

MŰHELY

***Változatok a Thalassára:
„A nagy kékség” pszichoanalitikus értelmezése****Kovács Petra – Lénárd Kata*

A *nagy kékség* a nyolcvanas évek kultuszfilmje volt: egy egész generáció magányosság érzését és elvágyódását jelenítette meg. A film olyan érzéseket vált ki a befogadóból, melyek nehezen fogalmazhatók meg szavakkal. Most mégis kísérletet teszünk rá, hogy a filmnek jelentést adjunk, ehhez pedig elsődleges értelmezési keretként Ferenczi Thalassa-elméletét hívjuk segítségül. A tenger és a merülés utáni olthatatlan vágy az anyaölbbe való szimbolikus visszatérésként értelmezhető, míg a főszereplő gyereklétben való megrekedése jól reflektál Ferenczi fragmentációs elméleteire a trauma következményei kapcsán; a film megoldása pedig ugyancsak „pán péteri”. A trauma a mélyben, a tudattalanban marad: a víz alatti világ időtlensége és kimerevítettsége a traumatikus emlékek minőségét idézi. A trauma elbeszélhetetlensége a főszereplő fantáziavilága és a külvilág közötti áthidalhatatlan „nyelvzavarban” érhető tetten. A film többszintű értelmezést tesz lehetővé, hiszen a szereplők története az őket inspiráló valós személyek és a rendező saját narratívájával keveredik.

Luc Besson *A nagy kékség* (1988) című filmjének értelmezésekor a főhős szomorú gyerekkorát vesszük alapul. Jacques Mayolt édesanyja kisgyerekként ismeretlen okból elhagyta, nem sokkal később pedig elveszítette édesapját is. Az apa kagylóhalász volt, Jacques csónakból eresztette le őt a mélységbe nap mint nap. Egy alkalommal azonban a férfi légzőkészüléke léket kapott, a mélységet a felszínnel összekötő kötél elszakadt, az apa pedig végleg a mélybe merült. A kisfiú utána ugrott volna, de nagybátyja visszafogta őt. Mindennek szemtanúja volt Enzo, az olasz fiú, aki szintén azon a görög szigeten nőtt fel. Jacques, aki kiskorától kezdve a tenger szerelmese volt, az apa elvesztését követően végleg a mélység megszállottjává vált.

A rendező, Besson gyerekként bűvároktató szüleivel bejárta a világ tengereit és óceánjait, és szoros kötődése alakult ki a mélységhez. Felnőttként delfinnekkel foglalkozó tengerbiológus szeretett volna lenni, ám tizenhét évesen egy bűvárbaleset következtében más fordulatot vett élete¹. El kellett köszönnie a nagy kék-

¹ Luc Besson életrajza, elérhető a világhálón:
http://frenchfilmguide.com/biogs/FFG_Luc_Besson_bio.html

ségtől, és elkezdődött egy olyan életpálya, amely már a felszínen játszódik, ám a tenger iránti vágyakozás mit sem csillapodott. *A nagy kékség* nemcsak a főszereplő, hanem a rendező szimbolikus visszatérése is a gyermekkorba.

A gyermekkor „nagy kéksége” fekete-fehérben jelenik meg, jelentését és csodás kék színét a felnőttkor, és a trauma jelentésének folyamatos újraírása adja meg. A film elején kimondásra kerül az anya tengerhez való hasonlítása: „...a nők már csak ilyenek. Kiismerhetetlenek. Mint a tenger.” Így azt gondoljuk, a tenger és a mélység az elvesztett szülők, az „őseredeti traumatikus anya–gyermek sebhely” (Ferenczi, 1996, 102.) jelképe, az a hely, ami korlátok és vég nélküli, ahol az apával, anyával és boldog gyermekkorral való találkozás lehetséges.

Elemzésünkben a filmben hangsúlyos hal- és tengerszimbólumokon keresztül megkíséreljük rekonstruálni azt a lélektani folyamatot, ahogy Jacques a felnőtté válás bizonyos pontján megreked, elveszíti a valóságérzékelés minden képességét, és a film végén visszatér a vágyott boldog állapotba.

Thalassa-elmélet és az óceáni érzés

„...az ember születése pillanatától folyton az anyaméhben elfoglalt helyzet visszaállítására törekszik, és hogy ehhez a vágyhoz mágikus-hallucinatórikus módon, pozitív és negatív hallucinációk segítségével, rendületlenül ragaszkodik” – írja Ferenczi a *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében* című, eredetileg 1924-ben megjelent könyvében (1997, 35.).

Freud a *Rossz közérzet a kultúrában* című művében úgy írja le az óceáni érzést, mint az „örökkévalóság sejtelmét” (1992, 5.), határtalan és korlátok nélküli érzést. „Ez az érzés a feloldhatatlan kapcsolatnak, a külvilág egészével való összetartozásnak az érzése” – írja Freud (uo. 6.), és azt is megjegyzi, hogy az óceáni érzést soha nem sikerült megtapasztalnia önmagában. Nehezen tudta elképzelni a külvilággal való összeolvadás lehetőségét, ezzel szemben olyan befelé irányuló határnélküliségről beszél, ahol a tudatos létezés a tudattalanba torkollik. Az óceáni érzést a korai nárcisztikus állapot visszaidézéseként és az apa iránti sóvárgásként értelmezte.

Születéskor az én tartalmaz mindent – mondja Freud, a fejlődés során az énből választjuk le a külvilágot is, tehát az, ahogy énünket észleljük, csak egy „összezsugorodott maradéka egy átfogó – sőt egy mindent átfogó – érzésnek, mely az én és a külvilág bensőségesebb kapcsolatának felel meg” (Freud, 1992, 9.). Azáltal, hogy mi magunk választjuk le a külvilágot, felismerjük annak lehetőségeit és lehetlenségeit, utóbbiakat a fantázia révén teljesítjük magunk számára (Jádi, 1999, 146.).

Ferenczi is úgy gondolta, hogy először a teljességet, a mindennel való összeolvadást tapasztaljuk meg, majd az egyes részek fokozatosan különválnak, és kialakul az én (Ferenczi, 1996, 164.). „A gyermek még közelebb van ehhez az

univerzális [a teljesség] érzéshez (érzékszervek nélkül); mindent tud (érez), bizonyára még sokkal inkább mint a felnőttek, akiknek meglévő érzékszervei nagyrészt arra szolgálnak, hogy a külvilág nagy részét kizárják (valójában a hasznoson kívül *mindent*). A felnőttek relatíve idióták. A gyermekek mindent tudnak.” (Ferenczi, 1996, 164.). A korai teljességérzésről való lemondás egy hiányállapotot hoz létre: „...a reprezentatív élményteremtő események a hiány, a hiba mentén artikulálódnak, mert a tökéletes (azaz akadály nélkül kielégített) élmények láthatatlanok, érzékelhetetlenek maradnak.” (Bókay, 2000, 258.).

Ez az űr betölthető a szerelem érzésével, de bizonyos patológiák esetében is újra átélhetővé válik az elvesztett és vágyott állapot. A fantáziatévékenység célja szintén a valóságéltől való megszabadulás és az örömeiv érvényre juttatása, vagyis a mindenhatóság gyermeki érzésének újratapasztalása. Ennek akkor van fontos szerepe, amikor a gyermek szembesül a valóságélttel, és megtapasztalja, hogy vágyai nem járnak mindig kielégüléssel. Fantáziában lehetővé válik a korai idillikus állapot újraélése – például a gyermekek játékában vagy az álmodozásban (Freud, 1986). A fantáziálásban benn van a vágy, de ugyanakkor a vágy tiltása is. A fantázia- és álmovilág megőrzi azokat a regresszív vágyakat, melyeket az egyénnek a valóságélttel fejlődésének adott fokán fel kellene adnia. A külső és belső világ elhatárolása azonban nem ilyen egyszerű: „Gyakran megtörténik, hogy a szomorú gyermek, miközben azon erőlködik, hogy ne sirassa elvesztett gyermek-ségét, elveszíti érzékelési képességét is; ekkortól nem tudja elválasztani, mi van belül, és mi kívül” (Kelley-Lainé, 2011, 15.). Jacques mintha nem ismerné saját határait, része a tengernek, és a tenger is az ő része.

Az én és a külvilág elkülönülésének fázisához köthető az animizmus jelensége is, mely a primitív népek és a gyermekek gondolkodásának sajátja. Ahogy Ferenczi is írja az „A valóságélttel fejlődésfokai és patológikus visszatérésük” című tanulmányában, a gyermek felismeri, hogy csak a világ egy darabja – saját énje felett bír hatalommal, míg a külvilág többi része ellenszegül akarátának. Ennek áthidalásaként a külső entitásokat olyan tulajdonságokkal ruházza fel, melyeket magán észlelt. Mindent lélekkel ruház fel, és saját magát próbálja fellelni a világ dolgaiban (Ferenczi, 1918, in 2000, 101.).

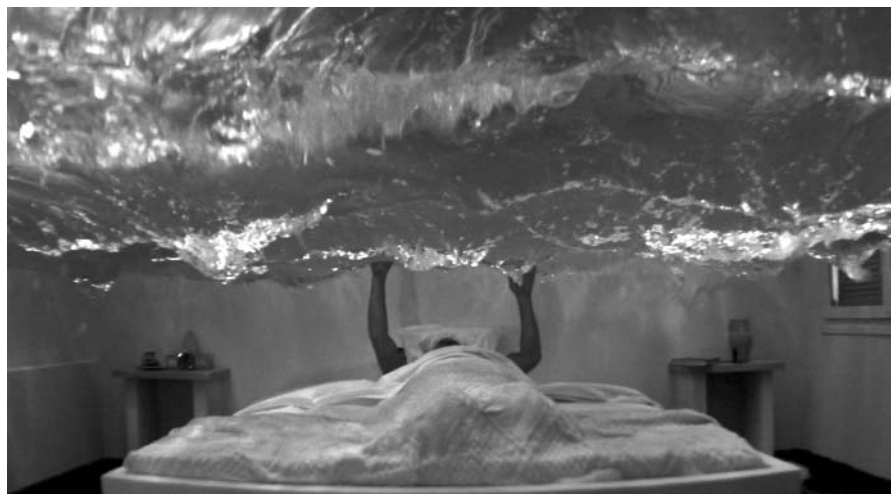
A primitív törzsek ehhez hasonlóan a természeti jelenségeket lélekkel rendelkezőként képzelik el. A természethez való viszonyulás ambivalens: egyszerre várnak tőle védelmet, és félnek. A filmben a tengerrel versenyre kell kelni, le kell győzni, másrészt védelmet jelent: el lehet merülni benne, elmenekülni a külvilág elől. Egyszerre befogad és kidob magából, elválaszt és összeköt.

Az álm, a neurózis, a mítosz, a folklór ugyanazokkal a szimbólumokkal ábrázolja a születést és a közöszülést: a (magzat)víz, úszás, lebegés és repülés élményével idézi fel a koitusz és az intrauterin lét érzéseit (Ferenczi, 1997, 61sk.). Az anyaölbbe való visszavágyódás nem csak annak örömét foglalja magában, hanem a születéshez kapcsolódó szorongást is.

Ferenczi úgy gondolta, szeretkezés során lehetővé válik az anyaöلبbe való szimbolikus visszatérés. „Ferenczi a szeretkezés kifejezőmozgásaiban a lebegő testek tusáját, a csókban a lebegve táplálás és táplálkozás visszatérését, az összeölekezésben és a végtelenség és időtlenség érzetét keltő befogadásban a tengerben lebegéshez való visszatérést leli fel” (Jádi, 1999, 146.). Ferenczi szerint a közösülés a „nemek harcának egyéni megisméltése” (Ferenczi, 1997, 42.), melyben a nő a passzív befogadó, a „vesztes” fél, aki átengedi a férfinak „az anyaöلبbe való visszatérés előjogát” (uo.).

A filmben két szeretkezés látható. Jacques és Jeanne első együttléte után Jacques egyedül hagyja a lányt, és a tengerben a delfinekkal úszkálva tölti az éjszakát. A lány a parton fekve vár magányosan, miközben a fiú a tengerben talál rá a vágyott szimbiotikus állapotra. A második alkalommal az aktus csúcspontján Jacques egy tengeri jelenetet hallucinál, melyben delfinek úszkálnak, majd ő is megjelenik, ahogy a mélyből a felszín felé úszik. Az aktus végén tehát Jacques visszatér a tenger mélyéről, a teljes összeolvadásból és elmerülésből. Úgy gondoljuk, utóbbi jelenetben a fúzió elnyeletéssel fenyegető oldala jelenik meg. Grünberger Béla preödipális-fókuszú Thalassa-értelmezése például az anya elnyelő, megsemmisítő oldalát hangsúlyozza (idézi Kőváry, 2012, 170.).

Az apa és Enzo halála és tengerbe merülése szintén a tenger veszélyes, elnyelő oldalát mutatja meg. Barátja halála után Jacques álmában úgy érzi, mintha felülről nyomná őt a mélység. A feje fölött gyülekező víztömeg azt a szorongást és fájdalmat jelképezi, amit szereteteinek elvesztése jelent számára. A múlt ránehezedik, de az édes elmerüléssel, a korai boldog állapotba való visszatérés lehetőségével is kecsegtet. (1. kép)



1. kép

A hal és a tenger szimbóluma

Filogenetikai elméletében Ferenczi kiemeli a halszimbólum fontosságát: a vízben úszó hal képe a pénisznek a hüvelyben és a gyermeknek az anyaméhben való helyzetét fejezi ki. Mindez tudattalan ismeretünk kifejeződése arról, hogy az ember a vízben lakó gerinces állatoktól származik, így a halat az ember őseként tiszteli (Ferenczi, 1997, 66.). Nem véletlen Jacques delfin-imádata: a fiú a delfineket tekinti szüleinek. A filmben az is elhangzik, hogy Jacques félig ember, félig hal. A mediterrán vidék és Elő-Ázsia népeinek mitológiájában a hal a lélek szimbóluma (Jádi, 1999, 148.).

Bálint Mihály *Az őstörés* című művében szintén a vízben úszó hal képét használja az anyaméhben töltött kora időszak élményének demonstrálására: „Az egymásba folyó harmonikus elvegyülésre legkiválóbb példa a hal a vízben.” (Bálint, 1994, 65.). A hal „nem vesz tudomást” a víz létéről, ahogy az ember sem a levegőről, természetesen adottnak vesszük ezeket az egyébként nélkülözhetetlen elemeket. A víz vagy a levegő hiánya ébreszt rá minket esetlenségünkre, és arra, hogy ezek nélkül nem tudunk létezni. A születés, tehát az anyaméhből való „kilépés” analóg folyamat az emberi faj fejlődéstörténetének azon pontjával, amikor állati őseinknek az őstenger kiszáradását követően szárazföldi élethez kellett alkalmazkodniuk. A születés traumája szintén ide kapcsolódik: az ember a boldog szimbiotikus állapotot elvesztve ismeri fel annak fontosságát, és egész életében ennek az állapotnak a visszaidézésére törekszik. Jacques a felnőtt léthez való ijesztő közelségben döbben rá korábbi, gyermeki létet idéző boldog állapotára. A víz nem csak szimbólum, hanem lételem is – nemcsak Jacques, hanem a rendező, Besson számára is.

Bölsche szerint (idézi Ferenczi, 1997, 68.) a férfi nemi szerv magában foglalja a múltat, mert ebben a szervében még a hallal tart rokonságot, melytől ő maga származik. Ez a kijelentés utalás lehet a férfiak erőteljesebb thalassális vágyára, ugyanakkor esetükben az ettől való félelem is nagyobb. Nancy Chodorow szerint (2000) az önálló éntudat kialakulásához az anyához való ragaszkodásnak egy ponton meg kell szakadnia, ez a folyamat a két nem esetében eltérő módon történik. Lányok esetében a kötődés hosszabb ideig fennmarad, nincs éles szeparáció, az éntudat és identitás fejlődése folyamatos, a másokkal való összeolvadásban kristályosodik ki. A nők érzékenysége és nagyobb érzelmi odaadása az anyától, majd egy férfitől való függéssel magyarázható. Ezzel szemben a férfi identitás az anyától történő radikális elszakadás eredménye, a férfi a nővel szemben definiálódik. A férfiak kapcsolódása kevésbé odaadó és elmerülő, elfojtják a képességeiket mások érzelmeinek megértésére. A nők az intim közelség hiányában érzik veszélyben identitásukat, a férfiak pedig épp fordítva. Ez alapján a férfiak jobban félnek az összeolvadással és az énhatárok elvesztésével fenyegető állapotoktól.

Jacques „halszerű” jellemében a maszkulinitás és femininitás keverednek, gondoljunk csak a női felsőtesttel és halfarokkal rendelkező sellőkre. A felnövés egyben a nem választását és elfogadását is jelenti – írja Kelley Lainé (2011, 67.). Jacques – akárcsak Pán Péter – „se hús-se hal” (2011, 17.): „...én is ezt mondtam az embereknek, akik azt mondták, hogy hallá változtál.” – mondja Enzo Jacques-nak, miután évtizedekkel később újra találkoznak. A film elején csak férfiak jelennek meg: Jacques és apja, nagybátyja, Enzo és a többi fiú, a pap. A női, anyai oldal teljesen hiányzik – ezt a tenger kompenzálja anyai minőségével.

A tenger az anyaság szimbóluma, archaikusabb és primitívebb, mint a föld-szimbolika – írja Ferenczi. Érdekes az anyaszimbólum e kettőssége: a föld ugyan megtart, a tenger azonban tartalmaz is, vajon a föld vagy a víz a „jobb” anya? Thalassa az őstenger, a születés és a halál istennője; lánya Aphrodité, aki a mitológia szerint kagylóhéjból született, a tengerből születést szimbolizálja. A Thalassa-elméletben az újjászületés motívuma is benne van, hiszen a szexualitás az én időleges elvesztését jelenti, „...a testi létet legközelebről fenyegető és félelemmel eltöltő magára maradás (kielégületlenség), az egyesülés csodájának rövid idejűsége, azaz a bekebelezés/birtokbavétel soha-nem-teljes megvalósulása, vagy végső soron a másik teljes és veszélyes inkorporálása...” (Bacsó, 1999, 151.).

A szimbólum meg is fordítható: „Az *anya ... a tenger szimbóluma vagy részleges helyettesítője, és nem fordítva.*” (Ferenczi 1997, 75., kiemelés az eredetiben). Ezt Ferenczi azzal az evolúciós teljesítménnyel köti össze, hogy az élőlényeknek sikerült a külső megtermékenyítéstől a belső megtermékenyítésig eljutniuk, és erre a belső fejlődésre való berendezkedés valósította meg magát a thalassális vágyat. „[A] *magzatvíz az anya testébe 'introjiciált' tengert ábrázol...*” (1997, 78., kiemelés az eredetiben). Átmenetet jelenthetnek ebben a fejlődési folyamatban a tengeri emlősök, melyeknek a filmben is fontos szerepük van. A delfin szó a görög „delphys” szóból származik, ami méhet jelent, mindez újabb réteggel gazdagítja ezt a szimbólumrendszert.

A tenger és a tudattalan összekapcsolása Sabina Spielrein-nél, 1912-ben jelenik meg először, amikor *A pusztítás mint a keletkezés oka* című tanulmányban így ír: „A tenger (az anya) egyben a tudattalan képe is, amely ugyanígy időn kívüli, hiszen egyszerre él a jelenben, múltban és jövőben, és amely számára összerosódnak a terek (egy őshellyé) ahol az ellentétek ugyanazt jelentik.” (Spielrein, 2008, 17.). Látszólagos korlátlansága miatt a határtalanság, a végtelenség, a feneketlen mélység szimbóluma; örökké létező, időtlen. Ha az álmodó belemerítkezik az óceánba, valójában a tudattalan birodalmában jár, a tudattalan akarja kifejezni magát és a víz képében tetszeleg. Megmártóztatunk benne, de csak a vágyódás marad utána, hogy elérjük, megérintsük. Kifejezhetetlen és megmagyarázhatatlan érzés, szomorúságba vegyülő boldogság, a valahová tartozás tudata.

A múlt és jelen kérdése fontos eleme *A nagy kékségnek*. Jacques jelenbeli állapotában is a múltban él, a múlt minduntalan megelevenedik, sőt a tenger tulajdonképpen a múltat és a gyermekkort jelenti, amiben újra és újra elmerül. Ahogy azt ő is mondja a filmben, minden merülésnél nehéz jó okot találni, hogy a felszínre jöjjön. A múltbeli események a némaságba lettek száműzve. A víz alá nem jutnak el a szavak, a víz alá bukva nem hallak és nem látlak, tehát hallhatatlan és láthatatlan vagyok. Ferenczi a traumát a halállal kapcsolja össze, ezzel pedig „a természethez, az anyatesthez köti, amelyből egykor megszületett” (Bókay, 2000, 260.).

Nehéz megtalálni a kapcsolódást a jelennel. Enzo egyben a gyermekkor része is, jelen volt Jacques apjának halálakor, és ő az egyetlen, aki a fiú történetét ismeri. A múlt másik szereplője Louis bácsi, aki azonban szinte egyáltalán nem hall, így a gyerekkor másik fontos szereplőjével lehetetlen verbális úton kommunikálni. A folyamatos elhallások és félreértések jól mutatják azt a fajta nyelvezavart, ami a film egészén végigvonul; azt a szakadékot reprezentálja, ami Jacques és általában az emberek között van. Jacques keveset beszél, hiszen élete nagy részét egy olyan közegben tölti, ahol egyáltalán nincs szükség szavakra.

Jacques, a szomorú gyermek

Kelley-Lainé *Pán Péter, avagy a szomorú gyermek* (2011) című könyvében arról ír, hogy a gyermek a jó anyai gondoskodás következtében tesz szert súlyra – az onnipotencia feladásával leveti szárnyait. A korai időszakban az anya megteremti a csecsemő számára azt az illúziót, hogy „...létezik olyan külső valóság, amely megfelel a saját alkotó képességének. Más szavakkal, az anya biztosítja először a csecsemő számára azt az illúziót, hogy az általa létrehozott illúzió létezik” (Gyöngyösiné, 2003, 92sk.). Ezt az attitűdöt később a valóság fokozatos felismertetése veszi át, miközben kialakul a bizalom és a szeretés képessége. A traumát elszenvedett gyerekeknek azonban nincsen súlya, szomorú gyerekek lesznek, akik mindig gyerekkoruk elveszett darabját fogják keresni (Kelley-Lainé, 2011, 15.). Véleményünk szerint ez igaz Jacques-ra is, akinek nem szárnyait, hanem uszonyait kellene levedlenie ahhoz, hogy a szomorú gyerekkortól el tudjon szakadni. A trauma súlyosabb, mint a gyermek maga, visszahúzza a múltba, nem engedi szabadulni. A nagy örömről való lemondás képessége attól az időtől függ, amit a gyerek anyjával közös örömben tölt el. Ha ez az idő nem volt kellően hosszú vagy hirtelen megszakadt, a gyerek meg akarja ezt hosszabbítani, például fantáziájában (2011, 111.). Erről szól Pán Péter Nekeresdországa, és erről szól Jacques Mayol nagy kéksége. A gyerek válasza a traumára a „mindent megtalálni” vágya, amely a múlt örömeit és az elvesztett tárgyakat tartalmazza. „Pontosan mit akarsz tudni?” – kérdezi Enzo. „Mindent” – feleli Jacques.

„Mindent, de miről?” – hangzik az újabb kérdés. „Mindenről.” A „minden” megtalálható az átmeneti térben, mely Winnicott (1999) elmélete szerint magában foglalja a külvilágot és a belső reprezentációkat is. Az átmeneti tér tartalmazza a jó anya reprezentációját, és azokat a közös boldog pillanatokot, melyek a bizalom érzésének alapját jelentik. Az élménymegélés olyan területe ez, ahol a belső és külső valóság egyszerre válik külön és kapcsolódik össze; továbbá a fantáziálás tere is. Átmeneti tér lehet a nagy kékség vagy Nekereshorsország: mindenkinek megvan a maga lelki „Nekereshorsója”, csak van, aki távol tartja magát tőle, és van, aki gyakrabban visszajár. A szomorú gyermek megrekedt a határon – írja Kelley-Lainé (2011, 71.), folyton hátra néz, mert valamit ott felejtett. Az elfelejtés is fontos motívum lehet: mintha minden felszínre töréskor újra kellene tanulni járni a szárazföldön. A felejtés oka a szomorúság és a kötődésre való képtelenség. A női-férfi viszonyok megismerése az ösztönök erejével fenyeget (1997, 109.).

A film első jelenetében a tengerben való elmerülés egy szűk léken keresztül történik, a vizet jégpáncél borítja, Jacques-nak ki kell tapogatnia a víz alatt, hol van a felszínhez vezető út. A szűk rés a jégen és a víz alatti sötétség a születés traumájára emlékeztet (2. kép).



2. kép

Az ember és a víz kapcsolata azonban fejlődik, a második merülés egy úszómecében történik, melynek falai vannak, mélysége és kiterjedése is korlátozott. Johanna megjelenésével az eredeti összeolvadás eredeti minőségével jelenik meg:

már nincs más, csak a végtelen tenger, a teljes elmerülés. A végtelenség megtapasztalását követően nehéz annak ajtaját bezárni. A lány pedig nem tudja megérteni, mi az, ami a fiút a vízbe húzza, az anya tekintetének és visszatükröző funkciójának hiányában Jacques pedig nem ismeri fel magát Johanna arcában. Johanna legtöbbször úgy „esik” bele a vízbe, akaratán kívül. Felismeri, hogy a tenger az a közeg, ahol szerelméhez kapcsolódni tud, de ugyanakkor ez is az, ami elválasztja tőle.

Életünk során megismétlődnek a katasztrófák és azok túlélései, és ezzel újraíródik az eredeti élmény is. Trauma-keretben gondolkodva, az ismétlés a traumatikus élmény újrajátszása, a cél kontrollt szerezni az élmény elárasztó jellegével szemben, és eljutni a jelentésadás szintjéig. A filmben minden merülés utáni visszatérés az egykori túlélés újrajátszása: mindig kell egy jó ok, amiért érdemes visszatérni, tehát újra és újra meg kell küzdeni a kiinduló élménnyel. Enzo halála az apa halálát ismétli. Besson flashback-szerű képekben is utal az összefüggésre, Enzo halála katalizátorként erősíti fel a korai veszteséget (Mitchell, 1999), újabb jelentéssel ruházva fel azt. A gyermek és felnőtt Jacques ebben a pillanatban fonódik össze, és a múlt is összekapcsolódik a jelenrel. Az élmény ismétlődése lehetőséget nyújt a helyreállításra: Enzo halálakor Jacques a vízbe tud merülni, és elkísérni a szeretett személyt fél útig. A szeparáció kevésbé éles, a mélyben van ideje elbúcsúzni.

A film végén olyan mély regresszió történik, hogy a valóság teljesen elveszik: Jacques nem talál többé elég jó okot arra, hogy a felszínre jöjjön. A kifejelet szimbolikus elfordulás a traumatikus talajra épült emberi kapcsolatokról, a felelősségtől és szembenézéstől. Jacques a múltat választja a felnöves helyett, csecsemőkori állapotába tér vissza, amikor mindent hátrahagyva végleg elmerül a tengerben. De értelmezhető a megoldás a tudattalan győzelmeként is, hiszen a fiú elszakítja valósággal való kötetlékeit, ezzel elvesznek kívülről nyert én funkciói is. Énje egy részét magával viszi vissza a boldog gyerekkorba, hiszen Enzo valójában is a gyermekkor része volt. Csecsemőkort idéző állapotában az én és a külvilág dichotómiája felbomlik. A film vége a kezdetekhez tér vissza. Az utolsó merülési verseny, amin Jacques és Enzo részt vesznek, azon a görög szigeten van, ahol együtt nőttek fel. Mindketten itt halnak meg, itt merülnek el végleg a nagy kékségben. És itt fogan Jacques és Johanna gyermeke is, vagyis az élet körforgása itt kezdődik, és fejeződik be; Thalassa a születés és halál helyszíne.

IRODALOM

- BACSÓ, B. (1999). Ferenczi és Kafka. *Thalassa*, 10(2-3):140-150.
- BÁLINT MIHÁLY (1994 [1967]). *Az östörés: a regresszió terápiás vonatkozásai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.

- BÓKAY A. (2000). Posztmodern pszichoanalízis. Ferenczi Sándor kései írásainak poézise és metafizikája. In: Erős F. (szerk.), *Ferenczi Sándor* (pp. 252-262). Budapest: Új Mandátum.
- CHODOROW, N. J. (2000 [1989]). *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Budapest: Új Mandátum, 2000.
- FERENCZI S. (1918). A valóságérzék fejlődésfokai és patológikus visszatérésük. In: Erős F. (szerk.), *Ferenczi Sándor* (pp. 97-105). Budapest: Új Mandátum, 2000.
- FERENCZI S. (1997 [1924]). *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*. Budapest: Filum, 1997.
- FERENCZI S. (1996 [1985]). *Klinikai napló 1932*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996.
- FREUD, S. (1986 [1900]). *Álomfejtés*. Budapest: Helikon, 1986.
- FREUD, S. (1992 [1929]). *Rossz közérzet a kultúrában*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1992.
- FREUD, S. (1908). A költő és a fantáziaműködés. In: Erős F. és Argejő É. (szerk.), *Sigmund Freud Művei, IX. – Művészeti írások* (103-114). Budapest: Filum, 2001.
- GYÖNGYÖSINÉ KISS, E. (2003). A kreativitás mélylélektani teóriái. In: Kállai J. és Kézdi B. (szerk.), *Új távlatok a klinikai pszichológiában* (81-96). Budapest: Új Mandátum Kiadó.
- JÁDI F. (1999). „Regressionzug” a Thalassában. *Thalassa*, 10(2-3):140-150.
- KELLEY-LAINÉ, K. (2011). *Pán Péter, avagy a szomorú gyermek*. Budapest: Filum.
- KŐVÁRY Z. (2012). *Kreativitás és személyiség. A mélylélektani alkotáselméletektől a pszichobiográfiai kutatásig*. Budapest: Oriold és Társai.
- MITCHELL, J. (1999). Trauma, felismerés és a nyelv helye. *Thalassa*, 10(2-3): 61-83.
- SPIELREIN, S. (2008 [1912]). A pusztítás mint a keletkezés oka. *Thalassa*, 2008, 19(3):13-51.
- WINNICOTT, D. (1999 [1971]). *Játszás és valóság*. Budapest: Animula.