

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
Irodalomtudományi Doktori Program
A doktori iskola vezetője: Prof. Dr. Müller Péter

Faluhelyi Krisztián

A posztbrechti esztétika és újjászületése
Lars von Trier *Dogville*-jében és *Manderlay*-ében

Tézisfüzet

Témavezető:

Prof. Dr. Müller Péter

Pécs, 2022

Tartalom

1. A doktori értekezés.....	3
1.1. A doktori értekezés témaválasztása és célkitűzései	3
1.2. A doktori értekezés felépítése	4
1.3. A doktori értekezés következtetései	5
2. Dr. habil. Füzi Izabella opponensi véleménye	8
3. Dr. Győri Zsolt opponensi véleménye	13
4. Válaszaim opponenseim véleményére	20
5. Szakmai önéletrajz	30
6. Publikációs jegyzék.....	32

1. A doktori értekezés

1.1. A doktori értekezés témaválasztása és célkitűzései

A disszertációm alapvetően Lars von Trier két filmje, a *Dogville* (2003) és a *Manderlay* (2005) inspirálta, mégpedig két szempontból: egyrészt elképesztett, hogy mennyire markánsan, összetetten és elgondolkodtatóan kérdezik rá e filmek a kereszténység és a demokrácia, tehát a nyugati kultúra alapértékeire és gyakorlataira, de még inkább, hogy mennyire nyugtalanítóan teszik mindezt, tökéletesen elbizonytalanítva és összezavarva a nézőt és annak ezekhez való viszonyát. Másrészt első nézésre világos volt, hogy a filmekben megjelenő brechti színpad nem pusztán díszletként van jelen, hanem jelentős mértékben befolyásolja a történet szereplőinek a cselekedeteit és ezáltal a történet alakulását, ami egyértelműen Brecht színházeszméjének az ideális megvalósulását, a színház társadalmi modellként való beteljesülését előlegezi meg. Különösen zavarba ejtőnek éreztem, hogy a brechti álom eme beteljesülése mindkét filmben rögtön pusztulással és kudarccal jár a történet szintjén, tehát hogy von Trier egyszerre adózik tisztelettel Brecht iránt, és egyszerre kérdez rá élesen a színházeszméjére, és provokálja azt.

Egyszerre igyekeztem foglalkozni mindkét szemponttal: egyszerre érdekelt, hogy miként működik a színpad, miként hat a szereplők cselekedeteire, miként avatkozik bele a történet folyásába, és hogy az így kibontakozó történet miként veti fel a kereszténység és a demokrácia kérdéseit, és miként gondolkodtatja el a nézőt ezekről, s legvégül, hogy miként értelmezhető von Trier gesztusának a kettőssége (tisztelet/provokáció).

Kutatásom akkor kezdett határozott irányt nyerni, amikor körvonalazódott számomra, hogy Brechtnek van egy jelentős, ám mára meglehetősen elfeledett filmi recepciója, mely egyértelműen alkalmasnak mutatkozott arra, hogy annak keretében vizsgáljam von Trier két filmjét. Brecht filmi recepciója, a posztbrechti esztétika az 1960-as és 70-es évek diskurzusa. Innentől kezdve tehát arra a kérdésre is igyekeztem választ keresni, hogy miben más von Trier viszonya Brecht-hez, mint a posztbrechti esztétikáé, hogy miben nyúl vissza hozzá másként, mint ahogy a posztbrechti esztétika tette azt a 60-as és a 70-es években.

1.2. A doktori értekezés felépítése

A dolgozat felépítése a fentiek következtében a következőképp alakult: az első fejezetben igyekeztem áttekinteni Brecht azon legalapvetőbb elképzeléseit és kulcsfogalmait, melyek a filmi recepciója során gyakran előkerültek. E fejezet némi kockázatot hordozott magában, hiszen Brecht esztétikáját és színházelméletét néhány oldalban összefoglalni meglehetősen rizikós vállalkozás, óhatatlanul is leegyszerűsítésekkel jár, így kezdetben nem is szerepelt a terveim között. A dolgozat előrehaladtával azonban praktikussági szempontból egyre indokoltabbnak látszott, hogy felvázoljak egy képet Brechtről, hogy felvázoljam, hogy miként látom Brecht esztétikáját és színházelméletét, mely még ha kritizálható is, de orientációs pontként szolgálhat a dolgozat további részeihez, melyeket így aztán később nem kell időről- időre megszakítanom, hogy tisztázzam, hogy mit értek egy-egy brechti elképzelés vagy fogalom alatt.

A második, a harmadik és a negyedik fejezetben a posztbrechti esztétikát tártam fel részletesen, melynek során egyszerre igyekeztem elméleti-történeti megközelítést alkalmazni. Mivel D. N. Rodowick a posztbrechti esztétikát a politikai modernizmus egyik irányzataként jegyzi a Co-op mozgalmak mellett, ezért a második fejezetben e tágabb kontextus, a politikai modernizmus diskurzusának az áttekintésével kezdtem. A politikai modernizmus felvázolásával és a posztbrechti esztétikának a Co-op mozgalmakkal való összehasonlításával alapvetően a posztbrechti esztétika helyét igyekeztem meghatározni a filmelmélet és a filmkritika tágabb kontextusában.

A harmadik fejezetben a posztbrechti esztétika előtörténetét vettem szemügyre, pontosabban a Brecht-recepció kezdeteinek a körülményeit. A posztbrechti esztétika a *Cahiers du cinéma* 1960. decemberi Brecht-számával veszi kezdetét. E Brecht-szám hatása ugyan nem nagy, mégis, hogy egy filmes folyóirat egy egész lapszámot szentel egy színházcsinálónak, sok szempontból jelzésértékű. Brecht innentől kezdve láthatatlan bűvópatakként ott húzódik a filmkészítés, a filmkritika és a filmről való gondolkodás mögött is, ám hatását csak meglehetősen lassan fejtí ki, hiszen látványos előtérbe kerüléséig, a *Screen* 1974-es nyári Brecht-számaig majd másfél évtizedet kell várni. E fejezetben a *Cahiers du cinéma* kritikai gyakorlatának, a szerzők politikájának és Bazin realizmus-elméletének az áttekintésével, és mindezek Brecht gondolkodásával való összevetésével arra igyekeztem rávilágítani, hogy Brecht áttörése azért váratott magára annyi ideig, mert fogadtatása egy totálisan idegen, helyenként ellenséges környezetben kezdődött.

A negyedik fejezetben tértem rá a posztbrechti esztétika lényegi részére, a *Screen* 1974-es és 1975-ös Brecht-számaira, és az ezekre reflektáló egyéb Brechtrel kapcsolatos írásokra. A fejezet elején még vissza kellett térnem a francia kontextushoz, mégpedig az apparátuselmélethez, mivel a politikai modernizmus, így a posztbrechti esztétika számára az apparátuselmélet felismerései jelentették a legfőbb problémát, ráadásul, már e felismerésekben minden bizonnyal nagy szerepe lehetett magának Brechtnek is. Ezek után részletesen végigvettem, hogy miként fordul a 70-es évek kritikai gondolkodása Brecht színházról való gondolkodásához annak érdekében, hogy megoldást találjon a filmi apparátus jelentette problémára: legelőször is, hogy miként gondolkodik arról, hogy alkalmazható-e egyáltalán Brecht színházesztétikája a film médiumára, majd, hogy miként értelmezi és miként véli megvalósíthatónak ennek tükrében az elidegenítést a film médiumában, végül pedig, hogy Brecht esztétikájának mely aspektusait hangsúlyozza. A fejezet végén értékeltem a posztbrechti esztétikát, s reflektáltam annak legfőbb problémáira.

Az ötödik fejezetben tértem rá Lars von Trier két filmjére, a *Dogville*-re és a *Manderlay*-re. A fejezet elején röviden áttekintettem a filmek recepcióját, majd rátértem az interpretációjukra. Az értelmezésem során részben a filmek szakirodalmának a segítségével, részben saját megközelítésemben igyekeztem végigvenni azon legfőbb kérdéseket és problémákat, melyeket a két film vet fel a kereszténységgel és a demokráciával kapcsolatban, miközben igyekeztem azt is szem előtt tartani, hogy hogyan alakulnak e kérdésfeltevések a történet előrehaladtával, miként változik a néző ezekről való gondolkodása. A fejezet végén a brechti színpad működését vettem szemügyre, s hasonlítottam össze Godard és a Straub–Huillet rendezőpár filmjeivel annak érdekében, hogy rámutassak arra, hogy miként működik másként a posztbrechti esztétika Lars von Trier filmjeiben, mint a 60-as és a 70-es évek diskurzusa által preferált filmekben.

A zárófejezetben egy rövid kitekintést tettem a posztbrechti esztétika ezredforduló utáni helyzetére, illetve utaltam arra, hogy milyen lehetőségek rejlenek a téma további kutatásában.

1.3. A doktori értekezés következtetései

A dolgozatom egyik legfőbb eredményének magának a posztbrechti esztétika diskurzusának a feltárását tartom, mely annak ellenére, hogy egy jól kitapintható diskurzusról van szó, nincs igazán benne a filmi emlékezetben. Bár Brecht filmre való hatására és e diskurzusra a 80-as évek óta folyamatosan vannak elszórt utalások, az elmúlt évtizedben pedig Lars von Trier

filmjeinek és Angelos Koutsourakis köteteinek köszönhetően a posztbrechti esztétika fogalma, de legalábbis Brecht neve is valamelyest újra előtérbe került, és enciklopédiákban és lexikonokban is helyet kapott, átfogó és alapos áttekintése máig nincs igazán, ami egyébként jelentős mértékben nehezítette a saját munkám is.

Ugyancsak a dolgozatom eredményének tartom mindazon szerzők és szövegek – pl. Barthes, Baudry – Brecht felől történő megvilágítását is, akik/amelyek viszont nagyon is benne vannak a filmi vagy a tágabb kritikai emlékezetben, akik/amelyek rendkívüli hatással voltak évtizedekig, illetve vannak mind a mai napig a filmelméleti és filmkritikai, illetve a tágabb kritikai gondolkodásra, és akiket/amelyeket még ma is olvasunk, de a mögöttük álló Brecht-hatás már koránt sincs annyira köztudatban velük kapcsolatban. Brecht hatását vizsgálva megdöbbenett, hogy Brecht gondolkodása mily mértékben ott húzódik a 60-as évek posztstrukturalista gondolkodása – pl. Barthes – mögött, vagy az apparátuselmélet mögött, illetve fordítva, hogy a szerző halálának a koncepciója, az irodalom termelésként való felfogása vagy a nyomtatott média, a színház, a mozi stb. ideológiai apparátusokként való felfogása – mindazon elképzelések, melyeket mi Barthes-hoz, Althusserhez és Baudryhoz kötünk – mily mértékben ott van már Brecht 30-as évek eleji írásaiban. A magyar kontextus felől különösen hasznosnak vélem ezeket a felfedezéseket, hiszen a magyar kultúrából erőteljesen hiányzik Brecht: az esztétikából Lukács, a színházból pedig Sztanyiszlavszkij szorította ki.

Azzal, hogy Lars von Trier e két filmjét – és utalás szintjén az egész életművét – a posztbrechti esztétika, tágabban pedig a politikai film hagyományában helyeztem el, von Triert egy olyan kontextusba állítottam, mely a rendező recepciójából szinte teljes mértékben hiányzik. Úgy vélem, a hazai recepcióban különösen uralkodik von Trier azon szemlélete, mely elsősorban puszta játékként, üres blöffként és/vagy soha ki nem merülő, parttalan provokációként tekint az életművére, jöllehet legkorábbi filmjeitől és kiáltványaitól kezdve az általa indított Dogma-mozgalmon át szinte a legutolsó filmjeiig egész életműve határozottan kínálja magát a politikai film, azon belül is a posztbrechti esztétika hagyománya felől történő megközelítésre.

Von Trier filmjeinek Godard és a Straub–Huillet rendezőpáros filmjeivel való összehasonlítása során arra kerestem a választ, hogy miben nyilvánul meg másként Brecht hatása az előbbinél és az utóbbiaknál. A kérdést a nézői azonosulás megtörésének a szempontjából vizsgáltam. E vizsgálat során arra jutottam, hogy míg Godard-nál és a Straub–Huillet rendezőpárosnál a nézői azonosulás megtörése olyan technikák – egymáshoz nem kapcsolódó elemek halmozása, információval való túlterhelés, a reprezentációban való megbízhatóság elbizonytalanítása – által valósul meg, melyeket e rendezők idővel rutinosan és

mechanikusan használnak, ráadásul e technikák egyre erőteljesebb radikalizálásával a nézők figyelmének az elvesztését is kockáztatják, addig von Triernél a nézői azonosulás megtörése a cselekménybonyolítással, tehát dramaturgiai eszközökkel történik. Míg Godard és a Straub–Huillet rendezőpáros tehát történeten kívüli eszközökkel, addig von Trier a történet alakításával töri meg a nézői azonosulást, s amellet érveltem, hogy ez utóbbi jóval közelebb áll Brecht szelleméhez.

2. Dr. habil. Füzi Izabella opponensi véleménye



Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Szegedi Tudományegyetem

6722 Szeged, Egyetem u. 2.

tel.: (62)-544387

www.vizkult.hu

Opponensi bírálat Faluhelyi Krisztián A posztbrechti esztétika és újjászületése Lars von Trier *Dogville*-jében és *Manderlay*-jében című dolgozatához

Faluhelyi Krisztián disszertációja célkitűzése szerint a *Dogville* és a *Manderlay* című filmek politikai olvasatát nyújtja Brecht művészetszemléletén és ennek filmre gyakorolt hatásán keresztül, ami reményei szerint hozzájárulhat a politikai film újfajta konceptualizálásához és a filmelméleti diskurzus fősodrába emeléséhez. Ugyanakkor ennél többet is tesz: a posztbrechti esztétika elemzése kapcsán visszanyúl a modern filmelmélet alapító szövegeihez, rekonstruálja azok fogalmi apparátusát, vitáit, a meghatározó szerzők nézetkülönbségeit és eltérő értelmezéseit. Nem vagyok biztos abban, hogy magyar nyelven született-e ennyire alapos áttekintés a szerzői elméletekről, az apparátuselméletről, az ebből kibontakozó és a filmelméletet alapvetően meghatározó ideológiakritikáról. Ez több okból is jelentős teljesítmény. Egyrészt a kortárs magyar filmelmélet művelőinek – köztük jelen sorok írójának is – ezek az elméletek határozták meg a tudományos szocializációját. Ezeknek a történeti keretezése segít abban, hogy pontosabb képet kapjunk arról az útról, amit bejártunk. Másrészt a mai filmelmélet helyzete már korántsem annyira egyértelmű, mint 50-60 évvel ezelőtt vagy akár csak a 2000-es évek elején. Nemcsak amiatt, hogy az elméleti gondolkodás általában is megkérdőjeleződött, gyanúba keveredett például a populizmus miatt vagy a politikai ellenfél véleményének ideológiává minősítése által, hanem az elmélet belső válsága miatt is. Ez különösen vonatkozik a filmelméletre, melynek még a saját tárgya átalakulásával vagy eltűnésével is szembe kell néznie. A válságot egy hármaskrisz okozza: az indexikális jelviszony zárójelződése, a moziapparátus perifériára sodródása és a nyugati kánon eltűnése. Ebben a helyzetben a filmelméleti örökségünk feltérképezése, a hagyomány újraolvasása elsődleges feladat. Egy nemzetközi kutatócsoport (Global Circulations of Film Theory),

melynek tagja vagyok, azt a célt tűzte ki, hogy visszatér az alapokhoz, és megvizsgálja, mi a film, mi a filmelmélet, és legfőképpen hol, milyen helyekhez kapcsolódva jön létre. Így például felvetődik az a kérdés, hogy elképzelhető, maguk a filmek is kitermelnek elméletet, vagy a mozigépészek számára írott tankönyvekben is találunk nyomokat a film beleértett elméletére. Különös hangsúllyal esik latba az elméletek terjedése, nyugatról keletre, Ázsiába és Afrikába a helyi sajátosságok figyelembe vételével. A politikai film mint a társadalmi viszonyok reflexiója és mint beavatkozás ugyancsak egy fontos közös pont ezekben a beszélgetésekben. Egyetértek, hogy a politikai film lehetőségeinek a keresése újra előtérbe került a filmelméletben, bár inkább Indiában és Afrikában találják fel, mint az eddig megszokott helyeken.

A dolgozat több mint kétharmadát kitevő elmélettörténeti fejtegetések állításaival nem szeretnék vitába szállni. A brechti művészetelmélet bemutatása, a politikai modernizmus tárgyalása és annak a korpusznak az elemzése, amit a dolgozat „posztbrechti esztétikának” nevez, rendkívül alapos, és retorikailag is meggyőző, logikus, jól áttekinthető és követhető gondolatmenetet eredményez. Ha ebben a részben van, amivel vitázni lehet, akkor az, ami kimaradt a tárgyalásból, és az, hogy miért ezek a leszámazási vonalak, viták lettek kiemelve több lehetséges közül. Önkéntelenül is felmerül például az olvasóban, amikor Brechtnek a tömegközönséggel kapcsolatos gondolatairól olvasunk, hogy Brecht számos magyar kortársa is hasonló dolgokról írt és gondolkodott. Balázs Béla például, akivel Brecht a Koldusopera-perben vitába is keveredett, az 1930-as *A film szelleme* című esztétikai értekezésében kidolgozza a tömeg filmes megjelenítésének az elméletét, melyet a hősök nélküli film, a keresztmetszetfilm eljárásaként és a montázsra azon lehetőségén keresztül határoz meg, hogy az képes az embert nem pusztán individuumként, hanem társadalmi lényként ábrázolni.¹ *A film szelleme* utolsó fejezetében, az *Ideológiai megjegyzésekben* kritikailag veszi szemügyre a hollywoodi klasszikus elbeszélésnek megfelelő nézői beállítódást, a mozi apparátusát, a gyártás és forgalmazás meghatározó gyakorlatait és a mozi domináns narratíváit, hogy ehhez a domináns gyakorlathoz képest egy másik lehetőséget fogalmazzon meg, az orosz montázsiskola filmjeinek inspirációjára. A tömeg itt egy pozitív fogalom, a politikai ágenciával bíró politikai szereplőt jelenti. Ugyancsak a tömegművészet megteremtésének lehetőségét keresi egy másik kortárs, Hevesy Iván, aki viszont végül esztétikai összefüggésekben véli megalapozhatónak a film médiumát. Ezeket az elméleti szerzőket azért említem meg, hogy rámutassak, Brechtnek a filmes gondolkodásra vonatkozó hatását

¹ „Két összefüggő jelenet már meghatározott irányt ad a cselekménynek, mely sajátos eseményre utal - tehát már nem az egészre. De egy pipáját tömő ember, s egy másik, aki fegyverét tömi meg, és egy harmadik, aki egy sebesült fölé hajol, és két alvó ember stb. nem függ össze a mese szempontjából. Az egész szempontjából függnék össze, a tömeg társadalmi létében.” Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, Palatinus. 2005. 143. A szöveghelyet több írásomban elemeztem. Lásd még Erica Carter: *The Social Body of Béla Balázs. New German Critique*, 141, 47.3 (2020. november), 7-20.

a hasonlóan gondolkodó és alkotó kortársak kontextusában, az elképzelések ütköztetésében is lehetett volna elemezni.

Ehelyett a disszertáció azt az utat választja, hogy felmérje a Brecht-hatást a 60-as években újraformálódó filmelméletekben, majd diagnosztizálja annak hanyatlását, aztán von Trier filmjeiben újra feltalálja az apparátuselmélet terhét, az elidegenítés formai kötöttségeit nélkülöző trieri applikációban. Úgy tűnik, mintha a filmelméleti hagyomány közvetítene Brecht és von Trier között, de erről végül a dolgozatnak nem sikerül meggyőznie. Vagy nem biztos, hogy a Brecht és a von Trier közti kapcsolatnak ez a leghatékonyabban működő útvonala. Mindez a dolgozat arányait, a kérdés kidolgozásának a súlyozását is érinti. A dolgozat célkitűzése – Lars von Trier életművének újrakontextualizálása a Brecht-hatáson keresztül vagy a politikai film mai lehetőségeinek a vizsgálata – nem indokolja a dolgozat felét kitevő elmélettörténeti felvezetést. Ennek ellenére az elmélettörténet önmagában is rendkívül érdekes, és számomra is meglepő, hogy Brecht vagy pontosabban Brecht egy bizonyos típusú értelmezése a 60-as, 70-es években mennyire meghatározta a filmelméleti kérdésfeltevéseket. Az eredeti célkitűzés azonban inkább még több film bevonását és elemzését indokolná, vagy Trier későbbi filmjeinek a bevonását, ha az életmű egészéről beszélünk. A jelenlegi dolgozat arányai és felépítése, elrendezése inkább a filmelméletben megjelenő Brecht-hatást bontja ki, melyet kitekintésképpen a mai recepcióval és két Trier-film elemzésével egészít ki.

Mindazonáltal arra a kérdésre, hogy mi lehet ma Brecht relevanciája a filmben és a filmelméletben, többféle válaszlehetőséget is nyújt a disszertáció. Egyik válasz a politikai modernizmus elvesztegetett lehetőségeinek (elitizmus, szűkön értett filmes korpusz, az apparátus ideologizálása), valamint a ma is érvényes meglátásainak a kiemelése és magyarázata. Itt szeretném megjegyezni, hogy Faluhelyi következtetése, miszerint „a hollywoodi filmek ... nem járulnak hozzá a néző társadalomkritikai aktivitásához és gondolkodásához” (232) kiegészítendő azzal a megjegyzéssel, hogy a tömegfilm politikai elemzése rendkívüli fontosságú. Ahogyan Andreas Huyssen egy kevésbé ismert könyvében (*After the Great Divide*) rámutat, az avantgárd törekvéseket és a tömegkultúrát egy rejtett dialektikus kapcsolat fogja össze: Huyssen fő megállapítása, hogy a kultúriparnak (s nem az avantgárdnak sikerült) a mindennapi életet átalakítania a 20. században úgy, hogy az avantgárd minden forradalmi elemét domesztikálta eközben. Az avantgárd nagyhatású teoretikusa, Peter Bürger ezt úgy fogalmazza meg, hogy az avantgárd legfőbb teljesítménye az volt, hogy felismerte a művészet helyét a kapitalista társadalomban, vagyis azt, hogy a művészet hatástalanságát az esztétikai területének autonómiája okozza, mely elválasztja a művészetet a társadalom többi részétől, és a gyakorlattól függetlenített tapasztalatként határozza meg. A tömegkultúra sikeresen lebontotta a művészeti autonómiát, társadalmi funkcióját tekintve hatásossá vált, de ezzel elveszítette kritikai potenciálját. (Ez az elválasztás megszüntetésének egy rossz példája – a kérdéskör tárgyalásához ajánlom a

„művészeti autonómia” bürgeri elemzésének a bevonását.) Ezért nem lehet a forma kérdését zárójellezni (minthogy abszolutizálni sem, ahogyan erre a dolgozat helyesen rámutat).

Persze kérdés, hogy ma a tömegkultúra még alkalmas fogalom-e egyáltalán a 21. századi kulturális-mediális-művészeti jelenségek leírására. Mind a termelés, mind a fogyasztás újfajta digitális terekben zajlik, végtelenül testreszabható, de ugyanakkor közös algoritmusok által vezérelt terekben. Nagyon nagy szükség lenne egy új apparátuselméletre, mely kritikailag elemzi azt, hogy milyen típusú ágenciák és identitások jönnek létre a fizikai tér, a társadalmi tér, a filmtér és a digitális tér látszólag hézagmentesen összevarrt felületein. A másik perspektíva, mely felrobbantotta a tömeg fogalmát az identitáspolitikák mentén kirajzolódó elméletek (nem, rassz, terület, kisebbségi csoportok: LMBTQ, különböző fogyatékkal élők, stb.), melyek egyben megkérdőjelezzik a tömegben rejlő egészlegesség és képviselőség elvét. Nagyon kérdéses számomra, hogy Brecht ma beszélhetne-e a munkásosztály problémáiról, s nem lenne-e kérdőre vonva amiatt, hogy nem tagja ennek az osztálynak.

Brecht filmes relevanciájára adott másik válasz a két filmelemzésen keresztül bontakozik ki. A dolgozat nagyon pontosan leírja a *Dogville* és a *Manderlay* hatásmechanizmusát, a trieri provokációt, amely behúzza a nézőt a csőbe, és csak a filmnézés után vált ki mélységes meghasonlást, ami egyben tudatosítja a film és a valóság közti különbséget, s így magának a filmi apparátusnak a működését is. (Ti. hogy a filmben elfogadunk és helyeslünk olyan dolgokat, amikre a valóságban feltehetően nemet mondanánk.) Én azonban nem látok olyan nagy törést a *Dogville* és a *Manderlay* között a nézői azonosulás vagy a narrátori kommentár terén: mindkettőben Grace nézőpontjához állunk közelebb, a thrillersémához hasonlóan a főhőssel együtt hatolunk be egy világba, és vele együtt fedezzük fel ennek a világnak a törvényszerűségeit. Grace apja valóban paternalisztikusan kezeli a lányát, de a narrátorról ez nem mondható el, minthogy „maró gúnyt” sem vélek felfedezni a szavaiban. Grace tényleg súlyos hibákat követ el, és tettei identitáspolitikai szemszögből is megkérdőjelezhetők (hogyan jön egy gazdag fehér nő ahhoz, hogy a fekete felszabadított rabszolgák életét megreformálja?). Ugyanakkor a film nem azt mondja, hogy Grace tettei teljesen hiábavalóak voltak, mint ahogy az illúziószínházhoz való visszatérés sem a kezdeti állapot azonos ismétlődése (az „örök visszatérés”). Grace téved, mert csak az nem hibázik, aki nem cselekszik, és amikor cselekszik, nem tud kibújni a saját bőréből. Ez a közösség olyan döntéseket hoz, amelyeknek ő maga is alárendelődik, s ez egyre inkább kényelmetlenné válik számára (Vilma kivégzése, Asszonyunk szerepének a ráruházása). A *Manderlay* számomra a demokratikus közösség építésének frusztrációval teli nehézségeiről szól, az érdekellentétek összeegyeztetésének súrlódásairól, arról, hogy a közösség szempontjai nem esnek egybe az egyéni érdekekkel (lásd például Timothy esetét, akinek a közösségért végzett tettei végül is az „önmegvalósítást” szolgálták). Ha a filmet Grace „mint brechti néző” totális kudarcaként értelmezzük, akkor a művészet mint társadalmi beavatkozás lehetőségét is

megkérdőjelezzük. Lehet, hogy Trier így értelmezte saját filmjét, és ezért bizonyult az Amerika-trilógia folytathatatlanak, ami épp a politikai film lehetőségeinek a berekesztődését diagnosztizálja.

Összegzésként: a Trier-filmek kiválasztása a téma szempontjából telitalálat, a disszertáció rendkívül aktuális kérdéseket boncolgat, mint például a filmelméleti örökség feltérképezése, a politikai film lehetőségfeltételeinek a kutatása. Amennyiben a disszertáció publikációs szempontból átdolgozásra kerülne, javaslom a két külön témára való bontás megfontolását. Az egyik téma a film mint a társadalmi beavatkozás eszköze lehetne, de akkor a film, pontosabban a mozgókép jelenlegi helyzete, a megváltozott filmkészítési, terjesztési, befogadási körülmények felől lenne érdemes ezt vizsgálni. A másik téma az elmélet története felőli megközelítés, amely egyszerre alakítja és követi, értelmezi a filmes praxist.

A doktori disszertációban a jelöltnek azt kell bebizonyítania, hogy a tudományos diskurzus szabályait és működését elsajátította, és képes azokat alkalmazni választott témájában, melyet szakmai ismeretei alapján, de saját gondolatai által és kritikusan tud feldolgozni. Véleményem szerint Faluhelyi Krisztián eleget tett ezeknek a követelményeknek; a témaválasztásra, a szakmai színvonalra való tekintettel javaslom Phd-értekezésének nyilvános védésre történő kitűzését és az értekező részére a Phd-fokozat megadását.

Szeged, 2023. 05. 01.

Dr. Füzi Izabella

habilitált egyetemi docens

SZTE BTK

Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék

3. Dr. Győri Zsolt opponensi véleménye

Opponensi bírálat Faluhelyi Krisztián A posztbrechti esztétika és újjászületése Lars von Trier *Dogville*-jében és *Manderlay*-ében című doktori értekezéséről

Előjáróban annyit szeretnék egyértelműsíteni, hogy a filmtudományban méltatlanul mellőzött, ám mégoly releváns témát, Brecht filmelméletre és filmkészítésre gyakorolt hatását vizsgáló disszertációt komoly tudományos teljesítménynek tartom.

A disszertációról kialakított véleményem nagyban függött attól, hogy mennyire gondolkodtatott el a szöveg, mennyire tudtam együttgondolkodni a szöveggel. Bevallom ez nem mindig sikerült, részben azért mert a brechti esztétikát sokkal behatóbban ismeri a disszertens, részben pedig azért, mert én más hangsúlyokkal és szerkezetben dolgoztam volna fel a témát. A posztbrechti esztétikát egy nagyon sűrű fogalomkapcsolatnak érzem, amin a disszertáció gyakorlatilag Brecht koherensnek egyáltalán nem nevezhető mozira vonatkozó gondolatainak filmelméleti utóéletét érti, ugyanakkor egy szerzői lencsén, Lars von Trier két filmjén keresztül is vizsgálja. Számomra nem világos a kettő kapcsolata, mivel nincs tematizálva a teoretikus diskurzus rekonstruálásának és a szoros szövegolvasás módszernek a közös metszete, az a kérdés, probléma, tézis, amit csak e két terület együttes jelenlétével vizsgálható. Ugyanakkor azt gondolom, hogy a két megközelítésmód közül az első részletesebb és helyenként túllírt, míg a második kevésbé kidolgozott és részben önkényes. Nem a dán rendező két filmjének az elemzését tartom kidolgozatlanak, épp ellenkezőleg: ezek a részek maradéktalanul bizonyítják Faluhelyi Krisztián kiváló problémalátását, érvelő- és elemzőkészségét, az érzékenységet, amivel filmszövegekhez nyúl és feltárja esztétikai és tematikai működés módjuk gazdagságát, felszínre hozza a bennük rejtőzködő brechti problémákat. A kérdés az, hogy ehhez miért kell a disszertációban tárgyalt mélységben ismerni a hatvanas-hetvenes évek francia és angolszász filmelméletét és annak helyenként nem kellően erős kapcsolatát a brechti drámaesztétikához. Nagyon egyszerűen fogalmazva, mintha a dolgozat utolsó egynegyede és az azt megelőző háromnegyede nem látná egymást, nem kerülne párbeszédbe egymással.

Véleményem szerint a történeti dimenziót és folyamatokat tárgyaló elméleti áttekintés túl részletes és önismétlő, alig mozdítja előre a gondolatmenetet. Nem világos, hogy a Cahiers du cinéma szerzői elmélete, az önkifejezés problémája miért kap ekkora teret az elemzésekben, amikor a disszertens maga is amellett érvel, hogy Brecht számára az önkifejezés problémája nem elsődleges, sőt nem is különösebben releváns szempont.

A disszertáció zárófejezete számos, részletesebb kifejtésre érdemest kérdést is feszeget. Ugyanakkor számos olyan adalékot kínál, többek között a Brecht filmes gondolkodását vizsgáló nemzetközi szakirodalomból, amelyeknek a bevezető, az irodalom áttekintését kínáló (al)fejezetekben kellett volna helyet kapnia. Kicsit furcsa, hogy a zárógondolatokban tudja meg az olvasó azt, hogy kik és milyen filmes szempontból vizsgálták Brechtet, hiszen ezek ismerete Faluhelyi számára is nyilván lényeges volt, amikor meghatározta kutatása alapkérdéseit, és eldöntötte mivel tud újszerű téziseket megfogalmazni a témában. Egy kötet, Angelos Koutsourakis *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema* című 2018-ban megjelent monográfiája talán ez alól kivételt jelent. Azért gondolom ezt, mert egy olyan munkáról van szó, aminek ismeretében nem igazán lehet úgy beszélni Brechttről, ahogy a disszertáció teszi, feltételezem, hogy a Koutsourakis-kötet akkor jutott el a disszertációhoz, amikor annak jelentős része már meg volt írva, struktúráján jelentős változtatásokat nem lehetett eszközölni. Ezt nevezik szerencsétlen véletlennek, nem lehet mit tenni, legalábbis a magyarországi doktori iskolák és programok nem igazán tudnak mit tenni ezzel a helyzettel. Faluhelyi tudományetikai nagyságát bizonyítja, hogy szembenéz ezzel a ténnyel és megfogalmaz olyan további kutatási irányokat, melyeket e kötetben foglaltak ismeretében vizsgálatra érdemesnek tart. A legfontosabb újdonságot a brechtianus optikán keresztül vizsgálható korpusz jelenti: Koutsourakis a hatvanas hetvenes évek szerzői filmjei mellett számos 21. századi történelmi és politikai dokumentumfilmet is elemez és úgy tűnik Faluhelyi e stratégia legitimitásával egyetért. Úgy gondolom helyesen teszi, sőt, azt is gondolom, hogy ehhez a Leedsi Egyetemen oktató görög származású filmtudós is nyitott kapukat döngött. Bennem a disszertáció olvasásakor végig az okozott hiányérzetet, hogy miért korlátozódik Trier-re az elemzés, mi teszi a dán szerzőt kizárólagossá. Hadd szögezzem le újra: Faluhelyi bravúrosan értelmezi a két filmet, így a kérdésem nem az, hogy miért Trier, inkább az, hogy miért csak Trier. Úgy érzem ebben a kérdésben foglalt hiányérzetem nem alaptalan. Bizonyára vannak más olyan filmes szerzők – de miért kell csak szerzői filmesekre gondolni? – akik relevánsak, akár relevánsabbak is lehetnek a Faluhelyi, vagy akár a Koutsourakis által említett rendezőktől, különösen akkor ha figyelembe vesszük a disszertációban számtalanszor leírt megállapítást, miszerint Brecht gondolatvilágához hű filmművészetnek hangsúlyos eleme a társadalomkritika, tudatosságnövelés (awareness raising), a tapasztalatszerzés és a tanító-nevelő szándék. Ha a posztbrecht esztétika filmelméleti vetületében a poétikai kérdések domináltak, ahogy ezt a dolgozat ugyancsak többször kiemeli, akkor sajnos ez nem kevésbé igaz a disszertációra is. Ezzel a hiányossággal a filmelméleteket és annak íróit szembesíti a PhD dolgozat, de magát nem annyira szembesíti vele. De miért ez a bátortalanság? Talán azért mert a posztbrecht

esztétika poétikai jellemzése, rendszerezése jól megragadható, ismerős fogalmak köré szerveződik: elidegenítő effektusok, realizmus, apparátus és ágencia. Ugyanezen esztétika politikai olvasása, egyáltalán a politikai, ideológiakritikus film kizárólag brechtiánus elemeinek a beazonosítása nehezebb feladat. Talán azért is, mert az ideológiakritika elméleti alapműveiben Brechtnek nem jut főszerep, Adornónál és Horkheimernél talán még jut valamennyi, Guy Debord *A spektákulum társadalmában* semmi. Lábjegyzetként, hadd mondjak ennyit, hogy ez utóbbi kötetet, vagy még inkább a belőle készült esszéfilmet a disszertációban érdemes lett volna megemlíteni, esetleg brechti fogalmakat felhasználva kísérletet tenni annak értelmezésére.

A brechti ihletésű film politikájának a rendszerezését a földrajzi széttagoltság is nehezíti. Koutsourakis elemzései között találunk német (*Mamlock professzor*), görög (*Vándorszínészek*), magyar (*Szegénylegények*), brit (*Marat/Sade*), amerikai (*Az ölés aktusa*), osztrák (*Export/Import*) példákat, melyek ráadásul a hatvan évektől a jelenig tartó időhorizonton készültek. Különböző politikai berendezkedéssel, történelmi tapasztalattal rendelkező országokban készült és eltérő ideológiai elköteleződéssel és kulturális képzetekkel bíró rendezők filmjeinek politikája fontos különbségtételek mentén elemezhető. Ugyanakkor ez nem lehet gátja a brechtiánus olvasásnak, melynek rugalmasságát a disszertáció is kiemeli.

A brit mozgóképkultúra 1960-as évekbeli története, úgy gondolom, kiváló esettanulmányként szolgálhatott volna a posztbrechti esztétika politikai hasznosulásának. Természetesen a BBC televíziós drámáiban Brecht művei is feltűnnek (*Mother Courage and Her Children* – Rudolph Cartier, 1959, vagy *The Life of Galileo* – Charles Jarrott, 1964), de ezektől fontosabb a BBC Wednesday Play egy évtizedes fennállása során Tony Garnett, Ken Loach, John McGrath and Dennis Potter közreműködésében elkészült filmek és ezek recepciója igen gazdagon reflektálnak Brechtre. Mindenekelőtt a kispolgári pátosz elutasításával – mely persze éppúgy lehet örömforrás és a nevelés eszköze – a néző saját világába való bevezetésével és e világ igazságtalanságaira irányuló figyelemmel. Az epikus színház példaszerű filmes megvalósíthatásának tartom Loach *The End Of Arthur's Marriage* (1965), Dennis Potter *The Nigel Barton Plays* (1965), mindazonáltal a disszertációban Brecht realizmus-koncepciója kapcsán megfogalmazott szép eszmefuttatásoknak filmes szövegekbe ágyazásához sokkal inkább Garnett és Loach *Up the Junction* (1965) és *Cathy Come Home* (1966) televíziós drámái teszik lehetővé. A túlzottan színpadias tévés naturalizmussal szemben ezek a filmek a realista fogalmazásmód új útjait keresve pontosan a Brecht számára is fontos formalizmust elutasító realizmust keresik. A disszertációban (1.2 alfejezet) vizsgált realista ismérvek közül itt mintaszerűen jelenik meg a társadalom oksági összefüggéseit és ellentmondásait, az uralkodó

szempontok ideologikusságát, az ember osztályszempontú ismérveinek a kérdése. A lakáshiány és a hajléktalanság családi életre gyakorolt destruktív hatását vizsgáló utóbbi film. Ezt több millió tévénéző látta, ami már önmagában szinte felfoghatatlan társadalmi hatást jelentett. Emellett valós politikai reformokat is katalizált: parlamenti vitanapot tartottak a film kiváltotta társadalmi felzúdulás nyomán, civil kezdeményezések indultak. Ha persze azt is megvizsgáljuk, hogy mindez a Brecht anticipálta néző megteremtésével áll-e összefüggésben, nemleges választ adhatunk. A nézői reakciók nem a tudományos nézők reakciói voltak, amint a disszertáció ekként jellemez: „távolságtartó érdeklődéssel szemléli az előadást, és tárgyilagosan, józanul, higgadtan és indulatoktól mentesen gondolkodik.” (28) Az ábrázolt szituációkba való beleélés és a kiszolgáltatott nézővel történő azonosulás motiválta a társadalmi felháborodást és vezetett cselekvéshez. Mindez rámutat a közös kritikai gondolkodást hirdető brechti tanok megalapozatlanságára, a munkásnézőt felmagasztaló epikus színház idealizmusára, végső soron pedig arra, amit a disszertáció (Alan Lovell nyomán) maga is felvet: „a munkásközönségben való hitét ugyanis azáltal tudta fenntartani, hogy nem voltak tapasztalatai a közönséggel.” (33) Az általam ideális vizsgálati alanyként Faluhelyi figyelmébe ajánlott Loach és Garnettnek viszont nagyon is szoros kapcsolata volt a közönséggel, így tünetértékű az, hogy a hatvanas évek végén készített művészfilmjeikben (*Szegény tehén*, 1967;) *Kes*, 1969 és a *Családi élet*, 1971) sokkal hagyományosabb dramaturgia eszközöket és pszichológiai realista karakterazonosulást elősegítő beszédmódot alkalmaztak. A polgári színház eszköztárát reaktiválták mégpedig nem más célból, mint precízen kidolgozott társadalomkritikai megfigyelések célba juttatására. Az értelmezői autonómiával felruházott, józan, higgadt és indulatmentes néző tesz tárgyilagos megfigyeléseket? Nem! Ezért a filmstilisztika és pszichologizáló dramaturgia felelős, ami lehet józan, higgadt és indulatmentes, alapjában mégis irányítja, befolyásolja a nézőt. Loach és Garnett ugyanakkor újabb kísérleteket tesz a valóság polgári szemléletének bomlasztására, a *The Big Flame* (1970), *The Rank and File* (1972), és részben *A remény napjai* (1975) és a *The Gamekeeper* (1980) című munkái kimondottan elidegenítő és filmszerűtlen televíziós alkotások, jó adag trockizmussal megszórva. Lábjegyzetként, itt hadd jegyezzek meg annyit, hogy a Brechtől sem állt távol trockizmus, a harmincas évek elején kacérkodott a berlini tagszervezethez való csatlakozás ötletével, végül mégis a Német Kommunista Párt mellett kötelezte el magát. A szerző a felsorolt televíziós drámákban teljesen háttérbe szorul, a (nem ritkán amatőr) színészek naturalista játéktílusban végigbeszéli a filmet, pontos láttelepet kínálva a kapitalista termelés és a tőkésosztály kizsákmányoló természetéről. Ezek a filmek a növekvő társadalmi feszültségeket egyre kevésbé véka alá rejtő hetvenes évek termékei, amikor Loach, Garnett és maroknyi erősen marxista (de

a marxizmus kritikai, semmint dogmatikus ágát képviselő) szerzőtársuk méltán gondolhatta, hogy alulról szerveződő tanácsdemokráciát a munkáshatalmat bürokratizáló szakszervezetekkel éppúgy, mint a tőkések politikai érdekérvényesítő képességével szembeállító történeteik szemléletváltást hoznak. Optimizmusuk hiábavaló volt, 1979-ben Margaret Thatcher lett Nagy-Britannia miniszterelnöke. Talán már egy ilyen kivonatos áttekintés is sejtet valamit a Brechtianus film komplexitásából és ellentmondásaiból. Nem csupán kontextusba helyezi a posztbrechti esztétikája politikai vetületét, de a politikai modernizmus problémáit is közelebb hozza az olvasóhoz. Ráadásul Loach és pályatársai azt a dolgozatban egyáltalán nem érintett tézist is bizonyítani látszanak, hogy a posztstrukturalista elméletírók által preferált avantgárd és kísérleti filmmel ellentétben voltak olyan filmes irányzatok, melyek a nagyközönség számára is láthatóak voltak. Miért elégszik meg a disszerens annak ismételtetésével, hogy a posztbrechti esztétika társadalomkritikai attitűdje nem tudott eljutni a szűk akadémiai közösségen túlra?

A fentebb vázolt brit filmes jelenség csupán példa volt arra, hogy Brecht gondolatisága komoly relevanciával bír az elmélet által neki épített karámon kívül is. Loach vagy a realista fogalmazásmód iránt vonzódó más rendezők sikeresen integrálható lett volna a gondolatmenetbe, ami a 3. fejezetben kiemelten foglalkozik szerző fogalmával és a realizmus elméleteivel. Ha korábban a dolgozattal szemben megfogalmazott hiányérzetemnek adtam hangot, itt a bőségérzetet kell kiemelnem, de nem kizárólag pozitív előjellel. Szerintem Astruc szerepének a vizsgálata a szerző politikája diskurzusában nem viszi érdemben előre a gondolatmenetet. Feltűnő Brecht nevének a hiánya a 66-78 oldalakon, főleg az elkövetkező oldalak tudatában, ahol arról kapunk pontos képet miért nem tekinti Brecht a szerzőt a minőség és érték garanciájának egy műalkotásban. Hasonló kérdéseket vet fel a Bazin realizmus-felfogását taglaló alfejezet, ahol oldalakon keresztül mellőzve van Brecht (85-89 o.) Azért kell Bazint ennyire előtérbe tolni, mert komoly szerepe volt Brecht saját realizmus-képére? Erről szó sincs. Bár Bazin megkerülhetetlen érdemeket jegyez a filmes realizmus vizsgálatához használt alapfogalmak tisztázásában, a disszertáció maga is azt állítja, „hogy Brecht és Bazin realizmus-koncepcióját mélységes szakadékok választják el egymástól.” (90) Amikor a disszerens a bazini tanokhoz képest elhelyezi Brecht realizmus-koncepcióját, leginkább azt a képességét bizonyítja, hogy gazdag filmelméleti keretben tud beszélni a német szerzőről. Csakhogy címe és bevezetője alapján a dolgozatnak nem erről kellene beszélnie. Ha a disszertáció „A brechti esztétika recepciója a *Cahiers du Cinema* és a *Screen* filmelméleti diskurzusainak a tükrében” címet viselné, mindezekről bizonyára beszélnie kellene. Még pontosabb lenne az alábbi cím: „A brechti esztétika ellenállása a *Cahiers du Cinema* és a *Screen*

filmelméleti diskurzusainak”. Pontosan a szóban forgó fejezetekben hangzik el rendre a megállapítás, miszerint a filmesztétikai fogalmak brechti értelmét nagyon nehéz közös nevezőre hozni, akár *Cahiers du Cinema*, akár a *Screen* hasábjain publikáló filmteoretikusok fogalomértelmezésével. A címváltoztatást és a célkitűzések pontosabb meghatározását a bevezetőben komolyan gondolom, mert jelen állapotban megtévesztő elvárásokat szülhet az olvasóban.

Ehhez szerintem elengedhetetlen precízebben meghatározni, mit is jelent a „posztbrechti” fogalma. A kategorikusan Brecht nevéhez köthető terminusok (V-effekt, epikus színház, az epikus színház nézője, gesztus, denaturalizált érzelmek, a negyedik fal lerombolása, stb.) filmkritikai utóéletét, vagy azt az ihlető erőt, amivel Brechtnek köszönhetően a filmkritika újszerűen gondolkodhatott esztétikai alapfogalmakról? A kettő között természetesen nincs egyértelmű választóvonal, mégis érzek különbséget. A disszertáció egyes részeiben inkább az első megközelítés dominál, különösen a *Verfremdung* fogalmának lehetséges elméleti forrásait és lehetséges fordításait taglaló részben (34-39). Gyakrabban volt olyan érzésem, hogy mégis inkább a második aspektus a meghatározó, Brecht láthatatlan, „gondolati tudatalattiként” való jelenléte a hatvanas-hetvenes évek filmelméleti gondolkodásában. Erre utal Faluhelyi alábbi megjegyzése: „Brecht jó egy évtizede ott húzódik már a francia intellektuális élet háttérében, és hogy eleve magának a problémának [a filmi apparátus illuzórikus és ideologikus voltának a] felismerésében is nagy szerepe van.” (104) Ennek bizonyításához kétségtelenül szót kell ejteni Althusserről és Baudryról, abban viszont már nem vagyok biztos, hogy az utóbbi apparátusfogalmára adott kritikai visszhangokat olyan részletességgel kell a dolgozatnak tárgyalnia, ahogy azt teszi. Helyenként Brecht (104-118 o.) láthatatlanná válik, eltűnik a disszertációból.

Összegzésképpen: számomra a disszertáció politikai modernizmus kérdését érintő részei tűnnek a legrelevánsabb problémának és, ha jól értem, a szerző emellett érvel a 2. és 4. fejezetben. Főbb megállapításai meggyőzőek: Brecht méltán kerül az ideológiakritika filmes teoretikusainak a homlokterébe, mégsem válik megkerülhetetlen forrássá a diskurzus számára. Véleményem szerint Faluhelyi pontosan tárja fel ennek főbb okait, többek között azt, hogy az apparátuselmélet „formai szempontok mentén gondolkodott a film ideologikusságáról, túlságosan is a filmi formára redukálta a film által közvetített ideológia és a nézőség problémáját, s ezáltal túlságosan is formalistává vált” (157 o.), „a nézői szubjektumot kizárólag az apparátus termékének, az apparátus függvényének tekinti.”(uo.), továbbá egy olyan filmkészítési stílus kezdte kizárólagosan érdekelni, mely elvesztette a kapcsolatot a közönséggel. Mindezeknek köszönhetően a politikai modernizmus kifáradásával

párhuzamosan Brecht is egyre inkább kiíródik a filmelméleti diskurzusokból, ironikus mód azért, mert az apparátus-elméletek félreértették, félremagyarázták. De ez nem feltétlenül állja meg a helyét, hiszen a fentebb már említett Koutsourakis több kötetben is sikeresen használja a posztbrechti elméletek zsákutcájából kimentett Brechtet, a brechtiánus ihletésű politikai mozi ama kritikai élet, melyet posztbrechtiánus esztétika talaján tett kétes kaland sem tudott kicsorbítani.

A fenti helyzetre reflektálva tanácsoltam a posztbrechti esztétika szélesebb korpuszban történő vizsgálatát. A rendszerszintű egyenlőtlenségeket vizsgáló Loach és alkotótársainak televíziós tevékenysége csupán egy a számos lehetséges esettanulmány közül. Az ő példájuk ugyanakkor nem a brechti ihletésű politikai film feltétlen diadalmenetét vetíti előre, sokkal inkább ennek ellentétét. Minél inkább politikus a film, annál kevésbé számíthat az átlagközönség érdeklődésére, legfőképp azért, mert az ideológiakritika törvényszerűen megkérdőjelezi az átlagos nézői elvárásokat.

Lezárásként hadd egyértelműsítsem, hogy Faluhelyi Krisztián disszertációját a fentebb megfogalmazott kritikák mellett is komoly tudományos munkának tartom és támogatom a doktori fokozat odaítélését, átdolgozott formában pedig a kézirat publikálását.

Debrecen, 2023 április 10


Györi Zsolt
adjunktus

Debreceni Egyetem, Angol-Amerikai Intézet

4. Válaszaim opponenseim véleményére

Legelőször is szeretném megköszönni mindkét opponensemnek, Füzi Izabellának és Győri Zsoltnak is a dolgozatomra szánt idejüket, alapos és figyelmes olvasásukat, elismerő és kritikai megjegyzéseiket, kérdéseiket és javaslataikat. Számos olyan észrevételt és kérdést kaptam, melyek arra készítettek, hogy a dolgozatomban tárgyaltakat alaposabban, precízebben és részletesebben is végiggondoljam, egyesek arra sarkalltak, hogy olyan kérdéseket is feltegyek, és olyan problémákkal is szembesüljek, melyekkel a dolgozatom során nem „mertem”.

Mindkét opponensem utal arra, hogy nem tisztáztam egyértelműen, hogy mit értek a posztbrechti esztétika fogalma alatt. Mint Győri Zsolt írja, ez egy elég sűrű fogalomkapcsolat, s nem teljesen egyértelmű, hogy vajon Brecht koherensnek egyáltalán nem nevezhető mozira vonatkozó gondolatainak vagy a hozzá köthető terminusoknak (V-effekt, epikus színház stb.) a filmkritikai-filmelméleti utóéletét értem-e alatta, netán Brecht gondolkodásának az ihletőerejét, melynek köszönhetően a filmkritika újszerűen gondolkodhatott esztétikai alapfogalmakról. Füzi Izabella egyik megfogalmazása pedig – „amit a dolgozat »posztbrechti esztétikának« nevez” – szintén arra látszik utalni, hogy sajátos értelemben használom a fogalmat.

Valóban, a posztbrechti esztétika fogalma többféle jelentést is hordozhat magában, s én nem jeleztem egyértelműen, hogy nem pusztán a Brecht által ihletett rendezők filmjeiben megnyilvánuló esztétikát, hanem a Brecht által ihletett kritikai gondolkodást értem alatta – nyilvánuljon az meg szavakban vagy akár képekben. Ily módon, miként a politikai modernizmusra, úgy a posztbrechti esztétikára is diskurzusként tekintettem. Maga a fogalom a színház és a film kontextusában is előfordul, mindegyikben többféle értelemben is, de egyikben sem igazán elterjedt. A film területén az elmúlt évtizedben Koutsourakis irányította rá ismét a figyelmet, de jóval korábbra vezethető vissza a használata. Nagy valószínűséggel Annette Michelson használja először, amikor egy 1974. szeptember 21-én nyitó kiállítás katalógusába arról ír, hogy az európai színház és film posztbrechti esztétikája igyekszik ellenállni az illuzionizmusnak. Hogy kiket vagy mit ért alatta, egyáltalán nem utal rá, és az is kérdéses, hogy tudott-e a *Screen* éppen ugyanekkor megjelenő Brecht-számáról, az 1974-es nyári számról, melynek szerzői egyébként nem használják a posztbrechti esztétika fogalmát. Michelson után – rá hivatkozva és őt idézve – Wollen használja a fogalmat 1976-os *Ontológia és materializmus a filmben* című írásában – mindössze kétszer és idézőjelek között. Wollen már egyértelműen utal arra, hogy Godard-t és a Straub–Huillet rendezőpárost kapcsolja hozzá, sőt, érdemes

megjegyezni, hogy két korábbi tanulmányában – *Godard és az ellenfilm* (1972), *A két avantgárd* (1975) – Hanount, Jancsót és Makavejevet említi még a fentiekkel egy lapon. Wollen a filmi avantgárd egyik irányzataként tekint a posztbrechti esztétikára, mégpedig a Co-op mozgalmakkal szembeállítva. Wollen tanulmányait azért tartom fontosnak, mert – azon túl, hogy ő vázolja fel elsőként a két avantgárdot, melynek szemléletét aztán Rodowick is átveszi – diskurzív módon közelíti meg e két irányzatot, nemcsak azáltal, hogy egyszerre hagyatkozik filmekre, rendezőkre és teoretikusok kommentárjaira és elképzeléseire, hanem mert kérdések és problémák mentén, egy diskurzív mezőben és nem egymástól hermetikusan elválasztva közelíti meg mindkettőt, kitérve az egyes alkotók és teoretikusok egyéni állásfoglalásaira is. Wollen után Rodowick a politikai modernizmus két irányzataként különbözteti meg a posztbrechti esztétikát és a Co-op mozgalmakat – minden bizonnyal számos kérdést vet fel az is, hogy miként válik az avantgárd két csoportja a politikai modernizmus két csoportjává –, miközben a posztbrechti esztétika fogalmát hol idézőjelben, hol anélkül használja, s hol pusztán Godard, a Straub–Huillet rendezőpáros és mások esztétikájaként, hol pedig Wollen esztétikájaként tekint rá – tehát hol pusztán filmekben, hol pedig filmekben és diskurzusokban kifejtett esztétikaként.

Én a posztbrechti esztétika megközelítésekor e wolleni-rodowicki koncepcióból indultam ki, és diskurzusként tekintettem rá. E diskurzus határait azon szövegek jelentették, melyek Brechthez nyúlnak vissza az apparátus problémájának a megoldásához, s ez volt az oka annak, hogy Balázs Béla, Hevesy Iván és Guy Debord sem került szóba a dolgozatomban. Az elsődleges célom az volt, hogy minél alaposabban és részletesebben feltárjam e diskurzus kapcsolódási pontjait, belső logikáját és ellentmondásait. Ily módon, a posztbrechti esztétikát diskurzusként értve lett a dolgozatom címe „A posztbrechti esztétika és Lars von Trier”. S itt hangsúlyoznám azt is, hogy a posztbrechti esztétika nem Brecht filmről szóló írásaihoz, hanem a színházról való gondolkodásához nyúl vissza.

A legtöbb kritikai megjegyzés a dolgozatomban felépítését, elsősorban a szerkezeti arányait és az elméleti rész és a von Trier-filmek interpretációja közötti törést érte. Győri Zsolt szerint az elméleti rész túlságosan is hosszú, helyenként önismétlő, a francia kontextus – különösen Astruc vagy Bazin – éppenhogy nem Brecht hatásáról tanúskodik, hanem szemben áll vele, így indokolatlan ilyen hosszan írni róluk, s végül kérdéses, hogy a két film interpretációjához kell-e ilyen mélységben belemenni a 60-as és a 70-es évek filmelméletébe. Fűzi Izabella az elméleti részt önmagában is érdekesnek találja, és nagyra értékeli, de szintén utal rá, hogy a dolgozat eredeti célkitűzése – von Trier filmjeinek újrakontextualizálása – ezt nem indokolja, s hogy nem biztos, hogy Brecht és von Trier között a filmelméleti hagyomány a legjobb közvetítő. Végül mindkét opponensem szerint több film bevonására lett volna szükség.

E kritikák kétségkívül jogosak; számos oka van annak, hogy az elméleti rész ennyire domináns lett, és hogy törés van az elméleti rész és az interpretáció között. Kezdetben a *Dogville*-nek (2003) és a *Manderlay*-nek (2005) az intermedialitás és a dekonstrukció felől való megközelítése is felmerült bennem, illetve, hogy nemcsak e két filmmel, hanem von Trier egész életművével foglalkozom, de végül a posztbrechti esztétika felől való megközelítést tartottam a legalkalmasabbnak. E döntésemet Koutsourakis 2013-as kötete is igazolta, melyben a szerző von Trier életművét Brecht felől közelíti meg, ugyanakkor részben alá is ásta. Bár Koutsourakis megközelítése és a saját terveim között volt/van egy nagy különbség – ő alig mutat érdeklődést a 60-as és a 70-es évek diskurzusa iránt, és ez 2018-as kötetében sem változott, addig engem ez nagymértékben érdekelt –, annak még így sem lett volna értelme, hogy a dolgozatomat von Trier egész életművének szenteljem „ugyanazon” megközelítésben. Így úgy döntöttem, hogy maradok csupán a *Dogville*-nél és a *Manderlay*-nél, és más kortárs filmek bevonásával az ezredforduló utáni posztbrechti esztétika helyzetét is feltérképezem. Eddigre már kirajzolódott előttem egy jó 15-20 filmből álló korpusz az ezredforduló után, melyek megközelíthetők lettek volna a posztbrechti esztétika felől, erre azonban már nem került sor, mert az elmélet és a két von Trier-film túlságosan is eltért. Hogy erre már nem jutott időm, alapvetően a dolgozatom legnagyobb veszteségének tartom, igaz, mára e terv sokkal több dilemmát vet fel bennem, mint akárcsak 5-6 évvel ezelőtt, de erre a későbbiekben még visszatérek.

A dolgozat felépítése kapcsán már utaltam a francia kontextus szerepére. Utólag én is úgy vélem, hogy rövidebbre is foghattam volna e részeket, az apparátuselmélet bemutatásával együtt, a dolgozat elkészültének a vége felé azonban úgy véltem, számos hasznos felismerést tartalmaznak ezek a részek, így végül nem húztam belőlük.

Azon probléma, hogy az elméleti keret és a filmek interpretációja között lesz egy törés, már meglehetősen korán tudatosult bennem. E törés legfőbb oka, hogy a posztbrechti esztétika elméleti kerete nem teszi lehetővé, hogy a kereszténységgel és a demokráciával kapcsolatban felmerülő kérdéseket és problémákat értelmezzük von Trier filmjeiben. Ezek értelmezéséről azonban két okból sem szerettem volna lemondani: egyrészt, mert ezeken keresztül szerettem volna érzékeltetni, hogy von Trier filmjei Brecht kívánalmainak megfelelően bőven adnak gondolkodnivalót a nézőnek, másrészt, mert Brecht és a posztbrechti esztétika éppen azt állítja, hogy a realizmus és az apparátust felforgató film nem pusztán forma kérdése. Jelen esetben ez egy feloldhatatlan dilemma volt számomra. A kérdés úgy is megfogalmazódott bennem, hogy vajon a posztbrechti esztétikával foglalkozó filmtörténész, filmteoretikus vagy filmkritikus nem beszélhet a kereszténységnek és a modernségnek/demokráciának a *Dogville*-ben és a *Manderlay*-ben felmerülő dilemmáiról? A posztbrechti esztétika gyakorlatából kiindulva végül

arra a következtetésre jutottam, hogy e törést el kell fogadnom, s hogy nemcsak hogy beszélhetek, de kell is beszélnem ezekről a kérdésekről, sőt, hogy vállalnom kell azon kockázatot is, hogy olyan kérdésekbe megyek itt bele, melyek túlnyúlnak a kompetenciáimon. Ha megnézzük a *Screen* második Brecht-számát, mely az 1975-ös Brecht-szimpozium anyagát közli, akkor azt látjuk, hogy az egyéni interpretációk és a beszélgetések során a kritikusok rendre belemennek tartalmi kérdésekbe is, s ezek is nagyban befolyásolják, hogy miként ítélik meg a filmek politikai hatékonyságát, politikai filmként való relevanciáját.

A fentiekben már említettem, hogy korábban több tervem is volt arra, hogy több filmet is bevonjak a dolgozatomba, illetve, hogy erre végül miért nem került sor. Von Trier *Dogville*-jének és *Manderlay*-jének a jelentőségét abban látom, hogy úgy vélem, ezek katalizálták a posztbrechti esztétikát újra. A 80-as évekbeli kifulladásá és néhány összegző jellegű munkában való felemlegetése, majd a 90-es évekbeli leértékelő kritikái után ugyanis 2006-tól kezdik ismét felfedezni. E 2006-tól megjelenő cikkek pedig szinte mind említik a *Dogville*-t és/vagy a *Manderlay*-t, miközben más ezredforduló utáni filmeket vagy rendezőket szóba sem hoznak. Joggal feltételezhetjük tehát, hogy a Brecht iránti érdeklődést von Trier e két filmje indította útjára az ezredforduló után. Győri Zsolt kérdésére válaszolva e cikkeket azért csak a zárófejezetben említettem, mert nem voltak hatással a gondolkodásomra és a dolgozatomra. E 2006 utáni szakirodalom Koutsourakis kivételével szinte kizárólag rövid lexikon- vagy enciklopédiacikkekből áll, melyek jelentőségét abban látom, hogy emlékeztetnek a posztbrechti esztétikára, de a 60-as és a 70-es évek posztbrechti esztétikájához semmit nem tesznek hozzá. Minden olyan cikket, melyet jelentősnek tartottam a posztbrechti esztétika szempontjából, és amely az én arról való képemet is formálta, részletesen tárgyaltam, de legalábbis említettem a dolgozatom 3. és 4. fejezetében.

Koutsourakis kötetei ugyancsak kevés hatással voltak a dolgozatomra. A 2018-as kötet valóban későn jutott el hozzám, de azt hiszem, jelentős mértékben nem befolyásolta volna a dolgozatomat. Koutsourakis e kötetét rendkívül fontos munkának tartom a posztbrechti esztétika ezredforduló utáni felfedezésének a szempontjából, de úgy vélem, Brecht-értésünk és a posztbrechti esztétika 60-as és 70-es évekbeli diskurzusról való képünk között is jelentős különbségek vannak – ezekre a dolgozatom zárófejezetében utaltam is –, továbbá jelentős szemléletbeli különbségeket is vélek felfedezni közöttünk. Koutsourakis szerint a 60-as és a 70-es évek diskurzusa rettenetesen félreérti Brechtet, ezért Brechthez magához kell visszatérnünk, s a jobb megértésére kell törekednünk. Bár egyetértek vele abban, hogy e diskurzus szemlélete erőteljes revideálásra szorul, úgy gondolom, hogy ez nem lehetséges úgy, hogy kevésbé veszünk arról tudomást. Bár kötetbe bevezetőjében Brecht írásainak és a filmkészítőkre

gyakorolt hatásának a történetiesítéséről beszél, e történeti szemléletet nem érzékelem nála, éppen ellenkezőleg, mintha időtlen jelenségként képzelné el a (poszt)brechti esztétikát, melynek ma igazságot szolgáltatathatunk azzal, ha jobban megértjük, és a javára írunk néhány filmet, melyeket a 60-as és a 70-es évek diskurzusa korábban elmulasztott. Koutsourakisszal ellentétben nem gondolom, hogy ma jobban érthetnénk Brechtet, sokkal inkább, hogy másként, s éppen az lehet érdekes számunkra, hogy miként értjük ma másként, mint korábban. S végül: Koutsourakis példáinak a kétharmadát a 60-as és a 70-es évekből hozza. Számomra kérdéses, hogy mennyire lehetnek 50-60 évvel ezelőtti filmek meggyőzőek a tekintetben, hogy a posztbrechti esztétikának ma is van létjogosultsága, s hogy mennyire jó stratégia ez a posztbrechti esztétika ezredforduló utáni előtérbe helyezéséhez?

Győri Zsolt hosszan érvel amellett, hogy a 60-as évekbeli brit film egy része remek esettanulmányként szolgálhatott volna a posztbrechti esztétika politikai hasznosulásának, miközben azt is hangsúlyozza, hogy e filmek némelyike szembemegy Brechtrel. Ha jól értem, oppenensem úgy véli, hogy ezek a filmek maximálisan teljesítik Brecht számos célját, pl. ellentmondásosan ábrázolják a valóságot, társadalmi problémákat vetnek fel, a realista kifejezés új útjait keresik, nagy hatással vannak a tömegre, sőt, társadalmi változásokat is képesek elérni, ugyanakkor, azáltal, hogy nem Brecht eljárásait követik, rávilágítanak az epikus színház idealizmusára, illetve arra, hogy tömegek elérésére sokkal alkalmasabb eszközök is vannak. Opponensem számos megjegyzésével egyetértek, ugyanakkor ellentmondásosnak érzem, hogy egyszerre tekintsünk Loach-ra – illetve a brit film ezen részére – a (poszt)brechti esztétika ideális reprezentánsaként, és olyasvalakiként/olyasvalamiként, aki/ami szembemegy Brechtrel.

Tény, hogy a posztbrechti esztétika diskurzusa rendkívül elutasítja a brit filmet, ami főként abban nyilvánul meg, hogy még csak szóba sem hozzák őket. Bár a '75-ös Brecht-szimpoziumon három előadást és beszélgetést is a brit filmnek szentelnek – az elsőn Lovell beszél Anderson két filmjéről, a másodikon Pete Mathers Brecht *Arturo Ui...*-jének a televíziós feldolgozásáról, a *A gengszter show*-ról (The Gangster Show, 1972, r. Jack Gold), a harmadikon Claire Johnston és Paul Willemen a Berwick Street Film Collective dokumentumfilmjéről, *Az éjszakai takarítókról* (1975) –, ezen előadások és beszélgetések során a *The Wednesday Play*ről, Loachról vagy Gareth Daviesről szó sem esik. Lovell szerint míg a brit színházban erőteljesen jelen van Brecht, addig a filmben nyomát sem lelni, még olyan filmrendezőknél sem, akiknek a színházi munkásságában élénken tükröződik, pl. Richardsonéban. A televízióban mindössze Brecht-darabok formájában véli felfedezni, s bár elismeri, hogy David Mercer és Dennis Potter drámaírókra is hatott, ezt az érdeklődést egyelőre elég terméketlennek látja. S végül úgy véli, Brechtet nem annyira Loach és Garnett mimikus naturalizmusában kellene keresni.

A dolgozatomban én is utaltam arra, hogy a posztbrechti esztétika radikalitása rendkívül problematikus, s hogy az ebből adódó szűk korpusz feltétlen bővítésre szorul. Kérdés azonban, hogy miként konstruálható/konstruálható a brechti esztétika és film fogalma újra? Először is: vajon elégedjünk-e meg Brecht legalapvetőbb követelményeivel – a valóság ellentmondásainak a feltárása, az igazság sokféleképpen elmondható –, vagy ragaszkodjunk az elidegenítéshez, melyet annak érdekében dolgozott ki, hogy az előbbieknél hatékonyabban valósulhassanak meg. S ha ez utóbbi: mit jelent az elidegenítés? Mit jelent a gesztus? Milyen legyen a színészi játék? Másodszor: ez utóbbi kérdések tisztázásához mennyiben szolgáljon alapul Brecht alkotói munkássága – drámái, egyéb irodalmi munkássága, egy-egy fennmaradt előadása és filmjei –, s a drámai munkásságán belül is inkább a tandarabjai és a korai művei vagy inkább az érett drámái? A brechti esztétika és film tisztázásának az egyik legfőbb problémája, hogy nincs egyetlen Brecht! Ez nyilvánvalóan minden szerzőre igaz, de Brechtre talán fokozottabban.

Úgy vélem, a brechti jelző tartalommal való megtöltéséhez nem elégedhetünk meg Brecht legalapvetőbb követelményeivel. Először is, mert a realizmus eme tág fogalmát nem magára nézve fogalmazza meg, hanem az irodalom/művészetek egészére nézve, de a sokféleség eme elismerése mellett neki magának megvannak a saját alkotói jegyei. Másodszor, mert ha beérnénk az alapkövetelményeivel, akkor figyelmen kívül hagynánk élete egész munkásságát, melynek során azon fáradozott, hogy olyan eljárásokat dolgozzon ki, melyeket hatékonyabbnak vél másoknál. Harmadszor, mert a brechti ily módon konstruált tág fogalmába végül beleférne minden az olasz neorealizmustól kezdve Tarr Béláig, s ez a fogalom kiüresedését vonná maga után. Úgy vélem továbbá, hogy a brechti jelző elgondolásához az életmű egészét figyelembe kell venni. Ez azzal a problémával jár, hogy egy ilyen hatalmas és változatos életműből nem lehet egyértelműen lepárolni a brechti jelző tartalmát, ily módon a brechti fogalma dialogikusan konstruálódik folyamatosan újra és újra. Ahhoz viszont már elégséges e megközelítés, hogy a művészeti termelés egy jelentős részét kizárja a brechti fogalmából, illetve arra is alkalmas, hogy a 60-as és a 70-es évek szűkös felfogását tágítsa, ez a felfogás ugyanis már nemcsak a korai radikális Brechtet tekinti magáénak, hanem a kevésbé radikális érettet is.

Mindezekből kiindulva úgy vélem, a 60-as évekbeli brit film csak nyomokban tartalmaz Brechtet. Gareth Davies Nigel Barton-filmjeit nem éreztem brechtinek. Lehet, hogy a filmek alapjául szolgáló Dennis Potter-darabok önmagukban erőteljesebben hordozzák Brecht hatását, Davies rendezéseiben azonban nem tudtam felfedezni. Rendkívül zavarba hozott a színpadias, bohózszerű színészi játék – különösen az első részben –, s nem vagyok biztos benne, hogy jól érzékeltem, de úgy éreztem Davies folyamatosan nevetetni akar, s ezt nagyon nem éreztem brechtinek. Amikor Georgie egy botrányos jelenetet olvas fel a bibliából az iskolában, vagy

amikor Barton az idősek otthonában kampányolna, de az ott fekvő beteg csak azt ismételteti, hogy „Csak a lábamat akarom visszakapni” – ez a fajta humor teljesen idegen Brechtől. A humoron túl, amikor Barton a származását emlegeti, vagy az általa bejárt út nehézségeiről beszél, helyenként pátoszt éreztem, s ez szintén nem brechti.

Ken Loach filmjeiben kezdettől fogva érzékelhető egy nagyon erős, dokumentarisztikus realizmus: a munkásnegyedek képei, a hétköznapi emberek közelképei az utcákon, a gyárakban és a kocsmában stb. E Lovell által mimikus naturalizmusnak nevezett stílus azonban önmagában még nem brechti: ez megmutatja a felszínt, de nem gondolkodtatja el a nézőt. Korai filmjeiben (*Up the Junction* (1965), *Szegény tehén* (Poor Cow, 1967)) a zenehasználat teljesen szembemegy Brechtel, amennyiben folyamatosan feloldásként működik, s feloldásként működnek e filmekben a kocsmái vagy gyárbeli pletykálkodások, a táncjelenetek vagy a motorozás is. Bár egy-két jelenetet önmagában Brecht is nagyra értékelné, pl. amikor a hitelre áruló kereskedő arról beszél, hogyan cserkészi be és vágja át az egyszerű embereket, e filmek összességében nem annyira brechtiék. A *Cathy Come Home*-ban (1966) már sokat jelent, hogy felhagy a zenehasználattal, de bármily erős és megrázó is ez a film, még mindig erősebb a mimikus naturalizmusa, minthogy elgondolkodtatná valamiről a nézőt. Itt térnek ki valamire: ha a 60-as és a 70-es évek diskurzusának az elvárásaihoz képest a brechti fogalmával kapcsolatban feladjuk a radikális töredezettség és nagy mértékű avantgárd vagy elidegenítés iránti igényünket, amit Brecht kései munkásságának a tükrében meg is tehetünk, akkor sem jutunk még egy ilyesfajta dokumentarisztikus, naturalisztikus, mimikus realizmushoz. Brecht kései munkásságában még mindig megtalálhatók az elidegenítés technikái, melyek ezekből a filmekből hiányoznak, s amelyek hiányában ezek másként is működnek. A *Kestől* (1969) a *Családi életen át* (Family Life, 1971) *A remény napjaiig* (Days of Hope, 1975) Loach egyre közeledik Brechthez: a *Kes*ben már több remek brechti jelenet is van – legfőképpen a tornaóra –, a *Családi életben* és aztán még inkább *A remény napjaiban* pedig már számos mozzanat gesztusként is értékelhető; e két utóbbi filmre már tudok brechti filmekként tekinteni.

Richardson a *Dühöngő ifjúságtól* (Look Back in Anger, 1959), mely még nyomokban sem tartalmaz Brechtet, az *Egy csepp mézen át* (A Taste of Honey, 1961) *A hosszútávfutó magányosságáig* (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962) szintén megérkezik Brechthez, ám a *Tom Jones* (1963) aztán már meglehetősen formalista módon idézi Brechtet.

Összességében tehát a brit film ezen szeletét nem tartom igazán brechtinek, s ha brechti filmeket szeretnék felmutatni a 60-as és a 70-es évekből és tágítani a posztbrechti esztétika szűk korpuszát, akkor továbbra is inkább Godard korai filmjei, Jancsó, Makavejev és Fassbinder felé fordulnék, ahogy a dolgozatomban is utaltam rá.

Győri Zsoltnak igaza van abban, hogy Loach filmjei és az általa használt technika jóval szélesebb közönséget képes elérni, sőt, ennek tükrében azt is el kell ismernünk, hogy Brecht egyes céljainak az eléréséhez nem feltétlenül a saját eszközei a leghatékonyabbak. Brechtnek azonban nem csupán a tömegek elérése volt a célja, hanem az emancipált néző/ember megteremtése is. A Loach által használt technikának, az azonosulás technikájának ugyanis az előnyei mellett megvannak a hátrányai, sőt, a veszélyei is. Azt a technikát ugyanis, amit egyik nap még Loach használ, másnap már Margaret Thatcher, és ha a befogadó nincs tudatában, kiszolgáltatott marad az apparátusnak. A weimari köztársaságban élő, majd a náci Németországból menekülő Brecht minden bizonnyal pontosan látta, hogy a beleélésre, a pszichológiai azonosulásra és az érzelmi befolyásolásra épülő technika a tömegek hiszterizálására is alkalmas, és hogy az egyes ideológiák a saját kényükre-kedvükre használják, s ennek megakadályozásának a kulcsát az emancipált néző megteremtésében látta. Ugyanez az érzelmekkel szembeni bizalmatlanság és a tőlük való félelem mutatkozik meg a 60-as és a 70-es évek generációjánál is a nézői azonosulásra épülő filmek elutasításában Comolli és Narboni 1969-es *Cahiers*-előszavától kezdve egészen Rodowickig – a brit film szóban forgó szelete még Rodowick 1988-as kötetében sem kap helyet a politikai modernizmus diskurzusában.

Úgy vélem, Loach filmjeiben persze szó sincs hiszterizálásról, és közben az is kérdéses, hogy Brecht-modellje vajon hatékony-e az emancipált néző megteremtésében. Mindeközben a tömegkultúrában továbbra is uralkodó szerepe van az azonosulásra épülő technikáknak és eljárásoknak. A feminista filmelmélet és a kultúrakutatások előtérbe kerülésével egyértelműen elismerést nyert az azonosulás létjogosultsága és szükségessége is, de mintha az azonosulásra épülő modellek teljes körű rehabilitációja máig nem történt volna meg. Hogy ez utóbbinak is itt lenne-e az ideje, túlságosan is messzire vivő kérdéseket vet fel.

A továbbiakban Füzi Izabella *Manderlay*jel kapcsolatos észrevételeire szeretnék reagálni. Azt hiszem, igaza van abban, hogy a *Manderlay* kommentárjai sem élesebbek, maróbbak a *Dogville*-énél, abban viszont továbbra is látok egy kis különbséget, hogy a *Dogville*-ben a kommentárok nagyobb hányada irányul *Dogville* lakosaira, mint a *Manderlay*-ben Manderlay lakosaira – tehát úgy vélem, hogy ez utóbbiban a narrátor célkeresztje a lakosokról valamelyest Grace felé mozdul. Azt viszont nem tisztáztam egyértelműen, hogy attól, hogy a *Manderlay*-ben kevésbé tudok azonosulni Grace-szel, és hogy a demokrácia kritikai pozícióival azonosulok, még nem következik, hogy a demokrácia eszméivel meghasonulnék. Opponensemhez hasonlóan a *Manderlay* számomra is „a demokratikus közösség építésének frusztrációval teli nehézségeiről szól”. Valahogy úgy írnám le a nézői pozíciót, hogy a film előrehaladásával azzal szembesülök, hogy a demokrácia

építése során Grace hibát hibára halmoz; ez nem kérdőjelezi meg a demokráciában való hitemet, de azért eltávolít Grace-től, még annak ellenére is, hogy közben tudom, hogy bizonyos esetekben magam sem tudnám jobban megoldani a helyzetet, sőt, hogy ugyanazokat a hibákat követném el én is, mint amelyeket ő. Amikor Grace kudarcáról beszélek, azt nem a demokrácia kudarcának tekintem, hanem annak egyszeri megvalósításának a kudarcának, tehát, hogy itt most nem sikerült, ami nem zárja ki, hogy a jövőben máshol ne sikerülhetne. Ennek következtében én sem gondolom, hogy Grace próbálkozásai hiábavalóak lettek volna, hiszen tanulhat ezekből, s e tapasztalatok egy következő próbálkozás során hasznosak lehetnek. A dolgozatomban a trilógia folytathatlanságáról beszélek, ám ez nem a demokrácia folytathatlanságát vagy feladását jelenti, hanem éppen ellenkezőleg: a trilógia azért folytathatatlan, mert a nyugati kultúrában a demokrácia után nincs újabb elképzelés – egy újabb részhez újabb megváltó eszme szükségeltetne –, következésképp a demokráciát folytatni kell. Semmit nem tudunk arról, hogy mi történik Grace-szel a menekülése után, hogy miként gondolkodik a történekről, és miként dolgozza azt fel, a *Manderlay* tapasztalatait azonban a folytatás hiányában úgy összegezném, hogy a demokrácia minden kudarca és kissiklása ellenére sincs más, mint hogy azt folytassuk. S legvégül: egyetértek abban, hogy Manderlay közössége nem ugyanoda tér vissza, ahonnan elindult – Asszonyunk Törvényének mindenki előtt való leleplezése után nem lehet ugyanabba az állapotba visszatérni, melyben Grace érkezése előtt voltak, mint ahogy a brechti színház megtapasztalása után sem lehet már ugyanolyan ártatlanul élvezni a polgári színház örömeit –, én sem hiszek az „örök visszatérésben”, mégis, nem tudnám Manderlay közösségének a döntését másként, mint valamiféle visszalépésként leírni, még ha nem ugyanoda lépnek is vissza.

S legvégül: Füzi Izabellának a tömegfilm és a tömegkultúra jelentőségével kapcsolatos észrevételeit szeretném összekötni a disszertáció átdolgozására adott egyik javaslatával, mely a filmnek a társadalmi beavatkozás eszközeként való lehetőségeit állítaná a középpontjába, annál is inkább, mert ha eredeti terveimnek megfelelően eljutottam volna a posztbrechti esztétika jelenkori helyzetéig, akkor valójában ezt a munkát kellett volna elvégezniem.

Egyetértek azzal, hogy ehhez alaposan fel kellene tárnai a film jelenkori helyzetét, amihez egy új apparátuselmélet is szükségeltetne. E problematika legfőbb kérdése, hogy milyen jelentőséggel bír ma a film? Kérdés mindenekelőtt azonban az, hogy mit értünk film alatt? A hagyományos nagyjátékfilmet vagy bármely „megmoccanó képet” az új média digitális közegében? Ha a hagyományos nagyjátékfilmet, úgy minden bizonnyal kénytelenek lennénk megállapítani, hogy soha olyan kevés jelentősége nem volt, mióta a filmet feltalálták, mint ma, tehát hogy a társadalmi beavatkozásra való esélyei meglehetősen csekélyek. Ha a filmre

médiumként tekintünk, s bármely új médiabeli előfordulását is beleértjük, úgy viszont az a kérdés merül fel, hogy milyen kritikai potenciállal bír a film az új média legkülönbözőbb tereiben?

A kérdés Brecht felől feltéve így szólna: vajon mivel foglalkozna ma Brecht? Ha abból indulunk ki, hogy Brecht mindig is nyitott volt az új médiumokra, úgy azt feltételezhetnénk, hogy minden bizonnyal az új média és a közösségi média felé fordulna a figyelme, de hogy mit kezdene egy olyan közeggel, melyben eltűnni látszanak a történetek, és amelyben kevés tér mutatkozik a kritikai gondolkodás számára, már kikövetkeztethetetlen az életművéből. Brecht történetekben gondolkodott, s el akart gondolkodtatni.

Hol keressük hát a film beavatkozási lehetőségeit ma? Hol keressük a posztbrechti esztétikát ma? A fenti dilemmákat figyelembe véve nem tartanám ördögtől valónak azt, ha továbbra is nagyjátékfilmekben keresnénk, jóllehet ez esetben a tömeget el kellene búcsúztatnunk. S ezzel párhuzamosan azt is elképzelhetőnek tartom, hogy az új média és a közösségi média legkülönbözőbb tereiben keressük, jóllehet, ez esetben lehet, hogy azzal kellene számolnunk, hogy jóval korlátozottabb tér nyílik a kritikai gondolkodás számára.

5. Szakmai önéletrajz

Tanulmányok

2018-09-01 – 2022-08-31	Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola: irodalom- és kultúratudományi doktori képzés
2003-09-01 – 2006-08-31	Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest: összehasonlító irodalomtudományi doktori képzés (Abszolutórium)
1998-09-01 – 2003-06-30	Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar: esztétika szak (Abszolutórium)
1996-09-01 – 2003-06-30	Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar: magyar nyelv és irodalom szak és színházi specializáció: <i>magyar nyelv és irodalom szakos bölcsész és középiskolai tanár és színházi specializáció</i>
1991-09-01 – 1995-06-30	Dr. Mező Ferenc Gimnázium, Nagykanizsa: <i>gimnáziumi érettségi bizonyítvány</i>

Szakmai tapasztalat

2023-03-01 – 2023-07-15	Óraadó tanár – North China University of Science and Technology, College of Foreign Languages, Tangsan (Kína)
2021-02-01 – 2022-07-31	Lektor – The University of Jordan, School of Foreign Languages, Amman (Jordánia)
2020-09-01 – 2021-01-31	Óraadó tanár – Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest; North China University of Science and Technology, College of Foreign Languages, Tangsan (Kína)
2018-09-18 – 2020-07-15	Nyelvtanár – North China University of Science and Technology, College of Foreign Languages, Tangsan (Kína)
2009-03-01 – 2018-08-31	Egyetemi tanársegéd – Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Filozófia és Művészetelméleti Intézet, Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszék, Pécs

Nemzetközi tapasztalat

2021-02-01 – 2022-07-31	The University of Jordan, Amman (Jordánia): lektor
2018-09-18 – 2021-01-31	NCUST, Tangsan (Kína): nyelvtanár, óraadó tanár
2008-10-01 – 2009-02-28	University of Konstanz (Németország): egyéni kutatás (Baden-Württemberg Tartomány ösztöndíjával)
2008-04-24 – 2008-05-18	Berliner Festspiele (Németország): szerkesztőségi tag a Theatertreffen fesztivállapjánál
2008-01-07 – 2008-01-29	Goethe Intézet, Hamburg (Németország): német nyelvtanfolyam (a Budapesti Goethe Intézet ösztöndíjával)

2002-10-01 – 2003-02-28	Freie Universität, Berlin (Németország): egyetemi hallgató és egyéni kutatás
2001-10-01 – 2002-08-31	Universität Potsdam (Németország): egyetemi hallgató (Socrates/Erasmus Ösztöndíjjal)

Nyelvtudás

Angol	társalKODÓ – Államilag elismert nyelvvizsga: komplex középfokú (B2), 2020
Német	Magyar Állami Nyelvvizsga: komplex középfokú (B2), 1994-95; Deutsche Sprachprüfung für den Hochschulzugang, 2002

Egyéb tevékenységek

2018-04	Zsűritag a 12. BIG Diákfilmfesztiválon
2012-09 – 2018-06	KTDK és OTDK tanszéki koordinálása, témavezetés, dolgozatok opponálása, szekcióbizottságban való részvétel
2012-09 – 2014-05	Filmklub tartása a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán (Hrubi Attilával közösen)
2010-12	A 12. Laterna Konferencia (<i>Images Moving Across the Arts and Disciplines</i> , Pécs, 2010. december 10-12.) szervezésében való részvétel
2009-09 – 2014-12	Részvétel a Sensus-kutatócsoportban (Orbán Jolán vezetése alatt)

6. Publikációs jegyzék

MTMT azonosító: 10015949

Tanulmányok

„Színpad és vászon összjátékában. Az élő kamerahasználat néhány példája a német nyelvű színházakon.” In: Deres Kornélia – Imre Zoltán – Mátravölgyi Dorottya – P. Müller Péter szerk. 2023. *Színház és technológia*. Pécs: Kronosz Kiadó. 211-225.

„Az idő nyilvános vitára bocsátása, avagy a természet visszavág.” In: Barcsi Tamás – Hrubí Attila – Weiss János szerk. 2020. *A művészet mint emlékezet és diagnózis*. Budapest – Pécs: Áron Kiadó. 353-367.

„Az elidegenítés hasznáról és káráról.” In: *Imágó Budapest* 2017/1. 17-30.
http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2017_1_Az_Idegen_Film_es_pszichoanalizis_szam/IB_2017_1-szam_pp017-30_FaluhelyiKrisztian.pdf

„A bűnüldözés narratív útvesztői.” In: *Imágó Budapest* 2015/3. 74-87.
http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2015_3_Titok_Film_es_pszichoanalizis_szam/IB_2015_3_pp074-87_Faluhelyi-K.pdf

Másodközlés: „A bűnüldözés narratív útvesztői. A fasizmus genealógiája?” In: Telkes Rita – Fecskó-Pirisi Edina – Lénárd Kata – Papp-Zipernovszky Orsolya szerk. 2018. *A vászon és a dívány találkozása. Tanulmányok filmről, pszichoanalízisről. Stark András emlékére*. Budapest: Oriold és Társai Kiadó. 229-242.

„Az irgalom esendősége.” In: Farkas György szerk. 2014. *Összkép szavakban: az I. Összkép Doktorandusz Konferencia tanulmánykötete*. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztály. 85-97.

„Cinema, DVD, and Video Installation: The Medial Forms of *Milky Way*.” In: *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* Vol. 04. (2011) 63-74.
<http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C4/Film4-3.pdf> vagy
http://issuu.com/actauniversitatissapientiae/docs/film4_2011

Fordítások

„Jan, kamera! A videotechnika fejlődéséről a német színházban.” In: *Színház* 2022. 01. 20-23.
<https://szinhaz.net/2022/04/25/jan-kamera/>

Paech, Joachim [2008]. „Van-e a dolgoknak körvonala?” In: *Apertúra* 2013. tél
<http://uj.apertura.hu/2013/tel/paech-van-e-a-dolgoknak-korvonala/>

Siegmund, Gerald [2005]. „Tapasztalat, ott, ahol nem vagyok. A távollét színrevitele a kortárs táncban.” In: Czirák Ádám szerk. 2013. *Kortárs táncelméletek*. Budapest: Kijárat Kiadó. 121-140.

Paech, Joachim [2008]. „Miért média?” In: *Apertúra* 2012. tavasz
<http://apertura.hu/2012/tavasz/paech-miert-media>

Konferencia- és egyéb előadások

„Színpad és vászon összjátékában: kamerahasználat a német nyelvű színpadokon.” *Színház és technológia*. Színházstudományi konferencia, online, szervező: ELTE BTK Színházi képzés, 2021. szeptember 24-25.

„Az idegen fénybe boruló saját.” *Az idegen* – VI. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia, Pécs, 2016. november 25-26.

„Alekszandr Szokurov: a bensőségesség képei.” Előadás a pécsi Orosz Központban, 2016. október 18.

„Szexualitás a vásznon: *A nimfomániás*.” (András Csabával közösen) *Eltérülő nemiség* – a Kortárs Világirodalmi KutatóKör és a Pécs-decentrum Kulturális Egyesület rendezvénye, Pécs, 2016. szeptember 28.

„Titkolódzó társadalmak. Nyilvánosság a szégyen és a bűn kultúráiban.” *A titok* – V. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia, Pécs, 2014. november 20-22.

„Az idő nyilvános vitára bocsátása, avagy a természet visszavág (Lars von Trier *Manderlay*).” *A hatalom művészete és a művészet hatalma* – A PAB II. Szakbizottság Filozófiai Munkabizottságának Konferenciája, Pécs, 2014. szeptember 10.

„A bűnbakképzés szenvedélye – egy német gyermektörténet.” *Kirekesztés – idegenség – másság*, Pécs, 2014. április 3-4.

„Az irgalom esendősége.” I. Összkép Doktorandusz Konferencia, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Intézete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztályának konferenciája, Budapest, 2013. november 23.

„Testtapasztalat természet és kultúra között Almodóvar filmjeiben.” *Az érzékek mozija* – XIV. Nemzetközi Film- és Médiatudományi Konferencia Erdélyben, Sapientia EMTE, Kolozsvár, 2012. május 25-27.

„Kelet és nyugat útvesztőjében.” *Film a poszt-média korban* – XIII. Nemzetközi Film- és Médiatudományi Konferencia Erdélyben, Sapientia EMTE, Kolozsvár, 2010. október 22-23.

„A félhomály oltalma és az irgalom megtagadása – Brecht és Trier.” *Kultúra – Színház – Recycling. Aktuális művészeti stratégiák* – az MTA Színház- és Filmtudományi Bizottsága és a Károli Gáspár Református Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Színházstudományi Alprogramjának szervezésében, Budapest, 2010. május 7.

„Film és videóinstalláció. A *Tejút* mediális formái.” *Új hullámok* – XII. Nemzetközi Film- és Médiatudományi Konferencia Erdélyben, Sapientia EMTE, Kolozsvár, 2009. október 23-24.

Kritikák, beszámolók, egyéb cikkek

2022

„Kamera, játék, forgatás. A film(szerűség) színrevitele.” (Deres Kornéliával közösen) In: *Színház* 2022. 01. 24-27. (<https://szinhaz.net/2022/04/25/deres-kornelia-faluhelyi-krisztian-kamera-jatek-forgatas/>)

2021

„Genya viszonyok.” <http://szinhaz.net/2021/03/24/faluhelyi-krisztian-genya-viszonyok/>

2020

„Fejtsük meg együtt! – *Egy galamb leült egy ágra, hogy tűnődjön a létezésről* (2014).” (Tóth Eszterrel közösen) <https://eszteresafilmek.hu/fejtsuk-meg-egyutt-egy-galamb-leult-egy-agra-hogy-tunodjon-a-letezesrol-2014/>

2019

„Fejtsük meg együtt! – *Az utolsó óra* (L’heure de la sortie, 2018).” (Tóth Eszterrel közösen) <http://eszteresafilmek.hu/fejtsuk-meg-egyutt-thelma/>

„Fejtsük meg együtt! – *Thelma*.” (Tóth Eszterrel közösen) <http://eszteresafilmek.hu/fejtsuk-meg-egyutt-thelma/>

„Nagyító alatt a ruandai népirtás filmes reprezentációja.” (Tóth Eszterrel közösen) <http://eszteresafilmek.hu/nagyito-alatt-a-ruandai-nepirtas-filmes-reprezentacioja/>

„Nagyító alatt a *Cameron Post* rossz nevelése és az *Eltörölt fiú*.” (Tóth Eszterrel közösen) <http://eszteresafilmek.hu/nagyito-alatt-a-cameron-post-rossz-nevelese-es-az-eltorolt-fiu/>

„Fejtsük meg együtt! – *Gyűjtogatók*.” (Tóth Eszterrel közösen) <http://eszteresafilmek.hu/fejtsuk-meg-egyutt-gyujtogatok/>

„Fejtsük meg együtt! – *Womb – Méh*.” (Tóth Eszterrel közösen) <http://eszteresafilmek.hu/fejtsuk-meg-egyutt-womb-meh/>

2018

„Fejtsük meg együtt! – *A vendégek*.” (Tóth Eszterrel közösen) <http://eszteresafilmek.hu/fejtsuk-meg-egyutt-a-vendegek/>

„Fejtsük meg együtt! – *Egy szent szarvas meggyilkolása*.” (Tóth Eszterrel közösen) <http://eszteresafilmek.hu/fejtsuk-meg-egyutt-egy-szent-szarvas-meggyilkolasa/>

„Fejtsük meg együtt! – *A négyzet*.” (Tóth Eszterrel közösen) <http://eszteresafilmek.hu/fejtsuk-meg-egyutt-a-negyzet/>

2017

„Shakespeare twice. *Rómeó és Júlia* és *A makrancos hölgy* a Pécsi Táncfalalkozón.” <http://www.jelenkor.net/visszhang/878/shakespeare-twice>

„Érzelmes üresség.” <http://www.kutszelistilus.hu/szinhaz/jegyzet/433-faluhelyi-krisztian-erzelmes-uresseg>

„Borderline körmenet a loop mennybemeneteléért.” <http://kutszelistilus.hu/szinhaz/jegyzet/432-faluhelyi-krisztian-borderline-kormenet-a-loop-mennybemeneteleert>

„Három nővér és öt korántsem könnyű darab.” <http://kutszelistilus.hu/szinhaz/jegyzet/430-faluhelyi-krisztian-harom-nover-es-ot-korantsem-konnyu-darab>

„Színház és politika – a demokrácia művészete.” <http://kutszelistilus.hu/szinhaz/jegyzet/426-faluhelyi-krisztian-szinhaz-es-politika-a-demokracia-muveszete>

„Egyhangú vidék – a POSZT versenyprogramjáról.” <http://cornandsoda.com/egyhangu-vidék-poszt-versenyprogram/>

„Tótok, dzsentrik és retromadarak – POSZT kritikák.” <http://cornandsoda.com/totok-dzsentrik-es-retromadarak-poszt-kritikak/>

„Erre tart a POSZT szakmaisága?” <http://cornandsoda.com/erre-tart-a-poszt-szakmaisaga/>

„Mától tíz napon át ismét POSZT!” <http://cornandsoda.com/matol-tiz-napon-at-ismet-poszt/>

„Bartók a Kodályban.” <http://tanckritika.hu/kategoriak/kritika/1129-faluhelyi-krisztian-bartok-a-kodalyban>

„Az idegen: VI. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia.”

<http://magazin.apertura.hu/film/az-idegen-vi-magyar-pszichoanalitikus-filmkonferencia/8037/>

2016

„Balett és kortárs tánc. X. Pécsi Nemzetközi TáncTalálkozó.”

<http://tanckritika.hu/kategoriak/essze/1039-faluhelyi-krisztian-balett-es-kortars-tanc>

„A Theatertreffen idejéig figyelemre méltó.”

<http://www.kutszelistilus.hu/publicisztika/essze/309-faluhelyi-krisztian-a-theatertreffen-idei-figyelemre-meltoi>

„A színészi játék és az alakformálás nyomában.”

<http://kutszelistilus.hu/publicisztika/essze/306-faluhelyi-krisztian-a-szineszi-jatek-es-az-alakformalas-nyomaban>

„Menekültkérdés és színház a berlini Theatertreffenen.”

<http://www.kutszelistilus.hu/publicisztika/essze/303-faluhelyi-krisztian-menekultkerdes-es-szinhaz-a-berlini-theatertreffenen>

„PosztPOSZT.” <http://cornandsoda.com/posztzposzt/>

„Versenyelőadások a POSZT-on II.” <http://cornandsoda.com/versenyeloadasok-poszt-ii/>

„Versenyelőadások a POSZT-on I.” <http://cornandsoda.com/versenyeloadasok-poszt-i/>

„Mától startol a POSZT!” <http://cornandsoda.com/matol-startol-poszt/>

2015

„Hattyúk kiszaradt tava.” <http://www.tanckritika.hu/kategoriak/kritika/843-faluhelyi-krisztian-hattyuk-kiszaradt-tava>

„A színház mint politikai tér. A berlini Theatertreffen.” In: *Színház* 2015. 08. 27-32.

<https://szinhaz.net/2015/08/24/faluhelyi-krisztian-a-szinhaz-mint-politikai-ter/>

„A titok: V. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia.” <http://magazin.apertura.hu/film/a-titok-v-magyar-pszichoanalitikus-filmkonferencia/6703/>

2014

„Valami pirkad? VIII. Pécsi Nemzetközi TáncTalálkozó.”

<http://www.tanckritika.hu/kategoriak/jegyzet/662-faluhelyi-krisztian-valami-pirkad>

„Sokszínű paletta. Theatertreffen 2014.” In: *Színház* 2014. 08. 34-39.

<https://szinhaz.net/2014/08/15/faluhelyi-krisztian-sokszinu-paletta/>

„Magánügyek és közkerölcsök. XIV. POSZT, 2014 – Jegyzet II.”

<https://szinhaz.net/2014/06/16/faluhelyi-krisztian-maganugyek-es-kozerkolcsok/>

2013

„Művészet és politika között. Fél évszázad Theatertreffen.” In: *Színház* 2013. 08. 33-39.

<http://szinhaz.net/2013/08/10/faluhelyi-krisztian-muveszet-es-politika-kozott/>

2012

„Párhuzamos analízisek.” <http://magazin.apertura.hu/esemeny/parhuzamos-analizisek/1772>

„A Theatertreffen válogatásának kihívásai.” In: *Színház* 2012. 11. 43-48.

<http://szinhaz.net/2012/11/03/faluhelyi-krisztian-a-theatertreffen-valogatasanak-kihivasai/>
„Pocsékolja az idejét színházra! A berlini Theatertreffenről.” In: *Színház* 2012. 09. 42-48.
<http://szinhaz.net/2012/09/03/faluhelyi-krisztian-pocsekolja-az-idejet-szinhazra/>

2011

„Desdemona kendőjétől az óriáslepelig.” <http://www.tanckritika.hu/kategoriak/kritika/181-desdemona-kendjetl-az-oriaslepelig>
„Apokalipszis itt, utópia ott. A berlini Theatertreffen.” In: *Színház* 2011. 08. 30-34.
<http://szinhaz.net/2011/08/29/faluhelyi-krisztian-apokalipszis-itt-utopia-ott/>

2010

„Celluloidszalag a tükörben.” <http://magazin.apertura.hu/uncategorized/celluloidszalag-a-tukorben/1014>
„Orosz bárka. Rend, eredet és eredetiség a modern hajnalán és alkonyán.” In: *Szellemkép* 2010. 04. 16-19.
„Az élet testi megélésétől a kiüresedő mozdulatokig.”
<http://www.tanckritika.hu/kategoriak/kritika/48-az-elet-testi-megelesetl-a-kiuresed-mozdulatokig>
„A bűnüldözés szenvedélye és dinamikája.” In: *Szellemkép* 2010. 03. 20-25.
„Spóroljanak a színházjegyen! Kortárs német drámák és krízis.” In: *Színház* 2010. 08. 56-61.
<https://szinhaz.net/2010/08/28/faluhelyi-krisztian-sporoljanak-a-szinhazjegyen/>
„A múlt súlytalan árnya.” In: *Színház* 2010. 02. 40-42.
<https://szinhaz.net/2010/02/25/faluhelyi-krisztian-a-mult-sulytalan-arnya/>
„Hogy Erdély hová tartozik.” In: *Színház* 2010. 01. 36-37.
<http://szinhaz.net/2010/01/24/faluhelyi-krisztian-hogy-erdely-hova-tartozik/>

2009

„Ablak a titokra.” In: *Szellemkép* 2009. 04. 22-25.
„Vizualitás és önmegismerés, avagy a megtalált egyensúly.” In: *Szellemkép* 2009. 03. 24-26.
„Megállt az idő.” In: *Színház* 2009. 07. 25-27.
<http://szinhaz.net/2009/07/03/faluhelyi-krisztian-megallt-az-ido/>
„A pökhendiség útvesztői.” <http://szinhaz.net/2009/05/07/faluhelyi-krisztian-a-pokhendiseg-utvesztői/>

2008

„Az útról letért.” In: *Színház* 2008. 12. 47-48. <http://szinhaz.net/2008/12/10/faluhelyi-krisztian-az-utrol-letert/>
„A túlvilág előtt és után. Berlin: Theatertreffen.” In: *Színház* 2008. 08. 51-58.
„Csoomag pedig ez'tán sem lesz?” In: *Színház* 2008. 08. 25-26.
„Ins Licht geworfen.” *Festivalzeitung tt08*, Ausgabe 3., Freitag 16. Mai 2008, 2.
http://www.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/03_theatertreffen08/tt_08_talente/tt_08_festivalzeitungonline/tt_08_ztg_kritik/tt_08_ztg3_licht.php
„Ins Rollen gebracht.” *Festivalzeitung tt08*, Ausgabe 2., Freitag 9. Mai 2008, 5.
http://www.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/03_theatertreffen08/tt_08_talente/tt_08_festivalzeitungonline/tt_08_ztg_kritik/tt_08_ztg2_insrollen.php
„Árja-görög honleány, marionettfigurák és gazdag szülők. Előadások a hamburgi Thaliában.” In: *Színház* 2008. 04. 57-61.
„Két lélek – egy est(e).” In: *Színház* 2008. 04. – ATP különkiadvány
„Frenák most. Vagy...” In: *Színház* 2008. 03. 36-37.
„Etüdök táncszínházra.” In: *Színház* 2008. 01. 40-41.

2007

- „A vágy kaotikus tárgya.” In: *Színház* 2007. 12. 40-41.
- „Díszletszínház, politikai színház – csillogás és pompa.” In: *Színház* 2007. 09. 55-59.
- „Frissen talált lerágott csont.” In: *Színház* 2007. 07. 33-34.
- „A látvány és a ritmus dinamikája.” In: *Színház* 2007. 05. 36-37.
- „Néma izületek.” In: *Színház* 2007. 04. 28-29.
- „A túlélés technikái.” In: *Színház* 2007. 03. – ATP külökiadvány, 11.
- „Hétköznapi hősök.” In: *Színház* 2007. 02. 46-47.
- „Várakozó állásponton.” In: *Színház* 2007. 01. 27-28.

2006

- „Most kezdődik a, most kezdődik a ...” In: *Színház* 2006. 12. 36-37.
- „Egy szebb napokat látott szalon végnapjai.” In: *Színház* 2006. 11. 24-25.
- „A lét elviselhetetlen nehézsége.” In: *Színház* 2006. 07. 18-19.
- „Úton levés és köztesség.” In: *Színház* 2006. 04. – ATP külökiadvány, 5.
- „A show bedarálja az élet értelmét.” In: *Színház* 2006. 04. 56-57.
- „Vonzódások darabkái.” In: *Színház* 2006. 03. 32-33.
- „In memoriam Sosztakovics.” In: *Színház* 2006. 02. 36-37.

2005

- „Relikviák uralma.” In: *Színház* 2005. 02. 43-44.