

AZ ESZTÉTIKUM GROTESZK—TRANSZCENDENS TENGELEYSZERE

Az egyes és az általános a művészi különös két aktív pólusát alkotja: általuk két ellentétes irányba nyílik meg a különös, de oly módon, hogy területi autonómiáját mégsem adja fel, sőt e bilaterális nyitással függetlenségében kétszeresen is megerősödik. Nyitott tengelyrendszerre válik — az esztétikai modellek és a művészi struktúrák rendszerévé.

Tengelyrendszerünk modelljei és struktúrái azonban különböznek az emberi általánosítás egyéb modelljeitől vagy struktúráitól; sajátosságuk az, hogy az esztétikai különös körét mérik fel. Az esztétikai különös pedig egy sajátos egyes és egy sajátos általános között formált különös: a *groteszk* egyes és a *transzcendens* általános különöse. Így a művészi struktúrák analitikus modelljei a *groteszk—transzcendens tengelyrendszerre* épülnek.

GROTESZK $\frac{\text{esztétikai modellek}}{\text{művészi struktúrák}}$ TRANSZCENDENS

A pólusok dialektikája az esztétikum geneziséét tehát két végletből származtatja — a „lentiből“ (*groteszk*) és a „fentiből“ (*transzcendens*); a pólusok viszonya pedig a *még* (nem az) és a *már* (nem az) vonzásában rögzítődik.

A *groteszk* az esztétikai szféra alsó határát jelöli, a művészi feldolgozásra váró valóságot, a *még* állapotát, amely a *már* pólusával kontrasztál.

A *groteszket* az ókorban úgy szemlélték, mint „valami hibát... csúfságot... rút és torz valamit“ (Arisztotelész). De hasonló a jelentése a következő időkben is: valami *még* tökéletlent jelöl. Maga az elnevezés — *groteszk* — a reneszánszban jelenik meg: a *grottából* származik. A *grották* — mesterségesen létrehozott barlangok — mulatozásra szolgáltak, a kései hellenisztika örökségei voltak. A *groteszk*: a reneszánsz-kori *grották* díszítéseinek az elnevezése. Ezek a díszítések emberi, állati testek vagy növényi részek amorf motívumaiból hevenyészett freskó-relief struktúrák voltak; minden bizonnyal a közvetlen valóság rögtöní lenyomatai: kéz-, lábnyomok, levél-, viráglenyomatok stb. a barlang agyagfalán. Inkább önkényes, véletlen-váratlan formák voltak, és nem szükségszerű-konvencionális kompozíciók. Bár később az építészetben a belső terek díszítésében gyakoriakká válnak, jellegük továbbra is kihangsúlyozottan negatív marad. A szépség kánonjait hirdető művészek és teoretikusok tiltakoztak is e „barbár stílus“ (Vitruvius) ellen. Már



Györkös Mányi Albert műtermében (Kabán József fotógrafikája)

Horatius pálcát tör a groteszk fölött, és elszántan óvja a szépet a groteszk bármilyen beszűrődésétől. Klasszicista esztétikája századokra előre megpecsételi a groteszk sorsát. Törvényes jogait a groteszk alig a romantikában nyeri el, „a groteszk és a fenséges típus egyesítésében“ (Victor Hugo). És önálló, tudatos művészi gyakorlattá igazán csak századunkban, különösen az avantgarde művészetben válik. De megkésett elméleti elismerése ellenére is a groteszk egészen korai esztétikai forma, és történelmi szerkezetváltozásaival bizonyítja, hogy a tengelyrendszer a groteszk pólus irányában a legrégebb időktől nyitott, hogy alapvető szerepe van az esztétikum szervező mezőjének a kialakításában, gazdagításában: a groteszk részt vett és mindig is részt fog venni a művészi általánosításban. Ez — történelmi tény; nyomon követhető a *realista* tendenciák történetében, a valóság hű bemutatásában, bírálásában, leplezésében, fellelhető a *romantikus* általánosításban is az eszmény kontrasztálásában, a sötétség—világosság, a fény—árnyék művészi dialektikájában. Így válik a szép még szebbé a romantikában, így lepleződik le a csúf a naturalizmusban, így lángol fel a harc a torz ellen az avantgardizmusban, és így zsugorodik össze a rút a nemzeti iskolák, majd a szocializmus művészetében. Összefoglalva azt mondhatjuk tehát, hogy a groteszk pólus tengelyrendszerünk „baloldali ajtaja“, amely szűrőjén át a *valósat* vezeti be a művészi esztétikum körébe, amiként az *eszményt* majd a „jobboldali ajtó“ vezeti be, a transzcendens pólus.

A transzcendens fogalma, amellyel a tengelyrendszer ellentétes pólusát jelöljük, kimondottan eszmei töltésű, eredete bölcséleti, szintén a legrégebb időkből. Ha a mitológiai gondolkodásban már beszélhetünk

fogalmi tartalmakról, akkor a mítosz nyelvét transzcendensnek tekinthetjük. A platonikus filozófiai gondolkodás pedig azért, hogy magát az esztétikumot is az egyetemes eszme körébe vonta, szerepét transzcendens jelleggel ruházta fel. A szép transzcendenciája Arisztotelésznél is éreztetni a hatását, és még inkább a középkori gondolkodásban. Itt a fogalom eszmei jellegéhez misztikus-vallásos hittételek kapcsolódnak. Majd csak Kant fogja a transzcendens terminus virtuális-tudományos tartalmát meghonosítani. Rendszerében a transzcendens azt jelenti, ami meghaladja a „gyakorlat határát“. Eszerint a kanti transzcendens olyan mozzanat, amely az egyedítől való eltávolodásában már nem tételezhető az esztétikum eszmei elemeként. A „leszálló transzcendencia“ (Lucian Blaga) is csak akkor válik művészivé, ha bejuthat a különös körébe, és esztétikai reakcióba léphet a valóssal. Persze, ez a kapcsolat a művészettörténetben sokáig külsőleges, „szimbolikus“, és a passzív szemlélődés szintjén marad. A valóság—eszmény viszony. filozófiai radikalizálása, az *En és Nem-en* összekapcsolásában, először Fichténél jelenik meg. Végül Marx az, aki a reális objektum és a reális szubjektum dialektikáját forradalmi következetességgel tárja fel, és így alkalmat ad az esztétika számára is, hogy a különös szférájában tudományosan elemezhesse a művészi objektiváció folyamatát.

Tengelyrendszerünk a transzcendens pólus irányában is nyitott. A huszadik század művészetében, de már Baudelaire-nél vagy Rimbaudnál, leplezetlenül ott találjuk az „üres transzcendenciákat“ a *Nagy Ismeretlen* keresésében. Összefoglalva tehát azt mondhatjuk, hogy ha a groteszk pólus a szépség „esztétikum alatti“ valós potenciálját képviselte, akkor a transzcendens pólus az „esztétikum feletti“ eszmei premissza megjelenítője: azt bizonyítja, hogy az ember a közvetlen gyakorlat átlépésével képes meghaladni saját helyzetét, és éppen az őt létrehozó feltételek meghaladása révén létezik. Így az esztétikai különös szféráját a groteszkhez hasonlóan a felső pólus is nyitottságával erősíti meg. Mert sem a groteszk, sem a transzcendens pólus nem valamiféle „fix pont“, hanem a tengelyrendszer kettős nyitottságának dinamizmusát jelöli.

A tengelyrendszer dinamikus modelljei a groteszk és a transzcendens pólusok között épülnek fel; teljes „anyagcseréjük“ az esztétikai különös szervező centrumában bonyolódik le: a modellek és a konkrét művészi struktúrák dialektikája a transzcendens—eszmei és a groteszk—valós oldalak számos lehetséges kapcsolatát alakítja ki, amelyek összességükben a kor esztétikumát testesítik meg. Persze, ez a panoramikus egész belsőleg tagolódik: hiszen maguk a modellek külön-külön a dinamikus mezőnek csak bizonyos mozzanatait — a megszakítottság ilyen vagy olyan minőségét — hangsúlyozzák, amelyek majd az adott műfaj és műforma szerkezeti és tárgyi specifikumai szerint érnek be műalkotásokká.

Ezekből a mozzanatokból kíséreljük meg a modellek összefüggő-dialektikus rendszerét kiépíteni. Tengelyrendszerünk alkalmas erre a célra, mert egyaránt hangsúlyozza a belső mozzanatok szerves összefüggését és viszonylagos önállóságát is; három fontos mozzanatot különböztet meg, amelyek három fő modellt és számos struktúrát hozhatnak létre. A három fő mozzanat a következő: a) egyensúly-állapot, b) mennyiségi eltolódás, c) konfliktus — mindhárom, persze, pozitív

és negatív változatban és nyitottan a művészi struktúrák konkrét megalkotásai felé:

				mennyiségi		
			egyensúly,	eltolódás,	konfliktus	TRANSZ-
GROTESZK	konfliktus,	mennyiségi	egyensúly			CENDENS
		eltolódás,	hiánya,			

A groteszk—transzcendens tengelyrendszer egyensúlya mindig az esztétikum szép-megnyilvánulását vigyázza; az egyensúly hiánya viszont a szép hiányát, a *csúfat* jelöli. Az egyensúly történelmi: az emberi szépségésmény évezredes fejlődését tükrözi — természetben, társadalomban, magában az emberben, és nyilván a művészetben. A szép diszkrét mozzanata az esztétikai különösnek inkább a jelenét rögzíti és kevésbé a fejlődése irányát. Utóbbi inkább a tragikum és a komikum mozzanatai hordozzák; ezek konfliktusos állapotuknál fogva feltétel nélkül igazolják a dialektika igazságát, azt, hogy „a fejlődés az ellentétek harca”. A szép tehát a valóságésmény egyensúly-viszonyát tükrözi. Ez a viszony a kor esztétikumának a szerkezetétől függően különbözőképpen jelenhet meg, s éppen ezért mindig konkrét különös elemzést igényel. A szép egyensúly-állapota nagyon széles skálájú: a narratív és ataraxiás antik görög szemlélődéstől napjaink aktív-dinamizált szépségélményéig tart, amelyek már-már az egyensúly elvesztését sejtetik zenében, képzőművészetben egyaránt (például Webern kamarazenéjében, Klee, Cézanne már-már boruló csendéleteiben stb.). Ezt a tényit igazolja a szépet kísérő érzelem évezredes fejlődése is: bár mindig úgy jelenik meg, mint a nyugalom—nyugtalanság dialektikája, vibrálásai a hangsúlyt előbb-utóbb pólusai egyikére, illetve másikára teszik, és saját affektivitásaink egyensúly-fokát tükrözik — azt az egyensúlyt, amely az esztétikai viszony keretében, a valóság és eszmény kereszt-tüzében bennünk megvalósult, illetve megvalósulásra vár, vagy éppen pusztulás fenyegeti.

Úgy véljük, nem tévedünk, ha feltételezzük, hogy az esztétikai egyensúly bensőségességét és viszonylag rövid tartamát, az egyhangúság és közömbösség elkerüléséért a művészi szép hitelesebben tükrözi a kis műfajokban és műformákban: a csendéletben, a kamarazenében, a szonettben, stb. Persze, elég példa akad arra is, hogy a szép nagy művészi formákban nyilvánul meg, és arra is, hogy a kis formák más esztétikai mozzanatot elevenítenek fel, mint a csendes szép.

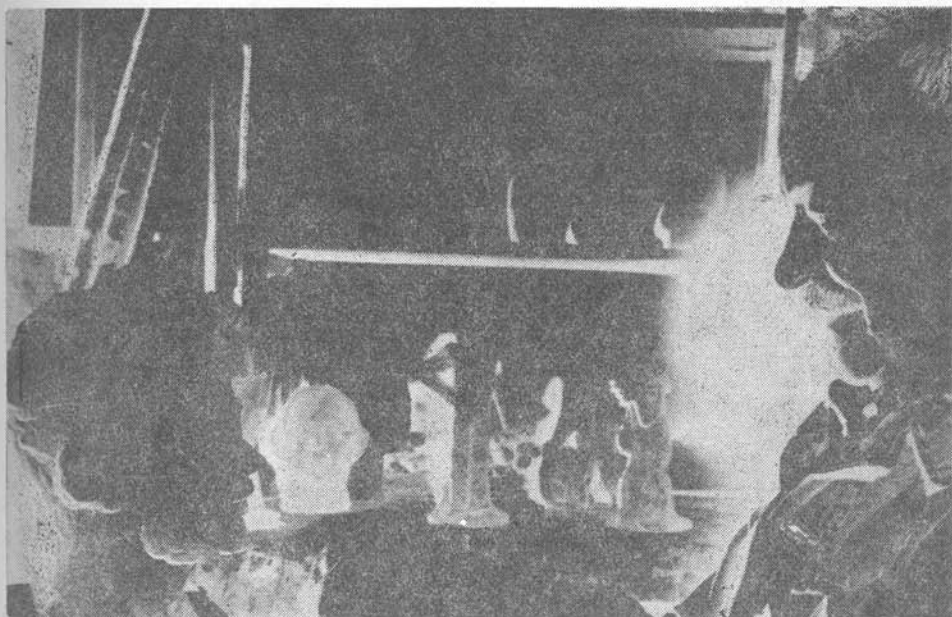
Az eszmény és a valóság viszonyának mennyiségi eltolódása a groteszk—transzcendens tengelyrendszerén pozitív értelemben mindig az esztétikum *fenséges*, illetve *hősies* megnyilvánulását jelzi, ha pedig ez az eltolódás egy szörnyű valóságot vagy eszmét dinamizál, akkor az *aljas* jelenik meg előttünk. Itt tehát nem találkozunk egyensúllyal. A szervező mező hullámlásának újabb megszakított mozzanata a pozitív vagy negatív előjelű mennyiségi eltolódás, a mértékfelettség állapota. Ennek az eltolódásnak a vektora a tengely egyik vagy másik pólusán óriási feszültséget kelt, amelynek a kisülése hatalmas feloldódást, felszabadulást, diadalérzést von maga után.

A széphez hasonlóan, persze, a fenségesnek is hosszú történelmi fejlődése van. Tévedés lenne viszont a fenségest teljesen önálló-elszi-

getelt esztétikai alakzatnak tekinteni. Az esztétikum fenséges — és mint látni fogjuk, tragikus — mozzanatait ugyanis inkább a szép kiteljesítéséhez vezető út szakaszainak tekinthetjük, semmint önálló útnak — inkább eszköznek, mint célnak. Hiszen a nagy feszültségek, konfliktusok mindig egy eljövendő újabb megnyugvás jegyében feszültségek, konfliktusok. (Az persze lehetséges, sőt szükségszerű, hogy egy művész éppen a fenséges, illetve tragikus mozzanatot tekintse alkotása központi céljának.) Talán ez az oka annak, hogy az esetek nagy többségében a fenségről és a tragikumról szóló elméletek később és késve jelennek meg, mint a szépről szólók. Mert az esztétikai gyakorlat mindig a szép meghaladása újabb szépségek felé; az elmélet viszont — a realizált szép szentesítése. Így a szép elmélete majdnem mindig anakronisztikus: a szép gyakorlata után jár, de egy újabb szépség gyakorlata előtt, mert a beiktatott régi törvényei épp most válnak meghaladottakká. Ezért mint elmélet nem a saját gyakorlatával esik időben egybe, hanem a másik két fáziséval: az eltolódás, illetve a konfliktus állapotaival, de ezeknek az elméletét már megkésve mondja ki, hiszen közben újra a szépség gyakorlata hat.

A fenséges elméleteit empirikusan a következőkben foglalhatjuk össze: a) a mennyiségileg mértékfölöttivé növelt eszmény és valóság lehető legdinamikusabb bemutatása, ti. az ember mérhetetlen erejét és ellenállását az előtte tornyosuló akadályokkal szemben fenségesen csak úgy lehet tükrözni, ha a fenséges eszmény — mint például a béke, a barátság, a szabadság stb. eszménye — erejét próbára téve, magát a valóságot is eltulozva mutatjuk be úgy, hogy lebírása valóban rendkívüli győzelmet jelentsen; innen a fenséges nem mindennapi *diadalérvése*; b) de a fenséges erő áradása átfogja a groteszk—transzcendens tengely mindkét pólusát, és az esztétikai reakciót mindkét irányba dinamizálja; innen a diadal érzését kontrasztáló, szintén rendkívüli *rettenet* affektivitása; c) mégis a mennyiségi eltolódás kibontakozása egyértelmű: az eszmény mindig diadalmaskodik a valóság akadályai felett, és megdicsőíti magát az eszmét hordozó hőst is. És fordítva, az aljas esetében a győzelem-élmény helyén az iszony jelenik meg: a tengely dinamizálása ezúttal valamilyen aljas eszme érvényesüléséhez vezet, de amelynek „hőse“ elnyeri, mégpedig példásan, erkölcsi, sőt fizikai bűnhődését is. Persze, mind a csúf, mind az aljas szerkezetei inkább „antiszerkezetek“, és csak ritkán jelennek meg önálló műalkotásokként; rendeltetésük a művészi formák totalitásában jobbára kiegészítő: a groteszk—transzcendens tengely pozitív mozzanatainak valamelyikével kontrasztálnak.

A groteszk—transzcendens tengelyrendszer konfliktusos állapotait a *tragikus* és a *komikus* mozzanatok tükrözik. Ezek a konfliktusok kibékíthetetlenek, és csak az ellentmondás egyik, illetve másik oldalának a teljes felszámolása árán oldódnak meg; tartalmuk szó szerint emberközpontú, töltésük mindig etikai-esztétikai. A tragikus eszményt hordozó hős bukása óriási emberi értékek kikerülhetetlen pusztulását jelenti; bukása oka — tévedése, de tévedése felismerhetetlen: csak a konfliktus végén, végzetesen későn derül ki, mert világtörténelmi tévedésről van szó akkor is, ha a halódó régi preegzisztens hatalma dől meg (Marx), és eszménye többé már nem pozitív, hiszen ellentmond a tár-



Benczédi világa (Kabán József fotógrafikája)

sadalmi haladásnak, és akkor is, ha a korán jött, törekeny új pusztul bele egyenlőtlen küzdelmébe, és eszménye, minden pozitívuma ellenére is, saját hőse számára csak ígéret marad. A tragikus bukás mindkét formája *katartikus*, de a korán jött új pátosza pozitív eszményéből fakadóan rendszerint erősebb, mint a halódó régié.

A komikus eszményt hordozó hős is elbukik, sőt nem is egyszer, mint a tragikus hős, hanem többször is: rendszerint végigbukdácsolja a komikus cselekmény összes epizódjait, és minden alkalommal újra és újra leleplezi álnokságát, gyengeségét, időszerűtlenségét, alantasságát és még sok más hibáját... Mert bukása oka szintén tévedése, de tévedése felismerhető: személyes; rendszerint még ő sem hisz eszméjében, különben nem rejtené idegen látszat alá, és nem keresne képmutatásban, meg szofizmában menedéket (Marx). Bukása jól megérdemelt; büntetése — a leleplezése, *nevetségessé tétele*.

A katarzisz — a tragikus konfliktus érzelmi reakciója — összetett érzelem, amely a cselekmény konfliktusos kibontakozása során szintén ellentmondássá válik, és csak a történet végén oldódik meg. A katarzisz, amint már Arisztotelész meghatározta, „a *részvét* és a *félelem* felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást“. A katarzisz tehát ambivalens: a *részvét* és a *félelem* vektoraira bomló affektivitás. A *részvét* a nemes eszmény szuggesztív hatására történő azonosulásból fakad a nézőben: együtt érez a tragikus hős következetes harcával, tévedésével és, persze, sorsával is; a félelmet ezzel egyidőben a cselekmény vaslogikája vagy a sors hatalma (lásd sorstragédiák) idézi elő a nézőben: tudja-érzi a tragikus kifejelet megmásíthatatlanságát, a kikerülhetetlen pusztulást, a bukást, és félve számol a következmények-

kel, mert lelkileg azonosulva a céllal, a következmények alól sem vonhatja ki magát. A katarzis ellentétes oldalai csak a cselekmény végén hozzák létre az érzelmek megtisztulását. De ez az érzelmi oldódás ugyanakkor hatalmas lelkesedést sugall, küzdelemre, harcra, igazi nemese célok megvalósítására készlet.

A nevetést a komikus hős sorozatos bukása, „bukdácsolása“ váltja ki; „eszménye“ — komikus eszme, amely, mint láttuk, lehet egy teljesen átlátszó, anakronisztikus idea vagy, valamilyen önző kompromisszum, avagy legtöbbször egy kicsinyes-alantas cél. A nevetés is ezért mindig árnyaltan jelentkezik. Árnyaltsága a komikus kimenetel, a tévedés és a megérdemelt büntetés súlyától függ: lehet *szatirikus*, megsemmisítő nevetés, lehet *ironikus*, az alkotó személyét sem kímélő nevetés, és lehet *humoros*, megmosolygó-megbocsátó, nevelő nevetés is.

Foglaljuk össze az esztétikai különös diszkrét mozzanatait a groteszk—transzcendens tengelyrendszeren:

GROTESZK	egyensúly,	mennyiségi eltolódás,		konfliktus	TRANSCENDENS		
	konfliktus,	mennyiségi eltolódás,	egyensúly hiánya				
GROTESZK	nevetés,	iszony,	félelem	lelki nyugalom,	diadal-érzés,	katarzis, lelki megtisztulás	TRANSCENDENS
GROTESZK	komikus,	aljas,	csúf	szép,	fenséges,	tragikus	TRANSCENDENS

A groteszk—transzcendens tengelyrendszer három megszakított mozzanata között a folytonosság elvontságát számos közvetítő láncszem konkretizálja. E köztes szerkezetek harmonikusan töltik ki az esztétikai különös szervező mezőjét: az esztétikum fő formái között közvetítenek, és jobbra a formális oldalt, „a kellő formát“ (Hegel) erősítik. Ha a szépet, a fenségest, a tragikust esztétikai kategóriának fogjuk fel, akkor ezeket a közvetítő láncszemeket az esztétikum interkategoriális formáinak tekinthetjük. Ilyenek: a *grandiózus*, a *monumentális*, a *miniaturális*, a *bájos*, a *kellemes* (graciózus), a *varázslatos*, a *tragikomikus*, a *visszataszító*, a *torz* stb. Ezért szerepük: stilisztikai — a belső tagolás. Mert az interkategoriális formák a stílus szempontjából akár egy egész művészeti korszak panorámáját is meghatározhatják, vagy disztingválhatnak egyetlen művészi áramlaton belül, sőt, jellemezhetnek egyetlen életművet is. Gyakorlati lehetőségeik szinte kimeríthetetlenek. Létezési módjuk azonban mindig valamelyik fő mozzanathoz köti őket. Itt, persze, a lehetséges kombinációknak még a szelektált felsorolására sem vállalkozhatunk. Éppen csak néhány alaptípust említünk meg. Így például a kellem és a báj általában a szépség jelzője, a miniaturális — a komikumé; a grandiózus — a tragikumé, a monumentális — a fenségesé; a torz — a csúfé; a visszataszító — az aljasé. Az alaptípusokból kinövő változatok pedig (szép + monumentális; fenséges + humoros; tragikus + bájos) jelentősen megrövidíthetik a három fő mozzanat közti távolságot, sőt, teljesen ki is tölthetik.

Az esztétikum interkategoriális tagolódása a megszakított mozza-

natok árnyalt egymáshoz közelítésével a groteszk—transzcendens tengelyrendszer belső dialektikáját tárja fel: a folytonosság és a megszakítotttság átcsapásos minőségeit.

A tengely „bővülése“ az esztétika történetében a három megszakított mozzanat megszervezéséhez és kikristályosításához vezet: a szép, a fenséges, a tragikus önálló kategóriákká különülnek, s a múlt századi realizmussal és romantikával bezárólag fokozatosan bővítik a tengelyrendszert. A bővülés reakciójaként a huszadik század fordulóján a tengelyrendszer sűrítésének a tendenciája tör előre, amely a megszakított mozzanatok egymásbatolásával a groteszk és a transzcendens pólusok reciprok közelítéséhez, átcsapásához, majd lényegcseréjéhez vezet. Így a huszadik század avantgardista művészetében az esztétikai különös szervező tere egyre radikálisabban besűrítődik, és végül a következő antinómiás sarkítást mutatja:

GROTESZK

művészi gyakorlatból kiszűrődő kategória; kezdetben gyakorlati tény: VAN, később már LÉTEZÉS: az avantgarde művészi szemlélet egyik alapállása

a jelenkori szellemi tevékenységben mint képzeti, szemléleti, fogalmi különbségek jelentkeznek, amelyeket a mai művészet ellentéppárokká ötvöz: a harci vágy és a harc valóságának dinamikus, ellentétes egységét

mert a groteszk az eszményi valóság hiányát ábrázolja

így lesz a groteszk bíráló eszmétől terhes, és így ébred rá a művészeti valóságon át közeledő transzcendens a reális valóság kiürültségére

a groteszk bírálat: eszmeközelség fényében leleplezett valóság; a meg nem-szépítés bátorsága, ha kell, az ironiáiáig menően

a kétfajta bírálat egységben van, de átcsapásos egységben

a groteszk művészi építkezése közben eszmével töltődik fel, de ez a feltöltődöttség állapota irreális: egy valótlan máslet állapota: szürreális lét

mindkét pólus esztétikumtól terhes: a modern valóság és eszmény sajátos dialektikáját hordozzák, átcsapásaikkal tengelyt hoznak létre: széles skálarendszert, amelyen a modern esztétikum legkülönbözőbb művészi megnyilatkozásai is elrendeződhetnek, a két véglet pedig mindig

TRANZSCENDENS

filozófiai kategória, kezdetben legmagasabb rendű elvonás, később a művészeti anyag és eszme közeledésében az avantgarde művészi szemlélet másik alapállása

a transzcendens az eszmény meztelenségét jelöli

a transzcendens bírálat: a valóságközelbe jutott eszmény próbatétele: ideálissá tehető-e még ez egyszer a valóság, avagy az eszmény erejéből már csak illúziókra futja

a transzcendens eszme a groteszk valóság közelségében is meztelen gondolat marad; bár keveredik a groteszk létezésével, mégis üresen kongó eszme: expresszionista sóvárgás

Az avantgarde művészet számára tehát a groteszk—transzcendens tengely a lények cseréjének a modellje. Azt jelöli, hogy kicserélődnek a lét és tudat funkciói, az ember és környezete lényei, hogy minden túlközzetített bonyolódik: a viszonyokból újra fenyegető dolgok lesznek, amelyek kiterjesztik amőba-csápjait az esztétikumon túl, az erkölcsi értékelések szintjére is.

Századunkban az avantgarde művészet elsők között érzekelte az esztétikum és etikum belső összefüggéseit. De ha visszatekintünk a művészet történetére, megállapíthatjuk, hogy ezek a viszonyok, sajátos fajsúllyal, mindig reális viszonyok voltak a művészi gondolkodás történetében, és mindig konkrét mozzanatokba rendeződtek az esztétikum—etikum bonyolult koordinátaiban. Ezúttal is csak az alapállásokra hivatkozhatunk

- a szép és a jó (kalokagathia),
- a szép és a rossz (démonikus),
- a csúf és a jó (romantikus),
- a csúf és a rossz („anti-struktúra“)

összefüggéseire.

Persze, valamennyi mozzanat minden korban megkövetelte sajátos modelljeit, amelyek aztán különböző művészi struktúrákban konkretizálódtak.

Az avantgarde által besűrített groteszk—transzcendens tengelyrendszer újrainvitása és a pólusok felszabadítása csak az új társadalmi-történelmi tényezők révén vált lehetségessé; mert csak a szocializmus-kommunizmus társadalma képes az ember és környezete, az objektum és a szubjektum egyensúlyviszonyainak a megalkuvás nélküli helyreállítására. Az ember valódi magára találása mindig egykorú volt azoknak a művészi struktúráknak a megalkotásával, amelyek a gondolati, az érzelmi és a nyelvi egység közösségére alapoztak. A századfordulón és a két világháború között ilyen művészet volt a nemzeti iskolák (második felvirágzás) művészete; ezt követte új társadalmi talajon az esztétikum—etikum, a hagyomány—újítás, az egység—sokféleség és az egyetemes—nemzeti dialektikus viszonyai között fejlődő szocialista művészetünk, amelyben a sorsa fölött szuverén ember megéneklése tudatosított kívánalommmá emelkedett.

A groteszk—transzcendens tengelyrendszer pedig továbbra is nyitott marad...

Mihai Jalobeanu: Komputergrafika

