

# «The Power of Christ Compels You!»

En studie av eksorsisme i tre filmer



Masteroppgave i religionsvitenskap

Vår 2014

Institutt for arkeologi, historie,

kultur- og religionsvitenskap

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Bergen

Espen Morland



# Takk

Først og fremst vil jeg takke mine to veiledere Lisbeth Mikaelsson og Ingvild S. Gilhus for deres tålmodighet og gode råd under arbeidet med denne oppgaven. Jeg vil også gjerne takke Lene Lundervold og Åse Marie Morland for å ha lest gjennom og kommentert oppgaven underveis. Til sist vil jeg takke min fantastiske kone, Marthe Taranger Morland, for hennes støtte, entusiasme og positive kommentarer. Hun har lest utkastene til oppgaven gjentatte ganger, til tross for at hun fikk mareritt av dem. Tusen takk!

Espen Morland  
Bergen, 14. mai 2014

«The Power of Christ Compels You!»

En studie av eksorsisme i tre filmer



# Innholdsfortegnelse:

<b>1. INTRODUKSJON</b> .....	<b>1</b>
1.1 TEMA OG PROBLEMSTILLING .....	1
1.2 METODE.....	3
1.2.1 NARRATIV ANALYSE .....	3
1.2.2 FILMANALYSE .....	4
1.2.3 INNSAMLING AV DATA.....	5
1.3 TIDLIGERE FORSKNING.....	6
<b>2. DEMONTRO OG EKSORSISME</b> .....	<b>9</b>
2.1 INNLEDNING.....	9
2.2 DEFINISJON .....	10
2.3 HVA ER DEMONER?.....	10
2.4 EKSORSISME I JØDEDOM OG KRISTENDOM .....	12
2.4.1 DEN KATOLSKE KIRKE.....	13
2.5 DEMONISKE SYMPTOMER .....	15
2.6 HVORDAN UTFØRES EN EKSORSISME? .....	17
2.7 ÅRSAK TIL DEMONANGREP .....	20
2.8 MEDISINSKE DIAGNOSER.....	21
<b>3. EKSORSISME OG DEMONER I FILM</b> .....	<b>23</b>
3.1 SKREKK SOM UNDERHOLDNING .....	23
3.2 <i>THE EXORCIST</i> -SERIEN – OG ANDRE FILMER OM EKSORSISME.....	27
3.3 SKREKKFILM SOM SJANGER.....	28
3.4 SKREKKFILMENS RELIGIØSE DIMENSJON .....	29
3.5 SKREKKFILMENS KJØNNASPEKT .....	31
3.6 DEN VIDERE UTVIKLINGEN .....	32
<b>4. ANALYSE AV THE EXORCIST</b> .....	<b>33</b>
4.1 FILMENS TILBLIVELSE .....	33
4.2 HANDLINGSREFERAT.....	35
4.3 FILMENS DRAMATURGISKE OPPBYGGING.....	36
4.4 FILMENS SKILDNING AV BESETTELSE OG EKSORSISME.....	37
4.4.1 TEGN PÅ BESETTELSE.....	38
4.4.2 REGLER FOR EKSORSISME OG RITUALE ROMANUM.....	40
4.4.3 EKSORSISMERITUALET.....	41
4.5 FILMENS PERSONER OG DERES LIVSSITUASJON .....	44
4.5.1 FILMENS BEHANDLING AV KVINNER.....	46
4.5.2 DET AVSKYELIGE .....	47
4.5.3 SPIRITISME OG KATOLSK MORAL.....	48
4.6 FILMATISKE VIRKEMIDLER .....	49
4.7 BETYDNING AV KRISTEN IKONOGRAFI.....	50

4.8 TRO OG TVIL .....	53
4.9 AVSLUTNING .....	54
<b>5. ANALYSE AV THE EXORCIST III.....</b>	<b>55</b>
5.1 FILMENS TILBLIVELSE .....	55
5.2 HANDLINGSREFERAT.....	55
5.3 FILMENS DRAMATURGISCHE OPPBYGGING.....	58
5.4 FILMENS SKILDRING AV BESETTELSE OG EKSORSISME.....	58
5.4.1 EKSORSISMERITUALET.....	60
5.5 FILMENS PERSONER OG DERES LIVSSITUASJON .....	63
5.6 FILMATISKE VIRKEMIDLER .....	66
5.7 RELIGIØSE INNSLAG OG DERES FUNKSJON .....	68
5.8 AVSLUTNING .....	70
<b>6. ANALYSE AV THE EXORCISM OF EMILY ROSE .....</b>	<b>72</b>
6.1 FILMENS TILBLIVELSE .....	72
6.2 HANDLINGSREFERAT.....	73
6.3 FILMENS DRAMATURGISCHE OPPBYGGING.....	74
6.4 FILMENS SKILDRING AV BESETTELSE OG EKSORSISME.....	75
6.4.1 TEGN PÅ BESETTELSE.....	76
6.4.2 EKSORSISMERITUALET.....	79
6.5 KRISTEN SYMBOLIKK.....	81
6.6 FILMENS PERSONER OG DERES LIVSSITUASJON .....	83
6.7 FILMATISKE VIRKEMIDLER .....	85
6.8 RELIGION OG VITENSKAP .....	86
6.9 AVSLUTNING .....	87
<b>7. AVSLUTNING .....</b>	<b>89</b>
7.1 BESETTELSE OG EKSORSISME .....	89
7.2 UTVIKLINGEN AV EKSORSISMEFREMSTILLINGER .....	90
7.3 RELIGIØS SYMBOLISME.....	91
7.4 KJØNNSROLLER.....	92
<b>8. LITTERATURLISTE.....</b>	<b>93</b>
<b>9. ENGLISH ABSTRACT .....</b>	<b>99</b>

# 1. Introduksjon

## 1.1 Tema og problemstilling

Utgangspunktet for denne oppgaven er tre filmer om eksorsisme; *The Exorcist* (1973), *The Exorcist III* (1990) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Disse skal jeg analysere ut fra et religionsvitenskapelig perspektiv. Jeg ønsker å undersøke hvordan religiøse elementer brukes i spillefilmene; disse religiøse elementene er i hovedsak katolske. Filmene er valgt fordi de er laget i hvert sitt tiår, og det vil være interessant å se om fremstillingen av eksorsisme endrer seg over tid. De er også valgt fordi kvaliteten på disse filmene er over gjennomsnittet for sjangeren, i tillegg til at de har ulike tilnærminger til eksorsisme.

Eksorsisme er et fascinerende fenomen som fortsetter å fenge mennesker både i virkeligheten og i populærkulturen. Kanskje er det tanken på at noe uvelkomment og ondt kontrollerer kropp og sinn som oppfattes som både skremmende og fascinerende på en morbid måte. Selvet blir invadert av noe ukjent og faretruende. Det kristne, katolske perspektivet i de tre filmene fremstår som velkjent, men samtidig mystisk. Men man trenger ikke nødvendigvis være religiøs for å synes fenomenet eksorsisme er fengslende. Ved å vekke det demoniske til live får filmene nesten et mytisk preg over seg. Plutselig befinner vi oss i en overnaturlig fortelling, hvor verden eksisterer som vi kjenner den til vanlig, mens den samtidig er bebodd av mørke og avskyelige krefter. Bare et gammelt, nesten bortgjemt, ritual kan redde situasjonen. Som Michael W. Cuneo sier i boken *American Exorcism*: «the slightest mention of an officially sanctioned Roman Catholic exorcism was all it took to bring the media scrambling to full attention. By almost universal consensus this was the general article, the truly epic struggle between supernatural good and evil. Everything else was pale imitation» (2002, s. 84f). Det er altså tanken på at Den katolske kirke har et offisielt ritual som er laget for å drive ut demoner som virkelig fascinerer oss, fordi det underbygger en tro på at det demoniske faktisk eksisterer. Dette er en forestilling som egner seg ypperlig til skrekkfilm.

De tre filmene er på flere måter avhengige av at seeren har kjennskap det religiøse på forhånd. Mye av effekten som gjør disse filmene uhyggelige og skremmende ville ha falt bort dersom de var løsrevet fra den katolske konteksten de foregår i.



Eksorsismeritualet er en viktig del av filmene og vil av den grunn utgjøre hovedfokuset for min masteroppgave. I filmene *The Exorcist* (1973) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005) er eksorsisme og demonisk besettelse selve kjernen som historien bygger seg rundt. Eksorsisme er mindre viktig i *The Exorcist III* (1990), men det kommer jeg tilbake til i kapittel 5. I tillegg inneholder filmene religiøs symbolikk og religiøse tema som er direkte relatert til katolisismen. Deler av analysen vil derfor også belyse disse elementene.

Jeg skal diskutere følgende hovedproblemstilling: På hvilke måter fremstilles eksorsisme på film, og hvordan behandles kjønnsroller, det overnaturlige og kirkens rolle i de tre filmene? I hvilken grad viser disse tre filmene en utvikling av fremstillingen av eksorsisme på film?

Denne hovedproblemstillingen har jeg utmyntet i følgende underspørsmål:

- Hvor foregår eksorsismeritualene?
- Er de nært tilknyttet den katolske kirken eller andre navngitte institusjoner?
- Hvilken rolle har prester eller andre religiøse rollepersoner i de ulike filmene?
- Hvordan tar de opp problematikken rundt psykiske lidelser med symptomer som kan tolkes som noe overnaturlig?
- Hvorfor er det så ofte kvinner som blir besatt av demoner?
- Hvordan tar filmene opp demonforestillinger? Er de nødvendigvis onde, er de løsrevet fra en spesifikk religion eller er de spesielt tilknyttet kristendommen? I så fall, i hvor stor grad?
- Hvor viktig er selve eksorsismeritualet i de ulike filmene?
- Hvor mye kunnskap om temaet forventer filmskaperne at publikum har? (Eksempel; lite sannsynlig at det brede publikum kjenner til den babylonske demonen Pazuzu).

Oppgaven består av tre deler. I kapittel 1 presenterer jeg teori og metode som legger grunnlaget for analysen. I kapittel 2 og 3 gir jeg en oversikt over hva eksorsisme er, i tillegg til å skissere en filmhistorisk bakgrunn for å sette skrekksjangeren i perspektiv. I dette kapittelet diskuteres også forholdet mellom religion og film. I kapittel 4, 5 og 6 kommer selve analysen av filmene. Oppgaven avsluttes med en sammenlignende konklusjon i kapittel 7.

## 1.2 Metode

I tillegg til å analysere de tre spillefilmene, har jeg også lest bøkene de er bygget på: *The Exorcist* (1971), *Legion* (1983) og *The Exorcism of Anneliese Michel* (1981). Bøkene er lest for å få innsikt i filmenes bakgrunn og inspirasjonsmateriale. Planen var å skrive om hvordan bøkene skilte seg ut fra filmene, men det viste seg å ikke være særlig relevant for den endelige analysen. Likevel har jeg enkelte steder inkludert informasjon fra bøkene. For eksempel nevnes ikke demonen Pazuzu ved navn i filmen *The Exorcist* fra 1973, men demonens navn og virke beskrives detaljert i boken *The Exorcist* fra 1971. Dette er informasjon som er sentral for min analyse av filmen. Metodene jeg har brukt, er narrativ analyse og filmanalyse.

### 1.2.1 Narrativ analyse

Narrativ teori, skriver Jakob Lothe, gjør det mulig å bedre forstå og diskutere mange forskjellige fortellingsformer. Lothe understreker at narrative tekster kan være sanne, virkelighetsbaserte fortellinger. Han foretrekker derfor uttrykket *narrativ fiksjon*, en litterær prosafortelling som er oppdiktet. Dette kan være både fiksjonslitteratur og fiksjonsfilm (2011, s. 14f).

I den narrative analysen spiller selve fortellingsstrukturen en sentral rolle. Ifølge Jakob Lothe er en fortelling en handlingskjede som utspiller seg i tid og rom. Det finnes mange ulike typer fortellinger, for eksempel myter, sanger, romaner, noveller, tegneserier og film. De forteller alle en historie, selv om historiene er ulike og presenteres på forskjellige måter (Lothe, 2011, s. 5). Mye av teorien om narrativ analyse er skrevet ut fra et litteraturvitenskapelig perspektiv, men mange av de samme prinsippene gjelder også for film. Filmen er narrativ i den forstand at den presenterer en handlingskjede, men i motsetning til verbal fiksjonsprosa kommuniseres denne historien filmatisk (Lothe, 2011, s. 22).

Med utgangspunkt i den narrative analysen ønsket jeg å analysere filmenes plott, dramaturgiske oppbygging, sentrale aktører og symbolisme. Det som skiller filmen fra den litterære teksten er at filmen først og fremst er visuell. Det visuelle aspektet dominerer over det verbale (Lothe, 2011, s. 23). Et annet sentralt trekk ved filmmediet er bruken av selve filmkameraet. *Fokalisering* er et begrep Lothe benytter seg av. Det viser til den instansen, gjerne representert av en person, som hendelsene i historien blir oppfattet fra. Det er det

valgte kamerautsnittet som bestemmer hva publikum ser, i tillegg til hvordan og hvor lenge publikum ser dette. Kameraet kan på flere måter sammenlignes med fortelleren i en litterær tekst, ifølge Lothe (Lothe, 2011, s. 70f).

Andre viktige narrative begrep jeg benytter meg av i min analyse er *narrativt rom*, som betegner det fiktive universet som den narrative diskursen fremstiller. *Narrativ diskurs* er fremstillingen av hendelsene i filmen. I filmen utfyller rom og tid hverandre (Lothe, 2011, s. 82). Film fremstiller rom, men ulike filmsjangre fremstiller rom forskjellig. Et annet sentralt begrep er *narrativ tid*. Med dette mener Lothe tidsrekkefølgen av hendelsene i forhold til den narrative presentasjonen av disse hendelsene (Lothe, 2011, s. 87).

*Handlingsfunksjoner* er viktig i den narrative analysen. Alt etter hvordan en handling er presentert i diskursen, har den ulike funksjoner. Med funksjon forstår vi de kvalitetene ved en hendelse som gir den bestemte formål og effekter. Slik forstått er handlingsfunksjoner nært assosierte med personene i teksten, fordi de setter handlingen i gang ut fra bestemte mål eller ønsker (Lothe, 2011, s. 114). Mye av handlingen i *The Exorcist* (1973), for eksempel, igangsettes på grunn av at moren til den besatte Regan, Chris MacNeil, bestemmer seg for å lete etter en eksorsist.

Til slutt understreker Lothe et fokus på *karakterisering*. Filmens karakterer blir etablert som personer gjennom karakterisering, det vil si gjennom narrative personindikasjoner i diskursen (2011, s. 121). Her skiller det litterære mediet seg fra filmen, som ikke tillater publikum like stor innsikt i karakterenes tenkemåte. Dette gjør det desto viktigere for filmen å introdusere sine karakterer på en klar og direkte måte.

### **1.2.2 Filmanalyse**

Filmanalyse er en grundig vurdering og analytisk kritikk av film der vi går helt inn til kjernen av filmens oppbygging. Sentrale forhold i en filmanalyse er for eksempel:

- hvordan den enkelte scene er gjennomført
- hvordan den enkelte scene fungerer som en del av helheten
- personbeskrivelse
- lys
- lyd
- filmatiske effekter

Analysen har ikke sjelden en politisk, religiøs og ideologisk forankring (Fredheim & Hodne, 2000, s. 144f). I min oppgave har jeg valgt å fokusere på regissør og manusforfatter, hovedsakelig fordi at spesielt regissøren har en sterk innflytelse over filmen. Når det gjelder gjennomgåelse av filmen, ser jeg på handlingen og dramaturgien; altså hvordan filmen er bygget opp og hvilke dramaturgiske grep som blir benyttet. Jeg ser også på det scenetekniske, fotograferingen og klippingen. Musikkbruk og spesielt symbolbruk er viktig i min analyse av filmene. På denne måten blir den narrative analysen over i filmanalysen, da flere punkt er felles for de to tilnærmingene.

### **1.2.3 Innsamling av data**

Datainnsamling foregikk på den måten at jeg så de tre filmene flere ganger. Til sammen har jeg sett hver film 9 ganger, og har flere ganger måttet se enkelte scener på nytt. I og med at filmene skulle analyseres med tanke på religiøse, spesifikt katolske, elementer, hadde jeg ikke klargjort kategorier på forhånd. Det var etter å først ha sett *The Exorcist* (1973) at jeg fikk dannet meg et bilde av hvilke kategorier det ville bli aktuelt å fokusere på. Jeg valgte de følgende kategoriene fordi det var gjennom disse at filmenes religiøse elementer kom klarest frem. Kategoriene ble dermed: 1) filmens skildring av besettelse og eksorsisme, 2) spesifikke tegn på besettelse, 3) filmens behandling av besettelse sammenlignet med katolikkenes *Rituale Romanum*, 4) selve eksorsismeritualet, 5) filmens personer og deres livssituasjon, 6) kjønnsroller og 7) religiøs ikonografi. Disse kategoriene kunne brukes på tvers av filmene, selv om ikke alle kategoriene var like relevante i alle. For eksempel ble det ikke fokusert spesielt mye på kjønnsroller i *The Exorcist III* (1990).

En av utfordringene rundt arbeidet med analysematerialet har vært å identifisere de religiøse elementene i filmene. *The Exorcist* (1973) kan kalles en religiøs film, som legger vekt på teologiske problemstillinger som tro og tvil og forholdet mellom det gode og det onde. *The Exorcism of Emily Rose* (2005) har ikke den samme klare religiøse vinklingen; det sekulære og vitenskapelige blir vektlagt like mye som det religiøse. Likevel inneholder alle tre filmene religiøse elementer; det kan dreie seg om ritualer, ikonografi, teologiske diskusjoner mellom filmenes hovedpersoner, blasfemi eller Maria-åpenbaringer. Hvert slikt element har jeg deretter ført inn i en av de overnevnte kategoriene.

Etter at kategoriene var klare så jeg filmene på nytt, og denne gangen noterte jeg filmenes handlingsforløp, med spesielt fokus på de religiøse innslagene. Det var disse notatene jeg jobbet ut fra i selve arbeidet med analysen. Scenene i filmene som inneholdt eksorsismeritualer har jeg sett opptil flere ganger for å få med meg alle detaljer.

Da jeg så filmene for tredje gang var jeg mer bevisst på de narrative begrepene jeg hadde lest om i Jakob Lothes bok *Fiksjon og film*. Her fokuserte jeg på narrativt tid og rom, hvordan filmene er strukturert og hvordan de er bygget opp dramaturgisk.

Det har vært en utfordring å finne informasjon om eksorsisme som utøves i dag. Det meste som er blitt skrevet av offisielle eksorsister fra Vatikanet, er skrevet på italiensk. Fader Gabriele Amorth og fader José Antonio Fortea er to av få eksorsister som har skrevet og / eller fått oversatt sine bøker til engelsk, om sine opplevelser som eksorsister. Eksempler på bøker jeg har lest er *An Exorcist Tells His Story* (1999) og *An Exorcist: More Stories* (2002) av Amorth, og *Interview With An Exorcist* (2006) av Fortea. Ved å lese disse bøkene fikk jeg dannet meg et inntrykk av hvordan livet til en moderne eksorsist er.

### 1.3 Tidligere forskning

Det er gjort svært mange analyser om filmen *The Exorcist* (1973), men en god del mindre om *The Exorcist III* (1990) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Den britiske filmkritikeren Mark Kermode har for eksempel skrevet en detaljert analyse av *The Exorcist* for British Film Institute, som utkom for første gang i 1997. Denne analysen heter bare *The Exorcist*.

Kermodes analyse tar også for seg skapelsen av filmen i en historisk kontekst. I boken *Studies in the Horror Film The Exorcist* (2011) har redaktør Daniel Olson samlet en rekke intervjuer og analyser om alle filmene i *The Exorcist*-serien. Her er det en overvekt av artikler som tar for seg den første filmen i serien. Hele 17 artikler og analyser er dedikert til *The Exorcist* (1973), men ingen av de påfølgende filmene har mer enn to analyser skrevet om seg.

Følgende artikler har jeg benyttet ut fra denne artikkelsamlingen fra 2011. Den britiske forfatteren og filmkritikeren Calum Waddell har skrevet *Exorcising the Liberal*, hvor han analyserer *The Exorcist* (1973) ut ifra perioden den ble laget i. Her understreker han at filmen kun er suksessfull på grunn av dens blodige og ubehagelige sekvenser. Kendall Phillips, professor i «Communication and Rhetorical Studies», har skrevet en sammenlignende analyse av *The Exorcist* og *The Texas Chainsaw Massacre*, hvor han konkluderer med at disse to skrekkfilmene gav uttrykk for spenninger i USA på 70-tallet. I *Woman as Abject*

*Monster* skriver Barbara Creed, professor i Cinema Studies ved universitetet i Melbourne, om *abjection*, det avskyelige, og den rollen kvinnen spiller som det avskyelige i *The Exorcist* (1973).

Angående *The Exorcist III* (1990) er det mye mindre materiale å hente. James Marriott, forfatter av flere bøker om skrekksjangeren, har skrevet analysen *Being No One: Unpicking the Theological Knots of The Exorcist III* (2011). Her fokuserer han på bildets iboende makt og filmes produksjonsmessige uoverensstemmelser. Walter Rankin, ved universitetet i Georgetown, skrev analysen *It's a wonderful life? The Exorcist III: Legion possesses the patriarchal soul of Frank Capra's classic* (2011). Rankin fokuserer på hvordan filmen kan knyttes til Frank Capras berømte julefilm.

Like lite er skrevet om *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Jeg har ikke funnet noen vitenskapelige analyser av filmen. Jeg har derfor benyttet meg av boken Felicitas D. Goodman, førsteamanuensis i antropologi ved universitetet i Granville, har skrevet om Anneliese Michel og rettsaken som fulgte etter hennes død. Boken heter *The Exorcism of Anneliese Michel* (1981) og tar for seg hendelsesforløpet etter at Anneliese visstnok ble besatt, hennes død, rettsaken og dommen. Det var denne boken filmskaperne baserte seg på da de laget *The Exorcism of Emily Rose* (2005).

Når det gjelder religion og film, og da spesielt skrekkfilm, var det større utvalg i studier. *The Routledge Companion to Religion and Film* (2009), redigert av John Lyden, inneholder flere artikler om religion og film. Av spesiell interesse for meg var artikkelen *Horror and the demonic* (2009), skrevet av førsteamanuensis i Religious Studies ved Renison College, Douglas E. Cowan. Han har også skrevet boken *Sacred Terror. Religion and Horror on the Silver Screen* (2008), som tar for seg religiøse element i skrekkfilmer.

Paul Flesher, professor i Religious Studies, og Robert Torry, universitetsansatt i Religious Studies, begge ved universitetet i Laramie, Wyoming, har skrevet boken *Film & Religion. An introduction* (2007), som fokuserer på hvordan filmer bruker religion for å fortelle historier og formidle budskap.

Religionsforskerne Dag Øistein Endsjø og Liv Ingeborg Lied har skrevet boken *Det folk vil ha. Religion og populærkultur* fra 2011. Boken tar for seg en rekke populærkulturelle element, fra Melodi Grand Prix til Disney-teologi. Det er kapittelet om filmens religiøse verden, hvordan religiøse myter og symboler benyttes filmatisk, som har vært av størst interesse for meg.

Når det gjelder tidligere forskning på eksorsisme, har jeg blant annet benyttet meg av boken til Brian P. Levack, *The Devil Within: Possession & Exorcism in the Christian West*

(2013). Levack er professor i historie ved universitetet i Texas, og boken hans omhandler hvilke symptomer de besatte fremviste, hvordan besatte ble behandlet og hvilke typer sykdom som kan forklare symptomene. Dette er en av de få bøkene jeg har funnet som går detaljert inn på medisinske forklaringer som kan forklare såkalte demoniske symptomer.

Selv om det er skrevet en del analyser om filmene fra en filmkritisk vinkel, har få et religionsvitenskapelig perspektiv. Det religionsvitenskapelige perspektivet som kommer frem i bøkene og artiklene, tar gjerne for seg et religiøst begrep og analyserer hvordan dette begrepet kommer til uttrykk i for eksempel *The Exorcist* (1973). Når Barbara Creed diskuterer begrepet «*abjection*», relaterer hun dette til religiøse tabuer og analyserer hvordan filmen behandler tabubelagte tema som for eksempel incest. I *Sacred Terror. Religion and Horror on the Silver Screen* (2008) fokuserer forfatter Douglas Cowan på hvilke roller religion, religiøse tradisjoner og spesifikke religiøse karakterer spiller i skrekksjangeren generelt. Han er interessert i hvordan katolske og protestantiske prester, tibetanske munker og andre religiøse personligheter fremstilles på film. På hvilken måte påvirker den filmatiske fremstillingen hvordan religion oppfattes i samfunnet? Dette er et av spørsmålene Cowan stiller. Jeg har hatt spesielt stor nytte av Cowans bok, da den gav meg et innblikk i forholdet mellom religion og populærkultur, med spesielt fokus på skrekkefilm.

Det religionsvitenskapelige perspektivet er enten veldig spesifikt eller veldig vidtfavnende. Jeg skiller meg ut fra de andre forfatterne ved å skrive en oppgave som sammenligner religiøse element i ulike filmer. Jeg har jeg ikke funnet verk som sammenligner filmer om eksorsisme, med spesielt fokus på selve eksorsismeritualet, på den måten jeg gjør i min masteroppgave.

## 2. Demontro og eksorsisme

*Så kom de til den andre siden av sjøen, til Gerasener-landet.  
I det samme han steg ut av båten, kom en mann mot ham fra gravhulene.  
Han hadde en uren ånd i seg [...]  
For han var ofte blitt bundet med fotjern og lenker, men lenkene rev han av seg [...]  
Nå spurte Jesus ham: «Hva er navnet ditt?» Han svarte:  
«Mitt navn er Legion, for vi er mange».*

- Markus 5:1-10

### 2.1 Innledning

I dette kapittelet skal jeg utforske eksorsismens historiske bakgrunn. Hovedvekten vil være på den jødiske og kristne tradisjonen. Her vil jeg legge spesiell vekt på *Rituale Romanum*, som inneholder katolisismens eksorsismeritual. Kapittelet vil ta opp følgende spørsmål: hvilke demonforestillinger finnes innen jødedom, kristendom og spesielt katolisisme? Hvordan forholder disse religionene seg til demoner? Hvilke praksiser finnes for å drive dem ut?

Hoveddelen av min masteroppgave vil, som allerede nevnt, være en analyse av de tre filmene *The Exorcist* (1973), *The Exorcist III* (1990) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005). I alle disse filmene er det den katolske kirkes syn på eksorsisme som står i fokus. *The Exorcist* (1973) er den mest kjente av dem, og er basert på boken med samme navn, som er skrevet av William Peter Blatty. I tillegg til å ha skrevet den originale boken, har Blatty også skrevet manuset til filmversjonen og innehar produsentrollen. Blatty ble fascinert av eksorsisme mens han gikk på Georgetown University på 1940-tallet. Blatty vurderte på denne tiden å bli prest i jesuittordenen og var altså en troende katolikk. Blatty undersøkte fenomenet besettelse nøye, og baserte boken sin på flere tilfeller, inkludert en ung gutt som skal ha blitt besatt i 1949. Boken ble ferdig i 1970, og utgitt som *The Exorcist* i 1971. Boken ble raskt en bestselger (Bartholomew, 2011, s. 15). Det tok ikke lang tid før filmselskap fra Hollywood banket på døren og ønsket rettighetene til filmversjonen.

I et intervju utført av regissøren av *The Exorcist* (1973), William Friedkin, avslører William Peter Blatty at han tror på demonisk besettelse og eksorsisme, men at han mener fenomenet forekommer uhyre sjeldent (Friedkin, 2011, s. 347).



## 2.2 Definisjon

I *The Brill Dictionary of Religion* står følgende definisjon av eksorsisme: «en rituell utdrivelse av ånder fra personer (besettelse), andre levende vesener eller livløse objekter» (Schmidt, 2006, s. 695, min oversettelse). Eksorsisme blir alltid utført av spesialister i henhold til fastsatte regler. Om demoner sier Eliades *Encyclopedia of Religion* at demoner er «ånder eller åndelige vesener og numinøse krefter som kan være både velvillige og ondskapsfulle av natur» (Long, 1987, s. 282, min oversettelse.).

Ordet eksorsisme er ikke bibelsk, men stammer fra det greske ordet *exorkizein* som er sammensatt av *ex*, som betyr ut, og *horkizein*, som betyr å besverge eller binde med ed (Caciola, 2005, s. 2927). Substantivet *exorkistes*, eksorsist, brukes i Apostlenes Gjerninger 19:13 om omreisende jøder, kalt åndemanere på norsk, som nevnte Jesu navn over «dem som var besatt av onde ånder». Betydningen av ordet eksorsisme blir derfor utdrivning ved besvergelse, og i en kristen forstand blir denne besvergelsen utført i Guds eller Kristus' navn (Toner, 2009). Best kjent for bruk av eksorsismeritualer, spesielt i populærkulturen, er nok Den romersk-katolske kirke. I dagens katolske betydning innebærer ordet eksorsisme (1) å drive ut, eller stenge ute, demoner og onde ånder, fra personer, steder og ting som man mener er besatt av disse onde kreftene eller er spesielt utsatt for å bli et offer for deres ondskap; (2) midlene som anvendes for dette formål, spesielt den høytidelige og autoritative besvergelsen av demonen, i Guds navn, eller en annen høyere makt (Toner, 2009).

## 2.3 Hva er demoner?

Forestillingen om demoner, eller lignende onde makter, er til stede i de fleste kulturer. Alle demoner regnes ikke som onde. I tillegg er demoner mye mektigere enn mennesker. Likevel er demonenes makt begrenset; de kan være langlivede, men ikke nødvendigvis udødelige (Stephens, 2005, s. 2275). Demoner er normalt usynlige, og de blir helst tydelige gjennom deres effekt på mennesker. Dersom demoner presenteres i en synlig form, kan de påta seg kjente og uhyrlige former (Stephens, 2005, s. 2275). «Demoniske krefter kan beskytte eller ta bolig i steder, vannområder eller vegetasjon. Demoner kan også bo i eller være voktere i en underverden, hvor de av og til piner menneskelige sjeler» (Stephens, 2005, s. 2275, min oversettelse).

Religionsviter Asbjørn Dyrendal peker på demonforestillingens utvikling opp gjennom historien, og sier at «grensedragningen mellom ulike overnaturlige vesen har variert kraftig». Guder, engler, spøkelses, nisser, alver og lignende er alle vesener som har blitt kalt demoner. Videre mener han at det er menneskelige forestillinger som gjør demoner til det de «er», og at det er «menneskers tenkning og praksis som bestemmer om det skal være forskjeller på en djevel og en demon, om demoner trenger en leder, om demoner er guders underordnede, eller om de er uavhengige av dem» (Dyrendal, 2006, s. 10).

Grekerne skilte mellom guder (*theos*) og demoner (*daimones*). Demonene var en type guddommelige vesener, selv om de ikke stod like høyt som gudene i det guddommelige hierarkiet. «Demonene opererte mer direkte i forhold til mennesker og handlet gjerne på de høyere gudenes vegne. For eksempel kunne de representere og utføre Zevs' vilje og rettferd overfor menneskene» (Dyrendal, 2006, s. 16). Men en demon kunne også tilsvare forestillingen om et spøkelse, eller en sjel. I det gamle Mesopotamia, for eksempel, forestilte menneskene seg at de var omringet av demoner. Gudene stod høyest, menneskene var gudenes slaver og demonene var midt imellom. I det mesopotamiske samfunnet ble demonene ansett som plagsomme, de brakte med seg ulykke og sykdom. Det eneste som kunne hjelpe mot dem var gudene eller magi (Dyrendal, 2006, s. 17).

Karakteristisk for den jødiske demonologien er at demonene ikke skader mennesker fysisk, men forstyrrer deres spirituelle fred, frister dem til å synde og på denne måten ødelegger deres forhold til Gud (Partridge, 2004, s. 209).

Historiker J. H. Chajes (2003, s. 13) skriver at jødiske lærde mente at både demoner og ånder kunne være i stand til å besette mennesker, men det var et klart skille mellom dem. En ånd er sjelen til en person, som etter døden tar bolig i en levende persons kropp. Den levende personen vil da føle smerte og ubehag til randen av sammenbrudd. En demon, derimot, vil tvinge den besatte til å bevege armer og ben på en krampaktig måte, og hvitt spytt vil fråde om munnen. Gradvis ble det mest vanlig i jødedommen at det var ånder, dybbuker, som besatte mennesker, mens det i kristendommen var et større fokus på demoner.

I kristen mytologi stammer demoner fra falne engler som fulgte Lucifer, «morgenstjernen» da Gud kastet ham ut fra himmelen. Fra begynnelsen har kristendommen hatt en sterk tro på demonbesettelse. Demoner i kristendommen ansees som ondskapsfulle krefter og som følgere av Djevelen (Caciola, 2005, s. 2928).

## 2.4 Eksorsisme i jødedom og kristendom

Hovedelementet i jødisk eksorsisme ligger i å oppgi navn de mener er virkningsfulle, som for eksempel navnene til gode engler. Navnene kan brukes alene eller i kombinasjon med El (Gud), for å drive demoner ut av besatte personer, mest sannsynlig fordi demonene blir svekket av å høre hellige navn (Toner, 2009).

Chajes (2003, s. 89) tar for seg kilder fra middelalderen, hvor kristne og jødiske ofre for besettelse har flere symptomer felles. Eksempler på disse symptomene er klumper på størrelse med egg som beveger seg under huden, katatoni, voldelige anfall, snakke på en merkelig måte og tale et språk som offeret ikke kjenner til fra før.

På 1600-tallet gjennomgikk den katolske versjonen av eksorsisme en standardisering da kirken utgav boken *Rituale Romanum* i 1614. Her fremstilles eksorsisme som et ritual som bare kunne utføres av katolske prester. De jødiske ritualene ble ikke kontrollert av en sentral autoritet. Jødene beholdt et bredt spektrum av diverse magiske teknikker for å drive ut åndene (Chajes, 2003, s. 58).

Selv om Satan, Djevelen, blir sett på som et ondskapsfullt vesen og kraften som ligger bak mange besettelser i kristendommen, har ikke Satan alltid vært en personifisert skikkelse i opprør mot Guds bestående orden. Satan opptrer i Jobs bok som en av Guds trofaste tjenere, en engel (Pagels, 1995, s. 39). I bibelske kilder betegner begrepet *satan* en slags motstanderrolle, og er ikke navnet på en bestemt skikkelse. En *satan* var derfor ensbetydende med en engel sendt av Gud med en spesiell hensikt, for eksempel å hindre eller blokkere menneskelig aktivitet (Pagels, 1995, s. 39).

Gradvis endret dette synet seg. Satan ble forvandlet fra en engel til en mye større, og ondsinnet, figur. Han var ikke lenger en av Guds trofaste tjenere, men Guds fiende og til og med rival (Pagels, 1995, s. 47). Satan kommer ikke fra utsiden som en fremmed. Satan er ikke en distansert fiende, men en *intim* fiende – ens kollega, nærmeste medarbeider eller bror (Pagels, 1995, s. 49).

I Det nye testamente spiller Satan en mer sentral rolle, spesielt da han opptrådte i skikkelse av Judas Iscariot for å forråde Jesus slik at han blir arrestert og henrettet. Alle evangeliene i Det nye testamente skildrer henrettelsen av Jesus som selve kulminasjonen av kampen mellom det gode og det onde, mellom Gud og Satan (Pagels, 1995, s. 12). Selv om Satan som en personifisert skikkelse med ondskapsfulle hensikter ikke er fremtredende i evangeliene, mener Elaine Pagels (1995, s. 12) at forfatterne har forstått at historien de forteller ikke vil gi mening *uten* Satan. Hvordan kunne en mann som ble forrådet av en av

sine egne følgesvenner og brutalt henrettet hevde å ha vært, og fremdeles være, Guds utpekte Messias, *med mindre* hans fangenskap og død ikke var et endelig nederlag, men en innledende kamp i en enorm kosmisk konflikt som innbefatter hele universet? (Pagels, 1995, s. 12). Her ser vi altså begynnelsen til Satans rolle i kristendommen, ikke som en truende anti-gud som alltid har vært til stede bak kulissene, men som en narrativ nødvendighet.

I Bibelen var ikke Jesus fremmed for å drive demoner ut av besatte mennesker. I Evangeliet etter Markus fortelles det at Jesus traff på en mann som var besatt i Kapernaum etter sabbaten.

Nå var det i synagogen deres en mann med en uren ånd. Han satte i å rope: «Hva vil du oss, Jesus fra Nasaret? Er du kommet for å ødelegge oss? Jeg vet hvem du er: Guds Hellige!» Men Jesus truet ånden og sa: «Ti stille og far ut av ham!» Og den urene ånden rev og slet i mannen, skrek høyt og fór ut av ham. Alle ble forferdet; de snakket i munnen på hverandre og sa: «Hva er dette? En ny lære – og med myndighet! Han befaler til og med de urene åndene, og de adlyder ham.» (1:23 – 27).

Ifølge Evangeliet etter Markus brukte Jesus mye tid på å reise rundt i Galilea hvor han hjalp syke mennesker og drev ut flere demoner. Jesus ble selv anklaget for å være besatt av demoner; selve Beelzebub, demonprinsen. Det var de skriftlærde fra Jerusalem som kom med disse anklagene (Mark, 3:22 – 26).

#### **2.4.1 Den katolske kirke**

I den tidlige kirken var ikke eksorsisme begrenset til presteskaper. Hvem som helst kunne utføre en eksorsisme og drive ut demoner, så lenge man var en sann troende. Det fantes ikke en spesiell klasse av eksorsister, eller noen formell trening eller ordinasjon (Toner, 2009). På midten av 200-tallet brukte biskopen av Roma, Cornelius, begrepet *eksorsist* om en orden blant presteskaper for aller første gang. På denne tiden var det vanlig med tre typer eksorsisme: eksorsisme av objekter (for eksempel hus), eksorsisme som en del av dåp og eksorsisme utført på mennesker man trodde var besatt av demoner (Allen, 2000).

Under det fjerde konsilet i Kartago i år 398 ble eksorsistenes ordinasjonsrite bestemt. Biskopen gav eksorsisten en bok som inneholdt eksorsismeritualet. En av de ordinerte eksorsistenes viktigste oppgaver var eksorsisme under dåpen (Toner, 2009). Dette er et ritual

som fremdeles står sentralt i den katolske kirke. Siden dåpen betegner en frigjørelse fra synd og dens pådriver, Djevelen, blir en eller flere eksorsismer uttalt over den som skal døpes. Presten vil legge hendene sine på kandidaten og uttrykkelig fornekte Satan. «Thus prepared, he is able to *confess the faith of the Church*, to which he will be "entrusted" by baptism» (*Catechism*, 2012, s. 281, nr. 1237).

Det 14. århundre markerte en viktig periode for eksorsismens historie innen Den katolske kirke. Det var på denne tiden at kirken begynte å benytte seg av formelle, nedskrevne og liturgiske eksorsismeritual. Denne forandringen kom sannsynligvis av et ønske om å standardisere eksorsismepraksisen siden det ble rapportert et høyt antall tilfeller av demonisk besettelse (Caciola, 2005, s. 2929).

Blant katolikker fortsatte troen på rituell eksorsisme å utvikle seg videre opp gjennom årene. «Mange av liturgiens elementer som ble formulert i det 14. århundre ble kodifisert i 1614, i form av det offisielle *Rituale Romanum*. På denne tiden oppstod det et annet katolsk fenomen innen eksorsisme: flertallsbesettelse og gruppeeksorsismer. Det mest kjente av disse tilfellene fant sted i 1634, da en gruppe nonner skal ha blitt besatt i Loudon, Frankrike» (Caciola, 2005, s. 2930, min oversettelse). Her oppstår altså katolisismens offisielle ritual for utførelse av eksorsisme. Ritualen har gjennomgått noen omskrivninger, men er i hovedsak det samme ritualen den dag i dag. Det er nettopp *Rituale Romanum* som brukes av eksorsistene i filmene jeg skal analysere.

Interessen for eksorsisme begynte å dø ut i Europa på 1700-tallet, spesielt på grunn av at medisinske diagnoser erstattet ideen om at en person var besatt. Som en konsekvens av dette ble eksorsisme mindre vanlig som en kur mot lidelser. I moderne tider vekket filmen *The Exorcist* fra 1973 en ny interesse for det katolske eksorsismeritualen, og katolske biskoper opplevde å få flere og flere forespørsler om ritualen (Caciola, 2005, s. 2931). Kun et fåtall av slike forespørsler ble innvilget, fordi den katolske kirken på 1900-tallet anså et ekte tilfelle av demonisk besettelse som et ekstremt sjeldent fenomen. I 1999 oppdaterte dessuten Vatikanet *Rituale Romanum* for første gang siden 1614, hvor de inkluderte en oppfordring om å ta kontakt med leger og psykologer før et eventuelt eksorsismeritual kunne bli godkjent, slik at mentale sykdommer kunne utelukkes (Caciola, 2005, s. 2931).

Også i mer moderne tider har Den katolske kirke uttalt seg om eksorsisme. Pave Johannes Paul II (pave fra 1978 til 2005) sa i 1987 at «Kampen mot djevelen, erkeengelen Mikael's viktigste oppgave, kjempes fortsatt i dag, fordi djevelen er fortsatt i live og aktiv i verden» (Amorth, 1999, s. 31, min oversettelse). Den avdøde paven var ikke fremmed for å

delta i eksorsismeritualer selv, og skal ha medvirket i en demonutdrivelse senest i september i år 2000 (Dyrendal, 2006, s. 9).

I Den katolske kirkes katekisme står det at en såkalt «stor eksorsisme» bare kan bli utført av en katolsk prest med tillatelse fra biskopen. Presten må handle i klokskap og overholde reglene satt av kirken. Eksorsisme som er rettet mot utdrivelse av demoner skjer gjennom den åndelige autoriteten som Jesus betrodde sin kirke. Katekismen legger også vekt på at mental sykdom kan være årsaken bak demonlignende symptomer, og at disse bør undersøkes av medisinsk kyndige mennesker først. «Therefore, before an exorcism is performed, it is important to ascertain that one is dealing with the presence of the Evil One, and not an illness» (Catechism, 2012, s. 374, nr. 1673).

Biskop Julian Porteous skriver at det er viktig å skille mellom «eksorsisme», som er en tjeneste utført av prester, og «befrielse» (engelsk: deliverance) som er en mer omfattende bønn for beskyttelse mot onde ånder, og som er åpen for alle som har blitt døpt i Den katolske kirke (Porteous, 2012, s. 19). Lekfolk kan be om guddommelig assistanse for å drive ut onde påvirkninger fra en person, et sted eller et objekt. De kan på ingen måte benytte bønner fra det offisielle eksorsismeritualet. Lekfolk skal heller ikke forsøke å finne ut hva demonen heter, eller engasjere seg i samtale med den (Porteous, 2012, s. 20).

## 2.5 Demoniske symptomer

Historiker Brian Levack har undersøkt kilder som beskriver demonbesettelse i Europa fra 1500-tallet og utover. Han har listet opp en rekke symptomer som karakteriserer en besatt person, selv om han understreker at de såkalte «tegnene» på besettelse varierte sterkt fra et tilfelle til et annet (Levack, 2013, s. 6).

En av de oftest rapporterte fysiologiske symptomene på besettelse var kroppslige krampeanfallet der en person ristet, skalv, hutret og vred seg. Personer kunne også oppleve skumming om munnen. Krampeanfallet kunne av og til være så alvorlige at de besatte ble kastet rundt og traff gjenstander i rommet de befant seg i. Levack peker på et eksempel fra den angivelige besettelsen av en nonne i Loudun i 1634, der det ble hevdet at demonen Asmodeus ristet jenta bakover og fremover mange ganger, noe som gjorde at hun lignet en hammer som slo med en slik hurtighet at tennene hennes gnisset og halsen hennes laget en ufrivillig lyd (Levack, 2013, s. 6). Lignende symptomer finner sted i filmen *The Exorcist*

(1973), hvor den unge jenta Regan, som er besatt av en demon, blir ufrivillig kastet rundt som en nikkedukke mens hun skriker panisk.

Et annet vanlig symptom er fysisk smerte, som kan variere fra små irritasjoner som nålestikk til følelsen av at maur kryper under huden. At armer og ben stivnet fullstendig var også en del av rapportene fra denne tiden. Personer som led av dette, opplevde at lemmene var så stive at de ikke kunne slappe av. «Francisca Mejia, en besatt kvinne fra Mexico, skal angivelig ha blitt så stiv at selv ikke mange menns robuste styrke var nok til å bevege hennes svake arm så mye som en tomme» (Levack, 2013, s. 7, min oversettelse).

I kontrast til denne unaturlige stivheten var rapporter om at kroppene til besatte personer viste en enorm muskulær fleksibilitet. En vanlig demonstrasjon av dette, skriver Levack, var at den besatte personen reiste seg opp fra liggende tilstand med hender og føtter i bakken, slik at ryggen dannet en bue, noe bare en dyktig gymnast vil være i stand til (2013, s. 7). Dette er et symptom som blir benyttet til skremmende grad i filmen *The Exorcist* (1973), da den besatte Regan kommer krypende ned trappen i denne tilstanden, som en slags djevlesk edderkopp.

Videre peker Levack på tilfeller som involverte overnaturlig styrke, altså en fysisk evne som er uforenlig med offerets alder eller fysiske utseende. Eksempler på slik overnaturlig styrke kom ofte i form av manglende evne til å holde den besatte personen nede. Bibelen har også eksempler på dette, som demonen *Legion* som Jesus møter. Den var ofte blitt bundet med fotjern og lenker, men den rev disse av seg (Markus 5:1-10). En slik demonisk styrke blir også tatt opp i *The Exorcist* fra 1973. En filmregissør blir funnet drept, og hodet hans har blitt vridd helt rundt. Politidetektiven William Kinderman mener at drapet må ha blitt utført av en ekstremt sterk mann. Vi, som publikum, vet at det egentlig er den besatte jenta som har utført drapet, med sin overnaturlige, demoniske styrke.

Levitering er et av de mer sjeldne symptomene, men har likevel blitt rapportert. Under en eksorsisme i en kirke i Louviers i 1591, skal kroppen til den seksten år gamle tjenestejenta Françoise Fontaine ha svevd høyt i luften før hun ble kastet i bakken (Levack, 2013, s. 8). I *The Exorcist* (1973) leviterer Regan under selve eksorsismeritualet som utføres mot slutten av filmen.

Observasjoner av hevelser i ansiktet, halsen, tungen, magen og øyne som bulte ut var langt mer vanlig enn rapporter om levitering. Oppkast er svært ofte nevnt i rapportene fra denne tiden, da gjerne oppkast av fremmede objekter. Pinner og nåler nevnes ofte, men listen inkluderer negler, glass, blod, keramikk, fjær, kull, stein, mynter, aske, sand, møkk, kjøtt, tøystoff og hår (Levack, 2013, s. 9).

Et av de mest slående symptomene på en besettelse er evnen til å snakke språk som tidligere har vært ukjent for personen. Dette er symptomet som beskrives som spesielt avslørende i *Rituale Romanum* (Weller, 1964, s. 641). Språket som ble oftest brukt var latin, fordi dette var kirkens språk og derfor det språket djevelen valgte for å håne kristendommen. De besatte kunne også uttale fraser på gresk og hebraisk, tysk og fransk, samt flere andre språk (Levack, 2013, s. 11). De besattes lingvistiske evner var i samsvar med teologenes tro på at demoner, som ble sett på som falne engler, hadde en høyere intelligens som Gud hadde skjenket alle engleaktige ånder. Teologene trodde også at demoner var ånder uten kropp, og at de derfor ikke hadde taleevne. På grunn av dette kunne de bare snakke gjennom kroppene de besatte (Levack, 2013, s. 12). At stemmen i seg selv ble mørkere og dypere ble også ansett som et symptom. Disse symptomene er også en viktig del av historien som fortelles i *The Exorcist* (1973), og det er gjennom grundig undersøkelse av nettopp fenomener som å snakke andre språk og at stemmen på båndopptaket er såpass mørk og ulik jentas egentlige stemme, at Damian Karras i *The Exorcist* innser at det dreier seg om et ekte tilfelle av demonisk besettelse.

## 2.6 Hvordan utføres en eksorsisme?

I den katolske kirke benyttes altså *Rituale Romanum*. I tillegg til ritualer for velsignelser, sakramenter, begravelser og prosesjoner, inneholder *Rituale Romanum* bønner og ritualer for eksorsisme. Den siste endringen av ritualet ble utført sent på 90-tallet, og fikk tittelen *De Exorcismis et Supplicationibus Quibusdam* («Of Exorcisms and Certain Supplications»). Denne endringen inneholder blant annet en ny advarsel om at personer som kan virke som om de er besatte, i virkeligheten kan lide av en mental sykdom. Resten av ritualet er for det meste uforandret, men enkelte beskrivelser av djevelen har blitt fjernet i tråd med kirkens læresetninger om at Satan er en «ånd uten kropp, uten farge og uten lukt» (Allen, 2000).

I *Rituale Romanum* står det skrevet om forberedelsene som kreves for å begynne en eksorsisme og reglene som skal følges under selve eksorsismen. Bare en prest som er fremragende i sin fromhet, klokskap og integritet, kan utføre eksorsisme på en besatt person. I tillegg er han nødt til å ha autorisasjon fra ordinariusen, den stedlige biskop i et bispedømme, for å utføre et slikt ritual (Weller, 1964, s. 641). Eksorsisten må ha studert fenomenet nøye. Spesielt viktig er å ikke være for rask til å anta at en person er besatt av en ond ånd.



Det er også viktig at eksorsisten er på vakt i forhold til de villedende knepene og bedrageriene de onde åndene vil benytte seg av for å lure ham. De gir ofte misvisende svar og gjør det vanskelig å forstå dem, slik at eksorsisten skal gå lei og gi opp. Noe annet eksorsisten må være på vakt mot er om demonen vet den har blitt oppdaget. Da vil den gjemme seg og late som den har forlatt offerets kropp, slik at den besatte personen tror han / hun er fri fra plagene (Weller, 1964, s. 642).

Dersom det er mulig å gjennomføre, bør den besatte personen ledes til en kirke eller et annet hellig sted, hvor eksorsismeritualet blir utført. Men dersom personen er veldig syk, kan ritualet finne sted i et privat hjem. Eksorsisten bør ha et krusifiks i nærheten. Hvis relikvier fra helgener er tilgjengelig, bør disse legges på brystet eller hodet til den besatte (Weller, 1964, s. 642 - 643).

Eksorsisten må ikke henfalle til meningsløst prat med demonen, eller stille overflødige spørsmål av nysgjerrighet. Isteden skal han be den urene ånden være stille og bare svare når den blir spurt om noe. Nødvendige spørsmål, derimot, kan være: antall og navn på ånder som besetter personen, tidspunktet de gikk inn i ham eller henne og hvorfor (Weller, 1964, s. 643). Presten skal uttale eksorsismebønnen med en kommanderende og autoritær stemme, stor selvtillit, ydmykhet og inderlighet. Dersom demonen blir plaget av ordene, skal han snakke hardere og true demonen enda mer. Om den besatte personen opplever sterk smerte enkelte steder på kroppen, skal eksorsisten gjøre korsets tegn over det stedet personen har vondt, og skvette med vievann (Weller, 1964, s. 643).

Eksorsisten bør ikke gi eller anbefale noen typer medisin til den besatte, dette må overlates til leger. Til slutt, når den besatte har blitt frigitt, må vedkommende være spesielt på vakt mot å begå større synder. Dette vil tiltrekke den onde ånden på nytt, og en ny besettelse vil være verre enn den forrige (Weller, 1964, s. 644). Det følgende er et utdrag fra et eksorsismeritual i den engelske versjonen av *Rituale Romanum*:

I cast you out, unclean spirit, along with every satanic power of the enemy, every spectre from hell, and all your fell companions; in the name of our Lord Jesus Christ. Begone and stay far from this creature of God. For it is He who commands you, He who flung you headlong from the heights of heaven into the depths of hell. It is He who commands you, He who once stilled the sea and the wind and the storm. Hearken, therefore, and tremble in fear, Satan, you enemy of the faith, you foe of the human race, you begetter of

death, you robber of life, you corrupter of justice, you root of all evil, seducer of men, betrayer of the nations [...] (Weller, 1964, s. 649)

I filmen *The Exorcist* (1973) ser vi flere eksempler på utførelsen av eksorsismeritualet fra *Rituale Romanum*. Det er de to katolske prestene Lankaster Merrin og Damian Karras som utfører ritualet på den besatte Regan. Under eksorsismen oppdager Merrin en spesifikk setning som ser ut til å gjøre ekstra skade: «For it is the power of Christ that compels you, who brought you low by His cross». Som beskrevet i *Rituale Romanum*, skal spesielle deler av ritualer som får demonen til å lide gjentas på nytt flere ganger. Det er her vi får den ikoniske scenen i filmen hvor Merrin og Karras gjentar «the power of Christ compels you!» med stadig økende intensitet mens den besatte Regan vrir seg i smerte.

I boken *An Exorcist Tells His Story* (1999) forteller den kjente eksorsisten og katolikken Gabriele Amorth om sine erfaringer som eksorsist. Han understreker at demonbesettelse i høyeste grad er uforutsigbart, og at det ikke finnes to identiske tilfeller av besettelse. Likevel sier han at erfaring har gjort det mulig for ham å dele demonenes oppførsel inn i fire trinn: før oppdagelse, under eksorsisme, begynnelsen av frigjøring og etter frigjøring (1999, s. 91).

Før oppdagelse gir ikke demonen seg til kjenne, den forårsaker fysiske og mentale forstyrrelser, og på grunn av dette søker ofte den besatte medisinsk behandling. Dersom det dreier seg om et ekte tilfelle av besettelse, vil ikke legene kunne hjelpe. Fordi demonen har vekslende perioder med aktivitet, vil den besatte kunne oppføre seg normalt, gå på jobb eller skole, før plutselige utbrudd forekommer. Disse kalles for «krisøyeblikk» av Amorth, og det er som regel under disse utbruddene at en prest blir oppsøkt (1999, s. 92).

Under selve eksorsismen vil demonen gjøre sitt beste for å unngå å bli oppdaget av eksorsisten. Dette gjør den gjerne ved å late som om det menneskelige offeret ikke egentlig er besatt, men lider av en mental forstyrrelse. Bare eksorsismeritualets styrke vil kunne tvinge frem demonen, ifølge Amorth (1999, s. 92). Demonene reager forskjellig på bønn. Enkelte ganger vil de prøve å fremstå som likegyldige, mens de i virkeligheten lider. Enkelte besatte individer er helt stille og ubevegelige. Andre slenger seg rundt og skader seg, eller skriker høyt, og da spesielt hvis de blir velsignet med korsets tegn eller vievann (Amorth, 1999, s. 93).

Demoner snakker veldig sjeldent, skriver Amorth. *Rituale Romanum* sier som tidligere nevnt at eksorsisten ikke skal stille demonen spørsmål av nysgjerrighet, men bare om det som

er nødvendig for å fullføre ritualet. Det første eksorsisten må vite er demonens navn. Det regnes som et nederlag for demonen å oppgi sitt navn. Deretter skal eksorsisten kommandere demonen til å oppgi hvor mange demoner som besetter offeret. Det kan være mange, eller få, men det er alltid en leder. Når demonen oppgir et bibelsk navn (Satan, Beelzebub, Lucifer, Zebulun, Meridian, Asmodeus), snakker vi om det Amorth kaller «tungvektene», som er vanskeligere å overvinne (1999, s. 93). Demonene vil ikke være i stand til å uttale hellige navn, og vil bruke «han» i stedet for Jesus eller Gud.

Det tredje steget er begynnelsen av frigjøringen. Dette er et spesielt vanskelig øyeblikk, forteller Amorth. Demonen kan late som om han har mistet kreftene sine, mens den i virkeligheten gjør seg klar for angrep. I begynnelsen av eksorsismeritualet kan demonen uttale et ønske om å aldri forlate kroppen til den besatte, men under denne delen av ritualet vil den føle seg svært dårlig og faktisk ønske å forlate kroppen. Amorth skriver at å utføre en eksorsisme er det samme som å slå demonen gjentagende ganger med et balltre (1999, s. 97). Demonen vil lide, men på samme tid påføre smerte og svakhet til personen den besetter. Til slutt vil demonen forlate den besatte, men Amorth er uklar angående hvordan eksorsisten kan vite at demonen faktisk har forlatt den besatte.

Det siste steget er etter frigjøring. Her sier Amorth at det er veldig viktig å ikke stoppe med bønn, å motta sakramenter eller å leve et kristent liv. Det er visstnok ikke uvanlig at demonen vil forsøke å angripe samme person flere ganger (1999, s. 98).

## 2.7 Årsak til demonangrep

Biskop Julian Porteous nevner flere årsaker til at demoner invaderer vanlige mennesker. Han skriver at Satan driver «geriljakrig» mot menneskeheten. Når mennesker synder blir de spesielt mottakelige for demoniske innflytelser (Porteous, 2012, s. 17). Videre mener han at økende interesse for religioner som buddhisme og hinduisme, samt andre «hedenske religioner», leder mennesker ut av den kristne tro. Praksiser som yoga er spesielt farlig, og kristne mennesker kan bli åndelig påvirket uten at de innser det selv (Porteous, 2012, s. 18). Å syssle med det okkulte, seanser, spådomskunst, oujia brett, tarot kort, interesse for New Age og satanistiske ritualer er også noe Porteous trekker frem som spesielt risikofyllt (2012, s. 18f).

Eksorsisten Gabriele Amorth har også sine tanker om hvorfor mennesker blir utsatt for demonangrep. Han mener at det vestlige forbrukersamfunnet har medført en økt grad av onde innflytelser. Flertallet av dem som har mistet sin tro har mistet denne på grunn av en

materialistisk og hedonistisk livsstil. Han mener at sosialisme og kommunisme, spesielt i Italia, må ta stor del skylden for disse ondskapsfulle innflytelsene (1999, s. 53). Spiritisme, hekseri og det okkulte er interesser han trekker frem som spesielt skadelig. Praksiser som yoga, Zen og transcendentale meditasjon baserer seg på reinkarnasjon, en tankegang Amorth mener er uakseptabel for kristne mennesker (1999, s. 54). Dagens populærkultur øker også sjansen for demoniske angrep. Trolldom og spiritisme blir undervist på TV. Bøker med okkult innhold blir solgt i butikker, og tv-serier med sataniske vendinger blandes med sex og vold. Amorth (1999, s. 54) mener at dette beviser Satans innflytelse over unge mennesker, som er spesielt opptatt av slikt materiale.

## 2.8 Medisinske diagnoser

En naturlig forklaring på fenomenet eksorsisme er mentale lidelser. Epilepsi har også blitt trukket frem som mulig forklaring på besettelse. I middelalderen ble epilepsi antatt å være besettelse av onde ånder eller en straff fra Gud, og fikk tilnavnet «morbus daemonicus» (Mjåset, 2012). Presteskapets løsning på sykdommen var enkel: demonutdrivelse.

I tillegg til å oppleve krampeanfallet ble epileptikere målløse, mistet bevisstheten, skummet rundt munnen og bet tennene sammen. Tungene deres stakk ofte ut og kroppene deres ble gjerne forvridde. De kunne reagere voldelig, sparke i alle retninger, skade seg selv og av og til forsøke å begå selvmord (Levack, 2013, s. 116). Med symptomer som dette, er det egentlig så rart at man i middelalderen trodde at epileptikere var blitt besatt av demoner? I 1602 skrev en lege ved navn Jean Taxil at det var umulig å finne en besatt person som ikke var epileptiker, fordi «årsaken til epileptikernes voldsomme krampeanfallet var Djevelens raseri» (Levack, 2013, s. 116, min oversettelse).

Problemet med å si at alle tilfeller av demonisk besettelse egentlig dreier seg om epilepsi, er at denne lidelsen ikke kan forklare alle symptomene de besatte led av. For eksempel dreier det seg om tilfeller der den besatte snakket på et språk vedkommende ikke kjente til, i tillegg til banning og obsceniteter og forakt overfor hellige objekter. En alternativ sykdomsforklaring til epilepsi oppstod i form av melankoli. På slutten av 1500-tallet, da tilfeller av besettelse hadde nådd et høydepunkt, var dette en diagnose flere leger foretrakk (Levack, 2013, s. 117). På 1500- og 1600-tallet ble melankoli definert som en somatisk lidelse som påvirket fantasien og følelsene, noe som gav opphav til angst, depresjon, frykt,

sorg og kronisk tretthet. Særlig utsatt var de som hadde mistet en de hadde kjær. Det ble også trodd at melankoli var en kilde til ekstase, visjoner, hallusinasjoner og vrangforestillinger, og den ble av den grunn identifisert som en årsak til galskap (Levack, 2013, s. 117). Selv om melankoli var et forsøk på å gi en naturlig forklaring på fenomenet demonbesettelse, var det fremdeles mange som mente at Djevelen selv stod bak. «I og med at sykdommen ble ansett som en kilde til fortvilelse, ble den gjerne sett på som et passende instrument for Djevelen» (Levack, 2013, s. 118, min oversettelse). Melankoli i seg selv kan ikke forklare hvordan besatte personer plutselig snakket fremmede språk som gresk, hebraisk og latin når de aldri hadde lært dem, og melankoli er en dårlig forklaring på krampeanfallet og de forvriddede kroppene andre leger hadde tilskrevet epilepsi. En mulig forklaring på at besatte snakket fremmede språk, slik jeg ser det, er at det egentlig dreide seg om syke personer som snakket en blanding av lyder og ord som var ukjente for tilhørerne. Dette kunne muligens oppfattes som et fremmed språk, som for eksempel gresk. Hadde de som bedømte om en besatt snakket et ekte utenlandsk språk kunnskap nok til å faktisk vurdere om det dreide seg om et ekte språk? På grunn av slike misforståelser er det mulig at ideen om at «besatte» snakket fremmede, ekte språk spredte seg.

Melankoli døde gradvis ut som en gyldig forklaring på symptomene, og ble isteden erstattet av diagnosen hysteri (Levack, 2013, s. 123). I den tidlige moderne perioden gav hysteri en naturlig forklaring på anfallet og forvriddingene som var assosiert med epilepsi i tillegg til angsten og mentale lidelser som var kjent som symptomer på melankoli.

En annen forklaring som er blitt brukt om både tidlige og nåværende tilfeller av demonisk besettelse, er dissosiativ identitetsforstyrrelse (DIF), bedre kjent som multippel personlighetsforstyrrelse. De som lider av DIF har problemer med å opprettholde sin personlige identitet (Levack, 2013, s. 129). Under antatte tilfeller av demonbesettelse vil mange miste kontroll over sin egen personlige identitet, slik at forestillinger om Djevelen eller en annen demon får kontroll over deres kropp, mentale helse og personlighet. Men heller ikke DIF kan gjøre rede for alle symptomene en besatt person lider av. Levack mener at en spesielt stor svakhet i forhold til DIFs forklaring på besettelse, er at den ikke tar høyde for den religiøse konteksten hvor disse episodene finner sted (2007, s. 130).

# 3. Eksorsisme og demoner i film

«*God is not here today, priest*».

- Lt. Kessel, *Exorcist: The Beginning*

I dette kapitlet vil jeg gi en filmhistorisk bakgrunn for skrekksjangeren, samt å gjennomgå filmer med eksorsisme og demoner som tema. Har filmer om demoner og besettelse vært vanlig før *The Exorcist* (1973)? Hvilken rolle har *The Exorcist* (1973) hatt for filmhistorien generelt og skrekksjangeren spesielt? Filmhistorisk vil jeg først og fremst konsentrere meg om USA, siden de tre filmene jeg skal analysere senere i oppgaven alle er amerikanske. Den filmhistoriske delen bygger i stor grad på arbeidet til filmhistorikerne David Bordwell og Kristin Thompson.

## 3.1 Skrekk som underholdning

Det tok ikke lang tid fra filmens eksperimentelle opprinnelse i 1895 til de første skumle filmene begynte å dukke opp. Allerede i 1910 ble det laget en kortfilm på 16 minutt basert på Mary Shelleys bok *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* fra 1818, som omhandler doktor Victor Frankensteins skapelse av det groteske Frankenstein-monsteret (Dixon, 2010, s. 4). Under den såkalte tyske ekspresjonismen, med sin ikoniske stil (skjeve bygninger og skygger malt på veggene), ble det laget filmer som kom til å få stor innflytelse på filmskapere over hele verden (Bordwell & Thompson, 2010, s. 90). *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) og *The Golem* (1920) er eksempler på slike innflytelsesrike filmer innen den tyske ekspresjonismen. F. W. Murnau regisserte i 1922 den tyske skrekkfilmen *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Denne regnes som den første vampyrfilmen, en undersjanger som fremdeles er populær i dag, med filmserier som *Twilight* (2008 – 2012) og TV-serien *True Blood* (2008 - 2014). På 1910- og 1920-tallet eksisterte ikke skrekkfilmen som sjanger, og filmer som *Nosferatu* var ganske enkelt bare en vanlig film som tilfeldigvis var skummel (Kendrick, 1991, s. 166).

Til tross for disse kjente og skumle utenlandske filmene, ble ikke skrekkfilmen som sjanger lansert for fullt før på 1930-tallet. Stumfilmens periode var over, og lydfilmen var klar for å erobre verdens filmproduksjon. Det filmstudioet fra Hollywood som dominerte innen

skrekksjangeren, både i USA og på verdensbasis, var utvilsomt Universal Studios (Dixon, 2010, s. 25). Universal hadde premiere på to kjempesuksesser i 1931: James Whales *Frankenstein* og Tod Brownings *Dracula*. Skrekkfilmen ble etter dette akseptert som en fullverdig sjanger, en type film som publikum likte godt og som hadde sin egen stil og sine egne skuespillere som spilte samme rolle i flere filmer (Cousins, 2004, s 137). Både *Dracula* og *Frankenstein* skapte stjerner ut av sine hovedrolleinnehavere; Bela Lugosi og Boris Karloff. Spesielt Karloffs utseende var svært lett gjenkjennelig, til tross for at han var dekket av sminke i Frankenstein-monsterets skikkelse. Karloff hadde også hovedrollen i en annen av Universals skrekkfilmer, nemlig *The Mummy* (1932), hvor en eldgammel egyptisk mumie jakter på sin reinkarnerte elskerinne. På grunn av lave budsjett brukte Universal-filmene sminke, lyssetting og filmstjernenes skuespillerprestasjoner for å skape en uhyggelig og skremmende atmosfære (Bordwell & Thompson, 2010, s. 213).

Tidlig på 1940-tallet dukket det opp en ny, betydelig syklus av skrekkfilmer, denne gangen produsert av Hollywood-studioet RKO. Disse filmene unngikk detaljerte fremstillinger av vold og monstre, og konsentrerte seg heller om skikkelser som blir truet av usette monstre som gjemmer seg i skyggene (Bordwell & Thompson, 2010, s. 213). I filmen *Cat People* (1942), regissert av Jacques Tourneur, er filmens heltinne svært opptatt av dyrehagens sorte panter, samtidig som hun har arvet evnen til å forvandle seg til et blodtøstig kattedyr (Bordwell & Thompson, 2010, s. 213).

På slutten av 1940-tallet begynte Hollywoods studiosystem, som hadde blomstret siden 1920-tallet, å avta. Hollywoods studiosystem betegner historisk sett perioden hvor Hollywood ble dominert av et fåtall store filmstudioer. Disse studioene produserte filmene sine selv, i tillegg til at de eide kinokjeder og hadde kontroll på den internasjonale distribusjonen av filmene. Dette kalles vertikal integrasjon (Bordwell & Thompson, 2010, s. 196). Grunnen til at studiosystemet ble mindre relevant var blant annet at amerikanernes livsstil endret seg i kjølvannet av andre verdenskrig. Når folk først gikk på kino, var det gjerne for å se en «viktig» film. I tillegg kom filmens største konkurrent på banen, nemlig fjernsynet. Amerikanere eide 32 millioner fjernsyn i 1954, og mot slutten på tiåret hadde 90 prosent av amerikanske hjem et fjernsyn (Bordwell & Thompson, 2010, s. 301). I tillegg ble motivasjonen til å gå på kino stadig mindre. På grunn av denne utviklingen var Hollywood nødt til å forandre seg. Tidligere hadde Hollywood produsert mest familiefilm, men nå ble film utviklet spesifikt for voksne og spesielt tenåringer. Såkalt «exploitationfilm» ble mer vanlig. En «exploitationfilm» er en lavbudsjettfilm som forsøker å lokke til seg publikum

ved å bruke et tema som publikum interesserer seg spesielt for, som for eksempel vold og sex. Produksjonsselskapene så store penger i å lansere billige skrekkfilmer. American International Pictures (AIP), for eksempel, hadde en spesifikk målgruppe: «the gum-chewing, hamburger-munching adolescent dying to get out of the house on a Friday or Saturday night» (Bordwell & Thompson, 2010, s. 310). AIP utnyttet altså skoleungdommens tørst etter skrekkfilmer, og utgav for eksempel *I Was a Teenage Frankenstein* (1957) og *House of Usher* (1960), sistnevnte basert på forfatteren Edgar Allan Poes verk.

Skrekkfilmen på 1950-tallet var et uttrykk for spenningen som eksisterte i etterkrigstiden, angsten for atomkrig og den kalde krigens frykt for kommunistisk infiltrasjon. Hollywoods filmatiske uttrykk for denne frykten kom i form av science-fiction, hvor ukjente og fremmede vesener kommer til jorden for å kidnappe og omvende mennesker, eller rett og slett ødelegge hele planeten (Wells, 2000, s. 56). *Invasion of the Body Snatchers* (1956) handler om at en mann oppdager at menneskene i byen hans blir erstattet av følelseløse utenomjordiske menneskekopier, noe jeg mener åpenbart er et uttrykk for frykten for kommunistisk innflytelse.

Legenden Alfred Hitchcock regisserte i 1960 filmen *Psycho*, en sort/hvitt thriller med få store stjerner og på et lavt budsjett. Filmen lekte med publikums forventninger, og vartet opp med en film med uventede vendinger i plottet og voldelige scener som skulle vise seg å inspirere filmskapere i flere tiår fremover. Skrekkfilmer som var blitt laget før *Psycho*, uansett intensitet eller effekt, var i hovedsak fortellinger som foregikk innenfor gitte, og nødvendige, begrensninger, som skulle gi publikum en ordentlig avslutning og trygghetsfølelse (Wells, 2000, s. 74). Med *Psycho* utfordret Alfred Hitchcock skrekkfilmens sjangertrekk, blant annet ved å inkludere sjokkerende og plutselige voldsscener. Publikum forventet heller ikke at filmens stjerne, og tilsynelatende hovedperson, skulle bli tatt av dage halvveis inn i filmen.

En annen stor skrekkfilm som inspirerte utallige etterkommere er *Night of the Living Dead* (1968). I denne filmen kommer de døde tilbake som zombier, samfunnet kollapser og de gjenlevende menneskene må kjempe mot både den ytre zombie-trusselen og indre konflikter blant dem selv.

Etter 1960-tallets skrekkfilmer var det spesielt én frykt som hadde overtaket på publikum: frykten for andre mennesker (Wells, 2000, s. 13). Ideen om en seriemorder skremmer oss fordi vi vet at hvem som helst av oss kan bli et offer. Seriemorderen ble skrekkfilmens faste skurk i årene etter *Psycho* (1960), enten i skikkelse av en knivdesperado eller den tilsynelatende umotiverte gutten i nabolaget (Wells, 2000, s. 14). Rundt samme tid regisserte Michael Powell filmen *Peeping Tom* (1960), som handler om en seriemorder som



filmer sine ofres ansikter idet de dør. Senere filmer som Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) og John Carpenters *Halloween* (1978) er skrekkfilmer som viderefører ideer fra *Psycho* (1960).

Skrekkfilmen kan også forstås i forhold til omstendigheter og hendelser som foregikk rundt om i verden. I skrekkfilmene produsert av studioer som Universal på 1930-tallet ble monstrene nesten alltid overvunnet på slutten, noe som gav et betryggende budskap til publikum. USA på slutten av 1960-tallet, derimot, var preget av grusomhetene i Vietnamkrigen og økende vold innenlands. Skrekkfilmer som ble laget på denne tiden hadde derfor en tendens til å ha en åpen slutt, som for eksempel i *Night of the Living Dead* (1968) og *Rosemary's Baby* (1968). Dette kan tolkes som uttrykk for angsten knyttet til en usikker seier og konfliktfylte forhold på hjemmebane (Grant, 2007, s. 17).

På slutten av 60-tallet og begynnelsen på 70-tallet ble skrekkfilmen som sjanger revitalisert etter å ha vært identifisert som lavbudsjettets «exploitationfilm» i nesten to tiår. Filmer som *Rosemary's Baby* (1968) og *The Exorcist* (1973) forvandlet skrekkfilmen og gav den en ny relevans (Bordwell & Thompson, 2010, s. 489). *Rosemary's Baby* trekker frem kjente og religiøst orienterte myter, som for eksempel frykten for voldtekt begått av Djevelen, heksers magi og satanismens hemmelige praksiser. Disse blandes sammen med moderne problemer knyttet til økonomi, helse og den menneskelige kroppen (Wells, 2000, s. 83). Selv om religion nesten alltid har vært et avgjørende aspekt ved skrekkfilmen gjennom filmhistorien, er *The Exorcist* spesielt effektiv fordi den fokuserer på tema rundt tro og tvil, som mange kan kjenne seg igjen i, og hvor djevelens kraft fremstår som mye sterkere enn det godes kraft (Wells, 2000, s. 84). *The Exorcist* forferdet mange, men fascinerte enda flere, og ble en av tidenes største filmsuksesser, både finansielt og fra kritikernes side. *The Exorcist* ble nominert til hele ti Oscar, inkludert nominasjonen for beste film – en sjelden ære for en skrekkfilm (Dixon, 2010, s. 148).

Senere på 1970-tallet ble det enda vanligere med filmer som fokuserte på grotesk vold, voldtekt og nedslaktning av mennesker. Filmer som *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) behandler menneskelige liv som kveg, og Wes Cravens *The Last House on the Left* (1972) handler om foreldrenes hevn på datterens voldtektsmenn (Wells, 2000, s. 87).

I de fleste kommersielle skrekkfilmer på 80- og 90-tallet eksisterer filmfigurene for å bli lemlestet og myrdet: de er situasjoner snarere enn personer (Dixon, 2010, s. 169). I de tidlige skrekkfilmene var det viktig å bygge opp spenningen og stemningen. Filmer som *Child's Play* (1988) fokuserer mer på voldelige dødsfall og andre grusomheter. Hvor man tidligere antydte slike handlinger, blir det på 80- og 90-tallet i økende grad vanligere å vise

tortur og drap helt detaljert (Dixon, 2010, s. 170).

På 2000-tallet fortsetter skrekkfilmsjangerens fascinasjon for tortur og vold, blant annet gjennom filmen *Saw* (2004), som handler om to menn som blir holdt fanget av en seriemorder, og blir tvunget til å gjennomgå et utvalg av forferdelige oppgaver for å slippe fri. *Saw* (2004) var starten på en serie bestående av hele sju filmer, hvor den foreløpig siste filmen, *Saw 3D*, ble utgitt i 2010. En annen forandring for sjangeren på 2000-tallet var at de internasjonale grensene begynte å kollapse. Både europeisk og asiatisk skrekkfilm inntok markedet, hvor de mest kjente filmene tilhører den japanske skrekksjangeren, kalt «J-Horror» (Dixon, 2010, s. 172). Et eksempel her er *Ju-on: The Grudge* (2002). Det ble også veldig populært innen Hollywood å spille inn asiatiske og europeiske skrekkfilmer på nytt med amerikanske skuespillere. Den populære skrekkfilmen *The Ring* (2002) er for eksempel en nyinnspilling av den japanske *Ringu* (1998).

### **3.2 The Exorcist-serien – og andre filmer om eksorsisme**

Selv om demoner hadde vært fremstilt på film tidligere, som for eksempel i Benjamin Christensens *Häxan: Witchcraft Through the Ages* (1922), hvor blant annet Djevelen selv dukker opp, representerer *The Exorcist* (1973) et helt nytt fokus på det demoniske i film. Filmen slo alle publikumsrekorder, gjorde et enormt inntrykk på publikum og ble bannlyst på video i England (Kermode, 2003, s.10). *The Exorcist* (1973) inspirerte flere utenlandske nyinnspillinger, som for eksempel italienske *The Antichrist* (1974) og spanske *Exorcismo* (1975). Disse filmene lånte en rekke element fra den amerikanske produksjonen, spesielt de ekstra skremmende scenene (Waddell, 2011, s. 132).

Filmstudioet Warner Bros. ønsket å videreføre denne Exorcist-suksessen. Resultatet ble *Exorcist II: The Heretic* (1977), en film som fremdeles hadde samme hovedrolleinnehaver, Linda Blair, som Regan MacNeil, den besatte jenta. Ingen av de sentrale filmskaperne, som for eksempel regissør William Friedkin, valgte å bli med i denne andre filmen. Filmen ble slaktet av kritikere da den hadde premiere, og blir generelt regnet for å være svært dårlig. I 1990 var det premiere på den tredje filmen, *The Exorcist III*, og denne ble regissert av William Peter Blatty, forfatteren av boken som *The Exorcist* (1973) bygget på. *The Exorcist III* baserte seg på boken *Legion*, som også var skrevet av Blatty. Til tross for at forfatteren selv regisserte filmen, var heller ikke denne en stor finansiell suksess. I 2004 ble

det laget en «prequel», altså en film som foregår før den første filmen i serien, kalt *Exorcist: The Beginning*. Denne filmen følger hovedpersonen, fader Merrin, i tiden etter andre verdenskrig, hvor han driver med arkeologiske utgravninger i Øst Afrika. I tillegg til denne eksisterer det også en film med navnet *Dominion: Prequel to the Exorcist* (2005). Dette er regissør Paul Schraders versjon av historien som fortelles i *Exorcist: The Beginning* (2004). Schraders film ble faktisk laget først, men filmstudioet mente at den ikke var god nok; han ble sparket fra prosjektet, og studioet bestilte en ny versjon av filmen (Kloda, 2011, s. 462). I 2005 fikk han likevel lov til å utgi sin Exorcist-film.

### 3.3 Skrekkfilm som sjanger

Filmatiske skrekkfilmer er utviklet, regissert, filmet og redigert for å oppnå én ting: å fremkalle fryktbaserte reaksjoner hos publikum. Filmer som ikke faller innenfor skrekksjangeren kan inneholde skremmende scener i sine historier, men skrekkfilmen forteller historier for å skremme publikum (Cowan, 2008, s. 17).

Skrekkfilmen generelt er kjennetegnet av flere elementer. Overtredelse av grenser, for eksempel, er et sentralt tema for skrekkfilmen: grensen mellom forstand og galskap, det kroppslige ytre og det kroppslige indre og viktigst av alt; grensen mellom liv og død. Skrekkfilmen rommer ofte forstyrrende og voldelig bildebruk som opptre uten forvarsel. Døden, og gjerne det udøde (zombier, spøkelses, ånder), er et virkningsfullt element som kan sies å være allestedsnærværende i skrekkfilmen, personifisert som fryktelige krefter som må bli unngått eller ødelagt (Langford, 2005, s. 158).

Filmeksperten Robin Wood har formulert en enkel karakteristikk av skrekksjangeren: «våre felles mareritt... hvor det normale trues av et monster» (Grant, 2007, s. 47, min oversettelse). Skrekksjangeren kan anses som en «artikulasjon av Freuds forestilling om undertrykkelse: skrekkfilmen fungerer som uttrykk for kulturelle og ideologiske motsetninger som vi vanligvis fornekte. Ifølge Wood er skrekktemaet en kamp for å gjenkjenne alt det vårt samfunn undertrykker» (Grant, 2007, s. 47, min oversettelse). Kilden til skrekk, monsteret, blir derfor omtalt som det «Andre». Wood ramser opp en liste av spesifikke «Andre» i skrekksjangeren: kvinner, andre kulturer, etniske grupper, alternative ideologier eller politiske system, barn og avvik fra seksuelle normer (Grant, 2007, s. 47).

De fleste skrekkfilmer er konsekvente når det gjelder å definere det normale som det heteroseksuelle, monogame paret, familien og de sosiale institusjonene (politi, kirke,

militæret) som støtter og beskytter dem. Monsteret i disse filmene er ifølge Grant et uttrykk for den dominerende ideologiens angst og redsel for døden, men den er i forkledning som noe grotesk «annet» (Grant, 2007, s. 48). I Bram Stokers roman *Dracula* (1897), for eksempel, representerer den vampyriske greven en sterkt undertrykket seksualitet, som endelig blir sluppet løs, et tema som var vanlig under den viktorianske perioden da romanen ble utgitt. Det er det seksuelle aspektet, som er spesielt tydelig i *Horror of Dracula* (1958) og den forførende romantikken, som i *Interview with the Vampire: the Vampire Chronicles* fra 1994, som har vært den dominerende tematikken i vampyrfilmer (Grant, 2007, s. 48).

Skrekksjangeren er også veldig opptatt av frykten for døden, de ulike måtene døden kan forekomme på og fokuset på plutselig død. Et bilde av et lik vil vekke angst, eller i det minste ubehag, hos de fleste publikummere. Dette temaet gjør at skrekksjangeren hele tiden er relevant, fordi samfunnet konstant må ta stilling til ting som truer livets opprettholdelse og kontinuitet (Wells, 2000, s. 10).

### 3.4 Skrekkfilmens religiøse dimensjon

Filmene *The Exorcist* (1973), *The Exorcist III* (1990) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005) har, i likhet med flere andre skrekkfilmer, en sterk religiøs dimensjon. Flere religionsdefinisjoner inkluderer troen på noe overnaturlig. Den britiske antropologen Edward Tylor definerer for eksempel religion som «tro på åndelige vesener» (Gilhus & Mikaelsson, 2001, s. 26). Det er nettopp dette overnaturlige og ukjente som invaderer vår normale hverdag i skrekkfilmer med et religiøst fokus. Religiøst orienterte skrekkfilmer hvor motstanderen, fienden, er vampyrer, varulver, spøkelser, mumier, demoner eller guder, er avhengig av den kollisjonen som oppstår mellom det naturlige og overnaturlige for å skape en skremmende effekt (Cowan, 2008, s. 6).

Cowan beskriver en misforståelse han ofte kommer over, nemlig at religion alltid er, eller burde være, en forkjemper for det gode i samfunnet. Negative sosiale virkninger indikerer på den andre siden falske eller uekte religiøse praksiser (2008, s. 15f). Cowan trekker frem et sitat fra religionshistorikeren Jonathan Z. Smith: «Religion is not nice; it has been responsible for more death and suffering than any other human activity» (2008, s. 16). Religion er altså ikke fremmed for å inneholde skrekkelige elementer, et faktum som utnyttes innenfor skrekksjangeren.

Det kristne korset blir ofte brukt i skrekkfilmer, spesielt vampyrfilmer, hvor vampyrene viker fra korsets kraft. Korset beskytter gode mennesker og forviser og ødelegger ondskaper som nærmer seg det. Religiøse skrekkfilmer blir gjerne mye mer skremmende og effektive når trygge symboler blir snudd på hodet. I skrekkfilmen *The Fog* (1980) er det en grådig prest som viser seg å stå bak flere mord (Cowan, 2008, s. 6). I *The Exorcist* (1973) blir en kirke vanæret og religiøse symboler blir skjendet. Demonen i skikkelse av unge Regan MacNeil gjør narr av Den katolske kirke, presteskapet og Jesus sin guddommelige kraft. I *The Exorcist III* (1990) blir en prest halshugget mens han utfører skriftemål. Det vi forventer skal være trygt og beskyttende viser seg å ikke være i stand til å stå imot ondskapsfulle krefter.

Ifølge Paul Flesher og Robert Torry forutsetter eksistensen av overnaturlig ondskap eksistensen av det motsatte; nemlig det overnaturlig gode, som gjerne blir Guds kraft med makt til å overvinne monstre. På denne måten blir, ironisk nok, overnaturlige skrekkfilmer en av de få filmsjangrene som tar troen på Gud seriøst (Flesher & Torry, 2007, s. 177). I skrekkfilmer av denne typen har den personifiserte ondskaper stor nytte av filmkarakterenes mangel på tro. Det sekulære verdenssynet og vitenskapen er med på å skape denne trosmangelen. Den moderne verden blir truet av nettopp den overnaturlige kraften den fornektet. En slik verden krever en fornyet tro, som blir dens redning fra ondskaper (Flesher & Torry, 2007, s. 178). I *The Exorcist* (1973) forsøker vitenskapen å bortforklare Regans demoniske symptomer, men er i realiteten ute av stand til å gjøre noe som helst for å hjelpe henne.

Douglas Cowan nevner for eksempel frykten for forandring i den hellige orden som et eksempel på skrekkfilmens religiøse dimensjon. For hundrevis av millioner av mennesker har religion en følelse av tidløshet, en tro på at deres religiøse tradisjon alltid har vært og alltid vil være. Mange skrekkfilmer utfordrer dette verdensbildet. Et eksempel på dette er *The Omen* (1976), hvor sataniske hekser jobber innenfor Den katolske kirke for å innføre et regime styrt av selveste Antikrist (2011, s. 409).

En annen av skrekkfilmens religiøse dimensjoner er frykten for fanatisme og religionens makt. Hemmelige religiøse grupper som planlegger kaos og ødeleggelse, nidkjære tilhengere av en karismatisk leder som forventer at verden skal gå under i et flammehav, eller skumle, sataniske kulturer som utfører mørke ritualer og ofrer til eldgamle guder (Cowan, 2011, s. 414). Et eksempel på dette er *The Wicker Man* (1976), som omhandler menneskeoffer og en gjenoppvekkelse av paganisme.

Et av de mer skremmende aspektene ved skrekkfilmen er når det normale og velkjente trues at det unormale og ukjente. «Skrekelementet i disse filmene kommer ofte frem

samtidig med at verdien av tradisjonelle kristne familieverdier fremheves, idet den harmoniske idealkjernefamilien trues av djevelens ondskap» (Endsjø & Lied, 2011, s. 103). Det er nettopp dette som er et sentralt tema i både *The Exorcist* (1973) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Alt som tidligere har vært ansett som trygt og godt, som for eksempel private hjem og kirker, blir omgjort til noe utrygt og truende.

### 3.5 Skrekkfilmens kjønnsaspekt

Den hypotetiske tilskueren til Hollywoods sjangerfilm på 50- og 60-tallet var tradisjonelt nesten den samme som filmskaperne som laget filmene: hvit, mannlig og heteroseksuell. Dette hvite maskuline perspektivet var en integrert del av sjangersystemet. Generelt var action-sjangerne: eventyr, krig, gangster, detektiv, skrekk, science fiction og western, tiltenkt et mannlig publikum, mens musikaler og romantiske melodrama ble markedsført som «kvinnfilmer» (Grant, 2007, s. 80).

Skrekkfilm som sjanger har i mange tilfeller lagt stor vekt på kjønn, enten det er i form av kvinnen som offer, eller mannen som kaldblodig morder. Selv om det eksisterer kjønnsløse filmmonstre, er det kjønnede monstre som dominerer. Filmtitler alene kan henvise til dette, som for eksempel *Weird Woman* (1944), *Attack of the 50 Foot Woman* (1958) og *The Wolf Man* (1941). Filmtittelen *He Knows You're Alone* (1980) får en helt annen mening dersom man bytter ut det mannlige pronomenet med et kvinnelig (Grant, 1996, s. 2). Plutselig virker ikke tittelen like truende, men får en helt annen assosiasjon. Det eksisterer egne undersjanger som spiller spesielt på forskjellen mellom kjønnene. Dette gjelder blant annet den såkalte «rape & revenge» sjangeren, så vel som «lesbisk vampyrfilm» (Grant, 1996, s. 2). Omtrent hver eneste undersjanger innen skrekkfilm har en ting til felles: monsteret, fienden, blir fremstilt som mannlig, og offeret er kvinnelig. «Vanligvis blir kvinnens sårbarhet og seksualitet forsterket fordi hun blir portrettert som en yndig jomfru, som gjerne er iført en nattkjole eller klær i tynt materiale» (Grant, 1996, s. 4, min oversettelse). I *The Exorcist* (1973) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005) er ofrene for demonisk besettelse unge kvinner. De fremstilles som uskyldige og sårbare. Begge filmene poengterer at man ikke trenger å være ond eller umoralsk for at grusomme ting kan skje ved å skildre de uskyldige jentenes forvandling til bannende og avskyelige demoner.

### 3.6 Den videre utviklingen

Exorcist-serien inspirerte mange andre filmskapere. Filmer som *Stigmata* (1999) og *Possessed* (2000) tar for seg besettelse som tema, og filmene *The Exorcism of Emily Rose* (2005) og *Requiem* (2006) baserer seg på historien om eksorsismeritualene som ble utført på den tyske jenta Anneliese Michel. I løpet av de siste årene har det kommet flere filmer om demoner, besettelse og eksorsisme. Eksempler på disse er *The Last Exorcism* (2010), *The Rite* (2011), *The Devil Inside* (2012), *The Possession* (2012) og den populære filmserien *Paranormal Activity* som begynte i 2007 og hadde premiere på sitt femte innslag i 2014.

TV-serier har også prøvd seg på demonisk inspirert underholdning. Den britiske TV-serien *Apparitions* (2008) er produsert av BBC og handler om en katolsk prest som etterforsker bevis på mirakler, men blir underveis nødt til å utføre flere eksorsismeritualer for å forhindre at alle demonene skal unnsnippe helvete. Den japanske animasjonsserien *Blue Exorcist* (2011) handler om en ung mann som må utdanne seg som eksorsist for å overvinne Satan. I den amerikanske TV-serien *American Horror Story: Asylum* (2012) blir en nonne besatt av en demon. I tillegg til dette planlegges det i skrivende stund en TV-serie basert på *The Exorcist* (1973), noe som tyder på at publikums fascinasjon for det demoniske ikke vil avta med det første (Gallagher, 2013).

## 4. Analyse av The Exorcist

«*What an excellent day for an exorcism*»

- Demonen Pazuzu, *The Exorcist* (1973)

I analysen av filmen *The Exorcist* fra 1973 vil jeg vektlegge den katolske forståelsen av eksorsisme, i og med at det er katolisismen som danner bakteppet i både filmen og boken den bygger på. Analysen bygger på DVD-utgivelsen av den restaurerte utgaven av filmen: *The Exorcist: The Version You've Never Seen*, som ble klargjort i 2000. I denne versjonen ble det lagt til 13 minutt med nye scener. Disse ble spilt inn i 1973, men ikke inkludert i originalversjonen.

### 4.1 Filmens tilblivelse

I 1971 utgav den amerikanske forfatteren William Peter Blatty sin kanskje mest kjente roman: *The Exorcist*. Romanen omhandler en ung jente som blir besatt av en demon, oppstyret og panikken som oppstår som en følge av dette og den avgjørende kampen for å drive demonen ut av jenta. Ifølge forfatteren er romanen inspirert av et ekte eksorsismeritual. En ung gutt, som ikke var katolikk, skal ha opplevd flere merkelige og overnaturlige hendelser. For eksempel skal guttens seng ha beveget seg frem og tilbake på rommet, og stoler ble kastet rundt av seg selv. Til slutt skal Den katolske kirke ha godkjent en eksorsisme, som deretter ble utført av to katolske prester (Baer, 2011, s. 36). For å hindre at romanens innhold kunne kobles direkte til denne hendelsen, endret Blatty på flere av de sentrale detaljene i boken sin, for eksempel ved å la en ung jente bli besatt i stedet. Selve inspirasjonen til boken hentet Blatty fra en avisartikkel trykket i Washington Post i 1949, skrevet av journalisten Bill Brinkley. Tittelen på artikkelen er «Priest frees Mt. Rainier boy reported held in Devil's grip». I artikkelen skriver Brinkley at det ble utført et eldgammelt eksorsismeritual på en 14 år gammel gutt fra Mt. Rainier mellom 20 og 30 ganger før djevelen ble drevet ut av gutten. Brinkley beskriver også symptomer som den unge gutten skal ha vist: voldelige utbrudd hvor han skrek, bannet og uttalte latinske fraser (et språk han ikke hadde kjennskap til). En lenestol skal dessuten ha veltet uten forvarsel når ingen var i nærheten av den (Brinkley, 1949).



Det tok ikke lang tid før Hollywood ønsket å lage en filmversjon av skrekkromanen. Blatty, som hadde skrevet flere filmmanus tidligere i karrieren, sikret seg rettigheten til å skrive manuset til *The Exorcist* selv. Han ble også produsent for filmen.

Det er ikke vanskelig å se likheter mellom filmen og avisartikkelen. Flere av fenomenene som beskrives av journalisten, dukker også opp i William Peter Blattys bok og filmtolkning.

Innspillingen av filmen skal ha medført en rekke problematiske situasjoner. Max Von Sydows (fader Merrin) bror døde like etter at den svenske skuespilleren hadde ankommet settet, og den irske skuespilleren Jack MacGowran (Burke Dennings) døde plutselig en uke etter at han hadde fullført innspillingen av *The Exorcist* (1973). Ellen Burstyn (Chris MacNeil) skadet ryggen sin, og Jason Millers (fader Karras) sønn ble kjørt ned av en motorsykkel på en strand, og var i livsfare i flere uker (Bartholomew, 2011, s. 21b). I tillegg til disse ulykkene forteller regissør William Friedkin om merkelige bilder og dobbelteksponeringer som dukket opp på råfilmen. Flere av arbeiderne sa opp eller ble syke, og statuen som forestilte demonen Pazuzu forsvant uforklarlig, noe som førte til en to uker lang forsinkelse av innspillingen (Bartholomew, 2011, s. 22b).

Det er ikke vanskelig å forestille seg at pressehistorier om ulykker og uforklarlige hendelser under produksjonen bidro til å skape blest og interesse for filmen. Før premieren i 1973 hadde filmstudioet Warner Bros. brukt uvanlig lite penger for å reklamere for *The Exorcist*. I flere kinoer i USA slo filmen alle tidligere rekorder, og folk stod mange timer i kø for å sikre seg billetter. Interessen vokste seg større da statsadvokaten i Washington DC bestemte at kun kinogjengere over 17 år fikk lov til å se den (Bartholomew, 2011, s. 24b). Etter dette begynte det å florere rykter om at mennesker besvimte og kastet opp under visninger av filmen, og i tillegg ble det rapportert et hjerteinfarkt og en spontanabort, visstnok som en direkte konsekvens av å ha sett filmen (Bartholomew, 2011, s. 25b). Folk skal også ha søkt seg til psykiatere, og Den katolske kirke opplevde enkelte steder at flere møtte opp på gudstjenester enn vanlig. Flere prester skal også ha opplevd at folk ringte inn og fortalte at de behøvde en eksorsist (Bartholomew, 2011, s. 25b). Som en rullende snøball førte slike historier til at enda flere valgte å se filmen, og *The Exorcist* (1973) ble en av de mest innbringende skrekkfilmene gjennom tidene (Bartholomew, 2011, s. 33b).

## 4.2 Handlingsreferat

Den narrative diskursen, altså fremstillingen av hendelsene i filmen, begynner med en arkeologisk utgravning i solsteiken i Irak. En gammel katolsk prest, fader Merrin (Max von Sydow) er en del av denne utgravningen, og han blir åpenbart nervøs da det oppdages en medaljong og en liten statue med demonisk utseende blant ruinene. Mot slutten av denne innledningen står Merrin ansikt til ansikt med en enorm, eldgammel statue som forestiller den mesopotamiske vingede demonen Pazuzu. Pazuzu er den onde demonen som senere besetter Regan MacNeil, og Merrin er den presten som symboliserer Guds godhet. Han er eksorsisten som filmens tittel refererer til. Når Merrin når frem til statuen, dekkes solen av mørke skyer, to hunder begynner å sloss brutalt og uhyggelig musikk bidrar til å øke den truende stemningen. Kamera filmer nedenfra, slik at vi ser oppover på Merrin og Pazuzu som står på hver sin stein. De kikker på hverandre, som om de gjør seg klar til kamp.

Filmen skifter så fra den hete solen i Irak til midnatt i Georgetown, Washington D. C. Den berømte skuespillerinnen Chris MacNeil (Ellen Burstyn) bor her i et stort hus hun deler med sin tolv år gamle datter Regan MacNeil (Linda Blair) og noen tjenere. Hun holder på med innspillingen av en film, og lever ellers et rolig liv og har et svært nært forhold til sin datter. Chris er separert fra Regans far som har flyttet ut – og foreldrenes anstrengte forhold er en kilde til konflikt. Snart begynner merkelige hendelser å forekomme rundt Regan: uforklarlige bankelyder kommer fra loftet midt på natten, brikken på et ouija-brett beveger seg mystisk når Regan leker med det sammen med Chris, og Regan klager på at sengen rister av seg selv. En kveld har Chris invitert venner til fest, men kvelden får en dramatisk vending når Regan dukker opp og urinerer på gulvet. Etter denne hendelsen tar Chris med seg sin datter til legen, hvor det dukker opp flere symptomer. Etter hvert involveres flere leger, som alle er i villrede, og Regan gjennomgår flere smertefulle medisinske undersøkelser. Regan begynner å banne, blir voldelig og opplever å bli kastet opp og ned i sengen sin som en nikkedukke. Også utseendemessig endres den unge jenta: øynene blir gulaktige og det oppstår sår og hevelser i ansiktet hennes. Snart er den eneste måten å kontrollere Regan å binde henne fast i sengen og dope henne ned. Chris er fra seg av fortvilelse og blir anbefalt å ta Regan med til en psykiater. Hos psykiateren er det heller ikke noe hjelp å finne, og snart er et stort antall psykiatere involvert i saken.

Samtidig som vi er vitne til Regans gradvise besettelse, treffer vi også fader Damian Karras (Jason Miller). Han arbeider som både prest og psykiater for Jesuittordenen. Karras

besøker sin syke mor som dør kort tid etter. Han sørger over hennes død og det faktum at han ikke kunne hjelpe henne finansielt, og innrømmer ovenfor en kollega at han har mistet sin tro.

En tredje historie, som foregår parallelt med de andre, handler om regissøren Burke Dennings (Jack MacGowran) som lager filmen Chris MacNeil spiller i. Han er til stadighet beruset og skjeller ut Chris sin mannlige tjener. En kveld mens Regan er bundet fast i sengen sin på værelset sitt i andre etasje, er Dennings alene i huset. Samme kveld blir han funnet død nederst i en lang trapp utenfor huset. Hodet hans har blitt snudd 180 grader. En detektiv ved navn William Kinderman (Lee J. Cobb) etterforsker dødsfallet, og mener at det kan være en tilknytning mellom denne forbrytelsen og en vanhelligelse av en katolsk kirke som fant sted i filmens begynnelse. Kinderman snakker med både Karras og Chris i forbindelse med etterforskningen.

Til slutt blir Karras bedt om å treffe Regan, selv om han mener at hun ikke kan være besatt. Han utfører en rekke tester på henne, og opplever symptomer som at gjenstander i rommet blir flyttet på uten at noen er i nærheten, at Regan snakker språk hun ikke har kjennskap til og at det dukker opp skrift i form av kutt på Regans kropp. Karras spør derfor kirken om tillatelse til å utføre en eksorsisme. Kirken anbefaler at fader Merrin utfører selve eksorsismen, med assistanse fra Karras. Merrin, som nylig har kommet hjem fra Irak, er en av de få som faktisk har hatt erfaring med eksorsisme. De to prestene utfører ritualet, samtidig som overnaturlige hendelser foregår rundt dem: Regan leviterer, hodet hennes snur seg helt rundt, veggene slår sprekker, temperaturen i rommet har falt til minusgrader og objekter flyr rundt i rommet. Etter noen intense runder med det gamle eksorsismeritualet fra katolikkens *Rituale Romanum* blir Merrin funnet død på gulvet av Karras, som rasende hiver Regan i bakken, slår henne og befaler at demonen skal komme ut av henne og inn i ham. I et kort øyeblikk er han tydelig besatt, før han hiver seg ut av vinduet og ruller ned samme trapp hvor regissøren døde tidligere i filmen. Filmen viser at Karras dør ved foten av trappen.

Filmen slutter med at Chris og hennes datter, som endelig er kvitt demonen, men ikke husker noe fra besettelsen, forlater Georgetown.

### **4.3 Filmens dramaturgiske oppbygging**

*The Exorcist* (1973) er bygget opp etter en klassisk modell innen filmdramaturgi. Dramaturgi kommer fra gresk og betyr «læren om dramaet» (Eriksen, 1988, s. 50). Filmen begynner med

et anslag, det vil si en sekvens som skal overbevise publikum om at filmen blir spennende å følge med på (Eriksen, 1988, s. 61). I *The Exorcist* (1973) kan vi si at anslaget var åpningen i Irak. Deretter kommer presentasjonen, hvor publikum blir presentert for filmens viktigste roller og relasjonen mellom dem. I tillegg er det viktig å holde på publikums interesse, gjerne ved å introdusere såkalte hjelpekonflikter. Vi kan si at Regans begynnende besettelse er hovedkonflikten, og Karras sin skyldfølelse ovenfor sin døde mor er en hjelpekonflikt. Etter presentasjonen kommer fordypningen, og her legger vi «det endelige grunnlaget for at publikum har ”riktige” og sterkest mulige ønsker med hensyn til utfallet av hovedkonflikten, som får sin løsning mot slutten av filmen» (Eriksen, 1988, s. 62). Det narrative begrepet «handlingsfunksjoner» passer inn her. Som nevnt i introduksjonskapittelet, er handlingsfunksjoner de kvalitetene ved en hendelse som gir den bestemte formål, og de er ofte nært knyttet til personer. En slik handlingsfunksjon vil derfor være knyttet til Chris MacNeil, som ved å spørre Damien Karras om å utføre en eksorsisme på Regan, igangsetter en sentral del av handlingen. Videre kommer vi til konfliktopptrappingen. Her er alt lagt til rette for konfliktløsningen, altså selve klimakset. I *The Exorcist* (1973) er konfliktopptrappingen scenene som viser Karras sin gradvise overbevisning om at Regan virkelig er besatt, og forberedelsene med fader Merrin for å utføre eksorsisemerket. Så får vi konfliktløsningen; Regan er fri. Til slutt kommer avrundingen. Filmens hovedkonflikt er løst, og avrundingen har som formål å vise filmens karakterer «når kampen endelig er over og harmonien er gjenopprettet. Publikum får en sjans til å puste ut og fordøye inntrykkene de har fått» (Eriksen, 1988, s. 63). I forhold til narrativ tid er filmen strukturert i kronologisk rekkefølge.

*The Exorcist* (1973) bruker altså klassiske dramaturgiske virkemidler for å øke spenningen mest mulig frem til filmens endelige avslutning.

#### **4.4 Filmens skildring av besettelse og eksorsisme**

*The Exorcist* (1973) fremstiller eksorsisemerket og tilstanden som besatt som noe grotesk og motbydelig. Etter at Regan MacNeil først viser symptomer på besettelse, blir vi som publikum vitne til hennes gradvise forråtnelse. Den unge jenta blir til slutt erstattet med en bannende demon. Ansiktet er oppblåst og skadet, øynene er gule og hun fremviser et djevlesk glis. Filmens sminkør har fått relativt frie tøyler og gjorde omfattende forskning på

demonologi. Han fant frem så mange bilder som mulig av djevler og demoner, slik at han kunne få Regan til å se så skummel ut som det overhodet lot seg gjøre (Bartholomew, 2011, s. 104a).

Spesialeffekter brukes til det fulle i filmen. Den besatte Regan leviterer, kaster opp grønt slim, snur hodet 180 grader rundt og klatrer ned en trapp bakoverbøyd som en edderkopp mens blod spruter ut av munnen. Edderkopp som symbol er relevant i alle tre filmene. Edderkoppen er et insekt mange har fobi for, araknofobi, og filmskaperne utnytter denne frykten. I tillegg er edderkoppen et utpekulert lite rovdyr, som fanger andre insekt i spindelvevet sitt. Demonen har allerede fanget Regan, og nå forsøker den å lokke de andre inn i nettet.

Som allerede nevnt er det tydelig at forfatteren William Peter Blatty har hentet inspirasjon fra avisartikkelen om den besatte gutten i Mt. Rainier. Guttens seng skal visstnok ha ristet voldsomt, noe som også forekommer tidlig i både filmen og boka. Som jeg var inne på i kapittel 2, har historiker Brian Levack gjennomgått flere kilder som beskriver demonbesettelse i Europa i middelalderen. Blant symptomene han nevner finner vi alvorlige krampeanfoll, muskulær fleksibilitet, overnaturlig styrke, levitering og hevelser på kroppen. Lignende symptomer forekommer også i *The Exorcist* (1973).

#### **4.4.1 Tegn på besettelse**

I filmen blir det vitenskapelige og det religiøse satt opp mot hverandre. Sekulære aktører, altså leger, psykologer og hypnotisører, prøver alle å hjelpe Regan så godt de kan. Når Regan først viser tegn og symptomer på sykdom, er morens første, og naturlige, reaksjon å ta henne med til legen. Her blir det utført flere medisinske undersøkelser, men ingen kan forklare årsaken til Regans lidelser. Hun blir deretter henvist videre til en psykolog / hypnotisør som bare lykkes i å vekke demonen ytterligere. Til slutt undersøkes Regan av flere psykiatere, som heller ikke klarer å finne ut av problemet. Det er en av disse som til slutt foreslår eksorsisme, selv om han mener at det er eksorsisimeritualets psykologiske og suggestive effekt som eventuelt vil hjelpe Regan, ikke en guddommelig kraft. «Ber dere meg ta med meg min datter til en heksedoktor?» spør Chris fortvilet (*The Exorcist*, 1973, 01:07:28).

Reglene for eksorsisme i *Rituale Romanum* stadfester ettertrykkelig at en eksorsist ikke skal være for rask til å anta at en person er besatt. Det kan dreie seg om en mental lidelse, og ikke en ond ånd. I *The Exorcist* (1973) stiller fader Karras seg svært skeptisk til Regans

såkalte besettelse. Når Chris MacNeil møter Karras for første gang, spør hun hvordan man kan ordne et eksorsismeritual. Karras svarer spydig at han måtte ha hatt en tidsmaskin og transportert dem tilbake til det 15. århundre, siden eksorsismer ganske enkelt ikke forekommer lengre. Karras, som altså i tillegg til å være prest, også er utdannet psykiater, mener at mentale lidelser, paranoia og schizofreni er årsaken til at det katolske eksorsismeritualet ikke lenger blir utført. Til tross for sine protester går Karras med på å treffe den besatte jenta.

Damien Karras følger reglene i *Rituale Romanum* nøye for å finne ut om Regan faktisk er besatt eller ikke. Boken nevner tegn som for eksempel det å snakke språk man ikke har kjennskap til eller å forstå et slikt språk når andre snakker det. Andre tegn inkluderer evnen til å avsløre fremtidige hendelser og enorm fysisk styrke (Weller, 1964, s. 641). Bare etter å ha etterforsket disse symptomene nøye, kan Karras konkludere med at det faktisk dreier seg om en demonisk besettelse. Den besatte Regan snakker flere språk i filmen, blant annet latin, tysk og fransk. Karras tar opp diverse samtaler med demonen på en båndopptaker, slik at han vil kunne fremvise det som et konkret eksempel på besettelse. Karras klarer ikke å gjenkjenne det ene språket demonen snakker, og tar med lydopptakene til en spesialist. Det viser seg at demonen snakker engelsk baklengs, og sier «gi oss tid», «la henne dø», «jeg er ingen» og «frykt presten» (The Exorcist, 1973, 01:31:58). Det faktum at den besatte Regan har snakket engelsk baklengs er ikke å regne som et tegn på besettelse, ifølge *Rituale Romanum*, som vektlegger at det er snakk om fremmede språk. Det er likevel et spesielt fenomen, og dette er med på å overbevise Karras om at det ikke er Regan selv som snakker, men at demonen taler via henne.

Et velkjent trekk hos demonen er blasfemiske utsagn og forakt for alt som er hellig. I én scene skvetter Karras vievann på den besatte Regan. Hun vrir seg og hyler i smerte. Karras avslører senere for Chris at det ikke var velsignet vievann i det hele tatt, men vann tappet fra springen. Derfor kaster Regans reaksjon tvil over om besettelsen er virkelig. Men dette er også noe av poenget. Demonen gjør alltid sitt beste for å narre og bedra mennesker. Demonen ønsker å skape forvirring rundt selve besettelsen.

Ordet blasfemi stammer fra gresk og betyr «å snakke ondt». I den kristne religiøse tradisjonen brukes ordet om verbale overtredelser mot hellige verdier eller overbevisninger (Levy, 2005, s. 971). Konseptet blasfemi har ikke hatt én enkelt bestemt betydning, og har variert fra å forbanne Guds navn til respektløse uttalelser som fornærmer andres religiøse tro. Der hvor organisert religion finnes, er blasfemi tabu. Religiøse samfunn opprettholder en

grense som bevarer dens religiøse fred, orden, moral og frelse (Levy, 2005, s. 971). Blasfemi overskrider denne grensen. I tillegg er blasfemi nevnt i De ti bud. «Du skal ikke misbruke Herren din Guds navn, for Herren frikjenner ikke den som misbraker hans navn» (2. Mos, 20:7). *The Exorcist* (1973) inneholder flere blasfemiske scener, spesielt der demonen latterliggjør Gud, Jesus og kristendommen. Et eksempel på blasfemiske utsagn er når demonen i skikkelse av Regan masturberer med et krusifiks, hvor hun gjentar «Let Jesus fuck you, let Jesus fuck you!» flere ganger (*The Exorcist*, 1973, 01:15:34). Her er altså demonen blasfemisk både i handling og tale.

#### **4.4.2 Regler for eksorsisme og *Rituale Romanum***

I *Rituale Romanum* står det ikke beskrevet noe om hvordan den besatte ser ut. Fader Amorth hevder å ha utført flere eksorsismer på besatte personer. Han beskriver én besatt jente som «rasende, sparkende, bitende og klorende» (1999, s. 48). Amorth beskriver andre besatte med at pupillene ruller opp og bare det hvite i øynene er synlig (1999, s. 86). Det kan derfor virke som om Hollywoods demonfremstilling er en overdrevet versjon av den katolske demonforestillingen. Dette er naturlig, i og med at *The Exorcist* (1973) hører til under skrekksjangeren, en sjanger, som vi har sett i kapittel 3, veldig ofte inkluderer et monster, det unaturlige og skremmende. Demonen, i skikkelse av Regan MacNeil, blir derfor filmens svar på det klassiske Hollywood-monsteret. Virkelighetens «besatte», i alle fall i den grad Amorth beskriver dem, er i det store og det hele vanlige mennesker og ikke monstrøse djevler. Raseri, fornærmelser og blasfemi er derimot typiske trekk som går igjen hos besatte (Amorth, 2002, s. 78). Amorth nevner ikke noen tilfeller som kan sammenlignes med filmens ekstreme demonfremstilling.

I katolisismens *Rituale Romanum* står det at en besatt person bør bli tatt med til en kirke eller annet hellig sted, hvor eksorsismeritualet kan utføres. Dersom den besatte er svært dårlig eller syk kan ritualet utføres i private hjem (Weller, 1964, s. 642). I *The Exorcist* (1973) blir ritualet utført på soverommet i Regans hjem i Washington. Hun er bundet fast i sengepostene, og de to prestene kommer hjem til henne for å utføre ritualet. Det blir aldri diskutert å flytte henne noe annet sted. Det kan tolkes slik at Regan er blitt for dårlig til å flyttes på dette stadiet i filmen. Den kan også være at det var tryggere for filmskaperne å gjennomføre ritualet i et vanlig hjem, da en bannende og spottende demon som gjennomgår et eksorsismeritual i en kirke kanskje ville ha ført til alvorlige blasfemianklager.

Når kirken som institusjon først blir innblandet i saken, må Karras be sin biskop om tillatelse til å utføre ritualet, noe som står tydelig forklart i *Rituale Romanum*. Deretter blir selve ritualet utført av fader Merrin, som er en av få katolske prester som har erfaring med eksorsisme. All diskusjon av eksorsisme som ritual blir gjort i en katolsk kontekst.

I *Rituale Romanum* står det tydelig skrevet at man ikke skal snakke med demonen. Demonen vil prøve å lure eksorsisten ved å gi uklare og vage svar (Weller, 1964, s. 642). Det er heller ikke utenkelig at demonen vil lyve og forvirre så mye som mulig. Ved å hevde at den er den kristne djevelen, vekker Pazuzu assosiasjoner Karras kan relatere til. Det er mulig at Pazuzu ønsker å vekke frykt hos Karras. Det høres tross alt skumlere ut at Regan er besatt av Satan, enn av en obskur demon han ikke har hørt om.

Når Karras spør demonen hvor Regan er, svarer den «her inne, sammen med oss» (The Exorcist, 1973, 01:21:33). Betyr dette at Regan er besatt av mer enn én demon? I Evangeliet etter Markus fortelles det om en besatt mann som hadde «en uren ånd i seg» (5:2). Når Jesus spør hva mannen heter, svarer han «mitt navn er Legion, for vi er mange» (5:9). Deretter driver Jesus demonene ut av mannen, og inn i en griseflokk på omtrent 2000 dyr, som satte utfor et stup og druknet (5:13). Det finnes altså bibelske kilder på at en person kan bli besatt av flere ulike demoner. Det er uklart hvem, eller hva, demonen mener med *oss* i *The Exorcist* (1973). I løpet av filmen viser den forskjellige personligheter: den snakker for eksempel med den avdøde regissøren Burke Dennings sin stemme. Mot slutten av filmen er demonen alene med Karras i en kort periode, og snakker da til ham som moren pleide å gjøre – med morens stemme og ordvalg. Men disse personlighetene representerer ikke nødvendigvis egne, individuelle demoner. Merrin, på sin side, er derimot overbevist om at det bare dreier seg om én enkelt demon. Jeg tolker dette som at demonen prøver å lure prestene for å skape forvirring og frykt.

#### **4.4.3 Eksorsismeritualet**

I *The Exorcist* (1973) begynner ikke selve ritualet før en time og 41 minutter ut i filmen og varer i drøye 16 minutt. Eksorsismeritualet utgjør klimakset i filmen, og er en hendelse som det bygges opp til. Publikum vet selvfølgelig at besettelsen og trusselen fra demonen er «virkelig», og derfor øker spenningen og forventningen om hva som vil skje under utførelsen av det berømte ritualet.



Rommet den besatte Regan befinner seg i rister, er iskaldt og taket slår sprekker. Demonen spytter gul væske på Merrin og sengen Regan ligger i begynner å sveve i luften. Regan stikker ut en enorm, svart tunge – spottende; samtidig som bildet vekker assosiasjoner til en slange. Satan blir ofte omtalt som en slange eller orm, for eksempel i Det nye testamente: «Den store dragen ble kastet ned, den gamle slangen, han som kalles djevelen og Satan, og som forfører hele verden» (Johannes åpenbaring, 12:9). Videre i ritualet banner demonen og spotter Gud. Den gjør alt den kan for å skade Merrin og Karras med sine giftige ord. Demonen virker lite imponert over de to prestenes eksorsismeritual. «I cast you out, unclean spirit» brøler Merrin. «Shove it up your ass, you faggot» svarer demonen Pazuzu snerrerende (The Exorcist, 1973, 01:44:49).

Filmen gir i denne sekvensen et inntrykk av ondskap – det er som om barnerommet i seg selv har blitt et slags helvete. Her brukes Hollywoods spesialeffekter til sitt ytterste, og grusomhetene fortsetter å eskalere inntil demonen er drevet ut og begge prestene er døde. Det hele fungerer etter typiske regler for filmdramaturgi: altså å bygge opp spenningen mest mulig mot filmens klimaks. Det fungerer ypperlig i et filmunivers, men har ikke mye rot i virkelighetens eksorsismeritual. Fader Amorth beskriver flere av de ritualene han selv skal ha gjennomført, og nevner iblant å ha vært vitne til spesielle fenomen, men ikke i nærheten av så mange eller så spektakulære som det fremstår i *The Exorcist* (1973). Amorth viser blant annet til et tilfelle der han var nødt til å utføre jevnlig eksorsismeritual som foregikk over en periode på flere år på en 17 år gammel jente (1999, s. 49). Ifølge Amorth finnes det ikke et fast mønster for besettelse. Han hevder å ha utført eksorsismeritual på to besatte mennesker som satt helt rolig og var fullstendig stille under hele ritualet (1999, s. 33). Med andre ord er ikke banning og skriking obligatoriske fenomen under et slikt ritual.

De to prestene, Karras og Merrin, ber knelende foran demonen som er bundet fast i Regans seng. Merrin leder en bønn som er hentet fra *Rituale Romanum*, men begynner først ritualet med Fader Vår. Deretter setter Merrin i gang med bønner, «Salme 53» under «Rite of Exorcism», som, med unntak av den siste delen med Regans navn, er hentet fra det katolske ritualet:

Holy Lord, Almighty Father, Everlasting God, and Father of our Lord, Jesus Christ, who once and for all, consigned that fallen tyrant to the flames of Hell, who sent your only begotten Son into the world to crush that roaring lion. Hasten to our call for help and snatch from ruination and from the clutches of the Noon-Day Devil, this human

being, made in your image and likeness. Strike terror, Lord, into the beast now laying waste to your vineyard. Let Your mighty hand cast him out of Your servant, Regan Teresa MacNeil, so he may no longer hold captive this person whom it pleased You to make in Your image and to redeem through Your Son, who lives and reigns with You, in the Unity of the Holy Spirit, God, forever and ever (The Exorcist, 1973, 01:41:53).

Etter denne bønnen fortsetter Merrin og Karras å sitere direkte fra *Rituale Romanum*, sannsynligvis fra et eksemplar utgitt før 1964-versjonen, da bønnen i filmen bruker eldre ordvarianter. Her vil jeg illustrere forskjellen mellom den ekte *Rituale Romanum* fra 1964 og versjonen som brukes, eller er laget for, filmen. Etersom ritualet blir mer intenst dunderer Merrins stemme: «I cast you out, unclean spirit! In the name of our Lord, Jesus Christ! It is He who commands you! He who flung you from the heights of Heaven to the depths of Hell! Be gone from this creature of God! Be gone in the name of the Father, and the Son, and the Holy Spirit» (The Exorcist, 1973, 01:44:44). I *Rituale Romanum* lyder bønnen slik:

I cast you out, unclean spirit, along with every satanic power of the enemy, every spectre from hell, and all your fell companions; in the name of our Lord Jesus Christ. [...] For it is He who commands you, He who flung you headlong from the heights of heaven into the depths of hell. [...] Hearken, therefore, and tremble in fear, Satan, you enemy of the faith, you foe of the human race, you begetter of death, you robber of life, you corrupter of justice, you root of all evil and vice; seducer of men, betrayer of the nations, instigator of envy, font of avarice, fomentor of discord, author of pain and sorrow (Weller, 1964, s. 650).

Bønnen som brukes i filmen stammer dermed i hovedsak fra *Rituale Romanum*, men fremstår som en forenklet versjon. Dette kan være et bevisst valg fra filmskapernes side. De sparer tid på å utheve de viktigste, og mest treffende, delene av bønnene fra det katolske ritualet. Publikum slipper også å høre på en meget lang bønn bli resitert; isteden blir vi servert et slags sammendrag og får se demonens reaksjon på de hellige ordene.

Til tross for at Damien Karras og fader Merrin gjør så godt de kan, mislykkes filmens eksorsismeritual fullstendig. Merrin blir funnet død på gulvet, tilsynelatende etter å ha omkommet av et hjerteinfarkt. Demonen, i skikkelse av Regan, sitter i hjørnet av sengen, som et skremt barn. Men demonen har et fascinert uttrykk i ansiktet, og det er tydelig at den har glede i det som har hendt. Istedenfor å fortsette ritualet, hiver Karras seg over demonen, slår

den og befaler den å besette ham i stedet for Regan. I et kort øyeblikk ser vi at Karras er besatt, før han hiver seg ut av vinduet og ruller ned den lange trappen på utsiden. Demonen er borte, og Regan er fri. Men hennes frigjørelse er altså ikke et resultat av en vellykket eksorsisme, men på grunn av Karras sitt uselviske offer. Ritualet ble aldri fullført, fordi begge eksorsistene er døde. Denne slutten etterlater publikum med flere spørsmål enn svar. Hva hindrer Pazuzu, som ikke er bundet av en fysisk kropp, å besette henne på nytt? Betyr det at Pazuzu selv blir skadet dersom vertskroppen dør? Hvorfor får den da Regans kropp til å skade seg selv? Tidligere i filmen sier Pazuzu at den ønsker at Regan skal dø og ligge stinkende i jorda (The Exorcist, 1973, 01:28:15). Filmene tar ikke opp disse spørsmålene, men ifølge den katolske forståelsen av demonbesettelse er ikke en besatt person fri før eksorsisten har frigjort vedkommende. I filmens oppfølger, *Exorcist II: The Heretic* (1977), oppdager Regan at demonen fremdeles holder til inne i henne, selv om hun ikke husker noe fra selve eksorsismen i den første filmen. Hendelsene i denne oppfølgeren ble ignorert når filmserien fortsatte med *The Exorcist III* (1990).

## 4.5 Filmens personer og deres livssituasjon

Filmens sentrale personer er skuespilleren Chris MacNeil og datteren Regan MacNeil, den unge jenta som blir offer for demonen Pazuzu. De har et usedvanlig godt forhold til hverandre. Presten Damien Karras er på mange måter filmens andre sentrum; hans personlige problemer utforskes parallelt med Regans besettelse. Fader Merrin er en aldrende prest og en av Den katolske kirkes få eksorsister. Politimannen Kinderman prøver samtidig å løse mysteriet rundt en rekke drap som kan knyttes til Regan. I narrativ teori finner vi begrepet «karakterisering», som handler om hvordan man skal etablere persontyper. I og med at en film ikke vil gi publikum samme innsikt i en karakters tanker som en litterær tekst har mulighet til, er det desto viktigere å etablere karakterene på en klar og tydelig måte. For eksempel blir Chris tidlig etablert som ambisiøs skuespiller som er glad i sin datter. Ved å etablere dette gode forholdet mellom mor og datter, åpner filmskaperne for at publikum kan identifisere seg med Chris og føle sympati for henne når hun sliter med Regans demoniske oppførsel. Karras, derimot, blir introdusert som en konfliktfylt og plaget mann, noe som er sentralt for filmens tema.

Prestene i *The Exorcist* (1973) spiller forskjellige roller, selv om de alle til en viss grad er der for støtte og stabilitet. Fader Dyer er en prest som liker å feste og ha det moro. Dyer har en liten rolle i *The Exorcist* (1973), men er en av hovedpersonene i neste film som skal analyseres: *The Exorcist III* (1990). Han fremstår mer som en venn for fader Karras, som på sin side sliter med sin tro. Karras får et stort ansvar når han blir kjent med Chris MacNeil, som blir avhengig av hans ekspertise.

Karras sliter med store personlige problemer, ettersom han er fanget mellom sin hengivenhet til Den katolske kirke og sin ensomme mor. Han har tatt et løfte om fattigdom, og klarer ikke å hjelpe moren økonomisk når hun er døende og trenger ekstra pleie. Dette er noe moren klandrer ham for, og det blir en kilde til fortvilelse for Karras. Han sliter derfor med skyldfølelse overfor henne; skyld er et klassisk kristent tema. Selv om Karras har store trosmessige og emosjonelle problemer på grunn av dette, fremstår han likevel som sterk og trygg i sitt yrke som prest / psykiater. Han gjør så godt han kan for å hjelpe familien MacNeil, og blir en trøst for Chris. Karras har en dobbeltrolle i filmen; som prest og psykiater står han plantet i både den religiøse og den vitenskapelige sfæren. Det er denne opposisjonen mellom det guddommelige og det sekulære som forårsaker skyldfølelse hos Karras. Hadde han valgt et sekulært yrke som psykiater, ville han hatt råd til å hjelpe sin døende mor. Hans tilhørighet til kirken er derfor en medvirkende årsak til at hans mor dør i fattigdom. Det er Karras sitt møte med djevelen, i form av Pazuzu, som gjenoppretter hans kristne tro.

Fader Merrin er den stødige og urokkelige klippen i filmen. Demonen klarer ikke å bryte ham ned psykisk, og det blir sterkt antydning at Merrin har kjempet mot akkurat denne demonen tidligere. Selv om demonen ikke klarer å ødelegge Merrins tro, lykkes demonen i å ta hans liv.

Det hersker ikke stor tvil om at prestene i filmen blir fremstilt på en god måte. De opptrer som uselviske og rede til å ofre sine liv for Regan. Til tross for sin opprinnelige skepsis, gjør Damien Karras alt han kan for å bedømme om besettelsen er ekte, og deretter hjelpe Regan. Fader Merrin, eksorsisten, opptrer som filmens heltmodige skikkelse. Eksorsisten kan tolkes som Guds hellige kriger, ladet med bønnene i *Rituale Romanum* som ammunisjon mot demoniske krefter.

#### 4.5.1 Filmens behandling av kvinner

De kvinnelige skikkelsene i filmen blir skildret som svakere enn de mannlige. Spesielt gjelder dette Chris MacNeil, som naturligvis er fortvilet og frustrert over datterens situasjon. Hun har lett for å bryte ut i hysteriske anfall gjennom store deler av filmen, spesielt når psykologer, leger og prester er ute av stand til å hjelpe henne.

Katolisismen som institusjon er mannsdominert og patriarkalsk. En mulig forklaring på hvorfor kvinner er mer utsatt for besettelse enn menn, kan være synet på kvinnen som svakere og mer tilbøyelig for demonisk innflytelse. Her kan vi trekke paralleller til den kristne skapelsesberetningen og syndefallet, hvor Eva blir fristet av slangen til å spise av Kunnskapens tre. I skapelsesberetningen blir Eva derfor den ulydige kvinnen som har skyld i menneskehetens brudd med den kristne guden, som bestemmer at mannen skal råde over kvinnen (Mikaelsson, 1990, s. 14). Opp gjennom historien kan vi finne eksempler på at den patriarkalske kirken tar utgangspunkt i syndefallet når den argumenterer for at kvinnen er dårligere stilt enn mannen. «Mannligheten assosieres med ånd, tenkning og moralsk styrke, mens kvinneligheten forbindes med kropp, begjær og moralsk svakhet» (Mikaelsson, 1990, s. 19). Robert Muchembled, professor i historie, skriver at kvinner i middelalderen kunne bli oppfattet som uferdige vesener og ufullstendige menn. Det var derfor de var så skjøre. Ifølge flere av samtidens forfattere var kvinner også temperamentsfulle, løgnaktige og overtroiske. Kvinner syndet ofte, særlig i form av begjær, misunnelse, forfengelighet og stolthet. Menn måtte passe seg for kvinnens listige knep, som var direkte inspirert av Satan (Muchembled, 2003, s. 75). Fader Gabriele Amorth skriver at alle eksorsister møter og velsigner flere kvinner enn menn. Amorth mener at kvinner er mer sårbare ovenfor demoniske angrep fordi djevelen tror at han kan bruke kvinner som et slags agn, med det formål å såre menn i tillegg (2002, s. 184).

I *Rituale Romanums* oversikt over hvilke regler som gjelder for en eksorsisme blir offeret for besettelsen henvist til som «en besatt person». Teksten sier ikke noe om hvilket kjønn som oftest er besatt av en demon og behøver behandling av en eksorsist.

Når det gjelder filmversjonen av *The Exorcist* (1973), kan jeg tenke meg flere grunner til at det er en ung jente som blir besatt. Skrekkfilmens mål er ofte å skremme og vekke ubehag hos publikum. I filmen blir det unge og uskyldige fordervet og korrupt. For publikum er det mer sjokkerende å se et barn, uansett kjønn, gjennomgå denne umenneskelige forvandlingen. Jenta banner, kaster opp grønn, stinkende gugge, masturberer med et krusifiks og dreper andre mennesker. Dette er handlinger som er utrolig fjernt fra det vi forestiller oss

at barn skal være involvert i, og vekker etter min mening en sterkere reaksjon enn om det var en voksen mann som var besatt.

#### **4.5.2 Det avskyelige**

I sin bok *Powers of Horror* fra 1982 introduserte filosofen Julia Kristeva begrepet «*abjection*». Med dette begrepet mener hun det som «ikke respekterer grenser, posisjoner, regler», og det som «forstyrrer identitet, system, orden» (Creed, 1996, s. 36). På norsk kan «the abject» eller «abjection» oversettes med «det avskyelige» eller «frastøtende». Kristeva forsøker å belyse hvordan «det avskyelige», som en kilde til skrekk, fungerer innenfor patriarkalske samfunn som et middel for å separere det menneskelige fra det ikke-menneskelige. Kristeva mener at et barn vil støte fra seg sin mor, som blir avskyelig i det øyeblikket barnet avviser henne til fordel for sin far, som representerer den symbolske orden (Creed, 1996, s. 36).

Begrepet videreføres til filmteori av Barbara Creed. Det grusomme og monstrøse i skrekksjangeren har sin forankring i religiøse og historiske forestillinger om hva som er «avskyelig»: seksuell umoral og andre perversjoner, kroppslige endringer, forråtnelse, død, menneskelig offer, mord, et lik, den kvinnelige kroppen og incest (Creed, 1996, s. 37). Dessuten er den besatte avskyelig i den forstand at grensen mellom selvet og «det andre» har blitt overtrådt. I *The Exorcist* (1973) er denne overtredelsen desto mer avskyelig fordi personligheten som invaderer Regan er av det motsatte kjønn, og derfor blir kjønnsgrenser også krenket (Creed, 2011, s. 197).

Det avskyelige sammenkoblet med filmens fokus på kvinnelig seksualitet kommer best til uttrykk i en scene hvor den besatte Regan forsøker å tvinge seg til et seksuelt møte med sin mor. Chris stormer inn på Regans rom når hun hører forferdelig bråk der inne fra. Møbler kastes rundt i rommet, og på sengen ligger Regan, med ansiktet dekket av blod, og stikker kjønnsorganene sine gjentatte ganger med et krusifiks. Med en dyp, maskulin stemme brøler hun «Let Jesus fuck you!». Når Chris forsøker å roe henne ned, tar Regan tak i hodet hennes og dytter det inntil de blodige kjønnsorganene. «Lick me! Lick me!» gjentar den besatte jenta (*The Exorcist*, 1973, 01:15:49). Deretter slår hun sin mor hardt i ansiktet. Her understreker Barbara Creed at denne scenen viser Regans endelige forvandling fra en uskyldig til en djevel, og at denne transformasjonen er seksuell av natur. Den antyder at

familiehjemmet, det som bør være kjernen for trygghet og moralske verdier, er bygget på undertrykte seksuelle lyster mellom mor og datter (2011, s. 202).

De mannlige karakterene i filmen blir fremstilt som beherskede og hjelpsomme. Prestene representerer den symbolske orden. Det blir opp til mennene å hjelpe kvinnen til å innta sin normale plass. Selv er jeg enig i at prestene symboliserer den bestående orden, men jeg synes ellers at Barbara Creed går litt for langt i sine argumenter angående et undertrykt seksuelt forhold mellom mor og datter. Jeg tror at forfatter William Peter Blatty har inkludert disse scenene kun for å sjokkere, forferde og å illustrere hvor grusom demonen egentlig er.

#### **4.5.3 Spiritisme og katolsk moral**

Det er ikke bare gjennom eksorsismeritualet at katolisismens innflytelse kommer frem. Familien MacNeils livssituasjon bryter med katolsk moral på flere områder. Blant annet er Regans mor, skuespilleren Chris MacNeil skilt fra sin mann, og hun tillater at Regan leker med spiritisme. På 70-tallet i USA var ikke dette en normal situasjon i hjemmet. Det faktum at hun er skilt og krangler med sin eksmann over telefonen, blir tatt opp som en mulig grunn til Regans rare symptomer og oppførsel. Ekteskapet er et sakrament i katolisismen, og anses som hellig. Man kan si at Chris har sviktet sitt hustru-kall. Når publikum stifter bekjentskap med Regan og Chris, er det en familie i oppbrudd. Faren har flyttet til en europeisk storby, og har relativt liten kontakt med sin datter.

Chris identifiserer seg selv som ateist, men filmen legger ikke opp til at Regans besettelse kan tolkes som en slags guddommelig straff for morens mangel på tro. Det faktum at hun er skilt og lar datteren holde på med et ouija-brett kan heller være årsaker til at demonen valgte ut Regan som vertskropp. Spiritisme, og alternative retninger som New Age, er et fenomen Den katolske kirke ser på som spesielt farlig. Den katolske kirke mener at New Age går imot kristendommen og forvrenger Guds ord (Vatikanet, 2003). Den katolske biskopen Julian Porteous mener at det å sysle med det okkulte vil gi en øyeblikkelig mulighet for demonisk aktivitet. Alle former for spådom, som for eksempel seanser, ouija-brett og tarot-kort er en synd mot den katolske troen og en invitasjon til mørke krefter (Porteous, 2012, s. 18). Det er nettopp gjennom spiritisme og selve ouija-brettet at Regan for første gang stifter bekjentskap med demonen, som utgir seg som en venn under navnet «Captain Howdy». Kanskje ville den fraværende faren ha satt en stopper for spiritisme-interessen dersom han fremdeles var en del av husholdet?

## 4.6 Filmatiske virkemidler

Film har mer enn noe annet medium makt til å skape stemning. I *The Exorcists* (1973) tilfelle skaper den en truende og uhyggelig stemning ved bruk av kamerabevegelser, spesialeffekter, forvarsler, musikk, lyd og subliminale bilder.

Det er først og fremst gjennom kamerabevegelser at filmen skiller seg ut fra andre kunstformer. Kameraet trenger ikke være statisk, det kan bevege seg fra side til side, eller opp og ned. Når filmen introduserer flere av hovedpersonene filmer kameraet dem bakfra, som om noe sniker seg mot dem. I sin analyse av *The Exorcist* (1973) skriver Mark Kermode at hver gang filmen skal til å avsløre en ny skrekkinngytende scene i Regans rom, så farer kameraet raskt mot den lukkede døren (2012, s. 42). Det er som om vi blir trukket ubønhørlig mot den onde kraften som befinner seg der inne. I narrativ teori finner vi begrepet fokalisering, som innen film henviser til kameraet. Det er filmkameraets utsnitt som avgjør hva publikum skal se, og hvor lenge. I *The Exorcist* (1973) er kameraet den allestedsnærværende og stumme fortelleren. Det er gjennom kameraet at vi får et innblikk i karakterenes liv.

I filmanalyse er «mise-en-scene» et sentralt begrep. Mise-en-scene henviser til alle elementer som er plassert foran kamera: omgivelser, dekor, lyssetting, kostymer og skuespillere (Bordwell & Thompson, 2010, s. 733). I *The Exorcist* (1973) manipulerer filmskaperne mise-en-scene for å intensivere betydningen av enkelte scener. Dette gjelder for eksempel eksorsismeritualet, hvor Regans soverom fremstilles som iskaldt: prestene puster ut frostrøyk mens de står i det mørklagte rommet. På denne måten forvandles et vanlig rom til noe overnaturlig, og dette er på grunn av manipulering av det som befinner seg foran kamera. Et annet eksempel er når Regan undersøkes på sykehuset, og hjernen hennes skal skannes. I en kort stund ser vi skyggen av et kors på pannen hennes (*The Exorcist*, 1973, 00:49:52). Begrepet narrativt rom er relatert til denne forståelsen av mise-en-scene. Som allerede nevnt er narrativt rom det fiktive universet som den narrative diskursen fremstiller. I en filmatisk forstand betyr dette det som filmkameraet fanger opp og viser tilskueren. Det narrative rommet inneholder både ørkenen i Irak og diverse lokaler i Georgetown, men det narrative rommet i filmen er først og fremst MacNeil-familiens hus. Det er her brorparten av filmen utspiller seg, og det er her filmen viser oss de grufulle, demoniske forandringene Regan blir utsatt for.

Lyssettingen er også viktig i mise-en-scene, og regissør William Friedkin leker seg med bruken av lys og skygge gjennom hele filmen. Regan sitt mørke soverom står som en



kontrast til hvor opplyst resten av huset er. Mens Merrin og Karras sitter i trappen utenfor Regans værelse, gjør gelenderet at Karras sitt ansikt er delvis opplyst, og delvis skyggelagt (The Exorcist, 1973, 01:49:17). Dette symboliser konflikten Karras har slitt med gjennom hele filmen, tro og tvil, og viser hvordan regissøren kan benytte seg av symbolske virkemidler gjennom mise-en-scene. Et annet eksempel er den berømte scenen hvor fader Merrin ankommer huset. Det er natt, og Merrin står som en silhuett i en svak tåke, opplyst av den ene lyktestolpen på gaten og vinduene fra huset.

Bruken av lyd i *The Exorcist* (1973) balanserer mellom *diegetisk* og *ikke-diegetisk*. Stemmer, musikk eller lydeffekter som stammer innenfra filmens verden er diegetisk. Dersom disse lydene har sin opprinnelse utenfor filmens verden, som ofte er tilfelle med filmmusikk, kalles det ikke-diegetisk (Bordwell & Thompson, 2010, s. 732f). Filmens musikk er i all hovedsak ikke-diegetisk, men *The Exorcist* (1973) er ikke avhengig av musikk for å skape uhyggelig stemning. Filmskaperne har isteden vektlagt demoniske lyder, grynt og skrik. Selv om karakterene i filmen ikke gir tegn til å alltid høre disse lydene, som for eksempel når Merrin står ovenfor statuen av Pazuzu i filmens prolog, blir de likevel påvirket av en slags lydkraft. Filmskaperne bruker derfor det demoniske lydbildet for å illustrere det ondskapsfulle i filmen.

Små glimt av Pazuzus, og andre demoniske ansikt, har blitt klippet inn i filmen på diverse punkt – disse varer bare i en brøkdel av et sekund; såkalte subliminale bilder. Disse bildene bidrar til å gi en følelse av at det demoniske er til stede i selve filmen.

Visuelle forvarsler kommer til uttrykk på flere måter. I starten av filmen står vinduet åpent på Regans soverom. Ikke bare er dette et tegn på at noe har tatt seg inn i huset, men akkurat det vinduet er involvert i to dødsfall senere i filmen. Både regissøren Burke Dennings og presten Damien Karras faller ut vinduet og ned de bratte trappene utenfor. Filmens prolog er også full av forvarsler, spesielt tydelig i Merrins funn av statuen av Pazuzu.

I tillegg er filmen den av de tre jeg har analysert som inneholder flest spesialeffekter. Alt fra levitering, roterende hoder, oppkast og flyvende møbler har allerede blitt diskutert. Sammenlagt bidrar disse elementene til filmens ekle og uhyggelige stemning.

## 4.7 Betydning av kristen ikonografi

I filmen har statuer en stor betydning. I filmens prolog finner fader Merrin en medaljong og et lite statuehode av demonen Pazuzu, som åpenbart er ment å være urovekkende. Vi ser tydelig

at statuehodet forstyrrer Merrin – han blir skjelvende og nervøs. Han drar like etter til noen ruiner hvor han står foran en mye større statue av Pazuzu – med vinger og klør. Denne statuen går igjen gjennom hele filmen. I filmens siste del, under eksorsismeritualet, oppstår det en pause. Den besatte Regan sitter på huk i sengen sin og strekker hånden sin oppover mot himmelen. I denne scenen dukker statuen av Pazuzu opp ved siden av henne – her ser vi altså både Pazuzu i eldgammel avbildet form, og Pazuzu i den moderne verden i besettelse av en ung jente.

Men også i Washington D. C, hvor mesteparten av filmens handling foregår, kommer statuer inn i bildet. I en katolsk kirke har statuer av jomfru Maria blitt skjendet. Vanhelligelsen har tatt form av å gi henne svarte og røde horn som bryster, og en lang svart, spiss penis. I tillegg er statuen tilsølt av det som ser ut som blod. Dette kan tolkes som en parodi på Marias jomfrudom. I katolsk ikonografi «symboliserer Maria kirken som troens mor og beskytter» (Winje, 2001, s. 149). I tillegg kobles statuen av Maria visuelt med statuen av Pazuzu som ble vist i filmens begynnelse. Ved å skjende statuen som forestiller Maria, viser demonen sin forakt overfor kristendommen og kirken. Den prøver å bevise at kristne bilder og ideer ikke har noen reell makt over den. Demonen gjør som den vil; ødeleggelse av kristne billedforestillinger er mulig for den. På mange måter er det ikke bare statuen av Maria som blir skjendet av demonen – kroppen til unge Regan MacNeil blir også skjendet. Demonen overtar både vilje kropp og gjør uenevnelige ting med den.

Hva er egentlig en statue i filmen? Film, mer enn noe annet medium, kan levendegjøre statuer. En statue i *The Exorcist* (1973) er mer enn et livløst objekt: de rommer demoniske eller guddommelige krefter. På samme måte som monolitten i *2001: A Space Odyssey* (1968) ble en kilde til uro på grunn av stemningsfull og skremmende musikkbruk og kameravinkler, får statuene i *The Exorcist* (1973) et eget liv. Det at statuer har «liv» gjør at statuene kan kommunisere mer enn de ville gjort som livløse symbol.

I gamle Mesopotamia var alle store guder representert i templene sine av antropomorfe statuer (Wiggermann, 1995, s. 1862). Gudestatuen ble altså tillagt menneskelige egenskaper. Statuene ble konstruert, eller «født», med stor forsiktighet. Det ble trodd at ritualer omformet materialene den var laget av til «kjøtt og bein», og statuene ble deretter skjenket liv (Wiggermann, 1995, s. 1862). Et eksempel på et slikt ritual som omhandlet disse «levende» statuene gikk under navnet *mīs pî*, som betyr «munnvasking». Et lignende ritual ble kalt *pit pî*, som betyr «munnåpning». I slike ritualer så man ikke for seg at statuens materielle form representerte den guddommen den forestilte, men at denne

guddommen faktisk manifesterte seg i statuen. Ikonet fikk da makten til å snakke, se og handle (Walker & Dick, 1999, s. 57). Det har altså lenge eksistert forestillinger om at statuer er noe mer enn livløst materiale. Denne type «levende» statue eksisterte for å bli bedt og ofret til. Man kan tenke seg at de gamle statuene i Mesopotamia hadde en slags bevissthet i seg. På samme måte har den demonlignende statuen som forestiller Pazuzu i begynnelsen av filmen noe bevissthetslignende over seg, som om den følger med på hendelsene i verden.

I filmen brukes mennesker analogt med statuer. Pazuzu, eller i det minste Pazuzus demoniske kraft, er til stede i statuen som forestiller ham, noe som understrekes når statuen dukker opp i Regans rom under eksorsismeritualet. Demonen lever både i statuen og i Regan. At en demon kan ta bolig i et menneske på samme måte som en statue, er en del av «*the uncanny*», eller det «*det uhyggelige*». Dette begrepet stammer fra Sigmund Freud, som kalte det for «*das Unheimliche*» (Cowan, 2008, s. 74). Det Freud mener med dette begrepet er at frykt og redsel fremkalles av at det som er velkjent, trygt og kjærlig blir snudd på hodet (Cowan, 2008, s. 74). «Det uhyggelige» kan brukes om besettelsen av Regan, fordi selve forestillingen om å bli besatt er uhyggelig for publikum. Vi er også en beholder for invaderende krefter, dersom man følger tankegangen i *The Exorcist* (1973). Det velkjente og trygge, i dette tilfellet vår egen kropp, blir kontrollert og fordervet av en fremmed kraft.

Pazuzu er en assyrisk og babylonsk demonisk gud fra det første årtusen før vår tidsregning. Han blir ofte ansett som en ond demon fra underverdenen, men kan også ha hatt en velgjørende rolle som beskytter mot pestbefengte vinder. Amuletter som forestilte Pazuzus hode ble derfor vanlig som magisk beskyttelse (Black & Green, 1992, s. 148).

Dens virkemåter var sykdom og kvalme, skriver William Peter Blatty i boken *The Exorcist* fra 1971 (Blatty, 1971, s. 3). Statuen av Pazuzu beskrives som å ha «fillete vinger og klør som føtter, en oppsvulmet, stubbete penis og en munn utstrakt i et vilt glis» (Blatty, 1971, s. 5). I filmen drar også Merrin for å se på statuen (*The Exorcist*, 1973, 00:09:09). Til tross for denne urovekkende fremstillingen av statuen, vil ikke den gjennomsnittlige publikumgjenger ha noe grunnlag til å forstå at dette dreier seg om en mesopotamisk demon. De spesielt interesserte i religionsfaget, og lesere av boken *The Exorcist* (1971), vil derimot kunne kjenne igjen demonen og dens virkemåte. Det er derfor snakk om publikumsvariasjon i dette tilfellet.

Selv hevder Pazuzu på et tidspunkt å være Satan (*The Exorcist*, 1973, 01:20:53). «I'm not Regan» sier demonen i filmen. «I am the devil». Det er imidlertid ikke ukjent at kristendommen oppfattet andre, hedenske guder som demoner. Et eksempel er Tatian, en

tidlig kristen forfatter og teolog som levde fra ca 110 til 170 år etter vår tidsregning, og som skrev at de greske gudene var å regne som demoner, med Zevs i spissen (1971, s. 68). En av kirkefedrene, Klemens av Alexandria, er enig i dette synet på hedenske guder: han skrev at de hedenske gudene som ble dyrket egentlig var demoner. I tillegg kalte han Apollo, Artemis, Demeter og Zevs for «store demoner» (1971, s. 182).

## 4.8 Tro og tvil

Filmen, og boken, foregår i et tydelig religiøst univers. Katolske prester, jesuitter og kirker med statuer av jomfru Maria dukker sporadisk opp gjennom filmen.

Både filmen og boken har et solid grunnlag i katolisismen, og man kan tolke historien som en kamp mellom tro og tvil. Regans mor, Chris MacNeil, er som nevnt ateist og har ikke gitt Regan en religiøs oppdragelse. Når Regan da blir besatt, tvinges Chris til å tenke over religiøse spørsmål. På mange måter blir også besettelsen av Regan MacNeil den trossmessige redningen for den katolske presten Damien Karras. I starten av filmen sliter Karras med sin religion, og betror en kollega at han er i ferd med å miste sin tro. Når han gradvis skjønner at besettelsen av Regan er ekte, får han troen, og håpet, tilbake. Men demonen benytter også sjansen til å torturere Karras med syn og drømmer av at hans mor har havnet i helvete. I Blattys bok sliter Chris MacNeil fremdeles med trosspørsmålet i slutten av historien. Hun synes det er vanskelig å tro på en gud fordi han aldri snakker eller viser seg frem. Djevelen er derimot lettere å akseptere fordi «krypene hele tiden reklamerer for seg selv» (Blatty, 1971, s. 374). Hun får da følgende spørsmål fra fader Dyer: «Men dersom all ondskapen i verden får deg til å tenke at det kan eksistere en djevel, Chris, hvordan kan du gjøre rede for all godheten?» (Blatty, 1971, s. 374, min oversettelse). Filmens slutt indikerer at Chris kan ha åpnet seg for spirituelle muligheter etter prøvelsene hun har blitt stilt overfor. I likhet med boken inkluderer filmen en slags epilog hvor fader Dyer kommer for å ta farvel. I denne epilogen aksepterer Chris en medaljong som forestiller Sankt Josef, noe som tyder på at medaljongens religiøse dimensjon nå er av en viss betydning for henne. Når Regan MacNeil kommer ut av huset, med svake merker etter kutt i ansiktet, blir vi fortalt at hun ikke husker noe fra besettelsen. Hun får øye på Dyers prestekrage, reiser seg på tå og gir ham et kyss på kinnet. Det er som om hun får et øyeblikk av gjenkjennelse; prestekragen symboliserer noe trygt og godt, og ikke minst *hjelpsomt*.

## 4.9 Avslutning

I dette kapitlet har jeg kommet frem til at *The Exorcist* (1973) i all hovedsak er en film som er tro mot den katolske oppfatningen av demonologi og eksorsisme. Dette kommer spesielt tydelig frem ved at de katolske prestene overholder og respekterer de reglene for eksorsisme som står skrevet i *Rituale Romanum*. Det store unntaket må være hvordan den besatte Regan blir fremstilt som et klassisk Hollywood-monster i en skrekkfilm. Ekte eksorsister, som fader Gabriele Amorth, forteller om desidert mer subtile symptomer og reaksjoner under et virkelig eksorsismeritual.

Spenningen mellom det vitenskapelige og det religiøse ligger hele tiden i bakgrunnen. Dette illustreres best med presten Damien Karras, som både er prest og psykiater. Moderne medisin er ute av stand til å hjelpe Regan. Det er kirken, med sine mystiske ritualer, som alene er skikket til å stå imot den demoniske trusselen. Dermed gir filmen en legitimitet til kirken og det religiøse.

Filmen handler i bunn og grunn om den evige kampen mellom det gode og det onde. Til tross for demonens grusomme ord og handlinger, er den med på å gjenopprette den kristne troen for flere av filmens karakterer.

# 5. Analyse av The Exorcist III

«Have I helped your unbelief?»

- Demonen Pazuzu, *The Exorcist III* (1990)

I denne analysen av filmen *The Exorcist III* fra 1990 vil jeg, som i forrige kapittel, vektlegge den katolske forståelsen for demonbesettelse og eksorsisme. På grunn av at denne filmen er annerledes strukturert, både filmatisk og tematisk, i forhold til *The Exorcist* (1973) vil også analysen farges av dette.

## 5.1 Filmens tilblivelse

I 1983 utgav William Peter Blatty oppfølgeren til sin populære bok *The Exorcist* (1971). Boken het *Legion*, og var en direkte oppfølger som foregikk omtrent femten år etter originalen. *Legion* følger politimannen Kinderman, som hadde en mindre, men sentral, rolle i den første boken. Han må her løse en rekke mord som er utført på en blasfemisk måte. Filmversjonen utkom i 1990, og forfatteren, Blatty, sitter selv i regissørstolen. Filmen ignorerer hendelsene som fant sted i filmen *Exorcist II: The Heretic* (1977), et prosjekt Blatty ikke var involvert i. Boken *Legion* tar for seg besettelse, men et eksorsismeritual forekommer ikke. Grunnen til at boken kalles *Legion* er fordi demonen på et tidspunkt kaller seg selv for Legion, et navn som vi har sett i tidligere kapitler nevnes i Det nye testamente. Da det kom til filmversjonen, insisterte filmstudioet Morgan Creek Productions, som produserte filmen, på at det skulle være en eksorsisme med. På grunn av dette ble filmskaperne nødt til å igangsette en påkostet innspilling av et spektakulært eksorsismeritual, til tross for at dette ritualet ikke var en del av Blattys originale visjon for filmen (Kermode, 1998, s. xv).

## 5.2 Handlingsreferat

Filmen åpner i Georgetown og året er 1990. En katolsk prest, Fader Dyer (Ed Flanders), befinner seg ved trappene hvor fader Karras rullet ned og døde i den første filmen. Politimannen Kinderman (George C. Scott), som ledet etterforskningen i *The Exorcist* (1973),

husker tilbake på sin venn Damien Karras (Jason Miller), som døde på denne dagen femten år tidligere.

I en katolsk kirke blåses dørene opp mens et umenneskelig hyl kan høres i bakgrunnen. Statuen av Jesus sperrer opp øynene, og papirer og dokumenter blir kastet rundt inne i kirken. Det blir klart at scenen skal forestille en drøm, men vi blir ikke fortalt hvem sin drøm det er.

Dagen etter blir det funnet et korsfestet og halshugget lik av en ung afroamerikansk gutt, ved navn Kintry, ved havnen i Georgetown. Kinderman ber en av sine politimenn om å skaffe filene om Gemini-morderen, en seriemorder vi blir fortalt har vært død i femten år.

Etter begivenhetene i den første filmen har fader Dyer og Kinderman blitt venner. Hvert år møtes de på denne dagen, for å muntre hverandre opp. De går på kino for å se *It's a Wonderful Life* (1946) og etterpå forteller Kinderman de grufulle detaljene om morgenens drap til fader Dyer.

Scenen skifter deretter til en katolsk kirke, den samme som ble vist i starten av filmen, hvor en prest ved navn Kanavan er engasjert i skriftemål. En gammel dame ønsker å bekjenne sine synder. Hun bekjenner deretter 17 mord på unge kvinner og ler høyt. Kamera fokuserer deretter på blodet som renner langs kirkegulvet. Etterpå viser det seg at presten har blitt halshugget. Kinderman får også vite at unge Kintry ikke døde av halshuggingen, men at han hadde blitt dopet ned og paralyisert, og deretter var fullstendig bevisst mens morderen kuttet ham opp og naglet ham til det improviserte korset. Kintry døde av sakte kvelning.

Dagen etter har fader Dyer havnet på sykehus. Samme natt drømmer Kinderman at han treffer den unge gutten Kintry og fader Dyer i himmelen. Da han våkner, får han beskjed om at Dyer har blitt myrdet på sykehuset. Ved siden av liket av Dyer står det et lite bord med 21 krus, som inneholder alt av Dyers blod; ikke en dråpe har blitt sølt. På veggen, i Dyers blod, har det blitt skrevet «*IT'S A WONDERFULL LIFE*».

Kinderman er fra seg, men ønsker å etterforske saken selv. Han intervjuer flere av sykehusets ansatte, som ikke har merket noe mistenkelig. Kinderman forteller derfor sin teori til personalet på sykehuset. For femten år siden ble den hensynsløse seriemorderen, kalt Gemini, henrettet. Gemini kuttet av høyre pekefinger og risset inn Zodiac-tegnet i venstre håndflate på hvert av sine ofre. Kinderman har kunnet bekrefte at disse tegnene har vært til stede på de tre siste ofrene. Gemini-morderen pleide alltid å legge til en ekstra «L» i brevene han sendte til pressen, som for eksempel «usefull». I tillegg drepte han bare mennesker med navn som begynte på K. Kinderman kan avsløre at Dyers mellomnavn var Kevin.

Kinderman besøker sykehusets psykiatriske avdeling med doktor Temple (Scott Wilson), som kan fortelle om en mann de fant vandrende for femten år siden med hukommelsestap. Mannen hadde vært helt stille og rolig inntil nylig, da han plutselig var blitt voldelig og hevdet at han var Gemini-morderen. Mannen kalles bare for pasient X. Når Kinderman går inn på rommet hans, oppdager han til sin forferdelse at mannen ligner på hans avdøde venn fader Karras, men mannen insisterer på at han er Gemini-morderen, skryter over å ha drept fader Dyer, og gir ikke inntrykk av å skjønne hvem Karras er.

Noen dager senere blir doktor Temple og en sykesøster funnet døde, og Kinderman returnerer til mannen som lignet på Karras. Han avslører at han er ånden til Gemini-morderen, som etter sin henrettelse fant bolig i Karras sin døende kropp. Gemini-morderen snakker om at hans «mester», sannsynligvis demonen Pazuzu, var rasende etter at Karras lurte ham ut av Regan MacNeil i den første filmen. Pazuzu hjalp Gemini-morderens ånd inn i Karras som hevn. Over en periode på 15 år har Pazuzu gradvis gjenopplivet den nesten døde Karras. Om kveldene forlater ånden Pasient X sin kropp, besetter eldre, senile pasienter på sykehuset og bruker dem til å begå mordene. Pasient X henviser altså til tre separate personligheter i én kropp: Damien Karras, Gemini-morderen og demonen Pazuzu.

Gemini-morderen besetter en gammel dame og bruker henne i forsøket på å ta livet av Kindermans datter. Når dette ikke går, gjør den besatte damen sitt beste for å ta livet av Kinderman – men angrepet får en brå slutt når den besettende Gemini-morderen plutselig trekker seg ut fra henne. Tilbake på sykehuset har en katolsk prest ved navn fader Morning (Nicol Williamson) ankommet og begynt på et eksorsismeritual på den besatte Pasient X. Eksorsismen lykkes ikke, og Morning blir tilsynelatende drept ved at huden hans flerres av. Kinderman ankommer, men blir kastet inn i veggen av en ukjent kraft. Det viser seg at fader Morning ikke er død, og han klarer å distrahere demonen ved å provosere den. Kinderman ber Karras om å kjempe imot demonens innflytelse, og i et lite øyeblikk klarer Karras å ta kontroll. Han ber Kinderman innstendig om å skyte ham, noe Kinderman gjør flere ganger. Gemini er vekk og Karras er fri fra besettelsen. «We won, Bill, now free me» sier Karras. Kinderman skyter ham i hodet og filmen avsluttes ved at Kinderman står og kikker på Karras sin grav.



### 5.3 Filmens dramaturgiske oppbygging

Filmens anslag er det blasfemiske mordet på den unge gutten Kintry. Publikum blir på denne måten interessert i historien og ønsker å vite hva som egentlig har skjedd, og hvem som myrdet gutten. Etter anslaget følger presentasjonen, hvor vi blir introdusert for fader Dyer og politimannen Kinderman. Disse to, da spesielt Kinderman, er filmens hovedpersoner. Filmen har forholdsvis få hjelpekonflikter, men vi kan si at fader Mornings planlegging for å drive ut demonen er en slik konflikt. Kindermans etterforskning og forsøk på å finne ut hvem som er morderen er filmens hovedkonflikt. En sentral handlingsfunksjon er karakteren Pasient X, som med sin kryptiske dialog driver Kinderman og handlingen videre. Neste punkt er fordypningen, hvor publikum engasjeres ytterligere i filmens historie. I *The Exorcist III* (1990) kan vi si at Kindermans intervju med pasient X er fordypningen. Deretter kommer konfliktopptrappingen, som leder direkte til filmens klimaks. Konfliktopptrappingen i denne filmen er Kindermans overbevisning om at pasient X i virkeligheten er den besatte Damien Karras. Etter dette følger klimakset, som er selve eksorsismeritualet. Til slutt kommer avrundingen; kampen er over, og publikum kan puste lettet ut. I likhet med *The Exorcist* (1973) er filmen ordnet i kronologisk rekkefølge; det er for eksempel ingen tilbakeblikk eller store hopp i det narrative handlingsforløpet.

### 5.4 Filmens skildring av besettelse og eksorsisme

Av de tre filmene jeg har valgt å analysere i denne masteroppgaven er *The Exorcist III* (1990) den eneste som inneholder en demonisk besettelse av en mann. I de to andre er det unge jenter som blir besatt, og dette er også det vanlige for de aller fleste filmer om eksorsisme<sup>1</sup>. I *The Exorcist* (1973) ble de avskyelige scenene med den bannende og blasfemiske demonen ekstra forstyrrende fordi handlingene ble utført av en ung og uskyldig jente. I *The Exorcist III* (1990) får vi ikke samme inntrykk. Pasient X / Gemini-morderen virker aldri spesielt sårbar eller uskyldig, og på grunn av dette får ikke publikum samme sympati med den besatte. Sympatien rettes heller mot Kinderman, som er nødt til å se sin gode venn besatt av en beryktet morder.

---

<sup>1</sup> Filmer hvor det er en kvinne som blir besatt inkluderer for eksempel *The Exorcist* (1973), *Exorcist II: The Heretic* (1977), *The Exorcism of Emily Rose* (2005), *Paranormal Activity* (2007), *The Last Exorcism* (2010), *Exorcismus* (2010), *The Devil Inside* (2012), *The Possession* (2012) og *The Last Exorcism Part II* (2013) for å nevne noen.

I løpet av filmen får vi vite at det er demonen Pazuzu som står bak det hele. Pazuzu nevnes riktignok ikke ved navn; pasient X kaller ham bare for «mesteren». Men pasient X forteller at mesteren var rasende på grunn av eksorsismen som ble utført på Regan MacNeil, slik at vi skjønner at det dreier seg om samme demon. Etter at den beryktede seriemorderen Gemini ble henrettet, hjalp Pazuzu ånden hans inn i Damien Karras sin døende kropp. Dette gjorde Pazuzu visstnok for å hevne seg på Karras. Dette bringer oss til et interessant spørsmål: dreier mesteparten av filmen seg i det hele tatt om demonisk besettelse? Det er tross alt ånden til en død person som har tatt bolig i Karras, ikke en demon. I *The Exorcist* (1973) kunne forfatteren og filmskaperne hente inspirasjon fra bibelske kilder om besettelse, som det finnes flere av. Det finnes ikke noe bibelsk materiale som tilsier at en demon kunne besette et lik. Filmens skildring av besettelse er ganske ulik *The Exorcist* (1973), først og fremst fordi demonisk besettelse ikke er i filmens fokus. *The Exorcist III* (1990) er i hovedsak et mordmysterium med en overnaturlig vri. Når politimannen Kinderman treffer pasient X, eller Gemini-morderen, på sykehusets psykiatriske avdeling, blir det ikke gjort klart at det dreier seg om en besatt person. Kinderman er, som nevnt, overrasket over å se likheten til sin avdøde venn; den katolske presten Damien Karras. Pasient X spilles av to forskjellige personer. Både Jason Miller, som spilte Karras i den originale filmen, og Brad Dourif spiller den gale morderen. Det er bare publikum som er vitne til forandringen av skuespillere; Kinderman er tilsynelatende ikke i stand til å oppfatte pasient X sine plutselige forandringer utseendemessig. Det jevnlige byttet av skuespillere oppnår likevel en treffende effekt i filmen, ved at forandringen illustrerer pasient X sine forskjellige personligheter. I *The Exorcist* (1973) var vi vitne til Regan MacNeils gradvise forråtnelse. Vi opplevde, sammen med henne, at de demoniske symptomene forverret seg, før demonen tok fullstendig kontroll. *The Exorcist III* (1990) fokuserer ikke på denne typen symptomer. Det eneste som tyder på at det dreier seg om en besettelse, er at pasient X uler og brøler som diverse dyr, og at øynene i noen øyeblikk blir opphovnet, rødsprengte og gule. Hvorfor skriker demonen som dyr? Dette er en måte å vise at den besatte personen mister sin menneskelighet. Dessuten har demoner tidligere i historien blitt fremstilt som dyr (Gilhus, 2006, s. 220). Mot slutten av filmen ender pasient X sin stemme seg til en mer maskulin variant, noe jeg tolker som at demonen Pazuzu endelig har inntatt kroppen hans.

I *The Exorcist* (1973) krøp Regan nedover trappen som en edderkopp. En lignende scene finner sted i *The Exorcist III* (1990). Her er Kinderman på besøk i avdelingen for senile. Kamera er plassert på andre siden av en glassdør, slik at publikum ser inn på ham gjennom døren, som en besøkende på sykehuset. I taket ser vi en gammel dame henge opp ned i taket.

Hun krabber bortover, igjen som en edderkopp og stopper rett over Kinderman. Her smiler hun glupsk, men klatrer deretter vekk igjen. Dette er nok Gemini-morderen som har besatt den gamle damen for å spionere på Kinderman. Også her bidrar scenen til et inntrykk av at det dreier seg om et unaturlig, og ikke minst overnaturlig, vesen.

I likhet med *The Exorcist* (1973) har demonen i skikkelse av Pazuzu en kjønnsnøytral stemme. Den høres kvinnelig ut, men samtidig maskulin. På denne måten fremstår demonen som noe fremmed og umenneskelig, som om noe overnaturlig prøver å benytte seg av menneskelige trekk.

#### **5.4.1 Eksorsismeritualet**

Når fader Morning ankommer cellen til pasient X, blir han hilst velkommen av stemmen til Pazuzu, som sier han er irritert over at Morning har avbrutt hans «sønn»; Gemini-morderen. «Denne gangen vil du tape», sier demonen (*Exorcist III*, 1990, 01:32:37). Dette tyder på at fader Morning har prøvd å drive ut demonen Pazuzu tidligere, men filmen tar ikke opp hvor eller når dette skal ha skjedd. I *The Exorcist* (1973) ble det hintet til at fader Merrin hadde kjempet mot Pazuzu en gang tidligere – og når Merrin møtte Pazuzu igjen i skikkelse av Regan MacNeil mistet han sitt liv.

Bønnen som brukes under eksorsismeritualet er hentet direkte fra *Rituale Romanum*, men bønningen har også denne gang blitt kortet ned. Igjen er det nok et bevisst valg fra filmskaperens side om å spare tid. I en «virkelig» katolsk eksorsisme er det spesielt viktig at eksorsisten leser hele bønningen tydelig, og gjentar enkelte setninger flere ganger dersom det virker som om den gjør ekstra skade på demonen. Når fader Morning leser opp denne kortfattede bønningen, kan vi høre at Pazuzu ler i bakgrunnen. I filmens univers kan dette tyde på at bønningen derfor blir for svak. Demonen har ingen problemer med å stå imot ritualets guddommelige kraft.

Selve sekvensen med eksorsismeritualet inneholder også flere overnaturlige elementer enn i den forrige filmen. I *The Exorcist* (1973) slo taket sprekker, og møbler ble kastet rundt i rommet. I *The Exorcist III* (1990) er det derimot gulvet i cellen som slår sprekker etter en serie lynnedslag og avslører et mørkt hull. Opp av dette hullet strekker det seg hender, og vi får se livløse, døde mennesker som sakte stiger opp fra avgrunnen, som om de prøver å unnsnippe helvete. Når fader Morning resiterer bønningen fra *Rituale Romanum*, blir han omringet av ild, samtidig som rommet kryr av slanger. De slynger seg om de barbente beina

hans, noe som kan tolkes som at fader Morning står foran demonen uten beskyttelse, og mer sårbar enn han selv aner. Som allerede nevnt i forrige kapittel, er slange en typisk betegnelse på Satan i kristendommen. Ilden kan også tolkes som et symbol på Satan og ild brukes for eksempel i flere forestillinger om helvete.

Demonen, i skikkelse av Damien Karras / Gemini-morderen / Pasient X, viser en langt større overnaturlig makt enn i *The Exorcist* (1973). Pasient X sperrer opp øynene, og i neste øyeblikk eksploderer Mornings eksemplar av *Rituale Romanum*. Kjørtelen hans blir revet av i et kraftig vindkast, og Morning mister tak i krusifikset. Igjen kommer det her en referanse til Pazuzu som vindgud – han kan tydeligvis skape vind og bruker den til sin fordel. Morning blir deretter presset opp etter veggen av en usynlig kraft, og havner til slutt med ryggen mot taket i cellen. I en av filmens mer grusomme scener ser vi at huden løsner fra Mornings ene arm, hode og rygg. Det er Pazuzu som utfører denne torturen, og gleder seg over det.

I likhet med *The Exorcist* (1973) mislyktes selve eksorsismeritualet. Det er også vesentlig kortere enn ritualet i *The Exorcist* (1973). I denne filmen varer ritualet i knappe to minutt før fader Morning blir overveldet. I *The Exorcist III* (1990) er det tydelig at fader Morning ikke makter å stå imot demonen. I løpet av kort tid er han uskadeliggjort og i ferd med å dø. Det er da den jødiske detektiven Kinderman dukker opp, men også han blir presset opp etter veggen av den samme usynlige kraften. Denne gangen er hendene hans presset til hver sin side, slik at det ser ut som om han er korsfestet. Det er fra denne stillingen Kinderman opplever at avgrunnen åpner seg og de døde menneskene stiger opp fra helvete. Med seg bærer de Kintry, korsfestet på årer og hodet erstattet av et statuehode som forestiller Jesus. Musikken i scenen formidler uhygge. I neste scene er Kinderman fremdeles presset opp etter veggen, men hullet i bakken er borte. Jeg tolker det derfor slik at Pazuzu har makt til å skape illusjoner og bruker disse til å plage og torturere andre. Det hele er som en lek for demonen.

Mot slutten av ritualet skjer det noe som bare kan forklares som et guddommelig inngrep. Kinderman ber til Gud om hjelp. «Spar bønnene dine. Gud er ikke med oss nå» sier Pazuzu (*Exorcist III*, 1990, 01:39:24). Neste klipp fokuserer på liket av fader Morning som ligger på gulvet, og like ved ligger krusifikset han mistet tidligere. En lyssøyle befinner seg i det mørke rommet og beveger seg sakte mot krusifikset. Det er ikke snakk om et overdådig lys, men heller en svakere lyskilde. Idet lyssøylen beveger seg over Mornings livløse hånd ser vi at den beveger seg forsiktig. Morning strekker seg etter krusifikset og fortsetter ritualet med svak stemme. Demonen snur seg mot fader Morning og snerrer «du!» (*Exorcist III*, 1990, 01:39:43). Dette tilsier en gjenkjennelse. Det er derfor mest sannsynlig at lyssøylen

representerer et vesen, og ikke en upersonlig kraft. Det er naturligvis mulig at Pazuzu refererer til fader Morning, men jeg tror at demonen henvender seg til en høyere makt. Jeg tolker lyssøylen som brakte Morning til live som hjelp fra Gud, akkurat det Kinderman ba om. Pazuzu og lyssøylen er tydelige motsetninger. I et dualistisk perspektiv står Pazuzu i dette tilfellet som et symbol for djevelen og ondskaperen i verden, og lyssøylen er den guddommelige og himmelske kraften som er kommet for å hjelpe sine tjenere på jorden. Det er ikke utenkelig at lyssøylen representerer Jesus, hvis avbildninger har blitt spottet og misbrukt av demonen flere ganger i løpet av filmen.

Det er etter denne hendelsen at demonen blir distraheret nok til at Karras, som befinner seg der inne med Gemini-morderen og Pazuzu, klarer å ta kontrollen i et kort øyeblikk. Dette er tid nok til at Kinderman kan skyte kroppen til den besatte Karras, og prøvelsen som bærer av demonen er dermed over. Demonen ble ikke drevet ut som et resultat av eksorsismeritualet, i og med at selve ritualet feilet. Heller ikke denne gangen ble Pazuzu overvunnet, noe som legger til rette for enda en oppfølger. I filmen får vi ikke noen forklaring på hva som kan ha skjedd med demonen. Karras fant likevel sin frigjørelse i døden – som han burde gjort etter sitt offer i *The Exorcist* (1973).

En viktig del av eksorsismeritualet, slik det er beskrevet i *Rituale Romanum*, er at eksorsisten skal be sin biskop om tillatelse til å utføre ritualet, og det skal helst utføres i en kirke. Det er ikke noe tegn i filmen til at fader Morning har bedt om tillatelse til å drive ut demonen fra pasient X, og det virker rart at eksorsismen skal utføres på et sykehus uten noen andre mennesker til stede. Sykehusets psykiatriske avdeling er dessuten låst med en kode som endres hver dag, slik at fader Morning må ha blitt sluppet inn av sykehusets personale. Slike logiske brister kan muligens forklares med at regissør og forfatter William Peter Blatty egentlig ikke ønsket at eksorsismeritualet skulle være en del av filmen, men ble tvunget til å inkludere det av produksjonsselskapet. Den katolske kirke som offisiell institusjon er derfor ikke innblandet i eksorsismeritualet i *The Exorcist III* (1990). I både *the Exorcist* (1973) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005) må presten spørre om tillatelse for å utføre ritualet, noe begge disse filmene fokuserer på. I *The Exorcist III* (1990) virker det som om fader Morning har en slags personlig konflikt med demonen, men filmen sier ikke noe mer konkret om dette. *Rituale Romanum* blir brukt som referanse i filmen, både av fader Morning under selve ritualet, og av Kinderman som et ledd i etterforskningen.

I *Rituale Romanum* understrekes det at man ikke skal henfalle til «meningsløst prat» med demonen. Eksorsisten skal «befale den urene ånden om å ti stille og kun svare når den blir stilt spørsmål» (Weller, 1964, s. 643, min oversettelse). Kinderman, som riktignok ikke er

eksorsist eller troende katolikk, går rett i denne fellen. Pasient X, i form av Gemini-morderen og Karras, forteller Kinderman alt mulig om forskjellige mord han har utført, noe han kaller for kunstverk. Han forteller Kinderman hvordan Pazuzu hjalp ham inn i Karras sitt sinn. Men er noe av dette egentlig sant? Gemini-morderen selv er ikke alltid helt sikker. «As Karras was about to slip out of his body – is this true? – the master was slipping me in» (The Exorcist III, 1990, 01:18:35). Når Gemini-morderen spør om det han selv forteller egentlig er sant, virker det som om han henvender seg til en usett kraft i rommet. Vi får inntrykk av at Gemini-morderen ikke snakker om egne erfaringer, men heller videreformidler beskjeder fra en annen. Samtalene mellom Kinderman og pasient X gjør at demonen får mulighet til å tilegne seg kunnskap om Kinderman og hans familie. Denne kunnskapen benytter demonen seg av når den besetter en gammel dame og forsøker å hugge hodet av Kindermans datter. Mordforsøket hindres bare av at fader Morning ankommer sykehuset for å begynne eksorsismeritualet, noe som distraherer demonen. På grunn av sine samtaler med demonen utsetter altså Kinderman seg og sine nærmeste for fare. Det lille av informasjon Kinderman får ut av demonen, eller pasient X, er dessuten full av løgner og halvsannheter.

## 5.5 Filmens personer og deres livssituasjon

*The Exorcist III* (1990) er en mannsdominert film, og har ingen kvinnelige hovedroller. Kvinnene i filmen spiller rollene som kone, barn, pasienter eller sykesøstre. I forhold til karakterisering er ikke *The Exorcist III* (1990) like tydelig på dette området som sin forgjenger. Kinderman blir etablert som en dyktig politimann, men hans filosofiske og kyniske verdenssyn, kombinert med hans eksentriske oppførsel, gjør ham til en karakter det er vanskelig å få skikkelig tak på. Pasient X er også en gåte; er Pasient X egentlig den mentalt skadde Damien Karras som søker frigjørelse, eller er han ånden til den avdøde Gemini-morderen? I *The Exorcist* (1973) hersket det ikke mye tvil om at den invaderende kraften er ond.

I likhet med *The Exorcist* (1973) fokuserer *The Exorcist III* (1990) på to prester. Den ene av dem, fader Dyer, var også en del av den første filmen. I filmen fra 1973 var han en relativt festglad person med mye godt humør, men i *The Exorcist III* (1990) fremstår han som mer nervøs og åndsfraværende. Dette kan forklares ved at filmen begynner på femtenårsdagen etter Karras sin tragiske død, og det er tydelig at Dyer plages av dette. Likevel er det klart at Dyer fremdeles har sin sans for humor i behold. Hvor prestene i *The Exorcist* (1973) fremstod

som støttende og hjelpende for familien MacNeil, er det prestene selv som trenger hjelp i *The Exorcist III* (1990). Foruten å være nervøs og lei seg, blir fader Dyer innlagt på sykehus tidlig i filmen. Han har ikke ligget der mer enn en dag før han blir brutalt myrdet av den som tilsynelatende er Gemini-morderen.

Den andre presten, fader Morning, får vi vite svært lite om. Morning er på mange måter den samme skikkelsen fader Merrin var i *The Exorcist* (1973); en aldrende og mystisk eksorsist. I filmen sier ikke Morning ett ord før eksorsismeritualet begynner. Når vi først blir introdusert til fader Morning, befinner han seg på et sparsomt møblert rom. Han er tydelig nervøs og plaget. I en eske ved vinduet ligger det en skadet fugl, som Morning åpenbart prøver å redde. Uten forvarsel begynner den lille fuglen å flakse, før den faller død om. Når Morning går bort til den, faller krusifikset som hang på veggen bak ham i gulvet. I et nærbilde av krusifikset ser vi at Jesusfiguren gråter blod. Brått blir rommet mørklagt, og vinden blåser plutselig opp og inn i rommet. I det forrige kapittelet var jeg inne på at Pazuzu var nært tilknyttet «pestbefengte vinder» og var selv ansett som en vindgud (Black & Green, 1992, s. 148). Det er neppe tilfeldig at dette onde forvarselet ender med at vinden tar seg inn i rommet. Til tross for at dette er den eneste scenen vi får med fader Morning før filmens slutt, kan vi lære en del om ham. Hans nervøsitet er tydeligvis berettiget, og jeg vil anta at det er fordi han allerede kjenner til Pazuzu og besettelsen av pasient X på sykehuset. Han forbereder seg på eksorsismeritualet. Når krusifikset faller i bakken, og fuglen hans dør, kan dette tolkes som tegn fra Pazuzu: fader Mornings religiøse tro vil ikke kunne hjelpe ham, og de han selv prøver å hjelpe vil dø. I starten av *The Exorcist* (1973) ble fader Merrin også tydelig forstyrret av tanken på å møte demonen Pazuzu, men allerede i slutten av prologen virker det som om Merrin har bestemt seg for å ta imot utfordringen. I filmens klimaks møter han demonen uten tegn på nervøsitet eller redsel. Fader Morning, derimot, har tydeligvis ikke samme åndelige styrke som Merrin, med tanke på hvor fort Morning blir uskadeliggjort under ritualet.

I *The Exorcist* (1973) fremstod prestene, da spesielt fader Karras og Merrin, som forkjempere for det gode. Med kristendommen i ryggen utfordret de verdens ondskap. Selv om eksorsismeritualet mislykkes, vant de mot demonen takket være Karras sitt uselviske offer. I *The Exorcist III* (1990) virker prestene utslitt og tappet for åndelige krefter allerede ved filmens begynnelse. Drapet på Dyer og flere andre personer tilknyttet eksorsismen fra den første filmen, er en tidlig indikasjon på at ondskaperen er i ferd med å vinne. Fader Mornings svake prestasjon mot demonen viser tydelig at han ikke hadde den nødvendige styrken for å overvinne de demoniske innflytelsene. I *Rituale Romanum* står det at en prest som skal utføre et eksorsismeritual må være «spesielt fremragende i sin tro, klokskap og integritet», og at han

«ikke skal være avhengig av sin egen makt, men den guddommelige makt» (Weller, 1964, s. 641). Det er derfor mulig at fader Morning ikke kvalifiserer til ritualets forventninger, og rett og slett ikke er sterk nok til å påta seg det ansvaret det innebærer å være eksorsist.

På mange måter er det derfor den jødiske politimannen Kinderman som er filmens helt og stødige klippe. Til tross for at Dyers og de andre ofrenes død går hardt inn på ham, fortsetter Kinderman etterforskningen etter beste evne. Han er fast bestemt på å løse mysteriet, og å gjøre dette på en rettfærdig måte.

Et sentralt tema i *The Exorcist* (1973) var, som nevnt, tro og tvil. Kinderman sliter også med trosmessige spørsmål, og kommer med flere filosofiske teorier i løpet av filmen. Han spekulerer blant annet på om en god Gud ville ha skapt noe slikt som døden. Det er en upopulær ide, mener han (*The Exorcist III*, 1990, 00:12:28). I tillegg har han lange samtaler med pasient X / Gemini-morderen / demonen. Det er interessant å merke seg at demonen ønsker å overbevise Kinderman om at den er virkelig. «Have I helped your unbelief?» spør den. Hvorfor er det så viktig for demonen at Kinderman tror på den? En mulig forklaring er at demonen ønsker å plage Kinderman ved å bevise at hans jødiske tro er feil. I den katolske katekismen står det at Jesus ofte snakket om Gehenna, «ilden som aldri slukner», et sted som var reservert for dem som ved slutten av sine liv nektet å tro eller bli konvertert (2012, s. 236, nr. 1043). I Det nye testamente sier Jesus at de som tror på ham og er velsignet av hans far skal få evig liv, mens de andre skal gå bort til evig straff: «gå bort fra meg, dere som er forbannet, til den evige ild som er gjort i stand for djevelen og englene hans» (Matt 25:41). Vil dette si at Kinderman som jøde står i fare for å havne i helvete? Ved å «hjelp hans vantro» kan man spørre om demonen vil oppnå å redde Kindermans sjel, en overraskende god gjerning med tanke på at demonen egentlig ønsker ham alt vondt. Kinderman svarer til slutt på demonens spørsmål ved å si at han tror på død, sykdom, urettferdighet og umenneskelighet. Han tror på tortur, raseri, hat, mord, smerte, grusomhet og utroskap. «Jeg tror på deg», avslutter han (*The Exorcist III*, 1990, 01:38:01). Det er litt uklart hvem han mener, i og med at det i denne sammenhengen kan henvises til Gemini-morderen eller djevelen. Jeg tolker det slik at Kinderman tror på selve djevelen som anfører for ondskap og urett i verden. Det blir ikke på noen måte antydning at Kinderman konverterer til katolisismen, noe som heller ikke ville passet med hans personlighet i filmen.

Gemini-morderen besetter senile, eldre mennesker som behandles på sykehuset. Hver gang han besetter noen med den hensikt å gjennomføre et mord, velger han kvinner. Det er likevel ikke snakk om besettelse på samme måte som med Regan i *The Exorcist* (1973), da



Gemini-morderen ikke er en demon, men en besettende ånd. Internt i filmens logikk kan det tenkes at Gemini-morderen hater kvinner, på samme måte som han hater så mye annet. Fra filmskaperens side tjener besettelsen av kvinner samme formål som i *The Exorcist* (1973). Det virker ekstra forstyrrende når det uskyldige og forsvarsløse brukes til å begå ubeskrivelige handlinger. Hvorfor besetter Gemini-morderen senile mennesker? Innenfor filmens rammer kan vi forstå at senile mennesker er lettere å besette fordi de har relativt liten motstandsvilje. Vi kan også forestille oss at filmskaperne kan ha syntes at det var skumlere og mer forferdende for publikum med besatte, morderiske gamle damer.

På samme måte som filmdramaet var sentrert rundt Regan i *The Exorcist* (1973), utspiller dramaet seg rundt pasient X i *The Exorcist III* (1990). Dette til tross for at denne skikkelsen har en relativt liten rolle i filmen, sammenlignet med Kinderman. Det er pasient X som setter i gang historien ved å begå de grufulle mordene, og det er Pazuzu i skikkelse av pasient X som må overvinnes mot slutten av filmen. På flere måter handler *The Exorcist III* (1990) om kampen mellom religiøse mennesker og demoniske krefter. De religiøse menneskene er fader Dyer og Kinderman; sistnevnte er muligens mer nølende i sin religionsutøvelse, men filmen gjør det likevel klart at han har sin jødiske tro. Dette er den klassiske konflikten mellom det gode og det onde. Grunnleggende spørsmål er om dette kun er en dramaturgisk konflikt, skapt for filmatisk underholdning, eller ønsker forfatteren å si noe om en reell metafysisk og religiøs konflikt? I og med at forfatter og regissør William Peter Blatty er en troende katolikk, og har gitt uttrykk for at han tror på mørke krefter, er det nok mulig at filmen kan leses som Blattys kommentar på religiøse spørsmål. Som skrekkefilm er det likevel klart at den først og fremst er laget for et kommersielt formål.

## 5.6 Filmatiske virkemidler

Til forskjell fra *The Exorcist* (1973) benytter ikke filmskaperne av *The Exorcist III* (1990) seg av subliminale bilder for å skape uhyggelig stemning. Men *The Exorcist III* (1990) deler likevel flere filmatiske virkemidler med sin foregjenger.

Kamera er mer i bevegelse i denne filmen. Under filmens åpning glir det langs gatene i Georgetown – som om vi, publikum, beveger oss gjennom byen. Kamera nærmer seg de berømte trappene hvor Damien Karras falt ned i slutten av *The Exorcist* (1973). Plutselig «faller» kamera over kanten på trappen, og vi ruller nedover i førstepersonsperspektiv, før fallet brått ender nederst. Dette kan oppfattes som et slags «sitat», en visuell hyllest, til *The*

*Exorcist* (1973). Vi som publikum har fått oppleve hvordan det er å falle ned disse trappene, som tematisk sett spiller en viktig rolle i *The Exorcist III* (1990). Et annet eksempel på et slikt «sitat» er når Kinderman spør hvem Gemini-morderens mester er, og får til svar «The one. There is only one» (*The Exorcist III*, 1990, 00:57:50). Dette fungerer som et slags ekko av *The Exorcist* (1973), hvor Karras tilbyr å fortelle hvilke personligheter demonen har fremvist. Merrin svarer at det ikke er nødvendig. «There is only one» konstaterer han (*The Exorcist*, 1973, 01:39:23). I resten av filmen veksler kamera mellom å være statisk og i bevegelse. Det er en spesielt effektivt kameravinkel i filmen, nemlig scenen hvor Kinderman kommer til sykehuset etter å ha fått beskjed om at Dyer er blitt myrdet. Da er kamera plassert der hodet til fader Dyer normalt ville vært. Vi får se Kinderman komme inn i rommet slik fader Dyer ville ha sett det, liggende i sengen sin. Det som er uhyggelig med denne kameravinkelen, er at Dyer har blitt halshugget, og hodet hans er ikke der lenger (Marriott, 2011, s. 436). På denne måten understreker kameravinkelen hva som har skjedd med Dyer på en subtil måte, uten å vise groteske detaljer. Med tanke på fokalisering er filmkameraet også i denne filmen publikums innblikk i den narrative handlingen. Det finnes ingen annen forteller, og publikum er avhengig av at kameraet viser dem de viktigste elementene. Kameraet er ikke til stede under de tre første mordene i filmen, noe som gir dem et mystisk preg. Hvem er morderen? Hvordan ble ofrene egentlig drept? Dette er spørsmål publikum blir nødt til å stille fordi kameraet ikke er der for å vise oss.

Lyssettingen i filmens mise-en-scene ligner veldig på *The Exorcist* (1973), med spesielt fokus på kontrasten mellom lys og mørke. Et eksempel er når Kinderman og pasient X sitter i den mørklagte cellen. Lyset strømmer inn gjennom de eneste to vinduene, og opplyser begge mennene som sitter på hver sin side av cellen. Flere scener i filmen viser også pasient X som sitter i cellen, med ansiktet skjult i mørket. Dette er passende, i og med at pasient X sitt ansikt kan bedra. Han ser ofte ut som Damien Karras, men det er Gemini-morderen og Pazuzu som er Pasient X sin stemme.

Filmens rom manipuleres i mise-en-scene på samme måte som i *The Exorcist* (1973). I cellen, under eksorsismeritualet som utføres av fader Morning, begynner det å brenne og gulvet er dekket av slanger. Her manipulerer filmskaperne rommet for å få det til å fremstå som noe unaturlig og skremmende.

Det narrative rommet er i likhet med *The Exorcist* (1973) begrenset til få lokaler, gjerne innendørs. Store deler av handlingen finner sted på sykehuset, og det er her den

narrative progresjonen er mest tydelig. Sentrale hendelser som Dyers mord, samtalene med Pasient X og selve eksorsismeritualet finner sted her.

Lydsporet preges i likhet med *The Exorcist* (1973) av demoniske lyder, skrik og brøl. Disse er både en del av filmens univers, men er av og til også ikke-diegetisk, som vil si at de benyttes som en effekt for å skremme publikum. En mørk stemme som snakker lavt og uklart kan høres i flere scener. Musikkbruken kommer som regel til uttrykk gjennom bruk av kor, kvinnestemmer som messer lavt og foruroligende. Det er ellers liten bruk av tradisjonell filmmusikk. Filmen er mer avhengig av demoniske stemmer, hvisking og andre skremmende lyder for å skape den uhyggelige stemningen.

Filmen er også full av visuelle forvarsler. I begynnelsen av filmen ser vi at en vind tar seg inn i en katolsk kirke. I samme kirke blir en katolsk prest myrdet senere i filmen. Et annet eksempel, som allerede er nevnt, er når kamera fokuserer på en hodeløs statue. Dette er et forvarsel om at en av karakterene kommer til å bli halshugget. Det gråtende krusifikset i fader Mornings rom er også et forvarsel om hva som skal skje med Morning selv. Som i *The Exorcist* (1973) er det disse filmatiske virkemidlene som skaper den skremmende stemningen i filmen.

## 5.7 Religiøse innslag og deres funksjon

*The Exorcist III* (1990) foregår også i et tydelig religiøst univers, med fokus på katolisismen. I likhet med *The Exorcist* (1973) spiller religiøse statuer og katolske kirker en stor rolle.

*The Exorcist III* (1990) tar et steg lenger ut i den overnaturlige og guddommelige sfæren enn forgjengeren gjorde. Ett innslag er en drøm der Kinderman befinner seg i himmelen, eller i det minste en versjon av den, hvor engler med store, hvite vinger ledsager de døde. Englene spiller for eksempel brettspill med dem, eller dirigerer de døde i et himmelsk orkester. I denne drømmesekvensen treffer Kinderman den unge gutten Kintry som Gemini-morderen halshugget i begynnelsen av filmen. Kintry leder Kinderman til en sykeseng hvor fader Dyer spiller kort med en engel. Dyer kikker bedrøvet på Kinderman, og vi ser at Dyers hals også har merker etter sting, som om det er blitt sydd fast til kroppen. I neste scene våkner Kinderman av at telefonen ringer og får beskjed om at fader Dyer er blitt funnet myrdet. Filmen henter med andre ord til at Kinderman ikke drømte i det hele tatt – han var på et midlertidig besøk i himmelen.

Religiøse statuer og kristen ikonografi var et underliggende tema i *The Exorcist* (1973). I *The Exorcist III* (1990) er det et enda større fokus på religiøse statuer, skulpturer og krusifiks. I denne filmen skapes det inntrykk av at statuene er levende, eller i det minste bevisste på det som skjer rundt dem. Tidlig i filmen fokuserer kamera på religiøse statuer som forestiller Jesus Kristus med lukkede øyne. Statuene befinner seg i en katolsk kirke. Plutselig blåser dørene opp av et kraftig vindkast. Vinden som farer gjennom kirken kan igjen peke på vindguden Pazuzu. I neste klipp har krusifikset med Jesusfiguren sperret opp øynene, og ansiktet har frosset i et forferdet uttrykk.

Som allerede nevnt, forekommer det en scene i fader Mornings værelse, hvor et krusifiks som forestiller Jesus gråter blod. Krusifikset fra kirken, og krusifikset fra værelset, gir inntrykk av at de små statuene er bevisste på omgivelsene rundt seg. De reagerer på ondskapen. Her ser vi igjen forestillingen om «levende» statuer, slik som i *mīs pî*-ritualet i Mesopotamia. Man så for seg at guddommer manifesterte seg i statuen. Gråter krusifikset som forestiller Jesus blod fordi Jesus selv er bevisst på ondskapen og prøvelsene som venter fader Morning?

Det første drapsofferet, den unge gutten Kintry, blir funnet korsfestet på et par årer, og hodet hans er erstattet med hodet til en statue som forestiller Jesus. I tillegg er dette Jesushodet blitt svartmalt; øynene og munnen var malt hvite. Det er et blasfemisk og rasistisk mord; åpenbart en parodi på korsfestelsen av Jesus. Morderen, som egentlig er demonen Pazuzu, latterliggjør konseptet av at Jesus skal ha ofret seg for menneskeheten. Dette eksempelet er egentlig det eneste som kan kalles virkelig blasfemisk i filmen. I *The Exorcist* (1973) kom mye av det blasfemiske innholdet fra den besatte Regan, som spottet og latterliggjorde kristendommen og det prestene holdt for å være hellig. Som jeg var inne på i kapittel 4, overskrider blasfemi den grensen som et samfunn har opprettet for å bevare sin religiøse fred, orden, moral og frelse. I dette tilfellet er det begått et mord, som etterpå settes i en blasfemisk kontekst. I *The Exorcist III* (1990) kommer det blasfemiske til uttrykk billedlig, og ikke verbalt. Verken Gemini-morderen eller Pazuzu banner eller misbruker Guds navn under samtalene med Kinderman, eller under selve eksorsiseritualet.

På kontoret til en biskop blir en statue av en engel endret til et statue med demonisk utseende idet politimannen Kinderman går forbi. Den demonlignende statuen har hevet den høyre hånden og holder en kniv, mens leppene er spredt i et ondt glis. Demonen Pazuzu ble i *The Exorcist* (1973) fremstilt som en glisende statue med høyre hånd hevet. Den besatte Regan MacNeil gliste også ofte, med stor likhet til den demoniske fremstillingen av Pazuzu.

James Marriott, forfatter av flere bøker og artikler om skrekkfilm og skrekksjangeren generelt, mener at det å ødelegge et religiøst bilde er en tvetydig handling. Hensikten blir å spotte eller ødelegge den makten bildet innehar, noe som betyr at vi er nødt til å godta at bildet har en makt i utgangspunktet (2011, s. 430). Pazuzu og Gemini-morderen vanærer religiøse ikoner for å skape frykt og sinne. På samme tid gir demonens handlinger gyldighet til de hellige bildene.

*The Exorcist* (1973) inneholdt en konflikt mellom det vitenskapelige og det religiøse, spesielt i forhold til vitenskapens manglende evne til å hjelpe Regan. I *The Exorcist III* (1990) blandes den religiøse og vitenskapelige sfæren når det gjelder selve utførelsen av mordene. Gemini-morderen bruker et stoff kalt «succinylcholine» for å paralysere ofrene. Her er morderen avhengig av nøyaktig riktig dose; for mye vil ta livet av offeret umiddelbart. Derfor har vi her å gjøre med en demonisk morder som har evnen til å invadere andre menneskers kropp og sinn, men som samtidig har en medisinsk kompetanse som gjør at han myrder på et ytterst utspekulert måte.

## 5.8 Avslutning

Fremstillingen av eksorsisme er annerledes i forhold til *The Exorcist* (1973), først og fremst fordi det er en mann som er besatt. Kvinner har ikke har noen sentral rolle i filmen, annet enn som sykesøstre og ofre for besettelse. Det faktum at offeret for demonisk besettelse er mannlig gjør at filmen ikke vekker samme sympati for ham, som for Regan i *The Exorcist* (1973). Dette er nok fordi en voksen mann ikke gir oss samme inntrykk av uskyldighet og godhet som en ung jente ville gjort. Filmens trøblete produksjonshistorie er trolig medvirkende til at fokuset på besettelse ikke er sentralt for filmen. *The Exorcist III* (1990) er heller ikke like blasfemisk eller grotesk som sin forgjenger.

I all hovedsak har filmen mer til felles med en overnaturlig spenningsfilm enn en ren skrekkfilm som fokuserer på det demoniske. Den er proppfull av religiøse, katolske element, men filmens historie gir ikke mye mening uten å ha sett *The Exorcist* (1973). I likhet med sin forgjenger er det underliggende temaet kampen mellom det gode og det onde. Som publikum sitter vi derimot igjen med flere spørsmål angående ondskapens natur. Det er nemlig ikke demonen Pazuzu som står for utførelsen av mordene og de andre grusomme handlingene, selv om den riktignok lusker bak kulissene og trekker i trådene. Det er den gjenoplivede Gemini-morderen som er den virkelig ondskapsfulle karakteren i filmen. Det demoniske trenger ikke å

komme til uttrykk som en personifisert djevleskikkelse; mennesker er i stand til å gjøre like grufulle ting som en besettende demon.

## 6. Analyse av *The Exorcism of Emily Rose*

«You think you can force me out, priest? Try. I dare you»

- Emily Rose, *The Exorcism of Emily Rose* (2005)

I analysen av filmen *The Exorcism of Emily Rose* fra 2005 vil jeg igjen legge vekt på den katolske forståelsen av demonisk besettelse og eksorsisme, samt fokusere på forholdet mellom religion og vitenskap som er et sentralt og gjennomgående tema i filmen.

### 6.1 Filmens tilblivelse

*The Exorcism of Emily Rose* (2005) hevder å bygge på en sann historie: eksorsismeforsøket på den 24 år gamle tyske jenta Anneliese Michel. Inspirasjonen til filmen stammer fra Felicitas D. Goodmans bok *The Exorcism of Anneliese Michel* som ble utgitt første gang i 1981. Det er også laget flere filmversjoner av denne historien. Den tyske filmen *Requiem* (2006), regissert av Hans-Christian Schmid, handler også om Anneliese Michel. Denne filmen fokuserer mer på at hovedpersonen lider av en mental sykdom enn av demonisk besettelse.

Anneliese ble født i 1952 i den tyske staten Bayern. Hun var mye syk som ung, og skal som 16-åring ha opplevd at en usett kraft la et enormt press på henne i over 15 minutt (Goodman, 1988, s. 115). Etter dette led hun av flere anfall, men legene kunne ikke finne ut hva som var i veien med henne. Hun fikk likevel medisiner for epilepsi. Symptomene hennes fortsatte å forverre seg, og hun skal blant annet ha hatt visjoner av «demoniske grimaser» (Goodman, 1988, s. 115). Anneliese skal ha reagert negativt på religiøse symboler, og snakket med en unaturlig og maskulin stemme. Den tyske presten fader Rodewyk ble til slutt involvert, og skal ha blitt overbevist om at det dreide seg om en demonisk besettelse. Det første eksorsismeritualet fant sted den 24. september 1975, og ble utført av to katolske prester (Goodman, 1988, s. 120). Det er verdt å legge merke til at dette hendte to år etter at *The Exorcist* hadde premiere i 1973. Anneliese skal ha vært besatt av hele seks demoner på en gang, og til tross for gjentatte eksorsismeforsøk døde hun 1. juli 1976, nesten ett år etter at ritualene hadde begynt (Goodman, 1988, s. 121). Etter disse hendelsene begynte en rettsak i Aschaffenburg våren 1978, hvor Annelieses foreldre og de to prestene som hadde

gjennomført eksorsismeritualer ble anklaget for uaktsomt drap (Goodman, 2005, s. xi). Alle fire ble dømt på bakgrunn av dette, og måtte sone et halvt år i fengsel i tillegg til å måtte betale alle saksomkostninger (Goodman, 2005, s. 199). Felicitas Goodman hevder å ha intervjuet familiemedlemmer og advokater som var til stede under rettsaken, samt å ha tilgang til lydopptak og dagbøker skrevet av en av prestene som deltok på eksorsismeritualene (1988, s. 114). Uansett er det Goodmans fremstilling av Anneliese Michels liv og død som filmskaperne har brukt som kilde til sin filmversjon. I filmen er alle navn endret og historien har blitt flyttet til USA. *The Exorcism of Emily Rose* (2005) er skrevet og regissert av Scott Derrickson, som selv er kristen. Han har i et intervju sagt at han ønsket filmen skulle få folk til å snakke om Gud (Chattaway, 2005).

## 6.2 Handlingsreferat

Filmene følger primært rettsaken mot fader Moore (Tom Wilkinson). Han er mistenkt for uaktsomt drap etter at Emily Rose (Jennifer Carpenter) gjennomgikk et eksorsismeritual som visstnok skal ha tatt livet hennes. Så å si hele filmen foregår i en rettsal, og scenene med Emily Rose blir vist til publikum som tilbakeblikk gjennom vitneforklaringer.

Filmene åpner med et slikt tilbakeblikk. På en gård i et øde landskap får vi vite at Emily Rose er død og familien sitter sorgfull tilbake. En lege stadfester at Emily ikke døde av naturlige årsaker, og fader Richard Moore blir arrestert.

Advokaten Erin Bruner (Laura Linney) får jobben med å forsvare fader Moore i rettsaken mot ham. Grunnen til at hun får jobben er en vellykket rettsak hun gjennomførte, som resulterte i frikjennelse for morderen James Van Hopper.

Ved rettsakens begynnelsen innledet aktor Ethan Thomas (Campbell Scott) sitt innlegg ved å hevde at tiltalte, fader Moore, direkte bidro til Emilys død ved å overtale henne til å stoppe all medisinsk behandling. Påtalemyndigheten mente at Emily led av epilepsi og psykose, ikke demonisk besettelse.

Gjennom tilbakeblikk ser vi at symptomene til Emily Rose forverres. Ettersom rettsaken fortsetter opplever også Erin at merkelige og forstyrrende ting skjer med henne akkurat kl. 3 på natten. Fader Moore forteller henne at hun er under demoniske angrep, på grunn av hennes medvirkning i rettsaken. I tillegg får hun beskjed om at James Van Hopper, mannen hun hjalp til med å frikjenne, på nytt har begått et dobbeltmord.



Under rettsaken dukker det opp flere vitenskapelige forklaringer på Emilys tilstand. Erin innser at hun må komme med en ny strategi: hun bestemmer seg for å forsvare besettelse som et reelt fenomen, og hun argumenterer med at ifølge Emilys egen tro var eksorsisme hennes eneste håp. Fader Moore er ikke skyldig; han forsøkte å redde henne, men klarte ikke å forhindre hennes død. Erin tilkaller derfor et vitne ved navn dr. Sadira Adani, som er professor i antropologi og psykiatri. Hun er ekspert på besettelse i ulike kulturer, og mener at Emily var spesielt utsatt for demoniske innflytelser. Aktor Ethan Thomas avviser hele vitneforklaringen som vås.

Underveis blir det avslørt at en lege var til stede under selve eksorsismeritualet. Hans navn er dr. Cartwright, og han virker skremt og nervøs, men forteller likevel at han akter å stille opp som vitne og bekrefte at alt fader Moore har sagt er sant. Han gir Erin en båndopptaker som inneholder opptak fra ritualet, men før dr. Cartwright kan få vitnet blir han påkjørt og drept.

Tilbake i rettsaken er det endelig fader Moores tur til å vitne. Han forteller om hendelsene fra sitt perspektiv. Fader Moore spiller av båndet Erin fikk av dr. Cartwright. Rettsalen hører båndet, men filmpublikumet får samtidig se selve eksorsismeritualet i et tilbakeblikk. Fader Moore ber Fader Vår mens to menn, Emilys far og kjæreste, holder henne fast i sengen. Emily snakker på tysk, banner og skriker. Hun kommer seg til slutt løs og stormer ut til en låve, hvor de seks demonene som besetter henne gir seg til kjenne. Det ender med at Emily kollapser på bakken. Selve ritualet mislykkes og demonene er fremdeles i henne. Fader Moore leser opp et brev hvor Emily forteller om en Maria-åpenbaring, og etterpå opplevde hun stigmata. Noen uker etter dette dør hun smertefullt av underernæring og selvpåførte skader. Dette blir bare fortalt oss i løpet av filmen, vi får ikke se hennes død.

Juryen kommer frem til at fader Moore er skyldig, men anbefaler dommen som «sentence served». Dermed er fader Moore fri til å gå. Filmen slutter med at Fader Moore og Erin står foran Emilys grav, hvor det er skrevet følgende gravskrift: «Work your own salvation, with fear and trembling».

### **6.3 Filmens dramaturgiske oppbygging**

*The Exorcism of Emily Rose* (2005) er bygget opp på en annen måte enn *The Exorcist* (1973) og *The Exorcist III* (1990), da mesteparten av filmen foregår i en rettsal, og delene som

omhandler eksorsisme fortelles som tilbakeblikk. Likevel følger filmen den tradisjonelle filmatiske dramaturgi-modellen. Anslaget, som skal gjøre publikum interessert i filmens historie, er filmens uhyggelig åpning, hvor familien til Emily Rose sitter i sorg og fader Moore blir arrestert. Publikum vil etter denne sekvensen ønske å vite hva som har skjedd, og hvorfor. Etter anslaget følger presentasjonen, hvor vi blir introdusert for filmens hovedpersoner, som i all hovedsak er Erin Bruner og fader Moore. Erin er filmens store handlingsfunksjon: det er hun som driver historien ved å forsvare fader Moore, og det er hennes valg om å gi blaffen i sjefens advarsel om å ikke la Moore vitne i rettsaken som gjør at Emilys historie kan fortelles til sitt fulle. Unntaket i denne filmen er Emily Rose, som ikke blir presentert i begynnelsen av filmen, men som vi gradvis stifter bekjentskap med gjennom tilbakeblikk i første halvdel av filmen. Filmens hovedkonflikt er rettsaken mot fader Moore: hva skjedde egentlig under eksorsismeritualet, og er fader Moore skyldig i uaktsomt drap? I tillegg kommer hjelpekonfliktene som handler om Erin Bruners vanskeligheter med å finne et godt forsvar for Moore, og de demoniske angrepene hun utsettes for om natten. Disse hjelpekonfliktene bidrar til å holde på publikums interesse. Deretter følger fordypningen, som i *The Exorcism of Emily Rose* (2005) kommer til uttrykk når fader Moore får vitne og fortelle sin versjon av historien. Dette leder direkte til konfliktopptrappingen, som i filmen blir selve eksorsismeritualet vi får se i et tilbakeblikk. Konfliktløsningen skiller seg fra *The Exorcist* (1973), der eksorsismeritualet var klimakset. I *The Exorcism of Emily Rose* (2005) er klimaks dommen over fader Moore. Til slutt kommer avrundingen, hvor vi får se en rolig samtale mellom fader Moore og Erin over Emilys grav.

Den narrative tiden i filmen avviker fra den kronologisk ordnede historien: fortellingen går tilbake til tidligere punkt i historien. Dette skjer ved at Emilys historie fortelles som tilbakeblikk.

## 6.4 Filmens skildring av besettelse og eksorsisme

*The Exorcism of Emily Rose* (2005) har en interessant tilnærming til eksorsisme og besettelse. For hvert enkelt tegn på demonisk besettelse får vi også en vitenskapelig forklaring. Når Emilys familie eller bekjente vitner, får vi se hendelsene som om hun virkelig er besatt. Når leger og andre eksperter vitner, derimot, ser vi de samme hendelsene, hvor Emily bare gir uttrykk for å være besatt. Skillet mellom demonisk aktivitet og sykdom / mental lidelse er i

større grad uklart enn det var i *The Exorcist* (1973) og *The Exorcist III* (1990). Selve ideen om at det dreier seg om en demonisk besettelse blir trukket i tvil.

#### **6.4.1 Tegn på besettelse**

I *The Exorcism of Emily Rose* (2005) dukker det opp flere tegn på besettelse. På grunn av filmens struktur opplever vi som publikum alt som har med selve besettelsen å gjøre i tilbakeblikk. Hva gjør dette med tolkningen av filmen? Først og fremst kan vi ikke stole på filmens fremstilling av symptomene. Siden Emily er død blir ikke hendelsene fortalt med hennes egne ord. Vitnene som forklarer seg i retten har bare hørt Emily forklare seg til dem. Det er mulig at de ikke husker detaljene fra hennes forklaringer, eller har glemt ut sentrale deler ved dem. Derfor blir vi, som publikum, nødt til å tilnærme oss vitneforklaringene med en viss skepsis.

Mens et vitne forklarer seg, ser vi at Emily mener at hun kan lukte noe brent og går for å undersøke. Hun kan ikke se noe, og går tilbake til sengen sin. Her opplever hun at pennekoppen på skrivebordet plutselig beveger seg, og i neste øyeblikk blir dynen trukket av henne av en usynlig kraft. Sengen begynner å bøye seg unaturlig nedover, og Emily blir holdt nede. Hun puster panisk og prøver å skrike. Hendelsen nevnes ikke som et symptom på besettelse i *Rituale Romanum*, og i filmens rettsak forsøker vitner å forklare det hele vitenskapelig. En lege sier at Emily led av epilepsi, som skyldes ukontrollert elektrisk aktivitet i hjernen. I et alvorlig tilfelle, såkalt grand mal, kan en person miste bevisstheten i flere minutter og lide av ufrivillige muskelsammentrekninger som kan ramme hele kroppen. Disse sammentrekningene kan føles som et ekstremt press. I tillegg er det ifølge legen mulig at denne hjerneaktiviteten kan føre til hallusinasjoner (*The Exorcism of Emily Rose*, 2005, 00:24:20).

Emily opplever også symptomer som vi har sett eksempler på i *The Exorcist* (1973): hun blir kastet rundt på gulvet, armer og ben rister ukontrollert og ansiktet hennes er frosset i smertelige grimaser. Emily begynner å se demoniske trekk i vanlige folks ansikter. Disse forstyrrende synene fører til at hun i desperasjon søker tilflukt i en katolsk kirke, men kirken gir henne ikke beskyttelse. Hun fortsetter å se demoniske ansikter blant besøkende i kirken. Foran alteret strekker hun hånden sin ut mot et krusifiks, men hun stivner og pupillene hennes utvider seg slik at øynene ser helt svarte ut, og hun grynter høylytt mens ryggen hennes knekkes tilsynelatende ufrivillig bakover inntil hun kollapser på gulvet. Vitnene i filmen

mener at Emily led av både epilepsi og psykose, og at anfallene kunne låse leddene og forvri kroppen.

Etter hvert blir derimot Emilys symptomer gradvis mer bisarre. I et tilbakeblikk sitter hun på huk på rommet sitt og ber Fader Vår. Samtidig som hun gjør dette spiser hun døde innsekter, blant annet edderkopper og kakerlakker. Når hennes yngre søster kommer inn på rommet og ser dette, begynner hun å hyle i panikk. Emily snur seg brått mot henne og brøler tilbake. Hun klorer på veggene slik at neglene knekker. Hun river av seg store floker med hår og begynner å hoppe opp og ned på knærne med hendene foldet. Det er også i denne scenen at demonen viser seg for første gang. Emily stivnet plutselig helt, og fader Moore og Emilys far løfter henne og stiller henne opp som en statue. «Ego sum qui intus habitat» sier demonen på latin med mørk, maskulin stemme til fader Moore. Dette kan oversettes med «jeg er den som bor her inne».

I filmens rettsak vitner også dr. Sadira Adani. Hun er, som allerede nevnt, professor i antropologi og psykiatri, og henvises til som ekspert på «den vitenskapelige siden av besettelse». Adani studerer folks spirituelle opplevelser i ulike kulturer. Hun kommer med forskjellige teorier om hvorfor nettopp Emily Rose ble besatt. Hun mener at Emily var «hyper-sensitiv», altså en person med unormal kontakt med det hun kaller «den separate virkeligheten». De «hyper-sensitive» menneskene kan ha visjoner om fremtiden, se døde mennesker og være unikt mottakelige for invasjon av en kraft som er fremmed for dem. Dr. Sadira Adani mener at det var medisinerbruken som gjorde at eksorsismeritualet feilet, fordi medisinen gjorde Emily immun mot det psyko-spirituelle sjokket en eksorsisme har som hensikt å gi. Emily gikk på medisiner mot epilepsi og psykose. Dr. Adani er persisk, snakker med en sensuell stemme, og dette er med på å gi denne sekvensen en mystisk stemning.

Ideen om «den separate virkeligheten» stammer fra antropologen Carlos Castaneda, som nevnes ved navn i filmen. Han skrev boken *A Separate Reality* i 1971. I denne beskriver han hvordan den spirituelle mesteren Don Juan lærer ham å «se»; med dette mener han å oppfatte «essensen» av tingene i verden (Castaneda, 1977, s. 14). I boken Felicitas Goodman skrev om Anneliese Michel, nevner hun at Anneliese var begavet med nervesystem som var mer følsomt enn andres (2005, s. 202). Goodman skriver videre at hyper-sensitive mennesker opplever ting som har å gjøre med å «se». Her kobler Goodman inn Castanedas ideer i sin egen analyse. Hun skriver videre at Anneliese så demoniske ansikter, noe Goodman forklarer som en annen virkelighet som ligger bak eller bortenfor den ordinære virkeligheten (2005, s. 206). Det kan derfor virke som om filmskaperne har bygget Dr. Sadira Adani på Felicitas

Goodman, da de begge deler synet på alternative forklaringsmuligheter på Emilys / Annelieses situasjon.

Som nevnt i tidligere kapitler, er et av de sikreste tegnene på besettelse ifølge *Rituale Romanum* er at den besatte personen snakker språk han eller hun ikke har kjennskap til fra før. Dette var også en sentral del av besettelsen i *The Exorcist* (1973). I *The Exorcism of Emily Rose* (2005) benytter Emily, eller snarere demonene, seg av flere ulike språk. Blant annet snakker hun på hebraisk, latin, gresk, tysk og arameisk. De ulike språkene, med unntak av tysk, har tydelige forbindelser med Bibelen. Arameisk er det språket Jesus skal ha snakket og gresk og hebraisk er bibelspråk. Bibelen er også oversatt til latin, og latin brukes i flere ritualer og bønner innen Den katolske kirke. I filmen trekker aktor Ethan Thomas likevel dette tegnet på besettelse i tvil. Han forteller at Emily gjennomgikk avansert katekisme-trening, og ble i forbindelse med dette lært opp i disse språkene til en viss grad. Hun kan til og med ha studert litt arameisk. På denne måten sås det tvil om det i det hele tatt dreier seg om «språk den besatte ikke har kjennskap til», slik det står i *Rituale Romanum* (Weller, 1964, s. 641). Også her kommer det vitenskapelige aspektet til uttrykk, hvor filmen gjør det klart at det er fullt mulig at disse språkene kan ha ligget lagret i Emilys underbevissthet.

I filmen besettes Emily av hele seks demoner. I et av tilbakeblikkene teller hun raskt fra en til seks flere ganger etter hverandre. Det er ikke før i slutten av eksorsismeritualet at demonene avslører hvem de er, etter gjentatte provokasjoner fra fader Moore. I *Rituale Romanum* står det at eksorsisten skal spørre hvor mange demoner som besetter personen, og hva navnene deres er (Weller, 1964, s. 643). I filmen brøler demonene samtidig ut navnene sine på forskjellige språk, slik at det høres ut som om flere personer snakker på en gang, men fra samme person. En av demonene sier at den en gang tok bolig i Kain. Den neste sier at den tok bolig i Nero. Den tredje i Judas og den fjerde holdt til med Legion. Jeg er Belial, sier den femte. «Og jeg er Lucifer, djevelen i kjødet» sier den sjette og siste (*The Exorcism of Emily Rose*, 2005, 01:19:23).

Flere av disse navnene har utgangspunkt i Bibelen. Kain er en av sønnene til Adam og Eva, som tok livet av sin bror Abel. Judas Iskariot var en av Jesu tolv disipler, som forrødte ham for penger. Legion er samlenavnet på demonene som Jesus drev inn i en griseflokk. Nero henviser til den romerske keiseren som var kjent som en brutal forfølger av kristne. Belial, Beelzebub, Semihazah og Azazel er alle navn som blir brukt om mørke makter, da spesielt Satan (Pagels, 1995, s. 47). Belial var «en ødeleggelsens og mørkets engel i dødehavstekstene. Senere gjort til demon for sodomi og lureri» (Dyrendal, 2006, s. 224).

Filmskaperne har nok brukt Belial som en løsrevet demon i denne sammenhengen. Lucifer, morgenstjernen, er den falne engelen som gjorde opprør mot Gud og ble kastet ut av himmelen. Lucifer blir tradisjonelt oppfattet som Satan. Disse bibelske demonene bidrar til å knytte filmen tettere opp mot katolisismens forståelse av demonologi, og scenen hvor disse demonene avslører seg for første gang er med på å overbevise publikum om at det i filmen dreier seg om en ekte besettelse.

I filmen er det ikke bare Emily Rose som er i fare. Både fader Moore og Erin Bruner blir utsatt for demoniske angrep. Fader Moore avslører at han har blitt hjemsøkt av en svartkledd skikkelse han mener er en demon. Dette skjer nøyaktig klokken tre om natten, noe fader Moore forklarer som den «demoniske heksetimen». Det er i denne timen at demonene gjør narr av den hellige treenighet; det er en inversjon av kl. 3 på dagen, mirakeltimen, som tradisjonelt aksepteres som timen for Jesu død. Dette er nok noe som er funnet på, eller i det minste overdrevet, av filmskaperne. Jeg har ikke funnet katolske kilder som nevner en demonisk heksetime der demoniske krefter er spesielt innflytelsesrike.

#### **6.4.2 Eksorsismeritualet**

I filmen begynner selve eksorsismeritualet den 31. oktober, altså på Allehelgensaften. Fader Moore forklarer valget av dato med at Allehelgensaften bygger på en rekke legender som indikerer en økning i spirituell aktivitet akkurat denne kvelden. Fader Moore håpet at dette ville bidra til å lokke demonen ut av Emily. I filmen varer selve ritualet i omtrent 7 minutt.

Til stede under ritualet er fader Moore, Emilys far Nathaniel, Emilys kjæreste Jason, en lege ved navn Cartwright og Emily Rose selv, som har gitt sin tillatelse til at ritualet skal gjennomføres. Fader Moore forteller mennene at de kan be sine egne private bønner for Emilys frigjørelse, men de er nødt til å gjøre alt fader Moore ber om uten å stille spørsmål ved det. I sengen sitter Emily og klapper på en dukke, mens en lav, oppstykket latter unnslipper henne. Faren og kjæresten binder henne fast i sengepostene, og fader Moore skvetter vievann på henne. I dette øyeblikket kutter filmskaperne over til Emilys familie som sitter nede i stuen. Det er en svært stormfull kveld, og samtidig som det lyner utenfor, løsner krusifikset på stueveggen og blir hengende opp ned. Dette kan tolkes som at noe ondt har kommet inn i familiens hus. Og ganske riktig; i neste klipp river Emily seg ut av båndene som holdt henne fast. Hun slår til faren som nesten faller til gulvet. Dette er tegn på den overnaturlige styrken som ofte oppfattes som et tegn på besettelse. I *The Exorcist* (1973) benyttet også den besatte

Regan seg av en lignende styrke. «Dukker og kyss og kors og ønsker, tror du at du kan redde din lille pike?» sier demonen ertende til Emilys far (*The Exorcism of Emily Rose*, 2005, 01:14:48). Samtidig som fader Moore resiterer bønner fra *Rituale Romanum* smyger det seg tre katter inn i rommet. De skyter rygg og angriper fader Moore. I mellomtiden har Emily kommet seg fri fra mennene som holdt henne nede. Hun stuper ut vinduet som knuses, og løper deretter inn på gårdens låve. Febervarm og rasende slipper hun her løs et øredøvende hyl som skremmer livet av de andre som fulgte etter henne, og hestene blir paniske. Låven blir med ett full av kakerlakker, rotter, edderkopper og slanger. Til tross for dette fortsetter fader Moore ritualet. På dette tidspunktet avslører demonene sine seks navn. Deretter kollapser Emily på bakken. I likhet med *The Exorcist* (1973) og *The Exorcist III* (1990) mislykkes også dette ritualet. Forskjellen er at ritualet i *The Exorcism of Emily Rose* (2005) ikke ender med eksorsistens, eller den besattes, død. Fader Moore avslører i rettsaken at han ønsket å fortsette eksorsismeritualene, men at Emily Rose selv ikke ønsket dette.

Bønnene som fader Moore benytter seg av i *The Exorcism of Emily Rose* (2005) kommer ikke fra den offisielle oversettelsen av *Rituale Romanum*. Ritualet nevnes flere ganger i løpet av filmen, blant annet når Fader Moore forklarer at han satt opp hele natten og studerte nettopp dette ritualet. Versjonen det kan se ut som om filmskaperne benytter seg av, er gjort av den kontroversielle fader Malachi Martin, som oppnådde stor suksess med boken *Hostage to the Devil* i 1976. Martin tilhørte jesuittordenen, var professor ved Vatikanets Pontifical Biblical Institute og skal ha vært en av pave Johannes XXIII sine nære medarbeidere. Men Martin trakk seg fra alt dette i 1964, og begynte en karriere som forfatter av religiøse spenningsromaner (Cuneo, 2002, s. 33f). Og det var altså til en av disse, nemlig *Hostage to the Devil*, at Malachi Martin presenterte sin versjon av *Rituale Romanum* som et vedlegg bak i boken.

Eksempler på bønner fra filmen er: «Because she hopes in you, my God. Send her help from the holy place, Lord. And give her heavenly protection. May the Lord be with you and with your spirit» og «In the beginning was the word, and the word was with God». Disse bønnene stammer ikke fra det offisielle *Rituale Romanum*, men den første av dem er å finne i Malachi Martins versjon av ritualteksten (Martin, 1992, s. 463). Den sistnevnte bønningen stammer fra Evangeliet etter Johannes: «I begynnelsen var Ordet. Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud» (1:1). Demonene i Emily spotter presten og latterliggjør bønningen hans: «and the word was the word, and what a wonderful word it was». Det er merkelig at filmskaperne ser ut til å ha tatt utgangspunkt i Malachi Martins versjon av ritualet, og ikke den katolske

kirkes offisielle utgave. Det kan ha vært et ønske om å unngå blasfemianklager eller sinne fra Den katolske kirke.

Den eneste delen av bønnene som er lik den offisielle *Rituale Romanum* er setningen «this servant of God», som fader Moore gjentar flere ganger og som brukes ofte i det katolske ritualet.

Demonenes oppførsel under ritualet i *The Exorcism of Emily Rose* (2005) skiller seg fra Pazuzus oppførsel i *The Exorcist* (1973). Først og fremst er det ikke noen banning fra demonenes side, og det er dessuten desidert mindre blasfemisk oppførsel i *Emily Rose*. Dette er nok et bevisst valg fra filmskaperens side; *The Exorcism of Emily Rose* (2005) fikk en lavere aldersgrense i USA enn *The Exorcist* (1973) gjorde i sin tid. Dette medførte at flere personer kunne se den lovlig på kino, noe som potensielt kunne føre til større økonomisk gevinst. En annen mulighet er at filmskaperne ønsket å ta et steg vekk fra den lange skyggen som *The Exorcist* (1973) kaster over skrekkfilmer av denne typen. På samme tid forsvinner et aspekt av det som gjør demoner i filmverdenen så forstyrrende: de blasfemiske utsagnene og det bannende språket får dem til å fremstå som urene, spottende, onde og viktigst av alt: de står imot kristendommen. I *The Exorcist* (1973) og *The Exorcist III* (1990) er det denne forakten og hatet for Gud og Kristus og alt som ansees for hellig som bidrar mest til følelsen av uhygge og skittenhet.

Dessuten er det ingen groteske scener med i *The Exorcism of Emily Rose* (2005) som kan sammenlignes med *The Exorcist* (1973). I og med at slike forstyrrende scener ikke forekommer i *The Exorcism of Emily Rose* (2005) fremstår denne filmen som en mer realistisk film, med mer rot i virkeligheten. På grunn av filmens mer subtile bruk av filmeffekter fremstår den på flere måter som mer urovekkende enn for eksempel *The Exorcist* (1973).

## 6.5 Kristen symbolikk

Både *The Exorcist* (1973) og *The Exorcist III* (1990) fokuserte på kristen ikonografi og symboler. Dette er også tilfelle i *The Exorcism of Emily Rose* (2005), men i en mindre grad. Det er derimot et større fokus på dyr og deres relasjon til ondskap. For eksempel kommer det tre katter inn døren når fader Moore utfører eksorsismeritualet. Disse angriper Moore, hopper på ham og klorer ham. Det er som om de gjør det på ordre fra demonen. Katten har hatt et negativt ry på seg med tanke på symbolbruken. På grunn av måten et katteøye forandrer seg



på når det blir truffet av lys, og dens evne til å jage sitt bytte hurtig i mørket, har katten blitt anklaget for å samarbeide med mørke makter. Den forbindes gjerne med grusomhet, og har først og fremst blitt forestilt som tjener for hekser (Biedermann, 1992, s. 205).

I låven dukker det brått opp kakerlakker, edderkopper og rotter. Rotte som symbol har ofte hatt en negativ ladning. «Ved at rotta angriper matforråd og sprer farsotter, fikk den rykte på seg for å stå i forbund med djevelen og hans demoniske medhjelpere» (Biedermann, 1992, s. 322). Kakerlakkene brukes nok av filmskaperne av samme grunn som rottene, da kakerlakker gjerne forbindes med urenhet og smitte. Når det gjelder edderkoppene har den «innen kristendommen symbolisert djevelen som fanger synderne i sitt garn» (Store Norske Leksikon, 2012). I filmens sekvens er det slangene som tar overhånd. De er overalt og henger etter takbjelkene. En av dem faller ned på fader Moores skulder, og han skvetter til. I tidligere kapitler har jeg allerede vært inne på at slanger er et symbol på Satan, og Satan er selv til stede i Emilys kropp i denne scenen.

*The Exorcism of Emily Rose* (2005) tar et steg videre sammenlignet med de to andre filmene når det gjelder katolsk mytologi. I en av filmens sekvenser våkner Emily og vandrer ut i et tåkelagt landskap. Hun faller om ved siden av et dødt tre, og når hun reiser seg ser hun normal og ren ut. På bakken ligger en annen versjon av henne og vrir seg i smerter, og hele ansiktet hennes er dekket av sår og kutt. I denne sekvensen forlater Emily sin egen kropp og står ansikt til ansikt med et syn av Jomfru Maria. Vi som publikum ser ikke Maria; vi ser bare at Emilys ansikt er opplyst. Emily får beskjed om at hun kan bli med Maria og forlate smertene og lidelsen. Alternativet er å bli igjen og dø smertefullt, men hennes lidelse vil føre til at andre mennesker vil la seg inspirere av henne og finne trøst i kristendommen. «People say that God is dead. But how can they believe that if I show them the devil?» (Exorcism of Emily Rose, 2005, 01:36:07). Er alt dette en drøm? Når filmen slutter får vi beskjed om at Emilys grav har blitt et uoffisielt mål for pilegrimer fra hele verden.

Emily Rose har to ulike roller. Hun er demonbesatt og uren, men er på samme tid en slags helgen. Kjernen i kristendommen er Jesu lidelse og død. Lidelse i seg selv er frelsende. Gjennom å velge å forbli i sin jordiske kropp, ofrer Emily seg selv med det formål å vise verden at det overnaturlige onde faktisk eksisterer, og dermed også det gode. Emily bruker derfor besettelsen som et kors, et symbol. Demonbesettelsen og den følgende rettsaken vil skape interesse, og på denne måten vil flere høre om henne prøvelser. Hun blir derfor en martyr. Det faktum at hun opplever stigmata kan tyde på at hun er utpekt av Kristus.

## 6.6 Filmens personer og deres livssituasjon

*The Exorcism of Emily Rose* (2005) er mer tydelig når det gjelder å introdusere hovedpersonenes karaktertrekk på en klar måte, enn *The Exorcist III* (1990) var. Erin Bruner er filmens hovedperson. Hun er en respektert og velkjent advokat i begynnelsen av 40-årene. Bruner har ambisjoner om å bruke Moore-saken som et springbrett til å bli partner i advokatfirmaet hun arbeider for. Hun kaller seg selv agnostisk, men blir i løpet av filmen gradvis mer overbevist om at demoner er virkelige. Dette skjer blant annet fordi hun blir utsatt for demoniske angrep om natten. Filmen kretser om henne og hennes kamp for å forsvare fader Moore. Erin opplever motgang i filmen, spesielt når mannen hun hjalp til med å få frikjent, James Van Hopper, begår et dobbeltmord og når hun ikke lenger blir ansett som en kjempesuksess i advokatverdenen. Under rettsaken mot fader Moore går hun dessuten mot erkebispedømmets ønsker når hun lar Moore vitne. På grunn av dette risikerer hun å miste jobben sin. Likevel kommer hun sterkt tilbake, og satser alt på å vinne rettsaken, hvis endelige utfall overrasker alle – inkludert hennes sjef. Hun blir tilbudt fullt partnerskap i advokatbedriften, men takker nei. Filmen hintet om at hun nå vil følge andre muligheter. Tidligere i filmen avslørte hun for fader Moore at hun fant et halskjede ute, som hadde hennes initialer. Hun oppfattet dette halskjedet som et tegn på at hun befant seg på den rette veien, og under filmens siste dag i rettsaken har hun på seg dette kjedet. Her er det mulig å gjøre den tolkning at Erin, på grunn av demoniske angrep og tegn fra oven, har begynt å bli troende. Når hun ikke lenger tiltrekkes av partnerskap i advokatjobben og tilbudet om høyere lønn, tyder dette på at hun har funnet noe hun verdsetter høyere enn seg selv og sine opprinnelige ambisjoner.

Fader Moore er den katolske presten som blir anklaget for ikke å ha gitt nødvendig hjelp til Emily Rose, med den alvorlige konsekvens at hun døde. Han forholder seg alltid rolig og prøver ikke å forsvare seg selv. Han insisterer på at det viktige med rettsaken er å fortelle Emilys historie – uansett hvilke konsekvenser det vil ha for ham personlig. Vi får inntrykk av at han gjorde sitt ytterste for å hjelpe og beskytte Emily, men at han feilet spektakulært i denne oppgaven. Han var rett og slett ikke sterk nok til å stå imot demonene. Når fader Moore under eksorsismeritualet får høre at han står overfor Lucifer selv, er ansiktet hans fullt av frykt. I *The Exorcist* (1973) var fader Merrin den heroiske eksorsisten som ikke lot seg lure eller skremme av demonen Pazuzu. Fader Moore lever ikke opp til denne standarden, og mister dessuten sjansen til å fortsette eksorsismen når Emily nekter å godkjenne flere ritualer.

I rettsaken legger han ikke skjul på at hans visjoner av en mørkkledd skikkelse, som han mener er en demonisk framtoning, skremte livet av ham. I likhet med Erin Bruner er også Moore offer for demoniske angrep, men selv om disse skremmer ham er det tydelig at han tror en guddommelig makt vil beskytte ham.

Vi får egentlig ikke vite så veldig mye om Emily Rose. Familie og venner beskriver henne som en livsglad jente, som viste kjærlighet for andre. Hun gjennomgikk en streng religiøs oppdragelse og ønsket å gå på universitetet for å bli lærer. På et eller annet tidspunkt etter at hun flyttet fra familien, begynte de demoniske symptomene å vise seg. Vi følger henne deretter gjennom gradvis forverring og forråtnelse, inntil hennes død noen måneder senere.

Med tanke på kjønnsforestillinger er filmen mer moderne i sin fremstilling enn *The Exorcist* (1973) og *The Exorcist III* (1990). Filmskaperne har med vilje gjort filmen vanskelig å plassere tidsmessig. Det virkelige eksorsismeritualet som ble utført på Anneliese Michel skjedde på 70-tallet, men det virker som om filmversjonen er satt i mer moderne omgivelser. Likevel får vi ikke se noe særlig av moderne teknologi, noe som gir filmen et tidløst preg. Erin Bruner blir fremstilt som en sterk og selvstendig kvinne – ikke som en mer eller mindre hysterisk person som trenger hjelp, som for eksempel Chris MacNeil i *The Exorcist* (1973). Hun er selv en respektert advokat. Selv om avsløringen om at James Van Hopper har begått nye drap er nær ved å føre henne til sammenbrudd, tar hun seg sammen og fullfører sin rolle som forsvarer i rettsaken med vellykket resultat.

På samme tid fremstilles kvinnen både som en trussel og som hjelpeløs i skikkelse av Emily Rose. Etter at demonene har tatt over henne er hun en trussel for omgivelsene sine, samtidig har hun, i øyeblikk hvor hun er seg selv, overlatt sin skjebne helt og holdent til fader Moore, som symboliserer den sterke, patriarkalske kirken. Det er fader Moore, og kirken, som er Emilys håp for frelse. Vi får aldri høre Emilys egen stemme forklare seg i retten, hun er allerede død før historien begynner. Når vi først får hennes historie fortalt i detalj, er det via en mann; fader Moore. På samme måte som fader Merrin i *The Exorcist* (1973) fremstår Moore som den støttende klippen den besatte, og de pårørende, kan styrke seg på. Det mannlige er det trygge og gode, mens det kvinnelige er det svake og hjelpeløse. Unntaket i denne filmen er, som allerede nevnt, Erin Bruner.

Kvinnen som «the abject», det avskyelige, er også et tema i *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Forskjellen mellom filmene er at det avskyelige ikke kommer til uttrykk som et upassende forhold mellom mor og barn. Men kvinnen som det monstrøse, det frastøtende, er fremdeles til stede i *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Emily mister gradvis sin

menneskelighet, og i likhet med *The Exorcist* (1973) er det kun mannlige demoner som invaderer henne. Flere av tabuene som utgjør «det avskyelige», som for eksempel seksuell umoral, menneskelig offer og incest, er ikke en del av filmen. Filmskaperne har laget en visuelt tammere film enn *The Exorcist* (1973), og derfor blir det avskyelige mer tydelig i Emilys utseende. Den kvinnelige kroppen forråtnes; det som var vakkert og uskyldig er nå frastøtende og monstrøst. Den besatte Emilys oppførsel kan heller ikke sammenlignes med den besatte Regan i *The Exorcist* (1973): Emily banner ikke, hun dreper ikke og hun er ikke gjenstand for en utflod av kroppsvæsker. Begrepet «det avskyelige» er derfor ikke like sentralt for *The Exorcism of Emily Rose* (2005).

På samme måte som i *The Exorcist* (1973) er det en ung og uskyldig jente som blir besatt av demoner. Hvorfor ble akkurat hun besatt? I *The Exorcism of Emily Rose* (2005) ser det ikke ut til at Emily, eller noen i hennes familie, har lekt seg med spiritisme. Det kan tenkes at demonene ønsket å forderve en helt uskyldig person, og valgte henne av den grunn. Fra filmskaperens side er det igjen naturlig at det er mer skremmende å se noen gjennomgå slike prøvelser ufortjent. Det gir publikum den urovekkende følelsen av at demonbesettelse kan skje hvem som helst; ingen er trygge, selv ikke troende kristne mennesker. Det er altså Emily Rose sin renhet som gjør at hun blir offer for demonene. Hennes stigmata, som er overnaturlige sår som sammenfaller med Jesu korsfestelsessår, støtter denne tolkningen. Til tross for besettelsen har Emily bevart sin renhet. Stigmata kan også tyde på at Emily har oppnådd en slags helgen-status, noe som fader Moore selv påpeker under rettsaken.

## 6.7 Filmatiske virkemidler

Kamera veksler også i denne filmen mellom statisk og bevegende. Kameraet har en tendens til å fokusere på ansikter. På denne måten ser vi fortvilelsen i ansiktene til de pårørende og fader Moore, selvtilliten til aktor Ethan Thomas og de vitenskapelige ekspertvitnene, og reaksjonene til juryen som hører på vitneutsagnene. I de mer hektiske scenene, som for eksempel under eksorsismeritualet, er kamera i større bevegelse enn ellers i filmen. Kamera rister, og gir inntrykk av at det filmes med et håndholdt kamera. På denne måten får filmen i disse scenene en dokumentarisk følelse, som om kameramannen desperat forsøker å få med seg hendelsene.

Med hensyn til fokalisering er det igjen filmkameraet som er den stumme fortelleren, i likhet med de to foregående filmene, men denne gangen kan vi ikke stole på kameraet. Viser

det oss Emily som besatt, eller Emily som syk? Denne usikkerheten gjør kameraet til en upålitelig forteller i *The Exorcism of Emily Rose* (2005).

Filmens mise-en-scene, altså det som befinner seg foran kamera, er hovedsakelig rettsalen, i og med at brorparten av filmen foregår der. Filmskaperne har ikke manipulert mise-en-scene i like stor grad som i *The Exorcist* (1973) og *The Exorcist III* (1990). Det er mindre fokus på spesialeffekter, og dette strekker seg til hvordan filmens rom fremstilles. I de to foregående filmene skjedde det for eksempel overnaturlige ting under eksorsismeritualet, som at taket plutselig slår sprekker og rommet fylles av ild. Dette er ikke tilfelle i *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Likevel er lyssettingen i filmens mise-en-scene viktig. I likhet med *The Exorcist* (1973) og *The Exorcist III* (1990) er det narrative rommet begrenset til ett enkelt lokale store deler av filmen: nemlig rettsalen. Det narrative rommet utvides i tilbakeblikkene, hvor vi befinner oss sammen med Emily på universitetet eller på gården til familien hennes.

I *The Exorcism of Emily Rose* (2005) finner vi større bruk av ikke-diegetisk musikk enn i de to foregående filmene. Filmmusikken er komponert av Christopher Young, som har laget filmmusikken for flere andre skrekkfilmer. Komponisten blander høylytte, nesten skrikende, strykeinstrument med kvinnelige vokalsoloer. Musikken blir mer intens og truende i scener som for eksempel eksorsismeritualet, noe som øker følelsen av skrekk.

Det er ikke spesielt fokus på visuelle forvarsler i filmen. Noe av grunnen til dette er nok filmens struktur, da mye fortelles i tilbakeblikk.

## 6.8 Religion og vitenskap

Det sekulære og vitenskapelige perspektivet representeres av påtalemyndigheten, som i all hovedsak er avhengig av medisinske beviser. Det som i filmen kategoriserer denne vitenskapen, er dens forsøk på å sette medisinske diagnoser på Emily Rose. Aktor Ethan Thomas er selv religiøs, men mener han må «forlate Gud» ved inngangen til rettssalen. Her inne er det faktaene som må bety noe, sier han selv (*Exorcism of Emily Rose*, 2005, 01:38:29). Som agnostiker er Erin Bruner fanget mellom det vitenskapelige og det religiøse. Hun har i begynnelsen av filmen ingen tro på at det dreier seg om en reell demonisk besettelse. Det er først etter selv å ha blitt utsatt for såkalte demoniske angrep at hun gradvis overbevises. Men blir hun virkelig angrepet av demoner? Når hun en natt våkner klokken 03:00, hører hun at døren knirker. I panikk ser hun at den er på vei opp, og hun hiver seg mot

den og låser den. Det er fullt mulig at Erin selv har glemt å lukke døren før hun la seg, og vi som publikum ser aldri noe tydelig bevis på en demonisk inntrenger.

I filmen kommer religionen til uttrykk blant annet som besettelse, Maria-åpenbaring og stigmata. Det er altså veldig spesifikke katolske fenomen som filmskaperne benytter seg av.

Ved å kontrastere det vitenskapelige og det religiøse aspektet ved rettsaken, legger filmen opp til at publikum selv kan gjøre seg opp en mening om hvorvidt Emily var besatt eller ikke. Flere av vitnene er leger, men til tross for sine vitenskapelige og fornuftige forklaringer hersker det tvil om det de sier kan stemme. For eksempel har et av vitnene funnet opp sin egen diagnose, som han kaller «psykotisk-epilepsi-lidelse», som tilfeldigvis passer perfekt for Emilys lidelse. Man får inntrykk av at vitenskapen desperat forsøker å kategorisere og forklare Emilys tilstand. På den andre siden virker også forklaringene til dr. Sadira Adani litt på siden, spesielt når hun snakker om såkalte «hyper-sensitive» personer som har evne til å se døde mennesker. Vitenskapen fortsetter å kjempe med den religiøse tolkningen gjennom hele filmen, og til slutt virker det ikke som om juryen tror på fader Moores forklaring om at det dreide seg om demonisk besettelse. Likevel lar de ham gå, noe som tilsier at et eller annet ved hans vitneforklaring har gjort inntrykk og beveget dem.

Er det den vitenskapelige eller religiøse forklaringen som er riktig? Filmene gjør et poeng ut av å gi like stor troverdighet til begge typer forklaring. Ved å nekte å peke ut en definitiv vinner av rettssaken dømmer filmen fader Moore samtidig som den frelser ham. Vitenskapen har en god forklaring på alt den religiøse sfæren kan komme opp med. For eksempel forklarer aktor Ethan Thomas Emilys tilfelle av stigmata som om at hun ganske enkelt har vandret ut til gjerdet som omringet gården, klemte hardt på piggrådsgjerdet og oppnådd de mirakuløse sårene på denne måten. Det kan synes som om filmskaperne bevisst har balansert filmen med like mye vekt på vitenskap som på religion og gjort slutten tvetydig. På denne måten blir det til syvende og sist opp til publikum selv å bestemme seg for hvilken forklaring de tror mest på.

## 6.9 Avslutning

*The Exorcism of Emily Rose* (2005) er mindre opptatt av blasfemi og voldsomme scener enn *The Exorcist* (1973) og til en viss grad *The Exorcist III* (1990). Derimot legger den i større

grad opp til tolkning når det gjelder skillet mellom religion og vitenskap. Er Emily besatt eller er hun bare syk? Dette spørsmålet er underliggende gjennom hele filmen. På grunn av mangelen på groteske voldsscener og overnaturlige krefter, fremstår *The Exorcism of Emily Rose* (2005) som en mer realistisk eksorsismefilm. Emily endrer seg ikke utseendemessig på andre måter enn at hun har kutt og sår i ansiktet, håret er flokete og skittent, og øynene hennes blir ville. Når demonene har overtatt henne, og snakker gjennom henne, er det skuespillerens ansiktsuttrykk som formidler dette, ikke en kreativ sminkeavdeling. Emily trenger ikke å se ut som et monster for at publikum skal forstå at hun er nettopp det.

Selv om også *The Exorcism of Emily Rose* (2005) i bunn og grunn handler om kampen mellom gode og onde krefter, kommer ikke dette like sterkt frem i denne filmen. Det er ikke eksorsisten fader Moore som står i sentrum, låst i spirituell krigføring med en håndfull demoner. På mange måter handler filmen derfor mer om frelse, og hvordan ondskapen som rammet Emily vil føre til at flere mennesker får øynene opp for at det guddommelige eksisterer.

# 7. Avslutning

I denne masteroppgaven har jeg belyst følgende problemstilling: På hvilke måter fremstilles eksorsisme på film, og hvordan behandles kjønnsroller, det overnaturlige og kirkens rolle i de tre filmene *The Exorcist*, *The Exorcist III* og *The Exorcism of Emily Rose*? I hvilken grad representerer disse tre filmene en utvikling når det gjelder fremstillingen av eksorsisme på film?

## 7.1 Besettelse og eksorsisme

De tre filmene har fremstilt besettelse og eksorsisme på ulike måter, selv om de også har flere fellestrekk. Filmene inneholder alle tydelige katolske element, men *The Exorcist III* (1990) er nok den filmen hvor dette kommer minst til uttrykk. Både *The Exorcist* (1973) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005) legger stor vekt på eksorsistens rolle og bruken av det katolske *Rituale Romanum*. I og med at selve eksorsismeritualet ikke spiller en stor rolle i *The Exorcist III* (1990), blir den katolske innflytelsen mindre tydelig.

I *The Exorcist* (1973) er det gitt en mulig årsak til at demonen velger å besette Regan MacNeil. Hennes interesse for det okkulte, spesifikt ouija-brett, og morens tilværelse som skilt, er to mulige forklaringer på de demoniske innflytelsene som inntar henne. I *The Exorcist III* (1990) synes det å være hevn som er motivet for at Pazuzu har besatt den døende fader Karras. I *The Exorcism of Emily Rose* (2005), derimot, er det ikke noen klar årsak til at Emily blir besatt. Filmen antyder at det var hennes renhet og uskyldighet som gjorde at de seks demonene valgte ut henne som offer, men det sies ikke noe sikkert om det.

Selve eksorsismeritualet er det store klimakset i *The Exorcist* (1973). Hele filmen har bygget opp til det punktet, og dette er scenen hvor den avskyelige og blasfemiske demonen skal drives ut for godt. Demonen returnerer i *The Exorcist III* (1990). Denne filmen var, som allerede nevnt, planlagt uten et eksorsismeritual. Filmen bygger i liten grad opp til et slikt ritual, selv om det også i denne filmen tjener som klimaks. Spesialeffekter brukes igjen for å illustrere demonens makt. I *The Exorcism of Emily Rose* (2005) er ikke eksorsismeritualet klimaks, men vises som et tilbakeblikk i filmens siste halvdel. Her er det ikke sekvenser som krever mye spesialeffekter, og det er ingen banning fra demonens side og forholdsvis få



blasfemiske utsagn. Både presten og den besatte Emily Rose overlever ritualet, noe som skiller seg ut fra de to foregående filmene.

Det er interessant at eksorsismeritualet mislykkes i alle tre filmene. Dette er tross alt et hellig ritual hvor eksorsisten skal påkalle guddommelige krefter for å drive ut demoniske makter fra den besatte. I en ideell situasjon vil demonen bli overvunnet, den besatte bli frigitt, og eksorsisten stå seirende tilbake. I disse filmene, derimot, lykkes ikke eksorsistene i sin oppgave, til tross for guddommelig påkallelse.

I denne kosmiske kampen mellom det gode og det onde er det derfor vanskelig å si med sikkerhet hvilken side som går seirende ut. I hver av filmene blir ondskapen drevet vekk, men til en forferdelig pris. Demonene sprer død, lidelse og sorg ved å besette uskyldige mennesker, og i alle tre filmene fører dette også til stor lidelse for menneskene som forsøker å hjelpe. Selv om filmenes hovedpersoner dør og lider, og ondskapen fremdeles er til stede, må man også tenke på filmenes publikum. Filmene henvender seg på en måte til seerne og gir dem et religiøst budskap. Offertanken står her sentralt. Filmene vektlegger ideen om den kristustroende som er villig til å ofre seg selv for andre. Prestene, og eksorsistene, er gode forbilder, som gir alt for å hjelpe de besatte.

## 7.2 Utviklingen av eksorsismefremstillinger

Har fremstillingen av eksorsisme på film endret seg over tid? Med et utvalg på bare tre filmer er det umulig å si noe sikkert om dette, men det er mulig å se om tendensene har endret seg i disse tre filmene. *Rosemary's Baby* (1968) og *The Exorcist* (1973) er de filmene som satte i gang bølgen av filmer med okkult og demonisk innhold. Av de tre filmene jeg har analysert, er *The Exorcist* (1973) den filmen som inneholder mest banning, blasfemiske uttalelser og symbolikk. I tillegg inneholder den, som nevnt, flere groteske og grusomme sekvenser som er beskrevet i tidligere kapitler.

Dersom vi hopper videre til 1990, og *The Exorcist III*, får vi en helt annen fremstilling. Som tidligere nevnt var ikke eksorsismeritualet opprinnelig en del av filmen, men ble lagt til etterpå. *The Exorcist III* (1990) er den av de tre filmene som har minst tilknytning til den offisielle versjonen av katolikkenes eksorsismeritual. Ved å i større grad fokusere på overnaturlige krefter og demoniske illusjoner, fremstår filmen som mer fantasifull enn sin forgjenger. Samtidig har den mistet det elementet som gjorde *The Exorcist* (1973) så treffende: demonen, eksorsismeritualet og eksorsisten virker fjernere fra virkeligheten i *The*

*Exorcist III* (1990). Dessuten bruker filmen forholdsvis kort tid på selve demonen; store deler av filmens handling fokuserer på Gemini-morderen, som er en ånd, og ikke en demon.

*The Exorcism of Emily Rose* (2005) er sannsynligvis den av de tre filmene som forholder seg mest korrekt i forhold til den katolske forståelsen av eksorsisme. Filmen er desidert mindre blasfemisk og grotesk enn de to foregående, men demonene som besetter Emily Rose er likevel grusomme og fryktinngytende. Filmen har en mer lavmælt tilnærming til besettelse, sammenknyttet med vitenskapelige forklaringer på samme fenomen. Dette er med på å gjøre den mer jordnær, og besettelsen i *The Exorcism of Emily Rose* (2005) ligner mer på tilfellene som eksorsisten Gabriele Amorth beskriver å ha vært vitne til. Det eneste som ville gjort *The Exorcism of Emily Rose* (2005) mer realistisk, sett i forhold til den katolske forståelsen av eksorsisme, var dersom filmskaperne hadde benyttet seg av den offisielle katolske versjonen av *Rituale Romanum*.

Når man tar utgangspunkt i dette utvalget av filmer, ser vi at de har blitt mindre blasfemiske og mindre groteske og voldelige over tid. *The Exorcist* (1973) er godt kjent for sin bruk av spesialeffekter, både når det gjelder sminkingen av den besatte Regan, og for fremstillingen av symptomene og kreftene hun innehar. På grunn av sine forstyrrende og blasfemiske scener fikk filmen høye aldersgrenser verden over, inkludert i Norge hvor den fikk 18-års aldersgrense da den hadde premiere (IMDB, 2014). *The Exorcist III* (1990) har mer til felles med thriller-sjangeren, altså en spenningsfilm, enn skrekk-sjangeren, og den inneholder flere groteske scener. Den verbale blasfemien er ikke til stede i samme grad som i *The Exorcist* (1973), men den billedlige blasfemien kommer til uttrykk gjennom at hellige statuer vanæres. *The Exorcism of Emily Rose* (2005) har på sin side svært lite av blasfemi, verbalt eller billedlig, og har heller ingen spesielt voldelige sekvenser. Den er mer avhengig av å skape en uhyggelig stemning enn å sjokkere publikum.

### 7.3 Religiøs symbolisme

Tema for denne masteroppgaven har vært eksorsisme og besettelse, men andre religiøse fenomen har også spilt en stor rolle, både når det gjelder filmenes narrative og symbolske fremstilling. Religiøs ikonografi i form av statuer står sentralt både i *The Exorcist* (1973) og *The Exorcist III* (1990). Hellige statuer blir vanæret og statuer i skikkelse av demoner går igjen som symboler og forvarsler. Flere av statuene blir gitt en form for bevissthet og vi ser at de reagerer på hendelser i filmene. I tillegg til dette spiller også dyr en symbolsk rolle, spesielt

i *The Exorcist III* (1990) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Slinger er symbol på Satan, og rotter og insekt brukes for å formidle en følelse av skittenhet og smitte. I sistnevnte film er det også, som tidligere nevnt, fokus på Maria-åpenbaringer og stigmata. Dette er religiøse fenomen som bidrar til å forankre filmene i en katolsk kontekst.

## 7.4 Kjønnroller

*The Exorcist* (1973) har ingen sterke kvinnelige hovedpersoner. Chris MacNeil bryter sammen etter hvert som Regans symptomer forverres. Hun mister kontrollen, og er avhengig av hjelp fra den sterke, patriarkalske kirken. Dette peker mot syndefallet, og den kristne tradisjonens oppfattelse av kvinnen som det svakere kjønn. Det er altså mennene, først og fremst prestene, som er de sterke rollene. I *The Exorcist III* (1990) er ikke kjønnroller et problematisert tema, og filmen har ikke noen sentrale kvinnelige karakterer. Erin Bruner, i *The Exorcism of Emily Rose* (2005) er filmenes eneste virkelige sterke kvinne. Hun har en god jobb og er respektert innenfor sitt yrke. Det er ikke den mannlige eksorsisten som må komme for å redde en «jomfru i nød», som i *The Exorcist* (1973), men isteden Erin som må redde eksorsisten fader Moore. *The Exorcism of Emily Rose* (2005) var på flere måter den mest «katolske» av filmene. Hva har da skjedd med den katolske forståelsen av kvinnen som det svakere kjønn? Det har gått 29 år mellom *The Exorcist* (1973) og *The Exorcism of Emily Rose* (2005), og dette medfører derfor at filmen er preget av nesten 30 år med kvinnesyn. Filmen representerer derfor et mer moderne syn på kvinner.

## 8. Litteraturliste

- Ahn, G. (2006) Demon / Demonology. I: Stuckrad, K. *The Brill Dictionary of Religion. Volume 1*. Boston, Brill, s. 503-504.
- Allen, J. L. (1. september 2000) *A bit of exorcist history* [Internett], Rome, National Catholic Reporter Online. Tilgjengelig fra:  
<[http://natcath.org/NCR\\_Online/archives2/2000c/090100/090100h.htm](http://natcath.org/NCR_Online/archives2/2000c/090100/090100h.htm)>  
[Lest 31. oktober 2013].
- Allen, J. L. (1. september 2000) *Exorcism – revised rite* [Internett], Rome, National Catholic Reporter Online. Tilgjengelig fra  
<[http://natcath.org/NCR\\_Online/archives2/2000c/090100/090100j.htm](http://natcath.org/NCR_Online/archives2/2000c/090100/090100j.htm)>  
[Lest 1. november 2013].
- Amorth, G. (1999) *An Exorcist Tells His Story*. San Francisco, Ignatius Press.
- Amorth, G. (2002) *An Exorcist: More Stories*. San Francisco, Ignatius Press.
- Baer, W. (2011) A Conversation With William Peter Blatty. I: Olson, D. red. *Studies in the Horror Film: The Exorcist*. Colorado, Centipede Press, s. 35-60.
- Bartholomew, D. (2011) Interview With Dick Smith. I: Olson, D. *Studies in the Horror Film: The Exorcist*. Colorado, Centipede Press, s. 103-117.
- Bartholomew, D. (2011) The Exorcist. I: Olson, D. *Studies in the Horror Film: The Exorcist*. Colorado, Centipede Press, s. 15 – 34.
- Biedermann, H. (1992) *Symbolleksikon*. Oslo, Cappelen, 5. opplag.
- Black, J & Green, A. (1992) *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*. Austin, University of Texas Press, 7. opplag.
- Blatty, W. P. (1971) *The Exorcist*. London, Transworld Publishers.
- Blatty, W. P. (1998) *The Exorcist & Legion. Classic screenplays*. London, Faber and Faber Limited.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010) *Film History. An introduction*. New York, McGraw-Hill Companies.
- Brinkley, B. (1949) Priest Frees Mt. Rainier Boy Reported Held In Devil's Grip. *The Washington Post*, 20. august, 1949 [Internett]. Tilgjengelig fra  
<<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/features/dcmovies/exorcism1949.htm>>  
[Lest 29. november 2013].

- Caciola, N. (2005) Exorcism. I: Jones, L. *Encyclopedia of Religion. Volume 5*. Detroit, Macmillan Reference, s. 2927-2938.
- Castaneda, C. (1977) *A Separate Reality. Further Conversations with Don Juan*. Middlesex, Penguin Books Ltd.
- Catechism of the Catholic Church* (2012). London, Bloomsbury Publishing. Først utgitt i 1974.
- Chajes, J. H. (2003) *Between Worlds. Dybbuks, Exorcists, and Early Modern Judaism*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Chattaway, P. T. (30. august 2005) *Horror: The Perfect Christian Genre* [Internett], Christianity Today. Tilgjengelig fra:  
<<http://www.christianitytoday.com/ct/2005/augustweb-only/scottderrickson.html>> [Lest 11. april 2014].
- Clemens of Alexandria. (1971) Tatian's Address to the Greeks. I: Donaldson, J & Roberts, A. red. *The Ante-Nicene Fathers. Translations of the Writings of the Fathers down to A. D. 325. Volume II. Fathers of the Second Century: Hermas, Tatian, Athenagoras, Theophilus, and Clement of Alexandria (entire)*. Michigan, WM. B. Eerdmans Publishing Company, s. 171-206.
- Cousins, M. (2004) *The Story of Film*. Great Britain, Pavilion Books.
- Cowan, D. E. (2008) *Sacred Terror. Religion and Horror on the Silver Screen*. Texas, Baylor University Press.
- Cowan, D. E. (2011) Horror and the demonic. I: Lyden, J. red. *The Routledge Companion to Religion and Film*. London, Routledge, s. 403-419.
- Creed, B. (1996) Horror and the Monstous-Feminine: An Imaginary Abjection. I: Grant, B. K. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin, University of Texas Press, s. 35-65.
- Creed, B. (2011) Woman as Abject Monster: The Exorcist. I: Olson, D. *Studies in the Horror Film: The Exorcist*. Colorado, Centipede Press, s. 195-212.
- Cuneo, M. W. (2001) *American Exorcism. Expelling Demons in the Land of Plenty*. London, Bentam Books
- Dixon, W. W. (2010) *A History of Horror*. London, Rutgers University Press.
- Dyrendal, A. (2006) *Demoner. Besettende djevler og andre ondskapsfulle vesen*. Oslo, Humanist Forlag.

- Endsjø, D. Ø. & Lied, L. I. (2011) *Det folk vil ha. Religion og populærkultur*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Eriksen, G. (1988) *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn*. Sandvika, Vett & Viten A/S.
- Flesher, P. V. M. & Torry, R. (2007) *Film & Religion. An Introduction*. Nashville, Abingdon Press.
- Fredheim, B. & Hodne, T. (2000) *Fra ABC til http:// 3*. Kristiansand, Høyskoleforlaget.
- Friedkin, W. (2011) Interview with William Peter Blatty. I: Olson, D. red. *Studies in the Horror Film: The Exorcist*. Colorado, Centipede Press, s. 343 – 348.
- Gallagher, B. (7. August 2013) *The Exorcist TV Series Is in the Works* [Internett], MovieWeb. Tilgjengelig fra <http://www.movieweb.com/news/the-exorcist-tv-series-is-in-the-works> [Lest: 26. November 2013].
- Gilhus, I. S. & Mikaelsson, L. (2001) *Nytt blikk på religion. Studiet av religion i dag*. Oslo, Pax Forlag.
- Gilhus, I. S. (2006) *Animals, Gods and Humans. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas*. London, Routledge.
- Goodman, F. D. (1988) *How About Demons? Possession and Exorcism in the Modern World*. Indianapolis, Indiana University Press.
- Goodman, F. D. (2005) *The Exorcism of Anneliese Michel*. Eugene, Resource Publications.
- Grant, B. K. (1996) Introduction. I: Grant, B. K. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin, University of Texas Press, s. 1-12.
- Grant, B. K. (2007) *Film Genre. From Iconography to Ideology*. London, Wallflower Press.
- IMDB. (2014) *Parents Guide for The Exorcist* [Internett], Internet Movie Database. Tilgjengelig fra [http://www.imdb.com/title/tt0070047/parentalguide?ref\\_=tt\\_stry\\_pg-certification](http://www.imdb.com/title/tt0070047/parentalguide?ref_=tt_stry_pg-certification) [Lest 15. april 2014].
- Kendrick, W. (1991) *The Thrill of Fear: 250 Years of Scary Entertainment*. New York, Grove Press.
- Kermode, M. (1998) Introduction. I: Blatty, W. P. red. *The Exorcist & Legion. Classic Screenplays*. London, Faber and Faber Limited, s. vii -xvii.
- Kermode, M. (2003) *The Exorcist. Revised 2nd edition*. London, British Film Institute.

- Kloda, J. (2011) In the beginning there was Dominion: A Duel for the Soul of The Exorcist Prequel. I: Olson, D. red. *Studies in the Horror Film: The Exorcist*. Colorado, Centipede Press, s. 459-481.
- Langford, B. (2005) *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Levack, B. P. (2013) *The Devil Within. Possession & Exorcism in the Christian West*. London, Yale University Press.
- Levy, L. W. (2005) Blasphemy: Christian Concept. I: Jones, L. *Encyclopedia of Religion. Volume 2*. Detroit, Macmillan Reference, s. 971-974.
- Long, J. B. (1987) Demons. An Overview. I: Eliade, M. *The Encyclopedia of Religion. Volume 4*. New York, Macmillan Publishing Company, s. 282-288.
- Lothe, J. (2011) *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo, Universitetsforlaget. 3. opplag.
- Marriott, J. (2011) Being No One: Unpicking the Theological Knots of The Exorcist III: Olson, D. *Studies in the Horror Film: The Exorcist*. Colorado, Centipede Press, s. 423-439.
- Mikaelsson, L. (1990) «Gamle synder kaster lange skygger». Om syndefallsmyten i kristen tankegang. *Nytt om kvinneforskning*, 14 (3), s. 13-22.
- Mjåset, C. (Mars 2012) *Epilepsi i litteratur og film* [Internett], Tidsskrift for Den norske legeforening. Tilgjengelig fra <<http://tidsskriftet.no/article/2238147>> [Lest 25. Mai 2013].
- Muchembled, R. (2003) *A History of the Devil. From the Middle Ages to the Present*. Cambridge, Polity Press.
- Nettbibelen. (2011) *Nettbibelen* [Internett], Bibelselskapet. Tilgjengelig fra <<http://www.bibel.no/Nettbibelen>>.
- Onions, C. T. red. (1966) *The Oxford Dictionary of English Etymology*. London, Oxford University Press.
- Pagels, E. (1995) *The Origin of Satan. How Christians Demonized Jews, Pagans, and Heretics*. New York, Vintage Books.
- Partridge, C. (2004) *The Re-Enchantment of the West. Volume 2*. London, T&T Clark International.
- Porteous, J. (2012) *Manual of Minor Exorcisms*. Catholic Truth Society.
- Schmidt, J. (2006) Exorcism. I: Stuckrad, K. *The Brill Dictionary of Religion. Volume 2*. Boston, Brill, s. 695-697.

- Stephens, W. (2005) Demons: An Overview. I: Jones, L. *Encyclopedia of Religion. Volume 4*. Detroit, Macmillan Reference, s. 2275- 2282.
- Store Norske Leksikon (22. oktober 2012) *Edderkopper: forestillinger* [Internett], Store Norske Leksikon. Tilgjengelig fra: <<http://snl.no/edderkopper/forestillinger>> [Lest 12. mai 2014].
- Tatian. (1971) Tatian's Address to the Greeks. I: Donaldson, J & Roberts, A. red. *The Ante-Nicene Fathers. Translations of the Writings of the Fathers down to A. D. 325. Volume II. Fathers of the Second Century: Hermas, Tatian, Athenagoras, Theophilus, and Clement of Alexandria (entire)*. Michigan, WM. B. Eerdmans Publishing Company, s. 65-83.
- Toner, P. (2009) *Exorcist* [Internett], The Catholic Encyclopedia. Tilgjengelig fra <<http://www.newadvent.org/cathen/05711a.htm>> [Lest: 31. oktober 2013].
- Vatikanet (2003) *Jesus Christ: The bearer of the water of life: A Christian reflection on the "New Age"* [Internett], Vatikanet. Tilgjengelig fra: <[http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/interelg/documents/rc\\_pc\\_interelg\\_doc\\_20030203\\_new-age\\_en.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/interelg/documents/rc_pc_interelg_doc_20030203_new-age_en.html)> [Lest 20. februar 2014].
- Waddell, C. (2011) Exorcising the liberal. I: Olson, D. *Studies in the Horror Film: The Exorcist*. Colorado, Centipede Press, s. 125-138.
- Walker, C. & Dick, M. B. (1999) The Induction of the Cult Image in Ancient Mesopotamia: the Mesopotamian mīs pî Ritual. I: Dick, M. B. red. *Born in Heaven, Made on Earth. The Making of the Cult Image in the Ancient Near East*. Indiana, Eisenbrauns, s. 55-121.
- Weller, P. T. (1964) *The Roman Ritual. Complete Edition*. Milwaukee, The Bruce Publishing Company.
- Wells, P. (2000) *The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch*. London, Wallflower Press.
- Wiggermann, F. A. M. (1995) Theologies, Priests, and Worship in Ancient Mesopotamia. I: Sasson, J. M. red. *Civilizations of the Ancient Near East. Volume III*. New York, Charles Scribner's Sons, s. 1857-1870.
- Winje, G. (2001) *Guddommelig Skjønnhet. Kunst i religionene*. Oslo, Universitetsforlaget.



**Filmografi:**

The Exorcist. 1973. William Friedkin. Warner Bros.

The Exorcist III. 1990. William Peter Blatty. Morgan Creek Productions.

The Exorcism of Emily Rose. 2005. Scott Derrickson. Lakeshore Entertainment.

## 9. English abstract

This thesis is a study of the religious phenomenon of exorcism in the following three films: *The Exorcist* (1973), *The Exorcist III* (1990) and *The Exorcism of Emily Rose* (2005). The goal of the study has been to determine how exorcism has been depicted in the films as well as the function and depiction of gender roles, the supernatural and the Roman Catholic Church. The present thesis also includes a comparison of these three films and how their differences relate to the decades in which they were produced.

The three films are both similar and different in their depiction of exorcism. A vital part of the catholic ritual of exorcism is the official Roman Ritual, called *Rituale Romanum* in Latin. The ritual contains methods for expelling demonic powers and rules of conduct with regard to the exorcist, who must have express permission from a bishop to perform such a ritual. *Rituale Romanum* is featured heavily in *The Exorcist* (1973) and to a lesser degree in *The Exorcist III* (1990) and *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Still, this official ritual is the basis for each of the specific rites of exorcism in each film. The ritual is also used to determine that the signs of demonic possession are indeed real, and not the product of a mental illness. It is worth noting that the rituals themselves fail in each respective film, allowing the demon(s) to continue their existence.

The films are also filled with religious symbolism, especially in regard to catholic iconography. The primary function of the religious imagery is to horrify the audience when the demon(s) desecrate and violate crucifixes and statues. Blasphemous actions and words convey the demon(s) utter loathing of everything that can be considered sacred.

In my thesis I find that the films approach the subject of exorcism in different ways. *The Exorcist* (1973) uses the very notion of an invading, demonic force taking control of a young girl's body and mind to create an atmosphere of horror and dread. In *The Exorcist III* (1990), possession as a theme is downplayed in favor of a more existential narrative. In this film, exorcism is added almost as an afterthought. More than any of the others, *The Exorcism of Emily Rose* (2005) focuses on the theme of science versus religion, and how mental illness can seem like possession and vice versa. This film lets the audience themselves decide which version of the narrative to believe: was Emily Rose possessed by a total of six demons, or were her symptoms simply the result of an illness.