

# NAGY ALBERT CANTATÁJA

Az átváltozás: az emberbőrből állatbőrbe-öltözködés; az egymást kizáró helyzetek, állapotok, törvények: erről beszél Bartók Béla *Cantata profanája*. Erről első látásra Nagy Albert kép-Cantatája is. A minden lehetségest megtestesítő emberről, ember és állat mély rokonságáról: erről is vall a *Cantata* zenéje. Erről beszél Nagy Albert festményén az ember és a szarvas. Arról a rejtett — nemcsak rokonságról, de sorsközösségről is, mely az élet nagy és tragikus pillanataiban revelálódik, amit külső és belső nagy földomlások tesznek még nyilvánvalóbbá. Igaza van Szilágyi Domokosnak: „Kevés helye az életnek ott, hol túl sok a vér, / kevés helye az embernek, hol túl sok az isten“ (*Bartók Amerikában*). A költő Bartók dzsesszes Amerikájára, a sok-istenes és istentelen világra, a második világháború úzte zene-szerzőre, a megtagadott s a megtagadó otthonra — egyfajta *Cantata-élményre* utal: „Fáj az otthon, ki megtagadott. / Fáj az otthon, a megtagadott.“ S úzóttsság kiált Nagy Albert alkotásából is: a riadt emberalak a költő e sorát példázza: „Halál elől meghalásba menekül, aki él.“

Igen, a *Cantata*, a mindenkori *Cantaták tiszta forrásának* vizét a háború zavarja föl, a szarvasok kristály-kemény, szigorú törvényét a háborús esztelenség zúzza szét. „Ember az embertelenségben“: e mérték — paradox módon — egyre inkább már csak az állatvilágban érvényes. Szükségszerű, hogy Bartók Bélát is a háború vérzivataros előszele lökje a *Cantata* román népi forrásához, a szarvassá változott kilenc fiú balladájához. Aminthogy az is törvényszerű, hogy Franz Marc, a Verdunnél elpusztult festőművész, a legendás *Kék lovas* festője a lövészárookban döbbenjen rá embersors és állatsors rokonságára, arra, amit jóelőre megsejtett *Allatsorsok*-sorozatában. „Valami részvétes együvértartozás, közös tudat köt össze minket az állatokkal (...), az igazság egészen máshol van, mindnyájan belőle sarjadunk és hozzá térünk vissza“ — írja Marc.

Ki nem hallotta, hallja itt Bartók *Cantata profanáját*? — kérdi Franz Marcot idézve s a második világháborús iszonyra utalva a szlovákiai Fábry Zoltán. S kérdését újabb kérdéssel toldja meg: „Ki nem hallja itt a beszennyezett emberség tisztaságvágyát, poshadt állóvizektől való undorodását, a szarvasok kérlelhetetlen forrászenvedélyét: a tisztaság, a szabadság szigorú énekét?! — Bartók többet szenvedett a háborúban mindenkinél! Neki a megtagadott otthonnal is együtt kellett éreznie: neki a kreatúra szenvedése is fájt. Neki az állat-tragédiákat is számba kellett vennie s számon tartania. Igen: a lovak szenvedését is. A szarvasokét. Nem mondhatta többé: »En szabadabb és megfoghatatlanabb vagyok minden madárnál.«“

Ember és állat: a kreatúra közös sorsa a szenvedésben; ezt ábrázolja Nagy Albert talányos műve is. Elöttem a kép, ma is felkavar. Talán, mert alkotója — nem tudni, mi okból — elhallgatta. Talán, mert csak reprodukcióban láttam, ezért egészítettem ki képzeletben a többi, nemrég látott kép színeivel. Azt mondtam: Nagy Albert nem beszélt e festményéről? De hiszen csakis erről vallott beszélgetésünkkor. A zenéről. És mindarról, ami kép-Cantatáját, ez összegező művét létrehozta. Es Bartókról. Ahogyan szép dedikációjában nevezte, Bartók-Diogenészről:

— *Diogenész elindult fényes nappal Athén utcáin. Kezében lámpa. Azt kérdezték tőle: mit keresel? Azt mondta: embert.*

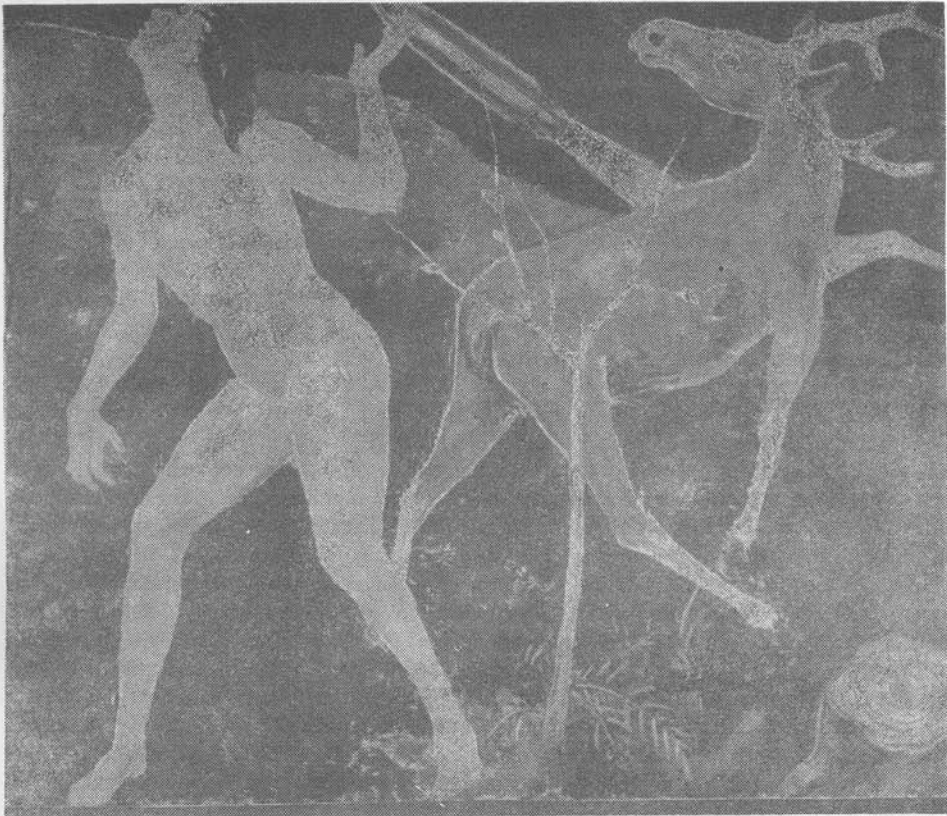
*Engem mindig az ilyen keresők, ilyen Diogenész-lelkű emberek vonzottak. Ilyen volt Bartók Béla is. Szerencsém volt, hogy az én szememet is ő nyitotta föl. Amikor felmentem Pestre, a Képzőművészeti Akadémiára, mint légy a tejfelbe, úgy estem bele a magyar szellemi élet legjavába, amit Ady, Móricz Zsigmond, Bartók Béla jelentett. Egy alkalommal volt szerencsém szerepelni hallani: ott volt ez valahol a Podmaniczky utca körül, a vasút mellett. Akkor láttam életemben először. Ez a kép végig megmaradt bennem. Megjelenése egy roppant idegéletet élő egyéniséget árult el: ez ráült arcára, különösen a szemében élt. Sosem láttam ilyen szemeket. Az egész ember zenéjével együtt — így kell mondanom — olyan brutális élményt jelentett,*

hogy néhány évig se nem láttam, se nem hallottam egyebet. Én magam nem gyakoroltam a zenét, de ettől kezdve a zene fantasztikus módon lekötött. Palestrina, Bach, Beethoven: ebbe a nagy „körítésbe“ került bele Bartók, bár csak sejtettem még, hol a helye. Festeni Rudnaynál tanultam. Ő is nagymértékben hatott rám, annyira, hogy féltem attól, ne hogy utánozzam. Így -- hogy, hogy nem — akadémiai éveim alatt jóformán ecsetet sem vettem a kezembe. Rajzoltam. Azt gondoltam: egyéniségemet a maga „szüzi tisztaságában“ csak így tudom megőrizni. Őrizkedve minden hatástól. Ha várok. Ez a „szüzi tisztaság“ — akkor már — körvonalatlanul bár — Bartókot jelentette.

Második találkozásom a zeneszerzővel már Olaszországban történt. Akkor Firenzében éltem. A harmincas évek közepén lehetett, lehet hogy 36—37-ben. Az *Accademia Santa Cecilia*ban tartott szerzői estet Bartók. Emlékszem: a konzervatív olasz közönség csak félig töltötte meg a termet; a második részben már püsszegték, fütty is hangzott itt-ott. A végén bementem a művészszobába. Ott állt Bartók roppant passzívan és mereven, mint aki teljesen kívül van a dolgokon. Mint aki kívül van mindenben. Újra a szuggesztív szemek maradtak meg bennem. S az ugyanolyan szuggesztív zene. Egészen az utolsó találkozásig. Ott voltam búcsúhangversenyén. Elég közel, az orgona alatt ültem. Ugyanazt a benyomást tette rám most is: valahogy nem volt jelen. És mégis volt. Talán még sokszorozottabban, mint addig bármikor. Ekkor már benne volt a levegőben: nem jön vissza. Búcsúzni mentünk a művészszobába. Keserves dolog volt. Még keservesebb nélkülüle. Nem is maradtam sokáig Pesten, ahol életem legborzalmasabb, már háborútól terhes korszakát éltem. 41-ben hazajöttem Kolozsvárra. Negyvennégyből való a relief, amit az *Utunk-évkönyv* közzétett. Valamivel későbbi Bartók-szobrom.

Csodálkozik, hogy festő létemre szobrot csináltam? Én eleinte — többek között — szobrásznak is készültem. Magam sem tudom, miért: Bartók benem mindig a szobrászt nyugtalanította. Mind a relief, mind a portré kapcsán egyetlen művészi probléma izgatott, az, hogy a portré hasonlítson. Hasonlítson mindahhoz, amit csak egy szobor mondhat ki, s hasonlítson az emberhez, aki minden, csak nem szobor: ahhoz a keménységhez, kristályos tisztasághoz, amit szememben Bartók jelentett. A Bartók-portrék közül láttam néhányat. Köztük a Berény Róbertét érzem legtalálóbbnak. Mégis: az ő Bartókja is valahogy túl puha. Bartók sokkal keményebb volt. Színeiben azért is olyan nehéz megragadni. Zenéje pedig egyenesen véső után kiált.

A festő hirtelen elhallgat. Talán, hogy a zenét beszéltesse, mely — egész idő alatt ez volt az érzésem —: ott vibrált a levegőben. Aztán feláll, és képeit mutatja, egyiket a másik után. Olykor rövid megjegyzést tesz. Én újra Cantatája után kérdeznék, de nem akarom megzavarni. Megpróbálok ember és szarvas viszonyára, a táskámban lapuló reprodukcióra a többi festményből következtetni. Abból a művészi magatartásból, ami például *Scherzo* elnevezésű képe sajátja. Két ember van a festményen. Nem öregek, nem fiatalok: vannak. Ahogy a festő mondja: „Van egy nő és van egy férfi.“ Valóban: két külön világ. „És itt ez a fintor“ — mutat a rózsát kínáló férfira a művész. Ez a fintor az, mely csaknem minden Nagy Albert-képen megtalálható, az a tudatos közhely, ami miatt egyik kritikusa „kétbalkezes asztalosmester“-nek nevezte. „Tudja — magyarázza Nagy Albert —, valami írásos-varratos dolog járt eszembe, valami népi és primitív: — a kettő az én felfogásomban nem ugyanegy! — innen a virág, a zöld fal, a piros drapéria.“ Lássuk csak: a szándékolt közhely, az akart primitív, a „mesteremberi“: ez lehetne magyarázata annak a szputnyiknak is, mely a kép-Cantatán az embert és állatot riasztja? Mi az a diszparát, egymáshoz-nem-illő, a művésztől elütő valami, ami minden képen mellbevág? Egyáltalán mi a magyarázata egy-egy közhelyes szituációnak, mely egy-egy arckifejezésről, a „van egy nő és van egy férfi“-viszonylatból, a két zárt világot mesterségesen áthidaló félszeg gesztusból hangoskodik: „Bizony, ilyenek vagyunk“?



Pierre Citron, Bartók francia ismerője hasonló kérdéseivel próbál megbirkózni Rónay György is. Megpróbál felelni arra: miért, hogy Bartók táncjátékai, drámai művei „összeegyeztethetetlen dolgokat igyekeznek összeegyeztetni”? Miért, hogy a szöveg, a játék a zenéj mondanivalóval szemben közhelyesnek hat? Rónay magyarázata Nagy Albert szándékolt primitívizmusára is válasz, a festmények diszparát jellegére is magyarázat. A festmények láttán, akárcsak a zene hallatán „minduntalan az az érzése az embernek: egy temperált világba (a festményen a közhelyes alapszituációba) be-bezúdul valami természeti vihar, berontanak az elemek. Ez a fából faragott királyfi, de a nem fából faragott, az igazi is, kicsit hontalanok már Bartók ekkori ege alatt. Szinte csoda, hogy össze nem törnek, hogy ki nem söpri őket, mint divatjukat múlt rekvizitumokat, a bartóki orkán elemi lázadására. Bartók már a természet felől, a természetből érzi, éli a világot. A »szöveg« az irodalom, a szimbolizmus, kissé a lélektan felől. Bartók már egyre inkább »a szabadban«. A szöveg még az erdőt, még az elemeket is az »üvegházból«. A két látás nem illik egybe. Zene és kép nem fedik egymást”.

Nagy Albertre mindez annyiban áll, hogy ő saját első képei megszövegezésével kerül szembe, haladja azt túl egy másik, elmélyültebb, primitívebb „zenei” koncepció révén. Így *Mandarin*-jában, melyet most tesz elem, jelen van a szándékolt „mesteremberi” csakúgy, mint a művészi elvonatkoztatás. Utólag ezt is Rónay György Bartók-koncepciója jussán tudom megmagyarázni: „Vakmerő, tudatosan vállalt diszszonancia és diszharmonia, végletek összeütközése” a képen is; a mandarin: „a nagyság, egészség, nyíltság morálja (...) egy bordély keretei közt, a mitikusap legmagasztosabb a valóságosan legsilányabban; az igazi, a valódi mindenestül hazugban és talmiban (...) A mű, amint van, valami rettenetes belső diszszonanciának, gyötretésnek, dühös meghasonlottságnak a vallomása. Miért látta Bartók valódinak a talmit?” — kérdi Rónay György, s mintha neki válaszolna, Nagy Albert a maga csodálatos *Mandarin*-járól kezd beszélni:

— Zenéjéből a Csodálatos Mandarin az, ami leginkább megrendített. Nem a játék, ami benne végbemegy, amit itt Kolozsvárott is láttam. De a zene, amely annyival több a játéknál. Nézze: így fordítottam le a magam nyelvére. Azt kell mondanom, hogy lefordítottam, mivel zenéjét lépésről lépésre közelítettem meg. Sokáig dühös is voltam magamra. S dühös vagyok ma is, amikor egy-egy művét, így az elvontabban ható vonósnégyeseit nem tudom követni. Szerintem őt megérteni: a korszerű gondolkodást jelenti.

Bennem ma, hatvannyolc évesen is, rengeteg a törekvés az igazi korszerűségre. Jó, hogy ezt most valakinek elmondhatom. A Mandarin zenéje sem azonnal kínálta magát. Előbb csak azt éreztem meg, hogy itt valami fantasztikus dolog történik. Jónéhányszor át kellett gondolnom, amíg megértettem a bartóki „utasítást“. Azt, hogy itt nem az a lényeg, hogy a Mandarin meggyilkolja. Hanem az, hogy mindannyian valami ideállal jövünk a világra. Melyet, ha túlságosan hajszolunk, életünkbe kerül. Én nem fogadom el, hogy a szerelmi ház a legnagyobb emberi indulat. Még mélyebb régiói is vannak az emberi léleknek. Még magasabbra is nézhetünk. Bartók is többet mondott annál, mint amit szövegírója mond. Persze: mondja a köznapi szöveget is. De annál valami sokkal egyszerűbbet, az ember lényegét inkább-érintőbbet is. Ezért egyszerűsítettem le én is a cselekményt, s redukáltam a szereplők számát.

Szerintem ez az egész Mandarin-ügy három személyre tartozik. S mind a három világ a Mandarinban csap össze. Nézze az arcát: rémület, a bírásnak az óhaja, előlegezett öröme: esze ágában sincs meghalni. Halvány fogalma sincs, mi történik a háta mögött, mire készül az álarcos alak, kezében a kés-sel. Az egész figura a gyermeki odaadás maga. Igaza van: bohóc is. Valamiféle maszkot képzeltem rá, maszk nélkül is. Ő az eszköz, hogy a művész kifejezze részvételét a bábjátékban, amit emberi életnek nevezünk. A női alakban mindkét lehetőséget megfestettem: a Mandarin csalódását s a beteljesülést is. Ami végeredményben ugyanaz. Ezért „csattan“ a kép a sárgás platina-hajon. E mögött a haj mögött húzódik meg minden, ami a köznapi értelemben vett életet jelenti: az öröm, a jó, — de a gyilkos szándék, tragédia is. Azt mondja: gicsces az apacs báli maskarája? Lehet. Én így érzem igaznak. Rémképbe illőnek. Rémregénybe kívánczónak. Engem ez a festmény nagyon megkínzott.

És ekkorra már mindent tudtam kép-Cantatájáról is. Azt, amit most utólag így fogalmazok meg: a megfogyatkozott élet s a megsokasodott istenek — a háború — miatt a magát istennek álmódó emberben ott van a mezítelen didergő. Nagy Albert különben sem öltözteti szívesen alakjait. Ott áll hát égretekert nyakkal a riadtan kereső, mezítelen ember, aki megijedt saját istenülésétől. Megretten a maga által eszkábált égitesttől, mű-üstököstől: a félelmes lángcsóvával rohanó úrrakétától. Ha jobban megnézzük, látnunk kell: valami hiányzik a képről, épp ami a Cantata lényege — az átváltozás. Különös Cantata ez, ahol az ember: ember, a szarvas: szarvas marad. Különös paradicsom, mely az embert már a mindentudás, a bűnbeesés után fogadja be. És egy szinten az állattal. Mert Nagy Albert Cantatáján csak ember és állat létezik: nincs falu, se város, csak a mindent beborító levegőg, rajta a gépesített emberi álommal. Mely már oly kevésbé emberi. Ennek a félelmetes valaminek ott az égen semmi köze sincs a festmény tengelyét képező szelíd kis fához. Lám, ezen a képen ez a néhány leveles facsemete: „mesteremberi“ lelemény. Mert ennek a paradicsomnak már nincs idillje. Az úrrakéta, mely betölt eget és földet, a csenevész fácska ellenére jött létre. Ember és állat: a természet ellenében. Ez a festő fintora. A fa vertikális vonala kettébe oszthatja a kompozíciót, hogy annál harsogóbban egybemosson embert és állatot. A fa mint szimmetria-tengely figyelmeztet a két élőlény jelként egybecsengő, égremeredő és jelképként figyelmeztető — igen: ez is közhely itt! — szinte fizikai hasonlóságára, ember és állat közös ritmusára, egyszintre emelt és süllyesztett félelmére. Földbegyökerezettségére. Mely — az ember esetében — talán reményt is virágzik.

Csak így, ebben az együttesben érvényes az, amit ez a kép mond számunkra. S amit alkotójuk mond általa. Azt, hogy: minek átváltozás ott, ahol a lényeg azonos? Egyáltalán: minek absztrahálni túlságosan, ahol a közös élmény: a fenyegetettség egy szintre emel: kihozza belőlünk, ami nagyságos és ami közhelyes. És minek a kiáltó színek, ahol az azonosság a fontos? Tárlatnéző kritikusa a kép kolorisztikus hűvösségéből a festő személyes dilemmájának hűvösségére következtet: a letompított színek miatt a látvány elmosódottságára. Dehát miért mondott el nekem — úgy érzem — mindent a reprodukció fekete-fehére? Mert amit Nagy Albert az összegező művével kimond, olyan, mint az *Utunk* hasábjain a kép: fekete-fehér. Ez a Cantata a tények festménye. Ezt csináltuk. Erre készülhetünk. Így védekezhetünk. Ezen a Cantatán az ember már elfeledte a varázsszót, mellyel a megveszekedett botot újra söprűvé, ajtó mögé kussolhatja vissza. Talányos kép? Az. Sokkal inkább paradoxonban, mintsem szentenciában beszél. Olyasvalamire kérdez, amire Szilágyi Domokos Bartók-versének e sorai: „Van-e út, mely nincsen?” Vagy inkább erre: „Halál elől meghalásba menekül, aki él?”

Azóta is e kérdések motoznak bennem. Pedig Nagy Albert akkor nem beszélt halálról. Életről beszélt, tehát szenvedésről is, amit a művésznek minden művével át kell élnie:

— *Nem tudom megmondani, miért: mindig az az érzésem, Bartóknak nagyon meg kellett küzdenie anyagával. Bennem ez a zene — mint már mondtam — az anyagszerűség képzetét kelti. Rokonomnak érzem őt abban, ahogyan építkezik. Azt, amit bírálóim mindannyiszor kiemelnek képeimen, az „anyagba — téglába, cementbe, fába — beépülő emberi vágyak festészetét“. A „festészet kétdimenziós alaptermészetéhez való szigorú ragaszkodását“.*

*Műveim anyagszerűségét én inkább így értelmezném: a tárgyak anyagi karakterének érzékeltetése lehetséges az ecsettel is. De a zenével is. Van ugyanakkor egy misztikuma is az anyagnak, ami nem definiálható. Ez a kimondatlan valami pedig az, hogy az anyagon túl mindig marad valami kifejezhetetlen. Valami festészetten túli, ami a szomszédos művészet határterületére csábít. Engem a szobrászat újabban mindinkább a zene területére. Az én szememben nem a collage anyagszerű. Az a dolgok megkerülése. Nekem kell a dolgok lényegéig lehatolnom, ecsetemmel ezt a belsőt megjelenítenem, méghozzá úgy, mintha csak a külső érdekelne.*

*Én festményeimen is szoborszerűen mintázom az embert. Ezt a megmintázottságot, mely nem körülhatároltság, de mélység és magasság: ezt érzem Bartók zenéjében. Anyagszerűséget. Mely egyben absztrakció. Ezért van a bartóki absztrakciónak nagyon is kötött helyi jegye: jellege. A Cantata profana a hegyi ember belső és külső világa. Bartók zenéjébe beleépült az erdélyi táj, forrásában az erdélyi hegyipatakok vize csobog. És mégsem kizárólagos nála a hegy. A hely többnyire térré szélesül. Mindezt azért mondom el, mivel táj és művészi jelleg kapcsolatáról kérdezett. A helyhezköttőség sohasem csak földrajzi, az idő sohasem csak napszakot jelent. Nézze ezt a paraszt-Diogenészt. Én ebben mint konkrét személyre Medgyessy Ferencre gondoltam. Anélkül, hogy őt mintáztam volna. Voltaképp magamat mintáztam. Ez a bárányt szorító pásztor lehet ugyan a hegyi ballada, a Miorița pásztorja is, de ez a másik „pásztor“ már Szabó Pál, az író. A lényeg mindkét pásztor esetében nem a hegy vagy a síkság, hanem az a totemisztikus hit, ahogyan a bárányhoz kötődnek.*

*Műveimben én inkább az alföldi embert, az egyszerűbb alföldi architektúrát érzem közelállónak. Hatéves koromban, legfogékonyabb életszakaszomban az Alföldön éltem. Apám, aki rimelgetett is, Petőfi-, Arany- és Jókaiából adott korán izelítőt. Ugyanakkor azt sem mondhatom, hogy a hegyek nem tartanak esztétikai izgalomban. Lassú temperamentum s nem lévén gyakorlati ember: érzékeny vagyok a pillanatnyi körülményekre. Többet gondolkozom, mint fes-*

tek. Egyáltalán: a művészi formának a gyakorlása spontánul alakul. Szerepe van benne a földrajzi tájnak is. Am a művészetben nem a táj logikája a döntő. A mű logikáját a mondanivaló szabja meg. Az öncélú forma: logikátlan-ság. Eltérés a lényegtől. Illetve olyan kor, olyan művész logikája, aki a művészetet a gép uralma alá rendeli. Ezzel azt mondom: az atombontás logikus következménye az öncélú formabontás. A hangsúly természetesen az öncélúságon van. Ha az ember nem vigyáz — atomizálódik, ahogyan ezt egy Shaw-krokiban olvastam. Illetve odarepül, ott robban szét, oszlik el, ahol már levegő sincs.

Az ember szétszakadása ellen küzdött Bartók is. Ezzel a rettentő veszéllyel szembe kell szállni minden művésznek: kinek-kinek a maga területén. Meg kell akadályozni, hogy a „Vasarely-tünetek” — így nevezem az op-artot és pop-artot — maguknak vindikálják a műtörténetbe való logikus beilleszkedés jogát. Bartók erre is mérték. Ő a logikai útmutató: meddig mehetünk — a művészet veszélyeztetése nélkül — a forma szétfeszítésének útján. Meddig szolgálja a forma a tartalmat, s mikor önállósul öncélúan. A festészet és zene egymásból, egymásba folyó problémái, a bartóki titok egyre inkább az én diogenészi útkeresésem vezéreszméje lesz. *Ars poeticám*, ha úgy tetszik. *Ars* vagy *poetica-e* valójában mindez? Egyik sem. Az ember keres egy olyan formát, egy olyan kifejezőmódot magának, ami elviselhetővé teszi számára az életet. Ez *ars poetica* volna? Hátha — ahogyan mondani szokták — ez lenne a „nyers valóság”?

Egy biztos: az út az egyszerűsödés felé vezet. Épp, mert annyira bonyolult minden körülöttünk és bennünk. A cél: a lényeghez eljutni, mint Bartók is tette.

A lényeg. Sokszor ejtette ki e szót Nagy Albert beszélgetésünk során. Több ízben arra a következtetésre jutott: ez a lényeg az örökké-keresett s a megtalálhatatlan. Ezt keresi a művész egész életén át. Ez a lényeg Nagy Albert festészetében: a „nyers valóság”, így idézőjelesen, ahogy mondta. De idézőjel nélkül is, ahogyan a valóságról Bartók kapcsán beszélt. Ez a lényeg tartalmában: a művész felelősség-érzete. Ez a lényeg formájában: a sajátos Nagy Albert-i építkezés. Egészében: a mindig megújuló, soha nem fáradó művészi kíváncsiság.

Aztán nem sokkal beszélgetésünk után, máris jött levele, köszönte: „köszönöm (...), amiért először volt alkalmam interjú keretében együtt tárgyalnom a bartóki problémát saját mondanivalómmal”, a lehetőséget, hogy ezután „még pontosabban tudjam körvonalazni magamnak az ő jelentőségét”. Önmagára és Bartókra utalva írja: „Lassacskán egységbe verődnek azok a szempontok és életünk elemei, melyek csak együtt alkotják azt, amit lényegünknek érezzük.” Majd Juhász Ferenc *Cantatájára* tér, s az újabb Juhász-versekről mondja: „Még nem tudtam megközeleltetni (teljesen)..., mégis állítom, hogy pontosan tudom a helyét a magyar irodalomban.” S a levél legvégén: „A *Cantata profana* juhászi fogalmazása szebb az eredetinel.”

Válaszomban erről faggatom s arról, miért nem beszélt saját *Cantatájáról*? Aztán...

Aztán soha süketebb, soha pofonverőbb választ! A posta gyászjelentőjét hozta. Meghalt Nagy Albert.

Nos, tanúként bizonyítom: tudni sem akart a meghalásról. Ellenben a halált, mint minden nagy művész, az élet kenyerespajtásának tudta. Most is hallom, amint *Mandarinjáról* mondja: „Ezse ágában sincs meghalni. Halvány fogalma sincs, mi történik a háta mögött.”

Ezért nem tudom másképp felfogni távozását, mint hogy: „meghalásba menekült a halál elől.” De még inkább így: „halálba menekült a meghalás elől.” Hogy annál tovább éljen. A *Cantata* utolsó nagy műve volt. Ezentúl a Nagy Albert-i titok legkifejezőbb túlélője.

Fodor Ilona