

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

**Diplomová práce**

**2016**

**Andrea Daičová**

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

**Andrea Daičová**

**Sémiotická analýza filmů Martina  
Scorseseho se zaměřením na díla *Zuřící býk*  
a *Vlk z Wall Street***

*Diplomová práce*

Praha 2016

Autor práce: **Andrea Daičová**

Vedoucí práce: **PhDr. Otakar Šoltys, CSc.**

Rok obhajoby: 2016

Hodnocení:

## **Bibliografický záznam**

DAIČOVÁ, Andrea. *Sémiotická analýza filmů Martina Scorseseho se zaměřením na filmy Zuřící býk a Vlk z Wall Street*. Praha, 2016. 81 stran. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

### **Abstrakt**

Diplomová práce *Sémiotická analýza filmů Martina Scorseseho se zaměřením na díla Zuřící býk a Vlk z Wall Street* si klade za cíl vystihnout jedinečné a originální znaky v obou zmiňovaných filmech. Prostřednictvím sémiotické analýzy zkoumá stěžejní prvky filmové řeči – strukturu, výrazové prostředky ve filmu i kompozici. Práce se dále zaměřuje na vystihnout režisérovy charakteristických filmařských postupů a jak tyto postupy a prvky ovlivňují diváka. Zároveň podrobně zkoumá jednotlivé aspekty režisérovy filmů a jejich filmové zpracování v obou dvou filmech. Soustředí se také na popis stěžejních a specifických bodů Scorseseho tvorby a analyzuje je v rámci obou dvou děl. Závěrečná část práce vysvětluje příčinu originálního pojetí autorových filmů a jeho velký úspěch i popularitu nejen mezi filmovými fanoušky.

### **Abstract**

Diploma thesis *Semiotic analysis of Martin Scorsese's films focusing on Raging bull and The Wolf of Wall Street* aims to capture unique and original signs in both films mentioned. Through semiotic analysis it examines key elements of film language - structure, means of expression in film and composition. The thesis also focuses on capturing director's characteristic filmmaking techniques and how these techniques and elements affect the viewer. At the same time it examines in detail various aspects of the director's films and film processing in both of them. It is also focusing on description of unique and specific items of Scorsese's work and analyze them in the context of the two works. The final part explains the cause of the original concept of author's films and his great success and popularity not only among film fans.

## **Klíčová slova**

Scorsese, Martin, film, znak, symbol, filmová řeč, příběh, semióza, kinematografie

## **Keywords**

Scorsese, Martin, film, sign, symbol, film language, story, semiosis, cinematography

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

Vlastní text práce bez anotací a příloh má celkem 134 673 znaků s mezerami včetně poznámkového aparátu.

V Praze dne 6. 5. 2016

Andrea Daičová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Otakaru Šoltysovi, CSc. za cenné rady při vedení práce a především za vstřícný přístup.

Dále také své rodině a přátelům za jejich podporu.

**Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK**  
**Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce**

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:**

**Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:**  
Daičová Andrea

**Razítko podatelny:**

**Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:**  
2014

**E-mail diplomantky/diplomanta:**  
[andrea.daic@gmail.com](mailto:andrea.daic@gmail.com)

**Studijní obor/forma studia:**  
Žurnalistika – prezenční

**Předpokládaný název práce v češtině:**

**Sémiotická analýza filmů Martina Scorseseho se zaměřením na díla Zuřící býk a Vlk z Wall Street**

**Předpokládaný název práce v angličtině:**

**Semiotic analysis of Martin Scorsese's films focusing on Raging bull and The Wolf of Wall Street**

**Předpokládaný termín dokončení** (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013):

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

**LS 2015/2016**

**Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování** (max. 1800 znaků):

Diplomová práce analyzuje filmy významného hollywoodského režiséra Martina Scorseseho. Soustředí se na filmovou řeč, zvolené jazykové prostředky v obou dílech, charakterizuje znakové systémy a analyzuje jednotlivé řečové kódy. Zabývá se též naratologií jakožto způsobem vyprávění a jejím užitím ve filmech. Zároveň ale nahlíží na tato dvě díla známého režiséra v sociokulturním kontextu a podává tak ucelený pohled nejen na hlavního hrdinu, ale i na přístup, jak jej vnímá společnost. Práce též porovnává dva přístupy k pojetí jazykové semiózy ve zmiňovaných filmech. Dále charakterizuje paradigmatické a syntagmatické vztahy v komplexním komunikátu filmu.

**Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy** (max. 1800 znaků):

Práce si klade za cíl podat ucelený obraz o americké nové vlně v porovnání s dnešní vizuální kulturou Hollywoodského filmu. Užitím retrospektivního vyprávění a narací zkoumá všechny složky filmové řeči, zároveň analyzuje dané filmy z hlediska sociokulturního kontextu. Vysvětluje principy, které režisér využívá pro získání diváka a pro jeho pohlcení do vlastního audiovizuálního světa. Práce též zkoumá komunikační strategie postav a jejich snahu zaujmout široké publikum. Cílem práce je též analýza postoje hlavního hrdiny vůči společnosti a jednotlivých prvků, které společnost ovlivňují. Snaží se zachytit a analyzovat šilenství jako sociální defekt hlavního hrdiny, jako jeden z výrazných a kontroverzních přístupů režisérový tvorby. Popisuje, jak Scorseseho filmy ovlivňují svým zpracováním diváka a jakou výslednou hodnotu se jim mediální sdělení snaží zprostředkovat. Diplomová práce též dekóduje významy obou filmů, které jsou nesené americkou filmovou popkulturou.

**Předpokládaná struktura práce** (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

Americká nová vlna – charakteristika díla a srovnání jeho zpracování s novodobým dílem

Sémiotická analýza filmů a naratologie, retrospektivní přístup k vyprávění

Charakteristika jedinečných syntaktických prostředků, filmový jazyk – znaky a syntax

Film jako sociologie – analýza vybraných filmů v závislosti na způsobu jejich zpracování a pohled na film v kulturním kontextu

**Vymezení podkladového materiálu** (např. titul periodika a analyzované období):

**Zuřící býk, v orig. Raging Bull (1980), Vlk z Wallstreet, v orig. Wolf of Walstreet (2013)**

**Metody (techniky) zpracování materiálu:**

Prostřednictvím sémiotické analýzy práce zkoumá významy, které kinematografická díla nesou.



Sémiotická analýza se, jakožto typ kvalitativního výzkumu, zabývá rozбором a zkoumáním audiovizuálního sdělení. Snaží se zachytit principy použití jednotlivých znaků ve filmu a následně rozebírá přístupy a pohledy na tvorbu z hlediska filmového materiálu.

**Základní literatura** (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

- 1) Cashmore, Ellis: Martin Scorsese's America – kniha podává ucelený náhled na režisérovu tvorbu, a to především na jeho přístup k filmu jako audiovizuálnímu dílu. Věnuje se principu vyprávění a Scorseseho filmy pojmenovává jako samostatnou sociologii.
- 2) Biskind, Peter: Bezstarostní jezdci, zuřící býci – publikace popisuje americkou novou vlnu od konce 60. let v Hollywoodu, jak si americké režisérské ikony přizpůsobili tvůrčí práci, která vládla v Hollywoodu již od 20. let 20. století.
- 3) Monaco, James: Jak číst film – kniha mapuje nejen film jako výsledný kulturní produkt, ale také technologické procesy jeho vzniku. Dále se věnuje vnímání a „čtení“ filmu a pochopení jeho významů a jazykových systémů.
- 4) Trampota, Vojtěchovská: Metody výzkumu médií – kniha popisuje techniky zkoumání mediálních sdělení, vysvětluje metody kvalitativního výzkumu, ale zároveň popisuje výzkum vizuálních sdělení a obrazovou analýzu.
- 5) Černý, Holeš: Sémiotika – publikace vymezuje sémiotiku jako vědu o jazykových systémech, poukazuje na jejich dělení a významy a metody studia, a to v různých vědních oblastech.

**Diplomové a disertační práce k tématu** (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

Sémiosféra a mytologická rovina komerčně neúspěšnějších filmů, Mgr. Tereza Senjuková, Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, 2011

**Datum / Podpis studenta/ky**

.....

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

**Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:**

**Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:**

**Potvrzují, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.**

**Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.**

.....  
**Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga  
pedagožky/pedagoga**

**Datum / Podpis**

**TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTIŠKU DIPLOMOVÉ PRÁCE. TEZE SCHVALUJE NA IKSŽ VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDR**

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	2
<b>1. Teoretická část</b> .....	5
1.1 Metodologický postup práce .....	5
1.2 Sémiotická analýza filmu .....	6
1.3 Struktura a narace .....	10
1.4 Dialogy a psychologie postav .....	16
1.5 Film a mýtus .....	20
1.6 Film jako jazyk .....	21
1.7 Mise-en-scène .....	23
1.8 Kódy .....	24
<b>2. Praktická část</b> .....	27
2.1 Filmová kultura Martina Scorseseho .....	27
2.2 Zákulisí Zuřícího býka .....	32
2.2.1 Příběh (fabule) .....	34
2.2.2 Postavy a jejich psychologie .....	34
2.2.3 Násilí .....	38
2.2.4 Symbolika ve filmu .....	41
2.2.5 Funkce jazykové semiózy .....	42
2.2.6 Kompozice a Scorseseho originalita .....	44
2.3 Vlk z Wall Street – nová éra Scorseseho tvorby .....	48
2.3.1 Příběh .....	51
2.3.2 Postavy ve filmu aneb šílenství se opakuje .....	52
2.3.3 Jazyk ve filmu .....	53
2.3.4 Narace a nelineární struktura .....	55
2.3.5 Cinema of madness .....	57
2.3.6 Znaky a symboly ve filmu .....	58
2.3.7 Originalita a humor .....	59
2.3.8 Zhodnocení – závěr kapitoly .....	62
<b>Závěr</b> .....	64
<b>Summary</b> .....	66
<b>Použitá literatura</b> .....	67
<b>Seznam příloh</b> .....	76
<b>Přílohy</b> .....	77

## Úvod

Režisér a scenárista Martin Scorsese je ve světové kinematografii považován za jednoho z umělců, který se svou tvorbou výrazně zapsal do povědomí filmových diváků a fanoušků. Už od šedesátých let, kdy produkoval své první studentské filmy, tvořil velmi chytlavá díla, která mají oproti jiným filmům ještě něco navíc. Scorsese je známý svou důsledností při propracování díla, a to ve všech aspektech filmu. Jeho psychologické rozpracování postav ve filmu, práce s filmovým jazykem nebo velmi expresionistické znázornění nálad a celkového dojmu. To jsou jedny z hlavních znamení režisérova režijního stylu, který je diváky i filmovými kritiky ceněn již mnohá desetiletí.

Martin Scorsese zároveň podává ve filmech jakýsi obraz o americké společnosti – snaží se o určitý přesah tématu, a to možná i proto, že se většinou věnuje tématu násilí, zločinu nebo drog americké společnosti. Příběhem ale prostupují postavy, které vysvětlují své jednání, a film se snaží o hlubší psychologické pojetí. To, co ve Scorseseho filmech opravdu vyniká a co vytváří výsledný humorný dojem filmu, jsou jeho dialogy a zpracování.

Jedním z dalších důležitých aspektů, na které se práce zaměřuje, je filmová řeč, tedy způsob, jakým je film prezentován divákovi. Na to se práce zaměřuje jak ve filmu *Zuřící býk* (orig. *Raging Bull*, 1980), tak ve filmu *Vlk z Wall Street* (orig. *The Wolf of Wall Street*, 2013). Film o biografii amerického boxera Jakea LaMotta, který se zařadil mezi jedno z nejlepších Scorseseho děl, je často označován jako nejlepší film osmdesátých let. Scorsese v něm zvolil černobílý obraz, který má navodit dramatickou atmosféru. Zároveň v něm ale používá barevných záběrů z minulosti a soukromého života hlavního hrdiny, které jsou v kontrastu s dějem v současnosti a které mají díky podkresové hudbě vlastní výpověď.

S novějším Scorseseho dílem, *Vlkem z Wall Street* má *Zuřící býk* jedno společné – hlavního hrdinu. Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio), hlavní protagonista, který je určitým způsobem psychicky narušený, cílevědomý, toužící po úspěchu, tyranizující svou partnerku. Hlavní hrdina je zde opět znázorněn jako ústřední bod děje, kolem kterého se soustředí příběh a který nám skrze filmové vyprávění nabízí hlubší psychologický vhled. Scorsese v tomto snímku opět nastavuje zrcadlo americké společnosti, a to v době, kdy byla Wall Street lomcována penězi a slávou.

Diplomová práce se snaží zachytit sociální defekty hlavních hrdinů, které svými kontroverzními činy a dialogy vytváří v závěru komické situace, které stojí v kontrastu s vážnými a drsnými scénami, jako například ve filmu *Zuřící býk*.

Film a filmový jazyk je nekonečná provázanost jazykových systémů a znaků, které zde fungují jako hlavní faktory analýzy filmu. Na dílo se tak můžeme koukat nejen na skladbu a volbu záběrů, jazykových prostředků nebo hudby, ale také na jeho kulturní podtext. Scorsese je známý právě tím, že svými filmy podává divákovi hlubší a propracovanější ideje, které se promítají právě i v hlavním hrdinovi. Scorsesemu jistě pomáhá i retrospektivita vyprávění. A právě narace a spojitost příběhů různými dějovými liniemi je jeden z dalších aspektů, kterou bude práce u těchto dvou děl analyzovat.

Při hlubším zkoumání Scorseseho filmů zjistíme, že jeho tvorba opravdu své diváky pohlcuje do jeho audiovizuálního světa a že dokáže ze stříbrného plátna své myšlenky a záměry promítat i na diváka. Styl Scorseseho tvorby popsal a zanalyzoval Dan Supanick.

*Styl jeho filmové tvorby vyčníval svou radikální povahou a smělymi impresionistickými tahy, a zajistil si pozici vypravěče, který si nemusí dávat na čas s nějakou umírněností, aby získal podstatu svého poselství. Vybral si riskantní cestu, kdy zkouší nové věci, které ho posouvají dál v jeho umění, a jeho umění právě díky tomu zažívá velký úspěch. Naštěstí to nevypadá, že by to chtěl někdy v brzké době změnit.*<sup>1</sup> (Supanick, 2014)

Co je přidanou hodnotou Scorseseho filmů, je fakt, že o nich přemýšlí jako o ucelených dílech se svojí vlastní myšlenkou a filozofií. Tento pohled na kinematografii přináší i kniha *The Philosophy of Martin Scorsese*, která mapuje autorův přístup k jeho filmům. Přístup, který je dodnes ceněný nejen mezi hollywoodskými tvůrci a odborníky.

Tématem diplomové práce je sémiotická analýza filmu, která se zaměřuje na dva Scorseseho filmy – *Zuřícího býka* a *Vlka z Wall Street*. V teoretické části se práce zaměřuje na film jako jazyk – vidí film jako médium a jako komplexní komunikát. Dále se teoretická část zaměřuje na syntagmatické a paradigmatické vztahy a také vztahy

---

<sup>1</sup> „His filmmaking style stood out with its radical nature and daringly impressionistic strokes, ensuring that he was a visual storyteller who needn't take his time to work in moderation to get only the gist of his message across. He chose to not play it safe by trying new things that would push him further into his art, and his art has enjoyed great success because of it. Thankfully, it doesn't look like that is about to change anytime soon.“ (Supanick, 2014)

mezi signifikantem a signifikátem a popisuje jejich funkci právě ve filmových dílech. Teoretická část práce zároveň analyzuje narativ jako způsob vyprávění, skrze které dochází k odhalování sociálního světa hlavního hrdiny a celého kontextu.

Praktická část práce se soustředí na aplikaci teoretické části na konkrétní pasáže filmu, na jednotlivé dialogy postav a výstavbu jazykových prostředků. Snaží se vysvětlit principy, které režisér využívá k zaujetí a získání diváka a jak tyto principy fungují právě ve Scorseseho filmech.

# 1. Teoretická část

## 1.1 Metodologický postup práce

Praktická část práce zkoumá formou kvalitativního výzkumu dvě autorova díla: Zuřícího býka z roku 1980 a Vlka z Wallstreet z roku 2013, a to obě v originálním jazykovém znění.

*„Kvalitativní výzkum je nenumerické šetření a interpretace sociální reality. Cílem tu je odkrýt význam podkládaný sdělovaným informacím.“* (Disman, 1993, str. 285)

Teoretická část představuje základní přístupy ke zkoumání filmu: naraci a strukturu, psychologii postav, dialogy i skladbu jazykových prostředků. Prostřednictvím kvalitativního výzkumu práce aplikuje teoretickou část na obě dvě díla a zkoumá je v rámci sémiotické analýzy. U obou těchto děl postupuje při svém zkoumání do hloubky a analyzuje jednotlivé pasáže na základě následujících výzkumných otázek:

- Jak se liší Scorseseho zpracování filmů od jiných režisérů?
- Jaké specifické nástroje režisér pro režisér užívá pro zaujetí diváka a mohli bychom je pozorovat v obou dílech?
- Jaké sémiotické znaky a kódy bychom mohli v autorových filmech nazvat jako jedinečné nebo výjimečné?

Jelikož kvalitativní výzkum neaplikuje ve výzkumu numerickou část, zaměřuje se na menší počet dat, ale zato je zkoumá podrobně. Praktická část práce se proto podrobně věnuje jednotlivým pasážím filmu, ve kterých hledá výše zmíněné významné jazykové prostředky, lineární skladbu a narativní strukturu, ale zajímá se i o filmovou řeč jako takovou, tedy jak na nás film jakožto jazykový film působí a jak přenáší kódované významy na diváky.

Praktická část se u obou dvou filmů zaměřuje na jejich společné i odlišné znaky a zároveň na charakteristické znaky režiséra, které se objevují napříč jeho tvorbou a považujeme je za signifikantní.

Cílem praktické části výzkumu je zcela jiný a propracovanější pohled na Scorseseho tvorbu a zároveň nové poznatky o jeho filmech, a to na základě sekundární analýzy dat, kdy jejím cílem je *objevení nových souvislostí uvnitř již získaných a zpracovaných dat. Výsledkem této techniky může být např. vytvoření určité typologie nebo popis nových souvislostí a jejich vliv na již známé skutečnosti - potvrzení či vyvrácení již uznávaných skutečností. Cílem je tedy podrobně objasnit dokument, motivy autora, vliv doby a dalších okolností na výsledný text a interpretovat ho novým způsobem.* (Vojtíšek, 2012, str. 37)

## **1.2 Sémiotická analýza filmu**

Sémiotická analýza „představuje typ kvalitativní analýzy vhodné pro zkoumání významu obsahů mediálního sdělení. Sleduje významy textů na několika rovinách označování. Je využitelná nejen pro zkoumání lingvistických sdělení, ale i sdělení vizuálních a auditivních.“ (Trampota a další, 2012, stránky 117 - 120)

Sémiotická analýza, jakožto metoda kvalitativní analýzy, se zabývá zkoumáním znaků a kódů a jejich významů. Stejně tak jako má každý text, obraz nebo sdělení nějaký význam, stejný význam hledá sémiotická analýza i ve filmech nebo dalších audiovizuálních dílech.

Hlavní představitelé, kteří položili základy sémiotiky (také uváděno jako sémiologie), jsou Ferdinand de Saussure a Charles Sanders Peirce.

*Základní stavební jednotkou, s níž sémiotika pracuje, je znak.* (Sedláková, 2014, str. 332)

Znakem bychom mohli nazvat cokoli, co zastupuje původní předmět. Jeho charakteristikou se zabýval především švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure, který je považován za zakladatele strukturalismu – jazyk je systém s jasně danou strukturou, který nelze zkoumat odděleně od funkcí, které představuje.

Samotný znak se skládá ze dvou částí, signifikantu (označující) a signifikátu (označované). Právě signifikant a signifikát hrají hlavní roli ve zkoumání filmu jako

uměleckého díla. Signifikant, tedy označující, může být jakýkoli předmět, například růže. Signifikátem potom bude to, co daná růže v tomto záběru představuje. Jako označující bychom mohli uvést i samotný obraz, a jako označované potom to, co daný obraz právě vyjadřuje. Tímto se film velmi liší například od literatury. Zatímco při čtení knihy je při slově „růže“ větší možnost pro představivost, u filmu tomu tak není. Obraz nám dává jasnou výpověď o tom, jak růže vypadá a jaký význam má přesně v této scéně představovat. Z toho můžeme vyvodit, že signifikant a signifikát ve filmu nepůsobí odděleně, ale naopak se rozdílily mezi nimi stírají. (Monaco, 2004, str. 154)

*Technická podstata filmu, která umožňuje prostřednictvím fotochemického procesu věrné zachycení zobrazovaného předmětu, předurčuje i znakovou podstatu filmu. Film působí jako primárně ikonický systém, kde označující a označované téměř vystupují jako identický prvek. (Ptáček, 2006)*

Zkrátka není zde dostatečný prostor pro diváka, aby sám analyzoval jednotlivě signifikant a signifikát.

Z hlediska významu, který nám film předává, jsou pro nás dále důležité pojmy denotace a konotace. Právě tyto nám pomáhají rozpoznat kódy, které v sobě film jakožto médium nese. Denotace a konotace fungují jako úrovně signifikace, kdy rozlišujeme, zda se bavíme o nějaké objektivní skutečnosti, či zda má předmět pro nás nějaký další subjektivní význam.

*Denotace je chápána jako doslovný, definiční, zřejmý význam, je to nehodnotící popis. (Malá, 2014, str. 12)*

Denotát v sobě nezachycuje žádný subjektivní popis, ale soustředí se pouze na zřejmou definici. Pokud bychom řekli slovo „růže“, každý by dokázal toto slovo zařadit jako květinu a přesně by věděl, jak vypadá či že má trny. I přesto musíme ale i při denotativním označování pamatovat na určité kulturní zvyklosti a konsenzus.

Zatímco konotace už představuje další asociace, které se dotyčnému vybaví. Tyto asociace mohou být na základě nějakých vlastních zkušeností, který jedinec danému objektu přisuzuje. U slova růže to tedy mohou být další asociace, jako jsou například láska, narozeniny a podobně. (Monaco, 2004, str. 154)



*Konotace se mění v závislosti na společenských faktorech interpretujícího, tedy na jeho třídě, věku, pohlaví, etnicitě atd. Stejně jako denotace je i konotace determinována kulturou, přesněji kulturními kódy, ke kterým má interpretující přístup. Tyto kulturní kódy představují rámeček, ve kterém se konotace pohybuje.* (Malá, 2014, str. 12)

Hlavním rozdílem mezi denotátem a konotátem ve filmu je ten, že to, co se bude natáčet je denotace, zatímco jak se to natočí, je již konotace.

Jak již definoval Saussure, rozlišujeme dále dva základní vztahy mezi znaky, a to:

- paradigmatické
- a syntagmatické. (Nöth, 1998, str. 159)

*Tyto dvě významové osy – paradigmatická a syntagmatická – mají skutečnou hodnotu pro pochopení, co film znamená. Vlastě film jako umění téměř výhradně závisí na těchto dvou souborech voleb. Poté, kdy se filmař rozhodl, co točit, zůstávají dvě nutkavé otázky, jak to natočit (jaké volby učinit: paradigmatická), a jak záběr prezentovat (jak ho sestříhat: syntagmatická).* (Monaco, 2004, str. 159)

Paradigmatický vztah působí na úrovni jednotek, které jsou vzájemně nahraditelné. Ve filmové tvorbě bychom jej mohli přirovnat k jednotlivým sekvencím nebo záběrům, ze kterých autor vybírá. Zabývá se tedy volbou, které záběry budou fungovat dohromady. Syntagmatický vztah pak popisuje lineární (horizontální) vztah mezi jazykovými jednotkami. Ve filmové tvorbě tedy hovoříme o lineární struktuře filmu. I v případech, kdy se režisér rozhodne pro nelineární strukturu, musí dávat celkové dílo smysl a udržet určitý koncept, aby ho divák pochopil.

Kromě lingvisty Ferdinanda de Saussura se sémiologii věnoval mimo jiných i Charles Sanders Peirce. Tento americký vědec a lingvista patřil k zakladatelům pragmatismu a moderní sémiotiky. Postaral se asi o nejznámější triádu, kterou bychom mohli znát i pod pojmem Piercova trichotomie znaku, kdy jej rozdělil na:

- kvalisignum, réma, ikon (icon)
- sinsignum, dicent, index
- legisignum, argument, symbol (Nöth, 1998, str. 44)

Ikon bychom charakterizovali pouze jako obraz nebo podobiznu – s objektem souvisí pouze na základě podobnosti, ale nevztahuje se k dalšímu jeho významu.

Index už bychom hodnotili na základě určité vědomosti – je závislý na tom, co označuje. Klasickým příkladem indexu je kouř, který označuje oheň. Mezi označujícím a označovaným je již určitý vztah. (Monaco, 2004, str. 161)

Symbol působí na základě určité zvyklosti, která je společností přijímána. To je nutným předpokladem pro to, aby byl symbol pochopen. Jedná se o vztah mezi znakem a objektem, ale postaveným nikoli pouze na kauzalitě (oheň = kouř), ale také na historických nebo společenských konvencích. Jako příklad bychom mohli uvést slovo láska, kdy se lidem vybaví červená barva, červené růže nebo tvar srdce. (Nöth, 1998, str. 45)

Ikon, index a symbol patří mezi jedno z klíčových dělení znaku, které divákovi pomáhají rozkódovat filmovou řeč.

*„Divák ví, že fiktivní postavy a prostředí nejsou reálné, ale upouští od této vědomosti ve prospěch potěšení, přičemž ale sémiotická analýza filmu odhaluje, že fiktivní postavy a prostředí jsou ve skutečnosti buď ikonické (v tom, že napodobují známé označované), nebo symbolické (v tom, že vztahy mezi označujícími a označovanými musejí být naučeny, aby byly pochopeny). [Film] vlastně neposkytuje divákovi nic než ikoničnost a symbolismus na plátně<sup>2</sup> (McMullan, 2011, str. 9)*

Zatímco ikon a symbol jsou ve filmu velmi snadno rozpoznatelné a můžeme je definovat v jednotlivých záběrech, index vnímáme jako tzv. třetí prostředek konotace. (Monaco, 2004, str. 162)

---

<sup>2</sup> „The viewer knows that the fictional characters and settings are not real, but chooses to relinquish this knowledge in return for pleasure. A semiotic analysis of cinema reveals that fictional characters and settings are actually either iconic (in that they resemble a known signified) or symbolic (in that the relationships between the signifiers and the signifieds must actually be learned to be understood). The truth of course is that it actually provides the audience with nothing but iconicity and symbolism on screen.“ (McMullan, 2011, str. 9)

Index můžeme chápat jako určité ideje, které nám film nabízí, a ze kterých se později stávají tzv. metonymie. Monaco je prezentuje jako *výraz, v němž se přidružený detail či pojem používá k vyvolání ideje nebo k reprezentaci celku*. (Monaco, 2004, str. 163)

Takovou reprezentaci pak chápeme jako určité náhradní pojmenování, které se pro daný znakový systém již vžil a který divák chápe jako index - například kamera namířená na teploměr znázorňující teplo, ale i kamerové filtry, které mohou znázorňovat ponurost velkoměsta. (Monaco, 2004, str. 162 – 163)

### **1.3 Struktura a narace**

Film je vnímán komplexně, stejně jako výtvarné dílo nebo hudba. Je na něj pohlíženo jako na celistvý systém provázaných znaků a kódů. Film má ale určitou strukturu, jejíž podoba umožňuje divákovi dílo pochopit, orientovat se v něm a zařadit ho do určitého kulturního kontextu. Tuto celkovou strukturu i další jednotky filmu, které diváci vnímají, nazýváme filmovou řečí.

Právě struktura a dramaturgická výstavba filmového díla jsou jedněmi z hlavních přístupů, která dílo charakterizují a která jsou zkoumány. Příběh filmu a jeho narativní charakter musí být zkoumán v daném čase, který autor díla divákovi předkládá. A právě narace, tedy zprostředkování děje vyprávěním, je jedním ze zkoumaných témat této práce.

Dramaturgii a její základní pojmy formuloval už Aristoteles, který popsal základní členění dramatu.

*Struktura amerického filmového dramatu vychází z Aristotelovské definice tragédie (původně řecké pohanské hry na oslavu Bakcha, boha vína, nespoutaného veselí a plodnosti) a pozdějšího Freytagova systému dramatického oblouku. Aristoteles ve své Poetice rozdělil strukturu dramatu na počátek, střed a konec.* (Dias, 2012, str 19.)

Na Aristotela navazuje Gustav Freytag, který ve svém díle *Technika dramatu* rozlišuje pět stěžejních postupů v dramatu, a to:

- expozice
- kolize
- krize
- peripetie
- katastrofa (Dufek, 2004, str. 45)

*„Naratologická zkoumání textu vycházejí už z Aristotelovy Poetiky, ale systematickou metodou se stávají až v souvislosti se strukturalistickými teoriemi. Pojem naratologie se nejprve objevuje u literárního teoretika Tzvetana Todorova na konci 60. let. Ten tuto disciplínu definuje jako vědu o vyprávění, stává se tedy zakladatelem nového oboru literárních, respektive filmových teorií. Později se definice vyprávění začíná problematizovat, zahrnuje jak příběh, tak způsob vyprávění.“* (Vychytilová, 2010, str. 10)

Aristotelovo schéma bychom mohli dodnes přičítat většině dramatických, ale i filmových děl a tato struktura scénáře moderních filmových děl se řídí právě výše uvedenými principy. Výstavbou dramatického díla se zabývá i Syd Field ve svém díle *The Foundations of Screenwriting*, ve kterém charakterizuje dobrý scénář jako právě ten, který ve své podstatě stojí na těchto pěti základních pilířích dramatu.

Dále jej charakterizuje následovně:

*Protože scénář je příběh vyprávěn v obrazech, můžeme se ptát sami sebe, co mají všechny tyto příběhy společného? Mají začátek, prostředek a konec, ale ne nezbytně v tomto pořadí, jak říká Jean-Luc Godard. Scénáře mají základní lineární strukturu, která vytváří podobu scénáře, protože obsahuje všechny jednotlivé prvky nebo části dějové linie v určitém čase.*<sup>3</sup> (Field, 2005, str. 20)

---

<sup>3</sup> „Because a screenplay is a story told with pictures, we can ask ourselves, what do all stories have in common? They have a beginning, middle, and an end, not necessarily in that order, as Jean-Luc Godard says. Screenplays have a basic linear structure that creates the form of the screenplay because it holds all the individual elements, or pieces, of the story line in place.“ (Field, 2005, str. 20)

Právě lineární struktura bývá v moderní hollywoodské kinematografii často zaměňována za nelineární, tudíž ne přesně chronologicky za sebou jdoucí sekvence. Tyto sekvence tak mohou u diváka navodit větší napětí a dynamika záběrů tak může být větší, než u lineární struktury filmu, ale zase zde je větší náročnost na zpracování dialogu i postav, aby divák neztratil určitou dějovou nit příběhu.

Takzvanou klasickou naraci popisuje ve své knize i Bordwell a Thompsová, kteří charakterizují její principy a datují ji do let 1917 – 1960. Klasická narace, která byla postavena na Aristotelovských principech, byla hlavním využívaným přístupem ve filmech do zmiňovaných 60. let, poté ale začali tvůrci více experimentovat a struktura filmových příběhů se začíná od 60. let 20. století stále více proměňovat, jak je dále popsáno v kapitole Zákulisí Zuřícího býka.

Bordwell ve své knize *Narration in the Fiction film* dělí naraci na již výše zmiňovanou klasickou a dále naraci uměleckého filmu, historicko-materialistickou naraci a naraci parametrickou. (Bordwell, 1985, xiii)

Zde je ale nutné uvést několik dalších autorů, kteří se zabývali analýzou narativu, a to zejména Vladimíra Jakovleviče Proppa, který se soustředil především na rozbor pohádkových příběhů, nebo Clada Lévi-Strausse a jeho analýzy mýtů.

Důkazem této změny ve vnímání narativních postupů je v 60. letech i česká filmová tvorba. Toto období narativních technik a principů, kdy se zcela mění pozice vypravěče ve filmech, zachycuje tzv. česká nová vlna. Mezi nejvýznamnější představitele tohoto hnutí patří například Miloš Forman, Věra Chytilová nebo Ivan Passer. (Dobrovolná, 2008, str. 7)

Zprostředkování děje vyprávěním, neboli narace, je jedním z hlavních principů, kterým je divákovi představován svět, který probíhá na plátně. Aby ale diváci mohli porozumět světu, který se před nimi odehrává, musí zároveň porozumět třem stěžejním pojmům, kterými jsou: syžet, fabule a diegeze. Díky nim mohou pak lépe proniknout k samotnému příběhu a jeho struktuře. Těmto pojmům se ve své knize *Narration in the Fiction Films* věnuje také Bordwell.

Fabuli charakterizuje jako příběh, který se odehrává v nějakém chronologickém pořadí, v nějakou dobu a v nějakém prostředí, zároveň vidíme ve fabuli příčinu a důsledek. (Bordwell, 1985, str. 49)

Syžet, anglicky také často označovaný jako „plot“, je již aktuální aranžmá nebo prezentace příběhu ve filmu. Je to již ucelený systém skládající se z několika komponent. (Bordwell, 1985, str. 50)

*Filmy nám nevyprávějí pouze příběhy, ale také skýtají světy, které vždy do jisté míry přesahují hlavní dějovou linii a existenci postav* (Kučera, 2004), takže naše dojmy mohou přetrvávat i po skončení filmu.

Diegezi lze nejnadhěji charakterizovat jako svět vyprávěného příběhu a jeho postav.

Bruce Block ale přichází u filmových příběhů ještě s jednodušším dělením, které začala americká kinematografie využívat. Jedná se o:

- expozici (začátek)
- konflikt (prostředek)
- řešení (konec)<sup>4</sup> (Block, 2008, str. 222)

Toto rozdělení je možné najít v každém příběhu a je možné ho zpracovat do jednoduchého grafu či křivky.<sup>5</sup> Oproti klasickému vyprávění má to filmové tu výhodu, že může u diváka působit na více smyslů. Tato komplexnost, kterou v sobě jakýkoli obraz nese, je na jednu stranu velkou výhodou – oproti klasickému psanému příběhu má vypravěč více možností, jak příběh vyprávět. Jeho uchopení a interpretace však závisí na spoustě technologických faktorech a přístup k nim je v příběhu naprosto stěžejním.

Jak popisuje Bruce Block v knize *The Visual Story*, každý příběh a každý obraz je postaven na třech základních kamenech:

- příběhu
- zvuku
- vizualizaci (Block, 2008, str. 2)

Do příběhu bychom zařadili dějovou linii, ale také jednotlivé postavy a jejich dialogy. Zvuková stopa je ale také velmi důležitá – nejsou to pouze dialogy, ale také zvýraznění určitých zvuků ve scéně, podkresová hudba nebo zvuky a hlavně hudba, která je u filmového díla neopomenutelnou částí. Ta dokresluje výsledné dílo a také směřuje diváka k určité náladě nebo pocitům. Pokud by bylo vybráno jedno filmové dílo, kde by

---

<sup>4</sup> exposition (beginning), conflict (middle), resolution (end); (Block, 2001, str. 222)

<sup>5</sup> viz Příloha č. 1

byly ponechány pouze dialogy a základní zvuky (zavírání nebo bouchání dveří), bude na diváka film působit prázdňě, neúplně.

Součástí vyprávění filmového příběhu je ale podle Blocka ještě několik dalších parametrů, které dotváří celkový koncept filmu. Přestože bychom mohli myslet, že jejich charakteristika a využití ve filmu je naprosto zřejmé, tak jednoduché tyto vizuální komponenty nejsou.

Jmenovitě se jedná o:

- prostor
- linie a tvary
- tóny
- barvy
- pohyby
- rytmus (Block, 2008, str. 2 – 3)

Každý z těchto prvků je pro příběh naprosto nezbytným. Například takový rytmus může divák nejen slyšet, ale může ho zachytit i pouhým okem – objekty se nemusí vyloženě hýbat, ale rytmus v nich divák spatřuje. Vidíme, jak daný objekt koresponduje se scénou – zda do ní zapadá a jeho ztvárnění je vnímáno aktivně, nebo naopak pasivně.

O těchto výše uvedených komponentech běžný divák při sledování filmu vůbec nepřemýšlí. Některé z nich jsou pro běžné vnímání pohyblivého obrazu naprosto zřejmé a recipient nemá žádnou potřebu o nich přemýšlet a analyzovat je. Právě ty ale pomáhají divákovi vysvětlit, proč má z některých filmů dobrý nebo špatný pocit, baví ho nebo mu přijde srozumitelný.

Vizualizace mají s vyprávěním příběhu více společného, než bychom se mohli domnívat. Už pouhé zobrazení objektu na plátně nebo obrazovce a jeho transformace a manipulace posouvá dějovou linii. Block vysvětluje tyto postupy na příkladu bojových scén z jednoho ze Scorseseho filmů.

*Podívejte se na Zuřícího býka (1980) a uvidíte, že každá boxovací sekvence je součástí postupu, který je budován v příběhu, zvuku a vizuální intenzitě. Scorseseho bojové scény přecházejí od jednoduchého vyjádření ke komplexnímu.* <sup>6</sup> (Block, 2008, str. 7)

Mezi další nezbytné komponenty, které vytvářejí celkovou strukturu příběhu, by mohly být zařazeny i další technologické detaily, které jsou při jeho výstavbě důležité – jsou jimi například kontrast kamery, volba kamerových filtrů nebo zbarvení. Přesto, že by se mohlo zdát, že se jedná pouze o technické detaily, i takové mají velký význam při konstruování příběhu a při pochopení filmového kódu. Dokáží udělat velký rozdíl ve vnímání příběhu - zda ho recipient vidí optimisticky (teplé barvy filtru, více světla) nebo naopak barvy dělají příběh dramatičtější (černobílý film, podsvícení).

Barvy a zbarvení mohou udělat velký rozdíl i v samotném ději. Jako příklad může být uveden právě Zuřící býk. Scorsese vsadil na černobílou stopáž po většinu filmu, ale zakomponoval do něj barevné scény. Ty mají představovat radostné chvíle hlavní postavy a jakési záblesky z minulosti. Barevné záběry zde stojí v kontrastu oproti černobílým pasážím a jsou někde ještě zpomalené, takže divák pochopí, že se jedná o příběh z minulosti. Jejich barva ještě umocňuje pocit, že se jedná o šťastné a radostné chvíle. Jedná se tak o velmi dobře zvolenou kontrastní kombinaci. Význam černobílého snímku vysvětluje ve své knize Kevin J. Hayes.

*Scorsese uvedl několik důvodů pro to, proč se rozhodl točit Zuřícího býka v černobílé: obával se vyblednutí barevného celuloidu filmu a chtěl dát filmu podobný pocit jako z dokumentárního filmu a odlišit ho tak od ostatních filmů o boxování, které vycházely v návaznosti na Rockyho (1976).* <sup>7</sup> (Hayes, 2005, str. 67)

---

<sup>6</sup> „Look at Raging Bull (1980) and you'll see that each boxing ring sequence is part of a progression that builds in story, sound, and visual intensity. Scorsese's fight sequences go from simple to complex.“ (Block, 2008, str. 7)

<sup>7</sup> „Scorsese has indicated several reasons for shooting Raging Bull in black-and-white: He was concerned about the tendency of color-film stock to fade; he wanted to give the movie the feeling of a documentary and to differentiate his film from several other boxing pictures coming out at the same time in the wake of Rocky (1976).“ (Hayes, 2005, str. 67).



Samostatnou kategorií, která je dalším stěžejním bodem při budování příběhu, jsou postavy, neboli herci, kteří jsou pro daný příběh vybráni. Když čteme knihu, náš mozek podněty zpracovává a vytváří vizualizaci toho, co čteme. Jelikož hlavního hrdinu čtenář nevidí, nezbyvá mu jiná možnost, než si ho představovat, vizualizovat. Film ale svému divákovi tuto možnost „představivosti“ nenabízí. Příběh předkládá již hotový a tento výběr pro diváka učinili tvůrci.

Postavy jsou ve filmu samotnými vypravěči příběhů. Děj posouvají dopředu a dělají ho tzv. reálným. Velká část toho, co chce autor svému divákovi sdělit, stojí právě na představitelích postav v příběhu. I to je argument, proč si někteří režiséři vybírají pro své role stejné herce. Jako příklad funguje Martin Scorsese téměř dokonale. Ve svých filmech vždy sází raději na jistotu, proto obsadil Roberta De Nira a Leonarda DiCapria již několikrát.

#### ***1.4 Dialogy a psychologie postav***

Při výstavbě scénáře se autor soustředí na dvě základní roviny – na jednání (nebo prostor, v divadelním světě bychom použili spíš termínu dějství) a na dialogy nebo monology, do kterých budou postavy vstupovat. Každá postava zároveň vstupuje do příběhu s jasným cílem, který má v průběhu konfliktu či rozuzlení dosáhnout. Autor se tak předem rozhoduje o tom, jak má postava působit na diváka, čím má pro něj být zapamatovatelný – zda to je jeho jednání, jeho specifický přízvuk nebo například jeho charakter.

Postava je stěžejním bodem filmového díla. Skrze postavy se divákovi rozkrývá spleť svět příběhu a jeho děj a zároveň pomáhají divákovi se v něm zorientovat a zaujmout vůči příběhu nějaký postoj, ať pozitivní či negativní.

*Postava je narativním těžištěm fikce, kolem něhož jsou seskupovány jednotlivé události filmu. Je centrem modelujícím vztah diváka k těmto událostem a je i jedním z hlavních klíčů k narativnímu (po)rozumění a (spolu)prožívání. (...) Její činy strukturují kauzální vztahy uvnitř narativního schématu a její povaha pomáhá divákovi zaujmout vůči příběhu emocionální a morální perspektivu. Je tedy nositelem dostředivé energie, protože na sebe automaticky poutá divákovu pozornost. (Mišíková, 2009, str. 165)*

Pokud bychom tuto definici postavy zjednodušili, na filmové postavě stojí v podstatě celé filmové dílo. Je to jeden z hlavních faktorů, který diváci po zhlédnutí filmu hodnotí. A to právem. Pokud má postava vyprávět příběh, musí diváka přesvědčit o tom, co představuje.

Nedílnou součástí postav jsou jejich dialogy. Vhodně zvolené jazykové prostředky a cit pro jazykovou kompozici. To jsou aspekty dobrého scénáře a kvalitního zpracování příběhu. Dále je to ale také schopnost vystihnout danou situaci a scénu a jazykové prostředky tomu přizpůsobit, a to na základě geografického umístění nebo i kultury. Vhodná volba jazykových prostředků je zcela zásadní pro celkové směřování filmu. Vnímání postav a jejich role ve filmu se samozřejmě liší v tom, jak k nim režiséři přistupují. U některých tvůrců bychom pak jejich rukopis a jejich práci s jazykem mohli rozpoznat u více filmů. Takovým příkladem je kromě Scorseseho i režisér a scenárista Quentin Tarantino, který se vyžívá v zobrazování postav z nižších společenských tříd, kteří se vyjadřují nespisovně nebo ve slangových výrazech.

Už jen jazyk postav pomáhá divákovi rozklíčovat jeho náтуру nebo právě společenské postavení. Zde je velmi důležitým pojmem identifikace. Proces, kdy se divák nějakým způsobem ztotožňuje s charakterem ve filmu – prožívá s ním příběh, ospravedlňuje jeho činy nebo naopak je odsuzuje. Tento proces identifikace analyzoval Murray Smith ve svém díle *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema* a rozdělil ho do následujících kroků:

- a) recognition (rozpoznání postavy)
- b) alignment (spojení s postavou)
- c) allegiance (spolčení s postavou) (Bendová, 2005)

U rozpoznání postav se jedná o klasický postup rozpoznávání charakterových vlastností postavy na základě kognitivních procesů. Odhalujeme, zda se jedná o kladnou či zápornou postavu a přicházíme jako divák postupně na to, jaké zabírá v příběhu místo.

U spojení s postavou záleží na autorovi filmu, jak moc nás nechá nahlédnout do niterního světa postavy a jejích myšlenkových kroků. U spolčení s postavou je již vazba na postavu budována na základě nějakého našeho morálního přesvědčení – nakolik shledáváme postavu vinnou, nakolik se s ní ztotožňuje, jak jsme schopni ospravedlnit nebo naopak odsoudit její kroky. Do procesu spolčení se s postavou už se promítají naše subjektivní hodnocení a postupy a také proces projekce. (Bendová, 2005)

O konkrétních myšlenkových procesech charakterů ve filmu mluvíme jako o psychologii postav. Je možné říci, že čím více si dal autor záležet a postavu propracoval do co největších detailů, tím více je pro diváka zapamatovatelná. I samotný akcent ji může odlišovat od zbytku obsazení. Čím více se bude postava odchylovat od normálu a čím více nám nechá režisér nahlédnout do jejího nitra, tím více pro nás jako pro diváka bude zajímavá. I to je důkazem, proč v žebříčkách nejvýraznějších či nejvíce ikonických charakterů bývají často psychicky narušené postavy, které bojují s osobními psychologickými problémy.

*Tato psychologická stránka je dána momentální situací i dlouhodobějšími faktory (charakter, temperament, pohlaví, společenská vrstva...). Tomu musí odpovídat použité jazykové prostředky. S proniknutím do psychologické a dramatické podstaty postavy si autor musí osvojit i její slovník. (Dufek, 2004, str. 50)*

Postavě autor podřizuje téměř vše, stejně tak i jazykové prostředky. Čím více do postavy promítne, tím více je výsledek pro diváka uvěřitelný.

I když si to jako diváci neuvědomujeme, způsob zobrazování postav ve filmu, jejich charakter a jejich role nás ovlivňují více, než si myslíme. Tím, že se divák s postavami nějakým způsobem identifikuje, postavy ho ovlivňují i v jeho reálném životě. Kromě toho, že jejich činy ospravedlňujeme nebo je nějakým způsobem favorizujeme, snažíme se i stylizovat do jejich podoby.

*Tak silně věříme v charaktery v televizi, literatuře nebo ve filmu, že s nimi zacházíme jako s velmi důležitými lidmi v našich životech.* <sup>8</sup> (Karlan, Lazar, Salter, 2006, str. 1)

Postavy se pomalu stávají kultem.

Psychologie postav také prošla svým vývojem. Charaktery ve filmu ve větší míře reflektovaly společenské hodnoty a problémy. Americká kinematografie se například v 70. letech soustředila na ustanovení mužství, maskulinity. Tuto proměnu popisuje David Greven, který porovnává významné režiséry té doby a přirovnává jejich tvorbu k matadorovi filmového řemesla, Alfredu Hitchcockovi. Popisuje, jak se významní režiséři v 70. letech soustředili na zobrazování typické mužnosti a typického hlavního

---

<sup>8</sup> „We believe so strongly in the characters of television, literature, and movies that we treat them as important people in our lives.“ (Karlan, Lazar, Salter, 2006, str. 1)

hrdiny, kteří byli ale zlákáni určitými svody tehdejší společnosti, jako bylo voyerství nebo přílišná náklonnost k pornografii, na druhou stranu zase odsuzovali homosexualitu. (Greven, 2013, str. 237 – 238)

Přesně takoví hrdinové a takové postavy se objevovaly ve filmech Briana de Palmy, ale i právě Martina Scorseseho.

## 1.5 *Film a mýtus*

Mýtus je určitá promluva, říká Roland Barthes. Jako mýtus označuje téměř vše, co ale nějakým způsobem podléhá pravomocím diskurzu.

*Mytologie, ať dávná či nedávná, může mít pouze historický základ, neboť mýtus je promluvou vyvolenou dějinami: nemůže se vynořit z přirozenosti věcí.* (Barthes, 2004, str. 108)

Takovéto sdělení, které se stane mýtem, může být vlastně cokoli – malba, samotný obraz, divadlo, hudba, film. Jedná se o určitý komunikační způsob, který je v daném diskurzu platný. (Barthes, 2004, str. 108)

Mýtus tak můžeme najít i v kinematografii, jelikož jak v médiích, tak ve filmu, mýtus zastupuje určitou reprezentaci reality a její stereotypizaci. Jak už bylo řečeno, mytologie je součástí určité komunikace, tudíž mýtus jako takový je součást sémiologie.

Mýtus ve filmu je možné vidět jako jistou symbolizaci. Pojmem mýtu a stereotypizace definoval i Umberto Eco, který ji uvádí do souvislosti s komiksovými postavami, tedy takovými, které se nejvíce přibližují filmovému zpracování. Mýtizace vidí „*coby podvědomé symbolizace, identifikace objektu se souhrnem finalit, které se nedají pokaždé racionalizovat, projekce tendencí, aspirací a obav, jež se objevují, ať už v jednotlivci či v pospolitosti, během jedné historické epochy, do obrazu.*“ (Eco, 2006, s. 239)

Eco zároveň srovnává mýtizaci a stereotypizaci s různými kulturami. Nechává se inspirovat především náboženskými symboly, které mají univerzální charakter, protože vycházejí z celé společnosti a ta je nějakým způsobem přijímá a respektuje. Náboženskou symboliku zároveň přirovnává k masové kultuře, ve které je také přijímán určitý společenský status, který je řízen všeobecně přijímanými normami, které jsou stanovovány nejen médii, ale také marketingem a reklamou. (Múdry, In Pop Culture)

Eco v díle Skeptikové a těšitelé vyzdvihuje vlastnosti Supermana a popisuje, proč jej chápe společnost jako mýtus. (Múdry, 2012, str. 23)

Stejně tak je možné jich v kinematografii analyzovat více – mýtus bychom mohli identifikovat u každého hrdiny, jehož vlastnosti jsou nějak společensky nebo historicky

ukotveny, například mýtus kladného hrdiny. Ten by mohl být definován jako boдрého muže, který za každé situace jedná tak, jak divák očekává, upřednostní cizí zájem před tím svým, umí zachovat dekorum a podobně. Takových charakteristických znaků bychom mohli najít v americkém Hollywoodu nespočet.

Scorsese jakožto autor využívá určitého mýtu ve způsobu zobrazování Ameriky, jež prostupuje většinou jeho děl. Ukazuje ji jako prostředí, ve kterém funguje několik společenských vrstev, kde se prolíná drogová mafie s vyšší společenskou třídou a ve které je všeho možného dosáhnout.

Mýty ve filmu ale nejsou jen diskurzivně zažité tendence. Zároveň ukazují proměnu nejen technologickou, ale také společenskou. Filmy odjakživa odrážely společenské dění. Ve 40., 50. nebo 60. letech bychom ve filmech našli jiný archetyp hlavního hrdiny, než bychom našli v letech devadesátých. Jejich proměna je ale přímo úměrná proměně ve společnosti.

*„Oživení velkého klasického příběhu v tradičních kinech v poslední dekádě souvisí jak s technologickými změnami, tak se změnami ve společnosti. Tímto způsobem se kinematografie může stát „strojem na tvoření mýtů“ par excellence ve světě, který má stále větší problém s vytvořením nějakého jednotícího konceptu, a které mohou inspirovat a dávat naději.“<sup>9</sup> (Magerstädt, 2015, xx)*

## **1.6 Film jako jazyk**

Film a jeho struktura působí jako jazykový systém. Jeho výstavba se řídí přesně danými pravidly a je formulován podobně jako příběh v literatuře. Přestože ve filmu je absence gramatického systému, filmová syntaxe ji plně nahrazuje. Stejně jako jednotlivé věty i celé příběhy, které jsou vyprávěny, potřebují nějakou strukturu a ohraničení, stejně tak je tomu u filmového díla.

*Film je ale svojí povahou i časové umění, kde jsou jednotlivé záběry řazeny za sebou v pevné časové struktuře. K spojování jednotlivých znaků používá film syntaxe, která je obdobou syntaxe mluveného jazyka. (Ptáček, 2006)*

---

<sup>9</sup> *„The revival of grand epic narratives in mainstream cinema in the last decade is linked to both technological developments as well as changes in the social environment. In that way, cinema can become the ‘mythmaking machine’ par excellence in a world that has increasing difficulties in creating unifying concepts that can inspire and give hope.“ (Magerstädt, 2015, xx)*

Filmová syntaxe se vyvinula přirozeně, není zatížena jasnými pravidly, kterými se musí řídit. Tak tomu ale vždy nebylo, jak popisuje Monaco.

*Podobně jako syntaxe psaných a mluvených jazyků je filmová syntaxe organickým vývojem, je spíše popisem než návodem a během let se značně změnila.* (Monaco, 2004, str. 168)

V psaných nebo mluvených projevech je možné nalézt lineární strukturu, tedy řetězíci se významy, které tvoří fráze, věty a v závěru i celý příběh. Věty mají určitou posloupnost a návaznost a není možné tak říkat nebo psát najednou více věcí. Ve filmu je ale tato struktura jiná – mluvíme zde nejen o časové posloupnosti, ale také posloupnosti v prostoru. Tyto dvě složky, které ve filmu působí vzájemně, jsou nazývány montáž.

Díky tomu, že film dokáže v jednu chvíli přenášet na plátno více významů, nemusí se proto struktura filmu držet nutně lineární posloupnosti. Ta byla hojně využívána nejen v americké kinematografii, a to až do 60. let. Tato éra odstartovala nové formy vyprávění příběhů, kdy začali autoři a režiséři s filmovou strukturou více experimentovat.

Film má oproti vyprávěnému nebo psanému textu také tu výhodu, že díky technologii a kamerám může spoustu významů znázornit. Takový švenk nebo rychlý pohyb kamer může nahradit i tisíce slov a dokáže vyjádřit určité příběhové linie daleko komplexněji.

Film tedy nahrazuje komplexní znakový systém. Není to sice jazyk, ale jako jazyk funguje. Nazvali bychom ho tedy řečí.

*Film vlastně není jazykem, ale je to jazyk umění.*<sup>10</sup> (Metz, 1991, str. 64)

Christian Metz se zabýval právě rozdílem mezi filmovým jazykem a jazykovými systémy, a to především na základě pojmů *langue* a *parole*, s jehož výkladem přišel Ferdinand de Saussure v knize *Kurz obecné lingvistiky*. (Araki, 2015)

Zatímco *langue* představuje jazyk a jazykový systém, u *parole* se jedná o řeč, někdy také překládáno jako mluva. *Parole* je již konkrétní realizace *langue*. Film bychom tedy mohli označit jako tzv. akt *parole*, neboli konkrétní realizaci jazyka.

---

<sup>10</sup> „*In point of fact, the cinema is not a language but a language of art.*“ (Metz, 1991, str. 64)

Christian Metz ještě svou teorii o přirovnání filmu k jazyku podepřel tvrzením, že film je, stejně jako jakýkoli jiný jazykový systém, systémem znaků a kódů, který je nějak přijímán. (Metz, 1991, str. 75)

## **1.7 *Mise-en-scène***

Mizanscéna, z francouzského slova *mise-en-scène*, znamená v překladu dát na scénu, přinášet na scénu.

Pokud čtenář čte psaný text, dokáže vnímat pouze jeho lineární stavbu – nedokáže přeskakovat z jedné části do druhé, ale ani nevnímá žádné další prvky, které se u psaného textu nevyskytují, jako je hudba, obraz a podobně. (Monaco, 2004, str. 168)

Mizanscéna je skladba jednotlivých obrazů v prostoru. To znamená tu část, kterou snímá okénko filmové kamery. Veškeré komponenty, které na scéně divák vidí, jsou součástí mizanscény. Hlavní postava, místo, kde stojí, jakým úhlem je na ni namířena kamera, z jakého úhlu je nasvícena. Všechny tyto prvky jsou pak stěžejními pro celkové vyznění scény a celkového filmu a určují i její dramatický nebo komediální charakter. Mizanscéna zároveň určuje celkovou atmosféru nebo nádech filmu. Právě silně zažité vzpomínky nebo detaily filmu (zabarvení filtrů, osvětlení, atmosféra, kostýmy, bláznivá scéna) si diváci pamatují díky mizanscéně. (Moura, 2014)

Mizanscénou můžeme tvořit naprosto nové a imaginární světy a zároveň tím vysvětlovat to, co bychom samotným scénářem nebo kostýmem nedokázali. Mizanscéna je pro filmaře prostředkem, kterým dokáže měnit to, co je v záběru, v realitu. Čím více je mizanscéna propracovaná, tím lépe na diváka působí a tím lépe dokáže vyjádřit režisérovu myšlenku a představu.



## 1.8 Kódy

Pokud mluvíme o jazykovém systému filmu, musíme si uvědomit, že nefunguje stejně, jako například anglický jazyk, ale že ve filmu se nám promítá bezpočet kódů. Kódy bychom mohli charakterizovat jako významové systémy, do kterých jsou znaky organizovány.

Kódy jsou důležité nástroje komunikace, které nám pomáhají rozklíčovat význam filmu.

*Kódy jsou kritické konstrukce – systémy logických vztahů – odvozené od filmu jako faktu. Nejsou to předem existující zákony, které filmař vědomě dodržuje. Velké množství kódů se navzájem kombinuje, aby vytvořily médium, v němž se film vyjadřuje.* (Monaco, 2004, str. 172-173)

Takových kódů existuje nekonečně mnoho. Některé se mohou tvůrci opakovat, protože jsou již ve společnosti ustanoveny – i ve filmu to mohou být například takové kódy, které jsou používány v divadle nebo jiném uměleckém odvětví. Může se jednat o znázornění určitých gest či specifických scén. Ve filmech neexistuje jeden všeobecně přijímaný kód, který bychom dokázali rozpoznat v každém díle. V knize *New vocabularies in film semiotics* ale autoři poukazují na to, že zde existují specifické kinematografické kódy, které můžeme na rozdíl od jiných uměleckých oborů nebo děl nalézt pouze ve filmu. (Burgoyne, Stam, Flitterman-Lewis, 1992, str. 50)

*„Způsob, jakým se díváme na televizi a způsob, jakým vnímáme (každodenní) realitu jsou v zásadě podobné v tom, že jsou oba určovány konvencemi nebo kódy. Realita je sama o sobě složitý systém signálů interpretována členy kultury přesně stejným způsobem, jako jsou filmy a televizní pořady.“*<sup>11</sup> (Fiske, Hartley, 2003, str. 47)

---

<sup>11</sup> „The way we watch television and the way we perceive (everyday) reality are fundamentally similar, in that both are determined by conventions or codes. Reality is itself a complex system of signs interpreted by members of the culture in exactly the same way as are films and television programmes.“ (Fiske, Hartley, 2003, str. 47)

Film má ale oproti jiným uměleckým odvětvím jednu stěžejní část, která je pro film velmi důležitá, a v žádných jiných dílech není možné ji nalézt, a tou je montáž. Ta je příkladem takzvaných jedinečných kódů – „*jsou to jedinečné kódy, tvořící specifickou syntaxi filmu.*“ (Monaco, 2004, str. 174)

Tyto kódy může představovat jak úhel kamery, tak jednotlivé postavy nebo i to, co dělají. Právě velká škála toho, co může pomoci filmu tvořit tyto kódy, je oproti jiným uměním jeho výhoda. Další technologické faktory, jako je ostření nebo světla, tomuto kódování jen pomáhají. Když bude světlo pod objektem zespoda, může tím autor naznačovat jeho ponurost, když bude světlo nad objektem, objekt bude působit jako dominantní, vysvícením jednoho bodu se zase divák zaměří na určitý detail. Podobným způsobem ale funguje i pohyb kamery nebo střídání rychlých a pomalých záběrů. Dlouhými záběry budeme chtít docílit jiné nálady a jiného vnímání příběhu než rychlými a dynamickými sekvencemi.

Jedním z významných technologických faktorů je i barva. Jak se dá s barevnými záběry pohnat ukázal již Alfred Hitchcock ve filmu *Marnie*, kdy nechal při celkově černobílém filmu vyniknout pouze jednomu barevnému komponentu, který tak dokonale zvýraznil a na který tím pádem divák upřel svoji pozornost. (Greven, 2012, str. 160)

Jako příklad kódování ve filmu je možné použít úvodní scénu z filmu *Zuřící býk*. Divák zde vidí hlavního hrdinu, boxera Jakea La Mottu, který se rozcvičuje a rozhýbává ve svém županu v boxerském ringu. Jeho pohyb je zpomalený, což evokuje jistou dramatickosti záběru – divák očekává, že se schyluje k důležitému zápasu. Zároveň ale vidí, že hlavní hrdina je v ringu sám a i celá kompozice záběru je nastavena tak, že v širokém uhlu nevidí nikoho jiného, než hlavy přihlížejících v sále. Tato kompozice znázorňuje osamocení hlavního hrdiny. V kontrastu s tímto ale divák vidí jen odlesky fotoaparátů z obecnstva, které na jednu stranu umocňují osamocení hlavního hrdiny, zároveň ale podtrhují jeho slávu.<sup>12</sup> Scénu ještě završuje a doplňuje vážná hudba, *Intermezzo Pietra Mascagniho*, která hned od první chvíle působí klidně, vyrovnaně, ale zároveň i dramaticky, a která ještě záměrně podtrhuje kontrast s tím, co uvidíme v dalších scénách.

---

<sup>12</sup> Viz Příloha č. 2

Čím více filmů by člověk shlédl, tím více bude rozumět kódům, které filmy přenáší. Bude lépe vědět, na jaké technologické faktory se zaměřit nebo jaké mají určité znaky a kódy význam. Je nutné mít ale na paměti, že vnímání těchto znaků a kódů závisí právě na divákovi a na jeho kulturních zvyklostech a znalostech.

Všechny znaky a kódy pomáhají pochopit záměr scenáristy nebo režiséra a zanalyzovat konotativní a denotativní významy. Velmi výstižně shrnul analýzu filmu James Monaco ve své knize Jak číst film, kde citoval Christiana Metzeho a jeho památnou větu:

*„Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit.“* (Monaco, 2004, str. 154)

## 2. Praktická část

### 2.1 *Filmová kultura Martina Scorseseho*

Když se v 70. letech v americkém Hollywoodu řeklo Martin Scorsese, každému se vybavil podobný příběh: nesmírně talentovaný režisér, který o sobě dává každým svým dílem vědět stále víc. Cesta za jeho snem byla ale komplikovaná jako u mnoha dalších umělců.

Martin Scorsese se narodil v roce 1942 v USA do rodiny imigrantů ze Sicílie. Téměř celé své dětství prožil na manhattanské čtvrti Little Italy, která byla tehdy velmi vzdálená tomu, jak vypadají ulice New Yorku dnes – bylo to velmi drsné a nebezpečné místo. (Conelly, 1991, VI.)

Jak sám Scorsese popisuje, právě toto prostředí ho začalo formovat tak, jak se pak později začal vyjadřovat ve svých filmech – s určitou dávkou autentičnosti v zobrazování tehdejšího New Yorku.

*„Bylo zde tolik fyzických konfliktů na Elizabeth Street, že rivalové existovali hned kousek od sebe, každý na jiném konci stejného bloku.“*<sup>13</sup> (LoBrutto, 2008, str. 43)

Jeho rodiče a prarodiče byli první a druhou generací přistěhovalců v Americe a velmi si zakládali na svém etnickém původu. Malý Martin byl proto vychováván tak, aby nezapomněl na své italské kořeny, postoje a hodnoty. Rodiny italských přistěhovalců chtěly žít v New Yorku podobný život, jako ve své rodné vlasti – setkávaly se proto nejen při všech rodinných událostech, ale sdružovaly se také v ulicích velkoměsta. Většina z nich byla stejně jako Scorsese právě ze Sicílie. Až další generace začaly postupně přebírat návyky amerických rodin, Martin Scorsese ale vyrostl v rodině, kterou bychom mohli nazvat tradiční. (LoBrutto, 2008, str. 5)

Protože byl jako malý chlapec v dětství často nemocný a trpěl astmatem, nevěnoval se sportu jako jeho vrstevníci, ale ubíral se spíš k umění. Hodně kreslil (což později využíval ke kresbě vlastních scén i komiksů), ale koukal i na filmy a do kina jej často

---

<sup>13</sup> *„There was so much physical conflict on Elizabeth Street that rivalries even existed on opposite ends of the same block.“* (LoBrutto, 2008, str. 43)

brali i jeho rodiče. Už zde se pomalu rodil jeho sen stát se filmařem. (Conelly, 1991, VII.)

Pro studia si vybral New York University a obor filmová studia, aby mohl svůj sen budovat. Na škole ho ovlivnila velká spousta přednášejících a umělců, hlavně jeho profesor Haig Manoogian. (Conelly, 1991, VII.)

Scorsese se zde především odlišoval svým velkým smyslem pro zpracování detailů, jehož cit si osvojil už v dětství, kdy kvůli astmatu pozoroval dění na ulici z okna svého pokoje. „*Okno jeho pokoje v Elizabeth Street bylo rámem, kterým pozoroval živý italský neorealistický film.*“<sup>14</sup> (LoBrutto, 2007, str. 23)

Už svými studentskými filmy (např. jeho autorsky druhé dílo *It's not just you, Murray!*, 1964) se ukázal jako extravagantní autor, který dokáže témata zpracovávat jinak než většina jeho studentských kolegů. Věnoval se tématům, která dobře znal. Ve filmu *It's not just you, Murray!* nejde primárně o rozsáhlý příběh, ale spíš o přiblížení života Murrayho, hlavního hrdiny, který ukazuje divákovi svůj příběh a popisuje ho. Pro Scorseseho je to návrat do jeho dětství a minulosti a ukázka toho, jak tehdy žil on i ostatní v roce 1960. (Casillo, 2006, str. 123)

O pár let později se na stejnou univerzitu opět vrátil, tentokrát jako učitel. V 70. letech se už ale naplno začal věnovat vlastní tvorbě. Díky jemu a spoustě dalších režisérů této doby se právě sedmdesátá léta v americké kinematografii označují jako tzv. Nový Hollywood. (Bezstarostní jezdcí, zuřící býci, 2003)

„*Scorsese byl režisér spojovaný s Novým Hollywoodem 70. let. Mimo to byl považován za nejlepšího z této generace a jako pravděpodobně nejlepšího i ze všech živých amerických filmařů.*“<sup>15</sup> (Raymond, 2013, str. 1)

Už z jeho studentských filmů poznáme, že se v mnohém nechává inspirovat svým životem. Odráží se v nich drsné prostředí velkoměsta, charaktery mající tendenci k fyzickému i psychickému násilí i již zmiňovaná schopnost zachytit detaily. Scorseseho filmy jsou ale tak oceňované i díky tomu, že jsou mnohé z nich zpracovány umělecky a jsou považovány za tzv. art filmy. (Oxford Dictionaries, 2016)

---

<sup>14</sup> „*The window of his Elizabeth Street apartment was a frame where he watched a living Italian neorealist film.*“ (LoBrutto, 2007, str. 23)

<sup>15</sup> „*Scorsese was a director associated with the New Hollywood of the 1970s. Furthermore, he was widely regarded as the greatest of that generation and as arguably the best of all living American filmmakers.*“ (Raymond, 2013, str. 1)

Působí na diváka jako komplexní umělecké dílo, které je provokativní a nelze ho úplně zaškatulkovat. (Conelly, 1991, X.)

Uvěřitelnost jeho témat pramení hlavně z jeho vlastní zkušenosti, a to především v zobrazení americké kultury ve filmu. Scorsese si kolem sebe vytvořil jakési komplexní pole, ve kterém fungují stále stejné znaky, a to jak charakterové, tak filmové. Toto komplexní pole bychom mohli chápat jako systém, ve kterém se určité znaky i kódy opakují, až se stanou pro daného autora typické, protože je v nějaké míře používá ve všech svých dílech.

Tuto teorii o kulturním poli popisuje ve svém díle *The Field of Cultural Production* Pierre Bourdieu. Pojem kulturní pole zde vysvětluje jako tzv. radikální kontextualizaci. Ta bere v úvahu nejen dílo samo o sobě, ale také další faktory, které se do díla promítají, jako je prostředí, pozice v mediálním světě nebo historický a sociologický přístup. (Raymond, 2013, str. 5)

Tato teorie zároveň vysvětluje Scorseseho přístup k filmovému řemeslu a také stavbu jeho příběhů, které jsou díky jeho kořenům označovány jako italsko-americká kinematografie, ve které se snoubí obě kultury, historické události a osobní zkušenosti režiséra. Sám Scorsese přiznává, že znalost italské kultury a historie je velkou přidanou hodnotou při tvorbě scénáře a při zpracování příběhu. Díky tomu se mohl věnovat tak kontroverzním tématům, jako je italská a americká mafie a její historie i filmové zpracování. Ve svých filmech se tato témata nesnaží ututlat, ale naopak je konfrontuje – autenticky, ale s humorem. Přesto mohou tato témata ještě podporovat předsudky zejména o italském etniku žijícím ve Spojených státech amerických.

*„Zobrazování italsko-amerických gangsterů italsko-americkým režisérem budí v očích veřejnosti dojem ověřených informací přímo od zdroje, ale zároveň prohlubuje vnímání stereotypů o této etnické skupině.“*<sup>16</sup> (Casillo, 2007, XVI.)

Spoustu ze stereotypů odlišných kultur nechává Scorsese ve svých filmech vyčnívat. Jsou jimi například nadřazenost mužského pohlaví, italská charakterová prudkost, provázanost rodin a jejich mafiánská historie. A to i přesto, že v dnešní době se tyto rozdíly už stírají a New York je kosmopolitním centrem. Scorsese chce ale ukázat svůj

---

<sup>16</sup> „In the eyes of the public, the portrayal of Italian American gangsters by an Italian American director must give the impression of authenticated insider information, and thus provide further false justification for the most pernicious ethnic stereotypes.“ (Casillo, 2007, XVI.)

život, svůj příběh. Život, ve kterém vyrostl, který vnímal jako dítě a příběhy, které se děly všude kolem něj. Je to důkaz toho, že ač nebyly zpočátku filmy tzv. blockbustery a byly složitější na pochopení, jejich autenticita si vždy našla své diváky. Takové, kterým nevadilo jít až za hranici zhlédnutí filmu v kině a zjišťovali o dílech víc a víc.

„*U Scorseseho platí, že čím více víte, tím více objevujete a tím více tomu budete rozumět.*“<sup>17</sup> (LoBrutto, 2008, str. 27)

Mnoho významných režisérů se nechává inspirovat svým životem a zkušenostmi. Scorsese tuto laťku zvedá ještě o něco výš a dodnes čerpá také z filmů dalších autorů, které v dětství a na univerzitě opravdu dopodrobna studoval. (LoBrutto, 2008, str. 27)

Jedním z jeho vzorů a později i přátel byl režisér Michael Powell, který mladého Martina (někdy označovaného jako Martyho) učil na newyorské univerzitě. Jeho film *The Red Shoes* (1948) později Scorsese označil za jednu z největších inspirací. (LoBrutto, 2008, str. 26)

Při sledování tohoto filmu si uvědomil rozdíl mezi filmem jako komerčním produktem a filmem jako uměleckým dílem – jeho nástrahy, radosti, a také podtext. Pochopil, že *The Red Shoes* není jen filmem o baletce, stejně jako jeho film *Taxi Driver* (1976) není jen příběhem newyorského taxikáře nebo právě Zuřící býk není jen příběhem o boxování. Scorsese si při sledování Powellova filmu osvojil i smysl pro estetiku a zkoumal, jak jdou detaily, které vidí svým okem, zachytit technicky. Chtěl rozumět všemu – pohybu kamery, nasvícení, zdůraznění detailů. Na New York University strávil dlouhé hodiny ve střížně, aby poznal, jaké jsou možnosti vyprávění příběhu. Často tam ztrácel pojem o čase, aby mohl vyzkoušet všechny nové a nové způsoby, které ještě nikdo nepoužil. Díky filmu *The Red Shoes* také pochopil, jak je důležité jednotlivé detaily a aspekty řetězit, aby jejich výsledný význam byl takový, jaký režisér zamýšlel. Scorsese se jím nechal inspirovat natolik, že jednu z barev přijal jako svůj charakteristický symbol. (LoBrutto, 2008, str. 29)

---

<sup>17</sup> „*With Scorsese, the more you know, the more you'll search and the more you'll understand.*“

(LoBrutto, 2008, str. 27)

„Červená je ve filmu *The Red Shoes* dominantní barvou. Červená je i barva opony v divadle, barva vlasů Vicki Page. Červená barva ale také znázorňuje sexuální energii a vášně. Červená je dominantní barvou i ve filmech Martina Scorseseho. Pro něj, jakožto zapřisáhlého katolíka, reprezentovala Ježíšovu krev, ale také krev násilí, ukřižování, určité stigma a výstřednost italského života.“<sup>18</sup> (LoBrutto, 2008, str. 29)

Vědomosti o filmu, které Scorsese měl, zužitkoval už ve svých mladých letech. Snažil se vypořádat správně své okolí a vyvarovat se tak rvačkám, kterými bylo jeho okolí pověstné. Díky svým znalostem byl ale mezi jeho vrstevníky považován za chytrého a sečtělého a dokázal si vydobýt pozici, že s ním ostatní jednali s respektem, přestože byl poměrně malého vzrůstu. (LoBrutto, 2008, str. 44)

Scorsese si už tehdy ale domýšlel charakterů různých lidí, se kterými přišel do kontaktu. Snažil se pozorovat jejich chování a domýšlet si, z jakého prostředí pochází nebo co právě zažívá. Tyto zkušenosti mu pomohly vypracovat si určitý cit pro realismus a surovost ve filmu, a to bez jakéhokoli přikrášlování.

Často se stávalo, že mladý Marty zažil drsný a násilný život na ulici. Jednou měl ale opravdu velké štěstí, když byl svědkem jednoho takového útoku na vlastní kůži. Byl to ale moment, kdy se rozhodl, že chce právě takové násilné scény naturalisticky zobrazovat. (LoBrutto, 2008, str. 45)

---

<sup>18</sup> „Red is a dominant color in *The Red Shoes*. The theatre curtain is red. Vicki Page's hair is red. The color exhibits a sexual power and an artistic passion. Red is a dominant color in the cinema of Martin Scorsese. For him, one of our most Catholic filmmakers, it represents the blood of Jesus Christ, the blood of violence, the crucifixion, the stigmata, and the garish design of Italian life.“ (LoBrutto, 2007, str. 29)



## 2.2 *Zákulisí Zuřícího býka*

Hollywoodské prostředí se v 70. letech, kdy přicházejí na scénu budoucí hvězdy jako Scorsese, Hopper, Coppola, Lucas nebo Spielberg, výrazně mění. A to zdaleka nejen kinematografie. V první řadě přichází velká změna ve společnosti, která je opojena rock'n'rollem, a kokainem, mladí si vybudovávají větší slovo ve společnosti a svým volnomyšlenkářstvím mění zajeté koleje a ve společnosti byla stále velmi patrná kultura hippies. Kinematografie dostala s nástupem televize velkou ránu – mnohá velká americká studia i hollywoodské továrny na sny se zavírala a jejich vlastníci museli přijít s novou konkurenční strategií, která se mohla vyrovnat více dostupné televizi. (Bezstarostní jezdci, zuřící býci, 2003)

Právě to byla doba, kdy se filmová studia otevřela novým talentům a tzv. filmové otěže převzali mladí režiséři i scénáristé, mezi nimi i Martin Scorsese. Tomuto novému tvůrčímu hnutí říkáme Nový Hollywood. (Bezstarostní jezdci, zuřící býci, 2003)

Scorsese dokázal vystihnout situaci, kdy byla revoluce tzv. cítit ve vzduchu. Mladé lidi, kteří tvořili většinové publikum, už nebavily klasické filmy, které studia produkovala a které byly bez náboje. Publikum chtělo drama, akci, neokoukané příběhy přímo ze života. A přesně takové Scorsese měl. Po prvních dvou větších úspěších s velkým rozpočtem, kterými byly filmy *Špinavé ulice* (orig. *Mean Streets*, 1973) a *Alice už tu nebydlí* (orig. *Alice doesn't live here anymore*, 1974) se mu producenti nebáli svěřit do rukou něco většího. (Bezstarostní jezdci, zuřící býci, 2003)

S nápadem natočit příběh na základě autobiografie známého boxera Jakea LaMotty ale nepřišel sám Scorsese. Autobiografickou knihu mu přinesl Robert De Niro, a to přímo s věnováním od samotného Jakea LaMotty, který byl přesvědčen, že jeho život dokáže opravdově ztvárnit pouze De Niro (Tait, 2011, str. 23)

*„Bobovi De Niro. Podle Peta – jediný herec na světě, který by mohl zahrát můj šílený praštěný život a znovu ho nechat ožít... S láskou, Jake La Motta.“*<sup>19</sup> (Tait, 2011, str. 23)

---

<sup>19</sup> „To Bob De Niro! According to Pete - the only actor in the world that could play my crazy “whacked out” life and make it come Alive again... With love, Jake La Motta.“ (Tait, 2011, str. 23)

V roce 1974 přinesl De Niro tento materiál Scorsesemu. Jako s režisérem s ním spolupracoval už na snímcích Špinavé ulice (orig. *Mean Streets*, 1973), Taxikář (orig. *Taxi Driver*, 1976) nebo New York, New York (1977). Věděl, že Scorsese by byl ideálním kandidátem, který by mohl zpracovat život LaMotty tak, jak se doopravdy stal a že by režisér nevynechal ty části, které jsou sice silně zdrcující, zato s největší výpovědní hodnotou. Scorsese o dílo neměl v prvních chvílích zájem, protože o boxování jako takovém nic moc nevěděl. Až scenárista Mardik Martin, který s oběma protagonisty již dříve spolupracoval, dokázal Scorseseho přesvědčit.

Málokdo ví, že De Niro se kromě neuvěřitelně realistického hereckého výkonu velkou měrou zasloužil i o scénář, který s Mardikem i Martinem upravoval tak, aby jednotlivé scény byly ještě více reálné a aby byly De Nirovi tzv. šité na míru. (Tait, 2011, str. 25 - 26)

Aby se De Niro na roli připravil nejvíc, jak mohl, naučil se boxovat tak, aby obstál v opravdových zápasech v Brooklynu. Třech se zúčastnil, dva z nich dokonce vyhrál. Aby se kromě boxerského výkonu přiblížil co nejvíce LaMottovi, zápasil stovky hodin s ním samotným. Měl tak nejlepší šanci poznat jeho styl, pohyby i grimasy. Jak uvedl sám LaMotta, De Niro se do charakteru tak vžil, že by obstál i na profesionální úrovni. (LoBrutto, 2008, str. 225)

Velkou sílu a hodnotu filmu potvrdily jeho skoky v různých filmových žebříčcích a hodnoceních amerických i světových filmů. Přestože vzniklo dílo v době, kdy americká společnost vysloveně hltala moderní blockbustery, jako například *Star Wars*, a kdy film působil jako dílo z předchozích dekád (už jen kvůli tomu, že se režiséři snažili objevovat nové a nové principy a technické možnosti), svůj obdiv si udrželo na poli kinematografie téměř 40 let.

### 2.2.1 Příběh (fabule)

Scorseseho *Zuřící býk* je nejen filmovými fanoušky považován za jeho nejpovedenější dílo vůbec.

*„Byl nazýván nejlepším filmem 80. let, nejlepším filmem o boxování, který byl kdy natočen, nejlepším sportovním filmem, který byl kdy natočen a samozřejmě také jedním z nejlepších filmů všech dob.“*<sup>20</sup> (Hayes, 2005, str. 1)

Příběh popisuje životní etapy boxera Jakea LaMotty, který prochází několika zásadními zvraty. Jako profesionální boxer zažívá své velké chvíle slávy, ale také porážky. Divák podrobně vidí, co zažívá, jak se připravuje na zápasy, co jsou jeho největší obavy. Zároveň ho ale příběh nechává nahlédnout do minulosti a do soukromého života hlavního hrdiny, který balancuje nad svou profesionální kariérou a osobním životem. Jeho boxerská nátura se projevuje bohužel i v soukromí, kde jsme coby diváci svědky jeho emocionálních výlevů a násilnickému chování ke své manželce Vicki, na kterou ještě navíc LaMotta neskutečně žárlí.

LaMotta žije životem rozpolceného a divokého člověka, který se mezi všemi oblastmi ve svém životě potácí na hranici psychického zdraví, kdy ve své kariéře řeší spíše fyzické vypětí a ve svém soukromém životě naopak psychické. Jeho povaha mu nedovoluje ve svém sportovním nasazení povolit, proto LaMotta zuřivě trénuje na všechny své soupeře, protože nic jiného než výhru nechce přijmout. Jeho usilovné ambice mu ale komplikují život nejen s jeho manželkou, kterou svými excesy vysloveně týrá, ale také se svým bratrem, manažerem.

### 2.2.2 Postavy a jejich psychologie

Postavy tvoří ve snímku *Zuřící býk* stěžejní roli. Právě na nich je komplexní autobiografický příběh postaven. Scorsese chtěl, aby jejich interpretace byla co nejživější a co nejvíce realistická. Po tom, co Scorsese souhlasil s režii filmu, se

---

<sup>20</sup> *„It has been called the greatest film of the 1980s, the greatest boxing film ever made, the greatest sports film ever made, and, indeed, one of the greatest films of all time.“* (Hayes, 2005, str. 1)

De Niro pustil do celkové přípravy – chtěl umět nejen boxovat přesně tak, jako LaMotta, ale i vypadat jako on. V rámci přípravy na roli musel v různých fázích natáčení nabrat na váze, nebo naopak kila shodit. (Tait, 2011, str. 32)

Jedním z důvodů, proč tak De Niro činil, bylo naprosté sjednocení s postavou a pochopení jeho chování.

*„Poznámky samotného De Niro odrážejí to, že chtěl nejen přesvědčivě znázornit boxera, ale také LaMottovu obsesi s váhou (jak s nabíráním, tak s hubnutím), která byla klíčová pro pochopení tohoto zápasníka.“*<sup>21</sup> (Tait, 2011, str. 29)

LaMottova váha je jedním z ústředních témat filmu, nad kterou hlavní hrdina usilovně přemýšlí a neustále ji řeší. Vidíme, jak je coby profesionál, který je závislý na svém těle, posedlý svým tělem tak, až je perfekcionista. Tato obsese ohledně ideální postavy a ideální váhy je stejná, jako to, co provází ženská těla v klasickém Hollywoodu. Film tak vzbuzuje otázku, že tato fixace na lidské tělo nemusí znamenat problém pouze pro ženy a že se jedná o komplexní problematiku, která souvisí s psychickým stavem jedince, ne vždy pouze s touhou zobrazovat idealismus na filmových plátnech. Jake LaMotta je typickým příkladem muže, který má psychický problém z obavy ze své nedokonalosti. (Cook, 1982, str. 43)

Jelikož film nezachycuje LaMottu pouze v době, kdy byl boxerským šampionem, ale vidíme i scény z jeho pozdějšího života, můžeme pozorovat proměnu ve vnímání svého těla a sebe samého. Vidíme, kam až může tato posedlost zajít a zároveň vidíme v pozdějším věku i jeho kompenzaci ze ztráty skvělé postavy, a to především v mladých ženách a touze bavit ostatní, což jsou jediné věci, které LaMottovi zůstanou.

De Niro naprosto porušil dosavadní hranice, za které se herci dostávali při získání a přípravě na svou roli. Kromě přibírání na váze potřeboval ale herec pochopit počínání hlavního hrdiny, a to nejen z hlediska jeho profese, kdy studoval každý jeho pohyb, ale také z hlediska jeho chování, kdy se snažil proniknout do niterního světa LaMotty. V té době se jednalo o zcela nový přístup herce a jeho snahu učinit akci na plátně něčím zapamatovatelnou.

---

<sup>21</sup> „De Niro’s notes reflect his concern that he could convincingly portray a boxer, but also that La Motta’s obsession with his weight (both gaining it and losing it) was the key to understanding the fighter.“ (Tait, 2011, str. 29)

Hlavní hrdina je v první úvodní scéně zobrazen ve svém županu, jak se rozcvičuje na svůj zápas. V záběru je zobrazen sám, stojící v ringu a v hledišti vidíme spoustu lidí. Jeho pohyby jsou zpomalené, což ještě více symbolizuje jeho osamělost. Jake LaMotta po celou dobu filmu balancuje mezi tím, že by chtěl být obdivovaný a nejlepší ze všech a soukromím, do kterého se přelévá jeho divoká povaha.

Ta se potvrzuje hned v jedné z dalších scén v osmé minutě, kdy LaMotta sedí doma u stolu, mluví se svou první manželkou a čeká na jídlo. V hádce kvůli steaku se LaMotta tak rozohní, že převrhne stůl se vším jídlem. Hned po jejich roztržce je slyšet z okna domu muže, který si stěžuje na hluk a na Jakea volá: „What’s the matter up there, you animals?“<sup>22</sup> Scorsese zde záměrně použil slovo animal (zvíře), kterým je LaMotta ve filmu několikrát titulován. Popisuje tak jeho zuřivost nejen v boxerském ringu, ale také v jeho osobním životě. Zároveň tím toto slovo symbolizuje určitou zvířecí národu hlavního hrdiny.

Když se jeho první manželka ze strachu před jeho zuřivostí snaží zavřít v pokoji, se LaMotta uklidní a snaží se hned s manželkou udobřit slovy: „Come on honey, let’s be friends.“<sup>23</sup> LaMotta z jejich předchozí hádky naprosto změní tón, a snaží se být milý a usmívat se. Tím dává ale naprosto jasně najevo nulovou míru respektu ke své ženě. Režisér tak ukazuje vznětlivost a zároveň jisté pohrdání hlavní postavy jeho družkou, když se v této scéně záměrně usmívá a přesto, že se chce usmířit, se snaží naznačit, že je pouze hysterická.

LaMotta potkává v další části filmu Vickie, mladou blond divu, jejíž krása absolutně propadne. Scorsese ještě nechává její krásu podtrhnout detailním záběrem na její bezchybnou pleť a úplně blond vlasy, které byly v té době ve Spojených státech považovány za sexuální symbol.

Vickie LaMotta, Jakeova druhá žena, je ve filmu zobrazena jako mladá dívka, jejíž krásou je mnoho mužů oslněno. Její blond vlasy stojí ve snímku ještě v naprostém kontrastu s okolím - ve čtvrti Little Italy žije většina přistěhovalců z Itálie, kteří mají snědý tón pleti a havraní vlasy. Vickie tak na své okolí působí jako magnet.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> „Co tam vyvádíte, vy zvířata!“ (Raging Bull, 1980)

<sup>23</sup> „No tak, miláčku, buďme přátelé.“ (Raging Bull, 1980)

<sup>24</sup> viz Příloha č. 3

Sám LaMotta se do ní zamiloval na první pohled. V jedné z dalších scén, kdy se LaMotta snaží Vickie oslovit, za ní přijede k bazénu. Na sobě má extravagantní černobílý smoking, ve kterém se zároveň odráží i jeho extrovertní povaha. LaMotta se tak snaží na Vickie zapůsobit a být jiný a lepší než ostatní.

Vickie působí ve filmu i přes svůj nízký věk velmi vyrovnaně a jako pravá dáma. Je vhodným typem, ve kterém se mísí sexualita a zároveň stabilita a vnitřní síla. Má hluboký hlas a vedle agresivního a bouřlivého LaMotty působí velmi klidně, jako by jí jeho excesy nechávaly chladnou. Velmi ji ale trápí manželova nezkrotná žárlivost, kterou se sice snaží nevnímat, ale v jejich každodenním životě ji pociťuje stále víc.

Významnou postavou ve filmu je ještě LaMottův mladší bratr Joe (Joe Pesci), který mu dělá manažera. Je neustále ve stínu svého staršího bratra, který se stal profesionálem a vše se točí pouze kolem něj, přestože sám Joe je také boxerem a snaží se být pro bratra alespoň tréninkovým partnerem. Ve snímku Zuřící býk je ale vyobrazen jako ten, který je neustále v pozadí za svým bratrem, ale bojuje s tímto pocitem v jeho prospěch.

Právě na charaktery postav se Scorsese zaměřuje. Snaží se ukázat divákovi jejich niterní pocity a chování, a to co nejvíce tak, jako v reálném životě. LaMottu ale nezachycuje pouze v jeho profesionálních letech, ale také ho představuje v pokročilejším věku, kdy už se boxu nevěnoval, ale vlastnil svůj bar, kde pořádal tradiční zábavné večery. V jedné z prvních scén vidíme LaMottu v roce 1964 před jedním z jeho vystoupení, kdy má jeden ze svých motivačních proslavů. Z jeho řeči je stále cítit jistá bojovnost a dravost, ale zároveň také sebevědomí, které ze své profesionální kariéry rozhodně neztratil. Ukazuje tím, že je bojovníkem a zuřícím býkem i ve svém reálném životě.

Scorsese v Zuřícím býkovi schválně nechal vyniknout všechny LaMottovi záporné vlastnosti, stejně jako ve všech svých dílech. Pochopil, že LaMotta není šílený jen tím, jaký sport dělá a především jak ho dělá, ale i svým postojem k sobě vlastnímu, kdy je ochotný kvůli uznání a kariéře hazardovat s vlastním zdravím. Scorsese se soustředí právě na tyto stinné stránky lidské existence, na kterých příběh staví a ze kterého těží co nejvíce. Z pojmu šílenství a jeho zobrazování ve filmu už si Scorsese (podobně jako Platon nebo Nietzsche) vytvořil jistý archetyp.

*„Pro Platóna a Nietzscheho – a myslím, že pro Scorseseho také – je šílenec typickým tvůrcem civilizace.“*<sup>25</sup> (Conard, 2007, str. 77)

Autorovu inspiraci Nietzchem popisuje Mark Conard v knize *The Philosophy of Martin Scorsese*. Odkazuje zde na fakt, že z normálního chování a normálního projevu nikdy nevzešlo nic nového, a že šílenství je projevem několika dalších vlastností, jako je vysoká inteligence nebo izolace a separace od lidí. (Conard, 2007, str. 77)

Jak dále popisuje, právě šílenství je prostředkem, díky kterému se staly v historii velké věci. (Conard, 2007, str. 77)

Naznačuje tak, že jisté formy šílenství (a v tomto případě také násilí) jsou hlavními determinanty pro narativ a zároveň také pro filmové vyprávění. Právě tyto dvě formy jsou velmi často využívány filmovými tvůrci a režiséry, a to pro jejich velkou variabilitu a možnosti zpracování.

Conard zde pod pojmem „Scorseseho filozofie“ popisuje vlastní a uzavřený autorův svět, jeho vlastní filozofii, ve které je hlavní hrdina určitým způsobem šílený. Všechny tyto vlastnosti, jako je požitek z násilí, násilné chování k ženám, rasismus nebo obscénní jazyk, jsou natolik odpudivé a jejich zpracování natolik silné a realistické, že se z Jakea LaMotty stal jeden z nejvíce odpudivých hlavních protagonistů ve filmové historii. (Hayes, 2005, str. 31)

Tímto vystupováním se jeho charakter zapsal i do povědomí filmových fanoušků, stal se kultem a zároveň jedním z filmových archetypů postmoderního filmu.

### **2.2.3 Násilí**

Filmové dílo o boxerském šampionovi sice na první pohled evokuje myšlenku sportovního filmu, kde je box stěžejní částí děje, ale u Zuřícího býka tomu tak není. Důkazem tohoto tvrzení je i fakt, že skutečné bojové scény zabírají pouhých patnáct minut z celkové délky 129 minut. (Rausch, 2010, str. 78)

---

<sup>25</sup> *„For Plato and for Nietzsche - and, I think, for Scorsese too—the madman is the archetypal creator of civilization.“* (Conard, 2007, str. 77)

Přestože už „film o boxu“ evokuje myšlenku násilí, v tomto díle je jeho hlavní vyznění až druhořadé. Je to především film o násilí a jeho formách. Násilí na soupeři, ale také násilí vůči sobě i ostatním.

*„V mytologii, literatuře a jiných uměních bylo násilí spolu se sexualitou vždy hlavní složkou požitku jak ve filmovém vyjadřování, tak ve spektaklu.“*<sup>26</sup> (Sharret, 1999, str. 175)

Jak popisuje ve své knize Sharret, právě hollywoodská kinematografie přišla se zobrazováním násilí více prominentně a výrazněji, s novými grafickými metodami, než tomu bylo dříve v Aristotelových textech, ve kterých bylo násilí důležitou složkou narativu. S filmy jako právě Scorseseho *Taxi Driver* se ale zobrazování filmového násilí na plátně značně změnilo – znaturalizovalo a více se přiblížilo hororovému zpracování. (Sharret, 1999, str. 176)

Toto postmoderní filmové násilí může mít několik podob. První formu násilí vysvětluje Scorsese v Zuřicím býkovi v chování mužů k ženám. Co bylo pro LaMottu a jeho bratra Joea považováno za normální je ukázáno ve scéně, kdy sedí oba bratři u stolu se svými ženami a jejich dětmi. Vickie ohodnotí několika slovy LaMottova příštího boxerského protivníka, což se Joeovi vůbec nelíbí. Ze žárlivosti se ptá, co znamená její narážka na jeho vzhled a po několika dalších slovních přestřelkách ji LaMotta vyhodí z kuchyně. Když se Vickie zastane Joeova žena, zachová se Joe jako muž úplně stejně. Scorsese v této scéně ukazuje pohrdání obou mužů ženami a jejich chování k nim. Zároveň tím zdůrazňuje jejich pocit nadřazenosti a maskulinity. Režisér tak podává obraz o formě psychického násilí, kterou ukazuje i na dalších scénách díla, kdy hlavní hrdina svou partnerku doslova tyranizuje žárlivostí a ukazuje jí svůj nenávistný postoj k ženám.

Zuřící býk je ale i film o fyzickém násilí. Znázornění násilných scén v boxerském ringu je pro film důležitý z hlediska LaMottovy profesionální kariéry a kde jsou naturalisticky zobrazeny nejen údery, ale hlavně emoce tohoto psychicky nestabilního muže.

Druhou formou násilí, které se režisér ve filmu věnuje a kterou chce filmem zobrazit je LaMottův přístup k ženám. K oběma svým manželkám se choval stejně hrubě a bez

---

<sup>26</sup> „In mythology, literature and the other arts, violence, along with sexuality, has always been the primary component of the jouissance of both filmic expression and spectacle.“ (Sharret, 2009, str. 175)



respektu, více času je ale ve filmu věnováno jeho druhé ženě Vickie. Přestože na začátku filmu se snaží na ženu udělat dojem a své niterní pocity skrýt, později jeho brutální chování vyjde na povrch. Jeho neskutečná žárlivost pramení z jeho vlastní nedůvěřivosti a nulového sebevědomí, které jako muž má. Jeho žárlivé scény provází téměř celé dílo. Když se Vickie loučí s Tommym Commo, místním bosem před jedním z LaMottových zápasů, Vickie jde ke dveřím se s Tommym rozloučit. Políbí se a Tommy ji složí kompliment, jak skvěle vypadá. Tuto scénu Scorsese schválně zpomalil, aby divák viděl zblízka tvář Vickie, jak se usmívá a aby tímto zpomaleným záběrem zpomalil polibek těchto dvou charakterů. Zároveň vidíme LaMottu, který celou tuto scénu pozoruje, a hned když Tommy odejde, rozčílí se, vyžaduje vysvětlení a Vickie poprvé udeří. Nevíme, zda je toto poprvé, co na ní vztáhne ruku, ale z hlediska filmového vyprávění vidíme tuto agresi poprvé. Jakeův bratr Joe se Vickie zastává, protože tuto agresi na ženách neuznává a snaží se bratra uklidnit, ale to ještě více LaMottu rozohní a ještě více to podnítl jeho žárlivost, a to nyní i na svého bratra.

LaMotta tak žárlí na svého bratra, že to vyprovokuje další hádku mezi ním a jeho ženou. Jake dostane takový záchvat žárlivosti, že Vickie opět několikrát udeří a jde za svým bratrem, kterého má chuť ve svém agresivním záchvatu zabít. Vickie se snaží ho zadržet, ale Jake ji udeří silně do tváře, žena spadne na zem a Jake odchází. Scéna tímto končí, a když se Vickie vrátí domů zpět, začne si pomalu balit své věci. Nevidíme na ní ani strach, naopak, neztratila nic ze svého půvabu ani ze své silné osobnosti. Jake ji přemluví, aby neodcházela, a obejmě ji. Na ženě je vidět, že chce odejít, zároveň ale ví, že by to podnítl jen větší agresi a další násilí.

*„Je těžké vidět ženu, která je bita, a to v každém kontextu a Vickie reprezentuje boj za odchod z tohoto surového vztahu. Čekala, až Jake nebude v takové kondici, aby ho mohla opustit. Jak zvrácené, že?“<sup>27</sup> (Hackelman, 2015)*

---

<sup>27</sup> „It’s hard watching a woman get beat in any context, and Vickie is representative of every struggle of leaving the abusive relationship. She waited until Jake wasn’t in fighting shape anymore before she could leave him. How twisted is that?“ (Hackelman, 2015)

Filmové násilí zde kompletně formuje narativní strukturu a působí jako stěžejní část. Promítání různých forem násilí pomáhají i technické parametry filmu, které pomáhají soustředit se na bojové pasáže filmu a jejich myšlenku.

Násilí se stalo dominantním motivem americké hollywoodské postmoderní kinematografie a tohoto zábavního průmyslu. Zároveň se ale stalo velmi silnou a významnou mytologií, která nese svůj vlastní význam a své hodnoty v závislosti na sociologii nebo politice. (Sharret, 1999, str. 176)

Násilí je jakožto důležitý narativní prvek zobrazováno v té nejsurovější podobě, kterou může postmoderní kinematografie ukázat. Estetika Scorseseho coby filmaře se zde mohla projevit téměř naplno a více než v jiném ze svých filmů, dokonce tak, že si zasloužil přezdívku „the poet of violence“, básník násilí. (Sharret, 1999, str. 180)

Samotný Jake LaMotta se kvůli své agresi stal určitým mýtem pro zobrazování násilí v moderní kinematografii.

#### **2.2.4 Symbolika ve filmu**

Zuřící býk není považován pouze za kvalitně zpracovaný film, ale i za umělecké dílo. To je jako další filmová díla protkáno indexy a symboly. Ty odkazují na další a další významy, které nám pomáhají rozkódovat skryté významy ve filmu, intertextualitu, tedy provázanost textů nebo pochopit, k čemu se symboly vztahují.

Zuřící býk nosí jeden ze symbolů již v samotném názvu. Býk zde má symbolizovat hlavního hrdinu a jeho povahu. Samozřejmě přirovnání k boxerovi není doslovné, tudíž už z názvu chápeme, že se nejedná skutečně o zvíře, ale že tato symbolika odkazuje na vlastnosti, které má toto zvíře s hlavní postavou společné, tedy sílu, odhodlání, zuřivost. (Sadowski, 2009, str. 180)

Symbolika zvířete se propojuje i do dalších částí filmu. Slovo animal, kterým LaMotta tituluje jeho soused při hádce s manželkou, vzbuzuje v hlavním protagonistovi vyložené averzi. Tomuto výrazu se velmi brání, protože naprosto vystihuje to, čím opravdu je – nejen v boxerském ringu, ale i vůči sobě samým. Toto přirovnání pak charakterizuje jeho národu a až téměř zvířecí pudy, kterými se projevuje. Když je v pozdějších letech LaMotta zadržen a umístěn do cely, nervově se zhroutl, buší pěstí do zdi, brečí a křičí:

„They say I’m an animal, I’m not an animal!“<sup>28</sup> V tuto chvíli zde slovo zvíře symbolizuje jeho touhu smýt ze sebe veškerou vinu, kterou si velmi dobře uvědomuje a setřást ze sebe toto oslovení, ačkoli mu právem patří. Je to jediná scéna, kdy si LaMotta uvědomí hrůzy, které dělal své manželce, bratrovi i sobě a kdy cítí, že toto oslovení je projekcí sebe sama.

### 2.2.5 Funkce jazykové semiózy

Vhodná volba jazykových prostředků a jejich kontextuální začlenění do filmu je jednou ze stěžejních částí filmu. Podle toho, jak se jednotlivé postavy vyjadřují, je můžeme kategorizovat nebo je přiřadit k určitému historickému nebo kulturnímu diskurzu. Ve filmech pak hrají velkou roli sebemenší maličkosti, jako je například přízvuk. Při sledování dramatu z Velké Británie by jeho autenticitu narušil americký nebo australský přízvuk a výsledný dojem by pak nepůsobil tak realisticky.

Martin Scorsese si přesně tento jev ve filmech uvědomuje. Právě díky vhodně zvoleným jazykovým prostředkům může autor dosáhnout toho, že film působí tak realisticky.

Ve filmu *Zuřící býk* se snažil Scorsese jako u všech svých dalších zaměřit na přirozenost využití jazyka a gest. LaMotta má italské předky, tudíž Robert De Niro i Joe Pesci hovoří ve filmu s výrazným italským přízvukem. Scorsese chtěl ale zároveň nechat vyniknout i prostředí, ze kterého pochází, což je nižší společenská vrstva a tedy nevybraný slovník, městský (tzv. suburban) slang. Ten má ještě více podpořit charakter postav a divák tak lépe rozpozná, z jaké společenské třídy aktéři pochází. Takové použití jazyka tak dává zároveň divákovi možnost se s postavou určitým způsobem ztotožnit a v některých případech možná i ospravedlnit jeho činy. Tento postup pak souvisí se stereotypizací, kdy bychom předpokládali, že boxer, ještě navíc s italskými předky, musí mít logicky více výbušnou povahu než například Čech nebo Američan.

Abychom v *Zuřícím býkovi* zcela pochopili význam a zároveň prázdnotu jazyka LaMotty, Scorsese se záměrně zaměřuje hlavně na gesta, která mají určovat i jeho charakter. Právě soustředění se na tato gesta pomáhá důkladně porozumět jeho myšlenkovým pochodům i jeho pocitům. Scorsese nám zde nabízí možnost, abychom se ponořili do logických postupů hlavního hrdiny a pochopili příčiny a následky jeho

---

<sup>28</sup> „Říkají, že jsem zvíře. Já nejsem zvíře!“

vyjadřování. Právě díky soustředění se na gestikulaci a jejich zvýraznění nám později pomáhá propojit význam celého příběhu a jeho narativní principy a postupy. (Hemmeter, Hemmeter, 1986)

Jak můžeme vidět, jazyk je u postav zcela klíčovým. Scorsese nechává slang vyniknout i v běžné konverzaci ve filmu, například slovo *you* vyslovuje Jake i jeho bratr Joe jako *ya*, a na toto slovo dávají velký důraz.

Například *I'm gonna coming there and kill ya*, nebo používají tzv. abreviace, neboli zkrácení, které charakterizujeme jako určitý vliv společnosti na jazyk. Místo spisovné věty *Do you understand?* tak ve filmu můžeme slyšet pouze zkrácený a nespisovný tvar *Ya understand?*

Stejně jako užití slangu nebo abreviace fungují i drsné nebo vulgární výrazy. Jejich význam ve filmu může ale opět symbolizovat prostředí, ze kterého postava pochází. Vulgarita je u LaMotty znázorněna dvěma způsoby. Ten první jsou prvoplánově hanlivé výrazy, které hlavní hrdina používá, například slovo *fuck*. To je úmyslně nadužíváno, aby ještě více vystihovalo LaMottův charakter. Druhým způsobem, kterým je zobrazována vulgarita, je vztah a chování Jakea k ostatním, zejména k ženám. Vulgarita je nejen v jeho projevu k jeho manželce, ale i k životu a k ostatním ženám. Toto potvrzuje při jedné ze scén, kdy LaMotta vystupuje ve svém baru se svojí zábavnou show. V té se vyjadřuje urážlivě a nelichotivě o ženách a ukazuje tak svůj postoj k nim, který je nevyzrálý a který musí dohánět slovy.

Významy ve filmu ale herci nepředávají pouze slovy, ale také gesty. Scorsese si zde vyhrál s odkazem na LaMottovi italské předky, a snažil se, aby je De Niro implementoval do hereckého výkonu. Takové můžeme vidět ve scéně, kdy se Jake hádá se svou první manželkou u stolu a zuřivě gestikuluje zápěstím, jako by jí chtěl vysvětlit tu nejzřetelnější věc na světě. Takové gesto je v kulturním kontextu chápáno jako „co proboha chceš“ nebo „co proboha nechápeš“. (Marchetti, 2015)

Pohledem sémiotiky bychom mohli dále analyzovat i gesta boxu nebo boje. V závěrečné scéně, kdy LaMotta stojí v šatně baru a připravuje se na vystoupení, odříkává své tradiční motivační proslovy. Pár okamžiků před tím, než vyjde na pódium, ukončí svoji řeč a s pohledem do zrcadla udělá pár boxerských ran nanečisto, jako by se rozcvičoval před zápasem. Do toho ležérně pokuřuje doutník, což zase na druhou stranu odkazuje k jeho současnému životu, kdy se tváří jako elegant a vystupuje v dobře střiženém saku. Po své boxerské rozcvičce se ještě LaMotta uklidňuje slovy: „I'm the

boss, I'm the boss, boss, boss,"<sup>29</sup> a odchází na jeviště. Přesto, že se snaží žít poklidným a jiným životem a přesvědčuje sám sebe, že už je jiným a lepším člověkem, jeho minulost ho doprovází i nyní.

## 2.2.6 Kompozice a Scorseseho originalita

Kompozice záběru je pro vnímání příběhu velmi důležitá. Neplatí pravidlo, že čím více experimentu s kamerou nebo záběrem, tím je výsledné dílo lepší. Platí ale jistě definice, že čím více originality autor použije, tím více je jeho dílo zapamatovatelné. Originalita je jedním z hlavních aspektů, kterými se Scorseseho tvorba vyznačuje. Nastavení kamery pro jednotlivé záběry je v *Zuřícím býkovi* velmi důležité – Martin Scorsese používal kameru záměrně tak, jako nikdo jiný, aby dílo ještě více odlišil od jiných sportovních filmů nebo filmů o boxu.

Jako příklad tohoto režisérova počínání je možné uvést jednu z bojových scén z ringu, kdy je při jednom z LaMottových zápasů kamera nastavena tak, že jdou protivníkovi údery přímo do ní – kamera se otřásá a divák má díky tomu ještě intenzivnější prožitek ze zápasu.<sup>30</sup>

*„Pak je zde ale to vizuální potěšení: vzrušení z mizanscény, kde se střídají dlouhé a výrazné záběry, které nám umožňují přemýšlet o scéně z bezpečí, z dostatečné vzdálenosti, a exploze rychlých montáží, které útočí na naše oči a uši a dostávají nás do ringu společně s bojovníky. Někdy dostaneme i my doslova ránu do oka.“*<sup>31</sup> (Cook, 1982, str. 40)

Cooková tím popisuje pohyb kamery a mizanscénu, která je nastavena tak, že je divák přímo jedním z účastníků boje a dostává se tak daleko víc do děje, přičemž jeho prožitek z takového záběru je daleko silnější.

---

<sup>29</sup> „Já jsem tady šéf, já jsem tady šéf, šéf, šéf...“

<sup>30</sup> Viz Příloha č. 5

<sup>31</sup> „Then there is the film's visual pleasure: the excitement of a mise-enscene which alternates between long reflective shots which allow us to contemplate the scene in safety, at a distance, and explosions of rapid montage which assault our eyes and ears, bringing us right into the ring with the fighters. Sometimes we almost literally get a punch in the eye.“ (Cook, 1982, str. 40)

Zpomalené záběry jsou dalším z postupů, které Scorsese rád využívá. Takový záběr získává daleko větší emocionální hodnotu a navíc opět ještě více zintenzivňuje divákovy pocity. V zápasu LaMotty a Robinsona, který je pro hlavního hrdinu jeden z nejdůležitějších, jsou vidět boxerské údery úplně jasně a přiblíženě – divák vidí, jak Robinson pokládá LaMottovi jednu ránu za druhou, jak se mu trhá kůže na obličejí a je svědkem velmi naturalistického zpodobnění zápasu. Černobílý film tyto drsné a kontroverzní záběry trochu usměrňuje, ale i tak působí velmi realisticky.<sup>32</sup>

Scorsese chtěl, aby byl LaMottův závěrečný zápas s Robinsonem opravdu brutální a vypadal co nejvíce jako horor. V těchto scénách se proto nechal inspirovat Hitchcockem a jeho rychlými sekvencemi a rychlým střihem ve filmu Psycho. (Hayes, 2005, str. 49 – 50)

Originálním kompozičním prvkem u Scorseseho je přechod mezi černobílými a barevnými záběry. Ty použil režisér pouze tehdy, kdy zobrazuje LaMottu v soukromém životě a ve šťastných chvílích – na jeho svatbě, jak se fotí s manželkou a užívá si s ní u bazénu. Tyto záběry jsou postaveny do naprostého kontrastu s ostatním dějem filmu – nejen, že Scorsese pro pozitivní chvíle záměrně použil barvu, která oproti černo-bílé evokuje pozitivnější a veselejší chvíle, ale aby obrázky udělaly dojem domácího videa, jejich film Scorsese záměrně ručně poškodil ramínkem na šaty. (Snider, 2015)

Režisér tak docílil naprosto jedinečného a originálního spojení, kdy divák záběry vnímá jako opravdový reálný dokument Jakea LaMotty. Barevná stopáž jsou jedinými částmi filmu, kdy LaMottu vnímá divák pozitivně a jako člověka, který si umí užívat rodiny a běžných radostných chvil.

Zajímavé je filmové zpracování přechodů mezi LaMottovými zápasy v ringu a mezi jeho osobním životem. V první řadě se zde střídají barevné záběry s černobílými, což působí velmi dynamicky, zároveň ale divák cítí rozdíl mezi napjatým zápasem a agresivním protagonistou a usmívajícím se LaMottou, který se fotí, raduje a veselí. Režisér zvolil rychlý přechod mezi těmito dvěma typy záběrů a zápasy v boxu tady ještě zpomalil a jsou vidět trhaně, jako kdyby diváci pozorovali jen několik černobílých fotografií seřazených rychle za sebou. V takto vystavených scénách tudíž není žádný souboj ani zřetelně vidět, ale přesto divák chápe, že se odehrál. Souhra těchto filmařských technických prostředků je vysvětlením toho, proč nepotřebuje vidět každý

---

<sup>32</sup> Viz Příloha č. 4

zápas úplně dopodrobna, a přesto dokáže divák pochopit jejich hodnotu a místo ve filmu, která není o nic menší, než takové, které jsou znázorněny naturalisticky. Scorsese těmito technikami ukazuje své filmařské umění a důvod, proč je tento jeho přístup tak jedinečný v porovnání s dalšími režiséry.

Barevné sekvence jsou bez jakéhokoli vyprávění, bez jakékoli deskripce, jsou doprovázeny pouze vážnou hudbou. Tyto záběry pak navozují dojem dokumentárního snímku ze života známého boxera, který se snaží, aby vše bylo zvěčněno bez jakýchkoli problémů, pozitivně a šťastně. Scorsese těmito filmařskými technikami dokazuje coby režisér velké povědomí o tomto umění a zároveň tím určuje svoji vlastní cestu, kterou chce filmy divákům předávat. Je živým důkazem toho, že děj není třeba mít uspořádaný lineárně, aby kulminoval, a že to může dílu přinést více pohledů na situaci. Tato jeho vlastní cesta ho tím posouvá mezi tvůrce, kteří se nebojí riskovat a přináší do kinematografie něco, co ještě nebylo nikdy vyzkoušeno.

#### **4. 2. 5. Závěr kapitoly – V čem je originalita Scorseseho**

Zuřící býk patří mezi Scorseseho nejmotivnější filmy, ve kterém je možné nalézt mnoho symbolů. Jedním z nejvíce zřetelnějších je symbolika proměny amerického dravého boxera, který touží po úspěchu a po každém vyhraném zápase a má velmi tuhý kořínek, ale na druhou stranu je to slaboch v reálném životě, který potřebuje mít absolutní kontrolu nad vším, co dělá jeho žena, jinak je posedlý žárlivostí. Scorsese zde výborně ukazuje, že úspěch neznamena vše a jak moc může měnit životy lidí.

Zároveň Scorsese ukazuje dosud nepoznanou oběť herců pro roli. Robert De Niro se podílel na scénáři, aby byl výsledek co nejvíce přirozený, ale také prošel velmi tvrdým výcvikem, kdy chtěl, aby každý úder a každá rána vypadala tak, jak by ji zasadil Jake LaMotta. Aby se americkému boxerovi přiblížil co nejvíce, vycpával si dokonce nos vatou, aby docílil přesného profilu LaMotty. (Tait, 2011, str. 31)

Zuřící býk v sobě ale zahrnuje mnohem více, než divák na první pohled vidí. Není to jen příběh žárlivého boxera. Je to příběh o životních zvratech, lásce a nalezení sebe sama. LaMotta je typickým příkladem toho, jak se smutek, izolace a neustálá nespokojenost se sebou samým může promítat do osobního života.

Je to příběh o kráse života v jeho nejsyrovější podobě, ale také o tom, jak odpouštět druhým jejich chyby, ale nejvíce jak odpustit sobě samému. Příběh o tom, jak může izolace od druhých změnit pohled člověka na svět a jak může změnit chápání běžných věcí v životě a vztahy s druhými. (Connelly, 1991, str. 132)

Scorsese uzavřel celý film ještě titulky, které citují část Bible.

„So, for the second time, [the Pharisees]  
summoned the man who had been blind and said:  
‘Speak the truth before God. We know this fellow sinner.’  
‘Whether or not he is a sinner, I do not know’, the man replied.  
‘All I know is this: once I was blind and now I can see.’

John IX. 24 – 26

the New English Bible (Zuřící býk, 1980)

Tato pasáž je zakončena vzdáním úcty Scorseseho mentorovi, profesoru Haigu Manoogianovi. Biblickou pasáž by si mohli diváci vykládat několika způsoby. Scorsese tím v první řadě poukazuje na obrat v životě hlavního hrdiny, který ztratil vše, co měl, ale našel sám sebe. Pasáž s oslepnutím a prozřením odkazuje na skutečné LaMottovo prozření ze života plného bolesti, osamění a strachu do světa, kde je sám sebou. Pasáž také popisuje LaMottu jako hříšníka, který by měl být upřímný, a to nejen před Bohem, ale i před sebou samým. Jen tak lze znovu nalézt cestu k plnohodnotnému a normálnímu životu, ženám nebo například i svému bratrovi.

Otázkou je, čím je Scorsese přínosem pro moderní kinematografii a jak to dokázal právě Zuřícím býkem? S jistotou je možné říci, že jeho postavy i originální pojetí se zapsaly filmovým fanouškům více, než jakýkoli jeho předchozí film. Tuto skutečnost by mohla být přisuzována jednotlivým segmentům, které režisér zvolil – volbu černobílého filmu, téma, které je samotné velmi kontroverzní, jeho zpracování, jehož struktura a sekvence boxu se rychle střídají s jinými pasážemi, hercům, kteří šli až za hranice běžné přípravy na roli a chtěli být stejně dobří jako ti, které představovali, kontroverzní humor, který by se zdál, že do filmu nepatří, ale Scorsese pro něj našel místo. Těchto segmentů bychom mohli jmenovat daleko více. To, co dělá ale Zuřícího býka tak jedinečným je to, že



všechny tyto výše popsané a mnohé další části dokáže Scorsese zakomponovat dohromady tak, že utvoří funkční celek. Celek, který nestojí jen na své hlavní příběhové linii, ale naopak ji přesahuje a zachází do všech možných detailů. Právě tyto detaily odlišují masově produkované dílo od díla uměleckého.

Přestože Scorsese je kritikou vnímán jako umělec, který tvoří alternativní filmy, patří zároveň mezi takové umělce, který vytváří vlastní typ kultury, ve které tvoří a ve které se pohybuje. Tento svůj přístup k vnímání postmoderní kultury si Martin Scorsese velmi chrání a nenechá si jej nijak rozmluvit ani nijak ovlivnit vlivy moderní doby, kultury nebo médií. (Raymond, 2013, str. 166)

Scorsese je pro světovou kinematografii ve své podstatě nezařaditelný – drží si svůj standard a své vlastní metody zpracování díla. Vytvořil si vlastní tvůrčí svět se svými pravidly, skrze něž předkládá divákovi svůj spleť svět a své představy. Tento pohled na kinematografii bychom mohli nazvat Scorseseho filosofií, pohledem na to, jak by měla kinematografie fungovat a jaké významy by měla přenášet.

### **2.3 *Vlk z Wall Street – nová éra Scorseseho tvorby***

Zatímco Zuřící býk vznikl v 80. letech, kdy americká kinematografie i hollywoodská studia vstávala z popela a kdy se nastavovala nová pravidla fungování tohoto byznysu, Vlk z Wall Street měl pro svůj vznik zcela jiné podmínky. V kinematografii se již vyzkoušelo takřka všechno, co se do té doby vyzkoušet dalo a tomuto průmyslu postupem času pomáhaly další a další vizuální efekty, které posouvaly a stále posouvají hranice nemožného. I sám Scorsese měl pro vznik tohoto filmu zcela jiné důvody a jiný záměr, než doposud. Po velkém uznání se Zuřícím býkem přišla řada dalších děl (*Poslední pokušení Krista* (1988), *Povídky z New Yorku* (1989), *Goodfellas* (1990) nebo *Casino* (1995)), které přijala příznivě kritika i filmoví fanoušci. Ti si již Scorseseho správně zařadili do skupiny režisérů, u kterých mohou očekávat originální pojetí filmu, hluboké poselství a podrobně rozpracovaný děj. Scorsese chtěl ale natočit něco jiného. Nikoli jiného ve smyslu, že by se odchýlil od způsobů, kterým filmy natáčí, ale něco divokého a dravého tak, jako byl Zuřící býk.

Předlohou jednoho z posledních režisérových filmů byla pro Scorseseho opět autobiografie, tentokrát kniha Jordana Belforta, amerického burzovního makléře a

řečníka, který prorazil na burzovní trh a se svou společností Stratton Oakmont se dostal nejen na titulní strany prestižních amerických časopisů. Scorsese chtěl natočit divoký a nespoutaný film, k čemuž si nemohl vybrat lepší podklad. Jordan Belfort je považován za excentrického, sebevědomého a cílevědomého podnikatele, jehož životní zvraty závisí na jeho profesionální kariéře a penězích a který soudí svůj život i životy ostatních na základě úspěchu. Stejně jako v Zuřícím býkovi si Scorsese vybral hlavního hrdinu, kterého provází podobné charakterové vlastnosti – závislý jedinec s psychopatickými sklony, jehož chování chvílemi hraničí se šílenstvím.

Ve srovnání se Zuřícím býkem je nutné podotknout, že Scorsese si opět vybral jako ústřední postavu silného muže, na kterém stojí celý příběh a který se svým postavením nebo chováním vymyká společnosti a určuje svůj vlastní směr, který vidí jako správný. Tvorba Vlka z Wallstreet ale nebyla tak jednoduchá, jako při Zuřícím býkovi. Přestože se jedná o příběh velkých peněz na americké burze, Martina Scorseseho a tvůrce filmu paradoxně provázely finanční problémy při jeho natáčení. I to je jeden z důvodů, proč trvalo celé natáčení více jak 6 let. (Hope, Emshwiller, Fritz, 2016)

Jak později uvedl sám Belfort, byla to zásluha právě Leonarda DiCapria, který měl ztvárnit jeho samého, která financování díla i celý film zachránila – DiCaprio cítil obrovský potenciál, který může právě Scorsese naplno využít a této možnosti se nechtěl vzdát. (Weisman, 2014)

Kromě hlavního hrdiny ale musíme zmínit i příběh, který se podobně jako u režisérovyých přechozích filmů věnuje americké společnosti, jejích slabých míst a její proměně, ve Vlkově z Wall Street proměně v době finanční krize. Jako obvykle chtěl Scorsese udělat film nepředvídatelný a divoký.

„*Film vzešel z frustrace z neregulovaného finančního světa,*“ (McNary, 2014) uvedl režisér.<sup>33</sup> „*Pořád jsem říkal, že bych chtěl natočit divoký film.*“<sup>34</sup> (McNary, 2014)

Podobně postupoval Scorsese i při volbě herců. Věděl, že hlavní postavu Jordana Belfora musí zahrát někdo, kdo se zvládne stejně jako Robert De Niro zcela ponořit do role a zahrát tak přesvědčivý výkon, jako kdyby byl na plátně sám Belfort. Na jednu stranu bylo nutné zahrát jeho bouřlivý život, na druhou stranu jeho velkou schopnost

---

<sup>33</sup> „*The film came out of frustration over the unregulated financial world.*“ (McNary, 2014)

<sup>34</sup> „*I kept saying that I wanted to make a ferocious film.*“ (McNary, 2014)

strhnout dav na svojí stranu a přesvědčit je o svých činech. Kromě hlavního hrdiny byly ale i na ostatní herce vysoké nároky, jako například schopnost improvizace, protože Scorsese si velmi dobře uvědomoval, že tak bude výkon herců nejvíce realistický.

Jako režisér dokonce projevila uznání Matthewovi McConaugheymu za jeho improvizaci v jedné ze scén, která se později stala signifikantní pro celé dílo – kdy sedí McConaughey s DiCapriem a učí ho jeho uvolňující rituál, jak přežít život na burze. (McNary, 2014)

Podobně jako u Zuřícího býka si i DiCaprio sám dal záležet na tom, aby co nejvíce pronikl do Belfortova světa a pochopil, v jaké společnosti a kultuře se pohyboval. S Belfortem proto strávil před natáčením spoustu dní, kdy se snažil co nejvíce zachytit jeho styl vyjadřování, gesta i poznat život, který vedl.

*„S Leem jsem strávil stovky hodin, kdy jsme dělali vše, co si dovedete představit, od trávení společného času až po ukazování mu, jaké to je být na drogách,“*<sup>35</sup> (Weisman, 2014) uvedl Belfort v rozhovoru pro The Hollywood Reporter.

Je až téměř symbolické, s jakou podobností přistupují oba herci (De Niro i DiCaprio) k příběhu a k zobrazení takových věcí, kterých by si divák za jiných okolností nevšiml. Díky tomu mohl vzniknout opravdu divoký a až téměř dravý film, který jasně vystihuje dobu, se kterou se potýkali nejen burzovní makléři, ale i celá americká společnost. Občas je Scorsesemu kritikou vytýkáno, že jeho podání Vlka z Wall Street je až příliš přitažené za vlasy a že se režisér nechal unést použitým slovníkem a jazykem. I přesto je ale jasné, že dokázal Scorsese udělat další své dílo naprosto originální a nezapomenutelné a že své předsevzetí udělat opravdu divoký film splnil nad očekávání.

---

<sup>35</sup> *„I spent hundreds of hours with Leo doing everything you could imagine, from hanging out socially to showing him what it's like to be on drugs.“* (Weisman, 2014)

### 2.3.1 Příběh

*„Ty nejhrůznější věci se stávají na těch nejkrásnějších místech.“*<sup>36</sup>(McNary, 2014)

Příběh z Vlka z Wallstreet je autobiografií Jordana Belforta, burzovního makléře, který dokázal vybudovat z nuly nové impérium při obchodování s tzv. pink sheets, neboli *„systém zobrazující aktuální nabídky a poptávky titulů obchodovaných over-the-counter (titulů často nesplňující požadavky regulovaných burz).“* (Akcie.cz, 2009)

Příběh zachycuje Belforta v jeho nejstěžejnějších chvílích – kdy poprvé vstoupil na burzu, jak se naučil vydělávat peníze, založil vlastní společnost nebo uměl ostatní motivovat k úspěchu. Kromě jeho kariérního postupu film dále popisuje, jak Belfort žil se svou první ženou Theresou, ale zamiloval se do krásné a mladé blond divy Naomi, kterou pro její půvab a vznešenost tituloval vévodkyně (orig. duchess). O ilegální obchody a nezákonné nakládání s penězi se ale začne zabývat FBI, která začne Belfortovu firmu Stratton Oakmont vyšetřovat. Zde začíná Belfortova rychlá jízda – snaží se najít co nejvýhodnější cestu pro to, aby mohl dál žít svým dekadentním způsobem života.

*„Ve změti všech závodů ve šňupání kokainu, scén z kancelářské džungle, kde se burzovní makléři stylizují do rolí pravěkých jeskynních mužů bažících po penězích, nekonečných večírků, odhalených ženských těl, souloží a nadávek (film drží se svými 506 „fuck“ rekord) Scorsese nastavuje zrcadlo současnému světu a kapitalismu jím hýbajícím, které však nevyznívá jako laciné poučování a moralizování diváka, nýbrž jako živelná zpověď tvůrce, jenž dokáže vážné a zkažené věci podávat zatraceně zábavným způsobem.“* (Bubrín, 2014)

Podobně jako u Zuřícího býka jsou jedním ze zásadních faktorů příběhu a jeho celkového vyznění postavy.

---

<sup>36</sup> *„The most horrific things happen in the most beautiful places.“* (McNary, 2014)

### 2.3.2 Postavy ve filmu aneb šílenství se opakuje

U postav volil Scorsese stejnou taktiku – vsadil na příběh duševně rozpolceného člověka. Oproti Zuřícímu býkovi se ale jeho šílenství prezentuje jinak. Na rozdíl od Jakea LaMotty, který byl díky své zvrhlosti přijímán hlavně v negativním světle, Jordan Belfort je přes veškeré jeho prohřešky i hazard vnímán pozitivně až zábavně. Hlavním sdělením jeho postavy není žádná moralizace či šílenství v negativním slova smyslu, ale přesně naopak. Scorsese nechtěl jeho osobností společnost moralizovat nebo poučovat, ale pobavit – chtěl ukázat, že charakter postavy lze velmi ovlivnit tím, jakým způsobem je divákovi předkládán.

V otázce násilí je možné polemizovat, která z dvou nabízených rovin je pro diváka přijatelnější – zda ta, která nic neskrývá a je zobrazována naturalisticky, nebo ta, která je skryta za dalšími charakterovými vlastnostmi hlavního protagonisty, ale přeci jen z něj určitý způsob bláznovství a násilností cítíme.

Hlavní myšlenka režiséra zde nebyla nijak glorifikovat hlavní postavu, ale zařadit ho do kontextu situací, které se v té době reálně děly. Sám Belfort toto režisérovo počínání vysvětluje tak, že Scorsese chtěl skrze Jordana Belforta podat komplexní pohled na společnost.

*„Je směšné, když lidé říkají, že Scorsese glorifikoval mé chování, protože ten film je naprosto zřejmá obžaloba. Na konci filmu bych mohl být vykoupen, protože v reálném životě jsem byl vykoupen, ale Scorsese to vynechal, protože chtěl učinit určité prohlášení – a já to respektuji. I když pro zbytek světa budu obětním beránkem.“*<sup>37</sup>  
(Galloway, Belfort, 2014)

U Zuřícího býka stojí LaMotta sám ve svém světě, uzavřený, balancující na hraně normálního života a jeho zaslepenosti k ideální kariéře. Ve Vlkovi z Wallstreet ale divák pozoruje měnící se ústřední postavu, kterou by mohl skutečně metaforicky přirovnat k vlkovi – vidí Belforta, který se proměňuje v dravé a divoké zvíře, obklopuje se svou smečkou a stává se jejím vůdcem. Symbol vlka by diváci nemuseli hledat jen

---

<sup>37</sup> *„It's laughable when people say [Scorsese is] glorifying my behavior, because the movie is so obviously an indictment. I could have easily been redeemed at the end of the film, because I am redeemed in real life, but [Scorsese] left all that out because he wanted to make a statement — and I respect that. Even though I'll be the whipping boy for the world.“* (Galloway, Belfort, 2014)

v Belfortovi, ale také v jeho společníkovi, Donniem Azoffovi, který se stává pro Belforta druhým bratrem, vzhlíží k němu a podporuje ho.

Přestože hlavní hrdina získává z celkového času na plátně nejvíce prostoru a Scorsese si na nich a jejich příběhu dává opravdu záležet a propracovává u postavy každý detail, podobný prostor nechává i vedlejším charakterům. U těch rozvíjí samostatnou fabuli, zcela nový příběh, který nechává ale na jednu stranu i trochu skrytý v pozadí a zahalený tajemstvím. Tohoto jevu je možné si všimnout na charakteru Belfortova otce Maxe. Belfort jej ve filmu tituluje Mad Max (Šílený Max) a vzápětí vysvětluje tuto jeho přezdívku. Mad Max je Scorseseho přirovnání ke stejnojmennému filmu z roku 1979, s Melem Gibsonem v hlavní roli, ve které se policista Max po napadení zlodějským gangem změní v běsnícího šílence a snaží se pomstít.

Divák pozoruje záběr, který do dějové linie vůbec nezapadá – Max sleduje seriál ve svém bytě a když zazvoní uprostřed příběhu telefon, Max začne být cholerický, křičet a vztekat se, že neuvidí část svého pořadu. Přesto, že tato část by pro narativ nebyla nijak důležitá, Scorsese tím vysvětluje, proč se postava chová tak, jak se ve filmu chová a nechává tak recipientovi více nahlédnout do jejího soukromí, což diváka opět více vtahuje do děje.

### **2.3.3 Jazyk ve filmu**

Jazyk a jazykové prostředky jsou pro narativ naprosto stěžejním. Právě jazyk zůstává stěžejní formou komunikace, které ve filmovém světě říkáme vyprávět příběh (orig. storytelling). (Bordwell, 2008, str. 3)

Narativ bychom mohli chápat jako transmediální jev – nevyskytuje se pouze u kinematografie, ale i u tance, pantomimy, ale i hudby, která je další složkou filmového vyprávění. I tak bychom ale mohli konstatovat, že všechny tyto druhy vycházejí právě z vyprávění příběhu, neboli storytellingu. I když budeme chtít vyjádřit hudbou nebo tancem jakýkoli příběh, náš mozek tyto části poskládá do příběhu, který bychom mohli popsat slovně. (Bordwell, 2008, str. 3)

Ve Vlčkovi z Wall Street mohou diváci po celou dobu filmu slyšet hlas Jordana Belforta (DiCapria), který příběh vypráví a buduje ho od samého začátku. Jeho monolog dotváří celkový komplex filmu a vysvětluje jednotlivé pasáže filmu tak, aby žádný význam

nezůstal skryt. Toto monologické vyprávění má tzv. humornou konotaci, jelikož hlas Belforta odkazuje k různým humorným scénám, kdy se hned v jedné z prvních scén snaží s alkoholem a drogami v krvi přistát s vrtulníkem. Tyto konotace jasně odkazují k chápání záběrů jako komedii a nikoli drama. Vyprávění má ještě nádech hezkého, vtipného příběhu a které veškeré negativní konotace posouvá do ústraní.

Pokud se jedná o snímek, kde jsou tři základní faktory peníze, drogy a sex, je nutné tak přistupovat i k použitým výrazovým prostředkům ve filmu. Text i jazyk je vždycky součástí nějakého širšího sociokulturního celku a vykazuje znaky prostředí, ve kterém vzniká. Ve filmu tedy můžeme najít vulgární výrazy, které podtrhují společenskou vrstvu, ve které se Belfort a jeho kolegové pohybují. Vlk z Wall Street se dokonce zařadil svým slovníkem do žebříčku filmů, ve kterém je nejčastěji užito slova *fuck*. Celkem padne tento výraz za časovou stopáž 180 minut 506krát, což jej posouvá do prvních pozic seznamů filmů s tímto nejčastěji užitým slovem.

O čem vypovídají vulgární výrazy ve filmu? Na jednu stranu tím Belfort ukazuje přístupnost světa, který prožívá a snaží se přesvědčit o tom, že tato ležérnost a bezprostřednost je součástí jeho světa, na druhou stranu ho divák může vidět jako člověka, který odporuje všem společenským hodnotám a stojí v opozici proti systému, kterým opovrhne a svým způsobem, jak se vyjadřuje, řádně ukazuje svůj přístup.

*Jistě není tak těžké pochopit, proč film vyvolal takový výlev diskuzí a kritiky.*

*Tvrdím, že populární odezva na Vlka z větší části odráží problematickou a politicky zneschopňující reprezentaci sociálního světa.*<sup>38</sup> (Laurence, 2015, str. 1)

Vulgarita a sprosté výrazy jsou zde postaveny v přímém kontrastu s humornými pasážemi, a divák je proto nevnímá tak ostře a pregnantně. Velmi výhodným tahem je Scorseseho zapojení diváků do děje. Belfort se snaží všechny části svého života vysvětlit svým vyprávěním do úplných detailů.

*„No no no, my Ferrari was white, like Don Johnson's in Miami Vice. Not red.“*<sup>39</sup> (Vlk z Wall Street, 2013)

---

<sup>38</sup> „It is certainly not very difficult to understand why the film has incited such a rapid outpour of popular controversy and critique. I argue that the popular response to *The Wolf* has for the most part reflected a problematic and politically incapacitating representation of the social world.“ (Laurence. 2015, str. 1)

<sup>39</sup> „Ne ne ne, moje Ferrari bylo bílé, jako Dona Johnsona v *Miami Vice*. Ne červené.“ (Vlk z Wall Street, 2013)

Belfort tímto dává divákovi možnost snazší charakterizace s jeho postavou a přiblížit mu ještě více jeho život.

Sex, drogy a peníze. Tak bychom mohli charakterizovat tři základní kódy, ve kterých jsou ve filmu významy kódovány a jejichž další interpretace bychom mohli ve filmu najít. Tyto vulgární výrazy bychom mohli charakterizovat jako projev určitého hédonismu, který hlavní hrdina vyznává a jehož směr podporuje právě skrze takové vyjadřování.

### 2.3.4 Narace a nelineární struktura

Způsobů, jakým může být vyprávěn příběh, je hned několik. V každém případě ale drží příběhy nějakou strukturu, skrze kterou jsou interpretovány. Scorsese je pověstný užíváním nelineární struktury filmu, což znamená, že její struktura je nepravidelná a jednotlivé sekvence nejsou řazeny lineárně, tedy tak, jak se reálně stanou. Tento filmařský postup bychom u Scorseseho mohli zaznamenat především u starších filmů, například u snímků *Gangsteři* (orig. *Goodfellas*, 1990) nebo *Casino* (1995).

*Někdy jsou jeho příběhy členité, ale jeho novější práce je už více přehledně vykreslována.*<sup>40</sup> (Conelly, 1991, XI.)

U *Vlka z Wall Street* bychom mohli nelineární strukturu pozorovat už od samého začátku. Vidíme Belforta, který je už bohatý, vlastní svou firmu, vidíme jízdu v jeho Ferrari, ukazuje nám, kde bydlí, jakou má ženu. Všechny tyto události se ale nestaly takto chronologicky. Tyto záběry z pozdějšího života Belforta jsou příkladem právě nelineární struktury, mají zde funkci nalákat diváka na události, které budou následovat. Po těchto záběrech si divák pokládá otázku: Jak je to možné? Jak se dostal tak daleko? Tato úvodní pasáž by mohla být nazvána deskripcí, při které hlavní charakter podrobně popisuje jednotlivé fáze jeho úspěchu. Nejedná se ale o deskripci jako například u dokumentu, která drží zároveň právě i chronologickou strukturu. Hned po této otázce, kterou by bylo možné ve filmové řeči nazvat momentem překvapení a která má nalákat

---

<sup>40</sup> „Sometimes his narratives are ragged, although his more recent work is more neatly plotted.“ (Conelly, 1991, XI.)



diváka na to, co se bude dít v dalších chvílích a na cestu, kterou Belfort ušel, přichází další část celkové narace, kdy se v příběhu dostáváme na samý začátek – Belfortovi je 22 let a poprvé vstupuje na Wall Street. A příběh začíná. Podruhé a tentokrát od začátku.

Narativ, tedy zprostředkování děje vyprávěním, chápeme jako komplexní strukturu, která je divákovi nějakým způsobem podávána. Jak popisuje Bordwell, narace může být formována i skrze filmový styl. (Bordwell, 2014)

Ten utváří vyznění celého filmu. Přispívají do něj nejen herci, ale také právě styl Belfortova vyprávění, hudba a zvukové efekty. Právě prezentace těchto částí odliší, zda se jedná o drama nebo komedii a jakým stylem bude film vyprávěn. (Bordwell, 2014)

Narativ je možné si představit také jako mapu nebo jakoukoli geometrickou strukturu, která je nám objasňována skrze dějovou linii. V některých fázích Vlka z Wall Street se držíme dějové chronologické linie (Belfort získává první zaměstnání, učí se práci na burzovním trhu, bohatne, zakládá vlastní společnost apod.), a postupujeme přesně podle ní. Některé fáze se ale na naší mapě vrátí o nějaký čas zpět a vidíme záblesky z minulosti (tzv. flashback), které nám také pomáhají příběh pochopit. (Bordwell, 2014) Kromě výše zmíněných flashbacků pracuje Scorsese ve Vlku z Wall Street ještě s dobou trvání scény, s jejichž délkou experimentuje. Některé nechá režisér záměrně dlouhé - například pasáž, kdy Belfort sedí se svými spolupracovníky v kancelářích a velmi dlouho rozebírají, jaké druhy her jsou ještě legální a které mohou ve Stratton Oakmont provozovat.

*Kromě složité časové struktury, kdy se jako diváci přesouváme napříč různými body v čase a kromě hry s pořádkem událostí (jež nejsou chronologicky seřazené) se experimentuje i s jejich trváním (není zřejmé, kolik času mezi scénami uběhlo či jak dlouho nějaké dějové celky probíhaly) či frekvencí (tutéž událost vidíme v různých verzích).* (Kokeš, 2014)

Ve Vlku z Wall Street je vidět ještě jedna fáze narativu, kterou je možné nazvat jako popření předchozí skutečnosti. V jedné z nejznámějších a nejzábavnějších scén se snaží Belfort po velké dávce drog doplatit do svého auta a dojet v pořádku domů.<sup>41</sup> Divák vidí hlavního hrdinu, jak nasedá, přijíždí domů a do toho sám Belfort coby vypravěč vysvětluje, že zázrakem dojel v pořádku bez jakéhokoli škrábnutí. O několik minut později ale přicházejí do domu policisté a je vidět rychlý záběr na Belfortovo naprosto

---

<sup>41</sup> Viz Příloha č. 7

zničené a potlučené auto a po jeho slovech „Maybe I hadn't made it home okay“<sup>42</sup> je zobrazena celá scéna znovu a retrospektivně, tentokrát podle skutečné události a ne tak, jak si sám Belfort myslel.

### 2.3.5 Cinema of madness

Pojem cinema of madness (kinematografie šílenství) popsal už Mark T. Conard, který jej aplikoval na myšlení filozofů a přirovnal jej k mocenské struktuře. Pojem šílenství může být u Scorseseho vysvětleno dvěma způsoby. Ten první odkazuje k základní formě tohoto označení, tudíž ztrátu úsudku jedince nebo pomatenost. Druhá forma, kterou popisuje Scorsese, je ale spojena s dalšími charakterovými vlastnostmi, například vysokou inteligencí, a která tvoří ve filmu další konotace.

*První forma šílenství ve Scorseseho práci je primitivní a destruktivní, ale ne příliš intelektuálně kreativní. Myslím, že mnohem zajímavější je druhá forma šílenství, kterou můžeme najít ve filmech Scorseseho. Jedná se o složitější formy šílenství, destruktivní jako první, ale také intelektuálně kreativní.* (Conard, 2007, str. 76)<sup>43</sup>

Druhá forma šílenství může být nalezena i u Belforta. Zde je pojem chápán jako složitější forma, která má jak intelektuální, tak destruktivní charakter. Belfort je vysoce inteligentní – pozorujeme ho, jak si vyšlapal vlastní cestu na vrchol. Má velkou schopnost pohltit lidi a přesvědčit je o svém názoru. To je možné pozorovat už v začátcích, kdy dostane Belfort práci v Investor's centre a volá svému prvnímu klientovi, kterého hned přesvědčí a donutí ho k tomu, co chce on. Jeho obrovská cílevědomost ale hraničí už s čistým šílenstvím. Toho jsou diváci svědky ve scénách, kdy Belfort pořádá ve své firmě Stratton Oakmont orgie na oslavu velkého úspěchu. Belfort se nechává naprosto unést svým úspěchem a zachází až za hranice toho, co bychom kvalifikovali jako normální.

---

<sup>42</sup> „Možná sem se domů nedostal v pořádku.“ (Vlk z Wall Street, 2013)

<sup>43</sup> „The first form of madness in Scorsese's works is primitive and destructive but not intellectually creative. Far more interesting, I think, is the second form of madness we find in Scorsese. This is a more complex form of madness, destructive like the first, but also intellectually creative.“ (Conard, 2007, str. 76)

Šílenství se ale v Belfortově chování neprojevuje jen v profesionální kariéře, ale stejně jako u Jakea LaMotty i v životě osobním. Belfort se netají tím, že střídá ženy i několikrát za týden, ale také popisuje své stavy bláznovství a šílenství, když je na drogách. Není zde žádný prostor pro moralizování, ale naopak se Scorsese v těchto scénách vyžívá a zobrazuje člověka šíleného a zkaženého v samém jádru. Do šílenství hlavní postavy se nám promítá Scorseseho touha udělat vše ještě divočejší a ještě šílenější, než je obvyklé, a to i přesto, že většina jeho filmových charakterů se nějakým podobným způsobem odlišuje od ostatních lidí a od společnosti. V případě Vlka z Wall Street ale toto šílenství není chápáno negativně, jako například u LaMotty, ale díky filmové kompozici jsou tyto Belfortovy stavy schválně zobrazovány s humorem. Divák tak hlavní postavu za jeho excesy neodsuzuje, ale naopak se s ním snaží ztotožnit, závidí mu bezstarostný život a přebytek financí a dokáže chování hlavního hrdiny ospravedlnit. A to i přesto, že divák nerozumí plně prostředí, ve kterém se hlavní hrdina pohybuje. Něco na té formě šílenství a bezstarostnosti diváka zajímá a pohlcuje. Scorsese se snažil nějakým způsobem vyjádřit to, že člověk chce stále víc a víc.

*A účinkuje to, přestože běžný divák akciovému trhu nerozumí. Účinkuje profesní zápal, nasazení i arogance. "Kašli na klienty, nos prachy domů. (Spáčilová, 2014)*

### **2.3.6 Znaký a symboly ve filmu**

Symboliku je ve filmové tvorbě možné nalézt v každém díle. Symboly, které zastupují význam jiného prvku, jsme zahrnuli do každodenní komunikace. Film má navíc tu výhodu, že tyto symboly může zobrazovat velmi propracovaně. Symboly dávají režisérovi možnost zobrazit jednu myšlenku několika způsoby. Jejich pochopení pak závisí na kompozici a na druhu scény, do které je symbol zasazen. Zároveň také symboly ve filmu hodnotíme na základě nějaké vědomosti nebo historického kontextu.

Ve Vlku z Wall Street se pohybujeme ve světě financí, bohatství, divokého stylu života, sexu, alkoholu i drog. Všechny tyto věci v nás již vyvolávají určité konotace, kterým směrem se bude příběh vyvíjet dál a v jakém prostředí se budou postavy pohybovat.

Symboliku může divák vidět už v názvu filmu. Přezdívku „Vlk z Wall Street“ dá poprvé Belfortovi redaktorka časopisu Forbes. V tomto přirovnání si představí vlka jako dravé

zvíře nebo divokou zvěř. Vlk má symbolizovat samotného Belforta a jeho chování coby nekontrolovatelné zvěře a zároveň jeho divokost a zuřivost.

Zajímavým symbolem je i logo firmy Stratton Oakmont, kterou Belfort založil. Ta má v logu profil lva se zvednutou hlavou. Lev je zde symbolem síly, kuráže a autority, je označován za krále, zvednutá hlava zase evokuje hrdost. Všechny vlastnosti, kterými se chce pyšnit i Stratton Oakmont. <sup>44</sup>

Dalším příkladem je symbol bankovky, kterou drží Belfort v jedné z prvních scén v ruce, roluje ji do ruličky a šňupe s ní kokain. Belfort význam bankovky hned vysvětluje <sup>45</sup>, divák by ale i sám bez dodatečné deskripce pochopil, že to jsou právě peníze, které jsou symbolem maskulinity, moci a síly, a že to je přesně to, co muže i ženy na Wall Street tak láká.

Dalším symbolickým odkazem je odkaz na prostředí a jeho filmové znázornění. Když Jordan Belfort ztratí první zaměstnání, hledá novou práci podle inzerátu v novinách. Přijíždí na Long Island a hledá Investor's centre. Hned jak vstoupí do dveří a rozhlédne se, slyšíme splachování toalety a muže právě z ní vycházející, s novinami v ruce. Nikde žádné počítače ani technické vybavení. Zvuk splachovadla a nastavení celé scény má navodit atmosféru amatérského a neprofesionálního prostředí, které můžeme srovnat s atmosférou na Wall Street. Tyto symboly a přirovnání jsou ve filmu velmi důležitou částí, protože nám pomáhají se v prostředí orientovat a rozlišovat ho. Pomocnými faktory jsou samozřejmě kromě scény i dekorace, kostýmy, zvuky nebo hudba. Díky těmto prvkům pak filmové symboly v příběhu chápeme.

### 2.3.7 Originalita a humor

*„Pokud máte z Vlka z Wall Street občas pocit, jako by Vás zval na orgie, tak to dělá potutelně, určitým způsobem podvratně a s jistým hédonismem, který tak oslavuje.“* <sup>46</sup>  
(Chang, Debruge, Foundas, 2013)

---

<sup>44</sup> Viz Příloha č. 6

<sup>45</sup> „You see, enough of this shit'll make you invincible, able to conquer the world and eviscerate your enemies. And I'm not talking about this. I'm talking about this.“ (Vlk z Wall Street, 2013)

<sup>46</sup> „If “The Wolf of Wall Street” at times feels like an invitation to an orgy, it is just as often slyly, programmatically subversive of the hedonism it ostensibly glorifies.“ (Chang, Debruge, Foundas, 2013)

Co umí film Vlk z Wall Street naprosto geniálním způsobem je to, přesvědčit svého diváka o tom, že životní styl, který všechny postavy ve filmu žijí, je ten, který je ten správný, kterým má život prožít. Přesvědčivost Belforta dokázala vytvořit ze Stratton Oakmont doslova armádu, která za ním stojí ve všech chvílích a která si užívá privilegia, že může být na tom místě, kde se právě nachází. Jedná se o další ze Scorseseho originálních postupů, jak získat diváka na svoji stranu.

Jordan Belfort byl pověstný svými motivačními a velmi přesvědčivými proslovky, kterých je ve filmu zobrazeno hned několik. Jeden z nich uzavírá i celý film. V závěrečné scéně je zobrazen Belfort poté, co se již vrátil z vězení, kam byl odsouzen za finanční úniky. Belfort se rozhlíží po místnosti plné lidí, a přistupuje k první řadě, z náprsní kapsy vytahuje pero a přistupuje k jednomu po druhém s větou: „Sell me this pen.“<sup>47</sup> (Vlk z Wall Street, 2013)

Tato věta zároveň i odkazuje na jednu z předešlých scén, kdy tímto stejným způsobem zkoušel Belfort své první budoucí zaměstnance do Stratton Oakmont. Zatímco Belfort hovoří a divák si již tyto dvě scény spojil a chápe, že Belfort hledá další obchodníky tělem i duší, kteří jsou stejní jako on. Jeho hlas se ale pomalu ze záběru vytrácí a stále se ztišuje, zatímco diváci vidí kameru, která zabírá více lidí v místnosti. V jejich výrazech je vidět jistá dychtivost a snaživost, jak se těší, až k nim Belfort přistoupí a budou mu osobně moct předvést, zda jsou oni tím pravým. Výraz v jejich tvářích nám potvrzuje, že ani ten největší podvod světa by pro ně neznamenal to, že by Belforta vnímali negativně. Naopak, je v nich vidět chtíč, ambice a touha po úspěchu, že chtějí dosáhnout toho stejného, čeho dosáhl on.

Na Vlku z Wall Street se výrazně podepsal také režisérův sofistikovaný humor. Není prvoplánový, ale ukazuje vytríbenost svého humoru a umění použít ho ve vhodnou chvíli. Právě humor je jedním z originálních prvků, které umí Scorsese do filmu zakomponovat naprosto jedinečným způsobem. I ve filmu s dramatickými scénami, jako je Vlk Z Wall Street nemůže jeho humor chybět. Zde mají ještě navíc humorné pasáže další konotace a další významy, a to díky zpracování scén do detailů. Humor a komické dialogy navíc odpoutávají diváka od toho hlavního, co mu je předkládáno.

---

<sup>47</sup> „Prodejte mi toto pero.“ (Vlk z Wall Street, 2013)

*„Konkrétně začleněním faktorů, jako jsou komické dialogy a fyzický humor a co je velmi důležité - zachováním kritického odstup od tématu pro diváka, je vytvářen pocit lehkomyšlnosti ve spojení s předměty na plátně, jejichž vnímání by jinak mohlo být tragické.“<sup>48</sup> (Conard, 2007, str. 122)*

Přesto, že se jedná o závažná témata, Scorsese je umně propojil s humorem. Ten tvoří naprosto stěžejní faktor při vnímání Belforta coby Vlka z Wall Street.

Chování Belforta a jeho přátel je na jednu stranu strašné a máme tendenci jej odsoudit. Na druhou stranu nám ale režisér všechny tyto věci dává ve spojení právě s humorem, což bychom mohli označit za jakousi bránu, která dělá film divácky přístupným a přívětivým. Ten domnělý lesk a šarm filmu, o kterém mluví kritici i veřejnost, je založen právě na smyslu pro humor a jeho podání. (Walber, 2014)

Jak popisuje Walber, otázka zainteresovanosti diváka je důležitým režiséroým prostředkem, jak se v kinematografii odlišit a jak zároveň tvořit díla se stejně charakteristickým, ale stále novým přístupem s vhodně ztvárněným humorem na plátně.

Scorseseho kombinaci děsivých a tragických scén v kombinaci s humorem je možné ukázat na příkladu, kdy Belfort vypráví příběh svého kolegy ze Stratton Oakmont, který se oženil s obchodní asistentkou Pam. Belfort ale popisuje, jak s ní měl poměr téměř každý v jeho firmě a ukazuje komické situace, kdy si se ženou Belfort i jeho přátelé užívají divokého sexu. Vzápětí ale Belfort ukazuje dramatickou scénu, kdy jeho kolega trpěl depresemi a o tři roky později spáchal sebevraždu – vidíme záběr na vanu, ze které kouká pánská paže, a všude kolem krev. Tento děsivý záběr ještě uzavře Belfort slovy „*anyway*“, které má v anglickém jazyce znamenat rychlou změnu tématu nebo přechod od nedůležité pasáže. (Cambridge Dictionaries Online, 2016)

Divák samozřejmě pochopí, že se jednalo o velmi kontroverzní srovnání a černý humor, ale jednotlivé sekvence jsou tak rychle poskládány za sebe, že dramatické scéně se sebevraždou nepřidává více pozornosti, než je nutné a analyzuje scénu jako humornou. Kontroverzní, ale humornou. I když divák chápe, že se nejedná o záběry, které by mu

---

<sup>48</sup> „Specifically, by incorporating factors like comic dialogue and physical humor and, importantly, by preserving the audience’s critical distance from the subject matter, they create a sense of levity in conjunction with a subject that might otherwise be tragic.“ (Conard, 2007, str. 122)

přišly komické, ale naopak jsou zobrazeny až trochu šíleně, režisér schválně nenechává moc prostoru pro zhodnocení této situace a celkový dojem pak vyplyne jako humorný.

### **2.3.8 Zhodnocení – závěr kapitoly**

Vlka z Wall Street není možné vidět jen jako humorně kontroverzní dílo, ve kterém se koukáme na svět americké burzy skrze vyprávění Jordana Belforta. Martin Scorsese tímto dílem podává zároveň i obraz o generaci X, která měla své touhy, představy a byla zmítána divokými 80. a 90. lety v Americe. Scorseseho film tak přesahuje základní myšlenku filmu a zachází do naprostého extrému při zobrazování příběhu, ale i charakterů.

Scorseseho Vlk z Wall Street využil charakteru Jordana Belforta pro zobrazení života generace X, tedy těch, kteří se narodili mezi lety 1960 – 1980. Tato generace, často také označována jako Baby Boomers nebo „streetwise generation“ – doslova přeložené jako městská, urban generace. Ta je typicky zobrazována s určitými stejnými charakterovými vlastnostmi, jako je například pohrdání pravidel, velký cynismus, velký sklon k individualismu, apatie. Právě Jordanovo vnímání reality definuje a zároveň i zastupuje všeobecný pohled této generace na tuto dobu. (Wawrzynczak, 2015)

Scorsese zároveň ale ukazuje to, co mají diváci nejraději – ambice a schopnost uspět téměř z ničeho. Belfort je opravdu typickým představitelem toho, co je možné nazvat americký sen. Je to člověk, který se vypracoval z naprosté nuly do obrovského miliardového byznysu a tento svět si neskutečně užívá. Pokud k této definici přidáme i fakt, že příběh je autobiografický a takový Belfort skutečně existuje, film a přesah jeho myšlenky nabývá zcela jiných rozměrů. V tuto chvíli se diváci dělí na dvě části – ty, kteří s Belfortem sympatizují, úspěch mu přejí a říkají si, že se jedná pouze o komedii, a na tu část, která si ale uvědomuje reálný dopad jeho chování na ostatní a na společnost. Zde je možné si položit otázku, proč byl film tolik kritizovaný a rozporuplný? Protože Scorsese zobrazil naprostou skutečnost a to, co opravdu charakterizovalo tuto generaci a co v dnešní době šíří střední třídu a ty, kteří se sice o podobný úspěch snažili, ale nikdy jej nedosáhli?

Belfort shrnuje své počínání ve filmu ve větě *It was obscene. In a normal world. But who the fuck wanted to live there?* <sup>49</sup>

Divák se tedy na závěr filmu skutečně spíše pozastaví nad tím, že film byla divoká jízda, než aby hlavního hrdinu odsoudil za eticky nepřijatelné věci, jako je krádež, ilegální obchodování nebo nevěra. Belfort zde na první pohled nepůsobí jako prototyp Scorseseho hlavního hrdiny ani nespadá do mytologicky žádného vzoru. Když bychom ale blíže zkoumali, co je pojí s dalšími Scorseseho charaktery nebo dokonce samotným LaMottou, jsou to hlavně jejich povahy, které je hnaly dál a dál k úspěchu.

Ve Vlku z Wall Street si režisér doslova pohrává s tím, jak chce nechat film vyznít. A dělá to všemi kinematografickými postupy a tak rafinovaně, že bez větší analýzy a většího zkoumání významů filmu bychom tuto provázanost nezaregistrovali. Scorsese používá zpomalené záběry, rychlé sekvence, nelineární strukturu vyprávění. Jeho realitu si můžeme představit jako kapalinu, která různě mění strukturu, přelévá se a je neustále v pohybu. Neustále nás zapojuje do svého vizuálního světa. Kamerové záběry jsou postaveny tak, jako bychom na svět na plátně koukali sami, přesně do těch detailů, které bychom sami chtěli vidět. Pokud k tomu přidáme ještě neskutečný um práce se světlem, dialogy a herce, nemůžeme mít Scorsesemu za zlé, že chtěl udělat divoký film. Možná tak divoký, jaký je on sám. Přesto, že se film nesetkal pouze s pozitivní kritikou, jedná se možná o nejrozporuplnější, ale zato o jeden z nejvýdělečnějších Scorseseho filmů – na celosvětovém trhu překročil hranici 300 milionů dolarů. (McClintock, 2014)

I přes svou rozporuplnost a časté označení jako vulgární film byl 35krát oceněn nejrůznějšími americkými i evropskými cenami kritiky, z nichž si jednu sošku Zlatého Glóbu odnesl i Leonardo DiCaprio za nejlepší herecký výkon. (IMDb, 2016)

---

<sup>49</sup> *Bylo to obscénní. Ve světě normálních lidí. Ale kdo by kurva chtěl v takovém žít?* (Vlk z Wall Street, 2013)



## Závěr

Martina Scorseseho bychom mohli zařadit mezi kultovní filmaře, kteří si za dobu své působnosti na scéně dokázali najít nejen své publikum, ale zároveň dokázali zaujmout v širokém autorském spektru svou jedinečností a originalitou. Jeho filmařský talent byl několikrát oceněn těmi nejprestižnějšími cenami, jako je soška Oscara nebo Zlatý Glóbus. V dnešní době, kdy je filmový trh naplněn díly s různou tematikou a stále více a více se jej zmocňují moderní technologie a moderní média, je tradiční filmařské řemeslo ceněno ještě více. Scorsesemu se ale povedlo takzvaně udělat díru do světa už svými studentskými filmy, *Zuřící býk* byl však jeho start do vyšších pater oceňovaných a kultovních režisérů. Otázkou je, čím se stal sám Scorsese a jeho tvorba kultovní?

Odpověď na první z výzkumných otázek, které byly položeny v metodologické části práce, tedy jak se liší Scorseseho zpracování filmů od jiných režisérů je poměrně komplexní. V první řadě se jedná o výběr témat, která zkrátka diváka zajímají. Žánrově se tedy nepohybujeme v science fiction nebo historických filmech amerického západu. Jedná se o filmy, které monitorují americkou společnost a všechny její vrstvy – od gangsterského podsvětí až po majitele burzovní společnosti. Čím je ale Scorsese naprosto výjimečný, je jeho práce s filmovými herci. Z každého z nich dokáže režisér vykřesat naprosté maximum a jeho perfekcionismus je tak nakažlivý, že stejně tak přistupuje nejen k hlavním rolím ale i k vedlejším charakterům. V každém jediném herci se snaží vystihnout jeho podstatu a zvýraznit jak pozitivní, tak negativní vlastnosti. Důkazem toho je práce s Robertem De Nirem na *Zuřícím býkovi* i s Leonardem DiCapriem ve *Vlkovi z Wall Street*. Stejně tak do hloubky ale režisér vždy rozpracuje i další postavy, jako je povaha Vickie, LaMottovy druhé ženy nebo Belfortova nejlepšího přítele Dannyho Azofa. Scorsese o každém filmu uvažuje jako o komplexním příběhu, které chce veřejnosti podat jako umělecké dílo. I to je důvodem, proč se rozhodl ještě více odlišit od konkurence jiných sportovních filmů (nejvíce filmu *Rocky*) a *Zuřícího býka* se rozhodl natočit černobíle. To odlišilo film nejen z hlediska jiných děl té doby, ale zároveň tím Scorsese více ukotvil jeho povahu autobiografického a dokumentárního filmu.

Diplomová práce dále analyzovala specifické nástroje, které Scorsese používá pro zaujetí diváka a které bychom mohli pozorovat v obou dílech. V první řadě se jedná o nelineární sktrukturu, kterou Scorsese použil v obou dílech. Tento způsob narativu je

jedním ze způsobů storytellingu, neboli filmového vyprávění, kterým Scorsese vtahuje diváky do děje. Tento nekonvenční způsob zpracování dovoluje režisérovi se ještě více odlišit od konvencí klasické americké kinematografie. Oba filmy stojí na základech silné ústřední postavy a její psychologie. Hlavní charaktery v obou analyzovaných filmech nesou společné znaky – vysokou míru inteligence, obrovské ambice po vlastním úspěchu, zaslepenost vlastní osobou a vlastním životem a neúcta k ženám. Oba muži zároveň vykazují jisté formy deviantního chování, které souvisí s jejich silnou osobností a hraničí až s šílenstvím, přestože se v obou případech projevují odlišně. Ve filmu ale přesně tyto postavy diváka zajímají, nenudí je, vymykají se okolí a baví ho pozorovat jejich příběh. Toto jsou shodné znaky u obou filmů, a to i přesto, že se jedná v prvním případě o drama a ve druhém o komedii.

Třetí hypotéza se zabývala tím, jaké sémiotické znaky bychom mohli v autorových filmech nazvat jako jedinečné nebo výjimečné. Jako jedinečná může být charakterizována Scorseseho práce s mizanscénou. Právě ta a její naprosto přesné filmařské zvládnutí dělá tohoto režiséra tak výjimečným. Dalším prvkem jedinečnosti je smysl pro detail, který umí Scorsese mistrovsky předat divákovi. Umí velmi dobře sladit nastavení a nasvícení scény a detaily tak, že právě ty se stanou pro příběh stěžejními a zapamatovatelnými. Výjimečný je i Scorseseho kontroverzní humor, který umí režisér vhodně zkombinovat i v kontrastu s dramatickými scénami. Dalším z významných prvků je kompozice filmové hudby. Scorseseho propojení s vážnou nebo dramatickou hudbou ještě podporuje divákův zážitek a celkové vyznění dané scény.

Přestože je režisér kritizován za to, že se v posledních letech odchýlil od svého původního filmařského stylu a vyvíjí se jiným směrem, *Vlk z Wall Street* je důkazem, že to jeho fanouškům nevádí – drží si pozici 66. nejoblíbenějšího filmu vůbec. (ČSFD, 2016)

Scorseseho filmy ale velmi často podněcují společenskou debatu, jelikož jeho témata jsou silná a z prostředí běžné společnosti. Téměř vždy v sobě nesou hlubší podstatu, která má upozornit na ožehavá témata nebo odráží situaci ve společnosti. Scorsese v těchto tématech dokáže vždy najít nové možnosti, které může vyzkoušet, ale zároveň každé dílo zpracovává s technickou precizností. Jeho umění je velmi silně postaveno na vizuální gramotnosti. Právě díky tomu posouvá Martin Scorsese stále dál hranice americké kinematografie.

## Summary

American director Martin Scorsese is undoubtedly one of the most popular and original filmmakers of all time. His films stand out for some particular reasons. His style and technological perfectionism makes this artist well-remembered. First of all, he is very well aware of themes that will be interesting to his viewers – it may not be a science fiction movies, but these stories from real American background are definitely moving. Second of all, it is all the technology which makes Martin Scorsese so special. He knows every single detail of camera movement, lights and other details. He places high demands on his characters and the story they are presenting. His mise-en-scene is perfectly and sophisticatedly constructed, so the viewers are enjoying every moment of it. Very unique is his sense of humor – sharp, very controversial, but entertaining, which we can find in almost every work of his. This thesis also deals with types of characters with the similar level of madness and it characterizes it as a mythological character in Scorsese's movies. All these elements are quite significant for the director's portfolio and we can describe them as unique and original. That is why he is so popular not only among his fans, but also with critics. With every single story Martin Scorsese pushes the boundaries of American cinematography and wants to do something new, special, ferocious and incomparable. And he knows exactly how to do that.

## **Použitá literatura**

### **Primární zdroje**

*Zuřící býk* [Raging bull] [film]. Režie Martin SCORSESE. USA, United Artists, Chartoff-Winkler Productions, 1980.

*Vlk z Wall Street* [The Wolf of Wall Street] [film]. Režie Martin SCORSESE. USA, Paramount Pictures, 2013.

### **Sekundární zdroje**

#### **Monografie**

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. Bod (Dokořán). ISBN 80-865-6973-X.

BLOCK, Bruce A. *The visual story: creating the structure of film, television, and visual media*. Second edition. New York: Focal Press, Taylor, 2008. ISBN 978-024-0807-799.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, c1985. ISBN 02-991-0174-6.

BURGOYNE, Robert, Robert STAM a Sandy FLITTERMAN-LEWIS. *New vocabularies in film semiotics structuralism, post-structuralism, and beyond*. London: Routledge, 1992. ISBN 02-039-7719-X.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh: quelques indications*. Praha: Národní filmový archiv, 1995. Knihovna Iluminace. ISBN 80-700-4081-5.

CASILLO, Robert. *Gangster priest: the Italian American cinema of Martin Scorsese*. Buffalo: University of Toronto Press, c2006. ISBN 08-020-9403-1.

CONARD, Mark T. *The philosophy of Martin Scorsese*. Lexington: University Press of Kentucky, c2007. ISBN 08-131-2444-1.

DISMAN, Miroslav. Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele. 3. vyd. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-246-0139-7.

ECO, Umberto. Skeptikové a těšitelé. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argu 1.]. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-720-3706-4.

FIELD, Syd. Screenplay: the foundations of screenwriting. Rev. ed. New York, N.Y.: Delta Trade Paperbacks, 2005. ISBN 03-853-3903-8.

GREVEN, David. Psycho-sexual: male desire in Hitchcock, De Palma, Scorsese, and Friedkin. Austin: University of Texas, 2012. ISBN 978-0-292-74202-4.

HAYES, Kevin J. Martin Scorsese's Raging bull. New York: Cambridge University Press, c2005. Cambridge film handbooks series. ISBN 05-215-3604-9.

JOHN FISKE, John Hartley a WITH A NEW FOREWORD BY JOHN HARTLEY. Reading television. 2nd ed. London: Routledge, 2003. ISBN 02-033-8730-9.

LAZAR, Allan, Dan KARLAN a Jeremy SALTER. The 101 most influential people who never lived: how characters of fiction, myth, legends, television, and movies have shaped our society, changed our behavior, and set the course of history. New York: Harper, c2006. ISBN 00-611-3221-7.

LAZAR, Allan, Dan KARLAN a Jeremy SALTER. The 101 most influential people who never lived: how characters of fiction, myth, legends, television, and movies have shaped our society, changed our behavior, and set the course of history. 1st ed. New York: Harper, c2006. ISBN 00-611-3221-7.

LOBRUTTO, Vincent. Martin Scorsese: a biography. Westport, Conn.: Praeger, 2008. ISBN 978-027-5987-053.

MAGERSTÄDT, Sylvie. Philosophy, myth, and epic cinema: beyond mere illusions. New York: Rowman, 2015. ISBN 978-178-3482-511.

MCMULLAN, John. The Digital Moving Image: Revising Indexicality and Transparency [online]. In: Murdoch University, 2011 [cit. 2016-05-07]. ISSN 1833-0533. Dostupné z: [imjournal.murdoch.edu.au/?media\\_dl=370](http://imjournal.murdoch.edu.au/?media_dl=370)

METZ, Christian. Film language: a semiotics of the cinema. University of Chicago Press ed. Chicago: University of Chicago Press, 1991. ISBN 02-265-2130-3.

MIŠÍKOVÁ, Katarína. Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-126-1.

MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

NÖTH, Winfried. Handbook of semiotics. First paperback ed., [4. Dr.]. Bloomington [u.a.]: Indiana Univ. Press, 1998. ISBN 02-532-0959-5.

RAUSCH, Andrew J. The films of Martin Scorsese and Robert De Niro. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2010. ISBN 978-0-8108-7414-5.

RAYMOND, Marc. Hollywood's New Yorker: the making of Martin Scorsese. Albany, NY: State University of New York Press, 2013. ISBN 978-1-4384-4571-7.

SADOWSKI, Piotr. From interaction to symbol: a systems view of the evolution of signs and communication. Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., c2009. Iconicity in language and literature, v. 8. ISBN 90-272-8890-9.

SAUSSURE, Ferdinand de. Kurs obecné lingvistiky. Vyd. 3., upr., V nakl. Academia 2. Překlad František Čermák. Praha: Academia, 2007. Europa (Academia). ISBN 978-80-200-1568-6.

SEDLÁKOVÁ, Renáta. Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky. Vyd. 1. Praha: Grada, 2014. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3568-9.

SHARRETT, Christopher. Mythologies of violence in postmodern media. Detroit: Wayne State University Press, c1999. ISBN 08-143-2742-7.

Three Dimensions of Film Narrative. BORDWELL, David. Poetics of cinema. New York: Routledge, c2008, s. 1-56. ISBN 978-0-415-97779-1.

TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. Metody výzkumu médií. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-683-4.

VOJTÍŠEK, Petr. Výzkumné metody: Metody a techniky výzkumu a jejich aplikace v absolventských pracích vyšších odborných škol. Praha: Vyšší odborná škola sociálně právní, 2012. ISBN 978-80-905109-3-7.

### **Internetové zdroje**

Art Film. Oxford Dictionaries: Language Matters [online]. Oxford University Press, 2016 [cit. 2016-05-10].

ARAKI, Naoki. Saussure and Chomsky: Langue and I-language [online]. 2015, (49), 1-11 [cit. 2016-05-09]. Dostupné z: [http://www.it-hiroshima.ac.jp/institution/library/pdf/research49\\_001-011.pdf](http://www.it-hiroshima.ac.jp/institution/library/pdf/research49_001-011.pdf)

BENDOVIÁ, Helena. Identifikace. In: Cinepur [online]. 2005 [cit. 2016-03-24]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=123>

BORDWELL, David. Understanding film narrative: The trailer. In: David Bordwell's website on cinema [online]. 2014 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/01/12/understanding-film-narrative-the-trailer/>

BUBRÍN, Martin. Recenze: Zfétovaný Vlk z Wall Street na filmovém vrcholu. In: Filmserver.cz [online]. 2014 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://filmserver.cz/clanek/6854/vlk-z-wall-street/>

Cambridge Dictionaries Online [online]. Cambridge University Press, 2016 [cit. 2016-05-11]. Dostupné z: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/anyway>

CONNELLY, Marie Kathryn. The films of Martin Scorsese: A critical study [online]. Case Western Reserve University, 1991 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=case1055439576&disposition=attachment](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=case1055439576&disposition=attachment)

COOK, Pam. Masculinity in crisis?: Pam Cook on tragedy and identification in 'Raging bull'. Screen 23. 1982, 39-40.

Vlk z Wall Street. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. 2016 [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/287147-vlk-z-wall-street/prehled/>

DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění [online]. 2004 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>

GALLOWAY, Stephen a Jordan BELFORT. Real-Life 'Wolf of Wall Street': 'It Was Awful What I Did, But I Was on Massive Amounts of Drugs'. In: The Hollywood Reporter [online]. 2014 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/news/wolf-wall-street-jordan-belfort-682968>

HACKELMAN, Jamison. Happy Birthday, Marty: Top 25 All-Time Greatest Characters from Scorsese's Best Films. In: Spoiled.nyc [online]. 2015 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://spoilednyc.com/2015/11/17/power-rankings-martin-scorsese-film-characters/2/>

HEMMETER, Gail Carnicelli a Thomas HEMMETER. The Word Made Flesh: Language in Raging Bull. Literature/Film Quarterly [online]. 1986 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <https://www.questia.com/library/journal/1P3-1314619921/the-word-made-flesh-language-in-raging-bull>

HOPE, Bradley, John R. EMSHWILLER a Ben FRITZ. The Secret Money Behind 'The Wolf of Wall Street'. In: The Wall Street Journal [online]. 2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.wsj.com/articles/malaysias-1mdb-the-secret-money-behind-the-wolf-of-wall-street-1459531987>



CHANG, Justin, Peter DEBRUGE a Scott FOUNDAS. 3View: Taking Stock of 'The Wolf of Wall Street'. In: Variety [online]. 2013 [cit. 2016-05-03]. Dostupné z: <http://variety.com/2013/film/awards/wolf-of-wall-street-review-1200991188/>

Vlk z Wall Street: Awards. In: IMDb [online]. 2016 [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0993846/awards>

KOKEŠ, Radomír D. Recenze: Budete koženou kreaturu z Wall Street milovat? In: Aktuálně.cz [online]. 2014 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-budete-kozenou-kreaturu-z-wall-street-milovat/r~933ea796803511e3abf8002590604f2e/>

KUČERA, Jakub. Diegeze. In: Cinepur [online]. 2004 [cit. 2016-03-24]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=57>

LAURENCE, Michael. Why We Love to Hate the Wolf (of Wall Street): Using Nietzsche and Bataille to Critique the Function of Moral Ideology Under Late Capitalism [online]. In: University of Ottawa, 2015 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: [https://www.academia.edu/10443059/Why\\_We\\_Love\\_to\\_Hate\\_the\\_Wolf\\_of\\_Wall\\_Street\\_Using\\_Nietzsche\\_and\\_Bataille\\_to\\_Critique\\_the\\_Function\\_of\\_Moral\\_Ideology\\_Under\\_Late\\_Capitalism](https://www.academia.edu/10443059/Why_We_Love_to_Hate_the_Wolf_of_Wall_Street_Using_Nietzsche_and_Bataille_to_Critique_the_Function_of_Moral_Ideology_Under_Late_Capitalism)

MCCLINTOCK, Pamela. Box-Office Milestone: 'Wolf of Wall Street' Becomes Martin Scorsese's Top-Grossing Film. In: The Hollywood Reporter [online]. 2014 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/news/wolf-wall-street-is-martin-679314>

MCNARY, Dave. Martin Scorsese on 'Wolf of Wall Street': 'I Wanted to Make a Ferocious Film'. In: Variety [online]. 2014 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://variety.com/2014/film/news/martin-scorsese-on-wolf-of-wall-street-i-wanted-to-make-a-ferocious-film-1201070801/>

MOURA, Gabe. Mise-en-scène. In: The elements of cinema [online]. 2014 [cit. 2016-05-11]. Dostupné z: <http://www.elementsofcinema.com/directing/mise-en-scene-in-films/>

MÚDRY, Boris. Komiksový hrdina jako kulturní konstrukt [online]. Olomouc, 2012 [cit. 2016-05-09]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/ceuqat/00169188-741986246.pdf>. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci.

MÚDRY, Boris. Superhrdina jako moderní mýtus. In: In Popculture [online]. [cit. 2016-05-11]. Dostupné z: <http://in-popculture.weebly.com/superhrdina-jako-moderniacute-myacutetus.html>

Pink Sheets. In: Akcie.cz [online]. 2009 [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <http://www.akcie.cz/slovník/pink-sheets>

PTÁČEK, Luboš. Fpinkilmový znak. In: Cinepur [online]. 2006 [cit. 2016-03-24]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=943=943>

SOUKUP, Jiří. Poznámky k filmové dramaturgii. In: Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění v Praze [online]. [cit. 2016-03-24]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>

SPÁČILOVÁ, Mirka. RECENZE: Vlk z Wall Street přináší ryzí smršť, hereckou i režisérskou. In: IDNES.cz [online]. 2014 [cit. 2016-05-03]. Dostupné z: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-vlk-z-wall-street-0yf-filmvideo.aspx?c=A140115\\_103149\\_filmvideo\\_ts](http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-vlk-z-wall-street-0yf-filmvideo.aspx?c=A140115_103149_filmvideo_ts)

SUPANICK, Dan. Seeing Scorsese: An Analysis of a Movie Master. Movie Thoughts [online]. 2014 [cit. 2015-12-29]. Dostupné z: <http://www.movie-thoughts.com/2014/04/27/seeing-scorsese-an-analysis-of-a-movie-master/2/> a z: <http://www.movie-thoughts.com/2014/03/20/seeing-scorsese-an-analysis-of-a-movie-master-2/2/>

SVATOŇOVÁ, Kateřina. Naratologie. In: Metodologický rozcestník KFS [online]. [cit. 2016-03-24]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/naratologie.pdf>

WALBER, Daniel. The out take: 'The Wolf Of Wall Street' isn't funny when you're the butt of the joke. In: MTV news [online]. 2014 [cit. 2016-05-03]. Dostupné z: <http://www.mtv.com/news/2772625/the-out-take-the-wolf-of-wall-street-isnt-funny-when-youre-the-butt-of-the-joke/>

WAWRZYNCZAK, Filip. Hegemonic Greed: A Sociological Analysis of 'The Wolf of Wall Street'. In: Thus [online]. 2015 [cit. 2016-05-03]. Dostupné z:

<http://thus.squarespace.com/writings>

WEISMAN, Aly. How Martin Scorsese Finally Signed On To 'The Wolf Of Wall Street' After It Bounced Around Hollywood For 7 Years. In: Business Insider [online]. 2014 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.businessinsider.com/how-the-wolf-of-wall-street-got-made-2014-2>

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

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.oxforddictionaries.com](http://www.oxforddictionaries.com)

## **Filmy**

*Bezstarostní jezdci, Zuřící býci* [Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex, Drugs and Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood] [film]. Režie Kenneth Bowser. VB, Kanada, BBC, Cactus Three, Fremantle Corporation, The Trio Television, 2010.

## **Akademické práce**

DIAS, Jan. Struktura filmového vyprávění [online]. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2012 [cit. 2016-05-07]. Dostupné z:

[digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/23119/dias\\_2012\\_bp.pdf?sequence=1](http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/23119/dias_2012_bp.pdf?sequence=1).

Bakalářská práce.

DOBROVOLNÁ, Martina. Filmové kritiky české nové vlny, proměny percepce a diváckých ohlasů ve vztahu k dobovému kontextu [online]. Brno, 2008 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: [is.muni.cz/th/180674/ff\\_b/bakalarkanovavlna.doc](http://is.muni.cz/th/180674/ff_b/bakalarkanovavlna.doc). Masarykova univerzita.

MALÁ, Zuzana. Sémiotická analýza vybraných reklam na kosmetické produkty. Praha, 2014. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

VYCHYTILOVÁ, Martina. Řeč vypravěče v literatuře a ve filmové adaptaci [online].  
2010 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:  
[https://dspace.tul.cz/bitstream/handle/15240/9715/mgr\\_19172.pdf?sequence=1](https://dspace.tul.cz/bitstream/handle/15240/9715/mgr_19172.pdf?sequence=1).  
Technická univerzita v Liberci.

## **Seznam příloh**

**Příloha č. 1: Grafické znázornění výstavby příběhu (křivka)**

**Příloha č. 2: Úvodní scéna Zuřícího býka (foto)**

**Příloha č. 3: Vickie LaMotta jako sexuální symbol (foto)**

**Příloha č. 4: Realistická bojová scéna (foto)**

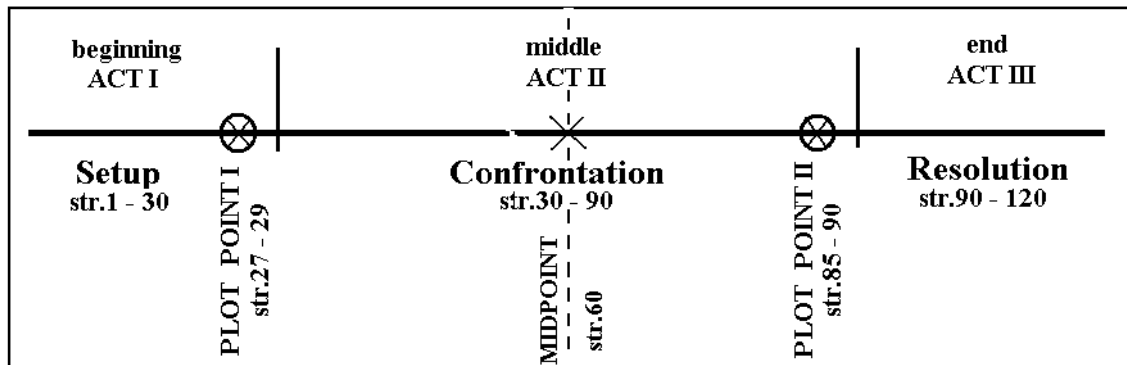
**Příloha č. 5: Nastavení kamery v bojové scéně (foto)**

**Příloha č. 6: Symbol v logu firmy Stratton Oakmont (foto)**

**Příloha č. 7: Jordan Belfort v jedné z nejznámějších scén (foto)**

## Přílohy

### Příloha č. 1: Grafické znázornění výstavby příběhu (křivka) <sup>50</sup>



<sup>50</sup> zdroj: DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění [online]. 2004 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>

**Příloha č. 2: Úvodní scéna Zuřícího býka (foto) <sup>51</sup>**



---

<sup>51</sup> zdroj: Raging bull. *A Reservation At Dorsia* [online]. 2012 [cit. 2016-05-09]. Dostupné z: <https://areservationatdorsia.wordpress.com/2012/08/05/raging-bull/>

**Příloha č. 3: Vickie LaMotta jako sexuální symbol (foto) <sup>52</sup>**



---

<sup>52</sup> zdroj: Friday editor's pick: Raging bull 1980. *Alt Screen* [online]. 2011 [cit. 2016-05-09]. Dostupné z: <http://altscreen.com/12/05/2011/friday-editors-pick-raging-bull-1980/>



**Příloha č. 4: Realistická bojová scéna (foto) <sup>53</sup>**



---

<sup>53</sup> zdroj: Director Spotlight #15.7: Martin Scorsese's Raging Bull. *The film temple* [online]. 2013 [cit. 2016-05-09]. Dostupné z: <http://thefilmtemple.blogspot.cz/2013/09/director-spotlight-157-martin-scorseses.html>

**Příloha č. 5: Nastavení kamery v bojové scéně (foto) <sup>54</sup>**



---

<sup>54</sup> zdroj: Friday editor's pick: Raging bull 1980. *Alt Screen* [online]. 2011 [cit. 2016-05-09]. Dostupné z: <http://altscreen.com/12/05/2011/friday-editors-pick-raging-bull-1980/>

**Příloha č. 6: Symbol v logu firmy Stratton Oakmont (foto) <sup>55</sup>**



---

<sup>55</sup> zdroj: Jordan Belfort - Stratton Oakmont Sales Pitch. *TvBB - Knowledge is Wealth*. [online]. 2014 [cit. 2016-05-09]. Dostupné z: <http://tvbb.biz/archive/index.php/thread-1049.html>

**Příloha č. 7: Jordan Belfort v jedné z nejznámějších scén (foto) <sup>56</sup>**



---

<sup>56</sup> zdroj: Wolf of Wall Street 1991 Ferrari Testarossa. *Average Joes* [online]. [cit. 2016-05-09]. Dostupné z: <http://www.averagejoesblog.com/wolf-of-wall-street-1991-ferrari-testarossa/>