

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Mýtus amerického snu ve filmu Jima Jarmusche**  
***Podivnější než ráj***

**BcA. Adéla Matochová**

Vedoucí práce: Mgr. Lucia Kajánková

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Film, Television and Photographic Art and New Media

Scriptwriting and Dramaturgy

**DIPLOMA THESIS**

**The Myth of the American Dream in Jim Jarmusch's  
*Stranger Than Paradise***

**BcA. Adéla Matochová**

Thesis Supervisor: Mgr. Lucia Kajánková

Thesis Opponent:

Defense Date:

Awarded Title: MgA.

Prague, 2020

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Mýtus amerického snu ve filmu Jima Jarmusche *Podivnější než ráj*

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Poděkování**

Ráda bych touto cestou poděkovala všem, kteří mi při psaní této diplomové práce jakýmkoli způsobem pomohli. Mamince Evě, sestře Vendule a kamarádům Kristině a Davidovi za tolik potřebné zázemí a podporu. Tomášovi Šimonovi za vstřícnost a ochotu. Martinovi Ryšavému za prvotní inspiraci k napsání práce. A především Lucii Kajánkové za veškeré poznámky, trpělivost a odborné vedení.



# Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## Abstrakt

Po staletí je Amerika pro zbytek světa místem, kde lze žít svobodně, kde je možné zažít cosi výjimečného, dosáhnout na štěstí nedosažitelné kdekoli jinde. Se svými ideály svobody a rovnosti, rozlehlou krajinou a pestrou populární kulturou se Amerika stala místem veskrze mýtickým, kde je reálně možné prožít sen. Konkrétně ten americký. Málokterý americký režisér se ve své tvorbě zabývá americkým snem tolik jako Jim Jarmusch. Snad nejzřetelněji s ním pracuje ve svém druhém celovečerním filmu *Podivnější než ráj*.

Ve své diplomové práci zkoumám nejprve linii filmové tradice, na kterou Jarmusch v tomto filmu navazuje, následně se zaměřuji na způsob, jakým Jarmusch s mýtem amerického snu ve filmu pracuje. Dějová linka filmu de facto kopíruje cesty prvních Američanů – film začíná příjezdem do Nového světa, pokračuje objevitelskou cestou na západ a uzavírá jej vytvoření ráje na zemi – jde o dosažení amerického snu se vším všudy. Onen mýtický ráj je zde nicméně trochu podivnější, než by postavy pod okouzlením vidiny amerického snu čekaly. Jarmusch si zde s tradicí mýtu pohrává a mýtus dekonstruuje a aktualizuje. V práci se zaměřuji zejména na prostředky, kterými Jarmusch oné dekonstrukce a aktualizace dosahuje.

## Abstract

For centuries, America has been a place for the rest of the world to live in freely, to experience something special, to achieve happiness unattainable anywhere else. With its ideals of freedom and equality, vast landscapes and diverse popular culture, America has become a mythical place where it is possible to experience a dream. Specifically the American dream. Few American directors work with the concept of the American dream as deeply as Jim Jarmusch. In his second feature film, *Stranger Than Paradise*, he works with it the most clearly.

In my diploma thesis, I first examine the line of film tradition that Jarmusch develops further, then I focus on the way in which Jarmusch works with the myth of the American dream in the film. The plot of the film copies the paths of the first Americans – the film begins with the arrival in the New World, continues with a journey of discovery to the west and concludes with the creation of paradise on earth – it is about achieving the American dream in its entirety. However, the mythical paradise is a little stranger than the characters under the enchantment of the vision of the American dream would expect. Jarmusch plays here with the tradition of the myth and deconstructs and updates it. In my work I focus mainly on the means by which Jarmusch achieves this deconstruction and update.

# Obsah

<b>Obsah .....</b>	<b>7</b>
<b>Úvod.....</b>	<b>8</b>
<b>I. Americký sen .....</b>	<b>10</b>
1. Definice .....	10
2. Historický kontext .....	11
3. Americká „noční můra“ .....	15
<b>II. Reflexe amerického snu v druhé polovině 20. století .....</b>	<b>17</b>
4. Hnutí New Topographics v kontextu vývoje americké fotografie 20. století .....	18
5. Road movie aneb cesta za snem .....	24
6. Čtyři body analýzy amerického snu v žánru road movie .....	28
6.1 Svoboda – Cesta .....	28
6.2 Svoboda – Krajina .....	28
6.3 Život – Identita .....	29
6.4 Následování osobního štěstí – Velká očekávání .....	29
<b>III. Podivnější než ráj .....</b>	<b>30</b>
7. Jim Jarmusch – osobnost a začátky .....	30
8. Podivnější než ráj .....	32
8.1 Nový svět .....	33
8.2 O rok později.....	36
8.3 Ráj .....	39
9. Analýza filmu .....	42
9.1 Cesta .....	42
9.2 Krajina.....	44
9.3 Identita .....	50
9.4 Velká očekávání .....	55
<b>IV. Podivnější americký sen .....</b>	<b>62</b>
<b>Závěr .....</b>	<b>66</b>
<b>Seznam pramenů a použité literatury.....</b>	<b>67</b>
Prameny .....	67
Odborná literatura .....	67
Filmy .....	69
Fotografie .....	70

# Úvod

Po staletí je Amerika pro zbytek světa místem, kde lze žít svobodně, kde je možné zažít cosi výjimečného, dosáhnout na štěstí nedosažitelné kdekoli jinde. Se svými ideály svobody a rovnosti, rozlehlou krajinou a pestrou populární kulturou se Amerika stala veskrze mýtickým místem, kde je reálně možné prožít sen. Konkrétně americký sen.

Americký sen není jen metafora či mýtus, je to zejména koncept a princip, jakási hnací síla, která stojí za fungováním celé americké společnosti. Americký sen utváří motivace americké společnosti a formuje její myšlení. Je základním pilířem, na kterém leží veškerá americká kultura a umění. Je také tím, co americkou tradici odlišuje od evropské.<sup>1</sup> Co nelze zažít v Evropě, je možné jedině v Americe. Po staletí Amerika zažívá příliv milionů Evropou unavených Evropanů, kteří se leckdy až zoufale snaží stát Američany a prožít si svůj vlastní americký sen. Nespočet svědectví o snech naplněných či nenaplněných dokládá americká literatura a kinematografie.

Málokterý americký režisér se ve své tvorbě zabývá americkým snem tolik jako Jim Jarmusch. Jarmusch do hloubky zkoumá realitu amerického snu z pohledu přistěhovalců a všech dalších žijících na okraji, kterým se na sen nedaří pořádně dosáhnout. Bádání je to o to zajímavější, že ze samé podstaty amerického snu by neúspěch neměl být možný.

V roce 1982 Jarmusch natočil krátký film *Nový svět*.<sup>2</sup> Za poameričtělým Maďarem „Williem“ žijícím v New Yorku přijíždí z Budapešti jeho sestřenice Eva. Kvůli neočekávaným okolnostem je Eva nucena strávit deset dní u Willieho v bytě. Eva se během oněch deseti dní seznamuje s realitou Willieho života a sama pro sebe si objevuje onen americký Nový svět. Krátký film *Nový svět* se o dva roky později stává první částí Jarmuschova druhého celovečerního filmu *Podivnější než ráj*.<sup>3</sup> Jarmusch příběh dále rozpracovává do dvou dalších částí odehrávajících se o rok později a vyprávějících o cestě Willieho, jeho kamaráda Eddieho a Evy na prázdniny na Floridu.

Jarmusch ve filmu americký sen dopodrobna zkoumá. Dějová linka filmu de facto kopíruje cesty prvních Američanů – film začíná příjezdem do Nového světa, pokračuje objevitelskou cestou na západ a uzavírá jej vytvoření ráje na zemi – tedy dosažení amerického snu se vším všudy. Ráj je nicméně trochu podivnější, než by postavy

---

<sup>1</sup> Štuliuc, D., *The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity*, s. 363.

<sup>2</sup> *New World* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, 1982. V Jarmuschově filmografii je snímek jeho prvním známým krátkometrážním filmem. Chronologicky jej následuje studentský celovečerní film *Trvalá dovolená*.

<sup>3</sup> *Stranger Than Paradise* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Západní Německo, 1984.

pod okouzlením vidiny amerického snu čekaly. Jarmusch si zde s tradicí mýtu pohrává a mýtus dekonstruuje a aktualizuje.

*Podivnější než ráj*, film natočený roku 1984, zcela jasně a zřetelně navazuje na tradici předchozích filmů žánru road movie, velice úzce spjatých s americkým snem. Je filmem, který mýtus amerického snu zpracovává ojedinělým způsobem a jeho význam tím zpochybňuje a reevaluuje. Tato práce si klade za cíl onu aktualizaci, reevaluaci a dekonstrukci mýtu amerického snu v *Podivnější než ráj* analyzovat. Na obecnější rovině se zde zaměřím na to, jakými prostředky Jarmusch ve filmu americký sen zpřítomňuje, tedy na jeho práci s americkým snem ve filmu jako takovou.

Práce je rozdělena do čtyř částí. V části první se budu americkým snem zabývat hlouběji. Připomenu jeho vznik a vývoj v historickém kontextu a zaměřím se na jeho principy, které myšlení Američanů ovlivňují dodnes. Zároveň se zde krátce zamyslím nad tím, co může vzniknout, přetavíme-li americký sen v jeho pravý opak.

V části druhé se zaměřím na americký sen v americkém umění konce šedesátých až začátku osmdesátých let. Uvedu fotografické hnutí New Topographics, které zásadním způsobem ovlivnilo smýšlení o americké fotografii druhé poloviny dvacátého století a které je také hlavní inspirací pro vizuální styl analyzovaného filmu. Dále se budu zabývat živelným propojením amerického snu s žánrem road movie a připomenu tvůrce a filmy, kteří zásadním způsobem ovlivnili nejen tento žánr, ale i tvorbu Jima Jarmusche jako takovou. Tedy ty tvůrce, na jejichž tvorbu Jarmusch v *Podivnější než ráj* jasně navazuje a odkazuje. Tím uzavřu obě teoretické části této práce.

Na úvod třetí části krátce připomenu osobnost Jima Jarmusche a začátky jeho tvorby. Následně přejdu již k praktické části této práce. Při rozboru tří částí filmu *Podivnější než ráj* (*New World – Nový svět*, *One Year Later – O rok později*, *Paradise – Ráj*) se již budu věnovat samotné analýze filmu. Hlavní důraz při zkoumání bude přitom kladen právě na americký sen, na jeho principy, ideály a manifestaci v americké krajině.

V závěrečné čtvrté, syntetické části práce, se zaměřím na samotné výsledky zkoumání. Na to, jakým způsobem Jarmusch ve filmu s americkým snem pracuje a jak jej dekonstruuje a aktualizuje. Následně krátce uvedu i další filmy, ve kterých Jarmusch s americkým snem pracuje. V tomto širším kontextu se zamyslím nad tím, co americký sen pro Jarmusche skutečně znamená a jak se jeho význam proměnil.

# I. Americký sen

V první teoretické části se zaměřím na americký sen jako takový. Pokusím se jej přesněji definovat, představit jeho vznik a vývoj v historickém kontextu a na závěr se krátce zaměřím na to, v co se americký sen může proměnit, přetaví-li se ve svůj pravý opak.

V této části vycházím především z historických pramenů, které zásadním způsobem formovaly utváření americké společnosti. Konkrétně jde o *Deklaraci nezávislosti*, pamflet amerického státníka Benjamina Franklina *Information to Those Who Would Remove to America* a spis amerického historika Jamese Truslow Adamse *The Epic of America*. Při studiu pramenů jsem se zaměřila hlavně na formování konceptu amerického snu v průběhu let, na jeho ovlivňování myšlení americké společnosti a její chápání sebe sama a své identity na základě principu amerického snu.

Podrobnou analýzou výše zmíněných pramenů a jejich hloubkovou interpretací se zabývala Diana Štiuliuc ve své eseji *The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity*.<sup>4</sup> Štiuliuc v eseji přesně popisuje mechanismus, díky kterému se princip amerického snu stal pilířem, na němž americká společnost a její chápání vlastní identity stojí. Z této eseje hojně čerpáme.

Při studiu mýtu amerického snu jsem dále čerpala z monografie Heike Paula *The Myths That Made America*,<sup>5</sup> která pojednává o jednotlivých mýtech americké kultury, které souhrnně vytvářejí mýtus amerického snu. Jde zejména o mýtus objevitelský, spojený s Kryštofem Kolumbem, mýtus země zaslíbené, spojený s Puritány, mýtus „tavícího kotlíku“, dle kterého se z heterogenních prvků různých světových národů přeneseně vytváří společnost homogenní a ryze americká, dále mýtus dobývání divokého západu spojený s expanzí, a v neposlední řadě mýtus Američana jakožto člověka, který se na vrchol vypracoval sám vlastní pílí a nepolevující pracovitostí.

## 1. Definice

Americkým snem rozumíme soubor ideálů a hodnot, které zcela zásadním způsobem ovlivňují myšlení a mentalitu amerického národa od doby samotného objevení Ameriky až do dnešního dne. Mezi tyto hodnoty patří především víra ve svobodu jednotlivce, rovné příležitosti pro každého neohledně na jeho společenský status či rasu, možnost sociální mobility a konečně příslib dosažení štěstí po dobře odvedené práci. Ideály

---

<sup>4</sup> Esej vyšla roku 2011 v periodiku *Philologica Jassyensia*.

<sup>5</sup> Monografie vyšla roku 2014 v nakladatelství Transcript-Verlag.

amerického snu potom jsou demokracie, svoboda a rovnost. Americký sen je písemně ukotven v několika klíčových textech utvářejících americký stát, z nichž nejdůležitější je nepochybně *Deklarace nezávislosti Spojených států amerických*, ratifikovaná 4. července 1776. Na jejím základě se původních třináct kolonií dnešních Spojených států amerických stalo nezávislých na Velké Británii. *Deklarace* navíc dále stanovila základní principy demokracie a stát jakožto jejího garanta:

*„Pokládáme za samozřejmé pravdy, že všichni lidé jsou stvořeni sobě rovni, že jsou obdařeni svým Stvořitelem určitými nezcizitelnými právy, že mezi tato práva náleží život, svoboda a sledování osobního štěstí. Že k zajištění těchto práv se ustanovují mezi lidmi vlády, odvozující svoje oprávněné pravomoci ze souhlasu těch, jimž vládnou.“<sup>6</sup>*

## 2. Historický kontext

Představa Ameriky jakožto ráje na zemi existovala dávno před tím, než Kryštof Kolumbus roku 1492 Ameriku vůbec objevil.<sup>7</sup> Amerika coby země hojnosti má svůj dávný předobraz v biblickém Edenu či antických Arkádii a Atlantidě. Tyto všechny známe jakožto nadzemské ráje, kde není možné strádat a kde se plní všechna přání. V době osvícenství přibývají další texty, které původní představu ráje na zemi obohacují o politický a společenský význam – představa ráje je možná a reálná za předpokladu, že zemi bude vládnout spravedlivá a osvícená společnost. Jde například o *Novou Atlantidu* Francise Bacona či *Utopii* Thomase Morea. Právě Moreova *Utopie* nakonec dala název celému konceptu ideální země. Země, ve které žije šťastná a spravedlivá společnost.<sup>8</sup>

Když Kryštof Kolumbus roku 1492 Ameriku objevil a zpráva o Novém světě se dostala do Evropy, tamní společnosti a především společenské elitě bylo téměř okamžitě jasné, že právě americký kontinent jako takový je ideálním místem, kde je možné společnost postavenou na ideálech utopií založit a kde je možné si fungování konceptu spravedlivé společnosti vyzkoušet. Amerika jakožto země zaslíbená byla tedy nejprve motivací a představou, potom objeveným kontinentem a teprve pak politickou zemí

---

<sup>6</sup> Uvedeno v českém překladu převzatém z Kuklík, Jan – Seltenreich, Radim, *Dějiny angloamerického práva*, s. 490-494. V originále: „We hold these truths to be self-evident that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the Pursuit of Happiness. That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed.“

<sup>7</sup> Štiuliuc, D., *The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity*, s. 363.

<sup>8</sup> V práci zcela záměrně opomíjíme objevení kanadských břehů Norem Leifem Erikssonem někdy po roce 1000. Erikssonův objevitelský počin je sice zásadní, na jeho cestě jej však nepoháněly texty a představy o pozemském ráji jako právě Kryštofa Kolumba před jeho objevením Ameriky. Protože ke kolonizaci Ameriky navíc reálně dochází až po Kolumbovi, Erikssona zde jen zmiňujeme pro úplnost.

s vlastními zákony a ústavou.<sup>9</sup> S cílem vybudovat v Americe novou společnost připlouvají k americkým břehům roku 1620 první Otcové poutníci.<sup>10</sup>

Na lodi Mayflower připlouvají s jasně vytyčeným cílem Nový svět osídlit a vybudovat v něm nový Jeruzalém, pozemský ráj. Vybudovat ráj v Evropě se nikdy nepodařilo a dle Puritánů už to ani není možné. Starý kontinent už dále nenabízí to, co je možné nalézt a vytvořit v Americe. Právě v mysli Puritánů je hluboce zakořeněn rozpor mezi Evropou a Amerikou, který do jisté míry přetrvává až do dvacátého století. Evropa jako starý, hříšný a vyčerpaný svět na jedné straně, Amerika jako nový, neposkvrněný a bohatý ráj na straně druhé. Cílem Puritánů je od Evropy a její historie se zcela odříznout, v Novém světě chtějí Puritáni historii začít vytvářet od začátku, znovu a lépe.<sup>11</sup> Sami sebe chápou jako předurčené a Bohem vyvolené tento sen naplnit. Svým způsobem se dá tedy říct, že prvním skutečně naplněným americkým snem je právě ten puritánský.<sup>12</sup>

Puritánská předurčenost a vyvolenost je pro další vývoj konceptu amerického snu zásadní. Na jejím základě formuluje John O'Sullivan<sup>13</sup> v polovině devatenáctého století princip „Manifest Destiny“. Tímto principem rozumíme víru v předurčenost nových obyvatel Ameriky kontinent prozkoumat a obsadit. Jsou to totiž právě noví Američané, kteří mají schopnosti na západ expandovat a zároveň kontinentu vládnout spravedlivě a dle demokratických ideálů. Na světě není jiný národ, který by k vytvoření Nového světa byl povolán právě tak, jako Američané.

Tato vidina předurčenosti a pokroku vhání první osadníky směrem na západ s cílem posunovat hranici Nového světa od východního pobřeží dál a rozšiřovat tak americkou zemi. Samotná „hranice“ (anglicky „frontier“) je pro formování amerického snu klíčová. Pokud se americký sen skutečně někde realizuje a tím se manifestuje, je to na hranici.<sup>14</sup> Právě na hranici totiž dochází k tomu, co americký sen přislubuje. Rozlehlá americká krajina nabízí dostatek prostoru a půdy pro každého, kdo by se v ní chtěl usadit. S každým dalším objeveným a dobytým akrem půdy přibývají možnosti a příležitosti pro nové osadníky a Amerika se tak stává zemí neomezených možností, onou mýtickou zemí hojnosti. Dobývání západu je navíc úzce spojeno se zlatou horečkou, která mýtus Ameriky jakožto země zaslíbené a překypující bohatstvím jen umocňuje.

Expanze na západ trvá po staletí, oficiálně končí až roku 1902. Krátce před tímto rokem dobyvatelé přicházejí až k západnímu pobřeží, dál už není kam pokračovat. Od východu na západ vede právě dostavěná železnice a jsou pojmenovány poslední hory, lesy a pláně, které dosud jména nemají. Toto „pojmenování obzoru“ (anglicky

---

<sup>9</sup> Freese, P., *America, Dream or Nightmare?*, s. 108.

<sup>10</sup> Jedná se o Puritány, kteří kvůli náboženským represím prchli z Anglie nejprve do Holandska a potom právě do Nového světa. Stávají se tak prvními trvalými osadníky či kolonizátory amerického kontinentu.

<sup>11</sup> Štiuliuc, D., *The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity*, s. 365.

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> Americký demokrat a redaktor politicky zaměřených článků, žil v letech 1813 až 1895.

<sup>14</sup> Rožic, A., *Travelling Without Moving in Postmodernist (Road) Movies by Jim Jarmusch*, s. 218.



„naming of the view“)<sup>15</sup> je milníkem, který finálně ukončuje expanzi na západ. Amerika je objevena a podmaněna. Je znám každý kout, pojmenováno každé dosud bezejmenné místo. Podle teoretika Fredericka Jacksona Turnera<sup>16</sup> je období expanze pro utváření amerického národa zásadní – na hranici se nevytváří jen mýtus západu. Díky fatální filozofii Manifest Destiny se zde tvoří i sebeuvědomění Američana jakožto příslušníka amerického národa.<sup>17</sup>

Pro lepší pochopení amerického sebeuvědomění je nutno vrátit v čase zpět do roku 1776, kdy je ratifikována *Deklarace nezávislosti*, již zmíněná výše. Spojené státy americké se tím od Evropy odpoutávají definitivně, alespoň politicky. *Deklarace* ustanovuje americký stát jakožto nezávislý a svobodný před celým světem. Pro sebeuvědomění Američanů jakožto svobodných jedinců je tento moment klíčový. Ono právo na svobodu a štěstí, které Američané pociťovali od počátku osídlování Nového světa, se tímto stává oficiální. Druhý paragraf *Deklarace*, citovaný výše, můžeme navíc chápat jako vepsání amerického snu do samotného politického a společenského uvědomění amerického státu.

Druhým zásadním bodem v *Deklaraci* je pojetí štěstí. Štěstí zde není chápáno jako něco, co již existuje nebo co se člověku jen tak stane. Štěstí zde chápeme jako něco, co je potřeba si teprve vytvořit.<sup>18</sup> Pro Puritány je štěstím vytváření nové fungující společnosti, pro dobyvatele objevování nových míst, která si lze podmanit a na kterých si lze vybudovat domov. Američan je na své cestě za štěstím výjimečný, protože on je oním aktivním činitelem, který si sám štěstí vytváří. Důraz je zde kladen na aktivitu, Američan ve své cestě za americkým snem nikdy není pasivní.

Benjamin Franklin<sup>19</sup> ve svém spisu *Information to Those Who Would Remove to America*<sup>20</sup> vysvětluje princip, na kterém americká společnost stojí a kterým se liší od Evropy. Amerika podle něj není zemí, ve které by mohli žít evropští aristokraté, pro které je práce cosi podřadného. Amerika je podle něj zemí práce (anglicky „land of labour“), zemí pro všechny, kteří chtějí prací žít prací a teprve prací své odměny dosáhnout. Hodnotu člověka neurčuje jeho původ či příslušnost k vyšší třídě. V Americe žádné třídní rozdělení není, člověk pracuje na základě svých schopností a jeho hodnotu určuje jeho talent a odhodlání, s jakým se do práce pouští. Pokud člověk chce v Americe žít, musí nutně pracovat.

Tento koncept Američana jakožto aktivního činitele dále prohlubují transcendentalisté. Transcendentalismus, filozofické a literární hnutí, které nachází své hlavní

---

<sup>15</sup> Buerger, J., *Ultima Thule*, s. 95. Uvedeno ve vlastním překladu.

<sup>16</sup> Americký historik, soustředil se zejména na téma hranice. Žil v letech 1861 až 1932.

<sup>17</sup> Buerger, J., *Ultima Thule*, s. 88.

<sup>18</sup> Ştiuliuc, D., *The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity*, s. 365.

<sup>19</sup> Americký státník, diplomat a spisovatel, jeden ze zakladatelů americké demokracie. Žil v letech 1706 až 1790.

<sup>20</sup> Pamflet psaný pro Evropany s cílem přesvědčit je k přesídlení do Ameriky, vyšel roku 1784.

představitel v Ralphu Waldo Emersonovi,<sup>21</sup> Henrym Davidovi Thoreauovi<sup>22</sup> a Margaret Fuller<sup>23</sup>, navazuje na puritánskou tradici i na ideály Benjamina Franklina, a dále prohlubuje chápání amerického myšlení a amerického snu. Klíčovou myšlenkou transcendentalismu je víra v člověka jakožto středu celého vesmíru. Člověk může dosáhnout štěstí a osvícení skrze seberealizaci. Nepřízeň osudu a předurčení – obojí spjaté s feudální historií Evropy – je možné změnit aktivitou, racionalitou a morální silou vyvěrající z nitra. Člověk má sám v sobě sílu a schopnosti štěstí dosáhnout, bude-li dostatečně aktivní a bude-li se dostatečně soustředit na sebe a na to, kam chce, aby jeho život směřoval. Tuto myšlenku nejvýstižněji formuluje právě Henry David Thoreau ve své knize *Walden aneb Život v lesích*:<sup>24</sup>

*„Moje zkušenost mě přinejmenším naučila, že jestliže někdo postupuje s důvěrou směrem, který mu ukazují jeho sny, a snaží se žít životem, jak on si jej představuje, dojde k výsledku, který by běžně nečekal.“*<sup>25</sup>

Podle transcendentalistů se člověk stává svým nejlepším já, pokud se soustředí primárně sám na sebe, je na sebe odkázaný, spoléhá se na sebe a je mu garantována svoboda. Teprve člověk, který je svou vlastní výjimečnou individualitou, může spolu s ostatními vytvořit harmonickou a spravedlivou společnost. Jsme zde svědky zrodu individualismu, který je pro další vývoj amerického snu zásadní.

Americký národ totiž reálně není národem v běžném slova smyslu. Sestává z milionů jednotlivců, kteří do Ameriky teprve přicházejí, sami a s cílem změnit svou přítomnost a prožívanou realitu, s cílem vlastní budoucnost si vytvořit na základě svých snů. Americký sen takto funguje jako jakási spojovací síla, která všechny tyto přistěhovalce, zástupce různých národů, sdružuje v jeden jediný „Národ”.<sup>26</sup> Princip, který tuto skutečnost umožňuje, nazýváme „tavící kotlík” (anglicky „melting pot”).<sup>27</sup> Pod silou ideálů demokracie a rovnosti se všechny původně heterogenní prvky, jednotliví přistěhovalci, „taví” a homogenizují a v Americe takto vzniká homogenní harmonická společnost.

---

<sup>21</sup> Americký duchovní, esejista a filozof, jedním ze zakladatelů a vůdčí postavou amerického transcendentalismu. Žil v letech 1803 až 1882.

<sup>22</sup> Americký esejista, filozof a básník, další z čelných představitelů amerického transcendentalismu. Žil v letech 1817 až 1862.

<sup>23</sup> Americká novinářka, kritička, spisovatelka a feministka, další z představitelů amerického transcendentalismu. Žila v letech 1810 až 1850.

<sup>24</sup> Vyšlo roku 1854.

<sup>25</sup> V originále: „I learned this, at least, by my experiment: that if one advances confidently in the direction of his dreams, and endeavors to live the life which he has imagined, he will meet with a success unexpected in common hours.“ V českém překladu se nepatrně ztrácí přesný význam Thoreauova sdělení, v anglickém originále zůstává sdělení přesnější – pokud je člověk věrný svým snům a žije prostým a spravedlivým životem, úspěch v podobě snu jej nemine, přijde sám ve správný čas (Thoreau, H.-D., *Walden aneb Život v lesích*, s. 81).

<sup>26</sup> Ştiuliuc, D., *The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity*, s. 364.

<sup>27</sup> Paul, H., *The Myths That Made America*, s. 259.

Samotný pojem „americký sen“ reálně vzniká až roku 1931, v době krize. Ve své knize *The Epic of America* tento soubor hodnot a principů pojmenovává spisovatel a historik James Truslow Adams.<sup>28</sup> Adams americký sen definuje takto:

*„...je tu také americký sen, sen o zemi, v níž by měl být život lepší, bohatší a plnější pro všechny, s příležitostmi pro každého podle jeho schopností nebo úspěchů ... Nejedná se pouze o sen o automobilech a vysokých platech, ale o sen o společenském pořádku, v němž bude každý muž a každá žena schopni dosáhnout postavení, na které přirozeně dosáhnou, a ostatní je uznají takové, jakými jsou, bez ohledu na náhodné okolnosti jejich narození nebo společenského postavení...“<sup>29</sup>*

Klíčové je ustanovení Ameriky jakožto funkční demokracie, země, kde je život plný a bohatý pro každého, kdo má schopnosti a talent na toto bohatství dosáhnout. Adams tu jasně definuje to, co před ním tolikrát popsali američtí politici nebo v literatuře transcendentalisté – člověk o bohatství musí usilovat, nic není zadarmo. Zároveň je ale pravděpodobnější, že člověk na bohatství dosáhne, má-li de facto „na to“. Pokud ano, americký nový svět se odmění bohatstvím každému, kdo si jej pílí a pracovitostí zaslouží.

Americkým snem tedy souhrnně rozumíme kulturní podloží Ameriky, které zásadním způsobem utváří americkou identitu a je důkazem její výjimečnosti.<sup>30</sup>

### 3. Americká „noční můra“

Žádná utopická představa však nemůže existovat bez své antiteze. Bez dystopie by nebyla utopie. Bez neštěstí bychom neznali štěstí. Americký sen se takto tedy snadno může přetavit v americkou noční můru. Sen na jedné straně působí veskrze motivačně, na straně druhé však občas dokáže působit i jako smutná připomínka lidské nedostatečnosti či nulového talentu. Pokud totiž ideálům amerického snu nejsme schopni dostát a americký sen se v našem případě nenaplnuje, ze samé podstaty snu – totiž příslibu úspěchu pro každého – tedy jasně vyplývá, že někde selháváme my sami. Možná se snažíme málo. Možná nemáme dostatek talentu. Sen jako princip se nicméně mýlit nemůže, ve své podstatě je neomylný, chyba tedy nutně musí být na naší straně.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Americký spisovatel a historik. Žil v letech 1878 až 1949.

<sup>29</sup> Uvedeno ve vlastním překladu. V originále: „...there has also been the American dream, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. ... It is not the dream of motor cars and high wages merely, but a dream of a social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position...“ (Adams, J.-T., *The Epic of America*, s. 404).

<sup>30</sup> Știuliuc, D., *The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity*, s. 364.

<sup>31</sup> Opakem amerického snu, americkou noční můrou, se hlouběji zabývalo již mnoho spisovatelů či filmařů. Jen z literatury si můžeme připomenout *Americkou tragédii* (*An American Tragedy*, 1925)

Americký sen bělochů by jako noční můru dále nepochybně mohli chápat původní obyvatelé amerického kontinentu. Pro ně principy nových osadníků s jejich demokratickými ideály a expanzivní politikou dobytí divokého západu ve skutečnosti znamenaly řízenou genocidu vlastního etnika. Mezi dnešní Američany původní obyvatelé vůbec nejsou počítáni, v konceptu amerického snu vytvořeném novými Američany pro ně ani nikdy nebylo místo. Obdobně skepticky by se k proklamované rovnosti mezi všemi mohli vyjádřit Afroameričané či Mexičani, vlastně jakákoli větší etnická skupina, která se spíše než s příslušností k americkému národu identifikuje se svým vlastním, často utlačovaným etnikem. Můžeme možná říci, že ideály amerického snu a příslušnost k americkému „Národu“, který sen umožňuje, jsou platné jen pro Evropany, kteří už k Evropě náležet nechtějí.<sup>32</sup>

Různé výklady amerického snu jednotlivými utlačovanými etnickými skupinami tedy v této práci zcela záměrně opomímám. Jarmusch se ve svých filmech těmito skupinami sice zabývá,<sup>33</sup> ve filmu *Podivnější než ráj* však pracuje s postavami bílých přistěhovalců z Evropy. Právě s těmi Evropou unavenými Evropany, pro které byl koncept amerického snu vytvořen a který oni mají možnost a touhu naplnit. Jelikož budu dále zkoumat, jakým způsobem se mýtus proměnil a jak se americký sen stává spíše nenaplnitelným pro všechny dnešní poameričtělé Evropany, zkoumání snu z pohledu utlačovaných skupin by znamenalo odklon od hlavního tématu této práce.

---

spisovatele Theodora Dreisera či *Velkého Gatsbyho* (*The Great Gatsby*, 1925) spisovatele Francise Scotta Fitzgeralda. V obou případech je dosažení a naplnění amerického snu cílem hlavních postav, v obou případech ale protagonisté zažijí právě noční můru. Dreiserův Griffiths ve snaze snu dosáhnout překračuje hranice vytyčené spravedlivou společností a nakonec musí být popraven. Fitzgeraldův Gatsby snu sice materiálně dosáhne, psychicky a emocionálně je však natolik vyčerpaný, že jediným možným vyústěním jeho příběhu je smrt.

<sup>32</sup> Většina jiných ras a etnických skupin byla v americké historii považována za neasimilovatelné mezi převážně bílé obyvatelstvo kontinentu. Některým etnikům, např. Číňanům v roce 1882, byla dokonce další emigrace do Spojených států zakázána (Stokes, M. – Sipièrè, D., *Out of Many, One*, s. 1).

<sup>33</sup> Například ve svých dalších filmech *Mimo zákon*, *Mrtvý muž*, *Ghost Dog – Cesta samuraje* aj.

## II. Reflexe amerického snu v druhé polovině 20. století

V předchozí kapitole jsem pojem americký sen vysvětlila v hlubším historickém a filozoficko-společenském kontextu. Toto pojetí mýtu amerického snu jako souboru ideálů a hodnot, na kterých je americká společnost postavena, se nicméně v průběhu dvacátého století v chápání obyčejných Američanů a zejména Evropanů, kterým americká kultura byla zprostředkována skrze literaturu, kinematografii a jiná média, značně proměnilo. Z vysokého mravního principu se stal obyčejný způsob života, uniformní pro masu Američanů žijící ve městech. Americký sen na počátku dvacátého století znamená být zajištěný, mít práci, vlastnit dům na předměstí, kupovat stále nové a nové americké výrobky zjednodušující život, chodit do kina a pít Coca-Colu. Mýtus amerického snu existuje dál, ve své původní ušlechtilé podobě je však už možná reálně nedosažitelný.

Touto proměnou se hlouběji zabývá Peter Freese ve své knize *America: Dream or Nightmare? Reflections on a Composite Image*.<sup>34</sup> Podle něj je americký sen ve své podstatě nereálný, jde jen o jakýsi „obraz a nic jiného, protože jakožto kombinace národních mýtů a kolektivních nadějí a aspirací, mýtus vyjadřuje jen veskrze americké vlastnosti“.<sup>35</sup> Pro každého jednotlivce sen znamená něco trochu jiného. Kde jeden má dostatek prostředků na sen dosáhnout a cesta za americkým snem je pro něj jednoduchá, pro druhého může sen reprezentovat neúspěch pramenící z nedostatku prostředků na vlastní zajištění na jedné straně a zároveň přebytku materiálních výtobytků společnosti, které jsou pro něj nedosažitelné, na straně druhé.

Podle Samuela Huntingtona, který se americkým snem zabývá v knize *American Politics: The Promise of Disharmony*,<sup>36</sup> se americký sen spíše než mýtem či preferovaným způsobem života stává doktrínou.<sup>37</sup> Zde konkrétně doktrínou Amerikanismu, která diktuje podle kterých principů žít a jakým způsobem a dle jakých hodnot se chovat. Být Američanem již není otázkou původu či dosažení amerického snu v jeho původní čisté podobě. Je nově stylem života, který je nutno adoptovat a kterým zastíráme náš vlastní nechtěný, velmi často evropský původ. Kdo na doktrínu nepřistoupí, Američanem se stát nemůže. Na americký sen nikdy nedosáhne.

Tyto transformace amerického snu pochopitelně reflektuje umění. Zaměřím se nyní na způsob, jakým se mýtus amerického snu proměňuje v umění druhé poloviny dvacátého století. Nejprve se budu zabývat fotografickým uměním, konkrétně hnutím New Topographics, které se objevilo v polovině sedmdesátých let a které velkou mírou

---

<sup>34</sup> Vyšlo roku 1994 v nakladatelství Verlag Die Blaue Eule.

<sup>35</sup> Uvedeno ve vlastním překladu. V originále: „The American Dream is nothing but an ‘image’ because as a combination of national foundation myths and collective hopes and aspirations, it is supposed to express peculiarly American traits.“ (Freese, P., *America, Dream or Nightmare?*, s. 14).

<sup>36</sup> Vyšlo roku 1983 v nakladatelství Harvard University Press.

<sup>37</sup> Huntington S., *American Politics*, s. 25.

ovlivnilo vizualitu filmu *Podivnější než ráj*. Následně se zaměřím na žánr road movie, do kterého *Podivnější než ráj* nepochybně spadá a který je navíc s mýtem amerického snu hluboce spjat. Road movie a americký sen v něm prozkoumám hlouběji na příkladech tvůrců, kteří Jarmusche přímo ovlivnili, a jejich filmů, které mnou zkoumanému *Podivnější než ráj* předcházely.

#### 4. Hnutí New Topographics v kontextu vývoje americké fotografie 20. století

Roku 1975 představila světu galerie George Eastman House v Rochesteru v New Yorku výstavu fotografií nazvanou *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Na výstavě, kurátorované Williamem Jenkinsem, své práce představilo osm tehdy spíše začínajících fotografů. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd a Hilla Becher, Frank Gohlke, Nicholas Nixon a Stephen Shore. Výstava je dnes vnímána jako zlomový bod v americké fotografii druhé poloviny dvacátého století. Výstava byla zásadní tím, že na fotografovanou krajinu se začalo pohlížet novým, do té doby neobvyklým způsobem. Do středu zájmu fotografů se dostalo něco nového, před hledáčkem se objevila krajina tak, jak jsme ji neznali, jak ji Američané do poloviny sedmdesátých let dvacátého století možná vůbec nebyli schopni vidět, přestože je všudypřítomně obklopovala.

V popředí zájmu fotografů vystavujících na výstavě New Topographics zůstala krajina, avšak už ne neposkvřená a majestátní, taková, jakou ji známe z popisů rozličných dobrodružných příběhů a starých fotografií mapujících divoký západ. Krajina je tu nově upravená člověkem, plná zásahů a známek lidské činnosti. Dráty s elektrickým vedením v lesích, silnice křižující pouště, uniformní krychle domků na předměstí. Ve své podstatě fotografové hnutí New Topographics zobrazili banalitu všedního života.<sup>38</sup>

Pro hlubší porozumění tomuto posunu zájmu a způsobu, jakým se do umělecké fotografie devatenáctého a dvacátého století promítal americký sen a jak fotografie následně unikátně zachytila jeho redukci a měnící se význam, je nutné se na chvíli ohlédnout zpět do historie tohoto uměleckého druhu. Zde vycházím zejména z eseje Janet Buerger *Ultima Thule: American Myth, Frontier, and the Artist-Priest in Early American Photography*,<sup>39</sup> ve které se zabývá vývojem rané americké fotografie až encyklopedicky mapující divoký západ. Samotným hnutím New Topographics a tím, na co hnutí reálně navazuje, se dále zabývá Cécile Whiting ve své práci *The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West*,<sup>40</sup> ze které rovněž čerpám.

---

<sup>38</sup> Whiting, C., *The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West*, s. 59.

<sup>39</sup> Vyšlo roku 1992 v periodiku American Art.

<sup>40</sup> Vyšlo roku 2013 v periodiku American Art.

Rozmach fotografie v devatenáctém století je velmi úzce spjat s dobou objevování a dobývání západu.<sup>41</sup> Fotografové se účastnili jednotlivých expedic a pomocí fotoaparátu dokumentovali objevená místa – prémie, hory, lesy – dnes vesměs známé jako jednotlivé americké národní parky.<sup>42</sup> Fotografie konce devatenáctého století se jako jeden z mála uměleckých druhů podstatným způsobem dotýká proklamativního charakteru amerického snu<sup>43</sup> – jestliže se mýtus a americký sen odehrávaly primárně na hranici, bylo potřeba, aby fotografie jakožto médium, které západ přibližovalo těm, kteří stále ještě váhali na východním pobřeží, přinášela obraz amerického snu takový, jaký jej Američané chtěli mít. Tedy čistý, majestátní, hodný následování.

Mezi nejvýznamnější fotografie této doby patřili např. Timothy O'Sullivan<sup>44</sup> či William Henry Jackson.<sup>45</sup> Přestože jejich fotografie je spíše dokumentární, samotné fotografie více než co jiného připomínají majestátní plátna malířů přírodních krás z období romantismu.<sup>46</sup> Zobrazují přírodu v její nepodmanitelné neposkvrněnosti, onen pozemský ráj na zemi. Právě skrze fotografii bylo možné lidem přiblížit to, co bylo denním chlebem dobytých na hranici – předurčenost a vyvolenost Ameriky stát se rájem, utopií. Ráj na západě skutečně je, stačí jen přijít a místa si podmanit. Tuto skutečnost velice dobře ilustruje fotografie Williama Henryho Jacksona, *Mount of the Holy Cross*. Boží přítomnost je tu na dosah, manifestovaná v podobě kříže přímo v přírodě.



**Obr. 1** – *Mount of the Holy Cross*. Foto William Henry Jackson.

<sup>41</sup> Buerger, J., *Ultima Thule*, s. 83.

<sup>42</sup> Například Yosemite National Park v Kalifornii, Zion National Park v Utahu a další.

<sup>43</sup> Buerger, J., *Ultima Thule*, s. 93.

<sup>44</sup> Irský fotograf, fotografoval zejména americkou občanskou válku a krajinu západu. Žil v letech 1840 až 1882.

<sup>45</sup> Americký malíř a fotograf, fotografoval zejména krajinu amerického západu. Žil v letech 1843 až 1942.

<sup>46</sup> Buerger, J., *Ultima Thule*, s. 94.

Ve dvacátém století na tuto americkou tradici fotografie navázal Ansel Adams,<sup>47</sup> patrně nejvýznamnější americký fotograf vůbec. Adams také fotografoval neposkvrněnou a majestátní krajinu, nedostupné hory, nepropustné lesy. Byl aktivním zastáncem prezervace americké přírody. Dost možná proto, že si byl velmi dobře vědom toho, jak těžké může být ve dvacátém století nějaké neposkvrněné místo vůbec najít. Adams byl znám tím, že některá místa chodil fotografovat v určitou denní dobu, kdy nebylo pravděpodobné, že by se na místech mohl vyskytnout ještě někdo další.<sup>48</sup> Zároveň si sám upravoval negativy, když potřeboval z fotografie „vymazat“ nějaký nežádoucí prvek ponechaný na místě člověkem.<sup>49</sup> Jeho fotografie jsou nicméně zachycením nezměrné přírody, ohraničené pouze rámečkem fotoaparátu. Jde stále o tu stejnou tradici fotografování manifestací amerického snu v krajině z dob dobývání západu.<sup>50</sup>

Deset let poté, co Adams publikoval fotografii *Winter Sunrise, the Sierra Nevada, from Lone Pine, California*, fotograf William A. Garnett<sup>51</sup> publikoval fotografii s názvem *Los Angeles Sprawl*. Na fotografii z ptačí perspektivy vidíme předměstí Los Angeles. Rozloha města je gigantická, jednotlivé pozemky s domy tvoří hustou geometrickou šablonu protkanou sítí ulic a dálnic. Podobně jako u Adamse fotografovaný prostor není ohraničený ničím konkrétním, jen samotným okrajem fotografie, máme proto pocit, že megalopolis města se roztahuje do nekonečna.<sup>52</sup> Garnett ve svých fotografiích poukazuje na to, co se skutečně stalo s expanzí na západ po uzavření hranice.

Jestliže totiž pokračujeme v objevování a dobývání Ameriky dál a dál na západ, nutně jednou musíme přijít k pobřeží, a tedy do Los Angeles. Od Los Angeles už se dál jít nedá, proto tedy musíme postavit město s místem pro všechny zde. A když i zde dojde volný prostor, budeme se muset začít vracet. Garnettovy fotografie takto poukazují na realitu amerického snu na západním pobřeží. Americký sen se svými ideály o rovnosti a svobodě se tu přetavil v uniformní a veskrze banální expanzi předměstí do nekonečna.<sup>53</sup> Ptačí perspektiva nabízí děsivý pohled na místo, kde je prostor sotva pro lidi, absolutně žádný pro přírodu.

---

<sup>47</sup> Americký fotograf a ekolog, fotografoval zejména americkou krajinu a zasazoval se o její záchranu. Žil v letech 1902 až 1984.

<sup>48</sup> Whiting, C., *The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West*, s. 48.

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>51</sup> Americký fotograf, fotografoval americkou krajinu z letadel. Žil v letech 1916 až 2006.

<sup>52</sup> Whiting, C., *The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West*, s. 54.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 58.



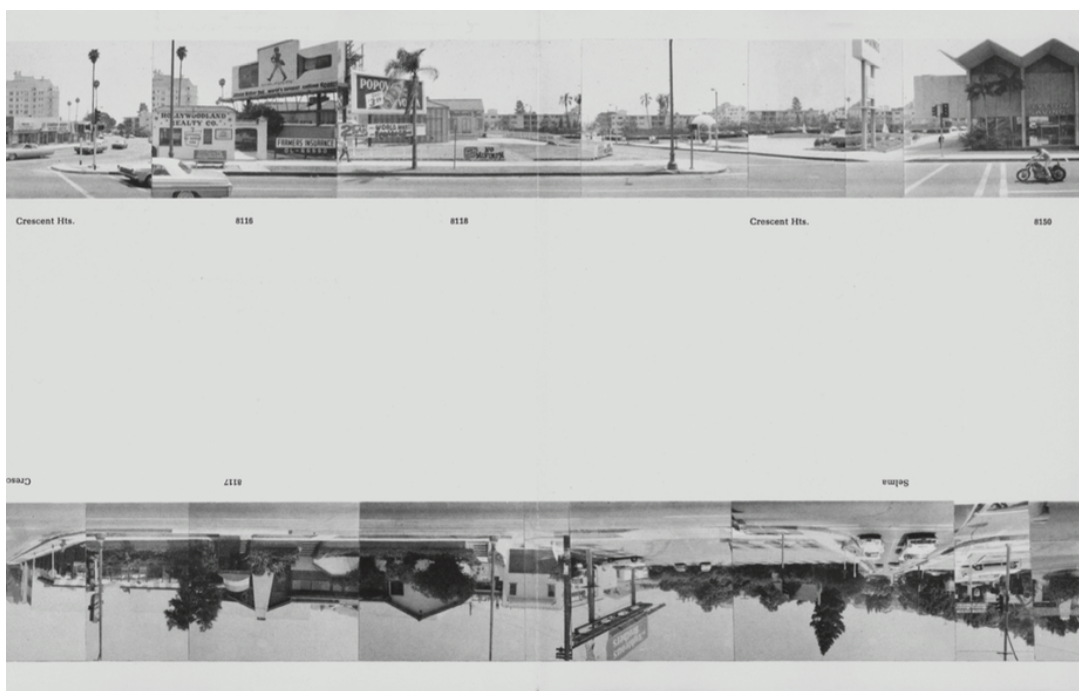


**Obr. 2** – *Winter Sunrise, the Sierra Nevada, from Lone Pine, California.* Foto Ansel Adams.



**Obr. 3** – *Los Angeles Sprawl.* Foto William A. Garnett.

Jestliže Garnett pozoruje banalitu amerického snu v Los Angeles z výšky, jeho pokračovatel Ed Ruscha<sup>54</sup> ji zkoumá přímo na ulicích.<sup>55</sup> Ruscha se soustředí na banalitu mnohosti,<sup>56</sup> fotí například jednotlivá parkovací místa na různých parkovištích, jedno od druhého odlišená pouze velikostí a tvarem olejových skvrn na asfaltu. Fotí benzinové pumpy, pokoje motelů. Spojovacím prvkem jeho fotografií je stejnost, uniformita. Až na drobné detaily vypadají všechny pokoje stejně, pumpy se liší také jen minimálně. Detailně Ruscha fotí každou budovu na Sunset Boulevard,<sup>57</sup> opět poukazuje na to, že jedna vypadá jako druhá. Za Sunset Boulevardem se rozprostírají další ulice a za nimi celé rozlehlé město. Ruscha v nás probouzí myšlenku, že budovy v jiných ulicích budou zase ty stejné budovy,<sup>58</sup> že ať ve městě půjdeme kamkoli, uvidíme pořád ta stejná místa, ty stejné obrazy, nudné a banální. Sloupy elektrického vedení, benzinové pumpy, motely, telegrafní tyče. Na ulici nejsou vidět lidé, kolem nejezdí žádná auta. Život se tu nehýbe, na předměstí se nic neděje. Kromě samotné pomalé organické expanze předměstí zpět na východ, proti původnímu směru.



**Obr. 4** – *Every Building on the Sunset Strip (detail). Foto Ed Ruscha.*

Právě tuto myšlenku přejali fotografové hnutí New Topographics. Zkoumali expanzi banality mimo prostor samotného Los Angeles. Co našli byla krajina západu upravená člověkem, artefakty lidské činnosti všude, kde se dříve rozprostírala jen neposkvrněná příroda. Celý kontinent křížuje systém mezistátních silnic, do hor a kopců jsou zapíchány tyče elektrického vedení jako kříže, sítě vedení se táhnou přes obzory

<sup>54</sup> Americký fotograf a pop-artový malíř. Narodil se v roce 1937.

<sup>55</sup> Whiting, C., *The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West*, s. 54.

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> Fotografie pořízena roku 1966.

<sup>58</sup> Whiting, C., *The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West*, s. 57.



a čisté linie horizontů kazí obdélníkové bungalovy motelů a benzinek. Banalita expandovala mimo předměstí, člověkem pozměněná místa už zaplňují celý západ. Američan si západ skutečně podmanil a přetvořil k obrazu svému. Banalita se stala americkým způsobem života. Skutečnou realitou amerického snu.

Fotografie a místa na nich zobrazená nicméně více než cokoli jiného evokují monotónnost, anonymitu a samotu. Tyto pocity zažívají i postavy v Jarmuschově filmu. Do jisté míry se dá dokonce říct, že jsou to pocity výchozí pro celé ladění filmu *Podivnější než ráj*. Jarmusch výstavu New Topographics znal, ve stejné době jako byla výstava v New York City uvedena, on ve městě studoval. Je bezesporu zřejmé, že poetika fotografií New Topographics značně vizuální stránku Jarmuschova *Podivnější než ráj* značně ovlivnila.<sup>59</sup>



**Obr. 5** – *Mobile Homes, Jefferson County, Colorado. Foto Robert Adams.*

---

<sup>59</sup> Korola, K., *Crossing a Man-Altered Landscape*, s. 19.

## 5. Road movie aneb cesta za snem

Žánru road movie a jeho celistvým vývojem se dopodrobna věnuje David Laderman v knize *Driving Visions: Exploring the Road Movie*.<sup>60</sup> Z této práce čerpáme ve vlastním studiu tohoto žánru, zejména co se týče konkrétní zkoumané vývojové linie americké road movie předcházející filmům Jima Jarmusche a motivů s touto linií tematicky spjatých.<sup>61</sup>

Žánr road movie se v kinematografii v takové podobě, v jaké jej známe dnes, začal rodit v Americe až koncem šedesátých let.<sup>62</sup> Na jeho vzniku se podílel úpadek hollywoodské produkce, inspirace evropskou Novou vlnou, potřeba nízkorozpočtových narativů a v neposlední řadě také inspirace v té době velmi oblíbenou a pro utváření populární kultury Ameriky zásadní knihou Jacka Kerouaca<sup>63</sup> *Na cestě*. Samotný děj této knihy lze chápat jako jakousi šablonu, podle které se různé děje jednotlivých filmů žánru road movie dále utvářejí.<sup>64</sup> Motiv cesty je zároveň v žánru road movie klíčový. Jak uvádím výše, cesta jako taková, už od samého momentu objevení Ameriky Kolumbem roku 1492, je jedním z motivů, který se zásadním způsobem podílí na pojetí americké národní identity.<sup>65</sup> Motiv cesty, ať už objevitelské či expanzivní, tímto žánr road movie s mýtem amerického snu hluboce propojuje.

Na čistě tematické úrovni je žánr road movie možno chápat dvojím způsobem. Žánr road movie má velice často socio-politický podtext. Jestliže se postavy vydávají na cestu za svobodou, ven z měst či mimo instituce, vydávají se na cestu ven ze společnosti.<sup>66</sup> Road movie je tedy takto možné chápat jako útěk před společností. Na druhé straně mohou postavy podnikat cestu za dobrodružstvím – cesta zde není útekem, během jejího trvání postavy mají zažívat něco neobvyklého a zajímavého.<sup>67</sup> V obou případech je ústředním motivem svoboda. Postavy se na cestu vydávají s cílem svobodu buď najít nebo být svobodným alespoň po omezenou dobu trvání cesty. Žánr road movie tedy takto zobrazuje další ústřední motiv amerického snu, svobodu, a promítá ji do rozlehlé americké krajiny, kterou se postavy road movies na svých cestách ubírají.

---

<sup>60</sup> Vyšlo roku 2002 v nakladatelství University of Texas Press.

<sup>61</sup> Pro studium vývojové linie filmů žánru road movie, na které Jarmusch ve své tvorbě navazuje, jsme vybrali film *Bezstarostná jízda* režiséra Dennise Hoppera a filmy *Alice ve městech* a *V běhu času* režiséra Wima Wenderse. Tyto konkrétní filmy byly vybrány proto, že režiséři v nich velmi zřetelně s mýtem amerického snu pracují a na snímky svých kolegů v jednotlivých filmech často odkazují. Filmy jsou tedy navzájem propojeny nejen tematicky, ale i paradigmaticky.

<sup>62</sup> Laderman, D., *Driving Visions*, s. 4.

<sup>63</sup> Americký spisovatel, jeden z hlavních představitelů tzv. beatnické generace. Žil v letech 1922 až 1969.

<sup>64</sup> Laderman, D., *Driving Visions*, s. 7.

<sup>65</sup> Tamtéž.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>67</sup> Tamtéž.

Filmy žánru road movie navíc tematizují samotný pohyb. Důraz je kladen na akt pohybu jako takový, na cestování, jízdu, chůzi, obecně na pohyb odněkud někam, z bodu A do bodu B. Podobný důraz bývá kladen na prostředek, který tento pohyb umožňuje. Nežrídka je tento prostředek, ať už auto či motocykl, až fetišizován. Možná právě proto, že teprve díky němu je individuální svobody možno dosáhnout.<sup>68</sup> Svoboda zde tedy nabývá nového konkrétního významu – je to pohyb skrze otevřenou krajinu.<sup>69</sup> Tedy její objevování a dobývání. Zde vnímám další důležitý motiv, který žánr road movie s americkým snem propojuje.

Pravděpodobně nejvýznamnějším filmem, který jasně definoval pravidla žánru road movie a zároveň zřetelně odkazoval na principy amerického snu a zkoumal jej do hloubky, je *Bezstarostná jízda*,<sup>70</sup> film kultovní téměř okamžitě po svém uvedení. Film režíroval Dennis Hopper,<sup>71</sup> producentem byl Peter Fonda,<sup>72</sup> ve filmu si oba také zahráli hlavní role. Hlavní postavy filmu, Wyatt (Fonda) a Billy (Hopper) se s penězi utrženými v obchodu s kokainem vydávají na vysněnou cestu napříč Amerikou z Los Angeles do New Orleans, kde se chtějí zúčastnit tradičního průvodu Mardi Gras. Po cestě je potkávají příhody, které vypovídají o Americe a Američanech a jejich typickém způsobu života na konci šedesátých let dvacátého století. Barevný snímek s panoramatickými záběry na rozlehlou americkou krajinu ubíhá rychle a bezstarostně, pocity svobody umocňuje kytarový riff rockové hymny „Born to Be Wild“.<sup>73</sup>

Film do jisté míry aktualizuje žánr westernu. Wyatt a Billy, pojmenovaní podle Wyatta Earpa<sup>74</sup> a Billyho Kida,<sup>75</sup> známých postav westernů, krajinou neuhání na hřbetech koní, nýbrž na vytuněných motocyklech. Na tradici pionýrů a původních dobyvatelů Ameriky odkazují nejen oděvem, ale i touhou po svobodě, která tehdejší dobyvatelům divokého západu byla tolik vlastní. Původní tagline filmu na tehdejší skutečnost také odkazoval, byť ji v šedesátých letech dvacátého století už bylo nutné aktualizovat – „muž hledal Ameriku, nemohl ji ale nalézt nikde“.<sup>76</sup> Zatímco dobyvatelé Západu Ameriku objevovali s každým dalším metrem půdy a americký sen na hranici skutečně prožívali, Wyatt a Billy se snaží ideály Ameriky nalézt po cestě – bohužel ale bez úspěchu a s tragickým koncem.<sup>77</sup> Hranice je totiž už dávno uzavřená, mýtus se tedy musel přesunout na silnici.

---

<sup>68</sup> Rožić, A., *Travelling Without Moving in Postmodernist (Road) Movies by Jim Jarmusch*, s. 211.

<sup>69</sup> Laderman, D., *Driving Visions*, s. 15.

<sup>70</sup> *Easy Rider* [film]. Režie Dennis Hopper. USA, 1969.

<sup>71</sup> Americký herec, režisér a umělec. Žil v letech 1936 až 2010.

<sup>72</sup> Americký herec, režisér a producent. Žil v letech 1940 až 2019.

<sup>73</sup> Píseň, kterou nahrála kapela Steppenwolf roku 1968, ve filmu *Bezstarostná jízda* zazní hned několikrát.

<sup>74</sup> Americký farmář, lovec bizonů a ochránce pořádku na americké hranici. Žil v letech 1848 až 1929. V pozdějších letech o něm bylo natočeno několik filmů, díky kterým se posmrtně proslavil.

<sup>75</sup> Americký psanec a vrah z americké hranice. Žil v letech 1859 až 1881. Po smrti je jeho postava popularizována, čímž se podobně jako Wyatt Earp stává legendou amerického západu.

<sup>76</sup> Uvedeno ve vlastním překladu. V originále: „A man went looking for America, but could not find it anywhere“.

<sup>77</sup> Roberts, S., *Western Meets Eastwood*, s. 52.

*Bezstarostná jízda* zkoumá realitu amerického snu v šedesátých letech a zobrazuje, co se s ní skutečně stalo. Americký sen jakožto způsob života pro všechny bez rozdílu se přesunul na okraj společnosti. Pokud Wyatt a Billy ideály Ameriky někde vůbec ještě nacházejí, je to právě na okraji – mezi původními obyvateli, Mexičany či skupinou hippies. Nikdy mezi „opravdovými“ Američany, žijícími podle doktríny správně „americky“. Jsou to právě Wyatt a Billy, kteří symbolizují skutečnou Ameriku – jeden s americkou vlajkou permanentně na zádech, druhý v oděvu typickém pro pionýry a dobyvatele. Wyatt a Billy zosobňují svobodu, individualismus, skutečný americký sen. Paradoxně je to ale právě tohle, co je vyčleňuje ze společnosti „opravdových“ a „správných“ Američanů, a co je nakonec příčinou jejich tragického konce. Americký sen existuje. Umírá však zastřelen Američanem na okraji silnice, na kterou byl vykázán.

Hopper s Fondou v *Bezstarostné jízdě* mýtus amerického snu aktualizovali a de facto dokázali, že jeho prvotní význam se posunul od celku společnosti spíše na okraj. Přes samotný tragický konec je film oslavou amerického snu jako takového<sup>78</sup> a sen v něm snad nemůže být zobrazen transparentněji.<sup>79</sup>

Dalším režisérem, který podstatnou mírou v sedmdesátých letech k žánru road movie přispěl a žánr do jisté míry sám formoval, je Wim Wenders.<sup>80</sup> Jako evropské dítě vyrůstající v poválečném západním Německu si zamiloval Ameriku s celou její pestrou populární kulturou tak, jak mu byla prezentována ve filmech, komiksech a hudbě, vysílaných skrze televizi či rádio.<sup>81</sup> Wenders si Ameriku idealizoval, konkrétně jako ráj neomezených možností a rozlehlé panenské krajiny. Během svého prvního výletu do Ameriky ze své iluze však rychle vystřízlivěl.<sup>82</sup> Své zklamané pocity následně vložil do snímku *Alice ve městech*.<sup>83</sup>

Na začátku filmu se hlavní postava *Alice ve městech*, novinář Philip (Rüdiger Vogler),<sup>84</sup> vrací po měsíci putování americkými státy do New Yorku. Jeho cesta ze západu zpět směrem na východ je jakousi antitezí původní cesty dobyvatelů, z východu na západ. Zatímco dobyvatelé nadšeně objevovali nové a nové planiny a hory, pocity Philipa jsou v polovině sedmdesátých let dvacátého století prodchnuté spíše zklamáním a nudou. Philip v New Yorku navštíví svou dávnou přítelkyni a v dlouhém monologu jí své pocity popisuje:

*„Byl to hroznej vejlet. Jakmile odjedeš z New Yorku, všechno vypadá stejně. Někdy jsem si během cesty říkal, že se vrátím. Ale jel jsem dál a poslouchal to otravný rádio*

---

<sup>78</sup> Meikle, J., *Transatlantic Refractions*, s. 1.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>80</sup> Německý režisér, fotograf a producent. Narodil se roku 1945.

<sup>81</sup> Meikle, J., *Transatlantic Refractions*, s. 2.

<sup>82</sup> Tamtéž.

<sup>83</sup> *Alice in der Städten* [film]. Režie Wim Wenders. Západní Německo, 1974.

<sup>84</sup> Německý filmový a divadelní herec. Hrál hned v několika Wendersových filmech. Narozen v roce 1942.

a večer, v motelu, co vypadal stejně jako ten předchozí, jsem sledoval tu nelidskou televizi.<sup>85</sup>

Jestliže v *Bezstarostné jízdě* bylo možné zbytky amerického snu nalézt alespoň na okraji mezi vyvrheli a lidmi ještě pořád spjatými s přírodou a ctícími principy absolutní svobody, v *Alicí ve městech* už to není možné skoro vůbec. Americký sen se zredukoval ještě víc a ze silnice se přesunul do úkrytu v rádiu a v televizi. Americká neposkvřená krajina je přeškrtnuta nekonečnými sítěmi dálnic a silnic, je poseta kvádry benzinek a motelů. Vše vypadá stejně, uniformitě a všednosti není možné utéct. Krásu rozlehlosti vystřídala expanzivní banalita, západ byl dobyt a objeven, a novým objevovatelům tedy nezbývá než se vrátit zpět. Philip se vrací, nejprve do New Yorku, odkud vyrazil, potom dokonce zpět až do Evropy. Po dlouhé cestě Německem si čím dál víc všímá amerických artefaktů rozestých po starém kontinentě. Dochází mu, že banalita Ameriky pro sebe už nemá na novém kontinentě nadále dostatek místa, musela tedy expandovat do Evropy – kavárenské stolky jsou posety plechovkami Coca-Coly, americká pop-kultura hlasitě vyřvává z rádia a z televizí v německých městech.

Každý další unavený Evropan, který by chtěl v Americe realizovat americký sen, přijde na to stejné, na co přišel Wim Wenders už v sedmdesátých letech dvacátého století – v Americe není místo, Amerika se už dávno přesunula zpátky do Evropy a oba kontinenty od sebe navzájem dělí jen pás Atlantiku. Wenders se vrací domů. Postavy jeho další road movie *V běhu času*,<sup>86</sup> která je reálně skutečnou antitezí k *Bezstarostné jízdě*,<sup>87</sup> němečtí Wyatt a Billy, Bruno a Robert, na Ameriku už rezignovali. Ve staré dodávce Bruna dobývají na síti silnic Německo a stačí jim to, dokonce svou cestu za svobodou přežijí. Podobně jako Philip z *Alice ve městech*, ani Wenders americký sen v Americe neprožil. Naopak pochopil, že Amerika možnost prožít americký sen už ani nenabízí. Sám Evropan unavený Evropou, Wenders se vrátil do Evropy.

Podobně unavenými Evropany, jako byl svého času Wenders, kteří jedou do Ameriky realizovat svůj vlastní americký sen o několik let později, jsou postavy Jarmuschova *Podivnější než ráj*. Nyní se budu podrobněji zabývat tím, co v Americe nalézají a o kolik blíž nebo dál mají k prožití vysněného amerického snu oni.

---

<sup>85</sup> Uvedeno ve vlastním překladu. V originále: „It was a terrible trip. Soon as you leave New York, everything looks the same. Sometimes, on the road, I was sure I would turn back. But still I went on and listened to that sickening radio and in the evening in the motel looking just like the previous one, I watched the inhuman television.“

<sup>86</sup> *Im Lauf der Zeit* [film]. Režie Wim Wenders. Západní Německo, 1976.

<sup>87</sup> Meikle, J., *Transatlantic Refractions*, s. 2.

## 6. Čtyři body analýzy amerického snu v žánru road movie

Jak jsem podrobně popsala výše, americký sen jakožto jeden z pilířů americké společnosti stojí na třech základních stavebních kamenech, ukotvených ve filosofii a politice americké země, v její historii a kultuře. Tyto tři základní stavební kameny jsou nejdůležitěji definovány v *Deklaraci nezávislosti*. Deklarace je definuje jako nezpochybnitelná práva na životní hodnoty, na které má každý Američan nárok a které by mu měly být automaticky garantovány. Je to právo na život, právo na svobodu a právo na následování osobního štěstí.

Výše jsem uvedla, s jakými motivy klíčovými pro americký sen pracuje žánr road movie a co jej tedy s americkým snem nejvíce propojuje. Pokud tyto motivy porovnáme s hodnotami zásadními pro americký sen definovanými v *Deklaraci*, můžeme určit čtyři základní body, skrze které je možno *Podivnější než ráj*, potažmo i jiné filmy zabývající se americkým snem, analyzovat. Těmito body jsou:

### 6.1 Svoboda – Cesta

První nezpochybnitelnou hodnotou *Deklarace* je svoboda. Svoboda dělat si, co člověk chce, být v mezích zákona, svoboda vyjádřit se, svoboda pohybu. Právě pohyb je důležitý pro žánr road movie. Pohyb manifestovaný v cestě, tolik důležité pro americký sen už od samého počátku objevení Ameriky. Cesta za objevením, cesta za podmaněním, obecně cesta na Západ. V cestě se manifestuje svoboda, svobodný člověk na cestě má možnost jet kamkoli se mu zachce, otevírá se před ním nespočet možností, nových zkušeností. Americký člověk je člověkem na cestě, na cestě za lepšími zítřky.

Prvním bodem, kterému se budu v analýze věnovat, je tedy cesta jako taková, co pro postavy znamená a co při ní zjišťují.

### 6.2 Svoboda – Krajina

Druhý bod souvisí s prvním, z hodnoty svobody vychází. Americká svoboda se při objevitelských cestách manifestuje v krajině. Cesta za svobodou nově znamená pohyb napříč krajinou. Sama americká krajina je navíc velmi pevně spjata s americkým snem. Americká krajina, „země hojností“ (anglicky „land of plenty“), je zárukou amerického snu. V ní se manifestuje předurčenost daná Bohem, v ní je dostatek prostoru pro všechny k naplnění jejich vlastních individuálních amerických snů. Filmy žánru road movie se odehrávají primárně v otevřené americké krajině.

Druhým bodem, který budu zkoumat, je tedy americká krajina zobrazená v *Podivnější než ráj* jako taková.



### 6.3 Život – Identita

Třetí zkoumaný bod vychází z první deklarované hodnoty – práva na život. Způsob života Američanů je neoddělitelně spjat s americkým snem. Americký sen nepohání jen americkou společnost jako celek, ale i životy jednotlivců, kteří se snaží svůj vlastní americký sen prožívat. Do Ameriky dosud proudí davy přistěhovalců, kteří americký sen chtějí prožít také, kteří se chtějí stát Američany (například právě postavy Jarmuschova *Podivnější než ráj*). Jelikož je jedním z jejich hlavních cílů změnit svoji identitu, asimilovat, popřít svoji minulost a přetvořit svoji budoucnost, je pro ně otázka identity klíčová. Postavy se tedy nutně musejí otázkami s identitou spojenými zabývat.

Třetím ze zkoumaných bodů mé analýzy bude tedy identita postav a to, jakým způsobem vědomí vlastní identity jejich pobyt v Americe ovlivňuje.

### 6.4 Následování osobního štěstí – Velká očekávání

Poslední nezpochybnitelnou hodnotou *Deklarace* je právo na následování osobního štěstí. Do konceptu amerického snu není zakomponován prvek neúspěchu. Čistě proto, že pro něj v konceptu není místo a americký sen si jej z principu ani nemůže dovolit. Americký sen tedy jaksi a priori garantuje úspěch všem bez rozdílu, nehledě na to, zda je úspěch reálný či zda jsou ti, kteří na něj dosáhli, skutečně šťastnější. Pod vidinou garantovaného úspěchu do Ameriky tedy proudí davy těch, kteří na úspěch nemůžou dosáhnout doma a věří, že jim štěstí zaručí americký sen. Tito lidé ve svých myslích už úspěšní jsou, jejich následný pobyt v Americe by tedy měl být jen sérií situací, které by měly naplnit jejich velká očekávání a nutně vést k úspěchu a štěstí.

Tato očekávání, ať už naplněná či nenaplněná, budou čtvrtým zkoumaným bodem analýzy, ke které konečně přistupuji v další části této práce.

### III. Podivnější než ráj

Než se zaměřím na analýzu samotného filmu, připomenu krátce biografii Jima Jarmusche a okolnosti vzniku jeho rané tvorby. Následně dopodrobna popíšu děj filmu *Podivnější než ráj*. Místo podrobnější synopse jsem se rozhodla detailně rozepsat jednotlivé scény filmu, a to ze dvou důvodů. Za prvé, detailní popis může sloužit k lepší orientaci čtenářům, kteří film dobře neznají či si jeho děj pamatují spíše útržkovitě. A za druhé, i při snaze o co nejobjektivnější popis se nelze ubránit jistému subjektivnímu zabarvení. Děj filmu je tu tedy popsán tak, jak jej vnímám ve svém vlastním čtení filmu. Toto čtení může napomoci lepšímu chápání způsobu uchopení analýzy filmu, kterou uvádím hned za popisem.

#### 7. Jim Jarmusch – osobnost a začátky

Jim Jarmusch se narodil 22. ledna 1953 v Cuyahoga Falls v Ohiu. Rodiny obou jeho rodičů pocházejí z východní Evropy, z matčiny strany má Jarmusch předky z Německa, z otcovy strany z Československa. Většinu svého dospívání prožívá Jarmusch na předměstí ohijského Akronu. Ten opouští až roku 1971, kdy odjíždí studovat žurnalistiku na Northwestern University v Chicagu. Zanedlouho je ale ze školy vyhozen, na hodiny žurnalistiky totiž vůbec nechodí, mnohem více ho zajímá literatura a umění, chce se dokonce sám stát spisovatelem.<sup>88</sup> Právě na studia literatury na Columbia University v New York se Jarmusch hlásí následně – je přijat a absoljuje bakalářský stupeň.

Během posledního ročníku bakalářského studia Jarmusch odjíždí na semestr do Paříže. Ze semestrálního pobytu je nakonec deset měsíců. Jarmusch většinu času tráví v pařížské filmotéce Cinemathèque,<sup>89</sup> kde sleduje jeden promítaný film za druhým a je to právě zde, kde se prohlubuje a utvrzuje jeho zájem o film.<sup>90</sup> Jarmusch zde sleduje filmy, o kterých v Americe jen slyšel a jeho vlastní psaní začíná být čím dál víc filmové, připomínající scénáře.

Po návratu do New Yorku a absolvování bakalářského stupně na Columbia University se Jarmusch přihlašuje na postgraduální filmový kurz na New York University. Přestože nemá žádné zkušenosti s filmařinou jakožto řemeslem a k přijímacím zkouškám odevzdá jen texty a fotografie,<sup>91</sup> je na školu přijat. Zde se posléze

---

<sup>88</sup> Hertzberg, L., *Jim Jarmusch*, s. 46.

<sup>89</sup> Jeden z největších filmových archivů na světě.

<sup>90</sup> Hertzberg, L., *Jim Jarmusch*, s. 46.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 47.

seznamuje s většinou svých budoucích spolupracovníků – Tomem DiCillem,<sup>92</sup> Sarou Driver,<sup>93</sup> a dalšími. Společně všichni patří k newyorské undergroundové scéně přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, která podstatně formuje například i americký nezávislý film.<sup>94</sup>

Během studia na New York University se Jarmusch setkává s Nicholasem Rayem,<sup>95</sup> který jej jako svého asistenta pozve na natáčení snímku *Blesky nad vodou*,<sup>96</sup> který režíruje spolu s Wimem Wendersem. Jarmusch je zde jediným členem štábu, kterého si Ray vybírá, zbytek štábu vybírá Wenders. Ray Jarmuschovi dramaturguje jeho texty, právě během této spolupráce se Jarmusch utvrzuje ve svém vlastním autorském přístupu k tvorbě. Do psaní si nenechá mluvit a za výsledný film přebírá absolutní zodpovědnost. Své filmy chápe primárně jako „své“.<sup>97</sup> I to z něj později dělá jednoho z nejvýraznějších představitelů nezávislé kinematografie. Jarmusch od samých počátků své tvorby odmítá hollywoodský systém produkce, kde hlavní slovo nad výsledným filmem má producent, je mu bližší evropský způsob výroby filmu, kde většina kontroly nad filmem náleží režisérovi.<sup>98</sup> Ray Jarmusche inspiruje k natočení vlastního snímku a Jarmusch natáčí svůj první celovečerní film *Trvalá dovolená*,<sup>99</sup> financovaný ze stipendia, kterým měl Jarmusch původně zaplatit školné. Vedení filmové školy se Jarmuschovo zacházení s finančními prostředky nelíbí, a přestože natočil skutečný film, ze školy jej vyhazují.<sup>100</sup>

Jarmusch se ke studiu už nevrátí, více se zaměřuje na samotnou tvorbu. Během natáčení *Blesků nad vodou* se blíže seznámí s Wendersem a právě Wenders mu později daruje zbylý nenaexponovaný filmový materiál z natáčení svého filmu *Stav věcí*.<sup>101</sup> Na něj Jarmusch natáčí krátkometrážní *Nový svět*. Dále shání finanční prostředky a když je konečně schopen zafinancovat i zbytek filmu, natáčí obě zbylé části, všechny tři dohromady známé jako *Podivnější než ráj*. Jarmuschův skutečně první celovečerní film reálně dosahuje i na festivalový úspěch. V roce 1984 film získává prestižní ocenění Camera d'Or na festivalu v Cannes, následující rok cenu kritiků za nejlepší snímek.<sup>102</sup> Film boduje zejména v zámoří, v Evropě, což Jarmuschovi

---

<sup>92</sup> Americký režisér, scenárista a kameraman. S Jarmuschem spolupracoval na několika jeho filmech. Narodil se roku 1953.

<sup>93</sup> Americká filmářka a herečka. S Jarmuschem spolupracovala na většině jeho filmů. Narodila se roku 1955.

<sup>94</sup> Americký nezávislý film se vyznačuje autorským přístupem k režii a upřednostňováním osobitého a artového stylu před komerčním. Klíčová je i finanční nezávislost na Hollywoodu, která autorům umožňuje autonomii a poslední slovo nad konečným výsledkem. Americký nezávislý film je spíše estetickou kategorií a časově bychom jej mohli vymezit, jeho hlavní představitelé tvořili zejména v osmdesátých a devadesátých letech. (Bordwell, D. – Thompson, K., *Dějiny filmu*, s. 722-727).

<sup>95</sup> Americký režisér. Žil v letech 1911 až 1979.

<sup>96</sup> *Lightning Over Water* [film]. Režie Nicholas Ray, Wim Wenders. Švédsko, Západní Německo, 1980.

<sup>97</sup> Hertzberg, L., *Jim Jarmusch*, s. 48.

<sup>98</sup> Tamtéž.

<sup>99</sup> *Permanent Vacation* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, 1976.

<sup>100</sup> Hertzberg, L., *Jim Jarmusch*, s. 49

<sup>101</sup> *Der Stand der Dinge* [film]. Režie Wim Wenders. Západní Německo, USA, Portugalsko, 1982.

<sup>102</sup> Andrew, G., *Podivnější než ráj*, s. 141.

pomůže ke spolupráci s evropskými produkčními studii a zaručí mu tvůrčí autonomii, které by se v Hollywoodu nutně musel vzdát.

Díky *Podivnější než ráj* se stává známým režisérem, který si může dovolit odmítat nabídky Hollywoodu a zároveň se plně soustředit na svůj další autorský počín, kterým je o několik let později natočený snímek *Mimo zákon*.<sup>103</sup> Jarmusch se definitivně stává jedním z hlavních představitelů americké nezávislé kinematografické scény.

## 8. Podivnější než ráj

Slyšíme motor vzlétajícího letadla. Černá po chvíli přejde do obrazu a my vidíme v pravé polovině záběru ženskou postavu ve velkém kabátu a vedle ní kufr a papírovou tašku. Místo, na kterém postava stojí, je nicneříkající, jde ale nejspíš o letiště. Žena se dívá doprava kamsi mimo obraz a následně pomalu otáčí hlavu doleva s tím, jak se v pravém rohu záběru objevuje přistávající letadlo, které přes záběr přeletí a ze záběru zmizí. Žena zvedne kufr a tašku, krátce se rozhlédne po krajině a po chvíli vyhlídku nad letištěm pomalu opouští. Jde směrem za kameru, s jejím pohybem se zároveň na pozadí rozehrává pomalý soundtrack, smyčcová hudba. Žena je ze záběru dávno pryč, když se doposud stojící letadlo rozjíždí, aby mohlo vzlétnout.

Přecházíme zpět do černé a po sekvenci se jmény hlavních představitelů filmu – *John Lurie, Eszter Balint, Richard Edson, Cecilia Stark* – smyčcová hudba utichá a ve zvuku se rozezvoní telefon. Černá přechází v obraz a my se ocitáme v pokoji.

Pokoj sledujeme z podhledu, vidíme v popředí záběru telefon, za ním rozestlanou postel, nad ní na zdi visící kalendář, před postelí vstup do předsíně a v předsíni vchodové dveře. Ty se otevírají a dovnitř ležérním krokem vchází muž, Willie, vzhledem a oděvem připomínající klasického amerického hipstera padesátých let. Willie telefon zvedne, na druhé straně mu odpovídá starší žena. Je to jeho „tetička Lotte“, mluví maďarsky a Williemu se to nelíbí. Tetička v maďarštině nicméně pokračuje dál, připomíná, že za ním má přijet jeho „malá sestřenice Eva“ a zůstat přes noc, než bude pokračovat dál za tetičkou. Tetička ale musí do nemocnice a Eva proto musí zůstat u Willieho celých deset dní. Willie se hlasitě brání, narušilo by mu to celý jeho život a to on samozřejmě nechce. Zároveň už se ani nepovažuje za člena rodiny, proto nechápe, proč by Evu měl vůbec hlídat. Nakonec ale ustoupí, položí telefon, zakleje, a obrazovka přejde zpět do černé.

Objevuje se titulok s názvem první části filmu a děj se rozehrává.

---

<sup>103</sup> *Down By Law* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Západní Německo, 1986.

## 8.1 Nový svět

Film začíná dvěma záběry na Evu (Eszter Balint),<sup>104</sup> procházející s kufry prázdnými a ošuntělými ulicemi Lower East Side v Manhattanu. V prvním záběru na ni kamera čeká ve špinavé uličce, kde není nic kromě několika odložených věcí v rohu. Eva přichází do záběru, zastaví se, tašku a kufr položí na zem, z tašky vytáhne přenosný kazetový přehrávač a zapne jej. Z přehrávače se začnou skřípavě ozývat tóny skladby „I Put a Spell On You“ amerického černošského zpěváka Screamin' Jaye Hawkinse.<sup>105</sup> Eva opět zvedne tašku a kufr a ze záběru odchází. Kamera sleduje její stín ve světle na zemi, dokud i ten nezmizí. Černá.

Eva za zvuků skladby prochází ulicemi a rozhlíží se po městě. Ulice jsou vesměs nehybné, zatarasené na silnici stojícími auty, některými i bez kol. Čas od času se v druhém plánu objeví postávající člověk. Eva projde kolem benzinky, na které je velkým písmem napsáno „QUALITY YOU CAN TRUST“,<sup>106</sup> dál vejde na ulici, kde jsou okna domů zatažená roletami a domy tak získávají stejný neprostupný charakter. Kolem Evy konečně rychle procházejí lidé, Eva projde kolem domu s roletou popsanou graffiti „U.S. OUT OF EVERYWHERE YANKEE GO HOME“<sup>107</sup> na ulici posetou odpadky, rozhlédne se.

V dalším statickém obraze přichází k domu, kde zřejmě bydlí její bratranec Willie. Screamin' Jay utichá a Eva jde ke dveřím.

Uvnitř bytu na posteli leží Willie (John Lurie),<sup>108</sup> dívá se před sebe a nedělá nic. Hraje si s párátkem, pozoruje svoje boty a vydává podivné zvuky. Z postele se zvedne, až když se ozve zaklepání na dveře. Za dveřmi je Eva. Představuje se jako „Eva Molnár“ a ptá se Willieho, jestli on je „Béla Molnár“. Ten to popírá, kdysi „Bélou“ byl, ale dnes je „Williem“ a chce, aby mu tak lidé říkali. Eva odpoví maďarsky, načež se Willie zatváří útrpně a Evě zakáže mluvit jinak než anglicky. Willie vchází do bytu a Eva dál stojí ve dveřích. Dovnitř vchází až když ji Willie netrpělivě pobídne, i potom je spíše opatrná. Na druhé straně pokoje už pro ni Willie začal připravovat improvizovanou postel. Ne zrovna ochotně sklízí svoje povalující se svršky. Eva se rozhlíží po místnosti. Kromě Willieho postele je v pokoji gauč, na kterém zřejmě bude spát, stůl se dvěma židlemi, na stole prázdné plechovky a časopis, na stěně obrázek. Součástí pokoje je i malá kuchyň. Koupelna v bytě nejspíš není. Eva Williemu připomíná, že zítra musí jet vlakem do Clevelandu v Ohio. Willie jí na to odpovídá, že nikam rozhodně nepojede – tetička Lotte musí strávit deset dní v nemocnici. Eva může zůstat u Willieho první noc, jak bylo dohodnuto, potom je mu ale srdečně jedno, co bude Eva dělat dál. Eva se rozhlíží po pokoji a opakuje si pro sebe otázku

<sup>104</sup> Maďarská herečka a hudebnice žijící v Americe. Narodila se roku 1966.

<sup>105</sup> Afroamerický zpěvák a herec, s Jarmusem spolupracoval na několika jeho filmech. Žil v letech 1929 až 2000.

<sup>106</sup> Ve vlastním překladu: „Kvalita, které můžeš věřit.“

<sup>107</sup> Ve vlastním překladu: „Pryč s Amerikou odevšad, Yankee, běž domů!“

<sup>108</sup> Americký herec a hudebník. Narodil se roku 1952.

„ten days?“ („deset dní?“) jako by i ona přemýšlela, co se ve spíše prázdném pokoji během oněch deseti dní dá dělat.

Ráno. Willie spí, Eva sedí na posteli, kouří a dívá se kolem sebe. Na židli televize, na ní telefon, na zemi nepořádek. Zvenku zvuky ulice. Eva kouří nekonečně dlouho, pak se zvedne a jde se podívat z okna. Za oknem nic, jen dům s požárním schodištěm. Zvoní telefon. Eva se snaží Willieho probudit, ten ale nereaguje, načež Eva zvedne sluchátko sama. Na druhé straně je kdosi, kdo se jmenuje „Courguy“, a komu Eva špatně rozumí. Hovor neříká nic ani Williemu, který se probudí hned poté, co Eva sluchátko položí. Nikoho se jménem „Courguy“ Willie nezná. Eva špatně rozumí i jemu. Willie jí zakáže telefon vůbec někdy ještě zvedat. Eva si zapaluje další cigaretu. Willie vydá pár podivných zvuků, ještě jednou zapřemýšlí, kdo by „Courguy“ mohl být, a znovu usíná. Černá.

Později. Eva chce jít ven, Willie ji zastavuje. Vysvětluje, kde je jakási hlavní ulice a radí Evě rozhodně nechodit dál. Venku je to nebezpečné a ona to tam nezná. Eva namítá, že se o sebe zvládne postarat sama. Willie je z ní otrávený. O městě Eva neví nic, zároveň si ale myslí, že ví všechno. To ho štve. Eva přesto odchází, sama.

Později. Eva sedí u jídelního stolu, za ní okno, za oknem nic. Ke stolu si přisedne Willie, před sebe na stůl položí táč potažený aluminím a Evy se ptá, jestli chce „TV dinner“ („televizní večeři“) taky. Eva nechce, nemá hlad. Pozoruje táč a jídlo schované za aluminím. Ptá se, proč se to jmenuje „TV dinner“. Podle Willieho proto, že by se tohle jídlo mělo jíst před televizí. Eva se ptá, odkud pochází maso na tácu. Podle Willieho pravděpodobně z krávy. Podle Evy to moc jako maso nevypadá. Willie už má jejích otázek dost, vysvětluje Evě, že takhle se v Americe prostě jí. Super na tom je taky to, že se potom nemusí umývat nádobí, i příbor je plastový a dá se jednoduše vyhodit. Eva se moc přesvědčeně netváří. Scéna trvá dál, Willie jí a Eva ho pozoruje, scénu opět podkresluje nediegetická hudba smyčcového soundtracku.

Později. Eva sedí na posteli a čte komiks. Někdo klepe na dveře, Willie, který se u ledničky holí před miniaturním zrcátkem, zve příchozího dovnitř. Dveře se otevrou a dovnitř vchází Eddie (Richard Edson),<sup>109</sup> Willieho kamarád. Eddie vypadá podobně jako Willie, oba mají vzhled hipsterů padesátých let. Eddie se usmívá na Evu a Willie mu vysvětluje, kdo Eva je. Eddie jde Evu pozdravit a představit se jí. Ptá se na Maďarsko a jak dlouho už je Eva v New Yorku. Dva dny. Eva říká, že zhruba za týden pojede do Clevelandu. Eddie na to, že Cleveland je krásné město, je v něm taky krásné jezero. Evě se tam bude líbit. Eva se ptá, jestli tam někdy byl. Nebyl. Rozhovor přeruší Willie, ptá se, kdo běží v druhém závodě koňských dostihů. Eddie hledá jména koní v novinách. Jmenuje jich několik, mezi posledními *Late Spring*, *Passing Fancy* a *Tokyo Story*.<sup>110</sup> Eddie se ptá, jestli Eva půjde na dostihy s nimi. Nepůjde, Willie ji tam nechce. Eddie nechápe proč, líbilo by se jí to. Eva Eddiemu

<sup>109</sup> Americký herec a hudebník. Narodil se roku 1954.

<sup>110</sup> Jedná se o názvy filmů japonského režiséra Jasudžiróa Ozu (1903–1963), kterého Jarmusch obdivoval a s jehož tvorbou se seznámil během deseti měsíců strávených v pařížské filmotéce.

vysvětluje „he bugs me“ („otravuje mě“), načež jí Willie radí, aby zůstala v bytě, zatímco on bude pryč. Willie s Eddiem odcházejí a Eva zůstává v bytě sama. Odhodí komiks a otráveně si lehne na postel. Černá.

Později. Willie a Eva se dívají na televizi, v televizi běží baseball. Willie Evě vysvětluje pravidla, kterým Eva nerozumí. Willie neví, jak jinak jí hru vysvětlit a Eva nakonec poznamená, že jí hra připadá opravdu hloupá. Na to už Willie nereaguje vůbec. Černá.

Později. Noc. Willie a Eva se dívají na televizi, Eva si zapaluje cigaretu. Willie si zapaluje cigaretu. Televize běží dál, béčkové sci-fi.

Později. Ráno. Willie spí, Eva je ospalá. V televizi běží kreslený pořad pro děti. Eva se podívá na Willieho, nejspíš přemýšlí, jestli takhle probíhají všechny jeho dny.

Později. Willie si u stolu čte noviny, Eva hledá vysavač, v bytě je podle ní špína. Omylem otevře skříňku, která se znovu nedá zavřít, na Willieho radu nakonec najde vysavač pod postelí. Willie jí nepomůže vyměnit sáček uvnitř vysavače, ten je podle něj ale prázdný, protože sám nepoužil vysavač roky. Zároveň Evě vysvětluje, že správně po americku se neříká „vysávám“, ale „škrťím aligátora“. Eva se usmívá, ráda, že se naučila něco nového, ryze amerického.

Později. Willie u stolu hraje pasíáns, vydává divné zvuky, Eva se vrací do bytu. Na stůl pokládá noviny, z kapes kabátu vytahuje několik konzerv, nakonec zevnitř kabátu vytáhne ještě „TV dinner“ pro Willieho a karton Chesterfieldek. Willie se ptá, jak se k věcem dostala, když nemá žádné peníze. Eva odpovídá, že prostě bez peněz. Willie si s ní potřese rukou, říká „you’re alright, kid, I think“ („jsi vlastně docela v pohodě, holka“). Vráť se ke kartám. Říká, že celé odpoledne prohrával. Eva odpoví, že ona naopak vyhrávala. Usmívá se. Černá a následující obraz už podkresluje tóny „I Put a Spell On You“ Screamin’ Jay Hawkinse.

Eva si pouští skladbu z přehrávače, kouří a tančí v pokoji. Dovnitř vchází Willie, přehrávač vypíná s tím, že tenhle typ hudby nesnáší, na což mu Eva odpovídá „it’s Screamin’ Jay Hawkins and he’s a wild man, so bug off“ („je to Screamin’ Jay Hawkins a ten je drsnej, takže běž do háje“). Willie se zasměje, načež Evě předá igelitku s dárkem, který jí koupil. Uvnitř jsou šaty, světlé se vzorem. Evě se nelíbí, říká Williemu, že podle ní jsou opravdu ošklivé. Willie nesouhlasí, protože je přece koupil. Chce, aby si je Eva vyzkoušela. Podle něj by se teď měla oblékat tak, jak se lidé oblékají v Americe.

Později. Eva si balí kufr, na sobě Willieho šaty, Willie sedí na židli za ní a pozoruje ji. Přemluví Evu, aby mu nechala pár Chesterfieldek před tím, než Eva celý karton zabalí do kufru. Eva mu dvě krabičky nechá, ale až poté, co ji Willie ujistí, že stejné cigarety může koupit v Clevelandu a že dokonce i budou chutnat stejně. Eva si obléká kabát. Willie se ptá, jestli si je jistá, že nechce na nádraží doprovodit. Eva by radši šla sama. Willie jí říká, ať se opatruje a Eva se loučí. Willie jí otevírá dveře s tím, že se možná

ještě někdy uvidí. „Maybe,” („možná“) odpovídá Eva a odchází. Willie v pokoji zůstává sám.

Na rohu tmavé špinavé ulice pochopíme, proč Eva chtěla jít na nádraží sama. Sundává si kabát a natahuje si kalhoty, šaty si sundává a vyhazuje do odpadkového koše. Po ulici procházející Eddie se u ní překvapeně zastaví, dívá se na šaty v odpadkovém koši. Eva vysvětluje „this dress bugs me” („tyhle šaty mě otravují“). Říká, že odjíždí do Clevelandu, Eddie na to opět „it’s a beautiful town” („je to krásný město“). Eva se s Eddiem loučí, každý odchází svou cestou.

V bytě se Willie dál opírá o kuchyňskou linku a zřejmě dumá nad Eviným odjezdem. Přichází Eddie, Willie ho ptá, jestli viděl Eviné nové šaty. Eddie zamlčí, že je Eva vyhodila. Willie Eddiemu nabízí pivo, otevrou plechovky, sedí a popíjejí. Mlčí. Willie zírá do plechovky, Eddie se kouká kolem. Černá podkreslená tóny smyčcového soundtracku a po chvíli titulek uvozující část druhou. Zde končí část první.

## 8.2 O rok později

Druhá část filmu začíná po roce od Evina odjezdu. První obraz druhé části hudebně stále ještě podkresluje hudba z části předchozí. Willie, Eddie a tři další muži hrají poker v malé klaustrofobické místnosti v domě jednoho z hráčů. Všichni mlčí, Willie rozdává karty. Hráči monotónně sázejí až do momentu, kdy Willie vyhraje a peníze ze stolu shrábne. Jeden z hráčů si vzpomene, že obdobně Willie vyhrál už v minulém kole a že vlastně vyhraje pokaždé, když rozdává on sám nebo Eddie. Podezřelé to začíná připadat i ostatním hráčům, načež se Willie uraženě zvedne od stolu a prohlásí, že nebude zůstat nikde, kde jej obviňují z podvodu. Nejspíš by se poprali, kdyby hráč nezůstal stát za stolem. Eddie Willieho rychle následuje ven z bytu. V místnosti zůstávají se zbylými třemi hráči a pozorujeme, jak se unaveně a rezignovaně hádají nad tím, kdo z nich měl proti Williemu a jeho podvodům zasáhnout.

Venku v úzké špinavé ulici počmárané graffiti si Willie přepočítává peníze a Eddie zatím v dialogu potvrzuje, že skutečně šlo o podvod. Willie do utržených peněz započítává i předpokládanou výhru z dostihů, na které s Eddiem plánují jít následující den. Eddieho se zničehonic zeptá, zda by bylo možné půjčit si auto od Eddieho švagra Maxe. Willie by totiž chtěl někam odjet. Ne proto, že by se bál hráčů, to jsou podle něj srabi, ale prostě proto, že by chtěl na pár dní vypadnout z New Yorku a vidět zase něco nového. Eddie se ptá, kam pojedou. Willie odpovídá, že neví.

V dalším záběru se už ocitáme ve vypůjčeném autě. Auto je zevnitř malé a stísněné, skrze okno vidíme ulici New Yorku a domy, které vypadají všechny stejně. Willie Eddieho škádlí, nakonec se ptá, jestli si Eddie myslí, že auto dojede až do Clevelandu. Podle Eddieho ano a jestli ne, tak ho tam prostě nechají a zpátky pojedou autobusem. Willie po chvíli chce, aby Eddie zastavil u krajnice. Chce se zeptat na cestu jakéhosi muže, který čeká na zastávce. Muž je unavený a podezřívavý ke každému, kdo na něj promluví. Navíc je mu evidentně zima. Willie se ptá na cestu do Clevelandu



a muž odpovídá, že na tohle nemá čas, musí do práce. Willie se ptá, kde pracuje. Muž odpovídá, že ve fabrice. Auto odjíždí a Willie s Eddiem se pozastavují nad tím, že teď je jim muže opravdu líto. Ani jeden z nich si práci ve fabrice neumí představit, musí to ale být hrozné.

Auto opustí New York a vjíždí na silnici. Zadním oknem nevidíme nic, jen silnice a auto jedoucí v závěsu. Eddie se ptá, jestli si Willie myslí, že si ho Eva bude ještě pamatovat. Willie myslí, že ne. Společně přepočítávají peníze, mají skoro šest set dolarů. Jsou šťastní. Jsou na cestě a navíc i bohatí.

Auto jede dál. Projíždí ale zasněženou krajinou, nevidíme z okna tedy nic jiného než masu bílého sněhu. Willie si na počasí stěžuje, Eddie přemýšlí, kde by zrovna mohli být. Přijít na to se jim nedaří.

Auto jede po silnici na předměstí, za oknem se střídají nadjezdy a mosty. Willie spí. Eddie ho budí, když se za okny objeví věžičky kostelů. Připomíná Williemu jeho maďarské kořeny a pozastavuje se nad tím, že než se objevila Eva, vůbec netušil, že je Willie z Maďarska. „I thought you were an American” („myslel jsem, že jsi Američan“). Willie se ohradí téměř dotčeně – „Hey, I’m as American as you are” („jsem stejně Američan jako ty“). Eddie pozoruje evropsky vypadající město za oknem, malé domky, katolické a pravoslavné kostely, střechy s kopulemi. Ptá se, jestli Cleveland vypadá podobně jako Budapešť. „Eddie, shut up,” odpoví Willie.

V dlouhém statickém záběru pozorujeme autobusové nádraží, záběr připomíná fotografii. Auto záběrem projede a zmizí.

V dlouhém statickém záběru pozorujeme továrnu, auto se objeví za ní, projede kolem ní, kamera auto sleduje ještě chvíli, načež se zastaví u zábradlí, za kterým pozorujeme další továrnu a v dálce nějaké budovy. Auto mezitím zmizí.

Willie pozoruje scenérii za oknem, gigantickou továrnu s rourami a trubkami plazícími se podél cesty. Auto projíždí kolem parkoviště, ve výhledu jsou desítky aut, jedno jako druhé. Williemu se z banality výhledu chce spát, usíná, Eddie ho budí.

Auto vjíždí na ulici na předměstí, lemovanou navzájem si podobnými domky. Kamera se za autem otočí, nehybně jej pozoruje dokud nezmizí.

Auto vjíždí na příjezdovou cestu domu tetičky Lotte, domek je malý a obyčejný. Auto parkuje. Willie s Eddiem vycházejí z auta, jdou ke dveřím. Po zaklepání dveře otevírá tetička Lotte (Cecillia Stark),<sup>111</sup> Willieho poznává až když se představí jako „Béla”. Tetička ho neviděla deset let. Seznamuje se s Eddiem a zve oba dovnitř. Willie s Eddiem vcházejí, zvuk rádia nabývá na hlasitosti, hlas moderátora inzeruje jakýsi sprej.

---

<sup>111</sup> Rumunská herečka, většinu života prožila v Americe. Žila v letech 1898 až 1985.

V domě tetičky Lotte se ocitáme v obývací, malé místnosti přeplněné nábytkem a vyzdobené květinovými závěsy a porcelánovými figurkami, typickými pro interiéry východní Evropy. Tetička Lotte mluví maďarsky, Eddie jí nerozumí, Willie jí odpovídá anglicky. Tetička zřetelně vysloví slova „guláš“ a „paprika“ a zmizí ze záběru. Willie se na moment tváří až pobaveně, napomene Eddieho, aby si sundal klobouk. Eddie se ptá, jestli tetička skutečně oslovila Willieho jako „Bélu“, Willie to nechce nijak rozvádět. Tetička přináší první porci guláše a pokračuje v maďarském monologu. Willie se ptá, kde je Eva. Podle tetičky je ještě v práci, pracuje v bistro. Willie a Eddie by ji mohli jet vyzvednout v deset hodin. Willie překládá, Eddie souhlasí. Tetička si sedne do křesla a pokračuje ve sledování pořadu v televizi. Nějaké melodrama.

Zatímco je k nim Eva otočená zády, Willie s Eddiem vejdou do bistra a posadí se k jednomu ze stolů. Za chvíli je Eva přichází obsloužit a když je poznává, zdá se být upřímně potěšená tím, že přijeli. Willie jí říká, že jsou na prázdninách, Eddie dodává, že mají auto a „vůbec“. Eva se ptá, jestli se nedostali do nějakých problémů, na to oba překvapeně reagují, že samozřejmě že ne. Eva se ptá, jestli pár dní zůstanou. Willie přisvědčí. Domluví se, že se sejdou za dvacet minut venku u auta, až Evě skončí směna. Willie nechce čekat uvnitř, nelíbí se mu tam. Eva se směje, jí také ne. Pracoviště za pultem po odchodu Willieho s Eddiem uklízí Eva podstatně svižněji.

K autu Evu doprovází její kamarád Billy, chlubí se tím, že na benzince, na které pracuje, ho nejspíš povýší. Zve Evu na schůzku do kina. Eva souhlasí, nejraději by viděla nějaký kung-fu film. Billy slíbí, že zjistí, jestli ho dávají. Eva nastupuje do auta za Williem a Eddiem a auto odjíždí.

Později, doma u tetičky Lotte. Tetička a Willie se dívají na televizi, Eddie sedí vedle nich a hraje si s kartami. Navrhuje, že by se mohli jít podívat na nějaký zápas, když už jsou v Clevelandu. Moc se mu nelíbí, že celé dny nic nedělají. Willie ale neví, co přesně by mohli dělat. U zrcadla se upravuje Eva, jde do kina. Pohádá se s tetičkou Lotte, ta na Evu křičí maďarsky, Eva odpovídá anglicky. Tetička chce, aby Eva nechodila ven sama, Eva si chce dělat věci po svém. Willie s Eddiem nakonec jdou do kina s ní, což Eddie pochopí až ve chvíli, kdy už jsou Willie s Evou venku ze dveří. Tetička Lotte dál sleduje televizi.

V kině Willie, Eddie, Eva a její kamarád Billy sledují kung-fu film. Zvuky jsou monotónně stejné, na plátně se zřejmě odehrává nějaká bojová scéna. Willie plátno sleduje z nudě, Eva zaujatě, Eddie nadšeně, Billy spíše než plátno po očku sleduje Evu a přemýšlí, jak se k ní přiblížit. Přes Eddieho, který mu krade popcorn, to moc dobře nejde. Dle zvuků usuzujeme, že na plátně zatím neproběhla žádná změna a bojová scéna trvá dál.

U auta Billy děkuje, že ho zavezli až domů. Eddie na oplátku děkuje jemu, že za ně kino zaplatil. Eva doprovází Billyho ke dveřím a Willie si z něj v autě zatím dělá legraci. Začíná být otrávený, ptá se Eddieho, co ve městě vůbec dělají. Eddie neví.

Willie s Eddiem si na procházce prohlíží předměstí Clevelandu. Stejně domky, komíny, sloupy s elektrickým vedením, vlakové koleje. Eddie navrhuje, že už by možná mohli odjet. Willie souhlasí. Eddie se dívá kolem, přemítá nad tím, že je docela zábavné, že člověk jede na nějaké nové místo a tam zjistí, že všechno vlastně vypadá úplně stejně.

Doma u tetičky Lotte v kuchyni sedí Willie s Evou u jídelního stolu. Willie nadává na počasí a Eva se svěřá s tím, že by z Clevelandu docela ráda odešla. Willie si stěžuje, že tetička Lotte nemluví anglicky. Eva připomíná zbytek jejich maďarské rodiny, všichni jsou takhle umínění. Willie se ptá na Billyho a potom se snaží Evu rozesmát vtipem, který si ale nemůže pořádně vybavit. Eva se musí spokojit s tím, že kdyby si Willie na vtip vzpomněl, byl by opravdu zábavný.

Willie, Eddie a tetička Lotte hrají karty. Z nějakého důvodu na tetičku ale jejich triky neplatí a tetička vyhrává jednu partii za druhou. Výhry zpečetuje prohlášením „I am the winner“ („jsem vítěz“). Eddieho hra baví, Willie se spíš nudí. Eva se po telefonu otráveně pohádá s Billym, dává před ním přednost Williemu s Eddiem, kteří mají brzy odjet. Eva nakonec navrhuje výlet k jezeru Erie. Willie souhlasí, naopak Eddie by si možná radši dál hrál s tetičkou. Před odchodem se ujišťuje, že si s ním tetička večer zahraje znovu. Ta souhlasí, dokonce je ochotná dát mu šanci vyhrát.

Willie, Eddie a Eva vystupují z auta u jezera Erie. Venku je zima, fouká ledový vítr. Z mola pozorují jezero pod nánosem ledu a sněhu. Jezero splývá s obzorem, není vidět nic kromě bílé barvy. Eva říká, že jezero není zamrzlé všude. Je opravdu ráda, že se za ní Willie s Eddiem přijeli podívat. V Clevelandu je jinak vlastně docela nuda. Konec scény podkresluje smyčcová hudba, všichni se dívají na masu bílé barvy.

Před domem se u auta Willie a Eddie loučí s Evou. Eva navrhuje, aby ji přijeli unést v případě, že vyhrají hodně peněz na dostizích. Willie souhlasí, mohli by jet někam, kde je teplo, protože v Clevelandu je to hrozné. Auto odjíždí, Eva na příjezdové cestě zůstává sama. Po chvíli se vrací zpět do domu. Zde končí druhá část filmu.

### 8.3 Ráj

Po cestě autem monotónní krajinou Willie chce, aby Eddie přepočítal peníze, které jim zbyly. Podle Eddieho zbývá pět set padesát dolarů. Willie se ptá, jestli byl Eddie někdy na Floridě. Podle Eddieho je to tam krásné, pláže, holky v bikinách. Jsou tam i pelikáni a plameňáci. Ale ne, nikdy tam nebyl. Willie navrhuje jet se tam podívat společně i s Evou. Eddie souhlasí. Rozhodně to zní lépe než vrátit se zpátky do New Yorku.

Zpátky v Clevelandu vyzvedávají Evu, jejich odjezd doprovází hlasité maďarské nadávky tetičky Lotte, které se nápad vůbec nelíbí a rozhodně nesouhlasí s tím, aby Eva s Williem a Eddiem odjela. Jediné nadávky srozumitelné v angličtině jsou „good-for-nothing“ („budižničemu“) a „you son of a bitch“ („ty zkurvysyne“). Ostatní ji nicméně ignorují, v autě odjíždějí pryč a tetička se vrací do domu.

Eva je z výletu nadšená, Williemu s Eddiem děkuje, že ji zachránili. Nemůže uvěřit, že opravdu jedou na Floridu. Ptá se, jestli jsou na Floridě aligátoři.

Později v noci Eddie řídí a Willie s Evou se dívají na tmou okolo. Eva vytáhne přehrávač, pustí Screamin' Jaye. Willie si stěžuje, že to podle něj hrozná hudba. Podle Evy je hrozný on. Skladba hraje dál, Eddiemu se líbí – „it's drivin' music“ („je to hudba k řízení“). Willie jde raději spát. Eva po chvíli poslechu poznamená – „I haven't heard it in a long time“ („tohle jsem dlouho neslyšela“).

Později v noci Eddie dál řídí, Willie s Evou usnuli.

V dlouhém záběru připomínajícím fotografii sledujeme auto najet na dálnici u poutače na motel.

Auto stojí u benzinky, uvnitř jen Eva. Venku fouká, na stěně za Evou je velký nápis „Welcome to Florida!“ („Vítejte na Floridě!“). O auto se opírá Eddie. Willie vyjde ven z benzinky, každému nasadí nové sluneční brýle. „Now we look like real tourists“ („teď vypadáme jako opravdoví turisté“). Odjezd z benzinky podkresluje smyčcová hudba.

Auto projíždí předměstím, kolem bungalovy a palmy. Hudba.

Záběr na krajinu, poušť a stromy, nad nimi natažené dráty elektrického vedení. Auto projede z jedné strany záběru na druhou. Hudba.

Večer, motel uprostřed pouště, kolem stromy, před motelem příjezdová cesta. Na cestu přijíždí auto, jede k motelu a tam zastavuje. Hudba utichá.

Eva usíná v autě. Willie jí říká, že se má schovat, aby ji majitel motelu neviděl. Do jejich pokoje se má vplížit až později. Willie totiž nechce platit za tři osoby. Eva namítá, že jí přece řekli, že jsou bohatí. Majitel vyjde z recepce a Willie na Evu naléhá, aby se schovala.

Na pokoji Willie s Eddiem vybalují své věci, jsou unavení. Konečně přichází Eva, která mezitím usnula v autě. Je unavená a je jí všechno jedno. Rozhlédne se po místnosti a prohlásí – „this looks familiar“ („tohle je mi povědomý“). Willie jí nabízí přistýlku, což Eva kategoricky odmítá, spát bude rozhodně na posteli. Willie rychle zabírá tu druhou a přistýlka zbyde na Eddieho. Než znovu usne, Eva se ptá, jestli další den půjdou všichni na pláž. Willie odpovídá, že prvně půjdou na dostihy. Eddie navrhuje vyzkoušet pro změnu psí dostihy. Má z toho dobrý pocit, myslí si, že by tam mohli vyhrát hodně peněz.

Druhý den se Eva v pokoji probouzí sama. V pokoji nikdo není, Willie s Eddiem jí ani nenechali lístek se zprávou kam šli. Venku nezůstalo ani auto. Eva je zklamaná a našťavaná. Zapálí si cigaretu. „I can't fucking believe it. Vacation starts great.“ („Nemůžu tomu uvěřit. Prázdniny začínají fakt parádně.“)

Motel uprostřed ničeho, možná pouště, před motelem v trávě poházená lehátka, za motelem silnice a na ní ubíhající auta. Kamera se otáčí na druhou stranu. Tam u stolu na útesu nad mořem sedí Eva. Dívá se na nic před sebou, před ní je na stole položený přehrávač. Hudba, která scénu podkresluje, je ale pomalá a smyčcová, ne Screamin' Jay. Eva se dívá kolem s nevěřicným a otráveným pohledem zároveň.

Eva si zpátky v pokoji hraje s přehrávačem, nakonec ho ale nezapíná, jen jej odloží. Venku slyší přijíždět auto, jde se podívat z okna. Mimo záběr zřejmě Willie s Eddiem, Eva si rychle sedne na postel a předstírá, že si čte komiks. Willie s Eddiem vejdou do pokoje, oba zamklí a evidentně ve špatném rozpoložení. Eva se rozčiluje, nejprve že jí nenechali lístek, potom že zůstali na místě, měli přece jet do Miami a tohle je „middle of nowhere“ („uprostřed ničeho“). Willie Evu ignoruje a hádá se s Eddiem. Vychází najevo, že na psích dostizích prohráli všechny peníze. „You can't win'em all, Willie“ („nemůžeš je vyhrát všechny, Willie“). To Willieho rozčílí, rozbije vázu a omluví se až poté, co se jde na chvíli ven uklidnit. Eva se ptá, co budou dělat teď. Odpovědi se jí nedostane.

Willie, Eddie a Eva se procházejí po pláži. Nad vodou se vznáší opar a celá scenérie je zamlžená a bílá. Fouká, je zima. Willie, Eddie a Eva se dívají kolem, na pláži není nic.

Zpátky v pokoji Eddie navrhuje vrátit se zpátky do New Yorku, mají ještě padesát dolarů. Willie se nechce vracet bez peněz. Chce jít zpět na dostihy a vsadit tentokrát na koně, ne na psy. Eva si stěžuje, to se Williemu nelíbí. Zakazuje jí jít s nimi a Eva se vzteká o to víc.

Obchod se suvenýry uprostřed ničeho, po chvíli z něj vychází Eva. Nasazuje si na hlavu extravagantní klobouk, který si právě koupila. Odchází, kolem ní je poušť, stromy a auta na silnici.

Eva se prochází podél pláže, zastaví se a rozhlíží se. Všimne si jí černošský rapper stojící opodál. Jde za ní, ptá se, kde byla a vychrlí monolog, který Eva nechápe. Rapper si ji evidentně s někým plete, mate ho kabát a klobouk na její hlavě. Předá jí jakousi obálku a odchází s tím, že s tímhle obchodem už nechce mít nic společného. Eva se podívá do obálky. Rozhlédne se a rychle odchází. Chvíli po ní na místo přichází jiná žena, také v kabátu, se stejným kloboukem na hlavě. Rozhlíží se, rapper už je ale pryč.

Zpátky na pokoji Eva zatahuje závěsy. U stolu z obálky vytahuje peníze, menší částku odpočítá a větší si schová zpět do kabátu. Píše zprávu pro Willieho s Eddiem, odpočítané peníze do papíru zabalí.

Do prázdného pokoje se vrací podnapilí Willie a Eddie, oba v dobré náladě. Hledají Evu, ale ta už v pokoji dávno není. Eddie roztahuje závěsy a Willie najde na stole zprávu a peníze. Nechápu, kde Eva peníze dokázala sehnat. Willie překládá zprávu

z maďarštiny do angličtiny. Eva odjela na letiště. Willie s Eddiem se rychle sbalí, vydávají se za ní, chtějí ji zastavit.

Na letišti Eva zjišťuje, že jediné místo v Evropě, kam se ten den dá odletět, je Budapešť. Ptá se, jestli nějaké letadlo neletí i do jiného města. Muž za přepážkou jí odpoví, že ano, ale až následující den. Eva se ptá, v kolik hodin odlétá onen let do Budapešti. Přemýšlí.

Později se s mužem za přepážkou hádá Willie. Muž mu řekl, že si Eva koupila letenku do Budapešti. Willie, aby mohl nastoupit do letadla za Evou a přemluvit ji, aby s nimi zůstala, si letenku musel koupit taky. Willie pospíchá do letadla, s Eddiem se domluví, že se sejdou u auta o několik minut později. Willie odchází.

Eddie čeká u auta, nad ním proletí letadlo. Eddie se za ním dívá, nakonec si povzdychne. „Oh, Willie. I had a bad feeling. What the hell are you gonna do in Budapest?“ („Ach jo, Willie. Měl jsem z toho blbej pocit. Co sakra budeš dělat v Budapešti?“). Eddie nasedá do auta a odjíždí.

Do motelového pokoje se vrací Eva. Pokoj je prázdný a vybydlený, Eva pochopí, že Willie ani Eddie se sem už nevrátí. Odloží tašku, sedne si na postel. Hraje si s kloboukem, který v pokoji nechala. Černá, a přes titulky naposledy Screamin' Jay.

Konec.

## 9. Analýza filmu

### 9.1 Cesta

Jak již uvádím výše v textu, dějovou linku filmu lze považovat za jistou paralelu k cestám prvních Američanů – první část filmu *Nový svět* je de facto převyprávěním objevení Nového světa a příjezdu do něj, druhou část filmu *O rok později* můžeme chápat jako objevitelskou cestu na Západ a poslední část *Ráj* vypráví o objevení či vytvoření pozemského ráje na zemi. Každá z hlavních postav filmu cestuje, ať už z hlediska vývoje ve své vlastní dějové lince, či reálně na obrazovce na základě pravidel žánru road movie.

V první části filmu do Ameriky za vidinou lepšího života přicestuje Eva, mladá dívka, emigrantka z východní Evropy. Navštěvuje svého bratrance Willeho, který do Ameriky sám přicestoval již před deseti lety. V první části filmu, uvozené Eviným příjezdem a následným odjezdem do Clevelandu, se příběhy postav odvíjejí zejména v klaustrofobicky uzavřeném Willieho pokoji. Z pokoje Willie moc často nevychází a Eva z něj vychází ještě řídčeji, protože jí to Willie zakazuje.

K road tripu, tedy reálné cestě, se postavy odhodlávají až v druhé části filmu. Konkrétně Willie a Eddie, o rok později si půjčují auto od Eddieho švagra Maxe a vydávají se na cestu na západ do Clevelandu, jednoduše proto, že Willie chtěl na chvíli „vypadnout z města“ a „vidět zase něco nového“. Chtěl odcestovat, vydat se na cestu, opustit na chvíli rutinu svého standardního života a chvíli se cítit zase svobodný.

Že se Willieho cesta spojuje s pocitem svobody jako takové, je jasně patrné z toho, že se Willie na cestu vydává, až když má New Yorku dost a až když má dostatek finančních prostředků na to, aby bezstarostnou jízdu na západ vůbec mohl podniknout. Bez financí dostatečně svobodný být nemůže, jak je patrné z třetí části filmu, ve které Willie s Eddiem většinu svých peněz prohrají a nemůžou tedy dělat nic jiného, než se na dostihy potupně opět vrátit. Pro Willieho, který během dlouhých deseti let nejspíš nevytáhl paty z New Yorku, málokdy ze svého pokoje, je cesta příležitostí Ameriku skutečně vidět, vidět něco nového a na chvíli nechat za sebou starosti a rutinu všedního dne. Willie je postavou, která spíše stagnuje. Před deseti lety přijel do New Yorku. Od té doby se však prakticky nehnul z místa. Až teď.

Když se Eddie Willieho ptá, proč vůbec chce někam jet, Willie odpovídá, že chce na chvíli vidět něco nového. Toho se po zbytek výletu však drží spíše jen Eddie, nově objevená místa sám konfrontuje s tím, zda jsou opravdu tolik jiná než to, na co jsou s Williem zvyklí z New Yorku. Pravý důvod, proč se Willie na cestu vydává, je však jiný, Willie si jej možná sám ani neuvědomuje. Jak už zmiňuji výše, jde o jeho pocit stagnace, o skutečnost, že na rozdíl od Evy se nedostal nikam dál než do New Yorku. V druhé řadě jde o jeho potřebu vyrovnat se se svou popíranou identitou. To jde pouze skrze Evu. Eva je katalyzátorem, který Willieho nutí se nad svou identitou zamýšlet. Ve skutečnosti do Clevelandu jede tedy za ní. Motiv identity se budu podrobněji věnovat později.

Willie s Eddiem se v autě vydávají na cestu na západ, bohatí a bezstarostní. Připomínají tu trochu své předchůdce Wyatta a Billyho z *Bezstarostné jízdy*, film zde jasně odkazuje na tuto filmovou tradici žánru road movie. Pokud však Willieho s Eddiem a Wyatta s Billym porovnáme, nemůžeme si nevšimnout několika zřetelných rozdílů. Jarmusch si tu s klasickým žánrem road movie pohrává a svým způsobem boří jeho standardizované stereotypy. Zatímco cesta Wyatta a Billyho byla velkolepou expedicí skrze majestátní krajinu za svobodou, cesta Willieho s Eddiem je spíše klaustrofobickou cestou po dálnici na předměstí industriálního města za poznáním, že banalita se rozprostírá všude a není jí možné uniknout.

Zatímco Wyattovi a Billymu peníze získané v obchodu s kokainem cestu na vytuněných motocyklech vůbec umožňují, Willie s Eddiem peníze získané na dostizích a podvodem sice mají, vlastně z nich skoro nic ale neutratí. Kde motocykly Wyatta a Billyho jsou skutečně fetišizovanými prostředky, které Wyattovi a Billymu umožňují bližší kontakt se scénérií a svobodou, auto Willieho a Eddieho je jen obyčejné malé auto, navíc vypůjčené, není ani jejich vlastní. Auto pro ně nic neznamená, je to prostě auto, které si půjčili, a které když se rozbije, zůstane na místě

a oni se zpátky do New Yorku dopraví jinak. Auto jakožto prostředek cesty ke svobodě tu není nijak oslavováno. Zevnitř navíc působí klaustrofobicky a stísněně, se svou nízkou střechou a neoddělenými sedačkami. Kde byli díky motocyklům jezdci z *Bezstarostné jízdy* krajině blíž nebo přímo v ní, zde jsou Willie s Eddiem od industriální krajiny odděleni samotnou konstrukcí auta.

Na začátku třetí závěrečné části Jarmusch odkazuje na předchůdce Willieho a Eddieho, Wyatta a Billyho z *Bezstarostné jízdy* znovu. Po účasti na Mardi Gras v New Orleans a psychedelickém tripu, který Wyatt s Billym zažijí na hřbitově města, oba chvíli znuděně přemýšlejí, zda se vrátit nebo pokračovat ještě někam dál. Rozhodnou se pro cestu na Floridu, byť tam však už nikdy nedojedou. Obdobně se za Clevelandem Willie s Eddiem rozhodují, zda se vrátit do New Yorku nebo pokračovat jinam. Třeba právě na Floridu. Samozřejmě, že vyhrává Florida. Cleveland byl stejný jako New York a Florida ještě pořád slibuje něčeho nového – slunce, pláž, ráj na zemi. Alespoň tak prezentuje Floridu Eddie, těsně před tím, než se přizná, že tam vlastně nikdy nebyl. Představa Floridy jako ráje nicméně přetrvává a později, když se Willie s Eddiem vrátí pro Evu, ukáže se, že podobně si Floridu představuje i ona.

Ve filmech žánru road movie zákonitě čekáme na konci filmu, tedy vlastnímu konci cesty, něco velkolepého, a to jak z hlediska narativního, tak i vizuálního. Čekáme buď dechberoucí pohled na samotný cíl cesty nebo nějaké důležité uvědomění hlavních hrdinů. V *Podivnější než ráj* se tohoto vyvrcholení dočkáme hned dvakrát, zákonitě podle toho, že se ve filmu postavy vydávají na dvě různé cesty. Jarmusch nám zde však místo klimaxu prezentuje spíše antiklimax. Postavami, zejména Eddiem, několikrát zmiňované a dlouho anticipované „krásné“ jezero Erie, přírodní dominantu Clevelandu, kterou Willie, Eddie a Eva navštíví v předvečer odjezdu, ve skutečnosti není ničím jiným než bílou masou ledu, sněhu a mlhy. Obdobně Florida jako všemi vysněný slunečný ráj na zemi s plážemi, pískem a palmami není nic jiného než malý pozemek s motelem vedle mezistátní silnice.

Na konci filmu se cesty všech zúčastněných navíc rozcházejí. Měla-li by cesta tradičně cestující v průběhu času sblížit, tato cesta je spíše vzájemně oddaluje, až je nakonec rozdělí úplně. Willie omylem odlétá zpátky do Budapešti, Eddie se vrací zpět do New Yorku a Eva zůstává uprostřed ničeho sama v Americe.

Jarmusch zde sice používá většinu prvků klasických road movie, s žánrem si ale pohrává natolik, až jej dekonstruuje. Cesta jeho postav kopíruje klasické cesty nejen svých předchůdců, ale i původních dobyvatel Ameriky. Zatímco ti však skutečně Ameriku objevují, Willie, Eddie a Eva objevují jen nekonečnou nudu a neutuchající všednost prázdných dnů.

## 9.2 Krajina



Krajina je pro chápání amerického snu zásadní, jak jsem již uvedla výše. V ní se manifestuje předurčenost daná Bohem, v ní je také dostatek místa pro všechny, kteří do Ameriky přijíždějí svůj americký sen naplnit, otevřená krajina je jeho zárukou. Výše jsem také uvedla, že v road movie cesta za svobodou znamená pohyb napříč krajinou, že filmy žánru road movie zasazené do Ameriky se v otevřené krajině primárně odehrávají. Svoboda se zde v krajině manifestuje, cesty postav můžeme chápat také jako dobývání krajiny. Americká krajina je navíc tradičně chápána jako „země hojnosti“.

V první části filmu *Nový svět* Eva přijíždí do New Yorku tuto zemi hojnosti objevit. Ulice, kterými v New Yorku prochází, však žádnou hojností neoplývají, spíše naopak. Jsou stísněné, tmavé a špinavé, plné odpadků a starých aut. New York, který obývá Willie a který poznává Eva, je dělnickým prostředím, chudým a bezútěšným. Ve městě se toho moc nehýbe, lidí je na ulicích poskrovnu. Obchody jsou vesměs prázdné, nabízené k pronájmu a mají zatažené rolety, přes rolety jsou načmáraná graffiti nebo jiné symboly. Ulice, ve které bydlí Willie, je plná stejných domů, monotónně se střídajících jeden vedle druhého. New York nepůsobí přívětivým domem, je anonymní, ve své šedi nudný a stísněný. Je to statický svět, kde se nic neděje. Jarmusch New York nazval „městem duchů“<sup>112</sup> a jako takový ho i zobrazuje.

Podobně klaustrofobickým dojmem působí i Willieho byt, spíše pokoj. Jedná se o čtvercovou místnost, ve které jen málokdy vidíme dveře, tedy cestu ven. Výhled z okna prakticky neexistuje, za oknem je v noci buď neproniknutelná tma nebo ve dne fasáda dalšího podobně nezajímavého domu. Willieho místnost je tak malá, že těch pár kusů nábytku, které Willie vlastní, ji kompletně zaplňují. Možná i proto Willie s Evou tráví tolik času na postelích nebo u stolu, uprostřed místnosti se ve zbývajícím volném prostoru pohybují jen málokdy. Prostě proto, že v něm není dostatek místa.

V druhé části filmu, *O rok později*, se Willie s Eddiem vydávají na cestu na Západ, de facto „dobývat Ameriku“. Willie chce vidět „něco nového“ a Eddie přiznává, že v Clevelandu vlastně nikdy nebyl. Jejich cesta na západ je dost možná vůbec první, kterou kdy podnikají za hranice New Yorku. Dle pravidel klasického žánru road movie předpokládáme, že Willie a Eddie poputují rozlehlou krajinou takovou, jak ji prezentuje americký sen – napříč lesy a prériemi, mezi masivními pohořími. Nic takového se však nestane. Za oknem auta Willie s Eddiem nevidí nic z oné velkolepé majestátní krajiny Ameriky, kterou měli možnost pozorovat Wyatt s Billym v *Bezstarostné jízdě*. Zasněžená krajina je buď jen bílou plochou ohraničenou okénkem nebo linií šedé silnice ubíhající před a za autem. Willie s Eddiem si ani nejsou jistí, ve kterém státě se právě nacházejí, vše vypadá úplně stejně.

Města, kterými Willie s Eddiem projíždějí, jsou podobně industriálně jednotvárná jako New York. Cleveland se spíše než domy vyznačuje rourami a trubkami jednotlivých továren, domy vypadají jeden jako druhý, sloupy elektrického vedení se střídají s billboardy. Nic velkolepějšího nebo zajímavějšího Willie s Eddiem neobjeví

---

<sup>112</sup> Hertzberg, L., *Jim Jarmusch*, s. 27.

ani na předměstí Clevelandu, jednotvárné a pravidelné struktury složené z jednotlivých domů a pozemků navzájem od sebe oddělených sítí silnic. Cleveland vypadá stejně jako New York a New York pravděpodobně vypadá stejně jako Budapešť. Eddie tuto skutečnost reflektuje hned dvakrát během svého pobytu v Clevelandu. Poprvé v autě po cestě, kde domky střídají kostely a továrny, telefonní tyče a billboardy. „Does Cleveland look a little like Budapest?“ („Vypadá Cleveland trochu jako Budapešť?“). Podruhé o několik dní později při procházce Clevelandem. Dívá se kolem sebe a trochu překvapeně poznamenává „you come to someplace new and everything looks just the same“ („přijedeš na nějaký nový místo a ono vypadá zase stejně“).

Ve třetí části nazvané *Ráj*, znudění jednotvárným Clevelandem, kde zajímavé vlastně není ani známé jezero Erie, se Willie, Eddie a Eva vydávají na Floridu, kde doufají, že konečně naleznou pomyslný ráj na zemi. Těší se na pláže, palmy, slunce. Během samotné cesty toho z americké krajiny opět moc nevidíme, za okny auta výhledu dominuje opět primárně silnice. Auto mine pár motelů a silničních nadezdů. Načež zastaví u benzinové pumpy, která vypadá stejně jako jakákoli jiná pumpa. Na fakt, že se již nacházíme na Floridě, nás upozorní až nápis na stěně – „Welcome to Florida!“. Willie, Eddie a Eva poté pokračují do motelu, kde jejich cesta na Floridu víceméně končí. Druhý den, po prozkoumání motelu a přilehlého okolí, Eva celkem trefně poznamenává „this is middle of nowhere“ („tohle je uprostřed ničeho“).

Na Floridě je možná tepleji než v Clevelandu a roste tu pár palem, všechno je tu ale opět úplně stejné jako kdekoli jinde. „This looks familiar,“ („tohle je mi povědomý“) poznamená Eva, když vejde do motelového pokoje a rozhlédne se po něm. Je to zároveň poznámka, která se ve skutečnosti dá vztáhnout na jakékoli jiné místo, které Eva v Americe dosud navštívila. Motely vypadají stejně, silnice je stále stejná, benzinové pumpy jsou stejné. A hůř, stejné je to i v Budapešti ve východní Evropě. Nudě a banalitě a jednotvárnosti krajiny upravené člověkem nelze uniknout.

Právě zde Jarmusch jasně odkazuje na vizuální koncept americké krajiny jakožto upravené člověkem, který deset let před tím na výstavě v New Yorku představilo hnutí New Topographics. Na fotografiích členů hnutí jsme mohli pozorovat předměstí plazící se napříč americkou krajinou a nenávratně ukrajující prostor, který byl dříve velkolepý a majestátní. Dnes už není. Skrze nadezdy dálnic nejsou vidět hory, výhledům brání sloupy elektrického vedení a dráty natažené mezi nimi, v rozlehlých pouštích stojí kostky motelů a benzinových pump, síť silnic se rozprostírá krajinou od východního pobřeží k západnímu. Jarmusch v americké krajině onu oslavovanou velkolepost, kterou při svých cestách objevovali dobyvatelé Západu nebo později Wyatt s Billym, už nevidí. Podobně jako ji před ním už neviděli fotografové hnutí New Topographics. A podobně jako Wendersovi, i Jarmuschovi připadá Amerika všude stejná a monotónně se opakující. Podle Jarmusche je Amerika už jen industriální a člověkem upravená země a toto její zobrazení je podle něj upřímné a realitě věrné.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Hertzberg, L., *Jim Jarmusch*, s. 39.



**Obr. 6, 7** – Screenshoty z druhé části filmu *Podivnější než ráj*.



**Obr. 8, 9** – Screenshots z třetí části filmu *Podivnější než ráj*.





**Obr. 10** – *Grazing Land with Pines. Ner Falcon. Foto Robert Adams.*



**Obr. 11** – *Screenshot z třetí části filmu Podivnější než ráj.*

Jarmusch zobrazení prostředí, které jeho postavy navštěvují, koncipuje také jako fotografie. Ve filmu je celkem šedesát sedm jednozáběrových, vesměs statických scén, z čehož několik zcela zřetelně připomíná fotografie. Jde zejména o prostředí, která ukazují Ameriku ve své všednosti či prostředí, která postavy nově navštěvují. Záběr je staticky nehybný až do momentu, kdy do něj po dlouhé chvíli nevjede například auto. Amerika je tu zobrazovaná ve své banalitě a industriální, člověkem upravené šedi. Černé předěly, které oddělují jednotlivé scény od sebe, ještě více umocňují pocit, že se díváme na fotografie.

Stejně jako fotografové hnutí New Topographics, i Jarmusch zkoumá banalitu Ameriky, která se rozleza po celém kontinentu. Právě díky těmto prostředím však Eva konečně zjišťuje, že všude je to stejné a že banalitě všedního života nelze uniknout. Že to, co opustila při odjezdu z Budapešti, na ni ve skutečnosti čekalo na druhé straně oceánu v celé Americe, od New Yorku přes Cleveland až po Floridu.

### 9.3 Identita

Nyní se zaměříme na hlavní postavy filmu a jejich chápání vlastní identity. V prologu filmu se seznamujeme s oběma hlavními postavami, Williem a Evou, a s poměrně jednoduchou výchozí situací. Za poameričtělým Maďarem Williem přijíždí do New Yorku z Budapešti jeho sestřenice Eva, která u něj v důsledku neočekávaných okolností musí zůstat celých deset dní. Eva přijíždí vybudovat si v Americe nový život a Willie z jejího příjezdu a nuceného pobytu u něj není nijak nadšený. Zejména proto, že Eva je jasnou připomínkou minulosti, kterou Willie deset let zpátky nechal za sebou, aby sám mohl začít žít znovu a lépe.

Jedním z hlavních témat filmu, které velmi úzce souvisí s motivem identity, který v této práci blíže zkoumám, je právě touha asimilovat. Zde konkrétně „stát se Američanem“, tedy přeneseně prožít americký sen. Ono „stát se Američanem“ je klíčové pro chápání postav Willieho i Evy a objasňuje i dynamiku jejich vztahu. Ta je víceméně jasná už z jejich první interakce. Williemu je Eva očividně na obtíž – za prvé narušuje rutinu jeho běžného života, za druhé mu připomíná Maďarsko, které Willie před lety opustil a na které nechce nijak zvlášť vzpomínat. Willie má k Maďarsku ambivalentní vztah. Setkání s Maďarskem skrze postavy jeho příbuzných Willieho na jednu stranu těší, na druhou rozčiluje. V průběhu filmu se Willie navíc snaží veškeré své předchozí vazby na Maďarsko popírat. Nepovažuje se za člena rodiny, odmítá mluvit maďarsky. Jméno si dokonce z původního „Béla“ změnil na američtější „Willie“.

O Evě toho na začátku filmu víme méně. Je mladší než Willie, přijela z Budapešti, v Americe je poprvé, ráda poslouchá Screamin' Jaye Hawkinse. Je ve městě nová a město nezná. Musí zůstat u Willieho, který je v Americe už delší dobu a zároveň ji u sebe nechat nechce. K Maďarsku nijak ambivalentní vztah nemá, za své kořeny se nestydí a nijak je nepopírá. Když se jí Eddie ptá, jestli je z Maďarska, Eva se usměje a přikývne. Zároveň ale chce asimilovat, tedy stát se Američankou a prožít vlastní americký sen, proto se snaží chovat „americky“ a ráda se učí novým věcem, které

jí mohou pomoci Američankou se skutečně stát. Tyto věci jí na začátku filmu učí Willie, s více či méně velkým úspěchem. Díky tomu, že Willie je v Americe více déle a proto toho o fungování místní společnosti víc ví, má metaforicky „navrch“. Eva je jako mladší a místních poměrů neznalejší v podřízené pozici.

Ani Williemu ani Evě se však do americké společnosti reálně proniknout nedaří – Jarmusch sám své postavy popisuje jako „outsidery, kteří na svět kolem sebe nahlíží zvenčí“.<sup>114</sup> To je zapříčiněno několika důvody, které nyní prozkoumám blíže. Willie i Eva do Ameriky přicházejí s desetiletým rozestupem, oba s cílem začít žít znovu a lépe, prožít americký sen. Do Ameriky přicházejí s představou Ameriky založenou na tom, co o Americe vědí a jak jim Amerika byla prezentována v Evropě.

Willie se snaží žít podle toho, jak si sám život v Americe představuje – čistě „americky“, tak, jak to v Americe chodí. Jak si *myslí*, že to v Americe chodí. Jí „televizní večeri“, protože tak se to v Americe dělá. Sleduje americký fotbal, přestože nerozumí pravidlům, protože je to americký sport. Nosí oblečení typické pro americké hipstery. Mnohem více než Eva, Willie zkouší v Americe realizovat americký sen. Snaží se být správným Američanem tak, jak si to sám představuje, bez minulosti a bez kořenů. Skutečně se pokusil začít znovu. V jeho bytě je nejdůležitější součástí vybavení televize. Willie ji pozoruje často a je to právě skrze televizi, kde se mu Amerika prezentuje a přes co se k ní Willie může přiblížit. V televizi hraje buď fotbal, béčkové sci-fi nebo kreslený seriál, tedy klasické žánry americké populární kultury, vysílané skrze médium televize do světa. Je to právě populární kultura, která vytváří ucelený obraz Ameriky, na jehož základě si Evropané Ameriku představují.<sup>115</sup> Televize ve Willieho bytě je puštěná téměř non-stop, tvoří zvukovou kulisu Willieho života a zatímco Willie nenasytně hltá vše, co mu televize předkládá, Eva je k obsahu vysílání a Willieho reakci na něj spíše skeptičtější.

Předpokládáme, že Eva do Ameriky přijíždí s cílem zůstat buď delší dobu nebo dokonce napořád. Nevíme to přesně a asi to není úplně důležité. Evin cíl nicméně je v Americe žít. Svůj dosavadní život si veze v kufru a tašce, ve které je pro ni nejdůležitějším předmětem přenosný kazetový přehrávač. V pro Evu zásadních momentech, celkem třikrát během celého filmu, Eva přehrávač zapíná a pouští si skladbu „I Put a Spell On You“ od Screamin’ Jaye Hawkinse. Přehrávač je Evin, je pro ni důležitou věcí, spolu se skladbou se tedy stává symbolem její identity. Skladba je pro Evu zároveň symbolem Ameriky, jak si ji představuje ona sama a za kterou do Ameriky přichází. V jejích představách Američan Screamin’ Jay, „wild man“ („drsnej chlap“), se svou skřehotavou písní, představuje všechno, co je pro ni na Americe lákavé a přitažlivé, a co tu možná touží objevit. Je to pro ni Amerika jako taková.

Pro chápání Eviny postavy a jejího pojetí identity a amerického snu je skladba důležitá. Eva si ji v první části filmu pouští dvakrát. Poprvé na ulici po příjezdu do New Yorku, před příchodem do Willieho bytu. Spolu s prvním přehráváním skladby se zde také

---

<sup>114</sup> Hertzberg, L., *Jim Jarmusch*, s. 35.

<sup>115</sup> Jako například i Wim Wenders během svého dospívání v poválečném Německu.

rozhýbe kamera. Zatímco v předchozích obrazech byla vždy statická, teď se pohybuje spolu s Evou, když Eva prochází ulicemi. Podruhé si Eva skladbu pouští sama v bytě a při jejím poslechu tancuje. Opět je v pohybu. Přehrávání skladby je vždy spojeno s pohybem, jednak s Eviným fyzickým pohybem na daném místě, jednak příslibem toho, že se kamsi „pohne“ i ve svém reálném životě, že zažije něco nového. Poprvé je to v New Yorku, Eva prožívá něco nového, začíná žít nový život. Podruhé je to krátce před cestou do Clevelandu, kam má Eva odcestovat a reálně tam začít žít.

Potřetí Screamin' Jay zazní v autě během cesty na Floridu, o rok později. Eva je opět v pohybu a těší se na nové zážitky z prázdnin. Zatímco při prvním poslechu skladby Willie přehrávač vypnul, nyní se zmůže jen na „I hate this music“ („nesnáším tuhle hudbu“), přehrávač ale nechá hrát a pokusí se usnout, aby skladbu nemusel dál poslouchat. Zde je jasně patrný posun v jeho vztahu k Evě. Willie dál na Evu pohlíží jako na malou holku, na kterou je třeba dávat pozor a která by některé věci vůbec dělat neměla, určitým způsobem ale mnohem více než dřív respektuje její nezávislost a její vlastní záliby. Jsou teď po roce mnohem více na jedné lodi, minimálně v tom, že oba už jsou Američany delší dobu. Alespoň podle něj.

Eva přehrávač vytáhne ve třetí části filmu ještě jednou, v motelu po příjezdu na Floridu, kdy otráveně čeká na návrat Willieho a Eddieho z dostihů. Přehrávač ale nepustí a absence hudby je zde o to výmluvnější – Eva již v pohybu není, začala stagnovat obdobně jako Willie a chápe, že její pobyt v Americe ve skutečnosti nikdy nic nového nepřinese. O tom ale podrobněji v závěrečné části analýzy.

Skladba Screamin' Jaye je okrajově spojena i s Williem, do jisté míry ilustruje jeho a Evin vzájemný vztah a ilustruje proměny jeho dynamiky. Eva je ve Willieho světě pohyblivou figurou, dokládá to nejen Screamin' Jay. Willieho svět je statický a nehybný, Willie buď spí, leží nebo sedí za stolem, pohybuje se jen pomalu. Eva jeho světem prochází z jednoho bodu do druhého a nezastavuje se ani když jí to Willie zkouší přikázat. Její pohyb jeho samotného nutí konfrontovat se s vlastní stagnací na jedné straně a vlastní identitou na straně druhé. Identita je pro Willieho slabé místo, během celého filmu se ji až zoufale snaží potlačit.

Willieho postava má také svůj vlastní hudební doprovod, byť si jí ve filmu není vědoma. Jde o nediegetickou skladbu „A Woman Can Take You To Another Universe (Sometimes She Just Leaves You There)“, kterou pro film složil sám John Lurie. Tento smyčcový kvartet a dua pro dvě violy složené na hudební motivy maďarského skladatele Bély Bártoka<sup>116</sup> ve filmu v různých variacích zazní hned několikrát, většinou ve scénách, které jsou nějakým způsobem zásadní pro Willieho vnímání a uvědomování si vlastní identity. Willieho klíč k dominanci nad Evou, a tedy udržení si pocitu vlastní moci, spočívá v domněnce, že Americe rozumí líp. Že Evu může poučovat, že on už „ví“, zatímco ona ještě ne. Willie je nicméně v průběhu celého filmu spíše nevědomou figurou. Neuvědomuje si, že Američanem se nestal a s Američany

---

<sup>116</sup> Maďarský hudební skladatel a hudební vědec, od roku 1940 žil v exilu v USA. Žil v letech 1881 až 1945.



se mu nepodařilo asimilovat. Tuto jeho nevědomost dokládá právě soundtrack, pomalá smyčková hudba zaznívající vždy, když Eva nějakým zásadním způsobem naruší Willieho život nebo Willieho smýšlení o sobě samotném. Willie toho na vědomé úrovni vlastně tolik nechápe.

Když na konci první části filmu Eva odjíždí z New Yorku, skladba zaznívá ve chvíli, kdy Willie zcela evidentně přemýšlí o životě. Možná přemýšlí o Evě a že mu bude chybět, možná o tom, kde se ve svém životě nachází on sám. Podobně jako Eva nyní, i Willie kdysi přicestoval do Nového světa, stejně jako miliony jiných před ním. Pro ně ale byl New York vždy jen přestupní stanicí před cestou dále na západ. To Eva pochopila a v New Yorku proto strávila pouze deset dní. Willie v něm však žije roky. Nakolik si však svou stagnaci uvědomuje nevíme. Odhodlání vydat se na vlastní cestu na západ nicméně nalezne až za celý dlouhý rok.

Willieho hlavním problémem, větším než je jeho stagnace, je však jeho nevyjasněný vztah k vlastním kořenům. Během cesty do Clevelandu se Eddie Willieho na jeho maďarské kořeny explicitně ptá. Než se před rokem seznámil s Evou, vůbec netušil, že Willie původně pochází z Maďarska. Myslel si, že Willie je také Američan. Willie namítá téměř uraženě „hey, I'm as American as you are” („hej, jsem stejnej Američan jako ty“). Pochopitelně, Willie se totiž od svého příjezdu do Ameriky snaží asimilovat, zapadnout, stát se Američanem. Změnil si jméno, nosí oblečení ve stylu amerických hipsterů, dělá věci, které považuje za skutečně americké. Sleduje televizi, jí jídlo z reklam, mluví jen anglicky. V životě je ale spíš otrávený. A je to paradoxně až při setkání s rodným Maďarskem – tetičkou Lotte – kdy snad na jediný moment v průběhu celého filmu vypadá skutečně šťastně a ve své kůži.

Když jim v Clevelandu tetička Lotte, zástupný symbol Maďarska, otevírá dveře, Willie se představuje jako „Béla”, tetička by jej nejspíš jinak ani nepoznala. Willie se tu ke své pravé identitě poprvé a snad naposledy přiznává, dokonce v ní setrvává po celou dobu svého pobytu v domě tetičky. Když jim tetička servíruje guláš, Willie Eddieho napomíná, aby si sundal klobouk a jídlo dojedl. Zatímco Eddie setrvává ve svých starých zvyklostech, Willie se podřizuje těm, v domě které panují. Po většinu večera se Willie usmívá a tváří se pobaveně, přestože tetička celou dobu mluví maďarsky, což by Willieho normálně provokovalo a rozčilovalo. Tetičce dokonce složí kompliment „you're looking really good, Aunt Lotte” („vypadáš fakt dobře, tetičko Lotte“). Komplimenty Willie obvykle skládá jen když Eddie nebo Eva udělají něco, z čeho má on sám nějaký prospěch. Později se samozřejmě k odmítání maďarských kořenů jako součásti své identity vrací. V tento moment však, zdá se, je Willie s Maďarskem zajedno a v harmonii.

Postava tetičky Lotte je důležitá také proto, že kromě své funkce jakožto symbolu Maďarska dále prohlubuje téma identity. Ze všech postav, které do Ameriky přišly z Maďarska, je tetička Lotte jedinou, která je se svou maďarskou identitou nejvíce sžítá. Nadále mluví maďarsky, přestože jí v maďarštině dávno nikdo neodpovídá a Američané jí ani nerozumí. Interiér jejího domu připomíná interiéry východní Evropy, tetička vaří guláš s paprikou. Nijak zvlášť se nesnaží stát Američankou, je prostě

Maďarkou, která v Americe žije. Se svou identitou je vyrovnaná, má pravdu, když říká „I am the winner, I win everytime“ („jsem vítěz, vyhrávám vždycky“). Právě díky tomu, že se svou identitu nesnaží nijak potlačit nebo změnit, má jako jediná z Maďarů ve filmu šanci na úspěch. Není k podivu, že nejvíce si s tetičkou Lotte rozumí Eddie, Američan bez přistěhovalecké anamnézy. Protože je Eddie „svůj“ stejně jako tetička, ani jeden z nich otázku své identity neřeší a protože se ani jeden nesnaží být někým, kým nejsou, rozumí si spolu navzájem ze všech postav nejlépe a zároveň působí navenek nejvyrovnaněji. Tetičku Lotte americký sen nijak zvlášť nezajímá. Zůstává Maďarkou ve svém maďarském světě, přestože žije v Americe, a je spokojená.

Když spolu sedí v Willie a Eva kuchyni v domě tetičky Lotte, Willie si na tetičku stěžuje. Vadí mu, že tetička pořád mluví maďarsky, přestože už roky žije v Americe a měla by tedy mluvit anglicky. Eva se usměje a připomene jejich maďarskou rodinu, všichni jsou umínění, stejně jako tetička. Tímto prohlášením Eva sebe a Willieho z rodiny vyčleňuje, podobně jako to Willie dělá už několik let. Sám se jako člen rodiny dávno necítí. Evina touha zapadnout a asimilovat sice není zdaleka tak silná jako ta Willieho, pokud si ale vzpomeneme na začátek filmu, kdy Eva ještě zkoušela mluvit maďarsky a pak přestala, protože jí to Willie „doporučil“, je evidentní, že Willieho poučky o tom, co by správný Američan měl nebo neměl dělat – „don't speak hungarian at all“ („vůbec maďarsky nemluv“) – se na ní také značně podepsaly. V části druhé se Eva snaží mezi Američany zapadnout podstatně více, v první části měla spíše tendence se vůči nim vymezovat. Protože je ale neautentická tím, že svoji maďarskou identitu ignoruje, nemůže reálně uspět, podobně jako nemůže uspět Willie.

Ve třetí části filmu Eva reflektuje svůj vlastní americký sen. Poté, co ji Willie s Eddiem nechají v pokoji motelu, když odejdou prohrávat peníze na psí dostihy, Eva sedí nejdřív na pláži, později v pokoji, a u sebe má vždy svůj přehrávač. Screamin' Jaye ale nepouští ani v jednom z případů. Za prvé protože opět stagnuje, za druhé protože už tak nějak tuší, že Amerika ve skutečnosti nenabízí žádný ráj a žádný velkolepý zážitek. Začíná chápat, že mýtus amerického snu se redukoval na život takový, jaký jej zažila v Clevelandu. Práce ve špinavém bistru, kde od rána do večera prodává hot-dogy. Randění s nudným kamarádem Billym, jehož hlavní osobnostní kvalitou je povýšení na vedoucího směny na místní benzince. Dům na předměstí. Prázdniny na Floridě, kde to vypadá úplně stejně jako kdekoli jinde. Bezbřehá nuda až do smrti. Není důležité, zda je možné asimilovat a stát Američanem nebo zda člověk zůstane Maďarem emigrovaným z Budapešti. Ve výsledku to vyjde nastejno. Nudě amerického snu nelze v Americe uniknout.

Jestliže Eva tuto skutečnost ve třetí části filmu konečně pochopí, o Williem to stejné rozhodně říct nelze. Jestliže je Eva na americký sen schopná alespoň dosáhnout, protože sama začala naplňovat jednotlivé kroky, které k jeho dosažení vedou, Willie tuto schopnost neprojevuje vůbec. Připomeňme si jeden ze základních pilířů amerického snu – práci jednotlivce, to, že člověk si svou práci štěstí vytváří. Eva pracovat začala, vyprázdněnost snu jí však štěstí nenabízí. Willie už deset let pracovat odmítá, je člověkem, který si peníze rychle vydělává sázením na dostizích a podváděním v kartách, a stejně rychle peníze prohrává. Práce se mu hnusí,

pracovníků v továrnách je mu líto, nevydrží sedět v bistro, kde pracuje Eva. Jako někdo, kdo pracovat odmítá, nikdy nemůže zjistit, že americký sen skrze práci už žádné štěstí negarantuje. Je tak odsouzen k neustálému opakování stejných chyb, k nevědomosti, k opakovanému vyhrávání a prohrávání peněz, k nereálné asimilaci skrze urputné potlačování vlastní identity.

Když Willie, Eddie a Eva konečně dorazí na Floridu, jak nám jasně a výstižně hlásí nápis za zaparkovaným autem „Welcome to Florida!“, první, co Willie udělá, je to, že koupí na benzince tři páry slunečních brýlí. „Now we look like real tourists,” opět značí, že Willie po tolika letech stále ještě neasimiloval, že pravým Američanem se asi nikdy nestane. Podobně jako když před televizí jí „TV dinner” nebo sleduje v televizi baseball, jehož pravidlům nerozumí, i teď potřebuje zástupný symbol, prostředek, který mu pomáhá cítit se tak, jak předpokládá, že by se cítit měl. Tento prostředek mu pomáhá dostat se do role, kterou si myslí, že by v daný moment měl hrát. Být Američanem. Sám si jím tak připadat. Nebo jako Američan alespoň vypadat.

#### **9.4 Velká očekávání**

Podobně jako do Ameriky přicházejí davy přistěhovalců s přáním zažít americký sen a dosáhnout skrze něj na osobní štěstí, přicházejí do Ameriky s očekáváním garantovaného úspěchu i Willie a o deset let později Eva. Výše jsem uvedla, že koncept amerického snu nezná pojem neúspěchu, v konceptu pro něj není místo a americký sen si jej z principu ani nemůže dovolit. Jelikož americký sen takto a priori garantuje úspěch všem bez rozdílu, pobyt v Americe těch, kteří do Ameriky americký sen přišli prožít, je prodchnut velkým očekáváním úspěchu. Zaměřím se nyní na očekávání hlavních postav filmu, zda jsou naplněna nebo ne a co to pro ně reálně znamená.

Velká očekávání má ve filmu primárně Eva, která je v Americe nová a s možnostmi života, které Amerika nabízí, ještě není seznámena natolik, aby mohla předvídat, která její očekávání jsou reálná a která ne. V první části filmu si Eva dvakrát pouští skladbu Screamin' Jaye Hawkinse z přehrávače a skladba vždy koresponduje s jejím nadšením z nových cest a zážitků, které ji čekají. Nebo spíše které očekává ona sama. Poprvé je to hned po jejím příjezdu do New Yorku, kdy se Eva těší na nový život, který bude v Americe žít. Podruhé je to před jejím odjezdem do Clevelandu, kde se její americký sen má už skutečně realizovat. Během první části filmu se s Evinými očekáváním spíše seznamujeme, v druhé části filmu se s nimi Eva už reálně konfrontuje.

V druhé části filmu se s Evou poprvé setkáváme v bistro, ve kterém pracuje. Její nový život sestává vesměs z chození do práce, obsluhování hostů bistra a přípravy hot-dogů, přizpůsobování se tetičce Lotte a chození do kina s kamarádem Billym. Když ji Billy do kina zve, Eva navrhuje, aby se místo amerických filmů šli podívat na kung-fu film. V americké nudě, kterou zažívá denně, je film z jiného kontinentu pravděpodobně tím jediným novým povyražením, které může zažít. Nic velkolepého,

zajímavého nebo dobrodružného se v jejím životě jinak neděje. Eva je v životě naplněném prací za pultem znuděná a unavená, a právě proto pocítí příval nadšení, když se v bistru setká s Williem a Eddiem, kteří za ní přijeli. Na chvíli ji snad vytrhnou z všední každodennosti. Jejich příjezd je pro ni příslibem, že by se něco mohlo změnit a Eva by mohla zažít něco nového.

Evina snaha asimilovat a zapadnout sice vychází o trochu lépe než ta Willieho, Eva ale zjišťuje, že Amerika Clevelandu jaksi nenabízí to, co si před příjezdem představovala. Jestli si myslela, že Willieho život v New Yorku je nudný, je pro ni teď podobně nudný její život v Clevelandu. Williemu se svěří „I kinda wanna get out of here” („trochu bych odsud chtěla vypadnout“), později ještě dodává „it’s kind of a drag here, really” („je tu fakt docela nuda“). Než Willie s Eddiem z Clevelandu odjedou, Eva částečně ve vtipu navrhuje, aby se pro ni vrátili, až budou mít víc peněz, a odvezli ji pryč. Během druhé části filmu ani jednou nezazní Screamin’ Jay. Eva postrádá nejen důvod, ale i touhu si skladbu pustit, je stejně zaseknutá na místě jako Willie, stagnuje.

Návštěva Clevelandu nic moc zajímavého nenabídne ani Williemu s Eddiem, jejich velká očekávání ohledně cesty – totiž že si užijí výlet a zažijí něco nového – zůstávají nenaplněna. Krajina Ameriky nenabídla nic, Cleveland vypadá stejně jako New York a flákat se doma u tetičky Lotte, sledovat s ní televizi a hrát karty, je nuda. Prvotní pocity štěstí z cesty a shledání jsou na konci druhé části v nenávratnu. Zatímco Eddie zjišťuje, že všechno vypadá všude stejně, Willieho začíná štvát nuda, kterou zažíval v New Yorku a objevil ji i tady. Willie se sice z New Yorku dostal dál na západ, stagnuje ale úplně stejně, jako stagnoval tam.

Na konci druhé části se Eva pokusí situaci naposledy zvrátit a navrhne výlet k jezeru Erie, hlavní několikrát zmiňované přírodní atrakci Clevelandu. Otrávená Eva výlet navrhne v předvečer odjezdu Willieho a Eddieho, znuděný Willie souhlasí a protože Eddie už tuší, že to zase bude stejné jako vždy, radši by zůstal doma a hrál karty s tetičkou. Vrcholná scéna završující jejich road trip, očekávaný climax druhé části, je však spíše antiklimaxem. Dle pravidel road movie Willie, Eddie a Eva by zde měli vidět něco velkolepého a majestátního, symbolizujícího pomyslný konec jejich cesty. Výhled na jezero kvůli sněhu a vánici však není ničím jiným než masou bílé barvy, rozprostírající se po obzoru do nekonečna a vyplňující celý záběr. „It’s not always frozen,” („vždycky není zamrzlé“) říká Eva. „It’s beautiful,” („je to krása“) odpovídá Eddie. Willie už ho jenom napomene. Jestliže mělo být jezero pomyslným velkolepým završením cesty do Clevelandu, rozhodně svůj účel nesplnilo a Willie ani Eddie tak nedošli očekávané satisfakce. Williemu proto nezbývá než na začátku třetí části navrhnout další výlet.



**Obr. 12** – Výlet k jezeru Erie. Screenshot z druhé části filmu *Podivnější než ráj*.

Willie a Eddie se po vzoru Wyatta a Billyho rozhodnou pokračovat na Floridu a vracejí se do Clevelandu pro Evu. Nadšená tím, že se opět dostává do pohybu, že opouští nudný Cleveland a že nejspíš i uvidí něco nového, Eva si v autě opět pouští Screamin' Jaye Hawkinse. Naposledy. V tento moment ale Screamin' Jay opět symbolizuje všechny její představy a touhy, které si do Ameriky promítla a které s ní má spojené. Stejně jako si v první části Eva pouštěla skladbu vždy předtím, než měla přijít na nějaké nové místo, je tomu tak i teď.

Samotného textu je ve skladbě málo, Screamin' Jay v opakujících se refrénech zpívá pořád dokola „I put a spell on you, because you're mine“ („očaroval jsem tě, protože jsi moje“). Pokud skladba pro Evu reprezentuje Ameriku a Eva si ji pouští s velkým očekáváním vždy těsně předtím, než ji Amerika znovu zklame, vystihuje text skladby celkem přesně vztah mezi Evou a Amerikou jako takový. Prve Amerikou naivně očarovaná skrze televizi, hudbu a populární kulturu, Eva se do Ameriky vydává, aby nechala daleko za sebou Maďarsko se vší banalitou a nudou východní Evropy, a stala se sama opravdovou Američankou. „I put a spell on you,“ je klíčová věta, protože představy o Americe jsou zde opravdu jen jakýmsi „kouzlem“ a vůbec ne realitou, jak Eva v průběhu filmu během svého pobytu v Americe ostatně zjišťuje.

Screamin' Jay také zpívá „I hate no runnin' around“ („nerad chodím kolem dokola“). Obdobně ani Eva nesnáší všednost a banalitu, když se věci opakují a jsou stejné. Přesně tak se cítí v Clevelandu. Jestliže z Budapešti odešla, aby zažila něco nového a lepšího, Cleveland se svými továrnami a špinavým předměstím, prací v bistru a neustálými zákazy a příkazy maďarské tetičky nic lepšího nicméně nenabízí. Eva celý rok v Clevelandu stagnuje a její život se nevyvíjí nikam. I proto ve třetí části

o skladbě říká „I haven't heard it in a long time“ („tohle jsem dlouho neslyšela“). Naposledy nejspíš ve Willieho bytě v New Yorku. Od té doby Eva totiž neměla důvod pustit si skladbu, která pro ni symbolizuje svobodu a lepší budoucnost.

Willie, Eddie a Eva přijíždějí na Floridu. V krátké scéně se slunečními brýlemi Jarmusch jasně odkazuje na svého předchůdce Wima Wenderse. Postavy Wendersova filmu *V běhu času*, Bruno a Robert, de facto Wyatt a Billy východního Německa, krajinu křižují v dodávce s nasazenými podobně hloupými brýlemi, čímž odkazují na vyprázdněné ideály Ameriky. Ambivalentní fascinaci americkou kulturou Jarmusch s Wendersem sdílí. Zatímco Wenders zklamané očekávání však skutečně zažil, Jarmusch už jej spíše jen reflektuje. V této linii však zůstává Wendersovým jasným pokračovatelem.

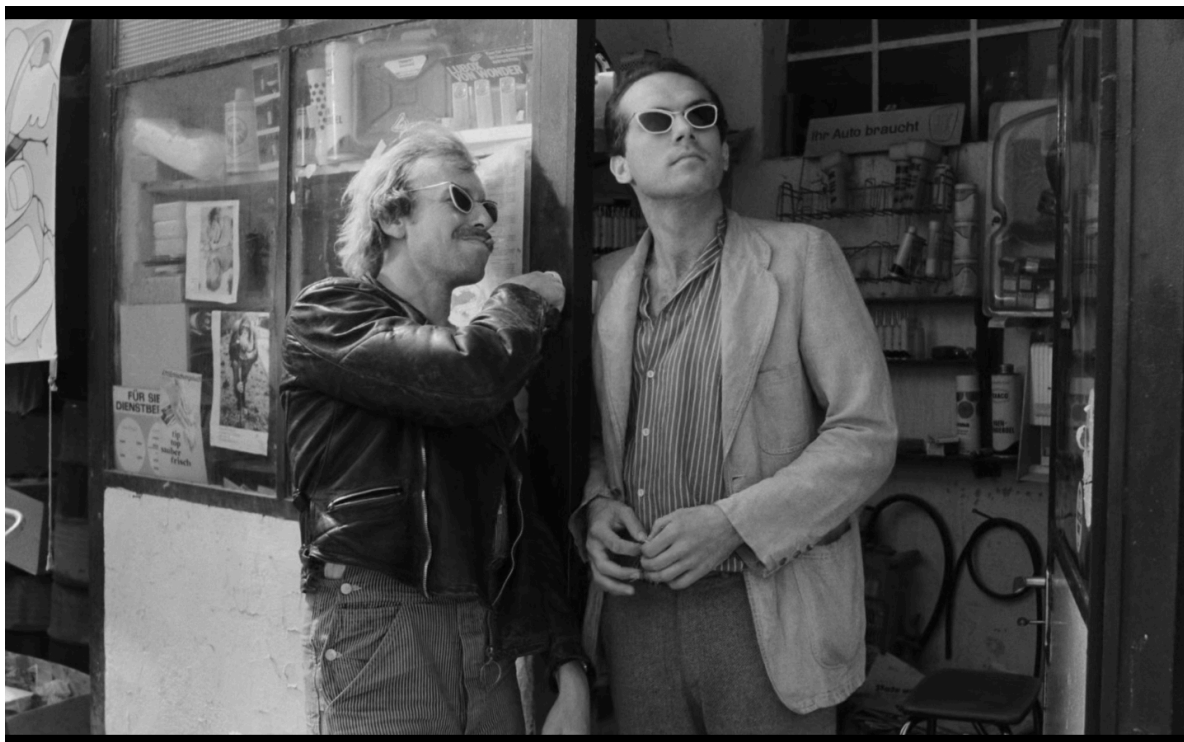
Wendersovo alter-ego Philip v *Alice ve městech* reflektuje Ameriku zklamáním „it was a terrible trip, soon as you leave New York everything looks the same“ („byl to hrozný výlet, jakmile odjedeš z New Yorku, všechno vypadá stejně“). Postavy *Podivnější než ráj* by s ním nejspíše souhlasily, určitě alespoň Eva. Její prvotní nadšení z výletu celkem rychle nejprve kazí zjištění, že Willie je nadále spíše neschopným zoufalcem. Následně si Eva uvědomuje, že vysněný ráj nejspíš nenalezne ani na Floridě. Po dlouhých minutách strávených schováváním se v autě, protože Willie v motelu nechtěl platit za tři osoby, Eva vchází do motelového pokoje. Rozhlédne se a jednou z jejích prvních vět je „this looks familiar“ („tohle je mi povědomý“). Pochopitelně.

Podobně jako Eva viděla v ulicích špinavého New Yorku a industrializovaného Clevelandu ulice Budapešti, v motelovém pokoji zase spatřuje motelové pokoje a jiné interiéry, které viděla předtím. Později si stěžuje „what is this, this is middle of nowhere“ („co to má jako být, tohle je uprostřed ničeho“). Jestliže výlet sliboval jakýsi ráj objevený na jeho konci, pokoj v motelu postaveném pod dálnicí jím rozhodně není. Ráj se do něj však redukoval.<sup>117</sup> Na Floridě není nic, Florida nic nenabízí, podobně jako bílé jezero Erie v Clevelandu. Na Floridě jsou jen hluky dálnice, jezdící auta, kostky domů s nápisy „souvenirs“ nebo „motel“, pláž s oparem, po které je ale nutné procházet se v kabátu, protože je zima.

Výlet na Floridu stejně jako výlet do Clevelandu končí fiaskem. Willie dál pokračuje v opakování stejných chyb a Eviny ideály a představy se hroubí pod konfrontací s realitou. Výlet na Floridu končí podobně tragicky jako původní výlet na Floridu Wyatta a Billyho. Jediný, kdo to od začátku tušil, byla tetička Lotte, která Evu s Williem a Eddiem na cestu od začátku pustit nechtěla. Tetička Lotte, Maďarka v Americe, která sen prožít nepotřebuje, chápe, že výlet Willieho, Eddieho a Evy nemůže dopadnout dobře. Možná tuší, že Willie a Eva vlastně vůbec neměli opouštět Maďarsko. Pro Evu by se rozhodně nic nezměnilo, Willie by si nemusel na nic hrát.

---

<sup>117</sup> Andrew, G., *Podivnější než ráj*, s. 144.



**Obr. 13** – Screenshot z filmu *V běhu času*.



**Obr. 14** – Výlet na Floridu. Screenshot z třetí části filmu *Podivnější než ráj*.



Po první prohře na psích dostizích se zdá, že Willie, Eddie a Eva zůstanou v motelu navěky. Nemají peníze na návrat a nikdo z nich pořádně neví, co budou dělat dál. Hrozí, že jejich budoucnost bude redukována na nekončící cyklus výher a proher, zatímco Eva bude dál sedět v pokoji a čekat, až se Willie s Eddiem vrátí z dalších dostihů nebo karetních partií. Nekonečná smyčka nudy a banality. Willie s Eddiem se nicméně vracejí na dostihy zkusit štěstí znovu, nic lepšího je nenapadá. Nic jiného ani není možnou variantou. Eva mezitím bloudí pouští kolem silnice a motelu. V obchodě se suvenýry si koupí ten nejvýstřednější klobouk, který obchod nabídne, de facto jde o další očekávaný vrchol výletu, další anticlimax. Evě dochází, že nic zajímavého na výletě už nezažije, odveze si tedy aspoň ten podivný klobouk.

Klobouk na hlavě nicméně splní svou další nečekanou funkci – přitáhne pozornost černošského rappera, který si díky němu Evu splete s jinou ženou a přenechá jí obálku plnou peněz. Rapper zde funguje trochu jako deus ex machina, postava objevující se zničehonic jen proto, aby děj filmu posunula někam dál, když to samotný narativ organicky neumožňuje. Z dramaturgického hlediska však dává celá epizoda ve filmu dokonalý smysl – situace Willieho, Eddieho a Evy je natolik bezvýchodná a zacyklená, že potřebují jakousi pomoc „zvenčí“, aby svoje osudy mohli změnit. Opět je zde navíc odkaz na *Bezstarostnou jízdu*. Kde obchod s drogami Wyattovi a Billymu umožnil na cestu se vůbec vydat, zde obchod s drogami pomáhá Evě výlet konečně ukončit.

Jestliže Jarmusch ve filmu zkoumá ambivalenci amerického snu a co se s ním v průběhu let stalo, pochopitelně bude zkoumat i americkou kulturu, která je se současným pojetím amerického snu nerozlučitelně spjata. Obrací stereotypy navázané na Ameriku a Evropu a pohrává si s motivy různých žánrů pro Ameriku typických. Zde to není ve filmu poprvé. Obchod s drogami je jakýmsi ustáleným klišé amerických žánrových filmů. Na chvíli se může zdát, že Eva zde jako by na moment zabloudila do úplně jiného žánru,<sup>118</sup> vzala si nabízenou rekvizitu a opět se vrátila do svého filmu. Epizoda, která by správně patřila spíše do gangsterky, se zmateně mluvícím černochem a obdobně zmatenou ženou nosící stejný klobouk jako Eva, působí spíše komicky. Už dříve jsme se ve filmu vydali do jiného žánru, obdobně opět do gangsterky, a to na začátku druhé části, v domě hráčů pokeru. Unavení a letargičtí hráči, kteří se sotva zvedli a nic nenamítali, když je Willie obral o všechny jejich peníze, fungovali jako naprosté antiteze svých podstatně drsnějších kolegů z jiných filmů. V důsledku zde Jarmusch demonstuje právě proměnu kultury, která přímo zapříčinila proměnu amerického snu. Už ani typicky americké postavy z typicky amerických žánrů nefungují tak jako dříve. Všichni jsou unavení, apatičtí nebo zmateně podivní. Amerika už dávno není Amerikou původního amerického snu. Pokud se do Ameriky utíkalo z unavené a vyčerpané Evropy, dnes je unavená a vyčerpaná Amerika.

Deus ex machina v podobě rappera nicméně dává Evě možnost banalitu a stereotyp výletu ukončit a Eva ji využívá. Pár bankovek nechá Williemu a Eddiemu, aby se sami mohli z Floridy dostat pryč, zbytek si bere a odjíždí na letiště. Na letišti zjišťuje, že jediné letadlo, odlétající ten den, které by jí umožnilo návrat do Evropy, letí

---

<sup>118</sup> Sexton, J., *Stranger Than Paradise*, s. 37.



do Budapešti. Eva přemýšlí. Není důležité, kam jinam by letěla, důležité je to, že nechce do Budapešti. Ještě pořád doufá, že někde úplně jinde by to mohlo být jiné.

Vracíme se do pokoje, kam přicházejí Willie s Eddiem, kterým se mezitím na dostizích podařilo vyhrát nějaké peníze. Jejich nadšení je v daný moment opodstatněné, my nicméně tušíme, že další den na dostizích by peníze opět prohráli. Willie najde peníze od Evy a dopis, který napsala maďarsky. Spolu s Eddiem se vydávají na letiště Evě v odletu zabránit. Na letišti si Willie musí koupit letenku, aby vůbec do letadla mohl nastoupit a Evu v něm najít, načež se loučí s Eddiem a odchází ke gatům. Později Eddie u auta sleduje odlétající letadlo a konečně mu dochází, že Willie nejspíš vystoupit nestihnul a už se nevrátí. „What the hell are you going to do in Budapest?” („Co sakra budeš dělat v Budapešti?“)

Pravděpodobně to stejné, co Willie dělal v Americe, shánět si peníze pokoutným způsobem a žít na okraji. V horším případě to, co Eva dělala doposud v Clevelandu. Podřadnou prací si vydělávat na živobytí a žít život v nudě a banalitě. Je jedno, jestli člověk žije v Budapešti nebo v New Yorku. Všude je to stejné a z banality všednosti není cesty ven. K paradoxu Willieho odjezdu se přidává i to, že na konci filmu Ameriku opouští právě ten, který se chtěl Američanem stát nejvíce. Jako přistěhovalý Maďar, který své maďarské kořeny však nejvíce popírá, je to právě on, kdo se do Maďarska musí vrátit. Jako by ho Amerika vypudila sama, protože nehrál podle jejích pravidel a do homogenního celku společnosti řídící se snem nechtěl prací nijak přispívat, ale jen si brát.

Na druhé straně si však Amerika ponechává Evu, která se z letiště vrací zpět do motelového pokoje. Pokoj je už však prázdný, Willie s Eddiem si vzali své věci a Evě dochází, že už se znovu nesetkají a že ona na místě musí zůstat. Willie musel odjet, protože na pravidla hry nikdy nepřistoupil a sen naplnit nemohl. Eva už jej naplňovat začala a přestože chápe, že na štěstí skrze sen nikdy nedosáhne, protože už to reálně není možné, její cesta za vyprázdněným snem ještě neskončila. A je to cesta zacyklená a nekonečná, která by se v Evropě odehrávala stejně jako v Americe. Pouze s rozdílem, že Evropa už dávno neslibuje vůbec nic.

Eva sedí v pokoji a než se na černé obrazovce objeví závěrečné titulky, slyšíme naposledy Screamin' Jaye Hawkinse, zpívajícímu Evě na její nekonečné cestě Amerikou za americkým snem, který nelze naplnit.

## IV. Podivnější americký sen

Jarmusch ve své reflexi Ameriky pokračuje v linii Wima Wenderse, v dospívání si idealizujícího Ameriku na základě populární kultury, která vytvářela podstatně barevnější a líbivější kontrast k válkou zničenému Německu, ve kterém Wenders vyrůstal a dospíval. Během první cesty na západ však Wenders zjišťuje, že Amerika ve skutečnosti není nic tak úžasného, jak si při sledování filmů a četbě komiksů představoval. Majestátní krajina oslavovaná například ve filmu *Bezstarostná jízda* je zdevastovaná industrializací a jednotlivá člověkem vystavěná místa, jako motely nebo benzinové pumpy, se v navzájem si podobných variacích nekonečně opakují napříč krajinou od východního pobřeží až k západnímu. Wenders zklamání z Ameriky reflektuje ve filmu *Alice ve městech*, kde se jeho alter-ego Philip po cestě napříč Amerikou vrací zpět do Německa a další cestu podniká už tam. Podobně se do Německa vrací i Wenders. Jeho další film, *V běhu času*, ve skutečnosti antiteze k *Bezstarostné jízdě*, je už veskrze německý. Člověk nemusí jet až do Ameriky, aby zažil pocit svobody, štěstí a bohatství.

Jak jsem v analýze filmu popsala výše, Jarmusch ve svém zkoumání americké reality a amerického snu zachází dál. Ve filmu *Podivnější než ráj* zůstává v Americe a zkoumá, jakým způsobem se na americký sen snaží dosáhnout dva emigranti z Budapešti, Willie a jeho sestřenice Eva. Nevíme přesně, proč Willie a Eva z Budapešti odcházejí, předpokládáme však, že za vidinou čehosi „lepšího“. Lepších životních podmínek, lepšího životního standardu. Přeneseně tedy svobody, bohatství a štěstí.

Dosáhnout amerického snu je do jisté míry totožné s určitým „poameričtěním“. Člověk se musí stát Američanem, aby se v jeho případě sen mohl realizovat. Jedním z mnoha mýtů, které americký sen utvářejí, je představa jakéhosi „tavícího kotlíku“. V kotlíku Ameriky se scházejí zástupci různých národů a tvoří zde dohromady „Národ“ jeden, vyvolený a veskrze americký. V *Podivnější než ráj* se Willie snaží Američanem stát natolik vehementně, že absolutně neguje jakékoli své dřívější vazby na Maďarsko. Eva je se svými maďarskými kořeny ztotožněna více, přesto se však řídí Willieho radami, například aby vůbec nemluvila maďarsky a aby dělala vše tak, jak to dělají Američané.

Willie si Ameriku idealizuje a ztotožňuje se se svojí novou identitou. Předpokládá, že tím, že se Američanem „stal“, americký sen už reálně prožívá. Ve skutečnosti se však pohybuje na okraji společnosti. Jeho bohatství je závislé na náhodě a podle toho, kolik peněz zrovna má nebo nemá se odvíjí i to, nakolik je zrovna svobodný nebo šťastný. Ve Willieho případě sen nelze naplnit. Willie na něj nemůže dosáhnout už samou podstatou své osobnosti. Není tím, kdo by na jeho dosažení takřikajíc „měl“.

Na druhé straně Eva, která do Ameriky přijíždí plná nadšení a velkých očekávání, na rozdíl od Willieho zjišťuje docela brzy, co naplnění snu skutečně obnáší a co sen reálně znamená, a tedy i přináší. Od začátku chápe jeden ze základních principů snu – že pokud se člověk nesnaží sám a o naplnění snu neusiluje, svobody, štěstí a bohatství nikdy nedosáhne. Po roce stráveném prací v bistru v Clevelandu si však uvědomuje, že cesta k naplnění snu je dlouhá a strastiplná. Za pultem v bistru se rozhodně necítí svobodně, vidina většího bohatství po letech strávených touto prací také není úplně reálná a jestli se Eva nějak cítí, rozhodně ne šťastně. Eva sice nastupuje na klasickou a tradiční cestu Evropana v Americe, cestu za americkým snem, brzy si však uvědomuje, že cíl na konci cesty má blíže spíš k oné výše zmiňované noční můře.

Samotné „poameričtění“ je dle Jarmusche také mýtus. Jeden vyvolený americký homogenní „Národ“ neexistuje. Američan Willie se vrací domů do Maďarska, Maďarka Eva do Clevelandu ke své maďarské tetičce, dál žít svůj nudný americký život. Americký národ jako takový bude vždy směsí vícero národů, už ze samotné podstaty amerického snu reálně nikdo Američanem být nemůže. Američané nechtějí mít minulost, stejně jako Willie. Z minulosti ale vždy vycházejí a ta není nikdy americká, je vždy hluboce zakořeněna v Evropě.

Ve filmu je podstatný také prostor, ve kterém postavy své příběhy prožívají. Zde více než jinde Jarmusch navazuje na Wenderse a jeho pocity z Ameriky zpřítomňuje ve vlastním filmu. Když se Eva prochází ulicemi New Yorku, město vypadá podobně zanedbaně a špinavě jako jakékoli jiné město východní Evropy. Willieho pokoj je klaustrofobickou krabicí, která nenabízí nic než nudu a pořady v televizi. Cesta do Clevelandu je lemovaná továrnami a sloupy s elektrickým vedením, Cleveland je industrializovaný stejně jako New York, a tedy stejně jako Evropa. Krajina tak nabývá uniformního a banálního charakteru a postavy ani pořádně neví, ve kterém státě se zrovna nacházejí. Jezero Erie, nejkrásnější přírodní atrakce v Clevelandu, je jen masou bílého ledu a sněhu, není z něj vidět nic. Stejně tak není nic vidět z Floridy, která se v průběhu let stala plochou posetou motely, obchody se suvenýry a dalšími sloupy s elektrickým vedením. Willie, Eddie a Eva křížují Ameriku po síti mezistátních silnic a zjišťují, že v Americe vlastně není nic jiného než to, co je vidět za oknem auta nebo motelového pokoje. Že vlastně Amerika není tolik odlišná od Evropy. A nenabízí nic moc lepšího.

Americký sen v Jarmuschově podání je pro Evropany nerealizovatelný, je nenaplnitelný už ze své vlastní podstaty, zůstává nadále pouhým mýtem. Mýtem, za kterým se Evropané do Ameriky sice dál vydávají, který jim však nepůsobí nic jiného než zklamání a rozčarování. To zažívá Eva, když pochopí, že v Americe zůstane a v jejím životě se nic nezmění. Na druhé straně Willie, přestože své maďarské kořeny tolik popíral a s Maďarskem už dále nechtěl mít nic společného, se do Budapešti nakonec vrací. Ve skutečnosti je jedno, zda postavy zůstanou v Evropě či Americe. Všude je to nakonec úplně stejné.

Ameriku pohledem cizinců, přistěhovalců a turistů zkoumá Jarmusch i ve svých dalších filmech. Zmíníme tři, které následují po *Podivnější než ráj*. První z nich, *Mimo zákon*, vizuálním stylem *Podivnější než ráj* ještě připomíná. Ve vězeňské cele se ocitnou tři postavy, nezaměstnaný DJ Zack, příležitostný pasák Jack a italský turista Roberto. Právě Robertova víra v americký sen je nakonec hnací silou, která vězňům pomůže z vězení uniknout. Roberto na rozdíl od svých přátel na americký sen a štěstí v podobě italské přítelkyně v Americe nakonec dosáhne, důležité však je, že po celou dobu zůstává Italem a nesnaží se stát nikým jiným. Naopak cesty jeho přátel Zacka a Jacka, hrajících si na někoho, kým nejsou, jsou a priori odsouzeny k neúspěchu.

Jarmuschův další film, *Tajuplný vlak*,<sup>119</sup> je také rozdělen na tři části, formálně je však už složitější. Tři části filmu jsou fakticky tři různé povídky, propojené rámcově. Děje jednotlivých povídek se odehrávají v hotelu, do kterého přijíždějí hosté, postavy jednotlivých povídek. Film je zasazen do Memphisu. Město samo hraje ve filmu důležitou roli. Způsob, jakým na něj postavy přistěhovalců a turistů nahlíží, reflektuje opět americký sen. V první povídce do města přijíždí japonský pár hledat své rock'n'rollové hrdiny. V druhé povídce čeká italská turistka na letadlo, které ji má spolu s mrtvolou jejího manžela odvézt zpět do Říma. Třetí povídka vypráví o obyvatelích Memphisu, kteří v hotelu z různých důvodů přespávají. Ve všech povídkách pozorujeme Memphis prostřednictvím postav a sledujeme Ameriku současnosti. Postavy, které ji obývají, žijí na okraji. Americký sen se stal spíše atrakcí pro turisty.

Po *Tajuplném vlaku* Jarmusch natočil další povídkový film *Noc na zemi*,<sup>120</sup> odehrávající se ve stejném čase v pěti různých městech. Tematicky důležitější je však až Jarmuschův další film, western *Mrtvý muž*.<sup>121</sup> V *Mrtvém muži* se Jarmusch vrací do devatenáctého století na divoký západ, kde svým osobitým způsobem pohrávání si s žánry a kombinováním různých vyprávěcích stylů zobrazuje období, ve kterém americký sen krystalizoval do své nejznámější mýtické podoby. V úvodu filmu se seznamujeme s hlavní postavou Williamem Blakem, účetním, který cestuje za lepší prací na samotný okraj západní hranice. Zde však nenalézá ono pro Ameriku posvátné prostředí země hojnosti, ale spíše industriální peklo a příslib brzké smrti v podobě kulky, kterou je při potyčce zasažen a kterou si z těla nedokáže vytáhnout.

Zatímco dobyvatelé západu původního amerického snu objevili na hranici ráj na zemi, zemi hojnosti, Jarmuschův Blake na ní objevuje jen peklo a smrt. Jarmusch ve filmu zkoumá americký sen s ironií sobě vlastní. Čím dál na západ Blake putuje, tím víc je kolem něj agresorů a zločinců, ne dobrodružných, byť mírných dobyvatelů hranice z mýtů. Morálka je zde založena na majetku a materiálním bohatství. Majestátní a velkolepá americká krajina je sice stále ještě víceméně nedotčená člověkem, kam ale člověk vkročí, tam staví industriální konglomeráty kapitalistického pekla. O zraněného Blake se nestarají jeho bílí bohulíbí bratři a sestry, ale vlastním kmenem

---

<sup>119</sup> *Mystery Train* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Japonsko, 1989.

<sup>120</sup> *Night on Earth* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Francie, Velká Británie, Německo, Japonsko, 1991.

<sup>121</sup> *Dead Man* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Německo, Japonsko, 1995.

zavržený štvanec, Indián Nikdo. Nikdo také není ale žádný „vznešený divoch“.<sup>122</sup> Vzhledem sice Indiánem nepochybně je, mentálně je však spíše Evropanem, po letech studia v Evropě už pravým nevzdělaným Indiánem ani být nemůže. Nikdo si ve filmu zažívá svou vlastní malou krizi identity, ne nepodobnou krizi Willieho z *Podivnější než ráj*. Jarmusch tu opět dokládá, že neexistuje jeden „Národ“, že Amerika jako tavícím kotlíkem homogenizovaná společnost je pouhá představa, která má k realitě daleko.

V Jarmuschově zobrazení amerického snu devatenáctého století zůstává jen málo z jeho tolik proklamované vznešenosti. Lidský život tu nemá žádnou hodnotu, bílí osadníci a pistolníci se nezdráhají střílet po komkoli a po čemkoli, co se hýbe, vlastní smrti se však děsí. Svoboda je jen iluzorní pojem, práce pro svobodu v industriálním městě připomíná spíše galeje a postavy, které ji vykonávají, jsou štvanci vlastního zaměstnání, kterým je svoboda naprosto odepřena. Štěstí se zde redukovalo na majetek a materiální dostatek. Jarmusch ve svém zkoumání těchto deformací základních pilířů amerického snu nastiňuje myšlenku, že sen byl možná pokřivený a nerealizovatelný už v onom devatenáctém století, kdy teprve reálně krystalizoval do oné známé velkolepé idey, která pohání americkou společnost dodnes a na jejímž základě se do Ameriky vydávají postavy jako Willie nebo Eva.

Prostřednictvím Blakea Jarmusch potvrzuje to, na co přicházejí i Willie a Eva. V *Mrtvém muži* toto poznání vyznívá o to silněji, že na něj Blake přichází v době, kdy se americký sen teprve formuje. Podobně jako se Willie nakonec vrací tam, odkud přišel, tedy domů do Maďarska, vrací se domů i Blake, umírá a jeho duše se vrací do nebytí. V tomto transcendentálním zakončení filmu Jarmusch znovu potvrzuje to, co víme už z *Podivnější než ráj* – americký sen negarantuje to, co slibuje. Ve své podstatě je nerealizovatelný. V Americe už není místo a nově přichozím nezbývá než se vrátit domů.

---

<sup>122</sup> Andrew, G., *Podivnější než ráj*, s. 161.

## Závěr

V první teoretické části této práce jsem objasnila pojem americký sen v jeho historickém kontextu – pojem jsem definovala, načež jsem se zaměřila na samotný vznik amerického snu, na jeho vývoj a na způsob, jakým jej chápeme dnes a jak sen stále ovlivňuje myšlení a směřování americké společnosti. V závěru první teoretické části jsem se krátce pozastavila u americké noční můry, pravém opaku amerického snu.

V druhé teoretické části této práce jsem se nejprve zaměřila na vývoj americké fotografie ve dvacátém století, která podstatným způsobem ovlivnila vizualitu Jarmuschova filmu *Podivnější než ráj*, načež jsem se zaměřila na hlubší propojení amerického snu a žánru road movie. Připomněla jsem tvůrce, kteří Jarmuschovu práci ovlivnili a na jejichž tvorbu Jarmusch navazuje – zejména německého režiséra Wima Wenderse.

V třetí části této práce, již zaměřené na samotný film, jsem se nejprve pozastavila u osobnosti Jima Jarmusche a okolnostech vzniku filmu *Podivnější než ráj*. Následně jsem připomněla samotný děj filmu, který jsem poté prostřednictvím čtyř hlavních motivů vycházejících z americké *Deklarace nezávislosti*, která americký sen oficiálně ustanovuje, analyzovala. Analyzovanými motivy byly cesta, krajina, identita a velká očekávání. V analýze jsem se zaměřila zejména na způsob, jakým Jarmusch s americkým snem pracuje a také jakým způsobem jej skrze své postavy chápe.

V syntéze, čtvrté části této práce, jsem výsledky analýzy shrnula a krátce jsem zmínila další filmy, které v Jarmuschově tvorbě následují po *Podivnější než ráj* a ve kterých Jarmusch s americkým snem dále pracuje. Z nich byl pro mě nevýznamnější film *Mrtvý muž*, který se odehrává na hranici a ve kterém Jarmusch americký sen zkoumá už v době svého formování v průběhu devatenáctého století.

Jestliže historicky, politicky a společensky americký sen chápeme jako soubor ideálů a hodnot, podle kterých se americká společnost řídí a na základě kterých vzniká i její kultura, zjednodušeně, na úrovni jednotlivce, americkým snem rozumíme způsob života, který garantuje svobodu, štěstí a bohatství. Postavy Jarmuschových filmů sice do Ameriky za vidinou naplnění amerického snu přijíždějí, nakonec se jim na sen dosáhnout však nedaří.

Vlastní nedostatek talentu a schopností je příčinou jejich neúspěchu však jen částečně. Sen není naplnitelný ze samotné své podstaty. V Jarmuschově světě je americký sen vyprázdněným pojmem, pokřiveným od samého začátku. Ze vznešeného principu se stává pouhá atrakce, za kterou se do Ameriky sice stále jezdí, vesměs ale zbytečně. Co člověk nalézá v Americe je to stejné, před čím utekl z Evropy. Americký sen zůstává pouze utopickou vizí, ničím jiným.

# Seznam pramenů a použité literatury

## Prameny

ADAMS, James Truslow. *The Epic of America*. 1st edition. Picastaway: Transaction Publishers, 2012. s. 433. ISBN 978-14-1284-701-8.

Jednomyslná Deklarace třinácti spojených Států Amerických. In: Kuklík, Jan – Seltenreich, Radim. *Dějiny angloamerického práva*. 2. vydání. Praha: Leges, 2011, s. 490-494. ISBN 978-80-87212-87-5.

FRANKLIN, Benjamin. *Information to Those Who Would Remove to America (before March 1784)*. [online]. Founders Online, National Archives [citace: 2. 4. 2020]. Dostupné z: <https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-41-02-0391>

THOREAU, Henry David. *Walden aneb život v lesích*. Přeložil Zdeněk Franta. 1. vydání. Praha: LEDA, 2018. s. 344. ISBN 978-80-7335-563-0.

## Odborná literatura

ANDREW, Geoff. *Podivnější než ráj: Filmoví režiséři nezávislé scény v současné americké kinematografii*. Přeložila Magda Pěničková. 1. vydání. Praha: Volvox Globator, 2001. s. 376. ISBN 80-7207-376-1.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. 2. vydání. Praha: NAMU, 2011. s. 840. ISBN 978-80-7331-207-7.

BUERGER, Janet. Ultima Thule: American Myth, Frontier, and the Artist-Priest in Early American Photography. *American Art*. [online] Vol. 6, No. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, s. 82-103 [citace: 2. 4. 2020]. ISSN 00039853. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3109048>

FREESE, Peter. *America, Dream or Nightmare?: Reflections on a Composite Image*. 3rd edition. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1994. s. 430. ISBN 38-9206-625-6.

HERTZBERG, Ludvig. *Jim Jarmusch: Rozhovory 1980-2000*. Přeložil David Petrů. 1. vydání. Příbram: Camera Obscura, 2009. s. 392. ISBN 80-903678-3-6.

HUNTINGTON, Samuel. *American Politics: The Promise of Disharmony*. 1st edition. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1983. s. 320. ISBN 978-0674030213.

KOROLA, Katerina. Crossing a Man-Altered Landscape: Driving and the Vehicle in the Road Movies of Jim Jarmusch. *Film Matters*. [online] Vol. 5, No. 1. Bristol: Intellect, 2014, s. 19-26 [citace: 2. 4. 2020]. ISSN 2042-1877. Dostupné z: [https://doi.org/10.1386/fm.5.1.19\\_1](https://doi.org/10.1386/fm.5.1.19_1)

LADERMAN, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. 1st edition. Austin: University of Texas Press, 2002. s. 334. ISBN 978-0292747326.

MEIKLE, Jeffrey. Transatlantic Refractions: Ambivalence and Cultural Hybridity in the Euro-American Road Movie. *European journal of American studies*. [online] Belfast: European Association for American Studies, 2010-11-15 [citace: 2. 4. 2020]. ISSN 1991-9336. Dostupné z: <https://doi.org/10.4000/ejas.8806>

ORVELL, Miles. America in Ruins: Photography as Cultural Narrative. *American Art*. [online] Vol. 29, No.1. Chicago: The University of Chicago Press, 2015, s. 9-14 [citace: 2. 4. 2020]. ISSN 10739300. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/681651>

PAUL, Heike. *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*. 1st edition. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2014. s. 300. ISBN 978-3-8376-1485-5. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxsdq>

ROBERTS, Shari. Western Meets Eastwood. In: Cohan, Steven – Hark, Ina Rae. *The Road Movie Book*. 1st edition. London: Routledge, 1997, s. 45-69. ISBN 978-0415149372.

ROŽIĆ, Andrea. Travelling Without Moving in Postmodernist (Road) Movies by Jim Jarmusch. *Umjetnost riječi*. [online] Vol. 60, No. 3–4. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Filozofski fakultet, 2016, s. 209-229 [citace: 2. 4. 2020]. ISSN: 1849-1693. Dostupné z: <https://hrcak.srce.hr/184380>

SEXTON, Jaime. *Stranger Than Paradise*. 1st edition. New York: Columbia University Press, 2018. s. 136. ISBN 9780231180559. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.7312/sext18055>

STOKES, Melvyn – SIPIÈRE, Dominique. Out of Many, One: European film-makers construct the United States. *European journal of American studies*. [online] Belfast: European Association for American Studies, 2010-11-12 [citace: 2. 4. 2020]. ISSN 1991-9336. Dostupné z: <https://doi.org/10.4000/ejas.8650>

ȘTIULIUC, Diana. The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity. *Philologica Jassyensia*. [online] Vol. 7, No. 2. Bucurest: Philologica



Jassyensia, 2011, s. 363-370 [citace: 2. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A1030/pdf>

VANNEMAN, Reeve – CANNON, Lynn Weber. *The American Perception of Class*. 1st edition. Philadelphia: Temple University Press, 1987. s. 400. ISBN 978-0877225935.

WHITING, Cécile. The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West. *American Art*. [online] Vol. 27, No. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 2013, s. 44-67 [citace: 2. 4. 2020]. ISSN 10739300. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/673109>

## Filmy

*Alice in der Städten* [film]. Režie Wim Wenders. Západní Německo, 1974.

*Dead Man* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Německo, Japonsko, 1995.

*Der Stand der Dinge* [film]. Režie Wim Wenders. Západní Německo, USA, Portugalsko, 1982.

*Down By Law* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Západní Německo, 1986.

*Easy Rider* [film]. Režie Dennis Hopper. USA, 1969.

*Im Lauf der Zeit* [film]. Režie Wim Wenders. Západní Německo, 1976.

*Lightning Over Water* [film]. Režie Nicholas Ray, Wim Wenders. Švédsko, Západní Německo, 1980.

*Mystery Train* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Japonsko, 1989.

*New World* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, 1982.

*Night on Earth* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Francie, Velká Británie, Německo, Japonsko, 1991.

*Permanent Vacation* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, 1976.

*Stranger Than Paradise* [film]. Režie Jim Jarmusch. USA, Západní Německo, 1984.

## Fotografie

ADAMS, Ansel. *Winter Sunrise, the Sierra Nevada, from Lone Pine, California* [fotografie, 1944]. Tucson: Collection of Center for Creative Photography, The University of Arizona.

ADAMS, Robert. *Grazing Land with Pines. Near Falcon* [fotografie, 1968]. San Francisco: Fraenkel Gallery.

ADAMS, Robert. *Mobile Homes, Jefferson County, Colorado* [fotografie, 1973]. San Francisco: Fraenkel Gallery.

GARNETT, William A. *Los Angeles Sprawl* [fotografie, 1954]. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

JACKSON, William Henry. *Mount of the Holy Cross* [fotografie, 1873]. Rochester: International Museum of Photography at George Eastman House.

RUSCHA, Ed. *Every Building on the Sunset Strip* [detail fotografie, 1966]. In: *American Art* [online]. Vol. 27, No. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 2013, s. 57.