

BRÓDY ISTVÁN: A MUNKÁSZUBBONY

# Párhuzamosok találkozása

GERENCSÉR PÉTER

**BRÓDY ISTVÁN NEMRÉG FELFEDEZETT, A FIAF-KONFERENCIÁN BEMUTATOTT NÉMA-FILMJE FONTOS LÉPCSŐFOK A MAGYAR TÖRTÉNETMESÉLŐ FILM KIALAKULÁSÁBAN.**

A magyar némafilmgyártás olyan fantom, mint a Jeti: csak elképzelni lehet, mert láthatatlan. Tekintélyes méretekkel rendelkezik ez az evolúciós fejlődés primitív fokán elgondolt legenda, amely gyakran csak egy-egy felhőlyagosodott, karistolt képsor által ismert. Bár hajtóvadászat indult a felkutatásáért, alakjára többnyire megbízhatatlan észlelések és újságcikkek utalnak, lábnyomát már rég betemette a hó.

A hazai némafilmek megsemmisülési aránya 95% körüli. Ennek legfőbb oka a 20. század véres és pusztító magyar történelme, de az archiválás megkérdőjelezése is belejátszott. Az első nagy filmarchívumok csak a 1933 után jöttek létre, vagyis már a hangosfilm korszakában. A magyar filmarchívum még később, 1957-ben alakult meg (akkor még Színház- és Filmtudományi Intézetként). A korai mozi iránt igazából az 1982-ben alapított Pordenonei Némafilm Fesztivál, illetve Tom Gunning attrakció / narráció fogalmi párosa és David Bordwellnek a klasszikus hollywoodi elbeszélésre irányuló vizsgálódásai nyomán élénkült meg az érdeklődés. A globális falunak hála külföldi filmarchívumokból előbukkannak még elveszettnek hitt magyar némafilmek. Berlinből került elő 1997-ben Janovics Jenőtől *Az utolsó éjszaka* (1917), szintén Berlinből 2003-ban Garas Mártontól a *Három hét* (1917), ugyancsak tőle Belgrádból 2006-ban a *Twist Oliver* (1919), kalandos úton 2006-ban hazajutott New Yorkból Kertész Mihály szenzációt keltő *A tonolca* (1914) is.

A „kép-telenségi” ráta 2017-ben tovább javult, amikor a holland filmarchívumban ráakadtak a Bródy István rendezte *A munkászubbonny* (1914) 39

perces virazsírozott kópiájára, melynek restaurálás utáni új premierjét a FIAF-kongresszuson 2022. április 27-én tartották az Urániában. Az amszterdami EYE Filmmuseumban a német inzertek okán osztrák filmnek vélték, azért is, mert a dobozán Lehár Ferenc *Zigeunerliebe* (*Cigányszerelem*) című 1909-es operettjének filmváltozataként tüntették fel. Az azonosítás után egyik legrégebbi többtekerceses játékfilmünk került haza (premierje 1915 februárjában egy hónappal megelőzte *A tonolcét*). A 910 méteres kópia néhány perccel rövidebb lehet az 1000 méteresre saccolt eredeti filmhossznál. Noha Bródy az 1910-es években ezen kívül csak egyetlen filmet rendezett, az ugyancsak 1915 februárjában bemutatott és szintén fennmaradt *Dódi karrierje* című bohózatot, meglepően érett rendező képét mutatja. Tapasztaltabb volt nála mindkét filmjének operatőre, Zsitkovszky Béla, aki az első magyar filmet, *A tánczot* (1901) jegyzi.

A *munkászubbonny* legnagyobb erénye az elbeszélésmód kifinomultsága. Maga a kortárs történet is többszű: a saját vasgyárát áruhás Mátyás királyként kémlelő Hornyai szerelmi félrelépését kettős bűncselekménnyel, gyermekrablással és kazánrobbantással, valamint a forrongó munkások társadalmi kommentárjával ötvözi. A gazdag gyáros vidékre, Tótberekre utazik, hogy kipihenje fáradalmait, és vadászat közben véletlenül rálő egy cigánylányra, akivel aztán flörtölésbe bocsátkozik. Eddig a pontig úgy látszik, mintha a hűtlenség bonyodalmi képeznék majd a fő csapásirányt, de a film egyharmadától „vörös heringként” eltéríti ezt egy másik

cselekményszál, a gyári munkásoknak a Darvas művezető kizsákmányolása miatti lázongása. A melősből gyártulajdonossá avanzsált Hornyai egykori munkásruháját magára öltve (innen a cím) titokban kiderítené az okokat, ám közben kislánya, Vilma megbetegszik, akit vidéki levegőre, szintén Tótberekre küldenek. Így kapcsolódik össze a két szál, melynek során Vilmát a cigánylány bosszúból elrabolja, míg a munkavezető felrobbantja a gyárban a kazánt, hogy az új munkásra, azaz Hornyaira terelje a gyanút. A film párhuzamos vágásokkal mutatja meg a két történetszálát, a kislány előkerüléséig és a letartóztatott Hornyai ügyének tisztázódásáig.

Bródy akciódús, lendületes ritmusban gabalyítja egymásba a cselekményszálakat. Ismeri a térbeli és a narratív folytonosság megteremtésének eljárásait, az analitikus vágást, a párhuzamos szerkesztést, a nézésirány illesztését és a 180 fokos szabályt, melyek David Bordwell szerint klaszszikus hollywoodi elbeszélésként csak ekkoriban, 1913 és 1917 között váltak kanonikussá az USA-ban is.

Elszakadva a színházi proscénumív frontális szerkesztésétől, Bródy a nagyrészt plein airben rögzített jelenetekben a teret több beállításra szabdalva, „analitikusan” mutatja meg. Ez figyelhető meg a hajóútnál, amikor a budai látkép mellett az útikalauzként működő kapitány kézmozdulatait is beavágja, ami a néző orientációját is segíti, hogy mit néz Hornyai. A cigánylány véletlen megsebesítését előbb totálban, majd a látványt felnagyítva szűkebb fókuszban látjuk. A tótbereki nyaraló kertjében a csókot még távoli megalapozó beállításban követhetjük, amikor azonban Hornyai megmutatja a lánynak az amulettet, melyen családja fényképe látható, azt a film bevágott közelképben, a nő szemszögéből tárja elénk. Képileg informálja tehát a nézőt, hogy így tudatja Hornyai a lánnyal: házassága miatt kapcsolatuk csak röpkaland lehet. A *Dódi karrierje* a Dódi és Elza városligeti randevúját leíró jelenetben szintén alkalmazza az analitikus vágást, de a belsőben visszatér a statikusabb beállításokhoz, így *A munkászubbonny* kiforrottabb.

Igazi meglepetés a párhuzamos vágás professzionalizmusa. Egyes történetvezetések szétválnak, majd a párhuzamosok újból találkoznak. A gyermek-



rablásnál és Hornyai folyóparti leskelődésénél két nézőpont váltakozik, de Bródy összefűzi a városi és a vidéki jeleneteket is, sőt a munkások sztrájkkészültségénél három szállal is próbálkozik (gyár, iroda, vidék), de ebben nem következetes. Gyorsuló tempóban keresztezi egymással Vilma keresését és az apa letartóztatását, ami a nézői izgatottság felcsigázását szolgáló suspense-technika elsajátításáról tanúskodik. A suspense és a párhuzamos vágás kapcsán nem lehet eltekinteni D. W. Griffith nevéől, de hogy például *A magányos villa* (1909) hatott-e *A munkászubbonyra*, filológiai aprómunkát igényel. Ám amerikai hatással bizony számolhatunk, mert a menekülések és hajszák, a gyár ablakain kiugráló munkások képsora a bűnügyi és az üldözésses filmek adaptálásáról árulkodnak.

A térfolytonosság szabályai is érvényesülnek a nézésirány illesztésében. Amikor Hornyai hazatér a nyaralásból, felesége a lépcsőn a kamera felé kisé balra nézve várja őt, majd onnan, nekünk háttal, megjelenik a férj. A letartóztatott cigánylány a csendőrökkel jobbról balra halad, az anya és a cselédek pedig a néző eligazítása érdekében balról jobbra néznek, míg a két képtér egyesül. A dinamikus akciótengelyre példa a lelőtt madarat cipelő kutya, mely két beállításban is jobbról balra viszi gádzájához a zsákmányt.

**„A társadalmi fent és lent egyesítése”**

(Bródy István:  
Munkászubbonny  
– Hegedűs Gyula)

Áthágni látszik a 180 fokok szabályát a viskójelenet: a konyhán kívül látjuk a megsebesített cigánylányt vonszoló Hornyait, majd amikor a belső térre váltunk, sérül

az akciótengely, mivel azonban Bródy éppen a küszöbön vág, a váltás nem zavaró. Ráadásul itt kifejezetten csak a kamera teremti meg a téridő-kontinuumot: a külsőnél a viskó valódi, a belső viszont – elárulják ezt az ingó papírfalak – díszlet.

Bár a sztori komoly, a film a konfliktusok feloldásával és a boldog véggel a népmesei fordulatokon és az operetten edződött klasszikus magyar komédiának a szórakoztató filmvígjátékokban is öröklődő sémáit használja. A félreértés, a szerepcsere, a társadalmi fent és lent egyesítése állandó elem a népszínművektől a *Hyppolit*, a *lakájon* és a *Meseautón* át a *Liliomfi*g, míg az álruha hagyománya a *Ludas Matyitól* az *Egy szoknya, egy nadrágon* át a *tizedes meg a többiekig* ível. De a film megidézi a melodráma, a bűnügyi krimi és az üldözésses film műfajait is.

A film három élesen elkülönülő térben (polgári milió, gyár, vidék) játszódik, ami már-már az *Oldás és kötés* triptichonját (kórház, klub, tanya) idézi, ahogyan Gaál István is egyesítette az urbánus és a népi filmet. Hornyai éjjeli leskelődésénél a nyugtalanságot sugal-

ló folyóparti rézsútos fák az *Elveszett paradicsom* csonkolt és a *Sodrásban* dőlt fáit előlegezik. A *munkászubbonny* Budapest-film is – Dunán úsztatott kamerájával, munkásaival, egy pikoló világosaival –, akárcsak Máriaassy Félix piszkos realizmusa és Szabó István városfilmjei. Amint azt kritikájában Báron György is felveti (ÉS, 2022. május 6.), az eredeti helyszíneken rögzített gyári felvételek a 70-es évek szociográfiai leírásaira hajznak. Sőt a Budapesti Iskolára is, a – helyenként bőszekező – kocsmai munkásjelenet feltehetően amatőr szereplői eltérnek a 30-as évek glamourfilmjeinek steril (bio)díszleteitől. A magyar filmtörténet első munkásfilmjeként még Eisenstein előtt látjuk a sztrájkra készülőkizsákmányolt proletárt (itt persze a forradalom az igazgató népmesei jólelkűsége miatt eleve nem pálya). A népiesség felé mutatnak a cigánykaraván és az út menti falusi életkép klasszikusan magyaros motívumai, melyek a népszínmű-adaptációkkal váltak a magyar film szereivé. A vidéken nyugalmat kereső és ott szerelembe eső gazdag polgár narratívája az *aranyember* apokrif újraírása.

E helyszínbeli sokszínűség mellett Zsitkovszkyék kedvelik a középponti vertikális komponálást (fel- és leszállás a hajóról, kikocsizás Tótberekre), a termélységet és a kameramozgást. A többterese kompozícióra kitűnő példa két beállítás a gyárban: az egyikben jobb oldalon az öreg munkás mögött Hornyai, a balon hátul pedig keretben csavarkulccsal gépet kezelő dolgozó, míg a másikon szintén tagolt képtér látszik, a munkás, a kazánt tüzelő Hornyai és a hátulról érkező – eleinte csak a néző számára látható – Darvas. Máshol ügyes megoldással a képen árválkodó plüssmackó utal a gyermek hiányára, azaz az emberrablásra.

A *tolonc* gyakran statikus és patetikus játékművelésével szemben üdítő a főszereplőt megformáló Hegedűs Gyula – akinek ez a filmes debütálása – visszafogott alakítása. Az, hogy a korabeli újságok az ő nevével hirdették a filmet, a médium növekvő presztízsét és a bimbózó sztárrendszert tanúsítja.

A képkomponálásban és az elbeszélői kontinuitásban egyaránt megnyilvánuló térbeli gondolkodás, illetve a párhuzamos vágás folytán Bródy munkája meghatározó fejezete a magyar film narratív fejlődésének. •