

V prvem primeru, objavljenem v zadnji številki *Ekrana*, sem skušal predstaviti film *Noč in megla* (1956) Alaina Resnaisa. Vsa moja opozorila naj bi z izbranimi primeri sestavljala v zavesti naših bralcev nekakšno poetiko, ki dandanes že v tolikšni meri odlikuje filme, da je težko slediti ocenjevanju filmskih dosežkov, če ne poznaš ključnih faz njenega razvoja.

»Vse se je magično razcvetelo, česar koli se je dotaknil. Celo to mlado trapo je prebudi in naredil iz nje nekakšno dragoceno bitje ... Kakšno prekleto praznino je zapustila njegova smrt v tej divjini ...!« (Francis Scott Fitzgerald, *Nora nedelja*)

Ob filmu se spominjam srečanja z režiserjem Kingom Vidorjem konec 60-ih v dvorani pariške kinoteke, kjer me je uglednemu avtorju predstavila Lotte Eisner. Magično in osupljajoče je pripadal generaciji, katere daljne odseve sem v tistih dnevih iskal v knjižni izdaja pisem Francisa Scotta Fitzgeralda. Zdelo se mi je, da se v njih seznanjam z nasveti nekoga, ki mi je govoril zelo zaupno in zelo vešče o težavnosti doraščanja in nujnosti čim širše omike, ki jo mora vsakdo, kakor je svetoval svoji hčerki Scottie, zbirati kakor izobrazbo, ki je le nekako dragoceno zavetje, kamor se včasih lahko umakneš.

Takrat je bil King Vidor že v sedemdesetih letih: izžareval je neverjetno skromnost v obnašanju in posluš za vsa mnenja, tudi presenečenja, s katerimi smo ga študenti obkrožali v kinotečni dvorani palače Chailot. V nji sem preživel vse popoldneve in večino večerov tedanjih dni, ki so se tudi meni odpirali in nasmihali kakor sanje. Občudoval sem mesto, ki je bilo tedaj s svojimi neverjetnimi možnostmi center vsega, kar me je notranje bogatilo in vznemirjalo.

Nekega jesenskega dne konec 60-ih let, v večernem premoru po ogledu zlatih parkov Vaux-le-Vicomta in polnočnim petjem Tina Rossija na Montmartru, ki ga je spremljal naš Vinko Globokar, s katerim sva vpeljala nočna potikanja po mestu, ki so naju vodila od Luxembourga vse do Opere in včasih tudi nazaj ... V tistih dnevih sem ves osupel odkrival projekcijo filma *Množica* Kinga Vidorja, ki sem ga do tedaj poznal samo po imenu iz pingvinke Rogerja Manvella, posvečene zgodovini filma.

Gre za drugi film, ki ga bom v seriji svojih člankov skušal predstaviti: enega najpomembnejših dosežkov filmske umetnosti. Film, ki velja za mojstrovino: črno-beli, celovečerni in nemi film, izdelan v letu 1928!

# MNOŽICA

## THE CROWD

King Vidor, 1928

Najprej poskušajmo ugotoviti, če je oznaka mojstrovina primerna? Zakaj jo **Množici** tako z mirnim srcem pripišemo? Najprej jo ocenjujemo glede na siceršnji opus avtorja: v filmih Kinga Vidorja, enega najuglednejših pionirjev ameriškega filma, velja **Množica** za njegovo najuspešnejše delo, vsaj za film, ki ga v zvezi z njegovimi največkrat zasledimo v superlativnih ocenah. Film nas najbrž tudi bolj navdušuje kot večina njegovih kasnejših del: tudi bolj kot **Dvoboj na soncu** (1946) ali kot film, narejen po vzorcu življenja Franka Lloyda Wrighta **Upornik** (1948).

Vpliv **Množice** je bil ogromen: zaznati ga je mogoče kasneje v razcvetu italijanskega neorealizma, posebno še v filmih De Sice **Umberto O** (1952) in **Tatovih koles** (1948). Najbrž je bil neposreden vzor za film **Služba** (1961) Ermanna Olmija, njegov delni predhodnik je bil nemški film podobne populistične orientacije: **Zadnji človek** (1924) F. W. Murnaua. Zgodnji poetični realizem je v Franciji zablestel s filmoma **Obala v megli** (1938) in **Dani se** (1939), neorealizem pa je, kot toliko drugih izjemnih tem, napovedal že Jean Renoir leta 1934 s svojim filmom **Toni**. Vsi našteti filmi so izrabljali populistične teme svojega časa. Občudovanje tega filma se je začelo z letom njegove realizacije in raste vse do danes. Angleži so ga ozvočili z originalno glasbo Carla Davisa in pred leti je doživel triumfalen sprejem v Londonu: negativ so v zadnjem trenutku rešili propad!

**Množica** odkriva trpko dejstvo, kako se izgublja energija posameznika v anonimni službi velemesta, morda še boljše, v množici, ki napoveduje njegovo postopno izgubljanje med drugimi obrazi povprečnosti, saj v svoji zaposlitvi ne dosega nobenih vidnih uspehov. Vidor se izmika vsakršnemu konformizmu ali pa klišejem svojega časa. Njegov junak je morda za kanček manj odločno zarisani kakor njegova žena, vendar vseskozi dograjuje svojo usodo, kroti občutek svoje nepomembnosti, strahu,

smrti: njegov čustveni svet razpada. Prepušča se svetu nerealnih obljub prihodnjih uspehov. Sam zatrjuje: »Nisem za vsako delo! Rojen sem za pomembnejše naloge!« In oster odgovor žene: »Sam sebi lažeš! ... Slabič! Mevža! Crkni ...!«

Film pripada zelo zapaženemu valu populističnih del, če uporabimo ta izraz za filme, ki pripovedujejo enostavne, zelo jasne zgodbe o življenju malih ljudi, usodah nižjih uradnikov, katere pa režiser nikdar ne potiska v umazano revščino junakov tedanjih feljtonov. Vidor se je s tem filmom skušal približati vsakdanjemu človeku in z njim preseči element slučajnosti, poetične in naivne pravičnosti, ki je s svojo neverjetnostjo tolikokrat hromila mnogo melodramskih filmov v njihovi želji, odsevati čas dvajsetih let. Konec desetletja se je svet vse bolj zapletal v ekonomsko mrtvilo, v katerem so se mnoge države začele oboževati v slutnji bližajoče se vojne, katere nevarnost je zrcalila vso zapleteno problematiko časa. Ob tem ne smemo pozabiti, da se je v Nemčiji velik del teh populističnih motivov uspešno družil z ekspresionizmom, v Franciji pa se je s prvimi filmi Bunuela pojavil surrealizem, ki je podčrtal spotakljivo zaslepljenost naših moralnih zakonov.

**Množica** je nastala po kratki zgodbi, ki jo je dve leti pred filmom izpisal King Vidor skupaj z mladim pisateljem Johnom A. Weaverjem pod naslovom *Uradnik*. Naslov filma, najpogostejši motiv populizma, je navduševal filmske ustvarjalce zaradi mnogih razlogov: Evropejci so v teh zametkih demokracije vedno znova zatrjevali, da reveži niso drhal, v Ameriki pa se pojavlja migracija siromašnejših krajev, ki so s svojimi prebivalci silili v mesta in tako potrevali vero v hiter uspeh, ki je vsakomur dosegljiv v novem svetu. Vrsta melodram s svojimi prepričljivimi ekranizacijami obljublja vero v nujno, blestečo prihodnost: tedanje poslanstvo najuspešnejših ameriških filmov sega do robov Azije, Skandinavije in Daljnega vzhoda.

Literarni kritik Walter Allen zaznamuje dvajseta leta v Ameriki: »Tokrat je nastopila generacija, ki je ponavljala že znano in verjela v vse nekdanje resnice. Z njimi je dolgo sanjara, dokler ni končno vstopila v turobno sivino življenja in se zdaj mnogo bolj bala revščine in neuspeha kakor vse generacije pred njo. Kmalu je sprevidela, da so vsi nekdanji bogovi mrtvi, vse bitke dobojevane, vsa človeška verovanja omajana ...«.

V svetu dvomov, ki pretresajo Ameriko v času ekonomske krize, ki krha vero Coolidgeja v zanesljive uspehe novega sveta, predstavlja množica velik uspeh nove umetnosti in že napoveduje zvočni film, nadaljnji korak v neustavljivem uveljavljanju razvoja gibljive slike.

Ugledni sociolog Daniel Boorstin zaključuje pomen tedanje filmske umetnosti: »Filmi prvič v zgodovini človeštva osvajajo s svojim vizualnim svetom ljudi, ki številčno daleč prekašajo razred, ki se je doslej izraževal samo s pomočjo tiskane besede. (Zvočni filmi so pritegnili ogromno tistih, ki so se imeli za bralce: začeli so se posvečati samo podobam. Film je povzročil zanemarjanje knjižne izobrazbe in vplival celo na ocene fikcije tistega časa, ki je začela primerjati izmišljeno z dokumenti časa.)«

V Vidorjevem filmu množica ni nikdar zlobna. Njena navidezna otopenost lovi korak s časom, ki ne dopušča sočutja za našega junaka. V mednapisu beremo: »Množica je vedno pripravljena, da se s tabo smeji, joče pa samo en dan!« (Art titles - mednaslovi: skoraj dialogi!)

Novica o smrti očeta doseže mladega Johna na stopnicah: nesrečo, ki bo zaznamovala njegovo življenje, posnetek podčrta s komaj nakazanim ekspresionizmom, ki ga takoj pozabimo zaradi domiselnega mednapisa: »Če bi bil tu tvoj oče, bi ti želel veliko poguma ...!« Trpka naključja, ki so pri Murnau v filmu **Zadnji človek** groteskna in še posebno v drugem delu tudi neverjetna, King Vidor razrešuje

brez vsake solzavosti. Tako nam predstavi absurdno odločitev junaka, ki skuša zaustaviti promet, ki s svojim truščem moti umirajočo hčer. Vsako nevarnost prenos-tavne opredelitve junakov in njune stiske, Vidor sijajno razrešuje s humorjem, celo z gagi. Dramaturška modrost, ki brezhibno deluje, posebno če gledamo igralca, kot sta James Murray in Eleanor Boardman. Njuna igra, zlasti Murrayeva, še dandanes osuplja. Prežarjena je z impulzivnostjo, iskrenostjo in očarljivostjo, kateri bi lahko pripisali odlike spontanosti. John Sims je v večji meri pasivna žrtev usode kot iskalec sloganov in uspehov v družbi. Tragična življenjska zgodba velikega protagonista **Množice** je pravo nasprotje trmoglavemu, upornemu in vitalnemu Vidorju pri njegovem delu. James Murray ni znal prenesti velikega uspeha, ki ga je v trenutku uvrstil med najzanimivejše igralce, kar jih je ameriški film poznal. Zlomil se je, pre-pustil alkoholu in po bedastem nesporazumu utonil. V filmu se javlja družina kot rešiteljica: brata žene napredujeta v isti pi-sarni, njuna grozna mati s skrbjo spremlja neuspešnost svojega zeta. Eleanor Boardman se iz nekakšne frklje razvije v po-božno, pogumno ženo, ki je usoda ne more zlomiti. Mednapis filma ironično zagotavlja: »Zunaj besni peklena borba za prestiž, ampak v zavetju družine ga čaka paradiz!« V junaku samem je nekaj mirnega, kar brni v njemu kakor želja očeta po njegovem uspehu, socialnem vzponu. Množica, iz katere se junak ne uspe vzdigniti, omejuje amplitudo njegovega življenja.

V **Množici** se razločno vidi, da se v Holly-woodu ekspresionizem ni mogel uveljaviti. Stalno je povzdigoval modrosti in verova-nja individualnega junaka: ameriški opti-mizem je napovedoval zanesljive gmotne uspehe, pa tudi vrsto demagoških resnic, kakršne je trosil tovarnar Ford s svojo znano priliko o napaki varčevanja.

Naj jo navedem: »Jaz ne varčujem, varčnost je krepost šibkih in tistih, ki so v življenju obsojeni na neuspeh. Življenje me uči, da je trošenje vsega denarja, ki ga za-slужиš, osnovni pogoj, da zaslužiš še veliko več, in tudi spoznanja, da so tisti, ki varčujejo, neizogibno obsojeni na uboštvo!«

King Vidor je imel optimizem pionirjev in je v svojem hitrem vzponu zasledil vrsto tiste pijanosti, kakor bi rekel Fitzgerald (pisatelj, ki je morda najboljše ohranil podobo tistega časa), ki je osnovna slika mladosti: »Mladost vsakogar je podobna sanjam ... Nekakšna oblika sintetične pi-janosti, ki nam obarva vse odtiske življe-nja. Kakšna prijetna norost torej!«

Problematika **Množice** je podobna svetu

obljubljenih uspehov mladega Scotta Fitzgeralda. Iz njegovih pisem je razvidno, da je Vidorja na moč cenil. Celo pripomba, s katero pospremi motiviko novele Nora nedelja; v svojih pismih omenja, da bi zgodba sicer lahko žalila vrsto filmskih lju-di Hollywooda, obenem pa pripominja, da bi jo morda samo King Vidor lahko prav predstavil!

O tem pisatelju sem se pogovarjal z Vidor-jem v Parizu: menda ga je spoznal leta 1929 na ladji, ko je s svojo drugo ženo, Eleanor Boardman, potoval v Evropo. Na ladji sta tudi govorila o možnostih ekra-nizacije novele, ki je mene v daljnih 60-ih spominjala na predlogo, po kateri je Anto-nioni posnel svojo **Gospo brez kamelij** (1953). Ker se mi je zdela podobnost ne-navadna, sem spraševal Vidorja o zapletih okrog ekranizacije novele, do katere žal ni nikdar prišlo. Vidorjevo pripombo o pri-mernosti okolja, ki lahko iz zgodbe o Hol-lywoodu naredi nadvse zanimiv film, je seveda Billy Wilder v kasnejših letih vsaj dvakrat sijajno izkoristil. Pač pa sem pri Fitzgeraldu našel odstavek, ki se dotika ro-mana njegove žene Zelde Prihrani valček zame. Pod vplivom teh pisem tudi začej-njam ta zapis.

»Tvoj roman izrablja za prizorišče najbolj romantično mesto v Ameriki, morda celo na svetu! V njej sledimo pustolovski Evropejke, ki uveljavlja svoj poklic v 'mes-tu Židov ... (Ne uporabljaj teh besed, razen morda v Nemčiji!)« Pripomba, s katero se je pisatelj priklonil premoči kupčij v svetu, ki odloča o uspehih v filmu! »Kraj pozna privlačnost romantičnih dogodivščin kakor vsi naši ali filmski izleti v prosule kraje. Isti rokoko občutek se pojavlja tudi v filmih, v katerih za Amerikance nastopajo mesta, kot je Shanghai ali transsibirski železnica ... V kombinaciji z vedno privlačno Holly-wood story ...!«

Odenki ekspresionizma se torej zelo plašno pojavljajo v ključnih scenah, ki za-znamujejo nesreče, ki udarjajo v Simsovo naivno pričakovanje uspeha. Prizori so podprti z izbrano kompozicijo grozljivega stopnišča, polnega zle slutnje, ali z mon-tažo divjega ritma cestnega prometa, ob katerem je junakov poskus, da bi ga ustavil, smešen. Potem se vrh osebne stiske prevesi v povsem odprto, torej tudi nemočno sre-brno svetlobo železniških tirov. Poskus samomora s svojo sijajno montažno struk-turo in spretnimi mednapisi anticipira ve-like uspehe tistih filmov neorealizma, ki dolgujeta največ prav **Množici**, ki pa je, žal, še vedno premalo poznana.

Opisani prizor ob železnici sodi med naj-boljše v filmu: enostaven je in pretresljiv. Vsak ekspresionistični dodatek bi bil odveč. Enkratna scena!

Gibljava kamera — fotografija Henryja Sharpa nas še danes navdušuje — Vidor jo je gotovo poznal iz nemških filmov tistih let, nas vodi med ulice New Yorka. Mnoge statiste, ki so tako kot danes predstavljali znatne stroške, je Vidor snemal, kakor mnogi kasneje, skrit za prenosnim kioskom, ki je omogočal masovne posnetke, ki jih tedanji Hollywood gotovo ne bi dovolil. Zaradi tega je ujel izvrstne posnetke ljudi, med katerimi se svobodno gibljemo ali pa jih spremljamo z drugega nadstropja avtobusa, ki vozi med njimi, in tudi ob maketi nebotičnika, ob kateri se dvigujemo do oken in nato do najbolj slavnega posnetka **Množice**, ki zdrsi skozi okno in nam predstavi delovno mesto Johna Simsa. Za tiste čase osupljivo spretno.

Billy Wilder ga ni mogel pozabiti, saj ga je vključil v svojo repliko podobnega dekorja, ki mu ga je Aleksander Trauner pripravil za film **Apartment** (1960) dobrih trideset let kasneje. Nočno vožnjo z vlakom novoporočencev tega filma je Trauner prav tako kopiral v dekoraciji filma **Nekateri so za vroče** (1959): vplivi **Množice** so tako številni, da potrjujejo mnenje, da je z njim Vidorju uspelo realizirati klasično in obenem true to life mojstrovino, ki ostaja izjemno sveža.

Filmska tehnologija takrat seveda še ni poznala zooma, vendar ne pogrešamo nikakršne spretnosti: duhovito sceno v porodnišnici je scenograf pripravil s prebarvanimi stenami, ki so mu omogočile iluzije velikih hodnikov. Isti trik je ponovil Trauner za dekoracijo ogromne pisarne filma **Apartment**.

Uporaba avtentičnega eksterierja dodatno vrednoti dokument o življenju New Yorka dvajsetih let. Slepeča bleščava Niagarskih voda priča o neokrnjenem optimizmu poročnega potovanja in nadaljuje sproščeno zabavo na Coney Islandu, ki se zaključuje s tunelom (neznano prihodnostjo zaljubljenih dvojic), ki se hip nato, še vedno v peni prešernega veselja, zaveže poroki. Vloga svetlobe in izbranih eksterierjev oblikuje **Množico** mnogo prej, ko je bilo v kritiki zaznati, na dveh nivojih, ki sooblikujeta še danes našo percepcijo filmov:

1. na nivoju naracije samega filma in
2. ob tem, da je sama oblika pripovedi (lahko tudi izbrana luč, svetloba, zvok, glasba) že del vsebine!

Bogokletna misel!

Toda tako najbrž je! Vsaj eden od kriterijev ostaja zapisan.

Naj bom še bolj drzen, ko navajam primera. Poiščem **Senso** (1954) in **Gospodično Mary** (1992). Prvi je seveda mojstrovina Viscontija, drugi pa »največji neuspeh slovenske televizije preteklega leta« (Delo, Ljubljana) ...

V drugi polovici **Sensa** sledimo z leve na desno panorami kamere, ki nam odkriva mir poletnega večera in vile ob Venetu. Posnetek, ki mu sledi, nas hipoma prenese, tokrat ponoči, v isto panoramo z leve proti desni, samo da zdaj sledimo dušljivim zastorom spalnice grofice Serpieri. Neznane, ki moti nočni mir, se napoveduje z laježem psov, ki prebudijo grofico. Končno ga zagledamo, moškega v uniformi, ki se stiska k stebru sobe: njen ljubimec je, Franz Mahler.

Narativna funkcija prizorov je povsem razvidna iz opisa obeh posnetkov, prava vsebina in dramaturška vrednost obeh panoram pa sta skriti v slikovnem, svetlobnem in zvočnem kontrastu obeh posnetkov. In **Gospodična Mary**? Nikdar nisem karkoli naredil slučajno: začetni monolog Mary je na narativnem nivoju del priredbe slovitega Sache Guitryja. Moral bi delovati (vsaj tako sem mislil) s svojim trajanjem in zavrčanjem vsake montaže. Da bi bila njegova prava funkcija razumljiva, sem ga posnel v črno-belem filmu: Mary je v svojem nastupu študentke z njim izražala trdno vero v okolje in družino. Njeno razočaranje nad političnim samopaštvom politikov, ki jih srečuje v družbi svojega očeta, in ugledom, ki jim ga družba posveča, vse bolj raste. Njen svet poka ... vse do konca! Njen svet razpada kakor zrcalo, v katerega vržeš kamen. Dokler se v poskusu samomora ne odpove svoji intimi ... Tudi zaradi tega sem izbral za glasbo odlomek iz Hrestača: pravljico!! Nerealni svet mora razpasti! Monolog Sache Guitryja (**Sanjajva**) je zato, po mojem mnenju, našel svoje mesto ...! Spomnimo se zadnjega *Ekрана* in moje opazke, ko citiram Sartra: »Gledanje filma je usmerjena soustvarjalnost!«

Tudi svetovnih filmov domača publika velikokrat ne sprejema. Kritika bi ji jih morala približati, včasih razložiti. Gotovo je dokaz svojevrstnega nesporazuma, da pri nas nismo nikdar predvajali morda ključne mojstrovine zadnjih let, filma **Barry Lindon** (1983) Stanleyja Kubricka. Porečejo: Film je predolg, lepo posnet, ampak v njem se skoraj nič ne zgodi.

Naše gledalce vznemirjajo enostavni, kleni filmi, ki so (če je le mogoče) privlačno zaviti v celofanske podobe, ki žarijo v nas iz vseh kioskov. Zato nam velikokrat ponujajo najbolj iskane filme esoteričnih naslovov, ki nas uvrščajo med najbolj donosne gledalce tistih anonimnih uspešnic, ki skrbno varujejo, da ne motijo pomanjkanja naše samozavesti. Zagovarjanje pojavov, ki jih sijajni Boorstin imenuje false events, nas ob odzivnosti sodobnih medijev vse bolj tlači v polosveščeno družbo podalpskega roda.

Uspešnica à la **Pretty Woman** bi razveselila naše politike, če bi se spremenila v promocijo naslova *Pretty Slovenia*. Vse je v njem: grenkosladka solzavost in majhnost! Merili, ki si ju upamo doseči! Populistična kinematografija ni nikdar postavljala gledalcu estetskih vprašanj. Vi-



dor je poudarjal, da skuša delati filme, ki razrešujejo probleme civilizacije, kateri pripada: »Če ima film kako sporočilo, naj ga odda organizaciji Western Union!« Njegov znani stavek sodi med aksiome Hollywooda. Želel je snemati pomembne filme, kakor Griffith, »vendar brez tiste izumet-

ničenosti Evrope, ki mi je tuja!«

Načelo, ki se ga je vedno držal, je upoštevalo publiko. »Nočem se spuščati na njen nivo, zasmehovati ali zanemarjati njenega vpliva pa ne morem!«

**Množica** je enostaven film z dragocenim opazovanjem življenja njenega časa. Med

## MNOŽICA THE CROWD

režija:

King Vidor

scenarij:

Henry Behn, King Vidor, John A. Weaver (po zgodbi Kinga Vidorja)

fotografija:

Henry Sharp

scenografija:

Cedric Gibbons, Arnold Gillespie

mednaslovi (Art Titles):

Joe Farnham

igrajo:

James Murray, Eleanor Boardman, Bert Roach, Estela Clark.

produkcija:

Metro Goldwyn Mayer Distribution Corporation

trajanje:

98 minut

cena:

500.000 dolarjev

(Film ima dva konca. Kopija, ki je ohranjena, ima le enega!)

podobnimi filmi poznam le dva: **Samoto** (1929) Paula Fejosa in sijajni debi Sternberga **Iskalci rešitve** (1925), ki je Chaplina tako vznemiril, da je naslednji film istega režiserja produciral, končanega potegnil iz prometa in ga na koncu tudi uničil. Tako ga je za nekaj let izločil iz vrste konkurentov.

**Samota** ima poetično fakturo srečanja dveh zaljubljenecv, ki se ob mestni zabavi snideta in zopet izgubita, dokler se ne presenetita kot sostanovalca ogromne stanovanjske hiše v New Yorku. Z **Množico** jo družijo sijajna izbira mednapisov, svojevrsten novum nemih filmov!

Fejosov **Zadnji hip** (1952) se izmika populistični kategorizaciji: estetski eksperiment o zadnjih trenutkih samomorilca uveljavlja kasnejšo igralko Sternberga in Chaplina, Georgio Hale, in je še danes nenavaden zaradi kamere, ki snema iz roke. Eksperiment, podoben dokumentarnim filmom poznih 60-ih.

Figura, ki je s svojo repetitijo v **Množici** podčrtana, začenja in tudi zaključuje film. Večplastnosti njenega prizora zapisana beseda ne more nikdar doseči. Opazuje sendvič živo reklamo — žonglerja, ki se mu John Sims posmehuje, ko ga množica odnaša po ulicah New Yorka. Zaključna scena trenutne pozabe neuspehov, v katerih je družina na robu vsakršnega družbenega ugleda, ko se zabava in nasmihna istemu norčavemu žonglerju, izgubljena med množico, nas še dolgo spremlja!

Ta dramsaturška zanka, lahko bi ji rekli elipsa, je dandanes vsakomur razumljiva. V naši zavesti se spomin na film razrašča in nas napolnjuje z obveznim verovanjem v šaljiv zaključek, ki pa nas s časom preveva z grenkobo.

Najbrž je uspeh v tem svetu vprašanje kompletne socialne politike dežele. Nasmeh Johna Simsa in njegovih nas za trenutek bodri, za njim slutimo strašno resnico, ki jo je nekje zapisal Faulkner: »Dolgo upamo, da se bo nesreča utrudila in bo čas postal za nas poln sreče, takrat je pa samo potekanje časa naša nesreča ...!« Vprašanje, ki ga bridko zastavlja **Množica** še dolgo po tem, ko nas projekcija s svojo zadnjo vožnjo pelje med nasmejanimi in izgubljenimi obrazi ...

Takrat podvomimo tudi v zveličavnost našega upanja ...!

Prihodnjič:

**Vesela vdova,**

režija Ernst Lubitsch (1934).

MATJAZ KLOPIC