

Články

KRÁL KOMEDIE
V ŘÍŠI DOBRA A ZLA*John Woo: Face/Off*

Karel Thein

Věčná bitva mezi dobrem a zlem. Světec a hříšník. A ty se pořád ještě nebavíš. Znechucená výčitka, kterou Castor Troy *alias* Sean Archer adresuje Sean Archerovi *alias* Castoru Troyovi, je patrně nejlepším shrnutím střetu protikladů, z nichž vychází *Face/Off*, čtvrtý snímek Johna Woo natočený v americké produkci.¹⁾ Cílem následujících poznámek je upozornit na některé rysy, jimiž *Face/Off* posouvá ztvárnění tohoto starého střetu do nové, svou celkovou kompozicí jedinečné polohy. Můžeme přitom navázat na shodu kritiky, vyzdvihující v případě *Face/Off* dva vzájemně spjaté rysy: *Face/Off* dovádí žánr akčního filmu do jistého mezního bodu, přičemž v tomto posunu hraje zásadní roli návrat k postupům, jichž Woo užíval ve filmech svého hongkongského období, tedy před snímky *Hard Target* a *Broken Arrow*. S tímto tvrzením lze souhlasit zejména pokud jde o výjimečné žánrové postavení *Face/Off*. Problém originality nebo návratu k postupům hongkongského období je však podstatně složitější. Zdá se totiž, že rozhodně nejde o návrat, ale naopak o krok zcela nečekaným směrem. *Face/Off* je totiž zatím nejdůslednějším a skutečně krajním případem uplatnění muzikálové a komediální formy v rámci žánru hrdinského akčního filmu jako takového, nikoli v rámci jeho parodie. Této originální syntézy nepůvodních prvků je přitom dosaženo zdůrazněním dvou momentů: momentu rodinného na straně komedie, momentu teologického na straně akčního střetu dobra a zla. Právě v souvislosti s tímto druhým momentem vystupuje do popředí otázka tváře jako místa setkání filmové techniky a filmového herectví.

První část předešlého tvrzení neobsahuje nic překvapivého. Je především upozorněním na to, že pokud se v každém článku o Johnu Woo a snad ve všech rozhovorech s ním objevují neustálé zmínky o „krvavém baletu“ jeho hongkongských filmů a dokonalé

1) Jde skutečně o snímek čtvrtý: v období mezi *Broken Arrow* a *Face/Off* režíroval Woo v televizní produkci film *Once A Thief*, jenž by měl být pilotním dílem připravovaného TV seriálu. Podle dostupných informací jde o remake filmu, který Woo dokončil pod stejným anglickým názvem roku 1991 (čínský název zní *Křížem krádem přes čtyři moře*) jako komediální příběh parodující scény vlastních Wooových gangsterek. Název i příběh zjevně odkazují k Hitchcockovu *To Catch A Thief* s Cary Grantem, hlavní role lupičů gentlemanů ztvárnili v této první verzi Leslie Cheung a Chow Yun Fat, předvádějící mimo jiné tanec na invalidním vozíčku. Jak se vyjádřil sám Woo, jde o snímek „pro celou rodinu“. (Čínská jména herců uvádíme v transkripcích užívaných západními distributory.)

choreografii akčních scén, je třeba chápat tyto zmínky v jejich doslovném, technickém smyslu. Pokud chceme tvrdit, že právě *Face/Off* pracuje s konvencemi zvoleného žánru bohatším způsobem než kterýkoli starší akční film Johna Woo, je třeba alespoň ve zkratce připomenout některá východiska, z nichž se Woo jako hongkongský filmař zrodil.

Je zde pochopitelně „domácí“ vliv, který se promítá jednak do stylu práce, tj. obsazování rolí, vedení herců, natáčení a střihu, jednak do vlastního obsahu filmů, především do jejich „hrdinské“ tematiky. Woo považuje gangsterky za kulturní ekvivalent filmů bojových umění, a zřejmě právě proto natáčí pohyby rukou držících střelnou zbraň způsobem bližším šermu než tradiční palbě z revolveru. Rovněž ve *Face/Off* hraje takový pohyb, vycházející ze vztahu Castora Troye ke dvěma zlatým pistolím zhotoveným *na míru*, důležitou roli, neboť motiv ruky zde funguje jako korelát motivu tváře. K této kulturní transpozici bojových umění připočteme trojí vliv ryze americký, který představují hudební komedie, akční filmy a westerny. Zvláště silný vliv pak sám Woo připisuje filmu evropskému, zejména kinematografii francouzské: Jean-Pierre Melvillovi (*Samuraj, Rudý kruh*), René Clémentovi, celé nové vlně a opět muzikálu: „Viděl jsem samozřejmě mnoho amerických westernů a muzikálů, v padesátých a šedesátých letech se mě však hluboce dotkly především filmy francouzské. Prvním z nich byla *Paraplíčka z Cherbourgu* Jacques Demyho. Byl to tak smutný příběh...“²⁾

Všechny uvedené vlivy se přímo i nepřímo promítají do celé Wooovy tvorby, byť se o konkrétní podobě výsledného tvaru můžeme ve většině případů pouze dohadovat. Filmy předcházející jeho pěti hongkongským „vrcholům“ z let 1986 až 1992 nebyly v Evropě či Americe nikdy uvedeny a skutečně podrobné údaje o nich jsou dostupné jen obtížně. Každopádně víme, že než natočil roku 1986 *Lepší zítřek*, svůj první „krvavý balet“, následovaný o rok později „dvojkou“, Woo měl za sebou jako režisér šestnáct celovečerních filmů, k nimž patří *Krotitelé draků neboli Krásky Tae Kwon Do* (1975), *Ruka smrti neboli Vyřizování účtů v Kung Fu neboli Muži ze Šaolinu* (1976), *Jdi za svou hvězdou* (1978), *Poslední pocta rytířství* (1979) *Čas smíchu* (1981), *K čertu s ďáblem* (1982), *Když potřebuješ přítele* (1984) nebo *Běž, tygře, běž* (1985). Od chvíle, kdy se Woo stal roku 1971 asistentem režie až po světový úspěch filmu *Zabiják* (1989) tedy uplynulo celých osmnáct let. Tento údaj je důležitý z jednoho prostého důvodu: připomíná nám, že jde o kariéru v rámci klasického studiového systému, nikoli o dráhu nezávislého filmaře s právem plného dohledu nad stříhovou skladbou svých snímků. Právě dlouhá studiová kariéra, spjatá především se společností Golden Harvest, vynesla Wooovi přezdívku „král komedie“ a právě díky ní se zrodila syntéza originální technické virtuozity na straně jedné, a prvoplánovosti spjaté s výraznou melodramatičností na straně druhé. Prvoplánovost nelze v této souvislosti chápat jako označení negativní, ale jako popis dramatického či melodramatického principu. Nėjde o pouhou jednoduchost či prostomyslnost zápletky, a dokonce ani o její všudypřítomnou jednoznačnost. Prvoplánovost zde označuje výslovné dotažení jednotlivých částí zápletky, k němuž jsou na plátně dávány všechny klíče hned v průběhu filmu. Rovněž *Face/Off* je tedy prvoplánový film,

2) Rozhovor s Johnem Woo viz Christophe Gans, *Pour moi, The Killer est un film parfait*. „HK – Orient Extreme Cinéma“ 1997, č. 1, s. 50 – 57.

jinými slovy film, u něhož opakované zhlédnutí neodhaluje nový smysl, ale násobí a upřesňuje první dojem. Děj a smysl děje se odvíjejí na plátně současně, více či méně lineárně. *Face/Off* je v dramatickém ohledu naprostým opakem takových snímků, jakými jsou klasické *Vertigo*, nebo z novějších snímků *Pulp Fiction* a *Obvyklí podezřelí*.

„Akční“ období, jímž se Woo proslavil na Západě, začíná tedy teprve roku 1986 filmem *Lepší zítřek* a patří do něj ještě čtyři další snímky: dvojka *Lepšího zítřku* (1987)³⁾, *Zabiják* (1989), *Kulka v hlavě* (1990), *Hard Boiled* (1992).⁴⁾ Navzdory neblahému, byť do jisté míry oprávněnému zvyku redukovat toto období na jediné „hrdinské“ schéma, nejde rozhodně o snímky zcela stejnorodé. *Lepší zítřek* se ještě orientuje na motivy bratrství, přátelství a vztahu k etickým tradicím, zatímco *Zabiják* se prostřednictvím těchto témat dotýká osamělosti hrdiny a jeho tragičnosti jakožto rysu samotné lidské přirozenosti. Vliv evropské kinematografie, především Melvillova *Samuraje*, je zde ze všech Wooových snímků nejvýraznější a vzhledem k *Face/Off* stojí za zaznamenání, že film začíná i končí scénami v hongkongském katolickém kostele, ve druhém případě zničující přestřelkou.⁵⁾ *Kulku v hlavě* autor těchto řádek neviděl (jedná se o remake Ciminova *Lovce jelenů*); *Hard Boiled* znovu vychází ze vztahu dvou mužů, ale dává mu novou podobu, plynoucí z faktu, že policista „Tequila“ (Chow Yun Fat) a Tony (Tony Leung), tajný agent působící v jedné z triád, jsou díky svému poslání zároveň spoluhráči i protihráči. To vše nám naznačuje, že základní prvky vztahu obou protagonistů *Face/Off* rozhodně nejsou návratem k hrdinskému typu hongkongského období. Na rozdíl od vztahů Wooových hongkongských hrdinů ve *Face/Off* zjevně neplatí, že by šlo o duel a dualitu protagonistů svádějících vnitřní boj, jenž je hledáním totožnosti, boj, v němž proti sobě stojí zákon a chaos, dobro a zlo, a oba hrdinové se nakonec ukazují jako podobní.⁶⁾ Pravdou se zdá být pravý opak: základem vztahu dvou hlavních postav je od začátku až do konce jejich *nepodobnost*, nezrušitelný rub chirurgické, a tedy nikoli metaforické výměny jejich tváří: dvě tváře se vyměňují, ale nejsou si podobné. Castor Troy se stává „doslovným“ dvojníkem Seana Archera, ale nemůže být jeho dvojníkem duchovním, a totéž platí také naopak.

Ke klíčové nepodobnosti obou postav a jejich tváří, zakládající celý film, se později vrátíme podrobně. Nejprve připomeňme, že nová polarita protagonistů vyvstává ve *Face/Off* na pozadí rysů formálních, které starším snímkům naopak podobné jsou. Styl akce je

3) „Trojku“ natočil roku 1989 Tsui Hark: odehrává se ve válečném Vietnamu sedmdesátých let a dějově předchází první části. Podle dostupných popisů obsahuje tento film skutečnou svatokrádež: Tony Leunga, jednoho z velkých „šermujících“ pistolníků Johna Woo, zde učí střilet žena (Anita Mui).

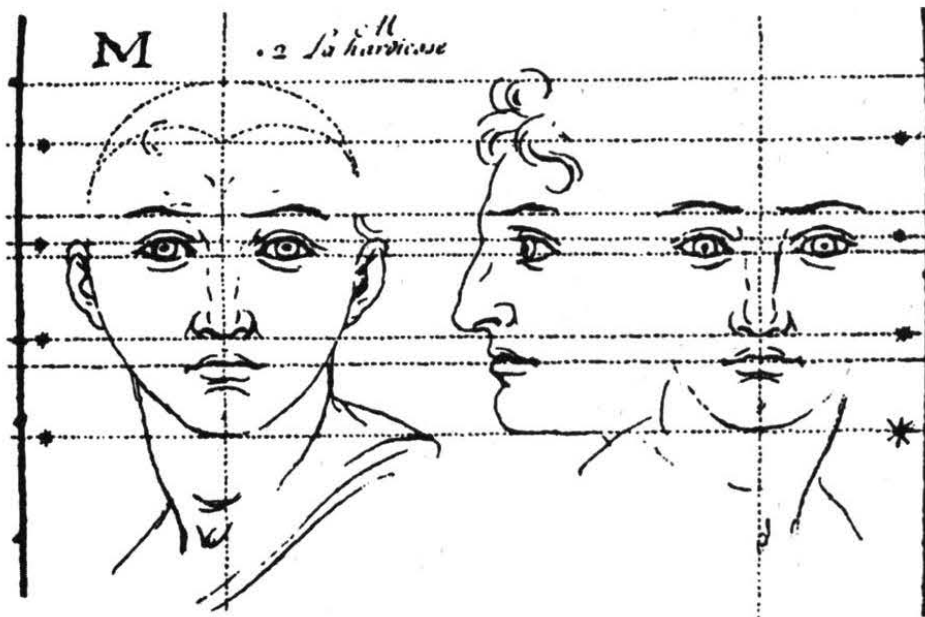
4) Pomíjíme už zmiňovaný parodicky laděný *Once A Thief* (1991), stejně jako film *Just Heroes*, který Woo natočil roku 1989 spolu s Wu Maem.

5) *Zabiják* (The Killer), proslavil Johna Woo na Západě jakožto „příběh přátelství, cti a zrady“ dvou ústředních mužských hrdinů (Chow Yun Fat jako zabiják a Danny Lee jako policista). Stojí proto za připomenutí, že původní verze filmu měla pojednávat o lásce obou hrdinů k jedné ženě, barové zpěvačce (Sally Yeh), kolem jejíž ochrany se točí závěrečná přestřelka. Z této původní „milostné“ varianty zbylo 16 minut ve verzi promítané na Taiwanu, zatímco pro hongkongské a západní publikum je dívka ochraňována a milována zejména tím z hrdinů, který ji předtím nedopatřením připravil o zrak.

6) Což tvrdí například Yannick D a h a n, „*Volte/Face. Le choix des armes*“. „Positif“ 1997, č. 439 (září), s. 29. Citlivěji, ale nakonec ve stejném duchu vykládají základní vztah celého filmu Nicolas Saada, Antoine de Baecque a Jerome Larcher („*Cahiers de cinéma*“, 1997, č. 516, s. 23 – 25, 30 – 31).

ILUMINACE

Karel Thein: Král komedie v říši dobra a zla



„Smělost je pohybem toužení,
jímž se duše pozvedá proti zlu, aby je porazila.“
Charles Le Brun,
Přednáška o výrazu vášní (1668)

ILUMINACE

Karel Thein: Král komedie v říši dobra a zla



*„Zuřivost má pohyby podobné beznaději, ale ještě násilnější...
Všechny části tváře při ní budou extrémně výrazné a přemrštěně nafouklé.“*

*Charles Le Brun,
Přednáška o výrazu vášni (1668)*

pochopitelně rysem převládajícím, ačkoli i on doznává značných změn. Nepřestává platit, že k akčním scénám Johna Woo mají z hlediska formálních postupů vedle muzikálu typu *West Side Story* nejbližší závěrečné destruktivní přestřelky z filmů Sama Peckinpaha (*Divoká banda*, *Přineste mi hlavu Alfredo Garcii*, do jisté míry i *Útěk a Železný kříž*), ze dvou filmů Briana De Palmy (*Scarface* a *Nedotknutelní*), a jistě také z Ciminova *Roku draka*.⁷⁾ Celý rozvrh natáčení akčních scén je u Johna Woo stejně jako u Peckinpaha založen na souběhu více kamer s různými objektivy, což pak umožňuje sestříhat dohromady tutéž scénu a tatáž gesta sejmutá z různých úhlů a promítaná různou rychlostí. Zpomalení přitom není prostředkem, jímž se prodlužuje *trvání* (a nikoli prostě jen čas) celé scény: tímto prostředkem je stříh sám, montáž téhož gesta viděného z různých úhlů a probíhajícího různou rychlostí. Přesně tytéž postupy užívá s řadou variací Woo, jehož skutečná originalita na tomto poli spočívá jednak ve zvláštním užití hudby, jednak v „muzikálové“ práci s dynamikou pohybu herců.

První moment, práce s hudbou, zcela zjevně popírá princip souladu mezi dramatičností akce a dramatičností hudby. Často je tomu přesně naopak: pomalá a výrazně melodická hudební sekvence doprovází zpomalené záběry a *vytrhává* je z reálného času akce: dává jim strukturu snu, typickou pro muzikál.⁸⁾ Woo sám mluví s oblibou o svém „stříhu na hudbu“, jenž se tedy vzhledem k povaze použité hudby projevuje tím, že z žánru muzikálu je vypreparována *prostorová* kostra pohybu, zatímco samotná hudba jde přímo proti muzikálovým principům a stává se jedním z prvků, které ustavují specifický nereálný čas či spíše specifické *trvání* akčních sekvencí.

Druhý moment se projevuje nejen proslavenými lety hrdinů vzduchem (závěrečný duel ve *Face/Off* nabízí jeden vynikající příklad) a střelbou oběma – někdy zkříženými – rukama, se zbraní šermířsky otočenou o devadesát stupňů, takže pažba je stejně vysoko jako hlaveň.⁹⁾ Jde o mnohem širší arzenál otoček, pádů, zrychlení a zpomalení běhu, což vše jsou gesta převzatá částečně z filmů kung-fu a „rytířského“ žánru Wu Xia Pian, částečně ze západních hudebních komedií: jako by šlo o některá čísla Gene Kellyho nebo Franka Sinatry „položená“ do horizontály pádu, nemluvě o tanečních „střetech“ ve zmíněné *West Side Story*, jednom z deseti nejoblíbenějších filmů Johna Woo. „Jsem velkým milovníkem baletu, muzikálu, a záleží mi na tom, aby každá akční scéna byla velkou choreografií, se spoustou lidí, kteří tančí... Modelovým příkladem je scéna z čajovny v *Hard Boiled*. Sekvence tohoto druhu považuji za široké pole experimentu. Snažím se dojít pokaždé o něco dál, hledám původnost, výjimečný nápad. To proto se tyto scény stávaly v mé práci postupně stále důležitější.“¹⁰⁾ Muzikálová forma pohybu, zejména

7) Viz především závěrečný souboj v mlze. Obvykle se tvrdí, že se celá vlna hongkongských hrdinských filmů o boji zákona a podsvětí zrodila právě pod vlivem *Roku draka* (1985), jehož tématem je boj newyorského policisty Stanley Whitea (Mickey Rourke) s čínskými triádami usazenými v USA. Jde-li nám o vliv na Johna Woo, neměli bychom zapomenout na to, že přestřelkám v *Roku draka* odpovídají v Ciminových filmech *Lovec jelenů* a *Nebeská brána* velké a velmi dlouhé scény taneční.

8) Pro podrobný výklad vztahu muzikálu a snu viz Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Miniut, Paris 1985, s. 82 – 91. K Deleuzovým odkazům doplníme Brdečkova a Lipského *Limonádového Joa*, pro milovníky Lynche *Čaroděje ze země Oz*.

9) Pokud jde o střelbu, viz Jane Jacobs, „Gunfire“. „Cinepur“ 1997, č. 7, s. 48 – 50.

10) Ch. Gans, c. d., s. 55.

pokud vyjadřuje vztah jednotlivce ke skupině, ztělesňuje podle Johna Woo úlohu formy v dramatu vůbec (předchůdcem tohoto postoje se zdají být choreografie dnes neprávem opomíjeného Bushby Berkeleyho).

Jsou-li uvedené rysy konstantním prvkem práce Johna Woo, vyznačují se pak akční scény ve *Face/Off* něčím výjimečným? Za prvé je třeba říci, že ve srovnání s hongkongským obdobím nejsou tyto scény nijak výjimečné svou délkou: závěrečná scéna *Lepšího zúřku* trvá čtyři minuty, *Lepšího zúřku 2* osm minut, *Zabijáka* šestnáct minut, a konečně *Hard Boiled* končí hromadnou přestřelkou, trvající třicet sedm minut. Přechod do Hollywoodu tento téměř dokonale pravidelný nárůst zarazil, v čemž není *Face/Off* výjimkou. Film obsahuje přestřelky čtyři: první na letišti trvá šest minut, druhá ve vězení pět a půl minuty, třetí u Dietricha osm minut, celý závěrečný souboj pak nepřesáhne sedmnáct minut. Za druhé je třeba dodat, že ve srovnání s hongkongským obdobím nejsou tyto scény nijak výjimečné svým ztvárněním: detaily letící střely v první a třetí přestřelce jsou jistě efektní, na druhou stranu ale musíme přiznat, že závěrečný střet, slibně rozehraný scénou v uzavřeném prostoru kaple, ztrácí přechodem do duelu na otevřené vodní hladině značnou část napětí, banalizuje se a zdaleka nedosahuje účinku typu *Hard Boiled*. Woo však vlastně nemá jinou možnost, protože osnova závěrečného střetnutí není v tomto případě diktována ani zápletkou, ani nadosobní etikou, ale pouze a výlučně postavami: Castor Troy je gangsterem z osobní zvrácenosti, nikoli jako člen početné a vnitřně strukturované triády či gangu, který by se mohl frontálně střetnout se silami zákona (své spojence nechá ostatně sám ve třetí přestřelce „pod tvář“ Seana Archera zlikvidovat). Specifika přestřelky ve *Face/Off* spočívá tedy v něčem jiném, v momentu projevujícím se velmi různě a velmi výrazně ve třetím a čtvrtém střetu: tímto momentem je přítomnost rodiny, která přestává být pouhým nepřítomným zázemím a vstupuje přímo na scénu, v obou případech s „nepravým“ otcem. Akční-taneční sekvence starších Wooových filmů těží z postupů hudební komedie, ale přebírají z nich pouze formální rysy nezávislé na stupni realismu příběhu. Spolu s často dokonalým tanečním pohybem nikdy nepřebírají ani obvykle slabomyslné písně či zpěv vůbec, ani žádné jiné prvky.¹¹⁾ Teprve ve *Face/Off* se poprvé přímo v akci objevují i momenty hrdinské akce zcela cizí, momenty rodinného melodramatu.

Úvodní část závěrečného střetnutí svádí dohromady dva otce (jeden z nich o svém otcovství neví), dvě matky a dceru,¹²⁾ přičemž problém poznání a nemožnosti poznání „kdo je kdo“ hraje klíčovou roli. Jak Eve Archerová tak Sasha Hasslerová (matka syna Castora Troye) se upírají k Archerovi s Troyovou tvář, první však proto, že ví, kdo je kdo, zatímco druhá proto, že neví; sama Archerova dcera se nejprve rozhodne pro nesprávnou stranu

11) Negace realismu dosahuje ze západních umění větší míry pouze v opeře, která je proto nepřenosná na půdorys akčního filmu, a patrně do filmu vůbec. Na okraj lze poznamenat, že jediným nám známým pouze zpívaným filmem, který není natočenou operou (tedy ohavností typu Zeffirelliho verzí Verdiho), jsou de Oliveirovi *Kanibalové*.

12) Scéna v kostelní kapli je vlastně rodinnou verzí závěrečné přestřelky z *Reservoir Dogs* alias *City on Fire*. Tato scéna odkazuje k motivu svaté rodiny, jejíž tradiční ikonografie je ve *Face/Off* předvedena způsobem úžasným i bizarním, hraničícím s gnosticizmem: dvě protikladné figury otce, mrtvý syn (Michael Archer), jeho matka (Eve Archerová), v srdci dobrá hříšnice (Sasha Hasslerová) a celé hejno bílých holubic, duchů svatých. Opakování a násobení jakožto oblíbený postup Johna Woo se během této fáze souboje nepromítá do množství munice, ale do barokních a tanečních variací na hmotu, pád a světlo.

a otce postřelí, vzápětí ovšem poraní také Castora Troye, a to zbraní, kterou jí sám daroval. Symetrie tohoto zranění obou mužů Jamie Archerovou připomíná to jediné, v čem si jsou Archer a Troy rovni: oba selhávají vzhledem k ženě, která jim je či byla blízká, a teprve ve vztahu k ženě svého protivníka mohou sehrát roli kladného zprostředkovatele, dávajícího průchod rodinným citům. Role kladného a záporného hrdiny jsou tedy ve *Face/Off* jednoznačně určené, ale kladný hrdina je sám jakožto kladný určen pouze *prací*, zatímco v situaci *rodinné* ztrácí svou hodnotu. Akční půdorys konfliktu dvou mužů a dvou druhů povinností je doplněn polaritou hrdinské služby dobru a sexuální touhy, přesněji řečeno klasickým motivem jejich vzájemné výlučnosti. Woo nechce tuto polaritu překonat, ale používá ji jako nosnou, takže motiv rodinného pouta polaritu dobra a zla zároveň utvrzuje a přesahuje. Na rozdíl třeba od Tarantina a stejně jako Hitchcock se Woo opírá o skutečnost, že rodinné vztahy jsou vždy potenciálně dramatičtější a krutější než vztahy milenecké i vztahy obchodní. Právě v tomto smyslu komentuje Castor Troy s tváří Archera vývoj svého vztahu s Archerovou ženou: „Lži, přetvářka, poruchy komunikace. Stává se z toho opravdové manželství.“ Z hlediska zla je manželství koncem svádění neboli koncem *hry*, a právě skrze tento konec přechází *Face/Off* z rámce žánrového akčního filmu do kategorie filmu „velkého“.

Základem jedné roviny filmu je tedy rodina jakožto *nefungující*, rodina jakožto druhé místo boje, boje přinejmenším stejně krutého jako konečný osamělý střet obou mužů. Vyvrcholení a vyřešení mužského souboje není ostatně vůbec totožné s vyřešením Archerova souboje rodinného. Ani závěrečný motiv adopce syna Castora Troye není sám o sobě prostě happy endem, ale spíše náznakem nahraditelnosti mrtvého Archerova syna, a tedy *zaměnitelnosti štěstí* (1 syn = 1 syn). Formální podobu happy endu má až úplně poslední záběr filmu, jímž je výmluvný polibek „všechno dobré, znovu spolu“. Tímto posledním záběrem se akční *Face/Off* vepíše do jiného, a tentokrát typicky hollywoodského žánru, do žánru „comedy of remarriage“. Zejména při opakovaném zhlédnutí *Face/Off* je však patrné, že také tento žánr zde vzhledem ke klasickým konvencím podstupuje nebývalou proměnu.

Obvyklé schéma „comedy of remarriage“ jakožto komedie nového shledání rozloučených manželů či milenců je prosté:¹³⁾ dva stále se milující partneři se rozcházejí proto, že jeden z nich se zdá být příliš excentrický, příliš nepraktický nebo naopak příliš pohlcený svým povoláním, a tedy neschopný vést vytoužený „obyčejný“ rodinný život. Partner toužící po zázemí a klidu si najde zcela vyhovujícího partnera nového, brzy se však ukáže, že lék je horší než nemoc: hledání klidu a jistoty nevyhnutelně vrcholí nalezením nudy. Následuje návrat ke šťastně nefungujícímu původnímu svazku. Toto schéma má ovšem jednu podmínku, kterou *Face/Off* v případě Archerovy rodiny nesplňuje: dočasný náhradní partner musí být méně výrazný a nudnější než partner původní. Jedním slovem, musí být banální. Castor Troy ovšem banální není, a to v takové míře, že samotná „výměna“ partnerů zde může proběhnout jediné nezáměrně,

13) Viz Cukorova *Philadelphia Story* a Hawksova *His Girl Friday* (v obou ztělesňuje hlavní roli Cary Grant). Pro jejich podrobnou analýzu viz Stanley C a v e l l, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1981. Spojení „comedy of remarriage“ a akčního žánru není samo o sobě ničím novým (z novějších filmů viz *Twister*).

bez vědomí všech ostatních aktérů a v důsledku výměny tváří (ve starších filmech se podobného efektu obvykle dosahuje triviální záměnou dvojčat). Archerovi se tedy „rozcházejí“ nedobrovolně a povaha jejich nového shledání není úplně jasná. Nebanální zlo Castora Troye bylo zničeno. Došlo však k proměně banálního dobra Seana Archera? Závěrečný polibek nám přes svou až příliš nápadnou konvenčnost jednoznačnou odpověď nenabízí. Prvek nejistoty je ostatně posílen předchozím záběrem, v němž Jamie Archerová pohládí syna Castora Troye nikoli *po tváři*, ale přes *celý obličej*, tedy přesně stejným gestem, jímž hledí Sean Archer opakovaně jak svou ženu, tak „svou“ tvář Castora Troye.

Face/Off tedy vychází ze dvojího, vzájemně nepřevoditelného konfliktu. Nejde už o rozpor povinnosti či zákona na straně jedné a svědomí či přátelství na straně druhé. Jde o dva „objektivní“ konflikty zcela odlišné povahy: o boj dobra a zla jakožto radikálních protikladů, a o rodinný spor jakožto bezpředmětnou bitvu, v níž nemůže mít pravdu ani jedna strana, protože na rozdíl od boje dobra a zla zde žádná pravda neexistuje. Rodinná situace a teologický protiklad dobra a zla se ve *Face/Off* snadno prolínají na rovině zápletky jedině proto, že jejich společným přirozeným stavem je válka. Jejich styčným bodem jsou očividně obě hlavní postavy.

V celé úvodní části filmu, až do přestřelky na letišti, vycházejí veškeré pohyby Seana Archera (Johna Travolty) a Castora Troye (Nicholase Cage) z jejich rozdílného mravního charakteru. Cílem je nepochybně rychlé předvedení celého rejstříku obou protagonistů, který musí být naprosto jasný předtím, než budou po výměně tváří oba nuceni *napodobovat* gesta, chůzi a dikci protivníka. Výměna tváří, jejich „sejmutí“ (face off), je tedy rozhodujícím okamžikem, jenž definitivně podřizuje obě roviny filmu polaritě dvou hlavních postav a jejich postavení, nikoli zápletky. Půjde o prvoplánový střet dobra a zla, které *už známe*, a teprve v rámci tohoto střetu bude možné naznačovat jejich případný relativní vztah. A stejně jako jsou Sean Archer a Castor Troy protikladní před výměnou tváří, tak také svou roli „po výměně“, to jest roli toho druhého, hrají každý naprosto odlišným způsobem. Tento způsob není nahodilý, ale vyjadřuje a doslova rozehrává samotnou povahu dobra a zla. Ve *Face/Off* se dobro a zlo promítají na hereckou rovinu přímo, a to jako *overplaying* či „přehrávání“ v případě zla, a *underplaying* či „nedohrávání“ v případě dobra.

Než se budeme zabývat konkrétními podobami této herecké asymetrie, je třeba zdůraznit, že sama možnost „přehrávání“ a „nedohrávání“ závisí na tváři, jejíž sejmutí dává filmu jméno. Klíčovou roli přitom hraje taková záměna dvou různých tváří, která je protikladem jejich vzájemného sblížení. Chirurgická výměna tváře umožňuje nastolit mezi dvěma protivníky složitější vztah než naznačuje český překlad názvu filmu, *Tváří v tvář*, a rovněž vztah radikálně odlišný od různého stupně prolínání či prostupování tváří, předvedeného dvěma různými plakáty k filmu. Jeden z těchto plakátů ukazuje tváře obou hlavních postav tak, že se vzájemně překrývají, zatímco druhý jde až k jejich syntéze, jejíž výsledná podoba odkazuje na Bergmanovu *Personu*. Tento zjevný odkaz na sekvenci, v níž splývají tváře Elisabeth (Liv Ullmannové) a Almy (Bibi Anderssonové), zůstává ovšem ději Wooova filmu zcela vnější, a vlastně protikladný jeho obsahu. Odlišné způsoby užití detailního záběru tváře přesto sdílejí minimální společné východisko, jímž je motiv přenosu tváře na filmové plátno, přesněji řečeno motiv lidské tváře jakožto



*Plakát Face/Off odkazuje k Personě,
děj však tomuto odkazu protirečí.
Tvář se také zde odlučuje od osoby,
ale podržuje si identitu zároveň vlastní i neosobní.*

Foto archiv

filmové. Neboť tvář, spolu s oběma rukama, umožňuje jakožto výsadní rys člověka předvést to, co je buď více nebo méně než lidské. Odtud nepochybná kvantitativní převaha detailů tváří a detailů rukou v dějinách filmu, převaha, do níž se přímo promítá základní lidská kvalita: pohyblivost těla jakožto výraz pohyblivosti duše. Spolu s Deleuzem, analyzujícím Bergmanovu *Personu*, pak lze říci, že o detailech tváře mluvíme přísně vzato nesprávně, neboť sama technika záběru, zvaného velký detail, není ničím jiným než tváří. Tam, kde se Deleuzova analýza tváře jakožto filmové obrací ke smyslu prolnutí dvou tváří ve filmu *Persona*, musí zákonitě vyústit v pravý opak toho, co jsme dosud řekli o polaritě dvou hlavních tváří ve filmu *Face/Off*. Má-li však tento opačný výsledek minimální společné východisko, v čem toto východisko spočívá? Deleuzův výklad sepětí filmu, tváře a velkého detailu vychází z Bergmanova výroku, ztožňujícího možnost přiblížit se lidské tváři s první a základní vlastností filmového umění.¹⁴⁾ Toto přiblížení není vstupem tváře do detailu, ale pohybem, jehož smysl je opačný:

14) Viz Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*. Minuit, Paris 1983, s. 141 (citace Bergmana pochází z Cahiers du cinéma, říjen 1959).



Persona (Ingmar Bergman, 1966)

Foto archiv

velký detail tváře neexistuje, neboť velký detail je sám tvář, zbavenou vazeb na individuální život člověka ve společnosti ostatních lidí, a tím uvolněnou pro bytí příznaků, zvířat a věcí. Odtud následující analýza slavné sekvence z *Persony*: „Je zbytečné ptát se, zda se v *Personě* jedná o dvě osoby, které se předtím podobaly nebo které se začínají podobat, nebo naopak o jedinou osobu, která se zdvojuje. Je to něco jiného. Velký detail jen dovedl tvář až do těch oblastí, kde přestává vládnout princip individuace. Nesplývají proto, že se podobají, ale proto, že ztratily individuaci, stejně jako společenskost a komunikaci. Tak působí velký detail. Velký detail nezdujuje jednoho jednotlivce, ani nespojuje dva různé: vyrazuje individuaci. Jediná a zpustošená tvář pak spojí jistou část jedné s jistou částí druhé. V tomto okamžiku již nic neodráží ani necítí, ale pociťuje pouze neurčitý strach. Pohlcuje dvě bytosti a pohlcuje je v prázdnu. A v prázdnu je sama spalujícím fotogramem, jehož jediným afektem je Strach: velký detail je zároveň tvář i její beztvárností.“¹⁵⁾ Bergman překročil hranici tváře jakožto tváře *někoho*. Tvář už není ikonou člověka, není znakem jeho *podoby*.

Deleuze sleduje v Bergmanově filmu soustředění na detail *neboli* tvář jako postupné vymazání identity tváře lidské osoby, jako proces, v němž se tvář stává místem světa. Tvář

15) Tamtéž, s. 142.

člověka se stala beztvářností čili možností věcí a příznaků věcí. V případě *Persony* se stala příznakem zárodečné ohebnosti dítěte i minerální tvrdosti mořského pobřeží.¹⁶⁾ Motiv tváře netotožné s identitou, tváře nepodobné nositeli tváře, spoluurčuje rovněž celý děj filmu *Face/Off*, ale filmová operace v základu tohoto odosobnění je zcela jiná, a technicky vzato opačná, než jakou vidíme v *Personě*. Celá tato operace probíhá v prvním plánu pomocí technického zdvojení, k němuž dochází prostřednictvím rukou, přítomných neviditelně v „operační“ technice filmové a viditelně ve „zobrazení“ chirurgického zákroku. Dochází zde ke dvojímu snímání jakožto osvobození povrchu, ke snímání tváře jakožto snímané chirurgicky. Tvář ztrácí individualitu osoby, ale podržuje si svou zároveň vlastní i neosobní individualitu. Jednotlivec ztrácí tvář v nejradiální doslovnosti, jejím fyzickým odříznutím od lidské osoby. Takto odosobněná tvář jako podklad mimiky je dále neredukovatelná, a na druhou postavu se přenáší rovněž chirurgickou implantací bez jakékoli viditelné fúze. Místo splynutí skrze montáž dochází k roubování skrze stříh. Neosobní individualita tváře, její striktně fyzická danost, tedy odlišuje *Face/Off* právě od filmů jako je *Persona*, protože není krokem za hranici člověka, nýbrž podmínkou hereckého výrazu. Odtud nejhlubší rozdíl tváří obou filmů: zatímco v *Personě* jsou silnějším pólem pasivní rysy tváře čili detailu, do jejichž pasivity se hroutí celé okolí, ve *Face/Off* je gravitačním centrem všech gest aktivita tváře Castora Troye jakožto tváře zla.¹⁷⁾

Stejně jako v Deleuzově analýze je tedy ve *Face/Off* zrušena přirozená osoba, její místo však zaujímá hraní přejaté role. Motiv velkého detailu jakožto tváře tak přestává být definitivně otázkou autentičnosti a kloní se na stranu hry či hraní. Do popředí se tím znovu dostává skrytý zdroj Deleuzova výkladu Bergmana, jímž je původní aristotelské pojetí jednak tváře jakožto pouze lidské, jednak člověka jako „nejnapodobivějšího“ zvířete. Tvrdí-li Deleuze, že velký detail tváře neexistuje, protože takový detail je sám tváří, rozvíjí tím Aristotelův výrok, podle něhož „část tváře (*meros prosópu*) nelze vůbec nazývat tváří (*prosópon*)“. Lidská tvář je nesložená neboli nerozložitelná, stejně jako lidská ruka, a jejich jedinečně pohyblivý anatomický souběh vyjadřuje akční jednotu duše.¹⁸⁾ Tvář není prostě částí člověka, ale lidskou možností být vším nelidským. Možností chápat.

Doslovná neboli nedialektická výměna tváří je tedy pravým důvodem toho, proč je ve *Face/Off* vztah dvou hlavních postav k jejich vlastní úloze po celý film výrazně asymetrický. Výměna tváří není ani jejich vnitřní proměnou ani krokem k jejich splynutí.

16) Scénu doprovází opakovaný monolog Almy o vztahu Elisabeth a jejího syna. Pro minerální vrstvu *Persony* viz Milan Doi nel, *Střepy z Persony*. „Iluminace“ 7, 1995, č. 2, s. 45 – 46. K celému tématu tváře a nikoli lidského světa viz srovnání „rostlinné krásy“ a minerální beztvárnosti tváře Gary Coopera v Godardově kritice Mannova *Muže ze Západu* (*Cahiers du cinéma* 1959, č. 92).

17) Na okraj chirurgického zákroku, označeného za *tiny little surgery*, připomeňme ještě dvě vzorové scény odhalování tváře po plastické operaci: jde jednak o scénu s Bogartem ve filmu Delmera Davese *The Dark Passage*, kde je scéna plastické operace zároveň přechodem od „subjektivní“ k „objektivní“ kameře, jednak o operaci Joan Crawfordové v Cukorově *A Woman's Face*, která je zasazena jako vzpomínka do výpovědi před soudem, u něhož se teprve operovaná tvář naplno odhalí, čímž se stříhem vyhneme klišé pohledu do zrcadla: zrcadlo zde vidíme krátce a *zezadu*, takže samo zakrývá zrcadlený obličej. Operace tváře zde ztělesňuje hlavní motiv filmu, jímž je tragická oscilace mezi *přílišnou* ošklivostí a *přílišnou* krásou.

18) Aristotelés, *O částech zvířat* II, 2, 647b20–21; *Zkoumání zvířat* I, 1, 485a5–9. Srov. Plóttinos, *Enn.* VI, 7 [38], 14, 8 – 12.

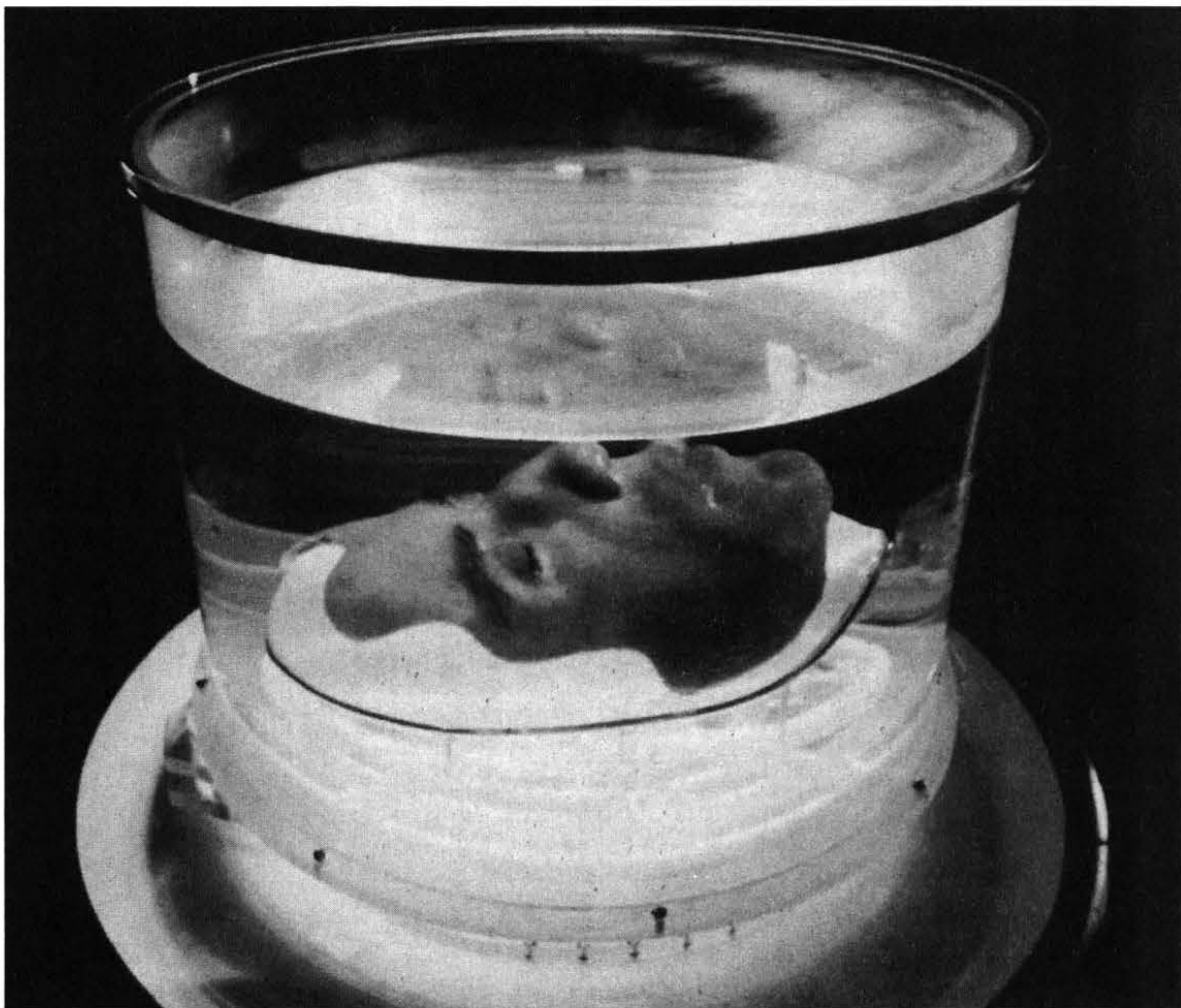
Doslovnost tváře se na plátno promítá přímo: Castor Troy je postavou, která od prvních do posledních záběrů filmu *hraje* a přehrává.¹⁹⁾ Přehrávání dosahuje ve dvou scénách první části filmu hranice snesitelnosti: výstup tančícího kněze za zvuků Alelujá z Mesiáše i výstup s agentkou FBI v letadle spojuje přehrávání s motivem sexuality, a tedy slasti, proti níž bude později postavena absence touhy Seana Archera. Oba výstupy zároveň *herci* Cageovi umožňují předvést v postavě Troye celý rejstřík gest, která bude nucen opakovat jako Archer změněný na Troye (hrát sebe sama nelze bez přehrávání). Důležitější je ale samotný motiv hry, kladený zjevně na stranu zla, a právě proto záměrně dovedený o krok za správnou míru.²⁰⁾ *Overplaying* a *underplaying* tím dostávají roli etickou: první předvádí přemíru zla, druhé proti zlu stojící dobro. Od výměny tváří má iniciativu zlo a spolu s ním přehrávání, neboť Troy hraje přirozeně také tehdy, když dostane Archerovu tvář: hraje stejně přirozeně a přehnaně Archera i sebe sama (viz druhý tanec kolem bomby).²¹⁾ Archer jako přirozený herec naopak přijímá roli Troye obtížně, jak ukazují dvě klíčové sekvence: nejprve vězeňská scéna prvního příchodu mezi ostatní vězně, a poté „drogová“ scéna u Dietricha. V obou se objevuje oscilace mezi „přehrávající“ grimasou a pláčem, druhá z nich navíc vrcholí Archer-Troyovým monologem před zrcadlem. Právě tento monolog je jedním z momentů, kdy se Archer objevuje s Troyovou tváří v zrcadle, přičemž ve všech těchto případech je zrcadlový obraz nakonec buď narušen (roztřesený, zdvojený obraz v „drogové“ scéně s monologem) nebo zcela zničen rozbitím zrcadla (scéna v nemocnici po implantaci tváře, „zrcadlová přestřelka“ Archera a Troye u Dietricha Hasslera, která je jistě nejlepší střelbou do zrcadel od *Dámy ze Šanghaje*). Zrcadlo ukazuje ve *Face/Off* vždy nevlastní tvář, náznak toho, že dobro se nezrcadlí, jinými slovy je bez obrazu. Patrně proto odkazuje rovněž scéna zrcadlové přestřelky na teologický půdorys Pavlova výroku, adresovaného Korintským: „nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však uzříme tváří v tvář“.²²⁾ Právě v zrcadle nevidíme stejně, protože pouze zlo Castora Troye se zajímá o tvář jako takovou, přesněji řečeno o její estetiku. Rozdílný vztah k implantované podobě je součástí rozdílného stylu: zatímco Archer je „svou“ Troyovou tváří zděšen, Troy je „svou“ tváří Archerovou znechucen. Je-li Castor Troy scénářem *Face/Off* sestrojen jako přirozený herec, neznamená to ještě, že je sestrojen jako herec dobrý. V předváděném souboji dobra a zla je vlastně výraz

19) Výjimkou je titulková sekvence, v níž Castor Troy zcela zjevně „vypadne z role“ ve chvíli, kdy pochopí, že zabil Archerova syna. Graficky jde o nejlepší titulky od práce Saula Basse pro *Sedm*.

20) Přehrávání je samo o sobě nejohavnějším přestupkem pravidel filmového herectví (zvláště odpudivý příklad nabízí Tim Roth ve *Čtyřech pokojích*), protože vylučuje styl. Velkým přínosem *Face/Off* je tedy čistě stylotvorné využití přehrávání (viz dále). *Face/Off* pracuje s opozicí *overplaying* a *underplaying* zcela systematicky. Není nijak těžké si povšimnout, že na ní stojí nejen celý geniální tah záměny postav Troye a Archera, ale také „záměna“ herců Cage a Travolty za své vlastní obrazy (srov. J. Larcher, c. d.). Stejně jako Tarantino v *Pulp Fiction*, také Woo zde nepřímou využívá jedinečného rysu herce Travolty, jeho vzácné tváře inspirovaného tupce. Naopak tvůrci filmu *Fenomén* se tento rys pokusili zvládnout a nutně neuspěli.

21) Podruhé a naposled vypadává Troy na okamžik z role ve chvíli, kdy po probuzení z komatu objeví svou „beztvářnost“. Tomuto odhalení odpovídá okamžik ztráty artikulované řeči. Stejná chvilková ztráta řeči postihne Archera-Troye ve vězení, tváří v tvář Troy-Archerovi.

22) 1. Korintským, 13, 12. Viz Castor Troy při pohledu na svou tvář implantovanou Seanu Archerovi: „It's like looking in the mirror. Only not.“



*Tvář jako základ mimiky, předvedený v radikální hmotné doslovnosti.
Nikoli symbol, ale chirurgie.*

Foto archiv

„dobrý herec“ něčím nesmyslným, protože hra odpovídá pozici zla. Zmíněná scéna příchodu Archera-Troye do vězení jasně ukazuje, co máme na mysli: špatně hrající Archer s Troyovou tváří dokáže nakonec Troye více či méně úspěšně zahrát jedině proto, že sám přirozený herec Troy je herec *špatný* v obojím slova smyslu. Sean Archer Castora Troye hrát neumí, a proto jej přehrává (včetně pokřiku „Já jsem Castor Troy!“). Stejně tak ale jako by Troy přehrával i sama sebe: zatímco Archer neumí hrát nikoho, ani ganstera ani sebe jakožto manžela, Troy hraje Archera lépe než sám sebe. Naše úvodní citace – *Věčná bitva mezi dobrem a zlem. Světec a hříšník. A ty se pořád ještě nebavíš* – opravdu nabízí souhrn těchto vztahů. Troy bere střet s Archerem jako hru, divadlo, představení; Archer bere tento střet a šest let starou smrt svého syna osobně, bez odstupu, a záleží mu spíše na pomstě než spravedlnosti. Castor Troy je ztělesněným zlem. Mstitel Sean Archer není a nemůže být ztělesněným dobrem. Dobro nemá tělo.

Vztah hlavních protagonistů *Face/Off* se tedy zřejmě neřídí žádným z hrdinských kódů hongkongských filmů Johna Woo. Dokonce ani vztah k etice pomsty není na obou stranách stejný. Zabití Archerova syna, předcházející spolu s titulkovou sekvencí samotnému

ději, vylučuje jakékoli skryté pouto mezi Archerem a Castorem Troyem. Výměna tváří – nikoli identit – by byla vynikající příležitostí takové pouto nastolit, ale tato příležitost nemůže být využita. Archer se s Troyem neztotožní ani ve chvíli, kdy mu Sasha odhalí existenci „jeho“ syna: právě naopak, tohoto syna okamžitě ztotožní se *svým* opravdovým synem. Jako otce nevidí Troye, ale znovu sebe sama. Syn Castora Troye má ve filmu význam pouze ve vztahu k Archerovi, zatímco Castor sám má „zástupného“ syna ve svém bratru Polluxovi, jenž je však především mladším spoluviníkem.²³⁾

Rozdíl mezi synem a partnerem nám připomíná, že zlo není ve *Face/Off* záležitostí ani genetickou ani ekonomickou. Je určujícím pólem stylového pohybu, který prostupuje celým filmem jako neustálá oscilace, neustálé napětí mezi přemírou a nedostatkem. Toto napětí představuje odpověď snímku *Face/Off* na otázku „co je to film?“, soubor symptomů čili indicií na citlivém materiálu, z nichž vyvstávají gesta ani přirozená ani divadelní. Součinnost lidské ruky a herecké tváře, „organický vztah“ hry a kinematografické techniky,²⁴⁾ nabývající ve *Face/Off* tvaru, jehož jedinečnost teď zbývá jen znovu krátce shrnout.

Na rozdíl od filmů jako *Zabiják* nebo *Hard Boiled* nepředvádí *Face/Off* etické problémy tajnosnubného vztahu mezi udržováním řádu a porušováním řádu. Do popředí naopak vystupuje protiklad přitažlivosti zla a nepřitažlivosti dobra, tedy základ etiky jako takové. Předvedena je tím samotná podmínka celého akčního žánru neboli skutečnost, že nikoli samo zlo, ale každé zobrazení zla může být *zábavné*. Proti zábavnosti projevů zla už ve *Face/Off* nestojí zákon jako čistý styl bez figur, ale řada výměnou tváří podmíněných situací, v nichž se dobro musí projevit prostřednictvím nápodoby projevů zla, prostřednictvím nápodoby jeho přitažlivosti samotné. Zmiňované scéně svádění agentky FBI Castorem Troyem, v níž vrcholí přehrávaná obscenita, tak velmi přesně odpovídá „pooperační“ scéna, v níž se muž zákona Archer učí užívat Troyova hlasu a dikce právě nesmyslným opakováním předem nahrané (a tím ještě stupidnější) sexuální výzvy. Atraktivnost zla a pracnost dobra se ovšem zrcadlí nejen v doslovém opakování projevů zla, ale také v již zmiňovaném převzetí klasického motivu vzájemné výlučnosti hrdinství a sexuality. Motiv askeze a povinnosti, tak častý ve filmech hongkongského období, přitom zcela nemizí ani z postavy Castora Troye, byť z něj zbývá pouhý náznak: počínaje titulovou sekvencí vidíme Troye „nehrát“ jen ve chvílích, kdy se soustředěně dívá přes mušku. Také pro něj platí „nejdřív práce, potom zábava“, na rozdíl od Archera se však obvykle baví svou „prací“ samotnou. Sean Archer se bavit nemůže: záměnou osobní pomsty za neosobní zákon zůstává vždy o krok zpět a zpoždění nemůže být důvodem k smíchu.

Pojetím hlavních mužských postav tedy melodrama *Face/Off* na hlavní témata Wooova hongkongského období opravdu navazuje, ale jejich zpracováním nám nabízí několik překvapení. Baletní sekvence v dešti kulek zůstávají do velké míry samostatnými uzlovými body filmu a vynikají svým výtvarným pojetím, ovšem třetí a čtvrtá z nich zároveň obsahují momenty zcela nové: v prvním případě nejen zrcadlovou scénu, ale též motiv

23) Volba jmen Castor a Pollux je mimořádně zbytečnou připomínkou antické mytologie. Jen o odstín méně banální je odkaz na Samuela Butlera a jeho román *Erewhon* (ve filmu jde o název „tajné“ věznice).

24) Viz Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*. Le Promeneur, Paris 1997.

ochrany syna falešným otcem před otcem vlastním, byť nevědomým; ve druhém případě „rodinný“ střet v prostředí kostelní kaple jakožto prostředí víry, klidu a kontempace, střet na pozadí obrazu Panny Marie a hejna bílých holubic, a přece – na rozdíl od filmu *Zabiják* – bez náznaku pokání ze strany Castora Troye. „Jsem protestant, ale svou atmosférou mne fascinují katolické kostely,“ tvrdí John Woo²⁵⁾ a my nemáme důvod mu nevěřit. Závěrečný duel Seana Archera a Castora Troye neboli okamžik vítězství nad zlem není samospasitelný. Poslední záběr *Face/Off* nenabízí ani dopad velkorážní kulky ani obraz osamění, ale polibek. Nad hrdinou jako modelem visí napříště dvojznačná a strašlivá hrozba štěstí.

Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Studoval tamtéž (obor knihovnictví v letech 1983 – 1987) a na pařížské EHES (1990 – 1994). Zabývá se dějinami antické a raně moderní filosofie, a také problematikou filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav pro filosofii a religionistiku,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Poznámka autora

Za řadu podnětů a komentář první verze textu děkuje autor Iloně Gottwaldové.

Tváří v tvář
(Face/Off)

Douglas/Reuther/WCG Entertainment/David Permut, 1997

Režie: John Woo. **Scénář a koprodukce:** Mike Werb, Michael Colleary. **Kamera:** Oliver Wood. **Střih:** Christian Wagner, Steven Kemper. **Hudba:** John Powell. Různé skladby a písně. **Zvuk:** David Ronne. **Výprava:** Neil Spisak. **Kostýmy:** Ellen Mirojnicková. **Vizuální efekty:** (supervize) Richard Hollander, Boyd Shermis; VIFX. **Vedoucí výroby:** Michael Douglas, Steven Reuther, Jonathan D. Krane. **Produkce:** David Permut, Barrie M. Osborne, Terence Chang, Christopher Godsick.

Hrají: John Travolta (Sean Archer), Nicolas Cage (Castor Troy), Joan Allenová (Eve Archerová), Alessandro Nivola (Pollux Troy), Gina Gershonová (Sasha Hasslerová), Dominique Swainová (Jamie Archerová), Nick Cassavetes (Dietrich Hassler), Harve Presnell (Victor Lazzaro), Colm Feore (dr. Malcolm Walsh), John Carroll Lynch (dozorce Walton) ad.

25) Ch. Gans, c. d., s. 54.

SUMMARY

KING OF COMEDY IN THE REALM OF GOOD AND EVIL
JOHN WOO: FACE/OFF

Karel Thein

The article deals with several conceptual features of John Woo's latest movie. If *Face/Off* seems to represent a singular insertion of a new dimension into the genre of action movie, this is due first and foremost to the striking novelty of its formal scheme. The movie reaches the extreme limit of applicability of purely formal elements of the musical and the comedy without becoming the action genre's parody. Operating an original synthesis of different unoriginal moments, *Face/Off* emphasizes two of them: the role of the family (used with apparent reference to the „comedy of remarriage“) and the clash between the good and the evil as finally irreconcilable. This opposition does not come from any protagonists' internal moral struggle, but follows a basically theological blueprint. The determining role of this theological opposition and the way it is directly translated on the screen both show that, contrariwise to many recent critical statements, *Face/Off* cannot be considered as a return to Woo's Hongkong „heroic“ period. Any complicity of good and evil, of the FBI agent and the maniac killer, is precluded since the movie's titles (the death of agent's only son), and their mutual exclusivity is immediately and definitively incarnated by two radically opposed ways of film-acting, this last opposition being only reinforced by the literal exchange of the protagonists' faces.

On this ground, the essential tension of *Face/Off* is being constantly expressed by the polarity between underplaying and overplaying. However, the underplaying as the face of good and overplaying as the face of evil (see the typical figures of sad clown and laughing devil, or of Buster Keaton and Jim Carrey) do not enter in a straightforward battle. More interestingly, what is made visible is their fundamental asymmetry. Of good and evil, only the second one admits a direct dramatic representation. While the gangster identifies with the evil, and acts then just for the pleasure's sake, the pleasureless agent desires nothing but the vengeance, and acts then for the good's sake only indirectly.

The leading part belongs in *Face/Off* to the evil or the overplaying: hence the necessity of its structurally new stylistic use. The evil plays naturally, which does not mean it plays well: the overacting is the evil's proper image as a bad image. Or even the good, precisely because it lacks any proper image, is forced to play, and finally to overplay in imitating the evil. This is where the literal, that is surgical exchange of the faces intervenes. Through its material non-symbolic character, this exchange excludes any melting or meddling of the two men's faces or even facial features. Face becomes a radically non-psychological phenomenon, and yet an expression of the soul's passions. The surgical literality of the human face as almost independent of the always animal body (the hand being the second exception) stands for every possible symbolic loss of identity. We are on the opposite pole of Bergman's *Persona* while partaking in the same axiom of acting through face and gesture: the face is the gravitational center of the screen, but the determining passivity of Bergman's famous face-melting sequence is replaced by the determining activity of the evil man's face. As an action movie, *Face/Off* apparently replaces the unity of action by the action unity of soul and face.

The whole set of filmic operations developed in *Face/Off* seems to indicate a return to the problem of ethics and image in the strong sense: only the evil is attractive while the good brings in boredom. Throughout the plot, this shadow-condition of the good is being carefully counter-balanced by the inherently dramatic nature of the movie's second playground: the family. Both protagonists fail to be the family members in their own homes, and their only and partial reciprocity appears through the relation to the child and the wife or girl-friend of their enemy. The family does not offer the resolution of the personal as well as theological conflict but introduces a double ambiguity of an even higher degree, firstly between being good and being good actor, and secondly between being good actor and being good husband.

Indicating the family struggle as potentially more cruel and violent than the street action makes *Face/Off* to transcend the status of a genre movie. Together with the way the actors are led to create the human expression of inhuman moments, it points directly to the first quality of a classical film-making: to the coordination of human body and technique of the camera-work.