

Voráč, Jiří

Cutterova cesta : film noir podle Ivana Passera

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. O, Řada filmologická. 2002, vol. 1, iss. 01, pp. [65]-76

ISBN 80-210-2992-7

ISSN 1214-0414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114164>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ VORÁČ

CUTTEROVA CESTA: FILM NOIR PODLE IVANA PASSERA

Cutterova cesta (1981) zaujímá v post-české filmografii Ivana Passera výsadní pozici, a to hned z několika důvodů. Předně je obecně jeho nejvýše ceněným americkým dílem, jež získalo široký kritický ohlas, mnohá festivalová ocenění a pozici jednoho z klasických filmů svého druhu. *Cutterovu cestu* lze považovat za zlomovou také s ohledem na tematicko-žánrovou typologii, která se prvně váže na specificky americké mody: post-vietnamský syndrom a film noir, jež navíc aktuálně měly svou nezanedbatelnou společenskou a uměleckou resonanci. Passer tímto svým „nejameričtější“ filmem prolomil poněkud začarovaný kruh umělecky, kriticky i komerčně sporných projektů ze sedmdesátých let a pevněji se etabloval v tamním milieu.

I.

Podobně jako ve dvou předchozích projektech (*Bankéři* a *Eso v rukávu*) i tentokrát vychází film z nepříliš známé literární předlohy, kriminálního thrilleru Newtona Thornburga *Cutter and Bone* (1976), v němž autor ve stylu černého realismu vykreslil pesimistický obraz společenské anarchie v Americe post-vietnamské éry¹. Námět scenáristicky zpracoval tehdy začínající Jeffrey Alan Fiskin², Ivan Passer se k projektu dostal až poté, co jej odmítli režiséři Robert

¹ Newton Thornburg (*1930) je v lexikonu *Twentieth-century Crime and Mystery Writers* označen za „outsidera“ americké kriminální literatury, jehož „vzdorně individuální hlas“ vyniká „tísňovostí a pravdivostí“ a jehož tvorba „osciluje mezi dvěma oblastmi: tragickými rodnými ságami [...] a konvenčnějšími kriminálními romány“, k nimž náleží také *Cutter and Bone*, autorova v pořadí čtvrtá a dosud nejúspěšnější kniha [Henderson, 1991: 1014–1015]. Kritik *The New York Times Book Review* o ní napsal: „Kniha má spád, je dojemná, divoká a strach nahánějící, budovaná na otfášajícím klimaxu, který je na posledním řádku završen záhubou“ [Evory & Metzger, 1983: 496].

² Jeffrey Alan Fiskin měl tehdy za sebou jen jediný scénář k akčnímu filmu *Angel Unchained* (Lee Madden, 1970) a po *Cutterově cestě* se jeho skromná filmografie rozrostla jen o tři

Mulligan a Mark Rydell: „To mne zaujalo, protože se rád pouštím do věcí, které se zdají být nemožné. Navíc se mi líbil scénář, zachycoval takový druh deziluze, jaký jsem osobně poznal u lidí, kteří se vraceli z nacistických nebo později stalinistických koncentráků s velmi narušenou psychikou. Myslel jsem si, že díky této zkušenosti mohu film natočit lépe než jiní režiséři“ [srov. Voráč, 1996b: 111] ³. V jiném rozhovoru ještě dodal: „Je to film o přátelství, možná o hrdinství, o násilí a nenávisti, které se přenášejí jako virus a plodí nové násilí a novou nenávist [...]. Chtěl jsem si vyzkoušet věci filmově nové, zejména pokud jde o žánr a hru“ [(-), 1981: 28 – 29].

Vztah k prozaické předloze je v tomto případě bližší, než bývá u Passera zvykem⁴, nicméně i tak bude vhodnější mluvit spíše o filmu na motivy, nikoli přímo o adaptaci. Film se poměrně věrně drží předlohy v expozici postav a zápletky, v místě a čase děje, radikálně se však od ní odklání ve finální části. Zatímco zhruba poslední čtvrtina knihy se odvíjí ve stylu *Bezstarostné jízdy* a ústí v politicky konotované rozuzlení kriminálního motivu, film končí nejednoznačně a ani v nejmenším nedává odpověď na otázku, o níž by tu zdánlivě mělo jít, tedy otázku viny a trestu, resp. viníka a oběti⁵. Znejistující význačnost pohledu je ostatně typickou passerovskou figurou, která slouží jak k destrukci žánrového schématu, v tomto případě kriminálního, tak k intenzifikaci sémantického potenciálu výpovědi.

Objasnění zločinu tu představuje stěžejní katalyzátor, nikoli však vlastní cíl vyprávění, jinými slovy, kriminální thriller ustupuje komornímu psychologickému dramatu. Passer dává filmu strukturovanější podobu charakterové studie několika bezútěšných outsiderů: jemně i rafinovaně sleduje jejich chování, citová hnutí i tajemné předivo vzájemných vztahů odkrývá propastné, temné hlubiny lidské existence. Současně tak tlumí až příliš explicitní politické a sociálně kritické akcenty, aniž by ovšem na tyto kontexty rezignoval. Celkově prohlubuje vnitřní, tedy morální a existenciální rozměr příběhu, jehož realistický základ nenápadně protkává symbolickou osnovou podobenství o lidském neklidu a tajemství osudu.

další tituly, mj. *Koumáci* (Crackers; Louis Malle, 1984) a *Pomsta* (Revenge; Tony Scott, 1990). Od počátku devadesátých let se podílel na třech televizních seriálech. Ke své účasti na projektu uvedl: producent Paul Gurian jednou „zavolal a řekl: ‘Budeš psát *Cuttera and Bonea*. [...] je to skvělý.’ [...] Po přečtení jsem dumal: Zápletka je vynikající, postavy dobré. Ale druhá půlka je bezprostřední replikou *Bezstarostné jízdy*. Z toho se film udělat nedá [Jameson, 1981: 22].

- 3 Citace je upravena podle nepublikované části rozhovoru.
- 4 Passer se podle vlastních slov podílel i na scénářistické přípravě projektu, v titulcích však v této funkci uveden není [srov. Louis, 1983].
- 5 Román končí zavražděním Bonea, které zosňuje Cord (v předloze Wolfe), a Cutter je uzavřen v ústavu pro mentálně choré. Passer zásadně odmítal řešení, jež by objasnilo otázku (Cordova) viny, kterou současně považoval za „nejcitlivější místo celého projektu. [...] Producenti chtěli, aby Cord byl vinen, to by ale zcela změnilo význam díla, byl by to jiný film, v němž by chyběly všechny ty problémy svědomí, etická dilemata a dvojsmysly. Pro mne měl ten film smysl jen tehdy, zůstane-li otázka viny otevřena“ [Garel, 1982: 94].

II.

Hlavní postavou je vietnamský veterán Alex Cutter (John Heard), který přišel o oko, ruku a nohu. Jako fyzická, ale především mentální oběť války není schopen vrátit se do civilního života a šířán frustrací z doživotní invalidity, z pocitu prázdnoty a spiknutí mocných vybíjí svou nenávist v agresi vůči okolí. Cutter jako divoké poraněné zvíře netouží než po pomstě, která jediná jakoby dávala jeho zoufalství smysl. Objektem pomsty se stane místní naftový magnát a patriarcha slavné dynastie J. J. Cord, jenž je Cutterovi personifikovaným symbolem zkorumpované moci, odpovědným za společenské zlo. Konkrétní záminku představuje podezření, že Cord znásilnil a zavraždil mladou dívku. „On je rafan, kámo. A jak si ho tu vážej. Je zodpovědněj. Za všechno. On a podobný nafoukanci na celým světě. [...] Víš proč to jsou hajzlové, Richi? Takoví nikdy neriskujou svůj ctěnej krk. Vždycky to šikovně naraříčeť na druhýho. Na tebe, na mě, na nás“, vyráží ze sebe Cutter, aby přesvědčil svého přítele Richarda Bonea. Legitimitu svého postoje odvozuje z osobní válečné zkušenosti a skrze Bonea obviňuje celou společnost z pohodlné letargie: „Když ty ses prošukával univerzitou, mně už chtěli ustřelit prdel“. Společně se sestrou zavražděné, Valerií, se potom Cutter a Bone vydávají na svou cestu „za spravedlností“, jež postupně nabývá paranoidních a stále destruktivnějších rysů a nezadržitelně spěje k tragickému finále, aniž poskytne jakoukoli satisfakci a rozřešení.

Alex Cutter je jistě nejtragičtější a zároveň nejrozpornější z passerovských postav. Jeho bizarní fyzický zjev asociuje obraz piráta: černá páska přes oko, pahýl ruky, nožní protéza, která dává jeho kulhavému pohybu zvláštní pokřivenost a vychýlenou perspektivu, hůlka, již používá spíše jako kordu než podpěry, dlouhé černé zvlněné vlasy, občas zakryté širokým kovbojským kloboukem – toť přesnou expresí jeho vnitřního ustrojení, tak drsného a tak bezbranného. S ohledem ke Cutterovu zmrzačení lze jeho asociální projevy sledovat s jistým pochopením. Na druhé straně víme, že Cutterovým největším nepřitelem je on sám. Můžeme omlouvat jeho anarchistické způsoby, jeho provokující exhibicionismus, jeho nepředvídatelnou agresivitu, kterou zvyšuje zběsilá konzumace alkoholu, protože cítíme jeho beznaděj, zoufalství a deziluzi. Nemůžeme si ale také nevšimnout, že si Cutter svou pozici oběti účelově pěstuje a podle potřeby až cynicky využívá.

Citujme tu drobnou groteskní scénu, v níž Cutter z opilecké rozmařilosti nabourá sousedovo auto, protože mu brání ve vjezdu k domu. Přivolanému policistovi i užaslému sousedovi předvede jednu ze svých provokujících klaunerií: s předstíranou zkroušeností totiž líčí pohotovou historku, že šlo vlastně o neúmyslnou nehodu, neboť byl oslněn údajně protijedoucím autem. Když se poté již zcela rozzuřený soused hodlá na Cuttera vrhnout, ten jen významně pozvedne svou hůlku a pronese: „Jsem mrzák“.

Jakkoli Cutter motivuje svou „svatou válku“ proti společenskému zlořádu vyššími ideály, nemáme současně žádnou jistotu, že nevydírá Corda jen kvůli penězům. Navíc Cutter potřebuje Corda proto, aby přehlušil existenciální děs ze své nepotřebnosti; causa Cord dává jeho životu ztracenou energii a cíl. Můžeme

také pochopit, že projevy soucitu či ohledy, jež Cutterovi projevuje žena Mo a svým způsobem i přítel Bone, v něm jen prohlubují frustraci a vyvolávají popudlivé reakce. Na druhé straně víme, že Mo je jedinou bytostí, která Cutterovi skutečně rozumí a snaží se při něm věrně stát. Cutter ji však od sebe odstrkuje (taky jistě kvůli zahanbujícímu pocitu, že ji jako muž nemůže uspokojit), a naopak Bonea, jehož využívá a současně jím zřejmě trochu pohrdá, za Mo posílá. Cutter připomíná nebezpečně vznětlivou sopku, v níž se zhojně mísí nejistota, osamělost a zranitelnost se zahořklostí, bezuzdným vztekem a nenávisť.

Jen v jediné scéně, jen na malý okamžik, přestane Cutter hrát svou sebezničující hru a v záblesku citu odhalí svou hlubokou bolest. Tato scéna se odehrává v márnici, kam Cutter přichází identifikovat tělo mrtvé Mo, která zahynula při neobjasněném výbuch jejich domu. Zdrčený, poprvé a naposledy zjihlý Cutter pomalu položí roztržesenu ruku na její seškvažené tělo, po tváři mu přeběhne bolestný úšklebek a jen zašeptá: „Mo.“

Mo (Lisa Eichhorn) náleží k nejdojemnějším a nejkrásnějším ženským postavám v Passerových filmech, spolu s Parm ze *Zrozen k vítězství* a Mary z *Haunted Summer*. Ačkoli se často musí potýkat se stejně zdrcujícím tlakem reality a nadto ještě skýtat útěchu svým partnerům, na rozdíl od mužů nepostrádají celistvost a jasnozřivost, křehkost a vnitřní sílu, jež jsou dány neporušeným citovým základem jejich osobnosti.

Mo se o nic méně než Cutter cítí zklamaná životem, oloupená o své sny, opuštěná, a stejně jako Cutter hledá únik a zapomení v alkoholu. I v její malátnosti a občasném, ostatně špatně předstíraném cynismus však nacházíme křehkou hrdost, noblesu a touhu nepoddat se konečné rezignaci. Je odsouzena k neustálému čekání – na někoho, na něco, což podstupuje, byť si bolestně uvědomuje, že už není na co. Stále sama v domě, oblečena v domácím kimonu, které svědčí o tom, že příliš nevyhází a nemá mnoho důvodů o sebe dbát.

Vůči Cutterovi se snaží chovat oddaně a chápavě, ale protože ještě neztratila smysl pro realitu a navíc zná Cutterovu zaslepující posedlost, snaží se mu zabránit v nebezpečných výstřelcích a říká mu pravdu do očí. K Boneovi si uchovává odstup a jestliže mu podlehne, stane se tak nepochybně spíše z osamělosti než z lásky. Její rozpolcenost dokonale vyjadřuje scéna, kdy Mo jakoby v důvěrné výzvě vztáhne ruku se slovy „Chudáčku Richi“, ale když Bone pohotově reaguje opětovaným pohybem, jen mrazivě pronese: „Tu flašku“. Naproti tomu právě a jenom s ním může zapomenout na věčné dusivé napětí, uvolnit své emoce a projevít své ženství. Z tohoto protikladu vychází výjimečnost poeticky něžně ztišené scény, kdy Bone sleduje Mo, jež spí v lehátku na zahradě, zalité teplým odpoledním sluncem, a připomíná bezbranné, jakoby napospas vydané stvoření, žádající ochrany a bezpečí.

Bone (Jeff Bridges), vyhlášený gigolo⁶ a příležitostný prodejce jachet, se až s jakýmsi fatalismem nechává unášet proudem událostí. Mo o něm říká, že dělá

⁶ Boneovu pověst ovšem v samém počátku zpochybní hotelová scéna s vdanou milenkou. Bone se chystá k odchodu s odůvodněním, že musí za „nemocným kámošem. Je to chudák“. „No, to jste na tom stejně“, dostane se mu posměšně odpovědi. A když Bone neomaleně po-

„jen přicmrdávače bláznivému kriplovi“: Bone je vskutku jakoby Cutterovým stínem, půjčuje si jeho auto, přebývá v jeho domě a nakonec i spí s jeho ženou. Chová-li se umírněně, potom spíše v důsledku své bázlivosti a pasivity než odpovědnosti. Cutter za ním v jedné z úvodních scén, která se odehrává v nočním baru, kde opilý Cutter málem vyvolá rvačku a Bone se má raději k ústupu, s posměchem vyřvává: „Richard Bone, nepřekonatelný přeborník v mizení“.

Boneův chabý, byť nikoli zlomyslný charakter se ve svých možných hrozi- vých důsledcích projeví tehdy, kdy s Mo konečně stráví společnou noc. Mo, která při milování smutně a snad i úlevně pláče, se mu poté s důvěrou svěruje se svými pocity osamělosti. Bone ji ujišťuje o své lásce a Mo k tomu jen pozname- ná: „Teď je Boneův slavný klub fanynek kompletní. Nešlo ti odolat“. Nicméně je ráda, že s ní Bone zůstane, aspoň do rána. Jakmile ale usne, Bone se vytratí: při klapnutí dveří Mo na chvíli otevře oči, poté stáhne tělo jaksi do sebe a její natažená dlaň se zatne...

Když se druhý den Bone dozví, že Mo zůstala mrtvá v troskách vybuchlého domu, teprve si uvědomí, v jak zoufalém stavu ji opustil. Možnost sebevraždy, nebo i pouhé nehody, není sice přímo vyřčena, zůstává však dosti pravděpodobnou⁷. Nicméně Cutter tuto událost jednoznačně chápe jako Cordovu odpověď na výhružný dopis, v němž ho obvinil z vraždy, a připraví se k rozhodujícímu činu. „Ten dopis, to byl rozsudek. Alexandr Cutter podcenil pracháče. Jsem vůl, ko- runovanej jako anděl“, říká Boneovi, aniž ve své zaslepenosti připouští, že Moi- na smrt mohla mít souvislost s tím, k čemu došlo poslední noc před touto ranní katastrofou.

Závěrečná sekvence se odehrává během Cordovy zahradní recepce, kam Cutter s Bonem podvodně proniknou, aby se konečně setkali s Cordem v přímé konfrontaci. Nezvané návštěvníky pronásleduje ochranka, Cutterovi se podaří uprchnout, ovšem Bone je násilím odveden ke Cordovi. Dramatický účinek fi- nále akceleruje užití paralelní montáže dvou souběžných dějů: statické interié- rové scény rozhovoru Corda s Bonem a Cutterova zběsilého kulhavého úprku zahradou, který se prudce protisměrně změní poté, kdy se Cutter vyřtí z Cordo- vých stájí na bílém koni a porážíje stoly plné pokrmů i vyděšené hosty proskočí prosklenou stěnou do Cordovy pracovny. Bone, aby jeho sebezničujícímu činu dal nějaký smysl, říká: „Byl to on. Byl to on“. Poté vezme Cutterovu bezvlád- nou ruku s pistolí a zamíří na Corda: „Měl pravdu“. Cord, jenž se nad nimi tyčí v dvojexpozici s vlastním dynastickým portrétem v sešeřelém pozadí místnosti, si pomalu nasadí své černé brýle, které předtím poprvé na chvíli sundal, v jejich odrazových sklech se mihne odlesk protisvětla, a jakoby s vědomím své nedo- tknutelné existence odvěti: „A co má být?“. Nato zazní výstřel a obraz se zatmí.

žádá o peníze na „léky“, milenka mu nabízí bankovku se slovy: „Bone, kup si vitamín E“.

⁷ Mo a Cutter používají v domě plynový krb, na jehož potenciální dramatickou funkci upo- zornují dva záběry: krátký informativní hned na počátku a významně dlouhý detail v noční sekvenci před výbuchem.

III.

Cutterova cesta tematicky náleží k proudu filmů, jež reflektují vietnamský syndrom, přesněji k té jejich větvi, která se nazaměřuje přímo na válečné hrůzy (jako Coppolova *Apokalypsa*, Stoneova *Četa* ad.), nýbrž se zabývá mentálními důsledky války, jak se projevují ve zkušenosti (často zmrzačených) veteránů po jejich návratu do civilního života. Na rozdíl od řady těchto filmů ovšem *Cutterova cesta* neobsahuje ani náznak romantizujícího, respektive heroizujícího patosu. Passer se od této tendence radikálně distancoval, jak o tom svědčí i následující výrok: „Byl jsem už otrávený tou mrzáckou mánií v amerických filmech, v nichž se dobří chlapíci stávali ještě lepšími poté, kdy ztratili své nohy. Lidé, které jsem znal, byli naprosto odlišní, a Cutter jim byl velmi blízko. To byl dobrý způsob, jak vyvážit všechny ty sentimentální mrzáky ve filmech jako *Návrat domů*, *Lovec jelenů* a *Inside Moves*“ [Stone, 1997: 145].

Passer pojal *Cutterovu cestu* v tematických a stylistických intencích filmu noir a vřadil se tak do neo-noirové vlny amerického filmu sedmdesátých a osmdesátých let, která byla vyvolána společenskou depresí po období liberálního idealismu šedesátých let a do níž se také výrazně promítlo trauma vietnamské války jako nejtemnější noční můry novodobých amerických dějin. Postava frustrovaného vietnamského veterána, jakým je Cutter, jenž se samozvaně ujímá spravedlnosti, se stala novým prototypem asociálních antihrdinů, kteří na morální anarchii společnosti reagují násilnou individuální revoltou. Zjevné typologické spříznění můžeme nalézt mezi Cutterem a Travisem z klasického neo-noirového *Taxikáře* Martina Scorseseho. Travis také bere v poslední do rukou pistoli, aby zachránil mladou prostitutku z osidel pasáckého gangu. Na rozdíl od Cuttera ovšem nepodlehne zranění a nakonec je ještě oslavován jako hrdina a zachránce, jakkoli sarkasticky to vyznívá. Naopak Cutter nejenže hyne v podstatě sebevražedným gestem, ale především jeho mstě schází vyšší posvěcení, respektive reálné oprávnění. Celý kriminální motiv se tu stává metaforou obecné zkaženosti, která tak dovoluje překračovat konvenční morální kategorie.

Jakkoli je celý film prodchnut pochmurným duchem filmu noir, nalezneme v něm vlastně jen několik, zato mistrovských sekvencí, které plně odpovídají příslušnému stylistickému kánonu. Jde například o scény z nočního baru či z policejní vyšetřovny, která je snímána v protisvětle slunečního jasu, jež proniká oknem do tmavé místnosti zahuštěné cigaretovým kouřem a proměňuje postavy ve stínové siluety. Jedna ze vstupních sekvencí se potom odehrává uprostřed deštivé noci, Boneovi se v jakési zapadlé úzké uličce porouchá auto a stojí ve tmě stane se svědkem události, kdy opodál zastaví jiný vůz a nějaký muž něco vyhodí do popelnice. Později se ukáže, že to bylo tělo zavražděné dívky. Bone nebyl schopen si na spatřené mužské siluety všimnout ničeho než velkých černých brýlí, jež se potom stanou (jediným) impulsem k domněnce, že vrahem byl Cord, který právě za takovými brýlemi neustále skrývá svou tvář. Noční scéna je natočena velmi expresivně, v přízračném pološeru zamlženém prstenci padajícího deště, jimiž neurčitě problikávají světla lamp a na chvíli je profíznou reflektory přijíždějícího auta. Klíčový záběr využívá hloubky pole a v diagonál-

ní kompozici rozvíjí dva dějové plány: v popředí Bone, který ve zpětném zrcátku sleduje počínání neznámého muže v pozadí.

Metoda hloubkové kompozice představuje charakteristický rys vizuální stylizace filmu: integruje jednající postavy s prostředím a svými estetickými důsledky intenzifikuje obsažnost a mnohoznačnost vyprávění, jakož i jeho dramatickou plynulost.

Passer v celém filmu velmi sugestivně pracuje s tlumenou světelnou tonalitou a kontrastním stínováním. Všechny interiérové scény z Cutterova domu se odehrávají v podivně žlutohnědém přišeeí, vždy za staženými roletami a s umělým osvětlením, a evokují tak mentální ovzduší prostoru, jakoby vytrženého z okolního světa a času (setřený rozdíl mezi dnem a nocí) a prosyceného depresí s alkoholovým odérem. Passer tak buduje silnou, místy až přeludnou, halucinogenní atmosféru, účinně využívaje řady dalších formálně technických prostředků. Brilantní ukázkou skýtá již úvodní scéna pouličního průvodu, která se teprve postupně „realisticky“ vybarvuje z černobílého modu a zpomalně, jakoby rozfázovaně zachycuje vířivý pohyb mažoretek, provázený mysteriozní hudební ouverturou, v níž nízký, temný zvuk glass harmoniky postupně rytmicky a melodicky rozvine citera a smyčce (variace této vstupní hudební kompozice tvoří refrénový leitmotiv celého filmu).

David A. Cook, v souvislosti se znaky filmu noir, uvádí, že jihokaliifornské prostředí přímo představuje „topografické paradigma společnosti, v níž rozpor mezi očekáváním a skutečností má za následek masový sebeklam“ [Cook, 1990: 468]. Právě v těchto intencích funguje ve filmu Santa Barbara; ačkoli topografie města není ve větší míře přímo vizuálně zřetelně, podstatnou roli hraje tamní genius loci přímořského letoviska, v němž se snoubí přírodní krásy s atmosférou ospalé provincie, plné plážových boháčů a povalečů. Passer jako mistr evokování nálad a prostředí využívá této možnosti k vyjádření kontrastu mezi malebným koloritem a vnitřní prohnilostí, který je vepsán do charakteru tohoto bizarního dějiště. Příběh se navíc odehrává ve dnech Španělských slavností, kdy jsou ulice přeplněny lidmi, kteří přes den sledují alegorické průvody a v noci se baví na bujarých večírcích. V tomto čase je jakoby vše dovoleno a nic nepřekvapuje; městská nobilita předvádí svou moc a bohatství a z lidí, unuděných nicneděláním, se stávají vděční diváci; jen Cutter si neodpustí jízlivou veršování: „Teď nastupuje moc, pracháč, původ, předci, genealogie, sociologie, víc, víc, víc, nám nic“. Tato atmosféra sytých barev, rušných zábav a uvolněných pořádků má až anestetické účinky a tvoří další významový kontrast s vypjatě hořkým a osamělým údělem bezvýznamných outsiderů, kteří se rozhodnou vykonat svůj „akt spravedlnosti“.

Cord v mnoha ohledech upomíná na Wellesova Kanea a Passer si s touto aluzí hraje i v rovině formálních postupů a obrazových kompozicí, jejichž emblematika zdůrazňuje zvláštní odosobněnost a tajemnost oněch symbolických projekcí chladné moci a povýšenosti. Cord je typicky snímán z dálky, respektive z monumentalizujícího podhledového rakursu: v sošném posedu na bílém koni, vždy nad úrovní ostatních, skryt za velkými černými brýlemi s odrazovými skly. Mohutné, rozlehlé a nepřístupné budovy Cordovy firmy i rezidence před-

stavují jakousi architektonickou extenzi jeho obrazu, vyvolávající asociace na zámek Xanadu v *Občanu Kaneovi*. Boneova návštěva v Cordově firmě je stylizována v expresionistickém duchu: první záběr – snímaný z mírného nadhledu, v diagonální kompozici s náznakem zdeformované perspektivy objektivu „rybí oko“ – ukazuje Bonea, jak se doslova ztrácí v opticky zvětšeném celku prázdného vestibulu; druhý záběr – z mírného podhledu a ve frontálním, horizontálně přísně symetrickém polocelku – ukazuje veliký a vyvýšený stůl vrátnice, za nímž lze zahlédnout jen hlídačovu hlavu, spojenou vertikálním úběžníkem s dominantním nápisem Cord Consolidated Oil.

Zvláštní metarovinu tvoří přímé reference k Melvilleově *Bílé velrybě*, realizované v dialogové i vizuální formě. Na počátku Cutter nazve Bonea „Ismaelem“ a s narážkou na jeho sexuální dobrodružství dodává: „Hej, jak dlouho se dnes potápěl ten tvůj hrdina Moby Dick?“. Může-li být Bone Ismaelem, potom Cutter představuje variantu kapitána Achaba, který pořádá svou zběsilou štvaniči za bájnou velrybou v odhodlání pomstít se za své zmrzačení, ale těsně před cílem končí sebezáhubnou smrtí. Příznačné rysy Leviatana nese J. J. Cord, a to jak postavením „velké ryby“ ve společenské hierarchii, tak i svou robustní fyzickou konstitucí. Jak uvedl Richard T. Jameson ve *Film Comment*: Cord je „napojen čímsi podobným bělosti Melvilleovy velryby: je prázdným plátnem, na něž lze projektovat myšlenku“ [Jameson, 1981: 19]. Alain Garel v *Image et Son* v této souvislosti případně dodal, že *Cutterova cesta* není filmem o „odhalování“, nýbrž o „hledání“ [Garel, 1982: 91].

Obraz *bílého koně*, který lze považovat za vizuálně konkretizovanou referenci k Moby Dickovi, představuje stěžejní symbolický leitmotiv. Prvně se s ním setkáváme v úvodní noční sekvenci, kdy reflektory Boneova auta náhle doslova vykrojí ze tmy vystupující bělouše, kteří pomalu přecházejí ulici a opět mizí ve tmě: tento výjev má své věcné oprávnění dané časem fiesty, podstatnější je ovšem jeho charakter zjevení a zatím tajemné předzvěsti. Výhradně na bílém koni jezdí Cord. O „princi na bílém oři“ sní ve chvílích deprese Mo, aniž doufá v naplnění. Jakousi tragikomickou karikaturu této představy potom skýtá přízračný výjev v závěrečné sekvenci, kdy se Cutter na bílém koni řítí jako bůh pomsty ke Cordově rezidenci.

IV.

Passerův expresivní realismus dává vyprávění zvláštní naléhavost a magicou až mysteriozní atmosféru, která je však prosta přepjatosti a jednostrannosti. Jak napsal Petr Král, Ivan Passer je „filmařem nuancí a ambivalencí“, který dokáže pozoruhodně „konfrontovat absurdnost světa s jeho ‘intimistickým’ viděním“ [Král, 1982: 373 a 374]. Právě na těchto kvalitách je založena intenzita tohoto díla, které rozvíjí příběh v jeho podivuhodné rozmanitosti a složitosti.

Vrstevnatá struktura filmu vyrůstá z mozaiky drobných situačních, dialogických a náladových fragmentů, v nichž se projevuje Passerův zjitřený smysl pro jakoby bezděčné, periferní a namnoze každodenní detaily. Svě postavy i veškeré dění sleduje s citlivou, leč nestrannou pozorností, jejíž optika je nasycena zdán-

livě různorodými prvky: civilismem i groteskností, intimistickou rozostřeností i dramatickou sevřeností, subtilní psychologickou kresbou i vyostřenými konturami postav, lyrikou i absurditou, empatií i sarkasmem, skličující melancholií i černým humorem.

V *Cutterově cestě* Passer dále rozvinul svou osobitou autorskou poetiku v tematicky a stylisticky nové oblasti filmu noir, přičemž dokázal spojit, řečeno s již výše citovaným Petrem Králem, „svou vzácnou senzibilitu a zcela elementární radost z ‘bijáku’, tak jak se zejména vykrytalizovala v určitých žánrech“; Cutterova cesta je totiž rovněž „vynikající gangsterkou“ [Král, 1982: 374]. Dodejme ještě, že vedle skvostných hereckých výkonů⁸ si zvláštního uznání zaslouží kameraman Jordan Cronenweth, který vtiskl filmu svébytný vizuální systém⁹, a skladatel Jack Nitzsche, který působivě kombinoval svou minimalistickou elektronickou kompozici s imanentními vstupy španělských kytar a temperamentních španělských rytů¹⁰.

V.

Kritika přijala toto hořce deziluzivní, bezvýchodné, rozhodně nejpesimističtější Passerovo dílo s nadšením, „opěvovala ho jako pravděpodobně nejzajímavější americký film roku a předháněla se v poklonách pro režiséra a herecké obsazení“ [Jameson, 1981: 18]. Například Melanie Wallace ve *Film Quarterly* označila *Cutterovu cestu* za „hluboce znepokojující film o přátelství, morálce a morální zbabělosti, pravdě a jejích stínech“, který navzdory tomu, že „něco z jeho komplexnosti padlo za oběť nedůslednosti a rozvolněnému scénáři“, je „poutavý a působivý“. Zvláště oceňuje Johna Hearda pro jeho „skvělý smysl pro rytmus a tempo, pro schopnost vyjádřit křehkou lidskost i nehumánní hrůzu“ své postavy. Otevřený závěr potom s pochopením interpretuje jako „brilantní triumf záměrné dvojznačnosti, která podtrhuje výlučnost Cutterova usilování,

8 Pro Johna Hearda (*1946) znamenala postava Cuttera – spolu s rolí Jacka Kerouaca v *Heart Beat* (John Byrum, 1979) – nejvýraznější herecký počín v jeho kariéře; totéž lze říci o Lise Eichhorn (*1952), která v poslední době hrála například ve filmu *Talentovaný pan Ripley* (Talented Mr. Ripley; Anthony Minghella, 1999). Jeff Bridges (*1949) se prvně prosadil ve snímku Petera Bogdanoviče *The Last Picture Show* (1971) a od konce sedmdesátých let náležel k hereckým hvězdám Hollywoodu. (Právě kvůli obsazení se ovšem Passer hned na počátku dostal do sporu s producenty, kteří proto přípravu natáčení opakovaně přerušili – srov. Voráč, 1996b: 111).

9 Jordan Cronenweth (1935-1996) pracoval dříve hojně pro televizi. Své mimořádné kameramanské kvality potvrdil zejména ve filmu Ridleyho Scotta *Blade Runner* (1982), dále pracoval mj. na *Peggy Sue se vdává* (Peggy Sue Got Married; F. F. Coppola, 1986) či *Mrazivé vášni* (Final Analysis; Phil Joanou, 1992).

10 Nitzscheho (1937-2000) objevil Passer jako autora hudby k Formanovu *Přeletu nad kukaččím hnízdem* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975). V jeho rozsáhlé filmografii nalezneme dále například *9 a půl týdne* (Nine 1/2 Weeks; Adrian Lyne, 1986) či *Operace „Blue Sky“* (Blue Sky; Tony Richardson, 1994).

jeho obsese, jeho osamocenou konfrontaci se světem – což je téma, které není neznámé jiným českým filmům ani Passerovi“ [Wallace, 1981: 56].

Mnohé kritiky také upozorňovaly na jeho nekonvenční žánrový charakter a společenské obsahy: „*Cutterova cesta* je hořkým neo-noirem a nečekaně bohatým nalezištěm předností B-filmů. Nekonvenční, nikoli však strojený, nezatížený hvězdami ani triky, prodchnutý osobní vizí, politickými resonancemi a vnitřním obsahem [...]. *Cutterova cesta* je thrillerem, ale také kritikou, jež podtrhuje svůj ‘chirurgický’ titul obratným a sarkastickým předvedením pozůstatků kontrakultury šedesátých let“ [Hoberman, 1981: 40].

Ještě bezvýhradnějším tónem zněla kritika evropská, jak to ostatně bylo (a je) u Passerových filmů obvyklé. Kritik *Le Mond* ve svém zapáleném článku napsal: „Žhavý, rozzuřený, frenetický film. [...] Ježatá režie, celá z ostrých hran, útočí na citlivost a posouvá děj v poloze tak napjaté, že je téměř nesnesitelná a v závěrečných scénách se podobá halucinacím. [...] *Cutterova cesta* je nejoriginálnější, nejmělejší a nejantikoneformnější filmem, který k nám v této sezóně přichází z USA“ [Siclier, 1982: 16-17].

Ještě před veřejnou premiérou si ovšem film vysloužil překvapivě zdrcující kritiky ve *Variety* a v *The New York Times*, které vážně ohrožily jeho distribuční osud. V první z nich se můžeme dočíst, že *Cutterova cesta* „utrpěla tvůrčí nerozhodností. Se stejnou libovůlí, s jakou splétají úvodní zápletku, režisér a scenárista nikdy nepřistoupí k osvětlení toho, o čem, jestli o něčem, tento film skutečně je. Jeff Bridges, John Heard a Lisa Eichhorn dle očekávání hrají výtečně, ale jejich úsilí zdá se ztracené v takovém chatrném díle“ [Berg, 1981: 133]. Vlivný kritik Vincent Canby v *The New York Times* dodal: „Zdá se, že si [Ivan Passer] vytváří svůj vlastní žánr promarněných filmů, v nichž slučuje záhadu, sledování a příležitostnou černou komedii, filmů s občasnými pozoruhodnými sekvencemi, které ovšem v konečném součtu vydají nulu“ [Canby, 1981: C6].

United Artists, čerstvě vyděšení komerčním nezdarem velkoprodukčního filmu Michaela Cimina *Nebeská brána*, reagovali promptně a pár dnů po premiéře *Cutterovu cestu* stáhli. Bylo to právě ve dnech, kdy přišla vlna pozitivních kritik ve vlivných týdenících jako jsou *Newsweek*, *Time* či *The Village Voice* (viz výše citovaný Hoberman). Po jistém váhání se filmu ujala společnost United Artists Classics, specializovaná na tzv. problémová díla, která rozjela novou reklamní kampaň a pod změněným názvem (původní zachovával titul knižní předlohy *Cutter and Bone*) uvedla film znovu do kin. „Kritici film takřkajíc zachránili, a to bylo pro mne zcela neočekávané a pro UA velmi překvapující. Domnívám se, že potíž spočívala v tom, že film připadal UA příliš bizarní a nedal se zařadit do žádné kategorie“, poznamenal Passer [(-), 1981: 28].

Film nakonec dosáhl značných úspěchů, například na 3. ročníku Mezinárodního filmového festivalu v Houstonu 1981 obdržel Velkou cenu za nejlepší film, ceny za režii, scénář a John Heard za herecký výkon. V témže roce byl oceněn New York Film Critic's Award jako nejlepší film a nejlepší režie roku. V příslušné literatuře, například v *More than Night. Film Noir in Its Contexts*, je potom *Cutterova cesta* zapsána jako „jeden z nejvzácnějších a nejopomíjenějších filmů noir posledních desetiletí“ [Naremore, 1998: 302].

PRAMENY

Osobní rozhovory autora s Ivanem Passerem.

Filmografické a bibliografické databáze:

Film Index International. British Film Institute, London.

Film Literature Index. State University of New York at Albany.

Index to Film Periodicals. FIAF, Paris.

www.imdb.com. Internet Movie Database.

LITERATURA

- (-) (1981): Der zweite Start – Ivan Passer in den USA. *Neue Zürcher Zeitung*, 10. 7. 1981. In: *Filmový monitor*, 1981, č. 5 – 6, s. 26 – 30.
- AF (1988): Dialogue on Film: Ivan Passer. *American Film* (Hollywood), listopad 1988, č. 2, s. 14 – 17. (Česky in: *Interpressfilm*, 1989, č. 7, s. 85-90.)
- ANSEN, David (1981): Odd men out. *Newsweek*, 6. 4. 1981, s. 103A.
- BENOIT, C. (1979): Les films américains d'Ivan Passer. *Jeune Cinéma* (Paris), duben/květen 1979, č. 118, s. 14 – 19.
- BERG. (1981): Cutter and Bone. *Variety* (Los Angeles), 18. 3. 1981, č. 7, s. 133.
- BILBOW, Majorie (1982): Cutter's Way. *Screen International* (London), leden 1982, č. 327, s. 28.
- BUCKLEY, Michael (1987): Take five. *Films in Review* (New York), leden 1987, č. 1, s. 22 – 29.
- CANBY, Vincent (1981): Unfocused Mystery. *The New York Times*, 20. 3. 1981, s. C6.
- EVORY, Ann & METZGER, Linda (eds.) (1983): *Contemporary Authors*, sv. 9. Detroit – Michigan: The Book Tower.
- GAREL, Alain & GRESSARD, Gilles (1982): Ivan Passer – D' „Éclairage intime“ a „Cutter's Way“. *Image et Son* (Paris), březen 1982, č. 370, s. 81 – 100.
- HENDERSON, Lesley (ed.) (1991): *Twentieth-century Crime nad Mystery Writers*. Chicago – London: St. James Press.
- HOBERMAN, J. (1981): Passer cuts to the bone. *Village Voice* (New York), 25. – 31.3. 1981, s. 40.
- JAMESON, Richard. T. (1981): Passer's Way. *Film Comment* (New York), červenec/srpen 1981, č. 4, s. 18 – 23.
- KRÁL, Petr (1982): Chvála Ivana Passera. *Svědectví* (Paris), 1982, č. 66, s. 369 – 374. (Původní francouzská verze in: *Positif*, březen 1982, č. 252, s. 35 – 39.)
- LOUIS, Théodore (1983): Recontré la comédienne Karen Black et le cinéaste Ivan Passer, réalisateur de „Cutter's Way“. *La Libre Belgique* (Brusel), 17. 2. 1983.
- NAREMORE, James (1998): *More than Night. Film Noir in Its Contexts*. Los Angeles – Berkeley: University of California Press.
- OZER, Jerome S. (ed.) (1982): *Film Review Annual 1982*. Englewood: Jerome S. Ozer Publ.
- PYM, John (1982): Cutter's Way. *Monthly Film Bulletin* (London), leden 1982, č. 576, s. 7.
- ROBERTS, Jerry & GAYDOS, Steven (1995): *Movie Talk from the Front Lines: Filmmakers Discuss Their Works with the Los Angeles Film Critics Association*. Los Angeles: Jefferson, N. C.: McFarland & Co.
- SICLIER, Jacques: Infirme exterminateur. *Le Monde* (Paris), 12. 2. 1982. In: *Filmové aktuality*, 1982, č. 11, s. 15 – 17.
- STONE, Judy (1997): *Eye on the World. Conversations with International Filmmakers*. Los Angeles: Silman-James Press.
- THOMAS, Nicholas (ed.) (1991): *International Dictionary of Films and Filmmakers, Part II: Directors*. Chicago – London: St. James Press.
- THOMSON, David (1982): The Deaths in Santa Barbara. *Sight & Sound* (London), jaro 1982, č. 2, s. 114 – 117.
- UHDE, Jan (1981): Passerova cesta. *Západ* (Toronto), 1981, č. 6, s. 28.
- VORAC, Jiří (1996a): Melancholický svět osamělých hrdinů a ztracených snů. Poznámky o cestě a díle režiséra Ivana Passera. *Film a doba*, 1996, č. 3, s. 98 – 106.

VORAC, Jiří (1996b): Neobyčejná dobrodružství režiséra Ivana Passera. *Ibid*, s. 107 – 113.

WAKEMAN, John (ed.) (1988): *World Film Directors. Volume II: 1945-1985*. New York: The H. W. Wilson Company.

WALLACE, Melanie (1981): *Cutter's Way*. *Film Quarterly* (Berkeley), zima 1981/1982, č. 2, s. 56 – 60.

FILMOGRAFIE

Cutterova cesta (Cutter's Way; USA, 1981)

Režie: Ivan Passer. Námět: Newton Thornburg (román *Cutter and Bone*, Boston 1976). Scénář: Jeffrey Alan Fiskin. Kamera: Jordan Cronenweth. Střih: Caroline Ferriol. Hudba: Jack Nitzsche.

Hrají: John Heard (Alex Cutter), Jeff Bridges (Richard Bone), Lisa Eichhorn (Mo Cutter), Ann Dusenberry (Valerie Duran), Stephen Elliott (J.J. Cord), Arthur Rosenberg (George Swanson) ad.

Prod: United Artists/Gurian Entertainment; bar., 126 min.

Česká prem: MFF Karlovy Vary 1990; TV: ČT1 1997.

Ceny: 1981: Houston Film Festival – Velká cena (Best Film), ceny za režii, scénář a herecký výkon (John Heard); 1981: New York Film Critic's Award; 1982: Grand Prix Unie belgických filmových kritiků.

CITOVANÉ FILMY

Apokalypsa (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, USA, 1979)

Bankéři (Silver Bears; Ivan Passer, Velká Británie, 1978)

Bezstarostná jízda (Easy Rider; Dennis Hopper, USA, 1969)

Cutterova cesta (Cutter's Way; Ivan Passer, USA, 1981)

Četa (Platoon; Oliver Stone, USA, 1986)

Eso v rukávu (Crime and Passion; Ivan Passer, USA – Německo, 1975)

Haunted Summer (Ivan Passer; USA, 1988)

Inside Moves (Richard Donner, USA, 1980)

Lovec jelenů (The Deer Hunter; Michael Cimino, USA, 1978)

Návrat domů (Coming Home; Hal Ashby, USA, 1978)

Nebeská brána (Heaven's Gate; Michael Cimino, USA, 1980)

Občan Kane (Citizen Kane; Orson Welles, USA, 1941)

Taxikář (Taxi Driver; Martin Scorsese, USA, 1976)

Zrozen k vítězství (Born to Win; Ivan Passer, USA, 1971)

CUTTER'S WAY: FILM NOIR MADE BY IVAN PASSER

Cutter's Way (aka *Cutter and Bone*) is the most famous American feature directed by Ivan Passer (*Intimate Lighting*, *Born to Win*, *Stalin* etc.), Czech-born filmmaker who left Czechoslovakia after Russian invasion in 1968. *Cutter's Way* belongs to the neo-noir wave of the post-Vietnam era: set in Santa Barbara, it deals with a bitter handicapped Vietnam veteran Alex Cutter who obsessively solves a murder mystery, pinning the crime on a powerful oil tycoon and attempting to blackmail him. *Cutter's Way* is more of a character study than it is a murder thriller, more a story of friendship and love than a tale of social corruption. This offbeat, grim and disturbing film – with nightmarish atmosphere, amazing performances (John Heard, Jeff Bridges, Lisa Eichhorn) and ingenious directing – is „one of the most unusual and neglected films noir of recent decades“ [Naremore, 1998: 302].