

## PERUGINO

Előadás a Társulat 1924. évi február 16-án tartott közgyűlésén.

Itália s vele a művelt emberiség az utóbbi években egymás után véste az emlékezés márványlapjaira a nagy művészzenik ragyogó nevét.

1919 tavaszán az olasz művészet egyik óriásának, az emberi szellem egyik legnagyobb hőségének, Lionardo da Vincinak négyszázados halálzási évfordulója állította meg a rohanó emberiséget hódoló megemlékezésre. Ugyanezen év őszén a rehabilitált barokfestészet egyik megszervezőjének, az egyik legnépszerűbb barokiskola alapítójának, Lodovico Carraccinak érdemeit iktatták a műtörténelem jegyzőkönyvébe halálának háromszázados évfordulója alkalmából. Egy évvel utóbb, a kiteljesedett reneszánsz leg-tisztább kifejezőjének, a festészet egyik legtündöklőbb tehetségének emlékét övezte a világ babérral 400-ik évfordulóján annak a napnak, melyen varázslatos ecsetje kihullott fiatal kezéből. Míg az elmúlt évben az urbinói lángelme fellobbantójának, Rafael tanítójának, Peruginonak és a Quattrocento egy másik vezéralakjának, Signorellinek negyedik halálzási centenáriumán gyúltak ki a kegyelet mécsei.

Halálzási évfordulók, melyekből élet fakadt. Esztétikai anarchia idején élesztették az örök művészi ideálokban való hitet; jó példák idézésével pallérozták a hanyatló ízlést. Új méltánylásra serkentették a művészettörténeti kutatást.

Emléküket fényes külsőségek közt ünnepelte hálás hazájuk, de nem feledkezett meg róluk a külföld sem. E művészi centenáriumokról gazdag irodalom, új tudományos eredmények, esztétikai átértékelések hagytak maradandó nyomot. A Lionardo-évforduló a nagy művészt méltató és irodalmi hagyatékát kiaknázó kiadványok sorozatát indította meg. A Rafael-ünnepségek alkal-

mul szolgáltatottak egy minden eddiginél teljesebb biografia kiadására és a Stanzák mesterének katolikus látószögéből mélyebb és igazabb megértésére. A Carracci festő-dinasztia legidősebb tagjának centenáriuma élesztette az érdeklődést az új megbecsüléshez jutott barokk iránt, aminek emlékezetes kifejezése volt az 1922-i firenzei kiállítás, melynek tanulságai egy könyvtárra való tudós könyvvel felértek. Signorelli és Perugino évfordulója kivált az utóbbi ismeretére és méltánylására bírt jelentőséggel. Signorelli már régen tisztázott, lezárt fejezete a művészettörténetnek. Méltánylásán sohasem esett csorba. Peruginót se kellett épp felfedezni. Ismerték, de — félreismerték. Igazi egyénisége csak most tűnt elő a százados megnemérés, előítélet pókhálója alól. Jelentőségére csak most ébredtünk. Megértésére lelkileg is elérkezett az idő. Eldobjuk azt az elhasznált patront, mellyel alakját sablonos egykedvűséggel jó idő óta festeni szokták. Centenáriumán szobrot emeltek neki abban a városban, melytől halhatatlan művész-nevét vette. A legkiválóbb olasz műtörténészek, élükön Corrado Riccivel adóztak emlékének és láttak hozzá életművének revíziójához. Umberto Gnoli kritikailag összeállította az életére és működésére vonatkozó adatokat és csokorba szedte műveinek teljes lajstromát. Perugino művészegyénisége ma új probléma gyanánt áll a műtörténelem előtt. Nemcsak azért tartottuk érdemesnek, hogy Társulatunk közgyűlésén megemlékezzünk róla, hanem azért is, hogy művészi átértékeléséhez néhány új szemponttal járuljunk hozzá.

\*

Perugino hírének és megbecsülésének rendkívül változatos és ingadozó a grafikonja. Korán felismerik tehetségét és hódolnak neki. Ám még életében elfordul tőle a közízlés szeszélyes kegye és elfelejtik. Pályája első felében «Itália leghíresebb festője»-ként dicsőítik, hogy utóbb a fiatal óriás Michelangelo művészetét esetlennek nevezze. Vasari tartózkodóan viselkedik vele szemben. Nevét századokon át tanítványa, Rafael tartotta fenn. Egyénisége elmosódott, művészetét por lepté el, csak mint egy nagy zseni tanítójára emlékeztek. A XIX. század első felében a nazarénus festők exhumálják. A romantikusoknál visszhangra talált nemes formavilága és rajongó vallási lírája. A naturalisták idegenkedtek művészi idealizmusától. A materializmus kora és esztétikája előtt ellenszenves volt egész lelki világa s mélyen leszállította művészi



rangját. Nem az első eset, hogy a szubjektív műtörténeti kritika, tudományosan álcázott lelki ellenszenvből fokoz le művészeket. Annak a kornak műtörténete, mely az anyag egyeduralmának hódolt, mely a szellemet is materializálta, a Perugino mély lelki-ségű, vallásos művészetét nem érthette vagy csak félreérthette. E sivár korszak a formai, anyagi elemzésben kimerülő műtörténeti módszere nem is vezethetett megértéséhez, mert elejtette a művészek lelki egyéniségének, a művészet finomabb lelki tartalmának és magasabb szellemi jelentésének vizsgálatát; ép oly egyoldalúan járt el, mint a korábbi historizáló műtörténet. A művésznek csak a keze és a szeme érdekelte, nem a szív és az agy, amely amazok által kifejezést kerestek, melynek azok csak eszközei.

A modern műtörténet módszere nem elégszik meg se a külső történeti adatokkal, se a műalkotások pusztá formai vizsgálatával. Mélyebben keresi a művészet életgyökerét, bonyolultabb problémákat állít, s ha kutatásai közben fel is jegyzi a történelem adatait, ha laboratóriumi munkájában segédeszköz gyanánt használja is a morfológiai analízis mikroszkópját: csak azért teszi, hogy az így nyert adatokból következtetést vonjon. Ma már felszabadította magát a történeti rekonstrukcióban — eltérően a művészettörténettől — a szemléleti valóság híjján csupán elképzelésre, logikai konstrukcióra utalt történettudománynak, mint a szellem nélküli anyagot vizsgáló természettudománynak módszerei hatása alól. Kutatja a történeti körülmények és a műalkotások összefüggését, kutatja a formák művészi kialakulását, de a formák mögött a formáló lelket is keresi, a művész lelkét, ihletének forrását, s vizsgálja a lelki és szellemi, művészi és technikai megvalósulási folyamat egymásutánját, melyben a műalkotás megfogamzik és létrejön.

Perugino művészetének nemhogy benső, de még igazi külső, formai megértéséhez se segíthetett az a sokáig sokaktól alkalmazott módszer, mely alakjain centiméterrel mérte az újjak hosszát; mint különös egyéni vonást megállapította a fülkagyló formáját; vizsgálta, hogy a ruhadöket mily szabászati fogással rendezte el s rájött, hogy azokban az ú. n. «Augenfalte» uralkodik; ihletett áhítatba merült szentjein tanulmányozta — amint hajdan nevezni szerették — a «Stand»- és a «Spielbein» egymáshoz való viszonyát. De másrészt a történeti adatok összefűzésével sem tudták alakját megrajzolni és körvonalazni műtörténeti helyzetét és jelentőségét, ami korántsem merült ki abban, hogy a Rafael mestere volt.



Formai atomjaira bontott műveiben nem vették észre a belső összefüggéseket. Éleadatai mögött nem látták meg az emberi és a művészi sorsot.

Bár élete külsőségekben egyhangúan és símán, látszólag eseménytelenül folyt le, mégis érdekes művészpálya volt, melynek második szakasza egyike a legvézöbb művésztragédiáknak.

Egy Perugia melletti kis faluban, *Borgo*-ban, *Castel della Pieve*-ben született 1445-ben. Meddő találgatás, ki volt első tanítója: szülőfalujának homályban maradt festő-testvérei, Egidio és Francesco, a sienai Nicolò di Bonifacio fiai, avagy a korábbi umbriai festészet vezető mesterei, Nicolò da Foligno vagy Benedetto Bonfigli, amint felváltva hitték. Morelli, a természetudományból leszűrt összehasonlító műtörténeti módszer megalapítója s hosszú időn át az olasz műtörténeti kritika legnagyobb tekintélye Fiorenzo di Lorenzora gondolt, akiről utóbb kitűnt, hogy vélt tanítványa volt az ő mestere.

Egyénisége korai kiforrására mutat művészi leszármazásának ez a bizonytalansága.

A 70-es évekből származó első ismert művei Piero della Francesca kétségtelen hatását tükrözik, amiből korántsem következik még, hogy ő lett volna első tanítója, mert ebben az időben Perugino már kész mester, aki utóbb más festők hatását is magába szívta, a nélkül, hogy művészi egyénisége alapján módosult volna. Művészetének lírai, idealizáló alapjellegét különben sem alakíthatta a világszemléletben józan, a művészi szemléletben objektív Piero della Francesca hatása alatt; az legsajátabb lelki



Perugino önarcképe. — Perugia.  
Collegio del Cambio.

*Selbstbildniss Perugino's.*  
Perugia, Collegio del Cambio.



alkatából s szűkebb hazája művészi előzményeiből, egész lelkiségéből folyt s már kezdetben világosan, ösztönszerűen jelentkezett. A Citta di Castello-i nagymester csak művészi készségét fejlesztette, a művészi alkotás fontos elveire oktatta. A gondos megmintázásra szoktatta, s ami művészetében még nagyobb jelentőségre tett szert: a képkalkotás szigorú architektonikus felépítésére; s ő hívta fel figyelmét a perspektiva fontosságára és összefogó szerepére. Fel kell tételezni, hogy ha nem is ő adott kezébe először ecsetet, hosszabb időt töltött műhelyében, ahol alkalma volt kortársától, Signorellitől is tanulnia, akinek befolyása alatt anatómiai tudását tökéletesítette és színeit elmélyítette.

Kifejezési eszközeinek finomodására és gazdagodására még nagyobb jelentőséggel bírtak firenzei tanulmányai. Verrocchio műhelyében képezte magát tovább Ghirlandaio, Botticelli, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi és Lionardo társaságában. A két Pollainolo-testvér is hatott rá, kivált a mozdulatok merevségének feloldásában; ez azonban nem ok rá, hogy Venturival megtagadjuk Vasari hitelességét Verrocchionál folytatott tanulmányait illetőleg, aminek elfogadására művei kellő alapot szolgáltatnak.

Verrocchio egyike volt a reneszánsz legkitünőbb művészpédagógusainak. Mintaszerű tanár, mert nem erőszakolja egyéniségét tanítványaira. Nem befolyásolja lelki kibontakozásukat, esztétikai felfogásukat, csak technikai tudással vérteti fel őket. Ez magyarázza, hogy iskolájából a legellentétebb művészettemperamentumok kerültek ki. Lehet-e nagyobb távolságot elképzelni, mint amely a szelíd, higgadt, vallásosan elmélyülő, formai, művészi anyanyelvéhez ragaszkodó Peruginót a nyugtalan, túlfinomultan érzékeny, neuraszténiás Botticellitől vagy az örökké kereső, kísérletező, új kifejezési eszközök után lázasan kutató Lionardótól elválasztja? Ha Perugino tudása Firenzébe menetelkor még csiszolásra szorult, ha rajzbeli készsége még nem volt teljesen biztos, megmintázása nem elég plasztikus, képszerkesztése nem elég szerves, árnyékolása és légperspektívája nem elég könnyed, színezése nem eléggé sugárzó: művészi egyénisége, képpé kívánkozó lelkisége, esztétikai szemlélete már kialakult, mondanivalójának csak formája, művészi retorikája volt tökéletlen. Firenzében mindent megtanult, de semmit sem sajátított el: legbensőbb lényét, művészetének lényegét tisztán megőrizte. Hazájából a szelíd umbriai hegyek ihletét, a Trasimeno-tó álmodó csöndjét, kolos-



torainak hangulatát, szentjeinek egyszerű és poétikus legeidait, a szeráfi Ferencnek misztikus vallásosságát, az umbriai léleknek egyszerű és tiszta akkordokba csendülő varázslatos harmóniáját hozta magával, s vitte később is, bármerre ment. Az Arno partján nyitott szemmel járt és tanult, mégsem fogott rajta Firenze lelki szkepsise. Savanarolára, eltérően sok firenzei festőtársától, nem hederített; fanatizmusa nem zaklatta fel okoskodás nélküli, mély és igaz vallásos átélését. A művészi kifejezésnek ott elsajátított



Perugino : A kulcs átadása. Róma, Sixtus-kápolna.

Perugino : Schlüsselübergabe. Rom, Sixtinische Kapelle.

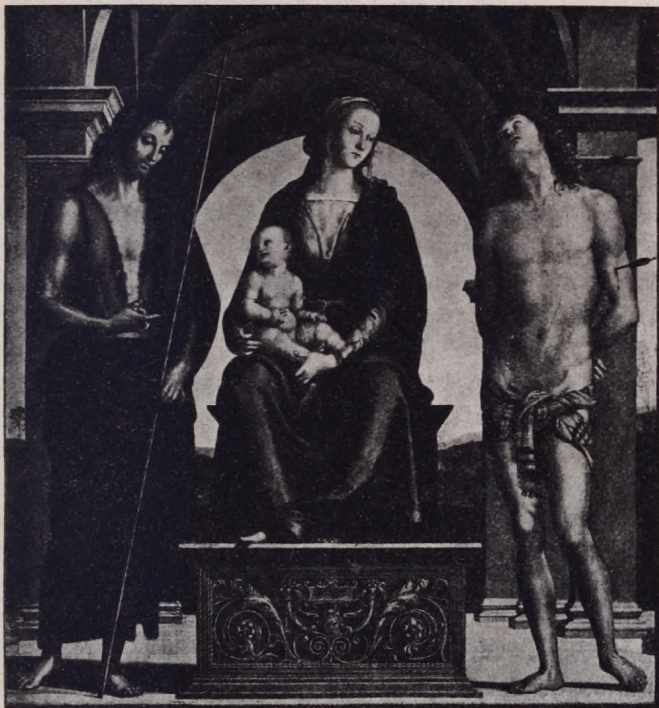
új eszközeit hozzáidomította az umbriai lélek sajátos alkatához, melynek az újkor nyelvén legkiválóbb tolmácsává nőtt. A firenzei raffinált perspektívát és keresett térbe-állítást a szimmetria egyszerű eszközével nyugodt harmóniára hangolja; a tudós anatómia izommutatványait egyéni kánonná egyszerűsíti; a tarka színegyveleget tónussá fogja össze; a vibráló fényjátékot egyetlenessé simítja.

Midőn firenzei korszaka után, kora legkiválóbb művészeivel vetélkedve a legelső, fenkölt mecénás, a pápa megbízásából a



Sixtus-kápolnában dolgozik, nemcsak Umbriát képviseli méltóan, de a kulcsátadást ábrázoló freskójával művészi haladottság, kiforrott tehetség, biztos, fölényes előadási képesség tekintetében firenzei társain is túlnő. E szerencsés műve nagy lépéssel vitte előre az új olasz festészetet, kivált egyik főproblémájának, a térképzésnek megoldásában. De megalapította vele művészi hírnevét is. Pályája a Sixtinából nagy ívben szökik felfele. Keresett és ünnepezt művésszé lesz. Műhelyébe özönlenek a tanítványok, még külföldről is. A pápán kívül foglalkoztatja Lodovico il Moro, Isabella d'Este, a firenzei és a velencei Signoria. Olaszország legfontosabb művészeti központjaiban dolgozik, Rómától Velencéig. Perugia városa priori méltóságra emeli. A szerencse tenyerén hordozza. Firenzében házai vannak, szülőföldjén birtoka. Nehezen s csak jó pénzért vállal munkát. Sokat keres, de szereti is a pénzt. Ez lesz későbbi tragikus művészsorsának főokozója. Hogy mennél többet produkálhasson és kereshessen, a belső fejlődés lendületes első korszakai után sablonosan ismétli népszerű alakjait és kompozícióit. Művészi fejlődése megakad, a műértők és a közönség kegye elfordul tőle. Firenzében kezdik kritizálni, gúnyverseket írnak rá s a szerviták elégedetlenül fogadják templomuk számára festett képét. Mantua finom ízlésű úrnője levélben tesz neki szemrehányást híres *studiolója*, dolgozószobája részére készített képéért, melynél, hasonlóan sok más e korbéli művéhez, tanítványai segítségét vette igénybe, hogy a sok megrendelésnek eleget tehessen. Keze elfárad, fürdőre jár. Korábbi frissessége ellankad, alakjainak lélekkel telített belső kifejezése megmerevedik, üressé válik. Mély és nemes tónusú színei megsűrkülnek, megfakulnak. Vénája elszikkad. Visszafejlődik. Komponáló ereje elfogy, új képvizíói nincsenek: régi rajzai után dolgozik. Önmagát ismétli és másolja, ha talán nem is meggyőződés, de meggyőzés nélkül. Művészi erejének hanyatlása az új század első éveitől kezdődött és két évtizedig, haláláig tartott. Belső tragédiáját fokozta, hogy e hanyatlás a olasz művészet fejlődésének leggyorsabb ütemű korszakával esett össze. Kora elrohant mellette. Pályája első felében sok versenytársát hagyja maga mögött, a másodikban ő marad le. Körülötte gigászok nőnek — Rafael, Michelangelo, Lionardo, Tician, Correggio — kikkel már nem tud lépést tartani, kiknek szárnyalását nem képes követni, mint ahogy nem értette meg a körülötte zajló új művészi mozgalmakat. Ezt maga is érezte. 1508-ban másodszor

dolgozott a Vatikánban, hol első döntő sikerét aratta s hol ekkor Rafael, Michelangelo és Bramante alkotta az új kor nagy remekműveit. Ráeszmélt helyzetére, s miután még Sienában és Firenzében likvidálta kötelezettségeit, visszament «provinciale»-nak. Visszavonult csöndes hazájába, ahonnan haláláig nem mozdult,



Perugino: Madonna a kis Jézussal, Ker. Jánossal és Szt. Sebestyénnel. Firenze, Uffizi.

*Perugino: Madonna mit Kind, Johannes dem Tauffer und dem hlg. Sebastian. Firenze, Uffizi.*

bár korábban szívesen fordult meg műbarát udvaroknál és a művészet fővárosaiban, hangadó centrumaiban. A nagy színpadok ünnepektől hősé elment ripacsnak. Addig pápák és fejedelmek versenyeztek érte, most kis falusi templomok részére kényszerült dolgozni s ügyelni, hogy a megbízásokat tanítványai el ne halászsák előle. Élettragikumára betelt. Kis vidéki piktorrá vedlett, aki mint vándor templomfestő robotolva jár azokon a tájakon, me-



lyeknek korábban egész Olaszországban dicsőített megszólaltatója volt.

Nyolcvan éves korában Fontignanoban halt meg, pestisben, a festőállványon, amint a kis umbriai falu templomának falára Jézus születése mellé a pestis ellen oltalmul Szent Rókus és Szent Sebestyén alakját festett. Halálának valami romantikus színt kölcsönöz, hogy első ismert művét szintén pestisjárvány közepette festette. Ez is Szent Sebestyént ábrázolta, aki íme aggságáig oltalmazta. Elfeledten temették el, a fontignanoi határban, a mezőn, egy magányos öreg tölgy alá, mint amilyen ő maga volt.

\*

Perugino igazi megértését és műtörténeti értékelését akadályozta, hogy művészetét, mint jöideig az egész Quattrocentót, Firenzéhez mérték. Míg a lokális iskolákat nem eléggé ismerték, hasonlóan jártak el más korokkal és mesterekkel szemben is, amennyiben azokat népszerű zsenikhez és közkedvelt irányokhoz viszonyították; a Trecentót, végig a félszigeten Giottóval mérték s Giottótól származtatták, ami által az egész korszak festészetét félreértették benne, Giottón keresztül csak a Quattrocento ötét méltatva; a barokot pedig csak a Carracciak vagy a Caravaggio tükrében látták.

Művészete épp azon sajátosságok által válik egyénivé, amelyek ellenkeznek a firenzei XV. század törekvéseivel. Azok a vonások erényei, melyeket firenzei szemszögből fogyatkozásainak szoktak feltüntetni. A realizmus hiánya tipizált, eszményített alakjainak javára válik. Mozdulatokban tartózkodása műveinek harmóniáját fokozza; képalkotásának egyszerűsége az előadás világosságát eredményezi; tágas térképzése szelíd, passzív alakjainak nyugodt lelki benyomását emeli; a drámai megoldások kerülése líraiságának érvényesülését segíti.

Vérbeli lírikus. Halk szordinóval lírává szelidíti Krisztus kínszenvedésének és a vértanuk életének legdrámaibb jeleneit. Nyilazott Szent Sebestyénjének apollói szép arcáról nem a fájdalom tükrözik, hanem a mennyei palma elnyerésének öröme sugárzik. Nem is vállalkozott oly feladatokra, melyek egyéniségének meg nem feleltek. Az orvietoiaknak az Utolsó Ítélet, a velenceieknek a legnanoi ütközet megfestését visszautasította. Valósággal kínlódtott, midőn a szép mantuai ögrófné, Izabella részére egy alle-



gorikus harcos jelenetet, a szűziség és érzékiség viaskodását kellett festenie, amely egyik legkevésbé sikerült műve. Alakjai cselekvéstelen, befelé szemlélődő, álmodozó életet élnek. Nincs egy hevesebb gesztusuk. Hallgatnak, vagy halkán beszélnek.

Mély vallási inspirációja és átgondolt formai szintézise — szende Madonnáiban, a mártírság égi boldogságát élvező Szent Sebestyénjeiben, daliás Szent Györgyeiben, a deli ifjúság e mintaszerű lovagjaiban, földöntúli tisztaságban tündöklő szép alyaiban — a keresztény ikonográfia oly ideáltípusait alkotta meg, melyek nemcsak tanítványaiban éltek tovább, de amelyek elvándoroltak a flandriai szőnyegszövők és a perzsa miniátorok műhelyeiig, s amelyek az ú. n. nazarénus-festők képein még a XIX. században is sugározták elbágyadt mennyei mosolyukat. Típusalkotásainak, formai fantáziájának ez a térben és időben messzire ható ereje műtörténeti értékelésének egyik fokmérője.

Újabban olyanok, akik elfogultan a firenzei quattrocento realiztikus szemléletétől nem méltányolják tisztult formákat kereső művészetét s lelki kifejezésének mélyére sem hatolnak, ha le is kicsinylik képeinek figurális részét, mint tájképfestőt fedezik fel és ismerik el.\*

Kétségtelen, hogy tájképi háttereinek megoldásával jelentékenyen mozdította előre az olasz festészet fejlődését.

A leíró tájkép korán lép fel az olasz festészetben. Már a XIV. században Simone Martinival és Ambrogio Lorenzettivel; a sienai kezdeményezésnek azonban nincs szerves folytatása, mert a következő században a sienai festészet erői elsorvadnak. A Quattrocentóban vezérszerepre hivatott Firenze a sienai trecento nem egy ábrázolási vívmányát veszi át, így különösen a belső tér képzésében. A tájkép iránt azonban nem volt érzéke. Érdeklődése homo-centrikus. Az ember érdeklí, valósági megjelenésében s különösen drámai akciójában. A belső tér ábrázolásában szívesen tanult Sienától, mert cselekményei lebonyolítására jól szcenirozott színpadra volt szüksége. A tájképet elnagyolt kulisszaként kezelte, inkább tektonikai szerepet bízott rá a kép felépítésében, semmint leírásra, illuzió- vagy éppenséggel hangulat keltésére használta. A XIV. században megelégszik fogalmi meghatározásával s a

\* Hasonló párteszttikusok megtették ezt Munkácsyval és Székely Bertalannal is.



verizmus jegyében álló következő században is elhanyagolja, nem fejleszti egyéb ábrázolási problémái ütemében, nem jut a benne rejlő művészi lehetőségek tudatára. A tájkép problémáját Siena után, s ettől függetlenül már a XV. század első felében Felső-olaszország veti fel újra, hogy egy másfélszázados fejlődéssel, Bolognában, a Francia-Costa iskolájától lendítve eljusson, Nicolò dell' Abateval az önálló tájkép műfajához.

Az olasz tájképi ábrázolás fejlődésében a *hangulati tájkép* Perugino nagy újtása. A merengő umbriai tájakon kellett e nagy újtónak születnie.

Perugino a szabad természet ábrázolásában sem naturalista. Itt is komponál, válogat, hangsúlyoz, összehangol, mint alakjain. Szintézise azonban nem elvont abbreviaturákból áll, mint Giottónál. A maga vidékének reális elemeiből alkotja tájképeit, amelyek ekként Umbria poézisét, szentektől járt földjének kenetes illatát árasztják. Szülőföldjéből épp a hangulatos motivumokat választja ki: a szelíd halmokat, az ormokon megülő magános kis városokat és kolostorokat, a csendes vizeket, a gyöngéd fuvallatra rezzenő nyárfákat. Hogy mély őszinte tájképi háttereiben, mennyire megértette szülőföldje hangulatát s mily szuggesztív éleslátással tudta azt visszaadni, különösen akkor tűnik elő meggyőzően, ha összehasonlítjuk idegenből származott művészek umbriai táj-interpretálásával. Giotto assisii Szent Ferenc-sorozatán éppoly kevésbé ismerünk Umbriára, mint Benozzo Gozzoli montefalcoi freskóiban. Giotto a maga nyers előadási módjához, monumentális felfogáshoz képest a Ferenc-legenda jeleneteihez egy új, nehézkes, darabos, sziklás Umbriát komponált. Gozzoli toszkánai virányok emlékeiből szőtt naiv, meseszerűen dekoratív táji környezetbe helyezte szent hőst — ugyanabba, amelyben a firenzei Palazzo Riccardiban a három királyok felvonulását megrendezte s amelybe a pisai Campo-Santóban bibliai jeleneteit beleképzelte. Perugino sem tudta más vidékek hangulatát megszólaltatni. Bejárta csaknem az egész félszigetet, de más tájak szépségei hidegen hagyták. Mindenütt Umbriát festette. Megható ez a ragaszkodás a hazai röghöz. Amerre jár áhítatos himnuszt zeng arról a földről, melyen Szent Ferenc rózsái és Szent Klára liliomjai nyíltak.

Mégsem lehet tájait alakjai rovására dicsérni, mert képeinek csak kiegészítő részét alkotják. Művészi szándékkal vannak a figurákhoz komponálva, melyek főszólamához mély hegedűn lá-



gyan intonált kíséretül szolgálnak. Tájai álmodnak miként szentjei. Fokozzák az alakok hangulati kifejezését, de beleszövődnek az egész kép formai megszerkesztésébe is. A képei háttérében húzódó halmok vonalvezetése lágyan csendül össze az alakok taglejtésének és a ruházat redőinek rejtett ritmikájával. A táj képzésének fő-tényezőjét, a horizontot finom számítással viszonyítja az alakokhoz, s akként húzza meg, hogy az az alakokból kellemes arányú mellképeket vág le s kiemeli a figurális kifejezés fő hordozóit, a fejeket. E receptet tanítványa Rafael is átvette s pompás hatással alkalmazta firenzei Madonnáin.

A színezésben és festőiségben is szolgálta az olasz művészet haladását. Tanult Signorellitől és a velenceiektől s nem maradtak rá hatás nélkül Lionardo chiaroscuro-kísérletei sem. Signorelli mély színkálájának tompaságát és nyersességét azonban meleggé hevíti, Lionardo rejtelmesen lebbenő félárnyait egyenletesebbekké nyugtatja, a velenceiek dúslakodó sokszínűségét finom tónusokra hangolja. Tanulmányaiból egyéni festői előadást szűr le, mely legjobb korszakában Giorgionéval vetekedő tónusszépségeket csal ki ecsetjéből. A vallombrosai barátok nagyszerű fejeit ép festőiségük sorozza a reneszánsz legkiválóbb remekei közé. Jelentős újítása, hogy a színezést következetesen felhasználja alakjai lelki jellemzésére. Rendkívüli technikai tudásra és gondosságra vall atmoszferikus tisztasága. Tisztalelkű alakjai derült egű, tiszta levegőben élnek. Képein lágyan és egyenletesen omlik szét a fény.

Nagy festői kvalitásai pályájának kínosan hosszú utolsó szakában természetesen már alig érvényesülnek. Technikai biztonságát elhagyja. Színezése megfakul, világossá, szürkivé halványult színkálája monotónná válik, tónusérzéke elvész, levegője megfűled.

\*

Bármennyire is méltassuk Perugino jelentőségét a szintetikus formakeresésben — amiben a Cinquecento stíljének egyik fő előkészítője volt, — bármennyire kiemeljük érdemét a térképzésben és a tájkép fejlesztésében s dicsérjük eddig alig méltányolt festői-ségét: igazi jelentősége és nagysága mégis abban rejlik, amihez az elsoroltak csak megnyilatkozási eszközül szolgáltak — a lelki meghatottság s különösen a vallási érzés megkapó kifejezésében.



A modern műtörténet nem mellőzheti a művészi alkotás lelki forrásainak felkutatását, ami nélkül tökéletes formai megértés sem képzelhető. Az ihlető lelki okok feltárása és a szellemi összefüggések kibogozása nélkül a műtörténet tisztán művészi folyamatainak magyarázata is csak felszínen mozoghat, annál kevésbé adhatunk nélkülök számot a műtörténet nagy egyéniségeiről. S ha a kritika Perugino művészi képességeinek megítélésében méltánytalan, sőt elfogult volt, a legnagyobb igazságtalanságot akkor követte el vele szemben, midőn lelkiségének kikapcsolásával legbensőbb szándékát és hatásának legfőbb tényezőjét nem tette mérlegre.

Perugino a Quattrocentónak kétségkívül legszelidebb, leggyöngédebb lelkiségű művésze. Lélek- és hangulatfestő. Galamblelkű alakjai nyugodtan kontemplálnak vagy révedeznek. Arcukról a hit boldogsága sugárzik, mely megszépíti őket. Szépek nemcsak testileg, de lelkileg is. A morális szépség — bellezza morale — ábrázolásában Perugino vérbeli olasz művész. Az olasz művészetnek egyik alapsajátsága, a lelki és szellemi felsőbbrendűség kifejezési akarata és nemes ideáltípusokká alakítása jut ezzel művészetében érvényre.

Vallási kifejezése nem csap át a kései Botticelli vagy a Filipino izgalmába, nem is a Beato Angelico naiv metafizikájához áll közel s lényegesen elüt a velencei festők pompába öltözködő ünnepi vallásosságától. Legközelebbi rokona Francesco Francia; a bolognai mester gömbölyű, rózsás Madonnái és jól táplált csendes szentjei mégis földönvalóbbak.

Szülőföldjének legendái és szentjei — elsősorban Szent Ferenc — inspirálták. Nem kell felfedezni azt a termékeny hatást, melyet az assisi szent a művészetre gyakorolt. Ez a hatás azonban nem merült ki abban, hogy a dugentóban fellobbantani segített az olasz festészet naturalista fogékonyságát, hanem állandóan ihlette és hangolta a vallásos festészetet, elsősorban magában Umbriában. Az umbriai festészetnek, lehet mondani akkor is témája Szent Ferenc, midőn más személyeket fest, midőn bármit fest, — mert benne él és munkál az ő lelkisége. Perugino nem volt a Ferenc-legenda specialistája, mégis közelebb jutott hozzá, mégis bármely alakjának vagy képének hangulatával igazabban kifejezi őt, mint a ferenci lélek költői miszticizmusától idegen, hideg és jőzán toszkán Giotto, aki életét hosszú freskó-sorozatokban kétszer festette meg, de egyszer sem értette meg. Perugino alakjaiból a



földi javakat megvető «poverello» lelki gazdagsága és a mindenek testvériségét hirdető szelíd lelki békéje árad; szívükben viselik Ferenc jelmondatát: *pax et bonum*.

Perugino umbriai lelki adottságához tudatosan választotta a művészi kifejezési eszközöket. Madonnái nem viselnek díszes brokát tunikát, köpenyt, mint a Crivelli vagy a Borgognone Szűzanyái, vállukra nem ad széles aranypaszománnal szegett köpenyt, mint Botticelli vagy Ghirlandaio, nyakukat nem díszíti gyöngsorral vagy ékszerrel, mint Bartolomeo Veneto, fejükre nem tesz csillogó koronát, mint Giovanni és Antonio da Murano — egyszerűen öltözteti őket. A lelki kifejezés erejével s nem csillogó külsőségekkel akar hatni. Az ő Máriaja az erényekben «Mater speciosa» s nem ruhatári kellékeiben és drágaköveiben.

Peruginót akkor ítélik meg azonban a legigazságtalanabbul, akkor ismerik félre legkegyetlenebbül, midőn őt, a vallási rajongásnak az olasz művészetben egyik legmeghatóbb kifejezőjét, a elfogult Vasarinak egy könnyedén odavetett bemondása alapján ateistának mondják. Ezt az «irodalmi» vádat, közelebbi vizsgálat nélkül, csodálatosképpen a katolikus műkritika is magáévá tette. Vasari szószerint azt mondja róla, hogy «nem nagyon volt vallásos és nem hitt a lélek halhatatlanságában». Az arezzói művészbiografus, mint más művészek életrajzánál, nála is többnyire irodalmilag átköltött mende-mondákból, anekdotákból és gyakran naivul felfogott erkölcsi körülményekből konstruálja meg, a művészi dokumentumok és hitelt érdemlő adatok helyett hőseinek egyéniségét, s mond róluk emberi és művészi ítéletet. Perugino nem volt rokonszenves neki, elsősorban mert nem toszkán, aztán mert Michelangelót leszólta, mert fősvény volt és pénzsóvár, mert a firenzei művészek közt nem örvendett jó hírnek. S hogy teljessé tegye a róla adott, ha nem is sötét, de árnyékokkal borított képet, életrajza végén, minden konkrétum nélkül a hitetlenség bélyegét süti rá. A méltatlan gyanúsítás ellen tanuskodni felvonulnak vallásos tárgyú képei — csaknem egész oeuvreje, — mindmegannyi meggyőző vallomástétel alázatos hite mellett, mindmegannyi önmagában is vallásos átélés. A hitetlen Perugino: a legnagyobb lélektani ellentmondás lenne. Vasari állításával szemben egyébként újabb adati bizonyítékok is felmerültek, bár hitetlenségű pörében nem ezeket, hanem műveit tartják perdöntőknek.

Vallásos művészete mély és gazdag, egy gyöngéd léleknek



önmagában teljes és harmonikus megnyilatkozása. Mégsem jelenti az olasz festészet vallási lendületének csúcspontját: arra, azon a síma egyenes úton, melyen ő haladt s mely az umbriai virágos mezőkön vezetett keresztül, Rafael ért fel. De voltak más kiindulások, más kezdeményezések is, melyek a barokkban a vallási hevület crescendóján át a kirobbanó pátosz fortissimójáig emelkedtek.

Az olasz vallásos festészet fejlődése három fő szakaszban megy végbe s ezek állomásai: Siena, Perugia és Bologna. A korán kihívták Siena, a *Civitas Virginis* technikai, ábrázolási vívmányait ugyan Firenze öröklő, lelki hagyatékát azonban Umbria és Bologna veszi át; s míg Umbria Peruginóval és Rafaellel a reneszánszt virágoztatja ki, Bologna a Carracciakkal, Renivel és Cignanival a dús végső kifejlést adja.

E fejlődésben s általán az olasz művészet történetében a Perugino és Rafael művészi szerepe szorosan összefügg egymással. Ahol amaz elhagyja, ott ez folytatja. Perugino hű maradt a Quattrocento művészi eszményeihez, de a Cinquecentót, Rafaelt előkészítette. A reneszánsz teljes kiérésének ígéretföldjére már nem léphetett, de ő mutatta meg nagy tanítványának az odavezető utat. Nem ez az egyetlen érdeme, amint azt sokan és sokáig vélték, mert művészete önmagában és esztétikailag magasan áll s mert ő maga is beteljesedést jelentett: az umbriai iskolának beteljesedését, szülőföldje lelkének legtökéletesebb megtestesülését. Ebbe a földbe nyúltak a Rafael gyökerei is, de megnövekedett törzse az egész Olaszország látóhatárába jutott. Perugino umbriai maradt, Rafael az örök Rómában az egyetemes olasz művészet reprezentatív kifejezőjévé emelkedett.

\*

Sajátos kronológiai véletlen, de a műtörténet fejlődési dinamikájának mégis szabályszerű lüktetésére mutat, hogy a Quattrocento azon két mestere, Perugino és Signorelli, kiknek ugyanegy tőből — a Piero della Francesca műhelyéből — sarjadt művészete az érett reneszánsz két legnagyobb és legellentétesebb egyéniségéhez, Rafaelhez és Michelangelóhoz vezetett, ugyanegy évben született.

Az ilyen termékeny dátumok méltók a megemlékezésre, kivált oly korban, melynek sok rossz emléké dátuma sokak lelkében már-már kioltotta a kultúra, sőt az emberiség jövőjébe vetett hitet.

*Gerevich Tibor.*