

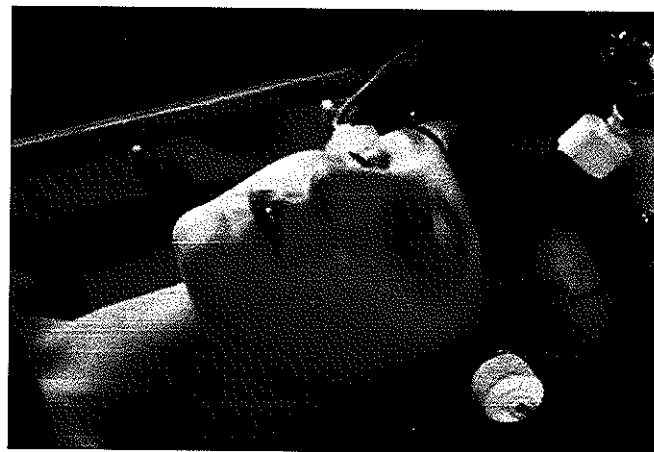
„casablanca filmová klasika



Thomas Elsaesser

metropolis

”



filmová klasika

Thomas Elsaesser

metropolis

„casablanca praha 2007

CASABLANCA

Za odborné konzultace českého překladu děkujeme
Zdeňku Holému a Milanu Klepikovi.

Copyright © Thomas Elsaesser
© British Film Institute, 21 Stephen Street, London 2000
Translation © David Petrá
Epilog © Milan Klepik
Cover & Typo © Jan Dobeš – Designiq
© Václav Žák – Casablanca
ISBN 978-80-903756-2-8

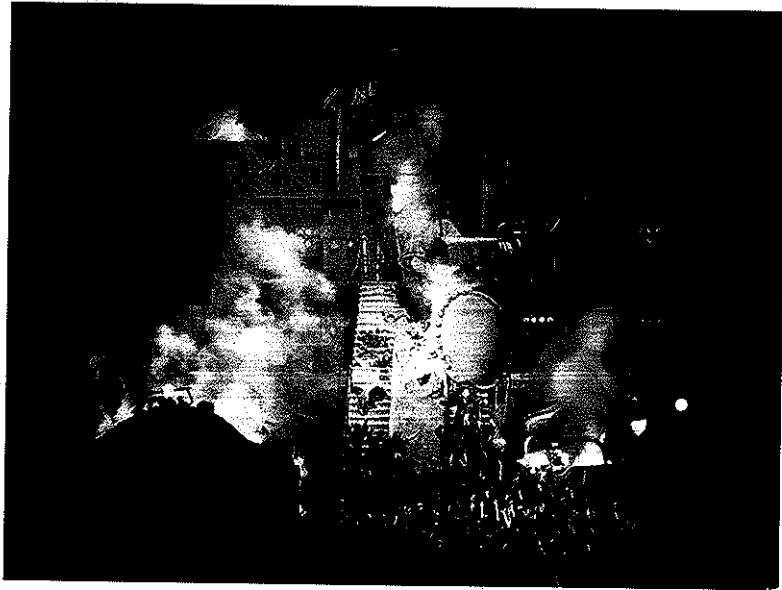
Obsah

Poděkování	7
Úvod: Metropolis stále aktuální, zejména dnes	9
1 Mýty o původu a původ mýtů	12
2 Štáb UFA	28
3 Postupná zkáza: Původní verze a rekonstrukce	36
4 Interpretace Metropolis: Výklady zápletky	49
5 Metropolis, Moroder a zvuk	65
Závěr	77
Příloha: Jak vyprávět a převyprávět Metropolis	80
Metropolis na počátku 21. století (<i>M. Klepik</i>)	88
Poznámky	91
Bibliografie	99
Závěrečné titulky	107

Každý, kdo píše o nějaké „klasice“, je zavázán generacím, jež z ní klasiku udělaly. Můj dluh všem filmovým historikům a kritikům, kteří se podrobněji věnovali Langovi, Thee von Harbou a *Metropolis* shrnují odkazy v Bibliografii. Rád bych však poděkoval i dalším: Richardu Combsovi, který mě požádal o recenzi Moroderovy verze pro Monthly Film Bulletin, Irmbertu Schenkovi, který mě pozval na sympóziu o „džungli měst“, a Maltemu Hagenerovi za to, že při té příležitosti bravurně přeložil můj text do publikovatelné němčiny. Rovněž bych zde chtěl zmínit pojednání o *Metropolis* z pera Ann Drummondové a Leona Hunta, a především jedinečnou a dosud nedoceněnou komparativní studii o předlohách Langovy ikonografie z 20. let, jejíž autorkou je Heide Schönemannová.

S potěšením dnes vzpomínám na jeden pamětihodný rozhovor s Tonym Kaesem na hradbách italské Lukky, na trpělivou pomoc Tarji Laineové, zejména s fotografiemi, a na velice užitečný španělský článek Leonarda Quaresimy, který pro mne, poté, co mi ho Leonardo sám laskavě zaslal, přeložila Alison McMahanová. Sally Shaftová mi posílala podklady z Paříže, Rainer Rother z Berlína a Kay Hoffmann s neúnavností a vynalézavostí sobě vlastní objevoval stále nové a nové doklady toho, že *Metropolis* skutečně žije a daří se jí velmi dobře.

K lepší orientaci mezi různými verzemi filmu mi pomáhaly dlouhé diskuze s Martinem Koerberem, který se se mnou rovněž podělil o své poznámky, zatímco Enno Patalas mi laskavě zapůjčil chronologický komentář svých restaurátorských prací. Hans Helmut Prinzler zařídil,



abych směl kdykoli navštívit knihovnu v nadaci Deutsche Kinemathek, jejíž zaměstnanci v čele s Walterem Theisem ochotně vyhověli veškerým mým požadavkům. Michael Wedel po mně četl rukopis a Rob White, díky svému ostřížimu zraku a letitým zkušenostem, bezpečně provedl knihu všemi úskalími, aniž jedinkrát popustil otěže vlády nad textem a počtem slov.

Amsterdam, březen–duben 2000

Úvod

Metropolis stále aktuální, zejména dnes

Městský modernismus, „Zlatá dvacátá léta“ Berlína, Filmové město: žádný film neevokuje tato klíše minulého století jasněji než *Metropolis*, poškozené mistrovské dílo Fritze Langa z let 1926–1927. Vlastní rozporuplnost vynesla této filmové klasice od doby jejího vzniku až do dnešních dnů spoustu chvály, ale i odsouzení. Langovo osudové sebevražedné tažení v nelítostném boji studií UFA s Hollywoodem přivedlo na svět monstrózní film, který kritika s oblibou nenáviděla. Asi o šedesát let později získal status jakéhosi *Ur-textu* filmové postmoderny, stal se ztělesněním senzitivity, s nímž by jeho autoři nejspíš nesouhlasili: dodatečně upraveným technokýčem, a tím pádem archetypem žánru, o jakém se jim ani nesnilo – žánru katastrofických sci-fi *noir* filmů. Kdy-



Nebetyčná ctižádost
aneb Věž mnoha korun:
ústřední budova *Metropolis*

si dystopická *Metropolis*, obecně považovaná za fetišistický předobraz všech budoucích kyborgizovaných měst, dnes hovoří o životaschopnosti a tělesné elektřině, o splynutí lidské energie s energií stroje – vždyť její uhlazené postavy pohání spíš vysokonapěťová fluorescence než temné démonické touhy expresionismu.

Mezi mnoha tvůrčími mozky, v nichž se rodily nápady, jak vrátit *Metropolis* alespoň část její duše, je třeba vyzdvihnout především Giorgia Morodera, italského skladatele hollywoodských hitů a slavných soundtracků z konce 70. a začátku 80. let. V jeho mimetickém obdivu k filmu jej ovšem předešli dva britští režiséři: Ridley Scott, který jak příběh, tak kulisy *Metropolis* s nezapomenutelnou svěžestí přepracoval ve filmu *Blade Runner* (1982), a Alan Parker, který jako první rozpoznal videoklip, jenž po celou dobu dřímá v Langově úvodní scéně, a efektně jej parafrázoval v čísle „We Don't Need No Education“ představení *Pink Floyd The Wall* (rovněž 1982).

Ve světle fantaskních neonů dekadentního konce dvacátých let se skutečně najde mnohem víc věcí, které v nás mohou probouzet obavy ze současného světa: troglodytští dělníci nám připomínají nejen navenek poslušné, ovšem uvnitř revoltující adolescenty ve školních stejnokrojích, ale také tvrdý řád ve vojenských výcvikových táborech. Kovová figurína Marie-roboty dnes působí jako demonstrace „ženské moci“, přestože původní diváci v ní mohli vidět nanejvýš misogynické ztvárnění ženské zlovůle. Smělé bizarní kulisy *Metropolis* pulzují konzumním životem –



Freder mezi symboly konzumního života



Marie se v katakombách modlí za příchod chlílastického Vykupitele

na rozdíl od holých modernistických výškových budov, jež bývaly jejich současníky ve skutečném světě a postupem času propadly šedi a jednotvárnosti. V protikladu supermoderní kanceláře vládce města – podkrovní místnosti s dech beroucím výhledem, o jaké sní každý ambiciózní obchodník – a alchymistické dílny, v níž žije čaroděj Rotwang, se setkává kultura nadnárodních společností s ekologickým hnutím New Age a kulturou internetových hackerů. A v katakombách *Metropolis*, kde se mezitím masy scházejí k tajným kázáním o příchodu spasitele, působí manufaktury Asie a Latinské Ameriky jako podhoubí pro náboženské fundamentalismy, mediální evangelismy a obrozené šamanské kulty, jež se jako v horečkách potácejí vstříc konci Milénia.

1., Mýty o původu, původ mýtů

O *Metropolis* koluje hned několik mýtů, které v jejím zájmu rozšířil sám Fritz Lang a společnost Universum Film Aktiengesellschaft (UFA). Všechno odstartovala historika o tom, jak režiséra vlastně napadlo takový film natočit. V říjnu 1924 přijel Fritz Lang s producentem Erichem Pommerem do New Yorku na americkou premiéru *Siegfriedovy smrti* (*Siegfrieds Tod*), první části *Nibelungů* (*Die Nibelungen*), čtyřhodinové tragédie o hrdinském původu německého národa a o „nenávisti, vraždě a odplátě“. Kvůli problémům s vízy museli oba návštěvníci zůstat na palubě parníku „Deutschland“ o jednu noc déle, než dostali povolení ke vstupu na pevninu. Večer si Lang s Pommerem vyšli na palubu, aby se poprvé pokochali pohledem na panorama Manhattanu. A tehdy se zrodil nápad:



Pommer a Lang na palubě lodi do New Yorku, 1924 (nadace Deutsche Kinemathek, Berlín)

Viděl jsem ulici, ozářenou neony tak jasně jako za plného denního světla, a nad ní obrovskou světelnou reklamou, která se neustále měnila, hýbala, otáčela, rozsvěcela a zhasínala [...] to bylo tehdy pro Evropana něco úplně nového, skoro jako z pohádky, a tenhle dojem mi unukl první nápad na město budoucnosti.¹

Jenže v říjnu 1924 si Thea von Harbou s Fritzem Langem pohrávali s myšlenkou na *Metropolis* už skoro rok. Pommer se o ní veřejně zmínil po berlínské premiéře *Nibelungů* v lednu 1924, výtvarník Erich Kettelhut viděl ranou verzi scénáře kolem května 1924 a jistý vídeňský deník citoval Theu von Harbou v tom smyslu, že „pracuje na scénáři k novému filmu *Metropolis*“ v červnu 1924. Pochopitelně scénář a film (i román a film) jsou dvě různé věci. Rozpor mezi příběhem a stylem jeho vyprávění byl ostatně jedním z hlavních podnětů k tomu, aby kolem dokončeného filmu začaly vznikat nejrůznější mýty. Ať tomu bylo jakkoli, skrývá se v historice o siluete Manhattanu coby inspiraci pro *Metropolis* několik cenných kousků (filmové) historie.

Dohoda „Parufamet“

Cesta Pommera a Langa do USA koncem roku 1924 byla pro vznik *Metropolis* skutečně klíčová, přestože větší roli než návštěva New Yorku v ní sehrál následující pobyt v Los Angeles. Právě tam tito dva nejslavnější muži německé kinematografie pochopili, proč mezi Evropou a Hollywoodem zeje tak široká propast a jaké překážky brání filmům UFA v proniknutí na americký trh. Navštívili produkční společnosti největších studií, viděli nejmodernější filmovou techniku, hovořili nejen s výkonnými špičkami, jako byli Joseph Schenk, Sam Goldwyn nebo Marcus Loew, ale také s režiséry a herci jako Chaplin, Thomas Ince nebo Mary Pickfordová. Lang se znovu setkal s Ernestem Lubitschem, který se v Hollywoodu zabydlel v roce 1921, a Douglas Fairbanks mu sdělil, že německé filmy nenajdou v Americe odbyt, dokud UFA nezačne vkládat větší prostředky do propagace svých herců a neudělá z nich mezinárodní hvězdy.² Pommer mezitím koupil dvě kamery značky Mitchell, které byly později společně s dalšími dvěma použity při natáčení *Metropolis* (vedle kamer Mitchell byla použita standardní francouzská studiová kamera Debrie a o něco masivnější německý Stachow, vhodný

pro zvláštní efekty Günthera Rittaua). Na zpáteční cestě Lang rovněž navštívil D. W. Griffitha, který právě dokončil film *Isn't Life Wonderful* (*Není život krásný?*, 1924), odehrávající se (nikoli však natáčený) v mrazivém a vyhladovělém poválečném Německu, čímž zjevně dost podráždil Langa, který se považoval za výhradního majitele obrazového deponitáře „Německo“.

Další důvody k návštěvě Spojených států souvisely s neblahým stavem UFA. Německý filmový průmysl byl v krizi. Jeho rozkvět počátkem 20. let neměl dlouhého trvání, neboť k němu přispívaly především tržní výhody související s rychle devalvující měnou, jež umožňovala německým společnostem vyvázet filmy pod cenou. Po stabilizaci říšské marky v roce 1924 nasadili pro změnu Američané „dumpingové“ ceny v Německu – s filmy, které už se zaplatily z výtěžků na obrovském domácím trhu. Pommer věděl, že pokud si má UFA udržet podíl alespoň z německých pokladen, budou se výrobní náklady jeho filmů muset těm americkým vyrovnat. Jenže s tím, jak porostou náklady, bude také třeba dostat filmy do zahraničí. Úspěch *Nibelungů* ve Francii probudil naděje, že tímto filmem by UFA mohla prorazit také v Americe. Pommer v New Yorku a v Los Angeles jednal o distribuční dohodě, podle níž by americká studia ročně dovezla deset filmů UFA a UFA by na oplátku ve svých premiérových kinech uvedla dvacet filmů amerických. Američané měli v té době vážné obavy, zda se jim podaří udržet si na lukrativní německý trh přístup, neboť německý filmový průmysl v roce 1924 úspěšně loboval v parlamentu za omezení dovozu. Po téměř roce vyjednávání byla dohoda mezi UFA a americkými studii v prosinci 1925 konečně podepsána. Vešla ve známost jako dohoda Parufamet (podle tří angažovaných stran, jimiž byly: Famous Players-Lasky zastoupená distribuční společností Paramount, UFA a Metro-Goldwyn-Meyer) a časem se ukázalo, že byla pro UFA jak trojským koněm, tak danajským darem. Výměnou za půjčku 4 milionů amerických dolarů (16,8 milionu říšských marek) UFA souhlasila, že ve svých 135 premiérových kinech rezervuje 75 procent promítacího času svým americkým partnerům. Ti si naproti tomu, na základě tvrzení, že vkus amerického publika je nevyzpytatelný, vyhradili právo rozhodovat o tom, kde, jak a které filmy UFA budou ve svých kinech promítat.

Některé z problémů, jež z *Metropolis* posléze učinily věčného „otloukánka“, lze nejspíš připsat právě dohodě Parufamet, která se na ni jako

na jeden z prvních velkých filmů vztahovala. Vysvětlovala by nejen údajnou Langovu marnotratnost, ale také neomezený rozpočet, který měl podle všeho k dispozici. Pommer nechal Langovi volnou ruku, protože už si představoval, jaký balík vydělá, až film zaboduje v USA. Jak moc hvězdný producent UFA riskoval, je nejlépe vidět při pohledu na číselné statistiky. Čistý zisk společnosti v letech 1924–1925 činil 3,1 milionu říšských marek; náklady na výrobu celovečerního filmu dosahovaly v té době průměrně 175 000 říšských marek. *Metropolis* měla původně rozpočet 800 000 říšských marek, ale konečná částka – podle údajů UFA, které Lang zpochybňoval – se vyšplhala téměř na 4,2 milionu říšských marek, tedy na polovinu celého výrobního rozpočtu pro léta 1925–1926. O zbytek se muselo podělit dalších dvaadvacet filmů, jež se v tom období natáčely.³ Tato hazardní hra stála Pommera křeslo v představenstvu UFA, které už v lednu 1926, dávno před dokončením filmu, vyměnil za místo producenta u společnosti Famous Players-Lasky, k němuž mu nepochybně dopomohla cesta z roku 1924.

Thea von Harbou

V Berlíně zatím Thea von Harbou pracovala na literární podobě *Metropolis*. Nebyla totiž jen Langovou manželkou, právem oslavovanou spisovatelkou a přední scenáristkou UFA, ale měla smlouvu také s jedním ze tří největších berlínských nakladatelských domů, Scherl-Verlag, jež vlastnil a ovládal tiskový magnát a ultra-konzervativní politik Alfred Hugenberg. Pro Theu von Harbou znamenali *Nibelungové* i *Metropolis* zároveň práci na knize, neboť UFA chtěla mít v tištěné podobě všechny filmy Fritze Langa natočené po *Doktoru Mabusovi* (román Norberta Jacquese, na jehož motivy film vznikl, vyšel na pokračování u konkurenčního nakladatelství). Zatímco Lang pobýval v Americe, pracovala von Harbou zřejmě více na románu než na scénáři. Můžeme se však jen dohadovat, co vzniklo jako první, nebo spíš, na kolika různých románových i scenáristických verzích pracovala naráz.⁴

»Metropolis« začala vycházet na pokračování v *Das illustrierte Blatt* už v srpnu 1926, tedy půl roku před premiérou filmu.⁵ V dopise z 22. února 1926 však redaktor nakladatelství von Harbou žádá, ať v příběhu upozadí odkazy na film a napíše raději román, který bude moci existovat sám o sobě. Rovněž je známo, že von Harbou se po celý rok 1924 pilně vě-

novala četbě literatury o budoucích civilizacích: především dvěma francouzským románům a jednomu anglickému, jimiž byly »Ocelové město« (*Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, 1879) Julesse Verna, »K smrti odsouzení« (*Les condamnés à mort*, 1920) Clauda Farréra a »Až spáček procitne« (*When the Sleeper Wakes*, 1889) H. G. Wellse. Z domácí tvorby měla k dispozici divadelní trilogii Georga Kaisera »Die Koralle« (*Korále*, 1917), »Gas I« a »Gas II« (*Plyn I a II*, 1918), hru Ernsta Tollera o neúspěšné dělnické revoluci »Die Maschinenstürmer«, (*Lidé proti strojům*, 1922), román »Mezi nebem a zemí« (*Zwischen Himmel und Erde*, 1856) Otto Ludwiga (odkud převzala závěrečný souboj na střeše katedrály), drama »Das Salzburger Große Welttheater« (*Salcburské velké divadlo světa*, 1922) Huga von Hofmannsthala v provedení Maxe Reinhardta (jež inspirovalo děsivý „Tanec smrti“ v katedrále) a další hru dramatika C. D. Grabbeho z poloviny devatenáctého století. Byla velice důkladná, zaměstnávala na plný úvazek osobní sekretářku-písařku, které diktovala scény či kapitoly, zatímco sama pletla, neboť se jí tak lépe soustředilo.⁶

Román a filmový scénář se v mnoha ohledech liší.⁷ Ovšem vzhledem k tomu, že se technický scénář nedochoval a že film v té podobě, v jaké se mu podařilo přežít, skýtá sám o sobě textových hádanek víc než dost, vycházely veškeré snahy o odhalení přesného vztahu mezi oběma díly z pouhých dohadů a domněnek, jež často končily zesměšňováním von Harbou za její otřesnou prózu.⁸ Dnes je román skutečně téměř nečitelný, nicméně ve své době dokonale spojoval expresionistický patos s tehdejšími masmediálními frázemi a v žánru úděsných bestsellerů se nijak nelišil od děl jiných populárních spisovatelů či spisovatelek, například Karla Maye, Norberta Jacquese, Charlotte Birchové-Pfeifferové nebo Hedwigy Courtsové-Mahlerové.

Motto románu zní: „Tato kniha není ničím jiným než pestrým děním, pnuocím se kolem poznání: Srdce musí býti prostředníkem mezi mozkiem a rukama.“⁹ Dílo je věnováno „Friedelovi“ (Fritzi Langovi) a začíná ve Frederově zkušebně, kde syn pána Metropolis hraje na varhany. Po tvářích se mu hrnou potoky slz, když se v myšlenkách vrací ke svému prvnímu setkání s Marií, prostou ženou z lidu. Většina románu je podána právě z Frederova pohledu, neboť v příběhu hraje roli neochotného spasitele, který nakonec pochopí, že jeho úkolem není jen fungovat jako „prostředník“ mezi mozkiem a rukama ve společenském konfliktu děl-

nictva a vedení, ale také vykoupit duši svého nemilosrdného otce Joha Fredersena tím, že ho přiměje, aby se konečně smířil se smrtí své ženy Hel, která zemřela při porodu. Román ani v tomto motivu vykoupení nezapře svou expresionistickou podstatu a mísí tu dva západní archetypy hrdiny, hledajícího Oidipa a obětujícího se Ježíše. Matriarchální dějová linie přechází od Marie k Hel a od ní k Johově matce a kříží se s patriarchální dějovou linií dvou soků soupeřících o vlastnictví ženy. Poměrně logicky tedy román nekončí u Marie a Fredera ani u potřesení rukou předáka s vládcem, ale u dopisu od zesnulé manželky, který Johu Fredersenovi předá jeho stará matka a v němž Hel na smrtelném loži potvrzuje, že skutečně milovala Joha, a ne jeho soka Rotwanga.

V roce 1979 získala nadace Deutsche Kinemathek v Berlíně z pozůstatosti Gottfrieda Huppertze, Langova skladatele hudby jak pro *Nibelungy*, tak pro *Metropolis*, ranou verzi scénáře *Metropolis*, která umožnila důkladnější porovnání scénáře s románem. Přestože se nejednalo o filmovou verzi, byl nález Huppertzovy kopie nedocenitelný; znamenal jeden ze zásadních průlomů v následné restaurátorské práci na filmu. Kromě toho vrhá Huppertzův scénář světlo i na spolupráci Langa a von Harbou v jednotlivých fázích tvorby (od scénáře přes film až ke knižnímu vydání románu). Porovnání scén z tohoto scénáře s uveřejněnými ukázkami z Langovy natáčecí verze nám umožňuje sledovat Langa při práci. Tyto rozličné zdroje – jež všechny nesou její rukopis – naznačují, že Thea von Harbou měla vskutku všestranné nadání a byla schopná pracovat podle různých požadavků pro různá média a pro různé publikum. Pro její styl byl charakteristický naprostý nedostatek originality při výběru verbálních a vizuálních prostředků ke ztvárnění jejich jedinečných vizí.

Lang a von Harbou: Siamská dvojčata?

Literární i divadelní kořeny *Metropolis* byly okamžitě rozpoznány.¹⁰ Kurt Pinthus ve své recenzi premiérové projekce vyjmenoval většinu z nich a zakončil svůj souhrn teatrálním závěrem: „Jakákoli diskuse o absurditě zápletky, která všechny tyto motivy spojuje, by znamenala nepřiměřenou poctu. Největší hold můžeme v tomto případě vzdát zmiňované dámě mlčením.“¹¹ Podobně reagovali i další kritici.¹² S ještě neúprosnějším odsouzením přišel mladý Luis Buñuel, který tehdy psal pro madridskou *La Gazeta Literaria*:

*Metropolis není jeden film, Metropolis jsou dva filmy srostlé v pase, ovšem s rozdílnými, ba vyloženě protichůdnými duchovními potřebami. Ti, kdo považují biograf především za uvážlivého vypravěče příběhů, dočkají se při sledování Metropolis značného rozčarování. Její příběh je triviální, domýšlivý, pedantský a banálně romantický. Pokud se však namísto příběhu zaměříme na plastickou fotogeničnost filmu, pak Metropolis překoná jakékoli očekávání, ohromí nás jako ta nejužasnější obrázková kniha, jakou si lze představit [...]. Přestože připouštíme, že Fritz Lang je bezesporu spoluviníkem, hlavní obžalovanou jakožto předpokládanou autorkou těchto eklektických esejů [tj. Unavené smrti (Der müde Tod, 1921) a Metropolis] a tohoto hazardního synkretismu se stává jeho žena, Thea von Harbou.*¹³

Francouzští kritici dělili klady a zápory filmu zhruba stejně.¹⁴ *Les Annales* nazvaly Langa „lyrikem, schopným vykreslit neobyčejné obrazy a fantazie“, pokud má však volnou ruku, chová se jako dítě:

[od režiséra Nibelungů] očekává divák velkolepost, inteligenci a poezii, leč [v Metropolis] nachází jen neobrabanost, domýšlivost a dětinskost. Scénář Metropolis je neuvěřitelně hloupý. Divák se musí cítit podveden: jako by tu někdo vzal vážně odbytou žákovskou slohovou práci, jako by idiot sebral sny [A.] Tolstého, Villierse de l'Isle Adam a [H. G.] Wellse a smíchal je do jednoho guláše.¹⁵

Manichejská dělba práce mezi manželem a manželkou je ovšem jen dalším z prvotních mýtů kolem *Metropolis*, jehož důvěryhodnost podpořila i další kariéra obou protagonistů: když se Lang a von Harbou navzájem odcizili, jejich cesty se rozešly a von Harbou vstoupila do národně socialistické strany. Občas se zdálo, že Lang dává Buñuelovi za pravdu, častěji se však za sentimentální naivitu společenského poselství *Metropolis* sám omlouval a své bývalé manželce za vinu nic nedával.¹⁶ Ovšem z toho, že pokračovali ve společné tvorbě a že až do Langova odjezdu do Francie v roce 1933 dokonce i žili v jednom bytě, je zřejmé, že tajemství jejich – neobyčejně úspěšné – spolupráce se muselo skrývat v poutu, jež přesahovalo politické postoje nebo manželskou nevěru.¹⁷

Uplynulá desetiletí a odlišný pohled na mainstreamovou kinemato-

grafii přispěly k tomu, že si syntetická představivost von Harbou získala mnohem větší úctu. Důvodů, proč se *Metropolis* zařadila mezi klasiku, je mnoho – patří k nim bezesporu její kulturní hybridita, vyšší cíle, jež vedly k vychytralému zakomponování tolika archetypálních situací do jediného rozvětveného příběhu, a v neposlední řadě také postavy, které neusilují o žádnou individuální psychologii, a přece jsou nezapomenutelné. V příběhu von Harbou se skrývají odkazy na východní, egyptské, židovskokřesťanské, řecké a kabalistické tradice esoterického myšlení a Langovy kulisy v sobě zcela vědomě nesou ozvuky tolika ikon avantgardní vizuální kultury, že tyto rozpory působí téměř jako psychické ořesy nebo hudební disonance. Hudební přirovnání je tu na místě: scénář sestává ze 406 obrazů, jež všechny nesou vlastní název. Jsou rozděleny do tří „vět“ rozdílné délky: první část („Předehra“) končí 155. obrazem, druhá část („Intermezzo“) nás dovede od obrazu 156 k obrazu 224 a na třetí část („Furioso“) zbývá posledních 181 obrazů.

Nesourodost *Metropolis* je tedy otázkou náhledu. V roce 1927 se filmu mimo jiné vyčítalo, že se snaží vyprávět o budoucnosti, a přitom nepřináší žádné věrohodné předpovědi v oblasti technického pokroku ani v oblasti společenského života v éře masové civilizace.¹⁸ Protože však nic nestárne rychleji než představy o budoucnosti, kouzlo science fiction zřídka spočívá v jejích předpovědích. *Metropolis* není výjimkou a její dokumentární hodnota tkví především v jejím osobitém pohledu na přítomnost.¹⁹ Příběh lze vnímat jako stručný souhrn aktuálních společenských témat, jenž si vypůjčuje motivy z křesťanské mytologie a pohádek německého romantismu, aby je narouboval na své dystopické moderní podobenství.²⁰ Kritici se velice brzy zabrali do debat o architektuře, o problematice bytové výstavby, o pracovním právu či filmové politice. I přesto, že je film natolik vzdálený realitě, přece se dá považovat za jakýsi psychogram či termograf konce 20. let, který je po celou dobu vyprávění o tvrdé industriální disciplíně a technologii, jež se vymkla z rukou, posedlý rostoucími teplotami, kulminujícím tlakem, bublajícími kapalinami ve varu, hrozícími explozemi a stoupajícími záplavami: zkrátka všemožnými silami, jež se z hlubin derou na povrch.²¹ Zároveň se staví proti americkému optimismu ohledně nekonečného pokroku a proti fordovskému pragmatismu, místo něhož se Evropané hlučně dožadovali duchovních hodnot, jak to ostatně vyjadřoval i váhavý, senti-

mentálně pesimistický, ale zároveň netečný, ba často až cynický přístup výmarského Německa k moderní době. Theodor Heuss (který se později v roce 1948 stal prvním prezidentem Spolkové republiky) poznamenal, že *Metropolis* svou směsí křesťanských symbolů, archaických motivů a stereotypů z žánrů pokleslé literatury ilustruje „zahlcenou duchovní atmosféru naší doby, v níž jsou banality nafukovány do heroických rozměrů, heroismus se mění v mystiku a mystika se vydává za tragédii“.²² Avšak i přesto, že film dvojice Lang–von Harbou možná promlouvá povýšeným moralizujícím tónem, je zároveň nabitý úzkostí, což mu na hlubší psychologické úrovni či na úrovni fantazie dodává zcela jasnou logiku. V tehdejší době si kritika tuto skutečnost ne vždy uvědomovala, byl to však jeden z klíčových bodů, jež vyzdvihovali strukturalističtí a feminističtí kritici v 80. letech, kdy se *Metropolis* opět vrátila na výsluní. Režisér se spíš snažil vytvořit podbízivou prezentaci své vize moderní doby, než následovat avantgardu a rozvíjet filmový jazyk Ejzenštejna, Pudovkina či Ruttmanna, které nepochybně velmi dobře znal. Že dokončený film nenadchl – ba ani neoslovil – většinu publika, pro něž byl určen, zvyšuje jeho zajímavost coby filmově politického dokumentu, rozhodně to však neznehodnocuje snahu jako takovou. Pokud totiž tehdejší kritice připadaly stylistické rozpory a komerční kalkulace urážlivé, nemohlo za to jen očekávání „realistické“ verze budoucnosti. Nepochopení pramenilo už z obecně platného názoru, že film může být považován za umění, a tedy za něco hodnotného, pouze tehdy, pokud se jedná o původní a organicky celistvé dílo. *Metropolis* však jednoznačně nabízela něco úplně jiného: nikoli palimpsest, spíše snové plátno nebo naleštěné zrcadlo, na němž gesta protagonistů, jejichž postavy postrádají podrobněji rozpracovanou psychologii a jsou ještě rozjitřena Langovým složitým stříhem, získávají náměšičnou dvojnácnost a z jejich činů je cítit váhavá neurčitost, jež byla ve své době poněkud ukvapeně připisována režisérovi „dobře známé“ neschopnosti vést herce.²³ Jeho v celku komponované obrazy možná bránily divákům ztotožnit se s postavami a pobuřovaly stoupence filmové montáže a nedávno dovezených ruských filmů, výrazně však přispívaly k osobitému druhu poezie, jež jedny (jako Buñuela) přitahovala a mnoho jiných odpuzovala. Podobný technicky dokonalý a zároveň kulturně primitivní eklekticismus se nicméně stal pro mainstreamové filmy poznávacím znamením *par excellence* a rovněž

jedním z hlavních důvodů, proč měla kinematografie tak široký dopad na umění dvacátého století.

Kombinace sofistikovaných kulis s krajní naivitou mytických klíše ve stylu na sebe odkazující *mise en abyme* je dnes běžným prostředkem mainstreamové kinematografie, ne-li přímo nutnou podmínkou pro vstup na mezinárodní trh. Stejně jako „politicky korektní“ (tj. nesmělé) pohádky Stevena Spielberga nebo sága *Hvězdných válek* (Star Wars, 1977–2005) George Lucase i film Langa a von Harbou ukazuje spíše „fabulátora“ při práci než umělce toužícího po sebevyjádření. A opět jako u Spielberga či Lucase nacházíme u Langa a von Harbou určitou didaktičnost, přesvědčení, že filmy vzdělávají dítě uvnitř nás všech: snahu o jednoznačné poselství a zároveň o zahlcení smyslů, aby toto poselství proniklo až k nejhlubším (občas atavistickým) emocím.

Písmenková polévka avantgardy

Pokud by se tedy někdo snažil dohledat Langovy výpůjčky a zdroje von Harbou s cílem usvědčit je z plagiátorství, či dokonce z trivializování krásného umění a literatury, minula by se jeho snaha účinkem, neboť záměrem této mezinárodní superprodukce bylo vytvořit dílo, jež by oslovilo diváky s různým kulturním zázemím, rozdmýchalo různé hluboko zakořeněné fantazie a zároveň nabídlo prožitek, při němž oko přijímá, nad čím mysl může pouze žasnout. Při práci s dobovým kulturním pozadím film fungoval jako houba, která do sebe nasákla tolik ideologické a motivické látky, kolik jí po sobě katastrofa první světové války a její politická dohra – neúspěšná revoluce na jedné straně a rozmrzelost nad nespravedlivým mírem na straně druhé – v podobě zničené země a společenského neklidu zanechaly. Tyto fantazie proto musely být chiliastické a apokalyptické: vina a proměna Joha Fredersena, odlidštění a zkáza, jichž byl očitým svědkem jeho syn Freder, a Mariino sebeobětování zaujímají klíčové místo ve vyprávění. Tyto touhy po vykoupení dominovaly celé expresionistické literatuře a poháněly utopické vize revolucionářů v politice první poloviny desetiletí.

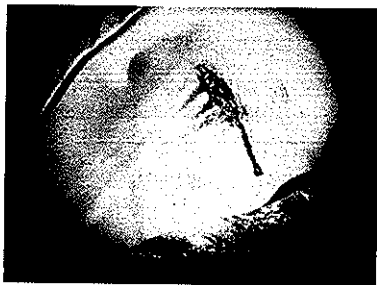
I z pohledu ikonografie je *Metropolis* film plný rafinovaných odkazů, stejně uvědomělý o duchu doby jako *haute couture* a bestsellerová beletrie. Když na chvíli ponecháme stranou architektonický design a jeho předlohy, musíme se i tak podívat nepřebernému množství přímých

- » Stalaktity podepírající Zahrady věčnosti v *Metropolis*
- ≈ Alberichova jeskyně v *Siegfriedově smrti* (Heidi Schönemannová, Postupim)

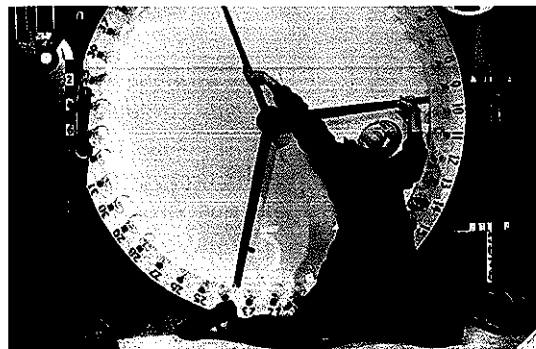
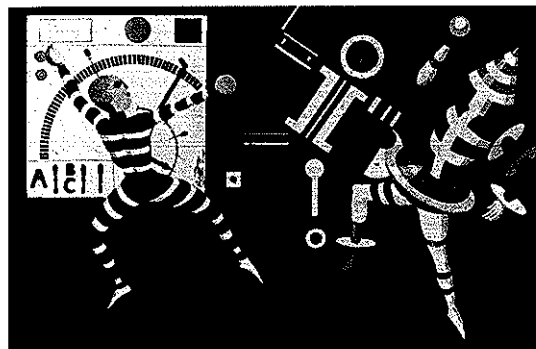


Krev a voda:

- ≈ Smrtelné zranění draka v *Siegfriedově smrti*
- » Smrtelné zranění města v *Metropolis* (Stadtmuseum-Filmmuseum, Mnichov)



- ≈ Walter Schultze-Mittendorf, *Hlava Marie-stroje*, 1926.
- » Oskar Schlemmer, *Maska ve žlutočerné*, 1923 (Schönemannová).

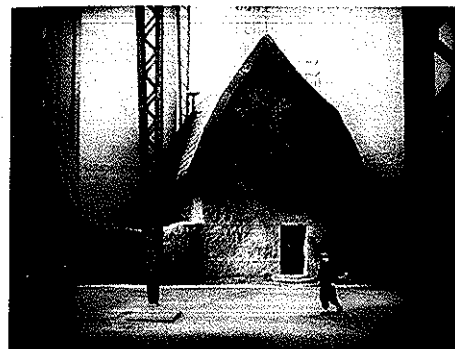


- ≈ Kurt Schmidt, *Muž u ovládacího panelu*, 1924 (Schönemannová).
- « Frederik ukřižovaný u obřího ciferníku.

narážek na dobové vizuální umění, malby, grafiky, sochy, muzejní exponáty, módní doplňky, obálky knih či užité umění. Několik berlínských recenzentů s pohoršením (ač možná jen hraným) upozornilo na to, že si Freder během rekonvalescence čte v posteli výtisk »Apokalypsy«, nedávno vydaný módně esoterickým nakladatelstvím Avalun Hellerau (záběr následně zmizel z filmových kopií).²⁴ Rovněž si povšimli odkazů na dnes už téměř zapomenuté expresionisty, jako jsou Karl Völker nebo Hans Heorle. Lotte Eisnerová ve své knize »Dämonische Leinwand« (Démonické plátno, 1952) odhalila některé ozvěny dobových divadelních inscenací: připomíná vliv Maxe Reinhardta na podobu davových scén a použití recitujících sborů Erwina Piscatora ve scénách, kdy dav rozechvěle zdvíhá ruce v úpěnlivých prosbách. Rovněž zmiňuje citace filmových děl, jako *Homunkula* (*Homunculus*, 1916) Otto Ripperta a francouzské avantgardy, nicméně Lang odkazuje i na své vlastní filmy. Podzemní stalaktity Alberichovy jeskyně v *Nibelunzích* se objevují znovu v Zahradách věčnosti. Oboje byly vymodelovány na sloupech Hanse Pölziga v berlínském „Große Schauspielhaus“ a recenzentům připadaly natolik známé, že se ani nenamáhali na ně upozornit. Dýmající kotel v podobě šperkovičky, z něhož povstane falešná Marie, podpírají klečící černí otroci úplně stejně, jako oživlí kamenní trpaslíci v *Siegfriedově smrti* podpírají truhlici s pokladem Nibelungů. Voda, která proniká betonovou podlahou podzemního města, je natočena stejně jako krev pryšící z rány smrtelně zasaženého Draka a spousta scén davu postiženého katastrofou je převzata z *Kriemhildiny pomsty* (*Kriemhilds Rache*, 1924). Když Hei-



Freund a Lang
s západoafrické masky



Rotwangův gotický domek
mezi výškovými budovami
(Schönemannová)



Otto Bartning, vila ředitele saských oceláren,
Zeipau, 1923–1925 (Schönemannová)

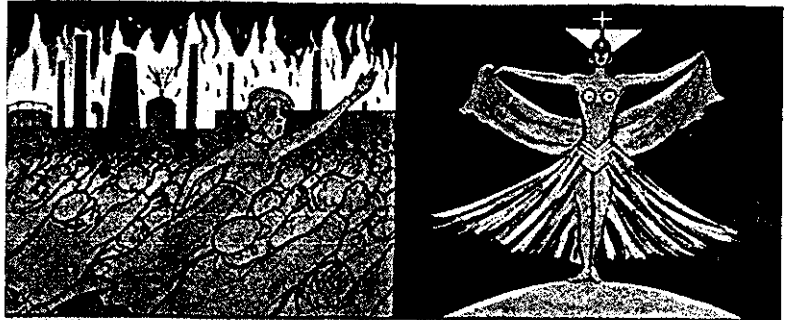
de Schönemannová začala Langovy filmy důkladně zkoumat a hledat v nich odkazy na umělecká díla, našla předlohy i pro takové maličkosti, jako je kupříkladu skleněná soška zdobící stolec v pracovně Joha Fredersena (inspirovaná kresbou Petera Behrense). Stejně překvapivý byl i objev konstruktivistické malby (od Karla Schmidta), která evidentně inspirovala křivovitě expresionistickou scénu ukřižování u ovládacího ciferníku stroje. Obraz, který posloužil jako model Walteru Schultz-Mittendorfovi při výrobě hlavy robota, v sobě zase kombinuje prvky z jisté malby pro balet od Oskara Schlemmera s bronzovou bustou od

Rudolfa Bellinga (rovněž existuje fotografie Langa a Karla Freunda, jak upevňují strážím Molocha západoafrickou masku, patrně zapůjčenou z berlínského Etnografického muzea (Völkerkundliches Museum), kam s oblibou chodívali čerpat inspiraci expresionisté jako Schmidt-Rottluff, Kirchner nebo Haeckel). Zahrady věčnosti připomínají obálku časopisu Jugendstil od Fida z roku 1909 a další kritik ve filmu údajně poznal malbu jistého Gerta Wollheima, „ze sbírky Pruského státu“, jak sarkasticky poznamenal.²⁵ Některé z kostýmů pro kurtizány od Aenne Willkommové pocházejí z kolekce Bauhausu od Schlemmera a konečně, Rotwangova perníková chaloupka není čistou gotickou fantazií, pravděpodobně byla navržena podle vily, kterou v letech 1923 až 1925 postavil expresionistický architekt Otto Bartning pro ředitele saských oceláren, a on sám se patrně inspiroval ilustrací, již v roce 1905 uveřejnil Julius Dietz, což byl shodou okolností Langův učitel kreslení v Mnichově.²⁶

Tyto avantgardní ozvuky soudobého výtvarného a užitého umění potvrzují, jak vědomě se tvůrci *Metropolis* snažili vycházet z předchozích Pommerových úspěchů v zahraničí, k nimž patřil například *Kabinet doktora Caligariho* (*Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), a jak cíleně se pokoušeli vytvořit prototyp na první pohled rozpoznatelného německého „blockbusteru“. Přestože kasovní neúspěch a Pommerův odjezd do USA znamenaly, že se prototyp nikdy nedočkal sériové výroby, je třeba zdůraznit, že *Metropolis* měla obrovský dopad: v roce 1927 nevyšel v novinách snad ani jediný článek, který by na ni nějak neodkazoval, nemluvě tom, kolik se na ni vynořilo kreslených vtipů a parodií. V jakém smyslu tedy Lang, von Harbou a UFA neuspěli? Pakliže to platí po stránce finanční, rozhodně se to nedá tvrdit o stránce estetické, jak mínila tehdejší kritika: měli prostě smůlu nebo přišli v nesprávný čas, což jsou základní rizika provádějící každý prototyp.



Kimmer John Tomson Grausam, gelübe sein Zehntel Sentimentalität desüßer,



Reiche es mit sozialer Empfindsamkeit, und wärze es mit Mystik nach Bedarf,



verühre das ganz mit Heul (siehe Millionen) und du erhältst einen prima Kolloniefilm

Th. Heine, „Recept na Metropolis“, *Simpl*, únor 1926: „Vezměte deset tun hrůzy... přilijte 10% sentimentality... přiveďte je k varu společně se společenským svědomím... a dochutte mystikou... nakonec vše smíchejte s markami (několik milionů)... a váš mega-film je hotov.“

Stavitelé katedrály

Natáčení začalo 22. května 1925 a skončilo až 30. října 1926, což znamenalo celkem 310 natáčecích dní (a šedesát nocí). V podstatě to zas až tak herkulovský úkol být neměl. Lang se mohl spolehnout na to, že s problémy technického rázu se vypořádá osvědčený tým z *Nibelungů*, v jehož čele stál hlavní výtvarník Otto Hunte a asistoval mu velice talentovaný Erich Kettelhut.²⁷ Ze štábu *Nibelungů* byl k dispozici také Karl Vollbrecht a pro kostýmy Aenne Willkommová, kterou Lang zjevně velmi vytěžoval a která se později provdala právě za Kettelhuta. Za kameru se tentokrát postavili Karl Freund, stálý člen štábu Friedricha W. Murnaua, a Günther Rittau, v té době uznávaný odborník UFA na komplikované kamerové triky, který při natáčení *Nibelungů* asistoval Carlu Hoffman-



Freund a Lang se štábem po kolena ve vodě (nadace Deutsche Kinemathek, Berlín)

novi. Lang měl na kontě již několik snímků, v nichž použil trikovou kameru či speciální kulisy. Miniaturizované pochodující armády a dopis s rolujícím textem v *Unavené smrti* byly zčásti jeho vlastním vynálezem a draka v *Siegfriedově smrti* považoval za malý technický zázrak i Willis O'Brien, odborník na speciální efekty, kterého Lang během cesty do USA navštívil ve studiích First National Pictures při natáčení filmu *The Lost World (Ztracený svět, 1925, na motivy Arthura Conana Doylea)*. Tentokrát nestačilo zkonstruovat jen mechanické stvůry jako Molochastroj nebo Rotwangovu laboratoř, jež posléze inspirovala desítky filmů s Borisem Karloffem a Belou Lugosim. Největší obtíž představovaly architektonické makety, z nichž značnou část navrhoval Kettelhut, který zanechal podrobnou výpověď o natáčení ve svých (nepublikovaných) pamětech.²⁸ Různé průhledy a perspektivní záběry, obrazy proudících davů, bortících se budov a poničených strojů bylo třeba poslepovat a pospojovat se záběry živých herců, zasadit je do pulzujícího města



Ruční příprava zvláštních efektů: maketa města

a napláňovat v rozměrech, jež dosud existovaly pouze ve fantazii jejich tvůrců. K tomu, aby se podařilo sladit a správně zkoordinovat herce v prázdném prostoru, zmenšené modely, zpětnou projekci, záběry přes zrcadlo a stop-triky, bylo zapotřebí skutečně unikátní představivosti, jinak by doslova stovky automobilů, letadel, lidí a dalších pohyblivých součástí nikdy nezapadly do sebe. Některé ze zvláštních efektů popsal také Rittau, jako například animaci dopravy v exteriérových záběrech, výbuch ve strojovně, zaplavení podzemního města nebo přeměnu robota na Mariina dvojníka:

Elektrický proud je většinou neviditelný. Jenže fantaskní, tajemnou proměnu, k níž dojde, bylo přirozeně třeba nějak znázornit. Nasvěcovali jsme kapaliny v prapodivných křivkách, nechali je bublat, z elektrického aparátu kolem Marie sršely jiskry, postupně jsme jej obehnali obrovskými elektrickými oblouky a zároveň se kolem robota vytvořily ohnivé kruhy, které se pohybovaly nahoru a dolů podél jeho těla. Když se proměnil v člověka, rozsvítil se krevní oběh. Tyto efekty jsme v laboratoři připravovali celé měsíce, většinou za pomoci fotochemie, ale posloužily nám i věci, jaké byste nejspíš vůbec nečekali, [...jako například] stříbrná koule, černý samet, tekuté mýdlo, vazelína, viněty [...]. Některé celuloidové pásy jsme museli exponovat až třicetkrát.²⁹



Marie se houpe na laně zvonu

Záběry se zadní projekcí jako v případě stadionu a Babylonské věže byly z větší části přenechány Eugenu Schüfftanovi, který se díky *Metropolis* proslavil vynálezem zvláštní techniky pohyblivé masky, při níž se ze zrcadla, přes které se bude záběr snímat, částečně oškrábe stříbrná vrstva a do záběru se pak odráží namalované pozadí nebo scenerie. Touto Schüfftanovou metodou bylo natočeno několik scén v ulicích, interiéry katedrály i Frederovo děsivé vidění Molocha. Zmenšené modely hlavního stroje umožnily simulaci výbuchu: podle Rittaua se na čtyřiceti metrech filmu, tedy deseti vteřinách promítacího času, pracovalo osm dní. Natočení prvního výbuchu, jehož je svědkem Freder, si vyžádalo čtyři týdny příprav a zabralo pak necelé dvě minuty. I všechny ostatní velkolepé výjevy – od podzemní záplavy přes stavbu Babylonské věže holohlavými otroky až k upálení falešné Marie na hranici – zabraly týdny a měsíce, spolykaly obrovské množství výrobních nákladů, vyvolávaly napjatou atmosféru a spory a znamenaly hodiny neúspěšných zkoušek často v mrazivé zimě.³⁰ Jeden z herců, který při natáčení záplavy musel několik dní po sobě prostát celé hodiny ve vodě, si uhnal zápal plic a nevyléčitelně si poškodil hlasivky: dával tuhle historku k dobru při každé vhodné příležitosti ještě za svého pařížského exilu v roce 1939.

Nezkušená, sedmnáctiletá Brigitte Helmová, pobízená svou ctižádostivou matkou, se musela připravit na velice náročnou dvojroli: Marie jako Panna Marie, téměř mateřská zvěstovatelka nového spasitele; a Marie jako robot, umělá *femme fatale* a ďábel v ženské podobě. Snad nejúpornější pro ni nakonec byly scény, v nichž vystupovala jako robot.



Společné muzicírování:
Lang, Helmová a von Harbou

Ve filmu jsou překvapivě krátké, ale příprava (dřevěného) krunýře a líčeni trvaly nekonečné hodiny. V dalších scénách, například při upalování na hranici (se skutečnými plameny) nebo při útěku před Rotwangem do věže katedrály, kde Marie v jednu chvíli bezmocně visí na lanu pod zvonem, než ji Rotwang hrubě stáhne přes železné zábradlí, téměř cítíme pach hořících šatů a kov, o nějž se jí odírají nohy. Gustav Fröhlich naproti tomu původně hlavní roli vůbec hrát neměl a Lang si ho vybral mezi komparsisty teprve poté, co se s ním první herec rozešel ve zlém. Některé scény se kvůli tomu musely přetáčet.³¹ Dokonce už tehdy se jeho herecké výkony dočkaly silné kritiky jako přehnaně teatrální, bez nuancí či jasných rozdílů mezi hrůzou a nadšením, při nichž se impulzivně vrhal kupředu nebo couval v nepopsatelném zděšení.

V *Metropolis* je zastoupeno to nejlepší i to nejhorší z produkčního stylu UFA. Důraz na detaily, při němž se nehledělo na peníze, čas věnovaný zkoušení a přípravám, zástupy asistentů, nadějní herci a trpěliví statisté, to všechno znamenalo pro režiséra bezpříkladnou volnost i obrovskou zodpovědnost. Přestože scénář byl rozpracován do takových podrobností, jako je nasvícení, rozestavení herců a pohyby kamery, našel se během natáčení prostor i pro experimenty. Po režisérovi boku byla proto po celou dobu přítomna von Harbou pro případ, že by bylo třeba upravit scénář. Výmluvné jsou v tomto ohledu především pedantské poznámky ohledně kostýmů a umístění kamery či technické náčrtky na okrajích (ztraceného) technického scénáře, z něhož bylo ještě před premiérou přetištěno několik stránek ve speciálním Ufa Magazínu i jiných periodikách.³² Systém režisérské skupiny, podle něhož u Pommera pracovaly jeho dvě hvězdy, Lang a Murnau – oba měli k dispozici zkušený mnohočlenný štáb, jenž se po celou dobu věnoval výhradně jejich projektu –, neposkytoval studiu tak přímou kontrolu nad plněním termínů a nad výdaji nad rámec rozpočtu, jak mají manažeři a účetní rádi.³³ Tato volnost však zároveň dala vzniknout „týmovému duchu“, který trvale podněcoval širokou škálu zúčastněných špičkových odborníků k neotřelým nápadům a řešením: během bezmála dvouletého soužití s *Metropolis* se v každém jistě muselo vytvořit velice silné pouto. Jak už poznamenala Lotte Eisnerová ve své knize »Démonické plátno«, koherentní styl (nepřesně označovaný za „expresionistický“) německé kinematografie 20. let byl z velké části výsledkem těsné spolupráce kameramanů, výpra-

vy, výtvarníků a bezpočtu dalších nanejvýš schopných specialistů, kteří se z divadelních výtvarníků a dekoratérů úspěšně přeškolili pro práci u filmu. Na rozdíl od velkých amerických studií, jimž se snažila konkurovat, neměla UFA žádné velké specializované oddělení pro zvláštní efekty. Studio si nejrůznější experty najímalo na každý projekt zvláště, jako jakési středověké řemeslnické mistry.³⁴ A ti měli často nejen své vlastní nástroje a pomocníky, ale i svá výrobní tajemství.³⁵ To ovšem nijak nebránilo reklamnímu oddělení UFA, aby se chlubilo technickou zdatností svých řemeslníků ve filmových časopisech nebo ve zvláštních číslech svého podnikového Ufa Magazínu.³⁶

Jednou z novinek, které natáčení *Metropolis* přineslo – a patrně se jednalo o další z věcí, které Pommer s Langem pochytili v USA –, byla výrazná předpremiérová kampaň: zprávy o vývoji natáčení, neustálé úniky nejrůznějších historek do tisku, poskytování rozhovorů a zajišťování návštěv ve filmových studiích. Po celých bezmála osmnáct měsíců byly noviny plné zpráv o probíhajícím natáčení. Neuplynul jediný týden, aby se filmové magazíny jako Licht-Bild-Bühne nebo Film-Kurier nezmínily o nějakém výrazném pokroku nebo naopak zdržení. Novináři se předbíhali ve zveřejňování historek z natáčení. Billy Wilder tvrdí, že měl možnost sledovat Langa přímo při práci, a totéž prohlašuje i Curt Siodmak.³⁷ Je známo, že natáčení navštívil i Alfred Hitchcock, tehdy ovšem ještě jako celkem neznámý režisér. Ejzenštejn se nechal vyfotografovat s Langem a celým štábem *Metropolis*, stejně jako mnohé další domácí i mezinárodní celebrity. Kdo chtěl v Berlíně v roce 1925 něco zname-



Režisér, herci, kameramani a štáb pózuji na památné fotografii

nat, musel vidět Langa a von Harbou při práci. Ti pravidelně pózovali pro obrázkové časopisy, doma se zvířaty, s exotickými artefakty či s elegantním nábytkem. Děsivé zkazky o nekonečných zkouškách či nepřízní počasí, nadnesené zprávy o počtu statistů (36 000 dospělých,³⁸ 750 dětí, 100 černochů), o množství rekvizit (35 000 párů bot, pětasedmdesát paruk, padesát speciálně zkonstruovaných automobilů) a výčty spotřebovaného materiálu (620 000 metrů exponovaného negativního filmu) pocházely přímo z reklamního oddělení UFA – a později se proměnily v hůl, kterou mohlo studio bít režiséra za jeho rozmařilost, sadistické zacházení s herci a diktátorské vrtochy.³⁹

Premiérový večer

Když se film 10. ledna 1927 konečně představil veřejnosti, bylo očekávání publika vybičováno na maximum. Premiéry v UFA-Palast am Zoo v Berlíně se zúčastnilo přes 1200 diváků, mezi nimi i říšský kancléř Wilhelm Marx, několik kabinetních ministrů a poslanců, cizích velvyslanců a dokonce i členů královských rodin.⁴⁰ Hudbu zajišťoval kompletní orchestr pod taktovkou skladatele Gottfrieda Huppertze, jemuž se sice podařilo najít rozumnou rovnováhu mezi tonálními skladbami ve stylu pozdního romantismu či adaptacemi obecně známých melodií (včetně »Marseillaisy« při scénách rozbíjení strojů) a atonálními pasážemi pro vyjádření moderních rytmů města, přece jen se však nedostal až tak daleko jako později Edmund Meisel ve svém hudebním doprovodu pro Eizenštejnův *Křižník Potěmkin* (*Broněnošec Potomkin*, 1925) nebo pro Ruttmanův *Berlín – Symfonie velkoměsta* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927). Časem vyšla i partitura upravená pouze pro klavír, jako doprovod promítání v regionálních a menších kinech, a aranžmá pro orchestr se objevilo i na sadě gramofonových desek, s předmluvou samotného Langa.⁴¹ Brožurka k filmu, již na galavečer připravil publicista UFA Stefan Lorant, se okamžitě stala sběratelskou raritou. Pozvání hosté dostali zvláštní vydání románů vázané ve vepřovici, které, jak při podobné příležitosti o rok později sarkasticky poznamenal Siegfried Kracauer, naplnilo hlediště velice osobitým aroma.⁴² Reklamní oddělení UFA se postaralo, aby slavnostní večer proběhl stejně hladce jako volební kampaň, tedy stejně hladce jako „samo natáčení *Metropolis*“.⁴³ Vzhledem k tomu, že film trval bezmála tři hodiny, učinili pořadate-

lé zhruba v polovině přestávku a už během ní, jak poznamenal jeden z kritiků, se dalo tušit, že recenze budou značně rozporuplné. Na konci večera celý sál povstal a odměnil potleskem všechny hlavní protagonisty, režiséra a von Harbou. Jak poznamenal Kettelhutt: na večírku pro herce a štáb „vládla nálada všeobecného bratrství“, patrně v ironické snaze o naplnění hlavního poselství filmu. V tisku však následujícího dne převažovalo zklamání. Možná UFA vkládala do svého trháku příliš velké naděje, a přehnaná reklama si vybrala svou daň. Ani takto neobyčejný film zřejmě nemohl soupeřit se svou vlastní publicitou.⁴⁴

3. „ Postupná zkáza: původní verze a rekonstrukce

Tři promítací verze

Film promítaný na premiérovém galavečeru byl schválen cenzurní komisí 13. listopadu 1926 v délce 4189 metrů. Po premiéře se na čtyři měsíce přesunul do UFA-Pavillionu na Nollendorfpplatzu a krátce se promítal ve Vídni (premiéra 10. února 1927).⁴⁵ Už v prosinci odvezl Frederick Wynne-Jones, zástupce UFA ve Spojených státech, další negativ do New Yorku na americkou premiéru. Představitelé Paramountu nebyli nijak nadšeni: film bez hereckých hvězd a se zápletkou, které pořádně nerozuměli, odmítli v této podobě promítat. Dvouapůlhodinová *Metropolis* nezapadala do běžného promítacího schématu, a tak se rozhodli sestříhat ji na hodinu a tři čtvrtě (tj. z dvanácti kotoučů na standardních sedm). Najali scenáristu Channinga Pollocka, aby přepracoval sled scén a přepsal mezititulky. Nakonec Pollock s Paramountem vytvořili dvě (téměř shodné) verze: jednu pro americký trh a jednu pro Británii a země Commonwealthu.⁴⁶ 7. března měla *Metropolis* premiéru v New Yorku v délce 3100 metrů, tedy o čtvrtinu kratší. Londýnská premiéra se konala 31. března v Marble Arch Pavilionu.⁴⁷ Příběh se nyní soustředil na vztah Frederera a Marie a téměř nevysvětloval původ rivality mezi Johem Frederesenem a Rotwangem. Veškeré zmínky o jejich společné lásce Hel byly vystřiženy především proto, že se její jméno příliš podobalo anglickému slovu „hell“, tedy „peklo“, a mohly by v publiku vyvolávat smích. Rovněž chyběla většina vedlejších zápletek, jež se točily kolem Frederových pomocníků a pečovateli: Josaphata, Georgyho a Hubeného muže, a tím pádem odpadly i motivy dozoru a solidarity, jež byly Langovi, soudě

dle jeho předchozích a následujících děl, velice blízké. Scény podzemní potopy a závěrečného pronásledování byly značně zkráceny a zmírněny. Pollock své změny energicky obhajoval: „Než jsem se pustil do práce na novém stříhu, neměla *Metropolis* žádnou vnitřní kázeň ani logiku. Byla to jen snůška symbolů naplácáných jeden přes druhý, takže diváci ani nedokázali popsat, o čem film vlastně je. Já jsem mu vtiskl svůj vlastní význam.“⁴⁸

V Berlíně vládlo zklamání z nízké návštěvnosti a představenstvo UFA se v dubnu rozhodlo film stáhnout. Nervózně pokukovalo po New Yorku a zastavilo přípravy na uvedení filmu do kin po celém Německu.⁴⁹ 5. srpna 1927 předložila UFA cenzurní komisi verzi dlouhou 3241 metrů (o trochu delší než americká verze), která byla 26. srpna 1927 uvedena do kin. Díky tomu už v srpnu roku 1927 existovaly tři různé sestříhy. Německá premiérová verze, která byla uvedena na slavnostním galavečeru, se ještě několik následujících týdnů promítala v Berlíně, než ji UFA stáhla. V závislosti na rychlosti promítání trvala něco mezi 165 a 205 minutami. Druhou byla americká promítací verze, kterou pro Paramount sestříhal Channing Pollock. Když jeho přítel Randolf Bartlett vysvětloval, proč se Paramount k tak drastickým změnám odhodlal, záměrně zlehčoval nejzjevnější důvod, totiž nestandardní délku filmu, a tvrdil, že film je „teď blíž původním záměrům Fritze Langa než verze, kterou sám uvedl v Německu“.⁵⁰ A konečně druhá německá verze, která se při krácení a přestavbě příběhu víceméně držela té americké. Stříhači UFA patrně vůbec nespolečně pracovali s Langem, jehož následující



E. McKnight-Kauffer,
plakát ve stylu art-deco
pro britskou premiéru,
Londýn 1926 (Museum of
Modern Art, New York)

projekt, film založený na biblických příbězích, představenstvo UFA vytvořilo, takže si nakonec založil svou vlastní produkční společnost a UFA využíval čistě jen jako distributora.⁵¹ Nový sestřih upravil mezititulky (z původních 175 se jich třicet šest vypustilo a čtyřicet pět přepsalo) a některé scény se přearanžovaly. Patrně z finančních a časových důvodů sestříhala UFA verzi určenou do širší distribuce z původního negativu a podle všeho opomenula vystříhané části, přes 1000 metrů filmu, archivovat. Bohužel se mezi nimi nacházely i scény, které při premiérovém promítání sklidily u publika největší obdiv.⁵²

Ironie tohoto vyústění je ještě o to větší, že podle dalšího z přetrvávajících mýtů o *Metropolis* natočil Lang obrovské množství materiálu: 620 000 metrů negativního a 1 300 000 metrů pozitivního filmu, což by představovalo – u první uvedené verze – neuvěřitelný a nanejvýš nepravděpodobný poměr 148:1 natočeného materiálu k použitému. Při takovém množství natočené metráže musela *Metropolis* neustále měnit podobu už od samého začátku: uhlazovala se, stříhala a zkoušela jako oblek na krejčovské panně, dokud si nenašla své široké publikum. Ač tento postup může působit šíleně, měl své opodstatnění a nebyl až tak neobvyklý. Kupříkladu slavný *Napoleon (Napoléon, 1926)* Abela Gance rovněž od samého počátku existoval v několika odlišných verzích.⁵³ Dohoda Parufamet navíc pro *Metropolis* znamenala, že se její zahraniční trh dělil na USA a zbytek světa. Erich Kettelhut ve svých nevydaných pamětech zmiňuje, že Lang chtěl mít každou scénu natočenou bezchybně vždy minimálně třikrát. Byl to jen další projev jeho aristokratické marotratnosti či proslulého zarytého perfekcionismu? Vysvětlení je pravděpodobně mnohem prostší. Vzhledem k tomu, že se od začátku počítalo s vývozem filmu do zahraničí, Lang možná souhlasil, že dodá rovnou tři hotové negativy: jeden pro domácí trh, jeden pro Paramount a jeden pro vlastní exportní oddělení UFA. Ať už jednotlivé scény natáčel několikrát po sobě, nebo naráz několika kamerami, záznamy nikdy nemohly být úplně stejné. Proto, technicky vzato, žádný „originál“ *Metropolis* vlastně nikdy neexistoval.⁵⁴

Na druhou stranu většina historiků (a archivářů) trvá na tom, že za „autentický originál“ musí být považována verze z berlínské premiéry (auteristický argument, který staví umělce Langa do opozice proti ziskuchtivým obchodníkům a trvá na rozlišování mezi původní verzí a post-

moderním vydáním „režiséřského sestřihu“, jež podnítili úplně stejní hrabiví obchodníci). Zbylé dvě verze by se pak, zpětně, daly považovat za výsledek cynicky komerčních kalkulací amerického distributora a impulzivního jednání zpanikařeného předsednictva UFA, které potřebovalo vyvést filmovou společnost z krizové situace. V roce 1927 se na to však mohli dívat úplně jinak. Uznávaný kritik Roland Schacht, jehož recenze obsahují jediné podrobné srovnání první a druhé německé verze, jež se nám dochovalo, si na zkrácení filmu příliš nestěžoval. Zaslíval filmovým společností, že pro kritiky pořádají v Berlíně zvláštní projekce, jako by je považovaly za námezdní „dělníky“ své reklamní kampaně. Seriózní recenzent by měl film zhlédnout za běžných podmínek s obyčejným publikem, pokud možno někde v menším městě: měl by zhlédnout „spotřební“ verzi filmu, jak Schacht sám říkal, aby zakusil takový filmový prožitek, jaký si z promítání pravděpodobně odnesou běžní diváci.

Schacht zároveň zdůvodňoval, proč mu zkrácení filmu nepřipadá nijak na škodu. Vypuštění vedlejší zápletky s Hubeným mužem v roli Frederova dozoru podle něj zmírnilo „trapnou banálnost téhle historiky jako vystřížené z nejtuctovější detektivky“, přestože na úkor tomu bylo obtížnější porozumět zvrátům hlavního příběhu. Odstranění Hel komentuje stručně: „Trocha tajemna, natolik nepravděpodobná, že mne zanechala naprosto chladným.“ Litoval jedině změň v oblasti sexu a násilí, chyběla mu lascivnost a svůdná nahota falešné Marie v Rotwangově domě, jakož i výbuchy násilí mezi muži z vyšší společnosti, kteří se v Jošiwáře rvou o podvazek Brigitte Helmové. A vystřížena byla i další scéna – pro



Žena-vamp, pro kterou stojí za to zemřít

nej „jedna z nejužasnějších scén současné kinematografie“ –, při níž Georgy, dělník ve Frederově oblečení, vidí (nebo si představuje) v zadním okénku auta, které zastaví vedle něj, polonahou krásku („oživlá malba Otto Dixe, neuvěřitelně smyslná a úchvatně natočená“). Nicméně už ve své recenzi berlínské premiéry Schacht Langovi radil, že by měl film zkrátit pod dvě hodiny, a pokud by se toho režisér nechtěl ujmout sám, měl by tento akt milosrdenství přenechat někomu jinému.⁵⁵

Schachtova výpověď tedy nepřímou potvrzuje podobnost druhé německé verze s verzí Paramountu. Jeho lhostejnost ke ztrátám však ještě prohlubuje tajemné postavení verze z berlínské premiéry. Možná že tato „dlouhá“ verze nikdy neměla být finální, možná se jednalo jen o jakési nadstandardní představení pro náročnou metropolitní smetánku, o prototyp dalšího dnes dobře známého fenoménu: první nasazení kasovního trháku v kinech coby marketingový trik a reklamní magnet, který připraví publikum na prodej videa, vysílání v televizi a další vedlejší a přidružené exploatace. Vinu za to, že UFA neměla příležitost na svém vlastním blockbusteru vydělat, dost možná nesl nadcházející poprask kolem příchodu zvuku na filmové plátno v roce 1928, po němž všechny typicky a dokonale „němé“ filmy jako *Metropolis* (nebo *Lulu – Pandorařina skříňka* [Die Büchse der Pandora, 1928] G. W. Pabsta, již potkal stejný osud) padly za obět špatnému načasování a byly rázem (dočasně) zastaralé.⁵⁶ S nástupem zvuku upadl Langův film v zapomnění a znovu se vynořil teprve v době obnoveného zájmu o filmové blockbustery koncem 70. let, s nímž souviselo i ožívování „němé klasiky“ na filmových festivalech jako Le giornate del cinema muto v Pordenone. Když na konci 70. let Kevin Brownlow a David Gill velkolepě zrekonstruovali *Napoleona*, přispěli k dílu i Carmine Coppola a Carl Davis a film se promítal za doprovodu živého orchestru, což v době popových koncertů, divadelních muzikálů a rockových oper proměnilo projekci v příjemnou vzpomínku na wagnerovskou estetiku *gesamtkunstwerku*, jejímž dědicem se kdysi kinematografie měla stát.

Každopádně je jisté, že z *Metropolis* po prvních devíti měsících jejího života zůstalo jen podivné torzo či jakési podvržené dítě, zohavené nebo přinejmenším zmutované. Nikdo dnes neví, co vlastně diváci onoho premiérového večera viděli, neboť scénář Thei von Harbou ani zápisy cenzury nemohou zprostředkovat přesnou vizuální podobu filmu, přestože

samozřejmě společně s Huppertzovými notami, s vepsanými 1019 poznámkami (ohledně mezititulků a střídání scén), nedocenitelně pomohly při odhalování správné kontinuity děje a komplikovaných přechodů Langova původního střihu. Od poloviny 80. let se společnou snahou badatelů, sběratelů a archivářů postupně daří rekonstruovat jakýsi *Ur-text* i ve filmové podobě, především díky pečlivému stopování osudu dvou zbývajících negativů a nesčetným „generacím“ kopií pořízených z druhé německé verze a verze Paramountu.

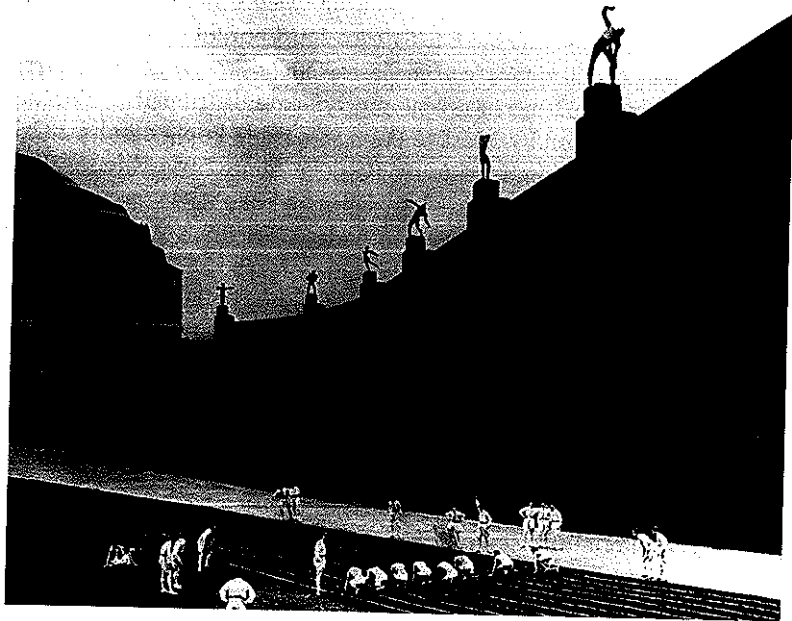
Rekonstrukce klasiky:

Mnichovská verze

Většina kopií *Metropolis*, jež byly do 80. let v oběhu, pocházela z druhé německé verze z roku 1927, tedy, jak již bylo řečeno, z verze více než o čtvrtinu zkrácené a téměř shodné s verzí Paramountu. Její nejkvalitnější archivní kopie se nacházely v Muzeu moderního umění v New Yorku (2532 metrů, získala je Iris Barryová v roce 1936 při návštěvě Berlína během olympijských her), v Národním filmovém a televizním archivu v Londýně – NFTVA (který si hned v roce 1938 pořídil kopii z newyorské kopie, ale později zjistil, že už je vlastníkem poškozené a nekompletní kopie v délce 2602 metrů určené pro britskou distribuci) a konečně v archivu Gosfilmofond v Moskvě (kam se dostala kopie dlouhá 2826 metrů, zabavená Rudou armádou v Říšském filmovém archivu v Berlíně).⁵⁷ 35mm verze certifikovaná v Německu roku 1945 poválečným držitelem práv, jímž byla Murnauova nadace (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung), rovněž pocházela z kopie newyorského Muzea moderního umění. V 60. letech byl ve Státním filmovém archivu NDR objeven negativ verze Paramountu, který se do Berlína vrátil patrně někdy ve 30. letech po vypršení původní licence. V letech 1969 až 1972 se v archivu NDR snažil o první archivní rekonstrukci Eckart Jahnke. Přihlížel sice k verzi Paramountu, ale použil newyorskou kopii ve vlastnictví NFTVA (2927 metrů) společně s dalšími materiály z jiných archivů FIAF. Bez přispění Huppertzova scénáře, cenzorských zápisů a později objevených filmových materiálů se tento pokus o autentickou rekonstrukci mohl opírat v podstatě jen o dohady samotného Jahnkeho, který tehdy zřejmě nevěděl ani o historii tří původních verzí. Přesto jeho rekonstrukci koupila západoněmecká televize (ZDF) a často ji vysílala (nahrávky

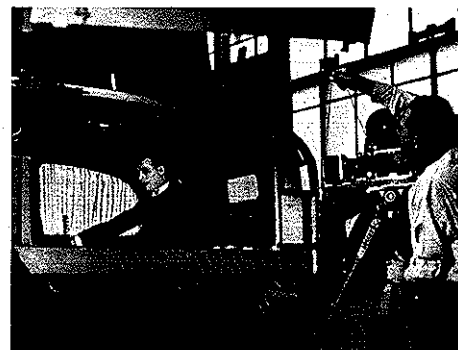
z tehdejšího vysílání jsou dodnes k vidění na některých univerzitách při přednáškách z filmové historie).⁵⁸

Rekonstrukce „původní“ *Metropolis* vždy patřila k velkým snům každého filmového archiváře, je to jakýsi svatý grál této profese.⁵⁹ Pro jednoho kurátora, jenž splnění tohoto úkolu věnoval značnou část své kariéry, se to stalo i otázkou cti. Řeč je o Enno Patalasovi, který v letech 1966 až 1995 působil jako ředitel mnichovského Filmového muzea. V roce 1975, tedy poté, co už úspěšně zrestauroval několik jiných německých klasických filmů, Patalas oznámil, že začal pracovat na *Metropolis*. V roce 1979 koupil Gero Gandert z nadace Deutsche Kinemathek (v Západním Berlíně) od vdovy po Huppertzovi opoznámkovanou kopii scénáře Thei von Harbou. V roce 1980 objevil východoněmecký archiv zápisy cenzurní komise z listopadu 1926 s kompletním seznamem mezititulků. Mezitím se Patalas od Kennetha Angera dozvěděl o jedné kopii v soukromé sbírce v australském Melbourne – podařilo se mu ji



Triumf designu: stadion coby zrcadlová zadní projekce

však zhlédnout na videu až v roce 1981, kdy ji od sběratelových dědiců získal Národní filmový a zvukový archiv v Canbeře. Vyšlo najevo, že se jedná o kopii z britské distribuce a že obsahuje scény ve všech ostatních kopiích značně poškozené, jako například sekvenci ze stadionu v úvodní části filmu. Stejně překvapivé bylo i zjištění, že je celý film kolorován: modrá pro noc, sépiová pro interiéry, světle šedá pro závěrečné smíření před katedrálou. V roce 1983 pomáhal Patalas archivní prací Giorgiu Moroderovi, který výměnou za dohledání nejlépe zachovaných materiálů zaplatil výrobu nového pozitivu z negativu Muzea moderního umění a jednu kopii věnoval Patalasovi. Rovněž v roce 1983 měl Patalas možnost prohlédnout si tři alba fotografií z natáčení, pořízených Theiným bratrem Horstem von Harbou. V polovině 70. let je Lang a Lily Latré věnovali Henrimu Langloisovi ze Cinémathèque Française v Paříži. V mnichovské verzi posloužily fotografie k nahrazení pouhých dvou chybějících záběrů, zatímco Moroder jimi štědře zaplnil volné místo po nedochovaných scénách z dějové linie, kde vystupoval Hubený muž. V roce 1987 měla „mnichovská“ verze (3153 metrů, sestříhaná Gerhardem Ullmannem a Klausem Volkmerem) premiéru v Moskvě a následně i v Mnichově, v obou případech za doprovodu původní Huppertzovy hudby, jednou v úpravě pro klavír, jednou s celým orchestrem. Tato kopie, přestože se od té doby promítala po celém světě, se nikdy nedostala do širší distribuce, zčásti kvůli nedořešeným sporům ohledně práv s Murnauovou nadací, zčásti proto, že mnichovské Filmové muzeum neinvestovalo do distribuční kopie, protože chtělo nejprve restaurovat



Hubený muž (Fritz Rasp) jede za Frederem, ovšem jeho zápletká skončí na podlaze střížny Paramountu

původní mezititulky a pokud možno také kolorování. Mnichovská verze je dodnes filologicky nejpřesnější kopií *Metropolis*, ačkoli, jak Patalas nikdy nezapomene podotknout, se na ní stále ještě pracuje.⁶⁰

Zrod kultovní klasiky:

Moroderova verze

Takové tedy byly fyzické, ale i filmově historické podmínky, v nichž *Metropolis* existovala, když se roku 1982 na scéně objevil Giorgio Moroder. Zřejmě přeplatil samotného Davida Bowieho (s nímž pracoval na remaku filmu *Cat People* [Kočičí lidé, 1942] Jacquese Tourneura v režii Paula Schradera a který měl údajně také zájem s *Metropolis* něco podniknout) a za poměrně vysokou částku koupil práva od Murnauovy nadace. Jeho verzi z roku 1984 lze tedy považovat buďto za pouhou další obchodní spekulaci v životě filmu, nebo za adaptaci kdesi na pomezí remaku a postmoderního přepracování. Jednalo se o komerční projekt, jenž v žádném případě nechtěl konkurovat mnichovské verzi, ale přesto by mohl nést podtitul „Langova Poslední štace“⁶¹. Zaprvé proto, že Moroderova verze oslovila masové publikum a pomohla *Metropolis* v přerodu z historické filmové klasiky, jak se na ni do té doby pohlíželo, na kultovní filmovou klasiku, jež se z ní posléze stala. Zadruhé proto, že – jak již bylo zmíněno – newyorská premiéra *Metropolis* se konala necelé tři měsíce před uvedením *Jazzového zpěváka* (*The Jazz Singer*, 1927): všude jinde ve Spojených státech ji tedy patrně přehlušil lomoz nastupujícího zvuku. Moroder, který se ve Spojených státech prosadil jak v hudebním průmyslu (odstartoval kariéru Donny Summerové), tak v průmyslu filmovém (dostal, kromě jiných ocenění, Oscara za hudbu k filmu *Půlnoční expres* [Midnight Express, 1978] Alana Parkera), mohl právem tvrdit, že se Lang alespoň trochu pomstil Hollywoodu a zvuku: díky Moroderovi se *Metropolis*, šedesát let po premiéře, konečně dostala do řadových amerických kin.

Zrod *Metropolis* coby kultovního filmu tedy můžeme datovat do doby konání filmového festivalu v Cannes roku 1984, kde se tento zvláštní kříženeček archivní restaurátorské práce, svatokrádežně upravené ceněné klasiky a ikonoklastu popkulturně-postmoderního umění poprvé promítal. Moroderova zbrusu nová kopie probouzela nadšení i u shromážděných cinefilů, zvyklých na vybledlou kopii promítanou v pařížské

Cinémathèque. Na druhou stranu muselo všechny oddané návštěvníky tohoto svatostánku sedmého umění Henryho Langloise, kde se všechny filmy natočené před rokem 1928 promítaly ve ztichlém příšeří, dost šokovat, že se Marie-robot na plátně lascivně svléká do rytmu disca a že je celý film bezohledně kolorován. Jak s předstíraným zděšením, ale napůl v nevěřicím údivu napsal *Nouvel Observateur*: zrodil se „un rocker nommé Fritz Lang“.⁶² Moroderova nová verze, pořízená za zhruba stejnou částku, jakou UFA prodělala, a doprovázená hudbou ve stylu „new wave“, kterou napsal on sám a zhostily se jí takové hvězdy jako Freddy Mercury, Bonnie Tylerová, Adam Ant nebo Pat Benatarová, pochopitelně musela urážet všechny puristy, i kdyby jen tím, jak čpěla neskrývanou komerčností a jak evidentně kalkulovala s překročením kulturní hranice mezi „uměním“ a „popkulturou“.

Giorgio Moroder sám říká, že nápad představit *Metropolis* novému publiku dostal někdy v roce 1980. Když pátral po vhodném filmu, bavil se jednou s Patalasem, který ho – poměrně velkoryse, uvážíme-li, že právě sám pracoval na archivní rekonstrukci – přesvědčil, ať si vybere *Metropolis*. Moroder se při řešení problémů s archivní rekonstrukcí spolehl na své instinkty ze showbyznysu. Kopii z Muzea moderního umění, tj. druhou německou verzi, použil jako kostru, kterou obalil vším, co mu přišlo pod ruku. Občas se vracel k původním mezititulkům poskytnutým cenzurní komisi a nahrazoval jimi mezititulky upravené UFA či Pollockem nebo připojoval vlastní vysvětlující komentář, který se pouštěl přes statické fotografie převzaté z fotosek pořízených při natáčení



Vidění Hel: Rotwangův památník ženě, o kterou přišel

pravděpodobně ztracených scén. Ještě kontroverznější bylo rozhodnutí udělat z dialogových titulků normální titulky namísto mezititulků. Fotosky známé z reklamních materiálů a plakátů – závatný pohled na mrakodrapy, lasturovitý vchod do nočního klubu Jošiwara, Rotwangův pomník ženě, o kterou ho připravil Fredersen – slouží také jako ustavující záběry a spojovací sekvence. Jejich účelem bylo zjemnit přechody a navodit mnohem přesnější (a také omezenější) představu nejen o místě natáčení, ale především o situování děje, díky čemuž se vyprávění prostřednictvím střihu přemísťovalo sem a tam mnohem konvenčnějším, klasicky hollywoodským způsobem.

Moroderova *Metropolis*, znovu zkrácená, tentokrát na osmdesát devět minut, proto není pouze zkrácenou verzí archivní kopie, ale zcela nově sestříhaným filmem. Pro ty, koho zajímá původní verze a rozdíly mezi německou a hollywoodskou kinematografií 20. let, představuje fascinující dokument, neboť ilustruje dva rozdílné přístupy k filmovému vyprávění. U Langa vyprávění nevychází ani tak z logiky děje jako spíše z mizanscény, z částečného zobrazování, nebo jinak řečeno, vyprávění vychází ze schopnosti kamery rámovat a přerámovat objekt či scénu a přemístit se ve vztahu k tomuto objektu nebo scéně.⁶⁸

Může to znít jako zbytečné teoretizování, zároveň to však může potvrdit, jak velká část německé kinematografie 20. let se držela jiných vizuálních pravidel, než jaká jsme si zvykli přijímat za standard – tedy kontinuální střih hollywoodského stylu. Moroder dává příběhu jednoznačný směr, používá ustavující záběry, dělení scén, detaily, kontinuitu vytváří jednoduchým využitím záběru a protizáběru či střihem v souladu s pohledem postavy, vypouští většinu vsuvek, jež v Langově verzi oddělovaly – jak časově, tak prostorově – záběry na postavy od záběrů na to, na co se postavy dívají. Pro Langovy obdivovatele to byl neodpuštělný zásah do struktury díla, neboť hlavním znakem Langova stylu je právě toto prokládání klasicky lineárních sekvencí matoucími či rušivými prvky, takže předkládaný děj působí dvojnásobně a vždy jakoby z druhé ruky. V jedné propojovací sekvenci například Moroder vrací do filmu část dějové linie Georgyho, zběhlého dělníka, který zabloudí do Jošiwary – a to tak, že zoomuje v jedné fotografii z natáčení, což je obvyklá technika používaná v televizních dokumentech, když je třeba oživit nehybný obraz animační kamerou. Pokud víme, že Georgy právě

upřeně hleděl na polonahou krásku, kterou nám popsal Schacht, získává zoomování kamery určitý falický podtext. Pokud to však nevíme, jedná se pouze o stylistický prohřešek. Při srovnávání mnichovské a Moroderovy verze tudíž nejde jen o prostý výčet toho, co je obsaženo a co vynecháno, ale o posouzení stupně komplexnosti, již se ta která verze blíží Langově celkové vizi přechodů a souběžných dějů, jeho používání střihu podle pohledu postav a jeho zvyku nutit diváka ke zpětné revizi názorů, když náhle vyjde najevo, že daná scéna vlastně neměla být ani tak přímým zachycením děje, jako spíš znázorněním něčího vidění či snu.

Dalším dobrým příkladem je scéna ze Zahrad věčnosti: v Moroderově verzi začíná jízdou kamery, která postupně odhaluje kurtizány, fontánu věčného mládí a faunu a flóru Nirvany, načež nás střih přenesení do koketně erotické hry na honěnou. V Patalasově verzi však tato rozpustilá scéna následuje hned po výjevu ze sportovního stadionu. Moroderův „ustavující záběr“ přichází až na samém konci, po záběru na rozhlížejícího se Fredera, takže vyvolává dojem, jako by si Freder naposledy prohlížel svět, který se chystá navždy opustit, neboť byl právě svědkem zjevení, jež má nadobro změnit jeho život. Než se Freder vrhne za odcházející Marii, mísí se v záběru lítost se znechucením, loučení s opouštěním. Podobně hluboký podtext mají v mnichovské verzi i oba polibky, které si Freder s Marií vymění v katakombách: každý implikuje jinou fázi jejich vztahu, každý poukazuje na jinou stránku jejich zvláštní duchovní cesty Caritas a Agapé k Erótovi. Moroder se naproti tomu rozhodl pro polibek jediný, čímž vzájemná přitažlivost Fredera a Marie nabývá čistě erotické, ne-li vyloženě sexuální povahy. Neobyčejná cudnost dané scény, již Roland Schacht označil za nepostradatelnou součást zápletky (neboť ostře kontrastuje s neskrývané pornografickým sváděním falešné Marie), se tak v Moroderově verzi ztrácí. Jeho zájem o to, co se skrývá pod Mariiným cudným rouchem, však diváka účinněji připraví na Rotwangovo surové a smyslné vizuální znásilnění, jež následuje, když jako voyeur vzrušený polibkem milenců přejíždí po Marii kuzelem světla z baterky.

Zpět do laboratoře:

Verze Murnauovy nadace

V roce 1998 pověřil majitel práv, tedy Murnauova nadace, sestavením nové verze *Metropolis* ještě dalšího archiváře, Martina Koerbera. Ten

se – s morální podporou Enna Patalase – probírá fondy Spolkového archivu (někdejšího archivu SRN dnes po sjednocení: Federální německý archiv), veškerými dostupnými dokumenty a studii a prochází desítky různých kopií filmu, aby materiály Murnauovy nadace přivedl k moderním standardům filmové rekonstrukce. Přestože dosud neobjevil nové části filmu, rozhodně se mu podařilo odhalit nové skutečnosti. Například v roce 1988, při stěhování filmových archivů z Neußu do Wiesbadenu, Murnauova nadace zjistila, že vlastní cívku s původními mezititulky a další pásy celuloиду.⁶⁴ Podle všeho však byla po záchraně mezititulků většina zbylého materiálu vyhozena. Koerberův výzkum představuje neaktuálnější archivářský příspěvek, autor ale odhaduje, že jeho verze nebude kompletní před rokem 2001, kdy má mít „premiéru“ na Berlínském filmovém festivalu. Přestože má Koerber k dispozici fotograficky mnohem lepší materiál než kterýkoli z předchozích restaurátorů – upřednostňuje například negativ Paramountu před pozitivem Muzea moderního umění, jenž posloužil jako základní fotografický materiál jak pro mnichovskou, tak Moroderovu verzi –, ani on nebude schopen představit „původní“ *Metropolis* z berlínské premiéry:

*Scény, které v roce 1927 vystříbíl nejprve Paramount a posléze i UFA, se nepodařilo nalézt, a vzhledem k tomu, kolik desetiletí už se světové archivy o rekonstrukci tohoto filmu intenzivně snaží, je značně nepravděpodobné, že by se dosud někde ukrývaly. To znamená, že čtvrtinu filmu, včetně jádra příběhu, jak ho koncipovali Lang s von Harbou, musíme považovat za nenávratně ztracenou.*⁶⁵

„Jádro příběhu“ *Metropolis*? Zdá se, že nezmutoval jen film sám, ale i naše představa, „o čem“ vlastně je. Stejně fascinující jako pátrání po *Ur-textu* a *Ur-kopii* se stala i otázka: o co vlastně při všech těch úpravách a zkracování šlo, jaký příběh film jejich následkem vyprávěl a jak historie a čas tento příběh proměnily, nebo spíš jak proměnily naše vnímání jeho významu?

4 „ Interpretace *Metropolis*: výklady zápletky

Jedna z definic klasiky říká, že se jedná o dílo, k němuž se objevují stále nové výklady, či přesněji, o dílo, které ke stále novým výkladům podněcuje. Tuto definici splňuje *Metropolis* více než dostatečně: ať už kvůli přehnaně jednoznačnému morálnímu poselství, kvůli rozporům v zápletce či torzovité podobě, v níž se film dochoval; každá generace nabídla svůj vlastní výklad, který nejen vypovídal o filmu, ale zároveň představoval i jakýsi barometr dobových ideologických pozic.

Sociální otázka a technologie

Ve 20. letech stála na čelním místě zájmu kritiky takzvaná „sociální otázka“: měl film co říci k industrializaci coby způsobu prevence před sociálními nepokoji, nebo naznačoval, že jen zhoršuje třídní boj? Zotročí moderní technologie lidstvo, nebo naopak přinese pokrok a blahobyt všem? Odpověď zněla v drtivé většině případů tak, že *Metropolis* nemá co říci ani k jednomu z těchto problémů, neboť je příliš opatrná na to, aby odhalila karty jinak než v podobě fádni symboliky a obecně přijatelného motta.⁶⁶ Němečtí komunisté *Metropolis* tvrdě napadali:

*Tomuto filmu, jenž se zrodil z buržoazně-kapitalistické ideologie a byl natočen se zcela evidentním záměrem propagovat myšlenku třídního smíru, jež by nahrávala budoucím metodám kapitalistického vykořisťování, se pouze daří demaskovat laskavou buržoazní frazeologii v celé její proľhanosti: tento film byl financován týměž kapitálem, který přispěl k nedávnému prosazení vykořisťovatelských pracovních zákonů.*⁶⁷

Tato polemika zjevně hodnotí *Metropolis* ve světle průmyslové politiky své doby. Podle některých sociálních historiků bylo výmarské Německo v přístupu k pracujícím nejednotné a někteří průmyslníci tíhli k americkému modelu, který umožňoval zvyšování mezd dělníkům v zájmu posílení jejich kupní síly. Pokud se podíváme na jednotlivá odvětví, tak ocelářský a uhelný průmysl byly ve 20. letech spíše konzervativní, zatímco lehký průmysl a průmyslová odvětví orientovaná na vývoz byly obecně víc liberální. Pakliže bychom měli *Metropolis* zařadit do nějakého stranicko-politického šuplíku, pak by její „řešení“ souznělo s postojem umírněného křídla sociálních demokratů a poskytovalo by prostor i pro názory odborářů. Její úderné motto vskutku pozoruhodně připomíná heslo předsedy nějakého odborového svazu, který ujišťuje členy, že „Průmysl podává nataženou ruku Dělnictvu“.⁶⁸

Se sociální otázkou se těsně pojil i postoj filmu k otázce technologie. A technokraté se dočkali stejného zklamání jako politologové: proč auta vypadají jako modely z loňského roku; proč jsou všude klasická schodiště a žádné eskalátory; proč automatizace přinesla namáhavou a nebezpečnou práci mužům, namísto monotónní, ale snadné a bezpečné práce, při níž by našlo uplatnění stále větší množství žen? Kam se v *Metropolis* poděl střední management a kde jsou politici, policie nebo bezpečnostní síly? Inženýry pobuřovalo, když viděli, jak dělníci s takovým vypětím sil obsluhují stroj, neboť to odporovalo nejen skutečným podmínkám v moderních továrnách, ale především samotnému účelu strojů, které mají snižovat závislost průmyslu na manuální práci.⁶⁹ Několik recenzentů vysvětlovalo, proč jsou dokonce i z pohledu samotných vládců bezmála všechny stroje zobrazené ve filmu nefunkční, zastaralé nebo nesmyslné. Asi největšího opovržení se film dočkal od samotného H. G. Wellse, který v článku pro *New York Times* spílal Langovi a UFA za to, že natočili „ten nejpitomější film“, jaký kdy viděl. I on vypočítával všechny nepravděpodobné, nemožné a neobjasněné stránky světa zobrazeného v *Metropolis* a se značným despektem poukazoval na to, že Langovo město je uspořádáno shora dolů, zatímco budoucí města se budou rozrůstat spíše ven na předměstí, než že by se v nich dělníci kupili vertikálně.⁷⁰

Dystopická vize využití strojů k posílení vykořisťování a útlatu namísto zmírnění útrap a nedostatku obecně pobuřovala všechny zastánce

sociálního pokroku, kteří měli pocit, že film nejen dává špatné odpovědi, ale zároveň pokládá špatné otázky. Popuzovala však i pravicové konzervativce, kterým zase připadalo, že film podporuje sociální napětí, ba přímo nabádá k třídnímu boji. Celou tuto debatu přizívoval nevyřešený vztah výmarského Německa k Americe. Jestliže se *Metropolis* nevyrovнала se skutečnými následky mechanizace a racionálního hospodaření, bylo to z velké části proto, že se výmarské Německo dosud definitivně nepopasovalo s fordismem a taylorizací, jakož i proto, že filmový průmysl si dosud nevyjasnil svůj schizofrenní postoj k Hollywoodu.

Kapitalista, bolševik nebo protofašista?

Právě zde se gordický uzel pokusila rozetnout nacistická filmová historie. Jedna z mála kritických polemik o *Metropolis* z Hitlerovy éry pochází od Otto Kriegka a vyšla ve speciálním magazínu vydaném k 25. výročí UFA, nazvaném »Německá kinematografie v zrcadle Ufa« (1943). Zmíněné „zrcadlo“ nastavené *Metropolis* nese výrazné rysy „alenkovské“ logiky. Kriegk se pokouší vyřešit rivalitu nacistického Německa vůči Spojeným státům tím, že se UFA vysmívá už jen pro její bláhovou snahu, a vojenské i expanzionistické ambice nacistů přenáší na Sovětský svaz:

*„Jak děsivý film,“ volali kritici, kteří dosud podporovali každé filmové dílo, jež se v jakémkoli směru pokoušelo překonat Američany. Stovky cinefilních intelektuálů nadobro zdrtilo zjištění, k jak obrovskému bláznovství může vést snaha o celosvětový úspěch za každou cenu. S *Metropolis* dospěly cizorodé prvky v německé kinematografii na pokraj katastrofy. Na jednu stranu se [film] snažil imitovat bezduchou americkou civilizaci tím, že ji chtěl ve všem trumfnout. Na megalomanií odpovídal megalomanií. Když se mrakodrapy namačkají jeden na druhý, jistě se ty newyorské budou cítit poraženy [...]. A co víc, říkali si nepochybně tvůrci, pokud přidáme dostatek „německého ducha“, který by měl být nadřazen americkému [způsobu života], a pokud sociální otázku vyřešíme ještě radikálněji, než to údajně dělají Američané, nemůže to dopadnout jinak, než že cílovou pásku protneme s pořádným náskokem před nimi. [...]*

V Itálii a Turecku byl film po několika promítáních zakázán, prý kvůli svým „bolševickým tendencím“. V Německu tehdy nikdo z celé šíře

politického spektra nechápal, co by proboha na tom filmu mohlo být bolševického. Dnes už jsme moudřejší. Když se film v roce 1927 dostal do kin, v Sovětském svazu se právě připravovala ona fáze technické revoluce, v níž dnes spatřujeme předeheru k úsilí o bromadné přezbrojení, při němž [Stalin ...] využil bezduchých lidských mas k [uspokojení svých] divokých politických ambicí.

Dnes jsme naštěstí vůči takové nesmyslné změti společenských problémů imunní. V dnešní době by nikoho ani ve snu nenapadlo naházet do jednoho pytle marxismus, diktaturu proletariátu, povrchní filantropii a nedomyšlené představy o úpadku Západu, dát tomu všemu nálepku roku 2000 a pak všechno protřepat tak energicky, aby nakonec zasnoubení syna průmyslového vůdce s dívkou z lidu vyřešilo všechny naše sociální problémy pro příštích deset tisíc let.⁷¹

Kriegk se od filmu nadobro distancuje a nijak nešetří ani scénář von Harbou, ani „cizorodý“ (tj. židovský) vliv Langa a Pommera. Posledně jmenovanému dokonce dává za vinu komerční priority filmového průmyslu: „[UFA] byla ochotná natočit cokoli, co její oddělení pro vývoz považovalo za dobře prodejné, ale nakonec nedosáhla téměř žádného úspěchu v zahraničí a jen velmi malého v Německu.“ Kriegk v podstatě označuje *Metropolis* za bolševický film natočený židovskými liberály, kteří se snaží začlenit mezi Američany, čímž se mu daří dokonale převézt jak obdivovatele filmu, tak jeho odpůrce.

Pouhé čtyři roky po Kriegkově zesměšnění vyšla v USA jedna z nejdrtivějších (a nejvlivnějších) kritik, jaké se kdy mělo *Metropolis* dostat: polemický útok Siegfrieda Kracauera, jenž film označil za protonacistický. V knize »Od Caligariho k Hitlerovi« (»From Caligari to Hitler«, 1947) posadil Kracauer na lavici obžalovaných i *Metropolis*. Langův film už nebyl triviální nebo bázlivý, už nebyl bolševický ani se neopíčil po Hollywoodu, teď divákům předkládal pravicovou utopii a výmarskou politiku ztvárnil prostřednictvím sociálně-fašistické alegorie. Ba co víc, svými davovými scénami, svými přehlídkami násilí a ničení více než kterýkoli jiný výmarský film inspiroval nacistickou estetiku „davových ornamentů“, zachycených v *Triumfu vůle* (*Triumph des Willens*, 1935) Leni Riefenstahlové. Podle Kracauera by se pod „poselství“ *Metropolis* mohl podepsat sám Goebbels, pro nějž by „srdce“ znamenalo propa-

gandu, která dokáže emocionálně manipulovat s dělnickou třídou. Za obzvláště hanebné pak Kracauer považoval zpodobnění davů. Langovy geometrické útvary, ač příjemné na pohled, jsou z politického hlediska totalitářské, zbavují masy vlastní vůle a redukují jejich účast na společenském životě v pouhý demagogický reflex. Kracauer vůbec nebere v potaz inscenace Maxe Reinhardta a Erwina Piscatora, jako to činí Lotte Eisnerová v »Démonickém plátnu«, a označuje Langa za vynálezce nového druhu zpolitizované veřejné podívané, jejíž nebezpečí spočívá právě v tom, že podněcuje diváka, rozpuštěného v davu, k tomu, aby se ztotožnil s pojetím společnosti založené nikoli na vzájemné interakci subjektů nebo společných zájmech, nýbrž na vševidoucím pohledu, s nímž jsou oba zajedno a podřizují se mu. Lang popisuje společnost prostřednictvím specifických obrazů, jeho davový ornament formuje silně sociální prostor, kontaminovaný novým druhem (mediální) subjektivitou oproštěnou od politického dění a osobních vztahů. Naplňuje lidskou touhu „vidět, jak jsem viděn“ i přesto, jak důrazně zápletka tyto davové útvary odsuzuje:

Ve filmu Metropolis působí dekorativnost nejen samoúčelně, nýbrž dokonce odporuje i určitým názorům prezentovaným zápletkou. Dává smysl, že dělníci pochodují ke strojům i od strojů vyrovnání do ornamentálních útvarů, je však nesmyslné nutit je do podobných uskupení i tehdy, kdy ve svém volném čase poslouchají Mariíny povzbuzující proslovy. Lang ve svém přehnaném zájmu o ornamentálnost zachází až tak daleko, že vytváří dekorativní vzory i z davů zoufale prchajících před záplavou dolního města. Z filmařského hlediska je sekvence záplavy nevidaným výkonem, z hlediska lidského je to skandální fiasko.⁷²

A tak Kriegk i Kracauer film odsuzují, i když každý z diametrálně odlišných důvodů. Oba k němu přistupují negativně a zasazují jej do ideologického tábora toho druhého. I přesto, že Kracauerova interpretace je nesrovnatelně kultivovanější a zdaleka ne tak protimluvna, i ona je dosti problematická, zejména pokud uvážíme, že v politickém kontextu let 1924–1928 by se UFA z komerčních důvodů jen těžko rozhodla natočit pro(to)-nacistický film: ještě ve volbách v roce 1928 získali národní socialisté pouhých 2,6 % hlasů. Co se týče paternalistického podobenství

třídní spolupráce, kterou má *Metropolis* údajně propagovat, té se Kriegk vyloženě vysmívá, neboť v ní vidí typickou pohádku (židovského) buržoazního liberalismu, zcela neslučitelnou s krédem nacistů. Neukazuje snad *Metropolis* namísto *führera*, jak funguje v nacistické ideologii, *führera*, který strachem o svého syna padá na kolena? A co předák, který se tak potácí mezi věrností svým nadřízeným a dělníkům, jež zastupuje, a který na jednu stranu dobře ví, jak výhodnou má pozici při vyjednávání, a na druhou stranu se jen nechotně odhodlává žádat o průmyslový smír? Kracauer prohlašuje, že právě z těchto důvodů je film tak zrádný. Joh Fredersen tím, že zdánlivě ustoupí svému synovi, ve skutečnosti posílí svou moc jak nad synem (výmarská vzpoura Synů potlačená Otcí), tak nad dělníky (neboť v emocionálním rozrušení nevidí své skutečné třídní zájmy). Ovšem na moskevské premiéře rekonstruované verze, jež se konala v době *perestrojky*, přišel jeden z diváků za Ennem Patalasem a řekl mu: „Překvapuje mě, jak je poselství toho filmu aktuální: přesně takový smír teď potřebujeme.“ To přivedlo Patalase k úvaze, zda *Metropolis* nakonec přece jen není komunistický film, nebo zda se jedná jen o projev sociálně-fašistické ideologie postbrežněvovského Ruska.⁷³ Přesto však na celá desetiletí převládly názory opírající se o Kracauerův verdikt, že *Metropolis* je „z lidského hlediska děsivým zklamáním“, a americké veřejnosti se tak dostalo morálního zadostiučinění za to, že nechala film v kinech propadnout. Neúspěch filmu, jenž pravděpodobně zpečetil osud UFA, která se následně dostala do rukou Alfreda Hugenbergova, rovněž působí jako spravedlivý trest za německou politickou přezíravost. Antihumanistická vize a antidemokratická perspektiva filmu měly totiž v budoucnu posloužit jako symbol tragické neschopnosti Výmarské republiky tváří v tvář bezprostřední hrozbě fašismu.

Od *Metropolis* k Mauthausenu

Kracauer do svých úvah pochopitelně nezahrnul zápletku ani exportní záměry UFA. Snažil se interpretovat pouze skryté tendence, politické podvědomí – vnitřní monolog, jak to sám nazval – výmarské kinematografie a využíval k tomu pozice člověka, který může věci hodnotit s odstupem času. Po roce 1945 a ve světle děsivé zkázy, do které Evropu uvrhl vertikálně členěný, sešněrovaný společenský systém, řízený vojenskými moderními technologiemi a výkonnou mediální mašinérií, jež

zahrnovala i kinematografii, už zamýšlená noční můra městského státu *Metropolis* působila úplně jinak než před válkou. Pramalo záleželo na tom, že nacismu se hnusila modernistická architektura⁷⁴ a že propagoval antiurbanistické formy osídlení, návrat na venkov, ke „krvi a půdě“. Samolibě dystopický pohled na industrializaci, který film nabízí, spolu s jeho zjevným úžasem nad děsivou krásou obřích strojů a také Langovou slabostí pro katastrofy a „Götterdämmerung“ nakonec začaly režiséra pronásledovat. *Metropolis* jako by teď dokládala, že se Lang nikdy nedokázal rozhodnout mezi neblahou předpovědí a sebenaplnujícím se proroctvím. Dětská zápletková zpochybnost varovně poselství, zatímco dětská radost z kouzel elektřiny přitakává nebezpečné hře s ohněm:

Úžasné propracovaná sekvence, v níž zlý vědec oživuje robota, má nato-lik bizarní atmosféru, že se jí zatím nedokázal vyrovnat žádný ze současných vědeckofantastických filmů. Můžeme se však právem ptát, nakolik je v kontextu filmu – který se koneckonců zabývá velice vážnými otázkami – nutné ukázat všechny ty úchvatné elektronické vynálezy a nechat diváka žasnout nad obřimi jiskrami, když hlavním tématem je souboj kapitálu s pracovní silou. Langova neodbytná dětská touha po hře s obřimi vědeckými přístroji zůstává hlavním puvabem filmu.⁷⁵

Ať už byla *Metropolis* ve 20. letech přijata jakkoli rozpolceně, Kracauerova interpretace z roku 1947 jasně zvítězila. Jeho výklad jako by čtenáři umožňoval znovu prožít, ba přímo se osobně účastnit samotného zrodu nacistické ideologie a estetiky v té nejneočekávanější podobě. Objevuje se však ve filmu jen bezděčné proroctví, skutečné tušení budoucnosti, nebo aktivní propaganda? Tato otázka vyvstala i v souvislosti s dalším rysem *Metropolis*, který mohl vyniknout teprve při zpětném hodnocení.

Jedním z nejpůsobivějších obrazů ve filmu je vize Molocha, stroje pořizujícího lidi. Do vyprávění je zasazen prostřednictvím »Zjevení svatého Jana«, které má Freder na nočním stolku,⁷⁶ a metaforicky zpodobňuje stroj, který vyžaduje lidské oběti. Pohled do románu von Harbou však nabízí rozvinutější interpretaci, neboť jedním z jeho hlavních motivů je „potrava“ či „krmivo“. Jak v úvodní scéně střídání směn, tak ve Frederově vizi Molocha rozvíjí von Harbou obraz městských strojů, které

potřebují „živou krmí, ten nekonečný proud lidí, již procházejí strojnami, jsou stravováni a na druhém konci znovu vyplivováni ven“.⁷⁷ Později pak falešná Marie praví dělníkům: „Nejste nic než potrava pro stroje.“ Tento motiv se dá vykládat psychoanalyticky, lze v něm vidět část orálně-anální sadistické fantazie, jež podpírá oidipovský scénář, který film rozvíjí kolem Frederova kastroačního komplexu, zároveň však může vysvětlovat, proč tito dělníci nevyrobí nic užitečného, což tolik mátló angloamerickou kritiku. Co když stroje Metropolis vůbec neodkazovaly na průmyslovou výrobu v běžném pojetí? Tím, jak polykají, vstřebávají a pak vylučují lidi, stávají se metaforou mašinérie totální války, kterou byla tak posedlá literatura i výtvarné umění po první světové válce. Moloch by tu tedy byl bohem války, strojem, který ničí stroje a hltní vojáky coby „kanónenfutr“. Po druhé světové válce ovšem takové zobrazení lidí v roli hrubého spotřebního materiálu neevokovalo ani první, ani druhou světovou válku, ale další „vedlejší produkt“ nacistické vlády, holocaust a tábory smrti. Prorocký scénář *Metropolis* tedy představoval společnost, která nutí lidi udřít se k smrti, přestože jejich práce je společensky neproduktivní. V polovině 60. let se této asociace chopil filmový historik Georges Sadoul a citoval v této souvislosti muže, kterého v roce 1943 přivezli do koncentračního tábora v Mauthausenu. Když sestupoval po rampě a viděl kolem sebe všechny ty lidi ve stejnokrojích a s vyholenými hlavami, obrátil se prý k jednomu spoluvězni se slovy: „Znáš film *Metropolis*?“⁷⁸

Metropolis v »Duze gravitace«

Stejný řetěz asociací se objevuje, poněkud nepřímó a skrytě, rovněž v románu Thomase Pynchona. Tento často přehlížený, avšak nezvykle výmluvný zdroj při mapování proměnlivého postavení *Metropolis* od klasického textu dystopického modernismu až po kultovní klasiku několika typů cynicky poučeného postmodernismu, se sice vydává ve stopách Kracauera, ale zároveň předznamenává Moroderovu snahu opět filmu dodat náboj v mnoha oblastech. V »Duze gravitace« (*Gravity's Rainbow*, 1973) se odkazy na *Metropolis* objevují ve zcela konkrétním okamžiku evropských dějin, totiž v roce 1945, kdy se v technologickém pokroku, který přeznamenává kosmický věk měsíčních raket, tryskových motorů a inteligentních bomb, dosud odráží politický kompromis

spojeneckých sil s fašismem. Jedním z hlavních hrdinů tohoto epického díla o druhé světové válce je Franz Pökler, nepříjemně výmluvný a přece příznačný fanoušek německých filmů Fritze Langa, především pak *Metropolis*. Pökler je vědec, který v posledních letech nacistického režimu pracoval na Hitlerově tajné zbrani, na raketovém systému V2, a to jak v Peenemünde, tak v neblaze proslulém táboře „Dora“ v Nordhausenu, a z výmarských let mu utkvěly „především pojmy inflace a deprese“. *Zeitgeist* Výmarské republiky pro něj získal „tvář, filmovou tvář *natürlich*, tvář herce Rudolfa Klein-Roggeho, jehož zbožňoval a kterému se chtěl podobat“. Když jej Američané vyslychají ohledně člověka, který zkonstruoval raketu V2 a který ve 20. letech údajně přednášel na mnichovské Vysoké škole technické, Pökler jej v duchu zamění za Rotwanga a přemítá o *Metropolis*:

Skvělý film. Přesně ten svět, o němž tehdy Pökler a mnoho ostatních snili, korporativní městský stát, kde technologie byla zdrojem moci, inženýři úzce spolupracovali s vládcem, masy pracovaly ukryté hluboko v podzemí, neomezená moc spočívala v ruce jediného vůdce na vrcholu, otcovského, benevolentního a spravedlivého vládce, který nosil skvostné obleky a jehož jméno si Pökler nedokáže vybavit, na to ho příliš uchvátí výkon Klein-Roggeho v roli šíleného vynálezce, [... muže] nepostradatelného pro vládce Metropolis, a zároveň, na konci filmu, nezkrutného lva, který umožní zkázu všeho, dívky, státu, mas i sebe, sturdí svou realitu všem navzdory v jediném posledním skoku ze střechy na ulici.⁷⁹



Lidská tvář výmarských let: Rudolf Klein-Rogge (nadace Deutsche Kinemathek, Berlín)

Tento barvitý úryvek potvrzuje Kracauerovu domněnku, že Langův film mohl v divácích podporovat jisté velmi živé fantazie o absolutní moci a sebezničení, Pynchon jde však ještě dál a dotýká se role, kterou měli nacističtí vědci jako Werner von Braun sehrát při vítězství USA v dobývání vesmíru, čímž čtenáři připomíná, jakou cenu za tyto vědecké pokroky zaplatili lidé v táborech nucených prací a v Hitlerových „továrnách smrti“.

Pökler podává cenné svědectví, neboť s filmem po ideologické stránce zjevně sympatizuje, ale emocionálně nesouzní ani tak s podobenstvím o třídní „kolaboraci“ jako spíše s rozkošem mezi technokratickou elitou a masami, kterým by měla sloužit, ale ve skutečnosti jimi opovrhuje. Druhý film ve filmu, který, dalo by se říci, reaguje na jiný druh teploty, jako by uchvátil ten první, ten se smířlivým, spásným závěrem, a končí namísto toho smrtí „nezkrotného lva“. Z Rotwangova pohledu se *Metropolis* jeví nejpravdivější tam, kde trvá na zachování nejen archaicko-anarchických složek, ale i mytického rozměru technologicko-racionalistické fantazie, který zastáncům sociálního pokroku jako H. G. Wellsovi připadal tak anachronický a politováníhodný. Pöklerova zjevná nelibost vůči četným zvrátům a zlomům v příběhu je tedy zajímavá především ve světle hlasitých protestů, s nimiž se film setkal v době svého uvedení, kdy se jeho ideologické naivitě a vypravěčské nesoudržnosti vysmíval téměř každý.

V tomto smyslu Pynchonův Pökler spojuje Kracauerův výklad s výklady Kracauerových oponentů, představuje postmoderní, pop-rockové či kyberpunkové znovuzhodnocení *Metropolis* coby kultovní klasiky Generace X. Pynchonova *Metropolis* je koneckonců také o úžasných oblecích a soupeřících stylech, jakož i o snovém sebepojetí „apolitického“ vojensko-průmyslového komplexu, který je ochotný vstoupit do přímého svazku s politickým establishmentem, i kdyby třeba proto-fašistickým, jen když bude podporovat onen informační stát uvnitř státu tvořený lobbyisty se zvláštními zájmy, vojenskými mimovládními kvaziorganizacemi a tajnými službami stojícími mimo zákon. Pynchonova vize je však rovněž počátkem urbanistických fantazií, jež se kolem *Metropolis* měly tak přesvědčivě roztočit v 80. letech, a nepřímo potvrzuje, že Lang byl jedním z prvních režisérů, kteří si dokázali představit, jakou ideologickou roli může sehrát dopad kinematografie nikoli na obecnou

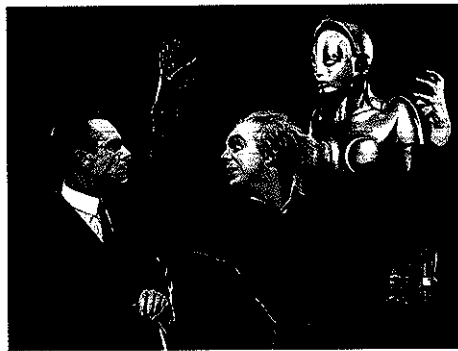
politiku, ale na politiku marketingovou. *Metropolis* byla v tomto smyslu průkopníkem jednoho z účinků, jež má produkce blockbusterů – za využití eklektického modernismu efektní podívané a seriálovosti – na spřízněná odvětví spotřebního průmyslu (oděvy, látky, nábytek, osobní doplňky), jakož i na moderní politiku, ať už demokratickou, nebo totalitní. Davový ornament, tak zatracovaný Kracauerem coby nedemokratický a totalitní, se měl v pravý čas stát klíčovým prvkem spotřebního kapitalismu, v němž neexistuje předmět, gesto ani výraz, jež by nebyly stylizované a naplánované s vědomím toho, že se na ně někdo dívá. Působí to dojmem, jako by Lang vycítil, že pouhá debata o tom, zda jsou stroje prostředkem k zotročení lidstva, nebo jeho osvoboditelem, je už v roce 1927 zastaralá. Výrok „chci být stroj“ bývá připisován Andyemu Warholovi. Mohlo by to však být i druhé motto *Metropolis*, díky němuž by Langův údajně antihumanistický pohled působil spíše jako cílený post-humanismus.

Pohádky, stroje a Oidipus

Jedním z důvodů, proč Langův film tak dobře přestál všechny protichůdné kritiky, jichž se mu v průběhu desetiletí dostalo, je možná jeho pohádková robustnost. Podobné příběhy přežívají veškeré hrubé zacházení díky své košatosti a archetypálním základům. UFA nesoupeřila s americkými filmy jen ve velkoleposti a zvláštních efektech, chtěla také nabídnout milostný příběh průmyslového věku, příběh, jaký dosud uměli vyprávět pouze Američané. Přestože *Metropolis* nakonec její naděje nenaplnila, podařilo se jí poměrně přesně napodobit strukturu dvojité zápletky klasického hollywoodského vyprávění tím, že propojila pohádku a romanci s dobrodružným příběhem o putování. Už Roland Schacht si povšiml, jakého účinku tím bylo dosaženo: příběh, tvrdí Schacht, vkládá svůj schematický rozpor mezi dělníky a šéfy do pohádky, kterou dále obohacuje dvěma dodatečnými dějovými liniemi. Vedle milostného příběhu Fredery a Marie se rozvíjí goticky romantická pohádka o čarodějově učni: vynálezce stvoří umělého člověka, který přivodí zhubu všem zúčastněným. Proti tomu je postavena první doplňková dějová linie soustředěná na Hubeného muže – jenž je očima a ušima pána *Metropolis* – a jeho neúspěšné snahy o zneškodnění hrdinových pomocníků. Druhou doplňkovou dějovou linií je pomsta vynálezce Rotwanga, jenž

se snaží zničit potomka muže, který ho připravil o životní lásku. Schacht měl pocit, že tu na příběh dopadá dlouhý stín příběhu zvoníka od Matky Boží (jedna z jeho mnoha zfilmovaných verzí se v Berlíně promítala v roce 1925), na něj odkazuje parapet katedrály strážný řadou chrličů, kde se odehrává závěrečný souboj. Rotwang ať už coby hrbáč Quasimodo nebo démonický doktor Frankenstein nabízí další paralely: v každé z nich blondatý, ale také bledý mladík bojuje o neposkvrněnou dívku, jejímž alter egem je zlá čarodějnice. Historický román »Chrám Matky Boží v Paříži« (Notre-Dame de Paris, 1831), silně ovlivněný Walterem Scottem, mísí stejně jako *Metropolis* spasitelské náboženství a postavu mesiáše podporovaného panenskou ženou s motivem snadno manipulovatelných davů v opojný koktejl porevolučních úzkostí. Vzhledem k této snaze o hollywoodský styl výstavby příběhu je o to ironičtější, že v americké verzi padly obě dobrodružné zápletky za oběť neurvalému střihu Paramountu, jenž vážně vychýlil z rovnováhy strukturu příběhu. Na druhou stranu představa, že by se *Metropolis* mohla nechat inspirovat Walterem Scottem a Victorem Hugem ve stejné míře, v jaké byla zavázána H. G. Wellsovi a Villiersovi de l'Isle-Adam, je vsuktu zajímavá. Pochází nepřímo ze 70. let, kdy s nástupem strukturalismu Vladimír Propp, Claude Levi-Strauss a Greimas představili teoretické modely vhodné pro analýzu podobných populárních příběhů.

Eseje Alana Williamse a Johna Tullocha se soustředí na prvky pohádky a putování v *Metropolis* a předkládají strukturalistické verze oidiopovského konfliktu. Souhlasí sice s Kracauerovou tezí o „mladé dívce



Rotwangův staromládenecký stroj: zlovlný robot, nebo kyborg, který dá svému stvořiteli novou moc?

a děvce“ (tj. rozdělené mateřské postavě), ale odmítají Kracauerovy explicitní politické závěry. Podle strukturalistů zapadá mytickopoetické schéma Langa a von Harbou do širšího ideologického modelu populárního pohádkářství svým imaginárním řešením reálných rozporů a film podle nich dává odpověď na politické patové situace Výmarské republiky tím, že obrací pozornost na úzkosti spojené s maskulinitou a autoritou. Tulloch, v tradici genetického strukturalismu Luciena Goldmana, odhaluje dialektické pnutí, jež pohání celý film a jehož teze je vyjádřena hned v prvních Mariiných slovech: „Všichni lidé jsou bratři.“ Antitezí by pak bylo, že v praxi jsou mozek a ruce odděleny. Syntéze – vznik skutečného bratrství – nevyžaduje ani tak zásah Fredera coby prostředníka, jako spíš ženského prvku, který je očištěn od vlastních hříchů (sexualizovaný robot) a jedná skrze muže (Marie vede Fredera): vlídně matriarchální prepis Šípkové Růženky a křesťanského mýtu o Marii a Ježíši v jednom. Williamsův greimasovský přístup spatřuje příběhotvorný „nedostatek“ v onom základním paradoxu, že dělníci nemají žádnou moc nad svým vlastním bytím. Úkolem vyprávění je přenést to, co ztělesňuje nedostatek, z jednoho místa na druhé, což činí zprostředkovatelem přenosu i výměny děti dělníků. Paralelou tohoto příběhu je příběh Fredera, jež rovněž pohání nedostatek: nevědomost toho, v jak děsivých podmínkách dělníci žijí. Pro něj se zprostředkovatelem stane poznání, které rovněž vyžaduje přenos přes několik různých míst: strojovnu, Fredersenovu kancelář, katakomby. Williamsova analýza zdůrazňuje význam určitých scén, které fungují jako zrcadlo, kupříkladu těch v Zahradách věčnosti a katakombách. Autor také podtrhuje ústřední význam Marie, neboť ta se podílí na několika různých transakcích: vlastně na tolika, že se musí rozdvojit, aby dostála všem požadovaným symbolickým úkolům, včetně toho, že ztělesňuje nedostatek pro Rotwanga a Fredera. Její role zahrnuje tak archetypální pohádkové prvky, jako jsou únos, nevydařený pokus o záchranu, hrdinův souboj s čarodějem a konečně vysvobození „princezny“ a její navrácení na patřičné místo.

Vedle pohádkových rysů neunikla raným komentátorům ani symbolika Panny Marie, ani rozdvojení na pannu a děvku, ovšem v cynické atmosféře Berlína roku 1927 přivítali postavu Marie neskrývaným výsměchem. Stejně jako si Lang a von Harbou dělili práci, jednalo se i v případě tohoto filmu o genderově rozdělený text, který však příliš

otevřeně hovořil jazykem mužského šovinismu. Langova brilantní filmařská práce nesla silné rysy mužské dominance a kontroly, zatímco „kýčovitě“ postavy stvořené von Harbou, zejména pak Marie, se v kritikách objevovaly s nelichotivými ženskými konotacemi, jako například „Kurfürsterdämchen“ (slovní hříčka založená na jménu berlínské módní nákupní čtvrti a na zdvořilém slova „dáma“), „nafialovělý Biedermeier“ nebo „romantika jako vystřižená z ženského časopisu“. Proč však, kromě obohacení zápletky o další symetrie, vtiskl Rotwang svému robotovi ženské rysy? Tuto otázku si patrně až do poloviny 70. let položil jen málokterý kritik. Tehdy, ať už díky feministické filmové teorii, nebo díky objevu scénáře von Harbou, se do středu pozornosti náhle dostala Marie-robot a role, kterou v celém příběhu hraje vynechaná Hel. Koncem 70. a počátkem 80. let se do popředí dostaly otázky patriarchálního řádu a mužské paranoie, přeformulované v termínech genderové teorie. *Metropolis* byla tradičně považována za milostný příběh Fredery a Marie, se všemi spleťmi a protahováním klasické hollywoodské výstavby děje, kde Freder může „dívku“ získat jedině tak, že porazí Otce, čehož docílí tím, že se nejprve postaví na stranu dělníků a následně se pustí do zástupného souboje se „zlým“ otcem, Rotwangem, o vlastnictví Matky. Ovšem odkazy na Hel, poté, co se vrátily na své místo, proměňují Marii v symbolickou dvojnici Frederovy matky a zároveň i Rotwangovy ztracené lásky a Frederovy manželky. Falešná Marie je pak tou „druhou ženou“, *femme fatale*, děvkou a demagogickou agitátorkou. Dějová linie soustředěná na chybějící matku tím pádem znásobuje vztahy otce a syna a přeměňuje ženu v předmět touhy, aniž by uznala její sexualitu, což je strategie typická pro příběhy vystavěné kolem mužského narcismu. Pro Rotwanga je Marie náhražkou mrtvé Hel, symbolizované robotem, jenž je sám o sobě falickým ztělesněním Rotwangovy chybějící ruky; pro Fredery je matkou, kterou nikdy nepoznal; a pro jeho otce ženou, kterou může manipulovat a ovládat ji zcela podle svých představ. Jinými slovy, temnější fantazie *Metropolis* lze dekódovat psychoanalyticky: Frederovu kastracnímu komplexu a fetišizovanému obrazu ženy se vskutku dostává náležitě textové, jakož i kontextové pozornosti.⁸⁰ Andreas Huyssen se ve svém zásadním eseji »Vamp a stroj« soustředil na dva tradiční výmarské motivy, na zakomplexovaného muže a na technofobický kulturní pesimismus intelektuálů. Jeho hlavní teze říká, že filmu se

vynalézavě podařilo přijít s originálním „řešením“ těchto dvou komplexů výstavbou příběhu, v němž se (kulturně nový) strach z „technologie, která se vymkne kontrole“ přenáší na (archaičtější) strach ze „ženské sexuality, která se vymkne kontrole“. Přenos na ideologické úrovni se odráží i ve stylistice: expresionistický patos, s nímž se vyjadřují postavy, je nakonec potlačen Novou věcností v chladu strojové estetiky.⁸¹

Huyssen spatřoval v ženském pohlaví robota konzervativní protistrategii: prostřednictvím falešné Marie *Metropolis* demonizuje ženskou sexualitu a její hrozba ospravedlňuje mužské fantazie o silném vůdcovství, jehož je třeba k tomu, aby se dařilo držet feminizované masy a potenciálně ničivé technologie pevně pod kontrolou. Ve společnosti, v níž prohraná válka a ponižující podmínky následného míru podkopaly otcovskou autoritu, byl takový scénář antisocialistický a antifeministický, ale sloužil hluboko zakořeněným kolektivním duševním potřebám. Je to vlastně zaktualizovaný Kracauer, podepřený impozantní historickou studií o genderovém vývoji technologie v německém výtvarném umění a literatuře od poloviny devatenáctého století až po dnešek. Vysvětluje, proč je Freder slabý, neúspěšný, nikdy ne tak zcela včas na správném místě, a proč se, přestože se impulzivně rozbíhá s hlavou vystrčenou vpřed, tak často chytá za srdce nebo zděšeně couvá před tím, co vidí. Huyssenova argumentace na druhou stranu zlehčuje oidipovské drama kolem Fredery, který si – díky Marii/robotovi – uvědomí, že má vlastně dva otce, jakož i dvě mateřská imaga, jedno svaté a druhé sexualizované. Jeho osobní hledání dospěje do bodu, kdy se musí zbavit jak Rotwanga, tak robota, kteří symbolizují rušivé dvojníky sužující jeho mužskou identitu. Teprve poté, co tento úkol splní, může fungovat jako prostředník, fakticky po svém otci převzít roli dospělého muže a vstoupit do symbolického řádu své společnosti. Během toho musí Freder přivést svého nelidského, desexualizovaného otce zpět k citům, k čemuž dojde v okamžiku, kdy Frederen dole na schodech katedrály začíná projevovat strach o syna namísto toho, aby se nadále uzavíral vysoko nad městem se svým steskem po Hel. I jeho, stejně jako Rotwanga, pohání chybějící Hel, jejíž ztrátu chce potlačit tím, že požádá čaroděje, aby pro něj stvořil ženu, která bude navenek svůdná jako *femme fatale*, ale uvnitř vypočítavá jako muž. A další interpretaci tohoto bodu zápletky nabídl v 90. letech Anton Kaes:

Kdo je tedy z [tohoto] harmonického závěru vynechán? Je to Rotwang [...] oděný jako východní Žid nebo jako Rabbi Loew v Golemovi Paula Wegenera z 20. let [...] a ženský robot, který shoří na hranici. Eliminace dvojí brozby „intrikářského židovského vědce“ a nové ženy coby *femme fatale* (oba nesou znamení nebezpečných outsiderů) znamená, v rámci narativní logiky filmu, eliminaci archetypů chladné racionality a nezvladatelné sexuality, v nichž je v obou spatřováno smrtelné nebezpečí pro společnost. Zůstává proměněná společnost, která se opět chopí technologie, nyní, jak naznačuje film, osvobozené od „židovské nadvlády“ a namísto toho prodchnuté německou spiritualitou.⁸²

Kaesova slova znějí jako ozvěna těch Kriegkových, ovšem s jistým převrácením významu postav a země v rámci ideologického poselství filmu, což podporuje další Kaesovu tezi, totiž že „dialektika modernismu“ se nese bezmála všemi kulturními projevy výmarského Německa, a přisuzovat čemukoli politickou předpojatost je tudíž sporné. *Metropolis* tak zůstala její pozoruhodná schopnost vtěsnat tuto dialektiku – tvořenou tolika protichůdnými motivy a náměty – do jediné dějové linie.



Freder ohromený
Molochem, který požírá
lidi zaživa

5 „Metropolis, Moroder a zvuk

Pokud sledujeme logiku proměn kritických názorů na *Metropolis* až do konce, patrně nás překvapí zjištění, že se od poloviny 80. let objevuje zcela nový výklad. Osmdesátá a devadesátá léta se totiž rezolutně odvrátila od zakomplexovaných mužů, lidožravých strojů i *femmes fatales*, od mas, fašismu i třídního boje, a hlavním hrdinou učinila samo město: megalopoli ani ne tak z budoucnosti, jako spíše z úběžníku všech soudobých urbanistických snů o světech zábavy a velkolepých krajinách města. Tyto megalopole následně zrodily své vlastní zmutované obyvatel, takže nespornou hvězdou filmu se stal robot, jemuž se ovšem teď už neříkalo „robot“, ale proměnil se v „replikanta“ či „kyborga“: kovem obložená panenská Madonna v Rotwangově laboratoři je nyní posthumánní bytostí, postgenderovou postavou, záhadnou, rozhodně však přitažlivou, je prototypem hvězdné rockerky a popkulturní performerky. Tato proměna naznačuje, že na přelomu století už technologie pronikla tak hluboko do sfér naší subjektivity a sexuality, že jsme se přestali obávat její invazivnosti. Namísto toho se zdá, že si současní muži i ženy s oblibou coby protetické extenze svého já pořizují všemožné technické vymoženosti, které jsou domestikované kulturou „osobních“ přístrojů a exotizované díky módě performativního vystupování.

Nejpřesvědčivější projevy tohoto nového přístupu k technologii a subjektivitě jsou bohatě zastoupeny právě v kinematografii: jedná se o nesčetné množství odkazů na ikony, obrazy či scény z *Metropolis* v klasických snímcích dnešní doby, jako jsou *Batman se vrací* (*Batman Returns*, 1992) a *Hvězdné války* (*Star Wars*, 1977), *Brazil* (1985), *Terminátor II*

(*Terminator II*, 1991), *Sedm (Se7en)*, 1995), *Smrtihlav (Dark City)*, 1998) a *Pátý Element (The Fifth Element)*, 1997). Především pak *Blade Runner* (1982) Ridleyho Scotta představuje pozoruhodně věrnou, a přece tematicky upravenou reprízu základního příběhu *Metropolis*,⁸³ z níž vytváří nevyhnutelného předchůdce post-fordovské a post-koloniální vize velkoměsta, jež se objevila v 70. letech: velkoměsta coby korporátního státu poháněného globalizačními silami námezdních dělníků, masové zábavy a náboženských kultů.

Veřejná představení a zvukové prostory:

Jak vidět Langa Moroderovými ušima

Takový převrat v událostech už nestaví Moroderovu verzi *Metropolis* pouze na pomezí zrestaurovaného archivního díla a postmoderního pastiše, ale přímo do pozice určitého historického milníku, neboť se podílí na kulturním posunu od „rekonstrukce“ a „interpretace“ k samplování, k přivlastnění částí cizích děl a dokonce ke kulturnímu kanibalismu. Vize Langa a von Harbou vděčí za nový život především této touze raději *Metropolis* „znovu stvořit“ než ji zasadit do kritických či historických souvislostí. Klíčovou roli tu patrně sehrálo měnění se postavení hudby a zvuku nejen v tomto filmu, ale celkově v populární vizuální kultuře. Moroder toužil navrátit němým filmům, vysílaným už jen odpoledne v televizi, punc velikosti – na velkém plátně, s „velkým“ zvukem a velkým rozpočtem. Protože mu nešlo o oživení tajemství „první noci“ archivářů a historiků, přistupoval k filmu (zároveň s úctou i provokativně) jako k „nalezenému předmětu“. Díky pátrání v archivech, značným finančním prostředkům a technickému úsilí se mu tak podařilo restaurovat nikoli původní kopii, ale, dalo by se říci, „nevinnost“ *Metropolis*, neboť dokázal vytvořit zdání původní čistoty, díky níž se z této filmové „nevěstky“ stala opět „panna“.

Objevily se názory, že takové zacházení s filmovým materiálem a zejména soundtrack ve stylu „new wave“ vytvářejí směs kacírství a rouhačství, která dodává podivný cynismus této netečně obrazoborecké verzi. Byl to však zároveň smělý tah, neboť vycházel z toho, že od 70. let je filmový prožitek do značné míry také zvukovým prožitkem, a zvukový prožitek je vždy rovněž prožitkem prostorovým. Moroder-skladatel se při své pečlivé a kvalifikované řemeslné práci držel pevných, ale kom-

plikovaných postupů synchronizace obrazu a zvuku, které se později s nástupem Dolby sterea staly normou. Pokud skutečně vycházel z videoklipu, jehož umění spočívá v budování nových mostů mezi zvukem a obrazem – přičemž zvuk často řídí obraz, a ne naopak, jak je tomu v klasické kinematografii –, pak jsou důsledky dalekosáhlejší, než naznačuje tato obližatná zmínka o MTV. Moroder proměnil *Metropolis* především v prostor, který je možno zabydlet, a nikoli v příběh, který je možno sledovat, nebo v ideologii, kterou je možno rozebrat a demystifikovat. V rozporu s pravidly klasického kontinuálního střihu, jež často nutí zvuk ustupovat podle potřeb obrazu do pozadí, tu zvuk Dolby a rytmus disca spíše vystupují do popředí. Langův osobitý vizuální styl, založený na náhlých změnách úhlů rámování, překvapivých montážních postupech, dramatických změnách měřítka a expresionistické hře s tvarem a linií – které v „němé verzi“ občas působí jako dráždivý ornament, jež odvádí pozornost od vyprávění –, se díky Moroderovi stává v *Metropolis* nejen zřetelnější pro cvičené oko, ale také doslova hmatatelnější coby bezprostřední tělesný prožitek. Čistě instrumentální hudební doprovod bez písní – které byly nutné kvůli zvýšení prodejnosti kazet a CD se soundtrackem – by možná byl lepší, neboť by Moroderovu syntezátorovému zvukovému prostoru poskytl ještě více možností k prostoupení, modelování a modulaci vizuálního prostoru Langova filmu, jež nyní vibruje zvukem stejně jako vnitřním pohybem tvaru, hloubky a textury. Moroder si to zjevně uvědomoval, protože film uvedl citací Langa: „Ke své vlastní škodě vnímám svět okem a jen velmi zřídka uchem.“

Moroderův soundtrack, snad díky svému záměrnému anachronismu, vybízí diváka, ať Langovy obrazy začne objevovat znovu: tentokrát nikoli na dvourozměrném plátně, ale ve stereofonním zvukovém prostoru, v němž však *Metropolis* nepůsobí „hyper-reálně“, jak tomu bývá u digitálních zvláštních efektů. Naopak, prvek abstrakce, napětí mezi funkcí a ornamentálníostí Langovy režijní práce s místy, předměty a lidmi (které, jak jsme viděli, mu silně vyčetl Kracauer), opět tlumočí onu vitalitu, kterou v době, kdy taylorizace a biomechanika uchvacovaly jak V. I. Lenina, tak Henryho Forda, spatřovali v konstruktivistických tvarech modernismu umělci jako Léger nebo Malevič. Dva roky po *Metropolis*, v roce 1929, shrnul Erich Kettelhut své první zkušenosti s filmovým zvukem takto:

Řeč, píseň, hudba a zvukové efekty musejí na diváka působit nikoli jako zvuky odkudsi z hlediště nebo z prostoru za filmovým plátnem, ale přímo z promítaného obrazu. Pokud má zvuk působit živě [...], potom sám filmový obraz musí být optičtější, plastičtější, bližší realitě a ještě autentičtější. Pokud bychom dokázali vytvořit trojrozměrný filmový obraz, potom by zvuk zajišťoval ještě jeden rozměr navíc.⁸⁴

Přestože v nás texty písní jako »Here She Comes«, »Cage of Freedom« nebo (nepřekonatelně bezelstné) »What's Going On?« mohou vzbuzovat rozporuplné pocity, Moroderův zvukový doprovod Langovu dílu překvapivě prospívá.⁸⁵ Zejména při legendárních scénách (panoramatu města, ve strojovně, při přeměně Marie nebo zaplavení dělnických domů) dodávají nové zvukové efekty *Metropolis* závratný a úžasný rozměr velkolepé podívané, která zahanbí většinu speciálních efektů, jež jsme si zvykli spojovat se současným Hollywoodem. Divácké vzrušení pochopitelně příliš nesouvisí s vhodností soundtracku právě k tomuto konkrétnímu vyprávění. Hudba odmítá interpretovat příběh i postavy jinak než v té nejbanálnější rovině, a namísto toho zabydluje filmové plátno, pomáhá divákovi vnímat jiné dimenze. Kolorování různými odstíny růžové (spíše než sépiové) a ledově modré (spíše než kobaltové) propůjčuje černobílému obrazu zdání obrazu barevného, aniž by jej zbavovalo významů tónování, jež si spojujeme s dokonale zachovalými kopiemi němých filmů (ačkoli průzračný jas, tak svůdný pro oko, je nepochybně synestetickou iluzí, kterou vytváří kovová čistota zvuků v Dolby).

Film poskytuje nejen vizuální, ale přímo i hmatový zážitek, což jej ještě víc přibližuje *zeitgeistu* 80. let. Na první pohled možná není zřejmé, co mají punková móda, hudba ve stylu „new wave“ a vystoupení pod stroboskopy společného s konstruktivistickým étosem 20. let (snad kromě pesimismu, který je zároveň energický i sentimentální), ale ve vyholených hlavách babylonských otroků, v dělnických botách s vysokými podrážkami, ve strážcích Molochova chřtánu oděných v kůži i v šíleném vědci Rotwangovi ve vynalézavém podání Klein-Roggeho lze okamžitě rozpoznat ikony 80. let, ať už pro 20. léta zřamenaly cokoli. *Metropolis* à la Moroder ještě jasněji ukazuje, že Fritz Lang byl nejen skvělý architekt scén, ale také geniální *ensemblier*. Přestože měl eklektické sklony a liboval si v ornamentech, dokázal vytvořit konzistentní vizuální styl,



- ⤴ Záplava v ubíkách dělníků
- ⤴ Pod babylonskou věží: holohlaví otroci připravení ničít

od úpravy obřích scén až po naaranžování těch nejdrobnějších doplňků na nočním stolku, a zároveň ho dostatečně zpestřit v zájmu dosažení určitěho obrazového rytmu. I ve statických kompozicích zdůrazňuje Lang dominantní vizuální motiv jeho několikerým zopakováním v příbuzných tvarech, u nichž si hraje s rozdílnou velikostí a texturou povrchu. Výrazná scenáristická kompozice trojčlenných vztahů mezi postavami nalézá svůj vizuální protějšek ve starobabylónských a egyptských tvarech výškových budov, v trojúhelníkovém vzoru podlahových parket a stropních světel, v lichoběžníkových klínech píšťal. Znovu se objevuje jako šipky a krokve v Rotwangově laboratoři a ve strojovně či v grafické podobě mezititulků. V jakékoli obměně, jakékoli orientaci a jakémkoli množství přetvářejí pouhé dekorativní prvky v konstruktivistické principy: klíny a kruhy, přímký a krychle spolu navzájem soupeří jako na obraze od Maleviče. Mnohé z těchto vizuálních soubojů dokáže Moroderova verze vyzdvihnout, sladit Langovy nepravidelně dynamické kompozice se svým vlastním synkopovaným zvukem a převést efekty Langova střihu do rockových harmonií, jako například v úvodní scéně, kde hudba s předvídatelnou přesností směřuje k vyvrcholení parní píšťaly, která svým hvizdem oznamuje konec směny.

Přisvojení namísto interpretace?

Moroderův recept asi nebude jednoduché zopakovat (přestože ve francouzštině se pro provádění podobně oživených adaptací ujal sloveso *moroder*). Objevilo se už několik pokusů – včetně divadelního muziká-



Světelné hvizdy parní píšťaly

lu⁸⁶ – v tomto experimentu pokračovat a proměnit *Metropolis* v jakousi vizuální skladbu, která se dá provést ve velice odlišných hudebních stylech. Archivní promítání – ať už mnichovské kopie, nebo jiné verze – za doprovodu celého orchestru či komorní hudby se stala pravidelnými lákadly mnoha programů, patrně ve snaze vydobýt pro film, který se vrátil ze záhrobní v Moroderově komerční úpravě, opět prestiž kulturní události.⁸⁷ Dirigent Berndt Heller, proslulý velkolepými koncerty jak vážné, tak oddechové hudby, podnikal s filmem v 80. letech pravidelná turné. Vystoupení v mnichovské Gasteig Philharmonie v roce 1988 přivedlo jednoho recenzenta k postřehu, že

*velký počet různých nástrojů zápletku nijak nezatemňoval, naopak ji zprůhledňoval, neboť sjednocoval nesourodé prvky příběhu. Živý hudební doprovod paradoxně [také] mírnil občas těžko snesitelný patos. [...] Kompletní orchestr umístěný před plátnem vytvářel nový zvukový prostor, jakousi vstupní halu vedoucí nahoru k obrazům. Vlastně je škoda, že se film nepromítal přímo na stěny Gasteigu. Zdi by odrážely obrazy jako ozvěnu.*⁸⁸

Po sjednocení Německa Heller při příležitosti Berlínského filmového festivalu v roce 1992 uspořádal zvláštní představení v Babelsbergu, „přímo na místě, kde se [film] natáčel“.⁸⁹

Jak správně pochopil Patalas, když radil Moroderovi, byla *Metropolis* z hlediska jeho pojetí hudebního prostoru a komerčních záměrů jedinečnou volbou, a to nejen z toho důvodu, že film sám byl duchovním dítětem vrcholného podnikatelského oportunismu. Jedná se o onen vzácný případ „němého“ filmu, v němž přidání (ať živého, či Dolby) zvuku odhaluje hlubší pravdu o celé evropské kinematografii, neboť nutí abstraktní, „puristické“ a serializační tendence avantgardní kinematografie konce 20. let ke konfrontaci s novějšími technologiemi zprostředkujícími řeč, zvuk a taktilní vizi v momentě, kdy se proměnily ve zboží, které láká k doteku a vlastnictví. Lang už ve své době chápal, že fascinujícího účinku na diváka může kinematografie dosáhnout nejen prostřednictvím voyeurského pozorování, ale také pomocí exhibicionistické show. V obou ohledech se *Metropolis* díky oné nezvyklé masce, kterou jí nasadil Moroder, stala „více sama sebou“ než kdykoli předtím. Jelikož

se jedná o film, v němž dnes spíše žijeme, než bychom ho interpretovali, je stejně zajímavá zkušenost převléci se a nechat se v něm vidět, jako by vidět a nechat se jím oslovit. Vyše jsem se, snad až příliš neuctivě, o Moroderově verzi vyjádřil jako o „obnovené nevinnosti“. ⁹⁰ Možná by bylo lepší připomenout slavnou definici „pravého sběratele“ od Waltera Benjamina: člověk, „pro kterého je vlastnictví tím nejintimnějším vztahem, jaký je k neživým věcem možný. Ne že by v něm oživaly; to on žije v nich“. ⁹¹ Pokud si za „pravého sběratele“ dosadíme „pravého fanouška“, dostaneme se přímo k tomu „srdci“, které bylo v Moroderově případě prostředníkem mezi *Metropolis* coby klasikou filmové historie a *Metropolis* coby kultovní klasikou.

Město – stroj: Sny urbanistů a noční můry architektů

Drahý pane Langu, neuvažujte stále jen v jednotlivých obrazech! Váš problém spočívá v tom, že myšlenka pro Vás nic neznamená, že Vám záleží pouze na obrazu. [...] Mnohé z Vašich obrazů jsou samozřejmě překrásné, po technické stránce dokonalé, ale neměly by mít také význam a smysl? ⁹²

Podrážděný recenzent nebyl daleko od pravdy. Filmoví kritici realistického přesvědčení vždy upřednostňovali horizontalitu významu a linearitu smyslu před vertikální montáží a „diagonálními symfoniemi“ abstrakce. *Metropolis* v tomto ohledu udivuje tím, kolik z vertikálního myšlení Ruttmanna, Vikinga Eggelinga a Hanse Richtera dokázal Lang přeložit (*traductore/traditore?*) do celovečerního hraného filmu. ⁹³ Mimo chodem stihl také vzdát hold filmům jako *Ballet mécanique* (Mechanický balet) Fernanda Légera a Francise Picabii, *Kráska z Marsu* (*Aelita*) Jakova Protozanova a *L'Inhumaine* (Nelidská) Marcela L'Herbiera (vše 1924). V době, kdy začal natáčet *Metropolis*, už se estetika strojů přesunula z formálního jazyka avantgardy do slovníku kulturní kritiky. Egon Friedell, jako kdyby předjímal *Metropolis* i Ruttmanův *Berlín – Symfonii velkoměsta*, popsal v roce 1912 Berlín jako

úžasnou moderní strojořnu, obří elektromotor, který s neuvěřitelnou přesností, rychlostí a energií plní ohromné množství složitých, mechanic-

kých úkolů. Pravda, zatím tento stroj postrádá duši. Život Berlína je životem biografu, životem brilantně zkonstruovaného homunkula-stroje. ⁹⁴

Naopak *Metropolis*, jako by komentovala Friedellovu předválečnou euforii, není ani tak filmem o strojích, jako je sama strojem, jehož komplikovaný mechanismus je složen stejně tak z pístů, setrvačnicků a ciferníků jako z lidských emocí, úzkostí a agresí. Zvláštním příkladem by mohla být scéna, kdy Freder v podzemí objevil dělníky. Je zděšen kritickým stavem muže u velkého ciferníku, který musí svými dvěma rukama ovládat tři rafičky tak, aby se dotýkaly nesouvisle blikajících žárovek uspořádaných po obvodu. Muž se zhroutí a Freder k němu přiběhne, aby zaujal jeho místo a odvrátil nebezpečí. Nedokáže však obsluhovat ciferník s náležitou obratností a rychlostí, takže se nakonec zhroutí na kolena a napůl rafičky podpírá, jako Atlas podpírá zeměkouli, napůl na nich visí jako Kristus na kříži. Znepokojivost tohoto obrazu pramení především z nesplnitelného úkolu, který znázorňuje: rafičky jako by nic nepojilo k hlavnímu mechanismu stroje, a přece všechno závisí na tom, zda se ve správném pořadí dotknou žárovek. ⁹⁵

Tím, jak se v jediném obraze překrývají netečná zvučle (znázorňovaná třemi volně svěšenými rafičkami, když je Freder pustí) a nesmiřitelná nutnost (opakování série pohybů, které jako by nemělo nikdy skončit), působí scéna zároveň komicky surreálně i nesmiřitelně, což se odráží i ve Frederově emocionálně dvojnásobné póze. Po několika okamžicích se Freder u ciferníku prolne s dalším obrazem: obrazem prostých, elegantních nástěnných hodin, jejichž hodinová a minutová ručička stojí strnule na místě a pouze ta třetí, nejtenčí, odtikává vteřiny od poloviny k celé minutě. Účinek je o to silnější, že právě tento poklidný obraz nástěnných hodin naznačuje další, zcela odlišnou formu násilí: pravidelný pohyb ručiček je nevratný a nezastavitelný. Udrzuje je v chodu neviditelný, ale funkční mechanismus a hodiny se svou soběstačnou krásou stylu art deco vysmívají Frederově expresionistické póze pokroucené námahou a vyčerpáním. Scéna jako by říkala, že kdyby člověk zmizel, nebo se alespoň proměnil v stroj, nebylo by třeba konfliktů ani boje. Nesmiřitelnost moderního funkčního předmětu, jenž nastavuje oku svůj hladký povrch a chladnokrevně pravidelný pohyb, však nedokáže odvést pozornost od toho, jak je blednoucí obraz nejen vizuálně přerušen, ale přímo vyvrá-

cen obrazem následujícím. Zkáza však nespočívá v obrazu samotném, tkví ve významu, který se prolnutím přenesne na neutralitu hodin. Jejich rafičky jako by „zvedaly“ nehybné rafičky ciferníku, ale místo toho, aby se na nich odrazilo Frederovo úsilí, se od něj hodiny svou lhostejností distancují. Několikvrstevné soukolí, dalo by se vše shrnout, soukolí, které neúprosně směřuje k entropii a vyčerpání. Jenže právě popsaná scéna je znovu obsažena i v dalším záběru, v němž Joh Fredersen čeká v Rotwangově pracovně a nečinně pokukuje na náramkové hodinky, kdy se bude střídát směna. Avšak na rozdíl od všech oficiálních hodin metropole, jež jsou rozděleny na deset částí – podle metrického systému stroje –, detail Fredersenova chronometru odhalí luxusní švýcarské hodinky samotného Fritze Langa, na nichž je den pochopitelně rozdělen do dvanácti hodin. Pán Metropolis a hodinář jejího univerza se typicky ironickým, sebevztažným gestem prohlašuje za součást svého světa a zároveň se staví mimo něj.

Langova záměrná dvojznačnost dosahuje takové míry, že v jeho filmu „stroje [nepředstavují] nástroje, ale životní styl“.⁹⁶ Novodobý status *Metropolis* coby kultovní klasiky – kterou je možno veřejně předvádět a vstupovat do ní – tedy podporuje další pohled na strukturu filmu a architekturu výmarské kinematografie. Pokud zvukové prostory (at Moroderův, Huppertzův, Hellerův či onoho jazzového tria) nevyhnutelně nutí Langův film vstoupit do zábavní kultury a snových světů dneška, zároveň nám umožňují zakusit ničím neposkvřněnou plastičnost Langovy vize stejně jako na samém začátku. Jak už jsem naznačil, s Moroderem se *Metropolis* oprostila od stranické, ba dokonce i genderové příslušnosti, a stala se archetypálním filmovým městem. S tím, jak se proměnila v Aladinovu jeskyni výtvarníků, z níž je možno krást či přímo povrchově těžit obrazy městské anomie, zároveň přiživovala euforické fantazie o městském stroji v duchu Le Corbusiera či, později, v duchu »Třeštíciho New Yorku« (*Delirious New York*, 1978) Rema Koolhaase. I zde byl Moroder pravdě možná blíže, než sám tušil. Paradigma filmového města není třeba zkoumat nijak zvlášť do hloubky, neboť záhy vyjde najevo, že *Metropolis* velmi přesně odpovídá děbovým architektonickým a urbanistickým diskuzím. Zatímco ty se přikláněly k mrakodrapům, které vítali modernističtí městští architekti a odmítali komunisté, socialisté a sociální reformátoři, *Metropolis* se vrací ještě k jiné dialektice

modernismu. Jak ukázal Dietrich Neumann, rozličné typy městských panoramat nakreslených Huntem a Kettelhutem volně čerpaly z návrhů tehdejších špičkových architektů, kteří si už od roku 1910 pohrávali s „revolučními“ projekty a kteří během nucené nečinnosti během první světové války a v prvních poválečných letech pracovali na nejrůznějších směle futuristických, leč nerealizovatelných návrzích.⁹⁷ Tato „nečinnost“ do jisté míry skončila v roce 1921, kdy byla vyhlášena soutěž na první berlínskou víceúčelovou výškovou kancelářskou budovu poblíž železničního nádraží na Friedrichstrasse. Přes čtyřicet příspěvků se pod názvem „Der Schrei nach dem Turmhaus“ („volání po věžovém domě“) zapsalo do historie architektury, a to zejména díky revolučnímu návrhu mrakodrapu s plně prosklenou průčelní výplňovou stěnou od Miese van der Rohe, který porota ani nezařadila do výsledného pořadí, ale v tisku a oborových časopisech se o něm vášnivě diskutovalo ještě několik let poté.⁹⁸ Lang o těchto diskusích nepochybně věděl, což k onomu zakladatelskému mýtu o tom, jak pro něj hlavním zdrojem inspirace mělo být panorama Manhattanu, přidává další vrstvu kulturní historie výmarského Německa.⁹⁹

Diskuse o „Turmhausu“ a „Stadtkrone“ *Metropolis* nejen ovlivnily, film k nim dokonce zaujímá vlastní stanovisko. Tím se vysvětluje, proč jsou Langovo město i jeho příběh vystavěny s tak striktní vertikality, přestože – jak pohrdavě, ač možná příliš ukvapeně podotkl H. G. Wells – to odporuje jak selskému rozumu, tak veškerým odborným vývodům. Ty viděly pravděpodobné řešení bytového problému dělnické třídy spíše v horizontálním růstu, hromadné dopravě a rozšiřování předměstí. Langovo svislé, paternosterové rozčlenění architektonických forem do jazyka třídního boje ovšem nemluví ve prospěch či neprospěch žádného určitého typu budovy a jejích urbanistických důsledků. Namísto toho zužitkovává potenciál vertikality coby obecně přijímané metafory společenské moci, coby stupnice a grafu sociálních tlaků, a zároveň kreslí časovou osu, která sahá ze „země zítřka“ podkrovní pracovny do „nepaměti“ katakomb a značí jak Fredersenovu pout od vševědoucí arogance k ponížení na schodišti katedrály, tak i cestu dětí z Města dělníků dole do Zahrad věčnosti nahoře. Strohý symbol mrakodrapu Nové babylonské věže se možná vysmíval městským pragmatikům a socialistickým reformátorům výmarského Německa, kteří se snažili navrhnout

město budoucnosti. Jeho trnová koruna nicméně vytvářela nezapomenutelný vizuální rým s hrdinou ukřižovaným u ciferníku podzemního pekelného stroje. Jakkoli daleko zůstával Lang „za“ plánovači, nakonec se dostal i před ně, když uvážíme, jak se výškové budovy – nejprve ve 30. letech projektem newyorského Radio City a od 70. let pak po celém světě – staly všeobecně přijímaným architektonickým jazykem městské identity, turistických orientačních bodů a firemní reprezentace. Film ovšem připomíná, že na ulicích či „v podzemí“ může existovat i jiný druh života, zároveň vitální a pomíjivý, utlačovaný a neuspořádaný, a tuto připomínku si uchovává i přesto, jak utlumeně může působit energie Města dělníků zachycená v oné klínové formaci v závěrečném obraze.¹⁰⁰



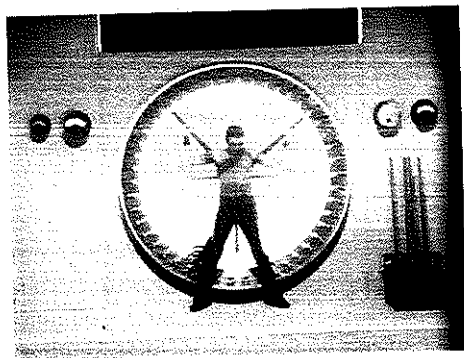
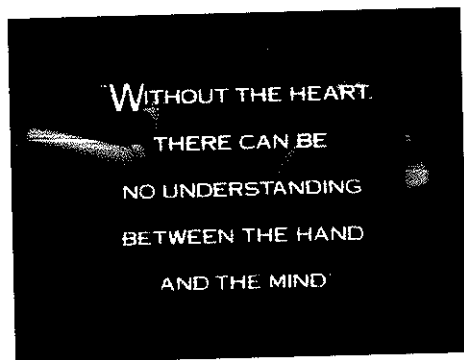
Návrh ze soutěže
„Der Schrei nach dem Turmhaus“,
Berlin Friedrichstrasse, 1921

Závěr

Když se probíráme těmi šesti desetiletými recenzí *Metropolis*, překvapí nás, kolik pohledů a postojů se objevilo už ve 20. letech. Zanechávají dojem, že Langův film nejen vstřebal sám sebe, ale také už předem odpověděl na většinu reakcí, které následně vyvolal. Potvrzuje se tím, že *Metropolis* je tak trochu jiným druhem klasiky než »Hamlet« nebo »Odyseus«, díla nekonečně širé a nevyčerpatelně bohaté struktury, u nichž každý další výklad odkryje novou hloubku významu? Pravděpodobně ano, ovšem, jak jsem se snažil naznačit, *Metropolis* není tak docela ani jejich kulturním protipólem: povrchním, plytkým, kýčovitým a „nanejvýš neupřímným“.¹⁰¹ Nejčastější hodnocení už od berlínské premiéry sice znělo: „skvělý film, škoda, že s takovým příběhem“, když však uvážíme, kolik „výkladů“ příběh sám o sobě podnítil, je zřejmé, že to nemůže být úplná pravda. Všechny motivy možná byla oportunistická a vypočítavá v tom, kolik nahromadila pseudofilozofických, sociálně-romantických a dekadentně-dystopických klišé, jež ve 20. letech „visely ve vzduchu“. I přes tento handicap, zjevně zaviněný samotnými autory, dokázala von Harbou svými zápletkami a Lang svou vizualizací uspořádat tato banální a sentimentální klišé tak, aby úspěšně budila dojem pokud ne přímo „hloubky“, pak alespoň archetypálního souznění, které zasahuje naši společnou citlivost a naše obecně sdílené obavy stejně, jak se to daří pouze mýtům a pohádkám. Právě tato eklekticko-encyklopedická širé filmu vytvořila úrodnou půdu pro všechny postmoderní fantazie, které se jím nechaly inspirovat, a zajistily mu tak určitý odstup od těch nejdůležitějších poučených analýz. Když sledujeme naprosto protichůdná hodno-

cení filmu v průběhu desetiletí i jeho bezstarostné popkulturní adaptace, které legitimizovaly vědomé anachronismy, nutně dospíváme k závěru, že žádný kritický výklad (ideologický, politický, genderový) nemůže zasáhnout cíl, ale pouze otevírá dveře, které vedou jen do dalších místností, kde doznívají obecně uznávané kulturně-historické ideje. *Metropolis* se tak stala jakýmsi Rorschachovým testem, v němž nikoli ona, ale její kritici působí pokud ne nejednotně, pak přinejmenším poněkud vybíravě ve svých důkazech a poněkud nahodile ve svých premisách.

Sledujeme-li posmrtné životy *Metropolis* ve oblastech komerce, kritiky, filmových archivů a veřejných vystoupení, jsme sváděni k závěru, že tento symbol výmarské kultury ani tak „nepředjímal“ postmodernismus, jako k němu spíše rovnou zaujímal kritický, sebekritický a snad i, ve smyslu filozofa Petera Sloterdijka, „cynický“ postoj. Neboť obsahuje



Madonna: „Express Yourself“
(Sire Records Company)
Queen: „Radio Gaga“
(Queen Films Ltd/EMI
Records Ltd)

jistě relativizující „povědomí“ o sobě samém, které nutně musí ovlivnit všechny „ideologické“ kritiky Langova filmu, z nichž někteří „zůstávají snad ještě naivnější než ideologie, kterou se rozhodli demaskovat“. ¹⁰² Proměňují interpretace, společně s Moroderovou adaptací a pastišemi Ridleyho Scotta, Tima Burtona či Terryho Gilliana, v pouhé „nástavby“ díla Langa a von Harbou, promítané do historie (vnímání). Při psaní o *Metropolis* se neubráníme pocitu, že se stáváme jen dalším z před-programovaných „polotovarů“ z rukou Fritze Langa. Tímto termínem Marcel Duchamp – další modernista „cynického smýšlení“ – jednou označil, jen napůl v žertu, nejen jeho *nalezené předměty*, ale i snahy jeho neúnavných archivářů, galeristů a šarlatánských vykladačů. „Rocker“ Fritz Lang, poté, co se při pohledu na natřásání a pózování Morodera, Bowieho, Madonny a Freddieho Mercuryho nejprve „obrátil v hrobě“, by se nakonec do této show možná ochotně zapojil. Jakožto první a zároveň „poslední muž“ ¹⁰³ výmarské kinematografie se jistě může vysmát i všem modernistickým kritikům, dekonstruktivistům a postmoderním pastišérům: zatím se zdá, že *Metropolis* má stále přede všemi náskok, a Lang už se dávno vrátil z míst, kam my teprve míříme.

Protože jen málo klasických filmů prošlo v oblasti odborných textů a kritiky tak dramatickým vývojem jako *Metropolis*, každé vyprávění jejího děje je nutně jeho převyprávováním: film, který vidělo premiérové publikum, už, z důvodů uvedených výše, žádné další publikum vidět nemohlo. Přesto je důležité neopírat se příliš o román Thei von Harbou a pokusit se o rekonstrukci nejpravděpodobnější osnovy a logiky děje, jak jej vnímali diváci při berlínské premiéře. Přestříhané scény ve verzi Paramountu si vyžádaly i určitou úpravu zápletky. Následující text vychází z restaurované mnichovské verze, přičemž v hranatých závorkách je uveden popis scén, jež podle všeho existovaly v premiérové berlínské verzi.

Předehra: Vertikální světelné šipky se na plátně slijí do nápisu: „Metropolis“. Po panoramatu města tvořeného obřimi mrakodrapy bez ustání přejíždějí paprsky spodních reflektorů a pohrávají si na masivních obrysech budov. V Moroderově verzi se píše rok 2026 n. l., ve verzi Paramountu rok 3000 n. l. Písty ve tvaru zikkuratů jezdí nahoru a dolů, pak přenechají místo klikovým hřídelím, ozubeným kolům, obřím setrvačnickům a táhlům, jež roztáčejí strojní součástky ve stejnoměrném rytmu tepajícího mechanického srdce. Nikde není vidět jedinou lidskou ruku nebo postavu. Není jich ani potřeba: *perpetuum mobile* z naleštěné oceli samo udává tempo a určuje rychlost, jimiž žije a dýchá celý svět *Metropolis*. Desítihodinové nástěnné hodiny ukazují, že se další směna chýlí ke konci, a parní píšťala ve tvaru varhan se venku pod širým nebem rozezní do všech čtyř světových stran. Dělníci v tmavomodrých montérkách a přiléhavých černých čepicích se ve vyrovnaných řadách po šesti vedle sebe, shrbení a ustrašení, belhají k výtahům, které je odvezou dolů k jejich příbytkům, zatímco druhý, nachlup stejný zástup dělníků pochoduje tunelem, aby zaujal uvolněná místa u strojů. Jakmile se ocelové klece rozjedou v svislou šachtou, jež připomíná vstup do dolů, kamera se připojí k dělníkům, klouže společně s nimi a posléze přenese svůj pohyb na mezititulky, jež rovněž kloužou od horního okraje plátna a popisují topo-

grafii Města dělníků, které se nyní objevuje v záběru. Jednotvárné kvádry několika-patrových domů se bez přístupu k čerstvému vzduchu či slunečním paprskům těsnají kolem ústředního náměstí, na němž na podstavci stojí obří gong. Dělníci, dosud v semknutých šestistupech, se postupně rozdělí do dvou proudů a mizí směrem k jasně ozářeným vchodům, nad nimiž visí pětimístná čísla počtu nájemníků.

Vysoko nad stroji a obytnými domy dělníků se nachází Klub synů, kde *jeunesse dorée* Metropolis, na obřím otevřeném stadionu lemovaném řeckými sochami, trénuje olympijský sprint. Vítězem závodu je Freder, syn Joha Fredersena, pána Metropolis. Krátce nato se s ním opět setkáváme v Zahradách věčnosti, umělé jeskyni plné exotických rostlin a neparujících se pávů. Tentokrát Freder obklopují spoře oděné kurtizány, které se s ním raději prohánějí okolo fontány než po škvárové dráze. Zničehonic se otevřou nedaleké dveře a vynoří se z nich chumel užaslých otrhaných děcek, jež vede žena oblečená ve strohém kvakerském stylu a se svatozáří plavých vlasů. Ten výjev zasáhne Frederovo srdce jako šíp a on se, nikoli naposledy, chytí za hrud'. „Pohledte,“ praví to andělské zjevení svým ovečkám, „to jsou vaši bratři.“ Sluhové je však okamžitě všechny zaženou zpět. Freder se ještě naposledy rozhledne po umělém ráji plném bujné vegetace a nabízejících se těl a rozběhne se za tím přízrakem. Protože se však v dolním světě nevyzná, zabloudí do strojovny, kde řady dělníků ovládají páky, nastavují rařičky ciferníků a obsluhují ovládací panely. Spatří tu i k smrti vyčerpaného dělníka na pokraji zhroucení. Jeho stroj se začne přehřívat a nakonec způsobí výbuch, který odmrští vzduchem desítky mužů, jejichž nehybná těla jsou záhy odnesena na nosítkách a uvolněná místa zaujmou noví dělníci. Freder výbuch na chvíli srazí do bezvědomí, a když se probere, má šokující vidění: stroj se promění v Molocha, do jehož plamenného chřtánu vrhají dozorcí jednoho spoutaného otroka za druhým, jako na inckých vyobrazeních lidských obětí nebo na středověkém chrámovém tympanonu s reliéfy hříšníků vstupujících do očiště (rovněž filmový hold Pastroneho *Cabirii* (1913) a Griffithovéh *Intoleranci* (1916)). Freder si před těmito hrůzami zakrývá oči, nakonec se rozběhne pryč, a když se dostane na ulici, nasedne do taxíku a nechá se odvézt k „Nové babylonské věži“, k sídlu Joha Fredersena. V otcově úžasné zařízení kanceláři, jejíž celou jednu stěnu tvoří okno s výhledem na nekonečné panorama Metropolis, Freder vypráví o děsivých pracovních podmínkách dělníků. Otec jej však nejprve odmítne jako obyčejného nezvaného hosta a posléze mu stroze vysvětlí, že je nutné, aby se každá společenská třída držela svého místa. Freder pochopí, že jeho otec se stará víc o dozor a udržení kázně než o bezpečí dělníků, což Joh Fredersen záhy potvrdí propuštěním svého osobního asistenta Josaphata za to, že nezabránil Frederovi ve vstupu do nižších pater, a také za to, že mu zprávu o tajuplných nákresech nalezených u mrtvých dělníků nepřinesl on sám, ale předák Grot. Když předák odejde a Freder se rozběhne za Josaphatem, nařídí Fredersen Hubenému muži, ať jeho syna sleduje.¹⁰⁴ Freder se poté s Josaphatem, jež odvrátí od sebevraždy a udělá z něj svého komplice, vrátí do strojovny, kde převezme práci po dalším dělníkovi, jenž se málem zhroutil u ovladačů. [Tento dělník, číslo 11811, který si nyní

vzpomene, že má i jméno, Georgy, nalezne ve Frederových šatech peníze a při čekání na křižovatkce jej dočista omámí pohled na polonahou krásku ve vedlejšim voze. Namísto toho, aby se řídil Frederovými instrukcemi a počkal na něj u Josaphata, zamíří přímo do exkluzivního nočního klubu Jošiwara. Hubený muž, který neví o výměně šatů, následuje Georgyho v domnění, že se jedná o Fredera.]

Fredersen hloubá nad incidentem a je natolik znepokojen nalezenými plánky, jež kolují mezi dělníky, že se rozhodne navštívit svého někdejšího soka v lásce i moci, Rotwanga. Vědecký mozek, který stvořil Metropolis, dnes žije jako osamělý vynálezce – napůl středověký mág, napůl moderní vývojář nadnárodní společnosti – a pracuje na robotické replice Hel, ženy, o kterou ho připravil Fredersen. [Když vládce města objeví za závesem v Rotwangově domě obří bustu Hel, rozpoutá se plamenná hádka. Rotwang triumfálně zvedne svou umělou ruku a předpovídá, že robotická žena brzy ponese rysy Hel: „Opět bude má, Fredersene, a ty si můžeš nechat jejího syna!“] Když Fredersen vynálezci vyjeví důvod své návštěvy, Rotwangovi jeho přiznání bezmoci zalichotí, rozluští náčrty a slíbí Fredersenovi, že ho na setkání dělníků v katakombách dovede. Freder mezitím pracuje u Georgyho stroje, jen stěží drží krok s rozsvěčujícími se žárovkami a těžkými rafickami. V roli toho nejprostšího dělníka je teď doslova ukřižován u obřího ciferníku a zvolá: „Otče, netušil jsem, že deset hodin může trvat takovou věčností!“ Když se nakonec přece jen dočká, následuje ostatní dělníky na jejich tajné shromaždiště. Tam zjistí, že dívka, do níž se zamiloval, není nikdo jiný než Marie, duchovní vůdkyně dělníků. Vypráví právě podobenství o babylonské věži, kterou postavili otroci, ale také ji zničili, protože neexistoval společný jazyk mezi vládnoucími a ovládanými. Když pak dělníkům slibuje příchod spasitele slovy „prostředníkem mezi mozkiem a rukama musí být srdce“, setká se její pohled s pohledem Frederovým. Celému tomuto výjevu potají přihlížejí Rotwang s Johem Fredersenem z vyvýšeného výklenku v katakombách. [Fredera mezi dělníky poznal jen Rotwang a náhle jej napadne ďábelský způsob pomsty.] Rotwang souhlasí, že unese Marii, aby robotovi vtiskl její podobu a učinil z ní nasazenou provokatérku Joha Fredersena, která pod vynálezcovým vedením dožene dělníky k sebevražednému povstání. Freder zůstane na shromaždišti jako poslední, aby si s Marií promluvil. Ta mu vtiskne cudný polibek, jako by v něm chtěla posílit odhodlání stát se vytouženým prostředníkem. Dohodnou se, že se nazítří znovu setkají v katedrále. Když Freder i Fredersen odejdou, Rotwang pronásleduje Marii paprskem své svítilny a podaří se mu ji zahnat podzemními chodbami až do svého domu.

Jak je z této dílčí zápletky zřejmé, původní film měl ještě jeden rozměr – přenesení minulosti do přítomnosti, nesmiřitelného boje dvou otců na bedra „syna“ a „dcery“. Langova *Metropolis*, podobně jako jeho *Nibelugnové* – v předzvěsti *Ranče zločinců* (*Rancho Notorious*, 1952), odkud tato fráze pochází –, je příběhem o „nenávisti, vraždě a odplatě“. Tato trojice motivů trpce vyvažuje podobenství o prozření, odpuštění a vykoupení, na něž ve svém románu kladla důraz von Harbou, a staví proti její katolické víře žal starořecké tragédie či ještě archaičtější zákon krevní msty. V ději

však lze spatřovat i několikagenerační boj o moc, jenž má ohnisko ve spojení obchodu a sexuality, nynější rivality a dávných křivd, soukromých impérií a výměny žen, přestože je sám dvojnásobnou oslavou kapitalistických společností a jejich moci rozdělávat a spojovat, izolovat a znovu sloučit: tedy procesu, jehož jsou rozkouskované a recyklované, přestříhané a znovu pospojované verze *Metropolis* nadmíru trefným příkladem. Film tak odkazuje sám na sebe sama a sám sebe ničí.

Mezihra: Druhý den se Freder vydá do katedrály. Je to vůbec poprvé, kdy si tuto závratně vysokou a přece poníženou budovu, jež jaksi nepatřičně přežívá mezi okolními mrakodrapy, můžeme prohlédnout. Freder Marii nikde nenachází. [Místo toho narazí na anabaptistického mnicha, který káže o apokalypse a příchodu nevěstky babylonské. Střih na Rotwanga, jenž koná poslední přípravy před finální fází svého experimentu a zlověstně svému robotovi prorokuje, že přivodí zkázu Johu Fredersenovi, jeho synu i celému městu.] Při hledání Marie se Freder na chvíli zastaví před basreliefem s vypodobněním Smrtky a Sedmi smrtelných hříchů a pod dojmem kázání o hrůzách pekelných se tu pomodlí. [Střih na Georgyho, který poté, co prohýřil všechny Frederovy peníze, opouští noční klub Jošiwara. Hubený muž už na něj čeká, nacpe jej do auta a dostane z něj přiznání, že se měl setkat s Josaphatem a Frederem u Josaphata doma. Střih na Fredera, který už míří k Josaphatovi a připravuje se na setkání s Georgym, jehož prostřednictvím chce navázat spojení s tajným spolkem dělníků. Georgy se však po výhrůžkách Hubeného muže vrací na směnu ke stroji. Hubený muž spěchá k Josaphatovi, ale Freder už odsud odešel. Pokusí se tedy uplatit Josaphata, ať odejde z města, aby jeho vlastní pochybení nevyšlo najevo, ale Josaphat odmítne a rozpoutá se rvačka. Ubený muž nakonec Josaphata omráčí a zamkne ho do skříně.] Střih na Rotwanga, který právě omráčil Marii a odvedl ji do své laboratoře. Při bloumání městem [v Moroderově verzi: po opuštění katedrály] prochází Freder kolem Rotwangova zlověstného příbytku a má pocit, že zaslechl uvězněnou Marii volat o pomoc. Když vrazí dovnitř, Rotwang polapí i jeho a Freder nemůže zabránit stvoření dvojnice. Ve velkolepé scéně, při níž Rotwang uvolňuje faustovské síly a vytváří frankensteinovský „stan z elektřiny“ (Paul Jensen), se mu podaří přenést tělesné rysy Marie (která leží v sarkofágu jako egyptský faraon nebo spíš v prosklené rakvi jako Sněhurka) na kovové monstrum, jež sedí na vyvýšeném trůnu pod pentagramem. Freder se konečně probírá z mdlob, a když udeří na Rotwanga, ten mu řekne, že Marie odešla navštívit jeho otce. [Tam předá Fredersenovi obálku, v níž Rotwang pána Metropolis zve na galavečirek ve svém domě.] Freder zastihne Marii v náručí svého otce, a protože netuší, že se jedná jen o robota s Mariinými rysy, zhroutí se se zápallem mozkových blan. Musí být dopraven domů, kde ho krátce navštíví otec a zapomene tu Rotwangovu pozvánku. Na večírku, během velkolepého varietního programu, se otevře obří šperkovnice nesená černými otroky a odhalí smyslounu Marii, která v průsvitných šatech, pod nimiž zřetelně vystupují obrysy jejího těla, provokativně zatančí před mořem lačných pohledů. Možná se však jedná jen o děsivou vizi Frederova

horečnatého mozku, jenž si představuje zhoubně svůdnou nevěstku babylonskou. Hubený muž, kterého Frederesen zanechal u Frederova lože, [se na krátký okamžik promění v mnicha z katedrály]. Na Rotwangově večírku mezitím pohled na falešnou Marii dohání muže k sexuálnímu šílenství. Rouhavě přísahají, že se kvůli ní dopustí všech sedmi smrtelných hříchů. Postavy z katedrálního basreliéfu ve Frederových představách ožívají a se Smrtkou v čele výhružně pochodují přímo k němu.

Zde se hlavní dějová linie propletená s liniemi vedlejšími – selhání Hubeného muže, jehož úkolem bylo na Frederu dohlížet, a selhání Josaphata, jenž měl Frederu chránit – asymetricky zrcadlí v sobě navzájem, přesně jako se Mariin pokus o útěk z Rotwangova domu stropním světlíkem opakuje v převrácené podobě, když se Freder po zaslechnutí jejího volání o pomoc marně snaží do Rotwangova domu dostat. Složitý vzor dějových zvrátů probouzí v divákovi potlačované vzrušení, jež zároveň uchvátí i Frederu a vyvolá v něm horečnaté sny. Od toho okamžiku až do konce mezihry se subjektivní představy nedají odlišit od objektivního zachycení událostí, sexuální smrtě na večírku běsnící ve Frederově mysli stejně jako tanec smrti v katedrále.

Furioso: Když se Freder uzdraví, dozví se od Josaphata, který se teď skrývá v přestrojení za dělníka, o existenci Mariiny dvojnice. [Hubený muž podává Frederesenovi zprávu o falešné Marii, která dělníky nabádá ke vzpouře, zatímco Josaphat vykládá Frederovi o šílenství, jež zachvátilo jeho někdejší přátele z Klubu synů.] Jan a Marinus vyzývají jeden druhého na souboj, při němž jeden zemře a druhého ještě téhož večera zastřelí další muž, to všechno kvůli Marii. Siréna Metropolis ohlašuje další střídání směn a Freder se vrací do katakomb, kde doufá najít pravou Marii, objeví však její dvojnici, která teď dělníky vybízí, ať nečekají dále na prostředníka a rozbijí stroje. [Fredersen mezitím vydal příkaz nijak proti revoltujícím dělníkům nezasahovat, zatímco Rotwang, který dosud drží v zajetí pravou Marii, své vězenkyni svěřuje, co nařídil její dvojnici.] V katakombách jeden z dělníků pozná Frederu a „odhalí“ jej jako Frederesenova syna, načež ho dělníci chtějí lynčovat. Georgy s Josaphatem se Frederu snaží bránit a Georgy je smrtelně raněn dýkou. V následující vřavě se Frederovi s Josaphatem podaří uniknout a dělníci se vypravují k „centrálnímu stroji“. [Fredersen, který se vrátil k Rotwangovi pro radu, vyslechne, jak se vynálezce svěřuje se svým plánem Marii. Srazí Rotwanga k zemi, a zatímco spolu oba muži zápasí, Marie uprchne.]

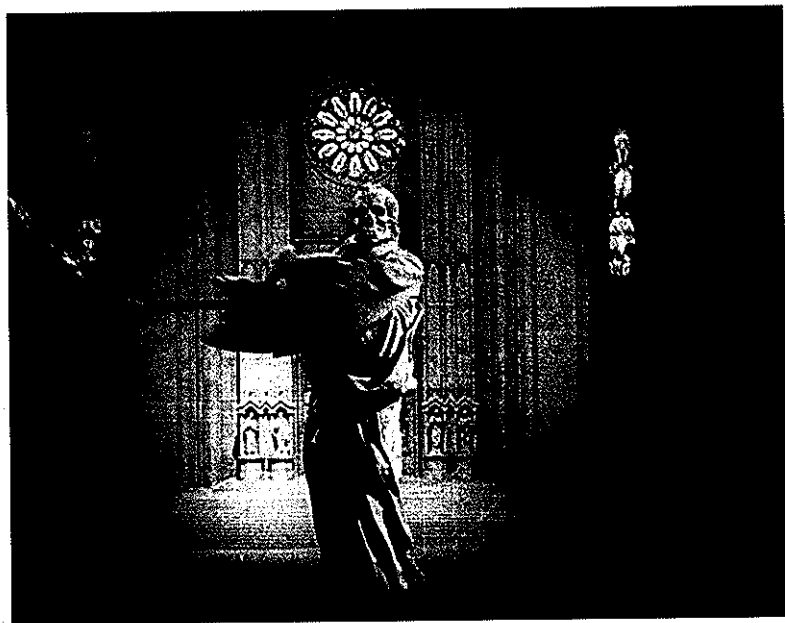
Dělníci pod vedením falešné Marie dorazí k železné bráně, provalí ji a vrhnou se na stroje.¹⁰⁵ Předák Grot se tele-intercomem spojí s Frederesenem, ale opět dostává nepochopitelný příkaz nechat dělníky jednat. Tuší ovšem nějakou zradu, a tak se davu postaví sám a snaží se dělníky zarazit – neúspěšně. Dělníci, pobízení Marií, zničí centrální stroj. Radostně pak tančí „karmaňolu“ revolucionářské zkázy a nevšimnou si, že se falešná Marie nenápadně krade pryč. Střih na pravou Marii, která bloudí vyliďněným Městem dělníků a začíná chápat, že se stalo něco hrozného, když vtom kolem ní začnou padat výtahy a betonovými podlahami pomalu proniká voda.

Rozběhne se k domům, svolá všechny děti a shromáždí je na ústředním náměstí, kde vylezou na podstavec, na němž stojí obří gong, který se Marie zoufale snaží spustit, aby přivolala pomoc. Zaslechnou ji jen Josaphat s Frederem a hned přispěchají, voda však nezadržitelně stoupá a únikovou cestu zahradila mříž stropního světlíku, takže se jim všem podaří uprchnout až na poslední chvíli. Dostanou se do horního města a odvedou své svěřence do Klubu synů. Dole ve strojovně se dělníci pozvolna probouzejí z transu a příliš pozdě si uvědomí, v jakém nebezpečí se ocitly jejich děti: upřímně zděšení, chtějí lynčovat „tu čarodějnici, která za to za všechno může“. Falešná Marie se mezitím vrátila do Jošiwary a vyhláší sabat čarodějnic. V čele flamendrů zamíří do ulic a pokřikuje „pojdme se podívat, jak se svět řítí do pekel!“, zatímco dole ve strojovně už se rozzuření dělníci vydávají hledat ji do horního města. Když se oba davy srazí, dělníkům se podaří chytit falešnou Marii a odvléci ji před katedrálu, kde narychlo navrší hranici, aby mohli čarodějnic upálit.

Fredersen se mezitím dozvěděl, že jeho syn zůstal ve Městě dělníků a pravděpodobně se utopil s ostatními. [Rotwang se probírá z bezvědomí, ale patrně se pomátá. Dovleče se před sochu Hel a slibuje, že si ji konečně odvede domů.] Freder [kterému se Marie kamsi ztratila] přibíhá před katedrálu a zděsí se, co se tu děje, protože netuší, že na hranici je falešná Marie. Rotwang mezitím pronásleduje skutečnou Marii po katedrále, neboť si myslí, že je to jeho robot, a dožene ji až nahoru na zvonici a odtud na střechu. Jak plameny venku postupně stravují hranici, svíjející se postava se promění v ocelového robota a Freder náhle zahlédne Rotwanga, který na zádech nese bezvládnou Marii po parapetu katedrály. Rozběhne se za nimi, právě ve chvíli, kdy před katedrálu doráží Fredersen v doprovodu Josaphata a Hubeného muže. Dělníci Fredersenovi vyhrožují, ale Josaphat je ujišťuje, že jejich děti jsou díky Frederovi v bezpečí. A Frederu teď všichni sledují, jak vysoko nahoře zápasí s Rotwangem, pouhé dvě siluety proti nočnímu nebi. Rotwang nakonec na šikmém střeše uklouzne a zabije se pádem, zatímco Frederovi se podaří vytáhnout Marii do bezpečí. Na schodech před hlavním vchodem Marie pokyne Frederovi a Frederesenovi. Blíží se k nim dělníci, opět v semknutých řadách a v čele s Grottem. Freder vezme svého otce za ruku a přistoupí k předákovi, který si nakonec přece jen chce se svým šéfem potřást pravicí, čímž se srdce stává prostředníkem mezi hlavou a rukou. Průmyslový mír a status quo se navrátily, ovšem Frederesenovo město leží v troskách a Rotwang si s sebou odnesl tajemství umělého života.

Přes dvojitou dějovou linii dvou Marií, romantické dobrodružství jako vystřižené z pohádky a rodinné drama nastupující generace vynáší příliv a odliv zápasících mas, s nimiž jednotliví protagonisté střídavě splývají a znovu se od nich oddělují, motiv stoupající povodně až do říše lidských vládů. Spodní město a horní město, náměstí před katedrálou a hořící hranice, zvonice a vršek střechy se postupně proměňují v jeviště, na němž děj nezadržitelně stoupá ke crescendu, dokud Rotwangův smrtelný pád nesrazí kulminující teplotu a světlo úsvitu nezchladí obecné opojení. Toto dmутí má tak dokonalou choreografii a je tak dokonale sladěno s poklasy a vzestupy emo-

cionálního termogramu, že politické aspekty závěrečného gesta zůstávají otevřené. Závěr uvádí do rovnováhy několik formálních modelů, ale ve světě Metropolis řeší málo a vysvětluje ještě méně. V časném jitřním ovzduší zůstává viset palčivý pach zmaru a pachůt vyčerpání.



Thomas Elsaesser publikoval svou studii o *Metropolis* v lednu 2000 – zbývá zde doplnit, co se odehrálo od té doby.

Spíše symbolický charakter mělo zapsání *Metropolis* do listiny UNESCO Memory of the World v roce 2001 – jako vůbec prvního uměleckého díla z oblasti kinematografie. Na počátku téhož roku měla na MFF v Berlíně premiéru zatím nekompletnější verze filmu, kterou pro majitele práv – Murnauův ústav – restauroval Martin Koerber.

27. března 2003 vyšla *Metropolis* na dvou DVD (Transit Classics). Obrazový materiál byl identický, ale film nyní trval pouhé dvě hodiny, zatímco na Berlinale ještě téměř dvě a půl. Vysvětlení je u filmu z němě éry nasnadě: odlišná rychlost. Důvod? Verze na DVD měla být synchronizovaná s původní hudbou Gottfrieda Huppertze; dochovaná partitura jasně předepisovala rychlost 25 obrázků za sekundu. Berlínský festival ale požádal současného skladatele Berndta Schultheisse o zkomponování nového moderního doprovodu. (Tuto *Metropolis* převzala v roce 2002 do svého programu televizní stanice ARTE.) Schultheiss – z ne zcela zřejmých důvodů – počítal s pomalejší rychlostí (byť „v normě“; mnohem častější jsou „zrychlené“ promítané němé filmy, jež bývají dodnes pravidlem – běda! – u nás). Schultheissova „dlouhá“, či spíše „pomalá“ *Metropolis* posunula film do příliš chmurné polohy a ubrala mu na dynamice; zastánců si mnoho nezískala. Dvůhodinová verze s Huppertzovou melodickou symfonickou hudbou v „dolby digital stereo“ záto opět potvrdila pravidlo, že tam, kde se původní partitura dochovala, stojí za to ji použít – ve dvou třetinách všech případů se ukáže jako

ideální. Rozhodně to platí u tandemu Fritz Lang / Gottfried Huppertz, který se výborně osvědčil už při *Nibelunzích*.

Další dějství v hledání zaniklé *Metropolis* se odehrálo v roce 2006. 24. února byla v Německém historickém muzeu představena první „vědecká edice“ *Metropolis*. Není (zatím) určena pro širokou veřejnost, ale pro akademickou obec (2 000 exemplářů). Pořetí (po Berlinale 2001 a po DVD z roku 2003) jde o „Koerberovu“ verzi, hudba je původní, běží ve správné rychlosti, tentokrát ve střídém klavírním provedení. Jak víme, část „premiérové“ *Metropolis* je považována za definitivně ztracenou (jde přibližně o třicet minut). Hudba se ale v partituře dochovala celá a na nové *Metropolis* DVD-Studienfassung ji také – poprvé! – celou slyšíme. Co je nedůležitější: právě díky podrobnosti partitury víme nyní úplně přesně, jaké pasáže v jaké délce na jakém místě chybí. Na těchto místech (*lacunae*) si může studující divák vybrat z menu nejrůznější „náhradní“ ilustrující materiály: fotografie, mezititulky, z dalších pramenů rekonstruovaný děj atd. Hudba mezitím plynule běží dál a naše recepce má konečně oněch 145 minut předpokládané premiérové délky (bez „švindlování“ s rychlostí). Samozřejmě je na nás, chceme-li na určitém místě z lineárního sledu „vystoupit“ a konzultovat další četné prameny (celkem sedmdesát tzv. „appendices“): úryvky z memoárů, návrhy kostýmů a staveb, cenzurní karty, faksimile původního scénáře atd.

S *Metropolis* DVD-Studienfassung se naše vědomosti o Langově filmu opět významně rozrostly (resp. usnadnil se přístup k nim). Enno Patalas, doyen mezi filmovými historiky, který *Metropolis* zasvětil měsíce a roky života, už ale sní o dalších „studijních verzích“, které by umožňovaly každému recipientovi bezprostředně porovnat oba v této knize zmiňované „originální negativy“ filmu (Patalas ve své verzi z 80. let vycházel z německého materiálu, Koerber ve verzi r. 2001 z amerického). Berlínská Universität der Künste pověřila Patalase vedením projektu „DVD jako médium kritických vydání filmů“; díky tomu můžeme brzy očekávat podobné filologicky zevrubné edice dalších archivářových životních lásek – filmů *Křižník Potěmkin* S. M. Ejzenštejna a *Tabu* F. W. Murnaua.

České prostředí většina minulých „vln“ objevování *Metropolis* minula, film však byl poměrně často na repertoáru archivních projekcí. Kopie v našich sbírkách příliš nezaostávají za nově restaurovanými ani v délce, ani v obrazové kvalitě, což u filmů německé klasiky rozhodně

není samozřejmost. "Popová" *Metropolis* Giorgio Moroder (kterou, jak jsme viděli, Thomas Elsaesser neodsuzuje, i když ji pochopitelně bere nikoli jako „restaurovanou“ verzi, ale jako svébytný kuriózní novotvar) byla v Česku promítnuta na sklonku minulého století. V lednu 2005 se pak v rámci „Projektu 100“ dostala *Metropolis* po téměř osmdesáti letech opět do české distribuce. Šlo o několikrát zmíněnou Koerberovu poslední restaurovanou verzi, naštěstí nikoli s novou Schultheissovou hudbou, ale s původní Huppertzovou. Film nebyl opatřen českými titulky, německy nevládnoucím divákům poskytla AČFK jejich znění na letáčku. (Prezentaci němých filmů se u nás musíme teprve učit, třicetileté zpoždění oproti západní Evropě v této oblasti začínáme dohánět až v nejnovější době, samotné AČFK to koneckonců trvalo celých deset let, než se odvážila zařadit do „Projektu 100“ film z němé éry!)

Projekce Langova nezničitelného monumentu v českých kinech a konečně i tato kniha jednoho z předních současných filmových badatelů „uvádějí“ *Metropolis* do prostoru přesahujícího omezenou hrstku českých univerzitních cinefilů. Jako další kandidát k uvedení na našich plátcích se logicky nabízí film, jehož kvalita nikdy nebyla – na rozdíl od *Metropolis* – předmětem sporů: Vrah mezi námi. Je ostudné, že už několik generací českých diváků nemohlo spatřit vrcholné dílo Fritze Langa na plátně ve zvukově a obrazově přijatelné kopii. Z Langových „velkých“ filmů v našich sbírkách lze s dobrým svědomím promítnout – kromě *Metropolis* – v podstatě jen film *Doktor Mabuse, dobrodruh*, ale už ne *Nibelungy*, *Unavenou smrt* nebo *Závěť doktora Mabuse*. A to zatím mluvíme jen o filmech z pomyslného „zlatého fondu“ německé kinematografie, ne o pozdějším období, kdy se emigrant Lang stal skoro na čtvrt století jednou z neoriginálnějších figur amerického filmu. Žádný z našich festivalů se dosud neodhodlal věnovat Langově tvorbě samostatnou retrospektivu! Před *Metropolis* stojíme vždy znovu – a opět při četbě této knihy – jako před podivně a občas trochu podezřele rostlým a větvičím se stromem. Bylo by smutné nevidět „kvůli“ němu neobyčejně rozsáhlý les, který má na mapě dějin světového filmu výsadní místo a jmenuje se FRITZ LANG.

Milan Klepikov

Poznámky

- 1 Tento popis pochází z rozhovoru s Langem, který poprvé vyšel v magazínu Focus on Film v roce 1975 a později v knize rozhovorů Petera Bogdanoviche »Fritz Lang in America«. Lang zde téměř doslova cituje článek, který o cestě do Spojených států napsal v lednu 1925 do významného oborového časopisu Film-Kurier. Od té doby tuto historiku opakovaly další a další knihy, ať už od Siegfrieda Kracauera, Paula Jensena, nebo Alfreda Eibela po Frederica Otta. Napočítal jsem více než deset článků nebo kapitol o *Metropolis*, které touto pasáží začínají.
- 2 Wolfgang Jacobsen (ed.), *Erich Pommer*, Berlin 1989, s. 70.
- 3 Ann Drummondová, *Fritz Lang's Metropolis*, nepublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta univerzity v Edinburgu, 1982, s. 8–9.
- 4 Porovnání textů naznačuje, že určité změny prováděla během publikování jednotlivých kapitol (od srpna 1926 dál) až do vydání kompletní knihy (v lednu 1927). Protože natáčení filmu začalo v květnu 1925, scénář musel být hotový před tímto datem, z čehož vyplývá, že román vznikl před i po scénáři. Leonardo Quaresima tvrdí, že verze publikovaná na pokračování v časopise vycházela z technického scénáře, ale že román jako takový byl napsán před ním. L. Quaresima, *Nimon, la hermana de Maria. Metropolis y sus variantes*, Archivos de la Filmoteca de Valencia č. 17 (červen)/1994, s. 5–7.
- 5 Do angličtiny byla přeložena v roce 1928 a ve Francii vyšla v podobě románu podle filmu, který napsali Alain Laubreaux a Serge Plaute (Paris 1928).
- 6 Reinhold Keiner, *Thea von Harbou und der Deutsche Film bis 1933*, Hildesheim 1984, s. 191, 193.
- 7 Paul M. Jensen, *Metropolis – the Film and the Book*, in: *Metropolis: A Film by Fritz Lang*, Londýn 1973, s. 5–14. Podrobnější srovnání, založené na novějších dokladech, viz Quaresima, *Nimon, la hermana de Maria*, s. 5–37.
- 8 Výjimku tvoří Paul Coates a jeho příznivý výklad románového díla Thei von Harbou v knize *The Gorgon's Gaze*, Cambridge 1991, s. 41–52.
- 9 Thea von Harbou, *Metropolis*, Praha 1927, s. 5.
- 10 Anonymní článek *Claims Metropolis Play* v New York Times z 23. prosince 1928 zmiňuje žalobu z plagiátorství vznesenou proti UFA, Pommerovi a von Harbou. Nápady, které von Harbou čerpala od Georga Kaisera, viz též Barry Salt, *From Caligari to Who?, Sight and Sound*, jaro 1979, s. 119–23.

- 11 Kurt Pinthus, *Lemberg und Metropolis*, Das Tagebuch (15. ledna 1927), s. 99.
- 12 „Není [to] život [...], ale, s odpuštěním, módní romantika jako vystřižená z nějakého dámského deníčku.“ Willy Haas, *Metropolis*, *Hotel Stadt Lemberg*, Die Literarische Welt, č. 3/1927, s. 7.
- 13 Luis Buñuel, *Metropolis*, La Gazeta Literaria (1. května 1927).
- 14 Viz též recenze Jeana Epsteina a Blaise Candrara citované in: Richard Abel, *French Cinema: The First Wave*, Princeton 1988.
- 15 *Deux erreurs: Metropolis, Princess Masha*, Les Annales (15. listopadu 1927), strana neuvědena.
- 16 „Hlavní téma pocházelo od Thei von Harbou, ale já nesu přinejmenším padesátiprocentní zodpovědnost, protože jsem film režíroval. Tehdy jsem neuvažoval tak politicky jako dnes. Politicky uvědomělý film se nedá založit na myšlence, že srdce je prostředníkem mezi rukou a mozem – to je prostě pohádka. Mnohem víc mne zajímaly stroje...“ Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, London 1967, s. 124. Viz též Jean Domarchi – Jacques Rivette, *Entretien avec Fritz Lang*, Cahiers du cinéma, č. 99/1959.
- 17 Lang se na veřejnosti nijak netajil se svou milenkou Gerdou Maurusovou, představitelkou hlavní ženské role ve *Vyzvědačích* (*Spione*, 1928), a von Harbou se v roce 1932 seznámila s Ayiem Tendulkarem, který se stal zase jejím trvalým společníkem. Úředně bylo manželství Langa a von Harbou zrušeno 26. dubna 1933. Von Harbou to komentovala: „Byli jsme manželé jedenáct let, protože deset jsme měli práce, že nebyl čas na rozvod.“ Citace z Keiner, *Thea von Harbou*, s. 303.
- 18 Existuje bezpočet recenzí, včetně jízlivé kritiky H. G. Wellse, v níž autor vypočítává, jak nesmyslné, zastaralé nebo nevědecké rozličné vynálezy, stroje a průmyslové závody ve filmu jsou. H. G. Wells, *Metropolis – The Silliest Film Ever Made*, New York Times (17. dubna 1927); Axel Eggebrecht, *Technik, Arbeit und Wissenschaft der Zukunft: Möglichkeiten eines Zukunftsfilms*, Kulturwille č. 6/1927, s. 123–125.
- 19 Jeden z Langových pozdějších projektů, *Žena na Měsici* (*Die Frau im Mond*, 1929), je v tomto ohledu přesným protikladem: velice podrobně se zabývá detaily raketového pohonu a vědeckou stránkou cest vesmírem. Viz Guntram Geser, *Fritz Lang, Metropolis und Die Frau im Mond*, Meitingen 1996, s. 11.
- 20 „Eucharistický a scholastický, / a vedle toho i marxistický, / teosofický, komunistický, / trochu maloměstsky mystický, / aktivistický, arcibudhistický, / s moudrostí Východu a taosistický, / v černém soch seskupení / hledá z Zeitgeistu vykoupení, / zvedá hlas a barikádu vrší, / Bůh a foxtrox vdechli mu duši [...]“ Franz Werfel, „Spiegelmensch“ (1920), citováno in: Fred Gehler – Ulrich Kasten (edd.), *Fritz Lang: die Stimme von Metropolis*, Berlin 1990, s. 43.
- 21 Tento nárůst tlaku neunikl ani soudobým divákům. Jeden z kritiků popsal film jako „vizi světa krátce před půlnocí, tanec na sopce minutu před erupcí“. E. S. P., *Metropolis*, Licht-Bild-Bühne (11. ledna 1927).
- 22 Theodor Heuss, *Metropolis*, Die Hilfe, č. 4/1927, s. 108.
- 23 E. S. P., *Metropolis*
- 24 „Když si představím, že si jedna z těch neživých šachových figurek [ve filmu] čte knihu, která stojí i v mé vlastní knihovně, pak se celý hodinový strojek tohoto umělého díla zasekne, neboť nemá ani tu nejmenší spojitost s hmatatelnou realitou.“ Willy Haas, *Zwei große Filmpremieren*.
- 25 Roland Schacht [Balthasar], *Der Metropolisfilm*, Das Blaue Heft, č. 3/1927, s. 74.
- 26 Heide Schönemannová, *Fritz Lang: FilmbilderVorbilder*, Berlin 1992, s. 76–77.
- 27 Otto Hunte (1881–1947). K filmům, na nichž se jako výtvarník podílel, patří kromě významných Langových filmů z 20. let také *Modrý anděl* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930) a *Žid Süss* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940). Po válce pracoval ve východním Německu u DEFA. Erich Kettelhut (1893–1979) byl výtvarníkem u filmů Joea Maye, Fritze Langa, Hannse Schwarze, Roberta Siodmaka a Georga Jacobyho. Zůstal v Německu i po celou dobu nacismu a s Langem znovu pracoval na snímku *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (*Tisíc očíh doktora Mabuse*, 1960).
- 28 Erich Kettelhut, *Erinnerungen*, nevydané paměti, nadace Deutsche Kinemathek, Berlin. Jsou uvedeny mezi prameny v kapitole o *Metropolis* v knize Patricka McGilligana, *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, New York 1997, s. 108–133.
- 29 Günther Rittau, *Die Trickaufnahmen im Metropolis Film*, Die Filmtechnik (28. ledna 1927). Viz též Langův vlastní popis různých speciálních efektů v *La Nuit Viennoise*, Cahiers du cinéma č. 169/1965 a č. 179/1966.
- 30 Když si na zimu přišlo stěžovat několik zástupců komparsu, Lang přikázal svému asistentovi, at rozdá deset lahví brandy. Alfred Abel, který ztvárnil Joha Fredersena, vypráví o tom, jak jedné rozklepané statistce v tenkých večerních šatech galantně půjčil svůj kabát, a zachránil ji tak před nachlazením. *Der Schauspieler hat das Wort*, Ufa Magazin, Sondernummer Metropolis (14. ledna 1927).
- 31 Gustav Fröhlich, *Waren das Zeiten: Mein Film-Heldenleben*, München 1982.
- 32 Thea von Harbou, *Wie schreibt man Filmmanuskripte? – Die ersten Bilder von Metropolis*, Berliner Tageblatt (16. října 1926); Thea von Harbou, Ufa Magazin, Sondernummer Metropolis; Thea von Harbou, *Aus dem Metropolis Manuskript*, Presse und Propaganda – Heft Metropolis, Berlin 1927; Thea von Harbou – Fritz Lang, *Metropolis*, in: Kurt Mühsam (ed.), *Film und Kino* (1927).
- 33 Značně rozdílné údaje o celkových nákladech na výrobu filmu odrážejí zvláštní účetní zvyklosti v UFA, než ji v letech 1927–1928 reorganizoval Ludwig Klitzsch. Přestože se beze sporu jednalo o hodně drahý film, je zjevné, že UFA v pozdějším soudním sporu s Langem připsala na vrub produkce *Metropolis* i některé vedlejší výdaje studia, včetně části nákladů na další superprodukcí z let 1925–1926, Murnauova *Fausta*. Viz Drummondová, *Fritz Lang's Metropolis*, s. 9.
- 34 Klaus Kreimeier, *Hohlraum und Bauhütte*, in: Die Ufa Story, München 1992, s. 115–132.
- 35 Rolf Giesen, *Special Effects Made in Germany*. Viz též Helmut Weihsmann, *Gebaute Illusionen: Architektur im Film*, Wien 1988, s. 146–149.
- 36 Viz Ufa Magazin, Sondernummer Metropolis, kde vyšlo přes deset článků od režiséra, scenáristky, kameramana, výtvarníka a herců. Pojednání o technických stránkách natáčení *Metropolis* se objevila rovněž začátkem roku 1927 v magazínech Filmtechnik, Die Filmwoche a Der Kinematograph.
- 37 Curt Siodmak, *Unter Wolfsmenschen*, Bonn 1995, s. 107–110.
- 38 Komparsisté do rolí egyptských otroků byli najímáni z řad berlínských nezaměstnaných ne proto, že by si herci nechtěli holit hlavy (na fotkách je vidět, že někteří otroci mají vlasy), ale protože UFA mohla z jejich mzdy uplatnit slevu na dani (viz též smlouva přetištěná v propagačních materiálech).
- 39 Willy Haas začíná svou recenzi slovy: „Už rok a půl kolují zvěsti, že tu vzniká sedmý div

- světa." A po výčtu všech statistik sarkasticky dodává: „[Na div světa] nic zvláštního – nesmějte se, milí čtenáři.“ Haas, *Zwei große Filmpremierer*.
- 40 Film-Journal podal 14. ledna 1927 hned na první straně vyčerpávající zprávu o průběhu premiérového večera pod titulkem „Metropolis – největší německý film“, a totéž učinily i New York Times: „Viděli jsme Metropolis. Berlín je svědkem ponurému ztvárnění průmyslové budoucnosti“, 10. ledna 1927, s. 36.
- 41 Díky mnoha narážkám zakomponovaným do hudby slouží Huppertzův doprovod dodnes za jedno z nejpřesnějších vodítek k určení sledu scén první promítané verze. Z gramofonových desek („výhradní práva Vox-Company“) inzerovaných 15. ledna 1927 v Licht-Bild-Bühne se zřejmě dochoval pouze jediný exemplář v soukromé sbírce. Její majitel ji údajně odmítá prodat, půjčovat ba i pouštět hostům, aby si ji nikdo nemohl tajně nahrát. Za tuto informaci děkuji Martinu Koerberovi.
- 42 „Pro nedostatek instinktu tvůrců filmu je příznačné, že se snaží prezentovat jako kvalitní dílo i to, co by se spíše hodilo k podomnímu prodeji. Co volně dýchá jako pamflet, se v kožené vazbě dusí. A to doslova: na premiérovém promítání *Vyzvědačů* dostali kritici jako pozornost knihu, jež byla mistrovským dílem knihvazačského umění a obsahovala pouze román od Thei von Harbou.“ Viz Siegfried Kracauer, *Film 1928*, in *The Mass Ornament*, Cambridge 1955, s. 316–317.
- 43 Výzdoba průčelí premiérových kin byla specialitou stálého architekta UFA Rudiho Felda, jenž proslul svými obřimi dekoracemi pro UFA-Palast am Zoo, ve dne nevyraznou neogotickou cihlovou budovu, která se večer „oblékala“ do světla a měnila se v pohádkovou tvrz jako z architektonického snu, jež slibovala splnění těch nejužasnějších fantazií. Pro *Metropolis* byl celý UFA-Pavilion na Nollendorfpplatzu, kde se film v Berlíně promítal, natřen speciální stříbrnou barvou, díky níž celá budova, osvětlena zespodu silnými reflektory, v noci svítěla, a nad vchod byla umístěna replika obřího gongu, jímž Marie varuje děti *Metropolis* před blížící se záplavou. Viz též Kreimeier, *Die Ufa Story*, s. 133–146.
- 44 Tak to alespoň viděli Fred Hildenbrandt, *Metropolis*, Berliner Tageblatt (11. ledna 1927), a Herman G. Scheffauer, *An Impression of of the German Film Metropolis*, New York Times (6. března 1927), s. 7.
- 45 Jediný zdroj, který se o této vídeňské premiéře 10. února 1927 zmiňuje, je Bernard Eizenschitz, *Metropolis, UFA et le cinéma allemand*, in: *Metropolis: Images d'un tournage*, Paříž 1985, s. 142. Enno Patalas v jednom rozhovoru tvrdil, že verze z berlínské premiéry se „omylem“ promítala také ve Štětíně. Viz Lorenzo Codelli, *Entretien avec Enno Patalas*, Positif, č. 285/1984, s. 12–20.
- 46 Kopie této britské verze byly nalezeny v Londýně (NFTVA) a v Melbourne (Harry Davidson).
- 47 *The Bioscope* 70/1966, 17. března 1927 a *The Bioscope* 71/1070, 14. dubna 1927: „Promítá se už čtvrtý týden, tiskem i publikem označována za největší filmový úspěch, jaký kdy svět spatřil: Monstrózní – Epická – Trýznivá – Rekordní – Obludná – Podivuhodná – Ohromující – Lukrativní – Imaginativní – Skvělá.“
- 48 „Channing Pollock Gives His Impression of *Metropolis*“, tisková zpráva Paramountu ohledně *Metropolis*, citováno – Martin Koerber, *Notizen zur Überlieferung des Films Metropolis*, in: W. Jacobsen – W. Sudendorf (edd.), *Metropolis. Aus dem Laboratorium der Filmischen Moderne*, Stuttgart 2000. Jak sarkasticky podotkl Welford Beaton: „Práce, která [Pollockovi] vynesla dvacet tisíc dolarů, a ještě se jeho jméno promítá obřimi písmeny na filmovém plátně.“ Viz *The Film Spectator* (3. září 1927).
- 49 „Usnesli jsme se, že *Metropolis* uvedeme znovu, v americké verzi, po odstranění všech mezititulků s komunistickým podtextem.“ Kompletní jednání o případu *Metropolis* viz složka UFA R 109, Bundesarchiv: Niederschrift der Vorstandssitzungen, č. 7, 8 a 27, duben 1927. Rovněž citováno in: Kreimeier, *Die Ufa Story*, s. 189–190.
- 50 Randolph Bartlett, *German Film Revision Upheld as Needed Here*, New York Times (13. března 1927).
- 51 V dopise adresovaném Wolfgangu Klauemu, od roku 1971 řediteli Státního filmového archivu NDR, Lang verzi Paramountu důrazně odsuzuje, nicméně tvrdí, že jeho „autorizovaná“ verze trvala dvě hodiny a pět minut, což se blíží spíše délce druhé německé verze než délce verze premiérové, takže je možné, že úpravu sám schválil.
- 52 V roce 1988 objevil následník UFA v Západním Německu, nadace Friedricha Wilhelma Murnaua, třicet krabic celuloidového materiálu s *Metropolis*, z nichž však okoprovala pouhých pět a zbytek zničila. Koluje mučivá, ovšem nijak nepodložená, zvěst, že se jednalo právě o vystříhaný materiál z první, premiérové verze. Viz Koerber, *Notizen zur Überlieferung*.
- 53 Vincent Pinel nazývá tyto filmy „oeuvres polymorphes“, v nichž se přidávají režisérské zásahy (jako v případě Gance) k obvyklému komerčnímu uvažování distributorů a zásahům cenzury. *Pour une déontologie de la restauration des films*, Positif, č. 421/1996, s. 90.
- 54 Martin Koerber, jemuž jsem za tuto informaci nesmírně vděčný, pojednává o dilematech, před nimiž následkem tohoto způsobu natáčení stojí filmový restaurátor, který se musí rozhodovat mezi téměř shodnými scénami. Viz Koerber, *Notizen zur Überlieferung*.
- 55 Roland Schacht [Balthasar], *Der Metropolis Film*, s. 76.
- 56 Na tuto myšlenku jsem připadl, když jsem se vyptával své matky, jak se chodilo ve 20. letech do kina ve Wiesbadenu (provinciálních lázní nedaleko Frankfurtu). Slyšela prý o *Metropolis*, ale nikdy ji neviděla, protože „do našeho místního kina se nejspíš nikdy nedostala a v Ufa-Palastu [ve Wiesbadenu] na mě bylo příliš drahé“. Přesto si jasně vzpomíná, že viděla a slyšela Ala Jolsona ve filmech *Zpívající bloud* (*The Singing Fool*, 1928) a *Sonny Boy* (1929).
- 57 Podrobnou zprávu o původu a osudu těchto kopií – jejíž částí si co do napínavosti nijak nezadájí s Le Carrého thrillerem z období studené války – podává Martin Koerber. Viz Koerber, *Notizen zur Überlieferung*. Enno Patalas rovněž publikoval velmi užitečnou chronologii a popsal svou vlastní odyseu při práci s filmem. Viz Enno Patalas, *Metropolis – Die Zukunftsstadt – ein Trümmerfilm*, in: Irmbert Schenk (ed.), *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Marburg 1999.
- 58 Jahnke o své restaurátorské práci rovněž sepsal podrobnou zprávu, která dnes slouží jako významný dokumentární zdroj pro všechny další archivní projekty a studia. *Handkarte zur Rekonstruktion von Metropolis*, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
- 59 Viz Giorgio Bertellini, *Restauration, Genealogy and Palimpsests. On Some Historiographical Questions*, *Film History*, č. 3/1995, s. 281.
- 60 Další informace o mnichovské verzi viz Enno Patalas, *Metropolis Scene 103*, *Camera Obscura*, č. 15/1986, s. 165–173 a rovněž jeho *Metropolis – Die Zukunftsstadt – ein Trümmerfilm*, s. 15–28.
- 61 Odkaz na slavný Murnauův snímek *Der Letzte Mann* (v angličtině *The Last Laugh*, v české verzi *Poslední šťace*) z roku 1924 s Emilem Janningsem v hlavní roli [poznámka překladatele].

- 62 Frédéric Vitoux, *Un rocker nommé Fritz Lang*, Nouvel Observateur (6. července 1984). Článek rovněž obsahuje rozhovor s Gustavem Fröhlichem, kterého údajně nová verze „příjemně překvapila“.
- 63 Viz Raymond Bellour, *On Fritz Lang*, in: Stephen Jenkins (ed.), *Fritz Lang, the Image and the Look*, London 1981, s. 26–37.
- 64 Katja Hink, *Der Film ist sein Schicksal. Peter Franz restauriert Metropolis*, Wiesbadener Kurier (18. září 1999), s. 2.
- 65 Koerber, *Notizen zur Überlieferung*.
- 66 Viz zejména recenze Siemseny, Ickese, Haase, Jheringa a Heusse uvedené v Bibliografii.
- 67 Felix Ziege, *Metropolis und wir*, Kulturwille, č. 6/1927, s. 125.
- 68 Citace z Drummond, *Fritz Lang's Metropolis*, s. 155. Drummond shledává politiku filmu velmi blízkou politice „centristů“ ve výmarském parlamentu, tedy politice Německé demokracické strany (DDP), která byla v koalici s vládnoucími sociálními demokraty.
- 69 Siegfried Hartmann, *Metropolis-Technik*, Deutsche Allgemeine Zeitung (20. ledna 1927).
- 70 Theodor Heuss kousavě podotkl, že Lang prostě jednoduše převzal opozici mezi prostory před a za domem z expresionistických filmů „Kammerspielu“ a otočil ji o 90 stupňů do svislé polohy; in: Heuss, *Metropolis*.
- 71 Otto Kriegk, *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollendung*, Berlin 1943, s. 88–89.
- 72 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton 1947, s. 147 (čes. *Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi*, Praha 1958, s. 114).
- 73 Enno Patalas autorovi, Brémy, prosinec 1998.
- 74 30. prosince 1931 zesměšňoval titulek (pro-nacistického) listu Sachsenhäuser Anzeiger řadu projektů modernistických výškových budov, které plánovala městská rada v čele se sociálnědemokratickým starostou, slovy: „Těsné vítězství: Ludwig Landmann a jeho Metropolis ve Frankfurtu.“
- 75 Neidentifikovaný rozhovor, výstřížková složka *Metropolis*, Britský filmový institut, London.
- 76 Stejně jako podobenství o babylonské věži odkazuje Moloch na pasáž v knize Leviticus 18, 21.
- 77 Tento obraz se snad až příliš doslovně objevuje i v *Pink Floyd The Wall* Alana Parkera, kde citovaná scéna končí tím, že školáci padají do mlýnku na maso.
- 78 Georges Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma des ogirines à nos jours*, Paris 1966, s. 156. (Česky: *Dějiny filmu. Od Lumiéra až do současné doby*, Praha 1958 (1963), s. 136.) Ze Sadoulova podání není zřejmé, zda dotyčný viděl v Langově filmu model, či varování. Pasáž je rovněž citována in: Claude-Jean Philippe, *Analyse d'un grand film: Metropolis*, Télérama (24. října 1965), s. 79–80, a rovněž v jeho *La terrible co-existence de toutes choses*, in: Eizenschitz (ed.), *Metropolis Images d'un tournage*, s: 9.
- 79 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York 1972, s: 674 (Český překlad podle chystaného vydání knihy *Duha gravitace* v produkci nakladatelství Volvox Globator a v překladu Heleny Ondráčkové a Zdeňka Fučíka, jemuž tímto vyjadřujeme dík za vstřícnou pomoc). Je třeba připomenout, že Rudolf Klein-Rogge (první manžel Thei von Harbou) nehrál jen vědce Rotwanga v *Metropolis*, ale také Langova Dr. Mabuse, jeho Attilu Huna v *Nibelunzich* a superšpiona Haghiho ve *Vyzvědačích*.
- 80 Nejucelenějšími výklady k tomuto tématu přispěli Roger Dadoun (*Metropolis, Mère-Cité, Mittler, Hitler*, Revue Française de Psychanalyse, leden 1974 [anglicky in: *Camera Obscura*, č. 15/1986, s. 137–164]), Patricia Mellencampová (*Oedipus and the Robot in Metropolis*, Enclitic č. 1/1981, s. 20–42) a Andreas Huyssen (*The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis*, *New German Critique* 24–25/1981–82, s. 221–237), k nimž je třeba přidat ještě archivářsko-filologický esej Georgese Sturma (*Für Hel ein Denkmal*, Bulletin Cicim, č. 9/1984) o významu ústřední postavy Hel coby odkazu na severské ságy.
- 81 Rudolf Anheim by nesouhlasil: „Po Nové věčnosti nikde ani stopy. Místo toho, aby nechal střízlivě hygienického ducha technologie, ať do této duše vdechne trochu čerstvého vzduchu, snob Fritz Lang se k filmu, jenž ho stál dva roky práce, nechal inspirovat těmi nejmílištinějšími uměleckými salony.“ *Metropolis*, Das Stachelschwein (1. února 1927), s. 53.
- 82 Anton Kaes, *Cinema and Modernity: On Fritz Lang's Metropolis*, in: R. Grimm – J. Hermand (edd.), *High and Low. German Attempts at Mediation*, Madison 1994, s. 32–33.
- 83 V *Blade Runnerovi* je zdvojená spíše postava Fredery než Marie, neboť Deckard i Roy Batty se oba touží setkat se svým „stvořitelem“, majitelem Tyrell Corporation. Z Rotwanga se stal poněkud benevolentnější čaroděj J. F. Sebastian a Marie se proměnila v „dokonalou“ replikantku Rachel, s níž Deckard nakonec uprčne z města, což je stejný závěr, jaký von Harbou původně plánovala pro *Metropolis*, ale nakonec ho zavrhl. Podrobnější rozbor viz Scott Bukatman, *Blade Runner*, London 1998.
- 84 Erich Kettelhut, *Es wird anders gebaut*, Filmtechnik č. 16/1929, s. 339.
- 85 Mezi těmi, kdo zděšeně tapali po dechu, byl i Claude Beylie. Viz *Dédales de Metropolis*, Cinématographe, červenec 1984, s. 24.
- 86 Muzikál *Metropolis* (produkováni Michael White, režie Jerome Savary, hudba Joe Brooks, libreto a texty písní Dusty Hughes a Joe Brooks) měl premiéru v londýnském Piccadilly Theatre 1. března 1989. Byl to drahý propadák, a to i přes „dechberoucí kulisy“ Ralpha Koltai, mezi nimiž se vyskytovaly i „třípatrové mamutí stroje a výtahy“, a „úspěšné sborové party se spoustou žesťů a syntezátorů“ zasazené do „až příliš lloydovsko-webberovské kompozice“. Julian Exner, *Klassenkampf mit Musik*, Frankfurter Rundschau (5. dubna 1989).
- 87 „Pro sté výročí kinematografie napsalo jazzové trio z rýnsko-mohanské oblasti nový hudební doprovod pro němou klasiku *Metropolis*. [...] Hrají Colin Dunwoddie (saxofon, flétna), Ernst Seitz (klavír) a Silvia Sauerová (zpěv). Jejich hudba se pohybuje na pomezí moderního jazzu a avantgardy. Na rozdíl od popové verze Giorgia Morodera trio nepoužívá elektronické nástroje. Jeho komorní zpracování si od sedmdesát let starého vědecko-fantastického filmu, jenž je pro svou blízkost národně-sociálnímu smýšlení považován za kontroverzní, záměrně udržuje odstup.“ In: *Filmecho/Filmwoche*, červenec 1995, s. 11.
- 88 Michael Althen, *Kunst im Bau*, Süddeutsche Zeitung (26. října 1988).
- 89 Nepodepsaná novinová noticka, *Berlinale Journal* (13. února 1992).
- 90 Pod tímto titulem jsem původně recenzoval Moroderovu verzi pro *Montly Film Bulletin* č. 611/1984, s. 366–337.
- 91 Walter Benjamin, „Unpacking My Library“, in: *Illuminations*, New York 1968, s. 67.
- 92 Paul Ickes, *Metropolis*, *Die Filmwoche* č. 3/1927, s. 60.
- 93 „Tento film je geometrický film – je to první krok k abstraktnímu filmu.“ *Film-Journal* (14. ledna 1927), s. 1.

- 94 Citováno in Kreimeier, *Die Ufa Story*, s. 18.
- 95 Martin Koerber se domnívá, že stroj mohl ovládat výtahy, které později ve filmu vidíme tak dramaticky padat (ústní sdělení).
- 96 Manfred Etten, *Aber ich interessierte mich für Maschinen...*, Film-Dienst, č. 1/1992, s. 38.
- 97 Neumann, *Film Architektur*, s. 95.
- 98 Florian Zimmermann (ed.), *Der Schrei nach dem Turmhaus*, Berlin 1988 a Fritz Neumaier (ed.), *Ludwig Mies van der Rohe. Hochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse*, Berlin 1993.
- 99 Obsáhlejší diskuse o těchto historických intertextech viz mé „Pleasure Gardens and Housing Problems: *Metropolis* and *Kuhle Wampe* in Context“ a „City of Light, Gardens of Delight: Fritz Lang's *Metropolis* and German Urbanism between Modernism and Modernisation“, nepublikované přednášky, 1998 a 1999.
- 100 Podnětné analogie mezi Langovými davy v podzemí a vydědenci ze současného města, kteří jsou ochotní podílet se na revoltě, jako například podněcovatelé nepokojů ve Wattsu, různé komiksové postavičky a tučňáci, viz Peter Wollen, *Metropolis and Batman Returns*, Sight and Sound, červenec 1993, s. 25–26.
- 101 „Ve Schwanecke [slavná berlínská putyka] ... co tam říkali o *Metropolis*? ...že je to umělá, chladně vykařkovaná slátanina, s úžasnou kamerou a pokryteckými ponaučeními, s neuvěřitelnou technikou a sentimentální, nabubřelou kýčovitostí, se starými i novými triky, příšernými hereckými výkony, odpornými dialogy, prázdnou symbolikou, planým tlacháním, se spoustou pokřiveného realismu a stejně pokřivené romantiky, nanejvýš neupřímná ve svém námětu a kompletně opsaná ze známých literárních zdrojů.“ Fred Hildenbrandt, *Metropolis*, Berliner Tageblatt (11. ledna 1927), večerní vydání.
- 102 Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft* č. 2, Frankfurt a. M. 1983, s. 708.
- 103 Viz poznámka 61
- 104 Téměř všechny popremiérové recenze chválí výkon Fritze Raspa v roli Hubeného muže, zejména pak jeho zlověstnou všudypřítomnost a vševidoucnost, jeden z recenzentů jej dokonce nazývá „dokonalým pozorovacím strojem“ (Licht-Bild-Bühne, 11. ledna 1927).
- 105 V Eizenštejnově *Deseti dnech, které otřásl světem (Okťabr)*, 1928) má podobná scéna zcela odlišný význam, nebo možná Lang, který výjev dobývání Zimního paláce dobře znal, k němu vytvořil svůj vlastní ironický komentář.

Bibliografie

Scénář a předloha

- Harbou, Thea von: *Metropolis*, Berlin 1926 (česky Thea von Harbou, *Metropolis*, Praha 1927).
- Harbou, Thea von – Lang, Fritz: *Metropolis*, in: Kurt Mühsam (ed.), *Film und Kino (1927) – výtah ze scénáře*.
- Harbou, Thea von: *Aus dem Metropolis Manuskript*, Presse und Propaganda – Heft Metropolis, Berlin 1927.
- Lang, Fritz: *Metropolis. A film* (Classic Film Scripts), New York – London 1973.

Články a interview k filmu Metropolis

- Antonietti, Paolo – Schneider, Romana: *Metropolis in Vitro*, Domus, č. 717/1990, s. 74–80.
- Arnheim, Rudolf: *Metropolis*, Das Stachelschwein (1. 2. 1927), s. 52–53.
- Aubert, Michelle: *Entretien sur Metropolis*, Positif, č. 421/1996, s. 89.
- Beaton, Welford: *Metropolis*, The Film Spectator (3. září 1927) [otištěno in: Stanley Kaufmann (ed.), *American Film Criticism from the Beginnings to Citizen Kane*, New York 1972, s. 189].
- Beauplan, Robert de: *La réalisation du film Metropolis*, La Petite Illustration, č. 372/1928 [zvl. číslo u příležitosti pařížské premiéry filmu], s. 1.
- Berthomé, Jean Pierre: *Metropolis revisitée*, Positif, č. 365–6/1991, s. 94–98.
- Beylie, Claude: *Dédales de Metropolis*, Cinématographe, červenec 1984, s. 24.

Brennicke, Ilona – Hembus, Joe: *Klassiker des deutschen Stummfilms*, München 1983, s. 134–142.

Buñuel, Luis: *Metropolis*, La Gazeta Literaria (1. května 1927) [angl. in: Francisco Aranda, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, New York 1976].

Cieutat, Brigitte: *Le symbolisme des figures géométriques dans Metropolis*, Positif 365–366/1991, s. 133–136.

Combs, Richard: *Metropolis*, Monthly Film Bulletin, č. 507/1976, s. 91 a č. 508/1976, s. 112.

Dadoun, Roger: *Metropolis, Mère-Cité, Mittler, Hitler*, Revue Française de Psychanalyse, leden 1974 [angl. in: Camera obscura, č. 15/1986, s. 135–164].

Drummond, Ann: *Fritz Lang's Metropolis*, nepublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta univerzity v Edinburgu, 1982.

Eggebrecht, Axel: *Metropolis*, Die Weltbühne (18. ledna 1927).

Eisenschitz, Bernard: *Metropolis, UFA et le cinéma allemand*, in: *Metropolis: Images d'un tournage*, Paris 1985, s. 139–142.

Elsaesser, Thomas: *Endlosschleife Metropolis*, in: Irmbert Schenk (ed.): *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Marburg 1999, s. 29–56.

Etten, Manfred: „Aber ich interessierte mich für Maschinen...“ *65 Jahre Metropolis: Rückblick auf eine Stadt der Zukunft*, Film-Dienst, č. 1/1992, s. 38–40.

Freund, Karl: *Meine Arbeit an Metropolis*, Berliner Zeitung (7. ledna 1927).

Gehler, Fred – Kasten, Ulrich (edd.): *Fritz Lang: die Stimme von Metropolis*, Berlin 1990.

Giesen, Rolf – Harryhausen, Ray – Burgschmiet, Bernhard Henrich von: *Metropolis 2001. Traumfabrik Babelsberg*, Nürnberg 1998.

Goettler, Fritz (ed.): *Fritz Lang Metropolis*, München 1988.

Grafe, Frieda: *La Metropolis*, in: Bernard Eisenschitz – Paolo Bertetto (edd.), *Fritz Lang. La Mise-en-Scène*, Turin 1993, s. 117–120.

Guibert, Hervé: *Saturday Night Metropolis*, Le Monde (8. srpna 1984).

Haas, Willy: *Zwei große Filmpremieren: Metropolis, Hotel Stadt Lemberg*, Die Literarische Welt, č. 3/1927, s. 7.

Harbou, Thea von: *Eine Szene wird geprobt*, Uhu, srpen 1926.

Hartmann, Siegfried: *Metropolis-Technik*, Deutsche Allgemeine Zeitung (20. ledna 1927).

Heuss, Theodor: *Metropolis*, Die Hilfe, č. 4/1927, s. 108.

Hildenbrandt, Fred: *Metropolis*, Berliner Tageblatt (11. ledna 1927), večerní vydání.

Hunte, Otto: *Der Baumeister von Metropolis*, Der Illustrierte Film Kurier 1927.

Huysen, Andrea: *The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis*, New German Critique č. 24–25/1981–82, s. 221–237.

Ickes, Paul: *Metropolis*, Die Filmwoche, č. 3/1927, s. 60.

Jacobs, Monty: *Metropolis*, Vossische Zeitung (12. ledna 1927).

Jacobsen, Wolfgang – Werner Sudendorf: *Metropolis A Cinematic Laboratory for Modern Architecture*, London, 2000.

Jacques, Norbert: *Metropolis*, Hannoverscher Anzeiger (21. ledna 1927).

Jensen, Paul M.: *Metropolis*, Film Heritage, č. 2/1967–68.

Jensen, Paul M.: *Metropolis – the Film and the Book*, in: *Metropolis: A Film by Fritz Lang*, London 1973, s. 5–14.

Jhering, Herbert: *Metropolis*, Berliner Börsen Courier (11. ledna 1927).

Kaes, Anton: *Cinema and Modernity: On Fritz Lang's Metropolis*, in: R. Grimm – J. Hermand (edd.), *High and Low. German Attempts at Mediation*, Madison 1994, s. 19–33.

Kessler, Frank: *Metropolis de Fritz Lang: esthétique où éthétiques*, doktorské these, Univerzita Paříž III 1988.

Kettelhut, Erich: *Es wird anders gebaut*, Filmtechnik č. 16/1929, s. 339.

Klepikov, Milan: *Návrat do budoucnosti. Metropolis*, zvl. vydání Filmových listů k přehlídce Projekt 100, 2005, s. 4.

Knatz, Karlernst: *Der Weltfilm der Ufa*, Tägliche Rundschau (11. 1. 1927).

Křipač, Jan: *Metropolis, nový babylon*, Cinepur, č. 38/2005, s. 53.

Laberge, Yves: *Le retour de Metropolis*, Etudes littéraires, č. 1/1985, s. 135–154.

Lorant, Stephen (ed.): *Ufa magazin Sondernummer Metropolis*, leden 1927.

Lydor, Waldemar: *Berliner Zickzack*, Dortmunder-Generalanzeiger (17. ledna 1927).

Mailbohm, Ludwig: *Amerika-Trip mit Folgen*, in: *Fritz Lang, Seine Filme – Sein Leben*, München 1981, s. 78–105.

- Mellencamp, Patricia: *Oedipus and the Robot in Metropolis*, Enclitic č. 1/1981, s. 20–42.
- Minden, Michael–Holger Bachmann (edd.): *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions Of Technology And Fear*, Rochester – New York 2000.
- Neumann, Dietrich: *The Urbanist Vision of Fritz Lang's Metropolis*, in: Thomas Kniesche – Stephan Brockmann (edd.), *Dancing on the Volcano*, New York 1994, s. 133–162.
- E. S. P.: *Metropolis*, Licht-Bild-Bühne (11. ledna 1927).
- Patalas, Enno: *Metropolis Scene 103*, Camera Obscura, č. 15/1986, s. 165–173.
- Patalas, Enno: *Metropolis – Die Zukunftsstadt – ein Trümmerfilm*, in: Irmbert Schenk (ed.), *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Marburg 1999, s. 15–28.
- Patalas, Enno: *Metropolis in / aus Trümmern*, Berlin, 2001.
- Petro, Patrice: *Writings in Film History: The German Cinema and Metropolis*, nepublikované magisterské these, Kalifornská univerzita, Santa Barbara 1982.
- Phillipe, Claude-Jean: *Analyse d'un grand film: Metropolis*, Télérama (24. října 1965), s. 79–80.
- Pinthus, Kurt: *Lemberg und Metropolis*, Das Tagebuch (15. ledna 1927), s. 97–103.
- Quaresima, Leonardo – Jarque, Vincente: *Ninon, la hermana de Maria. Metropolis y sus variantes*, Archivos de la Filmoteca de Valencia, červen 1994.
- Rabenalt, Peter: *Nicht nur Metropolis... Filmmusik live als neues „altes“ Filmerlebnis?*, Film und Fernsehen, č. 3/1992, s. 38–40.
- Rittau, Günther: *Die Trickaufnahmen im Metropolis Film*, Deutsche Filmwoche (28. ledna 1927), s. 10.
- Roth, Lane: *Metropolis The Light Fantastic*, Literature/Film Quarterly, č. 4/1978, s. 342–346.
- Schacht, Roland [Balthasar]: *Der Metropolisfilm*, Das Blaue Heft, č. 3/1927, s. 74.
- Schacht, Roland: *Der Metropolisfilm der Ufa*, Der Kunstwart, č. 5/1927, s. 341–342.
- Scheffauer, Herman G.: *An Impression of of the German Film Metropolis*, New York Times (6. března 1927), s. 7.

- Siensen, Hans: *Eine Filmkritik wie sie sein soll*, Die Weltbühne, č. 4/1927, s. 947–950.
- Sturm, Georges: *Für Hel ein Denkmal*, Bulletin Cicim, č. 9/1984.
- Suk, Radovan: *Kinematografické tušení města budoucnosti*, Labyrint revue, č. 5-6/1999, s. 194–196.
- Treuner, Hermann: *Der Künstliche Mensch*, Deutsche Filmwoche (21. ledna 1927).
- Tulloch, John: *Genetic Structuralism and the Cinema: A Look at Fritz Lang's Metropolis*, Australian Journal of Screen Theory, č. 1/1976, s. 3–50.
- Tyler, Parker: *Metropolis*, in: *Classics of the Foreign Film*, New York 1962, s. 38–40.
- UFA GmbH: *Presse- und Propagandehaft Metropolis*, leden 1927.
- Wells, H. G.: *Metropolis – The Silliest Film Ever Made*, New York Times (17. dubna 1927).
- Williams, Alan: *Structures of Narrativity in Fritz Lang's Metropolis*, Film Quarterly, č. 4/1974, s. 17–23.
- Wollen, Peter: *Metropolis and Batman Returns*, Sight and Sound, červenec 1993, s. 25–26.
- Ziege, Felix: *Metropolis und wir*, Kulturwille, č. 6/1927, s. 125.
- zk: *Metropolis*, Filmový přehled, č. 3/2005, s. 13–14.

Knihy a články obsahující pasáž o filmu Metropolis

- Albrecht, Donald: *Designing Dreams*, New York 1986, s. 153–157.
- Althen, Michael: *Kunst im Bau*, Süddeutsche Zeitung (26. října 1988).
- Arns, Alfons – Reichmann, Hans Peter (edd.): *Otto Hunte: Architekt für den Film*, Frankfurt a. M. 1996.
- Bock, H. M. – Töteberg, M. (edd.): *Das Ufa Buch*, Frankfurt a. M. 1992.
- Eggebrecht, Axel: *Technik, Arbeit und Wissenschaft der Zukunft: Möglichkeiten eines Zukunftsfilms*, Kulturwille č. 6/1927, s. 123–125.
- Fröhlich, Gustav: *Waren das Zeiten: Mein Film-Heldenleben*, München 1982.
- Geser, Guntram: *Fritz Lang, Metropolis und Die Frau im Mond*, Meitingen 1996.
- Herzog, Peter – Gene Vazzana: *Brigitte Helm: From Metropolis To Gold, Portrait Of A Goddess*, New York 1994.
- Kalbus, Oskar: *Vom Wernen Deutscher Filmkunst*, sv. 1, Altona 1935, s. 96–102.

- Kettelhut, Erich: *Erinnerungen*, nepublikované paměti, Berlin 1960.
- Kracauer, Siegfried: *Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi*, Praha 1958, s. 113–114 a 123–124.
- Kreimeier, Klaus: *Das Ufa Story*, München 1992.
- Kriegel, Otto: *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollendung*, Berlin 1943, s. 88–89.
- Lang, Fritz – Phillips, Gene D.: *Fritz Lang: An Interview*, Focus on Film, jaro 1975, s. 43–51.
- Moebius, Hanno – Vogt, Guntram: *Drehort Stadt. Das Thema „Großstadt“ im deutschen Film*, Marburg 1990.
- Neumann, Dietrich (ed.): *Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*, München 1996, s. 33–46 a 94–103.
- Pynchon, Thomas: *Duha gravitace*, Praha 2007 (v tisku).
- Salt, Barry: *From Caligari to Who?*, Sight and Sound, jaro 1979, s. 119–23.
- Schenk, Irmbert: *Moderne, Avantgarde, Postmoderne*, Impulse aus der Forschung, říjen 1991, s. 45–49.
- Simmon, Scott: *Gravity's Rainbow as Film*, Literature/Film Quarterly, č. 4/1978, s. 347–351.
- Sturm, Georges: *Fritz Lang: films, textes, références*, Nancy 1990, s. 64–74.
- Töteberg, Michael: *Metropolis* (heslo), in: Michael Töteberg (ed.), *Lexikon světového filmu*, Praha–Litvínov 2005, s. 266–267.
- Weihsmann, Helmut: *Gebaute Illusionen: Architektur im Film*, Wien 1988, s. 171–177.
- Wollen, Peter: *Cinema / Americanism / The Robot*, New Formations, č. 8/1989, s. 7–34.

Knihy a články o Fritzu Langovi a Thee von Harbou

- Bellour, Raymond: *On Fritz Lang*, in: Stephen Jenkins (ed.), *Fritz Lang, the Image and the Look*, Londýn 1981, s. 26–37.
- Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America*, London 1967.
- Burch, Noel: *Fritz Lang: German Period*, in: Richard Round (ed.), *Cinema: A Critical Dictionary*, sv. 2, London 1980, s. 583–599.
- Courtade, François: *Fritz Lang*, Paris, 1963.
- Dixon, Wheeler Winston: *Thea von Harbou – German writer*, in: Amy L. Unterburger (ed.), *Women Filmmakers and Their Films*, Detroit 1998, s. 439–441.

- Doinel, Milan: *Nevyhnutelnost Fritze Langa*, Cinemapur, č. 2/1991, s. 5–8.
- Domarchi, Jean – Rivette, Jacques: *Entretien avec Fritz Lang*, Cahiers du cinéma, č. 99/1959.
- Eibel, Alfred (ed.): *Fritz Lang*, Paris 1964.
- Eisner, Lotte: *Fritz Lang*, London 1976.
- Grafe, Frieda: *Für Fritz Lang. Ein Platz, kein Denkmal*, in: Freda Grafe et al., *Fritz Lang*, München 1976, s. 7–82.
- Gunning, Tom: *The Films Of Fritz Lang. Allegories Of Vision And Modernity*, London 2000.
- Hanser, Reihe: *Fritz Lang*, Paris, 1985.
- Jansen, Peter W. – Schütte, Wolfram (edd.): *Fritz Lang*, München 1976, s. 175.
- Jenkins, Stehen: *Lang, Fear and Desire*, in: S. Jenkins (ed.), *Fritz Lang, The Image and the Look*, London 1981, s. 82–87.
- Kaplan, E. Ann: *Fritz Lang: A Guide to Reference and Resources*, Boston 1981, s. 145–154.
- Keiner, Reinhold: *Thea von Harbou und der Deutsche Film bis 1933*, Hildesheim 1984, s. 91–100.
- McGilligan, Patrick: *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, New York 1997.
- Mikuž, Jure – Vrdlovec, Zdenko: *Fritz Lang*, Ljubljana 1990.
- Minichiello, Peter: „Introduction“ to *Thea von Harbou*, *Metropolis*, Boston 1975, s. 5–15.
- Ott, Frederick W.: *The Films of Fritz Lang*, Seacausus 1979.
- Schneider, Roland: *Au-delà de l'expressionisme: la vision architecturale de Fritz Lang*, CinémaAction, duben 1975, s. 25–33.
- Schönemann, Heide: *Fritz Lang: Filmbilder Vorbilder*, Berlin 1992.
- Simsolo, Noël: *Fritz Lang*, Paris, 1982.
- Šváb, Ludvík: *Fritz Lang (5. 12. 1890–2. 8. 1976). Budoucnost jedné minulosti*, *Film a doba*, č. 1/1991, s. 8–14.
- Töteberg, Michael: *Fritz Lang*, Reinbek 1985.

Texty o restaurování filmu a Moroderově verzi

- Bertellini, Giorgio: *Restauration, Genealogy and Palimpsests. On Some Historiographical Questions*, *Film History*, č. 3/1995, s. 281.

- Borie, Bertrand: *Entretien avec Giorgio Moroder*, L'Écran fantastique, July-August 1984.
- Buzek, Stanislav: *Metropolis: Proměny a rekonstrukce*, Film a doba, č. 2/2005, s. 83–85.
- Codelli, Lorenzo: *Entretien avec Enno Patalas*, Positif. č. 285/1984, s. 12–20.
- Elsaesser, Thomas: *Innonce Restored*, Monthly Film Bulletin, prosinec 1984, s. 363–366.
- Exner, Julian: *Klassenkampf mit Musik*, Frankfurter Rundschau (5. dubna 1989).
- Le film français: *Metro, disco, Giorgio*, 1997, 6. července 1984.
- Koerber, Martin: *Notizen zur Überlieferung des Films Metropolis*, in: W. Jacobsen – W. Sudendorf (edd.), *Metropolis*. Aus dem Laboratorium der Filmischen Moderne, Stuttgart 2000.
- Pinel, Vincent: *Pour une déontologie de la restauration des films*, Positif, č. 421/1996, s. 90–93.
- Roy, Jean: *Le lifting de Fritz*, L'Humanité (8. srpna 1984).
- Sturm, Georges: *Auf der Suche nach der verlorenen Szene*, Bulletin Cim, č. 5–6/1983, s. 88–95.
- Vitoux, Frédéric: *Un rocker nommé Fritz Lang*, Nouvel Observateur (6. července 1984).

Webové stránky

- www.persocom.com.br/brasil/metro.htm – textové a obrazové materiály k *Metropolis*
- www.kino.com/metropolis/ – obrazový materiál k restaurované verzi *Metropolis*
- www.bfi.org.uk/features/lang/ – stránka BFI věnovaná Fritz Langovi
- www.members.aol.com/mg4273/lang.htm – průvodce Langovou tvorbou

Závěrečné titulky

Metropolis

Německo

1926 (natáčení proběhlo 22. 5. 1925 – léto 1926)

Lokace

Studia společnosti Ufa v Neubabelsbergu, Staaken, Rehberge a Ufa-Haus v Berlíně

Německé cenzury

13. listopadu 1926 (4189 metrů)

5. srpna 1927 (3241 metrů)

Německá premiéra

10. ledna 1927

Distribuce

Parufamet

Výroba

Universum Film AG (UFA) Berlín

Vedoucí výroby

Erich Pommer

Režie

Fritz Lang

Námět

Thea von Harbou

Scénář

Fritz Lang, Thea von Harbou

Kamera

Karl Freund, Günther Rittau

Zvláštní efekty (Schüfftanova metoda)

Helmar Lenski

Triková kamera

Konstantin Irmen-Tschet / Tschetwerikoff

Fotografie z natáčení

Horst von Harbou

Výprava

Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht

Výtvarník dekorací

Edgar G. Ulmer

Modely a návrh robota

Walter Schulze-Mittendorf

Návrh mušle z Jošiwary

Willy Müller

Kostýmy

Aenne Willkommová

Masky

Otto Genath

Původní hudba

Gottfried Huppertz

Asistent vedoucího výroby

Rudi Georgie

Asistent kameramana

Robert Baberske

Hrají

Brigitte Helmová / Marie, Marie robot

Alfred Abel / Joh Fredersen

Gustav Fröhlich / Freder Fredersen

Rudolf Klein-Rogge / Rotwang

Fritz Rasp / Hubený muž

Theodor Loos / Josaphat

Erwin Biswanger / č. 11811 – Georgy

Heinrich George / Grot, předák strojníků

Olaf Storm / Jan

Hanns Leo Reich / Marinus

Heinrich Gotho / ceremoniář

Jaro Fürth / doktor

Margarete Lannerová / žena v autě, žena v Zahradách věčnosti

Max Dietze, Walter Kühle, Arthur Reinhard,

Curt Siodmak, Erwin Vater, Grete Bergerová,

Olly Böheimová, Ellen Freyová, Lisa Grayová,

Rose Liechtensteinová, Helene Weigelová / dělníci a dělnice

Beatrice Gargaová, Anny Hintzeová,

M. Lannerová, Helen von Münchenhofen,

Hilde Woitscheffová / ženy v Zahradách věčnosti

Fritz Alberti / tvůrce Babylonské věže

Georg John / dělník u stroje-Molocha

Rolf von Goth / syn v Zahradách věčnosti

Černobílý

4189 metrů (13 743 stop)

Filmografické údaje zpracoval Markku Salmi,
filmografické oddělení BFI.

Kopie *Metropolis* v Národním filmovém a televizním archivu v Londýně
je velice kvalitní pozitiv pořízený z materiálů získaných v průběhu let
z několika německých filmových archivů.

V edici „ Filmová klasika v tomto roce vyjde

Občan Kane „ Laura Mulveyová

Psychoanalytická diagnóza jedné z největších ikon světového filmu. Autorka se vědomě vzdává pokusu o ucelenou analýzu, kterou shledává u tohoto filmu za nemožnou a věnuje se způsobu zachycení portrétu hlavní postavy této fikční biografie. Pozornost věnuje také politickému kontextu doby, v němž film vznikl a na nějž reaguje.

112 stran, brožované, 159 Kč

Sedmá pečeť „ Melvyn Bragg

Osobně pojatý pohled na tuto Bergmanovu klasiku na způsob jakým působila v době svého uvedení a na osobnost jejího tvůrce.

112 stran, brožované, 159 Kč

casablanca „ nakladatelství

václav Žák „ braškovská 1 „ 161 00 praha 6

www.icasablanca.cz „ t 732 754 685

V roce 2007 začne vycházet také edice „ Moderní film

Pulp fiction „ Dana Polan

Velmi oživující pohled na stylovou a technickou stránku tohoto moderního kultovního snímku, který si pohrává s žánry, překračuje je a mísí s četnými citacemi na známé filmy minulosti. Autor zkoumá, proč se tento film stal takovou všeobecně oblíbenou ikonou popkultury, jakou strategii Tarantino při psaní, natáčení a produkci filmu použil.

112 stran, brožované, barevné, 179 Kč

Matrix „ Joshua Clover

Pokus o textovou analýzu proslulého snímku bratrů Wachowských, který si zahrává s biologií svých postav i diváků a který tvoří těžko přístupný komplex obrazů a postupů, vypůjčených z jiných médií. Joshua Clover však nezkoumá film jen jako zajímavý filmový experiment ale i jako kulturní fenomén, který podnítl řadu výkladů nejen mezi filmovými odborníky, ale i mezi řadovými filmovými fanoušky.

112 stran, brožované, barevné, 179 Kč

Thomas Elsaesser

Metropolis

z anglického originálu Metropolis, který vydal British Film Institute v Londýně roku 2000, přeložil David Petrů.

Doslov napsal Milan Klepíkov.

Jazykové úpravy Marcela Wimmerová.

Vydalo nakladatelství „casablanca – Václav Žák,
Braškovská 1, Praha 6, 161 00 (www.icasablanca.cz, tel. 732 754 685)
v roce 2007 jako svou 3. publikaci.

Návrh obálky a grafická úprava Jan Dobeš, studio Designiq.

Odpovědný redaktor Václav Žák (vaclavzak@tiscali.cz)

Vytiskla tiskárna Protisk s. r. o., České Budějovice.

Vydání první.

Doporučená cena (včetně DPH) 159 Kč.

ISBN 978-80-903756-2-8

Metropolis (1926) je velkolepým dílem. Po svém dokončení se stal nejdražším celovečerním německým filmem, stal se projekční plochou nadměrně vzrostlých ambic režiséra Fritze Langa (naráčení trvalo 16 měsíců). Lang, podle tradice inspirovaný siluetou New Yorku, vytvořil zcela novou vizi měst. *Metropolis*, považovaná za mistrovské dílo science fiction, odráží také dobové soupeření mocenských center 20. let v Německu.

Thomas Elsaesser zkoumá *Metropolis* jako kulturní fenomén: jeho různé verze (neexistuje žádná konečná), proměny jejích významů, její roli coby archivu či databáze představ a ideologií 20. století, které se do ní promítaly.

Thomas Elsaesser je profesorem na katedře filmových a televizních studií na univerzitě v Amsterdamu. Je autorem řady publikací, mezi jinými »Nový německý film« (1989), »Druhý život« (1996), »Fassbinderovo Německo« (1996) a »Výmarský film a pokračovatelé« (2000).

ISBN 978-80-903756-2-8



9 788090 375628