

Издавачка кућа Едука, Београд

DOI 10.5937/kultura1963151J

УДК 791.236.7:304.9

791.633-051 Ланг Ф.

оригиналан научни рад

МОТИВИ ТЕЈЛОРИЗАЦИЈЕ НА ФИЛМУ МЕТРОПОЛИС ФРИЦА ЛАНГА

Сажетак: *Рад истражује начин на који је процес тејлоризације интерпретиран у „Метрополису” (1927), познатој филмској дистопији Фрица Ланга (1890–1976), наводећи основне особине доктрине Фредерика Винслоуа Тејлора (1856–1915) и њен утицај на глобална кретања у култури. Сагледава се, у филму изражен, критички став према тејлористички схваћеном култу ефикасности и дехуманизацији људског рада, са посебним освртом на негативну представу модерне технологије. Лангова филмска дистопија посматра се у контексту фасцинације технологијом, присутне и у другим остварењима тог доба, али и у контексту каснијих тумачења карактеристичних за период националсоцијализма у Немачкој.*

Кључне речи: *Фриц Ланг, филм „Метрополис”, Фредерик Винслоу Тејлор, тејлоризам, култ ефикасности, дехуманизација, дистопија*

Можда и није необично што су значај идеја Фредерика Винслоуа Тејлора (Frederick Winslow Taylor 1856–1915) и њихов глобални утицај на културу и друштвени живот савременог света – у нашој средини остали непоменути. Чак и на плану економије видљиво је одсуство текстова који се баве тејлоризмом и фордизмом, о култури и уметности да и не говоримо. Може се то приписати специфичним околностима нашег друштвеног развоја, руралном карактеру наше економије пре Првог и између два светска рата и чињеници да се обимна индустријализација код нас догодила у време

социјализма, који је наметао ограђивање од идеја пореклом са Запада.

Идеје оца научног менаџмента тек су данас, у нашем транзиционом друштву које се окреће ка капитализму, постале видљиве. Њихов дистопијски потенцијал опомиње из новинских написа у којима сазнајемо о радним условима у Кини, где је Тејлоров култ ефикасности доведен до пароксизма. Заштитне мреже око фабрика, постављене да би спречиле самоубиства психички сломљених радника, изгледају као мизансцен неке мрачне филмске дистопије. Према неким ауторима, намера да се мноштво европских нација рационализује у једно јединствено тржиште подсећа да тејлоризам, у различитим облицима, утиче на наше животе данас.¹

Одсуство литературе о Тејлору није нас изненадило; сиромаштво текстова о Фрицу Лангу (Fritz Lang, 1890–1976) режисеру култног *Метрополиса*, и о овом и до данас контроверзном филмском пројекту – јесте. О делу које је у многоме обележило токове потоње филмске продукције, отпочевши модерни живот жанра филмске дистопије и ушавши широко у популарну културу, на српском језику доступан је сразмерно мали број текстова.

Намера овог рада је да, на примеру Лангове филмске дистопије, користећи интердисциплинарни приступ, уочи и објасни у многоме типичне примере мотива тејлоризације, какви се могу наћи и у другим филмским и књижевним пројектима из тог доба. Не чини нам се претераним мишљење Питера Друкера (Peter Drucker, 1909–2005) гуруа модерног менаџмента², да је Тејлор на модерни свет утицао у истој мери колико и Маркс и Фројд. До данас је остао један од најутицајнијих и уједно најкритикованијих теоретичара менаџмента. Његов пионирски подухват, заснован на захтеву да се одлуке у менаџменту доносе на основу научних, емпиријских показатеља, истраживању и огледу, начинио га је, према Друкеру, првим човеком у историји које је озбиљно проучавао рад.³

1 Banta, M. (1993) *Taylored Lives: Narrative Productions in the Age of Taylor, Veblen, and Ford*, University of Chicago Press.

2 Друкер је изражавао незадовољство звучним епитетом „гуруа” који су наметали менаџери одушевљени његовим делом: „Реч гуру користимо само зато што је реч *шарлатан* исувише дуга за новински наслов”, говорио је. Остао је до данас један од најутицајнијих мислилаца менаџмента, познат и по томе што је, предвиђајући тачно многа будућа кретања у економији, још 1959. сковао појам *knowledge worker* означивши да је будућност економије у рукама оних чији ће главни капитал бити знање.

3 Фредерик Винслоу Тејлор захваљујући слабовидости избегава студије права на Харварду и не наставља породичну традицију бављења адво-

Након година истраживања, објавио је, 1911. године, *Принципе научног менаџмента* (*The Principles of Scientific Management*), дело у ком је формулисао своја запажања и методологију. До данас се користимо његовим методама. Први је увео *time and motion study* – пре њега, није постојао објективан метод којом брзином и на који начин треба да се ради да би се побољшала продуктивност. Ова техника се до данас широко примењује у индустрији. Утицао је на стандардизацију алатки и оруђа која се користе у раду. Увео је појмове задатка и циља (*task and goal*) поделивши рад на елементе (*motions*), са циљем елиминације празног хода (*wasted motions*). Све то у циљу обављања посла *in one best way*, што је постало, како крилатица научног менаџмента, тако и основ за његову широко засновану критику.⁴

На тај начин, бивајући најпре примењен у Фордовим фабрикама, научни менаџмент је у центар интересовања ставио управо култ ефикасности: *standards difficult to achieve, but possible to attain*. Укинута је учење вештина од искуснијих радника. Уместо тога, менаџмент обучава радну снагу у духу доктрине о једном најбољем путу. Врши се научна селекција најспособнијих, чиме ће се до дана данашњег бавити, тада утемељени, кадровски менаџмент и индустријска психологија.

Критика Тејлорових идеја долазила је из различитих извора: научних, политичких, културних. Замерало му се поједностављено виђење људске мотивације, занемаривање социјалних фактора, превелики нагласак на специјализацији рада, и, у уметности најзаступљеније: третирање човека као машине. Доктрина по којој се посао може обавити на један једини, најбољи начин, уз увођење Фордове покретне траке⁵, виђена је као дехуманизација човека, његово свођење на понављајуће радње машине и управо овај аспект Тејлоровог учења нашао је своје место на филму, у позоришту и у књижевности. Речју, критика се вршила са становишта да је

кагуром. Уместо тога, постаје машински инжењер, аутор преко четрдесет патената. Пракса менаџера у различитим фабричким постројењима омогућила му је увид у проблеме односа рада и ефикасне производње. Развио је методологију истраживања и мера потребних да би се подигла производна ефикасност и до данас се сматра оцем научног менаџмента. Његови принципи темељно су примењени у фабрикама Хенрија Форда (Henry Ford, 1863–1947), а потом и широм света.

4 Locke, E. (1982) *The Ideas of Frederick W. Taylor: An Evaluation*, *The Academy of Management Review*, Vol. 7, No. 1, *Academy of Management*, pp. 14-24.

5 *Ford Motor Company* уводи је 1900, за производњу мотора *Модел Т*. Иако Хенри Форд није изумео покретну траку, њена примена у његовим фабрикама на велика је врата увела овај метод у индустријску производњу.

суштина „једног најбољег пута” у томе шта човек значи за рад, уместо шта рад значи за човека.

У популарној култури најпознатији пример свакако су Чаплинова *Модерна времена*⁶, али већина осталих примера далеко је од хуморне фасцинације покретном траком и неурозом коју она изазива. Пре свега, ваља поменути два темељна дела дистопијске фикције: у роману Јевгенија Замјатина, *Ми*, будући свет, организован у тоталитарну Јединствену државу, функционише према принципима „Тејлорове сатне таблице”;⁷ читав живот ових људи, потпуно лишених било какве личне слободе, па чак и идентитета, одвија се према принципима Тејлоровог научног менаџмента.

Други пример је *Врли нови свет* Олдуса Хакслија, чија је темељна вредност и инспирација Фордова покретна трака. Фордово име је заклетва: фабриковани становници врлог новог света, и сами настали на покретној траци, време рачунају од Форда; радња романа збива се *in the year 632 A. F.* што ће рећи *of our Ford*, уместо *our Lord*. Видљива је усмереност оба аутора на растући значај култа ефикасности уједињеног са средствима модерне технологије, те изражавање сумње у овај концепт; страха, штавише, да човек коначно постаје средство, уместо циљ историје; тескобног сазнања које израња и из размишљања које је Достојевски изнео у својим *Зимским белешкама о летњим утисцима*, пратећи технолошки успон Европе.

У драмској књижевности, нарочито двадесетих година у Америци, видљива је ова преокупација тескобом рада.⁷ Међутим, до двадесетих, Тејлорове идеје задобиле су глобални значај. Иронија је да се Лењин, уз сав идеолошки отклон од експлоататорског капитализма, залагао за примену Тејлорових принципа, верујући да ће они помоћи подизању нове комунистичке економије. Разлог због ког научни менаџмент није у овом облику заживео у Совјетском савезу свакако је отпор идејама које долазе са Запада: уместо тога, примењени су сродни принципи једног пољског теоретичара.⁸

Оно што је за нас у овом случају важно јесте да су Тејлорове идеје у Немачкој, у годинама након Првог светског рата, добиле свог институционалног заступника. Карл Фридрих фон Сименс (Carl Friedrich von Siemens, 1872-1941), са групом сарадника, оснива 1921. *Reichskuratorium fur Wirtscha-*

6 Баш као и Лангов филм, и *Модерна времена* почињу сценом радничке смене. Чаплин на том месту духовито убацује кратки кадар стада оваца.

7 Koritz, A. (2001) Drama and the Rhythm of Work in the 1920s, *Theatre Journal* Vol. 53, No. 4, The Johns Hopkins University Press, pp. 551-567.

8 Реч је о Каролу Адамијецком (Karol Adamiecki, 1866-1933).

ftlichkeit, (RKW), *Рајхов одбор за економску ефикасност*, тело које за циљ поставља имплементацију мера индустријске и организацијске ефикасности у Немачкој, утемељених на принципима америчких модела Тејлора и Форда. Био је то пут да се пронађе решење за подизање немачке економије у послератном периоду.

У то време, Америка и њена економија стичу невероватну популарност на Старом континенту. Привредници предузимају бројна путовања у Сједињене Државе и, према неким мишљењима, свако од њих у Америци види нешто друго, што је њему потребно да види.⁹ Остаје чињеница да су већину чланова RKW-а чинили индустријалци, што показује крајње технократски став када је у питању спровођење мера за подизање ефикасности.

За нашу тему је важно и оно што се најчешће превиђа, а то је промена парадигме везане за радну етику, која се збива управо током двадесетих година. Викторијански *gospel of work*¹⁰ бива допуњен новим, модерним „*gospel of relaxation*“ моделом. Нестаје морални оквир у које се може сместити сопствени рад и рад других. Радникова самосвест и испуњење, његов „пут до племенитости“ кроз рад избрисани су у индустријској подели рада и у уздизању култа ефикасности. Током двадесетих година, међутим, у јавном животу васкрсава радна етика, али не као одговор на морални проблем радника, већ као спас од досаде и отуђења управљачке класе. Догађа се замена у оквиру класа: радна етика прелази у руке управљачке класе, бивајући лишена свог аскетизма; доколичарска етика прелази у руке радничке класе, бивајући лишена везе са уметношћу и вишим облицима културе.

За разлику од претходног периода, живот више класе постаје обележен радом, а не доколицом. Претходни век лечио је психичке проблеме доколицом, модерни их лечи радом.¹¹ Менаџерска класа постаје опседнута успехом и радним постигнућем; радничка класа постаје опседнута доколицом, а рад постаје средство да се до ње дође. Данашња корпоративна култура строго одваја ниже и више радништво: ово потоње, обједињено амблемом беле крагне, има услова за

9 Shearer, R (1997) *The Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit: Fordism and Organized Capitalism in Germany, 1918–1945*, *The Business History Review*, Vol. 71, No. 4, The President and Fellows of Harvard College, pp. 569-602.

10 Мислимо пре свега на ставове Томаса Карлајла (Thomas Carlyle, 1795–1881), по којима је сваки рад племенит, постајући тако главно средство оплемењивања човека.

11 Lutz, T. (1996) *Sweat or Die: The Hedonization of the Work Ethic in the 1920s*, *American Literary History*, Vol. 8, No. 2, Oxford University Press, pp. 259-283.

напредовање и пењање у хијерархији. За разлику од *white colar*, припадници *blue colar* популације не би требало да гаје тако високе наде, али зато могу да се окрену потрошачкој доколици.¹²

Развој доколичарске етике код радника очекиван је у околностима у којима је главна радникова мотивација новац: прећутни споразум између радника и менаџмента подразумевао је да, у замену за потпуни губитак контроле у процесу производње, радник добије довољно новца да може да ужива у врлом новом свету масовног конзумеризма.¹³

Тејлоризација, рад на покретној траци, уска специјализација рада, редуковање производних операција на механички, физички ниво, који временом постаје аутоматизован, као ходање – све то одваја рад тела од сопства радника.¹⁴ Рад тако престаје да бива начин исказивања личности, постајући потпуно неважан за сопство. Управо тада, двадесетих година, јавља се и индустријска психологија, која, између осталог, евидентира психичке проблеме радништва.

Све ове околности чине нам се од велике важности за коначно разумевање овог мотивског слоја *Метрополиса*. Увођење Тејлорових и Фордових принципа у немачку економију, заједно са ратним наслеђем, чине, по свој прилици, основ за приказивање радничке класе и класног сукоба у Ланговом филму, али није без важности да креатор чудесног града будућности, Фредерсен, представља нову менаџерску парадигму која се јавила управо тих година.

Дистопијски потенцијал Тејлорових идеја и у књижевности, и на филму, остаће уско повезан са претећом сликом модерне технологије. У Ланговом филму човек бива попут машине, саображен њој; он бива њено погонско гориво, које она, попут Молоха, халапљиво гута; он бива на њу физички рапапет; он, на крају, бива њоме, у лику злог андроида, коначно заведен. Претећа сенка технолошког развоја представља константу научнофантастичног и дистопијског жанра. У *Метрополису*, међутим, баш као и у Замјатиновом роману, технологија остаје до краја заводљива: на етичком плану

12 Од недавно је на српском језику доступно чувено дело Торстена Веблена, (Thorstein Veblen, 1857–1929) *Теорија доколичарске класе*, важно за разумевање ширег контекста проблема доколице.

13 Овакво виђење износи и, примерице, Зигмунд Бауман (Zygmunt Bauman, 1925–2017) у познатом делу *Freedom*, из 1988. године.

14 О овоме је било, истине ради, и потпуно другачијих ставова. Антонио Грамши (Antonio Gramsci, 1891–1937), говорећи о типу рада који назива фордизам, где се покретној траци омогућава потпуна аутоматизација рада, сматра да се притом ум радника ослобађа за више духовне садржаје.

она је зло; на естетском, њено место је повлашћено.¹⁵ Према нашем уверењу, велики део потоње фасцинације Ланговим филмом почива управо на овој напетости.

Да би се до краја схватио контекст у којем је Ланг стварао, не треба заборавити да је реч о добу које показује ванредну фасцинацију технологијом, било да је она позитивно или негативно вреднована.¹⁶ Први светски рат, који је у технолошком смислу био ново искуство за човечанство, допринео је оваквом виђењу. Сетимо се само Маринетијевог *Футуристичког манифеста* и у њему израженог дивљења према брзини, те уздицања модерног тркачког аутомобила на ниво универзалног симбола лепоте. Сачувани футуристички филмски пројекти из тог доба показују моћ аутомобила који слободно јури; Лежеов *Ballet Mechanique* показује исту фасцинацију машином, хуманизујући објекте и дехуманизујући људе¹⁷; настаје нови филмски жанр, познатији као „градске симфоније”, приказујући ужурбани живот великог града, са узбуђењима покрета и брзине.¹⁸

Дзига Вертов, руски редитељ, у свом познатом манифесту из тих година изрећи ће своју, много пута навођену девизу: „Ја сам кино-око. Ја сам механичко око. Ја сам машина која вам показује свет онако како га ја могу видети.“ А према Вертову, око машине види неупоредиво боље од људског ока. Оно што машину, поред њене супериорности над човеком карактерише, јесте понављајући покрет. Ритам и покрет тако постају доминантним елементима естетике филма овог периода.

15 Telotte, J. P. (1990) The Seductive Text of “Metropolis” *South Atlantic Review*, Vol. 55, No. 4, South Atlantic Modern Language Association, pp. 49-60.

16 Norden, M. (1984) The Avant-Garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism, *Leonardo*, Vol. 17, No. 2, The MIT Press, pp. 108-112; Biro, M. (1994) The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture, *New German Critique*, No. 62, Duke University Press, pp. 71-110; Figge, R. (1975) Montage: The German Film of the Twenties, *Comparative Literature Studies*, Vol. 12, No. 3: Society: Media and Montage, Satire and Cultism between the Wars, Penn State University Press, pp. 308-322; Kaes, A. (1993) The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity, *New German Critique*, No. 59, Duke University Press, pp. 105-117.

17 Реч је о десетоминутном филму Фернана Лежеа (Fernand Léger, 1881–1955) из 1925, који представља реминисценцију на кубистичко сликарство, будући да је и сам аутор пре свега био сликар. Циљ филма је, према Лежеу, стварање оптичке симфоније, без оптерећивања причом или развијањем драмске радње. Ово се, између осталог, постиже наглашавањем ритма, за шта је евоцирање машине више него сврсисходно.

18 Зачетник жанра је немачки филм о Берлину: *Берлин, симфонија метрополе* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*), настао исте године кад и Лангов *Метрополис*, 1927.

И уводни кадрови *Метрополиса* евоцирају, у динамичној техници калеидоскопа, чудо машине. Њен понављајући, хипнотички покрет, њен фасцинантни механички балет. Одмах потом, гледалац присуствује сцени смене, у којој се радници крећу у војнички прецизним редовима, ногу пред ногу, покретом обездуховљених робота, улазећи у лифт који их спушта у подземне погоне Метрополиса. Овај улазак радника у лифт бива евоциран касније у филму, уласком радника у уста Молох машине.

У сцени смене, на почетку филма, кључан је ритам радничких покрета: они су виђени као бића која непрекидно понављају један исти покрет, у духу Тејлорове доктрине о једном најбољем путу. Улазак у лифт је силазак у затвор, што је јасно сугерисано решеткама. Након тога следи отварање лифта и улазак у подземни затвор, без светлости и препун машинских испарења. Погнуте главе сугеришу стање потпуне потчињености, а механички ход потпуно одсуство било какве индивидуалне воље. Овај образац се у приказивању радника понавља, све до сцена њихове побуне: ритам и понављајући покрет, одсуство индивидуалности, сликање радника као колектива, уместо као индивидуе.

Друга важна компонента у сликању радника је наглашена растројеност, као други пол њиховог понашања. Пре но што је сагледамо у радничкој неконтролисаној побуни, видимо је у оним сценама које сликају појединачне припаднике радништва, избезумљене од превеликог физичког напора којем су непрекидно изложени, и важније, исцрпљене од немогућности да допру до било каквог смисла сопствених активности. Појединачно портретисање радника у филму тако је усмерено на биће избезумљено радом чији смисао измиче. Служба култу ефикасности и потчињеност Тејлоровим принципима, раздвајајући рад од сопства, доводи особу у стање нервнoг растројства. Управо ово стање је хуморно приказао Чаплин у „Модерним временима”.

Одмах након тога следи контрастно виђење града изнад: у његовим вртовима и стадионима, на његовим блиставим улицама, обитава сасвим друга врста људи. Ово призива знатно ранију, књижевну визију Херберта Џорџа Велса, из његовог *Времепола*: у далекој будућности, на земљи живе потомци владајуће класе, под земљом – радничке. Потомци радника, потпуно озверени, излазе на површину, хватају и једу потомке Велсове викторијанске господе, неспособне да се одбране, јер су, током векова, у сваком погледу, умном и физичком, закржљали. Велсова визија до крајњих последица доводи Дизраелијево виђење две класе као две

нације¹⁹, између којих нема помирења. Између осталог, Велса је и због тога Лангов филм, окренут ка визији наивног помирења, прилично одбијао²⁰.

Овде је важно ставити лик Фредерсена, архитекте и управљача Метрополиса, у контекст промене парадигме радне етике која се збива управо двадесетих. Истина је да синови управљача живе животом доколице: видимо их на стадиону и у идиличном врту, где проводе време несвесни механизма на којима почива њихов свет. Ипак, фигура оца Метрополиса сугерише једно другачије виђење: он је менаџер посвећен раду и контроли; из овога наслућујемо да ће и синови управљача, путем сазревања, постати то исто – посвећени менаџери чудесног града, окренути раду, стварању и контроли потчињених, права модерна, менаџерска каста, чија ће основна вредност бити рад, а не доколица.

Фредерсен на радном месту представља визију модерног менаџера, који са врха облакодера надгледа свет који се протире под његовим ногама. Колико пута смо овакву сцену гледали на филму? Не треба никада заборавити да се она у историји филма можда по први пут појављује управо овде, у једном крајње дистопијском контексту. Филм јасно успоставља контраст између „горе” и „доле”, и између управљачке и радничке класе. У филму се ове опозиције именују као „глава” (управљачка класа) и „руке” (радничка класа). Патња радника виђена је као цена за технолошки сјај цивилизације Метрополиса. Ово кореспондира са мишљењем Хенрија Форда да је само мали број људи способан да ради главом, а не рукама: према његовом схватању, постоје монотони послови, али већина умова је ионако монотона.

Окосницу заплета чини силазак Фредера, сина владара и архитекте *Метрополиса*, у подземље града. Овом симболичком силаску у адско обитавалиште потлачених, претходио је један симболички узлазак: главна јунакиња, Марија, доводи децу радника у надземне вртове града.²¹ Фредеров син, очаран њеном појавом, жели да истражи живот своје браће

19 Ово виђење изражено је у делу Бенџамина Дизраелија (Benjamin Disraeli, 1804–1881) *Sybil, or the Two Nations*, из 1845. Интересантно је да ће такво виђење енглеског друштва дати и нобеловац Џон Максвел Куци (John Maxwell Coetzee), у својим аутобиографским белешкама, читав век касније, користећи исти израз „две нације”.

20 „It gives in one eddying concentration almost every possible foolishness, cliché, platitude, and muddlement about mechanical progress and progress in general served up with a sauce of sentimentality...” – писао је Велс о *Метрополису*.

21 Williams, A. (1974) Structures of Narrativity in Fritz Lang's "Metropolis", *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 4, University of California Press, pp. 17-24.

у подземљу. Фредер улази у подземни град радника, у ком они, приковани за машине, непрекидно понављају исте ритмичке покрете. Овим се сугерише да су људи постали део машине, срасли са њом у један организам, без могућности одмора или предаха. Ово сазнање градира се у наредним сценама, у којима видимо радника распетог на механизам у облику сата. Фредерова жеђ за схватањем живота своје подземне браће наводи га на замену места са једним од радника.

Овде се већ успоставља јасна алузија на Христа: Фредер, као син творца Метрополиса, силази у доњи свет, узима обличје једног од обитавалаца тог света, да би се потом нашао распет на чудовишном механизму у облику сата, којег непрекидно ваља окретати, иако смисао тог окретања измиче ономе који тај посао обавља. Коначно тумачење овај аспект филма добија у изнова интерпретираној легенди о Кули Вавилонској, али ова сцена наводи на ново тумачење фразе „време је новац”. Она такође, својом алузијом на Христа, успоставља виђење Фредера као посредника између „главе” и „руку”. Тај посредник, како филм сугерише, мора бити срце.

Након ових слика радника сраслих са машином и распетих на њу, наилазимо на сцену која додатно градира овај мотив. Пред Фредеровим запрепашћеним погледом, огромна машина се претвара у Молоха који гута раднике. Специјални ефекат којим је ово урађено сигурно је остављао ванредан утисак на тадашњег гледаоца. Овим се непосредно повезује модерна технологија са древним силама зла, што ће касније у филму бити додатно варирано. На крају, у завршној тачки ове градације, зли научник Ротванг ствара андроида, који ће, у људском лику Марије, предводити радничку побуну.

Жена андроид један је од најзанимљивијих и у популарној култури најцитиранијих елемената Метрополиса.²² Иза ње је обрнути пентаграм, црномагијски симбол; у филму он представља тајанствено древно знање у чијој је служби и модерна технологија. Андроид, узевши обличје жене, постаје вавилонска блудница; окултно зло се „технологизује”, баш као у случају машине која се претвара у Молоха. Оба ова тока, древни мистицизам и модерна технологија; библијски подтекст и радикализована футуристичка парадигма, протежу се кроз цео филм, образујући слој који не престаје да делује и на савременог гледаоца.

Библијски подтекст филма не завршава се алузијом на Молоха, паганског лажног бога ком се жртвују деца и на ког

22 Huyssen, A. (1981/82) *The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis*, *New German Critique*, No. 24/25, *Special Double Issue on New German Cinema*, Duke University Press, pp. 221-237.

се следбеници правога Бога упозоравају у Старом завету. Он је најприсутнији у специфичнијој интерпретацији легенде о Вавилонској кули, у којој се сугерише хибрис потпуне одвојености између главе и руку: глава осмишљава чудесну кулу, али руке које граде кулу несвесне су значаја подухвата, њих карактерише потпуно неразумевање. Ова подвојеност је драматична, она доводи до пропасти подухвата. У филму библијски наратив интерпретира главна јунакиња, Марија, сугеришући идеју да ће доћи посредник, који ће, будући да ће оличавати срце, представљати мост између главе и руку, интегришући разједињене делове у органску целину. У филму ова улога, како смо већ поменули, припада Фредеру.

Централно место архитектонског чуда Метрополиса заузима управо модерна Кула Вавилонска. Из ње, помоћу посебног надзорног система камера, управљач града контролише догађаје у подземљу. Повезаност са древном легендом је до краја успостављена. Филм брижљиво изграђује контраст између модерне, технолошке парадигме, и древне, готске, видљив како у самој архитектури, тако и у супротности између ликова управитеља града, Фредерсена и мрачног научника, Ротванга²³, заслужног за изум злог андроида, који ће, у лику Маријине механичке двојнице, побунити раднике и замало проузроковати пропаст града.

Ова тензија између футуристичких облика модерне технологије и древног готског мрачњаштва, протеже се кроз цео филм, до његовог краја. Индикативно је да Ротванг на крају гине, док Фредерсен стоји као покајник, са олакшањем што је живот његовог сина поштеђен. Ово се може тумачити и као одношење победе над древним силама зла, као да ће, очишћена од њиховог покретачког принципа, технологија постати човеков пријатељ. Филм нуди мирње између главе и руку, које доноси срце, у лику Фредерсеновог сина. Чисто филмским средствима, међутим, овакво разрешење и вера у могућу обнову Метрополиса на другачијим основама, бивају у потпуности искључени. Радници приступају овом помирењу поново образовани у једноличне редове, на степеницама катедрале. Њихова потчињеност је повраћена и јасно је да се ствари враћају на старо, само што ће видови манипулације радницима сада бити суптилнији, јер се управљач усмерио управо на њихова срца.

Једна од контроверзи *Метрополиса* везана је за његову рецензију у нацистичким редовима. Немогуће је редитеља

23 Toumey, C. (1992) The Moral Character of Mad Scientists: A Cultural Critique of Science, *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 17, No. 4, Sage Publications, Inc., pp. 411-437.

окривити за симпатије према нацистима, па ипак, не може се оповргнути веза између специфичне нацистичке „државне естетике” и појединих секвенци филма.²⁴ Треба напоменути да су окултна тумачења филма прилично честа, као и поређење са каснијим остварењима нацистичког пропагандног филма. Према многим казивањима, *Метрополис* је изазивао неподељено одушевљење Гебелса и Хитлера, који су, према Ланговом сведочењу, желели да га виде у својим редовима. Ово се тумачи Гебелсовим презиром према „јеврејски утемељеном” капитализму; ценио је *Метрополис*, схвативши потенцијал улоге посредника између рада и капитала. Познато је и његово схватање пропаганде као средства да се задобије срце народа, што кореспондира са главном поруком филма, да посредник између главе и руку мора бити срце.²⁵

Филм је упоређиван са најпознатијим нацистичким пропагандним филмом, *Тријумфом воље* Лени Рифенштал, којем је за неколико година претходио. У оба филма, између осталог, масовне сцене колективног бића организованог у геометријски правилне редове стоје наспрам древне архитектуре; у *Тријумфу воље* фасцинација нирнбершком архитектуром представља традицијско биће немачког народа који се сусреће са самим собом, обједињујући своју будућност са својом прошлошћу.

Не сугерише ли слично сцена са катедралом у филму: племенито наслеђе прошлости, очишћено од сваког ротванговског зла, спремно да служи будућности? Гебелс је државу схватао као уметничко дело, а државника као уметника; народ је у свему томе уметников материјал, његово средство изражавања. Видљива је естетизација државе када је у питању Трећи Рајх: Жил Делез је тврдио да се нацизам, до свог краја, такмичио са Холивудом.

Какву поруку, иза оне видљиве, да посредник између руку и главе мора бити срце, филм заправо шаље?²⁶ Завршне сцене показују да истинског помирења не може бити; да је могуће

24 Rutsky, R. L. (1993) The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism, *New German Critique*, No. 60, Special Issue on German Film History, Duke University Press, pp. 3-32.

25 Постоје многа тумачења по којима је ово Гебелсово виђење уткано у модерне пропагандне поруке популарне културе, од којих неке представљају непосредни цитат Ланговог филма (нпр. Мадонин спот *Express yourself*, појављивање Бијонс и Лејди Гаге као жене – андроида из филма, или пак спот бенда Квин за нумеру *Radio ga ga*).

26 Та порука се пре свега приписује сценаристкињи Теи вон Харбу, Ланговој тадашњој супрузи, по чијем роману и идеји је начињен филм. Редитељ је у много наврата касније сведочио колико му је та порука заправо била страна.

само стварање развијенијих облика манипулације. Циљ Гебелсове пропагандне доктрине био је усмерен на освајање срца немачког народа. За време нацистичке Немачке, *Рајхов одбор за економску ефикасност* наставио је да постоји; принципи Тејлора и Форда послужили су Немачкој ратној економији. У њој је, као у дистопијској визији Фрица Ланга, који тада већ није био у земљи, робовска радна снага, сачињена од јеврејских радника, стварала услове за победу Немачке у рату.

Можемо их само замислити, изгладнеле и измрцварене, како на покретној траци ратне индустрије Рајха, чекају смрт. У случају Ланговог филма изгледа да је, још једном, уметност предухитрила живот.

ЛИТЕРАТУРА:

Banta, M. (1993) *Taylored Lives: Narrative Productions in the Age of Taylor, Veblen, and Ford*, University of Chicago Press.

Biro, M. (1994) The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture, *New German Critique*, No. 62, Duke University Press, pp. 71-110.

Butler, E. (2005) Dr. Mabuse: Terror and Deception of the Image, *The German Quarterly*, Vol. 78, No. 4: *Focus on Film*, Blackwell Publishing on behalf of the American Association of Teachers of German, pp. 481-495.

Figge, R. (1975) Montage: The German Film of the Twenties, *Comparative Literature Studies*, Vol. 12, No. 3: *Society: Media and Montage, Satire and Cultism between the Wars*, Penn State University Press, pp. 308-322.

Fitting, P. (1993) What Is Utopian Film? An Introductory Taxonomy, *Utopian Studies*, Vol. 4, No. 2, Penn State University Press, pp. 1-17.

Huysen, A. (1981/82) The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*, *New German Critique*, No. 24/25, *Special Double Issue on New German Cinema*, Duke University Press, pp. 221-237.

Jurkiewicz, K. (1990) Using Film in the Humanities Classroom: The Case of "Metropolis", *The English Journal*, Vol. 79, No. 3, National Council of Teachers of English, pp. 47-50.

Kaes, A. (1993) The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity, *New German Critique*, No. 59, Duke University Press, pp. 105-117.

Koritz, A. (2001) Drama and the Rhythm of Work in the 1920s, *Theatre Journal*, Vol. 53, No. 4, The Johns Hopkins University Press, pp. 551-567.

- Locke, E. (1982) The Ideas of Frederick W. Taylor: An Evaluation, *The Academy of Management Review*, Vol. 7, No. 1, Academy of Management, pp. 14-24.
- Lutz, T. (1996) "Sweat or Die": The Hedonization of the Work Ethic in the 1920s, *American Literary History*, Vol. 8, No. 2, Oxford University Press, pp. 259-283.
- Norden, M. (1984) The Avant-Garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism, *Leonardo*, Vol. 17, No. 2, The MIT Press, pp. 108-112.
- Purdy, S. (1984) Technopoetics: Seeing What Literature Has to Do with the Machine, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 1, The University of Chicago Press, pp. 130-140.
- Rutsky, R. L. (1993) The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism, *New German Critique*, No. 60, Special Issue on German Film History, Duke University Press, pp. 3-32.
- Shearer, R. (1997) The Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit: Fordism and Organized Capitalism in Germany, 1918–1945, *The Business History Review*, Vol. 71, No. 4, The President and Fellows of Harvard College, pp. 569-602.
- Shelton, R. (1993) The Utopian Film Genre: Putting Shadows on the Silver Screen, *Utopian Studies*, Vol. 4, No. 2, Penn State University Press, pp. 18-25.
- Telotte, J. P. (1990) The Seductive Text of "Metropolis" *South Atlantic Review*, Vol. 55, No. 4, South Atlantic Modern Language Association, pp. 49-60.
- Toumey, C. (1992) The Moral Character of Mad Scientists: A Cultural Critique of Science, *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 17, No. 4, pp. Sage Publications, Inc., pp. 411-437.
- Vidler, A. (1993) The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary, *Assemblage*, No. 21, The MIT Press, pp. 44-59.
- Williams, A. (1974) Structures of Narrativity in Fritz Lang's "Metropolis", *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 4, University of California Press, pp. 17-24.

Monja Jović
Publishing House *Eduka*, Belgrade

TAYLORIZATION MOTIFS
IN FRITZ LANG'S FILM *METROPOLIS*

Abstract

The Fritz Lang's cult film *Metropolis* seen in the context of ideas presented by Frederick Winslow Taylor, the father of scientific management, reveals a powerful message that the modern cult of efficiency, according to which things can be done "in one best way", dehumanizes labour and turns humans into machines thus preventing their spiritual accomplishment. The paper examines the presence of Taylor's ideas in Germany during the 1920s, as well as their global impact on the art and culture trends, underlying their dystopic potential. Through intersemiotic references to other literary and cinematographic works, primarily Yevgeny Zamyatin's novel *We* and Aldous Huxley's *Brave New World*, this interdisciplinary study confirms conclusions of certain authors about the crucial importance of Taylor's ideas in understanding the world we live in.

Key words: *Fritz Lang, film Metropolis, Frederick Winslow Taylor, taylorism, cult of efficiency, dehumanization, dystopia*



Снежана Јовчић Олја, *Рибе 3*, 140 x 113 цм, 1998.