

I R O D A L O M.

*A fény- és színcontrast psychologico-aesthetikus jelenlősége.*¹

A viszonzóság törvénye szerint az öntudattartalom minden egyes eleme intenzitására, színezetére nézve az öntudattartalomnak többi jelenlévő alkatrészei által befolyásoltatik. A psychikus sphaërának azon részében, melynek elemeit látóérzékünk közvetítése által nyerjük és mely főleg az értelmi működésekhez (pl. külvilági tárgyakra való visszaemlékezéshez, vagy azok emléképeiből összeállított képzeletekhez) szolgáltat anyagot, a viszonzóság törvénye azt fejezi ki, hogy minden látóérzéki benyomás, mely tehát térbeli elhelyeződés, fényerő és minőség jellegével bír, nemcsak egymagában, kizárólag csak a feltételező tárgynak megfelelően lép fel, hanem éppen az említett három jellegét illetőleg a többi, az öntudattartalomban egyidejűleg jelenlévő látás képzet által nagy mértékben befolyásoltatik; és így lehetséges, hogy egy és ugyanazon tárgynak a retina ugyanazon helyére vetített képe egyszer ilyen, máskor olyan érzéki benyomást ébreszt, a szerint, a mint az egyidejűleg jelenlévő látásképzetek, legyenek azok akár egyidejűleg ébresztett érzékletek, akár emlékképek, különbözők az egyik és másik esetben. Ha pl. télen, havazás alkalmával, megfigyeljük a hulló hópelyheket, úgy azokat fenn a magasban, a hol az alapot a világos égboltozat képezi, sötétszürkének látjuk, míg alant, hol a háttért földi tárgyak, házak stb. képezik, fehéreknek látszanak. Ezen subjectiv megkülönböztetésnek objective semmi különbség sem felel meg, magukat a tárgyúl szolgáló hó-

¹ Die psychologisch-aesthetische Bedeutung des Licht- und Farbencontrastes von A. Kirschmann. W. Wundt: Phil. Studien 1891. VII. Bd. 3. Heft

pelyheket illetőleg. Ugyanezt tapasztalhatjuk hóval fedett távirda-sodronyokon s sok más esetben.

Valahányszor más érzékszervünknek, vagy magának látóérzékünknek ellenőrzése következtében mintegy kénytelenítve vagyunk subjective különböző alapjellegekkel felruházott látásképzeteket azonos, vagy az említett három alapjellegre nézve egymással meg egyező physikai ingerekre visszavezetni: mindannyiszor tulajdonkép a viszonossági törvény nyilvánulását ismerjük fel, a mennyiben azon jelenségeket tapasztaljuk, melyek a contrast fogalma alatt vannak egyesítve. A contrastok legnagyobb része simultancontrast, de hozzájárulnak ehhez még a fény utóhatásán, a retina elfáradásán alapuló contrastok és az ú. n. határcontrastok is, melyek a simultancontrastot nagy mértékben erősíthetik.

Azon körülmény, hogy a látás terén is nem absolut, hanem relativ mértékeket használunk, már azért is nagy jelentőséggel bír, mert ez teszi lehetségessé, hogy a tárgyakat a megvilágítás legkülönbözőbb változásainál újra meg újra felismerjük. Nem vagyunk ugyanis arra utalva, hogy a megvilágításban beállott csökkenés vagy növekedés absolut értékét mérlegeljük, a mely az egyes változásoknál mindig más meg más lehet, hanem mérlegeljük azon viszonyt, melyben az egyszerre megvilágított tárgyak, részletek megvilágítási fokaira nézve egymással vannak, s mely a legkülönbözőbb megvilágítás mellett is mindig ugyanaz marad. A contrastnak köszönhetjük továbbá, hogy úgy a színes, mint a fehér fényérzések sorában egy relativ maximumot és minimumot állíthatunk fel, miáltal lehetségessé lesz, hogy egyfelől a színeket, melyek mindig több-kevesebb fehérrel vannak keverve, ennek daczára mégis mint telített színeket lássuk, másfelől az achromatikus fényérzéseket, mint «fehéret» vagy «feketét» ismerjük fel. Mindezen tények nem csekély jelentőséggel ruházzák fel a fény- és színcontrastot, mint a viszonossági törvény egy különös esetét, a képzőművészet, nevezetesen a festészet és rajzolás terén, de — bár csekélyebb fokban — a plastikában is.

Hogy mennyire sikerül a festőnek műve segítségével az általa czélzott képzeteket, érzeteket s hangulatot a szemlélőben fölkeltenie, az lényegében három tényezőtől függ, ú. m.: 1. mindenekelőtt a mű kivitelétől, 2. a kép környezetének, megvilágításának helyes megválasztásától és 3. a szemlélő psychikus funkcióitól, képességeitől.

A mi először is a néző psychéjét illeti, eltekintve kedély-állapótától, mely a körülmények szerint változhatik s mely a szemlélt mű hatását szintén módosíthatja, feltűnik az, hogy mily különböző lehet a kép felfogása két egyénben, a szerint, a mint a kép által keltett érzéki benyomással egyidejűleg az öntudatban jelenlévő vagy abba belépő képzetek a két egyénnél különbözőek, még akkor is, ha különben mindkét szemlélő kedélyi momentumok, a festő személyes ismeretsége s más ilyenmű külső tényezők által ítéletében nem lesz befolyásolva. Egészen más benyomást tesz a kép arra a nézőre, kinek inkább *visualis* képzetköre van kifejlődve, mint arra, kinél az auditív képzetek játszanak nagyobb szerepet. A ki *visualis* emlékképeit csak tökéletlenül tudja reprodukálni, az a képpel inkább meg van elégedve éppen azért, mert azon tárgyak emlékképei, melyeket a szemlélő az előtte lévő képen lefestve lát, nem elég élesek, tökéletesek arra, hogy mintegy ellenőrző szerepet vigyenek a képen feltüntetett részletekkel szemben; ellenben az élesebb *visualis* emlékképekkel rendelkező tökéletesebb emlékképei segítségével gyorsan rájön a kép részleteinek egyes hibáira, melyek aztán az illusiót zavarják, sőt a képpel esetleg elégedetlenné teszik. E mellett azonban a *visualis* képzetkörök nemcsak *quantitative*, hanem *qualitative* is különbözők lehetnek két egyénnél.

Egyiknél pl. a körvonalak és a megvilágítás foka, a másiknál ellenben a tárgyak viszonylagos nagysága és a színezet van élesebben az emlékezetbe vésve és lép előtérbe a kép felfogásánál, a miből könnyen kimagyarázható, hogy két egyenlően gazdag *visualis* képzetkörrel rendelkező egyén is ugyanazon képről homlokegyenest ellenkező ítéletet alkothat.

Hogy az emlékképzetek mily jelentékeny befolyást gyakorolhatnak az érzéki észrevételre, az a következő jelenségből is kiténik; ha éles *visualis* képzetekkel rendelkezünk, úgy sok holdtájképen fel fog tűnni előttünk, miszerint a hold a többi részletekhez képest igen nagynak van feltüntetve; miután ennek a benyomásnak okát adni nem tudjuk, azért e hiányt, a mennyire lehetséges, *illusorice* corrigáljuk. Pedig az ily képek e tekintetben csakugyan hibásak. Tudjuk, hogy a tárgyak nagysága relativ, azaz a látószögtől függ; a tárgyak e relativ nagysága tehát tetszés szerint változtatható közelítés vagy távolítás által. De tudjuk azt is, hogy ezen relativ nagyság és a *körvonalak élessége* közt

bizonyos viszony áll fenn. A látószög, mely alatt a holdat nézzük, csekély ingadozásoktól eltekintve, $\frac{1}{2}^{\circ}$ -t tesz ki. Oly tárgyak azonban, melyek relativ nagysága $\frac{1}{2}^{\circ}$, csak úgy láthatók élesen, ha erős megvilágítással és sötét háttérrel bírnak, ellenben pl. egy épület, emberi alak vagy arcz körvonalai $\frac{1}{2}^{\circ}$ látószögnek megfelelő távoból már homályosak; még nappali megvilágítás mellett is, holdvilágítás mellett pedig még inkább elmosódtak, úgy, hogy egy ily távolban álló emberi alakot legfeljebb mozgásai által tudnánk megkülönböztetni. Ha már most egy hold-tájképen azon alakok, tárgyak rajzai, melyek a hold képével egyenlő nagyságúak, tehát azzal egyenlő látószög alatt látszanak, éles körvonallakkal esetleg még élesen kidolgozott részletekkel vannak feltüntetve, úgy e kép nem felel meg a valóságnak, melyben csak maga a hold bír éles határokkal, ellenben a földi tárgyak, melyek relativ nagysága a holdéval egyenlő, alig láthatók. Ily képeken tehát csak azon részletek vannak homályos körvonalozással kidolgozva, melyek a holdkorong átmérőjénél sokkal kisebbek, s ha a képhez annyira közeledünk, hogy e homályos részletek jussanak az $\frac{1}{2}^{\circ}$ látószög távolába, úgy a hold képét már ennél nagyobb látószög alatt látjuk, tehát úgy, mintha az aránytalanul nagy volna; mindezt pedig azért, mert visualis emlékképeink, melyeket a holdról és az általa megvilágított tárgyakról szereztünk, mintegy rákényszerítenek arra, hogy a képen a homályos, határozatlan körvonallakkal feltüntetett részleteket vegyük fel mértékül a holdkorong nagyságának megítélésénél, ne pedig az élesen kidolgozott részeket. Az ily kép azt a benyomást teszi, melyet a holdnak távcsővel való szemlélése alkalmával nyerünk. Ha éjjel egy távolban lévő házsört a felette álló holddal egy földi távcsővön nézünk, mely távcső hatszorosan nagyít, úgy az ekkor nyert benyomás távolról sem lesz ugyanaz, mintha a házat hatszorta kisebb távolságban szabadszemmel nézzük. Csak a házak látszólagos nagysága lesz egyenlő, mindkét esetben ellenben a holdkorongot az első esetben hatszorosan nagyobbbnak látjuk, mint a házhoz való közelségénél, melynek a hold $\frac{1}{2}^{\circ}$ látszógeré semmi befolyása nincsen.

A mi a képnek a környezetéhez való viszonyát illeti, tapasztalatból tudjuk, hogy a kép környezetének nem kellően választott megvilágítása arra mily kedvezőtlen befolyást gyakorol. A képen ugyanis az egyes részletek világossága közt alább előadandó

okokból a különbség többnyire sokkal kisebb, mint a valóságban; ha tehát a kép környezetében elhelyezett tárgyak erősen vannak megvilágítva, úgy azok árnyékos és világos része között nagyobbak az intenzitási különbségek, s az ezek által feltételezett *contrasthatások*, a mint a képen. Ha egy téli tájképet egy ablak mellett állítunk fel, melyen kitekintve egy valóságos téli tájat szemlélhetünk, a kép nagyon halványnak fog előttünk feltűnni. Épp ily kedvezőtlen hatást gyakorolnak világos fehér vagy kirivó színű falak, szőnyegek stb. Szerző több konkrét esetet hoz fel ennek bizonyítására, melyek közül legyen e helyen felemlítve Hont-horstnak «A fogorvos» című festménye. E kép egy este, gyertyafény mellett végrehajtott foghuzást ábrázol. A drezdai képtárban e kép fehér falra, kirivó színezetű csendélet-képek közt van felfüggesztve; ily környezetben a képen az alakok, arcok vöröses coloritja a szemlélőre egészen visszataszító hatást gyakorol, pedig e vörös színezet a valóságnak teljesen megfelel, a mennyeiben a gyertyafény tudvalevőleg vöröses; csak hogy a legtöbb embernek ritkán van alkalma nappali és gyertyafény által egyszerre megvilágított tárgyakat látni.

Harmadik és legfontosabb pont a kép kivitele a művész részéről. Hogy a kép a szemlélőben a festő által célzott aesthetikus és intellectualis reflexiókat felkölthesse, szükséges, hogy a psycho-physiologikus követelménynek megfeleljen; e követelmény pedig abban áll, hogy a *képnek igaznak kell lennie*. A képen feltüntetett részletek in ultima analysi mindig valóságos látóérzéki benyomásoknak mintegy másodlati. Tehát azon psycho-physiologikus feltételt így is kifejezhetjük: a kép egészben és részleteiben olyan legyen, hogy a természetben *azonos*, illetőleg a képnek *megfelelő* látóérzéki benyomások *lehetőségek* legyenek. Egy centaur, egy repülő angyal képe ez értelemben igaz alkotások, de egy tájkép, melyen a háttér részletei ugyanazon látószög alatt vannak feltüntetve, mint az előtérben levő alakok, nem felel meg a követelménynek, tehát nem igaz.

A festőnek a tárgyakat azon *situációban* kell ábrázolnia, a mint azok a valóságban vannak vagy lehetnek. Egy arczképnél vagy egy hangulatos tájképnél pl. nem szabad minden részletet a legaprólékosabb pontossággal élesen kidolgoznia; mert a valóságban egy bennünket érdeklő egyénnek főleg arczát szemléljük, szemünket az arcz távolságára állítjuk be, minek következtében a

többi testrészek nem feküdvén a szem alkalmazkodási távolában, a retinán *szóródásos képeket* adnak, tehát homályosan látszanak. Az arczképen azonban minden részlet ugyanazon síkban, tehát a néző szemének *ugyanazon alkalmazkodási távolában* fekszik, s így nemcsak a rögzített arcz — a fovea centralisban —, hanem a többi részletek is — a retina peripher részein — éles képeket adnak. A festőnek tehát azon részletet, mely hivatva van arra, hogy a néző figyelmét különösen megragadja, pontosan, élesen kell kidoloznia, ellenben azon részleteket, melyek nem esnek annak (képzeti) síkjába, a néző szem *alkalmazkodási* pontjától számított kisebb-nagyobb távolságuk szerint többé vagy kevésbé *homályos, szóródásos* körvonalakkal kell feltüntetnie. Épp így vagyunk a tájképekkel is; ezeken is jelentéktlenebb részletek, melyek figyelmünket a valóságban nem vonnák magukra, s így a retinán szóródásos képeket adnának, szörszálhasogató pontossággal kidolgozva a figyelmet a főbb részletektől elvonják, s a kép összhatását rontják.

A tárgyak situációja a valóságban olyan, hogy szomszédos tárgyak között a *megvilágosítási contrastból* kimagyarázható meg lehetős éles *határvonalak* látszanak. A míg a festő a rendelkezésére álló festékek segítségével a tárgyak közti különbséget a megvilágosításban objectiv pontossággal tudja visszaadni, addig amá contrastok és a megfelelő határvonalak a képen is mintegy önmaguktól, a festő minden különös hozzájárulása nélkül is előállanak; de mihelyt a festő az említett megvilágítási különbségeket a valódiaknál csak sokkal kisebb mérvben tüntetheti fel, a mint ez — mint alább részletezve lesz — igen gyakran előfordul: akkor a határcontrastok sem fognak előtűnni s a képen a tárgyak elmosódva mennek át egymásba; ezt a bibát is sokszor észlelhetjük oly képeken, melyeknek alkotói szorosán ragaszkodnak azon elvhez, hogy a természetben élesebb határvonalak nincsenek. A hiba javítása csak a hiányzó határvonalak *kirajzolása* által lehetséges, a mint azt a legjelesebb mesterek művein láthatjuk.

*

Látóérzékünk észrevételei sohasem congruensek, teljesen megfelelők azon tárgy visualis jellegeinek, mely azokat fölkelte. Ennek oka az, hogy mi, mondhatni, minden elképzelhető látóérzéki benyomást több ízben mindig más és más viszonyok közt,

más öntudattartalom mellett éltünk át, úgy hogy ama érzéki benyomásnak mindig más és más eleme léphetett előtérbe, más eleme került el figyelmünket. Ha most egy konkrét esetben valamely tárgyat megpillantunk, úgy megjelenik annak emlékképe és mi a tárgyat felismerjük. Csakhogy ebben az emlékképben főleg azon elemek lépnek előtérbe, melyek az éppen egyidejűleg jelenlévő öntudattartalom egyéb képzetei közé az asszociáció alapján leginkább beleilleszthetők; és lehetséges, hogy az emlékkép ezen kiváló elemei a konkrét érzéki benyomásban nincsenek is meg, de mi azokat éppen az egyidejű öntudattartalomhoz való *asszociatív viszonyuknál* fogva az érzéki benyomáshoz mintegy hozzákapsoljuk, vagyis «látunk» a tárgyon olyan visualis tulajdonságokat, melyek tulajdonkép azon nincsenek. Mint ilyen pozitív, úgy lehetséges egy negatív correctió is a látóérzéki benyomásra, vagyis nem látjuk a tárgy azon tulajdonait, melyek az éppen jelenlévő öntudattartalommal asszociatív kapcsolatban még sohasem voltak. A látóérzéki benyomásba tehát mintegy hamis elemek vannak és pedig oly szorosan bekapcsolva, hogy azoktól megszabadulni nem tudunk. A festészetben ez igen fontos körülmény. Ha valamely tárgyat lerajzolunk, akkor sohasem rajzoljuk le azt úgy, a mint előtünk áll, hanem mindig az asszociatív correctió alapján a hozzácsatolt elemekkel vagy hiányokkal. Például szolgálhat erre a gyermekek rajzolása. Ebben, a kézmozgások bizonytalanságából származó hibáktól eltekintve, mindig találunk épp ilyen asszociatív hibákat. Sokszor láthatjuk, hogy a gyermek egy emberi arcot lerajzol, arczélben, de *két szemmel* azért, mert ő ugyan gyakran láthatott emberi arcot arczélben, de ezen érzéki benyomáshoz a nem látszó szem képzetét mindig hozzákapsolta és pedig azon okból, hogy az ő képzeletvilágában a *két* szem, az emberi arc e kiválóan jellegzetes része, aránylag igen sok irányban van már asszociálva. Szerző gyermekkorából említ egy esetet, melyben egy társa egyszer lerajzolt egy templomot (kivülről) s aztán belerajzolta — két ablak közötti üres helyen — a papot is. Wundt is említ egy gyermeket, a ki szülővárosa piacát úgy rajzolta le, hogy egy üresen hagyott tér körül radiál irányban lerajzolta az egyes házakat, midőn aztán egy-egy ház egészen fel volt fordítva s a tetejére állítva, a mit azonban a gyermek sokkal csekélyebb fontosságúnak tartott, mint azt, hogy a házaknak a piac *körül* kell állaniok.

Ugyanezen hibákat látjuk az *assyri és egyiptomi* reliefeken és más régi cultur-népek hátramaradt e nemű művein.

A kezdő rajzoló vagy festő ezer meg ezer hibát követ el a perspectiv kidolgozásban és pedig csak azért, mert látásképzetei nem izoláltak és függetlenek öntudattartalma többi elemeitől. A műkedvelő, ki egy téli tájat rajzol le, óvakodni fog attól, hogy a hóval beborított felületeken árnyékos helyeket is feltüntessen, — pedig ilyenek a valóságban tényleg vannak, — mert nem tud megszabadulni attól a gondolatától, hogy a hónak okvetetlenül fehérré kell lennie. Szerző egy igen művelt egyénnel nem tudta elhitélni, hogy egy téli napon az egyöntetűen beborított «szürke» égbolt még mindig *intensívebb világossággal* bír, mint a hóval borított felületek vagy egy fehér papírlap. Pedig erről könnyen meggyőződhetünk, ha egy fekete csövön keresztül nézzük az összehasonlítható felületeket, úgy hogy egyidejűleg egyéb tárgyat ne lássunk. Ezen esetekben ismét a megvilágítási viszonyok vannak subjective corrigálva.

Néha még a gyakorlott művész sem tud megszabadulni attól, hogy a tárgyakat ne tapasztalatai alapján rajzolja le, hanem úgy, a mint azok egy adott pillanatban előtte állanak, vagy állnának. Ő is subjective corrigálja a perspectiv, a megvilágítási és színezési viszonyokat.

Ezenkívül azonban a festő még abba a nagy nehézségbe is ütközik, hogy a legtöbb esetben már a rendelkezésére álló eszközök nem elégségesek a valóságban előforduló megvilágítási fokozatok helyes feltüntetésére, de egyúttal éppen itt jön segítségére egyfelől a contrasthatás, másfelől az associativ correctio.

A contrasthatás és az associativ correctio egymással szemben is állhatnak. Ha két egyenlően szürke papírlapot úgy mutatunk meg valakinek, a ki azokat azelőtt még nem látta, hogy az egyiket kék, a másikat vörös alapra helyezzük, úgy a néző a két lapot egészen különböző színűeknek ítéli; ez a contrast hatása. De ha a néző a papírlapokat fölemelve, meggyőződött arról, hogy azok egyenlő szürkék, akkor a visszahelyezés után már a subjectiv különbség csekélyebb lesz, sok esetben pedig egészen el is marad, úgy hogy a néző a két különböző színű alapra visszahelyezett papírlapokat egyenlő színűeknek látja: ez az associativ correctio, mely a fentemlített contrastot mintegy ellensúlyozza. S különösen éppen a gazdag, intensiv visualis képzetkörrel ren-

delkező festő van leginkább azon helyzetben, hogy ily contrast-hatásokat emlékképei, tapasztalatai segítségével ellensúlyozzon; ennek következtében ő a tárgyakat nem azon színben, megvilágításban látja, a mivel azok az egymással képezett szín- és megvilágítási contrastok miatt más ember előtt feltűnnek, hanem úgy, mintha azok minden contrast nélküli, indifferens környezetben lennének. Ezen az alapon, mintegy az indifferens környezetre visszavezetve, fogja művén is az egyes részletek megvilágítását, színét feltüntetni, a mikor aztán ezek ugyanazon szín- és világossági contrastokat fogják egymással képezni, mint a valóságban. A színezési viszonyokat illetőleg ez valóban meg is történik, a mennyiben a festő rendelkezésére álló színek változatosság tekintetében nem maradnak el a természetben előfordulók mögött. Ellenben a megvilágítási viszonyok feltüntetésénél a festő — mint már említve volt — csak igen szűk korlátok közt mozoghat azért, mert a rendelkezésére álló eszközök nem elégségesek arra, hogy azokkal minden a valóságban előforduló megvilágítási fokot elérhessen. A legjobb minőségű fekete festék is még mindig jelentékeny mennyiségű fényt ver vissza, s a legjobb fehér festék is még messze elmarad a természetben előforduló fényintenzitások mögött. E két, a festőnek még rendelkezésére álló extrem értékek között a fényintenzitást illetőleg a viszony olyan, mint 1 : 66.

Ehhez járul még az is, hogy míg egy festményen minden részlet csak egy és ugyanazon megvilágításban részesül; a természetben egy már önmagában is sötét tárgy árnyékban, mellette egy fehér tárgy erős megvilágításban lehet, a mi a különbségeket még nagyobbakká teszi.

A festményen tehát az egyes részletek világossága közötti különbség kisebb, a különbségből származó contrast halványabb, mint a valóságban. Azonban a festő emelheti a contrastot azáltal, hogy pl. igen világos részleteket sötét szegéllyel vesz körül, vagy fordítva; e szegély, mely a valóságban nincs meg, a szemlélő részéről mint contrastthatás fog feltűnni és az általa elválasztott részletek megvilágítási különbségét subjective emeli. Ezenkívül tudjuk, hogy ugyanoly erős contrastthatás lép fel fényintenzitásukra nézve egymáshoz közelebb álló felületek közt, ha azok nagyobbak, mint a nagyobb különbségű, de kisebb felületű tárgyak közt; ez ismét módot nyújt a festőnek arra, hogy a halvány contrastokat emelje. Mindezekhez hozzájárul a nézőben végbemenő associatív

correctió, mely — a színezés és a perspectiv viszonyok helyessége mellett — a már meglevő világossági contrasthatást subjective emeli, úgy hogy az végre egészen a valóságban előforduló fokra emelkedik. Mindeme tényezők felhasználása mellett is van azonban határ, melyen túl a festő a világossági viszonyok feltüntetésében már tehetetlenné lesz. Így pl. oly képeken, melyeken valamely fényforrás és az ezáltal megvilágított tárgyak vannak ábrázolva, a legtöbb esetben a fényforrás maga (gyertyaláng, fáklya stb.), igen halvány, úgy néz ki, mintha sárga papirból volna kivágva, míg ellenben a tárgyak megvilágítása e fényforrás által igen sikerült lehet. Ily esetben tehát legjobb, ha a világító fényforrás képét valamely más részlet elfedi a néző szeme előtt, a mikor aztán a néző fényforrásnak csak hatását látja a kép többi részletein. Még hatásosabb az ily kép akkor, ha a fényforrás eltakarása mintegy észszerűen történik, mert akkor még az eltakaráshoz fűződő reflexiók is correctió-elemeket szolgáltathatnak a kép által keltett érzéki benyomásba. Ez történik pl. Rembrandt-nak «Jézus temetése» című festményénél, melyen a sírt bevilágító lángot egy kéz elfedi, olyanformán, mintha a léghúzamtól védené.

A «fénylő» részletek feltüntetése a képeken azáltal sikerül, hogy a művész ily helyeken nagy megvilágítási contrastokat idéz elő aránylag kicsiny területen. Monocularis nézésnél, mozdulatlan szem mellett csakugyan fénylőknek látjuk az olyan tárgyakat, melyeken különbözően megvilágított, aránylag apró felületek váltakoznak. (Feltéve természetesen, hogy a világosabb és sötétebb részletek fekvése egy valósággal fénylő tárgy megfelelő részletével megegyezik.) De mihelyt fejünket ide-oda mozgatjuk, a mint azt éppen a fénylés megítélésénél szoktuk tenni, vagy ha két szemmel nézünk, akkor azonnal meg tudjuk különböztetni a festett és a valódi fénylést. A fénylés érzete a festőre nézve épp azért a leghozzáférhetlenebb, s legfőképp csakis az associativ correctióra alapítható.

Mindezekből látható, hogy a contrasthatások a festészetben milyen fontosak. Látóérzékünk a legfinomabb érzékenységgel bír minden más érzékünk között, épp ezen érzékenysége folytán fárasztó reá nézve az egyhangúság.

Hátra van még a contrast szerepe a színek összeállításánál, mely önmagában is képes bizonyos aesthetikus érzeteket fölkeltetni. Ide tartozik a színek összeállítása az építészetben, a kelme-iparban,

a különböző mozaik-munkában, első sorban pedig ruházatunkban, lakásainkban s általában környezetünkben. Szerző eddig tett tapasztalatai alapján azon eredményre jutott, hogy a kiegészítő színek, valamint hasonló tonussal bíró, de különbözően *telített* vagy különböző *világosságú* színek egymással kellemes esztetikus érzeteket keltenek. Tehát itt is tulajdonképpen az egymással *contrastot adó* színek csoportosulása az általános esztetikus törvény. Részletesebb szabályaink azonban e színek összeválogatására nézve még nincsenek és pedig azért, mert úgy egy-, mint többszínű felületek esztetikus hatásának megítélésénél, valamint azok előállításánál is csak magát a színt szokták tekintetbe venni, ellenben a színteltséget, a megvilágítást (s más contrasttényezőket) figyelmen kívül hagyják, melyek pedig az esztetikus hatásban szintén részt vesznek. Az ezek által előidézett contrastok egymással a legkülönbözőbb kombinációban léphetnek fel, mindig más és más esztetikus érzetet keltve. Lehet pl. mindenik contrast egyenlően erős, vagy pedig egyik túlnyomó a többiek felett, vagy csak kizárólag van jelen egy, a többi hiányzik. Ezenkívül a színes felületek nagyságának egymáshoz való viszonya szintén végtelen változatoságot enged meg a contrastokban. Épp ezért, az a szabály, hogy bizonyos színek nem férnek össze, csak azon módosítással fogadható el, hogy e színek csoportosításában ne csak a színcontrast, hanem a többi contrastok is hiányozzanak.

Bármely két szint összekapcsolhatunk úgy, hogy azok kellemes esztetikai érzetet költsenek. A harmonia foka lehet aztán nagyobb vagy kisebb épp úgy, mint azt a hangoknál tapasztaljuk. A színes felületek relatív nagysága szintén a legkülönbözőbb befolyást gyakorolhatja a színharmoniaára, sőt nemcsak a relatív, egymáshoz viszonyított, hanem az abszolút kiterjedéssel is változik az; azért pl. valamely színcsoportosítás egy kicsiben elkészített mintán egészen más benyomást tehet, mint a megfelelőleg kiállított művön. Ennek oka abban rejlik, hogy a kicsiny minta környezetével szemben más contrastviszonyban van, mint maga az utána kidolgozott mű, mely a látótérnek sokkal nagyobb részét foglalja el. Sőt egyetlen színes felület kiterjedésével is változik annak esztetikai hatása; így pl. nagyobb felületeken a közepes (zöld) és erős (kék, ibolya) törésű, kevésbé élénk, míg apróbb tárgyakon a kisebb törésű, nagyobb hullámhosszal bíró élénk színeket kedveljük (piros, sárga), azért inkább szeretjük zöld, kék,

vagy viola alapon a sárga vagy vörös diszitést, mint megfordítva. Feltűnő, hogy épp e viszonyt találjuk meg a szabad természetben is, mely a tiszta, telített sárga és vörös színnel szintén takarékosan bánik.

Arra a kérdésre: vajjon egy harmadik szín hozzácsatlakozása két szín összehatásához, a váltakozatoknak milyen sorát fogja felidézni a contrasttényezők combinációja alapján, ez idő szerint sem az aesthetika, sem a látás psychológiája nem adhat kielégítő választ.

Rosenberger Mór.

* * *

Kun Sámuel: A positivizmus mint vallásrendszer.

Comte második philosophiai korszakának gondolatai főleg a következő három munkában vannak letéve: *Système de politique positive* (1851—1854.), *Catéchisme positiviste* (1852.) és *Synthèse subjective*. Kun Sámuel a második könyvet, a «Catéchisme positiviste»-t aknáztta ki és használta leginkább tanulmányának megírására. E Catéchisme-t Comte azért írta, hogy a *Système de politique positive*-ban foglalt tanait a nép között terjessze. E könyvecske mai napság is «symbolikus könyve» a positivizmus vallásos, orthodox irányának és angolra is lefordították.

Miként első phasisának főmunkája, a «*Cours de philosophie positive*», a tudományt philosophiaivá teszi, akként változtatja át a *Système de politique positive* a philosophiát vallássá. A vallásos mozzanatnak e kidomborodása azonban korántsem jelenti azt, mintha Comte élete utolsó szakában valamely kinyilatkoztatott vallás hívévé lett volna, vagy hogy valamely, *mysteriumokon* alapuló vallást szervezett volna, a többi vallásalapítók mintájára. A positiv vallás alatt egészen más fogalmakat kell érteni, mint minőket a köztudat és a különböző egyházak hívei e szóval összekapcsolnak. Comte szerint a religió először is az egyes lényt, illetőleg az azt constituáló ösztönöket és képességeket fűzi egységes egészbe; másodsor az egyedeket egy nagy közösségbe, azaz egyházba foglalja. Ismertető jellege, hogy az emberi lét teljes harmoniáját szüli, még pedig úgy az egyénét, mint az összeségét, midőn ezek alkotórészei megfelelő coordinatiót nyernek; szóval a