

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 05.01.25

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Katastrofefilm

(_film, _sjanger) På engelsk ofte kalt “disaster film”. Filmer om store katastrofer og undergang. Filmene viser “naturvold” og sivilisatoriske katastrofer (Bock og Lenssen 1991 s. 40). Også kalt dommedagsfilm og apokalyptisk film (eller disse oppfattes som undersjangrer).

Katastrofefilmene viser vanligvis “worst-case-scenarier” (Mai og Winter 2006 s. 248), f.eks. store jordskjelv, jordskjelv, oversvømmelser, en komet som treffer midt i en by osv. Filmene visualiserer og tematiserer enorme ødeleggelser, ofte med vekt på det spektakulære og sensasjonelle. Mange scener viser flyktende, panikkslagne mennesker. Det er ofte lite personkarakteristikk og vi blir ikke grundig kjente med personene. Hovedhensikten med filmene er å vise de fryktelige hendelsene. Fra noen katastrofer hjelper bare flukt, og å finne et trygt sted for å bygge opp en ny sivilisasjon. Filmene skal vise det “sanne” i hvert av de menneskene som er sentrale i handlingen: helten, egoisten, feigingen, den selvoppofrende osv. (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/>; lesedato 12.09.13). Den sterke helten redder noen av de forskremte og svake. Samtidig foregår det en slags “seleksjon” ved at de fleste svake bukker under og dør. Kun noen få utvalgte overlever. Denne lille gruppa av overlevende kan få symbolsk betydning og representere hele menneskeheten.

I sentrum av handlingen er ofte en familie, med problemer og konflikter som blir små når katastrofen rammer. Utfordringene samler familien og får alle til å mobilisere sine beste sider. Moralen er at samhold og kjærlighet er det viktigste i livet. Ofte viser familiefaren seg å være en helt, en som setter sitt liv på spill for å redde andre (men tross alt først og fremst sin egen familie). Det er alltid en desperat kamp mot tiden.

Filmene fordeler ofte skyld, ved at vi får se hvem som ikke mestrer å dempe konsekvensene av katastrofene (Mai og Winter 2006 s. 254). Egoisme blir framstilt som galt, og oppofrelse godt inntil en viss grad. Et godt hjerte er vanligvis nødvendig for å bli en av de få overlevende.

Grunnen til katastrofen er vanligvis uberegnelig natur (kometer, vulkaner, jordskjelv), men kan også skyldes slurv og dårlig arbeidsmoral (dårlig vedlikehold ved atomanlegg, teknisk ukyndighet, økonomisk griskhet) eller bevisst ødeleggelse

(sabotasje, terrorisme). Katastrofen kan fungere som en advarsel eller som en straff. “[F]or all intents and purposes we have caused the disasters or at least have the arrogance to assume we can conquer Nature” (Keane 2006 s. 101). Naturen “hevner seg” (<http://communication.revues.org/4596>; lesedato 30.10.15). “While the disasters may well have resulted out of the irresponsible deeds of mad bombers and corrupt capitalists, the raging elements then took over as judge, jury and executioner.” (Keane 2006 s. 53)

“[U]nlike disaster news – which is mainly preoccupied with collective “catastrophism,” impacts on communities, and political (in)action – disaster fiction is about individuals enduring all sorts of catastrophes. Abstract and anonymous risks become individualized struggles for survival. However, in the ritualized communication of popular culture, the real question is rarely *if*, but rather *how* the protagonists escape from a burning tower, a sinking cruiser, a deadly virus, a post-apocalyptic world, or major climatic shifts. [...] disaster fiction is a constant reassurance that personal survival, however unlikely it may seem, is not only possible, but also the norm. As spectators, we will experience mayhem and horror; we may even watch entire countries and continents perish, but our fictive *alter ego* tends to survive leaving the spectator with a glimmer of hope and comfort. [...] an inversion of disaster news and the improbable but comforting focus on individual survival.” (Eskjær 2013)

“Alt dette appellerer til selvdestruksjonsgenet i oss, som lar seg dyrke uten fare når vi sitter i kinosalen eller tv-stua.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 10. april 2012 s. 45)

“What, then, is a disaster movie? Clearly it is not just a movie with a disaster in it: it must be ‘about’ the disaster. But not just any disaster. Almost all science fiction, horror and war movies have elements of disaster: Tokyo ravaged by Godzilla ... ends up looking pretty much the same as Los Angeles ravaged by *Earthquake*, and the number of lives lost or threatened in *The Poseidon Adventure* is negligible by comparison with, say, *The Longest Day* or *All Quiet on the Western Front*. But the films just mentioned are clearly not disaster movies, any more than are biblical epics: *The Ten Commandments* contains enough spectacular catastrophes ... to fill half a dozen disaster movies, but that does not mean that it *is* one. [...] The actual disasters must be ‘diegetically central’; ‘factually possible’; ‘largely indiscriminate’; ‘unexpected (though not necessarily unpredicted)’; ‘all-encompassing’; ‘and finally, ahistorical, in the sense of not requiring a specific conjuncture of political and economic forces to bring it about’. [...] instantly able to jettison ‘movies involving monsters from space. Disaster movies are an essentially earthbound form: they operate, almost by definition, within the realm of the possible. People must believe ‘it’ could – indeed, very well might – happen to them’ (ibid.).” (Nick Roddick sitert og gjengitt fra Keane 2006 s. 13)

“[D]isaster movies were there at the beginning of what has come to be known as the ‘New Hollywood’ and can well be regarded as the first successful genre in an industry that has become most notable for producing films according to generic fashions. [...] That the New Hollywood was to quickly move on to other, more profitable genres in the mid- to late 1970s, however, goes some way to illustrating that while disaster movies had taught the industry some valuable lessons, chief among them, it would seem, was to strike while the iron was hot and then let things cool down. Disaster movies would not re-emerge, in concentrated form, until the late 1990s. Recognisable elements of disaster movies did, however, feature in a new wave of action movies from the late 1980s into the 1990s, providing for further transitional developments in an ongoing history of disaster and survival.” (Keane 2006 s. 42-43)

Filmene “tend to take place in contemporary settings and the characters represent a cross-section of American society. Class conflict is a major resulting factor in this respect and further representative clashes are engendered by the isolated settings and situations. Disaster movies work on the perennial theme of ‘hubris’ and all the marks of ‘civilisation’ – from moral codes to technological systems – duly fail in the disaster. Very specifically, disaster movies make use of lay groups and specialist heroes, often develop romantic subplots, and all characters’ fates invariably revolve around the theme of ‘poetic justice’ [...] these films take place in clear-cut contemporary settings, they expressly deal with contemporary issues.” (Keane 2006 s. 14)

Mange av filmene har komiske innslag med funksjonen “comic relief”, dvs. innslag som letter på trykket som er skapt av det skumle og desperate i filmene. F.eks. er det en rekke humoristiske episoder i *2012* (2009; regissert av Roland Emmerich).

“Det allting handler om i denne genren er systemkollapsen, ulykken eller en gigantisk naturkraft som truer en tilfeldig sammensatt gruppe mennesker. Formen er rik i variasjoner for både massiv stjernebesetning og bruk av spesialeffekter. [...] typisk er det brede spekteret av karakterer som representerer ulike sosiale klasser og yrker som sammen må kjempe mot katastrofen som vil inntreffe på varierende tidspunkter i filmen. Karakterene vil i løpet av kampen bli avslørt for hva slags mennesker de egentlig er, flere av karakterene vil omkomme i kampen for overlevelse, noen vil til og med ofre seg for gruppens beste, mens andre finner kjærlighet underveis. Enkelte vil komme til selverkjennelse underveis, og katastrofen vil overvinnnes ved samarbeid til tross for ulikhetene og stridighetene karakterene imellom. Til slutt vil moralen være at livet er verdifullt, eventuelt at bygging av diverse høyhus, demninger, hoteller, luksusskip, og liknende er risikofylt og må utføres med en større grad av ettertanke og fornuft. De medvirkende har lært leksen underveis, rimeligvis fordi de har måttet krabbe gjennom våt leire eller klatret over falleferdige broer med elver av lava halvannen meter nedenfor, og denne moralske lærepenge blir gjerne fortalt tilskueren med tårevåte blikk og innlevelse.” (Roger Nybroen i *High Concept – Full Destruction*:

Perspektiver på den seneste bølgen av katastrofefilm, 2002; her sitert fra http://masterbloggen.no/wp-content/uploads/2010/03/roger_hovedoppg.pdf; lesedato 05.12.16)

“Disaster films have had a longstanding fascination with cities. From Babylon and Pompeii to Los Angeles and New York, they have acted as material and symbolic centres of civilisation and modernity (see Yacowar 1977; Wollen 1992). Overpopulated and microcosmic, New York is the modern metropolis par excellence, its skyline instantly recognisable and the Statue of Liberty facing out to sea the indication that this is very much the gateway to America.” (Keane 2006 s. 82)

“Whether looked at from the perspective of increasingly marginal working-class audiences enjoying disaster being delivered upon the middle-class majority, or middle-class audiences enjoying watching the rich and famous put under as much duress as possible, the sadistic side of disaster movies is rarely balanced by sympathy. Characters are so swiftly sketched and despatched that only the outsiders literally stand out.” (Keane 2006 s. 26)

Stereotypier i filmene kan “be read as offering a particular, microcosmic view of American society. This may well be the result of wanting to establish certain character types quickly and conveniently in order to get to the actual disasters as efficiently as possible, but in order for these characters to have an even more expedient resonance they are, indeed, written and performed as representative types. The most trenchant analysis and critique of 1970s disaster movies in this respect is Michael Ryan and Douglas Kellner’s *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* (1988). At root, Ryan and Kellner present disaster movies as unremittingly conservative: “They exhibit a return to more traditional generic conventions and depict a society in crisis attempting to solve its social and cultural problems through the ritualised legitimation of strong male leadership, the renewal of traditional moral values, and the regeneration of institutions like the patriarchal family.” (1988: 23)” (Keane 2006 s. 22-23)

“Filmenes dynamikk ligger nettopp i samspillet mellom effekter så realistiske og forferdelige at de virker opprivende på tilskueren [...] [sjangeren] innbefatter den handlingsrettede og kloke mannlige helten som gjør det meste riktig, tar imot råd fra de andre, men som likevel selv vet best. En attraktiv kvinne som må kommes til unnsetning opptre ofte, og denne er eller blir romantisk involvert med helten. En uærlig person med uhederlige hensikter som omkommer, samt en uredlig person som underveis innser sine feil og blir heltmodig. Spesialisten som kommer til kort og som må improvisere for å komme fra katastrofetilstanden i live. Til slutt et utvalg perifere “kanonføde-karakterer” som omkommer en etter en, gjerne uten å ha kommet til orde. Ofte forekommer eldre og kloke mennesker som kan komme med så vel diplomatiske som praktiske løsninger og innspill, og i flere tilfeller involverer katastrofen barn som krever hjelp og omsorg. [...] Det sentrale i genren

er dypest sett kampen for å overleve.” (Roger Nybroen i http://masterbloggen.no/wp-content/uploads/2010/03/roger_hovedoppg.pdf; lesedato 05.12.16)

“En katastrofefilm er et grotesk tankeeksperiment, der underholdningsverdien er direkte proporsjonal med ødeleggelsenes omfang. Jo flere som dør, desto bedre. Slik er også katastrofefilmer gjerne mer underholdende jo dårligere de er, eller jo mindre seriøst de tar seg selv. Det er en grunn til at ingen åpenlyst har brukt katastrofefilmsjangeren til å skildre Holocaust (Steven Spielberg var riktignok farlig nær med *Schindlers liste*). Realistisk masseutslettelse er per definisjon ikke adspredende, selv i Dolby Surround. Men uten massedød, ingen katastrofefilm. Dette tilsynelatende uoverstigelige paradokset kan løses på flere måter. Enten kan man – i filmer som *2012* og *San Andreas* – abstrahere døden til et punkt der millioner dør, men ingen lik faktisk vises. Eller man kan, som i *Independence Day* og *Jurassic World*, ufarliggjøre tilintetgjørelsen ved å overdrive, gjøre katastrofen outrert og usannsynlig.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 21.–27. august 2015 s. 42)

“Apokalypsefortellinger legges gjerne til storbymiljøer, av lett forståelige årsaker. Naturens hevn over det menneskeskapte kan knapt illustreres bedre enn med en datagenerert flodbølge over Manhattan. Og genren gir mange muligheter til å filosofere over om mennesker er grunnleggende gode og derfor blir helgener når sivilisasjonen vaskes av dem, eller om vi egentlig er dyr som flyr i strupen på hverandre i det øyeblikk konvensjoner og øvrighet slutter å fungere.” (Bjørn Gabrielsen i *Dagens Næringsliv* 19. januar 2013 s. 40)

“Realisme” er et ideal, og dette setter høye tekniske og estetiske krav til filmskaperne (Mai og Winter 2006 s. 252). Vi skal både nyte de voldsomme begivenhetene og ha sympati med ofrene (Mai og Winter 2006 s. 254). Leseren blir skremt, enten med “secure horror” der trusselen fjernes og det etableres en ny stabilitet, eller med “paranoid horror”, dvs. uten en betryggende avslutning (Winter 2010 s. 182). De grandiose ødeleggelsene kan vekke både frykt og beundring samtidig (filmatisk fascinasjon). Kjente bygninger og monumenter blir ødelagt, blant annet fordi publikum vet hvor høye og solide disse er. Publikum kan oppleve en slags anarkistisk glede ved ødeleggelsene, som mildnes litt ved en relativt lykkelig slutt for de få overlevende, ikke minst de personene som seeren skal identifisere seg mest med.

“Disaster Films: Disasters have been the subject of film-goers’ fascination since the time of silent film epics, and this interest continues to exist up to the present time. Catastrophes can take so many different forms – but they are mostly man-made or natural. They can be either impending or ongoing, or they can exist locally or globally. The most commonly portrayed disasters in films are:

- natural disasters (earthquakes, floods, hurricanes, tropical storms, etc.)

- accidents (skyscraper fires, plane crashes, ocean liners capsized or struck by icebergs, viruses unleashed)
- planetary-related (asteroids or meteors off-course)
- criminally-instigated (bombs planted in planes, terrorist conspiracies)
- alien invasions and rampaging creatures (often mutant)
- nuclear-related crises
- millennial-related [dvs. rundt år 2000] (the end of the world, or end of the century tales)
- about failed technology or technology-gone awry (computers running amok)

Along with showing the spectacular disaster, these films concentrate on the chaotic events surrounding the disaster, including efforts for survival, the effects upon individuals and families, and ‘what-if’ scenarios. The best disaster films comment upon the negative effects of advancing technology, demonstrate the ‘hubris’ of scientists and other individuals, deliver uplifting moral lessons of sacrifice, and provide a ‘how-to’ in terms of survival skills. Most disaster films have large-scale special effects (especially in the recent past’s mega-budget spectacles), huge casts of stars faced with the crisis, a persevering hero or heroine [...] called upon to lead the struggle against the threat, and many plot-lines affecting multiple characters. In many cases, the ‘evil’ or ‘selfish’ individuals are the first to succumb to the conflagration. As in any sub-genre, the move to capitalize on the ‘disaster film’ trend has led to many sub-par [dvs. dårlige] disaster films, with weak and unsubtle, formulaic plots, improbable circumstances and bad science, poor character development, and laughable acting from third-rate stars portraying cliched characters.” (Tim Dirks i <http://www.filmsite.org/disasterfilms.html>; lesedato 09.08.13)

Noen av filmene har en vitenskapsmann (eller -kvinne eller gruppe vitenskapsfolk) som tidlig advarer mot katastrofen, men som knapt noen hører på. Vitenskapen får rett overfor naiv optimisme. Vitenskapsmannen kan ha blitt oppfattet som relativt “gal”, og det er først når det er for sent at folk innser sannheten.

“We are made to gape in wonder at all the deaths, human fireballs and magnificent flames we set eyes on – without knowing anything more than what a comic-book might reveal about the people entrapped. [...] The success of these disaster films lies not so much in the fact that they are disaster films, as that they are stupendous films. It is through showing earthquakes, fires, crashing buildings, and on and on, that the Hollywood moguls can show off all their technology all the more

blatantly.” (Fred Kaplan i <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC06folder/EarthqTowInferno.html>; lesedato 05.12.14)

“Dommedagsfilmene gir oss katastrofen, mens “post”-filmene hopper over selve ragnarokk og skildrer tilstanden i etterkant. [...] noen av sommerens dommedagsfilmer ender godt. Skyskraperne har muligens veltet, men våre helter står oppreist i ruinene, blodige og dekket av støv, klare til å ta fatt på nytt. [...] Dessuten skal man aldri undervurdere publikums behov for å oppleve dommedag – riktignok på en viss avstand. Vi kommer til kinosalen for å leve ut vår frykt. Spørsmålet er om vi er mer redde i dag, i og med at vi har fått så mange dommedagsfilmer å velge mellom. Når vi betaler penger for å se menneskeheten bli forvandlet til zombier på grunn av et virus, betyr det at svineinfluensaen har satt en støkk i oss alle? Mulig. Men når gigantiske roboter slåss mot monstre, handler det kanskje om en mer tidløs angst for uhyrer? [...] Folk liker massive eksplosjoner og total ødeleggelse, noe som særlig gjelder gutter i kinomodern alder. Samtidig har den teknologiske utviklingen åpnet for spesialeffekter av stadig bedre kvalitet. Noen ser på denne utviklingen som kinofilmens redning, andre varsler undergang. Uansett, apokalypsen er mer troverdig enn noensinne.” (*Dagbladet* 11. juli 2013 s. 40-41)

“Heroic leaders emerge [...] who come into conflict with previous, but now discredited, figures of authority, and ultimately guide people through the disaster to survival. Traditional values are constantly referred to and drawn upon throughout the adventure/ordeal, from which they emerge revived. [...] In turn there is a move to promote new, “dynamic” leadership ready and able to confront the culpable ones toughly, and a call for a return to the “time-tested” values and virtues.” (Fred Kaplan i <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC08folder/DisasterFilmsRosen.html>; lesedato 05.12.14) “[T]he innocent victims in disaster movies can only find strength in group action and follow their leader” (Keane 2006 s. 55).

En av de første katastrofefilmene var den italienske regissøren Giovanni Pastrones stumfilm *Cabiria* (1914). I denne får vi se vulkanen Etna på Sicilia ha utbrudd, med katastrofale følger. Eksempler fra mellomkrigstiden er amerikanerne W. S. Van Dykes *San Francisco* (1936), John Fords *The Hurricane* (1937) og Clarence Browns *The Rains Came* (1939).

Katastrofefilmer fikk en boom på 1950-tallet, da kinoene merket konkurransen fra fjernsynet, noe som fremmet spektakulære filmprosjekter (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/>; lesedato 12.09.13). Den kanadisk-amerikanske regissøren Mark Robsons *Earthquake* (1974) tok i bruk ny surround-lydteknikk i kinosalene for å skake publikum. Senere kom det andre faser med økt produksjon av slike filmer. “Hollywood has used the public’s fear and paranoia to develop an endless stream of films. Beginning in the 1990s when increasing news regarding HIV and the Ebola virus were making headlines, Hollywood responded by releasing films based on the

public's fear and anxieties related to these issues. [...] Hollywood obviously believes that our culture is interested in how the world will end, or there would not be so many films on the topic" (Andrew Michael Bunker i http://sdsu-dspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.10/2019/Bunker_Andrew.pdf; lesedato 06.11.13).

"From the early days of silent movies, disaster narratives have frequently been used in mainstream Hollywood movies. [...] Disaster movies are interesting to study in a political context because the construction of risk within narrative of film may shape the way that viewers frame risk within their own political and social perceptions of risk, especially in the absence of any real-life experience with disasters. [...] When we look at the history of Hollywood movies, we see the disaster narrative emerging from the early days of silent movies. The movies in this period, *Noah's Ark* (1928), *Metropolis* (1927), *Old Chicago* (1937) dealt with biblical epics reflecting the disaster narrative, real events such as the Great Chicago fire (1871) and San Francisco earthquake (1906). During this period, movies would offer refuge from serious real world concerns. The second cycle for disaster movies lasted for twenty years. Movies in this period start to reflect mainstream Hollywood's attempt to reconcile the social construction of risks posed by man-made disaster and scientific analysis of threat, risks, or disasters. *A Night To Remember* (1958), *The Day The World Ended* (1956), *The Day The Earth Caught Fire* (1961), *Airport* (1970, 1974), *The Towering Inferno* (1974), and *The China Syndrome* (1979), were among the more popular movie that would deal with different themes of man-made disaster. O'Donnell (2006) argues that the revival of the disaster frame were direct response to the societal uncertainty of the period. Disaster movies from the 1950s-1960s reflected concern over themes of nuclear holocaust or a Communist invasion of America (O'Donnell, 2006)." (Sayantani Satpathi i http://www.academia.edu/1651546/Understanding_the_Impact_of_Disaster_Movies_on_the_Social_Construction_of_Risk_Perception; lesedato 04.11.13)

"[T]he disaster film of the late 1960s and early 1970s has its analogue – indeed its origins – in contemporary novels written by Arthur Hailey, Paul Gallico, Richard Martin Stern, and others." (Neale 2000)

"According to Disaster Online, 32 disaster movies were released throughout the 1980s, the most productive year being the 1970s rollover year of 1980. Surpassing even the 1970s disaster cycle, 83 disaster movies were released in the 1990s, with 21 films released in the peak year of 1998. As argued throughout this book, all disaster movies can be said to address, with varying degrees of success and sophistication, issues pertinent to the times in which they are made. This approach is, however, complicated somewhat when it comes to the 1990s disaster cycle. Simultaneously recycling 1950s and 1970s precedents, and tapping into a number of fashionable anxieties surrounding the run-up to the end of the millennium, it is difficult to read disaster movies of the 1990s without reference to previous disaster cycles or, conversely, the altogether hyperbolic prospect of imminent doom.

Similarly, where the 1970s disaster cycle lasted the whole course of a decade, what might be claimed as an equivalent, long-running, 1990s disaster cycle can be qualified in two ways. First of all, the 1990s cycle refers to a wave of films almost exclusively restricted to the late 1990s. Secondly, where the 1970s disaster cycle has been read with specific, identifiable, social and political factors in mind, the concentration of disaster movies in the late 1990s has, indeed, principally led to them being regarded as ‘millennial movies’, their main rationale, it would seem, being to face up to nothing less, and little more, than the end of the world” (Keane 2006 s. 63).

“[T]he disaster genre has tended to progress through identifiable twenty-year cycles; the 1910s, 1930s, 1950s, and then [...] the 1970s [...]” (Keane 2006 s. 6). 1970-tallet var “the beginning of the hugely expensive cycle of top-grossing disaster movies with *Airport* (1970) and *The Poseidon Adventure* (1972)” (Stokes og Maltby 1999 s. 96).

I *Airport* (1970; regissert av George Seaton og Henry Hathaway) er hovedpersonen Mel Bakersfeld “the General Manager of the airport. Spending more time at work than at home, the film makes it clear in a split-screen phone call from his wife, Cindy, that the snowstorm will only confound the issue, as Bakersfeld has to miss an important dinner with his wife’s wealthy family. It also follows that because he is spending so much time at work he is also spending more time with his Customer Relations Officer, Tanya Livingstone (Jean Seberg). The fact that Bakersfeld communicates with his wife and then children through split-screen phone calls is clinically symbolic of the divide between job and family, and the lack of interpersonal connection between husband and wife. When Cindy visits the office the emergency narrative has become even more pressing, further distinguishing the urgency of Bakersfeld’s job from his declining domestic situation. As he says to her when she first arrives: ‘Why’d you have to pick tonight to come out here and fight with me?’ As it turns out, Cindy has her own emergency. Their eldest daughter has gone to stay with friends, despairing at the ‘atmosphere of hate’ between father and mother. Cindy’s ultimatum is for them to give up their pretence and divorce. She calls him a ‘bigamist’ who is primarily married to his job and he emphasises that whereas his home life is ‘important’, the current emergency is much more ‘imperative’. Cindy admits to having found another man (‘someone who makes me feel wanted’) and that conveniently lets Bakersfeld off the hook and free to approach Tanya. The conversation ends with Bakersfeld answering the phone and Cindy walking out of the office. [...] This is disaster as therapy, focusing the mind and helping you decide what is really good for you. Disaster movies are not so much about clinging onto dear life as making your way, out of the rubble, towards a life with renewed perspective.” (Keane 2006 s. 21-23)

The Towering Inferno (1974; regissert av John Guillermin) handler om en storbrann i et ekstremt høyt kontorbygg. “While we are in the clinical business of playing the Disaster Movie game and assessing the relative worth of the characters, why should

the gracious Jennifer Jones die and William Holden live? Holden is just as responsible for the disaster as his son-in-law, leading Chamberlain into cutting construction costs and getting to deliver the classic, fatal disaster movie line when Newman comes to him with a burnt-out wire at the beginning of the film: ‘I think you’re over-reacting.’ Strengthening the question even further, why should the innocent Jennifer Jones die and the man who is at least partly responsible for her death live? The compromise is one that levels all readings of the moral melting pot of disaster movies: redemption. The point about Astaire is that he falls in love with Jones, admits his sins to her and has to pay when his newfound love dies. That is, he becomes a better person because of her and because of her death. For his part, Holden survives exactly so that he can go on to build a better, safer world. Newman might well survive to design safer buildings, with McQueen always there for health and safety advice, but Holden is the sort of man who will go on to provide the money. As he says to his grieving daughter: ‘All I can do now is pray to God that I can stop this from ever happening again.’ Disaster movies do not always play fair but even in death there are life lessons to be learned. It’s all in the stars. Only the repentant survive.” (Keane 2006 s. 41-42)

“Filmene *Meteor* (Neame, 1979), *Beyond the Poseidon Adventure* (Allen, 1979), *The Swarm* (Allen, 1979) og *When Time Ran Out* (Goldstone, 1980) har alle (relative) stjernebesetninger, spesialeffekter og katastrofer så det monner, men kvaliteten er meget lav. Hva er så forklaringen på det raske sammenbruddet gjennom tiåret? Hovedgrunnen er som David Cook påpeker, at samme mann – Irwin Allen – har funnet en formel som fungerer og appellerer til et bredt publikum både i USA og resten av verden. Dette konseptet tas til den aller ytterste grense og produsenter som Roger Corman (med *Avalanche*) prøver å tyne penger ut av genren. På slutten av perioden melkes en stadig slitnere ku, og i filmene *The Swarm*, *Avalanche* (Allen, 1978) og *Meteor* er kua blitt gammel og syk. [...] Det kan synes at de etablerte konvensjonene var for standhaftige og ensformige. “Hvem overlever”-spenningsformularen fra *The Poseidon Adventure* var gått tom, og ingen kom opp med noe nytt. En nødvendighet for en genres overlevelse er utvikling, ikke kun det samme om og om igjen. Det kan late til at katastrofegenrens modning hadde gått for raskt, og et mislykket forsøk på evolusjon er tilfellet for bi-invasjonsfilmen *The Swarm*, da denne fremstår som en hybrid av den etter hvert meget karakteristiske Irwin Allen-filmen (med alt dette innebærer) og 1950-tallets monsterfilmer.” (Roger Nybroen i http://masterbloggen.no/wp-content/uploads/2010/03/roger_hovedoppg.pdf; lesedato 05.12.16)

“The third disaster cycle reflects many of the social concerns that would have been on the minds of many moviegoers. By the 1970s, United States was facing greatest challenges, both politically and environmentally. The uncertainty of the Vietnam war and the Watergate scandal, were becoming evident implicit as movie themes, while offering the necessary disaster framework, would also make statement themes of strong leadership as means of overcoming disaster. The decade of the 1970s also witnessed the revival of America environmental activism, following the

release of Rachael Carson's book *Silent Spring* (1962), burning of the Cuyahoga River in Ohio (1972) and Earth Day celebrations across the country (1970). The normative narrative of the final disaster cycle starts to change during the 1990s, as the formulaic representation of disaster frames through death and destruction, starts to include solution driven outcomes. *Jurassic Park* (1993), *Dante's Peak* (1997), *Deep Impact* (1998), *The Day After Tomorrow* (2004), *2012* (2009) among many others, star exploring man-made and natural disaster movies with equal vigor. The treatment of movie-plots, portrayal of disaster however appears more nuanced, as it starts laying the foundation for engaging systematic debates on genetic engineering, global warming and terrorism." (Sayantani Satpathi i http://www.academia.edu/1651546/Understanding_the_Impact_of_Disaster_Movies_on_the_Social_Construction_of_Risk_Perception; lesedato 04.11.13)

"[R]ecent blockbusters seem to speak to anxieties of global disorder and a planetary system out of control. The global orientation in mediated disasters (news as well as fiction) implies what has been called the "geopolitics of disaster." The concept refers to how media disasters "construct narratives that allow citizens to make sense of disasters within the framework of the nation state and its relations to global power relations" (Pantti, et al., 2012, p. 35). Two episodes from *The Day after Tomorrow* may illustrate the point. At the beginning of the film, we witness a UN conference on climate change in which the traditional image of global climate change positions and power relations are reproduced. Whereas representatives of the global south appear concerned, the US is skeptical, and apparently blocking any action. Later, as the catastrophe unfolds and threatens to engulf the Northern parts of the US in a new ice age, global power positions are redefined. Thus, in order to open the Mexican border for North American climate refugees, the US has accepted to remit all Latin American debts. While the latter may suggest that *The Day after Tomorrow* contains somewhat subversive episodes, it could also be considered a fleeting side story in an otherwise traditional narrative about (white) male heroism and restored love relations acted out in a modern flood myth (Salvador and Norton, 2011). Nevertheless, it does indicate that recent blockbuster disaster films increasingly imply some sort of global framework, which may or may not reflect, question or negotiate global power relations. Moreover, the film's visualization of climate change as a global disaster is reinforcing a perception of climate change as a "mega-problem," something that increasingly appears to be a problematic approach to the complex interdependencies of climate change (Hulme, 2009, p. 334)." (Eskjær 2013)

The Day After Tomorrow "has an accelerating and accumulative sense of spectacle as it follows the natural enough snowball effect of global environmental failure." (Keane 2006 s. 98) Denne filmen "met considerable criticism for distorting scientific facts regarding climatic shifts, meteorology and basic rules of physics (AP, 2004; Climatesight 2012; DMI 2013). The latter critique is rather symptomatic. It illustrates the prejudices that still govern cultural attitudes towards popular culture. Just as politicians warn that the film may influence public opinion

on climate change, so scientists fear that the film misinforms the public regarding scientific evidence.” (Eskjær 2013)

“Dommedagsfilm med ekstreme vejrphenomener er en populær genre. I *The Day After Tomorrow* fra 2004 må publikum gyse sig igennem en hel række af civilisations-udraderende vejr-situationer. Vi benytter lejligheden til at sætte de vilde, visuelle vejrphenomener, som filmen præsenterer, under meteorologisk lup. Er den slags noget, som virkelig kan ske, eller er det lutter fiktion? [...] Der er tale om en klassisk science fiction historie tilsat visuelle effekter, der kun kan skabes med vor tids overflod af computerkraft. Filmen er fyldt med vejrkatastrofer fra hele kloden: Hagl på størrelse med grapefrugter hamrer ned over Tokyo, orkaner af hidtil usete vindstyrker hærger Hawaii og altødelæggende tornadoer pisker gennem Los Angeles. Stiller man skarpt på de enkelte scener med en meteorologs viden, er der imidlertid ikke megen saglig substans i hverken klimaets opførsel eller de vejrphenomener, som i hastigt tempo raser hen over skærmen.” (John Cappelen m.fl. i <https://www.dmi.dk/index.php?id=71>; lesedato 21.11.19)

“En dramatisk skildring af en episode ved Antarktis [som skjedde i 2002], hvor en stor del af Larsen B.-ishylden brækkede af og flød ud i Sydhavet, bruges i filmen [*The Day After Tomorrow*] til at skabe en forbindelse til faktiske klimaforandringer. Oceanografisk set er det ikke urealistisk, at man lokalt kan observere temperaturændringer på syv grader over kort tid. Dette vil også kunne forekomme i Nordatlanten, hvor kolde og varme vandmasser mødes. Golfstrømmen og dens fortsættelse mod nord, den Nordatlantiske Strøm, transporterer en meget varm og salt vandmasse fra Caribien og ind i de Nordiske Have (Islands-, Norske-, og Grønlands-havet). Denne strømning har langt fra et lige forløb, men ses som en ret hvirvel-fuld strømning der til tider er ret intens og til andre tider og andre steder relativt diffus. Derfor observeres naturligt store lokale temperaturforskelle i nærheden af disse strømme som kan modsvare filmens hurtige ændringer. Derimod kan denne variation af strømmene ikke forklare samtidig afkøling over store områder. [...] Det pludselig og udbredte temperaturfald skyldes i filmen en form for kollaps af denne celle. [...] Klimaforskere kan dog ikke udelukke en pludselig ændring i den Nordatlantiske oceancirkulation som direkte konsekvens af global opvarmning, men langt de fleste modelsimuleringer af det 21. århundredes klima viser kun gradvise ændringer i oceancirkulationen, som klimatisk kun har mindre betydning.” (John Cappelen m.fl. i <https://www.dmi.dk/klima/temaforside-the-day-after-tomorrow-vildt-filmvejr-under-lup/havstroemme-og-klimaaendringer/>; lesedato 21.11.19)

“Prior to the release of *The Day After Tomorrow* (2004), there were numerous predictions and investigations of the film’s impact on public risk perceptions (Leiserowitz, 2004). Pundits like the Danish climate skeptic Bjorn Lomborg warned against the film, claiming that “It is wrong – I would even say amoral – to overplay the case for combating climate change” (Lomborg, 2004). [...] these films

embody what appears to be an emerging popular culture on the climate catastrophe.” (Eskjær 2013)

“The 2004 film *The Day After Tomorrow*, in which global warming leads to a new ice age, has been vigorously criticized by climate scientists. Why is this? What mistakes in the film led Dr. Andrew Weaver, Canada’s top climate modeller, to claim that “the science-fiction movie *The Day After Tomorrow* creatively violates every known law of thermodynamics”? What prompted Dr. Gavin Schmidt, NASA climatologist, to say that “*The Day After Tomorrow* was so appallingly bad, it was that that prompted me to become a more public scientist”? What could an innocent blockbuster movie have done to deserve such harsh criticisms? [...] *The Day After Tomorrow* goes on to depict a complete shutdown of Atlantic thermohaline circulation in a matter of days, followed by a sudden descent into a global ice age that is spurred by physically impossible meteorological phenomena. [...] Following the thermohaline shutdown, a network of massive hurricane-shaped snowstorms, covering entire continents, deposits enough snow to reflect sunlight and create an ice age in a matter of days. As if that weren’t enough, the air at the eye of each storm is cold enough to freeze people instantly, placing the characters in mortal danger. [...] One can rest assured that such a frightening meteorological phenomenon could not happen in the real world. [...] The list of serious scientific errors in *The Day After Tomorrow* is unacceptably long. The film depicts a sudden shutdown of thermohaline circulation due to global warming, an event that climate scientists say is extremely unlikely, and greatly exaggerates both the severity and the rate of the resulting cooling. When a new ice age begins in a matter of days, it isn’t caused by the well-known mechanisms that triggered glacial periods in the past – rather, massive storms with physically impossible characteristics radically alter atmospheric conditions. [...] It would not have been very difficult or expensive for the film’s writing team to hire a climatologist as a science advisor – in fact, given that the plot revolves around global warming, it seems strange that they did not do so.” (klimaforskeren Kaitlin Naughten i <https://climatesight.org/2012/04/26/the-day-after-tomorrow-a-scientific-critique/>; lesedato 15.06.18)

“[C]inema has mainly employed a disaster vocabulary, sustaining a vision or “myth” about global climate change as “presaging Apocalypse” (Hulme, 2010).” (Eskjær 2013)

Den amerikanske regissøren James Bridges’ film *The China Syndrome* (1979) fikk en ekstra sjokkeffekt på grunn av hendelser som fant sted noen dager etter premieren: “twelve days after the release of the movie, United States witnessed its first major nuclear crisis following the possibility of a nuclear meltdown in Three Mile Island, Pennsylvania. Although some radiation was released, a nuclear meltdown was averted, but what it would produce stoked by ‘The China Syndrome’ was widespread panic (Washington Post, 2007).” (Sayantani Satpathi i http://www.academia.edu/1651546/Understanding_the_Impact_of_Disaster_Movies_on_the_Social_Construction_of_Risk_Perception; lesedato 06.11.13)

“John Sanders (1995) arguments that disaster movies have long “tapped into fears beyond the audience’s control, yet is often rooted in real-life experience, making the genre a potent mixture of entertainment and a window onto actual events” (Sander, 1995, Cover Page). The disaster narrative used over time has reflected the blurring of the line between popular culture and social perception of risk. [...] the blurring of the lines between popular culture and risk perception can translate into changed behavior, thought processes, and opinions outside of the movie theater. [...] the most interesting feature of disaster films is that their primary focus is entertainment, suggesting that entertainment films have a potentially important capacity to frame risk in the minds of cinema-goers. While the focus of disaster films rarely shifts to risk management in post-catastrophe period, future studies of the way that pop culture’s construction of risks [sic] can inform scholars and policy makers alike about how the public forms and shapes opinions on complex issues over time.” (Sayantani Satpathi i http://www.academia.edu/1651546/Understanding_the_Impact_of_Disaster_Movies_on_the_Social_Construction_of_Risk_Perception; lesedato 04.11.13)

I apokalyptiske filmer er det alltid en global katastrofe som rammer menneskeheten, og forandrer hele verden og betingelsene for å være menneske. Hele verdenshistorien deler seg i et før og etter katastrofen. “Apokalypsefilmer er seismografer for sin tid og tematiserer politiske, kulturelle og moralsk-etiske problemkonstellasjoner i den tiden de ble produsert i.” (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/>; lesedato 22.10.13)

“Med filmer som bl.a. *Armageddon* (Michael Bay, 1998) og *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) gjenoppsto dommedagsfilmen på 90-tallet, og den spektakulære katastrofen ble en viktig sjangerkonvensjon. I tillegg til en “millenarian fever” før tusenårsskiftet, bidro ny og billigere teknologi for fremstilling av spektakulære visuelle effekter til at dommedagsfilmene ble et utstillingsvindu for teknologiske nyvinninger på filmfeltet. [...] selvoppofrende og handlekraftige helter [...] dommedagsfilmens stramme spenningskurve [...] dreining mot de spektakulære katastrofer” (Johanne Kielland Servoll i <http://montages.no/2011/03/analysen-mennesker-i-solen-2011/>; lesedato 18.10.13).

Deep Impact og *Armageddon* “benytter i det narrative en nedtelling av tid for å skape spenning. Dette skaper spenning om hvorvidt nedtellingen ender i suksess for planene om å redde verden eller selveste undergangen. På Houston kontroll-senter i *Armageddon* henger et enormt digitalt ur, ofte i bakgrunnen og jevnlig i fokus. På denne måte skapes stadig større spenning omkring operasjonens fremdrift og gjenværende tid. Ofte forekommer direkte overganger fra klokka i kontrollrommet til strabasene i verdensrommet. Siden tidsforløpet i *Deep Impact* strekker seg over et helt år blir det gitt lengre tid til eksposisjon, og det involveres flere karakterer. Actions scenene, med unntak av et bilkrasj i anslaget, begrenser seg til to; astronautenes dramatiske forsøk på planting av bomber i kometen, og den ene kometens nedslag hvis resultat blir kjempebølgen som ødelegger den amerikanske

Østkysten. *Deep Impact* baserer seg på den velkjente narrative innfallsvinkelen hvor ulike menneskers reaksjoner på det katastrofale skildres. Til forskjell fra *Armageddon* inneholder filmen mindre humor, populærkulturelle referanser og færre effekter. Til tross for Spielbergs rolle som utøvende produsent er filmen mindre “High Concept” enn man kunne forvente. De avsluttende 15 minutter hvor spenningen tiltar blir til en noe høyspent melodramatisk røre hvor kvinner gjennomgår følelsesmessige kriser i forhold til spedbarn og/eller foreldre. Dette skjer både gjennom astronautenes farvel med sine kjære via monitoren, Jennys gjenforening med sin far på stranden, og unge Sarahs avskjed med sine foreldre. Jenny går fra å være kynisk og karriereorientert til følsom og selvofrende. På bekostning av nasjonal sikkerhet er hun i starten interessert i å kringkaste nyheten som skjules av at finansministeren må gå av. “- Isn’t Washington sick?”, kommenterer en sekretær tidlig i filmen i forbindelse med en påstått sexskandale. Til sist fremstilles byen som rensert gjennom jubel til president Beck som taler om minner, håp og gjenreisning etter den rensende flodbølgen som har tilintetgjort hele den amerikanske Østkysten. Folk står sammen, mens det i forkant av kometen via fjernsyn ble opplyst om plyndring, profittering og opptøyer. I filmens avslutning ved gjenbyggingen av Capitol Hill er alle lykkelige.” (Roger Nybroen i http://masterbloggen.no/wp-content/uploads/2010/03/roger_hovedoppg.pdf; lesedato 06.12.16)

“Less than 15 minutes into *Armageddon* and meteor fragments rain down on New York, the editing and aesthetics of the sequence the immediate sign of what sort of wham-bang film we are in. As Geoff King argues, ‘the character of the spectacle provided by *Armageddon* is precisely that of the “impact aesthetic” ... with its promise of immediate sensual stimulation/gratification for the viewer. The viewer is assaulted by a succession of high volume “in your face” sequences in which a constant stream of objects and debris fly towards the camera’ (2000: 168). [...] an immediate attention-grabbing form of spectacle [...] This is very much the flip-side to using New York merely because it is such a familiar location consisting of iconic buildings and landmarks; that, by the end of the cycle, familiarity had led to over-familiarity. While *Armageddon* does go on to use other locations from across the world, it still does so in line with the ‘postcard’ theory of disaster movies that was initiated by *Independence Day* – namely, that if a building or city is not instantly recognisable then it’s not worth destroying.” (Keane 2006 s. 83)

Independence Day (1996; regissert av Roland Emmerich) “presents us with a diverse group of characters facing up to the end of humankind. Similarly, the film is much more hybrid in its broad sweep of genres, combining science fiction with disaster movie and war film with action-adventure.” (Keane 2006 s. 65)

“*Independence Day*-produsent og medforfatter Dean Devlin kommenterer i et intervju med filmmagasinet *Cinefantastique* i forkant av filmens premiere, at de rett og slett gikk tom for katastrofer på 1970-tallet. At alle de ”gode” ble forslitt, og at man videre i dette henseende hadde brukt opp (og vel så det) mulighetene for

variasjon i menneskene oppi de store dramaene. I forklaringen av vanskelighetene omkring revitaliseringen av katastrofeformatet i en “science fiction setting” forklarer Devlin følgende: “A science-fiction disaster film inherently has a problem in that what makes a disaster film work is the familiarity. You’ve been in that situation, and you fear this is the worst-case scenario of the situation you’ve been in. With science fiction inherently it’s a situation you haven’t been in. So, I think what makes this film work is that we place it in today’s world, with people you can identify with, in situations you can identify with. It’s only the enemy you can’t identify with. That’s original to our daily existence. I think that’s one of the reasons why we were able to bring it back.” (Wagner 1996: s. 9) Når dette er sagt forteller det mye om denne mannens virkelighetsoppfatning. Mange vil med meg trolig hevde at *Independence Day* er en film med få eller ingen realistiske øyeblikk, og at mulighetene for identifisering med dette blir vanskelig. Devlin sier for øvrig i det samme intervjuet at *Independence Day* er sterkt innfluert av Irwin Allens filmer: “If the *Poseidon Adventure* gave us a ship turned upside down, then *Independence Day* gives us the world upside down. A la the *Twilight Zone*, ordinary people are caught up in extraordinary circumstances – not Schwarzenegger-like heroes who fight off the hordes single-handed.” (Wagner 1996: s. 9) Den amerikanske Presidenten, hans øverste general, hans kvinnelige rådgiver, hennes briljante eks-mann, en fantastisk pilot, hans strippende forlovede, samt en alkoholisert Vietnam-veteran tidligere kidnappet og misbrukt av fremmede fra verdensrommet; “vanlige folk” er kanskje ikke det første som faller en inn i møte med denne gjengen. Det er all mulig grunn til å hevde at 1970-tallets filmer i gjennomsnitt inneholdt flere “vanlige folk” enn nittiårenes filmer i katastrofegenren.” (Roger Nybroen i http://masterbloggen.no/wp-content/uploads/2010/03/roger_hovedoppg.pdf; lesedato 06.12.16)

“[B]ruken av det topp-hemmelige “Area 51” og den mye omtalte Roswell-ufostyrten fra 1947 i *Independence Day* tyder på kraftig innflytelse fra tv-serien *X-Files* og dennes gjennomgående tematikk. Meget relevant i forbindelse med nevnte fjernsynsserie blir dermed filmens (svært vellykkede) forsøk på å spille videre på *X-Files*’ tidsriktige populær-mytologi omkring myndighetens hemmelighold av vesener fra det ytre rom. Et action-scenario velges fremfor paranoid, psykologisk spenning som i den stille overtakelse i Siegels eller Kaufmans *Body Snatchers*: “According to Devlin, Rather than have a film where you have little spores that are going to hide inside of people and slowly take over, our movie starts with, ‘They’ve arrived, and they’re blowing the shit out of the planet. Now what do you do?’ ” (Wagner, 1996, s. 8) Dette demonstrerer det økte fokus på fysisk effektbruk; sprengning av det Hvite Hus, spektakulær utslettelse av millionbyer, de enorme romskipene og utallige halsbrekkende luftkamper. Dette er sannsynligvis et industrimessig krav for en film i denne budsjett-orden på midten av 1990-tallet.” (Roger Nybroen i http://masterbloggen.no/wp-content/uploads/2010/03/roger_hovedoppg.pdf; lesedato 06.12.16)

“Krigs- og katastrofegenren deler begge følelsen av at råskap fortsatt er et fundament i sivilisasjonen. Derfor fører katastrofen gjerne med seg et lovløst anarki, som i *Earthquake*, hvor en rollefigur som blir utsatt for mobbing tar en brutal hevn når katastrofen er et faktum, og han er iført nasjonalgardens uniform og har skytevåpen. Teknologi leder mennesket til undergangen, enten gjennom fly eller båt. Samtidig finnes det en følelse av optimisme i genren. Kjernen holder selv om kaos har brutt ut. Tullingene, psykopatene og fascistene er i en minoritet i filmenes fremstilling av anarki. (Yacowar 1977: s. 228) Orden blir gjenopprettet i det narrative i tråd med klassiske narrativ Hollywood-film. I *When Worlds Collide* ser det lenge ut til at anarkiet faktisk ikke oppstår, men det er kun frem til timene før verdens undergang, når de heldige utvalgte (ved loddtrekning) skal borde skipet som skal ta dem til en annen beboelig planet. Et sant kaos med opptøyer og voldsbruk bryter ut. Filmens onde milliardær, Stanton, har for øvrig helt siden starten understreket at denne siden ved mennesket faktisk vil komme til skue: “– The law of the jungle. The human jungle. [...] You don’t know what your civilized people will do to cling to life.” I *Armageddons* siste halvdel ser oppdraget ut til å mislykkes, en nyhet som spres til hele verden. Et kort nyhetsklipp på en tv-skjerm viser steinkastende demonstranter, og nyhetsoppleseren kommenterer at unntakstilstand er innført i 42 land. Mer enn råskap i denne filmen vises de estetisk glitrende bildene av mennesker verden over som sørger; en gutt ser opp mot himmelen med kikkert mens faren rister på hodet [...]. En gjeng menn i Midt-Østen sitter samlet, og en av disse bemerker (på gebrokken engelsk): “- This may very well be our final hour.” ” (Roger Nybroen i http://masterbloggen.no/wp-content/uploads/2010/03/roger_hovedopp.pdf; lesedato 06.12.16)

“There has always been a morbid fixation on natural disasters and end of the world scenarios. What better way to indulge safely in this topic than in the movies. I think these natural disaster movies serves as a timely warning to us to better manage our precious planet Earth and to help each other in the times of need. These movies have the power to inspire us and bring us closer together no matter what our difference. Each time you cheer for your movie heroes, be reminded you can do extraordinary things too. We don’t really need a real global disaster like in the movies to rally our resources and work together, right?” (anonym i <http://www.squidoo.com/disaster-movie>; lesedato 10.10.13)

“Det danske filmnettstedet Kino.dk mener *Twister* (1996) er den tiende beste katastrofefilmen gjennom historien. [...] Maya-indianerne har spådd jordens undergang i 2012. Hva vi kanskje har å forvente oss, kan du se i den kinoaktuelle Roland Emmerich-filmen med den treffende tittelen *2012*. I den forbindelse har det danske nettstedet kino.dk satt opp sin favorittliste over filmer hvor handlingen omhandler en katastrofe.

10. *Twister* (1996)

CGI'ens store mor! [CGI = "Computer-generated imagery"] Den første katastrofefilmen som tok i bruk digitale, datagenererte effekter og dermed gjorde kinobesøket verdt pengene, bare der. Digre tornadoer som slenger kuer milevis og gjør fjøs til flis, er hovedelementet i denne historien, hvor Helen Hunt og Bill Paxton hadde hovedrollene som tornadoforskerne Jo og Bill Harding.

9. *Independence Day* (1996)

Denne filmen passer aller muligens mest inn under science fiction-sjangeren, men flyktende folkemengder, en heriosk president (Bill Pullman) og global frykt gir den allikevel innpass blant reinspikkede katastrofefilmer.

8. *The Day After Tomorrow* (2004)

Diger flodbølge som skyller inn, etterfulgt av sprengende kulde. Dette er kalde greier! Roland Emmerichs store forgjenger til den kinoaktuelle 2012 legger listen høyt med *The Day After Tomorrow* og serverer oljetankere og ulver i Manhattans vanligvis så hektiske gater.

7. *Apollo 13* (1995)

Ron Howard gjorde rakettoppskytingen med store tekniske problemer om til en detaljert og realistisk fortelling om en katastrofe fra virkeligheten. Men takket være god innsats fra Tom Hanks, Bill Paxton og Kevin Bacon endte det godt til slutt.

6. *The Poseidon Adventure* (1972)

Luksusskip fanget i en tsunami forårsaket av et jordskjelv under havet er ingen ønskesituasjon – for andre enn manusforfattere og katastrofefilm-tilhengere. Gene Hackman sammen med et knippe andre passasjerer som kjemper for livet, er utgangspunktet for denne roman-baserte filmen fra '72. Klassisk og ondskapsfull underholdning på sitt beste.

5. *Armageddon* (1998)

Spektakulært, overdådig, über-amerikansk – og ganske tåpelig, men akk så underholdende! Michael Bays asteroidedrama fenget millioner av kinogjengere og har muligens vært startskuddet for en rekke andre filmer hvor ødelagte byer og svaiende amerikanske flagg har hatt en sentral plassering.

4. *Outbreak* (1995)

Luftbårne virus er ingen spøk. I denne filmen er det ikke svin som er utgangspunktet for den stygge pandemien, men synderen her er en ape. Den skaper rammen for den tidsaktuelle *Outbreak* i Wolfgang Petersens regi, hvor Dustin Hoffman har hovedrollen.

3. *Kinasyndromet (The China Syndrome)* (1979)

Fem ganger Oscar-nominerte James Bridges' film fra 1979 hadde premiere bare noen dager før Harrisburg ulykken i Pennsylvania. Meget betimelig i forhold til filmens manus, hvor et atomkraftverk med store problemer er hovedessensen. Rollefigurene til Jane Fonda, Jack Lemmon og Michael Douglas inngår i en neglebitende og intens historie spekket med den tidens spektakulære effekter.

2. *Inferno i flammer (The Towering Inferno)* (1974)

Under innvielsen av verdens høyeste skyskraper, tar det fyr i 81. etasje. Og mens byens mest prominente kjendiser er samlet til åpningsfest i toppetasjen, kryper brannen seg stadig nærmere dem. Med Steve McQueen, Paul Newman, Faye Dunaway og Fred Astair samlet i en historie om en moderne skyskraper i brann, ispedd en god dose motbydelige dødsfall og storslått pyroteknikk, gir filmen sølv-plassering på listen.

....og vinneren er....

1. *Titanic* (1997)

Hvem husker vel ikke den rørende kjærlighetshistorien som gjorde Leonardo DiCaprio og Kate Winslet til store stjerner. Men kjærlighet er jo ingen katastrofe! Ei heller milliarder i inntekter, stjernestatus eller 11 Oscar. Men det store skipet kom jo aldri helt fram og drøssevis av uskyldige passasjerer måtte bøte med døden; *Titanic* er den beste katastrofefilmen, ifølge Kino.dk” (<http://www.filmweb.no/filmnytt/article815729.ece>; lesedato 05.09.13).

Katastrofefilmer er beslektet med “post-apoklyptiske” filmer om overlevelse etter katastrofen. “Apocalyptic Cinema: A motion picture that depicts a credible threat to the continuing existence of humankind as a species or the existence of Earth as a planet capable of supporting human life [...] Post-Apocalyptic Cinema: Closely related to, yet distinct from, Apocalyptic Cinema. Concentrates on survivors of a catastrophic event struggling to reestablish a livable society” (http://sdsu-dspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.10/2019/Bunker_Andrew.pdf; lesedato 05.11.13).

“Post-apocalyptic cinema has often reflected the political, ideological, and social issues of its time. From public anxieties during the cold-war era to the civil unrest of the 1960s and 1970s, it’s important to address how the popularity, regularity, and themes of post-apocalyptic cinema releases often coincide with times of war, economic turmoil, and social upheaval. [...] According to film professor Jamsheed Akrami from William Paterson University, “We live in angst-ridden times, and so the appeal of these movies is further amplified.” Akrami adds, “Most of us seem to seek mental relief by drowning ourselves in a sea of doom and gloom for a couple

of hours. The experience can be some sort of catharsis” (qtd. in Harris) With a growing number of post-apocalyptic films being produced by Hollywood, the cross-over success into television with AMC’s *The Walking Dead*, and the creation of post-apocalyptic themed video game content, post-apocalyptic cinema’s intrinsic worth as an indicator of contemporary social and political anxieties cannot be underestimated.” (Andrew Michael Bunker i http://sdsu-dspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.10/2019/Bunker_Andrew.pdf; lesedato 05.11.13)

“Norges første katastrofefilm, “Bølgen”, får 16 millioner kroner i filmstøtte av Norsk filminstitutt. [...] Det blir den første ordentlige katastrofefilmen som blir laget i Norge. Den blir spektakulær, og har er en spennende historie med helter og heltinner [...] Det er Tafjord-ulykken i 1934 og faren for fjellskred på Åkneset som satte filmskaperne på ideen til “Bølgen”. 40 mennesker mistet livet i flodbølgen i Tafjord. Når fjellskredet går på Åkneset, kan en flodbølge rasere tettsteder som Geiranger og Hellesylt. Fortsatt er det fare for at steinmasser kan rase ut i fjorden og skape en flodbølge. - Filmen tar utgangspunkt i noe som kan skje. Det er ikke sikkert at det skjer på denne måten, men det er et godt utgangspunkt for en god film [...] - Filmmanuset bygger på hendelser som det er lettere for nordmenn å leve seg inn i enn om det hadde dreid seg om truende romvesener, sa regissør Roar Uthaug da filmplanene ble kjent. “Bølgen” er fiksjon, men med et realistisk bakteppe. Det blir en film om vanlige mennesker som blir satt i en ekstrem situasjon. - Det er en historie om hvordan mennesker reagerer når det skjer en sånn katastrofe, og hvordan de tar vare på hverandre i en slik situasjon” (<http://www.nrk.no/kultur/forste-katastrofefilm-far-stotte-1.10840189>; lesedato 24.10.13).

I den norske regissøren Roar Uthaug's film *Bølgen* (2015) er det “et høyst virkelig sted (Geirangerfjorden) og en bokstavelig talt overhengende fare: På Åkneset i Tafjord er et fjellmassiv på flere titall millioner kubikkmeter i ferd med å ramle ned i fjorden og skape en enorm flodbølge innover i de omkringliggende fjordarmene. Ingen vet når, bare at det en gang kommer til å skje. I starten av filmen er denne reelle faren en styrke. Geologen Kristian (Kristofer Joner) jobber med å overvåke fjellmassivet. Slik er hovedrollefiguren en finurlig kombinasjon av én av sjangerens innarbeidete klisjeer (eksperten som advarer, men som ingen vil høre på) og en gjenkjennelig skikkelse for alle som fulgte nøye med på den massive mediedekningen av [fjellmassivet] Mannen i fjor høst. Regissør Uthaug og manusforfatterne Harald Rosenløw Eeg og John Kåre Raake forsyner seg glupsk av katastrofefilmens faste bestanddeler i etableringen av filmen: en familie i oppbrudd som emosjonell kjerne, en intrige der advarsler fatalt nok ikke blir tatt alvorlig, en dataanimert tsunami, og en redningsaksjon redusert til hardt tiltrengt parterapi.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 21.–27. august 2015 s. 42)

Skjelvet (2018) ble regissert av John Andreas Andersen, med samme hovedperson som i *Bølgen*. “Når nå oppfølgeren *Skjelvet* er klar, er det kanskje mer presist å si at manusforfatterne John Kåre Raake og Harald Rosenløw Eeg samt produsent Martin Sundland har unnfanget en helt ny sjanger: Ødeleggelsesdramaet, en blanding av

sosialrealisme og katastrofeeskapisme. [...] Ødeleggelsesdramaet kjennetegnes ved en erkenorsk øvelse der vi erkjenner og fordømmer lidelse og ødeleggelse, samtidig som vi hygger oss med – og drar nytte av – den. Filmsjangeren er med andre ord skapt for en opinion som hver dag forsøker å gape over det tilsynelatende enorme paradokset å både være oljeprofitor og progressiv klimaforkjemper. [...] I *Bølgen* var lettsindig ulykkesporno, og alvorstung medfølelse to sider av samme sak. [...] Kristian har fått et brev fra en avdød kollega med urovekkende indikasjoner på at et jordskjelv er i emning i Oslo-feltet. Så følger sekvenser vi kjenner fra *Bølgen*. Kristian som febrilsk forsøker å få folk til å se Alvoret. Og eksperter som kaller ham krisemaksimerende og antar at han ikke er ved sine fulle fem. Siden ingen i verdenshistorien har klart å forutsi et jordskjelv, er det vanskelig for oss å unngå å sympatisere med skeptikerne, så arrogante og lite lydhøre de enn måtte fremstå. [...] I motsetning til den hollywoodske katastrofefilmen, åpner den mer høytidelige norske søstersjangeren i liten grad for fnising. Skjelvet er oppsiktsvekkende blottet for humor. Man kan få følelsen av at filmen skal oppleves i en tilstand av andakt, som en slags minnegudstjeneste som pågår parallelt med hendelsene man minnes. Kan det da kalles underholdning? [...] Og i toppen av Oslo Plaza befinner både Kristians kone og datter seg. Det hele er imponerende realistisk. I en lang og fysisk utmattende sekvens skråner toppetasjen så mye at alt som ikke klarer å holde seg fast, styrter i avgrunnen. Det er spennende, men også ubehagelig på en svært lite tilfredsstillende måte. Hva vil filmskaperne med å fremstille all denne volden og lidelsen? Og hvorfor insisterer de på alt dette Alvoret?” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 31. august–6. september 2018 s. 42)

“Da en trikk sporet av og kjørte inn i et butikklokale i Oslo sentrum tidligere i høst [2024], tok det ikke lang tid før et *meme* begynte å spre seg i sosiale medier – en fiktiv filmplakat som viste skuespiller Kristoffer Joner foran en trikk, med påskriften “Avsporingen”. Så glade har tilsynelatende norske filmskapere blitt i å lage film av spektakulære ulykker her til lands, at sjangeren har fått et eget navn: *Scandisaster* (sammensatt av Skandinavia og *disaster* – katastrofe). Joner har spilt hovedrollen i to av de mest kjente eksemplene på sjangeren – *Bølgen* (2015) og *Skjelvet* (2018). De to filmene skildrer fiktive naturkatastrofer, henholdsvis en flodbølge i Geirangerfjorden og et jordskjelv i Oslo. Det er unektelig underholdende å se kjente landemerker som Postgirobygget og Oslo Plaza smelle inn i hverandre og knuse, kanskje spesielt når det er et veldig usannsynlig scenario. Litt mindre gøy er det hvis en katastrofefilm eller -serie tar utgangspunkt i en ekte hendelse fra moderne tid.” (Viviana Vega i *Morgenbladet* 13.–19. desember 2024 s. 36) Det gjør den norske TV-serien *La Palma* (2024; regissert av Kasper Barfoed), inspirert av et reelt vulkanutbrudd. “*La Palma* inneholder alle de klassiske ingrediensene i en katastrofefilm: En opptakt hvor det hintes til at noe skummelt er i ferd med å skje, en litt dysfunksjonell familie på juleferie, en forsker som ikke blir tatt helt på alvor, og noen hjemme i Norge som kan følge katastrofen fra en trygg avstand. Serieformatet gjør imidlertid at ting ikke eskalerer så fort som det ville gjort i en film, men tillater heller at spenningen bygges gradvis opp. Det bidrar til at handlingen føles mer realistisk [...] noen irriterende sjanger-klisjeer,

som for eksempel karakterer som blir adskilt på grunn av utydelig kommunikasjon eller idiotisk oppførsel, og folk som er unødvendig egoistiske og slemme i møte med katastrofer. [...] *La Palma* er uansett topp og spennende familieunderholdning, som i stor grad tilfredsstiller vår smått perverse trang til å se ting gå skikkelig til helvete mens man selv sitter trygt i en sofa.” (Viviana Vega i *Morgenbladet* 13.–19. desember 2024 s. 36)

Det har også blitt produsert katastrofekomedier (dommedagskomedier), f.eks. Evan Goldberg og Seth Rogens *This is the End* (2013) og Edgar Wrights *The World's End* (2013). Per Olav Sørensens *Mennesker i solen* (2011) er en slik komedie: “To norske par befinner seg på en solfylt campingplass i den svenske skjærgården når dommedag, som beskrevet i *Johannes åpenbaring*, rammer jorden – og ikke minst de norske turistenes ferie. I stedet for å ta del i feiringen av midtsommeraften, er nordmennene overlatt til hverandre på den forlatte campingplassen når dommedag braker løs: det regner blod, gresshoppesvermer fyller luften, jorden skjelver og ildkuler suser ned fra himmelen. Hva gjør våre fortapte i den siste timen? Jo, de forsøker å redde restene av middagen og late som ingenting skjer – helt inn i fortapelsen. Fredag 4. mars var det premiere på den første dommedagsfilmen i norsk filmhistorie. *Mennesker i solen* er derfor enda en norsk film som utforsker filmsjangrenes kunstneriske og kommersielle potensiale de senere årene. For filmens intensjoner er ikke begrenset til et spektakulært katastrofescenario. Den er først og fremst en satire over det moderne menneskets egoismesentrisme og totale ansvarsfraskrivelse for alt fra eget liv til ødeleggelse av kloden.” (Johanne Kielland Servoll i <http://montages.no/2011/03/analysen-mennesker-i-solen-2011/>; lesedato 18.10.13)

Stephen Keanes bok *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe* (2001) inneholder detaljerte analyser av bl.a. *The Towering Inferno*, *Airport*, *The Poseidon Adventure*, *Independence Day*, *Titanic* og *The Day After Tomorrow*. Han beskriver også sjangerens historie. Charles P. Mitchell deler i boka *A Guide to Apocalyptic Cinema* (2001) filmene inn i sju undersjangrer: “the religious or supernatural”, “celestial collision”, “solar or orbital disruption”, “nuclear war and radioactive fallout”, “germ warfare or pestilence”, “alien device or invasion” og “scientific miscalculation”, og beskriver 50 filmer etter disse kategoriene.

“The disaster is no longer particular or regional, limited to a single burning skyscraper or crashed airplane. Rather, the modern disaster involves worldwide catastrophes and global apocalypse (*The Day After Tomorrow*; 2012; *The Road*).” (Eskjær 2013) Noen filmer viser “rekkevidden av amerikanernes krisestemning, med fremveksten av filmer som tar apokalypsen for gitt og viser oss et samfunn som allerede har gått i oppløsning, som kinoaktuelle *2012*, og de kommende *9. Book of Eli* og *The Road*.” (*Aftenposten Innsikt* desember 2009 s. 78)

“First, the 1970s disaster film was typically about man-made disasters such as runaway trains, blazing high-rises, periled airplanes, ocean liners turned upside

down, and so on. In the 1990s, when the disaster film experienced a sort of revival, there was a shift towards natural hazards and disasters such as volcanoes, meteor impact, weird weather phenomena, pandemic threats, and so forth. Recently, the two tendencies have merged into a greater interest in man-made, or anthropogenic, natural disasters; what has elsewhere been called “(un)natural” catastrophes (Cottle, 2009).” (Eskjær 2013) “While blockbuster disaster films both draw on and articulate social anxieties and/or contemporary risk perceptions, it rarely offers any realistic picture of (un)natural disasters based on scientific or historical facts.” (Eskjær 2013)

“[B]y the late 1970s disaster movies had clearly descended into ‘unintentional mass camp’. Where the 1970s disaster cycle was initially successful in being able to mix melodrama with spectacle, by the time of *The Swarm* and *When Time Ran Out* the decline in interest, budgets and imagination had reduced disaster movies to low-rent affairs that bordered on parody. Knowingly based on recycled material and duly proceeding with jokes at the expense of their predecessors, themselves and other genres, what distinguishes the 1990s disaster cycle was that it was instantly marked by a ‘high concept camp’ that remained one of the cycle’s defining characteristics; the main examples being *Twister*, *Independence Day*, *Volcano*, *Armageddon*, *Godzilla*, and extending to *Speed 2*, *Turbulence*, *The Faculty* (1998) and *Deep Blue Sea* (1999). ‘Camp’ exists purely and evidently in the parodic *Mars Attacks!* (1996) and *Lake Placid* (1999)” (Ken Feil gjengitt fra Keane 2006 s. 80).

I *Disaster Cinema in Historical Perspective: Mediations of The Sublime* (2020) spør Nikita Mathias: “How do we experience disaster films in cinema? And where does disaster cinema come from? The two questions are more closely related than one might initially think. For the framework of the cinematic experience of natural disasters has its roots in the mid-eighteenth century when the aesthetic category of the sublime was re-established as the primary mode for appreciating nature’s violent forces. In this book, the sublime is understood as a complex and culturally specific meeting point between philosophical thought, artistic creation, social and technical development, and popular imagination. On the one hand, the sublime provides a receptive model to uncover how cinematic disaster depictions affect our senses, bodies and minds. On the other hand, this experiential framework of disaster cinema is only one of the most recent agents within the historical trajectory of sublime disasters, which is traced in this book among a broad range of media” (<https://www.adlibris.com/no/bok/disaster-cinema-in-historical-perspective-9789463720120>; lesedato 28.02.22).

Jerome F. Shapiros bok *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film* (2002) “investigates the “apocalyptic imagination” in some eight hundred American and Japanese films. He is not interested in these films as consciousness-raising events or as art, but rather in what they reveal of what the bomb means in our imaginations. [...] Shapiro focuses on questions of death and rebirth, annihilation and salvation, and on the individual and community in such films as

Rocketship X-M, It Came from Beneath the Sea, Them, Night of the Living Dead, Dark Star, The Day After, Terminator, The Incredible Shrinking Man, and, of course, *Dr. Strangelove* and *Gojira*. [...] He notes that some films considered how technological and social institutions and systems failed to save the earth because of racial, class, gender, cultural, and ideological divisions. Other films focused on apocalypse, illness, suffering, and death, and not the genre's paradigmatic morality of rebirth and continuance. A common motif couples traditional religious myth with liberal or progressive views concerning technology." (<http://muse.jhu.edu/journals/tech/summary/v044/44.1josephson.html>; lesedato 05.11.13)

Etter terrorangrepene mot USA 11. september 2001 ble det i en periode ikke spilt inn katastrofefilmer (<http://communication.revues.org/4596>; lesedato 30.10.15). "To a large extent there has been something of a divide between national sensitivity and public interest, with that sensitivity naturally receding over the years. In the immediate months following 9/11, American – and to a certain extent British – television were reluctant to air any disaster movies, whether from the 1970s or 1990s. Video and DVD rentals of disaster movies, however, reached an unprecedented demand" (Keane 2006 s. 91).

"Blockbusteren *San Andreas* har fått livredde amerikanere til å forberede seg på naturkatastrofe. [...] I disse dager [i 2015] vises katastrofefilmen *San Andreas* på kinoer over hele verden. Filmen handler om et gigantisk jordskjelv i California og en rednings-helikopterpilot, spilt av Dwayne Johnson, som må finne sin datter. Ifølge TMZ, gjengitt av TV2 har nettsteder som Earthquake Store melde om tredoblet sine salg etter at filmen kom ut. Nettstedet selger blant annet overlevelsespakker med ting som soveposer, mat, sikkerhetsvester, tepper, stearinlys, fyrstikker og en sag. Slike pakker selges for omtrent 2000 norske kroner og ifølge TMZ har nettstedet håvet inn over 100.000 dollar på kun salg av overlevelsespakkene, kun de siste to ukene. De har også opplevd en stor økning på salg av jordskjelv-alarmer, som skal kunne plukke opp de små skjelvene, før det eventuelt store skjelvet kommer." (<http://www.abcnyheter.no/nyheter/2015/06/04/225501/dommedags-butikk-haver-inn-pa-katastrofefilm>; lesedato 19.12.16)

I artikkelen "The Climate Catastrophe as Blockbuster" viser Mikkel F. Eskjær "how blockbuster disaster films can be considered as the inversion of news: where news coverage generally provides fragmented scientific facts, disaster films offer coherent narratives." (Gunhild Agger m.fl. i <http://www.akademiskvarter.hum.aau.dk/pdf/vol7/Intro.pdf>; lesedato 08.10.19)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>