

Sylvester Stallone: Orson Welles desnice

Zakaj sta bila Ronald Reagan in Sylvester Stallone kot
Ginger Rogers in Fred Astaire

Marcel Štefančič, jr.

KOBRA

Če verjamete zgodbi o tem, da naj bi se Brigitte Nielsen parazitsko prilepila na Sylvestra Stallona in ga kasneje zlatokopsko ožela, potem Sly malce »potegne« na Paula McCartneyja, ki naj bi bil prav tako žrtev podobnega »zlatokopa«. Če pa ste kdaj videli njegove ekspresionistične malarije, potem malce »potegne« tudi na Dennisa Hopperja, čigar ekspresionistični opus – zgodnje, mladostne abstrakcije, nastale pod vplivom Jasperja Johnsa, Roya Lichtensteina in Davida Hockneyja – je zgorel leta 1961, ko je Bel Air in Brentwood opustošil silovit požar. Toda Sly precej bolj »potegne« na nekoga drugega.

Za začetek, Stallone je za *Rockyja* (John G. Avildsen, 1976) dobil dve oskarjevski nominaciji – za glavno moško vlogo in scenarij. Kar pomeni, da malce »potegne« na Orsona Wellesa, ki je za *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941) prav tako dobil oskarjevski nominaciji za glavno moško vlogo in scenarij. Ni bil prvi: tik pred njim je to namreč uspelo Charlieju Chaplinu – za *Velikega diktatorja* (The Great Dictator, 1940). Kar pomeni, da Stallone malce, pa čeprav nehote, »potegne« tudi na Chaplina, ki je imel z ženskami – okej, bejbikami – zelo podobne probleme kot Sly (oh, in kot Welles, če pomislite le na Rito Hayworth, ki jo je moral spremeniti v *Damo iz Šanghaja* [The Lady from Shanghai, 1947, Orson Welles], da je dojela, da jo je pogruntal in da je vsega konec). Ergo: Stallone »potegne« na Wellesa in Chaplina. Da ne bo kakega nesporazuma: pred njim sta scenariistično in igralsko oskarjevsko nominacijo za isti film dobila le Welles in Chaplin. Welles/Chaplin/Stallone. Ali bolje rečeno: Welles/Chaplin/Stallone? Kdor je videl filme *Maščevanje* (Avenging Angelo, 2002, Martyn Burke), *Morilec je med nami* (D-Tox, 2002, Jim Gillespie), *Dirka* (Driven, 2001, Renny Harlin) in *Ubijte Carterja* (Get Carter, 2000, Stephen T. Kay), ne bi Stallona nikoli postavil v isto linijo kot Wellesa in Chaplina, ki veljata za ultimativna *auteurja*.

Kaj igralec, ki se rine med Wellesa in Chaplina, počne v tako slabih filmih? V tolažbo mu je lahko dvoje: prvič, nobenega izmed teh filmov ni režiral, in drugič, tudi Welles in Chaplin sta igrala v slabih filmih – Chaplin resda šele proti koncu svoje kariere (vse je kot totalni *auteur* tudi režiral), Welles pa tako rekoč ves čas, kar je vedno rad pripisal dejstvu, da je potreboval denar za snemanje svojih osebnih, avtorskih filmov. No, iz vseh tistih slabih filmov je prišlo bolj malo osebnih, avtorskih filmov.

Da bi bila mera polna, so nekateri pristali v štirih verzijah (npr. *Zaupno poročilo* [Mr. Arkadin, 1955] – ironično, kritiki so svojčas za »enega izmed najboljših filmov vseh časov« razglasili tisto verzijo, ki jo je zmontiral producent, ne pa Welles) – nekateri pa so ostali nedokončani. Tudi Slyjevi filmi so nedokončani, toda na drugačen način – nedokončani so, ker jih ni treba dokončati, ker jih je mogoče vedno nadaljevati, ker so posneti zato, da bi se jih lahko nadaljevalo, in ker so posneti tako, da bi se jih lahko nadaljevalo (*Rocky*, *Rocky 2*, *Rocky 3*, *Rocky 4*, *Rocky 5*, *Rocky Balboa*; *Rambo*, *Rambo 2*, *Rambo 3*, *John Rambo*). Nedokončanost je njihov modus vivendi, njihov estetski format in obenem formalni izraz samega sodobnega h'woodskega produkcijskega načina, ki množice verzij istega filma ne blokira, ampak vzpodbuja, ker jih je mogoče prodati (dvd, director's cut, special edition, alternativna verzija ipd.). Film je dober in

smiselni, če ga je mogoče serializirati, sekvenizirati, nadaljevati in če obenem na nek način ne obstaja – če torej obstajajo le verzije tega filma. Tudi Wellesovi filmi niso obstajali – obstajale so le verzije teh filmov (*Veličastni Ambersonovi*, *Tujec*, *Dotik zla*, *Dama iz Šanghaja*, *Zaupno poročilo* ipd.). Sly živi na trgu, ki je manjkal Wellesu, ultimativnemu avtorju verzij-brez-originala, ultimativnemu poetu ontološke indifferene in metafizike odsotnosti. Welles bi bil danes kralj filmskega trga – v odsotnosti ga nadomešča Sly.

Med njima obstaja nekaj intrigantnih paralel. **Prvič**, oba sta znala zelo pretiravati. Ne pozabite: Sly je v filmu *Rhinestone* (1984, Bob Clark), v svoji country verziji *Taksista*, zapel! In to ne le enkrat, ampak petkrat: *Stay Out of My Bedroom (If You Can't*



Take the Heat) ... *Woke Up In Love* ... *Drinkenstein* ... *Sweet Lovin' Friends* ... *Be There*. **Drugič**, oba sta se vedno obupno trudila, da bi bila to, kar sta igrala, da bi se torej vživela v lik: Welles se je baročno maskiral, Sly je baročno, agonično, kalvarično, mučeniško trpel, bil vedno znova tepen, mučen, trpinčen in celo križan (če pomislite na torturo, ki mu jo komunisti odmerijo v filmu *Rambo 2*). **Tretjič**, oba sta bila tipizirana, da ne rečem stereotipizirana: Sly je bil vedno akcijski junak, fant iz prve bojne linije, *expendable*, Welles pa je imel vedno čin, aristokratski pedigree. Kar pomeni, da bi lahko nastopala v istih filmih – Welles bi Slyja pošiljal na misije. Hja, bil bi njegov polkovnik Trautman. In **četrtič**, oba sta pogosto funkcionirala kot samoparodični, samoreferenčni *joke*: Welles v dobri polovici





REAGAN IN STALLONE

filmov (v resnih filmih je izgledal tako kot v spoofih a la *Casino Royale* [1966, John Huston & co.]), Sly pa v vseh nadaljevanjih *Rockyja* in *Ramba*, da ne govorim o *Kobri* [Cobra, 1986, George P. Cosmatos]. Razlika je le v tem, da pri Slyju nismo bili nikoli povsem prepričani, da vic razume, toda do leta 2003 ga je slišal že tolikokrat, da je lahko v *Malih vohunih 3D* (Spy Kids 3-D: Game Over, 2003, Robert Rodriguez) igral Toymakerja, Igričarja, sadističnega in megalomanskega zasvojevalca in zaslužnjevalca otrok, digitalne generacije, e-populacije, nove publike. Specifično: Toymaker sklene, da bo z novo videoigrice zaslužnil vse otroke tega sveta. Brez izjeme. Izhoda ni: lahko vstopiš, ne moreš pa več izstopiti. Lahko začneš igrati, ne moreš pa nehati. Igrica te zasvoji. Odvisnost je pošast, »črn stric«, »bav-bav«: odvisnost je Sly Stallone! *Mali vohuni 3D* izgledajo kot kozmični vic o Slyju: ko v realnem svetu ni mogel več nikogar zasvojiti (vsi njegovi filmi so tedaj kolosalno propadli), so ga preselili v matinejski cyberspace, kjer se manično samoreplicira, tako da je svet za ceno ene vstopnice dobil kopico Slyjev, kopico Slyjevih klonov, kopico Slyjevih verzij (Sly kot Toymaker, Sly kot hipi, Sly kot TV-napovedovalec, Sly kot nacibuši ipd.). In ta e-vic je bil poskus, da bi Slyja rehabilitirali, da bi ga torej vrnili v film – da bi ga skupaj z otroki iz videoigrice, simulirane realnosti, vrnili nazaj v realnost, v filmsko realnost, ki je boljša, bolj avtentična in bolj moralna od videoigrice. Vsaj tako nas skuša prepričati Rodriguez, ultra kinetični cinefil, ki je film režiral, produciral, oscenaril, zmontiral, scenografiral, posnel, uglasbil, nadzoroval pa je tudi posebne učinke, kar pomeni, da je nastopil kot totalni *auteur* – kot Orson Welles. In kot Sly, igralec-scenarist-režiser, ki je podpisan že pod 19 scenarijev, vključno s tistimi, ki jih sploh ni napisal (npr. *F.I.S.T.* [1978, Norman Jewison]). *Mali vohuni 3D* izgledajo kot vic o Slyju, ki ga pripoveduje Welles. Da se je Sly, ki je izgubil stik z realnostjo (z novo irealnostjo, z novo e-publiko), potem spektakularno, triumfalno, resurektivno vrnil s filmoma *Rocky Balboa* in *John Rambo*, ki sta izgledala kot videoigrice (tako irealno, tako virtualno, tako e-filmsko), ne preseneča.

SE VAM ZDI, DA SLYJA PRECENJUJEM? NIKAR GA NE PODCENJUJTE: BIL JE PRECEJ BOLJ SELEKTIVEN OD WELLESA – IMEL JE BOLJŠI OČUTEK ZA IZBIRO FILMOV, V KATERIH JE IGRAL. Njegov igralski opus je bolj konsistenten od Wellesovega: filmi à la *Vroč denar* (Hot Money, 1983, Zale Magder), *Skrivnost Nikole Tesle* (Tajna Nikole Tesle, 1980, Krsto Papić), *Nekromantika* (Necromancy, 1972, Bert I. Gordon), *Južna zvezda* (The Southern Star, 1969, Sidney Hayers), *Hiša iz kart* (House of Cards, 1968, John Gullermin), *Vipovci* (The V.I.P.s, 1963, Anthony Asquith), *Lafayette* (1961, Jean Dréville), *Tatari* (I tartari, 1961, Ferdinando



ITALIAN STALLION

Baldi), *Počeno zrcalo* (Crack in the Mirror, 1960, Richard Fleischer), *David in Goljat* (David e Golia, 1960, Ferdinando Baldi), *Trajekt za Hongkong* (Ferry to Hong Kong, 1959, Lewis Gilbert), *Mož v senci* (Man in the Shadow, 1957, Jack Arnold), *Tiran Glena* (Trouble in the Glen, 1954, Herbert Wilcox), *Če bi Versailles govoril* (Si Versailles m'était conté, 1954, Sacha Guitry) in *Trentov zadnji primer* (Trent's Last Case, 1952, Herbert Wilcox), v katerih je igral Welles, kažejo manjšo selektivno/avtorsko konsistenco in večji oportunizem kot filmi a la *Nočni jastrebi* (Nighthawks, 1981, Bruce Malmuth), *Rambo* (First Blood, 1982, Ted Kotcheff), *Rambo 2* (Rambo: First Blood Part II, 1985, George P. Cosmatos), *Kobra*, *Pod ključem* (Lock Up, 1989, John Flynn), *Tango & Cash* (1989, Andrej Končalovski), *Plezalec* (Cliffhanger, 1993, Renny Harlin),

Uničevalec (Demolition Man, 1993, Marco Brambilla), *Specialist* (The Specialist, 1994, Luis Llosa), *Dredd* (Judge Dredd, 1995, Danny Cannon), *Morilci* (Assassins, 1995, Richard Donner) in *Svetloba* (Daylight, 1996, Rob Cohen), v katerih je igral Stallone.

Welles se je tudi stalno in kompulzivno skrival za težkimi kostumi, bujnimi maskami, velikimi nosovi in dolgimi bradami – oh, in za preteklostjo: liki, ki jih je igral, recimo J.P. Morgan, Long John Silver, Louis XVIII, cesar Justinian, Shylock, Tiresias, kardinal Wolsey, Burundai, Benjamin Franklin, Robert Fulton, kralj Saul, oče Mapple, sir Hudson Lowe, kralj Lear, Othello, Bayan, Cesare Borgia, grof Cagliostro in Macbeth, so mu omogočali, da je zaradi zgodovinske odmaknjenosti in zamegljenosti izgledal bolje ter manj banalno in trivialno, kot bi izgledal, če bi igral sodobne like. Še celo v filmih, ki so se dogajali v sodobnosti, je izgledal tako groteskno, tako brechtovsko potujeno in tako protinaravno kot kak kostumski lik – Max Buda (*Vipovci*), Will Varner (*Dolgo vroče poletje* [The Long, Hot Summer, 1958, Martin Ritt]), Hank Quinlan (*Dotik zla* [Touch of Evil, 1958, Orson Welles]). Preteklost ga je varovala pred kritiko, cinizmom sodobnosti in kapricioznostjo gledalcev. Ne pozabite: filmi, postavljeni v urbani milje, izgledajo slabše od istih filmov, preoblečenih v kostume in davno preteklost, do katere gledalec nima tako kritične distance kot do filmov, maskiranih v sedanost. Kar bi v sedanosti izgledalo banalno in trivialno, izgleda v kostumu vzvišeno, sublimno, globoko, arty. Da kani Welles skrivanje, abstrahiranje, fragmentiranje svoje prezenice preleviti v *high-concept*, je pokazal že v *Tretjem človeku* (The Third Man, 1949, Carol Reed), v katerem se dobesedno ni pustil videti. Kot da bi mu to, če bi se ga videlo, vzelo avro – in magičnost. In Welles je verjel v magijo, čarovnije, iluzionizem, izginjanje – narcis, ki je



verjel v retorično karizmo svojega glasu; narcis, ki je zapeljeval z glasom; narcis, ki je hotel požreti scenografijo in fonocentrično izginiti v svojem glasu. In na koncu je od njega – v mnogih filmih in dokumentarjih, katerih narator je bil – ostal le glas, le nostradamusovski radio, le verbalni napad Marsovcov, le *Vojna svetov*.

STALLONE SE PRAV NASPROTNO NI NIKOLI SKRIVAL: VEDNO SE JE PUSTIL VIDETI, VEDNO JE HOTEL BITI VIDEN, VEDNO JE BIL SODOBEN, URBAN, RAZKRIT, ODKRIT, TAKO REKOČ GOL – VSAJ DO PASU. VČASIH POVSEM. Narcis, ki verjame v retorično karizmo svojega telesa; narcis, ki zapeljuje s svojim telesom, z mišicami, bisepsi, aerobično silo, s spektaklom prisotnosti;

narcis, ki hoče požreti scenografijo in izginiti v svojem telesu – in mutirati v »pravega« moškega, ki bo rodil samega sebe. Vojak, ki rojeva vojake. »*Ramba ni ustvaril Bog, ampak jaz*,« dahne polkovnik Trautman, ko v *Rambu* pride po svojega fanta: »*Jaz sem ga rekrutiral. Jaz sem ga izuril. Jaz sem mu tri leta poveljeval v Vietnamu. Zato lahko rečem, da je moj*.« Ko Rambo spregovori (»*I wish I was back in Bragg now*«, »*There are no friendly civilians*«, »*All I wanted was something to eat*«, »*They drew first blood*«, »*I could have killed 'em all*«, »*Don't push it or I'll give you a war you won't believe*«), nimate občutka, da slišite njegov glas, ampak njegovo telo – ko govori, se zdi, da govori s telesom, ali bolje rečeno: ko govori, se zdi, da govori glas, ki še ni postal telo – glas, ki skuša citirati svoje telo. Postmodernistična transsubstanciacija: blakeovska *Poroka nebes in pekla* se prelevi v poroko telesa in glasu, toda tako, da ni več telo izvir glasu, ampak, ravno obratno, glas izvir telesa.

Welles je bežal pred prisotnostjo – Stallone beži pred odsotnostjo. Welles je bežal pred sedanostjo – Stallone beži pred preteklostjo. Wellesu je preteklost omogočala, da je lažje shajal s sedanostjo (kreativni neuspehi, filmi, ki jih ni bilo, opuščeni projekti, stalna zadolženost, neponovljivost *Državljana Kanea* ipd.). Stallonu sedanost omogoča, da lažje shaja s preteklostjo (revno otroštvo, porno začetki via *Zabava pri Kitty in Žrebcu* [The Party at Kitty and Stud's, 1970, Morton Lewis], alias *Italian Stallion*, presežene stopnje v mobilnosti navzgor, blamaža z Brigitte Nielsen, polomije à la *Rhinestone* ipd.). Sly je poligon ameriškega sna – mitov o prerojevanju v divjini, trdem delu, socialni mobilnosti, podjetnem individualizmu, reinveciji, večni mladosti, ponovnem začetku in drugi priložnosti. In filmski izraz ameriškega sna je sequel. Zato je Sly najbolj pri



sebi prav v sequelih: *Rocky 2*, *Rocky 3*, *Rocky 4*, *Rocky 5*, *Rocky Balboa*, *Rambo 2*, *Rambo 3*, *John Rambo*. In zato režira praktično le sequele: *Rocky 2*, *Rocky 3*, *Rocky 4*, *Rocky 5*, *Rocky Balboa*, *John Rambo*, *Preživeti* (Staying Alive, 1983). Ko skuša biti pretirano originalen, pogori (*Peklenska četrt* [Paradise Alley, 1978]). Pretirana originalnost je pokopala tudi Orsona Wellesa. Zato se mu tudi ni nikoli uspelo vrniti – ker se ni imel kam vrniti. V ameriški sen moraš verjeti – Welles ni vanj nikoli verjel. Sly pač. Ameriški sen dela zanj čudeže – in obratno. Zato se stalno katarzično vrača. Ker se ima kam vrniti. In zato so mu uspeli preboji iz dekad v dekad, tudi mitski preboji iz sedemdesetih v osemdeseta – mnogim drugim igralcem/režiserjem, ki so jih naplavila sedemdeseta, to ni uspelo.



Okusil je tipične autoreje sedemdesetih, recimo Alana J. Pakulo (*Klute*, 1971), Woodyja Allena (*Banane* [Bananas, 1971]) in Dicka Richardsa (*Zbogom, lepotica* [Farewell, My Lovely, 1975]), okusil je nostalgijo po nostalgiji, ta unikatni format sedemdesetih (*Družina* [The Lord's of Flatbush, 1974, Martin Davidson in Stephen Verona]), in okusil je Cormanove produkcije (*Capone* [1975, Steve Carver]; *Dirka smrti 2000* [Death Race 2000, 1975, Paul Bartel]; *Najbolj nori rally* [Cannonball!, 1976, Paul Bartel]). Leta 1976, ko je v *Najbolj norem rallyju*, Cormanovi all-star produkciji, že funkcioniral kot *cameo*, kot pop ikona, kot dodana vrednost, ga je v globalno orbito pognal *Rocky*, pa četudi na koncu ni zmagal, ampak izgubil. Če bi Rockyja posneli nekaj let kasneje, bi na koncu zmagal – leta 1976 je izgubil le zato, ker je film še dišal po sedemdesetih, ki v zmago niso verjela. Toda njegov poraz je bil zmaga – zmaga ameriškega sna, zmaga vsega tistega, kar definira ameriški značaj: individualizem, vztrajnost, podjetnost, izkoriščanje priložnosti, samozadostnost, ugonabljanje iz ljubezni do poklica, tekmovalnost, manifestna usojenost. »Ne vem, kaj ga drži pokonci,« pravi napovedovalec, ki se ne more načuditi, da Rocky kljub vsem udarcem še vedno stoji. To, kar se dogaja v ringu, je »damn monster movie«, kot pravi njegov tekmeč, »the Master of Disaster, the Count of Monte Fisto, the one, the only Apollo Creed« ali bolje rečeno »greatest exhibition of guts and stamina in the history of the ring«, kot pravi napovedovalec. »Rocky ima dobre možnosti,« pravi njegova punca. »Einsteina so dvakrat vrgli iz šole. Beethoven je bil gluhi. Helen Keller je bila slepa.« In res, tri leta kasneje je »italijanski žrebec« – v *Rockyju 2* – že zmagal. »I ain't no bum, Mick. I ain't no bum!« In v *Rockyju 3* tudi. »Nothing is real if you don't believe in who you are!«

Rocky je fizični delavec, nepismeni garač, »very available«, kot pravi sam. Ring je njegova tovarna – boksarji so njegovi konkurenti. Njegova socialna mobilnost je odvisna od njegove podjetnosti, vztrajnosti, konkurenčnosti, od njegovega individualizma: »All I wanna do is go the distance.« Rocky je sporočal to, kar so tedaj sporočali vsi desni, konservativni filmi: za neenakost ni kriv kapitalizem – za neenakost so krive državne regulacije (davki, birokracija ipd.). Liberalni individualizem je tako izgubil – zmagal je konservativni, kompetitivni, avtoritarni, populistični individualizem, ki je slavil prosti trg in socialno dereguliranost, demokracijo prikazoval kot nepotrebno birokratski pogajanje in državni intervencionizem ter idealiziral »preprostost«, moralno, domačijsko preteklost. Budžet je namesto



socialnih programov pital obrambne programe.

Ko je *Rocky* dobil oskarja, je v Belo hišo prišel Jimmy Carter, demokrat, »man of the people«, ki je začel – z ubijanjem liberalnega krila demokratske stranke – pripravljati teren za ultimativnega republikanca, Ronalda Reagana. Zmagovati sta začela politična sredina in kulturni puritanizem. Svet je bil spet nevaren: Sovjetska zveza je okupirala Afganistan, v Nikaragvi so levi sandinisti vrgli ameriško marioneto, v Teheranu so junaki islamske revolucije zavzeli ameriško ambasado. Eksperimentiranju – socialnemu in filmskemu – je rok trajanja potekel. Nagon je bil boljši od Zakona. Moralne odločitve so bile jasne in razločne. Črne ali bele. Nobene sivine več. Nobene herezije. Cinizem ni bil več »selling point«. Filmi – kot *Rocky* in *Rambo* – so postali inspirativni, himne volji in optimizmu. V deželo se je vrnil božič.

SLY JE MUTIRAL V OBOROŽENO KRILO REPUBLIKANSKE STRANKE – V OBOROŽENO KRILO REAGANOVE BELE HIŠE. MED SLYJEM IN REAGANOM OBSTAJA NEKAJ INTRIGANTNIH PARALEL. Prvič, oba sta bila najprej igralca, potem pa sta se prelevila v politika – Reagan najprej v guvernerja Kalifornije in leta 1980 v ameriškega predsednika, Sly pa najprej v *Rockyja* in potem v *Ramba* in potem v *Rockyja 4* in potem v *Ramba 2*. Filmi o Rockyju in Rambu so bili politična dejanja – tako kot so bila Reaganova politična dejanja le igranje (Iranu je grozil, ga razglašal za zlo, obenem pa mu je skrivaj prodajal orožje, recimo rakete TOW in HAWK; Sovjetsko zvezo je razglašal za »center imperija zla«, obenem pa neskončno užival v debatah z Brežnjevom, Andropovom in Gorbačovom; Ameriko je divje oboroževal, Evropo pital s Pershingi II, napovedal Strategic Defense Initiative, alias »Vojno zvezd«, obenem pa govoril, da se bo Sovjetska zveza sama uničila, da bo implodirala, da bo torej kolapsnila pod težo »politične strukture«, ki moti in ovira »ekonomsko bazo«). In drugič, oba sta bila najprej sindikalista – Reagan, nekdanji demokrat, je bil dolgoletni, multimandatni predsednik Združenja igralcev (Screen Actors Guild), Sly pa je v filmu *F.I.S.T.*, v katerem najprej na koncu ni hotel umreti (»Jaz sem Rocky!«, »Jaz sem heroj!«, »Publika noče, da umrem!«, »Jaz sem zvezda!«, »Rocky je mit!«, »Rocky je Superman!«, je prepričeval scenarista Joeja Eszterhasa in režiserja Normana Jewisona), vodil mogočni sindikat avtoprevoznikov. Toda kasneje sta se prelevila v antisindikalista: Reagan je leta 1981 brutalno zatrl protest letalskih kontrolorjev (odpuščenih je bilo 11.345 kontrolorjev!), s čimer je zaslovel kot sovražnik sindikatov –



RAMBO 3

protesti so le »ogrožanje nacionalne varnosti«. Sly, nekdanji demokrat, je postal »Reaganov demokrat«, varuh nacionalne varnosti ali bolje rečeno: patriotski in populistični rušilec vsega, kar je ogrožalo ameriško nacionalno varnost, ameriški sen, kapitalizem, prosti trg in manifestno usodo.

In tretjič, oba sta verjela, da Ameriko rešujeta pred pogubno, mračno dediščino leta '68, oba sta – z »antibirokratsko revolucijo«, deregulacijo in reaganomiko – pripomogla k amerškemu zasuku na desno, oba sta nastopala kot osvoboditelja, kot dediča ameriške revolucije, oba sta rožljala z agresivno, apokaliptično retoriko, oba sta svojo filozofijo zbila v prožne, pregovorne replike, oba sta znala zgodovino zelo poenostaviti in oba sta prišla na »randi z usodo«, kot bi temu, kar sta požela, rekel Reagan.

Reagan je oznanil: »Amerika teroristom ne daje nobenih nagrad. In nobenih koncesij. Amerika s teroristi ne sklepa kupčij.« Sly je to implementiral – v *Nočnih jastrebih* je zlomil Wulfgarja (Rutger Hauer), karizmatičnega terorista, čigar asistentka Shakka (Persis Khambatta) prihaja z Bližnjega vzhoda. Ali kot je siknil v *Kobri*: »I don't deal with psychos! I put them away!«

Dalje. Ko je Reagan napadel Grenado, anonimni, neznatni karibski otoček, kjer naj bi se razraščal komunizem, in oznanil, da so bili komunistični puč na Grenadi in teroristični napadi v Libanonu, vključno s kataklizmičnim napadom na ameriške marince, povezani, da torej teroristične napade sponzorira sovjetski »imperij zla«, je Sly takoj napadel komunistične teroriste – najprej v Vietnamu (*Rambo 2*), upajoč, da mu bodo tokrat pustili zmagati (»Gospod, bomo tokrat lahko zmagali?«), in potem še v Afganistanu (*Rambo 3*), ki je šklepetal pod sovjetsko okupacijo. »Mission accomplished!«

Dalje. Ko je Reagan delal vse, da bi ameriški vojski, poraženki vietnamske vojne, dvignil moralo, je Rambo – v *Rambu 2* – takoj dodal: »I want, what they want, and every other guy who came over here and spilled his guts and gave everything he had, wants! For our country to love us as much as we love it! That's what I want!« A po drugi strani je že v *Rambu* potožil: »V Vietnamu sem lahko šofiral helikopter, lahko sem vozil tank, upravljal sem z milijonsko opremo, v Ameriki pa ne dobim niti službe na parkirišču.« Dokler bo živel John J. Rambo, fant indijansko-nemškega rodu iz arizonskega Bowieja, najbolj dekorirani vietnamski veteran (dve srebrni zvezdi, štiri bronaste, štiri škrlatna srca, križec za izredno



ROCKY 4

služenje, kongresna medalja časti), imun na bolečino, lakoto in slabo vreme, »Your worst nightmare«, bodo živele tudi vse vojne, v katerih se je boril. »Nothing is over!« Ramba ne moreš ugasniti. Ko mu v *Rambu 3* vodja mudžahedinov reče, da to ni njegova vojna, odvrne: »Zdaj je.«

Dalje. Ko je Reagan drastično večal ameriške obrambne kapacitete, je ob tem stalno poudarjal, da je vse tisto bajno oboroževanje namenjeno izključno obrambi in da Ameriki spričo sovjetskih »izzivanj« ne preostane drugega, kot da se oborožuje: in serija o Rockyju je dolgo posvetilo prav tej Reaganovi doktrini – Rocky je vedno izzvan, nikoli mu ni do borbe, vedno se le brani. »Trpinčil ga bom, križal ga bom,« vpije Clubber Lang, njegov tekmelec v *Rockyju 3*. Ne, če bi ga hotel premagati, bi ga moral ubiti.

Reagan in Sly sta bila kot Ginger Rogers in Fred Astaire. Sinhronizirana. Poznala sta korake. Drug drugega sta brala. Sly je včasih anticipiral Reagana. Leta 1985 je v *Rockyju IV* svojemu tekmečku, Ivanu Dragu (Dolph Lundgren), sovjetski mašini, »najbolj popolno izurjenemu športniku vseh časov«, po divji borbi dahnil: »Med to borbo sva se zelo spremenila. V ringu sta se pobijala dva človeka, kar je bolje, kot da bi se jih pobijalo dvajset milijonov. Reči hočem – če se lahko spremenim jaz in če se lahko spremeniš ti, potem se lahko spremenijo vsi!« Reagan je lahko dve leti kasneje – v Berlinu, pred Brandenburškimi vrati – le dodal: »Generalni sekretar Gorbačov, če želite mir, če želite Sovjetski zvezi in vzhodni Evropi prosperiteto, če želite liberalizacijo – potem pridite k tem vratom! Gospod Gorbačov, odprite ta vrata! Gospod Gorbačov, pridrite ta zid!«

ORSON WELLES JE BIL SLY STALLONE LEVICE. SLY STALLONE JE ORSON WELLES DESNICE. IN SLY JE NAJVEČ, KAR LAHKO DA DESNICA FILMU. VEČ NE OBSTAJA. Ni kaj, za fanta, ki je v *Rambu 2* ugotovil, da je »expendable«, in ki je kariero začel leta 1970, ko je nastopil v porniču *Zabava pri Kitty in Žrebcu* in filmu *Ni več skrivališča* (No Place to Hide, 1970, Robert Allen Schnitzer), v katerem je igral radikalnega študenta, člana teroristične skupine, impersonacije Weather Undergrounda, se je dobro stegnil.