

„ELSZALADNI KÉSŐ, ITT MARADNI KÁR”

Kálmándy Ferenc fotográfiai és a pécsi alternatív színtér

1. A fotó mint az alternatív kultúra dokumentuma

A magyar underground/alternatív zenei színterek történetének fontos részét képezi a jelenségkör iránt érdeklődő vagy a folyamatokban résztvevőként érdekelt *fotográfusok* munkássága. A szubkulturális színtereket megörökítő fotográfusok attitűdjei a téma iránt nem voltak egyformák. Egyik paradigmaként említhetjük a hivatásos fotóriporter Urbán Tamás munkásságát, aki az *Iffjúsági Magazin* tudósítójaként készített felvételeket a magyar rock történetének eseményeiről, zenei fesztiválokról, de a közönség tagjairól is.¹ Urbán egyrészt empátiával, másrészt a hivatásos riporter rámenős célratörősségével végezte munkáját – nyilvánvalóan nem tekintette magát az általa megörökített szubkulturális színterek tagjának vagy képviselőjének. Másféle paradigmát képviselt az eredetileg jogász végzettségű Kőbányai János író-szociográfus, aki a Fölőspéldány csoport tagjaként elsősorban a Beatrice együttes rajongóiból verbuválódó korai magyar punk („csöves”) szubkultúra mindennapjait dokumentálta a szociofotózás eszközeivel.

Mint korabeli írásaiból tudjuk, Kőbányai János nem a külső megfigyelő elfogulatlan tekintetével rögzítette a szubkultúra működését, hanem értelmiségi képviselőjüknek, szószólójuknak is tartotta magát; a Fölőspéldány tagjaként a neoavantgárd fiatal értelmiség, illetve a kallódó fiatalok felé egyaránt elköteleződött – intellektuálisan, de érzelmi tekintetben is.² Dick Hebdige egyik tanulmányában részletesen vizsgálja a munkásoksztyábeli brit fiatalokat ábrázoló sajtófotók ikonográfiáját. Rámutat arra, hogy ezek (a hatvanas évek elejétől jellemzően *iffjúsági szubkulturák* tagjait ábrázoló) felvételek alapvetően társadalmi problémaként, a társadalmi konvencióknak ellenszegülő egyénekként jelenítik meg, pontosabban szólva, szcenírozzák a fiataliságot. Az ikonográfia is ennek megfelelő: utcai környezet, kihívó pózok, sértett vagy agresszív tekintet, a deviancia vizuális jelei (kopasz fej, rongyos ruha, primitív tetoválások, testékszerek).³ Az a szubkulturális reper-toár, melyet Urbán vagy Kőbányai kamerája rögzített, hasonló jellegű.

A harmadik lehetséges paradigma képviselőjeként Vető János említhető, aki egyrészt a korszakra jellemző neoavantgárd fotográfiai törekvéseket testesítette meg, ugyanakkor a budapesti underground/alternatív színtér dokumentátoraként, illetve – többek között a Trabant együttes tagjaként – formálójaként is tevékenykedett.⁴ A riporter tárgyilagos látásmódja, a képviseleti szerep elkötelezettsége, valamint a műalkotások létrehozására irányuló esztétikai törekvések hármassága alkotja az itt figyelembe veendő fotográfiai mezőt.

¹ Munkásságának idevonatkozó részét a *Fortepan* web-archívum dokumentálja.

² A Fölőspéldányban végzett tevékenységéről, az általa vállalt képviseleti szerepről lásd Havasréti József: *Alternatív regiszterek*. Budapest, 2005, Typotex, 233–240.

³ Dick Hebdige: *Hiding in the Light: Youth Surveillance and Display*. In uő: *Hiding in the Light. On Images and Things*. New York–London, 1988, Routledge, 17–41.

⁴ Munkásságáról lásd Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965–1984*. Budapest, 2007, Új Mandátum.

E három fotográfusi *oeuvre* által felvázolt mezőt alapul véve Kálmándy Ferenc pécsi fotográfus pozíciója Vetőéhez áll a legközelebb. Kálmándy a világot szenvedélyesen fényképező ember mindennapi elfoglaltságaként, hivatásos fotóriporterként, illetve az avantgárd hagyományokhoz (is) vonzódoó Focus fotográfuscsoport tagjaként dokumentálta-formálta azt a közeget, melynek a pécsi alternatív kulturális színtér, a nyolcvanas évek „new wave” popzenéje, illetve – bizonyos vonatkozásaiban – a Focus csoport munkássága egyaránt része volt.⁵

A riportfotó és a szociófotó területén tevékenykedő Urbánnal és Kóbányaival szemben azt mondhatjuk, hogy Vető és Kálmándy munkásságuk egyik részében tudatosan fotóművészeti alkotások létrehozását tűzték ki célul; itt említhető felvételeik a magyar neoavantgárd fotóművészet törekvéseibe jól illeszkedő, megrendezett-megkomponált művek.⁶ A képeiken rögzített, szociológiaiainak is mondható tárgyi, illetve jelentésrétegek esetükben „kulturális metaforákká” alakultak át, és ekként épültek be a Hegyi Lóránd által „transzavantgárd”-nak vagy „új szenzibilitás”-nak nevezett, a hetvenes évek második felében kialakuló, a nyolcvanas évek elejétől dominánssá váló művészeti-esztétikai beszédrendbe.⁷

Tanulmányom Kálmándy működését nem a Focus csoportra általában jellemző esztétikai-formai eljárások kontextusában, és nem is a Focus történetének részeként vizsgálja, ezért a csoport működését csak dióhéjban ismertetem.⁸ A Focus-tagok nyilatkozataiból úgy tűnik, hogy – műfajtól, technikától, felületkezeléstől függetlenül – felvételeik *megrendezetségét* tartják az egyik legfontosabb ismertetőjegyüknek: „spekulatív képek születtek, spontán szinte soha” (Cseri László); „kigondoltuk a dolgokat” (Kálmándy Ferenc); a portrék „legtöbbször megtervezett-megrendezett situációkban jelennek meg” (Cseri László), „megadott témákra előre kigondolt, megrendezett képeket készítettünk” (Borbély Tamás).⁹ Törekvéseik formális jellemzéséhez jól használható Szilágyi Sándor monográfiája, melyben a hazai neoavantgárd fotográfiát – többek között – a fotóakciók, szekvenciák, városviziók, önarckép-konceptek, portrékonceptek, megrendezett fotók kategóriái segítségével rendszerezi. Szilágyi műfajtipológiája összesen kilenc kategóriát említ, ebből hat (lásd fent) a Focus törekvéseit is jellemzi; sajnálatos, hogy könyvében se a csoport, se annak egyetlen tagja nem szerepel.

Kálmándy Ferenc 1979 és 1982 között a Pinczehelyi Sándor által igazgatott Pécsi Galéria kiállításrendezőjeként dolgozott. A Galéria meghatározó háttérrel nyújtott tevékenységéhez, egyrészt a munkatársairól készített portréfelvételek alkották focius munkásságának egyik jellegzetes vonulatát, de azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a Pécsi Galéria (egészen a kilencvenes évek közepéig) a pécsi underground/alternatív élet egyik meghatározó centrumának is számított. A kiállításrendező („installátor”) műhely tagjai közül többen játszottak pécsi újhullámos zenekarokban, valamint ezek a zenekarok igen gyakran, vagy önálló műsor keretében, vagy kiállítások megnyitói a Galériában léptek fel.¹⁰ „A Széchenyi téri Pécsi Galéria pincéjében próbáltunk, ezt nem tudom, miként

⁵ Kálmándy 1973-tól nyomdai fényképészként dolgozott, 1975-től külsősként fényképezett a Magyar Távirati Irodának. 1976 és 1979 között a Baranya Megyei Múzeumok Igazgatóságán, 1979 és 1982 között a Pécsi Galériában dolgozott mint kiállításrendező. 1982–2012 között az MTI főállású munkatársa volt. A Focus csoport (tagjai: Borbély Tamás, Cseri László, Harnóczy Örs, Kálmándy Ferenc, dr. Lajos László, Marsalkó Péter, valamint rövidebb ideig Kovács Attila) egyik alapítója.

⁶ Ettől függetlenül Kálmándy az MTI tudósítójaként készített riportfotókat is – adott esetben éppen az alternatív színteret képviselő zenekarokról, együttesekről.

⁷ Vö. Hegyi Lóránd: „Transzavantgárd” – „posztmodern” – „új szubjektivizmus” – avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén (1982) In uő: *Élmény és fikció*. Pécs, 1991, Jelenkor Kiadó, 113–132, 121.

⁸ A csoport egészéről lásd Kincses Károly: *Focusban /In Focus*. Pécs, 2012, kiadja: Focus/Harnóczy Örs.

⁹ Idézi Kincses Károly: *Focusban*, 52, 53, 55.

¹⁰ Fellépett itt (többek között) a Gruppensex, a Pécsi Underground Fórum, az Öregek Otthona, de megalakulása után nem sokkal a Kispál és a Borz is.

sikerült elintéznie Pinczehelyi Sándor galériavezetőnek. Néha lejött a rendőrség is, de nem voltak különösebb balhék. Persze azért előfordultak bulik, hangoskodások, üvegtörések, meg hasonlók. A pince nem csak próbateremnek szolgált, hanem elkezdett valamiféle underground klubélet is kialakulni, egyre több vendég jött. Az egyik gyakorlás után valaki mondta is, hogy ez már nem is próba, hanem koncert volt, mert több vendég jött, mint a zenekar tagjai” – idézte fel az akkori körülményeket Wéber Kristóf zeneszerző.¹¹

2. Popzene, divat, vizualitás

A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján markáns képzőművészeti-zenei stílusváltozások zajlottak le Magyarországon. A képzőművészetben ezt a változást a *posztavantgárd* tendenciák térhódításaként jellemezhetjük: dekorativitás, eklektika, ironikus-frivol gesztusok, a popkultúra szimbolikájának idézetszerű alkalmazása jellemzi a korszakot.¹² A popzenében ezzel párhuzamos változások mentek végbe. A magyar popzene eltávolodott a hetvenes éveket meghatározó hard rock és progresszív rock sémáktól, egyrészt megjelent a punk felforgató hatása, másrészt a Talking Heads, Brian Eno, de talán legnagyobb mértékben a Berlin-trilógiával a korszak zenei térképét újrendező David Bowie nevével fémjelvezhető new wave popzene dominanciája.¹³

Nemcsak a zene és a képzőművészet alakult át ekkor, hanem az ifjúsági divat, az öltözködés is. Ezek a változások Magyarországon is éreztették hatásukat, elsősorban a szubkultúrák közegeiben. A hetvenes évek végén kibontakozó, de a nyolcvanas évek első felében továbbra is népszerű „csöves” szubkultúra vizuális repertoárja (szűk nadrág, babos kendő, alföldi papucs, szimatszatyor stb.) mellett terjedni kezdett az elegánsabb, némiképp modoros, kissé idézetszerű, kissé eklektikus new wave öltözködés és hajviselet is. E stílus egyszerre utasította el a késői Kádár-korszak farmernadrágos-kockásinges ifjúsági egyen-divatját, de a bőrruhás-szakadt hard rock és punk stílusjegyeket is. A neoavantgárd fotográfia egyik jellegzetes irányát jelentő portréfényképezésben is tükröződtek ezek az átalakulások, ezzel kapcsolatban mind Vető János, mind Kálmány Ferenc munkái joggal említhetők.

Divattörténeti szempontból úgy is felfoghatjuk a fenti folyamatot, mint a választékos öltözködés felértékelődését, valamiféle „anti antidivat” megjelenését, az ellenkultúra színes világából merítő trapéznadrágos-tarkainges hippi külsőségek, illetve a Vivienne Westwood által propagált, a punk stílus vizuális repertoárját idéző konfrontációs öltözködés („*confrontation dressing*”) meghaladását.¹⁴ A magyar new wave képviselői ugyanakkor nyitottak maradtak a punk hatásaira, hiszen a punk és a new wave irányzatok jóformán egy időben érkeztek meg Magyarországra, és mindkettő fantasztikus zenei újdonságnak számított. A művészeti világ által mindenhol valamiféle új avantgárdként üdvözölt punk esetében mind a művészértelmiség, mind a divatszakma leválasztotta a punk „balhész” szubkulturális háttéréről a látványos stílust, és esztétikai innovációk vonzó gyűjteményeként üdvözölte azt.¹⁵ E sajátos tendencia mind a nemzetközi, mind a

¹¹ Koszits Attila: *Lebegő tónusú monoton zeneművek*. Interjú Wéber Kristóf zeneszerzővel (Pécs, 2015, kézirat). Idézése a szerző hozzájárulásával történt, szíves segítségét köszönöm.

¹² Hegyi Lóránd: „*Transzavantgárd*” – „*posztmodern*” – „*új szubjektívizmus*”, 113–132.

¹³ E váltásról Szőnyi Tamás könyvei tudósítanak: *Az Új Hullám évtizede 1*. Budapest, 1989, Laude; *Az új hullám évtizede 2*. Budapest, 1992, Katalizátor Iroda.

¹⁴ Utóbbiról lásd: Dick Hebdige: *Subculture. The Meaning of Style*. London–New York, 1979, Routledge, 107.

¹⁵ Dick Hebdige a szubkultúrák fősodor általi kisajátításának ezt a formáját fogyasztói formának, áruvá alakító formának nevezi, mely – szemben a többnyire megbélyegző-moralizáló ideológiai formával – alapvetően elfogadó karakterű (Hebdige: *Subculture*, 94–99).

magyar színterekre jellemző volt. „*To shock is chic*”, ahogy egy korabeli szólás megfogalmazta.

A nyugati színtereken e változások a punktól a poszt-punkig, a tradicionális rockzenétől az új hullámig egymást követő, noha határaik mentén nyilván összemosódó szakaszok formájában mentek végbe, mind a zenei élet, mind az öltözködés terén. Ezzel szemben Magyarországon a hetvenes években még jellemző volt az ifjúsági kultúrák különféle stílusrétegeinek egymásra torlódása, hiszen sem a szocialista fogyasztás, sem a kissé akváriumszerű ellenkultúra közegeiben nem érvényesült olyan mértékű gyorsulás és körforgás, olyan mértékű *hype*, mely a stílusorszakok elhatárolódását, illetve gyors cseréjüket előidézhette volna.

Majd’ ötven év távolságból nem követhető teljes pontossággal a new wave divat magyarországi kialakulása és elterjedése, de a változások centruma azonosíthatónak tűnik. Az új stílus kodifikálójának az a budapesti fiatal – vagy Esterházy Péter szavait idézve „fél-fiatal” – művészekből álló *network* tekinthető, mely a korszak újhullámos képzőművészetét, filmművészetét, popzenéjét, valamint design-törekvéseit meghatározta, mely élénk figyelemmel követte a punk/new wave stílusváltást, és az új külsőségeket mind a mindennapi esztétikák szintjén, mind munkáiban reprezentálta. Vető és Kálmándy e mielőtt leképező fotómunkái ugyan egy szubkultúra stílusjegyeit, illetve szereplőit dokumentálták, de ez a közeg jellemzően *művészeti*, illetve *értelmiségi* szubkultúra volt.

A változások egyik fontos mércéje és szimbolikus jelölője volt az átalakult külső megjelenés. Leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy kiment a divatból a hetvenes években teljesen általános hosszú haj, valamint a hippi-asszociációkat keltő bozontos arcszőrzet – helyükre lépett a rockabilly-revival nyomán újra népszerűvé váló jampecfrizura, valamint – viselőjének valamivel szofisztikáltabb külsőt kölcsönözve – a David Bowie által viselt *wedge*-frizura, mely a művész 1975-ös *Young Americans* albumának borítóján tűnt fel.¹⁶ Megkezdődött a zakó, a nyakkendő, továbbá a fent buggyos, bokában szűk nadrág (popper-nadrág, „répanadrág”, újabban „baggy pants”) térhódítása. Az új vizuális törekvéseket stilizálta egészen manierista-extrém szintre Király Tamás divattervezői munkássága; de az újhullámos külső hasonlóan manierista jellegű túlhabzását szemléltették a Méhes Lóránt (Zuzu) által tervezett különleges napszemüvegek is.¹⁷ E szemüvegek szélsőségesen extravagáns formájuknak köszönhetően a hétköznapi viseletbe ugyan nem kerülhettek át, viszont érdekes módon átszűrődtek a korabeli mainstream rock-kultúrába is: ilyeneket viseltek a zenekar tagjai Sándor Pál 1979-es *LGT Show*-jában, valamint az Omega együttes 1981-es *Az arc* című lemezének borítóján is egy jellegzetes Zuzu-szemüveg látható.¹⁸

3. Konceptuális portréfényképészet és new wave hatások

A nyolcvanas évek hazai újhullámját jellemző összművészeti érdeklődésben kiemelkedő szerepet kapott a fotográfia, mind autonóm műfajként, mind az új design-törekvések nyersanyagaként, hordozójaként, kiegészítőjeként. A magyar neoavantgárd fotóművészetben belül *portrékonceptek* címszó alatt feldolgozott törekvések jól reprezentálják a fenti folyamatokat.¹⁹

¹⁶ Idézi David Buckley: *David Bowie*. Budapest, 2010, Cartaphilus, 260–261. Bowie és a divat történetének kölcsönhatásait mutatja be a következő kiadvány: Victoria Broackes – Geoffrey Marsh: *David Bowie is the Subject*. London, 2013, V&A Publishing.

¹⁷ Simon Zsuzsa: Méhes Lóránt Zuzu, a festő. *Balkon*, 2008/6, 10–21, 11. Zuzu-szemüvegek láthatók Bachman Gábor egyik fotográfiáján is, mely a *Nárcisz és Psyché* alkotóit ábrázolja, többek között Udo Kiert és Bódy Gábort. Közli: *Pécsi Galéria 1977–2017*. Pécs, 2017, ZsÖK.

¹⁸ Utóbbi információ megerősítését Szabó Eszter Ágnesnek szeretném megköszönni.

¹⁹ Szilágyi: *Neoavantgárd tendenciák*, 231–310.

A budapesti underground számára a változások egyik, testi valójában is ténylegesen megjelenő előhírnöke lehetett Udo Kier nyugatnémet filmszínész, aki Bódy Gábor *Nárcisz és Psyché* (1980) című filmjének egyik főszereplőjeként dolgozott Magyarországon, és rövid időre Bódy Gábor, Xantus János, Vető János, Hajas Tibor, Kozma György társaságának meghatározó szereplőjévé vált – valamint posztmodern stílusikonná is. Vető több portrét is készített a színészeiről, aki abban az időben leginkább Andy Warhol és R. W. Fassbinder színészeként volt ismert. Mind a fotótörténész Szilágyi Sándor, mind a fotográfus Lugosi Lugo László felhívják figyelmünket arra, hogy Kier hajviselete (a némafilmsztár Rudolph Valentino stílusát idéző, szorosan hátrafésült, lezselézett frizura), valamint öltözködése (decens csíkos ing, zakó, nyakkendő), de talán blazírt arckifejezése is mennyire inspirálóan hatott a korszakban. „[A]lloposan fölkaavarta a magyar underground művészvilág állóvizét: egész lénye, az öltözete, a hajviselete, a világban való mozgása olyan volt, mintha egy idegen bolygóról került volna ide”.²⁰ Lugosi Lugo szerint: „az a modorosság, amely akkor Udo öltözködésében és a lezselézett hajában megjelent, és ami talán ezen a képen is átjön, Budapesten éppen aktuális volt”.²¹

Vető portréi – akár Udo Kierről, akár saját baráti körének tagjairól – nem csupán a fotográfus látásmódját és vizuális eszköztárát reprezentálták (elidegenítő effektusok, a kép megnyújtása, szétvágása, újrantomírozása stb.), hanem a korszak öltözködési kultúráját is, mely a hetvenes évek végének Budapestjén inkább csak a fenti külsőségek felé tendált és majd a nyolcvanas évek elejétől vált az Udo Kier-féle megjelenéssel nagyjából egyidejűvé. E fotográfiák – akárcsak Kálmándy Ferenc képei esetében – egy sajátosan exkluzív minőségge emelt „mikro-nyilvánosságot” képviseltek: egy befelé forduló, a prózai külvilág felé zártnak mondható baráti kör tagjai léptek a kamera elé és állították közszemlére szubkulturális „beavatottságukat”.

A fent vázolt kontextusban helyezhető el Kálmándy Ferenc 1982-ben készült *Barátaim és én* című sorozata is, melyet a pécsi alternatív színtér ismert szereplőiről készített.²² Az első portré a pécsi színtér egyik meghatározó alakját, Wéber Kristóf zeneszerzőt ábrázolja, aki az experimentális/neoavantgárd kortárs-zenei színtér szereplőjeként működött.²³ Dolgozott a Bizottság együttes első lemezén (*Kalandra fel!*, 1983), majd később több pécsi újhullámos zenekar „állandó külső” tagja lett. A felvételen látható szolid, krétacsíkos zakója megerősíti a stílusváltásról fentebb mondottakat. Talán az is megkockáztatható, hogy a new wave öltözködés egyes elemei idézetszerűen visszautalnak a polgári-középosztályi megjelenés bizonyos összetevőire is: a polgári világ külsőségeit a múlt csökevényei gyanánt elvető szocialista társadalomban a harmincas évek öltözködési kultúrája – ironikus, vagy éppen nosztalgikus jelölők formájában – az alternatív stílus részévé vált.

A zakó egyfelől kizárás – *nem farmer, nem pulóver, nem kardigán* stb. –, másfelől „kulturális metafora”: felidézője valamiféle, a megbízhatatlan művészvilág és az – 1980-ban persze a nosztalgia ragacsos szemüvegén keresztül nézett – szolid polgári létforma közötti átmeneti tartalomnak.²⁴ Ehhez a felvétel kontextusa is nyilvánvalóan hozzájárult. A szituáció (a sorozat többi része, a színészes, a kopár téglafal), illetve – ahogy akkoriban mond-

²⁰ Szilágyi: *Neoavantgárd tendenciák*, 284. (Kier portréit lásd Szilágyi i. m. 293–294.).

²¹ Lugosi Lugo László: *Fényképművészet*. Budapest, 1994, Új Mandátum, 78.

²² Kálmándy P. *Ferenc fotói*. Pécsi Kisgaléria. 1985. február 1–24. (Szöveg: Aknai Tamás). Pécs, 1985, Pécsi Galéria.

²³ Könyvét lásd Vidovszky László – Wéber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. Pécs, 1997, Jelenkor Kiadó. Pályáját ismerteti Koszits Attila idézett életútinterjúja.

²⁴ Gondolhatunk arra, hogy az Ottlik-féle tweedzakó mit jelentett a nyolcvanas évek fiatal irodalmárai számára. Lásd például: Esterházy Péter: *Zakónk legtítkosabb szerkezete* (1982). <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/ESTERHAZY/esterhazy00056/esterhazy00063/esterhazy00063.html>.

ták – az öltöny „helyzetbe hozása” kizárta annak lehetőségét, hogy Wéber öltönyét a néző akár az egyszerű emberek, akár az akkori gazdasági-politikai elit által viselt konfekciódarabokkal azonosítsa, még akkor is, ha a szóban forgó ruhadarab netán mégis a szocialista ipar terméke volt. Ugyanakkor azt is hangsúlyozni szeretném, hogy a nyolcvanas években, amikor a „hatalom” ilyesmivel már egyáltalán nem törődött, ez aligha volt lázadás vagy ellenszegülés, inkább a divatos új eklektika, a stíluspluralizálás tendenciájának egyik lehetséges megnyilvánulása.

A következő felvétel Rauschenberger János építész ábrázolja, aki 1978 és 1980 között a *Bercsényi 28-30* folyóirat szerkesztője, színházi látványtervező, később Pauer Gyula alkotótársa volt.²⁵ Rauschenberger portréja – akárcsak a Wéber-portré – bekapcsolja a sorozatot az alternatív kortárművészeti színterek vérkeringésébe. A fehér vászonnadrág és a kinyúlt pulóver ebben az esetben talán kevésbé nevezhető – ahogy a strukturalisták mondták volna – „jelölt eset”-nek, viszont a szenttelen nézés és arckifejezés, az ernyedttartás (görnyedt hát, az egyik kéz zsebre vágva, a másikban égő cigaretta) igen. Ne feledjük: a blazírt arc a 19. századi dekadencia kialakulása óta a nagyvárosi művész, a tömegtől elkülönülő dandy megjelenésének elengedhetetlen kelléke: a blazírt viselkedés burkot sző az egyén köré, és védelmezi a prózai külvilág behatásai ellen. „Válaszul a nagyvárosi élet nyomására – Simmel szerint – az egyének *blasé* (fásult) attitűdöt vettek fel, vagyis a társadalmi elkülönülés, a hűvösség attitűdjét, amely ütésfogót létesít saját magunk és a mindennapok rohanása között”.²⁶ A divatszociológus/antropológus szavai természetesen nem a szóban forgó felvételen látható arckifejezés eredetének közvetlen magyarázatát nyújtják, hanem azt a kontextust rajzolják fel, melyben a fáradt-szenttelen arckifejezés a nagyvárosi dandy viselkedérepertoárjának részeként értelmezhető. Vállalni a nyilvánosságot, annak egy speciális körét: megjelenni és szerepelni egy valószínűleg néhány tucat művészetbarát érdeklődésére számot tartó fényképen, de abban a pillanatban bezárkózni is egyúttal: a szenttelen arckifejezés maszkja vagy páncélja mögé.

Papp Károly („Kása”) animációs rendező látható a következő felvételen; ebben az időszakban kiállítás-rendezőként dolgozott. Itt is felhívhatjuk a figyelmet a szenttelen arckifejezésre; mint ahogy jelzésértékű a régimódian gombos, csíkos nadrágtartó is, valamint a *vintage*-hatású fehér vászoning, az ilyesmit „paraszting”-nek titulálták akkoriban, függetlenül attól, hogy parasztládából vagy polgári ruhásszekrényből származott. Minthogy a hetvenes-nyolcvanas években – részben a táncházmozgalom térhódításának köszönhetően – a paraszti viselet egyes elemei a nagyvárosi öltözködés megszokott részének számítottak, ezekből nem feltétlenül következtethetünk narodnyik vonzalmakra, az ilyesféle darabok (paraszting és blúz, bekecs, kalap, mellény stb.) részben beolvadtak az abban az időben korszerűnek számító általános eklektikába, részben egyszerű elhatárolódást fejeztek ki a szocialista konfekcióipar nem különösebben fantáziadús termékeitől. „Kása” egyébként ugyanebben az öltözékben tűnik fel az „*Elszaladni késő, itt maradni kár*” című fotósorozaton is.

A katalógus utolsó felvétele az *Önarckép*. A fotográfus tiszta fehérben látható, megjelenésének lényeges kiegészítője a hanyagul megkötött nyakkendő. A nyakkendő a nyolcvanas években válik népszerűvé az előző évtized szakadt (punk) vagy organikus (hippi) öltözködési stílusához képest. Ugyancsak fontos kiegészítő a jelvény, mely a fotográfus szóbeli közlése szerint egy Nina Hagen-jelvény lehetett. A gombjelvények a nyolcvanas évek elejétől mind népszerűbbé váltak, mind a rockbandákat, mind punk zenekarokat, mind az újhullámos előadókat reklámozó kitűzők formájában, de előfordultak egyedi darabok is, például az új stílus nárcisztikus felhangjaihoz jól illeszkedő tükrödarabkák. A

²⁵ A lap a 1963 és 1988 között a Műgyetem Bercsényi Építész Kollégiumának elméleti folyóirata volt, az építészeti írások mellett zenei és képzőművészeti témájú írásokat is közölt. Archivuma elérhető a bercsenyi2830.hu weboldalon.

²⁶ Joanne Finkelstein: Sikkelmélet. *Café Babel* (54), 2007, Mánia-szám, 33–40, 37.



Kálmándy Ferenc: Rauschenberger János (*Barátaim és én* sorozat, 1982)

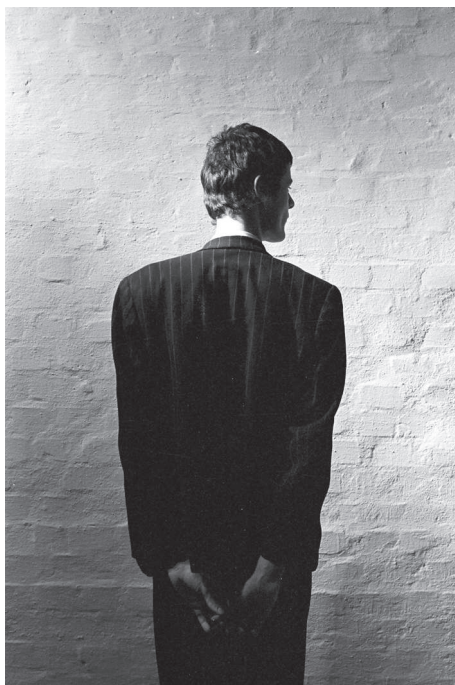
jelvényviselés önmagában is alkalmat adott a látványos túlzásokra: a Focus tagjait ábrázoló 1982-es csoportképen Kálmándy zakóján nyolc darab jelvény látható.²⁷

A *Barátaim...* sorozat újraközölt változatában eggyel több portrét találunk, Deák Sándorét, aki ugyancsak a nyolcvanas évek pécsi színterének jellegzetes szereplője volt. A baggy nadrág, a kitűrt, a kellőnél több számmal nagyobb fehér ing, a pöttyös nyakkendő, a mesterkéltségteljes testtartás a nyolcvanas évek elejének tipikus művész-dandy portréjában öszszegződik; joggal állíthatjuk, hogy a sorozat összes darabja közül ezt a képet itatja át leginkább a programszerű mesterkéltség érzése, mely vélhetően a modell és a fotográfus együttes erőfeszítéseként született meg.

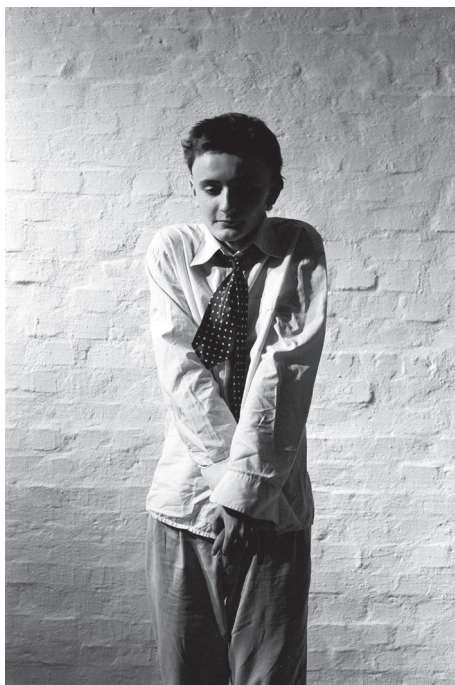
Hogy látták mindezt a kortársak, netán a hivatásos értelmezők? „Továbbvinni, belerepeszteni a kimerevített, lefojtott nyugalmat és életszagú természetességet a maníroktól csöpögő, stílusoktól és stilizálástól, nosztalgiaiktól tömött életformákba” – írta 1985-ben Kálmándy portréiról Aknai Tamás.²⁸ A természetességgel szembeállított *manír* és *stilizálás* kulcsszavak Kálmándy képeinek értelmezéséhez. Csak talán minden pont fordítva történt. Több mint harminc év távlatából könnyű utólag okosnak látszani. Számomra úgy tűnik, hogy Kálmándy nem természetességet csöpögtetett a modorosságba, hanem ellenkezőleg: modorosra stilizálta a „természetes” megjelenést, tudatosan vagy öntudatlanul továbbfokozva azt a törekvést, melynek eredményeként modelljei is stilizálták önmagukat. Ezek a fényképek a korszak (egyik) uralkodó diskurzusához csatkozva módosították a „valóságot”, olyan trendet követve, melyben a modorosság, a stilizálás (sőt, a nosz-

²⁷ Lásd Szelényi Károly: *Focusban*, 17.

²⁸ Aknai Tamás előszavából. In Kálmándy P. Ferenc fotói. Pécsi Kisgaléria. 1985. február 1–24.



Kálmándy Ferenc: Wéber Kristóf (*Barátaim és én* sorozat, 1982)



Kálmándy Ferenc: Deák Sándor (*Barátaim és én* sorozat, 1982)



Kálmándy Ferenc: Önarckép (*Barátaim és én* sorozat, 1982)



Kálmándy Ferenc: Kép az „Elszaladni késő, itt maradni kár” sorozatból



Kálmándy Ferenc: Pap Károly – „Kása” (*Barátaim és én sorozat*, 1982)

talgia) nem negatív minőségnek, hanem valamiféle normának számított.²⁹ Ami akár 1982-ben, a munkák elkészülésekor, akár 1985-ben, Aknai írásának létrejöttékor a természetesség felé történő mozgásnak látszott, az most a korszak new wave-es manióroktól, felstilizált gesztusoktól átítatott diskurzusaiba történő integrálódásnak tűnik.

A sorozat hatását tovább fokozza a körülmény, hogy a végleges felvételek valójában nem fekete-fehérek, hanem, egy különleges színezési technikának köszönhetően kék-fehérek. Ez különösen a halványkék színben derengő fehér ruhadarabok esetében hatásos. A kékre színezés egyszerre nyújt kísérteties-elidegenedett, illetve dekadens hatást, távolról idézve a neonfények/neonszínek használatának különféle változatait, ami a korszak filmművészetében, különösen az új szenzibilitás filmjeiben igen népszerű hatásesszükszéknek számított, de például a korszak popzenei lemezborítóin is gyakran felbukkant.³⁰ A kékre színezés Kálmándy portréi esetében azért is különleges hatást kelt, mert a kéken derengő fény idegenszerűsége ellentétben áll a sorozat címe által – *Barátaim és én* – sugallt bensőséges-intim jelentéshangulattal. Ezt a hideg kék árnyalatot talán a nosztalgikus hatás eléréséhez gyakran használt szépia szín inverzeként is felfoghatjuk.

A *Barátaim...* koncepciójához közvetlenül kapcsolódik a már említett „*Elszaladni késő, itt maradni kár*” című sorozat, 1982-ből.³¹ Szereplői ugyanazok, akik a fent említett portréképeken is feltűnnek, a felvételek is ugyanazon alkalommal készültek el. A cím a nyolcvanas évek egyik legfontosabb magyar new wave együttesének, a Trabant zenekarnak egyik dalát, annak Vető János által írt szövegét idézi. Ez a narratív-szekvenciális, de konceptuális elemeket sem nélkülöző munka jól összegzi Kálmándynak a kortárs neoavantgárd fotóművészeti tendenciákhoz, illetve a szubkulturális mozgásokhoz egyaránt kötődő törekvéseit.

A kép jobb megértéséhez idézzük fel magát a dalt, vagy azt, ahogy megragadt zenei emlékezetünkben, vagy – ez a legegyszerűbb – hallgassuk meg Vető János (NahTe) Youtube-csatornáján.³² Amire leginkább szükségünk van Kálmándy képének értelmezéséhez, az nem feltétlenül a szöveg, sokkal inkább Méhes Marietta különleges *hangja*. Blazírt előadásmódja önmagában érzékelteti produkciójának a korabeli alternatív kultúrában betöltött helyzetét: underground diva, valamint a megjátszott dilettantizmus kényes határán egyensúlyozó előadó, aki egyvalamit „teljesít” professzionálisan: a fentebb már részleteken elemzett flegma modort, a megjátszott – vagy már habitussá vált? – szentvelenséget.

Az 1985-ös katalógusban négy, a *Focusban* albumban már hat képből álló kompozíció az idézett Vető-verssorba foglalt paradox mozgáshelyzetet vizualizálja. A jelenetben rögzített tárgyak – valójában persze személyek – lassú, tétovázó, bizonytalankodó mozgásba lendülése, illetve a testek mozgásának megakadása a dalba sűrített történés (de talán *bármiféle* történés) abszolút hiábavalóságát sugallja, így a Trabant munkásságát jellemző melankolikus életérzés uralmát fejezi ki. Ha feltételezzük, hogy Földényi F. László 1984-ben kiadott *Melankólia* című könyve nem pusztán egy eszmetörténeti-fogalomtörténeti monográfia, hanem a túlrett-dekadens kádárizmus korszakjellemének sajátos megragadása, akkor azt is megállapíthatjuk, hogy amennyiben létezett akkor magyar popzene, melyben ez a melankolikus *Zeitgeist* kifejezésre juttatta magát, akkor az a Trabant zenéje volt. Ebből sok minden áttevődött Kálmándy fotókonceptjére is. A maga módján mind az „elszaladás”, mind a „helyben maradás” valamiféle tétova, feleslegességet sugalló cselekvéssorral degradálódik – ezt az állapotot és a hozzá társítható léttapasztalatot allegorizálják egy-

²⁹ Miként a posztmodern, az új szenzibilitás, a tranzavantgárd, sőt a poszt punk zene címszavak alatt jelentkező kulturális tendenciákat joggal nevezhetjük valamiféle új manierizmusnak.

³⁰ E sajátos neonfény-esztétika áthatja a már említett, Sándor Pál által rendezett LGT-show felvételeit is.

³¹ Közölve: Kincses Károly: *Focusban*, 130–131.

³² Lukin Gábor – Vető János: *Elszaladni késő, itt maradni kár* (<https://www.youtube.com/watch?v=kWIC5Rsk5Co>)



A Neoszarvasbika koncertje a Pécsi Galériában (K. F. fotója)



A Neoszarvasbika koncertje a Pécsi Galériában (K. F. fotója)

rész a hol elmosódott, hol felismerhető testmozdulatok, valamint a hol elmosódó, hol szilárdabb körvonalakkal rendelkező emberfigurák.

A Trabant együttes pécsi fellépésekor Kálmándy több koncertfotót is készített, ezek szolgálták alapul a fotográfus portréorozatának egyik további jellegzetes darabjához: Méhes Marietta színezett arcképehez.³³ Ez a munka ily módon az *oeuvre* egy újabb jellegzetes részéhez, a nyolcvanas évek alternatív zenekarairól készített fényképfelvételekhez vezet át.

4. Koncertfelvételek, zenésziportrék

Kálmándy zenésziportréit, illetve koncertfotóit több szempontból is megközelíthetjük. Nagyon sokféle előadót fotografált, a pécsi szubkulturális színtér zenekaraitól kezdve a nyolcvanas években underground „sztárnak” számító Európa Kiadón keresztül a Trabant együttesig, majd a Kispál és a Borzиг, vagy – teljesen ellenkező végletet említve – a Rolling Stonesig.³⁴ Egyes felvételei a Trabant, az Európa Kiadó, a Bizottság zenekarok pécsi fellépéseit dokumentálják, professzionális rögzítői a nyolcvanas évek alternatív koncertéletének. Bárdos Deák Ágnesről egy Kontroll koncerten készített portréja a miskolci *Rockfotó 1983*-kiállításon díjat nyert, majd a portré alapján készült az Ági és a Fiúk *Én mindig csak Pest* című albumának borítója is (szerzői kiadás, 2000).

A szentendrei Vajda Lajos Stúdió, illetve a Bizottság együttes tagjaiként egyaránt ismert Wahorn András, fe Lugossy László, valamint ef Zámbo István képzőművészek *A három fő erény* című 1985-ös kiállításának megnyitóján lépett fel az említett három művészből álló alkalmi formáció, a Neoszarvasbika együttes.³⁵ Kálmándy ekkor készült képei egyszerre dokumentálják a zenekar fellépését (a rájuk jellemző bizarr, groteszk, dadaisztikus elemekben bővelkedő műsort), valamint a közönséget.³⁶ A képek alapján kiderül, hogy az előadókat és a közönséget csupán centiméterek választották el egymástól. Enne oka részben a szűkösen rendelkezésre álló tér kényszerítő hatása lehetett, de az is nyilvánvalónak látszik, hogy ebben a sajátos kommunikációs közegben, mely paradox módon egyszerre volt privát és nyilvános, ha úgy tetszik: ezoterikus és exoterikus, ebben a mikro- vagy „szűkre mért” nyilvánosságban nem volt szakadék a művész és közönsége között. A fotók a nyolcvanas évek alternatív kultúrájának egyik lényeges jellemzőjét is dokumentálják: e kultúra *hálózat*os szerveződését, valamint – részben a hálózatos szerveződésből származó – interdiszciplináris/intermediális karakterét. A zenélés, a képzőművészet, a fotográfia, valamint a társasági színtér egybefonódott, és sajátosan *Gesamtkunstwerk*-jellegű, részben esztétikai minőségként, részben szociokulturális jelenségként megragadható közeget alkotott.

Vegyük sorra a szálakat: a helyszín a Pécsi Galéria, a felvétel készítője a Galéria valamikori munkatársa, a Focus csoport tagja. A zenészekhez legközelebb Hardy Péter ül, a pécsi Bizonytalanság, a Gruppensex, a Pécsi Underground Fórum (PUF) zenekarok front-

³³ Közölve: Kincses Károly: *Focusban*, 179.

³⁴ Részben Kálmándy fényképei illusztrálják Földes László *Rolling Stones-könyvét* (Budapest, 1982, Zeneműkiadó); a felvételek a Rolling Stones 1982-es bécsi koncertjén készültek.

³⁵ Katalógusát lásd: *A 3 fő erény*. Ef Zámbo István, Fe Lugossy László, Wahorn András kiállítása. Pécsi Galéria, 1985. február 8. – március 3. Pécs, 1985, Közművelődési Nyomda.

³⁶ A képeken felismerhetjük Hardy Péter énekest, Suvák Miklós építész, Szalay Kornélia újságíró, Hársfai László nyomdász, a Focus csoport tagjait (Marsalkó Pétert, Harnóczy Örsöt, Cseri Lászlót), valamint Kiss Sándor esztétát is, aki a pécsi underground színtér egyik kultikus szereplője volt. Boda Emesével közös akciójának elemzését lásd: Havasréti József: *Performansz a zebra*. Szeljegyzet a pécsi alternatív kultúra történetéhez. In Bódi Jenő – Maksa Gyula – Szijártó Zsolt (szerk.): *Újratöltve. Médiakutatás és mindennapi élet*. Budapest–Pécs, 2016, Gondolat, 75–89.

embere.³⁷ A szituáció, amit a fotográfus rögzít, ismét csak jellemző a korszakra. Hardy kismagnójával éppen felveszi a produkciót, az így keletkezett „bootleg-felvételek” hangkazettákra másolása, valamint e kazetták cseréje az alternatív színtér jellegzetes, mondhatni, kizárólagos terjesztési technikája volt. Erre a pillanatra érkezett egyébként egy évtizedekkel későbbi reflexió, Wahorn András Facebook-oldalán keresztül: „Jó lenne, ha a kép közepén kockás ingben törökülésben levő fiút megtalálnánk, és ha meglenne a kazetta, amit akkor felvett. (Az is érdekes lenne, ha nem öregedett volna meg azóta, meg a lányok se főleg)” – fűzte hozzá a képhez Wahorn 2014. május hatodikán, nem tudva arról, hogy a „kockásinges fiú” már nincs az élők sorában; 2008-ban elhunyt.

5. Mérlegen

Kálmándy fotográfiái – ismét utalva arra, hogy az *oeuvre* csupán egy szegmenséről beszélünk ez alkalommal – mind dokumentumként, mind esztétikai képződményekként ideális tárgyai a nyolcvanas évek szubkulturális, valamint művészeti mozgásaira irányuló vizsgálódásoknak, különösen azért, mert példaszerűen egyesítik az egyéni látásmódot-ábrázolásmódot, a művész saját törekvéseit, valamint a korszellemet. Ez utóbbi azért is lehet szembevetendő, mert Kálmándy fényképezőgépe – akarva-akaratlanul – nemcsak személyeket, hanem sajátos szubkulturális, sőt a szubkultúra határain túlmutató divatjelenéseket is rögzített; divat alatt értve itt akár a szubkultúra, akár egy annál átfogóbb társadalmi réteg stílustörekvéseit, melyek az utókor szemében leginkább a valamikori korszellem ideogrammaiként értelmezhetők.

³⁷ Hardy Péter működését röviden ismerteti Gróf Balázs: *A Mecsek Legalja. A Hétköznapi Csalódások igaz története*. Pécs, 2005, Taifuu Records, 12–19.