

UDK: 791:37.091.33

Ana Đorđić i Jelena Modrić

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI U ZAGREBU

Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Skafander i leptir* kao nastavne jedinice u srednjoj školi

SAŽETAK: Ovaj je rad namijenjen srednjoškolskim nastavnicima i iznosi prijedlog metodičke obrade nastavne jedinice *Skafander i leptir* (*Le scaphandre et le papillon*, Julian Schnabel, 2007) u srednjoj školi.

KLJUČNE RIJEČI: nastava, *Skafander i leptir*, motivacija, analiza, interpretacija, mašta, sjećanje, sindrom zaključana čovjeka (*locked-in syndrome*)

1. Uvod

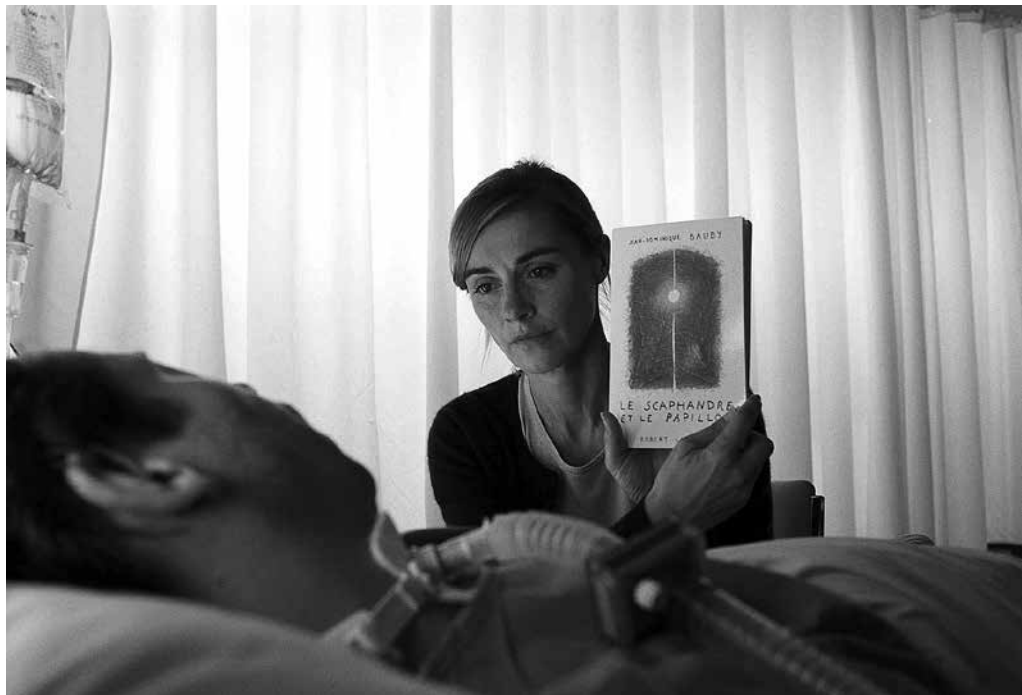
Skafander i leptir (*Le scaphandre et le papillon*, Julian Schnabel, 2007), snimljen prema istinitom događaju, točnije prema istoimenim memoarima Jean-Dominiquea Baubyja (1997, hrvatski izdavač: Pergamena), film je izrazito bogat filmskim izražajnim sredstvima i snažne je vrijednosne poruke, stoga je odličan izbor za srednjoškolsku nastavu filma, a to se potvrdilo i u nastavnoj praksi.¹ Činjenica da je snimljen prema istinitom događaju učenike odvaja od ideje da gledaju “samo film” te ih upućuje na to da će tijekom projekcije prisustvovati nečemu gotovo “stvarnom”, nečemu vrlo mogućem, odnosno nečemu što se nekome (ne tako davno) i dogodilo te što se, nažalost, može dogoditi svakome od nas, a to je ono što ih dodatno intrigira.

Zbog toga što se bavi moždanim udarom i sindromom *locked-in* (sindromom “zaključana čovjeka”) kao njegovom posljedicom, ovaj

se film može koristiti i kao nastavno sredstvo u nastavi biologije u trećem razredu srednje škole, u okviru nastavne jedinice koja se bavi živčanim sustavom i osjetilima. Nadalje, zbog svoje ideje trijumfa ljudskog duha i mašte nad krhkošću i prolaznošću fizičkoga tijela te dezalijenacije u smislu povratka samome sebi, može se koristiti kao nastavno sredstvo u nastavi etike. Također, može se povezati i s nastavom književnosti u četvrtome razredu srednje škole, konkretno s Kafkinom pripovijetkom *Preobražaj* koja se na jednoj interpretativnoj razini bavi odnosom tijela i duše, baš kao i ovaj film. Osim toga, na temelju komparativne analize Baubyjeva romana i Schnabelova filma, s učenicima bi se moglo razgovarati o odnosu književnosti i filma kao dviju umjetnosti te o filmskim adaptacijama književnih djela, no ta je ideja doista utopijska uzmemo li u obzir činjenicu da su nastavnici hrvatskog jezika, kada je u pitanju izbor lektirnih djela, ograničeni manjkom nastavnih sati čak i za obvezne nastavne sadržaje, ali i ispitnim katalogom za državnu maturu koji ne ostavlja mjesta slobodi u izboru tih sadržaja. Valja još napomenuti da bi film *Skafander i leptir* u četvrtome razredu gimnazije mogao poslužiti kao izvrsno nastavno sredstvo u nastavi filozofije, posebice kad je u pitanju Kierkegaardova filozofija individualne slobode i odgovornosti za vlastitu sudbinu ili

¹ Učenici zagrebačke XIII. gimnazije bili su u prigodi pogledati film u kinu Tuškanac na Nastavi filma za srednjoškolce u organizaciji Hrvatskoga filmskoga

saveza te su izrazito aktivno sudjelovali u njegovoj analizi i interpretaciji.



Prizor iz filma
*Skafander
i leptir* (*Le
scaphandre
et le papillon*,
Julian Schnabel,
2007)

filozofija egzistencije koja čovjekovu “bačenost u svijet” povezuje sa slobodom i odgovornošću.

S obzirom na to da je odgoj imanentan dio obrazovanja, a obrazovanje odgoja, ne smijemo zanemariti krucijalnu odgojnu funkciju filmskoga djela. “Filmska je nastava odgoj za ekran, ali i odgoj ekranom” (Težak, 2002: 57), a *Skafander i leptir* film je koji to doista potvrđuje. Naime, ne samo da poučava filmskim izražajnim sredstvima već i odgaja svoju publiku.

2. Struktura nastavnoga sata

Film traje 112 minuta te su za njegovo cjelovito gledanje potrebna tri školska sata, a za analizu i interpretaciju još dodatna dva školska sata. “Film je cjelovito djelo i treba ga se tumačiti kao cjelinu. Cjepkanjem se dira u njegov integritet, ugrožava se shvaćanje cjeline. Međutim da bi se struktura djela upoznala u svoj svojoj složenosti, nužno je promatrati i pojedine sastavnice” (Težak, 2002: 57). Bilo bi nerealno očekivati da analiza i interpretacija slijede odmah nakon projekcije filma, stoga bi tijekom sljedeća dva školska sata, posvećena

analizi i interpretaciji, učenike trebalo podsjetiti na ključne momente filma ponovnim projiciranjem odabranih inserata.

Cilj nastavnoga sata jest navesti, prepoznati, razumjeti te objasniti sadržajna i izražajna obilježja filma *Skafander i leptir* te osvijestiti postojanje filmskih stilskih figura. S obzirom na cilj nastavnoga sata, predlaže se kombinacija dvaju tipova nastavnih sati: sata analize i interpretacije te sata obrade novoga gradiva.

Filmskoobrazovne zadaće ove nastavne jedinice jesu: imenovati rod i žanr, odrediti temu i motive, okarakterizirati junaka te odrediti ideju filmskoga djela; prepoznati tri različite narativne linije u filmu (sadašnjost, prošlost, odnosno prisjećanja, te maštanja i zamišljanja), upoznati se поблише s terminom fokalizacije, definirati i prepoznati subjektivni i autorski kadar te funkciju rakursa; identificirati i imenovati skokovitu montažu, prepoznati filmske stilske figure (filmsku metaforu) i objasniti njihovu funkciju te razumjeti pojam stilizacije u filmu. Odgojne su zadaće: razvijati učeničko zanimanje za europsku kinematografiju, poti-

cati humanistički svjetonazor i svijest o kvaliteti života osoba s invaliditetom i paraliziranih osoba, razvijati empatiju, promišljati o snazi ljudskoga duha, slobodi odabira životnoga puta i odgovornosti za vlastitu sreću – o oblikovanju života vrijednog življenja te o značaju umjetnosti u ljudskome životu. Funkcionalne su zadaće: promišljeno primjenjivanje prije stečenih znanja, razvijanje sposobnosti usmenog i pisanog izražavanja te sposobnosti doživljavanja, povezivanja i zaključivanja, poticanje argumentirana iznošenja mišljenja i oblikovanja kritičkog odnosa prema umjetničkom djelu.

2.1. Motivacija

Novinski članak koji govori o sindromu “zaključana čovjeka” može poslužiti kao uvod u razgovor s učenicima o svakodnevnim poteškoćama s kojima se susreću paralizirani ljudi ili ljudi koji pate od navedena sindroma te o kvaliteti njihova života.²

Drugi prijedlog motivacije jest razgovor s učenicima o tome koliko poznaju filmove koji se bave bliskom tematikom te koje su od tih filmova gledali. Primjerice *Teorija svega* (*The Theory of Everything*, James Marsh, 2014) film je o odnosu Stephena Hawkinga i njegove žene, *Nedodirljivi* (*Intouchables*, Olivier Nakache, Eric Toledano, 2011) film je o prijateljstvu bogata kvadruplegičara i siromašna mladića, *Život je more* (*Mar adentro*, Alejandro Amenábar, 2004) bavi se životom Ramóna Sampedra, kvadruplegičara koji je 29 godina vodio kampanju u korist eutanazije i svojeg prava na smrt, *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) film je o mladiću izrazito niska kvocijenta inteligencije koji “slučajno i bez razumijevanja svjedoči važnim događajima amer. povijesti od kraja 1950-ih do

² Primjer novinskih članaka o sindromu “zaključana čovjeka”: <<http://www.jutarnji.hr/23-godine-sve-sam-cuo--vidio-i-osjecao--ali-to-nitko-nije-znao/371609/>> (posjet: 14. rujna 2015); <[poč. 1980-ih” \(Primorac, 2003: 185\), a *Moje lijevo stopalo* \(*My Left Foot*, Jim Sheridan, 1989\) film je nastao prema istoimenoj autobiografiji irskog pjesnika i slikara Christyja Browna koji je bolovao od cerebralne paralize.](http://www.vecernji.hr/moje-zdravlje/dnevnik-profesora-draska-</p></div><div data-bbox=)

Sljedeći prijedlog motivacije jest proučavanje biografije svestrana redatelja Juliana Schnabela, koja uključuje i njegov likovni rad. Schnabel je i uspješan slikar koji je 1980-ih bio jedan od ključnih američkih neoekspresionista. Poznat je po djelima apstraktnoga slikarstva gdje je kistove zamijenio štapovima, rukama te materijalima umočenima u boju, a slikarsko platno zamijenio je materijalima poput jute, okrenutog baršuna i platna za jedra (usp. Smith, 2014). U njegovu opusu nalazi se i serija slika Marlona Branda od kojih je neke iskoristio u filmu *Skafander i leptir*.³

2.2. Najava teme, projekcija filma i iznošenje doživljaja

Skafander i leptir oduševio je i kritiku i publiku. Bio je nominiran za Akademijinu nagradu u četiri kategorije: za najboljeg redatelja, najbolji adaptirani scenarij, najbolju montažu i najbolju fotografiju. Osvojio je Zlatni globus u kategoriji najboljega redatelja i nagradu BAFTA u kategoriji najbolje adaptiranoga scenarija, a na 60. filmskom festivalu u Cannesu osvojio je nagradu za najboljega redatelja i nagradu za tehnička dostignuća te mnoge druge (usp. Internet Movie Database).

S obzirom na nominacije i nagrade, može se zaključiti da je, uz režiju, u ovome filmu posebno vrijedna i filmska fotografija, specifična i po dekomponiranom kadriranju. Janusz Kamiński, direktor fotografije, uz redatelja je najzaslužniji za vizualni identitet filma. Kako

regula-zarobljenog-u-tijelu-vec-10-godina-110096> (posjet: 14. rujna 2015).

³ Navedene slike mogu se pronaći na Schnabelovoj internetskoj stranici.

bi oslikao fizičko i psihičko stanje junaka, koristio je različite tehnike i načine snimanja, primjerice objektivne s pomaknutom ravninom fokusa, selektivne oštirine te je mijenjao brzinu snimanja (usp. Fisher, 2008).

Tijekom najave filma učenike treba upozoriti na to da je film nastao prema istoimenim memoarima francuskog urednika modnog časopisa *Elle*, odnosno da se temelji na istinitim događajima. Nadalje, dobro bi bilo učenicima objasniti da imenica “skafander” iz naslova filma prije svega znači ronilačko ili astronautsko odijelo (usp. Šonje, 2000: 1131) te da tijekom gledanja filma razmisle o značenju naslova. Nakon projekcije filma i nakon što učenici saberu svoje misli i osjećaje te iznesu svoje prve dojmove, koje nastavnik ne bi trebao korigirati, može se pristupiti analizi i interpretaciji.

2.3. Analiza i interpretacija filma

Ovaj središnji dio nastavnoga sata, posebice zato što slijedi odmah nakon iznošenja učeničkih dojmova, bilo bi zgodno početi usmjerenim pitanjima koja se odnose na sam sadržaj filma i na njegova junaka. Jean-Dominique Bauby boluje od sindroma “zaključana čovjeka”. Nakon moždanog udara koji je pretrpio u 43. godini, ostalo mu je paralizirano cijelo tijelo, osim lijevoga oka. Jedini način na koji Jean-Do može komunicirati jest treptajem vjeđe lijevoga oka. Dok mu se izgovaraju glasovi abecednim redom, Jean-Do treptajem označava slovo na koje misli te tako polako i mukotrpno, diktirajući treptajima, sastavlja riječi, rečenice, a na kraju i memoare na temelju kojih je stvoren i ovaj film koji počinje zanimljivom najavnom špicom, odnosno naslovnicom.

Tijekom kadrova detalja starih rendgenskih snimaka ljudskoga tijela, izmjenjuju se imena filmske ekipe, ispisana ljubičastom bojom mjestimično nepravilna fonta. Naslovnicu istodobno konvencionalno prati glazba, tj. francuska šansona *La Mer (More)* Charlesa Treneta. Detalji rendgenskih snimaka ljudskoga tijela sugeriraju da film koji slijedi ima veze

sa “slomljenim” ili “bolesnim” ljudskim tijelom (jer zdravo se tijelo ne snima rendgenom), a zvučna slika upućuje na sentimentalnost i poetičnost.

Tijekom špice gledatelj promatra statične rendgenske snimke koje se izmjenjuju u sporom ritmu koji prati glazbu. Sredinom špice dolazi do otklona, odnosno kadrovi rendgenskih snimaka se odjednom vrlo brzo izmjenjuju te izgledaju poput filmske role koja je u projektoru “iscurila”, što upućuje na metafilmičnost kao jedno od obilježja općenito iminentnih filmskoj špici.

Budući da je špica sama po sebi meta-komunikacijski signal, filmotvorci su barem u izradi tog segmenta oslobođeni potrebe prikrivanja svojih postupaka, pa mogu izravnije komunicirati sa svojom publikom. To je rezultiralo pristupom u kojem se špicu ne pokušava što neprimjetnije uklopiti u tkivo filma, nego ju se, naprotiv, isticanjem njezine metafilmičnosti pokušava pretvoriti u prostor kreativne igre.

(Tomić, 2005: 133)

Zaključno, učenicima se može objasniti da naslovnica često određuje audiovizualni identitet samoga filma te postavlja ključ u kojem ćemo ga gledati. U ovome filmu naslovnica završava rezom poslije kojega slijedi crni kadar, uz istodobni prestanak popratne glazbe.

Kadar koji slijedi jest subjektivni kadar polagana otvaranja oka junaka Jean-Doa. Cijela se sekvenca buđenja Jean-Doa u bolničkome krevetu sastoji od subjektivnih kadrova, uključujući i nekoliko vrlo kratkih crnih kadrova koji predstavljaju treptaj njegova oka. Vid mu se još uvijek privikava na svjetlost, što je izrazito sugestivno predloženo skokovitom montažom, naglim promjenama boje i svjetla te kadrovima izvan fokusa.

U gotovo cijeloj prvoj trećini filma gledatelj uopće nema priliku vidjeti junaka, nego svijet promatra iz njegove perspektive – “nje-



Mathieu
Amalric i
Emmanuelle
Seigner u filmu
*Skafander i
leptir*

ANA ĐORĐIĆ
I JELENA
MODRIĆ:
METODIČKI
PRISTUP
ANALIZI I
INTERPRETACIJI
FILMA
SKAFANDER
I LEPTIR KAO
NASTAVNE
JEDINICE U
SREDNJOJ ŠKOLI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

govim očima”, tj. okom. Time redatelj i u gledatelju uspješno stvara osjećaj bespomoćnosti, inferiornosti, zarobljenosti, klaustrofobije i skućenosti te omogućuje identifikaciju s junakom. Iako “napadno prikazivačko izjednačavanje gledateljevih informacija s informacijama kojima raspolaže junak (forsiranje subjektivnog kadra) omogućava lakše uočavanje artificialnosti i konvencionalnosti subjektivnog kadra” te “gledatelj zbog neuobičajene vizure i ponašanja likova (oni stalno gledaju ‘u kameru’) postaje svjestan čimbenika razlika” (Gilić, 2007: 81), u ovome je filmu navedena artificialnost (s obzirom na činjenicu da se gledatelj priviknuo na to da su subjektivni kadrovi ovdje postali gotovo konvencija, a ne otklon unutar filmskog izlaganja) u funkciji dramaturgije i što jače identifikacije gledatelja s junakom jer kao što junaka sputava njegovo tijelo, tako je i gledatelj “zarobljen” u tom istom paraliziranom tijelu, odnosno u subjektivnom kadru.

Gledatelj se budi kad i junak, pokušava dokučiti što se dogodilo, sluša liječnike te sve saznaje u istome trenutku kad i Jean-Do.

Dakle, istodobno kad i Jean-Do, i gledatelj spoznaje da je glas koji čuje (njegov glas) zapravo glas njegova “unutarnjega Ja”, ali spoznaje i da je ovdje na djelu fokalizacija kroz lik Jean-Doa u tom smislu da su, prema onome što znaju i vide, pripovjedač i lik izjednačeni.

Nakon što se Jean-Do probudi i shvati da je doživio moždani udar te mu objasne da ima sindrom “zaključana čovjeka”, slijedit će prvotni šok, a zatim i upoznavanje s liječnicima te fizioterapeutkinjom Marie i logopedinjom Henriette koje će postati važan dio njegova života. Osim toga, u prvim sekvencama filma otkrivamo i karakter Jean-Doa: duhovit je, inteligentan, šarmantan, borac je, ali i zavodnik (prvi susret s Marie i Henriette prikazan je subjektivnim, senzualnošću obojenim kadrovima – riječ je o detaljima njihovih usana, poprsja i očiju) te je često okružen ljudima koji se brinu za njega i vole ga.

U bolničke posjete redovito dolaze Celine, majka njegove djece, te nekolicina prijatelja koji mu, svatko na svoj način, pokušavaju objasniti da, unatoč njegovu nezavidnu stanju, ne

smije odustati. Jedan od njegovih prijatelja je i Pierre Roussin koji je u prošlosti s Jean-Doom zamijenio zrakoplovnu kartu kako bi stigao u Peking na vrijeme, no taj je let bio sudbinski za Pierrea jer je zrakoplov otet, a Pierre je završio u tamnici na četiri godine. Pierre Jean-Dou savjetuje da u nepokretnom tijelu sačuva svoju ljudskost tvrdeći da je njega upravo to spasilo u zatočeništvu. Svojevrsni je zatočenik i Jean-Doov otac koji ga ne može ni posjetiti u bolnici. "Zaključan" je u svome stanu zato što ima 92 godine, dakle, prestar je i suviše nemoćan da igdje izađe jer nije u stanju koristiti stubu: "U istom smo čamcu. Zapeo sam u ovom stanu. Oboje smo zaključani. Ti u tijelu, ja u stanu."

Motiv zatočeništva (u vlastitu tijelu, u stanu ili u tamnici) suprotstavlja se motivu slobode koji je jedan od ključnih motiva ovoga filma.

U fundamentalnom ontološkom smislu sloboda čini bit čovjeka. Kao biće u svijetu on se razlikuje od svih ostalih bića time što nije naprosto upregnut u svoju prirodnu okolinu i potpuno determiniran njenom nužnošću, nego je u isti mah stavljen i u ono Otvoreno samoga svijeta. Time je ujedno stavljen pred neminovan zadatak da sam oblikuje svoj opstanak i brine za nj, daje mu smisao i tako ostvaruje svoje različite povijesne mogućnosti. Budući da na taj način konstituira bit čovjeka, ta je sloboda toliko fundamentalna da bi odricanje od nje značilo gubitak bitka čovjeka, njegove iskonske čovječnosti.

(Pejović, 1984: 304)

Može li čovjek imati slobodu i onda kada je zatočen? Može li i tada preuzeti odgovornost za svoju sudbinu?

Jean-Doov otac kaže da sjedi pored otvorena prozora u svom stanu koji mu je postao zatvorom, a Pierre tvrdi da je preživio zatočeništvo čvrsto se držeći vlastite čovječnosti. U usporedbi s njima, možemo zaključiti da je

Jean-Do pronašao način kako slobodno lutati svijetom te kako uistinu biti slobodan tek nakon što ga je okovalo njegovo vlastito tijelo. Otkrivši da se ljudski duh ne da sputati nikakvim barijerama, čak ni paralizom, tamnicom ili starošću, Jean-Do postao je iskonski slobodan. Moždani mu udar nije oduzeo maštu i sjećanja, a njihovo bogatstvo uspijeva nadomjestiti mučnu nepokretnost tijela i nemogućnost komunikacije bez posrednika. Upravo je u slobodi maštanja i sjećanja bogatstvo ljudskoga duha, i tom spoznajom u stanju smo preuzeti odgovornost za sebe same.

Učenici će vrlo lako samostalno prepoznati tri narativne linije ovoga filma: sadašnjost (Jean-Doova svakodnevnica u bolnici Berck), prošlost (njegove uspomene) te njegova zamišljanja i maštanja (daleke destinacije, skijanje po planinama, predivne žene, ronilac u teškom skafanderu...). Naime, "film je kroz svoju povijest, od nijemoga nadrealizma do klasičnoga mjuzikla, od ekspresionizma do postmodernizma, uvjerljivo dokazao da su mu dostupni sadržaji čovjekove duše" (Gilić, 2007: 66), a upravo su "sadržaji duše" u ovome filmu ključni. Kronološko izlaganje Jean-Doove bolničke sadašnjosti, koju obilježavaju nemoć, paraliza, zatočenost i frustracije, isprekidano je kadrovima i sekvencama sjećanja, ali i maštanja: "Odlučio sam da se ne sažalijevam. Osim mojih očiju postoje još dvije stvari koje nisu paralizirane, moja mašta i sjećanja."

U trenutku kad Jean-Do izgovara riječi "mašta" i "sjećanja", započinje sekvenca koja objašnjava metamorfozu duha Jean-Doa. Prvi kadar sekvence jest izlazak leptira iz čahure, a

leptir se najčešće smatra simbolom lakoće i nepostojanosti, dok se drugi aspekt leptirova simbolizma temelji na njegovim metamorfozama: čahura je jaje koje sadrži svu potencijalnost bića; leptir koji iz nje izlazi simbol je uskrснуća. To je izlazak iz "groba".

(Chevalier i Gheerbrant, 1983: 347)

Preobrazba Jean-Doa u tom je trenutku potpuna. Pronašao je način kako pobijediti svoju bolest te kao ljudsko biće ostvariti svoj pun potencijal. Odlučio je napisati memoare (strpljivim i mukotrpnim diktiranjem slova po slova treptajem oka), čime će se, u nezamislivo teškoj situaciji, ostvariti kao slobodno ljudsko biće, odgovorno za vlastitu sudbinu, a nastalo će umjetničko djelo na koncu samo potvrditi njegovu ključnu životnu spoznaju da bogatstvo duha uvijek može pobijediti nemoćno tijelo.

Ovdje se postavlja i pitanje odnosa umjetnosti i života pa učenici u četvrtom razredu gimnazije mogu ovaj film dovesti u vezu s Proustovim romanom *Combray*. Oba djela – i literarno i filmsko – protkana su tezom o osmišljavanju vlastita života s pomoću umjetnosti, tj. tezom da naše izgubljeno, potrošeno ili oteto vrijeme može biti spašeno s pomoću umjetnosti: život tako postaje umjetničko djelo, a time nadilazi svoju potencijalnu promašenost, ali i nezaobilaznu tragediju prolaznosti.

Također, učenici četvrtih razreda, kao što je već spomenuto, na tematskoj razini odnosa tijela i duše ovaj film mogu usporediti s Kafkinom pripovijetkom *Preobražaj*. I Jean-Do i Gregor Samsa doživljavaju dvostruku metamorfozu: na fizičkoj razini (Gregor je zarobljen u tijelu kukca, a Jean-Do u paraliziranom tijelu), ali i na duhovnoj (obojica nakon fizičke preobrazbe doživljavaju duhovno buđenje trudeći se sačuvati svoju ljudskost i duhovnost). Zajedničko im je i to što svoju duhovnost nastoje sačuvati upravo s pomoću umjetnosti. Gregoru su sestrino sviranje violine i slika na zidu njegove sobe, koju grčevito nastoji spasiti, posljednji tragovi vlastite duhovnosti, a Jean-Do traži svoje bližnje da mu čitaju Balzacova, Dumasova i Greenova djela te naposljetku i sam stvara svoje književno djelo kojim oblikuje i samoga sebe i svoj život. Okolina je ta koja niječe Gregorovu ljudskost i duhovnost (on je kukac kojeg se svakako treba riješiti), dok Jean-Do uza sebe ima pravu malu vojsku potpore (od mnogobrojnog medicinskog osoblja, preko

obitelji do prijatelja koji ga više-manje redovito posjećuju).

Odnos okoline prema filmskom i literarnom junaku je evidentno drugačiji, kao što je drugačiji i njihov život prije fizičke preobrazbe, ali i nakon nje. Gregor je prije preobrazbe vodio monoton i automatiziran život tijekom kojega je dopuštao da ga gaze poput kukca – u potpunosti je bio inferioran u odnosu na druge i u odnosu na vlastiti život, a Jean-Do često je sniman iz donjega rakursa kako bi se naglasila njegova superiornost u odnosu na druge i u odnosu na vlastiti život.

Obrazloženje doživljaja rakursne snimke temelji se na "logici" vrednovanja ljudskoga doživljavanja pojedinih "rakursa" u zbiljskom gledanju okoliša, pa je, shodno tome, osnovna kvaliteta, a time i osnovna funkcija donjega rakursa u tvorbi doživljaja određene superiornosti onoga što je snimljeno iz tog rakursa. Kad je netko iznad nas – u filmu snimljen iz donjega rakursa – on ima stanovitu prednost.

(Peterlić, 1982: 77)

Jean-Do bio je glavni urednik časopisa *Elle*, uspješan i cijenjen u društvu, šarman i duhovit bonvivan, živio je brzo, "punim plućima", okružen lijepim ženama, visokom modom, skupocjenim i brzim automobilima – naizgled je imao sve. Da se njegov cijeli život preokrene, bio je dovoljan trenutak. Sekvenca moždanog udara počinje Jean-Doovom vožnjom kabrioletom kroz Pariz koji je prikazan polutotalima s neobičnim kutovima. Zanimljiv je kadar koji se okrene za 180 stupnjeva. Riječ je o autorskom kadru koji upućuje na to da će se svijet kakav Jean-Do poznaje okrenuti naglavačke. Autorski je

kadar stiliziran izborom točke promatranja (često ekstremni rakursi), upadljivo dinamičnom kamerom, iskripljenjima prostora zbog uporabe objektivna, neuobi-



Skafander i
leptir

čajenim bojama, tzv. efektima i drugim sličnim postupcima, koji se tumači kao autorov komentar prizorne situacije ili izlagačkog trenutka.

(Kragić i Gilić, 2003: 26)

Ubrzo u polutotalu vidimo da se “nešto” dogodilo: Jean-Do zaustavlja automobil na križanju, a njegov sin istrčava iz automobila panično vičući. Kamera potom švenka udesno, gdje vidimo praznu ulicu, pri čemu se odjednom začuje glasno brujanje automobilskog motora, a zatim kamera švenka ulijevo, gdje ponovno vidimo drugu praznu ulicu. Sve je to popraćeno neprizornom glazbom (ponovno šansonom *La Mer* koju smo čuli tijekom trajanja naslovnice). Upravo zato što švenk nije dramaturški motiviran, jasno shvaćamo režijsku sugestiju da se Jean-Do našao na raskrižju svojega života, sam i nemoćan.

Također, u sljedećem je kadru, ponovno autorskom, Jean-Doovo nepomično i izobličeno lice prikazano iz gornjega rakursa kako bi se naglasila njegova apsolutna nemoć, posvemašnja neizvjesnost i ovisnost o drugima. Kadar traje do dolaska pomoći – sina i tete Diane, te završava prvo promjenom zvučne slike (na-

glo nestaje prizorni zvuk motora te glazba), a potom i vizualnim prelaskom na iduću scenu. Tim postupkom autor “spaja” prošlost i sadašnjost te ostvaruje fluidnost između tih dviju narativnih linija.

Jean-Do poslije moždanog udara mnogo razmišlja o prošlosti, o ljudima koji ga okružuju i o svojim postupcima. Iz tamnice svoga tijela “bježi” zahvaljujući uspomena, mašti i zamišljanjima. “Kinematografski krajolici, ne samo doslovni nego i metonimijski i metaforički, mogu artikulirati nesvjesno kao i svjesno. Dakle, kinematografski krajolici mogu biti i krajolici uma” (Harper i Rayner, 2010: 21).

Isprva se osjeća poput ronioca, okovana nezgrapnim skafanderom te s teškom kacigom na glavi koja mu svojim skućenim otvorom za oči sužava pogled. Prvi kadar ronioca nakratko je vidljiv u uvodnoj sekvenci filma kada se Jean-Do budi, a njegovo se značenje gledatelju otkriva tek postupno. Ronilac je metafora psihofizičkoga stanja u kojem se Jean-Do nalazi: osjeća se skućeno, sputano, zatočeno, klaustrofobično te osjeća da ga skafander vuče na dno. Okovan skafanderom i zaključan u vlastitu tijelu, s vremenom postaje svjestan vlastite alijenacije koja je rezultat površna života koji je

vodio prije moždanog udara. Muče ga pogreške iz prošlosti, a promišljanje o njima prikazano je širim kadrovima ledenjaka koji se urušavaju.

Ledenjaci su metafora rasapa vlastita života u graničnoj situaciji teška invaliditeta. Sastavljajući komadiće vlastita Ja te osmišljavajući svoj prošli i budući život pisanjem memoara, Jean-Do s vremenom postaje svjestan da može biti poput leptira, slobodna i nesputana duha, te da može letjeti gdje god i kad god to poželi. Kadrovi leptira metafora su Jean-Doove duhovne preobrazbe. Tijelo mu je postalo tamnica, ali upravo je to oslobodilo njegov duh.

Učenike bi tijekom razgovora o metaforama u ovome filmu bilo dobro usmjerenim pitanjima navesti na to da zaključe koja je funkcija stilskih figura u filmu te im objasniti da je stilizacija svaki otklon od konvencionalnih postupaka u filmskome izlaganju. Stilska figura ima "funkciju snažnijeg obilježavanja danog mjesta u film. izlaganju, kao i njegova dodatna tumačenja, odn. pružanja dodatnih doživljajnih vrijednosti" (Turković, 2003: 647).

Nevjerojatnom snagom volje, bogatstvom duha i strahovitom požrtvovnošću, spoznavši istinske životne vrijednosti, Jean-Do ostvaruje svoju posljednju želju. Uspijeva završiti memoare koje posvećuje svojoj djeci, uz poruku da im želi mnogo leptira. Umire nekoliko dana nakon što mu je objavljena knjiga. Odjavna špica, tj. odjavnica filma sastoji se od kadrova urušenih ledenjaka koji se vraćaju u svoje prvobitno stanje, u jedinstvo – ponovno postaju cjeloviti. Metaforičnost tih kadrova sugerira da je Jean-Doov život, koliko god to naizgled paradoksalno zvučalo, iako završen, napokon dobio smisao.

2.4. Zadavanje zadataka za samostalan rad kod kuće

Prijedlog domaće zadaće, ako se *Skafander i leptir* gleda u okviru nastave filmske umjetnosti, jest taj da učenici kod kuće pogledaju film *Život je more* te napišu komparativnu analizu toga filma i filma *Skafander i leptir*.

Sljedeći je prijedlog taj da učenici pokušaju pronaći barem pet primjera stilskih film-skih figura u svojem najdražem filmu te da objasne njihovo značenje i funkciju.

Treći prijedlog zadataka za samostalan rad kod kuće jest taj da učenici napišu sastavak na temu "Skafander i leptir mojega najdražega filmskoga junaka" te da pokušaju opisati što bi bio skafander, a što leptir njihovu najdražem junaku.

Nešto bi praktičniji zadatak bio taj da učenici snime kratki film bilo kojega roda u kojem će sebe predstaviti koristeći među ostalim barem jedan autorski i barem jedan subjektivni kadar.

Još je jedan prijedlog domaće zadaće taj da učenici napišu knjigu snimanja u kojoj će među ostalim i s pomoću nekoliko stilskih figura opisati što je za njih sloboda.

Također, učenicima se za domaću zadaću može zadati da prouče *Konvenciju UN-a o pravima osoba s invaliditetom* te da napišu sinopsis za edukativni videospot kojim bi osvijestili važnosti teme i prava navedenih u Konvenciji.

3. Zaključak umjesto sinteze

Već sama činjenica da se tema sukoba duha i tijela razvija motivima ljudskosti, duhovnosti, zatočenosti, slobode, mašte, sjećanja, ljubavi i umjetnosti, u osjetljivim tinejdžerskim godinama kada učenici tragaju za vlastitim identitetom, može biti dovoljna da *Skafander i leptir* ostavi na njih vrlo snažan dojam. Iz ovog filma učenici mogu crpiti i obilje filmoloških spoznaja, ali treba apostrofirati ono što je možda najvažnije – njegovu nevjerojatnu moć u oblikovanju njihova vrijednosnog sustava. U skladu s tim sasvim je neosporno da ovaj film zaslužuje svoje mjesto u nastavnim planovima i programima.

Usput rečeno, valja upozoriti na to da će učenici vjerojatno zaključiti da je *Skafander i leptir* biografski film zato što tematizira život pojedinca te zato što se temelji na njegovim

memoarima, no neće pogriješiti ni ako zaključuje da je riječ o psihološkoj drami s obzirom na to da se junak nastoji nositi sa životnom traumom i egzistencijalnim dvojabama koje iz nje proizlaze.

Od potpuno poražena čovjeka, Jean-Do postao je pobjednikom u okrutnoj, bolnoj i

mukotrpnjoj utrci između prolaznoga života te traženja smisla vlastite egzistencije. Duh je trijumfirao nad tijelom. Leptir je pobijedio skafander. Na kraju ne preostaje drugo nego, poput Jean-Dominiquea Baubyja, poželjati mnogo leptira – svakom čovjeku i hrvatskom obrazovnom sustavu.

LITERATURA

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, 1983, *Rječnik simbola*, s. v. "Leptir", Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 347.

Fisher, Bob, 2008, "Janusz Kaminski on The Diving Bell and the Butterfly", *Moviemaker*, <<http://www.moviemaker.com/articles-moviemaking/janusz-kaminski-on-the-diving-bell-and-the-butterfly-20080205/>>, posjet: 14. rujna 2015.

Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga

Harper, Graeme; Rayner, Jonathan (ur.), 2010, *Cinema and Landscape*, Bristol / Chicago: Intellect Books

Internet Movie Database, www.imdb.com

Julian Schnabel Paintings, <<http://www.julianschnabel.com/category/paintings/recent-work/untitled-brando>>, posjet: 14. rujna 2015.

Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, s. v. "Autorski kadar", Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 26.

Pejović, Danilo, 1984, "Sloboda", u: Filipović, Vladimir (ur.), *Filozofjski rječnik*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 304.

Peterlić, Ante, 1982, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filмотeka 16

Primorac, Damir, 2003, "Forrest Gump", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 185.

Smith, Roberta, 2014, "Recapturing the Past, and Then Revising It", *The New York Times*, 25. travnja, <http://www.nytimes.com/2014/04/26/arts/design/two-shows-offer-a-new-look-at-julian-schnabel.html?_r=1>, posjet: 14. rujna 2015.

Šonje, Jure (ur.), 2000, *Rječnik hrvatskoga jezika*, s. v. "Skafander", Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža i Školska knjiga, str. 1131.

Težak, Stjepko, 2002, *Metodika nastave filma*, Zagreb: Školska knjiga

Tomić, Stanislav, 2005, "Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske 'špice'", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 43, str. 133.

Turković, Hrvoje, 2003, "Stilska figura", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 647.