

60'ernes komedie

IB MONTY

Jane Fonda og Robert Redford i Gene Saks' »Barefoot in the Park«.



At Hollywood-komedien nåede et højdepunkt i trediverne med instruktører som Lubitsch, Capra, LaCava, McCarey og Hawks kan man vanskeligt bestride. At den amerikanske filmkomedie aldrig siden har nået de samme højder er nok et mere diskutabelt synspunkt. I det følgende skal jeg ikke indlade mig på indgående polemiske sammenligninger mellem tredivernes og tressernes komedier. Det er evident, at de nye komedier ikke ligner de gamle, også verden har jo forvandlet sig i de sidste 30 år, men det bedste forsvar for de komedier, der er blevet skabt i de sidste 7-8 år, er først og fremmest en registrering af, hvad Hollywood har ydet i komedie-genren. Alt for ofte mangler der tilstrækkelig dokumentation i de filmkritiske komparatisters slagsmål.

Når man taler om tredivernes amerikanske filmkomedie kan man med en vis ret tale om en genre, der, skønt dyrket af en række individuelt originale instruktører, har visse fællestræk, og nøgleordet er naturligvis *sophisticated*. Det er vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at finde en lignende fællesnævner for tressernes amerikanske komedie. På mange måder forekommer den moderne komedie meget mere uoverskuelig, og man skal være uhyre varsom med at sætte den nye amerikanske komedie på bestemte formler, anbringe den i skuffer og etikettere den. Man kan måske nok føle sig fristet til at sige, at tressernes komedier i mere udpræget grad end tredivernes beskæftiger sig med det ganske almindelige hverdagsmenneske. I trediverne var komediens personer ofte ekscentriske individualister på tilværelsens solside, mens komedien i dag henter sine personer fra mange miljøer og ikke mindst behandler vores forhold til koner, kærester, arbejde og samfund. Men allerede nu er vi på vej ind i sammenligningerne. Lad os hellere se på filmene selv og på de instruktører, der har skabt dem.

Af de instruktører, der i tresserne har dyrket komedien, er Billy Wilder den, som har den mest markante profil. Sammen med sin manuskriptforfatter I. A. L. Diamond har han frembragt en suite komedier om den moderne amerikaner og hans tilpasningsvanskeligheder i et samfund og en verden, der bliver stedse mere indviklet at finde sig til rette i, og Wilder/Diamonds komedier er vel nok den mest konsekvente pendant til f. eks. Capra/Riskins komedier fra trediverne. I de bedste af disse komedier, »The Apartment« (»Nøglen under måtten«, 1960), »One, Two, Three« (»En, to, tre og et lillebitte hop«, 1961), »Kiss Me Stupid« (»Kys mig fjols«, 1964) og »The Fortune Cookie« (»Knald eller fald« 1966) har Wilder leveret vittige, ofte vrængende karakteristikker af det moderne Amerika, men han har også bag en kynisk facade vist megen medfølelse med den lille mand, fortabt i den moderne verdens evigt malende succesmølle, og Wilders film må nok siges at være dem, der kommer nær-

mest i retning af det hverdagsrealistiske, trods deres ofte groteske overdrevelse, deres barske sarkasme og nådeløse satire. Der er meget af den moderne verdens grumhed og menneskeforagt i disse sorte komedier, hvor der sjældent er langt fra det komiske til det tragiske, og i deres vulgære og brutale form, deres hårdtslående stil er de så langt fjernet fra den elegante sophistication, som tænkes kan.

Den samme komiske grumhed finder man i grunden kun hos Jerry Lewis og Stanley Kubrick. Jerry Lewis' farcer blev indgående behandlet i sidste nummer af „Kosmorama“ og skal ikke her yderligere kommenteres. Kubrick skabte med „Dr. Strangelove“ (1963) et højdepunkt ikke blot inden for den sorte komedie, men inden for tressernes film i det hele taget, efter at han allerede i „Lolita“ (1962) kan siges at have forsøgt en sprængning af komedien som genre. „Dr. Strangelove“ er naturligvis en film, der skaber sin egen genre, et rystende satirisk og satanisk værk om den store trussel mod hele vor eksistens. En komedie kan vanskeligt vælge sig et mere overvældende „big subject“, men det er samtidig et bevis på komediens utrolige spændvidde, at man næppe kunne forestille sig emnet angrebet kunstnerisk tilfredsstillende fra nogen anden vinkel end den Kubrick havde valgt.

Der er unægtelig et spring fra disse komedier til de fleste andre fra tressernes begyndelse af instruktører, der allerede havde etableret sig i halvtredserne og tidligere. Det var betegnende, at mange af disse komedier befandt sig på et forholdsvist artificielt plan. Richard Quine havde en række vellykkede komedier bag sig inden man i tresserne sporede en stedse stigende mathed hos ham. „The Notorious Landlady“ („Den mistænkte værtinde“, 1961) med Jack Lemmon og Kim Novak viste, at han forstod at lave en vittig og opfindsom gyserfarce, der bl. a. udmærkede sig ved en smidigt og elegant instrueret forfølgelseslutning. „Paris When It Sizzles“ („Pigen, der stjal Eiffeltårnet“, 1963) var en remake af Duviviers „Henriettes festdag“ og morsommere end forlægget, især i sine parodier på filmgenrer. Dialogen var vittig, iscenesættelsen flydende, men meget prægnant kan man ikke kalde den. I 1964 lavede Quine to komedier om sex-problemer, „Sex and the Single Girl“ („Ikke en lyd om dyd“) der ikke var ophidsende og den betydeligt vittigere „How to Murder Your Wife“ („Hvordan man myrder sin kone“) med Jack Lemmon som en ungkarl, der pludselig en dag ser sig fængslet i et ægteskab. Begge filmene byggede på det traditionelle mønster for mange amerikanske komedier om forholdet mellem kønnene. Grundlaget var den kendsgerning, eller det postulat, om man vil, at moderne mænd og kvinder i deres forhold til hinanden er lige så romantiske, fordomsfulde og gammeldags som de altid har været, men den sidste argumenterede vittigere for påstanden end

den første. Men det var film som disse to Quine-komedier, der fik avancerede og frigjorte sexmoralister til at hade den amerikanske komedie, og betragte den som en farlig opretholder af en reaktionær seksmoral. Senest er Quine endt i det helt interesseløse med sin kedsommelige filmatisering af Arthur L. Kopits anstrengte komedie „Oh Dad! Poor Dad! Mother Has Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad“ („Åh far, stakkels far...“) fra 1967.

En anden af de instruktører, som det er gået sørgeligt tilbage for, er Blake Edwards, der i 1961 kun fik et mondænt lystspil med visse satirisk vellykkede scener ud af Truman Capotes „Breakfast at Tiffany's“ („Pigen Holly“), men som i 1963 lavede den næsten perfekte thriller-komedie „The Pink Panther“ („Den lyserøde panter“) omkring Peter Sellers som den håbløst klodsede politimand. Sellers varierede over et klassisk tema i filmkomikken, den håbløse kamp med tingene, og med et væld af små fine gags skabte han en næsten tragikomisk moderne helt, et menneske, for hvem det simpelthen aldrig lykkes at besejre sin egen utilstrækkelighed. Edwards søgte uden held at forfølge succes'en i 1964 med „A Shot in the Dark“ („Et skud i mørket“), og året efter lavede han „The Great Race“ („Alle tiders race“), der var dediceret til Mr. Laurel and Mr. Hardy og et forsøg på at genoplive farceformen. Skønt filmen varede 2½ time lykkedes det Edwards at holde tempoet og uden at nå op på siden af den klassiske filmfarce var filmen dog noget af en tour de force, og ofte vellykket i sine pasticher på de gamle farcer. Men siden da har Edwards ikke ydet noget bemærkelsesværdigt i komediegenren.

Frank Tashlin, der vel nok var halvtredsernes betydeligste komedieinstruktør, og som inspireret af tegneserien fandt frem til en meget personlig komediestil, skabte i dette tiår en række meget vittige og satiriske komedier, der især gik løs på amerikanske succesdrømme og erotiske myter, men han har i tresserne ikke markeret sig uden for samarbejdet med Jerry Lewis, i „It's Only Money“ („Jerry som universalarving“, 1962) og „Who's Minding the Store?“ („Hvem passer butikken“, 1963).

To af Hollywoods store gamle instruktører, John Ford og Howard Hawks, der begge tidligere har skabt fremragende komedier, har i tresserne kun bidraget hver med en film til genren. Begge film er fra 1963. „Donovan's Reef“ („Her kommer Donovan“) var fra Fords side en ny variation over Trolde kan tæmmes-motivet, og filmen havde den særlige robuste fordske humor, og bag dens ekscentriske komik lå en pragtfuld *joie de vivre*. I visse scener havde den en uforlignelig absurd humor. Hawks' „Man's Favorite Sport“ („Ude med snøren“) var en lige så afslappet og ukrattet film over et af Hawks' yndlingsmotiver: Pige jager mand. Filmen havde

en indtagende moderne saglighed i indstillingen til det erotiske samtidig med at den alluderede til tidligere Hawks-film. Paula Prentiss ydede en af sine bedste præstationer som den djærvt-antiromantiske og praktiske heltinde.

I begyndelsen af tresserne skabtes nogle lystspil og komedier af mindre fremtrædende og ofte ældre instruktører. Den flittigste lystspilinstruktør var nok Michael Gordon, der i 1959 i „Pillow Talk“ („Løs på tråden“) havde bragt Doris Day og Rock Hudson sammen som par og som tydeligt stræbte efter at genskabe den elegante og raffinerede erotiske komedie, som så stærkt var blevet efterlyst siden trediverne. Den erotiske forviklingskomedie havde en rap new yorker-tone og rummede en storbyforelskelse, der i forbindelse med det oplagte spil, en ret vittig dialog og en velsmurt iscenesættelse nok kunne fornøje. Gordon fortsatte i 1962 med „Boy's Night Out“ („Mænd er jo kun mænd“), der i humoristisk udformning beskæftigede sig med den mandlige gennemsnitsamerikaners seksuelle adfærd. En ungkarl og tre ægtemænd „lejer“ en pige (Kim Novak), der skal forsøde deres mandfolkeaftener. Det ender ærbart, og filmen bliver aldrig virkelig farlig komedie, men var dog fuld af vittige observationer. I 1963 lavede Gordon en remake af Garson Kanins „My Favorite Wife“ fra 1940 under titlen „Move Over Darling“ („Hjælp – jeg har to koner“) og Gordons rappe og vittige film var ikke mindre morsom end Kanins. Der spillede godt af trioen Doris Day – James Garner – Polly Bergen. Michael Gordon syntes at være godt på vej til at blive en fremragende komedieinstruktør, men i de senere år har han ikke vist sig fra sin bedste side. „A Very Special Favor“ („Gør mig lige en tjeneste“) fra 1965 var en meget mat komedie, atter om amerikansk sexliv, men den flirtede kun med satiren, og dens konservative holdning til kønsforholdene blev pinlig, fordi den var fattig på vid.

Amerikanske familieproblemer behandlede i Henry Kosters venlige og ironiske filmkomedie i en lidt gammeldags stil „Mr. Hobbs Takes a Vacation“ („Mr. Hobbs ta'r på ferie“, 1962). Den amerikanske komedie var i disse år uhyre optaget af, på en næsten sociologisk facon, at kortlægge den amerikanske hverdag, og typisk var Jack Arnolds Bob Hope-film „Bachelor in Paradise“ („Ungkarl i Paradis“, 1961), der næsten gik helt teoretisk frem i sin satire. Hope var en forfatter, der blev sat til at beskrive et sovebymiljø. I starten kommenterede filmen velopløst-satirisk de sociale forekomster i et ideelt amerikansk familiesamfund, hvor konerne går hjemme og keder sig i hjemmene (i „Early Disneyland“-stil), men den mistede hurtigt pusten.

En fremragende grotesk farcekomedie fra 1961 fortjener at huskes, nemlig Irving Brechers „Sail a Crooked Ship“ („Gangstere til søs“), der bl. a. gjorde grin med andre filmgenrer, og hvori bl. a. Ernie



Cary Grant og Jim Hutton har problemer med dameundertøjet i »Walk, Don't Run«.

Kovacs og Frank Gorshin spillede perfekt komedie.

Men det blev mere og mere klart, at den amerikanske komedie havde mistet meget af sin vitalitet, og man sporede tydelige tegn på fantasiløshed hos de instruktører, der gennem flere år havde dyrket komediegenren. En fornyelse var tiltrængt og den lod da heller ikke vente på sig. I midten af tresserne dukkede flere og flere nye instruktører op, der syntes at have vældig lyst til at videreføre det amerikanske lystspils traditioner, og som samtidig tilførte komedien nye toner. Det er disse instruktører, som man først og fremmest stadig sætter sin lid til.

I 1963 lavede Bud Yorkin „Come Blow Your Horn“ („Pas på ungarlene“) med Frank Sinatra som en glad ungkarl, hvem familien helst ser sikret i et ægteskab. Allerede i denne film, der ikke var opsigtsvækkende morsom, viste Bud Yorkin imidlertid, at hans emne inden for komedien først og fremmest skulle være den amerikanske familie. Der var et mægtigt fremskridt fra denne film til „Never Too Late“ („Hvem venter sig hvor?“) fra 1965 om den ravage, der opstår, da en sat og værdig midaldrende mand med voksne børn pludselig igen skal være far. Med Paul Ford i centrum og med den unge Jim Hutton som svigersøn-

nen i familien var Yorkins film en venligt-ironisk sædekomedie. Det helt ypperlige i retning af den humoristiske skildring af amerikanernes ægteskabelige tilværelse nåede Yorkin i den hidtil sidste af sine film, som vi har set, „Divorce American Style“ („Skilsmisse på amerikansk“) fra 1967. Filmen er et godt eksempel på den amerikanske moderne komedies særpræg og styrke, dette at kunne kombinere det morsomme med det realistiske og at kunne ironisere over menneskenes dårskaber, fordomme og illusioner uden at lade menneskene i stikken. Yorkins film om nogle smuldrende ægteskaber er hele tiden på personernes parti, og den fortæller vittigt om absurditeter på sex- og ægteskabsområdet i den amerikanske velsituerede middelstand, hvis medlemmer ofte plages uhyrligt af de populære forestillinger om forholdet mellem kønnene, som de føler, at de bør leve op til. Bud Yorkin er en komedieinstruktør, som man følger i spænding. Han og Gene Saks er vel nok de mest lovende instruktører i genren netop nu.

Gene Saks har foreløbig gjort sig bemærket med to Neil Simon-skuespilfilmatiseringer. I 1967 lavede han „Barefoot in the Park“ („På bare tæer i parken“) med Jane Fonda og Robert Redford som et ungt nygift par, der ikke rigtig kunne finde ud af det med hinanden. Det var en køn hverdagskomedie, men den overstråles dog ganske af Saks' næste film „The Odd Couple“ („Hvem støver af?“), som vi netop har fået

hertil, og som man er lige ved at kalde tressernes hidtil morsomste komedie. Jeg skal ikke gå nøjere ind på filmen, der andetsteds i nummeret anmeldes af Jørgen Stegmann. I de to nævnte komedier synes Saks ligesom Yorkin at ville bruge komediestilen til en beskrivelse af og en karakteristik af moderne amerikanere, set i forhold til deres daglige tilværelse. Vi er både i stil og i emne fjernet langt fra den sophistikerede komedies vittige arrogance og spirituelle åndfuldhed. Filmene handler om almindelige mennesker, der kludrer rundt i deres hverdag.

Det er betegnende, at den uafhængige individualist, den asociale outsider, oprøreren mod det etablerede samfunds konventioner, som var helt i mange af tredivernes komedier, i dag er ved at blive en næsten tragikomisk helt. I et par fine komedier har Irvin Kershner taget skikkelsen op, men det er karakteristisk, at outsideren i dem begge kommer til kort over for den tilværelse, som han ikke vil tilpasse sig. I „A Fine Madness“ („Altid i stødet“, 1966) var hovedpersonen en meget uregerlig kunstner, i hvis oprør der var ikke så lidt umodenhed. I „The Flim-Flam Man“ („Fidusmageren“, 1967) er hovedpersonen i endnu mere udpræget forstand en outsider. Han er blevet en svindler, der nok er meget charmerende og som man kan have megen sympati for, men som filmens unge mand dog til sidst frigør sig for, fordi han hellere vil engagere sig i en regelmæssig

borgerlig tilværelse end leve som et tilsyneladende frit menneske i en verden af fanfasteri og bedrag.

Mange af de nye komedier handler overhovedet om det moderne menneskes tilpasningsproblemer og om konflikten mellem drøm og virkelighed. Ved hjælp af humoren prøver disse komedier, der som næsten alle komedier i verdensdramatikken er på fornuftens parti, at få sine personer og os andre til at se virkeligheden i øjnene. *Face the reality* er en tilbagevendende opfordring i mange af disse komedier, der ikke er ude på at revolutionere verden, men som opfordrer os til at få det bedste ud af den tilværelse, som vi har fået udleveret. De moderne komedier er nok vidende om, at verden ikke er som den burde være, men de er også så realistiske, at de er klare over, at verden ikke laves om så let, og de prøver derfor gang på gang at vise os, at det i høj grad er et spørgsmål om på hvilken måde, vi forholder os til vore problemer og vor omverden, der bestemmer om vi skal gå til i neuroser og desperation eller om vi skal kunne opnå den højst mulige personlige lykke. Er det til syvende og sidst ikke humoren, der får os til at overleve? Ligesom alle gode komedier altid har gjort det, holder også den moderne filmkomedie, når den er bedst, det berømte spejl op for vore øjne. Måske bliver vi ikke bedre mennesker af at se vore dårske, fordomme, selvhøjtidelighed og egoisme udleveret, men måske er komedierne med til at gøre os lidt mere kritiske over for os selv og lidt mere overbærende over for andre.

At så mange af de nye amerikanske komedier behandler ægteskabet er karakteristisk. Det er først og fremmest i ægteskabet, at mennesker bliver stillet over for det problem, at de skal tilpasse sig hinanden. En af de fineste ægteskabelige hverdagskomedier fra tresserne er George Roy Hills Tennessee Williams-filmatisering „A Period of Adjustment“ („Vildfaren i Paradis“) fra 1962 om to par, hvoraf det ene netop er begyndt på ægteskabet, mens det andet par er færdig med det. Jane Fonda og Jim Hutton var fremragende i en moderne realistisk komisk stil som de nygifte, og Hills smidige iscenesættelse gjorde filmen til den måske bedste Williams-filmatisering. I New Yorker-komedien „The World of Henry Orient“ („Peter Sellers i dur og mol“) fra 1964 kombineredes flere temaer smukt og meningsfyldt. Først og fremmest var det en poetisk og køn hverdagskomedie om to teenagerpigers vej ud af puberteten, deres forsøg på at tilpasse sig en voksen verden og deres opgaven af dagdrømmene. Men filmen blev også en satirisk komedie om forholdet mellem drøm og virkelighed, personificeret i Peter Sellers' tragikomiske figur, af pigerne opfattet som en genial musiker, udi egen indbildning en morderisk kvindebetvinger, men i virkeligheden en nar, en elendig og fej forfører og en pianist i Liberace-klassen. George Roy Hill, der også i musical'en „Thoroughly Modern

Millie“ („Millie“) viste oplagt talent for komedien, er en anden af de instruktører, som man har lov at vente sig noget af.

Også Francis Ford Coppolas „You're a Big Boy Now“ („Big Boy“, 1966) var, omend i en lidt hektisk stil, en satirisk-følsom hverdagskomedie om vanskelighederne ved at blive voksen og ved at få seksualdrømmene konfronteret med virkeligheden.

I Fred Coes „A Thousand Clowns“ („1000 klovner“, 1966) var hovedpersonen, spillet fremragende af Jason Robards, et voksent menneske, der nægtede at tilpasse sig det konforme successamfund. Filmen er vel nok en af de nyere komedier, der især knytter sig tilbage til traditionen fra trediveerne, og den individualistiske hovedperson var i slægt med Capras helte.

I David Swifts „Good Neighbor Sam“ („Lån mig din mand“, 1964) var hovedpersonen (Jack Lemmon) en mand, der

dierne hver på deres måde skildrer den tid, de er lavet i.

Ved siden af de udpræget hverdagsrealistiske komedier findes de mere artificielle komedier, der ikke nødvendigvis behøver at være mindre væsentlige, men hvor afstanden til en mere genkendelig hverdag er længere. Det er ofte komedier, der prøver at forny situationskomikken, og som hele tiden anstrenger sig for at finde på, at konstruere lattervækkende intriger, hvor det usandsynlige måske ikke ligefrem skal gøres sandsynligt, men hvor det i hvert fald skal gøres logisk, og hvor det heldige resultat i høj grad afhænger af, hvor fikst situationerne er turneret, hvor vittig dialogen er, og hvor professionelt overlegne skuespillerne er. Det er film, der i høj grad dyrker komedien for komediens egen skyld.

Norman Panamas „Not With My Wife“ („Ikke med min kone“, 1966) var en sådan



Peter Sellers som den miserable pianist i »The World of Henry Orient«.

ikke kunne melde sig ud af samfundet, fordi han var forpligtet i et familieliv, men som af og til kunne blive grebet af en stille desperation, når han så i øjnene, hvad det egentlig var for en tilværelse, han levede. Komedien var ikke meget spændende og perspektivrig i andet end det fremragende spil. Swift tog sig senere atter af den amerikanske drøm om succes i musical'en „How To Succeed in Business Without Really Trying“ fra 1966.

De ovennævnte film er vel nok dem, der på den mest karakteristiske og mest vellykkede måde har tegnet den nye amerikanske komedie, som man af og til kan se benævnet som en mere realistisk komedie end trediveernes. Det er dog nok farligt at udtale sig om, hvor vidt den nye komedie går mere tæt på virkeligheden end den gamle gjorde det. Man må jo erindre, at kome-

kunsthærdig komedie om to mænd, der hele tiden stjæler hinandens piger. Den havde ikke meget med virkeligheden at gøre, men blev spillet af George C. Scott og Tony Curtis så man næsten glemte usandsynlighederne. Det samme var tilfældet i John Richs „Boeing Boeing“ („En pige i sengen er bedre end tre i luften“, 1965), hvor det var Curtis og Jerry Lewis (i sin første lystspilrolle), der gang på gang fik usandsynlige situationer vendt til acceptable komiske scener.

Jane Fonda har illumineret nogle komedier, som uden hende næppe ville have været meget værd. I Peter Tewksburys filmatisering af Norman Krasnas lystspil „Sunday in New York“ („Søndag i New York“, 1963) forsvarede hun charmerende i sit spil en pige, der på god gammel amerikansk facon forsvarede sin dyd. Og i Elliott Silversteins ikke altid lige præcise western-parodi „Cat Ballou“ fra 1965 var hun også et charmerende midtpunkt.

Parret Doris Day-Rock Hudson havde



Tresserkomediens bedste makkerpar: Jack Lemmon og Walter Matthau. Her i »The Odd Couple«.

nogle sjove situationer sammen i Norman Jewisons ellers ret pjattede „Send Me No Flowers“ („Når enken er go“, 1964) og Jewison overtøede heller ikke i „The Russians Are Coming“ („Russerne kommer“, 1965) om, at han er nogen særlig opfindsom komedieinstruktør. Filmen var lidt i Ealing-stilen, men kunne ikke rigtig beslutte sig til, om den ville være storpolitisk farce eller lillebykomedie. Bedst var spillet af Alan Arkin og Paul Ford.

Den mest artificielle form for filmkomedie er svindlerkomedien, der bevidst dyrker det sofistikerede og som i stedet for at punktere vore ønskedrømme nærer sig af dem. Fielder Cook gjorde sig fordelagtigt bemærket med den lifligt ironiske spillerkomedie i western-miljø, „A Big Hand for the Little Lady“ („Poker i Dodge City“, 1966), der især udmærkede sig ved et kønt skildret tidbillede og ved suverænt spil på det indforståede plan af Henry Fonda, Jason Robards, Paul Ford og Joanne Woodward. Fielder Cook indfriele ikke forventningerne i den ualmindelig sløje „Prudence and the Pill“ („Det begyndte med P-pillen“, 1968).

Bernard Girard har foreløbig lavet en komedie, som der er grund til at gøre opmærksom på, „Dead Heat on a Merry-Go-Round“ („Storeslem i Los Angeles“, 1966), der bl. a. gav James Coburn lejlighed til at demonstrere sit talent for den hårdkogte effektivitet i humoristisk belysning.

Men ellers er det nok hidtil Jack Smight, der har vist de største evner for svindlerkomedien, selvom ingen af hans film endnu har været helt tilfredsstillende. „Kaleidoscope“ („Sådan laver man penge“, 1966) var i passager elegant, og også „The Secret War of Harry Frigg“ („Frække Frigg“, 1968) havde sine gode øjeblikke imellem trivialiteterne, men mest vid og mening har der været i hans hidtil sidste film „No Way to Treat a Lady“ („Sådan behandler man ikke damer“, 1968), en sort komedie med god balance mellem Rod Steigers virtuose præstation som massemorder og George Segals portræt af en lidt fummelfingret detektiv. Komedien var et nyt angreb blandt mange i disse år på *the American Mom*.

Satiren fandt man i englænderen Tony Richardsons Evelyn Waugh-filmatisering „The Loved One“ („Stemningsfuld begravelse“, 1965), der bl. a. også gik løs på *Mom*, men som trods fremragende enkeltheder aldrig blev nogen rigtig konsekvent satire. Men også i denne film bidrog Rod Steiger til at forstærke satiren.

Stanley Kramer, der tidligere uden held forsøgte at genoplive filmfarcen (i „It's a Mad, Mad, Mad, Mad World“ („Hopla vi lever“, 1963), havde heller ikke meget held med problemkomedien „Guess Who Is Coming to Dinner“ („Gæt hvem der kommer til middag“, 1967), hvori han end ikke formåede at udnytte komedieveteranparret Tracy/Hepburn med mening.

Derimod forstod den erfarne Charles Walters at få det maksimale ud af en an-

den komedieveteran, Cary Grant, i „Walk, Don't Run“ („Skynd dig langsomt, mand!“, 1966), en remake af George Stevens' „Jo mere vi er sammen“ fra 1943. Komedien var i den konstruerede stil, og ikke uden svage passager, men Grants og den unge James Stewart-lignende Jim Huttons spil var en konstant nydelse.

Gene Kellys „A Guide for the Married Man“ („Vejledning i sidespring for ægtemænd“, 1967) var kun en mat række sketchagtige situationer, og huskes kun på grund af Walter Matthau, Robert Morse og Terry-Thomas.

Et karakteristisk træk ved den moderne komedie er, at den sjældnere er ren komedie. Af og til bliver filmene ligefrem tragikomiske, især i deres skildring af visse af personerne, men oftere blander de en ret nærgående virkelighedsbeskrivelse med det komiske. De svinger tit mellem en medfølelse og solidaritet med personerne og en satirisk distancerende udlevering af dem. De har ofte et skarpt blik for, hvorledes det komiske og det problemfyldte er forbundet i det moderne menneskes tilværelse.

På grund af denne tematiske blanding er det ikke underligt, at de moderne komedier heller ikke i deres stil er så rene som f. eks. tredivernes. I trediverne kunne man rendyrke en bestemt komediestil, screwball-stilen f. eks. I dag svinger instruktørerne meget mere mellem f. eks. det komiske og det sentimentale. Man kan derfor nok af og til finde, at de moderne instruktører, i hvert fald tilsyneladende, ikke er så stilbevidste som deres forgængere. De er i hvert fald ikke filmiske purister. Mange af de nye komedier er baseret på skuespil, og instruktørerne gør sjældent meget for at „åbne“ komedierne, gøre dem filmiske i gammeldags forstand. De holder sig til den fastlagte scenefølge og til de givne rum. De „åbner“ komedierne som film ved at lade kameraet spille med som usynlig person, ved at lade det accentuere og uddybe dialog og spil. Et mesterligt eksempel herpå er Gene Saks' „The Odd Couple“, hvor dialog og spil er hovedsagen og hvor man først ved det andet gennemsyn får øje på, hvor aktivt medskabende kameraet er, og hvorledes det er med til at gøre perspektivet i komedien langt større end den konkrete historie indbyder til.

Thi det er jo indlysende, at det ikke blot er instruktørerne, der skaber komedierne. Først kræves der intelligente og vittige manuskriptforfattere. Vi har allerede nævnt I. A. L. Diamond og Neil Simon, der i hvert fald er uovertrufne dialogforfattere. Men udover Diamond, George Axelrod og Norman Panama har endnu ikke nogen placeret sig i vor bevidsthed på samme måde som tredivernes store navne.

Sidst men ikke mindst er komediernes succes et spørgsmål om skuespillere. I trediverne havde man Gary Cooper, William Powell, Clark Gable, Maurice Chevalier, James Stewart, Cary Grant og mange andre, og i de utrolige vigtige biroller havde

man folk som Edward Everett Horton, Eugene Pallette, Charlie Ruggles, Ronald Young, Eric Blore, Alan Mowbray og mange andre, og så havde man Irene Dunne, Joan Blondell, Katharine Hepburn, Carole Lombard. Har vi i dag komedieaktører, der kan måle sig med disse? Ringest er det nok på kvindesiden. Tresserne venter stadig på sin Carole Lombard. De mest lovende talenter er nok Jane Fonda og Paula Prentiss, men i hvert fald den sidste er endnu ikke nået op i stjerneklassen. Men hverken den forcede Shirley MacLaine, den hektiske Natalie Wood eller den selvoptagne Audrey Hepburn er i besiddelse af den blanding af erotisk charme, intelligens, vid og nonchalance, som man kan kræve af en comedienne. Kim Novak er for lukket, Doris Day måske for åben med al sin friske butterdejscharme. I „Big Hand for the Little Lady“ og „A Fine Madness“ har Joanne Woodward vist et indtagende talent for komedien.

I andet plan synes komedien imidlertid ikke at være ringere stillet i dag end for 30 år siden. Gang på gang er det andetplans- og birolleskuespillerne, der redder vores liv med vittige portrætter i ellers matte lystspil. Aldo Ray, Ray Walston, Tony Randall har ofte været billedstjælere, og det er aldrig helt spildt ulejlighed at se film, hvor man i birollerne kan se John McGiver, Fred Clark, Lionel Jeffries, Terry-Thomas, Paul Ford, Keenan Wynn, Henry Jones, Phil Silvers, Zero Mostel, Victor Buono, Alan Arkin, Peter Falk eller Milton Berle. Og i første plan kan man da opvise en ganske imponerende række. Foruden de gamle, men stadig aktive Cary Grant, James Stewart, Henry Fonda, Bob Hope har vi i dag Jerry Lewis, Peter Sellers, Jack Lemmon (måske den bedste af alle moderne lystspilskuespillere) og Walter Matthau (der nu i to film har været Lemmons kongeniale modspiller). Foruden disse specialister i komedien har George C. Scott, Rod Steiger, Jason Robards, Lee Marvin og Paul Newman, der ikke er født til komedien, gjort sig fremragende bemærket. I begyndelsen af tresserne satte man stor lid til den desværre alt for tidlige afdøde Ernie Kovacs. Og som komediernes elskere er Rock Hudson og især Tony Curtis glimrende. Og mon ikke Jim Hutton, Robert Morse og James Coburn vil føre linien videre. Desværre synes Frank Gorshin, der i 1960 sammen med Jim Hutton og Paula Prentiss prydede Henry Levins „Where the Boys Are“ („Sex, solskin og studier“) at være gledet tilbage i ubemærketheden. Denne trio viste ellers i den film en ung og moderne komediestil, som man nok kunne have videreudviklet.

Men mon ikke denne rapport om komediens tilstand i tresserne viser, at Hollywood fortsat vil leve op til sit ry også på komediens område. Hollywood vil sikkert stadig producere mange kedelige komedier, men det er til at komme over, hvis de stadig også vil lave verdens bedste.