



E.T.

# Drømmen om en anden barndom

Fra *E.T.* til *A.I.*

Af Jesper Andersen

Steven Spielberg er om nogen blevet forbundet med rejser ind i fantastiske universer. Hollywoods wunderkind har bragt rumvæsener ned på jorden - *Close Encounters of the Third Kind* (1977, *Nærkontakt af tredje grad*) og *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982, *E.T.*), genoplivet dinosaurerne - *Jurassic Park*-filmene (1993, 1997), opbygget store eventyr-verdener - *Indiana Jones*-serien (1981, 1984, 1989) og *Hook* (1991) - og skabt imponerende

fremtidsvisioner - *A.I. Artificial Intelligence* (2001, *A.I. Kunstig intelligens*) og *Minority Report* (2002). Spielbergs fantastiske universer udspringer ofte af eller er tæt forbundne med hans dyrkelse af barndommen som livsafsnit og børns fantasivirk-somhed. *E.T.*, *Close Encounters of the Third Kind*, *A.I.* og *Poltergeist* (som Spielberg skrev manuskript til og producerede) dvæler alle ved nærbilleder af åbne, nys-gerrige barneansigter, der udtrykker for-

ventning og undren.

I Spielbergs ideologiske univers besidder barnet en umiddelbar modtagelighed, som bringer det i kontakt med det ukendte og eventyrlige. De spøgelse der hjem søger familien i *Poltergeist* afslører i starten kun deres eksistens over for den lille pige Carol Anne, og hun kidnappes til deres åndelige verden. Da faren første gang skal præsenteres for de forunderlige hændelser, siger moderen; "Reach back to when you had an open mind", det vil sige til barndommen. I *Close Encounters of the Third Kind* formidles den samme opfattelse af barnet og barndommen via den lille dreng, der leende og uden frygt løber ud over marken for at møde de fremmede væsener. Også i *Indiana Jones and the Temple of Doom* (*Indiana Jones og templets forbandelse*) demonstreres det, at de sande følelser ligger gemt i barndommen. Kineserdrengen Short Round udfrier helten fra det onde ved hjælp af kodeordene "Indy, I Love You", ligesom Elliott vækker E.T. fra de døde ved at erklære rumdværgen samme umiddelbare kærlighed. Og *A.I.* handler om robotdrengen David, der tror så meget på, at eventyr kan blive til virkelighed, at han forfølger sin drøm i over 2.000 år.

**Det naturlige barnerum.** I *E.T.* fremtræder Spielbergs barndomsideologi særlig tydelig, da filmen bygger på et grundlæggende modsætningsforhold mellem børnenes verden og de voksnes. Historien hviler på forholdet mellem rumvæsnet E.T. og drengen Elliott. Handlingens dynamik og dramatik udløses af modsætningsforholdet mellem E.T./Elliott og forskellige nære og fjerne voksenautoriteter.

Det mandlige undersøgelseshold, som i filmens optakt jager E.T. og hans rumfolk på flugt forbindes med forurening

(nærbillede af udstødningsrør), manglende respekt for naturen (tramper gennem skoven) og magt (lygter der lyser – ofte lige ind i katedralens – og nøgler der klirrer). Selvom rumfolket kommer fra en fremmed planet, er det mændene, der skildres som forstyrrende fremmedelementer. De mænd, der indkredser E.T. i løbet af fortællingen får kun identitet gennem de hjælpemidler, de benytter. Når voksenkulturens repræsentanter vises, domineres billedfeltet af disses hjælpemidler – lommelygter, kameraer, måleinstrumenter, kardiografer – og de bliver mere og mere avancerede, jo tættere mændene kommer på E.T. Voksenkulturens fremmedgørelse demonstreres blandt andet ved, at de voksne ikke snakker direkte med hinanden, men kommunikerer via telefon eller walkie-talkie. De voksnes rationalitet kommer f.eks. til udtryk efter E.T.'s død, hvor det vigtigste synes at være at få fastslået det nøjagtige dødstidspunkt: "15 hours, 36 minutes". Ingen af lægerne taler med E.T., men overlader ham blot til maskinerne.

De fremmede væsener er ved filmens begyndelse landet i skoven og bevæger sig nænsomt rundt for at samle planter, som de holder i live i rumskibets smukke drivhus, der fungerer som et levende laboratorium. Rumfolket griber ikke forstyrrende ind i naturen hvilket vises ved klip til en kanin, der fredeligt gumler græs. Denne "invasion" fra rummet er i pagt med naturen. E.T.'s natursamhørighed symboliseres også i forbindelsen mellem E.T. og stueplanten, der visner i takt med, at livet forlader E.T., og blomstrer op samtidig med at han får livet tilbage.

På trods af sine magiske evner er E.T. som et barn. Han oplever verden fra barnehøjde og med uerfarne øjne, da han skal lære alting forfra for at kunne begå



sig på jorden. Elliotts manglende erfaring betyder, at han er åben over for naturen og det ukendte. Han møder det fremmede væsen med fordomsfri nysgerrighed. Han lægger slik ud til E.T. og vil gerne, at de skal være venner. Derfor kommer E.T. til ham og ikke til de voksne: "Grown ups can't see him. Only little kids can see him", siger Elliott til lillesøster Gertie. Det bekræftes i en scene, hvor Elliotts mor, Mary, er beskæftiget med at lægge madvarer i køleskabet. Hun er fortravlet og bekymret og får ikke øje på E.T., selv om hun banker køleskabslågen ind i hovedet på ham.

Venskabet mellem E.T. og Elliott er hævet over den rationelle fornuftsorden, voksenverdenen er baseret på, idet de står i telepatiske forbindelse med hinanden på et følelsesmæssigt plan. Det understreges af storebror Michael, da han over for en læge skal forklare, hvordan E.T. kommunikerer gennem Elliott. Læge: "Elliott thinks his thoughts?" / Michael: "No, Elliott feels his feelings". Den samme transcendentale nærkontakt eksisterer mellem rumskibets besætningsmedlemmer. Deres hjertes lyser på én gang rødt, da en klokke ringer som tegn på fare og signal til afgang.

**Freiserbarnet og eventyret.** Modsætningerne mellem det gode og det onde og livet og døden er i *E.T.* vævet ind i en kristen forestillingsverden. Selve fortællingen om E.T.'s korte ophold på jorden har lighedstræk med Jesu lidelseshistorie. E.T. bliver syg og dør, genopstår på historiens syvende dag og farer til himmels. Han kan, ligesom Jesus, helbrede andre, men ikke sig selv, og hans jordiske mor hedder Mary (Maria). Hun fremstår flere steder som en madonna-figur. Det er tydeligt, da den syge E.T. kalder på hende: "Mum..." og i slutningen af filmen, hvor hun knæ-

lende og med ømhed betragter Elliott tage afsked med E.T. Da Elliotts kammerater ser E.T. for første gang, fremstilles det som et møde mellem den genopstandne Jesus og hans disciple. E.T. står i varevognen og er således hævet over børnene. Han dukker op af et tågesløv, iført en hvid kjortel, og drengene kigger betaget på ham. Da E.T. og Elliott er indlagt på felthospitalet ligger de ved siden af hinanden med nøgne overkropper og armene ud til siden, hvorved der skabes associationer til en korsfæstelse. De gråhvide farvetoner, der dominerer interiøret og lægernes påklædning, understreger dødsymbolikken.

Andre forhold medvirker til, at man opfatter E.T. som en kristen frelserfigur og ikke blot som en strandet rummand. De første sammenhængende ord, E.T. lærer er "be good". Han gentager Gerties udsagn: "B...good", hvormed hun mener, at det er fint, at han kan sige "B". Gennem dette ordspil knyttes "be good" til E.T. De to ord, der er kristendommens hovedopskrift på en bedre verden, udgør også E.T.'s exitreplik til Gertie, inden han forlader det jordiske liv. E.T. kommer endvidere, ligesom Jesus, med kærlighed, hvilket symboliseres i hans røde hjertelys, der skinner fra det meste af brystkassen.

En af grundene til, at E.T. kan alliere sig med børnene er, at de "tror" på ham: "I am going to believe in you all my life, every day", siger Elliott, da han står ved E.T.'s metalkiste. Den åbenhed og umiddelbare kærlighed, der tillægges børnene i filmens univers, kædes således sammen med "tro" i religiøs forstand. Hvis man "tror" af et rent uskyldigt hjerte - og det gør børn i filmens univers - kan man også opleve eventyret og det guddommelige, som sidestilles i *E.T.*

Denne sammenhæng etableres også via Marys oplæsning af *Peter Pan* for Gertie.





E.T.

Hun læser det afsnit, hvor Klokkeblomst er blevet forgiftet og er ved at dø: "She was saying that she thought she could get well again if children believed in fairies". Gertie klapper i hænderne, ligesom børnene gør det i James M. Barries historie fra 1911 som tegn på, at de tror på eventyr, og Klokkeblomst er reddet. Marys stemme høres på lydsiden samtidig med, at man ser E.T. fjerne Elliotts sår med sin lysende finger. Oplæsningen af *Peter Pan* udgør naturligvis en parallel til E.T.s død senere i filmen. Den antyder, at hvis Elliott "tror", så vil E.T. leve videre. De flyveture, drengene sendes ud på, er et direkte citat fra Disneys tegnefilm. I *Peter Pan* er det nemlig kun børn, der kan flyve. De voksne har glemt, hvordan man gør: "Want of

practice, they called it; but what it really meant was, that they no longer believed" (Barrie 1971, p. 209). Også andre af de tidlige Spielberg-film understreger sammenhængen mellem barnlig fantasi og en religiøs forestillingsverden. I *Empire of the Sun* (*Solens rige*) siger Jim til sin mor: "I was dreaming about God... perhaps that's where God is all the time... perhaps he's our dream and we're his".

Børnenes rum udgøres i filmen af Elliotts værelse og hans skab, hvor de gemmer E.T.. De mange lave kameravinkler (der blandt andet viser, at Elliott og E.T. ser op, når de ser på Michael), hvor loftet er med i billedet, giver rummene et huleagtigt præg. De domineres endvidere af kontrastfarver og et varmt gult lys.



Værelserne får et skær af eventyrverden, og farverne afspejler børnenes foretagelse og fantasi (i *Empire of the Sun* er Jims rum - både i hjemmet og i den japanske fangelejr - ligeledes udsmykket som "fantasi-kokoner", der beskytter ham mod omverdenen). Idet videnskabsmændene trænger ind i huset i E.T., bliver farvekontrasterne til Elliotts værelse endnu større. Et hvidt skærende lys slår ind gennem persienner, døre og trapper og ind i stuen, der omdannes til et gråhvidt, spøgelsesagtigt landskab, hvor lægerne færdes i hvide kitler. Interiøret og påklædningen afspejler videnskabsmændenes kolde beregning og fantasiløshed.

I tilknytning til farvemetaforikken gennemspiller filmen en modsætning mellem lys og mørke. E.T. kommer fra det mørke natrum og kan ikke tåle kraftigt lys. Han falder bagover, da Mary tager et blitzbillede af ham, og han flygter fra lommelygternes lys (i optakten og ved sammenslået med Elliott i majsmarken). E.T. og Elliott optræder i en blød, dæmpet belysning, der repræsenterer harmoni, eller i et tåget lys, der kaster eventyr og magi over begivenhederne. De centrale fjendeskikkelser medbringer i modsætning hertil et hvidt skærende lys. De trænger frem ved hjælp af bil- og lommelygter, og de opstiller projektører i og udenfor Elliotts hjem, da de har indtaget det. Det hvide antiseptiske lys udtrykker videnskabelighed, magt og dominans.

Lægernes videnskabelige formåen kan ikke redde E.T.. Han lever op som følge af Elliotts "tro" og umiddelbare kærligheds-erklæring og som resultat af rumskibets tilbagetrip til jorden. De barnlige følelser udkonkurrerer voksenrationaliteten. Kærligheden besejrer teknologien. Hvor børnene og E.T. skaber tæthed og nærvær gennem deres umiddelbare følelser og

kontaktsøgen, skaber de voksne afstand og fravær ved at lade de tekniske hjælpemidler dominere deres liv og indbyrdes relationer. E.T.s "telefon" repræsenterer i forlængelse heraf en slags alternativ teknologi. Den består af ting, som indgår i hverdagen, og som man er fortrolig med - en bøjle, en gaffel, en paraply, et savblad og et børne-computerspil - og den får energi fra vinden. E.T. er ikke underlagt teknologien, men styrer den og har et legende forhold til den.

**I familiens favn.** Mary og den videnskabsmand, der i rollelisten benævnes Keys, optræder som medierende figurer i forhold til filmens centrale betydningsmodsatninger. Mary optræder ikke anonym som de andre voksne, idet hendes ansigt vises fra starten af filmen. Det der gør hende til en del af de voksnes verden er, at hun udgør en trussel mod E.T., og at hendes følelser for det ukendte og eventyrlige er stivnede i frygt ("If you ever see it agA.I.n, whatever it is, don't touch it. Just call me and we'll have somebody come and take it away"). I den scene, hvor de robotagtige skikkelser trænger ind i huset fra alle sider, tager hun imidlertid børnenes parti eller rettere: hun forsvarer familien mod den udefrakommende fare. Senere træder hun ind i fortroligheds-cirklen omkring E.T., idet hun ikke røber børnenes planer for rumdrengeens befrielse. Elliott og Mary nærmer sig endvidere hinanden under indtryk af begivenhederne. Elliott kaster sig i armene på moderen, da E.T. er ved at dø. I afslutningssekvensen klippes der fra E.T.s og Elliotts afsked til nærbilleder af Mary. Herved demonstreres, at Mary har åbnet sig for eventyret og "barnet i sig selv" og dermed opnået større forståelse for Elliott.

Videnskabsmanden Keys træder ind i



fortællingen sammen med de øvrige læger og videnskabsmænd, der trænger ind i Elliotts hjem. Man ser ham bære på et stort nøglebundt ("Keys"), da han tager beskyttelsesdragten på, og man følger ham ind i huset. På den måde forbindes han med de anonyme mænd, der jagter E.T.. Nøglerne, der repræsenterer magt og autoritet, og hans status som videnskabsmand giver ham en central placering i filmens fjendebillede. Keys adskiller sig imidlertid fra de øvrige videnskabsmænd ved at insistere på at tale med Elliott, selv om det bliver frarådet ham ("He shouldn't talk now / He has to talk, major"). Han spørger drengen, om der er noget, de kan gøre for at hjælpe E.T.. Det er en anerkendelse af, at Elliotts (barnets) forståelse betyder noget, hvis rummanden skal overleve. I mødet med E.T. ser Keys endvidere en livslang drøm gå i opfyldelse: "Since I was 10, I have been wishing for this to happen. His being here is a miracle, Elliott.. He came to me, too". Keys er værdig til at blive optaget i kredsen af E.T.s disciple. Han har bevaret en åbenhed over for det irrationelle og eventyrlige, hvilket er egenskaber som i filmen tillægges børnene. Forløberen for Keys i Spielbergs film er Lacombe i *Close Encounters of the Third Kind*. Han er ligeledes videnskabsmand, drevet af en besættelse efter at møde "extraterrestrials".

Keys tager sig faderligt af Elliott efter E.T.s død, og der skabes associationer mellem den forstående videnskabsmand og Elliotts far, som har forladt familien og er taget til Mexico med sin elskerinde. Voksenbegrebet omslutter alle de voksne, indtil myndighederne invaderer huset. Herefter udskilles det i Mary og Keys på den ene side og myndighederne på den anden. Sidstnævnte trækkes skarpere op, idet de anonyme mænd viser sig at være

"U.S. Government" og politi med geværer - altså selve samfundet (i den nye version af E.T. er geværene digitalt udskiftet med walkie-talkies).

Det vigtigste ord, E.T. lærer under sit korte ophold på jorden, er ordet "home". Elliott forstår, at E.T. har hjemlængsel og må tilbage til sine egne for at overleve: "He needs to go home", siger han til Keys. Elliott er også "hjemløs", da familien er splittet. E.T. kommer hjem og det gør Elliott også. Familien viser sin styrke ved, at Mary og børnene finder sammen og det antydes, at E.T. erstatter den fraværende far. Mary og Keys er de eneste voksne, der "får lov til" at opleve afskeden mellem E.T. og børnene. De står ved siden af hinanden, og da Mary knælende ser på Elliott og E.T., lægger han hånden på hendes skulder. Familien viser sin sammenhængskraft og overlevelsessevne, da den for alvor trues.

Spielberg vender sig i flere af sine tidlige film nostalgisk mod sit eget opvækstmiljø. Idylliseringen af middelklassen og forstadsmiljøet er særlig tydelig i *Poltergeist*. Filmen indledes med scener, der viser tætte og kærlige relationer mellem familien Freelings medlemmer, og den forholder sig kærligt humoristisk til middelklassens "elektroniske" livsstil (en korpulent mand, der hjembringer dåseøller til eftermiddagens fodboldkamp i TV, væltes af cyklen af legetøjsbiler, der fjernstyres af en gruppe børn. Naboer fører "krig" ved at skifte kanaler på hinandens TV ved hjælp af "remote-control"). *Poltergeist* viser familiens evne til at holde sammen i "times of trouble", idet okkulte kræfter truer med at rive den fra hinanden. Spielbergs positive billede af middelklassefamilien var allerede i 1982 en sjælden vare i amerikansk film. Flere og flere film hyldede i stedet den enlige forsørger eller forholdt sig iro-



nisk dissekerende til familielivet. Omkring samme tidspunkt startede en strøm af "buddy movies", der er Molly Haskells betegnelse for film, i hvilket et mandligt heltepar bærer historien igennem uden at blive distraheret af kvinder eller familieliv. Denne udvikling i amerikansk film afspejlede direkte og indirekte, at familien på grund af den samfundsmæssige udvikling ikke længere kunne udgøre det værdicentrum, den var i de ældre Hollywood-produktioner.

**Science fiction, fantasi og eventyr.** E.T. er iscenesat som en fantasifigur, der på fiktionens planet udspringer af Elliotts trængsler, men på et mere direkte science fiction-niveau er E.T. en efterladt rummand, der dukker op i baghaven hos en amerikansk middelklassefamilie. E.T. er på det plan en historie om mødet mellem to væsener fra hver sin klode. Med det fælles behov for tæthed og for at komme "hjem", udvikler forholdet mellem rumdværgen og middelklassedrengen sig gennem forskellige stadier - fra frygt og nysgerrighed over venskab til ubrydelig kærlighed.

E.T. er i sin form et eventyr og har mange lighedstræk med traditionelle eventyrfortællinger. Ligesom Klods Hans' og Askepots underlegne udgangsposition forandres i løbet af fortællingen, gør Elliotts det også. At det gode sejrer, at kærligheden er stærkere end døden, og at farer og forhindringer overvindes ved hjælp af magiske kræfter er almindelige eventyringredienser. E.T.s lysende finger minder, i forlængelse heraf, om troldmandens tryllestav. I flere scener refereres der til forholdet mellem fantasi og virkelighed inden for filmens univers, f.eks. da Gertie nægter at tro på, at voksne ikke kan se E.T. ("Give me a break") og ved kammeraternes første møde med rumvæsenet

("Elliott: "We are taking him to his spaceship" / Greg: "Why can't he just beam up" / Elliott: "This is reality, Greg").

Den magt, Elliott tiltager sig i løbet af fortællingen er magten til at bryde ud af sin ensomhed og tilsidesatte position. Han bliver midtpunktet for sine søskende, gør oprør mod den disciplinerende skoleundervisning, kysser den pige, han er hemmeligt forelsket i og udkonkurrerer vokseautoriteterne som anfører for de andre børn. "Follow me", siger han, da børnene jages af politiet. E.T. er en figuration af Elliotts betrængte position. Det understøttes af, at de har samme begyndelses- og slutbogstav i deres navne og af, at de tænker og føler det samme. Elliott bruger endvidere "we" om sig selv (og E.T.): "We are fine....I think we are dying". Han påberåber sig også et ejerforhold til vennen fra verdensrummet: "He belongs to me", råber han, da han køres væk fra E.T.s sygeleje. Via E.T. skaber Elliott en fantasiverden, hvor han selv handler og har kontrol med tingene, hvor han kan overvinde realitetens afsavn og afmagt. Med E.T.s tårevædede afsked adskilles dobbeltidentiteten imidlertid. Drømmen om almagt og barnlig selvbestemmelse, som E.T. repræsenterer, flyttes fra hverdagen ud i det ydre rum eller ind i det indre Elliott. Det understreges af E.T.s velsignelsesagtige afskedshilsen: "I'll be right here", som han afleverer med sin lysende finger på Elliotts pande. Elliott stritter flere gange imod adskillelsen fra E.T. ("We could grow up together E.T. I would not let anybody hurt you"). Filmens budskab er dog, at fantasien nok har sin plads - i det indre liv, men realiteten kræver afkald og tilpasninger. Drømmen om en anden barndom, der figurliggøres i E.T. og understøttes mange steder i filmen, ender i familiens favn. Mens Elliott siger farvel til E.T., står Mary og



Keys parate i kulissen, klar til at træde ind på scenen. Elliott må forlade barndommens eventyrland og blive voksen, men uden at miste sine barnlige følelser og egenskaber.

**Det tabte barndomsland.** I *E.T.* knyttes der, som vist, en række positive værdier til barndommen som livsafsnit. Drengen Elliott møder tilværelsen og det ukendte med åbne og uerfarne øjne, hvilket udtrykker intuition, "tro" og fordringsløs kærlighed. I modsætning til de voksne er børnene i levende kontakt med "den indre natur", fantasien og følelserne. Når man læser anmelderreaktioner og kommentarer til *E.T.* er det tydeligt, at Spielbergs romantiske barndomsunivers appellerer til de voksne anmeldere. De koncentrerer sig især om de egenskaber, filmen tillægger børnene. Lars Borberg skriver f.eks. (i Ålborg Stiftstidende):

Og en smuk tanke, et smukt budskab har den da også med det hele: At vi skal se til børnene, for at finde godheden - se bort fra al den voksne forbeholdenhed, mistænksomheden, aggressionen, og i stedet nærme os hinanden med barnets åbne, varme tillidsfuldhed. Enten det er *E.T.*, naboen eller en fremmed nation, vi står overfor.

Sammenhængende hermed knytter mange anmelderes fascination af filmen sig til, at "de menneskelige værdier", repræsenteret ved Elliott og *E.T.*, besejrer myndighederne og teknologiens håndlangere. Et eksempel på dette kan være Elisabeth Lyneborgs kommentar i Kristeligt Dagblad:

I en krisetid i et samfund der har tabt de etiske værdier, hvor alt er blevet til kroner og ører, hvor børn er besværlige og dyre og lever deres eget liv uden for de voksnes cirkler, hvor dyr ikke er levende væsener, men en vare på en kødfabrik, hvor kristendom og

fantasi er blevet tabuemner, hvor forvildede satellitter truer med radioaktivt atomnedfald: I et sådant samfund er der hårdt brug for en *E.T.*, ja man kunne måske sige, at filmen giver udtryk for menneskenes længsel efter Messias.

Spielberg og avisanmeldelserne udtrykker en længsel efter en barndom, hvor eventyret ventede ude i baghaven eller lige rundt om hjørnet. At have et sentimentalt forhold til sin egen barndom er uden tvivl et almenmenneskeligt træk. Naturaliseringen og ophøjelsen af barndommen har sit ideologiske udspring i romantikken. Man søgte dengang tilbage til en religiøst besjælet natur samhörighed som reaktion på den stigende industrialisering og urbanisering af miljøet. I forlængelse heraf priste man barnets oprindelighed, uskyld og fantasi.

Børnenes oplevelse af *E.T.* kan man ikke læse om i anmeldelserne, men det romantiske barndomsbillede og de religiøse allusioner, som de voksne anmeldere kredser om, går uden tvivl hen over hovedet på et børnepublikum. For børn kan filmen ikke udløse en længsel mod barndommen, da de er midt i den. *E.T.* repræsenterer for dem snarere drømmen om en anden barndom. De identificerer sig med Elliott, der udvikler sig fra en lidt ensom og tilsidesat position, som mange børn kender, til at styre begivenhederne omkring sig og blive genstand for kammeraternes beundring. Herunder gennemspilles en række konflikter (afhængighed/selvstændighed, magtesløshed/magt, nederlag/fremgang, føjelighed/oprør), som børn oplever i deres hverdag.

**En mørk fremtidsvision.** Med *A.I.* betrødte Spielberg nogle af de samme territorier, som han udforskede tyve år tidligere i *E.T.* De to film har ikke kun initial-titlen tilfælles. Begge fortællinger har et barn i





A.I.

hovedrollen og foregår i en verden af science fiction, fantasi og eventyr. David i *A.I.* er endnu en af Spielbergs ensomme drenge på jagt efter forældreomsorg og tabt barndom - som Elliott i *E.T.*, "The Lost Boys" i *Hook* og Jim i *Empire of the Sun*. *Empire of the Sun* er historien om den engelske overklassedreng, Jim, der

kommer væk fra sine forældre under japanernes invasion af det britisk dominerede Shanghai under Anden Verdenskrig. Efter at have drevet rundt i byens gader interneres han i en japansk krigsfangelejr sammen med amerikaneren Basie, der lærer Jim at stjæle sko fra de døde og sæbe fra de levende. Jim må, ligesom David i



*A.I.*, bevæge sig gennem en mareridtsverden for til sidst at komme hjem til mor. Begge slår de følge med en voksen - henholdsvis Basie (*Empire of the Sun*) og robot-gigoloen Joe (*A.I.*). Som figurer er Basie og Joe defineret ved deres evne til at tage sig af det barn, som de må tage ansvar for.

*A.I.* griber ikke bare indholdsmæssigt, men også visuelt tilbage til *E.T.*. De scener, som skildrer indfangningen af David og de andre robotter ("mekæer") bringer mindelser om videnskabsmændenes og politiets jagt på *E.T.* og Elliott. Forfølgelses-scener i *A.I.* er dog noget mere skræmmende og klaustrofobiske end i *E.T.*. Den uhyggelige luftballon, som opsamler mekaer i *A.I.*, genkalder ikke blot det mest berømte *E.T.*-ikon (den flyvende cykel med Elliot og *E.T.* i silhuet mod månen), men også moderskibets landing i *Close Encounters of the Third Kind*. Hvor månen symboliserer noget fredfyldt og religiøst besjælet i de tidlige Spielberg-film, er den et faresignal i *A.I.*. "Moon on the rise", råber mekaerne til hinanden, inden de flygter i alle retninger forfulgt af luftballonen og motorcykler, der ligner glubske ulve. Spielberg vender modigt sine mest magiske øjeblikke til uhyggelige og skræmmende optrin.

*A.I.* beskæftiger sig ikke mindst med moralske spørgsmål omkring forholdet mellem mennesket og kunstige livsformer, men det er også en fortælling om de fundamentale aspekter ved barndommen som livsafsnit. *A.I.* er komponeret i tre afgrænsede dele, hver med sin dramatiske struktur, farveholdning og stil. Første del er et familiedrama eller en fabel om barndommen. Anden del følger Davids rejse ind i de voksnes verden og hans jagt på Den Blå Fe, og tredje del er en kosmisk drøm om en anden barndom end den,

han har forladt.

*A.I.* er løst baseret på Brian Aldiss' novelle *Super-Toys Last All Summer Long*, der handler om et kunstigt barn og dets forældre. Stanley Kubrick erhvervede filmatiseringsrettighederne i 1983 og ville realisere projektet i forlængelse af *E.T.*'s succes. Kubrick opgav efter sigende disse planer efter at have set de digitale effekter i *Jurassic Park*. Han var bange for, at på det tidspunkt, hvor han kunne færdiggøre *A.I.*, ville filmens special effects tage sig forældede ud. Kubrick foreslog derfor Spielberg, at han skulle instruere filmen. Da Kubrick døde gik Spielberg i gang med at realisere projektet og skrev selv filmens manuskript (det første siden *Poltergeist*). En række anmeldere betragtede *A.I.* som en sammensplejning af Spielbergs varme romantiske optimisme og Kubricks kolde, modernistiske pessimisme. Der er dog ingen tvivl om, at *A.I.* først og fremmest er Spielbergs projekt. Den mørke fremtidsvision i *A.I.* var desuden ikke noget engangsudspil fra Spielberg. Tonen og stilen i *Minority Report* er på mange måder mere kuldslået og "Kubricksk" end i *A.I.*

*A.I.* foregår i en post-apokalyptisk fremtid, hvor drivhuseffekten har fået isen ved polerne til at smelte og byer som Venedig, Amsterdam og New York er blevet oversvømmet. Knapheden på naturressourcer har medført, at der er indført begrænsninger i antallet af naturlige fødsler. Robotter varetager en lang række funktioner lige fra babysitning til seksuelle serviceydelser. Hovedpersonen i *A.I.* er barnet David, en prototype på en ny robot ("mekæ"), der som den første kunstige livsform kan føle kærlighed, tænke og drømme. Som et forsøg bliver David adopteret af ægteparret Henry og Monica Swinton, hvis egen søn, Martin, ligger i coma i en kuldetank og venter på, at der udvikles en

behandling, som kan kurere hans livstruende sygdom. Efter at Monica har vænnet sig til Davids lettere syntetiske smil og høje mekaniske latter, indkoder hun ham til hans hovedopgave: at elske hende for evigt. Davids første "rigtige" følelse er angsten for at miste Monica.

Da Martin en dag pludselig vågner af sin coma-tilsand og vender tilbage til familien, begynder han med det samme at terrorisere David og forsøge at udstøde ham af familien. David er programmeret til kærlighed, men ikke til had og jalousi. Han er derfor forsvarsløs over for Martins taktiske manøvrer. Efter at David uforvarende er skyld i, at Martin er ved at drukne i familiens swimmingpool, må Monica skille sig af med robotdrengen. I stedet for at returnere ham til producenten, efterlader hun ham i en skov sammen med den kloge robot-bamse Teddy.

Første del af *A.I.* består næsten udelukkende af interiør-optagelser. Handlingen udspiller sig i Swinton-familiens hjem, der er holdt i kølige, gråblå pastelfarver. Vinduerne er belyste udefra, hvilket eliminerer fornemmelsen af en verden udenfor. Hjemmet fremstår som et lukket reservat og et beskyttelsesrum mod omverdenen. Kontrasten er derfor stor til filmens anden del, der foregår i kaotiske exterior-miljøer, domineret af stærke kontrastfarver: slagteskuet (Flesh FA.I.r) og den farverige forlystelsesby Rouge City, som scenografisk synes inspireret af bymiljøerne i såvel *Metropolis* som *Blade Runner* og *The Fifth Element* (*Det femte element*). I jagten på Den Blå Fe bliver David indfanget til slagteskuet, hvor udtjente robotter destrueres på fantasifulde måder som underholdning for masserne: "They are made to steal your heart and replace your children", siger lederen af robot-jægerne: "We are only demolishing artificiality". Robotterne de-

strueres for at mennesket kan blive ved med at være i overtal. I filmens sidste del – 2.000 år senere – er menneskeracen ironisk nok uddød og jorden overtaget af andre livsformer.

**Pinocchio og Peter Pan.** I en tidlig scene i *A.I.* læser Monica op for David og Martin af Carlo Collodis historie fra 1883 om marionetdukken Pinocchio, der ved hjælp af Den Blå Fe udvikler sig til en dreng af kød og blod. Da David henviser til Pinocchio-historien i den hjerteskerende afskedsscene i skoven, siger Monica: "Stories are not real. Neither are you.... Sorry I didn't tell you about the real world". David er imidlertid overbevist om, at han også kan forvandles til en rigtig dreng og dermed opnå Monicas kærlighed og vende hjem. Som et barn af Spielberg må David afvise voksenverdenens forbehold og fantasiløshed og forfølge sine drømme. Anden del af *A.I.* handler om Davids indtog i en brutal voksenverden og hans forsøg på at finde Den Blå Fe.

De mest åbenlyse referencer til Pinocchio-historien i tidligere Spielberg-film forekommer i *Close Encounters of the Third Kind*, hvor den i stigende grad barnlige far forsøger at overtale sine børn til at gå med i biografen og se Disneys *Pinocchio*. I slutningen af filmen, efter moderskibets landing, hører man desuden enkelte intonationer af "When You Wish Upon a Star", der indgår i Disneys filmversion. Den udgave af Pinocchio-historien, vi præsenteres for i *A.I.*, adskiller sig imidlertid fra originaludgaven derved, at David ikke skal overvinde fristelser eller indfri betingelser i bestræbelserne på at blive en rigtig dreng: "The hero here has no conditions to meet and no temptations to overcome", skriver filmkritikeren Andrew Sarris. "He is instead a monomaniacal pil-



grim in search of little-boyhood only as means to an end, that end being the love of a real-life mother. Hence there is no moral to the film, only the excitement of an emotionally driven adventure". Davids klassiske rejse til regnbuens ende er samtidig endnu en af Spielbergs Peter Pan-historier.

I *Hook* er drengen, der ikke vil være voksen, blevet til en mand, som ikke vil være voksen mere. Han trækker sig tilbage fra karrierejob, mobiltelefoner og flyskræk til barndommens fantasiverden. *Empire of the Sun* er derimod en omvendt Peter Pan-historie om en dreng, der bliver voksen og mister sin uskyld alt for hurtigt: "Try not to think so much", siger Basie til Jim for at han kan overleve i den japanske fangelejr. I *E.T.* bringer Spielberg en direkte hilsen til *Peter Pan* ved at lade Mary læse fortællingen som godnathistorie for Gertie.

I Davids tilfælde er der ikke tale om, at han ikke vil være voksen. Han kan ikke "grow up", da han er fikseret i evig barndom. David svigtes af Monica, som har fastlåst ham til at elske sig, men alligevel forlader ham. At blive svigtet af sine forældre er uden tvivl en almen, universel erfaring, og det er på mange måder denne erfaring, som tvinger os til at blive voksne. Men David kan som robot ikke blive voksen. I modsætning til *E.T.* og *Hook* trækker Spielberg i *A.I.* på de mere tragiske og komplekse sider af J.M. Barries originale historie (*Peter Pan or the Boy who wouldn't grow up*, 1904). Heri beskrives Peter Pan blandt andet som "a poor little half and half" - en tragisk figur som er både er dødelig og udødelig og således dømt til evig ensomhed. Davids udødelighed foregribes i den knugende scene, hvor han ligger ensom og ved fuld bevidsthed på bunden af swimmingpoolen.

**Videnskab og menneskelighed.** *A.I.* handler om skabelse i såvel videnskabelig som religiøs betydning. Da professor Hobby foreslår, at man bygger en ny robottype, der kan føle kærlighed, stiller en kvik student det moralske spørgsmål: "Can you get a human to love them back?". Til dette svarer Hobby med et nyt spørgsmål: "Didn't God create Adam to love him?". Videnskaben optræder i *A.I.* som en selvbestaltet guddommelig skaberkraft ved at producere nye kunstige livsformer i en verden, hvor der er indført skarp kontrol af naturlige fødsler. Men David fremstår også, ligesom *E.T.*, som en kristen frelserfigur. Da han ses første gang præsenteres han i et guddommeligt skær, ude af fokus og helt klædt i hvidt, hvilket svarer til hans ubesmittede undfangelse. Han er udødelig og kommer, ligesom *E.T.*, med kærlighed til menneskeheden. Davids evangeliske mission er bare ikke så vellykket som *E.T.s*. David forbliver et fremmed væsen, hvis kærlighed ikke bliver gengældt, undtagen i hans egen drømmeverden. Genopstandelse i religiøs betydning indgår også i *A.I.*. Ligesom *E.T.* vækkes til live af Elliots kærlighed, genopstår Monica indirekte som følge af Davids kærlighed til hende. Men i *A.I.* har den magiske genopstandelse den tragiske og bitre omkostning, at Monica kun lever én dag. Hun er ikke længere ambivalent i sine følelser. "I have always loved you", siger hun nu 2.000 år efter, at hun efterlod ham i skoven. For at elske ham, må hun selv blive en kunstig livsform.

Af andre bibelske lån i *A.I.* kan man pege på, at rivaliseringen mellem Martin og David er et ekko af historien om KA.I.n og Abel (Abel blev dræbt af sin ældre bror KA.I.n, fordi Gud ikke modtog KA.I.n's men kun Abels offer). Og det brutale og kaotiske slagteskue, hvor mekaerne bræn-

des til publikums begejstring, er uden tvivl et billede på Helvede.

I slutningen af filmen viser det sig, at de videnskabsmænd, som har skabt David, også har fulgt ham hele tiden i hans jagt på Den Blå Fe. Hans rejse har blot været et videnskabeligt eksperiment for at finde ud af, hvor langt han ville gå i forsøget på at realisere sine drømme: "You found a FA.I.rytale and inspired by love, fueled by desire, you set out on a journey to make her real", siger professor Hobby. "The Blue FA.I.ry is the greatest human flaw, the wish for things that don't exist or the greatest single human gift, the ability to chase down our dreams. And that is something no machine has ever done till you". Hobby er en videnskabsmand, som har bevaret et åbent sind over for fantasier og drømme, og han sidestilles således med Lacombe i *Close Encounters of the Third Kind* og Keys i *E.T.* . Undervejs på sin rejse får David flere gange at vide, at han er noget enestående, men da han besøger Hobby's laboratorium går det op for ham, at han blot er en prototype på et serieprodukt, der skal afsættes til ensomme mennesker under slogan'et: "At last - a love of your own". "I thought I was one of a kind", siger David. Hobby svarer: "You are the first of a kind." I lighed med videnskabsmændene i *E.T.* forsøger robotproducenterne i *A.I.* at inddæmme den barnlige fantasi og i *A.I.* endda at udnytte den i kommercielt øjemed. Men Spielbergs tro på fantasiens overskridende og frelsende kraft fornægter sig heller ikke denne gang. David forlader sin "far" og fortsætter sin søgen efter Den Blå Fe, som han af Dr. Know i Rouge City har fået at vide kun findes ét sted: "At the end of the world where the lions weep, here is the place dreams are born". David finder hende på bunden af havet ved Manhattan, men hun

er kun en statue, som ikke reagerer på hans eneste ønske: "Please make me a real boy". Efter i 2.000 år at have siddet i "robot-coma" på havets bund, vækkes han til live i en verden, hvor menneskeracen for længst er uddød og jorden bebos af nogle væsener, som har lighedstræk med gæsterne fra rummet i *Close Encounters of the Third Kind* og *E.T.* Det er højt begavede kunstige livsformer, som står i telepatisk kontakt med hinanden og kan kommunikere via berøringer. Endelig bliver Davids ønske opfyldt - på en måde i hvert fald. Robotterne kloner hans mor fra en hårløk, som de finder på bamsen Teddy, og David tilbringer en enkelt dag badet i sin mors kærlighed: "For the first time in his life he went to that place where dreams are born", hedder det. At mennesket stræber efter udødelighed, mens en robot vil gøre alt - selv at dø - for i sandhed at leve en kort periode, er et tema som kendes fra andre science fiction film.

**E.T. og A.I.** I de fleste science fiction film og katastrofefilm optræder det fremmede som en ond trussel mod almindelige mennesker og den etablerede orden. Det gælder også *Jaws (Dødens gab)*, *Poltergeist* og *Jurassic Park*. Angsten for naturen, ånder eller rumvæsener kan forstærkes af korruption eller økonomiske interesser. I *Poltergeist* føres hele miseren tilbage til den grådige ejendomsmægler, der for at spare tid og penge, kun har fjernet gravstenene og ladet ligene ligge ved om-dannelsen af en kirkegård til et beboelsesområde, og i *Jaws* er skurken myndighederne, repræsenteret ved borgmesteren, der ikke vil lukke stranden ("We need summer dollars"), selv om den hjem søges af en dødbringende haj. I *Jurassic Park* er det en skruppelløs videnskabsmand, der lukker for sikkerhedssystemet for at kunne



stjæle nogle dinosaur-fostre og på den måde er årsag til, at dinosaurerne bryder ud af deres indhegning. I *E.T.* og *Close Encounters of the Third Kind* fremstilles det ydre, mørke rum som himlen (i religiøs forstand), befolket med venligtsindede væsener, som kommer med fred.

Truslen i *E.T.* hidrører ikke fra den ukendte omverden eller fra naturfænomener, men fra et teknokratisk samfund, som har sat rationaliteten over følelserne.

Menneskets "indre natur" er blevet ud-tømt og opslugt af ydre fremmedgjorte former, dvs. de tekniske hjælpemidler. I *E.T.* kommer rumvæsenet med kærlighed og fantasi til en verden, som har undertrykt menneskelige følelser og værdier.

*E.T.*s værdicentrum, der svæver rundt i børnenes fantasiverden, forankres i 11'te time i familiens dagligstue. Familien udgør et reservat hvor den nødvendige overgang fra barn til voksen kan foregå uden at den indre fantasi og de autentiske menneskelige følelser går tabt. I *A.I.* skildres familien fra starten som et beskyttelsesrum mod omverdenen, men i *A.I.* kan familien ikke forsvare fantasien og kærligheden. Evnen til at elske og drømme, som if. Spielberg er det der gør os til mennesker, overlever i *A.I.* kun i de kunstige livsfor-

mer, meka drengen David og de robotter, der opfylder Davids højeste ønske. De "fremmedes" væsentligste funktion er hos Spielberg stadig at transformere drømme til virkelighed. Med deres tændstikform og ønskeopfyldende næstekærlighed er de avancerede robotter, der optræder i slutningen af *A.I.*, tro kopier af de rumvæsener, som kom på besøg 24 år tidligere i *Close Encounters of the Third Kind*. At robotter er mere menneskelige end mennesker er et tema som genfindes i andre science fiction film, f.eks. Ridley Scotts *Blade Runner*.

*A.I.* er blevet betegnet som den mørke side af *E.T.*. *A.I.* præsenterer da også et mere konfliktfyldt billede af barndommen og forholdet mellem børn og forældre end *E.T.* og appellerer til dybere følelser i tilskueren. Uskylden tilføjes sår, som ikke fuldt kan heles, men filmen bærer på den samme romantiske barndomsideologi som de tidlige Spielberg-film.

#### Litteratur:

- Borberg, Lars: "Den må man bare stå på", Ålborg Stiftstidende, 27.12.1982  
 Lyneborg, Elisabeth: "Livet handler om at være god", Kristeligt Dagblad, 15.2.1983  
 Sarris, Andrew: "A.I.=(2001 + E.T.)<sup>2</sup>", New York Observer, 5.2.2003