

Szakolczay Lajos Szín – Játék

Duncsák Attila kiállítása a Vigadóban

Hogyan vezeti be Duncsák Attila kassai festőművész a kiállítását? „Tárlatom címe festményeim tartalmi és színvilágára utal: játék a színekkel, színjátás, de átvitt értelemben az emberi élet – benne az én sorsom – metaforája is.” Majd ugyanitt: „ha fejembe nyomom a csörgősipkát és komédiázok – nos, akkor igazat mondhatok”.

Mindezek alapján azt gondolhatnánk, hogy egy kacifántos, az emberi élet küzdelmeit nagyon is ismerő bohóccal, bocsánat, harlekinnel van dolgunk. Aki csak nevetés és sírás között tudja megfogalmazni a világról való véleményét. Hát persze, de ez a bohóc – az ecset fölöntje, a színek, formák ízvilágában álmodó – nem más, mint egy közép-európai ember. Annak összes örömeivel, mert a reneszánsz fénye Szentpéterváron (az akkori Leningrádon) keresztül, ahol a Képzőművészeti Főiskolát végezte, rá is sugárzott a történelem minden – kisebb és nagyobb *gulágokat* magában foglaló – tragédiájával.

Ez a közép-európai ember, magyarságát erősítendő, az ungvári lakozását fölcserélendő – ahol volt elég baja, művészfölfogása nem illett az ukrán kazamatákból még a levegőt is elszívó kommunista elvárásokhoz –, a múlt század nyolcvanas éveinek az elején Magyarországra szeretett volna települni. Az akkori hivatalosság – gyalázat! – visszautasította a kérelmét. Csehszlovákia befogadta, az egyik kisebbségből a másik kisebbségbe kerülve (nem nagy haladás) így vált kassai alkotóvá. A korábbi üveg- és kerámiaműfajt odahagyván kassai festőművésszé.

Ha végigtekintünk a kiállítás korai festményein, azonnal látni, hogy a művésznak Kárpátaljáról (a hajdani Kárpát-Ukrajnából) miért kellett menekülnie. Az expresszionista *Káosz* (1981) absztraktja nem a szokványos formákhoz, a különben szép táj dicséretében ringatózó „dzsanovista” igényekhez igazodott, hanem a piktör bensőben megfogalmazódó saját erkölcsi igényéhez. És az ugyanebben az évben készült, csaknem nonfiguratív kép, a *Pietà*, valamint a modern ecsetkezelésével és formavilágával megkapó *XX. századi Madonna* (1970) is – biblikus felhanggal – a végzetlen szenvedés és küzdelem apoteózisáról regél.

Duncsák Attila akkor ébredt magára, mikor jelképrendszere – alkati sajátságok is közrejátszottak ebben? – kezdett földúsulni. Hogy Szentpétervár művelődéstörténeti, művészeti levegője (Ermitázs, Marinovszkij Színház stb.) mennyit segített az új karakter megformálásában (nyilván segített), nem tudhatni. De azt igen, hogy az ott töltött főiskolai időszak – megannyi klasszikusra, kifejezőmódra ráirányítva a figyelmet – nagy hatással volt rá.

Még Kassán is érezte az *iffító szellő* hatását. Amely Jakoby Gyula posztimpreszszionista, a cirkusznak és a bohócvilágnak nagy teret szentelő festészetével csak dúszult. A maszkos örömtáncban nem csupán a történelem nagyjait figurázza ki – lásd az *Az én színházam* (2000) megannyi férfi- és nőalakja közt fókuszba került VIII. Henriket –, hanem a sors megannyi megpróbáltatása mellett is derűvel (igaz, kesernyés derűvel) tükörbe néző sajátmagát (*Portré palettával* – 1999; *Maszkarak* – 1998; *Bolondok hajója* – 1991).

A *commedia dell'arte* talán Kassára költözött, hogy a középkori *bolondok hajóját* éppúgy ringatva, mint a velencei karneválok jelmezes forgatagában föl-föltűnő Casanovát, pódiumot ácsoljon (vagy cirkuszi manézst teremtsen) egy végképp nyugtalan, mert önkifejezés-lázában maga is bohócnak álló festőművésznak? Aki a *Kirakatbábukban* (1986) korunk lenyomatát látja, és új akrilképében (*Tanács* – 2017) pedig a pénzemberek mesterkedései által vesztébe rohanó világ – ő az a figura, aki botjára támaszkodva figyelmeztet – drámai kimúlását?

Korábbi tanulmányomban már említettem, most hadd ismételjem meg a kitűnő francia művészettörténész, André Chastel, a reneszánsz megszállott kutatója jellegzetes mondatát. A *Fabulák, formák, figurák* című könyvében írja a tudós a *maszkokról*: feltámadásuk egy olyan tevékenység keretében történik, „mely félúton van élet és művészet között: a színjátásban”.

Alighanem érthető már, hogy Duncsák Attila, a közép-európai vándor miért nyomott a kobakjára csörgősipkát. Hogy megszabaduljon élete terheitől (a legnagyobb drámája a magyarságból való kiközösítése), s nem kevésbé azért, hogy villódzó ecsetjével kacajja – hol derűs, hol kesernyés kacajja – formálja a lét (a nemegyszer a súlyos tonnakkal nehezített lét, gondoljunk csak a kárpátaljai magyarság újabb megvesszőzésére, a nyelvtörvényre) ügyes-bajos, ám nemegyszer húsba vágó gondjait. Avval, hogy mítoszi körülményekkel a bábuk csalfa pillantását, a lagúnákban tükröződő maszkokat, a lüktető embertömeg életörömét s kéjes – a végtelentől a végtelenig tartó – utazását, történelmi bűnünket, a felejtést színképrázattá avatta – bár Trianon tragédiája gondolatilag akarva-akaratlan ott van szinte mindenik kompozícióban –, a legnagyobbat tette: paradox, valóságközelivé, égető valósággá emelte a látomást.

Természetesen, hogy eljusson a magyar emlékeket arckép (II. Rákóczi Ferenc, Szent László, Szent Erzsébet) és városszöglet, utcarészlet és a neves székesegyház rajzolatában megjelenítő, illúziós „léttérképéig” – *Az én Kassám* (2018) –, kellett a több irányból, több szerkezeti bontással, és nem kevés technikai tudással megjelenített élménytömbök java, a kockajáték, mint az egész világra kiható *Döntés* (1999), a Fellinit idéző széttört kéj megannyi mozzanata (*Édes élet* – 2003), a szépséges emlékmorzsák ellenére is belénk sulykolódó reszketés (*Félelem* – 2016), a szociális nyomorúság (*Kéregtők* – 1992) és a Nő mint boldogságörömünk, boldogságterhünk (*Örök Éva* – 2007) ábrázolása is.