

**АЛЕКСАНДАР ГАЈИЋ \***

Институт за европске студије  
Београд

УДК 791:221.8:82-311.9;791.4

Монографска студија  
Примљен: 25.02.2012  
Одобен: 18.04.2012

## **„МЕТРОПОЛИС” И КОНЗЕРВАТИВНА РЕВОЛУЦИЈА \*\***

*Сажетак:* Културни живот током турбулентног постојања Вајмарске републике био је веома богат и плодотворан са својим покушајима уобличавања одговора на период велике депресије у међуратној епохи. На свим стваралачким пољима одиграла се права експозија врхунских прегнућа, међусобно подељених и супротстављених око тога како превазићи „кризу модерности” што се огледала у ондашњој „пропасти либерализма”. Међу нијма посебно је контроверзна група „конзервативних револуционара” са идејама о „трећем путу” (између анлосаксонског либерализма и совјетског комунизма) као „једна специфична творевина, настала као меланж различитих елемената и наслеђа који су се сабрали у одређеном тренутку и контексту, више као вид протеста, уметничке и научне експресије са политичким амбицијама.” (Ђурковић). Рад, посматрајући садржај, његове директне и индиректне поруке те рецепцију филма и његово дискурзивно читање, посматра „Метрополис”, класични филм који је родоначелник научно-фантастичног жанра, редитеља Фрица Ланга у контексту креативног одговора на светску кризу што је био близак идејама ондашњих конзервативних револуционара. Посматрајући односе значења и значаја Ланговог филмског ремек дела, расчлањујући и тумачећи његове културне референце у распону од друштвене критике, преко технологије до есхатологије, аутор указује на актуелност неких од конзервативно - револуционарних поука које филм пропагира у контексту савремене, нове светске економске кризе на почетку 21. века.

---

\* romero@eunet.rs

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта бр. 179014 кога финансира Министарство за науку и просвету Републике Србије

**Кључне речи:** филм, научна фантастика, светска криза, Метрополис, друштвена критика, конзервативна револуција, техника, радник, есхатологија

Запажања како уређена, пристојна швајцарска демократија није дала човечанству ништа више од чоколада и сатова са кукавицама а апенинско полуострво „макијавелистичких деспота и кондотијера“ XV-XVI века целу ренесансу културу, добро се уклапа у тојнбијевско поимање развоја културе као „одговора“ на „изазове“: „одговора“ чији највиши домети често превазилазе кризне околности, односно непосредне узроке који их „призивају“.

У преходном, двадесетом веку најбољу потврду у прилог овоме даје краткотрајни културни живот Вајмарске републике. Израсла из пораза у светском рововском сатирању, спутана „версајским системом“ а заливана „кризом модерности“ са ескалацијом у економској Великој депресији (1929-1933), са чијим је завршетком пропао и покушај да „поствилхеминска“ Немачка прерасте у западну парламентарну демократију – „културу Вајмара“ (Греј, 1998) кресе бурни, међусобно крајње различити (често и супротстављени), а сви одреда високо квалитативни покушаји у најширем пољу људског стваралаштва да се одговори на ондашње „изазове“ времена. Делом као наставак, зрела и истовремено „интензивирана“ фаза предратног стваралаштва (експресионизам, поезија и роман, „континенталне“ друштвене науке, теоријска физика), а делом као потпуно нови „излив креативности“ - период „вајмарских одговора“ на међуратну кризу кресе највиши домети на свим пољима које ће, потом, бити „рабљени“ не само у трећерајховском „мрачном експерименту“ - већ и (што се, као једна од „највећих тајни“ послератног света, систематски крије и прећуткује) током наредних педесет година за нови, последњи „узлет Запада“. У природним наукама – то су Хајзенберг са његовим „принципом неизвесности“ и Борн са основима квантне механике. У архитектури - то је Баухаус; у математици - Курт Гodel са „теоремом некомплетности“; у сликарству Пол Кле, а у модерном плесу Рудолф фон Лабан и Мери Вигман. У роману - то је Томас Ман; у позоришту – Хуго фон Хофманштал, Бертолд Брехт и Макс Рајнхарт; у поезији - Георге и Рилке, у културној критици - Карл Краус и Валтер Бењамин.

У друштвеној теорији и филозофији одиграла се права експозиција врхунских мисаоних прегнућа, међусобно подељених и супротстављених око тога како превазићи „кризу модерности“ што се огледала у „пропасти либерализма“ - на оне који су заговарали тоталитарна социјалистичка решења, па преко разноврсних конзервативних и конзерватив-

но-револуционарних, све до „fokish” тоталитарних алтернатива. Тих година се, паралелно, развијају Хусерлова феноменолошка школа и франкфуртска школа критичке теорије као „(нео)марксизма на вишем нивоу” коју предводе Адорно и Хоркхајмер. Веберов наследник на трону континенталне социологије постаје Вернер Зомбарт, док се Лудвиг Клагес профилише као водећи мислилац „Lebenphilosophie”. Хајдегер пише „Битво и време” (1927), Карл Шмит свој „Појам политичког” (1927) и друге важне расправе, а Мајнеке своју класичну студију о државном разлогу у ревизионистичкој историји (1924). На полеђини Шпенглерове „Пропасти запада” и његовог залагања за „пруски социјализам” као алтернативу „интернационалном социјализму” те његовом суровом, млађем изданку - болшевизму, израсла је цела плејада „конзервативних револуционара” са идејама о „трећем путу” (између англосаксонског либерализма и совјетског комунизма) као „једна специфична творевина, настала као меланж различитих елемената и наслеђа који су се сабрали у одређеном тренутку и контексту, више као вид протеста, уметничке и научне експресије са политичким амбицијама.” (Ђурковић, 2011: 153). Уз правника и политиколога Карла Шмита, плејаду „конзервативних револуционара” сачињавали су писци Ернст Јингер и Ернст фон Саломон, песник и есејиста Готфрид Бен, социолог Ханс Фрејер, теоретичари Едгар Јулиус Јунг, Артур Мелер ван ден Брук, Отмар Шпан те национал-болшевик Ернст Никиш.

На подручју „седме уметности” култура Вајмара (свакако, уз „Кабинет доктора Калгарија” (1920)) нема гласовитијег представника од филма „Метрополис” (1927) Фрица Ланга.

## О рецепцији „Метрополиса”

Лангов „Метрополис” данас се сматра „светим гралом” кинематографије 20. века, првим дистопијским филмом и првим „озбиљним”, са признатим уметничким донетима, научно-фантастичним филмом. У време када се појавио, 1927. године, у „стабилнијој фази” иначе турбулентог постојања Вајмарске републике, „Метрополис” је, због тадашњих иновативних специјалних ефеката те астрономског буџета кога је снимање изискивало, више посматран као културни догађај, не само као уметничко дело<sup>1</sup>. Називали су га „највећим филмом икада снимљеним”, „филмом титанских пропорција”, „над-филмом”...(Каес 1993: 146-165).

<sup>1</sup> Метрополис је био у оно време најскупљи европски филмски пројект који је коштао тада нечувених 53 милиона рајхсмарка и за кога је било анжовано 35 хиљада статиста, од тога 7,5 хиљада деце.

Данас се овај на овај неми филм гледа као ремек дело, на родоначелника фантастичног жанра. У њему и његовој експресионистичкој атмосфери многи су проналазили инспирације; из њега су потоњи режисери позајмљивали мноштво „мотива“ и даље их развијали у другим фантастичним контекстима: познати су примери Ротвангове вештачке руке у црној рукавици која је претворена у вештачки руку лудог научника др. Стренцлава (Piter Selers) у истоименом Кјубриковом класику, или пак у вештачку руку Лука Скајвокера и Лукасовим „Ратовима звезда“; робот С-ЗПО из истог серијала верна је копија „Жене-Машине“ из „Метрополиса“; дистопијску атмосферу Ланговог филма вешто је употребио Ридли Скот у „Истребљивачу“ (Blade Runner), док су његов град-машина и револуционарни радници буквално опонашани у наставцима трилогије „Матрикс“.

У време када се филм појавио, дочек критике није био нимало ласкав. Након године дана помпезних најаву у медијима и исчекивања у јавности које ни један филм својим квалитетом више није могао задовољити, „Метрополис“ је дочекан на критички нож. „Свега има превише у „Метрополису“ – говорио је критичар „Лајфа“ два месеца по премијери филма – „превише призора, превише људи, превише радње и превише разбацаних идеја“ (Каес, 1993: 147). Рендолф Барет у „Њујорк Тајмсу“ режисеру је замерио „недостатак интересовања за драмску уверљивост“, а чувени писац научно-фантастичних романа Херберт Велс сматрао је „Метрополис“ „смешом готово сваке могуће глупости, клишеа, те отрцаних фраза и блаћења механичког прогреса и прогреса уопште, послуженог са богатим преливом сентименталности“ (Каес, 1993: 149). Већина негативне критике била је фокусирана на друштвено-политичку раван ка којој је филм реферисао. У Немачкој, Аксел Егербрехт осудио је „Метрополис“ сматрајући да овај изобличује класне односе зарад ширења поруке о класном помирењу који су директно ишли у прилог ондашњој Штресмановој Немачкој. Овај критички угао постаће константа у левичарским оценама „Метрополиса“ који је присутан и у најоштријим оценама, попут оне Грејове, што га сматрају прецењеном, неукусном екстрагаванцијом. „Метрополис је фантазије без маште, сликовита, рђаво замишљена и у суштини реакционарна прича од које за памћење остаје само неколико добрих сцена масовних покрета и воде која расте. Филм посматра класну борбу као научну фантастику и извлачи некакав закључак који се једино може назвати – смишљена лаж.“ (Греј, 1998: 162). Идеолошке оцене поруке филма у оно време ишле су још даље: Зигфрид Кракауер је крајње тенденциозно указивао како се лајтмотив превазилажења класног сукоба у филму „срце посредује из-

међу мозга и руку” подудара са фашистичким пропагандним коришћењем уметности која по Гебелсовим речима „треба да освоји срца народа и чува их”<sup>2</sup> (превиђајући да су ове речи изречене седам година касније, у потпуно другом режиму у односу на време када је филм снимљен, као и да су се у пропагандној употребе филма да освоји срца народа још много пре тога окушале и све друге идеологије, а најуспешније међу њима – комунистичка<sup>3</sup>).

Данас нам је јасно да једнодимензионална, идеологизована посматрања нису адекватна за понирање у значајне домете „Метрополиса”. Дакако, садржина његове приче, још у време премијере филма оцењене као „детињасте” и сентименталне” (Ајснер, Јенсен), заиста је прилично наивна и нимало убедљива. Препуњен симболима у својим експресионистичким замасима - као и старомодним сентиментима – „Метрополис” ипак има бројне, трајне квалитете које ни најзначајнији критичари нису могли оспорити: „Метрополис је био богат подземним садржајима који су, попут „контрабанде” (кријумчарене, забрањене робе), без оспоравања прелазили границе свесног” (Крацауер, 1947: 164).

Подсетимо се ове приче о љубави која тежи да помири класне супротности и сукобе те упозори на наличја индустријског света и урбанизације. Метрополис је утопијски град будућности где су класне поделе доведене до екстрема: са једне стране су робовским, монотоним дигринчењем до очаја доведени радници, са друге малобројна капиталистичка елита – под именом „Мислиоци” – која живи у доколици, у готово „рајским условима” на имањима са баштама украшеним фонтанама и егзотичним птицама. Контрастни јаз између монструозних машинских постројења и сивих радничких квартова са једне те луксуза и гламура са друге стране, спојени су - организацијом и техником - у један безумни свет, у једно урбанизовано друштво, а одржавани дисциплином и дужношћу што све укупно подсећа на принудни радни логор са својим лицем и наличјем. Марија, мирољубива проповедница радничке сиротиње, доводи групу одрпане дечурлије у предивне баште друштвених елита не били их суочила са истином оног другог, одвојеног света. Идеалистички Фредер, син господара Метрополиса, бива двоструко погођен тим иску-

<sup>2</sup> Према Гебелсовом познатом говору на партијској конференцији у Нирнбергу 1934. године.

<sup>3</sup> Овоме у прилог иду донекле и признања самог Ланга који се убрзо после доласка нациста на власт, срео са Гебелсом који му је у поверењу рекао како је, годинама раније, Хитлер управо након гледања „Метрополиса” рекао својим најближим сарадницима како у филму лежи будућност те је потребно снимати „нацистичке филмове”. (Крацауер, 1947:165)

ством. Он се заљубљује на први поглед у лепу радницу. Вођен истовременом жељом да је поново види и поривом да „пронађе браћу“ – Фредер одлучује да сиђе у дубине Метрополиса и добровољно заузме место једног обичног радника. Убрзо му се пружа прилика да приступи сасланку радничког „тајног друштва“ чији је духовни вођа, наравно, Марија. За то време његов отац, Јох Фредерсен, господар Метрополиса, подозревајући радничку побуну на основу индиција и доушничких дојава, тражи помоћ од Ротванга, самотног, лудог научника. Они деле заједничку прошлост и неумрлу љубав према Фердеревој рано умрлој мајци, Хел. Када отац сазна за синовљеву тајну љубав у дубинама града, пада одлука да се, уз помоћ Ротвангових механичких открића, изврши субверзија која ће побунити раднике и дати повод за правовремену репресију. Али, научник Ротванг жели да искористи прилику да се освети свом некадашњем ривалу. Он отима Марију и спроводи свој кључни експеримент – „Жени-Машини“, коју је креирао, даје Маријин лик и упућује је на раднички збор. Проповеди се претварају у осветничку револуционарну агитацију, а побуна и уништавање машина дају господарима повод да сила буде употребљена. Гигантски град експлодира у насиљу и анархији: уништавајући постројења, радници скоро да уништавају себе и своје породице, али снага заљубљених ипак успева да преокрене ситуацију. Зли проналазач на крају биће уништен, а заљубљени пар успеће да помири класне супротности у складу са мотом целог филма: „срце посредује између мозга и руку.“

### **Значења и значај „Метрополиса“**

Садржина „Метрополиса“, указали су многи, не само да је наивна и неубедљива чак и на нивоу описа друштвених односа - већ је цела конструкцији његове фабуле, и то у многим сегментима, нелогична. Да је елита Метрополиса вођена само зарадом и уживањима а не и другим мотивима, да су радници само крајње сироти робови технике – такво друштво не би могло да функционише чак ни економски: где би се одвијала потрошња произведених добара? Постојећи контрасти у друштву доводили би до сталних нереда, а нигде не видимо државни апарат – његове службе, средства присиле, полицију, војску, било какву администрацију која одржава поредак. Нема чак ни медијске машине за неутрализацију незадовољства у доњим деловима града. Од „нелогичности“ врве и односи између личности у самој причи: садржина Маријиних проповеди о миру и хармонији и њихово упијање од стране незадовољ-

них радника неубудљиво је; „рекреирање” „Жене-Машине” као вамп-копије Марије оцењивано је као контрапродуктивним у сладу са развојем догађаја (Kraukauer); неки од активности вамп „Жене -Машине”, попут трбушног плеса, сматрани су (Jensen) неодговарајућим и бесмисленим. Средњовековни алхемијски симболизам био је критикован као неадекватан за портретисање будућности”(Huysen, 1981:222). Међутим, управо то, све ове нелогичности: архетипско подвајање Марије, религиозни симболизми и аналогije који показују амбиваленте везе између жене и машине, сложена природа друштвених веза које се крећу између пола, метафизике и технологије – управо је оно што у филму фасцинира, што је у њему најважније.

Наравно, филм се може тумачити у „психоаналитичком”, па и „еманципаторском” кључу: тако би Фредеров истовремени отпор и дивљење оцу („твој предивни град, оче”), фасцинација интеракције машина и људи („желим да разменим живот са тобом”), повезивање са радницима („браћа коју тражим”) те тражење љубави у Марији као надомешћивања „изгубљене мајке” могли посматрати и у фројдистичком, едиповском „кључу”. Бинарна „подвојеност” Марије на чедни, мајчински архетип и његов вамп-механички антипод, може се исто тако посматрати и као израз мушког страха, то јест доживљавања опасности од тамне стране женске еманципације у 20-тим годинама прошлог века (Huysen, 1981:228-232). Али, обе ствари би могле да се поставе и тумаче шире, у другим кључевима који обухватају и другачије поимане како односе према оцу и мајци, тако и према „моралним” и „аморалним” димензијама које поприма женскост у позној модерни.

## Техника и есхатологија у „Метрополису”

За значења и значај филма далеко су важнија његова два друга слоја: она која се тичу односа према техници и на њој рационално постављеној организацији, те она која у класним односима „касне модерне” и њиховим тензијама виде религијски подтекст, то јест одвијање духовне историје и приближавање есхатона. Док прва тема представља одраз несумњиво доминирајуће, опсесивне теме „вајмарског периода”, друга излази из специфичности епохе и поприма свеопште димензије разумевања кризне историје.

Лангов однос према техници у „Метрополису” није тек израз фасцинације са „хладном естетиком” машина коју дели са руским конструктивистима и Фернандом Легером (аутором „Механичког балета”

(1924)), чак ни са безличном, металном елеганцијом ратне технике о којој је писао Јингер у својим раним романима. У визуелном смислу, додуше, несумњиво је Лангово повођење за фасцинантим изгледом северрамеричких великих градова и њихових небодера, са чијом се „хладном естетиком” први пут сусрео приликом своје посете Сједињеним Државама 1924. године. Призори урбанизованог простора повезаног техником који стварају утисак раскршћа на коме се сустичу људске снаге са неодољивим тежњама ка експлоатацији насупрот животима грађана што обитавају у непрестаној анксиозности, сигурно су допринели коначном уобличењу Лангових светоназора према цивилизацијској улози модерних технологија. То, ипак, није било пресудно: за Ланга је у теоријском смислу било одлучујуће упознавање са је једним „ескпресионистичким” тумачењем технике као средства фузије виталистичке енергије и кроз њу - „тоталне мобилизације” воље за моћи коју је у оквиру „конзервативно револуционарних” кретања немачке националне деснице оног времена, нешто касније (1932), уобличио баш писац и мислилац Ернст Јингер. Такве машине су створене и истовремено стварају покољење „Радника” (Arbeiter) - потпуно нову историјску појаву која треба да одмени нестајући, кризни грађански свет - за кога „машине нису тек мртво гвожђе већ орган моћи, којима доминира хладним разумом и крвљу.” (Hell, 1984: 79-81)

Испражњена од сваког историјског и економског класног контекста”, фигура „Радника”, истовремено израз и реакција на нихилизам модерне, за Јингера представља „величину у акцији” што даје наду за спајања „бити” и постојања”, есенције и егзистенције”, за саму „сзданост” - ону што кроз „херојски реализам” проналази нову слободу кроз признање технолошког *amor fati*. „Појединац као саздани лик обухвата више од пуког збира својих снага и способности; његова дубина је већа но што је у стању да наслути и у својим најсмелијим мислима, и његова снага надилази све што је у стању да изрази и својим најсјајнијим делима, Тиме он у себи носи меру, и највеће животно умеће – док живи као појединац – да самог себе сматра мерилом... Сви велики тренутци у животу – жар младости, опојност љубави, огањ битке - стичу се у дубљој свести сзданости, а сећање је чаробни повратак сзданог лика који дира у срце и уверава у непролазност ових тренутака” (Јингер, 2011: 44).

Кроз технику, сматрали су Јингер и други „конзервативни револуционари” вајмарске епохе, групе индивидуа трансформишу се у кохезивне масе које остављају иза себе малограђанско-утилитаристички свет зарад виших вредности, заједништва и примордијалних осећања. Технолошка „тотална мобилизација”, истовремено специјалистичка и обједи-



њујућа, постиже ову кохезију делом налик оној у ратној мобилизацији, која жртвује појединачност слободе вишем удруживању, организацији. У токсичном издању ово прожимање технике и ничеанског витализма (Херршафт) од „козервативних револуционара” преузели су нацисти у Гебелсовом хрангирању зарад оствареног идеала „челичног романтизма” (стахлерне Романтик) што је, такође, стремило да испуни „модерност” митским димензијама.

Ланг и Теа фон Харбо (сценариста филма и Лангова тадашња супруга) у „Метрополису” указују управо на опасно наличје технологије, на њену „титанску димензију”, „магичан аспект” кога је, уосталом, био свестан и Јингер (Фонсин, 1990: 24). Почетне сцене „Метрополиса” где мрачни, униформисани радници у колонама марширају на свој монотони, репетитивни посао опслуживања машина сведоче да нешто касније описана јингеровска „тотална мобилизација” пре може да се извргне у халуцинаторну везу човека и машине него у прилику за остварење „добре стране” људске слободе. А и када се техника „креативно” употреби у комплексније, стваралачке сврхе - опасност је тиме већа („Жена-Машина”) јер, уместо у нову, целовиту „сазданост” пре отвара просторе за димензије архетипских манипулација и деловање мрачних сила. „Што је напреднија технологија” – писао је Ерих Блок у есеју „Инжињеров страх” (Die Angst des Ingenieurs, 1939) – „то се мистериозније преплиће са просторима испарења старих табуа, натприродног убрзања, Голем – робота, плавих лоптастих муња. Стога она дотиче оно о чему се некада мислило као о подручју магије. Едисон је много ближи доктору Фаусту него Хеберту Спенсеру. Много од онога на шта су указивале старе бајке остварено је најнапреднијом технологијом.” (Bloch Ernst, 1965:353)

Свет кога, кроз „тоталну мобилизацију” техником, стварају митски упливи, упозорава нас „Метрополис”, представља хијерархијско, до крајњости „рационализовано” друштво, истовремено остварење и негацију „просветитељског хуманизма” о којој су истих тих „вајмарских година” на левици - на супротној страни од „конзервативних револуционара” – писали водећи припадници франкфуртске „критичке школе” Адорно и Хоркхајмер у „Дијалектици просветитељства”. Сцене дистопијског „Метрополиса” као да су пренете из њихове књиге: прецизно одређени ритуали сексуалног понашања, спортске приредбе, модерна архитектура и висока технологија – све то је организовано, систематизовано и стављено под контролу – све постојеће различитости потчињене су механичкој структури која се држи за целину. Таква је „дијалектика посветитељства”: поимана као „напредак мисли” што тежи

ослобађању људских бића и њихових креативних потенцијала од страха и незнања, све са циљем да од „слугу” постану „господари”, историјски ход ка жељеној самосвести и слободи претворио је у след кретања пут апсолутног лудила, ка митологији којој није успело да се побегне, а која се, у модерном контексту, претвара у дезоријентацију механичких маса што ка насиљу упућује и којима манипулише тоталитарна „воља за моћ”. Видели ми у тој „дијалектици просветитељства”, у историји модерности и развојним пројекцијама њених секуларних циљева само дијалектику сублимације (репресије животних, или тек полних порива) и десублимације (њиховог испољавања) или више од тога - дубље духовне упливе што делују на позадину свести и разум претварају у проводник митских импулса што избијају на површину видљивог света - „Метрополис” слика такво друштво као мрачно и апокалиптично.

Штавише, у почетним секвенцама филма, обриси Метрополиса нам се осликавају као библијски Нови Вавилон, а технолошка модерност и његова митска позадина - као израз саможиве, богоотпадничке гордости. Градски мото Метрополиса: „Велики је свет и његов творац и велики је човек” не односе се на Бога, Јехову, већ на Јоха Федерсена, његовог механичког, модерног господара. Референца на поновни покушај изградње старозаветне Вавилонске куле, уз помоћ које је човек тежио да досегне небо – очигледна је. Зауевши место Творца, човек, дакле, зида нову Вавилонску кулу прогреса, како се у филму и назива највиша зграда Метрополиса у којој обитава њен „људски господар”. Његова прерано умрла супруга, Фредерова мајка, Хел, реминесценица је „богиње” из нордијског мита, управо оне која је модерном енглеском језику дала термин за „пакао”. У жељи да се Хел механички реконструише и оживи, луди научник Ротванг, у миљеу где се модерна техника меша са алхемијским симболима (пентаграмима и сл.) ствара „Жену–Машину” која преузима лик побожне Марије. Она, попут „Вавилонске блуднице” што јаше на седмоглавој звери из 17. главе Јовановог Откровења, у филму обмањује људе и заводи их пут пропасти. Агитација технолошке „Вавилонске блуднице” има јасно класно усмерење које, демагошким хушкањем, доводи до револуционарне (ауто)деструктивности. „Објекат” идеолошке манипулације такође има библијску потку. Наиме, радници смештени у подземље Метрополиса, у катакомбе, јасна су референца на ране хришћане, а њихов учитељ и проповедник, „права” Марија - на саму Богородицу.

Основна порука „Метрополиса” несумњиво је једним добрим делом надахнута Јеванђељем, тј. хришћанским науком. Позвање „посредника” – Јоховог сина Фредера лежи у томе да се уз помоћ Марије, одно-

сно хришћанског наука о срцу и љубави („срце посредује између мозга и руку“) избегне класни обрачун и уништење Метрополиса као метафоре модерног света, а све у корист класне кооперације. То је и основно становиште ауторског тандема Ланг – Харбо упућено филмској публици оног времена. Наравно, порука је била, као што смо видели на основу реакција критике, проблематична још онда, у „вајмарском периоду“, а камоли данас. Начин њеног разумевања у контексту ондашњег развоја догађања убрзо је довео до животног разлаза, то јест развода између Ланга и Тее фон Харбо. То је само још више учврстило Теу фон Харбо у њеном опредељења за „конзервативну револуцију“ што је на крају допринела отварању капије власти нацистима, док је код Ланга, напротив, довело до поступног, али све јаснијег дистанцирања од исте. На крају, еволуција ставова је славног немачког режисера довела до одлуке да се, након доласка нациста на власт у Немачкој, упуту у емиграцију, у САД (1934), где је наставио своју успешну каријеру филмског режисера.

### **Поруке „Метрополиса“ и свет савремене кризе**

Ма колико „Метрополис“ обиловао наивностима, његова бројна културно-историјска указивања и сада су актуелна. Показало се да заговорници класне борбе, они који су филм представљали тек за „скупу, артистичку и антикомунистичку пропаганду“, нису видели оно што су творци „Метрополиса“ били у стању да, и поред све наивности филмске приче, виде: да је, а то је седам деценија комунизма практично потврдило – њихова „класна борба“ заиста била значајно претворена у вид манипулације која их је саме скоро довела до самоуништења. Односно - да позиција класне потлачености не значи, сама по себи, нити моралну супериорност (због подложности радничких вођа истим страстима себичности, похлепе, сујете и саможивости од које су оболеле владајуће класе, као и због њихових директних веза са манипулативним центрима моћи). Она им не даје повољнији, „добитнички“ положај у дијалектици историје, нити их то, априори, чини довољно способним да сами воде сложено друштвено здање након евентуално успешне, иницијалне превратничке побуне.

Нејасно и недовољно доречено, такође, остаје отворено и кључни питање које лебди над порукама које је ширио Лангов „Метрополис“: да ли се тежња ка друштвеној правди у својим класним изразима, да би била одистинска и заиста успешна а не тек гнев резигнираних или пак манипулација реваншистичким поривима, мора дубински утемељити,

очврснути и вертикално центрирати – чиме другим него хришћанским врлинама и хришћанским науком? И да ли она може да иде само у правцу помирљиве кооперације, потраге за споразумом са послодавцима и да стога заврши у „млаким“ социјалдемократским резултатима те евентуалним задобијеним делимичним побољшањима, или је, напротив, могуће суштински квалитативно променити друштво и у њему постојећу хијерархијску структуру? Такође, ту је и питање не само спољашњег преображаја, измене односа у друштву, већ и оног унутрашњег, субјективног преображаја динамичне људске природе. Да ли је овакав преображај нужни предуслов сваке значајне спољашње промене? Да ли је пут последичног оспољавања суштински измењеног субјективитета једини који заиста може да значајно промени постојеће ствари и односе у свету? Односно: није ли је жељена конзервативно-револуционарна „сзданост“ јингеровског „Радника“, као тежња ка постварењу виших вредности те примордијалног заједништва са циљем спајања „суштине“, „бити“ и „постојања“, есенције и егзистенције, исувише полагала наду у фаталистичке исходе механичког, технолошког развоја као типичног западњачког супститута за хришћанску духовност и њену благодатну заједницу? Нису ли се, управо зато, реакције на модерни нихилизам са својим исходиштима у другом, идеолошком (а такође модерном) есенцијализму управо и завршили у још погубнијем, са катастрофалним исходиштима, тоталитарном друштву у оба своја (псеудо)радничка израза – националсоцијалистичком и комунистичком, ма колико велике њихове међусобне разлике биле?

Потретисање проблематичности револуционарног ресентмана и жеље за квалитативним променама у друштву без хришћанских порива и надахнућа, наравно, нимало не оправдава ни тадашњи ни садашњи „хијерархијски поредак“ и елите у „високим здањима“: њихова отуђеност, гордост њиховог „нововавилонског здања“ модерности што се тресе, још је драстичнија и несумњивија него у време када је „Метрополис“ снимљен. Пориви ка њиховом одмеђивању квалитативном другачијим друштвом још су оправданији и, услед њихових очигледних негативности који се умножавају и прете низом глобалних катастрофа, још ургентији.

Лангов „Метрополис“ је, осим тога, прилично прецизно портретисао још један проблем: онај који у савременим медијима види ефикасна средства за одвраћање, преусмеравање и свакојако манипулисање незадовољењим људским тежњама те патњама. Но, у односу на међуратни период, циљеви њихове употребе данас су значајно другачији него што је указивао „Метрополис“. Савремена технолошка достигнућа, тј.

њихову примену, метафорично приказану у плесу и агитацији „Жене-Машине”, господари из „високих здања” не користе више за подбуњивање, већ - обрнуто – пре свега за одвраћање и пацификацију „доњих структура” техно-космополиса. Усмереност њихових порука и дејстава на људску свест је пре или збуњујућа, са циљем дезоријентације услед противуречних порука које одашиљу, или компензаторска, примирјујућа, која тежи пацификацији свакаког незадовољства, пружајући кроз медијску забаву како нову верзију „хлеба и игара” тако и разне облике условљавања кроз идентификацију или антагонизирање (најчешће са споредним, небитним или од стране „господара медија” прожељно приказаним „негативцем”, „непријатељем” ка коме се преусмеравају сопствене фрустрације преобликоване диригованим предрасудама). Како је функционисање данашњих масовних медија готово до савршенства уподобљено овој „заводљивој” функцији што служи поретку метастазираних неправде и отуђења, тако и порука о „посреднику”, о заговорнику друштвене кооперације између „главе” и „руку” у овом опасном здању, коју је некоћ пропагирао „Метрополис” – постала поприлично депласирана.

Зарад чега одржавати друштвено здање које опасније и погубније него икада, које „прождире свој реп” и све оне које се под њим налазе? Да ли постојеће глобалне елите уопште имају икакву идеју о друштвеној кооперацији мимо испразне полит-коректне фразеологије? Има ли данас икога толико наивног да верује да би било каква „посредничка” улога, деловање некаквог иницијатора поправљања односа између „елита” и „свих осталих” имала икакве шансе да заживи и допринесе било чему - изузев новој, вештој манипулацији?

Песимистички одговор доводи нас до краја пута где се, према очекивањима и бројним предвиђањима, сустичу историја друштвеног развоја и есхатолошка проблематика. Упркос честим и преурањеним идеолошким призивањима што су појединим историјским моментима читавали есхатолошке визије „краја историје” – ова исчекивања, заправо, нису без стварног основа. Тако нам и бројне метафоре у филму „Метрополис” што упућују на метафизичку позадину историјског развоја, указују и на могућност приближавања поступног, истинског есхатона, односно преласка историје - кроз серију криза и катастрофа - у надисторију. Но, за разлику од Ланговог филма, религиозне објаве сматрају да у тим историјским процесима неће доћи до некаве нове, „есхатолошке кооперације” – већ до низа сукоба, односно до одвијања пуног прожимања историјских дешавања духовним, надисторијским утицајима који ће створити нове, до непомирљивости антагонизирани поларности.

Како, у том погледу, посматрати поруке „Метрополиса“ те њихов однос са ондашњим конзервативно-револуционарним идејама? Како њихове, и даље делом актуелне стране, гледати у перспективи савременог развоја догађаја? Фигура „Радника“, и она у филму „Метрополис“ и она у замисли оновремених „конзервативних револуционара“ могуће да је била тек ембрион идеје о „сзданости“ човека у времену после модерне, управо у оно време у које човек 21. века ступа: нада да се из тог ембрион, уз помоћ високе технике, може родити квалитативно другачији човек, и данас се, као и некад, чини примамљивим фантазмом, подједнако као и жељена кооперација целог друштвеног здања – његових „руку“ и „ума“. Друштвено-технолошки развој, међутим, показује се, углавном продубљује постојеће јазове и ствар нове, мада прикривене друштвене противуречности: он доводи до нових сукоба и превирања унутар и између свих облика културно-колективних удруживања, њихових идентификација и идентитета. Духовно-вредносно одношење наспрам тога и даље се, пре и изнад свега, огледа у личном опредељењу ка овим процесима као изазовима који несумњиво подстичу на решења, на пружање одговора - али који их не доносе их пуким детерминизмом, ни технолошким, ни социо-историјским. Између изазова и одговора на њих, смештена је динамика долазећег друштва сутрашњице, као исхода суме утицаја појединачних одлука што се пресликавају на и односе „разума“ и „руку“. Кроз људе, кроз њихове мисли и дела, а преко срца као примарног поља се, као и кроз целу историју, одвија најсуштинскији од свих сукоба. А спољашње последице, личне и друштвене, укључујући и оне са есхатолошким перспективом – биће тек њихово „оспољавање“.

### Литература:

1. Bloch Ernst, „Die Angst des Ingenieurs“, Gesamtausgabe, vol 9., Frankfurt, Suhrkamp, 1965
2. Grej Piter, *Vajmarska kultura*, Geopoetika, Plato, Beograd, 1998
3. Đurković Miša, „Ernst Jinger i misao konzervativne revolucije“, Srpska politička misao, godina XVIII, vol.33, no. 3/2011, IPS, Beograd, 2011
4. Jinger Ernest, *Radnik*, Ukronija, Beograd, 2011
5. Kaes Antony, „Metropolis: City, Cinema, Modernity“, in Timothy Benson (ed.) *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, L. Angeles, L. Angeles Museum of Art, 1993
6. Kracauer Siegfried, *From Clagari to Hitler*, Princeton University Press, New Jersey, 1947
7. Fonsin Žan Luj, „Razgovor sa Ernstom Jingerom“, *Ernst Jinger*, Gradac, Čačak, 1990

8. Hell Jeffrey, *The Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar Republic and Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984
9. Huysen Andreas, *The Vamp and The Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis*, *New German Critique*, no. 25-26 (Autumn 1981-Winter 1982), str.222

## **„Metropolis” and Conservative Revolution**

**Summary:** Cultural life during turbulent existence of Weimar Republic was very rich and fruitful in its attempts to form a valid response to Great Depression during interwar epoch. Real explosion of first-class exertions has taken place on all creative fields, divided and confronted between themselves about the true ways of overcoming „crisis of modernity” sought as „demise of liberalism”. Among them, especially controversial was group of „conservative revolutionaries” with ideas of „third way” (between Anglo-saxon liberalism and Soviet communism) as „one special creation, originated as *mélange* of different elements and traditions gathered in specified moment and context, more like a way of protest, an artistic and scientific expression with political ambitions” (Djurkovic). This paper, by observing content, direct and indirect messages, film reception and its discursive readings, analyses „Metropolis”, director Fritz Lang's classic movie - founder of sci-fi genre, all in context of creative response on world crisis which was close to ideas of conservative revolutionaries. By observing relations of meanings and significance of Lang's movie-masterpiece, differentiating and interpreting its cultural references between social critique, technology and eschatology, author points at relevancy of some conservative revolutionary messages which movie propagandizes in context of contemporary, new world economic crisis at the beginning of 21. century.

**Key words:** *film, science fiction, world crisis, Metropolis, social critique, conservative revolution, ethnic, worker, eschatology*