



Expressionist Dystopia: Metropolis (1927)

Παυλίνα Ιωαννίδου - 27/03/2020

Μοντερνισμός και η διάλυση της Avant-Garde αρχιτεκτονικής

Παυλίνα Ιωαννίδου, Θεωρητικός και Ιστορικός Τέχνης ΑΣΚΤ

Auftakt:

Η δυστοπία του εξπρεσιονιστικού οράματος στον κινηματογράφο

Ο γερμανικός εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος αποτελεί, εξ ορισμού, μέσο, το οποίο παρέχει τη δυνατότητα να απεικονιστούν τρισδιάστατες φόρμες, και έτσι παρέχει ταυτόχρονα την ευκαιρία της αμφισβήτησης όλων των παραδεδεγμένων όσον αφορά τη γλώσσα της αρχιτεκτονικής, όπως αυτή διαφαίνεται μέσω των αρχιτεκτονικών και ιστορικών συμβάσεων. Έχει δημιουργήσει κατ' επέκταση γόνιμο έδαφος για συζητήσεις και εικασίες ως προς την εικόνα του παρελθόντος αλλά και του μέλλοντος, κατά κανόνα με τη δημιουργία αισθητικοποιημένων ουτοπικών ή δυστοπικών περιβαλλόντων. Τα φιλμ της Γερμανίας της δεκαετίας του 1920 εφηύραν τέτοια τεχνολογία, με την οποία μπόρεσε να επιτευχθεί ένας κάποιος βαθμός πιστότητας όσον αφορά τη μορφή των αρχιτεκτονημάτων, ώστε η θεωρία της αρχιτεκτονικής να δύναται να τις χρησιμοποιήσει ως εργαλείο για κριτική συζήτηση, ως προς το ήθος και τον πολιτισμό τέτοιων περιβαλλόντων.

Όπως ακριβώς οι επίδοξες προσπάθειες των οραματιστών αρχιτεκτόνων του αβάν-γκαρντ κινήματος κατά τις αρχές του 20ού αιώνα, έτσι και ο εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος δημιούργησε αντίστοιχα οράματα περιβαλλόντων με φαινομενικά ρεαλιστική υπόσταση, τα οποία μπορούν να συμβάλουν στην επανεφεύρεση των νοημάτων και των ορισμών που καθορίζουν την αρχιτεκτονική έκφραση.

Ο Bruno Taut, στο "Artistic Film Program" (1920), αναφέρει πως το φιλμ πρέπει να λειτουργεί ως ντοκιμαντέρ, για να δείξει στο κοινό την υπεροχή των χειροποίητων χειροτεχνιών συγκριτικά με παρόμοια προϊόντα δημιουργημένα από τεχνητά μέσα. Ο Ludwig Hilberseimer στο "Film Opportunities" (1922) επευφημεί τον κινηματογράφο με μοντερνιστικούς όρους, υποστηρίζοντας το αντίθετο: ο κινηματογράφος πρέπει να προχωρήσει απ' την απλή αναπαραγωγή της εξωτερικής πραγματικότητας, ώστε να ανακαλύψει τις δημιουργικές του δυνατότητες.

Ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται ο εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο, όσον αφορά τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία της εξπρεσιονιστικής εικόνας -ισχυρές αντιθέσεις άσπρου-μαύρου, παραμορφωτικοί φακοί, καθρέφτες-, μπορεί να διαφέρει από την εξπρεσιονιστική αρχιτεκτονική ως προς το μέσο (δημιουργία φιλμ από την μια, ενώ από την άλλη δημιουργία σχεδίων και κτισμάτων), το νόημα ωστόσο, όπως και το συγκεκριμένο και η ιστορικότητα που συνοδεύει αμφότερα τα μέσα, παραμένει το ίδιο: η ανάγκη της έκφρασης εσωτερικευμένων συναισθημάτων και της ψυχοσύνθεσης του εαυτού ως αντίδραση που προκλήθηκε από την απομόνωση και το άγχος της μοντερνιστικής ύπαρξης στην πόλη, ιδίως μετά την έκβαση του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, που έφτασε τελικά στο απόγειό του στο Βερολίνο κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920.

Η συγκεκριμένη επιρροή της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής -εν αντιθέσει με τη ζωγραφική- στον κινηματογράφο παραμένει ασαφής, καθότι, όταν εκφράστηκε ο εξπρεσιονισμός πρώτη φορά με την ταινία *The Cabinet of Dr Caligari* (1920), το κίνημα ήταν τόσο διαδεδομένο που αποτελούσε οπτική κοινοτοπία. Ο Fritz Neumeier εξηγεί στο βιβλίο του "Berlin 1900-1933: Architecture and Design" πώς αρχιτέκτονες ταγμένοι στον εξπρεσιονισμό καταχράστηκαν για διαφημιστικούς λόγους τα ιερά σύμβολα του πουρισμού, με συγκεκριμένο παράδειγμα τον "απόστολο του πουρισμού" Wassil Luckhardt, που βοήθησε στην ανύψωση ενός γιγαντιαίου κρυστάλλινου οικοδομήματος για διαφημιστικούς σκοπούς στο Avus του Βερολίνου.

Δεδομένης αυτής της υποβάθμισης των εξπρεσιονιστικών ιδεωδών, δεν προκαλεί έκπληξη ότι ο Ludwig Meidner σχεδίασε τα σκηνικά για την ταινία *Die Strasse* (1923), ενώ ήδη πέντε χρόνια πριν είχε αποποιηθεί των εξπρεσιονιστικών του πιστεύω. Κατά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ο συγγραφέας της έκθεσης "An Introduction to Big Cities" (1914) και ζωγράφος μιας σειράς αποκαλυπτικών τοπίων του Βερολίνου, αναφέρει στο "Aschaffenburg Journal" (1918):

«Οτιδήποτε κάναμε πολλοί από εμάς, όπως και ο τρόπος ζωής μας, πριν τον πόλεμο, ήταν λάθος. Τα τελευταία χρόνια όλοι έχουμε ενδιαφερθεί υπερβολικά για τις εικόνες, οι οποίες είναι μακρινές από τον δικό μας κόσμο. Στόχος μας ήταν η γεωμετρία, και οι νεότεροι καλλιτέχνες αγωνίστηκαν σαν τρελοί για τις αφηρημένες έννοιες και τη μη-αντικειμενικότητα.»

Επιπλέον, αν και οι εξπρεσιονιστές αρχιτέκτονες υποκινήθηκαν από τα μυστικιστικά ουτοπικά ιδεώδη, οι ταινίες του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1920 σπάνια είναι ουτοπικές. Εύκολα διακρίνεται η απόρριψη του οράματος μιας Εξπρεσιονιστικής Ουτοπίας κατά την πρόοδο των σχεδίων τού

Erich Kettelhut για την ταινία Metropolis του Fritz Lang (1927). Η πρώτη μορφή του αστικού τοπίου περιλαμβάνει έναν Γοτθικό Καθεδρικό Ναό, εξυψωμένο ανάμεσα σε πληθώρα από ουρανοξύστες, επιρροή από την αρ-ντεκό αρχιτεκτονική της Νέας Υόρκης, στην οποία ταξίδεψε ο Lang το 1924 ώστε να εμπνευστεί για το συγκεκριμένο φιλμ. Το σχέδιο αυτό απορρίφθηκε αρχικά από τον Lang, που διέγραψε τον καθεδρικό, ένα τέτοιο κεντρικό σύμβολο του προγράμματος των αρχιτεκτόνων του εξπρεσιονισμού, αναφέροντας "Away with church. Tower of Babel instead".

Ίσως επειδή απεικονίζεται τελικά ένα τόσο μικρό μέρος του εξπρεσιονιστικού αρχιτεκτονικού στυλ στον γερμανικό εξπρεσιονιστικό κινηματογράφο, ο κριτικός Dietrich Neumann καθιστάται στην κατηγοριοποίηση αυτών των ταινιών, είτε σε ουτοπικές είτε σε δυστοπικές. Γι' αυτό και η ταινία Metropolis, ακόμα και με τα ίχνη και την επιρροή της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής που εκφράζει, είναι κατά κύριο λόγο δυστοπική.

Zwischenspiel:

Η εξπρεσιονιστική και αισθητικοποιημένη δυστοπία του Metropolis

"The mediator of the head and the hands must be the heart."

Η εξπρεσιονιστική εικόνα της πόλης στην ταινία Metropolis επιτεύχθηκε μέσω της εφιαλτικής αντιθετικής δύναμης του λευκού-μαύρου (chiaroscuro), των εμφατικά τονισμένων ακραίων γωνιών λήψης, των παραμορφωτικών φακών, των σκηνικών με γεωμετρικές γραμμές και σχήματα, της σκηνοθεσίας και εν γένει του mise en scene. Σκοπός της εικόνας αυτής ήταν η απόκρυψη της πραγματικότητας, μέσω της δημιουργίας μιας αφήγησης και αναπαράστασης με έντονο συναισθηματικό χαρακτήρα και εσωτερικές δονήσεις. Η πόλη του μέλλοντος απεικονίζεται ως ένα είδος οργανισμού, ένα σύστημα εστιακών θεμάτων που αποτελούν πανοραμικά το ίδιο το φάσμα του χώρου. Ο Erich Mendelsohn, σε ένα γράμμα που στέλνει στη σύζυγό του μερικούς μήνες πριν ταξιδέψει μαζί με τον Fritz Lang στην Αμερική, αναφέρει πως το καθήκον της αρχιτεκτονικής είναι να συνενώσει τη λειτουργία με την αίσθηση.

Η εικόνα, λοιπόν, της πόλης στον εξπρεσιονισμό του Metropolis, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως εμφανίζεται αισθητικοποιημένη ως μια εξπρεσιονιστική αντι-ουτοπία, ως κάτι που αγγίζει το γκρημπεργκιανό κιτς, μια αντιγραφή της πραγματικότητας, μια μόδα δίχως βάθος και πολιτική. Πράγματι, η Thea von Harbou, συγγραφέας του σεναρίου του Metropolis, φαίνεται πως δεν είχε την αγωνία της αναγνώρισης και τα συναισθήματα ενοχής πολιτιστικού τύπου που απασχολούσαν πολλούς από τους μοντέρνους καλλιτέχνες, συγχρόνους της. Η ίδια ονομάζει το Metropolis "ύλη για ψυχαγωγία", ένα επιτηδευμένο γοτθικό ύφος ενός "νέο- επινοημένου" στυλ, μπλεγμένο ανάμεσα σε δύο σκέψεις: το σενάριο της Thea von Harbou και την αρχιτεκτονική που εμπνεύστηκε ο Fritz Lang, το μεσαιωνικό γοτθικό από τη μια και από την άλλη την τολμηρή αισιοδοξία μιας Νέας Γερμανίας που προσπαθεί να φτάσει στα θαύματα της τεχνολογικής εξέλιξης. Η πρωτοτυπία δεν φαίνεται να ενδιαφέρει τελικά το Metropolis, ούτε και η συγκεκριμένη πολιτικοποιημένη απεικόνιση της πόλης του μέλλοντος, ακόμα κι αν οι κριτικοί λατρεύουν να την αναλύουν είτε μέσα σε ένα στενά μαρξιστικό πλαίσιο είτε στον αντίθετο πόλο του πολιτικού φάσματος, ως μια πρωτο-ναζιστική ταινία που επηρέασε τις προπαγανδιστικές ναζιστικές ταινίες της Leni Riefenstahl. Η ιδέα του αυθεντικού συγγραφέα-δημιουργού, που είναι ο μόνος υπεύθυνος για το έργο του, συνοδεύεται από την ύπαρξη μιας γλώσσας με προσωπικό ύφος μέσα στην οποία ολοκληρώνεται, όπως εκφράστηκε αργότερα κι από τους κινηματογραφιστές και συγγραφείς που υποστήριξαν τη θεωρία του auteur. Ο συγγραφέας -για εκείνη- είναι ένας απλός διανομέας, και η γλώσσα μια άδεια φόρμα προορισμένη για αναπαραγωγή. Παρ' όλη την κριτική που δέχθηκε η Harbou, δεν έπαψε ποτέ να παράγει κιτς, το οποίο πηγάζει από τη μίμηση. Αντί των πρωταρχικών στοιχείων, χρησιμοποιεί ιδέες που είναι ήδη αναπαραγωγές, αντιγραφές. Από τη σκοπιά της Harbou, οι πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις δεν είναι ουσιώδεις. Η τάση της να στηρίζεται σε θρύλους, στα παραμύθια, σε σχηματική θρησκευτική παράδοση, σε λαϊκές διηγήσεις και ανώνυμους συγγραφείς, ανταποκρίνεται στην ανάγκη να μεταφέρει τον θεατή στη ροή των γεγονότων με τη βοήθεια υπαινιγμών και στερεοτύπων, που πράγματι θυμίζει τις ναζιστικές αντιλήψεις. Η μυστικιστικού τύπου καταστροφή της Μητρόπολης, το ολέθριο τέλος, συμβαίνει περισσότερο ως σύμπτωμα παρά σημείο, "η εικόνα για την εικόνα", μέσω μιας πολιτιστικής επανάστασης που τρέφεται από πολλαπλές πηγές.

Η αρχιτεκτονική της Μητρόπολης, Κινηματογράφος και Μοντερνισμός

Νύχτα πρεμιέρας

Τον Ιανουάριο του 1927, η βερολινέζικη κινηματογραφική σκηνή, οι τοπικές εφημερίδες και το κοινό, περίμεναν με ανυπομονησία και ενθουσιασμό το καινούριο κινηματογραφικό εγχείρημα του Fritz Lang, ως μια συνέχεια της πολύ επιτυχημένης mega-παραγωγής του Die Nibelungen. Αφιερωμένη στον γερμανικό λαό, η ταινία Die Nibelungen τον εδραίωσε ως τον πιο τολμηρό σκηνοθέτη της δεκαετίας του 1920, όσον αφορά το οπτικό του στυλ αλλά ταυτόχρονα και ως προς την ιδεολογική του φιλοδοξία. Μετέφρασε τον αρχετυπικό γερμανικό μύθο σε συγκλονιστικές απεικονίσεις μιας αρχιτεκτονικής υπερβολής, απεικονίζοντας μεσαιωνικά κάστρα και απόλυτα προϊστορικά δάση φτιαγμένα από σκυρόδεμα. Όντας γόνος αρχιτέκτονα, και με προηγούμενες σπουδές στη ζωγραφική, ο Lang εμπότισε όλες του τις ταινίες με ένα πλούσιο χωρικό φαντασιώδες· έπλασε τους ήρωες των ταινιών του και τον φανταστικό τους κόσμο έτσι ώστε να ταιριάζουν απόλυτα στην αρχιτεκτονική του γραμμή. Έμπνευση αυτής της αρχιτεκτονικής, συγκεκριμένα στην ταινία του Metropolis, αποτέλεσε η μεγαλούπολη της Νέας Υόρκης που τον εντυπωσίασε όταν ταξίδεψε εκεί το 1924:

«Είδα έναν δρόμο φωτισμένο με νέον φώτα, σαν από το φως της ημέρας, και από πάνω τους υψωμένες υπερμεγέθεις ολωφώτιστες διαφημίσεις να κινούνται, να αναβοσβήνουν συνεχώς...κάτι το οποίο ήταν εντελώς νέο και σχεδόν παραμυθένιο για έναν Ευρωπαίο... Τα κτίρια φαινόταν να είναι ένα οριζόντιο πέπλο που λαμπυρίζει, σχεδόν σαν να αιωρείται δίχως βάρος, ένα πολυτελές ύφασμα που κρέμεται από τον σκοτεινό ουρανό με σκοπό να θαμπώσει την όραση, να αποσπάσει την προσοχή και να υπνωτίσει. Τη νύχτα η πόλη δεν έδινε την εντύπωση πως είναι ζωντανή· ζούσε όπως ζουν και οι ψευδαισθήσεις. Συνειδητοποίησα τότε πως έπρεπε να δημιουργήσω μια ταινία για όλες αυτές τις αισθήσεις.»

Κατά την επιστροφή του στο Βερολίνο, η σύζυγος του Lang, η μυθιστοριογράφος και σεναριογράφος Thea von Harbou, τον προμήθευσε με ένα σενάριο που οραματιζόταν μια φουτουριστική πόλη του έτους 2000, ως υπόβαθρο μιας ιστορίας που δραματοποίησε τις κοινωνικές και αισθητικές συγκρούσεις της δεκαετίας του 1920. Το αφήγημα της Harbou, όπως και η ταινία του Lang, επεκτάθηκε σε ένα ευρύ διανοητικό πεδίο, αγγίζοντας σχεδόν κάθε θέμα που αναδύθηκε κατά τη διάρκεια της περιόδου της Βαϊμάρης. Τοποθετημένο στο καλλιτεχνικό και κοινωνικό πλαίσιο της *μοντέρνας εποχής*, το φιλμ Metropolis αφήνει πίσω την επαναστατική εξπρεσιονιστική αβάν-γκαρντ και υποδέχεται, κοιτάζοντας μπροστά, μια ήσυχη υποταγή σε έναν φασιστικό ηγέτη. Το φιλμ απεικονίζει τη μοντερνιστική διάσταση του φασισμού και τη φασιστική διάσταση του μοντερνισμού· δημιουργεί ένα πεδίο στο οποίο ο μοντερνισμός έρχεται σε ρήξη με το μοντερνιστικό.

Η αισθητική των Μηχανών και της Μάζας

Η κριτική που δέχθηκε το φιλμ Metropolis, αμέσως μετά από την πρεμιέρα του μέχρι και σήμερα, υπήρξε ομόφωνη, αναδεικνύοντας πάντα την κατάφωρη αντίφαση μεταξύ του καινοτόμου αρχιτεκτονικού οπτικού της στυλ και της αταβιστικής, αν όχι αντιδραστικής ιδεολογίας που εξέφρασε. Η αντι-ουτοπική, ή δυστοπική, λύση στη δεινή κατάσταση της εργατικής τάξης, που δηλαδή καταλήγει να καταπιέζεται τελικά από έναν πιο “ευγενικό” μονάρχη, φάνηκε πολύ εύκολη ή πολύ κυνική, και η ιστορία αγάπης, το ρομάντζο που δραματοποιείται σύμφωνα με τα εξπρεσιονιστικά πρότυπα (έναν γιο με οιδιπόδειο σύμπλεγμα που επαναστατεί ενάντια στον πλούσιο πατέρα του με σκοπό να κερδίσει το χέρι μιας κοπέλας που ανήκει στην εργατική τάξη), έμοιαζε άτοπη συγκριτικά με τον τεχνολογικό χαρακτήρα της ταινίας που φетиχοποιεί σχεδόν τις μηχανές.

Ο σχεδιασμός των σκηνικών φαίνεται να διασχίζει ένα τεράστιο φάσμα αρχιτεκτονικών επιρροών, από αφηρημένα αστικά τοπία σύμφωνα με τις παραδόσεις του φουτουριστή αρχιτέκτονα Sant’Elia, σε σπηλαιώδεις χριστιανικές κατακόμβες, από Art Deco εσωτερικά στον μυθικό Πύργο της Βαβέλ, από κινούμενα μηχανικά μέλη που εμφανίζονται στην αρχή της ταινίας μέχρι και τον γοτθικό καθεδρικό ναό στο τέλος της.

Η υπερβολικά φτιαγμένη οριζόντια κατασκευή της πόλης, κατά τον κανόνα σχεδιασμού της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής, σκοπεύει να τονίσει την αντίθεση μεταξύ των πλουσίων, που διαμένουν στους Αιώνιους

Κήπους τους στο ανώτερο επίπεδο της πόλης, με την εργατική τάξη που βυθίζεται στο υπόγειο σκοτάδι, όπου ο χρόνος μετρείται σύμφωνα με τις 10ωρες βάρδιές τους.

Τα σώματα των εργατών, απρόσωπα στον βαθμό που διαλύονται μέσα στην αρχιτεκτονική -ενώ η αρχιτεκτονική με τη σειρά της διαλύεται μέσα στον εαυτό της-, είναι χορογραφημένα κατά την παράδοση της agitprop και του θεάτρου του *Speeches* του Erwin Piscator, διαμορφώνοντας αυτό που ο Siegfried Kracauer ονόμασε "mass ornament", κατά το οποίο η μονάδα χάνει ριζικά την ατομικότητά της μέσα σε απόλυτα δομημένους σχηματισμούς. Ο Kracauer παρατήρησε τη συσχέτιση της διαδικασίας αυτής με τις πορείες των φαλαγγών του στρατού, καθώς και με τις συγχρονισμένες χορογραφίες του American Girl Revue που γοήτευσε το Βερολίνο κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920. Ο ίδιος αναφέρει πως οι συγχρονισμένες κινήσεις των χορευτριών θυμίζουν μηχανές, και, ούτε μια δεκαετία αργότερα, η Leni Riefenstahl θα οργανώσει με παρόμοιο τρόπο τη μάζα των ναζιστών στο ντοκιμαντέρ που έφτιαξε για τους Ναζί, *Triumph of The Will* (1935).

Ο Fritz Lang σε μια συνέντευξή του που δημοσιεύθηκε τη δεκαετία του 1960, αναφέρει πως η κύρια ιδεολογική θέση της ταινίας ανήκει στην Thea von Harbou, αν και ο ίδιος παραμένει υπαίτιος κατά το ήμισυ εφόσον δημιούργησε την ταινία. Κρίνοντας την κεντρική ιδεολογία, όπου στην ουσία ο μεσολαβητής ανάμεσα στα χέρια (εργατική τάξη) και στο μυαλό (ηγέτες) πρέπει να είναι η καρδιά, παραδέχεται πως το ενδιαφέρον του ουσιαστικά βρισκόταν στην αρχιτεκτονική των μηχανών, στη γοητεία τους και στην αισθητική ικανοποίηση που του προσέφεραν.

Η τεχνολογία και η μοντερνιστική κατασκευή του φύλου

Σε μια από τις πιο εμβληματικές σκηνές στην ιστορία του κινηματογράφου, ο επιστήμονας Rotwang (δημιουργημένος κατά τα πρότυπα του Φρανκεστάιν της Μαίρη Σέλλεϋ) μεταμορφώνει το ρομπότ ώστε να μοιάζει στη Μαρία (πρωταγωνίστρια του Metropolis, εργάτρια και ερωτικό ενδιαφέρον του πλούσιου γιου του μονάρχη), δημιουργώντας μια αντιγραφή της με τη βοήθεια ηλεκτρικών μηχανών και χημικών κατασκευασμάτων, μια εκτυφλωτική απεικόνιση επιστημονικής αλλά και κινηματογραφικής μαγείας. Η διαδικασία περιλαμβάνει μηχανές, ηλεκτρισμό και χημεία, στοιχεία που επίσης χρειάζονται για να δημιουργηθεί μια εικόνα που μοιάζει ζωντανή στο φωτογραφικό φιλμ. Η τεχνολογία αδιαμφισβήτητα παρέχει τη δυνατότητα να φτιάξει ομοιώματα, εικόνες δημιουργημένες μηχανικά, απαράλλακτες από την πραγματικότητα. Όταν το ρομπότ εκτελεί έναν αισθησιακό χορό μπροστά στο ανδρικό κοινό, προσελκύνοντας το ανδρικό βλέμμα του θεατή και ταυτόχρονα εξαπατώντας το, γίνεται έμβλημα του κινηματογράφου, καθώς εμφανίζεται σαν ένα προϊόν της τεχνολογικής ανειλικρίνειας, μια ενσάρκωση της οπτικής αισθητικοποιημένης απόλαυσης, μια «πλανεύτρα» που έχει σκοπό να απογοητεύσει όποιον πέσει στην παγίδα της ψευδαίσθησης μιας αντιγραφής.

Η διαίρεση της Μαρίας σε μια «ασέξουαλ» καλή Μαρία από τη μια, και σε μια υπερσεξουαλικοποιημένη κακή Μαρία από την άλλη, μπορεί να διαβαστεί και ως μια επαναχρησιμοποίηση των ιστορικών εξελίξεων που η von Harbou και ο Lang έβλεπαν ως απειλή: η εμφάνιση των χειραφετημένων και σεξουαλικά απελευθερωμένων γυναικών, όπως και της οργανωμένης φεμινιστικής τους δραστηριότητας που υπήρξε ενεργή από τα μέσα του 1920 και έπειτα. Το ρομπότ Μαρία, ως μια μοντερνιστικά «νέα γυναίκα», σκίζει τον κοινωνικό ιστό, παρασύροντας τους εργάτες να επαναστατήσουν, ενώ τους αποπλανεί σε αυτοκαταστροφικές πράξεις. Η τιμωρία της, όταν τελικά ξεσκεπάζεται ως προβοκάτορας, είναι να καεί στην πυρά. Η μηχανική γυναίκα ως μάγισσα: το φιλμ συμπύκνωση τον φόβο για τις χειραφετημένες γυναίκες με τον φόβο προς την τεχνολογία, σε ένα. Αυτό το πλέγμα της τεχνολογίας, της οπτικής αισθητικοποιημένης απόλαυσης, του ομοιώματος και της φαντασίωσης, υπήρξε επίσης το επίκεντρο της αμερικανικής μαζικής κουλτούρας, που, σύμφωνα με κριτικούς, "αποπλάνησε" την υψηλή διανοήση της Γερμανίας και τη μείωσε σε ευτελή κίτς ομοιώματα.

Furioso:

Η μοντερνιστική διάλυση της avant-garde αρχιτεκτονικής και το Τέλος

Ο Manfredo Tafuri, στο βιβλίο του "Sphere and Labyrinth: Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the

1970s”, περιγράφει την ιδέα της αισθητικοποιημένης μοντέρνας μητρόπολης που ανέδειξαν τα αβάν-γκαρντ κινήματα, και πώς η πραγμάτωση αυτής της αρχιτεκτονικής θα οδηγούσε τελικά στη διάλυσή (dissolution) της. Ο Tafuri προτείνει, χρησιμοποιώντας την “καταστροφή της αύρας” του Benjamin και το “τέλος της τέχνης” του Hegel, πως αυτό που συνενώνει τελικά τα κινήματα της πρωτοπορίας είναι το τέλος της ιστορίας, η μητροπολιτική συνθήκη και το τέλος της αρχιτεκτονικής ως αντικείμενο με αύρα. Το τέλος της ιστορίας για τον Tafuri σημαίνει απόρριψη του παρελθόντος, ιδιαιτέρως μέσω της συνεχούς επιδίωξης του “νέου”, ως κύρια αρχή της πρωτοπορίας. Το δεύτερο θέμα της μητροπολιτικής συνθήκης αναφέρεται σε αυτό που ο Georg Simmel, στο “The Metropolis and Modern Life”, ονόμασε “εντατικοποίηση των νευρικών διεγέρσεων”, “τάχιστος συνωστισμός εικόνων που συνεχώς αλλάζουν” και μπλαζέ συμπεριφορά, τα οποία ο μοντέρνος άνθρωπος της πόλης πρέπει να αντιμετωπίσει. Σύμφωνα με τον ιστορικό, οι εκφραστές της αβάν-γκαρντ, αντί να αισθάνονται θυμό και θλίψη για το χαμένο παρελθόν, αντιμετωπίζουν το νέο χάος της μητρόπολης σαν μια γόνιμη συνθήκη ύπαρξης. Τρίτον, ακολουθώντας τις θεωρίες του Hegel για το τέλος της τέχνης και του Benjamin για την καταστροφή της αύρας, ο Tafuri ορίζει πρωτοπορία το τέλος της αρχιτεκτονικής ως αντικείμενου με αύρα.

Όπως ακριβώς η βιομηχανική αναπαραγωγή και η μαζική παραγωγή έδωσαν τέλος στο στάτους του έργου τέχνης ως “καλτ” αντικείμενου, η διαλεκτική μεταξύ αρχιτεκτονικού αντικείμενου και κινηματογράφου εισάγεται σε ένα καινούργιο στάδιο με τα κινήματα της πρωτοπορίας. Σύμφωνα με την κατανόηση του Tafuri των θεωριών του Benjamin και του Hegel, η απόλυτη εκπλήρωση της αβάν-γκαρντ αρχιτεκτονικής, που εκφράζεται οπτικά στο φιλμ Metropolis, θα σήμαινε το τέλος αυτής, με την έννοια μιας απόλυτης διάλυσής της μέσα στην αστική οργάνωση της μοντέρνας μητρόπολης, όπως ακριβώς συμβαίνει κυριολεκτικά στο τέλος της ταινίας. Η εκπλήρωση της αρχιτεκτονικής της πρωτοπορίας στο Metropolis παρουσιάζεται ως μια απόλυτη δυστοπία διάλυσης της Αρχιτεκτονικής σε κάτι έξω του εαυτού της, ως μια μετατροπή της μάζας σε αύρα, της φόρμας σε διαδικασία, του συγγραφέα σε αναπαραγωγό, του αρχιτέκτονα σε μηχανικό.

Βιβλιογραφία:

- Manfredo Tafuri, Theories and History of Architecture as Indifferent Object and the Crisis of Critical Attention
Manfredo Tafuri, The Sphere and the Labyrinth, Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to 1970s
Manfredo Tafuri, Modern Architecture
Manfredo Tafuri, Architecture and Utopia
Walter Benjamin, Η διαλεκτική του βλέπειν
Walter Benjamin, Εικόνες και Μύθοι
Walter Benjamin, Για το έργο τέχνης
Clement Greenberg, Τέχνη και Πολιτισμός
G.W.F. Hegel, The Philosophy of Fine Art
Susan Sontag, Fascinating Fascism
Leni Riefenstahl, Leni Riefenstahl's Memoiren
Esra Ackan, The Journal of Architecture
Nicholas Goodrick-Clarke, The Occult Roots of Nazism
Gunning Tom, The Films of Fritz Lang
Kracauer Siegfried, From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film
Terri Meyer Boake, Architecture and Film: Experiential Realities and Dystopic Features
Dietrich Neumann, Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner
Arnold Elsaesser Thomas, 1977 Germany: The Weimar Years in the History of World Cinema
Rosemarie Haag Bletter, The Interpretation of the Glass Dream: Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor
Rose-Carol Washton Long, German Expressionism: Documents from the end of the Wilhemine Empire to the Rise of National Socialism
Fritz Neumeyer, Berlin 1900-1933: Architecture and Design
Ludwig Meidmer, An Introduction to Painting Big Cities
Ludwig Meidmer, Aschaffenburg Journal