

# OBSAH

OBSAH .....	1
1. Abstrakt .....	2
1.1 Serge Reggiani, důležitost nenápadnosti.....	2
2. Úvod.....	5
3. Vývoj filmového herectví .....	6
4. První rané filmové teoretické koncepty .....	8
5. Filmový realismus, jeho tendence.....	9
6. Životopis aneb z čeho herec vychází .....	10
7. Emocionální paměť .....	12
8. Během války, krátce po ní.....	14
9. Metody herecké práce .....	28
10. Metody herecké práce u filmu .....	30
11. První rané filmové teoretické koncepty .....	32
12. Filmový realismus, jeho tendence.....	32
13. Závěr .....	34
14. Filmografie Serge Reggianiho .....	35
15. Literatura .....	38
16. Přílohy.....	40

## 1. Abstrakt

### *1.1 Serge Reggiani, důležitost nenápadnosti*

Na pozadí filmografie francouzského herce Serge Reggianiho, který se objevoval ve větších i menších rolích se pro sebe snažím odkrýt podstatu filmového herectví. Vybral jsem si ho proto, že ho mám rád a zároveň je to pro mě člověk stojící tak trochu v pozadí – nikdy se nestal tak slavnou tváří světového filmu jako jeho vrstevníci Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Lino Ventura. Jeho nenápadná přítomnost ve slavných filmech velkých režisérů je pro mě ale fascinující.

Ve své práci se budu snažit nastínit vývoj filmového herectví v souvislosti s filmografií Serge Reggianiho. Jeho tvůrčí období započalo po druhé světové válce a skončilo na sklonku minulého tisíciletí.

Láká mě představa, že objevím zapomenuté filmy poválečné kinematografie a nové režiséry. Serge Reggiani se pohyboval na obou stranách filmového umění – jak náročnějšího filmu tak i toho žánrového. Jeho studium mi umožní poznat člověka – herce - postavu a jeho schopnost (ne)proměny v různých filmech. Snad zjistím, co vytváří onu magii, která vede diváka k percepci člověka jako filmové postavy.

Také se chci zamyslet nad souvztažností mezi tím, čemu se říká vedení herce, co to vlastně znamená, a zároveň vlivem samotného herce na postavu z pohledu režiséra, který s jistým faktorem – člověk před kamerou - během natáčení filmu nemůže udělat nic a je odkázaný právě na na něho.

Zároveň chci prozkoumat různé režijní styly, které mi filmografie Serge Reggianiho nabízí.

## **Abstract**

### ***Serge Reggiani, the importance of inconspicuousness***

Based on a filmography of a french actor Serge Reggiani, who appeared in principal but also small roles, I would like to find for myself the basement of film acting. I have chosen Serge Reggiani, simply because I like him and also because he always remained in the 2<sup>nd</sup> row and never became star number one as his coactors of his generation Jean-Paul Belmondo, Alain Delon and Lino Ventura. His discreet presence fascinates me in a number of important movies of great directors he worked with.

This gives me an oportunity to align together film acting in decades of last century incorelation of Serge Reggiani's work which started after 2<sup>nd</sup> world war and goes to its end slightly before the end of last millenium.

I am attracted by discovery of some old forgotten movies and unknown directors. Serge Reggiani was acting on both sides of the film river – genre cinematography versus art cinematography. Study of himself will allow me to get know a man – an actor – a character and his ability of a (non)change in different movies. Hopefully I will found what is the magic that leads the audience to a perception of an actor being a film character.

I want to find out the correlation between something we call leading the actors and what it really means and also the influence of the actor to the character from directors point of view who sometimes can't do nothing with the fact that he depends on a behaviour of a man who is playing his character.

I'm also keen on exploring some direction styles that the cinematography of Serge Reggiani will guide me to.



**Serge Reggiani**

**Serge Reggiani**

2. května 1922 – 23. července 2004

## 2. Úvod

Ve své práci bych chtěl komparativní metodou porovnat herecký vývoj francouzského herce Serge Reggianiho. V ucelenější formě jedné uzavřené filmografie, bych si rád ozřejmil podstatu a proměnu různých forem herectví a také se rád dozvěděl, jestli je možné u člověka, který představuje různé postavy ve filmech, hovořit o proměnách hereckého projevu. Co to vlastně znamená filmové herectví?

Méně známého francouzského herce Serge Reggianiho jsem si vybral hlavně proto, že prošel různými etapy vývoje kinematografie (nejen francouzské) po druhé světové válce. Nabízí se otázka, proč jsem si nevybral studii někoho známějšího. Serge Reggiani byl součástí skupiny velkých francouzských herců, kteří ovlivňovali světovou kinematografii – Jean Gabin, Lino Ventura, Marcello Mastroianni a další.

Kromě toho, že Serge Reggiani prošel pro mě velmi blízkou etapou francouzské kinematografie, je pro mě jakýmsi skrytým činitelem osudu ostatních herců. Po celou svou kariéru zůstával mužem v pozadí – samé vedlejší role – hlavně ve zralém věku. Byl ale trpělivým pozorovatelem a scény, v kterých se objevoval, se stávaly svou nenápadností podstatným významovým prvkem filmu. Jeho tvář byla snadno zapamatovatelná a nesla v sobě jakési nevyřčené poselství touhy po životě, které je člověku neustále odepíráno. Schopnost vyrovnávat se s tím, jak v profesním, ale i osobním životě, mi přijde fascinující.

Serge Reggiani pro mě představuje typ člověka – outsidera, solitéra – který už sám v sobě nese prvky zajímavé a velmi důležité filmové postavy.

Doufám tedy, že studium jeho filmů pro mě bude inspirací pro tvorbu filmových postav, o kterých bych chtěl ve svých filmech vyprávět. Zároveň si ve své práci nechci vybírat mezi známějšími a méně známými filmy, v kterých hrál, a nechci ani pohrdavě soudit filmy žánrové. Můj výběr analyzovaných filmů je tedy odvozen od jakéhosi rozdělení jeho života na každou pětiletku (plus/mínus) po druhé světové válce, v nichž zaznamenal film. Samozřejmě je můj výběr odvozený od toho, co jsem se o kterém filmu předtím dozvěděl.

V neposlední řadě mě zajímá i režijní rukopis filmů a to z hlediska vyprávěcích postupů a hereckého vedení jednotlivých režisérů. Herecká práce a režijní rukopisy se v mé práci budou prolínat.

Práci chci zaštitit popisem vývoje filmového herectví, nejenom ve francouzské kinematografii.

### **3. Vývoj filmového herectví**

Na filmové herectví je možné nahlížet z mnoha stran a hledisek. Pro pojmenování člověka, který ztvárňuje filmovou postavu jsem si zvolil termín herec. Těch názvů, který člověk před kamerou dostává, ale může být daleko víc – neherec, náturščik, model. Ať už chceme nebo ne, právě onen herec je nejdominantnějším prvkem v rámci filmového obrazu.

Jak se vyvíjí sám film v rámci dějin a kulturního rozmachu, vyvíjí se i filmové herectví, které se čím dál tím více přizpůsobuje diváckému vnímání. Filmové herectví vzniklo v návaznosti na staletou tradici divadelního herectví, které mělo své prvopočátky už v antice. Filmové herectví vytvořilo úplně novou estetickou kategorii, která je spjatá právě s filmem a televizí.

Terminologický slovník dramatické výchovy Janáčkovy Akademie múzických umění definuje herectví takto: „Umění zobrazovat postavy, popřípadě věci či jevy prostřednictvím herců. Herec organizuje své chování formou hry a souhry s dalšími herci jako dramatické jednání postavy, které je sdělením pro diváky.“

Film má svou sílu právě v tom, že u herce před kamerou není mnohdy poznat, jakým způsobem svou postavu ztvárňuje – vychází sám ze sebe(hraje sám sebe) anebo vše jen napodobuje. Konkrétní příklad může být ve ztvárnění postavy Roberta de Nira v Zuřícím býkovi, kdy velmi uvěřitelně vystihl postavu boxéra a tzv. autentickou postavou kteréhokoliv z neherců filmů Miloše Formana.

Filmové vyjadřování neboli filmová poetika je k vytvoření postavy mnohem důležitější. Ať už je zvolena první varianta anebo ta druhá anebo úplně jiná – člověk ztvárňující filmovou postavu by měl vždy mít pocit kreativní součinnosti s filmovým dílem. Zde někdy nastává problém v tom, co od vzniku filmového díla daná osoba očekává. Divadelní herci jsou mnohdy zklamaní z toho, že od nich filmový režisér chce velmi málo. Osoba ztvárňující filmovou postavu, ale vždy dílu vdechuje život a je to právě ona, přes kterou divák vnímá celé dílo. Pocity, které herec ztvárňuje mohou být vyjádřeny jen tónem hlasu, nepatrným gestem, pohnutím hlavy.

Prvopočátky filmového herectví však vyšly z herectví divadelního. Postupně si film tyto prostředky začal osvojovat a začal si vytvářet vlastní cestu. Nejstarším inspiračním zdrojem filmového herectví je Herecký paradox Denise Diderota. Dle Diderota hlavním předpokladem velkého herce jsou: „Krásná obrazotvornost, hodně úsudku, velmi spolehlivý vkus, vytrvalá práce, studium velkých vzorů, znalost způsobů, znalost lidského srdce, jemný takt, zkušenost, návyk na divadlo, schopnost chladného a klidného pozorování.“

V Diderotově tezi je velký kus pravdy jak pro současného herce, tak i filmového režiséra. Jestliže herci v dobách dávných zažili například pocit strádání, z čehož vycházeli, současná generace tvůrců má ve studiu jejich vzorů možnosti se od nich učit, snažit se pochopit jejich tvůrčí základ, aniž by byli nuceni stěžovat si na neinspirativnost současné doby.

Schopnost herce je především v tom, vytvořit si na základě svého intelektu vlastní citlivost pro ztvárnění postavy. Jestliže v minulosti bylo možné emocionální paměť snázeji naplňovat, dnes je nutné jí obohacovat uměleji anebo její obohacování záměrně vyhledávat. Herec by měl být schopný vnést do postavy svůj prvek jedinečnosti – originality. Pak bude jeho postava nepodobná ostatním a to je ta vlastnost, kterou filmoví režiséři vyhledávají nejvíce.

#### 4. První rané filmové teoretické koncepty

V roce 1913 popsal v článku Myšlenky k estetice kina maďarský filozof a estetik Gyorgy Lukacs – vysvětluje v něm vzájemný vztah filmu a divadla z kriticky objektivních pozic. Ve své stati se zabývá tím, že film jednou nahradí divadlo. Prvotní rozdíl vidí v podmínce přítomnosti obou forem herectví.

Další stať vydal Walter Benjamin v roce 1936. Film dle něho představuje nejmocnějšího zástupce procesu technické reprodukovatelnosti, s nímž hyne i aura samotného divadelního díla, jež by bylo filmováno.

Další tezi vydal Konstantin Sergejevič Stanislavkij, který v práci s hercem dává kromě vnější životnosti vyniknout především vnitřnímu životu postav.

Béla Balázs ve své stati Podstata filmu zaujímá psychologický přístup k filmovému herectví vycházejícího z nepřímého vlivu K.S.Stanislavského. Před hercem stojí úloha vystihnout již existující, pevně určený smysl a plasticky jej zobrazit: “To, co se nám líbí vytvořili herci a také oni sami nesou odpovědnost za to, co se nám nelíbí. Filmové umění vytváří jemnost a síla působení obrazu a chování herců. Ve filmu je mluva mimikou a bezprostředně vizuálním výrazem tváře. Ten, kdo vidí mluvenou řeč, doví se docela jiné věci, než ten, kdo naslouchá slovům. I při pouhém „němém“ mluvení mohou ústa naznačit často mnohem více, než mohou vyjádřit slova.“ Filmoví herci jsou vybaveni pouze svým tělem – jeho prostřednictvím vysílají emoce, umocněné úsměvem či vráskou.

Dalším teoretikem jež napsal svou stať je Bertold Brecht – zcizovací efekt, který je protipólem vcit'ování se.



## 5. Filmový realismus, jeho tendence

Jen výběrově uvádím statě, které ovlivnily filmové herectví po druhé světové válce, tedy v době, kdy byl činný právě Serge Reggiani.

V roce 1938 publikuje v časopise Bianco e Nero Umberto Barbaro článek věnovaný filmovému herectví s názvem L'attore – Herec. V roce 1949 byla v konferenci stanovena základní teoretická východiska italského neorealismu. V roce 1950 vychází společná kniha Luigiho Chiariniho a Umberta Barbara s názvem L'arte dell'attore – Herecké umění. Cesare Zavattini publikuje svůj článek o herectví pod názvem Neorealismus podle mne. V roce 1956 vychází článek Vittoria de Sicy Můj život, moje filmy, moje prohry, kde popisuje svůj způsob práce s herci.

Andre Bazin vydal své statě v roce 1976 pod názvem Qu'est-ce que le cinema. Siegfried Kracauer vydává své rozsáhlé dílo Teorie filmu – Vykoupení fyzické reality.

Filmové herectví bylo ovlivněno, stejně jako všechny sféry života, druhou světovou válkou. Realistické filmy reflektovaly problémy obyčejných lidí, kteří žili ve složitých sociálních podmínkách, měli nedostatek peněz a problémy s nezaměstnaností. Filmový realismus byl jakýmsi základem pro tvorbu. Někteří kritici filmu vyčítali, že jen mechanicky kopíruje realitu. Je tedy možné napadnout termín filmové herectví tehdejší doby jelikož filmové herectví bylo odmítáno. Velký důraz se kladl na fotogeničnost a samotný obraz. Někdy v té době začínal i Serge Reggiani, který vlastně z neorealistické poetiky vycházel.

## 6. Životopis aneb z čeho herec vychází

Herec při své práci vždy vychází z emocionální paměti, která mu pro ztvárnění role přináší schopnost interpretovat postavu. Netvrdím, že pro herce je vždy nutné zažít složité životní chvíle, aby mohl dobře ztvárnit postavu. Prožitá zkušenost se může přenášet z člověka na člověka, z herce na herce, z četby, sledováním starších filmů. Herci se v určitém období rozvoje kinematografie navzájem ovlivňovali, což je z některých filmů patrné.

Serge Reggiani se narodil v Itálii, ve městě jménem Reggio, po kterém má i své vlastní jméno. Oba jeho rodiče byli kadeřníci a tak už jako malé dítě mohl vnímat různorodost lidských povah pozorováním návštěvníků kadeřnictví. Alespoň tak si představuji jeho dětství.

Jako malému klukovi se mu narodil i mladší bratr, který se dožil jen tří týdnů. Serge Reggiani na něho vzpomínal v písních a dopisech, které psal na sklonku života.

Své dětství prožil v Itálii, na počátku druhé světové války. Byl obklopen Mussoliniho propagandou a nastupujícím fašismem. Rodiče chtěli, aby se z něho stal kadeřník. V 8 letech přijel do Francie, kde se za tři měsíce naučil bezchybně dialekt a mluvil francouzsky jako rodilý mluvčí. Uchvátil ho přednes a ve svém mládí recitoval Sartra a Camuse. Ve svých dopisech se k nim vyznává jako ke svým mentorům.

Navštěvoval hereckou konzervatoř, zřejmě proti vůli svých rodičů, stal se z něho herec – komediant (un comedian.) Na začátku své kariéry dostával role gangsterů a jiných zločinců. Probudil se v něm, nejspíš pod vlivem J.-P. Sartra zájem o politiku.

Některé filmy, v kterých zpočátku hrál, nebyly úspěšné – odmítali je jak diváci tak i kritika. Dostalo se jim pozitivního hodnocení až mnohem později, (například Brány noci Marcela Carného). Jestli ze začátku dostával hlavní role, ve středním věku se z něho stal jeden z nejobsazovanějších herců menších rolí.

Ve středním věku se začal věnovat hudbě. Navázal spolupráci s Georgesem Moustakim, který dokázal složit písně Reggianimu na tělo. Serge Reggiani se stal úspěšným zpěvákem – solitérem. Jeho syn Stephan šel v jeho stopách a stal se také zpěvákem. Jeho pozdější neúspěch v této branži ho donutil k sebevraždě.

Serge Reggiani natočil svůj poslední film v roce 2000 a jmenoval se Herci Bertranda Bliera. Zemřel v 82 letech na srdeční infarkt a je pochován na hřbitově u Montparnassu.

Nemohu soudit Serge Reggianiho jako člověka, z dostupných pramenů to nelze poznat. Proto má charakteristika bude vyplývat čistě z jeho rolí a také z toho, co je z něho jako filmové postavy cítit. Jestliže jsem na začátku práce uváděl, že herec buď postavu představuje anebo režisér využívá naturelu člověka k vyjádření postavy, u Serge Reggianiho je to někde mezi. V některých postavách je sám sebou a někde je naopak ztělesněním jiného člověka. Je to herec, který je schopen vcítit se do neherce, stejně tak je schopný hrát jako neherec herce.

Samotná percepce jeho postav ve filmech, kterými prošel se do značné míry proměňuje hlavně v první dekádě jeho tvorby. Postupem času hraje postavy podobné.

Jeho tvorba mě zajímá hlavně proto, že prošel časem, který se v kinematografii postupně ustaloval. Začínal v době, kdy film teprve objevoval zvuk. Proto považuji jeho filmografii za vyjímečně bohatou. Bohatou i z hlediska toho, jakou dobu kinematografie zažil a jaké lidi potkával.

Sám o své práci tvrdí: „Pracuji především vnitřně, ale nejedná se o instinkt, ale o mou imaginaci. Jako herec nikdy svou postavu neskládám, ona se skládá postupně uvnitř mě. Je to takový přístup k hloubce uvnitř sebe, který docílí alespoň 10% pravdy, která je nutná pro uvěřitelnost postavy na plátně.“

## 7. Emocionální paměť

Paměť je základní východisko pro člověka, je to nejcennější, co v sobě máme. Bez ní bychom nebyli schopni vytvářet si úsudky, reagovat tvořit vazby a souvislosti. Paměť je přímo spjatá s životem, uchovává informace a bez ní by lidstvo nejspíš vyhynulo.

Z psychologického hlediska je paměť psychickou funkcí, schopností zaznamenávat a uchovávat životní zkušenosti. Je to základní předpoklad pro učení. Paměť je sklad, kde se uchovávají informace, které se v určité době, v různé formě vyderou na povrch, vrátí se v podobě snu či schopnosti na něco reagovat.

### Paměť závisí na dvou faktorech:

- dané – člověk se s některými vlastnostmi rodí
- tvárné – ty, které se s člověkem vyvíjejí

### Paměť ovlivňují tyto faktory:

- fyzické vlastnosti – hlavní roli zde hraje věk -děti jsou schopni pojmout daleko více informací než člověk dospělý
- psychické vlastnosti
- aktuální psychický a fyzický stav – pozornost, soustředění, únava
- zkušenosti, znalosti, vědomosti

Základním impulzem pro paměť jsou podněty z okolí. Neexistuje-li podnět, tak neexistuje ani paměť, jelikož postrádá informaci, kterou by mohla uložit.

Podněty nejsou ukládány přímo, jsou přijímány a zpracovány smysly – zrak, sluch, hmat, chuť, čich. Informace, které uniknou, jsou trvale ztraceny.

Ukládání informace do paměti může probíhat spontánně anebo cíleně – vštípení – vizuálně, akusticky, sémanticky. S procesem ukládání informací se přirozeně objevuje i proces zapomínání – retence. Proces vybavení si informace může být spontánní anebo cílený.

Emocionální paměť podle Stanislavského je „Emocionální paměť rozumíme uchovat v sobě pocity už jednou prožité a dosáhnout v určitých podmínkách jejich nového zživotnění.“<sup>1</sup>  
1 MÁŠOVÁ, A. Souhrn názorů K. S. Stanislavského na výchovu herce. Brno: JAMU, 1969, s. 19 U paměti se rozlišují dva typy – pro vnější jednání a paměť pro pocity.

Pro herce má emocionální paměť nejdůležitější funkci. Čím je v emocionální paměti více informací, tím má herec odkud čerpat. Emocionální paměť slouží k uchování citových informací. ŘÍČAN, P. Psychologie: příručka pro studenty. Praha: Portál, 2005, s. 81.

Jednu část emocionální paměti tvoří události, které člověk zažívá a ty jsou neovlivnitelné. Druhá část je část imaginativní – tu může člověk ovlivnit při sledování filmů, čtením knih, odpozorováváním. Citové informace se v průběhu věku a času mění, nezůstávají stejné. Herec by měl pro své jednání neustále vytvářet nové podněty, stejně jako režisér. Herec má jen své tělo a svoje emoce, při vytváření postavy musí vycházet ze sebe.

Naplnění a doplňování emocionální paměti je pro herce prvořadým úkolem. Serge Reggiani bezpochyby schopnost pozorování měl anebo k ní byl donucen. Zároveň byl obklopen lidmi, kteří mu neustále napomáhali k obnově zažitých emocionálních událostí.

Serge Reggiani vycházel z pocitu strádání a neustále si uvědomoval svojí konečnost. Byl to neustále hledající pozorovatel života. Nebyl nikde doma. Žil tak, jako kdyby neměl rodinu. Byla v něm zakódovaná chudoba, která se může vždy vrátit. A také nečitelnost, kterou přinášel svým postavám. Nechával jen na divácích, aby se jí snažili rozkódovat.

## 8. Během války, krátce po ní

První film Serge Reggianiho, který je uveden v jeho filmografii jsou Ztracenci ze Saint-Agil režiséra Christiana-Jaque z roku 1938. Režisér Christian-Jaque se později vyprofiloval jako tvůrce úspěšných diváckých filmů. Ve svých filmech využíval historického pozadí pro vytvoření svého filmového světa. Mezi jeho nejznámější filmy patří například Fanfan tulipán anebo Babeta jde do války.

Serge Reggiani je uveden jako herec ve Ztracencích ze Saint-Agil, podle všech pramenů ve filmu ztvárnil jednoho z elévů. Ve filmu ale vůbec není poznat a tak je možné, že v něm ani nehrál.

Ztracenci ze Saint-Agil jsou filmem, který vychází ve Francii z velmi známé knižní předlohy. Herci mají za úkol bezpečně ztvárnit postavy tak, aby percepce divákem byla jednoznačná, postavy nejsou psychologicky vrstevnaté. Divák o motivacích postav nepochybuje.

Ve Ztracencích ze Saint-Agil ještě doznívá atmosféra německého expresionismu. Na tom je postavená režijní koncepce filmu. Scénografie filmu má klaustrofobický účinek. Kostýmy popisují postavy spíše ilustrativně. Christian-Jaque vedl herce „divadelním“ způsobem, na což navazoval i ve svých pozdějších filmech. Tímto způsobem dobře komunikoval s divákem.

Film má skvělé vyprávěcí tempo. Je daleko pomalejší než ostatní předválečné filmy, které znám, kamera tvůrčím způsobem využívá pohybu. Připomínalo mi to práci kamery ve filmech Jeana Renoira Pravidla hry. Ve filmu se dobře pracuje s koordinací pohybu kamery a hereckého projevu.

Christian-Jaque byl později v Cahiers du cinema poměrně kritizovaným autorem. Ve svých filmech pracoval s přesně danými emocemi a divákovi nedával příliš prostoru k jejich hledání.

Způsob herectví bych u tohoto filmu označil ze vnější projev - herec ztvární emoci, která se mu vysvětlí a tu přesně předá divákovi. Herec nemusí hledat způsob, jak by zobrazil pocit méně viditelným způsobem, který by Alfred Hitchcock nazval understatement – zástupný motiv hereckého projevu, který v divákovi zanechá jen stopu po dané emoci a její význam je pak daleko hlubší.

Na počátku padesátých let docházelo k postupné proměně herecké perspektivy. Mnohé filmy vycházely z italského neorealismu. Úvahy o filmovém herectví byly zaznamenány v práci italských teoretiků Luigiho Chiariniho a Umberta Barbara.

Primárním předpokladem se již nestával člověk z ulice, ale výběr na základě vizuálního typu, který musel splňovat nejen tělesné, ale i osobnostní parametry požadované režisérem. Příběhy se stávají stylizovanějšími, vracejí se do ateliérů, realita se začíná vytvářet.

Jedním z filmů, který začíná splňovat tyto parametry je film režiséra Marcela Blistenea *Etoile sans Lumiere* z roku 1946. V něm Serge Reggiani vedle Edith Piaf a Yvese Montanda dostává první větší roli. Film *Etoile sans Lumiere* – Hvězda bez světla sleduje cestu chudé dívky na vrchol, a její následný strmý pád. Serge Reggiani v něm ztvárňuje postavu zvukaře, do kterého se zamiluje chudá zpěvačka - Edith Piaf.

Když pozoruji vedení Serge Reggianiho a jeho samotný vliv na postavu, přemýšlím nad jistým prvkem, který v té době v kinematografii ještě nebyl. Uvěřitelnost postavy Serge Reggianiho, není docílena zdramatizováním. Serge Reggiani hraje člověka, kterého se jakoby nedotkla válka, je to člověk z vyšší společnosti, mající svojí hrdost. O jeho postavě by se dalo říct, že je negativní.

Serge Reggiani je ve svém hereckém projevu nadčasový – jako kdyby hrál způsobem, který objevila francouzská nová vlna až za nějakých 20 let. Jeho pochopení role spočívá v tom, že se herecký projev nevyjadřuje jen tváří, ale celou postavou, pohybem, pohledem. Na svůj mladý věk a filmovou nezkušenost, je zcela autentický i v porovnání s ostatními hereckými kolegy. Do filmu vnáší oživení, jeho postava kulturně i sociálně vybočuje z hereckých kolejí tehdejší kinematografie. Zajímavě se ve filmu pracuje s elipsou vyprávění.

Vedení Serge Reggianiho spočívá částečně v koordinované improvizaci. A Reggiani je schopný udržet herecký projev i v delších scénách, záběrech. Pracuje s vlastní tváří, která nutí diváka neustále nad jeho postavou přemýšlet – není nikomu konkrétně podobný, věkem je neurčitelný a má v sobě ego, které je hnacím motorem celé postavy. Marcel Blystene dokázal velmi dobře využít schopnosti herce, který mu nabídl autentické jednání.

Marcel Carné natočil v roce 1946 noční film – Brány noci. Odehrává se během jedné noci a ve filmu je personifikován osud. Herec, který jí hrál (není to Serge Reggiani) jí vytváří poněkud expresivně a temně, dramaticky. Celý film je temný a zajímavě se ve filmu pracuje s časem, který v rámci poměrně krátké doby nabývá nečitelných rozměrů.

Jednu z postav hraje Yves Montand - hraje postavu charakterní. U něho jsem měl pocit, že se do značné míry ještě hlídá. Postavy jsou zde exponovány jejich sociální rolí, což vede diváka ke ztotožnění se zástupným motivem. A aby Marcel Carné doilustroval jednu z postav, pomáhá si maskou.

Jestliže jsou všechny vedlejší postavy charakterově jednoznačné, jediná Reggianiho sedí na dvou židlích – divák přesně neví, co si o ní má myslet. Marcel Carné využívá tu tajemnější stranu Reggianiho naturelu. Narozdíl od postavy Yvese Montanda, Serge Reggiani o své postavě nepřemýšlí racionálně. Zdá se být absolutně svobodný při jejím ztvárnění.

Scénář k filmu napsal Jacques Prevert, známý francouzský scénárista, který se Sergem Reggianim na dálku mnohokrát spolupracoval.

Nejvýznamnější rolí Serge Reggianiho tohoto období je pak film Andre Cayattea Milenci z Verony z roku 1949. Na pozadí Shakespearova dramatu se odehrává milostný příběh dvou mladých lidí. Film dílo Williama Shakespeara parafrázuje a konkrétně využívá. Slouží jako expozice příběhu, aby následně příběh dvou současných milenců odvedl trochu jinam.



Andre Cayatte ve své další tvorbě režíroval psychologická dramata využívaje při tom kriminálních zápletek. Milenci z Verony nezapadají úplně přesně do schématu filmů natáčených po druhé světové válce. Využívají abstraktnějších scén – Andre Cayatte se snažil spojit realismus ústředních postav se světem ještě starším než jsou oni sami. Apeloval na morálku.

Režisér Cayatte pracuje s dlouhými scénami, záměrně využívá melodramatického až romantického zabarvení, aby diváka na konci příběhu překvapil násilnou scénou.

Serge Reggiani ve filmu hraje opravdového milovníka a Anouk Aimee je jeho partnerkou.

Andre Cayatte dokázal využít hereckého a nehereckého kontrastu mezi oběma protagonisty. Z Anou Aimee číší nevinnost a křehká naivita, Serge Reggiani hraje sebevědomého muže, který projde obměnou.

Film je to stylizovaný a z toho vychází i forma herectví. Andre Cayatte svůj příběh vypráví epizodicky, pracuje s predikcí expozice, kterou mu připravil sám William Shakespeare.

Film má temný konec, který na konci vzbuzuje otázky. Andre Cayatte pracuje s tím, že divák není překvapován dějem, ale samotnými scénami.

Andre Cayatte v Sergeovi Reggianim objevil nedospělého mladíka, který ve filmu má dvě roviny. Serge Reggiani umožňuje ve své postavě zachytit její proměnu – umožnil divákovi, aby svou percepcí tuto změnu zaznamenal.

U Andreho Cayattea herec není vnímán jako ideologické ztělesnění národní masy, ale je chápán jako jednatel spíše ze sociálních pozic.

Max Ophuls natočil v roce 1950 film *Rej*. Serge Reggiani v něm ztvárnil menší epizodickou roli vojáka. Jeho postava se objeví v první části filmu a pak už se do něj nevrátí.

Film *Rej* Maxe Ophulse je jakousi impresionistickou tragikomedií v tom dobrém i v tom špatném slova smyslu. Film *Rej* je autorským experimentem, který drží pohromadě dokola se opakující téma. Film se pohybuje na hranici kýče. Stejně tak působí herecky působí i všechny postavy.

Režisér Max Ophuls při vytváření postav vycházel z knihy od Jeana de La Bruyere – *Charaktery aneb mravy století*. Knihu zde uvádím jen proto, že byla inspirací i Ericu Rohmerovi, který z ní při vytváření svých postav také vycházel.

V tomto období přichází zlom ve francouzské kinematografii v podobě vzniku *Nové vlny*. Vzniká časopis *Cahiers du cinema* a Francois Truffaut vychází se svou statí *Jistá tendence francouzského filmu*. Kritizuje v nich estetiku, založenou na spolupráci scénáristy a režiséra, kdy je režisér jen pouhým prostředníkem mezi předlohou a divákem.

Nástup francouzské nové vlny a auteurství ve filmu ovlivnilo i filmové herectví. Ve Francii od třicátých let vládl *Star systém*, ale nový přístup k filmu minimalistických rozpočtů už neumožňoval najímat pro film drahé herce. Začali se využívat neherci anebo nové neznámé herecké tváře. Důraz byl kladen především na vizuální aspekt hereckého projevu. Zvuk byl v rámci finančních úspor dotáčen až postsynchronně. Herci zakládali svůj projev na vlastní vizuální prezentaci oproštěné o hlasovou stránku, jejíž význam byl silně oslaben.

Filmové herectví je tvůrci vnímáno jako ryze vizuální akt zprostředkovaný kamerou, která díky schopnosti snadného přemístění sleduje postavy na každém kroku v duchu dokumentaristické tradice „*cinema verite*“. Herecký výkon tak není vázán s dialogem daným přesně podle scénáře. Dochází k rozvoji improvizace. Herec je brán jakou součástí skutečné reality a ta ovládá jeho herecký projev. Herectví je motivováno požadavkem skutečného prožitku reálného světa, který pramení z vlastní zkušenosti.

Herectví tak vychází z okamžité reakce emocionální paměti anebo je spíš zachycen ve chvílích, kdy se jeho emocionální paměť naplňuje. Herectví se blíží daleko více existenciální rovině.

Samotná revoluce nové vlny vytvořila nové filmové hvězdy – Jean-Paul Belmondo, Brigitte Bardot – proti čemuž nejdříve sama brojila.

Serge Reggiani měl možnost pracovat s Jeanem-Pierrem Melvillem, který z francouzské nové vlny vzešel. V roce 1962 spolu natočili film Práskač, ale to až po filmu Bídníci.

Režisér Jean-Paul Le Chanois natočil Bídničky s J.Gabinem v hlavní roli v roce 1960. Film využívá francouzského star systému a ve filmu se objevili všichni herci tehdejší francouzské herecké generace.

Samotný film má svůj základ v literatuře a Jean-Paul Le Chanois se snažil o co nejpřesnější přenesení tohoto díla na plátno. Herci hrají stylizovaně a jsou vláčeny vnitřním dramatem svých vlastních postav.

Film vznikl 22 měsíců a herci hrají své postavy tak, aby se divák ztotožnil snadno s jejich postavou. Film natočený přesně podle očekávání. Herci své role přijali s úctou k velkému literárnímu dílu. Serge Reggiani má ve filmu menší roli.

První setkání s Jeanem-Pierrem Melvillem bylo v roce 1962 ve filmu Práskač. Je to jeden ze tří filmů z jeho série o „mužích“. Jean-Pierre Melville vycházel se svých oblíbených amerických filmů. Ve svých postavách ilustroval ty nejvyšší morální hodnoty u lidí, u kterých by to člověk nehledal – u zločinců. V každé z jeho postav je kus hrdiny, který ví, že už dávno prohrál svůj boj o život a s konečností je smířený. Čeká jen na to, kdy přijde. Podobně je koncipovaná i role Serge Reggianiho. J.P. Melville dokáže v každé své postavě najít outsidera – solitéra, který má ve své tváři vepsaný život. Postava Serge Reggianiho skrývá svojí minulost do určité uzavřenosti. Od jeho předchozích filmů se ale značně odlišuje – Jean-Pierre Melville vytváří herecký projev dlouhými pomlčkami, hrdinové se pozorují zkoumavými pohledy a s něčím se neustále vyrovnávají. Nutno podotknout, že v této stylizaci je přiznaná nadsázka.

Hereckému projevu napomáhá samotná scénografie – kostýmy a noční bary, kde se děj odehrává. Pro Serge Reggianiho to byl jiný přístup, mohl si vytvořit určitou vazbu k hollywoodskému herectví. V celé té nadsázce je zaznamenaná kinematografická inteligence.

Jednu z dalších menších rolí měl Serge Reggiani i u Luchina Viscontiho v *Gepardovi*. Ve svých memoárech na něho vzpomíná jako na aristokrata, který neustále dbal o herce a přesně věděl, jak herce vést. Luchino Visconti ukazuje životní styl bohatých, v něm se pohybuje postava Serge Reggianiho. Jeho postava vychází z literatury, a určitý návyk na spolupráci s ostatnímu herci je nejenom v tomto filmu znát.

Jestliže Luchino Visconti vycházel s neorealismu, postupně se transformoval do režiséra velkých literárních adaptací. Nenutil herce vědomě představovat emoce. V rámci historického světa, kde jeho výprava působí epicky, je herectví v *Gepardovi* značně úsporné.

Film, který je postaven na hercích je menší komorní drama Juliána Duviviera *Marie Octobre*.

Pro Juliána Duviviera, narozeného ještě v devatenáctém století, je to film v období jeho kinematografické vspělosti. Osm let po *Marie-October* natočil svůj poslední film.

Je to příběh o sešlosti starých přátel, lemovaný jednotou místa a času. Daleko více vypráví scénografií než čímkoliv jiným. Na místě se objeví stará křivda, která se začne řešit. Film je pro rozbor zajímavý prací s mnoha herci v jednotlivých obrazech.

Herci už od začátku musí mít jasnou představu o roli, kterou pak sami vyvíjejí v průběhu filmu. Nejsložitější režijní práce musela být odvedena před začátkem natáčení. Herec musí přesně pochopit svojí roli, aby se o ní v průběhu filmu mohl opírat.

Film není postaven na fyzickém herectví. Režisér využívá autentičnosti herců a jejich postavy vyvíjí vnitřně. Důležité pro percepci diváka je, aby se dokázal napojit na sociální roli, kterou daný herec představuje. Ve filmu je například postava kněze, který je ale v kontrastu s postavou, o které má divák vrozenou představu. Kněz je mladý člověk a navíc porušuje jistý stereotyp – je to kuřák – najednou je postava exponována nějakou zajímavostí.

Některá francouzská periodika film kritizovala za přílišnou dovětnost – mnoho dialogů a nezajímavé tajemství. Film je založený právě na herectví a na tom, jakou zajímavost v sobě herci dokáží nalézt.

Celý film Juliána Duviviera vychází z poetického realismu, dovádá do něho ale modernistický prvek.

Serge Reggiani má ve filmu nedramatickou scénu právě s postavou kněze – je to scéna, která má naexponovat vztah mezi oběma protagonisty.

U klavíru sedí farář a kouří svou cigaretu. Reggiani ho chvíli pozoruje, uvádí se do nálady klavírní skladby – už tohle je zajímavé – kamera se dívá z podhledu, Reggiani se jenom naladuje na skladbu. Už to je velmi přesné pro pochopení postavy. Serge Reggiani v postavě nachází emoci, kterou sám reprodukuje. Vše se odehrává v pohledech očí a nepatrných gestech. Samotná scéna trvá několik minut a přitom se v ní skoro nic nestane – expozice postavy přes citlivost člověka.

Následuje pár nedějetvorných replik o současném stavu, divák se též dozví něco o minulosti postav – pocit nálady se změní. Veškerý herecký vývoj v této sekvenci je tedy doveden k proměně nálady. Oba herci se navzájem ovlivňují a téma přátelství je autentické – herci ztvárňují jen pocit z postavy – vnitřní herectví. Percepce děje je tvořeno jinými prostředky.

V roce 1961 natočil Serge Reggiani americký film Pařížské blues, jehož režisérem je Martin Ritt. Ve filmu dále hrají Paul Newman a Sydney Poitier. Serge Reggiani byl vybrán pro svůj francouzsko-italský vzhled do menší role cikánského hudebníka. Role Serge Reggianiho mají ve následujících letech vždy důležitou funkci. Zde je moralizující dilema – volba mezi drogou a hudebním talentem. Martin Ritt vycházel z metody Actors studia. Postavy nejsou ve filmu až tak jednoznačné, tedy kromě Reggianiho postavy. Kromě výše zmíněných se ve filmu objevuje i hudebník Louis Armstrong, který hraje sám sebe.

Jestliže v jiných filmech Serge Reggiani pracuje s postavou jako s pocitem a nechává ji někde mezi abstrakcí a realitou, v Pařížském blues je jeho postava realističtější. Divák v postavách jasně a zřetelně rozpoznává mantinely pohnutek, které postava zažívá. Netvrdím, že je to špatně, ale jistým způsobem nemá možnost divák objevovat další parametry postavy.

Martin Ritt v jednom z rozhovorů promluvil o metodě výběru svých herců. Aby zjistil, čeho je herec schopný dává jim při zkoušce postupné instrukce.

Uváděný příklad:

1. Herec dostane pokyn, ať si sedne.
2. Následně na sebe má vylít kávu.
3. Ve vedlejší místnosti je dívka, po které postava touží.
4. Manželka postavy se má za 15 minut vrátit.

Pro herce je scéna motivačně komplikovaná a Martin Ritt herce pozoruje, jak je schopný na situaci zareagovat. Když je herec schopný se pocitově neztratit v pěti, šesti motivacích najednou, pak je pro Martina Ritta přijatelným pro roli. Jeho výběr herců tedy závisí na schopnosti herce snést mnoho motivů najednou. Dle něho herci též napomáhají překážky, které musí ve scéně zdolávat.

Další film Serge Reggianiho je film Všichni domů režiséra Luigi Comenciniho. Luigi Comencini experimentoval s neorealismem a to v podobě odlehčenější formy. Film se vyznačuje estetikou, která je ale trochu protivná. Je natočen s “lehkostí”, nadhledem, určitou ironií a odstupem a to i směrem k hercům, tedy hlavně směrem k hercům. Jejich herectví je něčím falešné – vytvářejí karikatury postav, ne postavy. Tato metoda vytváří ve filmu nevěrohodnost a postavám chybí hloubka.

Způsob vyprávění filmu je ale zajímavý a strukturou je podobný filmu Wima Wenderse Falešný pohyb. Je to road-movie, kdy se různé postavy zapojují do děje zcela náhodně a stejně rychle z děje odcházejí.

Serge Reggiani v něm hraje druhou hlavní postavu – karikaturu vojáka. Záměrem bylo povznést se od tragiky života a vytvářet humor, bohužel nekinematografickým způsobem – proklamací. Postavy ale nemají žádné vnitřní tajemství. Divák při sledování tohoto filmu musí neustále přemýšlet nad tím, jestli filmu může věřit.

Sám Serge Reggiani ve filmu ztrácí svou schopnost být přirozeným. Je tlačěn do postavy, která je vytvořena přílišnou odlehčeností, diváckým humorem a konkrétností.

Po tomto filmu následovalo další drama, herecky podle Stanislavského – 25.hodina Henriho Verneilla. Henri Verneuil byl režisérem žánrových filmů. Dramatickou filmou převedl příběh do filmového jazyka. 25.hodina je velkofilm, který prochází mnoha krajinami. Ve filmu spolupracoval mnoho zahraničních herců. Film propojuje druhá světová válka, všechny postavy mluví anglicky.

Serge Reggiani zde slouží jako uvaděč do tématu – má funkci prologu - nastíní atmosféru filmu, která se postupně naplňuje. Dramaticky vnějším způsobem hraje postavu spisovatele, zkušeného vlastními pochybnostmi.

Henri Verneuil využívá Serge Reggianiho jako postavu dostatečně naexponovanou z jiných filmů. Reggiani se objeví na začátku takovým způsobem, že divák už jen čeká na to, kdy se v průběhu děje postava vrátí, což se i naplní.

Přicházejí Dobrodruzi, pro mnoho generací nepřekonatelný film o přátelství Roberta Enrica. Film není hercích (Delonovi, Venturovi, ani Reggianim), je to film o tématu a všichni herci to naprosto respektují. Film esejisticky vypráví o přátelství, využívá k tomu prvky žánrové kinematografie. Robertu Enricovi se podařilo vystavět svět, který snad už ani v té době neexistoval. Film má svá pravidla, která nachází v uvadající morálce mezi lidmi.

Serge Reggiani hraje napůl Itala, napůl Francouze, klauna s tváří nevinnosti. V některých momentech není přesný, ale vyvažují to jiné složky filmu – způsob, jakým je celý film natočený.

Režisér využívá citového rozpoložení herců, jako kdyby jim dokázal napsat film přesně na tělo. Herci mohou vycházet sami ze sebe a z toho, co mezi sebou opravdu zažili.

Film je nutné vnímat jako celek, jako strukturu, jako esej a herci jen velmi citlivě podporují základní východisko filmu.

Nedotýkej se bílé ženy Marca Ferreriho – Marcello Mastroianni jako Caster, Michel Piccoli jako Buffalo Bill a Serge Reggiani jako Indián alkoholik. Mimochodem v té době Serge Reggiani hodně pil. Pro mnoho herců, včetně Serge Reggianiho je v tomto filmu uplatněna úplně jiná forma herectví, než s kterou se doposud setkali. Film Marca Ferreriho se nedá přesně zařadit. Řekne-li se o něm, že je to komedie, je to málo.

Divák k vlastnímu pojmenování musí dojít sám. Film v sobě má intelektuální humor, který sám shazuje. Přes všechny komické scény, ale divák dochází k tomu, že je to film velice smutný.

Všichni herci ztvárňují zemřelé postavy z historie Ameriky, zároveň v sobě nesou vliv společnosti na jedince. To je i případ Reggianiho postavy. Jeho indiánský náčelník zapomněl na svou minulost, tu už vnímá jen přes odezvu vnitřních signálů. Je to film o paměti a její smutné proměně.



Jestliže v Comenciniho filmech postavy divákovi nutili komediální prvek fyzickým dojmem, zde jsou postavy k divákovi daleko radikálnější. Míra stylizace filmu je značná, a herec humor deklamuje – bere vše vážně a divákovi nutí svojí absurdní pravdu. Herectví vychází z Bertolda Brechta.

Hercům napomáhá dialog, který je vede, a ten následně umožňuje vytvořit postavu. Marco Ferreri nastavil stupeň stylizace, který všechny postavy bezpečně dodržují. Vytváří se tím stylistická forma vyprávění.

Nedotýkej se bílé ženy je skvělý film, kdy jsou známí herci postaveni do úplně jiného světla, už jen to vytváří humor. Film má schopnost vyprávět kinematograficky, přes veškeré parodické narážky se téma filmu objeví jako velmi smutné, tragické a bezvýchodné. Divák k němu ale musí dojít bezprostředně sám. Dnes už se takové filmy asi nedají natočit.

Den sovy Damiana Damianiho byl natočený podle románu Leonarda Sciascia. Děj využívá kriminální zápletky a vede divákovu žánrovou formou – vyšetřování vraždy. Film ale po určité době začne vědomě být o něčem jiném. Už i proto, že vyšetřování nespěje k žádnému rozuzlení.

Divák začne hledat a musí přijmout esejistickou formu. Serge Reggiani má menší roli zbabělce a opět v postavě nese téma filmu. A hraje Itala.

Herci jsou schopní nabídnout pocit z postavy, kterou ztvárňují, nejde o žádné fyzické herectví. Herci nekonkretizují své postavy vnějšími aspekty. Jejich postavy mají inteligenci, přemýšlejí, váhají.

Serge Reggiani je v tomto období zkušeným hercem a vědomě může manipulovat s divákem.

V životě Serge Reggianiho dochází v tomto období k velmi těžké chvíli. Jeho syn Stephane, který byl zpěvákem, ale jeho kariéra mu nevyšla, spáchal sebevraždu. Serge Reggiani se nikdy veřejně nezmínil o tom, jak se ho celá událost dotkla a jaký spolu měli vztah. Z jednoho veřejného vystoupení lze usoudit, že k sobě cestu nenašli.

Claude Sautet měl v té době zvučné jméno a připravoval film, v kterém Sergi Reggianimu slíbil hlavní roli. Reggiani to cítil jako možnost návratu k hlavním rolím. Film se jmenoval Vincent, Francois, Paul a ti druzí a Reggiani nakonec hlavní roli nedostal. Tu získal jeho kamarád Yves Montand.

Claude Sautet točil citlivé reminiscence života a byl označován režisérem neviditelné magie, kouzla obyčejnosti. Jeho filmy se vyznačují použitím nediegetické hudby, nostalgií a jistým sentimentem. Uvnitř jsou ale velmi pravdivé.

Kritika některé jeho filmy odmítala a i on sám k nim byl velmi kritický.

Claude Sautet měl velký vliv na herce. Jeho témata byly obyčejné lidské „starosti“ - láska, přátelství, přátelství a lásce. Byl hudebníkem a tuto svojí zálibu dokázal do filmů přenášet – hlavně do tempa filmu – nejmarkantnější je to ve filmu Les choses de la vie – práce s flashbaky.

Claude Sautet pracoval s vyzrálými herci, kteří se dostali do určitého věku svého života, schopní zpětné reflexe. Tento stav mysli ve svých filmech využíval.

Ve filmu Vincent, Francois, Paul a ti druzí sestavil svůj herecký štáb z plejády tehdy velkých francouzských herců střední generace, ale i mladší generace – Yves Montand, Michel Piccoli, Serge Reggiani a Gerard Depardieu. Všichni byli schopní dostat svůj tehdejší pocit ze života do svých rolí. Claude Sautet byl schopný obnovit přátelské nitě mezi samotnými herci, vytvořit jim společnou minulost. Kontrast mezi známými tvářemi a obyčejnými scénami přinášel v jeho filmech magický kontrast. Herci v podstatě hrají sami sebe ve velmi civilní rovině.

Claude Sautet buduje své filmy s jasným tématem a emocemi, který tříští epizodickým vyprávěním. Divák si na jeho tempo musí nejprve navyknout a postupně se mu oddat.

Menší roli starého nemocného kamaráda získal Serge Reggiani ve filmu Včelař řeckého režiséra Theodorose Angelopoulose. Je to jeden z posledních filmů Serge Reggianiho, ale i Marcella Mastroianniho. Ve filmu Včelař se postava Serge Reggianiho podvědomě loučí se životem. Reggiani pracuje s lehkou sentimentalitou, snaží se diváka dojmout, ale stále je to velmi upřímné.

Jeho postava je o nostalgii, stáří, umírání. Je vyrovnaný se svým osudem a jediné, co mu zůstává je paměť. Stále z něho vychází pravdivá citlivost.

Posledním filmem, v kterém je Serge Reggiani uveden jako herec jsou Herci z roku 2000 Bertranda Bliera. Bohužel jsem v něm Serge Reggianiho neobjevil.

Chci se ale o filmu zmínit jen v pár větách, které budou můstkem k uzavření celé práce. Herci Bertranda Bliera jsou totiž rozloučením se s jednou generací francouzských herců, do které patřil i Serge Reggiani. A objeví se tam snad všichni, včetně Jeane Gabina, který už v té době nežil. Je to film o odcházející kráse, kdy budoucnost určitého odvětví je značně neznámá. Bertrand Blier to věděl a ve chvíli, kdy to ještě bylo možné natočil tento film.

Serge Reggiani zemřel 23. července 2004 a je pochován v Paříži. Za svůj život bojoval s alkoholem, nepřízní osudu a ztrátou svých blízkých. Pořád kolem sebe měl mnoho inspirativních lidí, kteří ho posouvali dál.

## 9. Metody herecké práce

V minulém století se v oblasti herectví vyvinulo pět hereckých metod a škol. Základní otázkou, kterou si herec musí vyřešit, je jakou metodu chce využívat, která je jeho osobnosti nejbližší. Někteří učitelé divadelního herectví dokonce tvrdí, že ani jedna z metod není ideální.

1. Nejrozšířenější a nejznámější hereckou metodou je metoda Konstantina Sergejeviče Stanislavského (vyvinuta v letech 1910 až 1938). K.S. Stanislavskij vnitřně cítil potřebu zásadně změnit dosavadní inscenační postupy. Požadoval, aby herec svoji roli perfektně zvládl – ať už v psychické, ale i fyzické složce. „Cílem metody je vyvolat přirozenými prostředky tvůrčí činnost organické přirozenosti“, ale současně první zásadou „metody“ je „nepřekážet organické přirozenosti, tvoří-li sama od sebe“. Tvořivá organická přirozenost může jako jediná tvořit z materiálů jinak nedostupných, z materiálů ukrytých v podvědomí.“

Svoji metodu dělí na vnitřní (prožívání) a vnější (ztělesňování) techniku.

### Vnitřní technika:

1. Umění prožívání
2. Jednání „kdyby“
3. Emocionální paměť – „nahazování“ emocí
4. Členění hry a role na části a částičky

### Vnější technika:

1. Ztělesňování vychází z koncepce, že herci mají určité vlohy, které jsou dané přírodou
2. Ztotožnění se herce s postavou

2. Michail Čechov byl nejoblíbenějším žákem K.S. Stanislavského a po jeho smrti pokračuje ve vývoji jeho metody. Michail Čechov stačil do svého konceptu herectví zabudovat modernistické myšlenky a smysl pro formu. Jeho důraz na inspirované herectví, imaginaci a směřování ze sebe k představě postavy vrací herectví jeho romantismus, jeho spirituální tajemství. Byl mistrem jak realistického, tak stylizovaného herectví. Do své metody přidává „psychologické gesto“ a imaginaci. Jeho metoda spočívá na fyzičnosti, která může ovlivňovat mentální rozpoložení. „Psychologické gesto“ je pohyb těla, které vyjadřuje touhu postavy. Herec musí nalézt „psychologické gesto“ pro svou postavu a ta pak bude reagovat na jeho mentální stav.

3. Metoda Actors, založeného v New Yorku v roce 1947 vychází z metody K.S. Stanislavského a výzkumů slavných profesorů (S.Adler, L.Strasberg, S.Meisner) a také z improvizace. Herecká laboratoř Actors studia směřovala k realistickému projevu, bez velkých gest a slov. Elia Kazan upřednostňoval improvizaci, často vyzýval herce k bezprostřednosti a spontánnosti. Nechával je vytvářet libovolné pohyby a žádal, aby je zdůvodnili. Pro udržení v pohotovosti a rozšíření jejich vynalézavosti neustále měnil taktiky a zbavoval se konkrétností. Hlavním cílem Strassbergovy Metody bylo odblokování překážek, a to především různých negativních návyků při hraní rolí a vyhledávání cest k vlastní spontaneitě a emocionalitě. Lee Strassberg rozšířil K.S. Stanislavského o odstraňování divadelních překážek (manýr), ale i těch, které získal herec ve svém životě – například v dětství.

4. Vsevolod Emiljevič Mejerchold oproti Stanislavského metodě vycházel ze stylizace, symbolismu a práce s tělem. Divadlo má podle něho stavět na jednoduché gesticko-mimické herecké technice. Herectví se má vyznačovat extrémní rytmičností řeči a pohybu a blížit se tanci a pantomimě. Divadlo má osvobodit herce od fixace na dekoraci, divák se má stát spoluvůrcem divadla. V.E. Mejerchold se inspiroval v komedii de'll arte, v tanci a v rytmičném.

5. Bertold Brecht tvrdil, že divadlo by nemělo emocionálně působit na diváka. Divák by se neměl ztotožňovat s postavou. Postavy by měli vytvářet jen reflexi a kritický pohled. Ve svých mizanscénách vytvářel předěly, využíval postranního dialogu tak, aby mohlo publikum přemýšlet a hlavně se nevcitovat. Vytvořil si proto vlastní termín distanc. Herec by měl spíše vyprávět než interpretovat.

## 10. Metody herecké práce u filmu

Konkrétní herecké školy a metody práce herců byly vyvinuty hlavně pro divadlo, z kterých teprve vyšlo herectví filmové. V následujících řádcích uvedu krátké úryvky o herectví z pohledu několika režisérů.

Jean-Luc Godard tvrdí: „Svým hercům musím neustále opakovat, že jejich postava, to jsou oni. V mých filmech potřebuji lidi (ať už herce či neherce), kteří jsou schopní říct svou pravdu a podpořit mé vyprávění.“

John Cassavetes říká:“ Herec se v žádném případě nemůže stát někým jiným, než je on sám je. Nemůže se stát postavou, kterou není.“

I ve filmu je několik hereckých metod, které jsou převážně postaveny na tom, že jakákoliv touha po přesném hereckém a psychologickém vedení ve filmu ustupuje technické připravenosti herce.

1. Josef von Sternberg vedl Marlene Dietrichovou mechanickým způsobem – pohled doprava, tři vteřiny, pohled doleva, čtyři vteřiny, pohled do středu, tři vteřiny.

2. Jean Renoir nechával své herce( Michela Simona a Julea Berryho) opakovat texty bez sebemenší intonace, vyžadoval po nich, aby text četli jako telefonní seznam. Poté nechal herci přečíst text podle sebe. Třetí moment režie spočíval v tom, že herec sám vycítil, co nezní dobře a tím pochopil režijní metodu. Sám si pak už v rámci metody dovedl pro postavu ostatní.

3. Robert Bresson nebo Jacques Dilllon nechávali herce nespočetněkrát opakovat jejich text, až do té doby než se sami unaví. Tím pádem zapomenou na jakoukoliv svou vlastní techniku a sebeovládání.

4. Benoît Jacquot, Claude Chabrol a jejich herci Isabelle Huppert, Isild Le Besco nebo Mathieu Amalric potvrzují, že výběr herce je daleko určující než samotné vedení herců. Režisér si musí být jistý svým výběrem. Citlivý herec natáčení filmu vnímá tak, že každý záběr se děje jenom jednou v životě, bez možnosti opakování – přítomnost přítomnosti.

Herec u filmu nepoužívá stejnou energii jako v divadle, soustředěnost v kinematografii je tou nejhorší cestou.

5. Poslední pátá metoda vychází z kontrolované improvizace tak, jak jí používali a **Jean Eustache a Maurice Pialat**.

## 11. První rané filmové teoretické koncepty

V roce 1913 popsal v článku Myšlenky k estetice kina maďarský filozof a estetik Gyorgy Lukacs – vysvětluje v něm vzájemný vztah filmu a divadla z kriticky objektivních pozic. Ve své stati se zabývá tím, že film jednou nahradí divadlo. Prvotní rozdíl vidí v podmínce přítomnosti obou forem herectví.

Další stať vydal Walter Benjamin v roce 1936. Film dle něho představuje nejmocnějšího zástupce procesu technické reprodukovatelnosti, s nímž hyne i aura samotného divadelního díla, jež by bylo filmováno.

Další tezi vydal Konstantin Sergejevič Stanislavkij, který v práci s hercem dává kromě vnější životnosti vyniknout především vnitřnímu životu postav.

Béla Balázs ve své stati Podstata filmu zaujímá psychologický přístup k filmovému herectví vycházejícího z nepřímého vlivu K.S.Stanislavského. Před hercem stojí úloha vystihnout již existující, pevně určený smysl a plasticky jej zobrazit: „To, co se nám líbí vytvořili herci a také oni sami nesou odpovědnost za to, co se nám nelíbí. Filmové umění vytváří jemnost a síla působení obrazu a chování herců. Ve filmu je mluva mimikou a bezprostředně vizuálním výrazem tváře. Ten, kdo vidí mluvenou řeč, doví se docela jiné věci, než ten, kdo naslouchá slovům. I při pouhém „němém“ mluvení mohou ústa naznačit často mnohem více, než mohou vyjádřit slova.“ Filmové herci jsou vybaveni pouze svým tělem – jeho prostřednictvím vysílají emoce, umocněné úsměvem či vráskou. Dalším teoretikem jež napsal svou stať je Bertold Brecht – zcizování efekt, který protipólem vcit'ování se.

## 12. Filmový realismus, jeho tendence

Jen výběrově uvádím stať, které ovlivnily filmové herectví po druhé světové válce, tedy době, kdy byl činný právě Serge Reggiani.



V roce 1938 publikuje v časopise Bianco e Nero Umberto Barbaro článek věnovaný filmovému herectví s názvem L'attore – Herec. V roce 1949 byla v konferenci stanovena základní teoretická východiska italského neorealismu. V roce 1950 vychází společná kniha Luigiho Chiariniho a Umberta Barbara s názvem L'arte dell'attore – Herecké umění. Cesare Zavattini publikuje svůj článek o herectví pod názvem Neorealismus podle mne. V roce 1956 vychází článek Vittoria de Sicy Můj život, moje filmy, moje prohry, kde popisuje svůj způsob práce s herci.

Andre Bazin vydal své statě v roce 1976 pod názvem Qu'est-ce que le cinema. Siegfried Kracauer vydává své rozsáhlé dílo Teorie filmu – Vykoupení fyzické reality.

Filmové herectví bylo ovlivněno, stejně jako všechny sféry života, druhou světovou válkou. Nikdo se v té době nezabýval obhajobou filmu proti divadlu a umění vůbec. Realistické filmy refletovaly problémy obyčejných lidí, kteří žili ve složitých sociálních podmínkách, měli nedostatek peněz a problémy s nezaměstnaností. Filmový realismus byl jakýmsi základem pro tvorbu. Někteří kritici filmu vyčítali, že jen mechanicky kopíruje realitu. Je tedy možné napadnout termín filmové herectví tehdejší doby jelikož filmové herectví bylo odmítáno. Velký důraz se kladl na fotogeničnost a samotný obraz. Někdy v té době začínal i Serge Reggiani, který vlastně z neorealistickej poetiky vycházel.

Filmový herec je tak ztvárněním lidské existence, která ve filmu nemusí mít nutnou převahu.

Podle Kracauera: „Je paradoxní, že hodně obsazovaní neherci směřují k tomu, že se chovají jako špatní herci, zatímco herci, kteří těží ze svého daného bytí, mohou usilovat o to, aby se jevíli jako prostí neherci a docílili tak druhý stav nevinnosti.“

Podle Rivetta byl Gabin víc než jen herec, neboť vnesl do filmové mizanscény charakter, čímž se přímo podílel na budování francouzského stylu založeného na mizanscéně.

### 13. Závěr

Svou práci o Sergeovi Reggianim jsem nazval Důležitost nenápadnosti. Pocit nenápadnosti je pro mě velmi důležitým významotvorným percepčním smyslem filmu. Serge Reggiani to ve svých postavách splňuje. Samozřejmě to není jen postava, která tento dojem vytváří.

Serge Reggiani byl nečitelný herec, který o postavě přemýšlel. Vycházel z lidí, které kolem sebe potkával, a s kterými se bavil. Byl to uzavřený člověk, který neměl nic zadarmo. Jeho role odpovídaly jeho vlastním pocitům – touha o nenaplněnosti radostného života. Žil v určité izolaci, tichý pozorovatel. Byl to věčně hledající člověk – budiž důkazem jen to, že se v polovině svého života vydal na pěveckou dráhu.

V době, kdy Serge Reggiani natáčel filmy, byla určitá výchova herců – předávali si zkušenosti jeden od druhého. A film, který právě dotočili je nikdy neodloučil nadlouho.

Ve způsobu herectví celé té široké generace francouzských herců bylo patrné pojítko - citlivost, kterou dokázali předat do svých postav ve spojení s poezií obyčejnosti.

Co se stalo s herectvím? Kde se zlomil způsob přemýšlení o postavách? Byl posledním herecky poetickým filmem Herci Bertranda Bliera z roku 2000? Z herectví se od určité doby stává jen manýra. Do konce minulého století herci vycházeli z poetického realismu. V současné moderně převládají fyzické výkony. Čím fyzičtěji náročnější výkon, tím je kritikou kladněji ohodnocen. Herec dnes musí být připraven především fyzicky.

Kinematografie reaguje na požadavky diváků, ale sama tyto potřeby vytváří. Současná kinematografie jen manýristicky kopíruje kulturní rozpoložení světa. Byly doby, kdy se snažila svět vytvářet ona. A herci se tomuto trendu maximálně přizpůsobují.

Serge Reggiani byl důležitá osobnost francouzského filmu druhé poloviny dvacátého století. Jeho tvář beze jména zůstává spojena s tím nejlepším, co se ve světovém filmu tehdy natočilo. Jeho vlastní poetika je nenahraditelná a je jen velkou škodou, že poezii dnes nahrazuje fyzičnost.

Serge Reggiani byl klíčem k mnoha francouzským filmům a k mnoha hercům. Ten klíč někde zapadl a je jen velkou škodou, že ho nikdo nechce najít. Byl to klíč k nenápadným hrdinům a osudům, o kterých už svět neví, jak moc je potřebuje. Snad, někdy brzy, ten klíč zase někdo zcela přirozeně najde.

#### **14. Filmografie Serge Reggianiho**

1938 Les disparus de Saint-Agil ( Ztracenci ze Saint-Agil), režie Christian-Jaque

1938 Conflit(Konflikt), režie Leonide Moguy

1941 Nuit de Decembre(Prosincová noc), režie Curtis Bernhardt

1943 Le voyageur de la Toussiant (Cestovatel z Toussiant), režie Louis Daquin

1944 Le Carrefour des enfants perdus (Mládí na rozcestí), režie Leo Joannon

1945 Francois Villon, režie Andre Zwoboda

1946 Etoile sans lumiere (Hvězda bez světla), režie Marcel Blistene

1946 Les portes de la nuit (Brány noci), režie Marcel Carné

1947 La fleur de l'age (Květina věků), režie Marcel Carné

1947 Coincidences (Náhody), režie neznámý autor

1948 Manu il contrabbandiere (Manu revolucionář), režie Lucio de Caro

1948 Le dessous des cartes (Pod kartami), režie André Cayatte

1949 Retour a la vie (Návrat do života), režie Jean Dreville, Andre Cayatte ,Henri-Georges Clouzot, Georges Lampin

1949 Le parfum de la dame en noir (Parfém dámy v černém), režie Louis Daquin

1949 Le mystere de la chambre jaune (Tajemství žlutého pokoje), režie Henri Aisner

1949 Les amants de Verone (Milenci z Verony), režie André Cayatte

1949 Manon, režie Henri-Georges Clouzot

1949 Au royaume des cieux (Království nebe), režie Julien Duvivier

1950 La ronde (Rej), režie Max Ophuls

1950 Les anciens de Saint-Loup (Stařici ze Saint-Loup), režie Georges Lampin

1951 Une fille a croquer (Holka k nakousnutí), režie Raoul Andre

1952 Secret people (Tajemní lidé), režie Thorold Dickinson

1952 Il mondo le condanna ( Odsouzený svět) , režie Gianni Francioli

1952 Casque d'or (Zlatá čapka), režie Jacques Becker

1952 Camicie rosse (Rudá Camicie), režie Goffredo Alessandrini

1952 Bufere (Mraky), režie Guido Brignone

1952 Le Bergere et le ramoneur, režie Paul Grimault

1953 Un acte d'amour (Čin lásky), režie Anatole Litvak

1955 Napoleon, režie Sacha Guitry

1956 Les salauds vont en enfer (Lumpové jdou do nebe), režie Robert Hossein

1957 Elisa, režie Roger Richebe

1958 La donna del giorno (Žena, o které se mluví), režie Francesco Maselli

1958 Le passage clandestine (Černý pasažér), režie Ralph Habib, Lee Robinson

1958 Echec au porteur (Chyba portýra), režie Gilles Grangier

1958 Les miserables (Bídníci), režie Jean-Paul Le Chanois

1959 Marie-October, režie Julien Duvivier

1960 Tutti a casa (Všichni domů), režie Luigi Comencini

1961 Pueblo en armas, režie Joris Ivens

1961 Paris Blues (Pařížské blues), režie Martin Ritt

1962 Le doulos (Práskáč), Jean-Pierre Melville

1962 La Guerra continua (Válka pokračuje), režie Leopoldo Savona

1963 Le guepard (Gepard), režie Luchino Visconti

1964 L'enfer (Peklo), režie Henri-Georges Clouzot

1964 Aurelia, režie Andreas Winding

1965 Marie-Chantal contre le docteur Kha (Modrý panter), režie Claude Chabrol

1967 La vingt-cinquieme heure (25.hodina), režie Henri Verneuil

1967 I sette fratelli cervi (Sedm bratrů), režie Gianni Puccini

1967 Les aventuriers (Dobrodruzi), režie Roberto Enrico

1968 Il giorno della civetta (Den sovy), režie Damiano Damiani

1969 L'armee des ombres (Armáda stínů), režie Jean-Pierre Melville

1971 Comptes a rebours (Odpočítávání), režie Roger Pigaut

1972 Trois milliards sans ascenseur (Tři miliardy bez výtahu), režie Roger Pigaut

1972 Les caids (Velké výstřely), režie Roberto Enrico

1974 Vincent, Francois, Paul et les autres (Vincent, Francois, Paul a ti druzí), režie Claude Sautet

1974 Touche pas a la femme blanche (Nedotýkej se bílí ženy), režie Marco Ferreri

1975 Le chat et le souris (Kočka a myš), režie Claude Lelouch

1976 Le bon et les mechants (Dobrák a ti druzí), režie Claude Lelouch

1977 *Violette et Francois* (*Violette a Francois*), režie Jacques Rouffio

1977 *Une fille cousue de fil blanc* (*Dívka z bíl nitě*), režie Michel Lang

1977 *La communion selennelle* (*Slunná komunita*), režie Rene Feret

1980 *La Terrasse* (*Terasa*), režie Ettore Scola

1980 *L’empreinte des geants* (*Stopa gigantů*), režie Roberto Enrico

1980 *Fantastica*, režie Gilles Carle

1986 *Le mauvais sang* (*Zlá krev*), režie Leos Carax

1986 *O melissokomos* (*Včelař*), režie Theodoros Angelopoulos

1988 *Ne reveillez pas un flic qui dort* (*Nebud’te policajta*), režie Jose Pinheiro

1990 *Plein fer* (*Plno železa*), režie Josee Dayan

1990 *Vertrag mit meinem Killer* (*Najal jsem si vraha*), režie Aki Kaurismaki

1990 *Il y’a des jours er des lunes* (*Jsou dny a uplnky*), režie Claude Lelouch

1991 *Zani*, režie Serge Reggiani

1993 *Rosenemil*, režie Radu Gabrea

1993 *De force avec d’autres* (*Silný s ostatními*), režie Serge Reggiani

1995 *Le petit garçon* (*Malý chlapec*), režie Pierre Granier-Deferre

1997 *Heroines* (*Playback*), režie Gerard Krawczyk

1998 *El pianist* (*Pianista*), režie neznámý autor

2000 *Les acteurs* (*Herci*), režie Bertrand Blier

## **15. Literatura**

Filmové herectví a teorie filmu – Bc. Andrea Faltýnková

Paměť a divadlo – Kateřina Horáčková

Le dernier courier avant la nuit – Serge Reggiani

[www.divadlo.cz](http://www.divadlo.cz)

Rozhovory s Hitchcockem – Francois Truffaut

Krása je symbolem pravdy – Andrej Tarkovskij

Stanislavského metoda herecké práce – Radovan Lukavský

Jistá tendence francouzského filmu – Francois Truffaut

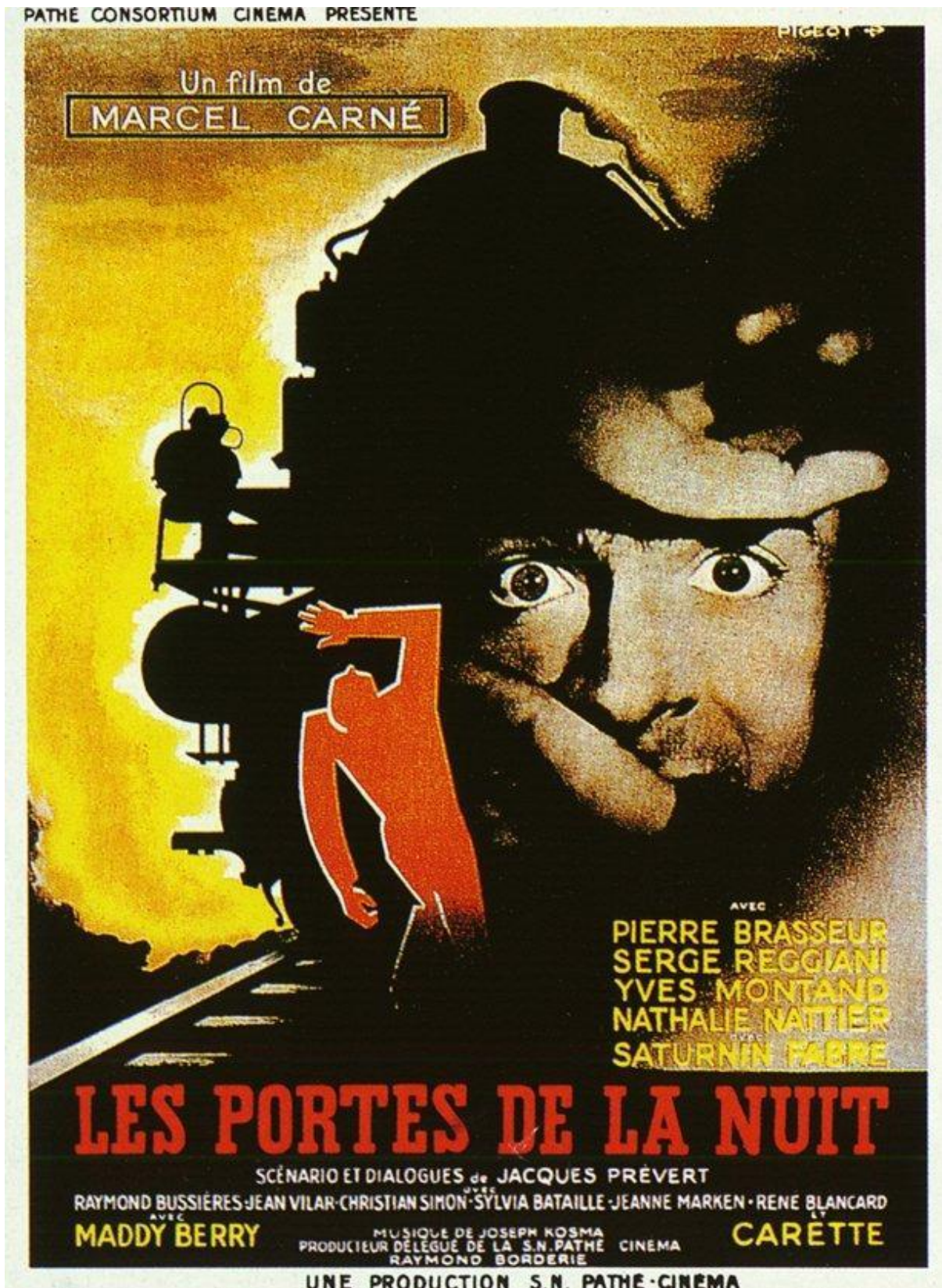
Serge Reggiani, Ma liberte – režie Pascal Forneri

[www.theactorsstudio.org](http://www.theactorsstudio.org)

Dějiny filmu – Kristin Thompsová a David Bordwell

Les acteurs francais – André Sallée

16. Přílohy



1946 Les portes de la nuit (Brány noci), režie Marcel Carné





1952 Casque d'or (Zlatá čapka), režie Jacques Becker



1959 Marie-Octobre, režie Julien Duvivier



1967 Les aventuriers (Dobrodruzi), režie Roberto Enrico



1969 L'armee des ombres (Armáda stínů), režie Jean-Pierre Melville



1974 Vincent, François, Paul et les autres (Vincent, François, Paul a ti druží), režie Claude Sautet

# Un film de Ettore Scola.

GAUMONT  
MARCEAU COCINOR  
présentent  
Un film de ETTORE SCOLA  
avec  
UGO TOGNAZZI  
VITTORIO GASSMAN · JEAN-LOUIS TRINTIGNANT · SERGE REGGIANI  
MARCELLO MASTROIANNI



## La terrasse

STEFANIA SANDRELLI  
CARLA GRAVINA · OMBRETTA COLLI  
MARIE TRINTIGNANT

avec  
STEFANO SATTÀ FLORES

Scénario de AGE · SCARPELLI · SCOLA  
Un film produit par P. ANGELETTI et A. DE MICHELII - Une coproduction Italo-Française · DEAN FILM · INTERNATIONAL DEAN FILM Rome · MARCEAU COCINOR Paris  
Mise en scène de  
ETTORE SCOLA

© 1980 Gaumont - Paris - France



1980 La Terrasse (Terasa), režie Ettore Scola