
Dr IVO PONDELIČEK

MASOVNA KULTURA, FILM I FILMSKI GLEDALAC

Revolucija sredstava informisanja, koja su u stanju da šire rezultate ljudske misli i prenose ih iz jednog dela sveta u drugi, izvukla je izolovane i zatvorene etničke kulture iz njihove geografske, socijalne i kulturne izolacije. Deviza »kultura je nadnacionalna« našla je upravo sada svoju potvrdu u takozvanoj masovnoj kulturi. Danas je očigledno da sredstva masovnog informisanja kao proizvod industrijskog društva, za razliku od masovnih informacija u ranijim vremenima (među koje možemo svrstati i crkvene rituale i mise) još više učvršćuju i na svoj način unificiraju postojeće društvo. Ova pojava učvršćivanja ili unificiranja (ukusa, interesovanja, stavova i sl.) karakteristična je, na primer, za refleksive televizijskih gledalaca, za sociološku funkciju televizije.

Isto tako i film (tačnije rečeno kinematografiju) možemo da smatramo značajnim faktorom »nadanacionalne« unifikacije koja vodi međunarodnoj kulturnoj integraciji. To je dobro poznato, jer valjda ni u jednoj drugoj oblasti import i eksport nisu tako veliki kao u kinematografiji. Ođjednom, međutim, iz ovih tvrdnji, koje se sociološki mogu potpuno potvrditi i empirički proveriti, dijalektički izrasta izvesna suprotnost, *i to u trenutku kada film počinjemo da vrednujemo kao umetnost*, kada počinjemo estetski da ga opravdavamo i proveravamo. U tom trenutku za film ne važi sociološki termin »učvršćivanja« pošto je u pitanju umetničko delo. Sa ovog aspekta film je umetnost *traženja i istraživanja*, dakle ne potvrđivanja ili učvršćivanja. Sa stanovišta fenomenologije Merlo-Pontija (Merleau-Ponty), film vodi gledaoca ka tome da doživi i oseti pojavu posredstvom odnosa prema svojoj vlastitoj svesti. To pak — ipso facto — predstavlja izvesnu slobodu odlučivanja i izbora, *aktivnost gledaoca* umesto pasivnog »učvršćivanja«. Ova formulacija mogla bi da bude fenomenološka osnova za raspravu o *zahtevima* gledalaca. No o tome kasnije. Međutim, pre toga je nužno da proširimo prethodnu misao o »suprotnosti« sociološke i estetske suštine filma. Ovu »dijalek-

tiku« možemo da prikažemo na temi: FILM UMETNOST I FILM-ZABAVA kod koje se većinom potpuno netačno i sa manihejskim nazorom (kao nekad u manihejskoj mistici) pretpostavlja na jednoj strani visok a na drugoj strani nizak nivo.

Ove predrasude nastale su, prema našem mišljenju, iz dva osnovna razloga: zbog stavova ljudi koji film stvaraju — stvaralaca, i zbog stavova ljudi koji o filmu pišu — kritičara.

1. *Stvaralaca* možda plaši masovni karakter filma, odnosno masovna publika. Plaše ga njene često standardne potrebe, ponekad diktat konvencionalnih predrasuda i mišljenja u kojima stvaralac ne može da nađe teren za svoje, često veoma važne i duboke probleme koje je hteo da izrazi. Stvaralac želi da izbegne ovaj masovni karakter moderne kulture, znači i filma, i želi da se filmom bavi isključivo kao umetnošću. Iz straha da njegovo delo ne bude masovnog standarda, stvaralac prelazi u drugu krajnost — ispunjava delo »lepotom« u smislu filmske estetike. Međutim, tada film prestaje da bude masovno komunikativan, dakle, prestaje i da zabavlja. Ovaj strah filmskog kreatora postao je verovatno njegov kompleks.

Time smo stigli do paradoksa savremenog stvaralaštva koje želi da bude umetnost i u okviru takozvane masovne kulture. Masovno interesovanje za kulturna i umetnička dela danas bi govorilo u prilog novoj renesansi, međutim ta ista kulturna i umetnička dela ne odgovaraju renesansi, bar u socijalnopsihološkom smislu.

Nije pri tome uopšte bitno da li je stvaralac bio do tančina *shvaćen*. Postoje razlozi koji nas danas navode na zaključak da ni većina u pozorištu u Epidaurusu (a ono je moglo da primi četrnaest hiljada), kao ni u elizabetanskom pozorištu, koje je okupljalo sve slojeve stanovništva, ne bi mogla da do kraja shvati Sofokla i Šekspira. Kod te većine, naime, nije bilo baš lako izazvati plemenitija osećanja i ideje. Nasuprot tome, ipak se ova većina zabavljala. Mogućno je da je i onda umetnika hvatala jeza od masovnosti publike, masovnog standarda i profaniteta, međutim, verovatno je da stvaralac u to vreme nije zbog toga patio od kompleksa.

2. Što se tiče *kritičara* koji pišu o filmu verovatno je da su i oni iskompleksirani. U recenzijama i člancima skoro svi dokazuju da je film umetnost a ne jedno od najjeftinijih sredstava zabave. U tom pogledu oni su manje-više jedinstveni. To zbog toga što je film svojevremeno sa nekoliko strana napadan kao neumetnička institucija — dok se kritičarima čini da ova borba za priznavanje filma kao umetnosti još uvek traje. Filmska kritika ne deluje kao analiza posebne vrste masovne kulture. Neguje se izričito kao filozofski dijalog sa stvaraoцем. To je, međutim, u većini slučajeva nedovoljno. U kritičkim član-

cima ispoljava se osnovno nepoznavanje rezultata estetskog i naročito sociološkog istraživanja moderne kulture i to stoga što su se navedena istraživanja sprovodila samo periferno i pre svega zbog toga što ih kritičari često ne smatraju obaveznim.

Možda bi pomoglo kada bi o filmu pisala i druga grupa eksperata, kada bi o konkretnim delima pisali ljudi koji su u stanju da obuhvate film i sa širih aspekata. Kritičari neka i dalje slobodno pišu svoje dijaloge sa stvaraocima, ali druga grupa eksperata trebalo bi da teži uspostavljanju dijaloga sa različitim socijalnim kategorijama. To bi omogućilo da se dokaže da film u ovom, otuđenom veku odgovara potrebama gledalaca i to upravo zbog svoje zabavno-rekreacione funkcije. Ovo bi se moglo potkrepiti tvrdnjom da u savremenoj masovnoj kulturi ne dolazi samo do standarizacije i konvencionalizacije već — kao i uvek kod masovne potrošnje — i do nestanka ili ublažavanja socijalnih sukoba.

Bioskop i civilizacija

Dužni smo, međutim, da uzmemo u obzir i napore stvaralaca filmova sa visokim zahtevima kao i rad izuzetnih filmskih kritičara, kao na primer Andre Bazena (André Bazin), čije zaslu-ge za nobilitaciju filmske umetnosti još uvek nisu ocenjene. Sociološka tema »Bioskop i civilizacija« ne sme da bude sredstvo kojim bi se dokazivalo da filmska dela povezuju čitav svet pomoću novostvorene i tehnički razrađene civilizacije ljudske mašte. Međutim, filmsko delo, čitava njegova umetnička struktura i čitav njegov stil, reprezentuje i kao estetski artefakt, izvesnu »civilizaciju« u smislu zbira moralnih i kulturnih, socijalnopsiholoških, materijalnih i tehničkih činilaca bilo kog društva, njegove empirije, njegovog životnog stila.

Tako je, na primer, film mladog češkog reditelja Evalda Šorma (Evald Schorm), »Povratak izgubljenog sina« na zasedanju naučnika i filmskih stvaralaca, održanom ove godine u Monte Karlu, navođen kao delo koje reprezentuje savremenu češku kinematografiju, i našu savremenu civilizaciju. Ovo duboko delo češkog reditelja u navedenom smislu »civilizacije« je izvestan odraz postojećih prilika kod nas u Čehoslovačkoj. Međutim, niz estetičara će se sigurno složiti sa nama da reč odraz ne iskazuje u potpunosti svu posebnu energiju i specifičnu grupaciju značaja koju sadrži umetničko, dakle filmsko delo. Drugim rečima, ni filmsko delo (upravo zato što je ono rekonstrukcija prvobitnog doživljaja i obnavljanje prirodnog odnosa prema svetu) ne može da bude samo »zbir reflektovanih stvari«. Ono uopšte nije bukvalno, pozitivistički shvaćena determinacija vladajućih ekonomskih i socijalnih sna-

ga društva u kome je došlo do nastanka dela. I filmsko delo živi svoj samostalni život — sa posledicama koje razaznaje pre estetika nego sociologija. Jer je ono, ništa manje i ništa više, personifikacija intelektualne i emocionalne drame čoveka — stvaraoca, u prvom redu, koji je istovremeno deo i reprezentant postojeće civilizacije. Kao što sam već naznačio, ove teze mogu doći do izražaja pre svega u filmu sa visokim aspiracijama, a naročito u autorskom filmu koji uvek i u potpunosti reprezentuje kulturnu ličnost stvaraoca. Takav je film »Povratak izgubljenog sina«, kao i mnogi drugi filmovi mladih čehoslovačkih autora.

Filmsko delo treba, dakle, shvatiti kao izvestan egzekutivni akt stvaralačkog »projekta« (bilo u smislu Sartrovog »le projet«, bilo u smislu Geleynovog (Gehlen) pojma »Vorentwurf«). Drugim rečima, treba ga pre shvatiti kao *ekspresiju* nego kao refleksiju. Pri tome stvaralačka, kreativna ličnost sineaste, jedinstvena i nezamenljiva individualnost, apsorbuje u sebi kao deo, a istovremeno i kao reprezentant izvesne civilizacije, i doživljava subjektivnog iskustva »spolja«. No li me što ih uključuje u subjektivno, kreativna ličnost se verovatno još više »problematizira«. Po analogiji *proces ovakve »problematizacije« odigrava se isto tako i u gledaocu*. Ova karakteristična crta čitave filmske svesti širi se putem *izvesnog prenošenja*. Što je neophodno stvaraocu dozvoljeno je i gledaocu.

O takozvanom gledaocu sa visokim zahtevima

Kada se neko više godina bavi psihologijom ili sociologijom filma, čini mu se da je neophodno da se pojam »filmski gledalac sa visokim zahtevima« tumači izričito i samo u određenom ironičnom kontekstu. Ili, ako ne to, onda se pri njegovoj upotrebi imaju stalno u vidu njegove semantičke, sadržajne nejasnoće i neodređenosti zbog kojih dolazi do brojnih nesporazuma. Pokazuje se, naime, da je institucionalizovani visokozahtevni gledalac¹⁾ »visokozahtevan« samo utoliko što zna napamet većinu filmografskih podataka, poznaje imena reditelja, glumaca i starova, snimatelja i producenata. To je svakako sa aspekta pamćenja i učenja pažnje vredan rezultat koji govori u prilog izvesnom nivou receptivne inteligencije, ali koji u onom bitnom, što treba da odredi sadržaj pojma, ne može da bude dovoljan.

¹⁾ Tokom poslednjih godina u CSSR je došlo do osnivanja tzv. »Bioskopa visokozahtevnh gledalaca«. Repertoar ovih bioskopa čine značajni umetnički, eksperimentalni i drugi filmovi, o čijim kvalitetima su dali svoja mišljenja stručnjaci i kritičari. Mreža ovih bioskopa uključena je u drugi distribicioni krug.

Treba upozoriti na to da je takvo filmografsko znanje bilo u stvari *jedina* signifikantna vrednost koju smo tokom dvogodišnjeg istraživanja našli kod takozvane visokozahtevne publike, to jest kod gledalaca — članova filmskih klubova.¹⁾ Činjenica da su ovi gledaoci članovi filmskih klubova bila je za nas određen objektivni pokazatelj »institucionalizovane visokozahtevnosti«. To što su oni sebe smatrali visokozahtevnim — to je pri upoređivanju za nas bio subjektivni pokazatelj. Međutim, kada smo kod ukupnog broja visokozahtevni gledalaca istraživali interesovanje za ostale vrste umetnosti koje bi — teorijski — trebalo uvek da stvaraju *kulturnu ličnost*, pokazalo se da su ove vrednosti beznačajne. Njihov odnos se ničim nije razlikovao od odnosa koji prema drugim vrstama umetnosti imaju gledaoci potpuno normalnog, »tekućeg« potrošačkog tipa.

Čime se onda rukovoditi pri razgraničavanju pojma? Navodnom institucionalizacijom u klubovima? Ili izvesnom »kulturnom aktivnošću gledalaca«, koja se ispoljava (kako je već pre dvadeset godina ustanovio J. B. Majer) u činjenici da su bioskop i film pretežni deo povoda za različite razgovore?

Odgovarajući na ova pitanja morali bismo da dođemo baš do navedenog ironičnog konteksta. Do toga da visokozahtevnima smatramo i takozvane filmske navijače, strasne ljubitelje filmskih mitova i filmskih zvezda. Upoređenje ovih »aktivnosti« sa merilom »visokozahtevnosti« stvarna kombinacije koje predstavljaju izvesno osveženje za istraživača u njegovom monotonom radu i sigurno bi bile zahvalna tema za psihosociološku studiju. Grupe gledalaca nastale pozitivnom korelacijom ovih kombinacija treba uvek brisati iz registra istraživaniog tipa — ako ne želimo da stvarne kulturne ličnosti u redovima filmskih gledalaca degradiramo na nivo tih filmskih navijača. Nije nam potrebna fantazija Karel Capeka da u našim materijalima ne vidimo najmanje dve grupe gledalaca kojima su neke od navedenih »aktivnosti« bliske. No uprkos tome, ne možemo ih tretirati kao predstavnike visokozahtevni gledalaca, tipa koji istražujemo, bez obzira na činjenicu što se njihovi pripadnici — možda zbog omaške ili nedostatka samokritičnosti — takvima smatraju.

Prvo, grupa čiji pripadnici u uslovima današnjeg tolerantnog stava prema takozvanoj masovnoj kulturi naslućuju, ili čak i znaju da postati visokozahtevni gledalac znači i prikrivenu vrstu *kulturnog snobizma* koji se izdaje za kulturni stav. Potpuno jednostavne i osnovne potrebe koje

¹⁾ U svakom većem gradu u ČSSR postoje »Klubovi prijatelja filmske umetnosti«. Klubovi su osnovani posredstvom Čehoslovačkog instituta za film uz striktno poštovanje postojeće hijerarhije i centralizacije. Članovi klubova poseduju propusnice, legitimacije, za posebne projekcije na kojima se prikazuju istorijski značajni i savremeni umetnički filmovi.

čovjek može da izivi u bioskopu dobijaju u tom ambijentu, koji se smatra ambijentom estetskog doživljaja, karakter *interesovanja*. Dakle, karakter nečeg što nadmašuje obične potrebe. Pri tome ova grupa gledalaca ne samo da nije u stanju da doživi takozvanu elitnu kulturu već i smatra da je film samo dobrodošla mogućnost za prevazilaženje njene kulturne zaostalosti (»da, videla sam taj Stendalov roman«), Štaviše, »filuje« svoje doživljaje filmskih dela sentencijama preuzetim od »duhovitih kritičara«. Tako od pripadnika ove grupe najviše govori samo filmski navijač koji mnogo zna o filmu o kome se raspravlja, no ne zna ništa drugo i ni do čega ne dolazi vlastitom spoznajom ili doživljajem.

Drugo: mnogo simpatičniji su, iako ne višezah-tevniji, gledaoci koji na filmskoj traci žele da zadovolje nostalgiju za prohujalim vremenima. Kao što je poznato, film je u izviesnom smislu u stanju da fiksira vreme i on je dokument koji verno konzervira prošlost, nekadašnji stil i manire. Nemamo ništa protiv toga što brojni navijači u bioskopima ostvaruju svoje izlete u apsolutno (ako je samo prošlost apsolutna), i što žele da se isključe iz surove i nestalne realnosti. Bioskop je već odavno posrednik preko koga se ostvaruju ove prirodne težnje ljudi. Međutim, onda kada su ovi konzervativci raspoloženi da prezru i odbace moderni film, pošto iz razumljivih razloga ne nalaze u njemu realizaciju svoje *jedine* filmske »potrebe«, ili kada u razvitku filmskog jezika nalaze neodrživo nasilje koje navodno ograničava duh gledaoca, onda je visokozah-tevnost, i u njihovom slučaju neosnovana.

Umetnički doživljaj i estetsko iskustvo

Takozvani visokozah-tevni gledalac izjavljuje da u bioskopu traži umetnički doživljaj. Uzorku ovih mišljenja, izrazitom sa sociološkog aspekta, imamo da zahvalimo što estetsko iskustvo posredovano filmom sada više ni konzervativni čuvari »klasične« kulture ne smatraju mistifikacijom, kao pre rata. Kako, međutim, da objasnimo pripadnost visokozah-tevnim gledaocima onih ljudi koji se pozivaju na svoje članstvo u klubovima i na svoj umetnički doživljaj a istovremeno osuđuju dela koja su od samog nastanka u glavi stvaraoca bila predodređena baš za taj doživljaj i ni za šta drugo? I u redovima takozvanih visokozah-tevnih gledalaca ima takvih ljudi koji osuđuju — barem tako govori naše ispitivanje — filmove koji teže ka reprezentaciji estetske funkcije, kao što su filmovi: Pomračenje, Alphaville, Osam i po, Sreća, Prošle godine u Marijenbadu, Strogo kontrolisani vozovi, Ljubavi jedne plavuše, Hotel za strance i sl. Pri tome ne šokira toliko negacija jednog ili dva od pobrojanih fil-

movna, već potpuno negiranje koje u oštroj su-
protnosti sa priznatom popularnošću zanatski sa-
vršenog spektakla ili čak izričitog kiča.

Teorijski bi se ipak moglo zaključiti, da tako-
zvani visokozahtevni gledalac želi da preko izve-
snog umetničkog doživljaja stekne *estetsko isku-
stvo*. Međutim, to već implicira iduće pitanje.
Kako stoji stvar sa estetskim iskustvom u sluča-
ju masovne kulture u koju se film svrstava? Zar
nije već sam njen nastanak i frekvencija druga-
čiji nego u slučaju takozvane elitne kulture? Na-
ročito kada znamo da i pri »konzumiranju« fil-
ma (i posebno ostalih mass-media), dolazi veći-
nom — sic venia verbo — samo do izvesnog
»površinskog primanja« kao i da filmski stvarao-
ci često prilagođavaju kompoziciju svojih dela
»rasutoj pažnji« konzumenata, pri čemu dolazi
pre do interesovanja psihološkog, nego do kon-
templacije estetskog tipa¹). Iako se ove dve po-
jave mogu uvek pretapati, učešće i akcenat sva-
ke od njih mogu da budu različiti.

Zanemarimo sada ovo pitanje, pošto nije bitno
za naš problem, iako možda tako izgleda na prvi
pogled. Smatramo, naime, da je *estetsko iskustvo*,
koje sačinjava veoma znatan potencijal svake
kulturalne ličnosti, uvek produkt opšteg odnosa
prema umetnosti i njenim različitim vrstama.
Obratimo li pažnju na naše rezultate, ustanovi-
ćemo nešto dosta čudno. Dajemo tabelu intere-
sovanja za različite vrste umetnosti, sa aspekta
prosečne ocene, koju smo sastavili iz reprezenta-
tivnog uzorka koji je obuhvatio dve hiljade ta-
kozvanih visokozahtevnih filmskih gledalaca.

STA DAJE BIOSKOP (Motivi posećivanja)	INTERESOVANJE za literaturu, pozorište, muziku, likovne um.				
umetnički doživljaj	— 2,68	2,24	2,08	1,59	1,48
moгуćnost društvenog kontakta	2,71	1,70	1,84	1,39	1,19
popunjenje slobodnog vremena	2,69	1,58	1,62	1,14	0,80
zabava, odmor	2,66	1,98	1,97	1,46	1,23
pouka	2,70	1,95	1,98	1,53	1,34

Ova tabela upućuje pre svega na dva zaključka.
Prvo, umetnički doživljaj ni za visokozahtevne
gledaoce nije odlučujući i najznačajniji motiv za
posetu bioskopa. Drugo, likovne umetnosti zau-
zimaju poslednje mesto na skali interesovanja za
umetnosti. Silazni trend od filma ka likovnoj
umetnosti direktno je porazan i govori upravo o
nečemu što ne bismo pretpostavljali: protiv inte-
gracije kulturnih interesa kod našeg takozvanog
visokozahtevniog filmskog gledaoca. Nasuprot to-
me, povećano interesovanje za književnost i po-
zorište svedoči o činjenici da visokozahtevni

¹ Sigurno ne bih mogao da se tako dugo bavim Berg-
manom a da ne znam da to ne važi za film uopšte.
Međutim kada se radi o sociološkoj analizi, smatram
relevantnim ubeđivanja da i na filmu postoje više ili
manje reprezentativni izuzeci od navedene formule.

filmski gledalac traži od filma *priču*. Traži je mnogo više od »slike« koja je po Kjariniju (Chiari) sama po sebi krasna i *može* imanentno estetski da deluje, međutim, verovatno je da to u stvarnosti nije slučaj. Sada možemo da shvatimo nepopularnost i otpor prema ranije navedenim filmovima, paradoksalnu i bez dalje teoretske asimilacije teško shvatljivu upravo s obzirom na kriterijume visokozahtevnosti koje su anketirani sami sebi pridali.

Tradicionalno kazivan film radi sa taktičkim trikom, daje pomoću priče »potpunu informaciju« tako da kraj gledaočeva doživljaja idealno koncidira sa potpunim zadovoljenjem njegove želje da shvati i ima uvid u to što se dogodilo i zašto se tako dogodilo. Ako bismo želeli da parafraziramo vanredno zapažanje Suzan Sontag (*Sight and Sound*, 1967) rekli bismo da je jedna od karakteristika novih postupaka kazivanja baš ta, od strane autora uračunata »frustracija težnje da se shvati i da se zna«, koja, razumljivo, veoma uznemiruje neiskusnog gledaoca, naviknutog na tradicionalni postupak. Da li se u filmu »Prošle godine u Marijenbadu« uopšte nešto dogodilo? Kakav je to grad u koji su doputovale tri osobe u »Čutanju«? Šta se dogodilo sa devojkom u »Avanturi« itd. Gledaoca progoni smisao onoga što nedostaje i što nije izrečeno. Progoni ga težnja da nađe izgubljeno značenje prema čemu često ni sam umetnik nema nikakav odnos. I kako nije dovoljno iskusan i »visokozahtevan«, gledalac ne ume da sa-doživljava one forme filmskog kazivanja koje se ne zasnivaju na tradicionalnoj »literarnoj« priči.

Kulturna ličnost: integrisani tip

Ali vratimo se natrag sociologiji. S obzirom na naš prvi rezultat ne možemo, dakle, smatrati visokozahtevnim kriterijumima filmske publike samo ono što se izričito tiče njenih umetničkih doživljaja i estetskog iskustva. Ukoliko je više kulturna ličnost, utoliko savremeni čovek više sam sebe shvata kao autsajdera, ako ne kao trajnog stranca u postojećoj socijalnoj realnosti. To osećanje većinom proističe ne samo iz intimizacije iskustva, uključujući u to i estetsko iskustvo, već i iz različitih tendencija, »fedinga« i sl. Takozvanog visokozahtevnog gledaoca ne možemo, dakle, posmatrati isključivo prema tome da li pri svojim posetama bioskopu odabira tzv. umetničke filmove. To je samo jedan od brojnih aspekata filmske visokozahtevnosti, na primer, spoljna činjenica izbora, međutim, ne jedini ili odlučujući aspekt. Mnogo je važnije kako on različite filmove, bez obzira na to da li su umetnički ili komercijalni, *doživljava*. Sa kakvim unutrašnjim potencijalom je sposoban da estetsku ili vanestetsku funkciju filmskog dela apsor-

buje i koristi u životu. I, dalje, koliko je s aspekta svog doživljaja — koji je autentičnost njegove gledalačke aktivnosti — u stanju da neke od njih prima maksimalno kritički, da polemise sa njima i u sebi se sa njima ne slaže.

Integrirano i svestrano *doživljavanje filma*, dakle ona već navedena *autentičnost gledalačke aktivnosti* je nešto što je na samom vrhuncu procesa delovanja filma. Iz čulnog uzbuđenja, zabave, relaksacije, odmora i afiniteta prema radnji ili drugim spoljnim manifestacijama rada se afinitet prema stvarnosti i prema imaginarnom (kao što bi rekao E. Moren: »kompleks stvarnosti i snova«). Uz to deluju i informacija, pouka, manifestacija estetskog praosećanja i podsvesnih manifestacija, osećanje zadovoljstva i kompenzacije i na kraju prelaz ka estetskom iskustvu i punom psihološkom efektu. Veliki broj navedenih faktora istovremeno je prisutan u integriranom doživljaju. Šematski je moguće ove veze prikazati u vidu deltoida čija donja tačka su »površni stavovi« među koje računamo afinitet prema radnji i ostalim spoljnim manifestacijama. Dve tačke deltoida koje leže bočno, jedna spram druge, određene su stavovima koji su dati estetski i stavovima koji su dati psihološki, dok gornja tačka deltoida predstavlja već »integrirane stavove« tj. integriran doživljaj.

Da rezimiramo:

Idealni tip visokozahtevnog filmskog gledaoca uvek je *integrirani tip*. To jest takav tip koji posećuje bioskop zbog umetničkog doživljaja, ali ne samo zbog toga. Ide u bioskop i iz drugih razloga koji čine jedan registar širi nego u slučaju motivacije interesovanja za druge umetnosti. Ide zato da bi podmirio i ostale kulturne potrebe, društvene ali i intimno psihološke. Ne možemo, na primer, smatrati da su današnji 40-godišnjaci manje »visokozahtevni« od omladine samo zbog toga što priznaju (što isto tako proizilazi iz rezultata naših ispitivanja) da bioskop predstavlja za njih više »feeding« i relaksaciju dok — recimo — 20-godišnji studenti shvataju film stvarno više kao umetnički doživljaj. I te najintimnije potrebe i želje uvek su socijalno »propisane« čak i »ugradivane«. Borba za život kulminira u džungli socijalnih promena i nejasnoća oko 40-te godine, međutim, elan za borbu se u tim godinama već gubi. U tom dobu bioskop služi kao relaksacija. Motivaciju ljudske aktivnosti, uključujući i bilo koju kulturnu aktivnost, treba shvatiti u kontekstu socijalnih promena i njihove nejasnoće,

Respektovati pojam »visokozahtevni filmski gledalac« a istovremeno ga upotrebljavati sa osećanjem mere znači, prema našem mišljenju, *proceniti kod posetioca bioskopa ono što sačinjava čitavu njegovu kulturnu ličnost*. Verovatno ništa više — međutim, takode i ništa manje. Naime, to je dovoljno. Sam pojam »kultura« (zato i

»kulturalna ličnost«), uprkos njegovoj čestoj praktičnoj upotrebi, još je uvek nerazgraničen i ograničen pošto znači veoma slobodan odnos prema socijalnoj sredini i ljudskim tradicijama i, štaviše, u njemu se priznaje i potvrđuje mnogo šta od socijalne sadržine u ljudskoj *ne-svesti*. I dispozicije visokozahtevnog gledaoca uz pozivanje na norme kulturne ličnosti pre su praktično upotrebljive nego teorijski obrazložive (iako smo i mi pokušali da napravimo njihov jednostavan »sistematski model«). U praksi ove dispozicije znače da kriterijumi visokozahtevnosti ne zavise ni od broja viđenih filmova niti od posedovanja znanja o njima. Dalje, da visokozahtevnost gledaoca ne određuje ni članstvo u filmskom klubu ni profesija u vezi sa filmom. Takvog gledaoca ne određuje ništa što je spoljno. Kao i u brojnim drugim slučajevima, može se i ova kulturna aktivnost osvetliti samo na bazi socijalno-psihološkog istraživanja unutrašnjih tendencija ka filmskom doživljavanju i uz pomoć postupka koji se zove »sociološka imaginacija«.

(Preveo sa češkog ZDENKO MELOUN)

