

Krigskomedier

Af [MICHAEL HØJER](#)

Komedier involverer oftest en række afvigelser fra det, man betragter som værende normalt inden for en given social sfære. Militære institutioner er derimod traditionelt kendetegnet ved strenge regelsæt, faste hierarkier, undertrykkelse af individualitet og personlige mærkværdigheder - og repræsenterer således en klar fastlæggelse af det, der kan betragtes som "normalt". Hvad kan derfor mere naturligt fordele for komedien end at vælge lige præcis den militære normalitet som sin skydeskive. Men den militære institution er én ting, begrebet "krig" en anden – for i det gruppevækkende fysiske og psykiske landskab, der opstår som følge af sammenstødet mellem to bevæbnede styrker kan der selvsagt ikke være meget at grine af, eller hva'?

"Nothing is just comic: things are comic in particular ways for particular reasons."
(Geoff King *Film Comedy*: 4)

Dr. Strangelove (1964), *M.A.S.H* (1970), *Catch 22* (1970), *Three Kings* (1999) og *Jarhead* (2005) kan alle med rette kaldes krigskomedier, fordi de er film, hvor komik er et absolut centralt stilistisk element, og hvor væbnede konflikter mellem fjendtligt indede kræfter danner den centrale baggrund for handlingen. Og det var netop disse amerikanske filmproduktioner fra henholdsvis 1960-70'erne og årene omkring årtusindskiftet, der skabte de første kim til min fascination af sammenblandingen af krig og komedie på film.

I den første af disse to perioder af den amerikanske (film)historie kan det ikke undre nogen, at umage størrelser som krig og komedie stødte sammen. Dels fordi USA oplevede en massiv kritik af sine klassiske idealer og etablerede institutioner, dels fordi den store generation af kultur-politisk bevidste unge, heriblandt *New Hollywood*-instruktørerne, tilvejebragte en kraftig udladning af kreativ energi. Set i sammenhæng med datidens helt store fysiske og ideologiske slagmark – Vietnamkrigen - virker også den aktuelle fremkomst af David O. Russells og Sam Mendes' i høj grad komediebaserede Irakfilm naturlig nok. Grundlæggende spørgsmål vedrørende Amerika og dets rolle i verden er endnu en gang kommet på dagsordenen.

Hver for sig er ovennævnte fem film taget i kærlig behandling af diverse filmskribenter fra både filmhistoriske, sociokulturelle og æstetiske vinkler. Hvad der derimod ikke er skrevet mange ord om, er den krigskomedie-tradition, som disse film udspringer af. Hvad mange ikke er klar over er nemlig, at krigskomedien allerede var en næsten halvtreds år gammel og ganske ofte anvendt mikstur, da milepælen *Dr. Strangelove* havde premiere i 1964. Helt nøjagtigt mødtes genrerne *krig* og *komedie* allerede ved afslutningen af første verdenskrig. Og hvem andre end selveste indbegrebet af stumfilmskomik – "vagabonden" med det ikonografiske overskæg og de udadvendte skosnuder – dukker op som hovedperson i filmhistoriens første eksempel på en ægte krigskomedie, Charlie Chaplins *Shoulder Arms* (da. *Gevær på Skulder*) fra 1918.



Krigskomedien skydes i gang

Omkring et kvarter inde i *Shoulder Arms* vimser Chaplins letgenkendelige persona rundt i en skyttegrav i Frankrig under 1. verdenskrig. Nærmest af kedsomhed bevæger han sig, i et totalbillede, hen til den skyttegravskant, der vender mod de tyske tropper. Der klippes til en halvtotal, hvor man ser ham lægge an til skud. Klippet er let elliptisk (en del af bevægelsen, hvor geværet bliver løftet mangler) som for at understrege det utålmodige i hans handling. Halvtotalen fastholdes, mens han affyrer det første skud, sætter en hvid streg med et kridt på et træbræt, genlader. Så affyrer han det andet skud, sætter streg nummer to, genlader og affyrer det tredje skud, sætter tredje streg, genlader og affyrer skud nummer fire og sætter endnu en streg. Da denne sidste streg er sat, drister Charlie sig - stadig i samme indstilling - til at stikke hovedet op over den øverste kant på de beskyttende sandsække. En tysk kugle flår hjelmen af ham, inden han når at dukke sig. Resultat: han tager hjelmen på og visker den fjerde streg ud - og fortsætter derefter ufortrødent med at skyde tyskere og sætte streger (figur 2-6).

Scenen er et mageløst eksempel på Chaplins evne til at finde på *slapstick* *gags*, men samtidigt et af de første og meget tankevækkende eksempler på sammenblandingen af krigens ikonografi med komediens modus. For hvordan er man i stand til at grine af, at minimum fire sandsynligvis unge tyske soldater mister livet på slagmarken, og at vores helt selv er lige ved at dø? Det kan man selvfølgelig kun, fordi komedieformen tillader det.

Komikkens natur

Ifølge Geoff King, der citeredes indledningsvis, opstår det komiske, når en social gruppes normale rutiner bliver brudt til fordel for en opførsel, der grundlæggende afviger fra det, man sædvanligvis ville kunne forvente i en ikke-komisk situation. Dette kan ske i form af overdrivelser, mangel på sammenhæng, tids- og karaktermæssige forskydninger i forhold til sammenhæng (*displacement*) eller ved deciderede brud på opstillede regler (King: 5-8). At støde på Chaplins hovedperson i ovenstående situation fremkommer som komisk på specielt to af disse planer.

For det første er den usandsynlige placering af vagabond-personaen inden for de militære rammer et tydeligt eksempel på *displacement*, hvilket *Shoulder Arms* slår fast helt fra begyndelsen, hvor den lille soldat rent visuelt udskilles fra de øvrige soldater i kraft af sin størrelse og udseende. Også på det handlingsmæssige plan virker han malplaceret, fordi han har mere end rigeligt besvær med at følge med i hærens indledende øvelser (figur 7-9). *For det andet* er hovedkarakterens legende og ligefrem nonchalante opførsel i skyttegraven, både i den nævnte scene og da han senere tænder en cigaret og åbner en vinflaske ved hjælp af de tyske kugler, der suser hen over hans hoved, helt ved siden af vores forestillinger om, hvordan rigtige soldater agerer i sådanne situationer.

Det komiske i disse situationer opstår netop pga. denne simultane tilstedeværelse af disse to forskellige bevidstheder. På den ene side forestillingen om, hvordan tingene foregår i den virkelige verden, og på den anden mødet med billeder og handlinger, der divergerer fra denne forestilling. Netop fordi Chaplin spiller det komiske modus ud mod vores almene sunde fornuft, berøves situationen de forfærdelige konnotationer, der normalt knyttes til skyttegravskrig. Komedieformatet tillader os således for et kort øjeblik at fornægte alvoren i situationen ved momentant at præsentere de farer, der lurser i verden omkring os, som intet andet end en spøg (King: 78). Men netop ordet "momentant" viser sig i *Shoulder Arms* at være centralt, idet Chaplins film trods den ofte vanvittige komik ikke endeligt fundamentaler sin tosseglade virkelighedsflugt som værende absolut - modsat Buster Keatons *The General* (1927), der er et andet eksempel på tidlig krigskomik.



Fig. 2-6: Chaplin skyder tyskere og sætter streger.



Fig. 7-9: *Displacement*: Chaplin udskilles visuelt fra de øvrige soldater; både i kraft af sit udseende og sine handlinger.

Den kritiske og den letbenede version

I *The General* er der umiddelbart ingen kritisk dagsorden under overfladen af klassisk narrativ fremdrift med slapstick- og deadpan-humoren som underholdende element i diverse jagtscener. Og man smiler forløst, da pigen er vundet, og filmen slutter. Det gør man måske også i *Shoulder Arms*, men under overfladen af episodiske gags i Chaplins film ligger et klart kritisk postulat om, at ægte heltedåd er en illusion, der kun kan opnås i drømme. Denne pointe slås fast, da vagabonden i slutscenen vågner fra, hvad der viser sig at have været en drøm – nemlig filmens mest centrale fortælling, hvor en lang række tyske soldater er blevet snydt og den tyske kansler taget til fange. Virkeligheden, som vagabond-soldatens både forvirrede og bekymrede ansigt afslutningsvis åbenbarer, er meget mere komplekst, end komediens uladsiggørige heltetegninger foreslår. Inden for Chaplins velkendte samfundskritiske begrebsramme bliver ægte krigerisk heltedåd og usandsynlige hændelsesforløb med en "happy end" således aldrig til andet og mere end en drøm (fig.10-11).

Hvor *The General* lader emnet krig falde i baggrunden til fordel for komikken, synes *Shoulder Arms* således at anvende sin komiske modus til andet og mere end apolitisk underholdning, ikke mindst via en direkte stillingtagen til og indirekte behandling af krigens natur. Disse to film illustrerer således fint de to grundlæggende tilgange til den samtidige anvendelse af krig og komik, der har været anvendt op gennem filmhistorien – én tilgang, hvor formålet er skeptisk eller direkte kritisk, og én, der sigter mod mere letbenet underholdning.

Den italesatte absurditet

Efter talefilmens fremkomst blev de mest berømte og populære amerikanske komikere de fire Marx-brødre. Deres komik var en blanding af allerede veludviklede komiske former som slapstick og deadpan og så en nyere sofistikeret brug af verbal komik, en anarkisk tilgang til meningsløs handling og en gennemgribende mangel på respekt for etablerede normer og politiske systemer. Også Marx-brødrene kastede derfor deres kærlighed på krigskomeden og lavede den politiske krigssatire, *Duck Soup* (Leo MacCarey, 1933), der via sin gennemgribende absurditet retter sit komiske skyts mod latterligt pompøse regeringsledere, absurd politisk forhandlingsdiplomatik, tilfældige retssystemer og sidst, men ikke mindst, krig, der udspringer af debil smålighed og ledes af kujoner.



Fig. 10-11: Hvor Chaplins hovedperson afslutningsvis må sande, at nonchalant komisk opfindsomhed og klassisk heltedåd udelukkende hører hjemme i fantasien, og ingenlunde redder hovedpersonen fra den faktisk forestående krig, så resulterer Keatons bindegale redningsaktion via gymnastisk virtuositet i en egentlig forløsning: den umage helt bliver en rigtig soldat og vinder pigen. Inden for den filmiske ramme forbliver Chaplins eskapistiske eskapader således tidsbegrænsede, hvorimod Keaton fastholder illusionen om et lykkeligt udfald på trods af krigens død og ødelæggelse.

I kraft af filmens implicitte kynisme og dens absolutte mangel på politisk respekt i en kritisk periode i den amerikanske historie - Roosevelt og USA kæmpede for at slippe ud af depressionens greb, og Hitlers magt i Tyskland voksede – fik *Duck Soup* ved premieren en meget kølig modtagelse af både kritikerne og publikum. Ikke desto mindre formåede den at slå den tone an, der senere i 1960'erne og 1970'erne skulle blive den dominerende udtryksmåde i komediens tilgang til krigen, og meget sigende var det også i den periode, at MacCarey's film blev genopdaget af amerikanske studerende, der tog filmen til sig i deres velkendte opgør mod "systemet."

Duck Soup gør brug af samtlige komiske virkemidler med det formål at påpege, at krig er et ufrugtbart, destruktiv og meningsløs svar på verdens problemer. Filmen er således ret radikal i sin tilgang til sit emne set i forhold til samtidens øvrige film, også i forhold til Ernst Lubitsch's *To Be or Not to Be* (1942), der til gengæld kan anses for at være den første krigskomedie, der på handlingsplanet italesætter spørgsmålet om samspillet mellem krig og komedie, selvom Chaplin vel også indirekte må siges at have gjort det.

To Be or Not to Be

Lubitsch var ligesom Chaplin, der havde haft moralske kvaler omkring produktionen af *Shoulder Arms*, klar over, at der kunne opstå problemer, når man blandede krig og komik midt i en krigstid. For at komme eventuel kritik i forkøbet indledte han *To Be or Not to Be* med en scene, hvor en meget seriøs teaterinstruktør, der er ved at iscenesætte et stykke om Hitler, diskuterer med sine skuespillere (der morer sig over en improviseret replik), hvorvidt man kan blande humor og alvor. Stykket er alt for alvorligt til pjank, mener instruktøren, men som filmen skrider frem bliver det, som Christian Braad Thomsen har påpeget, tydeligt, at "Lubitsch holder med skuespillerne: hvis man ikke må bekæmpe nazismen med f.eks. menneskelighed og humor, så har man tabt kampen på forhånd. Vil man bekæmpe nazismen med dens egne metoder, har nazismen overlevet i selve modstanden imod den" (Thomsen: 56). Filmens farceagtige komik – i form af slapstick, identitetsforvekslinger, verbalkomik og et ganske usandsynligt plot – er direkte rettet mod den umenneskelige seriøsitet, Hitler stod for; en seriøsitet, der ifølge *To Be or Not to Be* kvæler glæden ved livet. Filmen er således på mange måder en allegorisk skildring af komikkens evige og underfundige opgør med autoritære magthavende instanser.

To Be or Not to Be var sammen med Chaplins *The Great Dictator* (1940) del af en gruppe amerikanske anti-nazistiske 'beredskabsfilm' begået af en række førende instruktører (heriblandt Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Fritz Lang), og af disse film er det er sjovt nok de to komedier, der har vist sig mest holdbare (Thomsen: 58). Som nævnt endte også *Duck Soup* med at opnå klassikerstatus i tresserne, hvor den nye række af satiriske krigskomedier, der blev nævnt indledningsvis i denne artikel, lagde sig i kølvandet på de netop diskuterede films brug af humor i opgøret med og kritik af autoritære strukturer. Men hvordan kan det være, at disse film, der med rette kan betragtes som nogle af filmhistoriens mest centrale komedier, er skabt på et kanvas af død og ødelæggelse. Hvori ligger den velfungerende substans i sammenblandingen af krig og komedie?

Komediens sandhedsværdi

Niels Jensen foreslår, at det netop er i sin groteske og absurde skildring af krigens vilkår, at krigskomedier formår at pege på en sandhed. For når verden er "vendt op og ned," som under en krig, "kan det være den ses sandest i farcens spejl, hvor alting er omvendt, hvor de feje er heroiske og det heroiske fejte, hvor det grusomme er komisk og det komiske grusomt" (Jensen: 182). I forlængelse af denne pointe kunne man spørge, om ikke humoren i den henseende er mere rummelig end alvoren, fordi den netop melder sig, hvor alvoren må komme til kort. Fordi komedieformen vender alting på hovedet, tillader den publikum at bryde kulturelle normer og tilbyde én af to ting: en undergravning af officielle strukturer eller en konsolidering af disse ved at fungere som trykventil, så de kritiske tanker og følelser, der luftes, ikke føres ud i livet.

Under alle omstændigheder lykkes det et udvalg af ovenstående krigskomedier at få os til at fatte; at heltedåd er en illusion, at krig er absurd, og at komik er en nødvendig ingrediens - uden hvilken den menneskelige tilstand ville blive fordærvet. Dette lykkes netop, fordi



Lubitsch' komedie, *To Be or Not to Be* (1942), omhandler en polsk skuespillertrup, der bruger deres evner til at agere allierede spioner ved at forklæde sig og snyde de tyske besættelsestropper i Warszawa.

Shoulder Arms, *Duck Soup* og *To Be or Not to Be* anvender den komiske form til at bringe os *ud* af fatning, og det er den arv – at få os til at fatte, ved at blive bragt af fatning - som mange senere krigskomedier har videreført.

Hvad man har set igennem de sidste fem til ti år er fremkomsten af en bred vifte af krigskomedier, der alle på hver deres måde viser tilbage til krigsfilmkomediens tidligere tilfælde: den økonomiske kynisme i Gregor Jordan's *Buffalo Soldiers* (2001) leder tankerne tilbage på *Catch 22*, hvor amerikanerne bomber deres egen base med økonomisk gevinst for øje; Trey Parkers vanvittige animationsfilm med den meget sigende titel, *Team America: World Police* (2004) genbruger faktisk *skuespiller-som-spion*-plottet fra *To Be or Not to Be*; og sidste års *Jarhead* (Sam Mendes, 2005) vælter i intertekstuel humor og sender kærlige hilser både til M.A.S.H.-enhedens mangel på respekt for autoriteter og *Dr. Strangelove's* gemene binding mellem våbenterminologi og det seksuelle. I kraft af den humor, der opstår gennem brugen af klassiske komiske virkemidler, bliver disse nyere film ligesom Chaplins *Shoulder Arms* i stand til at understrege nogle pointer om krigens vilkår og grundmotiver, som det ellers ikke ville have været muligt at fremføre. I denne mulighed ligger, som sagt, formålet med sammenblandingen af krig og komik.



Fakta

Tim Dirks' artikler på *Filmsite*

- "[Comedy Films](#)"
- "[Duck Soup](#)"
- "[War and Anti-War Films](#)"

Niels Jensen: *Filmkunst* (Gyldendal, 1991)

Geoff King: *Film Comedy* (Wallflower Press, 2002).

Christian Braad Thomsen: *Drømmefilm* (Gyldendal, 2002).


The Chaplin Revue (DVD) - Ekstramateriale

Krigskomedier (og det, der ligner):

- Shoulder Arms* (Charles Chaplin, 1918)
- The General* (Buster Keaton, 1927)
- Duck Soup* (Leo MacCarey, 1933)
- Block-Heads* (John G. Blystone, 1938)
- The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940)
- To Be or Not to Be* (Ernst Lubitsch, 1942)
- Mister Roberts* (John Ford, 1955)
- Operation Petticoat* (Blake Edwards, 1959)
- Dr. Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964)
- What Did You Do in the War, Daddy?* (Blake Edwards, 1966)
- How I Won the War* (Richard Lester, 1967)
- The Secret War of Harry Frigg* (Jack Smight, 1968)
- M.A.S.H.* (Robert Altman, 1970)
- Catch 22* (Mike Nichols, 1970)
- Stripes* (Ivan Reitman, 1981)
- Top Secret* (Jim Abrahams and David Zucker, 1984)
- Good Morning, Vietnam* (Barry Levinson, 1987)
- Hot Shots!* (Jim Abrahams, 1991)
- Hot Shots! Part Deux* (Jim Abrahams, 1993)
- La Vita è bella* (Roberto Benigni, 1997)
- Three Kings* (David O. Russell, 1999)
- Buffalo Soldiers* (Gregor Jordan, 2001)
- Two Men Went to War* (John Henderson, 2004)
- Team America: World Police* (Trey Parker, 2004)
- Jarhead* (Sam Mendes, 2005)

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)