

FORD IN ...

JOHNU FORDU, NJEGOV UČENEC: Z ZAHODA Z LJUBEZNIJO

V svoji delovni sobi hranim poleg še nekaterih drugih trofej, ki sem jih nabral v dolgem filmskem safariju, tudi uokvirjeno fotografijo, ki mi jo je poklonil moj prijatelj John Ford, malo preden je umrl. Veliki režiser se na njej pojavlja v preširoki obleki, v kateri je videti, kakor da ga je starost čisto posušila, v ustih ima cigaro in na obrazu naredniški nasmeh, ki ga nosi kakor zastavo regimenta. Na fotografiji je še napis v zelo drobnih in gostih pisavi: „To Sergio Leoni. With admiration, John Ford.“ Ne Leone, ampak Leoni, kakor je izgovarjal moje ime režiser **Poštne kočije** in **Moje drage Klementine**, katerega desetletnico smrti bomo praznovali prihodnjega 31. avgusta. John Ford me je na čelu 7. konjeniškega regimenta moških prijateljev vsaj podvojil. Preveč hvale, vsekakor. Vendar moram priznati, da to posvetilo hranim na vidnem mestu. Ponosen sem nanj kot mulec, ki je z zračno puško sestrelil vse tarče na sejemski stojnici in dobil vse cunjaste punčke ter pipe iz mavca.

Tako kot vsi, sem tudi jaz dovzeten za komplimente, vendar mi v poklicu, ki ga opravljam, občudovanje Johna Forda pomeni več kot vsakršno drugo prijateljstvo ali poklicni izraz spoštovanja. Stari irski mojster je namreč eden redkih režiserjev, ki mu lahko rečemo mojster nekega polja, kjer kritika vsaj trikrat na teden tolče po svojih bobnih in trdi, da se je zgodil čudež. Pravico do tega naziva si je priboril v celuloidni državljanski vojni in med taborjenjem v samotnih hollywoodskih taboriščih, tako kot so si na bojnem polju priborili medalje vojaki v njegovih filmih.

Njegov naivni in čisti, tako človeški in dostojanstveni filmi, so pustili svoj pečat na vsej kasnejši kinematografiji. Začenši z mojo. Vedno sem si rad mislil, da je ledeni Henry Fonda v mojem **Nekoč je bil Divji Zahod** zakonski, četudi diabolichen in grozljiv, sin podobe, ki jo je Ford zaslužil v **Fort Apache**: ozek in avtoritaren polkovnik, ki preloži vse moralne zakone in pogodbe z Indijanci, ter svoje može vleče v pogubo v Dolino smrti.

„Najboljši filmi so tisti,“ je nekoč rekel John Ford, „kjer dejanja trajajo dolgo, dialogi pa so kratki.“ Za zbiralce podobnosti bi rad zapisal, da jaz mislim isto. John Ford se je že v tridesetih letih uprl snemanju v studiju in je zahteval, da kamero postavijo pod odprto nebo. To je tematiko westerna spremenilo iz vzgojnih zgodbic v parabole



My Darling Clementine

Dobri, grdi, zli



s širokimi pogledi. Forda pa v pionirja filmskega realizma. Tudi zaradi tega se razglašam za njegovega učenca. Snema je filme polne resnice, ko je bil realizem po nekaj višjih v nemem filmu pozabljena umetnost. Za Monument Valley, za ta popoln in pravljичen okvir epskega filma, ki je bil aktualen še za **Easy Rider** in celo za Spielbergove leteče krožnike, sploh ne bi nikoli zvedeli, če je ne bi John Ford odkril med enim svojih potovanj po indijanskih rezervatih. In on je bil prvi, ki nam je pokazal, da kavboji na resničnem zahodu niso jahali snežnobelih konj,

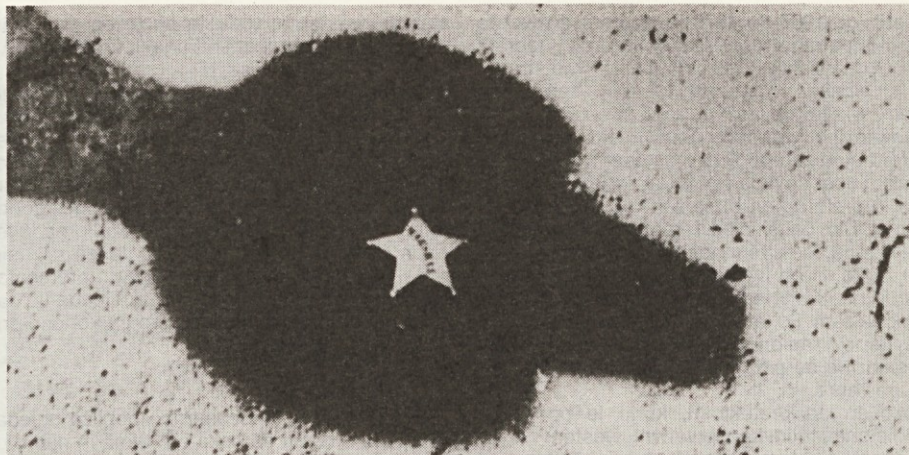
igrali na banjo in mežikali z očmi kot žigolo, kakor sta to počela Tom Mix in Hopalong Cassidy v filmskih serialkah tistega časa. Prašni in blatni hlačni ščitniki bratov Earp v **Moji dragi Klementini**, oblaki, ki drviyo nad dirom njegovih modrih vojakov, prašni ... in zanemarjeni John Wayne, ki ustavi kočijo v **Poštni kočiji**, njegova indijanska taborišča brez vsakršnega navdih pobarvanih razglednic, so bili mejniki westerna, ki je v tistem času res tvegala, da bo napredoval v udobni aseptičnosti hollywoodskih studijev, ki so jih pobelili kot bolniške sobe. Nenevadno je, da te revolucije filmskega instrumenta ni naredil rafinirani intelektualec ali genijalni tehnik, ampak preprost človek, ki je bil tisoč milj stran od vsakega formalizma.

Tudi zame velja Fordova maksima: „Obožujem snemanje filmov, nerad pa o njih govorim.“ Vendar garantiram, da močne poteze likov in odprte pokrajine v mojih filmih, ki so v mnogih platen veliko krutejši in manj nedolžni od njegovih, veliko dolgujejo njegovim formalnim lekcijam. Nikoli ne bi bil mogel posneti **Nekoč je bil Divji Zahod**, ali **Dobrih, grdih in zlih**, če mi Ford, ko sem bil še otrok, v tako čisti in barviti luči, ne bi bil pokazal arizonske puščave in njenih razbeljenih lesenih mest.

Nekaj je gotovega: podobe in zgodbe iz njegovih filmov ne bodo nikoli zastarele. Čez deset let se ne bomo ponovno zbrali, da bi objokovali tudi njihovo smrt. To govorim brez retoričnih naklepov. Ostale so žive in svetleče, prozorne in resnične, za razliko od mnogih ponarjenih in umetnih podob iz mnogih filmov tistega časa, kjer še po tlikih letih zelo jasno vidimo masko. Dovolj je če **Bes** primerjamo z **V vrtincu**, da to razumemo. Ne moremo se zmotiti. Vendar je treba biti previden. Fordov realizem ni bil tako absoluten kakor je to poskušal biti naturalizem gangsterskih filmov. Ta irski izseljenec je bil pesnik, ne pa kronist. Prava moč njegovih filmov je bila v njihovi siloviti nostalgiji za svet na meji, ki je bil dokončno izgubljen in predvsem v vizionarski ideji Amerike, ki se je prikazovala v vsaki sličici. „Jaz prihajam iz proletariata“, je nekoč dejal, „moji so bili kmetje. Prišli so sem in se izobrazili. Od te dežele so veliko dobili. Jaz ljubim Ameriko.“ Amerika, o kateri je govoril, ni bila Amerika getov, niti Amerika urbane revščine in sindikalnih bojev, ampak pravljična Amerika, ki mu je pri devetnajstih letih, potem ko je

ŠESTDESET IZBRANIH KLASIČNIH WESTERNOV

High Noon



kot statist delal pri Griffitovih filmih, odprla vrata prvih hollywoodskih režiserskih projektov.

Tako kot Frank Capra, drugi veliki emigrant, ki ga je film takoj posvojil, je Ford v Ameriki videl utopično deželo, v kateri so mnogo let prej dali obljubo svobode, avanture in kruha in ki je ne bodo nikoli pozabili. V njegovem primeru so obljubo nedvomno držali do konca. Poglejte natančno: Fordovi junaki niso nikoli samotarji ali individualisti. Vedno so trdno zakoreninjeni v svojo skupnost: natančno tako kot so to bili irski priseljenci, ki so bili zadovoljni s svojim novim položajem.

Režiser **Besa** ne bi bil mogel nikoli posneti **Točno opoldne** ali **Za pest dolarjev**.

Liki, ki so mu najbolj podobni niso beli vojščaki, ampak takšni kot John Wayne v **Tihem človeku**, ali James Stewart v **Človeku, ki je ubil Liberty Valanceja**, ki preprosto iščejo hišo, v kateri bi lahko v miru živeli pod zaščito zakona, z dobrimi sosedi, s katerimi je mogoče poklepetati in po maši popiti kozarček. Njegova Amerika je bila nedvomno utopična dežela. Vendar je to bila irska utopija. Globoko katoliška dežela, prepletena s *pietas* in tovarštvom, z veliko humorja in brez ironije in predvsem brez krutosti.

Zelo dobro vem, da je moja vizija Amerike nekaj drugega. V svojih filmih sem vedno gledal na neparno stran dolarja ne pa na parno. Vendar je prav sončni in razsvetljenski Zahod Johna Forda vodil mojo pot skozi suhe filmske prerije do zadnje klape filma **Skloni glavo**. In sedaj, ko gledam njegovo podpisano fotografijo, ki visi poleg drugih trofej na vidnem mestu v moji delovni sobi, vidim kako mi stari režiser vrača pogled s tolikšno mero preproščine in nedolžnosti, da se skoraj, poudarjam, skoraj, sramujem, ker sem obrnil vsak kamen v *mesas*, z gotovostjo, da bodo izpod njih prilezli samo škorpioni in kače klopotace.

Ker če je John Ford izrazil občudovanje „Leoniju“, se ga „Leoni“ nikoli ne bo naveličal gledati s spoštovanjem, zavistjo in oboževanjem. Tudi za „Leonija“, je bilo tako kot za Forda „snemati westerne vedno predvsem zabava. Odpotujem z ekipo in cele tedne se mi vse fučka.“

SERGIO LEONE

PREVEDEL ERVIN
HLADNIK-MILHARČIČ

JOHN FORD:
STAGECOACH, 1939
DRUMS ALONG MOHAWK, 1939
MY DARLING CLEMENTINE, 1946
FORT APACHE, 1948
THREE GODFATHERS, 1948
SHE WORE A YELLOW RIBBON, 1949
RIO GRANDE, 1950
THE SEARCHERS, 1956
TWO RODE TOGETHER, 1961
THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, 1962
CHEYENNE AUTUMN, 1964

ROBERT ALDRICH:
VERA CRUZ, 1954

BUDD BOETTICHER:
SEVEN MEN FROM NOW, 1956
THE TALL T, 1957
DECISION AT SUNDOWN, 1957
BUCHANAN RIDES ALONE, 1958
RIDE LONESOME, 1959

MICHAEL CURTIZ:
DODGE CITY, 1939

DELMER DAVES:
BROKEN ARROW, 1950

CECIL B. DE MILLE:
THE PLAINSMAN, 1936

ALLAN DWAN:
FRONTIER MARSHALL, 1939
SILVER LODE, 1954

SAMUEL FULLER:
I SHOT JESSE JAMES, 1948
RUN OF THE ARROW, 1957
FORTY GUNS, 1957

HOWARD HAWKS:
RED RIVER, 1948
RIO BRAVO, 1959

JOHN HUSTON:
KEY LARGO, 1948
THE UNFORGIVEN, 1960

HENRY KING:
JESSE JAMES, 1939
THE GUNFIGHTER, 1950

FRITZ LANG:
THE RETURN OF FRANK JAMES, 1940
WESTERN UNION, 1941
RANCHO NOTORIOUS, 1952

JOSEPH H. LEWIS:
GUN CRAZY, 1949

ANTHONY MANN:
WINCHESTER 73, 1950
BEND OF THE RIVER, 1952
NAKED SPUR, 1953
THE FAR COUNTRY, 1954
THE TIN STAR, 1957
MAN OF THE WEST, 1958

GEORGE MARSHALL:
DESTRY RIDES AGAIN, 1939

OTTO PREMINGER:
RIVER OF NO RETURN, 1954

NICHOLAS RAY:
RUN FOR COVER, 1955
JOHNNY GUITAR, 1954
THE TRUE STORY OF JESSE JAMES, 1956

GEORGE STEVENS:
SHANE, 1953

JOHN STURGES:
BAD DAY AT BLACK ROCK, 1954
GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL, 1957

JACQUES TOURNEUR:
STARS IN MY CROWN, 1950
STRANGER ON HORSEBACK, 1956
WICHITA, 1956

KING VIDOR:
DUEL IN THE SUN, 1946
MAN WITHOUT A STAR, 1955

RAOUL WALSH:
PURSUED, 1947

WILLIAM A. WELLMAN:
THE OX-BOW INCIDENT, 1943

WILLIAM WYLER:
THE WESTERNER, 1940

FRED ZINNEMAN:
HIGH NOON, 1952