ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΗΣ ΒΑΪΜΑΡΗΣ, ΤΟ METROPOLIS ΚΑΙ Η ΝΕΑ ΓΥΝΑΙΚΑ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ : ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΥΛΙΑΝΗ (1114073)

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΜΠΙΛΑΛΗΣ ΜΗΤΣΟΣ

ΒΟΛΟΣ 2020

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΗΣ ΒΑΪΜΑΡΗΣ, ΤΟ METROPOLIS ΚΑΙ Η ΝΕΑ ΓΥΝΑΙΚΑ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ : ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΥΛΙΑΝΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΜΠΙΛΑΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

ΒΟΛΟΣ 2020

Υπεύθυνη Δήλωση

Η Γεωργοπούλου Στυλιανή, γνωρίζοντας τις συνέπειες της λογοκλοπής, δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία με τίτλο «Η Γερμανία της Βαϊμάρης, το "Metropolis" και η Νέα Γυναίκα» αποτελεί προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας και όλες οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει έχουν δηλωθεί κατάλληλα στις βιβλιογραφικές παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή / και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή.

Η ΔΗΛΟΥΣΑ
Γεωργοπούλου Στυλιανή

Ευχαριστίες

Η παρούσα πτυχιακή εργασία εκπονήθηκε το διάστημα μεταξύ Σεπτεμβρίου 2018 - Φεβρουαρίου 2020. Ως την ελάχιστη δυνατή μνεία, με την παρούσα παράγραφο οφείλω να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν στην εκπόνησή της και ιδιαίτερα:

Τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Μπιλάλη Δημήτριο, για την πολύτιμη υποστήριξή του, την υπομονή του, τις παραγωγικές υποδείξεις του και την άμεση επίλυση τυχόν προβλημάτων που προέκυπταν.

Την Ελεάννα Δημάκη για την πολύτιμη βοήθεια και στήριξή της ψυχολογικά και πρακτικά.

Τις συμφοιτήτριες μου Χριστίνα Κρύσαλη και Έφη Σκουρτιά που περπατήσαμε μαζί όλον αυτόν τον μακρύ δρόμο της εκπόνησης πτυχιακής εργασίας και η αλληλοϋποστήριξη μας ήταν σωτήρια.

Τη μητέρα μου που με βοήθησε με κάθε δυνατό τρόπο να σπουδάσω και ανέκαθεν φρόντιζε για τη καλύτερη μόρφωση μου.

Γεωργοπούλου Στυλιανή

Βόλος, Φεβρουάριος 2020

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία μελετάται ο γερμανικός κινηματογράφος στην Δημοκρατία της Βαϊμάρης και ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της αλλαγής από τον εξπρεσιονισμό στο κίνημα του Κοινωνικού Ρεαλισμού. Με κεντρικό παράδειγμα την ταινία "Metropolis" του Fritz Lang αναλύεται η σχέση του ανθρώπου με τις μηχανές αλλά και η νέα θέση της γυναίκας μέσα στην κοινωνία. Τέλος, ιδιαίτερη βάση δίνεται στη Νέα Γυναίκα με τις νέες ελευθερίες της αλλά και την αναδόμηση ολόκληρης της κοινωνίας. Ο άνδρας λοιπόν χάνοντας τον έλεγχο και στις μηχανές αλλά και στις γυναίκες προσπαθεί και πάλι να επιβληθεί και να ξανά πάρει τον έλεγχο στα χέρια του.

Ύστερα από εκτενής μελέτη με άρθρα όπως του Andrea Huyssen, "The Vamp and The Machine : Technology and Sexuality on Fritz Lang's Metropolis " αλλά και βιβλία όπως της Katharina Von Ankum, "Women in the Metropolis : Gender and Modernity in Weimar Culture" τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξα είναι ότι η Γερμανία που βρίσκεται σε δυσχερή θέση μετά από τον πόλεμο προσπαθεί να αλλάξει την κατάσταση που βιώνει. Μαζί με την βελτίωση της ζωής των ανθρώπων έρχονται αλλαγές κοινωνικές, όπως ο ερχομός της γυναίκας στο εργασιακό χώρο, αλλά και αλλαγές στον τρόπο που αντιλαμβάνονται τον κόσμο γενικά – μετάβαση από τον Εξπρεσιονισμό στον Κοινωνικό Ρεαλισμό - . Ο άνθρωπος / άνδρας καλείται να αντιμετωπίσει εκτός από τις μηχανές και την τεχνολογική εξέλιξη και τη Νέα Γυναίκα η οποία πλέον δεν βρίσκεται μόνο στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού αλλά έχει εισβάλει και στο δημόσιο του χώρο. Η διστοπική οπτική του Fritz Lang στην ταινία "Metropolis" μα επιτρέπει να κατανοήσουμε αυτόν το φόβο και το άγχος που έχει προκαλέσει στον άνδρα αυτή η νέα τάξη πραγμάτων.

Λέξεις Κλειδιά : Δημοκρατία της Βαϊμάρης, Κοινωνικός Ρεαλισμός, Metropolis, Νέα Γυναίκα, γυναίκα – μηχανή, γυναίκα - ρομπότ.

Abstract

The present study examines German cinema in the Weimar Republic, and in particular during the change from expressionism to the New Objectivity movement. The central example of Fritz Lang's film "Metropolis" analyzes the relationship between man and machines and the new position of women in society. Finally, focus is given to the New Woman with her new freedoms and the rebuilding of society. So the man losing control over both the machines and the women, tries to impose himself and take control again.

After extensive study with articles like Andrea's Huyssen, "The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality on Fritz Lang's Metropolis" but also books like Katharina's Von Ankum, "Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture" what I came up with is that Germany, which is facing dificulties after the war, is trying to change the whole situation. Along with improving people's lives there are social changes, such as the arrival of women in the workplace, as well as changes in the way people perceive the world in general - the transition from Expressionism to The New Objectivity - . The man has to confront not only machines and technological development but also the New Woman who is no longer only in the privacy of the home but has also invaded her public figure. Fritz Lang's dystopian perspective in the film "Metropolis" allows us to understand the fear and anxiety that this new world order has caused to man.

Key Words : Weimar Republic, New Objectivity, Metropolis, New Woman, woman – machine, woman – robot

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες…….....2

Πρόλογος……3

Abstract……....4

Κεφάλαιο 1 : Η Δημοκρατία της Βαϊμάρης……..6

1.1 Η Γερμανία στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα…….....6

1.2 Ο Κινηματογράφος στη Γερμανία στις αρχές του 20ου αιώνα……...9

Κεφάλαιο 2 : Η Νέα Γυναίκα……13

Κεφάλαιο 3 : Το "Metropolis"……..16

3.1 Η πλοκή…….....18

Κεφάλαιο 4 : Οι πολιτικές του φύλου στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης και οι αποτυπώσεις τους στην οθόνη του Metropolis……24

4.1 Η γυναίκα ως μηχανή……26

4.2 Η γυναίκα στο Metropolis…….....28

4.3 Η γυναίκα ως ρομπότ…….....30

Επίλογος……34

Βιβλιογραφία……36

1. Η ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΗΣ ΒΑΪΜΑΡΗΣ

1.1 Η Γερμανία στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα

Η Γερμανία μετά το τέλος του πρώτου παγκοσμίου πολέμου βρίσκεται αποδυναμωμένη, νικημένη και εν μέρει κατακτημένη. Αναγκάζεται να καταβάλει υπέρογκα ποσά ως αποζημιώσεις πολέμου[1], που εξασθενούν υπερβολικά την οικονομία της. Ο κοινωνικές εντάσεις, η εξαθλίωση των Γερμανών πολιτών, η έλλειψη συντονισμού της Ανώτατης Διοίκησης της με τη Ναυτική Διοίκηση[2] και οι σοσιαλιστικές ιδέες των επαναστατών, οδήγησαν στη Γερμανική ή Νοεμβριανή Επανάσταση στα τέλη του 1918. Η Επανάσταση έχει ως στόχο την ανατροπή του καθεστώτος. Τίθεται, λοιπόν, τέλος στην ομοσπονδιακή συνταγματική μοναρχία, με τον Γουλιέλμο Β' να παραιτείται από το θρόνο και να εγκαταλείπει τη χώρα, και έτσι εδραιώνεται το δημοκρατικό πολίτευμα. Η Επανάσταση τελειώνει τον Αύγουστο του 1919 με την έγκριση του Συντάγματος. Το τέλος της επανάστασης σηματοδοτεί και τη δημιουργία της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1918 – 1930). Το όνομα προέρχεται από την πόλη της Βαϊμάρης, στην οποία έλαβε χώρα η Εθνοσυνέλευση για την δημιουργία Συντάγματος.

Η Δημοκρατία της Βαϊμάρης δημιουργήθηκε, λοιπόν, σε μια εποχή κατά την οποία το εθνικό αίσθημα στη Γερμανία δοκιμαζόταν σε συνθήκες εξαιρετικής ανασφάλειας. Σε μία εποχή όπου η Γερμανία, και ιδιαίτερα το Βερολίνο, γνώριζε τεχνολογική ανάπτυξη και πλήρη εκβιομηχάνιση της ζωής. Όταν οι πρώην στρατιώτες με αναπηρία προκαλούσαν το αμήχανο δημόσιο βλέμμα με τα παραμορφωμένα σώματα τους· όπου οι δρόμοι ήταν γεμάτοι με ανήμπορους, φτωχούς και εξαθλιωμένους πολίτες· όπου επικρατούσε ένα δημοκρατικό χάος και μία οικονομική αβεβαιότητα.

Την ίδια αυτή περίοδο, το κίνημα του Κοινωνικού Ρεαλισμού, στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενέστερα στη συνέχεια του κειμένου, απέρριπτε στην

---

[1] Η Γερμανία χάνει πολλά εδάφη και καταβάλλει μεγάλα χρηματικά ποσά σύμφωνα με τη Συνθήκη των Βερσαλλιών (28 Ιουνίου του 1919), η οποία είναι η συνθήκη ειρήνης που σηματοδοτεί τη λήξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ανάμεσα στην Αντάντ και τη Γερμανική Αυτοκρατορία.

[2] Μετά το τέλος του πολέμου η Ναυτική Διοίκηση της Γερμανίας επέμενε σε μία μάχη με το Βρετανικό Βασιλικό Ναυτικό – μάχη που δε συνέβη ποτέ – αντ' αυτού οι Γερμανοί ναύτες ξεκίνησαν

αρχιτεκτονική και το σχεδιασμό, τις υπερβολές του Εξπρεσιονισμού και ξεκίνησε να εδραιώνεται στην τέχνη. Παράλληλα, η γερμανική κινηματογραφική παραγωγή απογειωνόταν προσπαθώντας να μιμηθεί τον τιτάνα του αμερικάνικου κινηματογράφου, Hollywood.

Όσον αφορά τις κοινωνικές τάξεις, ο ξεκάθαρος διαχωρισμός τους και η έντονη διαπάλη μεταξύ τους χαρακτήριζαν τη γερμανική κοινωνία πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ειδικότερα, οι αριστοκράτες γαιοκτήμονες διαχώριζαν αισθητά τη θέση τους από τους Γερμανούς της μεσαίας και εργατικής τάξης και επιδίωκαν να συνδέονται και να συναναστρέφονται μόνο με πλούσιους επιχειρηματίες και βιομήχανους. Αναλόγως τα μέλη της μεσαίας τάξης επιχειρούσαν να κρατούν «καθαρή» την τάξη τους και θεωρούσαν τους εαυτούς τους ανώτερους από τους εργοστασιακούς εργάτες. Στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης παρόλο που οι διακρίσεις στην τάξη είναι τροποποιημένες σε σχέση με την ακριβώς προηγούμενη περίοδο και ίσως όχι τόσο «καθαρές», εξακολουθούσαν να είναι ιδιαίτερα σημαντικές. Ειδικά η μεσαία τάξη πολεμά να διατηρήσει την υψηλότερη κοινωνική της θέση και τα οικονομικά πλεονεκτήματά της έναντι της εργατικής τάξης (Bookbinder, Weimar Politics).

Ταυτόχρονα το κοινωνικό φύλο πυροδοτούσε έντονες διαμάχες στην πολιτική σκηνή της Γερμανίας κατά την περίοδο αυτή, καθώς από τη μία, ομάδες γυναικών και αριστερά πολιτικά κόμματα προσπαθούν να δημιουργήσουν περισσότερη ισότητα μεταξύ των φύλων και από την άλλη συντηρητικά πολιτικά κόμματα και κληρικοί προβάλλουν σθεναρή αντίσταση σε αυτές τις αλλαγές. Το νέο σύνταγμα σημειώνει σημαντικά βήματα προόδου για την ισότητα των φύλων καθώς δίνει δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες. Ωστόσο οι παραδοσιακές δομές, οι αστικοί και ποινικοί κώδικες και οι άγραφοι νόμοι της κοινωνίας εξακολουθούν να είναι έντονα πατριαρχικοί και να διατηρούν την ανισότητα. Με τον τρόπο αυτό, τόσο οι διεκδικήσεις του γυναικείου κινήματος όσο και οι καινούριες κοινωνικές δομές που εδραιώνονταν σταδιακά στη χώρα, έκαναν τη σεξουαλική και επαγγελματική χειραφέτηση των γυναικών να φαντάζει δαιμονική στα μάτια ενός μεγάλου κομματιού της γερμανικής κοινωνίας (Bookbinder, Weimar Sociaty).

Από την άλλη μεριά, η Γερμανία της Βαϊμάρης ήταν ένα κέντρο καλλιτεχνικής καινοτομίας, αστείρευτης δημιουργικότητας και συνεχούς πειραματισμού, από

τον κινηματογράφο, τις εικαστικές τέχνες, το θέατρο, τη μουσική, μέχρι τη βιοτεχνία και την αρχιτεκτονική. Δεδομένης της πρωτόγνωρης για τα μέχρι τότε γερμανικά δεδομένα, ελευθερίας της πολιτιστικής έκφρασης οι Γερμανοί βρίσκονται σε έκρηξη καλλιτεχνικής παραγωγής, πειραματισμού και εξέλιξης (Bookbinder, Weimar Culture).

1.2 Ο κινηματογράφος στη Γερμανία στις αρχές του 20ου αιώνα

Ο κινηματογράφος είναι μια καλλιτεχνική έκφραση, ένας πολύπλευρος τρόπος να πούμε μία ιστορία, μια μορφή ψυχαγωγίας. Είναι όμως και μία από τις πιο κερδοφόρες επιχειρήσεις των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα. Λαμβάνοντας υπόψιν όλες τις παραπάνω πτυχές του, γίνεται αντιληπτό ότι είναι αδύνατο να κατανοήσουμε τον 20ό αιώνα χωρίς να λάβουμε υπόψη τον αντίκτυπο του κινηματογράφου στην κοινωνία και στους ανθρώπους της. Στις πρώτες τρεις δεκαετίες αυτού του αιώνα ο κινηματογράφος διανύει τη σιωπηλή εποχή (βωβός κινηματογράφος), σύντομα ωστόσο, το 1929, γίνεται ένα οπτικοακουστικό υπερθέαμα.

Η γερμανική κινηματογραφική βιομηχανία, η οποία κατά τη διάρκεια του Α' παγκοσμίου πολέμου απαγόρευσε την εισαγωγή ταινιών από το εξωτερικό, κατέληξε στο τέλος του πολέμου να καταστεί διεθνής και να εξάγει η ίδια ταινίες. Ωστόσο, την περίοδο εκείνη πολλές χώρες απαγόρευσαν την εισαγωγή γερμανικών ταινιών στη χώρα τους και οι ίδιοι οι θεατές αντιστέκονταν σε οτιδήποτε «γερμανικό». Παράλληλα, η οικονομική κατάσταση στη Γερμανία ήταν ιδιαίτερα ασταθής και η χρηματοδότηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας με ακριβές παραγωγές σταδιακά οδήγησαν σε πτώχευση (Rogowski, 2010).

Στην αρχή της εποχής της Βαϊμάρης ο κινηματογράφος ήταν, όπως ήδη αναφέρθηκε, βωβός. Ένα από τα κύρια καλλιτεχνικά ρεύματα που σχετίζονται με τον κινηματογράφο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1918 – 1930) είναι ο γερμανικός Εξπρεσιονισμός[3]. Οι εξπρεσιονιστικές ταινίες εξέταζαν τη σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης φύσης φιλοτεχνώντας την με περίτεχνες και συνάμα εφιαλτικές ατμόσφαιρες. Ως πρώτη γερμανική εξπρεσιονιστική ταινία θεωρείται «The Cabinet» του Dr. Caligari (1919), σε σκηνοθεσία Robert Wiene (Bookbinder, Weimar Republic). Ωστόσο, ένας από τους σημαντικότερους και γνωστότερους έως και σήμερα σκηνοθέτες του γερμανικού εξπρεσιονισμού είναι ο Fritz Lang. Ο "Dr. Mabuse the Gambler" (1922) του Fritz Lang έχει

[3] Ο Εξπρεσιονισμός είναι καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα. Χαρακτηριστικό του είναι η υπερβολή και η αδιαφορία του καλλιτέχνη για την πραγματικότητα και την πιστή αναπαράστασή της. Το ρεύμα του εξπρεσιονισμού αναπτύχθηκε κατά κύριο λόγο στη Γερμανία.

χαρακτηριστεί ως μια δυσοίωνη ιστορία που απεικονίζει τη διαφθορά και το κοινωνικό χάος τόσο στο Βερολίνο όσο και γενικότερα σε ολόκληρη τη Γερμανία (Bookbinder, Weimar Culture). Ο φουτουρισμός είναι ένα άλλο αγαπημένο θέμα σε εξπρεσιονιστικές ταινίες, το οποίο φαίνεται ιδιαίτερα στη δυστοπική ταινία του ιδίου, "Metropolis[4]" (1927). Λαμβάνοντας υπόψη το παρελθόν της Γερμανίας, δεν είναι παράξενο που οι ταινίες αυτές επικεντρώνονται σε μεγάλο βαθμό στο έγκλημα και τη φρίκη.

Παρά τη σημασία του, ο εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος δεν ήταν πλέον το κυρίαρχο είδος αυτής της εποχής. Πολλά άλλα είδη, όπως δράματα, μελοδράματα, ρομαντικές κωμωδίες και ταινίες κοινωνικής και πολιτικής φύσης, ήταν πολύ πιο διαδεδομένες και σίγουρα πιο δημοφιλείς (Hayward, 2006). Το εξπρεσιονιστικό κίνημα άρχισε να φθίνει στα μέσα της δεκαετίας του 1920 και τη θέση του ήρθε να διεκδικήσει ένα νέο ρεύμα, εκείνο του Κοινωνικού Ρεαλισμού (Neue Sachlichkeit[5]). Ο Κοινωνικός Ρεαλισμός επηρεάστηκε από νέα θέματα που απασχολούσαν το κοινό εκείνα τα χρόνια. Οι συγκεκριμένες ταινίες αποκαλούνταν συχνά ως "ταινίες δρόμου" ή "ταινίες ασφάλτου". Στόχος τους ήταν να αντανακλούν την πραγματικότητα σε όλη της την πολυπλοκότητα και την "ασχήμια" απωθώντας τον εξωραϊσμό του εξπρεσιονισμού (Hayward, 2006). Επικεντρώθηκαν σε ζητήματα που αφορούν τους χαρακτήρες στην καθημερινότητα τους και δημιούργησαν ρεαλιστικά την απελπισία που αισθάνθηκε ο γερμανικός λαός, του οποίου η ζωή καταστράφηκε μετά τον πόλεμο. Ο κοινωνικός ρεαλισμός διεκδίκησε να γίνει ένα κινηματογραφικό είδος, που ο θεατής μπορεί να ταυτιστεί με τον ηθοποιό / πρωταγωνιστή σε πολύ μεγάλο βαθμό ή και εξ ολοκλήρου. Στο πλαίσιο αυτό, οι Γερμανοί δημιουργοί έπαψαν να βλέπουν τη Γερμανία ρομαντικά και άρχισαν να ζωγραφίζουν την πραγματικότητα της στις πιο σκληρές της διαστάσεις χωρίς

---

[4] Η ταινία στην οποία θα σταθώ πολύ περισσότερο στη συνέχεια της εργασίας, το Metropolis, θεωρείται ότι απογειώνει τον εξπρεσιονισμό. Ωστόσο πολύ είναι και οι μελετητές που έχουν υποστηρίξει ότι συνδυάζει και τα δύο κινήματα που υφίστανται εκείνη την εποχή στην Γερμανία, και το εξπρεσιονιστικό και ον κοινωνικό ρεαλισμό.

[5] Στα αγγλικά το κίνημα αυτό μεταφράζεται ως "New Objectivity". Ωστόσο η μετάφραση του στα ελληνικά ως "Νέα Αντικειμενικότητα" δεν ήταν δόκιμη. Ύστερα από έρευνα που πραγματοποίησα οι πιθανές μεταφράσεις του κειμένου που σύλλεξα είναι : "Νέος Πραγματισμός" "Νέα Πραγματικότητα" και "Κοινωνικός Ρεαλισμός". Αποφάσισα να χρησιμοποιήσω τη μετάφραση Κοινωνικός Ρεαλισμός διότι θεωρώ ότι ταιριάζει με το περιεχόμενο της εργασίας μου και περιγράφει καλύτερα το πως εκφράστηκε το κίνημα στον κινηματογράφο.

να εξωραΐζουν τα πράγματα (Muscato) . Μία άλλη επίσης σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο ρευμάτων, έχει να κάνει με την τεχνολογία ο εξπρεσιονισμός την αντιλαμβάνεται ως δαιμονικά καταστροφική και καταπιεστική ενώ αντίθετα ο κοινωνικός ρεαλισμός δείχνει εμπιστοσύνη στην τεχνολογική πρόοδο και την κοινωνική μηχανική (Huyssen, 1981).

Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός ήταν ένας από τους κυρίαρχους τύπους ταινιών στη Βαϊμάρη της Γερμανίας. Το πιο πρωτοποριακό κινηματογραφικό στούντιο την εποχή εκείνη ήταν το στούντιο UFA. Οι σιωπηλές ταινίες συνεχίστηκαν σε όλη τη δεκαετία του 1920, όπου δειλά ξεκινούν να εμφανίζονται και οι ταινίες με ήχο κυρίως κατά τα τελευταία χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Οι σιωπηλές ταινίες είχαν ορισμένα πλεονεκτήματα για τους παραγωγούς καθώς είχαν την ευχέρεια να προσλάβουν ηθοποιούς από διαφορετικές εθνότητες καθώς δεν περιορίζονταν από τη γλώσσα. Έτσι, Αμερικανοί και Βρετανοί ηθοποιοί ήταν σε θέση να συνεργαστούν εύκολα με Γερμανούς σκηνοθέτες, παραγωγούς και σεναριογράφους σε ταινίες που έγιναν στη Γερμανία. Ακόμα όμως κι όταν άρχισαν να παράγονται ταινίες με ήχο στη Γερμανία, ορισμένοι σκηνοθέτες πειραματίστηκαν στην παραγωγή της ίδιας ταινίας γυρισμένης σε περισσότερες από μία γλώσσες. Για παράδειγμα το μιούζικαλ "The Threepenny Opera" που γυρίστηκε από τον σκηνοθέτη Georg Pabst, στην πρώτη του έκδοση ήταν με γαλλόφωνους ηθοποιούς (1930) και στη συνέχεια έγινε μια δεύτερη έκδοση με γερμανόφωνους ηθοποιούς (1931). Υπήρξε και το σχέδιο για μια αγγλική έκδοση αλλά ποτέ δεν υλοποιήθηκε (Bookbinder, Weimar Culture).

Ο κινηματογράφος στην κουλτούρα της Βαϊμάρης δεν απέφυγε να ασχοληθεί με αμφιλεγόμενα θέματα που απασχολούσαν την κοινωνία, αντιθέτως επικεντρώθηκε σε αυτά. Η κινηματογραφική τάση να παρουσιάζει ρεαλιστικά και προκλητικά επίμαχα θέματα της κοινωνίας άρχισε αμέσως μετά το τέλος του πολέμου και με την έλευση του κινήματος του κοινωνικού ρεαλισμού όπως αναφέρθηκα και παραπάνω. Με τον τρόπο αυτό, γυρίστηκαν ταινίες, οι οποίες διαπραγματεύονταν ακόμα και αμφιλεγόμενες έμφυλες διαστάσεις της νέας εποχής, όπως για παράδειγμα γυναίκες που εξαναγκάστηκαν στο εμπόριο λευκής σαρκός, ενώ άλλες αφορούσαν τη ζωή ομοφυλόφιλων ανδρών και την

αμφιταλάντευση ανάμεσα στη σεξουαλικότητα τους αλλά και τις επιταγές της κοινωνίας (Bookbinder, Weimar Culture).

2. Η Νέα Γυναίκα

Η Νέα Γυναίκα (New Woman) εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα. Ο όρος αντικατοπτρίζει την γυναίκα που είναι λιγότερο περιορισμένη από τα βικτοριανά πρότυπα και συμμετέχει σε μεγάλο βαθμό στα πεδία της εργασίας και της παραγωγής. Η νέα γυναίκα είχε μεγαλύτερη ελευθερία να επιδιώκει δημόσιους ρόλους και να επιδεικνύει τη σεξουαλικότητά της ("sex appeal"[6]).

Η Νέα Γυναίκα ("Die neue Frau") ήταν ένα φεμινιστικό ιδεώδες που εμφανίστηκε στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και είχε βαθιά επιρροή στο φεμινισμό, στις δράσεις και τα μορφώματά στον εικοστού αιώνα. Ο όρος "Νέα Γυναίκα" επινοήθηκε από την συγγραφέα Sarah Grand στο άρθρο της "Η νέα πτυχή του γυναικείου ερωτήματος," που δημοσιεύτηκε στο North American Review το Μάρτιο του 1894 (Porter, The New Woman, 2019). Ο όρος διαδόθηκε περαιτέρω από τον Βρετανό - Αμερικανό συγγραφέα Henry James, ο οποίος τον χρησιμοποίησε για να περιγράψει την αύξηση του αριθμού των φεμινιστριών, των μορφωμένων και ανεξάρτητων γυναικών στην Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες (Νέα Γυναίκα).

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1918 – 1939), ο όρος «Νέα Γυναίκα» χρησιμοποιήθηκε κυρίως για τις νέες και τις ανύπαντρες γυναίκες οι οποίες εργάζονταν και συμμετείχαν σε όλα τα κοινωνικά δρώμενα όπως ο κινηματογράφος και τα κέντρα διασκέδασης ενώ ασχολούνταν και με τον αθλητισμό, το χορό και την οδήγηση αυτοκινήτων εφόσον είχαν την οικονομική δυνατότητα. Η ανεξαρτητοποίηση βασιζόταν στην διεύρυνση της εκπαίδευσης η οποία με τη σειρά της δημιούργησε περισσότερες οικονομικες ευκαιρίες. Οι γυναίκες αυτές κόβουν τα μαλλιά τους κοντά, φορούν κοντά φορέματα και καπνίζουν (επιτρεπτό μόνο για τους άνδρες μέχρι εκείνη την εποχή). Το ντύσιμο τους γενικά άρχισε να είναι λιγότερο περιοριστικό καθώς αφαίρεσαν τους κορσέδες και φορούσαν ρούχα που επέτρεπαν περισσότερη κίνηση, απελευθερώνοντας έτσι το σώμα τους

[6] Ένας όρος που δημιουργήθηκε το 1920 και συνδέθηκε με την εμφάνιση της Νέας Γυναίκας.

(Porter, The New Woman, 2019). Αναδεικνύοντας το σώμα της και κυρίως δείχνοντας μέρη αυτού η γυναίκα ξεκίνησε να ξεφεύγει από τους κοινωνικούς φραγμούς της βικτωριανής εποχής. Το σώμα παύει να είναι καλυμμένο ασφυκτικά - απόρροια και της εργασίας στο εργοστάσιο καθώς τα μακριά ρούχα προκαλούσαν ατυχήματα και θανάτους -.

Η Νέα Γυναίκα, λοιπόν, βρίσκεται στο επίκεντρο της Βαϊμάρης στη δεκαετία του 1920. Προσλαμβάνεται στα εργοστάσια και εντάσσεται ενεργά στον εργασιακό χώρο. Η εξέλιξη αυτή επιταχύνθηκε από το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια του πολέμου οι γυναίκες εξαναγκάστηκαν να διευρύνουν τον εργασιακό τους ορίζοντα αφού οι περισσότεροι άντρες πραγματοποιούσαν τις στρατιωτικές τους υποχρεώσεις. Επιπλέον, με το τέλος του πολέμου πολλές γυναίκες είχαν μείνει χήρες και πολλά παιδιά ορφανά οπότε αυτές ήταν που έπρεπε να στηρίξουν την οικογένεια τους. Επίσης, σημαντικό ρόλο για την μαζικότερη είσοδο των γυναικών στην βιομηχανική εργασία έπαιξε η πεποίθηση πως οι γυναίκες έχουν περισσότερη υπομονή και είναι ικανές να τυποποιήσουν τις κινήσεις τους, οπότε θα τα κατάφερναν καλύτερα από έναν άντρα στο εργοστάσιο. Ωστόσο, τα ποσοστά ατυχημάτων στη βιομηχανία ήταν υψηλότερα για τις γυναίκες, καθώς χειρίζονταν είτε ελαφρότερα πιεστήρια είτε πιο γρήγορες τροχαλίες. Έτσι η γυναίκα έρμαιο της μικρότερης μυϊκής της μάζας αλλά και της αντίληψης ότι μπορεί να κάνει πράγματα ταυτόχρονα – σε μεγαλύτερο βαθμό από τους άνδρες τουλάχιστον – και με τη δεύτερη βάρδια που εκτελεί στα πλαίσια της οικιακής εργασίας, οδηγούνταν συχνά σε εξαντλητικές συνθήκες διαβίωσης.

Από την άλλη πλευρά, η κοινωνία πασχίζει να εκπαιδεύσει τη νέα γυναίκα ώστε να ενεργεί αποδοτικά τόσο ως εργαζόμενη όσο και ως νοικοκυρά. Και τούτο διότι οι πατριαρχικοί μηχανισμοί που εξασφάλιζαν την κοινωνική συνοχή αντιλαμβάνονταν σταδιακά πως δεν μπορούσαν πλέον να διώξουν τη γυναίκα από τον εργασιακό χώρο αλλά δεν προτίθονταν επίσης να μειώσουν και τα προηγούμενα καθήκοντα της εξαιτίας της παραπάνω εργασίας. Αναδυόταν, λοιπόν, μια ανησυχία πως οι γυναίκες επρόκειτο να υποκαταστήσουν τους άνδρες στο χώρο εργασίας και ότι θα απορρίψουν

τους παραδοσιακούς ρόλους της συζύγου και μητέρας (Hales, Taming the Technological Shrew: Woman as Machine, 2009).

Συνοψίζοντας, ο ερχομός της Νέας Γυναίκας καταρρίπτει την αντίληψη ότι ο άνδρας είναι συνδεδεμένος με το δημόσιο χώρο και η γυναίκα με το ιδιωτικό. Όταν η γυναίκα αρχίζει να υφίσταται και στο δημόσιο χώρο οι κοινωνικές ισορροπίες διαταράσσονται και αυτό προκαλεί άγχος και φόβο στους άνδρες. Η Νέα Γυναίκα όμως αποφεύγοντας πια τα αυστηρά κοινωνικά πρότυπα, διαπιστώνει ότι είναι σε θέση να εδραιώσει το δικό της αίσθημα ανεξαρτησίας. Ωστόσο, η κοινωνία δεν αποδέχτηκε άπραγη τις παραπάνω αλλαγές. Η γυναίκα επέστη ισχυρή κριτική κυρίως ως προς την απειλή για τη δομή της οικογένειας. Ενώ οι γυναίκες παραδοσιακά αναμενόταν να μένουν στο σπίτι προσδεμένες στο ιδανικό της μητρότητας, η Νέα Γυναίκα απομακρύνθηκε δραματικά από αυτό το ιδεώδες. Τα πιο συντηρητικά μέλη της κοινωνίας θεώρησαν ότι η μετατόπιση αυτή αποτελούσε απειλή για την κοινωνική συνοχή (Porter, The New Woman, 2019).

3. Το "Metropolis"

Η ταινία Metropolis είναι ένα δυστοπικό θρίλερ επιστημονικής φαντασίας που προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1927. Σκηνοθετημένο από τον Γερμανοαμερικανό Fritz Lang βασίστηκε στο βιβλίο της, γυναίκας του, Thea Von Harbou. Την ιδέα για την ταινία, ο σκηνοθέτης σύμφωνα με τα λεγόμενα του, την έλαβε μετά από ένα ταξίδι του στην Αμερική, εντυπωσιασμένος από το μεγαλείο της και τα επιβλητικά ψηλά της κτήρια. Είναι μία ταινία ασπρόμαυρου βωβού κινηματογράφου. Σήμερα θεωρείται ως ένα μεγαλούργημα του 20ου αιώνα[7]. Αντιθέτως όταν προβλήθηκε το 1927 χαρακτηρίστηκε ανιαρή και με ελλιπές σενάριο, ως μία ακόμα ρομαντική ταινία. Εν καιρώ έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής και πηγή μελέτης ιστορικών και ανθρωπολόγων που ενδιαφέρονταν για τις κοινωνικές αλλαγές των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα. Στη δεκαετία του 1980 η ταινία αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για σκηνοθέτες, σεναριογράφους αλλά και μουσικούς όπως η Madonna και ο Freddie Mercury (Kourtoglou). Θεματική της ταινίας αποτελεί η οργάνωση της κοινωνίας του μέλλοντος και η ζωή μαζί με τις μηχανές, δίπλα τους ακόμα και μέσα τους. Αναλυτικότερα παρουσιάζεται ένας αμοιβαίος φόβος για την εξέλιξη της τεχνολογίας αλλά και για τον επαναπροσδιορισμό του γυναικείου φύλου στην κοινωνία και την εργασία. Το γυναικείο ταυτίζεται με την τεχνολογία ως κάτι που δε μπορεί να δαμαστεί και να προβλεφθεί. Παρουσιάζεται ως κάτι το καταστροφικό, το άγνωστο, το εθιστικό, κάτι που σε ωθεί σε πράξεις ανίερες και ανεξέλεγκτες. Για να το πούμε διαφορετικά, στην ταινία ο φόβος για το γυναικείο φύλο μεταφράζεται μέσα από την οπτική του άνδρα, ενός άνδρα που μοιράζεται, ζει και εργάζεται μαζί με τη γυναίκα μέσα σε ένα τεχνοκρατούμενο και εκβιομηχανισμένο περιβάλλον (Huyssen, 1981).

Αναφορικά με τα καλλιτεχνικά ρεύματα που αναφέρθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο και τα οποία κατακλύζουν τον κινηματογραφικό χώρο εκείνη την

[7] Για την παραγωγή της ταινίας χρειάστηκαν πάνω από 2.000.000 ευρώ, ο Lang χρησιμοποίησε πρωτοπόρες τεχνικές οι οποίες χρησιμοποιούνταν μέχρι τότε μόνο στο Hollywood. Στην ταινία συμμετείχαν 37.000 ηθοποιοί. (Hales, Neophilologus, 2009)

εποχή, οι απόψεις είναι διισταμένες. Αν και η ταινία θεωρείται καθαρά εξπρεσιονιστική υπάρχουν μελετητές που έχουν αντίθετη άποψη. Πιο συγκεκριμένα, ο Andreas Huyssen στο έργο του "The Vamp and the Machine: Technology and sexuality in Fritz Lang's Metropolis" υποστηρίζει ότι η ταινία αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά ρεύματα που επικρατούν εκείνη την εποχή στη Γερμανία της Βαϊμάρης: τον Εξπρεσιονισμό και τον Κοινωνικό Ρεαλισμό. Ο Huyssen υποστηρίζει ότι μέσα στην ταινία παρουσιάζονται και τα δύο καλλιτεχνικά ρεύματα, καθώς παρακολουθούμε και τις δύο πτυχές της τεχνολογίας. Από τη μία έχουμε την τεχνολογία που υπηρετεί το άνθρωπο, αναβαθμίζει τη ζωή του και τον κάνει κυρίαρχο και από την άλλη την τεχνολογία που τον εξουσιάζει, δεν τον υπακούει και είναι καταστροφική, ικανή να του στερήσει ακόμα και την ίδια του τη ζωή.

3.1 Η πλοκή

Η ταινία διαδραματίζεται σε μία πόλη του μέλλοντος, τη Metropolis. Στην πόλη αυτή επικρατεί μία ξεκάθαρη διάκριση μεταξύ των δύο τάξεων, των αρχόντων/ βιομηχάνων/ επιχειρηματιών και των εργατών τους. Οι εργάτες των εργοστασίων ζουν κάτω από τη γη σε σκοτεινά, βρώμικα, ψηλά κτήρια, κοντά στις πολύβουες μηχανές. Οι άρχοντες από την άλλη ζουν πάνω από τη γη σε φωτεινά, ψηλά κτήρια, με μεγάλους κήπους, απολαμβάνοντας τον καθαρό αέρα, μακριά από τις μηχανές. Η τοποθέτηση των δύο αυτών "κοινωνικών" ομάδων, πάνω και κάτω από τη γη, βοηθά στην ξεκάθαρη διάκριση τους.

Οι μεγάλες και επιβλητικές μηχανές κατέχουν κομβικό ρόλο στην πόλη και αποτελούν προέκταση των ανθρώπων που ζουν σε αυτή, διαφορετικά ωστόσο για την κάθε κοινωνική τάξη. Η διαφοροποίηση των δύο τάξεων διαφαίνεται και στον τρόπο που κινούνται τα σώματα. Κάνοντας αισθητή την επιρροή του βιομηχανικού τρόπου ζωής πάνω στον άνθρωπο οι εργάτες παρουσιάζονται σαν ρομπότ που κινούνται με σταθερό ρυθμό, σε συγκεκριμένες γραμμές, παραταγμένοι. Αντίθετα οι άνθρωποι τις άρχουσας τάξης κινούνται απαλά, αέρινα και άτακτα. Ξεκάθαρη λοιπόν είναι η διττή επιρροή της τεχνολογίας και των μηχανών της στον άνθρωπο συντείνοντας από τη μία στην καταπίεση του και από στην άλλη την ενδυνάμωσή του.

Ταυτόχρονα, στην ταινία υπάρχει και ένα "τρίτο επίπεδο", εξωτεχνολογικό, το οποίο βρίσκεται ακόμα πιο κάτω από τις κατοικίες των εργατών, στις υπόγειες κατακόμβες. Οι κατακόμβες αυτές δεν καθορίζονται από καμία τεχνολογία και καμία μηχανή. Αποτελούν τον κατεξοχήν χώρο όπου υλοποιούνται σχέδια αντίστασης και καλλιεργούνται απελευθερωτικές ιδέες . Σύμφωνα με τον Peter Ruppert το τρίτο αυτό επίπεδο προσφέρει μία εναλλακτική στο δίλλημα που παρουσιάζουν τα άλλα δύο περί καλής και κακής τεχνολογίας (Ruppert, 2000). Είναι το επίπεδο, που έχει μείνει εκτός τεχνολογικής ανάπτυξης και εκβιομηχάνισης της ζωής των ανθρώπων, έχει παραμείνει αγνό.

Ξεκινώντας, στην ταινία γνωρίζουμε με γρήγορα και κοντινά πλάνα τις μηχανές. Μεγάλα γρανάζια που κινούνται αδιάκοπα, τεράστιοι μοχλοί που

ανεβοκατεβαίνουν, πυκνοί καπνοί που βγαίνουν από τα φουγάρα και το 10ωρο ρολόι της βάρδιας να προχωρά αργά και σταθερά (Ruppert, 2000). Σε επόμενο πλάνο παρακολουθούμε μία αλλαγή βάρδιας των εργατών. Οι προηγούμενοι, ντυμένοι όλοι όμοια και με τα κεφάλια σκυμμένα, σαν μία άμορφη μάζα χωρίς ταυτότητα, προχωρούν (Σιώμου, 2017). Αυτοί που μόλις τελείωσαν τη βάρδια φανερά εξαντλημένοι προχωρούν με βήμα αργό, χωρίς να είναι ιδιαίτερα αισθητή η διαφορά με αυτούς που τώρα ξεκινούν τη βάρδια. Άλλωστε ο άνθρωπος / εργάτης είναι τόσο καταπονημένος από τις μηχανές που βρίσκεται σε μία διαρκή κατάσταση εξάντλησης. Οι εργάτες φορώντας τις ίδιες στολές και με μοναδικό στοιχείο διαφοροποίησης του ενός από τον άλλον το νούμερο στο καπέλο τους, παρουσιάζονται σαν άψυχα κινούμενα όντα χωρίς ταυτότητα.[8] Άλλωστε ο εργάτης που στερείται την ανθρώπινή του υπόσταση αποτελεί το βέλτιστο εργατικό δυναμικό. Αυτός που δεν έχει ανάγκες, δεν έχει ταυτότητα, αυτός που έχει γίνει και ο ίδιος μία μηχανή. Αμέσως μετά γνωρίζουμε την άρχουσα τάξη και τον ευδιάκριτα διαφορετικό τρόπο ζωής της. Ζει σε μία περιοχή γεμάτη φως, με στάδια εκγύμνασης και ανθισμένους κήπους. Κάνοντας ακόμα πιο αισθητή της διαφορά τους με τους εργάτες κινούνται άτακτα, με χορευτικές κινήσεις, αποδεικνύοντας την ελευθερία που έχουν αφού δε ζουν κοντά στις μηχανές.

Η ιστορία εκτυλίσσεται κυρίως ανάμεσα στον Freder και τη Maria. Ο πρώτος είναι ο γιος του μεγαλοβιομήχανου και "αρχηγού" της πόλης, Joh Fredersen, οποίος κινεί τα νήματα στην πόλη. Η Maria από την άλλη είναι μία γυναίκα που ζει στα υπόγεια μαζί με τους εργάτες και ταυτοχρόνως στις κατακόμβες τους βοηθά να καταστρώσουν τα σχέδια ώστε να ανατρέψουν τις απάνθρωπες συνθήκες εργασίας. Ο Freder συναντά για πρώτη φορά τη Maria στους κήπους των αρχόντων, η οποία παρανόμως είχε έρθει εκεί με τα παιδιά των εργατών για να τους δείξει και τον «άλλο κόσμο». Η Maria έχει το ρόλο της μητέρας και του σωτήρα, είναι στην πραγματικότητα ένας τύπος θρησκευτικού ηγέτη, που κηρύττει υπομονή και σταδιακή αλλαγή στους εργάτες του Metropolis. Με το που αντικρίζει ο Freder τη Maria γίνεται ξεκάθαρο πως αποσυντονίζεται,

[8] «Divided into periods of brief seconds, always the same clutch at the same second, at the same second. They have eyes, but they are blind but for one thing, the scale of the manometer. They have ears, but they are deaf but for one thing, the hiss of their machine». (Harbou, Metropolis, 1925)

παρουσιάζοντας έτσι τη Maria ως γυναίκα που είναι ικανή να φέρει τη "καταστροφή" μόνο με την παρουσία της. Αυτό ο τύπος γυναίκας είναι στη Γερμανία εκείνη την εποχή η μεγαλύτερη απειλή. Αυτή που θέλει να επιφέρει την αλλαγή, αυτή που δεν υπακούει στις κοινωνικές επιταγές.

Αφού γρήγορα διώχνεται η Maria και τα παιδιά, ο Freder χάνοντας το ενδιαφέρον του για οτιδήποτε άλλο, ξεκινά την αναζήτηση της, κι έτσι για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με τους εργάτες και τις μηχανές. Εκείνη τη στιγμή συμβαίνει μπροστά στα μάτια του ένα εργατικό ατύχημα καθώς ένας από τους εργάτες παραλύει από την εξάντληση κι έτσι οι μηχανές υπερθερμαίνονται και γίνεται έκρηξη. Παρουσιάζεται ένα από τα τόσο συνήθη για την εποχή εργατικά ατυχήματα, στη διάρκεια του οποίου μάλιστα οι ίδιοι οι εργάτες δεν κουνιούνται καν από τις θέσεις τους. Απλά μετακινούν αυτούς που σκοτώθηκαν ή τραυματίστηκαν ώστε να μην εμποδίζουν. Για άλλη μία φορά ο ευτελισμός την ανθρώπινης ζωής γίνεται αισθητός. Η παραγωγή δε σταματά, οι μηχανές δε σβήνουν ούτε μπροστά στο θάνατο.

Συγκλονισμένος από το θέαμα ο Freder τρέχει να μιλήσει γι' αυτό στον πατέρα του. Ο νέος πύργος της Βαβέλ[9] όπως αποκαλείται είναι ο χώρος που στεγάζεται το γραφείο του. Ένας χώρος με μεγάλα παράθυρα που φαίνεται πως είναι πιο ψηλά από κάθε άλλο κτήριο της πόλης έτσι ώστε να μπορεί να έχει τον πλήρη έλεγχο, να έχει τον πανοπτικός έλεγχος[10]. Πρόκειται για έναν τρόπο ελέγχου που ευδοκιμεί εκείνη την εποχή, καθώς κανείς δεν ξέρει πότε ελέγχεται κι με τον τρόπο αυτό βρίσκεται σε διαρκή εγρήγορση και δεν σταματά πότε τη δουλειά του. Ο τρόπος αυτός ελέγχου ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένος στα εργοστάσια και τις βιομηχανίες, καθώς επέφερε την εντατικοποίηση της παραγωγής.

Φτάνοντας στο γραφείο ο υιός προσπαθεί να εξηγήσει στον πατέρα αυτά που είδαν τα μάτια του και να τον πείσει να επέμβει. Βλέποντας ότι τα λεγόμενα του

---

[9] «Η απεικόνιση του πύργου της Βαβέλ συνδέει την τεχνολογία με τον μύθο και το θρύλο. Ο βιβλικός μύθος χρησιμοποιείται για να κατασκευάσει το ιδεολογικό μήνυμα για τον καταμερισμό της εργασίας στα χέρια που χτίζουν και τους εγκεφάλους που σχεδιάζουν και συλλάβουν, μια διαίρεση η οποία, όπως υποδηλώνει η ταινία, πρέπει να ξεπεραστεί.» (Huyssen, 1981)

[10] Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Jeremy Bentham το 1791 για να περιγράψει το ελεγχόμενο κτήριο ("inspection house") ώστε να χρησιμοποιηθεί ως τρόπος παρακολούθησης σε φυλακές, άσυλα και φτωχοκομεία.

δεν έχουν κανένα αποτέλεσμα ξαναγυρίζει πίσω στις μηχανές. Παρακολουθώντας έναν εργάτη να πασχίζει να τα βγάλει πέρα με τη μηχανή, τού προσφέρει βοήθεια. Ο Freder λοιπόν συνειδητοποιεί τη δυσκολία της εργασίας μέσα στο εργοστάσιο. Για λίγες ώρες μόνο βρίσκεται στη θέση ενός εργάτη. Φορώντας τα ρούχα του, γίνεται αμέσως και αυτός ένα απρόσωπο ον. Τα λόγια του δείχνουν ξεκάθαρα την απόγνωση του «Πατέρα! Πατέρα! Πότε θα τελειώσει το 10ωρο; (Harbou, Metropolis, 1925)».

Σύντομα κάνει την εμφάνιση του ο επιστήμονας, το μυαλό της πόλης. Παρουσιάζεται ως ένας φουτουριστικός, μεσαιωνικός εφευρέτης κλεισμένος στο γραφείο του και με μόνη του ασχολία τις εφευρέσεις του. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας σύγχρονος Frankenstein. Σκοπός της ζωής του αποτελεί το να αναδημιουργήσει τη χαμένη του αγάπη. Τη γυναίκα που έχει πεθάνει. Ο Rotwang έχασε ένα χέρι στη διαδικασία της δημιουργίας. Με αυτόν τον τρόπο η ταινία υπαινίσσεται τον φροϋδικό[11] ευνουχισμό του ανδρός από τη γυναίκα αλλά και από τις μηχανές, ανακαλώντας έτσι έναν από τους μεγαλύτερους φόβους του άνδρα σε εκείνη την περίοδο. Ο Rotwang είναι κάτι σαν σύμβουλος του Joh Fredersen. Δεν ζει ούτε κοντά στις μηχανές με τους εργάτες αλλά ούτε και στην φωτεινή πόλη με του άρχοντες. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αποτελεί τη μεσαία τάξη του Metropolis.

Αφού, λοιπόν, ο Joh Fredersen μαθαίνει για τα σχέδια των εργατών που ετοιμάζουν εξέγερση αποφασίζει να τον συμβουλευτεί. Στρέφεται στον Rotwang και του δίνει τα σχέδια να τα μελετήσει. Η λύση που βρίσκουν για να αποτρέψουν την όποια εξέγερση είναι να παρακολουθήσουν τους εργάτες. Έτσι του ζητά να δημιουργήσει ένα ρομπότ – άνθρωπο ο οποίος θα παρακολουθεί τους εργάτες στις κατακόμβες ώστε να έχει πλήρη πληροφόρηση αν πάσα στιγμή. Ωστόσο ο εφευρέτης Rotwang έχει αρχίσει ήδη τη δημιουργία ενός ανθρωπόμορφου ρομπότ. Μόνο μέλημα αποτελεί να αποφασίσουν την πρόσωπο θα έχει το ρομπότ τους. Βασικός στόχος του όλου εγχειρήματος αποτελεί να ξεγελαστούν οι εργάτες . Για να ελέγξουν, λοιπόν, τις

[11] Castration Theory: Το άγχος του ευνουχισμού είναι ο φόβος βλάβης ή απώλειας του πέους, μια από τις πρώτες ψυχαναλυτικές θεωρίες του Sigmund Freud.

ιδέες αλλά και τις κινήσεις τους, δίνουν στο ρομπότ τη μορφή της γυναίκας επαναστάτριας.

Ο πατέρας του Freder, ο Joh Fredersen ως καπιταλιστής ελεγκτής της Μητρόπολης, στέλνει το ρομπότ για να προκαλέσει προβλήματα στους εργάτες στις λαβυρινθώδεις κατακόμβες, εκεί που τοποθετούνται οι νεοχριστιανικές επαναστατικές προσευχές τους και τα επαναστατικά τους σχέδια. Κλωνοποιώντας το ρομπότ ως ομοίωμα της Maria, υπενθυμίζει ότι η γυναίκα όσο κι αν προσπαθεί να αυτονομηθεί ακόμα κι αν είναι μία από τις ισχυρότερες παρουσίες σε μία πόλη, πάντοτε θα αποτελεί υποχείριο του ανδρός.

Ταυτόχρονα ο Freder παρευρίσκεται σε μία συνάντηση των εργατών στις κατακόμβες όπου και τελικά βρίσκει τη Maria. Η Maria φαίνεται να είναι αυτή που κινεί τα νήματα στις κατακόμβες. Είναι αυτή που βγάζει τους λόγους και εμψυχώνει τους εργάτες να κινητοποιηθούν και να ανατρέψουν το καθεστώς. Είναι η πρώτη φορά που βλέπουμε μία γυναίκα να ηγείται μίας ομάδας μέχρι στιγμής. Είναι το μόνο "επίπεδο" που αρχηγός είναι γυναίκα (Ruppert, 2000). Με το διαχωρισμό αυτό των επιπέδων ο σκηνοθέτης μας βοηθά να συνειδητοποιήσουμε ότι η γυναίκα δεν έχει καμία σχέση με την τεχνολογία και τις μηχανές, αντίθετα είναι συνδεδεμένη με το φυσικό, το αρχέγονο, το θρησκευτικό.

Το ρομπότ με τη μορφή της Maria είναι πια έτοιμο. Είναι ωστόσο ένα κατασκεύασμα το οποίο δεν είναι ούτε καθαρό ρομπότ καθώς δεν αποτελείται από γρανάζια και σίδερα αποκλειστικά αλλά όπως δείχνει κατά την δημιουργία του έχει φλέβες και καρδιά να χτυπά (Ruppert, 2000). Είναι λοιπόν σύμφωνα με την Donna Harraway ένα cyborg[12]. Η κατασκευή της ως μηχανή-γυναίκα, μια ανατρεπτική cyborg, εμφανίζεται σε στάδια. Καταρχάς την βλέπουμε ως μια υπάκουη μηχανή, έτοιμη να εκτελέσει κάθε εντολή που θα της δοθεί από τον άνδρα / δημιουργό της. Ο Rotwang δίνει εντολές στο ανδροειδές του να πάει στους εργάτες και να τους ξεσηκώσει καθώς ο μοναδικός του στόχος είναι να καταστρέψει τον Joh Fredersen. Η ανθρωπογενής θηλυκή μηχανή είναι προγραμματισμένη να εξυπηρετεί την αρσενική ιεραρχία. Χρησιμοποιώντας τη δύναμη και τη μορφή της Maria, η δολοφονική και επιδεικτική σεξουαλικότητα

[12] Cyborg είναι ένα υβρίδιο μηχανής και οργανισμού. (Haraway, 2006)

του ρομπότ, εκπληρώνει την αποστολή του Fredersen και του Rotwang. Ωστόσο αντί να σαμποτάρει τις συγκεντρώσεις των εργαζομένων, πηγαίνει στην πόλη και χορεύει για τους πλούσιους νέους κύριους στο νυχτερινό κέντρο διασκέδασης Yoshiwara. Βρισκόμαστε άλλωστε σε μία εποχή, όπου οι γυναίκες έχουν πια τη δυνατότητα να βρίσκονται μέσα σε τέτοια κέντρα και να είναι πηγή διασκέδασης και ηδονοβλεψίας. Αυτή η σκηνή υποστηρίζει την ιδέα ότι το ρομποτικό femme fatale είναι σαγηνευτικό και επικίνδυνο για τους άντρες, οι οποίοι υπό την επιρροή της λειτουργούν άλογα (Ruppert, 2000). Εδώ λοιπόν βλέπουμε το δεύτερο στάδιο του ρομπότ / γυναίκα το οποίο αυτονομείται και αποσυντονίζει τους άνδρες προκαλώντας μόνο καταστροφές στο πέρασμα της.

Τέλος, αφού το ρομπότ Maria σαγηνεύει και αιχμαλωτίζει τα βλέμματα των ανδρών της άρχουσας τάξης επικεντρώνεται στο αρχικό της σχέδιο. Να καταστρέψει την εργατική τάξη και τις μηχανές. Ξεσηκώνοντας τους εργάτες και οδηγώντας τους σε πράξεις απερίσκεπτες τους οδηγεί στην καταστροφή της κεντρικής μηχανής, και η κατοικίες των εργατών πλημμυρίζουν. Στο τελευταίο μέρος του έργου, η πραγματική Maria βρίσκει τον τρόπο να απελευθερωθεί και ως σωτήρας, όπως ήδη την χαρακτηρίσαμε, καλείται για άλλη μία φορά να εκπληρώσει το σκοπό της και να βοηθήσει στην αποκατάσταση της τάξης σώζοντας τα παιδιά των εργαζομένων.

4. Οι πολιτικές του φύλου στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης και οι αποτυπώσεις τους στην οθόνη του Metropolis

Στο μεγαλύτερο κομμάτι της Ευρώπης αλλά και στις ΗΠΑ, η οικονομική ανεξαρτησία των γυναικών, η ένταξη τους στο εργοστάσιο και στα κοινωνικά δρώμενα συντέλεσε στη δημιουργία πληθώρας διαφόρων πολιτικών κινημάτων. Κινήματα που έχουν στόχο την κατάκτηση περισσότερων δικαιωμάτων, κινήματα για ίσες οικονομικές απολαβές και συνθήκες εργασίας με του άνδρες αλλά και κινήματα που στόχο έχουν την απελευθέρωση και των δύο φύλων. Ένα από τα σημαντικότερα είναι και το κίνημα μεταρρύθμισης του φύλου (Sex Reform Movement[13]).

Το κίνημα μεταρρύθμισης του φύλου στη Βαϊμάρη της Γερμανίας, αποσκοπούσε στην παροχή περισσότερων σεξουαλικών και κατ' επέκταση κοινωνικών ελευθεριών σε άνδρες και γυναίκες. Ταυτόχρονα στόχος αποτελεί και ο περισσότερος έλεγχος πάνω στο γυναικείο σώμα, ακόμα και σε αυτό που έως τότε θεωρούταν εντελώς γυναικείο, δηλαδή την αναπαραγωγική διαδικασία. Οι δύο κύριοι στόχοι του ήταν να δοθεί στους άνδρες και στις γυναίκες της εργατικής τάξης πρόσβαση σε πληροφορίες και μέσα ελέγχου για τις γεννήσεις και να μεταρρυθμιστούν άρθρα του ποινικού κώδικα που απαγόρευαν την άμβλωση αλλά και την οποιαδήποτε βοήθεια για την πραγματοποίηση της. Το κίνημα υποστηρίχθηκε από μέλη των φιλελεύθερων, σοσιαλδημοκρατικών, σοσιαλιστικών και κομμουνιστικών κομμάτων. Το υποστήριξαν επίσης γιατροί, συγγραφείς και καλλιτέχνες. Αποτελείται από αρκετούς μικρότερους και μεγαλύτερους συλλόγους σε τοπικό και εθνικό επίπεδο. Στόχευε επίσης στην οργάνωση κλινικών ελέγχου των γεννήσεων ενώ διοργάνωνε ενημερωτικές

[13] Το κίνημα της μεταρρύθμισης φύλου (Sex Reform Movement) αποτελεί ένα από τα πιο ριζοσπαστικά κινήματα του 20ου αιώνα με στόχο την επιμόρφωση των κοινωνιών περί σεξουαλικότητας ανδρών και γυναικών. Ξεκινώντας από τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης στις αρχές της δεκαετίας του 1920, εξαπλώθηκε σταδιακά σε όλη την Ευρώπη. Χαρακτηριστικά, συνέδρια γίνονταν σε όλες τις μεγάλες πόλεις τις Ευρώπης όλη τη δεκαετία του 1920, με εναρκτήριο αυτό στο Βερολίνο (1921) και ακολουθώντας η Κοπενχάγη (1928), το Λονδίνο (1929) και η Βιέννη (1930). Μπορεί το κίνημα της Μεταρρύθμισης Φύλου να μην πέτυχε του στόχους του μέχρι το 1933 όπου οι ναζιστικές δυνάμεις παίρνουν την εξουσία, έθεσε όμως τις βάσεις για τον επαναπροσδιορισμό των φύλων στο σύγχρονο δυτικό κόσμο. (Porter, The Sex Reform Movement in Weimar Germany (1919-1933), 2019)

συναντήσεις, κινηματογραφικές προβολές και θεατρικές παραστάσεις, δράσεις διαμαρτυρίας και μεγάλες διαδηλώσεις . Η πρόσβαση στον έλεγχο των γεννήσεων και το δικαίωμα ελέγχου του σώματός δεν ήταν ο μόνος στόχος του κινήματος της μεταρρύθμισης του φύλου. Στόχος τους ήταν η αναγνώριση όλων των μορφών σεξουαλικότητας, συμπεριλαμβανομένης της ομοφυλοφιλίας .

Ταυτόχρονα προέκυψε και ένας αγώνας για μεταρρύθμιση όσον αφορά την πορνεία ως μέρος του αγώνα για τη μεταρρύθμιση του φύλου κατά τη διάρκεια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Στόχος αυτού του αγώνα ήταν η αποτροπή της δίωξης των γυναικών που εργάζονταν στον τομέα της σεξουαλικής εργασίας. Ενώ άλλες χώρες κηρύττουν την πορνεία ως σεξουαλικό έγκλημα, το κράτος πρόνοιας της Βαϊμάρης της Γερμανίας άρχισε να την αποποινικοποιεί. Βασική πρόθεση ήταν οι γιατροί να αρχίσουν να θεραπεύουν γυναίκες που ήρθαν σε σεξουαλικά μεταδιδόμενες ασθένειες, ακόμα και πόρνες, χωρίς να τις διώκουν ποινικά.

Το κίνημα της μεταρρύθμισης του φύλου στη Βαϊμάρη δεν πέτυχε τους περισσότερους στόχους μέχρι το 1933, αλλά άλλαξε τη σκέψη πολλών συγχρόνων. Οι περισσότεροι από τους στόχους της για μια νομική μεταρρύθμιση δεν πραγματοποιήθηκαν πριν από τη δεκαετία του 1970 στη Δυτική Γερμανία .

Συμπερασματικά, το κίνημα της μεταρρύθμισης του φύλου ξεκίνησε προοδευτικά με στόχο την απελευθέρωση των φύλων με την υποστήριξη διάφορων κοινωνικών ομάδων (γυναίκες, ομοφυλόφιλοι, πόρνες). Γρήγορα ωστόσο κατέληξε στον περιορισμό και τον πλήρη έλεγχο των γυναικών και του αναπαραγωγικού τους συστήματος από τους άνδρες.

4.2 Η Γυναίκα ως Μηχανή

Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, η γυναίκα είχε πλέον αρχίσει να καθίσταται ορατή στο χώρο εργασίας και στο δημόσιο χώρο γενικότερα. Το γεγονός αυτό συντέλεσε, ανάμεσα στα άλλα, και στην ανάπτυξη μίας αντίστροφης δυναμικής: οι άνδρες επιδίωξαν στον πλήρη έλεγχο της, εντός και εκτός σπιτιού.

Όπως ο χώρος εργασίας ήταν απόλυτα οργανωμένος με μηχανές, έτσι οι άνδρες επιδίωξαν να "οργανώσουν" ανάλογα και τα όργανα των γυναικών ώστε να μπορούνε να τις χειρίζονται όπως και τις μηχανές. Αυτή η ισορροπία μπορούσε να επιτευχθεί μέσω της σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης και του ελέγχου των γεννήσεων. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως πολιτικά κινήματα όπως το κίνημα της Μεταρρύθμισης του Φύλου, που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, συνέδραμαν προς την παραπάνω κατεύθυνση. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το παραπάνω κίνημα αποτελούταν από διάφορες οργανώσεις εργατικής τάξης και μέλη του ιατρικού επαγγέλματος που είχαν δεσμευτεί να οργανώσουν τις σεξουαλικές δραστηριότητες της γυναίκας. Εκπρόσωποι τόσο των σοσιαλιστικών όσο και των κομμουνιστικών πολιτικών κομμάτων, των γιατρών και των σεξολόγων προσπαθούσαν να πειθαρχήσουν την απελευθερωμένη γυναικεία σεξουαλικότητα (Hales, Taming the Technological Shrew: Woman as Machine, 2009). Όπως υποστηρίζει η Atina Grossmann: «Η αναμόρφωση του φύλου αντιμετωπίζει το [θηλυκό] σώμα ως μηχάνημα που θα μπορούσε να εκπαιδευτεί ώστε να λειτουργεί πιο αποτελεσματικά. Ο στόχος ήταν να παραχθεί ένα καλύτερο προϊόν, είτε πρόκειται για υγιές παιδί είτε για αμοιβαίο οργασμό. Τέλος, φυσικά, οι δύο στόχοι σχετίζονταν, δεδομένου ότι η (αμοιβαία) ικανοποιητική συνουσία παρήγαγε καλύτερη ποιότητα απογόνων»[14]

[14] ''Sex Reform treated the body as a machine that could be trained to perform more efficiently and pleasurably. The goal was to produce a better product, be it a healthy child or a mutual orgasm. Finally, of course, the two goals were related, since satisfying sex produced a better quality of offspring" (Grossman, The New Woman, p.164)

Έτσι, το γυναικείο σώμα προοριζόταν να εργαστεί σαν μια μηχανή. Μηχανή σχεδιασμένη και ελεγχόμενη από έναν άνδρα, μηχανή που υπακούει στις εντολές του. Οι άνδρες με τον τρόπο αυτό αποδεικνύουν την ανάγκη τους να υποβάλλουν και πάλι τις γυναίκες υπό τον έλεγχο τους στοχεύοντας κατευθείαν στην αναπαραγωγική διαδικασία. Στη διαδικασία δηλαδή που έως τότε ήταν κάτι καθαρά «γυναικείο» και «φυσικό». Έτσι όπως η γυναίκα εισέβαλε στον κόσμο των ανδρών – στην εργασία, στη διασκέδαση, στη δημόσια ζωή γενικά – έτσι κι εκείνος επιχειρεί να εισβάλει στο αναπαραγωγικό της σύστημα και στον έλεγχο αυτού. Δημιουργώντας μια σεξουαλική μηχανή, ο άνδρας υποτάσσει τη γυναίκα και έτσι της παίρνει τον πρωταρχικό ρόλο στην αναπαραγωγική διαδικασία (Hales, Taming the Technological Shrew: Woman as Machine, 2009).

Στη βιομηχανική εποχή ο φόβος του άνδρα για τη γυναίκα και τη μηχανή εκφράζεται με την εφεύρεση νέων τρόπων κυριαρχίας. Ο τεχνολογικός άνθρωπος του 20ου αιώνα, ο οποίος έχει κατοχυρώσει επιτυχώς τις εφευρέσεις του ξανά-παράγει το γυναικείο. Η εικόνα της γυναίκας με ταχείς ρυθμούς μετατράπηκε από την καθαρά προστατευτική φιγούρα του δέκατου ένατου αιώνα, στη φιγούρα της Βαϊμάρης ως εκμηχανισμένης πόρνης. Η επαναπροσέγγιση και η εκ νέου δημιουργία της έγκειται στο γεγονός ότι ο άνδρας δεν επιδίωξε να επιτεθεί, να εξαγνίσει ή να αποφύγει τον αναπόφευκτο κοινωνικό σχηματισμό της νέας γυναίκας, αντίθετα τον υιοθέτησε και προσάρμοσε έναν νέο φαλλοκεντρικό λόγο σε αυτή, με στόχο τον πλήρη έλεγχο της (Lungstrum, 1997).

4.3 Η γυναίκα στο Metropolis

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αναπαράστασης των προσπαθειών ελέγχου του γυναικείου σώματος στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, σε συνδυασμό με τον έλεγχο της μηχανής και της τεχνολογίας αποτελεί η ταινία "Metropolis".

Πιο συγκεκριμένα, το γυναικείο στοιχείο μέσα στην ταινία δεν είναι έντονο. Παρ' όλο που μία από τους πρωταγωνιστές είναι γυναίκα, η Μαρία, ελάχιστες είναι οι εμφανίσεις των υπόλοιπων γυναικών. Κατά τη διάρκεια της ταινίας οι γυναίκες που ζουν στον άνω κόσμο εμφανίζονται ελάχιστα, ενώ οι γυναίκες που ζουν στον κάτω κόσμο – πέραν της Μαρίας – δεν εμφανίζονται μέχρι το τέλος της ταινίας.

Αναλυτικότερα, στην αρχή της ταινίας όταν γνωρίζουμε για πρώτη φορά τον κόσμο της άρχουσας τάξης είμαστε μάρτυρες μίας συνεύρεσης διαφόρων γυναικών, καλοντυμένων και περιποιημένων. Βρίσκονται εκεί ώστε να επιλεχθούν για να "διασκεδάσουν" εκείνη την ημέρα τον Freder το υιό του άρχοντα της πόλης. Οι γυναίκες λοιπόν στο σημείο αυτό παρουσιάζονται σαν αντικείμενα διασκέδασης. Χρησιμοποιούνται σαν άβουλα όντα που μέσα σε μία διαδικασία επιλογής, που στηρίζεται καθαρά στην εμφάνιση καθώς πρόκειται, να επιλεχθούν ώστε να εκπληρώσουν τις επιθυμίες ενός άνδρα.

Σύντομα κάνει και την πρώτη της εμφάνιση και η πρωταγωνίστρια μας, η οποία εμφανίζεται ξαφνικά μπροστά στα μάτια του Freder. Ο τελευταίος μέχρι εκείνη τη στιγμή φεροταν και κινούταν αέρινα και χωρίς σκέψεις διασκεδάζοντας και μόλις αντικρίζει τη Maria κοκαλώνει. Η γυναίκα σε αυτήν την περίπτωση απεικονίζεται ως πηγή αστείρευτης σεξουαλικότητας. Ο Freder φαίνεται να μην μπορεί να συγκρατηθεί, να έχει ταχυπαλμία και όλες του οι ορμές και τα ένστικτα του να τον παρακινούν σε πράξεις ανάρμοστες. Η Maria λοιπόν γίνεται ο φορέας του κακού και της διατάραξης της τάξης (Huyssen, 1981).

Έκτοτε η Maria κατέχοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο εμφανίζεται συχνά ωστόσο δε βλέπουμε καμία άλλη γυναίκα. Η Maria λοιπόν ενώ πλέον έχει

"μεταμορφωθεί" σε ρομπότ υπακούει τις εντολές του κατασκευαστή της. Ως ένα ον όμως που δεν μπορεί να δαμαστεί – όπως και η τεχνολογία – λοξοδρομεί και αρχίζει να δρα αυτόνομα. Εκφράζεται έντονα με αυτόν τον τρόπο ο φόβος των ανδρών για την ανεξέλεγκτη νέα γυναίκα. Τη γυναίκα που πλέον υπάρχει στο δημόσιο χώρο, δρα κατά βούληση και διαταράσσει τις ισορροπίες. Το θηλυκό για ακόμα μία φορά είναι η αιτία του κακού καθώς ο Freder αρρωσταίνει από τη θέαση της Maria ρομπότ.

Τέλος καθώς η ιστορία προχωρά, γνωρίζουμε για πρώτη φορά τις γυναίκες των εργατών. Όταν το ρομπότ τους έχει πείσει πια να εξεγερθούν και να σταματήσουν τις μηχανές, άντρες και γυναίκες κινητοποιούνται έχοντας ένα κοινό σκοπό. Τα πράγματά ωστόσο παίρνουν άσχημη τροπή και η πόλη των εργατών πλημμυρίζει. Εκείνη τη στιγμή όλοι συνειδητοποιούν ότι έχουν παρατήσει τα παιδιά τους αβοήθητα. Σε αυτό το σημείο ο θεατής προκαλείται να κατηγορήσει τις άκαρδες μάνες που ξέχασαν τα παιδιά τους. Η βαθιά ριζωμένη αντίληψη ότι το παιδί και η ανατροφή του είναι καθαρά ευθύνη των γυναικών καθώς και ότι η μόνη τους "εργασία" είναι η αναπαραγωγή και η φροντίδα των απογόνων του ανδρός, παρουσιάζει τις γυναίκες, για ακόμα μία φορά μέσα στην ταινία, σαν τέρατα.

4.4 Η Γυναίκα ως Ρομπότ

Οι «πρωταγωνιστές» έργων όπως το Metropolis είναι «σύνθετα» σώματα, συνήθως συγχωνεύσεις έμψυχων και άψυχων τμημάτων – σε μια προσπάθεια συνύπαρξης τεχνολογίας και βιολογίας. Τα σώματα αυτά στερούνται τη συνείδηση, γεγονός που αποτρέπει την πλήρη αυτονομία τους. Η συγχώνευση ανθρώπου-μηχανής, φύσης-τεχνολογίας υποδεικνύει ότι οι μηχανές προσπαθούν να μοιάσουν στους ανθρώπους προκειμένου να αποκτήσουν συνείδηση. Αντιστοίχως, ο άνθρωπος για να κατανοήσει το καινούριο, να το ενστερνιστεί και να το οικειοποιηθεί, προσπαθεί να το εντάξει ενεργά στη ζωή του. Προσπαθεί να το ανακατασκευάσει ώστε να μοιάζει με κάτι γνώριμο, κάτι που ήδη γνωρίζει πως να το χειρίζεται.

Γιατί, όμως, το ρομπότ, η ανθρωπόμορφη μηχανή (Maschinenmensch[15]) που κατασκεύασε ο Rotwang έχει γυναικεία χαρακτηριστικά? Γιατί αφού οι τεχνολογία, οι μηχανές και ο χειρισμός τους είναι καθαρά ανδρικό πλεονέκτημα, το ανδροειδές κατασκεύασμα έχει γυναικεία μορφή? Γιατί αφού οι γυναίκες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη φύση, τώρα προσωποποιούνται πάνω στην ίδια τη μηχανή?

Επιχειρώντας στο σημείο αυτό μία σύντομη ιστορική αναδρομή, παρατηρούμε πως ήδη από τον 18ο αιώνα, τον αιώνα που η τεχνολογία και οι μηχανές είναι πρωτόγνωρες και προκαλούν θαυμασμό, μηχανικοί επιδίδονται στην κατασκευή ανδροειδών μηχανών που μπορούν να κινούνται, να περπατούν, να χορεύουν, να παίζουν μουσικά όργανα και να ζωγραφίζουν. Τα κατασκευάσματα αυτά γίνονται αντικείμενο θεάματος με εξαιρετικά μεγάλο κοινό. Την περίοδο εκείνη το φύλο των ρομπότ αυτών ποίκιλε ανάμεσα σε γυναίκες και άνδρες. Φτάνοντας ωστόσο στις αρχές του 20ου αιώνα, το τοπίο φαίνεται να αλλάζει. Οι μηχανές πλέον δεν αποτελούν αντικείμενο θαυμασμού της ανθρώπινης ιδιοφυίας αλλά έναν ατελείωτο εφιάλτη, μίαν απειλή για την ανθρωπότητα. Αυτή είναι ακριβώς η στιγμή που τα ανδροειδή μηχανήματα πλέον έχουν ξεκάθαρα γυναικεία μορφή. Όπως υποστηρίζει ο Huyssen στο έργο του "The Vamp and The Machine" η μετάβαση αυτή προδίδει το διπλό

[15] Maschinenmensch είναι στα γερμανικά η λέξη ρομπότ ή κυριολεκτικά ο άνθρωπος - μηχανή.

φόβο των ανδρών, ότι δηλαδή οι ισχυρές μηχανές και η αδάμαστη σεξουαλικότητα της νέας γυναίκας θα οδηγήσουν στον ευνουχισμό του[16]. Σε αυτό το συμπέρασμα εύκολα οδηγείται κανείς, συνεχίζει, καθώς η γυναίκα είναι πολύ πιο κοντά στη φύση από τον άνδρα, τη φύση που ο 18ος αιώνας την παρουσιάζει ως μία τεράστια μηχανή. Η τεχνολογία αρχίζει να γίνεται αντιληπτή από μεγάλα στρώματα του πληθυσμού ως δαιμονική, απειλητική, πηγή χάους και αταξίας, αιτία παρακμής των «αυθεντικών» τρόπων ζωής και συνύπαρξης , όπως ακριβώς και το νέο γυναικείο σώμα. Η γυναίκα, η φύση και η μηχανή, συνδέονται πια και κοινό τους χαρακτηριστικό αποτελεί η διαφορετικότητα τους – είναι "ο άλλος" (Huyssen, 1981). Η φύση, λοιπόν, και κατ' επέκταση η γυναίκα δαιμονοποιούνται. Γίνονται ο "άλλος", που δε μπορούν να κατανοηθούν, να ελεγχθούν και γι' αυτό το λόγο συνδέονται άμεσα με τις μηχανές. Δημιουργούν φόβο και αβεβαιότητα.

Η λογοτεχνική και κινηματογραφική φαντασία της ύστερης βιομηχανικής εποχής απέτυχε να συγκρατήσει την εικόνα της γυναίκας και της μηχανής ως προγραμματισμένη ερωμένη ή ως εικονικό, μητρικό αναπαραγωγικό όργανο προς όφελος της κοινωνίας . Αυτή η ευτυχισμένη διαμερισματοποίηση αναδύεται χαρακτηριστικά κατά τη διάρκεια της ταινίας "Metropolis". Όταν το σώμα της Μαρίας κλωνοποιείται σε αυτό του ρομπότ ακολουθεί το χάος. Ανεξάρτητα από τον προγραμματισμό, η γυναίκα και η μηχανή αρνούνται να είναι τέλεια δημιουργήματα του άντρα κατασκευαστή τους. Πράγματι, θα μπορούσε κανείς να πει ότι στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και ιδιαίτερα στην αρχή του εικοστού αιώνα, όσο περισσότερο ο εργαζόμενος άνδρας αισθανόταν αποξενωμένος και ευνουχισμένος από την επιτακτικά μηχανοποιημένη ζωή του, τόσο μεγαλύτερη ήταν η ανάγκη απεικόνισης αυτής της απογοήτευσης και της καταπίεσης του πάνω στο σώμα της γυναίκας (Lungstrum, 1997).

Στην ταινία ο σκηνοθέτης δεν επεξηγεί το λόγο που το ρομπότ έχει γυναικεία μορφή. Ωστόσο στο μυθιστόρημα στο οποίο βασίστηκε η ταινία, η συγγραφέας Thea Von Harbou, δίνει μια εξήγηση μέσω του κατασκευαστή και επιστήμονα Rotwang. Πιο συγκεκριμένα ο Rotwang λέει: « Κάθε άνδρας – δημιουργός

[16] Ο Huyssen στο κείμενο του αποδίδει αυτό του το συμπέρασμα στη θεωρία του Sigmund Freud για το φόβο ευνουχισμού των ανδρών (Castration Theory).

φτιάχνει για τον εαυτό του μία γυναίκα. Δεν πιστεύω αυτές τις ανοησίες ότι ο πρώτος άνθρωπος ήταν άνδρας. Αν άνδρας – θεός δημιούργησε το κόσμο τότε σίγουρα έφτιαξε πρώτη τη γυναίκα…»[17]. Στο απόσπασμα αυτό η συγγραφέας δίνει μία άλλη οπτική στο δίλλημα γιατί το ρομπότ είναι γυναίκα. Παρουσιάζει τον άντρα ως δημιουργό και κυρίαρχο της γυναίκας ο οποίος την ελέγχει απόλυτα. Η γυναίκα καλείται να συμπληρώσει τον άντρα. Τον άντρα που την πλάθει έτσι όπως εκείνος θέλει και μπορεί να την ελέγχει εξ' ολοκλήρου. Ταυτόχρονα, εκτός από την ανάγκη του αρσενικού να κατέχει τον έλεγχο των πάντων – φύσης, γυναίκας, μηχανών – αποτελεί και μία πρόκληση για την πραγματοποίηση του ακατόρθωτου, την εκμηχάνιση του απόλυτα φυσικού. Η γυναίκα άρρηκτα συνδεδεμένη με τη φύση, η οποία «παράγει» τη ζωή, έχει μεγάλη απόσταση από τη τεχνολογία η οποία παράγει μόνο άψυχα πράγματα. Ο Rotwang λοιπόν δημιουργεί αυτή που δημιουργεί. Ο Huyssen κάνει τον εξής παραλληλισμό: «όπως τα τεχνολογικά ευρήματα και οι μηχανές κατασκευάστηκαν από τον άνδρα για να υπηρετούν τις ανάγκες του έτσι και η γυναικά είναι κοινωνικός κατασκευασμένη για να υπηρετεί τον άνδρα» (Huyssen, 1981).

Ο μεσαιωνικά παρουσιασμένος επιστήμονας Rotwang εμφανίζεται ως κύριος των μηχανών, με ένα εργαστήριο γεμάτο εξελιγμένες και περίεργες μηχανές. Ωστόσο στη σκηνή της δημιουργίας του ρομπότ ο Rotwang φαίνεται σαν να μην ελέγχει εκείνος πραγματικά την δική του εφεύρεσή. Η "ζωή" που δίνεται στο ρομπότ ουσιαστικά προέρχεται από τη Μαρία. Η γυναίκα είναι άμεσα συνδεδεμένη με την παραγωγή ζωής και όσο κι αν προσπαθεί ο άνδρας να επέμβει σε αυτή, εκείνη δεν παύει να έχει τον πρωταρχικό ρόλο. Έτσι, μια ανατρεπτική σεξουαλική μηχανή έχει γεννηθεί. Σε αυτό το σημείο η Lungstrum καταφεύγει στη θεωρία της Donna Haraway. Σύμφωνα με τη θεωρία της Haraway η γυναίκα cyborg, είναι επανασυναρμολογημένη και αποσυναρμολογούμενη. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, θα μπορούσαμε να συνδέσουμε την ανάγκη του επιστήμονα Rotwang να δημιουργήσει τη γυναίκα, να καταφέρει να κλέψει από το θηλυκό την παραγωγή ζωής με τις διάχυτες

[17] "Every man-creator makes himself a woman. I do not believe that humbug about the first human being a man. If a male-god created the world then he certainly created woman first, lovingly and reveling in creative sport." (Harbou, Metropolis, 1925)

στην Δημοκρατία της Βαϊμάρης προσπάθειες επαναπαραγωγής αλλά και αποδιάρθρωσης κρίσιμων εκδοχών της γυναικείας υποκειμενικότητας.

Κατά τον Huyssen η γυναίκα παρουσιάζεται μέσα στην ταινία με ένα δίπολο: ως αρπακτικό, επιθετική, ανεξέλεγκτη και ως παρθένα, ιερή, αγνή, φυσική[18]. Δίπολο κοινωνικά κατασκευασμένο από τους άνδρες για την παρουσίαση του θηλυκού, της γυναικείας σεξουαλικότητας. Και οι δύο μορφές αυτού του δίπολου, και το γυναικείο αρπακτικό αλλά και το αγνό απειλούν τον ανδρικό τεχνολογικό κόσμο του Μεσοπολέμου. Οι δύο όψεις του θηλυκού που υπάρχουν μέσα στην ταινία εκφράζονται με τους δύο χαρακτήρες της γυναίκας ρομπότ. Αναλυτικότερα, αρχικά το ρομπότ φαίνεται να είναι υπάκουο έτοιμο να εκτελέσει τις εντολές του κυρίου και δημιουργού της. Σύντομα ωστόσο αλλάζει συμπεριφορά και παίρνει μόνη της αποφάσεις. Με τις δύο αυτές οπτικές του θηλυκού εκφράζεται έμμεσα και η "ανυπακοή" των μηχανών. Με τον τρόπο αυτό λοιπόν οι δύο μεγαλύτερες απειλές του άνδρα συναντιούνται και αποτελούν την ύστατη απειλή.

Στην ταινία, λοιπόν, παρουσιάζεται ο ταυτόχρονος φόβος για την εξέλιξη της τεχνολογίας αλλά και τον επαναπροσδιορισμό του γυναικείου φύλου στην κοινωνία και την εργασία. Φόβοι που κατακλύζουν την κοινωνία της Γερμανίας της Βαϊμάρης. Το γυναικείο ταυτίζεται με την τεχνολογία ως κάτι που δε μπορεί να δαμαστεί, να προβλεφθεί. Κάτι το καταστροφικό, το άγνωστο, το εθιστικό, το κακό, κάτι που ωθεί τον ανδρα σε πράξεις ανίερες και ανεξέλεγκτες.

[18] Ο Huyssen κατηγοριοποιεί μέσα στο κείμενο του τη γυναίκα ως the Virgin and the Vamp. (Huyssen, 1981)

Επίλογος

Συνοψίζοντας, γίνεται αντιληπτό ότι στη Δημοκρατία τις Βαϊμάρης συγκλονιζόταν από μεγάλες και δραστικές ανακατατάξεις σε διαφορετικά πεδία της κοινωνικής ζωής, ανάμεσα δε σ' αυτό και σε εκείνο των πολιτικών φύλου. Οι Γερμανοί ξεκίνησαν να βλέπουν και να αντιλαμβάνονται τον κόσμο αλλιώς γεγονός που διαφαίνεται και στον τρόπο που αναπαριστούν την τέχνη αλλά κυρίως στις νέες κοινωνικές δομές τους.

Ως παράδειγμα το "Metropolis" είναι χαρακτηριστικό καθώς περιλαμβάνει τη νέα τάξη πραγμάτων όσον αφορά την παραγωγή, την οικονομία αλλά και την κοινωνία. Οι άνθρωποι εκείνη την περίοδο προσπαθούν να διατηρήσουν διακριτές τις κοινωνικές τάξεις, κάτι που αναπαρίσταται ξεκάθαρα με τον άνω και τον κάτω κόσμο στην ταινία. Ταυτόχρονα καλούνται να διαχειριστούν τους νέους τρόπους παραγωγής, την ταχύτητα εξέλιξης τους, και την αναδιαμόρφωση του ίδιου του σώματος τους ώστε να καταφέρουν να ανταπεξέλθουν. Τελευταίο και κυριότερο σημείο που πρέπει να αντιμετωπίσει η γερμανική κοινωνία μετά το τέλος του πολέμου είναι οι γυναίκες. Οι γυναίκες που πλέον ζουν, εργάζονται και διασκεδάζουν μαζί με τους άντρες και σαν τους άντρες.

Η ανάγκη των ανδρών να επιβληθούν και πάλι στις γυναίκες, να καταφέρουν να τις ελέγξουν στον απόηχο των νέων συνθηκών πηγάζει από το γεγονός ότι έχουν συνειδητοποιήσει ότι τον έλεγχο στις μηχανές τον έχουν χάσει πλέον ολοκληρωτικά. Από εκεί που ήταν κύριοι του εαυτού τους, αποκλειστικοί πρωταγωνιστές στον εργασιακό χώρο και είχαν τον πλήρη έλεγχο της οικογένειας τους και των γυναικών τους, ξαφνικά νιώθουν το έδαφος να δονείται επικίνδυνα κάτω από τα πόδια τους. Μανιωδώς λοιπόν προσπαθούν να ξαναπάρουν τον έλεγχο ώστε να μπορέσουν να εκπληρώσουν το σκοπό τους ως άνδρες. Στις αρχές του 20ου αιώνα, όμως, έχουν αρχίσει να συνειδητοποιούν ότι τις μηχανές δε μπορούν πλέον αν τις ελέγξουν. Είναι υπεράνω αυτών και των δυνάμεων τους. Το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και με τις γυναίκες. Η τεχνολογία και οι μηχανές της είναι τόσο δαιμονικές που

οτιδήποτε θέλουν να παρουσιάσουν ως καταστροφικό και ανεξέλεγκτο το παρουσιάζουν με γυναικεία μορφή.

Η Νέα Γυναίκα ωστόσο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης έχει ως στόχο να αποκτήσει περισσότερες ελευθερίες και δικαιώματα πάνω στο σώμα της αλλά και στην γενικότερη της υπόσταση. Αυτή είναι η εποχή που γίνονται τα πρώτα και πολύ σημαντικά βήματα ώστε η γυναίκα να αποκτήσει και να κατέχει όσα γνωρίζουμε σήμερα. Παρόλο που παρουσιάζεται ως απειλή, είναι υψίστης σημασίας ως τι είδους απειλή παρουσιάζεται . Στην ταινία "Metropolis" η γυναίκα παρομοιάζεται με την τεχνολογία. Την τεχνολογία που εκείνη τη στιγμή έχει βγει εκτός ελέγχου και άνδρας δεν δύναται να επαναφέρει τον έλεγχο. Παρομοιάζοντας την λοιπόν την γυναίκα με τις μηχανές και την τεχνολογία γίνεται κατανοητό ότι ο άνδρας, ενδόμυχα, γνωρίζει ότι δε μπορεί να ελέγξει ούτε τη γυναικεία "απειλή".

Βιβλιογραφία

Aguilar, A. (2017, Απρίλιος 17). *Cinema and the 20th Century.* Ανάκτηση Απρίλιος 25, 2019, από New Acropolis International Organisation: https://library.acropolis.org/cinema-and-the-20th-century/

Bookbinder, P. (n.d.). *Weimar Culture.* Ανάκτηση από Facing History and Ourselves: https://www.facinghistory.org/weimar-republic-fragility-democracy/primary-sources/weimar-society

Bookbinder, P. (n.d.). *Weimar Politics.* Ανάκτηση Σεπτέμβριος 2019, από Facing History and Ourselves: https://www.facinghistory.org/weimar-republic-fragility-democracy/primary-sources/weimar-politics

Bookbinder, P. (n.d.). *Weimar Republic*. Ανάκτηση Απρίλιος 25, 2019, από Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Weimar_Republic

Bookbinder, P. (n.d.). *Weimar Sociaty.* Ανάκτηση από Facing History and Ourselves: https://www.facinghistory.org/weimar-republic-fragility-democracy/primary-sources/weimar-society

Canning, K. (1999, Νοέμβριος). The Body as Method? Reflections on the Place of the Body in Gender History. *Gender and History, 3*(11), σσ. 499 - 513.

Grossman, A. (1983). The New Woman. Στο A. Snitow, C. Stansell, & S. Thompson, *Pawers of Desire, The politics of sexuality* (σσ. 153 - 176). New York: Monthly Review Press.

Hales, B. (2009, Οκτωβριος 15). *Neophilologus*.

Hales, B. (2009, Οκτωβρίου 15). Taming the Technological Shrew: Woman as Machine. *Neophilologus*, σσ. 301 - 316. doi:10.1007/s11061-009-9177-5

Haraway, D. (2006). A Cyborg Manifesto : Science, Technology and Socialist - Feminism in The Late 20th Century. Στο D. Haraway, *Cuborg Manifesto* (σσ. 117 - 145). Netherlands: Springer.

Harbou, T. V. (1925). *Metropolis.* German: Illustriertes Blatt.

Harbou, T. V. (Συγγραφέας), & Lang, F. (Σκηνοθέτης). (1927). *Metropolis* [Ταινία]. Germany. Ανάκτηση από https://www.youtube.com/watch?v=fCDQzGTBA3E

Hayward, S. (2006). German Expressionism. Στο S. Hayward, *Cinema Studies : The Key Concepts* (3η έκδοση εκδ., σσ. 192 - 198). Oxford: Routledge.

Huyssen, A. (1981). The Vamp and The MAchine : Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis . *Duke University Press*, 221 - 237.

Kourtoglou, Z. (n.d.). From Metropolis to Blade Runner : Modernism and Post Modernism in Science Fiction. *Science Fiction : The Future as History*. Halden, Norway: Ostfold University College.

Lungstrum, J. (1997). Metropolis and the Technosexual Woman of German Modernity. Στο K. v. Ankum, *Women in the Metropolis : Gender and Modernity in Weimar Culture Weimar and Now* (σσ. 128 - 144). University of California Press.

Muscato, C. (n.d.). *New Objectivity : Art, Architecture and Literature*. Ανάκτηση από Study.com: https://study.com/academy/lesson/new-objectivity-art-architecture-literature.html

Porter, O. (2019). *The New Woman*. Ανάκτηση από Towards Emancipation?: http://hist259.web.unc.edu/newwoman/

Porter, O. (2019). *The Sex Reform Movement in Weimar Germany (1919-1933)*. Ανάκτηση από Towards Emancipation?: http://hist259.web.unc.edu/the-sex-reform-movement-in-weimar-germany-1919-1933/

Rogowski, C. (2010). Introduction: Images and Imaginaries. Στο C. Rogowski (Επιμ.), *The Many Faces of Weimar Cinema* (σσ. 1-11). New York: Camden House.

Ruppert, P. (2000, Νοέμβριος 1). *Technology and the construction of gender in Fritz Lang's Metropolis.* Ανάκτηση από University of Colorado Boulder: https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/11/01/technology-and-construction-gender-fritz-langs-metropolis

Weimar Culture. (n.d.). Ανάκτηση από Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Weimar_culture#Sociology

Νέα Γυναίκα. (n.d.). Ανάκτηση Μάιος 9, 2019, από Βικιπαίδεια: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%AD%CE%B1_%CE%93%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%AF%CE%BA%CE%B1

Σιώμου, Α. (2017, Ιούνιος). *Η μηχανή ως (θε)άνθρωπος, ο άνθρωπος ως μηχανή.* Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ.