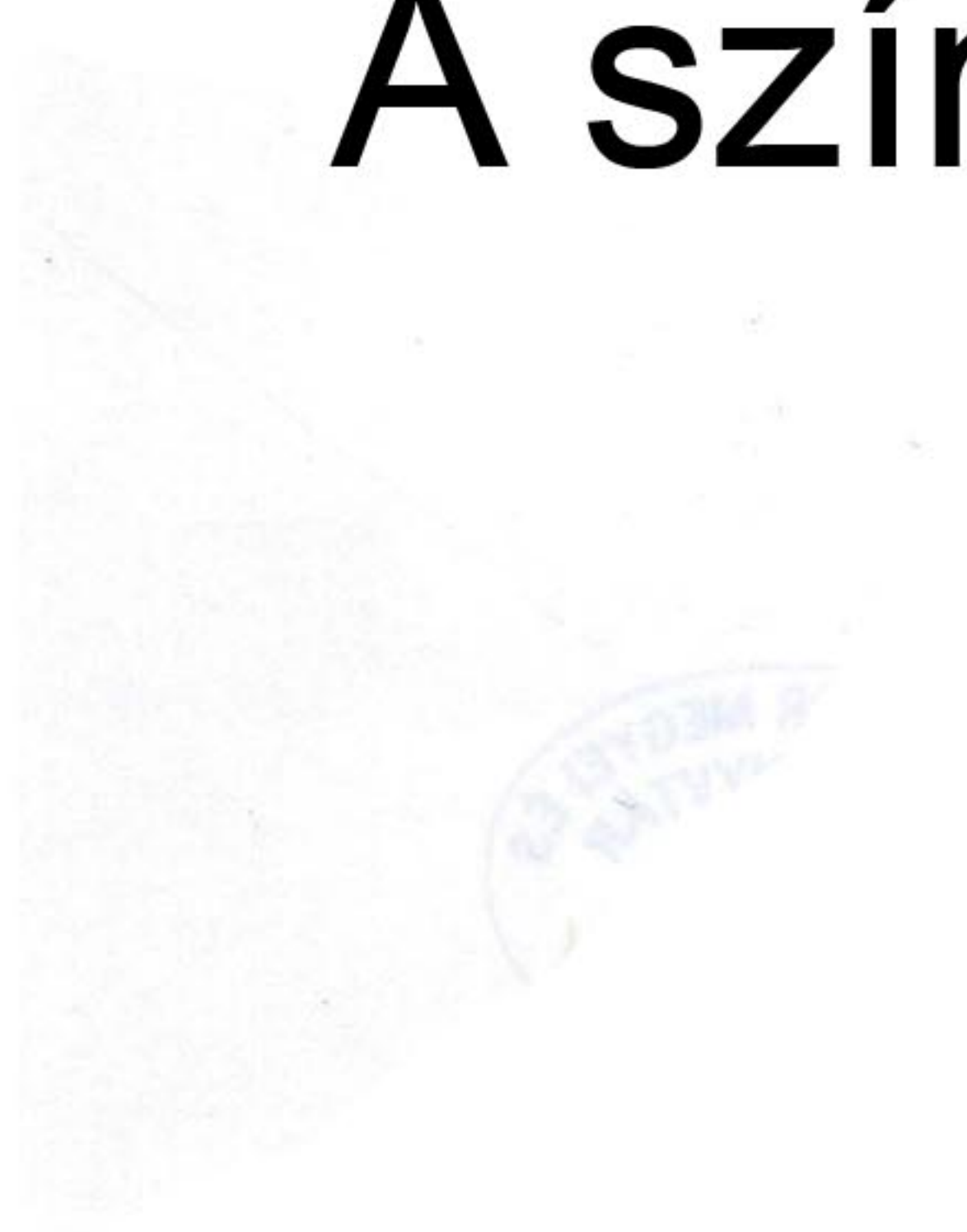
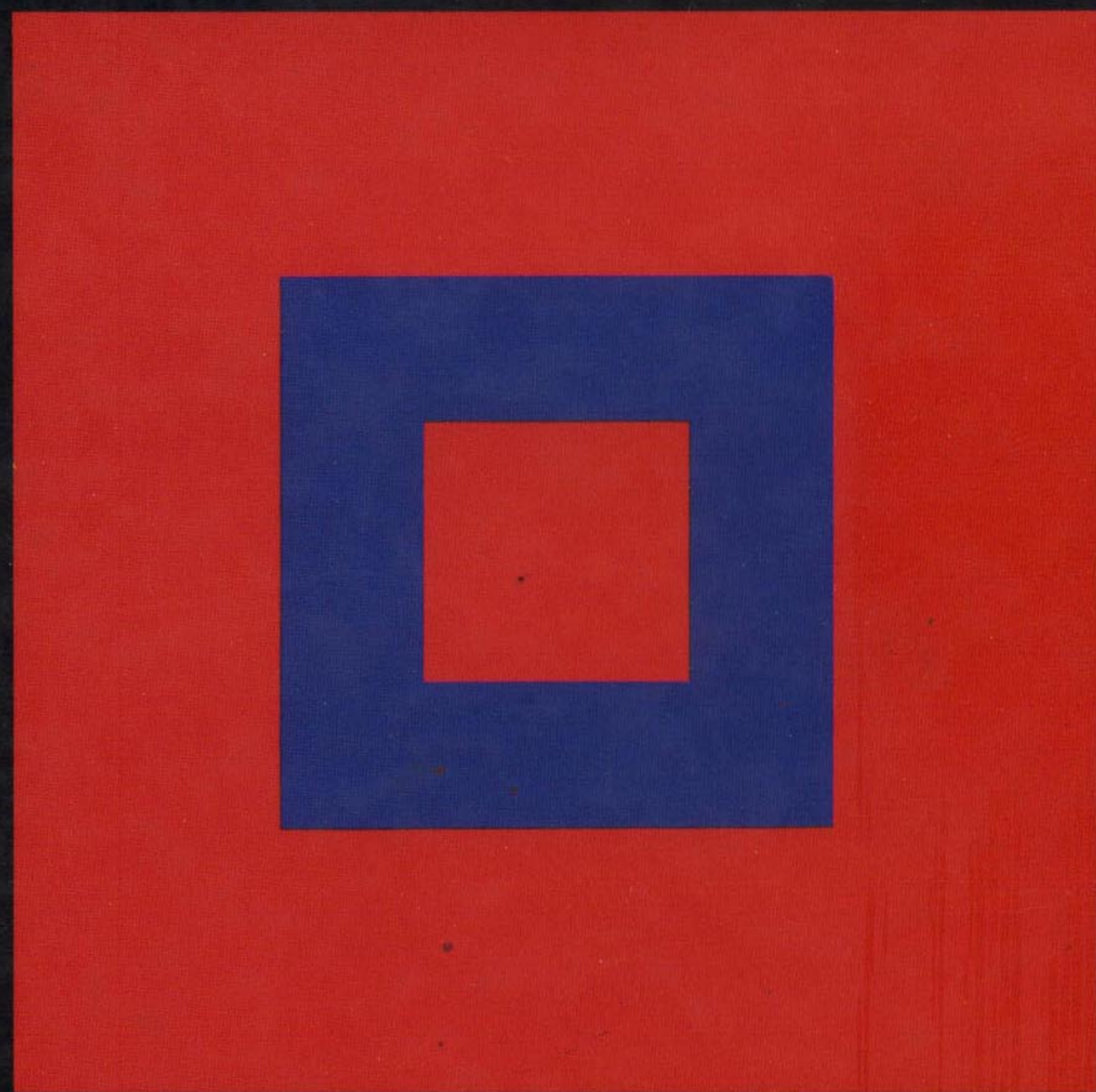
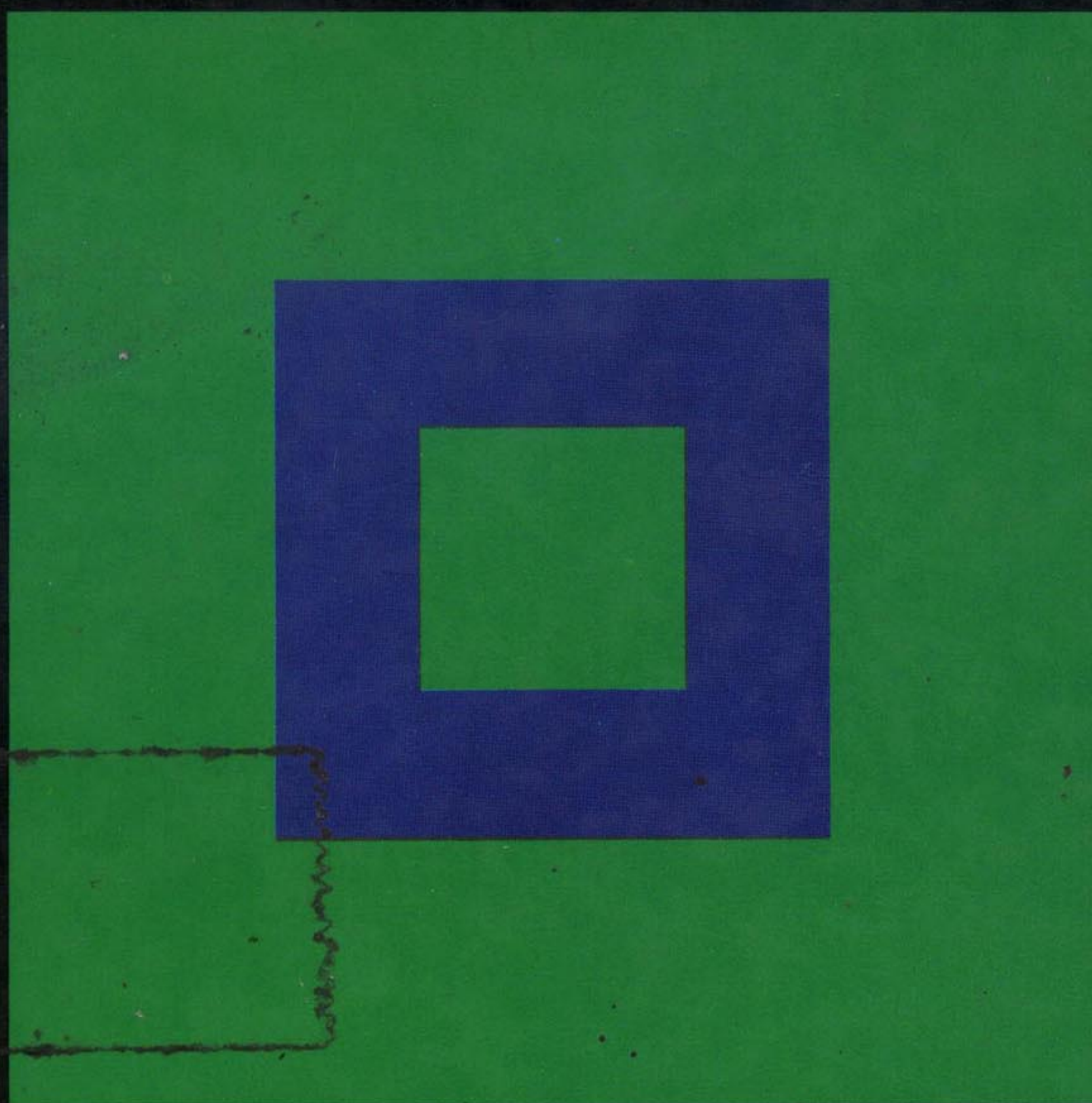


Johannes Itten
A színek művészete



Johannes Itten A színek művészete

Tanulmányi kiadás



Johannes Itten

A színek művészete

A szubjektív élmény és objektív megismerés
mint a művészethez vezető utak

Tanulmányi kiadás



ISBN 963 7875 93 X

Fordította: Karátson Gábor

A mű eredeti címe:

Johannes Itten: Kunst der Farbe

A fordítást szakmailag ellenőrizte: Pap Gyula

© 1970, 1987 by Ravensburger Buchverlag

Otto Maier GmbH, Ravensburg

© Hungarian translation

Karátson Gábor 1978, 1997

Tartalom

Előszó a magyar kiadáshoz

Előszó

Bevezetés

Színek a fizikában

Színvalóság és színhatás

A színek harmóniája

Szubjektív színhangzatok

Konstruktív színelmélet

A tizenkét osztatú színek

A hét színekontraszt

Magábanvaló színekontraszt

Fény-árnyék kontraszt

Hideg-meleg kontraszt

Komplementer-kontraszt

Szimultán-kontraszt

Minőségi kontraszt

Mennyiségi kontraszt

A színek keverése

A színgömb

A színek összhangzattana

Forma és szín

A színek térhatása

Impresszív színelmélet

Expresszív színelmélet

Kompozíció

Utószó

Szeretném, ha sikerülne néhány kötetlen szóval emberi közelségbe hozni Johannes Ittent, a művész- és embernevelőt, akit alkalmam volt megismerni – hosszú éveken keresztül tanítványaként, és úgy is, mint berlini festőiskolájának munkatársa. Ilyen szűkre szabott kereteken belül ez természetesen csak távirati stílusban lehetséges.

1920-ban a Bauhaus-eszmén túl annak a tudata is vonzott Weimarba, hogy Itten pedagógiai módszerével ismerkedhetem meg, melyről addig is sokat hallottam. A weimari Bauhaus első éveiben ugyanis Gropius teljes egészében Ittennek engedte át a művésznevelés irányítását. Itten Goethe szavaival utalt tanításának lényegére: „Ha az ember úgy fejlődne, mint ahogyan gyermekkorában mutatkozik, akkor mindenkiből lángész lenne.” A gyermek játékaiban mindent feldolgoz, amit lát, érez és gondol. Iskolába lépésével a gyermek boldog fejlődése veszélybe jut: a tanítók, a tanrend elnyomják a belőle kiinduló belső fejlődést. Néhány év elteltével elve-

szíti sajátos lényét, és engedelmes tanulóvá válik. Csak egyes, igen erős gyermekjellemek tartják meg eredetiségüket, és kellemetlen, önfejű tanulók lesznek.

A gyermekkor úgynevezett válsága, melyet mint „alkotói szünetet” szoktak jellemezni, Itten szerint nem a belső fejlődésen alapul, hanem sokkal inkább a belső sajátosságok és a külső hatások ellentmondásain. Ezért kötelességének érezte, hogy az alkotó ember nevelésének erre a fontos pontjára hívja fel a figyelmet. Ha ugyanis sikerülne újfajta neveléssel megtartanunk a gyermekkori zseniális fejlődési szakasz eredményét, úgy kultúránk arculata teljesen megváltozna.

Itten szerint a figyelmes művésznevelőnek két egymástól eltérő, de egymást kiegészítő feladata van:

1. Arra kell figyelnie, hogy tanítványainak alkotó, intuitív, eredeti lénye ne csak megőriztessék, hanem ki is fejlődjenek.

2. A másik feladat abból áll, hogy megtanítsa látni, és megismertesse tanítványait azokkal a munkaeszközökkel, metódusokkal és törvényszerűségekkel, melyeknek figyelembevételére és uralására a gyakorlati alkotómunka feltétele.

Igen ám, csak hogy a kezdő tanítványok a főiskolára már nem hozzák érintetlen egyéniségüket. Itten sajátos módon igyekezett elfelejteni a felvett, idegen modorosságot, és visszavezetni tanítványait eredeti önmagukhoz. „Vorkurs” (előtanfolyam) néven valósította meg nevelői módszerét, mellyel előkészítette tanítványait az önálló alkotásra.

Teljesen szabad kompozíciókat készített a legkülönbözőbb limlombból: fa-, fém-, üveg- és posztódarabokból, kiélezve az anyag jellegének formai, színbeli és strukturális kontraszthatását. Így a hallgató, aki az ilyen feladatokban példaképpel nem rendelkezett, kénytelen volt saját, ösztönös formálókészségét használni és kifejleszteni.

Ezzel párhuzamosan, a tudatos formálás eszközeit ismertette meg elvont kompozíciós gyakorlatokkal: a

formaelemek kifejezőerejét, a pont, vonal, tér, sík, fény-árnyhatás és színkontraszt törvényeit. A régi nagymesterek műveinek elemzésével pedig segítette megismerni a különböző korok és egyéniségek kifejezőeszközeinek alkalmazását. Ezeket a stúdiókat természettanulmányok és szabad kompozíciók váltották föl.

Itten szerint a nevelés célja: a szabadság. Megszabadulás a tudatlanságtól, az ellenőrizhetetlen szenvedélytől, a testi betegségtől, a gátlástól. A művész-nevelés nála a teljes emberré nevelés eszköze volt. Kereste a harmónia, az egyensúly törvényeit az emberben. Ósi kultúrák bölcséletét kutatta, s ezzel egy időben a modern orvostudományban azokat a felismeréseket, amelyeknek felhasználásával az ember képességeinek legjavát tiszta emberségben és egészségben teremtheti meg. Az ősrégi tanításokból a légzéstan, koncentráció, testgyakorlás és lazítás tudományát – az ősi és modern tudományból az önmegismerés eszközeit, a szervezetünk felépítéséhez és jó működéséhez szükséges helyes táplálkozás törvényeit, a vitaminok és szalinok szerepét. Az utóbbiak a húszas években csak szakmai körökben voltak ismertek.

Megkövetelte a felelősségvállalást minden cselekvésünkért, és alkotásunkban a teljes átélést. Személyhez szóló megjegyzései mindig találóak voltak. A régi nagymesterekkel kapcsolatos elemzései ismételtelen meglepően új gondolatokat ébresztettek bennünk, amelyek láncreakcióként hatottak tovább és segítettek munkánk kibontakozásában.

Nem voltak előítéletei korokkal és stílusokkal szemben; a művek kifejezőértékét kutatta és tárta fel elmélyülten, a szemlélőt megtanította látni és közelebb hozta az alkotás lényegéhez. Eppen ellenkező dolog volt ez, mint a megfellebbezhetetlen ítélethozatallal való elidegenítés – rejtett értékeket tárt fel és szerettetett meg.

Pap Gyula

Amikor 1960-ban *A színek művészete* nagy könyvének színes tábláit nyomtatni kezdték az Otto Maier kiadó ravensburgi nyomdájában, Johannes Itten ragaszkodott hozzá, hogy maga ellenőrizhesse a próbanyomatokat. Két hétig egyébről nem is igen esett szó: változtatgatták, javították a kikevert színeket. Üres óráiban Itten egy másik könyv makettjén dolgozott; kivágta és felragasztotta a „kis színelmélet” tervét. Szólni kívánt azokhoz is, akikhez *A színek művészete* nagy kötete nem juthat el. Mindazt, amit a színek törvényszerűségeiről és lehetőségeiről tudott, egy szerényebb, mindenki számára hozzáférhető könyvben akarta közölni az érdeklődők még sokkal szélesebb körével, elsősorban középiskolásokkal és egyetemi hallgatókkal. Ez a gondolat, a kis színelmélet gondolata lett az alapja ennek a könyvnek. Kiadására nagyon is nagy szükség volt, hiszen az utóbbi években egyre fontosabbnak érezzük a színeket, egyre nagyobb szerepet játszanak a művészetben, a fényképezésben és televízióban, az

öltözködésben és a lakásban, egész mindennapi környezetünkben.

Johannes Itten egész életében a színekkel foglalkozott. *A színek művészete* nagy, 1961-es kiadása sűrített összefoglalása, „summája” azoknak a felismeréseknek és tapasztalatoknak, amelyeket egy festő s művészeti nevelő a színekről szerzett. 1913-ban, Stuttgartban az akkor huszonöt éves Itten megismerkedett Adolf Hölzellel és színelméletével. Tanulmányozta Goethe, Runge, Bezold és Chevreur színelméletét is. Ezeknek ösztönző hatására hamarosan maga is elmélyedt a színek világában; mindenekelőtt a zene és a szín közötti összefüggések érdekelték. A színek mélységi hatásaival kapcsolatos kutatásai absztrakt kompozíciók felé vezették. Felismeréseit továbbadta tanítványainak, már akkor Stuttgartban is, de főként később, inkább saját bécsi iskolájában (1916–1919), majd a Bauhaus mestereként Weimarban (1919–1923). Megalkotta a tizenkét osztatú színcsillagot. Ez 1921-ben Weimarban került nyilvánosság elé, az *Utópia* című kiadványban, egy fényfokozatskálával együtt.

1926 és 1934 között Berlinben saját művészeti iskolája volt. Az oktatás során felfigyelt tanítványainak „szubjektív színei”-re. És most segítségükre siethetett a színek területén különböző tehetségű növendékeinek; felhívta figyelmüket a színek objektív törvényszerűségeire és a maga színelméletének hét színkontrasztjára. A krefeldi textil-síkművészeti iskolán pedig Itten színelmélete az oktatás fontos részévé vált, hiszen annak, aki textiltervek színezésével, divatszínekkel és színmintákkal foglalkozik, ismernie kell a színek összefüggéseit és törvényszerűségeit. Krefeldben született meg Itten saját színelméletének első kézírata.

A zürichi iparművészeti iskola (1938–1954) és a textilszakiskola (1943–1960) igazgatójaként is arra törekedett, hogy maga taníthassa a szín- és formaelméletet; így azután igazgatási munkája mellett is kapcsolatba kerülhetett a diákokkal. 1944-ben ren-

dezte meg a zürichi iparművészeti múzeumban *A szín* című kiállítást. Itt módja nyílt arra, hogy diákjai által kivitelezett nyolcvan színes táblán szemléltesse színelméletét: a hét szíkontrasztot, a színelemzéseket és a szubjektív színlátás példáit. A kiállításnak ezt a módszertani részét utóbb számos svájci és német városban bemutatták; Itten minden alkalommal előadásokat tartott színelméletéről és művészeti pedagógiájáról.

Hivatali kötelezettségeitől szabadulva 1955-ben Itten nekilátott, hogy festőként és művészeti nevelőként szerzett megfigyeléseit, felismeréseit és tapasztalatait összegezze és közreadja. *A színek művészete* című nagy kötet 1961-ben jelent meg. Hamarosan lefordították angolra, japánra, olaszra és franciára, s ma már világszerte ismerik.

Amikor megszületett a terv, hogy a Bauhaus tevékenységét vándorkiállításon mutassák be, Ittent az a kérdés kezdte foglalkoztatni, hogy „Bevezető tanfolyama” mellett (amely könyv alakban *Gestaltungs- und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und später* [Alakítás- és formatanulmányok. Bevezető tanfolyam a Bauhausban és később.] címen jelent meg 1975-ben az Otto Maier kiadónál Ravensburgban) hogyan mutathatná be színelméletét is. Az 1944-es zürichi színelméleti kiállítás táblái nem voltak valami mutatósak, színértékeik sem voltak helyesek, így hát erre a célra aligha lehetett felhasználni őket.

Johannes Itten halála után, 1967-ben engem szólítottak fel arra, hogy a Bauhaus-kiállítás számára (amelyet két év alatt számos országban akartak bemutatni) tizenkét táblán szemléltessem Itten színelméletének lényegét. Az 1944-es színelméleti kiállítás nyolcvan táblája közül kellett volna kiválogatnom és lemásolnom az e célra legalkalmasabbakat. Hamar felismertem azonban, hogy a színekkel kapcsolatos problémák igazán átfogó megjelenítéséhez – ha Itten színelméletét csak valamelyest is át akarjuk tekinteni – semmiféle válogatással nem juthatok el. Úgy határoztam tehát, hogy az eredeti táblák és *A*

színek művészete nagy könyvében szereplő példák alapján új táblákat állítok össze és magam festem ki őket. Krefeldben, Itten tanítványaként már megismertem színelméletét, elejétől végéig átrágtam magam rajta, tanítottam magam is újra meg újra, és sikeresen alkalmaztam saját munkámban (a textiliparban). Emellett tevékenyen részt vettem *A színek művészete* nagy kiadásának előkészítésében.

Azoknak a színes tábláknak, amelyeket az olvasó ebben a könyvben, a „kis színelmélet”-ben talál, a Bauhaus-kiállításra újonnan elkészített táblák voltak az előképei. Itten szövegéből a könyv rövid terjedelme miatt csak annyit vehettünk át, amennyi a választott példákra vonatkozik, vagy ami színes táblák nélkül is érthető. A kiadóval együtt munkálkodva mindenekelőtt arra törekedtem, hogy e tanulmányi kiadás számára a konstruktív színelmélet ismertetését, valamint az impresszív és expresszív színelmélet legfontosabb gondolatait összeválogassam és egybehangoljam. Most meggyőződéssel állíthatom: ez a kicsiny könyv Itten színelméletének fő gondolatait tartalmazza.

1967 márciusában Johannes Itten ezt írta naplójába: „A szó csak más szavakkal való összefüggésében válik egyértelművé; hasonlóképpen az egyes színek is csak más színekkel való összefüggésükben nyerik el egyértelmű kifejezőerejüket és pontos jelentésüket.” És már 1964-ben a következőket írta a nagy *Színek művészete* japán kiadásának előszavában: „Aki a színek mesterévé akar lenni, látnia és éreznie kell annak minden egyes színt, s át kell élnie valamennyi színnek valamennyi több színnel alkotott végtelenül sokféle kombinációját.”

Ez a tanulmányi kiadás utakat mutat; rajtuk haladva eljuthatunk a színek csodáinak átéléséhez.

Zürich, 1970 szeptemberében

Anneliese Itten

„Amit a könyvekből vagy tanítóinktól megtanulunk, olyan az mind, mint a kocsi”, olvashatjuk a Védákban. A gondolat így folytatódik: „De hasznunkra a kocsi csak az úton lehet. Az út végére érve leszállunk a kocsiról és gyalog megyünk tovább.”

Hasznavehető kocsit akarok építeni a könyvemmel, hadd legyen segítségére mindazoknak, akik a színek művészete iránt érdeklődnek. Haladhatunk persze kocsi nélkül is, sőt töretlen utakon is, de akkor csak lassan jutunk előre, és veszély leselkedik ránk mindenfelől. Aki távoli s magas célt akar elérni, jól teszi, ha útja elején kocsira száll, hogy gyorsan és biztonságosan haladhasson.

Sok tanítványom segített megtalálnom a kocsi építéséhez szükséges alkatrészeket. Köszönet nekik azért, hogy annyi mindent kérdeztek tőlem.

A következőkben kifejtett tanítás esztétikai színelmélet: egy festő tapasztalataiból és szemléletéből született. A művész számára a színek hatásai a fontosak; a színek valóságát fizikusok és vegyészek

vizsgálják. A színek hatásait a közvetlen szemlélet mérlegeli és ellenőrzi. Tudom, hogy a színek hatásának legmélyebb és leglényegesebb titka még a szem számára is láthatatlan s csak a szívünkkel mérhetjük. Fogalmi meghatározás a lényegét nem képes magába zárni.

Léteznek-e vajon olyan színbeli törvények és szabályok, amelyek a képzőművészek alkotómunkájára és az esztétikára nézve egyaránt érvényesek, vagy pusztán szubjektív vélekedésünk függvénye a színek esztétikai megítélésére? Gyakran kérdezgették ezt tőlem a tanítványaim, és én mindig így válaszoltam: „Ha remekműveket képesek tudatlanul teremteni a színekből, akkor útjuk: a nemtudás! Ha azonban ebből a nemtudásból nem születnek remekművek, akkor dolgozzanak és szerezzék meg maguknak a tudást.”

A tanítások és elméletek segítségünkre vannak gyöngeségünkben, amikor bizonytalanok vagyunk. Ha erősek vagyunk, a problémák intuitív módon, szinte maguktól megoldódnak.

A színek nagy mestereinek elmélyedő tanulmányozása arról győzött meg, hogy mindannyian tudással rendelkeztek a színek terén.

Goethe, Runge, Bezold, Chevreul és Hölzel színelméletei mind nagy hasznomra voltak.

Remélem, ebben a könyvben tisztázni tudok majd számos, a színekkel kapcsolatos problémát. Nem csupán néhány objektív alaptörvényt és szabályt akarok kifejezni, hanem foglalkozom a szubjektív megkötöttséggel is, a színekről alkotott ízlésítélet vonatkozásában, és ezt is törekszem majd közelebbről meghatározni.

Meg kell ismernünk és szellemileg birtokba kell vennünk az objektív alaptörvényeket, ha ki akarunk szabadulni szubjektív kötöttségeinkből.

A zenei képzésnek már régóta fontos és természetes része a zeneszerzés elmélete. De attól, hogy egy muzsikus ismeri a kontrapunktot, még unalmas

komponista is lehet, ha nem adatott meg neki az intuíció és az ihlet. Hiába ismeri a festő a formák és színek kompozíciójának minden lehetőségét, tehetetlen marad, ha az inspiráció megtagadtatott tőle. Goethe azt mondta: a zsenialitás 99 százaléka ve-rejtek, 1 százaléka ihlet. Johann Sebastian Bach hasonlóképpen vélekedett. Évekkel ezelőtt egy újságban Richard Strauss és Hans Pfitzner arról vitatkozott, mennyi része van a művészi alkotásban az ihletnek és mennyi a kontrapunktikus-logikai munkának. Strauss azt írta, hogy kompozícióiban 4–6 tak-tus fakad inspirációból, a többi azután kontrapunk-tikus munka. Pfitzner erre azt válaszolta: „Lehet, hogy Strauss szerzeményeinek csak az első 4–6 üteme ihletett muzsika, én azonban megállapítottam, hogy Mozart sok-sok oldalon keresztül komponált ihletett állapotban.”

Leonardo, Dürer, Grünewald, Greco és más festők nem restellték értelmükkel kutatni a művészi forma-képzés eszközeit. Hogyan is jöhetett volna létre az lsenheimi oltár, ha alkotója nem gondolta volna át a formákat és a színeket?

Delacroix így írt a *Les Artistes de mon Temps* (Mű-vész-kortársaim) című könyvében: „Művészeti is-koláinkban nem analizálták és nem tanították a szín-elmélet elemeit, hiszen a színek törvényeinek ta-nulmányozását Franciaországban fölöslegesnek tartják. Hisznek a közmondásnak: rajzolni megta-nulhat az ember, de koloristának születni kell. A színelmélet titkai? Miért kell titkoknak nevezni azo-kat az elveket, amelyeket minden művésznek is-mernie kell és amelyekre meg kellene tanítani mind-annyiunkat?”

Ne börtön legyen a formálás törvényeinek ismere-te, hanem szabadítsa meg az embert a bizonyta-lanságtól, az ingatag érzésektől. Persze a színek úgynevezett törvényszerűségei mind csak rész-igazságok, másképp ez nem is lehet, hiszen a szí-neknek sokrétűen összetett és irracionális hatásaik vannak.

Mennyi csoda lényegébe vagy törvényszerűségeibe hatolt már be az idők során az emberi elme! Még-sem veszítettek semmit csodálatos voltukból – a szivárvány, a villám, a mennydörgés, a nehézkedési erő stb.

Védekezésében a teknősbéka páncélja alá vonja lábait; így húzza vissza tudását a művész, ha intuitív módon alkot. De jó lenne-e a teknősbékának, ha egyáltalán nem volna lába?

A szín: élet. Színek nélkül halott lenne a világ. Ős-eszmék a színek, a kezdettől fogva való színtelen fénynek és ellentétpárjának, a színtelen sötétségnek a gyermekei. Mint láng a fényt, úgy hozza létre a fény a színeket. A színek a fény gyermekei, a fény pedig a színek anyja. A fény, a világnak ez az ősjelensége a világ szellemét és eleven lelkét nyilatkoz-tatja ki a színekben.

Semmi sem rendíthetné meg mélyebben az embert, mintha az égen hatalmas ragyogó szíkoszorú tet-szene fel.

A villám s a mennydörgés megrémít, de a szivár-vány vagy az északi fény színei megnyugtatnak és felemelik lelkünket. A szivárvány a béke jele.

A szó és hangalakja, a forma és a hozzá tartozó szín a sejtve fürkészett túlvilágnak az edényei. És ami-ként a kimondott szónak színes ragyogást kölcsönöz a hangzás, úgy ad a szín egy formának lélekkel teli zengést.

A szín ősi lényege álomszerű csengés, muzsikává varázsolódott fény. Abban a szempillantásban, mi-helyt gondolkodni kezdek a színről, mihelyt fogalma-kat alkotok, tételeket állítok fel róla, illata már elillan, már csak a testét tartom a kezemben.

A régi korok színekben tettek tanúságot önmagukról. Műveikről leolvashatjuk, hogy milyen érzések járták át ezeket a népeket.

Az egyiptomiak és a görögök örömeiket lelték a szí-nes, tarka formákban.

Kínában már a mi időszámításunk kezdete előtt is éltek nagy festők. Kr. e. 80. esztendőben a Han-dinasztia egyik császáranak külön raktárai voltak, múzeuma, amelyben gyűjteményét őrizte, a hagyomány szerint igen szép színű festményeket. A T'ang-dinasztia alatt (Kr. u. 618–907) Kínában erőteljes színvilágú kép- és freskóstílus alakult ki, a kerámiában pedig újfajta sárga, vörös, zöld és kék mázakat kezdtek használni. A Szung-dinasztia (Kr. u. 960–1279) alatt az emberek színérzéke rendkívül kifinomodott, a képek színei változatosabbakká s ugyanakkor naturalisztikusabbakká váltak. A kerámiában addig nem ismert szépségű mázak születtek, például a szeladon-máz és a claire de lune (holdfénymáz).

Európában az időszámításunk szerinti első évezredből erőteljes színű, polikróm római és bizánci mozaikok maradtak ránk. Aki mozaikkal foglalkozik, annak nagyon kell értenie a színekhez, mert minden színt foltot sok kicsi színes pontból állít össze, s ezeket mind meg kell gondolnia, meg kell vizsgálnia, illenek-e a maguk helyére. Az V. és VI. században a ravennai mozaikművészek sok különböző színhatást tudtak létrehozni komplementer színekkel. Galla Placidia mauzóleumát különös fény járja át, színes szürkeség. A terem kék mozaikfalaira narancssárga fény esik; narancssárga alabástromból faragott keskeny ablakokon át szűrődik be ez a fény, így keletkezik ez a szokatlan atmoszféra. A narancssárga meg a kék komplementer színek, ha összekeverik őket, szürke jön létre. A kápolnában ide-oda lépő látogató szemébe pedig e tér egyes pontjairól néha kékesebb, néha narancsosabb fény vetül különféle mennységekben, mivel a falak állandóan változó szögekben verik vissza a színeket. Színeknek és fényeknek e váltakozása a látogatóban a lebegő színesség érzését kelti.

Az ír szerzetesek festette kora középkori, VIII. és IX. századi miniatúrák színhatása gazdag és változatos. S ragyogó erejükben azok a lapok a legcso-

dálatosabbak, amelyeken a sok-sok különféle szín mind egyforma fényértékű. Ezáltal olyan festői hideg-meleg hatások jönnek létre, amelyekhez hasonlót majd csak az impresszionistáknál és Van Goghnál találunk. A *Book of Kells* (Kells-i evangélium) lapjai logikusan végigvitt színezésükkel és szerves vonalritmikájukkal olyan nagyszerűek és tiszták, akár csak Bach fűgái. Ezeknek az „absztrakt” miniatúrafestőknek az érzékenysége és művészi intelligenciája talált monumentális folytatásra a középkori üvegfestészetben. Igaz, az üvegfestészet korai szakaszában csak kevés színt használtak, s az ablakok összhatása ezért primitív; de ennek az az oka, hogy az üveggyártás technikája akkoriban csak kevés szín alkalmazását tette lehetővé. Ám ha valaki egyszer reggeltől estig a chartres-i katedrálisban tölti idejét, a nappal fokozatosan változó fényében az üvegablakokat tanulmányozza, és végül átéli, amint a lenyugvó nap a templom bejárata fölötti nagy rózsablak színeit oly hatalmas erővel zendíti meg, akárha orgona zúgna, soha többé nem felejtí el ezt a földöntúli szépségű pillanatot.

A román kor és a kora gótika művészei freskóikon és táblaképeiken szimbolikus és expresszív értelemben használták a színeket. Ezért azon voltak, hogy a színek egyértelmű és töretlenül tiszta csengést kapjanak. Nem a színek és tónusok gazdag variációira, nem a különböző karakterű színek sokaságára törekedtek, hanem egyszerű és egyértelmű, szimbólumszerű hatásra. Ugyanígy bántak a formákkal is. Valószínűleg Giotto és a sienai festők voltak az elsők, akik az alakokat színben és formában egyéni vonásokkal ruházták fel. A fejlődés, amelyet ily módon megindítottak, 1400 után, a XV., XVI. és XVII. század Európájában létrehozta az egymástól annyira különböző művészegyéniségek lenyűgöző gazdagságát.

Hubert és fivére, Jan van Eyck a XV. század első felében olyan képeket alkottak, amelyek kompozíciója az ábrázolt személyek és tárgyak lokális színei-

re épült. Tompa és tündöklő, világos és sötét tónusokkal képeiken realiztikus, a természethez igen közel álló képhangzatokat alakítottak ki ezekből a lokális színekből. A színek a valóságos dolgok jellemzésének eszközeivé lettek. 1432-ben készült el a Genti oltár, 1434-ben pedig Jan van Eyck megfestette az első gótikus arcképet, az *Arnolfini házaspár* portréját.

Piero della Francesca (1410–1492) élesen körvonalazott emberalakokat festett egyértelmű, expresszív színekkel, amelyeket komplementer színekkel egyensúlyozott ki. A színek önmagukban véve ritkák, ám az ő munkáira igen jellemzőek.

Leonardo da Vinci (1452–1519) idegenkedett az erős színektől. A tónusértékek végtelenül finom különbségeivel festette képeit. *Szent Jeromos* képét és *A királyok imádását* pusztán szépia-tónusokban, fény-árnyék hangzatokként festette meg.

Korai műveiben Tiziano (1477–1576) a színeket egységes, egymástól elszigetelt felületekként állította egymással szembe. Ezeket a felületeket később egyre inkább feloldotta hidegebb és melegebb, világosabb és sötétebb, tompább és ragyogóbb festői modulációkkal; a legjobb példa erre a firenzei Galleria Pitti *La Bella* portréja. Kései képein egyetlen színtónusból és a színek sok különböző fény-árnyék hatásából bontakoztatta ki a művet; gondoljunk csak a müncheni Pinakotheka *Töviskoronázására*.

El Greco (1545–1614) Tiziano tanítványa volt. Mesterének tónusgazdagságát elhagyva ismét visszatért a nagy színelületekhez. Egyedülálló, gyakran megrázó színei már nem is hatnak lokálszínekként; elvontak, s a képtéma pszichikai-expresszív követelményeiből fakadnak. Ezért válik El Greco a tárgy nélküli festészet egyik ősevé. Színelületei már nem tárgyakat jelölnek, hanem tiszta képi színhangzatokká szerveződnek.

Grünwald (1475–1528) száz évvel El Greco előtt ugyanezt a problémát oldotta meg. Csakhogy El

Greco színtónusait mindig szürke és fekete tónusokba ágyazta igen erősen, igen egyéni módon, Grünwald viszont színeket helyezett színek mellé. Objektívnek nevezhető módon kezében tartotta a színek teljességét, és minden egyes képtémához megtalálta a megfelelő színeket. A színek karaktere, hatása és a színbeli kifejezés az *Isenheimi oltár* valamennyi részletében annyira sokrétű, hogy e műről szólván szellemében egyetemes színekompozícióról beszélhetünk. Az egyes képek, az *Angyali üdvözet*, a zenélő angyalok csoportja, a *Golgota* és a *Krisztus feltámadása* formában és színben is teljesen különböznek egymástól.

Grünwald az egyes képtémák művészi igazságának kedvéért feláldozta még az oltár egészének dekoratív egységét is. Semmibe vette ezt az iskolás szabályt, csak hogy igaz és tárgyilagos maradjon. Színeinek pszichikai-expresszív ereje jelképes, szellemi igazságuk és realiztikus érthetőségük – a színek mindhárom hatáslehetősége – mélyebb értelemben vett egységbe olvad.

A fény-árnyék festészet igazi képviselőjének Rembrandtot (1606–1669) tekintik. Igaz, ugyanazt a fény-árnyék kontrasztot használta a kifejezés eszközeként Leonardo, Tiziano és El Greco is, csakhogy Rembrandt esetében ez mégis egészen más. Sűrű anyagnak érezte a színt. Átlátszó szürke, kék vagy sárga meg vörös lazúrtónusokat használva, mélységi hatást adott a festék anyagának, s ezt a mélységet különös, átszellemített élet hatja át. A tempera- és olajfestékek pasztózus keverékével Rembrandt olyan textúrákat hozott létre, amelyekből a valóság szokatlanul szuggesztív ereje sugárzik. Rembrandtnál a szín feszültséggel teli, materializálódott fényerő. A tompa állagú festéktömegből gyakran drágakövekként ragyognak fel a tiszta színek.

El Grecoval és Rembrandttal a barokk színproblémáinak kellős közepében vagyunk. A legszélsőségebb barokk épületekben dinamikus ritmus oldja fel a

statikus teret. Ugyanennek a tendenciának a szolgálatában áll a szín is, amely tárgyakat jelölő szerepét elveszítve a tér színbeli ritmizálásának absztrakt eszközévé válik. Végül már arra is felhasználják, hogy illuzionisztikus termélységek hatását keltsék vele. A bécsi Maulbertsch (1724–1796) festményeiről leolvashatóak ezek a barokk színhatások.

Az empire és a klasszicizmus művészete lényegében beéri a feketével, fehérrel és szürkével, s csak szórványosan, elvétve használ élénkítésül egy-egy színt. Ezt a realiztikus és józan hatású festészetet váltotta fel a romantika. A romantikus mozgalom kezdetei Angliában Turner (1775–1851) és Constable (1776–1837) nevéhez fűződnek. Német földön Caspar David Friedrich (1774–1840) és Philipp Otto Runge (1777–1810) voltak legjelentősebb képviselői. Ezek a festők pszichikai-expresszív ábrázolóeszközökként használták a színeket, így adtak tájképeiknek „hangulatot”. Constable például a zöldet nem egységes színként festette a vászonra, hanem a világos és sötét, hideg és meleg, fakó és ragyogó tónusok legfinomabb fokozataira bontotta fel. A színfelületek ezáltal elevenné és titokzatosná váltak. Turner képei között akadnak olyan ábrázoló jelentés nélküli, elvont színekompozíciók is, hogy joggal tekinthetjük őt az első „absztrakt” művésznek az európai festők sorában.

Amikor Delacroix (1798–1863) meglátta Londonban Turner és Constable képeit, lenyűgözte ez az újszerű színesség. Párizsba hazatérve saját képeit ebben a felfogásban festette át, s nagy feltűnést keltett velük az 1820-as párizsi Salonban. Egész életében elmélyülten foglalkozott a színek problémáival és törvényeivel.

Láthatjuk, hogy a XIX. század elején általános érdeklődés ébredt a színek hatásai és törvényszerűségei iránt. Philipp Otto Runge 1810-ben adta ki színelméletét, s benne a nyilvánosság elé tárta a színgömböt mint a színek rendjének formáját. 1810-ben jelentette meg Goethe is a színekről szó-

ló nagy munkáját. Schopenhauer 1816-ban adta ki *Das Sehen und die Farben* (A látás és a színek) című művét. M. E. Chevreul (1786–1889) vegyész és a párizsi gobelinmanufaktúra igazgatója 1839-ben jelentette meg *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (A színek szimultán-kontrasztjának és a színes testek illeszkedésének törvényéről) című könyvét. Ez a mű vált az impresszionista és neoimpresszionista festészet tudományos alapjává. Az impresszionisták a természet beható tanulmányozása útján egészen újszerű színességet értek el. Tanulmányozták a természeti tárgyak lokális tónusait színesen megváltoztató napfényt, valamint a tájat beburkoló atmoszférában játszó fényt és új, lényeges formai eredményekre jutottak. Monet (1840–1926) oly lelkiismeretesen tanulmányozta ezeket a jelenségeket, hogy tájképfestés közben a nap minden egyes órájában új vászonra volt szüksége; munka közben a nap előrehaladt, a fény színe egyre változott, változtak a reflexszínek is, és esetről esetre híven ábrázolni a látványt csak ezzel a módszerrel lehetett. Hogy csakugyan így dolgozott, szépen bizonyítják a párizsi impresszionista múzeumban, a „Jeu de Paume”-ban kiállított katedrálisképei.

A neoimpresszionisták a színfelületeket önálló színpontokra bontották fel. Azt állították, hogy a pigmentek bárminő keverése megtöri a színek erejét. A tiszta színek pontjainak csak a néző szemében kell összekeveredniök. Az impresszionisták és neoimpresszionisták nagy hasznát vették Chevreul színelméletének, ezt tekintették színfelbontásaik elméleti alapjának.

Cézanne-nak (1839–1906) az impresszionizmusból kiindulva sikerült képeit logikusan kialakított színépítkezéssel megalkotnia. Valami „tartósat és megbízhatót” akart csinálni az impresszionizmusból, arra törekedett, hogy képeinek alapja a színbeli és formai törvényszerűség legyen. Cézanne túl a rit-

mikai és formai teljesítményeken, a színfelbontás pointillisztikus módszerét túlhaladva, ismét visszatért az önmagukban modulált, zárt színfelületekhez. Valamely szín modulációján e szín variációit értette, a hideg-meleg, világos-sötét, tompa-világító hatás szempontjai szerint. Ezek a modulációk kiterjedtek a festmény egész felületére; új, elevenül megszólaló képhangzatokat ért el általuk.

Tiziano és Rembrandt megelégedett az arcok és alakok színbeli modulálásával. Cézanne az egész képet szervezte formai, ritmikai és színes egységgé. *Almák és narancsok* című csendéletéből világosan kiolvasható ez az új egység. Cézanne magasabb szinten akarta újraalkotni a természetet. Ezért mindekenélőtt az éterikus, zenei hangzású hideg-meleg kontrasztot használta. Cézanne s az ő nyomában Bonnard teljesen a hideg-meleg kontrasztokra épülő képeket festettek.

Henri Matisse (1869–1954) lemondott a színek modulálásáról, és újra egyszerű, világító színfelületeket helyezett egymás mellé, expresszív módon, egyfajta szubjektívan megérezett egyensúly szerint. A párizsi *Fauves (Vadak)* csoportjához tartozott Braque-kal, Derainnel és Vlaminckkal együtt.

A kubisták – Picasso, Braque és Gris – a színek világos és sötét értékeit alkalmazták. Elsősorban a forma érdekelte őket. A tárgyak formáit elvont, geometrizáló képi formákká bontották fel, s a tónusok értékbeli fokozatainak segítségével reliefszerű hatásokat értek el.

Az expresszionisták – Munch, Kirchner, Heckel, Nolde – és a *Blauer Reiter (Kék lovas)* festői – Kandinszkij, Marc, Macke, Klee – a festészetnek újra plasztikai-szellemi tartalmat akartak adni. Festői alkotómunkájuk célja ez volt: bensőségessé tett, át-szellemített élményeket formákban és színekben megjeleníteni.

Kandinszkij 1908 körül kezdett tárgy nélküli képeket festeni. Minden színnek sajátos szellemi kifejezése és értéke van – mondta –, s így módunk van

bármiféle tárgyi jelentés vagy utalás nélkül is szellemi valóságokat létrehozni.

Stuttgarti körében Adolf Hölzel fiatal festőknek tartott előadásokat a színelméletről; fejtegetései Goethe, Schopenhauer és Bezold színelméleteinek felismeréseire épültek.

Európa különböző részein 1912 és 1917 között egymástól függetlenül dolgozott egy sor olyan művész, akiknek műveit „konkrét művészet” gyűjtőnéven szoktuk emlegetni. Közéjük tartozik Kupka, Delaunay, Malevics, Mondrian és Vantongerloo. Képeiken valósággal kézzelfogható tárgyakként jelennek meg a tárgy nélküli, többnyire geometrikus formák és a spektrum tiszta színei. Ezek az értelmünkkel kitapintható formák és színek a művészi alkotás eszközei; általuk világos rend teremthető a kép felépítésében.

A szürrealisták – Max Ernst, Salvadore Dalí és mások – kifejezőeszközként használták a színeket, így akarták a maguk „valótlanságait” festőileg megvalósítani.

A tasiszták formában és színben egyaránt „törvény nélküliek”.

A festékkémiai ipar, a divat és a színes fényképezés fejlődése felébresztette a színek iránti általános, széles körű érdeklődést, s az emberek színérzékenysége nagyon kifinomodott. Csakhogy ez a színek felé forduló érdeklődés manapság szinte kizárólag optikai-materiális természetű; nem lelki-szellemi élményekből fakad. Felszínes, külsőséges játék folyik itt metafizikai erőkkel. Sugárzó erők a színek, energiák, amelyek – akár van, akár nincs tudomásunk róla – vagy pozitív vagy negatív hatással vannak ránk. A régi üvegfestők a templomok belső terében földönkívüli, misztikus atmoszférát teremtettek a színek segítségével; a szellem világába kívánták átvezetni a hívek meditációját. Azt akarták, hogy a színek hatásait ne csak optikailag, hanem pszichikusan és szimbolikus vonatkozásban is átéljék és megértsék az emberek.

A színek problémái különféle szemszögekből tanulmányozhatók.

A fizikus az elektromágneses rezgések energiáját vagy a fényt létrehozó fénykorpuszculák viselkedését, a színjelenségek létrejöttének különféle lehetőségeit, elsősorban a fehér fénynek a prizmatikus színszalagra való felbontását és az anyagok színét kutatja. A színes fények keverékeit tanulmányozza, továbbá a különböző elemek színeképeit, a különböző színű fényhullámok rezgésszámát és hullámhosszát. A fizikai kutatás feladata a színek mérése és rendszerezése is.

A vegyész a festékanyagok' vagy pigmentek molekuláris szerkezetét, színtartóságukat, fényálló voltukat tanulmányozza, a kötőanyagokkal és a szintetikus festékek előállításával foglalkozik. A vegyészet ma már az ipari kutatás és termelés rendkívül széles területét foglalja magába.

A fiziológus a fénynek s a színeknek látószervünkre – szemünkre és agyunkra – gyakorolt különböző hatásait, a látószerv anatómiai szerkezetét és funkcióit vizsgálja. Ezen belül fontos számára a világosság és sötétség érzékelésének és a tarka színek látásának vizsgálata is. Az utóképek jelensége szintén a fiziológia területére tartozik.

A pszichológust az érdekli, hogy miként hatnak pszichénkre és szellemünkre a színes sugárzások. A szín-szimbolika, a szubjektív színmeghatározás és a szubjektív színlátás korlátozottsága mind fontos problémák, és a pszichológiától várják a megoldást.

A pszichológus szakterületéhez tartoznak az impresszív színhatások is – Goethe a színek érzéki-erkölcsi hatásainak nevezte őket.

A színekkel foglalkozó művész a színhatás esztétikai vetületét akarja megismerni. Ehhez fiziológiai és pszichológiai ismeretekkel kell rendelkeznie.

A művész mindenképpen arra törekszik, hogy megismerje a szem és az agy adta feltételeket valamint azt, hogyan függenek össze a színvalóságok és a színhatások mibennünk. A színek s a színes művészetek világában sokrétűen összefonódnak az optikai, pszichikai és szellemi jelenségek.

A színek kontraszthatásait és rendszereit kellene az esztétikai jellegű színtanulmányok alapjának tekinteni. A művészeti nevelésben és a művészettudományban az építészek és divattervezők számára a szubjektív determináltságú színérzetek különlegesen fontosak.

Háromféle szempontból közelíthetjük meg a színek esztétikáját:

érzéki-optikai (impresszív),
pszichikai (expresszív) és
intellektuális-szimbolikus (konstruktív) módon.

Érdekes, hogy a régi prekolumbiánus Peruban a tiahuanaco-stílus szimbolikus, a paracas-stílus impresszív, a chimus-stílus pedig impresszív módon alkalmazta a színeket.

Ha visszatekintünk a történelmi stílusokra, azt tapasztaljuk, hogy egyes népek a színeket csupán szimbolikus értékeként használták, különböző társadalmi rétegek és kasztok jelzésére vagy mitológikus és vallási eszmék jelképes jelölésére.

Kínában a sárga, e leginkább fényteli szín kizárólag a császárt illette meg, az Ég fiát. Sárga ruhát sem hordhatott kivülről senki, a sárga a legmélyebb bölcsesség, a legteljesebb megvilágosodás jelképe volt. A gyászoló kínaiak fehérbe öltöztek, jeléül annak, hogy elkísérik a megboldogultat a tisztaság és fény országába. Nem személyes gyászukat fejezték ki tehát a fehér színnel, hanem azért jártak fehérben, hogy segítsenek a halottnak a tökéletesség birodalmába jutni.

Ha Mexikó prekolumbiánus korszakában a festő kompozíciójában egy alaknak vörös ruhát festett,

akkor a mexikóiak tudták, hogy ez az alak a Föld istenéhez, Xipe Totechez s ily módon a kelő Napot, a születést, az ifjúságot s a tavaszt jelentő keleti égtájhoz tartozik. Az alakot tehát nem optikai-esztétikai okokból, s nem is pszichikai-expresszív kifejezési értékek hordozójaként festették vörösre; színének szimbolikus jelentése volt, mint egy ideogramának vagy hieroglifának.

A katolikus egyházban a papi hierarchiában szimbolikus színek jelzik a rangokat, a kardinálisok bíboráig és a pápa fehér színéig. Az egyházi ünnepek jellegének kifejezése érdekében a papoknak alkalmanként szigorúan előírt színű ruhákat kell hordaniuk. Magától értődik, hogy a hivatását betöltő egyházi művészet a színeket szimbolikusán alkalmazza.

A színek pszichikai-expresszív erejének területén El Greco és Grünewald a nagy mesterek.

A színek alkalmazásának optikai-impresszív oldalát tette a festői munka kiindulópontjává és alapjává Velázquez és Zurbarán, Van Eyck és a holland enteriőr- és csendéletfestők, a Le Nain fivérek, Chardin, Ingres, Courbet, Leibl és mások. Különösen az „alapos” Leibl figyelte meg éles szemmel a természet színeinek legfinomabb modulációit, s ugyanilyen finomsággal festette meg őket vásznain is. Sohasem dolgozott úgy, hogy ott ne lett volna előtte a természeti motívum. Azok a festők, akiket általában impresszionistáknak neveznek, mint Manet, Monet, Degas, Pissarro, Renoir és Sisley, a tárgyak lokális színeit tanulmányozták, és azt, hogy miként változtatja meg a napfény ezeket a színeket. Végül már egyre kevésbé törődtek a lokális színekkel. Érdeklődésük mindinkább a színes vibrációk felé fordult, amelyeket a fény hív életre az atmoszférától körülvevő tárgyakon a különböző napszakokban.

A színek szépsége s a bennük lakozó lényeg csak annak nyilatkozik meg, aki szereti őket. A szín mindenkinek megengedi, hogy felhasználja, ám mé-

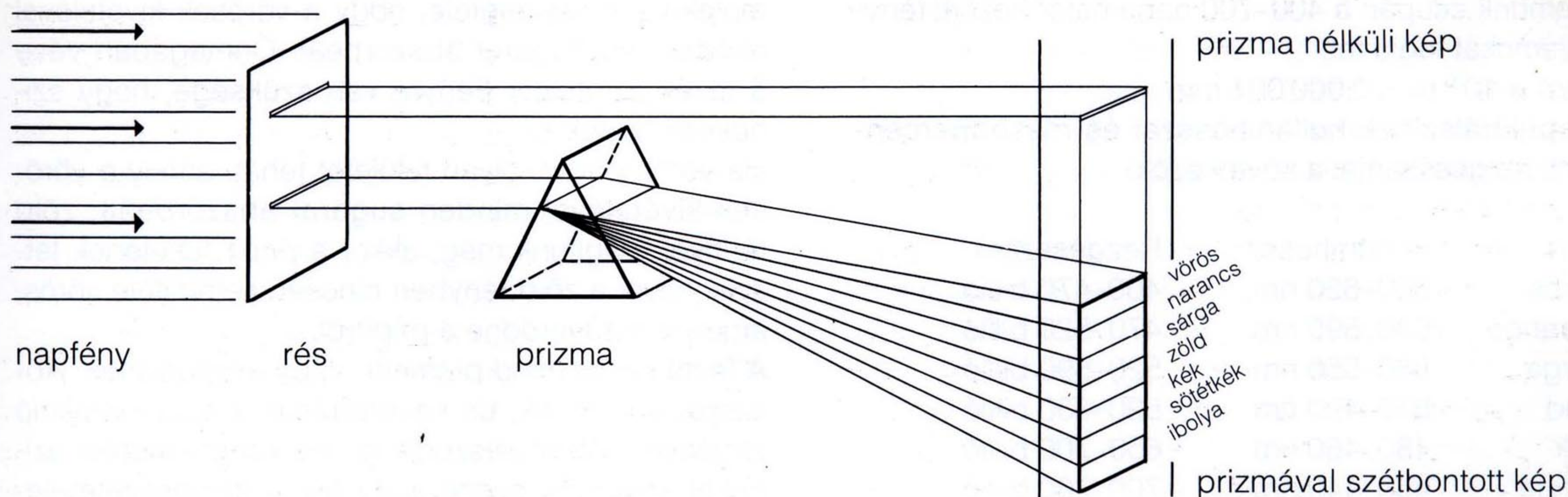
lyebb titka fátyolát csak akkor veti le, ha odaadón szeretjük.

A színek tanulmányozásának három különböző szempontjáról beszéltem, a konstruktív, az expresszív és az impresszív szemléletmódról, most azonban le kell szögezmem a következőket: az optikai-érzéki valóság és a pszichikai-erkölcsi erő nélküli szimbolika pusztán vértelen, intellektuális formalizmus volna. A szellemi-szimbolikus igazság és a pszichikai-expresszív erő nélküli érzéki-impresszív hatás naturalista, imitatív banalitás volna. A szimbolikus-konstruktív tartalom és az optikai-érzéki erő nélküli pszichikai-expresszív hatás pedig megrekedne a szentimentális kifejezés tartományában. Természetesen minden művésznak a maga temperamentuma szerint kell dolgoznia és ennek megfelelően hangsúlyozza majd mindenki erősebben az egyik vagy a másik kifejezési módot.

A félreértések elkerülése kedvéért szeretném pontosabban is meghatározni a „színkarakter” és a „színtónus” fogalmát.

A szín karakterén a színnek a színkörben vagy színgömbben elfoglalt helyzetét vagy helyét értem. A tiszta, töretlen színeknek és minden más színnel való összes lehetséges keveréküknek egyértelmű színkarakterük van. A zöld színt például keverhetjük sárgával, narancssal, vörössel, ibolyával, kézzel, fehérrel és feketével, és minden egyes keverés által különleges, egyszeri karakterre tesz szert. És minden színvalóságnak szimultán ráhatásokkal való minden egyes megváltoztatása is sajátos színkaraktereket hoz létre.

A szín tónusértékéről vagy valójáról akkor beszélünk, ha meg akarjuk határozni világosságának vagy sötétségének a fokát. A szín tónusát jelöljük tehát vele. A tónust kétféle módon variálhatjuk, egyrészt úgy, ha egy színt fehérrel, feketével vagy szürkével keverünk, másrészt úgy, ha két különböző világosságú színt keverünk össze.



1. ábra

Isaac Newton fizikus 1676-ban kísérleti úton kimutatta, hogy a fehér napfényt háromélű prizmaival színeképpé lehet bontani.

Ebben a színeképpben megvan az összes alapszín, a bíbor kivételével. Newton a következőképpen végezte el a kísérletet (1. ábra):

A napfény, egy résen keresztül, háromélű prizma alá esik. Ez a prizma a fehér fénysugarat a spektrum színeire bontja. A legyezőszerűen szétterülő fénysugarat felfoghatjuk egy ernyőn, s előttünk a színeképp szalagja. A folytonos, vagyis összefüggő színezalag a vöröstől kezdve a narancson, sárgán, zöldön és kéken át az ibolyáig terjed. Ha ezt a színezalagot gyűjtőlencsével egybefogjuk, egy második ernyőn a színek újra fehér fénné állnak össze. A színezalag fénytörésből keletkezett. Más fizikai módja is van a színek létrejöttének, például az interferencia, az elhajlás vagy diffrakció, a polarizáció és a fluoreszcencia.

Ha a spektrálszalagot két részre osztjuk, például

vörös-narancs-sárga és zöld-kék-ibolya szalagokra, és gyűjtőlencsék segítségével e két csoportot külön-külön egybefogjuk, két keverékszín nyerünk. Ezek keverékéből újra fehér jön létre.

Ha két fényfajta keverékéből fehér jön létre, kiegészítő fénypároknak, komplementereknek nevezzük őket.

Ha a prizmatikus színezalag egyik színét, például a zöldet elkülönítjük, és a maradék színeket, a vöröset, narancsot, sárgát, kéket és ibolyát egy lencsével összegyűjtjük, akkor belőlük mint keverékszín létrejön a vörös, az előzőleg izolált zöld kiegészítő színe. Ha a sárgát különítjük el, akkor a maradék vörösből, narancsból, zöldből, kékből és ibolyából az ibolyaszín adódik mint komplementer szín.

Minden egyes spektrálszín az összes többi spektrálszínből adódó keverékszín komplementerje.

A keverékszínben rejtőző színeket meglátni nem tudjuk. Nem úgy, mint a zenében, ahol a muzsikuss kihallgatja a hangok keverékéből az egyes hangokat.

A színek fényhullámokból, az elektromágneses energia egyik különös fajtájából jönnek létre.

Szemünk csupán a 400–700 nanométer közötti fényhullámokat fogja fel.

$$1 \text{ nm} = 10^{-9} \text{ m} = 0,000\,001 \text{ mm}$$

A spektrálszínek hullámhosszai és másodpercenkénti rezgésszámai a következők:

Szín	Hullámhossz	Rezgésszám
Vörös	800–650 nm	400–470 billió
Narancs	640–590 nm	470–520 billió
Sárga	580–550 nm	520–590 billió
Zöld	530–490 nm	590–650 billió
Kék	480–460 nm	650–700 billió
Indigó	450–440 nm	700–760 billió
Ibolya	430–390 nm	760–800 billió

A vörös és az ibolya rezgéseinek egymáshoz való viszonya körülbelül 1:2, tehát ugyanaz, mint az oktávé. Minden egyes spektrálszínnek megvan a maga hullámhossza; ezzel vagy rezgésszámával pontosan meghatározható. A fényhullámok önmagukban véve színtelenek. A szín csak szemünkben és agyunkban jön létre. Azt, hogy ezeket a hullámokat hogyan ismerjük fel, még nem tudjuk megmagyarázni. Csak annyit tudunk, hogy az egyes színek a fényérzékelés különféle módozataiból jönnek létre.

Meg kell még vizsgálnunk az anyagok saját színének fontos problémáját. Ha két színszűrőt, például vöröset meg zöldet ívlámpa elé helyezünk, fekete szín keletkezik. A vörös szűrő abszorbeálja a teljes színek összes sugarát a vörös tartomány kivételével. A zöld szűrő abszorbeálja az összes színt, kivéve a zöldet. Végül egyetlen szín sem marad: a hatás fekete. Ezt az abszorpciós színt szubtraktív színnek is nevezik.

Az anyagok saját színei többnyire ilyen szubtraktív színek. Egy vörös edény azért tetszik vörösnek, mert abszorbeálja a fény összes többi színét, és csak a vöröset veri vissza.

Amikor azt mondjuk: „Ez a fazék vörös”, ez valójában a következőt jelenti: a fazék felszínének olyan a molekuláris összetétele, hogy a vörösek kivételével minden fénysugarat abszorbeál. Önmagában véve a fazék színtelen. Fényre van szüksége, hogy színesenek lássuk.

Ha vörös papírt, olyan felületet tehát, amely a vörösek kivételével minden sugarat abszorbeált, zöld fényvel világítunk meg, akkor a papír feketének tetszik, mivel a zöld fényben nincsen semmiféle vörös, amely visszaverődne a papírról.

A festő színei mind pigment- vagy anyagszínek. Abszorpciós színek, és keveredésük a szubsztraktív törvényei szerint játszódik le. Ha komplementer színeket keverünk össze vagy olyan színösszetételeket, amelyekben a három alapszín, a sárga, a vörös és a kék meghatározott mennyiségi arányokban van jelen, akkor szubsztraktív keverékként feketét nyerünk.

A prizmatikus, testetlen színek megfelelő keveréséből additív keverékként fehér jön létre.

A szín valósága a szín fizikailag és kémiailag meghatározható és elemezhető pigmentjét jelenti: a festékanyagot.

Ez a festékanyag a szemben és agyban keletkező színérzékelés által kap emberi tartalmat és értelmet. Csakhogy a szem és az értelem csupán a dolgok összehasonlítása vagy ellentétbe állítása útján juthat egyértelmű érzékeléshez.

Egy szín csak akkor nyerheti el a maga értékét, ha kapcsolatba kerül valamilyen nem-színnel, például fekete, fehér, szürke, illetve egy vagy több másik színnel. A színérzékelés a szín fizikai-kémiai valóságával ellentétben pszichofizikai valóság.

A színnek ezt a pszichofizikai valóságát nevezem színhatásnak. Színvalóság és színhatás csupán harmonikus hangzatokban azonosak egymással. Minden más esetben a szín valósága szimultán módon új hatást hoz létre. Bizonyítsa ezt néhány példa.

Köztudomású dolog, hogy egy fehér négyzet fekete alapon nagyobb hat, mint egy vele azonos nagy-

ságú fekete négyzet fehér alapon. A fehér kisugárzik, túlsugárzik önnön határain; a fekete szín összehúzza a formát.

Világosszürke négyzet fehér alapon sötétnek tetszik; ugyanaz a világosszürke négyzet fekete alapon világosnak.

Az 58. ábrán sárga négyzetet látunk fekete és fehér alapon. Fehér alapon a sárga sötétebb a fehéknél; gyöngéd, finom melegség. Fekete alapon a sárga a lehető legnagyobb világítóerőre tesz szert, kifejezése hideg, agresszív karakterű.

Az 59. ábrán vörös négyzetet látunk fekete és fehér alapon. Fehér alapon nagyon sötét a vörös és világító ereje csak nehezen érvényesül. Fekete alapon azonban sugárzó hőként világít.

Fessünk kék négyzetet fekete és fehér alapra; a fehérén mély sötétségként jelenik meg a kék. Körülötte a fehér négyzet világosabbnak hat, mint a sárgával végzett kísérletben. Fekete alapon a kék világos karakterűvé válik, mély ragyogással telik meg. Ha

szürke négyzetet festünk jegeskék és vörösesnarancs alapra, akkor a szürke a jegeskéken vöröses-sé válik, a vörösesnarancs alapon viszont ugyanaz a szürke kékesen hat. Nagyon is szembeötlő ez a különbség akkor, ha a két kompozíciót egymás mellé helyezve egyidejűleg szemléljük.

Ha a színvalóság és a színhatás egymással nem esik egybe, diszharmonikus, dinamikus-expresszív, valószerűtlen vibrációkká változtathatók, lehetővé teszik, hogy a művész kifejezhessen olyasmit, ami szavakba nem foglalható.

Az itt emlegetett tapasztalatokat szimultaneitásnak is nevezhetjük. A szimultán átváltoztatás lehetősége ajánlatossá teszi, hogy a színes kompozíciót a színhatásból kiindulva kezdjük felépíteni, s a foltok milyenségét és nagyságát is ennek megfelelően alakítsuk ki.

Ha a téma mint első megézés felébred bennünk, a formálás folyamatának is e szerint az első és döntő megézés szerint kell lejátszódnia. Amennyiben a kifejezés legfőbb hordozója a szín, a kompozíciót is színfoltokkal kell kezdeni; a foltok alakítják majd ki a vonalakat. Sohasem érhet el az ember egyértelmű és erős színhatásokat, ha először vonalakat rajzol és azután hozzájuk rendeli a színeket. A színeknek saját dimenzióik és sugárzó erőik vannak, és másféle értékekkel ruházzák fel a felületeket, mint a vonalak.

Aki a színek harmóniájáról beszél, két vagy több szín közös hatását ítéli meg. A szubjektív színakkordokkal kapcsolatos tapasztalatok és kísérletek azt bizonyítják, hogy a harmónia és diszharmónia megítélésében az emberek véleménye eltérhet egymástól.

A laikusok többnyire azokat a színösszeállításokat nevezik harmonikusoknak, amelyekben hasonló karakterű színek szerepelnek, vagy különböző színek azonos tónusértékei. Ezek a színek erős kontrasztok nélkül állnak egymás mellett. A „harmóniára és diszharmóniára” vonatkozó kijelentések általában a „kellemes – kellemetlen” és „szimpatikus – antipatikus” benyomások érzelmi tartományára vonatkoznak. Az efféle ítéletek csupán személyes vélemények, objektív értékük nincsen.

Ki kell emelni a színharmónia fogalmát a szubjektívan meghatározott érzelmi kötődésből és áthelyezni az objektív törvényszerűség birodalmába.

A harmónia egyensúly, az erők szimmetriája.

A színes látás közben lezajló fiziológiai folyamatok tanulmányozása közelebb visz a probléma megoldásához.

Ha tekintetünket egy ideig egy zöld négyzetre függesztjük, majd behunyjuk a szemünket, megjelenik benne az utókép, egy vörös négyzet. Ha vörös négyzetre nézünk, utóképként zöld négyzetet látunk. Elvégezhetjük ezt a kísérletet valamennyi színnel, s észre fogjuk venni, hogy utóképként mindig a komplementer szín jelenik meg. A szem megköveteli vagy létrehozza a komplementer színt. Önmaga kezd cselekedni, s megkísérli helyreállítani az egyensúlyt. Ezt a jelenséget szukcesszív kontraszt-nak nevezik.

Végezzünk el egy másik kísérletet. Tiszta szín közepébe helyezzünk vele egyenlő világosságú szürke négyzetet. Ez a szürke szín sárga alapon világos ibolyaszínként, narancs alapon kékesszürkén, vörös alapon zöldesszürkén, zöld alapon vörösszürkén, kék alapon narancsszürkén és ibolya alapon sár-

gáásszürkén hat (31–36. ábra). Valamennyi szín esetében a szürke a komplementer szín árnyalatával gazdagítva jelenik meg. A tiszta színek is hajlamosak arra, hogy egymást kölcsönösen a maguk komplementerje felé szorítsák. Ezt a jelenséget szimultán-kontrasztnak nevezik.

A szukcesszív kontraszt és a szimultán-kontraszt azt bizonyítják, hogy az ember szeme csak akkor elégül ki, csak akkor van egyensúlyban, ha érvényesül a komplementertörvény. Ezeket a tényeket más irányban is követnünk kell majd.

Rumford fizikus 1797-ben a Nicolson Journalban elsőként állapította meg, hogy a színek akkor harmonikusak, ha keverékükből fehér jön létre. Fizikus volt, tehát a spektrálszínekből indult ki. A fizikai színekről szóló fejezetben elmondottam, hogy a spektrum színszalagjából izolálni lehet valamelyik színt, például a vöröset, s hogy a maradék színes fénysugarak, a sárga, narancs, ibolya, kék és zöld egyesíthetők egy lencse segítségével. E maradékszínnek összege a zöld, vagyis létrejön az izolált vörös komplementer színe.

Ha egy spektrumszínt a maga komplementer színével fizikai úton összekeverünk, létrejön a színek fizikai totalitása, vagyis a fehér. Ha a festékpigmenteket keverjük össze, a keverék szürkésfekete lesz.

Ewald Hering fiziológus a következőket mondta: „A középszürkének vagy semleges szürkének a látási szubsztancia azon állapota felel meg, amelyben a disszimiláció, tehát a szubsztancia látás közben való elhasználódása és az asszimiláció, tehát a szubsztancia újratermelődése mennyiségileg egyforma, úgyhogy a látási szubsztancia tömege változatlan marad. Ezek szerint ez a középszürke tökéletes egyensúlyi állapotot hoz létre a szemben.”

Hering kimutatta, hogy a szem és az agy megkívánják a középszürkét, s ha nincs jelen, nyugtalanokká válnak. Ha egy fekete alapon fekvő fehér négyzetet nézünk, majd elfordítjuk róla a tekintetünket, utóképként fekete négyzet jelenik meg a szemünkben.

Ha fehér alapon fekvő fekete négyzetre nézünk, utóképként fehér négyzet jelenik meg. Szemünkben az egyensúlyi állapot megkísérli visszaállítani önmagát. Ha azonban szürke alapon fekvő középszürke négyzetet figyelünk meg, nem jelenik meg olyan utókép, amely különböznék a szemügyre vett középszürkétől. A középszürke tehát a látóérzékünk által megkívánt egyensúlyi állapotnak felel meg.

A látási szubsztanciában lejátszódó folyamatok létrehívják a nekik megfelelő pszichikai érzeteket.

Látóérzékünk apparátusában tehát a harmónia az egyensúly pszichofizikai állapotát jelenti; ebben az egyensúlyban a látási szubsztancia disszimilációja és asszimilációja egymással mennyiségileg egyenlő. A semleges szürke szín hozza létre ezt az állapotot. Kikeverhető az ilyen szürke feketéből és fehérből vagy két komplementer színből és fehérből vagy több színből is, ha bennük a három alapszín, a sárga, a vörös és a kék a megfelelő keverési arányban fordul elő. Egy komplementer színpárban ugyanis mindhárom alapszín jelen van:

vörös : zöld = vörös : (sárga és kék)

kék : narancs = kék : (sárga és vörös)

sárga : ibolya = sárga : (vörös és kék)

Ezért mondhatjuk, hogy mihelyt valamely két vagy több színből álló színekompózicióban a sárga, a vörös és a kék megfelelő mennyiségekben van jelen, keverékükből szürke keletkezik.

A sárgát, a vöröset s a kéket az összes szín totalitásként foghatjuk fel. A szem a maga kielégülése kedvéért megköveteli ezt a totalitást. Ha megkapja, harmonikus egyensúlyban nyugszik.

Két vagy több szín akkor harmonikus, ha keverékükből semleges szürke jön létre.

A másképpen csoportosított színek, amelyeknek keverékéből nem keletkezik szürke, minden esetben expresszív vagy diszharmonikus jellegűek. A festészet remekművei között számos egyoldalúan ex-

presszív hangsúlyú kép van, olyan alkotások, amelyek színben nincsenek az iménti meghatározásnak megfelelően, harmonikus módon komponálva. Fel-dűlják, felzaklatják az embert, mert egyoldalú hang-súllyal használják fel valamelyik színt, e szín kifeje-zőerejét. Nem kell tehát minden színekompóziciónak harmonikusnak lennie. Seurat ugyan azt mondta: „A művészet harmónia”, de összetévesztette a mű-vészi eszközt a művészet értelmével.

Könnyen belátható, hogy nemcsak a színek egy-máshoz való viszonyának van jelentősége, hanem tömegek arányainak, valamint tisztaságuknak és világosságuknak is.

A harmónia alapelve a fiziológiai szabályok megkö-vetelte komplementertörvényből vezethető le.

Színelméletében Goethe így ír a totalitásról és har-móniáról: „Mihelyt szemünk megpillantja a színt, tüstént működni kezd és természetéből követke-zően nyomban létrehoz egy másikat, öntudatlanul és szükségszerűen; és ez az új szín a már megle-vővel együtt magába foglalja a teljes színekör totali-tását. Egyetlen szín, egy sajátos érzet következté-ben szemünket az egyetemességre való törekvésre ösztökéli. S hogy e totalitást tapasztalhasa is, hogy kielégülhessen, minden színes tér mellett egy szín-telent keres, hogy abban létrehozhasa a megkí-vánt színt. Ebben rejlik tehát minden színharmónia alaptörvénye.”

A színelmélettel foglalkozó Wilhelm Ostwald szín-kiskátéjában ezt írja: „A tapasztalat arra tanít, hogy a különböző színekből alkotott bizonyos összeállí-tások kellemesen, mások kellemetlenül vagy kö-zömbösen hatnak ránk. Azt kérdezzük magunktól, mitől is függ ez? A válasz: azok a színek hatnak kellemesen, amelyek között törvényszerű összefüg-gés, vagyis valamilyen rend áll fenn. Ennek híján kellemetlenül vagy közömbösen hatnak. A kellemes hatású színcsoportokat harmonikusoknak nevez-zük. Felállíthatjuk tehát az alaptörvényt: harmó-nia = rend.

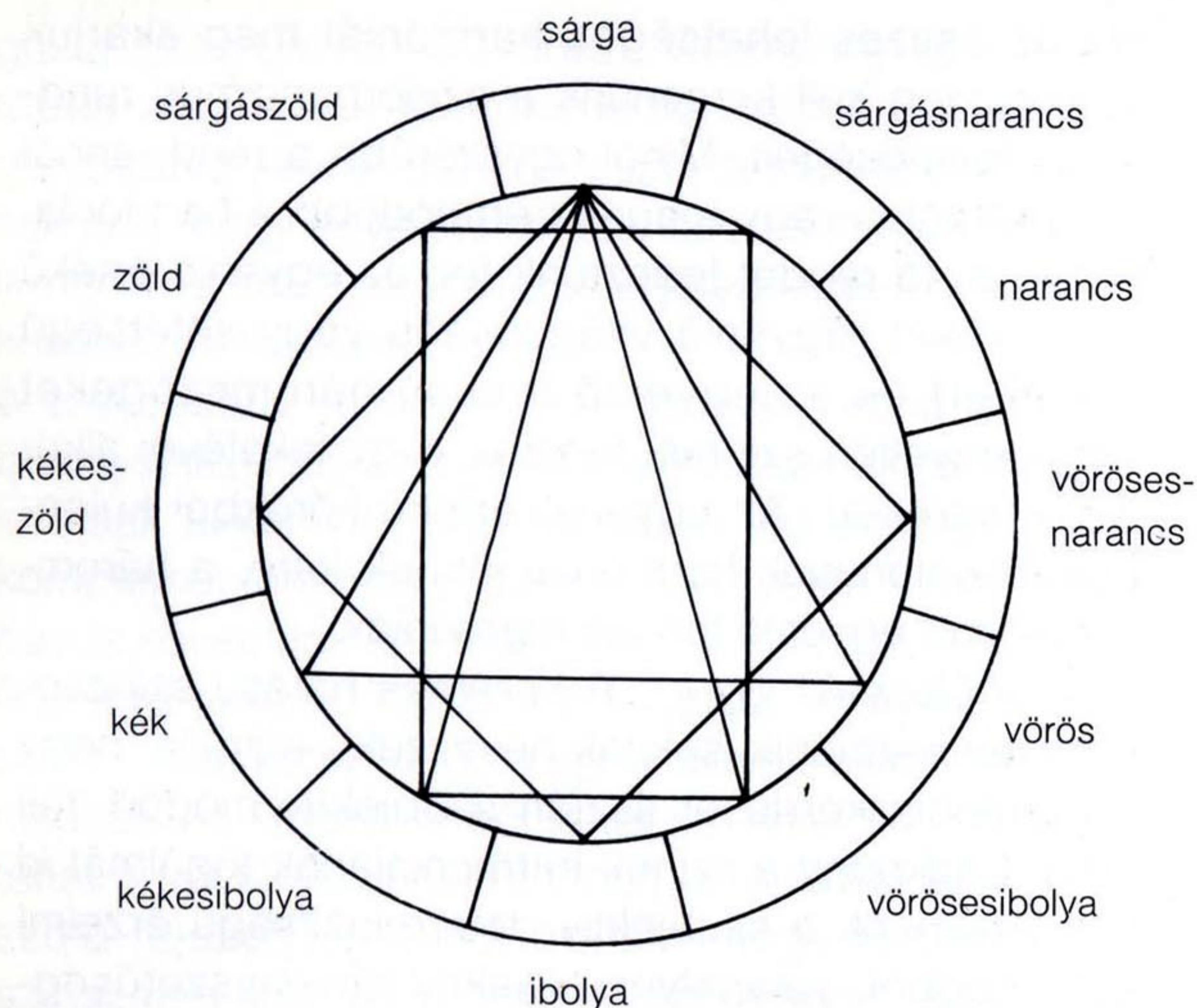
Ha az összes lehetséges harmóniát meg akarjuk találni, meg kell keresnünk a színorganizmus rend-jének lehetőségeit. Minél egyszerűbb a rend, annál meggyőzőbb vagy magától értetődőbb a harmónia. Két ilyen fő rendet fedeztünk fel; az egyenlő értékű színeköröket (egyenlő világosságú vagy sötétségű színeket) és az egyenlő tónusú háromszögeket (ezek egyetlen színnek fehérrel vagy feketével alko-tott keverékei). Az egyenlő értékű körökből külön-böző színtónusok harmóniái jönnek létre, a három-szögekből egyenlő tónusú harmóniák.”

Amikor Ostwald így ír: „A kellemes hatású színcso-portokat harmonikusoknak nevezzük”, elárulja, hogy a harmónia kérdését tisztán szubjektív módon ítéli meg. Csakhogy a színek harmóniájának fogalmát ki kell emelnünk a szubjektív determináltságú érzelmi kötöttségből, valamilyen objektív törvényszerűség-ben kell elhelyeznünk.

Amikor Ostwald azt írja, hogy: „Harmónia = rend”, és amikor minden az egyenlő értékű színeköröket és egyenlő tónusú háromszögeket érti, akkor nem veszi tekintetbe az utókép és a szimultaneitás fiziológiai-lag meghatározott törvényeit.

A színek rendjét ábrázoló színekör minden esztétikai színelmélet rendkívül fontos alapja. Mivel a színek művésze pigmentekkel dolgozik, színeinek rendjét a színek pigmentáris keverésére kell felépítenie. Az egymással szemben elhelyezkedő színeknek tehát komplementereknek kell lenniük, keveréküknek pe-dig szürkének. Ezért áll az én színekörömben a kék-ke szemben naráncs. E festékek keverékéből szür-ke jön létre. Az ostwaldi színekörben viszont a kékkel szemben sárga áll, e kettő pigmentáris keverékéből pedig zöld keletkezik.

A harmónia definíciójával leraktuk a harmonikus színekompózició alapkövét. Fontosak ebből a szem-pontból a színek mennyiségi arányai, ezeket a szí-nek fényértékének számításba vétele alapján már



2. ábra

Goethe a következőképpen határozta meg:

$$\text{sárga} : \text{vörös} : \text{kék} = 3 : 6 : 8$$

Általában véve azt mondhatjuk, hogy mindazok a komplementer színpárok, mindazok a hármashangzatok, amelyeknek színei a tizenkét osztatú színekörben egyenlő oldalú vagy egyenlő szárú háromszöggel, négyzettel vagy téglalappal jelölhető vonatkozásban állnak egymással – harmonikusak.

A 2. ábra mutat be ilyen vonatkozású alakzatokat a tizenkét osztatú színekörben. A sárga-vörös-kék harmonikus hármashangzat. Ha a sárga, vörös és kék színt a tizenkét osztatú színekörben kapcsolatba hozzuk egymással, egyenlő oldalú háromszög keletkezik. Ebben a hármashangzatban fejeződik ki a színek legnagyobb, legharsányabb ereje. E három szín mindegyikének jellegzetes, össze nem cserélhető karaktere van. Összecsendülésükben mindegyik szín önmagában véve statikusan hat, vagyis a sárga sárgának, a vörös vörösnek, a kék kéknek. Szemünk tehát nem kíván egyéb, kiegészítő színe-

ket, és a három szín keverékéből szürkésfekete keletkezik.

Az egyenlő szárú háromszög vonatkozási alakzatát a sárga, vörösesibolya és kékesibolya alkotja.

A sárga, vörösesnarancs, ibolya és kékeszöld színek harmonikus négyeshangzatban csendülnek össze, vonatkozási alakzatuk a négyzet. A harmonikus téglalap színei a sárgásnarancs, a vörösesibolya, a kékesibolya és a sárgászöld.

Az itt alkalmazott vonatkozási alakzatokat, az egyenlő oldalú és egyenlő szárú háromszöget, a négyzetet és téglalapot bármelyik megadott színtől indulva kialakíthatjuk. Körbeforgathatjuk az alakzatokat, és megkapjuk például az egyenlő oldalú háromszögre a sárga-vörös-kék helyett a sárgásnarancs-vörösesibolya-kékeszöld háromszöget vagy a narancs-ibolya-zöld háromszöget vagy a vörösesnarancs-kékesibolya-sárgászöld háromszöget. Elvégezhetjük ugyanezt az összes többi vonatkozási alakzattal is. Erről további fejtegetéseket az összhangzatokról szóló fejezetben talál az olvasó.

1928-ban festőnövendékeim egyik osztályának harmonikus színakkordokat diktáltam. Zárt körfelületeket kellett festeniök belőlük tetszőleges nagyságú körszeletekkel. Akkor még nem közöltem velük a harmonikus színek definícióját. Körülbelül húsz percnyi munka után az osztályban nagy nyugtalanság támadt. Megtudakoltam tőlük az okát, s ezt a választ kaptam: „Az a véleményünk, hogy a lediktált akkordok nem harmonikus színösszeállítások. Kellemetleneknek és diszharmonikusoknak érezzük őket.”

Azt válaszoltam: „Jó, fessen hát mindenki olyan akkordokat, amelyeket hamonikusnak és kellemesnek érez.”

Az osztály nyomban megnyugodott, és mindannyian azon igyekeztek, hogy bebizonyítsák, mekkorát tévedtem én a harmonikus színakkordjaimmal.

Egy óra múlva azt mondtam, teregezzék ki kész munkáikat a padlón. Tanítványaim, pusztán érzésükre hallgatva, mindannyian több hasonló akkor-

dot festettek a lapjukra. E lapok azonban mind nagyon különböztek egymástól. Tanítványaim csodálkozva állapították meg, hogy a harmonikus színakkordokról mindegyiküknek egészen másféle elképzelése van.

Hirtelen ötletnek engedve felvettem az egyik lapot, s megkérdeztem egy leányt: „Maga festette ezeket az akkordokat?” „Igen” – válaszolta. Kiválasztottam egy második, harmadik és negyedik lapot, és mindegyiket odaadtam annak, aki készítette. Hangsúlyozni kívánom, hogy a lapok keletkezése közben be sem léptem a munkaterembe, nem tudhattam tehát, hogy melyiket ki festette.

Tanítványaimnak most úgy kellett maguk elé tartaniuk lapjaikat, hogy egyszerre lehessen látni az arcukat és a színakkordokat. A kezdeti csodálkozást derültség követte, hiszen mindannyian észrevehették, hogy arcuk színbeli kifejezése különös módon megegyezik az általuk létrehozott színakkordokkal. Az izgalmas órát ezekkel a szavakkal fejeztem be:

„Az, amit önök itt, külön-külön harmonikus színösszeállításokként kidolgoztak, az az egyes ember szubjektív érzése. Ezek a szubjektív színek.”

Ezt az első kísérletet a következő években még nagyon sok további követte.

Ahhoz, hogy az efféle kísérletek sikerüljenek, a festési feladatokat végrehajtó személyeket először általánosságban érzékenyvé kell tenni a színek iránt. Ha nem foglalkoztak már előzőleg is intenzíven a színek lehetőségeivel, ha nem küzdötték át magukat rajtuk a gyakorlatban, ecsettel és festékkel, akkor nem is juthatnak megbízható eredményekre.

A szubjektív színhangzatokkal folytatott kísérleteket nagyon óvatosan kell bevezetni. A gyakorlat kezdetén nemigen kell beszélni arról, hogy a szubjektív színhangzatokból kiolvasható a jellem, a gondolkodásmód és az érzésvilág. Az emberek nagy része gátlásos, nem szeret olyannak mutatkozni, amilyen. Aki hivatásszerűen foglalkozik a színekkel, gyakran csak fáradtságosan találja meg a szubjektív színeket. A kísérlet alanyai néha csak vágyaikat szeretnék realizálni, a maguk komplementer színeit festik, vagy divatosan érdekes színeket, ahelyett, hogy önmagukat tükröznék.

A színhangzatok mozoghatnak igen szűk határok között úgy, hogy két-három szín szerepel csak, például világoskék, középszürke, fehér és fekete, vagy sötét barnászörös, világos barnászörös és fekete vagy sárgászöld, sárga és feketésbarna.

Lehet nagy színterjedelmük is: sárga, vörös, kék, a telítettség számos változatában, sőt két vagy több tiszta szín, sok különböző tónusértékben.

A szűken körülhatárolt színvilágú emberek és a nagy színterjedelemmel rendelkező emberek között jelen van minden elképzelhető közbenső fokozat is. Vannak olyan szubjektív színakkordok, amelyekben valamelyik szín tömege dominál, vörös, sárga, kék, zöld vagy ibolya hangsúlyú hangzatok, úgyhogy az embernek kedve támad azt mondani, emez vagy amaz az ember a világot vörös, sárga vagy kék

szempontból nézi. Színes szemüvegen át lát mindent, és ennek megfelelően egyoldalúan gondolkodik és érez.

A szubjektív színekkel kapcsolatos vizsgálódásaimban arra az eredményre jutottam, hogy rendkívül jellemző lehet nemcsak a színek kiválogatása és összeállítása, hanem a foltok nagysága és elhelyezésük iránya is. Egyesek minden foltot függőlegesen rendeznek el, mások a vízszintes vagy az átlós irányt hangsúlyozzák. Ennek megfelelő ezeknek az embereknek a fejformája is: keskeny és függőleges hangsúlyú vagy széles és vízszintes hangsúlyú. Az irány a gondolkodás és érzés jellegére, milyenségére utal. Sokat elárulhat például a haj struktúrája is. Rásimulhat rendezetten, szorosan az ember fejére, lehet ritmikusan hullámos vagy kusza, rendezetlen. Hasonlóképpen a színfoltok is az egyik típusnál szorosan illeszkednek és keményen el vannak határolva egymástól, a másikonál egymásba folynak vagy elmosódottak és rendezetlenek. Az utóbbi típusnak nehezebb esik világosan és egyszerűen gondolkodnia. Az ilyen ember érzelmes, rajongásra hajlamos. Ha értelmezni akarjuk a szubjektív színhangzatokat, figyelemmel kell lennünk a legcsekélyebb sajátosságokra is, nem csupán a szembeszökő, általános színkarakterekre és foltokra. A megítélés tekintetében persze nemcsak a haj, a szem és a bőr színe a mérvadó; a legfontosabb mértékegység az ember kisugárzása.

Hadd utaljon néhány példa a különféle színtípusokra. A kék szemű, rózsaszín bőrű világosszőkék többnyire igen tiszta színeket festenek, és gyakran számos egymástól határozottan elkülönülő színkaraktert használnak. Náluk a magábanvaló színkontraszt adja a karakter alapját. Vitalitásuknak megfelelően egyesek sápadtabb, mások meg világítóbb színekkel élnek.

Egészen másféle típus a fekete hajú, sötét bőrű, barnásfekete szemű ember. Nála az összhangzat-

ban fontos funkciója van a feketének, s a tiszta színeket is feketével töri meg. Sötét tónusokban harsog és fortyog a színek ereje.

Az egyik leányból erős színesség sugárzott, rozsdabarna haja volt és rózsaszínű bőre, szubjektív színeiben a sárga, a vörös meg a kék követték egymást, erőteljes kontrasztokban. Azt a feladatot adtam neki, hogy fessen a maga színeinek megfelelő virágcsokrot. Nyomban felélénkült és határozottabbá vált. Tanácsoltam neki, hogy eleinte csak olyan témákat fessen, amelyek kifejezésükben megfelelnek az ő szubjektív színeinek, hiszen ezeket tudja a legerősebben megérezni és átélni az ember. Ez az intenzív élmény a művészi munka legfontosabb előfeltétele.

Egy festő művészi egyéniségét tulajdonképpen a szubjektívan adott színbeli és formai adottságaiból kiindulva kellene felépíteni.

A nevelésben, a művészeti nevelésben is rendkívül fontos a szubjektív színhagzatok ismerete.

A természetes nevelésben meg kell adnunk minden gyerekeknek a lehetőséget, hogy organikus módon, önmagából fejlessze ki önmagát.

Ehhez persze a nevelőknek fel kellene ismerniük tanítványaik adottságait és lehetőségeit. A szubjektív színhagzatokat is olyan útnak tekinthetjük, amelyen haladva megismerhető a gondolkodás, érzés és cselekvés természet adta, individuális módja. Önmagához vezetjük a tanítványt, ha segítünk neki megtalálni saját szubjektív formáit és színeit. A nehézségek eleinte nagyon nagyoknak tetszenek. Csakhogy bízunk kell a minden egyes egyéniségben lakozó szellemben! Keveset segítsen csak a tanár, de a természetes adottságokat figyelembe véve megértéssel és szeretettel. A kertész a lehető legkedvezőbb körülményeket teremti meg növényeinek, hadd növekedjenek; így kell megteremtenie a nevelőnek is a gyermek szellemi és testi fejlődéséhez a kedvező feltételeket. Növekedni majd úgyis a benne élő eszmények és erők szerint fog.

A művészeti nevelésben két problémára kell figyelni: ösztönözni és erősíteni a tanítványok individuális alkotói hajlamait, és megtanítani őket az általános, objektív forma- és színtörvényekre, természet utáni tanulmányokkal kiegészítve. Az individuális adottságok ezúttal is fokozódnak és terebélyesednek, ha eleinte olyan feladatokat adunk tanítványainknak, amelyek megfelelnek szubjektív formáiknak és színeiknek.

A világosszőke típusnak például a tavaszt kell megfestenie, egy óvodát, keresztelőt, a világos színű virágok ünnepét, a reggelt a kertben stb. Természet utáni tanulmányait tarka színekben tartsa, fény-árnyék kontrasztok nélkül.

A sötét típus számára való feladat az éjszaka lehetne, fény egy sötét teremben, őszi vihar, temetés, gyász, néger zenekar stb. Természet utáni tanulmányait szénnel rajzolhatja vagy fekete és fehér festékekkel.

A különböző típusokkal tehát nem ugyanazokat a virágokat vagy alakokat kell tanulmányoztatnunk. Különböző, szubjektív felhangú feladatokra van szükség, hogy a tanítványok érzéseikre hagyatkozva megtalálhassák a helyes megoldásokat.

Ha a tanítvány természetétől „idegen” témákat kap, megkísérli majd, hogy a helyes megoldást fontolgatással érje el. Mivel azonban még nem rendelkezik objektív ismeretekkel, az eredmények többnyire kétesek lesznek.

Amikor a tanítványok már felismerték saját alapadottságaikat a színek világában, alapfokú gyakorlatokkal kidolgozhatják mind a hét színekontrasztot. Így van ez a formák kontrasztelméletének sok-sok gyakorlatával is. Ezen a téren is kiderül majd, hogy minden egyes növendék előnyben részesít bizonyos kontrasztokat, több tehetsége van hozzájuk, más kontrasztokat pedig csak fáradságosan tud megérteni. Fontos, hogy minden tanítvány képes legyen áttekinteni az alapvető törvényszerűségeket, attól függetlenül, hogy kellemesek vagy kellemetlenek.

nek-e az ő számára. Természetes feszültségek keletkeznek így módon benne, s ezek új alkotásokra ösztökélik.

Minden egyes kontrasztal kapcsolatban végezzünk elemzéseket kitűnő régi és modern képeken. Nagy hasznára lehet a művészpályára készülő embernek, ha tanulás közben rátalál azokra a művekre, amelyek közvetlenül szólnak hozzá, amelyek érdeklik.

Tanítómestereivé lesznek a személyes vonzódás alapján kiválasztott képek; s a kereső növendék megérti, hol is áll, melyik „családhoz” tartozik, és hogy mit s hogyan dolgoztak ezek a „rokonok”. Van akit jobban vonzanak majd a fény-árnyék mesterei, van akit a színek mesterei vagy a forma és az architektónikus építkezés mesterei érdekelnék inkább. Ki az expresszionisták erős színességét, ki meg a tasiszták formafelbontó tendenciáját részesíti előnyben.

Ritkán lehet az ember teljességét a szubjektív színhangzatokban tökéletesen megragadni. Hol a testi, hol a lelki vagy az intellektuális elem vetül ki, hol pedig ezek sokrétű kombinációi. Mindez változhat az ember vérmérséklete vagy alkati hajlamai szerint. A tanár, az orvos, a szakmai tanácsadó sok hasznos következtetést vonhat le a szubjektív színekből.

Egyik tanítványom szubjektív színei a világos ibolyaszín, a világoskék, kékesszürke, sárga, fehér s némi fekete voltak. Alapfeszültsége, „tónusa” kemény volt, hideg s kissé rideg. Amikor megkérdezte tőlem, milyen hivatást válasszon, azt mondtam neki, hogy természettől fogva köze van a fémekhez, elsősorban az ezüsthöz és az üveghez is. „Lehet, hogy igaza van, de én elhatároztam, hogy asztalos leszek” – válaszolta. Később korszerű szekrényeket épített, s mellesleg ő alakította ki az első modern acélszéket. Végül belőle lett a betont és üveget legsikeresebben felhasználó építészek egyike.

Egy másik tanítványom szubjektív színhangzatai és kompozíciói között a narancsosbarna, az okkerbarna meg a vörösesbarna szerepelt s némi fekete.

A zöld, a kék, az ibolya és a szürke tónusok teljességgel hiányoztak nála. Amikor foglalkozása felől érdeklődtem, magabiztosan mondta: „Asztalos vagyok.” Természetes ösztönrel rátalált igazi szakmájára.

Egy harmadik tanítványom szubjektív színakkordjai szép csengésű világosibolya, sárgás és aranybarna tónusokból álltak. Úgy rendezte el ezeket a színeket, hogy kisugárzásukban dicsfényként hatottak, és jelentős koncentrációs képességre vallottak. A világosibolyába átsugárzó meleg sárga arra vallott, hogy gondolkodása a vallásos szférába vezet. Egy nagy templom kurátora volt, s egyike a legjobb arany- és ezüstvésnököknek.

A legmagasabb teljesítményekre csak abban a mesterségben juthat az ember, amely alkatának megfelel, és amelyhez megvannak a szükséges adottságai.

Érdekes, hogy mindazok közül, akiket felszólítottam, hogy a négy évszak objektívan megfestett színhangzatát megítéljék, senki sem akadt, aki az egyes kompozíciók esetében ne találta volna el a megfelelő évszakot. Számomra ez azt bizonyítja, hogy él az emberben az ízlésen túl egy magasabb mérték, s ez, mihelyt megszólítják, nyomban az általánosan érvényesnek ad igazat és a pusztán érzésszerű ízlésítéletet a megfelelő keretek közé szorítja. Ez a magasabb ítélet kétségkívül az értelemé. Éppen ezért a pusztán az ízlés által meghatározott színhaszínhasználat egyoldalúságaitól és hibáitól csupán az oltalmazhat meg bennünket, ha színgondolkodásunk már kellőképpen kialakult és ha ismerjük a színek lehetőségeit. Ha képesek vagyunk felismerni a színvilág általánosan érvényes, objektív törvényszerűségeit, akkor kötelességünk is, hogy megvizsgáljuk őket.

Úgy látom, a festők háromféleképpen foglalnak állást a színek problémáival kapcsolatban.

Először is itt vannak az „epigonok”, akiknek nincs saját színbeli felfogásuk. Ők ugyanúgy komponálnak, mint a tanáraik és egyéb példaképeik.

A második csoport az „eredetieké”. Olyanra festik a műveiket, amilyenek ők maguk. Szubjektív forma- és színhangzatuknak megfelelően komponálnak. Témáik változnak, de képeik színbeli kifejezése mindig ugyanaz.

Leonardo „Trattato della pitturá”-jában felhívja a figyelmet erre a csoportra: „Milyen nevetségesek azok a festők, akik alakjaiknak túlságosan kicsi fejet festenek, mert nekik maguknak is túlságosan kicsi a fejük.” Amit Leonardo ezzel a szubjektív arányokról mondott, azt terjesztem ki én a színek területére.

Harmadik az „egyetemesek” csoportja. Ezek a művészek egyetemes, objektív szempontok alapján komponálnak. Kompozícióik színbeli kifejezése a megfestendő téma szerint mindig más és más. Magától értetődik, hogy ebben a csoportban csak kevesen vannak, mert e festők szubjektív színhangzatában ott kell lennie a teljes színekörnek, s ez ritka eset. Ezenkívül magas intelligenciával kell rendelkezniük, hogy sikerüljön kialakítaniuk egy átfogó világnézetet.

A szubjektív színhangzatok híven tudósítanak az ember belső létéről; az akkordok hozzásegítenek annak megértéséhez, hogy miként is gondolkodik, érez és cselekszik. Belső alkata, belső struktúrái tükröződnek a színekben. Úgy gondolom, hogy ezek a fehér életfény töréseiből és szűrődéseiből s az ember pszichofizikai szférájának elektromágneses rezgéseiből jönnek létre.

Az ember, ha meghal, elhalványodik. Úgy vész el arcáról és testéből a szín, ahogyan élete fokról fokra kialszik. A test halott, lélek nélküli anyagának már nincsen semmiféle színes sugárzása.

Ha értelmezni akarja az ember a szubjektív színakkordokat, nem szabad beérnie azzal, hogy csak

a különféle színkaraktereket s az egyes színek kifejezésbeli értékeit ítéli meg. Az összhangzat a legfontosabb, azután a színek egymáshoz viszonyított elhelyezkedése, irányai, világossági fokuk, világítóerejük vagy megtörtségük, tömegviszonyaik, struktúráik és ritmikus kapcsolataik.

A színekkel és a színezéssel hivatásszerűen foglalkozó emberek gyakran hajlamosak arra, hogy szubjektív ízlésükből kiindulva mondjanak ítéletet. Kellemetlen nézeteltérésekre, vitákra vezethet ez olyankor, amikor szubjektív ítélet áll a szubjektív ítélettel szemben. Számos probléma megoldására azonban objektív adottságok kínálóznak, s ezek fontosabbak a szubjektív ítéleteknél. Egy mészárszéket például világoszöld színtónusokban kellene tartani, hogy a hús pirosnak és frissnek hasson. A cukrászda belső kiképzését előnyös világos narancsszínben, rózsaszínben, fehérben tartani, némi feketével, hogy étvágyunk támadjon az édességekre. Rosszul tenné a reklámgrafikus, ha a kávécsomagolás számára sárga és fehér csíkokat tervezne, vagy kék pontokat a spagetti-csomagolás számára, hiszen ezek a forma- és színkarakterek a témáknak nem felelnek meg.

Fontos formai és színproblémákkal találja szembe magát a kertész is nap mint nap. Meg kell figyelnie palántái növekedését, formáikat, nagyságuk arányait, a virágok, levelek és gyümölcsök színét. Ha kedvező optikai hatást akar elérni, számításba kell vennie a terep fekvését, a környező növényeket és köveket, végül pedig a fény- és árnyékviszonyokat is. Nem szabad csak a saját kedvenc színeit felhasználnia és kizárólag azokat a virágfajtákat, amelyeket a leginkább kedvel. Helytelen lenne például, ha barna fapalánk elé sötétkék szarkalábat ültetne, vagy sárga virágokat telepítene fehér fal elé, hiszen ezek a hátterek előnytelenül befolyásolják e virágok színhatását.

A virágkötöző munkája kétségekívül függ az évszaktól s azoktól a virágoktól, amelyek alkalmanként

rendelkezésére állnak; e megkötöttségek ellenére mégis mindig meg kell találnia a legkülönbözőbb alkalmakhoz illő, objektíven helyes megoldásokat. Feladatait nem szabad csupán a saját ízlésítélete szerint megoldania. Egy esküvő virágdíszének életvidámnak kell lennie, a hangsúlyozottan érzelmes rózsaszínen és piroson kívül előfordulhat benne az összes világító szín. Keresztelőre senki sem választ ibolyaszínt, sötétkéket és sötétzöldet, hanem nagyon is tudatosan világos és finom kicsi virágokat, rózsaszínt és világossárgát, világoszölddel párosítva. Ha egyleti évfordulóra kell a virágkötözőnek dekorációt készítenie, erőteljes színű, nagy virágokat kötöz össze reprezentatív, kissé személytelen együttesekké, s közbük jellegzetes alakú zöld leveleket helyez. Az egésznek rendezett és ünnepélyes erőt kell kifejeznie.

Azok az eladók, akiknek színekre érzékeny vevőkört kell kiszolgálniuk, sikeresebbek lesznek majd, ha saját ízlésük helyett vevőik színízlését törekszenek megismerni. Ha az üzletbe lépő hölgy valamilyen meghatározott színtónust keres, az eladónőnek tudnia kell, hogy a keresett színt mely színek képesek támogatni, gyöngíteni vagy szimultán módon befolyásolni a másik hatását. Ezzel kapcsolatban megemlítem, hogy az olyan helyiségek belső kiképzését, amelyekben az áruknak a színét kell megítélni, mindig semleges, szürke tónusokban kell tartani.

Egy textilcég divatszíneivel dolgozó ügynöknek ismernie kellene az általános, objektív érvényű szín- és formatörvényeket. Évente többször új kollekciót kell összeállítania, divatos színekből. Könnyen meg is találja a helyes színtónusokat, meggyőző és sikeres lesz a kollekciója, ha ezek a divatszínek közel állnak a saját szubjektív színeihez. Ha azonban a divat megkövetelte színek kedvezőtlenül viszonyulnak a saját szubjektív színeihez, kedvetlenül lát a válogatáshoz, és nagy fáradságába kerül majd a divatos színeket megfelelően összeállítania.

Az építész, ha személyes színei között a kékesszürke színtónusok dominálnak, „csak úgy magától” mindenféle lakást és üzlethelyiséget kékesszürke tónusokban fog kialakítani, hiszen ezek azok a színek, amelyek neki különösen tetszenek. A vele „színben rokon” ügyfelei majd örülnek ennek, azokat azonban, akik narancsra vagy zöldre vannak hangolva, kínosan érintik a szürkés-kék terek, és egyáltalán nem képesek jól érezni magukat bennük. A manapság már általánossá vált szokás szerint az építészek a nagy lakótömböket színben egységesen alakítják ki. Tudniuk kellene azonban, hogy ezekben csak az övékéhez hasonló színízlésű emberek laknak szívesen, s mindenki másra többé-kevésbé visszatartóan hatnak. Az ellenszenves színek pszichikailag nyomaszthatják a színekre érzékeny embert.

A konstruktív színelmélet a közvetlen szemléletből adódó színhatások alaptörvényeit foglalja magában.

Rainer Maria Rilke megkérdezte egyszer Rodint: „Tisztelt mester, hogyan játszódik le Önnél az alkotói folyamat, ha új művet hoz létre?” Rodin így válaszolt: „Először is megmozdul bennem egy intenzív érzés, amely egyre jobban összesűrűsödik és belülről ösztökélve arra kényszerít, hogy plasztikai formát adjak neki. Ekkor tervezgetni és konstruálni kezdek. Végül, a kivitelezésnél, újra egészen átengedem magamat az érzésnek, s ez talán arra kényszerít majd, hogy amit már megkonstruáltam, megváltoztassam.”

Cézanne azt mondta: *Je vais au développement logique de ce que je vois dans la nature.* (Amit a természetben látok, azt igyekszem logikusan kibontakoztatni.)

Matisse, aki látszólag a leginkább bízta rá magát érzéseire, apró vázlatokat készített azokról a képek-

ről, amelyeket meg akart festeni, s írásban rögzítette rajtuk a színek kiválasztását és elrendezését; csak ezután fogott hozzá a festéshez. Értelemszerűen kiszámított színekompozíciót készített tehát, s ezt azután – akárcsak Rodin és sok más mester – a formálás közben vagy beépítette a képbe, vagy pedig elvetette, ahogyan ösztönösen jelentkező érzései diktálták.

A művészetben tehát nem a konstruktívan kiszámított dolgok játsszák a döntő szerepet. Az intuitív érzés ezek fölött áll, hiszen átvezet az irracionális és a metafizika birodalmába, amely nem ragadható meg semmiféle szám segítségével. Az intellektuális-konstruktív megfontolások csupán „a kocsit” jelentik, amely elvisz bennünket egy új keletkezés kapujába. Aki ezen a kocsin akar utazni, fogjon ecsetet, és fesse meg maga is itt következő gyakorlataimat és ábráimat. Az ábrák csak az elemi alapokat adják meg, és annak, aki a színek gyakorlatával most kezd foglalkozni, sok hasonló gyakorlatot kell kidolgoznia, ha nem akar megrekedni a puszta elméletnél. Különösképpen „A színek harmóniája”, „A színek összhangzattana”, „A színek térhatása” és a „Kompozíció” című fejezetek megértése kedvéért ajánlom az olvasónak, hogy dolgozza ki a szövegben megadott gyakorlatokat, mivel ebbe a rövidített tanulmányi kiadásba csupán korlátozott számú ábrát vehettünk fel.

A tizenkét osztatú színek

A konstruktív színelméletbe való bevezetésként kialakítjuk a tizenkét osztatú színekört az első rendbeli vagy alapszínekből: sárgából, vörösből és kékből (3. ábra).

Közismert dolog, hogy a normális színlátású ember képes megtalálni azt a vöröset, amely sem nem kék, sem nem sárgás; azt a sárgát, amely sem nem zöldes, sem nem vöröses; és azt a kéket, amely sem nem zöldes, sem nem vöröses. Ajánlatos úgy megvizsgálnunk minden egyes színt, hogy szemleges szürke háttér előtt nézzük meg őket.

Az első rendbeli színeket a lehető leg gondosabban kell kiválasztani.

Helyezzük el a három első rendbeli színt egy egyenlő oldalú háromszögben úgy, hogy a sárga felül legyen, a vörös jobbra lent, a kék balra lent. A háromszög egy körbe van berajzolva; e körben megszerkesztünk egy hatszöget. A maradék háromszögek-

3. ábra A tizenkét osztatú színek



be belefestjük a két-két első rendbeli színből kialakított három keverékszínt. Így kapjuk meg a másodrendű színeket:

sárga és vörös = narancs
sárga és kék = zöld
vörös és kék = ibolya

A három második rendbeli színt igen pontosan kell kikevernünk, nem szabad közelíteniük sem az egyik, sem a másik alapszínhez. A tapasztalat azt tanúsítja, hogy e második rendbeli keverékszíneket meglehetősen nehéz megtalálni. A narancsszínt nem szabad sem túlságosan vörösre, sem túlságosan sárgára, az ibolyát nem szabad sem túlságosan vörösre, sem túlságosan kékre, a zöldet nem szabad sem túlságosan sárgára, sem túlságosan kékre keverni.

Ezek után az első körtől megfelelő távolságot számítva, körgyűrűt rajzolunk, s felosztjuk tizenkét egyenlő szakaszra. E körgyűrű megfelelő helyein felhordjuk az első rendbeli és a második rendbeli színeket, oly módon, hogy két-két színnel kitöltött szakasz között maradjon egy-egy üres is.

Ezekre az üres részekre hordjuk azután fel a harmadik rendbeli színeket, amelyek egy első rendbeli színnek egy második rendbeli színnel való keverékből keletkeznek, a következőképpen:

sárga és narancs = sárgásnarancs
vörös és narancs = vörösesnarancs
vörös és ibolya = vörösesibolya
kék és ibolya = kékesibolya
kék és zöld = kékeszöld
sárga és zöld = sárgászöld

Létrejött tehát egy tizenkét osztatú, egyenlő távolságú színekör, amelyben minden egyes színnek megvan a maga fel nem cserélhető helye. A színek a szivárvány és a színekép színeinek sorrendjében követik egymást (3. ábra).

Isaac Newton ezt a kontinuos színekört úgy kapta meg, hogy kiegészítette a színeképet a spektrumból hiányzó bíborral. A színekör tehát konstruktív kiegészítéssel lett teljes.

A tizenkét szín egyenlő távolságokban rendeződik el; az egymással szemben fekvő színek komplementerek.

Ezt a tizenkét színt bármikor maga elé képzelheti az ember, és összes variánsukat könnyűszerrel el lehet helyezni a rendszerben.

Huszonegy, sőt százrészű színeköröket készíteni megítélésem szerint értelmetlen időfecsérelés, és semmi gyakorlati haszna a művész számára. Akad-e festő, aki segédeszközök nélkül maga elé tudná képzelni a százrészű színekör 83. színét?

Mindaddig, amíg a színekről alkotott fogalmak nem felelnek meg pontosan rögzített színeképeknek, nem kerülhet sor a színekről folytatott hasznos véleménycserére sem. A tizenkét színtónust olyan pontosan magunk előtt kell látnunk, amilyen pontosan a zenész a skála tizenkét hangját hallani képes.

Delacroix műterme egyik falára színekört erősített; erre feljegyezte minden egyes szín lehetséges kombinációit is. Az impresszionisták, Cézanne, Van Gogh, Signac, Seurat és a többiek Delacroix-t mint nagy koloristát tisztelték. Nem Cézanne, hanem Delacroix alapozta meg a modern festészetnek azt az irányzatát, amely logikusan megragadható objektív alapelvek szerint törekszik felépíteni a művek színegyüttesét, hogy a rend és az igazság magasabb fokon fejeződjék ki bennük.

Kontrasztról akkor beszélünk, ha két összehasonlítható színhatás között szembeszökő különbségek vagy intervallumok állapíthatóak meg. Ha ezek a kontrasztok maximumig fokozódnak, ellentétesen egyenlő vagy poláris kontrasztokról beszélünk. Így például a nagy-kicsiny, fekete-fehér, hideg-meleg ellentétpárok a legvégsőkig fokozva poláris kontrasztok. Érzékszerveink csupán az összehasonlítás révén képesek érzékelni a jelenségeket. Akkor érzünk hosszúnak egy vonalat, ha ott van mellette egy rövidebb is. Ugyanez a vonal rövidnek tetszik, ha mellette egy hosszabb vonal fekszik. Hasonlóképpen lehet fokozni vagy csökkenteni a színek hatását is kontrasztszínek segítségével.

Vizsgáljuk meg a színek hatásának jellegzetes módjait és kiderül, hogy hét különböző kontraszthatás különböztethető meg. Törvényszerűségeiket illetően ezek annyira különböznek egymástól, hogy mindegyik kontrasztot külön-külön kell tanulmányoznunk. Ez a hét kontraszt a maga különleges karakterében és formaképző értékében, optikai, expresszív és

konstruktív hatásában annyira sajátos és egyedülálló, hogy fel kell ismernünk bennük a színek alapvető formaképző lehetőségeit.

Goethe, Bezold, Chevreul és Hölzel valamennyien rámutattak a különböző színkontrasztok jelentőségére. Chevreul külön könyvet szentelt a *Contraste Simultané* kérdésének. A színkontrasztok sajátos hatásaival megismertető szemléletes és gyakorlatokat is kínáló, praktikus kidolgozott bevezetést azonban mindmáig senki sem írt. Színelméletem fontos része a színkontrasztok ilyen kidolgozása.

A hét színkontraszt:

1. magábanvaló színkontraszt
2. fény-árnyék kontraszt
3. hideg-meleg kontraszt
4. komplementer-kontraszt
5. szimultán-kontraszt
6. minőségi kontraszt
7. mennyiségi kontraszt

A hét szíkontraszt közül a magábanvaló szíkontraszt a legegyszerűbb. Nem támaszt nagy követelményeket a színlátással szemben, mert előállításához a színek tisztán, legteljesebb világítóerejükben használhatók fel.

Amint a legerőteljesebb fény-árnyék kontrasztot a fekete-fehér fejezi ki, úgy jön létre sárgából, vörösből és kékből a legnagyobb kifejező erejű magábanvaló szíkontraszt (4. ábra). Előállításához legalább három, egymástól határozottan elütő színre van szükség. Hatásuk mindig tarka, harsogó, erőteljes és határozott. A magábanvaló szíkontraszt hatásának ereje egyre csökken, amint a választott színek távolodnak a három első rendbeli színtől.

A narancs-zöld-ibolya színek például gyöngébb karakterűek, mint a sárga-vörös-kék. A harmadik rendbeli színek hatása még kevésbé határozott. Ha az egyes színeket fekete vagy fehér vonalakkal elválasztjuk egymástól, különleges karakterük még inkább előtérbe lép. Átsugárzásuk és kölcsönhatásuk

így ugyanis sokkal kevésbé érvényesül. Mindegyik szín reális, konkrét hatóerőre és értékre tesz szert. A legerősebb szíkontraszt a sárga, vörös és kék hármashangzatában van jelen, de azért természetesen valamennyi tiszta, töretlen színt össze lehet állítani hasonlóan erős színű kontrasztba (6. ábra).

A magábanvaló szíkontraszt sokféle új kifejezési minőséget ölthet, ha a világos-sötét értékeken módosítunk (7. ábra).

Elcsúsztathatjuk ezenkívül a színek mennyiségi arányait is. A variánsok s a belőlük következő különféle kifejezési lehetőségek száma is rendkívül nagy. A témától és a művész szubjektív ízlésétől függ, hogy a fekete és fehér színeket mennyiségileg nagyobb vagy kisebb, de fontos felületekként bevonja-e a mű színegyüttesébe. A színek valóságát és hatását szemléltető ábrák jól mutatják, hogy a fehér gyöngíti a színek világító erejét, és elsötétíti őket, a fekete viszont növeli világító erejüket, s hatására a színek világosabbaknak tetszenek. A fehér és a fekete ezáltal a színes kompozíció fontos tényezőivé válik (5. ábra).

A gyakorlatokat elvégezhetnénk tetszőleges alakú szabad felületekkel is. Ez az eljárás azonban nagy veszélyt rejtene magában. A tanítvány ahelyett, hogy a foltok intenzitását és a színek közötti feszültségeket tanulmányozná, nyomban formákat kezdené keresni. Foltokat rajzolna, pedig az ilyen rajzoló festés ellensége mindenfajta színekkel való alakításnak, és feltétlenül kerülendő. Ezért használtam fel itt az összes gyakorlatban egyszerű szalag- vagy sakktáblaformákat.

A 8. ábrán bemutatott gyakorlaton sakktáblaosztást látunk sárga, vörös, kék, fehér és fekete mezőkkel. Elvégzése közben a tanítványnak a színeket két dimenzióban kell kibontakoztatnia, s ez erősíti a színes foltok feszültségei iránti érzékét. A 9. ábrán



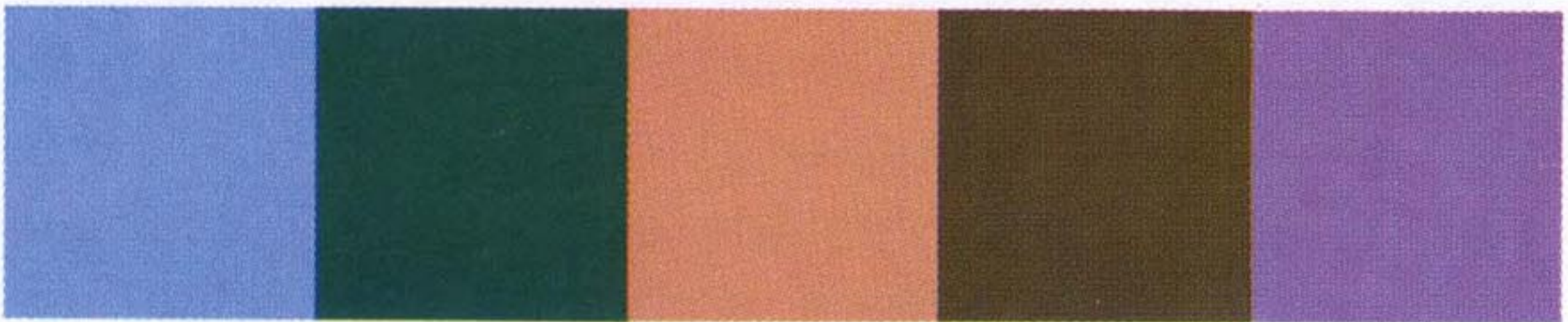
4



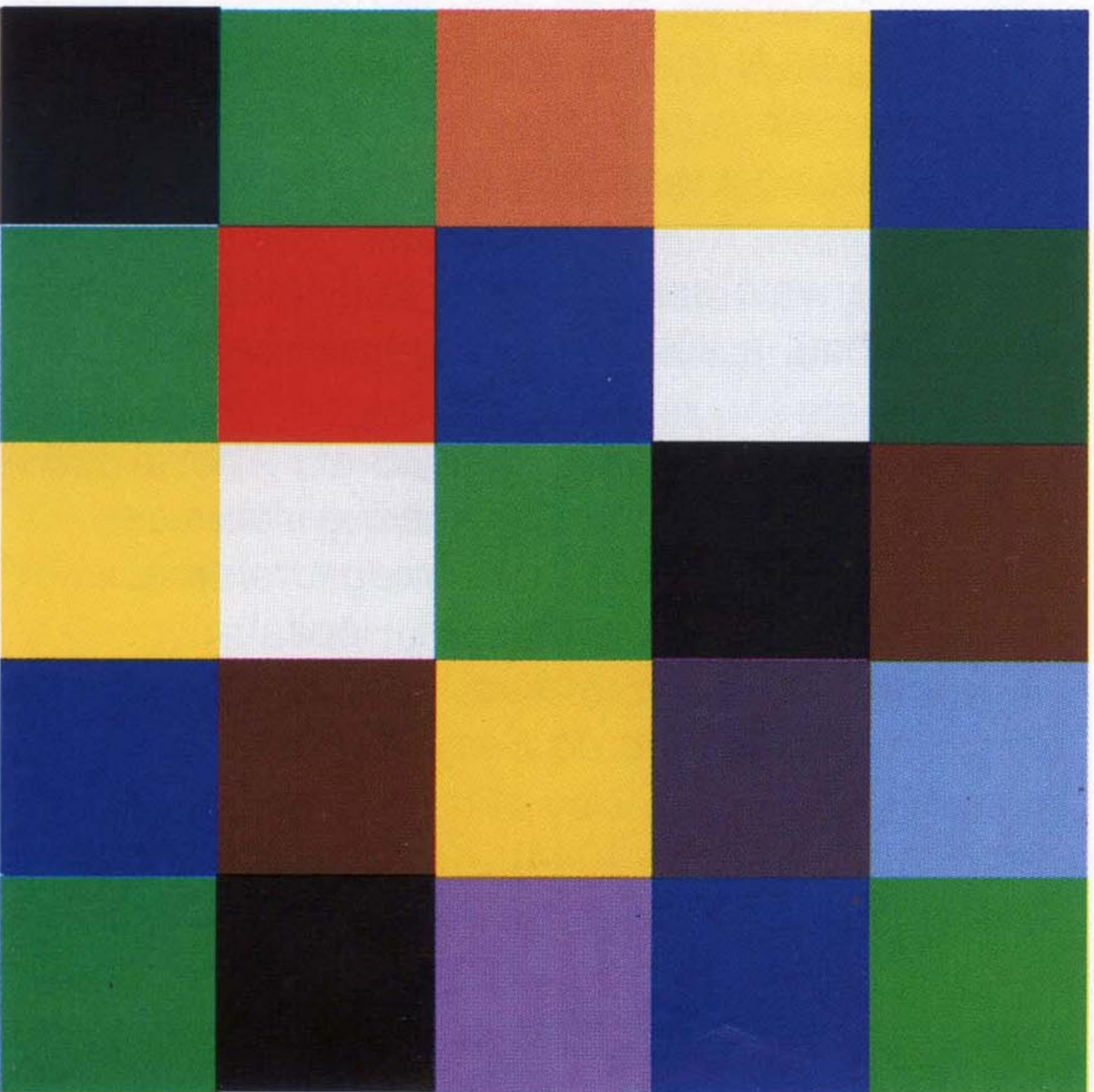
5



6



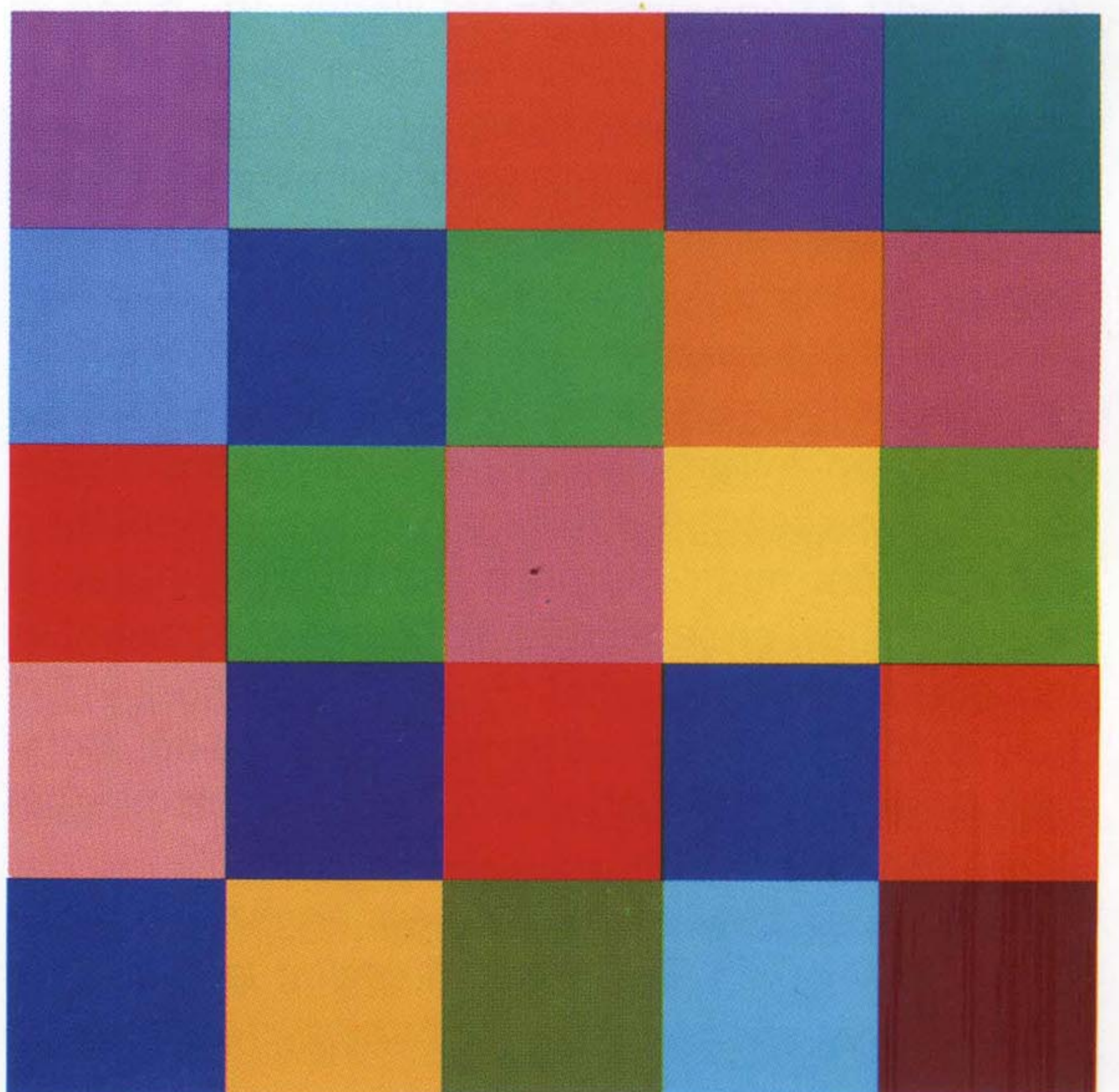
7



9



8



10

a legnagyobb világítóerővel rendelkező színeket látunk, ezek világosabb és sötétebb változatait, fehéret és feketét. Ha már sikerült egy olyan akkordot képeznünk, amelyet a 6. ábrán látni, akkor a tanuló kidolgozhat egy sakktábla-kompozíciót is a legnagyobb világítóerejű színekkel, olyasfélére, mint a 10. ábra.

Igen érdekes megoldások adódnak akkor, ha főszíneként csak az egyik színt hangsúlyozzuk, s a többi-eket csupán felhangokként, kis mennyiségekben rendeljük melléje. Egyetlen szín hangsúlyozása az expresszív karaktert erősíti. Jól tesszük, ha minden geometrikus gyakorlat után ugyanolyan kontrasztkarakterű szabad kompozíciókat is készítünk.

A festészet számos témáját meg lehet oldani a magábanvaló színekkel. Ősi erőt sugárzó, színekben tobzódó élet: ez a magábanvaló színekkel kifejezési tartalma. Kozmikus, őseredeti fényerők s ugyanakkor ünnepi, materiális valóságok – ez az első és második rendbeli töretlen színek karaktere. S ezért aztán ugyanannyira illenek egy mennyei koronázáshoz, mint egy realista csendélethez.

A magábanvaló színekkel megteremtés a legkülönbözőbb népek népművészetében. Tarka hímzések, viseletek és kerámiák tanúskodnak arról a természetes örömről, amelyet az emberek a színes hatások láttára éreznek. A kora középkori miniatúra-festészetben a magábanvaló színekkel sokféle variációban felhasználták, nem annyira szellemi szükségszerűségből, inkább a dekoratív tarkaság okozta öröm miatt. Sűrűn előfordul az üvegfestészetben is, ősi ereje még az építészet plasztikus formái ellenére is érvényesül.

Sok festő, így Stefan Lochner, Fra Angelico, Botticelli és mások a magábanvaló színekkel alapján építették fel képeiket.

Értelemszerű alkalmazásának legnagyobb példája valószínűleg Grünewald Krisztus feltámadása képe. Benne kibontakozik e kontraszt univerzális kifejezőereje.

Botticellinek a müncheni Pinakothekában őrzött Krisztus siratása képén is e kontraszt teszi lehetővé a jelenet mindent átfogó emelkedettségének kifejezését. Ezt a kozmikus jelentőségű pillanatot jelképezi a színek totalitása.

Észrevehetjük, mennyire különböznek egymástól az egyes színek kifejezési lehetőségei. A magábanvaló színekkel kifejezheti mind a hangos vígságot, mind a mély szomorúságot; a földi primitivitást és a kozmikus egyetemességet egyaránt.

A modern festők közül Matisse, Mondrian, Picasso, Kandinszkij, Léger és Miró gyakran komponáltak magábanvaló színekkel. Különösen Matisse festette meg számos csendéletét és alakos képét ennek a kontrasztnak a tarkaságával s erejével. Jó példa rá Le collier d'ambre című női arcképe. Tiszta színekkel festette ezt a képet, vörössel, sárgával, zölddel, kékkel, vörös ibolyaszínnel, fehérrel és feketével. Ez a színhangzat nála egy fiatal, érzékeny eleven és okos lény expresszív jellemzésére szolgál. A Blauer Reiter festői, Kandinszkij, Franz Marc és August Macke korai korszakukban szinte kizárólag a magábanvaló színekkel dolgoztak.

A magábanvaló színekkel sok-sok lehetséges példája közül a következő képekre hívom fel a figyelmet:

Az epheszoszi templom, a St. Séver-i Apokalipszisz-ből (XI. század), Párizs, Bibliothèque Nationale;

Enguerand Charonton: Mária megkoronázása (XV. század), Villeneuve-les-Avignon, Hôpital;

Limbourg testvérek: Májusi sétalovaglás a Très riches heures du Duc de Berry-ből (1410), Chantilly, Musée Condé;

Piet Mondrian (1872–1944): Kompozíció 1928, Mart Stam-gyűjtemény.

Fény-árnyék kontraszt

Fény és árnyék, világosság és sötétség: az emberi élet s az egész természet poláris kontrasztjai ezek, s mély alapvető jelentőségük van. A fény és az árnyék kifejezésének legerőteljesebb eszköze a festő számára a fehér és a fekete szín. A fekete és a fehér minden tekintetben ellentétes hatásúak, e kettő közt terül el a szürke tónusok és a színek birodalma. Szükséges, hogy mind a fehér, fekete és szürke fény-árnyék problémáit, mind a tiszta színeknek és e színek egymáshoz való viszonyának fény-árnyék problémáit olyan alaposan tanulmányozzuk, amennyire csak lehet, mert fontos útmutatásokat meríthetünk belőlük az alkotó munka minden területére vonatkozóan.

A legfeketebb színtónus valószínűleg a fekete bársony; a legtisztább fehér a baritszulfát. Egyetlen maximális fekete és egyetlen maximális fehér létezik csupán, de a kettő közt hallatlanul sok a világos- és sötétszürke tónus; e tónusokból folyamatosan fokozódó sor alakítható ki a fekete és a fehér között.

Az egymástól megkülönböztethető szürke tónusfokozatok száma a szem élességétől s az egyes emberek ingerküszöbétől függ. Gyakorlatokkal finomabbá tehető ez az ingerküszöb, s ezáltal az érzékelhető tónusfokozatok száma is növekszik. Az egységesen szürke, élettelenül ható felületet már a legcsekélyebb tónusértékbeli modulációk is titokzatos életre kelthetik. Festők és tervezők számára nagyon is fontos lehetőség ez; s ezért szükséges, hogy meglegyen bennük a lehető legkifinomultabb érzékenység a tónuskülönbségek iránt.

A semleges szürke karakter nélküli, közömbös nem-szín, ezért könnyen befolyásolható tónus- és színkontrasztokkal. Néma, de nyugalomból könnyen kimozdítható, s akkor nagyszerű csengéssel hangzani kezd.

Semleges nem-szín állapotából a szürkét bármely tetszőleges szín átváltoztathatja szimultán módon, s ilyenkor a szürkét izgalomba hozó színek törvényszerűen megfelelő komplementer szín hatását kelti. Ez az átváltozás szubjektív módon, a szemünkben játszódik le, nem pedig objektív módon magukban a színekben. Terméketlen, kifejezéstelen, semleges közeg a szürke. Karaktert és életet csak a szomszéd színek lehelnek belé; a szürke pedig gyöngíti erejüket, megszelídíti őket. Semleges közvetítőként rikító színbeli ellentéteket hidalhat át, mivel erejüket kiszívja, maga pedig megelevenedik tőlük, mint a vámpír. Delacroix éppen ezért elvetette a szürkét, úgy tartotta, hogy csorbítja a színek erejét.

A szürke kikeverhető feketéből és fehérből vagy sárgából, vörösből, kékből és fehérből, vagy bármely komplementer színpárból.

Először is összeállítjuk a szürke tónusok folyamatos sorát, a fehértől a feketéig, tizenkét tónusfokozatban. Ügyeljünk, hogy az egymásra következő tónusértékek között egyenlő fokozati különbség legyen. A középvilágos szürkének a tónussor közepén kell állnia. A szőke típusok hajlamosak túlságo-

san sok világos, a barnák viszont túlságosan sok sötét tónust használni.

Az egyes tónusfokozatok önmagukban tökéletesen egységesen szürkék legyenek, és ne fessük őket foltosan; ne válasszák el őket egymástól se világos, se sötét vonalak. A tónusfokozatok ilyen sorai előállíthatóak valamennyi tiszta színnel is. Vegyük például a kék tónusfokozatainak sorát; a kéket feketével kékesfeketéig sötétíthetjük, fehérrel kékesfehérig világosíthatjuk.

Ez a tónusfokozatokkal végzett munka kifinomultabbá teszi a művész tónusérzékenységét. A tizenkét tónusfokozattal nem olyasvalamit akarunk létrehozni, mint a „temperált zenei hangsor”. A színek művészetében valamilyen meghatározott kifejezésnek nemcsak egzakt tónusfokozatok, hanem gyakran az észrevehetetlen átmenetek is fontos hordozói lehetnek, a zenei glissandóhoz hasonló módon.

A következő gyakorlatoknak az a céljuk, hogy szélesebb értelmezést adjanak a fény-árnyék kontrasztnak.

Az imént kialakított szürke tónusskála egyes tónusait kiválogatva és tetszőleges sorrendbe állítva akkorddá komponálhatjuk őket. Ha már van négy vagy hat ilyen akkordunk, összehasonlítjuk őket egymással, s kikeressük közülük a legjobb megoldást. A tanuló hamarosan észreveszi, hogy vannak jól komponált, meggyőző akkordok, s vannak hiányosak vagy hamisak is.

Ezen az egyszerű gyakorlaton bebizonyosodik, hogy milyen tehetsége van valakinek a fény-árnyék vonatkozásában.

A 11. ábra a fény-árnyék kompozíció kialakítását mutatja be, sakktáblaszerűen felosztott mezőben. Lehet ez a kompozíció világosabb, lehet sötétebb; csak az a fontos, hogy megnyílják az ember szeme és érzékenysége a fény-árnyék fokozatok és kontraszthatásaik érzékelésére.

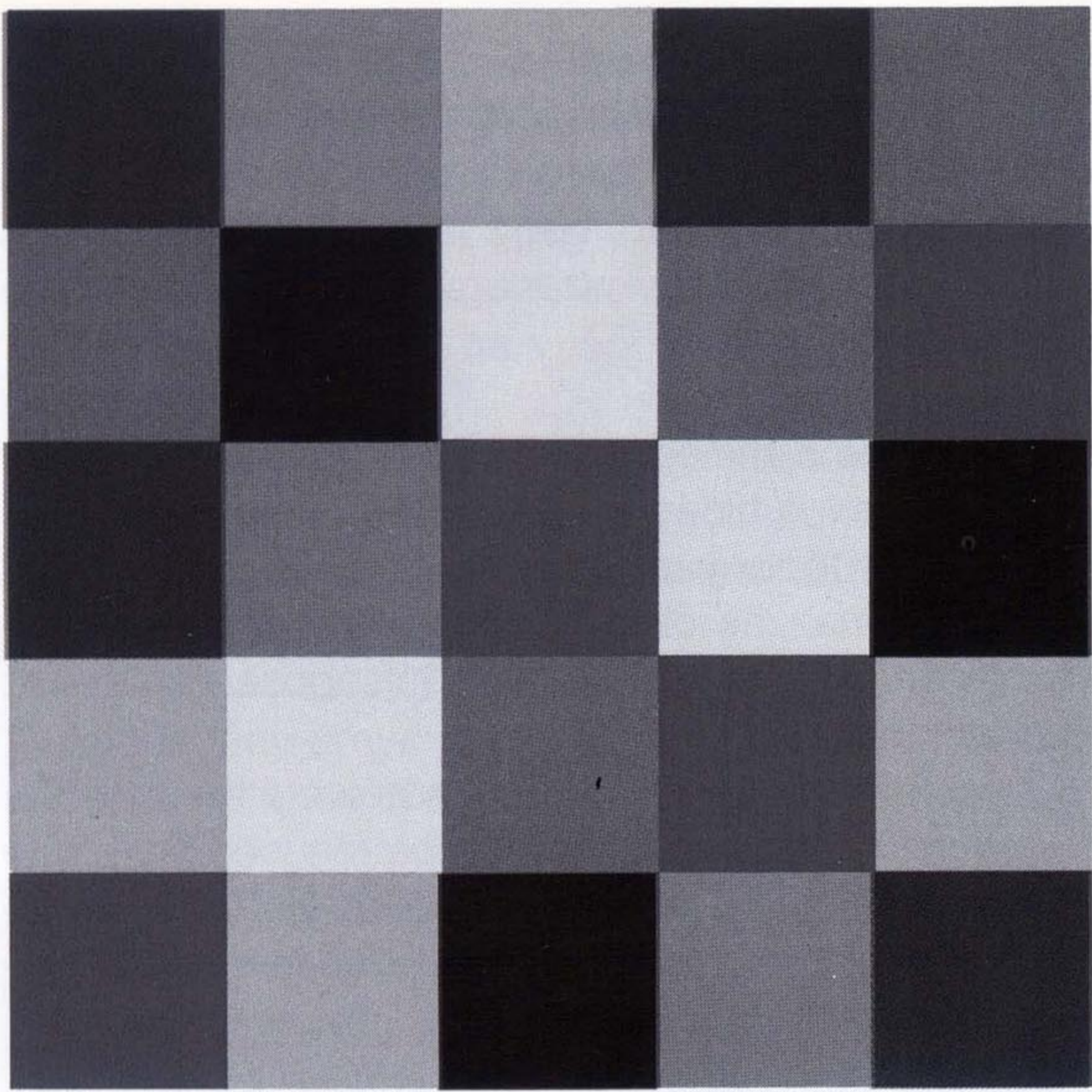
Mihelyt a fehér, szürke és fekete tónusértékek problémáját megértettük, kiegészíthetjük a fény-árnyék

kontraszt tanulmányozását az arány- vagy mennyiségi kontraszttal.

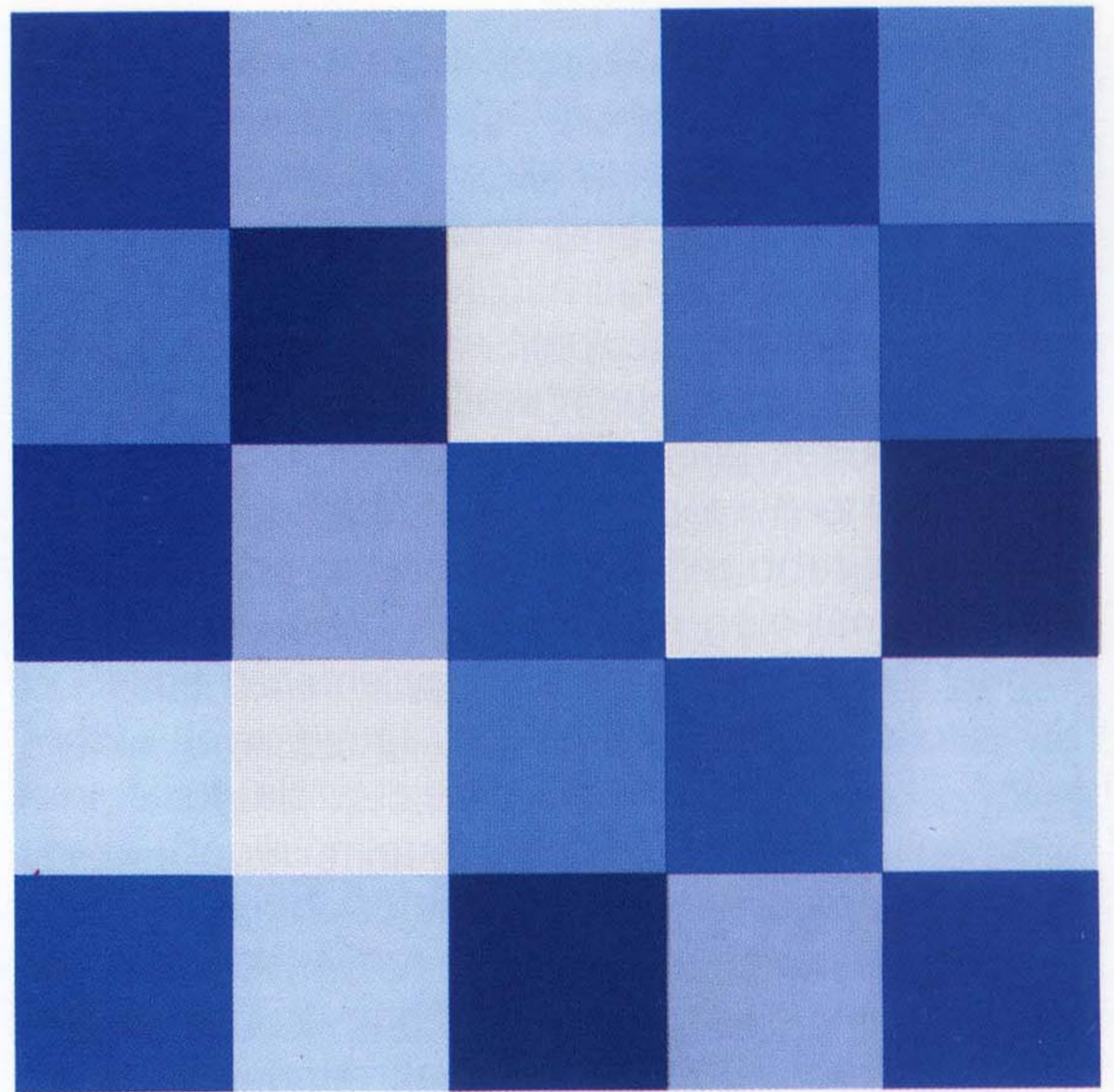
Az aránykontrasztok a következők: nagy-kicsiny, hosszú-rövid, széles-keskeny, vastag-vékony. Hogy az arányok problémáit alaposabban megismerjük, végezzük az aránygyakorlatokat fény-árnyék kontrasztokkal. Nemcsak az arányok iránti érzékenységünk növekszik majd, hanem egyúttal jobban megértjük a sötét pozitív forma és a fehérén maradó negatív forma viszonyát.

Az európai és a kelet-ázsiai művészet számos alkotása kizárólag a tiszta fény-árnyék kontrasztra épül. Legnagyobb jelentősége a kínai és japán tusfestészetben van. E művészet alapja a betűjelek ecsettel való írása. A betűjelek formailag nagyon gazdagok. Festésük közben az embernek nagyon sokféle mozdulatot kell végeznie a kezével, ha értelemszerűen és ritmikailag helyesen akar írni. A helyes ecsetkezelés előfeltétele a formáló tehetség, a ritmus iránti érzékenység és az intuíciót érvényesíteni engedő lazaság. „Az íász merőn szemügyre veszi célját, megfeszíti íját, s hirtelen kilövi a vesszőt; így kell az író embernek a formákra összpontosítva őket elképzelnie, az ecsetet erőteljesen és határozottan vezetnie, és öntudatos biztonsággal leírnia az írásjeleket” – mondta a kínai Csiang Ji.

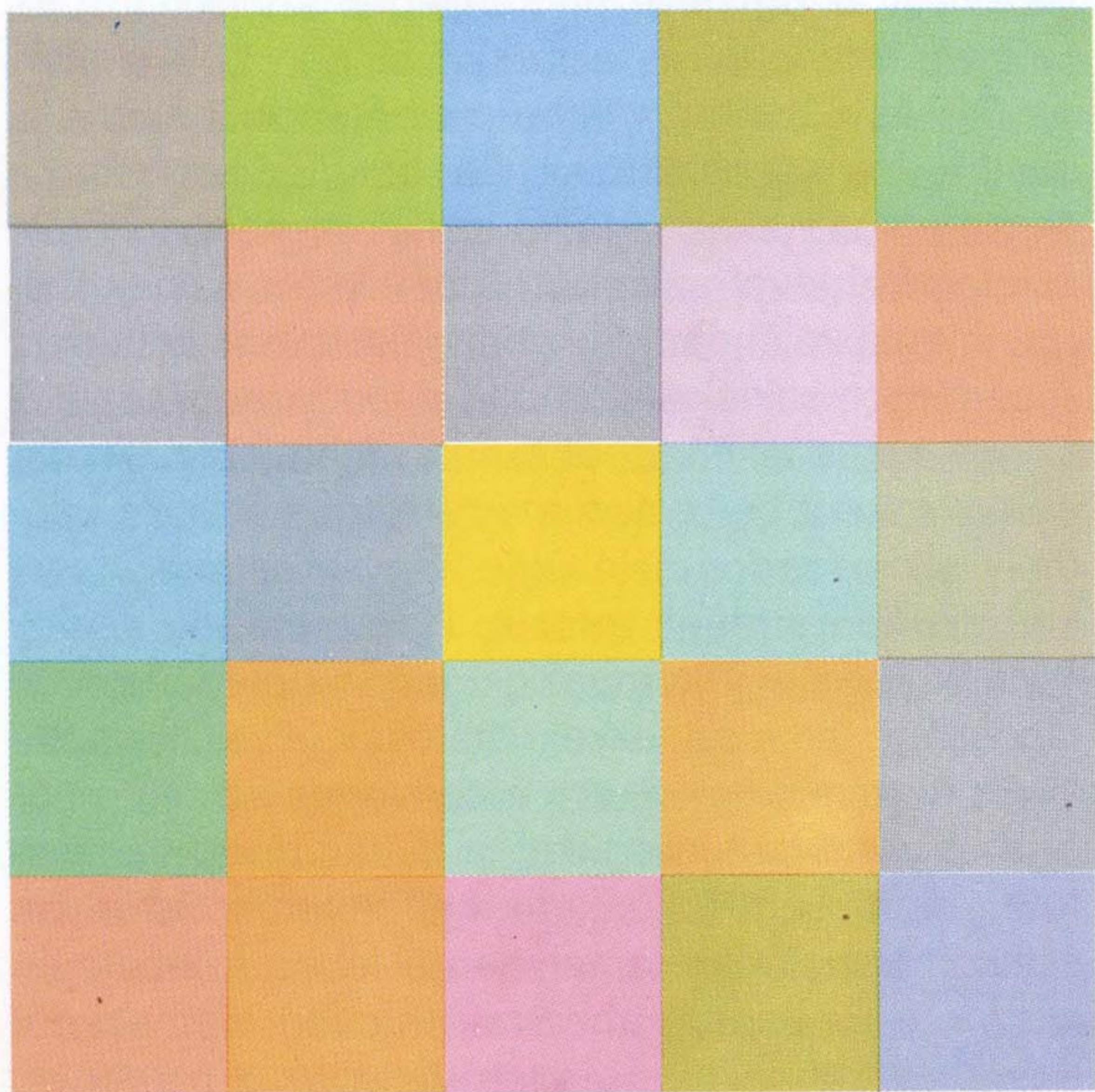
Belső automatizmusból születik ez az írás. Az írás formái csak végtelenül hosszú gyakorlás után folynak végül automatikusan az ecsetből. Így gyakorolja a kínai vagy japán tusfestő a természet formáit is mindaddig, amíg már „fejből” nem ismeri őket. Ennek az automatizmusnak előfeltétele a szellemi koncentráció és a testi fellazultság. Az ilyen szellemi-terti iskolázottságnak azok a meditációs gyakorlatok az alapjai, amelyeket leginkább a csan- vagy zen-buddhizmusban fejlesztettek ki. Ezért ta-



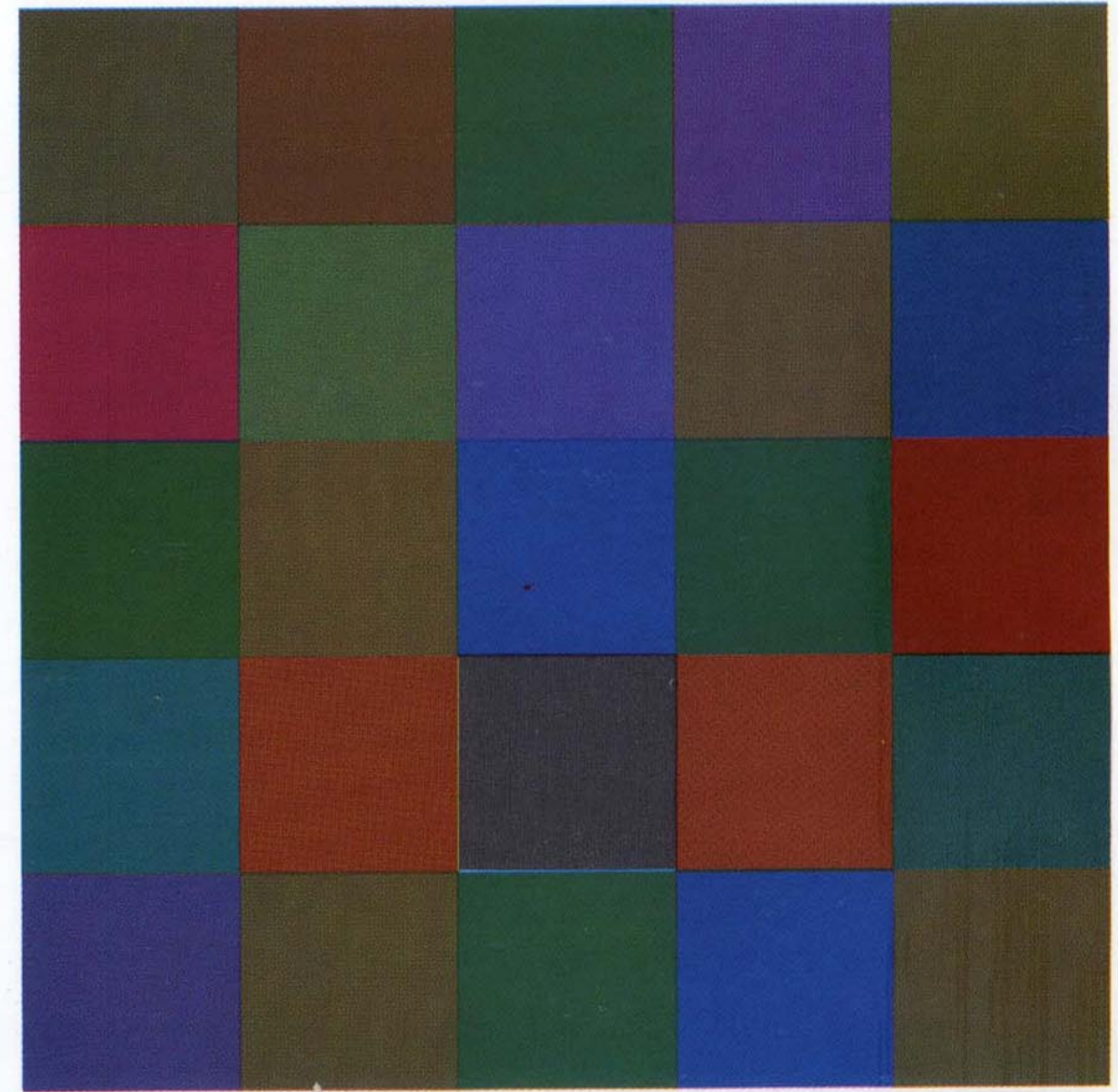
11



12



13



14

láljuk e szekták sok szerzetesét a legnagyobb tusfestők sorában. Csakhogy a szerzetesek nem azért meditáltak, hogy tusfestökké válhassanak, hanem a meditatív belső megvilágosodás kedvéért festettek ecsetjükkel.

Fény és árnyék ábrázolható a fametszés, a rézmetésés meg a rézkarc technikájával is. A vonalkázással és tónusos felületekkel a rézkarcoló a fény-árnyék valamennyi tónusfokozatát létrehozhatja a legdifferenciáltabb módon. Rembrandt sok különféle témát formál meg rézkarcaiban egyértelmű tisztasággal. Nagyon is érthető, hogy emellett ecset- és tollrajzokat is készített, mesteri fény-árnyék technikával; ezek gyakran elérik a kelet-ázsiai tusfestmények szuggesztív erejét és egyértelműségét.

Seurat számos rajzában a lehető leglelkiismeretesebben tanulmányozta a fény-árnyék fokozatokat. Rajzai láttán úgy érzi az ember, hogy itt is, akárcsak festményeiben, gondosan ügyelt minden pontocskára, s így érte el a legfinomabb tónusértékeket.

A fény-árnyék kontrasztot mind ez idáig csupán a fekete-fehér-szürke tónusértékek tartományán belül tanulmányoztuk. Rendkívül fontos az is, hogy az egyforma világossági vagy sötétségi fokozatú színeket pontosan meg tudjuk különböztetni. Megkülönböztető képességünk fejlesztése érdekében ajánlatos elvégezni a következő három gyakorlatot. Sárgát vagy vöröset vagy kéket helyezünk el egy sakktábla mezejében. A továbbiakban az a feladatunk, hogy a mindenkori adott színhez vele egyenlő világosságú vagy sötétségű színtónusokat társítsunk. Ügyeljünk rá, hogy valamennyi gyakorlatban forduljanak elő sárgás, kékes és vöröses színtónusok. A színek világító erejét vagy tisztaságát nem szabad összetévesztenünk világos voltukkal. Nehéz feladat valamennyi színt ugyanolyan világosra festeni, mint amilyen a sárga, mert az ember nem ismeri fel nyomban azt a tényt, hogy a sárga nagyon világos szín (13. ábra). Nehézségekkel jár az is, ha a vörössel meg a

kékkel egyenlő sötétségű sárgát kell előállítanunk. A sötétítés és a megtörés során a világossárga szükségképpen elveszíti sárga karakterét. Ösztönösen viszolyognak is sokan, hogy a sárgát elsötétítsék. A 14. ábrán valamennyi szín ugyanolyan sötét, mint a középben álló kék.

A hideg és a meleg színek különleges nehézségeket okoznak. A hideg színek hatása áttetsző és könnyű, ezért többnyire túlságosan világos fokozatokban alkalmazzák őket, a meleg színtónusokból viszont átlátszatlan voltak miatt túlságosan sötéteket választanak.

Az egyforma világossági vagy sötétségi fok rokonítja egymással a színeket. Az azonos tónusértékek egymáshoz kötik és összefoglalják őket. Ez a tény és lehetőség mint művészi alakító eszköz nem alábecsülendő jelentőségű.

A tarka színek fény-árnyék problémái, s ezeknek viszonyai az úgynevezett semleges színekkel, a feketével, a fehérrel és a szürkével igen bonyolultak. Az 51. és 52. ábrán látható színgömb bemutatja mind a tizenkét osztatú színgör tarka színeit, mind a semleges színeket. A tarka színek elevenen vibráló sokszerűségével szemben a semleges színek merev, megközelíthetetlen, absztrakt hatást keltenek.

A semleges színeket azonban a tarkák segítségével színes hatásúakká lehet tenni. Láthatjuk a 31–36. ábrán, miként befolyásolja a semleges szürkét valamely szomszédos szín úgy, hogy a szürke e szín komplementerjének tetszik. Ha semleges színek vannak jelen egy kompozícióban, s ugyanolyan világosságú tarka színekkel határosak, elveszítik semleges karakterüket. Hogy a semleges színek megőrizhessék elvont jellegüket, a tarka színeknek másféle világossági fokúaknak kell lenniük. Az olyan színek kompozícióban, amelyben a fehér, a fekete és a szürke tónusokat absztrakt hatású elemekként akarjuk alkalmazni, ne szerepeljenek a szürkével

egyenlő világosságú színek, nehogy az általuk létrehívott szimultán-kontraszttal színes hatásúra változtassák a semleges színeket. Ha egy színekompózióban a szürkét festőileg színes komponensként akarjuk alkalmazni, a szürke tónusnak és a tarka színtónusnak egyforma világos-sötét értékkel kell rendelkeznie.

Az impresszionisták a szürke tónusoknak ezt a festőileg színes hatását keresték, a konstruktív és konkrét festők viszont absztrakt hatással alkalmazzák a feketét, a fehéret és a szürkét.

A színes fény-árnyék problémáit a 15. ábra mutatja be érzékletesen. Az első – a fehértől a feketéig vezető – sor, tizenkét egymástól egyenlő távolságban álló szürke tónus fokozatosan sötétedő oszlopa mellé úgy illesztjük a színek tizenkét tiszta színét, hogy a megfelelő sorok világossági értékei megfeleljenek a szürke tónusfokozatoknak. Eközben megállapíthatjuk, hogy a tiszta sárga a harmadik szürke fokozatnak felel meg, a narancs az ötödiknek; a vörös a hatodik, a kék a nyolcadik, az ibolya a tizedik szürke tónusfokozattal fekszik egy magasságban. Megmutatja ez a tábla, hogy a tiszta színek közül legvilágosabb a sárga, legsötétebb az ibolya. A sárgát tehát már a negyedik tónusfokozattól kezdve sötétítenünk kell, ha azt akarjuk, hogy a szürke skála sötétebb tónusértékeinek megfeleljen. A vörös meg a kék mélyebben helyezkednek el a tónusok fokozatai között, úgy, hogy a feketéig már csak néhány fok van hátra, viszont sokat kell világosodniuk a fehérig. A feketével és fehérrel való keverés következtében a színek veszítenek világító erejükből.

Ha az itt látható tizenkét tónusfokozat helyett tizennyolcat kevernénk ki, s a legnagyobb világító erejű színeket összekötnénk egymással, parabola alakú vonalat kapnánk. Hallatlanul nagy jelentősége van annak a megállapításnak, hogy a telített világító színeknek különböző világossági értékük van, amint

a 15. ábrán is látható. El kell ismernünk, hogy a világító, telített sárga igen világos szín, s hogy sötét világító sárgát hiába is keresnénk. A telített, karakteres kék nagyon sötét, és a világoskékek hatása jellegtelen, világító erejük nincsen. A vörös csupán sötét színeként képes kisugározni jelentékeny világító erejét, a tiszta sárga tónusfokozatán álló kivilágosított vörösnek többé nincsen sugárzó ereje. A színek művészenek feltétlenül számolnia kell a komponálásnál ezekkel a tényekkel. Ha azt akarja, hogy a fő kifejezést egy telített sárga szín hordozza, a kompozíciónak általában világos összhatást kell öltenie; a telített, világító vörös vagy kék viszont sötét összhatást kíván. Rembrandt képein a ragyogó vörösek csak azért oly sugárzóak és karakteresek, mert még sötétebb tónusok kontrasztjai vannak mellettük. Ha Rembrandt ragyogó sárgákat akart festeni, a tónusok aránylag világos csoportjaiban bírta csengésre őket. Ilyen környezetben a telített vörös csak sötétségként hatna, nem pedig zengő vörösként.

A különféle világossági értékek sok nehézséget okoznak a textiltervezőnek. Közismert dolog, hogy minden textiltervet négy vagy több különböző színösszeállításban kell elkészíteni. A kollekcióban ezeknek a színösszeállításoknak egy családba kell tartozniuk, valamilyen módon egységes színkarakterük alapján. Alapszabály, hogy minden egyes forma valamennyi színvariációjában ugyanaz a kontraszthatás érvényesüljön. A 12. ábra a 11. ábra kékekkel megoldott színes változatát mutatja. Ha egy tervben világító vörös szerepel, nem sikerül majd mind a hat vagy nyolc másik színösszeállításban elegendő világító színt találnunk, a vörössel egyenlő sötétségi fokozatban. A világossági fokozatkülönbségeknek azonban valamennyi összeállításban egyenlő mértékűeknek kell lenniük. Ha a vörös helyébe világító narancsot festenénk, az egész színösszeállítást a világító narancs világossági fokának

megfelelően kellene transzponálnunk. Ennek folytán a narancsszínnel megoldott szövetnek egészében véve világosabbnak kell lennie annál, amelyben a vörös szerepel. Ha a narancsot a vörös világossági fokán alkalmazzuk, a világító vörösnek egy tört barnásnarancs felelne meg, olyan szín, amelynek nincsen semmi sugárzása.

Nagy nehézségeket okoz az is, hogy a tiszta színek világossági és sötétségi értékei a megvilágítás intenzitásától függően változnak. A vörös, a narancs és a sárga csökkenő fényben sötétebbnek hat, a kék meg a zöld viszont világosabbnak. Előfordulhat tehát, hogy a színek tónusértékei fényes nappal helyesen, ugyanaznap alkonyatkor pedig hamisan érvényesülnek. A templomi félhomályba szánt oltárképeket tehát nem volna szabad múzeumok erős felső világítással ellátott termeiben vagy éles mesterséges fényben kiállítani, mert ilyen körülmények között színeik fény-árnyék értékei hamisak lesznek.

Itt említem meg, hogy a festő számára a telített sárga nem tartalmaz sem fehéret, sem feketét; a tiszta narancsszínnek, vörösnek, kéknek, ibolyának és zöldnek sem látja fekete vagy fehér tartalmát. A festő, ha fekete vagy fehér tartalmú vörösről beszél, tört vagy elhomályosult színre gondol. Technikai szempontból másként alkalmazzák a „fekete-fehér tartalom” fogalmát.

A fény-árnyék kontrasztban megfestett kép két, három vagy négy fő tónusértékben épülhet fel. A festő ilyenkor két, három vagy négy „síkról” beszél; ez esetben a fő tónuscsoportokat jól össze kell egymással hangolnia. Az egyes síkokon belül mutatkozhatnak apró tónusértékbeli különbségek, de ettől még a fő tónuscsoportok közötti különbségeknek nem szabad elsikkadniuk. E szabály megtartásához látni kell az egyenlő tónusértékű színeket. Ha nem ragaszkodunk következetesen a tónusértékek szerinti fő csoportokhoz vagy „síkokhoz”, a kompozíció veszít rendezettségéből, tisztaságából és erejéből.

A festőnek elsősorban azért kell ilyen síkokat kialakítania, hogy megőrizhesse a kép síkszerű összhatását. E rendező síkok kedvező esetben feltartóztatják és ártalmatlanná teszik a nemkívánatos mélységi hatásokat. A perspektivikus hatásoknak ez a feltartóztatása azáltal következik be, hogy a mélységillúziót keltő tónusértékeket a síkok tónusértékeihez hasonlítjuk. A síkok többnyire a következőképpen oszlanak meg: előtér, középtér és háttér. Ez azonban nem jelenti azt, mintha a főalakoknak mindig az előtér síkjában kellene elhelyezkedniük. Lehet az előtér teljesen üres; a fő esemény ilyenkor például a középtérben játszódhat le.

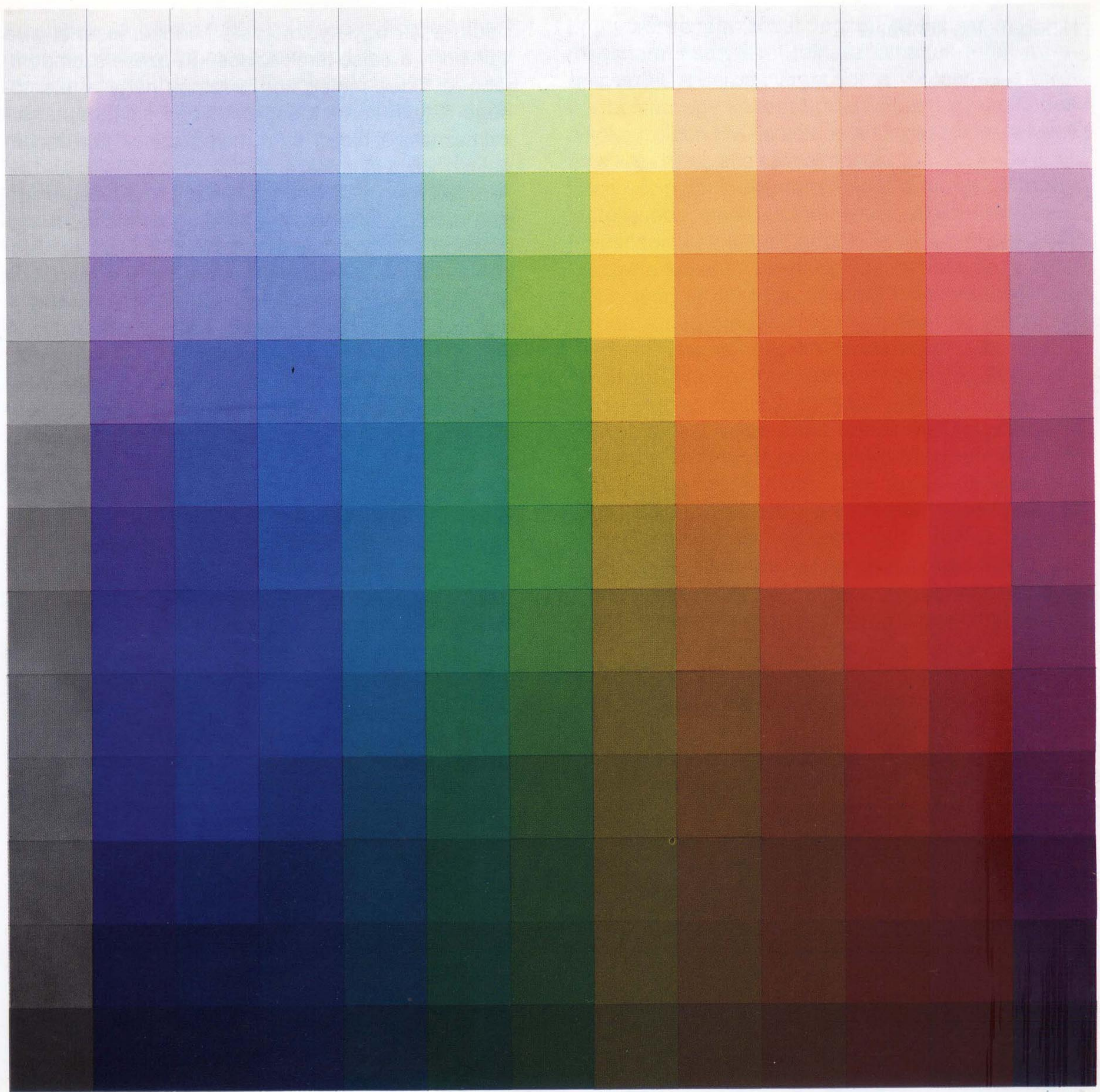
A következő képek a fény-árnyék kontraszttal való alakítás néhány lehetőségére utalnak:

Francisco Zurbarán (1598–1664): *Citromok, narancsok és rózsa*, Firenze, A. Contini-Bonacossi-gyűjtemény;

Rembrandt (1606–1669): *Aranysisakos férfi*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie;

Pablo Picasso (1881–1973): *Gitár a kandallón* (1915).

15. ábra Tizenkét szürke tónusfokozat a fehértől a feketéig, valamint a színek tizenkét színe, a szürke tónusfokozatoknak megfelelő világossági értékek szerint sorba állítva



Különösen hat talán az olvasóra, hogy a színek optikai érzékelési tartományából valamilyen hőmérsékleti érzetet akarunk leolvasni. Kísérletekkel kimutatták, hogy két olyan munkaterem között, melyek egyike kékeszölddel, másika vörösesnarancs-csal volt kifestve, az ott dolgozók három-négy foknyi hőmérséklet-különbséget éreztek. A kékeszöld teremben a 15 °C-os belső hőmérsékletet már hidegnek érezték, a vörösesnarancs teremben viszont csak 11–12 °C-on kezdtek el fázni. Ez a tény a tudományos vizsgálatok alapján azt jelenti, hogy a kékeszöld szín mérsékeli a vérkeringés impulzusát, a narancs viszont aktivizálja. Egy másik, állatokkal végzett kísérlet hasonló eredményre vezetett. Versenylovak istállóját két részre osztották, egyik felét kékre, a másikat vörösesnarancsra mázolták. Verseny után a kék helyiségben nagyon hamar megnyugodtak a lovak, a vörös oldalon viszont sokáig felhevültek és nyugtalanok maradtak. A kék oldalon ezenkívül nem voltak legyek sem, a vörös részen

pedig csak úgy nyüzsögtek. Mindkét kísérlet arra vall, hogy a belső terek színes kiképzése szempontjából a hideg-meleg kontrasztnak nagy a jelentősége. Olyan kórházban, amelyben színterápiát alkalmaznak, a hideg és a meleg színek tulajdonságai rendkívül fontos szerepet játszanak.

A színkörre pillantva kiderül, hogy a legvilágosabb szín a sárga, a legsötétebb pedig az ibolya; a legerősebb világos-sötét kontraszt tehát e két szín között feszül. A sárga-vörös tengelyre derékszögben áll a vörösesnarancsot és a kékeszöldet, a hideg-meleg kontraszt két pólusát összekötő tengely. A legmelegebb szín a vörösesnarancs vagy szaturnuszvörös, a leghidegebb a kékeszöld vagy mangánoxid. A sárga, a sárgásnarancs, narancs, vörösesnarancs, vörös és vörösesibolya színeket általában meleg, a sárgászöld, zöld, kékeszöld, kék, kékesibolya és ibolya színeket hideg színeknek nevezik. Ez a különbségtétel azonban csalóka. Mert ugyanúgy, ahogyan a fehér és a fekete pólusok a legvilágosabb és a legsötétebb tónust jelentik, s az összes szürke tónus csak relatív módon hat világosnak vagy sötétnek, világosabb vagy sötétebb tónusokkal való kontraszthatása szerint, a kékeszöld és a vörösesnarancs mint a hideg és a meleg két pólusa is mindig hideg vagy meleg; a színkörben közöttük elhelyezkedő színek viszont hol hidegnek, hol melegnek hatnak aszerint, hogy melegebb vagy hidegebb színekkel állnak-e kontraszthatásban. A hideg és meleg színek karakterét definiálhatjuk még másképpen is:

hideg – meleg
árnyas – napos
átlátszó – átlátszatlan
megnyugtató – izgató
híg – sűrű
légies – földi
távoli – közeli
könnyű – nehéz
nedves – száraz

A hatásoknak e sokfélesége a hideg-meleg kontraszt nagy expresszív lehetőségeire vall. Ez a kontraszt rendkívül festői hatásokat tesz lehetővé, és muzikálisan csengő, valószerűtlen karakterű atmoszférát hoz létre.

Kint a szabad természetben a távoli tárgyak a közöttük és közöttünk levő légréteg hatására mindig hidegebb színűeknek látszanak. A hideg-meleg kontrasztnak tehát vannak olyan elemei, amelyek közelséget, illetve távolságot sugallnak. A festészetben a perspektivikus és plasztikus hatáskeltés fontos eszköze ez a kontraszt.

Ha valamilyen kompozíciót egy meghatározott kontraszt szerint, tiszta stílusban akarunk kidolgozni, akkor az összes többi kontrasztot visszafogottan, csak mellékontrasztként vagy egyáltalán nem szabad alkalmaznunk.

A 16. ábra poláris erőteljességgel érvényesíti a hideg-meleg kontrasztot: vörösesnarancs-kékeszöld.

A 17. ábra megfordítva mutatja a 16. ábra mennyiségi viszonyait.

A 18. és 19. ábrán első színeként ugyanazt az ibolyát látjuk. A 18. ábrán melegnek hat, mert hideg színek állanak mellette, a 19. ábrán hidegnek, mert a mellette álló színek melegebbek.

A 21. ábrán a vöröstől a narancsig tartó hideg-meleg modulációkat látunk.

A 22. ábrán a zöldtől a kékeszöldig tartó hideg-meleg modulációkat látunk.

Ezekből a hideg-meleg kontraszt tanulmányozására szolgáló gyakorlatokból a világos-sötét-kontrasztot teljesen ki kell kapcsolnunk, vagyis a kompozíció valamennyi színének egyforma világosnak vagy egyforma sötétnek kell lennie.

A modulációk elvégezhetők bármely tetszőleges tónusfokozatban, legkedvezőbb azonban valamely középső világossági fok.

A színkarakterek módosulásának nem szabad túlterjednie a tizenkét osztatú színekör négy szomszédos színén.

Egy vörösesnarancssal végzett gyakorlatban a vörösesnarancson kívül felhasználhatjuk tehát a narancsszínt, a sárgásnarancsot, a vöröset és a vörösesibolyát; egy kékeszölddel végzett gyakorlatban a kékeszöldön kívül a zöldet, a sárgászöldet, a kéket és a kékesibolyát alkalmazhatjuk.

Ha a két poláris ellentétet, tehát a hideg és meleg legteljesebb erejét akarjuk elérni, akkor kromatikus lépcsősort kell kialakítanunk, mely a kékeszöldtől kezdve a kéken, a kékesibolyán, az ibolyán, a vörösesibolyán és vörösön át a vörösesnarancsig tart. Ebben a nagy terjedelmű kromatikában természetesen felhasználhatunk több-kevesebb közbenső fokozatot. A sárgától a vörösesnarancsig vezető hideg-meleg kromatikus sor csak akkor felel meg céljainknak, ha a felhasznált színek mind ugyanolyan világosak, mint a sárga; egyébként fény-árnyék kontraszt keletkezne. E modulációk szépsége akkor tud csak teljes mértékben kibontakozni, ha fény-árnyék különbségek nincsenek jelen.

A 21. és 22. ábra hideg és meleg színek kromatikus modulációit mutatja be; a hideg és meleg színek kontraszthatása viszont a maximumra fokozhatja a színek erejét (20. ábra).

A hét színekontraszt közül a legcsengőbb a hideg-meleg kontraszt. Általa válik lehetővé, hogy a színekkel felidézzük a szférák ujjongó zenéjét. E kontrasztot választotta Grünewald az *Angyalkoncert* színkompozíciójához, és az Isenheimeri oltár két másik részletéhez; az egyik a Madonna-képen az égi magasságban lebegő angyalok csoportja az Atyaisten-nel, a másik pedig Krisztus feltámadásának táblája. Olyankor élt Grünewald ezzel a színhatással, amikor mennyei dolgokat akart ábrázolni.

Amikor Suger apát a Párizs melletti St. Denis-székesegyház ablaknyílásaiba behelyeztette az első színes üvegablakokat, tettét a következő szavakkal indokolta: „...hogy az emberek materiális beállítottságú értelme arra irányíttassék, ami túl van már min-

den matérián”. Csillogó hieroglifák voltak az üvegablakok, és a nép megértette őket. Mágikus ragyogásuk oly titokzatos volt, hogy a hívek az ablakokat nézve átélték a sugárzó túlvilágot. Az érzéki-optikai élmény közvetlenül elvezette őket egy magasabb szellemiség befogadásához.

Chartres-ban a *La belle Verrière* üvegablakot a meleg vörös és hideg kék szimbolikus értelmű alkalmazásával komponálták. Ugyanabban a ritmusban lélegzik, mint a nap. A vándorló égi fény beesési szöge állandóan változik, s így a színek minden egyes napszakban másként ragyognak. Sugárzó ereje van az üveg átlátszó anyagának, akárcsak a drágaköveknek.

Amikor Monet érdeklődése egészen a tájképfestés felé fordult, képeit már nem a műteremben festette, hanem odakint a természetben. Behatóan tanulmányozta az évszakokat, a napszakokat és az időjárás változásait a velük együtt folyvást alakuló fényviszonyokkal s hangulatokkal egyetemben. Meg akarta festeni képein a fény vibrálását a levegőben és a forró mezők fölött, a színes fénytörést a felhőkben és a nyirkos ködökben, az áramló, hullámzó víz sokrétű reflexeit, a napsütötte és árnyékos zöld váltakozását a fák lombjában. Megfigyelte, hogy a fény- és árnyéktónusok s a mindenfelől visszaverődő színes sugarak a tárgyak lokális színeit olyan foltokká oldják, amelyekre nem annyira a világos és sötét színek váltakozása jellemző, inkább a hideg és meleg színeké. Tájképein háttérbe szorult a festészetben addig alkalmazott fény-árnyék kontraszt, s helyébe a hideg-meleg kontraszt lépett.

Látták az impresszionisták, hogy az ég és az atmoszféra hideg átlátszó kékje mint árnyékszín mindenütt kontraszthatásba lép a napfény meleg színeivel. Monet, Pissarro és Renoir képeinek varázsát gyakran a hideg és meleg színmodulációk bonyolult és művészi játéka hozza létre.

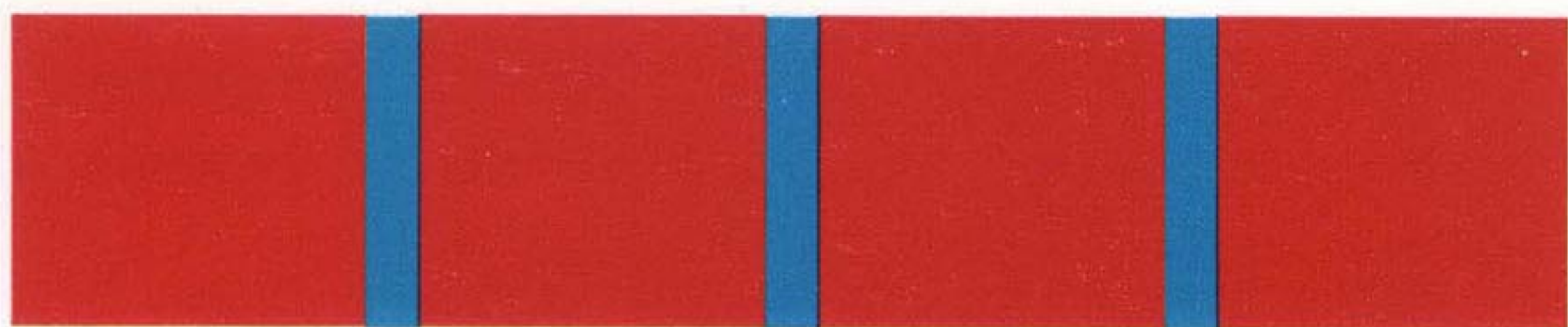
A hideg-meleg kontraszt alkalmazásának példái: a *La belle Verrière* üvegablak; Chartres, székesegyház (XII. század);

Matthias Grünewald (1475–1528): *Angyalkoncert*, részlet az Isenheimi oltárról, Colmar, Musée d'Unterlinden;

Auguste Renoir (1841–1919): *Le Moulin de la Galette*, Párizs, Musée Jeu de Paume;

Claude Monet (1840–1926): *A londoni parlament ködében*, Párizs, Musée Jeu de Paume;

Paul Cézanne (1839–1906): *Almák és narancsok*, Párizs, Musée Jeu de Paume.



16



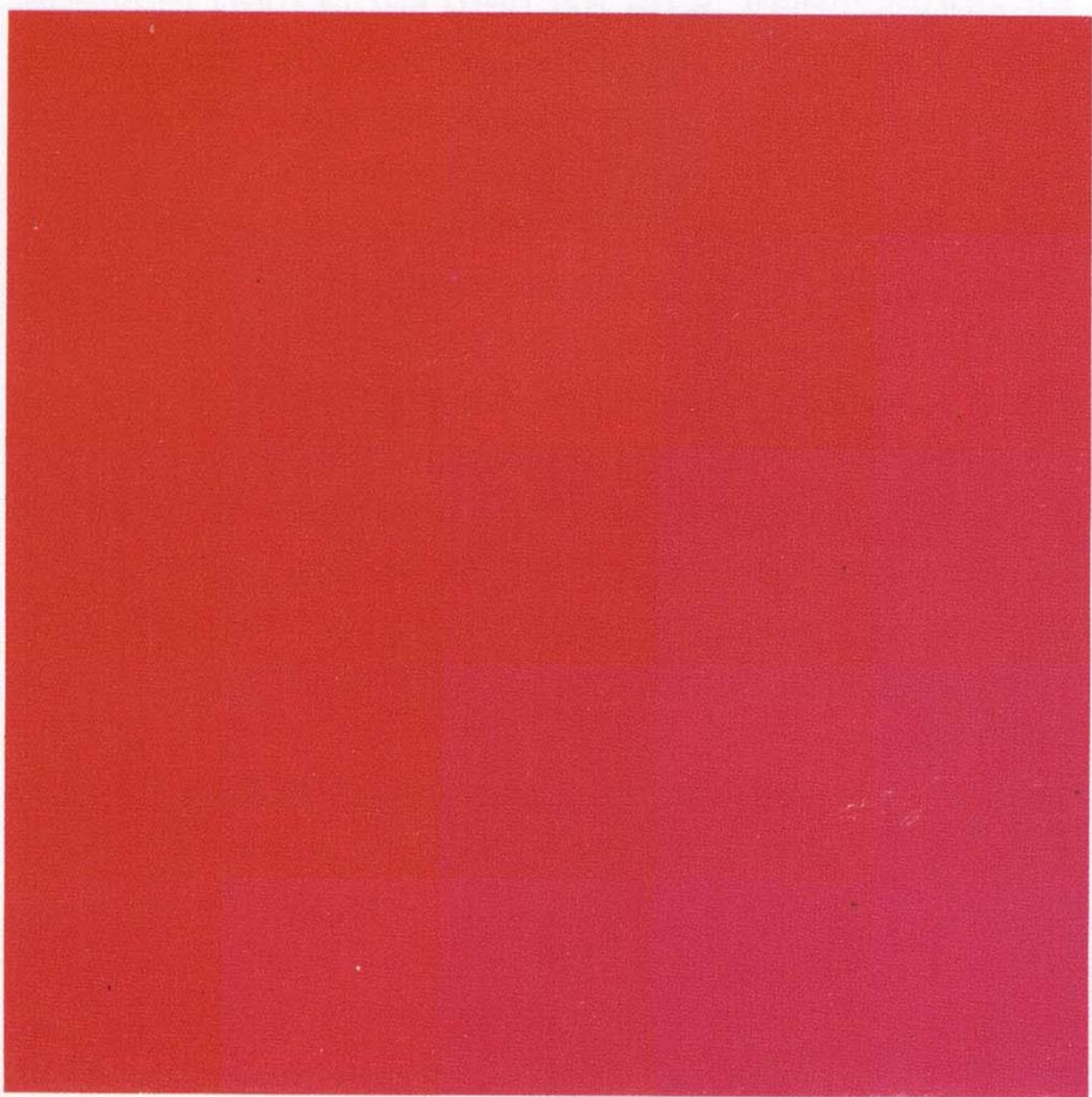
17



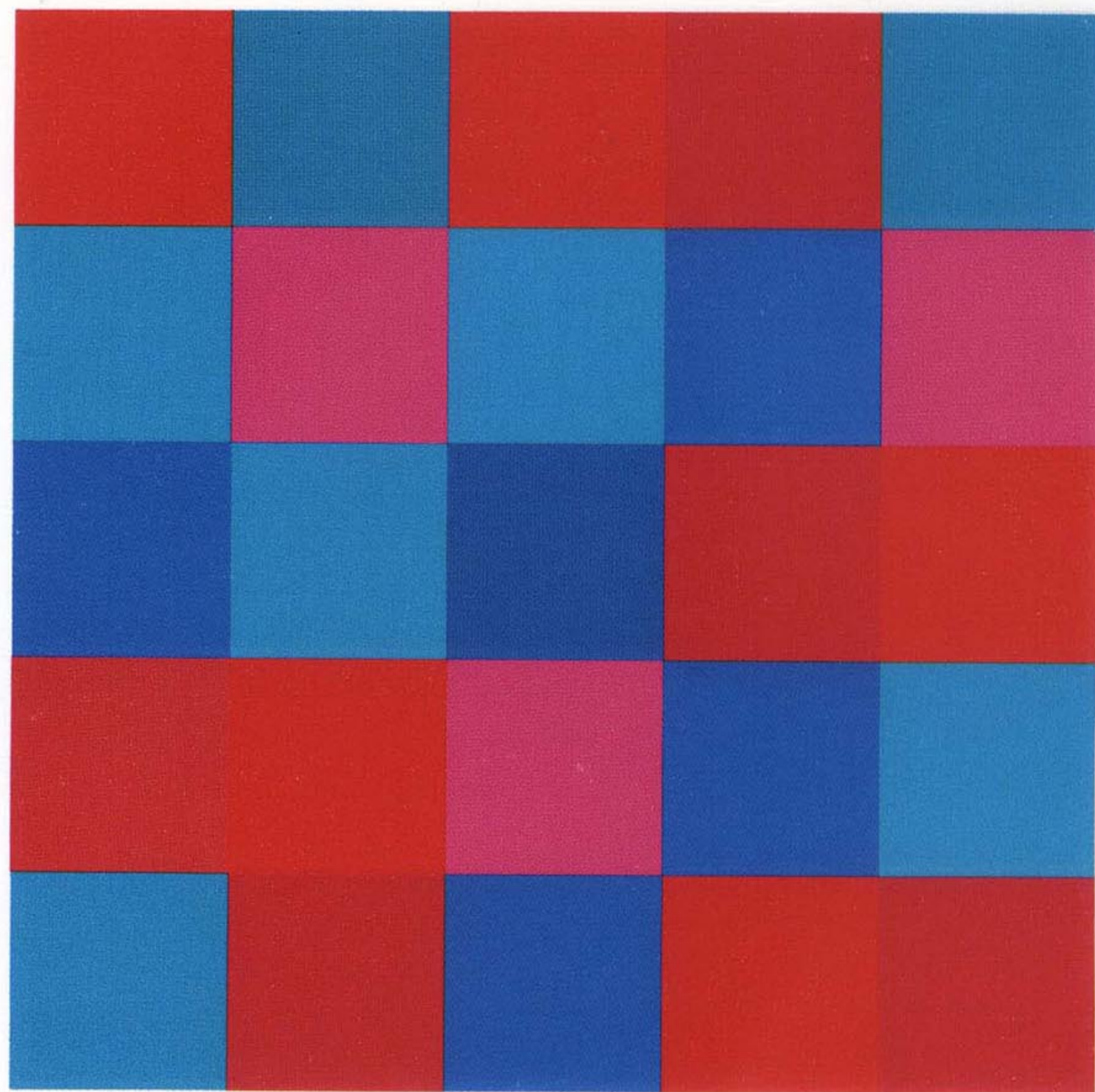
18



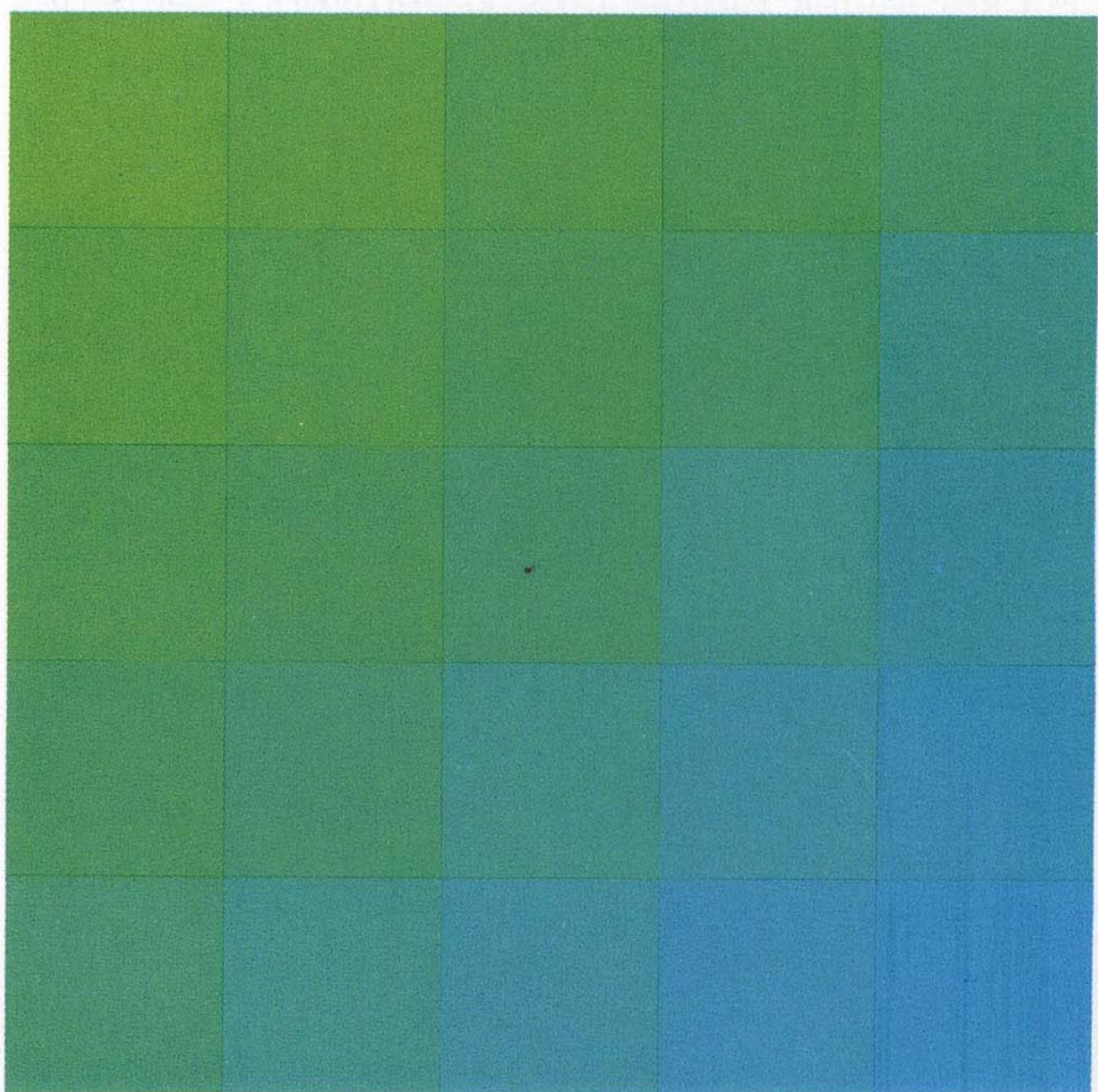
19



21



20



22

Komplementer-kontraszt

Ha két festék pigmentáris keverékéből semleges szürkésfekete jön létre, a két színt komplementer színnek nevezzük. Fizikai értelemben ugyancsak komplementer két színes fény, ha keveredésükből fehér fény jön létre. Furcsa kettős két komplementer szín! Ellentétesek, de kölcsönösen megkövetelik a másik létét, egymás mellett a legnagyobb világítóerőre kapnak, keverékükben pedig szürkévé semmisítik egymást – akár csak a tűz meg a víz. És mindig csak egyetlen szín lehet egy bizonyos másik szín komplementerje.

A színekörben, a 3. ábrán, a komplementer színek átlósan egymással szemben állnak. Ezek a komplementer szín párok a következők:

sárga : ibolya
sárgásnarancs : kékesibolya
narancs : kék
vörösesnarancs : kékeszöld
vörös : zöld
vörösesibolya : sárgászöld

Ha szétbontjuk ezeket a komplementer szín párokat, megállapíthatjuk, hogy mindig megvan bennük a három alapszín, a sárga, a vörös és a kék:

sárga : ibolya = sárga : vörös és kék
kék : narancs = kék : sárga és vörös
vörös : zöld = vörös : sárga és kék

Amiként a sárga, a vörös és a kék keverékéből szürke jön létre, úgy keletkezik szürke két komplementer szín keverékéből is.

Emlékezzünk csak vissza a fizikai fejezetben tárgyalt kísérletre; ott arról volt szó, hogy a spektrum valamely izolált színéhez tartozó komplementer színt az összes többi maradékszín keveréke hozza létre. A spektrum bármelyik színének a komplementere valamennyi többi keverékszín összege. Különös és mindmáig megmagyarázhatatlan az a fiziológiai tény, amelyet megfigyelhetünk mind az utóképpel, mind a szimultán effektussal kapcsolatban: szemünk megköveteli valamely adott szín komplementer-kiegészítését, s ha azt nem kapja meg ténylegesen, létrehozza önmaga. Ez a jelenség roppant jelentős mindazok számára, akik színekkel dolgoznak.

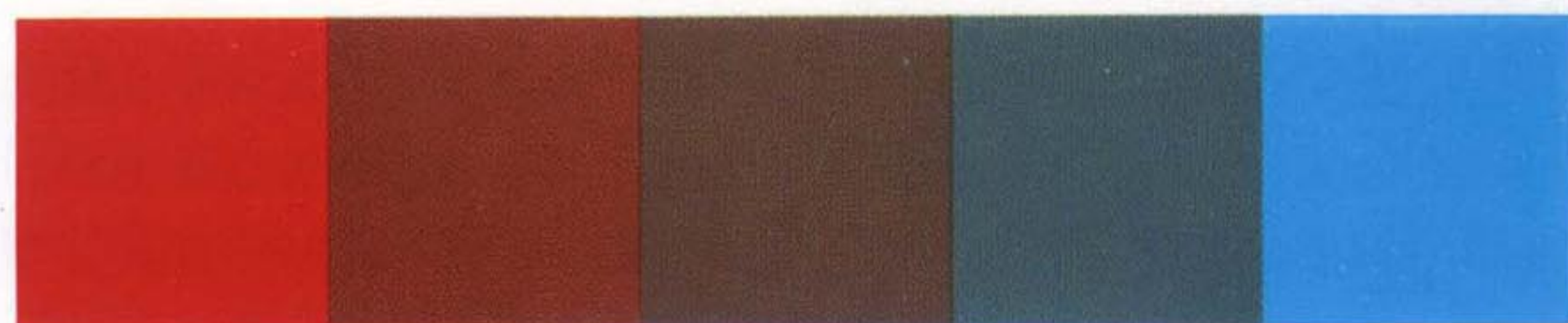
A színek harmóniájáról szóló fejezetben megállapítottuk, hogy a harmonikus formálás alapja a komplementer-törvény, mivel csak annak betöltésével jöhet létre tökéletes egyensúly a szemben.

Ha a komplementer színeket megfelelő tömegarányokban alkalmazzuk, statikus, szilárd hatású képet kapunk. Mindegyik szín világítóereje csorbítatlan marad. A komplementer színek hatása valóságukkal azonos. A komplementer színek ezen erőteljes statikus hatásának elsősorban falképek alkotásában van jelentősége.

De emellett megvan valamennyi komplementer szín párnak a maga különlegessége is. A sárga : ibolya színállás például nemcsak a komplementer-kont-



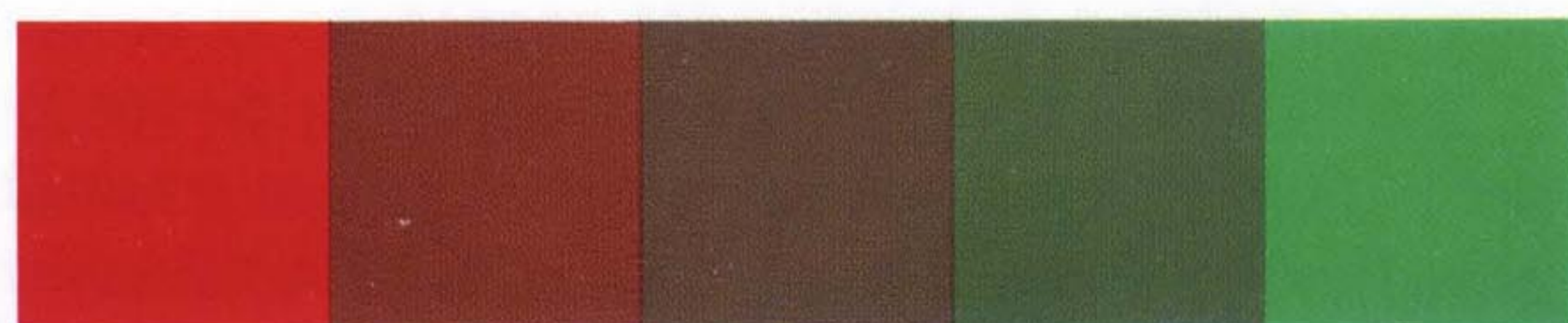
23



26



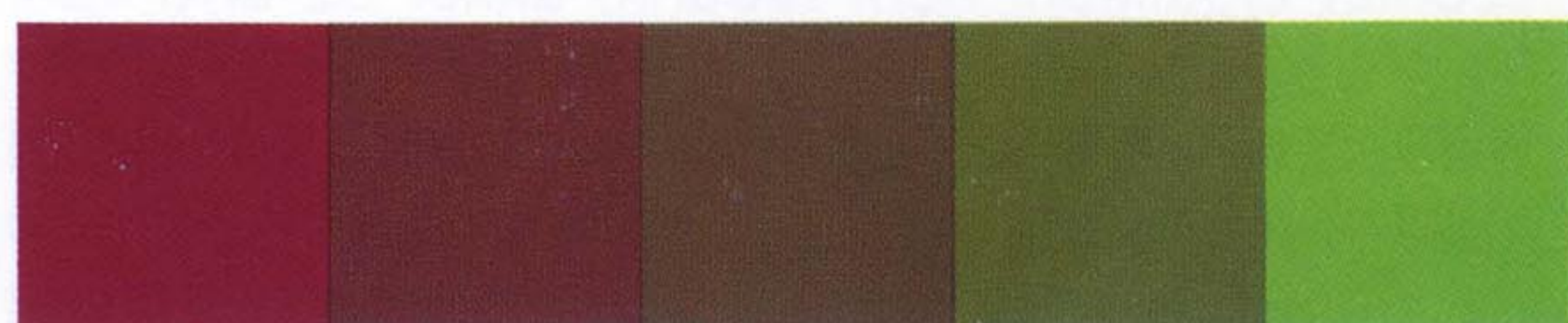
24



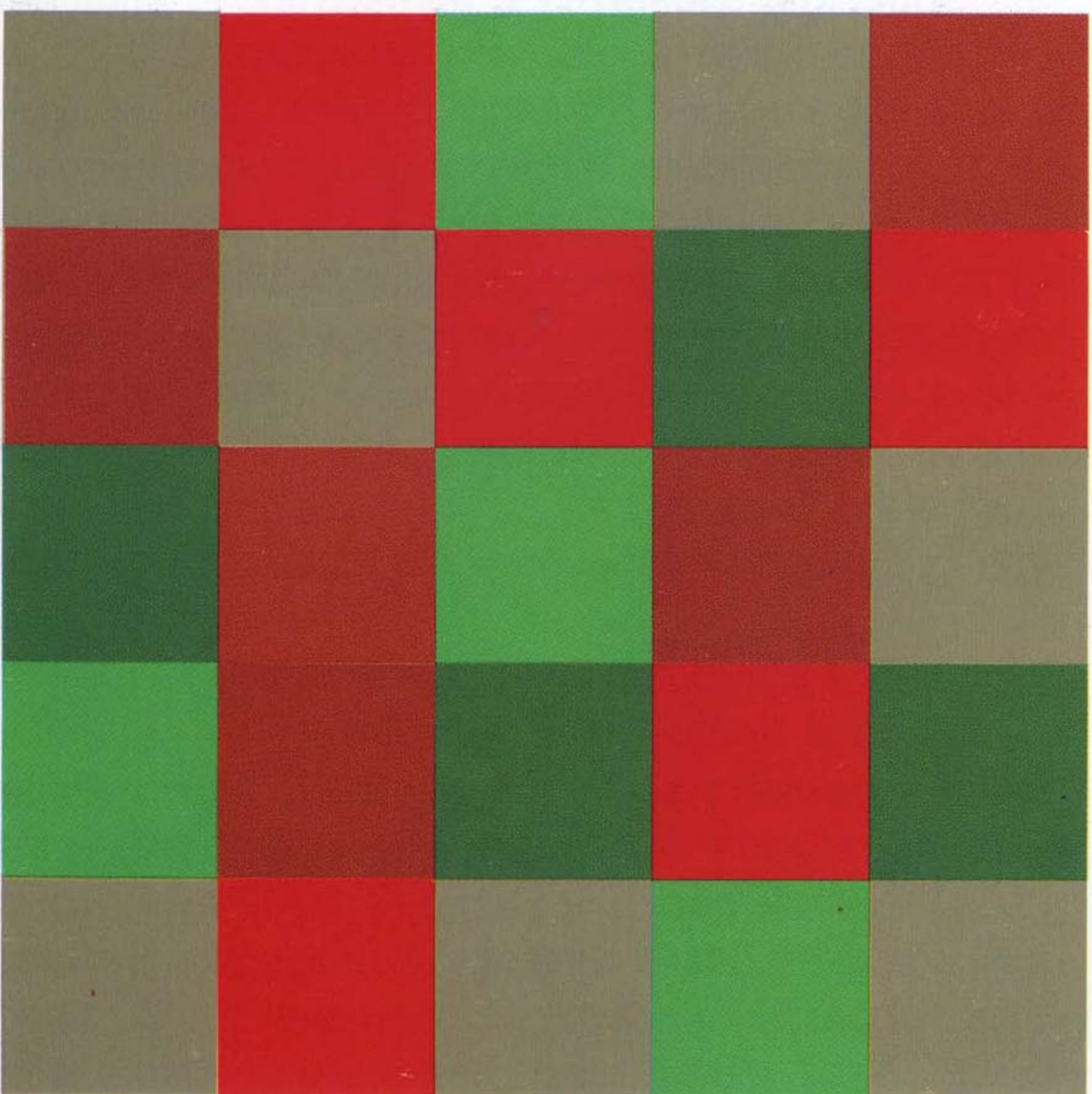
27



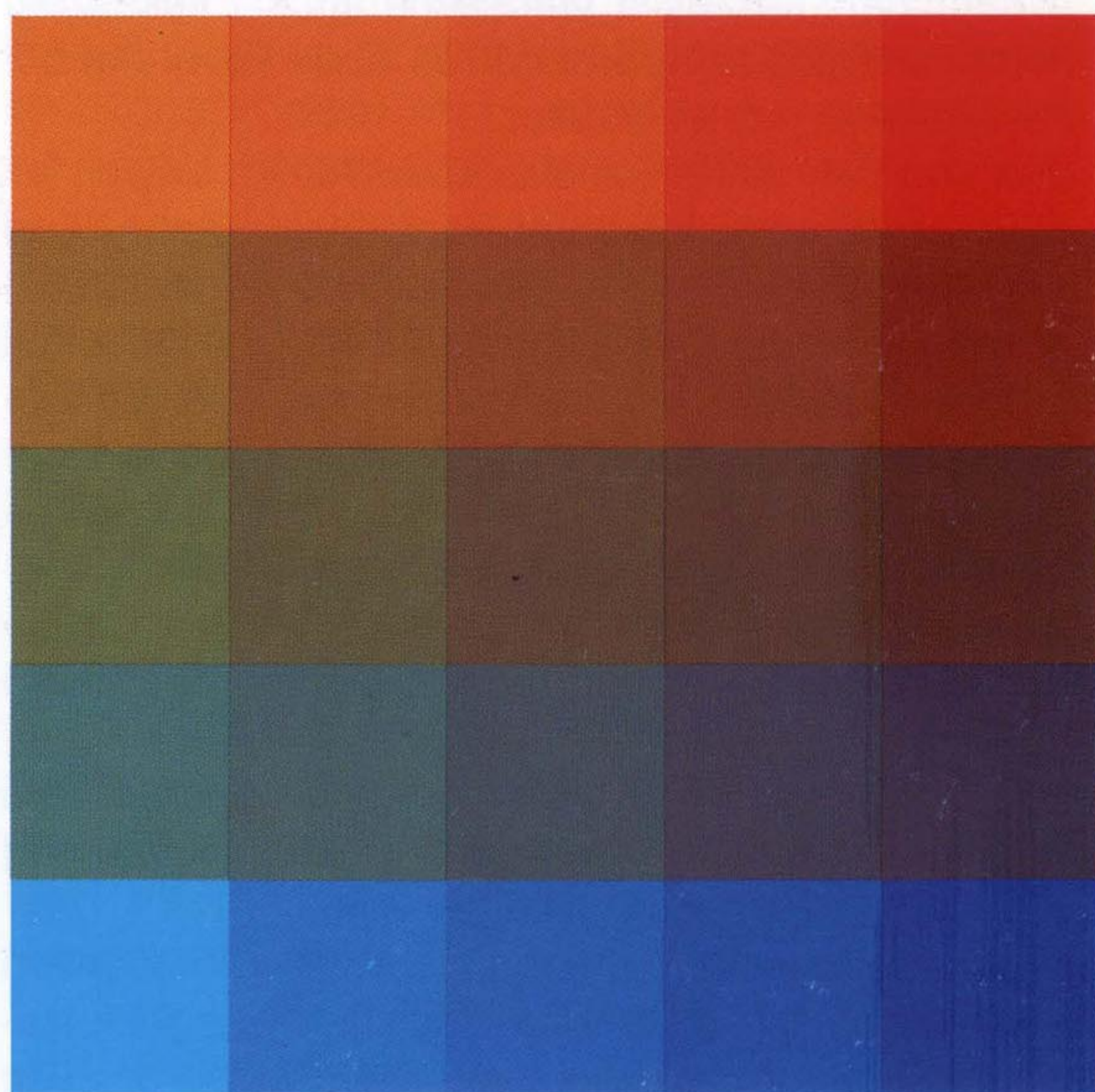
25



28



29



30

asztot tartalmazza, hanem erőteljes világos-sötét kontrasztot is. A vörösesnarancs : kékeszöld szín-pár komplementer, de benne mutatkozik meg a hideg-meleg kontraszt legnagyobb ereje is. A vörös : zöld színek komplementerek, egyforma világosak és fényértékük is egyenlő nagy. Értelmezze néhány gyakorlat közelebbről is a komplementer-kontraszt lényegét.

A 23–28. ábrán a hat komplementer színpárt látjuk, és a szürkéhez vezető keverékeiket. Ezek a keveréksávok azáltal jönnek létre, hogy egy adott szíhez egyre többet és többet keverünk komplementer színéből. Az egyes sorok közepén egy-egy szürke tónus keletkezik. Ha két szín keverésével semleges szürkét előállítani nem tudunk, akkor ez arra vall, hogy a színek nem komplementerek.

A 29. ábra a vörös : zöld komplementer színpárból s a keverékszínek modulációiból készített kompozíció. Felhasználhatunk természetesen két, három vagy több komplementer színpárt is. A 30. ábrán a narancs : kék és a vörösesnarancs : kékeszöld komplementer színpárokból és ezek keverékeiből összeálló négyzetet láthatunk.

Sok komplementer-kontrasztban festett képen az egymással komplementer kontraszthatásba lépő színeken kívül ezek keverékszíneiből is láthatunk, amelyek közvetítő és kiegyenlítő funkciót töltenek be. Ezek ugyanis mindkét tiszta színnel rokonságban állnak s így egyetlen családdá egyesítik őket. Sőt a keverékszínek gyakran nagyobb tömegben szerepelnek, mint a tiszta színek.

A természetben gyakran találhatunk ilyen keverékszíneket. Megfigyelhetjük őket egy fiatal rózsató ágain és levelein, mielőtt még a virág kialakulna. A leendő rózsza vörös színe keveredik a szárok és levelek zöldjével, és gyönyörű vörösesszürke meg zöldesszürke árnyalatok jönnek létre.

Két komplementer szín segítségével különlegesen szép színes szürkét lehet előállítani. A régi mestereknek megvolt a maguk technikai eljárása az ilyen

szürke színek elérésére: egy világító színre vonalkázva rávitték a komplementer színt; vagy a második színt vékony lazúrréteggént terítették az első szín fölé.

A pointillisták másféleképpen állították elő ezeket a színes szürkét. Apró pontokban helyezték egymás mellé a tiszta színeket, amelyek szürkévé csak a néző szemében keverednek.

A komplementer-kontraszt alkalmazásának példái a következő képek;

Jan van Eyck (1390–1441); *Rolin kancellár Madonnája*, Párizs, Louvre;

Piero della Francesca (1410–1492): *Salamon fogadja Sába királynőjét*, freskó az arezzói San Francesco-templomban;

Paul Cézanne (1839–1906): *Mont St.-Victoire*, Philadelphia, Museum of Art.

Szimultán-kontrasztnak a következő jelenséget nevezzük: szemünk valamely adott szín meglátásával egyidejűleg, tehát szimultán módon megköveteli a komplementer színt, s öntevékenyen létrehozza, ha az nincs jelen. Ez a tény azt bizonyítja, hogy a színbeli harmónia alaptörvényébe beletartozik a komplementer-törvény teljesítése. A szimultán módon létrehozott komplementer szín színérzetként a szemünkben keletkezik, valójában nincs jelen. Lefényképezni nem lehet. A szimultán-kontraszt és a szukcesszív kontraszt keletkezésének valószínűleg egyazon oka van.

Végezzük el a következő kísérletet: nagy, erős színű felületre kicsi fekete négyzetet festünk. Erre áttetsző selyempapírt fektetünk. Ha vörös a felület, a fekete négyzetet zöldesnek látjuk. Ha zöld a felület, a négyzet vörösesnek tetszik. Ha ibolyaszínű a felület, a fekete négyzetet sárgásnak látjuk, ha sárga, ibolyaszínűnek. Valamennyi szín szimultán módon létrehozza a maga ellentétes színét.

A 31–36. ábrán ezt a kísérletet más megoldásban láthatjuk. Hat tiszta színű négyzetbe egy-egy kicsi, semleges szürke négyzet van festve; a kicsi négyzetek világossága mindig megfelel az alapszín világossági fokának. A kicsi négyzetek mindegyike az alapszín komplementer színében ragyog fel. Az egyes színek megfigyelése közben lehetőleg takarjuk le az összes többi színt, s hajoljunk minél közelebb az illető színhez. Minél tovább nézzük a fő színt, s minél világítóbb, annál erőteljesebbek a szimultán hatások.

A szimultán módon létrejövő szín valójában nincs jelen, csupán szemünkben születik meg, éppen ezért izgalomba hoz, s az állandóan változó erősgű eleven vibrálás érzetét kelti bennünk. Hosszabb szemlélés után a főszín mintha veszítene intenzitásából – szemünk kifárad –, a szimultán módon létrehívott szín iránti érzékenységünk viszont fokozódik.

A szimultán hatást nemcsak a szürke és valamely tiszta szín közötti feszültség hozhatja létre, hanem két tiszta szín is, ha nem pontosan komplementerek. Mindkét szín megkísérli a másikat a maga komplementerévé kényszeríteni; ezáltal többnyire elveszítik reális, tényleges karakterüket, s új hatásokban ragyognak fel. A legmagasabb feszültségű, dinamikus izgalom hatását keltik! Stabilitásuk megrendül, váltakozva vibrálnak. Elveszítik objektív, valóságos karakterüket, s valamiféle nem valóságos individuális hatásmezőben lebegnek: új dimenzióban. A színek mintha elanyagtalannodtak volna. Itt érvényes igazán a tétel: „Valamely szín valósága nem mindig azonos a hatásával.”

Mindazok számára, akiket érdekelnek a színek problémái, a szimultán hatásnak rendkívüli jelentősége van. Goethe mondta: „Csak a szimultán-kontraszt teszi alkalmassá a színeket az esztétikai célú felhasználásra.”

A 37. ábrán három kicsi szürke négyzet áll narancsszínű mezőben. Három egymástól alig észrevehe-

tően különböző szürkét használtunk fel. E három különböző szürke szín annak köszönheti más-más hatását, hogy az első szürkébe némi kéket kevertünk, amely a szimultán hatásnak mintegy elébe siet; a második szürke semleges és szimultán módon megváltozik; a harmadik szürkébe narancsszín kevertünk s így ellene szegül a szimultán hatásnak, nem is alakulhat már át szimultán módon. Jól megmutatkozik ebben a kísérletben, hogy az izgató szimultán-kontraszt hatását megfelelő módszerekkel növelni lehet, illetve létrejöttét meg is akadályozhatjuk.

Fontos tudnunk, hogy milyen feltételek között jön létre a szimultán hatás, s hogy hogyan hárítható el. Gyakran kerül az ember olyan színezési feladatok elé, amelyekben nem szabad szimultán kontrasztnak létrejönnie. Néhány évvel ezelőtt egy nyakkendőanyag-szövőde tulajdonosa kétségbeesve mutatott nekem több száz métert a legdrágább nyakkendőanyagból, amelyet nem vettek át tőle, mert egy vörös alapra szőtt fekete csík nem feketenek, hanem zöldnek hatott, s ezáltal az anyag nyugtalanná vált, vibrálni kezdett. Annyira erős volt ez a szimultán hatás, hogy az átvevő azt állította, a szövő fekete fonal helyett zöldet használt. Ha a szövő a szürkésfekete fonal helyett barnásfeketével dolgozik, megakadályozhatta volna a szimultán hatás létrejöttét, s elkerülhető lett volna a nagy anyagi veszteség.

A szimultán kontraszthatás elkerülésének itt leírt módszerén kívül van még egy másik is: különböző világossági fokozatokban kell felhasználni a veszélyeztetett színeket. Az erőteljes sötét-világos kontraszt gátolja a szimultán átalakulás létrejöttét. Jól tesszük, ha a kompozícióban felhasználandó színeket először vázlatban egymás mellé helyezzük, s ellenőrizzük a színhatásokat, mielőtt még a munka kivitelezéséhez látnánk.

Szimultán hatások jöhetnek létre tiszta színek között akkor is, ha a komplementer szín helyett egy szom-

szédos, a tizenkét osztatú színekörben tőle jobbra vagy balra fekvő színt használunk fel. Nem sárgát meg ibolyát választunk tehát, hanem sárgát és vörösesibolyát vagy kékesibolyát, A sárga a vörösesibolyát is, a kékesibolyát is az ibolyaszín, a komplementer felé szeretné kényszeríteni; a vörösesibolya a sárgát a sárgászöld felé, a kékesibolya pedig a sárgát a narancssárga felé tolná el. Ily módon szimultán vibrációk jönnek létre.

Még egy példa: ha a kompozícióban sárgát és vöröset kék alapra festünk, harmonikus nyugalom uralkodik. Ha a kéket a kékeszöld felé közelítjük, megkezdődik a szimultán játék. A vörös meg a sárga szimultán izgalomba kerül, s mindkettő egészen másként hat, mint a kék alapon.

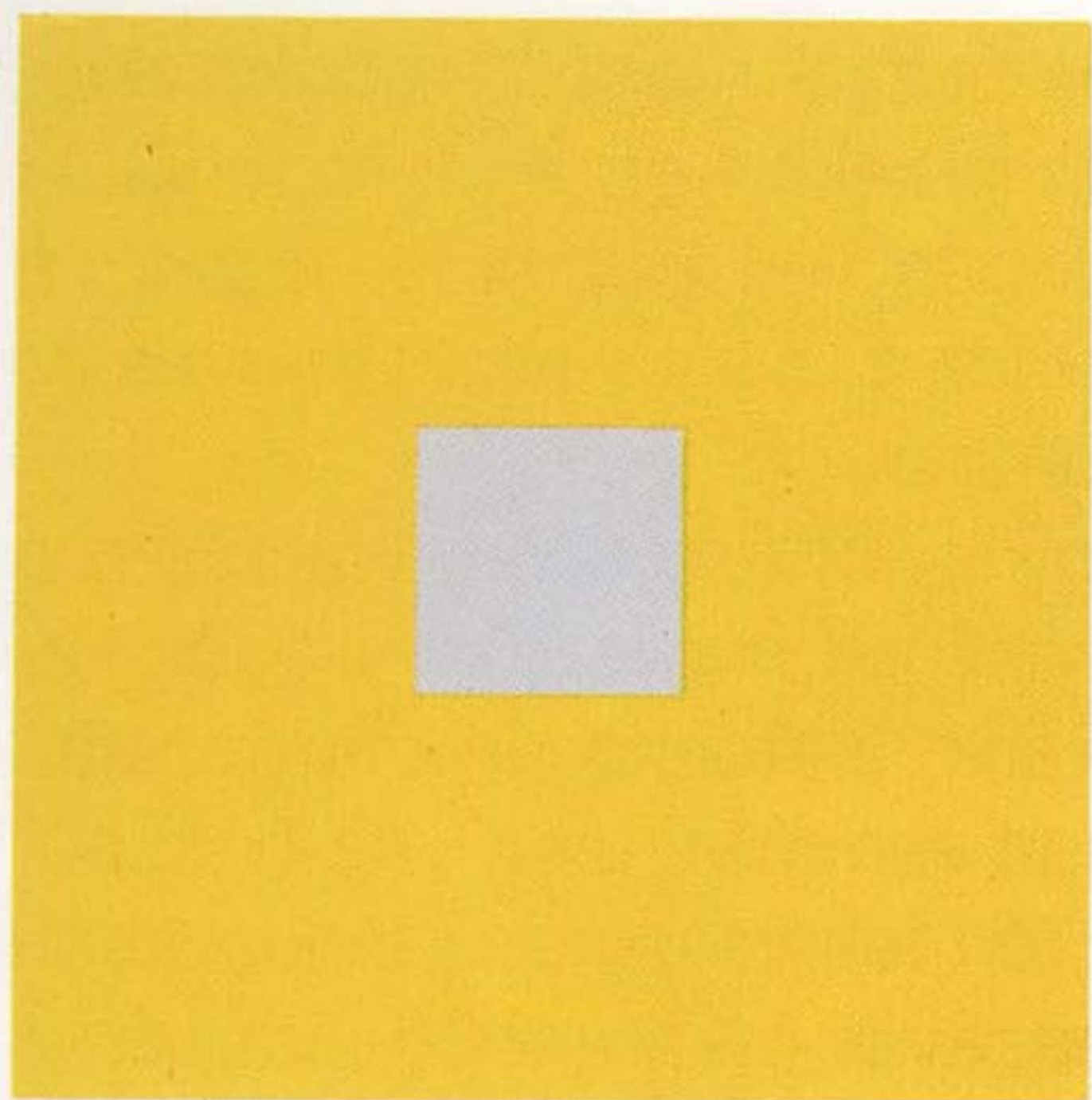
Ha erősíteni akarjuk a szimultán kontraszthatást, új lehetőségeket kínál a mennyiségi kontraszt.

A szimultán-kontraszt alkalmazásának példái a következő képek:

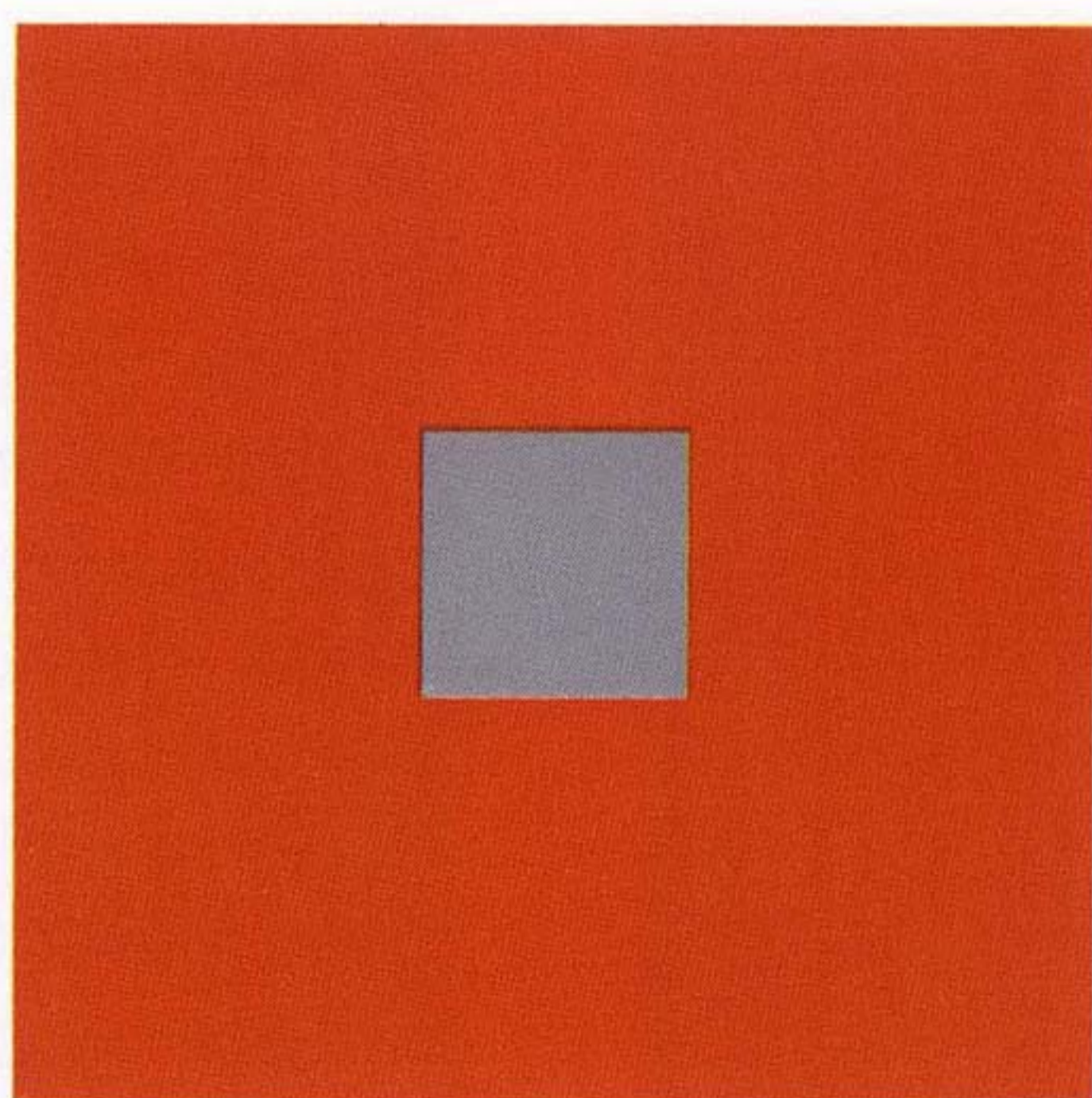
A Sátán meg a sáskák a St. Séver-i Apokalipszisből (XI. század), Párizs, Bibliothèque Nationale;

El Greco (1541–1614): *Krisztust megfosztják ruháitól*, München, Alte Pinakothek;

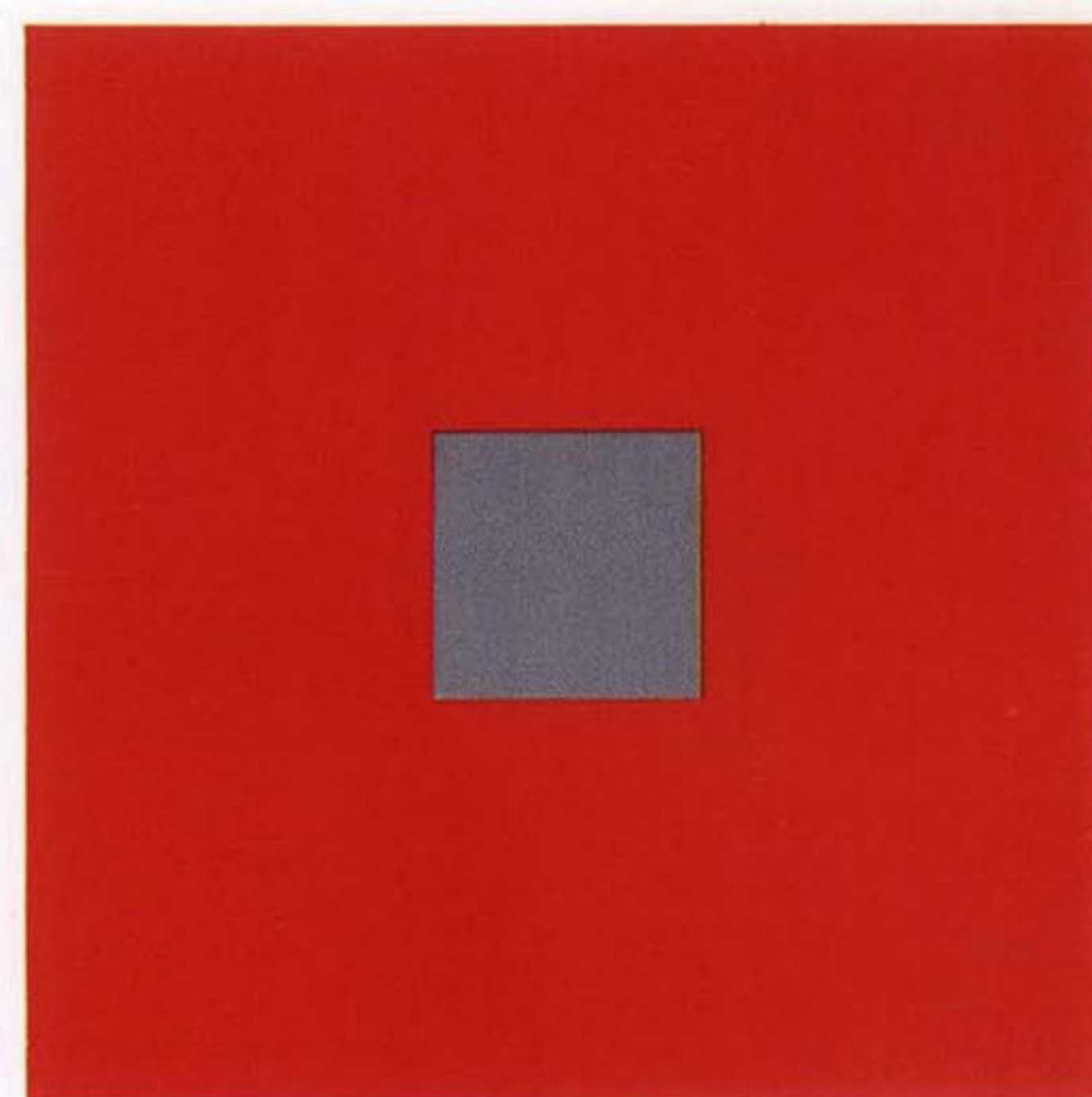
Vincent van Gogh (1853–1890): *Arles-i kávéház este*, Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



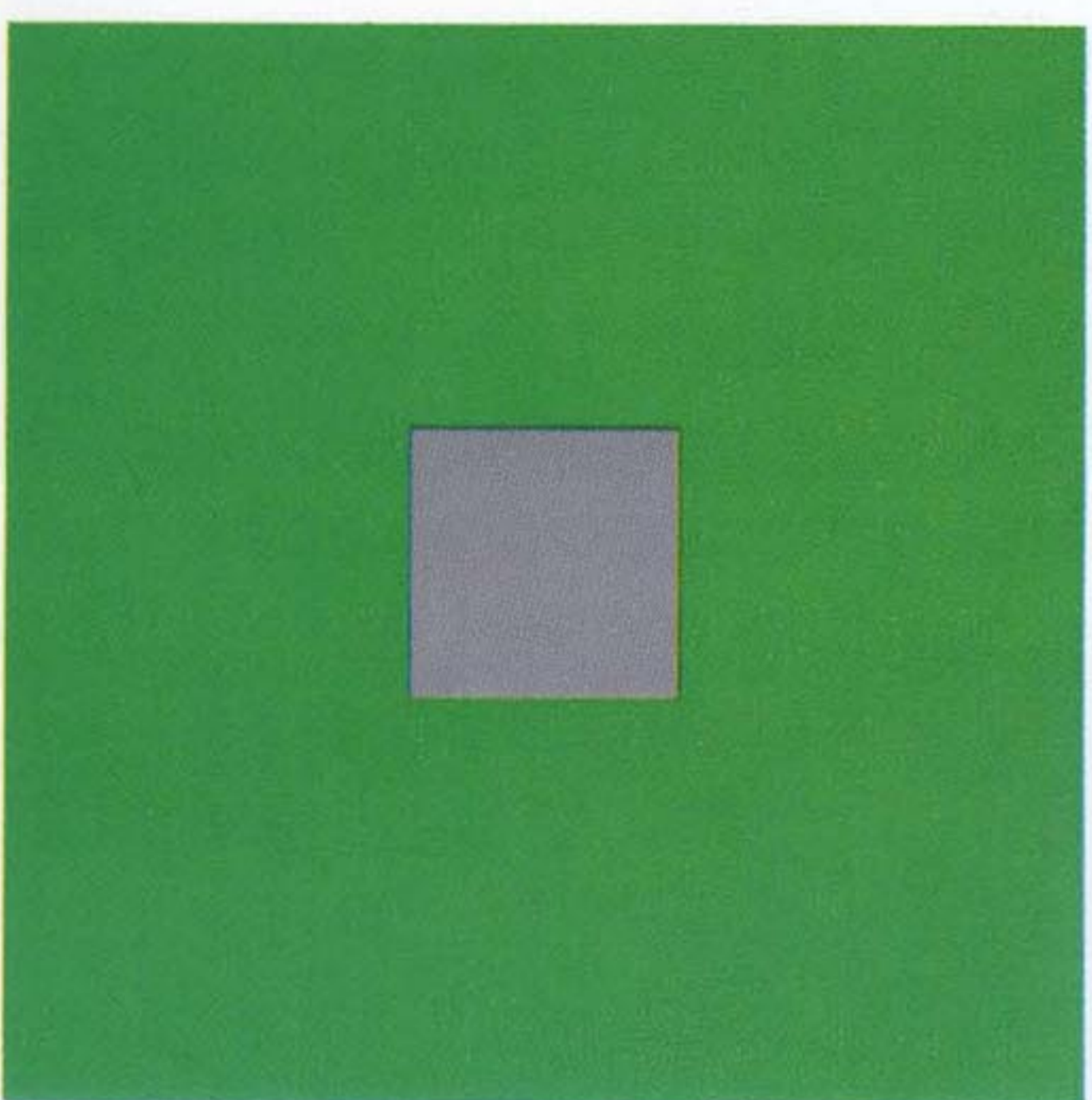
31



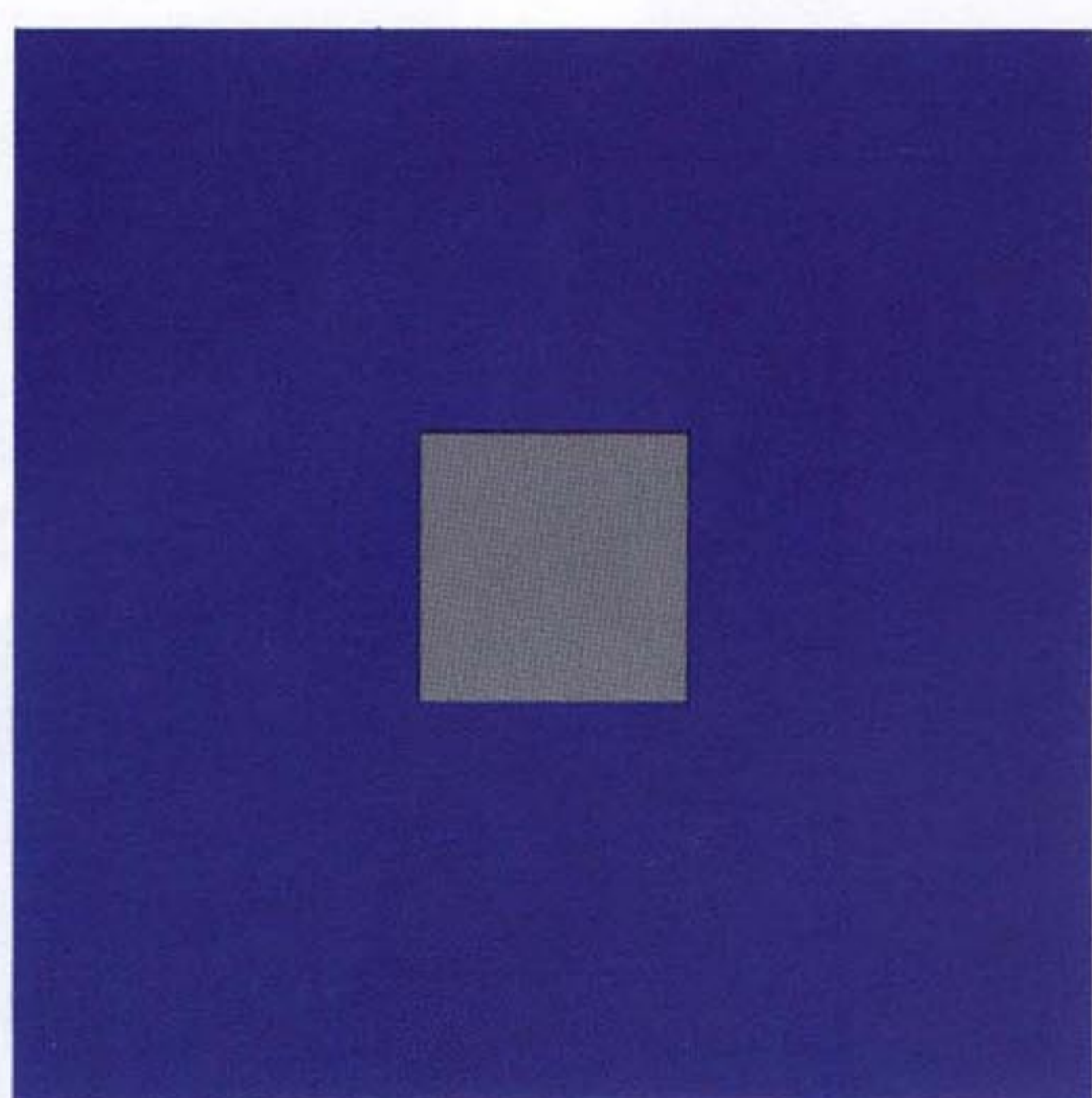
32



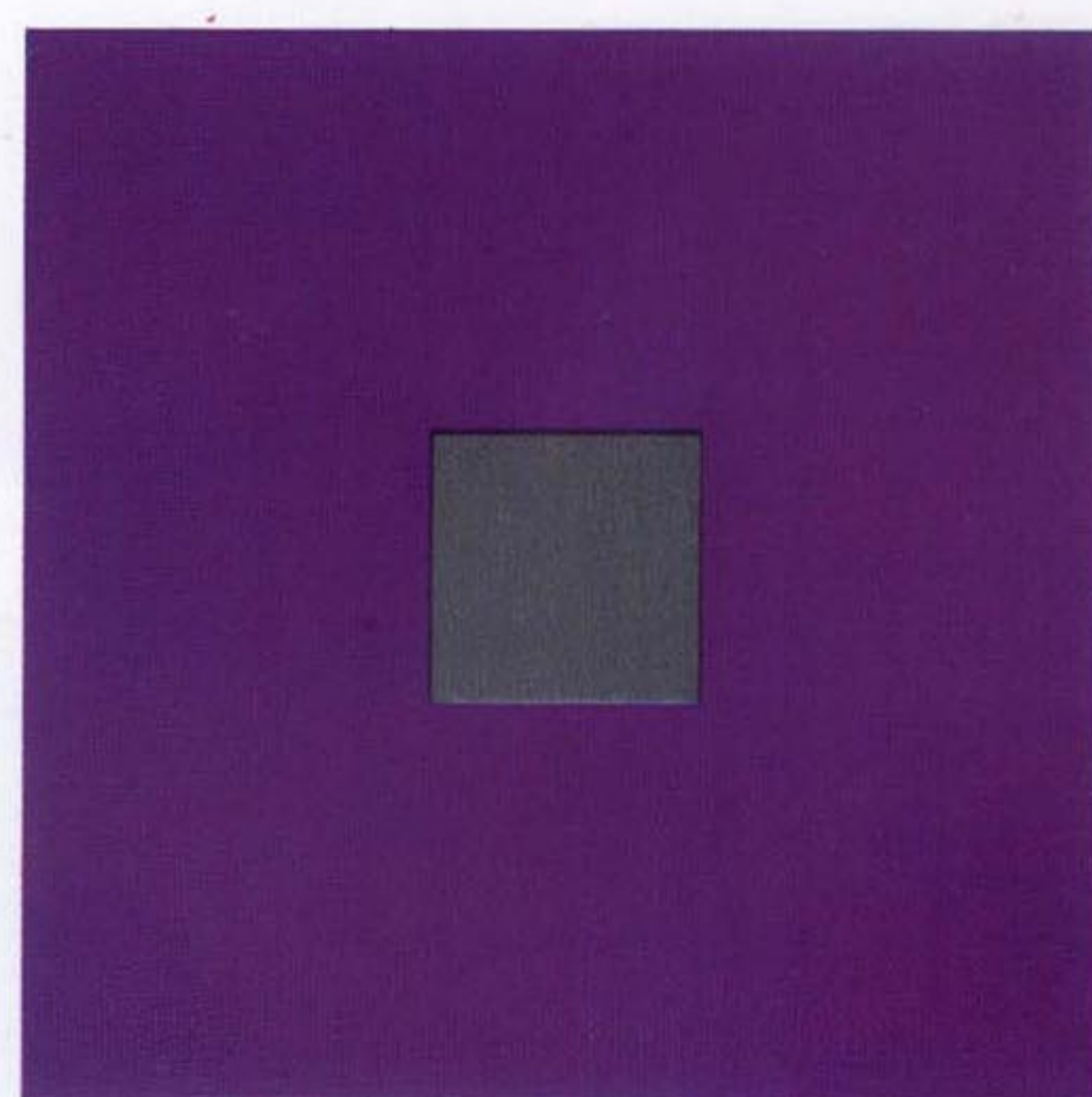
33



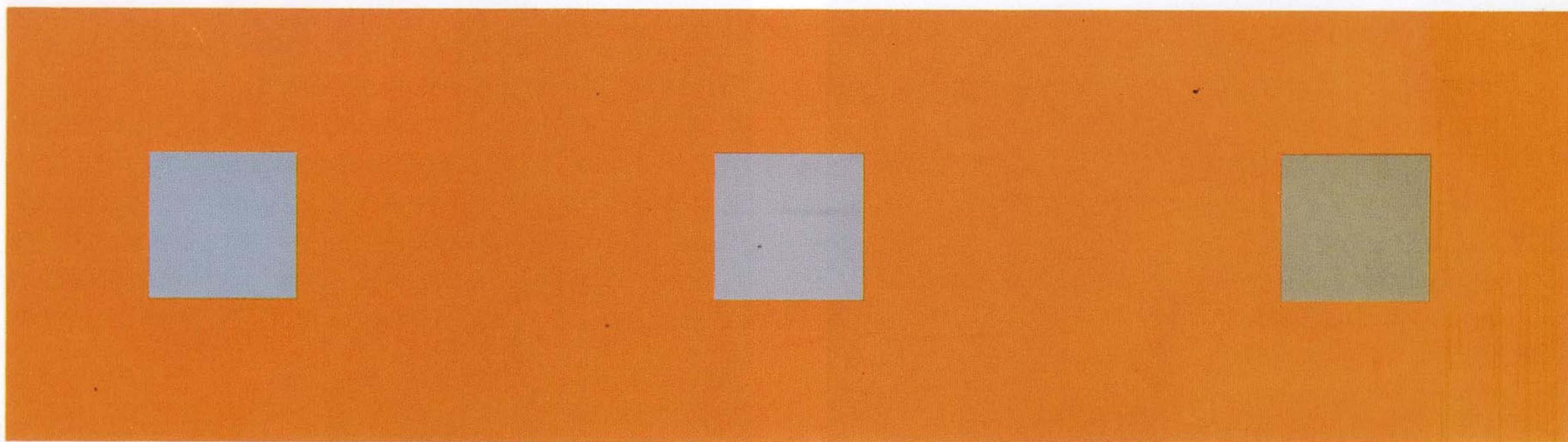
34



35



36



37

A szín minőségének fogalma a színek tisztasági vagy telítettségi fokát jelenti. Minőségi kontrasztnak a telített, ragyogó színek és a tompa, tört színek közötti ellentétet nevezzük. A fehér fény töréséből létrejövő prizmatikus színek a legnagyobb telítettségű vagy legnagyobb világító erejű színek.

A pigmentáris színek között is találni tökéletesen telített színeket. Felhívom ezzel kapcsolatban a figyelmet a 15. ábrára, amely a világító színek közötti fény-árnyék kapcsolatokat mutatja be. Mihelyt a tiszta színeket kivilágosítjuk vagy elsötétítjük, veszítenek világító erejükből.

Négy különböző módon lehet a színeket tompítani vagy megtörni. Minden szín másképp reagál a különböző törési eljárásokra.

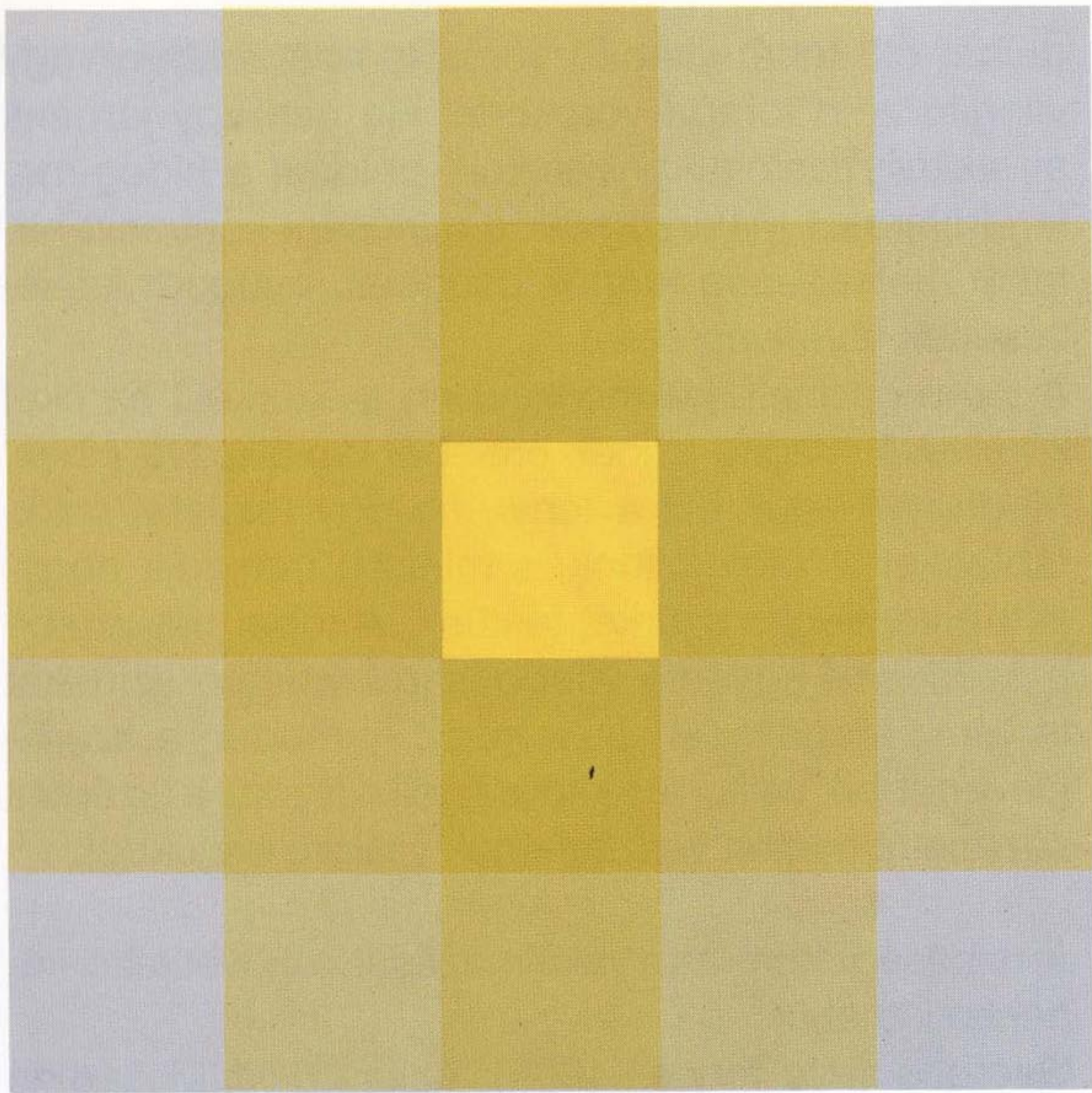
1. Meg lehet törni egy tiszta színt fehérrel. A szín karaktere ezáltal valamivel hidegebbé válik. Fehérrel elkeverve a kárminvörös kékes árnyalatot kap, és karakterében erősen megváltozik. A sárga a fehértől valamicskével hidegebbé válik, a kék szín viszont,

ha fehéret keverünk is hozzá, megőrzi alapkarakterét. Az ibolyát nagyon érzékenyen érinti a fehér. A telített, sötét ibolyaszínben van valami fenyegető, a fehérrel megvilágított ibolya, a lila viszont kedves és mintha belülről örvendezne.

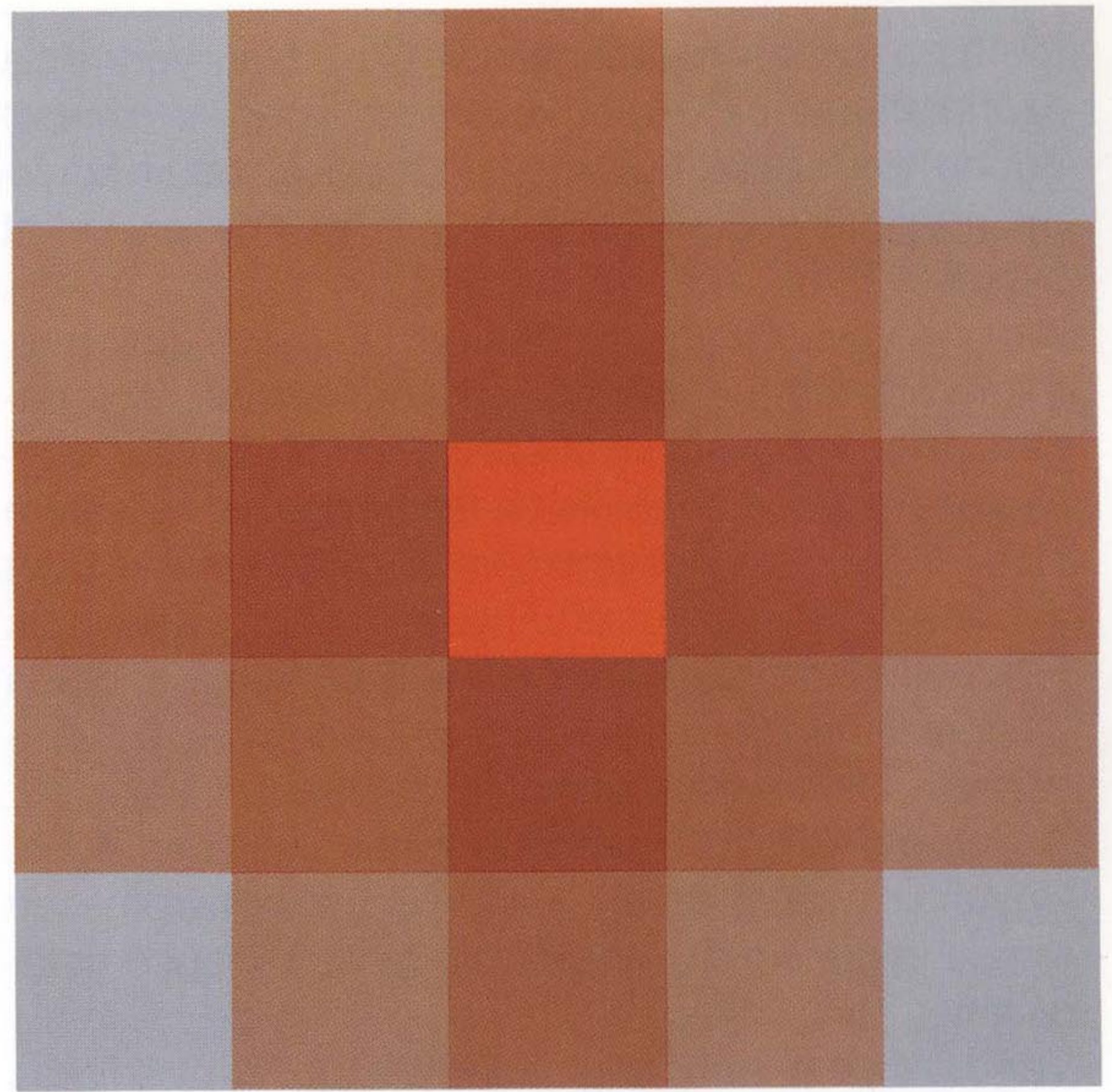
2. Meg lehet törni egy színt feketével. Hatására a sárga elveszíti kifejezésének sugárzóan világos karakterét; betegessé válik, alattomosan mérgezetté. Sugárzó ereje nyomban semmivé lesz. „Az örült nő” című művét Géricault tört feketéssárgás tónusokban festette meg; az elmezavar megrendítő kifejezése ül a képen. Az ibolyaszín „veleszületett komorságát” a fekete csak növeli, és szinte akaratát veszve hull alá a fénytelenységbe. A kárminvörös a hozzá kevert fekete hatására az ibolyához hasonlóan kezd csengetni. Ha a cinóbervöröset törjük meg feketével, valamiféle kiégett, vörösesbarna anyagot nyerünk. A kéket a fekete megbénítja. Néhány sötétedési fokozatot visel csak el a feketéig és világító ereje hamar kialszik. A zöld sokkal több modulációra képes, mint az ibolya meg a kék. Sokféle módon átalakulhat. Általában véve a fekete megfosztja a színeket világító jellegüktől. Elidegeníti őket a fénytől, s hamar vagy lassacskán, de megöli őket.

3. Meg lehet törni a telített színt akkor is, ha fehéret és feketét keverünk hozzá. Mihelyt egy telített színhez szürkét keverünk, vele azonos világosságú, nála sötétebb, vagy pedig világosabb színeket kapunk, de mindenképpen tompábbakat, mint az illető tiszta szín volt. A hozzájuk kevert szürke a színeket többékevésbé semlegesíti és megvakítja.

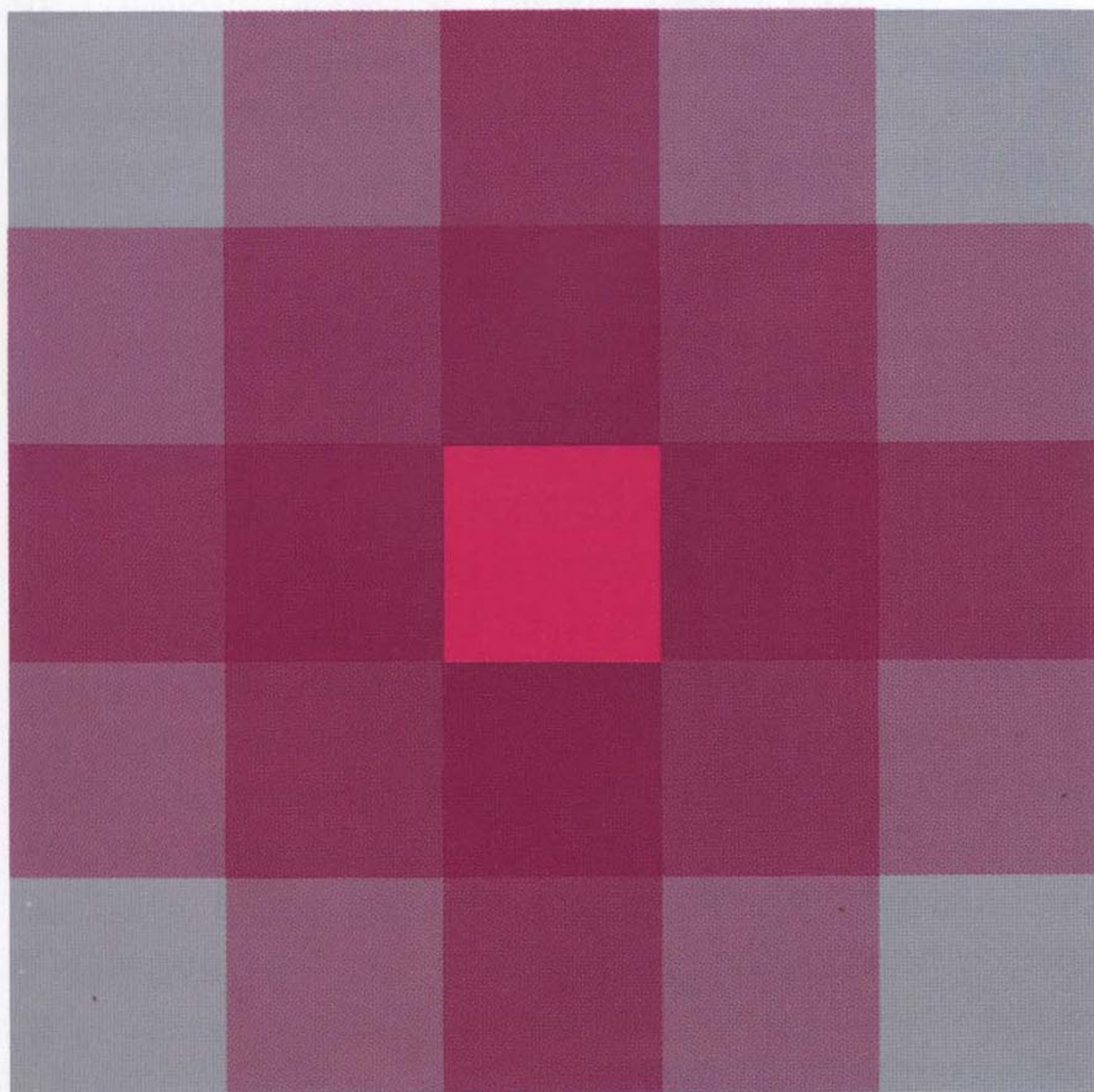
4. Megtörhetjük a tiszta színeket úgy is, hogy a nekik megfelelő komplementer színeket keverjük hozzájuk. Ha sárgát keverünk az ibolyához, olyan tónusértékekhez jutunk, amelyek a tiszta sárga és a sötét ibolyaszín között vannak. Tónusértékeikben a zöld meg a vörös nemigen különböznek egymás-



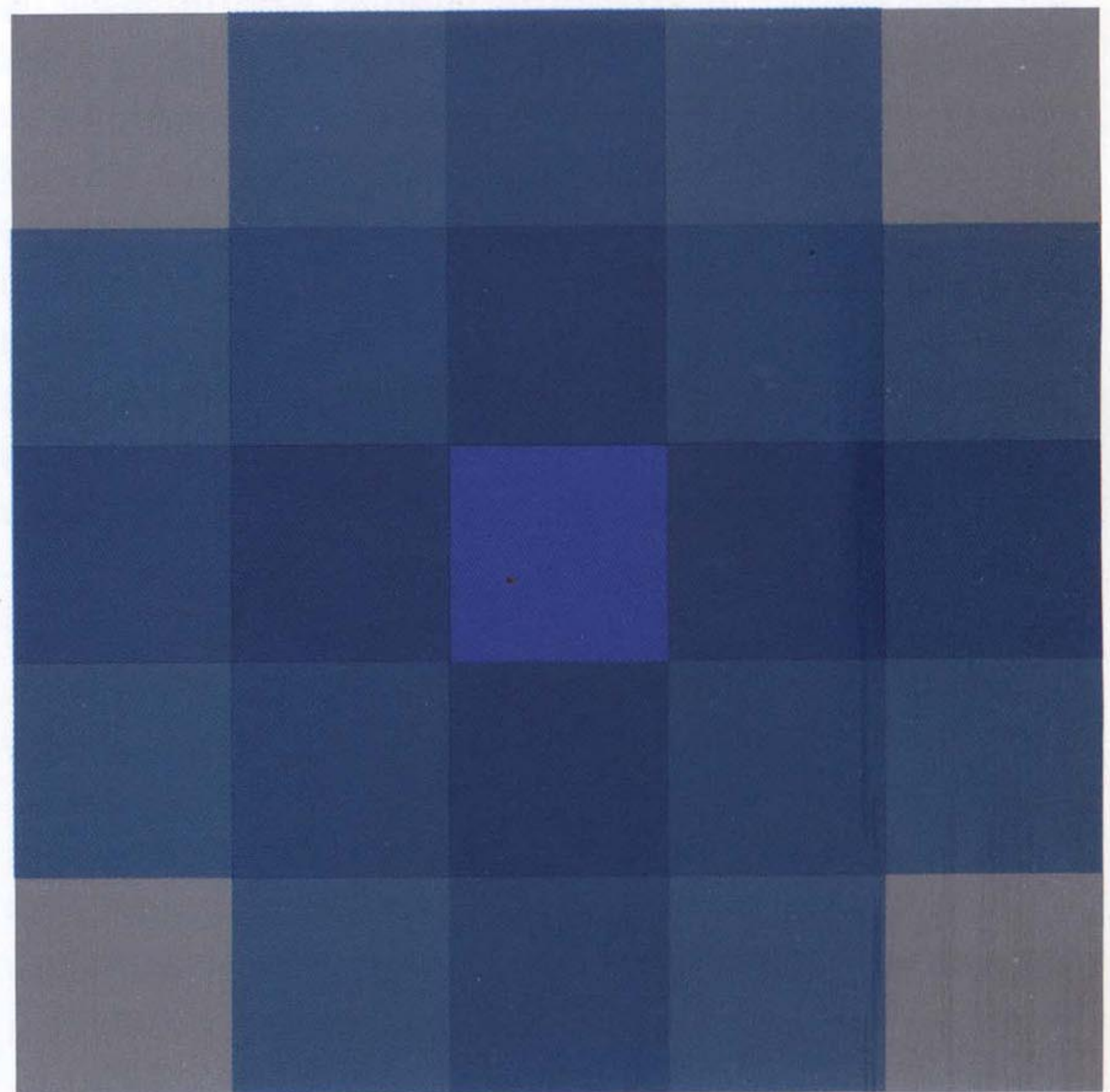
38



39



40



41

tól, ha azonban összekeverjük őket, lesüllyednek a szürkésfeketébe. Ha a két komplementer színből adódó tört színek különböző tónusfokozatait fehérrel megvilágosítjuk, különleges színkeverékeket nyerünk.

Ha egy keverékben mindhárom alapszín előfordul, a keverékszín megtört, tompa karaktert ölt és a három szín tömegviszonyai szerint sárgának, vöröses- vagy kékesszürkének illetve feketének hat. A három első rendbeli színnel valamennyi színtörési fokozatot elérhetjük. Ugyanez érvényes a három második rendbeli színre és bármilyen színek kombinációira is, persze mindig azzal a feltétellel, hogy az összekeverékben jelen van a sárga, a vörös meg a kék.

A „tompavilágító” kontraszt hatása viszonylagos. Ugyanaz a szín, amely nála világítóbb szín mellett tompa karaktert ölt, tompa szín mellett világító hatású lehet.

Végezzünk a minőségi kontraszttal kapcsolatos alapvető gyakorlatokat egy huszonöt négyzetből álló sakktáblán. A közepére világító színt festünk, a négy sarkába pedig semleges szürkét, a tiszta színnel egyenlő világosságút. Ezután fokozatosan szürkét keverünk a tiszta színhez, s így három, többékevésbé tört átmeneti színt nyerünk. A minőségi kontraszt megértése kedvéért szükségünk van rá, hogy a fény-árnyék kontrasztot kikapcsoljuk; tehát egyenlő világossági fokozatú színeket kell festenünk az összes négyzetbe. A 38–41. ábrán a minőségi kontraszt finoman világító karakterét láthatjuk, kromatikus modulációkban. Elvégezhetjük a gyakorlatot úgy is, hogy a sakktábla sarkaiba szürke helyett a középső szín komplementer színét festjük. Ennek a gyakorlatnak a hatása színesebb, mint azoké, amelyek ábráinkon szerepelnek.

Ha egy kompozícióban a tiszta minőségi kontrasztot akarjuk érvényesíteni, bármiféle más kontraszt nélkül, akkor a tompa színt a világító színből kell kikevernünk, például világító vörösnek kell állnia tompa vörösben, világító kéknek tompa kékben. Nem for-

ALKALMAZÁS

dulhat elő tehát világító vörös tompa kékben vagy világító zöld tompa vörösben. Ha nem így járnánk el, akkor másféle kontrasztok, például a hideg-meleg kontraszt túlharsognák a minőségi kontraszt hatását, kétségessé tennék csöndes, nyugodt kifejezésének érvényesülését.

A tompa színek, különösképpen a szürkék, az őket körülvevő világító színek erejéből táplálkozva élnek. Megfigyelhetjük ezt aényt, ha egy felületet sakktáblaszerűen felosztunk, s minden második négyzetbe semleges szürkét festünk. A többi négyzetbe a szürkével egyenlő világosságú világító színeket festünk. Megállapíthatjuk, hogy ily módon a szürke elevebbé válik, a rikító színek viszont a szürkék közepette mintha veszítenének világító erejükből.

A minőségi kontraszt alkalmazását a következő képeken láthatjuk:

- Georges de la Tour (?–1659): Az újszülött, Musée de Rennes;
- Henri Matisse (1869–1954): A zongora, New York, Museum of Modern Art;
- Paul Klee (1879–1940): Halvarázslat, Philadelphia, Museum of Art.

SZÜRKE

XVII. SZ

XIX. – XX. SZ

Mennyiségi kontraszt

A mennyiségi kontraszt két vagy több színfolt méretviszonyaira vonatkozik. A „sok és kevés”, a „nagy és kicsiny” ellentéte ez.

Tetszőleges nagyságú foltokban komponálhatjuk egymás mellé a színeket. Meg kell azonban tudnunk, hogy két vagy több szín között melyik az a méretarány, amelyről elmondható, hogy egyensúlyt teremt, hogy a felhasznált színek egyike sem tolaszik előrébb a másiknál. Egy szín hatóerejét két tényező határozza meg. Az első a világítóerő, a második a folt nagysága. Ha a tiszta színek világító- vagy fényerejét, úgynevezett fényértékét meg akarjuk becsülni, középvilágos, semleges szürke háttér előtt kell összehasonlítani őket. Megállapíthatjuk, hogy az egyes színek fényértéke, hatásuk intenzitása különbözik egymástól.

Ezeket a fényértékeket Goethe állította egymással a legegyszerűbb s számunkra leghasználhatóbb számszerű összefüggésbe. Közelítő értékek ezek a számok. De ki is akarhat pontos számokat megál-

lapítani, amikor a kereskedelemben a legnagyobb festékgyárak azonos néven szereplő festékei között a lehető legnagyobb különbségeket tapasztaljuk?

Végül úgyis az érzésnek kell döntenie. Azonkívül egy képben a színfoltok gyakran szaggatottak és bonyolult alakúak, s bajos őket egymással egyszerű, mérhető, számszerű kapcsolatba hozni. Szemünk olyan jól érzékeli ezeket az értékeket, hogy megbízhatunk benne, de csak akkor, ha már kellőképpen érzékennyé tettük.

Goethe fényértékei a következők:

sárga : narancs : vörös : ibolya : kék : zöld
úgy aránylanak egymáshoz, mint
9 : 8 : 6 : 3 : 4 : 6

A komplementer színpárok értékei pedig ezek:

sárga : ibolya = $9 : 3 = 3 : 1 = \frac{3}{4} : \frac{1}{4}$
narancs : kék = $8 : 4 = 2 : 1 = \frac{2}{3} : \frac{1}{3}$
vörös : zöld = $6 : 6 = 1 : 1 = \frac{1}{2} : \frac{1}{2}$

Ha ezen fényértékek alapján kívánunk harmonikus felületnagyságokat kialakítani, a fényértékek számait reciprok módon kell alkalmaznunk.

A háromszorta erősebb sárgának tehát harmadrészy területet kell elfoglalnia, mint a vele komplementer ibolyaszínnek.

Amint a 42–44. ábrán látható, a komplementer színek esetében a következő harmonikus felületarányok adódnak:

$$\text{sárga} : \text{ibolya} = 1/4 : 3/4$$

$$\text{narancs} : \text{kék} = 1/3 : 2/3$$

$$\text{vörös} : \text{zöld} = 1/2 : 1/2$$

Az első rendbeli és második rendbeli színek harmonikus méretarányai tehát a következők:

sárga : narancs : vörös : ibolya : kék : zöld
úgy aránylanak egymáshoz, mint
3 : 4 : 6 : 9 : 8 : 6

vagy

$$\text{sárga} : \text{narancs} = 3 : 4$$

$$\text{sárga} : \text{vörös} = 3 : 6$$

$$\text{sárga} : \text{ibolya} = 3 : 9$$

$$\text{sárga} : \text{kék} = 3 : 8$$

$$\text{sárga} : \text{vörös} : \text{kék} = 3 : 6 : 8$$

$$\text{narancs} : \text{ibolya} : \text{zöld} = 4 : 9 : 6$$

Hasonló módon hozhatjuk egymással kapcsolatba az összes többi színt is.

A 45. ábrán az első rendbeli és második rendbeli színek harmonikus mennyiségi körét látjuk. A következőképpen szerkeszthetjük meg:

egy kört először is három részre osztunk, majd minden egyes harmadot két komplementer szín számarányai szerint osztunk fel.

Az egyik harmad a sárga : ibolya páré $1/4 : 3/4$ arányban,

a második harmad a narancs : kék páré $1/3 : 2/3$ arányban,

a harmadik harmad a vörös : zöld páré $1/2 : 1/2$ arányban.

Mihelyt ezeket az arányokat megkaptuk, rajzolunk egy ugyanakkora kört, s átvisszük rá az arányokat, a színek sorrendjében:

sárga - narancs - vörös - ibolya - kék - zöld.

Ezekből a harmonikus mennyiségekből statikusan nyugodt hatások születnek. A mennyiségi kontrasztot semlegesítjük, ha a színeket harmonikus tömegekben alkalmazzuk.

Az itt leírt tömegviszonyok csupán akkor érvényesek, ha valamennyi színt legnagyobb világítóerejében használjuk fel. Mihelyt ezen a világítóerőn változtatunk, változnak a nekik megfelelő felületnagyságok is. Kiderül tehát, hogy e két tényező, a világítóerő és a felületnagyság, a lehető legszorosabban összefügg.

A 46. ábrán a vörös meg a zöld szín azonos mennyiségekben szerepel. Ha a választott vörös meg a zöld komplementer egymással, az egyenlő területi megoszlásból nagy harmónia születik. Ha azonban a vörös meg a zöld nem komplementer, ingerlő nyugtalanság keletkezik.

Ha színek kompozíciókat a harmonikustól eltérő tömegviszonyok szerint alakítjuk ki, ha tehát valamelyik szín uralkodó szerepet kap, expresszív hatást érünk el. A téma, a művészi érzék és az egyéni ízlés döntheti csak el, hogy expresszív kompozícióhoz milyen mennyiségeket helyes kiválasztanunk.

Ha a mennyiségi kontrasztot erősen túlzott arányokkal használjuk fel, újszerű hatás jön létre.

A 47. ábrán a vörös csak igen csekély mennyiségben szerepel. Mivel a zöld a vöröshöz képest nagy mennyiségben van jelen, a szimultán-kontraszt szemünkben a komplementer vörösnek izgató világítóerőt kölcsönöz.



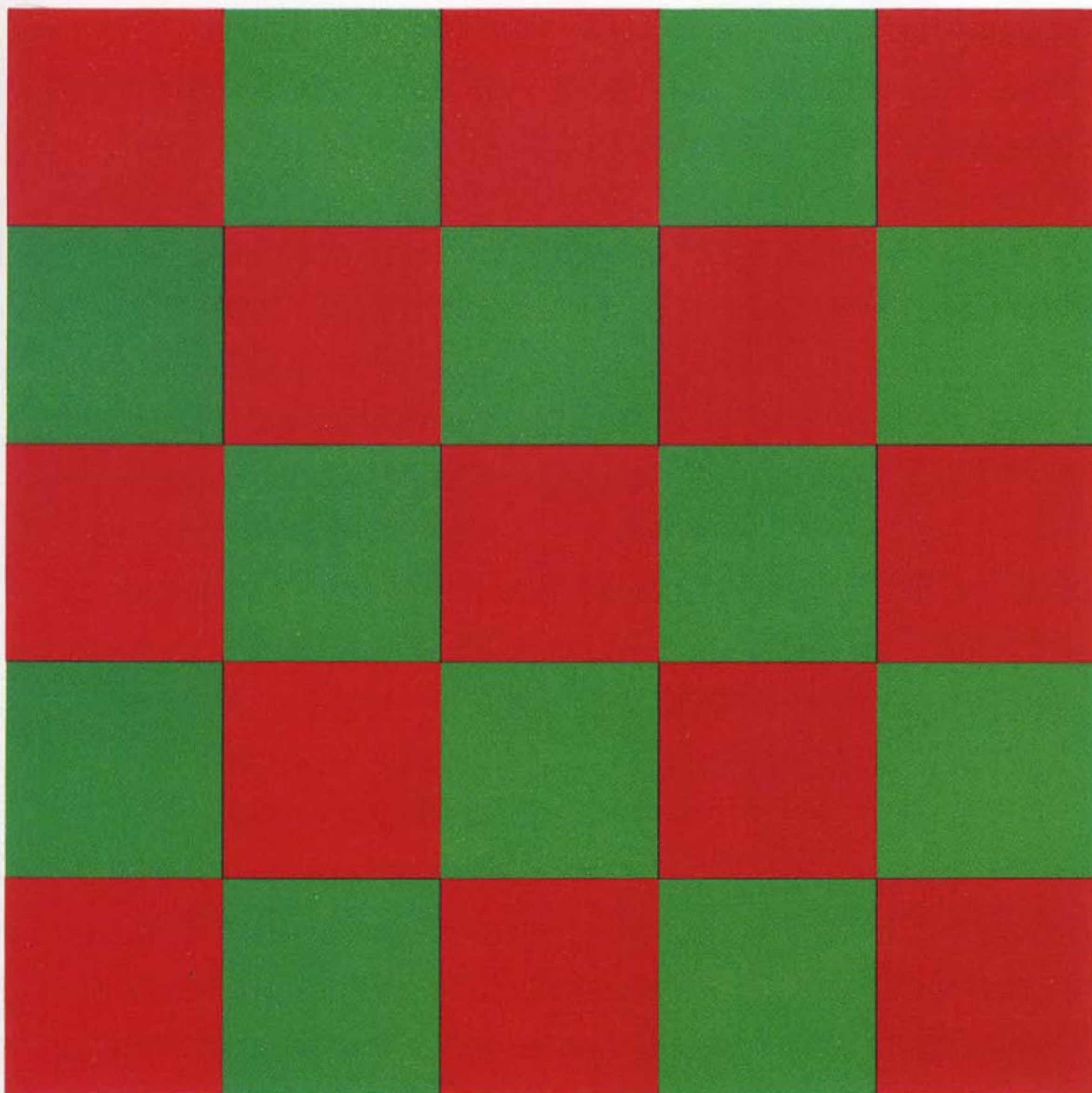
42



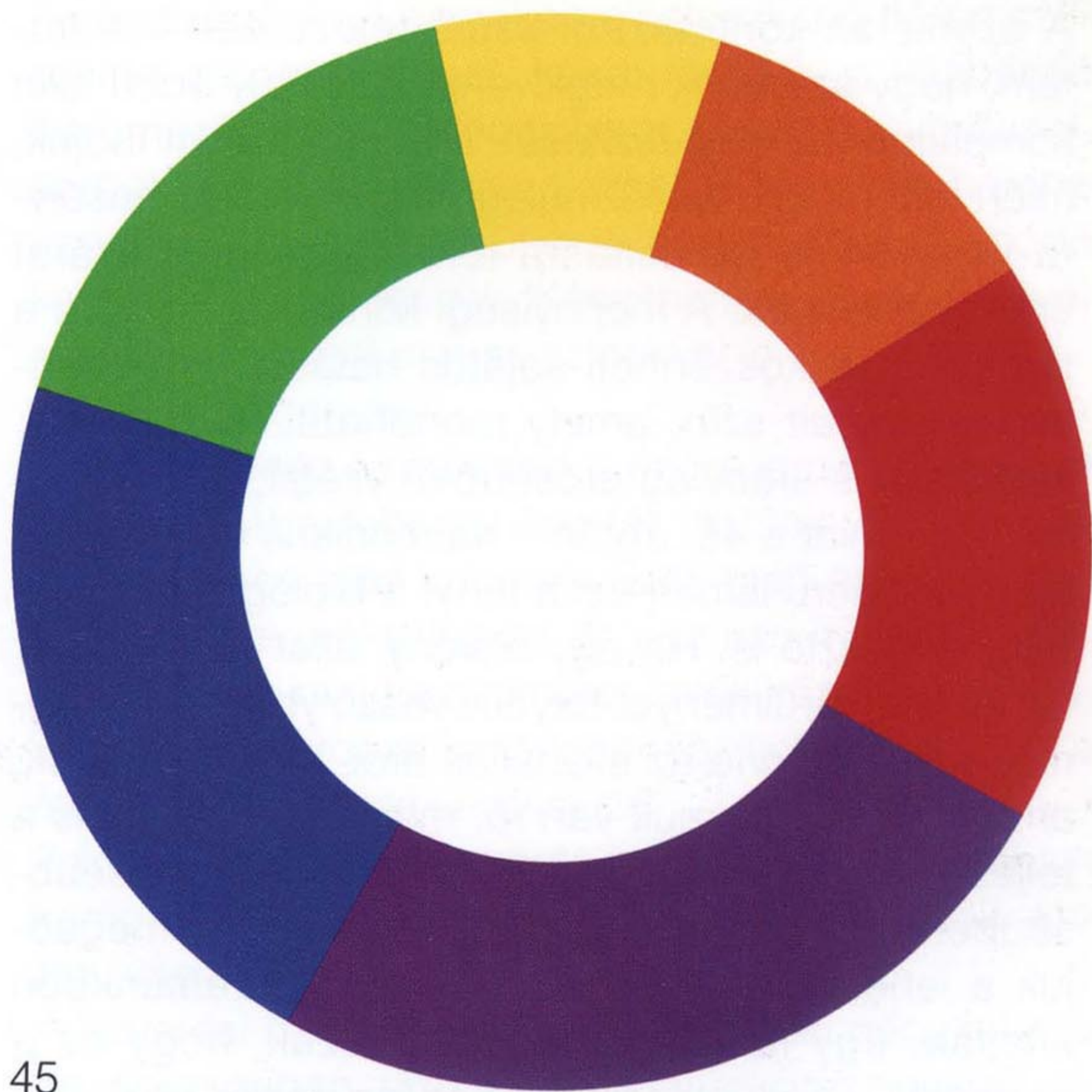
43



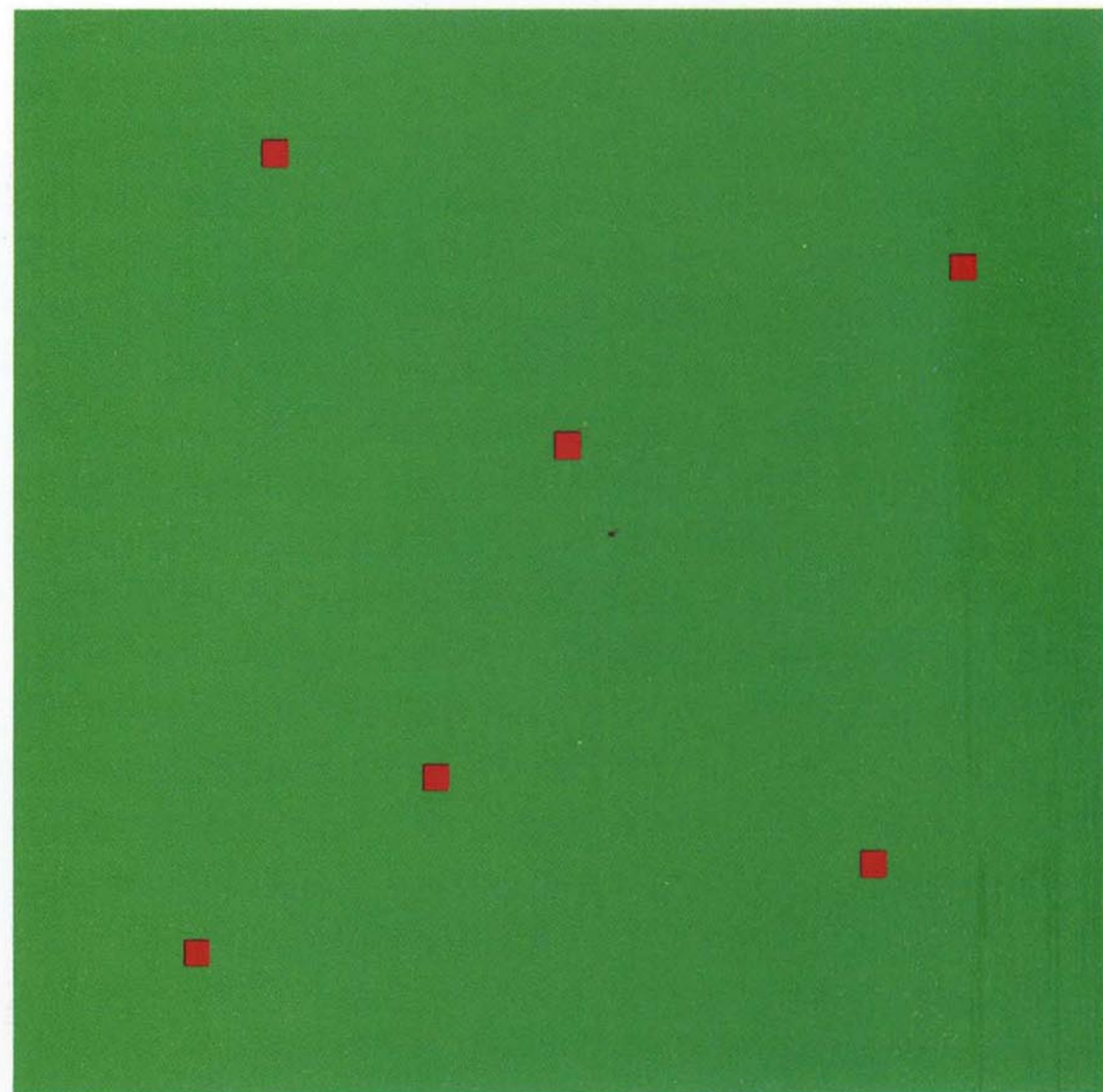
44



46



45



47

A szimultán-kontrasztról szóló fejezetben kifejtetem, hogy szemünk megkívánja valamely adott szín komplementer kiegészítését. Mai napig sem tudjuk, miért van ez így. Valószínűleg valamilyen egyensúlyra vagy önmegegyezésre törő egyetemes akarat uralkodik rajtunk. A mennyiségi kontraszt is ennek a törekvésnek köszönheti sajátos hatását. A kisebbségbe szorult szín, amely mondhatni bajba kerül, védekezik s aránylag erősebben világít, mint olyankor, ha – mint a 46. ábrán – harmonikus mennyiségben van jelen. Ismeri ezt a tényt a biológus és a növénytermesztő is. Ha egy növény, állat vagy ember nehéz életkörülményei folytán veszélybe kerül, megmozdulnak benne az ellenállás erői, s ezek az erők, amennyiben alkalmuk van rá, manifesztálódnak is a teljesítmények megnövekedésében. Ha egy kisebbségben levő színnek hosszas szemléléssel megadjuk a lehetőséget arra, hogy hatását szemünkben kifejtse, egy idő múlva észrevesszük, hogy ez a színhatás egyre intenzívebbé és izgatóbbá válik. Két, egymást kölcsönösen fokozó kontrasztkarakter alkalmazásával a lelegelevenebb és legkülönösebb színkifejezéseket hozhatjuk létre. Ennek kapcsán a mennyiségi kontraszt egyik jellegzetes sajátossága jelentkezik; képes ugyanis valamennyi kontraszt hatását megváltoztatni és megnövelni. Már a világos-sötét kontrasztnál utaltunk az arányok problémájára. A mennyiségi kontraszt tulajdonképpen aránykontraszt. Ha egy világos-sötét kompozícióban nagy sötét felülettel kicsi világos felület áll kontrasztban, a kép ezzel az ellentéttel tágabb és mélyebb jelentést kaphat. Példa erre Rembrandt képe, az „Aranyisaszkos férfi”. Igazi nagyságát a fej a vállon nyugvó kicsi világos folttól nyeri. Egy Mondrian-kép dimenziói egy egészen kicsi sárga, vörös vagy kék felületen múlhatnak. Brueghel *Táj Ikarusz bukásával* című képén a szántó paraszt ruháján és gallérján levő vörösesnarancs, bár foltnak kicsi, mégis intenzív hangsúlyt kap az egész kép kékeszöld, zöld és barna színeinek ellenében.

Egy kompozícióban belül a színes felületek nagyságának meghatározása és viszonyítása legalább olyan fontos, mint maguknak a színeknek a kiválasztása. Éppen ezért a színes kompozíciót mindig a foltok egymáshoz való viszonyából kell kibontakoztatni.

A színfoltok alakjának, nagyságának és körvonalának a színkarakterből és színintenzitásból kell kialakulnia, ne határozzák meg őket előre rajzi határok.

Különösen fontos megtartanunk ezt a szabályt ott, ahol a színek helyes tömegén múlik minden. Előre megtervezett lineáris elhatárolások semmiképp sem szabhatják meg a foltok helyes nagyságát, hiszen a méretek csak a színek intenzitásából adódnak majd. Ezek az intenzitások pedig a színkarakterekből, a színkarakterek fényértékeiből és a kontrasztok adta hatásokból jönnek létre.

Ha egy sárga foltot világos színtónusok közepette akarunk érvényesíteni, nagyobb kiterjedésűnek kell lennie, mintha ugyanezt a sárgát sötét tónusok közé állítanánk. A sötét színekhez kicsi sárga foltot kell társítani, hiszen világos volta itt erőteljesen érvényesülni tud.

Hasonló módon a relatív hatóerőkből kiindulva kell kialakítanunk valamennyi szín tömegviszonyait.

A színek keverése

Ismertetem a módszeres színkeverés néhány gyakorlatát, hogy a színvilág gazdagságát közelebbről megismerhessük.

Érzékenysége s technikai tudása szerint az egyes gyakorlatokhoz ki-ki több vagy kevesebb keverékszínt választhat. Minden egyes szín keverhető feketével, fehérrel vagy szürkével és minden egyes szín bármely másik színnel.

A lehetséges keverékek sokasága hozza létre a színes világ áttekinthetetlen gazdagságát.

1. Keverési egyenesek

Egy szalag két végére két tetszőleges színt festünk, s fokozatosan összekeverjük őket. A két kiinduló színnek és a tőlük való távolságoknak megfelelően keverékszíneket kapunk. A keverékszíneket világosíthatjuk vagy sötétíthetjük.

2. Keverési háromszögek

Egyenlő oldalú háromszög mindhárom oldalát három részre osztjuk, s összekötjük az osztási pontokat párhuzamos vonalakkal. Van most már kilenc

háromszögünk. A sarkokon elhelyezkedő háromszögekbe sárgát, vöröset, kéket festünk, a közbenső háromszögekbe pedig sárgát keverünk vörössel, sárgát kékkel és vöröset kékkel. A maradék háromszögekbe az őket körülvevő három színből adódó keverékszíneket festjük. Készíthetünk hasonló keverési háromszögeket más színekkel is.

3. Keverési négyzet

Egy huszonöt négyzetes mezőre osztott négyzet négy sarkába fehérret, feketét festünk, és komplementer vörös-zöld színpárt. Ezek után először megfestjük a keverékszíneket az egymás melletti sarokszínek közé, majd a szemben levők közé az átlókba, végül pedig kromatikusan kiegészítjük az egészet a még hiányzó színkeverékekkel.

Fekete, fehér, zöld és vörös helyett felhasználhatunk komplementer színpárokat is, mint például a 30. ábrán, vagy bármely más tetszőleges színt.

A keverési háromszög vagy a keverési négyzet színei önmagában zárt, egymással rokon színekből álló családot alkotnak.

Aki mindezeket túl is tanulmányozni kívánja még a színek keverési lehetőségeit, próbálja meg valamennyi színt valamennyi többi színnel összekeverni.

Osszon fel egy felületet 13×13 négyzetre. Az első négyzet balra fent üres, vagyis fehér marad. A legfelső vízszintes sor négyzeteibe odafestjük a színek tizenkét színét, a sárgától a sárgásnarancson át a sárgászöldig. Az első függőleges sor négyzeteibe az ibolya-kékesibolya-kék sorrendben festjük fel a színek színeit egészen a vörösesibolyáig. A második vízszintes sorban az első vízszintes sor valamennyi színét ibolyával keverjük össze. A harmadik vízszintes sorban az első vízszintes sor valamennyi színét kékesibolyával keverjük. S mire a végére érünk, és az első függőleges sor összes színét az első vízszintes sor összes színével összekeverjük, láthatóvá válik a bal felső saroktól a jobb alsó sarokig tartó keveréknégyzetek szürke átlója; itt találkoznak össze a komplementer színek.

Ha a színek tanulmányozása közben elvégeztük már a színkeverés néhány gyakorlatát, áttérhetünk arra, hogy adott színárnyalatokat pontosan kikeverjünk. Származhatnak a mintaszínek a természetből, műalkotásokból vagy bármilyen művészi munkából. Ennek a gyakorlatnak a jelentősége: általa javul a színlátásunk, s egyúttal ellenőrizzük is ezt a látást a színek pontos reprodukálásával. Ám miként az iparban a legfinomabb technikai folyamatoknál végül is megszűnik a mérés és a megértés, s a helyes eredményeket már csak a különlegesen tehetséges munkás finom érzéke hozza létre, ugyanúgy a művészi szempontból döntő színkeveréseket és színekompozíciókat is csak a kifinomult színérzék segítségével lehet helyesen realizálni.

A színérzékenység többnyire egyoldalú s megfelel az egyes ember szubjektív ízlésének. Aki szubjektív adottságként a kékre érzékeny, bizonyára sok kék színárnyalatot érzékel, de igen kevés vöröset. Éppen ezért nagyon fontos, hogy az ember „keresztül dolgozza” magát a színek összességén. Így azután az „idegen” színcsoportokkal is megismerkedünk, s méltányosabban ítéljük meg valamennyi színt.

Az itt leírt pigmentáris színkeveréseken kívül optikai úton is lehet keverni a színeket. Ezt úgy végezzük, hogy az összekeverendő tiszta színeket kis foltokban vagy pontokban egymás mellé helyezzük, s az így létrejövő pointillisztikus színelületet bizonyos távolságból vesszük szemügyre. Szemünkben a színpontok egységes színéretté olvadnak össze. Ennek a divizionista keverésnek az az előnye, hogy tisztábbak az így létrejövő felületek színes vibrációi.

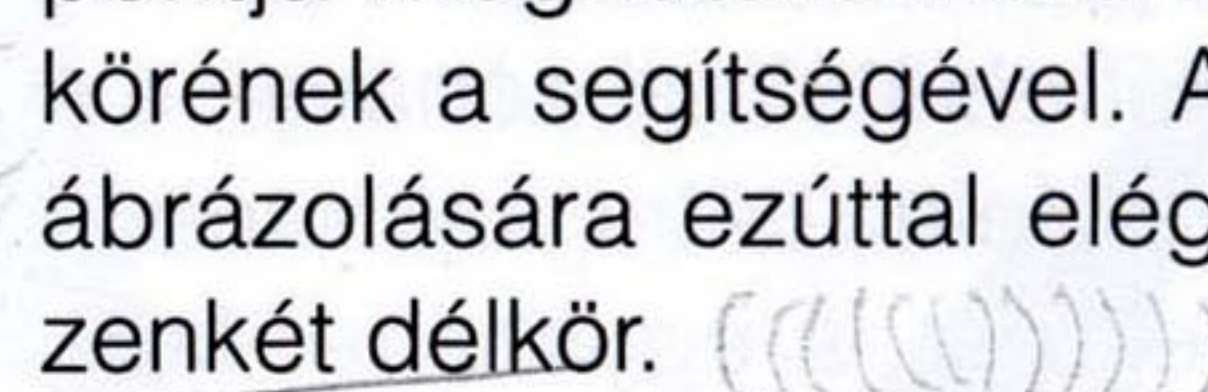
A magas- és ofszetnyomásban is ily módon bontják fel a színelületeket különálló raszter- vagy színpontokká. A néző szemében ezek a színpontok egységes színfoltokká olvadnak össze. Ha magas- illetve ofszetnyomással készült színes reprodukciókat nagyítóüvegen át nézünk, meglátjuk a kicsi színpontokat. A négyszínnyomásos eljárás a leggyakoribb; ebben a sok különböző színtónust négy szabványo-

sított szín – sárga, kékeszöld, kékesvörös és fekete – kombinációival vagy keverésével állítják elő. Magától értetődik, hogy pusztán e négy színnel s ezek keveréseivel a színes reprodukálás nem sikerülhet mindig a legpontosabbra. Olyankor, ha a reprodukcióval szemben a legmagasabb követelményeket támasztják, hét vagy több színű nyomdafestéket használnak.

Szemléletes példáit találjuk a színkeverésnek a szövőiparban is. Különböző színű lánc- és vetülékfonalak szövődéséből alakul ki az egyes textíliák karakterének megfelelően a többé-kevésbé egységes színlátvány. Jellegzetesek például az úgynevezett skótmintás anyagok. Azokon a helyeken, ahol színes láncfonalak csoportja ugyanolyan színű vetülékfonalak csoportjával kereszteződik, világító, tiszta színfoltok jönnek létre. Ahol a láncfonalak másféle színű vetülékfonalakkal szövődnek össze, a lánc- és vetülékszínek kevert színei jönnek létre; ezek valójában egymástól eltérő színű csomópontokból állnak, a keverékszín csupán bizonyos távolságból látszik zárt felületnek. Ezek a finom gyapjúból szőtt kockás anyagok, amelyek a maguk különféle mintáival eredetileg egy-egy skót nemesi család tulajdonát képezték, jól eltalált arányaikkal és színezésükkel mindmáig a textiltervezés példaképei.

Példa a festészet területéről Georges Seurat tanulmánya: *Vasárnap délután a Grande Jatte szigetén* New York, Metropolitan Museum of Art.

Az előzőekben láthattuk, milyen hatásokat képesek létrehozni a színek a hét színkontrasztban. Következzék most a színvilág áttekinthető és szemléletes rendjének bemutatása. A 3. ábrán a tizenkét osztatú színekör a három alapszínből, sárgából, vörösből és kékből alakítottuk ki. Több összefüggést magában foglaló áttekintés céljára azonban ez az egyetlen körben való elrendezés nem felel meg. Kör helyett ezért a gömböt használjuk fel. Már Philipp Otto Runge észrevette, hogy a színek rendjének szemléltetésére ez a forma a legalkalmasabb. Elemi, tökéletesen szimmetrikus forma, s természetesen kínálkozik a színvilág jellegzetes és sokrétű tulajdonságainak bemutatására. Lehetővé teszi a komplementer-törvény megjelenítését, s szemléltethetjük vele mindazokat az alapvető kapcsolatokat, amelyekbe a színek egymással valamint a feketével és a fehérrel kerülhetnek. Képzeljük el a színgömböt átlátszó testként, amelyben minden egyes pontnak megvan a maga határozott színe; ebben az esetben

lehetőségünk nyílna arra, hogy minden elképzelhető szint logikusan elrendezzünk. A gömb valamennyi pontja meghatározható szélességi és hosszúsági körének a segítségével. A színek rendjének érthető ábrázolására ezúttal elég hat szélességi kör és tizenkét délkör. 

Egymástól egyenlő távolságokra hat szélességi kört rajzolunk a gömb felszínére: hét zóna jön létre. Ezekre a zónákra merőlegesen tizenkét délkört rajzolunk, a sarkokon át. Az egyenlítői zóna tizenkét egyenlő nagyságú mezejét kifestjük a tizenkét osztatú színek tiszta színeivel. A sarki zónákban helyezkedik el felül a fehér, alul a fekete. A fehér és az egyenlítői zóna közötti két sávban megfestjük minden egyes szín két-két egyenlő tónuskülönbséggel megvilágosított fokozatát. Az egyenlítői zóna és a fekete zóna között kikeverjük valamennyi szín két-két egyenlő tónuskülönbséggel elsötétített fokozatát. Mivel a tizenkét tiszta szín mindegyikének más-más világossági értéke van, a fehér és a fekete felé vezető fokozatokat minden egyes szín esetében külön kell kialakítanunk. Tiszta színeként a sárga rendkívül világos, a két megvilágosított fokozat közel fekszik egymáshoz, a két elsötétített fokozat viszont igen távol. A tiszta színek legsötétebbike az ibolya, ezért megvilágosított fokozatai messze fekszenek egymástól, elsötétített fokozatai pedig szorosan egymás mellett. A tizenkét szín fokozatait mind külön-külön, a maguk világos-sötét alapértékeiből kell levezetni, így a szélességi körök közeiben a tizenkét szín két megvilágosított és két elsötétült színtónus-zónája jön létre, különféle tónusértékekkel az egyes zónákon belül. Az első világossági zóna sárgája tehát világosabb az ugyanabban a zónában előforduló ibolyaszínnél. Az egyes zónák nem a tizenkét szín egyforma világossági fokát tartalmazó szalagok.

Mivel a színgömböt plasztikusan nem mutathatjuk be, síkba vetítjük ki a gömb felszínét. Ha felülről tekintünk le a színgömbre, ott látjuk középen a fe-

hér zónát, körülötte a két megvilágosított színzónával, s látjuk az egyenlítői zóna felét is, a tiszta színekkel. Ha alulról nézzük a gömböt, középen ott van a fekete zóna, körülötte a két elsötétített zónával, s a tiszta színű egyenlítői zóna fele. Látni szeretnénk azonban az egész gömbfelszínt is egyszerre; képzeljük úgy, hogy az elsötétített oldal szelvényei felvannak vágva s kiterítve a megvilágosított tónusfokok síkjaiba. Így jön létre a 48. ábra színcsillagja. A csillag közepén ott nyugszik a fehér szín. Hozzá csatlakoznak a megvilágosított zónák, majd a tiszta színek zónája s az elsötétített színek két zónája. A szelvények hegyében ott a fekete.

A 49. ábrán a színgömb felszínének egyik oldalnézetét látjuk. Az egyenlítői zónában ott húzódnak a tiszta színek, amelyeket a fehér pólus felé haladva két világossági zónában fehérrel világosítottunk meg. A fekete pólus felé haladva a tiszta színeket két sötétségi zónában fokozatosan feketével sötétítettünk el. Az 50. ábra a gömb másik oldalnézetét ábrázolja; bemutattuk tehát a gömb teljes felületét.

Ha tisztába akarunk jönni a gömb belsejével, metszeteket kell készítenünk.

Az 51. ábra a színgömb egyenlítői zónájának vízszintes keresztmetszete. Középen ott látjuk a semleges szürke zónáját, kívül pedig a tiszta színek gyűrűjét. A tiszta színek és a szürke közötti két zónában a komplementer színek keverékeiből adódó tört színek helyezkednek el. Vegyük tehát az egyenlítői zóna két-két egymással szemben fekvő színét, s megkapjuk valamennyi tört színt úgy, mint a 23-28. ábrákon, a komplementer színekről szóló fejezetben bemutattuk őket. Készíthetünk ilyen keresztmetszeteket a gömbnek mind az öt világossági zónáján át.

A gömb közepén elhelyezkedő függőleges tengelyben a szürke tónusok sorakoznak a fehér és a fekete pólus közt. A mi ábránk hét világossági fokozatra korlátozódik. A negyedik szürke tónusfokozatnak tehát a fehér és a fekete közötti középső szürke értéknek kell megfelelnie. Ez a középszürke a gömb

48. ábra Tizenkét osztatú színcsillag



centruma. Ugyanezt a szürkét kapjuk meg két komplementer szín keverékéből is.

Az 52. ábrán a színgömb vörösesnarancs-kékeszöld színzónáját átszelő hosszirányú metszetet látjuk. Ennek a metszetnek az egyenlítői zónájában ott látni baloldalt a kékeszöldet, jobboldalt pedig a vörösesnarancsot, teljes világítóerejükben. A középtengely felé haladva találjuk a két világító szín két-két keverési fokozatát. Az így létrejött hét egyenlítői szín függőleges irányban a fehér felé haladva kivilágosodik, a fekete felé pedig elsötétül. Hasonló hosszirányú metszetek készíthetők valamennyi komplementer színpáron és a fekete és fehér póluson keresztül. Ügyelnünk kell azonban arra, hogy egy-egy világossági fokozaton belül az egyes tónusértékek egyformák legyenek, s megfeleljenek a velük egy magasságban levő szürke tónusnak.

Ilyen kereszt- és hosszmetszetek festésével tökéletesítjük képességünket a színek elképzelésére. A keresztmetszetben egy-egy szín tisztasági fokozatai sorakoznak, a hosszmetszetben az egyes színek bizonyos tisztasági fokozatai, a világosság, illetve a sötétség felé vezető sorokban. Ezek a gyakorlatok növelik a világos és sötét értékek iránti színérzékenységünket és fokozzák fogékonyságunkat a színek minőségének érzékelésére.

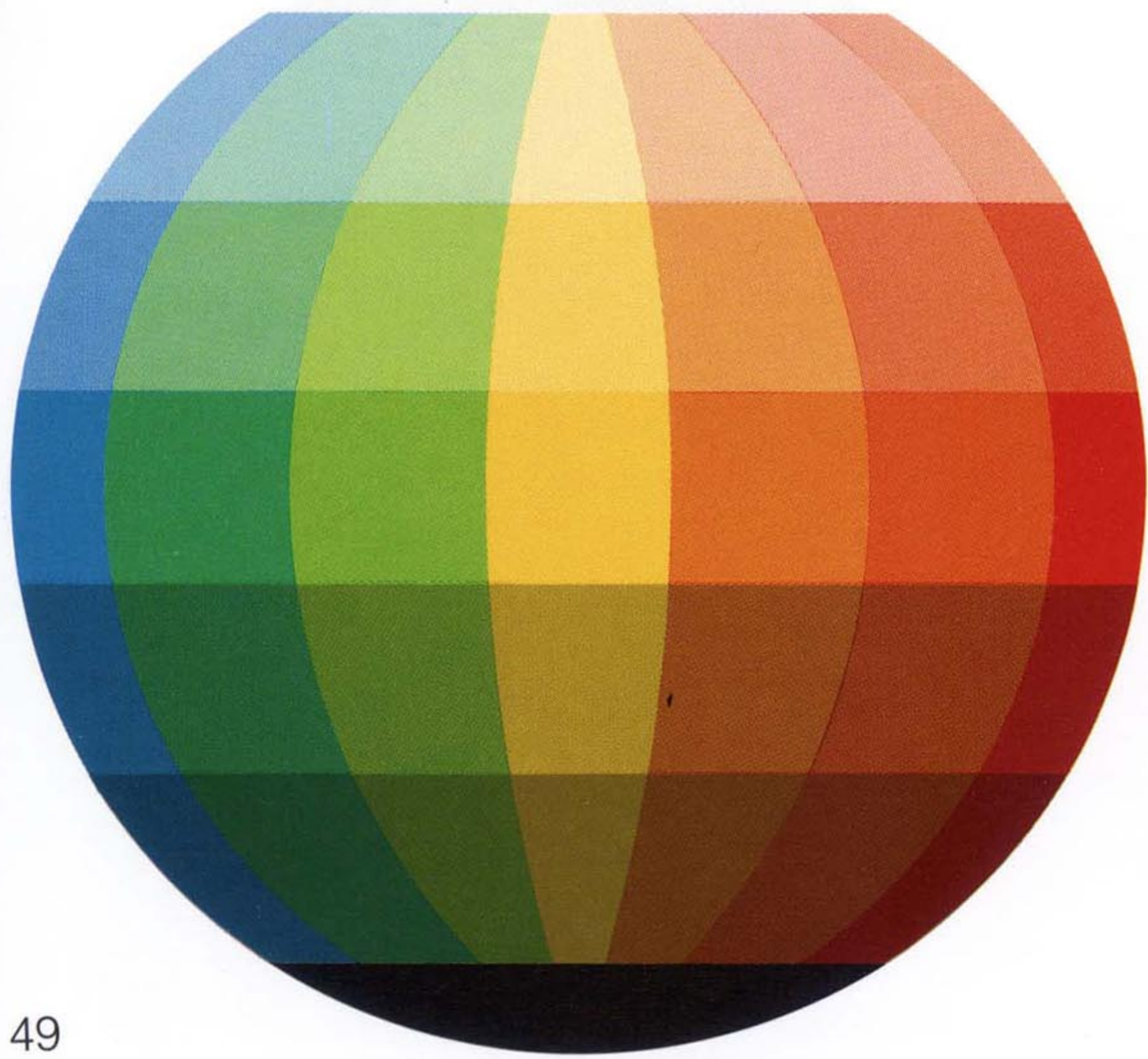
A színek ábrázolásának a színgömbből adódó lehetőségei a következők:

1. A gömbfelszín egyenlítői zónájában fekvő tiszta prizmatikus színek.
2. A prizmatikus színek fehérrel és feketével alkotott keverékei a gömbfelszín világossági zónáiban.
3. A komplementer színpárok keverékei a keresztmetszetekben.
4. Két komplementer szín keverési fokozatai, a fehér felé megvilágosítva és a fekete felé elsötétítve, a hosszmetszetekben.

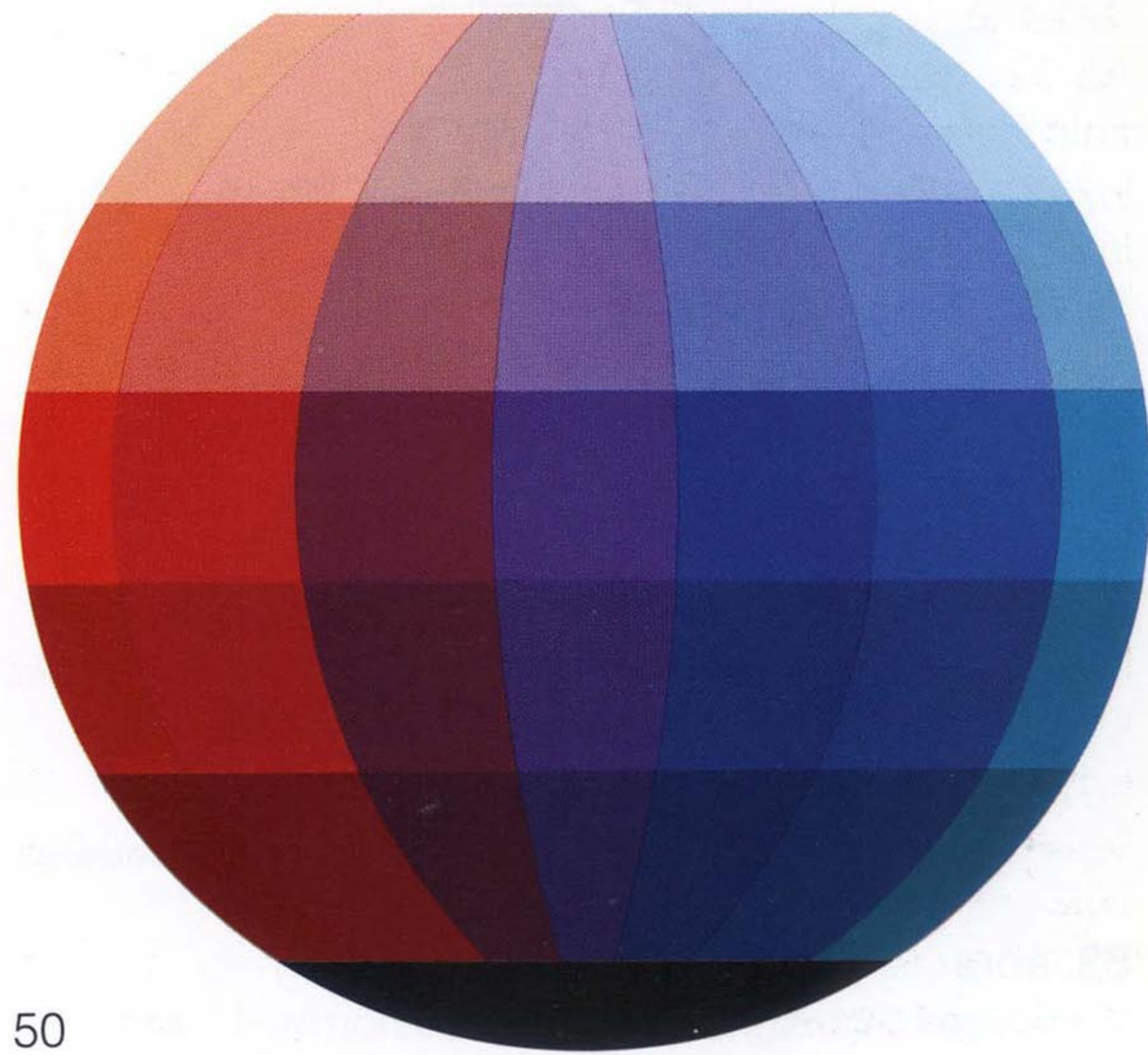
Képzeljünk el színgömbünk közepében egy mozgékony mágnestűt. Amikor e tű egyik hegyét a gömb valamelyik színpontjára irányítjuk, másik he-

49–50. ábra A gömbfelszín képei

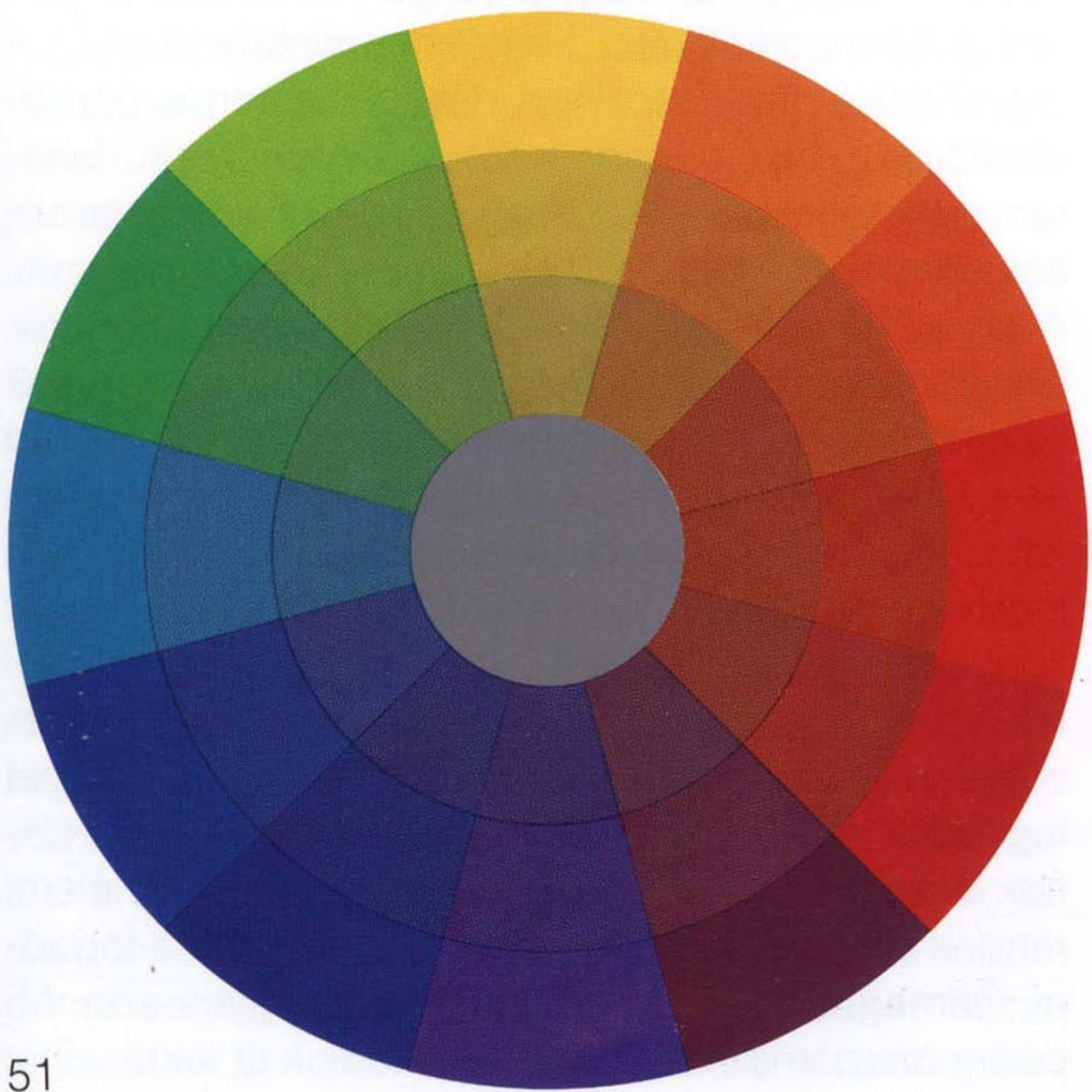
51–52. ábra A gömbkeresztmetszetei és hosszmetszetei



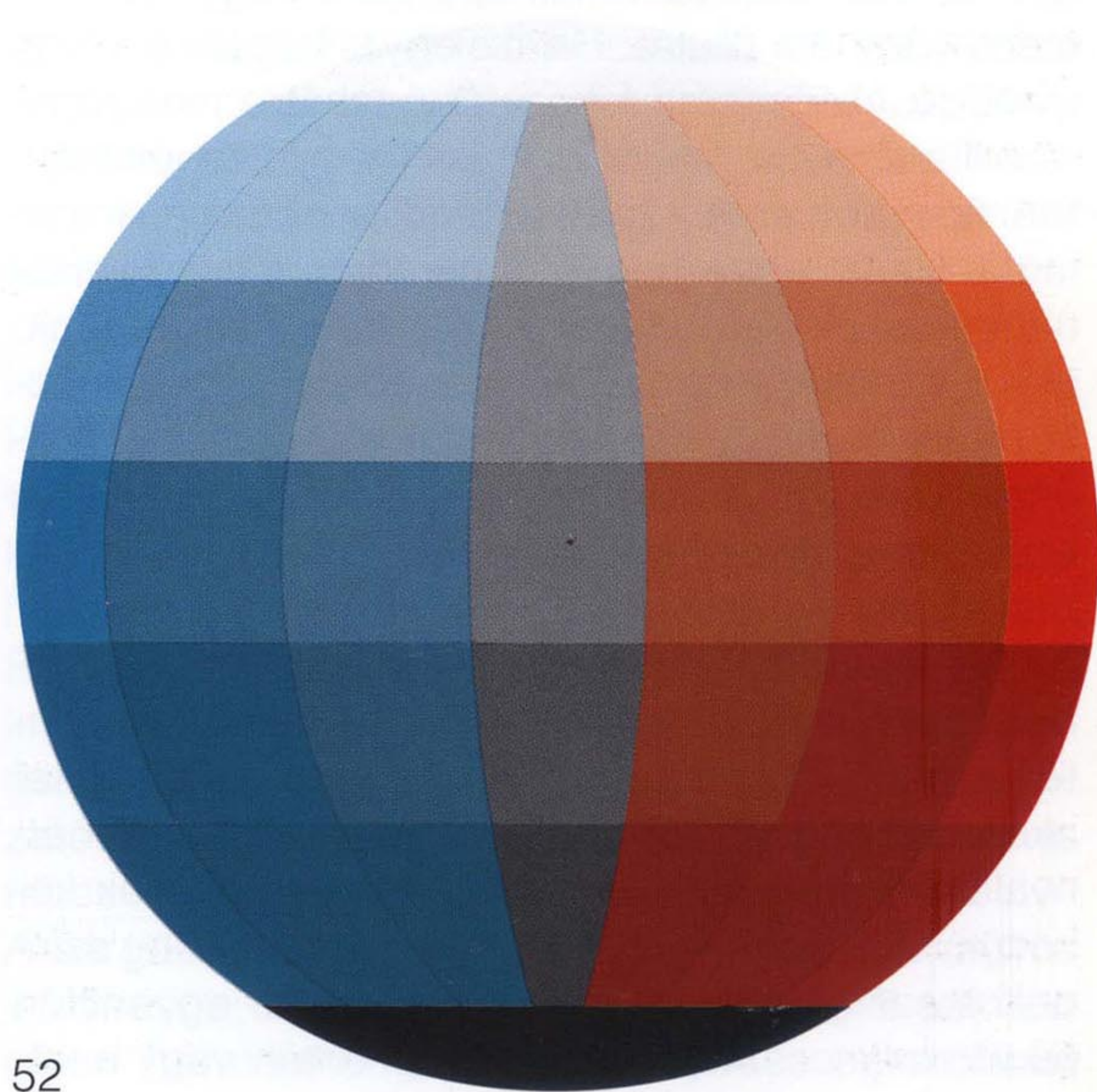
49



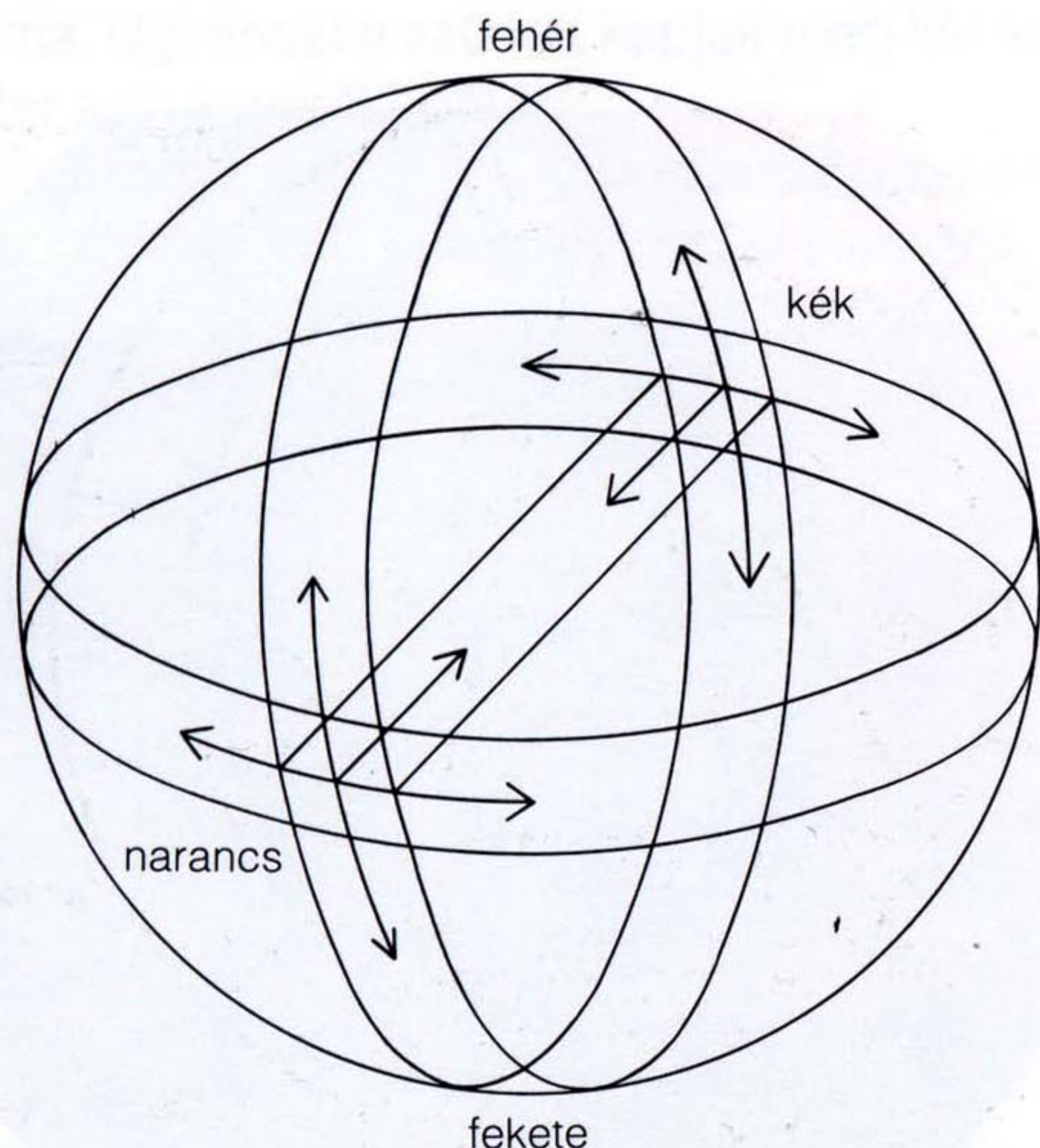
50



51



52



53. ábra

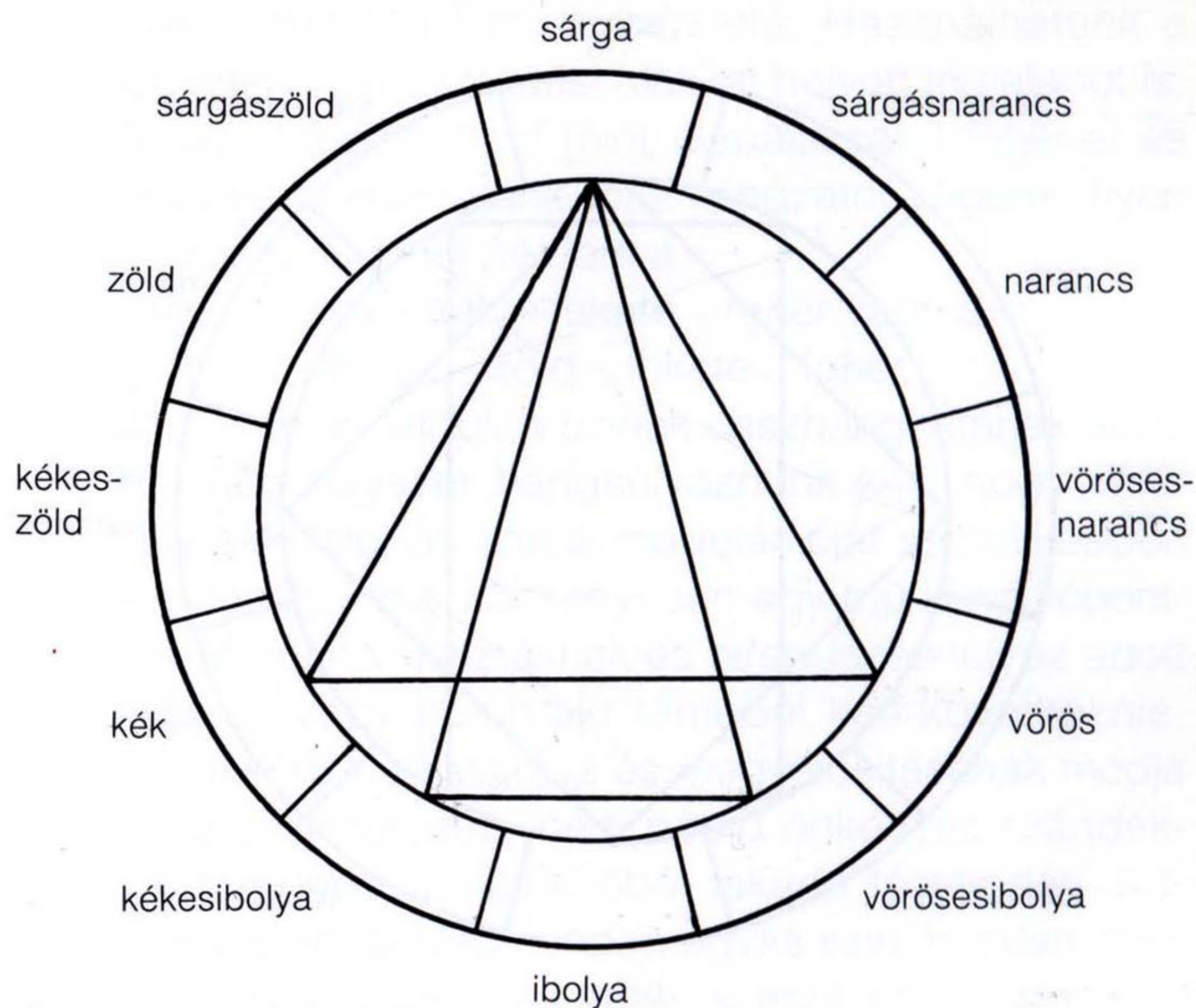
gye az első szín szimmetriapontjára vagy komplementer színére mutat. Ha az egyik hegyét a vörös második világossági fokozatára, tehát a rózsaszínre állítanánk be, akkor a másik hegye az elsötétített komplementer zöld második fokozatára mutatna. Ha az egyik hegyét a narancs második elsötétített fokozatára, tehát a barnára irányítanánk, akkor a másik hegye a kék második világossági fokozatára mutatna. Felismerhetjük ebből, hogy nemcsak az egymással szemben álló színek, hanem ezek világossági értékei is törvényszerű kapcsolatban állnak.

Az 53. ábra a két kontrasztszín közötti közvetítés lehetőségének öt fő útját mutatja be. Ha komplementer színpárral, például narancsszínnel és késsel akarunk kompozíciót készíteni és azokat a színárnyalatokat keressük, amelyek közvetíthetnének közöttük, akkor először meg kell keresnünk e két színnek a színgömbön elfoglalt helyét. Az egyenlítőn fekvő narancsszínt az egyenlítő mentén vagy a vö-

rösön és ibolyán át, vagy a sárgán és zöldön át köthetjük össze a késsel. Ez a két horizontális út.

Ugyanezt a narancsszínt a délkör mentén is összeköthetjük a késsel, vagy a világos narancson, fehéren és világoskéken át, vagy pedig a sötét narancson, feketén és sötétkéken át. Ez a két vertikális út. A színgömbnek a narancstól a kékig vezető átmérőjét követve, a szürkén meg a narancsszín és a kék keverékszínein, vagyis a narancsszürkén, a szürkén és a kékeszürkén át is összeköthetjük egymással a két színt. Ez a diagonális út. Íme az öt fő út, amely a legrövidebben és a legegységesebben vezet egyik kontrasztszíntől a másikig.

Ha azonban valaki azt hinné, hogy a színeknek ezzel a módszeres rendjével valamennyi nehézséget legyűrtük, akkor itt az ideje, hogy kimondjuk: a színek világában a lehetőségek gazdagságát az elemi rendek csupán részletesen képesek magukba fogadni. Önmagában élő kozmosz minden egyes szín. Mi pedig csupán az elemi alapokat tudjuk itt leírni.



54. ábra Harmonikus hármashangzatok kapcsolódási alakzatai

A színek összhangzattana a színeknek a maguk törvényszerű kapcsolatai alapján való összeállítását jelenti. Ezeknek a kapcsolatoknak alapján készíthetjük el színes kompozícióinkat. Valamennyi akkordot leírni lehetetlen volna, ezért csupán a harmonikus akkordkapcsolatok kialakítását írjuk le.

Színhangzatokat két, három, négy vagy több színből hozhatunk létre. Ennek megfelelően kettőshangzatokról, hármashangzatokról, négyeshangzatokról, hatoshangzatokról stb. beszélünk.

Kettőshangzatok

A tizenkét osztatú színgörbén az átmérővel összeköthető, szemben álló két szín mindig komplementer viszonyban van egymással. Ezek harmonikus kettőshangzatot alkotnak. Ilyen kettőshangzatok a vörös-zöld, a kék-narancs, a sárga-ibolya. Ha a színgömb segítségével képezzük az akkordokat, szinte tetszésünk szerinti számban találhatunk harmonikus

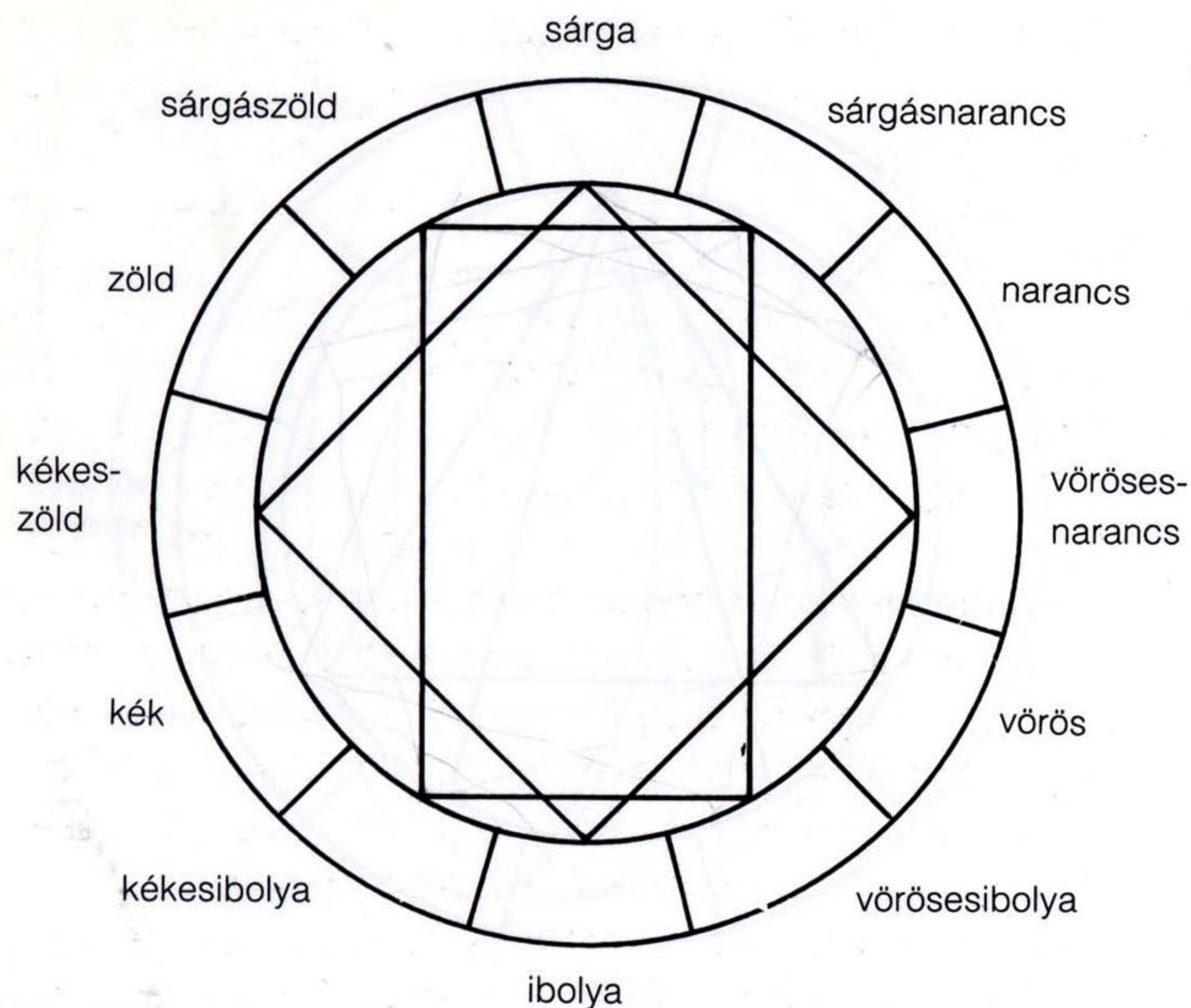
kettőshangzatokat. A feltétel csupán az, hogy a két szín szimmetrikusan álljon a színgömb középpontjához képest. Ha tehát megvilágosított vöröset használunk, a neki megfelelő zöldet ugyanolyan mértékben el kell sötétíteni.

Hármashangzatok

Ha a tizenkét osztatú színgörből három olyan színt választunk ki, amely egyenlő oldalú háromszöggel kapcsolható össze, akkor ezek a színek harmonikus hármashangzatot alkotnak (54. ábra).

E hármashangzatok közül a sárga-vörös-kék a leginkább egyértelmű, a legerőteljesebb. Alap-hármashangzatnak nevezhetnénk. Jellegzetes hármashangzatot alkot a második rendbeli színek közül a narancs-ibolya-zöld is.

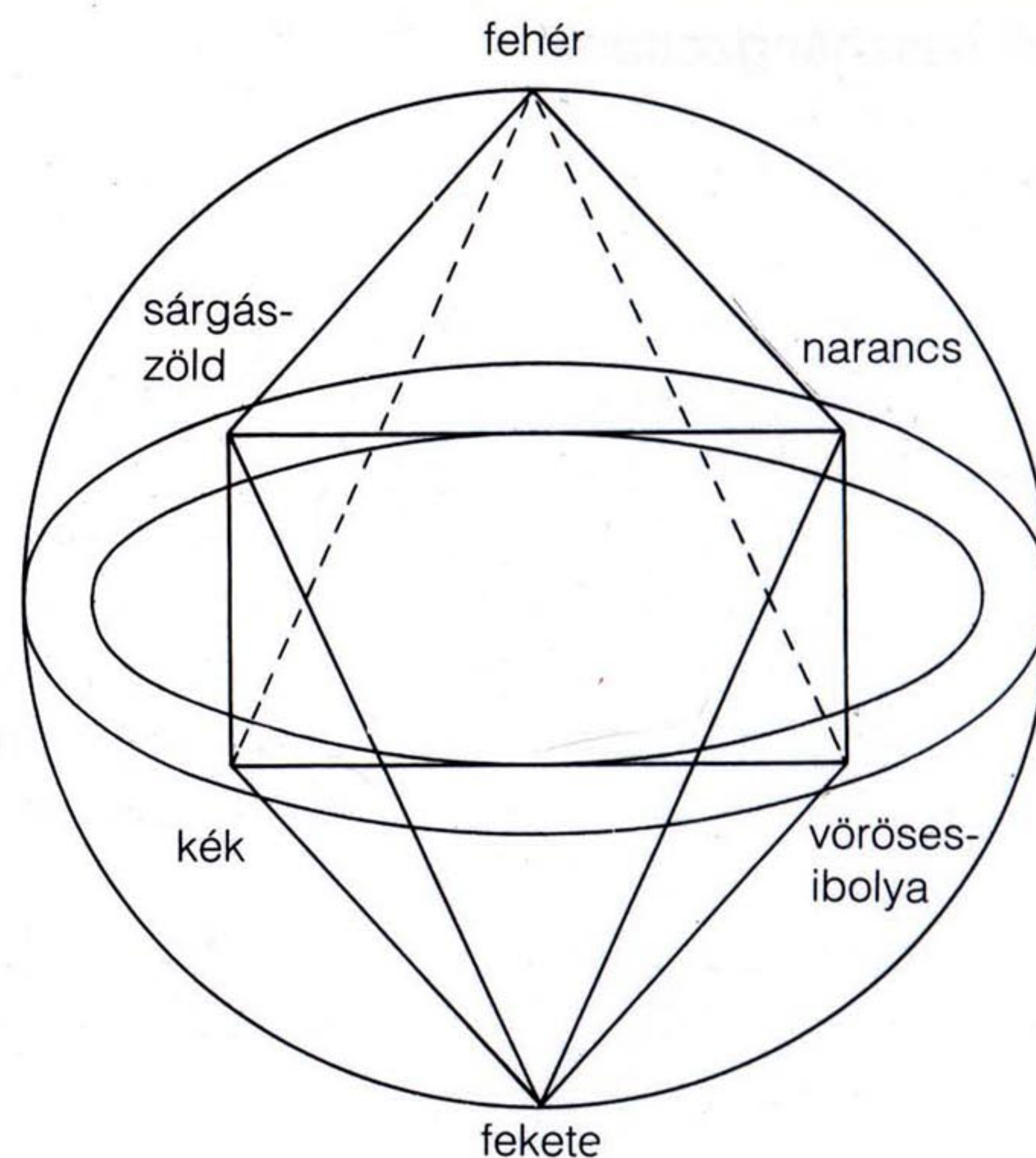
A sárgásnarancs-vörösesibolya-kékeszöld vagy a vörösesnarancs-kékesibolya-sárgászöld szintén olyan hármashangzatok, amelyek a színgörbén



55. ábra Harmonikus négyeshangzatok kapcsolódási alakzatai

egyenlő oldalú háromszöggel kapcsolhatóak össze.

Azt is megtehetjük, hogy a komplementer sárga-ibolya kettőshangzat egyik színét a két szomszédos színnel helyettesítjük. A sárgát tehát kékesibolyával és vörösesibolyával állíthatjuk szembe, az ibolyaszínt pedig sárgászölddel és sárgásnarancssal. Az ilyen hármashangzatok szintén harmonikus jellegűek. Kapcsolódási alakzatuk egyenlő szárú háromszög, úgy, amint az 54. ábrán látható. Az egyenlő oldalú és az egyenlő szárú háromszög kapcsolódási alakzatait elgondolhatjuk színgömbbe írt formákként is. Tetszésünk szerint forgathatjuk őket. Ha középpontjuk a gömb középpontjában áll, a csúcsok által kapcsolatba hozott három szín harmonikus hármashangzatot alkot. Ennek során két határeset is előállhat akkor, ha a háromszög egyik csúcsa a fehérre vagy a feketére mutat. Ha az egyenlő oldalú háromszöget használjuk, s ennek egyik hegye a fehérre



56. ábra Egy harmonikus hatoshangzat kapcsolódási alakzata a színgömbben

áll, akkor a másik két hegye egy komplementer szín-pár első, elsötétített fokozatára mutat.

Létrejöhet például a fehér-elsötétített narancs-elsötétített kékeszöld hármashangzat. Ennek megfelelően a feketéhez egy megvilágosított narancsszín és egy megvilágosított kékeszöld kapcsolódik. Ezek a határesetek arra utalnak, hogy a fehér vagy fekete felhasználásakor a fény-árnyék kontraszt érvényesül.

Négyeshangzatok

Ha a tizenkét osztatú színgömből kiválasztunk két-két olyan komplementer szín-párt, amelyeknek összekötő egyenesei egymásra merőlegesek, négyzetes formát kapunk, úgy, amint az 55. ábrán látható. Ilyen módon három négyeshangzatot nyerhetünk:
sárga – vörösesnarancs – ibolya – kékeszöld
sárgásnarancs – vörös – kékesibolya – zöld
narancs – vörösesibolya – kék – sárgászöld
 További négyeshangzatokhoz juthatunk egy olyan

téglalap segítségével, amely két komplementer párt tartalmaz, ilyen például a sárgászöld – sárgásnarancs – vörösesibolya – kékesibolya

vagy a sárga – narancs – ibolya – kék.

Alkothatóak négyeshangzatok trapéz forma segítségével is. Ebben az esetben két szín egymás mellett áll, kettő pedig a komplementerjüktől balra meg jobbra helyezkedik el. Az így kialakított akkordok harmonikus viszonyban állnak egymással, de megvan bennük a szimultán színváltozásokra irányuló hajlam. Keverékükből ugyanis szürkésfekete jön létre.

Ha az 55. ábrán bemutatott kapcsolódási alakzatokat a színgömbbe állítanánk és forgatnánk, számos újszerű téma jönne létre.

Hatoshangzatok

Hatoshangzatokat kétféle módon találhatunk. A tizenkét osztatú színgömbbe háromszög vagy négyszög helyett kapcsolódási alakzatként hatszöget is rajzolhatunk. Harmonikus hatoshangzat jön így létre, három pár komplementer színből.

Két ilyen hatoshangzatot hozhatunk létre ily módon: sárga – narancs – vörös – ibolya – kék – zöld és sárgásnarancs – vörösesnarancs – vörösesibolya – kékesibolya – kékeszöld – sárgászöld.

A színgömbben megforgathatjuk a hatszöget. Az így fellelt, megvilágosított vagy elsötétített színtónusokból érdekes színösszefüggések adódnak.

Hatoshangzatokat szerkesztés útján is létrehozhatunk a színgömbben akkor, ha négy tiszta színhez a fehéret és a feketét társítjuk. A színgömb egyenlítőjének síkjába kapcsolódási alakzatként négyzetet fektetünk, így két komplementer színpár négyeshangzatát kapjuk. Ezek után a négyzet csúcsait összekötjük fölfelé a fehérrel, lefelé pedig a feketével, úgy, amint az 56. ábrán látható. Oktaéder jön létre. Az egyenlítői síkban kialakítható valamennyi négyeshangzat tovább bővíthető fehérrel és feke-

tével kombinált hatoshangzattá. Használhatunk a négyzetes kapcsolódási alakzat helyett téglalapot is. Ha egy háromszöget mint alapalakzatot fehérrel és feketével kombinálunk, ötöshangzatot kapunk. Ilyen ötöshangzat lehet például a

sárga – vörös – kék – fekete – fehér vagy a narancs – ibolya – zöld – fekete – fehér.

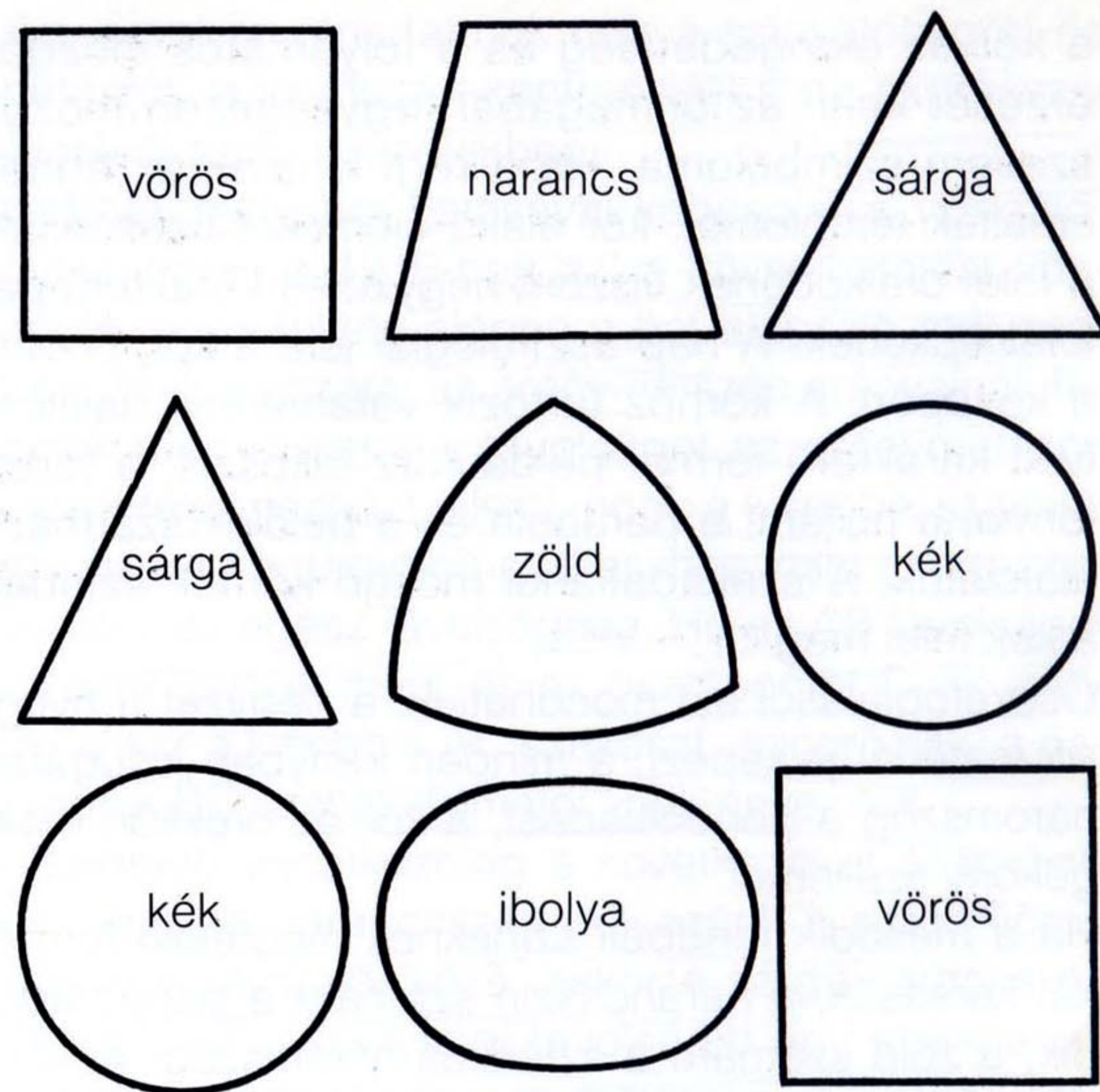
Most, miután leírtuk a színek összhangzatának alapjait, még egyszer hangsúlyoznunk kell, hogy valamely akkordot és annak modulációját semmiképpen sem tehetjük meg önkényesen egy mű kiindulópontjával. Minden választásnak és elrendezésnek az adott tárgyias vagy absztrakt témából kell következnie. Egy akkord kiválasztása és megvalósításának módja a szükségszerűség, nem pedig önkényes szándékból, felszínes spekulációból fakadó ténykedés. Különleges egyéniség minden egyes szín, minden szín-csoport; a maguk törvényei szerint növekednek és élnek. Az összhangzattannak az az értelme, hogy ismeretében a színek ellentéteinek helyes kiválasztásával sikerüljön megtalálnunk a legerőteljesebb színhatásokat.

Bemutatom a sárga-vörös-kék alaphangzaton, hogy miként bontakoztathatjuk ki szerkesztés útján létrehívott akkordból a legkülönbözőbb variációkat és színhatásokat. Az egyik ilyen variáció például az lehet, ha egy színsávban a sárga áll a kék meg a vörös közt, vagy a vörös a sárga meg a kék közt, vagy a kék a sárga meg a vörös közt. Kombinálhatjuk az alaphangzat színeit a tiszta színek tört fokozataival is; így minőségi kontraszt jön létre. Világos-sötét kontrasztként mindhárom színt megvilágosíthatjuk vagy elsötétíthetjük. Ha mindhárom színt egyenlő fokra világosítjuk, és a tiszta színeket csak kis mennyiségekben szerepeltetjük, mennyiségi kontrasztban tartott akkord jön létre. Ha valamelyik színt a többinél nagyobb tömegben használjuk fel, expresszív hatású hangzatok születnek.

Ha pedig azt is megkíséreljük, hogy az akkord valamelyik tiszta színét a színgömbben tőle balra és jobbra

álló színekkel helyettesítjük, ha tehát a sárgát sárgászölddel és sárgásnarancssal vagy a vöröset vörösesnarancssal és vörösesibolyával, vagy a kéket kékeszölddel és kékesibolyával helyettesítjük, akkor a hármashangzat négyeshangzattá bővül, s ezáltal az akkordvariációk gazdagsága lényegesen megnövekszik.

Ezekkel a példákkal azt kívánom bizonyítani, hogy az összhangzattan nem a képzelet kalodája, hanem útjelzés a színek legváltozatosabb kifejezési lehetőségeinek megtalálásához.



57. ábra

Az „expresszív színelméletben” megkíséreljük bemutatni a színek kifejezési lehetőségeit. Akárcsak a színeknek, a formáknak is megvannak a maguk „érzéki-erkölcsi”, expresszív értékei. A formák és színek expresszív tulajdonságainak a képben összhangban kell lenniük, vagyis a forma és a szín kifejezésének támogatnia kell egymást.

A három alapszínhez, a vöröshöz, a sárgához meg a kékhez hasonlóan a három alapforma, a négyzet, a háromszög és a kör is egyértelmű expresszív értékeket hordoz.

A négyzet, amelynek alapkarakterét két-két egymást metsző, egyenlő hosszúságú vízszintes és függőleges egyenes határozza meg, a matéria, a súlyosság és a kemény elhatároltság szimbóluma. Négyzet volt Egyiptomban a „mező” írásjele. Erős feszültséget érzünk, ha a négyzet egyenes oldalvonalait és derékszögeit mozgásként rajzoljuk le s él-

jük át. A négyzetes formakarakterhez tartozik valamennyi olyan forma, amelyet vízszintesek és függőlegesek jellemeznek, tehát a kereszt, a téglalap, a meander és a belőlük származó alakzatok is.

A négyzetnek a vörös felel meg, mint a matéria színe. A vörös szín súlyossága és átlátszatlan volta a négyzet statikus és súlyos formájával rokon.

A háromszög alapkarakterét három egymást metsző ferde egyenes adja meg. Hegyesszögei harcias és agresszív hatást keltenek. A háromszöghöz tartozik valamennyi ferde karakterű forma, például a rombusz, a trapéz, a cikcakkvonal és a belőlük származó alakzatok. A háromszög a gondolkodás szimbóluma, súlytalan karakterének színben a világossárga felel meg.

Kör keletkezik akkor, ha a síkon egy pont változatlan távolságra mozog egy másik pont körül. A négyzet kiváltotta kemény, feszült mozgásérzettel ellentétben

a kör az elengedettség és a folyamatos mozgás érzését kelti: az önmagában egységesen mozgó szellem szimbóluma. Ha a régi kínaiak az égnek emeltek templomot, kör alakú elemeket használtak, a földi uralkodónak viszont négyzetes karakterű palotát építettek. A nap asztrológiai jele a kör, ponttal a közepén. A körhöz tartozik valamennyi hajlított, ívelt karakterű forma, például az ellipszis, a tojásforma, a hullám, a parabola és a belőlük származó alakzatok. A szakadatlanul mozgó körnek színben a kék felel meg.

Összefoglalásul azt mondhatjuk: a négyzet a nyugvó matériát jelképezi, a minden irányban kisugárzó háromszög a gondolkodást, a kör az örökkön mozgékony szellemet.

Ha a második rendbeli színeknek megfelelő formákat keressük, a narancsszín számára a trapéz adódik, a zöld számára a szférikus háromszög, az ibolya számára pedig az ellipszis (57. ábra).

Ha bizonyos színeket a nekik megfelelő formákhoz rendelünk, ez paralelizmust jelent. Ahol a színek és a formák kifejezése megegyezik, hatásaik összeadódnak. Ha a kép kifejezését elsősorban a szín határozza meg, formáinak a színből kell következniük; ha a képben a formán a hangsúly, színeit a formából kell kialakítani.

A kubisták megkülönböztetett figyelmet szenteltek a formai kérdéseknek, s ezért a színek számát erősen csökkentették. Az expresszionisták és a futuristák a formát és a színt expresszív kifejezőeszközként alkalmazták. Az impresszionisták és a tasiszták a színek kedvéért feloldották a formát.

Mindaz, amit a szubjektív színekről elmondottunk, érvényes a formákra is. Minden emberhez, alkata szerint, meghatározott formakarakterek tartoznak. A grafológia mélyrehatóan vizsgálja a kézírásban kifejeződő szubjektív formajegyek és az ember karaktere közötti kapcsolatot. Am a vonalokból álló írásban csak részben realizálódhatnak a szubjektív formák.

A régi kínaiak megcsodálták az olyan írást, amelynek eredeti, szubjektív karaktere volt. A legtöbbre azonban az olyan írást tartották, amely egyszerre volt egyéni és harmonikusan kiegyensúlyozott.

Hasonló szempontok alapján ítélték meg a tusfestményeket is. Liang K'ai és más nagy mesterek még egy lépéssel továbbmentek. Nem sokra becsülték az „eredetiséget és az egyéni stílust”. A művészetben az abszolútumot keresték és minden témának általános érvényű formai kifejezést akartak adni. Liang K'ai képeinek rajzstílusa és festésmódja annyira különböző, hogy nehéz azonosítani e sokféle művet. Egy magasabb, objektív, formai igazság kedvéért legyőzte képeiben a szubjektív formakaraktert.

A festészet számos objektív kötöttségű lehetőséget kínál. Megtalálhatjuk őket a térbe irányuló szerkezeti vonalakban, a súlyelosztásokban, a szabadon választható formák és felületek tónusértékeiben és textúráiban.

Az európai festészetben Matthias Grünewald törekedett ilyen színbeli és formai objektivitásra.

Konrad Witz és El Greco a színek használatában nagyon is objektívek voltak, formai tekintetben azonban nem tették túl magukat a szubjektív kötöttségen. De la Tour a formák és a színek terén egyaránt szubjektívan dolgozott. Formában és színben szubjektívek Van Gogh képei is.

A színek térhatása

A színek térhatása különböző tényezőktől függhet. Magukban a színekben rejlenek a mélység felé ható erők. Ezek az erők a műben világos-sötét vagy hideg-meleg értéként, minőségként vagy mennyiségként jelenhetnek meg. Létrehozhatják ezenkívül a térhatást átlók és metszetek is.

Ha a sárgát, narancsot, vöröset, ibolyát, kéket és zöldet, e hat színt fekete alapon közvetlenül egymás mellé helyezzük, tisztán láthatjuk, hogy a világos-sárga mintegy az előtérbe nyomul, az ibolya pedig a sötét alap mélységében lebeg. A többi szín közbenső mélységi fokozatot alkot a sárga és az ibolya közt. Ha fehér háttérrel alkalmazzuk, a mélységi hatás megváltozik. Az ibolyát eltaszítja magától a fehér háttér; ezért úgy hat, mintha előrejönne; a sárgát, a „világos rokant” viszont visszatartja a fehér. Ezek a megfigyelések azt bizonyítják, hogy a mélységi hatás megítélésakor a viszonyítási szín éppolyan fontos, mint maga a szín. Ismét megmutatkozik ebben a színhatások relativitása, az a jelen-

ség, amelyre rámutattunk már a színvalóságról és -hatásról, a szimultán-kontrasztról s az expresszív színekről szóló fejezetekben.

A színek mélységi hatásával kapcsolatos vizsgálódásaimból már 1915-ben azt a következtetést vontam le, hogy fekete alapon a hat alapszín mélységi hatásának fokozatai az arany metszés arányainak felelnek meg. Valamely távolságot az arany metszés szerint felosztani azt jelenti, hogy a kisebbik szakasz úgy aránylik a nagyobb szakaszhhoz, mint a nagyobb szakasz az egész távolsághoz. Ha az AB távolságot eszerint osztjuk meg, és az osztópontot C-vel jelöljük, akkor a kisebbik AC szakaszt „minor”-nak, a nagyobbik BC szakaszt „major”-nak nevezzük.

A színekre vonatkozólag a következőket állapíthatjuk meg: ha narancsszínt helyezünk a sárga-vörös mélységi fokozatai közé, akkor a sárga-narancs és narancs-vörös mélységi távolságai úgy aránylanak egymáshoz, mint minor a majorhoz. A sárga-vörösesnarancs és a vörösesnarancs-kék ugyancsak úgy aránylanak egymáshoz, mint minor a majorhoz. A sárga-vörös és vörös-ibolya ugyanilyen viszonyban állanak egymással. A sárga-zöld és a zöld-kék mélységi távolságai úgy aránylanak egymáshoz, mint major a minorhoz.

Ha a sárga, a vörösesnarancs és a kék fekete alapon áll, a következő mélységi mozgás jön létre: a sárga erősen előrenyomul, a vörös kevésbé, a kék pedig majdnem ugyanolyan mélységben van, mint a fekete. Ha ugyanezek a színek fehér alapon állnak, a mélységi hatás megfordul: a kéket a fehér alap előrehajtja, a vörösesnarancsot szintén, a sárga viszont alig emelkedik ki a fehérből. A sárga-vörösesnarancs és a vörösesnarancs-kék mélységi fokozatai úgy aránylanak egymáshoz, mint a major a minorhoz. Fekete alapon valamennyi világos szín a maga világosságai fokozatának mértékében lép előre. Fehér alapon e hatások megfordulnak, a világos színek megmaradnak a fehér alap síkjában, a sötétek pedig fokozatosan előretolódnak.

Egyenlő világosság esetén a hideg és a meleg színek úgy viselkednek, hogy a meleg színek az előtérbe, a hideg színek pedig a mélység felé törekszenek. Ha fény-árnyék kontraszt lép fel, akkor a mélységi erők vagy összeadódnak, vagy kioltják egymást, vagy pedig ellentétükbe fordulnak át. Ha egyenlő világosságú kékeszöld és vörösesnarancs áll fekete háttéren, akkor a kékeszöld a mélység felé hat, a vörösesnarancs pedig előrenyomul.

Ha ezt a vörösesnarancsot megvilágosítjuk, még inkább előtérbe lép. Ha a kékeszöldet kis mértékben megvilágosítjuk, ugyanolyan mélynek hat, mint a vörösesnarancs, ha nagyobb mértékben megvilágosítjuk, akkor előrelép, a vörösesnarancs pedig hátramarad.

A minőségi kontrasztban a következő mélységi hatások lépnek fel: a világító szín az előtérbe lép a vele egyenlő világosságú tompább színnel szemben. Mihelyt a világossági vagy a hideg-meleg kontraszt is belejátszik a folyamatba, a mélységi hatások megint csak eltolódnak.

A mennyiségek is nagy szerepet játszanak a mélységi hatásban. Ha nagy felületű vöröshöz kicsi felületnyi sárgát adunk, a vörös háttérként hat s a sárga előtérbe lép. Ha a sárgát nagyítjuk fel s a vörös kisebbedik, létrejöhet az az arány, amelyben a sárga már jelentősebbé válik, mint a vörös. A sárga háttérre nőhet s ekkor a vörös előrenyomul.

Az sem teremtene számunkra teljes biztonságot, ha megvitátnánk az összes színhangzat mélységi hatáslehetőségét; ettől még nem lennénk képesek a téri egyensúlyt minden egyes színkompozícióban megteremteni. Döntést csak maga a festő hozhat, kifinomult érzéke és művészi célkitűzése alapján.

Az átlók téralkotó erejének megfigyelése kedvéért rendezzük el a sárga, vörösesnarancs és kék színeket egyszer balról jobbra, egyszer meg jobbról balra, két átlós irányban fekete és fehér háttér előtt.

Jól tanulmányozható a kép mélységi illúziójának a problémája például akkor, ha egy sárga meg egy

kék téglalapot vetünk össze valamennyi lehetséges vízszintes és függőleges helyzetben, elvágásban és átfedésben, egyszer fehér, egyszer meg fekete alap előtt.

Ha a színeket mint mélységképző erőket akarjuk megítélni, „be kell állítanunk” látásunkat ezekre a hatásokra. *Ne faites pas des fenêtres*, ne üssetek lyukakat a képbe, hangoztatta Corot, s ezzel azt akarta mondani, hogy a festőnek ügyelnie kell a mélységi hatásokra.

A már létrejött mélységi hatások kiegyenlítésének az az egyik leghatásosabb módja, ha a színeket, a vízszintes és függőleges vonalakat és a síkokat kiterjeszthetjük az egész képre.

A térhatás problémáját a festők a múltban általában úgy oldották meg, hogy valamennyi formát és színt két, három vagy több képsíkban rendezték el. Claude Lorrain gyakran öt képsíkot is használt tájképein. A leginkább síkszerű, legképszerűbb hatás a két síkban való elrendezésből jön létre.

Impresszív színelmélet

Az impresszív színelmélet a természetben lévő színek hatásainak vizsgálatából indul ki. A színes tárgyaknak látóérzékünkre gyakorolt benyomásait, az impressziókat tanulmányozza.

1922-ben Kandinszkijt meghívták Weimarba a Bauhausba. Egy szép napon Gropius, Kandinszkij, Klee meg én együtt álldogáltunk, beszélgettünk. Kandinszkij váratlanul megkérdezte Kleetől meg tőlem: „Mivel foglalkoznak az óráikon?” Klee azt mondta, hogy a forma kérdéseiről beszél, én pedig kifejtettem előkurzusom lényegét. Erre Kandinszkij szárazon azt mondta: „Rendben van, akkor én magamra vállalom a természet utáni rajzolást!” Bólintottunk, s tanterveinkről többé nem beszéltünk. Kandinszkij a maga oktatói gyakorlatában több éven át folytatta a természet analitikus tanulmányozását.

Jellemző korunk tájékozatlanságára, hogy a művészeti iskolákon vitatkozni lehet arról, szükség van-e egyáltalán a természet tanulmányozására. Termé-

szettanulmányozáson nem a véletlenszerű természeti benyomások utánzó másolását kellene érteni, hanem a valóságos jellemzéshez szükséges formák és színek kimunkálását és megjelenítését analitikus kutatómunka révén. Értelmezni, nem pedig utánózni kell a természetet. Ahhoz, hogy ez az értelmezés megfeleljen a dolog lényegének, az ábrázolás folyamatát éles megfigyelésnek és tiszta gondolkodásnak kell megelőznie. Élesebbekké válnak az érzékek, a művészi értelem pedig hozzászokik a megfigyelt dolgok logikus feldolgozásához. Tanulmányai közben az embernek harcba kell szállnia a természettel, mert a természetnek másféle és nagyobb lehetőségei vannak a hatáskeltésre, mint a művésznek a maga ábrázolóeszközeivel. Cézanne a legnagyobb intenzitással dolgozott a természet motívumai előtt. Van Gogh, szakadatlan erőfeszítéssel, megkísérelte a természet láttán támadó élményeit színben és formában egyértelmű festményekké alakítani, és végül összetört ebben a küzdelemben.

A természet tanulmányozásának mértékét minden művésznek magának kell meghatároznia saját hajlamai szerint. Végzetessé válhatna azonban a helyzete, ha a „belső élet” annyira elsodorná, hogy kedvéért elhanyagolná a „külső életet”. A természet az évszakok ritmusával, amely hol kifelé, hol befelé lendül, tökéletes példaképe lehetne életünknek. Tavasszal és nyáron a föld erői kifelé tolulnak, hatásukra a növények sarjadni, nőni kezdenek; ősszel és télen az erők befelé fordulnak, és előkészítik az új csírázást.

Vizsgáljuk meg most a természeti színek problémáját. Fizikai értelemben minden test színtelen. Ha fehér fény – s ezen itt a napfényt értjük – éri egy tárgy felületét, akkor ez a felület a maga molekuláris mivoltától függően bizonyos fényhullámokat vagy színeket abszorbeál, másokat pedig visszaver.

Bemutattuk e könyv fizikai fejezetében, hogy a spektrum színeit feloszthatjuk két tetszőleges csoportra, s mindkét csoportot egy-egy gyűjtőlencse

segítségével egy-egy színné egyesíthetjük. Az így létrejövő két szín egymással komplementer kapcsolatban áll. A valamely felületről visszavert fénysugarak olyan színt hoznak létre, amely az abszorbeált sugarak összegének komplementere. A visszavert színt érzékeljük a tárgy saját vagy lokális színeként. Az a test, amely a fehér fény valamennyi sugarát visszaveri s egyetlen sugarat sem abszorbeál, fehér színűnek látszik. Egy másik test, amely a fehér fény minden sugarát abszorbeálja s egyetlen sugarat sem ver vissza, fekete színűnek látszik.

Ha narancsszínű fénnel világítunk meg egy kék testet, feketének látjuk, mivel a narancsszínben nincsenek kék sugarak, amelyeket visszaverhetne. Kitétszik e tényből a fényforrás színének nagy jelentősége. Ha változik a megvilágítás színe, változnak a megvilágított tárgyak lokális színei is. Minél színeesebb a megvilágítás, annál nagyobb mértékben módosulnak a helyi színek. Minél fehérebb a megvilágítás, annál tisztábban jelennek meg a lokális színek. A természeti színek tanulmányozása közben nagyon fontos, hogy tekintetbe vegyük a fényforrás színét. Ezzel kapcsolatban utalhatok az impresszionisták munkamódszerére, akik minden esetben alaposan tanulmányozták, hogyan módosulnak a lokális színek a megvilágítás színei szerint.

Magától értetődik, hogy a fénynek nem csupán a színe fontos, hanem az intenzitása is.

A fénytől a test nemcsak színessé válik, hanem plasztikusan tömegszerűvé is. A domborúság ábrázolásához legalább három különböző tónusértékre van szükségünk. Megvilágított tónusnak, félárnyéknak és árnyéktónusnak nevezzük őket.

A félárnyékban érvényesül a legerősebben a test lokális színe, benne válnak a legtisztábban láthatóvá a felület textúrájának a részletei. A megvilágított tónusban a tárgy színe megvilágosodik, az árnyéktónusban megtörik és elsötétül.

A visszaverődő színes sugarak sokféle módon változtatják meg a tárgyak saját színeit.

A testek saját színe, amint már szó volt róla, azáltal jön létre, hogy színes sugarak verődnek vissza a tárgyat körülvevő térbe. Ha ez a tárgy vörös, és vörös sugarai egy mellette álló fehér tárgyra hullanak, akkor ezek a reflexfények szürkésfeketék, mert a zöld és a vörös megsemmisítik egymás hatását. Ha a vörös sugarak fekete felületre hullanak, feketésbarna reflexfények jelennek meg.

Minél fényesebb a tárgyak felülete, annál erősebben látszanak rajtuk a reflexfények.

Az impresszionista festők a folytonosan változó színű napfénytől és reflexektől állandó módosulásnak alávetett tárgyi színeket tanulmányozva arra a meggyőződésre jutottak, hogy a lokális színek feloldódnak az atmoszféra egyetemes színességében. Impresszív színtanulmányunkat ezek szerint négy fő probléma határozza meg: a testek saját színe, a fényforrás színe, a megvilágított és árnyékszín s végül a reflexszín.

Többféle módon ábrázolhatunk egy testet. Ábrázolhatjuk alulnézetből, felülnézetből és oldalnézetből, pontosan bejelölt méretekkel. Ez az analitikus ábrázolásmód. Megjeleníthetjük azonban a testet perspektivikusan látott vonalakkal is, vagy fénnel és árnyékkal, plasztikusan.

Megrajzolhatunk egy vörös vázát és egy sárga dobozt perspektivikusan, s azután kifesthetjük őket síkszerűen, e két tárgy lokális színeivel. Kialakíthatjuk ezeket a formákat fény- és árnyéktónusokkal modellálva, plasztikusan. A plasztikus hatás újra átalakítható síkszerűvé, ha a testek színértékeit a háttér velük egyenlő világosságú színértékeivel hozzákapsoljuk a képsíkhöz. A testek saját színei ily módon a képsíkhöz kötődnek.

Ha minden tárgyat és minden felületet a megfelelő lokális színekkel festünk meg, valószerű, konkrét hatást érünk el. Az ilyen kompozíció olyan individuumok sokaságából áll, akik csak berzenkedve ismerik el valamilyen egységes közösséghez való tar-

tozásukat. Konrad Witz gyakran élt az ábrázolásnak ezzel a módjával.

Ha a tárgyak saját színeit lokális színekként helyezzük el a kép kompozíciójában, a tárgyakat pedig a saját színükkel vesszük körül, tehát vöröset vörössel, sárgát sárgával, akkor megszűnik a testek izolált, elhatárolt volta. Feloldódnak saját atmoszférájukban, amely most már a kép atmoszférájává lett.

Plasztikus hatások érhetőek el a hideg-meleg modulációk segítségével is. Ezek felbontják a testek lokális színeit. A fény- és árnyéktónusok helyébe a lokális színek tónusértékben egyenlő, hidegebb-melegebb variációi lépnek. Ha a fény-árnyék kontrasztot, amennyire csak lehet, elkerüljük, festői, atmoszferikus hatás jön létre. A lokális színek tanulmányozása közben figyelembe kell vennünk az őket megvilágító fényforrás színe által előidézett változásaikat. Kékes megvilágításban a zöld váza kékeszöld lesz, a sárga csésze pedig sárgászöld, mivel a testek színei keverednek az őket érő fény színével. A reflexszínek szétszórják a lokális tónusokat, s a tárgyak alakját és színét foltok hangzataivá oldják. Delacroix mondta: *Dans la nature tout est reflet* (A természetben minden fényvisszaverődés).

Az impresszív színtanulmányok területére tartozik a színes árnyékok problémája is.

Ha nyári estén a nyugaton narancsszínben leáldozó nap fényében a fák árnyékait figyeljük, míg keleten kék az ég, nagyon tisztán láthatjuk, hogy az árnyékok kékek. Még tisztábban megfigyelhetők a kék árnyékok télen, amikor fehér hó borítja az utakat. Ha sötétkék az éjszakai ég, és narancsszínű az utcai világítás, mélykéken világító árnyékok jelennek meg a havon. Ha téli estén, havazás után végigmegyünk egy tarka reklámfényekkel megvilágított utcán, vörös, kék és sárga árnyakat látunk a földön. A festészetben az impresszionisták kezdtek foglalkozni ezzel a jelenséggel. Nagy izgalom támadt kiállításai látogatói között, amikor meglátták

képeiken a fák kékekkel festett árnyékát. Addig az az általánosan elterjedt nézet uralkodott, hogy az árnyakat szürkésfeketének kell megfesteni. A természet pontos megfigyelésével azonban az impresszionisták eljutottak a színes árnyékok ábrázolásáig.

De nem akarom az impresszív művészet fogalmát az impresszionista festészetre korlátozni.

Az impresszíven alkotó művészek közé számítom a van Eyck fivéereket, Holbeint, Velázquez, Zurbaránt, a Le Nain fivéereket, Chardint és Ingres-t, mert műveik alapja a pontos természetmegfigyelés. A kínai tusfestészet alkotásai is legnagyobb részben impresszív jellegűek. A régi Kína világnézetére a természetnek és a természet erőinek tisztelete volt jellemző. Érthető hát, ha a tusfestők a lehető legalaposabban tanulmányozták a természeti formákat. Számukra a hegyek, vizek, fák és virágok szellemi szimbólumokká váltak. A kínai festő addig tanulmányozta a természeti formákat, amíg – akárcsak az írásjelek – egészen vérvé nem váltak. A természeti formák ábrázolására többnyire egyetlen színt használt fel, a fekete tust, amellyel különféle hangzatokat hozott létre valamennyi lehetséges hígításban, vagyis megvilágosított fokozatban. Festészetének szimbolikus lényegét a tus elvont jellege csak erősítette.

Modern képeken gyakran láthatunk zöld, kék vagy ibolyaszínű emberi arcokat. Láttukra a laikus gyakran tanácstalanná válik, mert ezek a színek természetellenesek. Különböző okok készíthetik a festőt, hogy a színeket ily módon használja fel. Az arc kékjének vagy ibolyaszínének lehet impresszív jelentése. Hordozhatják e színek a pszichikai kifejezést, lehet azonban egy arc zöldjének vagy kékjének szimbolikus jelentése is. Az ilyen ábrázolásokban nincs semmi új. India és Mexikó korai művészetében már találkozunk ilyen szimbolikus színekkel. Lehet az arcon megjelenő zöld vagy kék valamely megfelelő színű fényforrás árnyékhatása is. A kö-

vetkező kísérletek részletesebb magyarázattal szolgálhatnak a színes árnyékok problémájára.

1944-ben, a zürichi Iparművészeti Múzeumban egy kiállítás alkalmából bemutattam a színes árnyékok jelenségét. Nappali világosságban egy fehér tárgyat vörös fényvel világítottunk meg. Az árnyék színe zöld volt. A zöld fény vörös, a sárga fény ibolyaszín, az ibolyaszín fény sárga árnyékot hívott életre. Nappali világosságban minden színes fény komplementer színű árnyékot hozott létre.

Megkértem Hans Finslert, a fotóosztály vezetőjét, hogy fényképezze le ezt a jelenséget. A színes fényképek azt mutatták, hogy a színes árnyékok valóságosan jelen voltak, s nem a szimultán-kontrasztnak köszönhetőek létüket. Ezzel kapcsolatban felhívom a figyelmet arra, hogy ezekben a kísérletekben a színek keverékei mind az additív színszintézis szerint jönnek létre, mivel színes fények, nem pedig színpigmentek keverékei.

Tovább kísérleteztünk a színes árnyékokkal, s a következő meglepő eredményre jutottunk:

1. Ha a napfényt kirekesztve vörösesnarancs fényvel világítottunk meg egy testet, fekete árnyékot vetett. Kék vagy zöld megvilágítás mellett is feketék voltak az árnyékok.

2. Ha a tárgyat napfénytől elzárt helyen két színes fényvel világítottuk meg, a következő eredményeket kaptuk:

Vörös és zöld megvilágításnál a vörös fény zöld, a zöld pedig vörös árnyékot hozott létre. Az árnyékok kereszteződése fekete volt, a zöld és vörös fény keverékszíne pedig sárga.

Ha vörösesnarancs és zöldeskék fényt használtunk, a vörösesnarancs fény kék, a zöldeskék fény pedig vörösesnarancs árnyékot hozott létre. Az árnyékok kereszteződése fekete volt, a két megvilágító szín keveréke pedig bíborrózsaszín.

Ha zöld és kék fényt használtunk a megvilágításhoz, a zöld fény kék árnyékot hozott létre, a kék fény pe-

dig zöld árnyékot. Az árnyékok kereszteződése fekete volt, a keverékszín zöldeskék.

3. Ha a megvilágításhoz három színt, vörösesnarancsot, zöldet és zöldeskéket használtunk, a vörösesnarancs színű megvilágítás kékeszöld árnyékot hozott létre, a zöld megvilágítás bíborrózsaszín árnyékot, a zöldeskék megvilágítás pedig sárga árnyékot. A három árnyék kereszteződése fekete volt. A három megvilágító szín keveréke fehér háttérrel hozott létre.

Az impresszív stúdium még sok lehetőséget kínál a művésznak arra, hogy felfedezze és megformálja a természet és a színek csodáit.

Azoknak az optikai, elektromágneses és kémiai folyamatoknak, amelyeket szemünkben és agyunkban a színek látványa kivált, gyakran az ember lelkivilágában lejátszódó párhuzamos folyamatok felelnek meg. Azok a megrázkódtatások, amelyeket a színek élménye kirobbant, továbbbáthatnak a legbenső centrumig, s a lelki-szellemi élet legfontosabb régióit is megérinthetik. Goethe a színek érzéki-erkölcsi hatásáról beszélt.

Elmesélték nekem a következő történetet:

Egy nagyiparos társaságot hívott meg magához vacsorára. Az érkező hölgyeket és urakat finom konyhai illatok fogadták, s már mindenki előre örült az ínycsikfalatoknak. Amikor a vidám társaság körülülte a nagyszerűen elkészített ételekkel rakott asztalt, a házigazda vörös fényt kapcsol be. Szép pirosra színeződött és frissnek hatott a tányérokra kirakott hús, a paraj azonban feketének tűnt, a krumplik pedig pirosan világítottak. Mindenki meghökkent, de a vörös fény máris kékre váltott, s ettől a pecsenyék

mintha oszlófélben, a krumplik mintha rothadtak lettek volna. A vendégek étvágya egyszeriben elment. Amikor erre még sárga fény következett, s a vörösből olyan lett, mint a sötét olaj, az emberek pedig sárga félholtaknak látták a szomszédjukat, néhány érzékeny hölgy felállt és kisietett az ebédlőből. Senki sem volt képes enni, bár a jelenlevők mind tudták, hogy csak a megvilágítás színének változásai okozzák e különös érzéseket. Nevetve kapcsolta be a házigazda a fehér fényt, és nemsokára helyreállt a vidám hangulat az asztal körül.

Kétségkívül mélyek a színek hatásai, akár tudatosan fogadja őket az ember, akár nem.

Elbűvölő a tenger és a távoli hegyek mély kékje. Belső térként ugyanez a kék kísértetiesen élettelen, ijesztő, alig merünk lélegzeni. A kék reflexek elsápasztják a bőrt; mintha már a halál fuvallata érintené. Az éj sötétjében vonzóan hat a kék neonfény, akárcsak a kék szín fekete alapon, vörös és sárga fényekkel együtt pedig vidám, elevenítő hangzása van. A napfényes, kékellő ég aktívan, elevenítően hat, a kék holdfényes éjszakától viszont passzív hangulatba esünk, s megfoghatatlan vágyak ébrednek bennünk.

A vörös arc lázra vagy haragra vall, a kék, zöld vagy sárga arc betegségre, pedig mint tiszta színekben nincsen bennük semmi beteges. Ha vörösleni látjuk az eget, tudjuk, hogy közel a vihar; a kék, zöld vagy sárga ég szép időt jelez.

Efféle természeti élményekből kiindulva szinte lehetetlenség eljutni a színek kifejezési tartalmának egyszerű és igaz megfogalmazásához. A sárga árnyék, az ibolyaszínű fény, a kékeszöld tűz, a szaturnuszvörös jég színeinek kifejezése mintha ellentmondana az érzékeinkkel tapasztalható világnak; mindez úgy hat ránk, mintha a túlvilágról jönne. Csak aki lényének mélyebb régióiban is érzékelni tudja a világot, csak az képes átélni a külön-külön vagy együttesen megcsendülő színek hangzási értékét anélkül, hogy tárgyakra vonatkoztatná őket.

A négy évszak színeinek példáján bizonyítható, hogy a színérzeteket és színélményeket teljességgel objektív dolgoknak foghatjuk fel, holott a színeket mindenki egészen személyes módon látja, érzi és ítéli meg. A színek aszerint való megítélése, hogy „kellemesek” vagy „kellemetlenek”, nem lehet a helyes és igaz színek kompozíció érvényes mértéke. Használható mértéket csak úgy nyerünk, ha minden ítéletünkben abból indulunk ki, hogy az egyes színeknek mi a viszonya és a helyzete a szomszédos színhez és a színek totalitásához. A négy évszak példáján magyarázva a dolgot, ez a következőket jelenti: mind a négy évszak számára meg kell keresnünk a színgömb felszínén és belsejében azokat a helyeket és színeket, amelyek az egészhez való viszonyukban egyértelműen az illető évszak kifejezéséhez tartoznak.

A természet fiatalosan világos, sugárzó tavaszi ébredését fénytel telített színek fejezik ki. A fehér fényhez legközelebb áll a sárga, a sárgászöld pedig a sárga fokozása. A világos rózsaszín és a világoskék erősíti és gazdagítja a színeknek ezt a csengését. A növények rügyeinek hegyén gyakran találni sárgát, rózsaszínt és lilát.

Az ősz színei a legerőteljesebb kontraszthatásban állnak a tavasz színeivel. Ősszel a zöld növényzet elhal, elbomlik, tompa barnává és ibolyaszínné esik szét.

A tavasz reménységei az érett nyárban teljesülnek be.

Legnagyobb töménységét és plasztikus-eleven erejének teljét az anyagi valójában kifelé törekvő, maximális formai és színbeli erővé fokozott természet nyáron éri el igazán. A nyár színbeli kifejezőiként azok a meleg, tömény, aktív színek kínálóznak, amelyek hatóerejük teljében csupán a színgömb egy bizonyos részén található meg. Sokféle különböző zöldre feltétlenül szükség van, mert ezek fokozzák a vörös színek hatását. A kék a komplementer narancsszínt csendíti meg nagy erővel.

A telet, mely a föld erőinek mágneses befelé irányulásával a természet passzivitását szemlélteti, olyan színekkel ábrázolhatjuk, amelyek maguk felé vonzanak, hidegek és mélyen belülről sugároznak, átlátszóak, átszellemítő hatásúak. A természetnek a négy évszakban megnyilvánuló nagy lélegzete ilyen egyértelmű, objektív módon mutatható be színekkel. Ha a színhangzatok kiválasztása közben nem a válogató értelemre támaszkodunk, ha nincs előttünk a színvilág teljessége, akkor mindig csak ízlésünk által korlátozott megoldásokra bukkanunk, de az igazi, egyetemesen érvényes megoldásokat nem találjuk.

Úgy látszik, nem is vezet más út a szín expresszív tartalmára vonatkozó érvényes megállapításhoz, csupán csak az, ha megvizsgáljuk valamely színnek egy másik színhez és az összes többi szín totalitásához viszonyított helyzetét és jelentését.

Hogy az egyes színeket a maguk egyszeri pszichikai-expresszív kifejezési értékei szerint felbecsülhesük, össze kell őket hasonlítanunk egymással. Egy szín említésekor pontosan tudnunk kell, melyik szín-karakterre, melyik tónusra gondolunk és melyik színnel hasonlítjuk össze. Ha „vörös”-et mondunk, tudnunk kell, melyik vörös az, s azt is, melyik színnel való kapcsolatában jön létre ilyen vagy amolyan kifejezése. Más dolog egy sárgászöld, a szaturnusz-vörös, mint egy kékesvörös; s a szaturnuszvörös citromsárga alapon megint csak nagyon különbözik a fekete vagy a vele egyenlő világosságú lila alapon megjelenő szaturnuszvöröstől. A következőkben kapcsolatba hozzuk egymással a sárga, a vörös, a kék meg a zöld, a narancs és az ibolya színeket – úgy, ahogy a tizenkét osztatú színekörben, a 3. ábrán láttuk –, hogy meghatározhassuk pszichikai és szellemi természetű kifejezési értéküket.

SÁRGA

Valamennyi szín közül a sárgát tölti meg leginkább a fény. Ezt a fénykarakterét a sárga tüstént elveszíti,

mihelyt szürkével, feketével vagy ibolyával elsötétítik. Olyan a sárga, mint valami sűrűbb, materiális fehér. Minél mélyebbre hatol ez a sárgává alakult fény az átlátszatlan anyagiság sűrűségébe, annál inkább átváltozik sárgásnarancs, narancs- és vörösesnarancs színné. A sárga határpontja a vörös. A sárga észrevétlenül érinti meg a vöröset. A sárgavörös sor közepén ott áll a narancsszín; fény és anyag benne hatja át egymást a legerőteljesebben, leghatékonyabban. Az arany sárga olyan, mint a fény hatalmától a szublimáció legmagasabb fokára eljutott anyag: megfoghatatlanul ragyog, átlátszatlan, könnyű; tiszta lendület. Szívesen használták valaha a festők az aranyat. Világító, fényt sugárzó matériát jelent. A bizánci mozaikművészet arany kupolái, a régi mesterek képeinek arany háttere a túlvilág, a csodák, a fény és nap birodalmának szimbólumai voltak. A szentek arany glóriája megvilágosodásuk jelképe volt. Azok a szentek, akik elérték a megvilágosodottság állapotát, úgy élték át, mintha fénybe burkolóztak volna és révületükben már alig lélegeztek. Ennek az égi fénynek szimbolikus megjelenítésére csak az arany volt alkalmas.

Azt szoktuk mondani: „Most világosodott meg előttem a dolog”, s ezzel azt akarjuk kifejezni, hogy amit eddig nem értettünk, most már értjük. Mondják azt is, hogy „ez vagy az az ember világos koponya”, vagyis intelligens.

Így hát a sárgához, e leginkább fényteli színhez szimbolikus az értelem, a tudás fogalma társul. Grünewald képén a feltámadott Krisztus a dicsfény, az egyetemes bölcsesség sárgájába emelkedik fel.

Konrad Witz a Zsinagógának sárga ruhát festett, hogy hangsúlyossá tegye a figura értelemre épülő gondolkodásmódjának kifejezését.

Igazság csak egy van, sárga is csak egy.

A nem tiszta igazság beteg igazság, és immár nem is igaz. Hasonlóképpen a más színnel kevert, tört sárga irigységet, árulást, hamisságot, kételyt, bizalmatlanságot és örültséget fejez ki. Giotto *Krisztus*

elfogatása képén és Holbein *Utolsó vacsoráján* Júdás színe tört sárga. Furcsa módon gyanakvó a hatása egy női alak szürkéssárga köpönyegének El Greco *Krisztust megfosztják ruháitól* képén.

Van a sárgában valami vidító és sugárzó, ha sötét színekkel kerül kontraszthatásba.

A 60–63. ábra mutatja, hogy ugyanannak a sárgának a kifejezését hogyan változtathatják meg különböző kontrasztszínek.

Ha rózsaszín alapon áll a sárga, sugárzó hatása többé nem érvényesül.

Ha narancs alapon áll, maga is úgy hat, mint egy megtisztított, világos narancsszín. A két szín együtt olyan, mint az erős reggeli napsütés az érő búzamező fölött. Ha sötétzöld alapon áll a sárga, hatása áradó, a zöldön túlsugárzó. Mivel a zöld a sárga és a kék keveréke, úgy hat itt a sárga, mintha rokonoknál volna látogatóban.

Ibolya alapon a sárgának erőteljes karaktere van, kemény és kérlelhetetlen.

Középvilágos kék alapon a sárga világosan ragyog, de idegen és elutasító. A sárga világos tudását az érzelmes kék csak nehezen viseli el.

Vörös alapon sárga: hatalmas, lármás akkord, harsonzó húsvét hajnalán. Tündöklék mint a fenséges tudás és a lét.

Fehér alapon a sárga sötét, és kisugárzása sincsen. Szolgálói szerepbe kényszeríti a fehér (58. ábra).

Legvilágosabban és legagresszívebben fekete alapon mutatja meg világító erejét a sárga. Heves, megalkuvást nem ismerő, absztrakt (58. ábra).

Kiderül a sárga színnek e különböző hatásaiból, hogy mennyire bajos volna a színek expresszív sajátosságait a közvetlen szemlélet segítsége nélkül, pusztán általános fogalmakban meghatározni.

VÖRÖS

A tizenkét osztatú színekör vöröse sem nem sárgás, sem nem kékes. Hatalmas, ellenállhatatlanul sugárzó erejét elnyomni nem könnyű, mégis rendkívül haj-

lékony és felveheti a legkülönbözőbb karaktereket. Ott, ahol sárgásba vagy kékesbe csap át, nagyon érzékeny a vörös. A sárgászörös és a kékesvörös modulációs képessége egyaránt igen nagy. Sűrű és átlátszatlan a vörösesnarancs, s mintegy belső meleggel telítve ragyog fel. A vörös meleg karaktere a vörösesnarancsban tüzes erővé fokozódik.

A vörösesnarancs fény elősegíti a növények sarjadását, serkenti az organikus funkciókat. Megfelelő kontraszthatásban a vörösesnarancs a lázas, harcias szenvedély kifejezésévé válik.

A Mars bolygóhoz kötődik, a háború és a démonok lángokkal égő világához. Háborúban a harcosok vörösesnarancs ruhát hordtak, Mars jegyében álló mesterségük kifejezéseként.

A forradalmak zászlajának gyakori színe a vörösesnarancs. A vörösesnarancsban szenvedélyes testi szerelem izzik. A tiszta vörös átszellemült szeretetet jelent. Charonton például a *Mária megkoronázása* című képen az Atyaistent és a Fiúistent vörös palástban festette meg.

Piros ruhában ábrázolta Grünewald is az Isenheimi oltár Madonnáját és a *Stuppachi Madonnát*.

A bíborvörösben, a kardinálisok színében egyesül a világi és a szellemi hatalom.

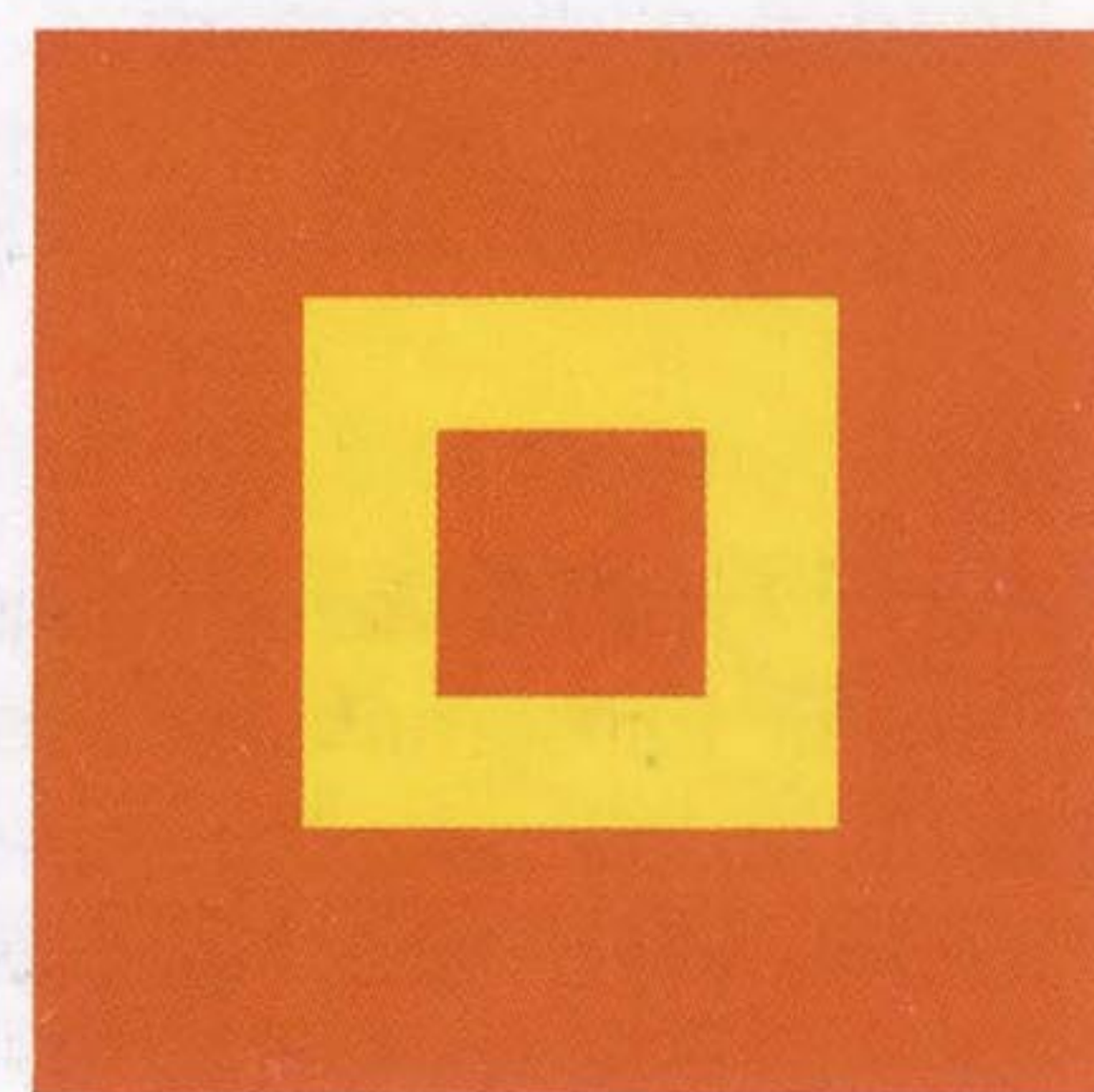
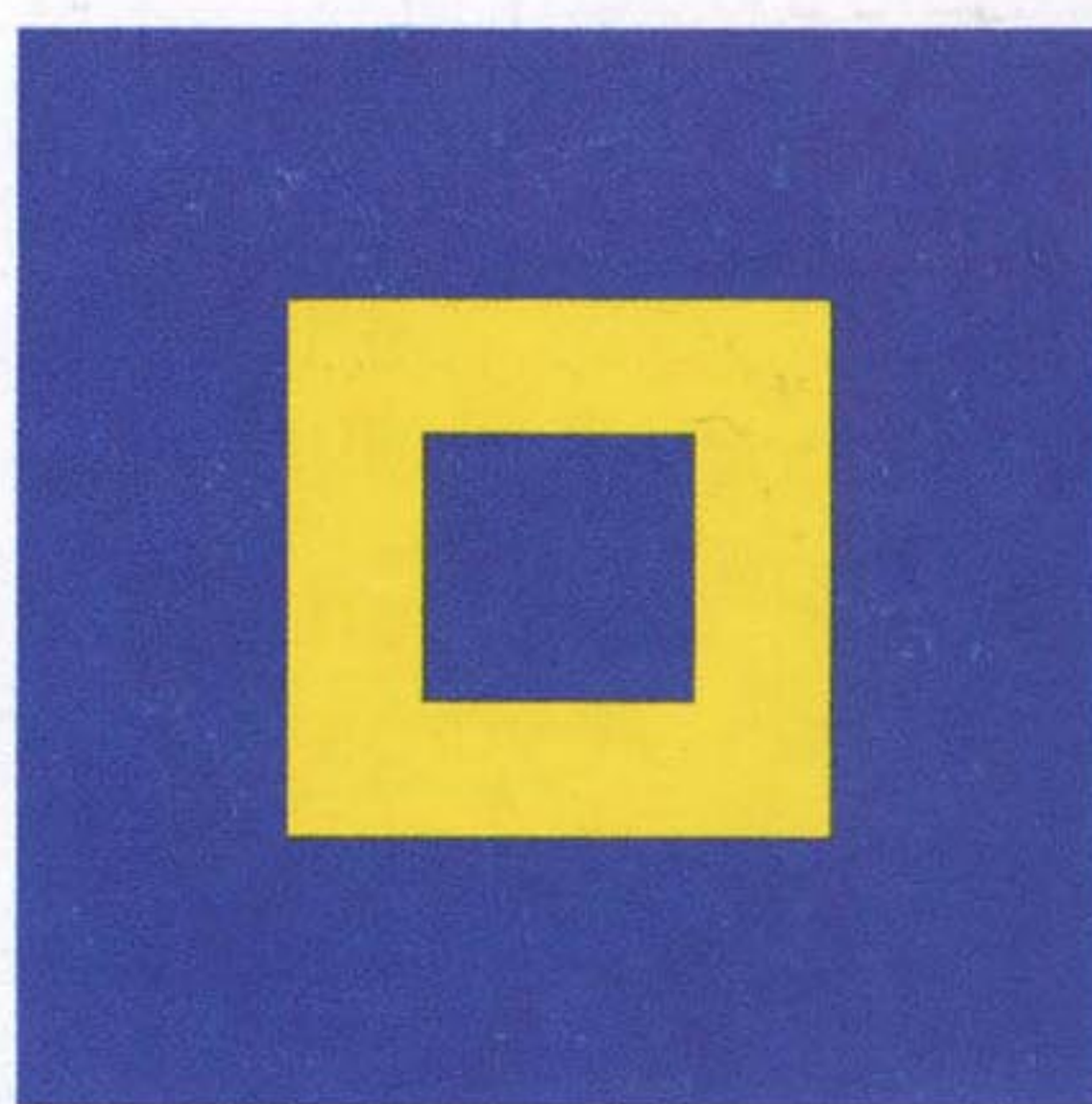
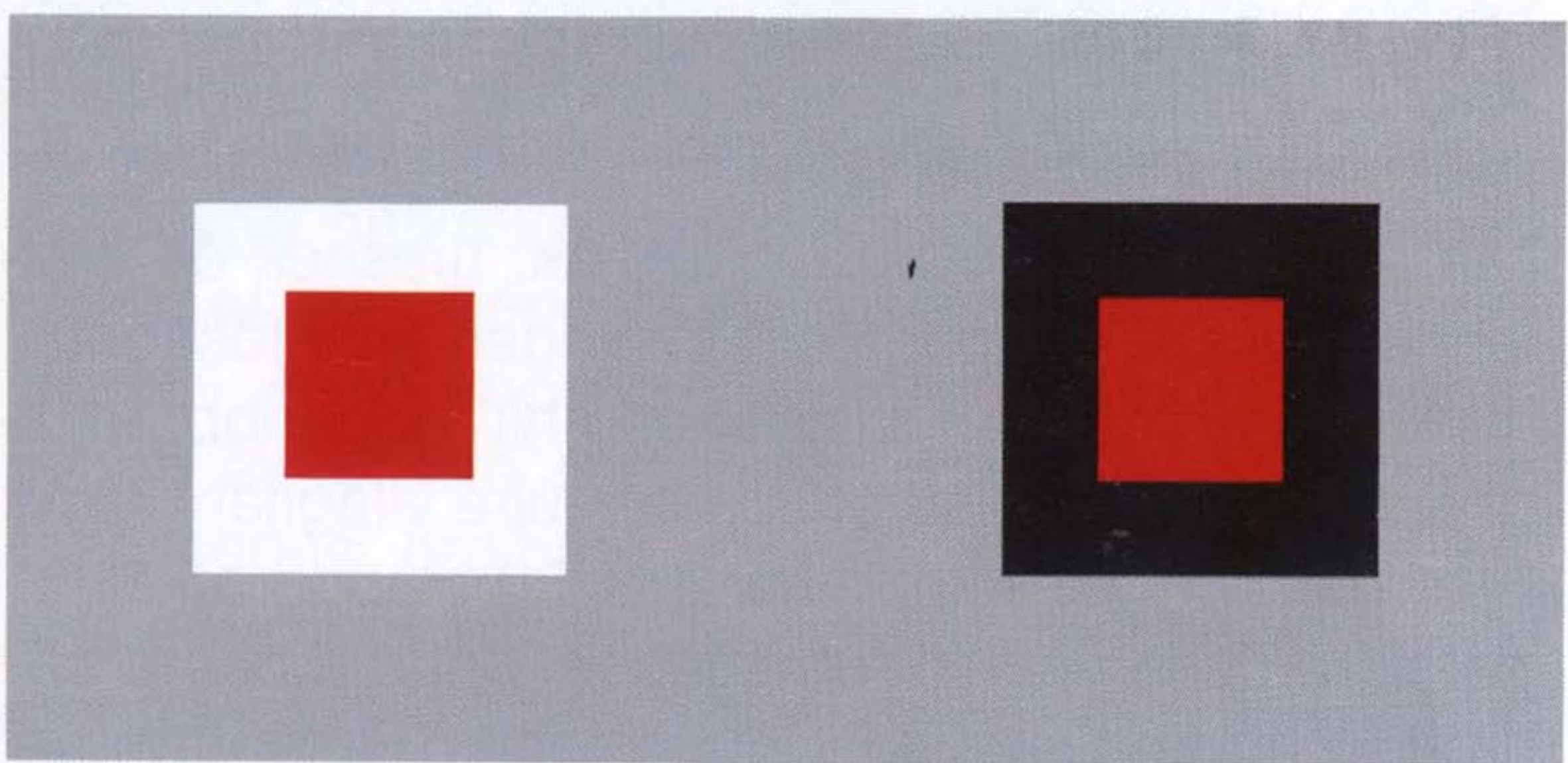
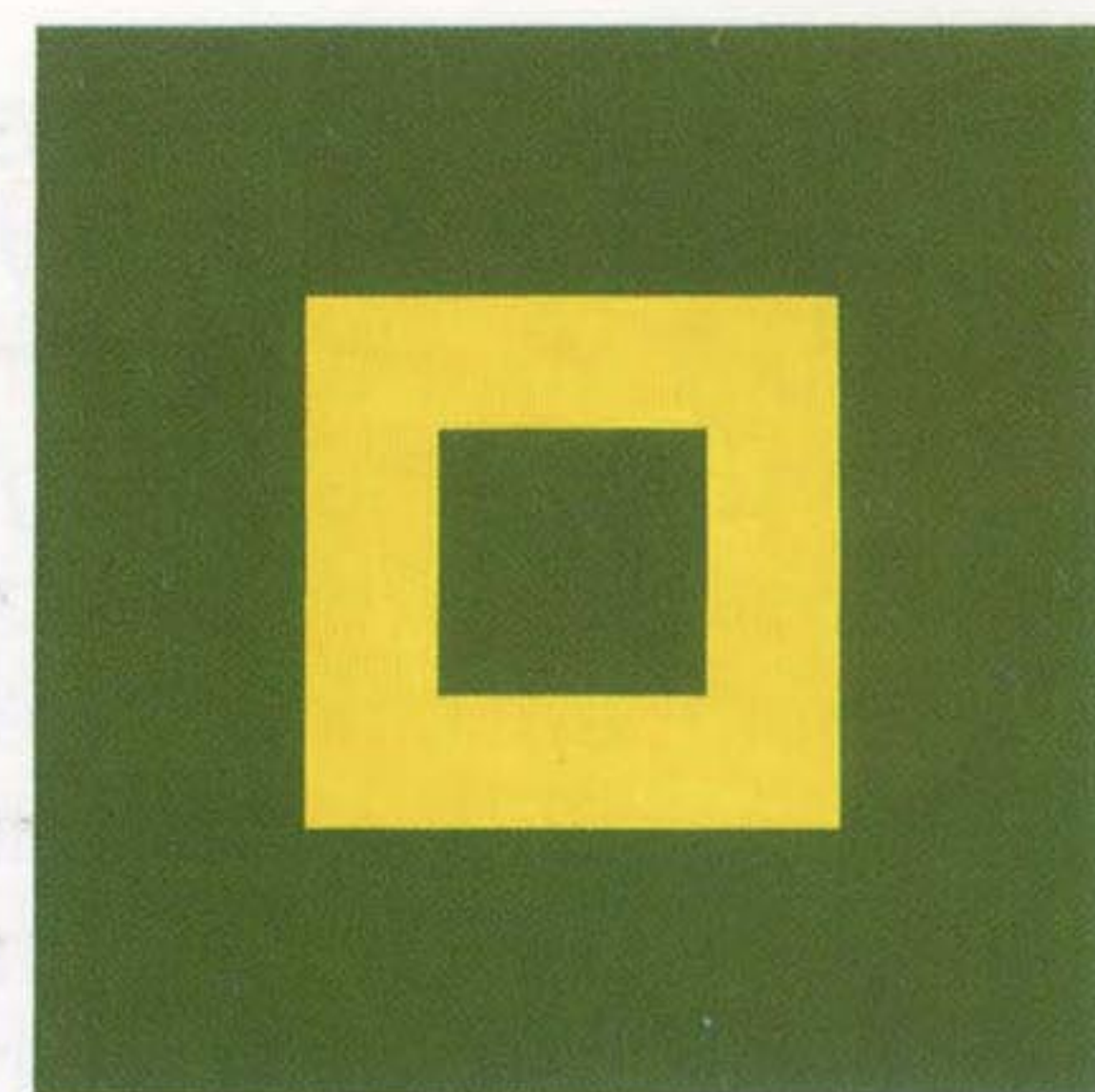
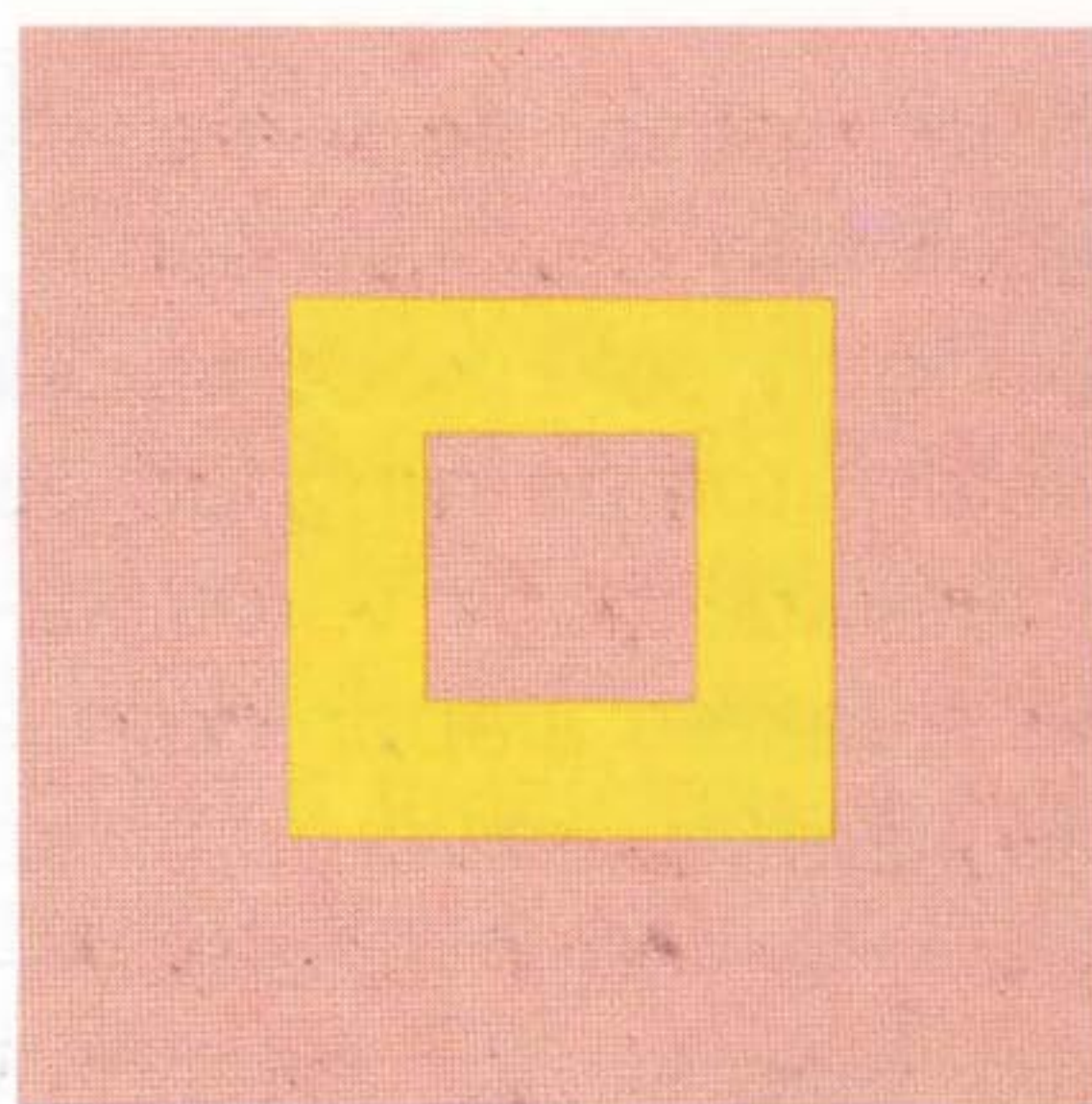
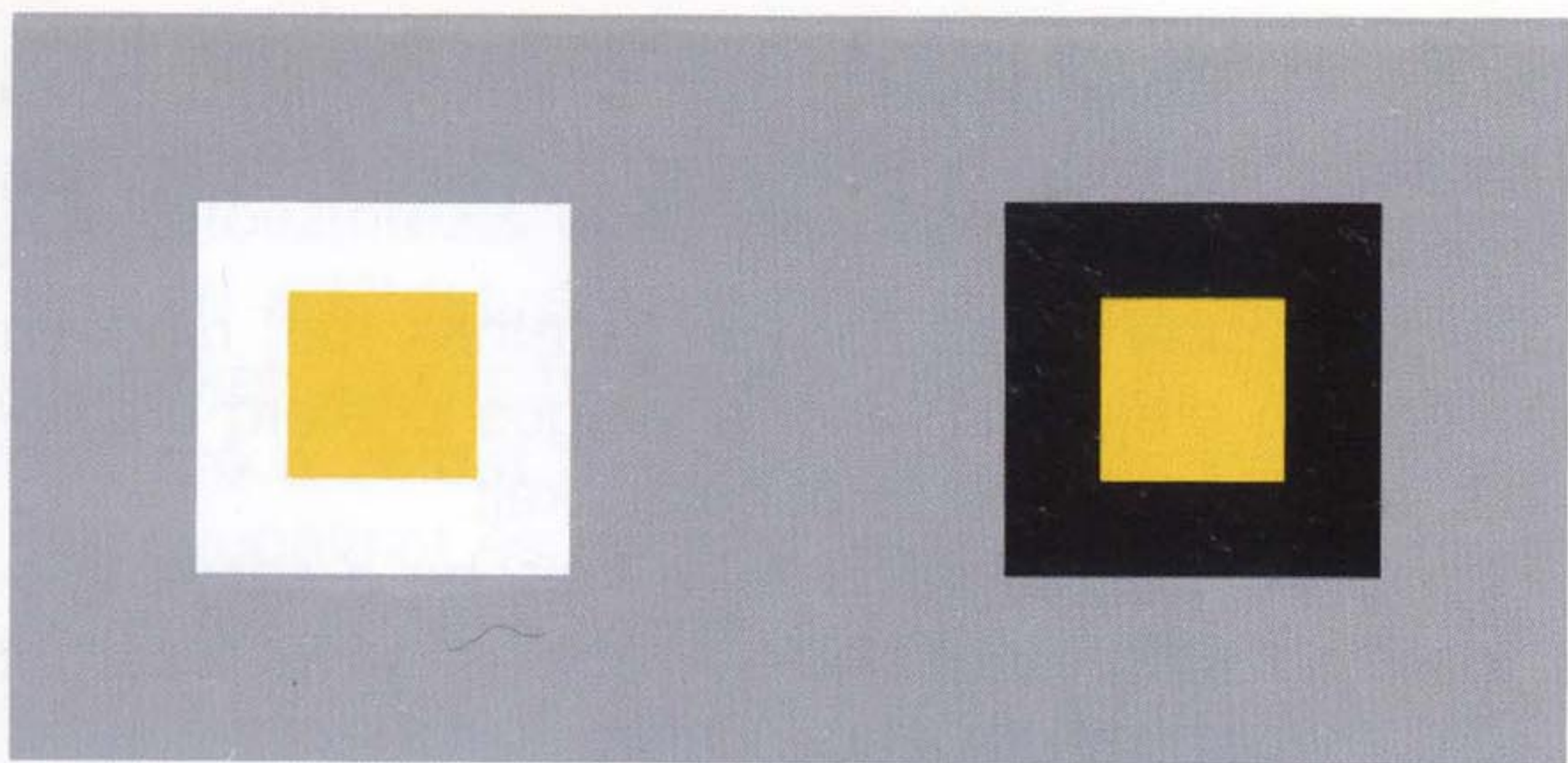
Hogy a kifejezés szempontjából miként változhat a vörösesnarancs, azt a körülötte elhelyezett színek változtatásával szemléltetjük (64–67. ábra).

Narancsszín alapon a vörösesnarancs üszkös, sötét hatású, eleven erő híján való; mintha kiaszott volna. Száraz melegként lobog a vörös tűz, ha a környező narancsszín sötétbarnává mélyül; feketével kontraszthatásban legmagasabb fokú, legyőzhetetlen, démoni szenvedélyét bontakoztatja ki a szaturnuszvörös. Zöld alapon a vörösesnarancs szemtelen, heveskedő betolakodóként hat: ordináré és hangos. Zöldeskék alapon a vörösesnarancs felszított tűz. Hideg vörös környezetben lefojtott izzásba esik vissza, és erős, élénk védekezésre kényszeríti a vöröset. A vörösesnarancs színnek a fenti kísérletek-

58. ábra A sárga négyzet fehér alapon nagyobb-nak hat mint fekete alapon

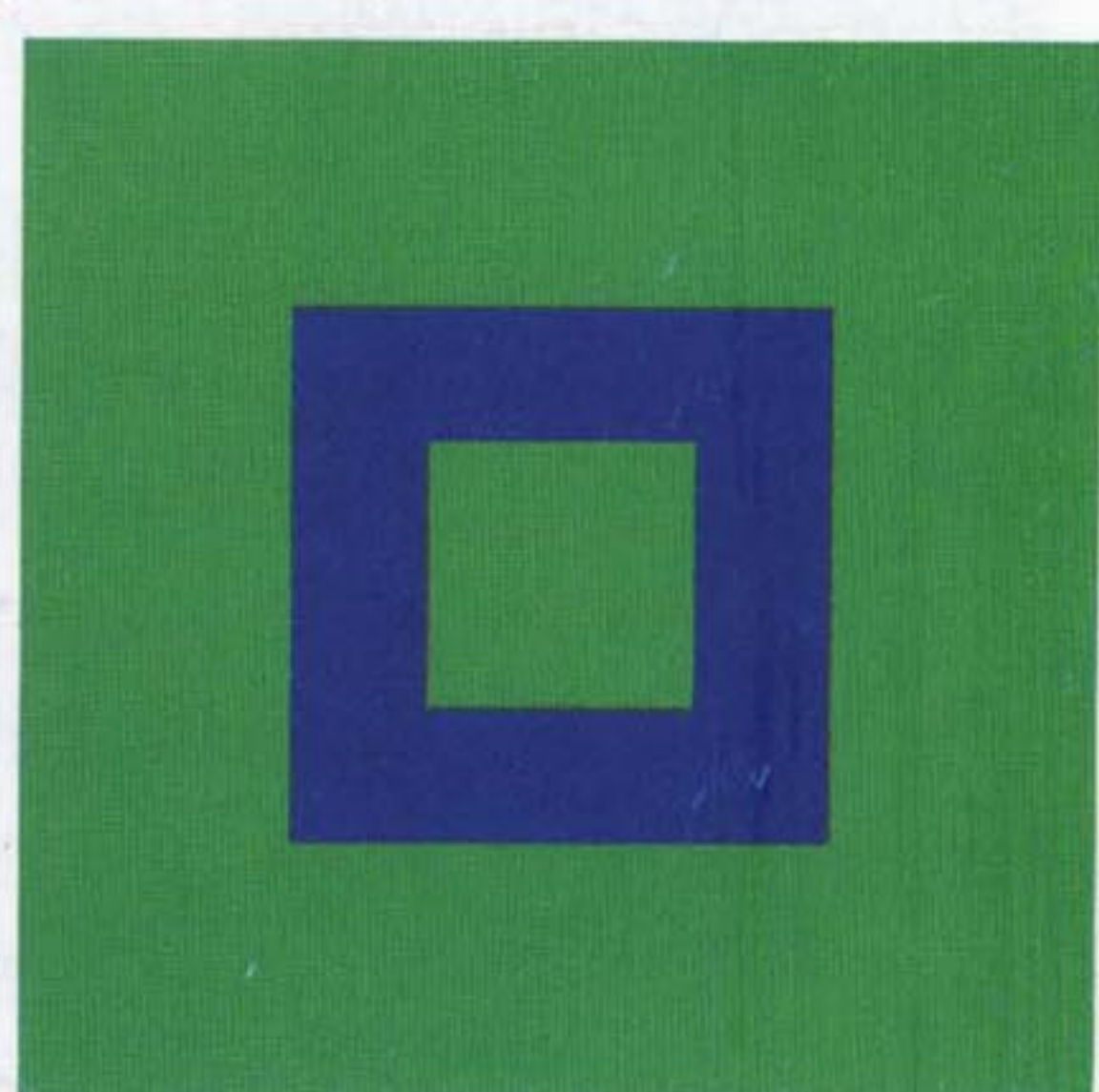
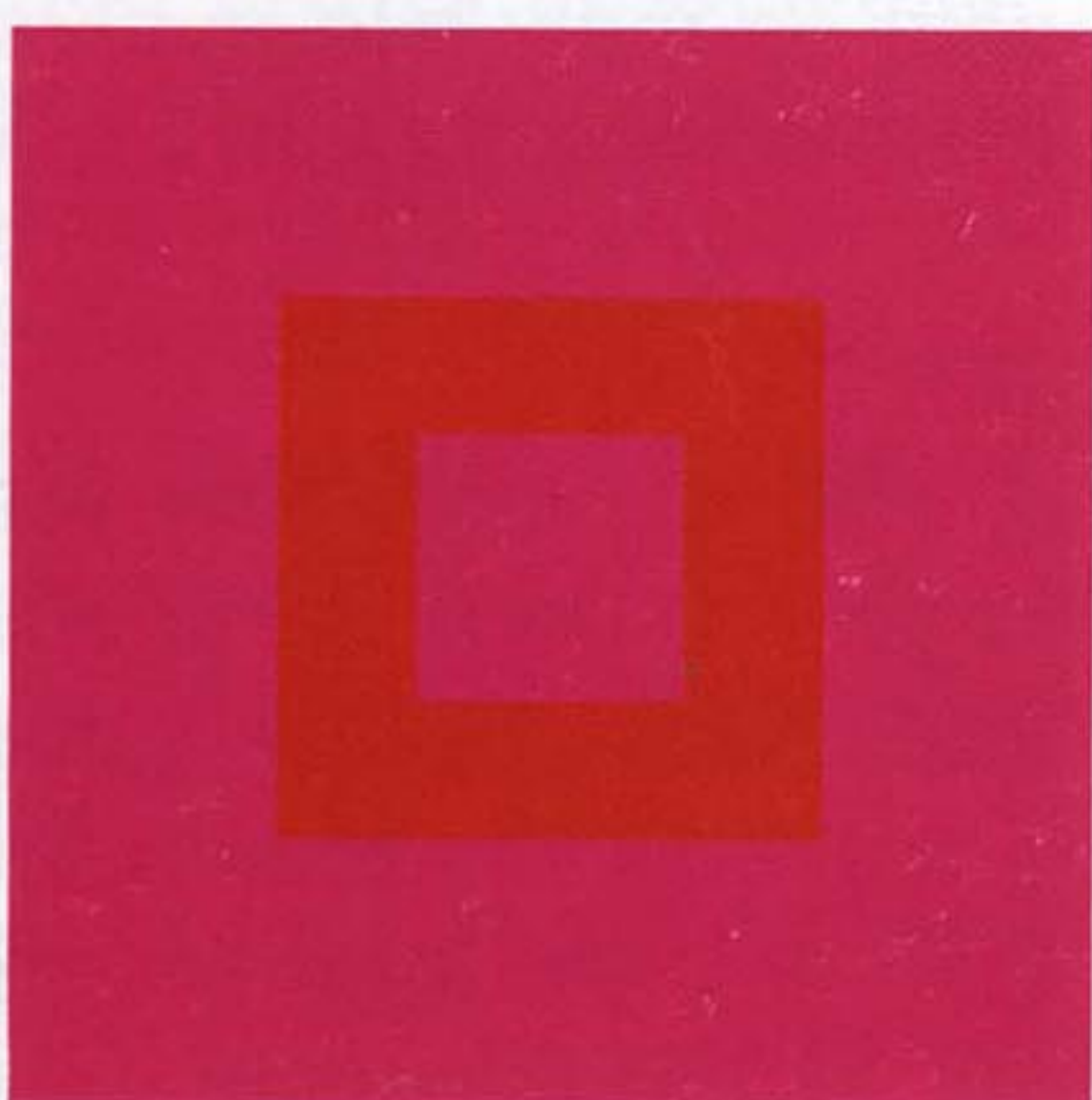
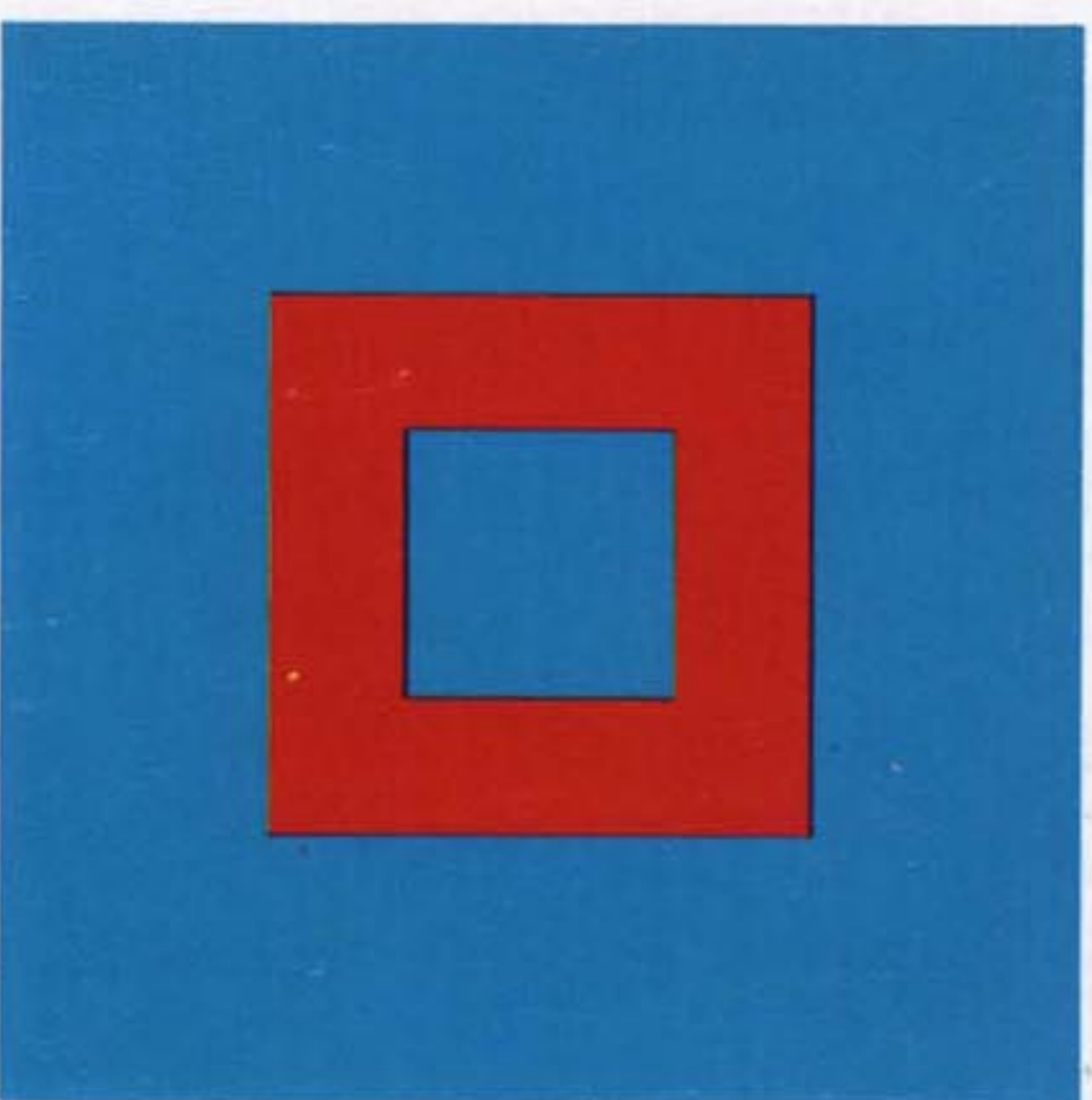
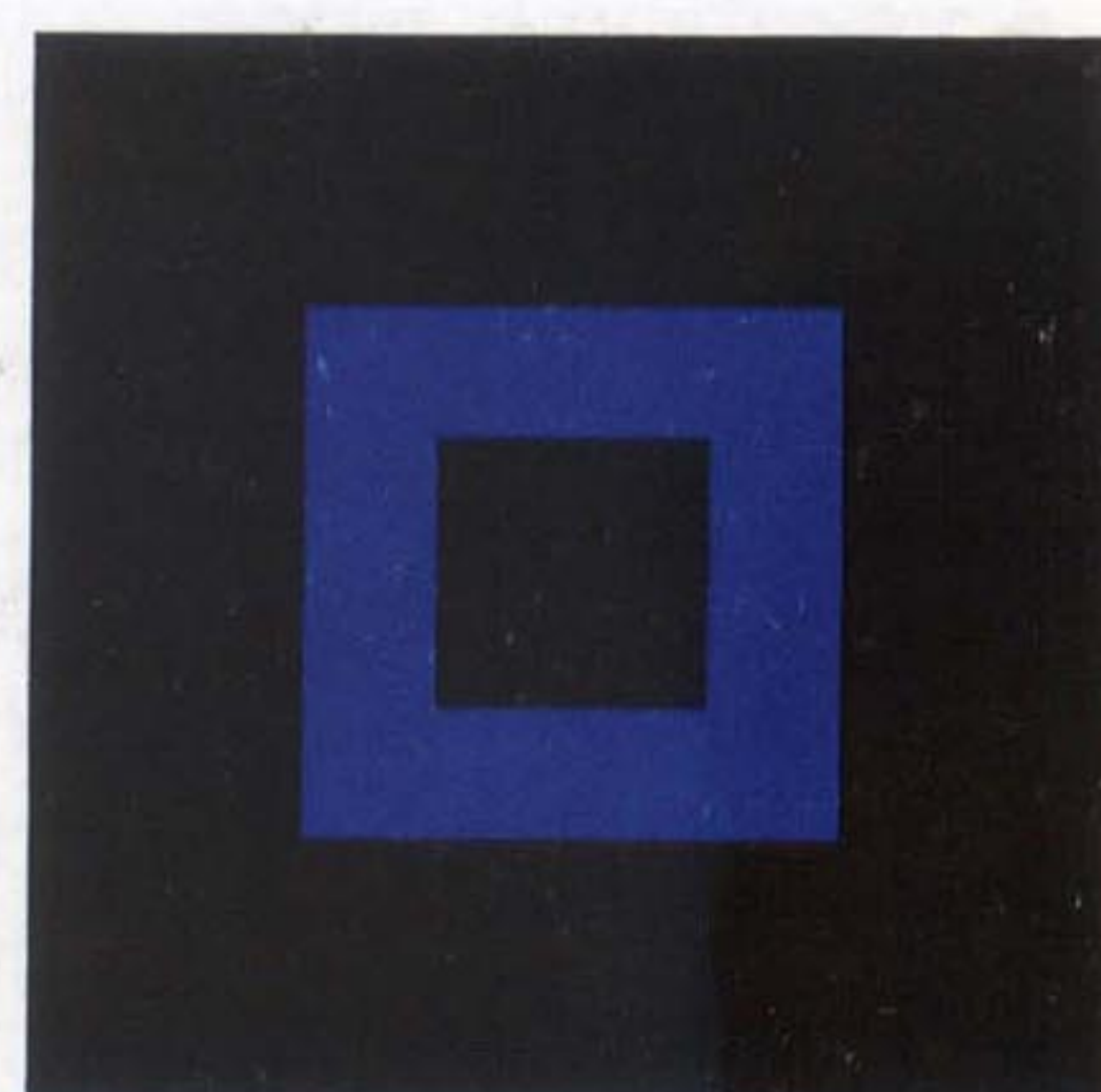
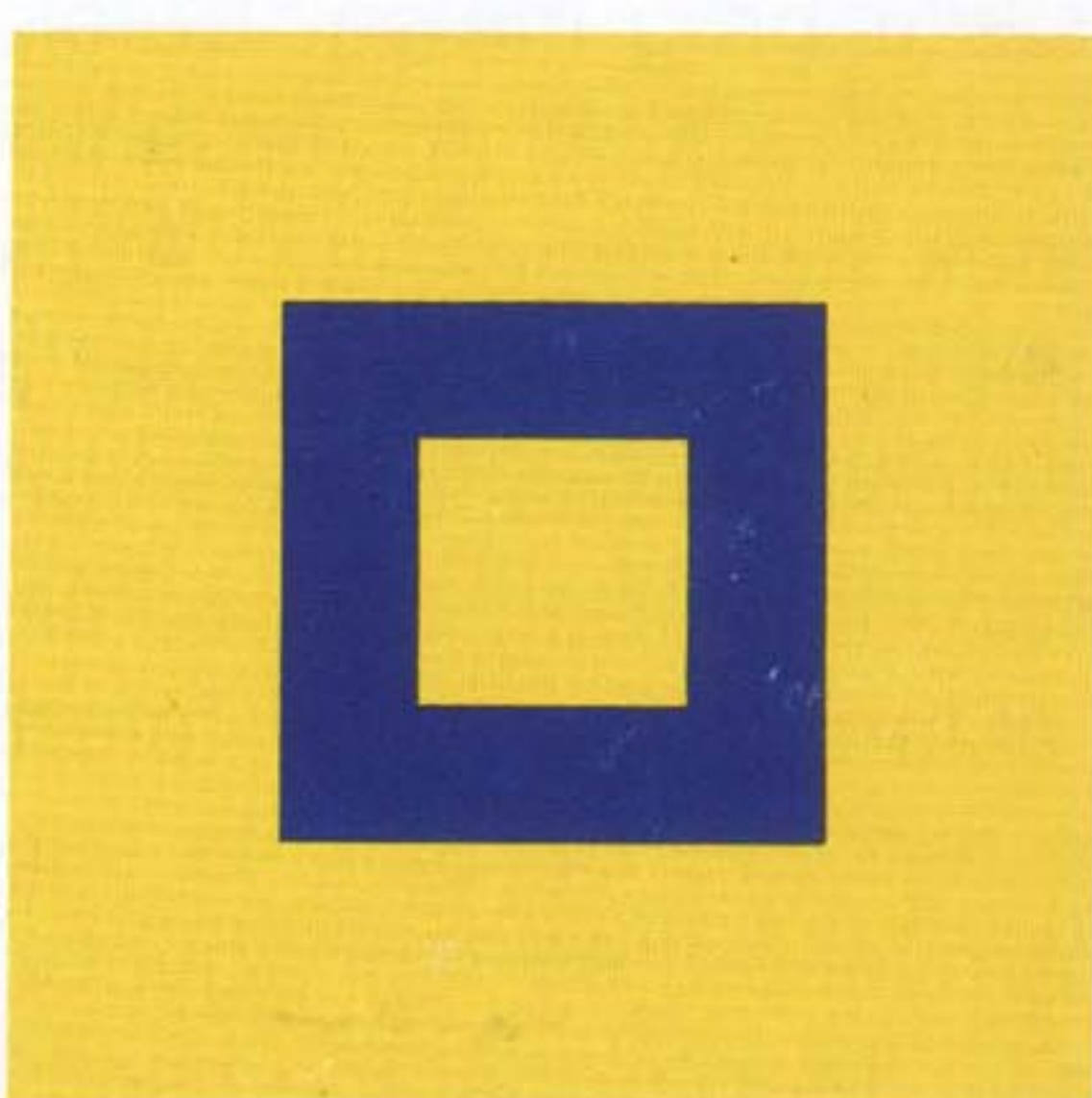
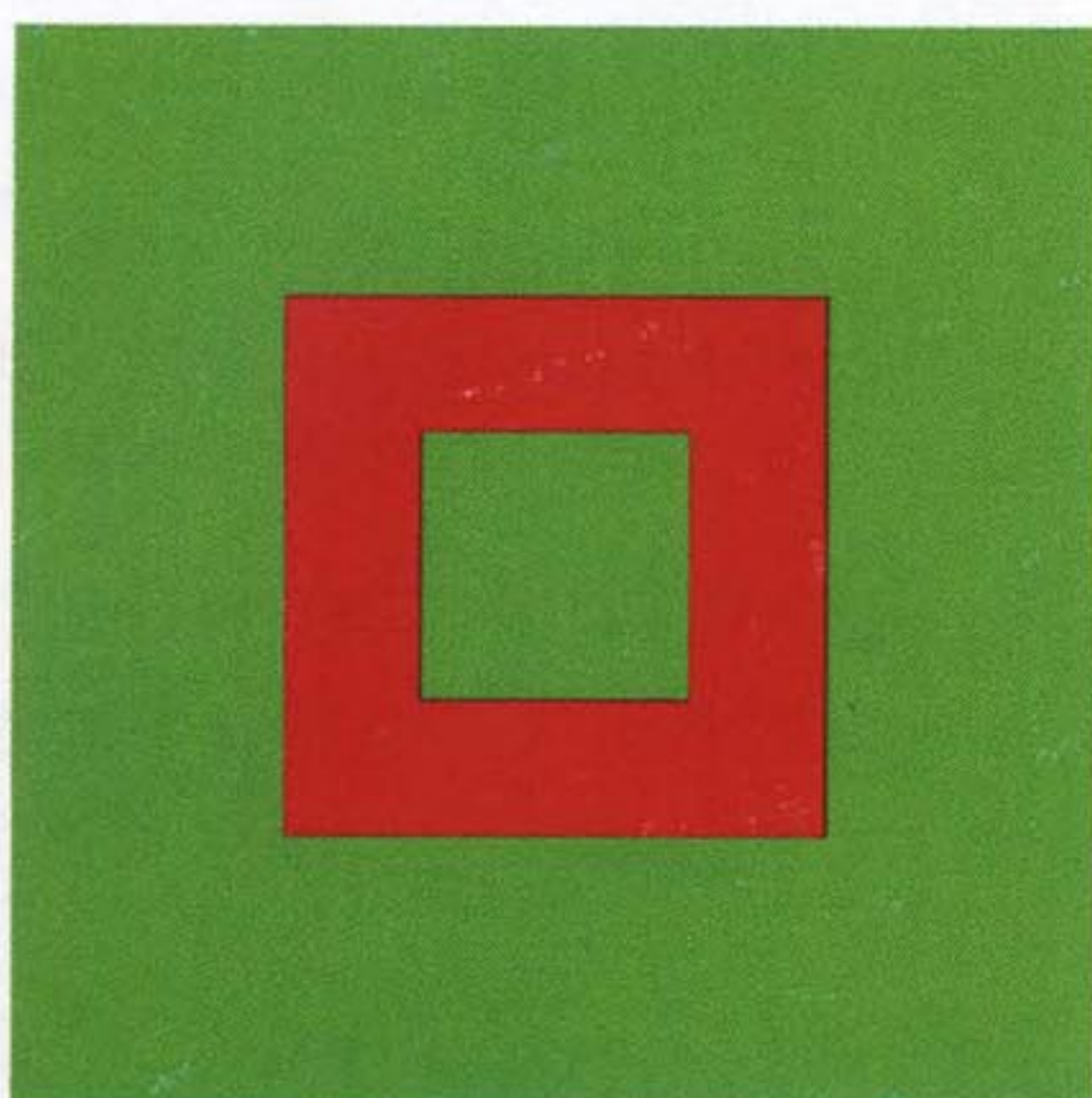
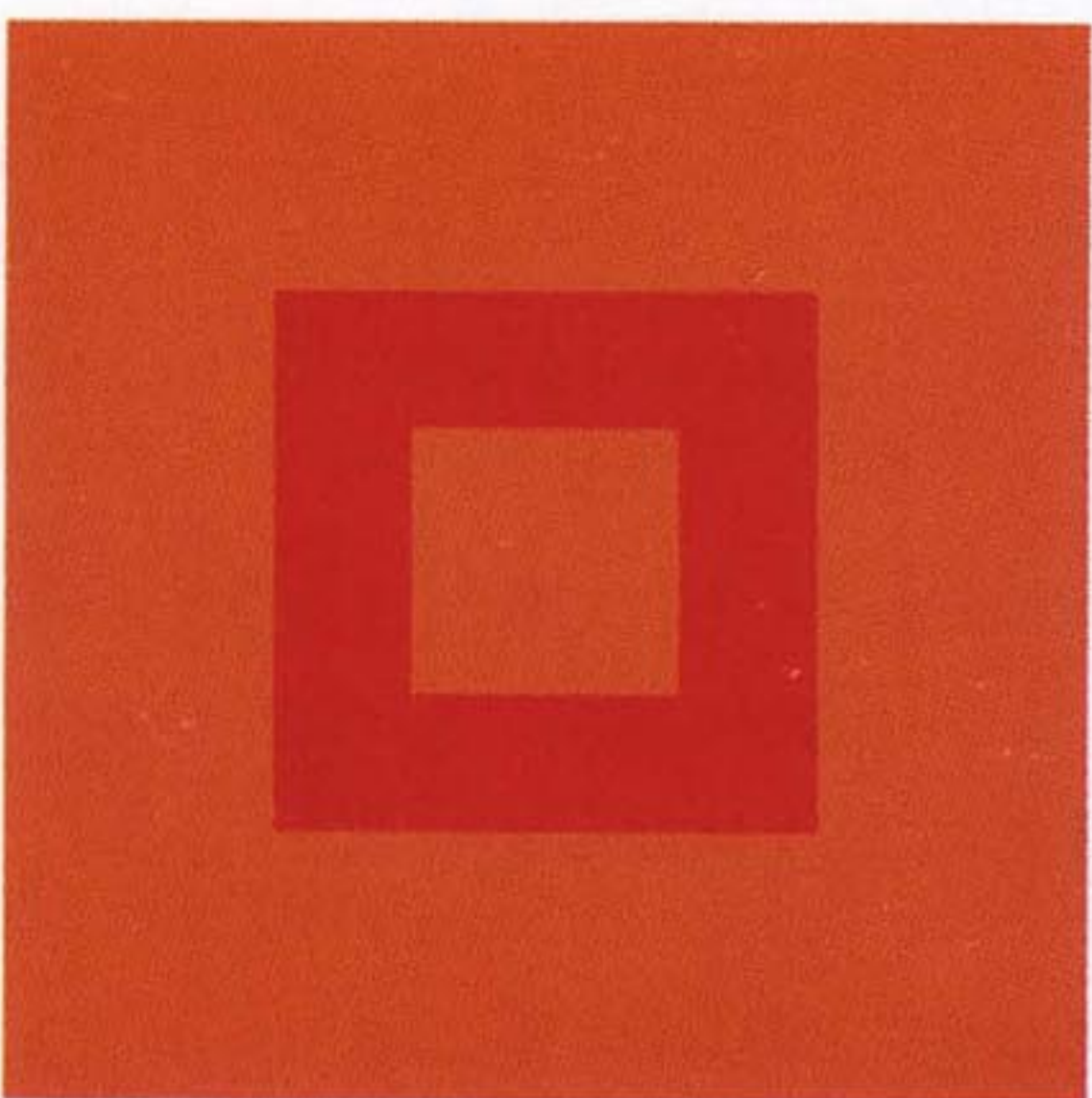
59. ábra A vörös négyzet fehér alapon kisebbnek hat mint fekete alapon

60–71. ábra Ezekon az összehasonlításokon látható, hogy a sárga, vörös és a kék hatását a különböző kontrasztszínek minként változtatják meg



58-59

60-63



64-67

68-71

ben megmutatkozó különféle hatásai éppen csak utalnak e szín expresszív lehetőségeire. A vörösnek, nem úgy, mint a sárgának, igen sok modulációja van, variálni lehet hideg-meleg, tompa-ragyogó és világos-sötét szempontból anélkül, hogy vörös karakterét megsemmisítenénk. A fekete alapon démoni komorságban megjelenő szaturnuszvöröstől az édes, angyali máriarózsaszínig a vörös az élet valamennyi fokozatát ki tudja fejezni, az alvilágtól kezdve a mennyekig. Csak az éterikus-lelki, átlátszó-levegős elem marad zárva előle, mert ott a kék uralkodik.

KÉK

Azt a színt nevezik tiszta kéknek, amelyben semmi sárgás és semmi vöröses nincsen. A vörös mindig aktív, a kék viszont mindig passzív, ha az anyagi-térbeli világ felől nézzük. A szellemi, tér nélküli világ felől nézve a kék az aktív hatású, és a vörös a passzív. „Nézőpontunktól” függ az egész.

A kék mindig hideg, a vörös mindig meleg. Befelé vonz, befelé fordulásra készíti a kék. A vörösnek a vérhez van köze, a kéknek az idegekhez. Azok az emberek, akiknek szubjektív színhangzatában a kék szín kap hangsúlyt, többnyire sápadtak és vérrendszerük gyönge; erős viszont az idegrendszerük. Erős hatalom a kék mint a természet ereje télen, amikor sötétbe és csendbe rejtőzve csírázik és sarjad minden. A kék mindig árnyékos, és legnagyobb pompájában a sötét felé hajlik. Megfoghatatlan semmi, mégis jelenlévő, akár az átlátszó atmoszféra. Az atmoszférában a kék a legvilágosabb égszínkéktől az éjszakai ég legsötétebb kékesfeketéjéig számtalan formában megmutatkozik. Szellemünket a kék a hit hullámain a szellem végtelenségének távolaiba vonja. Nálunk a hit szimbóluma a kék, a kínaiaknál a halhatatlanság szimbóluma volt.

Ha a kék megtörik, babonába, félelembe, elveszettségbe és gyászba süllyed, de mindig az érzékfölötti, lelki, transzcendens dolgok birodalmába vezet.

A 68–71. ábra ugyanannak a kéknek különböző hatásait mutatja, a környező színek váltakozása szerint.

Sárga alapon a kék nagyon sötétnek hat, nincsen kisugárzó ereje. Ott, ahol a világos értelem uralkodik, a hívő tompa és sötét hatást kelt.

Hideg fényben sugárzik fel a kék, ha a sárga világossági fokáig világosítjuk. Átlátszóságával a sárgát sűrű anyagi értékkel alacsonyítja.

Fekete alapon a kék világos, tiszta erőben tündököl. Ahol a tudatlanság feketéje uralkodik, ott távoli fényként világít a tiszta hit kékje.

Lila alapon a kék visszavonulnak, üresnek és erőtlennek hat. A lila megfosztja minden jelentőségétől, mert benne megvan a „gyakorló hit” nagyobb anyagi ereje. Ha a lila elsötétül, a kék újra világítani kezd. Sötétbarna (tört, sötét narancsszín) alapon a kék izgatott, erősen vibráló remegésbe jön, s a barna szimultán módon eleven színné válik. Feltámadását ünnepli a holtak vélt barna, s ezt a kék erejének köszönheti.

Vörösesnarancs alapon a kék megőrzi sötét erejét s erősen világítani kezd. A kék itt a maga különös és valóságátlen módján áll helyt és mutatkozik meg.

Nyugodt zöld környezetben a kék erősen a vöröses felé szorul. Csupán ezzel a „kitéréssel” tudja megőrizni eleven hatását a zöld bénító teltsége mellett.

A kék önmagába húzó magatartása, csöndes alázata és mély hite gyakran jut kifejezésre az angyali üdvözlő ábrázoló képeken.

ZÖLD

A zöld közvetítő szín a sárga és a kék között. Attól függően, hogy sárgából vagy kékből van-e benne több, kifejezésének karaktere is megváltozik. A zöld a második rendbeli színekhez tartozik, amelyek két első rendbeli szín keveredéséből jönnek létre. Ezeket az összetevőket nehéz pontosan úgy adagolni,

hogy a keverésre használt színek egyike se válják uralkodóvá. A zöld a növényvilág színe, a titokzatos, fotoszintézis útján képződő klorofillé. Amikor fény éri a földet, s a víz meg a levegő feloldja az elemeket, akkor hajtja a magasba az inkarnálódott erő a zöldet. Termékenységet és kielégültséget, nyugalmat és reményt fejez ki a zöld; benne a tudás és a hit egyesül s hatja át egymást. Ha szürke töri meg a világító zöldet, egykönnyen létrejön a benuult lustaság érzete. Ha a zöld sárgába hajlik, ha a sárgászöld erejével telítődik, akkor fiatal, tavaszias természetet jelent. Sárgászöld nélkül, vidámság nélkül, a gyümölcsstermő nyár reménye nélkül el sem képzelhető a tavaszi vagy nyárelői reggel. A narancsszín a sárgászöldet a legnagyobb aktivitásra serkentheti, de ilyenkor könnyen közönséges, ordináre jelleget ölthet. Ha a zöld kékesbe hajlik, szellemi összetevője megnövekszik. A mangánoxid-kékben bontakoztatja ki a kékeszöld szín legnagyobb erejét. Ez a jeges kék a színvilág hideg pólusa, úgy, amint a vörösesnarancs a meleg. A zölddel és a kékkel ellentétben, a kékeszöldben hideg, heves agresszivitás van. A zöld rendkívül gazdag modulációkban; a kontraszthatások változtatása révén sokféle kifejezési értéket érhetünk el.

NARANCS

A narancsszín mint a sárga és a vörös keveréke a sugárzó aktivitás gyújtópontjában áll. Az anyag szférájában napszerű világító erővel rendelkezik; az anyag a vörösesnarancsban éri el a meleg, aktív energia maximumát. Az ünnepélyes narancsszín könnyen válik büszke, külsőséges pompává. Fehérrel megvilágosítva hamar elveszíti karakterét, feketével megsötétítve tompa, keveset mondó, szikadt barnába szüllyed. Ha ezt a barnát megvilágosítjuk, homokszínű tónusok jönnek létre, melyek csöndes barátsággal, meleg, jótkony atmoszférát sugároznak.

IBOLYA

Nehéz meghatározni azt a pontos ibolyaszínt, amely sem nem vöröses, sem nem kékes. Az emberek jelentős részének nincs is differenciált megkülönböztető képessége az ibolyaszín sötétségi fokozatai számára. A sárga – a tudás – ellenpólusaként az ibolya a tudatalatti, a titok színe; a mindenkori kontraszthatások szerint hol fenyegetően, hol boldogítóan hat ránk, s gyakran nyomaszt is. Nagy foltokban az ibolyaszín valóban ijesztően hathat, különösen, ha bíborvörösbe hajlik. „Ha ilyen fény borul egy táj fölé, a világvége rémületét szuggerálja” – mondta Goethe.

A tudatlan jámborság színe az ibolya, elsötétült vagy megtört állapotában pedig a komor babonáságé. Lappangó katasztrófák törnek fel a sötét ibolyaszínből. Mihelyt megvilágosítjuk, mihelyt fény és megértés sugározza be a sötét jámborságot, gyöngéd és szeretetre méltó színtónusok keletkeznek belőle.

Sötétség, halál és magasztosság az ibolyaszínben, magány és odaadás a kékes ibolyában, mennyei szeretet és szellemi uralom a vöröses ibolyában; ennyit mondhatunk néhány szóban az ibolyaszín világának kifejezési értékeiről. A növények rügyhegyei gyakran világosibolyák, a rügyek belseje viszont sárga.

Általánosságban kimondható, hogy a megvilágosított színek az élet napos oldalát fejezik ki, az elsötétített színek viszont a sötét és negatív erőket szimbolizálják.

A színek kifejezési értékeiről szóló fenti fejtegetéseket még kétféle módon ellenőrizhetjük: ha két szín komplementer, értelmezésüknek is komplementer viszonyban kell állnia.

Sárga : ibolya = fénytel teli tudás : sötét, érzelmes jámborság

kék : narancs = alázatos hit : büszke öntudat

vörös : zöld = materiális erő : együttérzés.

Ha két színt egymással összekeverünk, a létrejövő keverékszín értelmezésének logikusan kell következnie a két szín értelmezéséből.

A vörös meg a sárga narancsszínt hoz létre = a hatalom és a tudás büszke öntudatot eredményez.

A vörösből meg a kékből ibolyaszín keletkezik = a szeretetből és a hitből érzelmes jámborság.

A sárga meg a kék összekeverve zöld = a tudás és a hit együttérzést szül.

Minél tovább gondolkodunk a színek pszichikai-expresszív értékeiről, annál titokzatosabbakká válnak.

Milyen változékonyak a színek hatásai, és szubjektíve mennyire különbözünk mi is egymástól, a színek átélésére való készségünk szerint!

Valamennyi szín ötféle irányban módosulhat:

1. A színek karaktert érintő változások, például: a zöld lehet sárgásabb vagy kékesebb, a narancsszín lehet sárgásabb vagy vörösebb.

2. A világossági értékeket érintő változások, például: a vörös megjelenhet világos rózsaszínként, vörösként, sötétvörösként, a kék világoskékként, kékként, sötétkékként.

3. A telítettségi fokozatokat érintő változások, például: a kéket fehérrel, feketével, szürkével vagy saját komplementer színével, a narancssal többé-kevésbé meg lehet törni.

4. A tömegviszonyokat vagy a színelületek nagyságát érintő változások. Állhat például nagy felületű zöld kis felületű sárga mellett, vagy sok sárga kevés zöld mellett, vagy ugyanannyi sárga ugyanannyi zöld mellett.

5. A szimultán kontraszthatások következtében fellépő változások.

A művészi alkotómunka kritikus pontját érintik e fejezet fejtegetései. Mert lehetnek valakinek mégoly erős érzései és lelki élményei – ha munkája kezdetén a színvilág totalitásából nem a megfelelő alapcsoportot választja ki, a végeredmény kérdésessé

válik. Éppen ezért az öntudatlan érzésnek, az intuitív gondolkodásnak és a pozitív tudásnak mindig egyiséget kell alkotnia, hogy sikerüljön kiválasztanunk az igazat és helyeset a lehetőségek sokaságából.

Matisse írja: „Helyes alapállás esetén kiderülne, hogy egy kép elkészítése közben ugyanolyan logikusan cselekszünk, mint akkor, ha házat építünk. A dolog emberi oldalával nem kell foglalkozni. Az vagy megvan bennünk, vagy nincs. Ha megvan bennünk, akkor úgyis színezi a képet.”

Az expresszív színhasználatra különösen sok példát találunk Konrad Witz (1410–1445) életművében. Megemlítem a *Caesar és Antipater*, *Dávid és Abisai* és *A zsinagóga* című képeit, valamennyi a bázeli Kunstmuseumban található. Utalok továbbá id. Pieter Brueghel (1525–1569) *Példázat a vakokról* című festményére. Nápoly, Museo Nazionale, és Matthias Grünewald (1475–1528) Isenheimi oltárának *Krisztus feltámadása és megdicsőülése* című táblájára, Colmar, Musée d'Unterlinden.

Színesen komponálni annyit jelent, mint két vagy több színt úgy állítani egymás mellé, hogy egybe-
csendülésükből jellegzetes, egyértelmű kifejezés
szülessék. E színek kiválogatásának, egymáshoz
képest elfoglalt helyzetüknek, a kompozíción belüli
elhelyezkedésüknek és irányuknak, kapcsolódási
alakzataiknak vagy szimultán formáiknak, tömege-
iknek és kontrasztviszonyaiknak a kifejezés szem-
pontjából döntő jelentőségük van. A színes kompo-
zíció témája annyira sokrétű, hogy itt csupán né-
hány alapvető motívumát írhatjuk le.

A színek kiválogatását illetően az összhangzatokról
szóló fejezetben már megbeszéltük a harmonikus
kompozíciók lehetőségeit. A színek expresszív mi-
nőségének értelmezésekor kimutattuk, hogy milyen
feltételeket kell teljesíteni, milyen vonatkozásokat
kell tekintetbe venni ahhoz, hogy létrejöhessen az
egyik vagy a másik jellegzetes színbeli kifejezés.

A szín karakterét és hatását a kísérő színekhez való
viszonya határozza meg. Sohasem önmagában,

mindig a környezetével való kapcsolatában kell lát-
nunk a színt.

Minél távolabb áll a színekörben valamely szín az
adott színtől, annál nagyobb a kontraszt ereje. De
nem csupán a kísérő színek határozzák meg a szín-
nek a képben való értékét és jelentőségét. A szín-
foltok minősége és nagysága is megszabja hatá-
sukat.

Fontos a kép kompozíciójában a színek helye és irá-
nya is. Ha a kéket felül, ha alul, balra vagy jobbra
helyezzük el a kompozícióban, mindig más és más
a hatása. Alul súlyos a kék, felül könnyű. A sötét-
vörös felül súlyos, fenyegető teherként hat, alul mint
nyugodt, magától értetődő dolog. Felül könnyű és
lebegő a sárga, alul lázad, mintha csak fogságba
esett volna.

Egyik leglényegesebb kompozíciós feladat az, hogy
létrehozzuk a színelosztás egyensúlyát. Amilyen fon-
tos a mérlegnél az egyensúly fenntartásához a ka-
rok alátámasztási pontja, ugyanolyan jelentős a kép-
ben a függőleges egyensúlyi tengely. E tengely két
oldalán jelenik meg a képben a színfoltok tömege.

A kép terében többféleképpen lehet az irányt hang-
súlyozni: vízszintesen, függőlegesen, átlósan és
körkörösén vagy ezeket kombinálva. Az irányok
mindegyikének megvan a különleges kifejezése.
Súlyt és tágasságot jelent a „vízszintes”, a széles-
ség hangsúlyozódik általa. A „függőleges”, a víz-
szintes szöges ellentéte, súlytalanságot, magassá-
got és mélységet jelent. Ott, ahol a vízszintes és a
függőleges metszi egymást, erős hangsúly jön létre.
Mindkét irány síkszerűen hat, s ha egyszerre alkal-
mazzuk őket, az egyensúly, a szilárdság, a materiá-
lis keménység érzetét keltik.

Az átlós irányok mozgást hoznak létre, s a képtér
mélyébe vezetnek. Grünewald *Feltámadás* képén a
kendő átlós mozgása fölfelé rántja tekintetünket a
vízszintesen megszerkesztett előtérből a dicsfény
beteljesedett formáig.

A barokk korban a festők az átlók segítségével falképeiken illuzórikus távlati hatásokat teremtettek. El Greco, Liss és Maulbertsch képeik expresszív mozgalmasságának erejét a színek és formák iránykontrasztjaival hozták létre. A leggyakrabban átlós irányú mozgást alkalmaztak.

A kínai festők a függőleges tengelyek mellett tudatosan alkalmaztak átlós mozgásokat, hogy a nézők tekintetét a táj mélységébe vezessék, még ha az átlók gyakran a felhős messzeség ürességébe vesznek is.

A kubisták egészen másféle módon használtak átlós irányokat és háromszög formákat. Segítségükkel képeik reliefszerű mélységi hatását erősítették.

A körrel rokon „körkörös” formáknak összpontosító hatásuk van, s egyúttal a mozgalmasság érzését keltik.

A körkörös mozgás kitűnő példáját láthatjuk Altdorfer *Nagy Sándor csatája* című képének felhőképződményeiben, amelyek megismétlik és fokozzák a csata zűrzavarának izalmát.

Tiziano számos képén a színek fény-árnyék fokozatait vízszintes és függőleges irányban helyezte el. A fény-árnyék ilyen elosztását ezért nevezik „tizianói képletnek”. Az alakok átlós vagy körkörös mozgásban épülnek bele ezekbe a képekbe.

Látásunk úgy működik, hogy hajlamosak vagyunk hasonlót a hasonlóval összekötni és együtt látni. Ezek a hasonlóságok állhatnak azonos színekből, azonos foltnagyságokból, azonos sötétségekből, azonos textúrákból vagy hangsúlyokból. Nézés közben létrejön a látás „kapcsolódási alakzata”. Ezt a kapcsolódási alakzatot „szimultán formának” nevezik, mert az adott hasonlóságok egymáshoz vonzódása által keletkezik, anélkül hogy materiálisan is jelenvaló lenne. Szimultán formák jöhetnek létre két azonos foltnagyság és különböző színek esetén. Szemünk másfelől arra is hajlik, hogy az azonos szí-

neket együtt lássa, úgyhogy sok szín esetén több szimultán forma is létrejöhethet. A kompozíció hatása a szimultán formák karakterétől, irányaitól és távolságaitól függ. Valamennyi fellépő szimultán formának jellegzetes kapcsolatba kell kerülnie egymással. Az a tény, hogy az azonosságok szimultán formákat hoznak létre, a rend és a tagoltság egyik princípiumát jelenti a kompozícióban. Hasonlóképpen az emberi közösséghez, mely a vérség, a meggyőződés és a társadalmi helyzet rokonságai alapján tagolódik; a képben is a rokonságok teremtenek rendet és ezek révén válik világosan felfoghatóvá.

Rendet teremthetünk a képben akkor is, ha a világos és sötét vagy a hideg és meleg színcsoportokat jól látható foltok és tömegek szerint rendezzük el. A fő kontrasztok világos és egyértelmű elhelyezése és elosztása a jó kompozíció előfeltétele.

Különleges jelentőségük van a kép rendjének szempontjából az azonos irányú vonalaknak vagy párhuzamosoknak. Segítségükkel a legkülönbözőbb természetű egységeket is egymáshoz lehet kötni.

Ha a színeket tömegekként vagy foltokként alkalmazzuk, az úgynevezett „átvetés” segítségével erőben fokozni lehet őket. Ha a vörös meg a zöld két adott tömegben van jelen, a vörös egyik részét áthelyezhetjük a zöld felületbe, a zöld megfelelő nagyságú részét pedig átvethetjük a vörös felületbe. Csupán arra kell ügyelnünk, hogy az átvett formák a zárt tömegeket vagy foltokat szét ne szakítsák, s az alapkoncepciót össze ne rombolják.

Fontolóra kell vennünk a komponálásnál azt is, hogy egy színforma dinamikusan, szabadon lebegve hason, vagy statikusan rögzítsük-e. Ezt a rögzítést nevezik a forma vagy a szín „átfűzésének”. Freskókon a színek és formák ilyen keresztülvezetése a kép egészen igen fontos a kompozíció stabilizálásának szempontjából. Giotto freskóiról jól leolvasható ez a kompozíciós elv.

Elérhetjük a stabilizációt akkor is, ha egy szabad forma belsejében a függőleges vagy vízszintes irányt

hangsúlyossá tesszük. Mivel ezek a hangsúlyok párhuzamosak a képszélekkel, hozzájuk kapcsolódnak s megteremtik a statikai szilárdság érzését. Az így megépített képek zárt világokként hatnak. Ha nem akarjuk, hogy a kép el legyen zárva környezetétől, ha azt szeretnénk, hogy kapcsolatban legyen az őt körülvevő világgal, a formák és színek végtelenjével, akkor nem szabad hangsúlyoznunk a kép határait, s a képet lehetőleg irányok nélkül, keret nélkül kell komponálnunk.

A színes komponálás sokféle lehetőségét felsoroltuk. De a leglényegesebb az, hogy egy képi gondolat megvalósításakor az intuíció áradását nem szabad merev szabályokkal gátolnunk.

Hasznos kocsit szerettem volna építeni ezzel a könyvvel, hogy segítségével a színek művésze a jó előre megépített út hosszú szakaszát megtehesse. Az én kocsim nem kényelmes emberek számára gyártott lakókocsi. Tankönyvnek szántam, s a benne foglaltakat a színek természet adta törvényei diktálták. Ezek a törvények ragyognak fel a szivárványban, s ezek olvashatók le a szerkesztés útján létrehozott színgömből. Utóbbiban a tiszta színeket és keveréseiket kiegészítettem, fokozataikat kiterjesztettem egészen a fekete és a fehér pólusig.

Szükség van a fekete mély sötétjére, hogy a színes fények ragyogása megfelelő dimenziót kapjon. Szükség van a fehér világos sugárzására, hogy megadja a színeknek materiális erejüket. A fekete és a fehér között ott lüktet a színes jelenségvilág. Ami a színekből a tárgyi világhoz tapad, azt érzékelni tudjuk és képesek vagyunk felismerni törvényszerűségeiket, ám legbenső lényegük értelmünk elől rejtve marad és csak intuitív úton ragadható

meg. A szabályok és törvények ezért csak jelzőtáblák lehetnek a színes műalkotás megteremtéséhez vezető úton.

Egyetlen művész sem állapított meg annyi festészeti szabályt, mint Leonardo da Vinci a festészetről szóló könyvében. S ugyanő mondta a következőket: „Ha alkotás közben a szabályoktól akarnád vezetetni magad, sohasem hoznál létre semmit, és műveid zűrzavarosak lennének”. Leonardo ezzel újra levette olvasóiról a tudás terhét, és arra bátorította őket, hogy saját intuícióikat kövessék.

A művészetben végül is nem a kifejezés és ábrázolás eszközei a fontosak, hanem az ember, a maga jellemével, ember voltában. Első az ember kialakulása és formálódása; csak azután szabad neki magának is alkotásokat létrehoznia.

A színek komoly tanulmányozása az ember formálásának nagyszerű eszköze, hiszen elvezet belső szükségszerűségeink beteljesüléséhez. Ezeket a szükségszerűségeket megérteni annyit jelent, mint megérteni minden természetes keletkezés örök törvényét. Magunkat a szükségszerűségnek alávetni annyit jelent, mint minden külön akaratunkat feladni, a Teremtő szolgájanak, embernek lenni.

Számos remekművet elemeztem könyvemben s megkíséreltem értelmezni rejtett jelentésüket. Elsősorban a régi mesterek képei közül válogattam, mert úgy gondoltam, hogy sok olvasóm ismeri az eredetieket. A színek törvényei, amelyeket bennük kimutattam, időtlenek, s akárcsak akkor, érvényesek ma is.

Ha valaki Piero della Francesca, Rembrandt, Brueghel, Cézanne és a többi nagy mester műveiben csak a tárgyábrázolást és a szimbolikus tartalmat látja, a képek művészi ereje és szépsége rejtve marad előtte.

A művészi fáradozások értelme és célja, hogy megtisztítsák a forma és a szín szellemi lényegét, hogy felszabadítsák őket a tárgyi világ rabságából. Ebből a törekvésből született a tárgy nélküli művészet.

Ma más világban élünk, mint amilyen az 1560-ban vagy 1860-ban élő embereké volt. A mi világunkat feltalálók alakítják. Gépeket építenek, s ezek értelme funkciójukban rejlik. A gépek nem egy eszme szimbólumai, bennük valamilyen célszerű gondolat ölt testet.

Nem szimbólum ma a kép sem. létjogosultságát önmagában, színeiben és formáiban hordja. Munkája közben a festő képsíkokat és színeket használ fel; az erő áramai belőle magából fakadnak. Érzésének az intuíció vagy inspiráció által vezetettve ad formát.

Bárhogyan fejlődik is a festészet, bizonyos, hogy a színek kifejező ereje mindig a művészi munka lényeges eleme marad.

Johannes Itten



Zürich, 1961. február 18.

Ezt az utószót a szerző *A színek művészete* nagy kiadásához írta.