

ELAINE MAY

Az irónia kora

ALFÖLDI NÓRA

A HOLLYWOODI RENESZÁNSZ ÉVEIBEN EGY NŐI RENDEZŐ BIZONYULT A ROMANTIKUS KOMÉDIA LEGJELENTŐSEBB FORMABONTÓJÁNAK.

Elaine Iva Berlin 1932-ben született Philadephiában, egy zsidó család gyermekeként. Szülei színházi alkotók, egy jiddis társulat tagjaiként turnézta Amerikában, így aztán egyetlen gyermekük tízéves korára 50 különböző iskolát járt meg, a színpadon 3 éves kora óta folyamatosan szerepelt, leginkább fiú szerepekben. Az apa halála után a család Los Angelesben telepedett le, May 14 éves korában abbahagyta tanulmányait, 16 évesen pedig férjhez ment Marvin May-hez (kapcsolatukból egy lányuk – a későbbi *Heartbreak Kid* című filmjének szereplője Jeannie Berlin – született). May 1950-ben, mindösszesen 7 dollárral a zsebében indult neki a Chicagói Egyetemnek, mivel az ottani oktatást nem kötötték érettségéhez. Itt ismerkedett meg Mike Nichols-szal, akivel örök életre barátok és alkotótársak lettek. 1955-ben csatlakoztak a Compass Players nevű társulathoz, amely elsősorban improvizatív darabokat adott elő. 1957-ben Nichols and May néven önálló komédiás duóként érkeztek New Yorkba, ahol Woody Allen későbbi menedzsere, Jack Rollins szerződtette őket.

A duett röpké négy évig működött együtt, ám újdonságnak számító, ironikus-szatirikus humorukkal, eleven, improvizatív jeleneteikkel rövid idő alatt meghódították a várost. Szösszeneteik a hétköznapiakból merítettek, életközeli figuráiktól távol álltak a sarkos közhelyek, saját élményeiken alapuló vagy éppen kortárs banalitásokról szóló szkeccseikben a klisék és sztereotípiák helyett önálló személyiségük került előtérbe. A kortárs kultúrán élcelődve, egyszerre sznob és szerény mentalitásukkal megtalálták útjukat az '50-es évek új New York-i intellektueljei közt. A korszak kommersz kultúrájában nem volt hagyománya annak, hogy

egy nő humorista legyen, legkevésbé annak, hogy ironizáljon, May viszont száraz szatirikusságával, kihegyezett tempójával és a vicc és komolykodás közti bravúros egyensúlyozásával új, férfiakal egyenrangú női karaktert teremtett a komédia világában. May és Nichols óriási hatással voltak a nagyváros kulturális életére – sajtóságos humorukkal olyan művészeknek taposták ki az utat, mint Steve Martin, Bill Murray vagy akár Woody Allen.

Elaine May rendezői karrierje nehezen képzelhető el humorista-színésznő mivolta nélkül. Gyönyörű, lehangolóan intelligens komika volt, ráadásul a fajta kényes, zavarba ejtő humorral operált, amelyben nem teljesen világos, hogy tréfál-e vagy komolyan beszél: a férfiak vagy beleszerettek vagy nem tudtak mit kezdeni kvalitásai szokatlan kórtélményével. May rendezői munkássága híven tükrözi ezt a kettősséget: filmjeinek kicsavart humora és többrétegű tanulsága nem mindenki számára értelmezhetőek jóhiszeműen. Többek közt ennek is köszönhető az, hogy az Új Hollywoodról szóló monográfiák – beleértve a női alkotókról szóló gyűjteményeket – nagy része máig eltekint életművének taglalásától.

May 1971 és 1987 között mindössze négy nagyjátékfilmet rendezett, egy kivételével mindegyik viszontagságos körülmények között született. Rendezőként vére menő harcokat vívott a munkálatok közben állandóan cserélődő stúdiófejesekkel, hol azért, mert filmjeinek büdzséje minden nyomós indok nélkül az eget verdeste, hol pedig azért, mert nem értettek egyet az utolsó vágás kérdéséről. May megkapta a lehetőségeket, de egyik filmje sem volt a producerek kedvence, utolsó rendezését az *Ishtar* maga a gyártócég

mészárolta le, és a nehéz forgatás és utómunka folyamatok után saját kezűleg küldte a PR-purgatóriumba.

Debütáló darabja az 1971-es *New Leaf* (*Férj választáson*) amelynek May írója-rendezője és főszereplője is volt egyben. A magyar címen *Pénzes asszony keresztetiként* is forgalmazott film főhőse Henry Graham (Walter Matthau) malíciózus, pénzes *bachelor*, akít kizárólag saját sznobériája és boldogulása érdekel. Miután eltékozolja vagyonát, nagybátyjával azt az alkut köti, hogy ha 6 héten belül talál magának egy gazdag feleséget, cserébe tisztas apanázs jár majd neki a családi vagyonból. Henry pár rettenetes randevú után megtalálja kiszemeltjét a félénk, csetlő-botló botanikus Henrietta (Elaine May) személyében. Henrietta a kulcsát sem találja saját zsebében, egy hálóinget nem tud felvenni anélkül, hogy félre ne értelmezné, viszont végtelenül kedves és naiv, és szinte azonnal leveleszi a lábáról Henry állandó érdeklődése. A férfit a hideg is kirázza Henriettától, de pikk-pakk nőül veszi, miközben arról fantáziál hogyan tegye el láb alól, lehetőleg még a nászút alatt. Ahogy telnek a házasság hétköznapijai, Henry elkezd protektív érzelmeket táplálni nem kívánt neje iránt, intézi ügyeit, felsegíti ruháját, napi szintű gondoskodása végül bizarr szeretetbe csap át, és amikor lehetősége lenne Henrietta likvidálására, végül eláll tervétől.

May rendezése tankönyvi példája a Hollywoodi Reneszánsznak, karakterkészletét tekintve jelentősen megbotyogatta a romantikus komédia műfaji kliséit. Henry figurája a hős-antihős két lábon járó dichotómiája, egy igazi részvétlen, mogorva sznob, akinek útját a film első felében a néző vaskos ellenszenvvel kíséri. Matthau egomán szociopátája a legkevésbé se csábít azonosulásra, semmi szimpatikus nincs benne, karaktere maximum annyit fejlődik a film végére, hogy már nem akarja megölni Henriettát. A May által zseniálisan megformált Henrietta ugyan bűbájos, melegszívű karakter, de izoláltsága és Henryt irritáló, burleszk-elemekkel telített tévelygése szintén kevés kapaszkodót biztosít a befogadó számára. A *Férj választáson* annak idején mérsékelt sikert aratott, aki látta, szerette, ám kritikusai épp Henrietta sutasága miatt kárhoztatták: a feminiztáknak öklüket rázták a magatehetetlen női protagonistá miatt, aki egy férfi gyámoltására szorul. Holott Henrietta rendkívül

sikeres a szakmájában, sőt a magánéletében is, elvégre a Henry és közte lévő játszmát végül ő nyeri meg.

May fricskája ebben rejlik: magát a befogadót törli képen iróniájával, furcsa, elidegenített figurákat kényszerít a nézőre ravaszul, mindennek tetejébe a szerelem kiteljesedését az egyik fél számára veszteségként könyveli el. A film szerkezete könnyed, finomra hangolt párbeszéd jelenetekre van kihegyezve, látványosan elvarratlan szálak lengedeznek benne. Köszönhető ez May első nagy hollywoodi fiaskójának: eredetileg majd három órára vágta az anyagot: ebben a verzióban Henry feleségét és vagyonát védve elkövet pár gyilkosságot. A Paramount azonban az iratlan hollywoodi szabályok értelmében nem engedhette meg magának, hogy filmjének főhőse happy enddel megússzon egy vérontást, így végül ezeket a szálakat kigyomlálva, a művet 75 perccel megkurtította.

May négy filmje közül egyetlen, az 1972-es *Heartbreak Kid* úszta meg a stúdió versus rendező körüli hajcihőt, eképp ez a mű a legletisztultabb May *oeuvre*-jében, ezen érezhető leginkább a Hollywoodi Reneszánsz mentalitása (habár a forgatókönyvet ezúttal nem ő, hanem Neil Simon jegyzi). May ismét csavar egyet a romantikus komédia műfaján és két szála bontja a hagyományos „boy-meets-girl” narratívát.

Történetének helyszíne New York, főhőse tipikus, neurotikus zsidó fiatalember, Lenny Cantrow, aki rövidke randevúzás után el is veszi a hasonszőrű Lilát, majd rögtön Miami autóznak nászútra. Lila nem túl bonyolult lélek, kissé sekélyes ugyan, de fesztelen és életszerető, egy igazi kezdeti jiddise-mama, aki magában hordozza azt a túlokoskodó és túlgondoskodó női létet, amely a metropolita askenázi kultúra karakterkészletének alapvetése. Lenny-ben már a nászéjszaka alatt felmerül a gyanú, hogy nem biztos, hogy erre vágyik az elkövetkező 60 évben, ám erről akkor bizonyosodik meg igazán, amikor Miami érve találkozik a hideg-rideg szőke Kellyvel. Lenny innentől szürreális ámokfutásba kezd, a legabszurdabb indokokkal tartja távol magát a hotelszobában héderező újdonsült nejtől, miközben törtetve keresi Kelly társaságát. A férfhős egyik sztereotípiából menekül hisztérikusan a másikba: a Lilával való élet a szaftos New York-i fél-intellektuel zsidó közeg, míg a siksze, szőke középnyugati konzolidáltság, amelyet Kelly képvisel a makulátlan minnesotai otthonával, újdonságot

és kalandot jelent számára. Foggal-körömmel kiharcolja a gyors válást, hogy aztán a – hatalmas kereszt alatt – megkötött új frigy utáni fogadáson friss közegének teljes érdektelenségével szembe-

süljön és magányosan monologizálva ücsörögjön egy kanapén.

A *Heartbreak Kid* zárójelenete harsány párhuzamot képez a hajdani komikus-társ, Mike Nichols *Diploma előtt*-jének záróképével, amelyben Dustin Hoffmann félmosolya ugyanolyan nyitott morális tanulságokat rejt, mint Lenny bamba elhagyatottsága. Mindkét film fináléjának kulcsa a rendezői távolságtartás, amely azt sugallja, hogy a romantikus főhős végül vesztesként végzi: Larry megkapja, amit akar, ám vélhetően ez a legrosszabb, ami történhet vele. May ravasz rendező, nem ítélkezik főhősei fölött, nem dönti el, hogy pozitív vagy negatív változások-e azok, amelyek figuráiban végbemennek – inkább a nézőt hozza döntőnképp pozícióba: karakterei hétköznapi helyzetekben ügyködnek, filmjeinek humorát épp a szituációk filmszerűtlen banalitása képezi. Hosszasan kitarítja ezeket az epizód-szerű jeleneteket, egészen odáig, amíg a néző nem érzi kínosan nyomasztónak az egészet. Így amikor meghozza ítéletét arról, hogy viccesnek találja-e vagy sem a látottakat, tulajdonképpen saját magáról tesz állítást. May hitvallása mindig az volt, nem fontos, hogy a rendező férfi vagy nő, a film számára arról szól, hogy mit kommunikál a néző felé az emberi kapcsolatokról. May esetében ez a megállapítás is kétélű poén, hiszen a kommunikációja éppen az, hogy nem állít semmit, inkább visszadobja a labdát a befogadónak.

„A befogadót törli képen iróniájával”

(Elaine May: Férj válaszáton – Walter Matthau és Elaine May)



Míg May első két filmjében a házasság intézményét értelmezte át a Hollywoodi Reneszánusra jellemző fortélyokkal, utolsó két rendezésében a férfibarátság tragikus vagy éppen vicces kliséit tette nagyító alá. Az 1976-os *Mikey és Nicky* sajátságos gengszterfilm-revízió, két címszereplője egy piti bűnöző-páros Philadelphiában, akik gyerekkoruk óta barátok. Kapcsolatuk mélységei a film egy éjszaka alatt lejátszódó kalandjában bomlanak ki. A film nyitányában Nicky (John Cassavetes) egy lepattant hotelszobában súlyos pánikrohammal küzd, mígnem vész hívására Mikey (Peter Falk) a segítségére siet. Nicky attól retteg, hogy még az éjjel megölik, mivel lopott a főnökétől, ám ez tény olyannyira mellékesen van kezelve, hogy a néző egy ideig azt is gondolhatja, pusztán valami súlyos paranoid pszichózisban szenved, amelyen a másik segíteni igyekszik azzal, hogy belemege a játszmájába. May gengszterei fájdalmasan hétköznapi figurák, pazar példája ennek a maró realizmusnak, az, ahogy a Nicky-re vadászó bérgyilkos ügvetlenkedik, elakad a dugóban és az esti benzinfogyasztásáról panaszkodik, mialatt célszemélyét próbálja levadászni. May főhősei izzig-vérig a Hollywoodi Reneszánsz komplex antihősei, akik – Altman- és Cassavetes-filmekbe illően – mellőznek minden szimbolizmust vagy mitikus pátoszt. Ezerarcú barátságuk az irigység, az alá- és fölérendeltség, valamint a régi gyerekkori emlékek köré épül; hétköznapi történetük a lojalitás és árulás meséje.

May szokásához híven furfangos macska-egér játékot játszik a befogadóval; már a John Cassavetes–Peter Falk páros szerepeltetésével komoly nézői elvárásokat ébreszt, majd főhőseinek karakterét szinte minden egyes jelenetben felülírja. Ahogy a két barát *ad hoc* ötletektől vezérelve egyik helyről a másikra kószál az éjszakában, buszsofőrrel kötekedik és tetemetőben viháncol, úgy csapong a rendezőnő egyik kidolgozott szituációból a másikba. May a jeleneteket szériaként értelmezi, minden egyes új helyzetben új feszültséget épít és futtat ki, miközben a két szereplő közti dinamika folyamatosan változik, ugyanakkor az epizódok – a film elejét és brutális mészárlásba torkolló végét leszámítva – majdhogynem felcserélhetők egymással. Ez a végtelen variabilitás megint kellemetlen helyzetet



szült May számára, aki ismét szembekerült a stúdióval az utolsó vágás jogát illetően, ráadásul a film tervezett büdzséjét a forgatás végére megtriplázta és három *Elfújta a szél*-nyi nyersanyagot használt el: egyszerre három kamerával dolgozott, amelyeket néha órákig futtatott a semmibe, annak érdekében, hogy minél precízebben kapja el két főhőse spontán interakcióit.

A *Mikey és Nicky* után May tíz évig nem ült a direktori székben, majd filmrendezői karrierjének egy legendás filmtörténeti katasztrófa, az *Ishtar* vetett véget. Ez az 1987-es mű sokáig minden idők legrosszabb filmjeként forgott közszájon, csupán az elmúlt pár évben javult a renoméja. A Warren Beatty által producerelt darab borzalmas fiaszkókat élt meg elkészülte során, a forgatás cacaréiról, a produkció gátlástalan költéseiről, a kreatív stáb súlyos nézeteltéréseiről a mai napig mitikus történetek keringenek. A kulisszák mögötti mesék szivárogtatásáért állítólag maga a Sony a felelős, így a film a kritikusok és a nézők szemében is mínuszról indult a bemutató idején – egyenesen sikk lett szidni. May valójában ott hibázott, hogy némiképp félre-castingolta főszereplőit és az ominózus Dustin Hoffmann–Warren Beatty közönség-kezdenc párosból két végtelenül tehetségtelen és kissé együgyű hőst faragott. Ezt a csavart az éppen új erőre kapó hollywoodi sztár-rendszer képtelen volt tolerálni, főleg egy nagyobb kaliberű, busás költségvetésű kalandfilm kapcsán. Az *Ishtar* szándékai szerint sivatagi road

„Majdhogynem felcserélhetők egymással”

(Elaine May: *Mikey and Nicky* – Peter Falk és John Cassavetes)

movie, amelyben két amatőr zenész Marokkóba indul hahnizni, azonban nonszensz pancserkedéseik folytán egy négyoldalú hidegháborús helyzet gyújtópontjában találják magukat. May vígjátéka – a férfibarátság álomgyári mítoszá-

nak alapos megtépázásán túl – egyben zseniális szatírája Amerika mindenkori közel-kelet politikájának; ám rendezőként kissé eltévedt a kalandzsánorban, az akciójelenetek és a feszültségépítés elnagyolt, a cselekmény kissé döcög; cserébe feltűnően sok filmidő megy el a két főhős kínos dalaival és cinkes performanszaival.

A két középszerű figura egyetlen öröme és nagy happy endje, hogy legalább együtt középszerűek. May rendezőként igen problematikus alkotó volt, sosem annyira a történetmesélés finomságai, sokkal inkább a karakterek és azok viszonyrendszerei érdekelték, a világban elfoglalt helyükre összpontosított. Ezek hosszas fejtegetése azonban nem feltétlenül szolgálja a történet előremozdítását: amíg ez az impresszionisztikus forma a '70-es évek, modernista ihletettséggű, kísérletező kedvű Hollywoodjában még eltűrt volt, úgy a 80-as évek álomgyárának klassziczizáló tendenciáinak keretében már csődöt mondott. Az *Ishtar* – May rendezői karrierjével együtt – áldozatul esett az új szeleknek, amelyek jóformán kisöpörték az amerikai filmtörténetből a reneszánsz évtizedének legjelentősebb női rendezőjét és a komédia műfajának legfontosabb korabeli formabontóját. •