

# Fenomenologinis žvilgsnis į Dauno sindromą turinčio asmens vaizdavimą Jaco von Dormaelio filme „Le huitième jour“

Dalia Jakaitė

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas  
The Institute of Lithuanian Literature and Folklore  
dalia.jakaite@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9956-249X>

**Santrauka.** Straipsnio tema – intelekto sutrikimą turinčio asmens pasaulis belgų režisieriaus Jaco von Dormaelio komediniėje dramoje „Le huitième jour“ (1996, liet. „Aštuntoji diena“). Straipsnio tikslas – fenomenologiškai aprašyti ir ištirti Dauno sindromą turinčio asmens ir jo gyvenamojo pasaulio vaizdavimą šiame vaidybiniame filme, pagrindinį dėmesį skiriant socialinei ir emocinei negalios fenomeno reprezentacijai. Filmo kūrėjų požiūris į negalios problematiką straipsnyje nagrinėjamas socialinės fenomenologijos, kino fenomenologijos, meninio teksto semantikos bei poetikos principais. Tyrimas struktūruojamas pagal dvi šio fenomeno ir jo vaizdinio perspektyvas: a) pagrindinio personažo Žoržo – muzikalaus, teatrališko, Dauno sindromą turinčio jaunuolio – santykis su artimiausiais šeimos nariais ir b) Žoržo dialogas su platesniu sociumu, daugiausia ryškėjantis iš bendrabūvio su Hariu – šeimos tėvu ir sėkmingos karjeros mokytoju. Straipsnyje pasiūlomos analitinio pobūdžio išvados, pagrindinį dėmesį skiriant dviejų emocinių-socialinių fenomenų ir jų reikšmės negalios sampratai tyrimui, į palyginimą įtraukiant ir kitus panašaus laikotarpio vaidybinius filmus. Tekstas kviečia gilintis į filmui „Aštuntoji diena“ būdingą ir platesnes kultūrinės asociacijas išprovokuojančią džiaugsmo ir kančios reprezentaciją.

**Pagrindiniai žodžiai:** filmas, Dauno sindromas, Kitas, santykis, patirtis, (socialinė) fenomenologija.

## A Phenomenological Study of Representations of a Person with Down Syndrome in “Le huitième jour” by Jac van Dormael

**Abstract.** The subject of the article is the world of a person with an intellectual disability in the comedy drama of Belgian director Jac von Dormael “Le huitième jour” (1996, “The Eighth Day”). The purpose of the article is phenomenological reading and analysis of the representation of a person with Down syndrome and his living world in the featured film, focusing on the emotional and social representation of the disability phenomenon. The approach of the filmmakers to the issue of disability is examined with the principles of social and film phenomenology, semantics and poetics of the artistic text. The research focuses on two perspectives of the phenomenon: a) the relationship of the main character Georges – a musical, theatrical, positive young man with Down syndrome – with his closest family and b) his dialogue with the wider society, which mainly emerges from the communication with Harry – the family father and a successful career teacher. The article makes analytical conclusions about emotional-social phenomena and their significance for the concept of disability, discussing other feature films of a similar period in the comparison. The research invites us to delve deeper into the representation of the experiences of joy and pain that is characteristic of the film “The Eighth Day” and at the same time provokes broader cultural associations.

**Key words:** film, Down syndrome, the Other, relationship, experience, (social) phenomenology.

Received: 17/08/2021.. Accepted: 27/07/2022.

Copyright © 2021 Dalia Jakaitė. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

## Įvadas

Negalią turintis asmuo ar plačiau apimantis negalios fenomenas šiuo metu naujai atrandamas ir perkuriamas tiek lietuvių, tiek užsienio literatūroje, o socialiniu ir meniniu požiūriu dar ryškiau – teatro, apskritai vizualiajame mene. Žvelgiant konkrečiau ir galvojant apie Dauno sindromą turinčius asmenis ar bendrai intelekto sutrikimą, iš užsienio teatro sferos verta paminėti tokius teatrus, teatro grupes ar projektus kaip „La Compagnie de l’Oiseau-Mouche“ (įk. 1978), „Atelier Catalyse“ (įk. 1984), „RambaZamba“ (įk. 1990), „Die Minotauros Kompanie“ (įk. 1999), „Bleu de mes rêves“ (2009–2011) ir kitus. Teatrogė Marie Astier, analizuodama ir šiandien kuriančių teatro grupių „La Compagnie de l’Oiseau-Mouche“ ir „Atelier Catalyse“ spektaklius, stiprėjančią intelekto sutrikimo situacijų teatralizavimą kiek netikėtai sieja su Hanso Thieso Lehmanno postdraminio teatro koncepcija, tuo pat metu pasitelkia ir Peterio Szondi absoliučios dramos krizės teoriją. Daugiausia dėmesio skiriant teatro poetikai, Astier tekste įtikinamai analizuojamas gyvenimiškos tikrovės ir meniškumo santykis, spektaklių kalbiškumo specifika, meninis ir socialinis dialogų pobūdis ir kita (Astier 2017). Nors mano svarstymų centre nėra teatras, panašūs problemos suvokimo aspektai aktualūs ir kalbant apie vaidybinį kiną, kuriame savitai figūruoja ir teatrališkumo motyvai.

Panašiai kaip teatre, dėmesys negalios fenomenui vaidybiniaame kine ar negalią turinčio asmens į(si)traukimas į kino meną sustiprėjo XX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje<sup>1</sup>. Pagrindinis šio straipsnio šaltinis – belgų režisieriaus ir scenarijaus autoriaus Jaco von Dormaelio kino filmas „Le huitième jour“ (1996, liet. „Aštuntoji diena“). Dėl gana plataus socialinio ir psichologinio, emocinio ir intelektualinio negalios vaizdavimo spektro ir, aišku, dėl sukūrimo laiko šią komediinę melodramą galima pavadinti vaidybine negalios reprezentacijos klasika, ypač socialiniu požiūriu. Iš panašaus ir kiek vėlesnio laiko minėtini šie filmai: Josepho Vilsmeierio viduramžių drama „Schlafes Bruder“ (1995, liet. „Miego brolis“), Larso von Triero komediinė drama „Idioterne“ (1998, liet. „Idiotai“), Soreno Kragho Jacobseno komediinė drama „Mifunes sidste sang“ (1999, liet. „Paskutinė Mifunės daina“), Marcoso Carnevale’o melodrama „Anita“ (2009), Jeano Marco Vallée melodrama „Café de Flore“ (2011), Anne Zohra Berrached melodrama „24 Wochen“ (2016, liet. „24 savaitės“) ir kita. Pasižymėdami dramatinės įtampos ar komizmo dominante, romantizmo ar modernizmo, psichologinio ar magiškojo realizmo stilistika, galbūt ir skirtinga menine verte, šie filmai sukuria socialiniu, psichologiniu ir emociniu požiūriu patikimą Kito<sup>2</sup> vaizdinį. Greta jam būdingo atvirumo pasauliui, intuicijos, laisvės ar pažeidžiamumo akcentavimo ypač daug dėmesio tenka tam tikroms krizinėms situacijoms, įtampą inicijuojančiai šio asmens aplinkai, konfliktiniam, bet neretai ir pozityviam bendrabūviui. Filmo kūrėjams ypač svarbi ir tam tikra kūno kalba išreiškiant krizinę ar priešingai – sutarimo

<sup>1</sup> XX a. pabaigos kine apskritai gausėjančią negalią turinčio žmogaus vaizdavimą aktualizuoja Susane Hartwig (Hartwig 2020; 307).

<sup>2</sup> Neignoruojant konkrečią negalią turinčio asmens įprastumo visų kitų (ne)įgalių asmenų atžvilgiu, neužmirštant bet kurio asmens kitoniškumo, Kito sąvoka vartojama ir pagrindžiama remiantis toliau pateikiama fenomenologija.

su pasauliu ir savimi situaciją. Negalią turintis asmuo tampa ir iškalbinga tam tikros būsenos, pasaulėžiūros, gyvenimo būdo metafora.

Istoriniu požiūriu reikšmingas Oliverio Musenbergo pastebėjimas, kad nuo XX a. devintojo dešimtmečio medicininis-psichologinis intelektinio neįgalumo suvokimas vis labiau kryo socialinio suvokimo link, kad, vis daugiau dėmesio skiriant žmogaus ir pasaulio santykiui, intelektinis neįgalumas imtas suvokti kaip socialinis konstruktas (Musenberg 2020; 201). Christianas Tschiltschke'ė, kalbėdamas apie platų neįgalaus žmogaus vaizdavimo spektrą, jį vertina ir kritiškai, išskiria tokias vaizdavimo tendencijas kaip supaprastinimas, stigmatizacija, stereotipinis ar sensacingas vaizdavimas; bet ir tokį, kuriame vyrauja diferencijuotas, realistinis, išankstinių nuostatų refleksijai kviečiantis požiūris (Tschiltschke 2020; 393). Žvelgdamas ne tik į pačius filmus, bet ir į jų recepciją, Tschiltschke'ė atkreipia dėmesį, kad iki 1990 m. vyravo politinio korektiškumo principai, o vėliau daugiau dėmesio imta skirti ir estetiniams filmų kriterijams. Išskiriant kelias šios temos vertinimo perspektyvas, viena iš jų, anot autoriaus, yra klausimas, kaip filmai prisideda prie socialinės įtraukties, lygybės ir neįgalųjų įgalinimo. (Ši vaidybinio kino reikšmės samprata bus svarbi ir mano straipsnyje.) Autorius atkreipia dėmesį į žalingą ne tik diskriminacinio, bet ir idealizuojančio vaizdavimo poveikį (Tschiltschke 2020; 394). Tolesnei mano analizei aktualūs klausimai ir Silke'ės Bartmann studijoje: kokio žanro filmuose ir kaip vaizduojami neįgalūs žmonės, kokios negalios formos yra dominuojančios, neįgalus žmogus iškyla kaip išskirtinis fenomenas ar kaip kasdienės tikrovės realybė (Bartmann 2002; 13–14, 85)? Kaip pažymi Bartmann, negalia dažniausiai yra dramatinis vaidybinio filmo elementas, dramose jo kur kas daugiau nei komedijose (Bartmann 2002; 121). Nors dramatismas yra ir anksčiau minėtų filmų dominantė, bet socialiniu ir meniniu požiūriu ne mažiau veiksmingas yra juoko stilistikos spektras, pavyzdžiui, filme „Paskutinė Mifunės daina“ ar šiame straipsnyje analizuojamoje komedinėje dramoje.

Trumpas filmo „Aštuntoji diena“ turinys. Žoržas – kūrybiškas lakios vaizduotės jaunuolis, turintis Dauno sindromą. Nors bendro gyvenimo namai iškyla kaip palanki terpė skleisti pozityviam ir džiugiam Žoržo santykiui su pasauliu, tačiau stiprus mirusios mamos ilgesys inspirovoja pabėgimą iš šių namų, paskatina kitokio gyvenimo ieškoti kitur. Kitas filmo personažas – vadybinę karjerą komunikacijos srityje padaręs Haris, banko darbuotojus mokantis sėkmingo darbo su klientais, o auksinio pardavimo sistemos taisykles taikantis ir savo gyvenime. Išgyvendamas iširusios šeimos dramą, važiuodamas automobiliu, Haris netyčia užmuša su Žoržu einantį šunį. Jausdamas kaltę ir prašomas Žoržo, Haris sutinka parvežti jį į namus, tačiau pradžioje nori tiesiog atsikratyti savo pakeleivio. Akivaizdi Žoržo kaip svetimojo patirtis su laiku ir per įvairiausių kelionės nuotykius išauga į abipusiai reikšmingą bendrystę. Kaip teigiama Juliano Whitingo (2014) anotacijoje, Žoržas Hariui padeda iš naujo atrasti paprastų vertybių skonį ir pamatyti gyvenimą kitoje šviesoje<sup>3</sup>. Tačiau filmo pabaiga turi ir dramatismo.

Šio straipsnio tikslas – fenomenologiškai aprašyti ir išnagrinėti Dauno sindromą turinčio

<sup>3</sup> Filmo kūrybinę komandą, personažus aprašantis Julianas Whitingas kelia socialiai ir kūrybiškai aktualius klausimus apie vaizduotės ir gamtos reikšmę realios tikrovės suvokimui, apie personažų santykių pokyčius ir kita (Whiting 2014).

asmens, jo artimiausios aplinkos ir platesnio, už šeimos ribų išeinančio, gyvenimo vaizdavimą filme „Aštuntoji diena“, analizę ir interpretaciją grindžiant (socialine) fenomenologija, meninio teksto semantikos bei poetikos teorija ir asmenine patirtimi. Remdamasi fenomenologine deskripcijos samprata, filmo aprašymą suvokiu ir kaip galimybę kelti apskritai su šiuolaikiniu gyvenamuoju pasauliu susijusias problemas, daryti išvadas apie socialines, filosofines bei kultūrinės konkrečius negalios fenomeno reprezentacijas. Pagrindinis dėmesys skiriamas filmo kūrėjų (pirmiausia režisieriaus) perspektyvai, keliant klausimą, kokia yra socialinė ir meninė šio vaizdavimo, neįgalaus asmens vaizdinio reikšmė. Metodologiniu požiūriu svarbu pabrėžti, kad nors šio fenomeno tyrimai fenomenologijos neapeina, o pastaruoju metu šis žvilgsnis ypač sustiprėja<sup>4</sup>, kur kas rečiau ši teorija figūruoja intelekto sutrikimą turinčio asmens ir jo aplinkos tyrimuose. Maurice'u Merleau-Ponty, Emmanueliu Levinu ir kitais filosofais remiasi Ursulos Stinkes pedagoginė studija, skirta šią negalią turintiems vaikams ir kelianti Kito kitiškumo, kūniškumo, socialumo, komunikacijos ir kitas problemas, tokių vaikų ugdymą suvokianti ne tik kaip socializaciją, bet kaip asmeninę integracijos procesą (Stinkes 1993). Otto Specko studijoje fenomenologinės perspektyvos svarba sutrikusio intelekto atveju grindžiama tuo, kad šių asmenų pažinimas apskritai yra ribotas, turi grėsmę Kitą paversti „mano“ objektu ir stebėtojo idėjų atvaizdu. Fenomenologinis požiūris, siekdamas apriboti „mano“ išankstinį žinojimą ir būdamas anksčiau už bet kokią racionalų pažinimą bei refleksijas, anot Specko, nukreiptas į Kitą, kuris „man“ yra svetima paslaptis (Levino parafrazė), bet kurio svetimumas „man“ yra atpažįstamas (Speck 2012).

Toliau straipsnyje aptariamos fenomenologinės tyrimo prielaidos, daugiausia dėmesio skiriant Kito ir dialogo problematikai. Tyrimas struktūruojamas pagal du filmo aspektus: a) pagrindinio personažo santykis su artimiausiais šeimos nariais, kuriame dominuoja prarastos šeimos ilgesio naratyvas; b) Žoržo dialogas su platesniu sociumu, kuriame pagrindinį vaidmenį atlieka jo pažintis su Hariu. Filme išskylančios Kito patirtys ir visas vaizduojamas gyvenimas (kasdieniai veiksmai, už kasdienybės ribų esanti vaizduotė, socialiniai santykiai, kitiškumo, kūrybinės patirtys ir kita) išvadose analizuojami kaip emocinė-socialinė džiaugsmo ir kančios reprezentacija. Būdamas universalus, šis semantinis laukas atrodo esąs itin svarbus negalios diskurso sampratai.

## Teorinis-metodologinis akiratis

Fenomenologijos teorijose apmąstomas Kitas – viena svarbiausių sąvokų, kuri įgalina kuo adekvačiau suvokti vieną ar kitą negalią turinčio žmogaus kitiškumą, socialiai ir psichologiškai trauminį svetimumą, gyvenimišką Kito pasaulį. Bet tai nereiškia, kad Kitas yra tik neįgalus,

<sup>4</sup> Iš lietuvių tyrimų išskirtini Jolitos Viluckienės (2010), Jūratės Ruškės (2014), Jurgos Jonutytės ir Giedrės Šmitienės (2021) tekstai. Pastarųjų dviejų autorių studija *Gyvės kojos. Negalios samprata gyvenimo pasakojimuose* – solidžiausias fenomenologinis negalios pasakojimų tyrimas, kuriame remiamasi medicinos fenomenologe Kay S. Toombs (*The Meaning of Illness*), fenomenologu Thomasu Fuchsu (*The Phenomenology of Affectivity*), sociologu Arthuru W. Franku (*The Wounded Storyteller*) ir kitais autoriais.

kitaip visuomenėje išsiskiriantis ar stereotipiškai visuomenės išskiriamas žmogus, tai nereiškia, kad iš tiesų ar tariamai sveikasis nėra Kitas neįgaliojo ar kitų asmenų atžvilgiu. Kito sąvoka nesuponuoja ir to, kad neįgalusis neturi panašių patirčių, nepatenka į panašias situacijas kaip visi kiti. Neignoruojant šiandien reikšmingai išsakomos eiblizmo kritikos<sup>5</sup> ir su ja pabrėžiamo neįgalaus asmens įprastumo ar prigimtinio socialumo, verta pažymėti, kad negalią turinčio žmogaus kitoniškumo ignoravimas jo pasauliui gali būti vienodai rizikingas kaip tam tikras šio kitoniškumo akcentavimas. Kito ar netgi svetimo kategorijos, su jomis artimai susijusi dialogo kategorija padeda nesimuliuoti negalią turinčio asmens pažinimo, nehiperbolizuoti jo įprastumo ar paprastumo, tiesiog neniveliuoti jo kitoniškumo. Remdamasi ir asmenine patirtimi drįščiau sakyti, kad artimas ryšys su negalią turinčiu asmeniu lemia ne tik socialinį, bet ir prigimtinių kitoniškumo pojūtį, kiekvienu atveju labai individualų ir susijusį su konkrečia negalios forma, todėl iš esmės nėra būtina šią patirtį siekti įveikti. Pasitelkiant Levino sąvoką, Kito *veidas* „mano“ sąmonę gali nukreipti ne tik jo mitologizavimo, bet ir autentiškesnio pažinimo bei supratimo, tikresnio susitikimo link. Tiesa, tam gali padėti ir kritinė sąmonė, kurstoma eiblizmo ar panašių negatyvių reiškiųjų atžvilgiu.

Merleau-Ponty siūlomas ne tik fenomenologinis, ne tik kūniškas, bet ir socialinis žvilgsnis į tikrovę apibūdinamas kaip „bendrabūvio percepcijos“ žvilgsnis. Persakant filosofo mintį, žmogus yra tiesiog neišvengiamai įtrauktas į fizinį ir socialinį pasaulį, ir „aš“ visa tai turiu atrasti „kaip nenutrūkstamą lauką arba egzistavimo matmenį: aš galiu nuo jo nusigręžti, bet negaliu neturėti kokios nors vietos jo atžvilgiu“ (Merleau-Ponty 2018; 414–417).

Ką reiškia fenomenologiniam bei socialiniam Kito suvokimui būtina dialogiško santykio abipusybė, leidžia suvokti mintis, kad „kitas asmuo nėra uždarytas mano perspektyvoje į pasaulį, nes pati ta perspektyva neturi apibrėžtų ribų, ji spontaniškai įsmunka į kito žmogaus perspektyvą“ (Merleau-Ponty 2018; 407). Galvojant apie dialogiškumą, verta prisiminti ir Martiną Buberį, kuris abipusybę vadina išskirtiniu „gyvenimo su žmonėmis“ sferoje vykstančio susitikimo bruožu (Buber 1998; 77, 80; Buber 2001; 86). Ypatingą vaidmenį socialiniam gyvenimui skiriantis Barnhardas Waldenfelsas rašo apie tris tarpsferas, kuriose vyksta dialogas (komunikacija): bendrų jautimų sritis su savo atjauta, džiaugsmu ir kitomis patirtimis; veiklos ir darbo sfera; kalbėjimo sfera (žr. Gutauskas 2010; 22, 106–107)<sup>6</sup>. Į toliau aprašomą Kito ir jo aplinkos santykį bent iš dalies žvelgiant ir etiniu požiūriu, reikšminga ir Levino minties tradicija:

Ryšys su kitu asmeniu užsimezga tikrai kaip atsakomybė, nepaisant to, ar ji būtų priimta, ar jos išvengta; ar žinoma, kaip ją prisiimti, ar ne; ar galime padaryti ką nors konkrečiau dėl kito asmens, ar ne. <...> ... tarpžmogišką santykį nagrinėju tartum per kito asmens artumą, – anapus

<sup>5</sup> Citata iš Jonutytes ir Šmitienės monografijos *Gyvatės kojos*: „Eiblistinė kultūra šlovina galią visose srityse, verčia siekti vis didesnio, iki šiol niekieno nepatirto galėjimo ir atstumia, maskuoja ar tiesiog skatina nutylėti bet kokią negalėjimą. Negalėjimas – ar jį sąlygotų kūno judesiai, ar darbo sąlygos, ar suvokimo bei mąstymo specifika, ar ekonominės aplinkybės – paverčiamas kažkuo, ko reikia gėdytis ir ką reikia visomis išgalėmis slėpti ar mažų mažiausiai pridengti įrodant galią kurioje nors kitoje srityje“ (Jonutyte, Šmitienė 2021; 20–21).

<sup>6</sup> Šis autorius aktualus ir dėl savo minčių apie kančią, kuri išrinka ir pakeičia, apie ištiktį, kurioje kažkas ateina priešais ir įvyksta be mūsų pagalbos (Waldenfels 2009; 259–260).

mano paties susikuriamo kito žmogaus vaizdinio, – jo veidas, kito asmens išraiška (o šia prasme visas žmogaus kūnas daugiau ar mažiau yra veidas) yra tai, kas man liepia jam tarnauti. (Levinas 1994; 100)

Taigi tarpasmeninis dialogas toliau suvokiamas ir kaip socialinė tikrovė, kurią patiria savo kasdienį gyvenimą gyvenantis žmogus, o jo santykis su aplinkiniais, jam būdinga socialinė sąveika – itin svarbi prielaida siekiant suvokti ir priimti Kitą, jį supančio pasaulio konkretumą ir individualumą (plg. Šiucas 1987; 103; Šiucas 1988; 109). Kaip teigia Alfredas Schütz, kasdienis gyvenimas rodo daugialypiškiausias intymumo ir anonimiškumo, artimumo ir svetimumo, gilumo ir paviršutiniškumo formas (Šiucas 1988; 110). Gyvenamojo pasaulio atžvilgiu svarbi ir Algimanto Valantiejaus mintis, kad jis esąs tiek subjektyvus egzistencinis, tiek objektyvus struktūruotas. Tolesniam tyrimui artima ir Valantiejaus iškelta kasdienio gyvenimo sociologijos paskirtis, t. y. nagrinėti simbolinius socialinių reprezentacijų – tarpiško ir netarpiško savęs pateikimo – apibrėžimus, tirti žmonių elgesio būdus, aprašyti diskursyviais socialinio gyvenimo praktikas, įskaitant skirtingas žinojimo formas, kurias sudaro verbaliniai ir neverbaliniai socialinės komunikacijos būdai (Valantiejus 2005; 16). Šiems *simboliniams apibrėžimams* įmanoma priskirti ir tokias socialines kultūrinės reprezentacijas kaip kino filmai, tokiu būdu skiriant daugiau dėmesio kasdienės ir kartu egzistencinės tikrovės sąveikai juose, konkrečioje dramoje simboliškai išreiškiamoms verbalinėms ir neverbalinėms komunikacijos formoms.

Tolesniam tyrimui reikšminga ir kino fenomenologijos perspektyva. Melisa Mārcuš, pri-tardama Jeano-Paulio Sartre'o minčiai apie kinui išskirtinai būdingą sąmonės neatsiejamumą nuo kūno (skirtingai nuo literatūros, kur dominuoja vidinio gyvenimo aprašymai), teigia, kad žmogus kine neišvengiamai pažįstamas per kūną ir per santykį su pasauliu, kitais asmenimis. Kaip rašo Mārcuš, Merleau-Ponty savo paskaitoje „Le cinéma et la nouvelle psychologie“ (liet. „Kinas ir naujoji psichologija“) skiria klasikinę psichologiją, kuri jausmą apibūdina per introspekciją, nuo šiuolaikinės psichologijos, kuri tam, kad suprastų jausmus, remiasi matomu elgesiu ir išorinėmis emocijų manifestacijomis. Ši perskyra iš esmės atitinka anksčiau aktualizuotą, racionaliajai psichologijai alternatyva tapusią kūno fenomenologiją (žr. Mārcuš 2019; 60).

Taigi socialinė ir bendroji fenomenologija, įspėdama apie objektyvaus mąstymo, išankstini-o žinojimo, racionalistinio mąstymo klaidingumą ar bent riziką siekiant pažinti reiškinius ir asmenis, siūlo ir neįgalaus žmogaus, jo vaizdavimo tyrimams vis dar aktualių sąvokų lauką.

## **Prarastos šeimos ilgesio drama**

„Aš, žmogiškoji būtybė, gimusi socialiniame pasaulyje, gyvenanti jame savo kasdienį gyvenimą, patiriu šį pasaulį kaip išdėstytą aplink mano vietą jame, kaip atvirą mano interpretacijai ir veiklai, tačiau visada susijusį su mano tikrąja biografiškai nulemta situacija“ (Šiucas 1987; 103). Ypatingą biografinę nulemtį turi ir filmo „Aštuntoji diena“ pagrindinis herojus Žoržas, kurio vaidmenį atlieka Dauno sindromą turintis aktorius. Nors pagrindinis įvykis naratyvo požiūriu yra jo ir naujojo bičiulio Hario susitikimas, filmą pirmiausia tikslinga suvokti kaip



mamos ilgesio istoriją. Su jau mirusia mama Žoržas kalbasi lemtingiausiais savo gyvenimo momentais, kai reikia nuspręsti ką nors itin svarbaus arba nusiraminti po dramatiškų susitikimų su pasauliu. Iš pokalbių aiškėja, kad juos siejo besąlygiška meilė, rūpestis, prisirišimas, abipusis supratimas, kuris „šiandien“ bandomas atkurti per susitikimus su kitais žmonėmis. Kaip rašo Schütz, „galvodamas apie nesantį savo draugą A, aš sukuriu jo asmenybės ir ilgesio idealų tipą, paremtą mano praeities patyrimu apie A, kaip apie mano „bendrą“ (Šiucas 1987; 110). Hario ir Žoržo kelionei vis labiau įgaunant simbolinę savęs pažinimo prasmę, itin svarbia šio kelio atkarpa tampa vienas lemtingas pokalbis su mama, kai jau tradiciškai skamba Luiso Mariano<sup>7</sup> daina „Maman la plus belle du monde“ (liet. „Gražiausia mama pasaulyje“). Ši daina – ritmiškai ir vizualiai įtaigi mamos ilgesio metafora, apskritai Žoržo praeities ženklas, išreiškiantis saugios aplinkos apsupto ir mylimo Kito patirtį. Mariano yra ne tik Žoržo atmintyje ir vaizduotėje, bet ir čia pat dainuojantis realus jo gyvenimo dalyvis. Žoržas jo klausosi pagal panašią magiškos tikrovės logiką, kaip ir bendraudamas su vis pasirodančia mirusia mama. Pagal panašią tvarką Žoržas gali skraidyti, gali šokti jo batai ir pan. Pati kasdieniškiausia, realistiškai vaizduojama tikrovė jungiama su mitologine vaizduote, subjektyvia atmintimi ar sapno logika pagrįstu stebuklingumu, žiūrovui paliekant ir absoliutaus nepagrįstumo, alogiškumo įspūdį. Ši, filmui būdinga, magiškojo realizmo tvarka, sukurdama apskritai mįslingo ir sunkiai paaiškinamo pasaulio įspūdį, tuo pat metu atlieka ir labiau psichologinę funkciją – perteikia išskirtinai turtingos Žoržo vaizduotės pasaulį. Grįžtant prie lemtingo pokalbio, Žoržo sapne, pasąmonėje ar tiesiog paralelinėje jo kasdienio gyvenimo tikrovėje mama pabrėžia savo sūnaus savarankiškumą ir tai, kad jo naujasis bičiulis Haris *ne visada bus kartu*, galima suprasti – Žoržas turi mokytis gyventi vienas. Be to, kaip sako tame pokalbyje dalyvaujantis Mariano, jie nėra realūs, ir tai tarsi reiškia, kad Žoržui būtina surasti realesnę gyvenimo pagrindą. Akivaizdu, kad Žoržas tai supranta, bet palaiko šią iliuziją, nes tik taip įmanoma išgyventi savo vienatvę, buvimo Kitu skausmą ar naujo bendrabūvio sąlygiškumą.

Kad ir kaip gerai Žoržas jaustųsi antraisiais namais tapusioje neįgalių bičiulių bendruomenėje, kuri stebuklingu būdu vėliau padės ir jo naujojo bičiulio šeimai, iš bendro gyvenimo namų jis pabėga vedamas būtent mirusios mamos ir tikrų (tik jam priklausančių) namų ilgesio. Kai naujasis draugas Haris, paprašytas Žoržo, jį parveža į „namus“ (namą, kuriame kažkada gyveno su mama), Žoržas prisipažįsta žinojęs, kad mama yra mirusi, taigi žinojo, kad namų, į kuriuos norėjo sugrįžti, jau nėra. Bet ne mažiau įdomus atsakymo patikslinimas – *pamiršau*, reiškiantis sudėtingą atminties vyksmą, kuris būdingas intelekto sutrikimą turinčiam asmeniui. Galbūt tai reiškia ir pasirinktinę atmintį neįgalaus žmogaus pasaulėvaizdyje. Tiek vaizduotė, tiek atmintis ar jos stoka iškyla kaip itin svarbūs dalykai visoje magiškojo realizmo principais perkuriamoje Žoržo pažinimo kelionėje.

Mamos mirties traumą įmanu nujausti nuo pat filmo pradžios, bet ypač – iš susitikimo su sesers šeima scenos. Nesugrįžus į ankstesnius namus, Žoržo atmintis, ignoruodama tai, kas jai nenaudinga, inicijuoja naują viltį ir jo sąmonę nukreipia į savo sesers šeimą. Žoržo sesers

<sup>7</sup> Luis Mariano (1914–1970) – populiarus ispanų operėčių dainininkas.

vaikai, panašiai kaip pagal naratyvą vėliau pirmą kartą sutikti Hario vaikai, yra tie, kuriems būdingas išankstinį žinojimą ar suaugusiems įprastą racionalų mąstymą suskliaudžiantis Kito priėmimas. Jokio svetimumo neturinti ir Kitam atvira vaikų sąmonė matyti iš jų žvilgsnio, džiaugsmingo sutikimo, kalbinimo ir kitų veiksmų bei gestų. Po džiaugsmingo Žoržo ir sesers vaikų apsikabinimo išraiškingai parodomas ir kitas, priešinga kūno kalba išsakytas pačios sesers ir jos vyro požiūris. Į Žoržo bandymą apsikabinti ir paglostyti sesuo atsako fiziniu atsiribojimu. *Tai mano sesuo*, – šiais žodžiais siekdamas atkurti, regis, buvusį santykį, ją ir save Žoržas bando tarsi apginti tiek nuo sesers vyro požiūrio, tiek apskritai nuo pačios *problemos*, apie kurią per šį (ne)susitikimą užsimeša sesuo. Šiai problemai greičiausiai priklauso ir kažkas panašaus kaip per apsilankymą Žoržą ištikusi isterija. Filme įtikinamai sukuriama ne tik šios psichinės reakcijos savitumo (kitoniškumo), bet ir įprastumo, savaime suprantamumo išpūdis. Panaši emocinė išraiška yra visai natūrali atitinkamo atstūmimo, svetimumo ištikties situacijoje. Į Žoržo priminimą, kad *mama liepė mylėti Žoržą, rūpintis juo*, nuskamba socialiai bei psichologiškai suprantamas, tačiau pernelyg retorinis, absoliutų dialogo pertrūkį rodantis sesers klausimas – *o kas rūpinosi manimi?* Net ir turėdama pakankamą motyvaciją, įgaudama ir savotiško legitimumo išpūdį, sesers laikysena iškyla kaip atsakomybė prieš Kito veidą pažeidžiantis, Žoržo šeimos vizijai radikaliai priešingas santykio nedialogiškumas. Kaip sako Merleau-Ponty:

Net ir paniręs į savo kūno patyrimą ir nugrimzdęs į pojūčių vienvėgę, aš negaliu pašalinti visų savo gyvenimo nuorodų į pasaulį, kas akimirka iš manęs trykšta kokia nors intencija, nukreipta tai į mane supančius ir į akis pakliūvančius daiktus, tai į akimirkas, kurios ateina, nustumdamos į praeitį ką tik išgyventus dalykus. (Merleau-Ponty 2018; 195)

Stipriu atvirumu kitam pasižymintis Žoržas vaizduojamas kaip Kitas, išgyvenantis radikalią svetimumo ir vienvėgės traumą. Kita vertus, kaip ir būdinga Dauno sindromą turintiems asmenims, Žoržui būdingas tam tikras mąstymo labilumas, dėl kurio net ir pačios skausmingiausios patirtys gali būti greitai pamirštos, jei šios užmaršties reikia siekiant atitinkamos vertybės, šiuo atveju – naujos bendrystės ir dar vienu namų. Gal ir kiek idealizuojant, įmanu kalbėti ir apie Kitam išskirtinai būdingą atlaidumą (etinę ir psichologinę laikyseną), kuris matyti ir iš šio filmo.

Apie tai, koks stiprus yra su mamos mirtimi prarastas, bet „šiandien“ iš dalies ir išsaugotas tobulo gyvenimo pojūtis, pasakoja dar filmo prologas. Dievo sukurtą pasaulį, kiekvieną sukūrimo dieną Žoržas medituoja tarsi biblistas, savaip perkuriantis biblinę sukūrimo paslaptį, atpažįstantis ją artimiausioje kasdienėje žolės bei saulės aplinkoje. Žoržui, tarsi mitiniam žmogui, remiantis Merleau-Ponty, būdinga neskirti regimybės ir realumo; o apie šią sąveiką leidžia kalbėti filme labai svarbus daiktų pasaulis:

<...> regimybės ir realumo perskyra nėra daroma nei mito, nei ligonio, nei vaiko pasaulyje. <...> mitinė sąmonė yra atvira galimų suobjektinimų horizontui. Pirmykštis žmogus savo mitus išgyvena tam tikrame percepciniame fone, kuris yra pakankamai aiškiai artikuliuotas. <...> Kaip gamta prasiskverbia iki pat mano asmeninio gyvenimo centro ir su juo susipina, taip poelgiai įsiveržia į gamtą ir ten nusėda kultūrinio pasaulio pavidalu. Turiu ne tik fizinį pasaulį, gyvenu ne tik tarp žemės, oro ir vandens, aplink mane taip pat driekiasi daugybė kelių, plantacijų, kaimų,



gatvių, bažnyčių, pilna visokių reikmenų – varpelis, šaukštas, pypkė. (Merleau-Ponty 2018; 340, 343, 401)

*Pradžioje nebuvo nieko, tik muzika*, – taip prasideda filmo prologo monologas. Meditacijoje keliamas klausimas, *kur gimiau*, atrodo, reiškia – iš kur apskritai atsiranda tokie žmonės kaip Žoržas. Su Žoržui būdingu humoru ir vaizduote pats sau jis atsako, kad gimė Mongolijoje. Pakartodamas žmonėms, turintiems Dauno sindromą, taikomą stigmatizuotą įvardijimą (mongoloidai, mongolai), nors ir jausdamas neigiamą jo konotaciją, Žoržas su Mongolija paradoksaliai sieja vienos ar kitos svajonės įgyvendinimą, pavyzdžiui, pabėgti kartu su viena savo likimo sese Natali. Apie „Aštuntosios dienos“ prologą kalba Michelio Conde'o refleksija, panašiai kaip anksčiau minėta Whitingo apžvalga, skirta filmo peržiūrai su moksleiviais. Autoriaus manymu, prologas įveda į žiūrovui tarsi nepažįstamą, paradoksalų, bet pažinti įmanomą pasaulį, o ši įžanga nuteikia ne tik džiaugsmui ir kitiems pozityviems jausmams. Ją persmelkia ir skaudi ironija. Mongolijos vaizdinys jau pradžioje ženklina filmui būdingą kontrastą tarp Žoržo tikrovės ir jos įvaizdžio. Svarbus ir kritiko pastebėjimas, kad Žoržas savo žodžius gali magiškai paversti realybe (Conde 2014). Įvyksta taip, kaip numato prologas – neįgaliųjų bendruomenė vėliau pasirodo kaip mongolų armija, kurios misija – išgelbėti nuo Žoržo atskirtą (tėvų pasiimtą) jo draugę, padėti surengti Žoržo bičiulio Hario dukteriai gimtadienį ir įvykdyti kitus ne tiek realaus gyvenimo, kiek paradoksaliai veikiančios vaizduotės planus. Visa tai svarbu ne tiek filmo naratyvui (kuriame esama ir dirbtinumo), kiek visapusiškai Kito tapatybei perteikti, socialinės ir psichologinės Žoržo, jo bičiulių savirealizacijos vizijai. Iš esmės visa filme vaizduojama neįgalių žmonių bendruomenė iškyla kaip svarbiausias Dievo sukurto žmogaus vaizdinys, o pati maloniausia šio pasaulio reprezentacija Žoržui yra bendro gyvenimo namų šokių salėje šokanti, švelnias erotiškas patirtis sukelianti Natali. Apskritai visas filmo pradžioje Žoržo stebimas pasaulis jį leidžia suvokti kaip kūrybišką savo gyvenimo režisierių, kartu su Dievu pačiam pa(si)renkant vieną ar kitą dabartinei tikrovei egzistenciškai būtiną vaidmenį. Ir, nepaisant potekstėje glūdinčio skausmingo Kito kitoniškumo, Dievo sukurto pasaulio meditacija pasižymi išskirtinai pozityviu savęs ir savo bičiulių suvokimu. Kitaip tariant, filmas kviečia į šį suvokimą, įgaunantį etinį ir krikščionišką matmenį.

## **Kito santykis su pasauliu**

Kaip teigia Schütz, socialinės sąveikos stebėtojas į viską pirmiausia žvelgia iš savo biografinės situacijos socialiniame pasaulyje (Šiucas 1988; 111). Į platesnį sociumą (bičiulių bendruomenė yra tarsi tarpinė būklė tarp šeimos ir visuomenės) Žoržas ištraukia kartu su naujuoju bičiuliu Hariu. Šio susitikimo prasmę pirmiausia paliudija vieno ar kito asmens erdvėje išryškėjantis daiktų pasaulis – apskritai svarbus vaizduojamo gyvenimo elementas. Pavyzdžiui, ant kelio (pasitraukus iš bendro gyvenimo namų) Žoržo stebimos rodyklės iškyla kaip paralelė rodyklėms oro uoste, į kurį atvyksta Haris. Kontroversiškam bendrabūviui paruošia ir kontrastas tarp anksčiau minėtos pasaulio meditacijos pagal Žoržą, prigimtinio jo šypsno ar žvilgsnio į Natali ir paraleliai epizodiškai rodomo Hario gyvenimo. Kaip jau užsiminta, komerciškai

sėkmingo darbo kitus mokančio Hario paskaita kviečia parduoti save, siūlant šypsotis, žiūrėti į kitą, o iš šio kvietimo aiškiai girdėti ne tiek savaimingo, kiek techninio dialogo, galų gale ir jo simuliacijos strategijos. Iki susitikimo su Žoržu Hariui būdingą suobjektintą bei anoniminių pasaulio suvokimą, subjektyvaus santykio su pasauliu stoką reprezentuoja ir jo paskaitoje išsakyta mintis, kad *panašūs žmonės geriau susikalba, o skirtumas šokiruoja*. Kaip opozicija Kito gyvenimo būdai (gal ir per daug deklaratyviai) iškyla ne tik Hario nusigrėžimas nuo kelyje sutikto benamio, bet ir tam tikras atsiribojimas nuo savo šeimos, ją aukojant darbui, karjerai.

Pirmas stebuklingas susitikimas su Žoržu, kelyje numušus pastarojo šunį, nėra staigus Hario sąmonės prabudimas. Jausdamas kaltę ir bandydamas kuo greičiau išspręsti problemą, Haris nutaria Žoržą nuvežti iki pat jo namų. Nekalbant apie melodramos strategijas ir ne visai patikimus kai kuriuos veiksmo posūkius (vertinant pagal šiuo atveju dominuojančio psichologinio ar kito realizmo logiką) – svarbu yra kitkas. Nuo pat susitikimo pradžios Žoržas rodomas kaip ne tik išskirtinai drąsus, gyvenimui atviras, bet ir savo norus sumaniai strateguojantis asmuo, kuris žino, kaip sukelti sau gailėstį, kaip savo tikslams panaudoti Hario kaltės jausmą ir pan. Iš pirmo žvilgsnio primindama Hario paskaitose siūlomas manipuliacijas, emocinė Žoržo manipuliacija tikru ir tariamu (labiau viešumai skirtu) Hario padorumu turi visai kitą – abipusės bendrystės, autentiško dialogo intenciją. Teatrališkos manipuliacijos pavyzdžiu galėtų būti Hario namų, kuriuose trumpam apsistoja Žoržas, kieme laidojamas šuo. Stebėdamas „pamaldu“ spektaklį ir tai, kaip Žoržas vaikšto baseino „vandens paviršiumi“, Haris, regis, pirmą kartą jaunąjį bičiulį atpažįsta kaip ne tiek anoniminių svetimą, kiek tiesiog savo veidą turintį Kitą. Beužsimezgantį dialogišką ryšį ir abiem dialogo pusėms būdingą artimo santykio stoką žymi santūriai išreikšiamais prisilietimais, žvilgsniais, kita kūno kalba. Dar vienu Žoržo inicijuoto ir paradoksaliai stiprėjančio dialogo pavyzdžiu galėtų būti ginčas automobilyje. Nepriimdami vienas kito elgsenos taisyklių, pašnekovai vienas kitą išvadina mongolais, bet Haris, padedamas Žoržo, pajaučia, ką reiškia tikras juokas, nustemba, kad jo pakeleivis apskritai turi humoro jausmą. Harį pavadindamas savo draugu, ir pats Žoržas atranda naują abipusio dialogo konkretybę, savo sąmonę vis labiau nukreipia į ne tiek pragmatiškai naudingą (pradžioje – kad nuvežtų į namus, vėliau – kad Haris nupirktų jam batus ir kita), kiek egzistencinį lygmenį siekiantį bendrabūvį. Pro automobilio langą iškišta Žoržo ranka primena pasaulį sukūrusį Dievą, kuris medituojamas prologe, ir tai žymi vis labiau stiprėjančią dialogišką santykį. Žoržo savirealizacijai, psichologinei ar socialinei gerovei svarbi judviejų abipusybė reiškiasi ir konkrečiu kasdieniu pavidalu. Pavyzdžiui, Žoržas suranda būdą, kaip nuraminti Harį per jį ištikusią isteriją aplankius savo šeimą, ir imasi to tarsi labiausiai Kitam prieinamu, anapus bet kokios refleksijos esančiu kūno veiksmu (stiprus apkabinimas). Bendrystę liudija ir Hario įsitraukimas į Žoržo inicijuojamas provokacijas, kurios skirtos visiems, kam to reikia dėl jų simuliuojamo gyvenimo ar pan. Tiek scena prabangioje batų parduotuvėje, tiek darbiniai Hario santykiai Žoržą leidžia suvokti kaip apskritai priešpriešą vartotojų visuomenei, o jai priešintis Kitas turi tarsi daugiau galimybių nei kiti. Parafrazuojant Merleau-Ponty, Žoržas pasižymi vidinės *laisvės* nulemta ir „mano“ įsitraukimą į pasaulį charakterizuojančia *pamatine galia būti visų savo patyrimų subjektu* (žr. Merleau-Ponty 2018; 415).

Po vienos eilinės Žoržo provokacijos nepakėlęs jo akibroškto Haris palieka savo bičiulį, bet vėl jį susiranda, ir šis sugrįžimas perteikiamas kaip galutinis stipraus bendrabūvio, tiesiog draugystės gestas. Ir šiuo atveju filme pasitelkiamas melodramos sentimentalumas (muzika, lietus, apsikabinimai, ašaros...) nėra visai tuščia strategija. Apsikabinimas prie jūros yra tarsi nauja vilties išraiška vienokios ar kitokios ribinės patirties akivaizdoje. Vėliau ar anksčiau išryškėjančios vieno ir kito personažo mintys apie mirtį, be kita ko, iškyla ir kaip metafizinė jų bendrystės ašis. Anapusinio, mitinio ar utopinio pasaulio ženklų įgauna ir fejerverkai per Hario dukters gimtadienį, visas šventės siautuly, kurį stebuklingu būdu padeda surengti Žoržo bičiuliai iš bendro gyvenimo namų. Žvelgiant ne tiek magiškojo, kiek socialinio realizmo požiūriu, iš prekybos salono išsiveržiantis, sunkiai neįgalijų valdomas ir nežinia kaip iki Hario darbo nusigaunantis autobusas yra dar viena visuomenės provokacija, įmanoma tik turint radikalią Kito laisvės sąmonę, o panašaus taisyklių laužymo, pasirodo, reikia tiek jiems patiems, tiek visai visuomenei.

Kartu su Hariu atsiverdamas pasauliui, Žoržas išbando vis naujas įsitraukimo, apskritai gyvenimo formas, ir jos nebūtinai džiaugsmingos. Nors savyje išsaugodamas meilę Natali (kita vertus, santykis su ja priklauso labiau vaizduotės, mitinio ar magiško pasaulio sferai), bet atsiliėpdamas ir į kasdienybėje veikiančią prigimtinį poreikį, Žoržas kreipiasi į vieną ar kitą jo erosa sužadinusią moterį (užkalbina ją, bando kartu pašokti), regis, iš anksto numatydamas pralaimėjimą. Visuomenės provokacijos esama ir scenoje, kai į kavinę kartu su Hariu Žoržas ateina užsidėjęs juodus akinius tam, kad paslėptų stereotipuose įstrigusiai visuomenei akivaizdų savo kitoniškumą. Padavėja, kuriai Žoržas parodo dėmesį, jau žadėjusi priimti jo siūlomą dovaną, išsigąsta, kai pamato Žoržo akis. Dėl kitos merginos reakcijos šokių aikštelėje Žoržą ištikusi isterija – tarsi karštligiškas pagalbos šauksmas ir dar viena sociume tyrančio svetimumo metafora. Visu kūnu pajaučiamas ir išreiškiamas pasaulio svetimumas galų gale priverčia Žoržą sugrįžti į bendro gyvenimo namus (kurie nėra absoliutus blogis), priartina vienaip ar kitaip suvoktiną mirtį.

„Savižudybės“ sprendimą Žoržas priima Hariui padėjęs sugrįžti į savo šeimą ir vėl iš naujo išgyvendamas savo nereikalingumą. Vis dėlto mirties scena, kai Žoržas tarsi nušoka, o tiksliau, nuskrenda nuo namo stogo, yra kiek netikėta, o šiam veiksmui netaikyti grynai realistinio tikrovės matmens vėlgį leidžia bent kelios aplinkybės. Savižudybė sunkiai įtikinama tiek viso veiksmo, tiek konkretaus Žoržo charakterio, jo pozityvumo požiūriu, gal ir apskritai turint galvoje Kito mąstyseną. Ne mažiau svarbi yra pasakiškai džiaugsminga anapusinio gyvenimo pusė filmo pabaigoje. Žolė, ant kurios nukrinta Žoržas, yra tarsi ta pati prologo meditacijos žolė. Kuriamas utopinis, bet ir nuo gyvenimo neatitrūskstantis metafizinės kitybės įspūdis, kurį vainikuoja visų Žoržo sutiktų žmonių, pradėdant seserimi ir baigiant batų parduotuvės savininku, dalyvavimas chore, kartu su Mariano atliekant Žoržo mylimą dainą. Ne tiek absoliučios mirties, kiek anapusbės utopiją sustiprina ir dar viena tarsi amžino susikalbėjimo, idealaus bendrabūvio scena. Bent jau sąlygiškai miręs Žoržas variantiškai pakartoja iš prologo ateinančią Dievo sukurto pasaulio meditaciją, o ją savo veiksmiais įkūnija Haris. Meditacijoje atsiradusi aštuntoji diena yra ta, kada gimė Žoržas, ir, kaip sakoma filmo pabaigoje, *Dievas*

*matė, kad tai yra gera* (biblinio pasaulio sukūrimo parafrazė). Panašiai ir Pascalis Ide'as teigia, kad, nors kai kas kalba apie savizudybę, tai iškreipia filmo prasmę. Žoržo gyvenime nuolat jungiantis svajonei ir tikrovei, savizudybės negalimumą esą rodo būtent gyvenimo džiaugsmo, gyvenimo, kuris filmo pabaigoje iškyla kaip dovana. Mirtis šio teologo suvokiama kaip tai, kad Žoržas išmoko atiduoti save, o tai, kad filmas ir prasideda, ir baigiasi danguje, anot autoriaus, reiškia, kad neįgalus žmogus yra tarsi iš kito pasaulio, kurį ir siekia mums parodyti ar netgi į jį nuvesti (Ide 2018). Iš esmės sutinkant su šia refleksija, vis dėlto neverta pamiršti ir filmo kūrėjų perteikto sąmoningo Žoržo pasirinkimo gesto. Girdimas ir skausmingai išgyvenamos ribinės patirties balsas.

### **Išvados. Džiaugsmo ir kančios semantinis laukas negalios filmų kontekste**

Toliau išvadoms pasirinktas patirčių spektras numato ne tik universalų, bet ir pažinti Kitą vis labiau padedantį jo pasaulio vaizdą. Pirmiausia iškelti pozityvųjį – gyvenimo džiaugsmą manifestuojantį džiaugsmo ir laimės aspektą skatina tiek „Aštuntosios dienos“ žanras (utopijos, mitinio mąstymo apraiškų turinti melodrama), tiek bendra idėjinė filmo koncepcija<sup>8</sup>.

Abipusis santykis su artimiausia aplinka (šeima) laimės pojūtį Kitam teikia panašiai kaip ir daugeliui kitų žmonių. Tačiau, palyginti su kuriuo nors kitu gyvenimu, šeiminis laimės pojūtis didesnis dėl tos paprastos priežasties, kad su šeima Kitas praleidžia kur kas daugiau laiko nei įprastai. Šeimos, o pirmiausia, mamos Žoržui teikiamą saugumą, pasitikėjimą galima atpažinti iš namų ilgesio, prisiminimų, dienos ar nakties sapnų, nors ir lakoniško pokalbio su seserimi. Džiaugsmo teikiantį laimės pojūtį sukelia pats bandymas susigrąžinti prarastą šeimos idilę, pasitikėjimas savimi, kad įmanu surasti naują šeimą, naujus namus. Palaikydama kasdienių poreikių ritmą, šeima įgalina ir prigimtinių poreikį pasitraukti nuo kasdienybės, padeda atsiverti išskirtiniams įvykiams bei patirtims.

Greta bendrabūvio su artimiausia šeimos aplinka pozityvios satisfakcijos, palaimingo saugumo Kito gyvenimui suteikia ir platesnio pobūdžio socialinė sąveika. Ją reprezentuoja tiek Žoržo ryšys su savo bičiuliais, tiek pagrindinis naratyvo įvykis – susitikimas su Hariu. Bendrabūvio džiaugsmas išsakomas juoko, humoro jausmo, vaizduotės, žaidimo, improvizacijos ar visuomenės provokacijos pavidalais. Žinodamas, kas yra laimės asmeniškumas ir tam tikras intymumas, Žoržas atviras ir bendruomeninei laimės patirčiai. Nors ir ne per daug išraiškingai, filme kalbama ir apie laimę teikiantį, eroso patirtimi pagrįstą naujų santykių sukūrimą Kito

<sup>8</sup> Džiaugsmo, šventinio svaigulio ar juoko stilistika atitinkamos temos atžvilgiu dominuoja ir šiuolaikiniame lietuvių teatre. Į vis artimesnę pažintį su Dauno sindromą turinčio asmens gyvenimu Dariaus Gumausko spektaklis „Mongolija“ (2019) žiūrovą įtraukia akcentuodamas gyvenimišką Kito įprastumą, ne tiek dramatišką, kiek džiaugsmingą vieno ar kito asmens gyvenimo pusę. Šiam džiaugsmui labai svarbi muzikinė Kito tapatybė, humoro jausmas, tam tikras laisvės pojūtis. Tiesa, ne mažiau svarbi yra ir autentiška aktorių patirtimi pagrįsta dramatinė įtampa. Parafrazuojant Kamilės Gudmonaitės spektaklio „Šventė“ (2021) recenziją, galima sakyti, kad tiek vienas, tiek kitas spektaklis rado būdą „išreikšti mūsų, eilinių visuomenės narių, dažnai neadekvatų požiūrį į sociumo „astronautus“ (Zavedskaitė 2021).

asmens gyvenime. Jį reprezentuoja tarp realios ir mitinės erdvės atsiduriantis ryšys su Natali ir desperatiškos, o kartu ir visai natūralios Žoržo pastangos ieškoti draugės. Apskritai filme labai stipri kūniška laimės ar džiaugsmo išraiška (žvilgsnis, juokas, prisilietimai...) ir kita kūno kalba. Įtikinamai perteikta Kitam paprastai būdinga „čia ir dabar“ dominantė džiaugsmo sąmonėje, nesitikint ir neplanuojant kokio nors tęstinumo ar kaip tik – tikintis laikinumo. Su tuo susijęs ir dar vienas fenomenas. Kito asmens laimę ne vienu atveju išreiškia tai, ką įmanu apibendrinti kaip prigimtinių laisvės pojūtį. Iš prigimties laisvesni, racionalaus žinojimo mažiau saistomi asmenys jaučia ir ypatingą poreikį improvizacijos laisvei, atsitiktinumų žaismui, o tai neretai lemia ir stipresnį atvirumą pasauliui. Improvizacijos džiaugsmu pasižymi kartu su draugais suorganizuotas Natali gelbėjimas, tiesa, atsiduriantis ir mitinėje anapusių erdvėje, vykstantis pagal magiškojo realizmo alogiką. Būdamas laisvas, Kitas ne tik įsitraukia į siauresnės ar platesnės aplinkos inicijuojamus įvykius, bet ir pats yra atitinkamos iniciatyvos autorius. Tam, kad galėtum sutikti Kitą ir kad jis leistų „tau“ džiaugtis gyvenimu, pats turi būti pakankamai laisvas, atviras, žaismingas.

Žoržo pasaulis ne tik žaismingas, bet ir kūrybiškas. „Aštuntoji diena“ raiškiai kalba apie džiaugsmo teikiančią Kito kūrybiškumą, išskirtinį kūrybinės vaizduotės vaidmenį jo gyvenime. Kūrybinę Žoržo prigimtį liudija jo atvirumas muzikai, o su ja įmanomas ir praeities prikėlimas. Kaip įprasta gyvenime, Kito kūrybiškumas pasireiškia tiek per gebėjimą girdėti, klausyti, tiek per patį kūrybinį veiksma, per vizualiai ir akustiškai stiprų santykį su aplinka. Muzikalumas palaiko kasdienio gyvenimo ritmą ir kartu suteikia išskirtinio šventiškumo, sustiprina ir mitinį pasaulio pojūtį. Verta išskirti ir dar vieno meno asociacijas galvojant apie šį filmą. Gyvenimo kaip teatro įspūdį lemia Žoržo gebėjimas pažvelgti į save iš šalies ir tam tikra vaidyba modeliuojant vis kitokį save. Gyvenimo teatrą primena minėtos Žoržo manipuliacijos, kintantys vaidmenys visuomenės akivaizdoje, šios visuomenės provokacijos ar su bičiuliais Hario šeimai surengta šventė. Teatrališką santykį su pasauliu išreiškia ir Žoržo medituojamas pasaulio sukūrimas ar kiek groteskiškas santykis su anapusiųbe. Viena vertus, vaidinti kitokį nei esi reiškia bėgti nuo savęs, savo kūno. Kita vertus, teatrališkas žvilgsnis iš šalies padeda geriau suvokti save ir pasaulį, o pati vaidyba pasirodo esanti kaip itin svarbi Kito tapatybės, savotiško jo talento gyventi ir išgyventi dalis. Kūrybiškumas yra veiksmingas – jis leidžia įprasminti net ir skaudžiausias patirtis, išjudinti sustabarėjusią sąmonę, perkeisti kitą šalį esantį asmenį, apskritai pasaulio tvarką. Galvojant apie muzikinę Žoržo sąmonę ir jai būdingą teatrališkumą, bent trumpam norisi stabtelėti prie anksčiau minėtos socialinės komedijos „Paskutinė Mifunės daina“. Su „Aštuntosios dienos“ herojumi Rudą suartina išskirtinė laisvės ir džiaugsmo patirtis, teatrališkai žaismingas savo namų atgavimas, pasitelkus improvizaciją ir vaizduotę atkurta svarbiausia Rudo vertybė po tėvo mirties, t. y. jo santykiai su broliu. *Laimė, kai Mifunė išeina iš rūsių*, – savo pasaulio modelį išsako Rudas, tikėdamas, kad ten gyvena japonų kino žvaigždė, kurią Rudui ir įkūnija brolis.

„Aštuntoji diena“ – ne tik Žoržui, bet ir jo aplinkai pažįstamos laimės reprezentacija. Tiek abipusės šeiminių laimės atveju, tiek platesniame sociume šį pojūtį lemia pats Kito buvimas savaime ir konkretūs jo veiksmai, kalbėjimas, kūno laikysena. Džiaugsmo ar nusiramavimo

paguodos Hariui suteikia spontaniškas, savaimingas ir todėl patikimas Žoržo prisilietimas, stiprus apkabinimas, juokas, humoro jausmas, galų gale iš kasdienybės rutinos išstumiančios Žoržo provokacijos. Nors ir su atitinkama idealizacijos tendencija, Dauno sindromą turinčių asmenų gyvenimas ir pasaulėvaizdis parodomas kaip alternatyva į komerciją ir vartojimą panirusiai visuomenei, kaip tai, kas gali iš esmės perkeisti „mano“ mąstymą, etines nuostatas, santykį su pasauliu. Tiek šis, tiek kiti filmai ar spektakliai leidžia kalbėti apie gyvenimiškai patikimą negalios patirties būtinumą „mano“ sąmonėje.

Nors ir turėdamas utopijos bruožų, šis filmas neatsisako ir psichinio ar moralinio skausmo, desperacijos ar traumos semantikos. Viena iš dramatinės įtampos priežasčių tiek šiame, tiek kituose anksčiau minėtuose filmuose – artimo žmogaus mirtis. Būdamą gyvenimiškai universali, ji yra ir išskirtinė Kito asmens atveju, o traumos išskirtinumą vėlgi lemia šeiminių santykių ilgalaikiškumas, taigi ir didesnis prieraišumas vienu ar kitu požiūriu. Susitaikyti su mirties skausmu Žoržui, panašiai kaip filmuose „Anita“ ar „Paskutinė Mifunės daina“, ypač padeda kasdienybė, jos ritualai, bet tuo pat metu ir savotiškas kasdienybės ribų peržengimas, visiškai alternatyvios, tarsi alogiškos tikrovės pasirinkimas, pasiryžimas jai. Su anksčiau minėtu Rudu iš filmo „Paskutinė Mifunės daina“ Žoržą suartina nebūtinai sąmoningas gyvenimo teatro pasirinkimas išreiškiant artimo žmogaus mirties traumą, bent iš dalies ir įveikiant ją. Panašiai kaip „Paskutinėje Mifunės dainoje“, dominuojant itin sugestyviai konstruojamai avangardinio komizmo stilistikai, teatrališkumas kaip konkreti dramatinės įtampos, trauminės patirties ar jos įveikos forma reiškiasi ir filme „Idiotai“. Tiesa, Dauno sindromą ar kitą negalią turinčio asmens gyvenimas šio filmo kūrėjams svarbus ne tiek savaime, kiek kaip kitų ribinių patirčių metafora; vėlgi kūrybiškai individuali, todėl ir apie negalios fenomeną kalbanti metafora. Nors artimo žmogaus mirtis filme „Aštuntoji diena“ išprovokuoja (ne)sąmoningas naujo bendrabūvio paieškas, nepaisant kūrybiškai žaismingo požiūrio į gyvenimą, Žoržo istorija gali būti suvokta ir kaip ankstesnio idilės gyvenimo neįmanomumo istorija net ir pozityviausios emocinės terpės aplinkybėmis.

Aukščiausios psichologinės ir metafizinės kančios (kasdienybę persmelkiančios ribinės patirties) metafora tampa paties Žoržo mirtis, tuo pat metu išsakanti ir tiesiog anapusiųbės intencionalumą jo sąmonėje. Apskritai Kito asmens mirtis – itin dažnas motyvas straipsnio pradžioje minėtuose filmuose: pavyzdžiui, katarsį siekiančio aborto drama, atsisakant Dauno sindromą turinčio vaisiaus („24 savaitės“); mamos ir sūnaus drama filme „Café de Flore“, kuriame vaikžudystė vėlgi iškyla kaip vienintelė absurdiška „išeitis“, aukščiausias didėjančios įtampos taškas. Tiesa, pastarajame filme svarbus dviejų realiai nesusijusių siužetinių linijų jungimas, parapsichologijos bruožų turinti naratyvo traktuotė, pagal kurią mamos ir sūnaus gyvenimas gali būti suvoktas ir tik kaip kitos siužetinės linijos, kitų santykių metafora.

Stiprų dramatinio pojūtį Žoržui suteikia visuomenei būdingas ne tiek kitoniškumo, kiek svetimumo akcentavimas, Kitą išstumiantis (ar paliekantis) anapus bet kokio autentiško dialogo su pasauliu. Šalia anksčiau minėtų visų pozityvių dalykų daug dėmesio tenka ir abejingumo, nuostabos ar kitais svetimumo pavidalais pasireiškiančiam Kito nepažinimumui ar tiesiog nenorui, nenusiteikimui pažinti. Šiuo atveju itin svarbus tam tikras Kito pagalbos šauksmas.



Būdamas visais atvejais individualus, jis yra ir kitoks Kito atveju – neretai sunkiau suprantamas, neartikuliuotas pagal „mums“ įprastą komunikaciją, neatpažįstamas, reikalaujantis stipresnės psichologinės ar socialinės nuovokos nei įprastai, didesnio „mūsų“ pasirengimo plečiant savo komunikacijos ir dialogiškumo akiratį. Stipria verbaline ir kūno kalba Žoržo pagalbos šauksmas išsakomas sesers namuose. Iš šios situacijos atsiskleidžia ne tik sesers atsakomybės stoka, bet ir paskata tiesiog geriau pažinti panašių įtampų kupiną Kito kasdienybę. Pagalbos šauksmui galima priskirti ir „Aštuntajai dienai“ būdingą Kito pasitraukimą į alternatyvią (mitinę) tikrovę. Remiantis ir kitais filmais, šis pagalbos šauksmas gali būti absoliučiai pasyvi kūno laikysena, tam tikras veiksmų, pavyzdžiui, ėjimo inertiškumas („Anita“), anapus sąmoningo santykio su savimi ir pasauliu esantis kūno ir sielos judėjimas („Café de Flore“) arba desperatiškas kreipimasis į kitą, isterijos ar panikos proveržis („Café de Flore“, iš dalies „Idiotai“). Įgalindama geriau pažinti Kitą, pagalbos šauksmo įvairovė inspiruoja mintį apie kiekvienu atveju individualios ir asmeniškos atsakomybės būtinumą šio šauksmo akivaizdoje, galbūt net stipresnį nei įprastai jo pamatymą, išklausymą, atkreipiant dėmesį į tai, kas nepastebima.

Žiūrint filmą „Aštuntoji diena“, gali rasti prielaidą ir kad jame trūksta tam tikro gyvenimiško dramatizmo, apskritai kasdienio gyvenimo. Imdamiesi skaudžių klausimų, filmo kūrėjai prie jų tarsi nesustoja ilgiau ir juos išsprendžia per daug lengvai. Todėl daugiau apimančiam vaidybiniam negalios fenomeno diskursui praverstų žvilgsnis į kitas skausmingo pasirinkimo ar ribinių patirčių reprezentacijas kad ir jau minėtuose filmuose: pavyzdžiui, keliant klausimus, ar gimdyti Dauno sindromą turintį kūdikį ir kaip priimti su tuo susijusius visuomenės spaudimo iššūkius („24 savaitės“), kokios krizės ištinca sūnaus ir motinos santykių abipusybę, o gal sūnaus socializacijai atiduotą savo gyvenimą („Café de Flore“) ir kita. Tačiau kone utopinė filmo „Aštuntoji diena“ strategija yra ir visai suprantama tiek meniniu, tiek socialiniu požiūriu. Daugiau ar mažiau idealizuotą Kito vaizdinį lemia pasirinkta žanrinė stilistika ir filmo sukūrimo laikotarpį atliepiantis atsargus siekis gilintis į tai, kas ne tik Lietuvoje kitados turėjo pakankamai naujo fenomeno stigmą. Ir vis dėlto, atsakant į pradžioje keltą klausimą apie „Aštuntosios dienos“ ir kitų filmų reikšmę, galima konstatuoti jų svarbą net ir šiuolaikinio žmogaus gyvenime, žiūrovui ieškant kiekvienu atveju subjektyvių socializacijos bei dialogiškumo formų ir taip vis artimiau išvystant negalią turinčio asmens veidą.

## Literatūra

- Astier, Marie. 2017. „Du théâtralisé au théâtralisable: le cas du handicap mental“, *Fabula. La recherche en littérature*. Prieiga internetu: <https://www.fabula.org/lht/19/astier.html>
- Bartmann, Silke. 2002. *Der behinderte Mensch im Spielfilm. Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweisen von behinderten Menschen in Spielfilmen*. Münster: LIT Verlag.
- Buber, Martin. 1998. *Dialogo principas I. Aš ir Tu*. Vilnius: Katalikų pasaulis.
- Buber, Martin. 2001. *Dialogo principas II: Dialogas. Klausimas pavieniui. Tarpžmogiškumo pradai*. Vilnius: Katalikų pasaulis.
- Conde, Michael. 2014. „Analyse du film“, *Les grignoux*. Prieiga internetu: <https://www.grignoux.be/dossiers/27/>

- Gutauskas, Mintautas. 2010. *Dialogo erdvė: fenomenologinis požiūris*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Hartwig, Susanne. 2020. „Einleitung: Behinderung in Kunst und Literatur“ in Susanne Hartwig (Hrsg.) *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler: 307–312. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05738-9\\_55](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05738-9_55)
- Ide, Pascal, 2018. „Le huitième jour“, *pascalide.fr*. Prieiga internetu: <http://pascalide.fr/critique/le-huitieme-jour/>
- Jonutytė, Jurga; Šmitienė, Giedrė, 2021. *Gyvates kojos. Negalios samprata gyvenimo pasakojimuose*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Levinas, Emmanuelis. 1994. *Etika ir begalybė*. Vilnius: Baltos lankos.
- Märçuş, Melisa. 2019. „La phénoménologie de la perception mélancolique. La mélancolie sentie dans le cinéma-corps“, *Ekphrasis* 21: 59–69. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.21.5>
- Merleau-Ponty, Maurice. 2018. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos.
- Musenber, Oliver. 2020. „Geistige Behinderung“ in Susanne Hartwig (Hrsg.) *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler: 201–204. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05738-9\\_37](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05738-9_37)
- Rušė, Jūratė. 2014. *Asmenų su negalia orumo konstravimas sąmoningumo ugdymosi strategijomis. Daktaro disertacija*. Šiauliai: Šiaulių universitetas.
- Šiucas, Alfredas. 1987. „Sveikas protas ir žmogaus veiklos mokslinė interpretacija“, *Problemos* 37: 100–117. <https://doi.org/10.15388/Problemos.1987.37.7199>
- Šiucas, Alfredas. 1988. „Sveikas protas ir žmogaus veiklos mokslinė interpretacija“, *Problemos* 38: 104–118. <https://doi.org/10.15388/Problemos.1988.38.7182>
- Speck, Otto. 2012. *Menschen mit geistiger Behinderung: ein Lehrbuch zur Erziehung und Bildung*. München: Ernst Reinhardt Verlag.
- Stinkes, Ursula. 1993. *Spuren eines Fremden in der Nähe: das „geistigbehinderte“ Kind aus phänomenologischer Sicht*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Tschilschke, Christian. 2020. „Spielfilm“ in Susanne Hartwig (Hrsg.) *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler: 393–403. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05738-9\\_69](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05738-9_69)
- Valantiejus, Algimantas. 2005. „Radikalios mikrosociologijos gairės“, *Sociologija. Mintis ir veiksmas* 1 (15): 5–22. <https://doi.org/10.15388/SocMintVei.2005.1.5981>
- Viluckienė, Jolita. 2010. „Negalia kaip biografinis lūžis“, *Sociologija. Mintis ir veiksmas* 1 (26): 116–130. <https://doi.org/10.15388/SocMintVei.2010.1.6098>
- Waldenfels, Bernhard. 2009. „Fenomenologija tarp pathos ir atsakumo“, *Santalka. Filosofija* 17 (3): 92–102. <https://doi.org/10.3846/1822-430X.2009.17.3.92-102>
- Whiting, Julian. 2014. „Cinéfête. Le huitième jour“. [www.worldonlinecinema.com](http://www.worldonlinecinema.com). Prieiga internetu: <https://julianwhiting.files.wordpress.com/2014/02/huitieme-french-guide.pdf>
- Zavedskaitė, Dovilė. 2021. „Prisijaukinti visuomenę. Spektaklis „Šventė“ Oskaro Koršunovo teatre“. *7 meno dienos* 30 (1395). Prieiga internetu: <https://www.7md.lt/teatras/2021-10-01/Prisijaukinti-visuomene>