

# Katastrofefilm og filmkatastrofer (betragtninger over en genre)

Peter Schepelern

What we want is a story that starts with an earthquake and works its way up to a climax ...

Samuel Goldwyn.

Katastrofefilmene – »the disaster epic« – er over os. Med korte mellemrum har Hollywood-selskaberne i det sidste halve års tid udsendt film som »Earthquake« (Jordskælv), »The Tearing Inferno« (Det tårnhøje helvede), »Airport 1975« (Airport 75) og den engelske »Juggernaut«, og flere katastrofer er på trapperne. En ny genre har tilsyneladende etableret sig eller har i hvert fald oplevet en pludselig *hausse*

## GENRE-SYSTEMET

Selve systemet bag ved rubriceringen af fiktionsfilmene i genrer har ofte præg af en teoretisk eftertanke. Det kan tage sig ud som et kategoriseringssystem af akademisk karakter. Men genre-systemet – eller rettere: opfattelsen af fiktionsfilm som tilhørende forskellige grupper med bestemte kendetegn – er overhovedet den traditionelle klassifikation af fiktionsværker. Den teoretiske systematisering – kritikerens efterrationalisering og kategorisering af det brogede udbud, altså en bestræbelse på at skabe orden i et kaos – er en virksomhed med traditioner i videnskaben. Men denne teoretiske genre-inddeling modsvarer af og indgår i en slags vekselvirkning med filmbranchens eget forhold til genre-systemet. Genre-systemet eksisterer nemlig også som et meget kontant begreb i filmproduktionen som et sæt af industrielle skabeloner, som filmproducenterne enten skaber, korrigerer eller forkaster, men under alle omstændigheder forholder sig til. I denne betydning opfattes genre-systemet ofte som en negativ indflydelse på filmkunsten, et konformerende moment.

I det industrielle genre-system er genre-filmene ofte en kommercielt betinget reproduktion af et succes-værk. En

hævdvunden regel foreskriver, at succes-værker skal efterlignes og imiteres. Når f. eks. Bogdanovich' film om unge menneskers tilværelse i den nære men alligevel klart afgrænsede fortid, »The Last Picture Show«, fik stor succes i USA, blev den »automatisk« fulgt op af lignende film om samme emne (»Summer of '42«, »American Graffiti«). Automatikken er her en kommerciel praksis, som meget håndfast fører til udbygningen af et genre-system. Den kommercielle succes opfattes af producenten (men næppe så ofte af instruktøren) som en tilkendegivelse af, at publikum ikke blot vil se *denne* film, men også at det vil se denne *slags* (i betydningen: denne genre) film. Følgelig betød f. eks. »Easy Rider«s enorme og uventede succes, at der blev sat penge i »små«, løst komponerede film om langhårede motorcyklister på vej gennem staterne, og en ny genre blev således skabt.

Men ved siden af dette system af reproducerede succes'er er der i alle kunstarterne en række grundtyper, et sæt traditionelle genrer, som sjældent opfattes som tvangsmæssige klicheer, men som 'åndsformer', der appellerer til kunstnerisk fantasifuldhed inden for de begrænsninger, overholdelsen af genrens 'krav' sætter. De klassiske genrer i f. eks. billedkunst (såsom portræt, landskabsbillede, stilleben, akt), litteratur (roman, novelle, drama, digt) og musik (symfoni, instrumentalkoncert, sang, opera) betragtes sjældent som snærende industrielle klicheer, der står i vejen for den originale kunstneriske udfoldelse. Tværtimod er det en udbredt æstetisk opfattelse, at kunst netop bedst udfolder sig inden for en eller anden forhåndsgivet begrænsning.

Filmkunsten har på samme måde en række traditionelle genrer – f. eks. farce, melodrama, western, musical – som er blevet benyttet gennem det meste af filmens historie. Men genre-begrebet har også en meget videre og mere ueksakt benyttelse end i forbindelse med disse elementære, oprindelige filmgenrer. For det er ikke blot en udbredt og anerkendt kritiker-aktivitet at opfatte filmene som tilhørende en eller anden genre, det indgår også i den almindelige hverdagsproglige virksomhed, at karakterisere filmene som *eksempler* på en eller anden mere eller mindre nøje defineret gruppe. Således taler man om et utal af grupper eller genrer: f. eks. historiske film, nostalgiske film, voldsfilm, spændingsfilm, gangsterfilm, agentfilm, kolossalfilm, ægteskabsfilm, mafiafilm, eventyrfilm, propagandafilm, horrorfilm, læderjakkefilm, guldgraverfilm, cirkusfilm, jazzfilm, mandfolkefilm, damefilm, kvindofilm og børnefilm. Alle den slags betegnelser har åbenbart til opgave at placere filmen i en bestemt kategori og man har med betegnelsen peget på et bestemt element i filmen, det man kan kalde det genre-gestaltende element, og markeret at dette element er karakteristisk for filmen. Genre-bestemmelsen af en given film er altså resultatet af en eller anden form for filmanalyse, som har udskilt nogle elementer i filmen som generelle og andre som specielle. Heraf vil det også fremgå, at de forskellige genre-gestaltende elementer befinder sig på forskellige planer i de forskellige genrer.

En western er f. eks. en western først og fremmest, fordi den udspiller sig på en bestemt lokalitet (nemlig The American West) på en bestemt tid (ca. 1800–1900). Man kan måske nok tænke sig en film som udspiller sig i Vesten i forrige århundrede og alligevel ikke rigtig er en western (f. eks. Sjöströms »The Wind«), men man kan ikke rubricere en film som »western«, hvis den foregår f. eks. i vor tids Europa. (Udnævnelser af »De syv samuraier« til en »japansk western« kan man ikke tage for gode varer!).

En film af genren *lystspil* er derimod uafhængig af bestemt lokalitet og tidsalder, men handlingsforløbet *skal* være af humoristisk karakter; en musical er uafhængig af tid, sted, humor etc., men skal til gengæld opfylde visse formelle krav (angående musik og dans). I film tilhørende genren *kriminalfilm* er tid, sted, humor og musik underordnet, men handlingsforløbet *skal* være centreret omkring en kriminel handling. Genre-gestaltende elementer kan altså bestå i specifik tid og sted (western), et specifikt formelement (musical), en specifik relation til den historiske virkelighed (den historiske og den biografiske film), et specifikt livssyn (komedie, melodrama, tragedie) og – som det meget ofte er tilfældet – et specifikt element i handlingen (kriminal-, detektiv-, krigs-, kærlighedsfilm). Dertil kommer, at en filmgenre udover de gestaltende elementer sædvanligvis etablerer en række relativt faste traditioner i retning af dramaturgi, persontyper, livssyn, ideologi, formelle elementer etc., der fungerer som sekundære genretræk. Westerns har f. eks. ret etablerede traditioner for personkarakteristik, livssyn og musik, spændingsfilmen har traditioner for særlig suspense-befordrende klipning og lyd-ansvendelse, o.s.v.

Set i denne sammenhæng er katastrofefilmene en genre, hvis gestaltende element er et motiv i handlingen. Katastrofefilmens handlingsgang skal ikke bare indeholde, men helt og holdent være centreret omkring en eller anden form for katastrofe (i betydningen: pludseligt, kollektivt ulykkestilfælde af omfattende dimensioner). Katastrofefilmene, som ledsaget af energisk PR nu er brudt igennem på markedet og øjensynligt også i publikums bevidsthed, er blevet betragtet som en ny genre, men faktisk har de fleste tænkelige slags katastrofer hjemstødt det hvide lærred gennem det meste af filmhistorien.

## FILMHISTORISK FLASH-BACK

Allerede i begyndelsen af århundredet havde man set de pittoreske og dramatiske muligheder, der lå i undergangsvisionerne. Méliès viste, hvorledes mere eller mindre umulige rejser blev ramt eller truet af katastrofer (»Rejsen gennem det umulige«, 1904) og hvordan dristige ingeniørprojekter brød sammen (»Tunnellen under Kanalen«, 1907). I Italien lavede Luigi Maggi i 1908 en effektiv film om Pompejis sidste dage og grundlagde dermed en specielt italiensk tradition for historiske *spectacles*, kolossalshows med elefanter, gigantiske hedenske templer og vulkanudbrud. Caserini lavede i 1913 en ny kæmpe-udgave af »Pompejis sidste dage« og året efter kom Pastornes berømte »Cabiria«, som heller ikke sparede på katastrofale motiver (brand, søslag, børneofring!). Fritz Lang sluttede sin fremtidsvision, »Metropolis«, med en stort anlagt undergangskatastrofe, og i den tyske »Atlantic« fra 1929 gik Titanic under med Fritz Kortner ombord.

Siden da er skibe jævnlige gået under (»Titanics sidste timer«, »SOS – Claridon synker«), fly er styrtet (»Jet-22 styrter«, »Vi styrter ned«) eller nødlandet (»Nødlandet i Kalaharis ørken«, »Nødlandet i junglen«, »Nødlandet i bjergene«, brande har hærgnet (»Når ilden fænger«, »Borte med blæsten«, Disneys »Bambi«), epidemier har raset (Wylers »Jezebel«, Russells »Djævlene«, jorden har skælvet (»San Francisco«), vulkaner lavet udbrud (»Krakatoa«, »Intet håb for de dømte«), flodbølger har skyllet ind over land (Fords »Orkanen«) og vandene er steget (»Og regnen kom«, »Floden stiger«, Shiro Moritanis »Submersion of Japan« – for slet ikke at tale om verdenshistoriens berømteste oversvømmelse, jf. Hustons »Bibelen« og Cur-



Et tidligt eksempel på katastrofefilmgenren er »King Kong« (1933), hvor en kæmpegorilla truer med at ødelægge storbyen – kærligheden er den drivende kraft.



I den et par år senere »San Francisco« (1936) er det jordskælvet i dette århundredes begyndelse, der skaber frygt hos tilskueren – med bevidstheden om at Clark Gable er uovervindelig.



I Hitchcocks »Fuglene« (1963) er katastrofens budbringere, deres lidenhed til trods, nok så skræmmende som fortidsuhyrer og naturkatastrofer.



Filmen »S.O.S. Poseidon kalder« (1973), hvori et stort passagerskib uforklarligt rammes af en kæmpebølge og synker, var den direkte anledning til den bølge af katastrofefilm, der nu hærger.

tiz' »Noahs ark« fra 1929). Mennesker på opdagelse i det fremmede er gået til grunde (»Med Scott til Sydpolen«, Kalatozovs »Brevet der aldrig blev afsendt« og »Det røde telte«), der har været arbejdsulykker i miner (Pabsts »Kameradschaft«, »Guld«) eller i verdensrummet (»Strandet i rummet«); man har kæmpet mod tørke og misvækst (Vidors »Vort daglige brød«, Renoirs »De ukuelige«), mod græshoppesværme (»Den gode jord«), ondsindede fugle (Hitchcocks »Fuglene«) og hærmyster (»Den nøgne jungle«), mens jorden som helhed har været truet af radioaktivitet og atomkrig (»På stranden«, »Da storbyen døde«, »Den dag, da fiskene ...«), af miljøforgiftning (Cornel Wildes »En verden i undergang«), af science-fiction monstre fra denne eller andre kloder (»King Kong«, »Den nat træffinderne kom«, »Klodernes kamp«) eller simpelthen af undergang (»Da storbyen døde«, »Flugten på abernes planet«, »Verdens undergang«).

De eskatologiske fantasier – som allerede var på mode i litteraturen, da filmmediet blev opfundet, jf. Jules Verne, H. G. Wells og især Camille Flammarion, hvis »Verdens undergang« Abel Gance filmatiserede – har altid været populære emner gennem hele filmhistorien.

Genrens nyeste opsving kan sættes i direkte relation til den enorme succes, som George Seatons »Airport« (om bomber i et passagerfly), 1969, og især Ronald Neames »SOS Poseidon kalder« (om en havareret ocean-damper med bunden i vejret), 1973, fik i USA. Den sidstnævnte indspillede 160 millioner dollars (men blev en fiasko i Danmark, hvor publikum uventet men ærefuldt viste kvalitetssans). Poseidon-filmens producent, Irwin Allen, satsede 14 millioner dollars på en større og endnu mere spektakulær katastrofe, »The Towering Inferno«, instrueret af Irwin Allen og John Guillermin, hvor intet mindre end verdens største skyskraber brænder. Samtidig er »Airport« blevet ajourført med Jack Smights *remake* »Airport 1975«, hvor problemet denne gang er, at et lille fly slår hul på den store jet-maskine og dræber eller sårer piloterne, så der kun er en stakkels værgeløs kvinde (Karen Black) til at styre flyet. I Mark Robsons »Earthquake« har man taget den vistnok altid aktuelle jordskælvsstrussel i San Francisco-Los Angeles området op og kombineret det med præsentationen af et ny lydteknisk fif, kaldet *sensurround*, som – i overensstemmelse med filmteknikkens udviklingsretning gennem hele filmhistorien – sigter på at skabe større realisme. Og der er vist heller ikke tvivl om, at den nye teknik betyder et væsentligt skridt fremad for den realistiske gengivelse af jordskælvsrumlen på film. Den fjerde af de nye film, Lesters »Juggernaut« (om en bombetruet Atlanterhavsdamper), adskiller sig fra de øvrige ved tydeligvis at markere en ironisk distance til genren, hvilket ikke er svært at identificere som et typisk Lester-træk.

## HELTE OG OVERMENNESKER

De katastrofer, som hærger i de fire film, er nok af forskellig karakter – naturkatastrofe i »Earthquake«, utilsigtet menneskeskabt katastrofe i »The Towering Inferno« og »Airport 75«, og tilsigtet menneskeskabt katastrofe (trussel) i »Juggernaut« – men i alle tilfælde har katastrofen den samme dramaturgiske funktion. Katastrofen fungerer som katalysator for den menneskelige psykes forskelligartede reaktionsformer i krisesituationer. Filmene bruger katastrofen som en prøve for personernes moralske status, uden at katastrofens egen spektakularitet og effektivitet just bliver underdrevet. Jordskælv og brand sorte-



Skræmte flypassagerer i »Airport 1975« klamrer sig til sæderne, mens andre katastroferamte - i »Jordskælv« - vælger et spring ud i det uvisse.

rer personerne i forhold til nogle moralske værdinormer: helte bliver rigtigt heltedige, og kujonerne endnu mere kujonagtige end de ellers er. Konfronteret med dødsstrusen tvinges personerne til at bekende kulør i moralsk henseende.

For at fremstille katastrofens katalysator-funktion med dramatisk effekt, har katastrofefilmen – som sekundært genre-træk – annekteret gestaltende træk fra den såkaldte Grand Hotel-genre. Edmund Gouldings berømte *all-star* hotelfilm fra 1932 etablerede en genre, hvor en begrænset lokalitet (hotel, skib, tog, fly, diligence etc.), befolket af en tilstræbt heterogen persongruppe med repræsentanter for forskelligartede mennesketyper, kom til at fremstå som et verdensbillede (i bogstavelig forstand). I katastrofefilmene bliver menneskelige dyder og laster placeret på forskellige medlemmer af persongruppen, således at en hel række reaktionsformer bliver demonstreret af de (hver for sig) meget endimensionale personer. Samtidig er der jo oplagte underholdningsmæssige effekter i den brogede personkonstellation: heltedige ingeniør, yndig elskerinde, uudholdelig hustru, psykopatisk kommis, gæv politimand, døddrukken bergæst, klarsynet seismolog o.s.v. (»Earthquake«) – eller: syngende nonne, sludrevorn filmstatist, nyresyg teenagepige, beruset »dame«, ekcentrisk stumfilmstjerne o.s.v. (»Airport 1975«).

Den prøvelse, personerne skal stå igennem, er sædvanligvis truslen om død og udslettelse. Filmen formulerer en moralkodeks med døden som yderste straf og yderste belønning. Det er døden, der markerer den højeste heltestatus. Når Charlton Heston rives bort af vandmasserne i »Earthquake«, er døden en moralsk kvalificering, en op-

ofrelse, fordi det er pligten der adlydes og ikke tilbøjeligheden der følges. Heston søger at redde sin hustru, som han helst vil være fri for, og modstår fristelsen til at kravle op i sikkerhed til sin attraktive elskerinde. Offerdøden kan også udmærke de mere ydmyge helte og heltinder som steward'en, der bliver dræbt af bomben, da han uegenlyst beskytter den tåbelige lille dreng (i »Juggernaut«) eller den midaldrende kvinde, som ikke overlever eftervirkningerne af sin heroiske undervandssvømning (i »SOS Poseidon kalder«).

Andre helte-dødsfald – af lavere helte-status – findes i »Airport 1975« (piloten som bliver hejset ned til flyet, men falder) og »Juggernaut« (bombeekspertens medhjælper som sprænges i luften). Deres død skyldes ikke et ophøjet moralsk valg, men snarere at de kludrer lidt i det. De arbejder heltedigt i den gode sags tjeneste, men er ikke dygtige nok til at overleve. Men der er også skurkens død, straffedøden, den retfærdige destruktion af umoralske personer: den egoistiske, uansvarlige og (det er næsten det værste) kæphøje svigersøn i »The Towering Inferno« får lov at tage hovedspringet ud fra 138. etage ned i asfalten. I »Earthquake« må den psykopatiske butiksmænd, som vil voldtage en pige, skydes af den stabile politimand, da forsynet åbenbart ikke vil tage skridt til at udslette ham. I »Airport 1975« dræbes de to yngre piloter, som i de forudgående scener klart har dokumenteret deres moralske mindreværd ved deres slibrige bemærkninger til den – ganske vist ikke uinteresserede – blonde stewardesse. Den heltedige stewardesse (Karen Black), som trofast har holdt sig til Charlton Heston og som så gerne vil giftes med ham, er naturligvis uimodtagelig, lige-



Richard Harris som bombeekspert i »Juggernaut«.

som den – lidt ældre – pilot der kun bliver hårdt såret fremstilles som moralsk anstændig.

Seksualiteten er i filmene ofte den moralske kvalifikationsprøve. De åbenlyst og umådeholdent sex-lystne personer fremstilles som uanvendelige eller direkte skadelige i katastrofe-situationen. Det illegitime elskerpar (chefen og sekretæren) i »The Towering Inferno« lider døden, fordi de har for travlt med erotikken til at ænse ilden før det er for sent. Modsat arkitekten og hans elskerinde (Newman og Dunaway), som har overstået samlejet inden ilden bryder ud, og som til sidst, under indtryk af katastrofen, opgiver deres tidligere plan om at skilles for at hellige sig hver sin karriere. Katastrofen maner helt og heltinde til seksuel stabilitet og respektabel pardannelse! I »Earthquake« indleder Heston – som trodsreaktion over for hustruens (endnu) ubegrundede anklager – et forhold til veninden, men soner under katastrofen dette ved at dø med hustruen frem for at leve med elskerinden. Heston opgiver seksualiteten i krisesituationen, modsat den psykopatiske butiksmænd, som netop benytter sig af katastrofe-situationen til at forfølge sit seksuelle mål, en pige som han tidligere – under normale forhold – kun har set længselsfuldt på i supermarkedet. I »Juggernaut« er seksualitet kun et relevant anliggende for kaptajnen (Sharif), som har et halvhjertet forhold til en passager (Shirley Knight); men kaptajnen fremstilles da også som en i krisesituationen stort set magtesløs (impotent!) person. Hans seksuelle praktik deklasserer ham som helt.

Kompositions-mæssigt er filmene ensartet og simpelt opbygget: en ekspositionel indledning præsenterer det store persongalleri og med dramatisk ironi vises, hvor-

ledes de fleste personer lader hånt om de varsler der går forud for katastrofen (som publikum jo aldrig er i tvivl om vil indtræffe). Efter denne indledning kommer katastrofen og dermed sammenknyttes de mange handlings-tråde, som blev præsenteret adskilt i indledningen. Hovedparten af filmene redegør derefter for katastrofens forløb frem til en kulmination, efterfulgt af en uundgåelig antiklimaks. Den forsimplede dramaturgi formidles effektivt af filmenes unuancerede personkarakteristikker (som er betinget af Grand Hotel-strukturen) og de primitive effekter, som gør filmene til en opvisning i *special effects*, modeller og *matting*-teknik. Der er noget helt méliès-agtigt over filmenes naive tryllekunstner, som fremmaner foruro-ligende visioner for måbende tilskuere. Samtidig har filmene et præg af anstrengt seriøsitet. De stiller sig des-værre ikke tilfredse med at være kulørte rabalder-film (hvad de er rigtig godt), men fremfører deres dybsindige banaliteter med florumvunden og dræbende omstændelig selvhøjtidelighed, når lejlighed gives.

Den eneste af filmene, som rummer raffinement, er Lesters, og »Juggernaut« er også i langt mindre grad end de andre film baseret på tricks og *special effects*, og den ironiserer over de genre-konventioner, som de øvrige film er med til at etablere. Den får også formuleret en meget subtil og original kommentar til de gængse helte/skurke-roller. Det kommer frem i den *suspense*-mæssigt og tematisk meget effektive slutning. Bombedomtøren Fallon (helten) konfronteres via radio med 'Juggernaut' (skurken), som kan sprænge skibet i luften med sine fjernstyrede bomber. De viser sig at være gamle venner: 'Juggernaut' har reddet Fallons liv under Blitz'en, da de begge

virkede som demontører. I denne konfrontation reagerer både helt og skurk irrationelt.

'Juggernaut's irrationalitet består i, at han – selv om han er fanget af politiet og det hele er tabt – alligevel prøver at sprænge skibet i luften ved at give forkert besked til Fallon. Denne irrationalitet kan forklares ud fra hans ønske om at fremstå som hersker over liv og død, et overmenneske, og svarer meget godt til den konventionelle trivialfilms skurke-rolle (jf. James Bond-filmene). Fallons irrationalitet er mere spidsfindige og må ses i forbindelse med slutsituationens forløb. Fallon og hans hjælpere sidder ved de fem bomber, der er tilbage efter at to tidligere er sprængt. Hver mand er isoleret med en bombe i hver sin aflukkede del af lasten, men er i radio-kontakt med de øvrige. Hvis én bombe eksploderer, vil skibet ikke være i fare; men hvis alle bomberne eksploderer, vil skibet gå ned med 1200 passagerer. Fallon er kommet så langt i analysen af bomben, at det eneste – men afgørende – spørgsmål er, om det er den røde eller den blå ledning, der skal klippes over for at mekanismen sættes i stå. Det er Fallons plan at tage chancen og klippe den blå over. Hvis hans bombe eksploderer, vil de andre følgelig klippe den røde ledning over på deres bomber (der ses – ikke helt logisk – bort fra den mulighed, at bomberne kunne være forskelligt indrettet på dette punkt af den snedige 'Juggernaut'). Der skulle således ikke mere være egentlig fare for skibet og passagerernes liv, kun for Fallons eget liv. For ud fra hans negative eller positive eksempel vil jo i hvert fald alle de andre bomber kunne demonteres. Imidlertid taler Fallon i disse sidste nervepirrende minutter inden bomberne af sig selv vil eksplodere, som sagt, over radioen med 'Juggernaut', som er fanget af politiet i London, og denne samtale hører de øvrige bombedemontører også. Fallon fortæller 'Juggernaut', at han agter at klippe den blå ledning over og han indrømmer, at han – Fallon – er besejret, at han ikke kan klare sagen, hvis ikke den anden røber, om det er den rigtige ledning han har valgt. Efter nogen tøven siger 'Juggernaut' så, at Fallon skal klippe den blå ledning over. Fallon skal lige til at gøre det, da han pludselig skifter mening og *uden at sige noget* klipper den røde ledning over. Hvorefter bomben faktisk bliver død. Derpå råber han til sine medarbejdere, at de skal klippe den røde

Tilsyneladende optræder Fallon som en rigtig, konventionel helt: han risikerer at dø for at alle de andre kan leve – netop den optræden, man venter sig af en helt. Men ved nærmere analyse holder dette ikke. For faktisk arrangerer han det sådan, at hvis det skulle vise sig, at han har taget fejl, at han ikke er den bedste (og han taler meget om at være »the champion«), så skal ikke blot han selv, men alle dø. For hvis det virkelig var den blå ledning, han skulle have klippet over, ville hans bombe jo være eksploderet, da han klippede den røde over. Men eftersom hans medhjælpere troede, han klippede den blå over, ville de også have klippet de røde ledninger over, hvorefter alle bomber ville være eksploderet! Man kan tyde denne scene således, at Fallon åbenbart alene vil have æren af at gennemskue 'Juggernaut's' sidste løgn, og han vil ikke dele denne ære med andre. Hans hovedmotiv er nemlig ikke at redde passagererne, men at kvalificere sig selv i den overmenneskelige helte-klasse. Helt og skurk har således lignende bevæggrunde til at udføre deres henholdsvis gode og onde handlinger, og »helten« fremstår faktisk som endnu mere afsindig end den gale 'Juggernaut', som blot vil tage hævn over tilsidesættelse og pauver pension.

## APOKALYPTISK UNDERHOLDNING

Katastrofefilmene har i løbet af filmhistorien haft vekslende tematik. De har jævnligt været lovsyngelser over menneskeligt mod og udholdenhed (»Med Scott til Syd-polen«) eller – med næsten religiøs symbolik – manende peget på menneskers underlegenhed over for naturens kræfter (»Orkanen«, »Fuglene«). Men filmene har især formuleret det tyvende århundredes voksende mistillid til den moderne teknologiske civilisation. Den erfaring, at verden ikke helt har været den samme siden »Titanic« i 1912 stødte på et isbjerg og gik til bunds med en betydelig del af det nittende århundredes videnskabelige optimisme, teknik-begejstring og fremskridts-tro, er indirekte kommet til udtryk i filmmediet, som selv var et produkt af Jules Verne-tidsalderens teknik-beruselse. Filmene har billedliggjort civilisationens fallit over for destruktive naturkræfter (derunder mennesket selv); de har fremmanet deres (billed)skrift på væggen (d.v.s. lærredet) som memento til civilisationen.

Man kan måske se de nye katastrofefilm som symptomatiske fænomener, apokalyptisk underholdning i krise- og undergangstider, fiktive undergangsvisioner til mental-hygienisk nytte i tider, hvor vesterlandets økonomiske undergang er knap så fiktiv som man kunne ønske. Katastrofefilmene skulle således kunne ses som symptomer på tidens vulkan-dansende, *après-nous-le-déluge*-holdning, og man noterer sig, at verden åbenbart ikke har til hensigt at gå under hverken med et brag eller en klynken (som T. S. Eliot profeterede), men med underholdningsindustriens dødedans som akkompagnement.

*Social director* Mr. Curain (Roy Kinnear), den trivelige mand i »Juggernaut« med det lidet misundelsesværdige job at holde humøret oppe på den katastrofe-dømte oceandamper, kan ligefrem ses som et billede på underholdningsindustriens funktion ombord på den vestlige civilisations dødssejler. Mr. Curain, som med ukuelig jovialitet spørger »Are we down-hearted?«, netop da passagererne har fået de dystre fremtidsudsigter oprullet, og som kan tilbyde underholdning ved en *Ship Wreck*-spillemaskine og forsikre, at aftenen vil blive »a night to remember« (titlen på Walter Lords berømte bog om Titanic!), er Lesters selvironiske portræt af kunstneren, entertaineren. Gøglerne må hjælpe med at holde modet oppe, mens specialisterne prøver at uskadeliggøre de bomber – af ukendt konstruktion – som truer »Britannic«s(!) lille samfund med undergang. Det engelske samfunds krise har fundet sit adækvate symbolske udtryk.

Katastrofefilmene kan ses som mere eller mindre åbenbare metaforer for den vestlige verdens aktuelle krise, og man kan notere sig det symptomatiske i, at de katastrofer, som rammer katastrofefilmernes verdener, skyldes næsten metafysiske, destruktive kræfter. Katastrofen er noget uundgåeligt. Der lægges ikke op til en egentlig analyse af katastrofens årsager, hverken på handlingsplanen eller et overordnet tematisk plan. Det rent brandtek-niske i »The Towering Inferno« er f. eks. så ulogisk og urimeligt fremstillet, at det ikke giver megen mening at opfatte filmen som et stykke brandsikkerhedspædagogik. Men samtidig har katastrofefilmene nu etableret sig som en genre, hvor underholdning i den opulente stil kombineres med en vag, ureflekteret undergangsfrygt. Filmernes funktion kan være at uskadeliggøre frygten ved at gøre den til en fiktion. Det er sjovt, når biografstolene ryster under jordskælvet, men det er kun sjovt, hvis det holder op, når filmen er forbi.