, és sárga bőrcipőt visel. Itt is azért, mert az elbeszélő, Belényessy Mária, nő.

² A Révai lexikon szerint a bajusz „nemzeti jelleghez való szívós ragaszkodás külső kifejezője” (452).

³ „Klapper ezt Leon Festinger kognitív diszsonancia-redukció-elmélete (1957) nyomán azzal magyarázta, hogy az ember kerüli a diszsonáns helyzeteket, azaz igyekszik megszabadulni mindazoktól az információktól és véleményektől, amelyek saját, gondosan felépített világképének újragondolására készítenék, mert világképének újragondolása túlságosan sok kognitív energiáját kötné le” (Bajomi-Lázár 83).

Érdeemes volna átfogó kutatást folytatni a magyar irodalom egyes korszakaiban, hogy kiderüljön milyen helyzetekben, intencióval és kifutással exponálódik a karakterek férfiaságának vizuális megalkotottsága.⁴ Én a jelen tanulmányban csak próbaméréseket hajtok végre a 19. század második felére fókuszálva, és a következő műveket vonom be az elemzés körébe: Kiss József: *Budapesti rejtelmek* (1874), Wohl Stefánia: *Aranyfüst* (1887), Reviczky Gyula: *Apai örökség* (1884, 1887) és Herczeg Ferenc: *Egy leány története* (1899). Ezekben a szövegrészletekben rejlő diskurzusháló detektálását, az első és az utolsó kivételével, egy korábbi tanulmányomban már elkezdtem. Akkor a halálesztétika és az apa-fiú kapcsolat felől végeztem „próbatisztításokat” (Mészáros 62-65). Ezúttal a szépészeti beavatkozások és a kendőző szerek funkciójára, szerepére, jelentésségére kérdezek rá.

Wohl Stefánia *Aranyfüst* című két kötetes regénye a 19. század végi magyar uralkodó réteg belső szerkezetét (életmód, eszme, pozícióharc) mutatja be.⁵ Az egyik mellékalaknál, Vanderbilt Róbertnél kap hangsúlyt a kendőző szerek motívuma. Esztétikai korrekcióira akkor derül fény, amikor párban súlyosan megsebesül, és a haláltusa során a veríték lassan kioldja a festéket az arcáról és a hajtincseiről: „[...] a fűzőváltól megszabadulva, teljesen összeesett, míg őszülő hajáról a halál verítéke választotta le a párnákra csepegő fekete festéket, és tömörítette piros foltokká az arc számtalan apró ráncaiban felszaporodott rózsaszínű rizsport” (Wohl II. 278).

A cselekményben korábban nincsenek előrejelzések Vanderbilt Róbert szépészeti praktikáira. Egyetlen egy résznél csúszik félre az álca, és pillanthatja meg az olvasó a férfi belső karakterét, mikor az egyik főszereplővel, Lizával kettesben van, és eluralkodik rajta a nő iránti vágya, ekkor arca „vágyteljes, faunszerű kifejezéssel egyszerre szörnyű vénné vált” (Wohl II. 265). Egyébként viselkedése, megjelenése mindig választékos, finom és fiatalos. Keze fehér és ápolt (Wohl II. 185). Tekintete ábrándos, gyermekded szelídségű (Wohl II. 194). Például a fiával egyik közös jelenetben, ő tűnik ifjabbnak, frissebbnek a saját gyermeke mellett, akinek arca megviselt, vonásai élesek, és halántékán őszül (Wohl II. 221). A szerző ezzel a kontraszttal a két maszkulin szubjektum morális ellentétét érzékelteti, míg a mágnás apa tetteit a társadalmi külsőségek és érdekek vezérlik, addig a fiú, orvosként a közjóért munkálkodik. A látszatokkal operáló narrációs eljárás éppen azért időzítette a történet végére a teljes lelepleződést, hogy

⁴ A divat szépirodalmi vonatkozásairól az utóbbi évtizedekben élénkült meg a szakmai diskurzus francia és angol nyelvterületen (Fortassier 1988, Hughes 2001, Marzel 2005, Aindow 2010)

⁵ A MEK (Magyar Elektronikus Könyvtár) digitalizálta a regény második kiadását (1907), így hozzáférhető a szöveg online.

Vanderbilt Róbert alakjába transzponálja a regénycímbe szereplő, csillogó, de valójában vékony felszín, az „aranyfüst” talmi mivoltát.

Reviczky Gyula *Apai örökség* című regényében a festéktől megszabadult férfi látványa szintén a halál drámai szituációjában tárul fel. A főhős, Fejérházy Tibor a ravatalnál látja viszont apját, akit előtte, a betegsége idején nem látogatott, így a fizikai leépülés folyamatát sem kísérhette figyelemmel. A benne élő utolsó kép és a jelen közötti feszültség robban a következő jelenetben:

Fejérházy Béla eltorzult vonásokkal, festett fakoporsóban feküdt a szoba közepén. Feje kopasz volt, s ami kevés haja még látszott, az is fehér volt, mint a hó, szájába csüngő, kajla bajusza is alig mutatta nyomát hajdani fénylő feketeségének. Azelőtt izmos, férfierőtől duzzadó karjai iszonyúan le voltak soványodva; arcát, homlokát sötétbarna foltok éktelenítették, majdnem olyanok, mint a kolerában megholtakét. (Reviczky 38)

Annak ellenére éles a kontraszt a múlt és a jelen között, hogy mind az olvasó, mind pedig a fiú tudott Fejérházy Béla fiatalító szereiről. Már a mű elején kiderül, hogy az apa megözvegyülése után parókát kezd hordani, mert újrakezdi a legényéletet (Reviczky 16). Későbbiekben a férfi Bécsbe utazik peres ügyét intézni, hazaérkezésekor a sikeres, anyagi haszonnal járó eredményt a megújított külső, mint a huszárosra kipödört, koromfekete bajusz, a mesterien felfésült, új paróka, valamint a daliás tartás mutatja. Ötvenhez közeledett ekkor, de harmincnak tűnt, jegyzi meg a narrátor (Reviczky 25). Mintha a Szikra álnéven publikáló Teleki Sándorné erről a férfitípusról írta volna a következő jellemzést: „Az ötvenes férfi a legmegrögzöttebb hiú. Fiatalosan öltözködik, fiatalosan kurizál, fiatalosan éli az életet. Pajtásainak fiatal embereket válogat össze, s ha házasságra vetemedik, van rá gondja, hogy felesége ugyancsak fiatal legyen” (Szikra 1553). Ugyanakkor Fejérházy Béla fia előtt titkolta szépeészeti praktikáit, azt nem tudjuk meg, hogy azért, mert meg akarta őrizni az apai tekintélyét, vagy pedig azért, mert szégyellte egy másik férfi előtt ezeket a beavatkozásokat, valószínű mind a kettő. Mindenesetre a parókáját sosem vette le otthon, sőt abban aludt. Ha pedig otthon napközben félrecsúszott fején a vendéghaj, akkor élénken másról kezdett beszélni, hogy elterelje a figyelmet. Tibor fia azonban észrevette ezeket az elterelő hadműveleteket. A bajuszfestésről is úgy szerzett tudomást, hogy mostohája bizonyos időközönként vonakodott férjét megcsókolni a fekete „bajuszpedrő” miatt (Reviczky 33). Az apa egészségének romlásával egyenes arányban változik a külseje, a gonddal kendőzött felületek felszínre kerülnek, de még mindig tartja magát fia előtt, és nem engedi láttatni azt a fizikai metamorfózist, vagyis az öregedés és

sérülékenység testi valóját, amellyel a ravatalnál kell szembesülnie a főhősnek.

A bajuszt, mint a férfias megjelenés kitüntetett identifikációs elemét Anne-Marie Sohn is elemzi a katonai allúziók tükrében (28). Magyarországon is a vitézség attribútumnak számított a viselete, amelyet Fejérházy Béla is beépít huszáros megjelenésébe. Érdekes megfigyelni, hogy a fiával való kapcsolatában milyen központi szerepet kap a ruha. A hullámzó egzisztenciális helyzet fényesebb szakaszait leginkább az illusztrálja, hogy a fiút divatosan kiöltöztetik. Tibor gyerekkorában hét-nyolc évig nem látta apját, aki folytatva legényéletét, udvarolt, vadászott, lovagolt. Távollévő szülőjéről egyetlen emléket őriz abból az időből, amikor ruhacsomag érkezik tőle, sarkantyús csizmával, lilaszín magyar nadrággal, cifra, hímzett szűrrel (Reviczky 11). A mulatozós, felelőtlen, daliás „huszáros” maskulin szubjektum mintegy átöröklődik a viseleten keresztül a főhősre. Ráadásul a tényleges örökség, az apa halála után, szintén csak ruhadarabokból áll: fényes cilinderek, divatos színű, világos felöltő, kék téli mellény, két nyári nadrág, tajték szopóka, monokli, sétatálcák, karneol pecsétnyomó (Reviczky 43). Közülük a felöltőt kezdi el hordani Tibor, miután saját magára igazította.

Kiss József *Budapesti rejtelmek* című regényének Marmarossy Tibold figurája, aki idős, egykori ünnepeztetett gavallér, szintén a legényember látszatát igyekszik megőrizni: „Öméltósága már teljesen kiélt, kimerült embernek látszik, hanem a gond, melyet toalettjére fordít, a pirosító arcán s a választékos öltözet mutatják, hogy még nem akar végképp lemondani a világ örömeiről” (47). Ifjúsága különféle, válogatott élvezetekben telt, gazdag és előkelő családi háttéréből adódóan nem kellett anyagi gondokkal megküzdnie. Csapodár természete miatt „elaggott Don Juanként” fejezi be az életét (47). Gyermektelen agglagényként tűnik fel először a műben, majd fokozatosan kibomlik, árnyalódik a karaktere. Kiderül, hogy apa, mert született egy házasságon kívüli fia, csak nem ismeri a hollétét. Öregkorában nagy erővel keresteti, meg is leli Cserni Viktor személyében, de igazi kapcsolat már nem tud kialakulni halála miatt.

Herczeg Ferenc *Egy lány története* című regény fókuszába a „férfi szépség” jelensége kerül. Az egyik mellékszereplő, Tatáry Gedeon fiatal, szegény származású képviselőből lett megyei főispán „fiatal, viruló és szinte meglepően szép férfi volt. Pompás, bár asszonyosan puha és hízásra hajló termete volt, szabályos arca, tüzes, ábrándos szeme; a selyem bajusza alatt, rózsás ajkak közt, gyönyörű fogsora ragyogott. Mégis több szerencséje volt a férfiaknál, mint a nőknél. A nők, különösen a fiatalok, első látásra rendszerint utálatosnak találták” (Herczeg 14). Gyémánt gombot visel és arany karperecet. A *Férfi divat* 1899. decemberi száma éppen a karperecek divatjáról számol be a férfiak öltözködésében (10). Tehát egy olyan

választékos és elegáns férfi benyomását akarta kelteni, mint akit adott pillanatban húztak volna elő a *Férfi divat* című lapból. Egy másik alkalommal fehér kesztyűvel jelenik meg és gyöngykapylós gombú drapp felöltőben, fehér gamásnival a lábán, ciprusillatot árasztva (Herczeg 1). Tatáry Gedeon gondosan megtervezett külseje inkább extremitást, túllőtözöttséget sugall. Ezt az információt közvetíthette például a gyémántgomb (a *Férfi divat* szerint a gyöngy előkelőbb) vagy a karperec, még azok számára is, akik nem forogtak magas körökben, és nem voltak naprakészek divatból. Elég bizonyítékul szolgált számukra a főhős, Mariska reakciója, aki megrázkódott, mikor először kezét fogott vele: „Pedig nem tudta ellenszenvét egyébbel megokolni, csak azzal, hogy Tatáry gyémántgombot visel a fodros báli ingén és hogy arany karperec csörög a karján” (Herczeg 14). Az ékszerek csillogása, a túlzott választékosság és egyfajta mély hallgatás, titok övezi Tatáry alakját. A regény által működtetett utalásrendszerből a szereplő homoerotikus volta sejtethető. Az ő homlokozata, amelyet a világ felé mutat: az ünnepelet világfi, a kifinomult dendi, a *grand seigneur* ötvözete, de cselekedeteinek demonstratív jellege szubverzív szituációba helyezi gesztusait. Nő ember létére hevesen és látványosan udvarol a főhősnek, aki színésznőként próbál megállni a saját lábán. Bokrétákat küld neki, a háza előtt áll tüntetőleg kocsijával, miközben kiderül később, hogy svéd tornaszalonba járt, ami szintén abban az épületben volt. Azokkal a fogásokkal él, mint egy „gavallér”, pontosabban, mintha azt akarná bizonyítani minden áron, hogy ő igazi gavallér (hódító és uralkodó férfi), de éppen túlzó mivoltuk miatt lesznek normasértőek.

A négy regényfigura, Vanderbilt Róbert, Fejérházy Béla, Marmarossy Tibold és Tatáry Gedeon egy olyan világban próbált helytállni, amikor a „polgári fejlődés klasszikus korszakában a divat törvényszerűségei emelkedtek az etikett rangjára” (Klanciczay 24).⁶ Külsejük, viselkedésük tudatos manipulálásával igyekeztek kivívni és megőrizni pozíciójukat a társadalomban. Erving Goffman társas viszonyok dramaturgiai elméletének *homlokzat* fogalma, amelyet az én vizuális reprezentációjának megragadására dolgozott ki, alkalmasnak tűnik arra, hogy segítségével a regényszereplőket szemügyre vegyük (Goffman 28-34.). Ki hiúságból (Fejérházy Béla, Marmarossy Tibold), ki hatalomvágyból (Vanderbilt Róbert), ki a feljebbjutás reményében (Tatáry Gedeon) alakítja külsejét egy olyan férfieszmény jegyében, amely a társasági nyilvánosság előtt játszódó

⁶ Mangold Béla Kolos, a *Férfi divat* főszerkesztője is hasonló véleményt fogalmaz meg: „A férfiú ki az előkelő társaság körében forog, az, ki az elegáns klubokban járatos és ifjúságától fogva hozzászokott a szalonok ízlésnemesítő légköréhez, épp úgy meghajol az uralkodó divat előtt és épp úgy követi annak okszerű változásait, mint amint törvény gyanánt tiszteli az etikett szabályait, azon egyszerű oknál fogva, mert az társadalmi pozícióval jár.” (7)

nagyvilági, nemesi létformához kötődik. Az egyes homlokzatok koherenciájának zártsága változó arányban mutatkozik meg az egyes regényekben. A legtovább Vanderbilt maszkja tart ki, a többieknél a felépített látvány megrepedezik, nem takar tökéletesen, így a meglazult eresztékeken keresztül belátni mögé: amiatt, mert túlzó, amiatt, mert nem áll rendelkezésre egy olyan *öltöző*, ahol nyugodtan és egyedül lehet felkészülni a szerepre vagy amiatt, mert maga a test bomlik fel betegségben, halálban.

A festett férfi 19. századi reprezentációjának irodalmi forrásvidékét vajon hol leljük? Útja nyomon követhető-e a magyar irodalom mélyén húzódó áramlások sűrű szövésű érhalózatában? Természetesen egy átfogó pilot kutatás hiányában egyelőre feltételezésekben bocsátkozhatom, mindenesetre figyelemreméltó egybeesésnek tartom, hogy a négy irodalmi példa közül háromban az apa-fiú viszonyban jelenik meg a kendőzőszereket használó férfi, még hozzá az apa alakjában. Az apa-fiú kapcsolat megbomlásában, az apa szubverzív ábrázolásában és az akár szimbolikusan, akár ténylegesen apátlanná vált fiú identifikációs küzdelmében az 1848-49-es szabadságharcot követő nemzeti trauma áttéteit sejtem. A forrást pedig, amelyre visszavezethető a motívum, Vörösmarty Mihály *Előszó* című versében vélem felfedezni:

A föld megőszült;
Nem hajszálanként, mint a boldog ember,
Egyszerre őszült az meg, mint az isten,
Ki megteremtven a világot, embert,
E félig istent, félig állatot,
Elborzadott a zordon mű felett
És bánatában ősz lett és öreg.

Majd eljön a hajfodrász, a tavasz,
S az agg föld tán vendég-hajat veszen,
Virágok bársonyába öltözik.
Üvegszemén a fagy felenged,
S illattal elkendőzött arcain
Jókedvet és ifjúságot hazud:
Kérdjétek akkor ezt a vén kacért,
Hová tevé boldogtalan fiait?

Az irodalomtörténeti recepció nem ad arra nézvést egyértelmű választ, hogy a versben szereplő földnek mi a neme. Egyetérthetünk Kappanyos András megállapításával, hogy ez az allegorikus alak a „legbonyolultabb képi inkonzisztenciát” hordozza (349). Mindenesetre ő megkísérli szétszálalni a női és a férfi vonásokat, amelynek végén a

maszkulin szubjektum felé hajlik, de a kulcs talán nem is a szexusban rejlik, hanem abban, amire maga jut a konklúzióban: „az ellentmondás itt a hazugságot és terméketlenséget asszociáló irónia része” (349). Martinkó András az „ég” és a „föld” viszonyát Vörösmarty költészetében egyfajta isten-ember szövetségként értelmezi (67-101). Milbacher Róbert a vers feloldását nem a keresztény-zsidó, hanem az antik hagyományban látja (11). S. Varga Pál Vörösmarty mitikus nyelvhasználatának görög-római és bibliai elemekeit, képzeteit egyaránt kiemeli, mivel a költő szabadon használta őket (133). A mitológiai referenciamező gazdagságából, illetve a mitologikus gondolkodásból adódóan valóban kevésbé lényeges kérdés, hogy a föld nőként vagy férfiként artikulálódik. Kozmikus entitás, amelyben különféle képek, toposzok illuminálódnak.⁷ Maga az allegorikus kompozíció és a kapcsolat fontos, amely a versrészletben exponálódik. A szülő, aki elveszejtí gyermekeit, mert, szembekerülnek vele a saját teremtményei. A szövetség felbomlik, amely az egyetemes dimenziók mellett, tartalmazhat konkrét történelmi konnotációkat. Kappanyos András a szülőfölddel kapcsolja össze, és ilyen értelemben a vers történelmi vátesz-allegóriaként is olvasható:

Nem holmi misztikus, transzcendens látomás, hanem a tapasztalatok alapján álló, reális, noha ironikus jóslat: a pragmatikus megalkuvásról, a kegyes hazugságokról és elhallgatásokról, mindarról, amit a politikai és kulturális kontinuitás felülkerekedő igazsága jelentett. Gyulai, aki érzékeny olvasó volt, talán megértette, hogy a kiegyezés korának megjósolt Magyarországa az a 'vén kacér', aki 'illattal elkendőzött arcain/Jó kedvet és ifjúságot hazud'. (352-353)

Zárásként, térjünk vissza regényeinkre, és a bennük szereplő, sminkelő apákra. Az *Előszó* című vershez fűződő feltételezett kapcsolat, valamint a lehetséges közös kulturális és irodalmi kontextus még kibontásra vár külön tanulmány formájában komplexitása és izgalmas kérdésfelvetései miatt, de Vörösmarty a fiatalság attribútumaival felékesített agg szülő drámai erejű ősképenek reflexei, visszfényei mintha ott tükröződnének ezeken a regényalakokon.⁸ Annyi bizonyosnak látszik mindenestre, hogy Vanderbilt Róbert, Fejérházy Béla, Marmarossy Tibold és Tatáry Gedeon, vagyis a külsejét tudatosan alakító és a férfiaságot applikációkon keresztül kifejező férfi szubjektum elemzése során sok olyan szálra bukkanhatunk, amelyek nemcsak a 19. század második felében meginduló maszkulin identitáskrízis

⁷ Én például Kronoszt látok benne. Ez nem jelenti azt, hogy férfiasítanám, hiszen Kronosz lehet nő is – ld. a Maladype Színház Weöres Sándor: *Theomachia* című előadása, amelyben Béres Ilona alakította az istent.

⁸ Ebben a körben Tatáry Gedeon figurája kivétel, az ő történetében nem igazodási pont az apa vagy annak hiánya.

folyamatának szociálpszichológiai, divat- és társadalomtörténeti állomásaihoz, hanem lappangó nemzeti traumákhoz is elvezethetnek bennünket.

Felhasznált irodalom

- Aindow, Rosy. 2010. *Dress and Identity in British Literary Culture 1870-1914*. Farnham: Ashgate.
- Aradi Fekete, Paula. 1894. „Férfi-divatok.” *Fővárosi Lapok* 215: 1853. (Fővárosi Lapok Vasárnapja Melléklet)
- Á.O. [Ámon, Ottó] 1903. „Obstrukció a ruhásszekrényben.” *Férfi divat* 2: 9-10.
- Bajomi-Lázár, Péter. 2006. „Manipulál-e a média?” *Médiakutató* 2: 77-95.
- Barthes, Roland. 1999 [1967]. *A divat mint rendszer*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest: Helikon
- Beauvoir, Simone. 1969 [1949]. *A második nem*. Ford. Görög Livia és Somló Vera. Budapest: Gondolat
- Csabai, Márta. 2002. „A test átalakítása. Technikák és perspektívák.” In Csabai Márta és Erős Ferenc (szerk.) *Test-beszédek. Köznapis és tudományos diskurzusok a testről*. Budapest: Új Mandátum, 120-150.
- Dede, Franciska. 2009. „A társasélet akrobatái. Vázlat a társasági és az irodalmi dendikről Brummeltől Proustig.” *Sic Itur Ad Astra* 59: 149-174.
- F. Dózsa, Katalin. 1989. *Letűnt idők, eltűnt divatok 1867-1945*. Budapest: Gondolat.
- Feiks, Jenő. 1936a. „Férfi-divat és divat-férfi.” In Hatvany Lili (szerk.) *Öltözködés és divat*. Budapest: Est Lapok (Pesti Napló könyvek), 36-45.
- . 1936b. „A férfiruha díszei, pótlékai, hóbortjai és kinszenvedései.” *Öltözködés és divat*. Szerk. Hatvany Lili. Budapest: Est Lapok (Pesti Napló könyvek), 236-262.
- Férfi divat*. 1903a. „Fűző férfiakkak.” 1: 10.
- . 1903b. „Fűző férfiakkak.” 2: 6.
- Férfi divatlap*. 1886a. „A divatról és annak jelentőségéről az 1886-ki évadra.” 1: 1.

- . 1886b. „Divattudósítás.” 3: 2.
- Fortassier, Rose. 1988. *Les écrivains français et la mode: de Balzac à nos jours*. Paris: Presses Univesitaires de France.
- Goffman, Erving. 1999. *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Ford. Berényi Gábor. Budapest: Thalassa Alapítvány – Pólya Kiadó.
- Hadas, Miklós, szerk. 2001. *Replika* 43-44. (*Férfikutatások*)
- . 2003. *A modern férfi születése*. Budapest: Helikon.
- . szerk. 2009. *Replika* 69. (*Hegemón maszkulinitás*)
- . szerk. 2011. [Férfikutatások. TAMOP online-szövegyűjtemény](#). 2013. márc. 6.
- Herczeg, Ferenc. É.n. [1899]. „Egy leány története.” In *Herczeg Ferenc összes munkái XIII*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Hughes, Claire. 2001. *Henry James and the Art of Dress*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kappanyos, András. 2007. „Egy romantikus főmű késedelmes kanonizációja.” *A magyar irodalom története* II. Budapest: Gondolat, 341-354.
- Kiss, Gerő. 1901. „Levél a 'Férfi Divat' szerkesztőjéhez.” *Férfi divat* 3: 3.
- Kiss, József. 1900. „Megrovási kaland a divatról. Levél a Férfi Divat szerkesztőjéhez.” *Férfi divat* 4: 1-2.
- . 2007 [1874]. *Budapesti rejtelmek*. Budapest: Argumentum.
- Klapper, Joseph. 1960 [1949]. *The Effects of Mass Communication*. Free Press.
- Klanciczay, Gábor. 1982. „Miért aktuális a divat?” In Klanciczay Gábor és S. Nagy Katalin (szerk.) *Divatszociológia I*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 7-29.
- Lipovetsky, Gilles. 2008. „Esztétikai aktivizmus és a női sajtó.” Ford. Keszeg Anna. *Korunk* 12: 8-15.
- L'homme d'or [Mangold, Béla Kolos] 1899. „A velszi hercegről.” *Férfi divat* 1: 1-2.
- Mangold, Béla Kolos. 1900. „Levél Pekár Gyula úrhoz.” *Férfi divat*, 4: 2.
- Martinkó, András. 1975. „Földi menny.” In Horváth Károly, Lukácsy Sándor és Szörényi László (szerk.) „*Ragyognak tettei...*”. *Tanulmányok Vörösmartyról*. Székesfehérvár: Fejér Megye Tanácsa, 67-101.

- Marzel, Shoshana-Rose. 2005. *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*. Berne: Peter Lang.
- Mészáros, Zsolt. 2012. „Az apa felszámolása.” *Ex Symposion 77 (Test-Emlékezet)*: 62-65.
- Milbacher, Róbert. 2001. „Az Előszó egy lehetséges értelmezése.” *Tiszatáj* 79: 1-18 (Diákmelléklet).
- Mosse, George L. 2001 [1996]. *Férfiasság tüköre. A modern férfieszmény kialakulása*. Ford. Székely András. Budapest: Balassi.
- Pekár, Gyula. 1901. „Levél a Férfi Divat szerkesztőjéhez.” *Férfi divat* 1: 1-2.
- Reviczky, Gyula. 1887 [1884]. *Apai örökség*. Budapest: Érdekes Könyvtár.
- Révai Nagy Lexikona*. II. köt. Budapest, 1911.
- S. Varga, Pál. 2012. „Ellenséges istenek Bábele – A romantikus ’új mitológia’ alakulása Vörösmarty lírájában.” In Pusztai Bertalan (szerk.) *Médiумok, történetek, használatok. Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi tanszék, 128-139.
- Shakespeare, William. 1983 [1854]. *Lear király*. Ford. Vörösmarty Mihály. In *Vörösmarty Mihály Összes Művei* (12. Drámafordítások). Budapest: Akadémiai, 137-304.
- Sohn, Anne-Marie. 2009. « *Sois un homme!* » *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*. Paris: Seuil.
- ra [Szikra/Teleki Sándorné Kende Júlia] 1894. „A nőkről és a férfiakról.” *Fővárosi Lapok* 208: 1553. (A „Fővárosi Lapok” vasárnapja)
- Tacium, David. 1998. [Le Dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX siècle](#): Huysmans, Pater, Dossi. Thèse. Université Montreal. 2013. márc. 6.
- Vay, Sándor. 1908. „A ruházzkodásról.” *Férfi divat* 1: 2.
- Wohl, Stefánia. 1887. *Aranyfüst*. Budapest: Méhner.