

Essay

Arketyperiske aspekter ved spejlet som symbol

i

"The Phantom of the Opera"



Hanne Urhøj

Jung Instituttet 2011

Vejleder: Pia Skogemann

Indhold

Indledning	2
Spejlet som symbol	3
Christines udvikling i en jungiansk forståelse	5
Konklusion	13
Kliniske erfaringer med spejl og spejling	15
Kilder	15
Bilag 1. Resumé af handlingen	16
Bilag 2 Resume af essay på dansk	17

Indledning

Da jeg så musicalen the Phantom of the Opera – ved første opsætning i 2000 - på Det Ny Teater, sad jeg midt for på anden række og var således den i salen, der fik lysekronen tættest på og lige henover hovedet - bagfra. Jeg vidste ikke, at denne gigantiske konstruktion af en lysekrone ville komme farende og fik et kæmpe chok. Denne oplevelse har - udover det godt sammenskruede plot, den vidunderlige musik og den mageløst smukke opsætning i Joel Schumachers filmatiserede udgave af musicalen - inspireret mig til at skrive om filmen - i dette symbolessay.

Da jeg gik i gang tænkte jeg umiddelbart på at fokusere på lysekronen som symbol. Lysekrone, lys, bevidsthed. Men der er mere. I 2004 var jeg på kort kursus i storytelling. Der valgte jeg at arbejde med rosen som symbol. Dette arbejde var nok en af årsagerne til, at jeg – i en relativt sen alder - fik øje på hvilken kraft, der er i symboler. På kurset blev i øvrigt skabt en yderst meningsfuld tilfældig sammenhæng til Carl Gustav Jung: Jeg fortalte om, hvordan mine ure var gået i stå, da mine børn blev født og ikke efterfølgende kunne repareres, og blev spurgt, om jeg kendte til CG Jung og hans begreb om synkronitet. Det var en oplevelse, der føltes, som at få en lysekrone lige i nakken!

Mens jeg arbejdede med rosensymbolet, genså jeg Phantom of the Opera som film på DVD og blev grebet af Phantoms signatur - den røde rose med det sorte bånd - kærligheden bundet i sorgens farve.

Udover at jeg selv har en synkronistisk oplevelse med ure, får uret i forestillingen en synkronistisk betydning og det sker, da den ene af de to nye teaterdirektører kigger på sit ur. Her viser Phantom, den ene hovedperson, sig første gang som en sort skygge i baggrunden, hvor han løsner en trisse, så den store kulisser falder ned over Carlotta, divaen, som "har set bedre dage". Hermed er processen sat i gang.

I denne proces optræder spejlet som et centralt symbol og med de to hovedpersoner på hver sin side af det store spejl på døren fra Christines garderobe og ned til de dybe kældre.

I den psykologiske teori og praksis anvendes begrebet spejling. Vi lærer at affektregulere ved at blive spejlet af primære omsorgsgivere. Vi projicerer / spejler komplekser fra vores ubevidste ud på omgivelserne. Dette arbejder vi med i den daglige jungianske praksis.

Det er min forestilling, at en undersøgelse af de arketyperiske aspekter af spejlet som symbol, kan bidrage ikke bare til en meningsfuld fortolkning af den transformationsproces, der finder sted hos den kvindelige hovedperson, men også til en dybere forståelse af det fag jeg er på vej ind i.

Finn Skårderud rejser, i en lille udateret artikel på sin hjemmeside om "Øyets Ekko. Spejlets historie", spørgsmålet: "Hvilken oppfindelse har vært mest betydningsfull i menneskets nyere historie?" og svarer selv: "Ett muligt svar er spejlet. Uten speilet, intet moderne menneske".

Set ud fra den vinkel er det bemærkelsesværdigt, at handlingen i Phantom of the Opera udspiller sig lige netop som vores kultur bevæger sig ind i moderniteten.

Spejlet som symbol

"Symbolet vækker anelser, sproget kan kun forklare. Symbolet rører alle menneskesindets strenge på én gang, sproget er tvunget til at påbegynde den ene tanke efter den anden. Helt ned til sjælens hemmelige dybder driver symbolet sin rod, sproget berører som et sagte vindpust forståelsens overflade ... kun for symbolet lykkes det at forbinde de forskelligste ting til en ensartet, samlet udtryk ... ord gør det uendelige endeligt, symbolet fører ånden ud over grænserne for det endelige, for det der er i sin vorden og ind i den uendeligt værende verdens religioner. De vækker anelser, er tegn på det uudsigelige, er uudtømmeligt som dette" (Johann Bachofen²).

I Den Store Danske Encyklopædi er spejl en latinsk afledning af specere "betragte". Går man tilbage til Ordbog Over Det Danske Sprog fra 1943 omfatter denne betydning af spejl også at "spekulere". Betragter vi mon i dag mere og spekulerer vi mon mindre på, hvad vi ser i spejlet?

Da jeg er uddannet til at beskæftige mig med teknologisk udvikling, ser jeg umiddelbart spejlets teknologiske udvikling, som en lang og spændende fortælling. Mennesket har til alle tider spejlet sig, først i vandoverflader, siden i metalspejle udarbejdet i kobber og andre metaller og senest i spejle fremstillet i glas med coatet bagside. Glasspejlene, som havde deres oprindelse i og samtidig en spændende politisk historie i Venedig, er kommet til at indgå i teknologiudvikling indenfor astronomi, rumfart og søfart. I moderniteten får menneskene med glasspejlet teknisk mulighed for at se længere ud i rummet. I denne sammenhæng kan man spørge sig selv om glasspejlet har medvirket til at mennesket med dets mange spejle i højere grad spejler det ydre rum frem for den indre verden.

Fra myteverdenen kender vi myten om Narcissos, der spejlede (betragtede) sig i vandet og forelskede sig i sit eget spejlbillede. Han magtede ikke komme i kontakt med sit selv via sin anima, han afviste muligheden ved koldhjertet at afvise sine kvindelige tilbedere – til sidst Ekko - og spejlede i stedet sit ego og mistede således kontakten til selvet. Perseus var mere heldig med sit spejl, som

¹ Ordet symbol har sin oprindelse i det græske ord symbolon, der er afledt af verbet symballein, der betyder "at kaste sammen" eller "at sammenholde" fx i forbindelse med en aftale i det gamle Grækenland, at brække en ting i to dele. Når delene ved en senere lejlighed blev sammenholdt og sås at passe sammen, var de et symbol på den indgåede aftale. (Coopers symbolleksikon)

² Her citeret fra Nyborg, E. 1986.

han lånte af Athene og anvendte til at undgå, at se det onde direkte i øjnene og derved undgik han forstening.

Fra eventyrernes verden kender de fleste mennesker i vores kultur det "lille spejl på væggen", som Snehvides stedmor bruger spejlet i sit narcissistiske forehavende, og hvor spejlet bliver et bindeled mellem den unge kvinde og hendes negative morkompleks.

I den kristne kunst er spejlet som regel symbol på enten dyden visdom ("kend dig selv") eller lasten forfængelighed. (Den Store Danske Encyklopædi). Men denne såkaldt kristne symbolik kommer som så mange andre såkaldt kristne symboler ikke ud af det blå:

"Mirrors were invented in order that man may know himself, destined to attain benefits from this: first knowledge of himself; next, in certain directions, wisdom. The handsome man to avoid infamy. The homely man to understand that what he lacks in physical appearance must be compensated by virtue" sådan reflekterer Cicero over Sokrates dialog med Alcibiades om meningen med sloganet over oraklet i Delfi: "Kend dig selv!" Cicero levede 106-43 f. kr." (Taylor 2008).

Ved et hurtigt opsalg i Coopers Symbol Leksikon kan man se, at spejlet optræder som centralt symbol i stort set al verdens religioner. I kristendommen symboliserer et pletfrit spejl Jomfru Maria, som også bliver kaldt "Retfærdighedens spejl". I malekunsten findes da også utallige eksempler på Maria siddende med Jesus, der holder et spejl³. Det lille Jesusbarn kommer således ind i vores verden med et spejl også kaldet renhedens spejl. I Paulus andet brev til Korinterne, skriver han: Herren er ånden og hvor Herren er, er frihed (Kor. 3.17) Og alle I som med utildækket ansigt skuer Herrens ansigt, skuer Herrens herlighed i et spejl, forvandles til samme billede, fra herlighed til herlighed, eftersom det kommer fra Åndens Herre". (Kor. 3.18)

I dag er vi optaget af det psykologiske spejl. I forbindelse med anoreksien, ser den syge et helt forvrænget selvbillede i spejlet. Det psykologiske spejl er blevet i dagligdag begreb for det relationelle, der sker mellem omsorgsgiver og barnet og som medvirker til barnets udvikling og i den terapeutiske proces.

Senest er spejlet dukket op i neuropsykologien, hvor den tilfældige opdagelse af spejlneuronernes effekt, har medvirket dels til nye landvindinger inden for psykologien dels forklaringer på meget af det, der er erfaret gennem psykologisk praksis⁴.

³ Jeg har desværre netop mistet mit kamera, lagret med fotos af flere af sådanne malerier fra Gemälde Galerie i Berlin fra jan.2011

⁴Spejlneuroner, kontakt og omsorg. Hart, S. 2007

Søren Aagård forklarer om spejlfænomener og spejlreaktioner i gruppeprocesser, hvor gruppen kan ses som et spejlkabinet, der spejler sine deltagere ligesom de spejler sig i gruppen⁵.

Jung bruger også spejlmetaforen og det gør han i kapitlet om relationerne mellem jeget og det ubevidste, hvor han skriver at sandsynligheden taler for, at vi er langt fra at have opnået højdepunktet af absolut bevidsthed, at enhver er i stand til at opnå yderligere bevidsthed. Han sagde, at ubevidste processer altid og overalt fører indhold frem til bevidstheden, indhold, som hvis der erkendes, vil udvide bevidsthedens omfang. Hvis dette ubevidste kun var reaktivt i forhold til bevidstheden kunne man betragte det som en psykisk spejlverden og i så fald ville kilden til alle indhold og aktiviteter ligge i bevidstheden, hvorved der i det ubevidste ikke ville findes andet end - i bedste fald - forvrængede spejlbilleder af bevidst indhold, den kreative proces ville alene finde sted i bevidstheden. Jung fremhæver her at erfaringsbaserede kendsgerninger taler imod en sådan opfattelse, at ethvert menneske ved, at uvilkårlighed er den væsentlige egenskab ved en kreativ tanke, og da det ubevidste ikke kun er en reaktiv spejling, men en selvstændig produktiv aktivitet, så er dets erfaringsområde en særskilt verden, en særskilt realitet om hvilken vi kan sige, at den virker på os, ligesom vi virker på den. (Jung CW 7, par. 292)

Christines udvikling i en jungiansk forståelse

Filmens handling udspilles fortrinsvis i operaen, som vi ankommer til midt i de allersidste forberedelser til forestillingen Hannibal, der er ved at blive sat op på teatret. Det ses af plakaten, hvor hovedrollen spilles af Carlotta. Hun og hendes navn fylder hele plakaten, mens titlen på operaen, der synges, står med småt nederst i højre hjørne.

Det kvindelige ser ikke ud til at fungere, som det skal. Det trænger til fornyelse. Hannibal er en figur, der kendes fra historien, hvor han besejrer romerne. Versene, der trænes, handler om, at de i aften vil fejre den hær, der fik romerriget til at skælve. Det er lige netop her Raoul svinger ind på scenen. Koret synger: "Hør vore trommer, Hannibal kommer!" Scenen er på alle måder sat: det kvindelige trænger til fornyelsen. Et voldsregime står for fald!

Christine, den kvindelige hovedperson, er en heltinde med en svag jeg-identitet. Hun går ikke selv efter sin plads på scenen i operaen. Det er hendes fostermoder Madame Giry⁶, der foreslår, at

⁵ Psykodynamisk Leksikon Gyldendal 2002

⁶ Madame Giry har mange roller: Hun er Mor til Meg, fostermor til Christine, hjælper for både den positive og den negative animus. Hun presser Christine til de præstationer, der binder hende til Phantom og giver Phantoms anerkendelse; den røde rose med det sorte bånd videre til Christine. Spørgsmålet kunne være om Christine udlever Madame Giry's tabte drøm om at selv at blive operaens store sopran.

sætte Christine ind som erstatning for Carlotta, der siger op, da de to nye direktører heller ikke kan løse problemet med spøgelse i operaen. Christine får sit store gennembrud og går straks ned i et lille kapel, hvor hun kommer i en åndelig kontakt med Angel of Music. Hun er bundet til "Mesteren i det skjulte" i et omfang, at hun ikke tør ikke tage imod invitationen fra Raoul om at fejre hendes debut; for "Angel of Music er meget striks!".

Phantom er den mandlige hovedfigur. Han er "Mesteren i det skjulte" og kan ses som et billede på Christines ene animus og et derivat af den aldrig afsluttede sorg over hendes fars meget tidlige død. Vi ser et i tilbageblik, hvordan Phantom som dreng lever med et en sæk over hovedet. Sækken skjuler hans vansirede ansigt og han holdes som fange i et bur af en brutal mand i et cirkus, hvor han fremvises mod betaling. Da han ser sit snit til det, får drengen kvalt sin fangevogter. Madame Giry, der i tilbageblikket er en stor pige, ser det og hjælper ham på flugt og ind i operaen, hvor han så har opholdt sig i sit skjul i kældrene siden. Phantom er i filmen bærer af Christines helt enestående sangtalent. *"Living in the unconscious world and developing creative talents that evolve into the evocative composition of the "music of the night", this young man develops himself into a haunting and charismatic persona. He contrives to woo others through entrancement, like so many wounded narcissistic characters, which require mirroring to have any sense of existence. Narcissists live through a false grandiose self – a very powerful image self. Similar to the mythic vampire who entranches woman to suck their blood, the male muse haunts the female artist to possess her talent. (Kaveler-Adler 2009)*

Om den narcissistiske personlighed skriver Henrik Okbøl: *"Ud fra den psykoanalytiske teori dannes den narcissistiske personlighed som følge af de centrale omsorgspersoners manglende empatiske spejling af barnet, der derved ikke gradvist får tæmmet det oprindelige grandiose selvs monstrøse krav til jeget om at være noget særligt"* og fortsætter (med min afkortning): Hvis spejlingen ikke er god nok vil det grandiose selv ikke blive integreret, i stedet vil det blive fortrængt og det vil ikke være under indflydelse af den del af psyken, der vurderer om et psykisk indhold er realistisk eller ej. Det er ikke tilgængeligt for jegets realitetstestning. Barnet og den senere voksne vil blive hængende i det oprindelige grandiose selv (Okbøl 2001). Det er da også en bemærkelsesværdig del af scenen, at Phantom dels har tre store helkropsspejle stående i sine gemakker, dels drager Christine gennem spejlet og dels fanger Raoul i en spejlfælde.

Phantom bærer maske, og vi hører flere gange maskeradesangen, som jo i dramaet er skrevet af Phantom:

Masquerade!
Paper faces on parade.

Masquerade!

Hide your face, so the world will never find you!

Cirlot skriver, at metamorfoserne må foregå i hemmelighed, og så følger behovet for masken – og at hemmeligholdelsen også tager sigte på at skjule det mystiske, skammelige og tvivlsomme, når noget forandrer sig, og at masken svarer til pubben (*Cirlots symbolordbog*). Mens maskerne til maskeradeballet i operaen peger fremad mod forvandlingsmuligheder i det bevidste, peger Phantoms maske på hans skam⁷.

”Jungianeren og forfatteren Peer Hultberg skelner mellem to former for skam: overfladeskam, som beskytter vores sociale tilpasning (skam dig- vær som os – vær menneskelig) og Dyb skam, som beskytter vores integritet (ved Dyb skam er vores inderste kerne såret, man kan næsten ikke udholde at leve) – Hvor skyld er forbundet med handling er skam forbundet med eksistensen. Skyldfølelse kan mindskes ved, at man påtager sig sin straf – soner brøden. Og overfladeskams følelser kan mindskes ved tilpasning. Men dyb skam anfægter hele eksistensen. Den indebærer en frygt for at være udstødt af det menneskelige samfund. En frygt ikke for fysisk død, men for psykisk tilintetgørelse ” (Berg, 2001)

Phantom har fået magt og han opfatter nu teatret som sit og kræver 20.000 fr. og loge 5 for at holde sig i ro. Komplekser er dyre i drift! Siden stiller han også krav til rollebesætning og om slankekur til ham, der er for tyk og at direktørerne skal sidde på deres kontor og ikke blande sig i det kunstneriske. Han går ikke af vejen for at sende sine modstandere i døden. Nu forlanger han at Christine skal synge hovedpartiet, og han selv skal være hendes læremester.

Donald Kalsched skriver i *The Inner World of Trauma* om arketypiske (dissociative) forsvar og om et ”self-care system”, der handler om, hvordan ydre relationer screenes af self-care systemet, når der er etableret forsvar for et traume. Personer overlever, men det, der var tænkt som et forsvar for yderligere traumer, bliver et forsvarsværk mod alle uvogtede spontane udtryk fra selvet. Kalsched taler om en diabolisk indre figur, langt mere sadistisk og brutal end nogen anden gerningsmand. og at vi har at gøre med en arketypisk traumatiserende instans i psyken; en protector/percecutor (*Kalsched 2008*) Beskrivelserne passer på Phantom. Hvad skal Christine der?

Opera Populaire kan ses som et billede på Christines psyke: med operascenen som billede på den nuværende populære (naive) bevidsthed og med de dybe kældre, nedstigningen til dem, sejladsen

⁷ Vibeke Vedel skriver i *Symbol, Analyse, Virkelig* (Skogemann, 2001) at mens symboler for freudianere peger bagud, så mener jungianere, at de peger fremad som forvandlingsmuligheder.

på den indre kanal og gitrene, som billede på den ubevidste psyke, hvor hun nærmest bevidstløst lader sig føre. Her bor Phantom.

Dørspejlet befinder sig på tærsklen mellem bevidst og ubevidst. Mens spejlet symboliserer at betragte og at spekulere, så symboliserer *"døre håb, muligheder, åbning, overgang fra en tilstand til en anden; indgangen til et nyt liv; indvielse; den Store Moders beskyttende aspekt. Den åbne dør symboliserer, både muligheder og frigørelse. I kristendommen siger Kristus; "Jeg er døren"*" (Coopers symbolleksikon) Det synes helt oplagt, at forvandlingsmulighederne er forbundet med dette dørspejl.

Efter premieren er Raoul på besøg hos Christine i hendes garderobe (hvor hun sidder foran sit 3-fløjdede toiletspejl (uden at spejle sig!)) Han vil have hende med i byen. Det får han ikke. Alligevel gør det efterfølgende Phantom vred. Han truer! Og så trækker han Christine gennem dørspejlet med sin dragende stemme: *"Look in the mirror, I'm there inside, inside your mind!"*. Herefter føres Christine ned i Phantoms sted i dybet, dybt nede under operaens kældre. Christine lader sig uden modstand drage med til Phantoms underjordiske gemakker.

Faren har på sit dødsleje fortalt sin datter, at han vil være hos hende som en "Angel of Music" og har således bundet hende til et kompleks, hvor hendes psykiske forsvar forhindrer en sund og naturlig udvikling. Hun har fået udviklet en himmelsk sangstemme, som er guidet af og bundet til Phantom, som hun tror, er faren, der kommer til hende i form af en engel.

Da hun er hos Phantom første gang umiddelbart efter den store premiere, som en Kore, der er hentet af Hades - spejler han hende – som en brud. Hun besvimer. Hendes seksualitet er ringe udviklet. Men hun vækkes af aben og er nysgerrig på, hvem han er og tager masken af ham og ser således hans vansirede ydre. Og så truer han igen: "Curse you, dam you, you little Delilah, You little viper, Pandora!" Skammen må ikke afsløres.

Nu er Christine 16 år og instinkterne presser på "nedefra". Raoul – den rigtige mand i den ydre verden bliver den udløsende faktor. Han får Christine med op på operaens tag. Det er her Phantom – animus i den indre verden – første gang mister taget i Christine, mens Raoul – den anden animus - får fat. Det er mørk nat, men her er udsyn over den oplyste by Paris. Det er heroppe Phantom - da han har set kærlighedsscenen mellem Raoul og Christine - i vrede og afmægtighed knuser sin egen signatur; den røde rose med det sorte bånd. Og så truer endnu engang!

Kalsched præsenterer "The Inner Tormenter" som en "Duplex" figur indeholdende både en protector og en persecutor (Kalsched 2008). Kalsched understreger, at protector/persecutor er uden for pædagogisk rækkevidde. Dette primitive forsvar kan ikke udvikles. Det fungerer på det magiske opmærksomhedsniveau som eksisterede, da det oprindelige traume blev skabt. Traumet ophører

ikke med ophøret af det ydre traume. Det fortsætter i det indre liv på ofret, hvis drømme ofte er jaget af forfølgende indre figurer. Og ofret befinder sig ofte i retraumatiserende livssituationer, en traumatiseret psyke er selv-traumatiserende, siger Kalsched (*Kalsched, 2008*).

Uanset, hvor meget ofret ønsker og hårdt forsøger at udvikle gode relationer, så er der noget, der er stærkere end egoet, som til stadighed underminerer fremskridt og ødelægger håbet. Det er som om den indre forfølgende verden finder et ydre spejl i gentagne selvødelæggende genopførelser – næsten som om individet var besat en djævelsk kraft eller forfulgt af en ond skæbne (*Kalsched 2008*).

Christine er endnu ikke så bevidst, at hun ønsker forandring, men traumet ligger i hende og derfor lader hun sig drage til en retraumatisering hos Phantom. Phantom fungerer som spejl for Christine. Via Phantom kan traumet komme tættere på bevidstheden. Men når Christine retter sin spirende seksualitet mod Raoul i den ydre verden, er det en trussel mod Phantom og så truer han. Marion Woodmans betegnelse for den ambivalente "Care-taker" er "Daimon-lover" som hun beskriver som et derivat af et malignt far-datter-kompleks. Daimon-lover fungerer som en indre forfører og står mellem kvinden og enhver virkelig mand i den ydre verden (*Kalsched 2008*).

I kernen af faderelskerkomplekset er en fadergud som hun forguder og samtidig hader, fordi hun på et niveau godt ved, at han drejer hende væk fra sit eget liv. Om hun hader eller elsker ham er ligegyldigt, for hun er bundet til ham uden energi til at finde ud af, hvem hun selv er. Så længe hun kan fantasere om sin kærlighed, vil hun identificere sig med den positive side af faderguden og når fantasien falmer, har hun ingen jeg-styrke og hun vil svinge til den modsatte pol, hvor hun vil opleve, at føle sig tilintetgjort af guden, som nu har vendt sig imod hende (*Woodman 1982. Her citeret fra Kalsched 2008*).

Kalsched refererer udover Marion Woodman også John Haule; der mener, at demon loveren er et resultat af at differentieringen af skyggen fra animus (og anima) er fejlet. At den numinøse kontra-seksuelle anden i os – hvis funktion er at relatere til selvet – er forurenset med alt det, vi ikke ønsker at have noget med at gøre (*Kalsched 2008*).

Phantom er jo netop en daimon-lover, forårsaget af et faderelskerkompleks, der stiller sig imellem Christine og en mand i den ydre – virkelige - verden. Og han synger netop, at Christine skal se, at han er i spejlet. Look inside the Mirror I'm there inside your mind.

Kirkegården med gravstederne, statuer af vældige engle og Christian Daaes mausoleum kan ses som en slags arketype for død og genfødsel, bidrager til at danne scene for den psykologiske transformation. Mens vejen ud til kirkegården signalerer efterår med visne blade, så henligger kirkegården som et fastfrossent landskab. Kirkegården er et symbol på et fastfrossent sted i Christines

psyke. Her kommer Christine i en ny kontakt med sin afmægtighed over tabet af faren og hun ønsker sig videre i livet ("sig farvel, jeg vil leve mit liv!") Hermed begynder Christine at fjerne noget af forureningen i det område af psyken, der huser den "kontraseksuelle anden" og hermed bliver det muligt, at begynde den nødvendige forandring.

Christine tager selv herud, uden Raoul, som hun lister forbi, mens han holder vagt foran hendes jomfrubur. Han er faldet i søvn. Mens Christine gennem sin sang nærmer sig tabet og sorgen over faren, synes det som om hendes ego styrkes. Hendes sang bliver mere kraftfuld og da kameraet fokuserer på hende med de røde roser i favnen synes håbet for, at hun kan give slip på sorgen, indenfor rækkevidde. Men hendes ego er endnu ikke stærkt nok til at modstå kompleksets sug i hende; Phantoms sang. Hun drages af hans stemme og kun i allersidste øjeblik kommer Raoul springende på sin hvide gang og trækker hende ud af denne dragning mod Phantom. Og endnu en gang truer Phantom.

Christine er "højt oppe" i den ene pol af sin faderbinding (Angel of Music) hvor hun også er uden kontakt til sin seksualitet. Seksualiteten kommer hun i kontakt med til sidst i filmen, hvor hun har givet slip på sin sorg og udtrykt ønsker om at leve og hvor hun står på broen sammen med Phantom i en dybt erotisk scene i Phantoms forestilling; Don Juan. Hun er ved et "point of no return" på vej til at blive et med Phantom, mens Raoul anspændt og med tårer i øjenkrogene ser på fra sin loge.

Om denne udvikling skriver Susan Kavalier-Adler⁸ at Christine herefter fremstår som en differentieret personlighed og at denne differentiering er styret af hendes erotiske frigørelse, da hun optræder på den store scene som ligemand (kvinde) overfor Phantom. Her synger hun ud af sin egen passion og ikke ud fra hans lære. Hun tænker og handler hurtigt og på egen hånd. Hun begynder at føle den sorg og længsel, *"that allows her heart to speak and to become articulate through individuation"* (Kavalier-Adler 2009).

Det er Phantom, der skaber som figur dynamik og bevægelse mellem oppe og nede i operaen. I begyndelsen viser Phantom sig bare som en skygge oppe i operaen, hvor han blandt andet kaster et forseglet brev med sine krav og leverer sin røde rose med sort bånd og en besked via madame Giry om, at han er tilfreds med Christines præstation. Siden fægter han rundt i hele operaen og kommer helt ud på gravstedet. Da han er presset allermest og står på broen for "Point Of No Return" sammen med Christine og hun river masker af ham, skærer han tovet, der holder den enorme prismelysekrone, over, hvorefter den styrter mod salen og sætter operaen i brand. Herefter

⁸ Object relations perspectives on "Phantom of the Opera" and its demon lover theme" af Susan Kavalier-Adler. 2009

springer han gennem en ildbrønd med Christine i sin favn ned mod sine underjordiske gemakker og nu presses Phantom tilbage, hvor han kommer fra. Og han tager Christine med. Som et billede på at psykens samlede kræfter vender mod de dybere lag i psyken, ser vi samtlige aktører med Raoul i spidsen på vej mod Phantoms skjulested (til kernen i komplekset) Efter Raoul kommer Meg, Madame Giry og så den samlede politistyrke helt ned i Phantoms gemakker.

Mens Christines vej ned til Phantom først er med ført hånd, uden modstand og således helt ubevidst, stritter hun nu i mod. Der er noget arkaisk over Christines adfærd i begyndelsen af filmen, hvor hun bare lader sig føre af sted af Phantom. Jung, skriver M. L. v. Franz, taler om arkaisk identitet mellem subjekt og objekt, hvor det ubevidste flyder sammen med omverdenen; hvor jeget ikke findes. Barnet og den primitive voksnes bevidsthed er nærmest "nedsunken i en strøm af hændelser, i hvilke den indre og den ydre verden ikke, eller kun meget utydeligt, er adskilte (Franz v. 1990) Denne tilstand, skriver v. Franz så videre, er hos os en psykisk normal tilstand, som bare afløses periodevis, når den reflekterende bevidsthed og en vis kontinuitet hos jeget træder ind. (Franz v. 1990)

Von Franz nævner fem trin i at trække projektioner tilbage. I en kort version kan de fem trin skitseres som følger:

På det første trin er der den ovenfor beskrevne arkaiske identitet mellem subjekt og objekt. At kunne adskille subjekt fra objekt er næste trin. På det tredje trin kan individet foretage en moralsk vurdering, altså om der er tale om en manifestation af godt eller ondt i forbindelse med objektet. På fjerde trin er individet kommet videre i sin bevidsthedsproces og kan affærdige manifestationen som et bedrag. På femte trin kan individet spørge sig selv, hvordan en sådan oplevelse ikke skulle have været andet end et selvbedrag (Franz 1990).

Efter von Franz 5 trin følger vi Christine til og med det fjerde trin i hendes bevidsthedsproces, hvor hun kan affærdige manifestationen, af Phantom som Angel of Music, som et bedrag.

Efterhånden som Christines trækker sin projektion tilbage / løsriver sig fra komplekset bliver komplekset samtidig mere påtrængende. Phantom bliver tydeligere og tydeligere og kommer højere og højere op i bevidstheden, stiller tydeligere krav og Christine mestrer bedre og bedre at differentiere sig fra komplekset. Bernice H. Hill, der har lagt en mindre tolkning af Phantom of the Opera på www.cgjungpage.org, fremhæver den sidste scene mellem Phantom og Christine, hvor Christine konfronterer Phantom - voksen til voksen – med, at det ikke er hans plagede ansigt, der er forvrænget, det er hans sjæl. Hun rører hans dybeste ensomhed og længsel med sit første kys og med sit andet kys viser hun, at virkelig forstår, hvilken mand han er. Herefter er Phantom færdig, mener Bernice H. Hill. Han løslader Raoul and Christie og hvisker "undskyld, tilgiv mig, lad mig væ-

re alene, tag båden!” Et voldsregime er nu faldet, som antydnet med forestillingen, som blev trænet i begyndelsen af filmen.

Spørgsmålet er så bare, om regimet (kernen i komplekset) alligevel lurker i baggrunden resten af Christines liv:

Kalsched siger, at for det menneske, der har oplevet ubærlig smerte, kan et psykologisk dissociativt forsvar tillade, at livet går videre, men kun med store indre omkostninger. Det ydre trauma er holdt op men det fortsætter med at forfølge i det indre (*Kalsched 2008*).

Christine er en stjernesopran, hvilket ikke fremgår af teksten på hendes gravsten. Måske er den helt oplagte sangkarriere ikke er nævnt, fordi den er valgt fra for at holde ”the inner persecutor” på afstand. Her er det op til tilskueren at gætte. Filmen giver ikke svaret. Vi ved kun, at Raoul rejser spørgsmålet, om aben stadig vil spille, når de alle er borte. Vi hører ikke om en sangkarriere eller om Christine har fortalt om aben i detaljer til Raoul.

Modsat Kalsched synes Haule optimistisk, idet han foreslår, at den dæmoniske kraft hos animus (og anima) residerer i en ”forhekset maske” og så snart den er demaskeret har den ikke længere kontrol over os – det er som et autonomt kompleks (*Kalsched 2008*).

Haule foreslår endvidere, at det som adskiller demon loveren fra den elskede gennem hvem, vi elsker Gud, er graden af erfaret helhed. I ”genuine fana” er vi forbundet med den elskede gennem selvet, og vores anima/animus agerer som linse til at bringe ham eller hende i fokus ... mens relationen med en demon lover, åbner forbindelsen til vores respektive sår (*Kalsched 2008*).

Jung præsenterer i sin artikel om messens transformationssymboler en tolkning på det, han kalder en af de vigtigste overleverede apokryfe tekster; Johannesakterne”. Den aktuelle Johannesskrift indeholder en hymne og fortæller om en mystisk runddans, som Jesus institutionaliserer før sin korsfæstelse. Hymnen synges umiddelbart før arrestationen af Jesus. Han beder de tolv disciple om at danne en rundkreds og holde i hånden. Han står selv i centrum og synger hymnen, mens disciplene bevægede sig rundt i cirklen (*CW 11, par. 415*). I hymnen indgår teksten:

”A mirror am I to you, that know me, Amen” (*CW 11, par. 416*) og Jung tolker det: Kristus – eller Selvet – er et spejl, som på den ene side reflekterer disciplenes subjektive bevidsthed og gør dette bevidst for dem, og på den anden side ”kender” det Kristus, forstået på den måde, at spejlet ikke bare reflekterer den empiriske mand; det viser ham som et transcendentalt hele (*CW 11, par 427*). Hymnen fortsætter: A door am I to you, that knock on me, Amen (*CW 11, par. 416*). Jung tolker: And just as a ”door” opens to one who ”knocks” on it.

I begyndelsen ser Christine ikke sig selv i spejlet og hun banker ikke på døren. Hun er ubevidst, instinktsvag og jeg-svag, og hun går ikke selv. Ikke desto mindre er døren og spejlet forvandlings-

symboler, der peger fremad på Christines forvandlingsmuligheder. Det er forvandlingssymboler, der kan virke for dem, der tager anelserne til sig, hvilket jo er tilfældet for Christine, da hun jo i hvert tilfælde får et liv, som elsket mor og hustru.

Hvis man ser på Christines animusudvikling, kan man følge Skogemanns model i 7 stadier i Kvindelighed i Vækst. Pladsen i dette essay tillader ikke en gennemgang efter modellen. Men min væsentlige pointe er her, at den 7. fase; Selv-realiseringens fase tydeligvis ikke gennemleves af Christine. Hun udlever tydeligvis ikke sit potentiale som stjernesopran. Det var dog heller ikke normen på fortællingens tid. Kvinden skulle giftes og føde børn. I dag er det ikke længere normen.

Emma Jung skriver i "Anima og Animus" at vi (kvinder) ikke som Eva lokkes af frugten på kundskabens træ – det er en nødvendighed – selvom vi måske gerne blev i det ubevidste paradys. Efterkommer kvinden ikke kravet om bevidstgørelse og intellektuel aktivitet, bliver Animus autonom og negativ, og virker destruktivt på individet selv såvel som på forholdet til andre mennesker. Hvis muligheden for åndelig funktion – siger hun - ikke optages i bevidstheden, falder den psykiske energi, der er beregnet hertil, ned i det ubevidste og aktiverer animusarketyper. Og i kraft af denne psykiske energi, der er gledet ned i det ubevidste, bliver animus autonom og så stærk, at den kan overvælde det bevidste jeg og til slut dominere hele personligheden (*Jung, E. 1984*).

Konklusion

Når en demon lover er på spil, som resultat af manglende differentiering af skyggen fra animus og den numinøse kontraseksuelle anden i os er forurenede med alt det, vi ikke ønsker eller magter at have noget med at gøre, og spejlet således ikke pletfrit, så kan personen ikke relatere til selvet. Hvad sker så? Det ser ud som om funktionen til transcendens er ude af funktion.

Her forestiller jeg mig, at projektioner ud mod omgivelserne – med det uintegrerede psykiske materiale - erstatter spejlingen mellem egoet og Selvet.

Jeg forstår det på den måde, at Christines farkompleks er en plet på hendes spejl, som forhindrer, at hun kan være i kontakt med sit selv.

Christine kaster sin projektion – musikkens engel - på Phantom. Hermed bliver forureningen af hendes Animus tydelig i det ydre. Hun har det Jung kalder en negativ Animus. Der er lukket af for adgangen til selvet. Hun kan ikke transcendere. Hvorvidt Christine transcendere til sidst, må stå hen i det uvisse. Vurderet på hendes eftermæle, får hun et liv som hustru og mor. Hendes potentiale som stjernesopran realiseres tilsyneladende ikke.

Phantom kan også ses som Raouls skygge, som han skal kæmpe med for at få adgang til det kvindelige – Christine – og dermed sit eget selv og det gør han. Men det er Christine, der med sin evne

til at rumme Phantoms smerte— i tilstrækkeligt omfang til at komme væk sammen med Raoul – er i stand til at demontere Phantoms ”voldsregime” i psyken. Det gør hun med to kys. Det er dog ikke to helt almindelig kys. Det er to kys, der tillader Phantom at blive menneskelig.

Raoul, den anden animus, har dog også sine problemer i hele forløbet. Han falder ikke bare i søvn men også i Phantoms spejlfælde, som han må hjælpes ud fra af madame Giry, når han ellers lige netop skulle til at redde situationen på afgørende tidspunkter. Spejlfælden Raoul havner i, viser ham lukket inde i en cirkel med spejle hele vejen rundt, hvorfor Raoul ikke kan orientere sig og finde ud af i hvilke retning han skal sende sine slag og bekæmpe Phantom. Da Raoul senere er klar til at afslutte fægtekampen med Phantom, med at slå ham ihjel, før Christine har løst sit animus problem, er det Christine, der på kirkegården beslutter, at Phantom ikke skal slås ihjel; ”det skal ikke være på den måde!”. Så mens Christine har en anden sans for, hvordan problemer skal løses, så har Raoul stadig problemer med sin skyggefigur.

Raoul og Christine har dog kunnet leve et ægteskabeligt liv. De har fået børn. Og det var det tilbud Raoul havde til Christine. Så dæmonien har - symboliseret ved aben – nok alligevel været med i det skjulte. Aben sidder på en lille boks. Boksen med skammen, som Christine åbnede, da hun rev masken af Phantom både og Phantom vredt udbrød: ”Dam you, curse you; Pandora!”

I kristendommen symboliserer aben blandt andet Satan⁹. Aben optræder ved flere lejligheder i filmen. Den vækker Christine, da hun er faldet i søvn og hun mindes, at der var en mand, før hun faldt i søvn. Den vækker således hendes instinkter. Den optræder, da Christine har demaskeret Phantom til sidst og hvor Phantom sidder som en lille dreng med aben foran sig til lyden af maskeradesangen. Umiddelbart efter finder Meg den. Herefter møder vi aben mange år senere ved auktionen, hvor Raoul stiller spørgsmålet: ”Vil du mon stadig spille, når vi andre har endt vore dage?” det fremgår her, at Christine har forklaret nøje, hvordan den så ud. Til sidst ser vi aben, da Raoul stiller den ved Christines gravsted og opdager, at Phantom har lagt sin signatur, den røde rose med det sorte bånd og denne gang forsynet med den diamantring, som skulle have været symbolet på Christines forlovelse med Phantom. Aben, som i en primitiv form, optræder allerførst sammen med Phantom, da han lever i cirkusburet, ligner et overføringsobjekt for Phantomdrengens lidelser og således den allerinderste kerne i komplekset. Den afsluttende scene på kirkegården vidner om, at kernen i komplekset, har været med gennem Christines ægteskab. Hermed kan man sige, at Kalsched har ret i at traumet ikke ophører med ophøret af det ydre traume og det kan Christine

⁹ Cooper J.C. Politikens symbolleksikon. I kristendommen symboliserer aben ”ondskabsfuldhed; list; liderlighed; synd; usømmelighed; letsindighed; forfængelighed; luksus; Satan; de, der misbruger Herrens ord; afgudsdyrkelse ...”

have haft anelser om, da hun jo i detaljer har fortalt Raoul om aben. At han så tager ind på auktionen og byder en lille papmache abe højt op i pris, kunne indikere, at også han har anet kernen i komplekset og afslutningsvis sætter det på Christines grav. Aben er den symbolske figur, der vækker Christine, da hun er trukket om på den anden side af spejlet og nu står den så over hendes gravsted, hvor hun er stedt til evig hvile.

Kliniske erfaringer med spejl og spejling

Da jeg skulle i gang med dette essay for alvor og netop havde besluttet mig for at fokusere på spejlsymbolikken i Phantom of the Opera, kom en ny klient med en drøm, hvor hun ikke kunne finde sit spejl. Dette var en synkronitet, som overbevidste mig om, at jeg var på rette vej. Efterfølgende er det blevet et dagligt anliggende, at tænke spejlet og spejling ind i min praksis. Hvordan er jeg selv, hvordan er klienten spejlet hos tidlige nære omsorgspersoner? Hvordan fungerer mit eget spejl overfor klienten lige nu? Hvordan spejler klienten? Hvor er pletterne på mig eget spejl?

Resten af casene er taget ud i denne version.

Kilder

Phantom of the Opera. DVD. Instruktør Joel Schumacher. 2004.

Den Store Danske Encyklopædi

Cirlot, J.E. Cirlots Symbolordbog. Ikke dateret

Cooper, J.C. Politikens Symbol Leksikon 1 udg. 1994. Forord er fra en senere ikke dateret udg.

Franz v. M.L. Själens Speglingar. 1988. Oversat til svensk i 1990..

Hart, S. Spejlneuroner, kontakt og omsorg. Psykolog Nyt. Nr. 11 2007.

Hill, B.H. Reflections on "The Phantom of the Opera". CG Jung Page. www.cgjungpage.org

Høgh, H. Spejl billeder af en ung mand i balance i Fortællinger om natten. Rosinante. 1990

Jung, C. G. CW 7.

Jung, C. G. CW 11

Jung, C. G. CW 20. Index

Jung, Emma. Animus og Anima. Dansk udgave 1984. Klitrose.

Kalsched, D. The Inner World of Trauma. Archetypal Defences of the Personal Spirit. 2008

Kavaler-Adler, Susan. Object Relations Perspectives on "Phantom of the Opera" and its Demon Lover Theme. The American Journal of Psychoanalysis, 2009, 69 (150-166) Authors Copy.

Nyborg, E.. Drømmenes vej til selvet. Tiderne Skifter. 1986.

Skogemann, P. m.fl. (antologi) Symbol, analyse, virkelighed. 2001.

Skårderud, F. Øyets ekko. Spejlets historie. www.skarderud.no/oyetsekk.asp

Plath, S. digtet "Mirror". Hentet på nettet

Taylor, R. The Moral Mirror of Roman Art. University of Texas. 2008

Ordbog Over Det Danske Sprog. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. 21. Bind. Kbh. 1943

Bilag 1. Resumé af handlingen

En ældre herre ankommer i året 1919 bil til en bygning, som ligger i ruiner. Han køres i rullestol ind i denne bygning og deltager i en auktion over effekter og kommer derfra med en abe i persisk kostumer. Den sidder på en kiste af papmaché. Aben skulle være fundet i operaens kældre efter den store ulykke for længe siden og da den ældre herre har budt højest og fået aben, rejser han for sig selv et stille undrende spørgsmål: "Vil du stadig spille, når vi andre har endt vores dage?".

Der er forinden solgt en plakat til forestillingen Hannibal. Herefter udbydes en nyistandsat lysekrone, som oplyses at have hængt i operaen og nu forberedt til elektrisk belysning, på auktionen. "Måske vi kan skræmme fortiden spøgelse væk med lidt oplysning!" siger auktionarius og mens lysekronen hejses mod loftet dundrer en dramatisk og nervepirrende orgelmusik gennem bygningen, alt imens tiden skrues tilbage til 1870. Operaen fremstår nu i al sin pragt med prismelamper, rødt plysbeklædte stolerækker, små blafrende lys og vi befinder os i et univers af skuespillere, dansere etc.

Den ene hovedperson Christine er som 7-årig forældreløs kommet til denne verden efter sin fars død. Hun betragtes som en datter af madame Giry, der i øvrigt har en opdragende rolle overfor alle dansepigerne.

Phantom er den anden hovedperson. For mange år siden var han - som stor dreng - på flugt og blev hjulpet ind i operaen af Madame Giry. Han har gemt sig i kældrene og det viser sig, at han skriver forestillingerne og at han både skal have penge for sit arbejde og fast plads i loge fem og i øvrigt er en meget styrende kraft i Opera Populaire.

Vi ankommer i fortællingen tilbage i 1870 sammen med to nye teaterdirektører. Og herfra er vi med enkelte glimt ind i nutiden i en fremadskridende handling, hvor Christine fra at være dansepige får sit store gennembrud som sangerinde. Hun er lært op af Phantom og hun må være lydig overfor sin "master".

Raoul – Christines barndomskæreste – dukker op som den nye mæcen for operaen. Han genkender ikke lige Christine, men hun genkender ham. Til aftenens forestilling, hvor Christine får sit store gennembrud, bliver han dog klar over, hvem hun er og han opsøger hende i hendes garderobe. Så bliver Phantom vred. Som handlingen skrider frem øges spændingen i dette drama. Phantom mister sig greb om Christine mens Raoul øger sit. Christine anser Phantom for at være den Angel of Music, som hendes far – på sit dødsleje – lovede ville passe på Christine, når han døde. Hun ser ikke den fare, hun er i og hjælpes ikke af madame Giry, der jo har flere roller i dette set up. Madame Giry ved, hvilke kræfter Phantom er i besiddelse af og tør ikke sætte sig op mod ham og betragter ham i øvrigt som et geni, mens Raoul – da han får Madame til at forklare sagernes sammenhæng – ser, at dette såkaldte geni er blevet galt.

Mens Phantom primært optræder i sine gemakker under operaens dybe kældre, hvor han også ses sammen med en sort hest, kommer Raoul til operaen udefra stående i sin hestevogn mens han styrer sit hvide tospand heste. Senere, da han ridder til kirkegården for at redde Christine, er han i bogstaveligste forstand ridderen på den hvide hest. Christine får delvist gjort op med Phantom i en hed sang, mens Raoul bevæget ser på. Hun trækkes med i kældrene for sidste gang. Raoul kommer hende til undsætning men skal alligevel reddes af Christine. Christine får demaskeret Raoul. Operafolket nærmer sig med fakler og sang. De to slipper fri. Phantom sidder tilbage.

I slutscenen ankommer den ældre herre til kirkegården, hvor han stiller den netop indkøbte abe på et gravsted, som viser sig at være Christines gravsten; med inskriptionen "Christine Daae - elsket mor og hustru" – Af gravstenen ses i øvrigt, at hun har båret Raouls adelstitel og efternavn. Det var altså – som man kunne gætte på – Raoul, der var den ældre herre.

Der er oplyst fire årstal i filmen: På Christines gravsten kan man se, at hun er født i 1854 og dør i 1917 altså ca. to år før auktionen i 1919. Hun må være så blevet ca. 65 år gammel og vi kommer ind i hendes liv i 1870, hvor hun så må have været omkring 16 år – en meget ung kvinde.

Phantom har været på gravstedet og lagt sin signatur - den røde rose med det sorte bånd - før Raoul ankommer. På rosen sidder nu den ring, som Christine leverede tilbage efter opgøret med Phantom i kælderens.

Bilag 2 Resume af essay på dansk

Resume af Arketypiske aspekter ved spejlet som symbol i "The Phantom of the Opera"

Phantom og Christine befinder sig indledningsvis på hver sin side af dørspejlet i forestillingen om spøgelsesoperaen og lige netop dette spejl synes at stå på tærsklen med bevidst og ubevidst i Christines psyke. Hun er bundet til en Phantom, som er en animus, der kan ses derivat af en ikke afsluttet sorg over farens tidlige død. I Kalscheds termer udfolder denne animus sig i hendes ubevidste psyke, som en *demon lover* – en *protector* og *persecutor* i form af the Phantom of the Opera. Protector ses i Christines forestilling om den Angel of Music, der underviser og guider, som den afdøde far har lovet at sende til hende, før han døde og på. Persecutor ses i Phantom, der drager Christine til et liv i de mørke kældre, til et liv i ubevidsthed og som ser hende som sin triumf – han en skikkelse, der ikke afstår fra at sende folk i døden, hvis de kommer i vejen for hans formål. Han bærer maske, som skjuler hans skam.

Christine kom som 7-årig er kommet til operaen som forældreløs. Moren hører vi ikke noget om.

Phantom er i Jungs mindset et billede på Christines negativ Animus. Han er dog samtidig bærer af Christines meget store talent som stjerne sopran.

Med Kalscheds begreb om et self-care system forklares Christines forsvar mod at mærke fadertabet. Self-care systemet er et arketypisk forsvar, som kan forklare Christines angst for at afvise sin "Master".

En tilsyneladende mere positiv animus kommer på banen og self-care systemet bliver udfordret. Phantoms vrede øges, hvilket igen vækker Christines bevidsthed.

Spejlet er blandt mange andre et centralt symbol i Phantom of the Opera. Phantom synger: "Look in the mirror. I'm there inside. Inside your mind!" Christine drages af Phantom gennem spejlet. Kontakten mellem Christine og Phantom – demon lover - kan kun foregå på et ubevidst plan, hvor bevidstheden er fanget i self-care systemet. Med støtte fra den positive animus kommer kontakten tilbage på den side af spejlet, hvor lys og bevidsthed kan hjælpe Christine til at forstå, hvad der foregår i hendes ubevidste sind. Hun går sin sorg over fadertabet i møde. Hermed reduceres angsten for de ubevidste kræfter i psyken. Christine møder så Phantom i en dyb erotisk kontakt midt på broen på point of no return. Her demaskerer hun Phantom for øjnene af det stort fremmødte publikum, der er kommet for at se forestillingen Don Juan. Phantom gemmer sit vansirede ansigt; sin skam og flygter med Christine.

En bevidst empatisk kontakt kan afslutningsvis træde i stedet for angstpræget og ubevidst adfærd. Mens Christine frisættes og bliver i stand til at følge Raoul, manden i det virkelige liv og altså de positive kræfter i psyken, falder Phantoms gemakker sammen og han knuser de tre store spejle, der har stået som symboler på hans narcissistiske lidelser, som nu er afhjulpet med Christines to kys.

Christine får dog tilsyneladende ikke realiseret sit selv. Dette var heller ikke normen på fortællingens tid. Prisen for ikke at realisere det potentiale, der knytter sig til animus, kan få animus til at vende sig mod individet.

Spejlet optræder gennem tiderne i myter, eventyr, religion, kunst, litteratur, storpolitik og i den teknologiske udvikling.

Jung tolker en hymne i Johannesakterne, hvori han tolker spejlet som et billede på Kristus/selvet og i hymnen lyder det: "A mirror am I to you, that know me, Amen!". Dette spejl, siger Jung, viser mennesket "as a (transcendental) whole. I Christines tilfælde står en skygget animus dog i første omgang i vejen for transcendens.

Hvorvidt Christine bliver i stand til at transcendere forbliver - som allerede nævnt - uklart.