



PORTRÆT af en man kender

VED POUL MALMKJÆR

Den, der har prøvet at skrive en oversigtsartikel om et afsluttet, afrundet emne, vil sikkert have oplevet dette, at man standser op midt i arbejdet, læser det man har skrevet igennem endnu engang – og gribes af en fortvivlende følelse af, at alt dette her er *déjà lu*.

Sådan blev jeg grebet midt i arbejdet med artiklen om Buster Keaton, en artikel, der naturligvis er foranlediget af »Camera« løbende Keaton-serie. Og jeg nåede til den erkendelse, at næppe noget film-emne er så afsluttet og afrundet som Buster Keatons produktion i 20'erne, dvs. Keatons tid som *auteur*.

En gennemgang af mit notemateriale til artiklen fik mig til at indse, at det meste fandtes i Rudi Blesh' Keaton-biografi(*), i David Robinsons Keaton-bog(**) og i J.-P. Lebels fortræffelige »Buster Keaton«(***). Ganske vist slutter Lebel sin bog med en opfordring til en eller anden om at analysere, i hvor høj grad det, at Keaton blev født ind i et samfund, der var i fuld gang med at mekanisere sig, drev ham frem til den særlige form for *comedy* og den særlige form for tilpasning, der karakteriserer så mange af hans film.

Personlig har jeg ikke lyst til at grave i den side af sociologien, selv om jeg gerne indrømmer, at der næppe er meget andet at grave i. Jeg synes nemlig, at Keatons særlige form mere end noget andet har at gøre med Platons »nødvendighed er opfindelsens moder«-filosofi.

Lebel har næsten alt med om Keatons karakteriserende, tilbagevendende gags, hans løb og spring og hans fald. Man kan læse alt om Keatons transportmidler, hans mekanik, hans eksplosioner og serie-gags, hans mareridtagtige leg med mængder, hvad enten det er kannibaler, kvinder, klippestykker eller kvæg. Og hvad Lebel måtte gå lidt let henover på grund af pladsmangel, det har så Robinson eller Blesh med.

Enkelte har måske for travlt til at gå i gang med ovennævnte – meget underholdende – bøger, men de kan så fremdrage Øystein Hjorts artikel »Buster Keaton« i Kosmorama 91 (juli 1969), der analyserer en række karakteristiske gags samtidig med at den overskueligt gennemgår Rudi Blesh' bog.

Men hvad gør man så, når det hele er skrevet? Man prøver alligevel at mobilisere lidt opposition. Man hager sig fast i Goethes ord om, at man er aldrig rigtig tilfreds med et portræt af én, man kender. Og så prøver man altså at forbedre det.

Jeg er fuldt vidende om, at Kosmoramas indforståede læsere også vil gøre Goethes ord til deres.

PM

(*) Rudi Blesh: *Keaton*. Secker & Warburg, London 1966.

(**) David Robinson: *Buster Keaton*. Secker & Warburg/BFI. London 1969.

(***) J.-P. Lebel: *Buster Keaton*. A. Zwemmer Ltd. London 1967.

»Charlie's tramp was a bum with a bum's philosophy. Lovable as he was he would steal if he got the chance. My little fellow was a working man and honest.«

(Buster Keaton)

De fleste store klovner har skabt sig en figur, der kan genkendes selv på lang afstand. Overdrivelserne i påklædningen og sminkningen er naturligvis et gammelt, teaterhistorisk fænomen, og vor tids cirkusklovners fastelavnspåklædning lever jo ikke megen plads for den satiriske og karakteristiske funktion, udstyret tidligere havde. Den har så fået andre funktioner og vel også værdier, men det er en anden historie. Filmens klovner søgte – og søger – naturligvis også at skabe sig let genkendelige figurer, og det er værdt at bemærke, at de allerede i stumfilmen gjorde sig store anstrengelser for at arbejde med en påklædning, der nok så meget pegede indad, understregede deres karakter og sindelag, og som sammen med deres bevægelser og mime kunne udgøre et hele, som publikum ikke kunne tage fejl af; selv ikke på lang afstand, hvilket her vil sige i de store totalbilleder, som er så karakteristiske for stumfilmens største farcer.

Det hævdes jo, at Chaplin lånte sig til sit kostume, og at det var sat sammen af tøj fra forskellige komikere. Vigtigere var det, at han hurtigt fandt sit »endelige« image, hvis populære kendetegn var bowler, stok og støvler, men hvor for mig at se især den for snævre jakke gav hans figur præg. Det selvbevidste, næsten hovmodige svaj i ryggen karakteriserede ham, og jakken understregede dette såvel som hans fremskudte kyllingebryst, der med åben foragt for proportionerne udfordrede hele verden.

Det var de kuriøse kendetegn, der blev populære, men det er vel ansigtet og frem for alt kroppens stilling, der umiddelbart karakteriserer komikeren. Tatis cotton-coat er i den korte facon netop for at understrege knækket forover i hoften, de lange ben og den fjedrende gang. I profil understreger piben den fremadlænedede venlighed og imødekommethed, som er essensen af Tatis figur.

Keatons figur er ikke så entydig. Vist kan man tale om Keatons »little fellow«, og vist kender man hans populære kendetegn: den flade hat, den løse flip og de for store bukser, men i en lang række film optrådte han i alt muligt andet lige fra overskæg og baskerhue (»Steamboat Bill Jr.«) til smoking og høj hat (»The Saphead«). Og en gennemgang af hans roller tyder på, at de er skrevet som individuelle roller mere end som roller for en keatonsk figur. Hans »little fellow« er en kompleks størrelse, der er så forskellige ting som millionær (»The Navigator«, »The Battling Butler«), sommerfuglejæger (»Paleface«), baggårds-Romeo (»Neighbours«), fotograf (»The Camera-man«), bankmand (»The Haunted House«), lokomotivfører (»The General«), arving (adskillige film), student (»Steamboat Bill Jr.« og »College«) og 24 andre forskellige ting, alle i »The Playhouse«. Han har da heller ikke noget fast udgangspunkt i sine film (selv om han lidt efter lidt i sine lange film fandt frem til en nogenlunde fast slutning); han kan som i »One Week« eller »The Boat« være gift og familiefader ved filmens begyndelse, han kan være ensom i begyndel-

sen (og ensom i slutningen) som i »Daydreams« og »Cops«, eller han kan indlede filmen med beslutningen om at gifte sig som i »The Battling Butler« og »The Navigator«. Han kan være arbejdsløs som i »Go West«, men han vagabonderer ikke. Chaplins vagabond er vel lidt i retning af vores poetiske drøm om, hvordan vores eget sjæleliv kunne være – *given the chance*. Buster Keatons figur er i den sammenhæng i reglen betydeligt mere realistisk. Han drager vespå for at realisere sig selv gennem arbejde, for at gøre det, »der forventes af ham«. Keatons figur gør sig store anstrengelser for at virkeliggøre

The american dream

Trods mange forskelligheder ligner de lange Keaton-film hinanden i det moralkodeks, de arbejder efter. En række af dem handler i grunden om, at Keaton skal gøre sig *fortjent* til den pige, han elsker – eller tror han elsker; enten fordi hun forlanger det, eller svigerfaderen forlanger det, eller det ligger sådan i situationen, at han mener, han bør forlange det af sig selv. I »Cops«, der sammen med »My Wife's Relations« er hans virkelig mistrøstige film, betyder det, at han skal bevise, han kan tjene nogle penge og blive en stabil forsøger. Den fattige unge mand kaster sig ud i realiseringen af den amerikanske drøm og giver sig til at handle. Han bliver snydt og bedraget på det grusomste, og hans frejdige optimisme ender med at bringe ham i konflikt med New Yorks samlede politistyrke – et motiv, der gentages i »Daydreams«. Og nok så vigtigt: han indser, at han har »fejlet«, *he didn't make good*, og så melder han sig frivilligt!

Keatons figur er i reglen fuld af respekt for takt og tone, og det er ham om at gøre at falde naturligt til i ethvert nyt miljø (ranchen i »Go West«, hvor han går på knæ af anstrengelse for at gå hjulbenet som de andre cowboys, artilleriscenerne i »The General«, hvor hans sabelsvingende officersopfattelse bliver mere og mere patetisk, efterhånden som soldaterne falder omkring ham). Han stikker af mod sine omgivelser, men vil intet hellere end at glide friktionsfrit ind i dem.

Han er ikke den, der reagerer upassende; han tager imod den banan, rivalen giver ham, og forlader stuen og pigen i »Sherlock Jr.«. Han er vel nok lidt forundret over rivalens dermed demonstrerede vulgaritet, men han finder, at kampen skal kæmpes et andet sted og på en anden led. I »Battling Butler« tager han til slut kampen op med mesterbokseren, og efter sejren er han fuld af undskyldninger overfor pigen på grund af dette *faux pas*. (Hendes undskyldninger for at have provokeret ham ud i det er konventionelt koketteri.) Keaton ønsker at bevise sit værd, og hans heltinder skal selv indse, hvem af de to, Keaton eller rivalen, der er hende værdig. Hele »The General« drejer sig om at retfærdiggøre sig i pigens øjne, hele »Daydreams« er et mareridt af mislykkede jobs, af forgæves forsøg på at begynde fra bunden og så arbejde sig op for at vinde pigen og lykken. Keaton lader sig hellere skubbe frem og tilbage mellem »Stonewall Jackson« og »The King« i »Steamboat Bill Jr.« end at indlade sig på det slagsmål, hans far ser frem til. Her er det faderen, han skal leve op til, og hans

anstrengelser, på trods af sin natur, for at leve som faderen forventer det af ham, fører da også til slut til lykken. Keaton bliver snedig, handlekraftig, og han lærer at slå på tæven. »Det er det, man har nævner til«, som faderen forklarer ham. Buster vinder faderens respekt og derigennem pigen.

»The Navigator« begynder som en ufrivillig sørrejse, men den udvikler sig snart til en indviklet kamp for at tilpasse sig omgivelserne, for at klare sig i et totalt fremmed miljø, hvor det ikke tæller, at man er arving til »the Treadway Fortune«, men hvor det drejer sig om at koge æg, at sætte en redningsbåd i vandet, at redde sin tilbedte fratusind rasende kannibaler, for nu at tage problemerne i den størrelsesorden, de kommer. For Rollie Treadway er problemerne filmen igennem dog lige store, han er blot vokset og modnet i takt med at problemerne er vokset. Hans sejr er monumental, da han flyder på ryggen i sin dykkerdragt, og pigen siddende overskrævs på ham kan padle tilbage til skibet. Her har han genialt reduceret sin krop til et redskab, en rekvisit i den store sags tjeneste. (Jeg tør vædde på, at den dykkerdragt ved nærmere efterforskning vil vise sig at være brun!).

Keatons figur er splittet mellem lysten til at lade skæbnen råde og pligten til at prøve at leve op til drømmen. Han overlader meget til skæbnen. Hans øjne, der er den del af ansigtet, som får lov at udtrykke mest, betragter med forundring, hvorledes tingene sker omkring ham, og det skal gå hårdt på, før han lader munden deltage i øjnernes reaktion. Han åbner den så en smule, suger forarget lidt luft ind, klemmer læberne sammen og eksploderer i den berømte, energiladede aktivitet, der altid sætter en hel serie gags i bevægelse. Så kan man lægge en satirisk tanke i disse gags og se dem som den yderste konsekvens af ønsket om at opfylde den amerikanske drøm, om at være i besiddelse af handlekraft og snilde, om at lykkes spektakulært, så alle kan se det og anerkende det.

Venneløs

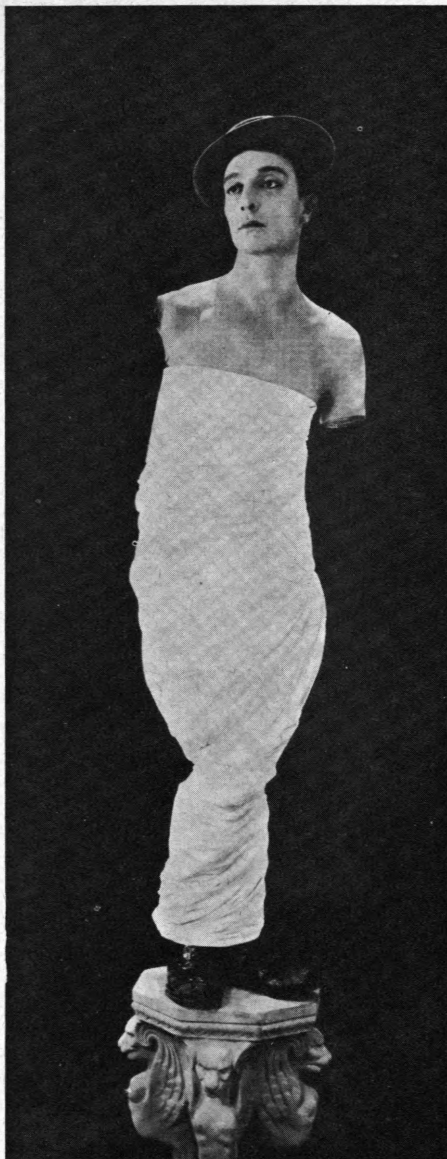
Den klareste demonstration af Keatons amerikanske drøm – af hans forfølgelse af den – ses i første del af »Go West«: Filmen begynder med en tekst om, at nogle mennesker vinder en masse venner på deres vandring igennem livet; andre vandrer blot igennem det, og den fortsætter med en kort og præcis skildring af den fattige unge »Friendless« fra Indiana, som selv hunden i landhandelen vender sig fra, der beslutter sig til at søge lykken i storbyen. Herinde kæmper han forgæves mod strømmen og bliver bogstavelig talt trampet ned. Han søger ly på et jernbaneterræn, og synet af togvognene fremmaner billedet af Horace Greeley og hans menende ord fra 1850: »Go west, young man, and grow up with the country«. Skønt det nu er 3/4 århundrede senere, tror Keaton stadig, at drømmen kan realiseres gennem denne enkle handling, så han drager vespå med et godstog. Men han er jo ikke nogen *bum*, der som Chaplin i »The Idle Class« med hat, stok og golfkøller kan kravle frem fra sin plads under togvognen med en naturlig elegance, som havde han tilbragt rejsen i komfort på 1. klasse. Keaton kan ikke engang indrette sig i en godsvogn fuld af tønder uden at komme galt

afsted. Har Keaton det vanskeligt med andre mennesker, så er hans kamp mod naturen og de døde ting en konstant hård skoling for ham. Han kan lammes, når ting ikke umiddelbart fungerer efter beregning. Når han i »Steamboat Bill Jr.« kaster et redningsbælte overbord og ser det gå plums til bunds, fryser hans blik fast et kort øjeblik, mens hans hjerne prøver at fatte det ufattelige. Flere af hans korte farcer bygger fortrinsvis på konfrontationen med ting, der ikke fungerer efter beregning (»The Boat«, »Electric House«, »One Week«, »Balloonatics« m.fl.), og at han fortsætter – *regardless* – må igen skyldes den drøm, han er flasket op med, drømmen om succes, selv om man må begynde fra bunden. Og er man millionær – som i »Battling Butler« eller »The Navigator«, da at overvinde sig selv og blive et almindeligt menneske med et almindeligt menneskes vilkår og så sejre, bevise sit værd.

Keatons kamp er en ensom kamp, der bliver så meget mere heroisk, som han har langt flere modstandere end forbundsfæller. Lumske rivaler og træske familiemedlemmer på hans eller pigens side rotter sig sammen med natur og unatur om at modarbejde hans optimistiske kamp. Her kommer billedet af Keatons kamp mod tyfonen i »Steamboat Bill Jr.« ind som synonym: en forblæst skikkelse fremadlænet i en vinkel på 45 grader og med hovedet bøjet som en tyr imod naturkræfterne. Kun lejlighedsvis får han hjælp af sin tilbedte (som i »Sherlock Jr.«, hvor pigens snubler over løsningen, eller i »The Cameraman«, hvor hun giver ham nok en chance, da han mislykkes), lejlighedsvis hjælpes han af sine eneste sande venner, koen »Brown Eyes« i »Go West« og aben Josephine i »The Cameraman«. Men almindeligvis skal han selv bevise sin uskyld, selv klare modstanderne, selv skaffe sig succes i livet.

En del af Keatons film handler om, hvordan han mistænkes for noget, han ikke har gjort (»Cops«, »Sherlock Jr.«, »The Goat«, »The Haunted House« – og strengt taget også »The General«). I »The Goat« bliver han ved en helt håbløs fejltagelse fotograferet i en berygtet forbryders sted, og hans portræt med efterlysning sidder snart på hvert gadehjørne. Han prøver først at sætte skæg og briller på plakaterne, men han må til sidst tage kampen op på realistisk basis, som han tager den op i de fleste af sine lange film.

Helt absurd bliver skyldproblematikken i »Our Hospitality«, hvor Keaton som ung new yorker intetanende kommer ind i en gammel slægtsfejde i Shenandoah Valley. For her gælder det ikke om at bevise sin uskyld, men om at *overleve* – og at vinde pigens. Til trods herfor er filmen som helhed lys i tonen og fuld af forsoning. En grund kan være, at Keatons familie er samlet i den: hans lille søn er barnet i prologen, hans far er togføreren, og fru Keaton, Natalie Talmadge, spiller heltinden. En anden, og sikkert rimeligere grund er, at filmen udspejles i 1831, hvad der gav gag-mændene rig lejlighed til nostalgisk leg med tidens romantik og primitive mekanik. Resultatet blev et vellykket stykke americana, der kan begrundes med Thomas Campbells ord: »'Tis distance lends enchantment to the view«. Selve togrejsen fra New York til den fiktive dal, hvor fejden udkæmpes, er ét langt, uaf-



Drømmen om succes: Buster som græsk statue. Side 159: Billede fra »The Cameraman«.

brudt gag med variationer over det snurreige lokomotiv »The Rocket« med efterspændte diligencevogne og med skinner, der lod hånt om forhindringer som væltede træer, klippestykker og løsgående husdyr.

Natalie Talmadge og Keaton var blevet gift i 1921, og da hun blev gravid, strømmede familierne til. Keaton var ufin nok til at lave »My Wife's Relations«, der må have irriteret søstrene Talmadge og deres mor lige så meget, som »Frozen North« irriterede den grædende *good-bad-man*, William Shakespeare Hart. »My Wife's Relations« skildrer Buster som en tyranniseret ægteemand, domineret af konens familie. Han stikker af til Reno i en *happy end*.

Keaton drømmer ikke så udtalt i sine korte farcer, der for en stor dels vedkommende var af karakter som andre, samtidige komikeres film, altså af typen: Buster som grovsmed, Buster som rigmand, Buster som straffefange, Buster i Alaska, og hvad disse erhverv og tilstande så kunne medføre af grinagtige situationer. »Frozen North« rummede eksempelvis en meget lang parodi på den nævnte William S. Hart, og inden i den en parodi, lidt à la Ben Turpins parodier, på Stroheims »Foolish Wives«. Ydermere er »Frozen North« udformet som én lang drøm,

altså en rigtig drøm. Den amerikanske drøm er der ikke megen *plads* til i de korte farcer – skønt »Daydreams« som helhed er selve den amerikanske drøm slået i stykker – men han lægger i dem grunden til mange senere store gags, og han afprøver her elementer til senere figurer i de lange film. Keatons film er ikke variationer over et tema, de er variationer over en række temaer, der har det fælles præg, at de udspejles på en amerikansk baggrund.

Rekviriten og gevinsten

Et gennemgående træk ved Keatons figur er en konventionel ærbødighed for det modsatte køn, en ærbødighed, der nok skyldes ukendskab til disse forunderlige væsener, men som kan begrunde en del af hans reaktioner og dermed en stor del af filmens handling.

I »Battling Butler« – hvis umiddelbare svaghed nok er den fra teatret medbragte, elementært dramatiske opbygning – forekommer en scene, hvor Buster Keaton som millionærsøn på fisketur falder i vandet. Han står midt i floden i vand til halsen, og da filmens unge pige kommer roende forbi, tager han høfligt hatten af for hende, som om de mødtes i en elevator. I »The General« beder han pigens komme brænde på fyret, men efter at have set, hvordan hun omhyggeligt putter en enkelt pind på og kasserer en kævla, fordi der er »hul i den«, indser han, at hun ikke er skabt til sådanne sysler. Han opgiver sin begyndende vrede, lukker munden igen og kysser hende i stedet. Det giver ham nye kræfter, og med dobbelt energi sætter han sig atter på togførers plads og rykker beslutsomt i et par håndtag. Det er, som om toget kører lidt hurtigere. Og pigens føler gudhjælpemig, at nu har hun gjort lidt nytte. De to scener fortæller en del om et kvindesyn, der må have sine rødder i jomfrutro, pionerabstinsens og patriarkat. Det skal naturligvis tilføjes, at Keaton i flodscenen endnu ikke kender pigens, mens han i togscenen allerede har slæbt heltinden igennem en gruelig masse prøvelser, der har skrabet noget af mystikken af hende.

Keaton arbejder i reglen med givne størrelser, og han har ikke andre budskaber end sig selv. Han forsøger kun sjældent at lave noget eller nogen om, allermindst pigerne, som han synes at elske først og fremmest, fordi de er piger, og piger bør man elske eller i hvert fald gifte sig med. I »Seven Chances« går han så vidt som til at fri til næsten alle, han kommer i nærheden af; dog er det her kærligheden til penge og hensynet til venen og kompagnonen, der driver ham. Det med at elske vil måske komme senere.

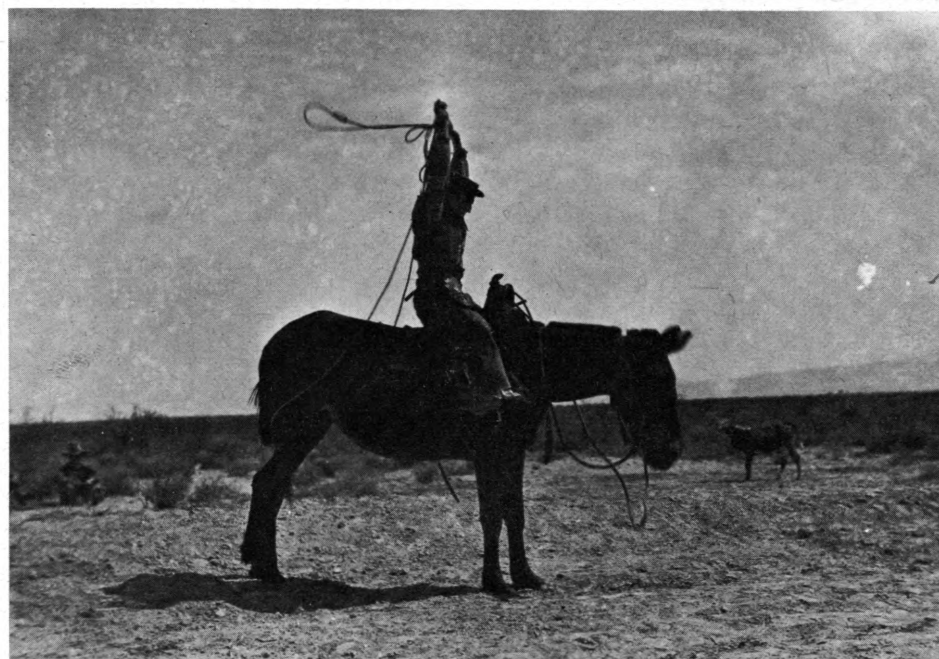
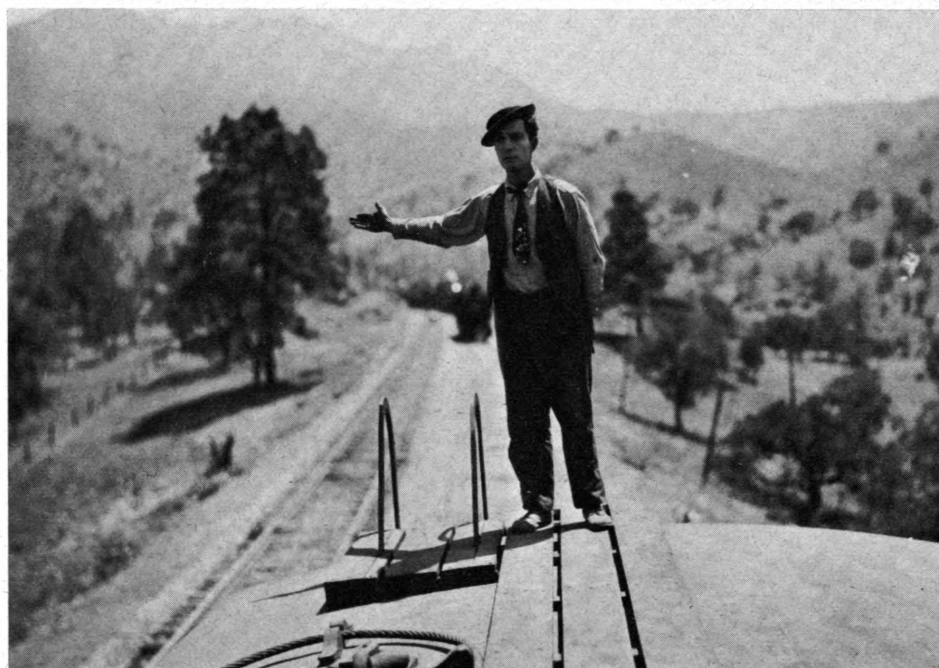
I andre film kan han være en rigmand, der kommer i tanke om, at han nok bør gifte sig (»The Navigator«, »Battling Butler«), men når han er velhavende, er han så verdensfjern, at pigerne (der i øvrigt næsten alle er ham overlegne i denne form for livsholdning) ikke vil vide af ham. Han kan endvidere i et nyt job eller et nyt miljø møde en pige og forelske sig i hende ved første øjekast (»Balloonatics«, »Go West«), eller han kan ved filmens begyndelse være forelsket i hende (»Seven Chances«) eller allerede forlovet med hende (»Daydreams«, »The General«). Ligemeget hvordan det

end begynder: han må altid ud i farerne og vise sin »værdighed« til lykken (som i sidste ende altså er lig pigen). Pigens »værdighed« kræves aldrig bevist. Hun er passiviteten selv eller ligefrem en klods om benet. Da Keaton i »The General« får befriet den høneforvirrede pige fra rævesaksen og selv ender med en fod og en hånd i saksen, drømmer hun da ikke om at hjælpe ham. Og når han springer i vandet fra »The Navigator« for at redde pigen op, er hendes eneste tanke at kravle så højt op på ham som muligt, uanset om han så er ved at drukne. Det endda uden hensyn til, at det var hende, der var skyld i hele miseren, da hun slap tovet; det kradsede hendes sarte hænder.

Pigernes eneste »værdighed« – eller værði – ligger i, at man kan »få« dem; dvs. i farcer var erotikken bandlyst, så tilbage var de konventionelle rester af ridderlighed og en god portion Olfert Ricard-respekt for ukrænkelighed og ægteskab som målet i sig selv. »Få« dem betyder altså i denne sammenhæng få dem til at sige ja og gifte sig med dem.

Keatons heltinder er upraktiske, forvirrede, beregnende, dumstolte, selvoptagne, forfængelige og troløse (det hele med meget få undtagelser som i »The Cameraman« eller »Go West«), og de kan være enten flæsebehængte tuttenutter i den griffithske stil eller pjanskede backfischer, hentet ud af Hollywoods lettere sædekomedier. Det er dog værdt at bemærke, at ligesom Griffiths heltinder måtte gå så gruelig meget ondt igennem, således skal også Keatons piger mærke livets hårdhed på egen bag. Jeg kan ikke sige mig fri for en mistanke om, at Keaton smuglede lidt hævn ind i de fysiske strabadser. De bliver med mellemrum hældt i vandet (»The Navigator«, »The Boat«, »Sherlock Jr.«), de skal tage turen ned ad en rivende flod og ud over et vandfald (»Balloonatics«, »Our Hospitality«), de udsættes for orkan og oversvømmelse (»Steamboat Bill Jr.«). Da Keaton i »The General« stopper pigen i en sæk og lægger hende på godsvognen i Nordstats-toget, er det ved at blive for meget. Selv han må vende sig bort, da de tunge pakkasser bliver smidt ind i vognen efter hende. Men der er ingen pardon i disse situationer; pigerne bliver rekvisitter på linie med træstammerne, kanoerne, taljerne og Keaton selv, rekvisitter i de omfattende, praktiske eksaminationer, der skal afgøre heltens skæbne. Pigerne skal naturligvis reddes, men det er også den eneste forskel fra de øvrige rekvisitter i de fantastiske numre, der på det ydre plan har et nok så smukt formål: at få os til at måbe af beundring for denne demonstration i dristighed, disciplin og *timing*.

Pigen ophører med at være rekvisit, når nummeret er udført. Hun er blevet til gevinsten, og gevinsten bliver prompte afhentet. Efter den enorme redningsdåd i »Steamboat Bill Jr.«, hvor Keaton har reddet såvel sin far som pigen og pigens far, ser de med forundring, hvordan Keaton på ny hopper i den rivende flod. Lidt efter dukker han op med en præst, der har flydt rundt på et redningsbælte. I »The Scarecrow« vies han og pigen i slutningen i en bil, i »Our Hospitality« (hvor hans fjender hedder Canfield, det samme navn som Keaton har i »Steamboat Bill Jr.«) udfører han sin dristige svingtur ud over vandfaldet for at redde pi-



gen. På vejen tilbage møder de en præst, og de er blevet gift, endnu før pigens familie er nået hjem.

Gevinsten personificeredes i de fleste korte farcer af Virginia Fox, men det er i øvrigt et karakteristisk træk ved de længere film, at der kom en ny heltinde for hver film (en undtagelse er Kathryn McGuire, der var med i både »Sherlock Jr.« og »The Navigator«, de to mesterværker fra 1924). I Rudi Blesh' bog om Keaton gøres der lidt ud af *besværet* med at finde *den rette* heltinde til Keaton-filmen, men man er ikke overbevist om de gode viljer. Keaton har ikke sin Edna Purviance, og det er karakteristisk for de medvirkende (og nok også for deres roller), at de eneste, man husker, er den kønne Marceline Day fra »The Cameraman« (der tillod hende en »aktiv« rolle i handlingen) og så måske garderobe-pigen med den forrygende mimik i »Seven Chances«. Hun står så godt i klippet efter at hans frier-brev er drysset fra balkonen ned over ham som sne (i øvrigt et typisk keatonsk dobbelt-gag, hvor en effekt får to betydninger: det visuelle indtryk af faldende sne får ham umiddelbart til at skutte sig, *samtidig* med at denne skutten kan gå på det iskolde afslag på frieriet; hermed røg den sidste af de syv chancer på gulvet). At man kun dårligt husker heltinderne kan andre, al den stund der dog var senere berømtheder blandt dem (Renée Adorée i »Daydreams«, Phyllis Haver i »Balloonatics« og naturligvis Natalie Talmadge). Men mon ikke det er naturligt, at man fra en film som »Our Hospitality« især husker et højdepunkt som redningsaktionen ved vandfaldet, og er det ikke naturligt, at man husker rekvisitterne i denne sekvens i følgende orden: Keaton (fordi han »er Keaton« med den udfarende kraft, den man forventer en mægtig indsats af, den der lægger op til actionen), træstammen (fordi den sort og tung umiddelbart før har placeret sig i vor bevidsthed og nu har indtaget en fremskudt plads i billedet), rebet (fordi man under Keatons forberedelser snart indser dets funktion som livline) og endelig pigen (der som en prik i et stort totalbillede mister al anden identitet end netop som det punkt, de øvrige rekvisitter når frem til) og med hende er nummeret jo kun halvt til ende. Det hele skal svinge tilbage igen, som når flyveren hentes tilbage i et trapeznummer. »Flyveren« er her en lige så død rekvisit som træstammen er det, og personligt er jeg ikke i stand til at opbyde så megen drengbogsromantik, at jeg kan fornemme nogen form for identifikation med heltindens ellers så farefulde situation.

I »Our Hospitality« forekommer et meget smukt gag, der ikke har andet end tovværk tilfælles med ovenstående, men som bl.a. hos Rudi Blesh er gengivet forkert. Derfor et lille forsøg på korrektion. På flugt for Canfield-brødrene er Keaton kommet til en klippeafsats højt oppe over floden. På klippen over ham kaster en af Canfield-brødrene et reb ned til ham for at han kan redde sig op ved hjælp af det. Keaton binder rebet om livet og kommer så i tanke om, at

det er hans dødsfjende, der venter deroppe. Han får en lys idé og trækker kraftigt i rebet: et sekund senere suser Canfield-brødrene forbi ham mod afgrunden, og i det samme går det op for Keaton, at ideen måske ikke var så god alligevel. Han når lige at erkende, at han har den anden ende af rebet bundet om livet, da han selv trækkes i dybet.

Det er måske lige værd at bemærke, at Buster Keaton gifter sig med indianerpigen i »The Paleface«, og at det var næsten 30 år før Delmer Daves forsigtigt forsøgte med noget lignende i »Den brudte pil«. Til gengæld skræmmes Keaton fra et frieri i »Seven Chances« ved at opdage, at pigen er sort.

Andre rekvisitter

Indledningen til »Seven Chances« består af lange tekster og korte tableau'er, der skal illustrere, hvorledes der går både vinter og vår, uden at Keaton kan få taget sig sammen til at erklære pigen sin kærlighed. Han og pigen står sammen ved hendes havelåge, og i første tableau har hun en lille hundehvalp i snor. I det næste tableau – et årtid senere – er hunden på størrelse med en Fox Terrier. I efterårsbilledet er den af Dalmatiner-størrelse og til sidst, da året er omme, er den en Grand Danois. Gag'et med tiden er naturligvis det primære, men Keaton doubler op med den voksende hund; altså i modsætning til det enkle *time-gag* i »The Paleface«, hvor han til slut kysser pigen: tekst: *Two years later*. Samme billede af Keaton, der kysser pigen.

Som kvinderne har dyrene i reglen funktion som rekvisitter. Undtagelserne er nævnt tidligere (»Brown Eyes« og Josephine). Schæferen i »Frozen North« er en rekvisit for miljøets skyld på samme måde som mammut'en og dinosaurus'en (tegnede) er det i »The Three Ages«, eller for den sags skyld i blækspruten i »The Navigator«. Keaton bruger hyppigt dyrene til sine visuelle vittigheder à la overførte vittighedstegninger: Keaton på havbunden i »The Navigator« griber en sværdfisk, for med den at kunne forsvare sig på lige fod med den anden sværdfisk (scenen er naturligvis også et udtryk for hans under rejsen udviklede opfindsomhed og snarrådighed). »The Three Ages« er forsynet med en epiløg, der skal vise, hvordan det siden gik de tre ægteskaber: stenalderfamilien præsenterer et hav af unger, det romerske par viser en mere begrænset flok små togaklædte, og 20'ernes ægtepar består af far, mor og pekingeseren. Det er en form for tableau-humor, man kan genfinde i dag i tegneserier af typen »Alfredo« af Cospér og Mogensen.

I andre forbindelser kan Keaton dog spille på dyrenes særpræg, som i »Go West«, hvor det groteske muldyr bl.a. har den funktion at understrege Keatons manglende tilhørsforhold til western-miljøet. Dyret synes ufatteligt højt, da han skal prøve at sidde op, og da han endelig er kommet i sadlen, sidder han på dyret som var det et stykke møbel. I »The Paleface« udnytter han vores ringe evne til at bedømme perspektivet i et totalbillede med buske. Han placerer to heste bag en busk. Vi kan kun se hovedet og halen af den ene, og det samme kan Buster, der kommer ind mod hestene fra vores synsvinkel. Han går om bag busken og sidder op, men da hesten træder frem fra buskad-

set, ser man, at han er siddet baglæns op på den bageste, skjulte hest. Den forreste står stadig på sin plads. Gag'et får os til at le de både over Busters fejltagelse og over vor egen. Altså en variation på dobbelt-gag'et (som »The Paleface« i øvrigt er rigt garneret med).

Et *sight-gag* af en for Keaton-film sært ensrettet og blød art findes i »Battling Butler«, hvor han som rigmandssøn på jagt sammen med sin tjener må konstatere, at der ikke er dyr i den skov. Men bag dem flakser agerhøns op, harene hopper omkring, og ræve, stinkdyr og opossum'er piler rundt i baggrunden. Der er ingen reaktion. Kun vi tilskuere ser dyrene.

Keatons omsorg for den døde hest i »Cops«, der får hovedtelefoner på, er nok mest af alt et udtryk for hans forsøg på at være praktisk; og hest og vogn kostede ham jo kun 5 dollars, så man kan ikke forlange alverden. Som *sight-gag* er det ikke sindsoprivende, det glider blot ind i helheden som et karaktertræk, en brik i billedet af Busters figur.

Anderledes vanvid findes i »Steamboat Bill Jr.« i orkanscenen, hvor Keaton siddende i sin hospitalsseng kører gennem byen og ind i en hestestald, hvor sengen standser et kort øjeblik. Keaton ser sig omkring, som om han drømte. Døren i den anden ende af stalden blæser op, og sengen med Keaton kører lige så forunderligt styret af højere magter ud af stalden igen, fulgt med øjnene af to rækker heste med spidse, fremadventede ører og drejende halse. Det er et oprin hentet ud af en drøm, som jeg er glad for at sige, at jeg endnu har til gode. Som uforklarlig, visuel magi svarer det godt til de hvide døre, der går op og i bag Keaton på dækket af »The Navigator«.

(Det bør nok nævnes, at der ikke er nogen ged i »The Goat«. Titlen hentyder til *scapegoat* – syndebuk.)

Keatons rekvisitter er ellers, når det ikke drejer sig om levende sådanne, af en størrelse, der kan modsvare enhver drengs drøm om substantielt legetøj. I »One Week« drejer det sig om et selvbyggerhus (i stil med Gog og Gokkes »The Finishing Touch«), og filmens store gag er også her en leg med og spilen på tilskuerens perspektivopfattelse. Under transport af huset går Buster i stå på en jernbaneoverskæring. Katastrofen nærmer sig i form af et tog, men det kører bag om huset, og vi forstår, at perspektivet i det store, frontale totalbillede af huset snød os. Men umiddelbart derefter kommer et tog fra den anden side, og det brager lige igennem huset. Banelinien var tosporet. Ved det første tog var vi tilskuere halvt oppe af stolene med tilbageholdt åndedræt, for derefter at synke nedad igen med en befriende udånding. Det er klart, at det andet tog afbryder denne bevægelse ned i stolen, og at det får hjertet til at hoppe i en brystkasse, der nu efter udåndingen forekommer smertende tom. Så hårdt kan man formidle følelsen af nederlagets katastrofe.

Keatons skiftende figurer lærte sidenhen at tumle de store rekvisitter, der ofte var transportmidler, som satte ham i stand til at arbejde inden for den klassiske, dramatiske form: rejsen. Der er ingen grund til at remse dem op, men det er karakteristisk, at Keaton ofte måtte lære at anvende tingene på en anden måde, end de oprindeligt var

Buster Keaton i forskellige prækære situationer. Det øverste billede er fra orkanscenen i »Steamboat Bill Jr.«. De to andre stammer fra »Go West«.

beregnet til: »The Navigator« kan ikke navigeres, »The General« er et instrument i krigens og spionagens tjeneste, bilen må fungere som båd i »Sherlock Jr.« etc. Keaton må hele tiden løse problemet med at få vendt disse døde, mekaniske instrumenter til sin fordel. »The General« behøver skinner for at fungere, og hans kamp for at holde disse skinner frie overgås næsten kun af hans fabelagtige snoresystem, der i »Steamboat Bill Jr.« sætter ham i stand til ene mand at sejle »Stonewall Jackson« ud på den afsluttende redningsaktion.

**He speaketh not, and yet there lies
a conversation in his eyes –**

(H. W. Longfellow 1807–82)

Grin ad det anakronistiske ved ovenstående citat, men bemærk, hvor ofte man forbinder Keaton og hans film med de store, spektakulære gags. Man vil se, hvordan Chaplin fremhæves for sine små, karakteriserende detaljer i modsætning til Keaton, som er mekanikkens, geometriens, akrobatikkens mand. Alligevel vil jeg hævde, at en meget væsentlig side af Keatons talent er hans evne til at placere lange, gennemspillede og detaljrige gag-serier med ham selv som den egentlige rekvisit på et relativt tidligt tidspunkt af filmen, hvad der sætter ham i stand til at lege med motiver og udtryk senere hen, når det store, afsluttende serie-gag skal tilføres

Et sjældent foto af Buster Keaton under indspilningen af »Our Hospitality«.

lidt menneskelige pauser i form af reaktions-skud. I »Steamboat Bill Jr.« forekommer det lange hattenummer, hvor han er mest interesseret i den storternede sixpence (og hvor han indlægger en lille *private joke*: blandt de hatte, faderen rækker ham, er også den flade, keatonske hat, som han med alle tegn på rædsel flår af, for at faderen ikke skal se ham med den). Tilskuerne følger det meste af scenen fra en position foran Keaton, og man kan fordybe sig i spillet i hans øjne. Mundens bevægelser indskrænkes til en momentvis sammenkniben af læberne; resten er ryk med hovedet, kroppens holdning og så øjnene, disse store, betragende øjne, der synes uforanderlige, men som netop i sådanne scener præsterer et filigranarbejde af udtryk for skiftende sindstilstande. Netop denne scene forekommer mig at være et gyldigt bevis på, at spillet i Keatons øjne ikke behøver at være et udslag af »Pudovkin-metoden« (som andre kalder »Kuleshov-effekten«) – altså den med mand plus barn = han udstråler lykke, mand plus tom tallerken = han ser sulten ud, mand plus død kvinde = han ser sørgende ud. De skiftende udtryk forårsages af de skiftende hatte, og en hat blandt mange andre hatte kan ikke få tilskueren til at lægge tilstrækkeligt motiv i Keatons øjne til at fremkalde et skift. Det må være Keatons eget værk, og myten om filmens *Great Stone Face* må revideres. Keatons ansigt registrerer alle følelser mellem de to yderpunkter: grin og gråd. Prøven og beviset kan leveres med stills taget direkte fra filmene og betraget uden de scener, Keaton reagerer på. En del sådanne

stills findes også i den i indledningen omtalte litteratur.

I indledningen brugte jeg også udtrykkene »afsluttet« og »afrundet« om Keatons film fra 20'erne. Jeg finder dem på sin plads. Jeg kan ikke se, at filmene med deres bundethed til 20'erne, deres hvilen i sig selv, deres smukt formede »indhegning« af myte og moral, kan tage sig anderledes ud i vor tids lys. Jeg tror, de vil blive set og bedømt på samme plan om ti år. Jeg noterede, hvordan Morten Piil i sin anmeldelse af »The Navigator« (Information 2.3.72) søgte sig med tilløb til en tolkning af filmen, hvis den var lavet i 1972, eller hvis man var freudianer. Men »The Navigator« er altså fra 1924, og hverken Pim eller jeg er freudianere, og så kan man kun beundre den for dens umiddelbare værdi: en elegant, tidløs farce bundet ikke *til* men *i* 20'ernes Amerika.

Keatons specielle måde at hilse på er vist aldrig beskrevet. Den ses bl.a. i »The Paleface«, hvor Keaton på sommerfuglejagt kommer ind i indianerlejren. Han tager ikke hatten af (Keaton er høflig, men ikke ærbødig). Han hilser med en flad hånd, der i en afstand af ca. 20 cm fra hatten vipper med håndfladen opad og skråt udad, ledsaget af en let foroverbøjning fra hoften. Denne hilsen foretages fortrinsvis gående. Den er kammeratligt imødekommende *uden* at personen mister noget af sin eventuelle værdighed, den er lidt sporty uden at være for pjanket. Det er en frimandshilsen.

Hvis jeg gik med hat, ville jeg lægge mig den til. ■

