

Labancz Eszter Szidónia „Szabadság” a vitatkozásban. Aczél György kultúr- politikájának néhány kérdése

A tanulmány Aczél György néhány kultúrpolitikai alapvetését világítja meg a művészi szabadságról, a lojalitás és szuverenitás problémaköréről, a történelem átmeneti jellegüként való felfogásáról és a vita fontosságának hangsúlyozásáról egy olyan korban, amikor az alkotók azt érezhették, hogy valóban elkövetkezett a szabadabb művészet kora.

Labancz Eszter Szidónia a budapesti Eötvös Lóránd Tudományegyetem Média- és Művészetelméleti Doktori programjának végzős hallgatója.

M eddig 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, melyek legtöbbször felmerülnek Aczél kultúrpolitikája kapcsán. A válaszadást bonyolulttá teszi a minden bizonnyal sokarcú személyiség köré fonódó legendahalmaz, valamint a még köztünk élők érzelmi érintettsége, mely általában az olyan erős személyiségű emberekhez kapcsolódik, mint Aczél György.

Az általam tárgyalt időszak, a hatvanas évek második fele Magyarországon a konszolidált Kádár-rendszer virágzásának első éve, 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” (Kalmár, 1998: 149). Aczél György, a művelődésügyi miniszterhelyettes, a művelődéspolitika meghatározó alakja „úgy gondolta, hogy azokat az érzelmi-ráható effektusokat, melyeket az »érzelmek gazdag skáláján« a film, a novella, a regény vagy a kép jelenít meg, továbbra sem kellene az ideológia eszköztárából mellőzni” (Kalmár, 1998: 157). 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 „hallgatólagos konszenzus”,¹ melyben a kultúrpolitikai játszmáknak a művészek is sze-

1 Varga Balázs a filmművészzel kapcsolatban beszél hallgatólagos konszenzusról, azaz hogy a három T életbelépésével az nem elnyomott volt többé, hanem csapatjátékos lett a politikai játszmákban. A hatalom állásfoglalást, néha agitációt várt el a művésztől, 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, 2005: 116–138)

replői lettek.² Aczél György a 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” (Bozóki, 1998), és kijelölte számukra, milyen lehetőségeik vannak karrierjük építését illetően, amennyiben bizonyos tabukat (mint az 1956-os forradalmat, a Szovjetunió teljhatalmát, Nagy Imrét, a többpártrendszert) kerülnek.

A hivatalos kultúrpolitikai elvek alapjait az MSZMP által kiadott 1958-as Művelődéspolitikai Irányelvekből ismerhetjük, mely irányelveket Aczél maga is különféle dolgozataiban elemez, részletez, aktívan közvetíti a hivatalos állásfoglalást, mely immár az értelmiségiek felé deklarált kiegyezési szándék nevében íródott. Az irányelvek egy fontos kijelentése a szabadabb tér megadása, azaz „a művészetek fejlődéséhez... messzemenő szabadság” biztosítása, mely „a témaválasztásban, a feldolgozás módjában, az irányzatok, formakísérletezések kérdésében” (MSZMP, 1958: 44) szabadabb kezlet ad.

Az egyik ilyen aczéli írás egy 1969 augusztusában készült interjú szövege a *Lityeratur*naja Gazetából, melyben Aczél a szocialista demokrácia és a magyar kultúra összefonódásairól, találkozásairól és ütközéseiről kérdezték (Aczél, 1971: 153–161). A következőkben a fent leírtakat ebből az interjúból 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, melyek a kultúra reprezentatív értelmezésekor a művészet minden területén – építészeti, képzőművészeti, irodalmi és filmes eszmecserékben, vitákban – elkerülhetetlenül jelennek meg. 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.

Magyarországon a hatvanas években számos olyan kezdeményezés indult, mely azt sejtette, hogy valóban elkövetkezett a szabadabb művészet kora. Ilyen például a filmes és színházi folyóiratok indulása, a *Valóság* c. folyóirat, az Írószövetség demokratizálása, a Lukács György körül kialakult párbeszéd, az 1963-as filmstúdióreform 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.

Jelen tanulmány elsősorban azzal foglalkozik, hogy hogyan lehet a hivatalos kultúrpolitikai elveket értelmezni most, amikor az idő már megengedi, hogy ezen alapvetések mögé lássunk. A kultúrpolitikai gyakorlatot a rendszerváltás óta születő számos tanulmányból, könyvből és elemzésből is ismerve egy újfajta kritikai megközelítéssel élhetünk Aczél alapvetéseivel szemben. Művészetfelfogása megértéséhez politikafilozófiai megfontolások is segítséget nyújtanak.

A következőkben négy alapvetést fogok a fenti interjúból kiemelni: a művészi szabadságról való kijelentéseket, a lojalitás és szuverenitás problémakörét, a történelem átmeneti jellegüként való felfogását és a vita fontosságának hangsúlyozását.

2 A cenzúra változékonyságát, „húzd meg–ereszd el” természetét a Tízezer nap körüli bonyodalmak példázák legszebben. (Varga 2005: 123–131)

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 (Aczél, 1971: 154). Egy pillanatra álljunk meg a kérdésnél. Az elgondolás problematikusága 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 cselekvése”. (Arendt, 1995: 163) 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”. (Wright, 1999: 143)

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 „társadalmunkban, művészeti életünkben kibontakozhassék a szocialista szabadság” (Aczél, 1971: 154) – írja. A szabadságértelmezés kardinális pontja a szocializmus eszméjét szolgáló művészi kezdeményezések nagyobb szabadsága, amely általában a nagyobb választékot jelenti. A szabadságfogalomnak (az alkotó művész szuverenitásának) a kisajátítása adja e művészetelképzelés 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” (Aczél, 1971: 157) – 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 tűrésnek és a tiltásnak ... az alapelveit.” (Aczél, 1971: 154) 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.³

Ami a filmművészek helyzetét illeti, a hatvanas években még azt látjuk, hogy ezek az elvek úgy tudtak életbe lépni, hogy a filmes és a politikus közötti macska-egér játékban fontos szerepet kapott az *egyezkedés* szimbolikus aktusa, a kapcsolati tőke és annak informális felhasználása. A stúdiócsoporthoz – azaz alkotó atelier-kbe – osztott rendezők, főleg a fiatalok, gyakorlatilag leginkább a stúdióvezetőikben bízhattak, hogy annak sikerül 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 Já-

3 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 fent az emberi állapot körülményei közt, amelyben a szabadság és a szuverenitás nem is létezhetnek egyidejűleg, olyannyira kevésbé azonosnak egymással. Ahol szuverenitás van, ott az akarat elnyomása is, így tehát ha az emberek szabadok akarnak lenni, akkor éppen a szuverenitásról kell lemondaniuk. (Arendt, 1995: 173–174)

tékfilmszemle 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 játszójába, hiszen megalkothatja a filmjét, megkapja a támogatást; legfeljebb „egy-két kisebb változtatást” kell végrehajtani, de a film nem kerül tiltólistára. Herskó János, a Hármasszínház⁴ 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.” (Kornai, 1993: 89) Ebben gyökerezik az aczéli csavar, a *tiltásnélküliség a tiltásban* paradoxonjának, az „érted cenzúrázlak, nem ellened” (Révész, 1997: 216) 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” (Haraszi, 1991: 28) 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 (Havasréti, 2006: 83). Ebben az értelemben a gazdasági racionalitással magyarázott politikai nyomás természete átfordul; nem tiltó kényszer többé, hanem teret adó, az alkotásokat díjazó, tárgyalóképes játékosává 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 „hazánkban sok még a vallásos ember”, hogy „az ideológia, a kultúra területén nincs monopolhelyezete nálunk a marxizmusnak”, hogy „vannak olyan rétegek, amelyeknek gondolkodásában az új marxista elemek keverednek a régi, polgári nézetekkel”, abból a nézetből erednek, hogy a történelem – azaz a jelen – a kapitalizmusból a szocializmusba való átmenet korszakában van (Aczél, 1971: 155). 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,

⁴ Tagok: Szabó István, Sándor Pál, Kardos Ferenc, Rózsa János, Gertler Viktor, Bán Frigyes, Keleti Márton, Szász Péter, Nádasy László.

hogy a marxizmus mellett más szellemi irányzatok is léteznek Magyarországon, nem deklarálja annak ideológiai monopolhelyzetét, sőt, ennek esetleges kijelentését hibásnak is véli. Ez „illúzióhoz, önbecsapáshoz, leszereléshez vezet” – állítja. A marxizmus deklarált, a valóságban nem realizálódott monopóliumát az adminisztratív eszközökkel elért hallgatás teremtette meg. „... [H]a a vélemények nem csaphatnak össze szabadon, akkor az élet minden közhivatalban kihál, látszatelet uralja el, s csak a bürokrácia marad aktív erő” (Wright, 1990: 130).

Aczél György éppen erre hivatkozva emeli ki a vita lehetőségét, melyet önmagát „másokkal” szembeállítva komolyan vesz. A vitát a szocialista szellemi lét alapjának, lényegének tartja. „Ragaszkodunk ahhoz az alapelvhez, hogy szóra szóval, gondolatra gondolattal, nézetre nézettel, vitára vitával válaszolunk” – írja. „De mondanom sem kell, ha valaki vita ürügyén bármilyen politikai szervezkedésre ... vállalkozik, erre mi törvényeinknek megfelelően válaszolunk.” (Aczél, 1971: 156) A „mások” azok, akik a viták során felveszik az „idézetmarxizmus” álcát, 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 fő szerepet, nem csak szakmai lehetőséget nyújtott, hanem immár intézményesült, elismert kvázi-demokratikus teret alkotva egy újabb fontos eleme lett a politika terepének (Csizmadia, 2001: 147). 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, hogy 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” (Kalmár, 1998: 74) tartozik: vele a hatalom, miközben látszólag önzetlenül és nagyvonalúan kiemelkedő teljesítményeket ismer el, a rituálisan ismétlődő ceremóniákkal valójában önmaga kétes legitimitását erősíti.⁵ Célja a szakma képviselőit lekötelezetté 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 lekötelező erejű és szimbolikus jellegű, mely által a hatalom önmaga legitimitását erősítette.⁶

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

5 Rényi András nyilatkozata Váradi Júlia interjújában a Kossuth-díjról. (Váradi, 2007)

6 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”. (Kalmár, 1998: 152)

vitái és üzemi találkozóit teret nyújtottak az eszmecserének, mely 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, azonban már egy hosszabb dolgozat része.

Az interjúszövegből tehát négy alapvetést emeltem ki. 1. Az alkotói szabadság aczéli értelmezése nem egyedülálló, az azonban kivételes, ahogyan – mint ismert – ezzel a szabadsággal Aczél machinált.⁷ 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. Hatalmas újítás volt tehát a problémák és felmerülő kérdések irányított keretek közti kezelése, a nyilvános, szakmai és sajtóviták lehetősége, melynek során a politikai visszasságokat, nézeteltéréseket nevükön lehetett nevezni. Létrejött egy olyan diszkurzív nyilvános tér, ahol a meggyőzés vált fontossá, ahol az irányításnak, a közvetítésnek, a kritikának, a támogatásnak, a türésnek és a tiltásnak az elveit érvényesítették.

FELHASZNÁLT IRODALOM

A hatalom humorérzéke

1993, *Interjú Bacsó Péterrel*, készítette Varsányi Gyula, Népszabadság, 1993. június 21.

ACZÉL György

1971, A szocialista demokrácia és a mai magyar kultúra. ACZÉL György *Eszmének erejével*. Kossuth, Budapest

A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei

1958, Kossuth, Budapest

ARENDELT, Hanna

1995, *Múlt és jövő között*. Osiris, Budapest

BOZÓKI András

1998, Aczél és Pozsgay. *Beszélő* 12

7 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.” (A hatalom humorérzéke, 1993.)

CSIZMADIA Ervin

2001, *Diskurzus és diktatúra. A magyar értelmiség vitái Nyugat-Európáról a késő Kádár-rendszerben*. Századvég, Budapest

HARASZTI Miklós

1991, *A cenzúra esztétikája*. Magvető, Budapest

HAVASRÉTI József

2006, *Alternatív regiszterek*. Typotex, Budapest

KALMÁR Melinda

1998, *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető, Budapest

KORNAI János

1993, *A szocialista rendszer*. HVG, Budapest

RÉVÉSZ Sándor

1997, *Aczél és korunk*. Sík, Budapest

VÁRADI Júlia

2007, *Öten a Prima Primissimáról. Avagy a haza fényre derül. Vagy sem*. *Mozgó Világ* 33/1

VARGA Balázs

2005, *Tűrészhatár – Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években*. In: KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna (szerk.) *Művészet és hatalom – a Kádár-korszak művészete*. L'Harmattan, Budapest 116–138

WRIGHT, Tony

1999, *Régi és új szocializmusok*. Napvilág, Budapest

