

# Indiáni, hraný film a kinematografie tzv. čtvrtého světa

## Native Americans, Film, and the Fourth World Cinema

PhDr. LÍVIA ŠAVELKOVÁ, Ph.D.

Katedra sociální a kulturní antropologie, Fakulta filozofická, Univerzita Pardubice  
Studentská 97, 530 02 Pardubice; e-mail: livia.savelkova@upce.cz

Do redakce doručeno 30. června 2017; k publikaci přijato 20. září 2017

### ABSTRAKT:

*Předmětem tohoto příspěvku je pohled na sociální imaginaci indiána ve filmu. Utváření představ je pojato v historickém kontextu od počátku vzniku filmu na konci 19. století až po současnou tvorbu, jejímiž autory jsou také zástupci původních obyvatel Severní Ameriky. Text reflektuje téma dekolonizace mediální sféry ve vztahu k reprezentaci původních obyvatel a také diskutuje možné limity alternativ k hollywoodské produkci, zejména ve vztahu publika k specifickým estetickým a narativním prvkům z řad původních obyvatel.*

### KLÍČOVÁ SLOVA:

severoameričtí indiáni, původní obyvatelé, film, stereotypy

### KEYWORDS:

Native Americans, indigenous peoples, film, stereotypes

V roce 1992 byl dokončen snímek *Imagining Indians*, jeden z prvních dokumentárních filmů vytvořených samotnými indiány o způsobu vzniku hraných filmů s indiánskou tematikou. Hopi Victor Masayesva mladší ve svém díle osvětlil, jak se kvůli hraným filmům vytvořily a udržují stereotypní představy o indiánech. Součástí jeho dokumentu byl i akcent na zákulisí vzniku sedmi Oscary ověřeného filmu *Dances with Wolves/Tanec s vlky* (1990).<sup>1</sup> Tento film nejenže nabídl v hollywoodské diki vysoce sympatizující pohled na (některé) severoamerické indiány, ale napomohl návratu westernu do kin. Dekáda 90. let 20. století je spjata nejen s rozvojem hrané filmové tvorby, jejímiž autory se stávají především indiáni, ale také s prvními krůčky směřujícími k alternativě hollywoodské produkci, v současnosti označované za *Fourth Cinema* či *Fourth World Cinema* (Marubbio – Buffalohead 2013, Knopf 2008).

V daném desetiletí vznikl film *Kouřové signály* (v originále *Smoke Signals* 1998)<sup>2</sup>, jehož režisérem je Šajen/Arapaho Chris Eyre a autorem scénáře Spokane-Coeur d'Alene Sherman Alexie. Jedná se o první hraný film, který získal uznání na národní americké i mezinárodní úrovni a který také mimo jiné vtipně reflektuje popularitu filmu *Tanec s vlky*. V témže roce jako film *Kouřové signály* byl dokončen televizní seriál *Big Bear* (1998) Métise Gilberta Josepha „Gila“ Cardinala z Kanady (Knopf 2008). V roce 2001 se přidal i vůbec první film režírovaný a hraný samotnými Inuity – *Atanarjuat: Rychlý běžec*. Tento hraný film režiséra Zachariase Kunuka získal mimo jiné ocenění Zlatá kamera na mezinárodním filmovém festivalu v Cannes.

### ABSTRACT:

*The main aim of this paper is to describe social imaginations of “the Indian” in a film. The construction of these images is offered in a historical context from the beginnings of the film in the 19th century to contemporary movies, often created by North American Indigenous filmmakers. The paper also deals with the theme of media decolonization of representation of the indigenous peoples of North America and discuss the potential limits of an alternative production to the one of Hollywood, such as audiences and their acceptance of specific indigenous aesthetics and narrativity of contemporary indigenous filmmakers.*

### HOLLYWOOD A STEREOTYPY

Ještě před tím, než dostali autoři z řad původních obyvatel šanci prezentovat ve filmové podobě své interpretace světa včetně zkušeností s kolonizačními praktikami a jejich důsledky, dominovaly na plátnech obrazy hollywoodské provenience. Filmy, které vznikaly v Hollywoodu od jeho počátku na začátku druhého desetiletí 20. století, odrážejí dobou představivost a očekávání publika a samozřejmě požadovaný komerční přínos



Porážka generála Custeru u Little Big Hornu je častým námětem filmů o indiánech s různou interpretací události. O odlišném pohledu na toto střetnutí svědčí i nápisy na náhrobčích.  
© Livia Šavelková, 2001.

1 Vzhledem k rozsahu textu nemohu samozřejmě uvést všechny relevantní filmy a také filmy, které vznikly v Evropě a v USA či Kanadě nejsou téměř známy. Jeden z nedávných filmů, pozitivně přijímaných i zástupci z řad původních obyvatel, je film režiséra Arnauda Desplechina – *Jimmy P: Psychotherapy of a Plains Indian* (2015). Také nemám prostor uvádět literární díla, která se stala předlohami pro filmy zmíněné v textu, přestože by to bylo pro kontextualizaci vhodné.

2 Vychází z povídky Shermana Alexieho *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*. Některé Alexieho příběhy byly přeloženy do češtiny – *Deset malých indiánků* (Maťa 2005), *Kouřové signály* (Paseka 2008).

pro jejich tvůrce.<sup>3</sup> Mezi lety 1907–1995 vytvořil Hollywood přibližně 823 filmů, v nichž jsou reprezentováni indiáni (Fixico 2006: 142). Dokumentární film *Krjíje Neila Diamonda* z roku 2009 *Reel Injun* uvádí, že za 100 let Hollywoodu vzniklo přes 4000 filmů o indiánech. Fixico zmiňuje, že tyto filmy ustavily 30 negativních stereotypů indiána, například divocha, lenocha, podpalovače vozů. *Pro americkou veřejnost je indián představou, která nereprezentuje člověka, ale nepřítele, který musel být poražen v průběhu historie či na filmovém plátně a televizní obrazovce.*“ (Fixico 2006: 142)

Filmové stereotypy byly formovány i již existujícími stereotypy šířenými přes psanou podobu, zejména v souvislosti s díly autorů, jakými byli James Fenimore Cooper či Robert Montgomery Bird, velkou roli sehrály i levné „deseticentové“ romány. Jak Kilpatricková uvádí, „*Cooperův Natty Bumppo, Čingáčgúk, Unkas a Magua fakticky existovali pouze v myslí Jamese Fenimora Coopera, ale jejich tvárná přítomnost zastínila a předznamenala image indiánů po více jak 150 let.*“ (Kilpatrick 1999: 5)

Dalším zdrojem tvorby představ o indiánovi jako univerzální bytosti byla také na konci 19. a na počátku 20. století *Show divokého západu Buffalo Billa* (Kilpatrick 1999, Huhndorf 2001, Aleiss 2005, Warren 2007), jež v sobě spojovala prvky melodramatu a cirkusu a v níž vystupovali „opravdoví kovbojové“ a „opravdoví indiáni“, zejména ti z plání, kteří byli publiku východních měst jinak značně vzdáleni. Díky této show tak došlo podle Kilpatrickové (1999) ke vzniku nerozlučného partnerství – indiánů a kovbojů, které je zřetelné ve filmech hollywoodské proveniencce. Tyto performance byly postupně nahrazeny filmem. Nutno dodat, že i první filmy vynálezce kinetoskopu Thomase Edisona zachycovaly indiány, kovboje a Buffalo Billa a jeho show – *Hopi Snake Dance* (1893), *Sioux Ghost Dance* (1894), *Parade of Buffalo Bill's Wild West* (1898), *Procession of Mounted Indians and Cowboys* (1898), *Serving Rations to the Indians* (1898), (Griffiths 2002). Kovbojové v knihách i ve filmech získávali území od nepřátelských indiánů a navzdory divoké přírodě a připravovali tak pohraničí pro bezpečné usídlení příchozích. „*Tato romantická zpodobnění kovbojů zkreslovala násilnou kolonizaci a prezentovala ji jako hrdinský dobrodružný příběh, zkoušku statečnosti, která odrážela odvahu a drsný individualismus amerického národního charakteru.*“ (Kelly 2017: 6)

Původní obyvatelé Severní Ameriky byli do konce 19. století „uzavřeni“ do rezervací, pro americkou veřejnost se ve většině lokalit a zejména ve velkých městech USA stali neviditelnými. Mýtus vymírajícího indiána a pojetí prvku hraničářství jako základní součásti americké identity se projevil v hollywoodském indiánovi, tedy ve filmové podobizně vzniklé z všudypřítomných představ o krvelačném barbarovi a jeho alter ego – ušlechtilém divochu (O'Connor 1980, Kilpatrick 1999, Fixico 2006).

Podle Berkhofera (1978) hlavní pohled evropských přistěhovalců a kolonizátorů na indiány odrážel zejména to, jak přemýšleli sami o sobě. Posuzování „těch druhých“ se

objevovalo nejen ve filmu, ale již dříve v literatuře, obrazech a také ve fotografii.

Reflexe vlastních hodnot a jejich promítání do podoby indiána se netýkaly pouze americké veřejnosti, ale lze je sledovat i v Evropě a dalších místech světa. Podle Festa „*některé z nacionalistických pohledů na indiány se jeví tak, že se vztahují ke stereotypům, které mají evropské národy samy o sobě – například když Maďaři projevují větší zájem o indiánské zkušenosti s jízdou na koni, Němci o bojové dovednosti indiánů a Francouzi o lásku k indiánským dívkám.*“ (Feest 2011: 317)

Podle Kilpatrickové „*publika prvních filmů mohla věřit, že vidí „opravdové“ indiány, ale diváci byli fakticky svědkem počátků nového kmene, a to hollywoodského indiána.*“ (Kilpatrick 1999: 18). Filmové stereotypy indiánů dělí Kilpatricková (1999) na mentální, sexuální a duchovní. Podle ní má „hollywoodský indián“ až na výjimky nižší stupeň inteligence, aby tak odrážel nadřazenost bílého muže. Sexualita podle autorky byla historicky také důležitým rysem „hollywoodského indiána“, a to u mužského i u ženského pohlaví. Zatímco indiánský muž býval obvykle prezentován jako chlápny divoch, který se chce ukájet na bílé ženě, indiánské ženy byly prezentovány v roli „indiánských pohledných princezen“, které však musely zemřít, aby nedošlo k míšení ras. Míšení bylo pro hollywoodského indiána historické tabu. Podle Pratsa (2002) byly indiánské ženy ve filmech po dekádách zastoupeny méně než indiánští muži. Indiánská žena bývá ve westernech obvykle exotickou ženou bělošského odpadlíka, nejčastěji ušlechtilou dcerou náčelníka a předmětem sexuálních fantazií hrdiny. Často ji její otec náčelník dává bílému hrdinovi, snad aby naplnění sexuálního apetitu zklidnilo jeho nekonečnou touhu po násilí. V jiných případech se stává ženou samotného dobyvatele či evropského přistěhovalce (*Pocahontas* – 1995), který ji oslní a který nemá žádného potenciálního indiánského soka, který by se mu vyrovnal. Mnohokrát indiánka sama napomáhá zániku svých lidí. Často se také sama obětuje, když do života jejího milého vstoupí bělošská krásná mladá panna, aby ji uvolnila místo po jeho boku (*The Squaw Man* – 1914), nebo aby zachránila svého milého (*Broken Arrow, Kit Carson* – 1903, *White Fawn's Devotion* – 1910). Bývá směřována (*Heredity* 1912, *Jeremiah Johnson* – 1972), týrána, urážena (*The Searchers* – 1956), opuštěna (*A Squaw's Sacrifice* – 1909, *The Squaw and the Man* – 1911).

Spiritualita je pak spjata se stereotypem ušlechtilého divocha, který se od 70. let 20. století rozvíjí ještě do doby přirozeného ekologa. V průběhu 21. století se přidává zejména v televizní podobě ještě stereotyp bohatého indiána, který je propojen s kasiny, hazardním hráčstvím a který je považován za neautentického, protože si osvojil morálku západního kapitalismu a konzumní životní styl. Tento stereotyp podle Kellyho (2017) utvrzuje publikum v tom, že „opravdoví indiáni“ jsou předmoderní, bez vědomí výhod modernity a bez znalosti soukromého vlastnictví.

<sup>3</sup> První filmy nevznikaly v Hollywoodu, ale v New Jersey (O'Connor 1980).



Powwow jsou performancemi a setkáváními. Tyto taneční slavnosti bývají ve filmech často používány, aby evokovaly rys „indiánskosti“. © Livia Šavelková, 2001.

#### NĚMÝ FILM

S násilným usazením indiánů do rezervací v USA a s přesvědčením americké veřejnosti o nutnosti a osudovosti jejich vymření, často i za podpory antropologů, se na počátku 20. století stal indián námětem prvních filmů. V mnoha snímcích byl zachycen každodenní život indiánských rodin. V prvních 10 až 20minutových snímcích dominovalo romantizující pojetí a nostalgie po životu v divočině před nástupem civilizace (Aleiss 2005: 4). Indián tak jako ušlechtilý hrdina dokonce předcházal kovbojovi-hrdinovi. Ve filmech se často jednalo o milostný příběh, milenecký indiánský trojúhelník, kde se běloši vůbec nevyskytovali – *The Mended Lute* (1909), *Squaw's Love* (1911), *An Indian Love Story* (1911). Mezi lety 1910–1912 byl tak velký zájem o filmy s indiánskou tematikou, indiáni bývali většinou sympatičtí a prezentováni jako ušlechtilí divoši, že za měsíc vznikalo 12 až 15 filmů (Aleiss: 2005). Mezi lety 1910–1913 vzniklo v každém roce přes 100 filmů o indiánech. V prvních němých filmech často hráli indiáni a mnohé tyto filmy prezentovaly indiány i pozitivně. Nejzajímavější na němých filmech není podle Kilpatrickové (1999) to, zda prezentovaly původní obyvatele pozitivně či negativně, ale to, že negativní zobrazení indiánů pokračovala v dalších obdobích. Od roku 1913<sup>4</sup> přestal být zájem o indiánská dramata a na konci roku 1914 dlouhé hrané filmy v délce 90 minut začaly nahrazovat kratší snímky. Jeden z prvních velkých hollywoodských filmů byl *Squaw Man* (1914). Tyto dlouhé filmy byly ekonomicky náročné, a proto měla snaha producentů o zajištění zisku dopad i na herecké složení. Do hlavních i vedlejších rolí byly často obsazovány herecké hvězdy a indiáni začali být z rolí odsouváni.

Nejdůležitějším rysem obsahu snímků této doby bylo to, že nezávisle na tom, zda indiáni byli kladnými či zápornými postavami, nesměli se s bělochy mísit. Filmy podporovaly přesvědčení veřejnosti, že indiáni a běloši jsou zcela odlišní, a proto má každá skupina vyhrazeno své místo. Indiáni do americké společnosti nepatřili. Rasismus byl v USA stále silně přítomen, a přestože se role zlozsynů v daném období pojila ve filmu k černochům,<sup>5</sup> míšení indiánů s bělochy sice nebylo tabu jako míšení bělochů s černochy, nicméně nebylo považováno za vhodné. Režiséři a scénáristé řešili milostné vztahy mezi indiány a bělochy obvykle úmrtím jednoho z nich, většinou indiánské ženy, často formou sebevraždy či smrtelné nemoci (*Sacrifice to Civilization* – 1911). Dalším běžným řešením vyhnouti se míšení bylo zjištění hrdinů, že indiánský partner je ve skutečnosti běloch, například *The Test of Donald Norton* (1926). Netypické řešení nabídl příběh *The Squaw's Mistaken Love* (1911), v němž se indiánská dívka zamiluje do bílého muže, ale posléze zjistí, že její láska není muž, ale žena (Kilpatrick 1999, Aleiss 2005, Simmon 2003).

Přesto vznikly i snímky, které byly výjimkou a v nichž spolu smíšený etnický pár žil, *A Cry from the Wilderness* – 1909, v tomto případě je žena Inuitka, či *Red Deer's Devotion* – 1911. Toto míšení ale bigotní americké publikum tvrdě odmítalo (Aleiss 2005).

Míšenci byli obecně považováni za nebezpečné, ve filmech se také často obětují pro bílé – *The Half-Breed's Courage* (1911) a publikum utvrzuje o tom, že příslušníci dvou různých ras spolu nemohou žít – *Lo, the Poor Indian* (1910), *The White Man Takes a Red Wife* (1910), *The Black-foot Halfbreed* (1911). Hlavní hrdinkou prvního hororu s tématem vlkodlaka – *The Werewolf* (1913) je míšenka, která mstí svou zabitou indiánskou matku (Aleiss 2005).

Společensky a politicky nepřijatelné z důvodu propagace politiky asimilace byly také ojedinělé filmy, které poukazyvaly na osudy vykořeněných indiánů, kteří získali vzdělání, přesto jsou americkou veřejností odmítáni, a proto opouštějí civilizaci a vracejí se k tradici, či jsou nakonec odmítnuti i svou vlastní společností. *The Curse of the Red Man* (1911) je příběh vzdělaného indiána a uznávaného hráče amerického fotbalu, který se vrací domů, je odmítán vlastními lidmi, začíná pít a končí na okrajích obou společností.

V této éře vznikly i první filmy vytvořené indiány (či těmi, kteří se za ně vydávali) a kterým se také podařilo získat po určitou dobu komerční úspěch. Režiséři těchto filmů byli sami často i herci. James Young Deer, který se oženil s Winebažkou Lillian St. Cyr, známou jako Red Wing, a který byl dlouhodobě za Winnebaga a za vůbec prvního indiána točícího filmy považován, natočil snímky *White Fawn's Devotion* (1910) (Kilpatrick 1999), *Cheyenne Brave* (1910), *The Yaqui Girl* (1911), *Lieutenant Scott's Narrow Escape* (bez data) a již zmíněný snímek *Red Deer's Devotion* (1911) (Aleiss 2005).

Vůbec prvním indiánským filmovým tvůrcem byl Čikasava Edwin Carewe, vlastním jménem původně Jay John Fox, autor snímků *The Trail of the Shadow* (1917) a *Ramona* (1928), (Knopf 2008). Se svými sourozenci Wallacem Foxem a Finisem Foxem pracovali na řadě filmů a většina jich ani s indiánskou tematikou nebyla spjata.

4 Průkopník amerického filmu David Wark Griffith vytvořil 30 filmů s indiánskou tematikou a bylo jich pouze 8, v nichž vystupovali negativně. Nejznámější je *The Redman and the Child* (1908), ale byly to hlavně jeho filmy, v nichž byli indiáni prezentováni jako divocí válečníci – *The Battle of Elderbush Gulch* (1914) či *Iola's Promise* (1912), které si získaly velký ohlas amerického publika (Aleiss 2005, Hilger 2016).  
5 Rozsáhlý film *The Birth of a Nation* – 1915 stál u obnovy Ku Klux Klanu.



Zájem příslušníků dominantní společnosti o „exotického druhého“ je také do určité míry zdrojem příjmů původních obyvatel, kteří patří k těm nejchudším vrstvám kanadské i americké společnosti. © Livia Šavelková, 2007.

V době, kdy indiáni nesměli bez svolení indiánských agentů opouštět rezervace a kdy většina indiánů živila v náročných podmínkách, se pro ně filmové společnosti staly zdrojem příjmu. V roce 1911 ve snaze „posunout film blíže k realitě“ společnost *Bison Company* koupila jednu z amerických show – *Miller Brother's 101 Ranch Real Wild West Show*. Poté uzavřela smlouvu s federální vládou a přesunula do Kalifornie skupinu Lakotů z Pine Ridge, kteří se utábořili s rodinami v nedalekém pohoří u Santa Monica na 6 měsíců, poté je vystřídala další skupina. V roce 1913 dostávali lakotští aktéři mzdu 7 až 10 USD za týden a příspěvky na pokrytí nákladů spjatých s jejich pobytem. S firmou *Bison* natočili Lakotové přes 80 westernů. Producent Thomas Harper Ince jim chtěl také postavit školu a zaměstnat v ní indiánské absolventy internátní školy z Carlisle. Komerční úspěch Ince se stal vzorem pro další producenty. *The Black Hills Feature Film Company* z Nebrasky také zaměstnala Lakoty, kteří účinkovali ve filmu *In the Days of '75 and '76* (1915) o Jamesovi „Divokém Billovi“ Hickokovi a Martě „Calamity Jane“ Cannaryové. Firma *Universal Film Manufacturing Company* přesunula pro své westerny 300 indiánů z Arizony a Nového Mexika do Kalifornie (Aleiss 2005).

Stranou nezůstal ani podnikavec William Frederick „Buffalo Bill“ Cody. Po skončení své show si založil vlastní filmovou společnost – *the Col. Wm. F. Cody (Buffalo Bill) Historical Picture Co.* Hlavním tématem svých filmů byl on sám (Kilpatrick 1999). Za pomoci americké armády vytvořil propagandistický film, který měl odrážet atmosféru doby, a to přípravu USA na 1. světovou válku.<sup>6</sup> Cílem filmu *Indian Wars* (1914) bylo získat rekruty do americké armády a poukázat na armádu jako na impozantní sílu s důstojnou historií. Film zachycoval bitvu u Little Big Hornu v roce 1876 a masakr u Wounded Knee/Poraněného kolene v roce 1890 jako hrdinský projev amerických vojáků. Po dohodě s armádou Buffalo Bill přinutil Lakoty z Pine Ridge, aby na místě masakru sehráli bitvu. Mnozí z účastníků natáčení při masakru v roce 1890 přišli o své příbuzné, a proto se neúspěšně odmítali na místě akce účastnit. První promítání filmu se konalo ve Wa-

shingtonu pro členy vlády, Kongresu a další hodnostáře (Kilpatrick 1999).

Indiáni také vystupovali v dokumentárně laděných filmech, respektive v dokudramatech, která romantizovala minulost. V roce 1913 vznikl film *Hiawatha*, v němž hrálo přes 150 indiánů z USA a Kanady a který zprostředkoval publiku irokézský léčebný obřad Společnosti falešných tváří. V roce 1917 Edison vytvořil *Vanishing Race* (1917). Vrány a Šajeni z rezervací v Montaně a Wyomingu vystupovali ve filmu *Before the White Man Came* (1920). V roce 1914 fotograf Edward S. Curtis natočil *In the Land of the Head-Hunters*, příběh o lásce, válce a žárlivosti u Kwa-kiutlů. Součástí filmu byl i v té době jinak již kanadskou vládou zakázaný potlač. V roce 1922 dokončil Robert Flaherty *Nanuka severu*, jehož hlavní postavou je Inuit Nanook (není jeho pravá identita) a jeho rodina.<sup>7</sup>

### ZLATÁ ÉRA WESTERNU

Průlomovým filmem, který vedl k prototypu westernu, v němž se kovboj stává hrdinou a indián je krvelačnou překážkou civilizace, se stal film *The Covered Wagon* (1923), který byl nejnavštěvovanějším filmem roku v USA a v Kanadě (Alleis 2005). Po něm následovala série filmů s obdobnou charakteristikou indiána, jedním z nich byl *The Devil Horse* (1924), dále například *Geronimo* (1939). Nejvýraznější byly tzv. běčkové westerny – nízkorozpočtové filmy, které se promítaly v kinech jako druhá část programu. Ty často používaly drahé bojové scény z jiných filmů (Simmon 2003, Aleiss 2005). S nárůstem fašismu a nacismu v Evropě se v USA od druhé poloviny 30. let 20. století a v průběhu 40. let stávají westerny tohoto typu prezentace indiánů ohromně oblíbené. Filmy ukazují odhodlání Američanů bránit vše, co by ohrožovalo jejich civilizaci, například ve snímku *Plainsmen* (1937), kde jsou indiáni překážkou americké expanzi na západ. Téma expanze a osudového šíření civilizace je spjata s nejznámějším protagonistou westernů – s Johnem Fordem a jeho hlavním hercem Johnem Waynem. Ford vytvořil deset westernů s indiánskou tematikou.<sup>8</sup> Podle Nolleyho bývají Fordovy filmy označovány za rasistické a sexistické (Nolley 1998). Ford ve svých filmech využíval historické události, zejména války s indiány, ty však ztvárňoval dle svých představ a zásadně vytvářel mýtus o americké historii a pohraničí, rozvíjel mýtus dobytí (Prats 2002, Slotkin 1992). Skupiny, jichž se bitvy či masakry týkaly, zaměňoval – například ve filmu *The Searchers* místo Šajenů, kteří uzavřeli mírovou dohodu s americkou vládou a poté byli pobiti u Washity v roce 1868, vyměnil za Komanče. Stejně jako pro mnoho dalších filmařů uvedené doby pro něj kmenové rozdíly nebyly důležité. Skrze jeho filmy se také šířila představa o pohraničí ve spojení s lokalitou Monument Valley. Oblast Jihozápadu a její původní obyvatelé – Navahy často dosazoval do rolí indiánů ze zcela jiných skupin. Hlavní role, i indiánů, však hráli běloši. Podle Nolleyho (1998) Fordovy filmy fungují pro publikum jako historické texty, a vytvářejí tak představu o životě indiánů v pohraničí. Fordovy westerny tak zformovaly zkrácenou populární historickou znalost o životě indiánů a o prostoru, který obývali.

6 První světová válka se také pojila se soudobým hrdinstvím na plátnech kin – idolem amerického publika se stal odvážný hraničář (Kilpatrick 1999).

7 Nanook se ve skutečnosti jmenoval Allakariallak. Nanuk (v české verzi) byla vymyšlená přezdívka, která měla znamenat Medvěd. Nanukova rodina ve filmu byla také zcela fiktivní. Z Nanookománie, která vypukla z nadšených reakcí publika, se v češtině zažilo označení nanuk pro zmizlínu. Flaherty bývá považován za zakladatele etnografického a dokumentárního filmu (Rony 1996, Gauthier 2004).

8 Jedná se o filmy *Stagecoach* – 1939, *Drums Along the Mohawk* – 1939, *Fort Apache* 1948, *She Wore a Yellow Ribbon* – 1949, *Wagon Master* – 1950, *Rio Grande* (1950), *The Searchers* – 1956, *Sergeant Rutledge* – 1960, *Two Rode Together* – 1962 a *Cheyenne Autumn* – 1964.



Generace indiánů vyrůstaly na filmech, v nichž vždy vítězili kovbojové. Televize je stále přítomnou a po mnoho hodin zapnutou součástí mnoha domácností a její obsah velmi ovlivňuje sebevědomí indiánských dětí i dnes. © Livia Savelková, 2007.

Ve Fordových filmech se objevuje extrémní násilí a brutalita ze strany indiánů. Scény zdůrazňují téma nebezpečí, jakému jsou bělošské ženy a děti vystaveny kontaktem s indiány, zejména sexuálním násilím a vražděním. V případech úmrtí se ve filmu objevují pouze pohyby bělochů, stejně tak je pozitivní hudba pouze u bělochů. Melodie s indiánským motivem je vždy spjata s očekávaným útokem a násilím. Fordovy filmy podle Nolleyho (1998) podporují obavy bělošského publika z jiných ras, demonizují původní obyvatele (Kelly 2017).

Vedle Fordových filmů však vznikaly také filmy, jejichž cílem byla snaha poukázat na možné porozumění mezi různými etnickými skupinami. Nejznámější z nich byl *Broken Arrow* (1950), který si později získal i televizní seriálovou podobu. Roli Geronima v něm sehrál Irokéz Jay Silverheels. Ten byl také oblíbeným hercem slavného televizního seriálu z prostředí divokého západu – *The Lone Ranger* vysílaného v letech 1949–1957, a to v roli Tonta (Simmon 2003).

#### MYSTIKA, REBELSTVÍ A HNUTÍ ZA LIDSKÁ PRÁVA

S velkým zájmem americké veřejnosti o občanská práva v 60. letech 20. století, s nesouhlasem její výrazné části s válkou ve Vietnamu a se zájmem převážně mladých Američanů o variantu vůči stávajícímu způsobu života, se do filmu dostává charakteristika indiána jako rebela, aktivisty a ochránce životního prostředí.<sup>9</sup> Rozsáhlé a často militantní protesty indiánů v 60. a 70. letech 20. století proti porušování práv a smluv ze strany federální vlády, kvůli nedořešeným a neřešeným soudním sporům o území, v záležitostech vzdělávání a výchovy indiánských dětí a v širším kontextu ve věci „sebeurčení“, vytvořily u veřejnosti představu indiánů jako aktivních rebelů. Tento obraz byl intenzivně podporován i díky mediálnímu po-

krýtí indiánských protestů a konfliktů, jakými byly například obsazení Alcatrazu v Kalifornii,<sup>10</sup> Úřadu pro indiánské záležitosti<sup>11</sup> ve Washingtonu či konflikt ve Wounded Knee.<sup>12</sup>

Podle Kellyho (2017) tak jak western indiány demonizoval, kontra-kulturní postava indiána naopak romantizovala a vytvářela prostor pro divácké sympatie. Odmítání války ve Vietnamu a paralely postupu americké armády vůči indiánům se projevily ve filmu *Soldier Blue* (1970), který byl soudobými kritiky považován za jeden z nejdrsnějších a nejnásilnějších filmů. Snímek naturalisticky zpodobnil masakr u Sand Creeku v roce 1864, v němž bylo americkými vojáky zabito a posmrtně zohaveno mnoho Šajenů a Arapahů, z velké části žen, dětí a starých lidí.

Touha soudobé části americké veřejnosti po „autentické kultuře“ a mystice je zjevná ve filmu *A Man Called Horse/Muž zvaný kůň* (1970). V něm sice zaznívaly dialogy v lakotštině, nicméně snaha o zachycení života indiánů vedla opětovně k pomíchání různých skupin či jejich atributů. Značně nepochopen byl obřad Tance slunce, který byl prezentován z perspektivy filmových tvůrců jako přechodový rituál, nikoliv v plně šíři jeho významu pro celou komunitu. Nicméně obliba této formy prezentace „autentické kultury“ vedla ke vzniku pokračování filmu – *The Return of the Man Called Horse* (1976), *Triumphs of A Man Called Horse* (1982).

Protest proti řádu a nemožnost vymanit se ze zaběhnutých pořádků představil film *Tell Them Willie Boy is Here* (1969), v němž hrál roli šerifa pronásledujícího mladého indiána Robert Redford.

Z celé řady filmů nabízejících sympatizující pohled na indiány dané doby si získal velkou popularitu v mnoha směrech úsměvný snímek *Little Big Man/Malý velký muž* (1970), v němž hlavní role ztvárnili – sališský náčelník Dan George a Dustin Hoffman. Film o hledání identity, ale také sexualitě<sup>13</sup>, nabídl kritiku zaběhnutého řádu americké společnosti a různé interpretace konfliktů a kontaktů mezi indiány, americkou armádou a osadníky v „pohraničí“. Nejvýznamnějším přínosem pro narušení stereotypu indiána a současně kritiku totalizujícího režimu – ve filmu na příkladu psychiatrické kliniky – představil Miloš Forman se snímkem *One Flew Over the Cuckoo's Nest/Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975). Děj nebyl zasazen do minulosti, tak jako například *The Little Big Man*, ale odehrává se v soudobé americké společnosti s Kříkem Willem Sampsonem a Jackem Nicholsonem v hlavních rolích. Přiblížit specifika postavení indiánů v soudobé společnosti se bez většího přijetí pokusily i dřívější snímky *Jim Thorpe – All American* (1951) o slavném indiánském sportovci či *The Exiles* (1961) o mladých indiánech v Los Angeles, kteří se potýkají s alkoholem, rvačkami a kteří nemají šanci na jiný život. Podobně bez většího zájmu publika skončily film *Flap!* (1970) či *When the Legends Die* (1972). Mladé Američany však oslovil film *Billy Jack* (1971) o nepoddajném mladíkovi z rezervace. Na konci 70. let zájem americké veřejnosti o western utichá a postupně jej nahrazuje sci-fi (O'Connor 1998, Aleiss 2005).

9 Obraz rebelů podporovala reprezentace příslušníků Hnutí amerických indiánů (American Indian Movement – AIM), které vzniklo v roce 1968 v Minneapolis. Toto hnutí bylo spjato s mnoha militantními aktivitami, které nebyly vždy kladně přijímány všemi indiánskými představiteli, často z řad tzv. traditionalistů.

10 Jednou z významných událostí bylo obsazení ostrova Alcatraz v zátoce u San Franciska v roce 1969. Několik desítek indiánů zabralo tento ostrov, který původně sloužil jako věznice pro nejtěžší zločince. Obsazení ostrova bylo symbolickým vyjádřením jednoty všech indiánů v boji za svá práva. Na ostrově vznikla rozhlasová stanice, která třikrát týdně vysílala relace o kulturách indiánů a návrhy na politická řešení. V letech 1969 – 1970 na Alcatraz dorazilo přes 20 000 původních obyvatel. Poslední aktivisté museli opustit Alcatraz v roce 1971 (Means 1995).

11 V roce 1972 proběhla Cesta porušených smluv (Trail of Broken Treaties), která byla zakončena před budovou Úřadu pro indiánské záležitosti ve Washingtonu. Poté, co federální úředníci odmítli s indiány vyjednávat, dav vtrhl do budovy a mnozí z členů Hnutí amerických indiánů zničili její zařízení.

12 V roce 1973 proběhl konflikt ve Wounded Knee v Jižní Dakotě, v lakotské rezervaci Pine Ridge. Jednalo se fakticky o interní konflikt, výrazně ovlivněný členy Hnutí amerických indiánů, v němž se obyvatelé rezervace vymezovali k volbě náčelníka Richarda Wilsona. Konflikt vyvrcholil tím, že indiáni obsadili kostel ve Wounded Knee. FBI a americká armáda proti nim tvrdě zasáhly. Indiáni zůstali zbarikádováni 70 dní a následná léta bylo mnoho z aktivistů hnutí na území rezervací Lakotů zavražděno. Tyto případy nebyly do velké míry do dnešna objasněny.

13 Homosexualita a mystika byla propojena mimo jiné ve filmu *Song of the Loon* (1970), v němž vystupuje indiánský šaman jako obhajovatel nevázaného sexuálního života (Aleiss 2005).

## NÁVRAT WESTERNU A ROZVOJ FILMŮ S INDIÁNSKOU TEMATIKOU

V 80. letech hrané filmy s indiánskou tematikou stagnují. Některé původní westerny dostávají novou verzi a podobu ve vztahu k indiánům – například *Stagecoach* (1986), který oproti původní Fordově podobě z roku 1939 nabízí pohled na bělošské viníky vyhozených vztahů mezi přistěhovanci a původními obyvateli Severní Ameriky (Kilpatrick 1999). Aktuální události a narážky na stereotypy indiánů ve filmu představují nízkorozpočtové filmy *War Party* (1988) s indiánským aktivistou Dennisem Bankssem a *Powwow Highway* (1989), který má rysy komedie, westernu, akčního filmu a mnoha dalších žánrů (Kilpatrick 1999). V něm sehrál jednu z hlavních rolí Irokéz Gary Farmer, který bývá obsazován do výrazných indiánských rolí až do současnosti. Na dobu velmi provokativní *Harold of Orange* (1984), podle scénáře odžibvejského spisovatele Geralda Vizenora, je parodií plnou humoru, který si dělají indiáni ze všeho. Hlavním tématem je absurdita způsobu financování indiánských rezervací a programů na rozvoj podnikání.

S postupným uvolňováním legislativy a politickým přijetím kulturní odlišnosti indiánů a jejich nároků ve formě zákonů rozšiřujících a chránících jejich náboženská práva v 90. letech v USA, vzniká prostor pro filmy sympatizující s původními obyvateli Ameriky.

Po enormním ekonomickém a neočekávaném úspěchu filmu Kevina Kostnera *Tanec s vlky* (1990), se indiáni vracejí na plátna kin a zejména na televizní obrazovky. Také je opět upevněn western jako žánr (Kilpatrick 1999). Tento film má s původními westerny mnoho společného – představuje romantizující podobu života indiánů před kontaktem s bělochy, ve filmu si běloch nebere za ženu indiánku, ale bělošku adoptovanou Lakoty a na závěr filmu oba opouštějí skupinu a děj naznačuje, že budoucnost Lakotů směřuje k zániku. Lakotové jsou prezentováni jako ušlechtilí divoši, oproti tomu Pónijové jako krvelační barbaři. Film odráží soudobé cítění doby ve vztahu k ochraně životního prostředí a také ke zvířatům. Ve filmu je použita lakotština. Jako v mnoha jiných filmech (*A Man Called Horse* – 1970, *Geronimo* – 1993) je vyprávěčem příběhu bělošský hrdina, který se v mnoha směrech stává „dokonalejším indiánem, než jsou oni sami“.

Pohraničí a generál Custer se vrací ve filmu *Son of the Morning Star* (1991), únosy bělošských žen indiány v 19. století včetně romantických scén prezentuje televiz-



Imagine. © Livia Šavelková.

ni film *Stolen Women, Captured Hearts* (1997), romantizující pohled na Lakoty před kontaktem s bělochy a humor nabízí *Lakota Moon* (1992) a legendární postava apachačského válečníka opět ožívá v nové filmové verzi – *Geronimo: An American Legend* (1993) s Čerokíjem a aktivistou Wessem Studim.

Do historie raných kontaktů patří film *1492: Dobytí ráje* (1992), mezi misionáře a indiány z oblasti Severovýchodu v průběhu 17. století přivádí kanadský film australského režiséra Bruce Beresforda *The Blackrobe* (1992). Tento naturalisticky pojatý film s nádhernými záběry na krajinu Quebecu a inspirovaný zápisky jezuitů ze 17. století získal v Kanadě ocenění jako nejlepší film roku. Film byl pro svou drsnost prezentování indiánů, včetně mučení a milostných aktů některými recenzenty zásadně odmítnut (Churchill 1996).

Neopomenutelným filmem je další verze Cooperova *Posledního Mohykána*, tentokrát z roku 1992, která opět utvrzuje publikum o nutném zániku indiánů a režie opět neumožní překročení rasových hranic. V této verzi si „Posledního Mohykána“ zahrál aktivista Russell Means v roli Čingáčgúka.

Specifikem 90. let jsou také filmy, které zachycují aktivismus indiánů 70. let 20. století a zejména konflikt ve Wounded Knee v roce 1973, při němž byla nasazena americká armáda. Filmy *Thunderheart* – 1992 či *Lakota Woman: Siege at Wounded Knee* – 1994 také poukazují na existenci různých politických frakcí v rámci rezervací a na důležitou roli žen a jejich statečnost v boji za práva svých komunit.

Filmoví producenti nezapomněli ani na děti a pokusili se i u tohoto publika otevřít problematiku westernů a jejich reprezentace minulosti. *The Indian in the Cupboard/ Kouzelný klíč* (1995) je příběh chlapce, který dostane plastovou figurku indiána a kouzelnou skříňku s klíčkem. Hračka se ožíví poté, co ji chlapec umístí do skříňky a otočí klíčkem. V průběhu děje je ještě oživena figurka kovboje. Indián i kovboj odrážejí westernově definovaný vzájemný antagonismus, indián po sledování westernu v televizi kovboje zraní. Nakonec spolu ale oba musejí vyjít.

Zásadním snímkem daného období s velkým dopadem na dětské publikum je však animovaná *Pocahontas* (1995). Přestože Studio Disney zaměstnalo indiány v roli konzultantů i herců a film byl popisován jako autentický, nenabídl reálný příběh, ale pseudohistorické ztvárnění setkání lidí z různých částí světa. „Indiánská princezna“ Pocahontas s postavou Barbie má velmi daleko k přibližně 11leté dívce, která byla držena v zajetí Angličany, která přijala křesťanství a provdala se za pěstitele tabáku Johna Rolfa, s nímž měla syna a s nímž odjela do Anglie. Tam také při cestě zpět do Ameriky zemřela (Rountree 2005). Kapitán John Smith, jemuž měla Pocahontas zachránit život, je ve filmu zpodobněn jako mladý pohledný muž, což má daleko k realitě. Smith byl v době setkání o více jak 20 let starší než Pocahontas. Tento film zásadně ovlivnil generace mladých diváků i mimo USA<sup>14</sup> a přispěl tak jako Fordovy westerny k udržování zkreslených představ o kolonizaci Ameriky.

<sup>14</sup> V rámci svého kurzu zaměřeného na původní obyvatel Severní Ameriky na Univerzitě Pardubice se studenti probírají téma filmů o indiánech. Vedle „evropsky specifického“ *Vinnetoua* většina studentů zná velmi dobře film *Pocahontas* a do velké míry jej považuje za sice upravené, nicméně důvěryhodné ztvárnění skutečné události.

Role antropologů jako znalců a ochránců původních kultur je ztvárněna ve filmu *Last of the Dogmen* (1995), v němž antropoložka se stopařem objeví v Montaně Šajeny, kteří žijí způsobem života odpovídajícím 19. století. Snaží se je ochránit před kontaktem s civilizací, sama ji však v dobré víře pomoci indiánům – například ve formě léků či dynamitu přináší.<sup>15</sup>

Od 90. let 20. století však také vznikají hrané filmy, které nabízejí jiné perspektivy a snaží se odprostit od stereotypů. Zcela zásadní změna pojetí westernu se pojí s v současnosti legendárním filmem nezávislého tvůrce Jima Jarmusche – *Dead Man/Mrtvý muž* (1995) s Johnym Deppem a Garym Farmerem v roli Nikoho. Tento snímek, v němž zaznívá mnoho jazyků původních obyvatel Ameriky, bývá charakterizován jako „postmoderní western“, pseudo-western (Kilpatrick 1999). Přestože western si stále udržuje zájem publika – například Johny Depp se objevil v nové, velmi akční verzi ikonického westernu *The Lone Ranger* (2013) v roli Tonta, vytvořit film, v němž by byli indiáni prezentováni jako krvelační divoši, je v současnosti společensky neprůchodné.

Kilpatricková konstatuje, že „filmařům se musí zdát, že jsou zatracováni, pokud vyprávějí příběh o indiánech, stejně tak jsou zatracováni, když jej nevyprávějí. Prezentovat příběh smíšeného páru, který nemůže společně žít, je považováno za rasismus. Stejný příběh se šťastným koncem – milostný příběh je vnímán jako strašná forma asimilace. Když jsou indiáni kladnými hrdiny, produkuje stereotyp ušlechtilého divocha. A ukázat krvelačné indiány znamená konec vaší kariéry v Hollywoodu.“ (Kilpatrick 1999: 179)

Problém podle ní tedy spočívá v tom, že se filmy dlouhodobě vytvářely o indiánech, přičemž by bylo vhodné umožnit původním obyvatelům, aby sami prezentovali své pohledy, například využitím indiánských autorů jako scénáristů (Kilpatrick 1999, Prats 2002).

Od konce 90. let a s přelomem tisíciletí nová filmová díla i díla ukazují, že indiáni, Métisové a Inuité nejsou „vymírajícími skupinami“, ale jsou, často odmítanou, součástí americké a kanadské společnosti – *The Sun-chaser* (1996), *Christmas in the Clouds* (2001), *Cowboys and Indians: The J.J. Harper Story* (2003), za něž také bojovali v mnoha světových válkách – *Windtalkers* (2002). Snímky přibližují specifika i každodennost života indiánských komunit nejen v rezervacích (*Songs My Brothers Taught Me* – 2015), ale i ve městech a interpretují historické události pohledem zkušenosti původních obyvatel Ameriky. Vzniká i řada dokudramat a televizních seriálů, které se vztahují k současnosti a problémům, s nimiž se původní obyvatelé potýkají – rasismus, korupce, chudoba, násilí, alkoholismus, drogy, znečištěné životní prostředí a mnoho dalších témat spjatých s marginalizovanými skupinami. *Rez* (1996 – 1998) byl prvním kanadským oceněným televizním seriálem, který popisuje životní zkušenosti z pohledu mladých lidí. Seriál *Moccasin Flats* (2003 – 2006) je jeden z prvních seriálů vytvořených původními obyvateli, v němž také hrají osoby žijící v městské rezervaci plné gangů, drog, prostituce a násilí, seriál *Blackstone* (2011–2015) se odehrává ve fiktivní rezervaci v Albertě.

## INDIÁNSTÍ TVŮRCI A JEJICH ESTETIKA

Získat podporu na filmové projekty indiánských tvůrců nebylo od počátku jednoduché. Proto jsou do velké míry začátky filmové tvorby původních obyvatel Severní Ameriky spjaty s dokumentárními filmy, jejichž autory jsou například Abenakijka Alanis Obomsawinová, Hopi Victor Masayesva mladší, Čaktó Phil Lucas, Métis Gilbert Joseph „Gil“ Cardinal, Černonožec George Burdeau, Makažka Sandra Osawaová či Navaho Aaron Carr. Dokumentární snímky nevyžadují tak rozsáhlý rozpočet jako filmy hrané, ani rozsáhlý natáčecí tým. Ze strany majoritní společnosti o ně byl také zájem z toho důvodu, že filmy vytvořené indiány byly považovány za následovníky etnografického filmu (Knopf 2008). Největší institucionální podporu od 60. let 20. století poskytují tvůrcům kanadský *National Film Board of Canada* (NFB) a od 70. let 20. století *Native American Public Broadcasting Consortium* spozorované *Corporation for Public Broadcasting* (CPB) a *Public Broadcasting Service* v USA (Adams 2009, Marubio – Buffalohead 2013). Od dokumentárních filmů se indiánské autoři dostávali přes krátké filmy k hraným. První tvůrce hraných filmů z řad původních obyvatel začali získávat prostor zejména v Kanadě (Kilpatrick 1999).

Výraznou podporu pro produkci a současně pro vzdělávání umělců představuje *Sundance Institute*, založený v roce 1981 jedním z častých herců westernů – Robertem Redfordem. Institut sponzoruje řadu projektů všech žánrů a jejich výslednou prezentaci umožňuje na svém každoročním filmovém festivalu od 80. let. Důležitou platformou jsou zejména festivaly *Native American Film and Video Festival (NAFVF)*, který pořádá od roku 1979 *Národní muzeum amerických indiánů*, součást *Smithsonova Institutu*, v New Yorku a *American Indian Film Festival (AIFI)*, který se koná od roku 1975 v San Francisku.<sup>16</sup> Nejrozsáhlejším filmovým a uměleckým festivalem zaměřeným na původní obyvatel celého světa, je *ImagineNATIVE Film and Media Festival* v Torontu, založený v roce 2000.<sup>17</sup>

Některé filmy s akcentem na současnost vznikají v koprodukcí mezi příslušníky původních obyvatel a majoritní společnosti – například hraný film o lakosu a indiánských středoškolicích koprodukovaný Onondagy – *Crooked Arrows* (2012), produkce samotných tvůrců z řad původních obyvatel většinou vzniká za podpory komerčně orientovaných společností s vidinou zisku, zejména však díky neziskovým organizacím či státem různě podporovaným televizním stanicím a institucím, jakou je například celokanadská *Aboriginal Peoples Television Network* (APTN) od roku 1999,<sup>18</sup> *Inuit Broadcasting Corporation*<sup>19</sup> od roku 1981 či *Vision Maker Media*<sup>20</sup>. První film, zcela zaplacený ze zisků kasin provozovaných indiány, je *Naturally Native* (1998) o třech indiánských ženách, které chtějí prodávat kosmetiku značky *Naturally Native*, a nedaří se jim prorazit mezi obchodníky s rasovými předsudky (Kilpatrick 1999).

K režisérům, producentům a scénáristům, kterým se od konce minulého století podařilo prosadit, jako jsou Chris Eyre (*Kouřové signály* – 1998, *Skins*<sup>21</sup> – 2002, *Skinwalkers* – 2002, *Edge of America* – 2003, *Imprint* – 2007), *Spokane Sherman Alexie* (*The Business of Fancydancing*<sup>22</sup> – 2002),

15 Propojení témat vyhnutí, vědy a také mystiky indiánů je přítomné i v nedávném populárním sci-fi televizním seriálu pro děti – *Dinosapien 2007* (kanadsko-britsko-americký), do češtiny promítané jako *Tajemství nových dinosaurů*. Děti na táboře objevují žijící dinosaury, které se snaží ochránit před vědcem toužícím po celosvětovém uznání. Dinosaurů jim samozřejmě pomáhá chránit a uzdravovat indiánský šaman, kterému jedinému dinosaurů rozumí, protože na ně mluví lakotsky.

16 Ten se první dva roky konal v Seattlu, poté byl přesunut do San Franciska.

17 <http://www.imagenative.org/>

18 <http://aptn.ca/>

19 <http://www.nac.nu.ca/>

20 <https://www.visionmakermedia.org/>

21 Film byl promítán na Febiofestu v roce 2003 pod názvem *Staré kůže*.

22 Film byl promítán na Febiofestu v roce 2003 pod názvem *Společenské tance*.

Inuit Zacharias Kunuk (*The Journals of Knud Rasmussen* – 2006 s Normanem Cohnem), Čerokí Randy Redroad (*The Doe Boy*<sup>25</sup> – 2001) či Čaktó Ian Skorodin (*Tushka* – 1996, jenž je považován za vůbec zcela první indiánskou produkci a také za první snímek indiánských tvůrců vyjadřujících se politicky (Knopf 2008, Marubio – BuffaloHead 2013) se v posledních letech postupně přidávají i další – Seminolka Sterlin Harjoová se svými snímky o putování a hledání domova (*Four Sheets to the Wind* – 2007, *The Barking Water* – 2009, *Mekko* – 2015), Métis Shane Belcourt (*Tkaronto* – 2007 o identitě indiánů ve velkých městech) či Komanč Rodrick Pocowatchit (*Dancing on the Moon* – 2008, *The Dead Can't Dance* – 2010). Téma interakčních škol a jejich dopadů na rodiny a společenství původních obyvatel je předmětem filmu prvních indiánských režisérek celovečerních hraných filmů – Krijky Georginy Lightningové – *Older Than America* (2008) a Shirley Cheechoové – *Moose River Crossing* (2013). Obě otevírají témata násilí, včetně sexuálního, rasismu a postavení žen – Cheechoová i ve svém dramatu *Bearwalker* (původně nazvaném *Backroads* – 2000).<sup>24</sup> Vztahy v rodině a komunitě jsou také náplní filmu Irokézky Shelley Nirové (*Kissed By Lightning* – 2009) a snímku *Uvanga* (2013), který společně natočily Marie-Hélène Cousineauová a Inuitka Madeline Piujuk Ivaluová.

Nabízejí filmy indiánských autorů jinou estetiku, jiné perspektivy než mainstreamová produkce? V rozhovoru v roce 2002 Chris Eyre uvádí, že „když se mluví o tom, co je 'indiánský' film, musí se vstoupit do mluveného jazyka, náboženství a kultury. To jsou tři prvky, které bych považoval za nepostradatelné pro 'indiánský' film... Současný způsob používání vizuální 'řeči' filmu je zásadně odlišný od toho, čím by mohl 'indiánský' film být. Nedržel by se stejných konvencí, struktury střihu či příběhu... Protože jsou lidé tak zvyklí na určité standardy, asi by pro ně nebyl přijatelný. Je to poslední pohraničí opuštěné po 100 letech filmu. Je to teritorium, které svět ještě nezná. Ale jednou tam možná vznikne opravdový indiánský film.“ (Red Shirt 2002: 15, 3, 25)

Estetiku původních obyvatel specifikuje Steven Leuthold (1998) jako myšlenky odrážející estetickou zkušenost, která se vyvinula nezávisle na západní tradici v různých částech světa. Současně také jako pojetí toho, za co původní obyvatelé považují umění. V zájmu Leutholdovy analýzy jsou tedy estetické praktiky, které vyjadřují vazbu na určité místo (nikoliv nutně v závislosti na konkrétním geografickém teritoriu, ale také v rámci sítí vztahů), a ty, které se týkají skupin vystavených kolonizaci.

Za první snahu porozumět emické perspektivě projevové původními obyvateli Ameriky ve filmu, je považován experiment antropologa Johna Adaira a profesora komunikace a umělce Sola Wortha – *Through Navajo Eyes* (Worth a Adair 1972), zahájený v roce 1966. V rámci výzkumu mezikulturní komunikace rozdali akademici v arizonské rezervaci kamery převážně mladým Navahům a zaškolili je v jejich používání. Ti do té doby nebyli vystaveni působení televize a sami také nikdy nenatáčeli. Cílem projektu bylo díky filmu zjistit, jak Navahové vidí svět a jakým způsobem jsou tyto důležité rysy

z emického pohledu filmově zprostředkovány. Výzkumníky také obecně zajímaly vlastní limity vyjadřovacího systému v určité kultuře (a v interkulturním dialogu). Worth s Adairem přišli na to, že Navahové do filmu signifikantně promítají pohyb, zejména chůzi, a také to, že se vyhýbají detailním záběrům na obličej člověka, fakticky očnímu kontaktu.

V současnosti nelze předpokládat, že by tvůrci z řad původních obyvatel byli bez přístupu k médiím a jejich produkci.<sup>25</sup> Naopak, současní tvůrci jsou ovlivněni všudypřítomnou mediální přítomností a sledují i největší technologické trendy, jakými jsou i animace. Například Ian Skorodin zahájil v roce 2007 sérii *CRAZY IND'N*, animaci s plastovými hračkami, převážně bojovníky vyzbrojenými nejmodernějšími zbraněmi, a s dějem v budoucnosti.

Původní obyvatelé Severní Ameriky využívají od 70. let 20. století média i kameru k obhajobě svých práv. Výraznou osobností, která svými dokumenty dovedla ovlivnit veřejné mínění v Kanadě a současně rozhybat zkostnatělou byrokracií různých úřadů zajišťujících administrativu vůči původním obyvatelům, je Alanis Obomsawinová. Ta se však drží dokumentárního filmu. Mnozí z těch, kteří točí dokumenty, přecházejí i k hranému filmu, stejně tak ti, kteří začínali v 90. letech s hranými filmy, mají za sebou řadu dokumentů, často ve formě dokudramat pro televizní kanály.

Pokud se tedy současní filmaři z řad původních obyvatel chtějí vymanit z hollywoodských klišé, měli by se podle Knopfové (2008) vyvarovat přijetí strategického esencialismu a nenechat se tak lapit do pasti autenticity (Lutz, citována osobní konverzace v Knopf 2008). Ta vede k udržování kulturních dichotomií, opakování stereotypů a romantizujících představ o vlastních kulturách stejně tak, jako jsou prezentovány v diskurzu dominantních médií. Dalším krokem k dekolonizaci mediální i textové produkce je opuštění „indiánských témat“, která se stále týkají specifických okruhů. Rozšíření o další témata, zpracovaná však estetikou původních obyvatel, by mohlo být nejen inovátorským pokusem, dalším projevem vyvázanosti ze závislosti na dominantní společnosti, ale také projevem specifčnosti životní zkušenosti tvůrců, provázaných a vycházejících z jejich rozmanitých společenství. Podle Knopfové však ještě do roku 2008 oproti dokumentárnímu filmu nevznikly žádné hrané filmy tohoto typu, většina filmových tvůrců stále cítila potřebu vymezovat se nejen k diskurzu Hollywoodu, ale také k diskurzu etnografického a antropologického filmu, které dlouhodobě utvářely imaginárního indiána (Knopf 2008). Od té doby však někteří indiánští režiséři vytvořili i hrané filmy, které se primárně „indiánských témat“ netýkají, nicméně nebyli jejich producenty – Chris Eyre (*Hide Away* či *A Year in Mooring* – 2011) i Randy Redroad (*Among Ravens* – 2014). Od autorky velmi nekonvenčního filmu *The Honey Moccasin* (1998) Shelley Nirové lze v budoucnu jistě očekávat zajímavá „experimentální“ díla.

Pokud Knopfová spojuje dekolonizaci filmové tvorby původních obyvatel s nutností zajistit kontrolu filmové produkce, její distribuce a vysílání vlastními silami

24 Film byl promítán na Febiofestu v roce 2003 pod názvem *Medvědí chůze*.

25 Antropologové v 90. letech 20. století intenzivně řešili, zda zavedení globálních médií do vzdálených lokalit obývaných původními obyvateli povede k zániku těchto skupin, zejména jejich kultury, nebo zda naopak napomůže k její revitalizaci (viz například Ginsburg, F. 1991, Michaels, E. 1986).



(2008), pak se bude muset ještě nějakou dobu čekat. Nebo přijde zajímavé překvapení odpovídající globální společnosti: náčelník Oneidů a ředitel kasina Ray Halbritter navštívil v květnu 2017 v Německu *Festival Karla Maye*<sup>26</sup> se snahou najít odbytiště pro produkci nejen animovaných filmů vznikajících ve studiu ze zdrojů hazardu (Třešňák 2017). V rámci programu festivalu s sebou Halbritter přivezl irokézské tanečnický i zpěváky, kteří vystupova-

li v drážďanském pohraničí „divokého západu“. Večer byl věnovaný promítání filmů. Zdá se, že komerčně zaměřeni jedinci z řad indiánů dokážou v případě možného úspěchu u převážně pozitivně laděného evropského publika s dominujícím stereotypem ušlechtilého divocha nad jinak kritizovanou reprezentací původních obyvatel Ameriky občas zavřít oči.

#### LITERATURA

- Adams, B. (2009). Their AIM Is True: Native American Filmmakers Look to Define a New Era. International Documentary Association. 17. 9. <http://www.documentary.org/feature/their-aim-true-native-american-filmmakers-look-define-new-era>
- Aleiss, A. (2005). Making the white man's Indian: Native Americans and Hollywood movies. Westport, CT: Praeger.
- Berkhofer, R. F. (1978). The White Man's Indian. New York: Vintage.
- Feest, Christian F. (2011). Europe's Indians. In: Clifton, James. A. (ed.) The Invented Indian: Cultural Fictions and Government Policies. New Brunswick a London: Transaction Publishers. 6. vydání.
- Fixico, D. L. (2006). Daily Life of Native Americans in the Twentieth Century. Westport a London: Greenwood.
- Gauthier, G. (2004). Dokumentární film, jiná kinematografie. Praha a Jihlava: AMU.
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology* 6, 1, 92–112. V češtině také v Čeněk, D. – Porybná T. (eds.) (2010). *Vizuální antropologie: Kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 189–217.
- Griffiths, A. (2002). Wondrous Difference. *Cinema, Anthropology, and turn-of-the-century visual culture*. New York: Columbia University Press.
- Hilger, M. (2016). Native Americans in the Movies: Portrayals from Silent Films to the Present. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Huhndorf, S. M. (2001). *Going Native: Indians in American cultural imagination*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Churchill, W. (1996). *From a Native Son: Selected Essays on Indigenism 1985-1995*. Boston: South End Press.
- Kelly, C. R. (2017). Representations of Native Americans in the Mass Media. In: *Oxford Research Encyclopedia: Communication*. Oxford University Press. Dostupné z: <http://communication.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-142>.
- Kilpatrick, J. (1999). *Celluloid Indians: Native Americans and Film*. Lincoln a London: University of Nebraska Press.
- Knopf, K. (2008). *Decolonizing the Lens of Power: Indigenous Films in North America*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V.
- Leuthold, S. (1998). *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media and Identity*. Austin: University of Texas Press.
- Marubbio, E. M. – Buffalohead, Eric L. (eds.) (2013). *Native Americans on Film: Conversations, Teaching, and Theory*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Means, R. (1995). *Where White Men Fear to Tread: The Autobiography of Russell Means*. Boston: St. Martin's Griffin.
- Michaels, E. (1986). *The Aboriginal Invention of Television in Central Australia, 1982–1986*. Canberra: Canberra Australian Institute of Aboriginal Studies.
- Nolley, K. (1998). *The Representation of Conquest: John Ford and the Hollywood Indian, 1939-1964*. In Rollins, P. C. a O'Connor, J. E. (eds.) *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- O'Connor, J. E. (1980). *The Hollywood Indian: Stereotypes of Native Americans in Film*. Trenton: New Jersey State Museum.
- Prats, A. J. (2002). *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*. Ithaca a London: Cornell University Press.
- Red Shirt, D. (2002). *A Conversation with Chris Eyre*. *Native Peoples* 15, March/April 3, 24–25.
- Rony, F. T. (1996). *The Third Eye Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham a London: Duke University Press, 99-126. V češtině také v Čeněk, D. – Porybná T. (eds.) (2010). *Vizuální antropologie: Kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 253–288.
- Rountree, H. (2005). *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough: Three Indian Lives Changed by Jamestown*. Charlottesville a London: The University of Virginia Press.
- Simmon, S. (2003). *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Slotkin, R. (1992). *Gunfighter Nation: Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Třešňák, P. (14. 1. 2017). Chudí už jsme byli: S náčelníkem Rayem Halbritterem o Vinnetouovi, kasinech a požáru, který všechno změnil. *Respekt*.
- Worth, S. – Adair, J. (1972). *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: The Indiana University Press.