

## AMERIČKA JEREMIJADA FILMA MREŽA (1976)

**Apstrakt:** Esej analizira narativ američkog filma *Mreža* – „skandalozne” društvene satire iz 1976. godine u cilju bližeg ispitivanja njegovih kritičkih dometa i prirode njegovih kulturno-političkih poruka. Film je interpretiran kao svojevrsna dramatisovana američka jeremijada, tj. „politička propoved u dramskoj formi”, a analiza narativa izvedena je prema tročlanoj strukturi američke jeremijade: evociranje idealnog stanja iz prošlosti, osuda i lamentacija trenutne degradacije, i poziv na pokajanje, obnovu i progres. Iako *Mreža* otvoreno i oštro kritikuje određene kulturno-političke aspekte američkog društva prve polovine ‘70-ih godina dvadesetog veka, ovaj rad nastoji da pokaže da film ne uspeva da iskoči iz svog kulturno-političkog ideološkog okvira, te da svojom dramskom strukturom i raspletom reafirmiše postojeći, prateći tehniku američke jeremijade koja to uvek čini podsećanjem i pozivom na idealne drevne američke vrednosti. U slučaju *Mreže*, ta vrednost je koncept moralno odlične *individue*. Poslednje razmatranje eseja posvećuje ulozi humora u filmu u svetlu sveukupne interpretacije njegovog narativa.

**Ključne reči:** američka jeremijada, individualizam, proseravanje, satira, melodrama, humor

Film *Mreža* (*Network*) je kulturni kontroverzni američki film iz 1970-ih, kome je novinar *Njujork Tajmsa* Dejvid Ickof posvetio jednu celu knjigu, naslovivši je po strasnom i gnevnom monologu iz filma – „ljut ko ris” (engl. *mad as hell*). Ovaj monolog, verovatno jedan od najpoznatijih u američkom filmu, predstavlja emotivni vrhunac temelja i teme *Mreže* – gnevno komične satire američkog društva prve polovine ‘70-ih godina dvadesetog veka. Ovaj esej ima za cilj da ispita kritičke domete filma *Mreža*, kulturne i kontroverzne satire iz

---

\* ilicvladana@gmail.com

1976. godine, primenjujući na njegov narativ strukturu i retoričke odlike američke jeremijade. Rad na početku pruža sažet kulturno-istorijski kontekst u kome *Mreža* nastaje, za čim sledi teorijsko-metodološki okvir analize i izabrani detalji etnografije filma (Kovačević 2015, 744) koji se smatraju relevantnim za njegovu analizu. Analiza filma je strukturirana prema tročlanoj strukturi američke jeremijade u odnosu na koju se narativ filma ispituje i interpretira, sa završnim razmatranjima koja se takođe dotiču uloge humora u *Mreži*.

## Kratki kulturno-istorijski kontekst

U godini 1976., kada *Mreža* započinje svoj bioskopski život, „Great Society” Lindona Džonsona vida svoje vijetnamske rane, pati od visoke stope nezaposlenosti, inflacije i posledica OPEK krize, Milton Fridman dobija Nobelovu nagradu za ekonomiju, a grad Njujork – u kome film nastaje i u kome se njegova radnja odigrava – bori se s bankrotom dok preživljava na federalnom kreditu. Republikanac Džerald Ford služi svoje poslednje predsedničke dane tokom kojih je, između ostalog, postao poznat po izuzeću Niksona od kriminalne odgovornosti u vezi sa *Votergejt* skandalom, imenovanju Nelsona Rokfelera za svog potpredsednika, i po već dva preživljena atentata iza sebe. Novoizabrani demokrata Džimi Karter se priprema da preuzme predsedničku titulu od nove godine. *Hrišćanska desnica* se već od ranih 1970-ih revitalizuje kao reakcija na liberalizam ‘60-ih (Murphy 2009, 120) dok levo orijentisane organizacije i partije rastu brže nego ikada od vremena posle Drugog svetskog rata (Hunt 2016, 260); feministički i ekološki pokreti izvojevaju po koju zakonodavnu bitku,<sup>1</sup> dok se javni protesti militantno guše,<sup>2</sup> a radikalne političke grupe i njihovi bombaški napadi množe.<sup>3</sup> Amerikanci slušaju Džeksona Brauna, Oliviju Njuton-Džon, Donu Samer i Marvina Greja, pletu makrame i tepihe, rekreiraju se kroz skvoš i jogu, čitaju *Ja sam OK, ti si OK* i *Radosti seksa*, idu na svingerske žurke i puše travu čak više nego u ‘60-im.<sup>4</sup> Takođe gledaju holivudske „mitove i svete narative” (Sutton & Wogan 2009, 1) o politici, kriminalu i društvenim problemima: *Svi predsednikovi ljudi* (*All the President’s Men*, 1976), *Taksista* (*Taxi Driver*, 1976), *Let iznad kukavičijeg gnezda* (*One Flew Over the*

1 Primer je amandman o jednakim pravima (The Equal Rights Amendment) kome je cilj legalna jednakost svih građana Amerike bez obzira na pol, a koji je Kongres usvojio 1972., ali do današnjeg dana zakon nije ratifikovan da bi bio dodat Ustavu (za detalje videti npr. <https://www.equalrightsamendment.org/era-ratification-map>). Za bliže informacije o zakonima o životnoj sredini, videti npr.: [https://cfpub.epa.gov/si/si\\_public\\_record\\_report.cfm?Lab=NERL&dirEntryId=319430](https://cfpub.epa.gov/si/si_public_record_report.cfm?Lab=NERL&dirEntryId=319430).

2 Dva poznata primera su studentski protest na kampusu Kent Državnog Univerziteta (v. [http://www.ohiohistorycentral.org/w/Kent\\_State\\_Shootings](http://www.ohiohistorycentral.org/w/Kent_State_Shootings)) i pobuna zatvorenika u zatvoru Atika u državi Njujork (v. <https://www.britannica.com/topic/Attica-prison-revolt>).

3 V. <http://time.com/4501670/bombings-of-america-burroughs>.

4 V. <https://www.history.com/topics/1970s/1970s-1>.

*Cuckoo's Nest*, 1975), *Pasje popodne* (*Dog Day Afternoon*, 1975); o strahu i anksioznosti: *Clockwork Orange* (1971)<sup>5</sup>, *West World* (1973)<sup>6</sup>, *Keri* (*Carrie*, 1976), *Predskazanje* (*The Omen*, 1976), *Ajkula* (*Jaws*, 1975), rimejk *King Konga* (1976); o američkom snu o uspehu: *Roki* (*Rocky*, 1976) i novi (čak treći) rimejk filma *Zvezda je rođena* (*A Star Is Born*, 1976).

U kasnim 1960-im i 1970-im, Holivud prolazi kroz svoju transformaciju, koja se u filmskoj istoriji obeležava kao *Novi Holivud* (još i kao *Američki novi talas* ili *Holivudska renesansa*), i po mnogima, kao njegovo poslednje zlatno doba. Sa razvojem i sve intenzivnijom medijskom dominacijom televizije tokom 1950-ih, koja samo ojačava uvođenjem boje i padom cena televizora u boji tokom 1960-ih,<sup>7</sup> bioskopi postaju daleko manje posećeni,<sup>8</sup> predratna generacija holivudskih mogula stari, a sami studiji prolaze kroz strukturnu i finansijsku krizu. S druge strane, prve filmske škole niču i filmski studenti gledaju i oduševljavaju se evropskim filmom, posebno francuskim *Novim talasom* kroz koji upoznaju i koncept „autora”. Po uzoru na svoje starije evropske kolege, novi reditelji poput Vorena Bitija, Skorsezea i Hopera, prave filmove o antiherojima, probijaju holivudske konvencije narativa i dijaloga, i usuđuju se da svoje filmove ne završe srećnim krajem (Biskind 1998). Ova promena u stilu i društveno-kulturnim vrednostima filmova *Novog Holivuda* svakako nije izopštila holivudske epske spektakle, ali je komercijalni uspeh ovih novih, kul filmova, kao što je na primer, bio *Goli u sedlu* (*Easy Rider*, 1969) koji je zaradio preko 40 miliona dolara na budžetu od 360.000, pokazao da oni mogu biti i antiestablišment i „pro-blagajna” (Itzkoff 2014). *Mreža*, tj. njena oštra satira televizije i njene korporativne kulture je tako relativno lako našla moćne produkcijske kuće voljne da scenario pretvore u film – bila je to koprodukcija kuća *Metro-Godlwyn-Mayer* (MGM) i *United Artists*.

## Teorijsko-metodološki okvir istraživanja

U ovakvom i iz ovakvog društveno-kulturnog i filmsko-industrijskog konteksta nastaje *Mreža*, a ovaj esej će prevashodno kroz tekstualnu analizu (Sutton & Wogan 2009) pokušati da ispita „ključne kulturne kontradikcije” njegovog narativa i moguća „imaginarna rešenja socio-kulturnih tenzija” (Banić Grubišić 2013, 150) koje taj narativ nudi. Retorička forma američke jeremijade,

5 V. Purić (2017)

6 V. Žikić (2017)

7 „Do 1961. godine, 89% američkih porodica imalo je televizore” a do 1976. broj se popeo na tri četvrtine Amerikanaca (Sterling & Kittross 2002, 455, 454). Takođe, do 1972. godine, malo iznad polovine domova u SAD-u je posedovalo televizor u boji (Sloten 2014).

8 „Posećenost, koja je 1946. dostigla svoj vrhunac od 78.2 miliona posetilaca nedeljno, pala je 1971. na 15.8 miliona nedeljno” (Biskind 1998).

njena struktura i komunikacijska (socio-politička i kulturna) funkcija, poslužiće kao potka i polazna premisa ispitivanja. Primeniti jednu retoričku formu na ispitivanje filma u ovom slučaju deluje posebno podesno s obzirom na izrazitu verbalnu zasićenost filma, kao i sadržajnu gustinu dijaloga. Takođe, scenarista *Mreže*, Pedy Čajevski (Paddy Chayefsky), bio je poznat po svojoj autorskoj posesivnosti – voleo je da ima punu kontrolu nad realizacijom svojih scenarija, od izbora reditelja i glumaca, preko rada na filmskom setu (na kome je uvek bio prisutan i aktivan), do montaže i post-produkcijskih detalja (Itzkoff 2014), što je i sa *Mrežom* bio slučaj, te je Čajevskog, tj. *pisca* filma, moguće tretirati kao „autora” filma u onom smislu u kome se ta titula tradicionalno pripisuje reditelju. Dodatno, rediteljski postupak bi se mogao okarakterisati kao klasičan holivudski, u smislu da je vizuelni jezik – sistem kadriranja, pozicije kamere i osvetljenje – prevashodno tipičan i „normalan”, tj. vizuelna rešenja suštinski ne odstupaju od normi komercijalnog holivudskog filma kome je pre svega cilj da što jasnije i uverljivije *ispriča* priču, vizualizuje scenario, te da se scenariju vizuelno „ne suprotstavlja” tako potencijalno unoseći semantičke nedoumice i višeznačnosti. Stil montaže je takođe zaštitni znak Holivuda – tzv. neprimetna montaža, koja se ovako i zove baš zbog svoje osnovne funkcije da ređa kadrove s neprimetnim rezovima, tako ne remeteći narativnu nit u gledaočevoj percepciji. Ovo, naravno, ne znači da je u ovom filmu (kao i u bilo kojem drugom stilski sličnom filmu) rediteljski postupak nebitan,<sup>9</sup> već samo da je on podređen narativu teksta.

Jeremijada svoje ime nosi po proroku Jeremiji koji u starozavetnim poglavljima *Knjiga proroka Jeremije* i *Plač Jeremijin* upozorava i potom oplakuje izraelski narod pred vavilonsko ropstvo i posle njega. Otuda je ova retorička forma „ili produžena lamentacija ili profetsko upozorenje o predstojećoj katastrofi usled naopakog života naroda”.<sup>10</sup> Za razliku od evropske jeremijade koja je prevashodno fokusirana na pokudu i oplakivanje ovozemaljskih društvenih problema i ponašanja – na dela i poslove „čovečijeg grada” koji je po pravilu u konstantnoj moralnoj zabludi te prožet anksioznošću pod stalnom pretnjom božjeg gneva, američka jeremijada, u svojim puritanskim korenima, stapa sekularnu i svetu istoriju u zadatak, misiju izgradnje „američkog božjeg grada”<sup>11</sup>

9 Štaviše, vizuelni jezik jednog filma je uvek gradivni deo njegovog narativa, bez obzira na njegovu estetsku vrednost ili na gledaočevu sposobnost da identifikuje čisto vizuelne gradivne jedinice sveukupnog filmskog narativa.

10 Baldick, C., ed. 2015. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, s.v. „jeremiad” <http://www.oxfordreference.com.i.ezproxy.nypl.org/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-620>.

11 „Grad” ovde upućuje na frazu „a city upon a hill” („grad na gori”) upotrebljenu prvi put u propovedi *A Modell of Christian Charity* puritanca Džona Vintropa koju je 1630. godine održao prvim kolonistima pred ukrcavanje na brod *Arbelu*, na putu ka masačusetskom zalivu, ka Novom svetu. Fraza je uzeta iz Isusove *Besede na gori* u kojoj on poredi svoje sledbenike sa gradom na gori koji je „vidjelo svijetu” (Matej 5:14, prevod Đ. Daničića), a koju ovde Vintrop upotrebljava kao metaforu za predstojeći zadatak puritanskih kolonista u izgradnji novog grada u novom svetu (budućeg Bostona) i kao retoričku strategiju oveko-

(Bercovitch 2012, 9). U tom smislu, njena definicija kao političke propovedi istovremeno upućuje na njenu retoričku funkciju u regulisanju, tumačenju i sprovođenju i ljudskih i božijih zakona, tj. američke svete istorijske misije, te tako „američka jeremijada nije samo istorijski ili politički argument, nego i teološki, čak kosmološki” (Murphy 2009, 10). Ovo ne znači da je anksioznost usled božjeg gneva bila odsutna u američkoj jeremijadi – nasuprot, puritanci Nove Engleske „afirmisali su je silinom nesamerljivom ni sa jednom evropskom propovedaonicom. Ali su (...) pretnju preokrenuli u slavljenje. U njihovom slučaju, kako su verovali, Božje kazne su bile korektivne, ne destruktivne. (...) Njegova osveta je bila znak ljubavi” (Bercovitch 2012, 8), a svrha ovih jeremijada bila je da narod povede i usmeri „individualno ka spasenju, a kolektivno ka američkom božjem gradu” (Ibid., 9).

Ovakvo tumačenje odrazilo se i na strukturu američke jeremijade koju Peri Miller (Perry Miller) naziva prvim svojstveno američkim žanrom (Bercovitch 2012, 6), a koji, odlikujući se impozantnom kulturno-istorijskom elastičnošću i prilagodljivošću svoje retorike, istrajava kroz čitavu američku istoriju do današnjih dana. Autori koji su je detaljno proučavali slažu se oko njene „tročinske” strukture (Bercovitch 2012, Murphy 2009). Prva dva dela prate tradicionalnu strukturu – evocira se idealno stanje,<sup>12</sup> a zatim se ređa niz osuda o trenutnoj degradaciji zajednice, tj. nacije (viđene bilo kao kolektivne (ugl. socio-političke) zabludlosti, kao što je na primer viđeno ropstvo u doba abolicionističke kampanje pred i za vreme američkog građanskog rata; bilo kao individualne grešnosti, kao na primer povišene odanosti građana ovozemaljskim brigama, piću i razvratu). Treći deo, u kome se, posebno po Berkoviču, američka jeremijada razlikuje od svojih evropskih korena, nije u njegovom pozivu na pokajanje i obnavljanje – to je ne bi zaista odvojilo od evropskih „statičnih triptiha” koji

---

većnja svetog zaveta u koji ovi prvi puritanski namernici ulaze s Bogom. Od tada ova fraza istrajava kao jedan od najjačih američkih nacionalnih simbola – njegovog jedinstva, nacionalnog zadatka i njegove izuzetnosti, pa je tako često inkorporirana u politička obraćanja koja iz ovog ili onog razloga treba da mobilišu kolektivni nacionalni duh, i shodno česta u govorima američkih predsednika, poput Kenedija, Regana i Obame. Vintrova propoved u celosti dostupna na: <https://history.hanover.edu/texts/winthmod.html>.

- 12 Prva generacija puritanaca ovo idealno stanje je evocirala u biblijskom kontekstu, definišući sebe kao Novi Izrael – izabrani narod, koji stiže u Novi Hanan – obećanu zemlju s misijom da u „novom” zavetu s Bogom gradi zemlju koja će postati „vidjelo svijetu”. Od druge generacije (pored, naravno, paralelnog održavanja ideje protestantskih doseljenika kao božjeg izabranog naroda na specijalnom zadatku), idealno stanje se identifikuje s dobom prvih, sad već osveštanih očeva, da bi svoje apsolutno utemeljenje dobilo u dobu stvaranja nezavisnosti, tj. u nacionalnoj opsesivnoj odanosti „očevima osnivačima” (Vašingtonu, Džefersonu i ostalima) (Bercovitch 2012, Murphy 2009). Po Berkoviču, dok je puritanska sedamnaestovekovna jeremijada postavila sakralnu istoriju Novog sveta, osamnaestovekovna američka jeremijada posvećena je osveštavanju sekularne istorije i formulisanju američke misije, što je dalje utemeljeno u njenoj devetnaestovekovnoj formi kojoj je glavni cilj bio da stvori nacionalni konsenzus „trajuće” Revolucije i njene „self-made individue” – *Amerikanca*. Najzad, „Amerika” postaje najmanje teritorijalna definicija, već prevashodno simbol jednog ideološkog konsenzusa.

otelovljuju cikličnu viziju sveta periodičnog pada i obnavljanja nacija (Bercovitch 2012, 16). Pored poziva na reformaciju, američka jeremijada onako kako je konstituisana u XVII veku, u ovom delu nudi proročansku viziju koja obelodanjuje i najavljuje progres – „obećanje”, i svojevrsnom racionalizacijom<sup>13</sup> raskola između činjeničnog i idealnog stanja stvari, efektivno ukida takvu pukotinu (Ibid.). Održivost ovakvog „progresivnog” karaktera američke jeremijade, kao i neumoljiva pozitivnost koja joj je temelj (Bercovitch 2012, 7; Murphy 2009, 13), svakako je zasnovana na „građanskoj religiji” (Murphy 2009, 10) o sakralnoj istoriji i razvoju nacije, u kome jeremijada igra ritualnu ulogu podsećanja, obnavljanja i ojačavanja vere u *proces* (Bercovitch 2012, 23). U takvom kontekstu, anksioznost, nije samo strah i drhtanje (koje svakako ne izostaje) po pitanju božje milosti i/ili političkog procesa, već i konstantno stanje agitacije u procesu koji *traje*, čiji cilj je *još-nedosegnuto* ispunjenje, unutar koga anksioznost zadobija teleološku funkciju mobilisanja zajednice, usmeravanja i osmišljavanja procesa ka zacrtanom cilju. Taj cilj, međutim, uvek je varijacija na temu *idealne* prošlosti koja je takođe bila *stvarna*, te sadašnjost postaje nekakva devijantna stvarnost koju je nacija anksiozna da ponovo učini idealnom. Drugim rečima, ova cikličnost američke jeremijade, koja istovremeno svim svojim odlikama odaje utisak epske strukture,<sup>14</sup> nosi i održava jednu „vanrednu kulturnu hegemoniju” (Ibid., 155) unutar koje izvorni sistem vrednosti i uređenja nije nikada sâm stavljen pod temeljnu sumnju, već se on uvek iznova afirmiše kao idealan, dok sam progres postaje svojevrsan „kontinuitet kroz promenu” (Bercovitch 2011, xxiv) – njegovo neophodno redefinisavanje pod pritiskom kulturno-istorijskih i ekonomskih promena – no uvek unutar ideološkog okvira, uvek u odnosu na jednu te istu ideološku referentnu tačku, i onda ostaje samo problem naći konkretna tehnička rešenja da se taj ideal materijalizuje.

Ovako shvaćena narativna struktura američke jeremijade biće primenjena na film *Mreža* u cilju ispitivanja njegovih kritičkih dosega, tj. proveravanja do koje mere je ovaj film u posedu kulturne hegemonije razvijene i održavane kroz retoričku formu američke jeremijade. Njena tri strukturalna dela biće primenjena ne samo na narativnu strukturu filma, tj. njegovu nit, već će njegovi likovi i njihov dramski razvoj biti praćeni kao svojevrsna dramatisacija pojedinačnih strukturalnih delova jeremijade i njihovih funkcija.<sup>15</sup>

13 U originalu je upotrebljen glagol *explain away*, za koju mi se čini da konotativno značenje reči *racionalizacija* dočarava nameru originala da označi retoričku strategiju koja nalikuje razložnom objašnjenju ali joj je cilj prevashodno opravdavanje i tako efektivno ublažavanje ili uklanjanje konflikta koji objašnjenje i iziskuje.

14 Sledeći Jurija Lotmana, Darko Suvin u svojoj analizi naučno-fantastičnih narativa razlikuje mitološke strukture cikličnog vremena i sveta koje uvek svojim krajem potvrđuju već postojeće i utvrđene vrednosti, i epske strukture progresivnog vremena i sveta čiji je kraj/rasplet nepredvidljiv s obzirom na to da li će ove vrednosti opstati (vidi Suvin 1988).

15 Ja sam do sad našla dva autora koja tumače filmski narativ u svetlu američke jeremijade. Suzan Owen (Owen 2002) interpretira Spielbergov film *Spasavanje redova Rajana* (*Saving Private Ryan*, 1998) kao jeremijadu „povratka kući” koja rehabilituje američki mit i identitet u kontekstu dotadašnjih postvjetnamskih filmskih lamentacija i krize nacionalnog

## Produksijski i narativni detalji

Pedi Čajevski je bio poznati američki televizijski i filmski scenarista, u to doba već dvaput priznat Oskarom za najbolji scenario za filmove *Marti* (*Marty*, 1955) i *Bolnica* (*The Hospital*, 1971). Za producenta *Mreže* izabrao je svog bliskog saradnika koji je producirao i *Bolnicu*, Hauarda Gotfrida (Howard Gottfried), a za reditelja svog „visoko stilizovanog filma, ispunjenog dugim dramskim monolozima, filma koji je satiričan, posebno politički satiričan” (Čajevski prema Itzkoff 2014) – Sidnija Lumeta (Sidney Lumet), uveliko etablirano ime u američkom filmu sa ostvarenjima poput *12 gnevnih ljudi* (*12 Angry Men*, 1957), *Serpiko* (*Serpico*, 1973) i *Pasje popodne*. Lumet je u to vreme već bio ustaljeni Njujorčanin, dobro je poznao grad i njegovu kulturu, i u svojim filmovima obrađivao njegove turobne aspekte. Takođe je odlično poznao televizijski rad i produkciju pošto je svoju karijeru otpočeo na istoj. Izbor reditelja iznenadio je producente MGM-a jer je scenario bio viđen kao komedija (koliko god satirična ili „crna”) a Sidni Lumet u svom dotadašnjem filmskom opusu nije imao ništa blizu žanru komedije (Itzkoff 2014). Čajevski je bio neumoljiv u svom odabiru i Lumet je postavljen za reditelja.

Film je počeo s distribucijom u zimu 1976. godine „u težnji da iskoristi preostali entuzijazam odmah posle predsedničkih izbora” (Ibid.). Za promociju filma studiji su uložili gotovo koliko i za samu produkciju (skoro 3 miliona dolara, dok je budžet za film iznosio blizu 4 miliona) i angažovali su njujorškog publicistu Hauarda Njumana (Howard Newman) koji je radio na hitovima poput *Priče sa zapadne strane* (*West Side Story*, 1961), *Kuma* (*The Godfather*, 1972) i *Istrebljivača* (*The Exorcist*, 1973), a koji je *Mrežu* reklamirao pre svega kao jedan „skandalozan” (engl. *outrageous*) film (Itzkoff 2014). Prijem filma je, shodno kampanji, bio bučan i neujednačen ali se čini da su se svi slagali da je to bio „najoštrij napad na televiziju ikada”. Hvaljen je kao „vrhunski odglumljen, inteligentan film, prevelikog cilja, koji napada ne samo televiziju već i skoro sva ostala zla 1970-ih” pa iako je scenario malo preambiciozan i dalje je odličan, bistar i nemilosrdan (Ebert 1976); „briljantan, surovo zabavan, relevantna američka komedija koja potvrđuje Pedija Čajevskog kao glavnog novog američkog satiristu” (Canby 1976). Kuđen je kao razularena mesijanska dreka, razvodnjenog frojdizma i mizoginij tendencija (Kael 1976), a svakako je razljutio neke od tadašnjih TV glavešina. Naredne godine, *Mreža* je bila nominovana za gotovo sve moguće glavne kategorije Oscara, a među osvojenih četiri, jedan je pripao Čajevskom za najbolji scenario.<sup>16</sup> Film je još uvek vrlo visoko kotiran

---

identiteta. Drugi autor pak, Linkoln Džerati (Geraghty 2003), tumači tri filma iz *Star Trek* serijala (*Star Trek IV: The Voyage Home* [1986], *Star Trek V: The Final Frontier* [1989], *Star Trek VI: The Undiscovered Country* [1991],) u kontekstu Reganove ere i poslednjih godina Hladnog rata, te vidi narative ovih filmova umnogome nalik Reganovim jeremijadskim govorima ali za razliku od Regana koji propoveda konkluzivnu istoriju američke izuzetnosti, *Star Trek* nudi „inkluzivnu utopijsku budućnost”, dok sama Džeratijska interpretacija nalikuje svojevrsnoj „akademske” verziji američke jeremijade.

16 Za kompletnu listu nagrada videti: [https://www.imdb.com/title/tt0074958/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0074958/awards?ref_=tt_awd).

na svim popularnim Veb agregatima,<sup>17</sup> na listi najboljih scenarija *Američkog udruženja scenarista* je čak osmi,<sup>18</sup> a *Američki filmski institut* ga svrstava među sto najboljih američkih filmova.<sup>19</sup>

Drama *Mreže* se odigrava 1975. godine u Njujorku i prati dva doajena televizijskog posla u doba smene generacija i praksi poslovanja. Huard Bil (Peter Finch), obudoveli i istrošeni TV spiker večernjih vesti na jednoj od velikih (imaginarnih) TV mreža – UBS-u, doznaje od svog šefa (urednika informativnog programa) i dugogodišnjeg prijatelja Maksa Šumahera (William Holden) da je otpušten zbog loše gledanosti, s otkaznim rokom od dve nedelje. Kako dolikuje, prijatelji provode veče pijući, sentimentalno se prisećajući starih dobrih vremena i cinično komentarišući nove senzacionalističke trendove na televiziji. Sutradan, tokom svog standardnog nastupa koji se emituje uživo, Bil obaveštava publiku da je dobio otkaz i da će sledeće nedelje u programu sebi da raznese mozak. Ubrzo potom, na korporativnom sastanku Maks dobija svoju „kofu hladne vode” saznajući da se pravila poslovanja menjaju i da će informativni program postati „korporativno odgovoran”.<sup>20</sup> Besan se vraća u studio u kome Huard ide uživo i umesto prethodno dogovorenog nastupa koji bi imao za funkciju da izglati predašnji incident, Huard publici propoveda o proseravanju i besmislu života. Uprkos svojim šefovima, razljućeni Maks ne prekida Huardovo emitovanje, a njegova gledanost astronomski skače. Ubrzo i Maks biva otpušten. Paralelno s ovim događajima upoznajemo korporativni menadžment opsednut nivoom gledanosti i profitabilnošću mreže. Na njegovom čelu je Frenk Heket (Robert Duvall), glavni i odgovorni izvršitelj CCA-a – korporacije koja je nedavno kupila USB mrežu. Među njima je i mlada Dajana Kristensen (Faye Dunaway), ambiciozna novopostavljena urednica dramskog programa<sup>21</sup> koja je u potrazi za senzacionalnim sadržajima. Stoga ona preuzima

17 V. [https://www.imdb.com/title/tt0074958/?ref\\_=ttawd\\_awd\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0074958/?ref_=ttawd_awd_tt); <https://www.rottentomatoes.com/m/network/>; <https://www.metacritic.com/movie/network>.

18 V. <https://www.wga.org/writers-room/101-best-lists/101-greatest-screenplays/list>.

19 V. <http://www.afi.com/100Years/movies10.aspx>.

20 Godine 1960-te i 1970-te bile su ispunjene previranjima i težnjama za razne oblike konsolidacije u televizijskoj industriji, kao što su borba za procenat gledalaca i konstantno rastuća kompetativnost usled eksplozije broja TV stanica, monopolska borba među vodećim mrežama i korporacijama zainteresovanim za deo profita, pa zakonski pokušaji antimonopolskih regulacija, kao i politički uticaji u njihovom iniciranju i sprovođenju (Sterling & Kittross 2002, 405–478). Jedna od posledica borbe za gledanost i profitabilnost programa svakako je bila sve veća korumpiranost sadržaja informativnog programa, pa su tako „do 1970-ih, lokalni informativni programi postali toliko profitabilni da su producenti često žrtvovali pokrivanje ozbiljnih vesti, tj. vesti o politici i vladi, kao i internacionalnih vesti, u korist reportaža koje su izglednije privlačile veći broj gledalaca i oglašivača” (<http://www.oxfordreference.com.i.ezproxy.nypl.org/view/10.1093/acref/9780199764358.001.0001/acref-9780199764358-e-687>).

21 U originalu ime redakcije je *Programming* zadužene za pronalaženje, dobavljanje i planiranje praktično celokupnog TV programa osim vesti, kojima se bavi posebna redakcija (*News*). Dramsko-zabavni program bi možda bio najbliži ekvivalent našem strukturnom uređenju televizijskih redakcija. Za detalje vidi: <https://www.encyclopedia.com/media/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/television-broadcasting-station-operations-and>.

Hauarda i pravi spektakularni *Hauard Bil šou*, paralelno sa *Mao Cedung satom* čija su senzacija dokumentarni snimci raznih terorističkih „podviga” radikalnih političkih grupa. Dok Bil iz nedelje u nedelju održava visoku gledanost svojim nastupom razljućenog pomahnitalog proroka, Maks i Dajana razvijaju romantičnu aferu, a korporativni lider Artur Džensen (Ned Beatty) ugovara poslove s Arapima. Bil u jednom od svojih nastupa besni protiv ugovora i korporacija, mobilizuje gledaoce da pošalju protesna pisma u Belu kuću i time ometa zaključivanje posla. Po sastanku s Džensenom u kome ga ovaj reprogramira da propoveda u slavu korporatizma i o kraju individualnosti, Hauardov šou postaje turoban i ubrzano gubi na gledanosti. Maks i Dajana postaju iscrpljeni jedno od drugog; on napušta Dajanu razočaran „bezdušnošću TV generacije” otelovljene u njoj i odlučuje da se vrati svojoj ženi i porodici. Dajana, Heket i ostali menadžeri, kako nemaju Džensenovu dozvolu da „ubiju” Hauardov šou koji im iz dana u dan gubi novac, odlučuju da ubiju Hauarda uz pomoć pripadnika terorističke grupe s kojom Dajana saraduje, i to uživo tokom samog emitovanja. U poslednjoj sceni gledamo dvojicu muškaraca kako ustaju iz publike, pucaju u Hauarda, a kamera zumira na njegovo krvavo mrtvo telo.

## **Analiza Mreže prema strukturi američke jeremijade**

### *I Evociranje ideala*

*Mreža* počinje kadrom u kome su četiri monitora, na svakom po jedan sredovečni TV spiker. Kamera polako zumira na jednog od njih, dok nas narator filma obaveštava da je pred nama priča o Hauardu Bilu, „televizijskom velikanu, velikom starešini TV vesti”, koji je dosegao turobnu jesen svog i privatnog i profesionalnog života: razvod, problemi s alkoholom, loša narav, i sledstveni otkaz – efektivan za dve nedelje. Rez nas uvodi u sledeću scenu u kojoj Hauard i Maks, već dobro pijani, stoje na sred ulice i prisećaju se svojih entuzijastičnih početaka na CBS-u i NBC-u tokom ranih ‘50-ih. Scena odaje toplinu nostalgicne sentimentalnosti prema prošlim danima. Maks priča komičnu anegdodu iz tog perioda; prijatelji, dva televizijska velikana, udobno pijani, grle se i smeju. Zvuci bučne živosti njujorške avenije, njeno ulično osvetljenje i pregršt žutih taksista u mekoći neizostrene scenske pozadine čine atmosferu dodatno toplom. Tako, Hauard i Maks postaju likovi s kojima se identifikujemo, kojima verujemo, s kojima saosećamo, a televizijski posao koga su oni bili deo i u čijoj izgradnji su učestvovali – vredan dubokog poštovanja. Vreme prošlo, romantizovano i time idealizovano, evocira se kroz ova dva lika.

Smeh i zagrljaj prijatelja seče, poput nagle promene kanala, scena izrazite tišine – Hauard i Maks sede za barom, u polutama; pijanstvo se već umorilo, a Hauard izjavljuje da će da se ubije – prosuće sebi mozak u sred vesti u 7. Maks reaguje šaljivo i kaže Hauardu da će time svakako astronomski da podigne svo-

ju gledanost, i šalu dalje razvija u crni humor o TV serijalu „*Sat smrti* – nedeljni večernji šou za celu porodicu” u kome zamišlja emitovanje raznih primera nasilne smrti. Ova scena najavljuje satiričnu lamentaciju o novoj televizijskoj generaciji i njenoj pomahnitalosti u borbi za gledanost i profitabilnost, koja će u narednim scenama i prikazima likova biti temeljno razrađena, a za koju je važno da uvode likovi koji su stekli naše poverenje i poštovanje.

Sledeće scene nam bliže otkrivaju Maksovu moralnu poziciju. On brani svog prijatelja pred razlučenim korporativnim izvršiteljem Heketom, kome se takođe suprotstavlja po pitanju održavanja nezavisnosti svoje informativne redakcije od korporativnog uplitanja, a kada to postane nemoguće, on svoju kategoričnost pokazuje otkazivanjem poslušnosti, podržavanjem Hauardovog davanja glasa onome što očigledno obojica osećaju – da je sve postalo „proseravanje”, laž i besmislica pod korporativnim monopolom, što se naposljetku završava Maksovim dobijanjem otkaza i napuštanjem mreže.

Ovde valja obratiti pažnju na još jednu od ranih scena filma, koja kao nekakva suptilna potka individualizovanom (kroz pojedinačne likove Hauarda i Maksa) evociranju ideala, priziva „opšti” nacionalni duh američkih vrednosti. Dok se Hauard i studio pripremaju za vesti uživo (u kojima će se odigrati Hauardov prvi ekscenčni nastup), u kontrolnoj sobi slušamo govor predsednika Forda koji se emituje na televiziji za to vreme, a koji on daje kao odgovor na drugi pokušaj atentata koji je upravo preživeo. „Amerikanci su dobri ljudi: demokrate, nezavisni, republikanci i ostali. Ni pod kojim okolnostima, niti ću ja, niti se nadam da će bilo ko drugi, kapitulirati pred onima koji žele da podriju sve ono što je dobro u Americi.” U tom momentu, studio reže na Hauarda čiji ekscen u ovakvom kontekstu se može protumačiti upravo kao „odbijanje da se preda” i borba za „dobro” u okviru okolnosti koje su mu date – program uživo. Kasnije, Maksova negodovanja i neposlušnost se u direktnoj liniji, koja ga dramski povezuje preko Hauarda sa Fordovim govorom, takođe može tumačiti kao borba za „ono što je dobro u Americi” – i Hauard i Maks odbijaju da se povinuju novonastalim nametnutim okolnostima za koje veruju da su pogrešne i pogubne. Tako ova scena opskrblljuje „poštovane starešine” ne samo simboličkom konkretnog ideala američkih vrednosti koji se kontekstualno mora povezati s kulturom i vrednostima 1950-ih – i u tom smislu podržava jeremijadinu funkciju evociranja idealizovane „stvarne” prošlosti, već i suptilnim simbolom mnogo dubljim i starijim – američkog dobra, ideje američkog progressa i svetog zadatka, pred kojim Hauard i Maks „ne kapituliraju”.

## *II Lamentacija i pokuda*

Kao što je gore pomenuto, prvi vid lamentacije u filmu je Maksova kratka satira dramsko-zabavnog programa, koja deluje kao vrsta mračne uvertire. Odatle se lamentacija i kritika televizije, kao i celokupnog društva, formalno odvijaju dvojako: kroz *čisto retoričku* jeremijadu – u liku Hauarda Bila i njegovih TV propovedi, i kroz *dramatizovanu* jeremijadu – u samoj narativnoj niti

i kroz razvoj i dramski sukob likova, pre svega u liku Maksa s jedne, i Dajane i korporativnih glavešina, s druge strane.

Ovde se još jednom valja vratiti sceni Bilovog prvog ekscesnog nastupa, kao delu dramske ekspanzije koja je ekonomičnija što je zanatski bolja, što obično znači da efektno postavlja i uvodi više elemenata i dramskih postulata istovremeno. Kao što je gore opisano, u ovoj sceni prvo slušamo Fordov govor a potom Bilovu ispovest. Obe izjave prevashodno pratimo iz kontrolne sobe studija u kojoj se nalazi nekoliko ljudi iz producentske TV ekipe. Kamera lagano leluja preko prisutnih u studiju, nalik tipičnom pokretu kamere dok snima publiku tokom nekog javnog govora, otkrivajući nam da neki užinaju, neki međusobno ćaskaju o ličnim stvarima. Glasovi Predsednika i Bila neprimetno odlaze u etar, metonimijski ukazujući na stanje gledalaca (tj. nacije) kao nezainteresovanih, odsutnih i duboko utonulih u teme i pitanja lične i tranzitorne prirode. Kao što Maksova barska satira anticipira lamentaciju nad senzacionalističkim prioritetima u televizijskom poslovanju, tako ovde rediteljski postupak anticipira lament nad stanjem nacije koji Čajevski uskoro pojašnjava u predstojećim TV jeremijadama Hauarda Bila i izveštajima Dajane Kristensen.

Bilov drugi nastup uvodi jednu od glavnih tema jeremijade *Mreže*, tj. njenog osnovnog objekta kritike – *proseravanje* (engl. *bullshit*), koje se u kontekstu filma čini najbolje shvaćeno u Frankfurtovoj definiciji kao krajnjoj indiferentnosti prema istini (Frankfurt 2006, 24). U tom smislu proseravanje je različito od laži, koja ima odnos prema istini i u sebi nosi odluku da je zanemari ili prikrije, dok proseravanje prenebregava pitanje istine sveukupno, već je potpuno zaokupljeno svojim ciljem, dobitkom koji računa proseravanjem da ostvari. Tako Bil kaže da je sve od njegovog tridesetogodišnjeg braka do ideje Boga proseravanje jer ono „nam daje razlog da živimo (...) u svetu besmislenog bola, poniženosti i propadanja”, a Bil je stigao do tačke u kojoj mu više nije preostalo nikakvog proseravanja. Sledstveno, Bilovo obraćanje postaje njegov ljuti iskorak u *iskrenost* i *autentičnost*,<sup>22</sup> tj. u sferu otkrivanja istine – drugim rečima, u život i ponašanje bez proseravanja. Paralelno, ovakvom „životnom” odlukom Čajevski zadahnjuje i Maksa. Kad ga direktor mreže zove da urgira povodom ovakvog Bilovog nastupa, Maks odbrusi: „[Bil] govori da je život proseravanje, što i jeste. Pa šta se onda dereš?!” Kad Heket pokušava da ga dobije preko telefona, Maks viče: „Kaži g. Heketu da odjebe!” Oba lika tako postaju nosioci istine (u najmanju ruku, „tragača” za istinom) koju bi trebalo tokom filma da nam otkriju.

Već naredni Bilov nastup podržava ovakvu njegovu ulogu. Nadahnut glasovima koje je tokom prethodne noći primio, njegov zadatak je da ljudima saopšti istinu – „nimamo lak zadatak jer ljudi ne žele da znaju istinu”. Takođe, on ne namerava da otkriva „večnu, apsolutnu istinu”, već samo „prolaznu, ljudsku istinu”, pošto – i ovde Čajevski razrađuje ranije uveden motiv „apatične nacije”, i kroz Hauarda viče – „Ne očekujem od vas da budete sposobni za istinu, ali majku mu, valjda ste sposobni za lični opstanak!” Kasnijim lamentacijama,

22 Odmah posle ovog nastupa, Bil okupljenim novinarima izjavljuje da mu je dojadila „primerena nepristrasnost” izveštavanja i da je jednom u životu hteo da kaže „šta zaista oseća”.

Hauard/Čajevski dodaju listu pokuda: narod je opsednut televizijom, slepo joj veruje, sve što zna – zna kroz TV, ne čita knjige, niti štampu. Tome svakako doprinosi sama televizija, koju Hauard naziva „preduzećem za ubijanje dosade” i upozorava svoje gledaoce da su ništa do taoci njene ogromne propagandne moći. Te Čajevski kroz Hauarda opet više narodu: „Ja ne nameravam da vas ostavim na miru. Ja želim da se razbesnite”. On doduše, ne želi da ih nagna na protest, pobunu, ili da pišu svom kongresmenu, jer ne zna šta bi tome bio cilj, već samo da kažu „ja sam ljudsko biće, moj život ima vrednost. (...) Ja sam ljut ko ris, i ja to više ne mogu da trpim!” Ovaj kulturni monolog je kulminacija jeremijade *Mreže* u kojoj emocionalni napon dostiže vrhunac kroz Hauardovu grmljavinu o pomahnitalim vremenima, a koji se dramatično otpušta, sa sve pravom grmljavinom, scenom građana koji otvaraju prozore svojih stanova i viču Hauardovu ljutu repliku u gradsku noć.

Pored Hauardovih lamentacija koje imaju za temu nivo lične osvešćenosti i emocionalnog zdravlja, teme aktuelne politike i „problem Arapa”<sup>23</sup> se uvode pred ovaj Hauardov „nadahnuti” govor. On stiže u studio posle celodnevno lutanja po kiši. Dok se iz kontrolne sobe pripremaju za njegovo uključanje, čujemo vesti koje se za to vreme emituju. One nas izveštavaju o produžetku naftne krize, o još većem rastu goriva i neuspelim pregovorima sa Saudijskom Arabijom. Direktno rez nas vodi na Hauardov krupni plan u kome on sad potpuno odiše likom savremenog biblijskog proroka – pokisao, u kišnom mantilu i pidžami, „ljut ko ris”. Od sledeće jeremijade aktuelna politika postaje deo samog teksta Hauardovih propovedi. On upozorava da Arapi otkupljuju njihovu TV mrežu, kao i celu Ameriku. Zemlja je pod pretnjom rasprodaje stranim silama. Kako Marfi (Murphy 2009) u svojoj analizi američkih jeremijada iz različitih istorijskih perioda primećuje, nabranje grehova ili njihovih simptoma uvek uključuje i individualne duhovne transgresije i kolektivne, pa tako i ovde imamo kritiku individualne neukosti, nezainteresovanosti i duhovne lenjosti, kao i prizivanje kolektivne odgovornosti spram „rasprodaje” Amerike i njenih vrednosti. Kao što su ranije jeremijade uvek imale jedan greh koji bi izdvajale kao najteži i ključni u pogledu stanja „nacionalnog zaveta” i oko njega gradile političku poruku – ropstvo za abolicioniste pred i tokom Građanskog rata i abortus za *Hrišćansku desnicu* od 1970-ih (Murphy 2009), tako je Čajevskom to televizija, ali kao simptom nekontrolisane korporativne dominacije koja je oličena u „bezdušnoj TV generaciji humanoida”, tj. opštoj dehumanizaciji, koja za posledicu ima nestajanje i propadanje autentične *individue*.<sup>24</sup>

23 Ovde se ne čini zgoreg dodati razgovor između Lumeta i Čajevskog o izboru glumice za lik Dajane, kao još jednu perspektivu na ličnu politiku Čajevskog: „Sećajući se jednog od razmatranja glumaca za film s Čajevskim, Lumet je rekao: ‘Predložio sam Venesu Redgrejv. On je nije hteo. Rekao sam: ‘Ona je najbolja glumica engleskog govornog područja!’ On je rekao, ‘Ona podržava PLO [Palestinska oslobodilačka organizacija].’ Rekao sam: ‘Pedi, to je stavljanje na crnu listu!’ On je rekao: ‘Nije kad to Jevrejin radi ne-Jevrejinu.’, (Itzkoff 2014)

24 Kako Čajevski sam pojašnjava: „Ja pišem priče o institucijama kao mikrokosmosu ljudskog ponašanja.” U svom neobjavljenom pismu napisanom po premijeri *Mreže* i prvih negativnih kritika, a koje je Čajevski okarakterisao kao „prvi revolt protiv *bulshitism-a*”, između

Na opštem narativnom planu, celokupna *Mreža* je svojevrsna dramatisirana jeremijada i ona je semantički i strukturno paralelna Hauardovoj retorici. Ova drama priča priču o dvojici televizijskih doajena, *čestitih* ljudi, koji su, svaki na svoj način, stavljeni pred iskušenje i pod korporativnu zasedu. Dok je Hauard zaposednut „glasovima” te ulogom javnog proroka i propovednika, ostareli Maks je „omadžijan” mladom, jedrom, života gladnom Dajanom. Njihova iskušenja započinju u isto vreme. U noći kad Hauard prvi put prima svoje „sibilske” poruke u svom krevetu, Maksa zavodi Dajana pričom o svojoj „Sibili sa *Vol Strita*” koja joj je prorekla da će se romantično uplesti s „privlačno izbornim (engl. *craggy*) sredovečnim muškarcem”. Dalje Hauardove propovedi su dramatisirane i ilustrovane kroz Maksova iskustva i događaje na USB-u. Dajanin senzacionalno nasilni *Mao Cedung sat* koji osmišljava na jednom od sastanaka sa svojim uređivačkim timom je gotovo identičan Maksovom ciničnom *Satu smrti*. Na istom sastanku, Dajana izveštava o formalnom istraživanju koje kaže da Amerikanci postaju turobni, zlovoljni i izmučeni Vijetnamom, *Voter-gejtom* i inflacijom, da su pokušali sve od seksa do raznih droga, ali da ništa ne pomaže, te da im treba neko ko bi artikulisao njihov bes. Dajana i Heket, predstavnici novodolazeće „humanoidne” generacije koja ne bere brigu za *individualnost* i *istinu*, žurno praktično razrađuju i unovčavaju ovu informaciju – Dajana otima Maksu njegove vesti i od njih pravi senzacionalni TV šou, a Heket mu otima radno mesto i karijeru. Dajana takođe igra ulogu u Maksovom vrlo ličnom putu iskušenja. Ona ga zavodi i time mu razara porodicu. Maks silu ove privlačnosti prema Dajani objašnjava svojoj ženi kao „opčinjenost”, „opsednutost” njome, i najzad priznaje da je zaljubljen. Iako je svestan da je ona čedo TV generacije, verovatno nesposobna za bilo kakva *stvarna* osećanja, i da jedino ume da živi oponašajući TV scenarije, Maks joj ne odoleva. Žena ga izbacuje iz kuće i upozorava da je pred njim patnja. Maks kaže: „Znam”.

Narativna nit koja razrađuje motiv atentata na predsednika, kao i opštiji „napad na američko dobro” su i radikalni politički pokreti, u filmu predstavljani kroz likove Lorin Hobs (Marlene Warfield) – predstavnice *Komunističke partije*, i Velikog Ahmed Kana (Arthur Burghardt) – vođe fiktivne *Ekumenske oslobodilačke armije*. Oni su takođe uposleni u svrhu korporativnih interesa, no, ni u jednom trenutku nisu dovedeni u vezu s „dобрim”. Nasuprot, njihova simbolička pozicija potpada pod skup proseravanja, tj. *neautentičnih*, te su oni još jedna od pretnji američkom društvu. Ovo je pre svega izraženo razvojem lika Lorin Hobs koja od strasne političarke koja donekle skeptično pristaje

---

ostaloga kaže: „Ljudi sa televizije bi trebalo da prestanu da se brinu kakav im je imidž i da počnu da preispituju svoju odgovornost prema publici. – Prestanite da pravite tolike pare. Kao čin samopoštovanja, pružite ljudima mnogo više lepote, posvećenosti i stvarnosti, čak i ako takve emisije gube pare.” A *Mrežu* je branio kao „osudu korporativnog načina života u kome je ljudski život ništa više do još samo jedan faktor u korporativnim odlukama. Mislim da je ova činjenica jedna od fundamentalnih paranoja našeg savremenog načina života,” dodao je. „Ne mislim da je to moja lična paranoja. Mislim da je ta paranoja duboko usađena u većini Amerikanaca. Mislim da većina Amerikanaca oseća da su izgubili individualnu vrednost svojih života.” (Itzkoff 2014)

na priliku da dopre do velikog broja gledalaca, postaje histerični oportunist, gladna profita, dok je Ahmed Kan nedvosmisleno prikazan kao agresivna i ne preterano bistra „debela svinja” koja se davi u pilećim batacima. Kroz ove likove, sve organizacije i pokreti, bilo „levi”, radikalni ili teroristički, ali svakako netradicionalni no brojni tokom kasnih 1960-ih i 1970-ih u SAD-u, postaju smešteni u sferu terorista, oportunisti i opasnih radikala, svojevrsni „dvostruki horor rasnih i ekonomskih revolucija” koji oponaša neprijatelja iz Hladnog rata (Fitzpatrick 2001, 38). Prema Ickofu, za Čajevskog „nije bilo vidljive razlike (...) između organizacije kao što je *Studenti za demokratsko društvo* i grupe kao što je *Simbiozijska oslobodilačka armija*. Šta god da su bili njihovi deklarativni ciljevi, sve što je te grupe interesovalo bila je *destabilizacija zemlje, sejanje razdora i širenje nasilja*” (Itzkoff 2014, *moj kurziv*).

### III Poziv na reformu, pokajanje i obnovu

*Mreža* je jeremijada koja kroz „mikrokosmos ljudskog ponašanja” (kako Čajevski sam opisuje svoje dramsko stvaralaštvo), lamentuje nad degradacijom američke individue, kritikuje uzroke tog opadanja, i poziva na njeno obnavljanje upućujući na makrokosmos – američki progres. Ona je takođe dramski i žanrovski prikazana kroz paralelno odmotavanje satire i melodrame. Satira obuhvata narativnu liniju vezanu za Huarda, dok kroz melodramu poznog profesionalnog i muževnog života prolazi Maks. Raspleti ovih narativnih niti i njihovo jukstapoziranje na kraju filma otkrivaju da su spasenje i obnova mogući „kroz napore američkog naroda [to jest, njegovih individuala], ne kroz promenu samog sistema” (Murphy 1990, 402).

Kao forma koja individualne, institucionalne ili društvene manjkavosti izlaže ismejavanju i preziru,<sup>25</sup> satira *Mreže* kroz Bilove propovedi daje listu problema: od lične apatije i neukosti, preko i pojedinačnog i televizijskog proseravanja, do nacionalne posrnulosti pod pritiskom korporativnog kapitalizma. Bil je čovek koji se okuraži da priča o stanju stvari direktno, bez „primerene nepristrasnosti”, bez proseravanja. Obuzet „pročišćavajućim trenutkom lucidnosti”, on bez cenzure i eufemizama ogoljeva sistemske i društvene probleme. Ovi su dramatisovani – ilustrovani kroz, pre svih, likove Dajane, Heketa i Džensena, i kroz njihovo uzurpiranje i unovčavanje Huardove „istine”. Istu vrstu komercijalizacije oni čine i s drugim oblicima političkog otpora kroz *Mao Cedung sat*. Oba poduhvata kulminiraju u fantastičnom komercijalnom uspehu, a kad se novina izdanđa, satira doseže svoj mračni, cinični vrhunac u kome ovi „borci za istinu” postaju žrtve – Huard je ubijen, a politički aktivisti javno kriminalizovani. Međutim, Huard se razlikuje od ostalih. Kriminalizacija pripadnika pokreta otpora nije neočekivana i ona je od samog početka manje-više najavlje-

25 Baldick, Chris. 2015. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, s.v. „satire.” <http://www.oxfordreference.com.ie/proxy.nypl.org/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-1014>.

na; njihovim upošljavanjem kao plaćenih ubica, „sarkastična reakcionarna kidisanja” (Kael 1976, 180) Čajevskog su samo najbukvalnije potvrđena. Problem tumačenja Hauardove dramske sudbine je pak, malo manje nedvosmislen.

Koliko god Hauard bio vidno emotivno i psihički nestabilan, i iako USB na njemu pravi pare, mi ga ipak prepoznavamo kao lika koji vrlo jasno i direktno napada i individualne i systemske probleme, i ko pri tom vrši direktan uticaj u tom napadu: on angažuje narod da pošalje veliki broj protestnih pisama Be-loj kući i ometa korporativne poslove. Maks, međutim, od početka vidi svog prijatelja kao rastrojenog, kome je potrebna nega i lečenje. On se „za njega” i bori protiv Dajane i Heketa. No, Maks „gubi” Hauarda, a Hauard naposljetku gubi razum. Kada njegove propovedi ozbiljno ugroze korporativne poslove i planove, glava te korporacije, Artur Džensen, poziva Hauarda na sastanak tokom koga ga „reprogramira” da propoveda o „korporativnoj kosmologiji” i kraju individualizma. Ovde stvar postaje ambivalentna. S jedne strane, primedba da se Čajevski nikada nije odlučio da li su „Hauardove epifanije rezultat nervnog sloma ili Božjeg nadahnuća” (Kael 1976, 178) deluje razložno pre svega jer Džensenovo obraćanje Hauardu imitira njegovo prvo nadahnuće u svom krevetu, te bismo retroaktivno odjedanput morali sve da tumačimo kao farsu, čime i Hauard, i sva njegova pređašnja opažanja, postaju diskreditovani. S druge strane, iako farsično predstavljeno, ono nije nužno *neozbiljno* tj. neistinito – Haurad samo stiče novi izvor informacija.<sup>26</sup> Ovu interpretaciju potvrđuje i narator koga čujemo tokom Hauardovog prvog modifikovanog nastupa, koji nas obaveštava da je Hauardov argument bio „savršeno prihvatljiv, ali i savršeno depresivan” jer „niko nije želeo da čuje da mu je život potpuno bezvredan”. Stoga gledanost opada, a Hauard Bil postaje „prvi primer čoveka ubijenog zbog loše gledanosti”. Iz ovog ugla, čini se da bi ovakav kraj, u skladu sa dosadašnjim narativom kao kritike proseravanja, apatije naroda i njegove nezainteresovanosti za istinu, kao i prevlast korporativnih vrednosti i računica, mogao biti shvaćen kao potvrda nacionalnog stanja, s jedne, i medijsko-korporativnog ubijanja i dosade i istine, s druge strane. U tom smislu, satirična narativna nit Čajevskog izvodi svoj argument do svog najmračnijeg, najdepresivnijeg kraja. No, iako je ovo poslednja scena filma, ona nije i njegova poslednja *poruka*. Kao što je već rečeno, specifičnost američke jeremijade leži u pogledu *iza* svih trenutnih transgresija njene publike; taj pogled nosi obećanje progressa pod uslovom pokajanja i reformisanja starih vrednosti.

Upravo u melodramskoj niti narativa *Mreže* leži ovaj optimistični aspekt jeremijade. Osnovna vrednost nad kojom u ovom filmu Čajevski jadikuje a

26 Iako sticanje ovog novog izvora informacija deluje krajnje iracionalno i konfuzno, ono se čini zapravo vrlo stilski i narativno dosledno u kome je satira gurnuta do svojih farsično mračnih krajnosti. Hauardov psihološki narativ započinje „običnom” depresijom, prelazi u i dalje „ovozemaljsku” ljutnju, da bi se pretvorio u „onozemaljsku” inspiraciju, i na kraju poprimio gotovo apsurdne razmere u kojima učestvuje i sama glava korporacije. Ovaj razvoj takođe prate i stilske promene samog formata njegove emisije, koji takođe poprma hiperbolične razmere u kojima je on najzad ubijen zbog loše gledanosti.

onda i „urgira za striktnije pristupanje toj vrednosti kao načinu da se iznese ‘dobro iz zla’„ (Murphy 1990, 404) je individualizam. Postati *autentična individua* je važna američka vrednost, verovatno jedna od fundamentalnih za postajanje *Amerikancem*. Koncept individualizma kao ideje o *pravu* i *dužnosti* svakog Amerikanca da odluči kakva će osoba biti i da ispuni sopstvene potencijale – ideja o „konstrukciji sopstva“, u Americi se razvija još početkom XVIII veka (Howe 1997, 1–17), a svoje legalno utemeljenje i apsolutnu referencu svakako uvek nanovo pronalazi u *Povelji o nezavisnosti* (1776) koja sve Amerikance definiše kao osobe podjednakih prava u sopstvenoj potrazi za srećom. Konstrukcija sopstva je, međutim, od početka bila moralno preskriptivna i bazirala se na starom konceptu ljudskih sposobnosti hijerarhijski kvalifikovanih: na dnu su mehaničke sposobnosti, strasti i emocije, koje uvek treba da su pod kontrolom i upravljanjem racionalnih aspekata čoveka – razboritosti i savesti (Howe 1997, 1–17).<sup>27</sup> Individua koja je sposobna da svoje sopstvo izgradi shodno ovom principu je moralno izvrsna.

Melodrama kao filmski narativ izrazitog emotivnog naboja i dramatizovanih moralnih dilema i konflikata svojih likova, smeštena obično u porodični kontekst,<sup>28</sup> ispričana je kroz lik Maksa. On biva zaveden mladom, poslom opsednutom Dajanom, umnogome protiv svoje volje – to postaje opčinjenost, kako ispoveda svojoj ženi Luiz (Beatrice Straight). Kad afera ne uspe, on napušta Dajanu i kako nas obaveštava, planira da se vrati Luiz i porodici. Kao i Hauard, Maks pripada generaciji koja stari i koja već akutno oseća činjenicu smrti. U prvom delu filma čujemo ga dvaput kako priča istu anegdodu o TV prilogu na mostu Džordža Vašingtona,<sup>29</sup> koja evocira sad već davnu mladost, a aferu s Dajanom, Maksova žena naziva njegovom „velikom zimskom romansom“. Maks takođe dodaje da je srećan što može da oseća bilo šta. Tako Maksova ljubavna avantura postaje melodrama njegovog krajnjeg iskušenja u izgradnji svog sopstva (duše) kroz suočavanje sa smrću. Za razliku od Hauarda koga strasti i emocije preplavljuju i savladavaju, kroz svoju dramsku putanju Maks sebe na kraju izgrađuje kao razboritu i savesnu osobu.

Kao što je već naznačeno, Maks je u narativu *Mreže* nosilac „svega onog što je dobro u Americi“, koje je ugroženo, pod opsadom zaista, od strane nove bezdušne korporativne generacije. Pored bitke za održavanje integriteta svog informativnog programa, koju na kraju gubi, on prolazi kroz mnogo važniju borbu – bitku za svoju dušu, za *individu* sposobnu da oseća. Luiz kao da je svesna ovoga. U sceni u kojoj joj Maks saopštava da je zaljubljen u Dajanu,

27 Houv takođe opisuje kako se i sam ustav i političko uređenje gradilo na osnovu ovog koncepta, pa je tako tročlana podela vlade na zakonodavnu, izvršnu i sudsku vlast izvršena po uzoru na racionalne ljudske sposobnosti: razumevanje, volju i savest (Howe 1997, 63–103).

28 Kuhn, Annette, and Guy Westwell. 2012. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, s.v. „melodrama.“ <http://www.oxfordreference.com.i.ezproxy.nypl.org/view/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261-e-0438>.

29 Anegdota je iz njegovih ranih, mladih dana. Pozvan je iz TV ureda rano izjutra da uradi prilog o gradnji mosta. Izleće iz kreveta i u pidžami i mantilu hvata taksi i viče da ga vozi na sred mosta. Taksista ovo shvata kao njegov naum da se ubije, te vikne: „Nemoj, druže! Mlad si, ceo život je pred tobom!“

koja je ujedno i scena u kojoj Luiz upoznajemo kao *osobu*, ona ubrzo isijava kao žena vredna poštovanja, kao istrajni stožer porodice i izvor ljubavi. Ona nežno dodiruje Maksa po licu i pita da li Dajana *nje*ga voli, pažljivo sluša o njegovoj duševnoj borbi između strasti prema Dajani i racionalnoj svesti o njevoj pogrešnosti. Ona takođe podseća Maksa na njihovih zajedničkih 25 godina istrajavanja kroz muke i bolove, podizanja dece i izgradnje doma, i saopštava mu da ga se neće lako odreći. Kao što predsednik Ford ne vidi atentat na sebe kao pretnju njegovom životu već kao pretnju američkom „dobru“, kao što Hauard i Maks ne vide smenu menadžmenta kao prirodnu smenu generacija već kao napad na sve *dobro* njihove profesije u čijoj izgradnji su učestvovali, tako i Luiz shvata da ovde nije u pitanju „kratka afera sa sekretaricom“ već „zimski romansa“ koja pretila da uništi sve *dobro* što su njih dvoje izgradili – dom i porodicu. Kao što Ford obećava da neće kapitulirati pred neprijateljima nacije, kao što se Hauard ne poklanja pred „neprijateljima istine“, tako Luiz zahteva od Maksa „poštovanje i lojalnost“. Kraj ove narativne niti zaista i prikazuje Maksa koji ne kapitulira pred „humanoidom“ – ne pristaje na bezdušnost i ne odustaje od „samo-izgradnje“.

U poslednjoj sceni sa Dajanom, Čajevski se kroz svog američkog heroja<sup>30</sup> razračunava sa zlom koje pretila američkom dobru, tj. *Amerikancu*, kroz Maksov poslednji monolog. On optužuje i napušta Dajanu kao demonskog predstavnika TV generacije gladne profita. Kada Dajana drekne na Maksa da joj nije potreban, on odvrća: „Ja sam ti potreban žestoko! Jer ja sam tvoja poslednja veza s ljudskom realnošću. Ja te volim.“ I jedino njegova ljubav je razdvaja od zjapećeg ništavila pred kojim je. Međutim kad mu Dajana slomljenog glasa kaže da je ne napušta, Maks odgovara da je prekasno. Ona je jedan od Heketovih humanoida, i ako ostane s njom, biće uništen – kao što su uništeni Hauard Bil i Lorin Hobs. Kao inkarnacija televizije, Dajana je bez osećanja, empatije, kao i bez sposobnosti za radost. Ona je štaviše, „virulentno bezumlje“, i sve što dotakne, umire s njom. „Ali ne ja“, potcrtava Maks. Jer, on je sposoban da oseća zadovoljstvo, bol i ljubav. Drugim rečima, on je ljudsko biće, Dajana je samo simulacija ljudskog bića; on ima dušu, Dajana ju je izgubila. Naposljetku, odolevajući Dajani, Maks spasava svoju dušu. Kao figura američkog *Everymana*, Čajevski kroz Maksa demonstrira i poziva na spasenje *svakog* Amerikanca.

30 Jezička simbolika takođe upućuje na lik Maksa kao dobro poznatog heroja holivudskog filma oličenog u konceptu *rugged individual* (što bi se moglo prevesti kao *istrajni pojedinac*, misli se *muškarac*, izrazito muževnog izgleda čije crte lica, kao i kompletna fizička građa, odaju sliku stamenosti pod žljebovima vremena, iskustava i iskušenja), čija poznata otelovljenja pamtimo od Džon Vejnovog lika u *The Searchers* (1956), preko detektiva *film noara*, Brus Vilisovog lika u *Die Hard* (1988), do npr., heroja koje igra Harison Ford u političkim trilerima poput *Patriot Games* (1992) i *Clear and Present Danger* (1994). Naime, kada Dajana od svoje saradnice sluša listu mogućih zapleta za novi TV serijal, svaki sinopsis započinje opisom heroja (advokata, detektiva i sl.) kao *crusty but benign* (*zlovolan ali dobrodušan*). Kada Dajana prvi put zavodi Maksa ona mu govori da joj je proročica rekla da će se emotivno uplesti s *craggy middle-aged man* (*muževno, privlačno izbornim sredovećnim muškarcem*). Svi ovi atributi su sinonimi koji upućuju na poznatog heroja – životom ogrubelog maverika, ali mekog srca i beskompromisne moralnosti.

## „Američnost” Mrežine jeremijade

*Mreža* žestoko kritikuje stanje nacije – od zatupelosti njenih građana, preko korumpiranih institucija, do njenog problematičnog ekonomskog sistema, i tako umnogome artikuliše društveno-ekonomsku krizu početka ‘70-ih u Americi. Time ona nalikuje jeremijadi kao „političkoj propovedi” koja se ritualno održava u doba društveno-političkih kriza i previranja (bilo pred oružane ili političke i diplomatske bitke) (Bercovitch 2012, Murphy 1990, Murphy 2009). *Mreža* takođe svojom strukturom i porukom oponaša „formu jeremijade koja usmerava ono što bi inače bila potraga za društvenim i političkim alternativa-ma, ka slavljenju kulturnih vrednosti i promene unutar *status quo-a*” (Murphy 1990, 404). I sledstveno, to čini fokusirajući se na individualnog Amerikanca, ne na američki sistem (vidi Murphy 1990). Iako kritikuje trenutno stanje društva, ona zatvara opcije za razmatranje drugačijih ekonomsko-političkih opcija smeštajući i komuniste i radikalne političke grupe u isti koš terorista i „prodanih duša” (pri tom su svi oni u filmu, igrom slučaja, namere ili *navike*, crnci). Filmska kritičarka Polin Kil insistira i na očiglednim antifeminističkim, pa tako duboko konzervativnim stavovima Čajevskog (Kael 1976, 180–182). Opet, s namerom ili ne, činjenica je da su relevantni ženski likovi u filmu i formalne i kvalitativne suprotnosti: i Dajana i Lorin Hobs su nezavisne žene s karijerama i pripadaju grupi „negativaca”, a Luiz je odana žena, majka i domaćica i pripada grupi „pozitivaca”. Najzad, *Mreža* se čini da kroz lik Hauarda Bila čak zatvara i opciju uzurpiranja javnog prostora, ovde moćnog televizijskog medija, kao sferu otpora. Naravno, s jedne strane ovo bi bilo vrlo samovoljno i olako interpretiranje filma jer očigledna je namera Čajevskog da nam kroz Hauardovu televizijsku sudbinu predstavi „horor” ove industrije (a preko nje i samog trenutnog stanja društva) koje „ubija sve čega se dotakne”. Međutim, u svetlu američke jeremijade, Hauardova sudbina ima još jednu moguću funkciju.

Značaj i snagu američke jeremijade Berkovič vidi u njenom efektnom retoričkom otklanjanju konflikta između činjeničkog i idealnog stanja, u kome se anksioznost priziva i postaje i njeno sredstvo i svrha u procesu društvene kontrole: „da održi proces namećući kontrolu i da opravda kontrolu predstavljajući određenu vrstu procesa kao jedini put ka budućem carstvu” (Bercovitch 2012, 24), tj. ka američkom *gradu na gori*. U *Mreži* kapitalni greh oko koga se narativ pleće je gubitak individualnosti. Dva nosioca tog ideala, videli smo, pružaju otpor „samointeresnom proseravanju” koje preči „autentičnom sopstvu”. Međutim, imajući u vidu američki moralno-kulturni konstrukt idealnog sopstva unutar koga njeni racionalni aspekti savesti i razboritosti zauzdavaju i usmeravaju strasti i osećanja, Hauardova i Maksova sudbina poprimaju različita značenja. Obojica su savesni, ali Hauardu nedostaje razboritosti koja bi upravljala njegovim emocijama i strastima, koja ga čuva od sveta humanoida kao što čuva Maksa; on gubi razum i to ga na kraju vodi u propast – ne samo njega samog, već i *njegovu misiju* (pogotovo posle sastanka s Džensenom). Maks međutim,

ostaje i opstaje razborit. Upozoravajući Hauarda da mu je potrebno lečenje, on se bori za njegov razum. Čak i u svojoj strasti Maks je razborit – on objašnjava svojoj ženi da je strast koju oseća pogrešna i svestan je patnje koja mu predstoji. Ta ista razboritost mu i pomaže da se na kraju „spasi”. Dajana, Heket, politički levičari i militantne političke grupe su pod vlašću razuzdanih strasti, bez trunke savesti, iz kojih su spremni i da ubiju, dok su Maks i Luiza u posedu savesti i razboritosti koji svoje emocije i strasti zauzdavaju i usmeravaju da *grade* svoju ljudskost, porodicu i dom. A Hauard postaje spona koja efektivno uklanja konflikt i „objašnjava” zašto su „ostrasčeni” protesti opasni (*čak* i ako su u temelju savesni) – koja saziva anksioznost po pitanju očuvanja razuma da bi zauzdala „ostrasčeni” protest i koja opravdava zabranu „ostrasčenog” protesta kao jedinog načina da se sačuva razum.

## Poslednje razmatranje: gnevni humor *Mreže*

Satiru Čajevski koristi ne samo u onome što je ovde obeleženo kao satirična nit narativa već i u njegovoj melodramatičnoj grani. U sceni dramatičnog i emotivno nabijenog sukoba s Luiz, Maks odjednom zauzima ironijsku distancu i ismeva njihovu scenu kao „nužni deo drugog čina – prezrena supruga izbacuje svog zabludelog muža iz kuće” i dodaje: „Ali ne brini, ja ću ti se vratiti na kraju (...) jer publika neće progutati odbacivanje američke srećne porodice”. U poslednjoj sceni s Dajanom, on ponavlja ismevanje holivudskog srećnog kraja dok napušta Dajanu i kao što smo ranije u istoj sceni čuli, odlazi natrag svojoj ženi. Pored očigledne (i efektne) funkcije u izazivanju (ironičnih) osmeha, ovaj postupak Čajevskog podseća na neku vrstu proleptičke retoričke strategije kojom predupređuje naše moguće diskreditovanje ove melodrame baš na osnovu njene neodoljive sličnosti s tipičnim holivudskim melodramskim i „moralno poučnim” narativom. S druge strane, možda Čajevski kao autor pruža neku vrstu metakomentara i u „ozbiljnim” scenama visokog emotivnog napona interveniše autoironijom ne bi li zauzdao strasti i održao prisebnost i razboritost nas gledalaca.

S treće, pak, strane, možda je ovo ironijsko ismevanje svojevrsno izvrtanje Čajevskog drevnih američkih vrednosti i ideala najdalji mogući kritički doseg njegovog pera u pokušaju da izmakne kulturnoj hegemoniji utkanom u američkoj jeremijadi. Čajevski uistinu izvrće, izokreće, konstantno se ruga svim opštim mestima drevne „američke parabole”, neumorno svojim gnevnim humorom „prelazi rampu” i pokušava da defamilijarizuje svoju publiku. Kroz Hauarda Bila pruža svojevrsno gnevno-komično liminalno iskustvo – „vrstu kulturne ničije zemlje, u kojoj sve socijalne norme mogu biti izložene izazovu” (Viktor Turner prema Bercovitch 2012, 25), ali se kroz Hauradovu sudbinu (kao i „sudbinu” njegove publike izražene kroz finalno opadanje gledanosti) ispostavlja da je „razgaljujući osećaj slobode” ovog smehovnog iskustva doista trenutna, površana i bez kapaciteta da zamisli i ponudi alternativu normama

i vrednostima koje ismeva (Douglas 1968, 365). Nasuprot, kao što je slučaj u američkoj jeremijadi, ova liminalnost se preokreće u model socijalizacije (Bercovitch 2012, 25) i „kulturna ničija zemlja” se ubrzo okupira poznatim vrednostima, jer Čajevski se ne zadovoljava satikom ili tragi-komedijom (koju bismo recimo, imali bez melodramskog raspleta Maksove priče), već on ne odoleva da i sam poveljeva. I to, kao što je već naznačeno, čini kroz Maksa.

Maksov humor se čini da otelovljuje upravo jedan od najvažnijih elemenata američkog koncepta smisla za humor. Po Vikbergu, imati smisao za humor među Amerikancima je umnogome moralna vrednost i podrazumeva moć objektivnog sagledavanja i sebe i sveta oko sebe, kao i moć tom pogledu se nasmejati (Wickberg 1998). Drugim rečima, to znači biti u stanju da ni sebe ni svet oko sebe ne doživljavamo suviše ozbiljno. Za ovo je nesumnjivo neophodna moć razboritosti. Maksov razboriti humor je evidentan u već opisanoj ironiji za kojom on poseže u izrazito emotivnim scenama sa svojom ženom a zatim sa svojom ljubavnicom. I ovde se čini da „simbolička struktura” humora ne uspeva da pređe rampe „društvene strukture” – da Maksov humor oponaša američku kulturnu i moralnu tradiciju, tako brižljivo održavajući i ljutnju i šalu *Mreže* van sfere šokantnog i gnusnog koji bi mogli da naruše postojeću strukturu društva i postanu pretnja njegovim vrednostima (vidi Douglas 1968). Drugim rečima, muštra *Mrežine* šale oponaša muštru američke dominantne kulturne hijerarhije.

## Literatura

- Banić Grubišić, Ana. 2013. Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film). *Antropologija* 13 (2): 135–155.
- Bercovitch, Sacvan. 2011 [1975]. „Preface to the 2011 Edition.” In *The Puritan Origins of the American Self*, ix–xliii. New Haven and London: Yale University Press.
- Bercovitch, Sacvan. 2012 [1978]. *The American Jeremiad*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Biskind, Peter. 1998. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And-Rock’n’Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster Paperbacks. E-book.
- Canby, Vincent. 1976. *Network*: Movie Review. *The New York Times*, 15 November.
- Douglas, Mary. 1968. „The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception.” *Man* 3 (3): 361–376. <https://www.jstor.org/stable/2798875>.
- Ebert, Roger. 1976. *Network*. Dostupno na: <https://www.rogerebert.com/reviews/network-1976>.
- Fitzpatrick, Kathleen. 2001. *Network: The Other Cold War*. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 31(2): 33–39. <https://muse.jhu.edu/article/400699/summary>.
- Frankfurt, Hari G. 2006 [2005]. *O proseravanju*. Novi Sad: VEGA media.
- Geraghty, Lincoln. 2003. The American Jeremiad and *Star Trek’s* Puritan Legacy. *Journal of the Fantastic in the Arts* 14, no. 2 (54): 228–245. <http://www.jstor.org/stable/43308626>.

- Howe, Daniel Walker. 1997. *Making the American Self: Jonathan Edwards to Abraham Lincoln*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hunt, Emery Kay. 2016 [1972]. *Property and Prophets: The Evolution of Economic Institutions and Ideologies*. London and New York: Routledge.
- Itzkoff, Dave. 2014. *Mad as Hell: The Making of Network and the Fateful Vision of the Angriest Man in Movies*. New York: Times Books. E-book.
- Kael, Pauline 1976. Hot Air. *The New Yorker*, 6 December. Dostupno na: <https://www.newyorker.com/magazine/1976/12/06/hot-air-2>.
- Kovačević, Ivan. 2015. Fudbal i film: Drug predsednik – centarfor. *Etnoantropološki problemi* 10(3): 743–763.
- Murphy, John M. 1990. „A Time of Shame and Sorrow”: Robert F. Kennedy and the American Jeremiad. *Quarterly Journal of Speech* 76(4): 401–414. <http://dx.doi.org/10.1080/00335639009383933>.
- Murphy, Andrew R. 2009. *Prodigal Nation: Moral Decline and Divine Punishment from New England to 9/11*. New York: Oxford University Press.
- Owen, Susan A. 2002. Memory, War and American Identity: *Saving Private Ryan* as Cinematic Jeremiad. *Critical Studies in Media Communication* 19(3): 249–282. DOI:10.1080/07393180216565.
- Purić, Biljana. 2017. Kubrick's Neobaroque Spectacle: An Aesthetic Analysis of Artificiality and Violence in *A Clockwork Orange*. *Etnoantropološki problemi* 12(2): 489–503.
- Sterling, Christopher H., and John Kittross. 2002. *Stay Tuned: A Concise History of American Broadcasting*, 3d ed. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Sutton, David, and Peter Wogan. 2009. *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*. New York: Berg.
- Suvin, Darko. 1988 [1982]. „The SF Novel as Epic Narration: For a Fusion of ‘Formal’ and ‘Sociological’ Analysis.” In *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. London: MacMillan Press.
- Wickberg, Daniel. 1998. *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Žikić, Bojan. 2017. Pesimistički prikaz prirode ljudskog postojanja u filmu *Zapadni svet*: naknadno mizantropološko tumačenje. *Etnoantropološki problemi* 12(2): 415–435.

## Izvori

- Baldick, Chris. 2015. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 4th ed. Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com.i.ezproxy.nypl.org/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443>.
- Kuhn, Annette, and Guy Westwell. 2012. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com.i.ezproxy.nypl.org/view/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261>.
- Marty*. Directed by Delbert Mann. 1955. Hecht-Lancaster Productions. USA.
- Network*. Directed by Sidney Lumet. 1976. Metro-Godlwyn-Mayer Inc. & United Artists Corporation. USA.

Slotten, Hugh Richard (ed.). 2014. „Television.” In *The Oxford Encyclopedia of the History of American Science, Medicine, and Technology*. Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com.i.ezproxy.nypl.org/view/10.1093/acref/9780199766666.001.0001/acref-9780199766666-e-475>.

*The Hospital*. Directed by Arthur Hiller. 1971. Simcha Productions, Inc. & United Artists Pictures Inc. USA.

*The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*. 2013. Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com.i.ezproxy.nypl.org/view/10.1093/acref/9780199764358.001.0001/acref-9780199764358>.

Primljeno: 15.08.2019.

Odobreno: 26.09.2019.

Vladana Ilić

## American jeremiad in the film *Network*

**Abstract:** The paper analyzes the narrative of the American film *Network*—an „outrageous” social satire from 1976, with the purpose of examining its critical range and the nature of its cultural and political messages. The film is interpreted as a dramatized American jeremiad, e.g., as a „political sermon in a dramatic form,” and the narrative analysis follows the tripartite structure of the American jeremiad: invocation of an ideal state from the past, condemnation and lamentation of the present degradation, and a call to repentance, renewal, and progress. Although *Network* openly and sharply criticizes certain cultural and political aspects of the American society from the first half of the 1970s, this paper argues that the film does not manage to break the mold of its cultural and political ideological frame, and through its dramaturgical structure and denouement, it reaffirms the existing one by following the technique of the American jeremiad which itself always performs this function by reminding of and calling to the ideal values of the American forefathers. The *Network*’s ideal value which it calls for is the concept of a morally excellent *individual*. Lastly, the paper examines the role of the film’s humor in the light of the overall interpretation of the narrative.

**Keywords:** American jeremiad, individualism, bullshit, satire, melodrama, humor.