



Apám, 1926



Bohócsapkás önarckép, 1921



Önarckép műteremben, 1929



Vaskó Ödön, 1927

**Gálig Zoltán**

## RAUSCHER GYÖRGY FESTŐMŰVÉSZ ÉLETE ÉS MUNKÁSSÁGA

(DOROG, 1902. – KOMÁROM, 1930.)

Rauscher György azok közé a művészek közé tartozik, akiknél fontos az a földrajzi térség, ahonnan indulnak. Igaz, hogy a fővároshoz kötődtek tanulmányai, a kiállítások, a művészeti közélet, sokat volt külföldön, de a szünidőket, a művészi feltöltődés hónapjait abban a városban – Komáromban – töltötte, amely már gyermekora óta az otthon jelentette számára, ahol iskoláit, a gimnáziumot végezte. Komáromból számos kiváló személyiség származik, és Rauscher György életében is felbukkan olyan barát, aki ide kötődött, például Zsolt Béla, a kiváló és egyre népszerűbb író, akit képen is megörökített a festő. Rauscher György neve a közönség és a szakma számára egészen a legutóbbi időkig ismeretlen volt. Látván születésének és halálának dátumát, könnyelműen mondhatnánk, hogy korai eltávozása az elsőrendű ok. Dokumentumok bizonyítják azonban, hogy halála után rendszeresen szerepeltek művei a kiállításokon, egészen 1943-ig. A méltatlan felejtés tehát 1945 után kezdődött. Nem a fővárosból indult a kezdeményezés emlékének felelevenítésére, hanem Komárom megyéből. Ennek jegyében látott napvilágot Dévényi Iván szép, megemlékező írása 1977-ben, a festő születésének 75-ik évfordulóján. Komárom város múzeuma pedig tárgyalásokat kezdett a művész öccsével a képek tartós elhelyezéséről.<sup>1</sup> 1996 nyarán pedig a Klapka György Múzeum reprezentatív kiállítást rendezett a festő fennmaradt, illetve nyomat formájában meglévő munkáiból.

Fénykép örökíti meg a festő komáromi műtermét, és tanúsítja, hogy ezen a helyszínen, Beöthy Zsolt

Erzsébet-szigeti nyaralójában igencsak rangos és fontos művek készültek. Ahogy méltatója írta: „*Éjt nappallá téve áhítatos munkába merült*”<sup>2</sup> Itt nevelte kaktuszgyűjteményét – véletlen, vagy törvényszerű? –, de ebben a korban ez a növény az első számú kedvenc. Mindez kiderül a festményekről, fotókról. Sajátos lehet az a kor, amely szinte szimbólumává emeli ezt a furcsa, szikár szépségű növényt. Szépség és furcsaság: ez a kor esztétikumának két fontos összetevője, ebben a világban élt Rauscher György, ezt ismerhetjük fel munkái által. 1925 körül fordulat következett be a világ képzőművészetében. A formabontó avantgardista törekvések elvesztették erejüket, a forradalmi illúziók elmúltak. A műalkotás visszatért saját keretei közé, nem hirdet utópisztikus társadalmi célokat a konstruktivizmus steril, szimbolikus nemzetközi nyelvéen, de korszerűlenné válik az a fajta szenvedélyes önfeltárás is, amelyet az expresszionizmusnál láthattunk. Eljött a szakszerűség ideje, ismét divatba jött a figurális ábrázolás, a figyelem a mindennapi élet mozzanataira irányult. Ugyanilyen váltás figyelhető meg a filmben, a színházban, az irodalomban. A régebbi avantgardista festők egy része „megtért”, figurális, vagy figurálisba hajló képeket készített, másrészt új alkotók jelentek meg, akik már a fordulat utáni letisztult formanyelv szerint dolgoztak. A kor jellegzetes stílusa az új tárgyiasság, új klasszicizmus. A központok az európai nagyvárosok, mindenekelőtt Berlin, amely egy időre Párizs elsőségét is elvette, míg Itáliában Milánó az új törekvések otthona.<sup>3</sup> A magyar művészetben is változások figyelhetők meg ekkoriban, de

1 Kecskés László múzeumvezető 1990. november 20-i levele Rauscher Lászlónak. Fénymásolat, Szombathelyi Képtár Adattára

2 n. n. (név nélkül): Rauscher György életrajza. Rauscher György festőművész hagyatéki és Ungvári Lajos szobrászművész bemutatkozó kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület, 1935. október 26. – november 10. Fénymásolat, Szombathelyi Képtár Adattára. (Eredeti példány az MTA MKI Adattárában)

3 A korszak erről szóló alapműve: Franz Roh: *Nachexpressionismus. Magischer Realismus*. Leipzig, 1925.

sok az ellentmondás, mert a figurativitás ürügyén a történelmi, akadémikus sablonok is előkerülnek. Sokan azt hitték, minden csak azért történik, hogy a reneszánsz és a barokk minél kevesebb módosulással ismét visszakérüljön jogaiba, holott a figurativitás ekkor igazi modern jelenség, amely magába fogadta a huszadik századi művészet eredményeit. Való igaz, hogy nagyon keskeny az ösvény, amelyen járni lehet, sokan kudarcot is vallottak. Az örömteli kivételek közé tartozik Rauscher György, aki előzmények, hazai művészeti székertáborok befolyása nélkül fejlesztette ki stílusát, párhuzamosan az akkori legkorszerűbb nyugati törekvésekkel. Mindössze huszonnyolc évet élt, kevés kép maradt utána, de a fennmaradt dokumentumok azt bizonyítják, hogy rászolgál arra a minősítésre, amellyel Dévényi Iván, a nagy műgyűjtő és műértő illette – mely szerint munkássága „művészettörténeti jelentőségű”.<sup>4</sup> Ez mindenekelőtt annak köszönhető, hogy elsőként készített Magyarországon új tárgyias képeket. Az elsőségből, illetve az ezt lehetővé tevő bátorságból adódó művészi és erkölcsi többleten túl azt is az ő érdemének tulajdonítjuk, hogy festészetén keresztül egy egész sor olyan külföldi művész hatása is érvényesül, akikre mások sem korábban, sem később nem figyeltek fel. E hatások, ezek szintetizálása által Rauscher György a magyar festészetben belül sajátos helyet foglal el: stílusa egyszerre tartalmaz ismerős, és soha nem látott, szokatlan elemeket. A szakirodalom nem sokat tett azért, hogy képzőművészetünknek ez a gyarapodása közismert legyen: a két háború közötti művészetre alkalmazott periodizációk egész művésznemzedéket felejtettek ki a felsorolásból, és ennek egyik áldozata Rauscher György művészete.

A legkevesebb, amivel emléket állíthatunk neki, hogy felkutatjuk az összes vele kapcsolatos dokumentumot, megpróbáljuk tevékenységét végigkísérni, művészetét bemutatni, és megvizsgálni, miként vélekedett róla saját kora, környezete.

Életrajzának szakaszai tisztázottak, de a részletekről keveset tudunk, híján vagyunk írásos vallomásoknak,

dokumentumoknak, leveleknek, naplónak, azaz a személyiség legközvetlenebb megnyilvánulásainak.<sup>5</sup> Ha találkozásait írásban megörökíti, akár egy bestselleré vált memoár is születethetett volna. Egyetlen fennmaradt és hiteles megnyilatkozása 1927-es Ernst Múzeumbeli kiállításának katalógusában olvasható.<sup>6</sup> A pár soros írás a rá ható művészeti jelenségekről csak általánosságokban szól, kiemelve a francia és német festészetet, viszont kifejezi látásmódját, peszsimista szemléletét, amelynek művészetében a sötét tónusok, a szürkék hangsúlyozásával ad nyomatékot. *„Legszínesebb színeim is szürkék. . . Festereni csak úgy tudok, ahogy látok és ahogy érzek. Érezni pedig nem a nyers erőt, hanem a túlfinomult elhőisedett formákat érzem, melyek karakterét keresve, vagy felfokozom, vagy elfinomítom, hogy belőlük intenzíven és azonnal érezhetővé válják az élet teljessége.”* Hogy nem egy világtól elforduló, magának való ember volt, arra következtetni tudunk képeiből, a rengeteg portréból – ami kiterjedt ismeretségre utal –, és természetesen az ismerősök visszaemlékezése, mindenekelőtt a művész öccsének elbeszélése is megerősíti a feltételezéseket. Olyan típusú ember lehetett, aki egyszerre volt társasági lény, de aki vissza is tudott vonulni önmagába, biztosítva ezáltal művészi-emberi függetlenségét. Nem nehéz kapcsolatot találni e magatartás és a korszellemmel szorosan összefüggő melankolikus szemlélet, dekadencia között. Szépen fejezik ki ezt Erich-Maria Remarque regényei, melyekben a főhős könnyed, időnként felszínesnek tűnő életvitele ellenére borongósan látja a világot, tisztában van annak tragikumával. Nem tudjuk, mindebben mennyi az alkati tényező és nem tudhatjuk, hogy közrejátszott-e 18 éves korában elkapott, majd évekig lappangó tüdőbetegsége, az ebből származó betegségtudat. Valószínűleg találó az a rövid személyiségrajz, amelyet az őt ismerő Kemény Simon írt róla 1935-ben. *„Mindig örültem, ha találkoztam vele. Elegáns, kellemes, szerény fiatalember volt, és kitűnő művésznek tartottam. Furcsán szabott szemei másképpen látták az életet.”<sup>7</sup>*

4 Dévényi Iván: Rauscher György festőművész emlékezete. In. *Dolgozók Lapja* 1977. november 9.

5 Minden további adat, tény, amelynek forrására nincs hivatkozás, Rauscher László közlése alapján ismeretes.

6 Az Ernst Múzeum kiállításai, XC1. Budapest. 1927. szeptember 1.

7 Kemény Simon: *Emléksorok Rauscher Györgyről*. Az 1935-ös kiállítás katalógusa. Lásd: 2. jegyzet.

Rendszeres kiállító a KUT-ban, a barátai között tartotta számon Vörös Gézát és Monostori Moller Pált, mégis úgy tűnik, hogy inkább a filmes, irodalmár körökhöz tartozott, hiszen tevékenysége, a portréfestés szakmailag, és az eltöltött időt tekintve is ide kötötte.

### Életrajza

Rauscher György 1902-ben született Dorogon. Édesapja bányaorvosként dolgozott, majd egy év után Komárom város tiszti főorvosa lett. A családi élete innentől kezdve Komáromhoz kötődött. Tanulmányait a Benedekrendi Katolikus Főgimnáziumban végezte.

A művészet utáni érdeklődése egészen a korai éveig vezethető vissza: családi örökség. Apja maga is műkedvelő festő volt. A gyermek számára valóságos kincsebányát jelentett apja orvosi könyvtára, ahol bőven volt módja az anatómia tanulmányozására. A családi környezetben azonban nemcsak a képzőművészetnek, hanem az irodalomnak és a zenének is nagy becsülete volt. Mindezek a tényezők együttesen határozták meg Rauscher György érdeklődését, azt, hogy ismeretségeit, kapcsolatait a kultúra több területének képviselőivel ápolta. A gimnáziumban a rajzolás, festés alapjait Harmos Károlynál tanulta, míg a szünetekben Komáromi-Kacz Endréhez járt, aki szintén a nyarakat töltötte itt.

Első sikerét 16 éves korában érte el. Megfestette Komárom megye főispánjának, Farkas-Szabó Gézának a portróját és a művet ki is függesztették a vármegyeháza dísztermében. Magától értetődő volt, hogy a művészi pályát választja és továbbtanul. Életének érdekes mozzanata, hogy nem Budapesten, hanem a bécsi Képzőművészeti Akadémián kezdte el tanulmányait. A döntésnek volt azonban alapja: a családot erős rokoni szálak is kötötték Bécshez, és ez a kapcsolat szimbolikus emlékeztet a monarchiabeli közelmúltra, egy valaha létezett szellemi kötődésre. Még édesapja is Bécsben végezte orvosi tanulmányait. Miután az 1920–21-es tanévet Bécsben befejezte, a következő

három évre a Képzőművészeti Főiskolára iratkozott be Budapesten. Évfolyamtársai között találjuk Basilides Sándort, Gadányi Jenőt, Miháلتz Pált, Szolnay Sándort, Bene Gézát, Román Györgyöt, Ruttkay Györgyöt.<sup>8</sup>

1923-ban Olaszországba utazott, 1925–26-ban Párizsban élt. 1926–27-ben Budapesten lakott, az akkori Eskü téren volt a műterme. 1928-ban Berlinbe költözött, ahol egymást érték művészi sikerei és megbízatásai. Itt került kapcsolatba a berlini elit filmes körökkel. Tagja volt a Berlini Filmklubnak.

Ekkor már rendszeresen kiállító művész. 1923-ban jelentkezett először képeivel, sőt akkor már túl volt az első jelentős elismerésen – a Szinyei Társaság nagydíját kapta egy tanulmányrajzáért. Magyarországi legjelentősebb bemutatkozása 1927-ben, az Ernst Múzeumban volt, ahol Derkovits Gyula, Molnár C. Pál, Simon György János, Cselényi Walleshausen Zsigmond festők, és Kósa Mária szobrász társaságában állított ki. Egyetlen önálló kiállítása Brűnnben volt 1928-ban, ahova az ottani Kunstverein hívta meg. „Majdnem minden művét megvették” – olvashatjuk emlékkiállításának katalógusában. Élete utolsó két évében Berlinből Nizzába utazott, ahol fél évig tartózkodott, majd Párizsban a Rue de Vaugirardon vett ki műtermet. Mindkét helyen bőségesen ellátták portrémegrendelésekkel. 1930-ban lappangó betegséggel tért haza. Ekkor festette utolsó művét, az angol származású Pálffy-Daun grófné portróját, annak bicskei birtokán. A grófi birtokról a Tátrába kellett mennie gyógykezelésre, mert elhatalmasodott rajta tüdőbetegsége. Az életért való kilátástalan küzdelmet látva édesanyja érte ment, hogy utolsó napjait otthonában tölthesse. 1930. október 3-án meghalt.

Mindössze húsz kép maradt fenn Rauscher Györgytől. A művek szétszóródtak a háború viharában, elpusztultak, vagy külföldre kerültek. A megmaradtak egy része a háború utáni kitelepítések, internálások során veszett el. Ez meghatározza az életmű sorsát, értékelését. Érvénybe lép az a szakmai sztereotípiá, amely elsőséget, sőt gyakran kizárólagosságot biztosít azoknak a művészeknek, akik után nagyobb számú mű maradt. Nem létezik,

8 Az Orsz. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola Évkönyve. 1926. 36. l. Szombathelyi Képtár Adattára.

mint háttér a műkereskedelem, amely egy-egy felbukkanó művel felszínen tartja a művészek utáni érdeklődést, lehetővé téve a szakmai publikációkat, amelyek azután kedvezően hatnak vissza a keresletre. Ha azonban a magyar művészettörténetet, mint nemzeti értékünket vesszük, amely a feltárt tényekkel gazdagodik, akkor önzetlennek kell lenni és örömmel kell fogadni azt is, ami tájékoztat, eligazít, de „csak” dokumentum. Rauscher György esetében ez azt jelenti, hogy számos fénykép-reprodukció áll rendelkezésünkre, ezek a meglevő művekkel együtt hiteles képet adnak a fiatalon elhunyt festő kevés alkotó évéről.

A kortársak 200 festményről, grafikáról tudnak<sup>9</sup> és még 1935-ös emlékkiállításán is 120 műve szerepelt, Rauscher György tehát nem festett kevesebbet mint nemzedéktársai, sőt kimondottan termékeny művésznek nevezhető. A műtárgyfotókon kívül képes újságrportok is a segítségünkre vannak, de a legjelentősebb az a fényképsorozat, amely az emlékkiállítás teremt örökítette meg.<sup>10</sup>

Ezek a felvételek nem alkalmasak egy-egy mű alaposabb elemzésére, viszont alapvető ismereteket adnak Rauscher látásmódjáról, kompozíciós eljárásáról, vagyis mindarról, amit egy kiállításon körbepillantva megállapíthatnánk, anélkül, hogy az egyes képekhez közel mennénk.

Ily módon 60–70 művel kerülünk közelebbi-távolabbi „ismeretségbe”, és jelentős mértékben sikerül rekonstruálni a megtépzott, romjaiban fennmaradt életművet. Az egyes művek beazonosítása néha szinte „nyomozói” feladatot igényel: kiindulásnak tekinthetők a kiállítási műtárgylisták. Vannak olyan művek, amelyek az ábrázolás jellegéből egyértelműen felismerhetők, de portrék esetében ez a ritkább. Számos reprodukció van, amelyen nincs eligazító adat. Jó néhány alkotáshoz sikerült egy 1935-ben íródott recenzió segítségével eljutni. A szerző az egyes képekhez fűzött észrevételeit a megtekintés sorrendjében jegyezte le, így a kiállítás egyes szakaszai vele képzeletben végigjárhatók.<sup>11</sup>

## A kezdeti évek (1925-ig)

Az 1925 előtt készült művek a szakmai alapok elsajátításáról tanúskodnak. Kialakult, egyéni stílusról még nem beszélhetünk, de mindaz megvan, amit egy fiatal, kezdő festőművészről elvárhatunk. Biztonsággal bánik a formákkal, a színekkel, a tónusokkal, helyesen adja vissza az emberábrázolásban a testarányokat. Édesapja portróját nagy gondnal, figyelemmel készítette el. Ehhez képest festőbb és elevebb a *Bohócsapkás önarckép*, amelyen azonosul azzal a szereppel, amelyet a felöltött ruha reá készítet. Jóllehet édesapja portréján is jelen van az érzelmi motívum – a gondos kivitelezésben valahol a szülő iránti szeretet is benne foglaltatik –, de mivel a modell a nézőtől elfordul, nem jön létre vele kapcsolat. Az önarcképen viszont közvetlenül ránk tekint a művész. Látjuk leplezetlen jókedvét, úgy érezzük, mintha egy farsangi bál forgatagából válna ki egy pillanatra. Tehetsége, tudása révén úgy tudja ábrázolni az emberi mimikát (melynek hátterében fejlett anatómiai ismereteknek kell lennie), hogy egyidejűleg figyel a mű festőiségére, „képszerűségére”. E kettő harmóniáját lehet elérni a tanulmányok során, az akadémián – ugyanakkor az is felismerhető, hogy ennek maradéktalan teljesítése csakis egy történeti stílus, stílusegyveleg felelevenítéséhez vezet. Nincs olyan „modernista elem”, ami feltörnéné a történeti stílus burkát. Elsősorban a németalföldi festészet hatását figyelhetjük meg, de még közelebb jutunk a pontos meghatározáshoz, ha Rembrandt fiatalkori pózoló, „szerepjátékos” önarcképeit idézzük fel. Rembrandt művészetének felértékelődése általános jelenség a húszas évek magyar művészetében. Különböző szemzőgből látja azonban egy konzervatív és egy modern képzőművész. Míg a modern művészek Rembrandtban a szabálytalant esztétikai szintre emelő, a látható világból az ismeretlenre ajtó nyitó mestert tisztelik, addig a konzervatívok számára képeinek sajátos aurája, a meleg tónusok, a félhomályból felderengő formák jelentik az átvehető látványelemeket, a lehetőséget az archaizálásra.

9 Lásd: 2. jegyzet.

10 A dokumentum lelőhelye: MTA MKI Adattára.

11 I. L.: Ungváry Lajos bemutatkozó, és Rauscher György hagyatéki kiállítása a Nemzeti Szalonban. In: *Őserő*, 1935. I. évf. 1. sz.

Az akadémiai stílustól, ami a maga mesterségbeli értelmében tökéletes lehet, ésszerű továbbvezető út nincsen. Egy látszólagos visszalépésnek kell következnie, a képbe integrálni kell a „szabálytalant”, a klasszikus harmóniát megtörő. Rauscher György a huszadik századi modern művészet elemeit használta fel ennek érdekében. Az érzelmek nyílt, közvetlen kifejezése eltűnik, pontosabban „felitatódik” a kép közegében, szétterjed nemcsak az ábrázolt figura egészére, hanem a környezet motívumaira is.

Az akadémiai hagyományok mellett feltűnik egy másik jellegzetesség, a szecesszió hatása, amely bár megszűnt már vezető divatirányzat lenni, de a szalonfestészetben felfedezhetjük hatását. Ez a szemlélet érvényesül *Vajda Béláné* portréján.<sup>12</sup> A szecessziós érzés, látásmód nem teljesen tűnik el Rauscher György művészetéből, sőt a 20-as évek vége felé az art deco által felfrissítve ismét megjelentek.

### Az új tárgyiasság időszaka (1925–1928)

Döbbenetes és hirtelen következett az a váltás, amely 1925 körül történt, mégsem feltételezzük, hogy előzmények nélküli. Nem lehet figyelmen kívül hagyni a Bécsben töltött hosszabb időt, és az olasz tanulmányutat. Bécsben ugyanakkor tanult, amikor az ottani magyar avantgárd emigráció elkezdte tevékenységét, de nem került velük kapcsolatba. Láthatta viszi Egon Schiele, Gustav Klimt munkáit, láthatta Pieter Brueghel *Téli vadászat* című képét, amely egymagában nagy hatással volt az osztrák új tárgyiasságra, különösképpen Franz Sedlacekre, akire a későbbiekben még visszatérünk Rauscher munkásságát elemezve. Itáliában pedig a Novecento kezdeti eredményeit figyelhette meg. (Későbbi képeit ismerve, nem tartjuk kizártnak, hogy a manierizmus jobban hatott rá). Ezekről tudott, értékelte a modern művészet teljesítményeit, de mind ez idáig elkülönültek benne a külső hatások és a gyakorlatban követett út.

Rauscher György már első szerepléseivel tudatja, hogy a magyar festészet figuratív hagyományaihoz csatlakozik.

Ez semmiképpen nem számít különlegességnek a húszas évek művészetében. Különleges viszont az, ahogy ezt képviseli. Rabinovszky Máriusz, Kállai Ernő a húszas évek közepén meghatározták a magyar képzőművészet fő tendenciáit. Rabinovszky Máriusz az akkori legprogresszívebb kiállító egyesület, a Képzőművészek Új Társasága – közkeletű nevén a KUT – bemutatkozásai alapján összegezte megfigyeléseit,<sup>13</sup> míg Kállai Ernő a magyar művészet egészét nézve – beleértve a külföldön élő alkotókat is – határozta meg a főbb tendenciákat.<sup>14</sup> Írásaikból kiderül, hogy az absztrakció gyakorlatilag határainkon kívül rekedt: a magyar művészetben a figurativitás a meghatározó. Természetesen a megállapítások leszűkítések eredményei, hiszen több száz művész alkotott, de itt a legfontosabb a nyugati művészethez való viszony – és még ha annak tagadásáról is van szó, az nem jelenti azt, hogy az ottani eredmények nem épültek be a művészetünkbe. A figurativitás számtalan variációjával találkozunk, a posztimpreszionista, dekoratív, síkszerű felfogással, a kubisztikus formaanalízissel. Éppen a legutóbbi idők aukciói, magángyűjteményi kiállításai bizonyítják, hogy mennyire erős ez az utóbbi expresszív-kubisztikus irányzat, amely sok szálon kötődött a tízes évek aktivista művészetéhez. Ez valóban progresszív hagyomány művészetünkben, ugyanakkor mint minden stílus, ami kicsit túléli önmagát, modorossá is válik, végső fokon a képszerűség a dekorativitással azonosul. Ezek között a művészek között élt Rauscher György, közülük kerültek ki barátai. Mégsem befolyásolta ez a szinte kikerülhetetlennek tűnő hatás. Amikor tehát a többiek a már jól kipróbált módon közelítettek a formához, azt felbontották, szemnek tetszetősen elrendezték, ő ragaszkodott a zárt, plasztikus formához. Ezzel – nyugodtan mondhatjuk – egyedül volt még ekkor, elterjedté majd csak a római iskolások fellépésével válik. A zárt formák, az éles körvonalak, a szinte már tapinthatóságig eljutó plasztikusság az új tárgyiasság elsőként szembetűnő jellegzetessége. Tévedés lenne azt gondolni azonban, hogy ez egy totális visszalépés egyfajta biedermeier művészethez, vagy hogy közvetlenül folytatódik az akadémiai stílus.

12 Budapesti magántulajdonban.

13 Rabinovszky Máriusz: *Beszámoló a KUT tavaszi kiállításáról*. KUT 1927/2. 5. 1.

14 Kállai Ernő: *Új magyar piktúra*. Leipzig, 1925./Budapest, 1990.

Az új tárgyiasság nem létezhetett az expresszionizmus, a futurizmus és a kubizmus nélkül, és bár az ezekre adott ellenreakcióként értékelhetjük fellépését, stílusán számos elemet vett át belőlük. Kubista motívum a részletek által meg nem bontott, festőileg fel nem lazított felület, a tárgyak közötti éles határvonal, a tónusok fokozatos, ritmusos sötétedése-világosodása. A futurizmust idézi az erőteljesen megemelt alapsík, a felülnézetes ábrázolás. Az expresszionizmus pedig a gesztusokban, a nyugtalan tekintetekben, az egyensúlyt megbontó kompozíciós megoldásokban fejt ki hatását. Mindezek a jellegzetességek megtalálhatók a kortársaknál is, de Rauscher a többiekétől eltérően alkalmazza őket. Hogy ez a számunkra is észrevehető különbség létrejön, abban nem kis szerepe van sokirányú érdeklődésének. Míg a kortársak számára Paul Cézanne-tól indul az út, melyet járni lehet, és ennek bármely szakasza korszerűséget, modernséget jelent, addig Rauscher számára több tanulságot jelentett a Van Gogh-i életmű. Ez a hazai közegben szokatlan választás: művészeti szakkönyveink is alig-alig említették Van Gogh nevét. A külföldi irodalomban a hivatkozások iránya jóval kiegyensúlyozottabb. De említhetjük az általa megnevezett és a műkritikusok által is említett többi példaképet, Modiglianit, Fuzsitát, Schrimpfet – velük, mint művészi mintaképpel igencsak ritkán találkozunk a hazai szintéren, holott divatos, sokak által ismert és elismert művészek voltak. A különleges választásokhoz járul a hatások különleges elegyítése, hiszen az eredeti példaképek eltérő karakterűek.

Stílusának összetettsége ellenére Rauscher György 1925 és 1928 között készült művei egyértelműen az új tárgyiasság nemzetközi stílusirányzatához tartoznak. Az új, leírónak is nevezhető stílus a portréművészet újbóli, utolsó nagy fellendülését hozta.<sup>15</sup> Az izmusok, az avantgárd megfogalmazások képi önkénye nem tette lehetővé a másik reális körülményét. Most viszont ez lehetségessé vált, sőt gazdagodott az az expresszionizmus által megteremtett eszközökkel, ugyanis a művész személyisége is megnyilatkozhat, anélkül, hogy az ábrázolt személy

tulajdonságait figyelmen kívül hagyná. Az új tárgyiasságon belül, az összes műfajok közül számszerűleg is a portré a leggyakoribb. A korrekt, plasztikus ábrázolás érhető következményei a portrémegrendelések, de ennél fontosabb maga a tény, hogy ismét érdekes az ember, a maga kívülről leírható formájában. Ez a műfaj képezi Rauscher György művészetének lényegét, mindössze két-három csendélet és tájkép készült műtermében. Alakos képeit a szereplők mérete, elhelyezése alapján csoportosíthatjuk. Egyes festményein az emberi alak csak ornamentális tényező, távolabbról nézve absztrakt stíluselem. Erre példa a *Síelők* című kép, amelyet csak műtermi felvételtől ismerünk. Ennek a kis képnek, ami immár csak egy adalék, lényeges szerepe van abban, hogy Rauscher György művészetében felfedezhetjük az osztrák kapcsolódást. Segítségével eljutunk Franz Sedlacekhez, akit a Rauscher-irodalom egyszer sem említ. Ez a művész az új tárgyiasság jelentős képviselője, és Ausztrián kívül Németországban is az irányzat vezető művészeként tartják számon. Különösen ismertek voltak téli tájakat és jeleneteket ábrázoló festményei, amelyek kompozíciójukban, mesészerű hangulatukban visszautalnak Pieter Brueghel Bécsben őrzött képére. Behavazott hegyvidéki tájakat látunk embertől elhagyottan, vagy éppen alakok sokaságával benépesítve.

Hasonló megoldást figyelhetünk meg a műtermi kép előterében látható kompozíción (feltételezett címe: *Apacstanya*). Az említett, háttérben látható kép viszont egészen redukáltan, szinte már jelformában ábrázolja a síelőket. Önállóan fedezte volna fel az absztrakció ilyen útját, vagy látta Sedlacek festményét? Nehéz lenne megmondani. A Sedlacek kép 1926-os datálása – tehát, ha csak egy ilyen készített, nem biztos, hogy előzőleg láthatta Rauscher. A kérdés nyitva marad: esetleg megfejtette azt a képi logikát, amely az osztrák művész téli táj ábrázolásaitól egy ilyen redukciójáig vezetett, vagy pedig tényleg látta, de a kettőt összevetve azt mindenképpen megállapíthatjuk, hogy Rauscher tovább ment a stilizálásban. A lehetőség megvolt,

15 A portréfestészet irányzatait, ikonográfiáját foglalja össze: C. Oellers: *Ikonografische Untersuchung zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit*. Mayen, 1983.

hogy lásson Sedlacek-képeket, hiszen rokonai révén gyakori vendég volt Bécsben és az ottani kiállítóhelyeken. Ezen túl, hogy járt-e az osztrák festő műtermében, azt már végképp nem tudja. Mint portréfestő, Rauscher György egyfajta társadalmi panoráma felvázolására törekedett. Nem hierarchiát, de rétegeket, fokozatokat állapított meg, és ehhez talált megfelelő modelleket, így azon túl, hogy képei lélektani tanulmányok, érzékenyen reagálnak az ábrázolt személy társadalmi helyzetére. Egyik kritikusa így utal erre: „*Első képei keserű vádiratok a világ ellen, az esztétikai szempontokat elnyomja a szociális programszerűség. Koldusokat, idiótákat fest megdöbbenő erővel.*”<sup>16</sup> Másrészt viszont bejáratos a „felső körökhöz”, legalábbis a művelt polgári rétegekhez, írókhoz, művészekhez. Itt már közelít a reprezentációhoz, ahhoz, ahogy az ábrázolt egyed látni szeretné önmagát, de nem hiányzik a lélektani elemzés, a kritika sem. Érdeklődése és annak tárgyiasult megnyilvánulása alapvetően különbözik attól, amit a korban szociális festészetnek neveznek, és amit a legutóbbi időkhöz az egyedüli helyes kifejezésnek tartottak. Ez a társadalmi irányultságú művészet nem azonos azzal a szociális programfestészettel, ahol a művészi cél fölé nőtt a propagandisztikus rendeltetés, a politikai tartalom. Rauscher modelljei érzelmi azonosulásra készítetnek, de annak a torokszorító keserűségnek, amit időnként érzünk, nem sok köze van a szentimentalizmushoz. Érdeklődésének van egy másik vonulata, amely elvezet az éjszakai élet, a szórakozás világába, annak felszínét és háttérjelenségeit vizsgálja. Ebben a világban a szenvedély, a bűn, a romantika sajátosan ötvöződik. Erről a világról adtak hírt az *Apacstanya* és a *Jazzband* című festmények, amelyek expresszivitása, magas színvonala a reprodukciók alapján sejthető, de a kivitelezés finomabb részletei már megközelíthetetlenek.

A szociális témacsoport egyik jellemző alkotása a *Talmudista*, amely feltehetően azonos az 1927-es Ernst Múzeumbeli kiállításon *Merengő zsidó* címmel bemutatott munkájával. A kép egyike Rauscher

György azon festői remekeinek, amelyek szerencsénkre fennmaradtak. Modellje egy komáromi fiatalember, a városban szép számmal képviselt ortodox zsidóság tagja. A festő eleget tesz a külsőségek leírásának is – ahogy az új tárgyiasságban mondják, felsorolja az attribútumokat –, ezt segíti a formák pontos körülírása, a test nem túlhangsúlyozott, de jól érzékeltetett térbelisége. Mégsem mondhatjuk, hogy bármi köze lenne a képnek egy fotó világához, ugyanis a festő erősen túlhangsúlyozza a formák karakterét, azaz a sovány testet még soványabbnak ábrázolja. A szellem, a hit „fel-emésztí” a testet, óriási energiák szabadulnak fel, ennek izzása érződik a beesett arcból ránk szegeződő tekintetből. A látvány, a jelenség azért változik szinte delejes erejűvé, mert Rauscher az eltúlzottat, a kicsavartat hitelesen, plasztikusan helyezi el a képfelületen. A háttér puritán, látszólag nem figyelemfelkeltő, viszont a későbbiekben kisebb-nagyobb eltérésekkel az alakos ábrázolások állandó kísérője. Leginkább egy szűk, színpadi térre emlékeztet, perspektivikusan erős a rövidülése, síkjai élesen elhatárolódnak. Ez a térábrázolás az új tárgyiasság eszköztárának egyik fontos motívuma, George Grosz, Otto Dix és Heinrich Maria Davringhausen festményein egészen hasonló megoldásokat látunk. A modell megjelenítése is emlékeztet a német, expresszív elemeket is tartalmazó új tárgyiasság látványvilágára. A hosszú karok, a furcsa kicsavart mozdulatok azonban más irányú hatásra utalnak. Rauscher egyéni, hazai befolyásoktól mentes érdeklődését tekintve nem meglepő, hogy olyan példaképre, Egon Schielére találunk, aki úgy tűnik, szintén alig hatott a magyar művészetre. Az akkori magyar szellemiség nem volt fogékony az általa kifejezett dekadenciára, pesszimizmusra. Kállai Ernő írt arról, hogy míg Nyugaton a polgári individualizmus válságjelenségei figyelhetők meg a művészetben, addig nálunk még maga a polgárosodás sem történt meg. Kétségtelen, hogy a festők jelentős része került az expresszionizmus hatása alá, de azon belül elsősorban a tetszetős hatásokat is

16 n. n.: a Nemzeti Szalon. In. *Népszava*, 1935. október 27.

lehetővé tevő, a felületi dekorativitás irányába mutató kubisztikus expresszionizmus élvez elsőségét. Egon Schiele az expresszionizmus másik felfogását képviseli, nem a formákat, felületeket bontja analitikus-dekoratív módon, hanem magukat a testeket, ezért tűnik úgy néha, mintha nem is bontaná, tagolná, hanem „boncolná” azokat. Ugyanakkor körvonalakkal közrezárja alakjait, nem egyszer erősen érzékelteti a téri mélységet. Művészetében tehát egyik lehetséges programként szerepelt az új tárgyiasság, de halála megfoszt minket annak bizonyosságától, hogy ez megvalósult volna-e? Segítségünkre vannak viszont azok a hasonló látásmódú expresszionista művészek, akik a 20-as években az új tárgyiasság képviselői lettek, és Rauscher György példája is azt bizonyítja, hogy a fantasztikum, a túlzás, a kalligráfia integrálható egy tisztább szerkezetű, háromdimenziós képvilágba. Sokat vesz tehát át Rauscher ettől a festőtől, de jóval kevésbé radikális, visszafogottabban expresszív, ez a kor a józanabb megfogalmazásokra fogékony. Rauscher művészetében a társadalmi ranglétrán való végighaladás kezdetben nem jelent időbeli szétválást – azaz egyidejűleg festi kritikai képeivel a jómódú polgárokat, művészembereket. Ezek egyik jelentős darabja *Szomorj Dezső* arcképe – egy szintén megmaradt festmény. Az egyéb veszteségekért némileg kárpótol, hogy egyike a legfontosabb műveknek. A festményhez készült egy vázlat, ez is megvan, a Petőfi Irodalmi Múzeum őrizi.<sup>17</sup> Összehasonlításuk segítségével betekintést nyerünk Rauscher alkotói módszerébe, megállapíthatjuk, hogy az első mozzanat során a testet vázlatosan, expresszíven, a fejét viszont pontosan, plasztikusan ábrázolta. A kész mű minden részletében pontosan kivitelezett, ugyanakkor nem vesztette el expresszív, kifejező erejét, mert a gyors ecsetmozgásokat, gesztusokat, destabilizáló kompozíciós megoldásokkal, „torzításokkal” váltotta fel. Az expresszív jelleg ellenére tipikusan új tárgyiasság a festmény, a megfigyelések gondos rögzítésének, az attribútumnak tekinthető tárgyak részletes felso-

rolásának köszönhetően. A kutya az ilyen stílusú festmények gyakori szereplője, a polgári élet egyik kelléke, a háttérben látható könyvespolc pedig, mint az írói tevékenységre utaló motívum értékelhető. Rauscher felfogása szerint a környezet is részt kap a jellemzésben.

Sajnos, több ilyen típusú portré nem maradt fenn, róluk a reprodukciók, a kiállítási enteriőrfényképek segítségével alkothatunk képet. Szereplői kivétel nélkül jól öltözött úriemberek, ám vasalt öltönyük ellenére sokszor meglehetősen kényelmetlen karosszékekben, furcsán összegörnyedve helyezkednek el. Az álló alakok viszont mereven feszes testtartásúak, itt a ruha mintegy szoborfelületként, páncélként veszi körül őket. A textúrájától megfosztott szövetanyag, a vasalt nadrágél, ahol a kép legvilágosabb és legsötétebb tónusai ütköznek, egyúttal absztrakt vizuális elem. A környezet vagy semleges, vagy pedig szűkre szabott szoba, műteterem – mintha csak formákkal, fizikai dimenziókkal fejeznék ki a kor haladó értelmiségének szűk mozgásterét a kor társadalmában, kultúrájában.

Így jelenik meg a kor több jelentős alakja, Szomorj Dezső mellett Reiter László, Kovács Kálmán, Zsolt Béla és mások, akiknek a nevét csak monogram helyettesíti<sup>18</sup>, orvosok, arisztokraták.

Önarcképein Rauscher György önmagát kívülállóként ábrázolja. Hiányzik a festői póz, a patetikus öntudat, ugyanakkor tekintete elárulja, hogy a külvilággal szemben némileg bizalmatlan, vagy inkább szkeptikus, és tudjuk, hogy ez egyben alkotói alapállás. A „kosztümös” önarckép után már a jelenidőre utaló képmások készülnek, amelyekről hiányoznak a festői attribútumok. Ebből arra következtetünk, hogy önmagát polgárként, értelmiségiként akarta mutatni, oly módon, mint íróbarátait, mellőzve tevékenységének kézműves részét. Hogy ezt kifejezze, viszont szüksége van az alapos mesterségbeli tudásra. Rauscher György 1935-ös emlékkiállításán legalább hat önarcképe szerepelt. A „legalább” szó arra vonatkozik, hogy elképzeltető több is, de a címek (pl. *Festő és múzsa*) nyitva

17 Rauscher György: *Szomorj Dezső*. v. o. 100 x 80 cm. 69. 135. 1.

18 Az Ernst Múzeumbeli 1935-ös emlékkiállítás katalógusának műtárgylistája.

hagyják, hogy konkrét, vagy általános személyről van szó. *Őnarratíván* a részletmegoldások mellett az áthatóan néző, kutató szempár vonja magára a figyelmet. Rauscher György természetes adottságát úgy fordítja át a képzőművészet nyelvére, hogy hasonló hatást ér el, mint a bizánci ikonok, ahol a szem a kép legelevenebb része, itt történik a lelki kapcsolatfelvétel az ábrázolt és a néző között. Annak ellenére, hogy Rauscher a társadalom minden rétegében talál számára érdekes egyedeket, karaktereket, voltak kedvenc témái, „célcsoportjai.” Kezdetből fogva megkülönböztetett figyelemmel fordult a női nem felé, sőt az idő haladtával egyre inkább a női portrék a gyakoribbak. A nő nemcsak modell, nemcsak kisugárással rendelkező lény, hanem mitikus alak, aki a kor női eszményének, a Végzet Asszonyának jellegzetességeit hordozza. Felismerjük benne a „romlottság” és „ártatlanság” jeleit egyaránt.

Ennek jegyében készült fekvő nőt ábrázoló aktja, amely az 1935-ös műtárgylistán jelzett *Akt liliommal* című képpel azonos. A vékony test, a csápszerű karok fejlődésben levő szervezetre utalnak – a liliom köztudottan az ártatlanság jelképe –, ugyanakkor a szem titkokat hordozó, csábos pillantású. Rauscher György mind az életben, mind a művészetben az ilyen alkatú nőket szerette. Minden erotikus jelleg ellenére a lelkiség a legfontosabb, erre utalnak a már-már eltűnő test ellenében az óriási szemek. A karcsú, gótikus alak növényi szárra, indára emlékeztet. Az Örök nőről alkotott elképzelés ellenére szembesít az élet biológiai valóságával, az elmúlással, az öregedéssel. Kettős portréján egy hamvas fiatal lányt és egy szomorú tekintetű időse asszonyt ábrázolt. A mű feltehetően azonos az 1935-ben *Ősz és tavasz* címen kiállított képpel. Ha így van, akkor nyilvánvaló a szimbolikus jelleg itt is, és az is elképzelhető, hogy nem két személyt ábrázol, hanem egyazon élet különböző szakaszait. *Öregasszony* című festményén kevés a motívum. A művészi visszafogottság ellenére a lehető legtöbbet elmond

a kép abból, amit egy portré adhat. A kevés eszköz elég ahhoz, hogy érezzük a kortól meggyötört, megroppant testet, és átsugárazzon ránk az a mélységes szomorúság, melankólia, amely az élettől való lassú búcsúzás velejárója. Ha a korábbiakban Rembrandt neve előkerült, akkor most is hivatkozhatunk rá, nem mint hatásként, hanem analógiaként a portréábrázolásban, amikor az arc kerül a fizikai és eszmei középpontba. A képet látva Rabinovszky Máriusz Rippl-Rónai *Öreganyám* című portréját idézte fel,<sup>19</sup> mint amelyet jellegében és színvonalában megközelít Rauscher festménye. A kép sötét tónusú közegében csak az arc részletesen kidolgozott.

Rauscher György portréművészetének első nagy korszakát, az új tárgyiasság időszakát sokrétűség, izgalmas kérdésfeltevések, bátor kompozíciós megoldások jellemzik. A művek eredendően szuggesztívek, ugyanakkor számos olyan megoldást, részletet tartalmaznak, amelyek szokatlanok, magyarázatot kívánnak, és e magyarázatokat csak a művészi elképzelések eredeténél találjuk meg. A portrék egyik közös jellemzője a kibillent súlypont. Az alakok nem klasszikus nyugalmi helyzetben vannak, hanem elvileg statikus testhelyzetük ellenére elmozdulásra, elmozdítatásra vannak felkészülve. Volt olyan portréja, amelyen a modellnek erősen le kell hajtania a fejét, hogy még bekerüljön a képbe. A végtagok nem a frontalitásra törekednek, hanem a tér minden irányába kimozdulnak. A kezek furcsa, megmagyarázhatatlan gesztusokat tesznek. Az ujjak hosszúak, törékenyek.

Mindezek a jellegzetességek Egon Schieléig vezethetők vissza. A Rauscher-képek másik sajátossága, hogy az alakokat gyakran szokatlanul erős kontúrok veszik közre. Erről egyrészt munkamódszerére következtetünk, arra, hogy alakjait átfesti, vékonyítja, másrészt hasonló motívumot veszünk észre a Schiele-képeken is, ahol a festő szándékai szerint ugyanez az alak „kisugárást” szimbolizálja. Míg az egyes embereket ábrázoló portrékon az egyéniség, illetve az őt ábrázoló művész szubjektív meglátása a

19 Rabinovszky Máriusz: Posztexpresszionizmus. In: *Új művészet*. 1927. Újra közölve: In: *Két korszak határára*. Bp. 1965. 104. 1.

főszereplő, a csoportképeken a szituáció, ezen belül az emberi kapcsolatok feltárása érdekelte a művészt. Csoportkép nem maradt fenn tőle, csupán reprodukciókra támaszkodhatunk. Csoportképek értékelték a már fentebb említett *Apacstanya*, *Jazzband* című festményeket, de jellemzőek azok a képei is, amelyekeken kevésbé a cselekményre, mint inkább az állapotszerűségre, azon belül a jellemre, a viszonyok „kimerevítésére” törekszik. Egyetlen olyan műve van, a *Halotti tor*, amelyet önálló reprodukció örökít meg. A kép fő alakja a három férfi; a haláleset legfontosabb érintette, a gyászruhába öltözött nő szinte beleolvad környezetébe. A férfiak erőteljesen, plasztikusan megformáltak, merevségük és plaszticitásuk révén szoborszerűek, illetve megfestettségük miatt panoptikumfigurákra is emlékeztetnek. A kép témája a gyász, ehhez jól illik az állapotszerű rögzítés, az időtlen jelleg, ugyanakkor nem mondható, hogy maradéktalanul azonosulunk az eseménnyel, mivel a karakterek eltűzöttak, groteszk jellegűek. A túlzás érvényesül a testarányokban – a fej nagy a törzshöz képest –, és az arcvonások sem harmonikusak. Az érzéketlenség, a tompaság nyomán úgy érezzük, a jelenlevőknek soha nem lesz erejük innen elmozdulni.

### Az art deco kora

Az új tárgyiassággal egy időben az 1925-ös párizsi világiállítás hatására új divatáramlat, ízlés terjedt el a világon: az art deco. Gyorsaságára jellemző, hogy míg az új tárgyiasság első jelei és elterjedése között öt-hat év telt el, addig az art deco sikere azonnali. Formailag nem túl távoli a két stílus forrásvidéke, mégsem sok az azonoság. A festők kisebb csoportja tudja szintetizálni művészetében a kétféle hatást. Az egyik változatban az új tárgyiasság érzékletes plasztikussága ötvöződik a dekorativitással (Tamara de Lempicka), míg a másikon a művész az új tárgyiasság Otto Dix és George Grosz művészetében is képviselt rajzos, kalligrafikus útját folytatja (Jeanne Mammen).<sup>20</sup> Rauscher alig-hogy kifejlesztette új tárgyiasság stílusát, máris az új

szemlélet hatása alá került. Ez a lehetőség már megvolt korábbi műveiben, női ábrázolásai mindig is érzelmesebbek, a szépség iránt elfogultak voltak. A változás másik oka a művész pályájának alakulásában rejlett. 1928-ban megnyerte a *Sport im Bild* folyóirat címlappályázatát, amelynek eredményeként a kiadvány állandó illusztrátora lett, de nevét, munkáit viszontlátjuk a *Jugend*, az *UHU*, a *Damen* oldalain is. Ez stílusmeghatározó tényező lett, az ekkor készült művek nagyvonalúak, tetszetősek, és nem az élet árnyoldalaira kihegyezettek. Értékelésükben szerepet kell kapni tulajdonképpeni alkalmazott jellegüknek, annak, hogy milyen célnak rendelődtek alá.

Az alkotások a kor „gáláns” világát állítják elének. Vásárolgató, nézelődő, sétáló arisztokraták, jómódú polgárok a szereplői. Kordokumentumok, egy néhány év múlva teljesen eltűnő réteget, viselkedési módot mutatnak be, melynek kifinomultsága, dekadenciája nem található teret magának a náci Németországban. Egyelőre azonban még a húszas években vagyunk és egzisztenciális szempontból Rauscher György pályájának a csúcán van. Éppen háta mögött tudhatta a brünni kiállítás sikerét. Düsseldorf strasse-i műtermének illusztris vendégei voltak, a német szórakoztató filmipar képviselőinek színe-java. E korszak két fontos és fennmaradt festménye a *Marlene Dietrich* és *Lilian Harvey* portré. Marlene Dietrich a kép készülésekor még csak a világhír küszöbén volt. A *Kék angyal* két évvel később indult világhódító útjára. A képen látható bájos fiatal lány sokban különbözik attól az ikonná merevedett Dietrich-képtől, amelyet az újságok, a filmek terjesztettek, és amelyre természetesen megvolt az igény. A Lilian Harvey nevet híres német színésznő viselte, akinek Magyarországon volt birtoka. E portrén több kapcsolatot látunk a korábbi új tárgyiasság portrékkal, a színek, a foltok a körvonalakon belül rendeződnek, a motívumok testi volta hangsúlyozottabb, mint a jóval légiesebb, impresszionisztikusabb

20 Tamara de Lempicka: *Andromeda*, 1927/28. o. v. 99x65 cm, magántulajdon, In. Gilles Néret: *Tamara de Lempicka*. Köln, 1993. 27. Jeanne Mammen: *a vörös hajú*, 1928. k. akv. ceruza, 34x31 cm, Berlinische Galerie, Berlin, In: Hans Jürgen Buderer: *Neue Sachlichkeit*. München, 1994. 142.

Dietrich-portrén. A szemlélet viszont új. Azon túl, hogy itt is a női test vékonysága, virágszerű törekenysége érvényesül, a festő nagy gondot fordít a minél előnyösebb megjelenésre, a beállítottágon itt ezt kell érteni, nem pedig a korábbi képek sokszor kifacsart, absztrakt képi elveknek alárendelt testtartását. Rauscher ismeretségébe tartozott Putty Lia, az akkori idők másik híres színésznője, akinek egyik filmjében Rauscher György is megjelenik egy rövid időre. E kor dokumentumai a meglévő festmények mellett az említett újságok színes nyomatai.

### Rauscher György művészetének utóélete a kritikákban

Rauscher György művészetéről kevés méltatás jelent meg életében, de ez egyáltalán nem a sikertelenségnek tudható be, hanem annak, hogy sokat volt távol. Távolléte ellenére rendszeresen adott műveket a Nemzeti Szalon kiállításaira. 1926 és 1929 között évenként szerepelt itt, eltekintve az 1928-as évtől.<sup>21</sup> Már a KUT kritikusa, Komor András is felfigyelt rá. A KUT elsői évfolyamának 3. számában ismertetőt ír a Szinyei Társaság fiatal festőinek kiállításáról. Magát a kiállítást elmarasztalja, ám két művészt kiemel, „örömmel írja ki” kivételnek nevüket: egyikként Rauscher Györgyét, aki „... értékesre tapintó válogatásával Fuzsita és Schrimpf eszközei közt, indulásnak a legígérbbet adja”. Ugyancsak jó kritikát kap az 1927-es Ernst Múzeumi teljesítményéért. „Rauscher György fanyar művésze a túlhajtott naturalizmus és az áhítatos expresszionizmus vegyítéséből sarjadt, a német Dix művészetéből indult ki.” – írta Szegi Pál 1927 szeptemberében. Rabinovszky Máriusz elsőként írt tanulmányt a magyarországi posztexpresszionizmusról és Kiss Vilma mellett Rauscher György képeit elemzi részletesen.<sup>22</sup> Halálával nem szűnik meg a kiállításokon való szereplések sora. 1932-ben az Iparművészeti Múzeum könyvművészeti kiállításán szerepeltek munkái,

1934-ben az Iparművészeti Társulat nagy kiállításán szerepelt. Az igazi erkölcsi siker is csak halála után éri. Először 1934-ben, amikor a Tavasz Szalonon a kitüntetett elismerést kaptak között sorolják fel, majd amikor az egykori jó barát, Hubay Andor (Hubay Jenő fia), a művész öccse aktív közreműködésével megszervezi 1935-ös emlékkiállítását. A kiállításnak élénk visszhangja volt a sajtóban: a megnyitót utáni napokban húsz írás jelent meg. Az összes kritika, recenzió igen melegen méltatja művészetét. „Értékesebb tehetségű, izgalmasabb fantáziájú kevés volt.” „Nagy ígéret.” „Hallatlanul megvesztegető.” „A legsokatígérbb, legfinomabb tehetségek egyike.” – olvashatjuk róla. A különbségek a kritikusok ízlésének függvényei voltak. Szóba kerül Rauscher művészetének összes jellegzetessége. A drámaiságot, a lényeglátást emeli ki a *Nemzeti Újság* kritikusa: „Fanyar színek, komor tónusok, torz érdekességek jellemzik. Első képei keserű vádiratok a világ ellen.”<sup>23</sup> „A drámaiság a hangulatfestés komorságával indult.” – írja az *Esti Kurír*.<sup>24</sup>

Mások későbbi korszakát emelik ki. Az *Új Nemzedék* írja: „... kényes dekadens világ sűrű parfümös levegője. ... a legszigorúbbak szemében is százkarátos művész.”<sup>25</sup> A kritikák összecsengenek abban a tekintetben, hogy megkülönböztetik előbbi, komorabb, és későbbi, könnyedebb stílusát. E váltás értéklésénél azonban eltérőek a vélemények: „Bármelyik úton haladt volna, magasra jutott volna.” – írta a *Magyarság* kritikusa. „Új hangot hozott a magyar művészetben, a plasztikus ábrázolást és a szatírárt. Morbid, titokzatos, majd kevésbé mély.” – utal a váltást utáni stílusra a *Népszava* kritikája. Ybl Ervin viszont megjegyzi a *Budapesti Hírlap* október 27-i számában, hogy „A nagyvilági megjelenés szokványos külsőségei, magára erőltetett harmóniája alatt rejlő vágyak élnek” modelljeiben. A kiállított művek közül legalább 30-40 remekmű, érett alkotás. Ennyi mű már elég ahhoz, hogy valaki helyet kapjon

21 A Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület nyilvántartó lapja MTA MDK G-I-5 22/3.

22 Lásd 19. jegyzet

23 i. v.: Rauscher György emlékkiállítása a Nemzeti Szalonban. In. *Nemzeti Újság*, 1935. október 28.

24 b. m.: Rauscher György festő. In. *Esti Kurír*, 1935. október 27.

25 n. n.: Kiállítások. In. *Új Nemzedék*, 1935. október 27.



Talmudista, 1925



Kilovaglás Grünwaldból, 1928

a magyar művészettörténetben. 1941-ben a Tavasz Szalon kitüntetettje és még 1943-ban is ott a neve a kiállítók között. A hallgatás évtizedei csak ezután jönnek, melyet Dévényi Iván tör meg a hetvenes években.

### **Rauscher György helye a magyar képzőművészetben**

Rauscher György megérdemelt helye a magyar művészetben elsősorban saját „különutasságának” köszönhető. Olyan értékeket honosított meg, hozott létre, amelyek gazdagítják, színesebbé teszik a kor magyar képzőművészetét. Hagyománynak nem közvetlen folytatója, első két tanárától „mesterséget” tanult, de nagynevű főiskolai oktatója, Réti István sem befolyásolta stílusán. Nehezen találunk elődöt a magyar művészetben, és ha a szoros osztrák kötődésre emlékezünk, akkor sokkal inkább azt a tanulást fogalmazhatjuk meg, hogy Rauscher György a magyar művészetben belül egyfajta nyugatorientált közép-európai szellemiséget képviselt, erős osztrák hatásokkal. Ezen az eszmei sajátság-

gon, különálláson túl szervezetenleg megvoltak az itteni kötődései, a Szinyei Társaság-tagság, a KUT. Közvetve az ő művészetének jellegére mutat, hogy kikkel állított ki együtt, és hogy kikkel szerepelt szűkebb csoportkiállításon. Ennek tanulságait megvonva állíthatjuk, hogy Rauscher György azokhoz a művészekhez tartozott, akik a posztimpresszionizmuson túllépve vállalták a korszerű európai irányzatok közvetítését.

Nehezebb azonban megfogalmazni, hogy a magyar képzőművészet történeti vonulatában hol találjuk meg helyét. Rauscher Györgyöt minden okunk megvan portréfestőnek nevezni. Bár nagyon sok művészünk után maradtak fenn örökbecsű portréfestmények, ennyire speciálisan, koncentráltan senki sem képviselte ezt a műfajt. Említhetnénk „hivatalos” portréfestőket, de az ő művészetükben a reprezentáció, a felvett póz elnyomja az egyéb művészi értékeket, legyen akármilyen briliáns a kivitelezés. Művészetében az ember nemcsak objektum, hanem esztétikai tárgy, szinte már műalkotás. Éppen ezért, ha előzményeket, elődöket keresünk,

akkor nem annyira művészekre kell gondolni, hanem művekre, műcsoportokra. Így találjuk meg Rauscher festészetének szellemi előzményeit Rippl-Rónai József portréiban, érte ezalatt mind századfordulón készült portréit, mind későbbi, írókról, költőkről készített arcképeit (Babits Mihály, Móricz Zsigmond, Szabó Lőrinc). Éppígy előzménynek számíthatjuk a Pór Bertalan-i életmű kimagasló alkotását, a *Családot* (1909), amely fanyarságával, enyhe torzításaival a portréművészet olyan lehetőségét vetette fel, ami addig szokatlan volt: egyszerre szólt a modell iránti rokonszenvről és annak kritikájáról. Rauscher György érdeme, hogy megörökítette a konszolidalizálódó Magyarország társadalmának számos képviselőjét, típusát, közöttük névtelen, de karakteres egyéniségeket, illetve hírességeket, a kultúra képviselőit, gazdagítva ezáltal kiválóságaink képzeletbeli arcképcsarnokát. Képei érzékeny láttelek az átmeneti konjunktúra korából, egy olyan időszakból, amelyet színdarabokból, írásokból jobban ismerünk, mint a vizuális művészetek jóvoltá-

ból. Az új tárgyiasság, az art deco emlék, a későbbi évtizedek művészei más irányokba tájékozódtak. Ugyanakkor kiállítások, publikációk bizonyítják, hogy a húszas évek művészetét még nem ismerjük eléggé, egymás után fedezzük fel azokat az elfelejtett művészeket, akik nélkül nem szólhatunk hitelesen a kor művészetéről, a kor arculatáról. Közéjük tartozik Rauscher György is.

A művész igazi, teljes rehabilitációja persze már nehezen elképzelhető. A széles közönségtől nem várható, hogy akkora energiával próbálja a jobbroszabb reprodukciókon felfedezni a részleteket, az értékeket, mint ahogy egy kutató tenné. Mi, a művész tisztelői annyit tehetünk, hogy megismertetjük az embereket a megmaradt művekkel és továbbadjuk, amit az emléktanyag többi része mond nekünk. Az utókor pedig reményeink szerint a majdani művészettörténeti összefoglalásokban, a reprezentatív kiadványokban már méltatni fogja Rauscher György jelentőségét.

(*Limes* 1996(4)7–32.)



Marlene Dietrich, 1929



Elisabeth Berger, 1929