

Litterater om film

Søren Ulrik Thomsen – Søren Schou – Lilian Munk Rösing

Charlotte Engberg – Erik Svendsen

Søren Frank Den maritime roman Nikolaj Zeuthen Digt og samfund i 00'erne

Jørgen Bruhn Heteromedialitet Anders Tønnesen Terrorens fascination

Mikkel Frantzen Claus Beck-Nielsen zom zombie

Adam Paulsen Historiefilosofi og europavisioner

Kritik



Søren Ulrik Thomsen

Der er kun én

1. Det fortrængtes tilbagekomst i negativ form er naturligvis temaet i de fleste gysere, således også i manuskriptforfatteren William Peter Blatty og instruktøren William Friedkins uforglemmelige *Eksorcisten* fra 1973. Men samtidig er denne film i sig selv et eksempel på fænomenet.

Det er en helt central del af den "rigtige" (finkulturelle) kunsts selvforståelse, at den så at sige repræsenterer, hvad det pæne, velfungerende mainstreamsamfund har fortrængt, men – som jeg har været inde på i essayet "Noget alvorligt i klemme" fra *Repremiere i mit indre mørke* – har denne kunst selv en sort tvilling, nemlig trivialkunsten, der rummer alt dét, den rigtige kunst er for fin til. Og såvel formelt æstetisk som tematisk er der meget langt fra den smagfulde kunst til *Eksorcistens* følelsporno, udpenslede rædselsscener og skamløse religiøsitet. Hvad religiøsiteten angår, var den ikke blot på kollisionskurs med den samtidige kunst, men med hele samfundet, der takket være videnskaben og teknologien nu virkelig bemestrede områder af tilværelsen, man før stod magtesløse overfor, og som derfor ikke længere behøvedes tolket af en religion, der tværtimod blev marginaliseret som en formørket hindring for yderligere fremskridt og frigørelse.

Men netop på dette optimistiske tidspunkt, hvor Lyndon B. Johnsons progressive Great Society-reformer var gledet gennem kongressen, og astronauter blev fløjet til månen, vender den fortrængte religion interessant nok tilbage i B-film, tegneserier og rockmusik – i negativ form, både forstået som lavkulturens negativ af finkulturen, men også som en religiøsitet der ikke i første omgang har den gode Gud i centrum, men derimod den onde Djævel. Og det gælder ikke blot *Eksorcisten*, men også en film som *Rosemary's Baby* fra 1968, samt en strøm af mindre betydelige værker fra samme periode, for slet ikke at tale om den samtidige heavy metal-musiks ekspanderende subkultur, der fra fødslen dansede som besat til den sorte sabbat og lige siden har svælget i alt til dæmonologien henhørende.

På utallige måder handler *Eksorcisten* om forholdet mellem videnskab og religion. I filmens allerførste scene præsenteres vi for en ældre mand, (som vi senere skal erfare er den katolske kirkes mesterek-sorcist, Father Merrin), der under arkæologiske udgravninger i Irak finder en lille dæmonfigur, hvis opdukken rent faktisk betyder, at Fanden er løs, hvorefter der klippes til et establishing-shot af det pulserende Washington, hvor filmens hovedhandling skal udspilles. Man må altså grave i den mellemøstlige fortid for at få at vide, hvad der foregår i den vestlige modernitet: At den uforklarlige ondskab er slået ned – ikke bare midt i den moderne verdens hovedstad – men i selve videnskabens højborg, nemlig kvarteret omkring Washingtons Georgetown University, som i sig selv er et tvetydigt byggeri, fordi det på den ene side rummer den rationelle lærdom, på den anden side er grundlagt af jesuitterne og med sine gotiske spir refererer direkte til kirken.

2. Her i Georgetown bor 12-årige Regan (spillet af Linda Blair) i et stateligt hus sammen med sin fraskilte skuespilleremor, Chris MacNeil, hvis eksmand opholder sig i Europa og udviser så ringe interesse for sin datter, at han end ikke ringer på hendes fødselsdag. På trods af savnet af faderen er Regan en glad og normal pige, men et forvarsel om at noget ikke er, som det burde, og at dette "noget" kunne være af overnaturlig karakter, får vi, da moderen opdager, at Regan via et såkaldt Ouija-bræt, som mange børn leger med efter samme princip som "Ånden i glasset", taler med den imaginære Captain Howdy. Snart begynder pigen at opføre sig på en måde, der langsomt glider fra en vagt bekymrende til en direkte foruroligende adfærd med hidsighed, koncentrationsbesvær og hyperaktivitet, "det ses ofte i præpuberteten", som lægen siger om disse symptomer, som vel svarer nogenlunde til vore dages ADHD-diagnose, hvorfor pigen da også ordineres ritalin. Men sideløbende med disse subjektive symptomer forekommer der svært fortolkelige objektive foran-



WILLIAM PETER BLATTY'S
EKSORCISTEN
Isscenesat af WILLIAM FRIEDKIN

ELLEN BURSTYN MAX VON SYDOW LEE J. COBB
KITTY WINN JACK Mac GOWRAN JASON MILLER LINDA BLAIR
Produceret af WILLIAM PETER BLATTY Executive Producer NOEL MARSHALL
Drejebog WILLIAM PETER BLATTY efter hans roman af samme navn

En farvefilm fra Warner Bros.  A Warner Communications Company



Der er kun én **Søren Ulrik Thomsen**

dringer i Regans nærhed: Lyde på loftet, som måske er tilfældige, og på hendes værelse en underlig kulde, der muligvis bare skyldes et åbent vindue.

Men at et eller andet er helt galt bliver klart en aften, hvor moderen holder selskab. En ung katolsk præst, Father Dyer (rent faktisk spillet af en jesuit, nemlig Reverend William O' Mally), der hører til vennekredsen, underholder ved klaveret med en selvforelsket sang: "Min idé om himlen er en kridhvid natklub, hvor jeg er den evige stjerne, og alle elsker mig" synger han, og rollen som den uhøjtidelige, selvironiske præst begejstrer selskabet, der dog stivner i forfærdelse, da Regan, som ellers var lagt i seng, pludselig står midt i stuen, stirrer udtryksløst på præsten og siger "Du skal dø deroppe", hvorefter hun ud under natkjolen pisser på gulvet.

Fra da af begynder Regans symptomer at eskalere og blive stadig mere intense, hun kastes op og ned i sengen så voldsomt, at det er et spørgsmål, om hun har kramper, eller det er sengen, som ryster, hvad der afføder det første sammenstød mellem de videnskabelige forklaringsforsøg og modernes oplevelse af den groteske begivenhed. Ifølge lægen er der tale om "forstyrrelser i hjernens kemisk-elektroniske funktioner", og på spørgsmålet om, hvordan Regan tilsyneladende ligefrem kunne flyve op af sengen, svarer han, at "patologiske tilstande kan ledsages af enorme kræfter og en forstærket motorik". Det bidrager til filmens iscenesættelse af skismaet mellem videnskab og religion, at de medicinske undersøgelser og behandlinger med rygmarvsprøver, injektioner og monstrøse apparater fremstår med mindst ligeså stor skrækeffekt som selve besættelsen, og under den første af disse undersøgelser vises da også et lynhurtigt indklippet ("subliminalt") billede af en djævlemaske.

Regans "forstyrrelse" manifesterer sig nu i et på én gang forpint og aggressivt skrigeri og i et sprog fuldt af voldsomme obskøniteter, som står i alarmerende kontrast til hendes alder, og da behandlingerne viser sig resultatløse, og ingen af udredningerne kan påvise somatiske årsager, opgiver medicinerne og sender den ulykkelige Chris MacNeil hjem med besked om, at datteren skal undersøges af en psykolog.

På vej op mod sit hus ser moderen et opløb af mennesker, som viser sig at have samlet sig foran bygningen, fordi husvennen, den fordrukne filminstruktør Burke Dennings (spillet af Jack MacGowran), der under hendes fravær har opholdt sig i hjemmet som barnepige for Regan, via et vindue i pigens værelse er faldet ned ad en stejl udvendig trappe og er død. Ikke så snart har MacNeil fået denne chokerende besked, før datteren *i bro* – og altså med hovedet nedad – kommer ilende ned ad husets indvendige trappe med en blodig og vellystigt spillende tunge ud af munden (den berømte *spiderwalk*, som aldrig kom med i filmens originalversion). Har den 12-årige pige ligefrem myrdet Burke? Fuldt af bange anelser, som hun foreløbig holder for sig selv, husker moderen lægens ord om, at "patologiske tilstande kan ledsages af enorme kræfter".

En psykolog forsøger sig med hypnose, som afslører, at Regan huser en ekstra, indre personlighed, der taler med en uhyggelig herrestemme, og da den lille pige med et dyrisk brøl overfalder sin hypnotisør, åbenbares det, at hun virkelig besidder uhørte kræfter. Den pinligt berørte hospitalsdirektør forklarer i en ubetalelig scene Regans moder, at der efter alle de forgæves behandlinger endnu tilbagestår en enkelt mulighed, nemlig noget der kaldes eksorcisme, og som katolikkerne tror på: "Det har faktisk hjulpet, men ikke af de grunde, som de tror, selvfølgelig. Det skyldtes udelukkende suggestionens magt. Virkningen blev hjulpet på vej af offerets *tro* på, at det var besat, og på samme måde kan denne tro på eksorcismens magt få besættelsen til at ophøre". Erkender lægen nok sin egen magtesløshed og giver skamfuldt problemet videre til religionen, forsøger han altså samtidig som et figenblad for sin videnskabelighed – alt imens han forlegent tager sig til ansigtet – at forklare det irrationelle rationelt, hvad den hårdt prøvede moder besvarer med de vantro og anklagende ord: "Beder De mig om at sende min datter til en *hekse-doktor*?"

Men da Regan på dette tidspunkt ikke bare er blevet ekstremt voldelig og seksuelt provokerende, men da også hendes søde ungpigeansigt gradvist transformeres til et modbydeligt ophovnet fjæs med



Søren Ulrik Thomsen Der er kun én

gule tænder, sprukne læber, sår og betændte øjne, og da hun komplet naturstridigt kan dreje hovedet 180 grader, og møblerne nu udenfor enhver tvivl farer telekinetisk rundt i værelset, henvender moderen i sin desperation sig ikke desto mindre til den unge katolske præst, Damien Karras (spillet af Jason Miller) fra det nærliggende jesuitterkollegium, og spørger om muligheden for en kirkelig djævluddrivelse. Men heller ikke han giver meget for det obskure, arkaiske ritual, delt som også han er mellem videnskab og religion, idet Karras nemlig foruden at være præst er uddannet psykolog og umiddelbart hælder til en rationel forklaring på pigens tilstand, og han siger, at en eksorcisme ville forudsætte, at den besatte via en tidsmaskine blev sendt "tilbage til det 16. århundrede". Men Father Karras kan ikke afvise den fortvivlede MacNeil og indvilliger i at tilse hendes datter, dog som psykolog, ikke som præst. At Regan imidlertid lige præcis ligner et fænomen fra de sorteste sider af det 16. århundredes religiøse forestillingsverden bliver klart, da han møder det skræmmende væsen, som nu i hæslig opløsning ligger lænket i sin seng og udspyr tykke stråler af galde – helt konkret såvel som i overført forstand. Selvom Karras er usikker på, om der virkelig er tale om djævlbesættelse, er han ikke i tvivl om, at tilfældet "opfylder de betingelser, ritualet kræver" og tvinges dermed til at påtage sig sin rolle som præst. Han henvender sig derfor til sine foresatte i kirken, som giver institutionens velsignelse til at gennemføre uddrivelsesritualet med hjælp fra den gamle eksorcist Father Merrin, som vi i filmens begyndelse mødte i Irak, hvor det ugudelige Babylon jo lå, og en lille, ildevarslende dæmonfigur da også dukkede op af jorden. Med fundet af denne figur og ved synet af et stue-ur, der standsede (og satte den moderne tid i stå?), stod det den erfarne eksorcist klart, at noget så fortidigt som Djævelen havde slået til igen, og da man i samme udgravning finder en amulet med inskriptionen "Sankt Josef, bed for os", belavede Merrin – trods sin hjertesygdom – sig straks på at rejse mod vest.

Men inden vi vender blikket mod selve eksorcismen og mod filmens teologiske pointer, som de udfoldes i redegørelsen for den afsluttende magt-

kamp mellem Djævelen og de to præster, vil jeg diskutere en vigtig parallelhandling, som fortælles med anderledes rationelt psykologisk pointer end den primære historie.

3. Fordi fortællingen om den djævlbesatte pige er så spektakulær og derfor tiltrækker sig det meste af opmærksomheden, gør man sig første gang man ser *Eksorcisten* nok ikke klart, hvor meget parallelhistorien om Damien Karras' skyldbetyngede forhold til sin mor egentlig fylder. Men gennem hele filmens første halvdel krydsklippes der konstant mellem beretningen om Regan og historien om Karras, og allerede i en af filmens første scener får vi et par glimt af ham som én af tilskuerne til nogle udendørs filmoptagelser med Regans mor, Chris MacNeil. Disse billeder er også de eneste, hvor Karras' ansigt er ubekymret: Da hans figur for alvor introduceres, møder vi ham i New Yorks subway, hvor en skygge af skyld jager over hans ansigt, da en forhutlet tigger siger "Fader, hjælp en gammel messedreng. Jeg er katolik". Karras er rejst fra Washington til New York for at besøge sin gamle mor, der lever ensomt i et trøstesløst slumkvarter. Splittelsen mellem videnskab og religion går midt ned gennem Karras, der primært er katolsk præst, men samtidig er uddannet psykolog, hvad han dog kun praktiserer som internt på jesuitterkollegiet, hvor han bor. Og denne splittelse har for ham fået en hel kontant konsekvens, fordi han som præst har aflagt fattigdomsløfte, og derfor ikke har pengene til at hjælpe sin mor til bedre bolig og pleje, hvad han ville have haft, hvis han havde valgt et verdsligt arbejde som psykolog. Men ikke nok med at han med sit fravalg af videnskaben har mistet muligheden for at hjælpe sin mor, hans offer har nemlig vist sig meningsløst, eftersom Karras på dét tidspunkt, hvor vi møder ham, oven i købet har mistet troen. "Hvis du ikke var præst ville du nu være en berømt psykolog på Park Avenue, din mor ville bo i en penthouselejlighed i stedet for dét her", siger hans tydeligvis også ludfattige morbror anklagende til Father Karras, da de mødes på den afrakkede offentlige sindssygeanstalt, hvor moderen indlægges efter at være blevet dement, og hvor kameraet dvæler ved



stedets ynkelige og plagede kvinder. På vej ind til moderen gennem den lukkede afdeling standses præsten af formørkede kvinder, der jamrende og appellerende klamrer sig til Father Karras, som her afgjort er en forpint søn mere end en frelsende fader. Aldrig har jeg set så præcise og voldsomme billeder på, hvad det vil sige at have skyldfølelse som denne smertens vej, der fører til sengen, hvor moderen ligger og tiltaler ham med hans kælenavn fra barndommen. "Dimmy, hvorfor har du gjort det her imod mig, Dimmy, hvorfor?". "Jeg skulle have været der", anklager Karras sig selv, da han sammen med vennen Father Dyer drikker sig fuld i en flaske whisky, som sidstnævnte har stjålet. "Det er en synd at stjæle" siger den berusede Karras til sin ven, men er det i religiøs forstand en synd at stjæle en flaske whisky, kan det rent psykologisk være nødvendigt at drikke den for at udholde sin skyldfølelse.

Karras' historie lægger en dyb klangbund under *Eksorcisten*, som uden den let kunne være endt som et knap så vedkommende rædselskabinet, ja på en måde er det næsten værre at bevidne denne mands indre pinsler end at overvære Regans kulørte freakshow. Dramaturgisk er Karras en særdeles menneskelig identifikationsfigur, hvis problemer med moderen og med sin vantrø vi kun alt for godt kan leve os ind i, og med hvem vi kan dele den indledningsvise skepsis overfor og den modvillige erkendelse af Djævelens tilstedeværelse i pigens krop. Og samtidig gør redegørelsen for mandens historie hele filmen større, fordi den i modsætning til fortællingen om Regan overhovedet ikke griber til religiøse forklaringer, men er taget lige ud af den rationelle og videnskabelige psykologibog. Hermed reddes *Eksorcisten* fra en obskurantisme, der vil hævde, at alt i denne verden kan forklares religiøst: For mig at se er filmens udsagn derimod, at vi altid lever så at sige på to etager, hvor noget kan og skal forklares rationelt, mens andet er lukket land for tanken og må henregnes under dét, hvorom vi hverken kan tale eller tie, men kun forholde os til ved ritualets fagter. Pointen er, at hvert niveau må anerkendes som et autonomt erkendelses- og handlingsfelt, der ikke kan omfattes af det andet, for ligesom det ville være helt forfejlet

at anskue Father Karras' psykologisk betingede problemer med sin mor i en religiøs optik (og f.eks. se dem som afledt af hans troskrise), forslår psykologien som en skrædder i Helvede, når Regan taler baglæns, mens møblerne hvirvler rundt i det iskolde kammer. Hvad der ikke udelukker, at der også i fortællingen om hende indlysende nok er et psykologisk niveau, så sandt en totalt fraværende far nok kan kalde på behovet for en pater i fuldt ornat, ligesom det ikke er mærkeligt, at pigens aggressioner netop rettes mod moderens sølle bejler, den fordrukne Burke Dennings med hans konstant seksualiserende og grænseoverskridende adfærd (hvad skulle han overhovedet i Regans soveværelse?), ligeså lidt som det kan undre, at en pige i præpuberteten mere eller mindre bevidst er optaget af sex.

Men – "hvordan kunne hun flyve op af sengen på den måde?", som hendes mor spørger.

4. I et af filmens mange flotte og frapperende klip skiftes der direkte fra scenen, hvor Karras fortæller sin præstekollega, at han har mistet troen, til et billede af dét hus, vi som publikum ved, er beboet af den besatte pige, hvis eksistens Karras til gengæld endnu intet aner om. Foran huset blæser et tæppe af uroligt raslende efterårs løv og bidrager til en atmosfære af skæbnesvanger dystrethed i dette ultrakorte indklip, som mere end antyder, at Karras nok skal få sin tro på Gud tilbage ved mødet med den Djævel, der har taget ophold her.

Fantastisk stemningsfuld er scenen, hvor Father Merrin (autoritativt spillet af Max von Sydow) i "Nacht und Nebel" ankommer til det hjemsøgte hus, hvor pigens frygtelige brøl og uhyggelige latter gennemtrænger luften. Straks udbeder Merrin sig kosteligt *matter of fact*-agtigt det komplette eksorcistgear, nemlig "en præstekjole til mig, to kors skjorter, en lille stola, vievand og et eksemplar af *The Roman Ritual*, den store...", så djævluddrivelsen kan påbegyndes. Men han afbrydes af Karras, som tro mod sin psykologuddannelse spørger, om Merrin ikke først vil høre om sagens baggrund? "Hvorfor?" spørger den gamle eksorcist simpelthen og markerer dermed hele forskellen på en videnskabelig forståelse og den religiø-



Eksorcisten. William Friedkin, 1973. DFI/Billed- & Plakatarkivet. Fotograf ubekendt.

se, for hvilken dén ondskab, vi her står overfor, ligesom kærligheden er et mysterium og derfor for så vidt grundløs.

Allerede første gang Karras besøgte Regan, spillede hun på hans skyldfølelse, dels ved at hentyde til hans mors død, som hun helt uforklarligt kendte til, og dels ved ordret og med mandestemme at citere dén tigger, Karras mødte i subwayen i en af filmens første scener: "Fader, hjælp en gammel messedreng". Mens de to præster nu står udenfor Regans værelse og forbereder sig på ritualen, advarer den gamle præst den unge mod netop dén slags dæmoniske forsøg på psykisk destabilisering: "Særlig vigtig er advarslen mod at tale med dæmonen. Vi kan stille relevante spørgsmål, men alt derudover er farligt. Dæmonen er en løgner! Han vil lyve for at forvirre os. Men han vil også blande løgn og sandhed for at angribe os. Angrebet er psykologisk Damien. Og effektivt. Så lyt ikke til ham. Husk det. Lyt ikke."

"Men jeg tror", svarer Karras, "at det kan være en hjælp, hvis jeg giver Dem noget baggrundsviden

om de forskellige personligheder, som Regan har manifesteret. Foreløbig vil jeg sige, at der tilsyneladende er tre...", men længere når Karras ikke, før han afbrydes af Merrins lammende lakoniske affejning: "*Der er kun én*".

Disse ord har runget i mit hoved, siden jeg for 37 år siden hørte dem første gang, fordi de magtfuldt definerer en ondskab, der er absolut og derfor såvel uigennemtrængelig som uimodtagelig for fornuften, hvorfor det, som Merrin indskærper, vil være fatalt at interagere med denne destruktivitet, som ikke står til forhandling, så sandt den "intet vil opnå, men tværtimod vil opnå intet", som Rüdiger Safranski siger i sin bog om *Det onde eller frihedens drama*. Og fordi vi naturligt nok møder ethvert problem med fornuften, er denne ondskab også svær overhovedet at tro på, men ifølge Baudelaire er Djævelens største sejr som bekendt, at det er lykkedes ham at bilde folk ind, at han ikke findes.

Men netop fordi *Eksorcisten* sideløbende med historien om djævlebesættelsen fuldkommen fornuft-



tigt redegør for Damiens Karras psykologisk begrundede skyldfølelse over for sin mor, kan filmens udsagn ikke være, at al verdens ondskab er irrationel og upåvirkelig af menneskelig handlen. For mig at se er dens pointe, at der *udover* dén ondskab, der kan forklares, og som vi derfor også kan agere rationelt i forhold til, tillige findes noget ondt, som er utilgængeligt for tanken, fordi det er blottet for ethvert rationale.

5. Når dette er sagt, skal det ikke forbigås, at *Eksorcisten* – foruden hvad den i øvrigt handler om – også bogstaveligt talt dæmoniserer den kvindelige seksualitet ved at fremstille den som aggressiv, modbydelig og nedbrydende såvel for kvinden selv, som for dem, den rettes mod. Når Regan masturberer med et krucifix, fremstår hendes lyst jo i filmens univers som intet mindre end blasfemisk og derfor i sidste ende som lig med det onde: *The Devil made me do it*. *Eksorcisten* sætter en tyk streg under dette forstemmende udsagt ved som chok-effekt at spille på modsætningen mellem den 12-sårige piges formodede uskyld og en seksualitet, der beskrives med en sådan vulgaritet, at det udelukkende falder tilbage på filmen selv. Filmen vil gerne gøre os bange, og der er ingen tvivl om, at den selv er skræmt fra vid og sans af det ustyrligt kvindelige. At jeg her ikke forfølger dette tema yderligere rummer ikke et postulat om, at det skulle være perifert eller uvigtigt, men om at det er det mest banale og mindst interessante ved denne film.

6. Mærkeligt nok hedder filmen ikke *Eksorcismen*, men *Eksorcisten*, og umiddelbart skulle man så mene, at der dermed sigtes til Father Merrin, som jo optræder på den nu klassiske plakat, hvor han som kirkens officielle *fixer* med mappen i hånden står under gadelygten som en mørk silhuet foran det hjemsogte hus. Men eftersom vi intet får at vide om denne Merrin *udover*, at han er arkæolog, er hjertesyg og tidligere har forestået en eksorcisme i Afrika, mens filmen derimod omhyggeligt udfolder Damien Karras personlige lidelseshistorie, tyder det på, at det nok så meget er sidstnævnte, som er filmens hovedperson. Og da dramaet kulminerer i konfrontationen mellem de to præster og Djævelen i det besatte barn, står Karras'

problemer med sin mor da også nok engang i fortællingens centrum.

Father Merrin indleder eksorcismen ved at kysse sit krucifix, åbne vievandsflasken og gøre korsets tegn over pigen, hvorefter han begynder at fremsige den rituelle tekst, som Regan reagerer på ved at vån-de sig som hun om hun tortureres. Hvor vievandet rammer, sprækker huden i brændende sår, hun spytter tyk, grøn galde i øjet på Merrin og provokerer seksuelt med en lang, spids tunge dansende ud af munden. På eksorcistens befaling "Jeg uddriver dig, du urene ånd", råber hun "Stik det skråt op i røven, din bøsse!" og appellerer i det hele taget til sine plage-ånders formodede seksualitet: "Røvpul ham, Karras!". "Lad ej fjenden få magt. Lad ham stå magtesløs" bedes der, men magtesløs er fjenden langt fra, for nu stikker han kniven ind: "Din mor slikker pik i Helvede, Karras! Dit ugudelige svin", hvæser Regan og rammer dermed den stakkels mand på hans ømmeste punkt, nemlig moderen, men næppe på hans næstømmeste, den svigtende tro, for på dette tidspunkt er der ingen tvivl om Djævelens, og dermed Guds, eksistens. "Lad din Almagts hånd drive ham ud af din tjenerinde Regan Teresa MacNeil..." lyder det, og da pigen til præsterne og biografpublikummets forfærdelse knirkende drejer hovedet 360 grader, falder trumfen: "Du dræbte din mor. Du lod hende ligge og dø. Hun vil aldrig tilgive dig!". "Hold kæft!" råber Karras desperat, hvorefter Regan i en faktisk vidunderlig smuk scene belyst nedefra svæver mod loftet i sin blafrende, lyseblå natkjole.

I en hårdt tiltrængt hvilepause, hvor Merrin styrker sig med hjertemedicin, svarer den gamle præst på den unges spørgsmål om meningen med djævelbesættelsen: "Jeg tror, at hensigten er at få os til at miste modet. Vi skal se os selv som bestialske og frastødende. Afvise muligheden for at Gud kunne elske os." Dette smukke svar hentyder naturligvis til, at Djævelen via Regan forsøger at nedbryde Karras ved at få ham til at fordømme sig selv for sin vantrø og sin utilstrækkelighed i forhold til moderen. Og nu bliver der også god brug for samme Merrins kloge advarsler imod at tro, at den besatte rummer flere personer, ja imod overhovedet at lytte. For da Karras



Exorcisten. William Friedkin, 1973. DFI/Billed- & Plakatarkivet. Fotograf ubekendt.

i et kort øjeblik befinder sig alene i pigens værelse, sidder hans mors selvlysende spøgelse pludselig på sengen i stedet for Regan, som – da genfærdet forsvinder – tager over ved at tale med moderens medynkvækkende stemme: “Dimmy, hvorfor gør du der her imod mig? Dimmy, jeg er bange”. “Lyt ikke!” befaler Merrin og sender den knuste Karras ud af værelset, hvor det nu er den gamles tur til at være alene med uhyret. Men da Karras vender tilbage, finder han Merrin død på sengen, og om det nu skyldes et hjerteanfald, eller han er blevet slået ihjel af den skadefro grinende Regan, er et åbent spørgsmål.

Rasende kaster Damien Karras sig over pigebarnet og tæsker løs på hende, mens hun råber “Tag mig! Kom ind i mig. Tag mig for satan!”, men under denne skæbnesvangert tætte fysiske kontakt springer Djævelen fra Regan over i Karras, der helt i sine følelsers vold altså alligevel glemmer Merrins advarsel imod at lytte til demonen. Men midt under sin transformation til besat indser Karras, hvad det er for en forandring, han er i færd med at undergå, hvorfor han tager sit liv ved at kaste sig ud af samme vindue,

hvorfra Burke Dennings forlod denne verden (og det er spørgsmålet om denne djævel, der ved nærkontakt springer fra person til person, ikke oprindeligt sprang over i Regan fra Burke Dennings, som vi har lært at kende som et sjofelt og ondskabsfuldt menneske i personlig opløsning. Måske tiltvang han sig ved sit besøg på pigens værelse en lidt tættere kontakt til Regan, end det er passende for en barnepige – i hvert fald er det tankevækkende, at pigens symptomer til og med dette besøg stadig er i nogen grad åbne for fortolkning, men herefter hurtigt bliver entydigt djævelske). Damien Karras får altså sin tro tilbage ved mødet med dén djævel, han i sit livs sidste sekunder selv må huse – en dobbelthed som rummes i hans fornavn, Damien, der jo indskrifter det trosbekræftende *Amen* og samtidigt ligger snublende tæt på ordet *demon*.

Men inden selvmordet ser han i ruden et visionært glimt af sin mor, der smiler afklaret, mens Regan (der hermed er udfriet og har fået sit normale udseende og sin vante stemme tilbage), som den almindelige 12-årige pige hun nu igen er, kalder på *sin* mor.

Der er kun én **Søren Ulrik Thomsen**

Som det også var tilfældet, da vi så moderens spøgelse på Regans seng, er det uvist, om hendes ansigt i ruden er at forstå som produkt af Karras' fantasi, eller om disse imagoer skal ses som faktiske – om end overnaturlige – fænomener. Under alle omstændigheder er moderens smil frygtelig tvetydigt: På den ene side kan det være udtryk for, at hun hviler fredfyldt, og at Regans djævelske impersoneringer af hendes lidelser i Helvede har været nøjagtig så løgnagtige, som Merrin forudsagde, og sønnen derfor endelig kan slippe sine selvanklager. På den anden side kan dette smil også udtrykke en triumferende tilfredshed med, at den svigefulde søn får sin straf.

Besættelsen er ovre, Regan husker intet, og familien er i færd med at flytte fra huset, hvor forbandelsen fandt sted. På vej ud af døren, løber de ind i Karras' ven, Father Dyer, som vi første gang mødte, da han i filmens begyndelse underholdt ved klaveret til Chris MacNeils fest, og nu er kommet for at sige farvel. Eftersom Regan jo har glemt alt, må moderen introducere venen: "Skat, det er Father Dyer". Fuldkommen opslugt stirrer Regan på Dyers hvide præsteflip (og langt tilbage i bevidstheden husker hun måske alligevel de to kirkens mænd, der udfriede hende?), som jo repræsenterer hans faderværdighed, hvorpå hun omfavner og kindkysser ham med en inderlighed, man normalt ikke viser et menneske, man lige har mødt. På det psykologiske plan savner pigen med andre ord stadig en kødelig fader, men da Dyer til afsked forærer Merrins beskyttende "Sankt Josef, bed for os"-amulet til familien, er det i sin egenskab af spirituel "father": Til det sidste krydsklippes der altså mellem det religiøse og det rationelt psykologiske i en film, som hele vejen igennem har bevæget sig ubesværet på begge etager.

7. Skulle enkelte af **Kritiks** intelligente læsere føle sig utrygge ved de teologiske pointer, der rumsterer som poltergeister såvel i filmen som i denne tekst, vil jeg ikke desto mindre opfordre dem til at se mesterværket *Eksorcisten*.

Om ikke andet så for Mike Oldfields musik *Tubular Bells*, der kun nu og da og ganske diskret, men så meget des mere effektivt, kribler under billederne

– i modsætning til vore dages filmmusik, som pædagogisk larmende hamrer ind i hovedet på os, hvad vi skal føle, men ophæver sin egen virkning, fordi den tordner så konstant og forskelsløst. Se filmen, om ikke andet så for scenen, hvor Regan sætter den selvglade præst på plads ved at pisse på gulvtæppet, for den forbløffende *spiderwalk* og den magiske levitation, for efterårsstemningerne, for Ellen Burstyns totalt overbevisende spil som pigens ulykkelige mor, for de atmosfæremættede billeder af det gotiske hus og af eksorcistens ankomst i tågen, se den for de gode gys og den galopperende Greuel og se den for Jason Millers jagede blik såvel som for perlerækken af pragtfulde replikker, der falder filmen igennem, som for eksempel da den 12-årige piges dybe herrestemme modtager Karras med ordene: "What an excellent day for an exorcism".

I betragtning af hvor optaget jeg i snart fyrrer år har været af denne film, er det et mirakel (!), at jeg ikke er blevet katolik.

Note

Rüdger Safranski-citatet stammer fra hans bog *Det onde – eller frihedens drama*, oversat af Christian Bundegaard (København 1999). Til brug for udskrift af filmens replikker har jeg rådført mig med William Petser Blattys *The Exorcist & Legion* (London 1998) fra Faber and Fabers Classic Screenplays og har ligeledes haft glæde af Mark Kermodes bog *The Exorcist, 2nd edition* (London 1998).

Søren Ulrik Thomsen, f. 1956.

Digter og essayist.