

E. T. - børnemagt på hollywoodsk

Af Erik Stærfeldt og Henrik Kaare Nielsen

Artikel fra *Tidsskrift for Børne- og Ungdomskultur* nr. 1/September 1983. Artiklen må ikke kopieres eller viderebringes på anden vis uden samtykke fra forfatter og/eller Børne- og UngdomskulturSammenslutningen (BUKS)

Et luftskib lander på jorden. Mænd kommer jagende. Rumskibet letter igen. Et lille rumvæsen når ikke at komme med.

En amerikansk middelklassefamilie i krise. Faderen rejst til Mexico med kæresten. Skilsmisse. Moderen arbejder, stresset, 3 børn. Især den midterste, Elliot havner i en mangelsituation. Han møder E.T. De bliver venner. Mændene jager stadig E.T., der til sidst bliver fanget, - og dør. Elliot bliver syg. Tager afsked med E.T. ved stålkisten. Erklærer sin ubrydelige kærlighed og trofasthed mod E.T. Lukker kistens låg. E.T. vækkes herved op fra de døde igen. Elliot og børnene hjælper E.T. med at flygte fra videnskabsmændene i alliance med hær, politi og skarpskytter. Ved forenede kræfter, snu hed og magi lykkes det at komme ud i skoven, ud til rumskibet før de voksne. Filmen slutter med afskedsscenen. E.T. går ombord i rumskibet og flyver bort.

Lysene tændes. Publikum snøfter. Celluid-templet åbner sine udgange. Regn og rusk-storm slår os i møde.

Nej hvor var E.T. sød siger ungerne.

En åleskindspige klamrer sig til sin rocker, opløst i gråd. Han snøfter.

Men rykker pludselig i det sømbeslåede bælte - og med et snuptag får han vredet sit mere aggressive image på plads. Sådan - klar påny.

Men også vores intellektuelle professionelle panser smuldrede. Hvis vi skal synes at filmen er noget værre masseindustrielt manipulationslort, så må vi i hvert fald først hjem og junke hjernen fuld af dissekerende teori og sikre at vores mere følelsesprægede holdninger bliver vredet ned i æsken.

Vores analytiske udgangspunkt vil derfor ligge omkring formuleringen: Det er mageløst.

Eftertænkksomhed

De har købt plakaterne. De hænger på værelset. Og Trine, 11 år har fået en tegning i EkstraBladet. Endda blev den brugt på den store gule »spiseseddel« som stod foran kioskerne. Den dag. Ringe til familien. Prale, snakke. Tegningen som anledning, det usædvanlige, der udløser særlige initiativer. Farmor, mormor - har I set, har I set. Søskende, venner.

Set af flest, verdenssucces, med en sværm af gribbe efter sig. Bøger, legetøj, plakater, tegninger, dit og dat, tant og fjas. Industrien kører på højtryk. Guldfuglens vej er pengebelagt. Den samme produktion, de samme metoder, - den samme kritik. Kapitalen, Marx og ditto.



*Det her er E.T.s
bror, der snakker
med E.T. og E.T.s
lillesøster, der står
og hører med
sammen med E.T.s
mor, forklarer
Katrine S.
Naumann på 11 år,
Yrsavej 6, 8230
Åbyhøj.*

E. T. - et moderne eventyr

Forældrenes skilsmisse bliver for hovedpersonen Elliot det dynamiske udgangspunkt for den søgen, som bringer ham sammen med E.T. Faderen, som Elliot har været stærkt knyttet til (jvf. f.eks. scenen med faderens skjorte), er brudt op sammen med en anden kvinde og har forlagt residensen til Mexico - en lokalitet, som i filmens univers konnoterer det ukendte og ubehagelige («He hates Mexico,,»).

Faderens fravær gør Elliot hjemløs: moderen er tynget af skilsmisse, arbejde og ansvaret for tre børn; hun agerer nervøst, stresset og distræt og mangler overskud til at imødekomme drengens behov. Storebroderen dyrker sin vennekreds, som ydmyger den yngre Elliot og holder ham udenfor, og lillesøsteren er for lille til at kunne udfylde tomrummet. Den tiårige Elliot befinder sig således i en *mangelsituation*. Hans *fantasi er i sit udgangspunkt kompensatorisk*. Han bearbejder situationen ved - på linie med faderen at søge ud i det *ukendte*, ved at begive sig på »rejse« i *ydre og indre rum*.

E.T. handler om hvordan et kriseramte barn søger, kompenserer, især hvordan barnet *gennem kompensationen vinder ny styrke og ny indsigt til at handle, protestere, gøre oprør mod de kræfter i den ydre, sociale verden, der undertrykker ham*.

Filmen kommunikerer således en udvikling fra:

1. fortabthed, efterladthed, mangel og savn til
2. søgen i ydre og indre rum (gennem handling og fantasi) en »rejse« ind i det ukendte, der fører til
3. mødet med det ukendte (rumvæsenet E.T.) der selv er efterladt, fortabt. E.T. figurliggør det ukendte, mødet fører så til
4. mobilisering af nye emotionelle og intellektuelle potentialer der danner grundlag for

5. handling, protest, oprør mod overmagten og undertrykkerne samtidig med etableringen af integration i og mobilisering af børnemagt, og kamp mod undertrykkelsen. Elliot og E. T. bliver oprørsledere.

Alt i alt handler E.T. om hvordan en kriseramte dreng genvinder sin evne til at handle. På sine egne præmisser. Som oprører. Filmen har flere spor og flere niveauer, så helt så entydigt som vi har lagt det frem ovenfor er det nu ikke. Vi får se.

Elliot og E.T.

Begge er fortabte, efterladte. Begge savner, længes hjem. Begge søger. Begge er i det ukendte, skal finde vej, skal finde ud af krisen. De er true-de, jagede af omgivelserne. For så vidt gælder det liv eller død.

Filmen opnår smidighed og dybde blandt andet i kraft af *vekslende synsvinkler*. Set ud fra Elliots synsvinkel ser virkeligheden sådan ud: Elliots behov for kærlighed, tryghed, fællesskab og ekspansiv identitetsdannelse afvises i den sociale verden.

Han spaltes. Hvis han ikke kun vil være offer må han investere energi i at overvinde spaltningen. Det gør han. Han giver sig til at søge, bevæger sig med stor energi på »rejse« i det ukendte. Men, som vi ved fra folkeeventyrene, og fra psykoanalysen så er afviste behov i det psykiske univers blevet forvandlet til uhyrlige dæmoner. E.T. er uhyrlig, hæslig. Første gang Elliot ser ham slår rædslen og angsten ud i fuld omfang. Men dæmonerne drager fordi de, deres hæslighed til trods, rummer andet og mere. De er modsætningsfyldte, produkter af forvandlet kærlighed, tryghed. At konfrontere sig med dæmonerne er en forudsætning for en dybtgående bearbejdning af problemerne i det psykiske apparat.

Set ud fra denne synsvinkel er E.T. produkt af Elliots krisefyldte situation, specielt af de afviste, men vitale behov. E. T. er en figuration af krisen, således som den reelt har dæmoniseret sig i Elliots psykiske apparat. Mødet med E.T. er ikke en kompensatorisk pseudo-begivenhed. Der er ikke tale om at komme plastic-padding i rusthullet og efterbehandle med shining polish. Det kompensatoriske fantasiarbejde lukker af for de reelle

problemer, og foretrækker at forskyde problemerne over til andre arenaer. Slik for kærlighedstab, lego for manglende friarealer med mulighed for at bygge huler, lave bål og slås uden straks at have en sværm af pædagogiske greb i nakken: Ka' I så la vær, vær nu søde mod hinanden, der kommer forresten lige noget i TV, som I skal se osv. E.T. er en rigtig dæmon, ligesom dæmonerne i de gamle eventyr, - og folkeviserne. Og ligesom de andre rigtige dæmoner har E.T. dobbeltvæsen: Skønheden, godheden og visdommen i uhyrets ham.

Elliot stilles over for flere opgaver: Den første er at lære sin egen dæmon at kende, at påtage sig krisens psykiske arbejdsproces.

Den første nødvendighed består i overhovedet at turde opsøge og konfrontere sig med sin dæmon. Først pusler det ude i skuret. Elliot skræmmes og fascineres. Kaster en bold ind. Bolden kastes ud. Elliot flygter rædselsslagen. Senere, næste nat mødes de i et glimt ude i majsmarken. Begge skrider af angst og forfærdelse. E.T. flygter. Elliot flygter. De lærer kun langsomt hinanden at kende.

Som dæmon er E.T. overhovedet speciel. Og det er disse specielle kvaliteter der gør filmen til noget særligt, til et fascinerende *moderne eventyr*.

E.T. - dæmon og rumvæsen

Set ud fra Elliots synsvinkel, set ud fra hans psyko-dynamik kunne man med nogen ret hævde at E.T. havde dobbeltstatus, at E.T. var en figurativ af Elliots krise. Som sådan var E.T. en del af Elliots psykiske inventar.

Men filmen har flere niveauer. E. T. har ikke kun psykologisk status. Han har også selvstændig karakter. I filmens univers er E.T. virkelig et rumvæsen, der, ubetvivleligt, kommer ned på jorden, ude fra rummet.

I den første, lange sekvens opleves verden fra E.T.'s synsvinkel: de eventyrligt høje træer, de store, aggressivt drønende biler med deres skarpe, gennemtrængende lygter, de store mandspersoner set i frøperspektiv, de anonyme, truende forfølgeres trampen, etc. Selvom billedet af E.T. i denne sekvens er helt uskarpt, opbygger synsvinklen en dyb tilsku-

eridentifikation med dette ukendte, men - med rette - rædselsslagne lille væsen, som jages af en horde brutale individer. Identifikationen understøttes af angstskrigenes lighed med småbørnshyl.

Da den forfulgte skabning efterlades i en fremmed og fjendtlig verden af sine frænder og udstøder et dybt vemodigt og smertefuldt suk, mens det røde hjertelys slukkes, er identifikationen total: hvem bærer ikke på en latent angst for, at de sidste, spinkle masker i senkapitalismens forrevne sociale netværk skal give efter og overlade en til den totale ensomhed i en fremmed og truende verden, blottet og udleveret til anonyme magters forgodtbefindende? E.T. har således sin fremmedhed og sit frapperende ydre til trods sympatien på sin side. - Identifikationen med Elliot trækker på de samme følelseslag (ensomhed, marginalisering), men her konkretiseret i velkendte, overskuelige rammer.

Filmens første halvdel henter nu sin dynamik og fascinationskraft fra den langsomme sammenføring af det kendte og det ukendte (som kun lidt efter lidt får klare konturer) med det fælles behov for forankring og kærlighed som drivkraft; en sammenføringsproces, som pga. den dobbelte identifikation også sprænger følelsesmæssige grænser hos tilskueren: de skabeloner, kærlighedsbehov normalt bevæger sig inden for, brydes op, og åbner nye veje for besættelsesenergiene - også det ukendte, det hæslige, dæmonen kan elskes.

I synsvinkelskiftet og i det forhold at dæmonen tillægges selvstændig status ligger en erkendelse af at dæmonen har et selvstændigt liv, - og altså at *dæmonen har noget at sige i sig selv*, at dæmonen, under den uhyrlige overflade, rummer *vigtige budskaber, vigtige energier, vigtige erkendelser*.

Det særlige ved Elliot er at han intuitivt erkender at dæmonen ikke bare skal findes og bekæmpes, men at det er vigtigt for det kriseramte individ at kontakte, kommunikere og udveksle erkendelse og psykisk energi med sin dæmon. At erkende at dæmonen ikke er ond i sig selv,

men at dæmonen selv er konstitueret af krisen, af de samme kræfter, der undertrykker jeget.

Filmen er som sagt flertydig, fungerer på flere planer samtidig. Det er således ikke nødvendigt at forstå/opleve E.T. som figuration af Elliots krise.

E.T. lader sig også begribe på et mere direkte plan, som en lille fortabt rummand, der bliver efterladt på jorden, - og som jages af videnskaben, hær og politi. Efterhånden som Elliot finder frem til E.T., efterhånden som afstanden mindskes og de lærer hinanden at kende forsvinder angsten ved det ukendte. I stedet står de over for hinanden. De mødes visuelt, kommer hinanden nær men kan ikke kommunikere. I filmens midtersektion fremstilles processen fra mødet til kommunikation, en række processer, der handler om *sprogliggørelse*.

I den psykodynamiske proces drejer det sig om at jeget skal lære den fraspaltede dæmon at kende, lære at forstå dæmonens tegn/sprog for at kunne udnytte dens eventuelle indsigter og energier.

På science fiction-niveauet handler det om hvordan to væsener fra forskellige kloder overhovedet kommer i kontakt med hinanden igennem sprogliggørelse. Generelt bevæger indlæringen sig fra visuel mimik til begrebsliggørelse.

Disse scener er vidunderlige, og refererer til almenmenneskelige processer, bl.a. barnets tilegnelse af omverdensbilleder visuelt, de mimetiske øvelser og endelig den begrebsmæssige formulering og påfølgende funktionelle sproglige indsigt.

Ved at Elliot lærer E. T. at kende, midt i sit kriseforløb, kommer han i nærmere kontakt med sig selv.

Modsat hvad alle andre tror. Moderen ser med dyb bekymring på Elliots »fantasi« (for så vidt hun overhovedet ser ham!). Broderen tror det er løgn, lillesøsteren fniser, og kammeraterne kalder ham for et Uranius, Uranus (Ur-røvhul).

Gennem kendskabet til dæmonen og rum væsenet E.T. afmonteres det uhyrlige og en symbiotisk proces sætter igang.

Her ligger filmens mest spændende dimension. Fordi det er igennem disse processer at Elliot bliver i stand til at handle. Men hvad er det der sker. I filmens univers sker der det »fantastiske« at Elliot bliver i stand til at føle E.T.'s følelser og herigennem intuitivt erkende E.T.'s erkendelser.

Her er vi ved filmens dynamiske vendepunkt. Ved den episk dramatiske krumtap. Første halvdel er en kriseramte drengs bevægelse ind i sin egen fantasiverden. Han bevæger sig væk fra de sociale sammenhænge med familien og kammeraterne som han alligevel ikke fungerer i eller afvises af. Han søger sin fantasi, finder den som dæmonisk rummand. Og lokker den længere og længere ind i barneværelsets legeverden. Her får E.T. i første omgang status som legetøj, som en dukke blandt utallige dukker. Men da Elliot opdager at der er helt særlige forhold og kræfter i E.T. og at der sker mærkelige ting og sager med hans følelser og bevidsthed bliver han for alvor interesseret/fascineret. Denne fase vil for den traditionelle kritiske fantasiforskning fremstå som regressiv, men hermed er den ikke udtømt.

I filmens univers fremstilles mødet med det ukendte, isolationen fra de sociale sammenhænge og den intensive udforskning af dæmonens karakter og muligheder som en del af et mere dybtgående krisearbejde. *Det er nødvendigt at trække sig tilbage, ind i det kompensatoriske barneværelses tøjdyrsland for her at få fred til at udforske og genopbygge sine autonome energier, uden for de voksnes kontrol.*

Forholdet mellem Elliot og E. T. er nu forvandlet. Den uhyrlige dæmon fra det ukendte rum viser sig at være mere truet og jaget end Elliot. Samfundet, med videnskaben i spidsen i alliance med hær og politi jager E.T. i langt højere grad end Elliot er »jaget« af familiens krise.

Jagten, oprøret, flugten og - erkendelsen(?)

Denne strukturelle parallelitet er forudsætning for mødet, venskabet og den langsomt opbyggede, ubrydelige kærlighed. Men den er samtidig en

transformation af den konflikt, som for Elliot var rent privat, en identitetskonflikt som følge af opbrud i intimsfæren. Den identitetsmæssige sammensmeltning med E.T. *generaliserer* konflikten og udpeger voksenverdenen og samfundstotaliteten som det *egentlige* problem - et samfund, som kun kan nærme sig livet med skalpel og kloroformklud i hånden, og som opbyder hele sit magtapparat for at opspore og indfange det ukendte, det unormale og ikke-kontrollerede, for at uskadeliggøre det og sætte det bag lås og slå (jvf. nøglerne). Denne udvidelse af det subjektivt oplevede konfliktfelt til at omfatte voksenverdenens konstitutive og organiserede inhumanitet som den egentlige trussel mod kærligheden, identiteten og individets integritet nærmer filmen til den eksemplariske læreproces, som er i så høj kurs i den emancipatoriske kulturdebat, men som så sjældent mestres i kulturprodukterne.

Sammensmeltningen med E. T. sætter Elliot i stand til at orientere sig og handle i den sociale realitet. I søskendeflokken og kammeratskabsgruppen rykker han i centrum og udstyrer sig med »absolute power« - helt i modsætning til hans tidligere, udgrænsede position - og han udtænker med kyndig og uforfærdet snilde strategier, som skal værne E. T. mod voksenverdenens overgreb. Sit kulminationspunkt finder denne *offensivt unddragende* handlekraft i den scene, hvor børnene jages af videnskab, hær og politi, men i bedste Steve McQueen-stil (transponeret til cykelko-reografi) ryster forfølgerne af sig. Her stilles børnemagt og fantasi op som en kraft, der jages af samfundet; og den barske alvor, der ligger bag samfundets bestræbelser på at indfange og neutralisere det uregerlige, kommer eksemplarisk - og i sin yderste konsekvens til udtryk i billedet af skarpskytten, som lægger an til skud mod de cyklende børn. Liv, som ikke indordner sig og lader sig kontrollere, er hjemfaldent til udslettelse.

Vi hævder altså, at filmen har et positivt, offensivt perspektiv, og at dette perspektiv også udgør baggrunden for dens masseappel. Filmens skarpe konfrontation mellem på den ene side venskab, kærlighed og meningsfylde i sociale relationer, som forholdet mellem E.T. og Elliot inkarnerer, og på den anden side en hærgende og pansret samfundsmaskine

knytter an til en realoplevelsesform, som deles af børn og voksne. I filmens fremstilling af denne konfrontation som et næsten absolut modsætningsforhold mellem børn og voksne knytter den an til børns fundamentale erfaring med konstant at være genstand for umyndiggørende intervention, fremmedbestemmelse, fra de voksnes side - en erfaring, hvis massivitet historisk er taget til i takt med urbaniseringens fjernelse af børns fysiske frirum.

Den urbaniserede barndoms erfaringsverden er under næsten konstant, regulerende overopsyn. En emancipatorisk fantasi udvikling på børnenes præmisser må nødvendigvis tage udgangspunkt i denne erfaringsverden, hvis den ikke vil forblive udvendig og postulatorisk i forhold til børns interesser, og så vidt vi kan se, udgør autonomi i dag den centrale - og eneste - emancipationskategori, det er muligt at tænke i på børneområdet, hvis frigørelsesvisionen skal bevare et forhold til børns faktiske verden og behov. *Autonomi som forudsætning for handling og gennemsættelse af interesser.*

Filmen kan udmærket tolkes som en regressiv og eskapistisk bearbejdning af disse børneerfaringer flugtmotivet er helt gennemgående, og barnekammerets inderste kroge udgør den centrale scene - og dens happy-end kunne udlægges som kanalisering af narcissistiske, kompensatoriske almagtsfantasier.

Når vi alligevel hævder, at det emancipatoriske moment i ovennævnte forstand er det centrale i filmen, skyldes det, at flugten, afsikringen overfor voksenverdenen tjener opbyggende formål: i barnekammerets trange og truende frirum opbygger Elliot en ny identitet, som er oppositionel i forhold til den truende voksenverden. Gennem tilegnelsen, integrationen af det ukendte, de kvaliteter, E.T. repræsenterer, udvikler Elliot autonomi og handlekraft, som sætter ham i stand til at tage kampen op og sætte sig igennem i den sociale virkelighed: overfor søskende, kammerater, skole og statsmagt - han har konkrete værdier og interesser at forsvare, og han gør det med dødsforagt.

At udviklingen af autonomi og handling på baggrund heraf har mange odds imod sig, illustrerer filmen tydeligt: hele det repressive apparat mobiliseres for at indfange rebellerne, og oprøret forbliver til det sidste en - sejrrig - flugt. Voksenverdenens imperialise ring af udfoldelsesrummene er næsten total, og konkrete emancipationsforsøg, som tager børnenes erfaringer alvorligt, er henvist til den offensivt unddragende autonomi iscenesættelse. Spielberg iklæder bl.a. denne autonomi gadedrengeattributter: brud på færdselsregler, lydighedsnægtelse, etc. - den pæne dreng transformeres.

Overset! - Set!

Faderen er ude af syne. Elliot kan ikke længere se ham/blive set af ham. Moderen fremstilles som den overseende. Hun ser ikke børnene. Hendes synsvinkler når ikke ned til børnenes, tydeligst i køkken scenen, hvor hun slet ikke ser E.T. I denne scene skærer børnenes og de voksnes synsvinkler lærredet over i to verdener, børnenes og de voksnes. Hvad moderen ikke ser, det ser publikum. Læreren i skolen ser ikke den levende frø. Han forholder sig sagligt, videnskabeligt til frøen. Og det bliver frøens død. Børnene skal lære samme syn på livet, at ofre liv for at tilegne sig objektiv, videnskabelig indsigt i livets partielle funktioner.

Men Elliot ser frøen i glasset, ser dens fangethed, dens oversethed som levende væsen. Frøen spejler Elliots væren. Han lukker den ud i det fri, væk fra den videnskabeligt dissekerende, *nekrofile* fornuft. (jfr. E. Fromm).

Dette billede udtrykker i krystalform filmens gennemgående tema: Videnskabsmændenes jagt på E.T. Han fanges, undersøges og dør. Konklusion: De voksne, lærerne, videnskabsmændene, kort sagt den vesterlandske civilisation overser det levende, overser børnene. Afrikaneren Senghor kalder dette syn på livet for: *den diskursive fornuft*, fornuften som afstand, fornuften som øje.

Der hvor de voksne producerer død, fravær, skaber børnene liv, nærvær.

E.T. udtrykker Elliots protest mod at blive overset. E.T. er altså en kompensationsfigur, der kan og gør det, som de voksne forsømmer i forhold til børnene.

E.T. er nærværende, til stede, fremstillet som den, der ser børnene. E.T. ser, stirrer, betragter, undres, - E.T. er fuld af nysgerrighed over for børnene. E.T. er i øjenhøjde med børnene, helt konkret kan han gøre hal-sen længere eller kortere alt efter hvem han kommunikerer med.

Set på denne måde er E.T. en kritisk figur, som siger til de voksne: Det er vigtigt at I er nærværende, til stede. Det er vigtigt at I ser jeres børn, at I er i øjenhøjde med dem, - og med det levende liv.

Denne problematik formuleres intuitivt metaforisk til karnevallet, hvor Elliots storebroder har maskeret sig - med en brødkniv tværs gennem hovedet: Et vrængbillede med associationer til dissekerende videnskab, det hvide snit, mord, vanvid m.m. Det kan E.T. ikke acceptere. Han strækker sin finger frem, aktiverer sin telepatiske energi og fjerner kniven. Væk med kniven, væk med den diskursive fornuft, fordi den overser livet - og børnene.

Kan den bruges

Filmens slutning er flertydig, og der kan derfor føres endeløse diskussioner om, hvad der nu egentlig er filmens morale, dens ideologi, dens budskab, hvilke kulturelle myter, den trækker på, hvordan den strikker dem sammen, og hvilken samlet effekt, dette har. Det mener vi ikke er så vigtigt - i det mindste ikke i forhold til at forstå det indtryk, filmen gør på børnene og på publikum i almindelighed. Her er den identifikatoriske tilegnelse af filmens forløb det centrale, altså udviklingen fra afmagt og savn til autonomi og handlekraft, og slutningen repræsenterer i dette perspektiv blot stadfæstelsen af forløbet: den fysiske størrelse E. T. -, denne inkarnation af overskridende, men ukendte kræfter i Elliot, har udspillet sin rolle og forsvinder, mens *kvaliteten E. T.* nu udgør en integral bestanddel af Elliots identitet. («I'll be right here«).

At forløbet bl.a. er bygget op omkring Kristus-mytens skabelon, har nok interesse for os som kulturanalytikere og intellektuelle filatelister, men i forhold til den brede publikumsappel har det, så vidt vi kan vurdere, ingen indholdsmæssig betydning; de mytologiske elementer overtages i filmen som kompositoriske klicheer, som bruges i filmens egen tjeneste - myterne formidler således ikke deres egen ideologi. Det er derfor heller ikke på dette niveau, en kulturpolitisk kritik af filmen skal sætte ind. Det egentlige problem ved filmen, det, som på trods af alle de kvaliteter, den har, til syvende og sidst gør den til endnu et flot og fascinerende, men konsekvensløst Hollywood-produkt, er *de former*, hvori den lader de oprørske energier komme til udtryk. Tilskuernes diffuse behov for selvbestemmelse og et meningsfyldt liv tages på kornet, men de konkret oprørsformer, filmen kanalisere disse behov ind i, er fantasmagoriske og mangler konkret berøring med børns reale erfaringsverden og de muligheder og begrænsninger, der ligger i denne. Det bliver derfor vanskeligt for børnene at omsætte og bearbejde de energier, som filmen pirrer og sætter i scene, i deres egen hverdagspraksis, i leg. Filmen svækker på denne måde børnenes mulighed for at få et produktivt forhold til de behov, filmen trækker på.

Som vi ser den, kan filmen sammenfattende karakteriseres som et kulturradikalt produkt - på godt og ondt -, og af en Hollywood-produktion er det jo slet ikke så ringe.

Ordforklaring

konnotere: bære en bibetydning

konstituere: (her) sætte sammen

symbiose: samliv i gensidig afhængighed

regressiv: tilbageskridende, bort fra realiteten

autonomi: selvbestemmelse

skalpel: operationskniv

konstitutiv: (her) grundlæggende

transponere: omsætte

inkarnere: legemliggøre

attribut: egenskab, kendetegn

nekrofil: kærlighed til det døde

diskursiv fornuft: streng logisk tænkning

filatelist: frimærkesamler

fantasmagorisk: vidtløftigt drømmeri

kulturradikalisme: progressiv, kulturkritisk, borgerlig strømning som har et skarpt blik for kapitalismens elendighed på en lang række områder, men som ikke stiller spørgsmålstejn ved den samfundsmæssige grundstruktur.