



# BUSTER KEATON

*»But the greatest thing  
to me about picturemaking was  
the way it automatically did away with  
the physical limitations  
of the theatre«.*

## OYSTEIN HJORT

Tager man de finere nuancer bort bliver to ting tilbage som fundament for Buster Keatons apparition og stil som komiker, og for hans film i det hele taget. Den ene ting er fortiden som »human mop« i forældrenes vaudevilenummer, hvor gamle Joe Keaton smed rundt med Buster på scenen fra han var fire år gammel.

»Mærkeligt nok kan jeg ikke huske at Pop lærte mig noget som helst. Jeg så blot på hvad han gjorde, og gjorde det så selv efter. Jeg kunne tage fuldstændig hårrejsende fald uden at slå mig simpelthen fordi jeg havde lært fidusen så tidligt i mit liv, at kropskontrol blev noget rent instinktivt for mig. Når jeg aldrig brækkede noget skyldes det at jeg altid undgik at tage stødet fra et fald med nakken, den nederste del af ryggraden, eller med albuerne og knæene. Det er på den måde man får benene brukket. Skrammerne og bruddene kommer også, hvis man ikke som jeg ved hvilke muskler der skal strammes, hvilke slappes«.

Keaton ser hengivent tilbage på disse år med et nummer, det tilsyneladende ikke er nogen grund til at have de store minder om. Vaudevilenumre af denne art har været mere end krasbørstige, og komikken har sjældent nået ud over det primitive. Uden at blive nogen akrobat lærte han at bruge sin krop rigtigt, og han har utvivlsomt ret i at en mere professionel afpuddning i retning af det rent akrobatiske ville have spoleret den komiske virkning. Optagetheden af *how to take a pratfall* siger allerede noget om den nøje beregning der ligger bag selv de tilsyneladende mest tilfældige virkninger i Keatons film – og i sin selvbiografi glemmer han ikke

at notere sin undren over hvor dumdrigt og amatøragtigt the Keystone Cops nærmest med stadig fare for eget liv tumlede omkring og lod sig tumle med. Keaton selv er ikke i tvivl om konklusionen: *»Between one thing and another, I would say that my long career as a human mop proved most useful from the start of my work as a movie actor«.*

Den anden ting er den tekniske fingerfærdighed, for ikke at sige indsigt, der præger en lang række af hans film, og som han bygger utallige gags på. Keaton placerer i sin selvbiografi nogle diskrete bemærkninger om sit forhold til det tekniske. Beskedent anfører han, at han som så mange andre amerikanske drenge var »mechanically inclined«, og han brugte ikke så lidt tid til at skille motorerne i familiens lille cruiser og skiftende biler ad og smøre og samle dem igen. *»Well, the moment you give me a locomotive and things like that to play with, as a rule I find some way of getting laughs out of it«.* Når man tænker på fotografierne fra Keatons sidste år, hvor man ser ham opslugt af den kæmpemæssige modeljernbane med – som Rudi Blesh kalder det – *the train that ran through a landscape of memory*, forstår man at Keaton er nær ved en af de dybe ambitioner, når han andetsteds fortæller at han ville have svaret »civil engineer« hvis nogen havde spurgt hvad han ville være når han blev stor. Interessen for det tekniske lader sig bedst illustrere gennem analyser af hans mere komplicerede gags, men at den har en særlig plads i Keatons verden og giver den en egen dimension, fremgår af en række pudsige underværker, som man kan læse om i selvbiografien og Rudi Blesh's bog om ham.

En enkelt detalje fortjener dog særlig omtale. Da Keaton i halvtredserne hørte at NBC havde planer om at bygge et stort TV-center i California, gik han straks i gang med at udarbejde planerne til et sådant anlæg, som han også lod fremstille i en lille skala-model. Keatons TV-center havde alt til faget henhørende – teaterum der både kunne fungere som små intime eksperimentalscener og udvides til store scener, der kunne hæves og sænkes hydraulisk, lys- og lydteknik til alle tænkelige formål osv. – og han fløj med sin model til New York, hvor den blev demonstreret for *the top brass* i NBC og deres arkitekt. Planerne blev påhørt i høflighed, men derved blev det.

Dette kunne stå som en anekdote om Busters tekniske tosserier, der tog overhånd, men egentlig kaster historien lys over hans levende interesse for TV som medium – og derved skiller han sig, som i så meget andet, fra flere af sine jævnaldrende kolleger. Han forstod tidligt TV's muligheder (og fik en slags belønning i det faktum at TV gav ham et comeback som skuespiller i 1949), ligesom han tidligere end de fleste forstod at der var større muligheder i *comedy features* end i de gamle *two-reelers*. Da Joe Schenck købte de gamle Chaplin-studier til ham og gav dem navnet The Keaton Studio, foreslog Keaton at man helt gik over til features, men Schenck insisterede på at man fortsatte produktionen efter det gamle, fastlagte mønster. Chansen kom to-tre år senere, da han fik kontrakt med Metro Pictures Corporation, som tillod ham at arbejde helt selvstændigt med sit eget hold teknikere og skuespillere. Den første var »The Three Ages« fra 1923 og der-

efter følger hovedværkerne i jævn rytme frem til 1929, hvor der sluttes af med »Spite Marriage«. Året før havde Keaton udsendt både »Steamboat Bill jr.« og »The Camera-man«.

»Den nye kontrakt satte mig i stand til at producere to spillefilm om året, en til premiere om foråret, og en til efteråret. Det tog omtrent otte uger at indspille dem i modstilling til the two-reelers, som man klarede på tre. Denne nye indspilningsplan gav mig mere tid til det forberedende arbejde og til at bygge historien op. Klipningen krævede fra to til tre uger. Dette gav mig tre ugers fri fra den ene var færdig til vi begyndte på den næste.

I et par af mine two-reelers havde jeg forsøgt at indlægge en handlingsgang. Men dette havde ikke altid ladet sig gøre, og jo hurtigere gag'ene kommer i de fleste korte komedier, jo bedre. I spillefilmene fandt jeg hurtigt ud af at man var nødt til at præsentere troværdige typer i situationer, som publikum kunne acceptere. Jeg fandt at den bedste måde at dreje den på var at lægge ud med en normal situation, måske med lidt indlagte besværligheder, men ikke så meget at det forhindrede os i at grine. Dette tillod os at introducere filmens figurer på vej ind i eller på vej ud af situationer som ikke var for komplicerede. Først i den sidste tredjedel af filmen bragte vi dem ind i besværligheder, som gav det store grin, det helt store kom når den endelige katastrofe truede. Jeg gættede aldrig et gag eller brugte det samme plot to gange medmindre de kunne kamoufleres så godt at de overhovedet ikke kunne genkendes«.

Buster Keaton nærede stor beundring for Chaplin, og hævdede at have været klar over hans talent lige fra han så ham for første gang i en vaudeville sketch, »A Night in an English Music Hall«. Men han kunne ikke skjule sin overraskelse når andre senere slog på lighederne mellem de to typer, Chaplin og han havde skabt. Der var fra begyndelsen en fundamental forskel: »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 workingman and honest«. Man deler gerne denne overraskelse med ham, det synes lettere at påvise forskellene end lighederne mellem Chaplins og Keatons humor. Derimod kan man se et slægtskab i metoden, i opbygningen og udviklingen af gag'et. Dette gælder selvfølgelig fortrinsvis filmene fra selve »guldalderen«, inden Chaplins præntioner bragte ham væk fra den rene farce, og inden Keaton opslugtes af MGM's store maskine.

Da Keaton bliver sin egen herre med eget studio sker der en vigtig og interessant ændring i holdningen til gag'et. Det får en ny justering, og konstrueres herefter næsten udelukkende i relation til virkeligheden, til omgivelserne. Typisk nok foretrækker Keaton location-optagelser, for – som han siger – »more good gags suggested themselves in new and unfamiliar surroundings«. I overensstemmelse hermed forlades også det såkaldte cartoon gag, det umulige, det fantastiske gag. Keaton illustrerer selv dette med et eksempel fra two-reeleren »Hard Luck« (1921), hvis hele pointe er et sådant fantastisk gag. Filmen slutter med at Buster tager hen for at bade i en eksklusiv country clubs swimming pool. Der er masser af society til stede og for at gøre indtryk på de

elegante damer lægger Buster an til hovedspring fra den højeste vippe. Der går nogle minutter med at prøve afsættet og spille med musklerne. Mesterspringet ender som følge af en gigantisk fejlregning med at Buster ryger igennem det cementerede parti omkring selve swimmingpoolen, hvor han efterlader sig et stort hul og et fade-out. Derefter teksten »Years after« og et billede af den forladte og ruinerede swimming-pool, som der ikke længere er vand i. Så kravler Buster iført kinesisk dragt og hårpisk op af hullet og hjælper derefter sin kinesiske kone og børn op.

»But that sort of gag I would never use in a full-length picture – because it could not happen in real life, it was an impossible gag«.

Derimod benyttes gerne det uventede gag: Buster glider f. eks. ikke i den bananskal, publikum regner med, men først den næste (»The High Sign«, 1920 – udsendt 1921). Men altid er gag'et udsprunget af den foreliggende situation, af de omgivelser, Buster befinder sig i. Det kunne ske »in real life«.

I detaljer er det muligt at ane en sammenhæng mellem oplevelser Buster Keaton har haft uden for indspilningerne og nogle af hans gag-konstruktioner, eller se træk fra dem aflejret i filmenes detaljer. Når han lader togfører Johnnie Gray (»The General«, 1926) trække i en »lånt« uniform der ikke passer alt for godt – mon ikke han så har haft sine egne oplevelser fra verdenskrigen i frisk erindring? Der måtte han optræde i en alt for stor uniform, som han afskyede. Mere konkret kan der henvises til »The Three Ages« (1923), hvor han komponerer en scene over en practical joke Bobby Dunn engang lod gå ud over Keystone Cop-kollegaen Slim Summerville. The Keystone Cops havde en stammar, Vernon Country Club lige uden for Los Angeles' bygrænse, og her sad Slim og Bobby en aften over nogle drinks. Bobby havde fået bartenderen til at give Slim dobbelte sjusser, og det endte med at han faldt i søvn. Bobby skrev så en seddel, som blev afleveret til en dejlig pige der sad sammen med en muskuløs herre ved et bord i nærheden. På sedlen stod der: »Kan du ikke skille dig af med det store brød du sidder sammen med? Lad være med at se herhen nu, jeg sidder ved bordet lige bagved dig, og lader som om jeg er faldet i søvn. Jeg møder dig ved bagdøren om ti minutter!« »Who is this wise guy«, siger det store brød, får så øje på den blidt sovende Slim, og sender ham på en mægtig flyvetur ud igennem bagdøren. I »The Three Ages« var det skurken, der skrev sedlen og Buster der fik flyveturen. Den fine, og fint timede, baseball mime som Buster udfører på det store tomme stadion i »The Cameraman«, siger også noget om hans kærlighed til baseball, som han selv dyrkede i en årrække (The Keaton Studio havde eget baseballhold). Scenen illustrerer Busters situation i filmen netop da, men er så afrundet, at den sagtens kunne tages ud af sammenhængen og ses som en vidunderlig *hommage* til spillet og dets koreografi.

»In almost every picture I've made I make it a rule to become very serious about the fourth reel or so. That is to make absolutely sure that the audience will really care about what happens to me in the rest of the pictures«.

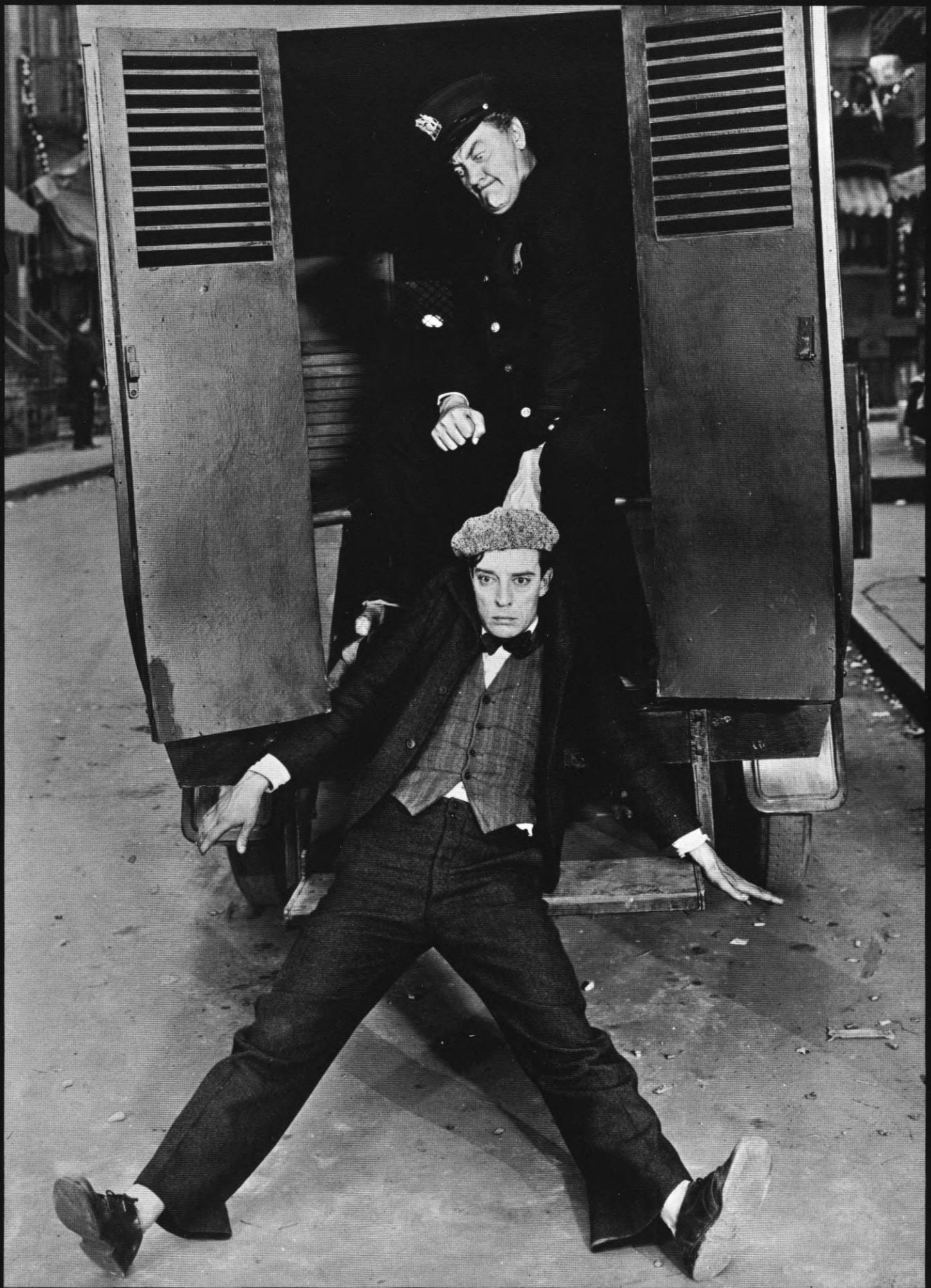
Dette statement røber en holdning til – og

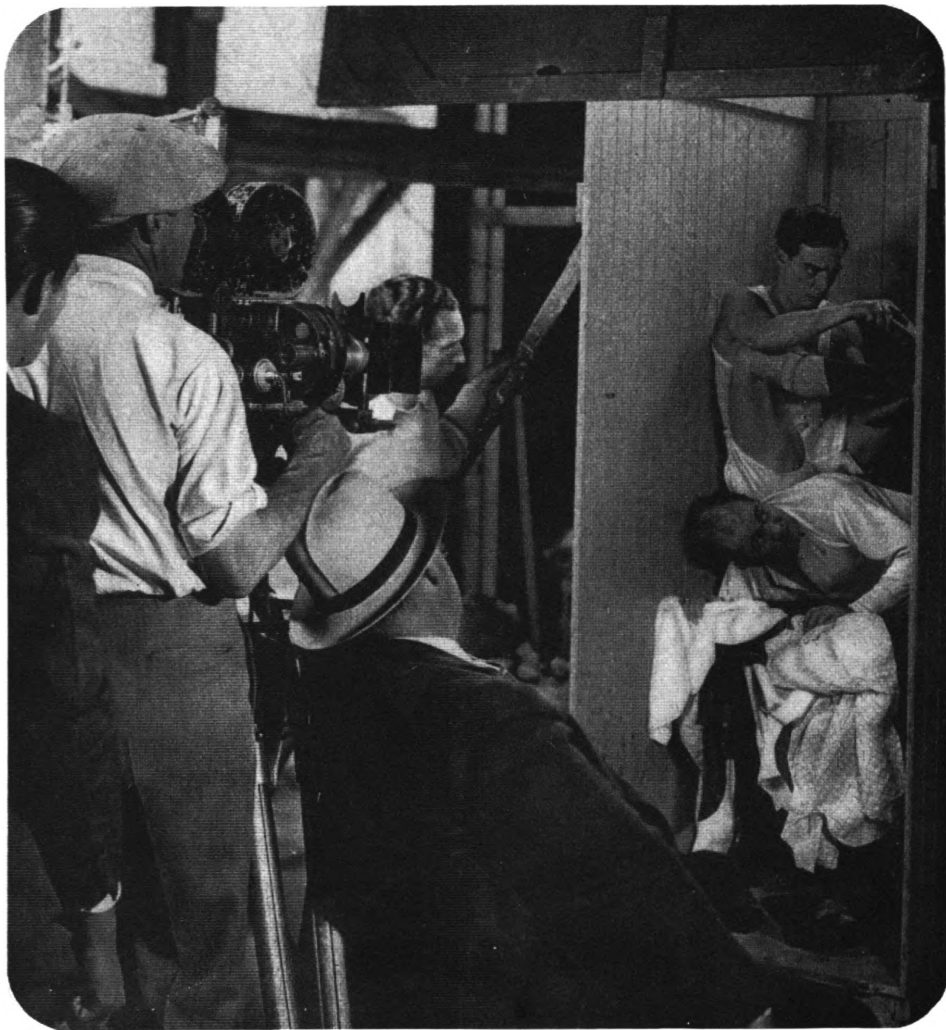
en omsorg for, kunne man sige – filmens publikum, som kan minde meget om Truffauts. Men også en interesse for at placere sin figur i en menneskelig og vedkommende dimension. Bemærkningen udvider de tidligere citerede ord om opbygningen af langfilmene, og man forstår, at Keaton ikke er ude efter at pakke figuren ind i sentimentalitet, men at placere ham i et mønster, en handlingskæde på en sådan måde at publikum engageres i hans skæbne.

Med omhu undgår han at blande forskellige typer gags, selv om dette i første omgang ville kunne hjælpe til at holde tempoet oppe, derimod sørger han så vidt muligt at fastholde det påbegyndte gag i dets egen dimension, og at udvikle det så langt omgivelserne afgiver stof til det. I forbindelse med diskussionen af et gag i »Seven Chances« (1925) fortæller Keaton bl. a. i et interview med John Gillett: »When I've got a gag that spreads out, I hate to jump the camera into close-ups. So I do everything in the world I can to hold it in that long-shot and keep the action rolling. When I do use cuts I still won't go right into a close-up: I'll just go in maybe to a full figure, but that's about as close as I'll come. Close-ups are too jarring on the screen, and this type of cut can stop an audience from laughing«.

Med forkærlighed benytter Keaton også det, David Robinson i sine nye bog om Buster Keaton kalder *the trajectory gag*: et gag der i stadig udvikling beskriver et sammenhængende forløb. Lignende udviklingskæder i Chaplins regi giver den nyligt genudsendte »Cirkus« mange smukke eksempler på, men ingen har skabt trajectory gags af en sådan perfekt timing og skønhed og behersket disciplin som Buster Keaton. Som det første fuldt udviklede eksempel på et trajectory gag anfører David Robinson slutningen på det moderne afsnit i »The Three Ages«. Buster, der er arresteret, finder ud af at den gennemgående figur Beery er en eftersøgt forbyrder. Han flygter ad en brandtrappe op på taget af en høj bygning, men forfølges. Den følgende trajectory afvikles i syv indstillinger:

1. Long-shot. Gesimserne på to seks-etages huse over for hinanden; gaderne med trafik synlig i kløften mellem dem. Buster bruger brandtrappen som springbræt idet han hopper fra gesimsen i billedets venstre side til den i højre side. Han griber fat i kanten men falder . . .
2. L. S. hen langs facaderne på bygningerne i højre side. Man ser markiserne over vinduerne i hver etage. Buster falder gennem de to øverste markiser, men klarer at holde fast i den tredje.
3. Medium-shot. Markisen. Buster klatrer op på dens ramme og får fat i afledningsløbet fra tagrenden. Det løsner.
4. L. S. De nederste etager af bygningen. Buster klynger sig til den øverste del af røret, der svinger udad og nedad og sender Buster ind gennem et vindue to etager længere nede.
5. M. S. Interiør: Brandstationens sovesal med den velkendte glidestang ned gennem en stor åbning i gulvet. Buster kommer farende ind gennem vinduet til venstre, og glider nedad stangen.
6. M. S. Interiør: Brandstationen. Stangen der er ført ned gennem den store åbning i loftet. En brandbil kører ud af porten til venstre. Buster kommer glidende ned og når





Øverst samt foregående side: Scener fra Keatons poetiske »The Cameraman«, nederst fire intense øjeblikke fra den smukke »The Navigator«.



lige at springe op bagpå brandbilen idet den forsvinder ud af porten.

7. Branden. Det viser sig at der er gået ild i den politisation som Buster netop er stukket af fra. Brandbilen ankommer, og Buster springer loyalt af sammen med brandmændene, idet han griber en økse for at hjælpe. Pludselig opdager han hvor han befinder sig, sætter stiltfærdigt øksen tilbage på plads, og forsvinder fra valpladsen.

Eksemplet hører til de enklere trajectories, men det viser frem mod spillefilmens fuldt udviklede, hvor forløbets rytme omhyggeligt integreres i helheden. Mesterværket er »The General«, der er så smukt komponeret, at den i sin helhed fornemmes som et stort, sammenhængende trajectory gag. Andre fine eksempler findes også i »The Navigator« (1924), hvor forviklingerne mellem millionæren Rollo Treadway og pigen alene ombord på den store damper, hele tiden udvikles som kædereaktioner i sammenhængende forløb.

Den visuelle skønhed, der præger Keatons film udledes dels af dette, dels af ønsket om at undgå de alt for stive og tørre atelierdekorationer. Buster Keaton foretrak, når det var muligt, location-optagelser. Hovedeksemplet er igen »The General«, som han insisterede på skulle optages i det oprindelige Oregon-landskab, og de to gamle lokomotiver, der også hører med blandt filmens hovedaktører, blev inden optagelserne ombygget så de nøjagtigt lignede nogle fra 1860'erne. De store hærafdelinger, der blev benyttet i store dele af filmen er heller ikke en fiffig udnyttelse af få statister. Det meste af Oregon State Guard blev lånt til formålet. Buster Keaton var kompromisløs i sit krav om autenticitet.

Denne kompromisløshed, denne strenghed, er også noget som præger de enkelte billedkompositioner. Her som i alt øvrigt søger Keaton en renset stil, en nøgtern renhed, som isoleret måske ville virke kølig, men som altid er i fuld balance og samspil med gagsens dynamik og vivacitet. Den næsten matematiske klarhed i kompositionen kan illustreres med et eksempel fra »Sherlock jr.« (1924). På flugt for filmens slyngler befinder Sherlock sig på et vist tidspunkt siddende på styret af en motorcykel hvis fører er faldet af. Den hårrejsende køretur, der er helt perfekt i sin timing, når et højdepunkt, da motorcyklen skal passere en bro under bygning. Broen ligger parallelt med billedplanet, og Sherlock er på vej hen mod et stort gabende hul i konstruktionen, da to store flyttevogne passerer i hver sin retning på den krydsende vej under broen. De når broen samtidig med at Sherlock når det ufuldførte stykke og via dem kører han videre på den anden side af hullet uden at notere mangler ved konstruktionen. Geometrien i kompositionens krydsende linjer er iøjnefaldende; tilsvarende geometriske bevægelser observeres også i »The General«, f. eks. i forholdet mellem de to lokomotiver eller mellem lokomotivet og hæren på retræte. Den visuelle effekt i sådanne krydsende eller modgående bevægelser udnyttes i næsten alle senere film. Kompositionelt kan man sige at »The General« i sin helhed er bygget op på en sådan frem- og tilbagegående bevægelse: Lokomotivet forfølges af Johnnie Gray (der bevæger sig fra dræsnen til cykel til det andet lokomotiv) frem til Nordstaternes hovedkvarter. Her stjæler Johnnie sin »General«



Buster Keaton i mesterværket »The General«.

tilbage og forfølgelsen går nu bogstaveligt talt den anden vej. Og forfølgeren er blevet den forfulgte.

De geometriske kompositioner får deres mest komplicerede udformning i »The Navigator«, i scenerne hvor damperens to ombordværende hver for sig får en anelse om den andens tilstedeværelse. Her er der tale om et gag »that spreads out«, og hele skibets dæk fastholdes i et totalbillede mens de to's søgen efter hinanden beskriver intrikate geometriske mønstre på denne scene.

Handlingen og de forviklinger der udspringer af den bygger næsten altid på Busters forhold til andre mennesker, hvilket her næsten altid betyder: forelskelse i en pige og forsøgene på at vinde hende, eller på forholdet til de genstridige ting. Meget ofte væves de to motiver sammen (f. eks. »The Navigator«, »The General« – for nu at holde sig til de bedst kendte).

»Incidentally, having grown up backstage, I have never been timid or shy with women. I do not claim I understand them, but neither, I am told, did Socrates, Schopenhauer, or Einstein.« Siger Keaton i selvbiografien. Både filmene og hans privatliv bekræfter hans ord. Hvis han havde forstået kvinder noget bedre er det muligt at han havde undgået et par oprivende skilsmisser, og dermed at blive flået økonomisk. I filmene har han som regel mere kontrol over sagerne, de ender i hvert fald med at han får det. Sjældent har man set en forelsket mand give sin tilbedte en så skrap behandling som den Johnnie Gray giver pigen i »The General«. Den lidet galante behandling kan måske ses som en (symbolsk) »hævning« fordi hun tidligere

har afvist ham, men man er lige ved at forstå Johnnie på en anden måde når man overværer hvordan hun hjælper ham ombord på »Generalen« under flugten. Lokomotivet trænger til godt med ild under kedlerne og hun skal hjælpe ham med at fyre op. Den kvindelige pertentlighed, eller en speciel opfattelse af hvad der er egnet eller ikke, får hende til at smide et stykke brænde væk, fordi en knast har efterladt et hul i det – det duer ikke, og hun giver sig til at feje gulv i stedet! Et smukt udtryk for forelskelse giver Keaton til gengæld i »The Camera-man« hvor den tilbedtes telefoniske invitation sender Buster på en sådan spurt gennem den halve by, at han når frem til hende mens hun endnu står med røret i hånden. Buster udtrykker et forsigtigt håb om at han ikke er kommet for sent.

Busters kamp med tingene er uden ende. Han tyranniseres af dem, og når filmene ender med at han behersker dem, er det kun en stakket frist. I næste film er det galt igen. Visuelt er dette næppe tydeligere demonstreret end i den tidligere two-reeler »One Week« (1920). Filmens nygifte par får i bryllupsgave af Onkel Mike et selvbyggerhus, et byggesæt hvis dele blot skal sættes sammen efter brugsanvisningens nummerfølge. Busters skufede rival tager imidlertid hævn ved at bytte om på numrene, og resultatet af Busters byggeaktivitet bliver en højst sølsom konstruktion.

I »The Navigator« modarbejdes han af tingene på en mere subtil, men ikke mindre typisk måde. At slå en flugtstol op på damperens dæk viser sig at være en overordentlig vanskelig sag. Forsøgene på at få noget at spise ombord, at åbne konserver uden dåseåbnere osv., viser sig katastrofale. Tingenes

tyranni er fuldstændigt, der er næsten tale om et tingenes mystiske egetliv, som truer parrets eksistens ombord. De ender med at finde nattero nede i maskinrummet, og vi ser, efterhånden som dagene går, hvordan Rollo Treadway ender med at beherske tingene ved hjælp af en række komplicerede Storm P.-agtige opfindelser. I »The Navigator« har denne udvikling en speciel funktion, idet den viser den udelige millionærs forvandling, en forvandling som til sidst også gør ham værdig til at vinde pigen, der oprindelig afviste hans frieri.

I denne duel med tingene ligger der også den teknisk interesserede og fingerfærdige Keatons begejstring for deres konstruktion og funktion. At han frem for noget andet elskede filmen som medium, som *apparat*, lyser ud af alt dette, og det er en kærlighed som får sit smukkeste udtryk i »Sherlock jr.«, og som blandt meget andet er et essay om forholdet mellem film og virkelighed. Som operatør i en biograf træder han i drømme ud af sin egen virkelighed og ind i filmens verden. Hvad er egentlig virkelighed her? I drømmen har skurken og heltinden i filmen lånt træk fra skurken og heltinden i hans liv, og han træder ind i den handling der udspilles på lærredet for at ordne de paragraffer, han ikke kan klare i sin egen hverdag. Man da han kommer op til lærredet og vil træde ind i handlingen klippes der til en lukket dør, og derefter igen til en havemur. Nu er han med i filmen inde i filmen, og må finde sig at blive »klippet« fra sted til sted, fra miljø til miljø, inden han selv kan tage aktivt del i den nye handling. Omgivelserne skifter, han er alene i en ørken, på en strand, i et mægtigt snelandskab. Så er han endelig heltten.