

Mel Brooks lever og har det godt

Poul Malmkjær

For mange, mange år siden, nærmere bestemt i 1966, sendte vi i TV en serie, »Get Smart«, som vi kaldte »Smart skal det være«. Det var en agentparodi med lille Don Adams som superagenten, der hjulpet af agent 99 (Barbara Feldon – og det første ni-tal blev aldrig nogensinde vendt om, men muligheden forelå), skulle bekæmpe en skurkeorganisation, KAOS, ledet af Mr. Big (Michael Dunn). Serien var karakteriseret ved en pågående, grov og vel nok i manges øjne smagløs form for parodi og humor. Den blev i hvert fald aldrig den store succes hos TV-anmeldernes helhjertede gennemsnitsdanskere, og ingen græd, da serien standsede. Vi, de programansvarlige, sukkede lidt; vi havde moret os meget godt med den, og vi så den først og fremmest som et forsøg på at forny en

vanskelig genre, 1/2-hour comedy'en, der var værd at støtte og værd at vise frem.

Bag serien stod Buck Henry og Mel Brooks. Og gik det ikke så godt for serien herhjemme, så blev den dog en anselig succes i sit hjemland, og den betød for Mel Brooks den endelige etablering som selvstændigt skabende humorist, og ikke blot endnu en kvik fabrikant af »Jewish vun-liners«.

I disse katastrofe-tider er det bemærkelsesværdigt at se, med hvilken iver Hollywood – og industrien som helhed – søger at fylde det hul i produktionen, der hedder komedier. Jerry Lewis er nærmest gået i stå af frustration efter de ambitiøse fiaskoer, der har indtil for nylig været stille om Blake Edwards, Tashlin er næsten glemt, Milos Forman har næppe nok ladet høre fra sig siden samarbejdet med Buck Henry, Anthony Newley nåede ikke ud over vennekredsen, og Richard Lesters vej tilbage kender man endnu ikke. Til gengæld bakkes de leveringsdygtige komikere op, først og fremmest Woody Allen og Mel Brooks (»The screen needs one outrageously funny Mel Brooks film each year...«, sagde Variety i anmeldelsen af »Young Frankenstein«), men også Carl Reiner, Elaine May og minor talents som Mel Stuart og Gene Saks, der i højere grad må støtte sig til manuskriptforfatteres humoristiske talent. Men det er Allen og Brooks der har fået





Øverst Madeline Kahn i en Dietrich-parodierende positur i »Blazing Saddles«, nederst Mel Brooks (th. i foto) i en lille rolle i filmen.



den store opmærksomhed, og for den, der kender det desperate savn fra hjemlige underholderes mangel på humor, og som ellers kun har set »Blazing Saddles«, kan det være svært at forstå at f. eks. Mel Brooks faktisk er den eneste »celebrity«, der to gange har været interview'et til »Playboy« (okt. 1966 og febr. 1975). Den ære er svær at stikke, og måske at forstå i vort miljø, hvor det stadig anses for mere dannet at græde end at grine, hvor underholdning enten er »Huset på Christianshavn« eller noget med at lægge mosaikker til et portræt af ellers morsomme mennesker. Det kan også volde vanskeligheder sådan her på afstand at fatte »The Producers«' succes i college-distribution eller »Blazing Saddles«' placering som nr. 6 på 1974s top-box office med 16½ million dollars i overskud fra det nordamerikanske marked. Herhjemme var succes'en moderat, men »Young Frankenstein« vil gå bedre. Dens humor er i hvert fald på overfladen mere dannet. »Woody Allen delights our brains. Mel Brooks goes for the solar plexus«, som »Newsweek« udtrykte det.

FØR FILMENE

Mel Brooks hed oprindeligt Melvin Kaminsky og blev født 1927 i en ghetto i Brooklyn. Han var yngst af fire sønner, og da hans far døde to år efter hans fødsel, ernærede moderen familien som syerske. Mel var lille af vækst, så komisk ud og var ikke noget videre når det drejede sig om sport, så for at få kammerater, for at blive accepteret, lærte han at klare sig med en hurtig replik, en vittig bemærkning. »I wormed my way in with jokes«, sagde han, og alligevel fortsatte problemerne: »You want to know where my comedy comes from? It comes from not being kissed by a girl until you're 16. It comes from the feeling that, as a Jew and a person, you don't fit into the mainstream of American society. It comes from the realization that even though you're better and smarter, you'll never belong«. (1)

Han giftede sig 1952 med danserinden Florence Baum, fik tre børn med hende og blev skilt fra hende igen 1959. I begyndelsen af 60'erne traf han Anne Bancroft og de blev gift i 1964. Mel Brooks er familiemenneske, siger hans venner. Selv mener han, at det sted hvor man spiser, er helligt. Han kan være ganske seriøs. Han insisterer f. eks. også på at der er et alvorligt budskab bag »Young Frankenstein«: »Monsteret er i virkeligheden den em af frygt, der har fået den plebejiske hjerne til at klæbe helt sammen. Intelligens contra frygt – det er et godt spil ping pong«. (2)

Men tilbage til Brooklyn og vilkårene, de menneskelige vilkår, som Brooks ofte beskæftiger sig med, men som aldrig har virket synderligt snærende på ham som skabende kunstner. Han kender ingen grænser, ingen hæmninger, ingen bånd. *Anything for a laugh*. Hans arbejdsfelt er et univers, hvor han rækker ud i mørket og kommer tilbage med stjerner af vekslende størrelse og varierende glans, når blot han ikke kommer tomhændet. Ligesom Fredric March gik i teatret i »Design for Living« ved han intet bedre end at gå ind til en af sine film for at høre sit publikums latter. Han bekræfter sin eksistens og trods tanken om døden med denne spejlen af talentet i andres latter; »immortality in my lifetime«, som han selv kalder det med en tilføjelse om, at der endnu mangler en meters penge eller så.

Som 14-årig lærte han at spille på trommer hos Buddy Rich, og samtidig tog han kunstnernavnet Mel Brooks

(efter moderens pigenavn Brookman), og som 17-årig meldte han sig til hæren. Efter D-Dag blev han sendt til Europa. Han var i ingeniørtropperne, men hans største indsats skal have været en episode fra The Battle of the Bulge i Ardennerne, hvor han besejrede en tysk propaganda-højtaler ved i en anden højtaler at imitere Al Jolson med sangen »Toot Toot Tootsie«.

Efter krigen genoptog Mel Brooks sit arbejde som musiker, og et tilfælde – der er som hentet ud af en minor musical – gjorde ham til professionel komiker. Komikeren i et show blev syg, og Brooks påtog sig så at aflevere hans dødsyge vittigheder. Det gik så hæderligt, at han næste aften indlagde en række af sine egne vittigheder, og hans succes førte til hvad »Newsweek« betegnede som »the zenith of American Jewish resort prestige – tummler«. En tummler er en slags underholdningsleder (social director), og i den egenskab blev han »opdaget« af en ung saxofonist, der selv kort efter blev TV-komiker, og som hyrede Brooks som gag-writer. Komikeren var Sid Caesar. TV-programmet hed »Caesar's Hour«, det var midt i 50'erne, og den utroligt populære komiker samlede et forfatterteam omkring sig, hvis medlemmer siden hver for sig ville have gjort et land som f. eks. Danmark til et brohoved i humorens felttog mod den rationelle brugskunsts fantasiløse fortalere. Team'et bestod af Woody Allen, Larry Gilbert, Neil Simon, Mike Stewart, Mel Tolkin, Lucille Kallen og Joe Stein. Gilbert skriver og producerer den succesrige TV-serie »M.A.S.H.«, Stein skrev bl. a. »Spillemand på en tagryg«, Stewart, der skrev på maskine for forfatterholdet, kom senere med »Bye Bye Birdie« og »Hello Dolly!«, men da havde Woody Allen afløst ham ved skrivemaskinen, og »Caesar's Hour« var blevet til »Your Show of Shows«. (3)

Mel Brooks forsøgte sig samtidig med lidt selvstændigt arbejde. Han var bl. a. sketch-leverandør til »New Faces of '52« (filmatiseret som »Nye Stjerner«, 1954), og med en tilladelig efterrationalisering mener han, at samarbejdet med Sid Caesar – så godt og nyttigt det end var – forsinkede hans karriere som selvstændig komiker, forfatter og instruktør i ti år. Han fortæller dog, at det var Tolkin, der i mellemtiden introducerede ham til de store russiske klassikere, af hvilke især Gogols skildringer af menneskers tåbelige opførsel og af en tilværelse så tragisk, at man kun kan overleve med en udviklet humoristisk sans, kom til at betyde enormt meget for hans ambitioner. Han ville ud over gag-writer-stadiet og over i klassen for de udødelige. I det hele taget er det karakteristisk for Mel Brooks, at han suger indtryk til sig fra fortidens store komikere og nutidens store kunstnere: »... Chaplin was wonderful. Liked Laurel and Hardy even more. Keaton was the greatest master of physical comedy. Fields was a genius at skit construction. And Fred Allen showed me new kinds of irony...«. (4) I »Film Comment« kalder han Bergman »one of my gods«, og han fortæller begejstret om de store instruktører i italiensk film og om »Cykeltyven« (»the best Italian film ever made«), »Umberto D«, »Den hvide sheik«, »8½« fantastic, »La dolce vita« fair, »Juliet of the spirits« no; »Satyricon« no; then »Roma« yes – etc. (5)

REDET AF GRAMMOFONPLADE

Men arbejdet for TV var en rystende belastning for ham. Han var stadig i 20'erne, og han tjente 5.000 dollars om ugen. Han var panisk af rædsel for ikke at slå til, han led af søvnløshed, hysteriske anfald, heftige opkastninger,

og han måtte gå til psykoanalyse i nogle år. Hans frygt var delvis begrundet, for omkring 1960 blev Sid Caesars show standset, og Brooks stod på gaden. Hans ægteskab med Florence Baum var opløst 1959, og de følgende år var hans indtægt minimal; det blev en grammofonplade, der reddede ham. Sammen med Carl Reiner havde han ved selskabelige lejligheder udviklet en comedy routine, som Steve Allen foreslog dem at få ud som plade. »The 2.000-Year-Old Man« solgte ca. 1 million eksemplarer, og den blev fulgt op af endnu to grammofonplader, »2001« og »Cannes Film Festival«. Samtidig havde han truffet Anne Bancroft, som spillede i teaterudgaven af »The Miracle Worker«, og da hans TV-arbejde atter begyndte at tage form, først med et par såkaldte 'spectaculars' på Andy Williams' og Jerry Lewis' shows og siden med »Get Smart«, besluttede Anne Bancroft sig endelig i 1964 til at fri (ifølge Brooks). Han sagde ja.

Brooks havde tidligere »fooled around with Broadway«, som han udtrykker det, dels i revyen »New Faces of '52«, dels i en show-udgave af Don Marquis' »Shinbone Alley« (6), og under TV-arbejdet havde Paddy Chayefsky opfordret ham til at forsøge sig med længere sager som skuespil eller lignende. Brooks så for en tid i ånden sig selv som Arthur Millers arvtager, men det blev opdagelsen af den italienske film, der bragte ønsket om selv at lave film op i ham: »I went out and bought a beret and a paperback entitled 'How to Direct le Film'«.

DE FØRSTE FILM

Bag pjanket og ironien ligger den kendsgerning, at Brooks skrev, iscenesatte og indtalte en kortfilm, »The Critic«, som Ernest Pintoff tegnede, og som fik en »Oscar« i 1963, og at han senere i løbet af ni måneder skrev manuskriptet til »The Producers«, som han besluttede sig til selv at iscenesætte »in self-defence«. Men derom senere.

Brooks søgte en tid forgæves at sælge sit manus og sig selv som instruktør, indtil endelig producenten Joseph E. Levine (»a plain person from the street«, som Brooks kalder ham), slog til. Brooks knoklede sig igennem begyndervanskelighederne, hjulpet af assistenten Michael Hertzberg, og det lykkedes ham at holde udgifterne under den budgetterede million.

»The Producers« (Hvad chefen gør er altid det rigtige – Hurra for Hitler) fra 1967 handler om et par smålurvede Broadway-producenter, der får den geniale idé bevidst at producere en kæmpefiasko og dermed et kæmpeunderskud, som de økonomiske bagmænd vil tabe på. I det underskud vil producernes egen fortjeneste naturligvis indgå. For at sikre sig mest muligt leder de to producere (Zero Mostel og Gene Wilder) efter det mest smagløse, de kan forestille sig, og deres lykke er ubeskrivelig, da de får fat i en gal nazist (der bærer stålhelmet og kører på motorcykel), som af karsken bælg har skrevet en musical, »Springtime for Hitler«. Med noget held får de to producere bakket show'et økonomisk op, og på premiereaften venter de i en bar overfor teatret på katastrofen. Men den udebliver. Efter at det første chok har lagt sig, labber publikum show'et i sig som en kæmpemæssig ironisk vittighed, og jubelen vil ingen ende tage under det store afsluttende nummer, »Springtime for Hitler and Germany«, hvor sortklædte SS'ere marcherer omkring under hagekorsbannere med dirndl-klædte blonde fletning-skønheder dansende ud og ind mellem rækkerne. Nummerets Heil-råb er i fare for at blive overdøvet af publikums jubel. Og de to producere har fået en succes at slås med. I show-

business kan alt ske, og det er en hård branche.

Brooks fik en Oscar for bedste manus i 1968, men filmen fik en hård medfart hos kritikerne, ligesom den aldrig blev det store tilløbsstykke. Den er som nævnt siden blevet noget af en klassiker i college-distributionskredse, en berømmelse, der forekommer mig mere at være et resultat af en blanding af fantastisk foromtale (en musical om nazismen, du!) og af overbærenhed med filmens lange, urytmiske og meget, meget snakkende passager til fordel for et enkelt pragtfuldt højdepunkt som det omtalte »Springtime for Hitler«-nummer.

»The Producers« er – trods Brooks' private auteur-praxis – præget af at ideerne er bedre end realiseringen af dem, og af at skuespilpræstationerne synes at være blevet formet på en ufuldkommen sketch-teori.

I det efterfølgende økonomiske vacuum kæmpede Brooks for at realisere et projekt, der for mig at se lignede et kunstnerisk selvmordsforsøg: en filmatisering af »12 Stole«. If og Petrovs satiriske feuilleton er vel filmatiseret før udenfor Sovjetunionen, bl. a. af Tomas Gutierrez Alea, som henlagde handlingen til det moderne Cuba, men Brooks' trofaste filmatiseringsplan lød som endnu en risikabel Hollywood-russer med skægget ned i samovaren, ligegyldigt hvor satirisk så forlægget end var. Det tog da også Brooks tre år at fuldføre projektet, heraf ni måneder 'on locations' i Jugoslavien, og det var herunder hans hår blev kendeligt lysere samtidig med at han skiftede type, fra rundladen til afgjort slank. Han er siden kommet ved huld igen.

»Twelve Chairs« (1970) fik en meget begrænset distribution, og jeg har ikke set den, men man forstår mellem linierne i Brooks egne udtalelser, at den er lidt af et mørkt kapitel i hans karriere. Den har gået i det Brooks-begejstrede Sverige, men f. eks. »Chaplin« fandt det ikke nødvendigt at anmelde »Det våras för svärmor«, som den kom til at hedde.

SHERIFFEN SKYDER PÅ DET HELE

- Nietzsche siger, at ud af kaos kommer orden.
- Ah, kys mig i røven!

(fra »Blazing Saddles«)

Det tør siges, at Brooks tog revanche for dette nederlag med »Blazing Saddles« (Sheriffen skyder på det hele). Ideen kom oprindeligt fra Andy Bergman, der havde indleveret en udvidet synopsis, »Tex-X« til Warner Bros. Brooks tog kontakt med Bergman og Warner og fik lov til at bearbejde historien på samme måde som man i sin tid havde bearbejdet ideerne til »Your Show of Shows« – og for den sags skyld som Mack Sennett i meget gamle dage pinte manuskripter ud af sine forfattere: man samler en gruppe idé-hoveder i et lokale, starter en sekretær/båndoptager og lader ideerne flyve. I dette tilfælde var det foruden Brooks og Bergman humoristparret Norman Steinberg og Alan Unger og Richard Pryor, »a black person of outré imagination«. Ni måneder senere forelå manuskriptet, der i anden omgang hed »Black Bart«.

(I denne artikel optræder gentagne gange periodeangivelsen ni måneder. Det tog ni måneder at skrive dette og hint manus, optagelserne i Jugoslavien varede ni måneder, etc. Opgivelserne er Brooks' egne, og det står enhver frit at tolke dette fænomen).

»Jeg tror at om ti år – og nu hypper jeg mine kartofler – vil »Blazing Saddles« blive regnet for den morsomste film, der nogensinde er lavet. Altså blot den morsomste,



Øverst en scene fra musicalnummeret »Springtime for Hitler« i »The Producers«. I midten tv. Gene Wilder og Zero Mostel i en scene fra »The Producers«. I midten th. Madeline Kahn og Cleavon Little i »Blazing Saddles«. Nederst Cleavon Littles møde med Count Basie.



jeg taler ikke om andre kvaliteter, bare om den latter den fremkaldte. Jeg synes den er morsommere end andre film, endog Mae West og W. C. Fields, eller Buster Keaton eller Marx Brothers, som jeg elsker allesammen. De eneste, der måske kunne konkurrere med den på mængden af latter er De tre Træmænds korte film, sagde Brooks i et interview i »Film Comment«. (5)

Vist er »Blazing Saddles« en endog meget morsom film, og det er muligt, at den kan konkurrere med de fleste på 'mængden af fremkaldt latter' (et sygt udtryk, som en eller anden snarest bør finde en erstatning for), og det er muligt at udviklingen vil fjerne sig mere fra den dannede opfattelse af humorens kvalitet som værende ligefrem proportional med dens budskabs- eller formålskvaliteter, til fordel for en 'renere' opfattelse af humoren som en kvalitet i sig selv, altså på linie med andre uhåndgribelige kunstformer som f. eks. ballet, opera, musik. Fortidens hang til at formålsbestemme humor i en større og eventuelt finere sammenhæng er vel den egentlige baggrund for at eksempelvis Marx Brothers' uregelmæssige humor blev karakteriseret som 'anarkistisk'. Et andet formål end latteren skulle den have.

Hvorfor placeres et guddommeligt humoristisk TV-program som »Monty Python's Flying Circus« så sent på aftenen? Fordi den fremherskende opfattelse af humorens værdi stadig måles med forbrugerbevidsthedens åndelige målebægre, det røde til satire, det blå til ironi, det diminutive til parodi og så en plasticspand til Arne Myggen-genren.

Dertil kommer den moralske holdning, der udelukker humor på visse fænomeners bekostning. Den er illustreret glimrende af Jørgen Mogensen i en episode fra »Poeten og Lillemor«, hvor parret skal på besøg hos en humoristisk meget fodformet familie. Lillemor advarer Poeten før de går: »Husk nu, ingen historier, der gør nar ad folks race, køn, tro, sociale status, sexvaner eller sygdomme«, hvortil Poeten ærgerlig erklærer: »Er du klar over at det betyder at jeg kommer til at brænde inde med min historie om de to lesbiske arbejdersker på den muhammedanske tosseanstalt i Uganda!«.

Mel Brooks nægter at vise sådanne hensyn. Hele ideen med »The Producers« giver hans holdning til humor om nazister og jøder, og fattede man det ikke dér, så er der ingen tvivl efter fem minutter af »Blazing Saddles«, hvor en hvid formand for et sort banearbejder-sjæk forlanger lidt musik til arbejdet, en rigtig »nigger work-song«. Negrene stiller sig straks op og leverer »I get no kick from Champagne« i The Hi-Los-stil.

»Blazing Saddles« begynder iøvrigt allerede under forteksterne som en 'rigtig' western (ligesom »Frankenstein Junior« under forteksterne begynder som en 'rigtig' gotisk gyser), med Frankie Laine, der synger en tilsyneladende 'rigtig' western-ballade, som han så ofte har gjort det netop under forteksterne, men balladen hedder altså »Blazing Saddles« og ikke »Blazing Guns«, og sådan er det hele vejen igennem. De kendte elementer får en drejning på mellem 180 og 359 grader. I en sheriffen-reanserud-historie lader han sheriffen være neger (Cleavon Little), byens rige skurk hedder Hedley Lamarr (Harvey Korman), og sheriffens hjælper, The Waco Kid (Gene Wilder), have skudt flere mennesker end Cecil B. de Mille. De ondes ondskab illustreres bl. a. med en scene, hvor en morlille gennembankes af to bøller. Midt i det hele ser hun ud på publikum med et forarget blik: »Have you ever seen such cruelty?«.

Og western-filmenes overflade-realisme får en ren bredside i en lang scene, hvor en flok cowboys omkring et lystigt flammende bål prutter sig gennem aftensmadens bønner og fedt flæsk. Denne usmægelige scene vil i fremtiden dukke op i min erindring hver gang jeg ser cowboys i gang med aftensmadens traditionelle trivialitet, der naturligvis må have haft en befordrende virkning på de gastrogene bilyde.

Naturligvis er Brooks blevet bebrejdet disse indslag, der er blevet kaldt smagløse og barnlige, og lige så prompte har han svaret: »I got nothing against cheap jokes. Funny is money. Shit is good pepper. Loosens 'em up, helps the next laugh...«. Han siger også: »Wind was never broken in a Ken Maynard picture...«, og på et spørgsmål om han overhovedet klippede noget ud af »Blazing Saddles« af hensyn til den gode smag, har han fortalt om scenen, hvor Madeline Kahn, som Lili von Shtupp (en dræbende grinagtig parodi på Marlene Dietrich) har fået den sorte sherif op på sit værelse. Da lyset er slukket, spørger hun hæst: »Is it twue vot zey say about how you people are built?«. Man hører en lynlås og hendes: »Oh! It's twue! It's twue! It's twue!«. Så meget kom med i filmen. Ud røg sheriffens næste replik: »Excuse me, ma'am. I hate to disillusion you, but you're sucking my arm«. Brooks overvejede en kort tid at kalde filmen »She Shtupps to conquer«. (4)

Iøvrigt er »Blazing Saddles« domineret af indforståede vittigheder, der kræver kendskab til ganske omfattende kapitler af USA sociologiske og kulturelle historie. Hele filmen kræver det, sekvenser kræver det (slutningens overgang til Hollywood-studiet, hvor man indstuderer en Berkeley-agtig musical), og enkelte scener kræver det (som Count Basie med orkester i ørkenen og den tilhørende Roy Rogers-parodi). Ja selv en vittighed som da Madeline Kahn i rollen som Lili von Shtupp sexet synger sig ned mellem en flok åndeløse cowboys; en af dem holder betaget sin hat krammet foran sig, hvad der får Lili til at spørge: »Is that a ten-gallon hat or are you just enjoying the show?«. Den bliver jo ikke mindre morsom af at man også kan høre den som en tribut til Mae Wests oprindelige: »My lieutenant, is that your sword or are you just glad to see me?«.

Sandheden er vel, at når man parodierer en hel genre som f. eks. westerns, så parodierer man i lige så høj grad historien – eller genrens skelet, om man vil. Nogle ville kalde det at gøre grin med klichéerne. I »Blazing Saddles« sender den onde Hedley Lamarr bud efter samtlige westens badmen, og de præsenteres i en panorering hen ad en lang kø, først de rigtige gunmen, så nogle mexicanske banditter, så stålhelmsklædte tyske soldater, Ku Klux Klan, ørkenbanditter, Kao Ky, bombemænd og terrorister. I sandhed alle vestens skurke. Midt i filmen forekommer en scene, hvor Hedley Lamarr udvikler sine onde planer. Han vender sig direkte ud til publikum og siger: »Hvorfor fortæller jeg Jer alt det her. I ved det jo i forvejen«.

Han har ret. Vi kender skemaet og ved, hvad den onde vil gøre, men overraskelsen over alle overraskelser, Nietzsches kaos, gemmer Brooks til slut i overgangen fra 1874 til 1974s Hollywood-back lot med kulisser, musical'en og the biggest fight of them all – inside the studios. Det er en indforstået media-vittighed, der sigter mod den optimale effekt og som når den. Dette er meget mere end en farce, der udspilles i western-miljø, mere end en stor parodi på western-genren, mere end mytologien og det sociale/ethnisk problem vendt på hovedet (et par år før



»Tag det som en mand, frue«, det er Hollywood, det er film, det er løgn og bedrag og hjernesvind i vort århundredes mest underholdende kunststart.

FRANKENSTEIN, JR.

– I really think we've delivered a landmark film, a never-to-be-forgotten movie. Maybe even good.

(Brooks om »Young Frankenstein«)

Brooks' ord om »immortality in my lifetime« kan vel godt pege frem mod et emne som »Young Frankenstein« – som så til gengæld må fjernes fra Mary Shelleys ofte fremhævede litterære skildring af sin mands spaltede natur, den idealistiske lærde og den uskyldige, voldsomme outcast. Men Brooks giver til gengæld skabelsen og sjælen et knæ i skridtet, når han vender hele denne udødelige drøm om liv til en 1974-moralitet: Monsteret bliver Wall Street Journal-læsende bedsteborger med hypersexet hustru, mens dr. Frankenstein sidder tilbage med en laber pige, lejlighedsvis absencer og en enorm 'schwanzstucker'.

»Young Frankenstein« blev til i et samarbejde mellem Brooks og Wilder efter en idé af Wilder. Forlægget er naturligvis kendt og elsket af størstedelen af et amerikansk publikum og i det mindste et kendt begreb for resten af verden. Vel er det ikke så amerikansk i rødderne som genren bag »Blazing Saddles« med hele dens vægt og åg af at skulle gøre det ud for historie og tradition, men der er alligevel enorme muligheder i emnet. Ikke meget vil blive fundet for let, lavpandet eller smagløst i en parafase over »Frankenstein«. Der er vel ikke længere noget sakrosant ved dette stykke litteratur, som gennem mere eller mindre uhyrlige filmatiseringer og absurde bearbejdelser for længst er blevet hvermandseje. Når »De tre træmænd« kan møde »Frankenstein«, hvorfor så ikke også Wilder & Brooks. Mange ville ligefrem finde det naturligt og se frem til mødet med forventninger, for hvad måtte de ikke kunne tilføje historien af vor tids humor med alt hvad den rummer af despekt for de traditionelle dyder og respekt for de traditionelle synder.

Gennem Brooks' arbejde går et tema, et eneste tilbagevendende, som til gengæld er markant: enskabet mellem to mænd. I »The Producers« er der næsten sadomasochistiske toner i forholdet mellem Gene Wilder og Zero Mostel, i »Twelve Chairs« gennemspiller Frank Langella og Ron Moody feuilletonens had/kærlighedsforhold mellem de to svindlere, og i »Blazing Saddles« svæver Hawks' ånde over det varme, kammeratlige forhold mellem Cleavon Little og Gene Wilder. Men i »Young Frankenstein« bliver det lidt mere kompliceret, for vel opstår der et fader/søn-forhold mellem Gene Wilders Frankenstein og det klumpede resultat af hans gudsforgående animering af dødt væv, monsteret, men for første gang i et realiseret projekt hos Brooks slutter historien med at boy gets girl, her endda med et dobbeltbryllup.

». . . I can't tell you what sadness, what pain it is to me never to have known my own father who died when I was two and a half. All I know is what they have told me. He was lively, peppy, sang well. Isn't it sad that that's all a son should know about his father? . . . Maybe in having the male characters in my movies find each other, I'm expressing the longing I feel to find my father and be close to him«. (4)

Gene Wilder og Peter Boyle i »Young Frankenstein«.

Filmen fortæller om videnskabsmanden, dr. Frederick Frankenstein, en sønnesøn af den berømte/berygtede 'cuckoo'. For at få lidt afstand til fortiden insisterer Freddy på at navnet udtales Fronkonsteen. En dag opsøges han af en mand, som overdrager ham bedstefaderens testamente. Han tager afsked med sin forlovede, Elizabeth (Madeline Kahn) der er fuld af ømme ord og no touch, og tager toget til Transylvanien:

FREDDY

Pardon me, boy, is this the Transylvania Station?

GERMAN BOY

Ja, ja. Track twenty-nine. Oh, can I give you a shine?

Her mødes han af Igors sønnesøn, Igor (Marty Feldman), hvis pukkel har det med at skifte skulder mellem to scener, og som insisterer på at hans navn udtales Eyegor, og af en laboratorieassistent, Inga, der tager den mindste anledning til at dreje situationer i en erotisk retning. De flytter ind i Frankensteins borg, som bestyres af Frau Blucher, der er så styg, at heste stejler og vrinsker når hendes navn nævnes. Freddy og Inga finder en nat Frankensteins hemmelige bibliotek og laboratorium, og Freddy er 'hooked'. Han har allerede haft et mareridt, hvor han forsøgte at undgå sin skæbne, men hvor skæbnen besejrede ham og fik ham til at synge:

Destiny! Destiny!

No escaping that's for me!

Destiny! Destiny!

No escaping that's for me!

Freddy beslutter da at tage sin bedstefars arbejde op og skabe »a creature of gigantic proportions«:

INGA:

In other words, his veins, his feet, his hands, his organs would all have to be increased . . .

FREDDY EATING AS HE NODS HIS HEAD.

INGA (off):

. . . in size.

FREDDY:

Exactly.

INGA:

He would have an enormous schwanzstucker.

Igor sendes ud efter en hjerne, men synet af ham selv i et spejl forskrækker ham, og han taber hjernen; han snupper en anden ved navn ABNORMAL. Den opereres med lynlås – vi er vel i det 20. århundrede – ind i et friskopgravet lig, og hele det fra den gamle film kendte apparat med hyl og skrig og lyn og torden sættes i sving.

»What I had in mind was a picture that played on two levels. One, we wanted to make a hilarious pastiche of the old black-and-white horror films of the Thirties. Two, we wanted to offer sincere and reverent homage to those same beautifully made movies. . .«. (1)

Eksperimentet lykkes ikke i første omgang, og den unge videnskabsmand bærer det med værdighed og skaber sig som et barn, der ikke får sin vilje. Monsteret kommer dog senere til live.

I mellemtiden bliver landsbyboerne urolige, som de bør det, og den stedlige politimester (Kenneth Mars) med monokel og kunstig arm (der også skifter plads mellem scenerne) forhører Freddy under en særpræget pilespilkonkurrence, men drager beroliget bort. Frau Blucher befrier monsteret, som naturligvis tumler ud i verden med sin hhv. glædeligt og sørgeligt abnorme schwanzstucker og hjerne. Med tilbageholdt åndedræt ser vi ham nærme sig blomsterpigen ved brønden. Hun kaster blomster ned i brønden og kysser dem farvel, han kaster blomster ned i brønden og kysser dem farvel og pigen siger:

»Oh, dear, nothin' left.
What shall we throw in now?«

Der klippes til de bekvemrede forældre i huset og vi aner det værste, da der klippes tilbage til gårdspladsen, hvor pigen på en vippe beordrer monsteret til at sætte sig i den anden ende. Han gør det, og pigen flyver ind gennem soveværelsesvinduet på 1. sal, hvor forældrene i samme sekund kommer ind og ser hende hvile trygt i dynerne.

Monsteret tumler videre til den blinde eneboer (der spilles ukrediteret af Gene Hackman), som straks hælder skoldhed suppe i skødet på det skrigende monster og sætter ild til dets tommelfinger. Monsteret går før kaffen og bliver indfanget af Freddy, som i en frygtelig parodi på en Jewish mother pøser det til med ømme ord og smiger: »This is a mother's angel . . .«. Trick'et lykkes endnu en gang.

Endelig vedgår Freddy at hans navn udtales Frankenstein, og han arrangerer en demonstration i det lokale teater, et show, der kulminerer med at han og monsteret i black tie & tails danser og synger »Puttin' on the Ritz«. Et publikum af videnskabsmænd og -damer er vilde af begejstring, indtil rampelyset går i stykker og monsteret bliver bange for gnisterne. Så boo'es han ud af scenen, og fanges af politiet. Freddy er sønderknust, men Inga, hans trofaste assistent, gør alt hvad hun kan for at trøste ham; og han er midt i sin første postcoitale cigaret med hende, da et telegram melder Elizabeths ankomst. I mellemtiden er monsteret igen på færde, og hidkaldt af Elizabeths sang (»Battle Hymn of the Republic«) foran sit spejl, dukker han op og fører den afmægtige jomfru bort. Kort efter genlyder bjergene af hendes »Ah sweet mystery of life at last I found you . . . Ah, at last I know the secret of it all . . .« med et ufint citat fra »Naughty Marietta«.

Freddy lokker dog monsteret tilbage med violinspil for at overføre lidt af sin egen cerebro-spinalvæske til det, en operation, der dog afbrydes af de oprørte landsbyboere sekundet før den er lykkedes helt. Monsteret afværger faren ved sin nyvundne intelligens og 'somewhat more sophisticated way of expressing myself', som han udtrykker det overfor de benovede bønder, men Freddy er blevet hjerneskadet. I den afsluttende bryllupsnat-sekvens finder Inga dog ud af, hvad det var Freddy fik i bytte af monsteret for noget af sin forstand, og hun viderebefordre sin opdagelse ved at istemme »Ah, sweet mystery of life . . .«. I en anden bryllupssuite prøver Madeline Kahn i negligé og frisur som Elsa Lancaster i »Frankensteins Brud« at få monsteret til at lægge brillerne og avisen fra sig, alt mens Igor blæser valdhorn på taget af borgen og forteksterne gentages som sluttekster.

Som Brooks har sagt det i en anden sammenhæng: »If presidents don't do it to their wives – they'll do it to the country!«. Filmen har naturligvis også et syn på den fortrængte seksualitet.

Man kunne tilbringe nogle pragtfulde uger med at dele Mel Brooks' humor op i en lang række emner og så analysere hans metoder. Vel har han en forkærlighed for vittigheder om sex, om smerte, om død og fysiske defekter, om tyskere og jøder, men ser man nøje efter og drager sammenligninger, så viser det sig, at disse spektakulære og farverige jokes ved første gennemsyn får publikum til i nogen grad at overse det enormt brede spektrum af humoren, som han arbejder med. Der er *puns* og referencer til film, der er satire over konventioner i livet såvel som i kunsten – Mungos knock-out af hesten i »Blazing Saddles« kan ikke undgå udødelighed, musikalske parafraiser og citater, spillet på publikum og spillet med publikum,



Frankensteins monster møder den lille pige ved brønden.

kontrast-vittigheden (pruttescenen ved bålet i »Blazing Saddles« afsluttes med at store Mungo propper sig med bønner, men lydsiden er tyst, intet sker), media-vittigheder (underlægningsmusikken ved John Morris og billedstilen i »Young Frankenstein«, underlægningsmusikken, der kommer til syne i »Blazing Saddles«), sight-gags med kombinationer som da Igor hoved kommer til syne på en hylde i Frankensteins laboratorium og begynder at synge: »I ain't got nobody . . .« eller regulære privaterier som da Freddy udbryder: »Damn your eyes!« og Marty Feldman som Igor glad ser ud på publikum, peger på sine øjne og svarer: »Too late«.

Man kan måske sige, at da Brooks selv hævder, at sight-gag'et har betydelig større effekt end den verbale vittighed, så er de sidstnævnte i forbløffende grad dominerende i hans film. Når dette er sagt, bør det vel tilføjes, at især hans to seneste film som helhed er sight-gags, og er de end i detaljerne onde, eller grænsende til det smagløse, så er de dog som helhed parodier båret af en åbenbar kærlighed til forlæggene.

»Det er vel de færreste, der ser i øjnene, at komedier kan rumme en alvorlig mening. Se på Nikolaj Gogol, Henry Fielding, Jonathan Swift – rene komedieforfattere. Man kan behandle et hvilkensomhelst seriøst emne i komedieform. Man kan underholde folk frem til at samtykke med én. Kan »City Lights« ikke stå sig imod »La grande illusion«? Nemt. Jeg finder »Monsieur Verdoux« lige så god som »La grande illusion« eller »The Grapes of Wrath«, to af mine favoritter blandt de alvorlige film . . .«. (7)

I Chaplins »The Idle Class« får rigmanden Charlie et brev med et sørgeligt ultimatum fra sin forlovede, Edna. Han læser det lammet, vender ryggen til kameraet, tager et fotografi af Edna og ser på det. Hans skuldre begynder at ryste. Han vender sig langsomt mod kameraet igen og afslører, at han er ved at ryste sig en cocktail. Brooks' ofte citerede teori om humoren lyder:

»Komedie handler om virkeligheden. Jo frygteligere virkeligheden er, des større grin. I tragedien græder forfatteren over de forfærdelige ting, der sker med menneskene. I komedien griner han. Men gråd og grin ligner

hinanden. Man kan komme ud for at se en person fra ryggen, med rokkende hoved og rystende skuldre. Først når han vender sig, ser man, om han ler eller græder«. (6)

Brooks mener at en film som »Blazing Saddles« åbner folks øjne for det latterlige i bigotteri, hykleri og magtbegær, og at han i virkeligheden med sin 'smagløshed' får folk til at reflektere over 'det smagløse'. Det sidste køber jeg ikke. Det ville i sin konsekvens ophøje kedelige film om kedelige emner til mesterværker af form og indhold.

Heller ikke Brooks' forhold til instruktion, til instruktørens arbejde, er helt afklaret:

»Basically I'm a writer. I'm the proprietor of the vision. I alone know what I eventually want to happen on the screen. So if you have a valuable idea, the only way to protect it is to direct it«. (4)

Det er en kolbøtte-filosofi og en anden og praktisk betonet måde at nå frem til auteur-teorien på. Men byt ordet 'writer' ud med 'director', og ordet 'direct' ud med 'write', så får man samme resultat. Man kan vælge om man vil lægge vægten på ordet 'writer' eller på 'vision'. Men Brooks mener altså, at det er forfatteren, der skal være morsom, ikke instruktøren. Han går langt i sin argumentation:

»Given a good script and a poor director, there's no chance – that's true. Given a mediocre script and a great director, there's a chance. But given a great script and a mediocre director, you automatically have a big hit!«. (6)

Men udtalelsen giver vel Brooks' ambition meget godt: at nå så mange som muligt så effektivt humoristisk som muligt; derfor den lange vej over forskellige media til filmen, som netop når så mange mennesker, som betaler så godt, og som man i heldigste fald – og Brooks har været heldig – kan opnå en rimelig kontrol over. Det har nødvendigvis betydet for ham, at han under instruktørjobbet – og han er bevares bedre end både Woody Allen og Jerry Lewis – er kommet på det rene med ting, han ikke tidligere forstod og som er kommet på tværs af hans filosofi – uden at han derfor foreløbig har ændret den. Til »Young Frankenstein« lagde han og Gene Wilder ud med et 150 siders manuskript, som blev skrevet ned til 123 sider, som igen resulterede i en tre timers råklippet film. Da opdagede de, at en mængde ting fra manuskriptet simpelthen ikke fungerede. Det var litterære vittigheder, ikke filmiske. (8) Brooks nævner selv et langt forord, en slags exposition, som kom før man mødte Gene Wilder. »And there are a lot of funny scenes and good lines that had to be edited out for the sake of the whole film. My cutting-room floor is strewn with great ideas and great performances. But you can't be self-indulgent – often you cut out the stuff you love first . . . In comedy you have to give the audience 'serious relief'. They can get fed up with laughing . . .«. (6)

Det er jo en helt anden sludder om den store besværlige filmfødsel og det evige slagsmål om forældreværdigheden contra jordmoderens indsats. Jeg tror, man må sige, at Brooks har ret når han hævder, at han iscenesætter for at beskytte sine ideer in extremis. Han ville givetvis gå så vidt som til at spille alle rollerne 'for at beskytte sine ideer', til at betjene alt apparatur, til at være operatør i biograferne. Han arbejdede med fuld kontrol over hele Frankenstein-produktionen da man først gik i studiet. Selv i forarbejdet nåede han langt i retning af fuldstændig kontrol. Eksempelvis mødte hans tanke om at optage filmen i sort/hvid – som en slags hyldest til James Whale og de tidlige 30'ere – voldsom modstand. »But Peru has just gotten color!« argumenterede man fra selskabet, men

Brooks fik sin vilje, og fotografen Gerald Hirschfeld gav kontrasterne lige netop det eftertryk, man ellers i dag kun ser i meget omhyggelige kopier trukket efter velbevarede negativer fra stumfilmen og den tidlige tonefilm.

Det var også lykkedes Brooks at finde den da 78-årige Kenneth Strickfaden i Santa Monica. Strickfaden havde konstrueret udstyret til James Whales »Frankenstein« (1931), og dele af det eksisterede endnu og blev anvendt i Dale Hennesys ny udgave af dr. Frankensteins laboratorium (Hennesy lavede iøvrigt også de bemærkelsesværdige dekorationer til Woody Allens »Sleeper«).

I studiet instruerede han ved at gennemspille hele pasager for skuespillerne, ja han gik så vidt at han demonstrerede betoning og små bevægelser som en anden Bresson.

»I reserve the right to be the only psychotic on the set«, har han sagt, og scenen mellem monsteret og den blinde eneboer tog fire dage i studiet, før Brooks mente at have fundet den perfekte galskab i tonen.

Han memorerede alting, blandede sig i alting, var med i alting. Som en stormester i skak er han i stand til at huske hvert et klip i sine film – og hvert et fraklip. Alleerede under indspilningen af »Blazing Saddles«, som var hans chance for et come-back efter »Twelve Chairs«, sagde han: »Big cast, big sets, big budget, big risk. If you fail out here you learn quickly that you're no longer needed. They ask you to sit down and relax and, before your eyes, they burn you director's chair«. (1)

Det er en gammelkendt sandhed, at farcen er et seriøst anliggende, hvor alvoren må være det solide grundlag for hele skabelsen af farcen. Og ikke mindst den moderne farce har understreget den kendsgerning, at jo større alvor der er i baggrunden for morsken, des større morskab. Brooks har sagt, at farcen er som en gummibold. Kaster man den mod en sjov, blød væg, kommer den ikke tilbage. Men kaster man den mod virkelighedens hårde mur, springer den tilbage, spændstig og levende. Og det er når bolden springer tilbage, at Brooks identificerer sig, føler sig i live, trodser døden: »Look, I really don't want to wax philosophic, but I will say that if you're alive, you got to flap your arms and legs, you got to jump around a lot, you got to make a lot of noise, because life is the very opposite of death. And therefore, as I see it, if you're quiet, you're not living. I mean you're just slowly drifting into death. So you've got to be noisy, or at least your thoughts should be noisy and colorful and lively. My liveliness is based on an incredible fear of death«.

Det er naturligvis også derfor, at intet menneskeligt, d.v.s. intet 'levende', er ham fremmed endsige helligt. Og han lever takket være Hollywood som Hollywood lever takket være ham. Vi andre spiller blot tuba på tagryggen.

Noter

- (1) »Newsweek«, February 17, 1975 – Interview/portræt ved Paul D. Zimmerman.
- (2) »Newsweek«, November 4, 1975 – Life/Style af Linda Francke.
- (3) 10 episoder fra »Your Show of Shows« blev i 1973 udsendt som film (med titlen »Ten From Your Show of Shows«), skrevet af Mel Brooks sammen med bl. a. Mel Tolkin, Lucille Kallen, Tony Webster, Max Liebman og Sid Caesar (sidstnævnte spillede også den dominerende rolle i samtlige episoder).
- (4) »Playboy«, February 1975 – Interview.
- (5) »Film Comment«, March-April 1975 – Interview ved Jacoba Atlas.
- (6) Don Marquis' historie fra 1916 om den dejlige baggårdskat Mehitabel og digteren Archy, der har taget ophold i en ussel kakerlak, blev lavet som tegnefilm i 1970 af John D. Wilson og med musical book af Joe Darion og Mel Brooks. 1957-udgaven på Broadway havde desuden George Kleinsinger som medforfatter, og den kom på plade med Eddie Bracken som Archy og Eartha Kitt som Mehitabel.
- (7) »Action«, January/February 1975 – Interview ved Digby Diehl.
- (8) Det oprindelige manuskript til »Young Frankenstein« er udgivet i en 'rominaseret' form ved Gilbert Pearlman (Ballantine Books).