

ROCKY

MITJA REICHENBERG

44



Je Stallonejev zaščitni znak filmska glasba?

Mitja Reichenberg

MUZIKA



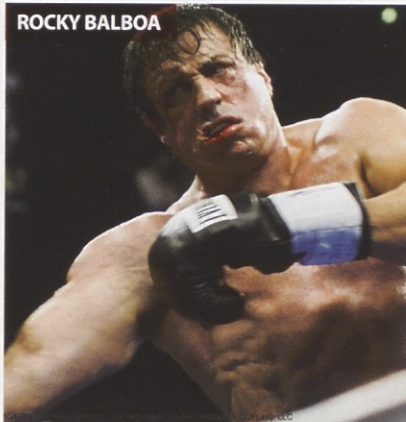
Sylvester Stallone ni en sam. Je multipliciteta mnogih podob, ki jih prinaša pred gledalce, kot da želi iz vsake svoje filmske vloge naredi nov del, novo nadaljevanje, kot da hoče nenehno odskakovati v svet navidezne (filmske) realnosti in se tam učlovečiti v Stalloneu, ki je Rambo, Rocky Balboa, Tango, Gabe, Ray ... ali pa zadnji – Barney Ross. Še najmanj, kar je, pa je Dvoje. O tem v nadaljevanju. Stallone je kakor Don Kihot, večni jezdec med mlini. Vendar ... Don Kihot pravzaprav sploh ni lik, pač pa prej neke vrste organizacijsko sredstvo, ki omogoča Cervantesu pisanje njegove knjige in ki služi kot nit, ki številne različne tipe anekdot spaja v eno samo formo¹, bi lahko rekli. Edino, kar Stallonea ločuje od vseh teh podob, ki se na koncu nekako vedno spajajo v eno samo, je glasba. Filmska glasba, seveda. Tista filmska glasba, ki spremeni pogled in gledalca. Poglejmo.

Če se je nekakšna super Sylvester podoba rodila v filmu *Rocky* (1976, John G. Avildsen), potem je za to podobo zaslužen tudi Bill Conti, tedanji komponist skladbe *Gonna Fly Now*. In seveda skladatelj preostale glasbe v tem kultnem filmu – Rocky je postal pravi Rocky skozi glasbo. Bila je na pop lestvicah, bila je na radijskih postajah, bila je hit številka ena na vseh treningih mladih boksarjev. Filmska glasba tako postane pot do uspeha tudi na tej strani filmskega platna, postane nekakšna točka prešitja, kot bi izdelali formulo občega ekvivalenta: če x, potem y. Torej: če je Balboa uspel ob *Gonna Fly Now*, potem je to formula – poslušaj in boš zmagal! A takšno mišljenje se dvigne kot resnični in obči ekvivalent vseh namišljenih in realnih strahov, saj kot vemo: označevalec reprezentira subjekt za drugi označevalec. Bill Conti vztraja tudi dalje in *Rocky II* (1979, Sylvester Stallone) samo potrjuje povedano. *Rocky III* (1982, Sylvester Stallone) pa postane že tako očiten glasbeno-filmski enačaj junaka in zvočne podobe, da praktično že v naprej vemo, kdaj bo *knockout*. Da o filmu *Rocky Balboa* (2006, Sylvester Stallone) sploh več ne govorimo. Končni k.o. je kot siamski dvojček: ta filmska glasba = boks, Conti = Rocky, je torej vsekakor ... označevalec, za katerega bodo vsi drugi označevalci reprezentirali subjekt: če umanjka ta označevalec, vsi drugi kar naenkrat ne prezentirajo ničesar več – kajti nič ni reprezentirano za nekaj.² Bill Conti postane torej nevidni Rocky, Stallone pa tako ali tako ne obstaja izven platna.

Podobno se je zgodilo pri veliki filmski podobi, ki jo je Sylvester ustvaril v filmu *Rambo* (First Blood, 1982, Ted Kotcheff). Njegova nova (stara) podoba je postal Rambo. Gverilec, samorastnik, mišičasti vietnamski Kekec, njegovo veličanstvo Smrt. Toda film je bil bistveno drznejši, bistveno manj pop kot Rocky. Zakaj? Ker je filmsko glasbo podpisal Jerry Goldsmith, skladatelj močnejšega formata kot Conti. Mojster Jerry je svo-

1 Jameson, Fredric: *The Ideologies of Theory*. 1. zv., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, str. 7.

2 Lacan, Jacques: *Subverzija subjekta in dialektika želje v freudovskem nezavednem*, v: *Spisi*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, 1994, str. 295.



še film *Metulj* (Papillon, 1973), izredno mojstrovino velikega glasbenega formata. Kakorkoli – še ena priložnost in dokaz, kako filmska glasba izdeluje filmske podobe. Goldsmith je seveda vztrajal v preostalih »Rambojadah«, le zadnje (2008) je Sylvester zaupal skladatelju z imenom Brian Tyler. Slednji je naredil sicer sodobnejšo partituro (malo bolj techno nabito, a z veliko manj inventivnosti in kompozicijske trdnosti), dobro skrito v holivudski glasbeni *mainstream*. In ni se čuditi, da je podpisal tudi glasbo za film *Plačanci* (The Expendables, 2010, Sylvester Stallone). Tyler ni prepoznaven skladatelj – preigrava utečene modele in se ne pusti zavajati možnostim, ki mu jih ponuja skript. Na trenutke poskuša celo glasbeno moralizirati, recimo v stavkih *The Gulf Of Adem* in *Confession* je glasba rapsodična in kritična, kakor bi žugala in ocenjevala – toda moralnost je vendar samo za tiste, ki so dovolj srečni, da si jo lahko privoščijo.

Kar pa morda v njegovih filmih bolj pade v uho, je recimo glasbeni prispevek Trevorja Jonesa za film *Plezalec* (Cliffhanger, 1993, Renny Harlin). Pustimo ob strani zgodbo, prisluhnimo samo partituri. Jones se je uspel umakniti od zvočnih žanrskih stereotipov, prav uspešno pa se je s svojo filmsko partituro ujel v skladbo, ki ta film označuje, *Do You Need Some?*, ki jo je ustvaril Matt Mercado, izvajali pa so jo Mind Bomb. Sylvester je v tem filmu plezalec, neustrašni Gabe Walker, vendar ga glasba ne dela heroja, nadčloveka ali neustrašnega samohodca. Ne, glasba spregovori v filmu tudi o drugi plati tega nevarnega početja – o pogledu onkraj uspeha. Tam je namreč Dogodek edini performativ, hkrati tragedija in hkrati *nova možnost*. Eagleton nas je že pred leti opozoril na dva nasprotujoča si modusa tragedije: velik, spektakularen Dogodek, nenaden izbruh iz nekega drugega sveta, in pusta persistenca brezupnih razmer, v kali zatrta eksistenca, ki se kar nadaljuje v neskončnost, življenje kot ena sama velika nevarnost³. Trevor Jones se zna temu ogniti in postavi filmsko glasbo v luči Stallonea-plezalca kot *tretjo možnost*, kot Dogodek, ki preči samo pričakovanje in izvije iz človeka tisto najboljše – človeka.

3 Prim. Eagleton, Terry: Sweet Violence. Oxford: Blackwell, 2003.

je znanje dokazal že v filmu *Planet opic* (Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner), kjer je ustvaril zvoke za filmske podobe v kontekstu glasbe, ki je prišla na filmska platna šele v osemdesetih – od drzne orkestracije dalje. Seveda velja v navezi Goldsmith-Schaffner omeniti

Stallone ima še en zanimiv glasbeni obraz. Le-ta je nastal v filmu *Morilci* (Assassins, 1995, Richard Donner), posnetem po zgodbi bratov Wachowski. Stallone kot Robert Rath sicer smrt obravnava strogo profesionalno, a v ozadju obstaja nekaj, kar je močnejše: ženska. Glasbo za ta film je ustvaril Mark Mancina, skladatelj mlajše filmske generacije, sicer pa redni sodelavec studiev Walta Disneya (npr. avtor glasbe za oba dela animiranega filma *Tarzan* [1999, Chris Buck in Kevin Lima] in *Tarzan II* [2005, Brian Smith]). V tem filmu se podoba velikega Stallonea pač spremeni v skladu s podtoni, ki mu jih predpiše Mancina. Odličen primer, kako pride do realizacije Dvojega, kot bi rekli (seveda s Kantom), da je prav ta pozicija (pozicija Dvojega) končna meja naše vednosti – kot nemožnost doseganja noumenalne reči v sebi. Kajti Kantov ključni pojem transcendentalnega shematizma je vendar usmerjen zoper metafizično pretvezo deduciranja biti iz pojma. Vendar – ali ni prav Heglova dialektika v nekem natančnem smislu odločilna



formulacija misli Dvojega? Ves ta njen odločilni uvid ne meri niti na vseobsegajoče Eno (ki vsebuje in hkrati odpravlja vse razlike [samo Enega, ki mu je ime Sylvester Stallone]) niti na eksplozijo množtev (podvojen ali kloniran Sylvester Stallone). Kar pa vendar, kot narekuje Deleuzova misel, na koncu koncev ni isto: kot je pokazal Alain Badiou, je Deleuze kot filozof množstva hkrati tudi poslednji veliki mislec Enega⁴. Poudarimo – Enega, vendar kot razcep Enege v Dvoje.

Tako Sylvester Stallone ne more obstajati kot ontološka Celota, temveč se z vsakim novim korakom v filmu oblikuje preko filmske glasbe v svoj ekvivalent, se razcepi v (in ne *na*) Dvoje. Kakšno Dvoje pa je to, je odvisno od filmskega skladatelja in njegove glasbene moči.

Pričujoči članek nadaljuje (in končuje) blok o avtorstvu Sylvestra Stalloneja iz septembrske številke Ekrana.

4 Prim. Badiou, Alain: Deleuze. Pariz:Hachette, 1997.