

*Ulrik Schmidt*

## Keaton and the Masses

### *English Summary*

This article explores conflicts between individual and mass and the process of *massification* (i.e. the becoming and unfolding of masses) as comic potential in Buster Keaton's physical comedies. This comic potential is basically characterized by a formalized and aestheticized reduction of human individuality when confronted with objective, non-human matter. De-individualization plays an important role in modern comedy in general. With his intense focus on massification, though, Keaton is not only one of the first, but also one of the most dedicated investigators of comic de-individualization by purely physical means.

The first part of the article considers the complex relations in Keaton between gag and narrative with specific regard to the conflict between the individual and the masses. Furthermore, the basic compositional elements in Keaton's cinematographic staging of individual-mass conflicts are explored, including *deactivation* and *isolation* of the individual in relation to his immediate surroundings.

Subsequently, the different forms of massification in Keaton are examined more closely with reference to variation in their comic potential. Here, Keaton's masses are grouped into three basic forms: In the *solid* mass—typically materialized in heavy objects and hard surfaces—the comic potential is due to its ability to violently tumble or jam the pacified individual into de-subjectified body mass. In the *fluid* mass, the comic potential is basically found in the unmanageable character of the soft, formless and constantly transforming phenomenon. In *pure accumulation*, Keaton focuses on the comic potential of the very formation of masses as a process of accumulation (i.e., the repetitive addition of discrete, more or less identical elements). Here, Keaton's interest lies above all in the formation of human masses (crowds).

The last section considers Keaton's cinematographic distribution of individual gags on the global scale of the entire film. Here, it is analyzed how Keaton incessantly glues the individual gags together into one large and seamlessly continuous gag. It is thus concluded that not only is each individual gag characterized by massification, but the way the different gags are interrelated throughout Keaton's films also has a profound mass character.

*Ulrik Schmidt*

Cand. mag. i Moderne Kultur og Kulturformidling og ph.d.-stipendiat ved Institut for Engelsk, Germansk og Romansk, Københavns Universitet, med et projekt om ambient æstetik i kunsten og livsformerne. Han er forfatter til bogen *Minimalismens æstetik*, København 2007.

# Keaton og masserne

Individet underkastes masserne. Det morsomme ved Buster Keatons film kan opsummeres i denne kendsgerning. Folkemasser forfølger, fastholder, slæber og vælter individet, masserne falder ned over ham og slår ham omkuld, han opluges i elementerne og trækkes bort. Hos Keaton er masserne det spændingsfyldte grundlag, hvorfra ikke blot det spinkle og standardiserede plot, men også alle ophobningerne af unikke gags – det, som det hele i sidste ende drejer sig om – udspringer. Når politimændene er mange, når klaveret er tungt, når vejret er dårligt, når trappen er lang og stejl, så har det lattervækkende altid samme rod. Det er massen, der er blevet komisk.

## *Individ og masse*

I Keatons film<sup>1</sup> er der kun et eneste klart aftegnede individ. De andre karakterer i filmene samler sig altid i noget større. Også når de andre optræder som enkeltstående og delvist individuerede personligheder, har de tætte forbindelser til den store masse, den enkelte films alle-de-andre. Cheferne, pigernes fædre, forretningsmanden, chaufføren, gadefejeren, togkonduktøren, rigmanden, politikerens, postbuddet, politimanden etc., man kan altid mærke på dem, at de har en part i massen: i deres indgående kendskab til omstændighederne, i deres privilegier og rettigheder, i deres fælles vaner, i den selvfølgelighed, hvormed de gør krav på loven.<sup>2</sup>

En lignende konstellation mellem den individuerede helt og 'de andre' udgør måske en velkendt struktur i de fleste tidlige *slapstick*-komedier (og for så vidt i den moderne fortælling i almindelighed).<sup>3</sup> Men sammenligner man Keaton med de to andre superstjerner inden for den samtidige stumfilm, Charlie Chaplin og Harold Lloyd, præger det enkelte individs udskillelse fra massen Keatons film på en anden og betydeligt mere fundamental måde. Randskistensen af Chaplins berømte vagabond-karakter viser sig måske på de mest iøjefaldende niveauer: han har huller i skoene,

han er sulten, han har ikke noget sted at bo. I store vendinger formidler alt ved ham budskabet til publikum om, at han er alene og udstødt. Til sammenligning synes både Keatons og Lloyds mindre spektakulære karakterer på dette niveau begge snarere at forsvinde i mængden. Men alligevel er Chaplins vagabond langt dybere integreret i massen end heltene hos Keaton og Lloyd. Vagabonden forstår i bund og grund karakteren og konsekvenserne af sin randeksistens, og når det kommer til konflikter med de andre, forstår han hurtigt deres motiver, han kender deres kneb og bruger dem gerne selv, hvis det er muligt. Lloyds helt – en påtaget gennemsnitlig middelklassefyr – står i denne henseende betydeligt mere udenfor, når han kommer i klemme i det sociale spil. Men på trods af heltens mange misforståelser og uheld, kommer det også hos Lloyd kun sjældent til egentlige konflikter mellem helten og de andre som masse. Det er som regel heltens egen iver efter succes – hans uskyldige løgnehistorier, hans forvrængede drømme og forestillinger – der placerer Lloyds karakter i de penible situationer, ikke masserne. Lloyds grundlæggende ‘problem’ er ikke selve massen.

Anderledes forholder det sig hos Keaton. I modsætning til især Chaplins karakter repræsenterer Keatons ikke en bestemt social type, der går igen igennem alle filmene. Keatons helt kan være storbymand eller provinsdreng, arbejdsløs, kunstner, arbejdsdreng, rigmand eller *college boy*, han kan befinde sig i 1920'ernes New York, under den amerikanske borgerkrig, i det gamle Rom eller i stenalderen. Hans karakter ændrer sig ikke og konflikten forbliver præcis den samme fra film til film. Keatons overklasseløg i *The Navigator*, *Battling Butler* og *Seven Chances* er lige så meget og på præcis samme måde på kant med masserne som hans arbejdsløse omstrejfer i *Go West*, *The Goat* og *Hard Luck*. Keatons film er i den henseende mere overfladiske end eksempelvis Chaplins mere melodramatiske fortællinger. De er i langt højere grad uafhængige af følelsesmæssige, moralske og politiske spørgsmål og problematikkerne udspiller sig alene i radikalt *konkretiserede*, overfladiske situationer uden dybere lag af betydning, uden ekspressivitet, uden nogen form for repræsentation. Keatons film er, også i dag, et af de klareste eksempler på en nøgtern, materialistisk filmkunst i den bedste betydning af ordene. De viser os alene helten som konkret og specifik individualitet – et enkelt menneske, en enkelt krop – udskilt fra og stillet over for alle-de-andre og alt-det-andet som konkret, sammenvævet masse.

Med netop hans fascination af massen og dens objektive kraft skiller Keaton sig markant ud fra de andre samtidige stumfilmskomikere, der slet ikke interesserede sig for massen i samme grad, men i stedet stillede sig tilfreds med at udspille konflikter mellem enkelte individer eller mellem

individet og et enkeltstående objekt. I sådanne komedier, hvor individet kæmper mod individet, tilbydes publikum ingen *absolut* overlegen og overvældende side at grine sammen med; der er ingen massiv overmagt, man kan alliere sig med mod det underkastede og nedgjorte individ. Slagene udspiller sig alene mellem to mere eller mindre ligeværdige – og mere eller mindre ligeligt individualiserede – parter. Som to uopdragne børn, der slås om en sukkermad, er de to aktører i sådanne film mere eller mindre 'selv ude om det' og deres kamp ender altid ved det ene individs mere eller mindre tilfældige sejr over det andet: den sidste lagkage, der kastes inden flugten; det sidste og hårdeste slag med hammeren. Der er måske tale om konkrete, fysiske overgreb, men selve *individualiteten* tager aldrig egentlig skade, dens grundlag indtages aldrig. Den endelige, fysiske underkastelse af individualiteten, og dermed det særlige komiske potentiale forbundet hermed, behøver massen for at finde sted.

Keaton-forskningen har ikke tildelt massen nogen nævneværdig betydning i Keatons film.<sup>4</sup> Men som jeg ønsker at tydeliggøre i det følgende, udgør konflikten mellem individ og masse et væsenstræk ved Keatons film, fra den mindste detalje til den globale helhed.<sup>5</sup> En forståelse af massens formationer og funktioner er derfor altafgørende for en tilfredsstillende forståelse af Keatons komiske projekt i almindelighed. Der findes naturligvis gags i Keatons film, som ikke iscenesætter massekonflikter i nogen synderlig grad.<sup>6</sup> Tilsvarende er nogle af Keatons film betydeligt mere end andre orienteret mod at iscenesætte de enkelte komiske situationer, såvel som det overordnede plot, i form af konflikter mellem individ og masse. Keatons mest narrative film – spillefilmene *Battling Butler*, *College* og *Three Ages* – har i mindre (om end altid nogen) grad massen som centralt omdrejningspunkt. Modsat er andre af filmene i altovervejende grad centreret om individets konflikt med masserne. Dette gælder særligt spillefilmene *The Cameraman* og *Seven Chances*, der i opbygningen af de forskellige gags synes nærmest udelukkende at kredse om masserne, men også spillefilmene *Steamboat Bill Jr.*, *Sherlock Jr.*, *Go West*, samtlige 19 kortfilm og, lidt mindre udpræget, spillefilmene *The General*, *Our Hospitality* og *The Navigator*.

Massen er den mangfoldige ophobning eller fortætning af enkeltelementer – fra partikler, molekyler og genstande til dyr, mennesker og maskiner – i en konkret, sammenhængende form.<sup>7</sup> Tilsvarende er *massificering* den processuelle begivenhed, hvori dannelsen eller udfoldelsen af massen *som* masse finder sted. Alle fænomener med en fysisk beskaffenhed *har* masse. Men tingene træder først frem som masse, de massificerer sig først, når deres massekvaliteter sættes i spil i en processuel begivenhed. Visse fænomener (en tåge, en dej, et vandfald etc.) har massen som deres

primære kvalitet, de er først og fremmest massefænomener. Mere skarpt afgrænsede fænomener så som objekter og subjekter (et skib, et klaver, en person etc.) opleves derimod typisk først og fremmest som individuerede, specifikke *figurer*, og deres massekvalitet er af mere sekundær art. Men med massificeringen kan der ske et skift i fremtrædelsen og opfattelsen af sådanne ting og figurer væk fra deres individuelle træk og hen imod deres egenskab af masse: når skibet viser sig at være uendeligt stort, når klaveret viser sig at være umanerligt tungt, når personen bliver 'ren krop' osv. Massificeringen medfører på den måde ikke blot en eliminering eller udglatning af tingenes betydende, figurative, repræsentationelle og genkendelige træk. Den sætter sig samtidig markant igennem som den primære kvalitet ved tingene. På den måde iværksættes eller fremhæves ophobningen og fortætningen som selvstændige begivenheder.

I hele denne problematik ligger kimen til en særlig form for massekomik, der når en af sine kulminationer med Keaton. Denne komik beror fundamentalt på massificering, men dog er det aldrig massen selv, der bliver komisk. Det komiske ligger *alene* i dens desubjektiverende og afindividualiserende tendens: fordi massen fjerner individet fra dets subjektive domæne og indsætter det på massens konkrete plan; fordi individet reduceres til kød og blod; fordi massen trænger ind på det, opsluger det og invaderer dets grænse; fordi massificeringen ikke længere gør det muligt at skelne de enkelte individer fra hinanden. Det at få noget på tøjet, det at marchere, det at falde omkuld og det at være meget tyk kan i hverdagen forekomme at være ganske ubetydelige forhold uden indbyrdes relation. Hos Keaton ophøjes sådanne fænomener hver især til små adgange ind mod en af den moderne komiks væsentligste former: *desubjektiveringen og afindividualiseringen som komisk form*.<sup>8</sup>

### *Fortælling, gag og masse*

Man har ofte – og her særligt i relation til spillefilmene – hævdet, at de mange konkrete, fysiske situationer i Keatons film fjerner opmærksomheden fra filmenes centrale tema og blot fungerer som indholdsløse, 'rent visuelle' morsomheder, som rene *gags*, der som en klud i munden stopper den lineære fortælling for en stund inden den tages op igen.<sup>9</sup> Keatons utallige gags afsporer utvivlsomt den narrative fremdrift – det enkelte gag synes sjældent at have nogen tydelig narrativ begrundelse, men kun at dreje sig om sin egen komiske effekt. Men selvom de to niveauer måske danner forskellige rammer om forskellige situationer af forskellige form og karakter, understreger de konkrete gags hos Keaton dog netop desto tydeligere den tematik, som fortællingen har iscenesat. Det er i de enkelte

gags, at filmens tematiske grundkonflikt, forholdet mellem individ og masse, udspilles i sin mest uformidlede form.

Lad os, af rent praktiske grunde, navngive Keatons karakter i filmene og kalde ham Buster.<sup>10</sup> Umiddelbart er Busters forhold til massen på henholdsvis det narrative niveau og det konkrete, fysiske gag-niveau meget forskellige. På det narrative niveau søger Buster evindeligt om optagelse i massen. Hans mål er at finde en plads i mængden: han vil giftes, han vil arbejde, han vil være ligesom de andre. På det konkrete gag-niveau, derimod, frygter Buster massens afindividualiserende kraft og flygter fra den. Filmenes forhold til massen kan på den måde synes splittet. På et niveau er massen god og efterstræbelsesværdig, på et andet er den frastødende og destruktiv. Men vægtningen af det narrative og det konkrete niveau i Keatons film er slet ikke lige. Busters stræben efter de andres accept på det narrative niveau er ikke blot tømt for de morsomheder, som det utvivlsomt er filmenes primære anliggende at iscenesætte. Filmenes *plots* forekommer samtidig relativt standardiserede, unuancerede og uinspirerede i sammenligning med de fysiske situationers overvældende detaljerigdom, deres ekstreme filmiske præcision og Keatons ofte decideret livsfarlige udførelse af dem. Keatons fremgangsmåde i produktionen af sine film vidner også om en sådan entydig prioritering af opbygningen af gags på bekostning af det narrative forløb. Helt fra begyndelsen af produktionen, fra den første vage idé, havde fortællingen her blot det formål at fungere som et påskud for iscenesættelsen af de konkrete konflikter.<sup>11</sup> Keaton brugte gerne enorme ressourcer på at bygge et kæmpemæssigt vandfald i sin egen baghave for at kunne lade sin helt falde i vandet på den voldsomste og mest realistiske måde, men lod samtidig sin karakter forelske sig i helt fremmede kvinder inden for filmens første minutter uden større betænkelighed ved den åbenlyse mangel på troværdighed heri. Det var ikke indholdet, men den materielle overflade, der interesserede ham. Keatons film fortæller måske en historie, men hans komik er essentielt stum. Den fortæller intet.

Keatons skæve prioritering mellem niveauerne har en væsentlig indvirkning på den måde forholdet mellem individ og masse opleves på i de enkelte film som helhed. Busters umiddelbare tiltrækning mod massen på det narrative niveau synes i lyset af de utallige fysiske overgreb, han efterfølgende udsættes for, at få noget tvangsmæssigt over sig. Det er som om, at den drift, der trækker Buster mod kærligheden eller arbejdet, ikke rigtig tilhører Buster selv. Som om, at han helt fra begyndelsen af filmene – når han genert og forventningsfuld kontakter pigen for at invitere hende ud, eller når han ydmyg og beskeden søger forefaldende arbejde – allerede er blevet sat i en narrativ klemme i forhold til masserne, der tvinger ham til

at opsøge netop pigen med den største og mest aggressive far og de fleste og mest skeptiske brødre og netop det arbejde, hvor den mest ondskabsfulde chef tilbyder ham de mest ydmygende arbejdsvilkår og de dårligste lønninger. Det er som om, at de standardiserede plot-strukturer subtilt og bag heltens ryg har opstillet en bane, der fører ham direkte mod de masser, der *allerede* har rottet sig sammen og sat deres ydmygende, fysiske overgreb i scene. Ofte udformer fortællingerne sig på en sådan måde, at det i sidste ende lykkes Buster at trænge ind i massen. Han optages, han bliver gift, det lykkes ham at åbne massen op. Men den afslutningsvise lykke, som fortællingerne på den måde postulerer, virker altid en smule forkert. Man fornemmer, at Buster aldrig rigtig har fået løst det egentlige problem med masserne.

### *Objektivitet, passivitet og isolation*

Det typiske gag inden for den tidlige *slapstick* bygger på vekselvirkningen mellem en aktiv og en passiv part, der konstant skifter position. Først kaster den ene mand en kage, så kaster den anden mand en kage tilbage. I modsætning hertil forskubbede Keaton konflikterne fra den intersubjektive konflikt mellem to individer og over mod den *objektive spænding* mellem et eneste individ og alt det andet som masse. Her findes ikke længere en aktiv og en passiv part, der kan skifte plads efter omstændighederne, men alene en objektiv verden hvis kraft et fundamentalt *passiviseret* individ bliver underkastet. Denne objektive, passive form er, ned i mindste detalje, et væsenstræk ved den måde, hvorpå Keaton iscenesætter sin helts møde med verden som masse, fra hans berømte stenansigt og hans karakteristiske måder at falde mod jorden på til den manglende brug af nærbilleder og andre identifikatoriske virkemidler. Tingene *sker* for Buster; det er alene omstændighederne, der producerer de komiske situationer. I sine utallige kollisioner med verden ligner Buster i højere grad et udskilt objekt, der forsvarsløst modtager verdens tryk, end han ligner et subjekt, der navigerer, udtrykker sig og udtænker planer. Er der tale om subjektivitet i Busters relation til masserne, er det alene i den passive forstand som underkastet. Den handlekraftige, ekspressive, oplyste og rationelle subjektivitet trænger ikke længere igennem.

For at understrege passiviseringen af individet i hvert enkelt gag iscenesætter Keaton gennemgående sin helt på en sådan måde, at han fremtræder markant *isoleret* fra sin umiddelbare omverden. Keatons gags splitter rummet og trækker en usynlig grænse mellem Buster og resten af verden.<sup>12</sup> Denne splittelse er det, der overhovedet gør det muligt for verden at overraske og overvælde helten, så det konkrete spil mellem in-



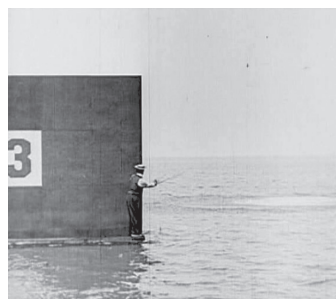
dividet og masserne kan begynde.<sup>13</sup> Når vi ser spanden med maling, der vælter ud over kanten, griner vi netop fordi bevægelsens objektiverede og passiviserede mål, Buster, *ikke* har set det, men i stedet uvidende er dømt til at modtage den flydende masse (*Neighbours*). Isolationen bliver på den måde et udtryk for den måde, hvorpå vi alle har rottet os sammen mod individet. Buster forstår ikke det, vi andre allerede har forstået, og heri ligger kimen til hans første udskillelse fra masserne. Han forstår ikke verdens koder og regner dem aldrig rigtig ud. Han er ikke dum, men han er uvidende, han er blevet frataget information og tænker ikke på det samme som masserne. Dette viser sig også i Busters tilbagevendende distraktion over for verden. *Multi-tasking* udgør en konstant udfordring for ham, og hans manglende evne til at håndtere flere samtidige informationer er udgangspunktet for utallige gags.<sup>14</sup> Når Buster som fattigt udskud tror, at han stiller sig i kø foran en udlevering af gratis brød, ser han for eksempel ikke, at han har placeret sig bag en mindre række af mannequin-dukker foran tøjbutikken ved siden af brød-udleveringen (*The Goat*). Når han fordybet i triste tanker sidder isoleret og forstenet på lokomotivets tværgående jernpæl mellem for- og baghjulet, lægger han *alt for længe* ikke mærke til at toget er sat i gang og nu kører af sted mod tunnellen (*The General*). Når han efter et skibsforlis søger tilflugt på et kæmpemæssigt, flydende træskilt, opdager han aldrig, at en samling af flådens torpedoskibe ligger i øvelse i nærheden, og at skiltets egentlige funktion er at udgøre et mål for deres skydeøvelser (*The Love Nest*). Han står på den anden side af skiltet og fisker. Når bomberne falder i vandet tæt ved ham, tror han, at det er en stor fisk og kaster snøren i bombernes retning.



*The Goat* (1921)



*The General* (1927)

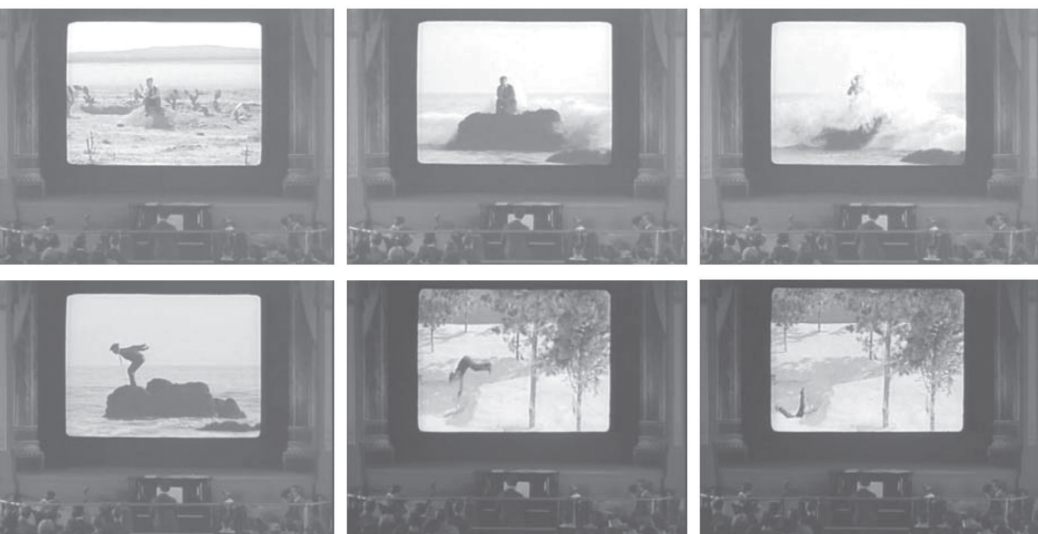


*The Love Nest* (1923)

Det mest tydelige – og bestemt det mest konkrete – eksempel på Keatons komiske brug af isolation finder man i starten af den berømte drømmescene fra *Sherlock Jr.* Her drømmer Buster, at han i en fyldt biografsal går op til lærredet, hvor filmen kører, og på spektakulær vis træder ind i



selve filmen. Snart efter begynder Busters 'nye' filmiske miljø pludselig at forskyde sig helt uafhængigt af helten, der desperat prøver at følge med omgivelsernes radikale transformationer. Fra først at befinde sig på trappen foran huset skifter omgivelserne brat, og Buster befinder sig nu pludselig stående på en marmorsokkel i en storslået have, så på en befærdet vej, så på en stejl klippeafsats, videre til midt iblandt en gruppe løver på savannen, videre igen til foran et kørende tog i ørkenen, så til en lille klippe i havet, til et snelandskab, tilbage til haven osv. Gennem en effektiv trickmontage iscenesætter Keaton på denne måde individets isolation fra omverdenen i den mest konkrete forstand ved at udfolde den på det diegetiske niveau.<sup>15</sup> Buster er ikke blot 'udenfor'. Han er blevet isoleret fra verden i en sådan grad, at han inden for den filmiske virkelighed ikke længere eksisterer på samme ontologiske niveau som tingene, omgivelserne og alle-de-andre. Og dog kolliderer hans forsvarsløse krop evindeligt med masserne.



*Sherlock Jr.* (1924)

### *Massens former*

Selvom Keatons egen karakter inkarnerer individualiteten i Keatons film, må massificeringens komiske afindividualiseringseffekt forstås som noget helt generelt ved filmene. Også de andre karakterer udsættes løbende for massens komiske overgreb, og i mange situationer bliver massen komisk i sig selv. Det må samtidig fastholdes, at den konflikt mellem individet

og masserne, som filmene udspiller, alene udfolder sig som et overfladisk møde mellem konkrete *former* og *materier*, mellem ting, størrelser og fysiske kræfter, der intet repræsenterer, men blot er blevet sat i bevægelse mod hinanden. Det spiller derfor i udgangspunktet ingen afgørende rolle, hvorvidt de konkrete masser, der underkaster individet, består af det ene eller det andet materiale. Det er alene elementernes *massekarakter*, der udgør 'problemet' og iværksætter de komiske konflikter. Den enkelte masse i Keatons film kan bestå af mennesker, dyr, ting eller partikler, dens materiale kan være levende eller dødt, organisk eller syntetisk. Den kan bestå af jord, ild, vand og vind; af mursten, kampesten, brosten, regn, sne, gær, olie, mælk, shampoo, barberskum, krudt, lim og røg; af hatte, grene, breve, rulleskøjter, dej, ure, elastikker, trapper, tønder, kasser, konfetti, guirlander, jern, æg, sko, sukker, træer, træstammer, klædeskabe, kartofler, klaverer, majsplanter, magneter, borde, tæpper, kuffertter, madrasser, tallerkener, døre, billardkugler, pengesedler, møbler, gryder, pander, tråde, ler, korn og brædder; den kan bestå af hø, klokker, kaktusser, skidt, skrald, aviser, bilmotorer, tøj, bomber, sandsække, geværskud, kanonkugler, balloner, pigtråd, elektricitet, reb, maling, elevatorer, huse, biler, tog, køer, heste, hunde, tyre, bjørne, fisk, løver, bier, hvaler, høns, politimænd, indianere, brude, børn, soldater, atleter, brandmænd, banditter, buspassagerer, vejarbejdere, middagsgæster, skuespillere, mannequindukker, tvillinger, tilskuere, baseballspillere, rugbyspillere, straffefanger, svømmere, gammeljomfruer og spøgelse.

Alle disse masser optræder på forskellige måder igennem filmene, men de har alle den samme grundlæggende funktion: at iværksætte og udspille filmenes grundkonflikt mellem individet og masserne. Betragter man helt overordnet Keatons iscenesættelser af masserne, lader de sig inddele i tre grundformer, der hver især udfolder forskellige aspekter af massens komiske potentiale. I den ene form optræder massen som en massivt *fortættet materie*, der som et objekt, en flade eller en ansamling kan omstyrte individet og reducere det til massens konkrete niveau. I den anden form er den fortættede materie begyndt at opløse sig, og massen optræder nu i *flydende form*. I den tredje grundform har massen adskilt sine bestanddele i en ensartet *ophobning* af diskrete og mere eller mindre identiske enkeltelementer. Jeg vil i de følgende afsnit behandle de tre grundformer hver for sig.

### *Den fortættede masse*

Det primære komiske potentiale i den *fortættede* masse ligger i dens evne til at *omstyrte* individet eller *fastholde* det i en bestemt position. Omstyr-

ningen og fastholdelsen reducerer på forskellig vis individet til massernes konkrete niveau som desubjektiveret kropsmasse. Det er et essentielt træk ved den fortættede masse, at den fremstår i ubrydelig pagt med den objektive verden. Hvor det lille objekt, der rammer subjektet – et pistolskud, en papirkugle, en ostemad – viser tilbage til et andet, affyrende subjekt bag begivenheden, peger den store fortættede masse ikke i samme grad på en afsender, når den omstyrter individet.<sup>16</sup> Massen har ikke nogen grund. Den falder eller vælter bare, den står der bare, når individet rammer den. Der er af samme grund ikke noget ‘at gøre ved det’. Det er alene den objektive verden, der har sat sig i bevægelse.



*One Week* (1920)



*The Frozen North* (1922)

Jorden eller gulvet, som individet står på, muren eller væggen, der omkredser ham, tunge samlinger af naturmasser så som sten, sne og træ og metaller og massive genstande så som klaverer, tøndes og kasser udgør alle en afvisende og potentielt omstyrrende flade, netop fordi de er så betydeligt større og mere fortættede end det individ, hvis kropsmasse de kolliderer med. Jo relativt tungere, hurtigere, større og mere koncentrerede masserne er – og jo mindre individet er – desto mere omstyrrende er kollisionen mellem individ og masse, og desto større bliver afindividualiseringseffekten. Keatons mange virtuost udførte fald i mødet med masserne udføres af samme grund netop på en sådan måde, at de fremhæver

kollisionens voldsomhed.<sup>17</sup> Når Buster omstyrtes af massen, skaber Keaton en illusion om en krop, der falder mod jorden som en død, *tingsliggjort* masse af knogler og kød. Kroppens påbegyndte bevægelser føres helt igennem uden subjektets modstand, de udstrakte ben hæves helt i vejret og hovedet mases voldsomt ned mod jorden. Massens reduktion af individet til den rene kropsmasse synes at foregå aldeles uhindret. Alt finder sted på massens niveau, alt er blevet masse.



Keaton falder i *The Playhouse* (1921)

Når Busters umiddelbare modstandere altid er meget store og tykke, er det samtidig for at kunne yde den mest massive modstand, når de vælter Buster omkuld. De store mennesker kan i sig selv blive til en overvældende masse, som det lille individ kan kolliderer med som desubjektiveret kropsmasse. De mange gags, hvor Buster støder ind i og væltes omkuld af store mennesker, adskiller sig på den måde ikke væsentligt fra dem, hvor den massive modstand udgøres af ting som klaverer, tunge kasser eller smækkende døre. Når Busters krop kolliderer med sine store chefer og med pigernes altid store fædre, når han løber ind i maven på den store høvding foran teltet (*The Paleface*), når han vælter ind i den tykke kvinde på gaden (*My Wife's Relations*) eller uforvarende væltes omkuld af den store kvinde, der pludselig kommer rutsjende ud af hurlumhejhuset (*The Balloonatic*), så er det ikke så meget på grund af de uheldige, menneskelige udvekslinger, at situationerne bliver komiske. Det er på grund af det objektive sammenstøds entydige karakter. Fordi den ene kropsmasse er betydeligt mere masse end den anden.



*The Paleface* (1922)



*My Wife's Relations* (1922)



*The Balloonatic* (1923)

### *Flydende masser*

I den *flydende* masse ligger det komiske potentialer i den fortættede og afgrænsede masses begyndende opløsning af sin faste konsistens. Massens grænser – fladerne, kanterne og konturerne – er blevet ustabile, og den er begyndt at vokse ud i *formløshed*.<sup>18</sup> Denne egenskab ved den flydende masse gør den uhåndterlig for individet. Den for mennesket så karakteristiske behændighed sættes ud af kraft, og individet, der før beherskede naturen, efterlades dehumaniseret og uformående tilbage blandt materier,

der glider bort og falder mod jorden. Det ligger i den flydende masses natur, at den vil flytte sig. Fordi den ikke i sig selv etablerer en fast overflade, må den lægge sig på eller op ad en anden og fastere flade, og med mindre den rammes inde eller holdes oppe, vil massen konstant forskyde sig langs fladerne og videre til andre.<sup>19</sup> Dette *grænseoverskridende* potentiale ved den flydende masse udnytter Keaton ofte til at understrege de subtile, men fundamentale ligheder, der eksisterer mellem individets forhold til de konkrete masser og til filmens alle-de-andre, ved at lade Busters konflikter med de uhåndterlige, flydende masser føre direkte ud i sociale konflikter. Når Buster for eksempel prøver at håndtere den bløde lermasse, forskyder situationen sig hurtigt til en konflikt med postbudet, der uforvarende træder ind ad døren (*My Wife's Relations*).<sup>20</sup> Den lim-masse, som bankassistenten Buster får på fingrene i banken, spreder sig hurtigt fra hans egne fingre til kundernes og røvernes og umuliggør udvekslingen af pengemasserne (*The Haunted House*).



*My Wife's Relations* (1922)



*The Haunted House* (1921)

Et andet, beslægtet komisk aspekt af den flydende masses grænseoverskridende tendens ligger i dens potentielle ophævelse af grænsen mellem individet og dets omgivelse. Individet kan få den flydende masse på sig. Den komiske effekt ligger her ikke blot i den passiviserende og isolerende



karakter af overskridelsen, som når en person 'har noget siddende' i længere tid uden selv at opdage det. Den ligger også i den identitetsforskydning, der kan finde sted, når massen tilsmudser eller tilslører individets offentlige selvbillede, dets formelle identitet. Den flydende masse udvisker her individueringstegnene, der er indlejret i subjektets overflade, og forskubber dets billede hen mod massens ensartede anonymitet eller ud i forvrænget ukendelighed. Keaton rendyrker dette komiske potentiale i de utallige oversprøjtninger af individet, der varieres med stor nuance gennem filmene. I andre tilfælde udnytter han, at det har en lignende effekt, når den flydende masse påføres overfladen på værdifulde og særligt repræsentative genstande (statussymboler, klenodier, statuer, portrætter etc.), som for eksempel i de scener, hvor Buster som smedelærling uforvarende sværter de fornemme kunders hvide, pertentligt rengjorte rideheste og dyre biler umanerligt ind i smørelie (*The Blacksmith*).



*The Blacksmith* (1922)

Et tredje komisk potentiale ved den flydende masse ligger i dens evne til at indhylle individet og danne en *omgivelse*. Den omgivende masse kan, ligesom den fortættede masse, være omstyrtende – som i de mange orkaner og strømmende vandmasser i Keatons film – og den komiske effekt udspringer da hovedsageligt heraf. Men andre gange er den flydende masse komisk blot ved det at blive omgivelse. Når massen på den måde bliver allestedsnærværende og 'atmosfærisk', vælger individet ikke længere selv sin verden, men *påtvinges* massen som intimiderende omgivelse. Det morsomme ved eksempelvis det at fryse eller blive våd – hvor særligt sidstnævnte spiller en stor rolle hos Keaton – ligger netop i individets afindividualiserende møde med kulden eller vandet som atmosfærisk masse. Den allestedsnærværende masse trænger ind på det forsvarsløse individ ad alle kanaler og opløser i bogstaveligste forstand skellet mellem det ene og det andet. Massen tvinger individet til at tage verden på sig, at give efter for objektiviteten. Det eneste, individet kan gøre, er at håbe på en snarlig mulighed for at flygte, at give op og trække sig tilbage i sit



private domæne bag de hårde flader; der, hvor massen ikke længere kan trænge ind.

Ligesom i de andre aspekter af den flydende masse knytter Keaton også her ofte den konkrete massekonflikt – Buster falder i vandet osv. – direkte an til massekonflikten som social konflikt. For eksempel er den vandmasse, som Buster indhylles i, når han isoleret og uvidende træder ud i swimmingpoolen, allerede en videreførelse af de mange piger i badetøj, der indforstået sidder og griner ad ham på kanten af bassinet (*Hard Luck*). På en tilsvarende måde udgør den regnmasse, Buster gennemvædes af, mens han sidder isoleret på det lille sæde uden for bilens kaleche, ikke blot et massificeret tidsrum, som han på ydmygende vis fastholdes i, men understreger i samme moment hans udskillelse fra alle-de-andre inden for i bilen (*The Cameraman*).



*The Balloonatic* (1923)



*Hard Luck* (1921)



*The Cameraman* (1928)

## *Rene ophobninger*

I iscenesættelsen af massens tredje grundform, den *rene ophobning*, stiller Keaton skarpt på selve dannelsen af massen og den komiske effekt, der kan ligge i, at noget overhovedet bliver en masse. Når Keatons ophobninger består af genstande, og ikke af mennesker, ligger den komiske effekt igen hovedsageligt i ophobningens overvældende potentiale, ligesom det var tilfældet med den fortættede og varianter af den flydende masse. I menneskemasser (og i mindre grad i masser af visse velkendte dyrearter) ligger der derimod et markant komisk potentiale i selve ophobningen. I modsætning til tingsmassen reducerer menneskemassen individet til massens niveau *inden for sin egen ramme*. Når ophobningen finder sted, er de enkelte subjekter blevet så mange, at de ikke længere står i noget individuelt forhold til hinanden, men begynder at tage og udgøre den samme form, hver enkelt subjekt begynder at overtage eller indoptage de andres identitet, at ligne og opføre sig som alle-de-andre. Menneskene i massen er således ikke længere 'sig selv', ingen er længere 'herre' over

situationen, alle følger massens retning i én sammenhængende størrelse, én ensartet flok, én objektiv kraft.

En af Keatons mest markante udstillinger af den afindividualiserende effekt ved selve ophobningen finder vi i *The Playhouse*. Busters problem med massen udfolder sig her som en helt bogstavelig kamp mod opløsningen af hans egen identitet, ikke ved at han opsluges i 'de andres masse', men ved at han underkastes sin egen mangfoldiggørelse og bliver til *sin egen masse*.<sup>21</sup> Dirigenten og musikerne i orkestergraven, *mistrel*-sangerne på scenen, stik-i-renddrenge, der sørger for tæppefald, publikum i balkonlogerne, alle er de blevet indtaget af Keaton selv som kopieret.<sup>22</sup> Scenariet viser sig halvt inde i filmen at være et mareridt, men fordoblingerne breder sig uden ophold ud i den efterfølgende, vågne virkelighed: Busters tilbedte og hendes tvilling ligner her ikke blot hinanden til forveksling, men befinder sig også alle steder på samme tid. Spejlene og spejlbillederne, der omringer ham, er utallige.



*The Playhouse* (1921)

Fordi de enkelte elementer i massen ligner hinanden til forveksling kan de altid blive flere og flere uden at massen ændrer grundlæggende karakter eller 'identitet'. Der, hvor der 'under normale omstændigheder' skulle have været en enkelt, unik størrelse eller nogle få lignende, kan der nu pludselig være uendeligt mange eller uendeligt meget. Der er ikke, i hvert fald ikke i denne sammenhæng, noget stort komisk potentiale ved en enkelt politimand, der løber på gaden, eller en enkelt brud, der træder ind i kirken. Men når de hober sig op og bliver ren masse, udvider politimændene og brudene hver især deres grænse hen imod det komisk overvirkelige. Der ligger på den måde en markant surreel effekt i den potentielle grænseløshed ved ophobningen. Massen forbliver hele tiden særdeles konkret og 'realistisk', men kan *samtidig* blive urealistisk stor.<sup>23</sup> Den enlige politimand, der forfølger Buster er pludselig blevet til uendeligt mange, pludselig har politimændene hobet sig urealistisk meget op og er blevet til ren masse (*Cops*, *Daydreams*, *Convict 13*; *Go West*).<sup>24</sup> Busters indledende småkonflikter med hver enkelt af de piger, som han desperat forsøger at gifte sig med for at vinde en stor arv, fører ud i ab-

surde konflikter med rene ophobninger af rasende, giftelystne brude, der fylder gaderne og forfølger ham over hele byen i et helt urealistisk omfang (*Seven Chances*).



*Cops* (1922)



*Go West* (1925)



*Seven Chances* (1925)

I iscenesættelserne af de rene ophobninger stiller Keaton samtidig ofte skarpt på selve ophobningsformen og de forskellige måder, hvorpå masserne dannes. Med den *gradvise* ophobning – et element efter det andet – udstiller Keaton for eksempel massens fascinerende trang til altid at ville vokse sig større ved langsomt at lade massen blive dannet og vokse sig stor ud fra et enkelt eller ganske få elementer.<sup>25</sup> Massen udstilles på den måde som noget potentielt overvældende og destruktivt. Der ligger en særlig *slapstick-suspense* i den måde, hvorpå den gradvist voksende masse bliver truende i sin konstante ophobning omkring individet: gærmassen i køkkenet, som vi ser langsomt vokse sig større og større, indtil den vælter gennem døren ind til stuen (*My Wife's Relations*); indianerne, der langsomt bliver flere og flere bag Buster, efter han uvidende er trådt ind i deres lejr på sin isoleret-koncentrerede jagt efter sommerfugle (*The Paleface*); brudene der forventningsfuldt ankommer til kirken én efter én, mens Buster isoleret-udmattet ligger og sover på den forreste bæk ved alteret (*Seven Chances*) osv.



*My Wife's Relations* (1922)





*Seven Chances* (1925)

I den *pludselige* ophobning – den ophobning, hvor massen synes at opstå lynhurtigt og ud af intet – er det derimod ikke længere massens trang til at vokse og gentage sine bestanddele, der bliver komisk, men snarere den enorme hastighed og eksplosive karakter, hvormed ophobningen finder sted. Det komiske ved den pludselige masse ligger i den ustyrlige kraft, hvormed massen opstår fra et ubetydeligt punkt i omgivelserne. Med eksplosionen har massen ikke blot forandret sin konsistens fra den fortættede eller flydende masse til den rene udfoldning, der nu spreder massen formløst ud over hele feltet eller langs en fortættet bane. Massen udviser samtidig en energi, hvis voldsomhed slet ikke tilnærmelsesvis synes at være indeholdt i dens enkelte bevægelser. Den pludselige ophobning bærer på den måde tiden i sig på en helt anden måde end den gradvise ophobning. Man når aldrig at se selve ophobningen, men man fornemmer at en ‘bagvedliggende’ potentiel energi er blevet udløst i massen og har resulteret i det rene *masseudbrud*, i åbningen af massen i en ren udfoldning *fremad* og *udad*.<sup>26</sup> Udgangspunktet for ophobningen, energiens oprindelse, lader sig dog ikke lokalisere. Det eneste, vi ser, når den pludselige masse folder sig ud, er den uhæmmede energi og den fundamentalt uproportionerede pludselighed, hvormed ophobningen finder sted. Det, vi ser, er ren og objektiv bevægelse, uden mål og uden grund.

De mange gags med fyrværkeri, bomber, krudt og geværskud i Keatons film spiller i den mest konkrete forstand på eksplosionens komiske effekt. I andre situationer anvender Keaton også her vandmasser til at skabe en pludselig ophobningseffekt: kraftige vandslanger, der pludselig kommer ud af kontrol; vandbeholdere, der pludseligt udløser deres vandlager ud over omgivelserne osv. Men også folkemasserne kan hos Keaton blive eksplosive. De kan pludselig mobilisere sig med stor kraft og styrte frem *en masse*, de kan uden egentlig hensigt stimle hastigt sammen, de kan pludselig sprede sig voldsomt ud af bygningens åbninger. Et af de mest markante eksempler herpå finder vi i den scene, hvor Buster, på date med

pigen, bliver overvældet af en voldsom menneskemasse, der pludselig, og tilsyneladende ud af intet, opstår ved indgangen til bussen. Massens bevægelse i retning af vognens øverste etage er så kraftig og hensynsløs, at Buster må slippe pigen på bussens nedre etage og passiviseret lade sig føre med op ad trappen for efterfølgende at tilbringe køreturen isoleret og alene på bussens øverste etage, mens den oprørte masse langsomt falder til ro omkring ham (*The Cameraman*).<sup>27</sup>



*The Cameraman* (1928)

### *Massegag og den store skala*

Keatons iscenesættelser af individets konflikter med massen i dens forskellige former optræder sjældent som isolerede punkter i det filmiske forløb. Den ene massedannelses overgribende og overskridende afindividualiseringer afløses typisk af andre, allerede før den første masse har mistet hele sin kraft, og en stor del af afindividualiseringernes komiske effekt består netop i en sådan *sammenkædning* af massificeringerne gennem filmene, så de udgør en samlet struktur af undertrykkelse. Et typisk eksempel på dette finder man i en længere scene fra *Daydreams*. Buster er her netop blevet ansat som gadefejer i New York, og en dag på arbejdet opdager han en mindre jordmasse på gaden, som han begynder at feje op. Så kommer en mand forbi med en trækvogn og spilder en betydeligt større jordmasse på vejen lige ved siden af. Buster forlader den mindre masse og begynder at feje den nye og større jordmasse op, men et hul i bunden af hans skraldevogn igangsætter et repetitivt forløb, hvor massen bliver uhåndterlig og konstant strømmer ud af vognen igen. Imens kommer en stor folkemasse imidlertid forbi med en rullende scene og en stor politiker, der holder en begejstret tale for tilhørerne. Gradvist fyldes vejen op med enorme mængder af konfetti, guirlander og anden papirpynt, som de feststemte tilhørere smider om sig. Buster efterlader jordmasserne og går i gang med at fjerne den betydeligt voldsommere ophobning af pynt fra vejen. Men på grund af den vindmasse, som er begyndt at stige i styrke, får Buster hurtigt problemer med at håndtere papirmassen, der hele tiden



blæser fra ham. Han får derfor den idé at antænde pynt-massen for at skaffe den af vejen, men en pludselig vindmasse spreder nu hurtigt den brændende masse af pynt til den store politiker og resten af folkemassen ved scenevognen. For at slukke ildmassen tænder Buster for en brand-slange, men slangens eksplosive vandmasse kommer ud af kontrol, og Buster oversprøjter uforvarende omgivelserne i alle retninger. Forløbet af konkrete massekonflikter munder direkte ud i et nyt forløb, hvor Buster underkastes den oprørte folkemasse og deres store leder i diverse, ydmygende scener med fysisk afstraffelse.



### *Daydreams* (1922)

Denne scene illustrerer en gennemgående tendens i Keatons måde at organisere morsomhederne på: de rammer publikum i kæder. Det ene problem fører direkte et andet problem med sig. Der postuleres og udstilles kausale sammenhænge mellem selv de fjerneste elementer (en lille samling af jord bliver uløseligt forbundet med en brændende kampagnevogn fyldt af politikere og en løbsk ildslukker). Det er ikke blot de enkelte konkrete masser, der i deres forskellige former skaber problemerne for Buster og bliver komiske. Også den måde, massekonflikterne hænger sammen på, tager indbyrdes massekarakter. Underkastelserne *gentager sig* i nye, lignende underkastelser i en *uafbrudt strøm*. Massen ligger på den måde som et subtilt grundlag også for den måde, hvorpå det enkelte gag knytter an til filmens alle-de-andre-gags som konstante videreførelser af det samme. Alle de konkrete massekonflikter i Keatons film kan blive til små

led, der føjer sig sammen i en endnu større masse, et eneste og uafbrudt *massegag*, der som et umådeligt filmisk maskineri fører det passiviserede individ igennem sig som sit eneste produkt i et i princippet uendeligt mekanisk forløb.

Keatons interesse for det umådelige maskineri og dets potentiale for opbygningen af massegags ses ikke blot i hans måde at organisere massekonflikterne i store, cinematografiske kæder. Den genfindes for så vidt i de utallige konkrete maskiner, der optræder i filmene, og som danner udgangspunkt for eller gøres til direkte genstand for diverse gags. En tilfredsstillende behandling af Keatons sofistikerede brug af maskiner kan ikke foretages her, men vil kræve en selvstændig undersøgelse. Jeg vil dog fremhæve et enkelt gennemgående træk ved Keatons brug af maskiner, som har direkte relation til hans interesse for massen. Keatons maskiner har – når de udgør et komisk potentiale – nemlig det til fælles med det mere abstrakte, filmiske maskineri, at de typisk fremtræder relativt massive og overvældende; de har altid tendens til at tage massekarakter.<sup>28</sup> Det gælder ikke blot de mange transportmidler og industrielle maskiner (de utallige tog, biler, både, busser, sporvogne, motorcykler, kraner, elevatorer, vandingsanlæg, mejetærskere osv.), der i filmene ofte udstyres med et omstyrtende, fastholdende eller eksplosivt potentiale alene på grund af deres kraft og størrelse. På trods af deres beskedne størrelse bliver også Busters mange hjemmekonstruerede småmaskinerier – ligesom Rube Goldbergs berømte maskiner – ‘alt for store’ og komplekse.<sup>29</sup> På samme måde som de globale, filmiske masse-maskinerier, der fører Buster videre fra led til led, går Keatons små maskiner aldrig den lige vej. De er alt for omstændelige i forhold til den relativt simple og rutineprægede opgave, de skal udføre; leddene hober sig op og forlænger den maskinelle proces ud i absurde dimensioner. Selv den mindste maskine kan hos Keaton blive til et masse-maskineri.<sup>30</sup>

I tråd med hans opbygning af massegags i massive maskinerier fremstår rummet i Keatons film essentielt uafgrænset. Hvor eksempelvis Chaplin som hovedregel organiserer sine gags omkring intime, lokale situationer udfoldet i lille skala – hans udprægede brug af *close ups*, det overskuelige rum, alle de små genstande og værktøjer etc. – udfolder Keatons maskinelle forløb af gags sig i stedet på den globale, grænseløse scene.<sup>31</sup> Selv når Chaplin, som i *Modern Times*, stiller sin helt over for industriens kæmpemæssige maskiner, forbliver de enkelte situationer altid klart afgrænsede, som udspillede de sig på hver sin egen intimszene. Chaplins karakter føres, på fabrikken, hvor han arbejder, måske ind i en mindre, isoleret del af den store maskine, men snart efter er han ude af maskinen igen ad den samme vej som han kom ind (*Modern Times*). Han føres



sjældent videre fra del til del og aldrig videre til nye maskinerier. Keaton, derimod, sender i den mest konkrete forstand sin helt med maskinerne fra den mindre situation og ud af vinduet, gennem nye gags og derfra videre til de næste, ud på landet, bort til andre byer. Hans scene har del i massens formløshed og udgøres i princippet af hele verden som ét umådeligt, massificeret maskineri.

Med opbygningen af sine masse-gags i et sådan konsekvent maskineri fastholder Keaton massens udøvelse af dens undertrykkende kraft over for individet. Det er samtidig karakteristisk for Keatons maskineri, at det – til dels i overensstemmelse med loven om den kommercielle films afslutning med klimaks – ikke holder farten konstant, men typisk *eskalerer* sine massificeringer i løbet af filmene. Intervallerne mellem de enkelte masse-gags bliver kortere og kortere, de enkelte grundformer af massen går i tættere og tættere forbindelse, deres overgreb bliver mere og mere komplekse. Samtidig vokser størrelsen på de enkelte masser med tilsvarende hast, indtil de har foldet sig helt ud og er blevet monstrøse. Det starter med en lille bunke jord, en lille plet på bilens motorhjul eller en hat, der blæser af, og ender med at hele gaden står i brand, at bilen er smadret til ukendelighed, og at blæsten trækker træerne, husene og individerne op ved roden og sender dem i cirkulation over byen.

I denne bevægelse fra det langsomme og det mindre hen imod det hurtigere og det større skifter det filmiske perspektiv samtidig skala fra det mindre rum og til de store, åbne miljøer, fra individets perspektiv til den rene masses skala. I overensstemmelse med den filmiske 'indholdsside' foregår dette i den mest konkrete, tekniske forstand. Når masse-maskineriet først har opnået tilstrækkelig fart, fastholder Keaton konsekvent brugen af supertotal- eller total-beskæring af billedet. Når massen først er blevet enorm, nærmer vi os ikke igen de enkelte dele af massen, men bliver så at sige i massens eget domæne. Blikket fjerner sig nu helt fra det individuelle og bliver uendeligt fjernt, panoramisk, perspektivet er på omgivelserne, 'verden'. Med et sådan globalt perspektiv fremhæver kameraets beskæring det objektive aspekt af massificeringerne. Den store afstand til elementerne udviser deres visuelle kendetegn i massens totalbillede og understreger derved for publikum, at det ikke (længere) er individuerede subjekter og objekter, der stimler sammen, men objektive elementer i en sammenhængende masse, som opererer ud fra helt andre parametre og i helt andre skalaer. Keatons beskæring af billedet i omgivelsernes perspektiv forstærker således ikke blot oplevelsen af den enkelte masse som noget, der kan vokse sig uendelig stor og selv begynde at omgive, selv blive en verden. Den understreger i samme bevægelse, at der ikke længere eksisterer nogen essentiel visuel forskel mellem tingene; at 'alt' er blevet

masse. Som et lille, ubetydeligt punkt i midten af den fortættede hob står individet tilbage. Dets chancer for at opretholde grænsen til massen forekommer uendeligt små.



*Seven Chances* (1925)



*The Scarecrow* (1920)



*Our Hospitality* (1923)

### *Masse og komik*

Keatons komik er en stum, overfladisk og konkret komik, der i radikal grad udspiller sig på tingenes niveau. Omdrejningspunktet for denne komiske form ligger i massernes reduktion af menneskets subjektive og rationelle felt, i deres begrænsning af det 'menneskelige' ved mennesket. Når vi griner af Keatons film, er det mennesket, vi griner ad; det udskilte, begrænsede og underkastede menneske. Og vi griner altid *fra den modsatte side*, fra massens side. Vi griner *med* massen. Vi griner over den overlegne kraft og det overlegne antal, hvormed massen overvælder individet, overskrider dets grænse og reducerer dets handlekraft uden nævneværdig modstand. Vi griner af, at massen besidder en særlig kraft, der kan fratage menneskene deres individuelle dømmekraft og få dem til i samlet flok at foretage sig de ustyrligste handlinger.

Men dog, må det understreges, eliminerer Keatons massegags aldrig individualiteten. De forskellige gags fungerer tværtimod kun, fordi de netop samtidig bevarer og udstiller *en subjektiv rest* indlejret i alle de-subjektiveringerne og afindividualiseringerne. Hvis det overhovedet er morsomt at betragte en gruppe mennesker, der bevæger sig i samlet flok, en mand der falder, eller for så vidt en meget høj eller meget tyk person – hvilket Keaton utvivlsomt mente det var – så er det morsomt netop fordi, at subjektiviteten kun passiviseres og sættes ud af kraft, og aldrig på noget tidspunkt helt forlader den objektive (krops)masse.<sup>32</sup> Menneskemassen får noget komisk over sig netop, fordi den ikke er absolut objektiv, men består af individuelle eksistenser, der blot i situationen ter sig som en objektiv masse og er underkastet dens kraft. Dette er utvivlsomt

en af de væsentligste grunde til, at Keaton med ubrydelig konsekvens insisterede på egenhændigt at udføre selv de farligste af sine stunts, og at han samtidig som regel valgte den lange, uredigerede indstilling selv under de voldsomste gags, hvor mange andre ville have taget trickklippet i anvendelse. Keaton ønskede, at vi skal se, klart og tydeligt, at det er Keaton/Buster selv, helten selv, det eneste individ, som nu er blevet reduceret til en kropsmasse, der flyver passivt og tingsligt gennem luften. Når Busters desubjektiverede krop møder verdens masse, har Keaton altid efterladt noget andet tilbage ‘inde bag ved’, som vi kan grine ad. Dette er kernen i Keaton komik: subjektet reduceres til masse og forbliver samtidig, i alle henseender, subjekt.

Bag alle morsomhederne bærer Keatons film et subtilt præg af underfuld melankoli i den måde de igen og igen og helt uden ophold udspiller den ulige kamp mellem det enestående individ og masserne. Det melankolske ved Keatons film er nøjagtigt det samme som det komiske ved dem: udstillingen af en reduceret individualitet og den individuelle grænses fundamentale skrøbelighed. Og dog er det jo samtidig blot tingene, der ‘gør det’. Massen tænker ikke og ved ikke, hvad den gør. Er der i massens evindelige nedgørelse og opløsning af individet tale om en form for mobning, må den alene forstås som en *objektiv mobning*, en mobning, der udfolder sig uden aggression, uden vilje og uden skyld. Det er netop voldens udpræget objektive karakter, som frigør den fra det strengt moralske domæne og gør den komisk. Og netop fordi nedgørelsen finder sted uden grund – uden subjektivt udspring og alene i kraft af massens objektive bevægelser – bliver det samtidig muligt at opleve den som noget egentligt frigørende. Gennem objektiviteten gives der plads til en nydelse ved at se individet blive reduceret, se mennesket blive opløst i sin modsætning og forsvinde i den kolde, nøgterne verden. Opløsningen af individet i massen bærer måske altid i sig en ‘lille tragedie’ over selve opløsningen, men den samme opløsning giver også altid publikum muligheden for en ‘ekstatisk udladning’ i massen. Når massen invaderer subjektet, giver det samtidig subjektet mulighed for at blive fri for sig selv.

## Noter

- 1 Jeg følger den almindelige opfattelse, at Keatons egentlige og egenhændige produktion – det, der normalt opfattes som de egentlige ‘Keaton-film’ – begrænser sig til de tredive stumme kort- og spillefilm, han indspillede fra 1920-1928, hvor han stadig selv havde fuld kontrol over produktionen (i alt 19 *two-reelers* af ca. 20 min. varighed (1920-23) og 11 spillefilm (1923-28). Keaton medvirkede i utallige film også efter denne periode, men ingen af dem besidder tilnærmelsesvis kvaliteterne fra de tidlige produktioner.

- 2 Også heltens udkårne står på massernes side, men hun åbner dog mere op mod helten og danner på den måde en indgang til massen.
- 3 Jeg anvender betegnelsen *slapstick* om den fysiske komedie inden for filmen, der havde sit kommercielle højdepunkt i mellemkrigstidens USA. Genren har rødder helt tilbage i middelalderens fysiske teater og i den italienske renessances *commedia dell'arte* og var også et centralt element i det 19. og tidlige 20. århundredes amerikanske *vaudeville*-teater. Keatons *slapstick*-komedier udspringer af hans relationer til netop *vaudeville* og i særdeleshed den tidlige, fysiske stumfilmskomedie (Mack Sennett; Roscoe 'Fatty' Arbuckle, den tidlige Chaplin osv.).
- 4 Førende Keaton-forskere som Donald Crafton, Tom Gunning, Alan S. Dale, Noël Carroll og Liza Trahair kommenterer aldrig direkte masse-aspektet hos Keaton. Robert Knopf taler om Keatons interesse for »multiples«, særligt i forbindelse med *Cops* og *Seven Chances*, men han synes dog heller ikke at forstå massen som et gennemgribende træk ved Keatons film (jf. Robert Knopf: *The Theatre and Cinema of Buster Keaton*, Princeton 1999, pp. 64-69).
- 5 Foruden massen er det andet altdominerende væsenstræk hos Keaton maskinaliseringen – et træk jeg kun behandler mere sporadisk i denne sammenhæng.
- 6 Flere af Keatons gags er variationer over velkendte grundformer i *slapstick*-repetoiret (faldet, jagten, slaget, parodien, forvekslingen osv.) og har ikke nødvendigvis – men kan dog i Keatons udformning altid have – direkte forbindelse til massekonflikterne (Se evt. Alan S. Dale: *Comedy is a Man in Trouble*, Minneapolis, Minnesota 2000, pp. 1-30, for en gennemgang af grundrepertoiret i amerikansk *slapstick*). Den vigtigste undtagelse fra iscenesættelsen af massekonflikter hos Keaton er dog, i mine øjne, hans helts mange forskydninger af objekters oprindelige funktioner, så de kan bruges som små maskiner eller indgå i større, sammensatte maskinerier: en krabbe, der bliver til en knibtang (*The Navigator*); henholdsvis en bil (*Sherlock Jr.*), en luftballon (*The Balloonatic*) eller en dykkerdragt (*The Navigator*), der hver især bliver til en båd; en ødelagt træbro over kløften, der omdannes til en lille flugtmaskine (*The Paleface*); en vagts lanse, der bruges først til stangspring, dernæst som slikske (*The Three Ages*) osv. Denne brug af objekter hos Keaton har i øvrigt paralleller til interessen for objektet i den samtidige franske surrealisme.
- 7 Jeg følger Michel Serres i denne brede definition af massen som noget, der både dækker den ubevægelige materie, dejmassen (gr. *maza*), repetition, blødgørelse (lat. *macerare*), massage (af dejen, f.eks.), levende masser, menneskemængder, informationsmasser, støj etc. (jf. Michel Serres: *Statuer*, København 1990, pp. 81-102).
- 8 Massekomikken vil her udgøre blot et enkelt aspekt af en mere generel afindividualiseringskomik. Andre, beslægtede, aspekter kunne eksempelvis være kunstiggørelse, identitetsforskydning (dyretilblivelse, kvindetilblivelse, barnetilblivelse, diverse vrangforestillinger osv.) og maskinalisering/mekanisering.
- 9 For forskellige diskussioner af dette forhold, se Donald Crafton: »Pie and Chase: Gag, Spectacle, and Narrative in Slapstick Comedy«, in K. Brunovska og H. Jenkins (eds.): *Classical Hollywood Comedy*, New York 1995, pp. 106-120; Noël Carroll: *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*, Malden, MA Wiley-Blackwell, 2007, p. 19; Lisa Trahair: *The Comedy of Philosophy: Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*, New York 2007, p. 44f; Knopf p. 84ff.

- 10 I Keatons kortfilm hedder helten ofte blot 'Buster'. I spillefilmene har han andre navne.
- 11 Under udarbejdelsen af filmene havde Keaton og hans hold af medarbejdere typisk blot udarbejdet en helt overordnet og rudimentær plot-skitse. Denne skitse blev brugt til at fastsatte en *setting* for den enkelte film og give holdet mulighed for at opbygge de væsentligste kulisser i studiet. De forskellige gags blev typisk improviseret frem og derefter nøje indstuderet i direkte relation til kulisserne, efterhånden som optagelserne fandt sted (Jf. Knopf: Op.cit., p. 37f). Muligheden for at fastholde en sådan økonomisk omkostningsfuld fremgangsmåde blev i øvrigt taget fra Keaton, da han overgik til MGM studierne i 1928. Filmhistorikere har ofte fremhævet netop ændringen til en mere strømlinet produktionsform (med fokus på stramme, forudproducerede fortællinger) som den væsentligste grund til Keatons eklatante kunstneriske vanskeligheder efter 1928, og altså ikke, sådan som det ofte bemærkes mere populært, overgangen til talefilmen i de samme år.
- 12 Keatons brug af isolation som komisk virkemiddel har i øvrigt mange forbindelser til de franske surrealistes sidestilling af tilsyneladende isolerede verdener, der sættes i objektiv kollision. Om isolation og surrealisme, se Jan-Gunnar Sjölin: »The Surrealist Image«, in Ø. Hjort, N. M. Jensen og H. D. Christensen (eds.): *Rethinking Art Between the Wars – New Perspectives in Art History*, København 2001, pp. 91-150.
- 13 Et klassisk eksempel på Keatons brug af isolation – som gentages og varieres igennem hele slapstick-genren – finder man i de forskellige situationer, hvor Buster, listende baglæns og nervøst spejdende bagud efter sin forfølger, tror han bevæger sig væk fra fjenden, mens denne, ser vi, allerede står og venter på ham bag hans ryg.
- 14 På tilsvarende vis fremhæver Carroll Keaton-figurens »absentmindedness« i det, han kalder for Keatons »inattention gags«. Carroll taler i samme forbindelse om Keaton-figurens »downright dumbness« (Carroll p. 6). Den egentlige komiske effekt af disse »inattention gags« ligger dog kun sjældent i heltens uopmærksomhed alene og aldrig i hans dumhed. Keaton er ingen klovn. Når Buster eksempelvis opfatter kaptajnens kommando: »All hands on the floor« alt for konkret og straks placerer sine hænder på skibsdækkets gulv, mens de andre besætningsmedlemmer haster rundt omkring ham på dækket for at fange hvalen og evindeligt træder ham over fingrene (*The Love Nest*), så bliver det ikke komisk, fordi Buster er dummere eller mindre opmærksom end de andre – som var han blot en mindre intelligent eller mindre koncentreret variant i massen. Det komiske skyldes, at han ikke kender de andres 'kode', deres indforståede jargon (i dette tilfælde metonymien HÆNDER = BESÆTNINGSMEDLEMMER). Effekten ligger med andre ord i den essentielle *forskel* i tænkemåde og perspektiv, som fundamentalt udskiller individet og isolerer ham midt i den tumultariske masse. Keatons »inattention gags« er altid mere grundlæggende isolationsgags.
- 15 Med maskinel, grafisk præcision er Keaton i begyndelsen af hvert klip blevet filmet i nøjagtig samme positur og med nøjagtig samme placering i billedet som i det forudgående.
- 16 Det er bemærkelsesværdigt, at der i så fysisk orienterede film som Keatons komedier så godt som ingen situationer findes, hvor den genstand, der rammer individet, udgøres af et mindre objekt (en stol, en lampe, en lille sten osv.).

- Når genstandene i enkelte tilfælde er små – som billardkuglerne, der skydes ud af det automatiske billardbord i *The Electric House* – er der altid samtidig så mange af dem, at de begynder at tage massekarakter alene i kraft af deres antal.
- 17 Kunsten at lade sig smide og ikke mindst falde på den karakteristiske tingslige måde, som Keaton mestrede, tillærte han sig tidligt gennem sin opvækst i *vaudeville*-teatret. Hans specialitet på scenen var her, fra en helt tidlig alder, at lade de andre medlemmer af familien (særligt Keatons far) udsætte hans spinkle barnekrop for forskellige ydmygende, fysiske handlinger, mens Keaton selv understregede den visuelle effekt af ydmygelserne ved at falde og ramme jorden på den mest forsvarsløse, tingslige måde. I en anekdote lyder det i øvrigt, at Keaton fik sit kælenavn 'Buster' af udbryderkongen Houdini, en af farens venner og samarbejdspartnere, da Houdini tilfældigvis overværede den seks måneder gamle Keaton falde ned af en stor trappe uden at tage skade, og uden det tilsyneladende gjorde et synderligt indtryk på det lille barn, hvormed Houdini derfor udbød: »That's some Buster your baby took« (en *Buster* er et voldsomt fald) (Jf. Knopf p. 20).
  - 18 Jeg forstår de flydende masser i Keatons film som noget, der ikke blot dækker de mange materielt flydende masser såsom de forskellige væskemasser – maling, olie, alle vandmasserne etc. – men også de masser, hvis flydende karakter er af mere formmæssig art, såsom ild- og røgmasser samt relativt konsistente, elastiske masser som dejmasser, gummimasser, rebmasser, tæppemasser osv.
  - 19 I sit store værk om massen fremhæver Elias Canetti massens trang til konstant at vokse sig større som dens primære egenskab. Af samme grund skelner Canetti mellem *åbne* og *lukkede* masser alene ud fra deres vækstform: »Massen er åben«, siger han, »så længe dens vækst ikke hæmmes; den er lukket, så snart man begrænser dens vækst.« (Elias Canetti: *Masse og magt*, København, 1996, Bd. I, p. 38).
  - 20 I begyndelsen af *My Wife's Relations*, hvor den nævnte scene udspiller sig, arbejder Buster tilsyneladende som skulptør og den dej-lignende masse, han står og håndterer på en krog på væggen, forestiller en blød lermasse.
  - 21 Det er en lignende desubjektiveringseffekt, der ligger bag parodien og den komiske efterligning i almindelighed, hvilket vi for eksempel også finder i begrebet at 'efter-abe'. I selve kopieringen trækkes mennesket mod det dyriske domæne, mod flokken, hoben, bestanden, meuten. (jf. Canetti p. 127) Når gadebørnene efterligner Busters gang bag hans ryg i begyndelsen af *The General*, trækker de ikke så meget Buster mod børnestadiet som mod flokken.
  - 22 »This fellow Keaton seems to be the whole Show« udbryder en af de mandlige Keaton-publikummer i balkonlogen til sin Keaton-kone efter, at han har konfereret programmets krediteringsliste: »Keaton's Operahouse ... Buster Keaton Presents ... Buster Keaton's Mistrels ... Director: Buster Keaton ... Mr. Bones: Buster Keaton ... Staff for Buster Keaton: Buster Keaton, Buster Keaton, Buster Keaton, Buster Keaton ...« etc.
  - 23 Det må understreges, at der ikke er tale om ontologiske forskelle, men alene om filmiske virkeligheds- og overvirkeligheds-effekter. Samtidig må det fremhæves, at den surrelle effekt ikke består i en afvikling af realiteten til fordel for det ekstra-virkelige, men netop i *sammenblandingen* af det virkelige og det ikke-virkelige (drømmen, det overnaturlige etc.). I det første surrealistiske manifest definerede André Breton således det surrelle som netop en 'sam-

- mensmeltning af drømmen og virkeligheden i en form for absolut virkelighed' (jf. André Breton: *Les manifestes du surréalisme*, Paris 1955, p. 15).
- 24 Keaton har tydeligvis overtaget sin interesse for den komiske iscenesættelse af politimænd fra Mack Sennetts *Keystone Cops*-film, produceret for The Keystone Film Compagny mellem 1912 og 1917. Her gøres en gruppe af uniforme og stærkt inkompetente politimænd gentagne gange til genstand for latter. Men Sennetts *cops* er altid så tilstrækkeligt få og så tilstrækkeligt forskellige, at de enkelte politimænd ikke i samme grad forsvinder i massen, men forbliver uniformerede individer (jf. Knopf p. 65).
- 25 Jf. Canetti p.31f.
- 26 Jf. Canetti, der taler om massens »udbrud« som »den pludselige overgang fra lukket til åben masse« (op.cit., p. 21).
- 27 Massens samtidige udskillelse og fastholdelse af Buster understreges i denne scene ned i mindste detalje af den filmiske iscenesættelse. På taget af bussen er Buster for eksempel placeret i forgrunden af billedet, mens de andre mænd er så store, høje og tykke, at de troner op ved siden af og bag ham og, i helt konkret og formel forstand, danner en ensartet og massiv omgivelse *rundt om* ham. At Buster bærer sort hat og mørkt tøj, mens de andre hovedsageligt bærer lyst, bidrager yderligere til effekten.
- 28 Gilles Deleuze har i den forbindelse påpeget, hvordan Keatons karakter ofte må bearbejde den alt for store maskine – den industrielle køkkenmaskine på damperen i *The Navigator*, f.eks. – så den kan blive funktionel i heltens egen skala ved at forskyde dens omfang og 'gøre den mindre', Jf. Gilles Deleuze: *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Paris 1983, p. 176.
- 29 Et af de mest karakteristiske eksempler på dette finder vi i Busters 'rammeplet-maskine' i *The High Sign*; en maskine, som Buster har konstrueret for at indbilde sin chef og det forventningsfulde publikum, at han, modsat realiteterne, besidder mesterskyttens overlegne træfsikkerhed. Maskinen er konstrueret således, at en lang snor forbinder et for publikum usynligt bræt på skydebanens gulv inde i huset med et kødben, der hænger i en krog på husmuren i gården bag huset. Neden for kødbenet er en sulten hund bundet fast til en klokke i en anden snor. Når Buster inde på skydebanen skyder mod målet, træder han samtidig på brættet, så snoren løsnes, og kødbenet i gården kortvarigt sænkes mod jorden. I det øjeblik, kødbenet kommer inden for den sultne hunds synsfelt, springer den imod kødbenet og trækker dermed i snoren til klokken, så den ringer.
- 30 Der ligger ingen latent kritik af maskinen og maskinaliseringen af samfundet – eller for så vidt af massesamfundet i almindelighed – i Keatons dyrkelse af masse-maskineriet. Det drejer sig om iscenesættelsen af et komisk potentiale. Dette understreges til dels af det tvetydige forhold, der generelt eksisterer mellem Buster og maskinerne: til tider underkastes Buster maskinernes kraft, men mange andre gange magter han, ofte ganske virtuost, at kontrollere dem og bruge dem i sin kamp mod masserne. Det vigtigste i denne sammenhæng er dog, at uanset om Busters møde med maskinerne er konstruktivt eller destruktivt for hans kamp mod masserne, finder der altid en grad af afindividualisering sted, som under alle omstændigheder udgør begivenhedens primære komiske potentiale.
- 31 Chaplins – og til dels også Lloyds – gags udfolder sig altid enten som isolerede solo-gags, som et »one-man show« (Jf. Dan Kamin: *Chaplin's One-Man*



*Show*, Illinois 1984), eller som direkte konfrontationer mellem helten og en eller nogle få andre i en serie af mere eller mindre isolerede sociale komplikationer i det lille sociale miljø. Knopf taler i forlængelse af Kamin om Chaplins »small-scale-gags«, som denne overførte fra den britiske *Music Hall*-scene, og som står i modsætning til Keatons ophobninger med rødder i det mere serielt organiserede amerikanske *vaudeville*-teater. (jf. Knopf p. 80).

- 32 Der er med Keatons tingsliggørelser af individet og menneskekroppen ikke tale om, at kroppen 'gøres til en ting', men netop kun at den 'gøres lig en ting', der samtidig i alle henseender forbliver et subjekts levende krop.