



Labancz Eszter Szidónia

## Aczél György és a vitatkozás „szabadsága”

Meddig terjedt a hatvanas években Magyarországon az alkotói szabadság? Hogyan és főleg miért lehetett egy művész a Kádár-rendszer képviselője? Hogyan működött az informális kapcsolatokra építkező kultúrpolitika? Mi alapján választotta ki Aczél György, a kultúra első és legbefolyásosabb embere azokat, akik később a konszenzus részei lettek? Ezek azok a kérdések, amelyek legtöbbször felmerülnek Aczél kultúrpolitikája kapcsán. A válaszadást bonyolulttá teszi a minden bizonnyal sokarcú személyiség köré fonódó legendahalmaz, valamint a még köztünk élők érzelmi érintettsége, amely általában az olyan erős személyiségű emberekhez kapcsolódik, mint Aczél György.

A hatvanas évek második fele Magyarországon a konszolidált Kádár-rendszer virágzásának első éveit, amikor a kultúra szerepe megváltozott és az irodalom körüli heves ideológiai küzdelmek némileg csillapodtak. Kalmár Melinda ennek okát abban látja, hogy „Kádár a kultúra és az ideológia viszonyának újfajta felfogását képviselte. Eszerint a forradalom utáni elméletben a kultúra még mindig a legfontosabb, de már nem az egyetlen eszköze volt az ideológiai befolyásolásnak, és főként nem egyedüli reprezentánsa magának az ideológiának”.<sup>1</sup> Aczél György, a művelődésügyi első miniszterhelyettes, a művelődéspolitika meghatározó alakja „úgy gondolta, hogy azokat az érzelmi-ráható effektusokat, amelyeket az »érzelmelek gazdag skáláján« a film, a novella, a regény, vagy a kép jelenít meg, továbbra sem kellene az ideológia eszköztárából mellőzni”<sup>2</sup> És természetesen nem is mellőzték őket. A változás nem azt jelentette, hogy a művészeteknek nem tulajdonított a politika akkora jelentőséget, mint korábban, hanem felismerték, a művészek *megnyerése* sokkal erősebb fegyvert ad a kezükbe, mint a korábbi közvetlen nyomásgyakorlás. Az ötvenes évekhez képest a megengedőbb aczéli kultúrpolitikával friss levegő érkezett a művészet területére, szabadabb teret, mégis bizonytalan érzéseket hozva magával. A nem feltétlenül következetes cenzurális eljárások változékony és kiszámíthatatlan természetéből is következett, hogy a művészek elkezdhettek kiskapukat keresgélni, azaz megteremtődött a politika és a művészet közt egyfajta „hallgatolagos konszenzus”,<sup>3</sup> amelyben a kultúrpolitikai játszmáknak a művészek is szereplői lettek.<sup>4</sup> Aczél György személyes hálózata révén közvetetten, egyéni hatásának rafinált pszichológiai eszközével élt, maga köré gyűjtve a legjelentősebb művészeket, a „legkitűnőbbeket, a legbefolyásosabbakat, a legnagyobb kulturális és szociális tőkével rendelkező értelmiségieket”,<sup>5</sup> és kijelölte számukra, milyen lehetőségeik vannak karrierjük építését illetően, amennyiben bizonyos tabukat (mint az 1956-os forradalmat, a Szovjetunió teljhatalmát, Nagy Imrét, a többpárt-rendszert) kerülnek.

Az ötvenes évek végétől számos olyan kezdeményezés indult, azt sejtette, hogy valóban elkezdődött a szabadabb művészet kora. Ilyenek például a filmes és színházi folyóirat-



ok, illetve a *Valóság* indulása, az Írószövetség demokratizálása, az 1963-as filmstúdió-reform, vagy az 1965-ben induló Magyar Játékfilmszemlék sorozata, amely a szocialista filmet úgy ünnepelte, hogy az első években a díjazás mellett teret adott az aktív vitára a filmművészek és a közönség, a kritikusok és a politika képviselői számára.<sup>6</sup>

A hivatalos kultúrpolitika elvi alapjait az MSZMP által kiadott 1958-as *Művelődéspolitikai irányelvek*ből ismerhetjük. Ezt Aczél maga is különféle dolgozataiban elemzi, részletezi, aktívan közvetíti a hivatalos állásfoglalást, amely immár az értelmiségiek felé deklarált ki-egyezési szándék nevében készült. Az irányelvek egy fontos kijelentése a szabadabb tér megadása, azaz „a művészetek fejlődéséhez (...) messzemenő szabadság” biztosítása, amely „a témaválasztásban, a feldolgozás módjában, az irányzatok, formakísérletezések kérdésében”<sup>7</sup> szabadabb kezet ad.<sup>8</sup>

Az egyik ilyen aczéli írás egy 1969 augusztusában készült interjú szövege a *Lityerturnaja Gazetából*, amelyben Aczél a szocialista demokrácia és a magyar kultúra összefonódásairól, találkozásairól és ütközéseiről kérdezték.<sup>9</sup> A következőkben a fent leírtakat ebből a beszélgetésből vett néhány idézettel világítom meg, a korabeli magyar film helyzetére is utalva. Az interjú – amely nyilván írásban készült, néhány bekezdését Aczél más szövegeiben is olvashatjuk – azért érdekes, mert summásan jelennek meg benne azok az általánosan elfogadott kultúrpolitikai nézetek, amelyek a kultúra reprezentatív értelmezésekor a művészet minden területén – építészeti, képzőművészeti, irodalmi és filmes eszmecserékben, vitákban – elkerülhetetlenül jelen vannak. Ilyenek például a kultúra, a művészet és a nagy tömegek kapcsolatáról, azaz a tömegek műveltségének fejlesztéséről, az emberek nevelhetőségéről tett kijelentések és elképzelések, vagy a szocialista rendben gyökerező, egymást feltételező rend és szabadság eszméje. A szocialista közéletiség, a történelem adott szakaszának átmeneti jellegüként való értékelése, a vita, mint a gondolatok versengésének lehetősége is megjelenik, mint a gyakorlati szocialista demokratizmus fontos elemei. Mindezek szorosan összefüggnek a marxista-leninista értelmezések filozófiai elméleteinek művészetpolitikai alkalmazásaival.

A továbbiakban négy alapvetést emelek ki: a művészi szabadság kérdését, a lojalitás és szuverenitás problémakörét, a történelem átmeneti jellegüként való felfogását és a vita fontosságának hangsúlyozását.

Mit is jelentett a művészetek szabadsága a MSZMP elképzelése szerint? „Lenin értelmezésében a szocializmus eszméje a művészeteket az igazán szabad művészet zászlaja alá toborozza majd, és a művészek valódi szabadsága az eszme megvalósításáért vívott harcban testesülhet meg.” Az említett interjú egyik kérdése Aczél György fenti elgondolással kapcsolatos véleményét firtatja.<sup>10</sup> Az elgondolás problematikussága abban áll, hogy a szabadság fogalmát eleve a politikai szféra tapasztalataiból származtatja. Hannah Arendt nyomán „ez különösnek és meghökkentőnek hangzik, mert a [szabadsággal] foglalkozó összes elméletünkben az az elképzelés dominál, hogy a szabadság sokkal inkább az akarat vagy a gondolkodás sajátja, semmint a cselekvésé.”<sup>11</sup> Azaz a politikai szabadság az emberi dolgok szféráján kívül esik, ami ellentmondásos, hiszen összeegyeztethetetlen a társadalom létezésével, a gazdasági élet hatalmával. Ezt a paradoxont oldja fel, hogy „a munkásosztálynak mint szocialista cselekvőnek a helyére a párt, mint ennek az osztálynak a képviselője lépett”.<sup>12</sup>

Aczél György szerint Magyarországon 1956 után a szocialista rend megszilárdítása volt a tét, amely rend feltételezi a szabadságot és viszont. Ez adja meg az alapot arra, hogy



# 1 tudomány és társadalom

„társadalmunkban, művészeti életünkben kibontakozhassék a szocialista szabadság”<sup>13</sup> – írja. A szabadságértelmezés kardinális pontja a szocializmus eszméjét szolgáló művészi kezdeményezések nagyobb szabadsága, amely általában a nagyobb választékok jelenti. A szabadságfogalom (az alkotó művész szuverenitásának) kisajátítása adja e művészet-elképzelés alapját: „Amikor tehát mi a nagyobb alkotói szabadságról beszélünk, akkor ezen elsősorban a szocialista művészet nagyobb mozgásterét és a szocializmus irányába ható művészi kezdeményezés nagyobb szabadságát értjük.”<sup>14</sup> – foglalja össze Aczél. Nem csupán a „túrt” kategória bevezetését tehát, mint ahogyan ez a gyakorlatban számos esetben az alkotói szabadság tágítását jelentette. Aczél tehát az adminisztratív tiltást kizárja, de a tiltás elvét nem. „A szocialista demokratizmus gyakorlati érvényesítése világosan körvonalazott, határozott elveket követel. Ezért törekedtünk arra, hogy világosan meghatározzuk (...) a támogatásnak, a túrésnek és a tiltásnak (...) az alapelveit.”<sup>15</sup> Központi politikai törekvésként nevezi meg többek között a művészekben, alkotóműhelyekben a szabadság és felelősség egységének tudatosítását.

A fenti két bekezdés értelmében a művészi szuverenitás fogalma nem fér meg a szabadság fogalma mellett. A szabadság és a főhatalom azonosítása ugyanis az emberi szabadság tagadásához vezet, ezért nehéz megérteni, hogyan részesülhet bárki szabadságban a nem szuverenitás feltételei között.<sup>16</sup>

Ami a filmművészek helyzetét illeti, a hatvanas években még azt látjuk, hogy ezek az elvek úgy léptek életbe, hogy a filmes és a politikus közötti macska-egér játékában fontos szerepet kapott az egyezkedés szimbolikus aktusa, a kapcsolati tőke és annak informális felhasználása. A stúdiócsoportokba – azaz alkotó atelier-ekbe – osztott rendezők, főleg a fiatalok, gyakorlatilag leginkább a stúdióvezetőkben bízhattak, hogy annak sikerül-e elfogadtatnia a forgatókönyvet. Feltűnő, hogy a cenzúráról való beszédmód is megváltozott; a politikai rendszer bizonyos szinten a cenzúra intézményét is tematizálta. Egyfelől – és ennek éppen a már említett Magyar Játékfilmszemle volt egyik fő terepe – lehetett beszélni a cenzúráról, a forgatókönyv fetiszálásának hátulütőiről, másfelől általánosan is lehetett kritizálni a mindenkori cenzúra intézményét, ámde főleg a múltra vetítve. Ezzel a kultúrpolitika azt sugallta, hogy a Rákosi-rendszer sematikus ábrázolásmódja, a kézi vezérlésű kultúrpolitika már a múlté, – sőt, a művész érdekeit is szolgálja, ha belemegy az egyezkedés játszmájába, hiszen megalkothatja a filmjét, megkapja a támogatást; legfeljebb „egy-két kisebb változtatást” kell végrehajtani, de a film nem kerül tiltólistára. Herskó János, a Mafilm 3. Stúdió vezetője például 1969-ben arról beszélt, hogy tíz évvel azelőtt mennyivel nehezebb volt a kultúrpolitikával folytatott küzdelem, az érvényesüléshez trükközni, csalni kellett. A cenzúráról való beszéd paradoxonát – *beszélhetünk* róla, tehát nem létezik, beszélünk *róla*, tehát létezik – a hatvanas években még némileg feloldotta a régi rendszer cenzúrakritikája.

A lojalitás ezen elve is jól körvonalazottan kiolvasható az aczéli szövegből. A szabadság és felelősség egységének tudatosításából fakad a politikai elképzelések tisztelete, azaz a cenzúra elveinek elfogadása, más szóval a lojalitás. „A szelekció legfontosabb kritériuma a politikai megbízhatóság, a lojalitás, a párt és annak eszméje (...) iránti hűség.”<sup>17</sup> Ebben gyökerezik az aczéli csavar, a *tiltásnélküliség a tiltásban* paradoxonjának, az „érted cenzúrázlak, nem ellened”<sup>18</sup> frázisának, a diktátumok kontraktualizálásának gyakorlati alkalmazása. Haraszi Miklós szerint az ellenőr és a művész már nem különül el, a művész erényévé válik, ha összenő a hatalmi központtal, és vele „termékeny metamorfózisban”<sup>19</sup>



működik, amely tézis a filmművészet esetében a lényegre tapint. Haraszi koncepciója szerint a konszolidált kádárizmusban az alkotók teljes mértékben elfogadták és bensővé tették a hatalom kulturális normáit, és ennek következményeiként egyrészt a cenzúrát maguk a szerzők érvényesítik önmaguk fölött, másrészt a cenzúra ily módon egy sajátos civilizációt hoz létre.<sup>20</sup> Ebben az értelemben a gazdasági racionalitással magyarázott politikai nyomás természete átfordul; nem tiltó kényszer többé, hanem teret adó, az alkotásokat díjazó, tárgyalóképes játékosrássá válik. Az következik ebből, hogy az alkotó, még ha látja is e kapcsolat felemás, paradox voltát, lekötelezetté válik, és nem sérti meg a nyilvánosság szabályait. Azzal tehát, hogy nem vállal nyílt fizikális vagy szimbolikus konfrontációt, gyakorlatilag adósságot törleszt a számára immár tágabbra szabott határok között.

Ahhoz, hogy a művészekben a társadalmi felelősség tudatosuljon, hangsúlyozni kell a szocialista történelemfelfogás átmeneti, azaz a permanens forradalom állapotában létező jellegét. A szocialista művészet felsőbbrendűségének tudata abból a messianisztikus hitből eredt, hogy a szocializmus hivatott az emberiség megváltására. Ezért a szocialista kritikus mindig talál foltot a társadalom vásznán, folytonos céljává emeli a szocialista közéletiség és népiség elképzelt szintjének folyamatos emelését. Az Aczél szerint zavaró problémák, hogy „házánkban sok még a vallásos ember”, hogy „az ideológia, a kultúra területén nincs monopolhelyzete nálunk a marxizmusnak”, hogy „vannak olyan rétegek, amelyeknek gondolkodásában az új marxista elemek keverednek a régi, polgári nézettel”, abból a nézetből erednek, hogy a történelem – azaz a jelen – a kapitalizmusból a szocializmusba való átmenet korszakában van.<sup>21</sup> Ezzel tehát az alkotói felelősséget hangsúlyozza azzal kiegészítve, hogy a szocialista demokratizmus kibontakozása és a kultúra fejlesztése közt kölcsönhatás áll fenn. Azaz az egyik úgy hat a másikra, hogy a fentebb említett nagyobb alkotói „álszabadságban” a művész feladata az, hogy a szocializmust építse. Aczél belátja, hogy a marxizmus mellett más szellemi irányzatok is léteznek Magyarországon, nem deklarálja annak ideológiai monopolhelyzetét, sőt, ennek esetleges kijelentését hibásnak is véli. Ez „illúziókhöz, önbecsapáshoz, leszereléshez vezet” – állítja. A marxizmus deklarált, a valóságban nem realizálódott monopóliumát az adminisztratív eszközökkel elért hallgatás teremtette meg. „... [Ha] a vélemények nem csaphatnak össze szabadon, akkor az élet minden közhivatalban kihal, látszatélet uralja el, s csak a bürokrácia marad aktív erő”.<sup>22</sup>

Aczél György éppen erre hivatkozva emeli ki a vita lehetőségét, amelyet önmagát „másokkal” szembeállítva komolyan vesz. A vitát a szocialista szellemi lét alapjának, lényegének tartja. „Ragaszkodunk ahhoz az alapelvhez, hogy szóra szóval, gondolatra gondolatlan, nézetre nézettel, vitára vitával válaszolunk. – írja. – De mondanom sem kell, ha valaki vita ürügyén bármilyen politikai szervezkedésre (...) vállalkozik, erre mi törvényeinknek megfelelően válaszolunk.”<sup>23</sup> A „mások” azok, akik a viták során felveszik az „idézetmarxizmus” állarcát, és polgári vagy kispolgári nézeteiket marxista terminológiával és idézetekkel álcázzák. A tények ismeretében hozzátehetjük, hogy ezek a „mások” lehetnek azok is, akik a vitában részt vesznek. „A szocialista demokratizmusban a viták, véleménycserék a szellemi létezés lényegéhez tartoznak.” – emeli ki Aczél. Csizmadia Ervin pontos megfogalmazása szerint a *diszkurzív diktatúrában* a vita nem csak a nyilvánosság alakulásában játszott főszerepet, nem csak szakmai lehetőséget nyújtott, hanem immár intézményszerűt, elismert kvázi-demokratikus teret alkotva egy újabb fontos eleme lett a politika



# 1 tudomány és társadalom

terepének.<sup>24</sup> A filmszakma demokratikusnak mondható átalakulása, az 1963-ban elinduló stúdiórendszer nem csak a viták elindulásának volt az egyik intézményesült kerete, hanem a vitában való részvétel minimális előfeltételét teremtette meg tagjai számára. Így tehát, ahogy megjelenik e lehetséges fórum, ahol a szakmai viták elindulhattak, – emeljük ismét ki: hivatalosan – látható módon bizonyos értelemben megszűnik, vagy legalábbis enyhül az autoriter diktatúrára jellemző egyoldalú kommunikáció.

Az a művészet volt fontos és kiemelkedő, amit a politika annak tartott, vagyis a politika saját magának építette fel azt a kulturális tőkét, amivel aztán sáfárkodhatott. És ebben az esetben ez a tőke nem tudást jelentett, hanem a hatalmi elit önigenlésének eszközét. A filmművészet kapcsán például a filmszemlén folyó zsűrizés és díjkiosztás is ilyen. Mindez a valódi plurális és demokratikus nyilvánosság hiányát elfedő „szimulált nyilvánossághoz”<sup>25</sup> tartozik: vele a hatalom, miközben látszólag önzetlenül és nagyvonalúan kiemelkedő teljesítményeket ismer el, a rituálisan ismétlődő ceremóniákkal valójában önmaga kétes legitimitását erősíti.<sup>26</sup> Célja a szakma képviselőit lekötöztetetté tenni, és azt a látszatot kelteni, mintha keretein belül valóságos alkalom nyílna a vélemények cenzúra nélkül nyilvánosságra hozására, a saját meggyőződés képviselésére, a *vitára*. A korszak vitái nem jelentettek valódi kritikát gyakorló nyilvánosságot, hanem éppen hogy hatástalanították azt, a pártközpont által megteremtett tér tehát lekötöztető erejű és szimbolikus jellegű, amely által a hatalom önmaga legitimitását erősítette.<sup>27</sup>

Ezeket a vitákat végig kell vinni, – írja Aczél György – azokkal is vitatkozva, akik a marxizmus pluralizmusát hirdetik, vagy azokkal, akik szerint a marxizmus gondolkodási módszertan. Azzal zárja a gondolatot, hogy a hosszabb vitákra is szükség van. A Magyar Játékfilmszemlék vitái és üzemi találkozóinak teret nyújtottak az eszmecserének, amely nem csak a szakmabeliek számára volt nyitott. Ezeknek a vitáknak a természetéhez és elemzéséhez fontos megérteni a párt hivatalos elképzeléseit, azaz, hogy a viták a marxizmus által megkövetelt helyes választ hivatottak felkutatni. Ide tartozik a közönséggel való kapcsolat kérdésköre is, amely legalább ugyanilyen izgalmas probléma.

Az interjúszövegből tehát négy alapvetés emelhető ki: 1. Az alkotói szabadság aczéli értelmezése nem egyedülálló, az azonban kivételes, ahogyan ezzel a szabadsággal machinált.<sup>28</sup> 2. A szabadságfelfogásból bontakozott ki az aczéli kultúrpolitika lojalitás-képe, amely szükséges előfeltétele volt annak a nagyobb szabadságnak, amely a szocializmus eszméjét szolgáló művészi kezdeményezéseknek adatott. 3. A felmerülő problémákra reakcióként sokkal egyszerűbb volt Aczél György számára, és minden bizonnyal számos alkotó és értelmiségi számára is az átmeneti történelem képének elfogadása, a hamis pszichologizálás, hogy az ember válsághangulatba kerülhet egy változás során, mintsem a problémák tabuk nélküli nevével nevezése. 4. Komoly újítás volt tehát a problémák és felmerülő kérdések irányított keretek közti kezelése, a nyilvános, szakmai és sajtóviták lehetősége, amelynek során a politikai visszasságokat, nézeteltéréseket meg lehetett nevezni. Létrejött egy olyan diszkurzív nyilvános tér, ahol a meggyőzés vált fontossá, ahol az irányításnak, a közvetítésnek, a kritikának, a támogatásnak, a tőrésnek és a tiltásnak az elveit érvényesítették.



## Jegyzetek

<sup>1</sup> Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1998. 149. o.

<sup>2</sup> Uo. 157. o.

<sup>3</sup> Varga Balázs a filmművészetrel kapcsolatban beszél hallgatólagos konszenzusról, azaz hogy a három T életbelépésével a művész nem elnyomott volt többé, hanem csapatjátékos lett a politikai játszmákban. A hatalom állásfoglalást, néha agitációt várt el a művészekről, míg cserébe nem szólt bele a filmkészítés minden egyes pillanatába. Ez persze nem jelentette a cenzúra megszűnését, annak főszereplői ugyanis a forgatókönyvek lesznek, hanem inkább a nyomás csökkenését, a kompromisszumkötés és a tárgyalás lehetőségét. Az 1963-ban átszervezett filmgyári struktúra is ennek a lenyomata. Varga Balázs: *Túrészhatár – Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években*. In: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom – a Kádár-korszak művészete*. L'Harmattan, Budapest, 2005. 116–138. o.

<sup>4</sup> A cenzúra változékonyságát, „húzd meg-ereszd el” természetét a „Tízezer nap” körüli bonyodalmak példázzák legszebben. Vö.: Varga Balázs, i.m. 123–131. o.

<sup>5</sup> Bozóki András: *Aczél és Pozsgay = Beszélő*, 1998. 12. szám

<sup>6</sup> Vö.: Bolvári-Takács Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Planétás Kiadó, Budapest, 1998.

<sup>7</sup> *A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1958. 44. o.

<sup>8</sup> Vö.: Bolvári-Takács Gábor: *Az MSZMP művelődéspolitikai irányelveinek keletkezéstörténete = Múltunk*, 1995. 4. szám

<sup>9</sup> Aczél György: *A szocialista demokrácia és a mai magyar kultúra*. In: uő: *Eszmének erejével*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1971. (2. bővített kiadás) 153–161. o.

<sup>10</sup> Uo. 154.o.

<sup>11</sup> Hannah Arendt: *Múlt és jövő között*. Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 163. o.

<sup>12</sup> Tony Wright: *Régi és új szocializmusok*. Napvilág Kiadó, Budapest, 1999. 143. o.

<sup>13</sup> Aczél György, i.m. 154.o.

<sup>14</sup> Uo. 157. o.

<sup>15</sup> Uo. 158. o.

<sup>16</sup> Ezt a gondolatot Hannah Arendt azzal zárja, hogy veszélyes azt hinni, hogy az ember csak akkor lehet szabad, ha szuverén. A politikai szuverenitás csak erőszak árán tartható fönt az emberi állapot körülményei közt, amelyben a szabadság és a szuverenitás nem is létezhetnek egyidejűleg, olyannyira kevésbé azonosak egymással. Ahol szuverenitás van, ott az akarat elnyomása is, így tehát ha az emberek szabadok akarnak lenni, akkor éppen a szuverenitásról kell lemondaniuk. In: Hannah Arendt, i.m. 173–174. o.

<sup>17</sup> Kornai János: *A szocialista rendszer*. HVG, Budapest, 1993. 89. o.

<sup>18</sup> Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Sík Kiadó, Budapest, 1997. 216. o.

<sup>19</sup> Haraszi Miklós: *A cenzúra esztétikája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1991. 28. o.

<sup>20</sup> Havasréti József: *Alternatív regiszterek*. Typotex Kiadó, Budapest, 2006. 83. o.

<sup>21</sup> Aczél György, i.m. 155. o.

<sup>22</sup> Tony Wright, i.m. 130. o.

<sup>23</sup> Aczél György, i.m. 156.o.



# 1 tudomány és társadalom

<sup>24</sup> Csizmadia Ervin: *Diskurzus és diktatúra. A magyar értelmiség vitái Nyugat-Európáról a késő Kádár-rendszerben.* Századvég Kiadó, Budapest, 2001. 147. o.

<sup>25</sup> Kalmár Melinda, i.m. 74. o.

<sup>26</sup> Rényi András nyilatkozata Váradi Júlia interjújában a Kossuth-díjról. Váradi Júlia: *Öten a Prima Primissimáról. Avagy a haza fényre derül.* Vagy sem = *Mozgó Világ*, 2007. 1. szám

<sup>27</sup> Kalmár Melinda az 1958-as művelődéspolitikai irányelvek úgynevezett társadalmi vitájával kapcsolatban fogalmaz így, „a valódi vagy a potenciális nyilvánosság korporálását, hatástalanítását jelenti a látszólag tevékeny részvétel a közéletben”. Vö.: Kalmár Melinda, i.m. 152. o.

<sup>28</sup> Érdekes adalék, hogy a szöveg a betiltott „A tanú” évében keletkezett, amikor a „Szerelem” bemutatójának elhalasztása és „A tanú” sorsa hosszú és látványos veszekedésekkel járt. „A tanú” forgatókönyve írásánál Aczél volt a társszerző Kardos György mellett. Elhíresült mondat Bacsó Péter mondata arra válaszként, hogy Aczél a könyvet „közös művünk”-nek nevezte: „Úgy közös, hogy én megcsináltam, maga pedig betiltotta.”. In: Varsányi Gyula: *A hatalom humorérzéke. Interjú Bacsó Péterrel.* = *Népszabadság*, 1993. június 21.

