

čas nedolžnosti



The Age of Innocence

ZDA 1993 136'

produkcija Columbia **producentka** Barbara De Fina **scenarij** Martin Scorsese, Joy Cocks, po romanu Edith Wharton **fotografija** Michael Ballhaus **montaža** Thelma Schoonmaker **glasba** Elmer Bernstein **scenografija** Dante Ferretti **kostumografija** Gabriella Pescucci **igrajo** Daniel Day-Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Ellen Olenska), Winona Ryder (Mary Welland), Miriam Margolyes (ga. Mingott), Richard E. Grant (Larry Lefferts), Alec McGowan (Sillertone Jackson), Geraldine Chaplin (ga. Welland), Mary Beth Hurt (Regina Beaufort), Stuart Wilson (Julius Beaufort), Jonathan Pryce (Riviere), Domenica Scorsese (Katie Blinker), Robert Sean Leonard (Ted Archer), Joanna Woodward (pripovedovalka)

Vsebina

New York v letih okrog 1870. Newland Archer je zaročen z May Welland, potomko bogate in ugledne družine Mingott. Slabo prenaša dolgo dobo čakanja, s katero mu stroga, obvezna časovna določila – po navadah tedanje boljše družbe, ki jih spoštuje predvsem njegova bodoča tašča – ne dovoljujejo hitre poroke. Razvedri ga prihod Ellen Olenske, sestrične njegove neveste May. Grofica Olenska skuša ubežati ponesrečenemu zakonu s poljskim grofom. Newland ji navidez odsvetuje ločitev, v resnici pa ga Ellen vse bolj prevzema. May odide na počitnice in Newland vse pogostejše obiskuje Ellen Olensko. Ko ji končno prizna svojo ljubezen, ga doseže tudi dolgo pričakovana novica, da je njegova poroka z May dovoljena.

Osemnajst mesecev po poroki je Newland Archer še vedno obseden s spominom na Ellen Olensko. Ponovno jo sreča v Bostonu in jo prosi, naj nikar ne odide v Evropo: tam naj bi namreč srečala svojega moža. Medtem ko Archer premišlja, kako bi z Ellen začel

matjaž klopčič

novo življenje, mu May vesela naznani, da bo grofica Olenska vendarle odpotovala v Evropo. Newland načrtuje, da bi tudi sam odpotoval za njo, tedaj pa mu May sporoči, da je noseča in da je novico že pred dvema tednoma povedala grofici Olenski. Dolga leta pozneje, ko je May že mrtva in pokopana, sin pove Archerju, da so vsi, vključno z May, ves čas vedeli, za kakšno zadržano strast je šlo v njegovem občudovanju Ellen Olenske. Newlandu se med potovanjem v Pariz ponudi priložnost za obisk grofice Olenske; nekaj trenutkov premišluje pod njenimi okni, končno pa se odloči in odide iz Pariza, ne da bi jo srečal...

Saul Bass (1920 – 1996) – človek, ki je obljubljal sanje

“Saul Bass je bil velik umetnik, oblikovalec nekaterih najbolj sijajnih in izvirnih trenutkov filmskega ustvarjanja. Pravzaprav so ga kot takšnega prepoznali vsi, ki so zasledovali sijajne filmske izdelke petdesetih in šestdesetih let, čeprav se nekateri tega niso zavedali. Spominjam se, s kakšnim zanimanjem sem spremljal projekcijo Premingerjevega *Človeka z zlato roko* (The Man With the Golden Arm, 1955), njegovo Carmen Jones (1954) in Aldrichov *Veliki nož* (The Big Knife, 1955). Čeprav sem bil še otrok, so me presenetile povsem nove oblike špic nekaterih filmov; nova senzibilnost me je popolnoma prevzela. Vsakokrat znova sem jo pričakoval ves vznemirjen in se ji nisem mogel načuditi. Nenavaden je bil že izbor problematike, ki me je begala: na primer strahote zastrupljanja z drogo, ki jih je predstavil Premingerjev film *Človek z zlato roko*. Film je bil sijajno opremljen z glasbo Elmerja Bernsteina, verjetno prvo do potankosti izpisano in načrtovano uporabo jazza v igranem filmu sploh. Interpretacija Franka Sinatre in Kim Novak, v družbi z Eleanor Parkerjevo, je bila neverjetno iskrena in nova. Predvsem pa je film predstavljala bleščeča, izvirna, presenetljiva špica Saula Bassa. Sestavljale so jo črte, ki so drsele v vse mogoče vogale podložnega napisa, postajale vse bolj agresivne in se na koncu sestavile v motiv izrisane roke. In tudi ta motiv, ki se je kasneje pojavljal v napisu plakata, je bil nenavadno nov in vrtoglavo drzen. Obljubljal je odliko sanj, ki jih še nismo poznali. Name je vplival tako močno, da sem si sam izmišljal oblikovanje napisov, ki sem jih lepil k filmom Hitchcocka in Hustona (v tem času še nisem povsem jasno vedel, kakšne so naloge filmskega režiserja). Saul je spremenil odliko špic, ki so bile ponavadi enostavne in standardizirane, v umetniško oblikovanje, ki ga film pred tem ni poznal. Njegova praksa pri izvajanju podobnih nalog se je drzno uveljavljala: rešitve, ki jih je izbral, so predstavljale vsebino in problematiko določenega filma na tak način, kot je lahko tiskani ovitek nakazoval odlike opere ...

V delu Saula Bassa je bilo moč najti neverjetno preciznost draguljarja, odliko premišljene oblike, ki jo je izredno domiselno in z neverjetno vztrajnostjo iskal in zarisoval, kasneje pa izpeljal z domiselno realizacijo povsem kratkih sličic. Špica *Vrtoglavice* (Vertigo, 1958), ki ostaja eden najvišjih dosežkov podobnih nalog, je prava lekcija suverenega oblikovalca sedme umetnosti z vsemi njenimi nalogami, ki so briljantno in bleščeče rešene. Navidez enostavni začetki filmov *Psiho* (1960) ali *Ulovite tatu* (To Catch a Thief, 1956) – če govorimo o filmih Hitchcocka – nas pogrežajo v nemoč paranoje in psihotično vročičnost, ki odlikuje oba filma.

Najbrž ni potrebno posebej povedati, kako sem bil navdušen, ko sem odkril, da Saul izvaja celo vrsto podobnih nalog, pri katerih mu pomaga žena Elaine. Sam sem ravnokar zaključil snemanje *Dobrih fantov* (Goodfellas, 1990); skušal sem oblikovati napise, ki pa bi potreboval povsem drugačno, do skrajnosti domišljeno špico. Poklical sem Bassove in na moje veliko veselje sta delo takoj sprejela. Njuna predanost mojemu filmu se mi je zdela neverjetna, podobna uresničenim sanjam ... Ob rešitvah, ki sta jih predlagala, sem samo strmel. Z oblikovanjem napisov filma *Čas nedolžnosti* sta prekosila vsa moja pričakovanja. Pripravila sta vrsto cvetic, ki rastejo in se razcvetajo, posnete na različnih vzorcih čipk. Pred menoj je bilo vse, kar sem želel! Bistvo filma, ki sem ga iskal. Vse je bilo tu: hrepenenje, čustvo skrite, zadržane strasti. Napisi niso ničesar pojasnjevali, pa vendar so poudarjali skrivnostnost samega filma!

Velike umetnine nas presenečajo s šokantnimi dosežki: v njih odkrivamo bežne in neobstoje harmonije, ki se nas komaj

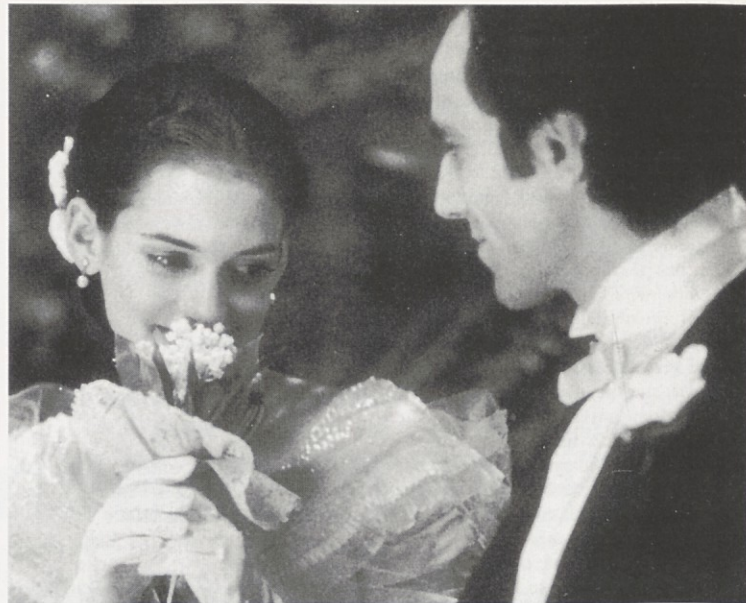


dotaknejo. V istem trenutku so opojne in omamne: vedno vodijo h končni odliki, ki jo morda le slutimo. Saul je bil resnično velik mojster in ne morete si misliti, kako sem bil srečen, da sem lahko sodeloval z njim. Zdaj strašno težko pišem o njem: ne morem dojeti, da je resnično odšel. S svojimi rešitvami je sedmi umetnosti zapustil vrsto osupljivih dosežkov, ki nas vedno znova navdušujejo in bodo navduševali tudi bodoče generacije.” (Martin Scorsese, 1996)

Scorsese: film, moja strastna ljubezen

“Ko sem na začetku šestdesetih let začel študirati filmsko režijo, so bili filmi *novega vala* med najsijajnejšimi fenomeni; veselili smo se Johna Cassavetesa in Shirley Clarke iz ZDA, Oshima in Imamure z Japonske, velikih mojstrov italijanskega filma, dovršenosti in mladosti angleške kinematografije. Naš profesor Haig Manoogian je nenehno ponavljal: “Snemajte stvari, ki jih poznate!” To je bil nasvet, ki so ga vsi upoštevali, ljudje novega vala pa še posebej. Ta načela so nas razlikovala od drugih, tudi od filmov, proti katerim smo se borili – čeprav imam tudi sam rad nekatere med njimi.

Pred dvemi, tremi leti sem ob ponovni distribuciji Allegretovega filma *Ponosni* sodeloval s filmskimi ustvarjalci iz New Yorka. Ti mladi ljudje so poznali Pariz, poznali so literaturo – in sijajno so poznali film. Ljubezen do filma je bila sestavni del njihovega življenja. Ni skrivnost, da je mnogo današnjih filmov narejenih s sterilnim profesionalizmom in cinično preračunljivostjo. Zato je še toliko bolj pomembno, da mladina pozna nasprotja tistega časa in



se jih zaveda. Zelo pomembno je, da razumejo, da je bila strast do oblikovanja filmov tisti motor, ki je rojeval današnjo filmsko ustvarjalnost sveta." (Martin Scorsese, 1993)

Martin Scorsese

Nobenega dvoma ni: Martin Scorsese (rojen leta 1942) je dandanes eden vodilnih, najbolj opaženih, hvaljenih, pa tudi najsijajnejših režiserjev, kar jih pozna svet. Tako po svojem opusu, ki je izreden in spoštovan, kot po svojih dosežkih ostaja eden najbolj prodornih in delovnih avtorjev, ki je s svojo filmsko vzgojo v zadnjih letih ustvaril pravi vodič v sfero ustvarjalnih in producentov, pa tudi produkcijsko spretnih provenienc ameriške kinematografije. Predstavlja vodič po kinematografiji, ki se uveljavlja s svojo odličnostjo.

Njegovi starši so prišli s Sicilije; oče je bil zaposlen kot likalec v industriji oblek. Leta 1950 se družina naseli v četrti Male Italije na Manhattnu in Martin se leta 1956 začne šolati v kolegiju seminaristov. Po letu dni ga izključijo iz šole in svoje študije zaključi na visoki šoli v Bronxu. Leta 1960 se vpiše na filmski oddelek univerze v New Yorku, kjer diplomira v letu 1964, magistrira pa dve leti pozneje. Kot študent posname nekaj kratkih filmov in tudi svoj prvi dolgometražec. Leta 1968 začne snemati film *Morilci v medenem mesecu* (The Honeymoon Killers), s snemanja pa ga odpustijo po dveh tednih. V letu 1969 poučuje filmsko režijo na NYU in sodeluje pri montaži filma *Woodstock*. V letu 1970 pregleduje dokumentarec, ki so ga študenti NYU posneli kot skupno nalogo o protestih proti vojni v Vietnamu. Leta 1971 je v Hollywoodu, kot montažer dela pri Warner Brosu. Svoj drugi dolgometražec, *Vagonarska Bertha* (Boxcar Bertha, 1972), snema za Rogerja Corman. Leta 1977 na Broadwayu pripravlja predstavo *Dejanje* (The Act) z Lizo Minnelli, ki jo dokonča Gower Champion.

Scorsesejeva filmografija se začneja z realizacijo filma *Kdo trka na moja vrata?* (Who's That Knocking at My Door?, 1969) ter se nadaljuje in bogati z izjemnim številom igranih projektov, ki so bolj ali manj uspešni. Dovoljujejo mu neverjetno produkcijo, svojo širino in moč pa uveljavlja na način, ki ne dopušča nobenega dvoma o tem, da gre za izjemno plodnega, morda najzanimivejšega avtorja, kar jih pozna svetovni film.

Naj opozorim na izredno zanimiv pregled razvoja svetovnega filma, ki ga je Scorsese pripravil in izdal v dveh knjigah; prva se ukvarja samo s podatki o realizaciji posameznih projektov, druga, filmska kopija z odlomki posameznih filmov, pa prvo dopolnjuje na način, ki je v svetu še neznan in zato toliko bolj zanimiv in dragocen. Gre za dokumentarno delo, ki se imenuje *Osebnost potovanje skozi ameriški film* (A Personal Journey Through American Movies, 1995), ki ga je sestavil v sodelovanju z Mihaelom Henryjem Wilsonom in obogatil z vrsto razgovorov o zgodovini in njeni vlogi v filmskih projektih, napisanih v sodelovanju z zgodovinarjema in

estetoma Simonom Schamo in Kentom Jonesom. Poleg tega se je Scorsese v zadnjih letih udeležil mnogih sestankov, ki so bili posvečeni problematiki filmskih kopij in njihovem propadanju. Ta problematika je dodobra vznemirila vprašanje zanesljivega obstoja filmov preteklosti, najboljšega pričevanja o stopnji in razvoju vizualne kulture celega sveta. Izjemno dragocena in potrebna podpora filmski umetnosti!

Edith Wharton (1862 – 1937)

Rodila se je v New Yorku kot hči ugledne in bogate družine. Leta 1885 se je poročila z Edwardom Whartonom, ki je prihajal iz premožnega Bostona, in se v letu 1912 ločila. Njeni začetki so bili uporni in težki; šele s prvimi knjižnimi izdajami je opozorila na svoje pisanje. Bila je učenka pisatelja Henryja Jamesa in njuna korespondenca je izreden dokument prijateljstva. Svoje analize oseb je Whartonova morda dolgovala prav Jamesu, prav gotovo pa ga je s svojo podobo ironičnega newyorškega okolja in smešenjem nekdanj zavezujočih socialnih predsodkov presegla in nam zapustila podobo družine, ki se ukvarja z vprašanji ugleda in zavezujočega bontona, brez razumevanja za nekonvencionalne, žive osebe ameriške družbe preteklega stoletja. Roman *Čas nedolžnosti* je bil nagrajen s Pulitzerjevo nagrado.

Analiza filma

Ekranizacija romana Edith Wharton predstavlja sijajno upodobitev običajev New Yorka poznega devetnajstega stoletja, ki namenja plehko pozornost etiketi, družbenim konvencijam in ritualnemu, do potankosti izrisanemu življenju visoke družbe. Med filmoma *Dobri fantje* in *Casino* (med dvema gangsterskima filmoma, ki predstavljata žanr, v katerem se je že potrdil) nas Scorsese preseneti s *Časom nedolžnosti*. Kmalu posname *Kundun* (1998), ki prav tako odpira povsem novo problematiko. *Kundun* se posveča življenju Dalajlame ter problematiki Kitajske in Tibeta, *Čas nedolžnosti* pa se oklepa neizpolnjene ljubezni in hrepenenja po zatajevani strasti, ki povezuje Newlanda Archerja in grofico Olensko.

Natančno gledanje filma nas na začetku sijajno vpelje v operno hišo, sredi katere se zavedamo okvira predstave; vanjo vstopamo kradoma, s kratkimi in komaj opaznimi prelivi med posnetki detajlov dragocenosti osebnih predmetov, klobukov in ogrlic, ur, razkošno ubranih cvetic, ki visijo z robov bogato pogrnenih miz in se podvajajo v odsevih vznemirljivih slik o pomladi – nastopajočem času. Vse se podreja uglajenosti dobe, ki jo New York doživlja v duhu predpisane vzgoje; med takti valčkov se vrstijo različne pripombe in življenje se razcveta.

Oris operne publike, katere obraze opazujemo, je diskreten: polmračne silhuete ljudi, ki se pojavljajo v kratkih, zadihanih prizorih: portreti grofice Olenske, opazovanje polmračnega gledališča, iz katerega nas ljubeznivo pozdravlja Gounod ... Pričakujemo plesno zabavo v Beaufortovem stanovanju:



prepuščamo se čaru preciznosti, ki jo občudujemo v vrsti gibljivih posnetkov plesne harmonije in izbranih melodij, sredi katerih se vrtoglavo izgubljam.

Scorsese je operno predstavo tedanjega časa obnovil tako natančno, kolikor je le mogel: s sodelavci je izpopolnjeval pravila vedenja in značilnosti kostumov. To je bila družba, ki je rituale vedenja povezovala s fantastično pozornostjo do detajlov. Vsako malenkost je Scorsese skrbno preveril, ocenil in pregledal. To so bila pravila, ki so družbo utesnjevala in jo obenem – za to tudi gre! – omogočala. Družabni dogodki (največkrat večerje) so bili ritualno dovršeni. Tiskana vabila, oster in strogo uveljavljen protokol sedežev za goste in gostitelje, razkošna, skrbno izbrana vina, bleščeče dekoracije cvetnih aranžmajev, ki so bili do pike natančno izpeljani: predstavljali so jasen socialni status povabljenec in njihovih gostov. Scorsese je tako zvesto oblikoval vizijo Edith Wharton; podobe je sinhroniziral z glasom igralko Joanne Woodward, ki je s svojimi besedami podprla ostro ironijo pisateljčine proze.

“Besede so strašno pomembne, posebej še način, kako se vežejo, nastopajo – kako jih slišimo! Ironija je v njihovi vsebini! Ko slišimo besede in se istočasno soočamo z njihovimi podobami ... Takrat se ustvarja nov svet, kjer podobe same niso dovolj, stkejo se pomembna sozvočja slik in besed, zvokov in tonov. Ustvarjam odličja sozvočij med literarnim in vizualnim!” (Martin Scorsese) Scorsese ni bil posebno več v literaturi in sestavi repertoarja, zato se je romana lotil šele po dolgih letih. Zanimala ga je predvsem motivika neizpolnjene ljubezni. Nesojena ljubimca, Newland Archer in grofica Olenska, zadržujeta svoje strasti in neumno zatirata hrepenenje zaradi konvencij, ki jih sicer prezirata, kljub temu pa si jih ne upata kršiti. V osnovi gre za zgodbo spolne in čustvene nepotešenosti, ki veže motiv z drugimi Scorsesejevimi filmi. Predmet hrepenenja so običajno svetlolaske, ki predstavljajo fatalne ženske. Scorsesejevi junaki se takoj zaljubijo, čeprav se velikokrat – kakor v *Času nedolžnosti* – odpovejo svojim ljubeznim.

Kratek finale filma v Parizu nas seznaja z vrsto ironičnih situacij romana. Newland, zdaj sedemindesetletni vdovec, se sprehaja s sinom Tedom, ki mu nenadoma pove, da so za njegovo strastno ljubezen in odpoved grofici Olenski vedeli vsi, celo njegova pokojna žena. Ritualni, ki so tako uspešno ohranjali družbo devetnajstega stoletja, so dandanes, generacijo kasneje, že pozabljeni in skoraj smešni. Zaroka Newlandovega sina Teda s hčerko neuglednega Beauforta bi bila nekoč nemogoča, zdaj pa je nekaj povsem običajnega. Tako jasno zaničevanje nekdanjih ostrih in krutih zakonov vedenja opozarja na njihovo smešnost, na praznino, nekoristnost in puhlost nekdanje družbe. Vsi tisti, ki so spoštovali njene sodbe, so pravzaprav topoumni in neprilagojeni razvoju časa, ki vedno znova spreminja vrsto družbenih pravil. Newland Archer je torej povsem konvencionalen človek, zvest narejenim, nesmiselnim zakonom, ki danes, generacijo kasneje, ne obstajajo več in se jim ljudje le še posmehujejo.

V nasprotju z besedami, ki obljublajo neodvisnost, velike spremembe in ustrezna dejanja, Newland Archer v resnici nima poguma, zato se oklepa mnenj in ritualov svoje družbe.

Če primerjamo uvodno sceno Archerjevega nastopa v operi z realizacijo večine prizorov v filmu Jane Campion *Portret dame* (Portrait of a Lady, 1996), ki se naslanja na roman Henryja Jamesa, lahko odkrijemo novosti in odlike Scorsesejeve ekranizacije. Primerjava obeh nas takoj preseneti. Scorsesejev film opušča vsako ilustracijo proze Edith Wharton. Podvržen je kriterijem, ki za nas ohranjajo in gradijo negotovost živega nastopanja vseh, ki sestavljajo prizor. Do potankosti se oklepa celo minljivih beležk na programih in napisih jedilnih listov, ki trenutek kasneje že izginjajo, ulovljeni s tistimi dragocenimi podatki življenja, ki vse kretnje in obnašanje, gibanje vseh prisotnih zadržujejo z natanko določenim ciljem: ujeti živ utrip vedenja tega sveta, ki upošteva pravila obnašanja in odlike preteklega stoletja.

“Tako so morali živeti naši predniki v zadnjih desetletjih preteklega stoletja!”, bi lahko kriknili. Film nas prepriča; pripravljeni smo priseči, da se ekranizacija potrjuje s svojo izvirno vizijo, v žanrsko povsem različnih nalogah, izpeljanih s širino svojega koncepta. Režija se uveljavlja v nedorečenostih, ki so najbrž tudi novost v vrsti podobnih rešitev. V istem trenutku je to tudi potrdilo velike moči Scorsesejeve režije in premislekov, ki njegovo ljubezen do filmskega ustvarjanja stopnjujejo vse do trenutka, ko se popolnoma prepustimo zanesljivemu in očarljivemu filmskemu jeziku. Scorsese ga brez vsakršnega posebnega napora postavlja pred nas s toliko moči in vztrajnosti, da lahko njegov izreden opus le občudujemo, ga nemo opazujemo in pred njim strmimo, tako nenavadno svež je. Besede lovijo mimiko, kompozicija pozna odliko glasbe, vozeči posnetki utripi gibanja ljudi in njihovih obrazov, ki se v mraku odkrivajo in nas prevzemajo s svojimi izrazi, osuplostjo in likovno dovršenostjo. Začutimo hrepenenje po vzporednem gibanju skoraj izginjajočega sončnega zatona, ki ga podaljšujemo z željami po postopnem ustvarjanju impresionistične slike v zaželeno dopolnitev motivike in odlik časa. Fotografija poročnega para, vtisnjenega v fotografsko ploščo samega rituala, združuje iskanje in hrepenenje po preteklosti, trenutno gesto zadržanega nasmeha in senco, ki se lovi v prežarjenem okviru hotelskega okna v Parizu, neke med Bastillo in trgov Furstenberg. Prepustimo se oceni kritika, ki spretno opozarja na odlike ekranizacije: *“Vrsto čutnih trenutkov Scorsese poveže z obrazi gledalcev in s podobami, ki nas obkrožajo znotraj našega prostora in vseh razdalj, dokler se ne potopijo v naš spomin.”* (M. K.)

Čeprav se Archer prepusti vplivu grofice Olenske, še vedno ostaja človek izbrane sredine. Vedenje Ellen Olenske je vedenje samozavestne, nekonformistične osebe, za kakršno se ima tudi Archer, resnici pa pripada newyorškemu krogu, ki ga ščiti klan Mingottovih. Samozavest, s katero Olenska zapusti svoj prostor in se – drzno, nespodobno – presede bližje k Archerju, napoveduje



Poglejmo zdaj izjavo Scorseseja, ki še vedno živi samo za film: *"Živim brez posebnega načrta. Jaz samo delam filme. To je vse!"* V resnici pa Scorsese producira, ohranja, promovira in v mnogih filmih tudi nastopa. Visoko ustvarjalen cineast je osebno preprečil izgubo ogromne količine filmov, ki ohranjajo filmsko zgodovino. Sprožil je pravi križarski pohod za obnovo filmske zgodovine. Njegov nastop na festivalu v New Yorku leta 1979 je imel za posledico izboljšanje Kodakovega negativa. Bori se za ohranjanje dediščine filmske preteklosti in za spoštovanje filmskega ustvarjanja. Svojo osebno filmsko vizijo dograjuje in je nikakor noče spremeniti. Vztraja pri njenih vrednotah, ki pa so vedno religiozno obarvane. Obnovimo si karakteristiko nedavno preminule Pauline Kael, ki je o njem zapisala: *"Oprijel se je filmskega ustvarjanja in cerkve, ki njegovo vizijo dograjuje. Postati skuša 'apostol in mučenec' filmske umetnosti!"* Scorsese pa pripomni: *"Moja gorečnost je kakor molitev. Hotel sem postati župnik, vse svoje življenje sem spoznaval samo filme in vero. To je vse. Ničesar nimam dodati."* •

Prihodnjič: Ang Lee: *Prežeci tiger, skriti zmaj* (Crouching Tiger Hidden Dragon, 2000)

neprijetnosti, ki se bodo – po mnenju prisotnih – zgrnile nadnjo. Sprehod Ellen Olenske čez salon spreminja njeno negotovost v odločno dejanje, socialno vrednost njene osebe v prikupno samozavest in potrditev lastne volje, ki je več ne zapusti! Ženska, ki se je komaj vrnila s stičišč visoke mode v Evropi, nas vznemirja: pričakovali bi, da bo kot pribita obsedela na svojem sedežu ... Poglejmo uvodno sceno Archerjevega nastopa v operi in jo primerjajmo z briljantnim prizorom, ki ostaja nepozaben, še posebej v dneh, ko pregledujemo nemogoče scene filma Jane Campion *Portret dame*, zgrajenega na podobnih literarnih dosežkih. Kakor piše Whartonova, ostaja Archer do konca človek, ki ceni bolj slutnjo ljubezni kot njeno realizacijo. Čeprav je njegova ljubezen resnična, je tudi plitva, plehka. Newland se je spominja le kot trenutne strasti; misel na zakon je v resnici povsem nesprejemljiva. Poroka z May pa ga veže "z eno najslajših in najbolj razumnih žena", kar jih pozna: on ni moški, ki bi bil lahko žrtev svojih strasti. Ko Ellen Olenski svetuje, naj se ne spušča v ločitev, sta v njem bojazen in strah pred družbenim škandalom močnejša od želje po njeni svobodi. Tega dejanja se ves čas boji in se dobro počuti le v zvezi, ki naj bi bila – po njegovih besedah – rezultat zakonskih in socialnih interesov obeh strani.

Poglejmo še dragoceni detajl, s katerim Archer obremeni svojo dokončno odločitev v zvezi z grofico Olensko: pričakuje, da se bo obrnila in ga pogledala v trenutku, ko čaka na potrditev njune ljubezni. Ladja pluje po zalivu, Olenska pa ostaja negibna. Izraz njene samovolje in ocenjevanja ljubezni, na katero Archer še vedno domišljavo računa, Olenska zdaj dopolnjuje s prizorom, v katerem se kaže v idealni luči, vzorna, očarljiva oseba, ki ves čas hrepeni po izpolnjeni, obljubljeni ljubezni domišljenega prizora. V njegovi ponovitvi se Olenska obrne in tako potrdi svojo ljubezen, ki je zanjo še vedno najdragocenejša. Archer pa tega popravljenega giba ne vidi ...