

*Maszkos igazságkeresés**Duncsák Attila művészetéről*

Modern festő. S ami ma nem annyira megszokott: figurális. Képeiben – mindenik táblán a reneszánsz szépség korunk izgalmaival át van szellemítve – feszültség van. Összetöri a körülötte levő világot, hogy expresszív indulattal újat teremtsen. Csak rá jellemzőt, a két világháború közötti kassai modernektől elrugaszkodván is egyedít. Amíg Jakoby Gyula „bohócvilága” a posztimpresszionistákhoz nyúlik vissza, Duncsák Attila expresszionista hevülete már egy Picasso utáni – az összetört reményeket „sebzett” figurák képében megjelenítő – korszak *maszkos* élet-halál táncát viszi a vászonra vagy farosra.

Mínta a *színház* – kép a képben, álarc az álarcon – feledtetni tudná az emberség egyetemes szenvedésélményét, semmissé tudná tenni a borzalmakat. Mínta a maskara – a Kárpátalja szívós megmaradásharcát egy boldogabb élés felé fordítani igyekvő megannyi velencei lámpás – *ítélkező* jókedvében túl tudna lépni azokon a golgotákon, amelyek a kis és nagy közösséget (az *eszme* nevében összeterelet népeket) Szibéria és a gulágok jégpoklában akarták megfegyelmezni.

Életútja magyarázná eme sanyarúan víg, a bohóc mindentudásával sarkaiból kifordított világ egyetlen *életes* terepen – a cirkusz porondján – való tobzódását?

Duncsák Attila – a magyar képzőművész társadalom is fejte hajthat a hetvenéves alkotó előtt – Ungváron született (1940. márc. 2.) Az iparművészeti szakközépiskola festészet szakán érettségizett, majd 1961-től 1967-ig a Szentpétervári Iparművészeti Főiskolán tanult, ahol üveg és kerámia szakon diplomát szerzett. Ez volt az a város – a barokk kultúra jellegzetes harangtoronyában *élő* harang szólt –, amely múzeumaival, színházaival, hangversenytermeivel, zsongó művészeti életével fölszabadította képzeletét. Eme, a nyiladozó szellem értékrendjét fölöttébb meghatározó – látomásainak szabad utat engedő – metropolisznak köszönhető, hogy művészete abba az irányba fordult, amely jórészt a kárpátaljai festészetet nem jellemezte.

Ne becsüljük le az ottani, leginkább a természeti képekben, táj- és népélet-ábrázolatokban megjelenő *couleur locale* kifejezésbeli tágasságát, érvényességét. Csak-hogy Duncsákot ez nem elégítette ki. Üveg- és kerámiamunkáival – murális terveket is készített és kivitelezett – a *helyi színt* már egy általánosabb régióba emelte, mikor is az anyagba rejtett formavilág modern életérzések megszólaltatója volt. Jóllehet 1971-től a Szovjet Képzőművészek Szövetsége és a Képzőművészeti Alap tagjaként tevékenykedett – s ezáltal megbecsülése sem maradt el –, 1982-ben mégis (minthogy kopogtatására Magyarország nem nyitott ajtót) Kassára települt. Festészete, a régi-új szentpétervári élmény tudatos átélésével, ekkor kezdett kitel-

jesedni. Számára a szívós munkával eltelt bő negyedszázad elég volt arra, hogy művészete – nem is akármilyen karaktert mutatván – a halált kinevető *bobóc* mint igazságfaktor segítségével bizonyos modern létélmény: az emberbe bújt sátán és angyal közötti harc (vívódó eszmélet) szimbólumon túli kifejezőjévé váljék.

Időjátékában az *összetört idő* drámai kolompja hallik, amely a tempera szerkezetére is kihatással van. Az *Ungvár 1946* című nagyméretű táblakép (1996) szerencsétlenjeit: a propeller és a zárt kalitka mellett föl villanó kalapos hölgyet, a babatündért, a semmibe kapaszkodó kezek és a nehézkedés törvényét legyőző kockák körtáncát ugyanaz a révület sodorja egymás mellé, mint a középkorból ideemelt – ám az a kottaállvány nem ez a kottaállvány! – *Bolondok bajója* (1991) hőseit, a cilinderes és félprofilba vágott férfinaszok mögött rejtőző félelem tulajdonosát, a görcsös (levágott?) kézfejek és karok és a riadt, sötét Matisse-női álarc gazdáját s nem utolsósorban az emlék által megszemélyesített, ám elvesző, rekvizitum-háttérként résznyire föl villanó tájat.

Ezek az *élet- és halálmaszkok* szintobzódó „szenvtelenséggel” adják tudtunkra – körforgásukat szinte csokorra nemesíti a rejteztést érzelmi kapillárisok összhatásában megnyilvánuló indulat –, hogy az emberi test látványrészlegei (torz vagy torzított férfi s nő arc, mandzsettás fehér kézfej stb.) ugyanolyan organikus mezővé nőhetnek, mint valamely puszta vagy mező zöld jégmárvánnyá dermedő „kazettái” (ez utóbbinak Kokas Ignác volt a mestere). S a szerkezet valóban e felé mutat: a „halmozás” általi építkezés akár vertikális irányú, némelykor a diagonálisokat is megmozgató (*Bábszínház* – 1994; *A nagy mutatvány* – 1998), akár tükörjátékkal a teret megnyújtó (*Az én színházam* – 2000; *Báméskodók* – 1997) vagy ép-penséggel horizontális dinamikájú (*Hatalom* – 1991; *Külvárosi ikon* – 1992), a jól kidolgozott részegységeknek (amelyek motívumgazdagsága ugyancsak a színházból, a maszkos játékokból származik) fontos szerepük van.

Mint hogy vonzzák egymást – ellentétben a kazettás mennyezetek historikus négyzeteivel-téglalapjaival –, *aktivitásuk* teret nyit. A hagyományos festői térformálást fölszabdalja. Nem annyira a groteszk, bár elmaradhatatlan, uralkodik az idődimenziókat *arcjátékkal* megidéző festményeken, hanem a műveltségi toposzokat – *commedia dell'arte*, Aba-Novák Vilmos-i vásári sokadalom stb. – ugyanazon világ sarkainak láttató rejtélyesség. Az emlékező, a szinte érzéki módon megszólított izgalma innen is származik: nem tudhatni, hogy ki, melyikünk rejtezik a Leonardo „szárnyas biciklijét” zsinórpádlásmértéknek elfogadó, többnyire az alak belső rezdüléseit is kivetítő (némelykor a stilizált önarckép vonásait sem letagadó) álarcok mögött.

S az ecset expresszív mozgással – egyszer csaknem a miniatúrákra emlékeztető részletességgel, máskor ösztönszerű pászmákkal – viszi vászonra vagy farosttáblára az alakok körforgásában megjelenített, visszahozhatatlan, mert csak eme piktúra teljességképében következetes *időt*. Az időt mint sorsmotort, mint történelmi rendezőt (*Finálé* – 1999; *Sors* – 2003). Még a *Portré palettával* (1999) – korábbi megnevezéssel *Századvég* – című festményen, eme kitárulkozó önarcképen is észlelni az idő effajta rétegzettségét, hiszen a fókuszban levő alak, maga a festő is valóság-

gos és történelmi (mert csak a *megfestett* művön – kép a képben – létező) nemzedékek őrtornya. Van ebben a derűs nézésben bizonyos *időn kívüliség*, ugyanakkor a düreri-kondori kéz mint propeller gesztusértékű földézésével valaminő *cselekvő* alázat.

André Chastel francia művészettörténész, a reneszánsz megszállott kutatója *Fabulák, formák, figurák* című könyvében többek között az írja a *maszkról*, hogy a feltámadása egy olyan tevékenységkeretében történik, „mely felúton van élet és művészet között: a színjátszásban”. Ugyancsak a *Maszka, maskarádé, mascarone* című tanulmányban olvasható, hogy „az álarc, azon túl, hogy elengedhetetlen és többé-kevésbé hagyományos kelléke az ünnepnek, s mintegy 'argumentuma' azoknak a témáknak, amelyek köré az ünnep szerveződik, még egy funkciót tölt be: rendes szokása szerint felszabadít a hagyományos kötöttségek alól”.

Duncsák Attila „káoszának” mitologikus rendezettsége és megválogatott figuráinak – a bohócnak, a harlekinnek, a királynak, a polgári dámának, a piktornak, a reneszánsz szépségnek és korunk porcelán hidegségű arcot viselő maskaráinak – már említett *körtánca* azt sugallhatja, hogy ez a világ nevében *önkereső* rend (a művész játéka égi és földi hatalmakkal) átlép a hagyományon, a megszokott kultúrákon és viselkedésmódozatokon, hogy fölszabadítsa az emberben az akár saját kárára *ítélkezőt*. Tegyem hozzá, komikusi (vagy részleteiben a felé hajló) elemek alkalmazásával.

Mindez természetesen csak félig igaz. Mert itt a rejtezés – mindnyájan a Chastel által is említett „XVIII. századi kurtizánok tekintélyének” őrzői s egyben irigylői vagyunk – egyúttal kitarulkozás is. Levetkezése – egy jobb kor eljövetele reményében – félelmeinknek. Ennyiből, ha szabad így mondani, hedonisták vagyunk. És a kassai festőművésszel ott táncolunk, egyensúlyozunk azon a kötélen, amelynek egyik végét Szentpétervár *modernizált* barokk tornyainak egyike fogja be, a másik pedig a reneszánszig visszanyúló, „szabad vegyértékű”.

Fölfedezés, elrejtés?

Éppen a XX. és XXI. század az – szomorú tapasztalat –, amely nem tud (vagy nem is akar?) szembenézni a saját maga teremtette *golgotával*. S amikor Duncsák a manézsrá viszi – csak úgy szikrázik a száraz fűrészpör – a látomása által csak még valóságosabbnak tűnő alakokat (a kerekesszéken ülő lehet király, de igazsága csupán bábszínház), azt is tudatosítja bennünk, hogy Velence *virágzó* romlottsága – a szépség és öröm hajhászása mellett a *kétarcúság* – miként vált korunk béklyójává. Ha van, minden bizonnyal ez a chasteli fölfedezésnek óramutatónkat pörgető tanulsága. „Kedves paradoxon, hogy ugyanaz a kor fedezte fel és alkalmazta előszeretettel Velencében a bársony félarcot, amely arra való, hogy az arcot elleplezze, s egyszermind kedvet csináljon felfedésére, tehát jól szolgálta a libertinus élvhajhászt, Így lelhetjük fel a kor erkölcsében ismét a maszka kettős funkcióját: elrejt és 'mássá' tesz.”

Az erős fényű színek – a *határozott* vörösek, sárgák, barnák, kékek, zöldek – valósággal beragyogják a színpadot, álom és valóság között hullámoztatva nem kevés harlekini révülettel, a jobbára figurális, sokszor az erős kontúroknak is jelentő-

séget tulajdonító ábrázolatok témáját. Ebből a *lebegésből* kitűnik, hogy Duncsák nem – vagy legalábbis nem abban az értelemben, ahogyan Kállai Ernő „hőseit”, Galimberti Sándort, Dénes Valériát és Bernáth Aurélt jellemezte – az *életteljesség* festője. Az életteljesség nála, hiába a maszkok sokasága és a leheletnyi drámával érezett öröm fölszabadító hatása, „halálteljességgel” van fűszerezve. (Más kérdés, hogy a *megfeszített* bohóc halála kelt-e bennünk akkora *megtisztító* fájdalmat, mint az Olajfák hegyén nem csak tövissel átszúrt Krisztusé.)

Ebből a csörgősipka ellenére is *komoly* – bármely színházi katarzissal fölerő, a fény-árnyék kontrasztját mutató – élveboncolásból (a drámai játék „dekoratív” külsőségei ugyancsak fölfedezhetők) mintha kiút volna a tompított színű, szinte az akvarell tulajdonságait hordozó képvilág felé való elmozdulás (*Éden* – 2007). S ezt kínálja a már-már nonfiguratív irányba hajló *Repülés* című triptichon (2001) és a „montázsfestészet” karakterét, a töredékességben leledző teljességet feszes szerkezetben rögzítő *Édes élet* (2003), *Modern madár* (2004), *Séta* (2004) s a 2005-ös *Papírtáj*, valamint a *Pisanello lepkéje* is.

Nem gondolom, noha a kifejezés lehetőségei és a pszichikailag ellenőrzött módzatok végtelenek, hogy Duncsák Attilának új arcot kellene felvennie. Művészetének mozgója az a maszkokon átszúrt, s ezáltal dinamikus karaktert kapó *barle-kini igazságkeresés*, amelynek kiemelkedő letéteményesei – *A döntés* (1999), *A nagy mutatvány*, *Az én színbázam*, *Bolondok hajója*, *Maskarák* (1999) – bármely nagy múzeum díszévé válnának.

