



# Mešati prešušstvo in hruške

Steven Knight: Locke

Anže Okorn

S filmom *Locke* (2013) se je režiser Steven Knight odločil mešati prešušstvo in hruške, konkretnije, en sam skok čez plot v 15 letih zakonskega življenja gradbinca Ivana Locka in mešalce, polne betona, za katere je ta odgovoren ob največjem vlivanju temeljev v zgodovini EU, pri katerem ne gre za vojaški jedrski objekt. Na predvečer največjega posla v njegovi karieri dobi Ivan sporočilo, da je ženski, ki se je sad njunega prešušstva odločila obdržati, odtekla voda.

Knight je ob montaži svojega filma *Hummingbird* (2013) opazil, kako lepo in hipnotično je nočno urbano okolje, snemano iz premikajočega se vozila. Obcestne svetilke in igrivi odsevi žarometov na vetrobran-

skih steklih, ki se zamegljeni zdaj stapljajo ter izostreni potem trgajo. Mimovozeči s svojimi zgodbami, tu in tam kdo potrobi ali se zdrzne ob sireni reševalca, ki je tako kontrastna nočnemu miru. Mimo bežijo table z osvetljenimi smermi in odcepi. Pravi *light show*, ob katerem se je Knight spomnil osnov filma: ugasnjenih luči in gledalcev v dvorani, ki jih prevzame platno. Premišljeval je, kako bi se lahko v času povprečne dolžine filma združila kinodvorana in notranjost vozečega avtomobila. Ob tem pa je bila osnovna Knightova ideja slehernik, ki bi se mu življenje tekom vožnje povsem zalomilo, vendar tako, da po njegovi zgodbi ne bi hlastale naslovnice časopisov ali črna

kronika. Asketski pristop, ki bi se z dodelanim scenarijem osredotočal predvsem na delo igralca.

In tako Tom Hardy v vlogi Ivana Locka, ko mu ob prižgani zeleni luči na semaforju živčno potrobi vozilo za njim, preklopi utripajoči levi smerokaz v desnega ter odpelje s pomenljivo registrsko številko ADIO XSJ.

Uro in pol vožnje, svojevrstno filmsko bitko s časom, je ekipa snemala osem noči s tremi kamerami Sony Red, direktor fotografije, ki je lovil čarobnost odsevov luči v avtomobilskem steklu in čustva na Hardyjevem obrazu, je bil Haris Zambarloukos, vsebino celotnega scenarija pa so posneli v eni sekvenci po dvakrat na noč. Dramatični telefonski

klici, ki jih Locke opravi med vožnjo, so bili avtentični, Knight se ni posluževal trikov znanega gaga o filmskem setu iz risane serije *Simpsonovi* (The Simpsons, 1989–), na katerem barvajo konje, da bi izgledali kot krave, ko pa potem potrebujejo konje, zvežejo skupaj gručo mačk. Na Hardyjeve klice so iz neke konferenčne dvorane med drugim odgovarjali in ga klicali Olivia Colman, Ruth Wilson, Andrew Scott ter Ben Daniels, ki so filmu, ker se ta dogaja samo v avtu, posodili le svoje glasove.

Betham, odprta pet centimetrov, sprašuje Locka, če jo ljubi. On pa to vprašanje pripíše bolečinam, »ki režejo naravnost v prsni koš« ali pa sredstvom za blaženje teh, saj, kot pravi, je niti ne pozna. Ne more je ne ljubiti ne sovražiti. Bila je njegova asistentka pri nekem projektu, zaradi katerega je bil dalj časa zdoma. Končali so s polaganjem temeljev, proslavljali z vinom, osamljen je bil, varanje je imel namen ob primernem trenutku priznati, pa so ga prehiteli pre-zgodnji porodni krči, razlaga ženi, potem ko jo prepriča, da tega telefonskega klica ne opravi pred sinovoma. Hardy vse te težke pogovore odigra mirno, vsa njegova mimika izraža nadzorovan boj s čustvi, nikoli ne povzdigne glasu z valižanskim dialektom. Slednjega je vadil s pomočjo posnetka radijske igre Dylana Thomasa z naslovom Under Milk Wood, ki govori o najintimnejših mislih in sanjah prebivalcev fiktivne ribiške vasice Llareggub (bugger all vzvratno) ter katere nežni, skoraj medeni, a hkrati močan glas naratorja je last Richarda Burtona.

*Locke* je film o razmerju mesenosti in betona, sina in odsotnega očeta, izvajalca in naročnika, nadrejenega in podrejenega, razdalji od Brightona do Londona, ločnici med popkovino in smrtno zanko, molkom in lažjo, zvestobo in prešuštvom, nenazadnje med enkrat in nikoli.

Obnašal sem se, kot mi ni podobno, pojasni Ivan Locke svojo nezvestobo nadrejenemu Garethu, ko mu ta pove, da so ga zaradi sprejete odločitve naročniki v Chicagu odpustili pri projektu Park. Takrat bi lahko vse poslal k hudiču, tako nadrejene kot podrejene ter vseh 355 ton betona. Kljub temu da je odpuščen, pa dela ne prepusti novemu delovodji, temveč se zaobljubi, da se projekt ne bo sfižil. Zunaj avta je kaos, za volanom pa utelešeni red in mir. Z navodili po GSM-u potrpežljivo vodi svojega pomočnika Donala, sicer pokroviteljsko svari pred alkoholom – ne gre za beton kot mešanico piva in žganja – a kljub



temu z veliko mero zaupanja nanj prelaga odgovornost in ga, en praktičen korak za drugim, priganja k uspehu.

Ko gre za beton, se namreč ne obrneš na boga. Sam še enkrat pokličeš vse cementarne, požreš vse kletvice, sam preveriš vsako črpalko posebej in ne sprašuješ, če ni dvoma. Če na naročilnici pri gostoti betona za vsako hruško piše C6, bo posledica ene same C5 pri 6500 kubičnih metrih razpoka, zaradi katere se ti lahko podre svet. Mapa, iz katere bere Locke navodila Donalu, je njegova Biblija. Sam, popolnoma izoliran v svojem avtu, potem ko je prvič poslovno zavezil, je povezan s tisoči, ki bi jih lahko pokopali slabi temelji. Locke ohranja mirno kri, le enkrat samkrat se zgodi, da se nad volanom znesse kot 12 jeznih mož (12 Angry Men, 1957, Sidney Lumet) skupaj.

Se naslajaš nad mojo nesrečo? Se režiš, sprašuje ob tem pokojnega očeta, pogledujoč v vzvratno ogledalo na prazne zadnje sedeže avtomobila, gledalec pa ne ve, ali gre za protagonistovo shizofrenijo ali režiserjevo preočitno pojasnjevanje, da je sinova radikalna odločitev posledica pankrškega obračuna z očetom: »Zdaj vozim jaz, jaz sem za volanom!« Locke ni Kerouacov benzendrinski *Na cesti* (On the Road, 2012, Walter Salles), ki mimo vseh pravil divja na lovu za neulovljivo svobodo, temveč trezna odločitev za vožnjo po omejitvah v tekmi s porodno vodo.

Vzrok za Lockovo odločitev je predvsem sočutje s porodnico, ki jo pozna le po obupanosti, potrnosti in osamljenosti. Življenje gre mimo nje, zato se mu smili. Otrok, ki ga nosi, je njena zadnja možnost, da bi bila srečna. Nosečnost, posledica avanture za eno noč, ko je že »prestara, da bi potiskala,« je njena

usoda. »Čakajoč *Godota, boga*,« se čustvena in nestrpna zaradi njegove oddaljenosti in bližine poroda, zasmeej Locku, svojemu mlajšemu popolnemu nasprotju, ki ga ne zanima gledališče tako kot nje ter ne bere literature, ampak je gradbinec. Nosi priimek slavnega empirističnega filozofa Johna Locka, avtorja *Pisem o strpnosti in Eseja o človeškem razumu*, in skladno z osrednjima pojmomoma obeh naslovov ves čas razmišlja o naslednjem praktičnem koraku.

Kri ni voda, čeprav je slednja tako delikatna pri polaganju betona. Ko je izvedel, da ima na poti nezakonskega otroka, je bil več mesecev kot prazna lupina, prizna ženi, kot prazna hruška mešalca. Ponovno ga napolni prav konkretna odločitev, da bo porodnici stal ob strani. To je odločitev na strani rojstva – nekega življenja – in ne posla, profita, vseprisotnega boga neoliberalizma. Film govori tudi o smrti boga, vendar je ta umrl od smeha, ko je slišal nekega drugega boga govoriti, da je Edini. Lockov bog betona umre od smeha zaradi drugega boga – vodstva iz Chicaga, ki kljub Ivanovi devetletni zanesljivosti v službi, ko gre za rojstvo, ne zna pogledati skozi prste. *Locke* je filmski odgovor na to, kaj je razsvetljenje za novo tisočletje. »*Jebeš Chicago*« sta besedi, ki se ju to noč nauči, in dá prednost rojstvu nezakonskega otroka proti »rojstvu« zgradbe ter utečeni sreči svoje družine, od katere pričakuje razumevanje: »*Nekdo bo prišel na svet in za to sem kriv jaz!*«

Predzadnji klic, ki ga Locke prejme, opravi njegov sin, ki mu predlaga, da bi si cela družina naslednji dan skupaj ogledala posnetek tekme, ki jo je zaradi svoje odločitve zamudil, in se pretvarjala, da ne ve za izid. Zadnji klic zaznamuje novorojenčkov jok.