

Háttérgyár

Metropolis

A város, amely feltalálta a jövőt



Filmtörténeti és kultúrtörténeti esszé

METROPOLIS

A város, amely feltalálta a jövőt

© Háttérgyár, 2026

Minden jog fenntartva.

Kiadó: Háttérgyár

Kiadás éve: 2026

hattergyar.hu

Ez a mű szerzői jogi védelem alatt áll. Részleteinek bármilyen formában való sokszorosítása, terjesztése vagy nyilvánosan elérhetővé tétele a kiadó előzetes írásbeli engedélye nélkül tilos.

A kézirat mesterséges intelligencia közreműködésével, nyíltan hozzáférhető intézményi, archívumi és filmtörténeti források feldolgozásával készült. A tényállításokat a kézirat végén felsorolt források alapján ellenőriztük; hosszabb forrásszövegek szó szerinti átvétele helyett önálló összefoglalás és értelmezés készült.

A borító mesterséges intelligencia felhasználásával készült.

Tartalom

Bevezetés - Egy film száz éve	4
1. fejezet - Berlin és a modernitás idegei	8
2. fejezet - Fritz Lang a monumentalitás felé	13
3. fejezet - Thea von Harbou és a történet gépezete	18
4. fejezet - A város felépítése fából, gipszből és fényből	23
5. fejezet - A gépember megszületik	27
6. fejezet - Brigitte Helm két arca	32
7. fejezet - Tömegek a gép gyomrában	36
8. fejezet - Zene egy néma városhoz	40
9. fejezet - A premier, amely nem oldotta meg az UFA gondjait	45
10. fejezet - Egy film darabokra vágva	50
11. fejezet - Buenos Aires: a film visszatérése	55
12. fejezet - A politika, amelyet minden korszak máshol keresett	59
13. fejezet - A film, amelyet más filmek tovább írtak	64
14. fejezet - Mit látott meg a Metropolis a technológiai társadalomból?	68
15. fejezet - Száz év után	73
16. fejezet - 1927, amikor a jövő egyszerre több helyen kezdődött	78
17. fejezet - Az UFA álma a világpiacról	85

18. fejezet - Restaurálni vagy új filmet készíteni?	90
Utószó - A jövő sohasem egyetlen kép	95
Kronológia	98
Források és ajánlott irodalom	102
Megjegyzés a kiadáshoz	105

Bevezetés - Egy film száz éve

1927. január 10-én a berlini Ufa-Palast am Zoo közönsége olyan filmet látott, amelyről már a premier előtt is úgy beszéltek, mintha egy ipari vállalkozás, egy építészeti kísérlet és egy nemzeti kulturális erőpróba volna egyszerre. Fritz Lang Metropolis-a nem azért lett filmtörténeti alalmű, mert pontosan megjósolta a jövőt. Éppen ellenkezőleg: a film jövője tele van olyan gépekkel, társadalmi viszonyokkal és szimbólumokkal, amelyek a húszas évek Európájából származnak. Mégis kevés film alakította erősebben azt, ahogyan az utókor elképzei a nagyváros, a technológia és az ember kapcsolatát.

A Metropolis képei akkor is ismerősek, ha valaki sohasem látta elejétől végéig a filmet. A tornyok között futó magasvasutak, az egymást keresztező közlekedési szintek, a geometrikus rendben vonuló munkások, a hatalmas gépcsarnok, Rotwang laboratóriuma és a fémtestű Maschinenmensch a huszadik század vizuális köznyelvének részévé váltak. A science fiction későbbi városai, a reklámok, a videoklipek, az ipari formatervezés és még a popkoncertek látványvilága is újra meg újra visszanyúlt ezekhez a motívumokhoz. A film hatása ezért

nem mérhető csupán jegybevételben vagy filmtörténeti idézetek számában: a Metropolis olyan képkészletet hagyott maga után, amelyből a modernitás sötétebb oldalát azóta is előszeretettel ábrázoljuk.

A századik évforduló különleges alkalom a film újraolvasására. A Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung 2027-re egész jubileumi évet hirdetett, és a film új, 4K-s restaurálását is tervezi. Ez azért több egyszerű technikai felújításnál, mert a Metropolis maga is a filmmegőrzés történetének egyik főszereplője. Az eredeti változatot röviddel a bemutató után megcsonkították, jelenetei évtizedekre eltűntek, majd különböző archívumokból, kópiákból, forgatókönyvekből és zenekari anyagokból próbálták helyreállítani. 2008-ban Buenos Airesben előkerült egy olyan kópia, amely addig elveszettnek hitt jelenetek jelentős részét őrizte. A 2010-ben bemutatott rekonstrukció ezért nem csupán egy régi film felújítása volt, hanem egy nyolc évtizeden át tartó filmtörténeti nyomozás látványos eredménye.

A könyv célja, hogy a Metropolist a keletkezésétől a századik évfordulóig kísérje végig. Nem abból indul ki, hogy Fritz Lang filmje hibátlan remekmű. A kortárs kritikák jelentős része éppen az ellenkezőjét állította: lenyűgöző technikai teljesítményt, de leegyszerűsített

társadalmi mondanivalót látott benne. Maga Lang is később távolságot tartott a film központi jelszavától, amely szerint az ész és a kéz között a szívnek kell közvetítenie. A Metropolis éppen ettől érdekes. Egyszerre modern és archaikus, technológiai és vallásos, forradalmi képi világú és politikailag békülékeny, ipari méretű vállalkozás és személyes szerzői mű.

A film története mögött ott áll az első világháború után újjáépülő Németország, a weimari köztársaság ingatag stabilitása, a hiperinfláció emléke, az amerikai tőke megjelenése, a nagyvárosi kultúra robbanása és az a félelem, hogy az ember saját gépeinek alkatrészévé válik. Ott áll mögötte az UFA, amely egyszerre akart versenyezni Hollywooddal és saját nemzeti filmipari birodalmat építeni. Ott áll Fritz Lang, aki a monumentalitást hajszolta; Thea von Harbou, aki regényt és forgatókönyvet formált ugyanabból az anyagból; Erich Pommer producer, aki a német film nemzetközi presztízsének egyik megteremtője volt; Brigitte Helm, akinek első nagy filmszerepe a némafilm egyik legnehezebb kettős alakítása lett; valamint azok a díszlettervezők, operatőrök, trükkmesterek, statiszták és műhelymunkások, akik a jövő városát valójában fából, gipszből, fémből, tükrökből, festett hátterekből és

aprólékosan megépített modellekből állították elő.

A Metropolis története tehát egyetlen filmnél tágabb. Arról szól, hogyan lesz egy kor félelmeiből látvány, a látványból mítosz, a mítoszból pedig olyan kulturális örökség, amely túléli az eredeti közönséget, a gyártó vállalatot, a politikai rendszereket és még saját elveszett filmszalagjait is.

1. fejezet – Berlin és a modernitás idegei

A húszas évek közepének Berlinje egyszerre volt sebzett és magabiztos város. Az első világháború veresége, a császárság bukása és az 1918-1919-es forradalmi időszak után a weimari köztársaság nem vált nyugodt polgári demokráciává. A politikai erőszak, a puccskísérletek és a gazdasági összeomlások emléke friss maradt. Az 1923-as hiperinfláció családok megtakarításait tüntette el, miközben a pénzromlás képei – bankjegyekötegek, amelyek gyorsabban veszítettek értékükből, mint ahogy elkölthették őket – a modern gazdaság irracionalitásának szimbólumaivá váltak. Mire a Metropolis forgatása 1925-ben elkezdődött, a helyzet átmenetileg stabilizálódott, de a stabilitás törékenysége mindenki számára nyilvánvaló volt.

Az 1924-es Dawes-terv és az amerikai hitelek új lehetőségeket nyitottak a német gazdaságnak. Berlin épült, világított, reklámozott és szórakozott. Áruházak, mozik, varieték, tánctermekek, kabarék és új közlekedési eszközök változtatták meg a mindennapi tapasztalatot. A metropolisz lakója egyre több információval, képpel, zajjal és mozgással találkozott. Az utcai forgalom, a

telefon, a rádió, a neonreklám, a villamos és az elektromos világítás nem csupán kényelmi eszköz volt, hanem az érzékelés ritmusát is átalakította. A modern nagyvárosban egyszerre lehetett felszabadítónak és fenyegetőnek érezni azt, hogy minden gyorsul.

A német művészet már a világháború előtt is érzékenyen reagált a nagyvárosra, a húszas években azonban a városi tapasztalat központi témává vált. A festészet, a fotográfia és a film olyan embereket mutatott, akik tömegben mozognak, kirakatokat néznek, gyárakban dolgoznak vagy éjszakai szórakozóhelyeken keresnek menedéket. A társadalmi különbségek ugyanebben a térben váltak látványossá. A modern Berlin egyszerre kínált elegáns sugárutakat, munkásnegyedeket, új lakótelepeket és nyomort. A Deutsche Kinemathek weimari filmmel foglalkozó kiállításai ezért joggal hangsúlyozzák, hogy a metropolisz nem pusztán háttér volt: maga lett a modernitás jelképe.

Lang filmjének városa ebből a tapasztalatból nőtt ki, de nem Berlin másolata. A Metropolis vertikális rendszer. A társadalmi hierarchia építészeti hierarchiává válik: felül vannak a hatalom terei, a kertek és a vezetők irodái; alul a gépek és a munkások városa; még mélyebben pedig a katakombák, ahol a hivatalos rend alatt egy

másik közösség szerveződik. A film nem azért hatásos, mert reális városfejlődési tervet kínál, hanem mert a társadalmi különbségeket egyetlen pillantással megérthető térbeli képletté alakítja.

A húszas évek építészetében valóban jelen volt a magasba törő város iránti érdeklődés. Az amerikai felhőkarcolók Európában egyszerre jelentették a technikai fejlődést és az új kapitalizmus erejét. Erich Mendelsohn építész 1924-es amerikai útja után olyan fényképeket és benyomásokat közölt az Egyesült Államokról, amelyek a német közönség számára a modern város koncentrált látványát jelentették. Fritz Lang is 1924-ben járt Amerikában. Később gyakran azt mesélte, hogy New York éjszakai látványa adta számára a Metropolis döntő inspirációját. A történet részben önmitológia is lehet, hiszen a film előkészítése és Thea von Harbou regénye már összetettebb előzményekkel rendelkezett, de New York vizuális hatása aligha vitatható.

A Deutsche Kinemathek Metropolis-kiállításán olyan Erich Kettelhut-rajzokat mutattak be, amelyek jól érzékeltetik, miként alakult át a valós nagyvárosi benyomás filmbeli monumentummá. Egy korai városkép közepén még templom állt, amely Lang számára

túlságosan emlékeztetett a New York-i Trinity Church és a felhőkarcolók viszonyára. A rendező a rajzon a templom helyére a film Új Babel-tornyát kívánta. A változtatás jól mutatja Lang módszerét: a valóság nem végpont, hanem nyersanyag volt, amelyet tovább kellett fokozni.

A Metropolis városa ezért nem egyszerű jövőkép. New York, Berlin, az expresszionista színház, a modernista építészet, a gótikus katedrálisok, az ipari üzemek és a bibliai szimbolika egyszerre vannak jelen benne. A film egyik utcáján repülők és autók keresztezik egymást, néhány jelenettel később azonban középkori katedrális, katakomba és mágikus laboratórium válik meghatározóvá. A jövő és a múlt együtt létezik. Ez a keverék később a science fiction egyik alapvető módszere lett: a jövőről szóló filmek ritkán szabadulnak meg saját koruk történelmi emlékezetétől.

A város gépi ritmusa az emberek mozgását is meghatározza. A munkások műszakváltáskor szabályos oszlopokban vonulnak, lehajtott fejjel, szinte azonos testtartásban. A képsor nem egy konkrét gyár dokumentuma, mégis pontosan ragadja meg azt a félelmet, amelyet a racionalizált tömegtermelés keltett. A munkás teste a gép időrendjéhez igazodik. A filmben a munka nem szakértelmet vagy alkotást jelent, hanem

ismétlődő, kimerítő mozdulatokat, amelyek értelmét a munkás maga sem látja át.

Ez a látvány összekapcsolódott az amerikai iparszervezés európai recepciójával. A taylorizmus és a futószalagos termelés iránt a német vállalatok és gazdasági szakemberek nagy érdeklődést mutattak. Az Egyesült Államok egyszerre volt minta és figyelmeztetés: a termelékenység országa, amelyben a gépesítés az embert is mérhető egységgé teheti. A Metropolis géptermeiben a technológia már nem eszköz, hanem szertartásrend. Az ember azért mozog, mert a gép megköveteli.

A film modernitásképe így eleve kettős. A magasba emelkedő város lenyűgöző, de fennmaradásához láthatatlan emberi áldozat szükséges. A közlekedés gyors, a világítás káprázatos, a kommunikáció fejlett, a társadalom mégis olyan mereven tagolt, mintha kasztrendszer működne. A Metropolis nem technológiaellenes film. Inkább azt kérdezi, mi történik akkor, ha a technikai fejlődés gyorsabb, mint a társadalom erkölcsi alkalmazkodása. Ez a kérdés száz évvel később is felismerhetően modern.

2. fejezet – Fritz Lang a monumentalitás felé

Fritz Lang pályája már a Metropolis előtt azt mutatta, hogy nem fél a túlméretezett vállalkozásoktól. Bécsben született 1890-ben, képzőművészeti tanulmányokat folytatott, utazott, majd az első világháborúban az osztrák-magyar hadseregben szolgált. A háború után a film felé fordult, először forgatókönyvíróként, majd rendezőként. Korai műveiben már megjelentek azok a motívumok, amelyek később is foglalkoztatták: a bűn, a végzet, a titkos szervezetek, a tömeg, a modern technika és a rendet fenyegető káosz.

A Dr. Mabuse, a játékos 1922-ben nem pusztán bűnfilm volt. Mabuse olyan figura, aki a modern társadalom hálózatait használja ki: pénzt, információt, pszichológiát, álcát és szervezett bűnözést. Lang számára a modern világ mindig rendszerként is érdekes volt. A szereplők gyakran olyan erőkbe kerülnek, amelyek nagyobbak náluk, és amelyek szabályait csak részben értik. Ez a rendszerközpontú gondolkodás a Metropolisban várossá és géppé növekszik.

A Die Nibelungen két része 1924-ben bizonyította, hogy Lang képes grandiózus díszletek, tömegjelenetek és

szigorúan komponált képek felett uralkodni. A német mondavilágból készült film nem természetes tájakat keresett, hanem mesterséges, geometrikusan megszervezett világot hozott létre. A szereplők gyakran úgy helyezkednek el a képen, mintha építészeti elemek volnának. A test, a tér és a dekoráció egyetlen vizuális rendszer része. A Metropolis ezt a módszert viszi tovább, csak a mitikus múlt helyére egy mitikus jövőt állít.

Lang rendezői hírnevéhez már életében hozzátartozott a könyörtelen perfekcionizmus legendája. A forgatásokon sok ismétlést követelt, és a látvány érdekében szélsőséges fizikai terhelést is elfogadhatónak tartott. A későbbi visszaemlékezések egy része nyilván dramatizálta alakját, de a Metropolis produkciós története önmagában is jelzi, hogy a rendező elképzelései rendkívüli erőforrásokat emésztettek fel. A forgatás 1925. május 22-én kezdődött, és 1926. október 30-ig tartott; a filmportal adatai szerint Staakenben és Neubabelsbergben dolgoztak. Másfél évnyi forgatás a némafilm korszakában is rendkívüli vállalkozásnak számított.

A film létrejöttét ugyanakkor nem lehet csak Lang személyiségével magyarázni. Az UFA akkori stratégiája is monumentális filmeket akart. A vállalat az első

világháború alatt jött létre, majd a német filmipar legfontosabb intézményévé nőtt. Nem csupán filmeket gyártott: stúdiókkal, forgalmazással és mozik hálózatával is rendelkezett. A húszas évek közepén az volt a tét, hogy a német film képes-e a nemzetközi piacon Hollywooddal versenyezni. Erich Pommer producer olyan művek mögött állt, amelyek művészileg és technikailag is bizonyítani kívánták ezt.

A Metropolis ebből a törekvésből lett szuperprodukció. A költségek végül körülbelül 5,3 millió birodalmi márkára emelkedtek, amit a filmportal a korabeli német filmgyártás szempontjából rendkívüli befektetésként tart számon. A pénz nagy része nem egzotikus helyszínekre ment el, hanem arra, hogy a stúdióban létrehozzanak valamit, ami a valóságban nem létezett. A jövő városát meg kellett tervezni, modellezni, megépíteni, világítani és fényképezni. A film költségvetése valójában kutatási és fejlesztési pénz is volt: új trükköket, optikai megoldásokat és díszletépítési módszereket próbáltak ki.

A vállalkozás közben az UFA pénzügyi helyzete romlott. A német filmipar hollywoodi versenytársai sokkal nagyobb belső piaccal rendelkeztek, és az amerikai filmek Európában is erősek voltak. Az UFA amerikai partnerekkel kötött Parufamet-megállapodása

rövid távon pénzügyi levegőt adott, ugyanakkor jelentős terheket és piaci kötelezettségeket hozott. Mire a Metropolis elkészült, a vállalat már nem ugyanazzal az önbizalommal tekintett a monumentalításra, mint a forgatás kezdetén.

Erich Pommer távozása is összekapcsolódott ezzel a válsággal. A Deutsche Kinemathek összefoglalója szerint a film 1927-es premierjére az UFA éppen csak elkerülte a csődöt, Pommer pedig már nem volt a vállalatnál. A Metropolis így furcsa helyzetben került közönség elé: egy korábbi vállalati stratégia csúcsteljesítménye volt egy olyan pillanatban, amikor maga a vállalat már igyekezett megszabadulni ennek a stratégiának a kockázataitól.

Lang személyes ambíciója és az UFA intézményi ambíciója tehát rövid időre tökéletesen találkozott. A rendező olyan filmet akart, amelyben a képeknek nem kell engedelmeskedniük a fizikai valóságnak. A stúdió olyan filmet akart, amely bizonyítja a német film technikai fölényét. A kettő együtt hozta létre a Metropolist, de ugyanebből a találkozásból származott a film gazdasági problémája is. Amit művészileg előnynek tekintettek, üzletileg ellenőrizhetetlen költségnövekedéssé vált.

A történet egyik iróniája, hogy a film pénzügyi kudarca nem akadályozta meg a hosszú távú győzelmet. Az UFA számára a Metropolis 1927-ben nem hozta vissza a hozzá fűzött reményeket. A filmtörténet számára viszont éppen a túlzásai bizonyultak értékesnek. Ha Lang szerényebb költségvetésből, kevesebb díszlettel és óvatosabb vizuális tervekkel dolgozik, talán üzletileg kevésbé veszélyes filmet készít. Valószínűleg nem készítette volna el azt a képi univerzumot sem, amely egy évszázadon át életben tartotta a művet.

3. fejezet - Thea von Harbou és a történet gépezete

A Metropolis történetét sokáig hajlamosak voltak kizárólag Fritz Lang műveként kezelni, pedig a cselekmény és a film szimbolikus rendszere elválaszthatatlan Thea von Harboutól. Az író a német film egyik legfontosabb forgatókönyvírója volt, és Langgal nemcsak alkotótársi, hanem házastársi kapcsolatban is élt. A Metropolis alapanyagát előbb regényként dolgozta ki, majd a film forgatókönyvévé alakította. A film látványvilágának radikalizmusa és a történet melodramatikus, vallási és romantikus elemei közötti feszültség részben ebből az együttműködésből ered.

Von Harbou története tudatosan példázatszerű. A társadalom három szintre oszlik: a vezetőkre, akik gondolkodnak és irányítanak; a munkásokra, akik fenntartják a rendszert; valamint a közvetítőre, aki érzelmi kapcsolatot teremt közöttük. A film híres tétele szerint a fej és a kéz között a szívnek kell közvetítenie. Ez a mondat egyszerű, szinte népmesei megoldást kínál egy ipari társadalom osztálykonfliktusára. Éppen ezért vált a

kortárs és későbbi kritikák egyik fő célpontjává.

A történet középpontjában Joh Fredersen áll, a város ura, és fia, Freder. A fiú kezdetben a kiváltságosok világában él, az Örök Kertek mesterséges paradicsomában. Maria megjelenése nyitja ki számára a város másik felét. A nő munkásgyerekeket hoz fel a felső világba, hogy megmutassa nekik a gazdagok gyermekeit, és testvériségre emlékeztesse őket. Freder ezután leereszkedik a gépek közé, tanúja lesz egy balesetnek, és a robbanó gépet látomásában Molochként érzékeli, amelynek munkásokat áldoznak fel.

A Moloch-jelenet tömören összefoglalja a film módszerét. A technikai baleset vallási áldozati rítussá alakul. A modern gyár és az ősi istenkép egyszerre látható. A Metropolis újra és újra ilyen montázsokkal értelmezi a technológiát: a gép sohasem egyszerűen gép, hanem mitikus hatalom is. Ez a módszer teszi a filmet érzelmileg erőssé, ugyanakkor lehetetlenné teszi, hogy szigorú társadalmi elemzésként olvassuk.

Maria a katakombákban békés türelemre inti a munkásokat. Nem forradalmat hirdet, hanem a közvetítő eljövételét várja. Joh Fredersen számára még ez a vallásos-békés mozgalom is veszélyes, mert önálló

közösséget hoz létre a munkások között. Rotwang segítségével ezért létrehozza Maria mechanikus mását. A robot kettős funkciót kap: egyszerre lesz a technikai modernitás csodája és politikai provokátor. A hamis Maria szélsőséges cselekvésre ösztönzi a munkásokat, akik saját gépeiket pusztítják el, ezzel pedig majdnem elárasztják a föld alatti várost és saját gyermekeiket is veszélybe sodorják.

A cselekmény politikai logikája ezen a ponton különösen vitatható. A munkások elégedetlensége valós társadalmi tapasztalatból ered, de a film a kollektív lázadást könnyen manipulálható tömeg viselkedéseként mutatja. A forradalmi erőszak végül önpusztítónak bizonyul, a megoldás pedig nem intézményi vagy gazdasági változás, hanem kézfogás. A film utolsó jelenetében Freder közvetít apja és Grot, a munkások vezetője között. A rendszer alapjai nem feltétlenül változnak meg; az ígéret inkább erkölcsi, mint politikai.

A kortárs kritikusok ezt gyorsan észrevették. Herbert Ihering a Berliner Börsen-Courierben a premier másnapján azt kifogásolta, hogy a film hatalmas technikai tudást egy szerinte elégtelen világnézeti konstrukció szolgálatába állít. Más kritikák szintén úgy vélték, hogy a modern gépvilág és az egyszerű

melodramatikus feloldás nincs arányban egymással. A probléma azóta sem tűnt el. A Metropolis képei sokkal radikálisabbak, mint a cselekmény végkövetkeztetése.

Ez azonban nem feltétlenül gyengeségként érdekes. A film a weimari középosztály félelmeit is tükrözi: tart a korlátlan tőkés hatalomtól, de a forradalmi tömegtől is. Egyik oldal sem képes önmagában legitim rendet teremteni. A vezető érzéketlen, a tömeg manipulálható, a tudós bosszúvágyó, a technológia pedig erkölcsileg semleges eszközből könnyen pusztító hatalommá válik. A közvetítő mítosza e félelmekre kínál megnyugtató, személyes megoldást.

Von Harbou szerepének értékelését későbbi politikai pályája is befolyásolta. Lang 1933-ban elhagyta Németországot, von Harbou viszont a náci korszakban is a német filmiparban maradt, és 1940-ben belépett a nemzetiszocialista pártba. Emiatt a Metropolis politikai szimbolikáját az utókor gyakran próbálta utólag a későbbi diktatúra felől értelmezni. Ez óvatosságot igényel. Az 1925–1926-ban írt történetet nem lehet egyszerűen a későbbi politikai választások előképének tekinteni. Ugyanakkor a rend, a közösség, a vezetés, az osztályegység és a tömeg fegyelmezésének motívumai valóban olyan kérdések, amelyek a weimari korszak

egész politikai kultúrájában jelen voltak.

A film ezért egyszerre nyitott több értelmezésre. Lehet a kapitalista kizsákmányolás kritikájaként olvasni, mert a felső világ jóléte az alsó világ embertelen munkáján nyugszik. Lehet a forradalom kritikájaként olvasni, mert a lázadó tömeg saját létfeltételeit rombolja le. Lehet keresztény példázatként, mert Maria békítő és megváltó szerepet kap. És lehet technológiai mítoszként, amelyben az ember előbb megépíti a gépet, majd saját vágyait és gyűlöletét vetíti bele.

A Metropolis hosszú életének egyik oka éppen az, hogy ezek az értelmezések nem zárják ki egymást. A film nem koherens politikai traktátus. Inkább különböző félelmek és remények látványos ütközőtere. A nézőnek ezért nem kell elfogadnia a befejezés egyszerű kézfogását ahhoz, hogy a film társadalmi kérdéseit komolyan vegye.

4. fejezet - A város felépítése fából, gipszből és fényből

A Metropolis legmaradandóbb főszereplője maga a város. A film építészeti világa Otto Hunte, Erich Kettelhut és Karl Vollbrecht munkáján alapult, és olyan részletességgel készült, hogy az egyes díszletek önálló építészeti állításként is értelmezhetők. A város egyszerre modernista és archaikus. Üvegnek, acélnek és betonnak látszó felületek mellett gótikus formák, katakombák és Rotwang középkorias háza jelenik meg. A jövő nem söpri el a múltat, hanem ráépül.

A filmkészítőknek nem volt lehetőségük valódi felhőkarcoló-várost építeni, ezért a méret illúzióját több technika kombinációjával hozták létre. Nagyméretű stúdiódíszletek, miniatűr modellek, festett hátterek és optikai trükkök kapcsolódtak össze. Az egyik legfontosabb megoldás az Eugen Schüfftan nevéhez kötött eljárás volt. Részben tükröző felületek segítségével élő szereplőket lehetett miniatűr vagy festett környezetbe illeszteni úgy, hogy a kamera egyetlen összefüggő térként érzékelje a különböző léptékű elemeket.

A módszer jelentőségét könnyű alábecsülni a digitális képalkotás korából visszanezve. Ma a háttér és az előtér külön rögzíthető, majd számítógéppel összerakható. A húszas években azonban a kompozit kép gyakran már a felvétel pillanatában létrejött. A díszlet, a tükör, a kamera és a szereplő pozícióját milliméteres pontossággal kellett összehangolni. A technikai trükk így nem utómunka volt, hanem a forgatás fizikai koreográfiájának része.

A város miniatűrjei sem egyszerű makettek voltak. Mozgást kellett bennük létrehozni: járművek haladtak, fények villogtak, magasvasutak keresztezték a képet. A jövő hitelességét nem egyetlen nagy tárgy biztosította, hanem a részletek sűrűsége. A néző azt érzi, hogy a képen túl is folytatódik a város. Ez a hatás később a science fiction díszletépítésének alapelvevé vált, a Star Warstól a Blade Runnerig.

Lang és tervezői különösen ügyeltek a vertikálításra. A metropolisz nem terül el, hanem egymás fölé rétegződik. A közlekedési utak több szinten haladnak, a tornyok közötti hidak és pályák a levegőt is városi térré alakítják. A magasság egyben hatalmi jel. Joh Fredersen irodája olyan ponton helyezkedik el, ahonnan a város rendszerként áttekinthető. A munkások ezzel szemben

nem látnak rá arra a rendszerre, amelyet működtetnek; ők a gépek belsejében élnek.

A díszletek ezért narratív funkciót kapnak. Rotwang háza szinte idegen test a modern városban. A magas, fényes és racionalizált környezetben egy sötét, régi épület maradt fenn, mintha a technikai jövő közepén a mágia és a romantikus rémtörténet emléke rejtőzne. Rotwang laboratóriuma ezt a kettősséget viszi tovább: a tudomány eszközei alkímiai atmoszférával keverednek. Az elektromosság a korszak közönsége számára valós technikai erő és látványos misztérium egyszerre lehetett.

A katedrális és a katakombák még világosabban jelzik, hogy a Metropolis nem a modernizmus tiszta utópiája. Maria beszédei vallásos közösségi térben hangzanak el, a végső küzdelem pedig a katedrális környezetébe kerül. A modern város fölött és alatt régebbi történelmi rétegek maradnak. A film mintha azt állítaná, hogy a technológia bármennyire átalakítja a felszínt, az ember továbbra is ősi történetekben gondolkodik: Babelről, bűnről, áldozatról, megváltásról és apokalipsziszról.

A film építészete a tömegek mozgását is megszervezi. A munkások mozgása szorosan kapcsolódik a díszlethez. A lépcsők, kapuk és gépek arra kényszerítik a testeket,

hogy geometrikus alakzatokat alkossanak. Lang tömegjeleneteiben az emberi csoport gyakran grafikai elemként jelenik meg. A film egyik legismertebb képsora, a műszakváltás, pontosan ettől nyugtalanító. A munkások elveszítik egyéni karakterüket, és egyetlen organizmussá válnak.

A vizuális fegyelem azonban nem jelent teljes uniformitást. A felső világ szereplői szabadabban mozognak, sportolnak, futnak, játszanak. A mozgás szabadsága társadalmi privilégium. Freder első találkozása a munkások életével ezért testi tapasztalat. Amikor helyet cserél a 11811-es számú munkással, Georgyval, nemcsak ruhát vált: belép egy másik időrendbe. A gép órája, a műszak hossza és a monoton mozdulat szabja meg a testét.

A film látványtervezőinek munkája nem maradt pusztán technikai bravúr. A Metropolis városképe önálló kulturális jel lett. Későbbi alkotók gyakran akkor is idézik, amikor történetük semmiben sem hasonlít Lang filmjére. A magas torony, a rétegzett város, a föld alatti munkavilág és a fölötte élő elit olyan vizuális képletet alkot, amely rögtön társadalmi jelentést hordoz. A kép már önmagában elmeséli, ki van fent és ki van lent.

5. fejezet - A gépember megszületik

A Metropolis legismertebb tárgya a Maschinenmensch, a fémtestű robot, amely később Maria alakját veszi fel. A figura ma annyira természetes része a science fiction történetének, hogy könnyű elfelejteni, mennyire újszerű volt 1926-ban. A robot szó alig néhány éve létezett: Karel Čapek R.U.R. című drámája 1920-ban tette nemzetközileg ismertté. A gépi ember gondolata persze régebbi, az automaták, mechanikus babák és mesterséges teremtmények története évszázadokra nyúlik vissza. Lang filmje azonban olyan vizuális formát adott a mesterséges embernek, amely a modern technika korához kapcsolódott.

A Maschinenmensch külsejét Walter Schulze-Mittendorff szobrász és tervező dolgozta ki. A jelmeznek egyszerre kellett fémesnek látszania és lehetővé tennie, hogy Brigitte Helm viselje. Ez a kettős követelmény eleve konfliktust teremtett. A merev formák erős szoborszerű hatást adtak, de kényelmetlenek voltak. Helm későbbi visszaemlékezéseiben a robotjelmezben végzett munka a forgatás legnehezebb részei közé

tartozott.

A figura formája nem emberi anatómia pontos leképezése. A váll, a mellkas, a csípő és az arc stilizált, sima páncélfelületekké válik. A test egyszerre nőies és személytelen. A robot arcán nincs valódi érzelem, mégis könnyű emberi karaktert tulajdonítani neki. Ez a bizonytalanság – tárgy vagy személy, nő vagy gép – adja a figura erejét.

Rotwang eredeti célja a történetben az, hogy a gépember Hel, elveszített szerelme alakját viselje. Hel korábban Joh Fredersen felesége lett, Freder születése után pedig meghalt. Rotwang gyásza és bosszúja ezért személyes motívumot ad a technikai kísérletnek. A mesterséges ember nem egyszerű találmány: a veszteség eltörlésének kísérlete. Ebben a motívumban a modern robotika egyik későbbi etikai kérdése is felismerhető. Mire használjuk a technológiát, ha az emberi mulandóságot akarjuk vele kijátszani?

A film egyik leghíresebb trükkjelenete a robot átalakulása Mariává. Fénygyűrűk mozognak a test körül, elektromos kisülések villannak, majd a fémalak fokozatosan emberi külsőt kap. A hatást több felvétel, gondosan megtervezett világítás és optikai kombináció

hozta létre. A jelenet ma is meggyőző, mert a technikai megoldás nem próbál természetesnek látszani. Inkább szertartásként mutatja meg az átalakulást. A tudomány itt látványos mágia.

A kettős Maria szerepe színészileg is különleges. Brigitte Helmnek ugyanazzal az arccal kellett két ellentétes figurát létrehoznia. Az igazi Maria nyugodt, nyitott és együttérző. A hamis Maria mozgása szögletesebb, tekintete kihívó, gesztusai túlzóak. Némafilmben a testbeszéd eleve nagyobb szerepet kapott, de Helm alakítása még ezen belül is szélsőséges kontrasztokra épül. A robot nem azért idegen, mert rosszul utánozza az embert, hanem mert túlságosan intenzíven játssza el az emberi vágyat.

A hamis Maria egyszerre politikai agitátor és erotikus látványosság. A Yoshiwara szórakozóhelyen férfiak tömegét bűvöli el, miközben a film bibliai Babilon-képekkel kapcsolja össze alakját. A női szexualitás itt veszélyes tömegetként jelenik meg, ami a korszak kulturális szorongásairól is sokat elárul. A húszas évek „új nője”, az önállóbb, nyilvános térben mozgó, rövid hajú, dolgozó vagy szórakozó nő egyszerre volt a modernitás jelképe és konzervatív félelmek célpontja. A Metropolis ezt a kettősséget két Mariára

osztja: a szent és a csábító alakjára.

A robot későbbi hatása óriási. George Lucas Star Wars-világának C-3PO figuráján jól felismerhető a Metropolis gépmemberének öröksége, még ha a karakter funkciója egészen más is. A humanoid robot sima fémfelülete, hangsúlyos szem- és arckialakítása visszatérő elem lett a filmes robotdesignban. Ugyanez igaz az emberi külsőt viselő mesterséges lény dilemmájára, amely a későbbi science fiction egyik központi témája lett.

A Metropolis robotja azonban nem mesterséges intelligencia a mai értelemben. Nem látjuk, hogy önálló tudata, erkölcsi döntése vagy saját célja volna. Rotwang eszköze, majd egyre inkább a történet káoszt teremtő figurája. Mégis előrevetít egy alapvető kérdést: mi történik, ha egy mesterséges rendszer képes tökéletesen utánózni az embert, és az emberek nem tudják megkülönböztetni az eredetit a másolattól? A filmben a politikai manipuláció szó szerint identitásmásolással történik.

Száz évvel később ez a motívum különös aktualitást kap. A digitális képgenerálás, a hangutánzás és a mesterséges intelligencia olyan tartalmakat képes

létrehozni, amelyek hitelességét nem mindig könnyű megítélni. A Metropolis természetesen nem jósolta meg a deepfake-et. De a hamis Maria története ugyanazt a társadalmi sebezhetőséget használja ki: az emberek hajlamosak annak hinni, amit ismerős arccal és meggyőző előadásban látnak. A technológia ereje nem pusztán abban áll, hogy új dolgokat hoz létre, hanem abban is, hogy hitelesnek látszó helyettesítőket készít.

6. fejezet – Brigitte Helm két arca

Brigitte Helm 1906-ban született Berlinben, és amikor a Metropolis forgatása elkezdődött, még nem rendelkezett jelentős filmes tapasztalattal. A filmportal életrajza szerint színészi képzés nélkül kapta meg Maria és a gépember kettős szerepét. A szereposztás körül később több legenda keletkezett, de az eredmény biztos: első nagy filmszerepe egyből a némafilm egyik legösszetettebb alakítása lett.

Helm feladata nem merült ki abban, hogy két karaktert eltérő mimikával játsszon. A film teljes erkölcsi rendszere az ő kettősségére épül. Az egyik Maria a közösség, türelem és együttérzés jelképe, a másik a manipuláció, a vágy és a rombolás figurája. A nézőnek azonnal érzékelnie kell a különbséget, noha a történet szereplői nem ismerik fel azt. Ehhez Helmnek egyszerre kellett túl világosan és mégis hihetően megkülönböztetnie a két alakot.

Az igazi Maria gesztusai nyitottak és lassúak. Gyakran közösség előtt beszél, de nem uralja agresszíven a teret. A hamis Maria ezzel szemben szinte minden mozdulatával birtokba veszi a képet. Fejének szöge,

szemének mozgása és testtartása állandó kihívást sugall. A különbség különösen a Yoshiwara-jelenetekben erős, ahol a férfiak tömege szinte kollektív transzba kerül.

A forgatás fizikai követelményei kemények voltak. A vízzel elárasztott munkásváros jeleneteiben hosszú ideig nedves környezetben dolgoztak, a robotjelmez pedig merev és kényelmetlen konstrukció volt. A máglyajelenet is veszélyesnek bizonyult. A későbbi beszámolók gyakran Lang kegyetlenségének példáiként idézik ezeket az epizódokat. A történetek egy részét nehéz pontosan szétválasztani a forgatás köré épült legendától, de a fennmaradt fotók és produkciós adatok önmagukban is jelzik a rendkívüli fizikai igénybevételt.

Helm alakítását már a bemutató idején is kiemelték. A Lichtbild-Bühne 1927. január 11-i kritikája különösen azt méltatta, hogy külső változtatás nélkül képes két ellentétes figurát megjeleníteni. Ez fontos kortárs tanúság, mert a film későbbi kultuszától függetlenül mutatja, hogy Helm teljesítménye már az első nézők számára is feltűnő volt.

A Metropolis után az UFA tízéves szerződést kötött vele. Helm gyorsan a német film ismert sztárja lett, de a sikernek ára volt. Az Alraune és más filmek nyomán

gyakran vamp-szerepeket kapott, és ő maga igyekezett kitörni a beskatulyázásból. A filmportal szerint jogi úton is konfliktusba került az UFA-val, hogy szélesebb szerepkört érjen el. Ez a pályáiv különös utóhangot ad a Metropolisnak: a filmben ő játssza a női képmás fölötti férfi technikai kontroll történetét, majd saját karrierjében is meg kellett küzdenie azzal, hogy a filmipar milyen képet akar rögzíteni róla.

A hangosfilmre sikeresen átállt, több német és nemzetközi produkcióban szerepelt, majd 1935-ben visszavonult. Nem vált olyan hosszan jelen lévő sztárrá, mint Marlene Dietrich, és később tudatosan kerülte a nyilvánosságot. Emiatt a Metropolis-kultusz növekedésével párhuzamosan maga Helm egyre inkább eltűnt a filmes közéletből. Arcát azonban milliók ismerték fel a robot-Maria és a hamis Maria képeiről.

A sztárság történetében ritka helyzet ez. Egy színész visszavonulhat, filmjei elfelejtődhetnek, arca pedig idővel elveszítheti kulturális jelentését. Helmnél éppen az ellenkezője történt. A Metropolis egyetlen alakítása olyan vizuális emblémává vált, amely a személyes pályától független életet kezdett. A robot-Maria fotója ma plakátokon, könyvborítók, kiállításokon és filmtörténeti összefoglalókban jelenik meg, gyakran

olyan közönség előtt is, amely Brigitte Helm nevét nem ismeri.

Ez a különválás felveti a színészi munka és a filmes ikon viszonyának kérdését. A gépember külseje tervezők, jelmezkészítők, operatőrök és világosítók közös alkotása. A hamis Maria erotikus és fenyegető karaktere azonban Helm testén és arcán keresztül létezik. A Metropolis ikonográfiája ezért nem választható le teljesen arról a fiatal színésznőről, akinek első nagy feladata az volt, hogy egyszerre legyen szent, csábító és gép.

7. fejezet – Tömegek a gép gyomrában

A Metropolis társadalmi világát nemcsak főszereplők, hanem tömegek alkotják. A munkások jelenetei azért olyan emlékezetesek, mert Lang az egyéni szereplőt gyakran feloldja a csoportban. A film elején a műszakváltásnál két munkáoszlop halad ellenkező irányba. A mozgás lassú, fegyelmezett és fáradt. Nincs szükség felíratra ahhoz, hogy a néző értse: itt az ember ideje a termelési rendszerhez tartozik.

A tömeg koreográfiája Lang korábbi filmjeiben is fontos volt, a Metropolisban azonban társadalmi jelentést kap. A felső világ sportolói szabadon és energikusan mozognak, a munkások viszont ritmusra lépnek. A különbség a gazdag és szegény társadalmi helyzetén túl a test használatában is megjelenik. A film azt mutatja, hogy a társadalmi helyzet a test használatának módját is meghatározza.

A gépek formája gyakran emberi mozgást követel. Freder egyik legkimerítőbb jelenetében egy óriási óramutatóra emlékeztető szerkezet karjait kell különböző pozíciókba mozgatnia. A munka értelme kívülről nem látható. Ez lényeges. Ha a gép egyértelmű terméket

állítana elő, a néző ipari folyamatot látna. Lang inkább absztrakttá teszi a munkát, hogy a fizikai alárendeltség legyen a lényeg.

A gépbaleset után Freder Molochot lát. Munkások sorai lépnek a szörnyű gép szájába, mintha rituális áldozatra vezetnék őket. A látomás egyszerre kapcsolja össze a modern ipari balesetet a háborús generáció tapasztalatával. A weimari Németországban alig volt család, amelyet ne érintett volna a világháború. A szervezett, ipari méretű halál emléke a technológiai modernitás optimista képét állandóan árnyékolta.

A munkástömeg ugyanakkor nem idealizált. Amikor a hamis Maria lázadásra buzdítja őket, gyorsan elvesztik önuralmukat. Lerohanják a gépeket, és saját városukat sodorják veszélybe. A film ezzel a tömeglélektan korabeli elképzeléseihez is kapcsolódik. A tizenkilencedik század végétől népszerű elméletek gyakran úgy írták le a tömeget, mint irracionális, érzelmileg könnyen fertőző csoportot. Az első világháború utáni forradalmak és politikai utcai erőszak tovább erősítették ezt a félelmet.

Lang képei később azért kaptak új jelentést, mert a harmincas évek diktatúrái valóban monumentális tömegrendezvényeket szerveztek. Fontos azonban

elkerülni az anakronizmust. A Metropolis 1925–1926-os forgatásakor a náci hatalom még nem létezett, és a film tömegképeit nem lehet egyszerűen a későbbi propaganda előképeinek tekinteni. A geometrikus tömeg a húszas évek egész vizuális kultúrájában jelen volt: sporteseményeken, revükben, gyári fotókon és modernista művészetben is.

A film legérdekesebb tömegjelenete talán az, amikor a munkások a lázadás után ráébrednek, hogy gyermekeik a vízzel elárasztott városban maradtak. Az addigi forradalmi eufória pánikká és büntudattá változik. A közösség ugyanazokkal a mozdulatokkal fordul a hamis Maria ellen, amelyekkel korábban követte. A tömeg tehát nem gonosz, hanem instabil. A film szemében éppen az a veszélye, hogy önálló ítélet helyett erős érzelmi jelekre reagál.

Ez a szemlélet politikailag konzervatív következtetésekhez vezethet, de filmes szempontból rendkívül erős. Lang megmutatja, hogy a tömeget képi ritmusokkal lehet jellemezni. A közösségi hangulat változását nem párbeszédnek magyarázzák, hanem a testek iránya, sebessége és sűrűsége. A némafilm korlátozása itt előnnyé válik: a társadalmi pszichológia vizuális koreográfiaként jelenik meg.

A Metropolis munkásai ma azért hatnak különösen, mert a modern munka átalakulása ellenére az alapélmény nem tűnt el. A futószalagot sok helyen algoritmikus munkaszervezés, digitális teljesítménymérés és automatizált ellenőrzés váltotta fel. A test helyett egyre gyakrabban az idő, a figyelem és az adat válik szabályozott erőforrássá. Lang képei nem a mai munkahelyeket mutatják, de azt az érzést igen, amikor az ember egy nagy rendszer olyan részének érzi magát, amelynek célját és működését csak részben látja át.

8. fejezet - Zene egy néma városhoz

A Metropolist némafilmnek nevezzük, de ez a megjelölés könnyen félrevezet. A nagy némafilmeket nem csendben vetítették. A mozikban zongorista, kisebb együttes vagy nagyobb filmszínházakban teljes zenekar kísérhette az előadást, és a zene a nézői élmény szerves része volt. A Metropolis esetében ez különösen fontos, mert Gottfried Huppertz teljes zenekari partitúrát komponált a filmhez. A mű ezért eredetileg nem csupán képek és feliratok sorozataként, hanem pontosan időzített képi-zenei szerkezetként született.

Huppertz korábban is dolgozott Langgal, többek között a Die Nibelungen zenéjén. A Metropolis partitúrájában romantikus zenekari hagyomány, modern hangzások és erőteljes vezérmotívumok kapcsolódnak össze. A zene nem háttérfestés. Szereplőket, helyszíneket és gondolatokat köt össze, előre jelez, feszültséget épít, majd felold. A monumentális városnak zenei architektúrát is ad.

A film restaurálásának történetében ezért a partitúra különleges forrásértéket kapott. Amikor egy film képsorai hiányoznak vagy sorrendjük bizonytalan, a

fennmaradt zene segíthet megérteni az eredeti szerkezetet. Huppertz zenéje olyan időbeli térkép, amely megőrzött valamit abból a filmből is, amelynek képei évtizedekig hiányoztak. A rekonstrukciók készítői így nem csupán forgatókönyveket, cenzúraanyagokat és kópiákat vizsgáltak, hanem a zenét is.

A nyitány azonnal jelzi a film léptékét. Huppertz nem könnyed mozikíséretet írt, hanem nagyzenekari művet, amely a német késő romantika és a modern filmzene közötti átmenetet képviseli. A gépek mozgása gyakran ritmikus zenei struktúrákkal kapcsolódik össze, míg Maria jelenetei más karaktert kapnak. A zene ezáltal segít abban, hogy a film sokféle stílusa – ipari látvány, melodráma, vallási példázat, rémtörténet – egyetlen élménnyé álljon össze.

A némafilm zenéjének rugalmas gyakorlata ugyanakkor azt jelentette, hogy a Metropolit nem mindenhol Huppertz eredeti partitúrájával játszották. A különböző országok és mozik saját kíséretet alkalmazhattak, a film megkurtított változatai pedig szükségszerűen felborították az eredeti zenei szerkezetet. Amikor a filmből jelenetek tűntek el, a zenének vagy alkalmazkodnia kellett, vagy teljesen más kíséret váltotta fel. A Metropolis története ezért

hangzásában is töredezetté vált.

A huszadik század második felében a némafilmek újrafelfedezése új zenei gyakorlatokat hozott. A restaurált klasszikusokat ismét nagyzenekarral lehetett bemutatni, de megjelentek modern elektronikus és popzenei változatok is. A legismertebb ilyen kísérlet Giorgio Moroder 1984-es Metropolis-változata volt. Moroder lerövidítette a filmet, színezett képeket és kortárs pop-rock zenét használt, többek között ismert előadókkal. A változat filmtörténeti körökben vitát váltott ki, de új, fiatal közönséghez juttatta el a filmet.

A Moroder-verzió jól példázza a restaurálás és az újraértelmezés közötti különbséget. Restauráláskor az a cél, hogy a rendelkezésre álló bizonyítékok alapján a mű egy történetileg hiteles állapotát közelítsük meg. Újraértelmezéskor a régi anyag új kontextust kap. Moroder nem azt állította, hogy visszaadja az 1927-es bemutatót. Saját korának audiovizuális tárgyává alakította a Metropolist.

Ez a beavatkozás mégis hozzájárult a film utóéletéhez. Az 1980-as évek videoklip-kultúrájában Lang képei különösen könnyen találtak új otthonra. A gyors vágás, az erős grafikai kompozíciók és a gépember alakja jól illett

ahhoz a korszakhoz, amelyben a zeneipar egyre inkább képi identitást épített előadói köré. A Metropolis így egy időben volt filmtörténeti klasszikus és újrafelhasználható vizuális archívum.

A 2010-es rekonstrukció egyik nagy eseménye az volt, hogy a filmet Berlinben és Frankfurtban Huppertz zenéjének rekonstruált változatával mutatták be. A zene és a kép ismét közelebb került ahhoz a kapcsolathoz, amelyet az alkotók eredetileg terveztek. A restaurált film megtekintése ezért más élmény, mint a korábbi rövid változatoké. A több jelenettel együtt a történet tempója, hangsúlyai és zenei ívei is közelebb kerülnek az eredetihez.

A Metropolis zenéje arra is figyelmeztet, hogy a filmtörténeti örökség nem pusztán képkockák megőrzését jelenti. A vetítési sebesség, a feliratok, a kísérőzene és a változatok közötti különbségek mind befolyásolják, milyen művet látunk. Ugyanaz a filmszalag más zenével más érzelmi értelmet kaphat. Egy ipari jelenet lehet fenyegető, heroikus vagy ironikus attól függően, mi szól alatta.

A századik évfordulóhoz közeledve a Metropolis továbbra is élő koncertfilm. Világszerte zenekarok,

orgonisták és elektronikus zenészek kísérik újra és újra. Ez a gyakorlat nem gyengíti a történeti művet, hanem emlékeztet eredeti természetére. A némafilm sohasem volt teljesen néma. A Metropolis városának mindig volt hangja, még ha ezt a hangot minden korszak kissé másképp is hallotta.

9. fejezet - A premier, amely nem oldotta meg az UFA gondjait

A világpremierre 1927. január 10-én került sor a berlini Ufa-Palast am Zoo filmszínházban. A dátum ma filmtörténeti ünnepnek tűnik, de az esemény mögött üzleti szorongás húzódott. Az UFA hatalmas összeget költött a filmre, a vállalat pénzügyi helyzete pedig megromlott. A Metropolisnak ezért nem csupán művészi sikerre volt szüksége. A vállalatnak olyan nemzetközi eseményt kellett volna teremtenie, amely igazolja a befektetést.

A bemutató közönsége kétségkívül látványos technikai teljesítményt kapott. A korabeli sajtó nagy figyelmet szentelt a produkciónak, és Brigitte Helm alakítását több kritikus is kiemelte. A film egészének fogadtatása azonban jóval hűvösebb volt annál, mint amit a későbbi klasszikus státusz alapján várnánk. A kritikusok gyakran különválasztották a technikai és vizuális teljesítményt a történettől. Az elsőt csodálták, a másodikat naivnak vagy ellentmondásosnak tartották.

Herbert Ihering kritikája különösen élesen fogalmazott. Szerinte Lang technikai tudása rendkívüli, a film világnézeti állítása azonban nem áll arányban a látvánnyal. Ez a bírálat azóta is visszatér. A Metropolis mintha egy hatalmas társadalmi válságot mutatna fel, majd egy erkölcsi jelszóval próbálná lezárni. A film képei radikális egyenlőtlenséget mutatnak, a befejezés azonban nem mondja meg, hogyan változik meg a rendszer.

A nemzetközi fogadtatás sem volt egységes. H. G. Wells, a modern tudományos-fantasztikus irodalom egyik legfontosabb szerzője kifejezetten ellenséges kritikát írt a filmről. Wells számára a Metropolis jövőképe sok tekintetben elavult ipari fantázia volt. Úgy látta, a film nem érti, hogyan változtatja meg a technológia a termelést és a munkát, ezért jövőként valójában a tizenkilencedik századi gyár gigantikusra növelt változatát mutatja.

Wells kritikája azért érdekes, mert nem azt kifogásolta, hogy a film túl modern. Ellenkezőleg: szerinte nem elég modern. A jövő gyáraiban miért kellene tömegeknek ugyanazokat a nehéz, monoton mozdulatokat végezniük, ha a technika fejlődése éppen az automatizálás felé mutat? Ez a kérdés ma is érvényes

kritikája a filmnek. A Metropolis nem technológiai előrejelzés, hanem társadalmi metafora. A munkások azért dolgoznak archaikusan, mert Langnak vizuálisan láthatóvá kell tennie a kizsákmányolást.

A közönség számára ugyanakkor a film hossza és összetettsége is problémát jelenthetett. Az eredeti változat mintegy két és fél óra volt, ami nagy vállalásnak számított. A német premier után az eredeti forma rövid életűnek bizonyult. A film amerikai forgalmazási változatát jelentősen megkurtították, és az UFA később Németországban is rövidebb verziót adott ki. A Deutsche Kinemathek szerint a vállalat kifejezetten az amerikai változat nyomán és a kommunista tendenciájának tartott feliratok eltávolításával kívánta forgalmazni a filmet.

A vágások nem csupán rövidítettek. Megváltoztatták a történet értelmét is. Ha egy mellékszál vagy motiváció eltűnik, a szereplő cselekedete önkényesebbnek látszik. Rotwang és Hel története, a különböző szereplők közötti kapcsolatok, valamint a politikai manipuláció részletei mind sérültek a rövidebb verziókban. A Metropolis évtizedeken át úgy vált klasszikussá, hogy a nézők nagy része nem az eredeti filmhez közeli változatot látta.

A pénzügyi eredmény sem igazolta a befektetést. A filmportal 1927-es kronológiája szerint az 5,3 millió márkás költség nem térült meg a várt módon. A film így paradox helyzetbe került. Technikai presztízse óriási volt, üzleti eredménye viszont csalódást okozott. Egy vállalat számára ez veszélyes kombináció: mindenki beszél a produkcióról, de a mérleg mégsem javul.

1927 tavaszán az UFA feletti ellenőrzés Alfred Hugenberg érdekköréhez került. Ez már egy másik korszak kezdete volt a vállalat történetében. A Metropolis a korábbi, Pommer nevéhez kötődő nemzetközi presztízsstratégia hattyúdala lett. Lang ezután a Spione című filmet jóval szerényebb körülmények között készítette, bár később a Frau im Mond esetében ismét nagyobb science fiction vállalkozásra kapott lehetőséget.

A bemutató tehát nem pillanatnyi diadalmenet volt. A Metropolis kultusza lassan épült fel. Ez fontos különbség, mert a kulturális emlékezet hajlamos úgy tekinteni a klasszikusokra, mintha már születésük pillanatában mindenki felismerte volna jelentőségüket. Valójában számos alpmű kezdetben vegyes fogadtatást kapott, majd későbbi korszakok más tulajdonságait fedezték fel.

A Metropolis esetében a látvány túlélte a kezdeti üzleti csalódást. A kritikusok által gyengének tartott történet sem akadályozta meg, hogy bizonyos képek beépüljenek a filmkultúrába. A robot, a város, a gépterem és a munkástömeg önálló életet kezdett. A film hosszú távú sikere ezért nem a premier estéjén dőlt el, hanem az azt követő évtizedek során.

10. fejezet – Egy film darabokra vágva

A Metropolis különleges helyet foglal el a filmtörténetben azért is, mert sokáig nem létezett egyetlen, mindenki által elfogadott Metropolis. A premier után megkezdődött rövidítések, átszerkesztések és új feliratok sorozata miatt a film több változatban terjedt. A néző attól függően más történetet láthatott, hogy melyik országban, melyik évben és melyik kópiából vetítették a filmet.

Az amerikai forgalmazás kulcsfigurája Channing Pollock dramaturg volt, aki a filmet az amerikai piac igényeihez igazította. A hosszú, szimbolikus és részben homályos cselekményt egyszerűsítették, neveket és motivációkat változtattak, mellékszálakat távolítottak el. A rövidítés üzleti logikája érthető volt: gyorsabban fogyasztható, világosabb történetet akartak. Filmtörténeti szempontból azonban súlyos következményekkel járt.

A csonkítás legnagyobb vesztesége az összefüggések eltűnése volt. Rotwang személyes gyásza, Hel története és Joh Fredersenhez fűződő konfliktusa például sokkal érthetőbbé teszi, miért fordul a feltaláló saját megbízója

ellen. Ha ezek az elemek hiányoznak, Rotwang könnyebben válik egyszerű örült tudóssá. Ugyanez igaz a mellékszereplőkre és a város működésének részleteire. A rövid változat sokszor látványos jelenetek egymásutánjává tette azt, ami eredetileg összetettebb melodramatikus szerkezet volt.

A film megcsonkítása ráadásul önmagát erősítő folyamat lett. Ha az eredeti negatív és teljes premierkópiák eltűnnek, a későbbi archívumok csak rövidebb változatokat tudnak megőrizni. Ha ezekből készülnek új kópiák, a hiány állandósul. Évtizedek múlva a probléma már túlmutat azon, hogy egy forgalmazó valaha kivágott húsz vagy harminc percet: senki sem tudja pontosan, hol vannak a kivágott részek.

A filmanyag fizikai természetéből további veszteségek következtek. A korai mozgóképeket gyúlékony nitrátfilmre rögzítették, amely idővel bomlik, könnyen sérül és tűzveszélyes. Sok némafilm egyszerűen azért veszett el, mert a kópiákat nem tartották hosszú távú kulturális értéknek, vagy mert a tárolás körülményei nem voltak megfelelőek. A Metropolis híres volt, ezért számos kópia maradt fenn, de éppen a sok eltérő változat tette nehezzé az eredeti rekonstrukcióját.

A filmtörténészek és archívumok már jóval a 2008-as nagy felfedezés előtt megpróbálták helyreállítani a filmet. Ehhez különböző országokban őrzött kópiákat hasonlítottak össze. A forgatókönyv, a cenzúráiratok, a korabeli programfüzetek, állófotók és Huppertz partitúrája mind nyomként szolgált. A rekonstrukció ezért sokban hasonlított szövegkritikai munkára: különböző töredékekből kellett kikövetkeztetni egy elveszett eredeti szerkezetét.

1984-ben Giorgio Moroder változata ugyan nem történeti rekonstrukció volt, de hozzájárult a film új népszerűségéhez. A nyolcvanas években egyre erősebb lett az érdeklődés a némafilm öröksége iránt, és a restaurálási technikák is fejlődtek. 2001-re elkészült egy olyan jelentős rekonstrukció, amelyet az UNESCO ugyanabban az évben a világ dokumentumörökségének részévé nyilvánított. A Metropolis lett az első film, amely bekerült a Memory of the World programba.

A 2001-es változat azonban még mindig hiányos volt. A Deutsche Kinemathek későbbi összefoglalója szerint körülbelül félórányi anyag elveszettnek számított. A hiányzó részeket feliratokkal vagy magyarázó megoldásokkal lehetett jelezni, de a film teljes mozgóképes folyamatát nem lehetett visszaadni. Ekkor

már úgy tűnt, hogy ennél közelebb talán sohasem lehet jutni az 1927-es premierhez.

A történet ezért vált különösen drámaivá 2008-ban. A filmtörténeti kutatásban ritka, hogy egy világhírű mű elveszettnek hitt nagy részletei egyszer csak előkerülnek. Nem egy ismeretlen raktárban lévő névtelen dobozról volt szó, hanem olyan kópiáról, amelynek létezésére korábban is utaltak jelek, de értékét senki sem tudta bizonyítani. Buenos Airesben évtizedeken át ott feküdt egy változat, amely közelebb állt a premierhez, mint bármely más ismert példány.

A Metropolis töredezett története megváltoztatja azt is, hogyan gondolkodunk a mű eredetiségéről. Egy festménynél általában van egy tárgy, amelyet eredetinek nevezünk. A film sokszorosítható médium. Az „eredeti” lehet negatív, premierkópia, rendezői vágás, cenzúrázott vagy exportváltozat. A Metropolis esetében ezért nem egyetlen fizikai tárgyat kellett megtalálni, hanem egy történeti állapotot kellett rekonstruálni.

Ez a folyamat ma is folytatódik. A 2027-re tervezett új 4K-restaurálás nem azért szükséges, mert a 2010-es rekonstrukció értéktelenné vált. A digitális technika fejlődésével a korábban rossz minőségű anyagból is több

részlet menthető ki, javítható a stabilitás és pontosabban illeszthetők egymáshoz a különböző források. A restaurálás nem egyszeri beavatkozás, hanem minden nemzedék új találkozása ugyanazzal az örökséggel.

HÁTTÉRGYÁR

11. fejezet - Buenos Aires: a film visszatérése

A Metropolis restaurálástörténetének legnagyobb fordulata nem Berlinben, hanem Buenos Airesben következett be. A film 1927-es berlini premierje után Adolfo Z. Wilson argentin forgalmazó egy hosszú változatot szerzett meg. Ez a kópia az argentin moziforgalmazás után Manuel Peña Rodríguez filmkritikus magángyűjteményébe került, majd később állami közvetítéssel a Museo del Cine gyűjteményének része lett. Az anyag tehát nem volt ismeretlen eredetű, de jelentősége hosszú ideig rejtve maradt.

A történet egyik kulcsszereplője Fernando Martín Peña filmkutató, aki már az 1980-as években hallott egy különösen hosszú Metropolis-kópiáról. Egy vetítő arra panaszkodott, hogy régen több mint két órán át kellett figyelnie a sérült filmszalagot. Ez feltűnő adat volt, mert az akkor ismert változatok rövidebbek voltak. Peña évekig próbált hozzáférni az anyaghoz, de csak jóval később sikerült bizonyosságot szereznie.

Amikor Paula Félix-Didier átvette a Museo del Cine vezetését, lehetőség nyílt a kópia alaposabb vizsgálatára. 2008-ban kiderült, hogy az archívum valóban olyan

változatot őriz, amely számos elveszettnek hitt jelenetet tartalmaz. A felfedezés szenzációja nem abból fakadt, hogy a film ismeretlen volt, hanem éppen ellenkezőleg: a világ egyik legtöbbet elemzett filmjéről derült ki, hogy a róla kialakult kép évtizedeken át hiányos anyagon alapult.

A megtalált kópia minősége azonban komoly problémát jelentett. Az eredeti nitrátkópiáról még a hetvenes években 16 milliméteres biztonsági másolat készült. A másolás technikailag gyenge volt, az eredeti sérülései, karcai és szennyeződései beleégtek az új anyagba. A nitrátkópiát később valószínűleg megsemmisítették. A restaurátorok tehát történetileg felbecsülhetetlen, de vizuálisan erősen károsodott forrást kaptak.

Ez a helyzet alapvető restaurálási dilemmát teremtett. A Buenos Aires-i jelenetek egy része képminőségben messze elmaradt a korábban ismert, jobb minőségű anyagoktól. Ha egységesen „szép” filmet akartak volna, ezeket agresszívan kellett volna javítani vagy akár mellőzni. Ha viszont a történeti teljesség volt a cél, el kellett fogadni, hogy a film különböző részei láthatóan eltérő minőségűek lesznek.

A 2010-es rekonstrukció az utóbbi megoldást választotta. A néző érzékeli, amikor a film a Buenos Aires-i anyagra vált: a kép keskenyebb, sérültebb és szemcsésebb. Ez nem hiba, hanem filmtörténeti információ. A kép állapota maga meséli el a megőrzés történetét. A restaurálás nem tesz úgy, mintha száz év sérülései nem léteznének.

A megtalált jelenetek a cselekményt is megváltoztatták. Több szereplő motivációja világosabb lett, és olyan mellékszálak kerültek vissza, amelyek nélkül a korábbi változatok ugrásszerűnek tűntek. Rotwang, Joh Fredersen, a titokzatos Schmale és a munkások története összetettebbé vált. A film ritmusa is módosult: a restaurált Metropolis kevésbé tűnik pusztán monumentális látványosságok sorának, mert több időt hagy a kapcsolatok és következmények kibontására.

A bemutatóra 2010. február 12-én, a Berlinale idején került sor a berlini Friedrichstadtpalastban, egyidejű nyilvános vetítéssel a Brandenburgi kapunál és frankfurti előadással. A filmhez Huppertz zenéjét élő zenekar játszotta. A helyzet szimbolikus volt: egy film, amelyet Berlinben mutattak be 1927-ben, több mint nyolcvan évvel később ugyanabban a városban tért vissza majdnem teljes formájában.

A „majdnem” fontos szó. Néhány részlet továbbra is elveszett, és a Buenos Aires-i kópia sem pontos másolata minden tekintetben a premier anyagának. A restaurálás nem időgép. Nem tudja visszahozni pontosan azt, amit az 1927-es közönség látott és hallott. Közelíteni tud hozzá a fennmaradt bizonyítékok alapján.

A történet mégis ritka optimista példája a filmmegőrzésnek. A némafilmes örökség jelentős része végleg elveszett. A Metropolis esetében a nemzetközi archívumi együttműködés, a kutatói kitartás és egy véletlenül fennmaradt kópia lehetővé tette, hogy a mű nagy része visszatérjen. A felfedezés azt is megmutatta, hogy egy archívum értékét nem csak az határozza meg, mennyire rendezett vagy látványos a gyűjteménye. Néha egy rossz minőségű, évtizedekig alig vizsgált másolat őrzi a filmtörténet legfontosabb hiányzó darabját.

12. fejezet - A politika, amelyet minden korszak máshol keresett

A Metropolis politikai értelmezése szinte a premier pillanatától vitatott. A film látványosan mutatja meg a társadalmi egyenlőtlenséget. A felső réteg fényben és szabadidőben él, miközben a munkások föld alatt, gépek mellett dolgoznak. Első pillantásra ez erős kapitalizmuskritikának tűnik. A történet végére azonban a forradalmi fellépés katasztrófához vezet, a megoldást pedig az osztályok közötti erkölcsi megbékélés jelenti. Emiatt baloldali és jobboldali olvasatok egyaránt találtak benne elfogadható és elutasítható elemeket.

A film egyik alapproblémája, hogy pontosan mit jelent Joh Fredersen hatalma. Ő magántulajdonos, politikai vezető, technokrata vagy mindez egyszerre? Metropolisnak nem látjuk demokratikus intézményeit, önkormányzatát vagy jogrendjét. A város egyetlen vállalati-politikai szervezetként működik. Ez a homály teszi a történetet példázattá, de egyben megakadályozza, hogy konkrét gazdasági rendszerként elemezzük.

A munkások helyzete hasonlóan absztrakt. Nem tudjuk bérüket, munkajogi helyzetüket, tulajdoni viszonyaikat. A film nem társadalomtudományi részletességgel mutat kizsákmányolást, hanem képekben. A munkások fáradtak, névtelenek és helyettesíthetők. Egyiküknek a neve helyett száma van: 11811. Az embertelenítés tehát látványként működik.

A film végső jelszava, amely a szívet nevezi meg a kéz és az agy közvetítőjeként, harmonikus közösség eszméjét kínálja. A megoldás nem az osztályok eltörlése és nem is a munkások hatalomátvétele. A vezető marad vezető, a munkások pedig maradnak munkások, de a rendszernek emberibbé kell válnia. Ez a gondolat sokféle korporatív és közösségelvű politikai eszmével rokonítható, de nem szabad automatikusan egyetlen későbbi ideológiára leszűkíteni.

A későbbi nemzetiszocialista korszak miatt a kérdés különösen érzékeny. Thea von Harbou Németországban maradt és csatlakozott az NSDAP-hoz, Fritz Lang viszont emigrált, és később hollywoodi antifasiszta filmeket is készített. A házaspár politikai útjai szétváltak. A Metropolis azonban évekkel Hitler hatalomra jutása előtt készült. Történeti szempontból indokolatlan lenne úgy kezelni, mintha a film tudatosan a náci

társadalommodellt hirdetné.

Ugyanakkor a weimari korszak politikai kultúrájában valóban erős volt a liberális parlamentarizmussal szembeni elégedetlenség. Sok irányzat keresett olyan „harmadik utat”, amely a kapitalizmus és a marxista forradalom konfliktusát közösségi egységgel kívánta feloldani. A Metropolis befejezése ebben a tágabb közegben értelmezhető. Az osztályellentétet nem intézmények, tárgyalások vagy jogi reformok oldják fel, hanem egy karizmatikus közvetítő személy.

A film tömegképeit a későbbi történelmi tapasztalat is átértelmezte. A geometrikusan mozgó munkások és a monumentális építészet a harmincas évek totalitárius esztétikájára emlékeztethetnek. A hasonlóság azonban részben abból fakad, hogy a modern tömegkultúra több területe ugyanazokat a vizuális eszközöket használta. A stadion, a revü, a gyár és a politikai nagygyűlés egyaránt szerette a nagy csoportok szinkronizált mozgását.

A Metropolis politikai jelentése ezért nem rögzíthető egyetlen címkével. Az egyik néző a munkások kizsákmányolását látja benne, a másik a forradalmi irracionalitás kritikáját, a harmadik a technokrata uralom veszélyét. A film mindegyikhez ad képeket. Éppen

a következetlensége teszi nyitottá.

A mai néző számára különösen érdekes a hatalom információs oldala. Joh Fredersen magasból figyeli a várost, jelentéseket kap, embereket küld megfigyelésre, és megpróbálja ellenőrizni a munkások kommunikációját. A város vezetése tehát adat- és információs központként is működik. A Metropolis nem digitális megfigyelőállam, de a hatalom és az információ kapcsolatát jól érzékeli.

A hamis Maria politikai szerepe pedig még modernebb kérdést vet fel. Fredersen eredetileg ellenőrzés céljából használja a másolatot, a manipuláció azonban kicsúszik a kezéből. A vezetés által létrehozott dezinformáció önálló dinamikát kap, és végül magát a rendszert veszélyezteti. Ez a motívum ma könnyen összekapcsolható a propaganda, a hamis identitások és az algoritmikusan terjedő félretájékoztatás problémájával. Nem azért, mert Lang ezeket előre látta, hanem mert a manipuláció társadalmi logikája nem új.

A Metropolis politikai ereje így kevésbé a programjában, inkább a kérdéseiben rejlik. Ki működteti a modern rendszert? Ki látja át? Ki részesül előnyeiből? Mi történik, ha az irányítók nem értik azokat, akiknek a munkájára támaszkodnak? És milyen veszélyekkel jár, ha

a társadalmi konfliktust valódi reform helyett manipulációval próbálják kezelni? Ezek a kérdések túléltek a weimari köztársaságot.

13. fejezet – A film, amelyet más filmek tovább írtak

A Metropolis hosszú távú jelentőségét legkönnyebben az utána készült filmekben lehet érzékelni. Kevés alkotás rendelkezik ennyire felismerhető vizuális örökséggel. A Deutsche Kinemathek összefoglalója George Lucas Star Wars-sorozatát és Ridley Scott Blade Runnerét is azok közé a művek közé sorolja, amelyek látványvilágában a Metropolis nyomai felismerhetők. A kapcsolat nem mindig közvetlen másolás. Gyakran inkább vizuális nyelvtan öröklődik.

C-3PO formája a Star Warsban a Maschinenmensch legismertebb utódai közé tartozik. A két robot személyisége és narratív funkciója eltér, de az aranyszínű humanoid test, a stilizált arc és a merev páncélforma egyértelmű rokonságot mutat. A Metropolis ezzel segített meghatározni, hogyan nézhet ki a filmes robot: elég emberi ahhoz, hogy személynek érzékeljük, de elég idegen ahhoz, hogy tárgy maradjon.

A Blade Runner városa még mélyebb rokonságot mutat. Ridley Scott 1982-es filmjében Los Angeles sötét, függőleges, rétegzett metropolisz. Az égbe nyúló építmények, a felső szinteken koncentrálódó hatalom és

az alsó város zsúfoltsága ugyanazt a térbeli társadalmi logikát követi, amelyet Lang filmje tett klasszikussá. A modern science fiction városa gyakran nem horizontális, hanem függőleges osztálytérkép.

Terry Gilliam Brazil című filmje más irányból folytatta ezt a hagyományt. A technológia ott már nem elegáns futurizmus, hanem bürokratikus gépezet. Mégis ugyanaz az alapfélelem működik: az ember saját rendszereinek foglyává válik. A Metropolis óriási gépei és a Brazil csövei eltérő korszak termékei, de mindkettő a technikai infrastruktúrát társadalmi hatalomként mutatja meg.

A Batman-filmek Gotham Cityjének több változata, a képregények és videojátékok városai, sőt reklámfilmek egész sora használta a Lang által népszerűvé tett magas, sötét, monumentális városképet. A hatás néha közvetett, mert az alkotók már nem a Metropolist, hanem annak későbbi örököseit idézik. Egy százéves film vizuális ötlete így több generáción keresztül öröklődik.

A popzene különösen sokszor nyúlt vissza a filmhez. Queen Radio Ga Ga című videója közvetlenül használ Metropolis-képeket, Madonna Express Yourself klipje pedig a film világát idéző ipari és erotikus látványt épít fel. A zenei videó műfaja azért talált könnyen kapcsolatot

Lang filmjével, mert a Metropolis képei önmagukban is erős, rövid vizuális egységek. A történet ismerete nélkül is működnek.

A gépember alakja a divatban és a fotográfiában is visszatért. A fémes női test egyszerre futurisztikus és art deco jellegű, így különböző korszakok újraértelmezheték. A robot-Maria hol a technológiai modernitás, hol a női test tárgyiasításának, hol az ember-gép összeolvadásának szimbóluma lett.

A film építészeti hatása szintén túlmutat a mozin. A Metropolis városát valódi építészek nem tekintették megvalósítható tervnek, de látványtervezők, illusztrátorok és futuristák számára állandó referencia lett. A film bebizonyította, hogy a városi infrastruktúrát önálló drámai szereplővé lehet tenni. Egy épület nemcsak helyszín, hanem hatalmi viszonyok képe is lehet.

Az örökség egyik érdekes része, hogy a későbbi alkotások gyakran sötétebbre hangolták Lang vízióját. A Metropolis végül megbékéléssel zárul, míg a cyberpunk és disztópikus science fiction sokszor nem kínál ilyen feloldást. A városi egyenlőtlenség, a vállalati hatalom és a technológiai ellenőrzés későbbi történeteiben a

rendszer gyakran tartósan elnyomó marad.

A Metropolis tehát inkább vizuális ős, mint konkrét történeti sablon. Kevés film másolta le teljes cselekményét, de számtalan mű átvette képeinek logikáját. A modern science fiction egyik alapmondata lett, hogy a jövőt a város formáján keresztül lehet megmutatni. Ha a város rétegzett, a társadalom is rétegzett; ha az építészet embertelen, a hatalom is az.

Ez az örökség magyarázza, miért ismerik fel a Metropolis képeit olyanok is, akik a filmet sohasem látták. A klasszikus művek egyik formája éppen ez: részleteik leválnak róluk, és a kultúra közös készletébe kerülnek. A robot-Maria és a felhőkarcoló-város már nem csak Lang filmjéhez tartozik. A huszadik és huszonegyedik század jövőképeinek alapformái lettek.

14. fejezet - Mit látott meg a Metropolis a technológiai társadalomból?

Egy százéves science fiction film esetében csábító játék összeírni, mit jósolt meg helyesen. A Metropolisban vannak képernyős kommunikációs eszközök, hatalmas közlekedési rendszerek, humanoid robot és rendkívül sűrű városi infrastruktúra. Ezek alapján könnyű azt mondani, hogy Lang „megjósolta” a videótelefon, a robotika vagy a modern megapolisz világát. Az ilyen állítások azonban rendszerint leegyszerűsítik a történetet.

A tudományos-fantasztikus film ritkán pontos előrejelzés. Inkább saját korának tendenciáit nagyítja fel. A Metropolis képernyős kommunikációja azért jelenhetett meg, mert a húszas évek embere már ismerte a telefont, a rádiót, a filmet és a kísérleti televízió gondolatát. A robot azért születhetett meg, mert az automaták és a gépesített termelés már erős kulturális tapasztalat volt. A felhőkarcoló-város pedig New York valós építészetének látványos kiterjesztése.

A film igazán pontos felismerése nem technikai, hanem társadalmi. A technológia nem egyformán oszlik el. Ugyanaz a rendszer, amely valakinek kényelmet és szabadságot ad, másnak ellenőrzést és kényszert jelenthet. A felső város lakói számára a gépek láthatatlan szolgáltatásokat biztosítanak. A munkások számára ugyanazok a gépek a mindennapi életet meghatározó fizikai környezetet jelentik.

Ez a különbség a digitális korszakban is megfigyelhető. Az okostelefon egyszerre kommunikációs szabadság és megfigyelési eszköz. Az algoritmus lehet kényelmi szolgáltatás és munkaszervező kontroll. Az automatizálás növelheti a termelékenységét, miközben bizonyos csoportok számára bizonytalanságot teremt. A technológia társadalmi hatása mindig attól függ, milyen intézmények, tulajdonviszonyok és döntések veszik körül.

A Metropolis másik tartós felismerése az infrastruktúra láthatatlansága. A felső világ lakói nem gondolnak arra, mi történik alattuk. A rendszer akkor válik láthatóvá számukra, amikor meghibásodik. Ez szinte minden modern infrastruktúrára igaz. Elektromos hálózat, vízellátás, adatközpont, logisztikai lánc vagy internetes szolgáltatás addig háttérben marad, amíg működik. A zavar pillanatában derül ki, mennyire

függünk tőle.

A film gépei ezért metaforikusan ma is működnek. Nem kell azt hinnünk, hogy a huszonegyedik századi dolgozó óriási mutatókat mozgat majd egy teremben. Elég felismerni azt a helyzetet, amikor egy ember feladata értelmét egy nagy rendszer céljai határozzák meg, miközben maga csak kis részét látja a folyamatnak.

A mesterséges ember motívuma a jelenben még közvetlenebbül hat. A mai mesterséges intelligencia rendszerek nem humanoid fémtestben jelennek meg, hanem szoftverként, szolgáltatásként és hálózati infrastruktúraként. Mégis ugyanazt a kulturális kérdést tesszük fel: hol húzódik a gép és az ember közötti határ? Mit tekintünk eredetinek? Milyen döntést bízhatunk automatizált rendszerre? Ki felel a gép cselekedetéért?

A hamis Maria különösen érdekes az identitás szempontjából. A robot azért hatékony, mert nem ismeretlen arcot visel. Olyan ember külsejét veszi fel, akiben a munkások bíznak. A technológiai manipuláció tehát társadalmi bizalmat használ fel. A deepfake és a generatív média korszakában ugyanez a probléma új eszközökkel jelenik meg. A hamis tartalom nem attól veszélyes, hogy látványosan mesterséges, hanem attól,

hogy hiteles jelzéseket utánoz.

A Metropolis ugyanakkor figyelmeztet arra is, hogy a technológiai félelem könnyen mitológiává válik. A gépet Molochként látni erős kép, de nem magyarázza meg, ki tervezte a rendszert, milyen ösztönzők működtetik és hogyan lehet megváltoztatni. A modern technológiai vitákban is gyakori, hogy a „gépet” önálló gonosz erőként kezeljük. Valójában a legtöbb technikai rendszer emberi döntések, intézmények és gazdasági érdekek eredménye.

Ebben a tekintetben a Metropolis saját befejezése is tanulságos. A film a személyes megbékélésre teszi a hangsúlyt, miközben a problémák rendszerszerűek. Egy jóindulatú közvetítő javíthat a kapcsolatokon, de nem helyettesíti a szabályokat, az elszámoltathatóságot és a hatalmi korlátokat. A huszonegyedik század technológiai társadalma még világosabban mutatja, hogy az etika mellett intézményekre is szükség van.

A film tehát nem használati útmutató a jövőhöz. Sok technikai részletében tévedett, társadalmi kérdései azonban meglepően tartósak. Kié a rendszer? Ki dolgozik benne? Ki ellenőrzi? Ki látja az adatokat? Ki viseli a hibák költségét? És mi történik, amikor a technológia olyan hiteles másolatokat hoz létre, amelyek összezavarják a

bizalom alapjait? Ezek a kérdések 1927-ben futurisztikus díszletek között hangzottak el. Ma hétköznapi döntések részét képezik.

HÁTTÉRGYÁR

15. fejezet - Száz év után

A Metropolis századik évfordulója nem azért fontos, mert egy régi film elérte a kerek életkort. Sok 1927-es film maradt fenn, és közülük több művészileg legalább olyan érdekes. Lang alkotásának különleges helyzetét az adja, hogy képei száz év után is aktívak. Nem múzeumi tárgyként vannak jelen, hanem új filmekben, reklámokban, zenében, divatban és technológiai vitákban.

A Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung 2027-es jubileumi programja ezt az élő státuszt tükrözi. A tervezett 4K-restaurálás, vetítések, kiállítások és beszélgetések a megemlékezésen túl a film mai értelmezését is szolgálják. Azt jelzik, hogy a film továbbra is értelmezési felület. Minden korszak más részét emeli ki. Az 1927-es közönség a gigantikus produkciót és a társadalmi példázatot látta. A háború utáni filmkultúra a weimari modernizmus emlékét. Az 1980-as évek a popkulturális képkészletet. A jelen pedig robotot, mesterséges intelligenciát, megfigyelést, társadalmi egyenlőtlenséget és városi infrastruktúrát olvas bele.

Ez nem jelenti azt, hogy a film minden mai problémát előre látott. A klasszikusok értéke nem jóslataik pontosságában áll. Inkább abban, hogy olyan erős formákat hoznak létre, amelyek új helyzetekben is használhatók. A Metropolis gépembere ma mást jelent, mint 1927-ben, mégis ugyanaz a kép képes hordozni az új jelentést.

A film fennmaradása önmagában is a kulturális örökség törékenységéről szól. A Metropolis majdnem elvesztette saját eredeti formáját. Nem háború vagy egyetlen katasztrófa pusztította el, hanem hétköznapi üzleti döntések: rövidítés, forgalmazási átszerkesztés, kópiák selejtezése, rossz tárolás. Az elveszett jelenetek története emlékeztet rá, hogy a kulturális értéket gyakran csak utólag ismerjük fel.

A Buenos Aires-i felfedezés ennek ellenkezőjét mutatja. Egy archívumi másolat, amelyet évtizedekig nem tekintettek világszenzációnak, végül megváltoztatta a film történetét. A restaurálás során különböző országok intézményei dolgoztak együtt, és egy német film örökségét argentin, német és más archívumok közösen tették hozzáférhetőbbé. A film kulturális nemzetközisége így nemcsak hatásában, hanem megőrzésében is megjelent.

A Metropolis szerzősége szintén összetettebb annál, mint amit a „Fritz Lang filmje” formula sugall. Lang döntő alkotó volt, de a mű Thea von Harbou története, Erich Pommer produkciós kockázata, Otto Hunte, Erich Kettelhut és Karl Vollbrecht építészeti fantáziája, Karl Freund és Günther Rittau operatőri munkája, Eugen Schüfftan trükktechnikája, Walter Schulze-Mittendorff gépembere, Gottfried Huppertz zenéje és Brigitte Helm kettős alakítása nélkül nem létezne. A modern film eleve kollektív művészet volt.

A századik évforduló alkalmat ad arra is, hogy a film hibáit ne takarja el a tisztelet. A társadalmi konfliktus feloldása egyszerű. A munkások tömegként való ábrázolása paternalista. A nőalakok szimbolikus szélsőségekbe rendeződnek. A történet több ponton melodramatikus és didaktikus. A Metropolis nem azért klasszikus, mert minden részlete időtálló.

Éppen ellenkezőleg: azért maradt érdekes, mert a gyengeségei és erősségei ugyanabból a korszakból származnak. A film egyszerre hisz a technikai teljesítményben és fél tőle. Egyszerre mutatja meg a társadalmi igazságtalanságot és keres olyan feloldást, amely nem forgatja fel teljesen a rendet. Egyszerre modernista látványosság és bibliai példázat. Ezek az

ellentmondások teszik történeti dokumentummá és folyamatosan újraértelmezhető művé.

A film talán legerősebb öröksége a város képe. A huszonegyedik században a világ lakosságának többsége városokban él, a megapoliszok pedig olyan méretű rendszerekké váltak, amelyek energiát, vizet, adatot, árut és embereket mozgatnak elképzelhetetlen mennyiségben. A város valóban gépszerűbb, mint valaha, még ha nem is úgy néz ki, ahogyan Lang elképzelte. A látható felszín alatt kábelek, csatornák, szerverek, vasutak és logisztikai hálózatok működnek.

A társadalmi vertikálitás sem tűnt el. A világ leggazdagabb városaiban néhány utcányira egymástól létezhet luxus és lakhatási válság, digitális kényelmi szolgáltatás és bizonytalan platformmunka. A Metropolis szó szerinti felső és alsó városa ezért továbbra is könnyen érthető metafora. Nem kell föld alatti munkásnegyed ahhoz, hogy egy rendszer előnyei és terhei egyenlőtlenül oszoljanak el.

A százéves film végül saját címének jelentését is átalakította. A „metropolis” általános szó, mégis Lang filmje óta külön vizuális árnyalatot hordoz. A nagyváros nemcsak épületek sűrűsége, hanem gép, társadalmi

hierarchia és látvány. A film a modern város egyik alaplátványát teremtette meg.

Amikor 1927 januárjában kialudtak a fények az Ufa-Palast am Zoo nézőterén, senki sem tudhatta, hogy a film túléli az UFA akkori vezetését, a weimari köztársaságot, a náci diktatúrát, a második világháborút, Németország kettéosztását és újraegyesítését, a némafilm technikai korszakát, valamint saját eredeti kópiáinak eltűnését. A Metropolis jövőt akart mutatni, de végül maga vált a huszadik század egyik legtartósabb múltbeli üzenetévé.

A film utolsó kézfogása ma talán kevésbé meggyőző politikai megoldás, mint amilyennek alkotói szánták. A kérdés, amely odáig vezet, azonban nem veszített erejéből. Hogyan lehet emberi léptéket megőrizni olyan rendszerekben, amelyek mérete, technikai összetettsége és gazdasági ereje messze meghaladja az egyén lehetőségeit? A Metropolis erre nem ad kielégítő választ. De száz éve újra és újra eléri, hogy feltegyük a kérdést.

16. fejezet - 1927, amikor a jövő egyszerre több helyen kezdődött

A Metropolis századik évfordulóját könnyű önmagában szemlélni, de a film jelentése világosabb, ha visszahelyezzük 1927 egészébe. Az év nem egyetlen áttörésről szólt. A technikai modernitás, a tömegkultúra és a tudomány több területen egyszerre mozdult előre, miközben a politikai és társadalmi feszültségek sem tűntek el. Lang filmje ebben a különös átmeneti pillanatban jelent meg: még némafilm volt, miközben a hangosfilm áttörése már küszöbön állt; a repülés még hősi vállalkozásnak számított, miközben hamarosan tömegközlekedési ágazattá vált; a televízió pedig laboratóriumi kísérletből készült új médium lenni.

1927 májusában Charles Lindbergh egyedül repülte át megállás nélkül az Atlanti-óceánt New York és Párizs között. A Spirit of St. Louis útja azt az élményt adta a világnak, hogy a földrajzi távolság technikával legyőzhető. Ugyanebben a korszakban a Metropolis repülőgépei már egy nagyváros házai között közlekednek. Lang jövőképe nem az aviatika pontos előrejelzése volt, de érzékeltette azt a kortárs hitet, hogy

a közlekedés következő lépcsője radikálisan megváltoztatja a tér fogalmát.

Az év őszén bemutatták A dzsesszénekest, amelyet gyakran a hangosfilm korszakhatáraként említenek. A film valójában nem volt teljesen hangos, és a technológiai átmenet több évig tartott, mégis világos jelzést adott. A Metropolis tehát úgy lett a némafilm monumentális csúcspontja, hogy a mozgókép ipara már más irányba indult. Ez részben magyarázza későbbi különös státuszát: egy technikailag lezáruló korszak egyik legnagyobb vállalkozásaként maradt fenn.

A hangosfilm megjelenése rövid idő alatt átalakította a stúdiókat, a mozikat és a színészi karriereket. Új technikai berendezésekre volt szükség, a kamerák mozgását eleinte korlátozta a hangrögzítés, és megváltozott a nemzetközi forgalmazás is. A némafilm vizuális nyelve addig könnyebben lépte át a nyelvi határokat, mert a feliratokat cserélni lehetett. A beszéd megjelenésével a nyelv ismét akadállyá vált. A Metropolis ezért egy olyan nemzetközi filmkultúra terméke volt, amelyet a következő években maga a technológiai fejlődés alakított át.

1927-ben a tudományos világban is alapvető változások zajlottak. Werner Heisenberg ebben az évben fogalmazta meg a kvantummechanika határozatlansági relációját. A közvélemény természetesen nem egyik napról a másikra értette meg ennek jelentőségét, de a fizika már olyan világról beszélt, amelyben a hétköznapi tapasztalat szabályai nem elegendők. A modernitás egyik sajátossága éppen az lett, hogy a technikai eszközök mindennapi használata és a mögöttük álló tudomány egyre távolabb került egymástól. Az ember használhatott rádiót vagy elektromos hálózatot anélkül, hogy valóban értené működésének mélyebb elveit.

A Metropolis géptermei ezt a távolságot képi formában jelenítik meg. A munkások működtetik a rendszert, de nem látják át egészét. Joh Fredersen átlátja a szervezetet, de nem végzi a fizikai munkát. A modern társadalom tudása feldarabolódik. Nincs olyan ember, aki egyszerre birtokolná a rendszer minden részletét. Ez a specializáció a huszadik század egyik legfontosabb tapasztalata lett, és a huszonegyedikben még erősebb.

Ugyanebben az évben a politikai világ továbbra is erőszakos konfliktusokat hordozott. Sacco és Vanzetti kivégzése nemzetközi tiltakozást váltott ki, és az amerikai igazságszolgáltatás, bevándorlás, anarchizmus

és politikai előítélet kérdéseit egyszerre tette láthatóvá. Európában a háború utáni rend stabilabbnak tűnt, mint néhány évvel korábban, de a demokráciák alapjai nem voltak szilárdak. Németország 1926-ban csatlakozott a Népszövetséghez, és 1927-ben a felszínen a stabilizáció éveit élte, miközben a gazdaság erősen függött a nemzetközi hiteltől.

A Metropolis ennek a köztes állapotnak a filmje. Nem háborús film, de tele van a tömegpusztítás és az áldozat emlékével. Nem gazdasági válságfilm, de központi kérdése az, hogy ki fizeti meg a modern jólét árát. Nem diktatúráról szól, de olyan várost mutat, ahol a hatalom rendkívüli mértékben koncentrált. Nem forradalmi propaganda, de munkások lázadását ábrázolja. A korszak alapfeszültségei szinte mind jelen vannak benne anélkül, hogy konkrét pártpolitikai programba rendeződnének.

1927 kulturális szempontból is a nagyváros éve volt. Berlinben ugyanebben az esztendőben mutatták be Walter Ruttmann Berlin, egy nagyváros szimfóniája című filmjét. A két mű szinte ellentétes módszerrel közelített ugyanahhoz a jelenséghez. Ruttmann valós Berlin utcáit, közlekedését, munkáját és szórakozását szervezte ritmikus montázssá. Lang ezzel szemben teljesen mesterséges várost épített stúdióban. Az egyik

dokumentarista anyagból hozott létre absztrakt városélményt, a másik fikcióból teremtetett olyan metropoliszt, amely valóságosabbnak tűnt sok későbbi városábrázolásnál.

A két film együtt különösen jól mutatja a modern nagyváros kettős képét. A város egyszerre mindennapi környezet és fantasztikus gépezet. Reggel emberek mennek munkába, villamosok indulnak, üzletek nyitnak; ugyanakkor a város egészét senki sem képes egyetlen nézőpontból átlátni. A filmkamera adta meg azt a lehetőséget, hogy a mozgás, a tömeg és az infrastruktúra rendszerként váljon láthatóvá.

A modern média is átalakult. A képes magazinok, rádióadások és filmhíradók egyre gyorsabban terjesztették ugyanazokat a képeket nagy tömegekhez. A híresség fogalma nem volt új, de a nemzetközi sztárkultúra mérete gyorsan nőtt. Lindbergh egyik napról a másikra világsztár lett, filmszínészek arcát kontinenseken ismerték, politikai események képei rövid idő alatt bejárták a világot. A Metropolis maga is ennek a médiavilágnak a terméke volt: a produkció nagyságáról szóló hírek már a premier előtt elvárásokat építettek.

Az UFA a film eladásánál nagyobb célt tűzött maga elé. Nemzetközi eseményt akart létrehozni, amely bizonyítja, hogy a német stúdiórendszer technikailag felveszi a versenyt Hollywooddal. Ebben az értelemben a Metropolis a modern „eseményfilm” korai példája. A költségvetés, a forgatás hossza és a technikai újítások maguk is a marketing részévé váltak. A közönségnek nemcsak történetet ígértek, hanem olyan látványt, amelyet máshol nem kaphat meg.

A stratégia ismerős a huszonegyedik századból. A nagy stúdiók ma is költségvetéssel, digitális technikával, sztárszereposztással és világépítéssel tesznek egy filmet eseménnyé. A Metropolis üzleti kudarca pedig ugyanennek a modellnek a kockázatát mutatta: minél nagyobb a beruházás, annál nehezebb pusztán jó jegybevétellel igazolni. Egy film kulturális hatása és rövid távú pénzügyi teljesítménye nem ugyanaz.

1927 ezért jó évszám a modernitás történetének vizsgálatához. Nem azért, mert ekkor „született meg” minden, amit modernnek nevezünk, hanem mert különböző folyamatok látványosan találkoztak. A tömegkommunikáció, a repülés, a filmtechnika, a városiasodás, a tudomány és az ipari szervezettség új szintre lépett. Lang filmje mindezt egyetlen

túlméretezett városban sűrítette össze.

A századik évforduló innen nézve nem csupán Metropolis-évforduló. Egy olyan történelmi pillanatra emlékeztet, amikor a jövőbe vetett hit és a jövőtől való félelem egymást erősítette. A technika felszabadító lehetőségnek tűnt, ugyanakkor egyre több ember érezte, hogy a modern rendszerek fölött nehéz megőrizni az ellenőrzést. A film ebből a kettősségből táplálkozik, és éppen ezért maradt olvasható száz évvel később is.

17. fejezet - Az UFA álma a világpiacról

A Metropolis nem érthető meg az UFA nélkül. A vállalatot 1917-ben, az első világháború idején hozták létre részben azért, hogy Németország egységesebb és erősebb filmiparral rendelkezzen. A háború után a politikai célok átalakultak, de a vállalat mérete és infrastruktúrája megmaradt. Stúdiók, laborok, forgalmazás és mozik egész hálózata kapcsolódott hozzá, így az UFA a húszas években vertikálisan szervezett médiabirodalomként működött.

A német film különleges helyzetből indult az első világháború után. A hazai piac jelentős volt, a művészi presztízs pedig gyorsan nőtt. Az olyan filmek, mint a Dr. Caligari kabinetje, a Nosferatu, Lang korai művei és Murnau produkcói nemzetközi figyelmet kaptak. A német stúdiók erős látványtervezői, operatőri és színészi iskolát alakítottak ki. A probléma az volt, hogy Hollywood gazdasági mérete más nagyságrendet képviselt. Az amerikai stúdiók hatalmas belső piacból finanszírozhatták a termelést, majd a már részben megtérült filmeket külföldön is agresszíven forgalmazhatták.

Az UFA válasza részben a minőség és a monumentalitás volt. Ha mennyiségben és piaci erőben nehéz versenyezni, olyan filmeket kell készíteni, amelyek technikailag és művészileg egyedülállóak. Erich Pommer producer ebben a rendszerben vált kulcsfigurává. A nagy költségvetésű német film a nemzeti filmipar kirakataként működött. A Metropolis ezt a logikát vitte szélsőségig.

A film költségvetése azonban olyan időszakban nőtt, amikor az UFA már komoly pénzügyi nyomás alatt állt. A hiperinfláció utáni gazdasági stabilizáció nem oldott meg minden problémát, az amerikai filmek német piaci jelenléte pedig erős maradt. Az UFA 1925 végén megállapodást kötött a Paramounttal és az MGM-mel. A Parufamet néven ismert konstrukció pénzügyi segítséget adott, de a német vállalatnak vállalnia kellett az amerikai filmek forgalmazását saját mozhálózataiban is. Az egyezség jól jelzi az erőviszonyokat: a német film presztízse magas volt, gazdasági helyzete azonban sérülékeny.

A Metropolis forgatása közben tehát nem egy korlátlanul gazdag stúdió költekezett, hanem egy pénzügyi nehézségekkel küzdő vállalat próbálta befejezni történetének egyik legambiciózusabb filmjét. A produkció költségei újra és újra emelkedtek, mert Lang

vizuális tervei időigényesek voltak. Egy tömegjelenethez nem lehetett néhány digitális figurát megsokszorozni; statisztákat kellett szervezni, jelmezbe öltöztetni, mozgatni, újravenni. Egy futurisztikus városképet nem lehetett számítógépen renderelni; modellt kellett építeni, megvilágítani, filmezni, majd optikai eljárással összekapcsolni az élő jelenettel.

Ez a körülmény teszi a Metropolist a stúdiórendszer egyik emlékművévé. A film mögött nagy műhelyapparátus állt. Díszletfestők, ácsok, szobrászok, modellépítők, jelmezkészítők, laboránsok, világosítók és kameratechnikusok dolgoztak olyan részleteken, amelyek a vásznon esetleg csak másodpercekig láthatók. A produkció ipari mérete és a film történetének ipari témája különös módon tükrözi egymást. A gépvárosról szóló filmet maga is egy hatalmas munkaszervezet hozta létre.

A stúdió gazdasági problémája azonban egyre nyilvánvalóbbá tette, hogy a presztízs nem helyettesíti a megtérülést. Egy technikai bravúr akkor is veszteséges lehet, ha a szakma csodálja. A Metropolis premierje után az UFA gyorsan rövidítette a filmet, mert a hosszabb változat kevesebb napi vetítést tett lehetővé, és a forgalmazók egyszerűbb történetet akartak. A művészi

integritás és az üzleti modell ütközése így közvetlenül beleíródott a film fennmaradt formájába.

Az UFA 1927-es tulajdonosi átalakulása után Alfred Hugenberg médiabirodalmának része lett. Hugenberg később a német nacionalista jobboldal fontos politikusa volt, és szerepet játszott a weimari köztársaság végének politikájában is. A vállalat története ezért szorosan összefonódott a német média és politika változásával. A Metropolis azonban még a korábbi korszak végén született, amikor az UFA fő ambíciója a nemzetközi filmes verseny és a technikai presztízs volt.

A vállalat későbbi története tragikus irányt vett. 1933 után a német filmipart fokozatosan a náci állam ellenőrzése alá vonták, a zsidó származású és politikailag nem kívánatos filmeseket kiszorították vagy emigrációba kényszerítették. A weimari film rendkívül nemzetközi alkotói hálózata szétszóródott. Sok rendező, operatőr, díszlettervező és színész Hollywoodban vagy más országokban folytatta pályáját, és magával vitte a német film vizuális hagyományait.

Ebben az értelemben a Metropolis hatása nem csupán közvetlen idézeteken keresztül terjedt. A weimari film emigráns alkotói a harmincas és negyvenes évek

amerikai filmjének stílusára is hatottak. Az expresszionista fény-árnyék használat, a városi paranoia és a bűnfilm vizuális világa később a film noir egyik forrásává vált. Lang maga Hollywoodban folytatta pályáját, ahol más méretű, de hasonlóan erős hatalmi és erkölcsi konfliktusokat ábrázolt.

Az UFA álma, hogy a német film tartósan a világpiac egyik vezető ereje legyen, nem valósult meg abban a formában, ahogyan a húszas évek közepén elképzelték. A Metropolis mégis elérte azt, amit a vállalat üzletileg szeretett volna: német filmként globális referenciává vált. Csakhogy ez a győzelem nem a pénztáraknál következett be, hanem évtizedek alatt a kulturális emlékezetben.

18. fejezet - Restaurálni vagy új filmet készíteni?

A restaurálás szó a hétköznapi nyelvben gyakran azt sugallja, hogy van egy sérült eredeti, amelyet szakemberek egyszerűen megtisztítanak és kijavítanak. A Metropolis esete ennél sokkal bonyolultabb. Ha egy film több változatban maradt fenn, különböző országokban más sorrenddel és eltérő hosszban, akkor először azt kell eldönteni, mit tekintünk helyreállítandó műnek. A restaurátor nemcsak technikus, hanem történeti döntések felelőse is.

A cél általában az, hogy a lehető legközelebb kerüljünk egy dokumentálható korabeli változathoz. A Metropolis esetében ez elsősorban az 1927. január 10-i berlini premierhez közeli forma. Ehhez azonban nincs teljes, sértetlen eredeti negatív. Különböző kópiákból, fényképekből, cenzúraanyagokból, forgatókönyvből és partitúrából kell összeállítani a szerkezetet. Egy ilyen munka minden lépése forráskritikát igényel.

A képek sorrendje például nem mindig magától értetődő. Két kópia különbözhet azért, mert más országban szándékosan átvágták a filmet, de azért is, mert sérülés miatt egyszerűen kiesett néhány méter. A

feliratok szövege változhatott fordításban, cenzúrában vagy forgalmazói egyszerűsítés során. A zenekari partitúra időzítése segíthet, de csak akkor, ha tudjuk, melyik filmváltozathoz készült.

A digitális restaurálás új lehetőségeket adott. A képkockák stabilizálhatók, a remegés csökkenthető, a karcok és villódzások egy része javítható. A túlzott beavatkozás azonban veszélyes. Ha minden szemcsét, sérülést és optikai sajátosságot eltávolítanak, a film elveszítheti történeti textúráját. A restaurátor feladata nem az, hogy egy 1920-as évekbeli filmet úgy nézzen ki, mintha tegnap forgatták volna modern kamerával.

A Buenos Aires-i anyag különösen világossá tette ezt a problémát. A 16 milliméteres másolat minősége gyenge volt, ráadásul egy korábban sérült nitrátkópiáról készült. A kép szélein hiányok, karcok és kontrasztproblémák maradtak. Mégis ezek a képek őriztek olyan jeleneteket, amelyek nélkül a film cselekménye hiányos. A történeti érték tehát fontosabb volt az esztétikai egységnél.

A 2010-es változat ennek megfelelően nem rejti el teljesen a különbséget. A jobb minőségű jelenetek és az argentin anyag között látható váltás van. Ez elsőre zavarhatja a nézőt, de egyben őszinte megoldás. A film

nem tesz úgy, mintha egyetlen érintetlen tárgyként érkezett volna hozzánk. Megmutatja saját sérüléstörténetét.

A restaurálás etikája ezért hasonló a műemlékvédeleméhez. Egy középkori templom felújításakor sem feltétlenül célszerű minden követ újra cserélni, mert akkor a történelmi tárgy anyagi folytonossága megszűnik. A filmnél a helyzet még nehezebb, mert maga a hordozó sokszorosítható, és a digitális változat már nem azonos az eredeti fizikai filmszalaggal. A hitelesség inkább döntések láncolatában rejlik.

Az új 4K-restaurálás tétje túlmutat a nagyobb felbontáson. Az elmúlt másfél évtizedben fejlődött a filmszkennelés, a digitális stabilizálás és a képfeldolgozás. A korábbi forrásanyagokat új technikával lehet feldolgozni, miközben a restaurátorok több dokumentációt és összehasonlítási lehetőséget használhatnak. Az eredmény várhatóan részletesebb lesz, de az alapvető történeti hiányokat a technológia sem tudja varázslattal megszüntetni.

A mesterséges intelligencián alapuló képfeldolgozás újabb etikai kérdést hoz. Ma már lehetséges hiányzó

képrészleteket statisztikai modellekkel kiegészíteni, arcokat élesíteni vagy mozgást rekonstruálni. Technikai szempontból lenyűgöző eredmények születhetnek, történeti szempontból azonban könnyen átléphető a határ restaurálás és új alkotás között. Ha egy algoritmus olyan részletet „talál ki”, amelyet egyetlen forrás sem őriz, akkor már nem a régi filmet állítjuk helyre, hanem valószínű képet gyártunk róla.

A Metropolis különösen érzékeny példa lenne erre, mert maga is a mesterséges másolat veszélyéről szól. Szimbolikus ellentmondás volna, ha a film hitelességét olyan eljárással próbálnánk növelni, amely új, soha nem létezett képeket helyez az eredeti helyére. A technológia itt is eszköz, és használatának célját történeti elveknek kell meghatározniuk.

A restaurált film ezért nem végleges. Minden új változat egy adott korszak legjobb tudása és technikai lehetősége szerint készült állapot. Később új forrás kerülhet elő, jobb szkennerek jelenhetnek meg, vagy a kutatás pontosíthat egy korábbi döntést. A Metropolis százéves története éppen azt tanítja, hogy a „teljes” jelzővel óvatosan kell bánni.

Mégis van értelme újra és újra helyreállítani. Egy film nem élhet pusztán archívumi dobozban. Vetíthetőnek, kutathatónak és hozzáférhetőnek kell maradnia. A restaurálás akkor sikeres, ha egyszerre őrzi a történeti bizonyítékokat és lehetővé teszi, hogy a mai néző ne csupán romot lásson, hanem filmet. A Metropolis esetében ez a feladat különösen méltó a mű témájához: a technikát úgy kell használni, hogy az emberi emlékezetet szolgálja.

Utószó - A jövő sohasem egyetlen kép

A Metropolis százéves történetéből talán az a legérdekesebb tanulság, hogy egy mű jelentése nem marad változatlan. A film 1927-ben drága német superprodukció volt, amelytől üzleti és kulturális áttörést vártak. Néhány hónappal később már rövidített, átalakított változatokban keringett. Évtizedek múlva filmtörténeti klasszikussá vált, majd popkulturális idézetté, restaurálási példává és a digitális korszakban újra technológiai allegóriává.

A változás közben a film képei ugyanazok maradtak, de a néző kérdései mások lettek. A húszas évek közönsége a gépesítés, a tömegmunka és a nagyváros tempójától tartott. A hidegháború alatt a technokratikus hatalom és a totalitárius tömeg képei kerülhettek előtérbe. Az ezredforduló után a megapolisz, a társadalmi polarizáció és a robotika vált hangsúlyossá. A generatív mesterséges intelligencia korában pedig különösen a hamis Maria, az emberi identitást utánzó technológiai másolat kap új jelentést.

Egy klasszikus film ereje nem abból áll, hogy minden korszakra ugyanazt a választ adja. Éppen ellenkezőleg:

elegendően gazdag ahhoz, hogy új kérdések férjenek el benne. A Metropolis politikai megoldása ma sokak számára elégtelen, technikai jóslatai részben elavultak, történetvezetése helyenként melodramatikus. A város, a gép és az ember kapcsolatáról létrehozott képei azonban tovább dolgoznak.

A film utolsó száz évének története azt is bizonyítja, hogy a kulturális örökség megőrzése aktív munka. Nem elegendő egy művet egyszer elkészíteni. Kópiákat kell őrizni, azonosítani, összehasonlítani, restaurálni, új formátumokra átvinni és új közönségek számára hozzáférhetővé tenni. A Metropolis majdnem elveszett eredeti változata ma azért látható, mert különböző országokban olyan emberek foglalkoztak régi filmszalagokkal, amelyek üzletileg már rég értéktelennek tűntek.

A jövő városát tehát végül a múlt gondos őrzése mentette meg. Ez a paradoxon méltó a filmhez. Lang és munkatársai olyan világot építettek, amelyben a technológia mindenütt jelen van, de az emberi kapcsolat hiánya válságot okoz. A film fennmaradása viszont intézmények, kutatók, restaurátorok és archívumok hosszú együttműködésének eredménye. A Metropolis nemcsak arról beszél, hogy a gépek mögött emberek

vannak. Saját története is ezt bizonyítja.

HÁTTÉRGYÁR

Kronológia

1890. december 5.

Bécsben megszületik Fritz Lang.

1906. március 17.

Berlinben megszületik Brigitte Helm, eredeti nevén Brigitte Eva Gisela Schittenhelm.

1917

Az Universum-Film AG, az UFA megalapítása. A vállalat a következő évtizedben a német filmipar meghatározó szereplőjévé válik.

1920

Karel Čapek R.U.R. című drámája bevezeti a nemzetközi kultúrába a „robot” szót.

1922

Bemutatják Fritz Lang Dr. Mabuse, a játékos című filmjét.

1924

Lang elkészíti a Die Nibelungen két részét, és az év során amerikai utazást tesz. New York látványa később a Metropolis egyik fontos vizuális inspirációjaként jelenik meg visszaemlékezéseiben.

1925

Thea von Harbou Metropolis című története folytatásokban megjelenik az Illustriertes Blattban. Május 22-én megkezdődik a film forgatása. A regény első könyvkiadása 1926-ban jelenik meg az August Scherl kiadónál.

1926. március 18.

Szergej Eisenstein a német filmgyártás tanulmányozása során meglátogatja a Metropolis forgatását is.

1926. október 30.

Befejeződik a film hosszú forgatási időszaka.

1926. november 13.

A német cenzúra engedélyezi az első változatot, fiataalkorúak számára tiltással.

1927. január 10.

Világpremier Berlinben, az Ufa-Palast am Zoo filmszínházban.

1927. március 5.

New Yorkban bemutatják az amerikai, erősen rövidített változatot.

1927 tavasza

Az UFA pénzügyi átalakulása felgyorsul; Alfred Hugenberg érdekköre megszerzi a vállalat feletti

ellenőrzést.

1927. augusztus

Németországban is megjelenik egy rövidebb forgalmazási változat.

1933

Fritz Lang elhagyja Németországot. Thea von Harbou Németországban marad és a náci korszak filmiparában folytatja munkáját.

1935

Brigitte Helm befejezi filmes pályáját.

1970-es évek

A Buenos Airesben őrzött régi nitrátkópiáról 16 milliméteres biztonsági másolat készül. E másolat fogja évtizedekkel később megőrizni a film számos elveszettnek hitt jelenetét.

1984

Giorgio Moroder popzenei és színezett változatot készít a Metropolisból, amely új közönséghez juttatja el a filmet.

2001

Elkészül egy nagyszabású restaurált rekonstrukció. Ugyanebben az évben a Metropolis az első filmként bekerül az UNESCO Memory of the World programjába.

2008

Buenos Airesben azonosítják a Museo del Cine kópiáját, amely számos addig elveszettnek hitt jelenetet tartalmaz.

2010. február 12.

A Berlinale keretében bemutatják a Buenos Aires-i anyag felhasználásával készült, közel teljes restaurált változatot.

2026. július 6.

A Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung bejelenti a Metropolis századik évfordulójának 2027-es programsorozatát és egy új 4K-restaurálás tervét.

2027. január 10.

A berlini világpremier századik évfordulója.

Források és ajánlott irodalom

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Metropolis. Filmadatlap, produkciós és restaurálási adatok.

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Projekt Metropolis 27/10. A 2008-as Buenos Aires-i felfedezés és a 2010-es restaurálás dokumentációja.

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

100 Jahre Metropolis. A 2027-es jubileumi program és a tervezett 4K-restaurálás bejelentése, 2026.

Deutsche Kinemathek

Fritz Langs Metropolis. A 2010-es kiállításához és rekonstrukcióhoz kapcsolódó dokumentáció.

Deutsche Kinemathek

The Complete Metropolis. Kiállítási és sajtóanyagok a film keletkezéséről, látványvilágáról és helyreállításáról.

Deutsche Kinemathek

Kino der Moderne – Film in der Weimarer Republik. A weimari filmkultúra, nagyváros, társadalom és modernitás történeti összefoglalói.

filmportal.de

Metropolis. Német filmtörténeti adatbázis, stáblista, forgatási időszak, cenzúraadatok, változatok és bemutatók.

filmportal.de

Fritz Langs „Metropolis” im Wandel der Zeit. A film vizuális utóéletének és restaurálástörténetének összefoglalója.

filmportal.de

Brigitte Helm. Életrajzi adatlap és filmográfia.

filmportal.de

1927. A német filmtörténeti kronológia Metropolisra és az UFA helyzetére vonatkozó adatai.

UNESCO Memory of the World

Metropolis – Sicherungsstück Nr. 1. A film 2001-es felvétele a világ dokumentumörökségébe.

British Film Institute

Metropolis (1927). Filmtörténeti adatlap és a film science fictionre gyakorolt hatásának összefoglalása.

Thea von Harbou

Metropolis. A történet 1925-ben folytatásokban jelent meg az Illustriertes Blattban; az első könyvkiadás 1926-ban látott napvilágot az August Scherl kiadónál.

Gottfried Huppertz

Metropolis. Eredeti zenekari partitúra, 1927.

Korabeli kritikák a filmportal.de gyűjteményéből

Lichtbild-Bühne, Der Film és Berliner Börsen-Courier,
1927. január.

HÁTTÉRGYÁR

Megjegyzés a kiadáshoz

A kézirat nyíltan hozzáférhető intézményi, archívumi és filmtörténeti források alapján készült. A szöveg nem idézi terjedelmesen a felhasznált műveket, hanem önálló összefoglalásban és értelmezésben dolgozza fel az adatokat. A film egyes jeleneteinek leírása a történeti elemzés célját szolgálja. A 2027-es jubileumi programra vonatkozó információk a Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung 2026. július 6-án közzétett bejelentésén alapulnak.

1927 januárjában a Metropolis nemcsak egy filmet mutatott be a világnak, hanem egy egész képi nyelvet. Fritz Lang monumentális alkotása egyszerre volt technikai bravúr, társadalmi látomás és kulturális botrány.

Ez a könyv végigköveti a film születését a weimari Berlin stúdióitól az UFA pénzügyi kockázatain, Brigitte Helm legendás kettős szerepén és a forgatás küzdelmein át a megcsonkított változatokig, az elveszett jelenetekig és a Buenos Airesben előkerült kópiáig.

A Metropolis története itt nemcsak filmtörténet, hanem a modern város, a gépek és a jövőről alkotott kép története is.

A borító mesterséges intelligencia felhasználásával készült.