

thelma in louise

# fountainhead

## The Fountainhead

ZDA 1949 114 minut čb

**režija** King Vidor **produkcija** Henry Blanke **scenarij** Ayn Rand (po svojem romanu) **fotografija** Robert Burks **glasba** Max Steiner **igrajo** Gary Cooper, Patricia Neal, Raymond Massey, Kent Smith, Robert Douglas, Henry Hull, Ray Collins, Moroni Olsen, Morris Ankrum



Gary Cooper

**Casablanca** (Michael Curtiz, 1942)

**Fountainhead** (King Vidor, 1949)

**Singin' in the Rain** Pojmo v dežju (Stanley Donen, 1952)

**Tokyo Monogatari** Potovanje v Tokio (Yasujiro Ozu, 1953)

**Rear Window** Dvoriščno okno (Alfred Hitchcock, 1954)

**The Searchers** Iskalci (John Ford, 1956)

**Touch of Evil** Dotik zla (Orson Welles, 1957)

**The Tarnished Angels** Potemneli angeli (Douglas Sirk, 1958)

**Blade Runner** Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)

**Der Himmel über Berlin** Nebo nad Berlinom  
(Wim Wenders, 1987)

Slovenski film

**Ples v dežju** (Boštjan Hladnik, 1961)



Nad mojo delovno mizo na Luni sta samo dve podobi. Ena je bel list papirja, na katerem je tri leta stara rokica narisala krog, iz katerega rastejo dve nogi, dve roki in štirje lasje, v krogu pa sta še dva manjša krožca za oči. Druga je fotografija Gary Cooperja iz filma *Fountainhead*. Če prva kaže, kako hčerka vidi očeta, tedaj druga kaže, kako bi se oče rad videl sam. Kako lepo bi bilo, če bi se – tako kot na tej fotografiji – misel najprej porodila v glavi, podprti z desno roko, se nato zarisala izpod konice ošiljenega svinčnika, ki je v levi, in se končno materializirala v maketo, ki jo boža zamišljeni pogled! Ko bi le za realizacijo misli zadoščala dobra volja in melanholičen pogled!

Ko sem prvič videl to fotografijo, nisem o filmu *Fountainhead* vedel ničesar drugega kot to, da ga je posnel King Vidor in da je zelo všeč Matjažu Klopčiču. Vseeno me je na njej nekaj tako pritegnilo, da sem jo obesil nad mizo. Pogosto sem v trenutkih nezbranosti in beganj misli uperjal pogled v ta pogled. Kam gleda? Kaj vidi?

Potem sem videl film. Zdaj vem, da je to moj favorit stoletja.

Kako je sploh mogoče izbrati deset filmov? Skozi izbor se mi je vedno bolj potrjevala neka slutnja, ki je še zdaj ne znam čisto dobro artikulirati, gre pa približno takole: nikoli ni zadosti film sam, vedno rabi še nekaj zraven, da bi se uvrstil v naš osebni "spomenar". Karkoli že je to zraven: prvič v kinu, prvič v zadnji vrsti, prva objavljena kritika, vonj klementin v pariški dvoranici, jesenski večer v Kinoteki, srečanje z režiserjem, smrt bližnjega, trenutek zrelosti... Ali imamo filmski publicisti sploh pravico utrujati z intimo? Vsak dan bolj sem prepričan, da nam ob koncu tega stoletja edino še to preostane. Ko je sleherna informacija dostopna z nekaj kliki miške, sama informacija ni vredna niti piškavega sira več. Veljajo le še drobni cerebralni flashi, ki lahko tu in tam zanetijo kak nov kratek stik, v najboljšem primeru pa celo požar. Z drugimi besedami: če naj se izvijemo zveličavnim kanonom diktata velikih in ohranimo avtonomijo individualnega izrekanja, manjšinjske pisave, se mi zdi veliko bolj plodno brezkompromisno vztrajati na desetih drobnih osebnih izkustvih kot pa na unificirajočem mnenju desetih veličin. Tudi zato je moj favorit *Fountainhead*, ta brezkompromisna apoteoza brezkompromisnosti.

Ko se Gary Cooper pojavi s svojo maketo na predstavitvi pred *boardom* pomembnežev, so vsi navdušeni – *Ja, to je to. Izvrstno! Samo tole fasado zamenjate, pa je zadeva rešena*. Samo fasado?! Saj je vendar vse prav v tej fasadi, vsa resnica je na površini! Gary Cooper seveda reče "Ne" – in odide. Tak bi rad bil. Kot da bi bilo treba iti čez vse, vse tja do skrajnega vrha fontane, do najvišjega izvira moči – da bi se lahko skrajni individualizem oplodil z zavestjo skupnosti. Ni dovolj povzpeti se na vrh najvišjega nebotečnika na svetu – treba ga je zasnovati in zgraditi. Šele tedaj se v svet mnenj in zdravega razuma, v mondenost tabloidov in vernisažev, vrine dih prepisnega kaosa, zaradi katerega je sploh šele mogoče svobodno zadihati. To je resnični *total recall* dvajsetega stoletja: siliti v vesoljne višave, da bi se laže videlo, da bi se sploh videlo. Peljati se z vesoljsko sondo, vstopiti v pogled...

Ko se na "nebu nad Tokijem", na vrhu ponarejenega stolpa v ponarejenem svetu, srečata Herzog in Wenders, je prav to dilema, ki jo v svojem pogovoru zastavita. Herzog je prepričan, da na svetu ni več podob, ki bi ustrezale našim notranjim podobam, zato si blazno želi vkrcati na SkyLab in se z biologi eksperimentalno izstreliti v vesolje – da bi odkril čiste, nepotvorjene podobe. Melanholik Wenders pa je tu veliko bolj prizemljen: ve, da ni neomadeževanih podob, saj jih že sam akt pogleda razdeviči – zato si prizadeva vstopiti v pogled drugega in tako ustvariti podobe, za katere lahko zatrdi: *these pictures no more belonged to me*. Zakaj zgodba Vidorjevega filma ni klasična *success story*, temveč avantura duha? Natanko zato, ker v liku arhitekta, ki ga igra Gary Cooper, združi obe na videz nezdržljivi poziciji: futurološko vizijo in ponotranjeno videnje, ameriški sen in dunajsko *Traumdeutung*, *science fiction* Novega sveta in dobro staro evropsko idealistično introspekcijo, Hollywood in Hegla. Skratka, fenomenologija duha.

Kaj v takem svetu pomeni "imeti idejo"? Kaj pomeni "uresničiti sen"? Pomeni najprej spustiti se v samoti čisto do tal, do boleče pritlehnosti telesa in nepremičnih gmot kamnoloma, nato pa se povzpeti v višave, kjer spet ostanete paradoksnost sami, le da so okrog vas gmote, ki ste jim sami vdahnili formo, jih spremenili v bloke prostora-časa. Deleuze je v enem od lepših pasusov *Podobe-gibanja* Vidorjevim psiho-socialnim filmom pripisal etično formo, kolikor *ethos* po njegovem čvrstem prepričanju zajema kar tri razsežnosti: kraj, bivanje na kraju in način bivanja na tem kraju. Morda bi zato lahko rekli, da Vidorjev arhitekt gradi svojevrstne etične topose, da bi lahko uveljavil svoj etični habitus: ne popustiti svoji želji.

V tem svetu etičnih imperativov je morda od vseh filmskih žanrov na svetu najbolj razprt prostor za žensko željo. Zato so pri Vidorju ženske ostre in enako brezkompromisne kot moški, korak pred njimi pa so zato, ker vedo misel več: svoji želji najlaže popustiš tako, da jo izpolniš. Zato se arhitekturna kolumnistka tabloida z milijonsko naklado raje kot za arhitekta, ki jo navduši s svojo vizijo, odloči za poroko z urednikom, ki uteleša vse tisto, proti čemur se sama bori – saj je želja premočna in bi ju oba ugonobila. Etičnost duha je v tem, da spozna animaličnost svoje želje. Še vedno ostaja *bete humaine*, le da je zdaj kar naenkrat poudarek na drugem členu. Zdi se mi, da ne bom nikoli pozabil naboja, ki ga v sebi nosijo žareče črno-bele podobe njenega obiska v kamnolomu, kjer s hrbta sijajnega vranca med bleščeče belimi bloki kamenja išče njegovo telo. Njuna ljubezen je dobesedno ljubezen na prvi pogled, hlastav, pogolten, živalsko požrešen pogled. Njeno telo je sprijeto s konjem, razobličeno v mitskega kentavra, njegovo telo pa nima obraza, je dobesedno brezoblično – dokler mu njen bič ne zariše brazgotine želje. Veliko vode bo preteklo pod mostovi, da si bosta ti dve telesi znali zreti iz oči v oči.

Od telesa, ki požira, do obraza, ki vidi, je dolga pot. To je pot na vrh fontane življenja. Tam sta seveda spet globoko sama – a imata prekrasen razgled! *Veni – Vidi – Vidor*.