

N. Horváth Béla

## AHOL ZSARNOKSÁG VAN – ILLYÉS GYULA: KEGYENC (1963)

### Absztrakt

Az itt közlendő tanulmány az Illyés Gyula életművét bemutató (készülő) nagymonográfia egyik rövid részlete. Illyés az „új fogalmú hazafiság” bemutatásának szándékával az ötvenes években több darabot írt. Ezek a kor „forradalmi romantikájának” jegyében keletkeztek, s művészi gyengeségeik a politikai kényszereknek is tulajdoníthatók. A hatvanas évek eleji darabok a hatalom moralitásának/immoralitásának kérdéseit taglalják. Elsősorban a Kegyenc. A szöveg nem a legsikerültebb Illyés-mű, de kisebb dramaturgiai hiányosságai ellenére is pontosan és hűen adja vissza a zsarnokság mindent behálózó, az embert személyes létében is tönkretévő rendszerét, természetét. Illeszkedik az életmű ember és a hatalom kérdéseiről szóló emblematisz szövegeihez.

*Kulcsszavak: hatalom; zsarnokság; politikai parabola*

\*\*\*

*Koltai Dénes kétségkívül nagy formátumú (hogy én is az egyik kedvenc szavát használjam), meghatározó egyénisége volt a Pécsi Tudományegyetemnek. Utánozhatatlan személyiségét, karakterét barátai, ellenfelei egyaránt elismerték. Mert voltak mindkét oldalról. A mi több évtizedes kapcsolatunkat is sokáig a viták jellemezték, azok a sokszor – s ma már pontosan látható – felesleges diszkussziók, amelyeket az egyetem életéről, reformlehetőségeiről folytattunk. Az utolsó évtized azonban a barátság jegyében telt, amit a Borászati Kutató Intézet visszaszerzése és a Pécs Kulturális Főváros projektben közös (és eredményes) munkánk alapozott meg 2007-2010 között. Az utolsó években kerültünk igazán közel egymáshoz. Viszonylag gyakori beszélgetéseink (náluk, nálunk, személyesen, majd betegsége elhatalmasodásával már csak telefonon) mindig azzal fejeződtek be, hogy nem szabad feladni a küzdelmet: az elvekért, s az életért. Nagyon készült, hogy újra eljön hozzánk a hegyre, gyönyörködni a sárközi tájban, cseresznyét szedni. Mi is azzal bíztattuk, együtt fogjuk leszedni a gyümölcsöt. Aztán nélküle zajlott a cseresznyeszüret.*

*A készülő Illyés-nagymonográfia egyik részletével szeretnék tisztelni emléke előtt. Ő biztosan tudja, miért ezzel.*

\*\*\*

Az Illyés-életműben a hatvanas évek eleje a nagy drámai műveké. Pontosabban szólva az allegorizáló példázatoké, paraboláké. A besúgók jelezték, hogy Illyés gyakran látogatja Horváth Zoltánt 1960-ban, akivel az 1945-öt követő években meglehetősen rossz viszonyban volt. A baloldali, zsidószármazású újságíró (Sárközi Márta első férje) 1945-46-ban erősen támadta a népi írókat, személyesen Illyést is. Horváth azonban (mindenből kiábrándulva) 1959-ben végleg hátat fordított a politikának, a tudományos, történeti kutatást tűzte ki célul, s Teleki Lászlóval foglalkozott. A kutatás eredménye a kandidátusi értekezés, majd egy két kötetes könyv lett (Horváth, 1964). Horváth Zoltán kutatásai iránt

Illyés érdeklődését Teleki László alakja keltette fel, s majd Teleki drámája, a Kegyenc. Teleki László (1811-1861) politikus, a szabadságharc diplomatája, aki a nyugat-európai kapcsolatokat építette – elsősorban Franciaországgal, ahonnan Kossuthék támogatást reméltek. A szabadságharc bukása után külföldre menekülve az emigráció – majd Kossuth-tal kibékülve – a magyar ellenzék külpolitikáját irányította. A Kiegyezésen dolgozó magyar politikában a Határozati Párt vezetője, aki szemben állt a Deák-vezette Felirati Párttal. 1861. május 8-án öngyilkos lett (Csorba, 1998). A Kegyencet 1841-ben mutatták be, különösebb siker nélkül (Sirató, 2017). Teleki műve egy ötfelvonásos dráma a római császárság felbomló időszakának (5. század) erkölcsi kataklizmáiról, miközben a hunok, a vandálok ostromolják Rómát. Történelmileg valós alakokat formáz meg, műveinek középpontjában a két főszereplő (Caesar és Maxim) hatalmi harca áll. Teleki darabjának a mondandóját így összegzi a mű bevezetőjében: *„Ha a jelen föstvény sem a virágzó, sem a hanyatló római világ felöli fogalmakkal meg nem egyez, arra kérem olvasóimat, legyenek, mielőtt kárhóztató ítéletet mondanának ki, tekintettel arra, hogy a történet, melyt munkámnak alapjául vettem föl, oly korszakbeli, melyben keresztyénség, római s barbár szokások egybevegyültiből egészen külön társasági rendszer s jellem született, melyt sem egészen rómainak, sem egészen keresztyénnek nem mondhatni.”* (Teleki, 1841)

Illyés darabja, a *Kegyenc* 1962-ben jelent meg az Új Írásban (Illyés, 1962) s először Párizsban mutatták be (1965), majd 1968-ben a Madách Színházban. Illyés – mint a bevezetőnek szánt szövegében mondja – átdolgozta darabot: *„Elejéről végig újra írtam a darabot. A százhusz lapnyi szövegből először meghagytam, pusztán ízelítőnek, nyolcat. [...] Így véltem – és így tudtam – legjobban Teleki Lászlót szolgálni”* (Illyés, 1969, p. 276.) Valóban, Teleki darabjából alig maradt valami (néhány párbeszéd, főleg a mű elején, Júlia és fia beszélgetése). A Kegyenc a felbomló Rómába helyezve egy hatalmi harcot érzékeltet, ahol a pozitív hős, Maxim alig különb a zsarnok császárnál: *„Erkölcnek, vallásnak nincs tilalma, hol te parancsolsz. Tehát gondoljátok; Cézár nem önfeje szerint tesz? Ha szinte botlanék is, mit tehetek én róla? Ő joga uralkodni, az én tisztem mulattatni őt, nem egyéb!”*. (Teleki, 1841) Illyés darabja nem Rómáról, hanem a zsarnokságról szól. Egy dráma a zsarnokságról – ahogy Aczél György mondta.

A kultúrpolitikus 1963. október 9-i feljegyzésében így értelmezi a darabot: *„Ha Illyés koncepcióját a Teleki drámával összehasonlítjuk, világossá válik, hogy egyetemes érvényű zsarnok-ellenességet akar ábrázolni, mely nem tesz különbséget korok és rendszerek között. Félreérthetetlen formában – Tóth Dezső helyesen írja – tudatos anakronizmusokkal utal a mára és érinti a személyi kultuszt. Mindezt mi kommunisták Illyésnél élesebben elítéltük, de óriás a különbség, hogy a drámában – ha az előadásban nem lesz változtatás, amire úgy néz ki, hogy Illyés hajlamos – nem a személyi kultuszt ítéli el egyszerűen, hanem a rendszert hibáztatja. // De ugyanilyen probléma Maximus alakja, mert a dráma szerint »aki eladta magát a zsarnoknak, akar a kisujját, akár a feleségét nyújtja neki, ha az topázon belül van« [sic!] még akkor sem állhat az igazság oldalára (csak meghalhat az igazságért) ha minden szubjektív jószándéka meg is van. Ez azt az Illyés-i [sic!] gondolatot fejezi ki – ami nemcsak az övé – hogy mindenki, aki részt vett a munkásmozgalmon belül azokban az években, az besározódott. Azt javaslom, nyíltan fel kell vetni Illyésnek ezt a problémát azzal,*

*hogy amennyiben nem ez volt az írói szándéka, akkor a drámán belül vegye elejét ezeknek az értelmezési lehetőségeknek. // Fel kell erre hívni természetesen a rendezés figyelmét is, mivel a zsarnokság megfelelő színpadi ábrázolásával lehet csökkenti ennek a mellék-gondolatnak a hatását.” (Aczél, 1963)*

Aczél György pontosan értelmezte a darab szándékát, mondandóját. A kor politikai liturgiája szerint a könyvben megjelent darabról a (kultur)politikai instrukciókat megkapott és azokat érvényesítő kritika is napvilágot látott: tolmácsolva a hatalom értelmezési kívánalmait. Aczél hivatkozik Tóth Dezső kritikájára. Az irodalomtörténet-szpolitikus írásában érvényesülnek is Aczél szempontjai. Mindjárt a kezdetben leszögezi, hogy Illyés drámája nem a zsarnokot ábrázolja a személyes valóságában, hanem a zsarnokságot. Tóth Dezső írása pontosan érzékelteti, hogyan manipulálja a hatalom egy műalkotás számára kellemetlen jelentését. Nem tudja megkerülni, hogy a darab olvasója – és majd nézője – ne vonjon párhuzamot az ókori történelem, a magyar sztalinizmus és a „ma” között: *„A dráma egyszerre reprezentálja a maga történelmi viszonyát és a máét.” (Tóth, 1963, p.1419)* A hatalom önnön természetének értelmezését sem bízta a befogadóra: *„Állásfoglalása kritikai, elítéli a zsarnokságot — mutatis mutandis a személyi kultuszt –, s mélyre ás: azt a konfliktust helyezi középpontba, ami számosakat, tömegeket érintett: milyen tragikus ellentmondást hordoz eszmét szolgálva a személyes önkényt szolgálni? De amennyire szemmel látható, hogy Illyést a probléma elé a szocialista ma állította, annyira nyilvánvaló az is, hogy állásfoglalása pusztán egy mély, őszinte emberi megrendülés megrázó tanújele, de nem végső szó, nem fellebbezhetetlen felelet a történelem izgató, élő kérdéseire. Mert a történetiség nemcsak az elvonást, a morális általánosítást szolgálja, nem is merő ragaszkodás korhoz és dráma-mintához — mindez a „forma” a jelenhez. Amint az is nyilvánvaló, hogy a részkérdésekben való óvatos vita után ki kell nyilvánítani az elhatárolódást: Illyés a ma problémáját veti ugyan fel – de a feloldás bizonyossága nélkül, pesszimistán.” (Tóth, 1963, p. 1420)*

Már Tóth Dezső is igyekezett a tragikus felelősséget a főszereplő Maximusra hárítani, de ez erősebben érvényesül – a másik „felkért” bíráló – Béládi Miklós kritikájában. Értelmezése szerint a darab nem a hatalmat és az erkölcsöt ütközteti össze, hanem a konformista ember tragédiáját, s ahogy mondja, a főhős nem mártír, „csupán szerencsétlen áldozat”. Béládi – aki írását később finomította és áthangolta – is szükségesnek tartja hangsúlyozni a darab pozitív olvashatóságát, a jövőbe vetett reményt: *„Az abszurditás — és az irónia s a groteszk komédia – csak drámai elem, az emberi személyiség »pokoljárását« kifejező eszköz maradt. A kegyenc jelentése és jelképe az azonban valójában az abszurditás filozófiáját cáfolja és arról tanúskodik, hogy íróját a megrázkódtatás sem választotta el a reménytől. A 3. felvonás mégiscsak feloldást hoz, nem a főhős cselekvéséből származót; Maximus pusztulása, a Ne gúnyolj, Róma záróakkordja egyszersmind az önkényesség végét is jelenti és evvel együtt a dráma az abszurditás légköréből átemelkedik a helyreállt világrend légkörébe.” (Béládi, 1963, p. 12)*

Illyés egy korabeli interjúban, amely azt firtatta, hogy allegóriának szánta e művét, így válaszolt: *„Szeretném, ha végre s egyszersmindenkorra megértenék, én nem írok allegóriákat. Miden darabom arról szól, amiről szól. Én realista, sőt szürrealista író vagyok. Halálos ellensége mindenfajta szimbolizmusnak. [...] komoly drámában nincs helye a*

*szimbolizmusnak. Veszélyes műfaj és idejét múlt. Az író mondja ki világosan, mit akar.*” (Gách, 1963) A Kegyenc valóban nem allegória, hanem modern politikai parabola, amelynek jelenésátképző hatása révén többféle értelmezési kijárat található. Ezek egyike a hatalom immoralitásából levezetni a főhős Maximus immoralitását, mint legitimitációs elvet, amely magyarázatát adja az erkölcsi, etikai lesüllyedésnek, a pillanatnyi érdekek árnyékában elvesző értékeknek, a megalkuvásoknak, az etikátlanságnak – hisz *„mindenki szem a láncban*”. (Almási, 1968, p. 1333) A másik – a kortárs értelmezői stratégiákat befolyásoló önapologetizáció – hogy nem minden hatalom zsarnok, s a hatalom(gyakorlás) nem azonos a zsarnoksággal. S innen könnyen kiolvasható, hogy Valentinianus Róma érdekeit képviseli, csak hát emberileg eltorzult.

A Kegyenc parabolisztikus képe a zsarnokságot (is) értelmezi. Noha vannak a közelmúltra (s nemcsak az ötvenes évekre) vonatkozó utalások (*„Nincs éjszaka, hogy el ne vigyenek valakit már errefelé is”*), ezek azonban beletartoznak abba az elvont modellbe, amely a zsarnokság jellegét, értelmét, működését leírja. Az Illyés-dráma azonban nem tértől és időtől elvonatkoztatva szól erről a modellről, hanem egy konkrét, egy ókori történetbe helyezve. Az áthallások részben a parabola intellektuális jelentésfelidéző jellegéből, részben a befogadók történelmi tapasztalataiból adódó beleélésekből keletkezhetnek. Béládi Miklós (az áthallások szerepét leértékelve) írja: *„Az idősíkokat lehetetlen külön választani: nem egyes részletekben hangzanak el aktuálisan értelmezhető mondatok. A drámai szerkezet sajátosságaiból adódóan minden egyszerre múlt és jelen, történelmi korábrázolás és példázatszerű, líraian hangolt vallomás”* (Béládi, 1974, p. 397)

Illyés politikai parabolája részben a klasszikus műfaj szabályai szerint működik, azaz az elmondott történet leír egy általános érvényű törvényszerűséget. Másrészt rendelkezik a modern parabolák azon tulajdonságaival is, hogy a történetben benne van a megértés / megérthetőség dilemmája is (Zimmermann, 2015, p. 307). A Kegyenc zsarnoksága ugyanis alapvetően nem attól embertelen és abszurd, hogy a császár mindenható kénye kedve szerint pusztulnak el emberek (ahogy a halára ítétek listáját kezeli, ahogy ellenfeleit vagy az ellenfeleinek tartottakat válogatott kegyetlenségekkel végezteti ki). S még csak nem is attól, hogy eközben a dráma epicentrumában álló közösségi értékek/érdekek (Róma mint kultúra, mint egzisztencia) lepusztulnak, a birodalom erkölcsileg és katonailag is lehanyatlik, s a határain álló barbároknak kiszolgáltatja magát. Hanem attól az általános érvényű elbizonytalanodástól, amely a közösségi érdek szubsztanciáját, képviselőjét és annak megélhetőségét övezi.

Kétségkívül – különösen mai olvasatban – hihetetlennek tűnik Maximus odaadása, ahogy a császár örjöngő abnormitásait elnézi, eltűri, ahogy a benne élő világos értékrend, erkölcs nem lázítja fel környezetének romlottsága ellen. Ezek szerint a megalkuvás, a konformizmus példázata az ő sorsa? Hogy csak a hatalom közelében akart maradni, értékrendjének és szerelmének feláldozása árán is? Egyszerű (tagadó) válasz lenne, ha a Maximusra hivatkozva (*„csak Róma álljon”, „A birodalmat a dinasztia fogja össze. Vele, az utolsó Theosodiusszal!”*) értelmeznénk érthetetlennek tűnő állhatatosságát.

A darab a zsarnokságról szól, annak működéséről és a működtetőiről. Nemcsak a hatalmi tébolyban örjöngő császárról, nemcsak legfőbb bizalmasáról Heracles gátlástalan gyilkosságairól, hanem a könnyen megvesztegethető népről, Róma polgáraitól is. A nép is

züllött, s alapvetően nem azért mint ami a darab elején elhangzik, hogy a „sarukészítők” csak otthon merik szidalmazni a császárt, hisz a zsarnokság nem csak megvesztegeti az embereket, hanem meg is félemlíti. A többször hivatkozott Róma tehát nem a népet, annak érdekeit szolgálja, mert a nép erre méltatlan, ahogy Maximus a drámavégi nagy összecsapásban a császár szemére veti: *„Ilyen emelkedettek! Nem hiszem, hogy van köztük egy, akinek nem öleted meg valamelyik hozzátartozóját. Kiáltás: Erélyt a vendekkel! S hallod, mit kiabálnak? Erélyt a vendekkel! Ezt az önzetlenséget! A szenátus fáj neked! Úgy látszik, nem sikerült a herélt útja. Az alkotmányt féltik! Isteni! Róma terein és utcáin, ameddig innen ellátok, tízezzrel zúg-zsibong a nép, fegyveresen, harcra szántan, de nincs egyetlen ősz atya, aki amiatt szaggatná tisztos fürtjeit, és azért kiáltana rád, igen... Kiáltásra figyel: Halál-Halál! – halált! Mert meggyaláztad a gyermekét, a gyermekeit, mert hisz elég iparszerűen csináltad.”* (Illés, 1969, p. 369)

Ennek az általános lezüllesnek a legpozitívabb figura, a főhős is részese: ő is szem a láncban. Maga is működtette a rendszert: hiúságból és félreértelmezett ügyszeretből. „Csak én tudom, mi a hit” – mondja magáról Fulgeniussal vitázva. S ő tette nagygyá a császárt is, az Attila elleni vesztesnek látszó küzdelemben. A császár melletti kiállásáról mint „elkerülhetetlen” kötelezettségről beszél, önfelmentő érvekkel: *„Semmi voltál. De kaptál egy föladatot. S mi köréd álltunk. Mögötted egy tekintélyt sugárzó szenátus, csupa tisztos agg, bölcs tanácsra készen. Egyik oldalon egy vaskezű hadvezér, aki minden csatáját megnyerte – neked. A másikon a világ legambiciózusabb politikusa, aki még saját személyét is alárendelte az ügy végett – neked. S te megbolondultál. Elhitted, hogy mindez érted van. Hogy a föladat te vagy! Aki csak egyszer bókkolt neked, elhitted, már a tied, mindent benyeltél, buta tükör! Handabandázni kezdted, s minden összetört. A hadvezér sírban: az ellenség masírozik be, amikor akar, a bölcs aggastyánok tán épp most iktatnak be egy ünnepélyes cikkelyt a detronizációról, nem sejtve, hogy a tímárok, a rabszolgák már meg is csinálták; fő támaszod pedig, az önzetlen politikus, aki ambícióját is beléd helyezte – Fölveszi a kardot. – kénytelen kiszabadítani magát belőled.”* (Illés, 1969, p. 371)

Maximus erkölcsiségének túlzását, illetve a zsarnokság legaljasabb eszközét azzal érzékelteti a darab, ahogy Valentinianus kényének kiszolgáltatja feleségét. Tudja, hogy a császár kockajátéka hamis, s tudja – utal is erre –, hogy eltávolítják felesége mellől, de nem lázad. Pedig nem lehetett kétsége a császár züllöttségéről, hisz Júlia őt idézi, haszontalan bölcsességét. *„És a tanításod, hogy ahol »isten« ül a földi trónon, ott még az ágyban se adja ki az ember magát; mert hátha visszakerül hozzá?”* (Illés, 1969, p. 315)

A dráma értékrendjében egyfelől a hivatkozott, de már nem élő római erkölcs, kultúra áll, másfelől a magánlét világa, a szerelem. A római viszonyok kontextusában ez utóbbi akár történelmiellennek is tűnhet, ha nem a zsarnokság konstellációjában értelmeződik. Az Egy mondat a zsarnokságról fenomenológiájában is ez állt a középpontban: az ember személyessége, magánlétének, intimitásának világa. A darab a Júlia-Maximus kapcsolatot azért rajzolja túl (Júlia korábban Maximus fiának nevelője volt, tehát nem egy társadalmi réteghez tartoztak) némiképp anakronisztikus túlérzékenységgel, hogy Maximus vétségét annál erősebben hangsúlyozza.

A szerelem – s annak testisége és spiritualitása – fontos szerepet tölt be a konfliktusok motivációiban. (Az Illyés modernizálta darab nem követi Teleki férfi-nő kapcsolatról

mutatott értelmezését, amely a romantikus dráma konfliktusszerkezetét követi, emlékeztetve a *Bánk bánra* is.) Valentinianus züllöttségét mutatja, hogy neki a nő csak megszerezni való test, míg Maximusban a visszafogott, de idealizált szerelmes férj jelenik meg. S ebből következően sajátos az az értelmezés is, ahogy a dráma a szerelemről-szeretkezésről beszél. Ez utóbbit a császár szavai érzékeltetik: „*Aki szeret, csak az ismeri az öröklétet, akit jól szeretnek! Minden jó ölekezés egy boldog kis halál! Júliához. Így van? Maximushoz. Így? Oly ritkán volt részem benne! Egy édes kis halál, a legyőzött halál, mert hisz föltámadunk, milyen boldogan, annak karjában, akit szerethetünk.*” (Illyés, 1969, p. 294) S a szerelem nemcsak a „petit mord” (a „kis halál”) pillanatában értelmeződik, hanem egy filozófikusabb mondatban is: „*A szerelem, egyedül a szerelem old ki az időből. A halál uralmából.*” (Illyés, 1969, p. 294) A darab logikája szerint ezért akarja Valentinianus Maximus feleségét is megszerezni. Nemcsak a szép nőt, hanem a szerelmet. Ugyanakkor ez a sajátos szereposztás tompíthatja a szerelemről mondottak igazságát, hisz egy kéjenc mondja. Maximus és Júlia szerelmi kapcsolata a darab két pontján jelenik meg a szövegben közvetlenül, az értelmezés szerepkörében. Amikor Maximus átjuttatja Júliát a császárnak, hangzik el az a beszélgetés, amelyben a férfi így beszél kapcsolatukról: „*Sose beszélünk másként, mint tréfálva, a köztünk levő vonzalomról. Még érzelmnek se mondtuk.*” (Illyés, 1969, p. 313) S a „szenvédélytelenségét” így magyarázza: „*Az ember ne csak a testére legyen szemérmes, fedezze a lelkére is.*” (Illyés, 1969, p. 313)

Maximus figuráját a darab a két, centrális érték aspektusából vizsgálja: Róma és a szerelem szempontjából. Kudarca nem csak azért teljesedik be, mert nem ismerte fel, hogy Róma érdekét sem a zsarnokság szolgálja, hogy a császár feltétlen követése a város, a birodalmi érdek ellen való. Morális és fizikai megsemmisülése betetőződik, amikor a darab végén sem látja helyzetét, s Júlia kérdésére („De hogy nézünk egymás szemébe, Petronius?”) ezzel válaszol: „*Dolgozni fogok! Kitisztázom ezt a helyzetet. Mi történt itt? Nem én, nem Fulgentius – olyanok söpörtek egyet ezen a palotán, akik soha ide be nem tették a sarujukat. Ha ugyan van sarujuk. De most rajtunk a sor. Megmentjük, mégis nekünk kell megmentenünk ezt a várost.*” (Illyés, 1969, p. 376)

A Kegyenc zsarnokságról szóló parabolája, s a szerelem mint az emberi lét szubsztanciájának centrális helye a darab mondandóját könnyen átélhetővé tette. Maximus figurájának erkölcsse, etikája azonban kevésbé kidolgozott, s ez nem a parabola modernségéből adódott. Talán ezért is érez(het)te Illyés (vagy a politika) szükségesnek azokat a tételmondatokat, amelyek a darab filozófiáját tolmácsolni hivatottak. Maximus: „Te vagy a tanúm. Milyen szent ügyet akartam szolgálni”. Júlia: „Az ember megcsúfolásával istent sem lehet szolgálni.” (Illyés, 1969, p. 377)

A Kegyencet Párizsban hamarabb bemutatták, mint Budapesten. A darabot Gara László fordította, Jean Rousset alkalmazta színpadra és Georges Charaire rendezte. A bemutatóra 1965. november 2-án került sor, s azon részt vettek Illyés párizsi magyar és francia barátai, az emigráció néhány prominens alakja. (Így Cs. Szabó László is, aki a BBC-t tudósította). A darab végi jelenetnél, ahol a fellázadt nép a zsarnok ellen tüntet, Illyés tréfásan megjegyezte, hogy azt skandálják: „*Éljen Nagy Imre.*” (Sárközi, 2011. p.49) A hatalom azonban nem nézte jó szemmel, hogy Illyés kijátszotta Aczél tilalmát, s főleg, hogy külföldön hamarabb bemutatták a darabot. Aczél utasította a Szerzői Jogvédő Hivatalt,

hogy járjon el Illyéssel szemben. Az még a bemutató előtt felkereste a szerzőt Párizsi lakhelyén, s közölte vele, hogy jogellenesen járt el, amikor a magyar engedély nélkül bemutatták a *Kegyencet* Párizsban. Az Illyéssel folytatott beszélgetésről Aczél Györgynek írott jelentés Illyés üzenetét is tolmácsolja. „*Kért, hogy nyugtassam meg Aczél elvtársat, hogy az általa leginkább kifogásolt rész a francia szövegből kimaradt. Arra is utalt, hogy a darabot lényegesen lerövidítették (tizenöt szereplő helyett tizenkettő lesz) s a magyar szöveg alapos átdolgozásra is került.*” (Tímár, n.d. [1963], (Illyés a francia nyelvben nehézségeket okozó szavakat, mondatokat átírta.)

A *Kegyenc* magyarországi bemutatójára csak 1968-ban kerülhetett sor. A politika jól számított, az áthallások tompultak, s a nézők politikai érzékenysége is. Amint Aczél György idézett szövege is mutatta, a hatalom nem akarta kitenni magát a darabból következő, számára káros következtetéseknek. Ezzel együtt a dráma a korszak egyik meghatározó, emblematikus művévé vált, amit akkortájt sokat játszottak. Ma ritkán van repertoáron. A színházak, a közönség nem érzékeny az ilyen típusú, nyelviségű politikai parabolákra. Az ízlésváltozást, a posztmodern „érzékenység” irányváltását jól mutatja Borbély Szilárd parafrázisa, travesztíája: *A Credencz (érzékenyjáték)* (Borbély, 2001).

Teleki László politikai alakja, személyisége is foglalkoztatta Illyést. A róla szóló darab, a *Különc* (1963) a tisztesség tragédiája.

## Irodalomjegyzék

- Aczél, Gy. (1963). *„egy dráma a zsarnokságról”* (gépiratos kézirat, aláírás nélkül). MTA AGYH.
- Almási, M. (1968). Parabolák és történelemfilozófiák, *Kortárs*, 8, 1332-1336.
- Béládi, M. (1963). Az új kegyenc. Illyés Gyula drámáiról, *Kritika*, 3, 8-13.
- Béládi, M. (1974). *Érintkezési pontok*. Szépirodalmi.
- Borbély, Sz. (2001). A *Credencz* (érzékenyjáték), részlet, *Jelenkor*, 5, 483-495.
- Csorba, L. (1998). *Teleki László (vál. bev. jegyzetek)*. Új Mandátum.
- Gách, M. (1963). *Interjú: Film Színház Muzsika*. MTA AGYH M6067/53
- Horváth, Z. (1964). *Teleki László I.-II.* Akadémiai.
- Illyés, Gy. (1962). A kegyenc (a szerző bevezetőjével). *Új Írás*, 7. 710-749. (kötetben: Illés Gy. (1963). *Másokért egyedül*. Szépirodalmi.)
- Illyés, Gy. (1969). *Drámák 1-2.* Szépirodalmi.
- Sárközi, M. (2011). A „Kegyenc” ősbemutatója Párizsban. *Holmi*, 2011(1), 46-50.
- Sirató, I. (2017). A „különc” gróf *Kegyence* a színpadon. In Debreczeni-Droppán B. (szerk.), *„Tántoríthatatlan elvhűség, sziklaszilárd jellem, lovagias becsület”*. *Teleki László gróf küzdelmes élete és rejtélyes halála* (pp. 215-227). Magyar Nemzeti Múzeum.
- Teleki, L. (1841). *Kegyenc. Szomorújáték öt felvonásban*. <https://mek.oszk.hu/05900/05908/05908.htm>
- Tímár, I. (n.d.). *Jelentés Aczél György elvtárs számára*. MTA AGYH 1765/8/965.
- Tóth, D. (1963). Illyés Gyula: *Kegyenc*. *Kortárs*, 9, 1416-1425.
- Zimmermann, R. (2015). *Puzzling the parables of Jesus. Methods and Intepretation*. (Jézus példázatainak megfejtése. Módszerek és interpretáció). Fortress Press.