

ETO: 821.511.141-31MÁRAI S.
305
316.647.8
DOI: 10.19090/hk.2022.2.35-50

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

CSEHY Zoltán

Comenius Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Pozsony, Szlovákia
zoltan.csehy@uniba.sk

A „BIZÁNCI JELLEGŰ EMBER”

*Másság, nemi ambivalenciák és nem standard férfiasságmodellek
Márai Sándor A Garrenek műve című regényciklusában¹*

The “byzantine man”

*Otherness, gender ambivalences, and non-standard models of masculinity
in Sándor Márai's novel cycle (A Garrenek műve) The Garrens' Work*

„Čovek vizantijskog karaktera“

*Različitosť, polna ambivalencia i nestandardni modeli muževnosti
u ciklusu romana Šandora Marajja pod naslovom
A Garrenek műve [Delo Garenovih]*

A dolgozat Márai regényfolyamának (*A Garrenek műve*) másság- és idegenségkonstrukcióival, illetve nemiségábrázolásával foglalkozik. A férfiasság és a nőiesség sztereotípiáit és azok regénybeli változásait tárja fel, illetve a másság alakváltozatait mutatja be. A másságkonstrukciók egyike a nagyvárosi „bizánci” ember, aki „már nem egészen férfi, de nem is egészen nő”. Az előadás a másság- és ellenségképzés mechanizmusaira is odafigyel, a retorikai és hatalmi manipulációra, melynek egyformán része a szubverzió, az undorkelés vagy a Márai által „nemi zűrzavarnak” nevezett társadalmi jelenség. Márai egyes hősei gondosan felöltöztetett próbababáknak hatnak, akik épp másságukkal demonstrálják a civi-

¹ A tanulmány a VEGA 1/0106/21-es számú, *Kultúrna pamät', problematika prekladu a plurilingvizmus v kontexte maďarskej literárnej vedy a lingvistiky / Cultural memory, problems of translation and plurilingualism in the context of Hungarian literature and linguistics* című projekt keretein belül készült.

lizáció „betegségeit”. A „kispolgári megszállottak” idejében Márai regényhőse szerint a német nép beteg „sexusa” betegíti meg a németiség világtudatát is. Az egyik szereplő szerint pl. a nőies Vezér, azaz Hitler „egy szlovák szakácsnő és a werwolf vegyülete”: a fasizmus szörnyetege ebben a groteszk poénban mint androgün és állatias torzszülött démonizálódik. Másrészt a Márai által konstruált „művész”-identitás radikális „mássága” eredendően pozitív másságként demonstrálódik.

Kulcsszavak: Márai, idegenség, másság, nemi sztereotípiák, fajelmélet és retorika

Az alábbi írás Márai Sándor regényfolyamának másság- és idegenségkonstrukcióival, illetve nemiségábrázolásával foglalkozik. A férfiaság és a nőiesség sztereotípiáit, valamint azok regénybeli elváltozásait tárja fel, illetve a másság alakváltozatait mutatja be. Köztudott, hogy a regényfolyam nyitánya az egyik legsikerültebb Márai-mű, az első kiadásban *A zendülők* (Márai 1930) címmel publikált regény átdolgozott változata lett, immár *Zendülők* címmel. Ezt a művet egy korábbi írásomban hasonló szempontból már elemeztem (Csehy 2020, 200–221), ezért itt csak érintőlegesen utalok rá.

A garrenség művészete

A *Féltékenyek* Nagy Sz. Péter szerint a „polgárfeletti polgár”, illetve a „Rend mítoszának” megkonstruálása miatt egyedi, ami az antirealista miszticizmus és az általánosítás eszközeivel történik, ahogy ezt már Szerb Antal is észlelte, bár ő a naturalizmussal szemben határozta meg Márai esztétikai pozícióját (Nagy Sz. 1981, 74). Az „überbürger” mint karakter már a kritikai reflexió korai alakzataiban is jelen van (Gönczy 1942, 222–223). Kovács Endre a regény „tisza szimbolizmusáról” beszél, melynek szereplői, főként a Garrenek „ködlovagok, fantomok és kimérák” (Kovács 1943, 203). A regény szerepegyüttesét és karaktereit az öreg Garren halála teszi tablószerűen látványossá: az emlékhalmok és életromok tereit nem csak tipikusan a Márai felfogása szerint polgárinak tartható modellek töltik be, akadnak szinte ál-krúdys giccsidentitások vagy gondosan felöltöztetett próbababák is. Ha nem is ennyire radikálisan, ez a gondosan megrendezett teatralitás a kritikai recepcióban is jelen volt, Horváth Csaba pl. így fogalmazott: „A regény a realitás és a fantasztikum határán mozog; képzeleten inneni, valóságon túli alakjai, a Művész, a Kereskedő, a Szerető és a családtagok ismerős panoptikumot népesítenek be. A regény maga is panoptikumszerű” (Horváth 1996, 544). A recepció érdekessége, hogy a művet a korabeli kritika Babits *Halálfai* című művéhez mérte. Rónay László azt látszik sugallni, hogy ezt a panoptikumszerűséget a fel-, sőt túlfokozott líraiság gerjeszti (Rónay 1988, 722).

A közös nevező a panoptikumfigurák között, mely ezt a radikális eklektikát egybetartja, nem más, mint maga a „garrenség”, ez a foghatatlan „minőség”. A „művész” gyűjtőfogalomként telepedik rá az itt kibomló létezésesztétikákra. A művész a szerepáthágások mestere, a társadalmon kívülről alkotja a társadalom valódi krémjét, egy ideális család ideális tagja, akinek művészete a művészlét merő kisugárzásából adódik. Az általános érvényű és homályosan racionalizálható, de irracionálisában biztos ízléssel felismerhető ismérvekkel rendelkező művészség Márai regényében egyszerre bizzar diagnózis és egyfajta felsőbbrendűségi tudat, mely mentségül szolgál a normaszegésre. Az öreg Garren harmadszor egy tizennyolc éves lányt (Lucy) vett feleségül, aki később megszökött egy mozgókép-kereskedővel. A Garrennek presztízsből fenntartott, profitot nem termelő kottanyomdájának kirakatban díszelgő hárfa Lucy permanens jelenlétét és hiányát egyaránt jelzi és feszíti merevvé a zenei metaforahálót. Ez a szerelmi „anomália” a művészség szubverzív benevolenciájával kerül egy szintre, bármilyen komikus hatást is kelt ma ez a groteszk és az anekdotikus narratívák (Gintli 2016, 350) felé inklináló felfogás: „A művésznek sok mindent meg kell bocsátani. Michelangelo férfiakat is szeretett. Villon minden jel szerint pénzt lopott. Az öreg Garrennek is meg kellett bocsátani Lucyt” (Márai 2006a, 136). Homoszexualitás, lopás és túlfűtött időskori szexualitás így lesz egy-egy komponens a groteszk egyenletben, melynek másik oldalán a művészség magától értetődő, akár öntörvényű, sőt narcisztikus liberalizmusa szerepel. A művészlét térfelén kiegyensúlyozó érték az ún. „rangérezék” (Márai 2006a, 233), mely egyszersmind a garrenség alapvető ismérve is. Győrffy Miklós a művészség lényegét abban a performatív aktussorozatban látja, melynek keretei között egy-egy arra méltó szereplő „művészien játssza örökölt jelképes szerepét” (Győrffy 2001, 327).

A művész egyszerre, ahogy Rónay László fogalmazott, a huizingai homo ludens „mint kultúra-alakító” személy (Rónay 1988, 722), egyszerre a Márai naplóiban többé-kevésbé definiált dandy, akinek szubverzív mássága az individualista szöveg- és világteremtés legitim formája (a naplóban ezt Wilde képviseli), és különös módon közösségi tényező is, mint hosszú távra bebiztosított emblematisz képviseleti funkció (ezt a regényfolyamban Goethe képviseli). A dandy számos fölfogása közül ebbe a koncepcióba Ellen Moers megfogalmazása illik a legjobban, aki szerint a dandy olyan személy, „aki az ízlés rituáléján át kizárólag a saját tökéletesítésének szenteli magát” (Felski 2002, 34). Ez egy totális szemiotikai forradalomként is elképzelhető, mely akár a kor felfogása szerint nőies jellegű narcisztikus szövegüniverzumot generál, s így nemcsak a magatartás, hanem a szövegvilág is közel kerülhet a nőies férfi defamiliarizáló,

azaz az ún. természetes nemiséget feloldó perspektívájának köszönhetően a paródiához. Ezért kel majd ki Márai a naplóiban pl. Proust (Gide és más francia meleg írók) írásmódja ellen, amit egyszerűen nőies „picsogásnak” tart (pl. Márai 2009, 31).

Eléggé férfi, eléggé nő (Garren Péter alakja)

Garren Péter, a kereskedő távol él, két szerető között hánykódva (a könnyűvérű, szinte „szent” kurtizán, Karola, azaz La és Edit bárónő között), egy Emmánuel nevű bálvány szolgálatában. Emmánuel „kitartott fiatal nőket, öreg írókat és jótékony szerzetesrendeket, megvásárolt feltalálókat”, „agyvelőket vásárolt meg, különös képességeket”, de örök műkedvelő maradt, és sosem lesz képes a művész rangjára emelkedni. Mindenki Emmánuel (Rónay Mária jellemzésével élve: a „nagy fezőr”) rabszolgája (Rónay 1937, 167), érte élnek és halnak, Emmánuel maga lesz a fátum. A nyugati, ún. fausti ember agytökéje a keleti kéjencek erőteljes testiség-képzeteivel analóg módon jelenik meg a regényben: „Mintha valamilyen háremet tartana Emmánuel, ahol az odaliskokat és kéjfiúkat vegyészek és könyvelők helyettesítették, s e láthatatlan hárem, melynek Emmánuel volt a pasája és parancsolója, a kegyencek és az örök is rabságban éltek” (Márai 2006a, 72). Péter „hütlenségnek” érzi a csupa különből színekdochikusan összerakott, önálló világnyi „hárem” elhagyását. Emmánuel ugyanakkor maga a sugárzó érzékiség is, mely még a nemi viszonyokat is diszkrétan rajzolja át és a nemi sztereotípiákat is képes kisiklatni, igaz, csak a Márai-féle művészpáradigma játékszabályai szerint. Nemi ambivalenciák bukkannak fel pl. Garren Péter és Edit bárónő viszonyában: „Nem is úgy szerettem, mint egy nő egy férfit. Valahogy úgy szerettem, mint egy nő egy másik nőt. Vagy úgy, mint egy nőies férfi valakit, egy férfias nőt. Rettenetes zavar ez. És azt mondják: Péter vagy Edit. S azt hiszik, mindent megmondtak. Mindig én csókoltam meg először. Aztán visszaadta a csókot, s akkor én voltam a nő, ő a férfi” (Márai 2006a, 105). Később ez diszfunkcionális ütközéshez vezet, a szecessziósan „szent”, hiperérzékeny kurtizán (La, azaz Karola), a nőiség maximuma és a megingatott vagy kevert nemiségű Edit kontrasztja szentenciózusan ugrasztja ki a Péter–Edit-kapcsolat végső diagnosztikáját: „Nem voltál számomra eléggé férfi, vagy én nem voltam neked eléggé nő... nem tudom” (Márai 2006a, 109). A nőiség és férfiasság aránytana lenne tehát a kapcsolati dinamika harmonizálhatóságának feltétele: a nemi minőségek eloszlása azonban nem a biológiai nem magától értetődő állapotának függvénye. A nőben rejlő férfias és a férfiban munkáló nőies jegyek aránytana ennél fonto-

sabb. A bárónőnek, lévén maga is író, már pusztán ebből a pozícióból adódóan férfiasnak kell lennie, ugyanakkor műkedvelő író, aki a művészség absztrakt érzete helyett a dilettáns írás materialitásával szennyezi be a maga létét, s ezáltal mintegy el is veszti tiszta nőiségét. „A bárónő storyban gondolkozott, kerek kis történetekben érzett”, írja Márai az írásaktusban feloldódó realitásérzékről. Nem mehetünk el amellett a folyamat mellett sem, melyre többek közt Rita Felski hívta fel a figyelmet, miszerint a kora romantika óta „jól kimutatható, hogy a férfi művészt bizonyos értelemben feminin alakként képzelik el”, vagyis az ún. transzgresszív maszkulinitás fokozatosan a művész-sztereotípiá részévé válik, miközben az ún. „kulturális degeneráció” nagyrészt áltudományos medikalizáló vagy eugenetikai „érvekkel” aládúcolt teóriái folyamatosan a maszkulinitás ernyedésével ijesztgetnek (Felski 2002, 32–34).

Edgár kivez

A regény a mozgó nemiség tekintetében egy másik érdekes karaktere a habléány szépségű Edgár. „Igényérzete természetes volt és ellenállhatatlan”, semmi használat nem vett fel, „el kellett tartani” (Márai 2006a, 241). Edgár előtörténetében van néhány ambivalens elem, melynek leírása a korabeli homoerotikus barátságdiskurzusokra emlékeztető módon történik: „Tizenhat éves korában megszökött hazulról, egy hórihorgas és regényes pillantású osztrák báróval, az új barátot a vívóiskolában ismerte meg, s később motorkerékpáron elcsavarogtak az Alpésekbe. Két hónap múlva érkezett haza, vadonatúj ruhában, csuklóján arany karpereccel, nyugodtan és fölényesen” (Márai 2006a, 243). Az apa szemrehányására annyit válaszolt: „Evezünk!” Ebbe az „evezésbe” nyilvánvalóan Márai komikusan belesűríti a klasszikus sorsmetaforát is, mely az élet tengerén hánykódó sajkaként definiálja a sorsot. De a szó az antik epigrammaköltészetből jól ismert (lásd pl. Meleagrosz epigrammáit) erotikus konnotációkat is magába rejt. Később Edgár váratlanul megkéri Judit kezét, de egy nyarat ezután is hármásban töltöttek a jótékony báróval. Judit jól beilleszkedett a Garren-univerzum rangtudatos művészpáradigmájába: „kissé már a kenyeret is úgy törte, mint egy kezdő Garren” (Márai 2006a, 245).

Idegenség, kollektív másság

Az *idegenekben* lezajló metaforikus „földrengés” során a Garrennek városa „elmozdult” a helyéről. Az idegenek megjelenésekor Garren Gábor bizarr bált szervez, s mintegy ezzel „harcol” az idegenek ellen. A bál a felsőbbrendűség karneválja és haláltáncá lesz (a védekezés formájának bizarr megnyilvánulása).

Az ellenállás során a város saját belső formáiban talált menedéket, ugyanis ez a pszichológiai formalizmus lesz a lelki higiénia alapja, mivel Garren Gábor „úgy beszélt az idegenekről, mint a nemi betegségek egy válfajáról” (Márai 2006b, 51). „Az alezredes sok mássalhangzóval káromkodott” – az a szakasz nyilvánvalóan Kassa cseh megszállóit idézheti fel az olvasóban (Márai 2006b, 36), bár a topográfia tudatosan elidegenítő, és kerüli a pontos betájolhatóságot. Az idegenek fertőznek, az érzékiség csapdáit kiaknázva nemi betegségeként terjednek, ugyanakkor még mindig nagyrészt animálisak, hiszen „olcsó, szelídített vadállatszaguk” van (Márai 2006b, 79). Az öslakosok ellenpontjai, akik ártatlannak ható, dekadens túlélési stratégiákban gondolkodnak: pl. bizottságot hoznak létre, melynek ülésin látszólag a csatornázásról beszélnek, valójában az idegeneket érintő, kontúrtales „titokról” tanácskoznak. Ezt a titkot fokozza a végletekig Márai, amikor Garren Péter és Garren Tamás felkeresik a *Zendülőkből* jól ismert Ábelt, aki nem író, hanem egyenesen varázsló lett. Varázslatot kínál ellenszerűl, mert „a varázslat elrejtette a hazát” (Márai 2006b, 120), és az idegenek ellen csak varázslattal lehet harcolni, „megőrzi az ellenállást a világban” (Márai 2006b, 123). Az apa, Garren Péter betegsége a város testével kerül metaforikus viszonyba: „az apa, a város legnemesebb szerve, olyasmi, mint az emberi testben a bolygóideg” (Márai 2006b, 87). A nemi betegségeként terjedő idegenség feldúlja a város beteg testét. A gyógyítási mechanizmusok keresése és a totális metaforikus medikalizáció a teljes regényre kiterjedő hálózattá nővi ki magát. Két további példa: Péter levelet kap Karnakból a bárónőtől. Két szeretője, Edit bárónő és a „bajor parasztleány”, azaz Karola úgy beszéltek róla, mint két orvostanhallgató, akik ugyanazt a hullát boncolták (Márai 2006b, 93). Karoláról kiderül az is, hogy a nyílt téren „elégett”, mint „régén az áldozati bárány s később a boszorkányok” (Márai 2006b, 103), azaz rituális értelemben kiégetett fekélyként viselkedett.

A másik példa a medikalizáló diskurzus meghatározó szerepére Lacta doktor meglepően szélsőséges, talán szinekdochikus jellemvonásokra bomló bizarr jellemzése lehetne: „Csak úgy volt orvos, ahogy egy apáca, aki bejön a szobába, nem lehet más, mint apáca, s egy homoszexuális akkor is homoszexuális, ha történetesen állatszélidítőnek öltözik fel, s egy zenész akkor is zenész, ha éppen nem fújja a kürtöt” (Márai 2006b, 142). Az idegenek által terjesztett kór baljós jelek sorozatát indítja el: a dómról lezuhan egy majomszerű gnóm 13. századi szobra, mely hatszáz éve fenn guggolt egyetlen altesttel. Néhány pala is lesodródik: egy suhanc megdobja az idegen rendőrtisztet, a tömeget felosztatják, az apa is megsérül, s kimondja a rituális helyzetekben sokszor megismétlődő kulcsszót: „kezdődik”. Az elkezdődő megbetegedés egyik érdekes

jele a nemek közti határok elmosódásának berobbanása Márai jellemzéseibe: a koldusok „már nem is férfiak és nem is nők, fajták fölött” álló lények (Márai 2006b, 152). Ugyanilyenek lesznek a haldokló betegek: az apa esetében „mint-ha a betegség lefejtette volna lényéről a jellegzetesen férfias jellemvonásokat”, illetve „mintha elvesztette volna a halál küszöbén nemi jellegét” (Márai 2006b, 179). A halál küszöbén visszatérünk a teremtő androgunitásba, mely a művészlét egyik jellemvonása. Az apa a betegségben olyan lett, akár egy művész, „az ősnemző, aki egyszerre volt apa és anya” (Márai 2006b, 179). Míg a koldusok ún. fajtafölöttisége visszataszító, az apa nemfölöttisége egy túlmitizált, magasztosan ezoterikus kozmológia testképzettségének alapjait képezhetné meg. A nemijelleg-áthágás megítélése Márainál osztálykötöttségű. A koldusok esetében az önfelszámolás, az emberi létből való kivetkőzés, az animalizálódás undort keltő formája, a polgári világban a művészlét misztikumához tartozó pozitív attribútum. Míg a koldus veszít a nemi identitásából, az apa újabb identitáskomponenssel gyarapodik.

Lucy, az imádott, nőül vett tinédzser jellemzése ehhez képest meglehetősen dehonesztáló: Márai „nemi zsebtolvajnak” nevezi (Márai 2006b, 183). A regény egyik csúcspontja az atyai tekintet kameraszzerű körbehordozása. A haldokló apa végignézi művét, a családot: Anna és Tamás „kissé vázaltszerűek” maradtak. Az apa melletti létezés Tamás szavával élve „camping” jelleget öltött („már nem volt lakás, hanem vihar- és szélfúttá sátor a kalandban” – Márai 2006b, 207), a rokonok olyanok, mint egy „rablóbanda”, mint a „gyilkosok”, akik elfogadták és várják a halált, mert már „unták a betegséget”. Az atyai tekintet a garrenség komponensének átörökítődesét vizslatja.

Kalb, az uzsorás árverésen megveszi az üzlet kirakatában álló hárfát és a házat is. A házat végül lebontják. Az egyediség és a művészlét ideájának pusztulását jelzi a totális fragmentálódás, az egyéniség kontrollálatlan széttöredezése, mely világjelenséggé válik. Emmánuel immár férfiföltönyöket tervez, mely egy új embertípus teremtődését is leképezi: „minden férfi kissé gépész, kissé szerzetes és kissé katona” (Márai 2006b, 101), hangzik a metaforikus töredezettség traumája és az új férfi definíciója. A modern férfi részint uniformizálódik, részint szinekdochikusan áll össze egészé a technika, a világmegváltó hit és az agresszió elementumaiból.

A bizánci ember

A *Sértődöttek* című regényében Márai Garren Péter Párizsban élő író naplójába enged betekintést. A Párizsban élő Péter harminchat éves, amikor meghall-

ja a rádióban a „hangot”, mely tkp. a Vezéré. A hang „egyáltalán nem volt férfias, de nem is volt szelíden nőies, inkább csak olyan volt, mint egy kevert öslény hangja” (Márai 2006c, 22). A nemi ambivalenciákat sugárzó, érzéken autoritatív vezéri hang az idegenség és a deviancia összekapcsolásának klasszikus láncolatába illeszkedik. Péter elmékedéseinek ez a nemi ambivalenciákat a romlással és pusztulással összekapcsoló katasztrófizmusa a „bizánci jellegű ember” karakterrajzában éri el a csúcspontot. A „bizánci jellegű ember” korát éljük, aki „már nem egészen férfi, de nem is egészen nő”, írja a szerző, ugyanakkor másképp, negatív módon androgün, mint a művész (Márai 2006c, 35). Nyilvánvalóan ennek az embertípusnak a reprezentánsa maga a Vezér is. Nem egyedi jelenségről van szó, hiszen ez a típus hemzseg a nagyvárosban (Márai 2006c, 35–37). Ők a középosztály férfainak „elfinomodottabb” része, „mint a kéjfiúk, mozdulataikban, fellépésükben is volt valami fáradtan buja és túléretten mesterkélts. Csuklójukon viselték a karkötőórát, mint a nők a karperecet, s fényezették körmeiket, illatok szállottak utánuk az utcán, mint a kéjnők után” (Márai 2006c, 35). Olyanok, mint a „fényes tollú madarak” (Márai 2006c, 35). Márai ugyanakkor részben a homoszexualitástól is igyekszik megkülönböztetni ezt az embertípust, de össze is mossa vele, vagyis a szexuális másság egy típusát részhalmazzá teszi: „nem voltak minden esetben hivatásos pederaszták, s nagyon gyakran nem is tudtak arról a nemi zűrzavarról, mely lelkükben uralkodott” (Márai 2006c, 35–36). Nem voltak „egészen” férfiak. Míg a Péter–Edit-kapcsolat rendszerében a maskulin–feminin dichotómia egyetlen intim viszonyon belül latolgatta harmónialehetőségeit, itt kollektív jelenségről van szó, mely a dichotómia felszámolása révén univerzalizálódott. Genderfluid létezésről van szó, nem pedig a lelki viszonylatok patikamérlegen kimért nemi sztereotípa-relációjáról. A bizánci emberek külső jelekkel is éltek, nyakukban aranyláncon érmék lógtak, pl. Szűz Mária „vagy a kerületi levélhordó”, aki a „szeretőjük volt” (Márai 2006c, 36). Márai szarkazmusa itt mintha a Susan Sontag-féle camp elméletet előlegezné meg a szélsőségek ennyire hibridizáltan dekoratív összekapcsolásával (Sontag 2018). A bizánci emberek réteget alkotnak: újságírás, média, divat, mozi, zeneipar – ezek a fő terepeik, „csaknem egyenruhát viseltek, mint a katonák” (Márai 2006c, 36–37). Az elpuhultság és a genderfluiditás nem jár kéz a kézben: Márai ezt az embertípust a militáns maskulinitás jegyeivel is felruházza, hacsak a katona metafora nem ironikusan értendő. Közös modor, hanglejtés, gesztusrendszer jellemzi ezt a hadtestet, és szubverzív forradalmiság, mely cinkosságként értelmeződik: „Ez volt a legnagyobb cinkosság, a nemek között lappangó, elhatározatlan nemű férfinak öltözött emberek szövetsége: cinkosabbak voltak, mint a forradalmárok, ravaszak, mint

a jezsuiták, egymás iránt bajtársiasabbak, mint a tengerészek, összetartóbbak, mint a szabadkőművesek, és jobban kiszolgálták egymást, mint a pederaszták” (Márai 2006c, 37). A bizánci ember társadalmat képez a társadalomban, melyet fel akar számolni. „Valóságos tisztí címtárszerű” hálózatuk volt (Márai 2006c, 37). „Két világ, két életforma, két nemi pólus, két magatartás között élt ez a nagyvárosi emberfajta, mindenütt Európában. S természetesen nőkkel is éltek, ha éppen nem voltak elhatározottan és végzetesen homoszexuálisok” – jellemzi a bizánciakat Márai ismét a démonizáló részhalmozatechnikát alkalmazva (Márai 2006c, 37). Konklúzióként a narrátor megállapítja, hogy az öltözködés és műveltség torzult variánsai jöttek létre, ami a szerelem megvetését eredményezte, és a férfiasság eltűnését vagy kiszorulását jelzi bizonyos rétegekből. Ez az Új Bizánc kora, melyben nincs arányérzék. A bizánci ember romlott, fanatikus, féktelen, degenerált. Lukács György a regényről írt elemzésében a bizánci dimenziót „jampecvilágnak” nevezi, mely az írás, a művészet igazi, individuális forradalmával szemben a rendbontás negatív tömegforradalmára készül, holott ez a tömeg a gondolatrendszeren belül közelebbről cizellálatlan masszaként jelenik meg (Lukács 1948, 129).

A hegemon maszkulinitás iskolapéldái mellett Garren Péter másik alaptémája az írói állapot mint életmód és életforma, a bizánci ember valódi, hierarchikusan magasan álló ellenpontja. A sejthető társadalmi változásokkal és a bizánci ember hálózatos felbukkanásával együtt közeledik a műkedvelők forradalma. Péter művészetértelmezése túlmisztifikáló művészetfelfogás: a teremtésaktus komikus heroizálása jellemzi, a sznobság „fojtott illata” a szalonban viszont a bordélyok vazelinszagát és a fertőtlenítő orvosságok szagát idézi. A Vezér nemileg ambivalens hangja szörnyszerű, és a hangban a nőies akarat materializálódik, mely nyersanyagként kezeli a világot, és a férfias szellemet visszatéríti a nőies matériához. Az estélyen, Roger N. szalonjában, felbukkan egy spanyol „bombavető” (Franco öccse) forradalmár is (vö. Fried 2001, 1131–1140), de Garren félrevonul Mirza Rey íróval, és kifejti, hogy az igazi forradalmárok az írók. Mirza Rey elképesztő rassz- és származásalapú (mondjuk ki: végső soron szalonrasszista) pedagógiája szerint a „színeseket” sem szabad lebecsülni, noha ők ösztönlények (Márai 2006c, 79). A fehér faj feladata a nevelés, a tanítás, a saját képére formálás pedagógiájának küldetéstudattá érlelése: „Az ábécénél kell kezdenünk a nevelést, önnek és nekem, minden fehér bőrű írónak” (Márai 2006c, 80). Európainak lenni szinte valamiféle mesterséges rögeszme. A faji felsőbbrendűség ideáját a műveltségeszmény látszólagos humanizmusa írja felül.

A kispolgári megszállottak és a rossz anyák ideje

A teremben felbukkan Herr von Eichen (egy fasiszta entellektüel), aki egyremásra Hitler ki nem mondott nevét magasztalja. Rey összeveti a németiséget és a zsidóságot („Az ember mindig azt gyűlöli a másikban, ami önmagában hiba, amit önmagában nem tud elintézni és közömbösíteni” – Márai 2006c, 105). Mirza szerint a két népet összeköti a „diaszporikus faji öntudat”, a kiválasztottság, a „messianizmus öntudata”. A „kispolgári megszállottak” ideje ez, s ennek egyik oka az, hogy a német nép „sexusa” beteg, s ezáltal a világtudata is megbetegedett (Márai 2006c, 110). A medikalizáló diskurzus a regényfolyam e részében is erőteljessé válik: ezúttal jobbra pszichoszexuális diemenziókat kap.

Garren Péter felkeresi a Meudonban élő fasiszta németet, mert transzcendens késztetést érez („most is az angyal szólt hozzám”). Márai több logikai hibával elkülöníti a műveltséget és a mesterséget (Márai 2006c, 127), a „szörnyeteg” újjazdag szülők kiüresedett lelkű gyerekeire tolja át a műveltségeszmény bukásáért való felelősséget. Újabb ellenséges célcsoportot talál a bizánci típusú ember mellé, mégpedig az anyákét és a feministákét. A nők lesznek felelősek a „rossz versekért” és „ézelgős dalokért”, sőt: „a világ szerencsétlenségét felidéző száz ember közül kilencvenkilenc jellemi nyomorúságának oka az anya” (Márai 2006c, 141). A „kéjgyilkos hajlamú németek” szerinte túlzottan is tisztelik az anyákat. A modern nők „nem adnak elég gyöngédséget a férfiaknak”, mint amikor még „feminista vállalkozások nélkül” hatottak a „vérszomjas vadállatra” (Márai 2006c, 142). A női princípium eugenetikus jótétemény-rendszere felszámolódott, mert a feminista emancipációs törekvések paradox módon nemcsak elbizonytalanították a maskulinitást, hanem olykor kihozták belőle az önmaga erejét bizonygató vadállatot. A hálózattá alakuló bizánci emberek tömegagressziója egyszerre bontja le a nemi sémákat és épít ki orgiasztikus terrort, a kispolgári megszállottak és a műkedvelők diktatúráját.

A Vezér neme

Herr von Eichen gyerekei (három lány) egyenruhában énekelve érkeznek haza a rétről, és Siegfried Heil, Papa! köszönéssel, valamint római karlendítéssel üdvözlik a kertészkedő apát, aki „virágszanatóriumot” működtet kipusztulófélben lévő virágok számára, ezzel mintegy demonstrálja, hogy a németek nem barbárok. Garren Péter ezt megkönnyebbülésként éli meg, mint az össznépi németiségre vonatkozó „gyöngédségfelesleg” megjelenését (Márai 2006c, 176). Herr von

Eichen egy fotót is mutat Péternek, melyen ő és Hitler látható. A regényben Hitler nevét sosem mondják ki, ám a szónoklat rajzát Márai saját berlini élménye alapján formálta meg (Szegedy-Maszák 1991, 163). Péter puhának, nőiesnek, torznak, bestiálisnak, a cirkuszokban és az ún. freak-show-kon mutogatott monstrumszerű hibridnek látja a színekdochikusan kirakott, esőköpenyes Hitlert: „semmi férfiaság, semmi keménység [...] nőies kifejezés, egy farkasnak és a szakállas asszonynak jellemegyvelege sugárzott az arcból” (Márai 2006c, 167). Nem elég, hogy „nőies” volt, de „ugyanakkor valami buja és alamuszi is volt az arcban, mint a kéjfiúk pillantásában, akik jegyszedők a villamoson, de a pillanatban, mikor letépik a szakaszjegyet, óvatlanul és meglepetésszerűen, sapkájuk ellenzője alatt reámosolyognak az utasra, villámgyorsan kidugják nyelvük hegyét, és megnyalják alsó ajkukat” (Márai 2006c, 167). A homoszexuális csábítás e különös jelenetét alighanem a korabeli legendás berlini meleg élet ihlette, de itt is számolni kell a devianciaként felfogott jelenség monstrumgeneráló erejével. A „húsos és nőies ajkak fölött” lévő bajusz sem javított az arc „férfiatlanságán”, sőt „az arc nőies volt, de nem úgy, ahogy a homoszexuálisok arca nőies. Nem volt ez férfi, nem is volt nő: egyfajta öslény arca volt, a ragadozó élőlények egyik válfaja, valamilyen lappangó szenvedély testet öltött kinyomata” (Márai 2006c, 168). A német felhívja a figyelmet arra is, hogy a nagy Ő, a Vezér „gyönyörűen fest”. Sőt, Péter arra a következtetésre jut, hogy Herr von E. „festi magát”, hiszen a szalonban fiatal férfinak hatott, itt pedig „egy őszülő tornász”, aki „beteg virágokat” és „egészséges gondolatokat” ápol. Herr von Eichen a *Jelvény és jelentés*ben a Vezér sportpalastbeli tömeggyűlésén bukkan fel újra a regényfolyamban mint Dachau vezetője. A *Jelvény és jelentés*ben a Vezér alakja tovább cizellálódik. Garren Tamás, Péter testvére a Vezér bűvöletébe került, magas pozícióban tevékenykedik. „Jelvényt” visel, ami egy Garrenhez „méltatlan”. Berlin maga a bűnös város, a kipreparált Szodoma: „akadtak itt helyiségek, ahol japán gésának öltözött nyugalmazott, középkorú brandenburgi törzsörömesterek kínálnak pederasztia örömeit, hatósági felügyelet mellett, szigorúan szabott árakon” (Márai 2007, 44). Tamás bízik az idegenektől megszállt „szülőváros” megtisztításában, szerinte végeredményben csak „vagonkérdés” az egész. A Vezér fellép a Sportpalastban, Tamás elviszi Pétert a szinte „erotikus” tömegélményre („női testek csak a szexus feszültségében árasztják magukból ezt a nehéz szagot” – Márai 2007, 69). Péter itt is megenged pár eszme-futtatást a feminista mozgalmakról, a szüfraszettek szerinte „szerencsétlen, boldogtalan nőszemélyek” (Márai 2007, 69). Templom és kaszárnya, istentisztelet és tornaünnepély vegyül a fantasztikus erővel leírt

rituális szeánszban. Ez az ösztönök tömegkalandja, mondja a narrátor, csupa műkedvelő van jelen, de a kereszténység ózonja hiányzik a teremből. A Vezér szónoklata az orgazmus előtti pillanatokot idézte, és egy életérzést jelenített meg. A Vezér nemi ambivalenciái tovább fokozódnak: „nők néznek így s a férfiak, akik nem biztosak szenvedélyükben, nemi képességükben” (Márai 2007, 91), „a csizmába szorított lábszár és felsőcomb, az ülep, mindez puha, nőies” (Márai 2007, 93), „mint egy idősebb lovárnő”, valaki szerint a Vezér „egy szlovák szakácsnő és a werwolf vegyüléke” (Márai 2007, 93), ráadásul „szlovákos ejtéssel” mondja azt, hogy „*nemmlich*” (Márai 2007, 107). De a végeredményben olykor a művész is lágy és nőies, mert ő maga az „ösnemző”, a „termékenyítő és a kihordó” (Márai 2007, 95). Az andogünitás a művészhez rendelhető, a genderfluid queer pedig a bizánci emberek műkedvelő hálózatához.

A „megvadult gyerekszoba”

Berlin egy „megvadult gyerekszoba” benyomását kelti. Garren Tamás elintézi, hogy Péter meglátogathassa Bertent, a házi őrizetben tartott író. Berten Seneca és Nero viszonyával példálózik, de szóba jön Freud traumaelmélete (Márai 2007, 149) is, és diagnózisként állapítja meg, hogy a németiség kulcsírója valójában nem is Goethe, hanem May Károly. Amit ez indukál, az nem más, mint kollektív, nemzeti „onánia és pubertás” (Márai 2007, 151). A németiség pszichoszexuális fejlődése a freudi skálán visszamaradottnak tűnik: megrekedt a pubertásra jellemző fázisban. A bizánci ember kora a stiláris ámokfutás idejét hozta el, s ennek kedvez az infantilizmus, amikor az ösztönök kalandjából kibomló nihilben felszámolódik a műveltség.

A színész szeme

Az *Utóhang. Sereghajtók* címen ismert szövegkorpuszban a visszatért város gyógyíthatatlansága kerül előtérbe. Lacta, az orvos itt is diagnosztizál: a meghült város beteg, „sértődés” ellen pedig nincs gyógyszer. Orvos és író veszély esetén csak az alapos megfigyelő pozícióját veheti fel. Itt metaforikus értelemben minden sérült, beteg vagy degenerált testté válik. A város-betegség metaforahálózat rendszerét Kulcsár-Szabó Zoltán dolgozta ki a legpontosabban. A recepciótörténet során felgyülemlett referenciális kódok beiktatása mellett a következő konklúzióra jutott: „A város elidegenedése önmagától tehát szintén egyfajta (autoimmun) betegség, ami azt jelenti, hogy a város mint

test alapvető metaforája ebben a tekintetben is ráépül a városábrázolás kódolt referencialitására” (Kulcsár-Szabó 2010, 518). A városban felbukkan a berlini jelvény helyi változata. Az elhízott, ugyanakkor a modern férfit is jelképező Garren Albert új karaktere bizarr komponensek humoros sorából áll össze: talán még az óvszerét is „megtisztítja és többször is alkalmazza” (Márai 2007, 232), római köszönése inkább paródia, csak közepes festőket vesz, mert azokat biztosabban megveszik, ha el kell adni. Tamás és Péter „döbbenetes” felismerésre jut: Albert nem művész (Márai 2007, 237), hanem – és ezt már mi tesszük hozzá – a bizánci ember egyik típusa. A „kissé elfajzott” Edgár viszont nemcsak hogy művész, hanem ő maga is „művészi alkotás”, olyan, mint „a pajzán, póre angyalok egy reneszánsz kút párkányán” (Márai 2007, 238).

Fontos szerepet kap Ábelnek, az elvetélt, testileg is deformálódott művésznek a naplója, hiszen apropót teremt a *Zendülők* keretstruktúra-szerű megidézésére. A társaságot „megrontó” színész alakjának rajza a zendülést mint életformát is legitimálja, noha (Márai 2007, 259) a Garrennek Ábel szerint olyan művészek voltak, akiknek nem volt igazi műfajuk, tulajdonképpen nem is tartoztak a bandához. Péter könyvei Ábel szerint nem igazi könyvek. Garren Péter viszont Ábel apjának könyvtárában német rajzok nézegetése közben a hajlamok pszichoszomatikus sémáján felismeri „a lopási és a homoszexuális hajlam” helyét (Márai 2007, 299), s ezzel mintegy a *Zendülők* öncélú lopásaira és fiúcsodálatára is tudományos magyarázatot talál. A radikális másságkonceptiókból a regényfolyam e térfelén is találunk bőséggel, ismét a művészi másság természetességével szembeállítva: „A zsidók pszichotikusok, és az angolok nem egészen úgy emberek, mint a színészek vagy az európai kontinens többi népei: mások a reflexeik. A művész is különbözik, de ő pozitív...” (Márai 2007, 271).

A rejtélyes Emmánuel is megjelenik a színházban, amikor Edit fellép. Péterben felmerül a *Zendülők* potenciális színházprojektje (Márai 2005, 153–174). A világszínházban két alapvető *műfaj* van veszélyben: a szerelem és a művészet: ezek szorulnak megmentésre. Emmánuel, a kereskedő, aki „igényeket” teremt és szolgál ki, belefárad az új kihívásokba, s mert a város immár csak egy üres doboz, nem érdemes megvenni. Garren Péter egy kövér, foghíjas alakban felismerni véli az egykori (az ósváltozatban zsidó) színészt, Volpay Amadét, aki most „ügyelő”. Kikukucska a nézőterre: a családi páholyban Kalb ül, az uzsorás, méghozzá „korpás szmokingban”, az első sorban a kopasz, kövér Ábel foglal helyet, de itt van Lacta doktor is. A színész hajlongva tereli ki az öltözőből Emmánuel, Pétert és a bárónőt, mert kezdődik az előadás. A fenyegető

idegenség rémét Márai most is a másságkonstruálás szörnyesztétikájával oldja meg: a metaforikus előadás részeként a színész „szeme villant egyet, mint a négerek szeme fehérje” (Márai 2007, 381).

Talán az eddigiekből is látható, hogy Márai másságfogalma és mássággeneráló művészi retorikája igencsak összetett probléma. A stabilnak és kimozdíthatatlannak feltételezett nemiség fluiditását érzékelő Márait valósággal sokkolja a másságok tömény jelenléte. Ezek a másságok csak a művészlét egzotikus velejáróiként nyerhetnek teremtő legitimitást, egyébként csak az ellenségkonstrukciókba beépítve nyilvánulhatnak meg.

Irodalom

- Csehy Zoltán. 2020. Az elmásítás mechanizmusai. A Zendülők queer olvasata. In *Arctalanság, arcadás, arcrongálás: Önláttatási stratégiák és diszkurzusretorikák kisebbségi kontextusban*. 200–221. Budapest: reciti.
- Felski, Rita. 2002. A maszkulinitás álcázása: a femininné tett írás. Ford. Harka Éva és Horváth Györgyi. *Kalligram* 11 (9): 30–54.
- Fried István. 2001. Márai Sándor és a spanyol világ. *Nagyvilág* 46 (7): 1131–1140.
- Gintli Tibor. 2016. Az anekdotikus familiaritás átértelmezése. Márai Sándor: Féltékenyek. *Irodalomtörténet* 97 (3): 349–363.
- Gönczy Gábor. 1942. Két Márai-könyv. *Protestáns Szemle* (51): 222–223.
- Győrffy Miklós. 2001. A Márai-regényszólam: (1928–1942). *Jelenkor* 44 (3): 306–339.
- Horváth Csaba. 1996. Márai Sándor: A Garrenek műve. *Magyar Szemle* 5 (5): 543–544.
- Kovács Endre. 1943. Márai Sándor. *Sorsunk* 3 (3): 196–208.
- Kulcsár-Szabó Zoltán. 2010. *Polgárvaros és városfikció Márainál: A Garrenek műve*. 91 (41): 510–529.
- Lukács György. 1948. Márai új regénye. *Forum* 3 (2): 127–133.
- Márai Sándor. 1930. *A zendülők*. Budapest: Pantheon.
- Márai Sándor. 2005. *Zendülők*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2006a. *Féltékenyek*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2006b. *Az idegenek*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2006c. *Sértődöttek: A hang*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2007. *Jelvény és jelentés: Utóhang. Sereghajtók*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2009. *A teljes napló 1952–1953*. Budapest: Helikon.
- Nagy Sz. Péter. 1981. Márai Sándor regényei 1924 és 1943 között. *Új Írás* 21 (2): 71–77.

- Rónay László. 1988. Fikció és idő (Márai Sándor: Féltékenyek). *Jelenkor* 31 (7–8): 715–729.
- Rónay Mária. 1937. A féltékenyek. *Literatura* (12): 167–168.
- Sontag, Susan. 2018. *Notes on 'Camp'*. London: Penguin Books.
- Szegedy-Maszák Mihály. 1991. *Márai Sándor*. Budapest: Akadémiai.

THE “BYZANTINE MAN”

*Otherness, gender ambivalences, and non-standard models
of masculinity in Sándor Marai's novel cycle
A Garrenek műve [The Garrens' Work]*

The paper deals with the constructs of otherness and alienation and the depiction of gender in Márai's novel sequence *A Garrenek műve [The Garrens' Work]*. It explores the stereotypes of masculinity and femininity and their changes in the novel in addition to the variations of otherness. One of the constructs of otherness is the metropolitan “Byzantine” man, who is “no longer quite a man, but not quite a woman”. The presentation also pays attention to the mechanisms of otherness and forming enemies, to the manipulations of rhetoric and power, which equally include subversion, disgust, or the social phenomenon referred to as “sexual turmoil” by Márai. Some of Márai's protagonists seem to be carefully dressed dummies who demonstrate the “diseases” of civilization with their otherness. In the time of “the obsessed bourgeois”, according to Márai's protagonist, the sick “sexus” of the German people also afflicts their world consciousness. According to one character, for example, the feminine Leader, i.e., Hitler, is a “mix of a Slovak female cook and the Werewolf”: the beast of fascism is demonized in this grotesque joke as an androgynous and animalistic freak of nature. On the other hand, the radical “otherness” of the identity of the “artist” constructed by Márai is presented as an inherently positive otherness.

Keywords: Márai, alienation, otherness, gender stereotypes, race theory and rhetoric

„ČOVEK VIZANTIJSKOG KARAKTERA“

*Različitost, polna ambivalencija i nestandardni modeli
muževnosti u ciklusu romana Šandora Maraija pod naslovom
A Garrenek műve [Delo Garenovih]*

Studija se bavi konstrukcijama različitosti i stranosti, odnosno polne karakterizacije u ciklusu romana Šandora Maraija. Kroz roman se otkrivaju stereotipi muževnosti i ženstvenosti ali i njihova promena, odnosno prikazuju se oblici različitosti. Jednu od konstrukcija drugosti predstavlja i „vizantijski“ čovek, koji više nije u potpunosti muškarac, ali još nije ni u potpunosti žena. Rad se osvrće i na mehanizme stvaranja

drugosti ali i protivnika, na retoričku manipulaciju, čiji je podjednaki deo subverzija, izazivanje gnušanja ili društvena pojava koju Marai naziva „polnom zbrkom“. Junaci romana deluju kao pažljivo odevene lutke, modeli koji baš svojom različitošću demonstriraju „bolesti“ civilizacije. Za vreme „malograđanskih fanatika“, prema mišljenju Maraijevog lika, bolesna „seksualnost“ nemačkog naroda zaražava svest o svetu samih Nemaca. Prema jednom od likova npr. feminizirani vođa, tj. Hitler je „plod slovačke kuvarice i vukodlaka“: neman fašizma se u ovom grotesknom obliku demonizuje kao dvopolno biće i ljudska nakaza. S druge strane, drugost radikalnog „umetničkog“ identiteta kojeg stvara Marai, prikazuje se kao pozitivna različitost. *Ključne reči:* Marai, stranost, različitost, drugost, polne stereotipije, rasizam i retorika

A kézirat beérkezésének ideje: 2022. febr. 20.

Közlésre elfogadva: 2022. ápr. 15.