

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Olof Hedling
2019-01-18

Anton Olandersson
FIVK01

Jungiansk analys av Bertoluccis *La Luna*
en vidare forskning om tillämpning av jungiansk filmteori
med fokus på Bernardo Bertoluccis filmer

Innehållsförteckning

Kort sammanfattning.....sida 1

Inledning

- 1.1 Bakgrund till uppsatsen.....sida 2
- 1.2 Syfte och frågeställning.....sida 3
- 1.3 Forskningsläge.....sida 4
- 1.4 Material och källor.....sida 5
- 1.5 Teori och metod.....sida 6
- 1.6 Disposition.....sida 6

Bakgrundsinformation

- 2.1 Bertolucci och *La Luna*.....sida 7
- 2.2 Jungianska termer.....sida 9

Analys

- 3.1 Övergripande analys.....sida 10
- 3.2 Joes missbruk och Caterina som den stora modern.....sida 11
- 3.3 Medvetandets utveckling hos Joe.....sida 14
- 3.4 Caterina och hennes sökande efter sin animus.....sida 17
- 3.5 Analysen i relation till andra jungianska Bertoluccianalyser.....sida 20

Avslutande diskussion.....sida 21

Källförteckning.....sida 24

Kort sammanfattning

I uppsatsen analyseras *La Luna*¹ av Bernardo Bertolucci utifrån ett jungianskt perspektiv med fokus på månsymboliken i filmen och medvetandets utveckling för att utnyttja mindre använd jungiansk teori inom filmanalys och samt för att fortsätta det jungianska analyserandet av Bertoluccis filmer. Analysen jämförs med de tidigare jungianska analyserna av Bertoluccis filmer och hur analysen står i relation till den jungianska filmteorin som har ökat i popularitet de senare åren. Analysen kommer också försöka visa på filmmediets drömlika potential.

¹ Månen, Bernardo Bertolucci, 1979

Inledning

1.1 Bakgrund till uppsatsen

Under ett års tid har jag läst ett flertal böcker av psykoanalytikern Carl Gustav Jung och även två böcker av den senare jungianen Erich Neumann. Böckerna har varit väldigt tankeväckande och verkligen resonerat med mig, vilket har fått mig att vilja utforska jungiansk teori mer. Jag tyckte därför att det skulle vara intressant att ta del av min nyinförskaffade kunskap i den här uppsatsen och applicerar den på en passande film. Att skriva själv om jungianska teorier fick mig att bli exalterad och problemet var nu bara att hitta en film där teorierna kunde appliceras på ett bra sätt utan att upprepa någon annans teorier. Min första tanke var att analysera filmen *Fight Club*² jungianskt, vilket jag snabbt förstod, efter en liten sökning på nätet, inte var en särskilt originell idé. Jag hade kunnat jämföra de olika analyserna med varandra och sett om jag själv kunde tillägga något, men kände att jag hellre ville hitta en film som inte har analyserats så mycket och kanske inte alls.

Samtidigt hade jag precis återupptäckt *Il conformista*³ av Bernardo Bertolucci och den blev direkt en av mina favoriter med dess anarkistiska och samtidigt strukturellt visuella stil. Jag började se hans filmer i tur och ordning och såg att en bit fram i hans filmografi, efter hans stora klassiker som *Ultimo tango a Parigi*⁴ och *Novecento*⁵, var en film som jag aldrig hade hört talats om, men vars titel och synopsis tilltalade mig. Efter att bara känna till filmens titel och läst den summerade handlingen visste jag att filmen *La Luna* skulle bli en kandidat till analysen i uppsatsen.

Medan jag såg filmen och dess visuella symbolik, med måne- och solsymbolik, förstod jag direkt hur Jungs idéer och speciellt Neumanns vidareutveckling av Jungs idéer kunde appliceras på filmen. Samtidigt blev jag förvånad av hur mycket av den jungianska teorin som kunde appliceras på filmen och började därmed söka efter andra jungianska analyser av *La Luna*. Förutom kortare artiklar var det svårt att hitta någon riktig analys på filmen överhuvudtaget. Det här kan bero på att filmen inte verkar vara lika högt ansedd som Bertoluccis tidigare filmer. Hans tidigare mästerverk lägger en skugga över *La Luna*, vilket jag kan förstå då jag inte heller håller *La Luna* högre än hans tidigare filmer. Samtidigt var det ändå mycket med filmen som var tilltalade med handlingen, karaktärerna och Vittorio

² David Fincher, 1999

³ *Fascisten*, Bernardo Bertolucci, 1970

⁴ *Sista tangon i Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972

⁵ *1900*, Bernardo Bertolucci, 1976

Storaros foto.

De jungianska teorier som jag huvudsakligen ansåg vara passande att analysera *La Luna* efter verkade vara föga eller helt outnyttjade inom jungiansk filmanalys. Jag sökte för verkligen inte missa något, men kunde inte hitta någon analys som hade den vinklingen som jag främst tänkte fokusera på. Det här fick mig att verkligen bestämma att det var *La Luna* jag skulle analysera, då analysen kunde bidra med något nytt inom jungiansk filmanalys och samtidigt gjorde jag nya upptäckter i filmen efter varje gång jag såg den, vilket breddade analysen och gjorde det klart för mig att *La Luna* var en passande film att lägga ned tid på och arbeta med. Filmens titel beskriver utgångspunkten för analysen som sedan grenar ut i olika delar inom jungiansk teori.

1.2 Syfte och frågeställning

Genom att analysera *La Luna* utifrån ett jungianskt perspektiv kan mindre kända och mindre använda delar av psykologen Carl Jungs analys användas, som exempelvis månens alkemiska och symboliska innebörd, i en filmanalys tillsammans med det mer kända delarna om de vanligare arketyperna. Att då sätta månsymboliken i filmen som utgångspunkt gör att analysen leds in på arketyper och olika delar av jungiansk psykologi som ännu inte har blivit en stor del av jungiansk filmteori, som Jungs alkemiska teori på den symboliskt feminina månen (Luna) i relation till den symboliskt maskulina solen (Sol). Samt att använda jungianen Erich Neumanns böcker till filmanalys, vilket är idag föga utnyttjat. Det här görs på ett sätt som innebär att tolka filmen som en dröm, då det läggs vikt på bildernas symboliska innebörd och vad karaktärerna representerar för varandra.

De flesta filmer sätter tittaren i en objektiv position, då det är färre filmer som verkligen sätter sig in subjektivt i en karaktärs psyke. I en film som *La Luna*, som inte, utan övertolkning, kan ses som en film som tar plats i en karaktärs subjektiva psyke, kan de olika karaktärerna ses objektivt av tittaren och därmed kan de olika karaktärerna analyseras då ingen av karaktärerna förvrängs av ett subjektivt perspektiv. Åskådaren får alltså se karaktärerna och händelseförloppet objektivt. Det här kan leda till en intressant filmvetenskaplig betydelse då en film tyds som en dröm. Det kan argumenteras för att det är just drömmar som filmer liknar om filmmediets fulla potential utnyttjas.

De grundläggande frågeställningar är om även mindre kända delar av jungiansk analys kan användas för filmtolkning för att göra begreppet av jungiansk filmanalys vidare och om en sådan analys kan understryka filmmediets symboliska och drömlika potential. Även fast

många av Jungs teorier har lett till flera olika filmteorier och analyser, så finns det alltså ytterligare sätt att analysera filmer jungianskt på.

1.3 Forskningsläge

Att använda Carl Jungs psykologi och analys för att analysera och tolka film har under historiens gång inte använts lika mycket som annan psykoanalytisk teori, som freudiansk eller lacaniansk teori. Exempelvis den populära filosofen Slavoj Žižek använder sig av freudiansk och lacaniansk analys i hans film *The Pervert's guide to cinema*⁶, utan att nämna Jung, och det har varit vanligare för filmstudenter att hämta från Lacans formuleringar.⁷ Det är främst under de senaste tjugofem åren som Jungs idéer och koncept har börjat influera filmindustrin, exempelvis *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*⁸ som blev den hyllade kokboken för att skapa det perfekta kommersiella narrativet för att säkra stor publik.⁹ Jungs och efterträdande jungianers teori på hjältemyten kan ses överallt i kommersiella filmer som exempelvis stora Hollywood-filmer, som *The Hobbit: An Unexpected Journey* (*Hobbit: En oväntad resa*)¹⁰ eller ett flertal av millennieskiftets superhjältefilmer. Hjälteymten och mytens narrativ kan ses som att ha etablerats som en standard i kommersiellt filmberättande.

En sökning på nätet ger resultat av ett flertal jungianska filmanalyser då majoriteten tycks använda sig av antingen Jungs tolkning av hjältemyten, hans teori om individuationsprocessen, hans teori om persona eller intergrationen av arketyper, främst arketypen skuggan (the shadow). Endast ett fåtal använder sig av Jungs alkemiska teori, som mån- och solsymboliken, och ännu färre använder sig av teorier av Erich Neumann som kan ses som en vidareutveckling av Jungs analytiska teorier. Exempel på några få texter som använder sig av det här är *The Presence of the Feminine in Film*¹¹ som tolkar *Schindler's list*¹² med hjälp av Jungs alkemiska teorier med fokus på Lunas relation till silver, *Dina and the Great Mother: A Story Viewed through the Lens of Neumann's The Great Mother*¹³ som använder sig av Erich Neumanns vidareutveckling av Jungs arketyper den stora modern (the

⁶ Sophie Finnie, 2006

⁷ Apperson, Virginia, Beebe, John, *The Presence of the Feminine in Film*, Cambridge Scholars Publishing 2008, s 18

⁸ Vogler, Christopher, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese productions, 2007

⁹ Bassil-Morosow Helena, "Analytical psychology and cinema", *The Journal of Analytical Psychology*, 2015:1, s 132

¹⁰ Peter Jackson, 2012

¹¹ Apperson, Virginia, Beebe, John, *The Presence of the Feminine in Film*, Cambridge Scholars Publishing 2008

¹² Steven Spielberg, 1993

¹³ Ashton, Paul W, *Dina and the Great Mother: A Story Viewed through the Lens of Neumann's The Great Mother*, University of California Press, 2010

great mother) för att analysera en bok som också har filmatiserats och *Jungian Film Studies: The Essential Guide*¹⁴ som också använder sig av Neumanns teorier. Erich Neumann kan ses som en central efterträdare till Jung och Jung skrev själv förordet till Erich Neumanns bok *The Origins and History of Consciousness*¹⁵ och hans bok *The Great Mother*¹⁶ dedikerades till Jung.

Därför ska analysen av *La Luna* använda den symboliska innebörden av månen (Luna, det feminina undermedvetandet) och solen (Sol, det maskulina medvetandet) som de primära termerna och samtidigt hämta från Jungs alkemiska texter och Neumanns vidareutvecklingar för att utveckla användningsområdet av jungiansk filmteori främst inom tolkningen av Bertoluccis filmer, då inga jungianska analyser eller några andra omfattande analyser på filmen *La Luna* har gjorts.

Dock har John Izod tillämpat jungiansk tolkning på tre andra Bertoluccifilmer i hans bok *Screen, Culture, Psyche: A Post Jungian Approach to Working With the Audience*¹⁷ och nämner *La Luna* i några få meningar, vilket därmed kommer fungera som material att jämföra med.

1.4 Material och källor

Primärmaterialet består av filmen *La Luna* av Bernardo Bertolucci. Det är från den filmen som uppsatsen hela tiden kommer att utgå ifrån samtidigt som jungiansk analys appliceras på filmen och tolkas ur ett jungianskt perspektiv. *La Luna* är en passande film att göra en jungiansk analys på då filmens bildspråk och narrativ kan tolkas jungiansk, även fast filmen kan argumenteras för att vara övergripande oidipal och skulle därmed passa bättre att tolkas utifrån ett freudianskt perspektiv. Det oidipala i filmen är väldigt mycket på ytan av filmen, då en av huvudkaraktärerna lider av ett oidipuskomplex. Det här visas i hans uppenbara kärleksintresse till sin moder, men genom att tillämpa ett jungianskt perspektiv kan narrativet, karaktärer och bildspråket ses på en djupare nivå och därmed passar ett jungianskt perspektiv bättre för att göra analysen mer ingående.

Sekundärmaterialet som kommer användas består då främst av olika böcker av Jung och Neumann för att tolka filmen och för att källhänvisa argumenten i analysen. Av Jung

¹⁴ Bassil-Morozow, Helena, Hockley, Luke, *Jungian Film Studies: The Essential Guide*, Routledge 2016

¹⁵ Neumann, Erich, *The Origins and History of Consciousness*, Princeton University Press, 1949, utgåva från 2014

¹⁶ Neumann, Erich, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Princeton University Press, 1956, utgåva från 2015

¹⁷ Izod, John, *Screen, Culture, Psyche: A Post Jungian Approach to Working with the Audience*, Routledge 2006

kommer främst *Collected Works of C.G.Jung, Volume 14: Mysterium Coiunctionis*¹⁸ användas och som kan ses som en mer genomgående text av den alkemiska teori Jung skrev om i *Psychology and Alchemy*¹⁹ vars texter han skrev innan. Boken innehåller alkemiska tankar om månen och solen vilket Jung sedan utvecklar till tankar om det feminina och det maskulina. För de mer grundläggande jungianska termerna kommer boken *The Archetypes and the Collective Unconscious*²⁰ att användas.

Av Neumann kommer böckerna *The Origins and History of Consciousness* och *The Great Mother* användas för att beskriva de positiva och de negativa effekterna av det feminina, samt hur personer relaterar till det i olika stadier i livet och även för att beskriva människans strävan efter medvetande.

1.5 Teori och metod

Filmen *La Luna* kommer att ses vid upprepande tillfällen för att upptäcka fler detaljer som kan analyseras med jungiansk filmteori. De jungianska källorna kommer åter läsas igenom för att kunna hänvisa och ge styrka åt de tolkningar och analyser av narrativet och karaktärerna i filmen som ges.

Även andra jungianska filmanalyser kommer att läsas igenom för att få en övergripande blick över jungiansk filmanalys och samt för att se vilka texter och begrepp som ofta har använts och vilka som ännu är tillstordel outnyttjade. Slutsatserna och analyserna kommer att baseras på jungiansk analys och kommer inte ta hänsyn till regissörens intentioner, utan filmen kommer analyseras utifrån jungianska texter så som filmen personligen uppfattas.

1.6 Disposition

En övergripande beskrivning av filmens narrativ kommer ges samt en kort text om Bernardo Bertolucci i relation till filmen. Därefter kommer några jungianska termer förklaras då resterande termer och tankar kommer att förklaras kontinuerligt under själva filmanalysen. Analysen kommer sedan påbörjas och delas in i kapitel som tydliggör vad som kommer analyseras i varje kapitel. I analysen kommer bildspråket, karaktärernas utveckling och det övergripande narrativet analyseras från ett jungianskt perspektiv samtidigt som hänvisningar

¹⁸ Jung, C.G, *Collected Works of C.G.Jung, Volume 14: Mysterium Coiunctionis*, Princeton University Press, 1977, skrevs 1955-1956

¹⁹ Jung, C.G, *Psychology and Alchemy*, Routledge 1980, skrevs 1936-1944

²⁰ Jung, Carl, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton University Press 1981, utgavs 1934-1955

till källorna ges.

Resultatet och slutsatserna kommer att analyseras och jämföras med de andra jungianska tolkningarna på Bertoluccis filmer. Slutligen kommer en diskussion föras kring analysens resultat och analysens hypotetiska påverkan.

Bakgrundsinformation

2.1 Bertolucci och *La Luna*

I en intervju med *Sight and Sound* berättar Bernardo Bertolucci att han fick idén till *La Luna* när han pratade om sin moder hos sin psykoanalytiker. Hans första minne av modern var att han satt i korgen på moderns cykel och såg månen på kvällshimlen, vilket orsakade en förvirring i hans sinne mellan bilden av månen och moderns ansikte.²¹ Den här bilden är filmens utgångspunkt för Bertolucci och visas under filmens förtexter då modern cyklar med den två-åriga sonen i korgen medan månen lyser på himlen.

I samma intervju pratar Bertolucci om hur psykoanalytikerna Sigmund Freud och Jaques Lacan har influerat filmen.²² Dock nämner han inte Carl Jung som Bertolucci inte verkar ha kommit i kontakt med. Därför är det intressant att tolka en film, som delvis är inspirerad av freudiansk och lacaniansk psykoanalys, utifrån ett jungiansk psykoanalytiskt perspektiv för att det perspektivet inte har influerat filmskaparen i skapandet av filmen och är därför ingen teori som filmen är medvetet uppbyggd kring.

Filmen handlar i grunden om relationen mellan sonen Joe och modern Caterina, trots att filmen kan tyckas en aning disträ då den försöker behandla flera olika ämnen samtidigt, och därför är det deras relation, utveckling och vad de projicierar på varandra som kommer stå i fokus under analysen. De bor i Amerika och efter att fadern Douglas dör bestämmer de sig för att åka till Italien där Caterina fortsätter sin professionella karriär som operasångaren medan Joe inleder ett heroinmissbruk tillsammans med en tjej vid namn Arianna.

Filmen börjar även i Italien där en två-årig Joe ser sin mor dansa med en man framför solen i ett hus, där även en äldre kvinna bor, bredvid havet. Under förtexter syns som sagt den två-åriga Joe sitta i Caterinas korg när hon cyklar på den månupplysta landsvägen i Italien. Nu när de har återvänt till Italien är Joe runt femton år. Caterina får höra från hennes vän Marina att hon sjunger mycket bättre nu efter Douglas har dött och hon blir hyllad efter hennes

²¹ Roud, Richard, "Bertolucci on La Luna", *Sight and Sound*, 1979:48-4, s 236

²² Roud, 1979, s 236-237

framträdande på operan. Dock när hon får reda på Joes missbruk börjar hon bli tveksam till att fortsätta sin sång och beslutar sig för att sluta sjunga. Relationen mellan son och moder blir efter det här mer intim då Caterina runkar av Joe efter hon har hjälpt honom att ta en heroindos då han började må smärtsamt dåligt på grund av hans beroende.

I en scen syns Caterina stå en bit ifrån huset, som syntes i början när Joe var två år, med månen bakom henne och huset med solnedgången över havet framför henne skrikandes ”Guiseppe!”, vilket kommer förklaras senare i filmen.

Caterina och Joes incestrelation börjar trappas upp när Caterina stannar med bilen och säger att det var här som hans far kysste henne för första gången. Caterina ger Joe en lätt puss, vilket leder till att Joe ger henne en längre puss som till slut resulterar till att de intimt börjar kyssa varandra. Under samma resa tar de av sig och börjar inleda ett incestuöst förhållande då Caterina trycker Joes ansikte mot hennes vagina och säger att hon älskar honom. Det här får Joe att avbryta innan någon penetration har inletts och säger att hon inte älskar honom. Joe går till rummet bredvid för att förbereda en heroinspruta när Caterina beslutar sig för att avslöja att Douglas inte var Joes riktigt far, vilket får Joe att avbryta sina heroinförberdelser.

De åker till skolan där den riktiga fadern Guiseppe jobbar och Joe hoppar av själv. Av ren synkronisitet råkar Joe ha på sig likadana kläder som fadern och beslutar sig för att medvetet ta faderns skor för att sedan följa efter fadern hem till huset vid havet där Guiseppe bor med hans mor, som var den äldre kvinnan i början. Joe ljuger och säger att han kände Guiseppes son som har sökt honom och velat hitta honom hela tiden, vilket resulterade till att sonen började ta heroin tillsammans med Joe och är nu död. Innan Joe lämnar frågar Guiseppes mor var Caterina är och Joe säger att hon repeterar i Caracalla. Guiseppe går tillbaka in i huset medan hans moder fortsätter titta efter Joe och ignorerar när Guiseppe kallar på henne.

Joe träffar sedan Caterina i Caracalla där hon repeterar på en stor antik utomhusscen, men hon verkar oinspirerad då hon talar alla hennes repliker istället för att sjunga dem vilket oroar hennes vänner. Joe frågar Caterina varför hon och fadern gjorde slut, vilket får Caterina att ge massa diffusa anledningar för att sedan säga att han var kär i sin mor. Det avslöjandet orsakar en stor reaktion hos Joe då han snabbt tittar upp spänt på henne. Senare kommer Guiseppe och träffar Caterina på scenen medan Joe sitter i publiken samtidigt som Arianna kommer gående och sätter sig bakom Joe. Guiseppe förstår att Joe har ljugit då Caterina pekar och säger att deras son sitter där borta, vilket får Joe att resa sig och applåderar. Arianna säger till Joe att hans knarkklangare Mustafa är borta, men Joe hör inte henne då hans fokus är helt

på sina föräldrar. Repetition börjar och Guiseppe går ned till Joe och efter att de har stirrat på varandra ett tag ger Guiseppe Joe en örfil, vilket följs av att de båda sätter sig på olika ställen. Caterina börjar sjunga storartat, vilket gör att både Joe och Guiseppe blir tagna av hennes röst. Guiseppe vänder sig om och ger Joe ett leende som Joe möter medan Caterinas sång blir kraftigare framför den månbelysta natthimlen.

2.1 Jungianska termer

Innan filmen börjar analyseras kommer några grundläggande jungianska termer förklaras för att sedan användas och förklaras ytterligare under själva filmanalysen tillsammans med andra jungianska termer. En central term inom jungiansk analys är termen arketyper, som kan ses som grunden som resten av den jungianska analysen bygger på. Arketyper är av forntida slag med tillhörande universella bilder som har existerats sen fjärrantid och är undermedvetet innehåll som förändras och formas när det blir medvetet av individens medvetande, vilket kan manifesteras i visioner eller i drömmar.²³ Arketyper tillhör, vad Jung kallar, det kollektiva undermedvetna som alla människor har gemensamt och som sedan formas i individens personliga undermedvetna för att sedan nå individens medvetande. Det är alltså inte arketyperns innehåll som fastställer den, utan dess form, då dess innehåll bestäms endast när arketyperna har blivit medvetna och därför kan arketyperna liknas till instinkterna som endast fastställs formmässigt.²⁴ Jung undersökte olika kulturers religioner och drömmar då han fann flera liknande drag i människornas psyke, vilket gjorde att han började undersöka bilderna och representationerna för att sedan härleda tillbaka dem till en ursprunglig form, vilket kan kallas för arketyperna som är grunden till representationerna som manifesteras olika. De här arketyperna existerar alltså i alla människors psyken och påverkar oss olika beroende på vilken relation vi har till dem.

En av arketyperna som kommer användas under analysen är arketyperna ”den stora modern” (the great mother), som kommer användas för att beskriva Joes relation till Caterina och det undermedvetna. Ett barns första upplevelse av sin mor är som arketyperna den stora modern, då barnet inte ser den objektiva verkligheten av sin personliga mor, som modern blir för barnet när barnets ego och medvetande utvecklas, utan barnet ser modern som en allsmäktig och ofattbar kvinna som barnet är beroende av i alla anseenden.²⁵ I boken *The Great Mother* går Neumann igenom olika texter, inristningar och konstverk från olika kulturer

²³ Jung, 1981, s 5

²⁴ Jung, 1981, s 79

²⁵ Neumann, 2015, s 15

som beskriver den stora modern och arketyperns olika aspekter. Den stora modern har positiva och negativa aspekter. De positiva aspekterna innefattar funktionerna att bära, frigöra, som en bas för utveckling, att växa och att komma ur den mörka livmodern mot ljuset och medvetande, medan de negativa aspekterna har funktioner som att hålla fast, fixera och snärja, vilket indikerar den farliga och dödliga aspekten av den stora modern.²⁶ De negativa aspekterna beskriver den stora modern som fruktansvärd och slukande då hon drar individens liv tillbaka in i henne själv.²⁷ Livet kan därför symbolsikt tolkas som att komma ur den stora modern vare sig det är ur livmodern eller ur jorden som växter och liv kommer ur. Det kan därför ses som födelsen är det första steget i separationen med den stora modern. Födelse upplevs som en frigörelse till livet, ljuset och medvetandet, men är också en bortstötning från livmoderparadiset och en uteslutning från sömnens salighet i det undermedvetna.²⁸

I livmodern finns ingen uppfattning av tid eller motsatser då embryot inte är medvetet, vilket gör att den moderliga livmodern är en förening av alla motsatser, som exempelvis maskulint och feminint, och som kan symboliseras med symbolen uroboros som framgår som en behållare.²⁹ Uroboros är den forntida bilden av draken eller ormen som äter sin egen svans och passar därmed som en symbol för stadiet innan medvetandet då inget går att utskilja utan allt går in i allt.

De här termerna ger en grund för analysen där de kommer användas tillsammans med andra huvudsakliga jungianska termer då mån- och solsymboliken kommer gås in på mer ingående.

Analys

3.1 Övergripande analys

La Luna har ett drömskt narrativ som understrycks av Vittorio Storaros rörliga och flytande foto. Karaktärerna har olika psykologiska bekymmer som påverkar dem på olika sätt och som i vissa fall kommer till uttryck i stora känslor, men i det flesta fall visas känslorna endast subtilt. Det subtila och lågmälda skådespeleriet fungerar som en kontrast till den storartade och känslofyllda operan som kan ses som att uttrycka alla de känslor som karaktärerna håller inom sig. Narrativet går från olika platser och rör sig på olika känsloplan samtidigt som filmen försöker behandla flera olika ämnen som generationsskillnader, familjeförhållanden

²⁶ Neumann, 2015, s 65

²⁷ Neumann, 2015, s 71

²⁸ Neumann, 2015, s 68

²⁹ Neumann, 2014, s 13

och till viss mån kulturskillnader tillsammans med att ett flertal olika karaktärer dyker upp, vilket får filmen att kännas som en kaosartad dröm som är full av olika intryck.

Det är intressant att en tidig replik i filmen är att Douglas säger att han hade en konstig dröm, som han inte hinner berätta om innan han kör ihjäl sig. Drömmen kanske var profetisk då den försökte varna honom om hans olycka och var därmed extra minnesvärd. Repliken sätter stämningen i filmen som sedan flyter på narrativt och visuellt som en dröm.

Filmen innehåller också ett flertal referenser till Bertoluccis tidigare filmer. Exempelvis i början står Douglas och tar bort ett tuggummi från balkongräcket medan han säger ”han lämnar sitt tuggummi överallt”, vilket är en klar referens till *Ultimo tango a Parigi* då Marlon Brando sätter ett tuggummi under balkongräcket i filmens sista scen. Joe och Caterina åker även förbi farmen där Gérard Depardieu bor i *Novecento* och även tågstationen som är med i *Strategia del ragno*³⁰ som kom ut samma år som *Il conformista*. I en scen blir Joe uppraggad på en bar av en man, som spelas av Franco Citti, som även var med i Paolo Pasolinis film *Accattone*³¹ där Bertolucci var assisterande regissör.³² Franco Citti kan ses som att spela samma karaktär som i *Accattone*, då han i *La Luna* uppfattas som samma dagdrivare och det känns karaktärsenligt att han nu fördriver tiden med att försöka ragga upp pojkar på barer. *La Luna* kan därför ses som en dykning ned i Bertoluccis filmografi och undermedvetna då karaktärerna rör sig omedvetet i hans föregående filmer, vilket gör att filmens kaosartade och intrycksfulla drömlighet blir ännu mer påtaglig då till och med delar som är utanför filmens universum beblandas med filmens redan dynamiska stil. I scenen med Franco Citti dansar Joe till låten *Night Fever* med The Bee Gees som spelas på jukeboxen och som kan ses som en passande metafor för hela filmen som är en som en förvirrad feberdröm. Samtidigt kan filmen ses som, inte endast en dykning ned i Bertoluccis personliga psyke, utan även som ett omedvetet försök att utforska mer universella psykologiska förekomster som människans har gemensamt i det kollektiva undermedvetna.

3.2 Joes missbruk och Caterina som den stora modern

Joe och Caterina har en speciell relation som utvecklas efter Douglas död. Joe verkar ha gett upp på livet och medvetandet då han inleder incestuöst förhållande med modern och börjar ett heroinmissbruk.

Under flera gånger i filmen visas Caterina med månen. Antingen syns månen på

³⁰ *Spindelns strategi*, Bernardo Bertolucci, 1970

³¹ *Snyltaren*, Pier Paolo Pasolini, 1961

³² Hämtat från: https://www.imdb.com/title/tt0054599/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast (2018-12-05)

himlen vid henne eller sjunger hon opera där månen är i kulissen. Inom alkemi är sol symboliskt maskulint, aktivt och kan tydas som symbol för medvetande och månen är symboliskt feminint, passivt, då den lånar ljuse från solen, och kan tydas som en symbol för det undermedvetna, vilket gjorde att de tillsammans (Sol och Luna) förde det alkemiska arbetet till perfektion,³³ då de tillsammans var en sammanslutning av motsatser (union of opposites). Solen motsvarar patriarkaliskt medvetande medan månen motsvarar matriarkaliskt medvetande och den hela människan hotas om medvetandet blir för ensidigt.³⁴ Det är viktigt att understryka att termerna matriarkalisk och patriarkalisk inte används för att beskriva ett socialkulturellt förhållande, utan en psykisk situation, vilket Neumann även påpekar då han skriver att termen matriarkat inte ska tolkas som en dominerande social position av kvinnan.³⁵ Det blir därför tydligt att för Joe symboliserar månen modern Caterina och det feminina undermedvetna, då en mans undermedvetna är av naturen feminint medan det medvetna psyket har ett maskulint tecken.³⁶

Joe träffar den italienska tjejen Arianna och efter att de har tagit heroin inne på en biograf började de att inleda en sexakt. De båda berättar att det är första gången. Joe avbryter dock sexakten då han ser månen på himlavalvet och ger sig då snabbt iväg till operaföreställning där Caterina sjunger framför en månkuliss. Den här scenen är intressant då Joe avbryter en sexakt med en tjej för att gå och se modern, som han då klart prioriterar framför ett intimt förhållande med en tjej i hans egen ålder. Joe ser upp på månen med spänd blick och säger att han måste gå, vilket visar på vilken makt Caterinas representation har över honom då Joe känner att han hade svikit sin moder om han hade haft en relation med någon annan kvinna. I en tidigare scen har Arianna lagt märke till en tand i Joes mun som har växt ut bakom hans tänder. Hon frågar varför han inte har tagit bort den varpå han svarar att han har fötts med den och vill dö med den. Den här scenen kan symboliskt tolkas som ett sätt att visa Joes tendens att vara bakåtsträvande och inte gå vidare i livet, ifrån modern och det undermedvetna.

I och med Douglas död har Joe förlorat fadersfiguren i hans liv och han börjar därmed dras ned i det undermedvetna då hans medvetandes utveckling hindras av honom själv genom heroinmissbruk samt av Caterinas slukande fixering av honom. Joe uttrycker att han saknar Douglas och att han inte bryr sig om något, vilket tyder på att han har börjat en nedåtgående resa istället för att utvecklas. Psykiskt kan det ses som att den negativa och slukande aspekten

³³ Jung, 1977, s 97

³⁴ Neumann, 2015, s 57

³⁵ Neumann, 2015, s 186 (fotnot 37)

³⁶ Jung, 1981, s 175

av arketypen den stora modern har trängt in i Joes psyke, som även personifieras av Caterina, då arketypens dragningskraft är så stor att egot inte kan stå emot och sjunker eller sväljs, vilket beror på en psykisk depression med avsaknad av entusiasm och med självmordsbøjelser.³⁷ Joe kan därför ses som att eftersöka uroborisk incest då han ger upp på medvetande och vill tillbaka som det omedvetna trygga embryot i hans moders livmoder. Uroborisk incest är en form av inträdande i modern och ett begär att bli upplöst i förening med modern då den stora modern tar tillbaka barnet in i henne själv,³⁸ vilket kan ses som en dödslängtan eller en drift till att sluta utvecklas för att istället falla tillbaka till ett tidigare stadie. Joes beviljade att påbörjar den intima relationen med sin mor kan därför endast ses som en vidareutveckling av hans heroinmissbruk då han söker uroborisk incest som ett sätt att ge upp på medvetande och komma tillbaka till livmoderns omedvetna och harmoniska paradiset.

Det här visas i scenen då Caterina hjälper Joe att ta heroin när hans beroende börjar plåga honom. Efter att han har fått sin dos ligger han bredvid Caterina och för hennes hand till hans penis som hon börjar gnida tills han kommer. Han lägger sig sedan i fosterställning hos henne och suger på hennes bröst genom hennes klänning medan Caterina klappar honom som ett litet spädbarn. Det här kan ses som att Joe ännu inte har vunnit självständighet trots att han är i tonåren och påbörjar istället en utveckling på motsatt håll. Den sexuella incestens dödshänryckning är kännetecknande för en tonårings ego som inte är starkt nog att stå emot krafterna som den stora modern symboliserar.³⁹ Om Joe fortsätter på spåret han har påbörjat kommer han med stor sannolikhet dö av en heroinöverdos eller kanske via självmord då det är det mest ultimata han kan göra för att förtrycka sitt medvetande, verkligen visa att han inte bryr sig och för att komma tillbaka till det tidigare embryostadiet i moderns mage.

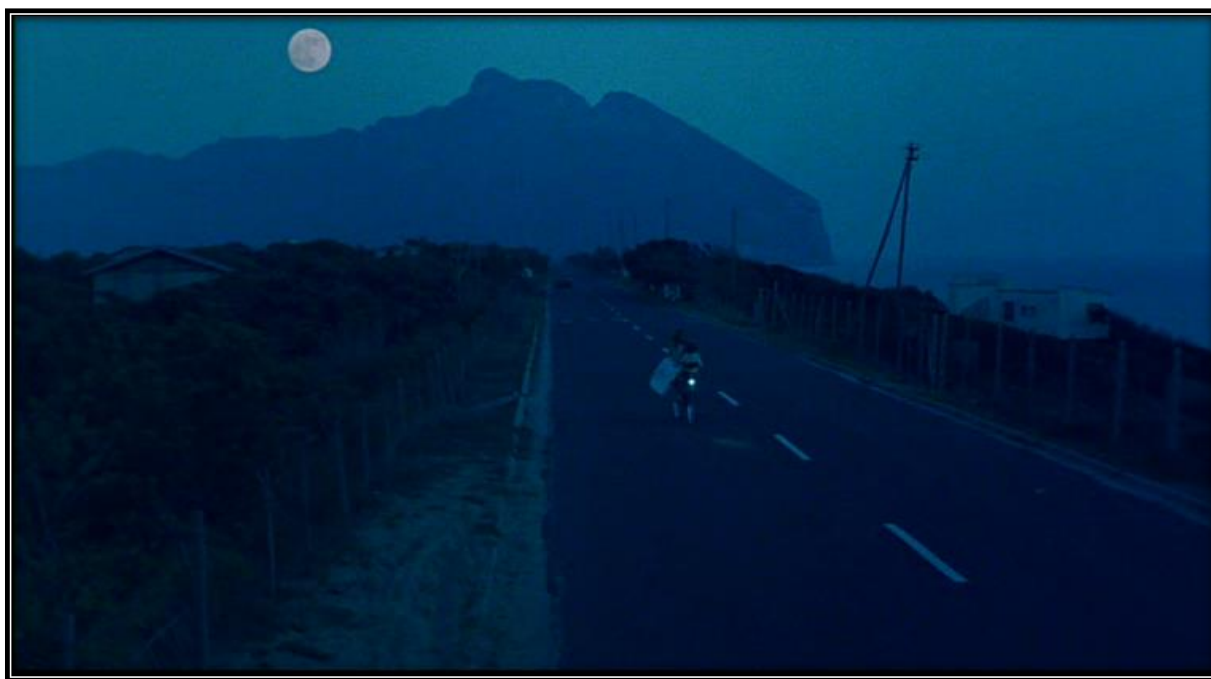
Senare i filmen försöker en man ragga upp Caterina medan Joe ser avundsjukt på. Caterina lämnar sedan mannen och går tillsammans med Joe in i ett sovrum där de börjar bli intima. Dock precis innan ett riktigt incestuöst förhållande hinner påbörjas avbryter Joe sexakten då Caterina säger att hon älskar honom vilket får Joe att utbrista att hon aldrig har älskat honom utan att hon hatar honom (Joe har en poäng i det och den här sekvensen kommer gås in på mer i detalj när Caterinas psyke och handlingar analyseras). Joe går då in rummet bredvid och förbereder en heroindos efter att ha lämnat modern i sängen. Kanske den här dosen hade dödat honom då han är upprörd och söker nästa steg i hans nedgång. Caterina får

³⁷ Neumann, 2015, s 27

³⁸ Neumann, 2014, s 17

³⁹ Neumann, 2014, s 88

honom dock att avbryta heroinplanerna när hon berättar att hon har kämpat med att försöka berätta för honom att Douglas inte var Joes riktiga far. Därmed sätts det punkt på Joes nedåtgående utveckling då han nu snarare börjar eftersöka det symboliska maskulina medvetandet som han har saknat i sin mörka ensidighet.



Bilden tagen från DVD:en av filmen *La Luna* när Caterina cyklar med Joe i korgen.

3.3 Medvetandets utveckling hos Joe

Joe nekade Caterina i sexakten, vilket kan ses som hans första steg för att utveckla sitt medvetande. Att bli medveten börjar med att säga ”nej” till uroboros, den stora modern, det undermedvetna.⁴⁰ Därmed har Joe för första gången självmant stoppat den nedåtgående utvecklingen. Efter Caterinas avslöjande om fadern, söker Joe nu upp sin riktiga far Guiseppe med hjälp av Caterina. På skolan, där Guiseppe jobbar, ritas barnen en stor teckning på golvet, som även Joe börjar rita på. Guiseppe går fram till Joe, utan att veta att det är hans son, och ser att Joe har ritat en måne. Det här kan tydas som en sätt att visa att Joes moderfixering fortsätter och att han inte gått vidare ännu. Hans fokus är fortfarande på modern och det undermedvetna snarare än det maskulina medvetandet.

När Joe sedan besöker Guiseppe och hans mor hemma i huset, är solen över havet. Solen visas alltid i relation till Guiseppe. Även i prologen då den två-åriga Joe ser upp på modern och Guiseppe, visas de två dansade i solljusets motljus, vilket gör det svårt att tyda vem

⁴⁰ Neumann, 2014, s 121

Caterina dansar med i början. Som sagt blir dualiteten mellan sol och måne tydlig i den tidigare scenen när Caterina kallar på Guiseppe utanför Guiseppes hus då solen syns gå ned bakom huset vid havet och bakom Caterina syns månen på kvällshimlen. Därför blir också Joes sökande efter fadern symbolisk för hans sökande efter solen och medvetandet för att utvecklas. Det är intressant att jämföra det här med filmens början med Douglas då himlen endast är övertäckande molnig och grå. I Italien är himlen klar Joe träffas direkt av månens och solens ljus, vilket symboliskt visar på att han nu är i större kontakt med de maskulina och feminina arketyperna.

Framsteg för det maskulina medvetandet kräver en symbolisk dräpande av den stora modern.⁴¹ För att Joe ska utvecklas krävs det alltså att han symboliskt dräper den stora modern i Caterina och inte låter sig sväljas av henne. Det här för in analysen på hjältemyten, då hjälten är det mogna egot som kämpar sig loss ifrån de undermedvetna krafternas grepp.⁴² Den klassiska hjältemyten som har upprepat sig i historier runt om i världen är hjälten dräpande av draken, som kan ses som en representation av uroboros. Slaget med moderdraken blir hjälten, det vill säga egots, kamp för självbefrielse.⁴³ Joe är alltså inblandad i en arketyrisk kamp på flera plan och måste inse hans situation för att utvecklingen ska bli bra.

Självreflektion är karaktäristisk för puberteten och fungerar som ett sätt att bryta med den stora modern.⁴⁴ Joe befinner sig i puberteten och därför är det naturligt att han börjar bli mer självreflexiv. Självreflexiva tankar verkar ta fart hos honom när Caterina berättar att det inte fungerade med Guiseppe för att han var kär i sin moder. Joes ansiktsuttryck tyder på att den här informationen påverkade honom och att han förstår att han är i samma situation som sin far, vilket förhoppningsvis leder till att Joe inser att han inte kan fortsätta på det här sättet.

Dock även fast Joe verkar ha tagit flera steg i hans medvetandes utveckling, är det inte helt klart om Joe verkligen har gått vidare i slutet av filmen. Det sista som händer i filmen är som sagt att Joe sitter helt tagen och ser på Caterina när hon sjunger starkt medan hans far Guiseppe sitter några rader framför honom och Arianna sitter bakom. Arianna har försökt få kontakt med Joe men han har varit alldeles för upptagen med att beskåda sina föräldrar. Han märker inte när hon säger att Mustafa är borta. Mustafa var Joes heroinlangare och repliken kan därför ses som att det inte finns någon återvändo för Joe till det tidigare livet igen. Hans dagar av destruktivitet är över. Joe märker inte heller Arianna när hon lägger en tröstande hand på honom efter han har blivit örfilad av Guiseppe.

⁴¹ Neumann, 2015, s 203

⁴² Neumann, 2014, s 303

⁴³ Neumann, 2014, s 182

⁴⁴ Neumann, 2014, s 89

Även fast Joes fokus på Caterina kan tydas som ett sätt att visa att Joe endast blir tagen av hennes starka röst, är det problematiskt att han inte vänder sig om till Arianna, vilket hade verkligen varit ett steg i rätt riktning då han hade vänt ryggen mot sina föräldrar och istället vänt sig till en tjej i hans egen ålder. Man som kvinna måste ”döda föräldrarna” för att störta föräldraarketypernas tyranni, då ett misslyckande är bevisligen ett centralt problem för neurotiker under första halvan av livet och orsaken till deras oförmåga att etablera relationer med en partner.⁴⁵ Joes oedipuskomplex kan belysas med hjälp av det här, då han uppenbarligen är fixerad och kär i hans moder, precis som hans far har varit. Guiseppa har nu lämnat hans moder och återfunnit hans partner, vilket är ett agerande som Joe borde efterfölja. Så länge en man endast älskar den riktiga modern i kvinnan förblir han infantil och det är hjälten som dödar den fruktansvärda sidan av kvinnan för att befria den fruktbulla sidan som han förenas med.⁴⁶ Arianna kan därför ses som den här positiva aspekten av det feminina som Joe borde förenas med för att utvecklas genom att sluta ha sina föräldrar som den centrala fokusen.

Den här positiva aspekten av det feminina kan kallas för mannens anima, vilket är en komplicerad term som skulle kunna tydas som att vara en mans undermedvetna feminina sida precis som kvinnans animus är en kvinnas undermedvetna maskulina sida. Animan är transformativ, en upphovsmakare till förändring och uppmuntrar mannen till spirituella och själsliga äventyr.⁴⁷ I personligheten kan animan ses som inspirerande och att vara kopplad till det kreativa elementet i individen, då animan är en arketyp för själen och därför kan det inte finnas någon kreativ aktivitet utan att vinna animan för att hjältens individuella liv är i djupaste mening uppbunden med animans psykiska verklighet.⁴⁸ Arianna kan därför ses som Joes anima som försöker leda honom på rätt väg genom att vända honom ifrån sina föräldrar och inleda ett mer moget liv. Animan står i motsats till den ursprungliga och slukande aspekten av det feminina som Joe måste övervinna.

Under filmens gång har Joe också visat tecken på kreativ talang. Han spelar piano, dansar och i en scen improviserar han med att trumma på porslin. Kreativiten hos honom kan utvecklas om han nu väljer att vända sig till Arianna och integrera sin anima med honom själv. Slutet kan därför tydas öppet, även fast det sista Caterina sjunger är ”han dör” på italienska som för att visa att den gamla Joe är borta då han nu utvecklas.

⁴⁵ Neumann, 2014, s 205

⁴⁶ Neumann, 2014, s 199

⁴⁷ Neumann, 2015, s 33

⁴⁸ Neumann, 2014, s 379



Bild tagen från DVD:en ur filmen *La Luna* då Caterina dansar med Guiseppe.

3.4 Caterina och hennes sökande efter sin animus

Analysen har utgått från Joes perspektiv och vad han projicierar på hans moder, vilket har förklarat filmens handling och karaktärernas agerande. Caterina existerar dock inte bara i relation till Joe utan hennes handlingar bör också analyseras utifrån hennes perspektiv och vad hon projicierar på Joe, vilket ger en djupare förståelse av hennes karaktär.

Hennes handlingar i filmen kan ses som hennes sökande efter sin kreativa och inspirerande animus, som är den kvinnliga varianten av en mans anima. Animus är den maskulina och spirituella aspekten i det feminina undermedvetna, som konfronterar kvinnan som en osynlig, stimulerande, befruktande och inspirerande manlig ande.⁴⁹ I och med att Caterina är en professionell operasångare är hon i stort behov av kreativ inspiration och av en välmående animus. Hennes animus kan ses som personifierad av Giuseppe som Caterina medvetet eller undermedvetet söker upp genom att flytta till Italien efter Douglas död. Kreativiteten hos henne och kvalitén i hennes sång ökar ju närmare Giuseppe hon kommer.

⁴⁹ Neumann, 2015, 294

Första gången hon sjunger i Italien blir det en succé och hennes väninna Marina säger att hon sjunger mycket bättre sen Douglas död. Marina kan ses som en personifiering av Caterinas skugga (shadow), som är arketyper som personifierar allt som subjektet vägrar att erkänna om den själv.⁵⁰ Den här sanningen att Caterina sjunger bättre efter Douglas död har Caterina inte vågat erkänna och blir därför förvånad när Marina säger det rakt ut. Caterina medger att hon känner sig fri och visar, under filmens gång, aldrig några tecken på att sakna Douglas. På det sättet är Douglas bortgång en frigörelse för Caterina, då Douglas endast var en distraktion som hindrade Caterina från hennes animus och hennes kreativa krafter. Tack vare hans död kan Caterina ta ett steg närmre hennes inspirerande animus.

Skuggan är figuren som ligger närmst medvetandet,⁵¹ närmare än animus. Caterina kan därför ses ha integrerat skuggan med sin personlighet, då hon har en fungerande relation med Marina, som ofta är mörkt klädd och i bakgrunden i filmen. Skuggan är en levande del i personligheten och vill leva i någon form, vilket gör att den inte kan argumenteras ur existens eller rationaliseras till oskadlighet.⁵² Det kan inte finnas någon utveckling alls utan att skuggan accepteras.⁵³ Om mötet med skuggan är ”lärlingsbiten” i en individs utveckling, så är mötet med animan ”mästarbiten”,⁵⁴ respektive animus hos en kvinna. Nästa steg i Caterinas utveckling är då att integrera hennes animus som hon söker efter.

I Italien kommer hon närmre sin animus genom Joe som är Guiseppes son. Caterina projicerar bilden av Guiseppe på Joe, vilket förklarar hennes dragning till Joe och hennes villighet att inleda det incestuösa förhållandet. Joe blir en representation av hennes animus och ett steg för henne att finna sin riktiga animus i Guiseppe. Det här blir problematiskt då Caterina misstar Joe för Guiseppe, vilket får konsekvenser för henne, då Joe inte är den hon egentligen söker och även konsekvenser för Joe, som analysen tidigare har visat, med Caterinas fixering av honom. När Joes heroinmissbruk får honom att må dåligt, påverkas Caterina av det och hennes kreativa glöd slocknar. Hon gråter och säger att hon ska sluta sjunga. I det här läget mår inte Caterinas animus bra vilket gör att hon mår psykiskt dåligt. Hennes enda räddning är om Joe slutar med sitt missbruk eller om hon finner sin riktiga animus i Guiseppe. Projektion av Guiseppe på Joe blir tydlig i scenen då de kysser varandra i bilen, då Caterina berättar att det var här som hans far kysste henne för första gången. De börjar sedan kyssas passionerat och i några scener efter börjar de inleda sexakten i

⁵⁰ Jung, 1981, s 284

⁵¹ Jung 1981, s 271

⁵² Jung, 1981, s 20

⁵³ Jung, 1981, 340

⁵⁴ Jung, 1981, 29

sovrummet.

Med sonens födelse föder kvinnan något som är en antites till henne själv då sonen är ljus i kontrast till hennes naturliga mörker, vilket får kvinnan att uppleva hennes kraft att frambringa ljus och den undermedvetna spirituella aspekten av henne själv.⁵⁵ Kvinnan erkänner det befruktande ljuset inom henne som en son som föds ur henne och moder-son incest formar bakgrunden till den här spirituella upplevelsen,⁵⁶ då kvinnan försöker nå det innerliga ljuset som kan ses som hennes animus. Därför är sexakten en spirituell upplevelse för Caterina, då hon fysiskt vill få tillbaka det ljuset, i form av sonen Joe, i henne igen. Tillvägagångssättet är fysiskt snarare än psykiskt, vilket gör att sexakten inte hade fått Caterina att må bättre då hon egentligen behöver en psykisk förändring i form av en stabil animus istället för att försöka uppnå förändringen genom ett fysiskt och incestuöst tillvägagångssätt som endast hade tillfredsställt henne symboliskt och för stunden. Sexakten kan därför även ses som ett desperat försök att projiciera Guiseppa på Joe. Hon säger till Joe att hon älskar honom, men syftar egentligen på Guiseppa. Det här märker Joe av och avbryter sexakten med att säga att hon aldrig har älskat honom medan han slår på henne. Joe förstår då att hennes kärlek till honom inte är helt sann då den egentligen bara är ett uttryck för längtan efter Guiseppa, vilket han just då inte är medveten om men han förstår att något inte stämmer i hans moders överdrivna fixering av honom.

Det är först då Caterina berättar för Joe om hans riktiga fader, då hon inte längre kan projicera Guiseppa på Joe för att Joe inte är villig att fortsätta deras incestuösa utveckling och låta Caterina leva i illusionen där Joe endast är en projicerad representation av hennes sanna kärlek och animus. Hennes avslöjande fungerar också som en förhoppning på att Joe ska föra tillbaka Guiseppa i hennes liv och hon därmed kan finna sin riktiga animus nu när Joe inte längre fungerar som en projicerad personifiering. Att få Guiseppa tillbaka i hennes liv är hennes sista utväg för att hon ska kunna må bra psykiskt och fortsätta vara kreativ.

I slutet när Caterina repeterar i Caracalla talar hon endast sina repliker innan Joe och Guiseppa kommer dit. Hennes vän Edward oroar sig över det här och säger att det är ovanligt, vilket får Marina att svara honom med att säga att han inte förstår någonting. Skuggan förstår att Caterina behöver sin animus för att fungera kreativt och därmed har Marina en klarare bild över situationen än vad Edward har. Caterina har då varken Joe eller Guiseppa, vilket gör att hennes animus saknas och hon finner därför ingen kreativ glädje i hennes sång utan talar endast replikerna stelt. När Guiseppa sedan kommer till Caracalla, uppfylls det som Caterina

⁵⁵ Neumann, 2015, s 320

⁵⁶ Neumann, 2015, s 312

sökte medvetet eller omedvetet med hennes resa till Italien då hon återfinner sin sanna inspiration i hennes animus. I den kommande repetitionen, då Guiseppe sitter och ser på henne, sjunger hon starkare och kraftigare än någonsin, vilket förbluffar både Joe och Guiseppe.

Caterina och Guiseppes återförening bör leda till att Caterina upphör fixeringen av Joe och låter honom växa upp istället för att hålla kvar honom som hennes egen. På det viset kommer hon istället inneha de positiva aspekterna av den stora modern då hon har burit honom för sedan nu frigöra honom för hans utvecklings skull. I den mån som det feminina frigör vad som är förvarat i det till liv och ljus, är det den stora och bra modern av allt liv.⁵⁷ Det här står till i relation till Guiseppes mor som tittar efter Joe när han lämnar huset medan Guiseppe går tillbaka in. Inifrån kallar Guiseppe ”Mamma” efter henne men hon står kvar och tittar efter Joe. Det kan därför tänkas att modern fick Guiseppe att gå och söka upp Caterina och att det då var modern som tog initiativet till sonens frigörelse snarare än att Guiseppe självmant bestämde sig för att söka upp Caterina. Caterina har samma ansvar som Guiseppes mor och måste ta första steget till Joes frigörelse, vilket det kan tolkas som att hon kommer göra då hon sjunger ”han dör” och ser på Joe. För att Joe ska fortsätta att utvecklas måste alltså Caterina släppa taget om honom och processen kommer underlättas om Joe också vänder henne ryggen till.

3.5 Analysen i relation till andra jungianska Bertoluccianalyser

Analysen av *La Luna* kan ses som en del av jungiansk filmteori, men mer specifikt kan analysen ses som en fortsättning på jungiansk analys av Bertoluccis filmer. John Izod analyserar i sin bok *Screen, Culture, Psyche* tre andra filmer av Bertolucci. I ingående analyser analyserar han *Stealing Beauty*⁵⁸, *L'assedio*⁵⁹ och *The Dreamers*⁶⁰ utifrån ett jungianskt perspektiv, men väljer också att analysera filmerna från politiska och kulturella perspektiv, vilket skiljer sig från analysen av *La Luna* som endast har analyserats jungianskt.

Analysen av *La Luna* har vissa likheter med Izods analys av *The Dreamers* då han även nämner uroboros och Neumann samtidigt som han skriver ett fåtal meningar om *La Luna* då den innehåller incestuösa undertoner precis som *The Dreamers*. Dock skiljer sig Izods korta analys av *La Luna* en aning. Izod menar att Caterina hjälper den olyckliga Joe att

⁵⁷ Neumann, 2015, s 65

⁵⁸ *Stulen skönhet*, Bernardo Bertolucci, 1996

⁵⁹ *Besieged*, Bernardo Bertolucci, 1998

⁶⁰ Bernardo Bertolucci, 2003

bryta sig ur uroborosstadiet genom att masturbera honom för att hon kommunicera beundran och kärlek till hennes son vilket gör hans utveckling till sexuell och psykologisk mognad möjlig.⁶¹ Izods analys av Caterinas agerande står i motsats till den här analysen av *La Luna* där konsekvensen av hennes agerande istället blir att Joe hålls kvar i uroborosstadiet då han efteråt lägger sig som ett infantilt spädbarn hos henne. Därför hjälper hon inte Joe att mogna med masturbationen utan hindrar hans utveckling. En talande replik i det här sammanhanget är när Caterina säger till Marina att om Joe slutade växa hade hon inte varit så gammal. Repliken visar ett av motiven till att hålla kvar Joe som infantil. För att främja Joes utveckling skulle Caterina inte agerat som hon gjorde, utan istället hjälpt honom på icke intima sätt och gjort det tydligt för Joe att han inte längre är ett spädbarn som kan förlita sig helt på modern och vara beroende av moderns trygga famn. Hennes verkliga motivation till agerandet är mer välvilligt då hon försöker hjälpa Joe att ta sig igenom hans heroinmissbruk, men konsekvenserna av hennes agerande tolkas olika i analyserna.

Trots de olika tolkningar av masturbationsekvensen i *La Luna* fungerar analysen som en fortsättning på de jungianska analyser som John Izod gör i sin bok på Bertoluccis filmer. Analysen av *La Luna* är mer ingående på medvetandets utveckling än vad Izods analyser på filmerna är, då han endast skriver kort om det i hans analys av *The Dreamers* där ett tvillingpar har en intim relation och där huvudrollsinnehavaren kommer emellan dem. Därför fungerar analysen som en passande fortsättning då analysen mer ingående behandlar några av de ämnen som Izod endast kort beskriver.

Avslutande diskussion

Analysen av *La Luna* innebär en fortsättning av jungiansk analys på Bernardo Bertoluccis filmer och visar hur jungiansk teori kan användas på filmer genom att tolka filmens innebörd även fast filmskaparen inte varit influerat av teorin själv. Jungiansk analys handlar mycket om det undermedvetna och om hur det styr oss, vilket vi ofta inte är medvetna om. Det är därför troligt att många konstnärer och filmskapare tar vissa beslut eller lägger till en viss innebörd i deras konstverk eller filmer som de själva inte är medvetna om. Exempelvis var bilden av Bertoluccis mamma med månen i bakgrunden väldigt stark för honom och blev det första minnet som han har av mamman av någon anledning. Varför var just den kombinationen av mamman och månen så stark att det fäste sig i hans psyke och blev det första han minns av sin mamma? Bertoluccis var inte då medveten om månens symboliska innebörd och vilken

⁶¹ Izod, 2006, s 126

innebörd den har haft på människans psyke under historien, men ändå talade just den bilden till honom.

Det är en grundtanke inom jungiansk teori att människans psyke inte är en tabula rasa (blankt blad) när den föds, utan arketyper och former som har formats under människans historia följer med redan i födelsen. Psyket kan därför ses som att utvecklas och något vi ärver precis som vi tar för givet att vår kropp har förändrats under evolutionen. Bilden av månen och mamman blev därför en stor arketypisk upplevelse för den unga Bertolucci. Mamman var då fortfarande förknippad med stora modern i Bertoluccis unga ålder och därför blev upplevelsen starkare för honom då månen var i bakgrunden som en symbol för det feminina som hans mamma samtidigt representerade. Den känslomässiga innebörden av kombinationen med mamman och månen blev klar för Bertolucci, då hans undermedvetna insåg det arketypiska i kombinationen, även fast hans ego inte förstod det intellektuellt i den åldern.

På det här sättet är det intressant att sammanfläta jungiansk teori med filmmediet (om det anses ligga något värde i jungianska tankar) då jungiansk teori handlar mycket om psykets bilder och former som orsakar reaktion hos människan. Att vissa filmer tilltalar flera människor från spridda kulturer kan ses som en konsekvens av det här (tillsammans med och beroende av flera andra konstnärliga och kommersiella faktorer såklart) som framgången av superhjaltefilmer eller filmer som är uppbyggda efter hjältemytens uppbyggnad påvisar. Hjältemytens struktur resonera med människan då den har återberättas under historiens gång i helt skilda kulturer. Framgången av de filmerna kan därför ses som en konsekvens av att den västerländska människan saknar det narrativa i sitt liv och söker därmed efter det på annat sätt. Dock är hjältemyten endast en del av alla de former och arketyper som existerar i människans kollektiva undermedvetna, vilket gör det möjligt för konstnärer och filmskapare att hämta inspiration från olika delar av det undermedvetna vare sig de är medvetna eller omedvetna om det.

Det här leder tillbaka till en av utgångspunkter om att se filmmediet som det konstmedium som mest kan efterlikna våra drömmar, där det undermedvetna uttrycks, och att det finns en viss kraft i filmmediet tack vare det. Åskådaren kan ha arketypiska upplevelser då filmen påminner om våra drömmar som kan ha stor effekt på människan och som verkar vara viktiga för vårt välmående. Kanske är det den framtida utvecklingen av filmmediet då filmerna snarare struktureras efter drömmars form än den oftast mer litterära och teatrala uppbyggnaden av filmer för att ha maximal resonans och effekt på åskådaren. Förhoppningsvis kan analysen av *La Luna* visa på filmmediets drömlika potential, vilket kan

föra det unga konstmediet i en intressant och tilltalande riktning.

Uppsatsen har försökt basera sig på termer och tankar inom jungiansk teori som inte har utnyttjas inom filmanalys. Att sätta månen i fokus för att sedan leda in analysen i medvetandets utveckling under uppväxten är något som kan anses som relativt nytt inom jungiansk filmanalys då det inte har varit en stor del av andra jungianska filmanalyser. Narrativet, bildspråket och karaktärerna i *La Luna* gjorde de här delarna av jungiansk teori relevanta i analysen samtidigt som filmen gjorde andra mer använda delar av jungiansk teori relevanta, som om arketyperna skuggan, anima och animus, vilket leder till en omfattande analys av filmen tack vare att den är uppbyggd som den är. Det bör tilläggas att det är svårt att få en överblick över alla jungianska analyser som någonsin har gjorts på alla olika nivåer och därför bör inte analysens originella användning av vissa jungiansk termer understrykas för mycket. Dock kan analysen med säkerhet ses som en fortsättning av jungiansk analys på Bertoluccis filmer och samt en mer ingående analys av filmen *La Luna*, som det endast existerar kortare och mindre ingående texter kring.

Det minsta jag kan hoppas på att den här uppsatsen kan uppnå är att den drar uppmärksamhet till Bernardo Bertolucci, som dog under tiden den här uppsatsen skrevs, och hans filmografi (där *La Luna* ingår och som ofta hamnar i skuggan av hans stora mästerverk) då han är en av filmhistoriens största filmskapare.

Käll- och litteraturförteckning

Filmer

Titel: *La Luna (Månen)*

Produktionsbolag: Fiction, Cinematografica, 20th Century Fox, Italien, 1979

Producent: Giovanni Bertolucci

Regissör: Bernardo Bertolucci

Manusförfattare: Bernardo Bertolucci, Guiseppe Bertolucci, Clare Peploe

Fotograf: Vittorio Storaro

Klipp: Gabriella Cristiani

Originalmusik: Ennio Morricone

Skådespelare: Matthew Barry (Joe), Jill Clayburgh (Caterina), Tomas Milian (Guiseppe),
Veronica Lazar (Marina), Fred Gwynne (Douglas), Elisabetta Campeti (Arianna), Peter Eyre
(Edward), Aida Valli (Guiseppes moder), Franco Citti (Man i bar)

Längd: 142 minuter, färg

Fight Club, David Fincher, 1999

Il conformist (Fascisten), Bernardo Bertolucci, 1970

Ultimo tango a Parigi (Sista tangon i paris), Bernardo Bertolucci, 1972

Novecento (1900), Bernardo Bertolucci, 1976

The Pervert´s guide to cinema, Sophia Fiennes, 2006

The Hobbit, Peter Jackson, 2012

Schindler´s list, Steven Spielberg, 1993

Strategia del ragno (Spindelns strategi), Bernardo Bertolucci, 1970

Accattone (Snyltaren), Pier Paolo Pasolini, 1961

Stealing Beauty (Stulen skönhet), Bernardo Bertolucci, 1996

L´assedio (Besieged), Bernardo Bertolucci, 1998

The Dreamers, Bernardo Bertolucci, 2003

Tryckt och otryckt material

Apperson, Virginia, Beebe, John, *The Presence of the Feminine in Film*, Cambridge Scholars Publishing 2008

Ashton, Paul W, *Dina and the Great Mother: A Story Viewed through the Lens of Neumann's The Great Mother*, University of California Press 2010

Bassil-Morosow Helena, "Analytical psychology and cinema", *The Journal of Analytical Psychology*, 2015:1

Bassil-Morozow, Helena, Hockley, Luke, *Jungian Film Studies: The Essential Guide*, Routledge 2016

Izod, John, *Screen, Culture, Psyche: A Post Jungian Approach to Working with the Audience*, Routledge 2006

Jung, C.G, *Collected Works of C.G.Jung, Volume 14: Mysterium Coniunctionis*, Princeton University Press, 1977, utgavs 1955

Jung, C.G, *Psychology and Alchemy*, Routledge 1980, skrevs 1936-1944

Jung, C.G, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton University Press 1981, utgavs 1934-1955

Neumann, Erich, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Princeton University Press, 2015

Neumann, Erich, *The Origins and History of Consciousness*, Princeton University Press, 2014

Roud, Richard, "Bertolucci on La Luna", *Sight and Sound*, 1979:48-4 hämtat från <https://search-proquest-com.ludwig.lub.lu.se/docview/1305510688?accountid=12187>

Vogler, Christopher, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese productions, 2007

Information om Bertolucci som assisterande regissör på *Accatone* hämtat från: https://www.imdb.com/title/tt0054599/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast (2018-12-05)