

*Dubravka Valić Nedeljković**

Gramatika filmskog jezika i kognitivni razvoj

Summary

The everyday life shows us that each new encounter with a film message is a new challenge and new experience which demands an always new effort to establish communication by means of a complex aesthetic message, to make the processes of identification and projection function as well as to decode all the influx of messages and the intentions of the author.

Sometimes it's quite simple, whereas some other time the message can't reach the viewer.

This experimental research warned of the typical sample of incommunicability with emphasis on stages of cognitive development of children and young people, from three to twenty-one years of age, which could be removed at the stage of creating a movie if the authors were aware of limitations imposed by age, as well as of those imposed by content.

Ključne riječi: audiovizualna poruka, film, percepcija, recepcija, identifikacija i projekcija.

* Autorica je doktorica znanosti i docentica Sveučilišta u Novom Sadu

Uvod¹

Ova studija je namijenjena prvenstveno teoretičarima audiovizualnih sredstava masovne komunikacije, filma/televizije, autorima tih medijskih *autputa*, programskim urednicima televizija, ali i roditeljima.

Prvima da se upoznaju s praktičnom provjerom jedne od veoma inspirativnih semioloških teorija filma, točnije audio/vizualne javne komunikacije. Drugima, da prije stvaranja svojeg novog filma/tv-filma ili videoserijala za djecu, uoče barem dio zamki koje njihovo djelo mogu učiniti nedovoljno razumljivim određenom gledatelju. Trećima da ozbiljnije promišljaju kontekst kognitivnog razvoja s pozicioniranjem audiovizualnih sadržaja u programskim shemama, a četvrtima da vide na koji način filmske i televizijske sadržaje gledaju i razumiju njihova djeca kako bi kreativnije odgovarali na mnoga, često neobična, pitanja, ali također da bi znali koliko i na kakav način koji filmski sadržaji utječu na njihovu djecu raznih dobnih. Inače, jedan od zaključaka sudionika svjetskog skupa Djeca i mediji bio je da se roditelji trebaju ozbiljnije baviti odabirom sadržaja koje će njihova djeca konzumirati kao medijska publika.

Imajući na umu da su upravo filmovi u viskom postotku zastupljeni u programskim sadržajima naših televizija, a da istraživanja istodobno pokazuju da su djeca najvjernija televizijska publika, usto i nekritički konzumenti medijskih sadržaja, ova studija može biti dobra vodilja za raspravu o djeci i televiziji koja je sve više aktualna u regiji i svijetu. Podsjetimo još samo na to da je 2007. u Južnoafričkoj uniji održan 5. svjetski sastanak *Djeca i mediji*, a sljedeći se priprema za 2010. u Karlstadu, Švedska. Puna pozornost bila je posvećena upravo djeci i televizijskim/filmskim sadržajima.

¹ Da bi ova studija izašla pred čitateljsku javnost, mnogo su pridonijeli: sudionici pokusa (djeca novosadske predškolske ustanove "Radosno djetinjstvo", učenici i učenice novosadske Osnovne škole "Đuro Daničić", studentice i studenti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Novom Sadu i njihovi pedagozi); psiholog dr. Nada Korać; komunikolog prof. dr. Toma Đorđević; dipl. filmski i televizijski snimatelj Slobodan Lukičić; Foto kino savez Vojvodine, stavljajući istraživačima svoju arhivu na raspolaganje; Milan Nedeljković, tehničkom, ali prije svega prijateljskom podrškom i Igor Grahek, grafičkom obradom i strpljenjem.

Posebno zahvaljujem prof. dr. Svenki Savić koja je potaknula i omogućila provedbu ovog istraživanja nastalog u sklopu projekta *Psiholingvistička istraživanja*.

D.V.N.

Teorijski *background*

"Genijalna publika o kojoj možemo sanjati jest ona koja (...) zna pročitati u umjetničkom djelu sve što je autor stavio u njega, primiti cjelinu njegovih manje ili više skrivenih intencija, pa čak i slučajnih refleksa, kolebanja ili nedosljednosti.

Običan razgovor sa svakim osjetljivim sugovornikom može pred nama otkriti njegov dubovni svijet, zanimanje, strasti, poglede, a također - kroz nedorečenost, kolebanje, omaške u govoru - osjećaje i činjenice kojih naš sugovornik nije svjestan ili koje je čak pokušao sakriti. Razmjena mišljenja između stvaraoca filmskog djela i njegove publike, što se obavlja u filmskoj dvorani, treba imati isto značenje.

Obratno: uboga publika koja prima samo površinski sloj filma, koja se lišava većine estetičkih uživanja, to je publika koja ne zna čitati, nije sposobna pročitati ni polovicu intencija sadržanih u djelu" (J. Plaževski,1971,13).

U simbiozu, koja opstaje samo određeno vrijeme, zaokruženo trajanjem filma, *autor* unosi svoj estetski doživljeni proizvod (**poruku**), a *publika* unosi razvojno uvjetovano opažanje i recepciju, kulturni kod, predznanja raznih vrsta, predrasude, sklonost, želju i sposobnost da shvati autorovu poruku pretočenu u formu koja je primjerena filmskoj komunikaciji.

Uspješnost te simbioze ovisi o mnogim čimbenicima, i onim koji su svojstveni autoru - idejnom tvorcu i dizajneru poruke, zatim samoj poruci, i onim koje publika nosi u sebi naslijeđeno i stečeno.

Predmet mnogih istraživanja upravo su ti čimbenici i prije svega glavna komponenta koja navedenu simbiozu čini smislenom - **filmska poruka**. Istraživače, kao i nas u ovoj studiji, posebno zanima što utječe na publiku da u susretu s određenom filmskom porukom reagira kao "genijalna" ili kao "jadna".

Uzroke šumova koji nastaju u komunikaciji publike s filmskom porukom, te je tako čine "jadnom", stoga tražimo u:

1. nekomunikabilnosti određenih jedinica filmskog jezika
2. kognitivnom razvoju, kulturnom naslijeđu, kao i u nedostatku iskustva u komunikaciji s filmskom porukom.

Znanost o znakovima - semiotika - može se prepoznati u različitim područjima umjetnosti i raznim znanstvenim disciplinama. Tako se i film kao umjetnost može objašnjavati semiotički, a isto možemo činiti i s jezikom.

Vrijednost teorijskih postavki provjeravamo na empirijskoj građi.

Eksperimentalni model za objašnjavanje narativne sposobnosti u odraslih preuzet je od američkog lingvиста W. L. Chafea (1980), a za analizu filmske poruke od K. Meza (1978).

Dobivene rezultate komentiramo sa stajališta teorije filmske komunikacije oslanjajući se na iskustvo da su *govor* i *govorenje* čovjeku svojstven sustav komuniciranja u koji on, gotovo uvijek, "prevodi" poruke primljene u nekom drugom sustavu kako bi ih lakše i bolje razumio. S. Langer (1967) je stoga jeziku i dala karakteristiku općeg alata za "mjerenje točnosti rasuđivanja".

Budući da je semiologija nastala u sklopu lingvistike, sve znanstvene discipline u kojima je ona primjenjivana, pa i teorija filma, težile su da sve ključne pojmove iz semiologije jezika prenesu u svoje područje istraživanja. To se dogodilo i s potragom za **minimalnom jedinicom** i pitanjem **broja artikulacija** u filmu².

Izravno preslikavanje lingvistike dovelo je neke teoretičare u zabludu, pa su izjednačavali jedinice jezika s jedinicama filma: kadar s riječju, a sekvencu s rečenicom. Tu se vidi dvostruka artikulacija u filmu (P. P. Passolini, 1978). U. Ecco (1978, 460-470) razvio je tezu o **trostrukoj artikulaciji**, koja se ostvaruje u *figuri znaku i sintagmi*. Prema njemu, film se izdvaja od ostalih medija jer daje dojam trodimenzionalne stvarnosti. Njima se suprotstavio Mez tvrdnjom da filmski jezik u širem smislu nema ništa što bi nalikovalo na lingvističku artikulaciju, ali pojašnjava kako to ne znači da film nema artikulaciju, jer se vrstom artikulacije može smatrati i njegova **skala od pet velikih razina kodifikacije**, gdje bi svaka razina bila jedna artikulacija³. Artikulacijom bi se mogla nazvati i Mezova **velika sintagmatika slike**, koja već samim postojanjem sačinjava specifičnu artikulaciju "ona ne liči ni na prvu, a ni na drugu jezičnu artikulaciju - budući da ne dijeli film na jedinice koje bi se mogle usporediti s fonemima ili monemima - ali se njezino djelovanje neosporno sastoji u tome da

² Artikulacije se uvode u kod kada je potrebno da se kombiniranjem minimalnog broja elemenata uspješno priopći maksimalan broj mogućih događaja. U lingvistici prvu artikulaciju čini **monem**: minimalna jedinica koja nosi značenje; a drugu artikulaciju **fonem**: distinktivno obilježje koje nema značenje, prema A. Martinet (1962).

³Skala sadržava: 1. percepciju, 2. prepoznavanje i identifikaciju vizualnih ili zvučnih predmeta koji se pojavljuju na ekranu; 3. cjelinu simbolizama i konotacija različitih poredaka koji se vezuju za predmete i njihove odnose i u afilmskom; 4. cjelinu velikih narativnih struktura u filmskom i afilmskom; 5. cjelinu filmskih sustava koji različite elemente organiziraju u poruku koja se prenosi gledateljima pomoću prethodnih razina kodifikacije (prema Mezu, 1973, 55-56).

artikulira (na drugi način, dakle na razini naracije) filmsku poruku" (K.Mez, 1973, 56). Sintagmatika slike proizašla je iz Mezova stajališta o minimalnoj jedinici, u čemu se s njim uglavnom slaže U. Ecco. Osnovna teza jest da minimalna jedinica ne mora o biti i mala, nego da ovisi o kodu koji se uzima za osnovu analize.

Minimalna jedinica u velikoj sintagmatici slike jest **sintagma** - razmjerno velika u prostorno vremenskom smislu. To je moguće zato što kinematografski jezik nema jedan, nego više kodova, a film je susret mnoštva kodova različitih vrsta i stupnjeva analitičnosti. Sam autor je svjestan da bi tražiti tu minimalnu jedinicu bio posao bez prave osnove.

Velika sintagmatika slike polazi od koda narativnih funkcija u smislu u kojem ovaj termin koristi U. Ecco, ističući "da se kod često artikulira tako što kao stalne jedinice uzima sintagme drugog koda s većim stupnjem analitičnosti; ili da, naprotiv, jedan kod kao sintagme, odnosno kao krajnje granice vlastitih kombinatornih mogućnosti, uzima ono što su u drugom kodu s većim stupnjem sintetičnosti, pertinentne jedinice" (U. Ecco, 1973, 154). To je upravo učinio Mez. Ustanovio je osam velikih sintagmatskih tipova na osnovi sedam dihotomija prema kriteriju vremena. Dakle, dijelovi za analizu u velikoj sintagmatici su određene veličine (ona nije istodobno i jedina moguća) - na razini **samostalnog odsječka**.

Prva dihotomija prema Mezu jest **samostalni kadar/sintagma**. Samostalni kadar sadržava zaokruženu epizodu priče. Podtipovi su mu **kadar-sekvenca**, koju karakterizira jedinstvo radnje i **insert**, koji je sintagmatska interpolacija. Razlikuju se prema uzroku interpoliranog svojstva **nedijegetički, subjektivni, pomaknuti dijegetički i eksplikativni insert**.

Druga dihotomija odnosi se samo na **sintagme** i dijeli ih na **kronološke i akronološke** - u prvima označeno je uvijek prisutno, a u drugima zaključujemo privremenu odsutnost označenog vremenske denotacije. **Akronološke** sintagme Mez dalje dijeli na **paralelne** u kojima "montažni postupak približava i prepliće dva ili više "motiva", koji se vraćaju u naizmjeničnom nizu; to približavanje ne označava određeni odnos spomenutih motiva (ni vremenski ni prostorno) ili ga barem ne označava na planu denotacije, nego ima neposredno simboličku vrijednost (slike spokoja i slike uzbuđenja)" (K. Mez, 1973,144). Nizovi u paralelnoj sintagmi naizmjenično se smjenjuju prema načelu naizmjenične montaže ABAB...

Druga akronološka sintagma jest **povezujuća** i koju Mez (1973, 115) je definira kao "niz kratkih scena u kojima su predstavljeni događaji koje film prenosi kao tipične uzroke istog poretka stvarnosti, suzdržavajući se svjesno toga da ih kroz odnose jednih prema drugima rasporedi u vremenu, da bi, nasuprot tome, istaknuo njihovu pretpostavljenu stvarnost u središtu kategorije činjenica koje filmski umjetnik baš i želi odrediti i učiniti vidljivim vizualnim sredstvima."Optički efekti kojima se povezuju uzastopne evokacije kreću se u krugu pretapanja, filaža, zatamnjenja, zavjese.

Mogu biti opisne **kronološke** sintagme koje sadržavaju odnos prostorne koegzistencije te **narativne** u kojima vremenski odnos predmeta u slici sadržava uzastopnost, a ne samo jednovremenost. **Narativne** se opet, prema principu dihotomije, dijele na **naizmjenične** (naizmjenično smjenjivanje slika kojima se izražava jednovremenost činjenica) i **linearne** (jedinствена uzastopnost koja povezuje sve činove viđene u slici). Ta uzastopnost u **linearnim** sintagmama može biti isprekidana - **sekvenca** i kontinuirana - **scena**.

Posljednja dihotomija polarizira **sekvencu prema epizodama** unutar koje svaka slika iz uzastopnog niza nosi jasno simboličko sažimanje jednog razdoblja u dugačkom razvoju, što je predmet prikazivanja globalne sekvence; i **jednostavnu sekvencu** u kojoj svaka jedinica priče izražava kontinuitet u odvijanju radnje.

Svaki film je jedna **naracija**, on uvijek i neizbježno priopćava značenja koja se mogu prepričati. Naracija ima početak i kraj, između je neko vrijeme, koje može biti vrijeme ispričanog i vrijeme same priče. Filmski svijet, rekao bi E. Surio (1970), jedan je potaknuti svijet, on je kondenziran i razlikuje se po realnom trajanju od afilmskog. Vrijeme naracije (dijegem) prvo zaokuplja gledateljevu pozornost i uvjetuje shvaćanje filmske "stvarnosti".

Film kao naracija, koja priča o nekim događajima, priopćava značenja koja se mogu, ali i ne moraju razotkriti potpuno ili djelomice i. Koliko će tko od primatelja/recipienta filmske poruke imati u tome uspjeha ovisi o tome hoće li publika uvijek odabrati adekvatan kod ili potkod.

Metodološki background i dosadašnji istraživački rezultati u tome području

Naše istraživanje filmske komunikacije temelji se upravo na tezi da skup kodova jednog jezika može biti prebačen pri dekodiranju u skup kodova drugog jezika - najčešće je to prirodni ljudski jezik - i na taj način se najjednostavnije može otkriti da li je poruka kodirana u primarnom jeziku dekodirana na odgovarajući način. Mnogi gledatelji najlakše i "razmišljaju" u kodnom sustavu prirodnog jezika. Slikovni simboli potvrđuju svoja značenja udvajajući se lingvističkom porukom. Neprimjereno prepričana filmska naracija govorila bi nam, u skladu s rečenim, da se u dekodiranju dogodio šum i to uslijed nekomunikabilnošću filmske poruke uopće ili samo na određenoj razini kognitivnog razvoja, pa uzroke možemo tražiti u kinematografskim i ekstrakinematografskim kodovima koji iz nekih razloga nisu dobro pročitani.

Dosadašnja istraživanja su pokazala da do određene granice kognitivnog razvoja nije moguće "naučiti" filmski jezik i time omogućiti da njime posredovane poruke bez većih teškoća dekodiraju već sasvim mlade osobe. Sposobnost razumijevanja filmskog jezika stječe se postupno s iskustvom u opažanju, zapamćivanju, susretanju s drugim narativnim sredstvima (bajke), kao i s iskustvom obilježenim kulturnim kodovima, zatim stjecanjem tehničko-tehnoloških znanja živeći u normalnim socio-psiološkim uvjetima.

Istraživanja koja su se bavila tom problematikom nisu mnogobrojna.

Opća ocjena svih nama dostupnih istraživanja s toga područja jest da djeca tek s dvanaest godina mogu shvatiti filmsku naraciju u njezinu kontinuitetu (uz određeno iskustvo u gledanju filmova). Bez obzira na sva iskustva u preoperacijskom razdoblju (od rođenja do druge godine) dijete nije sposobno opažati, zapamtiti i shvatiti cjelinu, posebno ne onu koja nije proizvod njegova najneposrednijeg iskustva u vlastitoj sredini. Djeca sa šest godina mogu pratiti opću radnju filma, a pripovijedanje o filmu poboljšava se s odrastanjem, što znači, pretpostavili su autori, da se s vremenom poboljšava i razumijevanje filma Poteškoće se javljaju kada mjesto i vrijeme nisu vezani za konkretnu situaciju, nego predstavljaju simbolizaciju. Autori su zaključili da djeca imaju posebne poteškoće s komunikacijom dugometražnog filma, iako su ga pratili s velikom

pozornošću i iako su "sudjelovali" u događajima prikazanim na filmu, nisu razumjeli filmsku naraciju.

Pregled rezultata poznatih istraživanja na području poimanja filmske naracije potvrđuje da se filmski jezik ne može "naučiti" ako to ne dopušta razina kognitivnog razvoja. Drugim riječima, poimanje filmske naracije ovisi o znakovnoj složenosti dane filmske poruke i razini kognitivne zrelosti osobe.

Narativna sposobnost

Usporedo s razvojem istraživanja na području semiologije filma provodila su se i ona koja su se bavila razvojem narativnih sposobnosti. S. Savić (1985) daje podatke za ključne pojmove u istraživanju narativnih sposobnosti o kojima se mnogi autori nisu složili, kao što su: definicija priče, minimalna priča, odnos priče prema nepriči, priče i kulture u kojoj se živi.

Odnos **svijesti** i **jezika** osnovna je kategorija u procesu pripovijedanja. Model koji bi jednostavno, a ipak barem djelomice cjelovito odrazio ovu složenost, pomogao bi da se razjasne mnogobrojna ključna pitanja upravo s područja semiologije. Model bi trebalo biti dovoljno jednostavan i otvoren za prikazivanje socijalnih uvjeta u pripovijedanju, kao i individualnih razlika u pripovijedanju, ali bi također trebao sadržavati opće karakteristike pripovijedanja kao sustava koji ne ovisi o jeziku, kulturi ili ličnosti pripovjedača. Model bi također trebao odraziti promjene ovisno o dobi. Ta obilježja sadržava upravo model američkog psiholingvista Wallacea L. Chafea (1980).

Raspravljajući o govornome jeziku Chafe ga promatra kao skup kratkih izljeva ("a series of brief spurts"), što odgovara njegovoj tezi da je i misao u stalnom kretanju. Govor se sastoji od manjih dijelova koje naziva **jedinice ideje** (idea unit). One su "lingvistički izraz fokusa svijesti". Identificiramo ih na osnovi nekoliko kriterija: intonacijom, stankom i sintaktičkim obilježjem **klauza** (glagol sa ili bez jedne ili više nominalnih

sintagmi). Počinju sa **i**, najčešće. Sadržaj jedinica ideje daje osnovni uvid u prirodu individualnih i društvenih obilježja govornika⁴.

Govornici ne mogu izraziti čitavu seriju središta interesa bez ikakvih teškoća. Ovaj dio Chafeove teorije upravo je za nas veoma važan, jer smatra da loši početci, zamuckivanja, oklijevanja, ispravljanja, dodavanja, odražavaju misaone procese govornika. Dakle, pokazuje da je veoma složen proces dekodiranja filmske naracije jer riječ je o pomicanju središta interesa s jednog na drugi kod - s narativno-filmskog na prirodno-jezičnu razinu.

"Konceptija o središtima zanimanja sama po sebi se mijenja i razvija tijekom pripovijedanja, što potvrđuje da je to proces koji se ostvaruje pod utjecajem onoga što je u spoznaji (filmske naracije recimo - D.V.) s jedne strane, ali s druge pod utjecajem onoga što su mogućnosti verbalnog izražavanja u danom trenutku i danom jeziku govornika" (S. Savić, 1985, 25). Govornik stalno mijenja predmet zanimanja, ono što je bilo na periferiji dolazi u fokus i obrnuto.

Chafe ističe kako su ispitanici zapravo prolazili kroz tri različita "svijeta" a) svijet intervjua (eksperimentalna situacija), b) svijet filma, odnosno iskustvo s filmskim medijem, c) svijet fikcije - sadržaj filma; mijenjajući stalno predmet zanimanja, dok su u eksperimentalnoj situaciji prepričavali film .

Chafe je na osnovi dobivenih rezultata zaključio da određena količina iskustva ne uvjetuje određenu podjelu u središtima interesa. Iz vlastitog iskustva jasno nam je da isti događaj različite osobe prepričavaju svaka na svoj način, pa čak ista osoba nakom različitog protoka vremena drugačije interpretira isti događaj. Sve to potvrđuje da predmet zanimanja nije jedinica informativnog procesa - nego prije jedinica njezine percepcije, uskladištenja u memoriji ili pamćenu.

Fokus je, kao što je rečeno, maksimalno aktiviranje neke informacije u memoriji. Okruženje nije u središtu zanimanja govornika. To je važan skup informacija koje govornik u priči želi na određen način izdvojiti od samih događaja. Tu Chafe svrstava podatke o: mjestu, vremenu, sudionicima, njihovim osnovnim karakteristikama, background aktivnostima, vremenu u smislu vremenske prognoze i još nekim

⁴Svaka jedinica ideje ima četiri osnovne funkcije u narativnom toku: 1. interakcija govornika sa sugovornikom; 2. proces prisjećanja; 3. prisjećanje vezano za okruženje to jest mjesto, vrijeme, karaktere, događaj; 4. vrednovanje događaja.

relevantnim stvarima. Informacije okruženja govornik obično smješta na početku izlaganja u neku pogodnu sekvencu fokusa svijesti.

Kada govornik tijekom pripovijedanja, koje je proces, mijenja predmet zanimanja česta su kolebanja. Ako to čini unutar rečenice između jedinica ideje, tada je kolebanje manje nego ono između jedinica ideje u graničnim rečenicama, a najveće između složenih rečenica. Teško je misliocu da nađe novi predmet interesa u novom prostoru, gdje je potrebna nova orijentacija u izrazima prostora, vremena, ljudi, i background aktivnosti.

Rezultati Chafeova istraživanja pokazali su da je najveća preorijentacija ona koja se događa između "svjetova" (razina) a ne unutar jednog od spomenutih, recimo svijeta filmske priče. Naravno tada se događaju i najduža oklijevanja (*basitation*). Zato što se tu ne radi samo o prostorno-vremenskim i socijalnim razlikama, nego je riječ o temeljnoj razlici u očekivanju.

Kada je riječ o filmu teškoće u dekodiranju i prebacivanju iz slikovnog kodnog sustava u jezični, što se događa (ako se poslužimo Chafeovom terminologijom) u svijesti, posebno su istaknute ako se kinematografski i ekstrakinematografski kodovi tako steknu u filmskoj naraciji da su nužne česte preorijentacije govornika, i to posebno one u većim cjelinama i izmeđunjih. Te veće cjeline u kinematografskom kodu oblikovane su kao sintagme, a u ekstrakinematografskom kodu kao složene rečenice prirodnog jezika.

Kognitivni razvoj i pripovijedanje djeteta: sposobnost uočavanja i izražavanja, vremena, prostora, perspektive

Govoreći o uspješnosti filmske komunikacije, postavili smo dva uvjeta. Prvi je komunikabilnost filmskog jezika, a drugi kognitivni razvoj djeteta, posebno sposobnosti opažanja sa stajališta teorije kognitivnog⁵ razvoja.

Opredjeljujući se za Piagetovu (1977) teoriju (između mnogih teorija psihičkog razvoja) upravljali smo se time što je u središtu

⁵ Termin *kognitivno* upotrebljavamo u značenju *saznajno* kako je to uobičajeno u razvojnoj psihologiji.

pozornosti teoretičara uravnoteženja (Piaget i suradnici) dugotrajni razvojni put od konkretnih do apstraktnih misaonih procesa, na kojima se temelji usvajanje svakog znanja, odnosno razvoj od relativne neravnoteže prema sve većoj uravnoteženosti. Osnovni zadatak koji su sebi postavili Pjaže i suradnici bio je uočavanje i opis stupnjeva u razvoju senzomotornih i mentalnih aktivnosti u čijoj je osnovi usvajanje pojmova objekta i prostora (fizički) i klasifikacija i koherencija (logički). Ispitivali su akcije kojima djeca saznaju i priopćavaju osobitosti svoje i okoline.

Pjaže spoznajni razvoj dijeli na dvije velike skupine. U prvu svrstava šest stupnjeva preoperacijskog razdoblja; to je senzomotorno razdoblje gesta i četiri razdoblja simboličkih operacija. Osnovna pretpostavka jest da postoji čvrsta veza između razvoja pojmova prostora, objekata, vremena i uzročnosti.

Budući da dijete u preoperacijskom razdoblju nije sposobno za simboličko mišljenje, to jest za mentalne procese, što je nužno za dekodiranje tako složene poruke kao što je filmska, prvom Pjažeovom skupinom spoznajnog razvoja mi se nećemo baviti.

Da bi se uspješno dekodirala filmska poruka, prijeko je potrebno posjedovati mentalne sposobnosti. One omogućuju da dijete mnogo brže misli, a tijekom razvoja misli postaju neovisne o redosljedu kojim je dijete doživljavalo događaje. Ono stječe sposobnost da istodobno razmatra događaje koji su se zbivali u različitim trenucima i da ih ugradi u sveobuhvatne sheme predstavljanja, kao i da zapamti protekle i anticipira moguće događaje. Bez pojmovnog znanja, koje omogućuju tek mentalne operacije, također nije moguće dekodirati filmske poruke. Sve to događa se tek poslije druge godine života u djece normalnog psihofizičkog razvoja. Stoga je i naša prva eksperimentalna skupina sastavljena od trogodišnjaka.

Trogodišnje dijete je još uvijek sklono shvaćati objekte s kojima se stalno susreće tako što uočava njihove vanjske karakteristike dok promjene kroz koje objekt prolazi dijete još ne može povezati u cjelovit pojam. Primjereno tome djetetu te dobi nije jasno da je prostor postojan, a vrijeme vezuju za konkretnu i afektivnu akciju. Neposredno iskustvo podvrgava se mišljenju. Što se tiče uzroka i posljedice, vrijede zakoni participacija (što vrijedi za nešto doživljeno, vrijedi po analogiji i za nešto drugo nedoživljeno, a djetetu se čini da je slično).

Druga skupina su **petogodišnjaci**. U to doba dijete i misli i obraća se svojoj okolini simbolima koji su na neki način i oponašanje i zamišljanje i igra (Langer, 1981, 165). Počinje klasificirati predmete na osnovi vlastitog

iskustva, pravi razliku između **svi** i **neki** (no nije uvijek posve sigurno), ne koristi relativne izraze kao što su **manji/veći** nego apsolutne **mali/veliki**. Ono što je za nas važno, dometi spoznajnog razvoja prevladavaju mogućnost njegove verbalizacije. Pamćenje je figurativno (imitativno) i ovisi o operacijama/mentalnim postupcima. Počinje se stvarati pojam broja. Bolje razumijeva konzervaciju objekta, nedostaje mu predodžba praznog prostora, ali bolje shvaća udaljenost, ne pravi razliku između udaljenosti i brzine i protoka vremena i uzastopnog nizanja događaja. Shvaćanje vremena je osobno i egocentrično. Doživljaj uzročnosti je intuitivan.

Treću skupinu čine **sedmogodišnjaci**. Oni spadaju u Pajžev deveti podstupanj, za koji je karakteristično fizičko uobličavanje pojmova boja, objekta, prostora, vremena i uzročnosti, ali ne i logički. Dijete polako počinje uočavati razliku u kvantiteti i kvaliteti, ali još nije sigurno u korištenju riječi **svi** i **neki**. Objekti su u toj dobi konačno konzervirani, shvaća invarijantnost prostora, vremenske odnose između **prije** i **poslije**, **prvo** i **drugo**. Razumije da postoje i druge točke gledišta, osim njegove.

U četvrtoj skupini su **jedanaestogodišnjaci**, a u petoj **četnaestogodišnjaci**. Obje te dobne skupine Pjaže svrstava u deseti podstupanj, s time da su jedanaestogodišnjaci na njegovu početku, a četnaestogodišnjaci na kraju. U tome razdoblju dijete treba otkriti formalno mišljenje. Njega omogućuje besprijekorno funkcioniranje operacija, to jest da sustav mentalnih radnji bude uravnotežen i besprijekoran, i svjesno otkriće poremećaja. Ono što posebno vrijedi za adolescente jest mogućnost koncipiranja hijerarhijskih sustava klasificiranja, to jest ispravno korištenje kvantifikatora **svi** i **neki**.

Shvaćanje perspektive

Shvaćanje perspektive veoma je značajno za razumijevanje filma, jer publika treba dvodimenzionalnu sliku dekodirati kao trodimenzionalnu stvarnost.

Četvorogodišnjaci, još nemaju sposobnost shvaćanja perspektive (Ž. Korać, 1985). S **pet** i **pol** godina postoji svijest da u grafičkom prikazivanju predmeta gledanih iz različitih kutova treba nešto učiniti. Oko **sedme godine** dijete razlikuje točke promatranja, no to radi lakše ako mu se ponudi izbor već gotovih crteža predmeta viđenih iz različitih kutova. S

sedam i pol godina dijete jasno razlikuje između različitih točaka promatranja. S **osam i pol i devet** godina kvantificira oblike. Crtež koji dijete bira među ponuđenima ne razlikuje se mnogo od onih koje samo crta. Tek se u toj dobi konačno javlja vizualni realizam (usp. Ž. Korać, 1985, 192).

Značenje pozornosti u opažanju

Mnoga istraživanja su pokazala da su starija djeca znatno selektivnija u opažanju od mlađe. Starija djeca mogu kontrolirati usmjerenost svoje pozornosti. Djeca od **pet** do **devet** godina znatno poboljšavaju sposobnost sustavnog vizualnog ispitivanja predmeta i uočavaju njihova bitna svojstva. Porast iskustva također pozitivno utječe na opažanje, a opažanje potiče razvoj pojmova, koji opet dalje poboljšavaju opažanje.

Komunikabilnost

Što je struktura filmske naracije zamršenija, asocijativnija, metaforičnija publika će teže uspostaviti komunikaciju s djelom. To ne znači da su estetske vrijednosti poruke time dovedene u pitanje, nego samo to da će za određene gledatelje, djelo ostati nekomunikabilno. Uključimo li i čimbenik kognitivnog razvoja, vidjet ćemo da je isto filmsko djelo, za istog gledatelja na određenom stupnju kognitivnog razvoja potpuno nekomunikabilno, dok se s godinama njegova komunikabilnost povećava. Što vrijedi za djelo kao cjelinu, vrijedi i za njegove strukturalne jedinice.

Pretpostavlja se da će nekomunikabilnost pojedinog samostalnog odsječka, ali i filma u cjelini, biti veća ako je **filmsko vrijeme** više udaljeno od **dijegetičkog vremena**. Odnos filmskog i dijegetičkog vremena jest, podsjetimo, distinktivno obilježje u defniranju sintagmi (samostalnih odsječaka) velike sintagmatike slike K. Meza. Uspješnost dekodiranja filmske poruke u mnogome će ovisiti o pravilnom shvaćanju odnosa filmskog i dijegetičkog vremena, što izravno ovisi o kognitivnom razvoju gledatelja. Osjećanje vremena, prošlosti, sadašnjosti, budućnost svevremenosti filmski stvaraoci, unutar kadra, kao i na razini samostalnog

odsječka, dočaravaju se pomoću određenih jedinica gramatike filmskog jezika. Svaki plan, kut, stanje kamere, zatamnjenje, osvjetljenje, inverzija pokreta, dužina kadra pomažu da gledatelj stekne dojam određenog vremena (opširno o ovome vidjeti npr. u knjizi A. Peterlića, 1976). O poznavanju filmske gramatike, sposobnosti autora i njegove kreativnosti, ali također o sposobnosti gledatelja ovisit će dekodiranje vremena kao osnovne kategorije filma, i to vremena koje je gotovo uvijek u filmu simbol, a ne znak.

Pretpostavlja se da će film biti komunikabilan ako je kulturni kod, kojem je posredovana filmska poruka, znan publici. Filmovi iz drugih podneblja, različitih kulturnih obilježja stvarat će publici problem. Uz napor da uđe u kod kinematografskog jezika, morat će svladavati i ekstrakinemato-grafske kodove, za koje je prijeko potrebno određeno iskustvo, obrazovanje, kao i veća asocijativna sposobnost. Za niže stupnjeve kognitivnog razvoja to će biti ozbiljna prepreka. Istraživanja su pokazala da publika mora posjedovati osnovna znanja i razumijevanje svijeta u kojem živi da bi shvatila poruku (Daniel Milo, 1986). Pod znanjem i razumijevanjem ne misli se obavezno na niz podataka vezanih za discipline kao što su: filozofija, psihologija i sociologija, nego na shvaćanje objekata, zvukova, ponašanja i odnosa među ljudima. To ne znači kako smatramo da film ne može biti djelo izvanvremenske umjetničke vrijednosti, nego da ga neizbježno svojim nanosima oploduje društvo i sustav u kojem je nastao.

Pretpostavlja se da na području ekstrakinematografskog podkoda i odnos spolova ima značajnu ulogu u komunikabilnosti filma. Gledatelji određenih dobnih skupina (posebno početak puberteta i adolescencija, a na specifičan način i u sasvim ranom djetinjstvu) odnos između dječaka i djevojčica kao odnos među spolovima specifično tumače. Kognitivni razvoj oplodjen kulturnim naslijeđem i vlastitim iskustvom stečenim u određenoj mikrosredini utjecat će na dekodiranje filmske poruke i njezino "tumačenje", to jest bojenje osobnim stajalištem (Weeks, 1979). Opteretiti dekodiranje primljene poruke još jednim kompliciranim odnosom (odnosom među spolovima) može pod određenim uvjetima utjecati na njezinu komunikabilnost.

Pretpostavlja se da uzrok nekomunikabilnosti filmske poruke može proizaći iz razine na kojoj autor i publika komuniciraju onim, gotovo bešumnim kanalima kojih vjerojatno nisu svjesni ni gledatelj ni stvaralac. Točnije, nekomunikabilnost uzrokuje neostvarivanje procesa

indentifikacije i projekcije s junacima filma koji govore "uime" autora. To se može dogoditi iz dva razloga: prvo, jer se gledatelj ne slaže s junakom te s njim ne može saživjeti (ekstrakinematografski kodovi u tom su slučaju presudni). Drugo, autor nije stvaralački upotrijebio, na razini označavajućeg, jedinice gramatike filmskog jezika. Da su vještije upotrijebljene, te jedinice bi po svojim kinematografskim obilježjima sugerirale, više nego ostale, stajalište autora o određenome u filmskoj priči. One bi snažnije utjecale na gledatelja da se poistovjeti s junakom i tako preko njega podsvjesno ostvari komunikaciju i s autorom. Jedinice gramatike filmskog jezika kojima se to postiže prije svega su **subjektivna slika i kadar autora**.

Da bi autor jedne filmske poruke uspješno uspostavio komunikaciju s publikom, potrebno je pozitivno djelovanje mnogih okolnosti. Za ovo empirijsko istraživanje najvažniji su: filmski jezik, zatim kognitivni razvoj i razvoj opažanja djeteta te verbalna narativna sposobnost kao mogućnost provjerljivosti uspješnog dekodiranja filmske poruke.

Empirijski materijal: istraživanje, ispitanici⁶

Da bismo proučili komunikabilnost kao **langage** za istraživanje, bio nam je nužan film **-parole-** koji bi zadovoljavao nekoliko kriterija: trajanje, priča, uzročno-posljedične veze, jednostavan zaplet i rasplet, umjetnička naracija.

Prvi kriterij jest trajanje kako bi film mogla pratiti, s određenom pozornošću, i najmlađa djeca, ali i oni već kognitivno sasvim zreli. Istodobno je bilo nužno da predstavlja zaokruženu priču (slijed događaja obuhvaćen u cjelinu). Zatim je film trebalo prikazati priču relativno jednostavnog zapleta i raspeta da bi ga dekodirali pojedinci svih dobnih skupina. Morao je odražavati određene uzročno posljedične veze iskazane jednostavnijim jedinicama "gramatike" filmskog jezika, kako bi se moglo pratiti prema dobi kako djeca dekodiraju interakcijske odnose među

⁶ Empirijski materijal: "Film o kruškama", audiozapisi priča ispitanika i njihova transkripcija u pisani oblik nalaze se u dokumentaciji projekta *Psibolingvistička istraživanja*, voditelj prof. dr. Svenka Savić, na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Novom Sadu.

junacima. Film je na kraju morao zadovoljiti i estetske kriterije i biti jedna umjetnička naracija.

Upravo takav film je sa svojom ekipom za potrebe proučavanja narativne sposobnosti odraslih izradio W. L. Chafe 1980. godine. To je neverbalni zvučni film u boji koji traje 6,5 minuta.

Testirana su djeca oba spola u dobi od 3, 5, 7, 11, 14 i 18 godina. U testiranim skupinama bilo je po 25-ero djece, odnosno adolescenata (ukupno 150 ispitanika), materinski jezik im je srpski, rođena su u Novom Sadu, pohađaju vrtić ili školu u središtu grada. Testirana je i skupina studenata i studentica Filozofskog fakulteta u Novom Sadu.

Djeca su testirana unutar dobnih skupina neposredno nakon što su gledala film bez verbalnog uplitanja ispitivača na bilo koji način.

Snimljeni audiomaterijal transkribiran je u pisanu formu prema transkripcijskome modelu razvijenom na projektu o psiholingvističkim istraživanjima i osigurava uvid u sve verbalne i neverbalne elemente naracije (npr. pogrešni počeci, uzdasi, stanke, nakašljanje, smijanje, preklapanja, dodirivanje mikrofona ili kabla itd.). Svi navedeni elementi pokazuju analitičaru razinu dekodiranosti poruke i stupanj njezine komunikabilnosti.

Tri su jedinice analize naracije: **klauza** = predikat uz jednu ili više nominalnih sintagmi; **epizoda** za koju je karakteristično jedinstvo vremena, mjesta radnje i likova i **cijela priča** koja odgovara filmskoj naraciji.

Njima odgovaraju 3 jedinice analize filmskog jezika: **kadar**, **samostalne sintagme** i **film** u svojoj sveukupnosti.

Sintagmatski tipovi eksperimentalnog “Filma o kruškama”

“Film o kruškama” podijelili smo na osnovi opće tablice velike sintagmatike slike K. Meza: najviše ima scena (5), zatim samostalnih kadrova (4), naizmjeničnih sintagmi (3), a najmanje sekvenci prema epizodama, samo jedna.

Od osam samostalnih odsječaka u tome filmu uočena su samo četiri odsječka. Rijetka je mogućnost da neko djelo iscrpi sve sintaksičke

mogućnosti filmskog jezika. Kada bi se uzela ukupna filmska proizvodnja i sintaksički podijelila na osnovi velike sintagmatike, uočilo bi se da se pojedini samostalni odsječci ne koriste podjednako često. Vrlo rado autori upotrebljavaju jednostavnu sekvencu, sekvencu prema epizodama, scenu, a u skupini samostalnih kadrova – kadar-sekvencu. Suptilniji sintagmatski tipovi, koji se koriste kao oznaka složenije i zahtjevnije sintakse i stilistike jesu: paralelna sintagma, povezujuća sintagma, opisna i naizmjenična sintagma (već češće), a unutar samostalnih kadrova nedijeteički insert, subjektivni i eksplikativni (K. Mez, 1973, usp. stranica 156).

Pogledajmo sada "Film o kruškama". U njemu srećemo sintagmatske tipove odgovarajuće jednostavnijem filmskom zapletu, ali i one za čije je dekodiranje potrebno više znanja, kao i određena kognitivna zrelost, kulturni kod, iskustvo.

Najfrekventniji su **scena** i **kadar-sekvencu** jer su ti samostalni odsječci svojstveni "realizmu" koji zrači iz ovoga filma. Da bi pojačao taj dojam realnosti, autor se koristi i drugim elementima gramatike filmskoga jezika unutar kadra, na primjer planom. Krupnom i srednjem planu odgovara dojam sadašnjosti. Ovi planovi pojačavaju viziju stvarnosti, daju iluziju o trajanju zbivanja tu ispred nas. Upravo ova dva plana dominiraju u svim scenama i kadrovima-sekvencama "Filma o kruškama". Blagi donji kut to još pojačava. Zato je "Film o kruškama" naglašeno realističan, što gledatelju stvara dojam kao da i sam upravo sudjeluje u svemu što se događa.

Nakon odtamnjenja film počinje upravo **scenom** na koju se nastavlja **kadar-sekvencu**.

Scena

1.-3. kadar

Film počinje krajolikom. U prva tri kadra uobičajene dužine, koji čine prvu scenu (niz povezanih kadrova koji imaju kontinuitet), berač bere kruške.

Samostalni kadar-sekvenca

4. kadar

Kratka slika, samostalni kadar-sekvenca, koja se bez posebne filmske interpunkcije umeće između dva samostalna odsječka: scene i sekvence. Padanje kruške u sijeno (sadržaj 4. kadra) samostalna je i zaokružena radnja koja nije jasno povezana s prethodnom scenom (branje krušaka) jer nedostaje glavni sudionik – berač. Mijenja se fokus zanimanja, koji pri dekodiranju zahtijeva preorijentaciju u svijesti što će, može se pretpostaviti, određenim dobnim skupinama predstavljati problem.

Druga dva samostalna odsječka **sekvenca po epizodama** i **naizmjenična sintagma**, koji su i znatno manje zastupljeni u filmu, pripadaju skupini sintagmatskih tipova kojima se autori rjeđe koriste i mnogo su suptilniji. Njihovo potpuno dekodiranje je složenije i zahtijeva od gledatelja više znanja i truda.

Sekvenca po epizodama

5.-7. kadar

Sekvenca počinje kadrom koji se po smislu dijegeze izravno nastavlja na treći kadar. U prvoj epizodi berač se bavi kruškama na zemlji ispod ljestvi. U drugoj se priprema nastaviti posao (ustaje, čisti odijelo...) i vraća se na drvo. U trećoj epizodi nailazi čovjek koji vodi crnu kozu, prolazi pokraj košare s kruškama i s mukom odvlači kozu od krušaka.

U opredjeljivanju za tip sekvence postojala je dvojba radi li se o *sekvenci s nedijegetičkim insertom* ili *sekvenci po epizodama*. Sva tri kadra mogla su se protumačiti čak i kao *scene s neijegetičkim insertom*.

Imajući na umu da sekvenca po epizodama predstavlja više kratkih scena koje se kronološki nastavljaju jedna na drugu, s time da u svakoj postoji određen stupanja vremenskog sažimanja, u ovom slučaju sekvenca se ne detaljem bavi nego cjelinom. Epizoda s kozom anticipira buduću krađu krušaka. Budući da je nedijegetički insert podvrsta samostalnog kadra, a epizoda s kozom se proteže kroz tri kadra, ova mogućnost je isključena zbog filmskih performansi. Na jednak način je riješena dvojba između scene i sekvence, s tim što vremenska sažimanja, iako nisu izražena, postoje među navedenim trima epizodama.

Budući da je epizoda s kozom u određenom smislu izvan glavne radnje, očekuje se, kao kod 4. kadra, preorijentacija pri dekodiranju. Predstavljat će zahtjevniji zadatak nižim dobnim skupinama jer se sudionici ove epizode više ne pojavljuju u nastavku priče. Ekstrakinematografski kod (koza crne boje) dodatno će utjecati na otežano dekodiranje ove epizode.

Budući da je filmsko vrijeme u "Filmu o kruškama" približno dijegetickom, i u ovoj sekvenci po epizodama i nije moglo biti mnogo sažimanja između pojedinih "epizoda". Simbolička upotreba vremena u ovom slučaju gotovo se i gubi.

Njezina unutrašnja organizacija na osi vremena ipak je složena. Ubačen događaj koji slika komparativne vrijednosti, predstavlja sadržaj izvan osnovne radnje. Dodatno je ova sekvenca po epizodama zakomplicirana i jedinicama gramatike filmskog jezika - oštrom montažom bez interpunkcijskog znaka. Neupućenom gledatelju, na nižem stupnju kognitivnog razvoja to je već znatan problem, što potvrđuju i rezultati našeg istraživanja.

Iako je sekvenca sama po sebi predstavnik jednostavnijeg filmskog izraza, ovako dodatno opterećena jedinicama gramatike filmskog jezika dobiva specifičnu težinu.

Scena

8.-10. kadar

Jednaka je prvoj sceni – berač bere kruške. Osigurava kontinuitet vremena i radnje.

Naizmjenična sintagma

11.-18. kadar

Naizmjenično smjenjivanje kadrova berača i dječaka: prvo se dječak na biciklu približava voćnjaku, a zatim pod drvetom dok uzima (krade) jednu košaru krušaka, istodobno berač na drvetu bere kruške ništa ne primjećujući.

Ako sudionike obilježimo slovima “A” i “B”, model smjenjivanja kadrova je sljedeći: AB, A, B, B, A, B, A, B. Kod naizmjenične sintagme nije obavezno točno smjenjivanje kadrova dva paralelna niza. Uobičajena shema ABAB može biti narušena zbog, na primjer, promjene ritma, ili potrebe dijegeze (u ovome slučaju).

U ovoj prvoj naizmjeničnoj sintagmi imamo pojavu dvoplana koja film zasićuje sadržajem, a gledatelja stavlja pred složen zadatak da pokuša da se ne izgubi u mnoštvu detalja. Dvoplan sugerira i istodobno događanje dviju radnji, što znatno otežava dekodiranje. U ovoj sintagmi smjenjuju se ameriken i srednje krupni plan. Sve što je u drugom, a posebno u trećem planu (kao u kadru 14), teže se opaža, a time i dekodira, posebno likovi koji su tada gotovo uronjeni u pozadinu. Ako bi autor pretjerao s upotrebom višep plana, film bi bio potpuno nekomunikabilan.

U ovom slučaju izabran je dvoplan, jer se čitava radnja uglavnom događa na istome prostoru (u okolini drveta gdje stoji berač i bere). Ovdje je zanimljivo da se već u prvom kadru naizmjenične sintagme vide oba sudionika zapleta, s time da je dječak u trećem planu jedva primetan i tek nailazi, a berač mirno radi na drvetu. Zatim ih autor u sljedećim kadrovima razdvaja i naizmjenično prati odvojene radnje obaju likova.

Upotrebu naizmjeničnih sintagmi izgleda da je autorima nametnula sama priča u kojoj se dva odvojena niza kratkih događaja pojavljuju naizmjenično da bi nam sugerirali istodobnost njihovih zbivanja koja će u jednom trenutku kulminirati u istoj točki. Stoga ne čudi podatak da su ključni događaji “Filma o kruškama” izraženi upravo naizmjeničnom sintagmom (krađa krušaka, susret s djevojčicom te razmjena krušaka i šešira). Kroz niz kadrova koji se naizmjenično smjenjuju gledatelj se priprema za finale, napetost raste, a potpomažu ju i vješto uklopljeni planovi i kutovi.

Samostalni kadar-sekvenca

19. kadar

Subjektivni kadar-sekvenca. Košara s kruškama i put iz perspektive dječaka koji vozi bicikl. Funkcija ovog samostalnog kadra-sekvenca jest povezati dvije veoma zamršene kinematografske jedinice – naizmjenične sintagme. Subjektivni kadar za mlađu dob može predstavljati teškoću jer je potrebno da dekodiraju ne samo sadržaj nego i promjenu perspektive.

Dosadašnjih 18 kadrova bili su pogled kamere, a ovaj 19. predstavlja pogled dječaka, odnosno samoga gledatelja na mjesto radnje. Istodobno taj kadar sugerira protok vremena i promjenu mjesta radnje.

Naizmjenična sintagma

20.-24. kadar

Naizmjenično smjenjivanje kadrova prati dječaka koji vozi bicikl s košarom punom krušaka i djevojčicu, također na biciklu, koja mu se približava iz suprotnog smjera. U 24. kadru oni se mimoilaze.

Model ove naizmjenične sintagme jest: A, B, A, AB, AB. Naizmjeničnost se očituje na dvije razine: (i) na razini kadrova (prva 3 kadra); (ii) unutar istog kadra (posljednja dva kadra).

(i) U prva tri kadra naizmjenične sintagme najavljuje se događaj iz

(ii) 23. kadra i kulminacija 24. kadra, koji se završava padom dječakova šešira, njegovim okretanjem za djevojčicom s kojom se upravo mimoišao, što će prouzročiti dramatičan događaj obrađen u sljedećem kadru-sekvenci.

U ovoj drugoj naizmjeničnoj sintagmi (susret) autor promjenom plana stvara dojam iščekivanja. Počinje amerikenom, pa prelazi na srednji, dolazi do krupnog, tada naglo mijenja gradaciju i u totalu daje dva bicikla, koji voze jedan prema drugom, da bi se susreli u krupnom planu. Ovi skokovi s krupnog plana na total i obrnuto mogu dvostruko djelovati na gledatelje: ili naglošću dovode do nekomunikabilnosti (cijela sintagma izostavlja se poslije u prepričavanju, što se često događalo u skupinama mlađe dobi) ili da potakne gledatelja na jače uživljanje u događaju i time ostvari komunikabilnost te provocira na stvaranje osobnog stajališta o događaju (što su činili stariji ispitanici).

Zajedničko u oba slučaja jest da nagli prijelazi djeluju kao “okidači” i da stimuliraju gledatelja.

Scena

25.-26. kadar

“Likovi” iz ovog odsječka su kamen, kotač bicikla i rasute kruške - sve dano u krupnom planu. Krupni plan “sugerira” primateljima da je udarc “kotača” u “kamen” uzrok sljedećeg događaja - pad dječaka s bicikla koji u filmu nije eksplicitno prikazan, nego ga je potrebno dekodirati na osnovi nekoliko različitih elemenata. Za djecu mlađe dobi to može predstavljati teškoću u dekodiranju.

Samostalni kadar-sekvenca

27. kadar

Ovaj kadar-sekvenca posljedica je sugeriranog uzroka u prethodnoj sceni. U njemu glavni lik - biciklist - čisti prašinu s koljena i osvrće se da bi shvatio što mu se dogodilo.

Scena

28.-31. kadara

U kadru 28. gledatelji se susreću s novim likovima koji su najavljeni na kraju 27. kadra lupkanjem ping-pong loptice o reket. Koliko vremena je proteklo između 27. i 28. kadra, ne zna se. U ovoj sceni zaokružena je priča o tome kako tri dječaka pomažu biciklistu da se podigne, skupljaju mu rasute kruške s puta i vraćaju mu šešir koji se otkotrljao pri padu.

Naizmjenična sintagma

32.-38. kadar

Sadržaj ove sintagme je naizmjenično praćenje biciklista, koji je otišao na svoju stranu i trojice dječaka koji su se uputili na suprotnu stranu, nakon što su biciklist i jedan od trojice dječaka razmijenili šešir za kruške. Model naizmjeničnih sinkronih radnji sudionika priče jest: A, B, A, B, BA, B, B.

U sve tri naizmjenične sintagme autor eksperimentalnog "Filma o kruškama" postupa na jednak način: prvo u nekoliko kadrova naizmjenično prati likove, zatim ih u jednom kadru sastavi i obično tada nastupa kulminacija da bi ih u posljednjem ili u nekoliko posljednjih kadrova razrješenja zapleta opet razdvojio. Autor se opredijelio za nejednake nizove u naizmjeničnim sintagmama, čime je dobio na ritmu filma, ali također da bi istodobno otežao dekodiranje priče.

Ova treća naizmjenična sintagma, (razmjena šešira i krušaka) počinje smireno u srednjem planu i polako prelazi u krupni da bi tu "skočio" u total, gdje se uglavnom sve i događa, prema ustaljenoj shemi i to tijekom četiri kadra. Na kraju, u posljednjem kadru, ova sintagma naglo prelazi u krupni plan, u kojem se vide samo ruke dječaka, koji prijateljima dijeli kruške, nakon čega se polako nameće srednji plan. Nije zato neobičan podatak da svi ispitanici koji spominju ovu sintagmu, inzistiraju na podjeli krušaka.

Kutovi u svim navedenim sintagmama su blagi donji i normalni, što gledatelju ostavlja dojam stvarnosti te ga ne opterećuje da traži ključ za dekodiranje još jedne jedinice gramatike filmskog jezika - koda kuta koji u određenim uvjetima može postati ozbiljna teškoća.

Samostalni kadar- sekvenca

39. kadar

U ovom *samostalnom kadru-sekvenci* mijenjaju se mjesto, vrijeme i liku odnosu prema prethodnoj *naizmjeničnoj sintagmi*. Vidi se berač, ponovno nakon 21. kadra i četiri veoma značajna događaja (krađa krušaka, susret s djevojčicom, pad te razmjena krušaka i šešira) kako silazi s ljestvi i slaže kruške u košaru. Pritom uočava da jedna košara nedostaje i na kraju tog kadra zvuk ping-pong loptice najavljuje dolazak trojice dječaka. Potrebno je da se gledatelji posve preusmjere, zapravo da promijene predmet zanimanja kako bi mogli dekodirati poantu filma u sljedećoj, posljednjoj *sceni*. Taj, 39. kadar je dug i sadržajan te ostavlja dovoljno vremena da se recipijenti pripreme za kraj.

Scena

40.-42. kadar

Posljednja scena je poanta filma. Jedinstvo likova, vremena i mjesta u kronološkom kontinuitetu potpuno su zadovoljeni.

Naílaze dječaci jedući kruške, berač ih začuđeno gleda. Otkuda im njegove nestale kruške ostaje neriješeno.

Film se završava zatamnjem kao što i počinje odtamnjem tipičnim znakovima interpunkcije u filmskom jeziku.

Rezultati istraživanja

U raspoloživoj empirijskoj građi promatrana su dva problema:

- a) utjecaj kognitivnog razvoja na dekodiranje filma;
- b) utjecaj ekstrakinematografskog na dekodiranje filma.

Uspješnost dekodiranja samostalnih odsjecaka "Filma o kruškama" uvjetuje dob gledatelja

Promatrat ćemo sljedeće samostalne odsječke: a) scenu (5); b) kadar-sekvencu (4); c) naizmjeničnu sintagmu (3) i d) sekvencu po epizodama (1).

Scena

Eksperimentalni rezultati pokazali su da je za polovicu naših ispitanika (svih dobnih skupina) scena bila komunikabilna (57,47%). Uzrok je i u samoj filmskoj priči. Ključni događaji su kodirani baš u sceni i naizmjeničnoj sintagmi, pa su djeca, da bi shvatila priču, bila prisiljena potražiti ključ za dekodiranje tih dvaju sintagmatskih tipova. Istodobno scena nije vremenski markirana, što olakšava njezino dekodiranje. Kodovi

plana i kuta upozorili su na problem decentracije, s kojim su se susrela mlađa djeca.

Prva scena sadržava kontekstualne informacije uvoda u cijelu filmsku priču.

Za **trogodišnjake** koji se još nisu oslobodili egocentrizma, prostorni plan oplodjen kinematografskim jezikom (mijenjaju se planovi) predstavlja poteškoću. Naime, u njihovim pričama dosljedno nema podataka okruženja (setting = kontekstualne informacije). Uspješno dekodiraju tek radnju (branje krušaka), i to samo devetero djece.

Naši podaci slažu se s onima koji su dobiveni u istraživanjima s japanskim ispitanicima (Clansy). Svi stariji ispitanici počinjali su svoju priču okruženjem, ali nijedno dijete (u dobi 3;0). Clansy navodi da su u svojim istraživanjima do istog rezultata došli i Watson i Kernan (1977). Ni vješto odabrani kodovi kinematografskog jezika u toj dobi ne pridonose da prva scena ispuni svoju funkciju - obavijesti gledatelja o vremenu i mjestu zbivanja. Kontekstualnu informaciju tek **četnaestogodišnjaci** prvi dekodiraju te u priču uvode informacije okruženja prije nego što će početi prepričavati mizanscenu prve scene⁷:

- S-1/14 2. pa -- na filmu se prvo vidi *tipično seosko ozračje*
 3. *čuju se pijetli*

Treća scena u ovom filmu predstavlja ključni događaj: krupni plan, poznata situacija iz osobnog iskustva (kotač bicikla udara u kamen)⁸, pridonijeli su, za ovu i sve dobne skupine do 11 godina, visok postotak dekodiranosti - 44%. Neka mlađa djeca cijelu priču temelje samo na ovoj sceni, ili se u prepričavanju više puta vraćaju na nju:

⁷ Prvi stupac daje obavijest o rednom broju subjekta/ispitanika unutar dobne skupine i o njihovoj dobi (npr. S-3/7 = subjekt broj tri sedmogodišnjak); drugi stupac je informacija o rednom broju klauze u naraciji, a u trećem j stupcu je fonetski transkript klauze.

⁸ U ovoj sceni je zanimljivo upotrebljena **sinegdoha** (Definicija predmeta ili događaja prikazivanjem istog predmeta ili događaja metodom deo umesto celine."J. Plaževski, 1972,17).

U kadru 25. vidi se u krupnom planu kamen i dio kotača koji udara o kamen i kruške kako padaju. U sljedećem kadru vide se rasute kruške, a tek u 27 kadru-sekvenci dječak sjedi na zemlji i čisti se. Pad jasno nigdje nije prikazan, a djeca čak i na ovom stupnju kognitivnog razvoja uspjela su, bez nedvojbena, dekodirati poruku .

- S-7/3 10. onako se *udario na jedan kamen*
11. i onako, on, on, je se, on je *se udario na jedan kamen,*
12. *pa se udario na blaće*

Scena u kojoj dječaci pomažu biciklistu da skupi rasute kruške i vraćaju mu šešir koji se pri padu otkotrljao četrnaestogodišnjacima se najviše dopala. Troje od njih time i počinje prepričavati film. Jedan od njih navodi:

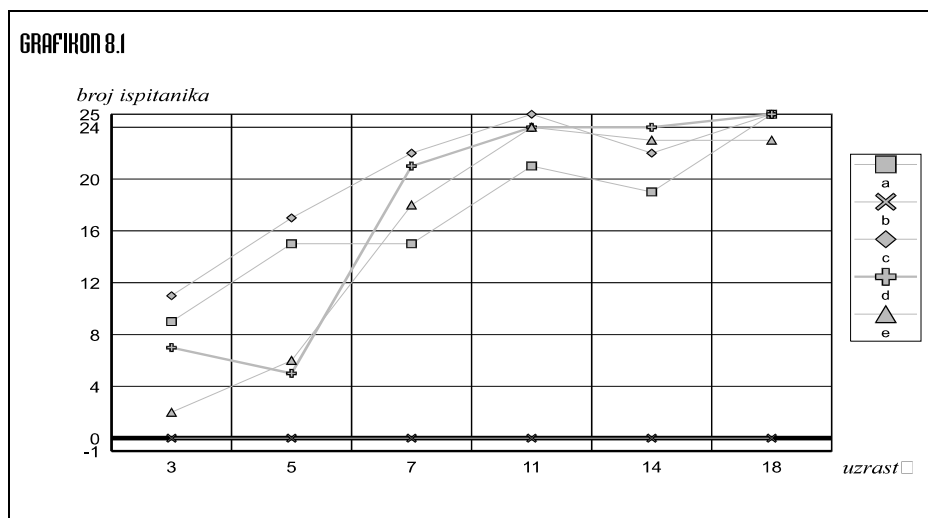
- S-16/
14 2. *Zapravo, film mi se veoma sviđa*
3. *zbog toga što je u tom filmu veoma iskazano prijateljstvo tih ---*
tih dječaka
4 *kako su oni njemu pomogli*

Ovaj primjer pokazuje kako su se četrnaestogodišnjaci uživali u scenu, posve blisku svakodnevicu te dobi. Adolescenti se vole družiti, uvijek idu u skupinama, organiziraju zajedničke “pohode”, zato su oni u svojim pričama isticali najčešće upravo tu scenu.

Posljednja scena u filmu pokazuje kako dječaci koji jedu kruške prolaze pokraj berača. Ta scena se često u prepričavanju filma inverzijom stavlja na pretposljednje mjesto, i to tako što s dobi raste broj inverzija, počevši od sedmogodišnjaka. Poruka ove scene mlađoj djeci nije jasna, a time ni poruka filma:

- S-
23/5 20. A onda su oni -- koji su -- natrpali, e onda su ----- oni
tek ---- koji su natrpali, e oni su prolazili tuda.
21. sa drš...
22. mm dalje kako ide?
23. Ovaj --- (mhm?) ta
24. Ima, samo ne mogu se sjetiti.
25. Ne mogu se sjetiti.

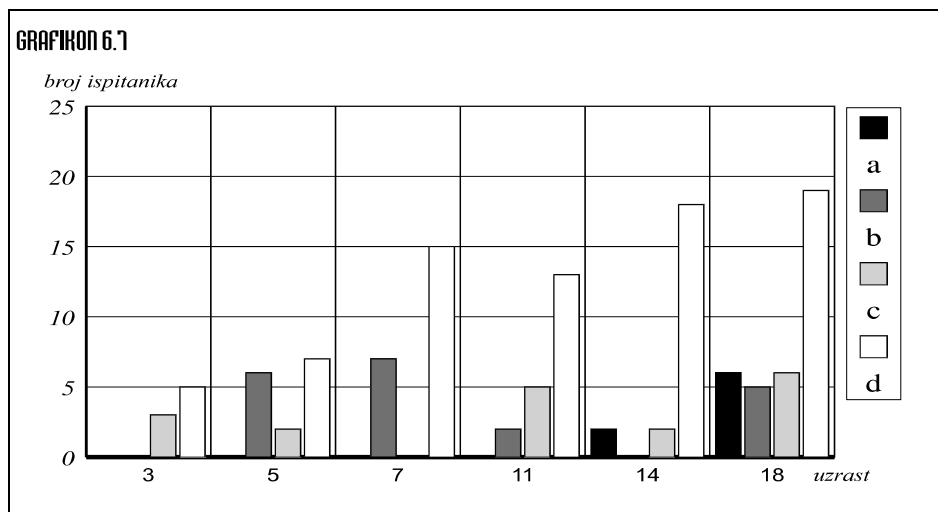
Jedanaestogodišnjaci predstavljaju dobnu prekretnicu kada je riječ o poanti filma. Gotovo svi ispitanici te dobi dekodirali su ovu scenu, s time što često u priči prave inverziju i sažimanja (ne prepričavaju elemente koje smatraju nevažnim, što je također uvjetovano određenom dobi).



Dekodiranje scena (a= čovjek bere kruške; b= čovjek bere kruške; c= kotač udara o kamen i kruške se rasipaju po zemlji; d= dječaci pomažu biciklistu da ustane; e= dječaci prolaze pokraj berača jedući kruške.) - po dobnim skupinama.

Samostalni kadar - sekvenca

Sve četiri samostalne kadar-sekvence dekodirali su i u svojim pričama spomenuli samo osamnaestogodišnjaci. Očekivali smo da će taj samostalni odsječak biti mnogo češći u pričama svih dobnih skupina s obzirom na njegove kinematografske karakteristike i jedinice gramatike filmskog jezika upotrijebljene kao označavajuće događaje. Uzrok tome možemo tražiti jedino u kratkoći dvaju od četiri samostalna kadra, zatim karakteristikama subjektivnog kadra i položaju tih samostalnih odsječaka u strukturi "Filma o kruškama". Njima su ili zaokruživane epizode ili su počinjale nove te su za dekodiranje bile potrebne ozbiljne preorijentacije.



Dekodiranje samostalnih kadar-sekvenci (a= padanje kruške; b =subjektivni kadar vožnje; c= dječak čisti hlače; d= berač silazi niz ljestve) - po dobnim skupinama

Naizmjenična sintagma

Trogodišnjaci nisu taj najsloženiji, sintagmatski tip u "Filmu o kruškama" dekodirali potpuno uspješno. Najčešće su (8 djece) spominjali krađu krušaka. Dekodiraju samo priču, a poruka kinematografskog koda ostaje nedešifrirana. Ne otkrivaju istodobnost radnji oba lika (dječak/berač), što je poanta naizmjenične sintagme. Oni dosljedno berača ne spominju, prate radnju samo dječaka. Trogodišnjaci još nisu ovladali kategorijama prostora i vremena, pa je za njih uočavanje "istodobnosti" u filmskoj priči nepremostiva teškoća.

Petogodišnjacima je također naizmjenična sintagma ostala nekomunika-bilna. Na dijegetičkoj razini prvu naizmjeničnu sintagmu dekodiro je 21 petogodišnjak, ali sa stanovišta koda kinematografskog jezika usporednost radnji samo 1:

- S-8
3. Onaj *čovjek* -- *kad je brao* kruške --
 4. ono *dijete* je *došlo* biciklom
 5. i *uzelo* je jednu košaru -- kr-- punu krušaka

Ostali su jednosmjerno pratili samo radnju dječaka, i to s dosta teškoća, na koje nas upućuju stanke, pogrešni počeci, uzdasi:

- S-19 6. i dečko je uzo
 7. -- sipao u drugu ---- e ----- drugu ----- e ----- u u drugu
 8. ondak je e otišo.

Druga i treća naizmjenična sintagma (susret s djevojčicom) predstavljala je za mlađe dobne skupine još veći problem, tek su **jedanaestogodišnjaci** uglavnom uspjeli dekodirati sve naizmjenične sintagme i shvatiti (većina) poantu istodobnosti koju na razini prirodnog jezika najčešće iskazuju vremenskim prilogom *dok*.

Vremensku dimenziju naizmjeničnih sintagmi nisu dosljedno dekodirali čak ni **četnaestogodišnjaci**, iako se to od te dobi očekuje.

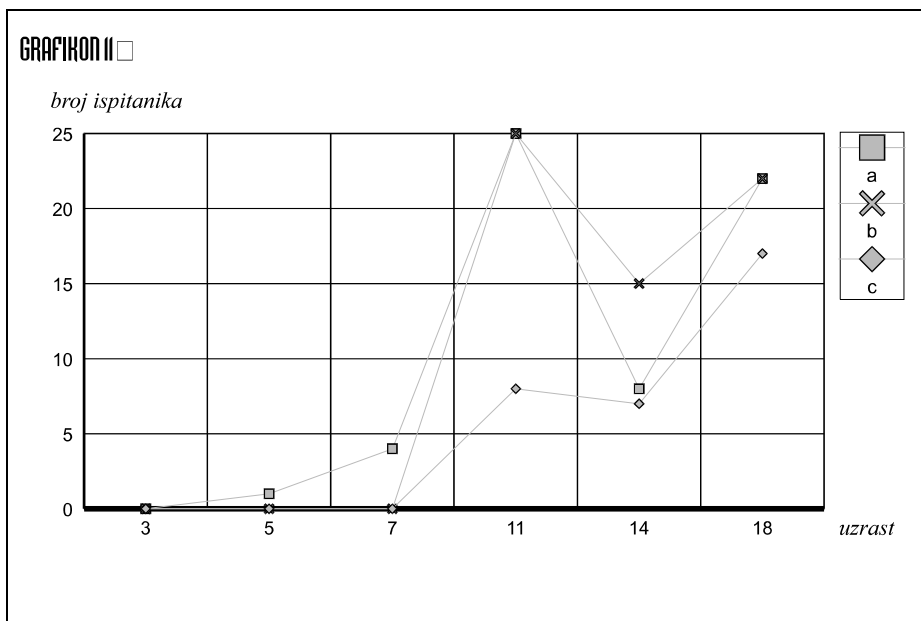
Osamnaestogodišnjaci su bili najuspješniji, ali su vjerojatno zbog dijegeze, prvu naizmjeničnu sintagmu najopširnije opisivali, a posljednju posve šturo, s time da su neki od ispitanika čak pogrešno dekodirali usporednost radnji. Ipak toj dobnoj skupini je naizmjenična sintagma u svim značenjskim slojevima .

U "Filmu o kruškama" likovi su muškarci, osim jedne djevojčice, koja se pojavljuje upravo u naizmjeničnoj sintagmi. Budući da je jedan od rezultata ovog istraživanja i to da su elementi ekstrakinematografskog, koji čine bitnu komponentu dijegeze, znatno utjecali na uspješnost dekodiranja filma, promatran je utjecaj spola kao ograničavajućeg/potičućeg elementa. U različitoj sobi prema njoj se različito odnose dječaci, a različito djevojčice, i to posebno četrnaestogodišnjaci.. Djeca te dobi su se (Bećar,1983) identificirala s likovima iz filma. Djevojčice su junakinju filma doživjele kao suparnicu u svojem odnosu simpatije prema dječaku i zato je ne spominju u priči. Istodobno svi je dječaci spominju i o njoj govore **"jedna djevojčica"**, što pokazuje da im je ona bila važna. Mucanje, stanke, oklijevanja, brzanja pred izgovaranje riječi **djevojčica**. "Sve to pokazuje da se oni istodobno ustručavaju i da u toj pubertetskoj dobi još uvijek imaju neke tabu - riječi i teme, dakle one o kojima se suzdržavaju javno govoriti." (D. Bećar, 1983, 41)

S dobi se povećava i broj spominjanja djevojčice u priči. Djeca mlađe dobi indiferentna su prema spolu, dok stariji u svojim tumačenjima

događaja izražavaju stajalište o djevojčici. Osim jednog trogodišnjaka, koji primjećuje:

- S-3 20. I onda su oni*nisu se poljubili*
3 godine
21. *zato što što im nije to bilo ljubavstvo.*



Dekodiranje naporednosti, istodobnosti paralelnih radnji u naizmjeničnim sintagmama prema dobnim skupinama.

Sekvenca po epizodama

Za taj sintagmatski tip je zanimljivo da nagli skok učestalosti spominjanja sekvence počinje sa četrnaestogodišnjacima, a ne jedanaestogodišnjacima, što je do sada bio slučaj. Navedeni podatak pokazuje da je taj sintagmatski tip mlađoj djeci ipak stvarao ozbiljne teškoće.

Trogodišnjaci. Ovaj sintagmatski tip je bio previše kompliciran za najmlađe ispitanike. U jednom samostalnom odsječku autor prikazuje više događaja od kojih svaki ima svoje dijegetičko i filmsko trajanje (uglavnom se ne podudaraju) i zajednički čine zbivanje cijele sekvence: silazak berača, brisanje kruške, pražnjenje košare i vraćanje na drvo; prolazi čovjeka s kozom i njihov odnos prema kruškama.

Cijeli taj sintagmatski tip dan je u dvoplanu, i to u stalnom preplitanju: ono što je bilo u prednjem planu prelazi u drugi i obratno, ovisno o tome čemu redatelj u određenom trenutku daje prednost.

Trogodišnjacima je taj samostalni odsječak ostao potpuno nekomunikabilan.

Petogodišnjaci su za svoju dob zadatak riješili dobro.

Tu sekvencu spominje šestoro djece, od kojih troje spominje epizodu s kozom. Teškoće su uočljive:

- S-5/5 3. *I I onda su I onda je onaj čika sa ---- I sa --- sa -- tim došao*
(tiho i duga stanka)
4. da smislim
5. da smislim (još tiše i ubrzano)

Dijete nije uspjelo "*da smisli*" o kojoj se životinji radi i zašto je ona na "Filmu o kruškama" uopće prikazana. No, njegov je vršnjak taj zadatak odlično obavio (citirat ćemo samo poantu):

- S-16/5 8. *nije ih htio uzeti .*

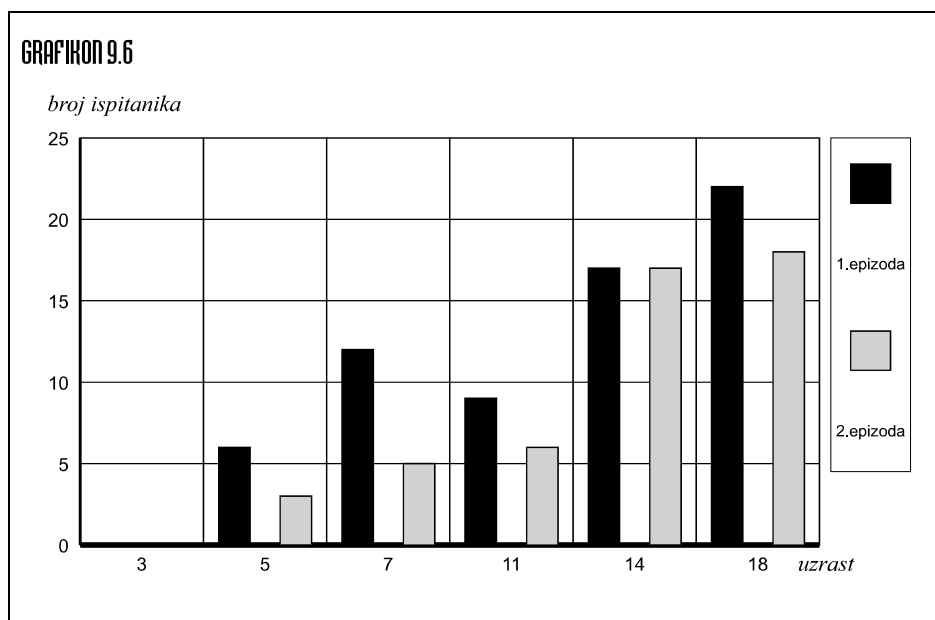
Primjer pokazuje da i djeca te dobi mogu pravilno dekodirati tako zamršenu sintagmu. Mora se priznati da su to pojedinačni i rijetki slučajevi.

Sedmogodišnjaci su se mnogo uspješniji pokazali u susretu sa sintagmatskim tipom za koji je trebalo dosta vještine u preorijentaciji i nalaženju ključa za kinematografski kod višeplana, kompliciranim rezom na pokret i promjenom plana. Ovu sekvencu spomenulo je 12 sedmogodišnjaka, od kojih 7 samo epizodu s beračem. Sedmogodišnjaci su imali teškoća i s nazivom životinje, pa im je i to vjerojatno odvlačilo pozornost od biti događaja.

Jedanaestogodišnjaci spominju tu sekvencu manje nego prethodna skupina, ali njih samo troje ostaje kod prvog događaja, ostali se usmjeravaju na drugi i pokušavaju tumačiti cijeli događaj. To znači da su uspjeli, barem jedna trećina njih, svladati taj sintagmatski tip.

Četrnaestogodišnjaci - više od polovice (15) - spomenuli su taj sintagmatski tip, i to uz pokušaj razrješenja situacije. Zanimljivo je da su i djeca te dobi griješila u imenu životinje.

Kod **osamnaestogodišnjaka** rezultat je sličan (22 spominju sekvencu, od toga 4 samo prvi događaj), s tim što nekoliko njih mijenja redoslijed događaja. Vjerojatno zato što im je čovjek s kozom bio važniji od silaženja berača s ljestvi, pa su mu dali prednost.



Dekodiranje sekvence po epizodama (1.epizoda = berač u poslu; 2. epizoda = prolazi čovjek s kozom) -po dobi.

Kadar autora

Od jedinica gramatike filmskog jezika u ovom empirijskom istraživanju promatran je **kadar autora**.

Rekvizit u krupnom planu dobiva značenje simbola. On zahtijeva određenu "mentalnu prilagodbu", i upućuje gledatelja na "sada-filma" (Peterlić, 1976), stoga u starijim dobnim skupinama u našem istraživanju i imamo pojavu da ispitanici iz **perfekta** prelaze u **prezent** kada pripovijedaju o kadrovima u krupnom planu. Takvih kadrova u "Filmu o kruškama" ima 16 (38,09 %), od toga njih 10 prikazuje kruške (branje, padanje, u košarama, u ruci, razmjena), što upućuje na autorovo inzistiranje i stalno podsjećanje da je glavni lik filma **kruška**. Ključne podatke i događaje on također iznosi u krupnom planu.

Starija djeca su svjesna krupnog plana kao jedinice kinematografskog jezika i ona to u svojem pripovijedanju iznose:

- | | | |
|-------------------|----|--|
| S-10
18 godina | 3. | i kamera prilazi bliže |
| | 4. | u podnožju drveta su tri košare |
| S-13
18 godina | 3. | poslije se slika sve više i više uvećava |
| | 4. | tako da se vidjelo |
| | 5. | --- d-da od tih tri troj triju košara jedna je puna |

Krupni plan kamena i kotača bicikla u 25. kadru pridonio je da "kamen" u svojim pričama spominje 101 dijete od njih 150 (dakle, 2/3 djece), i napominju da je on neposredno prouzročio pad (podsjetimo da određen broj, osim kamena, krivi i djevojčicu, o čemu smo već govorili):

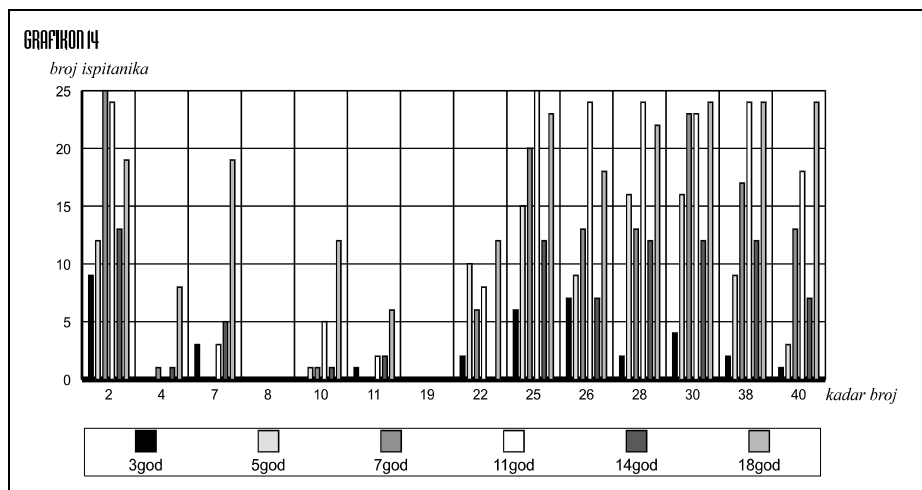
- | | | |
|-------------------|-----|--|
| S-14
11 godina | 28. | i --- međutim jedan kamen veliki --- kotač mu je --- z..udario je --- kotač u kamen |
|-------------------|-----|--|

Ovaj primjer pokazuje koliko je snažno sugestivan krupni plan. Četrnaestogodišnjak je doslovno ispričao **što je vidio** i ne dekodirajući sinegdohu odmah, nego tek na kraju (29. *i on se izvrmuo*). Očekivalo bi se sažimanje (izostavljanje događaja – uočavanje činjenice pada), ali ga nema – krupni plan je bio iznimno sugestivan.

Jednako je sugestivan za djecu bio krupni plan beračeva lica, pojačan dugim kadrom-sekvencom. "Ljudsko lice pokrenuto osjećajima – to može pokazati samo film. (...) Umjetnost po svojoj prirodi teži istini, a povećano ljudsko lice upravo je ono ogledalo koje odražava najistinitije misli i reakcije." (J. Plaževski, 1971, 50-51) Taj kadar-sekvencu djeca najčešće tumače (njih 50 %) i interpretiraju kao da su osobno doživjela događaj.

- | | |
|-------------------|------------------------------------|
| S-16
3 godine | 13. ooonda se čika naljutio |
| | 14. i ništa nije istuk'o |
| S-14
7 godina | 17. a onaj čovjek je gledao |
| | 18. pa je mislio |
| | 19. da su oni uzeli kruške. |
| S-11
14 godina | 44. i on gleda za njima |
| | 45. nešto mu je čudno |
| | 46. on misli |
| | 47. da su oni to uzeli |

Iz navedenih primjera vidi se koliko je krupni plan lica inspirativan za djecu svih dobnih skupina.



Djeca su isticala događaje u kojima je označavajući **krupni plan**. Na taj način su i nesvjesno slijedila autorovu namjeru da elemente označene krupnim planom nametne gledatelju kao relevantne za dekodiranje filmske priče. Pojedinci, posebno oni stariji, bili su svjesni primjene neuobičajene tehnike (krupni plan). To su u svojem prepričavanju radnje i spomenuli. Tako se ostvarila ona fina komunikacija između autora i publike. Komunikacija koje vjerojatno, sjetimo se tvrdnje profesora Tome Đorđevića, ni sami nisu svjesni.

Zaključak

Naši rezultati su pokazali da su djeca, kada je riječ o samostalnim odsječcima Mezove velike sintagmatike slike, najbolje komunicirala sa scenama i naizmjeničnim sintagmama. Taj rezultat nije očekivan, jer je naizmjenična sintagma samostalni odsječak koji pred gledatelja stavlja ozbiljniji zadatak dekodiranja istodobnosti dviju radnji u naizmjeničnom prikazivanju njihovih sudionika.

Međutim, budući da su ključni događaji u "Filmu o kruškama" kodirani upravo u ta dva sintagmatska tipa, djeca su bila "prisiljena" potražiti ključ za njihovo dešifriranje. Na nesigurnost i oklijevanja koja su

pritom izazvale mnoge preorijentacije - nužne da se ti problemi riješe - upućuju mnoge stanke, i pune i prazne, pogrešni počeci i mucanja.

U sceni se nije postavio problem vremena, jer je filmsko i dijegetičko vrijeme identično, ali kodovi plana i kuta snimanja donijeli su problem decentracije s kojim su se susreli najmlađi. Zato je dekodiranost bila 57,47 %.

Naizmjenična sintagma je razdvojila filmsko i dijegetičko vrijeme i time omogućila samo starijoj djeci, koja su svjesna pojma vremena, da dokuče bit naizmjeničnog predstavljanja radnji. Za ostale vrijeme dano kao simbol, a ne znak, ostalo je nedekodirano, a time je i naizmjenična sintagma ostala nekomunikabilna.

Samostalni kadar-sekvenca, kako se očekivalo, trebao je biti komunikabilan za sve dobne skupine. Manje zbog kinematografskih osobina, a više zbog događaja koji opisuje. Pravilno je dekodiralo sva četiri samostalna kadra-sekvence ukupno 21,33 % djece u usporedbi sa 74,44 % onih koji su uspješno svladali naizmjenične sintagme. Takvom rezultatu sigurno su pridonijeli kulturni i ekstrakinematografski kodovi.

Sekvencu po epizodama dekodiralo je i u kodove verbalnog jezika pretočilo 50,67 % djece svih dobnih skupina, s time da njih 10,67 % nije spomenulo epizodu s kozom. To znači da nisu potpuno svladali taj sintagmatski tip, prije svega zbog složenosti upotrijebljenih jedinica gramatike filmskog jezika.

Već tijekom analize sintagmatskih tipova uočena je važnost ekstrakinematografskog i u sklopu toga posebno kulturnog koda. Svi, i oni od 3 i oni od 18 godina, uočavali su samo predmete materijalne kulture kao obilježje koje se ne uklapa u njihov kulturni kod. Imali su poteškoće u dekodiranju i uglavnom su primijenili strategiju nespominjanja predmeta za koje nisu imali informaciju u svojem kulturnom kodu. Nasuprot njima, skupina studenata upravo je inzistirala na različitom tipu ponašanja kao kulturnom obilježju i imala je potrebu to svoje zapažanje objasniti.

Budući da nisu imali iskustvo o nužnosti rasne i nacionalne diferencijacije, nisu osjećali potrebu odrediti nacionalnu i rasnu pripadnost sudionika filma, kao što su to imali na primjer američki ispitanici koji su uz dječake i djevojčicu često stavljali oznaku "bijelci", a uz berača "Meksikanac". To je izravna posljedica različitog kulturnog koda.

U odnosu prema spolu mlađa djeca su bila indiferentna. Stariji, posebno oni u pubertetu, četvrtu epizodu (susret s djevojčicom) dekodirali

su opterećeni odnosom spolova u tom osjetljivom životnom razdoblju i uglavnom su djevojčicu krivili za pad dječaka.

O ekstrakinematografskom i kulturnom obilježju umnogome ovisi intelektualno-logička obrada filma nakon njegove percepcije. S dobi ona se pojačava jer školovanje i odrastanje u određenoj sredini nameću stereotipe i kulturne kodove.

Socijalizujući učinci filma koreliraju i sa selektivnim procesima gledatelja, ali i s ukupnom izloženosti filmu u suradnji s ostalim medijima. Na mikropplanu, kakvo je ovo istraživanje, pokazuje se posredno socijalizujući učinak, i to prvenstveno kroz odnos gledatelja prema filmskoj priči.

"U kinematografiji vlada pogrešno mišljenje da svaki odrasli gledatelj mora razumjeti svaki film koji mu se pokaže, a kad ga shvati, da reagira prema intencijama stvaraoca. Nema veće pogreške od takvog mišljenja. Neuspjeh među masovnim potrošačima više neospornih remek-djela kinematografije nijezrokovan time što gledatelj smatra da je film dosadan (što voli sam reći) nego time što taj gledatelj nije razumio film (a stidi se ili ne želi to priznati). Film treba učiti - eto što treba doprijeti do svijesti gledatelja koji želi da se osjeti potpuno zadovoljnim svojim odlascima u kino. Mnogi koji smatraju da su film već naučili, ne mogu niti pretpostaviti da još nisu izašli iz pripremnog razreda." (J. Plaževski, 1971., str. 33.)

Izabrana literatura

BEĆAR, D. (1983), Narativi četrnaestogodišnjaka, "Prilozi proučavanju jezika", Novi Sad, knj. 18, str. 33-68.

CHAFE, W.L. (1980) The pear stories:cognitive, cultural and linguistic aspects of narative production, Ablex Publishing Corporation, Norwood.

CHAFE, W.L. (1980), The development of consiousness in the production of a narrative, W:L: Chafe (ed.), The pear stories:cognitive,cultural and linguistic aspects of narrative production, Ablex Publishing Corporation, Norwood.

CHAFE, W.L. (1980) Some reasons for hesitating, H.W. Dechert and M. Raupach (eds.), Temporal variables in speech, Mouton, The Hague.

CLANSY, P.M. (1980), Referential choice in English and Japanese narrative discourse, W.L. Chafe (ed.), *The pear stories*, Ablex, Norwood, str. 127-202.

ĐORĐEVIĆ, T. (1977), TV spektakl i njegove funkcije, RTV teorija i praksa, broj 7.

ĐORĐEVIĆ, T. (1979), Teorija informacija, Teorija masovnih komunikacija, Partizanska knjiga Ljubljana.

EJZENŠTEJN, S. (1978), Montaža atrakcija, "Teorija filma" priredio D. Stojanović, Nolit, Beograd, str. 178-180.

EJHENBAUM, B. (1971), Problematika filmske stilistike, "Filmske sveske", Beograd, god. III br. 3, str. 311-336.

EKO, U. (1973) Kultura informacija komunikacija, Nolit, Beograd.

EKO, U. (1977), Estetika i teorija informacije, Prosveta, Beograd.

KORAĆ, N. (1980) Kinematografski jezik i razvoj primanja filmske naracije, magistarski rad, Beograd, Filozofski fakultet.

KORAĆ, Ž. (1985), Razvoj psihologije opažanja, Nolit, Beograd.

KORAĆ, N. (1983), Kinematografski jezik i razvoj poimanja filmske naracije, "Filmske sveske", Beograd, XV br. 3, str. 180-199.

LANGER, S. (1967), Filozofija u novom ključu, Prosveta, Beograd.

LANGER, DŽ. (1981), Teorije psihičkog razvoja, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.

MARTINET, A. (1962), *A Functional View of Language*, London.

MEZ, K. (1970-1971), Film: govor ili jezik, "Filmske sveske", III br. 2, str. 129-185.

MEZ, K. (1970-1971), Neke bitne točke filmske semiologije, "Filmske sveske" III, br. 2, str. 186-201.

MEZ, K. (1973), Ogledi o značenju filma I, Institut za film, Beograd.

MEZ, K. (1975), Jezik i kinematografski medijum, Institut za film, Beograd.

MEZ, K. (1978), Ogledi o značenju filma II, Institut za film, Beograd.

MEZ, K. (1978), Strast opažanja, "Teorija filma"-priredio D. Stojanović, Nolit, Beograd.

- MILO, D. (1986), The culinary character of cinematic language, "Semiotica", v. 58-1/2, str. 83-97.
- PAZOLINI, P.P. (1978), Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti, "Teorija filma"-priredio D: Stojanović, Nolit, Beograd, str. 448-459.
- PETERLIĆ, A. (1976), Pojam i struktura filmskog vremena, Školska knjiga, Zagreb.
- PIAGET, J. (1977), Psihologija inteligencije, Nolit, Beograd.
- PLAŽEVSKI, J. (1971), Jezik filma I, Institut za film, Beograd.
- PLAŽEVSKI, J. (1972), Jezik filma II, Institut za film, Beograd.
- SAVIĆ, S. (1992), Osobine viceva koje pričaju djeca: doprinos istraživanju dječjeg folklora, Folklor u Vojvodini, knjiga 6, 46-55.
- SAVIĆ, S. (1985), Narativi kod dece, Institut za južnoslovenske jezike Filozofski Fakultet u Novom Sadu, Novi Sad.
- SAVIĆ, S i ŽIBREG, I. (1982), Neki aspekti oslovljavanja u govoru djece predškolske dobi, "Prilozi proučavanju jezika", Novi Sad, knjiga 18, str. 5-26.
- Savremeni socijalni film, (1975) simpozijum "Vidici", Beograd.
- SURIO, E. (1970), Osnovne osobine filmskog svijeta, "Filmske sveske", Beograd, god. III, br. 1, str. 38-52.
- SURIO, E. (1970-1971), Sukcesivnost i simultanost u filmu, "Filmske sveske", Beograd, god. III br. 2, str. 245-254.
- ŠUŠNJIĆ, Đ. (1976), Ribari ljudskih duša, Mladost, Beograd.
- WEEKS, L.A. (1979), Play it again, Sam: Children's understandings of television, University of Kansas.
- ZAZO, R. i B. (1983), Jedno iskustvo sarazumijevanjem filma, "Filmske sveske", Beograd, god. XV br. 3, str. 230-245.
- ZAZO, B. (1983), Analiza teškoća na koje nailaze djeca pri prepričavanju filmske sekvence, "Filmske sveske", Beograd, god. XV, br. 3, str. 220-229.
- ZVEGINCEV, V.A. (1969), Jezik i govor u njihovim međusobnim odnosima, "Delo", Beograd, god. XV br. 7, str. 840-847.

