

„A DOLGOKBÓL ELÉG”

Molnár Sándor üresség-művészete

*Az Öröklét szeme csak akkor nyílnak fel,
ha az Idő szeme lecsukódott.**

Evelyn Underhill

Az üresség eszméje azok közé az eszmék közé tartozik, amelyek szoros kapcsolatban állnak a vallással, de mégis túlmutatnak rajta: csak annyiban tartozik hozzá, amennyiben a vallás lényegi értelemben való teljesítésének, majd meghaladásának irányában van. A vallás a maga mitológiai és teológiai, morális és rituális mivoltában egy rendkívül gazdag, sokrétű és bonyolult valóság. Az üresség metafizikai eszméje azonban nem tagadja azt, amit a vallás tartalmaz, hanem magasabb szintre emeli. Alig lehetne nagyobb hibát elkövetni, mint összetéveszteni az üresség artistikus kultuszát az ikonoklazzmussal. Az üresség voltaképpen eszméjétől éppen azok a képromboló mozgalmak esnek a legtávolabb, amelyek előbb a Bizánci Birodalomban, majd a huszitisztizmustól fogva a protestantizmus különböző formáiban jelentek meg. Az üresség nem a kép megtagadása, hanem a kép meghaladása. De csak azért lehet a meghaladása, mert minden forma, kép és artikuláció forrása a forma, kép és artikuláció nélküli Valóság. Ahogy a szívárvány összes színének forrása a színtelen fény, ahogy az összes hang forrása a csend, s végül is ahogy a térben és időben hatalmas kiterjedésű univerzum forrása – a standard kozmológiai modell szerint – a minden teret és időt „megelőző” ős-singularitás, éppígy forrása minden differenciálnak és lehatároltnak, minden „tárgyiságnak” az üresség. Mint ahogy Niszargadatta Mahárádzs fogalmaz:

Valójában csak a Forrás van, maga ugyan sötét, de minden tőle nyeri fényét; maga ugyan érzékelhetetlen, de mindent ő ruház fel az érzékelés képességével; maga ugyan elgondolhatatlan, de minden gondolat tőle származik; maga ugyan hozzáférhetetlen az érzések számára, de mindennek ő adja az érzés képességét; maga ugyan nemlét, de minden tőle nyeri a létét. Ez minden mozgás mozdulatlan fundamentuma. S aki egyszer már ott van, mindenütt otthon van. (*I am That*, 381.)

* Underhill: *Ruysbroeck*, 111. [A tanulmány megírásában nyújtott baráti segítségéért és tanácsaiért a szerző köszönettel tartozik Lajta Gábornak és Madácsy Istvánnak.]

“IT IS ENOUGH OF THINGS AS SUCH”

The emptiness-art of Sándor Molnár

*The complete opening of the eye of Eternity
entails the closing of the eye of Time.**

Evelyn Underhill

The concept of emptiness is one of those ideas which are closely related to religion, but also transcend it: it is only part of it inasmuch as it goes towards fulfilling religion in essence and later transcending it. Religion – in its mythological, theological, moral and ritualist self – is an extremely rich, multi-faceted intricate reality. The metaphysical idea of emptiness, however, does not deny the content of religion – instead it elevates it to a higher level. One could hardly make a greater mistake than confusing the artistic cult of emptiness with iconoclasm. It is those iconoclastic movements that are the furthest away from the essential idea of emptiness that appeared first in the Byzantine Empire, then – from the Hussite movement on – in the different versions of Protestantism. Emptiness is not the denial of the image, but it is its transcendence. However, the only reason it can be its transcendence is because Reality without any form, image or articulation is the source of all forms, images and articulation. The way colourless light is the source of all the colours of the rainbow, the way silence is the source of all sounds, and finally the way the source of the vast – both in time and space – universe is, according to the standard cosmological model, the timeless singularity prior to all spaces and time, is emptiness, the source of all things differentiated and delimited, that is of 'objectification'. As Nisargadatta Maharaj puts it:

In reality there is only the source, dark in itself, making everything shine. Unperceived, it causes perception. Unfelt, it causes feeling. Unthinkable, it causes thought. Non-being, it gives birth to being. It is the immovable background of motion. Once you are there, you are at home everywhere. (*I am That*, 381.)

* Underhill: *Ruysbroeck*, 111. [The author would like to extend his thanks to Gábor Lajta and István Madácsy for their kind help and advice in writing the study.]

Az európai kultúrkörön belül nem rendelkezünk olyan „üresség” értelmű szóval, amelynek metafizikai vagy szakrális háttere volna. A görög *kenotész*, a latin *vacuum*, a német *Leere*, az angol *emptiness* vagy a magyar *üresség* szó mögül teljesen hiányzik az a metafizikai begyökerezettség, amely nagyon is jelen van akár a szanszkrit *súnjátá* (*śūnyatā*), akár a páli *szúnnyatá* (*sūññatā*), akár a kínai *hszü* (pinyin *xu*), illetve *kung* (pinyin *kong*), akár a japán *kū* szavakban. E két kínai – taoista – kifejezés ráadásul világosan megkülönbözteti az üresség két legfontosabb aspektusát: míg ugyanis a *hszü* a nyitottság mentális állapota, illetve az a bizonyos tükörsima kedély, amely tisztán tükrözi vissza a világ tulajdonképpeni természetét, addig a *kung* az, ami e tükörben megjelenik: a világ minden egyes elemének és ugyanakkor egészének fundamentális üresség-természete.¹ Az egyik kifejezés tehát alanyi irányból közelít ahhoz, amihez a másik tárgyi irányból. E kettő ekképp olyan szorosan összetartozik, hogy el sem képzelhetők egymás nélkül.

A nyugati embernek már a metafizikai üresség pusztá fogalmának megértése is komoly nehézséget jelent. Ahelyett, hogy belemerülünk a távol-keleti metafizikai tradíciók felfogása közötti – gyakran csak szubtilis – különbségekbe, elegendő rámutatni itt arra: ahogyan az üresség eszméjének két – alanyi és tárgyi – oldala van, éppúgy a dolgok üresség-természetének is két ellentétes, de egymást mégis feltételező és kiegészítő értelme van. Egyrészt ugyanis a dolgok üresség-természete azt jelenti, hogy az adott tárgyiság sokkal *kevesebb* annál, mint aminek látszik, sőt mondhatni végtelenül kevesebb, mert eltűnik megszokott fenomenalitása, vagyis elveszíti mindazt, ami mint konkrét tárgyiságnak értéket és értelmet adott neki, s így az a maga differenciált mivoltában gyakorlatilag semmivé foszlik. Ez a szemléletmód az adott tárgynak a lényegi üresség-természetét tárja fel: kiderül, hogy a fenomenális homlokzat mögött nincsen semmi megragadható, és az egész tárgyi világ egyetlen grandiózus ontológiai Patyomkin-falu.

De van egy másik, ezzel éppen ellenkező oldala is a tárgyi világ üresség-természetének. Ennek révén viszont az adott tárgyiság nem-hogy kevesebb lenne, mint amit fenomenalitása mutat, hanem éppen hogy több, méghozzá végtelenszer több. Kanti terminológiát használva azt mondhatjuk, hogy a „lefoszlott” fenomenalitás feltárja az adott dolog numenális lényegét. Kant azt mondja, hogy a *noumenon*, a *Ding an sich* maga az egyedüli valóság – viszont megismerhetetlen; csak a *phaenomenon* ismerhető meg. Távol-Kelet radikális bölcséleti irányzatai is azt mondják, hogy ez – a *noumenon*, a *sat* („lét” – szkt.) – az egyetlen valóság, viszont ebből a kiindulópontból éppen ellentétes következtetést vannak le: egyedül csak ezt érdemes megismerni, s éppen ezért minden igyekezetüket e megismerés felé irányítják. Ha egy adott dolog a maga üresség-természete szerint mutatkozik meg, akkor azt mutatja meg, hogy milyen a maga artikulációt megelőző formájában és ideális gyökérvalóságában – vagyis milyen *sub specie aeternitatis*, „az örökkévalóság szemszögéből” nézve. Mint ahogy Johannes Tauler mondja Eckhart mesterrel kapcsolatban azoknak a hallgatónak, akik félreértették a Mester tanítását: „Ő az örökkévalóság szemszögéből beszélt, ti azonban az *idő oldaláról* értettétek meg azokat.” (Tauler: *A hazatérés útjelzői*, 42.)

Az üresség eszméje Távol-Keleten természetesen sokkal nagyobb hangsúlyt kapott, mint a keresztény Nyugaton. Figyelemreméltó,

In European culture we do not have a word for ‘emptiness’ that has a metaphysical or sacral background. The Greek *kenosis*, the Latin *vacuum*, the German *Leere*, the English *emptiness* or the Hungarian *üresség* completely lack metaphysical roots, which are very much present in the Sanskrit *sunyata* (*śūnyatā*), in the Pali *sunnata* (*sūññatā*), in the Chinese *hsü* (Pinyin *xu*), or *k’ung* (Pinyin *kong*), and even in the Japanese *kū*. In addition these two Taoist Chinese expressions make a clear distinction between the two most important aspects of emptiness: while *hsü* is the mental state of openness, and calm as a mill pond state which clearly reflects the essential nature of the world, it is the *k’ung* which appears in this mirror: the fundamental emptiness nature of every element and wholeness of the world.¹ So one of the expressions approaches from a subjective direction, while the other from an objective direction. Thus these two are so intrinsically related that no one can imagine one without the other at all.

For people in the West it is incredibly difficult even to understand the very concept of metaphysical emptiness. Instead of delving into the – often only subtle – differences between the Far-Eastern metaphysical traditions, it is sufficient to point out here: just as the idea of emptiness has two – subjective and objective sides – the emptiness nature of things also has two opposite sides, which assume and compliment each other. On the one hand the emptiness-nature of things means that the given objectivity is much *less* than it seems to be, one can even say it is infinitely less, because its usual phenomenality vanishes. In other words it loses all that gave it value and meaning as concrete objectivity, and thus it practically evaporates in its differentiated self. This view reveals the essential emptiness nature of the given object: it turns out that the impressive facade does not hide anything tangible, and the whole objective world is but a single grand ontological Potemkin village.

But the emptiness nature of the world of objects has yet another – opposite – side to it. For this reason the given objectivity is not at all less than indicated by its phenomenal nature, but definitely more, namely infinitely more. Using the terminology of Kant what we can say is that the ‘shedded’ phenomenality exposes the numenal essence of the given thing. Kant says that the *noumenon*, the *Ding an sich* is the only reality – but it is unknowable; only the *phaenomenon* is knowable. The radical philosophical schools in the Far East also maintain that this – the *noumenon*, the *sat* (‘existence’ – Sanskrit) – is the only reality. However, they draw in fact the opposite conclusion from it: it is the only thing worth getting to know, and for this reason they focus all their efforts on this kind of awareness. If a given thing is manifest in line with its emptiness nature, then it shows what it is like in its pre-articulate form and its ideal root reality – in other words, what it is like *sub specie aeternitatis*, from the ‘perspective of eternity’. Just as Johannes Tauler says – in connection with Meister Eckhart – to those of his students who misunderstood the teaching of the Meister: ‘He spoke from the perspective of eternity, you, however, understood them from the perspective of time.’ (Tauler: *A hazatérés útjelzői*, 42.)

¹ E kettő különbségével kapcsolatban lásd Kohn: *Sitting in Oblivion*, 25.

¹ On the difference between the two see Kohn: *Sitting in Oblivion*, 25.

hogy még XX. század legnagyobb indiai szentje, Bhagaván Srí Ramana Maharsi is többször jelent meg tanítványai testi-lelki szemei előtt ürességként. Amikor egyik korai tanítványa, Raghavachariar először ke-reste fel, beszélgetésük végén a következő kérést fogalmazta meg: „»Ahogy Ardzsúna is látni szeretne volna Srí Krisna formáját, [...], ugyanúgy szeretném elnyerni a te valóságos formádnak látomását – ha méltó vagyok rá.« A *szvámi* akkor épp a csarnok emelvényén ült, mögötte pedig a falon ott volt Daksinámúrti képe.² Ő, szokásához híven, csendesen nézett maga elé, én pedig a szemét néztem. Akkor egyszer csak a teste Daksinámúrti képével egyetemben eltűnt előlem. Csak az üres tér volt előttem, még a falakat sem láttam. Ezt követően egyszer csak Maharsi és Daksinámúrti testének körvonalában egy fehér felhő formálódott a szemem előtt. Fokozatosan egyre határozottabban jelent meg a két test körvonala, ezüstös vonalakkal. Akkor szemüket, orukat és a többi részletet is hasonlóan fényes vonalak vették körül. Aztán a vonalak fokozatosan szélesedni kezdtek, míg csak a *szvámi* és Daksinámúrti nagyon erős és elviselhetetlen fénnel ragyogni nem kezdett. Így aztán lezártam a szememet, vártam néhány percet, majd miután újra kinyitottam, a *szvámit* és Daksinámúrtit megszokott formájában láttam.” (Osborne: *Ramana Maharsi*, 95.)

Magától értetődik, hogy az az eszme, amely az indiai lélekre ilyen nagy hatást gyakorol, valamiképpen a vallás rituális formáiban is megjelenik. Arunachalam Ponnambalam – a világhírű művészettörténész, Ananda K. Coomaraswamy unokatestvére, s egyúttal a Ceyloni Nemzeti Kongresszus első elnöke – írja egyik levelében egy saiva templomban tett látogatásáról: „A legbelső szentélyben Siva képe volt a táncos pózában. A Táncoló Isten – ahogy erre felé mondják, minthogy a tánc szimbolizálja a működésben lévő mindenséget. E szentkép mögött közvetlenül egy függöny lógott, amely a szentek szentjét, vagyis – mint ahogy nevezték – a Nagy Misztériumot rejtette el az avatatlan szem elől. A hasonló papokat azonban időnként rá lehet venni arra, hogy kivételt tegyenek. Néhány évvel ezelőtt nekem is abban a kiváltságban volt részem, hogy ha nem is könnyen, de bepillantást nyerhettem a szentek szentjébe. [...] Mit gondolsz, mit láttam a függöny mögött? *Ürességet* – csak üres tér volt. Akkoriban még fogalmam sem volt arról, hogy ez mit jelent, és a papok sem tudtak rá magyarázatot adni. Mióta azonban a mesterem elmagyarázta, világos számomra.”³ (Arunachalam: *Light from the East*, 40.) A szentek szentjének dél-indiai – tamil – neve ennek megfelelően *csidambam*, vagyis „a tér bölcsessége”, míg szanszkrit neve *csidákása*, vagyis „a tér tudatossága”.⁴

Ennek ellenére az „üresség” eszméje sem Hátsó-Indiában, sem az indiai szubkontinensen, sem Tibetben nem tudta áttörni a spirituális és a metafizika határát, vagyis nem tudott „társadalmi szervezőerővé” válni, dacára annak, hogy az eredeti buddhizmusban igen nagy hangsúlyt kapott a személyiség, vagyis az *alanyi világ* üressége (éntelensége), a legjelentősebb mahájána-iskolában, a madhjamakában – más néven súnjavádában (*sūnyavāda*: „üresség-tan”) – pedig hasonlóképpen nagy hangsúlyt kapott a lételelemek, vagyis a *tárgyi világ* üressége

The idea of emptiness was definitely accorded greater importance in the Far East than in the Christian West. It is noteworthy that even the greatest Indian saint of the 20th century, Bhagavan Sri Ramana Maharsi, often appeared before bodily and mental eyes of his students as an emptiness. When one of his early students, Raghavachariar, went to see him the first time, at the end of their conversation he came up with the following question: ‘»just as Arjuna wished to see the form of Sri Krishna [...], I wish to have a darshan of your real form, if I am eligible.« He silently gazed on, as usual, and I gazed into his eyes. Then his body and also the picture of Dakshinamurti disappeared from my view.² There was only empty space, without even a wall, before my eyes. Then a whitish cloud in the outline of the Maharshi and of Dakshinamurti formed before my eyes. Gradually the outline (with silvery lines) of these figures appeared. Then eyes, nose, etc., other details were outlined in lightning-like lines. These gradually broadened till the whole figure of the Sage and Dakshinamurti became ablaze with very strong and unendurable light. I closed my eyes in consequence. I waited for a few minutes and then saw him and Dakshinamurti in the usual form.’ (Osborne: *Ramana Maharsi*, 95.)

It goes without saying that the ideas which had such a great impact on the Indian soul, appear in some way in the rituals of the religion as well. Arunachalam Ponnambalam – the nephew of the world-famous art historian, Ananda K. Coomaraswamy, and the first president of the National Congress of Ceylon – writes in one of his letters about his visit to a Saiva church: ‘In the innermost shrine is the image of Siva in the attitude of a dancer – the Dancing God he is called here, the dance symbolising the operations of the universe. Immediately behind the sacred image hangs a curtain which screens off the Holy of Holies, the Great Mystery as it is called. It is a privilege rarely accorded to look behind the curtain. [...] What do you think I saw behind the curtain? Emptiness – mere space. I did not understand it on my first visit nor do the priests. The thing is clear to me now as explained by the Master.’³ (Arunachalam: *Light from the East*, 40.) The South Indian – Tamil – name of the saint of all saints is likewise *chidambam*, that is the ‘wisdom of space’, while its Sanskrit name is *chidākasa*, or the ‘consciousness of space’.⁴

Despite this the idea of ‘emptiness’ could not break through the limits of spirituality and metaphysics in Indochina, on the Indian subcontinent or in Tibet, in other words it could not become a ‘socially cohesive force’, despite the fact that in the original Buddhism the emptiness of the personality – the emptiness (selflessness) of the *subjective world* was stressed to a rather great extent. In the most important Mahayana school, in the Madhjamaka – in other words in the sunyavada (*sūnyavāda*: ‘the teaching of emptiness’) – a similarly great emphasis was laid on the emptiness of existential elements, the emptiness (lack of substance) of the world as objectness. It is art where this shortcoming can be best identified. In the geographical areas

² Daksinámúrti Siva egyik testet öltése csend által tanító *guruként*.

³ Arunachalam a XIX. századi Dél-India szinte teljesen ismeretlen, de rendkívüli hatású spirituális mesterének, Srí Arulparánanda Szvámi gálnak volt a titkos tanítványa.

⁴ A tamil *ambalam* és a szanszkrit *ákása* szavak a „tér”, az „éter” és az „üresség”, vagyis a „differenciálatlan kontinuum” fogalmát sűrítik magukba.

² Dakshinamurti is one of the incarnations of Shiva as a guru teaching with silence.

³ Arunachalam was a secret student of Sri Arulparanda, an almost completely unknown but extremely influential spiritual master in South-India in the 19th century.

⁴ The Tamil words *ambalam* and the Sanskrit *akasha* condense ‘space’, ‘ether’ and ‘emptiness’, in other words the concept of the ‘undifferentiated continuum’.

(szubsztanciálansága). Ahol e hiányosság a legjobban tetten érhető, az a művészet. A fent említett földrajzi területeken ugyanis sem az auditív, sem a vizuális művészetek vonatkozásában nem alakult ki olyan formája a művészetnek, mely az üresség megragadására alkalmas lehetett volna. A hátsó-indiai, indiai és tibeti szakrális művészetnek nem az üresség, hanem elsősorban a *metafizikailag strukturált rendezettség* volt a központi szervezőeszméje, még akkor is, ha ez a hatalmas művészeti család nagyon is különböző, egymással szinte összemérhetetlen alcsaládokra bomlott. Az egyedüli terület, ahol az üresség, vagy legalábbis a vele ekvivalens minősítetlen metafizikai kontinuitás, a *csidákása* megjelent, az némileg paradox módon nem a képzőművészet, hanem a *zene*. Az indiai zenében ugyanis a *rága* (dallam) és a *tála* (ritmus) magasan strukturált fenomenális felszíne alatt mindig jelen van szerényen meghúzódva a harmadik nagy zenei komponens, a *dhran*, vagyis az a többé-kevésbé differenciálatlan burdonhang (vö. angol *drone*, magyarosított formában *drón*), amely a dallam és ritmus alapjául szolgáló osztatlan metafizikai kontinuumot képviseli, s amelyet rendszerint az egyik legősibb indiai hangszer, a tánpúrá segítségével szólaltatnak meg. Az üresség eszméje csak Tibettől keletre, Kínában és Japánban vált meghatározó művészeti szervezőerővé, megteremtve egy olyan művészetet, kidolgozva azokat a zenei, irodalmi, képzőművészeti és építészeti eljárásokat, amelyek a maguk szubtilis módján képesek a legnehezebb művészeti feladatra: a csend megragadására a hangok révén, az üresség megragadására a formák, színek és szavak révén.⁵

Ami pedig a keresztény Európát illeti, nemcsak művészetét tekintve maradt távol az ürességtől, de – mint láttuk – nem is rendelkezett olyan szakrális *terminus technicusszal*, amely fedte volna az üresség metafizikai fogalmát. Mind a teológiai gondolkodás, mind a vele szoros kapcsolatban lévő – keresztény keleti és nyugati – ikonográfia egésze más nyomvonalon haladt. A keresztény művészet szakralitása ugyanis szoros kapcsolatban állt vallási tematikájával, márpedig minden üresség-művészet lényegi eleme a tematikusság redukciója. Még olyan esetben sem tudott kifejlődni a keresztény üresség-művészet, amikor az üresség egyik társeszméje, a „csönd” (gör. *hészükhia*) meghatározó spirituális fogalmává vált egy több évszázados, erősen spirituális megalapozottságú teológiai mozgalomnak (hészükhazmus). (Lásd Strezova: *Hesychasm and Art*)

Mindez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy az üresség eszméje a keresztény világban ismeretlen lett volna. Éppen ellenkezőleg: a kereszténység spirituális értelemben legkiválóbbjai *szükségképpen* jutottak el az üresség eszméjéhez. A kereszténységben az üresség – és társeszméi – mindig is szoros kapcsolatban voltak a negatív teológiával (lat. *theologia negativa*), amely viszont a neoplatonizmusban gyökerezett, bár gyökerei egészen a középplatonizmusig nyúlnak vissza. Alexandriai Kelemen az *elvonatkoztatás* (gör. *aphairesisz*) képességével jut el az ürességig: ha egy térbeli testnek egymás után elvonjuk a mélységi, hosszúsági és szélességi dimenzióját, akkor „ami ilyen módon megmarad, az egy pont lesz, egy egység (gör. *monasz*), amely azonban még rendelkezik, úgymond, [térbeli] helyzettel (gör. *teszin*); ha azonban elvonjuk a helyzetet is, akkor csak az egység fogalma marad” (Sztromata 5:11). Mint ahogy Kelemen a teremtés napjainak

mentioned above no form in the audio or visual arts came into being which was suitable to capture the emptiness. The organising idea of sacred art in Indochina, India and Tibet was not the emptiness, but mainly a *metaphysically structured organisation*, even if this huge family of art was subdivided into very different sub-families almost not comparable with each other. The only area where emptiness or at least the equivalent unqualified metaphysical continuity, *chidakasha*, appeared was – in a somewhat paradoxical manner – *music*. In Indian music under the highly structured phenomenal surface of *raga* (tune) and the *tala* (rhythm) a third large musical component was always modestly present, the *dhran*. That is the more or less undifferentiated drone (Cf. English *drone*, in Hungarian *drón*), which represents the undivided metaphysical continuum – the basis of tune and rhythm – which is normally sounded by one of the most ancient Indian musical instruments, the tanpura. The idea of emptiness only became a major artistic organising principle in the East of Tibet, in China and Japan, thus creating an art and elaborating those musical, artistic and architectural procedures, which – in a subtle way – can perform the most difficult artistic task: to capture silence with sounds, to grasp the emptiness with shapes, colours and words.⁵

Regarding Christian Europe, it did not approach the emptiness at all, not only with its art, but – as we saw – it did not even have such a sacred *terminus technicus*, which would have covered the metaphysical concept of emptiness. Both theological thinking and the whole closely related – Christian Eastern and Western – iconography developed along different lines. The sacred character of Christian art was closely related to its religious themes, whereas the essential element of all emptiness-art is the reduction of thematic character. Christian emptiness-art could not develop even in such cases when one of the associate ideas of emptiness – ‘silence’ (Greek *hesychia*) – became a dominant spiritual concept of a several centuries old theological movement – hesychasm – with its strong spiritual foundation. (See Strezova: *Hesychasm and Art*)

All this, however, does not at all mean that the idea of emptiness was unknown in the Christian world. Just the opposite: the spiritually very best representatives of Christianity came to the idea of emptiness *by necessity*. In Christianity emptiness – and its associate ideas – have always been closely related to negative theology (Lat. *theologia negativa*), which, however, had its roots in Neoplatonism, though its roots date back as far as Middle Platonism. Clement of Alexandria came to the emptiness with the ability of *abstraction* (Gr. *aphairesis*): if a spatial body is deprived, one after the other, of its depth, length and width, then ‘what remains then will be a point, a unit (Greek *monas*), which, however, still has a so-called spatial position (Greek *tesin*); if, however, we remove the position as well, then only the concept of unity remains” (Stromata 5:11). Just as Clement puts it making use of the symbolism of the days of creation, this way the abstraction of the six directions of space gives rise to the *seven*, in other words the unit that has a spatial position, just to give rise to the *eight* with yet another act of abstraction – the unit without a position. (Cf. Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis*, 49–51.) This is how we reach

⁵ Ez utóbbira klasszikus példa a japán *haiku*.

⁵ A classic example of the latter is the Japanese *haiku*.

számszimbolizmusát felhasználva fogalmaz, ilyen módon a tér *hat* irányának elvonatkoztatása után megszületik a *hét*, vagyis a térbeli helyzettel rendelkező egység, hogy aztán ebből egy újabb elvonatkozattással megszülessen a *nyolc*, a helyzetelen egység. (Vö. Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis*, 49–51.) Így jutunk el egyfajta *reductio ad vacuum* révén az isteni „ürességig” (gör. *akanész*), amely nem más, mint a pontként felfogott osztatlan és dimenziótlan egység „térbeli képe”.

Kelemen e kontemplációs módszere voltaképpen előképe a későbbi, már neoplatonikus alapokon álló negatív teológia lényegi módszerének, a *via remotionis*nak, a „megfosztás útjának” avagy „eltávolítás módszerének”. A keresztény spirituális teológiában ennek első jelentős képviselője az a Dionüsziosz Areopagitész, aki „fénylő sötétségként” ragadja meg az isteni létet/semmit, mely azonban „nem sötétség és nem is fény”. (Az *isteni és az emberi természetéről* II. 259. és 265.) Dionüsziosztól kezdve a fény és a sötétség paradox egysége – vagy más, ezzel ekvivalens paradox viszony – gyakran képezte alapját a keresztény spirituális teológiának.

Maga az üresség fogalma, illetve ennek szoros értelemben vett szinonimái azonban csak annak az Eckhart mesternek az életművében (illetve az eckhartiánus misztikában)⁶ jelentek meg, akit már saját korában is úgy jellemeztek, mint azt az embert, „aki elől Isten nem rejtett el semmit”.⁷ Ugyanakkor pedig Eckhart mester az a szerző, akinek a távolkeleti gondolkozással való párhuzamai miatt Rudolf Otto (1926: *West-östliche Mystik*) és Daisetsu Teitaro Suzuki (1957: *Mysticism: Christian and Buddhist*) munkájától kezdve a legtöbb könyvet és tanulmányt szentelték. Az eckharti középfelelmét *lúterkeit* pontosan azt az értelmet hordozza, mint a *súnjátá* Indiában: „Egyszerre jelzi az isteni természet eredendő tisztaságát és azt a tisztaságot és ürességet, amit a léleknek kell elérnie az elkülönülés révén, hogy eggyé válhasson Istennel.” (Meister Eckhart, 402.) Egyik legnagyobbprédikációjában s egyúttal az egész keresztény hagyomány egyik legmélyebb beszédében Eckhart az Apostolok cselekedeteinek (9:8) abból a mondatából kiindulva, hogy „Felkelt Pál a földről, és nyitott szemével sem látott semmit”, a semminek, illetve a *semmi látásának* négy különböző jelentését dolgozza ki:

Egyik jelentése az, hogy amint a földről fölkel és szemét kinyitotta, semmit sem látott, és ez a semmi Isten volt, mert amiképp Istent látta, azt nevezi semminek.

Második jelentése az, hogy amint felkelt, nem látott semmi mást, csak Istent.

A harmadik, hogy egyetlen dologban sem látott semmi mást, csak Istent.

A negyedik, hogy amint Istent látta, minden dolgot semminek látott. (Eckhart: „Surrexit autem Saulus”, 439–440. [Q 71])

Voltaképpen ez a négy különböző jelentés egyetlen jelentés négy arca, ugyanis bármelyik értelmezést is vesszük, lényegi értelemben magában foglalja a másik hármát is. Isten és a nemlét, a minden

⁶ Az „eckhartiánus misztika” fogalma alá nemcsak közvetlen tanítványai tartoznak, mint Johannes Tauler és Heinrich Suso, hanem *quasi* ellenfele, Jan van Ruusbroec is, vagy olyan későbbi vagy egészen kései utódai is, mint Nicolaus Cusanus és Angelus Silesius.

⁷ Az ezredforduló egyik legjelentősebb misztika-kutatója, Bernard McGinn ugyanezzel az címmel publikált egy monográfiát a Mesterről: *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing* [Eckhart mester misztikus gondolkozása. Az ember, aki elől Isten nem rejtett el semmit].

the 'emptiness' (Gr. *akenes*) of God through some kind of *reductio ad vacuum*, which is nothing else but the 'spatial image' of the unit seen to be undivided and dimensionless.

This contemplative method of Clement is a precursor to the essential method – *via remotionis* – of negative theology on Neoplatonic foundations, of the 'way of deprivation' or of the 'method of removal'. In Christian spiritual theology its first major representative is Dionysios the Areopagite, who conceives of the godly existence/nothing as 'shining darkness', which, however, 'is neither darkness, nor light'. (Az *isteni és az emberi természetéről* II. 259. and 265.) From Dionysos onwards the paradoxical unit of light and darkness – or other equivalent paradoxical relations – often were the basis of Christian spiritual theology.

The concept of emptiness or its closely related synonyms, however, appeared only in the oeuvre of the Meister Eckhart (or Eckhartian mysticism),⁶ who was described even in his own age as the man, "from whom God hid nothing".⁷ At the same time Meister Eckhart is the author, to whom – because of his parallels with Far Eastern thinking – from the works of Rudolf Otto (1926: *West-östliche Mystik*) and Daisetsu Teitaro Suzuki (1957: *Mysticism: Christian and Buddhist*) onwards the greatest number of books and studies were devoted. The Middle High German of *lúterkeit* of Eckhart has exactly the same meaning as that of *sunyata* in India: 'It signifies both the primal purity of the divine nature and the purity and emptiness that the soul must achieve through detachment in order to be united with God.' (Meister Eckhart, 402.) In one of his most popular sermons, which is also one of the deeply-rooted speeches of the whole Christian tradition, (9:8) starting out of the sentence 'Paul rose from the ground and with open eyes he saw nothing', he elaborates four different meanings of the nothing and of *seeing it*:

One is that when he rose up from the ground with open eyes he saw Nothing, and the Nothing was God; for when he saw God he calls that Nothing.

The second: when he got up he saw nothing but God.

The third: in all things he saw nothing but God.

The fourth: when he saw God, he saw all things as nothing.

(Eckhart: „Surrexit autem Saulus”, 439–440. [Q 71])

As a matter of fact these four different meanings are the four faces of a single meaning, as regardless of which interpretation we look at, it essentially includes the other three. Eckhart condenses the seemingly paradoxical relationship of God and of non-existence, of the all and the nothing, of the full existence and the emptiness into an extremely strong image, when he mentions in his sermon that he once had a vision in which he was pregnant, just like a woman, but he was pregnant with *nothing*, and it was from this nothing that *God* was born⁸

⁶ Eckhartian mysticism' does not only include his immediate students such as Johannes Tauler and Heinrich Suso, but his *quasi* antagonist, Jan van Ruusbroec as well, or his later or very late successors like Nicolaus Cusanus and Angelus Silesius.

⁷ One of the most important researchers of mysticism, Bernard McGinn, published a monograph on the Master with the same subtitle: *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing*.

⁸ It is noteworthy that this is his only report of a vision in Eckhart, whose mysticism is based on the denial of imagination, that is the avoidance all imagery in contemplation, and, even in this case, the "object" of this vision was nothingness and emptiness.

és a semmi, a létteljesség és az üresség e paradoxnak ható viszonyát egy roppant erős képi megfogalmazásba sűríti Eckhart, amikor beszédében megemlíti, hogy volt egyszer egy látomása arról, hogy állapotos, akárcsak egy asszony, de a *semmivel* terhes, s ebből a semmiből *Isten* született meg.⁸ (Eckhart: „Surrexit autem Saulus”, 444.) Bár e beszédében Eckhart nem használja az *üresség* szót, de az isteni fény által „túlexponált” szem számára a semmi *látása* e nélkül is tökéletes utalás az ürességre. Az isteni fény látása elvakítja az embert a földi nevek és formák irányában, mint ahogy a túl sok fényt kapó fotópapíron is „kiesnek” a tárgyak formái. Az elhalványuló fenomenalitás mögött viszont egyre jobban láthatóvá válik az a numenális szubsztrátum, amely – mivel semmi megragadható nincs benne – üres és semmi. S ahogy a mozivásznon táncoló illuzórikus képek elfedik a néző elől az egyetlen stabil valóságot, vagyis a képek megjelenését lehetővé tévő fehér mozivásznat, éppúgy fedi el a nevek és formák világa az ember elől az egyetlen, isteni Valóságot; s ahogy a vásznon átvonuló képek nem „szennyeznek be” a mozivásznat, éppúgy az isteni létet sem szennyeznek be a nevek és formák. (Lásd *Olthalmazó útmutatás*, 22.)

Eckhart mester egyik tanítványa, Johannes Tauler erre az isteni szubsztrátumra utalva mondja egyik beszédében:

Vegyétek szemügyre egy tulajdonságát [ennek a Létnek]: az isteni pusztaságot a csöndes egyedülvalóságban. Ebben a Létben soha egyetlen szó sem hangzik el olyan módon, ahogy a teremtés világában elhangzik, sem egyetlen mű nem megy végbe benne. Ott minden annyira csendes, titokzatos és üres! Nincsen ott semmi, csak a színtiszta Istenség. Oda semmi idegen, semmi teremtmény, semmi kép, semmi forma be nem hatolhat. Erre a pusztaságra utalt a mi Urunk, amikor Ózeás prófétán keresztül így szólt: „Aki az enyém, azt a pusztába vezetem, hogy ott szívéhez szóljak” (2:16). Ez a pusztaság az Istenség csöndes magánya. Ide vezeti Ő mindazokat most és majdan az örökkévalóságban, akik figyelmezik az Ő suttozásaira. Merítsétek hát bele a ti természetlen, visszataszító bensőtöket (*grunt*) az Istenségnek ebbe a magányosságába, csendességébe és szabadságába, a ti szíveteket (*grunt*) az Isteni Egyedüllettbe. (Tauler: *A hazatérés útjelzői*, 421.)

Az eckharti metafizika azonban nem tudott integrálódni az európai gondolkodásba, és Eckhart mester, dacára keresztény voltának, szellemi értelemben éppen olyan távol van tőlünk, mint az indiai hindu Sankarácsárja vagy a tibeti buddhista Padmasambhava. Magától értetődik, hogy ilyen módon a keresztény művészet sem volt képes megragadni az ürességet. A keresztény szakrális művészet a XIV. században – Eckhart mester századában – már egyébként is visszaszorulóban volt, s nemhogy képes lett volna egy ilyen irányú megújulásra, de a reneszánsz új művészeti értékrendjével szemben folyamatosan tért veszített.

(Eckhart: „Surrexit autem Saulus”, 444.) Though in this sermon Eckhart does not use the word *emptiness*, but for the eyes 'overexposed' by the light of God the *seeing* of nothing is a perfect allusion to the emptiness even without it. The light of God dazzles man in relation to earthly names and forms, just like on an overexposed photo paper the shapes of objects are 'lost'. However, behind the fading phenomenality the numenal substrate becomes increasingly visible, which – as it does not contain anything tangible – is empty and nothing. And as the illusory pictures dancing on the cinema screen hide the only stable reality from the audience, that is the white screen that makes it possible for pictures to appear, it is the same way how the world of names and forms hide from man the only, godly Reality; and as the pictures crossing the screen do not 'soil' the screen, the existence of God is not soiled by names and forms. (See *Protective guidance*, 22.)

It is in reference to this godly substrate that one of the students of Meister Eckhart, Johannes Tauler, says in one of his sermons:

Put a quality (of this being) under scrutiny: the wasteland of God in silent loneliness. In this Being not a single word is uttered in such a way as it would be uttered in the world of existence. Nor does a single work take place. There everything is so silent, mysterious and empty! There is nothing else there, but the purest manifestation of God. No alien, no created entity, no image, no form can penetrate there. Our Lord meant this wasteland when he spake through the prophete Hosea: 'I will lead him who is mine to the wasteland so that I can speak to his heart' (2:16). This wasteland is the silent hermitage of God. He leads here those now and later in eternity who are attentive to his whispers. Immerse than your fruitless and repulsive inner self (*grunt*) into this loneliness, silence and freedom of the God, and your heart (*grunt*) into the Solitude of God. (Tauler: *A hazatérés útjelzői*, 421.)

The metaphysics of Eckhart, however, could not be integrated into European thinking, and Meister Eckhart, despite his Christianity, in a spiritual sense is as far from us as the Indian Hindu Sankara or the Tibetan Buddhist Padmasambhava. It is self-evident that in this way Christian art could not grasp emptiness either. Christian sacred art of the 14th century – in Meister Eckhart's century – was anyway on the decline, and it was not only incapable of such renewal, but had increasingly began to lose ground in the face of the new artistic value system of the Renaissance.

⁸ Figyelemre méltó, hogy Eckhartnak, akinek misztikája az imagináció tagadására épül, vagyis a kontempláció során kerül mindenféle képiséget, ez az egyetlen beszámolója egy látomásáról, s látomása „tárgya” még ez esetben is a semmi és az üresség volt.

Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aún en el monte, nada.

San Juan de la Cruz⁷

Magától értetődik, hogy mindennemű üresség-művészetnek meg kell bírkozni egy meglehetősen ellentmondásos feladattal: hogyan lehetséges megragadni formai eszközökkel azt, aminek nincsen formája? Távol-Kelet ezt a feladatot a forma és az üresség kontrapunktikus „képszerkesztése”, monokróm „színkezelés”, esetleg a komplementer színek egyensúlya révén igyekezett megoldani, s így mellőzhette a szorosan vett szakrális-mitologikus témaválasztást.⁹ A távol-keleti üresség-művészet képeinek többsége formális értelemben tájkép vagy természeti kép – anélkül, hogy a szó lényegi értelmében természeti lenne. Éppígy meg lehet kísérelni azonban a megoldást a forma transzparenciája vagy a forma redukciója révén. Molnár Sándor a nyugati avantgárd festészeti hagyomány szemléleti és módszertani elveit alkalmazva a forma redukciója révén igyekezett megragadni azt, ami túl van a formán. Eközben azonban határozottan elkerülte a kontúrtalanságot, az elmosódottságot, a színátmeneteket, vagyis az üresség-művészetnek azt a jellegzetes technikai eszköztárlját, amely mindig tévedhetetlen jele a képen megjelenő üresség emocionális-kaotikus-„egzisztencialista” eredetének. Aligha lehetne nagyobb hibát elkövetni, mint Heidegger ürességét/semmitjét összetéveszteni a *súnjatóval* vagy a *nadával*. Molnár művészetében az üresség nem emocionális, hanem voltaképpen *apollóni* eredetű: a rend megvalósítása, majd meghaladása, nem pedig alulmúlása révén jön létre.

Az üresség-művész előtt álló feladat nagyságát azonban nemcsak a megoldás nehézsége és paradox volta jelzi, hanem a ráfordított erőfeszítés és az erőfeszítés eredményének összemérhetetlensége is. Az ilyen műalkotásban ugyanis sokkal több a láthatatlan, a pusztán belső erőfeszítés aránya ahhoz képest, ami vizuálisan megragadható. Ezt úgy is lehetne mondani, hogy a képen a fenomenalitás ellenében a numenalitás kap hangsúlyt. Itt azonban nem arról van szó, amit Hamvas Béla – például Kandinszkijjal kapcsolatban – mond, hogy tudniillik a teória, a művészet elmélete túlsúlyba jut magával a vizualitással és a tényszerű artisztikummal szemben, hanem arról, hogy ami vizuálisan megragadható, csupán egy vékonyka hártya azon az erőfeszítésen, amely döntően a művészen belül zajlik le és a művészen belül is marad. (Hamvas: *Művészeti írások* I. 76–78. [Öt meg nem tartott előadás 5.]) Nem a teória és a praxis kettősségéről van itt szó tehát, hanem a művész belső küzdelméről és annak külső manifesztációjáról. S magától értetődik, hogy ha egyszer a műben sokkal több a láthatatlan „háttér”, mint a látható „előtér”, akkor az a nézőt sokkal nagyobb feladat elé állítja, mint a hagyományosabb súlypontozású műalkotások.

Mindezek a megfontolások különösen is vonatkoznak Molnár Sándorra és művészetére. A jelen kiállítás Molnár művészetének utolsó fázisát képviseli. A művészi korszakok egy-egy alkotó esetében általában retrospektív módon válnak értelmezhetőkké, s bár szukcesszív módon követik egymást, nem épülnek egymásra abban az értelemben, ahogyan

⁷ „Semmi, semmi, semmi, semmi, semmi, semmi, és a hegyen is: semmi.” Keresztes Szent János szavai a Kármel-hegyről, illetve az oda vezető útról készített saját kezű rajzán. A rajzot közli *The Collected Works of St. John of the Cross*, 110.

⁹ A távol-keleti üresség-művészet éppígy felhasználja a szakrális, mint a profán világ elemeit, amit éppen azért tehet meg, mert a szakrális/profán dichotómiánál mélyebb szinten működik, vagyis azt a gyökérvalóságot ragadja meg, amely egyaránt forrása a jelenségvilág szakrális és profán elemeinek.

Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aún en el monte, nada.

San Juan de la Cruz⁸

It is self-evident that all kinds of emptiness-art have to tackle a task that has many internal contradictions: how is it possible to grasp something with formal means that has no form? The Far East tried to resolve this task with contrapunctual 'image creation' of the form and the emptiness, monochromatic 'colour treatment', or possibly with the balance of complementary colours. Thus it was able not to select sacred-mythological themes in the strict sense.⁹ In a formal sense the majority of the emptiness-art pictures in the Far East is landscape or nature scene – without being the representation of nature in the essential sense of the word. In the same way a solution can be attempted, however, through the transparency of the form or the reduction of the form. Sándor Molnár tried to grasp what is beyond the form through the application of the attitude and methodology of the Western avantgarde painting by reducing the form. In the meantime, however, he definitely avoided lack of contours, blurriness, transitions of colour. In other words he avoided the typical range of technical means of emptiness-art, which is always an unmistakable sign of the emotional-chaotic 'existentialist' origin of the emptiness in the picture. One could hardly make a bigger mistake than confuse Heidegger's emptiness/nothing with the *súnjató* or the *nada*. In Molnár's art the emptiness is not emotional, but is of an *Apollonian* origin: it comes about by creating and then transcending order, and not by failing to reach the level of order.

The greatness of the task ahead for the emptiness-artist is indicated, however, not only by the difficulties and paradoxical character of the task, but also the effort and the impossibility of comparing the result of the effort. In such an artifact the ratio of the invisible internal effort is a lot higher than what can be grasped visually. It could also be put in such a way that it is numenality that receives greater emphasis in the picture than phenomenality. Here, however, what we are dealing with is not what Béla Hamvas – for example, in connection with Kandinsky – says, namely that theory, the theory of art receives greater emphasis than visuality and factual artistic quality. What is at the core here is that what can be visually grasped is only a thin membrane on the effort which predominantly takes place within the artist and remains within the artist. (Hamvas: *Writings on art* I. 76–78. [Five lectures not given 5.]) What is in focus here is not the duality of theory and practice, but the internal struggle of the artist and its external manifestation. And it goes without saying that if the invisible 'background' greatly exceeds the visible 'foreground', the spectator faces a much greater task than in the case of more traditionally weighted works of art.

All these considerations have special relevance for Sándor Molnár and his art. The exhibition under discussion presents the last phase of Molnár's art. In the case of artists the artistic periods can normally be interpreted in a retrospective manner. Though they follow each other successively, they do not build on each other in the sense that Sándor Molnár's painting periods build on each other and follow on from

⁸ 'Nothing, nothing, nothing, nothing, nothing, nothing, and also on the hill: nothing.' The words of St. John of the Cross from the Carmel Hill and his own drawing of the road leading there. The drawing is published in *The Collected Works of St. John of the Cross*, 110.

⁹ The emptiness-art in the Far East uses the elements of both the sacred and the profane world, and it can exactly do this because it works at a deeper level than the sacred/profane dichotomy. In other words it grasps that root reality, which is the fountainhead of both the sacred and profane elements of the world of phenomena.

Molnár Sándor festői korszakai egymásra épülnek és egymásból következnek. Molnár művészete tehát nemcsak visszafelé, hanem előre is értelmezhető: minden egyes stációja egy-egy lépcsőfok, amelynek megvan a szigorúan meghatározott hierarchikus helye a többi lépcsőfok között. Ez az, ami Molnár Sándor művészetét „életműtechnikailag” egyedülállóvá teszi. Egy életmű kezdetén csak az képes az életmű későbbi fázisait előre látni, aki egyrészt magas fokú tudatossággal rendelkezik, másrészt rendelkezésére áll egy tradicionális értelmezési keret. Molnár Sándor festőjogájának esetében ezt az értelmezési keretet nevével ellentétben nem az indiai jóga képviseli, hanem inkább a tradicionális természetbölcselet elemteana, illetve az alkímiai műveletek rendszere, és tulajdonképpen csak végső fázisában, az üresség révén lép ki ebből az értelmezési keretből, ugyanis az európai természetbölcselet egyik axiómája, a *horror vacui* miatt az ürességnek abban nincs helye. Ugyanakkor a molnári értelemben vett üresség mégiscsak része a tradicionális elemteannak, amennyiben az üresség a levegő-elem „magasabb oktávjának” tekinthető.

Ha a művész esetében az utolsó lépcsőfok – az üresség-korszak – előfeltételezi a megelőző lépcsőfokokat, amelyek nélkül egészen egyszerűen a levegőben lógna, akkor a néző legalább ennyire rá van szorulva arra, hogy ezt az utolsó fázist az életmű egészének és összes stációjának fényében lássa. A jelen kiállítás korlátai ugyan nem tették lehetővé a korábbi festői korszakok bemutatását, ahogyan a művész keresztülhalad az elemi minőségek és elemi folyamatok stációin, de akik előtt nem ismeretlen Molnár Sándor művészete, azok az üresség-képek szemlélése kapcsán semmiképpen nem hagyhatják figyelmen kívül azt a hosszú folyamatot, amelynek ez csupán az utolsó fázisa, akárcsak egy piramis esetében a legfelső zárókő. Az analógia már csak azért is helytálló, mert ahogy a piramis esetében a zárókő lezár egy építményt, s utána már nem következik semmi, éppígy az üresség-képek is lezárnak egy egész életművet, s utánuk – művészeti értelemben – már nincs semmi. Az utolsó fázis tehát *betetőzés*, de a betetőzés egyúttal célba érés is. Ugyanakkor az a folyamat, amelynek utolsó stációját az üresség-képek képviselik, az életmű hamvasi értelemben felfogott *lebontását* avagy *felszámolását* is magában foglalja. Bármennyire is paradox, az életmű kiteljesedése tehát kéz a kézben halad az életmű lebontásával. A cél ugyanis nemcsak az *út értelmét* adja, hanem egyúttal a *végét* is magában foglalja.

Indiában hagyományosan az emberi életciklust négy életszakaszra és életfeladatra (szkt. *ásrama*) osztották. Az első a *brahmácsárja*, a tanulói életforma; a második a *grihaszta*, a házigazdai életforma; a harmadik a *vánapraszta*, az erdei remete életformája; a negyedik pedig a *szannjászta*, a vándorremete életformája. A *szannjászta* a remeteségnek az a változata, amelyben a remete már minden tulajdonát felszámolja, még egy kunyhója sincs, mint az erdei remetének, ahol meghúzhatná magát. A *szannjászta* körülbelül abban az életkorban vált aktuálissá, amelyben a nyugati világban egy dolgozó élet jól megérdemelt jutalmaként elkezdődnek a kényelmes fizikai és szellemi leépülést biztosító nyugdíjas évek. A vándorremete (*szannjászta*) ekkor dob el minden kényelmi támasztékot, hogy a végső egzisztenciális lecsupaszítottság – üresség – állapotába lépjen.

Molnár Sándor üresség-művészete ilyen jellegzetesen *szannjászta*-művészet. Végighaladt a formák megannyi változatán, eldobta magától minden támasztékot, eldobta magától még a rend tökéletes képét, a megfagyott idealitást, a kristályvilágot is, és átlépett az üresség szabadságába. Mert az, hogy a *szannjászta* semmije sincsen, azt is magában foglalja,

each other. Molnár's art can be interpreted not only retrospectively, but also in a projecting way: each and every stage is a step, which has its own strictly defined hierarchical place among the other steps. This is what makes the art of Sándor Molnár unique from the perspective of the 'technique of his oeuvre'. At the beginning of an oeuvre only he who has a high level of consciousness and has a traditional frame of interpretation at his disposal can foresee the coming stages of an oeuvre. In the case of the 'paintingyoga' of Sándor Molnár this frame of interpretation – contrary to its name – is not Indian Yoga, but rather the teaching of the elements of the traditional natural philosophy and the system of alchemical operations. As a matter of fact it only exits this frame of interpretation in its final phase by way of the emptiness, as it is because of an axiom of European natural philosophy – *horror vacui* – that emptiness has no place in it. At the same time the emptiness as it is used by Molnár is nevertheless part of the traditional teaching of the elements, in as much as the emptiness can be considered a 'higher octave' of the air-element.

If in the case of an artist the last step – the period of emptiness – presupposes the previous steps without which it would simply dangle in the air, then the spectator needs as much as this to see this last phase in the light of the whole oeuvre and of its all stations. The limits of the present exhibition did not make it possible to present his previous art periods, as the artist progresses through the stations of the elemental qualities and processes. But those who know the art of Sándor Molnár – while watching the emptiness pictures – cannot at all disregard the long process that has led to this last phase just like the uppermost capstone in a pyramid. The analogy is pertinent even for the simple reason because as in the pyramid the capstone closes a building and nothing comes next, the emptiness pictures also close an oeuvre, and they – in an artistic sense – are not followed by anything. The last phase is the *climax*, but the climax is also reaching the goal. At the same time the process whose last station are the emptiness pictures also includes the *breaking down* or *winding up* of the oeuvre in the sense as Hamvas used these terms. So – however paradoxical it may sound – the unfolding of the oeuvre goes hand in hand with the disintegration of the oeuvre. The goal does not only give the *meaning* of the way, but at the same time it includes its *end*.

In India the human life cycle has traditionally been divided into four stages and tasks of life (Sanskrit *ashrama*). The first is the *brahmacharya*, the way of life of the student; the second the *grihastha*, the way of life of the family man; the third the *vanaprastha* is the way of life of the hermit in the forest; the fourth is the *sannyasa*, the way of life of the nomadic hermit. *Sannyasa* is the version of being a hermit in which the hermit divests himself of almost all his belongings, he does not even has a hut unlike the forest hermit, where he could find shelter. The *sannyasa* normally began in about the age in which in the Western world – as the well-deserved reward of a working life – the retirement begin giving rise to a pleasant physical and mental slow-down. It is at this time that the nomadic hermit (*sannyasi*) throws away all his supporting comforts to reach the final existential and pared down existence – the emptiness.

Sándor Molnár's emptiness-art is such a characteristic *sannyasin*-art. It progressed through the many versions of form, discarded all forms of support, even threw away the perfect image of order, the frozen ideality,

hogy a birtoklás tárgyai immár elveszítették számára realitásukat. Az üresség a dologság teljes felszámolása. A *dolgokból elég!* Ahogy Hamvas Béla fogalmaz az „Eksztázis” című nagyesszéjében: „Objektum annyi, mint valami, ami az emberrel szemben áll, mint saját lényének ellentéte és ellenfele és ellenállása. Az objektum nem egyéb, mint a lefokozott éberségben élő emberi lény rémképe, amit álmában a sors valóságának tekint, vagyis nem egyéb, mint a kondicionált tudat projekciója, az azon való eltévelyedés, hogy saját kondíciójának kivetítését ténylegesen létezőnek tekinti, és magát ettől az álomképtől, mintha az valóságos lenne, befolyásoltatja. Minden üres. Az üres is üres (*súnjata súnjata*). A dolgokból elég.”¹⁰ (Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka* IV. 449.) Ez a lényege Molnár Sándor üresség-művészetének: a dolgok felszámolása, átnézés a fenomenalitás, a név-és-forma világán, elhatolás a dolgok numenális szubsztátumáig, ahol a formák már elveszítik érdekességüket, realitásukat. Mert csak az tud átnézni a nevek és formák világán, csak az képes meglátni az üresség pozitív oldalát, aki képes fölszámolni a dolgokkal való – mindig kétoldalú – birtokviszonyát.

Molnár Sándor üresség-képeinek egyik „technikai” jellegzetessége a *textúra mint detematizációs eszköz*. A textúrává formált faktúra az ábrázolhatóság határa, az az utolsó „téma”, ami még képileg megragadható, s így a forma kiküszöbölésének legkiválóbb eszköze. Artisztikus értelemben a textúrán túl már nincs semmi, csak az üres vászon, ami viszont már nem művészet. Ugyanakkor a textúra kiemeli az üresség telítettségét. „Csak az üresség teljes” – mondja Molnár Sándor. (Molnár: *A festészet útja*, 133.) A textúra az üresség erőtere. Ami tehát Molnár Sándor képein megjelenik, az nem a „süket csönd”, hanem az a *telített csönd*, az az *intenzív üresség*, amely a maga preformalitásában minden formálisnak forrása és fundamentuma. A textúrából teljesen hiányzik a forma bizonyos szempontból legfontosabb, de szinte soha nem látott – csak felülről, a formán túlról látható – jellegzetessége: az, hogy korlátok közé zár. Mert „a forma határolt kötöttség” – mint ahogy Molnár fogalmaz. „A forma zsúfolt bútorraktár, tele az érzékelés, az érzés, a gondolat, a múltó idő ösztökélte rengeteg tennivalóval, az ego kielégíthetetlen vágyaival.” (Molnár: *A festészet útja*, 120.) A textúra ezzel szemben mentes a kötöttségtől; a szabadságot képviseli, a minden irányban szétterjedő „monumentális monotóniát”. (Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka* II. 311.) A textúra az a forma, ami nem forma.

Molnár Sándor üresség-stációjának képei azonban rendelkeznek egy másik különlegességgel is: az életműben – paradox módon – ekkor jelentek meg először olyan képek, amelyeken világosan beazonosítható szimbolikus formák vagy a tárgyi világ egyes elemei, folyamatai láthatóak. Itt mindenekelőtt a keresztből van szó, amely több üresség-képen is feltűnik, de időnként megjelenik e képeken a napszerű forma, a centrális pontból kilépő sugárzás, vagy éppen a függőleges axiális forma is.

A kereszt természetesen *prima facie* egyértelmű utalás a festő kulturális és szemléleti elkötelezettségére. De ez az értelmezés a keresztnek csupán az „exoterikus” aspektusát tudja megragadni. Egyik művében René Guénon idéz egy meg nem nevezett iszlám személyiséget, aki azt mondta, hogy „ha a keresztények rendelkeznek a kereszt jelével, akkor a muszlimok birtokában vannak a kereszt doktrínájának”. (Idézi Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája*, 123.)

the crystal world, and entered the freedom of emptiness. As the *sannyasi* no longer possesses anything, it also entails that belongings have already lost their real value for him. The emptiness is the complete liquidation of materiality. *It is enough of things as such!* As Béla Hamvas puts it in his great essay 'Extasy': 'An object is something that confronts man, as the opposite, the antagonist and resistance of his own self. The object is nothing but the nightmare vision of the human being living in degraded vigilance, which in a dream he considers as the reality of fate. In other words it is nothing but the projection of the conditioned consciousness, the loss of its way on it because it considers as actually existing the projection of its own condition, and – as if it were real – lets itself be influenced by this image of dream. Everything is empty. The emptiness itself is an emptiness (*sunyata sunyata*). It is enough of things as such.’¹⁰ (Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka* IV. 449.) This is the essence of Sándor Molnár's emptiness-art: the elimination of things, looking beyond the world of phenomenality, name and form, penetrating as far as the numenal substrate of things, where the forms already cease to be of interest and real. Because only he who can eliminate his – always two-sided – possessive relationship with things can look beyond the world of names and forms.

One of the 'technical' characteristics of Sándor Molnár's emptiness pictures is *texture as a means of dethematizing*. The facture shaped into texture is the limit of presentability, that is the last 'theme' that can still be grasped by the way of the image, and thus it is the most exquisite means of eliminating form. In an artistic sense there is nothing else beyond the texture, only the empty canvass, which, however, is already no art. At the same time texture highlights the fullness of the emptiness. 'Only the emptiness is complete' – says Sándor Molnár. (Molnár: *A festészet útja*, 133.) The texture is the field of force of the emptiness. What appears in the pictures of Sándor Molnár is not the 'deaf silence', but the *saturated silence*, the *intense emptiness*, which – in its preformal character – is the source and foundation of all things formal. The texture almost completely lacks the, in a way, most important feature of the form hardly ever seen – only from above, from beyond the form: namely that it confines. Because 'the form is delimited confinement' – as Molnár puts it. 'The form is a crammed warehouse of furniture, full of a lot to do triggered by perception, feeling, thought, the passing of time and of the insatiable desire of the ego.' (Molnár: *A festészet útja*, 120.) The texture, as opposed to this, is free of confinements; it stands for freedom, a sprawling 'monumental monotony'. (Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka* II. 311.) The texture is the form that is no form.

The pictures of Sándor Molnár's empty station, however, have yet another special feature: it was the first time that in the oeuvre – paradoxically – such pictures appeared which bore clearly identifiable symbolic forms or some elements and processes of the world of objects. In this context the cross is the overriding theme, which appears in several emptiness pictures, but time and again the sun-like shape, the rays emanating from a central point or the vertical axial form also appear.

The cross is obviously a clear *prima facie* allusion to the painter's cultural and visional commitment. But this interpretation can only grasp the 'exoteric' aspect of the cross. In one of his works René

¹⁰ „A dolgokból elég. A szentség elemzése” egyúttal Hamvas egyik esszéjének is címe (Hamvas: *Patmosz* I. 324–333).

¹⁰ *'It is enough of things as such. The analysis of the sacredness'* is also the title of an essay by Hamvas (Hamvas: *Patmosz* I. 324–333).

Hogy ez a kijelentés mennyiben helytálló, most ne vitassuk.¹¹ Ami itt fontos, az az, hogy a keresztnek mint pusztá formának is gazdag szimbolikus jelentéstartalma van.¹² Mindenesetre Guénon immár több joggal jelentheti ki azt, hogy „ha Krisztus meghalt a kereszten, akkor azt lehet mondani, hogy ennek oka az a szimbolikus érték, amelyet a kereszt önmagában véve birtokol, s amellyel az összes tradíció mindig is tisztában volt”. (Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája*, 112.) Nos, ha valahol, akkor ebben az irányban kereshető Molnár Sándornál a kereszt megjelenésének fontossága képei képein. Ahogy ugyanis a textúra decentralizál, de abban az értelemben, hogy nem engedi létrejönni a monumentális monotónia legfőbb akadályát, a formák világának policentrális kavalkádját, a kereszt – vagy akár a tengely¹³ – annak a centrumtalan szétterülésnek a veszélyétől óvja meg az ürességet, amely „lélektanilag” egyenértékű az önelvesztéssel. Az ürességnek ugyanis van egy alsóbbrendű formája is, amit az indiai bölcelet *nirguna mula praktikának*, „minősítetlen gyökértermészetnek”, az arisztotelianus-skolasztikus bölcelet pedig *prima materiának*, „elsődleges anyagnak” vagy *potentia passiva purának*, „tisztá passzív potencialitásnak” nevez, s amely a teremtett/létesült világ materiális bázisát alkotja. Mitológiai nyelvezettel ez az a *tejőceán*, amelyből a Szellem (szkt. *Purusa*) a nevek és formák világát köpüli, illetve ezek azok a „vizek”, amelyek fölött a teremtést „megelőzően” „az Isten lelke lebeg vala” (Teremtés könyve 1:2).¹⁴ Mind a tejőceán, mind a vizek ugyanazt a szimbolizmust hordozzák: az elsődleges anyag materiális, de termékeny ürességét (*materia – mater*), amelyből a másik üresség, a megtermékenyítő Szellem, más megközelítésből a Logosz, vagyis az *actus purus* („tisztá aktu[alitás]”) létrehívja a formák világát. Akár a keresztet nézzük, akár a tengelyt, akár a centrális, napszerű sugárzást, vagyis az üresség-képeken látható konkrét és szimbolikus formákat, ezek – *túl azon, hogy a formák világán belül a formafölötti képviselik* –, minden kétségen felül egyértelművé teszik, hogy Molnár képeinek semmi köze az ürességnek ahhoz az alsóbbrendű változathoz, amely a nevek és formák világának materiális bázisát alkotja. Ahogy Molnár Sándor megfogalmazza, ennek az ürességnek van szíve, de ebben a szívben nem vér, hanem fény lüktet.

Mégis – és nyilvánvalóan – az üresség-képek realizációjának leg-tökéletesebb változatai azok, amelyek kerülnek mind a textúrát, mind pedig a hagyományos szimbolizmusnak még a redukált formáit is – vagyis amelyekben a semmi és a művészet szimbiózisa a leg-tökéletesebben és a legmagasabb szinten valósul meg. Ami megidéli az ürességet ezeken a képeken, az az a lehetfinom artistikus *plusz*, amely nélkül a kép tényleg csak az üres vászon szellem által érintetlen *prima materiája*

Guénon quotes an unidentified Islamic personality, who said that 'if the Christians have the sign of the cross, then the Muslims are in possession of the doctrine of the cross.' (Quoted by Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája*, 123.)

Let us not debate now how true this statement is.¹¹ What is important here is that the cross – also as a sheer form – has rich symbolism.¹² In any case Guénon has more grounds to say that 'if Christ died on the cross, then one can say the reason for it is the symbolic value which the cross possesses in itself, and which has always been well-known to all the other traditions.' (Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája*, 112.) Well, if anywhere it is somewhere in this direction that the importance of the appearance of the cross in Molnár's late pictures can be found. The way texture decentralises, but in the sense that it prevents the major obstacle to monumental monotony from coming into being, the multi-level cavalcade of the world of forms. The cross – or even the axis¹³ – saves the emptiness from the danger of the centreless spreading, which 'from a psychological perspective' is tantamount to the loss of the self. The emptiness has a lower form as well, which is called in Indian philosophy *nirguna mula praktiti*, 'unqualified root nature', in Aristotelian-scholastic philosophy *prima materia*, 'primary material' or *potentia passiva pura*, 'pure passive potentiality', and which constitutes the material basis of the created world. In the language of mythology this is the Ocean of Milk, from which the Spirit (Sanskrit *Purusha*) churns the world of names and forms, and these are the 'waters' over which – prior to creation – 'the soul of God had flown' (Genesis 1:2).¹⁴ Both the Ocean of Milk and the waters carry the same symbolism: the primary, but fertile emptiness of the primary material (*materia – mater*), from which the other emptiness, the impregnating Spirit, otherwise the Logos, the *actus purus* ('pure actus or actuality') calls into life the world of forms. Whether we look at the cross, the axis, or the central sun-like rays, that is the concrete and symbolic forms in the emptiness pictures, these – *in addition to the fact that they stand for the phenomena over the form within the world of forms* – make it absolutely clear that the pictures of Molnár have nothing to do with the base version of the emptiness which constitutes the material basis of the world of names and forms. As Sándor Molnár puts it, this emptiness has a *heart*, but it is not blood but light that pulsates in this heart.

Nevertheless – and obviously – the most perfect realisations of the emptiness pictures are those, which avoid both texture and even the reduced forms of traditional symbolism – in which the symbiosis of the nothing and of art is realised in the most perfect way and on the

¹¹ Természetesen a keresztények is rendelkeznek a kereszt tudományával (lásd például Keresztes Szent János vagy Edith Stein életművét), csak egészen más értelemben, mint ahogy azt Guénon kifejti; másrészt viszont a muszlimok sem rendelkeznek a keresztnek *azzal* a doktrínájával, amelyet Guénon *A kereszt szimbolikája* című művében kifejtett, aminek ékes bizonyítéka éppen az, hogy a kereszt doktrínájával kapcsolatban a szóban forgó munkájában maga Guénon sem hivatkozik egyetlen muszlim forrásra sem.

¹² Ezzel kapcsolatban lásd különösen Molnár V.: *Világ-virág*.

¹³ A tengely és a kereszt, vagyis az axiális és a centrális szimbolizmus lényegileg egyazon szimbolizmus két megjelenési formája, mint ahogy azt a szimmetria két – axiális és centrális – alapformája kapcsán láthatjuk.

¹⁴ Voltaképpen ez a *prima materia* az a *tiszta anyag*, az a pusztá kvantitás, amelyet a modern tudomány, jelesül a fizika és a kozmológia a maga analitikus módszere révén egyre reménytelenebbül keres (vö. atom, elemi részecske), de amely helyett minduntalan arisztotelianus értelemben vett *formákba*, vagyis minőségekbe ütközik. S a materializmust legmélyebbről éppen ez a törekvést jellemzi: megpróbálni mindent visszavezetni az eddig még nem talált, de továbbra is feltételezett tiszta anyagra.

¹¹ Certainly the Christians also have the science of the cross at their disposal (see, eg. the body of work of St. John of the Cross or Edith Stein), only in a completely different sense than discussed by Guénon; on the other hand, however, the Muslims do not have the doctrine of the cross, which Guénon discussed in his *The Symbolism of the Cross*. A crucial proof of this is that in connection with the doctrine of the cross in the given work Guénon himself does not refer to a single Muslim source.

¹² In this context see especially Molnár V.: *Világ-virág*.

¹³ The axis and the cross, in other words the axial and the central symbolism are essentially two manifestations of the same symbolism as it can be seen in the two – axial and central – basic forms.

¹⁴ As a matter of fact this *prima materia* is the *pure material*, the mere quantity, which is sought by modern science – namely by physics and cosmology – with its analytical method increasingly hopelessly (cf. atom, elemental particle), but instead it keeps finding forms in the Aristotelian sense, that is qualities. And it is this intention that is the root of materialism: it tries to trace back everything to the pure material – not yet found, but still assumed.



lenne. Ezek a képek valóban a művészet határán billegnek, de éppen ezért képesek közvetíteni azt, ami már túl van a művészetben és általában a formák világán. Magától értetődően ez a legnagyobb művészi kihívások egyike, és korántsem csak „technikai” értelemben. A technika a belső hangoltság és intuíció nélkül mit sem ér, és az avatott szem számára mindig le is lepleződik rossz értelemben vett üressége. Molnár Sándor üresség-képeinek sokasága világosan jelzi egyrészt ezt az intuíciót, másrészt azt a küzdelmet, amely újra és újra nekilendül, hogy megtalálja a belső vízió tökéletes külső megnyilvánulását: a vízió nélküli víziót – az üresség vízióját. És még a távol-keleti festészetben is csak ritkán sikerült „tetten érni” az ürességet olyan megéjtő tisztasággal és lehetőfinom intenzitással, mint a *Sunjata No 201* képen.

Ha helytálló Lao-ce kijelentése, hogy „az égalattiban minden dolog a létből születik ugyan, de a lét a nemlétből születik” (Tőkei [szerk.]: *Kínai filozófia* II. 31. [Tao te king 40]), akkor Molnár Sándor egész életművét úgy kell felfognunk, mint egyetlen hosszú redukciós – sivai értelemben felfogott visszateremtési – folyamatot. Az életmű egyes stációi ilyen módon a lét kibontakozási folyamatával szemben visszafelé bejárt utat jelentik, amely egyre primordiálisabb fokozatokon keresztül vezet el egészen az *ősforráshoz*: az ürességhez. Molnár művészetének semmi köze nincsen érzéki tapasztalásunk tárgyaihoz. Amik az ő képein megjelennek, azok soha nem kerülnek és nem is kerülhetnek emberi szem elé, mert azok mindig elemi minőségek, princípiumok, principiális folyamatok. Nem képek, hanem ősképek. Molnár Sándor ezeken az ősképeken keresztül göngyölli fel az egész teremtett létet, éppen ellentétes irányban kigöngyölgésének (lat. *e-volutio*) azzal a folyamatával, amelynek során a differenciálatlan üresség abszolút kreatív potencialitásából létrejött az összes princípium, az összes princípiumon keresztül pedig az összes forma, vagyis a fenomenális sokszerűség



Sunjata No 201, 2012 | olaj, vászon | oil on canvas | 150 × 40 cm

highest level. What calls up the emptiness in these pictures is the most delicate artistic plus without which the picture would be the *prima materia* of the blank canvass untouched by the spirit. These pictures really verge on art, but it is precisely for this reason that they can convey what is already beyond art and in general the world of forms. Evidently it is one of the greatest artistic challenges, and not at all in a 'technical' sense. Technique is worthless without the internal state of mind and intuition, and the trained eye can always spot emptiness in a negative sense. The many emptiness pictures of Sándor Molnár clearly indicate – on the one hand – this intuition. On the other hand they indicate the struggle, which begins anew to find the perfect external manifestation of the internal vision: the vision without vision – the vision of emptiness. Even in Far Eastern painting it is rarely that one can 'catch' this emptiness with such incredible purity and delicate intensity as in the picture *Sunjata No 201*.

If Lao-ce's statement that 'though all things under the sky are born from existence, but existence is born from non-existence' (Tőkei [ed.]: *Kínai filozófia* II. 31. [Tao te king 40]), then we have to conceive of the whole body of work of Sándor Molnár as a long *reductive* – in Shaiva's terminology – a long process of *reverse creation*. Thus the individual stations of the *œuvre* represent a journey *taken back* in time as opposed to the process of unfolding of existence. This process leads to the *fountainhead* – to the emptiness – through increasingly primordial stages. The art of Molnár has nothing to do with the objects of our sensual experience. What appear in his pictures will never be and cannot be seen by the human eye, because they are always elemental qualities, principles, major processes. Not pictures, but primordial pictures. It is through these primordial pictures that Sándor Molnár gradually covers the whole created existence, in just the opposite direction to its process of unfolding (Lat. *e-volutio*). In this process all the principles came into being from the absolute creative potential

egész világa.¹⁵ Mert noha „felületén az »objektív« Semmi – akárcsak a kontemplatív tudatosságban megvalósított »szubjektív« Semmi – abszolút üres, belsőleg az önmagán belül visszatartott kreatív, önartikuláló energia roppant tömege miatt egy ontológiai telítettséget képvisel”. (Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy* II. 147.)¹⁶ Éppen ezért ha az ontológiai mérleg egyik serpenyőjébe odatesszük magát az univerzumot a maga végeláthatatlan térbeli és időbeli kiterjedésével és mérhetetlen tömegével, akkor a másik serpenyőbe odatehetjük az ürességet – s a mérleg máris egyensúlyba kerül. E kettő között van egy bizonyos egyenértékűség, éppen azért, mert a sokféleség fenomenális világa nemcsak eltakarja a differenciálatlan ürességet, hanem a maga differenciált mivoltában ki is fejezi azt, pontosan annak megfelelően, ahogy Platón az időt az örökkévalóság mozgó képének tekinti (vö. Timaios 37d). S ugyanígy elmondható az is, hogy Molnár üresség-korszakot megelőző művészete csak első megközelítésből tekinthető a fenomenális világ feltérképezésének; amit egy mélyebb rátekintés szerint bemutat, az az üresség végtelen kreativitása. Molnár Sándor az *ürességet* térképezi fel megnyilvánulásain keresztül, hogy e megnyilvánulásokon keresztül eljuthasson a Megnyilvánulatlanhoz. Mert „az egyetlen megnyilvánult a Megnyilvánulatlan”. (László: *Solum Ipsum*, 15. [46. aforizma])

Molnár Sándor üresség-művészetében van valami a „kései művek melankóliájából”. Ebben a melankóliában benne van a rezignáció – de benne van a derű is. Mert melankóliának és derűnek ugyanaz a gyökere: a dolgoktól, a nevek és formák világától való eloldódás. Akit a melankólia áthatott, azt már nem tudja megejtteni a formák világának színes kavaládja: sem lázba hozni, sem megrettenteni. Túl van. És túl lenni ebben az esetben annyi, mint *felülről látni*. A szomorúságtól csak az fél, aki azt hiszi, hogy az élet célja az élvezet. A melankólia és a szomorúság azonban megtisztítja az embert, kiégeti belőle a földi lét salakját, leválasztja a nevek és formák világáról. Ez az eckharti *Abgeschiedenheit*, az „elkülönülés” vagy – egy súlyosabb kifejezést használva – az „elidegenedés”. A melankólia folytonos *katharsisz*, folytonos megtisztulás. Csak aki még nem tapasztalta meg ezt az „éjszakai ragyogást” (lásd Harmati: „Éjszakai ragyogás”), a szomorúságnak ezt a felemelő erejét, csak az hiszi azt, hogy ez valamiféle veszteség. Ahogy egyre csökken a formák realitása, ahogy egyre inkább illuzórikussá válik mindaz, ami körülhatárolható, úgy válik egyre jobban megtapasztalhatóvá az a Hatalmas Üresség, amely minden forma forrása, fundamentuma és torkolata. Aki már végigment ezen a belső, alkímiai átalakuláson, az – mint Molnár Sándor – már csak jóindulatú, megértő együttérzéssel tekint azokra, akik még nehézkesen lábálnak előre a nevek és formák sűrű áradatában. Kikeveredve a nevek és formák szűkös, de illuzórikus börtönéből, megízelve az üresség nyílt terének háttartalan tágasságát és szabadságát, immár akadálytalanul halad előre.

Semmi nincs, mi visszahúzza, az emlékháló szétszakad.

Száll magasba tó hattyúja, és mindent, mindent hátrahagy.

*Dhammapada*¹⁷

¹⁵ Természetesen ennek a szó eredeti és etimológiai értelmében vett *evolúciónak* semmi köze sincsen a tudomány evoluzionizmusához, mert míg az előbbi egy potencialitás kibontakozása, addig az utóbbi egy mindennemű potenciális háttér nélküli növekedési folyamat.

¹⁶ Izutsu tanulmánya („Between Image and No-Image. Far Eastern Ways of Thinking”, 115–150.) a távol-keleti gondolkodás és művészetbölcselet oldaláról közelíti meg a „kép és a nem-kép”, vagyis a forma és az üresség viszonyát.

¹⁷ *Dhammapada*, 49. (7:91)

of the undifferentiated emptiness, and through all the principles all forms came into being, in other words the whole world of phenomenal multiplicity.¹⁵ As was the case with the »subjective« Nothing realized in contemplative awareness, the »objective« Nothing here in question is also absolutely empty on the surface, but inwardly it is an ontological plenum because of the enormous amount of creative, i.e., self-articulating, energy pent-up within itself. (Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy* II. 147.)¹⁶ That is why if we put the Universe itself into one of the pans of the scales with its endless spatial and temporal extension, then we can put the emptiness into the other pan – and the scales are balanced out right away. Between the two there is some kind of equivalence, namely because the phenomenal world of multiplicity does not only cover the undifferentiated emptiness, but in its differentiated quality expresses it exactly the way Plato considers it as the moving picture of eternity (cf. Timaios 37d). It can also be said that the art of Sándor Molnár before his emptiness period can only be considered as the mapping of the world of phenomena on the first encounter; what it presents when looked at more in detail is the infinite creativity of the emptiness. Sándor Molnár maps the *emptiness* through his manifestations to be able to get to the Unmanifested. Because ‘the only manifested entity is the Unmanifested’. (László: *Solum Ipsum*, 15. [46. aphorism])

Sándor Molnár’s emptiness art has something ‘of the melancholy of later works’. This melancholy includes resignation, but also serenity. Because melancholy and joy have the same root: detachment from things, from the world of names and forms. What has been permeated by melancholy can no longer be captivated by the colourful cavalcade of the world of forms: neither excite, nor scare. It is already beyond this. And to be beyond this in this case is to *see from above*. Only he who believes that the purpose of life is pleasure is afraid of sadness. Melancholy and sadness, however, cleanse people, burns from them the cinders of earthly existence, and separates them from the world of names and forms. This is the *abegescheidenheit* of Eckhart, ‘separation’ or – with a more serious expression – ‘alienation’. Melancholy is continuous *katharsis*, continuous cleansing. Only he who has not yet experienced this ‘shining of night’ (see Harmati: ‘The shining of night’), this uplifting power of sadness, only he believes that this is some kind of loss. As the realistic nature of forms is decreasing, as everything that can be delimited is becoming increasingly illusionary, the Great Emptiness – the source, foundation and influx of all. He who has already passed through this internal alchemical transformation – just like Sándor Molnár – only looks upon those with well-meaning and understanding sympathy who are still trudging forward in the dense flood of names and forms. Having found his way out of the constricting but illusionary prison of names and forms, having had a taste of the limitless spaciousness and freedom of the open space of emptiness, he already progresses without any obstacle.

There is nothing to keep him back, the net of memories is broken.

The swan from the lake flies into the sky, and leaves everything, everything behind.

*Dhammapada*¹⁷

¹⁵ Certainly this *evolúciónak* in the original and etymological sense of the word has nothing to do with the evolutionism of science, because while the former is the unfolding of a potentiality, the latter is a process of growth without any potential background.

¹⁶ Izutsu’s study („Between Image and No-Image. Far Eastern Ways of Thinking”, 115–150.) approaches the relationship of the ‘image and no-image’ from the perspective of Far Eastern philosophy.

¹⁷ *Dhammapada* 49. (7:91)

Bibliográfia

- Arunachalam: *Light from the East* → P[onnambalam]. Arunachalam: *Light from the East. Being Letters on Gñanam, the Divine Knowledge*. Ed. Edward Carpenter. London, 1927, George Allen and Unwin Ltd.
- Az isteni és az emberi természetről → *Az isteni és az emberi természetről. Görög egyházatyák I-II.* Budapest, 1994, Atlantisz Könyvkiadó /A kútnál/. Ford. Erdő Péter et al.
- Dhammapada → *Dhammapada. Az erény útja.* Budapest, 1994, Farkas Lőrinc Imre Kiadó. Ford. Főrizs László
- Eckhart: „Surrexit autem Saulus” → Eckhart: „Surrexit autem Saulus de terra apertisque oculis nihil videbat”. In: *Fohászok és vallomások. A világ legszebb imái.* Budapest, 1988, Vigilia /Vigilia könyvek/, 439-448. o. Ford. Schneller István
- Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája* → René Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája.* Budapest [1995], A Hagymány és a Transzcendencia Iskolája /Az őshagyomány könyvei 4./ Ford. Baranyi Tibor Imre
- Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka* → Hamvas Béla: *Az ősök nagy csarnoka I-IV.* Budapest, 2003-2013, Medio Kiadó /Hamvas Béla művei 19-22./
- Hamvas: *Művészeti írások* → Hamvas Béla: *Művészeti írások I-II.* Budapest, 2014, Medio Kiadó /Hamvas Béla művei 26-27./
- Hamvas: *Patmosz* → Hamvas Béla: *Patmosz I-II.* Budapest, 2008, Medio Kiadó /Hamvas Béla művei 3-4./
- Harmati: „Éjszakai ragyogás” → Harmati Minka: „Éjszakai ragyogás”. In: *Ars Naturae* (Szeged) 2014-2015/9-12. (V-VI. évf.), 181-184. o.
- I am That* → *I am That. Talks with Sri Nisargadatta Maharaj.* Ed. Maurice Frydman. Durham, 1988, The Acorn Press
- Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis* → Andrew C. Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis of Clement of Alexandria.* Leiden, 2009, Brill
- Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy* → Toshihiko Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy. Collected Papers of Eranos Conference I-II.* Tokyo, 2008, Keio University Press /The Izutsu Library Series on Oriental Philosophy 3-4./
- Kohn: *Sitting in Oblivion* → Livia Kohn: *Sitting in Oblivion. The Heart of Daoist Meditation.* Dunedin, 2010, Three Pines Press
- László: *Solum Ipsum* → László András: *Solum Ipsum. Metafizikai aforizmák.* Szerk. Buji Ferenc. Nyíregyháza, 2000, Kötet Kiadó
- McGinn: *The Mystical Thought of Meister Eckhart* → Bernard McGinn: *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing* New York, 2003, Crossroad Publishing Company /A Herder and Herder book/
- Meister Eckhart → *Meister Eckhart, Teacher and Preacher.* Ed. Bernard McGinn. New York, 1986, Paulist Press /The Classics of Western Spirituality/
- Molnár: *A festészet útja* → Molnár Sándor: *A festészet útja.* Budapest, 2013, Irály Kkt.
- Molnár V.: *Világ-virág* → Molnár V. József: *Világ-virág. A természetes műveltség alapjelei, és azok rendszere.* Budapest, 1996, Örökség Alapítvány /Örökség könyvek/
- Oltalmazó útmutatás* → *Oltalmazó útmutatás. Ramana Maharsi tanításai.* Szerk. David Godman. Nyíregyháza, 2012, Kötet Kiadó. Ford. Buji Ferenc
- Osborne: *Ramana Maharsi* → Arthur Osborne: *Ramana Maharsi and the Path of Self Knowledge.* Tiruvannamalai, 1997, Sri Ramanasramam
- Otto: *West-Östliche Mystik* → Rudolf Otto: *West-Östliche Mystik. Vergleich und Unterscheidung zur Wesensdeutung.* Gotha, 1926, Leopold Klotz Verlag
- Strezova: *Hesychasm and Art* → Anita Strezova: *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries.* Canberra, 2014, Australian National University Press
- Suzuki: *Mysticism, Christian and Buddhist* → Daisetsu Teitaro Suzuki: *Mysticism, Christian and Buddhist.* London, 1957, Allen & Unwin Ltd.
- Tauler: *A hazatérés útjelzői* → Johannes Tauler: *A hazatérés útjelzői. Beszédek a misztikus útról.* Budapest, 2002, Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó. Ford. Buji Ferenc és Révész Mária Magdolna
- The Collected Works of St. John of the Cross* → *The Collected Works of St. John of the Cross.* Washington, 1991, Institute of Carmelite Studies
- Tőkei (szerk.): *Kínai filozófia* → Tőkei Ferenc (szerk.): *Kínai filozófia I-III.* Budapest, 1986, Akadémiai Kiadó /Filozófiai írók tára 22-24./ Ford. Tőkei Ferenc
- Underhill: *Ruysbroeck* → Evelyn Underhill: *Ruysbroeck.* London, 1915, G. Bell and Sons Ltd. /The Quest Series/

Bibliography

- Arunachalam: *Light from the East* → P[onnambalam]. Arunachalam: *Light from the East. Being Letters on Gñanam, the Divine Knowledge*. Ed. Edward Carpenter. London, 1927, George Allen and Unwin Ltd.
- Az isteni és az emberi természetről → *Az isteni és az emberi természetről. Görög egyházatyák I-II.* Budapest, 1994, Atlantisz Könyvkiadó /A kútnál/. Transl. by: Erdő Péter et al.
- Dhammapada → *Dhammapada. Az erény útja.* Budapest, 1994, Farkas Lőrinc Imre Kiadó. Transl. by: Főrizs László
- Eckhart: „Surrexit autem Saulus” → Eckhart: „Surrexit autem Saulus de terra apertisque oculis nihil videbat”. In: *Fohászok és vallomások. A világ legszebb imái.* Budapest, 1988, Vigilia /Vigilia könyvek/, pp. 439-448 Transl. by: Schneller István
- Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája* → René Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája.* Budapest [1995], A Hagymány és Transzcendencia Iskolája /Az őshagyomány könyvei 4./ Transl. by: Baranyi Tibor Imre
- Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka [The great hall of the ancestors]* → Hamvas, Béla: *Az ősök nagy csarnoka I-IV.* Budapest, 2003-2013, Medio Kiadó /Béla Hamvas művei 19-22./
- Hamvas: *Művészeti írások [Writings on art]* → Hamvas, Béla: *Művészeti írások I-II.* Budapest, 2014, Medio Kiadó /Béla Hamvas művei 26-27./
- Hamvas: *Patmosz [Patmosz]* → Hamvas Béla: *Patmosz I-II.* Budapest, 2008, Medio Kiadó /Hamvas Béla művei 3-4./
- Harmati: „Éjszakai ragyogás” [Shining of the night] → Harmati Minka: „Éjszakai ragyogás” In: *Ars Naturae* (Szeged) 2014-2015/9-12. (V-VI. évf.), pp. 181-184
- I am That* → *I am That. Talks with Sri Nisargadatta Maharaj.* Ed. Maurice Frydman. Durham, 1988, The Acorn Press
- Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis* → Andrew C. Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis of Clement of Alexandria.* Leiden, 2009, Brill
- Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy* → Toshihiko Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy. Collected Papers of Eranos Conference I-II.* Tokyo, 2008, Keio University Press /The Izutsu Library Series on Oriental Philosophy 3-4./
- Kohn: *Sitting in Oblivion* → Livia Kohn: *Sitting in Oblivion. The Heart of Daoist Meditation.* Dunedin, 2010, Three Pines Press
- László: *Solum Ipsum [Solum Ipsum]* → László András: *Solum Ipsum. Metafizikai aforizmák. [Solum Ipsum. Metaphysical aphorisms]* Ed. Buji Ferenc. Nyíregyháza, 2000, Kötet Kiadó
- McGinn: *The Mystical Thought of Meister Eckhart* → Bernard McGinn: *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing.* New York, 2003, Crossroad Publishing Company /The Herder and Herder book/
- Meister Eckhart → *Meister Eckhart, Teacher and Preacher.* Ed. Bernard McGinn. New York, 1986, Paulist Press /The Classics of Western Spirituality/
- Molnár: *A festészet útja [The way of painting]* → Molnár, Sándor: *[A festészet útja]* Budapest, 2013, Irály Kkt.
- Molnár V.: *Világ-virág [Flower world]* → Molnár, V. József: *Világ-virág. A természetes műveltség alapjelei, és azok rendszere.* [Flower world. The basic signs of natural erudition and their system] Budapest, 1996, Örökség Alapítvány /Örökség könyvek/
- Oltalmazó útmutatás* → *Oltalmazó útmutatás. Ramana Maharsi tanításai* Ed. David Godman. Nyíregyháza, 2012, Kötet Kiadó. Transl. by: Buji Ferenc
- Osborne: *Ramana Maharsi* → Arthur Osborne: *Ramana Maharsi and the Path of Self Knowledge.* Tiruvannamalai, 1997, Sri Ramanasramam
- Otto: *West-Östliche Mystik* → Rudolf Otto: *West-Östliche Mystik. Vergleich und Unterscheidung zur Wesensdeutung.* Gotha, 1926, Leopold Klotz Verlag
- Strezova: *Hesychasm and Art* → Anita Strezova: *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries.* Canberra, 2014, Australian National University Press
- Suzuki: *Mysticism, Christian and Buddhist* → Daisetsu Teitaro Suzuki: *Mysticism, Christian and Buddhist.* London, 1957, Allen & Unwin Ltd.
- Tauler: *A hazatérés útjelzői* → Johannes Tauler: *A hazatérés útjelzői. Beszédek a misztikus útról.* Budapest, 2002, Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó. Transl. by: Buji Ferenc and Révész Mária Magdolna
- The Collected Works of St. John of the Cross* → *The Collected Works of St. John of the Cross.* Washington, 1991, Institute of Carmelite Studies
- Tőkei (Ed.): *Kínai filozófia [Chinese philosophy]* → Tőkei Ferenc (Ed.): *[Kínai filozófia I-III.]* Budapest, 1986, Akadémiai Kiadó /Filozófiai írók tára 22-24./ Transl. by: Tőkei Ferenc
- Underhill: *Ruysbroeck* → Evelyn Underhill: *Ruysbroeck.* London, 1915, G. Bell and Sons Ltd. /The Quest Series/