

JOHN



"John je pol tiran, pol revolucionar; pol svetnik, pol hudič; pol mogoč, pol nemogoč; pol genij, pol Irec."

Zgornji citat je nekoč sestavil Frank Capra, klasični hollywoodski režiser melodram in komedij, sicer italijanski priseljensec, ki je do svoje druge domovine gojil podobne občutke kot večina režiserjev evropskega porekla, vključno s Fordom, sinom prve generacije irskih priseljencev. Njegov odnos do Amerike je bil vedno dvoumen, čutil se je tujca v iskanju zvestobe do nove domovine, hkrati pa je vedno iskal preprosto, čistejšo eksistenco. Če sodimo po njegovih filmih, potem je utelešal ambicioznost prišelca, ki želi potrditi ljubezen do Amerike, vendar v bolečini in razočaranju vedno znova odkriva njene številne napake. Njegovi filmi, ne le tisti, ki se dogajajo na Irskem ali obravnavajo irsko tematiko, povečini odražajo tesnobo in paradokse posameznika v danem okolju. In to kljub temu,

da je dolgo časa veljal za "dobrega obrtnika" znotraj studiojskega sistema, režiserja brez avtorskih ambicij, še več, sam Ford je venomer ponavljal, da se ne želi uveljaviti kot umetnik, temveč kot profesionallec, ki bolj kot v vse drugo verjame v kontinuiteto snemanja filmov. Kljub vsem nesoglasjem s producenti in vmesnemu obdobju, ko je leta 1947 ustanovil lastno produkcijsko hišo Argosy in želel preživeti kot neodvisni producent, se je vedno videl kot del industrije in ne kot njen nasprotnik. Lahko rečemo, da je Ford v sistemu, kjer so mnogi režiserji umirali – nekateri hitreje, drugi počasneje, nekateri kreativno, drugi dobesedno –, kot zapriseženi anti-karierist prišel prekleto daleč in je v hollywoodski džungli preživel dlje kot katerakoli kreativna osebnost, ne glede na to, kakšen status je v določenih obdobjih užival in kako so njegovi filmi kotirali pri kritiki – tako v žurnalističnih kot akademskih sferah.

kritiška nesoglasja

V več kot polstoletni aktivni karieri filmskega režiserja, ki jo po vrsti zgodnjih dvokolutarjev ograjujeta neformalni celovečerni prvenec (*five-reeler*) *Natančno streljanje* (1917) in testamentarni *Sedem žensk* (1966), je bi Ford v očeh kritiškega establišmenta prepoznan kot marsikaj, kot rutinerski režiser akcijskih kavbojk, militantni desničar, rasist in sovražnik žensk, "primitivni poet" ameriškega Zahoda, pa tudi kot režiser, ki je na platno prenesel "kronologijo rojstva Amerike", od boja za neodvisnost (*Bobni vzdolž Mohawka*, 1939), državljanske vojne (npr. *Konjeniki*, 1959), indijanskih bitk (Konjeniška trilogija: *Na apaški meji*, 1948; *Nosila je rumeno ruto*, 1949; *Rio Grande*, 1950), odkrivanja novih prostranstev (*Karavana pogumnih*, 1950), povezovanja kontinenta (*Železni konj*, 1924) in dokončnega prihoda civilizacije na Zahod (*Moja draga Klementina*, 1946; *Mož, ki je ubil Liberty Valancea*, 1962), do revizionističnih vesternov, s katerimi je proti koncu kariere želel "popraviti vtis in stare krivice" (*Črni narednik*, 1960 (temnopolti); *Jesen Čejenov*, 1964 (Indijanci); *Sedem žensk* (ženske)). Kljub statusu "profesionalca" je občasno obveljal za inovatorja (*Ovaduh*, 1935; *Poštna kočija*, 1939), vendar je po drugi svetovni vojni ter s prihodom televizije predvsem med občinstvom hitro padel v nemilost. V očeh mnogih je postal preživeti tradicionalist, ki se ne zna – ali noče – prilagoditi novim smernicam, njegov humanizem so pričeli enačiti

FORD

s konformizmom in sentimentalnostjo. V Franciji se je pojavila "politična avtorjev" (Bazin, Truffaut), ki je favorizirala Wylerja in Hawksa ter hkrati zaničevala Forda, v Veliki Britaniji spet druga struja, ki je v reviji *Sequence* pod vodstvom Lindsaya Andersona favorizirala filme s konca tridesetih in prve polovice štiridesetih let ter je v poznem opusu z redkimi izjemami razbrala očitno nazadovanje. Kakorkoli, Fordu nihče ne more odvzeti mitskega statusa v ameriškem in svetovnem filmu; zgradil si ga je s svojim humanizmom, poetiko ter nepreseženo filmsko govornico, vizualnim slogom, s katerim je Ford eksperimentiral vse od konca dvajsetih let, ko je med produkcijo za *Four Sons* (1928) na delu prvič videl Murnaua, čigar ekspresionistični slog je vplival na nekatere Fordove najznamenitejše ne-vesterne (*Ovadub; Dolgo potovanje domov*, 1940).

Verjetno noben režiser ni bil deležen tolikšnega kritiškega vrednotenja in prevrednotenja kot prav Ford; njegov sloves se je od sredine petdesetih let, ko so se pojavile prve relevantne analize njegovega opusa (Jean Mitry, L. Anderson), vseskozi spreminjal, formiranje kritiško-teoretskih skupin, ki so si nasprotovale ter iskale "pravi" pristop, je postala modna praksa. Omenjeni angleški liniji okrog revije *Sequence* so se takoj zoperstavili angleški simpatizerji revije *Cahiers du cinéma* (Ian Cameron, Robin Wood ...), ki so pred Forda postavljali Sama Fullerja, medtem ko je v New Yorku v začetku šestdesetih nastala še ena *Cahiers*-linija (Andrew Sarris et co.), ki je Forda končno postavila ob bok Hawksu in Hitchcocku. Medtem so v Parizu sami cahiersevci reevaluirali Fordov opus, toda v tistem času ni več zadostovalo deklariranje za ali proti; specifikirati si moral najvidnejše naslove ter režiserjevo ključno obdobje. Stara garda je preferirala *Ovaduha* in *Sadove jeze* (1935–40), t.i. *commitment school* – *Nosila je rumeni trak* in *Karavano pogumnih* (1949–52), auteuristi *Iskalca* in *Liberty Valancea* (1956–66). Nastala je nenavadna situacija; medtem ko je Fordov profesionalni status pešal (vse težje je financiral svoje filme, izgubljal je stik z občinstvom), je kritiški skokovito naraščal, predvsem okrog t.i. avtorske linije. Celoten opus ali filmi iz različnih obdobj kakopak niso sedli v koncepte snobovskih lestvic, nobena teorija ni bila sposobna zaobjeti filmov *Komu sonce sije* (1953) ali *Donovanov greben* (1963), kaj šele *Mladost predsednika Lincolna* (1939) in *Liberty Valanca*.

John martin feeney

John Ford je posnel približno 130, 140 filmov, odvisno od tega, kako jih štejete; če upoštevate dvokolturne z začetka kariere, kratke dokumentarce, posnete med drugo svetovno in korejsko vojno, pa filme, ki jih sam ni dokončal. Velik del njegovega opusa štejejo nemi filmi, približno polovico (66) jih je posnel pred letom 1930, od tega kar trideset pred letom 1920. Zanesljivo je režiral 54 vesternov, med njimi jih je devet posnel v Monument Valleyju, prostranstvu na meji med Utahom in Arizono, ki so ga v Holivudu poimenovali kar "Ford Country"; nihče drug tam ni snemal filmov, ker so bili vsi prepričani, da bi obveljali za plagiatorje. Rodil se ni na Irskem, temveč v Cape Elizabethu v zvezni državi Maine leta 1895 (po nekaterih podatkih 1894), in to ne kot Sean Aloysius Feeney, kot so do pred kratkim trdile številne biografije in kakor je trdil sam Ford, temveč kot John Martin Feeney. Do tega (dokazanega) sklepa je v nedavno objavljeni biografiji prišel Joseph McBride, stari fordovec, ki je knjigo *Searching for John Ford* pripravljal več kot trideset let, v njej pa razkriva mnoge doslej neznan ali napačno interpretirane vidike Fordovega življenja. Ford je veljal za strupenega sogovornika, še posebej z novinarji, intervjuji z njim so bili redki, in kadar je sploh spregovoril, je rad prikrojeval stvari ali si jih izmišljal. Zato ne preseneča, da je McBride določena dejstva preverjal desetletja po njegovi smrti leta 1973. Nekatera nova spoznanja so, zlasti za zaprisežene fordovce, lahko kar šokantna, zlasti glede njegovih ideoloških prepričanj. Režiser radikalnih *Sadov jeze* (1940) je namreč vedno slovel kot človek z zdravimi

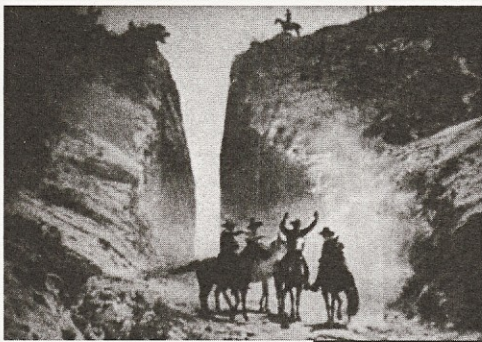
političnimi instinkti, njegov nastop na srečanju Screen Director's Guilda leta 1950, ko je predsednika Lea Mankiewicza s slovitim uvodom – "*Ime mi je John Ford in snemam vesterne*" – obranil pred napadi Cecilia B. De Milla in njegovih desničarskih kameradov, je veljal za antologijskega. Toda nova spoznanja, med drugim tisto, da je simpatiziral z Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, organizacijo, ki je aktivno podpirala preganjanje komunistov v Holivudu in ustanovitev t.i. črne liste, so nič manj kot šokantna. Ali pač ne. Ford nikoli ni veljal za logičnega misleca, običajno ga je zaneslo v kontradikcije, kar še najbolj odražajo njegovi filmi; številni imajo težave z ideološko koherentnostjo, med njimi nekateri najslavnejši, npr. *Na apaški meji*, kjer kapetan Kirby (John Wayne) nazadnje celo brani arogantno in nekompetentno obnašanje trmastega polkovnika Thursdaya (Henry Fonda), ali *Iskalca* (1956), v katerem z maščevanjem zaslepljeni Ethan Edwards (Wayne) pozabi na večletni pregon zdaj asimilirane Indijanke Debbie (Natalie Wood) ter jo v finalu dvigne v naročje in odpelje domov.

Vrnimo se k biografskim generalijam. Kot najmlajši sin v družini enajstih otrok je najprej razvil strast do jadranja, ki jo je gojil vse življenje, vendar mu je vpis na pomorsko akademijo v Annapolisu spodletel, ker prej ni maturiral. Pri devetnajstih se je vpisal na univerzo Maine, vendar je študij že po treh tednih opustil in se odločil poskusiti srečo v Holivudu. Tam si je njegov brat Frank že ustvaril ime režiserja ter pod patronatom Carla Laemmela in novoodprtih Universal City Studios ustanovil The Francis Ford Serial Company. John Martin Feeney je prevzel bratov posvojeni priimek in postal Jack Ford; sprva si je služil kruh kot kaskader in statist, med drugim – tako Ford – v Griffithovem *Rojstvu Naroda* (The Birth of a Nation, 1915), kjer naj bi "igral" enega izmed Ku-klux-klanovcev, leta 1916 pa je bil prvič naveden kot asistent režiserja. Leto dni kasneje je režiral svoj prvi film.

leta formiranja

Če bi Ford s prihodom zvoka prenehal snemati filme, bi bil bržkone eden pozabljenih režiserjev akcijskih vesternov. Tisti redki naslovi, ki so danes sploh ohranjeni, so težko dosegljivi, toda med njimi gre vendarle izpostaviti *Tri nepridiprave* (1926), *Four Sons*, *Cameo Kirby* (1923), *Železnega konja* in njegov prvi celovečerec (*five-reeler*) iz leta 1917, *Natančno streljanje*. Njegova dosegljiva nema dela je verjetno še najbolj opredelil Jean Mitry, ki jih je označil kot "robustno preprostost, skoraj slog". Ford, ki je do leta 1920 snemal izključno vesterne, je bil v industriji zadovoljen s statusom popularnega pripovedovalca. Tedaj so filme snemali brez scenarijev, samo z grobim izhodiščem; v velikem povpraševanju po novih naslovih se je dogajalo celo, da so eno zgodbo v parih tednih posneli na petih ali več različnih lokacijah in z različnimi igralci, dodali drugače oblikovane mednapise – in pozneje ni nihče opazil, da gre pravzaprav za isto zgodbo! Ford nikoli ni priznaval nobenega režijskega vpliva, vedno je poudarjal le, da je bil njegov prvi in edini mentor igralec Harry Carey, s katerim je posnel prek dvajset filmov, ter da je imel od vsega filmskega znanja od nekdanje le oko za kompozicijo. Njegovi nemi filmi – vsaj kar se vesternov tiče – so se večinoma oklepali teme moralne reformacije; Harry Carey je običajno zapustil osamljenost divjine in se spopadal s socialnimi krivicami, v boju proti izobčencem se je ponavadi pridružil priseljencem.

Fordovo nemo obdobje je vendarle v mnogočem pomembno. Tematike nekaterih filmov napovedujejo kasnejša klasična dela kot, *Natančno streljanje*, ki s Carreyevo težavno izbiro med civilizacijo in divjino napoveduje *Iskalca*; Ford je izbrusil svoj vizualni slog – najprej pod vplivom Skandinavcev in njihovega ekspresivnega naturalizma, pozneje pa Murnaua – ter formiral znameniti "stock company", stalne sodelavce (igralci, tehniki, pisci, kamermani), ki so se z njim selili iz filma v film in pripomogli k melanholični prepoznavnosti večine njegovih del. Še posebej je to veljalo za igralce, prvenstveno za Harryja Careya, s katerim je pos-



Natančno streljanje



Poštna kočija

nel 26 filmov, pa tudi mnoge druge, med zvezdniki Johna Wayna, Maureen O'Hara, Henryja Fondo in Victorja McLaglena, še več pa med epizodisti, med katerimi so bili najmarkantnejši Ward Bond, George O'Brien, Ben Johnson, Anna Lee, Hoot Gibson, Andy Devine, J. Farrell MacDonald, Harry Carey, jr., ter Fordov brat Frank.

Ford je vedno gojil ljubezen do "domačijske kontinuitete" na snemanjih, vedno je poudarjal, da ga pri filmu najbolj veseli prav proces snemanja, druženja z ljudmi, medtem ko je "samotarski" proces – montažo – preziral in jo prepuščal studijskim profesionalcem. Med drugim je postal znan po filigranski natančnosti v kadru, njegovem trajanju in izrezu, film in njegov ritem je imel vedno do potankosti v glavi, predvsem pa je bil izjemno ekonomičen režiser in je redko ponavljal prizore. Nema lokrat se je zgodilo, da so montažerji dobili v roke natanko toliko materiala, kolikor ga je bilo nazadnje v filmu; Fordov edini napotek je bil, naj kader traja natanko od njegovega klica "action" do "cut". Skratka, Fordova leta formacije v času nemega filma so bila več kot zgolj "nepomembna stran filmske zgodovine", posebej ker je v tem obdobju, konkretno, z *Železnim konjem*, znotraj dotedanjega opusa dosegel pomembno distinkcijo; šlo je za njegov prvi "esej" na temo Amerike in njene zgodovine, za prvo salutiranje Lincolnu, vodji, čigar zbadljiv, preprost *common-folk* genij se je tako lepo ujema z njegovim. Po nekaterih irskih temah (*The Shamrock Handicap*, 1926; *Hangman's House*, 1928; *The Prince of Avenue A*, njegovem prvem ne-vesternu iz leta 1920), ki jih je posnel v dvajsetih letih, je postalo jasno, da bo Fordov opus zaznamovala dihonomija med irskim izseljencem (čeprav je bil rojen v ZDA!) in asimiliranim ameriškim patriotom.

"kar oproščam irski, obsojam v ameriki"

Prihod zvoka pri Fordu ni povzročil nobenega protesta, statementa, kaj šele estetskega principa ali pozicije, kot na primer pri Chaplinu, Flahertyju ali Stroheimu. V tistem trenutku je bil trdno pozicioniran v holivudski filmski industriji, in čeprav je veljal za rutinskega režiserja, ki več ali manj snema dodeljene mu scenarije, je bil s statusom profesionalca tedaj povsem zadovoljen. V tistem času je Ford spoznal pisca Dudleyja Nicholasa, ki je v tridesetih letih postal scenarist mnogih njegovih filmov in je odločilno vplival na njegov sloves ter dokončno formacijo. Hitro se je vzpostavil njun priljubljeni motiv oziroma situacija: skupina ljudi – pretežno moških – je združena bodisi po naključju bodisi v imenu dolžnosti ter soočena z dokončnostjo ljubezni in smrti (*Izgubljena patrolja*, 1934; *Poštna kočija*; *Dolgo potovanje domov*). Celo njun prvi skupni film, *Men Without Women* (1930), podmorniška akcijska drama, ima, kakor je opozoril že Sarris, simbolno pomen: gre za zgodbo o možeh brez moštenj holivudskih konvencij. Brez velikih planov, zaključnih poljubov, rešitev v poslednjem trenutku in koncesij za matinejsko občinstvo. Ford je prvič v karieri želel eksperimentirati, toda med njegovimi željami in realnostjo so vedno stali studii, s katerimi je imel različne izkušnje. Še največ svobode mu je – za razliko od, denimo, studia Fox, kjer je sne-

mal skoraj izključno naročene projekte – omogočal RKO, pri katerem je leta 1935 po dolgotrajnih pogajanjih lahko posnel *Ovaduha*, prvi popolni triumf tako v artističnem kot komercialnem smislu – zanj je prejel tudi prvega od štirih oskarjev za režijo (plus dva za kratke dokumentarce).

Ovaduha je bil "irski" le v tematskem smislu in ne po duši, saj je šlo za izrazit vizualni eksperiment, v popolnem kontrastu s karakterističnimi studijskimi produkcijami tistega časa, zvestimi naturalistični tradiciji ameriškega filma. Dublin je bil ekspresionistična megla, zgrajena v studiu, in je funkcioniral le kot koncept in izhodišče za motive junaka Gypa (Victor McLaglen), ki želi na hitro zaslužiti dovolj denarja za pot v Ameriko; skratka, šlo je za simbolni vizualni eksperiment malodane irealnega značaja. Že Fordov naslednji "irski" film, *Plug in zvezde* (1936), je potrdil, da Ford za realistične teme, ki se tičejo domovine njegovega očeta, nima občutka, saj je O'Caseyevu ironično tragedijo spremenil v sentimentalno hvalnico boju za irsko neodvisnost. Lindsay Anderson je pravilno ugotovil, da se je Fordova "irskost" vedno najlepše izražala v fantaziji in romanci ter nikoli ni bila zmožna odraziti politične in socialne realnosti Irske v dvajsetem stoletju. Zato je *Mirni človek* (1952), njegov bržkone največji komercialni uspeh, tako uspel – ker je šlo za poetično, romantično farso, za pravljico. Ford je odkrito simpatiziral z irsko folkloro, ki je od nekdaj temeljila na poštenju in humorju prebivalcev, plesu, popivanju in obveznem pretepu; nekritično vdan je Irski oproščal vse ekscese, ki jih je obsojal v Ameriki. Lep primer je puritanstvo ženske Lige za pravičnost in red, ki v *Poštni kočiji* razkriva "gnile elemente" ameriške družbe in katere paralele najdemo v *Mirnem človeku*, konkretno, v formalni tradiciji, s katero se spopada Sean Thornton (Wayne), da bi osvojil roko Mary Kate (Maureen O'Hara). Ker Ford ne nasprotuje hedonizmu v primeru, ko ima le-ta irski pridih, lahko sklepamo, da zanj veljavnost tradicionalnih irskih ritualov presega tamkajšnja nemalokrat "nehumana" sredstva. Po Fordu lahko sledi "irskosti" najdemo v vsaki deželi ali skupnosti, v njegovih filmih pa velja za najbolj ekspresiven simbol nedvomno igralec Victor McLaglen, personifikacija glasne, robustne, pijane, a ljubeče Irske. Ne glede na to, v katerih Fordovih filmih se je pojavljal – dramah, vesternih, komedijah –, pod Fordovim vodstvom sta njegova konstantna nepokorščina in popivanje vedno delovala kot irska vrlina in ne kot napač; ti simboli uživanja in razpuščenosti so bili vedno v tesni povezavi s poštenjem, integriteto in dušo skupnosti.



Mladost predsednika Lincolna

Sadovi jeze



ponovno odkritje amerike

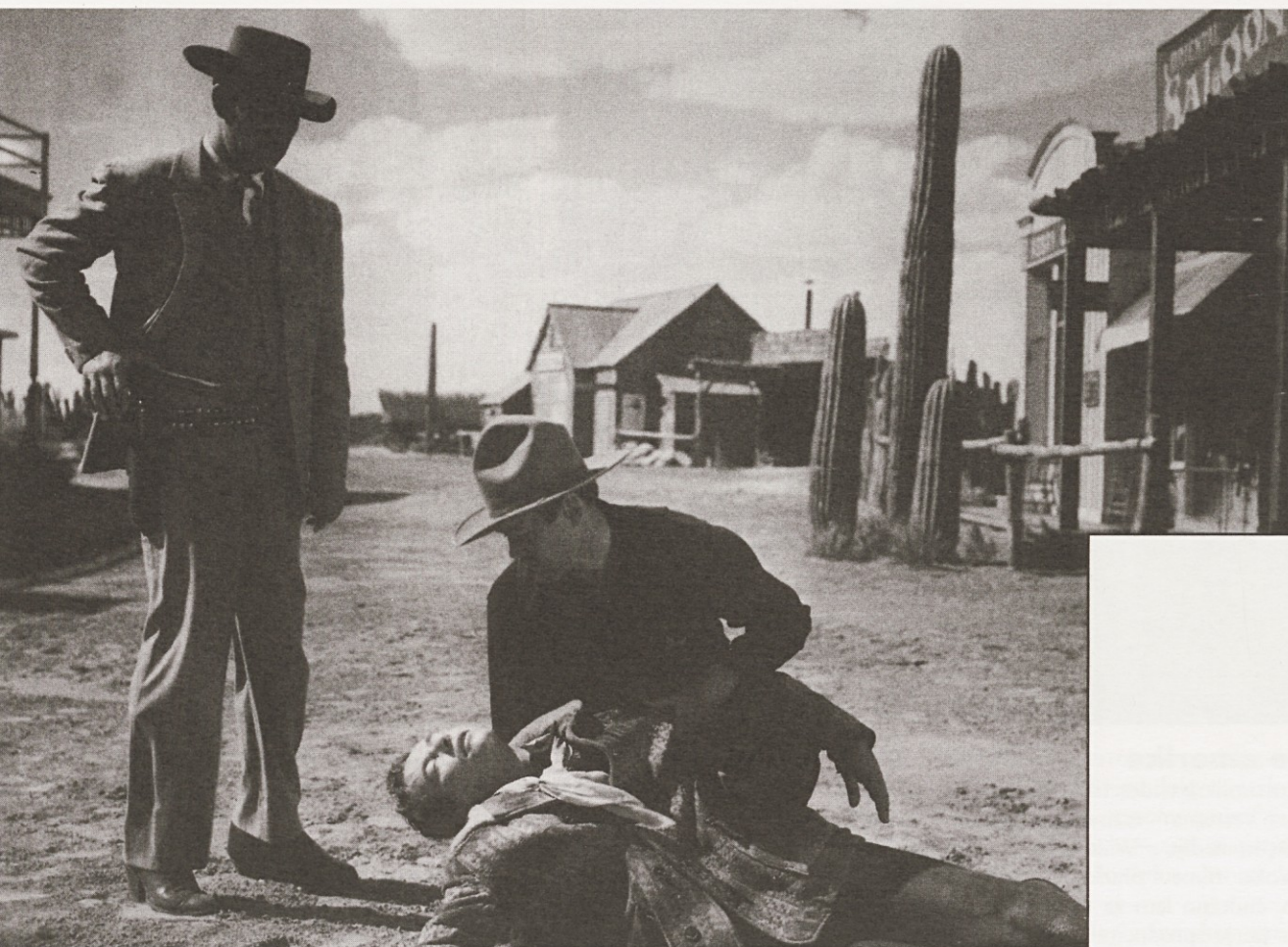
Po eklektičnih in žanrsko raznolikih tridesetih letih, ko je Ford snemal v malodane vseh žanrih razen vesterna – režiral je vojne filme, historične drame, patriotske moralke, komedije z Willom Rogersom, podmorniške, zaporniške in celo otroške filme s Shirley Temple –, je prišlo leto 1939: legendarno, mitsko, čudežno leto za film, ko se je zdelo, da so nastali najboljši filmi, kar jih je sproduciral Holivud. Obenem je leto 1939 pomenilo radikalen zasuk v Fordovi karieri; po nekaterih izrazitih kritičkih in komercialnih uspehih je Ford očitno našel svojo formulo, samozavest, režijsko briljanco, ekipo stalnih in odličnih scenaristov (Lamar Trotti, Dudley Nichols, Nunally Johnson), predvsem pa se je odločil, da ne bo več pristajal na kompromise. V manj kot letu dni je posnel štiri filme – *Poštno kočijo*, *Mladost predsednika Lincolna*, *Bobne vzdolž Mohawka* in *Sadove jeze*, serijo neverjetne kreativne energije, ki bi ji z izjemo Prestona Sturgesa v približno istem času težko našli par. Še pomembnejše pa je dejstvo, da so ti filmi konstituirali Fordovo ponovno odkritje Amerike. Ključna je vsekakor *Poštna kočija*, prvi film po *Ujetniku Otoka morskih psov* (1936), ki je Forda rešila vezi studijskega snemanja, ga pahnila na odprto obzorje in globoko v zgodovino Amerike. Po trinajstih letih je Ford ponovno posnel western, nesporni mejnik, ki je redefiniral žanr in mu dal novo življenje. Pred *Poštno kočijo* je western skoraj celo desetletje umiral, po njej pa se je razvil v permanentno popularen žanr, ki se je bil zmožen neprestano transformirati; kot “western, ki je ustvaril klišeje”, je kreiral arhetipe žanra ter sofisticirano poudaril ironijo. Hkrati je odpiral motiv ameriškega imperializma, razmerje konjenice do Indijancev (tu so povsem enodimenzionalni, zgolj ozadje), vprašanje, ki bo v Fordovem opusu naslednjih desetletij – prek “konjeniške trilogije” do *Jeseni Čejenov* – doživljalo precejšnjo metamorfozo. V tem pogledu je ameriška kinematografija znotraj državljanske vojne praviloma sentimentalizirala južnjaško pozicijo ter si hkrati pridržala pravico do kritiziranja zmagovite severne strani, medtem ko je Ford zgodovino in legende sprejemal, kakor so bile “uradno” spisane, ter se ni pretirano trudil, da bi rasna vprašanja revidiral v posebej radikalnem slogu. Indijanci so v kontekstu ameriške zgodovine in mitov pri Fordu praviloma obveljali kot “drugi”, podobno temnopolti, katerim je Ford v revizionističnem westernu *Črni narednik* (1960), bržkone prvem *mainstream* holivudskem filmu, v katerem je glavni junak črnc (Woody Strode), skušal “popraviti krivice”. A Fordov poseg je bil enako ciničen, kot je bil kontrarevolucionaren, pri čemer ni moč oporekati Sarrisovi ugotovitvi, da izhaja *Narednikova* kontrarevolucionarnost iz dejstva, da v filmu belci rekrutirajo črnce, da bi nadaljevali dolgoletni genocid proti Indijancem!

Lahko rečemo, da je Ford s *Poštno kočijo* in še posebej *Lincolnom* leta 1939 našel svojo temo, Ameriko, njene kontradiktornosti in junake. Umetniško je dozorel, svoj vizualni stil je dodelal do perfekcije, razvil je široko prepoznaven epski slog, s katerim je vodil naracijo in humanistično vizijo, ki je filmom dala potrebno veličino. V obeh filmih je v

glavnih vlogah prvič uporabil igralca, ki ju bo v naslednjih dvajsetih letih pogosto angažiral in katerih senzibilnost bo sama utelešala razliko med filmi. *Poštna kočija* je predstavila robato in skromno osebnost Johna Waynea, *Lincoln* čustvenost in preprostost Henryja Fonde. Ford je v tem času postal najvidnejši ameriški režiser; poleg “velike četverice” iz leta 1939 je nanizal še tri filme, med katerimi sta vsaj *Dolgo potovanje domov* (1940) in *Kako zelena je bila moja dolina* (1941) izjemna. Zapored je prejel še dva oskarja za najboljšo režijo (*Sadovi jeze*, *Dolina*), nato pa je vojna za tri leta prekinila kreativno eksplozijo. Po vojni se bo za Forda marsikaj spremenilo.

glorifikacija poraza

Fordova najpogosteje ponavljajoča se tema je poraz, neuspeh. Tako tragedija poraza kot nekakšna prirojena plemenitost, ki jo odraža neuspeh njegovih likov. Prelomna je bila Fordova udeležba v drugi svetovni vojni (kot filmski dokumentarist na Pacifiku, kjer so Američani doživeli nekaj najhujših porazov) ter prvi igrani film po njej, *Žrtvovani* (1945). Glede na to, da je Fordov poslednji film pred odhodom v vojno, *Kako zelena je bila moja dolina*, govoril o razpadu družine in nekega načina življenja, ne moremo trditi, da je šlo zgolj za reakcijo na v vojni videne strahote. Res pa je, da so njegovi post-vojni filmi postali bolj melanholični ter da so se izrazito ukvarjali z (vojaškim) porazom. Na *apaški meji*, prvi del konjeniške trilogije, je zgodba poslednje bitke in alegorija Custrovega poraza pri Litte Big Hornu, *Nosila je rumeni trak* zgodba o ostarelem oficirju na poslednji misiji pred prisilno upokojitvijo; profesionalni uspeh junakov *Long Gray Line* (1955) in *Zlomljenih kril* (1957) nikoli ni dosegel pričakovanj, predvolilna kampanja župana v *Zadnjem kriku* (1958) se konča s porazom in smrtjo, medtem ko sta *Liberty Valance* in *Sedem žensk* kot zgodbi o žrtvovanju enega človeka za drugega prepojena z bolečino in grenkobo. Na motiv žrtvovanja za sočloveka je opozarjal že Bogdanovich: pojavljaj naj bi se predvsem v njegovih težko dosegljivih ali celo izgubljenih nemih delih (*Marked Men*, 1919; *Outcasts of Poker Flat*, 1919; *The Wallop*, 1921; *Desperate Trails*, 1921; *Trije nepridipravi*), vendar se bo v najčistejši obliki vendarle kristaliziral v *Iskalcih* (1956), v znamenitem zadnjem kadru, ko se vrata hiše zapro za Ethanom Edwardsom. Svojo nalogo je opravil, po desetletnem iskanju je Debbie vrnil domov, sam pa se znova odpravlja v neznano, stran od hiše, v kateri bo vedno dobrodošel, hkrati pa vedno *outsider*.



Moja draga Klementina

“print the legend”

Konjeniško trilogijo so nekateri videli kot glorifikacijo vojne, sploh v razmerju z *Jesenjo Čejenov* (1964) in njeno obrnjeno logiko konjeniškega vesterna (tam so Indijanci “dobri”, vojaki pa “slabi”). Trije Fordovi filmi funkcionirajo – tako McBride in Wilmington – na dveh ravneh, kot pustolovske sage o junaštvu in skupinskih konfliktih v vojaških postojankah ter kot eseji na temo politike in zgodovine Amerike. Še posebej pa poudarjajo krizo vodenja, poveljevanja, saj jih lahko gledamo kot tragedijo o “rojstvu naroda”, kjer nastopajo Indijanci kot “odtujeni bratje” in konjenica kot boljši del “bele kulture”, kot ljudstvo, ne kot vlada ZDA. Ne gre namreč pozabiti, da je bila konjenica – podobno kot Indijanci – dolgo časa zgolj skupina odpadnikov, zato ne preseneča, da jih je Ford romantiziral. Šlo je za potepuhe, (večinoma irske) priseljence, marginalce; opravljali so umazano delo za “spodobno” družbo, ki jih je prezirala in izobčila. Šele nacionalna žalost in ogorčenje nad Custrovim porazom sta spremenila odnos do konjenice in jo v očeh ljudstva preobrazila v skupino galantnih vitezov. Zaključek filma *Na apaški meji* je simptomatičen: ko Indijanci preresetajo polkovnika Thursdaya (Fonda) in njegovo vojsko, kapetan York (Wayne) njegovo trmo in porazno taktiko komentira takole: “Nihče še ni umrl boj galantno, niti ni izbral več časti za svoj regiment.” Kar York pozabi dodati – oziroma česar si ne drzne dodati –, je dejstvo, da so Thursdayevi vojaki umrli zaman. York zataji osebno nepravilnost, podobno kot senator Stoddard in časopisni urednik v *Liberty Valanceu*, da bi poudaril nekaj, čemur lahko rečemo “višja potreba za prihodnost dežele”. Ford je simpatiziral z idejo, ki jo je nakazal v *Na apaški meji* in dokončal v *Liberty Valanceu*: “When the legend becomes a fact, print the legend.” “Strinjam se s tem, ker mislim, da je dobro za državo,” je rekel Bogdanovichu, in nadaljeval: “Imeli smo veliko ljudi, ki naj bi bili veliki heroji, toda vsi vemo, da ni bilo tako. A junaki so dobri za državo, da jih ljudje lahko občudujemo. Poglejte Custerja – velik junak. Pa ni bil. Saj ni bil neumen, toda tistega dne je napravil veliko traparijo. Ali Pat Garret, še en junak Zahoda, ki naj bi ubil Billyja the Kida, čeprav je znano, da ga je ustrelil njegov pomočnik. Toda po drugi strani se legenda vedno nanaša na nek resnični dogodek.”

Mož, ki je ubil *Liberty Valancea* ni le Fordovo najpomembnejše pozno delo, hkrati je tragični *statement* konca vesterna in njegova nesporna

demistifikacija; lahko ga beremo kot rimejk *Klementine*, katerega osrednji motiv je prihod civilizacije na Zahod. Ko pride senator Stoddard (James Stewart) na pogreb starega prijatelja Toma Doniphona (Wayne), ki mu je v mladosti rešil življenje (v resnici je Tom ustrelil zloglasnega Valancea in njemu prepustil slavo), njegova žena spremembo pokrajine komentira z besedami: “Poglej, kar je bila nekoč divjina, je danes vrt.” Toda moderna Amerika se ni rodila po legalni poti, kakor si je v mladosti predstavljal idealistični pravnik Stoddard, temveč je do statusa civilizacije prestala marsikatero digresivno dejanje. Ironično je namreč, da se Stoddard sklicuje na vknjiženi zakon, ki na Zahodu predstavlja mitični, neobstoječi sistem. Valance nazadnje ne pade pod streli zakona, temveč ga ustrelji še en “primitive”, Doniphon. Divji Zahod je bilo treba ročno demolirati, tudi za ceno laži. *Liberty Valance* je poln dvoumnosti, klasičnih fordovskih paradoksov in ekscentričnih podrobnosti. Že izglede demantira kakršnokoli vestern poetiko, saj se glavnina odvija ponoči, v temačnih in ozkih ulicah, pokrajina je vidna le v prologu in epilogu (civilizacija), medtem ko je *flash-back* (divjina) malodane ekspresionističen. A vrlina filma ni le kontrast v sliki, marveč tudi ironični kontrast v razmerju med Doniphonom in Stoddardom, predstavnikoma preteklosti in prihodnosti, akcije in ideje: mladi pravnik, ki verjame v moč zakona, lahko preživi le s pomočjo odločnega moža akcije; moža akcije njegova velikodušnost nazadnje stane upanje na srečo (dekle postane Stoddardova žena); idealist prejme odobravanje za svoj miroljubni kredo, ker velja, da je on ubil negativca, medtem ko mož, ki je v resnici ustrelil, ni deležen nobenega priznanja. Stoddard je sicer preživel, toda preostanek življenja je obsojen na uspešno kariero, ki temelji na laži. Ford ne sugerira, da je laž postala resnica – on nenazadnje “natisne” resnico –, temveč da je laž postala del zgodovine, simbol Stoddardjunaka pa dejstvo. Zakon je premagal anarhijo, divjina je postala vrt. Če bi simbol razkrili kot laž, bi zanikali pomen zgodovine. A ljudje tako ali tako ne bi verjeli resnici.

relaksacija sloga

Po drugi svetovni vojni je Ford z Merianom C. Cooperjem – mimogrede, režiserjem prvega *King Konga* (1931) – ustanovil lastno produkcijsko hišo Argosy. Sla po svobodi je bila prevelika, povrhu vsega pa Ford ni oral ledine; že prej so William Wyler, Frank Capra in Robert Stevens



Na apaški meji

Nosila je rumeni trak



ustanovili Liberty Films. Ford se je osvobodil pogodbe pri Foxu ter sklenil pogodbo z RKO Radiom, za katerega je desetletje nazaj posnel *Ovaduha*, studiem, ki bo Argosyju v bodoče distribuiral filme. *Moja draga Klementina* je bil poslednji film za Fox, a Ford se ni poslovil s krahom ali ustvarjalnim nesporazumom, temveč s svojim nemara najboljšim filmom, poetično mojstrovino, ki ima med fordovci, presenetljivo, razmerna malo zagovornikov. Komaj drugi Fordov vestern v dvajsetih letih običajno obvelja za "vestern za ljudi, ki ne marajo vesternov"; gre namreč – tako Sarris – za delo "poetičnega lavreata", ker ne vsebuje običajnih obračunov ali revolveraških spretnosti in ker je zaključek povsem antiklimaktičen. Fordovi vesterni se nikoli niso pretirano zanašali na mačizem in strelske dvoboje, temveč na običajno zanemarjene intervale, ko junaki opravljajo vsakodnevne stvari, ko se strižejo, brijejo, dvorijo dekletom ali vsrkavajo fragmente kulture (v *Klementini* Doc Holliday in Wyatt Earp prisostvujeta recitalu *Hamleta!*), medtem ko je bil sam vedno še posebej očaran nad plesom kot najbolj posvečenim socialnim ritualom. In prav ritual je bil Fordov najbolj priljubljen mehanizem za poudarjanje pomena vsakdanjosti. Fordovi filmi so natrpani s ceremonialnimi gestami in dogodki, plesi, večerjami, koračnicami, vojaškimi pohodi, pijačevanjem, pretepi, dvorjenjem, pogrebi, sedminami, porokami, volitvami, političnimi govori, sojenji – ter neprestanimi prihodi in odhodi. Bruce Beresford je ob neki priložnosti izjavil, da liki v *Iskalcih* ne počnejo drugega kot prihajajo in odhajajo! Ford je z rituali vedno improviziral, postavljal jih je v nemogoče ali nevsakdanje prostore. Politična konvencija v *Liberty Valanceu*, operativni poseg v *Klementini* ali sodni proces v *Three Godfathers* (1948) se vsi odvijajo v saloonu; urgentnost vsakega izmed ritualov je v vsakdanjiku družbe poudarjena prav s svojo neformalnostjo in improvizacijo, kar potrjuje McBrideovo in Wilmingtonovo tezo, da je tradicija v Fordovih filmov vredna le toliko kot ljudje, ki jo izvršujejo.

Fordov prvi neodvisni film je bil leta 1947 *Begunec*, toda komercialni in umetniški krah sta ga prisilila, da se je obrnil v ameriško preteklost, v 19. stoletje, na Zahod, kar je bilo komercialno precej bolj preverjeno kot mehiški "eksperiment" v *Beguncu*. Obenem je bil *Begunec* poslednji film, ob katerem je Forda večina kritikov še obravnavala kot modernega umetnika. Poslej je bil praviloma obravnavan kot "glas iz preteklosti", ekscentrični antikvar z dobrim očesom za žlahtno *americano*.

Hkrati se je radikalno spremenil njegov slog, ki so ga mnogi opisali kot "relaksiranega"; vrednote so ostale iste, toda ton se je moduliral. Formalna strogost se je umaknila, njegovo delo je postalo dostopnejše in izrazito humorno obarvano. Zamenjali so se glavni scenaristi, odšel je Dudley Nichols, prišla sta Frank Nugent in Lawrence Stallings, senzibilnost filmov se je od socialno ozaveščenih alegorij prevesila k popularnim avanturam, pol-resnicam in legendam. Ključni film, ki je "razmejil" Fordovo senzibilnost, je *Na apaški meji*, v katerem je prvič in zadnjič združil svoja velika zvezdnika in simbola, Johna Wayna in Henryja Fondo. Slednji se bo počasi umaknil iz Fordovega igralskega kadra (dokončno sta se razšla po hudem prepiru na snemanju filma *Mister Roberts*, 1955), vlogo Fordovega junaka bo prevzel "Duke" Wayne.

Poslednjih petnajst let Fordove kariere – potem ko je realiziral konjeniško trilogijo (1948–50) in vmes stlačil še izjemno *Karavano pogumnih* (1950) – prinaša največ nesoglasij med fordovci, ne le med kritiki, temveč tudi med nekdanjimi ali (tedaj) aktualnimi sodelavci, ki se nikoli niso mogli konsolidirati glede mojstrove kreativne kondicije. Je Ford svoj "relaksirani" slog res banaliziral do skrajnosti in dopuščal neselektivno vnašanje burkaštva, kar naj bi prinašalo nekonsistentnost in zabavljaški eskapizem (Anderson, Mitry), ali pa je šele v tem obdobju dozorel ter postal "izvenserijski" režiser, čigar filmi so bili zunaj časa oziroma so se odvijali v povsem svojem času (Sarris)? Do svojevrstnih paradoksov je brez dvoma prihajalo, sploh če primerjamo *Zlomljena krila* (1957), po resnični zgodbi Franka W. "Spig" Weada, letalskega asa prve svetovne vojne in kasnejšega holivudskega scenarista (tudi za Forda: *Air Mail*, 1932; *Žrtvovani*, 1945) posneto vojno in družinsko dramo, in *Donovanov greben* (1963), poleg *Mogamba* (1953) bržkone najbolj eskapistični film Fordovega poznega opusa. Oba filma nazorno kažeta, kako je Ford počasi dejansko izgubljal čut za realizem (*Zlomljena krila*) oziroma kako je lahko iz navidez burkaške ("irske") avanture ustvaril značilno poetično socialno alegorijo (*Donovanov greben*), ki je niso premgli mnogi pozni filmi, vključno z *Iskalc*. Fordova zadrega je razvidna iz njegovih pogovorov z Bogdanovichem, ko skuša porazen *slapstick* iz prve tretjine *Zlomljenih kril* argumentirati s podatkom, da so se vsi sennetovski gagi in pretepi v resnici zgodili ter da jim je prisostvoval sam. Kar naj bi bil zagovor realizma, se sprevrže v izgovor za nekonsistenco, ki je pri precej manj čislane *Donovanu* ne najdemo.



Iskalca



Črni narednik

Ford je od leta 1950 naprej posnel še lepo število markantnih filmov, ki resda niso priljubljeni pri vseh vejah kritiškega establišmenta, vendar kažejo močan karakter. Med najpomembnejše je treba prišteti vsaj *Mirnega človeka*, *Komu sije sonce*, *Iskalca*, *Črnega narednika* in *Liberty Valancea*, medtem ko lahko med ezoteriko prištejemo še *Konjenike*, *Jezdec na Zabod* in *Donovanov greben*. A naj so bila kritiška nesoglasja še tako nepravična ali napačna, se je Ford v zadnjih petnajstih letih soočal še z drugimi problemi. Holivud se je v zgodnjih petdesetih – če ne že prej – soočil s številnimi neprijetnimi kataklizmami; prišlo je do radikalnih sprememb, ki jim Ford bodisi ni želel bodisi ni zmož slediti. Po dolgih desetletjih nadvlade je bila zrušena absolutna dominacija Holivuda v polju industrije zabave. Prišla je televizija in obisk kinematografov se je malodane prepolovil; še prej, leta 1948, je vrhovno sodišče studiem zaukazalo, da morajo zaradi monopolizma prodati svoje verige kinematografov (kar so izpeljali do leta 1952), nastopila je doba mc-carthyjevske antikomunistične paranoje ipd. In v tem času je šel Ford svojo neodvisno pot, ki jo je dodatno prizadejal še Zanuckov odhod iz 20th Century Foxa, studia, za katerega je posnel največ filmov in s katerim se je po letu 1952 dokončno razšel. A težave niso bile le ekonomske narave, spremenili so se okus in prepričanja gledalcev; določene vrednote in ideali so izgubili avtoriteto, v tem novem svetu pa je Ford, "primitivni poet" ameriške prerije, izgubil veljavo. Progresivci so nekoč aplavdirali strastnemu humanizmu *Sadov jeze* in *Žrtvovanih*, zdaj sta se jim zdela irelevantna, celo odvrtna. Patriotizem, mahanje z zastavo (*flag-waving*) sta bila iz mode, popularna kultura je vsrkavala motive rasizma in tolerance, kjer pa se Ford ni našel; ne ker bi bil rasist, temveč ker nikoli ni bil propagandist. Njegovi največji filmi so bili polni humanizma, apologije zapostavljenih in nemočnih; njegov duh ni bil revolucionaren, temveč radikalen, reformističen, tradicionalen. Po vojni je bilo vse drugače, svet in ideje so se spremenili, ni pa se spremenil Ford. Določene (njemu ljube) tradicije so se izgubile za vedno, v liberalnih očeh se je humanizem enačil s sentimentalnostjo in konformizmom. Ford je postal v očeh *mainstreama* staromodni, odslužen.

A čeprav se delno lahko strinjamo z ideološko "nekompatibilnostjo" Fordovih filmov s kasnejšimi, liberalnejšimi generacijami – tu igrajo ključno vlogo *Sadovi jeze*, katerih *new-deal* optimizem, ki je Steinbeckovo ekranizacijo sploh sprožil, je skozi leta z desničarskimi agendami povsem izhlapel, za junake *Sadov* pa se je zdelo, da so medtem postali zagrizeni zagovorniki Nixona in Reagana –, ostaja Fordova filmska govorica brezmadežna. Ford je postal tekom tridesetih let, ko so se "klepetavi" holivudski filmi pod vplivom tehnične inovacije (prihod zvoka) razmnožili do skrajnosti, zastavonoša in prvi apologet "zgovorne tišine". Njegova sposobnost, da je "dragocene" literarne dialoge (v tem

času so vsi njegovi filmi temeljili na romanih, kratkih zgodbah ali dramah) na snemanju znal nadomestiti s sugestivnimi podobami in tišino, je postala legendarna; za klepetave zaplete je vedno našel vizualni ekvivalent ("Ne pripoveduj jim, temveč pokaži!"), v tem smislu (med 1938 in 1942) pa so njegova najznačilnejša dela *Lincoln*, *Sadovi jeze*, *Dolgo potovanje domov*, *Kako zelena je bila moja dolina* ter po vojni še *Klementina* in *Begunec*. Če Fordove filme zreduciramo na sinposise, golo zgodbo, običajno dobimo vtis banalnosti, profanosti; a v zgodovini filma se Fordu bržkone nihče ni približal "v poetičnem projiciranju spektakla individualca, ki iz varnega zatočišča svetišča strmi v nevarnost oddaljene usode" (Sarris). Njegova umetnost je najbolj vznemirljiva natanko v trenutkih, ko zgodba za trenutek predahne ali se celo povsem ustavi; to so momenti, ko Fordov slog prekaša in transcendirata vsakršni scenarij. •

bibliografija

Najvidnejše študije in biografije o Johnu Fordu:

- Lindsay Anderson: *About John Ford* (Plexus, London, 1981)
- John Baxter: *The Cinema of John Ford* (Zwemmer, London, 1971)
- Peter Bogdanovich: *John Ford* (University of California Press, Berkeley, 1978)
- Tag Gallagher: *John Ford, The Man and His Films* (University of California Press, Berkeley, 1986)
- Philippe Haudiquet: *John Ford* (Editions Seghers, Pariz, 1966)
- Joseph McBride, Michael Wilmington: *John Ford* (Secker & Warburg, London, 1974)
- Joseph McBride: *Searching for John Ford* (Faber & Faber, London, 2002)
- Jean Mitry: *John Ford* (Editions Universitaires, Pariz, 1954)
- Andrew Sarris: *The John Ford Movie Mystery* (Secker & Warburg, London, 1976)
- Peter Wollen: *The Auteur Theory; v Signs and Meaning in Cinema* (Secker & Warburg, London, 1969)



Mož, ki je ubil Liberty Valancea



Jesen Čejenov

tv produkcija

- 1949 **Fireside Theatre** (serija)
- 1955 **Screen Directors Playhouse** (serija; epizoda **Rookie of the Year**)
- 1955 **Bamboo Cross**
- 1957 **Wagon Train** (serija)
- 1962 **Flashing Spikes**

dokumentarni

- 1942 **Sex Hygiene** (kratki; z Ottom Browerjem)
- 1942 **The Battle of Midway** (kratki)
- 1942 **Torpedo Squadron** (kratki)
- 1943 **We Sail at Midnight** (kratki)
- 1943 **December 7th** (kratki; z Greggom Tolandom)
- 1951 **This Is Korea!**
- 1959 **Korea** (kratki)
- 1971 **Vietnam! Vietnam!**

igrani – nemo obdobje

- 1917 **The Tornado; Trail of Hate; The Scrapper; Cheyenne's Pal** a.k.a. **Cactus My Pal; The Soul Herder** a.k.a. **The Sky Pilot; Straight Shooting** a.k.a. **The Cattle War** (Natančno streljanje); **The Secret Man** a.k.a. **The Round Up; A Marked Man; Bucking Broadway; Red Saunders Plays Cupid**
- 1918 **The Phantom Riders; Wild Women; Thieves' Gold; The Scarlet Drop; Hell Bent** a.k.a. **The Three Bad Men; A Woman's Fool; Three Mounted Men** a.k.a. **Three Wounded Men**
- 1919 **The Craving; Roped; The Fighting Brothers** a.k.a. **His Buddy; A Fight for Love** a.k.a. **Hell's Neck; Bare Fists** a.k.a. **The Man Who Wouldn't Shoot; Gun Law** a.k.a.

- The Posse's Prey; The Gun Packer** a.k.a. **Out Wyoming Way; By Indian Post** a.k.a. **The Love Letter; Riders of Vengeance; Outcasts of Poker Flat; Ace of the Saddle; Rider of the Law** a.k.a. **Jim of the Rangers; A Gun Fightin' Gentleman; Marked Men** a.k.a. **Trail of Shadows Rustlers** a.k.a. **Even Money; The Last Outlaw; The Prince of Avenue A**

1920

- The Girl in Number 29; Hitchin' Posts; Just Pals**

1921

- The Big Punch; The Freeze-Out; The Wallop; Desperate Trails; Action** a.k.a. **Let's Go; Sure Fire; Jackie**

1922

- Little Miss Smiles; Silver Wings; The Village Blacksmith**

1923

- Face on the Bar-Room Floor; Three Jumps Ahead; Cameo Kirby; North of Hudson Bay; Hoodman Blind**

1924

- The Iron Horse** (Železni konj); **Hearts of Oak**

1925

- Lightnin'; Kentucky Pride; Fighting Heart; Thank You**

1926

- The Shamrock Handicap; 3 Bad Men** (Trije nepridipravi); **The Blue Eagle**

1927

- Upstream**

1928

- Mother Machree; Four Sons; Hangman's House**

igrani – zvočno obdobje

- 1928 **Napoleon's Barber**
- 1928 **Riley the Cop**
- 1929 **Strong Boy**
- 1929 **Salute**
- 1929 **The Black Watch**
- 1930 **Men Without Women**
- 1930 **Born Reckless**
- 1930 **Up the River**
- 1931 **Seas Beneath**
- 1931 **The Brat**
- 1931 **Arrowsmith**
- 1932 **Airmail**
- 1932 **Flesh** (Meso)
- 1933 **Pilgrimage**
- 1933 **Doctor Bull**
- 1934 **The Lost Patrol** (Izgubljena patrolja)
- 1934 **The World Moves On**
- 1934 **Judge Priest**
- 1935 **The Whole Town's Talking**
- 1935 **Informers** (Ovahuh/Izdajalec)
- 1935 **Steamboat Round the Bend**
- 1936 **Prisoner of Shark Island** (Ujetnik Otoka morskih psov)
- 1936 **Mary of Scotland**
- 1936 **Plough and the Stars** (Plug in zvezde)
- 1937 **Wee Willie Winkie** (Mala Willie Winkie)
- 1937 **The Hurricane** (Orkan)
- 1938 **Four Men and a Prayer** (Štirje možje in molitev)
- 1938 **Submarine Patrol** (Polnočna bitka)
- 1939 **Stagecoach** (Poštna kočija)
- 1939 **Young Mr. Lincoln** (Mladost predsednika Lincoln)
- 1939 **Drums Along the Mohawk** (Bobni vzdolž Mohawka)
- 1940 **Grapes of Wrath** (Sadovi jeze)
- 1941 **The Long Voyage Home** (Dolgo potovanje domov)
- 1941 **Tobacco Road**
- 1941 **How Green Was My Valley** (Kako zelena je bila moja dolina)
- 1945 **They Were Expendable** (Žrtvovani)

- 1946 **My Darling Clementine** (Moja draga Klementina)
- 1947 **The Fugitive** (Begunec)
- 1948 **Fort Apache** (Na apaški meji)
- 1948 **3 Godfathers**
- 1949 **She Wore a Yellow Ribbon** (Nosila je rumeni trak)
- 1950 **When Willie Comes Marching Home** (Ko se Willie vrača domov)
- 1950 **Wagon Master** (Karanava pogumnih)
- 1950 **Rio Grande** (Rio Grande/Velika reka)
- 1952 **The Quiet Man** (Mirni človek)
- 1952 **What Price Glory** (Po čem je slava)
- 1953 **Sun Shines Bright** (Komu sije sonce)
- 1953 **Mogambo** (Mogambo)
- 1955 **The Long Gray Line**
- 1955 **Mister Roberts** (Mister Roberts)
- 1956 **The Searchers** (Iskalca)
- 1957 **The Wings of Eagles** (Zlomljena krila)
- 1957 **The Rising of the Moon**
- 1958 **Gideon's Day** a.k.a. **Gideon of Scotland Yard**
- 1958 **Last Hurrah** (Zadnji krik)
- 1959 **The Horse Soldiers** (Konjeniki)
- 1960 **Sergeant Rutledge** (Črni narednik)
- 1961 **Two Rode Together** (Jezdeca na Zahod/Dva jezdeca)
- 1962 **The Man Who Shot Liberty Valance** (Mož, ki je ubil Liberty Valancea)
- 1962 **How the West Was Won** (Osvajanje Divjega zahoda; omnibus, segment **The Civil War**)
- 1963 **Donovan's Reef** (Donovanov greben/Ta presneti Donovan)
- 1964 **Cheyenne Autumn** (Jesen Čejenov)
- 1965 **Young Cassidy** (z Jackom Cardiffom)
- 1966 **7 Women** (Sedem žensk)

* Slovenski prevodi so navedeni pri tistih filmih, ki so v nekdanji Jugoslaviji in Sloveniji igrali v redni ali kinotečni distribuciji.